17ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Οπερέττα: Ρήξεις, συνέχειες και διεθνικές προσεγγίσεις»

Κέρκυρα, 7-9 Νοεμβρίου 2025

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ιωάννης Φούλιας, Θεοδώρα Ιορδανίδου,
Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Μαρία Ντούρου, Μαριάννα Σιδερή

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2026

Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ελληνική
Μουσικολογική Εταιρεία

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Μουσικών Σπουδών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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

17ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ

«Οπερέττα: Ρήξεις, συνέχειες και διεθνικές προσεγγίσεις»

Κέρκυρα, 7-9 Νοεμβρίου 2025

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωάννης Φούλιας, Θεοδώρα Ιορδανίδου,
Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Μαρία Ντούρου, Μαριάννα Σιδερή

Υπεύθυνος συντονισμού του συνεδρίου
Κώστας Καρδάμης, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου
Παύλος Αντωνιάδης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Πύρρος Μπαμίχας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Κώστας Χάρδας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου
Πάνος Βλαγκόπουλος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Μαρία Ντούρου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Γραμματειακή υποστήριξη
Κωνσταντίνος Σουέρεφ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2026

Ιωάννης Φούλιας, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Μαρία Ντούρου και Μαριάννα Σιδερή (επιμ.), *17ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Οπερέττα: Ρήξεις, συνέχειες και διεθνικές προσεγγίσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 7-9 Νοεμβρίου 2025), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2026.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2026

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

ISBN 978-618-88787-0-9

ISSN 2945-0624

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

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 9

ΟΠΕΡΕΤΤΑ – ΟΠΕΡΑ – ΘΕΑΤΡΟ, ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΧΟΡΟΣ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ
Η *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Emmerich Kálmán: Ανάμεσα σε βαλς και τσάρδας 11

ΣΤΑΜΑΤΙΟΣ ΚΩΝ. ΑΣΠΙΩΤΗΣ
Η άνθηση της οπερέττας στην κοσμοπολίτικη Κέρκυρα (1900-1950) 27

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΟΥΕΡΕΦ
Παραστάσεις οπερέττας στην ελληνική επαρχία του Μεσοπολέμου: Η περιοδεία του θιάσου Καντιώτη – Ριτσιάρδη (1931-1932) μέσα από τον τύπο της εποχής 37

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ
Ο Αλέξανδρος Γκρεκ και η αλεξανδρινή οπερέτα *Μυριέλλα* (1932) 50

ΕΥΗ ΝΙΚΗΤΑ
Η γυναίκα στην ελληνική μεσοπολεμική οπερέτα: είδη, ταυτότητα και σεξουαλικότητα, μέσα από τα λιμπρέτα των θεατρικών έργων της περιόδου 62

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΠΟΛΥΜΕΝΟΠΟΥΛΟΥ
Η οπερέτα στην Αθήνα, στην αυγή του Μεσοπολέμου, μέσα από τον ημερήσιο τύπο 74

ΙΣΑΒΕΛΛΑ ΣΤΑΥΡΙΔΟΥ
Η εμφάνιση του είδους της «φιλμοπερέτας» στην μεσοπολεμική Αθήνα 82

ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΜΕΡΕΝΤΙΤΗ
Παύλου Καρρέρ, *La Rediviva*. Θεματολογία και μουσική ανάλυση μίας κεντρικής σκηνής στην πλοκή της όπερας 100

ΛΟΪΖΟΣ ΠΑΝΑΓΗ
Η χρήση του θεάτρου από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη ως μέσου καλλιέργειας του μουσικού αισθήματος στα παιδιά, μέσα από τις σχολικές του οπερέτες και τη μουσική που συνέθεσε για τις ανάγκες του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού 116

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΘ. ΜΑΜΑΛΗΣ
Ηγεμονική στρατηγική και γερμανικός ρομαντισμός στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1908) 136

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ
Ο χώρος της κραυγής: Η ανθρώπινη φωνή ως πολιτική και θέατρο κόσμου σε «υβριδικά φωνητικά έργα» μετά το 1960 154

FLAVIA SABIA
Έκσταση και ελευθερία: Από τους αρχαίους ελληνικούς στροβιλιστικούς χορούς στο βιεννέζικο βαλς 180

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ – ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΝΕΛΛΟΣ
Η εκ νέου ανάδυση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά τη δεκαετία του 1980: μεταβολές, προσλήψεις και η αναγνώρισή του ως πτυχής του εθνικού πολιτισμού 185

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
Μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού: εθνομουσικολογική έρευνα και εφαρμογή διδακτικής παρέμβασης σε σχολική τάξη πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης 193

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ
Οι σεφαραδίτες Εβραίοι της Ρόδου: Μουσική και μνήμη στη διασταύρωση δύο κοινοτήτων 210

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΠΑΛΑΝΤΙΝΑ
Το ταξίδι των σοβιετικών πιάνων με τους επαναπατρισθέντες έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες – Μια εθνομουσικολογική μελέτη της κοινωνικής ζωής των μουσικών οργάνων 217

ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ ΖΑΦΕΙΡΗΣ
Ιερές μουσικές παραδόσεις και θρησκευτικότητα: εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις και έρευνα πεδίου σε θρησκευτικές κοινότητες 227

ΑΝΤΙΓΟΝΗ Δ. ΝΤΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ
Άνδρες και θρήνος. Από την εικονογραφία της αρχαιότητας στις σύγχρονες λαογραφικές παραδόσεις 238

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ
Μαρτυρίες για τον διατονικό χαρακτήρα των Δευτέρων ήχων στην παλαιά βυζαντινή μουσική 259

ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΣ & ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΑΡΑΝΤΙΔΗΣ
Σύγκλιση και ετερότητα στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου στον 20ό αιώνα. Η περίπτωση του αργού Ειρμολογίου 283

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ – ΣΥΝΘΕΣΗ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ
Οι ορχηστρικές Εισαγωγές του Wolfgang Amadeus Mozart και η εξέλιξή τους στις παρυφές της συμφωνικής του δημιουργίας 319

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΔΙΟΝΑΤΟΣ
Οι φούγκες με διπλό θέμα: μία καινοφανής πρακτική του β΄ μισού του 18ου αιώνα 344

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Το μουσικό αφήγημα για πιάνο κατά την πρώτη δημιουργική παραγωγή του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου: Αναλυτική προσέγγιση των Πρελουδίων αρ. II και VIII από τα *24 Πρελούδια για πιάνο*, ΑΚΙ 51 (1938-1939) 359

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΤΡΟΤΣΙΟΣ & ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΞΑΡΧΟΣ
Δωδεκαφθογγικό υλικό στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Σπύρου Δήμα 375

ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ
Η στροφή του Νίκου Σκαλκώτα προς την τονικότητα στα τελευταία ορχηστρικά του έργα και ο επαναπροσδιορισμός της ελληνικότητας στο πλαίσιο της συμφωνικής μουσικής με αφορμή τη *Μικρή συμφωνία* (1948) 395

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ
Ατονικότητα, δωδεκαφθογγισμός και τονικότητα στο *Grodek* για σοπράνο και ορχήστρα, σε ποίηση Georg Trakl, του Γιώργου Ζερβού 403

ΘΟΔΩΡΗΣ ΚΑΡΑΘΟΔΩΡΟΣ
Η πράξη της σύνθεσης ως διαλογική διεργασία: μνήμη, εμπειρία και διακειμενικότητα στη *Συμφωνία αρ. 2* του Ντίνου Κωνσταντινίδη 422

RAPHAEL STAUBLI
Paul Hindemith *ή* μια ανασκόπηση της σειραϊκής μουσικής 442

ΡΑΦΑΗΛ ΚΟΝΤΟΓΟΥΡΗΣ
Χρόνος και διακειμενικότητα: Ανάλυση της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann σε σχέση με την όπερα *Die Soldaten* και τα έργα των Berg και Stockhausen 455

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
Πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός. Ο καθρέφτης μέσα στον καθρέφτη. Όψεις εκπαίδευσης, επιτέλεσης και συνθετικής δημιουργίας από την Αναγέννηση στον 21ο αιώνα 476

ΤΑΣΟΣ ΚΟΛΥΔΑΣ & ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ
Μετά το τέλος του Finale: ψηφιακός μετασχηματισμός και εξέλιξη συνθετικών πρακτικών στην ελληνική έντεχνη μουσική 485

ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ, ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΕΥΑ ΜΑΝΤΖΟΥΡΑΝΗ
«Το άρωμα της μουσικής και η ευωδιά του χόρτου»: Μουσική και κάπνισμα στη βικτωριανή και εδουαρδιανή Αγγλία 504

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΣΙΩΨΗ
Τραγουδώντας την πραγματικότητα: Για τον πολιτικό και φιλοσοφικό χαρακτήρα της τέχνης, ιδιαίτερα της μουσικής, μέσω της «μίμησης» 523

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ
Τρεις προσευχές από το ιταλικό οπερατικό ρεπερτόριο του 19ου αιώνα 533

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΟΥΤΣΗΣ
Wolfgang Rihm, *Jakob Lenz – Oedipus*. Δύο συμπληρωματικές όψεις της ανθρώπινης κατάρρευσης 554

ΠΑΥΛΟΣ ΚΟΡΔΗΣ
Βαθμίδες μουσικής πραγματικότητας και λειτουργικός χρόνος στο φωνητικό έργο *Simeron* (2012) του Ivan Moody (1964-2024) 570

ΚΩΣΤΑΣ ΧΑΡΔΑΣ
Μία πρώτη αποτίμηση της φιλοσοφίας της ερμηνείας της μουσικής του Γιώργου Χατζηνίκου μέσα από τα τεκμήρια του αρχείου του στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» 578

ΘΕΟΔΩΡΑ ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ
Έρευνα μέσω της τέχνης και a/r/tography: εισαγωγή στις έξι ερμηνείες (renderings) 588

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΤΡΩΝΑΚΗΣ
Από τον Torres στον Contreras: Η εξέλιξη της κατασκευής της ισπανικής κλασικής κιθάρας (1850-1990) 596

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΑΝΔΩΡΑ ΛΙΑΣΟΠΟΥΛΟΥ
Μεθοδολογικές επισημάνσεις και προβληματισμοί σε διαδικασίες κριτικής επιμέλειας έργων νεοελλήνων συνθετών: περιπτωσιολογική επισκόπηση (19ος – τέλη 20ού αιώνα) 628

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΓΙΩΡΑ
Αιμίλιος Ριάδης, *Hommage à Ravel*: Προσεγγίσεις και ευρήματα μέσα από τη δημιουργία μίας κριτικής έκδοσης 643

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΒΕΡΓΑΔΟΥ
Άγνωστα ιδιόγραφα έργα ελλήνων και ξένων συνθετών από τη συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Ε.Β.Ε. 666

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΟΤΙΝΗΣ & ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ
Γκρατσιέλα Παρασκευαΐδη (1940-2017): ο ρόλος και η επίδρασή της στη διαμόρφωση της σύγχρονης μουσικής ταυτότητας της Ουρουγουάης 681

ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΚΟΤΙΝΗΣ
Vicky Tzoumerka Knoedler (1941-2022): μια πολυδιάστατη ελληνίδα συνθέτρια και η συνεργασία της με το Kanopy Dance Theater 687

ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ ΚΑΛΟΠΑΝΑ
Συνθέτες της ελληνικής κοινότητας της Τεργέστης: η κομβική περίπτωση του Michele Eulambio / Μιχαήλ Ευλαμπίου (1881-1974). Εργοβιογραφία και συσχετισμοί με το κεντροευρωπαϊκό και ελληνικό συγκείμενο 699

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΔΗΜΟΥ
Χαρτογραφώντας τις *καρτεσιανές συνέργειες*:
Η ανάδυση αρμονικών μορφών στη μουσική του Γιώργου Απέργη 708

ΑΝΔΡΙΑΝΑ ΣΟΥΛΕΛΕ
Ο ήχος ως μνήμη στην μουσική του Αλέξανδρου Μαρκέα 743

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου ανέλαβε πέρσι κατά σειρά την διοργάνωση του 17ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου. Οι εργασίες του συνεδρίου διεξήχθησαν στην Κέρκυρα, στους χώρους της Ιονίου Ακαδημίας και της Αίθουσας Τελετών της Παλαιάς Φιλαρμονικής, από την Παρασκευή, 7 Νοεμβρίου, έως και την Κυριακή, 9 Νοεμβρίου 2025, με θέμα «Οπερέττα: Ρήξεις, συνέχειες και διεθνικές προσεγγίσεις» και ήταν αφιερωμένες στην οπερέττα με αφορμή την επέτειο των 200 ετών από τη γέννηση του Johann Strauss (1825-1899). Εκτός από το κεντρικό θέμα του συνεδρίου, παρουσιάστηκαν εργασίες και από άλλες ανεξάρτητες θεματικές ενότητες, προσφέροντας δυνατότητες για συνεδρίες ποικίλων ερευνητικών προτάσεων από τους εξειδικευμένους τομείς της Μουσικολογίας.

Για μία ακόμη χρονιά, το καθιερωμένο ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, συνεχίζει μια παράδοση 17 ετών, ως αποτέλεσμα της κοινής επιδίωξης και επιθυμίας 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. Στο ετήσιο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο συμπράττουν κάθε χρόνο τα πέντε Τμήματα Μουσικής και Μουσικολογίας των ελληνικών πανεπιστημίων: του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, του Ιονίου Πανεπιστημίου και του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Κατά γενική αποδοχή, ο θεσμός των διατμηματικών μουσικολογικών συνεδρίων αποτελεί ένα βήμα προβολής για τους νέους μουσικολόγους και μελετητές, καθώς προσφέρει την ευκαιρία να παρουσιάσουν το έργο τους στην ευρύτερη μουσικολογική κοινότητα και να δημοσιεύσουν στα Πρακτικά του συνεδρίου τα αποτελέσματα των πρόσφατων διδακτορικών ή μεταδιδακτορικών ερευνών τους.

Το 2025, οι εισηγητές του συνεδρίου παρουσίασαν τις μελέτες τους που κάλυψαν ένα ευρύ φάσμα των επιμέρους εξειδικευμένων προσεγγίσεων από τους τομείς της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας, της έρευνας της Βυζαντινής Μουσικής και της Εθνομουσικολογίας. Ανάλογα διαμορφώνεται και ο τόμος των Πρακτικών, ο οποίος διαρθρώνεται στις ακόλουθες ενότητες: α) Οπερέττα – Όπερα – Θέατρο, φωνή και χορός, β) Εθνομουσικολογία – Βυζαντινή μουσική, γ) Μουσική ανάλυση – Σύνθεση, δ) Ιστορικές, φιλοσοφικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις στη μουσική, και ε) Ζητήματα ελληνικής μουσικής.

Σύμφωνα με την παράδοση, στο πλαίσιο του 17ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου διεξήχθη και η ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, κατά την οποία, εκτός από την καθιερωμένη ενημέρωση των μελών, δίνεται και η δυνατότητα ανταλλαγής απόψεων, ενημέρωσης και αμεσότητας σε ζητήματα συνολικού προγραμματισμού.

Όπως κάθε χρόνο, οι εργασίες του συνεδρίου πλαισιώθηκαν από μουσικές εκδηλώσεις που πρόσφεραν αφιλοκερδώς συνάδελφοι από τα Τμήματα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Συγκεκριμένα, ένα «Αφιέρωμα στην ελληνική οπερέττα» που παρουσίασε η Φιλαρμονική Ένωση

Κέρκυρας «Ο Καποδίστριας», με σολίστ τις ερμηνεύτριες Αλίκη Παππά, Έλενα Ρίστοβα και Μαργαρίτα Στάντλερ, σοπράνο, υπό τη διεύθυνση του Μιχάλη Μιχαλόπουλου, ένα ρεσιτάλ για σόλο φλάουτο που έδωσε η Θεοδώρα Ιορδανίδου και μία συναυλία με έργα ελλήνων συνθετών για φωνή και πιάνο που ερμήνευσαν η σοπράνο Σταματία Γεροθανάση και η πιανίστρια Φανή Καραγιάννη. Επιπλέον, στο περιθώριο του συνεδρίου πραγματοποιήθηκε ένα εργαστήριο για νέους συνθέτες και εκτελεστές, με τίτλο «Εξερευνώντας τις *Énumérations* του Γιώργου Απέργη. Από τη σύνθεση στην εκτέλεση», που επιμελήθηκαν οι Θάλεια Παπαδοπούλου και Νίκη Κρασάκη, ως τιμητική συμβολή στα ογδόντα χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη.

Εκφράζω τις θερμές ευχαριστίες μου και εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας προς τα μέλη της Οργανωτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του 17ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου, που στήριξαν τους στόχους της διατμηματικής συνεργασίας και συνέδραμαν στη διατήρηση του θεσμού και την επιτυχή διεξαγωγή του συνεδρίου.

Οπωσδήποτε, ιδιαίτερες ευχαριστίες αναλογούν στην ομάδα των επιμελητών του παρόντος τόμου, τις και τους συναδέλφους Ιωάννη Φούλια, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, Μαρία Ντούρου και Μαριάννα Σιδερή, που αφιέρωσαν τον πολύτιμο χρόνο τους και προσφέρθηκαν αφιλοκερδώς να συμβάλουν στην επιμέλεια και ολοκλήρωση ενός ακόμη τόμου Πρακτικών στην σειρά των Διατμηματικών Μουσικολογικών Συνεδρίων.

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

Η *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Emmerich Kálmán: Ανάμεσα σε βαλς και τσάρδας

Μαριάννα Σιδερή

Η *Κοντέσσα Μαρίτσα* (*Gräfin Mariza*), σε μουσική του Emmerich Kálmán (Έμεριχ Κάλμαν) και λιμπρέτο των Julius Brammer (Ιούλιου Μπράμερ) και Alfred Grünwald (Άλφρεντ Γκρύνβαλντ), πρωτοπαραστάθηκε στο Theater an der Wien στις 28 Φεβρουαρίου 1924, μόλις έξι χρόνια μετά τη διάλυση της Αυστροουγγρικής Μοναρχίας (1867-1918). Η πρεμιέρα εξελίχθηκε σε θριαμβευτική επιτυχία, με την παράσταση να διαρκεί σχεδόν έξι ώρες, καθώς το κοινό απαιτούσε την επανάληψη σχεδόν όλων των μουσικών κομματιών, ενώ παράλληλα ο βιεννέζικος τύπος έκανε λόγο για «μία τεράστια επιτυχία που συγκίνησε ακόμη και τους πιο δύσπιστους σε σημείο υστερικής αποθέωσης».[1] Η εντυπωσιακή αυτή επιτυχία απηχεί, σε μεγάλο βαθμό, τη συλλογική νοσταλγία του βιεννέζικου κοινού για τον *χαμένο παράδεισο* της παλιάς Διπλής Μοναρχίας και την επιθυμία ρομαντικής απόδρασης σε μία εξιδανικευμένη αριστοκρατική πραγματικότητα. Η απήχηση του έργου υπήρξε άμεση και διεθνής: ήδη μέσα στο 1924, η οπερέτα παρουσιάστηκε σε σειρά ευρωπαϊκών πόλεων, μεταξύ άλλων στο Βερολίνο, στη Βαρσοβία (*Hrabina Marica*, 16.10.1924), στη Βενετία (*Contessa Maritza*, 17.10.1924), στη Βουδαπέστη (*Marica Grófnö*, 18.10.1924), στη Φινλανδία (*Kreivitär*) και στη Σοβιετική Ένωση (*Marica*). Το 1926 ακολούθησε η πρεμιέρα της στο Broadway (*Countess Maritza*) και αργότερα στο Παρίσι (*Comtesse Maritza*, 1928) και στο Λονδίνο (*Maritza*, 1938). Η διεθνής αποδοχή του έργου υπήρξε τόσο μεγάλη, ώστε οδήγησε και σε διαδοχικές κινηματογραφικές μεταφορές: αρχικά σε βωβή ταινία (Terra-Film, 1925) και αργότερα σε δύο ομιλούμενες εκδοχές της (Roto-Film, 1932, και Carlton-Film, 1958).[2]

Όπως συμβαίνει με πολλά έργα που γνώρισαν σχεδόν μυθική απήχηση, έτσι και στην περίπτωση της *Κοντέσσας Μαρίτσας* ένα πέπλο μυστηρίου καλύπτει τις συνθήκες γέννησης της πρωταρχικής δραματουργικής ιδέας. Με αφορμή την τριακοσιοστή παράσταση της οπερέτας, ο Julius Brammer δημοσίευσε την ακόλουθη ανταλλαγή τηλεγραφημάτων μεταξύ του ιδίου, του συνεργάτη του, Alfred Grünwald, και του Kálmán, αποδίδοντας, με θεατρική υπερβολή, τη σύλληψη της βασικής δραματουργικής ιδέας στους δύο λιμπρετίστες:

> ΚΑΛΜΑΝ: *Τηλεγραφήστε αν υπάρχει κάποιο συναρπαστικό θέμα για νέα οπερέτα* (στοπ). *Κατά προτίμηση να αντέχει τουλάχιστον 300 παραστάσεις* (στοπ). *Χαιρετισμούς* (στοπ).
> BRAMMER & GRÜNWALD: *300 παραστάσεις δεν αρκούν* (στοπ). *Έχουμε θέμα για 500!* (στοπ). *Ουγγαρέζα κόμισσα, ονόματι Μαρίτσα· όμορφη σαν ζωγραφιά, ιδιοκτήτρια τεσσάρων παλατιών, χωρίς υποθήκες, με αμέτρητους θαυμαστές και ανύπαντρη* (στοπ). *Πώς σου φαίνεται;* (στοπ). *Χαιρετισμούς* (στοπ).
> ΚΑΛΜΑΝ: *Ενθουσιάστηκα!* (στοπ). *Ιδίως με την ουγγαρέζα κόμισσα!* (στοπ). *Τι θα της συμβεί;* (στοπ). *Αναμένω απάντηση* (στοπ).

[1] Stefan Frey, *Laughter under Tears: Emmerich Kálmán, an operetta biography*, μτφρ. Alexander Butziger, Operetta Foundation, Culver City (California) 2014, σ. 153 (τίτλος πρωτοτύπου: *Unter Tränen lachen: Emmerich Kálmán – Eine Operetten-biographie*, Henschel Verlag, Berlin 2003).

[2] Για περισσότερες αναφορές σε παραστάσεις, κινηματογραφικές εκδοχές και ηχογραφήσεις του έργου, βλ. Frey, ό.π., σ. 306-311.

> BRAMMER & GRÜNWALD: *Η κόμισσα έχει έναν επιστάτη, τον οποίο δεν έχει συναντήσει ποτέ* (στοπ). *Ο επιστάτης δεν είναι επιστάτης· είναι, φυσικά, κόμης* (στοπ). *Χαιρετισμούς* (στοπ).
> KÁLMÁN: *Είμαι ενθουσιασμένος!* (στοπ). *Εξαιρετικά πρωτότυπο και γεμάτο αγωνία* (στοπ). *Τηλεγραφήστε μου αμέσως τη συνέχεια* (στοπ). *Φιλικά* (στοπ).
> BRAMMER & GRÜNWALD: *Ο επιστάτης, δηλαδή ο κόμης, δεν διαθέτει τίποτα παρά μόνο μία μικρότερη αδελφή* (στοπ). *Η αδελφή αγνοεί ότι ο άλλοτε πλούσιος κόμης είναι πλέον φτωχός επιστάτης* (στοπ). *Χαιρετισμούς* (στοπ).
> KÁLMÁN: *Καταπληκτικό!* (στοπ). *Πολύ σύγχρονο, αν και ίσως περισσότερο κωμικό* (στοπ).[3]

Ανεξάρτητα από την ιστορική αξιοπιστία του επεισοδίου, το παραπάνω κείμενο αποτυπώνει εύστοχα τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί αντιλαμβάνονταν εκ των υστέρων τη διαδικασία γέννησης του έργου. Μία διαφορετική εκδοχή της ίδιας ιστορίας παραθέτει ο έτερος λιμπρετίστας, Alfred Grünwald, υποστηρίζοντας ότι γνωρίζοντας πως ο Kálmán βρισκόταν σε αναζήτηση νέου κειμένου, το καλοκαίρι του 1918 τον επισκέφτηκε μαζί με τον Brammer στη θερινή του κατοικία, έχοντας ήδη επεξεργαστεί την πρώτη πράξη μίας οπερέτας, την οποία θεωρούσαν απολύτως ταιριαστή στη μουσικοδραματική φυσιογνωμία του. Σύμφωνα με την αφήγηση του Grünwald, ο Kálmán πήρε στα χέρια του το κείμενο, διάβασε την εναρκτήρια φράση: «Ένας έξυπνος αλλά φτωχός κόμης εργάζεται ως επιστάτης στο κτήμα μίας ουγγαρέζας κόμισσας…», σταμάτησε, έκλεισε αργά το χειρόγραφο, άνοιξε το συρτάρι του γραφείου και, αφού τοποθέτησε το κείμενο μέσα, έδειξε στους λιμπρετίστες την έξοδο.[4] Η περίπτωση περιπλέκεται όταν, αρκετά χρόνια αργότερα, ο Kálmán ανακαλεί την πρώτη του συνάντηση με τους Brammer και Grünwald: «Συναντηθήκαμε το καλοκαίρι του 1918, χωρίς να περνά από το μυαλό μας κάποια συγκεκριμένη ιδέα για μία μελλοντική οπερέτα· γοητευμένοι από έναν μαγευτικό εξωτισμό, διαβάζαμε Kipling».[5] Τι είχε συμβεί στην πραγματικότητα;

Ο Kálmán ήταν γνωστός για τη δεισιδαιμονία του και απέφευγε να προκαλεί την τύχη του. Μετά τον πρωτοφανή θρίαμβο της *Πριγκίπισσας της τσάρδας* δεν επιθυμούσε να επιστρέψει τόσο σύντομα σε ένα νέο έργο με ουγγρική θεματολογία.[6] Χαρακτηριστικό είναι το ότι οι δύο επόμενες οπερέτες του, *Η νεράιδα του καρναβαλιού* και *Η μικρή Ολλανδέζα*, εγκαταλείπουν το ουγγρικό περιβάλλον και μεταφέρουν τη δράση τους στη Γερμανία και την Ολλανδία, αντίστοιχα.[7] Στην πραγματικότητα, ωστόσο, η επιτυχία της

[3] Julius Brammer, "Depeschenweschel Vienna – Ischl", *Die Bühne* 6, 11 Δεκεμβρίου 1924, σ. 6.

[4] Frey, ό.π., σ. 123.

[5] Ό.π., σ. 132.

[6] Η επιτυχία της οπερέτας *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Die Csárdásfürstin*, Johann Strauß-Theater, 17.11.1915) υπήρξε πρωτοφανής. Το κοινό συνέρρεε μαζικά στις παραστάσεις, γεμίζοντας σταθερά το θέατρο μέχρι τον Μάιο του 1917. Η ενθουσιώδης αυτή υποδοχή διατηρήθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε η οπερέτα να συμπληρώσει συνολικά 533 παραστάσεις, ενώ μέχρι το τέλος του 1919 εξακολουθούσε να περιλαμβάνεται στο τακτικό πρόγραμμα του θεάτρου. Ήδη από τα πρώτα χρόνια μετά την πρεμιέρα της μεταφέρθηκε στον βωβό κινηματογράφο, αποτελώντας ένα από τα πρώιμα παραδείγματα μεταγωγής οπερέτας σε κινηματογραφικό μέσο. Παράλληλα, γνώρισε διεθνή απήχηση υπό τον τίτλο *Riviera Girl*, με περισσότερες από 78 παραστάσεις στο Broadway, ενώ στο Βερολίνο αντιμετωπίστηκε ως ένα μεγάλο «θεατρικό πυροτέχνημα». Βλ. Frey, ό.π., σ. 104-117.

[7] Η οπερέτα *Η νεράιδα του καρναβαλιού* (*Die Faschingsfee*, Johann Strauß-Theater, 21.09.1917), σε λιμπρέτο των Alfred Maria Willner και Rudolf Österreicher, θεωρήθηκε σε γενικές γραμμές υποδεέστερη συγκριτικά με την *Πριγκίπισσα της τσάρδας*, μολονότι γνώρισε αξιοσημείωτη επιτυχία στο Βερολίνο. Η κριτική υποδοχή υπήρξε επιφυλακτική ως προς το λιμπρέτο, το οποίο θεωρήθηκε ότι επεξεργαζόταν αντιστικτικά την πλοκή της προηγούμενης μεγάλης επιτυχίας του Kálmán. Αντιθέτως, η μουσική γραφή του συνθέτη έτυχε σαφώς ευνοϊκότερης αποδοχής. Στην περίπτωση της *Μικρής Ολλανδέζας* (*Das Hollandweibchen*, Johann Strauß-Theater, 31.01.1920), ο Kálmán συνεργάστηκε εκ νέου με τους

Πριγκίπισσας της τσάρδας δεν οφειλόταν στην ουγγρική θεματολογία της αλλά, όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, στην πρωτοφανή ικανότητα του Kálmán «να πατά ταυτόχρονα με το ένα πόδι σε ουγγρικό έδαφος και με το άλλο στις αίθουσες χορού από όπου προήλθε το βιεννέζικο βαλς».[8] Ακριβώς αυτή η δημιουργική συνάντηση της ουγγρικής τσάρδας και του βιεννέζικου βαλς, η οποία εξελίχθηκε σε διακριτό γνώρισμα της μουσικής γλώσσας του Kálmán, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες της διαχρονικής επιτυχίας της *Κοντέσσας Μαρίτσας*.

Η δυαδικότητα αποτελούσε ανέκαθεν πάγιο δομικό χαρακτηριστικό της οπερέτας και, ως εκ τούτου, δεν συνιστά καινοτομία της δημιουργικής γραφής του Kálmán. Αντίστοιχα, η αντιπαράθεση δύο φαινομενικά διαφορετικών υποκειμένων αποτελεί θεμελιώδη αισθητικό μηχανισμό του εξωτισμού, ο οποίος στα τέλη του 19ου αιώνα αναδείχθηκε σε βασικό μορφολογικό γνώρισμα της οπερέτας. Ο εξωτισμός δεν εκφράζεται αποκλειστικά μέσω της μουσικής, αλλά προκύπτει από τη συνδυασμένη λειτουργία όλων των θεατρικών στοιχείων που συγκροτούν την παράσταση (λιμπρέτο, σκηνογραφία, ενδυματολογία, χορογραφία, υποκριτική και μουσική). Η κατασκευή του εξωτικού στοιχείου βασίζεται στην «αρχή της ομοιότητας», δηλαδή στη χρήση εύκολα αναγνωρίσιμων στερεοτυπικών δεικτών, σύμφωνα με την οποία αρκεί ένας χαρακτήρας να φορέσει ένα τουρμπάνι, να χορεύει σε ξενόφερτους ρυθμούς ή να μιλά σπαστά γερμανικά για να αναγνωρισθεί από το κοινό ως ο εξωτικός *Άλλος*.[9] Σε μουσικό επίπεδο, οι συνθέτες επιχειρούσαν να αποδώσουν το εξωτικό στοιχείο είτε μέσω της ενσωμάτωσης αυθεντικών μελωδιών και ιδιωματικών μουσικών τεχνοτροπιών άλλων πολιτισμών είτε, συνηθέστερα, μέσω της επινόησης μίας συμβατικής ψευδοεξωτικής μουσικής γλώσσας, η οποία απλώς απομακρυνόταν από τα κυρίαρχα πρότυπα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Πρόκειται, επομένως, για μία μορφή απλοποιημένου εξωτισμού, που δεν αποσκοπεί στην εθνογραφική ή πολιτισμική ακρίβεια, αλλά αντανακλά τις αισθητικές προσδοκίες, τις ιδεολογικές προβολές και τις φαντασιώσεις του δυτικού κόσμου.

Στην οπερέτα, το εξωτικό λειτουργεί πρωτίστως ως θεατρικός και δραματουργικός μηχανισμός έλξης. Η λειτουργία του είναι κατεξοχήν αισθητική και συγκινησιακή, καθώς δεν επιδιώκει την αυθεντική αναπαράσταση του υποκειμένου αλλά τη δημιουργία ενός σκηνικού τόπου, όπου το συναίσθημα υπερισχύει της ρεαλιστικής απεικόνισης. Επιπλέον, τα φερόμενα ως εξωτικά περιβάλλοντα δεν βρίσκονται πάντοτε σε μακρινούς τόπους· συχνά ταυτίζονται με γειτονικές περιοχές της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης ή με εθνοτικές ομάδες που συνυπήρχαν με το αυστριακό κοινό της εποχής.

λιμπρετίστες της επιτυχίας του 1915, Léon Stein και Béla Jenbach. Το έργο γνώρισε σημαντική απήχηση στη Βιέννη, με 450 παραστάσεις, ενώ σημείωσε εντυπωσιακή διάδοση και πέραν της αυστριακής πρωτεύουσας: στο Λονδίνο (πρώην εχθρικό έδαφος) ανέβηκε με τον τίτλο *A Little Dutch Girl*, καταγράφοντας 215 παραστάσεις, και στο Βερολίνο παρέμεινε στο ρεπερτόριο του Metropoltheater για έξι συνεχόμενους μήνες, αποσπώντας θερμές κριτικές. Βλ. Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, Doubleday & Company, Inc., New York 1983, σ. 267.

[8] Traubner, ό.π., σ. 265.

[9] Για τον μουσικό εξωτισμό και τις στρατηγικές αναπαράστασης του εξωτικού στοιχείου στη μουσική, πρβλ. Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998· Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009· Ralph P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge University Press, Cambridge 2015· Μαριάννα Σιδερή, «Τουρκικές αναφορές στην ευρωπαϊκή όπερα του 18ου αιώνα», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης & 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. 215-225.

Η μουσική απόδοση του εξωτικού *Άλλου* συνιστούσε πάντοτε αισθητική και συνθετική πρόκληση. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Leo Fall, ο οποίος επικρίθηκε από τον βιεννέζικο τύπο, επειδή στην οπερέτα *Το ρόδον της Ιστανμπούλ* (*Die Rose von Stambul*, Theater an der Wien, 2.12.1916) απέδωσε το εξωτικό (τουρκικό) στοιχείο με τρόπο ανεπαρκή, οδηγώντας τους κριτικούς να χαρακτηρίσουν το έργο ως μία «Βιέννη με φερετζέ».[10] Λίγα χρόνια αργότερα, το 1921, ο Kálmán με την *Μπαγιαντέρα* (*Die Bajadere*, Carltheater, 23.12.1921) αντιμετώπισε το ίδιο αισθητικό πρόβλημα με εντελώς διαφορετικό τρόπο: αντί να επιδιώξει μια μουσική απομίμηση της ινδικής παράδοσης, αξιοποίησε δημιουργικά το προσωπικό του μουσικό ουγγρικό ιδίωμα· με τον τρόπο αυτό, εισήγαγε στη βιεννέζικη σκηνή ουγγρικά μουσικά στοιχεία, αντιπαραθέτοντας το κομψό βιεννέζικο βαλς με τους ζωηρούς χορούς της ουγγρικής υπαίθρου και μετασχηματίζοντας έτσι το ουγγρικό στοιχείο σε φορέα εξωτικής θεατρικής αισθητικής.[11]

Σταδιακά, η Ουγγαρία, το ουγγρικό ύφος (*style hongrois*) και η μουσική των Τσιγγάνων ταυτίστηκαν, αποκτώντας ιδιαίτερο συμβολισμό στο πλαίσιο της βιεννέζικης οπερέτας. Ειδικότερα η ουγγρική μουσική, είτε μέσα από τη μορφή του τσιγγάνου βιολιστή είτε μέσω μουσικών ιδιωμάτων που υπαινίσσονταν την παρουσία του, προσλαμβανόταν ως εξωτική και λειτουργούσε ως ηχητικό αντίβαρο στο κοσμοπολίτικο βιεννέζικο βαλς.[12] Η ρομαντική αναπαράσταση του τσιγγάνου μουσικού ως μοναχικού ήρωα, προικισμένου με εξαιρετική δεξιοτεχνία στον αυτοσχεδιασμό, στο βιολί ή στο σαντούρι, καλλιέργησε στους Βιεννέζους μία εξιδανικευμένη – σε μεγάλο βαθμό αποκομμένη από την πραγματικότητα – αντίληψη της λεγόμενης «τσιγγάνικης μουσικής», σε περιορισμένο βαθμό συνδεδεμένης με τις αυθεντικές μουσικές πρακτικές των Ρομά.[13] Ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, το βιεννέζικο κοινό είχε εξοικειωθεί με το «τσιγγάνικο» μουσικό ιδίωμα μέσω των περίφημων «τσιγγάνικων ορχηστρών» (*Zigeunerkapellen*).

Οργανωμένες από τους ούγγρους Τσιγγάνους στα τέλη του 18ου αιώνα, οι «τσιγγάνικες ορχήστρες» διαμόρφωσαν το ρεπερτόριό τους κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα και απέκτησαν σταθερή οργανική συγκρότηση κατά το δεύτερο μισό του. Αρχικά αποτελούνταν από ένα μελωδικό όργανο, το βιολί (*prímas*), και ένα πολυφωνικό

[10] Πρόκειται για την μεγαλύτερη σκηνική επιτυχία του Leo Fall. Η οπερέτα παρέμεινε στο ρεπερτόριο του Theater an der Wien για 422 παραστάσεις, προτού αρχίσει να παρουσιάζεται σε θέατρα εκτός Αυστρίας. Το λιμπρέτο, γραμμένο από το δίδυμο Brammer και Grünwald, αξιοποιεί εκτενώς δραματουργικούς μηχανισμούς όπως οι λανθασμένες ταυτότητες, οι πολιτισμικές παρεξηγήσεις και οι εξωτικές αναφορές, δημιουργώντας πρόσφορο πλαίσιο για την ανάπτυξη κωμικών καταστάσεων· παράλληλα, θίγει, έστω και έμμεσα, ζητήματα που σχετίζονται με τα ανθρώπινα δικαιώματα. Βλ. Micaela Baranello, *The Operetta Empire: Music Theatre in Early Twentieth-Century Vienna*, University of California Press, Oakland 2024, σ. 126-134.

[11] Το λιμπρέτο της *Μπαγιαντέρας*, γραμμένο από το συγγραφικό δίδυμο Brammer και Grünwald, αξιοποιεί το δραματουργικό σχήμα του «θεάτρου εν θεάτρω». Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από τον έρωτα του ινδού πρίγκιπα Radjami για τη διάσημη παριζιάνα ηθοποιό και χορεύτρια Odette Darimonde, την οποία επιθυμεί να παντρευτεί και να οδηγήσει μαζί του στην Ινδία. Προκειμένου να κάμψει τις αντιστάσεις της, καταφεύγει στον υπνωτισμό, πρακτική που παρουσιάζεται ως χαρακτηριστικό στοιχείο της εξωτικής του καταγωγής. Ύστερα από διαδοχικές παρεξηγήσεις και ανατροπές, οι δύο πρωταγωνιστές ενώνονται, χωρίς ωστόσο να αποσαφηνίζεται αν η κοινή τους ζωή θα συνεχιστεί στην Ινδία ή στην Ευρώπη. Βλ. Baranello, ό.π., σ. 134-140.

[12] Lynn M. Hooker, "Hungarians and Hungarianisms in Operetta and Folk Plays in the Late-Habsburg and Post-Habsburg Era", στο: Anastasia Bellina & Derek B. Scott (επιμ.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, σ. 61-73.

[13] Στην παρούσα μελέτη, ο όρος «τσιγγάνικη μουσική» αναφέρεται στην ουγγρική μουσική όπως αυτή εκτελείτο από τις λεγόμενες «τσιγγάνικες ορχήστρες» και δεν υποδηλώνει μία ανεξάρτητη ή αυθύπαρκτη μουσική παράδοση των Ρομά. Βλ. Anna G. Piotrowska, *Gypsy Music in European Culture: From the late eighteenth century to the early twentieth century*, Northeastern University Press, Boston 2013, σ. 1-11 και 46-53.

όργανο, το *gardon*, ένα έγχορδο όργανο συγγενές του βιολοντσέλου που εμπλούτιζε την αρμονία και λειτουργούσε ταυτόχρονα ως κρουστό. Ο εκτελεστής του *gardon* δεν αναλάμβανε ποτέ σολιστικό ρόλο, αλλά συνόδευε σταθερά το μελωδικό όργανο, ενώ συχνά το όργανο αυτό παιζόταν από τη σύζυγο του βιολιστή. Με την πάροδο του χρόνου, οι ορχήστρες διευρύνθηκαν, φθάνοντας έως και τους δεκατέσσερις μουσικούς. Η συνηθέστερη οργανική τους σύνθεση περιλάμβανε δύο βιολιά (*prímas* και *contra*), σαντούρι και κοντραμπάσο, ενώ αργότερα προστέθηκε και το κλαρινέτο, το οποίο συχνά αντικαθιστούσε το δεύτερο βιολί. Η τρομπέτα, καθώς και άλλα χάλκινα πνευστά δεν καθιερώθηκαν ποτέ ως μόνιμα όργανα των ουγγρικών σχημάτων, αλλά συμμετείχαν περιστασιακά.[14] Οι «τσιγγάνικες ορχήστρες» εμφανίζονταν κατόπιν παραγγελίας σε ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους. Το ρεπερτόριό τους περιλάμβανε γνωστές λαϊκές μελωδίες, τις οποίες αφομοίωναν και αναδιαμόρφωναν σύμφωνα με τη δική τους ερμηνευτική παράδοση. Οι εκτελεστές καθοδηγούνταν από την έμπνευση της στιγμής και διέθεταν υψηλό βαθμό αυτοσχεδιαστικής δεξιότητας. Το ύφος της εκτέλεσης προσέγγιζε τη ρητορική του προφορικού λόγου μέσω της χρήσης *rubato* και χαρακτηριζόταν από ακανόνιστες ρυθμικές ομαδοποιήσεις σύντομων αξιών, συγκοπές, αιφνίδιες παύσεις και συχνές επαναλήψεις φράσεων που ενέτειναν την αίσθηση μιας κυκλικής, μη γραμμικής χρονικότητας. Επιπλέον, παρατηρούνταν έντονες δυναμικές αντιθέσεις, μεγάλα μελωδικά άλματα, απροετοίμαστες μετατροπίες καθώς και κατιούσες μελωδικές γραμμές με χαρακτηριστική χρήση του διαστήματος της αυξημένης δεύτερης. Η εκτέλεση εμπλουτιζόταν με εκτεταμένη χρήση φωνητικών διακοσμητικών στοιχείων στο πλαίσιο της αναζήτησης του κατάλληλου ήχου και μια προτίμηση στις ελάσσονες κλίμακες που συνδεόταν με την μελαγχολική φύση των ερμηνευτών. Οι χοροί κατείχαν κεντρική θέση στο ρεπερτόριό τους, με κυρίαρχη την τσάρδας.

Η ουγγρική λέξη τσάρδας (*csárdás*) σημαίνει *ταβέρνα* (συγγενής με το ελληνικό «τσαρδί») και συνδέεται με χώρους όπου πραγματοποιούνταν χορευτικές εκδηλώσεις. Ο χορός της τσάρδας αποτελεί παραδοσιακό ζευγαρωτό χορό της ουγγρικής υπαίθρου (*puszta*) και προέκυψε από την εξέλιξη προγενέστερων ουγγρικών χορών, κυρίως της *hungareska* και του *verbunkos*.[15] Μορφολογικά, συγκροτείται από δύο διακριτά μέρη: ένα αργό τμήμα με λυρικό και αφηγηματικό χαρακτήρα (*lassú*) και ένα ταχύτερο, δεξιοτεχνικό τμήμα με έντονο παθιασμένο χαρακτήρα (*friska*). Η παραπάνω αντιπαράθεση μεταξύ των δύο ενοτήτων αποτελεί δομικό και αισθητικό γνώρισμα του χορού. Οι μελωδίες βασίζονται είτε σε λαϊκά μοτίβα είτε σε αυτοσχεδιαστικές φράσεις, ενώ ο ρυθμός είναι συνήθως δίσημος (2/4), με συχνή χρήση συγκοπών και ακανόνιστων ρυθμικών υποδιαιρέσεων σε σύντομες αξίες (τετράηχα, πεντάηχα κ.ο.κ.). Η αρμονική γλώσσα χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή ελάσσονος και μείζονος τρόπου, με έντονες χρωματικές αποχρώσεις και τυπικά πτωτικά σχήματα στο τέλος των φράσεων.

[14] Piotrowska, ό.π., σ. 17-19.

[15] Η *hungareska* αποτελούσε διμερή χορό ιδιαίτερα διαδεδομένο, ο οποίος εκτελείτο κατά κανόνα από τσιγγάνικες μουσικές ομάδες με χαρακτηριστική οργανική σύνθεση (δύο βιολιά, βιόλα, κοντραμπάσο, κλαρινέτο και σαντούρι). Το ύφος της διακρινόταν από συχνές συγκοπές, ακανόνιστους ρυθμικούς συνδυασμούς σύντομων αξιών και τυπικά πτωτικά σχήματα στο τέλος των φράσεων. Ο ρυθμός της, κυρίως σε μέτρο 2/4 (ενίοτε και 4/4), αντλεί στοιχεία από λαϊκούς χορούς χοιροβοσκών της Ουγγαρίας. Από τη σύνθεση στοιχείων της *hungareska* με επιρροές της βιεννέζικης και της ιταλικής μουσικής παράδοσης προέκυψε το *verbunkos*, ένας χορός που αρχικά συνδεόταν με στρατολογικές πρακτικές και την ενίσχυση των ενόπλων δυνάμεων. Εμφανίστηκε περί το 1760-1770, είχε αρχικά τελετουργικό και επιβλητικό χαρακτήρα και εκτελείτο σε κύκλο ή ημικύκλιο από άνδρες χορευτές. Σταδιακά απέκτησε εθνικό χαρακτήρα, συνδέθηκε με τη μουσική αναγέννηση της Ουγγαρίας και αναδείχθηκε σε σύμβολο εθνικής ταυτότητας. Κατά τον 19ο αιώνα μεταφέρθηκε από τον χώρο της πράξης στις αίθουσες συναυλιών και γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση, συχνά σε βαθμό που ξεπερνούσε τη δημοτικότητα της τσάρδας. Πρόκειται για υβριδικό μορφολογικό σχηματισμό λαϊκής και έντεχνης μουσικής, με χαρακτηριστικά στρατιωτικά μοτίβα και μιμητικές αναφορές στον ήχο της τρομπέτας. Βλ. Piotrowska, ό.π., σ. 25-29.

Κατά τη λεγόμενη «χρυσή» εποχή της βιεννέζικης οπερέτας, ο Johann Strauss II (Γιόχαν Στράους Β΄, 1825-1899) διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην ενσωμάτωση της ουγγρικής τσάρδας στο οπερετικό ιδίωμα.[16] Στη δεύτερη πράξη της οπερέτας *Η νυχτερίδα* (*Die Fledermaus*, Theatre an der Wien, 5.4.1874), η Rosalinda, υποδυόμενη μία πριγκίπισσα ουγγρικής καταγωγής, ερμηνεύει έναν χορό τσάρδας, επιχειρώντας μέσω αυτού να υποστηρίξει την υποτιθέμενη ταυτότητά της. Ο χορός της ενσωματώνει στοιχεία που παραπέμπουν στα στερεοτυπικά γνωρίσματα της «τσιγγάνικης ορχήστρας», όπως η διμερής μορφολογική διάρθρωση αργού – γρήγορου τμήματος (*lassú – friska*), η ανάδειξη ενός σολιστικού κλαρινέτου με την ένδειξη *ad libitum* που επιτρέπει τον αυτοσχεδιασμό, η χρήση *pizzicato* στα έγχορδα ως ηχοχρωματική αναφορά στο τσιγγάνικο σαντούρι, καθώς και η αξιοποίηση της ουγγρικής ελάσσονος κλίμακας με χαρακτηριστικό το διάστημα της αυξημένης δεύτερης. Όταν το 1877 *Η νυχτερίδα* παρουσιάστηκε στο Theatre de la Renaissance στο Παρίσι, έλαβε τον τίτλο *Η Τσιγγάνα* (*La Tzigane*), γεγονός που υπογραμμίζει το ότι οι εξωτικές διαστάσεις του έργου προσλαμβάνονται κυρίως μέσω του «τσιγγάνικου» μουσικού του ιδιώματος.[17]

Λίγα χρόνια αργότερα, στον *Βαρόνο Ατσίγγανο* (*Der Zigeunerbaron*, Theater an der Wien, 24.10.1885) ο Strauss αντιπαρέθεσε ψευδοτσιγγάνικες μελωδίες με το κομψό βιεννέζικο βαλς, διαμορφώνοντας ένα ευφυές μουσικοδραματουργικό σχήμα αντιπαράθεσης και συνύπαρξης δύο πολιτισμικών πόλων μέσω των ιδιωμάτων του βαλς και της τσάρδας. Το έργο συντέθηκε σε ένα ιστορικό πλαίσιο ενισχυμένης ουγγρικής παρουσίας στην αυτοκρατορική πολιτική και αντανακλά το αυξανόμενο ενδιαφέρον της βιεννέζικης σκηνής για τον ουγγρικό πολιτισμό. Το 1883, ο Strauss ήρθε σε επαφή με τον ούγγρο θεατρικό συγγραφέα Mór Jókai, ο οποίος, σε συνεργασία με τον λιμπρετίστα Ignaz Schnitzer, διαμόρφωσε το κείμενο του *Βαρόνου Ατσίγγανου*, μίας οπερέτας με ουγγρική θεματολογία και αμιγώς βιεννέζικη δραματουργική επεξεργασία. Η υπόθεση επικεντρώνεται στον Sándor Barinkay, γιο ενός εξόριστου ούγγρου αριστοκράτη, ο οποίος επιστρέφει στα πάτρια εδάφη με σκοπό τη διεκδίκηση της οικογενειακής περιουσίας, για να ανακαλύψει ότι εκείνη έχει καταπατηθεί από τον ούγγρο χοιροτρόφο Kálmán Zsupan και μία ομάδα Τσιγγάνων που έχει εγκατασταθεί στην περιοχή. Μετά από σειρά περιπετειών, ο Barinkay, ο βαρόνος Ατσίγγανος του τίτλου, αναγνωρίζεται ως νόμιμος κάτοχος της περιουσίας και, με τη συνδρομή της τσιγγάνας Saffi και της μητέρας της, Czipra, ανακαλύπτει έναν χαμένο θησαυρό που, εν τέλει, προσφέρει στο κράτος. Το έργο κορυφώνεται με τον γάμο του Barinkay και της Saffi, η οποία αποκαλύπτεται ως κόρη του τελευταίου τούρκου Πασά της Ουγγαρίας, ανάγοντας το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας σε κεντρικό δραματουργικό άξονα.[18] Σε επίπεδο μουσικής δραματουργίας, ο Strauss συνδέει τα βιεννέζικα βαλς με τον αστικό χώρο, το κοσμοπολίτικο και βιομηχανικά ανεπτυγμένο κέντρο, και τοποθετεί στον αντίποδά τους την τσάρδας ως μουσικό ιδίωμα της υπαίθρου, όπου κυριαρχούν η παλιά αριστοκρατία, οι αγροτικοί πληθυσμοί και οι Τσιγγάνοι.[19] Μέσω αυτής της μουσικοδραματουργικής

[16] Οι όροι «χρυσή» και «αργυρή» περίοδος της βιεννέζικης οπερέτας δεν συνεπάγονται αξιολογική ιεράρχηση ή ποιοτική υπεροχή της μίας έναντι της άλλης, αλλά λειτουργούν ως χρονολογικά-τυπολογικά σχήματα για την περιοδολογική οριοθέτηση της εξέλιξης του είδους. Η «χρυσή» περίοδος εκτείνεται, κατά συμβατική οριοθέτηση, από το 1845 έως το 1900 και συνδέεται με συνθέτες όπως οι Johann Strauss II (1825-1899), Franz von Suppé (1819-1895), Carl Millöcker (1842-1899) και Carl Zeller (1842-1898), ενώ η «αργυρή» περίοδος τοποθετείται από το 1900 έως περίπου το 1930 και εκπροσωπείται από τους Franz Léhar (1870-1948), Oscar Strauss (1870-1954), Leo Fall (1873-1925) και Emmerich Kálmán (1882-1953). Βλ. Robert Ignatius Letellier, *Operetta: A Source Book*, vol. I, Cambridge Scholars Publishing, London 2015.

[17] Traubner, ό.π., σ. 118.

[18] Piotrowska, ό.π., σ. 136-144.

[19] Hooker, ό.π., σ. 61-75.

σύζευξης, της συνένωσης της «τσιγγάνικης» μουσικής ψυχής με το βιεννέζικο μουσικό σώμα, ο Strauss μετασχηματίζει το ουγγρικό ιδίωμα σε εξωτικό αντίβαρο του βιεννέζικου βαλς, προσδίδοντας στην αντιπαράθεση των δύο μουσικών κόσμων ευρύτερη συμβολική και, εν μέρει, πολιτική διάσταση.

Ενώ στο πλαίσιο της «χρυσής» περιόδου της βιεννέζικης οπερέτας το βαλς χρησιμοποιείται πρωτίστως ως σκηνικό μέσο χορευτικής επίδειξης και κοινωνικής αναπαράστασης, κατά την «αργυρή» περίοδο αποκτά νοσταλγική και αναστοχαστική διάσταση, λειτουργώντας ως βασικό εκφραστικό υπόστρωμα.[20] Το 1901, ο Ούγγρος Wilhelm Karczag (1857-1923), από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή στο Theater an der Wien, επιχείρησε την ανανέωση του ρεπερτορίου του θεάτρου, συμβάλλοντας αποφασιστικά στη διαμόρφωση των αισθητικών προϋποθέσεων της «αργυρής» περιόδου της βιεννέζικης οπερέτας. Η πρώτη οπερέτα που παρουσίασε ήταν *Ο βαρόνος Ατσίγγανος* του Strauss, με τον κωμικό τενόρο Alexander Girardi στον ρόλο του χοιροτρόφου Kálmán Zsupan.[21] Μετά τον θάνατο του Karczag (τον Οκτώβριο του 1923), ο Hubert Marischka (1882-1959), αναλαμβάνοντας την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου, προώθησε έναν περαιτέρω εκσυγχρονισμό της σκηνής, δίνοντας έμφαση σε έργα που συνδύαζαν τη θεαματικότητα του *revue* με τη ζωντάνια των σύγχρονων χορών. Μεταξύ αυτών, η *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Kálmán αναδείχτηκε σε κατεξοχήν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της νέας αυτής αισθητικής, προσφέροντας πλούσιες δυνατότητες θεαματικής σκηνικής ανάπτυξης.[22] Στο έργο αυτό, ο Marischka αναγνώρισε μία παραμυθένια ανασύνθεση στοιχείων του *χαμένου παραδείσου* της Διπλής Μοναρχίας, μέσα από τη συνύπαρξη της βιεννέζικης μουσικής παράδοσης, των αυτοκρατορικών ενδυμασιών και της «τσιγγάνικης» μουσικής πρακτικής.

Το βασικό δραματουργικό πρότυπο της βιεννέζικης οπερέτας της «αργυρής» περιόδου διαμορφώθηκε με την *Εύθυμη χήρα* (1905), αν και ορισμένες από τις θεατρικές συμβάσεις απαντούν ήδη στον *Βαρόνο Ατσίγγανο* (1885). Το πρωταγωνιστικό ζευγάρι, που αποτελείτο συνήθως από έναν λυρικό τενόρο ή βαρύτονο και μία σοπράνο,

[20] Το βαλς ξεκίνησε ως λαϊκός χορός στις αγροτικές περιοχές της Αυστρίας και της Γερμανίας ήδη από τον ύστερο Μεσαίωνα, με πρώιμες μαρτυρίες να τοποθετούνται στον 13ο αιώνα. Η ονομασία του προέρχεται από το γερμανικό ρήμα *walzen* και συνδέεται με το λατινικό *volvere* (περιστρέφω, γυρνώ), στοιχείο που υπογραμμίζει την κυκλική, περιστροφική κινησιολογία του χορού. Στη γαλλική παράδοση έχει προταθεί ως συγγενές πρότυπο το χορευτικό είδος *volte* του 16ου αιώνα, το οποίο επίσης βασιζόταν σε στροφικές κινήσεις. Κατά τον 18ο αιώνα το βαλς εξελίχθηκε σταδιακά από λαϊκό χορό σε αστικό και, αργότερα, αριστοκρατικό ιδίωμα των ευρωπαϊκών σαλονιών, αποκτώντας ιδιαίτερη διάδοση μέσω της μουσικής παραγωγής του Johann Strauss I (1804-1849). Ο χορός είναι σε μέτρο 3/4 και χαρακτηρίζεται από τη στενή σωματική επαφή και την περιστροφική κίνηση των χορευτών. Βλ. Andrew Lamb, «Waltz», στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881 (τελευταία πρόσβαση: 20 Οκτωβρίου 2025).

[21] Stefan Frey, "Going Global: The International Spread of Viennese Silver-Age Operetta", στο: Anastasia Bellina & Derek B. Scott (επιμ.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, σ. 89-102.

[22] Η πολιτική εκσυγχρονισμού που υιοθέτησε ο Hubert Marischka στο Theater an der Wien σηματοδότησε την απομάκρυνση του Franz Léhar από το θέατρο, με το οποίο είχε ταυτιστεί επί σειρά ετών, καθώς εκεί είχαν παρουσιαστεί σε πρώτη εκτέλεση σχεδόν όλες οι σημαντικές οπερέτες του, μεταξύ των οποίων και η *Εύθυμη χήρα*. Ο Marischka θεωρούσε ότι ο Léhar δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις νέες αισθητικές κατευθύνσεις που επιθυμούσε να επιβάλει και στράφηκε προς τον Kálmán, ο οποίος με την *Μπαγιαντέρα* είχε ήδη αποδείξει την ικανότητά του να ενσωματώνει σύγχρονους χορευτικούς ρυθμούς στον δραματουργικό ιστό της οπερέτας. Ο Léhar απάντησε ουσιαστικά σε αυτή την επιλογή παρουσιάζοντας την οπερέτα *Clo-Clo*, η οποία έκανε πρεμιέρα στο Bürgertheater στις 8 Μαρτίου 1924, λίγες ημέρες μετά την πρεμιέρα της *Κοντέσσας Μαρίτσας*. Με το έργο αυτό επιδίωξε να αποδείξει ότι μπορούσε, εφόσον το επιθυμούσε, να δημιουργήσει μία θεαματική οπερέτα, ενσωματώνοντας σύγχρονους χορούς. Βλ. William A. Everett, "A Tale of Two Operettas", *The Year that Made the Musical: 1924 and the Glamour of Musical Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2024, σ. 76.

παρουσιαζόταν ως μεγαλύτερης ηλικίας σε σχέση με το δεύτερο ζευγάρι, το οποίο συγκροτούσαν μία σουμπρέτα και ένας ελαφρύς ή κωμικός τενόρος, με σαφώς εντονότερο χορευτικό προσανατολισμό. Η μουσική που προοριζόταν για το πρώτο ζευγάρι ήταν, κατά κανόνα, περισσότερο απαιτητική από τεχνικής και εκφραστικής άποψης. Η δραματουργική δομή ακολουθούσε το καθιερωμένο τριμερές σχήμα: η πρώτη πράξη εκτυλισσόταν συνήθως σε έναν δημόσιο χώρο, όπου παρουσιάζονταν οι βασικοί χαρακτήρες και τίθεντο οι άξονες της πλοκής, πριν καταλήξει σε ένα ανέφελο φινάλε· η δεύτερη πράξη άνοιγε, κατά κανόνα, με ένα μεγάλο, θεαματικό χορευτικό νούμερο, περιλάμβανε τις σημαντικότερες δραματικές ανατροπές και τα βασικά ερωτικά ντουέτα των πρωταγωνιστών και κορυφωνόταν σε ένα θορυβώδες φινάλε παρεξηγήσεων, το οποίο έθετε σε κίνδυνο την ευτυχή έκβαση της υπόθεσης· η τρίτη πράξη ήταν συνήθως συντομότερη, στηριζόταν στην αναδιατύπωση και επεξεργασία προγενέστερου μουσικού υλικού, οδηγούσε στην επίλυση των παρεξηγήσεων και κατέληγε στην αποκατάσταση της τάξης και στο αναμενόμενο ευτυχές τέλος.[23]

Η υπόθεση της *Κοντέσσας Μαρίτσας* ακολουθεί το προαναφερθέν δραματουργικό πρότυπο και οργανώνεται γύρω από δύο ερωτικά ζευγάρια, τη Μαρίτσα με τον Τάσσιλο και τη Λίζα με τον Τζουπάν, οι σχέσεις των οποίων περιπλέκονται σύμφωνα με τις συμβάσεις της βιεννέζικης οπερέτας. Ο Τάσσιλο, ένας πτωχευμένος κόμης που επωμίζεται τα χρέη του πατέρα του, εργάζεται *incognito* ως επιστάτης στα κτήματα της Μαρίτσας, προκειμένου να εξασφαλίσει τα έξοδα διαβίωσης της μικρότερης αδελφής του, Λίζας, η οποία αγνοεί την οικονομική καταστροφή της οικογένειάς τους. Απομονωμένος στην ουγγρική ύπαιθρο, ο Τάσσιλο νοσταλγεί την ανέμελη ζωή που άφησε πίσω στη Βιέννη και τους χορούς του βαλς. Η άφιξη της Μαρίτσας με τη συνοδεία της σηματοδοτεί την έναρξη των υποτιθέμενων αρραβώνων της με τον ούγγρο βαρόνο Κόλομαν Τζουπάν. Η εορταστική ατμόσφαιρα, πλαισιωμένη από τον ήχο των τσιγγάνικων βιολιών και τον χορό της τσάρδας, διαταράσσεται από την απουσία του αρραβωνιαστικού. Η Μαρίτσα αποκαλύπτει στη Λίζα ότι ο Τζουπάν δεν είναι παρά ένα φανταστικό πρόσωπο, δανεισμένο από τον *Βαρόνο Ατσίγγανο* του Strauss, το οποίο επινόησε για να αποθαρρύνει τους επίμονους μνηστήρες της. Η κατάσταση, ωστόσο, περιπλέκεται όταν ο βαρόνος Τζουπάν εμφανίζεται με σάρκα και οστά, διεκδικώντας τη μέλλουσα σύζυγό του. Παράλληλα, η τσιγγάνα Μάνια διαβάζει το χέρι της Μαρίτσας και προφητεύει ότι μέσα σε τριάντα ημέρες θα ερωτευθεί έναν άνδρα αριστοκρατικής καταγωγής. Η Μαρίτσα εύχεται να επαληθευθεί η προφητεία. Μετά την αναχώρηση της αριστοκρατικής συντροφιάς για τη Βιέννη, η Μαρίτσα παραμένει στο κτήμα μαζί με τη Λίζα. Μέσα στην ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της ουγγρικής υπαίθρου αναπτύσσεται σταδιακά μία σχέση αμοιβαίας έλξης ανάμεσα στη Μαρίτσα και τον Τάσσιλο. Οι δύο ήρωες χορεύουν βαλς και έρχονται ολοένα πιο κοντά, μέχρις ότου η σχέση τους κλονιστεί από μία παρεξήγηση. Η Μαρίτσα παρερμηνεύει το περιεχόμενο μίας επιστολής και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο Τάσσιλο είναι προικοθήρας, θεωρώντας συγχρόνως τη Λίζα ερωμένη του. Σε μία έντονη σκηνή, τον ταπεινώνει δημόσια, για να αντιληφθεί λίγο αργότερα το σφάλμα της. Παρά τη μεταμέλειά της, η περηφάνειά της δεν της επιτρέπει να ζητήσει συγγνώμη. Τη λύση δίνει τελικά η βαρόνη, θεία του Τάσσιλο, η οποία αποκαθιστά τόσο την περιουσία όσο και την κοινωνική θέση του ανιψιού της, οδηγώντας την οπερέτα στην ευτυχή κατάληξη με την ένωση όλων των ζευγαριών.

Το λιμπρέτο των Brammer και Grünwald, μολονότι παρουσιάζει έντονα στοιχεία πρωτοτυπίας, ενσωματώνει δημιουργικά δραματουργικά μοτίβα που απαντούν σε

[23] Micaela K. Baranello, "The Operetta Factory: Production Systems of Silver-Age Vienna", στο: Anastasia Bellina & Derek B. Scott (επιμ.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, σ. 189-204.

προγενέστερα θεατρικά έργα.[24] Η κεντρική ιδέα του οικονομικά κατεστραμμένου αριστοκράτη, ο οποίος αναγκάζεται να αποκρύψει την ταυτότητά του και να εργαστεί ως επιστάτης, ανάγεται στο έργο *Ο εξαθλιωμένος ευγενής* (*Der verarmte Edelmann*), θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος του Octave Feuillet *Η ιστορία ενός φτωχού νέου* (*Le Roman d'un jeune homme pauvre*, 1858). Αντίστοιχα, η επινόηση του ανύπαρκτου αρραβωνιαστικού Κόλομαν Τζουπάν παραπέμπει ευθέως στον *Βαρόνο Ατσίγγανο* του Strauss, παραπομπή που δηλώνεται ρητά στο ίδιο το λιμπρέτο, ενώ η χρήση της συστατικής επιστολής ως μέσου δραματικής λύσης στην τρίτη πράξη αντλεί το πρότυπό της από το θεατρικό έργο *Πανδοχείον Λευκός Ίππος* (*Im weißen Rößl*) των Blumenthal και Kadelburg.[25]

Παρά τις παραπάνω δραματουργικές αναφορές, η *Κοντέσσα Μαρίτσα* θεωρείται συχνά το πιο προσωπικό έργο του Kálmán. Ο χαρακτήρας του πτωχευμένου αριστοκράτη, βίαια αποκομμένου από τη Βιέννη και την ευημερία του πρότερου βίου του, αντανακλά βιώματα της νεανικής ηλικίας του συνθέτη, ο οποίος, σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών, αναγκάστηκε, μετά τη χρεοκοπία του πατέρα του, να εγκαταλείψει την ουγγρική ύπαιθρο, τον «παράδεισο» των παιδικών του χρόνων.[26] Ο ίδιος τσακισμένος ήρωας, ο άλλοτε άψογος «χορευτής της τσάρδας», συγκίνησε ταυτόχρονα πολλούς βιεννέζους πρώην αριστοκράτες, θύματα της πολεμικής οικονομίας και των κερδοσκοπικών μηχανισμών του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, οι οποίοι, όπως και εκείνος, αισθάνονταν «αποδιωγμένοι από τη μοίρα».[27] Παράλληλα, η αίσθηση καθήκοντος του Τάσσιλο απέναντι στην αδελφή του αντανακλά τη σχέση του Kálmán με τις δικές του αδελφές, τις οποίες στήριζε οικονομικά μέχρι το τέλος της ζωής του.[28] Στα προσωπικά αυτά στοιχεία προστίθεται και η αναφορά στη μικρή επαρχιακή πόλη Βάραζντιν (Varasdin), γενέτειρα της μητέρας του συνθέτη, η οποία, χάρη στην οπερέτα, απέκτησε διεθνή φήμη και αναγνωρισιμότητα.[29]

[24] Η συνεργασία του Emmerich Kálmán με το συγγραφικό δίδυμο των Julius Brammer και Alfred Grünwald ξεκίνησε το 1920 και καρποφόρησε μέσα στην επόμενη δεκαετία με τη δημιουργία πέντε από τις σημαντικότερες οπερέτες του συνθέτη, οι οποίες γνώρισαν μεγάλη επιτυχία: *Η μπαγιαντέρα* (*Die Bajadere*, Carltheater, 23.12.1921), *Κοντέσσα Μαρίτσα* (*Gräfin Mariza*, Theater an der Wien, 28.02.1924), *Η πριγκίπισσα του τσίρκου* (*Die Zirkusprinzessin*, Theater an der Wien, 26.03.1926), *Η δούκισσα του Σικάγου* (*Die Herzogin von Chicago*, Theater an der Wien, 5.4.1928) και *Η βιολέτα της Μοντμάρτης* (*Das Veilchen vom Montmartre*, Johann Strauß-Theater, 21.03.1930).

[25] Frey, *Laughter under Tears*, ό.π., σ. 149.

[26] Ο Kálmán περιγράφει ότι το καλοκαίρι του 1896 η ζωή του άλλαξε δραματικά. Επιστρέφοντας για τις θερινές διακοπές στο πατρικό του, βρέθηκε αντιμέτωπος με ένα σπίτι βυθισμένο στη θλίψη. Η οικογενειακή επιχείρηση αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα και η ατμόσφαιρα ήταν αποπνικτική: το γέλιο και η δυνατή ομιλία είχαν απαγορευθεί. Η οκταήμερη απόδρασή του στην ουγγρική ύπαιθρο, στο σπίτι ενός οικογενειακού φίλου, αποτέλεσε μία σύντομη ανάπαυλα, γεμίζοντάς τον χαρά και αισιοδοξία. Όσο βρισκόταν εκεί, έμαθε μέσω επιστολής ότι ο πατέρας του είχε χρεοκοπήσει, χάνοντας την περιουσία της οικογένειας: τις επαύλεις, τα υποκαταστήματα, τα έπιπλα, ακόμη και το πιάνο. Απελπισμένος, ζήτησε να παραμείνει λίγες μέρες ακόμη στο σπίτι του φίλου του, αλλά το αίτημά του απορρίφθηκε. Ο ίδιος θυμάται: «Με κάτι βαρύγδουπες εκφράσεις μού έδειξαν την πόρτα. Ο γιος του ισχυρού επιχειρηματία ήταν ευπρόσδεκτος· το φτωχό παιδί που δεν είχε πού να πάει, έπρεπε να φύγει! Κλαίγοντας μάζεψα τα πράγματά μου! Κλαίγοντας αποχαιρέτησα την όμορφη *puszta*». Η προσωπική αυτή εμπειρία φαίνεται να μετασχηματίζεται δραματουργικά στο φινάλε της πρώτης πράξης της *Κοντέσσας Μαρίτσας*. Ο Τάσσιλο, συντετριμμένος από τη χρεοκοπία του πατέρα του, στέκεται έξω από το παλάτι ως «αποδιωγμένος της μοίρας», επαναλαμβάνοντας συμβολικά την εμπειρία του νεαρού Emmerich, ο οποίος εκδιώχθηκε βίαια από τον παράδεισο της παιδικής του ηλικίας. Βλ. Frey, *Laughter under Tears*, ό.π., σ. 13-15.

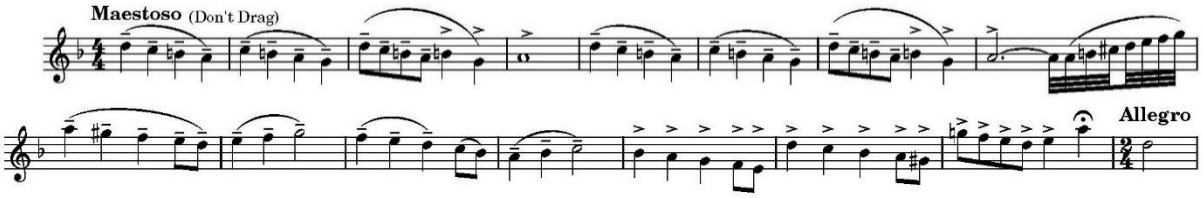
[27] Ό.π., σ. 143-144.

[28] Ό.π., σ. 148.

[29] Η μητέρα του Kálmán, Paula Singer, γεννήθηκε στις 29 Ιουνίου 1853 στο Βάραζντιν, μία μικρή επαρχιακή πόλη της Κροατίας που απέκτησε διαχρονική φήμη μέσω του πετυχημένου νούμερου "Komm mit nach Varasdin". Βλ. Frey, ό.π., σ. 8-9.

Μουσικοδραματουργική διάρθρωση

Η οπερέτα οργανώνεται σε τρεις πράξεις, σύμφωνα με το πρότυπο της βιεννέζικης οπερέτας της «αργυρής» περιόδου, και περιλαμβάνει δεκαεννέα μουσικά νούμερα βασισμένα σε δημοφιλείς χορευτικούς ρυθμούς (βλ. Πίνακες 1-3). Υπό τους ήχους της ορχηστρικής Εισαγωγής, η αυλαία ανοίγει αποκαλύπτοντας το σκηνικό της ουγγρικής υπαίθρου. Η μελαγχολική ατμόσφαιρα που διαπερνά ολόκληρο το έργο εδραιώνεται ήδη από τις πρώτες σελίδες της παρτιτούρας μέσω της ελάσσονος τονικότητας, της διευρυμένης αρμονικής γλώσσας και της χαρακτηριστικής κατιούσας μελωδικής γραμμής, στην οποία δεσπόζει το διάστημα της αυξημένης δεύτερης. Η μελωδία αυτή, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως «μελωδία της μοίρας» ή «τσιγγάνικη μελωδία», διατρέχει ολόκληρη την οπερέτα, επανεμφανίζεται σε κομβικές στιγμές της δράσης και συνδέεται άμεσα με την ουγγρική ύπαιθρο και τους Τσιγγάνους (Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1: Ορχηστρική Εισαγωγή: η «μελωδία της μοίρας» ή «τσιγγάνικη μελωδία»[30]

Το πρώτο μουσικό νούμερο είναι μία τσάρδας, βασισμένη στη «μελωδία της μοίρας» της Εισαγωγής, η οποία συνδέεται εξαρχής με τους Τσιγγάνους και την πρακτική της χειρομαντείας. Το μελαγχολικό τραγούδι της τσιγγάνας Μάνιας αρχίζει με τον στίχο «Η ευτυχία είναι ένα χρυσό όνειρο» (αρ. 1), υπογραμμίζοντας την εύθραυστη και εφήμερη φύση της ευτυχίας, η οποία μπορεί ανά πάσα στιγμή να μετατραπεί σε απελπισία. Στη συνέχεια, η Μάνια παραδίνεται σε μία σειρά δεξιοτεχνικών φωνητικών περασμάτων, τα οποία λειτουργούν ως ηχητική αναπαράσταση της δεξιοτεχνίας που αποδίδεται παραδοσιακά στους τσιγγάνους μουσικούς. Το ουγγροτσιγγάνικο ιδίωμα ενισχύεται περαιτέρω με τη χρήση του *tárogató*, ουγγρικού λαϊκού πνευστού οργάνου με μονό γλωσσίδι, στο οποίο ανατίθεται η απόδοση της «μελωδίας της μοίρας».[31] Η μουσική σβήνει σταδιακά, καθώς η Μάνια απομακρύνεται από τη σκηνή.

Η εισαγωγική άρια του Τάσσιλο «Αγαπημένη Βιέννη» (αρ. 3) είναι ένα αργό βαλς με έντονο νοσταλγικό χαρακτήρα. Ξεκινά στη μι-ελάσσονα και καταλήγει αισιόδοξα στην ομώνυμη μείζονα, εκφράζοντας έναν ύστατο χαιρετισμό προς τη χαμένη βιεννέζικη κοσμικότητα και τον προνομιούχο τρόπο ζωής του παρελθόντος, ενώ συγχρόνως υπαινίσσεται την ελπίδα αναβίωσης εκείνης της παλιάς εποχής. Ο Kálmán αξιοποιεί τον ρυθμό του αργού βαλς ως φορέα της νοσταλγίας, μετατρέποντάς τον σε μουσικό σύμβολο μίας εξιδανικευμένης πραγματικότητας που υπάρχει πλέον μόνο στη μνήμη.[32] Σύμφωνα με τον Stefan Frey, τα αργά βαλς του Kálmán είναι μελαγχολικά και διαποτισμένα από πάθος· σε αυτά, το γέλιο συνυπάρχει τρυφερά με τα δάκρυα, δημιουργώντας μουσικές εικόνες έντονης συναισθηματικής φόρτισης, μακριά από την παράδοση των εύθυμων βιεννέζικων βαλς.[33]

[30] Τα μουσικά παραδείγματα και οι πίνακες με τα μουσικά νούμερα κάθε πράξης που παρατίθενται στην παρούσα μελέτη βασίζονται στην αγγλική έκδοση της φωνητικής παρτιτούρας: Emmerich Kalman, *Countess Maritza*, *Vocal Score*, *English version by Nigel Douglas*, Weinberger – Octava, London 1984.

[31] Για το ουγγρικό πνευστό όργανο *tárogató*, βλ. Zoltán Falvy, "*Tárogató* as a Regional Instrument", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 38, 1997, σ. 361-370.

[32] Baranello, *The Operetta Empire*, σ. 101 και 118.

[33] Frey, *Laughter under Tears*, ό.π., σ. 108.

Αρ.	Κείμενο	Ρυθμός	Tempo	Τονικότητα	Μέτρα	Χαρακτήρας	Είδος χορού
	Ορχηστρική Εισαγωγή	4/4 – 2/4	Maestoso – Allegro – Presto	ρε – Ρε	1-151		Csárdás
1	***Luck is a golden dream***	2/4 – 4/4	Andante – Adagio	ρε	1-100	Manja	Csárdás
2	How do you do?	2/2	Molto moderato	Φα	1-103	Παιδιά & Tassilo	Fox-trot
3	***Vienna mine***	3/4	Lento	μι – Μι	1-84	Tassilo	Lento Valse
4	***Set the Gypsy music playing***	4/4 4/4 – 2/4	Allegro moderato Andante – Allegro	Φα μι – Μι	1-182	Maritza & Χορωδία	Gypsy band on stage Csárdás
5	***Childhood Memories***	3/4	Tempo di Valse	Φα	1-108	Lisa & Tassilo	Lento Valse
6	***Let's go to Varasdin***	2/2	Molto moderato	Φα	1-95	Maritza & Zsupan	Shimmy – Foxtrot
7	*Melodrama*	4/4	Moderato – Adagio		1-39	Tschekko & Tassilo	
	Play Gypsy!	4/4 – 2/4	Andante – Presto	ρε – Ρε	40-151	Tassilo	Gypsy band on stage Csárdás
	Melodrama	3/4 – 4/4	Allegretto grazioso	Λα – φα	152-211	Maritza & Tassilo	
	Don't let irritation	4/4 – 2/4	Allegro moderato	Σολ – ρε	212-272	Tutti εκτός Tassilo	Charleston
	My lady please	6/8 – 3/4	Adagio *misterioso*	Λα – ρε	272-299	Manja	
	How strange the power	3/4		Φα (ρε)	300-331	Maritza, Manja & Χορωδία	Προφητεία & Valse
	Melodrama	2/2	Allegro moderato	Μι-ύφεση	331-348	Tutti εκτός Tassilo	
	I am staying here	6/8 – 2/4	Allegro maestro	Σολ	349-408		Charleston
	Melodrama	4/4	Maestoso	σολ	409- 424	Maritza & Tschekko	
		4/4 – 2/4	Andante	ρε	425-440	Maritza & Tassilo	Csárdás
		3/4	Allegro grazioso	ρε – Ρε	441-448		
	Play Gypsy!	4/4 – 2/4	Allegro moderato	Ρε	449-491		Gypsy band on stage Csárdás

Πίνακας 1: Διάρθρωση των μουσικών κομματιών της πρώτης πράξης

Το εισαγωγικό κομμάτι της Μαρίτσας «Ας αρχίσει η τσιγγάνικη μουσική» (αρ. 4) είναι μία μεγαλοπρεπής τσάρδας, γραμμένη για σολίστ, χορωδία και τσιγγάνικη ορχήστρα επί σκηνής. Μαγεμένη από την ομορφιά της ουγγρικής υπαίθρου, η Μαρίτσα τραγουδά «Ευτυχισμένη η ζωή των Τσιγγάνων» και παραδίδεται με πάθος στον χορό. Στο σημείο αυτό επανέρχεται η χαρακτηριστική μελαγχολική «μελωδία της μοίρας», καθώς η ηρωίδα καλεί τους Τσιγγάνους να τη «μαγέψουν με το ξόρκι της τσάρδας» και να απελευθερώσουν το πάθος της στιγμής (Παράδειγμα 2). Το μουσικό νούμερο κορυφώνεται με ένα ζωηρό *friska* στην ομώνυμη μείζονα, ολοκληρώνοντας τη μετάβαση από τη μελαγχολική Εισαγωγή στην εκστατική χορευτική κορύφωση.



Παράδειγμα 2: Αρ. 4, Άρια της Μαρίτσας «Ας αρχίσει η τσιγγάνικη μουσική» (*Iassú*), «μελωδία της μοίρας»

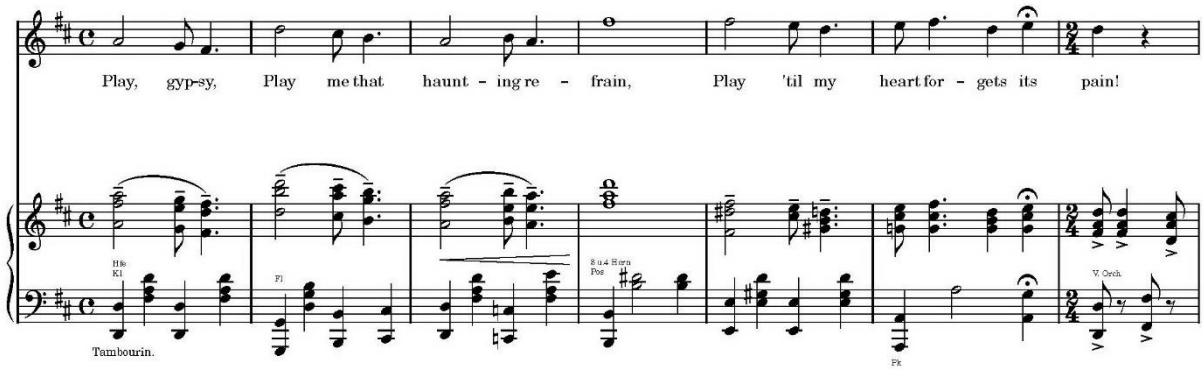
Στην πρώτη πράξη, το πρωταγωνιστικό ζευγάρι δεν τραγουδά κανένα ντουέτο, καθυστερώντας τόσο μουσικά όσο και δραματουργικά την ένωση των δύο χαρακτήρων. Αντίθετα, οι σχέσεις των χαρακτήρων διαπλέκονται μεταξύ τους και η μουσική ακολουθεί στενά τη δραματική πλοκή. Έτσι, ο τενόρος Τάσσιλο τραγουδά με τη σουμπρέτα Λίζα, ενώ η υψίφωνος Μαρίτσα με τον κωμικό τενόρο Τζουπάν, αναβάλλοντας τη μουσική ένωση των πραγματικών ερωτικών ζευγαριών. Το ντουέτο του Τάσσιλο και της αδελφής του, Λίζας, «Παιδικές αναμνήσεις» (αρ. 5) είναι ένα κομψό αργό βαλς που ανακαλεί τις ανέμελες αναμνήσεις της παιδικής τους ηλικίας. Χαρακτηριστικά, τα δύο αδέλφια δεν στοχάζονται τη σημερινή τους δυστυχία, αλλά αναπολούν έναν χαμένο κόσμο αθωότητας και οικογενειακής ευτυχίας, προσδίδοντας στη σκηνή έναν συγκρατημένα νοσταλγικό χαρακτήρα.

Αντίθετα, το ντουέτο της Μαρίτσας και του Τζουπάν «Ας πάμε στο Βάραζντιν» (αρ. 6) αποτελεί ένα κωμικό μουσικό νούμερο σε σύγχρονο χορευτικό ρυθμό. Πρόκειται για ένα από τα πρώιμα παραδείγματα ενσωμάτωσης του *shimmy* στη βιεννέζικη οπερέτα, που αξιοποιείται για την ενίσχυση τόσο του εξωτικού όσο και του κωμικού στοιχείου. Η είσοδος αυτού του σύγχρονου χορού αμερικανικής προέλευσης υποδηλώνει την πολιτισμική μετατόπιση της οπερέτας κατά τη δεκαετία του 1920 και τη σταδιακή απομάκρυνσή της από την παράδοση. Σε δραματουργικό επίπεδο, ο Τζουπάν καλεί τη Μαρίτσα να τον ακολουθήσει στο περίφημο Βάραζντιν, πόλη που γνώρισε σημαντικές εδαφικές και πολιτικές μεταβολές μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο: ενώ πριν τον πόλεμο αποτελούσε τμήμα του Βασιλείου της Ουγγαρίας, μετά τη συνθήκη του Τριανόν (1920) εντάχθηκε στο νεοσύστατο κράτος των Σέρβων, των Κροατών και των Σλοβένων (τη σημερινή Κροατία). Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο, ο στίχος «Ας βάψουμε την πόλη με κόκκινο, πράσινο και λευκό», δηλαδή με τα χρώματα της ουγγρικής σημαίας, αποκτά σαφή πολιτική διάσταση, υπαινισσόμενος τη νοσταλγία για την προπολεμική Ουγγαρία και την επιθυμία αποκατάστασης των χαμένων εδαφών που επέφερε η παραπάνω συνθήκη (Παράδειγμα 3).



Παράδειγμα 3: Αρ. 6, Ντουέτο Τζουπάν – Μαρίτσας «Ας πάμε στο Βάραζντιν»

Το πολυτμηματικό φινάλε της πρώτης πράξης κορυφώνεται με τη δημοφιλή τσάρδας του Τάσσιλο «Παίξτε, Τσιγγάνοι, κάποτε ήμουν καλός χορευτής της τσάρδας» (αρ. 7). Η ρεαλιστική σκηνική απόδοση του συγκεκριμένου μουσικού κομματικού από τον Marischka το 1924 προκάλεσε πρωτοφανή ενθουσιασμό στο κοινό και αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους προσωπικούς του θριάμβους. Ο βιεννέζικος τύπος παρατήρησε χαρακτηριστικά ότι δεν επρόκειτο πλέον για έναν συμβατικό ήρωα οπερέτας αλλά για την ενσάρκωση ενός αληθινού ανθρώπου, σαν να επρόκειτο για ένα ψυχολογικό δράμα».[34] Απομονωμένος έξω από το παλάτι, όπου η συντροφιά της Μαρίτσας διασκεδάζει, ο Τάσσιλο αρχίζει μία μελαγχολική τσάρδας, οι στίχοι της οποίας ανακαλούν διαρκώς την απώλεια της προηγούμενης ζωής του: «Κάποτε ήμουν πλούσιος, ήμουν χορευτής της τσάρδας […], ήμουν περήφανος και κομψός αριστοκράτης». Στο αργό μέρος (*lassú*), η μουσική λειτουργεί ως έκφραση της νοσταλγίας για την κοινωνική και προσωπική του κατάρρευση. Αντίθετα, στο γρήγορο μέρος (*friska*), ο ήρωας παίρνει στα χέρια του το βιολί και ενώνεται με την τσιγγάνικη ορχήστρα επί σκηνής, μετατρέποντας τον προσωπικό του θρήνο σε εκστατική χορευτική έκφραση. Με τον τρόπο αυτό, ο αριστοκράτης ήρωας ταυτίζεται προσωρινά με τη μορφή του τσιγγάνου μουσικού, η οποία λειτουργεί ως σύμβολο ελευθερίας, αυθεντικής έκφρασης και συναισθηματικής εκτόνωσης. Η μετάβαση από τη μελαγχολική ρε-ελάσσονα του πρώτου μέρους στη θριαμβευτική Ρε-μείζονα του δεύτερου υπογραμμίζει τη δραματουργική μετάβαση από τη νοσταλγία στη χορευτική έκσταση, ενώ η συνεχής επιτάχυνση της μουσικής οδηγεί σε μία ολοένα εντονότερη έξαρση, καθώς ο Τάσσιλο παρασύρεται σε έναν ξέφρενο, βαθιά προσωπικό χορό (Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4: Αρ. 7, Φινάλε πρώτης πράξης – Άρια του Τάσσιλο «Παίξτε, Τσιγγάνοι»

Η μέθη του Τάσσιλο διαλύεται απότομα τη στιγμή που αντιλαμβάνεται την παρουσία της Μαρίτσας και των καλεσμένων της· η χορευτική του έξαρση διακόπτεται σαν αφύπνιση από ένα όνειρο που δεν μπορεί να εκτεθεί δημόσια. Όταν η Μαρίτσα τον καλεί να επαναλάβει τον χορό για εκείνη, ο Τάσσιλο αρνείται: η απελπισμένη του τσάρδας είναι βαθιά προσωπική, δεν έχει χαρακτήρα θεάματος και δεν επιδέχεται παραγγελία. Η αντίδραση της περήφανης Μαρίτσας είναι άμεση και απότομη· τον απολύει επί τόπου, επαναφέροντας τη δραματική ένταση σε επίπεδο κοινωνικής σύγκρουσης. Καθώς ο Τάσσιλο αποχωρεί εκνευρισμένος, η ορχήστρα επαναδιατυπώνει τη «μελωδία της μοίρας», ενισχύοντας το δραματικό φορτίο.

Η ένταση σταδιακά αποκλιμακώνεται με ένα χαρούμενο χορωδιακό σε ρυθμό *charleston*, καθώς οι καλεσμένοι επιχειρούν να πείσουν την Μαρίτσα να επιστρέψει μαζί τους στη Βιέννη. Μέσα σε αυτή την εορταστική ατμόσφαιρα, η Μάνια ζητά να διαβάσει

[34] Βλ. ό.π., σ. 143 και 153.

το χέρι της κόμισσας και, σε ύφος *misterioso*, προφητεύει την επικείμενη ερωτική της μεταστροφή προς έναν άνδρα αριστοκρατικής καταγωγής μέσα σε διάστημα τριάντα ημερών. Η Μαρίτσα απαντά σχεδόν αυθόρμητα με ένα σύντομο βαλς, ως ηχητική επιβεβαίωση της ελπίδας που γεννά η προφητεία. Όταν η Μάνια αποχωρεί, ο ρυθμός του *charleston* επιστρέφει, επαναφέροντας τους καλεσμένους στην ανάλαφρη ατμόσφαιρα του καμπαρέ.

Μετά την αποχώρηση των καλεσμένων επανέρχεται η μελαγχολική «μελωδία της μοίρας». Σε μία έκρηξη μεταμέλειας, η Μαρίτσα ανακαλεί την απόφασή της, επαναπροσλαμβάνει τον Τάσσιλο και αποσύρεται στο δωμάτιό της. Μόνος στη σκηνή, ο Τάσσιλο, κυριευμένος από ένα παράξενο πάθος, προσφέρει τον χορό της τσάρδας που προηγουμένως είχε αρνηθεί, αγνοώντας ότι η Μαρίτσα τον παρακολουθεί από το μπαλκόνι του δωματίου της, μέχρι τη στιγμή που η φωνή της ενώνεται με τη δική του και οι δύο ήρωες ενώνονται για πρώτη φορά στην ίδια «τσιγγάνικη μελωδία». Η αυλαία πέφτει αργά υπό τους ήχους της «μελωδίας της μοίρας», η οποία για πρώτη φορά διατυπώνεται σε μείζονα τονικότητα, προμηνύοντας την ευτυχή ένωση του ζευγαριού.

Στην πρώτη πράξη, η εναλλαγή τσάρδας και βαλς ακολουθεί στενά τις έντονες συναισθηματικές διακυμάνσεις των ηρώων, οι οποίοι κινούνται διαρκώς ανάμεσα στο πάθος, τη χαρά, την απώλεια, την απελπισία και την ελπίδα, με τη μουσική να λειτουργεί ως άμεσος δείκτης και ενισχυτής αυτών των μεταπτώσεων.[35] Αντίθετα, οι στιγμές ενσωμάτωσης σύγχρονων χορών (*shimmy*, *fox-trot*, *charleston*), απαλλαγμένων από ισχυρούς συμβολισμούς, προσφέρουν στιγμιαία ανακούφιση και λειτουργούν ως μηχανισμός μουσικής αποκλιμάκωσης της συναισθηματικής έντασης.

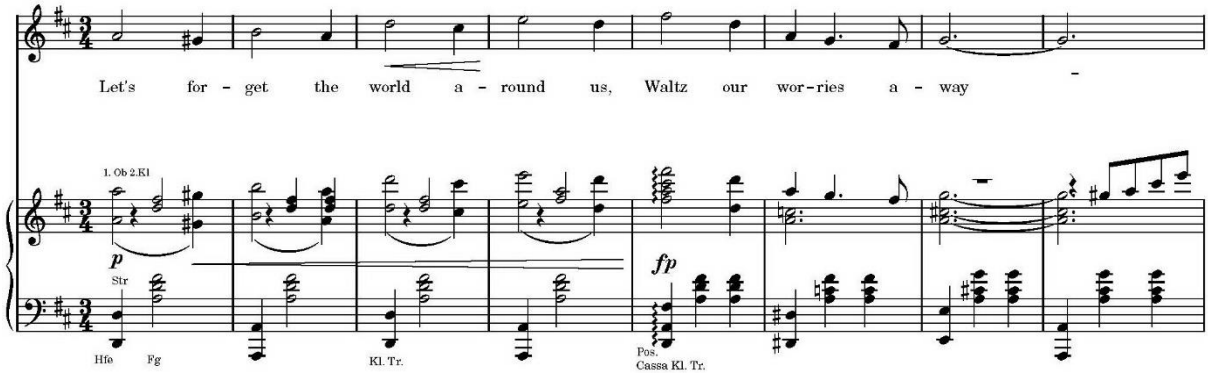
Η δεύτερη πράξη συγκροτείται από δύο μεγάλες σκηνές βαλς για τους πρωταγωνιστές (αρ. 10 και 12), δύο ντουέτα σε σύγχρονο ρυθμό *fox-trot* για το κωμικό ζευγάρι (αρ. 9 και 13) και το συμβατικό πολυτμηματικό φινάλε (αρ. 14).

Αρ.	Κείμενο	Ρυθμός	Tempo	Τονικότητα	Μέτρα	Χαρακτήρας	Είδος χορού
8	Mister Törek	4/4	Allegretto	Σολ	1-171	Maritza, Lisa, Tassilo & Χορωδία	Fox-trot
9	***When I start dreaming***	4/4	Moderato	Φα	1-106	Lisa & Zsupan	Fox-trot
10	*Melodrama*	3/4	Moderato	ρε	1-11	Maritza & Tassilo	
		2/2	Allegretto	Σολ	12-31		Fox-trot
		4/4 – 2/2	Moderato	Φα	32-72		Shimmy – Fox-trot
		3/4	Tempo di Java	σολ – Σολ	77-126		Valse
	Waltz our worries away		Tempo di Valse	Ρε	139-281		
11	Corks a-popping	2/4	Allegro	Σολ	1-85	Maritza, Popolescu, Zsupan & Χορωδία	Charleston
	Melodrama	3/4	Tempo di Valse lento	Φα	1-32	*Ball music off stage*	Lento Valse
12	***Be mine, my love***	3/4	Tempo di Valse	Σολ	1-124	Maritza & Tassilo	Lento Valse
13	***Farewell my love***	2/2	Molto moderato dolce	Φα	1-95	Lisa & Zsupan	Foxtrot
14	*The White Ballet*	3/4	Tempo di Valse	Ρε	1-124		Valse
	Come Maritza	4/4 – 2/4	Andante (agitato) Rubato	μι	134-185	Maritza & Χορωδία	Csárdás
	Melodrama	3/4 – 6/8 – 4/4	Allegretto grazioso	Λα – φα/V	186-245	Maritza & Tassilo	
		3/4	Lento (sarcastic)	Φα/V	246-278		Lento Valse
	Love once came ***Play Gypsy!***	2/4	Allegro (rubato)	ρε – Ρε	282-373	Tassilo	Gypsy band on stage Csárdás
	Melodrama	3/4	Grandioso	Σολ	377-423	Tassilo	Valse
	Lisa is his sister!	6/8	Tempestoso	μι	423-430	Maritza & Χορωδία	
	When Maritza is set on fire	2/4	Presto	Σολ	431-474		Csárdás

Πίνακας 2: Διάρθρωση των μουσικών κομματιών της δεύτερης πράξης

[35] Ό.π., σ. 143.

Σε άμεση αντιπαράθεση με το κωμικό ζευγάρι, που κινείται ανέμελα σε σύγχρονους ρυθμούς, η Μαρίτσα και ο Τάσσιλο αναπτύσσουν μία εκτεταμένη, δραματουργικά συμπυκνωμένη σκηνή (αρ. 10, «Ας διώξουμε τις έγνοιές μας μακριά χορεύοντας βαλς»), στην οποία οι σύγχρονοι χοροί παρωδούνται και τελικά υποχωρούν υπέρ του βαλς. Στο πλαίσιο ενός παιχνιδιού δοκιμών και μεταμορφώσεων, οι δύο ήρωες δοκιμάζουν διαδοχικά διαφορετικούς σύγχρονους χορούς, αναζητώντας τον κατάλληλο ρυθμό που θα μπορούσε να εκφράσει τη σχέση τους. Το παιχνίδι ξεκινά με κωμικές αναδιατυπώσεις μελωδιών σε ρυθμό *charleston*, *shimmy* και *java*, κατά τη διάρκεια των οποίων οι ερμηνευτές αδυνατούν να συντονιστούν· μόνο υπό τους ήχους του κομψού βαλς οι δύο ήρωες συγχρονίζουν τα βήματά τους, ξεχνούν όσα τους χωρίζουν και διώχνουν τις έγνοιές τους μακριά, όπως ακριβώς συνέβαινε με τη συλλογική εμπειρία του προπολεμικού βιεννέζικου βαλς (Παράδειγμα 5). Το δεύτερο ντουέτο των πρωταγωνιστών αποτελεί επίσης ένα αργό βαλς (αρ. 12, «Αγάπη μου γλυκιά»), στο οποίο οι ήρωες ανταλλάσσουν όρκους αιώνιας αγάπης. Σε αυτό το σημείο, το άγριο πάθος της πρώτης πράξης, που εκφράστηκε μέσα από την τσάρδας, μετασχηματίζεται σε ευγενική κομψότητα και τρυφερή ερωτική έκφραση, οι οποίες αποδίδονται αποκλειστικά μέσα από τον ρυθμό του βαλς (Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5: Αρ. 10, Ντουέτο Μαρίτσας – Τάσσιλο
«Ας διώξουμε τις έγνοιές μας μακριά χορεύοντας βαλς»

Λίγο πριν το δεύτερο φινάλε εμφανίζεται στη σκηνή το κωμικό ζευγάρι των δευτεραγωνιστών, το οποίο βιώνει έναν παράδοξο χωρισμό, προμηνύοντας το παράλογο της επικείμενης καταστροφής. Στο πλαίσιο ενός αργού *fox-trot* (αρ. 13, «Αντίο αγάπη μου»), το κοινό διασκεδάζει με την ελαφρότητα της Λίζας και του Τζουπάν, που χωρίζουν πριν καλά-καλά προλάβουν να ενωθούν. Η μείζονα τονικότητα, οι διατονικές μελωδίες, οι κρατημένες νότες και ο ενεργητικός χορευτικός ρυθμός λειτουργούν αντιστικτικά προς το φαινομενικά απειλητικό περιεχόμενο του κειμένου.

Στο δεύτερο πολυτμηματικό φινάλε (αρ. 14), οι μελωδίες επαναδιατυπώνονται με αυστηρή αντιστοίχιση προς το δραματικό περιεχόμενο: οι μελωδίες της τσάρδας κυριαρχούν σε στιγμές θυμού και έντονου πάθους, ενώ οι μελωδίες του αργού βαλς χρησιμοποιούνται για την υπενθύμιση όρκων αγάπης ή πράξεων αφοσίωσης. Η Μαρίτσα αρχικά εκφράζει τον θυμό της μέσα από έναν θυελλώδη χορό τσάρδας, επαναδιατυπώνοντας τη μελωδία της πρώτης της άριας (αρ. 4). Αργότερα, σε μια έκρηξη οργής υπό τους ήχους της «μελωδίας της μοίρας», πετάει δεσμίδες χαρτονομισμάτων στο πρόσωπο του Τάσσιλο. Ο Τάσσιλο, βαθιά πληγωμένος, χορεύει και εκείνος μία απελπισμένη και οργισμένη τσάρδας, πετώντας με τη σειρά του τα χρήματα στους Τσιγγάνους για να συνοδεύσουν μουσικά τον χορό του. Το σκηνικό αυτό, ένα σχεδόν παραληρηματικό επεισόδιο χαρτονομισμάτων, συνάδει με τις συνθήκες πληθωρισμού

της μεταπολεμικής Βιέννης.[36] Στη συνέχεια, η Μαρίτσα, με σαρκαστική διάθεση, αναδιατυπώνει τη μουσική του βαλς, ανακαλώντας κοροϊδευτικά τους ψεύτικους όρκους αγάπης που αντάλλαξε με τον Τάσσιλο. Αργότερα, ο Τάσσιλο προσπαθεί να καθησυχάσει την ταραγμένη Λίζα, ανακαλώντας την υπόσχεσή του να τη φροντίζει μέσα από τη μελωδία σε ρυθμό βαλς του ντουέτου τους από την πρώτη πράξη. Στο τέλος της δεύτερης πράξης, η Μαρίτσα εκφράζει τα έντονα συναισθήματά της χορεύοντας μία τσάρδας, με την ίδια απελπισία της *Εύθυμης χήρας*, η οποία διώχνει τον άνδρα που αγαπά, μόνο και μόνο για να τον υποδεχτεί εκ νέου στην επόμενη πράξη.[37] Στην τελευταία πράξη, οι εκτεταμένες αναδιατυπώσεις μελωδιών οδηγούν γρήγορα στην ευτυχή ένωση των ζευγαριών.

Αρ.	Κείμενο	Ρυθμός	Tempo	Τονικότητα	Μέτρα	Χαρακτήρας	Είδος χορού
15	*Melodrama*	4/4	Moderato	Φα	1-32	Zsupan & Popolescu	Fox-trot
16	*Gypsy music on stage*	2/4	Presto	Ρε	1-28	*Gypsy musician*	Csárdás
17	Nut-brown maiden from the prairie	4/4	Moderato	σολ	1-88	Maritza, Zsupan & Popolescu	Charleston
18	Life could be so free from strife[38]	2/2	Molto moderato	Μι	1-52	Tassilo	Fox-trot
19	Let's go to Varasdin (reprise)	4/4	Moderato	Φα	1-33	Lisa & Zsupan	Shimmy – Fox-trot
20	Be mine, my love (reprise)	3/4	Tempo di Valse	Σολ – Ρε	1-95	Maritza & Tassilo Tutti	Valse

Πίνακας 3: Διάρθρωση των μουσικών κομματιών της τρίτης πράξης

Στην *Κοντέσσα Μαρίτσα* ο κόσμος του βαλς και της τσάρδας συναντά τους σύγχρονους χορευτικούς ρυθμούς. Η οπερέτα ξεκινά με τσάρδας και ολοκληρώνεται με βαλς, ενώ στο ενδιάμεσο αναπτύσσεται μία πλούσια ακολουθία εντυπωσιακών χορευτικών νούμερων, όπως των δύο εκτεταμένων τσάρδας των πρωταγωνιστών, που απαιτούν μεγάλη φωνητική και χορευτική δεξιότητα, των αργών, συναισθηματικών βαλς, τα οποία άλλοτε ανακαλούν μνήμες ενός χαμένου παραδείσου και άλλοτε εκφράζουν τον ερωτικό πόθο, και, τέλος, των γρήγορων σύγχρονων χορών (*fox-trot*, *shimmy*, *charleston*), οι οποίοι, με τη ρυθμική τους ενεργητικότητα, αποκλιμακώνουν τη δραματική ένταση, προσδίδοντας συγχρόνως στο έργο μια αίσθηση αστικού νεωτερισμού. Η *Κοντέσσα Μαρίτσα* δεν αποτελεί απλώς τη σημαντικότερη μεταπολεμική διεθνή επιτυχία του Emmerich Kálmán· συνιστά την ηχητική αποτύπωση μίας δυαδικότητας που διαπερνά ολόκληρη την εποχή της – μία εποχή, όπου η νοσταλγία συνυπάρχει με την ελπίδα, η παράδοση συνομιλεί με τον νεωτερισμό και ο ουγγρικός εξωτισμός συνδυάζεται με τη βιεννέζικη κομψότητα. Μέσα από αυτή τη δημιουργική συνάντηση του βαλς, της τσάρδας και των σύγχρονων χορών, ο Kálmán χαρτογραφεί με δεξιοτεχνία τη μετάβαση από τον κόσμο της Αυστροουγγρικής Μοναρχίας στη νέα μεταπολεμική πραγματικότητα.

[36] Ό.π., σ. 153.

[37] Πρβλ. Frey, ό.π., σ. 146: «Καθώς εξελίσσεται το θέαμα, τα κορίτσια προβάλλουν με χάρη τα φτερωτά αποκαλυπτικά κοστούμια τους […]. Αλλά μέχρι πότε το κοινό θα συνεχίσει να επιδοκιμάζει αυτή τη σύμβαση της *Εύθυμης χήρας*; Την επαναλαμβανόμενη ιστορία δύο ανθρώπων που ποθούν ο ένας τον άλλον, με εκείνη στο τέλος της δεύτερης πράξης να τον διώχνει ορμητικά για να τον δεχθεί με ανοιχτές αγκάλες στην τρίτη;».

[38] Η άρια γράφτηκε από τον Kálmán κατόπιν απαίτησης του Hubert Marischka που, ματαιόδοξα, επιθυμούσε να επιδείξει τις φωνητικές του δεξιότητες σε έναν σύγχρονο ρυθμό. Πρόκειται για μία στροφική και ανάλαφρη άρια που δεν συμβάλλει στην εξέλιξη του δράματος ή την ανάπτυξη του χαρακτήρα, για αυτό και συχνά παραλείπεται. Βλ. Everett, "A Tale of Two Operettas", ό.π., σ. 80-81.

Η άνθηση της οπερέττας στην κοσμοπολίτικη Κέρκυρα (1900-1950)

Σταμάτιος Κων. Ασπιώτης

Η οπερέττα, το ανάλαφρο αυτό μουσικοθεατρικό είδος, αποτέλεσε ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην πολιτισμική ζωή της χώρας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Η μουσικόφιλη Κέρκυρα, με τη μακραίωνη μουσική της παράδοση στον θεατρικό πολιτισμό, φαίνεται ότι υπήρξε πρωτοπόρος στις σχετικές μουσικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα στην Ευρώπη (Γαλλία, Αυστρία) και την Ελλάδα κατά την εν λόγω περίοδο, ενσωματώνοντας μελωδίες από διάσημες οπερέττες του ευρωπαϊκού και του ελληνικού ρεπερτορίου.

Η Κέρκυρα, με τη μακρά παράδοσή της στο λυρικό θέατρο και ως πόλος έλξης ιταλικών και ελληνικών θιάσων, συμπεριέλαβε στους κόλπους της την οπερέττα. Η «ελληνική» οπερέττα, που ως είδος αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και έφτασε στο απόγειό της κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, άνθησε στην κοσμοπολίτικη Κέρκυρα την ίδια περίοδο. Ενδιαφέρουσα υπήρξε η επίδραση των ελληνικών και ιταλικών μελοδραματικών θιάσων όπερας και οπερέττας, οι οποίοι επισκέφθηκαν κατά καιρούς την κοσμοπολίτικη Κέρκυρα, αναδεικνύοντας τη συγκινησιακή δύναμη της μουσικής δημιουργίας του μουσικοθεατρικού αυτού είδους, το οποίο αναπτύχθηκε στην Ευρώπη μετά τα μέσα του 19ου αιώνα.

Διάφοροι θίασοι οπερέττας επισκέπτονταν ανά τακτά χρονικά διαστήματα την πρωτεύουσα των Ιονίων Νήσων και παρουσίαζαν έργα του είδους στους γνωστούς συναυλιακούς χώρους της νήσου. Έτσι, σημαντική υπήρξε η καταγραφή της μουσικοθεατρικής ζωής της Κέρκυρας, καθώς οι αξιόλογοι αυτοί ελληνικοί θίασοι εμφανίζονταν στους θεατρικούς χώρους του νησιού με ρεπερτόριο που περιλάμβανε κυρίως οπερέττες του ευρωπαϊκού – ιδιαίτερα του βιεννέζικου – αλλά και του ελληνικού χώρου. Οι παραστάσεις των θιάσων δίνονταν, μεταξύ άλλων, σε ένα από τα καλύτερα θέατρα της Ευρώπης, το Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας. Ωστόσο, πέραν των ζωντανών παραστάσεων από τους διάφορους θιάσους που επισκέπτονταν το νησί των Φαιάκων, μελωδίες από οπερέττες, διασκευασμένες για σύνολα πνευστών, πρόσθεσαν στο ρεπερτόριο των προγραμμάτων τους και οι δύο Φιλαρμονικές της πόλης: η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (Φ.Ε.Κ.) και η Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος» (Φ.Ε.Μ.).

Στη μουσικόφιλη Κέρκυρα τα πρώτα ακούσματα οπερέττας κατά τον 20ό αιώνα παρουσιάστηκαν προπολεμικά, με αποσπασματικά διασκευασμένα μέρη για σύνολο πνευστών από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, μελωδίες από οπερέττες αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος των προγραμμάτων των δύο «αστικών» Φιλαρμονικών, ενώ, όπως προαναφέρθηκε, οι θίασοι οπερέττας έδιναν ζωντανές παραστάσεις προς τέρψη του απαιτητικού κερκυραϊκού ακροατηρίου. Η παρουσία και η παρουσίαση μουσικών έργων στην Κέρκυρα αποτελούσαν τον γνώμονα για την ευρύτερη αποδοχή οποιουδήποτε μουσικού σχηματισμού κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα (Χυτήρης, 1994: 20). Επομένως, θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο, έως και αδιανόητο, τα φημισμένα και δημοφιλή αυτά σωματεία του εσωτερικού και του εξωτερικού να αγνοήσουν, κατά τον 20ό αιώνα, τις μουσικές επισκέψεις τους στο νησί, ρισκάροντας τα μουσικά τους διαπιστευτήρια και διαρρηγνύοντας μία μακραίωνη παράδοση, η οποία ξεκινούσε τρεις αιώνες πρωτύτερα, με την ίδρυση και λειτουργία του θρυλικού θεάτρου San Giacomo της Κέρκυρας.

Μελοδραματικοί θίασοι οπερέττας επισκέπτονταν τακτικά το νησί των Φαιάκων κατά τις μελοδραματικές περιόδους. Πιο συγκεκριμένα, μέσα από την έρευνα αποτυπώνεται μια σημαντική καταγραφή της μουσικοθεατρικής ζωής της Κέρκυρας κατά τα πρώτα πενήντα χρόνια του 20ού αιώνα, καθώς αξιόλογοι θίασοι οπερέττας εμφανίστηκαν κατά καιρούς στους θεατρικούς χώρους του νησιού, παρουσιάζοντας ρεπερτόριο που περιλάμβανε κυρίως οπερέττες του βιεννέζικου αλλά και του ελληνικού ρεπερτορίου.

Η πρώτη τεκμηριωμένη άφιξη θιάσου οπερέττας στην κοσμοπολίτικη Κέρκυρα, αν και είναι σχεδόν βέβαιο ότι προηγήθηκαν και άλλες από διάφορους θιάσους, καταγράφεται με την εμφάνιση του θιάσου «Ελληνική Οπερέττα» (;). Διαβάζουμε στον τοπικό τύπο της εποχής ότι οι παραστάσεις του θιάσου «Ελληνική Οπερέττα» (;) σημείωσαν μεγάλη επιτυχία. Ήδη από τις πρώτες παραστάσεις, τον Ιανουάριο του 1914, το «κερκυραϊκό πλήθος» ενθουσιάστηκε με τις ερμηνείες των συντελεστών του θιάσου (*Νίκη*, 28.01.1914, φ. 2). Ιδιαίτερη εντύπωση προκάλεσε η Μελπομένη Κολλυβά, η οποία ερμήνευσε τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στις οπερέττες του Franz Lehár *Η εύθυμη χήρα* και *Ο κόμης του Λουξεμβούργου* (*Νίκη*, 28.01.1914, φ. 2). Ακολούθησε ο θίασος οπερέττας του Ν. Πλέσσα, ο οποίος επισκέφθηκε την Κέρκυρα στις 28 Ιουλίου 1922 και έδωσε παράσταση στο νησί των Φαιάκων (*Αλήθεια*, 21.07.1922, φ. 86· *Αλήθεια*, 28.07.1922, φ. 87), χωρίς να αντλούμε περισσότερες πληροφορίες για τις οπερέττες που ανέβασε ο θίασος.

Η οπερέττα του Γεωργίου Ξύδη ξεκίνησε παραστάσεις στην Κέρκυρα το 1927, με την προσδοκία ότι το ευγενές και φιλόξενο κοινό του τόπου θα έδειχνε ενδιαφέρον για τις παραστάσεις του κατά τις ημέρες των εορτών (*Δύναμις*, 22.12.1927, φ. 19). Η «Ελληνική Οπερέττα» πραγματοποιούσε καθημερινές παραστάσεις στην Κέρκυρα (*Δύναμις*, 13.12.1927, φ. 18). Μετά την ολοκλήρωση των παραστάσεων, ο θίασος αναχώρησε για την Πάτρα στα μέσα Ιανουαρίου του 1928 (*Δύναμις,* 16.01.1928, φ. 21). Οι επιτυχημένες εμφανίσεις του οπερετικού θιάσου του Ξύδη στην Αθήνα τον οδήγησαν για μία ακόμη φορά στο Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας, όπου από τις 18 Δεκεμβρίου 1939 παρουσίασε το έργο *Λευκή σκλάβα* του κερκυραίου μουσουργού Ιωσήφ Ριτσιάρδη (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 16.12.1939, φ. 334). Ο θίασος δεν ενθουσίασε το κερκυραϊκό κοινό, το οποίο θεώρησε υπερτιμημένη την αξία του, θεωρώντας ταυτόχρονα ανεπαρκή την αξιολόγηση της Διοικητικής Επιτροπής του θεάτρου σχετικά με την έλευση και την εμφάνιση τέτοιας ποιότητας θιάσων στο νησί (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 16.12.1939, φ. 334).

Ένας ακόμη οπερετικός θίασος, εκείνος των Καντιώτου – Ριτσιάρδη, υπό τη διεύθυνση του Ιωσήφ Ριτσιάρδη, αναμενόταν στην Κέρκυρα προκειμένου να διευθετηθούν οι εργολαβίες για τις παραστάσεις στο θέατρο (*Δύναμις*, 11.01.1929, φ. 62). Κατά την παραμονή του στην Κέρκυρα, ο θίασος έδωσε τριάντα παραστάσεις (*Δύναμις*, 21.01.1929, φ. 63). Οι παραστάσεις επρόκειτο να ξεκινήσουν στις 18 Ιανουαρίου 1929 στο Δημοτικό Θέατρο (*Δύναμις*, 24.02.1929, φ. 66). Ωστόσο, η έναρξη των παραστάσεων του οπερετικού θιάσου του μουσικοσυνθέτη Ριτσιάρδη πραγματοποιήθηκε τελικά στις 16 Φεβρουαρίου 1929 με το έργο *Αικατερίνη η Μεγάλη* (*Ελευθερία*, 15.02.1929, φ. 86· *Αλήθεια*, 15.02.1929, [χ.φ.]). Ένα ακόμη θεατρικό γεγονός αποτέλεσε η άφιξη, το 1937, του οπερετικού θιάσου της Ολυμπίας Καντιώτη και του φημισμένου μουσουργού Ριτσιάρδη στο Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας. Οι παραστάσεις άρχισαν στις 19 Φεβρουαρίου με τα έργα *Η δούκισσα του Μόντε Κάρλο* και *Μοντέρνα Αφροδίτη* του Ιωσήφ Ριτσιάρδη και *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* του Emmerich Kálmán, ικανοποιώντας σε μεγάλο βαθμό την αισθητική του κερκυραϊκού κοινού. Οι συντελεστές του θιάσου συνέχισαν τις παραστάσεις τους με τις οπερέττες *Ο χορός του Σαβόι* του Paul Abraham, *Ορλώφ* του Bruno Granichstaedten, *Κλο-Κλο* του Franz Lehár και *Απόψε αρραβωνιάζομαι* του Μίμη Καντιώτη, ενθουσιάζοντας περισσότερο το κοινό (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 07.02.1937, φ. 192). Η επιτυχία των παραστάσεων αυτών οδήγησε τη Διοικητική Επιτροπή του θεάτρου στην απόφαση ο θίασος να παρουσιάσει

επιπλέον μία απογευματινή παράσταση στις 4 Μαρτίου, με τη γλυκύτατη οπερέττα *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Δύναμις*, 05.03.1937, φ. 342). Ο θίασος συνέχισε με εξαιρετική επιτυχία τις παραστάσεις του με την οπερέττα *Η πρώτη αγάπη* του Νίκου Χατζηαποστόλου, ενώ αξιοσημείωτη κοσμοσυρροή γνώρισαν οι παραστάσεις των έργων *Η κοντέσσα του χορού* του Robert Stolz, *Ορλώφ* του Bruno Granichstaedten και *Όνειρο ήταν και πάει* του Χρήστου Χαιρόπουλου. Εξαιρετική επιτυχία σημείωσαν, επίσης, τα έργα *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* και *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Kálmán, ενώ μικρότερη εισπρακτική επιτυχία σημείωσε η οπερέττα *Η Κάτια χορεύτρια* του Jean Gilbert (*Δύναμις*, 12.03.1937, φ. 343). Ωστόσο, το έργο που, κατά γενική ομολογία, ενθουσίασε το κερκυραϊκό μουσικό κοινό, συγκέντρωσε αθρόα προσέλευση και, έπειτα από γενική απαίτηση, επαναλήφθηκε σε απογευματινή παράσταση ήταν *Η μάγισσα της φωτιάς* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Στις 12 Μαρτίου, η παράσταση της οπερέττας *Μελίνα* του Νίκου Χατζηαποστόλου ξεπέρασε κάθε προσδοκία, γεγονός που αποτυπώθηκε στην ασυνήθιστα μεγάλη προσέλευση θεατών (*Δύναμις*, 14.03.1937, φ. 343). Στα μέσα του ίδιου μήνα, ο θίασος του Ριτσιάρδη παρουσίασε τις τελευταίες παραστάσεις του, οι οποίες σημείωσαν μεγάλη επιτυχία, κρίνοντας από τις μεγάλες, για την εποχή, εισπράξεις του θεάτρου. Έτσι, στις 13 Μαρτίου ο θίασος ανέβασε επί σκηνής το έργο *Η Χριστίνα* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, κατά τη διάρκεια του οποίου οι θεατές γέλασαν με την ψυχή τους, ενώ την επόμενη Κυριακή επαναλήφθηκαν οι παραστάσεις των έργων *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* και *Ο χορός του Σαβόι*, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Μετά τη λήξη των παραστάσεων, στις 15 Μαρτίου, ο θίασος αναχώρησε για τα γειτονικά Ιωάννινα, παίρνοντας μαζί του και αρκετούς μουσικούς από την Κέρκυρα (*Δύναμις*, 17.03.1937, φ. 344). Εν τω μεταξύ, το 1930 ο θίασος οπερέττας Διαμάλη έδωσε παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας (*Δύναμις*, 23.02.1930, φ. 102).

Χάρη στις προσπάθειες των εργολάβων Αρκούδη, Μαρινάκη κ.ά., ο οπερετικός θίασος Αρτατώφ – Στυλιανοπούλου πραγματοποίησε παραστάσεις στην Κέρκυρα, αρχής γενομένης από το Σάββατο, 30 Ιουλίου 1932, με την οπερέττα *Τα καμπανάκια* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Στο ρεπερτόριο του θιάσου περιλαμβάνονταν είκοσι πέντε νέα έργα, τα οποία είχαν ήδη γνωρίσει μεγάλη επιτυχία στην Αθήνα (*Ελευθερία*, 26.07.1932, φ. 379). Ο οπερετικός θίασος Κρεββατά – Πατρίκιου επισκέφθηκε το νησί και ξεκίνησε ολιγοήμερες παραστάσεις στις 12 Ιανουαρίου 1938 στο θέατρο «Ποικιλιών», παρουσιάζοντας εκλεκτές οπερέττες (*Δύναμις*, 11.01.1938, φ. 372).

Για την περίοδο του καρναβαλιού, η Επιτροπή του Δημοτικού Θεάτρου προχώρησε σε συμφωνία με τον εκλεκτό οπερετικό θίασο Μ. Κοφινιώτη και Πάολας Νικολέσκου, προκειμένου να παρουσιαστούν στο κερκυραϊκό κοινό διάφορες παραστάσεις οπερέττας (*Δύναμις*, 07.02.1938, φ. 376). Οι παραστάσεις άρχισαν το 1938 με την οπερέττα *Η κοντέσσα του χορού* και συνεχίστηκαν με την *Κοκκότα*. Προκειμένου να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις όσον το δυνατόν περισσότερες οικογένειες, ο θίασος προγραμμάτισε επιπλέον ορισμένες απογευματινές παραστάσεις με μειωμένο εισιτήριο (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 06.02.1938, φ. 233).

Στις 14 Δεκεμβρίου 1938 άρχισαν στο θέατρο «Ποικιλιών» οι παραστάσεις του οπερετικού θιάσου της Κούλας Γκιουζέπε, με διευθυντή ορχήστρας τον Ταρτσίνι (*Δύναμις*, 22.12.1938, φ. 409), οι οποίες διήρκεσαν μέχρι τις 6 Ιανουαρίου 1939 (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 31.12.1938, φ. 277). Όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα της εποχής, ο θίασος απαρτιζόταν από ικανούς και «δοκιμασμένους» ηθοποιούς, οι οποίοι απέδωσαν με επιτυχία τους ρόλους τους, ενώ ιδιαίτερα θετικές υπήρξαν οι εντυπώσεις για το μπαλέτο του θιάσου, το οποίο χαρακτηρίστηκε εξαιρετικό (*Δύναμις*, 22.12.1938, φ. 409). Ο θίασος παρουσίασε εκλεκτές παραστάσεις μέσα στις γιορτές και παρέμεινε στο νησί μέχρι την ημέρα εορτασμού των Θεοφανίων (*Δύναμις*, 11.12.1938, φ. 408). Οι

παραστάσεις του έργου *Αρζεντίνα* και το διάσημο τραγούδι «Ταγκό νοτούρνο» παρουσίασαν ικανοποιητική επιτυχία (*Δύναμις*, 22.12.1938, φ. 409). Ωστόσο, οι κριτικές του τύπου υπήρξαν σχετικά σκληρές απέναντι στον θίασο, καθώς θεωρούσαν ότι η κερκυραϊκή κοινωνία είχε εντρυφήσει στα ακούσματα της βιεννέζικης οπερέττας και κάθε είδους πειραματισμοί εγχώριων λιμπρετογράφων σε αυτό το μουσικό είδος δεν ήταν ανάλογης βαρύτητας και σοβαρότητας (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 14.01.1939, φ. 279).

Τη Δευτέρα, 23 Ιανουαρίου 1939 άρχισαν στο Δημοτικό Θέατρο οι παραστάσεις του οπερετικού θιάσου Π. Οικονόμου, ο οποίος αποτελούσε, για την εποχή, το μεγαλύτερο οπερετικό συγκρότημα (*Κέρκυρα*, 28.01.1939, φ. 525). Ωστόσο, στην εναρκτήρια παράσταση, κατά την οποία παρουσιάστηκε η οπερέττα *Ροζ Μαρί* του αμερικανού συνθέτη Rudolf Friml, το κερκυραϊκό κοινό, μυημένο στις ιταλικές μελωδίες, δεν φάνηκε να ανταποκρίνεται στο έργο της νεοϋορκέζικης κουλτούρας. Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με την *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 28.01.1939, φ. 281· *Κερκυραϊκόν Βήμα*, 21.01.1939, φ. 280). Στις 17 Φεβρουαρίου 1940, ο θίασος Π. Οικονόμου επισκέφθηκε εκ νέου το νησί και δύο ημέρες αργότερα ξεκίνησε παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο, παρουσιάζοντας επιτυχημένες οπερέττες του βιεννέζικου ρεπερτορίου αλλά και τις τελευταίες ελληνικές επιτυχίες του είδους. Φαίνεται ότι ο θίασος είχε λάβει σοβαρά υπόψη την προηγούμενη αποτυχημένη προσπάθειά του να ενθουσιάσει το εκλεπτυσμένο κερκυραϊκό μουσικό κοινό, προσαρμόζοντας αναλόγως το ρεπερτόριό του. Ο κύκλος των παραστάσεων ολοκληρώθηκε με τη λήξη της αποκριάτικης περιόδου (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 27.01.1940, φ. 340· *Κερκυραϊκόν Βήμα*, 10.02.1940, φ. 342). Ο οπερετικός θίασος Π. Οικονόμου επέστρεψε πάλι στην Κέρκυρα στις 19 Ιουλίου 1940, δίνοντας σειρά παραστάσεων οπερέττας στο θερινό θέατρο «Φοίνικα», με δημοφιλέστερη όλων τον *Βαφτιστικό* του Σακελλαρίδη. Η άφιξη του θιάσου δημιούργησε προσδοκίες στο κερκυραϊκό κοινό, καθώς προερχόταν από μια σειρά επιτυχημένων εμφανίσεων στην Πάτρα. Οι παραστάσεις διήρκεσαν είκοσι πέντε ημέρες και πραγματοποιήθηκαν στο θέατρο «Φοίνικας» (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 29.06.1940, φ. 362· *Κερκυραϊκόν Βήμα*, 20.07.1940, φ. 365). Στις αρχές Μαρτίου 1940 ολοκληρώθηκαν οι παραστάσεις του, επιτυχημένου για το κοινό, οπερετικού θιάσου Μ. Νέζερ – Β. Αυλωνίτη, που είχε προηγουμένως επισκεφθεί την Κέρκυρα, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες για τα έργα που παρουσίασε στο μουσικόφιλο κοινό (*Κερκυραϊκόν Βήμα*, 09.03.1940, φ. 346).

Η μουσικόφιλη Κέρκυρα, χάρη στις επίμονες και εν τέλει επιτυχείς προσπάθειες των δυο αρχαιότερων μουσικών σωματείων της πόλης, της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος», στον τομέα της μουσικής ψυχαγωγίας, έφερε σε επαφή το φιλόμουσο κοινό της με την οπερέττα, το ανάλαφρο αυτό μουσικοθεατρικό είδος που γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στα σαλόνια της Ευρώπης. Διασκευασμένες μελωδίες από πασίγνωστες οπερέττες, γραμμένες για σύνολα πνευστών, εντάχθηκαν στα προγράμματα των ιδρυμάτων, διασκέδασαν, ψυχαγώγησαν το κερκυραϊκό κοινό και, αν κρίνει κανείς από την συχνότητα με την οποία εκτελούνταν, φαίνεται πως είχαν μεγάλη αποδοχή ακόμη και από τους, κατά τα άλλα, απαιτητικούς ακροατές. Μέσα από τη μελέτη του αρχειακού υλικού αποκαλύπτεται μια σειρά μουσικών ακουσμάτων ενός διεθνούς θεατρικού είδους όπερας σε μικρότερη μορφή, με ελαφριά απόδοση και κωμικό χαρακτήρα.

Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, οι οπερέττες του 19ου αιώνα δεν σταμάτησαν να κεντρίζουν το ενδιαφέρον του φιλόμουσου κερκυραϊκού κοινού. Τα πρώτα ακούσματα οπερέττας τα συναντάμε, πιθανότατα, προπολεμικά στο ρεπερτόριο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, με αποσπάσματα από την οπερέττα *Donna Juanita* (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 04.06.1904) του αυστριακού συνθέτη Franz von Suppé (Francesco Ezechiele

Ermenegildo de Suppé). Πρόκειται, ίσως, για την πρώτη τεκμηριωμένη προσπάθεια του ιδρύματος να φέρει σε επαφή το κερκυραϊκό ακροατήριο με το ανάλαφρο αυτό μουσικοθεατρικό είδος.

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου παρουσιάστηκαν με έντονη συχνότητα στην κερκυραϊκή κοινωνία οπερέττες των σπουδαιότερων δημιουργών αυτού του είδους. Συγκεκριμένα, παρουσιάστηκαν αποσπάσματα από τις οπερέττες του Emmerich Kálmán *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* [*Die Zirkusprinzessin*] και *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* [*Die Csárdásfürstin*] (*Κέρκυρα*, 07.06.1932, φ. 248· Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 23.07.1937· *Αλήθεια*, 22.08.1935, φ. 167· Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 04.08.1937· Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 06.08.1937), του Leopold Fall *Η πριγκίπισσα των δολαρίων* [*Die Dollarprinzessin*] (*Αλήθεια*, 08.08.1932, [χ.φ.]· *Αλήθεια*, 08.09.1932, φ. [170]), καθώς και από τη ρομαντική οπερέττα *Τσιγγάνικη αγάπη* [*Zigeunerliebe*] του ουγγαροαυστριακού Franz Lehár (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 09.02.1936). Η μουσική φυσιογνωμία του Αυστριακού Franz von Suppé επανεμφανίζεται στα προγράμματα του ιδρύματος με «ανάλεκτα» από την τρίπρακτη οπερέττα *Βοκάκιος* [*Boccaccio*] (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Κ., 05.06.1936).

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, σε μια από τις θερινές συναυλίες του Σώματος που πραγματοποιήθηκαν στην εξέδρα της Άνω Πλατείας τον Ιούλιο του 1949, παρουσιάστηκαν «ανάλεκτα» της οπερέττας *Dédé* του Henri Marius Christiné, κατά την πρώτη τεκμηριωμένη εκτέλεσή της στην Κέρκυρα (*Ελευθερία*, 13.07.1949, φ. 1329).

Στα προγράμματα της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» άρχισαν επίσης να εμφανίζονται οπερέττες, οι οποίες αποτέλεσαν ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερο κεφάλαιο στην πολιτιστική ζωή της Ευρώπης και της Ελλάδας κατά τον 20ό αιώνα. Συγκεκριμένα, κατά την προπολεμική περίοδο, στο ρεπερτόριο του ιδρύματος εντοπίζονται, πιθανότατα για πρώτη φορά στην Κέρκυρα, μελοδραματικά αποσπάσματα έργων ισπανόφωνων συνθετών, καθώς το μουσικόφιλο κοινό ήρθε σε επαφή με τη μονόπρακτη οπερέττα *El dúo de La africana* του Manuel Fernández Caballero (*Ελπίς*, 09.08.1909, φ. 22). Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου οι οπερέττες συνέχισαν να αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των προγραμμάτων του ιδρύματος. Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάστηκαν στο μουσικόφιλο κοινό ποτ-πουρί από την οπερέττα *Το ρόδον της Ισταμπούλ* [*Die Rose von Stambul*] (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 29.08.1932) και μελωδίες από την οπερέττα *Η πριγκίπισσα των δολαρίων* του Leo Fall (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 10.07.1932· Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 26.07.1932). Τον Ιούνιο του 1932 περιλήφθηκε στο πρόγραμμα του Σωματείου, προς απόλαυση του φιλόμουσου κοινού, η διάσημη «Εισαγωγή» από την τρίπρακτη οπερέττα *Ποιητής και χωρικός* (*Dichter und Bauer*) του Franz von Suppé, ο οποίος επηρέασε την ανάπτυξη της αυστριακής και γερμανικής ελαφριάς μουσικής (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 14.06.1932).

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στα προγράμματα της Εταιρείας δεν περιλαμβάνονταν έργα της ελληνικής οπερέττας με την ίδια συχνότητα που αυτά παρουσιάζονταν στα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, όταν το είδος γνώριζε ιδιαίτερη άνθηση. Αντίθετα, μεγαλύτερη θέση στο ρεπερτόριο κατείχαν έργα σημαντικών εκπροσώπων της ευρωπαϊκής οπερέττας, όπως του Emmerich Kálmán, με μελωδίες από τις οπερέττες *Κοντέσσα Μαρίτσα* [*Gräfin Mariza*] (*Κέρκυρα*, 15.08.1934, φ. 376· *Αλήθεια*, 27.06.1935, φ. 157), *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* (*Αλήθεια*, 26.07.1935, φ. 163· *Αλήθεια*, 22.08.1935, φ. 167) και *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Αλήθεια*, 11.08.1935, φ. 165· *Αλήθεια*, 15.08.1935, φ. 166), του Oscar Straus, με την επιτυχημένη στη Βιέννη οπερέττα *Ονειρώδες βαλς* (*Αλήθεια*, 12.07.1935, φ. 160), καθώς και του Carlo Lombardo dei Baroni Lombardo di San Chirico, γνωστού με το ψευδώνυμο Leo Bard, με αποσπάσματα από την οπερέττα *Η δούκισσα του Μπαλ-Ταμπαρέν* [*La duchessa del Bal Tabarin*] (*Αλήθεια*, 29.08.1935, φ. 168· *Αλήθεια*, 03.09.1935, φ. [169]).

Συνθέσεις από την εργογραφία του αυστριακού συνθέτη και τραγουδοποιού Robert Stolz, με τίτλο «La contessa del ballo» από την οπερέττα *Η κοντέσσα του χορού* [*Die Tanzgräfin*], ακούγονταν περιστασιακά (*Αλήθεια*, 27.09.1935, φ. 171).

Έστω και με μικρότερη συχνότητα σε σύγκριση με τα έργα της βιεννέζικης οπερέττας, σημαντικές μουσικές δημιουργίες ελλήνων μουσουργών, εκτός επτανησιακού χώρου, αποτυπώνονται στα προγράμματα του ιδρύματος. Έτσι, ακούστηκαν οπερέττες του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, όπως η *Ροζίτα* (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 19.06.1932) ή *Το διαβολόπαιδο* (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 04.09.1932), καθώς και το *ταγκό* από την οπερέττα *Η Χριστίνα* (Πρόγραμμα συναυλίας Φ.Ε.Μ., 18.09.1932). Διασκευασμένες μελωδίες του επτανήσιου και κερκυραίου κορυφαίου μουσουργού Σπυρίδωνος Σαμάρα από τις γνωστές οπερέττες *Πόλεμος εν πολέμω* (*Αλήθεια*, 22.08.1935 φ. 167· *Δύναμις*, 05.09.1935 φ. 265) και *Κρητικοπούλα* (*Αλήθεια*, 22.08.1935 φ. 167· *Δύναμις*, 05.09.1935, φ. 265), σύνθεση με πατριωτική θεματολογία (Ράπτης, 1989: 94), είχαν την ευκαιρία να απολαύσουν οι Κερκυραίοι στις θερινές συναυλίες του ιδρύματος που πραγματοποιήθηκαν στην εξέδρα της Άνω Πλατείας του νησιού, το καλοκαίρι του 1935.

Η περίοδος του 1934, με την ολοκλήρωση μουσικών εκτελέσεων της θερινής περιόδου, κρίθηκε επιτυχημένη. Η επιλογή των προγραμμάτων από τους επαΐοντες του ιδρύματος, με γνώμονα την επιτυχημένη ποικιλία οπερεττών κατά το προηγούμενο διάστημα, είχε ως αποτέλεσμα το κοινό να παρακολουθεί με ευχαρίστηση αυτές τις επιλογές. Έτσι, το ακροατήριο απόλαυσε μελωδίες από την οπερέττα *Κοντέσα Μαρίτσα* του Emmerich Kálmán, η οποία θεωρείται από τις μεγαλύτερες επιτυχίες στην ιστορία της οπερέττας, με πρεμιέρα στο θέατρο An der Wien στις 28 Φεβρουαρίου 1924 (*Τα Νέα*, 2022), καθώς και από την επιτυχημένη οπερέττα *Η εύθυμη χήρα* του Franz Lehár. Τα έργα αποδόθηκαν με μοναδική επιτυχία από το μουσικό σύνολο του ιδρύματος και ευχαρίστησαν το μουσικόφιλο κοινό (*Κέρκυρα*, 15.08.1934, φ. 376).

Κατά τα μεταπολεμικά χρόνια παρουσιάζονταν εξίσου τακτικά, και ίσως με ακόμη μεγαλύτερη συχνότητα, διασκευασμένα αποσπάσματα έργων του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, ενός εκ των πρωτεργατών της ελληνικής οπερέττας, όπως οι οπερέττες *Ροζίτα*, *Μακρύς, Κοντός και Σία* και *Το διαβολόπαιδο* (*Εφημερίς των Ιονίων*, 20.06.1942, φ. 147· *Εφημερίς των Ιονίων*, 19.07.1942, φ. 172· *Εφημερίς των Ιονίων*, 04.08.1942, φ. 185). Αξιοσημείωτη υπήρξε, επίσης, η σταθερή παρουσία στα προγράμματα της Φιλαρμονικής έργων του αυστροούγγρου μουσικοσυνθέτη Franz Lehár, με αποσπάσματα από βιεννέζικες οπερέττες (*Εφημερίς των Ιονίων*, 18.10.1942, φ. 250· *Εφημερίς των Ιονίων*, 07.03.1943, φ. 57) και, ιδιαίτερα, της οπερέττας *Η εύθυμη χήρα* (*Εφημερίς των Ιονίων*, 28.07.1942, φ. 179· *Εφημερίς των Ιονίων*, 15.11.1942, φ. 274). Η επιλογή τέτοιων προγραμμάτων ίσως δικαιολογείται από το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος συνθέτης καθιερώθηκε διεθνώς στο συγκεκριμένο είδος, καθώς θεωρήθηκε ένα πρότυπο με το οποίο ασχολήθηκαν και πάνω στο οποίο βασίστηκαν όλοι οι νεότεροί του (*Timesnews*, 2023).

Λιγοστά παραμένουν τα στοιχεία που διαθέτουμε για το έτος 1947. Στις 21 Σεπτεμβρίου πραγματοποιήθηκε συναυλία του Σώματος υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού Αλ. Δενάρδου με ιδιαίτερα εκλεκτό πρόγραμμα, ενώ ακολούθησε ακόμη μία συναυλία τον Οκτώβριο. Δυστυχώς, δεν έχουν διασωθεί τα πλήρη προγράμματα και δεν γνωρίζουμε όλους τους συνθέτες και τα είδη των έργων που απόλαυσε το κοινό. Από τις διαθέσιμες πληροφορίες, προκύπτει ότι σε μία από τις δύο συναυλίες το μουσικό σύνολο εμφανίστηκε ενισχυμένο με παλαίμαχους σολίστες, επιτυγχάνοντας μεγαλύτερη ομοιογένεια. Το ίδρυμα χάρισε μια ευχάριστη μουσική βραδιά στο κοινό με τη γεμάτη ζωντάνια ερμηνεία της οπερέττας *Η εύθυμη χήρα* του Lehár (*Εμπρός*, 01.10.1947, φ. 47).

Την αμέσως επόμενη χρονιά, το 1948, το ίδρυμα παρουσίασε με μεγάλη συχνότητα μια πληθώρα οπερετικών έργων. Παρουσιάστηκαν μελωδίες από δημοφιλείς οπερέττες

του ευρωπαϊκού χώρου, τις οποίες είχαν ακούσει στο παρελθόν οι Κερκυραίοι, όπως *Η πριγκίπισσα των δολαρίων* και *Το ρόδον της Σταμπούλ* του Fall, *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* του Kálmán και *Ο κόμης του Λουξεμβούργου* του Lehár, καθώς και η δημοφιλής και πολυπαιγμένη οπερέττα *Ο βαφτιστικός* του Σακελλαρίδη (*Ελευθερία*, 23.07.1948, φ. 1031· *Ελευθερία*, 25.07.1948, φ. 1033· *Ελευθερία*, 13.06.1948, φ. 998· *Ελευθερία*, 29.08.1948, φ. 1062· *Ελευθερία*, 18.07.1948, φ. 1027).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ακόμη και μια εξωαστική μπάντα της Κέρκυρας, παρά τις περιορισμένες οικονομικές – και όχι μόνο – δυνατότητες της εποχής, ενέταξε στο ρεπερτόριό της έργα οπερέττας. Συγκεκριμένα, από το αρχειακό υλικό προκύπτει ότι ένα σύνολο πνευστών της υπαίθρου, η Φιλαρμονική Σκριπερού, συμπεριέλαβε σε ένα από τα προγράμματά της την ανεπανάληπτη οπερέττα *Μοντέρνα καμαριέρα* του Νίκου Χατζηαποστόλου, έργο με το οποίο ξεκίνησε ο συνθέτης τη ανοδική του πορεία στον χώρο της οπερέττας (Εθνική Λυρική Σκηνή, 2022). Μάλιστα, λόγω της μεγάλης αποδοχής της από το κοινό, η συγκεκριμένη οπερέττα συμπεριλήφθηκε στα δημοφιλέστερα έργα του ρεπερτορίου του ιδρύματος (Φιλαρμονικός Σύλλογος Σκριπερού, 2009: 27).

Χωρίς αμφιβολία, η κοσμοπολίτικη Κέρκυρα ενσωμάτωσε στη μουσική ζωή της, μεταξύ άλλων ειδών μουσικής ψυχαγωγίας, τις μελωδίες της βιεννέζικης κυρίως οπερέττας. Κύριοι εκπρόσωποί της υπήρξαν οι Franz Lehár, Leopold Fall και Emmerich Kálmán, ο τελευταίος με έντονα στοιχεία από την ουγγρική μουσική της πατρίδας του, οι οποίοι είχαν κερδίσει με τα έργα τους την παγκόσμια αποδοχή κατά τον 20ό αιώνα (Ράπτης, 1989: 91-92).

Παράλληλα, η κερκυραϊκή κοινωνία είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει έργα της πρώτης περιόδου της ελληνικής οπερέττας, η οποία αναπτύχθηκε χάρη στους σπουδαίους μουσουργούς του επτανησιακού χώρου, όπως τον Κερκυραίο Σπυρίδωνα Σαμάρα, με εξαιρετικές συνθέσεις αυτού του είδους. Τέλος, ακολούθησαν έργα της δεύτερης περιόδου, της επονομαζόμενης «Αθηναϊκής οπερέττας», με συνθέσεις δημιουργών που διαμόρφωσαν ουσιαστικά το ανάλαφρο αυτό είδος, όπως ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης και ο Νίκος Χατζηαποστόλου, ενώ ακολούθησε ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης, ο οποίος λειτούργησε ως γεφυρωτής της παλαιάς με την νέα εποχή της ελληνικής οπερέττας (Ράπτης, 1989: 94).

Βιβλιογραφία – πηγές

Εθνική Λυρική Σκηνή (2022): *Μοντέρνα καμαριέρα (1916)*, https://www.nationalopera.gr/arxeio/arxeio-parastaseon-pe/kalitexniki-periodos-2013-2014/item/652-monterna-kamariera-1916.

Εφημερίδα *Αλήθεια*:

- 21.07.1922, φ. 86, Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 28.07.1922, φ. 87, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 15.02.1929, [χ.φ.], Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα, *Γεράσιμος Ρομποτής: Η ζωή του μέσα από τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες*, Τόμοι Α΄ & Β΄, Κέρκυρα 1988.
- 08.08.1932, [χ.φ.], Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα, *Γεράσιμος Ρομποτής: Η ζωή του μέσα από τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες*, Τόμοι Α΄ & Β΄, Κέρκυρα 1988.
- 27.06.1935, φ. 157, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 12.07.1935, φ. 160, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 26.07.1935, φ. 163, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.

- 11.08.1935, φ. 165, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 15.08.1935, φ. 166, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 22.08.1935, φ. 167, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 29.08.1935, φ. 168, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 03.09.1935, φ. [169], Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα, *Γεράσιμος Ρομποτής: Η ζωή του μέσα από τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες*, Τόμοι Α΄ & Β΄, Κέρκυρα 1988.
- 08.09.1932, φ. [170], Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.
- 27.09.1935, φ. 171, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 172.

Εφημερίδα *Δύναμις* (Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων):

- 13.12.1927, φ. 18.
- 22.12.1927, φ. 19.
- 16.01.1928, φ. 21.
- 11.01.1929, φ. 62.
- 21.01.1929, φ. 63.
- 24.02.1929, φ. 66.
- 23.02.1930, φ. 102.
- 05.09.1935, φ. 265.
- 05.03.1937, φ. 342.
- 12.03.1937, φ. 343.
- 14.03.1937, φ. 343.
- 17.03.1937, φ. 344.
- 11.01.1938, φ. 372.
- 07.02.1938, φ. 376.
- 11.12.1938, φ. 408.
- 22.12.1938, φ. 409.

Εφημερίδα *Ελευθερία*:

- 15.02.1929, φ. 86, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 174.
- 26.07.1932, φ. 379, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.
- 13.06.1948, φ. 998, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 18.07.1948, φ. 1027, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 23.07.1948, φ. 1031, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 25.07.1948, φ. 1033, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 29.08.1948, φ. 1062, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 13.07.1949, φ. 1329, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.

Εφημερίδα *Ελπίς*:

- 09.08.1909, φ. 22, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.

Εφημερίδα *Εμπρός*:

- 01.10.1947, φ. 47, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.

Εφημερίδα *Εφημερίς των Ιονίων* (Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων):

- 20.06.1942, φ. 147.
- 19.07.1942, φ. 172.
- 28.07.1942, φ. 179.
- 04.08.1942, φ. 185.
- 18.10.1942, φ. 250.
- 15.11.1942, φ. 274.
- 07.03.1943, φ. 57.

Εφημερίδα *Κέρκυρα*:

- 07.06.1932, φ. 248, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 194, φ. 248, και Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας.
- 15.08.1934, φ. 376, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.
- 28.01.1939, φ. 525, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων.

Εφημερίδα *Κερκυραϊκόν Βήμα*:

- 07.02.1937, φ. 192, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 06.02.1938, φ. 233, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 31.12.1938, φ. 277, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 14.01.1939, φ. 279, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 21.01.1939, φ. 280, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 28.01.1939, φ. 281, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 16.12.1939, φ. 334, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας και Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 209.
- 27.01.1940, φ. 340, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 10.02.1940, φ. 342, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 09.03.1940, φ. 346, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 29.06.1940, φ. 362, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.
- 20.07.1940, φ. 365, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.

Εφημερίδα *Νίκη*:

- 28.01.1914, φ. 2, Αναγνωστική Εταιρεία Κέρκυρας.

Εφημερίδα *Τα Νέα* (2022): *Το μεγαλύτερο βιολί του κόσμου στο Φεστιβάλ του Μέρμπις*, https://www.tanea.gr/2018/07/11/lifearts/to-megalytero-bioli-toy-kosmoy-sto-festibal-toy-mermpis.

Προγράμματα συναυλιών:

Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας

- Πρόγραμμα συναυλίας, 04.06.1904, Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 09.02.1936, Γ.Α.Κ. – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ιδιωτικό Αρχείο Δάφνη, φ. 276.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 05.06.1936, Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 23.07.1937, Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 04.08.1937, Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 06.08.1937, Μουσείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος»

- Πρόγραμμα συναυλίας, 14.06.1932, Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 19.06.1932, Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα και *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.

- Πρόγραμμα συναυλίας, 10.07.1932, *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 26.07.1932, *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 29.08.1932, Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα και *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 04.09.1932, Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα και *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.
- Πρόγραμμα συναυλίας, 18.09.1932, Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Δαπέργολα και *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας*, έτος 2004, αρ. 26.

Ράπτης, Μιχάλης Αλεξάνδρου (1989): *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.), 1888-1988*, Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνης & Σία Ε.Ε., Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα.

Timesnews (2023): «Φραντς Λέχαρ (1870-1948)», https://www.timesnews.gr/frants-lechar-1870-1948-itan-moysikosynthetis.

Φιλαρμονικός Σύλλογος Σκριπερού (2009): *1909-2009: Εκατό χρόνια*, Φιλαρμονικός Σύλλογος Σκριπερού, Σκριπερό.

Χυτήρης, Γεράσιμος (1994): *Η όπερα στο θέατρο του Σαντζιάκομο της Κέρκυρας. Ένας μακρύς κατάλογος*, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα.

Παραστάσεις οπερέττας στην ελληνική επαρχία του Μεσοπολέμου: Η περιοδεία του θιάσου Καντιώτη – Ριτσιάρδη (1931-1932) μέσα από τον τύπο της εποχής

Κωνσταντίνος Σουέρεφ

Το ελαφρό μουσικό θέατρο, και ιδιαίτερα η οπερέττα, αποτέλεσε ένα από τα πλέον δημοφιλή και επιδραστικά είδη ψυχαγωγίας της μεσοπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα. Σε μια εποχή εντόνων κοινωνικών ανακατατάξεων λόγω της οικονομικής κρίσης, η μουσική σκηνή προσέφερε μια διέξοδο, συνδυάζοντας τον ευρωπαϊκό κοσμοπολιτισμό με την εγχώρια καλλιτεχνική δημιουργία. Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδρομή διαδραμάτισε ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη, ένα σχήμα που ξεχώρισε για τη μακροβιότητά του, την επαγγελματική του αρτιότητα και την έντονη εξωστρέφειά του.

Η παρούσα ανακοίνωση εστιάζεται στη συστηματική διερεύνηση της περιοδείας του θιάσου στην ελληνική περιφέρεια κατά την περίοδο Δεκεμβρίου 1931 – Μαρτίου 1932, με σταθμούς τη Θεσσαλονίκη, τη Λάρισα, τα Τρίκαλα και τη Λαμία. Η ανασύνθεση αυτής της διαδρομής κατέστη δυνατή μέσα από την εκτενή αποδελτίωση και τη μελέτη του τοπικού τύπου της εποχής. Οι εφημερίδες των πόλεων αυτών δεν αποτέλεσαν απλώς πηγές πληροφοριών για το πρόγραμμα των παραστάσεων, αλλά λειτούργησαν ως τεκμήρια για την κοινωνική πρόσληψη του θεάματος, την κριτική υποδοχή των καλλιτεχνών και τη διάδραση του θιάσου με τις τοπικές κοινότητες.

Αξίζει να διευκρινιστεί μία ορθογραφική επιλογή: στο παρόν κείμενο υιοθετείται η γραφή του όρου «οπερέττα» με δύο ταυ. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία, αλλά αποσκοπεί στη διατήρηση της άμεσης ετυμολογικής και οπτικής σύνδεσης με την ξενόγλωσση προέλευση του όρου (operetta), σεβόμενη παράλληλα τον τρόπο με τον οποίο το είδος καταγραφόταν και καθιερώθηκε στη βιβλιογραφία και τα έντυπα της ιστορούμενης περιόδου.

Μέσα από τα στοιχεία που ακολουθούν, αναδεικνύεται πώς ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης και η Ολυμπία Καντιώτη κατάφεραν να μεταλαμπαδεύσουν τη λάμψη της αθηναϊκής σκηνής στην επαρχία, συμβάλλοντας καθοριστικά στην πολιτισμική αποκέντρωση του μεσοπολεμικού κοινού.

Ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη

Το ζεύγος Ριτσιάρδη αποτέλεσε έναν από τους πιο δραστήριους θιάσους της εποχής του Μεσοπολέμου έως και τα τρία πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1940. Ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης, μία πολυδιάστατη προσωπικότητα, γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1896.[1] Για τα πρώτα χρόνια της μουσικής του καριέρας υπάρχουν λίγες πληροφορίες, αλλά από το 1913 έως και την έναρξη της Ρωσικής Επανάστασης υπάρχουν ενδείξεις ότι μετακινούταν στις πόλεις της Αζοφικής Θάλασσας.[2] Με την επιστροφή του φαίνεται να δραστηριοποιείται

[1] Γενικά Αρχεία Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ληξιαρχείο γεννήσεων, φύλλο 249.

[2] Ηλίας Ηλιόπουλος, *Τραγούδια και πορτραίτα μιας άλλης εποχής: Ιωσήφ Ριτσιάρδης (αφιέρωμα)*, Αρχείο Ραδιοφώνου Ε.Ρ.Τ., 04.01.1985. Τον Ιούνιο του 1914, ο πατέρας του συνθέτη, Πέτρος, τον αναζητεί μέσω του Υπουργείου Εξωτερικών στη Μόσχα (Γενικά Αρχεία Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Νομαρχίας, Φ. 262, αρ. 6016, 23.06.1914).

μεταξύ Σμύρνης και ελλαδικού χώρου, ενώ περί το 1920 εγκαθίσταται μόνιμα στην Ελλάδα και συνεργάζεται με τον θίασο Αφεντάκη.[3] Το 1919 καταγράφεται η πρώτη του ουσιαστική παρουσία ως συνθέτη στο ελληνικό κοινό, με τη μελοποίηση του ποιήματος «Γαλανόλευκη» του Αφεντάκη,[4] ενώ τρία χρόνια αργότερα δημιουργεί την πρώτη του οπερέττα, με τίτλο *Η βασίλισσα του φοξ τροτ*,[5] εγκαινιάζοντας μια ιδιαίτερα γόνιμη πορεία στο είδος. Συνολικά, η συνθετική του δραστηριότητα εκτείνεται σε περίπου 75 έργα του ελαφρού μουσικού θεάτρου και περίπου 200 έργα φωνητικής μουσικής.[6] Παράλληλα με τη συνθετική του δραστηριότητα, ο Ριτσιάρδης ανέπτυξε έντονη παρουσία ως μαέστρος, συνεργαζόμενος με ποικίλους θιάσους, ενώ συγκαταλέγεται και στους πρώτους συνεργάτες του νεοσύστατου ελληνικού ραδιοφώνου.[7] Η θεσμική του ένταξη σε σημαντικούς καλλιτεχνικούς φορείς, όπως η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών,[8] η Ένωση Ελλήνων Συγγραφέων, η Ένωση Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων,[9] καθώς και η συμμετοχή του ως ιδρυτικού μέλους και πρώτου Αντιπροέδρου της «Εταιρείας Ελλήνων Πρωταγωνιστών Όπερας και Οπερέττας»,[10] αναδεικνύουν τη θεσμική του βαρύτητα. Αντίστοιχα, η συμμετοχή του στο Διοικητικό Συμβούλιο της «Ελληνικής Εταιρείας Συνθετών, Συγγραφέων και Εκδοτών»[11] επιβεβαιώνει την ενεργό του παρουσία στον οργανωτικό ιστό της ελληνικής θεατρικής και μουσικής ζωής. Ο θάνατός του στις 13 Ιουλίου 1979 σηματοδοτεί το τέλος μιας μακράς και παραγωγικής διαδρομής.[12]

Εξίσου σημαντική υπήρξε η συμβολή της Ολυμπίας Καντιώτη, μίας από τις πλέον αναγνωρίσιμες μορφές του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Η πρώτη της εμφάνιση στο αθηναϊκό κοινό το 1911[13] εγκαινιάζει μια συνεχή παρουσία στον θεατρικό χώρο, η οποία εδραιώνεται μέσα από συνεργασίες με εξέχοντες θιάσους της εποχής, όπως εκείνους της Νίκα, της Κυβέλης[14] και του Παπαϊωάννου.[15] Παράλληλα, η φοίτησή της στο Ωδείο Αθηνών κατά την περίοδο 1915-1918, με σπουδές υποκριτικής (τάξη Ζανού) και πιάνου (τάξη Βασιλάκη και Αγαπητού),[16] καταδεικνύει την επαγγελματική της συγκρότηση. Η συμμετοχή της στα πρώτα μέλη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών[17] επιβεβαιώνει τη θέση της στο καλλιτεχνικό πεδίο. Ο θάνατός της στις 7 Οκτωβρίου 1964 κλείνει μια σημαντική πορεία στη σκηνή.[18]

Η ένωση του Ιωσήφ Ριτσιάρδη και της Ολυμπίας Καντιώτη με τα δεσμά του γάμου τον Μάρτιο του 1924[19] σηματοδοτεί και τη συγκρότηση ενός από τα πλέον χαρακτηριστικά θεατρικά σχήματα της εποχής. Από το 1925 και εξής, ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη

[3] «Θεατρικά», *Αι Μούσαι* 653, 01.06.1920, σ. 4.
[4] «Ο Ηθοποιός Κην», *Κόσμος* 446, 05.10.1919, σ. 2.
[5] «Θέατρα», *Εσπερινή* 7802, 15.07.1922, σ. 4.
[6] Η έως τώρα έρευνα έχει αποδώσει τον συγκεκριμένο αριθμό συνθέσεων, σημαντικό μέρος των οποίων φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.
[7] «Εδώ κ' εκεί», *Καθημερινή*, 01.06.1938, σ. 2.
[8] Αρχείο Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, *Βιβλίο Πρακτικών Γενικών Συνελεύσεων*, 24.02.1931-09.02.1948, συνεδρίαση 15.06.1947.
[9] Η ιδιότητα του μέλους στους δύο προαναφερθέντες οργανισμούς πιστοποιείται από τις σχετικές εγγραφές στο βιβλίο εισφορών της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, όπως αυτές αποτυπώνονται στο αρχειακό υλικό της περιόδου 1969-2007.
[10] «Μουσική», *Ελευθερία* 4821, 16.06.1960, σ. 2.
[11] «Αρχαιρεσίαι», *Ελευθερία* 5362, 13.06.1962, σ. 6.
[12] Δήμος Αθηναίων, Τμήμα Γάμων – Θανάτων, *Βιβλίο Θανάτων, 1979*, αρ. Η/248/79.
[13] Θεόδωρος Έξαρχος, «Καντιώτη Ολυμπία», *Έλληνες ηθοποιοί: «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τόμος 2, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1996, σ. 178.
[14] Στο ίδιο.
[15] «Αθηναϊκή Ζωή», *Καθημερινή*, 07.10.1922, σ. 1.
[16] Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Ιστορικό Αρχείο, *Μαθητολόγιο 1915-1916*, *1916-1917* και *1917-1918*.
[17] Έξαρχος, ό.π., σ. 178.
[18] Δήμος Αθηναίων, Τμήμα Γάμων – Θανάτων, *Βιβλίο Γάμων – Θανάτων 1964*, αρ. 144.
[19] «Κοινωνικά», *Εμπρός* 9843, 24.03.1924, σ. 3.

καθιερώνεται ως σταθερή παρουσία στο θεατρικό τοπίο, με δραστηριότητα που εκτείνεται σε περίπου δύο δεκαετίες.[20] Κατά καιρούς συνεργάστηκε με άλλους σημαντικούς σχηματισμούς της εποχής, όπως τους θιάσους των Μάνου Φιλιππίδη, Σαμαρτζή και Μηλιάδη. Η φυσιογνωμία του θιάσου συνδύαζε θεατρική εμπειρία και μουσική δεξιοτεχνία, προσφέροντας παραγωγές υψηλής ποιότητας, με έντονη σκηνική παρουσία και πλούσια ενορχήστρωση.

Η δράση του θιάσου δεν περιορίστηκε στην Αθήνα, αλλά επεκτάθηκε συστηματικά στην ελληνική περιφέρεια και τον παροικιακό ελληνισμό. Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη αμέσως μετά την υπογραφή του Ελληνοτουρκικού Συμφώνου Φιλίας (1930),[21] γεγονός που προσλαμβάνει σαφή πολιτισμική και διπλωματική διάσταση. Μετά την περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη, η οποία ολοκληρώνεται τον Μάρτιο του 1931, ο θίασος περιπλανιέται σε σκηνές των Αθηνών, του Πειραιά και των Πατρών, ενώ την καλοκαιρινή σεζόν του ίδιου έτους ξεκινά παραστάσεις στις σκηνές της Αιγύπτου έως και τις αρχές Οκτωβρίου. Κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα πραγματοποίησε σειρά παραστάσεων στο Ηράκλειο και στα Χανιά.

Λίγες μέρες μετά την επιστροφή του από την Κρήτη, ο θίασος ξεκινά τις παραστάσεις του στη Θεσσαλονίκη. Η πορεία του θιάσου κατά το 1931 αποτυπώνει χαρακτηριστικά την εξωστρεφή του δράση, προσφέροντας τη δυνατότητα σε περιοχές του παροικιακού ελληνισμού και της επαρχίας να παρακολουθήσουν παραστάσεις οπερέττας.


Ekler Tiyatrosu

Yunan Operet - Revüsü

Olimpia - Kantioto - Riçiardi

Bugün 14,30 ta "Dans Kontesi" Operet, 17,30 ta "Miki - Maus" Revü, 21,30 ta "Apahisa Atinon" Operet.

Yakında: Bayadera, Çambaz hane Prensesi.

Εικόνα 1: Διαφήμιση για παράσταση του θιάσου Καντιώτη – Ριτσιάρδη στην εφημερίδα *Milliyet* (αρ. φύλλου 1505, 15.02.1931)

Η περιοδεία του 1931-1932: Θεσσαλονίκη – Λάρισα – Τρίκαλα – Λαμία

Οι παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη διήρκεσαν έως το τέλος των χριστουγεννιάτικων εορτών. Από τα μέσα του Ιανουαρίου 1932, ο θίασος συνέχισε τις εμφανίσεις του στη Λάρισα και, ακολούθως, μέχρι το τέλος της Αποκριάς, στα Τρίκαλα και τη Λαμία. Στην περιοδεία αυτή ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη διέθετε εξέχοντα ονόματα του ελαφρού μουσικού θεάτρου, όπως τους Στέλλα Χριστοφορίδου, Πέρσα Βλάχου, Ελένη Πιέρρη, Πόπη Μέγγουλα, Μίμη Καντιώτη, Σπύρο Μπάρτζο κ.ά. Παράλληλα, όπως τεκμαίρεται από

[20] Μέσα από το βιβλίο του Μανώλη Σειραγάκη, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2009, καθίσταται εφικτή η ιχνηλάτηση της πορείας του θιάσου στην πρωτεύουσα καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

[21] Στο κλίμα της πολιτικής και πολιτιστικής προσέγγισης που εγκαινίασε το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας, η δραστηριότητα του θιάσου επεκτάθηκε και εκτός των ελλαδικών συνόρων. Ενώ ο Θίασος της Κυβέλης είχε ήδη ξεκινήσει τις εμφανίσεις του στην Κωνσταντινούπολη, η εφημερίδα *Εμπρός*, στο φύλλο της 23ης Δεκεμβρίου 1930, προανήγγειλε ότι θα ακολουθούσε και ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη. Η προγραμματισμένη αυτή μετάβαση σε ένα από τα σημαντικότερα πολιτιστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου επιβεβαιώνει τη δυναμική του σχήματος και την αναγνώρισή του ως ενός από τους κορυφαίους εκπροσώπους του ελαφρού μουσικού θεάτρου της περιόδου.

τον τύπο της εποχής και το μουσικό αρχείο των έργων της περιοδείας, η ορχήστρα απαρτιζόταν από περίπου δεκαπέντε μουσικούς υπό τη διεύθυνση του Ι. Ριτσιάρδη.[22]

Ονοματεπώνυμο ηθοποιού	**Σχόλια**
Ολυμπία Καντιώτη	
Στέλλα Χριστοφορίδου	σουμπρέττα
Πέρσα Βλάχου	
Ελένη Πιέρρη	
Πόπη Μέγγουλα	καρατερίστα
Μίμης Καντιώτης	σουμπρέττος
Σπύρος Μπάρτζος	τενόρος
Νικόλαος Θηβαίος	τενόρος
Περικλής Πλεμενίδης	
Ιωάννης Δούκας	
[;] Παρασκευόπουλος	
Εμμανουήλ Καντιώτης (πατέρας)	
Γεώργιος Χριστοφορίδης	
Μάνος Σκορδίλης	
Ζεύγος Ραμασώφ	μπαλέτο

Πίνακας 1: Δομή θιάσου

Ονοματεπώνυμο μουσικού	**Σχόλια**
Νίκος Γεωργιάδης	τρομπέτα
Ευ. Καραντζάς	όμποε
Ε. Μ. Κοφινάς	σαξόφωνο σε μι-ύφεση
Ι. Καμμιλιέρης	φλάουτο
Γ. Ζώρα	μπαταρία [κρουστά]
Σ. [δυσανάγνωστη υπογραφή]	δεύτερο βιολί
[;] Βραζής	μπαταρία [κρουστά]

Πίνακας 2: Συγκρότηση ορχήστρας

Θεσσαλονίκη – Η έναρξη της περιοδείας

Η περιοδεία ξεκίνησε στα τέλη του 1931 από τη Θεσσαλονίκη. Η πρώτη αναφορά στον ημερήσιο τύπο γίνεται στις 6 Δεκεμβρίου, με ενημέρωση για την έναρξη των παραστάσεων, τη σύνθεση του θιάσου και τις τιμές των εισιτηρίων (35, 25 και 15 δραχμές).[23] Λίγες μέρες αργότερα, στο θέατρο «Εθνικόν» ξεκινά παραστάσεις ο θίασος «Καλλιτεχνική Εταιρεία Ομάς», με τιμές εισιτηρίων 20 και 10 δραχμές.[24]

Κατά την άφιξή του, ο θίασος παραχώρησε τιμητική παράσταση προς τις τοπικές αρχές, με οπερεττικά άσματα και νούμερα επιθεωρήσεων,[25] ενώ την Παρασκευή, 11 Δεκεμβρίου εγκαινίασε τις τακτικές του εμφανίσεις στο θέατρο «Λευκός Πύργος» με το

[22] Το σύνολο των ονομάτων που παρατίθενται στους πίνακες έχει αντληθεί από τον τύπο των εκάστοτε περιοχών της περιοδείας.

[23] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6936, 06.12.1931, σ. 2.

[24] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6943, 12.12.1931, σ. 2.

[25] «Ο κόσμος με δύο λόγια», *Μακεδονία* 6940, 09.12.1931, σ. 2.

έργο *Γυναίκες… γυναίκες* των Χαιρόπουλου και Γιαννακόπουλου.[26] Οι παραστάσεις διήρκεσαν περίπου έναν μήνα σε καθημερινή βάση, ενώ κάθε Κυριακή δίνονταν διπλές παραστάσεις (απογευματινή – βραδινή). Συνολικά πραγματοποιήθηκαν 34 παραστάσεις και παρουσιάστηκαν 20 διαφορετικά έργα. Στις 22 Δεκεμβρίου έκανε πρεμιέρα η «ντόπια» επιθεώρηση των Μπέρτζου και Ζαχαρόπουλου *Μίκυ Μάους*, η οποία παρέμεινε στη σκηνή για άλλες τρεις παραστάσεις.[27] Αξίζει να σημειωθεί ότι ο θίασος, και σε άλλες περιοδείες του, συνήθιζε να παρουσιάζει έργα γραμμένα από τοπικούς δημιουργούς ή σε τοπικές διαλέκτους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οπερέττα *Ντόπιο πράμμα*, γραμμένη στην κρητική διάλεκτο σε μουσική του Ιωσήφ Ριτσιάρδη. Το συγκεκριμένο έργο είχε παρουσιαστεί σχεδόν έναν χρόνο νωρίτερα στο θέατρο «Πουλακάκη» του Ηρακλείου.[28]

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του θιάσου στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιήθηκαν και τιμητικές παραστάσεις για μέλη του: στις 5 Ιανουαρίου 1932 προς τιμήν των Μίμη Καντιώτη και Σπύρου Μπάρτζου, με το έργο *Μέσα γυναίκες*,[29] και στις 9 Ιανουαρίου 1932 για τη χορωδία του θιάσου, με το έργο *Ο βαρκάρης του Βόλγα* των Ποταμιάνου και Μαστρακίνη.[30]

Ο τύπος της εποχής, κυρίως οι εφημερίδες *Μακεδονία* και *Μακεδονικά Νέα*, υποδέχθηκε τον θίασο με ενθουσιασμό, έπειτα από μια περίοδο περιορισμένης θεατρικής κίνησης στη συμπρωτεύουσα, όπως αναφέρουν οι αρθρογράφοι των τοπικών εφημερίδων.[31] Η κριτική επαινούσε ομόφωνα τη ζωντάνια των παραστάσεων, την ορχήστρα υπό τη διεύθυνση του Ριτσιάρδη και, κυρίως, τις ερμηνείες της Χριστοφορίδου και της Ολυμπίας Καντιώτη. Στο φύλλο της 6ης Ιανουαρίου των *Μακεδονικών Νέων* επισημαίνεται ότι, παρ' ότι ο θίασος δεν διέθετε πλέον ορισμένα στελέχη του παρελθόντος, συγκέντρωσε εντούτοις τους πλέον προσφιλείς «άσσους» και «βεντέτες» του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Παράλληλα τονιζόταν ότι το κοινό της Θεσσαλονίκης σπάνια είχε την ευκαιρία να απολαύσει καλλιτέχνες όπως η Καντιώτη, η Χριστοφορίδου, ο Μπάρτζος και ο Θηβαίος.[32] Η παρατήρηση αυτή φωτίζει και τη φθίνουσα πορεία που άρχισαν να ακολουθούν οι θίασοι του ελαφρού μουσικού θεάτρου εκείνη την περίοδο. Στην κάμψη αυτή καθοριστικό ρόλο έπαιξαν τα γεγονότα στο θέατρο «Περοκέ» τον Αύγουστο του 1931, τα οποία οδήγησαν σε αυστηρότερη λογοκρισία των επιθεωρησιακών έργων.[33] Εν τέλει, η παρουσία του θιάσου στη Θεσσαλονίκη λειτούργησε ως καταλύτης σε μια εποχή θεατρικής ύφεσης, εισάγοντας ένα συγκροτημένο πρότυπο καλλιτεχνικής παραγωγής. Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική σύνθεση και η θεατρική επιτέλεση συνιστούσαν μια αδιάσπαστη οργανική ενότητα, αναδεικνύοντας τη δομική συνοχή και την καλλιτεχνική αρτιότητα των παραστάσεων. Ο θίασος επέδειξε μια αξιοσημείωτη ικανότητα να συγκεράζει τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του είδους με την εντόπια δημιουργία, εντάσσοντας στο ρεπερτόριό του έργα που αξιοποιούσαν ντόπιους ιδιωματισμούς.

[26] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6942, 11.12.1931, σ. 2.
[27] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6953, 22.12.1931, σ. 2.
[28] Ρεπόρτερ, «Στην πόλιν μας», *Ανόρθωσις* 2519, 25.02.1930, σ. 2.
[29] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6964, 05.01.1932, σ. 2.
[30] «Θεατρικά», *Μακεδονία* 6968, 09.01.1932, σ. 2.
[31] Παρατηρώντας τα φύλλα των δύο τοπικών εφημερίδων της πόλης, διαπιστώνεται ότι στις θεατρικές σκηνές της Θεσσαλονίκης πραγματοποιούσε παραστάσεις ένας ή κανένας θίασος.
[32] Γιόχαν, «Θα φύγουν», *Μακεδονικά Νέα* 2518, 06.01.1932, σ. 2.
[33] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα γεγονότα στο θέατρο «Περοκέ», βλ. Σειραγάκης, ό.π., σ. 313.

Ημερομηνία παράστασης	Συνθέτης – συγγραφέας	Τίτλος έργου
11.12.1931	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
12-13.12.1931	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* (*Die Zirkusprinzessin*)
14.12.1931	Krausz – Jacobson & Hardt-Warden	*Η γυναίκα με τα χρυσά* (*Die Frau in Gold*)
15.12.1931	Χατζηαποστόλου	*Η πρώτη αγάπη*
16.12.1931	Costa – Lombardo	*Σκουνίτσα* (*Scugnizza*)
17.12.1931	Σακελλαρίδης	*Χριστίνα*
18.12.1931	Stolz – Jacobson & Bodanzky	*Η κοντέσα του χορού* (*Die Tanzgräfin*)
19.12.1931	Χατζηαποστόλου	*Η γυναίκα του δρόμου*
20.12.1931 (απογευματινή)	Stolz – Jacobson & Bodanzky	*Η κοντέσα του χορού* (*Die Tanzgräfin*)
20.12.1931 (εσπερινή)	Krausz – Jacobson & Hardt-Warden	*Η γυναίκα με τα χρυσά* (*Die Frau in Gold*)
21.12.1931	Σακελλαρίδης – Ποταμιάνος	*Χαλιμά*
22-25.12.1931	Μπέρτζος – Ζαχαρόπουλος	*Μίκυ Μάους*
26.12.1931 (απογευματινή)	Χατζηαποστόλου	*Η γυναίκα του δρόμου*
26.12.1931 (εσπερινή)	Lehár – Léon & Stein	*Η εύθυμη χήρα* (*Die lustige Witwe*)
28.12.1931	Benatzky – Blum	*Η αδελφή μου κι εγώ* (*Meine Schwester und ich*)
29.12.1931	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
30.12.1931	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Die Csárdásfürstin*)
1.1.1932 (διπλή παράσταση)	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
3-4.12.1932	Κωνσταντινίδης – Καπετανάκης & Παπαδούκας & Σπυρόπουλος	*Η κατεργάρα*
5.1.1932	Ριτσιάρδης – Φιλιππίδης	*Μέσα γυναίκες*
6.1.1932 (απογευματινή)	Κοφίνο – Γεωργάκαλος & Κοροβέσης	*Ραμόνα*
6.1.1932 (εσπερινή)	Stolz – Jacobson & Bodanzky	*Η κοντέσα του χορού* (*Die Tanzgräfin*)
7.1.1932 (απογευματινή)	Ριτσιάρδης – Φιλιππίδης	*Γιάννηδες*
7.1.1932 (εσπερινή)	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Κοντέσα Μαρίτσα* (*Gräfin Mariza*)
8.1.1932		*Ναζιέ Χανούμ*
9.1.1932	Μαστρεκίνης – Ποταμιάνος	*Ο βαρκάρης του Βόλγα*
10.1.1932 (απογευματινή)		*Ναζιέ Χανούμ*
10.1.1932 (εσπερινή)	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*

Πίνακας 3: Παραστάσεις στο θέατρο «Λευκός Πύργος» Θεσσαλονίκης

Λάρισα – Θέατρο «Ολύμπια»

Αμέσως μετά τη Θεσσαλονίκη, ο θίασος μετέβη στη Λάρισα, όπου αφίχθηκε στις 13 Ιανουαρίου.[34] Δύο μέρες αργότερα ξεκίνησε τις παραστάσεις του στο θέατρο «Ολύμπια» με το έργο του Stolz *Η κοντέσα του χορού*.[35] Το ρεπερτόριο διατήρησε μια προσεγμένη ισορροπία ανάμεσα σε ξένα και ελληνικά έργα, προσαρμοζόμενο ευέλικτα στις προτιμήσεις του τοπικού κοινού.



Ο ΝΕΟΣ ΘΙΑΣΟΣ

Η κ. ΟΛΥΜΠΙΑ ΚΑΝΤΙΩΤΗ—ΡΙΤΣΙΑΡΔΗ της οποίας ή όπερέτα έρχεται σήμερον άπό τήν Θεσσαλονίκην νά δώση σειράν δέκα παρασταστων είς τό Θέα ρον «Ολύμπια». Ο θίασος τής κ. Καντιώτη περιλαμβάνει τά καλύτερα στελέχη τοῦ ἐλαφροῦ Μουσικοῦ Θεάτρου, τό δέ ρεπερτόριόν της εἶναι ἐκλεκτόν καί πρωτότυπον Εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τό ταμεῖον τοῦ Θεάτρου.

Εικόνα 2: Αναφορά στην εφημερίδα *Ελευθερία* (αρ. φύλλου 3294, 13.01.1932) για την άφιξη του θιάσου

Κατά κανόνα, τις Κυριακές δίνονταν διπλές παραστάσεις (απογευματινή – βραδινή), με μειωμένες τιμές στην απογευματινή: 15 δραχμές για την πλατεία και 10 δραχμές για τα οικογενειακά και στρατιωτικά εισιτήρια.[36] Σε δημοσίευμα της 21ης Ιανουαρίου επισημαίνεται ότι οι απογευματινές αυτές παραστάσεις προσέλκυαν ιδιαίτερα τους κατοίκους των προαστίων, καθώς, κατόπιν σχετικού αιτήματος, η έναρξή τους είχε μεταφερθεί νωρίτερα, ώστε να διευκολύνεται η έγκαιρη επιστροφή τους.[37]

Σύμφωνα με τον τοπικό τύπο, οι παραστάσεις σημείωσαν μεγάλη επιτυχία, με το κοινό να επιφυλάσσει θερμή υποδοχή στον θίασο. Οι κριτικές ήταν θετικές για την Ολυμπία Καντιώτη και τη Στέλλα Χριστοφορίδου, ενώ ιδιαίτερη μνεία έγινε στον Σπύρο Μπάρτζο, κυρίως για τις φωνητικές ικανότητές του, και στους Μίμη και Εμμανουήλ Καντιώτη για την ερμηνευτική τους δεινότητα. Το ενδιαφέρον του τύπου επεκτάθηκε ακόμη και στην ενδυματολογική επιμέλεια της πρωταγωνίστριας του θιάσου, Ολυμπίας

[34] «Ο νέος θίασος», *Ελευθερία* 3294, 13.01.1932, σ. 3.
[35] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3296, 15.01.1932, σ. 3.
[36] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3297, 16.01.1932, σ. 3.
[37] Η Διεύθυνσις, «Δήλωσις της Οπερέττας Ολυμ. Καντιώτη – Ριτσιάρδη», *Ελευθερία* 3302, 21.01.1932, σ. 3.

Καντιώτη.[38] Η θετική ανταπόκριση αντικατοπτρίζεται και στις «τιμητικές βραδιές» που διοργανώθηκαν: στις 25 Ιανουαρίου 1932 για την Ολυμπία Καντιώτη, με το έργο *Η αδελφή μου κι εγώ* του Benatzky,[39] στις 29 Ιανουαρίου 1932 για τον Μίμη Καντιώτη, με το έργο *Γιάννηδες* των Ριτσιάρδη – Φιλιππίδη,[40] και την 1η Φεβρουαρίου 1932 για τον Σπύρο Μπάρτζο, με το έργο του Jean Gilbert *Αικατερίνη η Μεγάλη*.[41]

Η Λάρισα αναδείχθηκε σε κομβικό σταθμό της περιοδείας, καθώς ο θίασος συνδέθηκε στενά με την κοινωνική ζωή της πόλης, τοποθετώντας την οπερέττα στο επίκεντρο της επικαιρότητας. Η παρουσία του θιάσου επιβεβαίωσε τον ρόλο της Λάρισας ως ενός πολιτισμικού κέντρου της Θεσσαλίας ικανού να υποστηρίξει επαγγελματικές παραγωγές υψηλών απαιτήσεων. Η «δίψα» του κοινού, τόσο της πόλης όσο και της περιφέρειας, αναδεικνύει τη σημασία της οπερέττας ως μέσου ψυχαγωγίας και κοινωνικής συνοχής κατά την απαιτητική αυτή ιστορική περίοδο.

Ημερομηνία παράστασης	**Συνθέτης – συγγραφέας**	**Τίτλος έργου**
15.1.1932	Stolz – Jacobson & Bodanzky	*Η κοντέσα του χορού* (*Die Tanzgräfin*)
16.1.1932	Ριτσιάρδης – Φιλιππίδης	*Διαβολογυναίκα*
17.1.1932 (απογευματινή – εσπερινή)	Χατζηαποστόλου	*Η γυναίκα του δρόμου*
18.1.1932	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
19.1.1932		*Ναζιέ Χανούμ*
21.1.1932	Stolz – Jacobson & Österreicher	*Μονάκριβη νύχτα* (*Eine einzige Nacht*)
22.1.1932	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* (*Die Zirkusprinzessin*)
23.1.1932 (απογευματινή)	Χατζηαποστόλου	*Η πρώτη αγάπη*
23.1.1932 (εσπερινή)	Σακελλαρίδης – Ποταμιάνος	*Χαλιμά*
24.1.1932	Μ. Καντιώτης – Βώττης	*Απόψε αρραβωνιάζομαι*
25.1.1932	Benatzky – Blum	*Η αδελφή μου κι εγώ* (*Meine Schwester und ich*)
26.1.1932	Κωνσταντινίδης – Καπετανάκης & Παπαδούκας & Σπυρόπουλος	*Η κατεργάρα*
27.1.1932	Ριτσιάρδης – Γριμάλδης	*Φρύνη*
28.1.1932 (απογευματινή)	Χατζηαποστόλου	*Η γυναίκα του δρόμου*
28.1.1932 (εσπερινή)	Krausz – Jacobson & Hardt-Warden	*Η γυναίκα με τα χρυσά* (*Die Frau in Gold*)
29.1.1932	Ριτσιάρδης – Φιλιππίδης	*Γιάννηδες*
30.1.1932 (απογευματινή)	Κωνσταντινίδης – Καπετανάκης & Παπαδούκας & Σπυρόπουλος	*Η κατεργάρα*

[38] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3309, 28.01.1932, σ. 3.
[39] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3306, 25.01.1932, σ. 4.
[40] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3310, 29.01.1932, σ. 3.
[41] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3313, 01.02.1932, σ. 4.

30.1.1932 (εσπερινή)	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Die Csárdásfürstin*)
31.1.1932 (απογευματινή)	Μ. Καντιώτης – Βώττης	*Απόψε αρραβωνιάζομαι*
31.1.1932 (εσπερινή)	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Κοντέσα Μαρίτσα* (*Gräfin Mariza*)
1.2.1932 (τιμητική Μπάρτζου)	Gilbert – Jacobson & Österreicher	*Αικατερίνη η Μεγάλη* (*Katja, die Tänzerin*)

Πίνακας 4: Παραστάσεις στο θέατρο «Ολύμπια» Λάρισας

Τρίκαλα – Θέατρο «Πανελλήνιον»

Ο θίασος εγκαινίασε τις παραστάσεις του στα Τρίκαλα στις 3 Φεβρουαρίου 1932 με το έργο του Stolz *Η Κοντέσα του χορού*. Οι τιμές των εισιτηρίων διαμορφώθηκαν στις 30, 15 και 10 δραχμές, ενώ οι παραστάσεις ξεκινούσαν στις 10:00 μ.μ.[42] Στις 9 Φεβρουαρίου πραγματοποιήθηκε τιμητική βραδιά για την Ολυμπία Καντιώτη, με την παρουσίαση του έργου του Jean Gilbert *Αικατερίνη η Μεγάλη*.[43] Το σύνολο των κριτικών για τον θίασο υπήρξε θετικό, με το μεγαλύτερο μέρος των δημοσιευμάτων να εστιάζεται στα «μεγάλα» ονόματα των πρωταγωνιστών.[44] Και σε αυτόν τον σταθμό της περιοδείας, οι αρθρογράφοι υπογράμμιζαν συστηματικά τη σπουδαιότητα του γεγονότος: η παρουσία ενός αθηναϊκού θιάσου, απαρτιζόμενου από τις πλέον αναγνωρίσιμες μορφές του ελαφρού μουσικού θεάτρου, αποτελούσε σπάνια ευκαιρία για το τοπικό κοινό, το οποίο στερούταν τη δυνατότητα τακτικής επαφής με καλλιτεχνικά σχήματα τέτοιου βεληνεκούς.[45]

Ημερομηνία παράστασης	**Συνθέτης – συγγραφέας**	**Τίτλος έργου**
3.2.1932	Stolz – Jacobson & Bodanzky	*Η κοντέσα του χορού* (*Die Tanzgräfin*)
4.2.1932	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
5.2.1932	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* (*Die Zirkusprinzessin*)
6.2.1932	Ριτσιάρδης – Φιλιππίδης	*Διαβολογυναίκα*
7.2.1932 (απογευματινή)	Μ. Καντιώτης – Βώττης	*Απόψε αρραβωνιάζομαι*
8.2.1932	Ριτσιάρδης – Γριμάλδης	*Φρύνη*
9.2.1932	Gilbert – Jacobson & Österreicher	*Αικατερίνη η Μεγάλη* (*Katja, die Tänzerin*)

Πίνακας 5: Παραστάσεις στο θέατρο «Πανελλήνιον» στα Τρίκαλα

Λαμία – Θέατρο «Πανελλήνιον»

Μετά την ολοκλήρωση των παραστάσεων στα Τρίκαλα, εντοπίζονται αναφορές στον τύπο της Καρδίτσας (*Θεσσαλική Φωνή*) και του Βόλου (*Λαϊκή Φωνή – Ταχυδρόμος* και *Η Θεσσαλία*) για προσπάθειες προκειμένου να εμφανιστεί ο θίασος στις πόλεις τους. Μάλιστα, οι εφημερίδες του Βόλου προανήγγειλαν την έναρξη των παραστάσεων για τις

[42] «Τα νέα», *Θάρρος* 7155, 03.02.1932, σ. 2.
[43] «Θέατρον Πανελλήνιον», *Θάρρος* 7161, 09.02.1932, σ. 2.
[44] Η ανωτέρω διαπίστωση προκύπτει από τη συστηματική αποδελτίωση και ανάλυση των κριτικών που δημοσιεύθηκαν στην τοπική εφημερίδα *Θάρρος* των Τρικάλων.
[45] «Τα νέα», *Θάρρος* 7157, 05.02.1932, σ. 2.

15 Φεβρουαρίου στο θέατρο «Αργυλλά» με το έργο του Stolz *Η κοντέσα του χορού*, αναφέροντας ότι οι τιμές των εισιτηρίων είχαν οριστεί στις 25 και 15 δραχμές.[46] Ωστόσο, για άγνωστους λόγους, ο θίασος δεν πραγματοποίησε τελικά εμφανίσεις στην Καρδίτσα και τον Βόλο.

Δύο μέρες μετά την προγραμματισμένη έναρξη στον Βόλο, ο θίασος εγκαινίασε τις παραστάσεις του στη Λαμία, στο θέατρο «Πανελλήνιον», όπου και παρέμεινε έως το τέλος της Αποκριάς.[47] Εκεί παρουσίασε έργα που είχαν ήδη αγαπηθεί στους προηγούμενους σταθμούς, προσφέροντας στο κοινό μια πλούσια μουσικοθεατρική εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Λαμία συνέχισε να εναλλάσσει ελληνικά και ξένα έργα, ενώ δεν υπάρχουν αναφορές για διεξαγωγή διπλών παραστάσεων στην πόλη. Οι πληροφορίες που αντλήθηκαν από την τρισεβδομαδιαία εφημερίδα *Η Επαρχία* είναι περιορισμένες, γεγονός που δυσχεραίνει τον σχηματισμό μιας ολοκληρωμένης εικόνας των έργων που παρουσιάστηκαν στη Λαμία. Παρά ταύτα, ο αρθρογράφος της στήλης «Θεατρικές πεννιές» με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο «Θεατρικός» παρέχει σημαντικά στοιχεία για τη δομή του θιάσου και την πλοκή ορισμένων έργων.[48]

Οι κριτικές του τοπικού τύπου υπήρξαν και εδώ θετικές, με ιδιαίτερη μνεία στην Καντιώτη και τη Χριστοφορίδου, καθώς και στους Μίμη και Εμμανουήλ Καντιώτη. Εγκωμιαστικά σχόλια απέσπασαν, επίσης, οι ερμηνείες των Μπάρτζου και Πλεμενίδη. Σύμφωνα με τον «Θεατρικό», μεγάλη επιτυχία σημείωσε το έργο του Gilbert *Αικατερίνη η Μεγάλη*, με τον Μίμη Καντιώτη να ξεχωρίζει για την παρουσία και το τραγούδι του, ενώ για τη Χριστοφορίδου σημειώθηκε ότι ορισμένες στιγμές η απόδοσή της υπολειπόταν των απαιτήσεων του ρόλου.[49] Συνολικά, ο θίασος αξιολογήθηκε ως άρτιος, στελεχωμένος από αξιόλογους ηθοποιούς. Συχνά, στα δημοσιεύματα τονιζόταν η ανάγκη του κοινού της Λαμίας για παραστάσεις οπερέττας, η οποία παρέμενε μια ισχυρή επιλογή ψυχαγωγίας παρά τον ανταγωνισμό του κινηματογράφου, που ήδη λειτουργούσε στην πόλη.[50]

Δυστυχώς, η περιοδεία στη Λαμία ολοκληρώνεται με ένα δυσάρεστο γεγονός. Μετά το πέρας, πιθανότατα, της τελευταίας παράστασης (της *Κατεργάρας*, στις 4 Μαρτίου 1932), έφυγε από τη ζωή ο καρατερίστας του θιάσου Γεώργιος Χριστοφορίδης.[51] Ο θάνατός του αποτέλεσε την τραγική κατακλείδα της παρουσίας του θιάσου στην πόλη, σφραγίζοντας με πένθιμο τρόπο μια κατά τα άλλα επιτυχημένη διαδρομή στην ελληνική επαρχία.[52]

Ημερομηνία παράστασης	**Συνθέτης – συγγραφέας**	**Τίτλος έργου**
20.2.1932		*Κωλέτ*
21.2.1932	Granichstaedten – Marischka	*Ορλώφ* (*Der Orlow*)
22.2.1932	Χαιρόπουλος – Γιαννακόπουλος	*Γυναίκες… γυναίκες*
23-24.2.1932	Gilbert – Jacobson & Österreicher	*Αικατερίνη η Μεγάλη* (*Katja, die Tänzerin*)

[46] «Θίασος Ολυμπίας Καντιώτη – Ριτσιάρδη», *Ταχυδρόμος*, 13.02.1932, σ. 3.
[47] «Ο θίασος», *Η Επαρχία* 472, 16.02.1932, σ. 4.
[48] Βλ. ενδεικτικά Θεατρικός, «Θεατρικές πεννιές», *Η Επαρχία* 473, 20.02.1932, σ. 4.
[49] Θεατρικός, «Θεατρικές πεννιές», *Η Επαρχία* 475, 25.02.1932, σ. 4.
[50] «Στα πεταχτά», *Η Επαρχία* 473, 20.02.1932, σ. 4.
[51] Ο Γεώργιος Χριστοφορίδης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1878. Κατά τη διετία 1898-1900 φέρεται να συνέπραξε με τον θίασο Βερώνη στην Κωνσταντινούπολη. Μεταγενέστερα, κατά τη δεκαετία του 1920, ξεκίνησε να συνεργάζεται με διάφορους θιάσους στην Αθήνα. Βλ. Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τόμος 1, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα 1995, σ. 70.
[52] «Θάνατος καλλιτέχνου», *Η Επαρχία* 482, 10.03.1932, σ. 4.

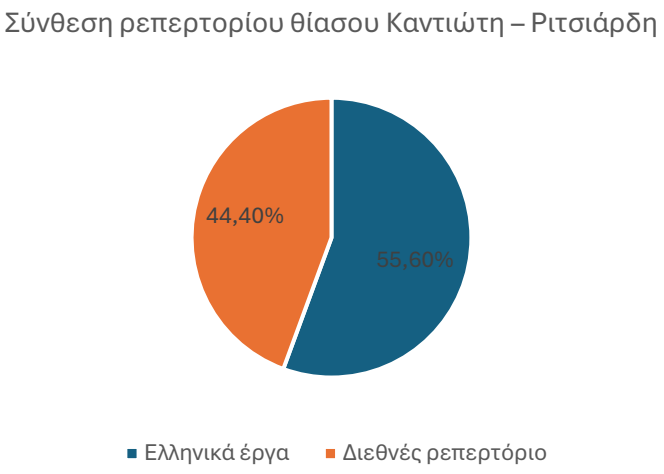
28-29.2.1932	Kálmán – Grünwald & Brammer	*Η πριγκίπισσα της τσάρδας* (*Die Csárdásfürstin*)
1.3.1932	Ριτσιάρδης – Γριμάλδης	*Φρύνη*
2.3.1932	Σακελλαρίδης	*Χριστίνα*
4.3.1932	Κωνσταντινίδης – Καπετανάκης & Παπαδούκας & Σπυρόπουλος	*Η κατεργάρα*

Πίνακας 6: Παραστάσεις στο θέατρο «Πανελλήνιον» της Λαμίας

Μια ιστορική, καλλιτεχνική και κοινωνική αποτίμηση

Η παρουσία του θιάσου Καντιώτη – Ριτσιάρδη στην ελληνική περιφέρεια κατά την προαναφερθείσα περιοδεία δεν αποτέλεσε απλώς ένα παροδικό καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά μία κομβική στιγμή για την πολιτισμική αποκέντρωση του Μεσοπολέμου. Η ολοκλήρωση της περιοδείας στα Τρίκαλα και τη Λαμία προσφέρει πλούσιο υλικό για μια εις βάθος αποτίμηση του ρεπερτορίου, της κοινωνικής προσφοράς και της οργανωτικής δομής του ελαφρού μουσικού θεάτρου της εποχής. Η ανάλυση των έργων που παρουσιάστηκαν αποκαλύπτει μια συνειδητή καλλιτεχνική στρατηγική. Ο θίασος κινήθηκε σε δύο άξονες: την προσήλωση στην ευρωπαϊκή παράδοση της οπερέττας και την παράλληλη ανάδειξη της εγχώριας δημιουργίας. Η συνύπαρξη αυτή αποτέλεσε τον πυρήνα της καλλιτεχνικής ταυτότητας του σχήματος καθ' όλη τη διάρκεια της σχεδόν εικοσαετούς δράσης του.

Στη Θεσσαλονίκη παρουσιάστηκαν είκοσι διαφορετικά έργα. Η επιλογή εμβληματικών συνθέσεων των Kálmán και Lehár, όπως *Η πριγκίπισσα του ιπποδρομίου* και *Η εύθυμη χήρα*, καταδεικνύει την επιθυμία του θιάσου να συνδεθεί με τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις. Αυτό το «ευρωπαϊκό πρόσωπο» του θιάσου προσέφερε στο κοινό της περιφέρειας ένα θέαμα υψηλής αισθητικής και τεχνικής αρτιότητας, το οποίο συχνά θεωρούταν προνόμιο μόνο των κατοίκων της πρωτεύουσας. Ταυτόχρονα, το ρεπερτόριο εμπλουτίστηκε με έργα των Σακελλαρίδη, Χατζηαποστόλου, Καπετανάκη και Ριτσιάρδη· έργα όπως η *Χριστίνα*, η *Γυναίκα του δρόμου* και οι *Γιάννηδες* δεν λειτούργησαν απλώς ως συμπληρώματα αλλά ως ισότιμοι συνομιλητές της ευρωπαϊκής οπερέττας: η επιτυχία τους απέδειξε ότι η ελληνική μουσικοθεατρική παραγωγή είχε αποκτήσει την απαραίτητη ωριμότητα, ώστε να αφομοιώσει ξένα πρότυπα και να τα διαμορφώσει σε ένα εγχώριο ιδίωμα.



Εικόνα 3: Ποσοστιαία αναλογία ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου του θιάσου Καντιώτη – Ριτσιάρδη στην περιοδεία σε Θεσσαλονίκη – Λάρισα – Τρίκαλα – Λαμία κατά την περίοδο 1931-1932

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεματική επιλογή των έργων, όπου η γυναικεία μορφή αναδεικνύεται σε κεντρικό άξονα της δραματουργίας. Τίτλοι όπως *Γυναίκες… γυναίκες*, *Η γυναίκα του δρόμου*, *Διαβολογυναίκα* ή *Φρύνη* δεν είναι τυχαίοι· αντανακλούν τις βαθιές κοινωνικές μεταβολές της μεσοπολεμικής περιόδου και την αναδιαμόρφωση του ρόλου της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία. Η γυναίκα στη σκηνή της οπερέττας παύει να είναι μόνο σύμβολο ρομαντισμού· μετατρέπεται σε φορέα ανεξαρτησίας, δυναμισμού και κοινωνικής διεκδίκησης.

Η καλλιτεχνική συνοχή του θιάσου οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στην προσωπικότητα του Ιωσήφ Ριτσιάρδη. Η παρουσία μιας ορχήστρας δεκαπέντε μουσικών υπό τη διεύθυνσή του προσέδιδε στις παραστάσεις έναν επαγγελματισμό που σπάνιζε στις επαρχιακές περιοδείες. Η διττή του ιδιότητα, ως μαέστρου και συνθέτη, του επέτρεπε να προσαρμόζει τις ενορχηστρώσεις στις ανάγκες κάθε σκηνής, διασφαλίζοντας υφολογική ενότητα. Η μουσική δεν ήταν ένα «διακοσμητικό» στοιχείο, αλλά ένας οργανικός ιστός που ένωνε το κωμικό με το δραματικό, ενισχύοντας την αίσθηση της θεατρικής πολυτέλειας που συμπληρωνόταν από την προσεγμένη ενδυματολογία.

Ο θίασος δεν περιορίστηκε στον ρόλο του απλού επισκέπτη, αλλά επιδίωξε την ουσιαστική ένταξη και προσφορά του στις τοπικές κοινωνίες, αναπτύσσοντας μια αξιοσημείωτη ανθρωπιστική δράση που χαρακτήριζε την πολυετή πορεία του. Η στάση αυτή του σχήματος στη Θεσσαλία δεν ήταν πρωτοφανής· αντιθέτως, αποτελούσε συνέχεια μιας παγιωμένης «ηθικής» στάσης απέναντι στο κοινό της περιφέρειας. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι, σε προγενέστερη περιοδεία του στην Κρήτη, ο θίασος είχε πραγματοποιήσει παράσταση, τα έσοδα της οποίας διατέθηκαν εξ ολοκλήρου υπέρ του Δημόσιου Νοσοκομείου Χανίων.[53] Η κίνηση αυτή προοικονομούσε την κοινωνική ευαισθησία που θα επεδείκνυε αργότερα στη Λάρισα και τη Λαμία, επιβεβαιώνοντας ότι ο θίασος αντιλαμβανόταν τον εαυτό του ως οργανικό κύτταρο της κοινωνικής αλληλεγγύης. Στο πλαίσιο αυτό, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Λάρισα, η διεύθυνση του θιάσου ανταποκρίθηκε άμεσα στο αίτημα του κοινού για πρωιμότερη έναρξη των απογευματινών παραστάσεων. Η απόφαση αυτή ελήφθη με γνώμονα τη διευκόλυνση των κατοίκων των προαστίων, ώστε να προλαβαίνουν τα συγκοινωνιακά μέσα για την επιστροφή τους, γεγονός που αποδεικνύει μια σπάνια για την εποχή αντίληψη προσανατολισμένη στις ανάγκες του κοινού. Παράλληλα, η διοργάνωση ειδικής μαθητικής παράστασης με το έργο *Η πρώτη αγάπη*[54] και η συστηματική πολιτική διάθεσης μειωμένων εισιτηρίων (15 δραχμές για την πλατεία και 10 δραχμές για στρατιωτικούς και μαθητές) υπογραμμίζουν μια συνειδητή προσπάθεια πολιτισμικής παιδαγωγίας και προσέγγισης των λαϊκότερων στρωμάτων.[55] Στη Λαμία, η εξωστρέφεια του θιάσου κορυφώθηκε με τη συνεργασία του με τη Φιλαρμονική της πόλης και την ορχήστρα των αδελφών Γκόλφη για τη μουσική επένδυση του αποκριάτικου χορού του Μουσικού Συλλόγου.[56] Η συμμετοχή αυτή δεν ήταν μια απλή επαγγελματική υποχρέωση αλλά μια πράξη συνδρομής στη μουσική και κοινωνική δραστηριότητα της πόλης, ενισχύοντας τους δεσμούς του επαγγελματικού θιάσου με το τοπικό καλλιτεχνικό δυναμικό.

Ένας παράγοντας που αναδεικνύεται ως καθοριστικός από την ιστορική έρευνα είναι η ανάπτυξη του σιδηροδρομικού δικτύου. Η δυνατότητα μεταφοράς ενός πολυμελούς θιάσου μαζί με μέλη της ορχήστρας επέτρεψε τη συστηματική οργάνωση της περιοδείας. Ο σιδηρόδρομος λειτούργησε ως η «ζωτική αρτηρία» που μετέφερε το καλλιτεχνικό ρεύμα των μεγάλων αστικών κέντρων στην καρδιά της ελληνικής επαρχίας, καταργώντας τις γεωγραφικές αποστάσεις και ενισχύοντας την πολιτισμική διασύνδεση της χώρας.

[53] «Παράσταση υπέρ Νοσοκομείου», *Εσπερινός Ταχυδρόμος* 3826, 19.03.1930, σ. 3.
[54] «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3303, 22.01.1932, σ. 3.
[55] Βλ. «Θέατρον Ολύμπια», *Ελευθερία* 3297, 16.01.1932, σ. 3.
[56] Μαργαρίτα, «Χορευτική κίνησις», *Η Επαρχία* 477, 01.03.1932, σ. 2.

Παρά τη θριαμβευτική υποδοχή, η περιοδεία δεν στερήθηκε προκλήσεων. Η επιβολή αυστηρότερης λογοκρισίας μετά τα γεγονότα στο θέατρο «Περοκέ» (1931) και ο αναδυόμενος ανταγωνισμός του κινηματογράφου άρχισαν να επηρεάζουν τη βιωσιμότητα των μεγάλων μουσικοθεατρικών σχημάτων. Το τραγικό τέλος της περιοδείας στη Λαμία, με τον αιφνίδιο θάνατο του καρατερίστα Χριστοφορίδη, υπενθύμισε με τον πιο σκληρό τρόπο τις θυσίες και την αβεβαιότητα της ζωής των καλλιτεχνών της περιόδου.

Συμπερασματικά, ο θίασος Καντιώτη – Ριτσιάρδη λειτούργησε ως αυθεντικός πολιτισμικός πρεσβευτής. Μέσα από τη δημιουργική ώσμωση της ευρωπαϊκής οπερέττας με την ελληνική δημιουργία, κατάφερε να προσφέρει ένα πρότυπο καλλιτεχνικής αρτιότητας και κοινωνικής προσφοράς, που αποτελεί μέχρι σήμερα ένα σημαντικό παράδειγμα πολιτιστικής αποκέντρωσης στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

Ο Αλέξανδρος Γκρεκ και η αλεξανδρινή οπερέτα *Μυριέλλα* (1932)

Κώστας Καρδάμης

Η ιστορική πορεία της ελληνικής οπερέτας είναι συνήθως συνυφασμένη με τις πολιτισμικές, αισθητικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της ελλαδικής πρωτεύουσας, όπως αυτές διαμορφώθηκαν εντός του λεγόμενου «ελληνικού Μεσοπόλεμου»·[1] και, προφανώς, είναι απολύτως σαφές πλέον ότι ειδικά η οπερέτα στην Ελλάδα, παρά τις έντονες επικρίσεις που έχει δεχθεί κατά καιρούς αναφορικά με την αισθητική ή την καλλιτεχνική σημασία της, αποτελεί έναν ασφαλή δείκτη πολυποίκιλων συνισταμένων της εποχής εκείνης, με αντίστοιχες αναφορές, παραλλήλως, και στη σημερινή. Το παρόν κείμενο θα επιχειρήσει, ωστόσο, να παρουσιάσει νύξεις για μια οπερέτα που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της ανθούσας και κοσμοπολίτικης ελληνικής κοινότητας της Αλεξάνδρειας,[2] μακριά μεν από τις συνθήκες της ελλαδικής πρωτεύουσας, αλλά ταυτόχρονα σε συνεχή επαφή με τις παντοειδείς εξελίξεις σε αυτήν. Ο λόγος θα είναι για την οπερέτα *Μυριέλλα* του Αλέξανδρου Γκρεκ, σε κείμενο του Μάρκου Μαλλιαράκη, η οποία, πρωτοπαρουσιασμένη το 1932, συνδυάζει πολλές από τις συμβάσεις της ύστερης προπολεμικής οπερέτας (αλλά και τον προβληματισμό για αυτήν) με τις θεάσεις των δημιουργών της και του κοσμοπολίτικου χώρου που την ανέδειξε.

Λίγα λόγια, όμως, για τον ίδιο τον μουσουργό. Ο Αλέξανδρος Γκρεκ (1/13.11.1876-13.10.1959) γεννήθηκε και πέθανε στην Κέρκυρα, αλλά το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του βρέθηκε εκτός της πατρίδας του, δραστηριοποιούμενος ως μουσικοδιδάσκαλος και συνθέτης.[3] Ήταν γιος του μαλτέζικης καταγωγής αμαξηλάτη Παύλου Γκρεκ και της Βρετανίδας Στέλλας Αλεξάντερ[4] και, όπως και στην περίπτωση άλλων μαλτέζικης καταγωγής Κερκυραίων,[5] η μουσική αποτέλεσε γι' αυτόν μέσο αφενός επαγγελματικής αποκατάστασης και αφετέρου κοινωνικής κινητικότητας.

Ο Γκρεκ ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του στο φημισμένο εκπαιδευτήριο «Καποδίστριας» του Λεωνίδα Βλάχου, απόφοιτοι του οποίου υπήρξαν, μεταξύ άλλων, ο

[1] Καίρια και εμβριθής η διερεύνηση του θέματος από τον Μανώλη Σειραγάκη, στις μελέτες του *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, 2 τόμοι, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, αλλά και «Η ελληνική οπερέττα, ένα αχαρτογράφητο είδος», *Δρώμενα*, Περίοδος Β΄ / αρ. 1, Φθινόπωρο 2007, σ. 36-51. Ειδικά για τη στάση της μουσικής κριτικής έναντι του είδους, βλ. Γιάννης Μπελώνης, «Η υποδοχή της μουσικής κριτικής έναντι της οπερέτας την περίοδο του Μεσοπολέμου», *Πολυφωνία* 35, Φθινόπωρο 2020, σ. 7-27.

[2] Για την ελληνική κοινότητα της Αλεξάνδρειας, και όχι μόνο, βλ. Μανώλης Γιαλουράκης, *Η Αίγυπτος των Ελλήνων. Συνοπτική ιστορία του Ελληνισμού της Αιγύπτου*, β΄ έκδοση, Καστανιώτης, Αθήνα 2006 (ειδική αναφορά στη μουσική δραστηριότητα γίνεται στις σ. 526-533).

[3] Βιογραφικές πληροφορίες αντλούνται από το: Κώστας Καρδάμης, «Για τον συνθέτη της *Ανδρονίκης*», στο: Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Η* Ανδρονίκη *του Αλέξανδρου Γκρεκ. Έκτακτο Παράρτημα του Νέου Μουσικού Ελληνομνήμονα*, Εκδόσεις Νικολαΐδη, Αθήνα 2021, σ. 19-22.

[4] Η διεθνική καταγωγή του, ωστόσο, και το γεγονός ότι πρακτικά ο συνθέτης με την εν γένει πορεία του αποτελούσε μία από τις πάμπολλες προσωπικότητες που διαχρονικά διαμόρφωναν με τον τρόπο τους την έννοια της μεσογειακής διαπολιτισμικότητας δεν τον εμπόδιζαν το 1947, τις παραμονές ουσιαστικά της επιστροφής του στην Κέρκυρα, να υπογραμμίζει με ιδιαίτερο (ακόμη και με χρήση λογοπαιγνίου) τρόπο την ελληνική καταγωγή του. Βλ. «Απ' τη ζωή: Ο διαφιλονεικούμενος [sic]», *Ταχυδρόμος* (Αλεξάνδρεια) 27, 1.2.1947, σ. 1.

[5] Για τη μαλτέζικη κοινότητα της Κέρκυρας, καίρια και εποπτική είναι η αποτίμηση της επιδραστικής παρουσίας της στον τόμο *Μαλτέζοι της Κέρκυρας. 200 χρόνια*, Σύλλογος Albert Cohen, Κέρκυρα 2025.

Σπύρος Σαμάρας και ο Ναπολέων Λαμπελέτ. Οι επαγγελματικές μουσικές σπουδές του Γκρεκ ξεκίνησαν το 1894 με την μετάβασή του, όπως έκαναν και άλλοι συνθέτες της Επτανήσου πριν από εκείνον, στο Ωδείο της Νάπολης, όπου ειδικεύτηκε στο πιάνο. Το 1898 επέστρεψε στην Κέρκυρα, «ποτισμένος με τα νάματα του Βάγκνερ και την μελωδίαν της γαλλικής και ιταλικής μουσικής», όπως δήλωνε και ο ίδιος.[6] Την περίοδο εκείνη παρουσίασε στην πατρίδα του τις πρώιμες συνθέσεις του και το 1899, παράλληλα με την ιδιωτική διδασκαλία, ανέλαβε για μικρό διάστημα και την καλλιτεχνική διεύθυνση της νεοσυσταθείσας τότε Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος».[7]

Λίγο αργότερα ξεκίνησε και τη σύνθεση της όπερας *Ανδρονίκη* (σε λιμπρέτο Ανδρέα Βρανά),[8] έργου διαδραματιζόμενου κατά την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης και ταυτόχρονα σχετιζόμενου άμεσα με το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό κλίμα που προηγήθηκε των Βαλκανικών Πολέμων. Με το έργο αυτό, μάλιστα, ο Γκρεκ, δεν ξεκίνησε μόνο την πορεία του στο μουσικό θέατρο· ακολουθώντας τον Γεώργιο Λαμπελέτ και τον Διονύσιο Λαυράγκα, καταγράφεται στους πρωτοπόρους της δημιουργίας της λεγόμενης «Εθνικής Σχολής», αρκετά πριν την εμφάνιση του Καλομοίρη στα ελλαδικά ζητήματα. Πράγματι, ο Γκρεκ το 1905, ευρισκόμενος πλέον στην Αθήνα με σκοπό να παρουσιάσει με τον θίασο του Λαυράγκα την *Ανδρονίκη*, καθιστούσε σαφές ότι στην όπερά του, παρ' ότι βασίστηκε στα γνωρίσματα της σύγχρονής του μουσικής, θέλησε «να αποφύγ[ει] όσον το δυνατόν την ξενικήν χροιάν, συνάμα δε αφ' ενός μεν να εγχύσ[ει] την Ελληνικήν μουσικήν εις το καλούπι της σημερινής αρμονίας, αφ' ετέρου δε να μη βλάψ[ει] διόλου τον χρωματισμόν της εθνικής μελωδίας με τον πλούτον της νέας ενορχηστρώσεως». Άλλωστε, σε όλη του τη συνθετική πορεία πίστευε ότι «σήμερον ένας μουσουργός θα εμπνευσθή και θα γράψη κατά το πνεύμα της εποχής»,[9] πεποίθηση, η οποία διαμόρφωσε σε έναν βαθμό μουσικά και την οπερέτα *Μυριέλλα*.

Η *Ανδρονίκη* τελικά δεν παρουσιάστηκε το 1905 και ομοίως ατυχής ήταν η προσπάθεια παρουσίασής της το 1906 στο πλαίσιο της Μεσολυμπιάδας της Αθήνας. Έτσι, το 1907 ο Γκρεκ, παρ' ότι ήταν καθηγητής στο Ωδείο Πειραιά, επέστρεψε στην Κέρκυρα. Από την πατρίδα του φαίνεται ότι συνέχισε τις απόπειρες παρουσίασης της *Ανδρονίκης*, έχοντας μάλιστα εκκρεμή συμβόλαια με θέατρα της Αθήνας, του Καΐρου και της Τεργέστης.[10] Παράλληλα, επέδειξε ιδιαίτερη δραστηριότητα ως μουσικοπαιδαγωγός και μουσικός συνοδός συνεργαζόμενος, μεταξύ άλλων, και με την Ένωση Καλλιτεχνών Κερκύρας και τον ταλαντούχο βιολονίστα Τάσο Νικοκάβουρα. Έργα του ακούγονταν συστηματικά σε συναυλίες (Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας «Παλαιά»,[11] Αρσάκειο κ.α.), ευεργετικές

[6] «Το Ελληνικόν Μελόδραμα. Μια συνομιλία με τον κ. Γρεκ: Αι ιδέαι του περί ελληνικής μουσικής», *Εμπρός* Θ΄/3017, 15.3.1905, σ. 5.

[7] Ιδρυμένο το 1890, το εν λόγω κερκυραϊκό φιλαρμονικό σωματείο τίμησε με την ονομασία του, δεκαοκτώ χρόνια μετά τον θάνατό του, τον εμβληματικό κερκυραίο μουσουργό Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο (1795-1872). Για μια εποπτική θεώρηση της ιστορικής πορείας του, βλ. Γιώργος Ζούμπος, *Ιστορία της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» Κερκύρας*, Κέρκυρα 2013.

[8] Εκτενής παρουσίαση του έργου γίνεται στο: Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Η* Ανδρονίκη *του Αλέξανδρου Γκρεκ. Έκτακτο Παράρτημα του Νέου Μουσικού Ελληνομνήμονα*, Εκδόσεις Νικολαΐδη, Αθήνα 2021. Το συγκεκριμένο έργο, η πιανιστική αναγωγή του οποίου απόκειται στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, αποτέλεσε το 2015 το αντικείμενο της μεταπτυχιακής εργασίας της Τατιάνας Παπαστοΐτση, *Η όπερα του Αλέξανδρου Γκρεκ «Ανδρονίκη». Έκδοση της πιανιστικής εκδοχής και ιστορικά στοιχεία*, στο πλαίσιο του Π.Μ.Σ. «Μουσικολογία: Νεοελληνική Μουσική» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

[9] «Το Ελληνικόν Μελόδραμα. […]», ό.π.

[10] Βλ. ενδεικτικά: «Η συναυλία Γρεκ», *Αλήθεια*, 5.5.1907, σ. 2-3, και *Ελπίς* 47, 28.2.1910, σ. 3.

[11] Η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας (η επονομαζόμενη «Παλαιά») ιδρύθηκε το 1840 υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Νικολάου Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου. Βλ. ενδεικτικά: Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2010 (όπου και σχετική βιβλιογραφία)· του ίδιου, «Περί της ίδρυσης και περί την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας: Αστικοί μύθοι και ιστορικές πραγματικότητες», *Μουσικός Ελληνομνήνων* 21-22, Μάιος –

τραγουδιστών, δημόσιες τελετές και επιδείξεις της περιόδου.[12] Ωστόσο, ο Γκρεκ δεν επεδίωκε τη συνέχιση της σταδιοδρομίας του στα στενά όρια της Κέρκυρας και όχημα για την ευρύτερη αναγνώρισή του συνέχιζε να θεωρεί το μουσικό θέατρο και ειδικά την *Ανδρονίκη*.

Έτσι, παρά την αποτυχία παρουσίασής της στην Τεργέστη από τον θίασο του Λαυράγκα το 1910, ο Γκρεκ αναζήτησε τη συνέχιση της επαγγελματικής πορείας του στις ανθούσες τότε κοσμοπολίτικες μητροπόλεις του παροικιακού ελληνισμού και συγκεκριμένα στη δραστήρια και με έντονο το επτανησιακό στοιχείο παροικία της Αλεξάνδρειας, στην οποία δραστηριοποιήθηκε αδιαλείπτως μεταξύ του 1911 και του 1948.[13]

Ο Γκρεκ δεν υπήρξε ο μόνος κερκυραίος δάσκαλος και συνθέτης που εργάστηκε στην παροικία της Αλεξάνδρειας· αν μη τι άλλο, είχε προηγηθεί λίγα χρόνια νωρίτερα ο Ναπολέων Λαμπελέτ.[14] Ωστόσο, ο Γκρεκ είχε με διαφορά την πλέον μακρόχρονη παρουσία στην Αλεξάνδρεια, συνδέοντας άρρηκτα το όνομά του με αυτήν.[15] Οι αρχικοί οιωνοί ήταν άλλωστε θετικοί, αφού το 1911 στην Αλεξάνδρεια παρουσιάστηκε πλήρως η *Ανδρονίκη*. Η συνθετική παραγωγή του Γκρεκ στην Αλεξάνδρεια αναπτύχθηκε πάντως σε ένα μεγάλο εύρος φωνητικών, οργανικών και μουσικοθεατρικών ειδών, και σύντομα ο ίδιος αναγνωρίστηκε ως ένας εκ των πλέον δραστήριων μουσουργών της πόλης. Έργα του Γκρεκ ακούγονταν συχνά από τα μουσικά σχήματα της Αλεξάνδρειας, και ιδιαιτέρως από την Ελληνική Φιλαρμονική Σχολή. Το 1923 ο συνθέτης διεύθυνε το μουσικό τμήμα της θρυλικής Ελληνικής Ένωσης «Αισχύλος – Αρίων», ενός φορέα της ομογένειας με ξεχωριστή και πολυεπίπεδη πολιτιστική και κοινωνική δράση. Παραλλήλως, δραστηριοποιήθηκε και εκπαιδευτικά, καταρτίζοντας μουσικά ιδιώτες και χορωδιακά σχήματα. Συχνά, επίσης, εμφανιζόταν στις στήλες του αλεξανδρινού τύπου με σύντομα σχόλια ή εκτεταμένες μουσικές κριτικές.[16]

Από την άλλη, ο Γκρεκ, παρά τη μακρόχρονη παρουσία του στην Αλεξάνδρεια, δεν έχασε την επαφή του με την πατρίδα του. Αντιθέτως, το όνομά του και οι επιτυχίες του εμφανίζονταν σε τακτική βάση στις κερκυραϊκές εφημερίδες και συχνά προτεινόταν στην επιτροπή του τότε κερκυραϊκού Δημοτικού Θεάτρου να επιδιώξει την μετάκληση του Γκρεκ σε αυτό, ώστε να παρουσιάσει κάποιο από τα αλεξανδρινά μουσικοθεατρικά έργα του·[17] και αυτός δεν ήταν ο μόνος τρόπος με τον οποίον το όνομα και το έργο του Γκρεκ απασχολούσαν σε τακτική βάση τους συμπατριώτες του.[18]

Δεκέμβριος 2015, σ. 12-27, και του ίδιου, *Οι μπάντες της Κέρκυρας: Μουσική στους δρόμους*, Καλειδοσκόπιο / Οργανισμός Κερκυραϊκών Εκδηλώσεων, Κέρκυρα 2019, ιδίως σ. 43-81.

[12] Ο κερκυραϊκός τύπος της εποχής βρίθει αναφορών της παρουσίας και της δραστηριότητας του Αλέξανδρου Γκρεκ, η λεπτομερής παρουσίαση των οποίων, όμως, εκφεύγει των στόχων του παρόντος κειμένου.

[13] Νωρίτερα, τον Μάρτιο του 1910, ο Γκρεκ είχε νυμφευθεί τη Μαρία Αγιοβλασίτη, κόρη του οδοντιάτρου Γεωργίου Αγιοβλασίτη, η οποία υπήρξε μαθήτρια στο πιάνο του μουσουργού Δημητρίου Ανδρώνη και δραστηριοποιήθηκε συγγραφικά και μεταφραστικά στην Αλεξάνδρεια μέχρι τον θάνατό της, τον Δεκέμβριο του 1935. Για τον γάμο, βλ. *Η Φωνή*, 19.3.1910, σ. 3, και *Ελπίς* 49, 14.3.1910, σ. 2 (αμφότερες εφημερίδες Κερκύρας).

[14] Γεώργιος Κωνστάντζος, *Ναπολέων Λαμπελέτ (1864-1932)*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2017, σ. 10-11, και Μανώλης Σειραγάκης, *Ναπολέων Λαμπελέτ, ένας ανέστιος κοσμοπολίτης*, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 2014.

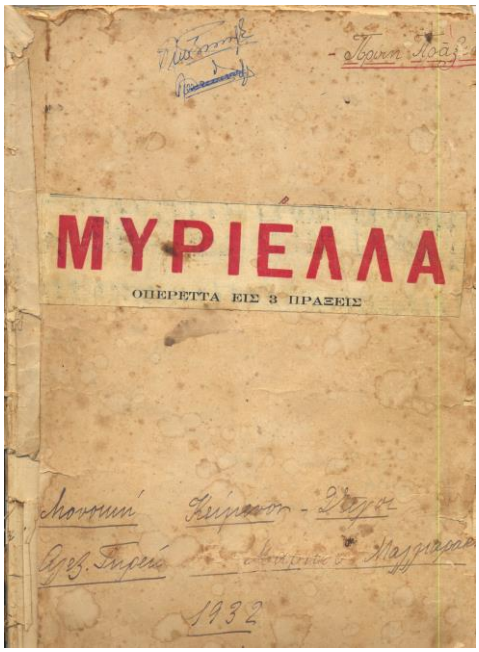
[15] Διέμενε μάλιστα σε κεντρικά σημεία της πόλης, όπως αποδεικνύουν οι δύο προς ώρας γνωστές διευθύνσεις του: «Rue Agrippa 21» και «Rue de l'Église Kopte 7». Βλ., αντιστοίχως, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας «Παλαιά» – Διοικητικό Αρχείο (Φ.Ε.Κ./Δ), Βιβλίο Αλληλογραφίας 1922-1933, αρ. 337, 15.3.1932, και Βιβλίο Αλληλογραφίας 1933-1946, αρ. 72, 5.10.1940.

[16] Βλ. ενδεικτικά: «Μουσικά σημειώματα», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* (εφημερίδα Αλεξάνδρειας) 100, 17.4.1934, σ. 4, και 101, 18.4.1934, σ. 4.

[17] Βλ. ενδεικτικά: «Κερκυραίοι μουσουργοί», *Ελευθερία* 306, 4.9.1931, σ. 1 (με την ευκαιρία της πρεμιέρας στην Αλεξάνδρεια της οπερέτας του Γκρεκ *Σεχραζάντ*), και «Ο κ. Γκρεκ», *Κέρκυρα* 206, 4.7.1931, σ. 3.



Εικόνα 1: Ο Αλέξανδρος Γκρεκ την περίοδο της σύνθεσης της *Μυριέλλας* (Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας «Παλαιά», Αρχείο Γκρεκ)



Εικόνα 2: Το εξώφυλλο της παρτιτούρας της *Μυριέλλας* (Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας «Παλαιά», Αρχείο Γκρεκ)

Δημιουργία της πολυετούς παραμονής του Γκρεκ στην Αλεξάνδρεια είναι και η οπερέττα *Μυριέλλα*. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 24 Αυγούστου 1932, δηλαδή κατά την περίοδο κορύφωσης της δημοφιλίας του είδους στον ελληνόφωνο χώρο, στο μοναδικό θερινό θέατρο της Αλεξάνδρειας, το περίφημο τότε «Λούνα Παρκ».[19] Το κείμενο και τους στίχους υπέγραφε ο Μάρκος Μαλλιαράκης, δραστήριος αλεξανδρινός θεατρικός συγγραφέας της εποχής με δωδεκανησιακή (εκ Κάσου) καταγωγή, και το έργο πετυχημένα χαρακτηριζόταν από τον αλεξανδρινό τύπο ως «οπερέτα-ηθογραφία».

Η υπόθεση της *Μυριέλλας* λαμβάνει χώρα σε ένα μη κατονομαζόμενο νησί του Αιγαίου και έχει σε γενικές γραμμές ως εξής: Η Μυριέλλα, όμορφη κόρη του Μανώλη, αγαπά τον Μάνο, έναν φτωχό και άσημο ψαρά. Ο Μανώλης είναι απολύτως ενάντιος

Πέρα από το εύλογο ενδιαφέρον των συμπατριωτών του για τις δραστηριότητες του Γκρεκ στην Αλεξάνδρεια, θα πρέπει να σημειωθεί ότι παραλλήλως η άμεση ή έμμεση χρήση από τον Γκρεκ τόσο του αλεξανδρινού όσο και του – προπολεμικού και μεταπολεμικού – κερκυραϊκού τύπου με πρόκληση θετικής προς αυτόν αρθρογραφίας όχι μόνο δεν πρέπει να αποκλείεται αλλά, αντιθέτως, να θεωρείται αναμενόμενη και, τηρουμένων των αναλογιών, εύλογη στο πλαίσιο της καλώς εννοούμενης προώθησης της συνθετικής δραστηριότητάς του.

[18] Εντελώς ενδεικτικά, εξαιτίας της συνθετικής δράσης του ο Γκρεκ αναγορεύτηκε στις 8 Αυγούστου 1938 Επίτιμος Εταίρος της Παλαιάς Φιλαρμονικής (Φ.Ε.Κ./Δ, Βιβλίο Αλληλογραφίας 1933-1946, αρ. 996, 14.9.1938) και η μπάντα του ιδρύματος απέδωσε τον Μάρτιο του 1936 τον *Χορό του Ζαλόγγου* του μουσουργού (Αρχείο Προγραμμάτων Παλαιάς Φιλαρμονικής). Επίσης, το 1939 ο Γκρεκ, ανάμεσα σε άλλα, συνέθεσε και εμβατήριο για τα 75 έτη από την Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα· αξίζει δε να σημειωθεί ότι το 1940 ο Γκρεκ ήταν ο μόνος από τους ουκ ολίγους ενεργούς κερκυραίους συνθέτες και μουσικούς που τίμησε έμπρακτα την εκατοστή επέτειο της ίδρυσης της Παλαιάς Φιλαρμονικής συνθέτοντας, αφιερώνοντας και τυπώνοντας έναν ειδικά γραμμένο για την επέτειο ύμνο σε ποίηση Ελ. Ψαρρά (έντυπη παρτιτούρα και ενορχήστρωση απόκεινται στο Μουσικό Αρχείο της Φιλαρμονικής· βλ. επίσης *Κέρκυρα* 368, 21.9.1940, σ. 2, και *Εφημερίς των Ειδήσεων* 124, 2.10.1940, σ. 1, καθώς και Φ.Ε.Κ./Δ, Βιβλίο Αλληλογραφίας 1933-1946, αρ. 1077, 16.2.1940, και αρ. 72, 5.10.1940). Αλλά και το Μ. Σάββατο του 1946 η μπάντα της Παλαιάς Φιλαρμονικής απέδωσε την *Πένθιμη παθητική* του Γκρεκ κατά την περιφορά του επιταφίου του Αγίου Σπυρίδωνος (βλ. *Ελευθερία* 363, 19.4.1946, σ. 3).

[19] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 233, 24.8.1932, σ. 4, και 234, 25.8.1932, σ. 4.

στον γάμο τους. Στο νησί φτάνει μια θαλαμηγός, από την οποία αποβιβάζεται ο πλούσιος ιδιοκτήτης της, ο Μαρούλης, μαζί με την κόρη του Λέλα και τον αρραβωνιαστικό της, αλλά και την πολύχρωμη συντροφιά τους. Ο Μανώλης βάζει εμπρός ένα σχέδιο για να παντρέψει τη Μυριέλλα με τον Μαρούλη, πέφτοντας όμως και ο ίδιος θύμα της αστραφτερής γοητείας του πλούτου και του τρόπου ζωής του. Τα δεδομένα αυτά προκαλούν σειρά κωμικοδραματικών γεγονότων και ερωτικών τριγώνων μεταξύ των πρωταγωνιστών, καθώς και τη μεταφορά της δράσης στην ίδια τη θαλαμηγό με τους αμέριμνους ταξιδιώτες της. Τελικά, ο Μάνος, με τη συνεργασία του φίλου του Θωμά, κλέβει τη Μυριέλλα, την οποία τελικά παντρεύεται με την παρέμβαση του αστυνόμου ενός άλλου νησιού του Αιγαίου.

Η συμβατική θεματολογία και πλοκή της *Μυριέλλας* βρίσκονται σε παραλληλία με τα βασικά χαρακτηριστικά των οπερετικών ειωθότων της περιόδου, αλλά παραλλήλως και στους αντίποδες των μουσικοθεατρικών έργων του Γκρεκ που είχαν προηγηθεί. Πράγματι, ο Γκρεκ μετά την πατριωτικού περιεχομένου *Ανδρονίκη* είχε ήδη παρουσιάσει, επίσης στην Αίγυπτο, την «ιστορική οπερέτα-ιλαροτραγωδία» *Σέλευκος Νικάτωρ* (1929, κείμενα: Ν. Γριμάλδης) και την οπερέτα *Σεχραζάτ* (1931, κείμενα: Μ. Ανατολέας και Γ. Χαλκέας),[20] προσθέτοντας στα πιστεύω του ότι ο συνθέτης δεν πρέπει να γράφει μόνο «κατά το πνεύμα της εποχής» αλλά και κατά τον τόπο, όπου βρίσκεται. Πράγματι, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσει κανείς τις πηγές έμπνευσης των δύο προγενέστερων έργων του Γκρεκ: ο μεν *Σέλευκος* σχετίζεται άμεσα με το ελληνιστικό παρελθόν της Αλεξάνδρειας, η δε *Σεχραζάτ* έχει σαφείς ανατολίτικες (ή, ορθότερα, αραβικές) συνδηλώσεις.

Η υπόθεση της *Μυριέλλας* μοιάζει, ωστόσο, άσχετη με τα προηγούμενα αλεξανδρινά μουσικοθεατρικά έργα του Γκρεκ· αν μη τι άλλο, διαδραματιζόμενη σε παρόντα χρόνο με φόντο τα νησιά του Αιγαίου Πελάγους, είναι πρωτίστως «εκτός τόπου». Με μια άλλη προσέγγιση, όμως, η *Μυριέλλα* θα μπορούσε να αποτελεί το τρίτο μέρος μιας άτυπης και, κατά πάσα πιθανότητα, ασυνείδητης από τον Γκρεκ «αλεξανδρινής τριλογίας»: μιας τριλογίας που μετά το ελληνιστικό παρελθόν και τις αραβικές αναφορές φέρνει στο προσκήνιο την τρέχουσα, κοσμοπολίτικη, «ηθογραφική» πραγματικότητα της Αλεξάνδρειας των παραμονών του Πολέμου, καίτοι χωρικά μετατοπισμένη στο – ούτως ή άλλως γειτνιάζον (και χώρο προγονικής καταγωγής του Μαλλιαράκη) – Αιγαίο. Ο Μαλλιαράκης δεν θα δυσκολεύτηκε να βρει τα πρότυπα της πλοκής του: τα σκάνδαλα και οι συμπεριφορές των εύπορων και λιγότερο εύπορων αστών της Ελλάδας και της Αλεξάνδρειας, η άσχημη κατάσταση των μη προνομιούχων από πλευράς υγείας και καθημερινότητας, η υπέρβαση των εξουσιών και διάφορα τραγικά περιστατικά (από απόπειρες αυτοκτονιών μέχρι και δολοφονίες) γέμιζαν σε καθημερινή βάση τις σελίδες των εφημερίδων της παροικίας. Δεν απέμενε τίποτε άλλο παρά να αναλάβει η δημιουργική πένα του Μαλλιαράκη τον συνδυασμό τέτοιων και ακόμη περισσότερων στοιχείων, ώστε να δημιουργηθεί το οπερετικό σενάριο της *Μυριέλλας*. Αποτέλεσμα ήταν, σύμφωνα με τον αλεξανδρινό τύπο της εποχής, «ένα λιμπρέτο του οποίου το ωραίο θέμα κρατεί ζωηρόν απ' αρχής μέχρι τέλους το ενδιαφέρον του κοινού»·[21] ένα έργο, στο οποίο, σε κάθε περίπτωση, δύο αγαπημένοι στην οπερέτα κόσμοι έρχονται σε επαφή και αντιπαράθεση: ο εξιδανικευμένα απλοϊκός του νησιού και ο απατηλά αστραφτερός της πόλης.

Πάντως, η οπερέτα, όπως και ο νεόκοπος τότε ελληνικός κινηματογράφος (με τόσους πρωταγωνιστές της οπερέτας να δίνουν το παρών σε αυτόν), στηριζόταν κατά κόρον, πάντοτε υπό το βλέμμα της λογοκρισίας, στην κείμενη πραγματικότητα για τη δημιουργία

[20] Αμφότερα τα έργα απόκεινται στο Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας «Παλαιά», Αρχείο Αλέξανδρου Γκρεκ.

[21] «Μουσικά έργα: Μυριέλλα», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 250, 10.9.1932, σ. 5.

σεναρίων. Επιπλέον, μια πλοκή όπως αυτή της *Μυριέλλας* ήταν αρμόζουσα και για μια καλοκαιρινή παραγωγή, αφού αργότερα επισημαινόταν, με αφορμή άλλες παραστάσεις, ότι το αλεξανδρινό κοινό αρεσκόταν στην παρακολούθηση «ενός ευθύμου και ελαφρού προγράμματος, το οποίον θεωρεί κατόπιν μακράς συνηθείας, απαραίτητον κατά την θερινήν περίοδον».[22] Το σενάριο της *Μυριέλλας*, όμως, ως ηθογραφικό ασκούσε ταυτόχρονα έμμεση και καθόλου «υπό την θερινήν ραστώνην» κοινωνική κριτική. Παραλλήλως, αποτελούσε πράγματι ιδανικό όχημα στιγμιαίας απόδρασης του μεγαλύτερου μέρους των θεατών από τη ζοφερή πραγματικότητα της καθημερινότητάς του: το 1932 το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης του 1929 ήταν πρόσφατο και αισθητό, η άρτι χρεοκοπημένη Ελλάδα βρισκόταν σε πολιτική κρίση, η Σοβιετική Ένωση διαμόρφωνε τις βάσεις του λεγόμενου «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και εν πολλοίς λιμοκτονούσε, ο εμφύλιος πόλεμος έκρουε τη θύρα της Ισπανίας, η Ευρώπη εν γένει και η Άπω Ανατολή ήταν σε αναβρασμό, η Κοινωνία των Εθνών παροπλισμένη και το ναζιστικό κόμμα στη Γερμανία ένα βήμα πριν την κατάληψη της εξουσίας, την ώρα που το ιταλικό φασιστικό καθεστώς εόρταζε την πρώτη δεκαετία του.

Αλλά και ο μεσήλικας Γκρεκ, πιστός στην πεποίθηση της νιότης του ότι «σήμερον ένας μουσουργός θα εμπνευσθή και θα γράψη κατά το πνεύμα της εποχής» και έχοντας επισημάνει από το 1909 τη φθίνουσα πορεία της όπερας ως είδους,[23] υιοθέτησε δομικά τις μουσικές συμβάσεις μιας οπερέτας που απευθυνόταν στο κοινό της δεκαετίας του 1930. Ωστόσο, στη μουσική του δεν ξέχασε ούτε στιγμή τις μελοδραματικές απαρχές του, γεγονός που πράγματι διακρίνει την *Μυριέλλα* από άλλα παρόμοια έργα της εποχής. Αυτά τα εκλεκτικά χαρακτηριστικά του Γκρεκ φαίνεται ότι οδήγησαν την αλεξανδρινή κριτική, ήδη από την πρεμιέρα της *Σεχραζάτ*, να κάνει λόγο, έστω και με ικανή δόση υπερβολής, για την αναμόρφωση από τον Γκρεκ της συμβατικής ιδέας περί ελληνικής οπερέτας,[24] αντανακλώντας έμμεσα τον ευρύτερο προβληματισμό της εποχής για το συγκεκριμένο μουσικοθεατρικό είδος.

Παρόμοιες εκλεκτικές προσεγγίσεις, εμφανείς ήδη από την Εισαγωγή του έργου, χρησιμοποίησε ο Γκρεκ λίγο αργότερα και στη *Μυριέλλα*. Σε αυτήν, αναμενόμενα, οι δύο κόσμοι (ο κοσμοπολίτικος και ο νησιωτικός) συνυπάρχουν και από μουσικής απόψεως παραπληρωματικά, αλλά ταυτόχρονα και σε απόλυτη αντιδιαστολή, αφού ακούγονται εξίσου δημοφιλή μουσικά είδη ή καθιερωμένης τυπολογίας λυρικά μέρη (ειδικά από τους πρωταγωνιστές) και τραγούδια ή οργανικά μέρη με συμβατικές φολκλορικές αναφορές (τριημιτόνια, μπάλοι, ενθυμήματα αμανέδων, χορευτικοί ρυθμοί).[25] Η ενσωμάτωση των φολκλορικών στοιχείων πιθανότατα θα ικανοποιούσε σε σημαντικό βαθμό τους προβληματισμούς του Μανώλη Καλομοίρη τρία χρόνια αργότερα αναφορικά «με τους ρυθμούς και τα μελωδίσματα των ελληνικών εθνικών χορών» και την ενσωμάτωσή τους στην οπερέτα, ώστε να δημιουργηθεί «ένα πραγματικά δικό μας ελληνικό πρότυπο οπερέττας»,[26] εάν αυτός είχε τη δυνατότητα να ακούσει τη *Μυριέλλα* σε κάποιο θέατρο των Αθηνών. Ωστόσο, το έργο των Γκρεκ – Μαλλιαράκη στην αλεξανδρινή εκδοχή του θα έβλεπε τα φώτα ελλαδικής σκηνής μόλις το 2019, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

[22] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 159, 15.6.1934, σ. 4.

[23] Αλέξανδρος Γ(κ)ρεκ, «Teatralia», *Η Φωνή*, 11.2.1909, σ. 2-3.

[24] «Κερκυραίοι μουσουργοί», *Ελευθερία* 306, 4.9.1931, σ. 1, όπου αναδημοσιεύονται οι απόψεις του αλεξανδρινού τύπου. Βλ. επίσης «Θρίαμβος του Κερκυραίου μουσουργού κ. Αλεξάνδρου Γκρεκ εν Αλεξανδρεία», *Κέρκυρα* 214, 4.9.1931, σ. 2, άρθρο βασιζόμενο και πάλι σε κείμενα του αλεξανδρινού τύπου.

[25] Τα χαρακτηριστικά αυτά του έργου και τη συνύπαρξη των διαφορετικών μελωδικών και εν γένει ακροαματικών αναφορών υπογραμμίζει με σαφή προωθητικό τόνο για την τέταρτη παράσταση της οπερέτας (στις 11.9.1932) και το άρθρο «Μουσικά έργα: Μυριέλλα», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 250, 10.9.1932, σ. 5· μερική αναδημοσίευσή του και στην κερκυραϊκή εφημερίδα *Ελευθερία* 404, 11.11.1932, σ. 4.

[26] Μανώλης Καλομοίρης, «Η βιεννέζικη οπερέττα», *Έθνος*, 17.7.1935, σ. 1.

Η «πρώτη» της *Μυριέλλας* έλαβε χώραν, όπως ήδη αναφέρθηκε, στις 24 Αυγούστου 1932 και κατά την ίδια σαιζόν επαναλήφθηκε άλλες τρεις φορές. Ήταν ένα από τα πολλά έργα του λεγόμενου «ελαφρού μουσικού θεάτρου» που παρουσιάστηκαν από τη σκηνή του θερινού «Λούνα Παρκ» μεταξύ του Μαΐου και του Σεπτεμβρίου 1932.[27] Αυτά περιλάμβαναν, πέρα από οπερέτες του διεθνούς ρεπερτορίου, και έργα του Νίκου Χατζηαποστόλου και του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, καθώς και των Κερκυραίων Σπύρου Σαμάρα (*Η Κρητικοπούλα*) και Ιωσήφ Ριτσιάρδη (*Η γυναίκα διάβολος*). Επίσης, στην ίδια σαιζόν παρουσιάστηκαν και οπερέτες άλλων συνθετών της Αλεξάνδρειας, του Χαράλαμπου Μαυρομάτη και του Κρίνο ντε Κάστρο (αμφότεροι συνδεδεμένοι με τη Φιλαρμονική Ένωση της πόλης), καθώς και μία «αλεξανδρινή επιθεώρηση», ενώ ο Μαλλιαράκης υπέγραφε και άλλα έργα της συγκεκριμένης θεατρικής περιόδου. Με τα δεδομένα αυτά, η εμφάνιση του Γκρεκ στις μουσικοθεατρικές παραστάσεις διευκολύνθηκε (αν δεν θεωρήθηκε τρόπον τινά υποχρεωτική).

Ο θίασος, ο οποίος πρωτοπαρουσίασε τη *Μυριέλλα*, ήταν ο ελληνικός που είχε μόλις ολοκληρώσει τη δράση του στο Κάιρο και είχε έρθει σε συμφωνία να εμφανιστεί και στην Αλεξάνδρεια πριν αναχωρήσει για την Ελλάδα, ευρισκόμενος μάλιστα μέχρι και την τελευταία στιγμή σε δύσκολη οικονομική κατάσταση.[28] Το γεγονός αυτό ίσως δικαιολογεί περαιτέρω την παρουσίαση έργων αλεξανδρινών δημιουργών, μιας και κάτι τέτοιο πιθανότατα δημιουργούσε την προσδοκία επιπλέον κέρδους. Σε κάθε περίπτωση, επικεφαλής του θιάσου ήταν ο εμβληματικός κωμικός Μάνος Φιλιππίδης (ο οποίος θα ενσάρκωνε τον Μανώλη, συμβάλλοντας παράλληλα και στο κείμενο της οπερέτας), έχοντας μαζί του τη θρυλική Ζωζώ Νταλμάς (την «πρώτη» Μυριέλλα) και τον τενόρο Μιχάλη Κωνσταντίνου (τον «πρώτο» Μάνο). Ο θίασος συμπληρωνόταν με τα εξίσου γνωστά ονόματα «του νεαρού τενόρου κ. Δακοπούλου, του καρατερίστα κ. [Κωνσταντίνου] Πομώνη, του χορευτού και μπριλάντε κωμικού κ. Μιχαήλ Κωνσταντινίδη, του κ. [Ράλλη] Αγγελίδη, του κ. [Κυριάκου] Μαυρέα, της νέας σουμπρέτας κ. Ντένυς Κωνστάνς, της κ. Νίτσας Κωνσταντίνου, της αμιμήτου καρατερίστας κ. Λόλας Φιλιππίδου, του χορογράφου Μπαρκουιλλέρο και της χορωδίας ανδρών και γυναικών είκοσι ατόμων».[29]

Η υποδοχή της *Μυριέλλας* εστιάστηκε στη μουσική της και όχι αδίκως. Άλλωστε, ήδη την ημέρα της πρεμιέρας, ο αλεξανδρινός τύπος σημείωνε χαρακτηριστικά, στο πλαίσιο της γενικότερης προωθητικής διάθεσής του, ότι η εν γένει μουσική παραγωγή του «ευφήμως γνωστού ανά το πανελλήνιον» Γκρεκ ήταν τόσο διαδεδομένη «όσον και η συμβολή του εις την εξύψωσιν της ελληνικής τέχνης, ώστε να περιττεύη πας έπαινος». Επίσης, αναφέρεται ότι «τα έργα του πρωτότυπα [και] επιμελώς επεξειργασμένα, διαπνεόμενα από μίαν απαράμιλλον και λεπτήν αισθηματικότητα, φέρουσαν την προσωπικήν σφραγίδαν του συνθέτου, έθελξαν πάντοτε και ενθουσίασαν τα ακροατήρια».[30]

Το σχόλιο της επομένης ήταν επίσης εν πολλοίς αναμενόμενο: «Η χθεσινή πρώτη της *Μυριέλλας* ήλθε να επικυρώση δια μίαν έτι φοράν την επικρατούσαν γνώμην περί του εξαιρετικού ταλάντου του συμπαθούς Κερκυραίου μουσικοσυνθέτου. Ο εκλεκτός

[27] Η παρουσία και η δράση του θιάσου καταγράφονται σταθερά στον παροικιακό τύπο της περιόδου, η λεπτομερής καταγραφή τους, όμως, ξεπερνά τις προσδοκίες του παρόντος κειμένου.

[28] Όπως σημειώνεται στον τύπο της περιόδου την επομένη της αναχώρησης του θιάσου, η παραμονή του στην Αλεξάνδρεια «δεν απέδωσεν ικανοποιητικά οικονομικώς αποτελέσματα» και «ο οικτρώς ναυαγήσας, από οικονομικής απόψεως, θίασος παρέτεινεν επί μίαν εβδομάδα τας παραστάσεις του, προς εξοικονόμησιν των εξόδων επαναπατρισμού, των οποίων εστερείτο», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 261, 21.9.1932, σ. 4.

[29] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 116, 27.4.1932, σ. 4. Βλ. και *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 135, 18.5.1932, σ. 4, και 138, 21.5.1932, σ. 4.

[30] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 233, 24.8.1932, σ. 4. Τα ίσως υπερβολικά σχόλια του σύντομου δημοσιεύματος, καίτοι στο πνεύμα της εν γένει γενναιόδωρα θετικής στάσης απέναντι στον θίασο, μπορεί επιπλέον να οφείλονται είτε στη φιλική σχέση με τον συντάκτη είτε στην παρέμβαση του ίδιου του συνθέτη.

κόσμος των "πρώτων" απεκόμισε, φεύγων, ενθουσιώδεις εντυπώσεις από την γλυκυτάτην και συναρπαστικήν μουσικήν του έργου όσον και από την πλοκήν του μύθου. Ιδιαιτέρως υπερήρεσε το ταγκό της 2ας πράξεως "Μυριέλλα, αγαπημένη μου" με εκτελεστήν τον κ. Κωνσταντίνου, καταχειροκροτηθέν και επαναληφθέν τρις».[31]

Άλλες σελίδες της κριτικής της Αλεξάνδρειας υπογραμμίζουν έμμεσα, αλλά με σαφήνεια, τον προαναφερθέντα ιδιαίτερο και πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα της μουσικής σε σχέση με την πίστη του Γκρεκ στις οπερατικές καταβολές του: «Η *Μυριέλλα* εκφεύγει από τα τετριμμένα της οπερέτας με την πρωτότυπο (προ πάντων πρωτότυπο) γεμάτη μελωδία και χάρη μουσική της, που με ζωηρά χρώματα χρωματίζει τα ψυχολογικά συναισθήματα».[32]

Χαρακτηριστικό της αποδοχής της *Μυριέλλας* από το αλεξανδρινό κοινό δεν είναι μόνο το ότι τραγούδια της ακούγονταν στη συνέχεια σε χώρους διασκέδασης της αλεξανδρινής κοινότητας,[33] αλλά κυρίως το ότι έναν χρόνο αργότερα, στις 16 και 17 Σεπτεμβρίου 1933,[34] το συγκεκριμένο έργο παρουσιάστηκε ξανά στο θέατρο «Λούνα Παρκ» με σκοπό τη συγκέντρωση χρημάτων για τα Λαϊκά Συσσίτια της πόλης (άλλο ένα αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης). Την οργάνωση και τη στελέχωση της παράστασης ανέλαβε η απαρτιζόμενη από ερασιτέχνες, αλλά εξόχως δραστήρια, Ελληνική Χορωδία της Αλεξάνδρειας, η οποία «δια να δυνηθή άπασα η ελληνική Αλεξάνδρεια να παρακολουθήσει την *Μυριέλλαν*» θα πραγματοποιούσε τρεις παραστάσεις του έργου σε δύο ημέρες.[35] Η συγκεκριμένη παραγωγή του έργου αποτελεί ταυτόχρονα και απόδειξη όχι μόνο των δυνατοτήτων των μουσικών και θεατρικών ερασιτεχνών της πόλης αλλά και της ευκολίας που πρόσφερε η μουσική και η δομή της οπερέτας του Γκρεκ για την παρουσίασή της ακόμη και από μη επαγγελματικά μουσικοθεατρικά σχήματα. Αυτό το γνώρισμα έμελλε να παίξει κεντρικό ρόλο στη μεταπολεμική πορεία της *Μυριέλλας*, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Ο πόλεμος κράτησε τον Γκρεκ στο σχετικά ασφαλές περιβάλλον της Αιγύπτου,[36] χωρίς να αφήσει, όμως, ανεπηρέαστο το έργο του, όπως αποδεικνύει η σύνθεση από αυτόν ενός πένθιμου εμβατηρίου συνδεδεμένου με τα πολεμικά γεγονότα της πατρικής του Μάλτας και διαφόρων πατριωτικών ασμάτων. Την άνοιξη του 1948, όμως, εβδομηντάρης πλέον και χήρος από το 1935, ο Γκρεκ αποφάσισε να αφήσει την Αλεξάνδρεια και να επιστρέψει οριστικά στην Κέρκυρα,[37] αποσπώντας μάλιστα από τον τοπικό τύπο τον χαρακτηρισμό «του συνεχιστή του βαθυστόχαστου Σαμάρα».[38] Στην Κέρκυρα, όμως,

[31] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 234, 25.8.1932, σ. 4.

[32] «Μουσικά έργα: Μυριέλλα», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 250, 10.9.1932, σ. 5.

[33] «Οι χοροί του Ακταίου», *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* [χωρίς αριθμό φύλλου], 12.11.1932, σ. 5.

[34] Βλ. *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 245, 9.9.1933, σ. 4· 249, 13.9.1933, σ. 4· 250, 14.9.1933, σ. 4· 251, 15.9.1933, σ. 4.

[35] *Ταχυδρόμος – Ομόνοια* 252, 16.9.1933, σ. 4.

[36] Χαρακτηριστική η τιμητική εκδήλωση που έγινε προς τιμήν του συνθέτη στην Αλεξάνδρεια το καλοκαίρι του 1941· βλ. «Στη Φιλολογική Συντροφιά Κυριών», *Αίγυπτος* 165, 22.6.1941, σ. 3, καθώς και *Ταχυδρόμος* 123, 29.5.1944, σ. 2.

[37] Αναγγελία της επιστροφής στην εφημερίδα *Ελευθερία* 975, 15.5.1948. Ο αλεξανδρινός τύπος το 1959, αναγγέλλοντας τον θάνατο του Γκρεκ, συνέδεε άμεσα την επιστροφή του στην Κέρκυρα με τον θάνατο της συζύγου του και υπογράμμιζε την ιδιαίτερη συνεισφορά του στα μεταπολεμικά μουσικά ζητήματα του νησιού αναφέροντας: «Εις την Κέρκυραν με την πολυετή μουσικήν παράδοσιν εύρε το κλίμα το οποίον επόθει. Επεβλήθη ταχέως εκεί με την αναμφισβήτητον μουσικήν του ιδιοφυΐαν και κατέστη ο μοχλός της μουσικής της νήσου κινήσεως»· βλ. «Αλ. Γκρεκ», *Ταχυδρόμος* 289, 5.12.1959, σ. 1.

[38] Ο χαρακτηρισμός αυτός, από τον εμβληματικό κερκυραίο ιατρό και πολυγραφότατο μουσικοκριτικό Φιλοκτήμονα Παραμυθιώτη, στο: «Μουσικά σημειώματα: Η συναυλία της χορωδίας και ο μουσικοσυνθέτης Α. Γκρεκ», *Κερκυραϊκά Νέα* 42 (91), 1.1.1949, σ. 3-4.

δεν παρέμεινε ανενεργός·[39] συνεργάστηκε με τα κύρια μεταπολεμικά μουσικά σωματεία της πόλης σε μια περίοδο κατά την οποία η μεταπολεμική Κέρκυρα είχε να αντιμετωπίσει εξαιρετικώς κρίσιμα ζητήματα και από πολιτισμικής απόψεως, με τις πολιτιστικές υποδομές της κατεστραμμένες και το έμψυχο δυναμικό της αποδυναμωμένο.[40]

Ήδη από τον Μάιο του 1948, ο Γκρεκ κινήθηκε με σκοπό τη δημιουργία μικτής χορωδίας στην Παλαιά Φιλαρμονική,[41] προσπάθεια που από τον Ιούνιο του 1949 συνέχισε σε συνεργασία με τη Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος». Εκεί έπαιξε σημαντικό ρόλο στην οργάνωση μιας μικρής αλλά βραχύβιας συμφωνικής ορχήστρας (1952), καθώς και στη δημιουργία ενός μουσικοθεατρικού τμήματος, κινήσεις όλες σύμφωνες με τα οργανωτικά πρότυπα της εποχής και τις εκπεφρασμένες πεποιθήσεις του μουσουργού. Επιπλέον, το 1953 ο Γκρεκ ανέλαβε και επισήμως την καλλιτεχνική διεύθυνση του Ωδείου Κερκύρας, το οποίο τότε επαναλάμβανε με συστηματικό τρόπο τις προσπάθειες επαναδραστηριοποίησής του. Γνωρίζοντας, επίσης, τη δύναμη του ραδιοφώνου, ο Γκρεκ πέτυχε το 1958 να ακουστούν συνθέσεις του και από τον νεοϊδρυθέντα (το 1957) ραδιοσταθμό βορειοδυτικής Ελλάδος του πάλαι ποτέ Ε.Ι.Ρ.[42] Δικαιολογημένα, λοιπόν, το 1963 ο γραμματέας της Παλαιάς Φιλαρμονικής, Αναστάσιος Παπαναστασάτος, ανέφερε, με αφορμή τη δωρεά του αρχείου του συνθέτη στο ίδρυμα, ότι ο μουσουργός «μέχρι των τελευταίων ημερών του δεν έπαυσεν εργαζόμενος δια την ανάπτυξιν της μουσικής εν Κερκύρα, συνεχίζων την μεγάλην ευγενήν παράδοσιν της ιδιαιτέρας πατρίδος του».[43]

Ο Γκρεκ σε αυτές τις δεδομένες συνθήκες κινήθηκε εξίσου μεθοδικά και για την παρουσίαση των μουσικοθεατρικών έργων του. Μάλιστα, το 1949[44] και το 1950,[45] με τη συνδρομή γηγενών ερασιτεχνών του Δραματικού Συλλόγου Κερκύρας στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και υπό την αιγίδα της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος»,

[39] Η δραστηριότητα του Γκρεκ προκύπτει γλαφυρά μέσα από τον τύπο της περιόδου (κυρίως στις εφημερίδες *Κερκυραϊκά Νέα* και *Εφημερίς των Ειδήσεων*) και από το αρχειακό υλικό των φορέων με τους οποίους συνεργάστηκε. Η λεπτομερής παράθεση των παραπάνω, ωστόσο, ξεπερνά τις προσδοκίες του παρόντος κειμένου.

[40] Τον Ιανουάριο του 1949 επισημαινόταν χαρακτηριστικά ότι ο Γκρεκ, «αφού για χρόνια πολλά γνώρισε την επιτυχία στο εξωτερικό, γύρισε τώρα στα βαθιά του γεράματα, στην πατρίδα του, όχι για να ξεκουραστεί και για να ζήσει με τις αναμνήσεις του, αλλά για να προσφέρει τις πολύτιμες υπηρεσίες του στην ευγενικήν υπόθεση της καλλιτεχνικής ανασυγκρότησης της Κερκύρας»· βλ. «Ένας απολογισμός», *Κερκυραϊκά Νέα* 44 (93), 17.1.1949, σ. 4. Άλλωστε και ο ίδιος ο συνθέτης δημοσίευσε σχετικό, προσωπικού τόνου, κείμενο επί του ζητήματος· βλ. Αλέξανδρος Γκρεκ, «Η καλλιτεχνική ανασυγκρότησις», *Κερκυραϊκά Νέα* 48 (97), 14.2.1949, σ. 1. Στο ίδιο πλαίσιο προβληματισμού εντάσσεται και η σειρά κειμένων διαφόρων Κερκυραίων με γενικό τίτλο «Η αποστολή της μπάντας», που εμφανίστηκαν στην ίδια εφημερίδα από τις 31.1.1949.

[41] Πρώτη εμφάνισή της, με αποσπάσματα και από την *Μυριέλλα*, στα τέλη Δεκεμβρίου του 1948· βλ. Παραμυθιώτης, «Μουσικά σημειώματα», ό.π., και *Ελευθερία* 1158, 22.12.1948, σ. 3.

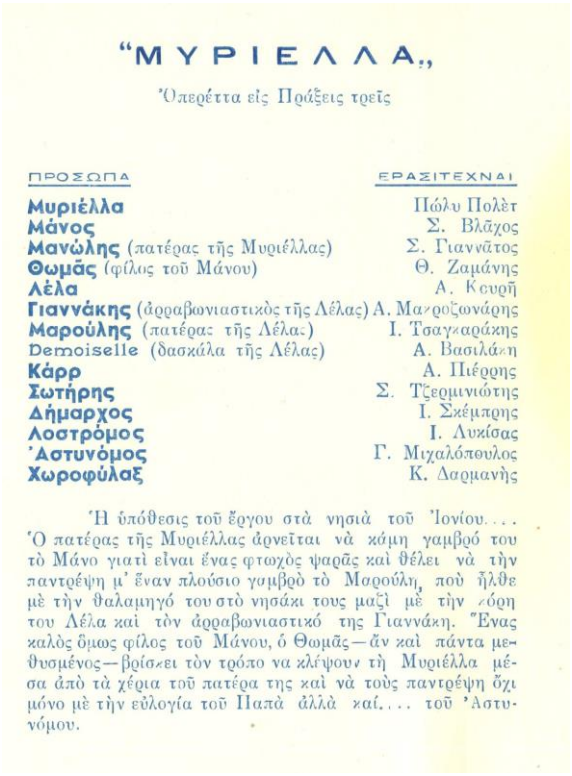
[42] «Μουσικά σημειώματα: Τραγούδια του μουσουργού Αλέξανδρου Γκρεκ», *Κερκυραϊκά Νέα* 546, 12.5.1958, σ. 1, και *Εφημερίς των Ειδήσεων* 2568, 3.6.1958, σ. 2.

[43] Διοικητικό Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας «Παλαιά» (Φ.Ε.Κ./Δ), Αλληλογραφία 1963, 7.1.1963. Ο ίδιος, άλλωστε, υπέγραφε το 1950 και ένα εκτενές κριτικό κείμενο για την παρουσίαση της οπερέτας του Γκρεκ *Καρμελίτα*· βλ. Τάσος Παπαναστασάτος, «Μια ευγενικιά προσπάθεια: Η "Καρμελίτα" και το κερκυραϊκό θέατρο. Ταλέντα που περιμένουν να αξιοποιηθούν», *Κερκυραϊκά Νέα* 170, 31.7.1950, σ. 3-4.

[44] Στις αρχές Σεπτεμβρίου και για τρεις παραστάσεις στο θερινό θέατρο «Φοίνικας»· βλ. «Θεατρικαί παραστάσεις», *Κερκυραϊκά Νέα* 127, 12.9.1949, σ. 4, και Νάρκισσος, «Σκίτσα: Η Μυριέλλα», *Κερκυραϊκά Νέα* 129, 26.9.1949, σ. 2, όπου, ναι μεν, τηρείται κριτική στάση απέναντι στις μονομερείς κινήσεις του Γκρεκ για να επιτευχθεί η παρουσίαση του έργου, αλλά εκφράζεται και αισιοδοξία για την ανάδειξη ενός υποσχόμενου, τοπικά ευρισκόμενου, ερασιτεχνικού καλλιτεχνικού δυναμικού.

[45] Στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1950· βλ. «Σύντομοι ειδήσεις», *Κερκυραϊκά Νέα* 177, 18.9.1950, σ. 4.

παρουσίασε τη *Μυριέλλα*.[46] Το κείμενο της οπερέτας, όμως, διασκευάστηκε από τον Άλκη Πιέρρη, ώστε να ανταποκρίνεται στα δεδομένα της εποχής, μεταφέροντας επιπλέον τη σκηνική δράση στο Ιόνιο Πέλαγος.[47]



"ΜΥΡΙΕΛΛΑ,,

Ὀπερέττα εἰς Πράξεις τρεῖς

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΑΙ
Μυριέλλα	Πώλυ Πολὲτ
Μάνος	Σ. Βλάχος
Μανώλης (πατέρας τῆς Μυριέλλας)	Σ. Γιαννᾶτος
Θωμᾶς (φίλος τοῦ Μάνου)	Θ. Ζαμάνης
Λέλα	Α. Κουρῆ
Γιαννάκης (ἀρραβωνιαστικὸς τῆς Λέλας)	Α. Μαυροζωνάρης
Μαρούλης (πατέρας τῆς Λέλας)	Ι. Τσαγκαράκης
Demoiselle (δασκάλα τῆς Λέλας)	Α. Βασιλάκη
Κάρρ	Α. Πιέρρης
Σωτήρης	Σ. Τζερμινιώτης
Δήμαρχος	Ι. Σκέμπρης
Λοστρόμος	Ι. Λυκίσας
Ἀστυνόμος	Γ. Μιχαλόπουλος
Χωροφύλαξ	Κ. Δαρμανὴς

Ἡ ὑπόθεσις τοῦ ἔργου στὰ νησιὰ τοῦ Ἰονίου.... Ὁ πατέρας τῆς Μυριέλλας ἀρνεῖται νὰ κάμη γαμβρό του τὸ Μάνο γιατὶ εἶναι ἕνας φτωχὸς ψαρᾶς καὶ θέλει νὰ τὴν παντρέψη μ' ἕναν πλούσιο γαμβρὸ τὸ Μαρούλη, ποὺ ἦλθε μὲ τὴν θαλαμηγό του στὸ νησάκι τους μαζὶ μὲ τὴν κόρη του Λέλα καὶ τὸν ἀρραβωνιαστικό της Γιαννάκη. Ἕνας καλὸς ὅμως φίλος τοῦ Μάνου, ὁ Θωμᾶς—ἂν καὶ πάντα μεθυσμένος—βρίσκει τὸν τρόπο νὰ κλέψουν τὴ Μυριέλλα μέσα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ πατέρα της καὶ νὰ τοὺς παντρέψη ὄχι μόνο μὲ τὴν εὐλογία τοῦ Παπὰ ἀλλὰ καί.... τοῦ Ἀστυνόμου.

Εικόνα 3: Οι πρωταγωνιστές της κερκυραϊκής παραγωγής της *Μυριέλλας*, με την υπόθεσή της πλέον να λαμβάνει χώρα στο Ιόνιο Πέλαγος (Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας «Παλαιά», Αρχείο Γκρεκ)

Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το συνθετικό έργο του Γκρεκ καθώς και η αναγνώρισή του σε τοπικό επίπεδο, ειδικά με αφορμή τις διαδοχικές επιτυχίες της *Μυριέλλας*, αποτέλεσαν τη βάση πρότασης δια φίλα προσκείμενης μερίδας του τύπου για τη διοργάνωση ενός «Φεστιβάλ Γκρεκ» στην Κέρκυρα, στο πλαίσιο του σχεδίου τουριστικής ανασυγκρότησης του νησιού.[48] Στις 8 Αυγούστου 1956 ο Γκρεκ, συνεργαζόμενος με τον εμβληματικό για τα κερκυραϊκά πράγματα της εποχής Θοδωρή Ζαμάνη, παρουσίασε και διεύθυνε για τελευταία φορά τη *Μυριέλλα* στο θερινό θέατρο «Φοίνικας», επίσης υπό

[46] Έντονη έχει παραμείνει έως σήμερα στη μνήμη των μεγαλύτερης ηλικίας Κερκυραίων η πανστρατιά που είχε προκαλέσει ο πάντοτε αεικίνητος Γκρεκ για τη σκηνική παρουσίαση των έργων του. Φωνητικές και άλλες συνθέσεις του ακούγονταν, βεβαίως, στο πλαίσιο των συναυλιών που κράτησαν στην Κέρκυρα αμείωτο το ενδιαφέρον για τη μουσική στα δύσκολα μεταπολεμικά χρόνια.

[47] Σύμφωνα με το ευρισκόμενο στο Μουσικό Αρχείο της Παλαιάς Φιλαρμονικής υλικό του έργου. Ο Άλκης Πιέρρης υπέγραφε το 1950 και την «κερκυραϊκή διασκευή» της οπερέτας *Καρμελίτα* του Γκρεκ· βλ. Παπαναστασάτος, «Μια ευγενικιά προσπάθεια», ό.π.

[48] «Επιστολαί προς την εφημερίδα μας: Το Φεστιβάλ "Γκρεκ"», *Εφημερίς των Ειδήσεων* 1695, 2.7.1955, σ. 2. Ας σημειωθεί παρεκβατικά ότι ο Γκρεκ δεν εγκατέλειψε στην Κέρκυρα τη δημιουργική πλευρά του στον χώρο του μουσικού θεάτρου: το καλοκαίρι του 1952 παρουσίασε τη νέα του οπερέτα *Η θείτσα μας* (σε κείμενα των Α. Βραδή και Άλκη Πιέρρη) με τη συνεργασία του μουσικοθεατρικού τμήματος της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» (*Εφημερίς των Ειδήσεων* 778, 8.6.1952, σ. 2, αλλά και *Κερκυραϊκά Νέα* 335, 21.12.1953, σ. 3). *Η θείτσα μας* ξαναπαρουσιάστηκε σκηνικά σε διασκευή με συνοδεία μπάντας από το παραπάνω φιλαρμονικό σωματείο τον Μάρτιο του 2023 (μουσική διεύθυνση: Σωκράτης Άνθης, σκηνοθεσία: Πέτρος Γάλλιας) και έγινε μάλιστα αφορμή να επαναδραστηριοποιηθεί μετά από πάρα πολλές δεκαετίες το μουσικοθεατρικό τμήμα που είχε ιδρύσει ο Γκρεκ.

την αιγίδα της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» και με τη συμμετοχή της νεοσύστατης Κερκυραϊκής Καντάδας.[49] Ωστόσο, παρ' ότι είχε προγραμματιστεί η επανάληψη του έργου για την επόμενη μέρα, αυτή αναβλήθηκε εξαιτίας της μη διαθεσιμότητας του θεάτρου.[50]

Πάντως, ο αεικίνητος Γκρεκ δεν πτοήθηκε και μάλιστα προγραμμάτιζε να παρουσιάσει εκ νέου τη *Μυριέλλα* το καλοκαίρι του 1960. Ο θάνατος τον πρόλαβε, όμως, τον Οκτώβριο του 1959[51] και η οπερέτα του θα έπρεπε να περιμένει ακριβώς έξι δεκαετίες ώστε να δει πλήρως παρουσιασμένη, και αυτή τη φορά στην «αλεξανδρινή εκδοχή» της, το φως ελλαδικής θεατρικής σκηνής.

Σε κάθε περίπτωση, οι παραπάνω μεταπολεμικές παραστάσεις της *Μυριέλλας*, βασισμένες εξ ολοκλήρου σε τοπικές ερασιτεχνικές δυνάμεις, έβαλαν αναμφισβήτητα τις βάσεις για την έως σήμερα «μυθοποίηση» του έργου στο κερκυραϊκό μουσικό υποσυνείδητο,[52] η οποία ενισχύθηκε έτι περισσότερο με την απόδοση, τα επόμενα χρόνια, επιλεγμένων αποσπασμάτων του έργου από τις μπάντες αμφοτέρων των φιλαρμονικών σωματείων του κερκυραϊκού άστεως. Η αλεξανδρινή πορεία της *Μυριέλλας* παρέμενε άγνωστη μετά την άριστη εντύπωση που είχε αφήσει η επτανησιακή εκδοχή του έργου στις μεταπολεμικές κερκυραϊκές γενιές, οι οποίες βίωσαν με αμεσότητα δια της κινητοποίησης των τοπικών καλλιτεχνικών δυνάμεων τη «δεύτερη ευκαιρία» που χάρισαν στο έργο οι δραστηριότητες και η επιμονή του Γκρεκ.

Έτσι, η *Μυριέλλα* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα στην αρχική εκδοχή της μόλις το 2019 σε παραγωγή της Παλαιάς Φιλαρμονικής, η οποία είναι και ο αποκλειστικός κάτοχος του συνόλου των έργων του συνθέτη. Το 1962, συγκεκριμένα, το μουσικό αρχείο του Αλέξανδρου Γκρεκ δωρίσθηκε από την αδελφή του, Αικατερίνη Σπ. Χαντζάρη, κατόπιν επιθυμίας του ίδιου του μουσουργού, στην Παλαιά Φιλαρμονική, όπου και απόκειται μέχρι σήμερα.[53] Ήδη από την έναρξη λειτουργίας του Μουσείου

[49] *Εφημερίς των Ειδήσεων* 2009, 14.7.1956, σ. 2· 2010, 15.7.1956, σ. 2· 2028, 5.8.1956, σ. 2· επίσης «Αι παραστάσεις του Κερκυραϊκού Φεστιβάλ», *Κερκυραϊκά Νέα* 461, 16.7.1956, σ. 1. Η *Μυριέλλα* θα παρουσιαζόταν εκτός του Φεστιβάλ.

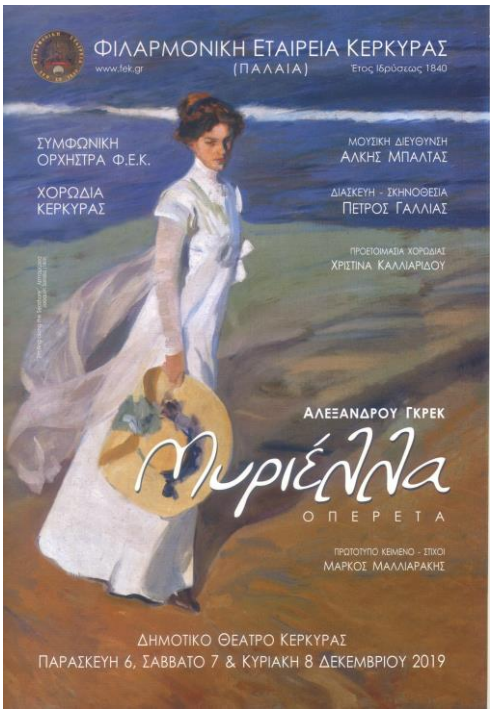
[50] Μάλιστα, για την εξέλιξη αυτή υπήρξαν τις επόμενες ημέρες αρκετά έντονες αντεγκλήσεις, μερικές και δια του τύπου, μεταξύ των επιχειρηματιών του «Φοίνικα», της τότε διοίκησης της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος» και της Επιτροπής των Κερκυραϊκών Εορτών (οι παραστάσεις των οποίων συνέπεσαν με εκείνη της *Μυριέλλας*). Βλ. «Αι κερκυραϊκαί εορταί. Αι παραστάσεις του "Βασιλικού" και της "Μυριέλλας"», *Κερκυραϊκά Νέα* 464, 16.8.1956, σ. 4, καθώς και σχετικό έντυπο υλικό στα Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Δαφνή. Σχετική και η είδηση της ενδεχόμενης παρουσίασης της *Μυριέλλας* στο Φεστιβάλ των Πατρών· βλ. *Κερκυραϊκά Νέα* 467, 10.9.1956, σ. 2.

[51] Ενδεικτικά νεκρολογικά κείμενα στα *Κερκυραϊκά Νέα* 617, 19.10.1959, σ. 2 και 4. Εκτενή κείμενα στην *Εφημερίδα των Ειδήσεων* 2980, 15.10.1959, όπου σχεδόν το σύνολο του φύλλου αφιερώνεται στον μουσουργό.

[52] Ως μέρος αυτής της «μυθοποίησης» της οπερέτας του Γκρεκ θα πρέπει να εκληφθεί και η σχεδόν πανομοιότυπη πλοκή του θεατρικού έργου του εμβληματικού για τον μεταπολεμικό κερκυραϊκό θεατρικό ερασιτεχνισμό Θοδωρή Ζαμάνη με τίτλο *Η κορφιατοπούλα, ο ψαράς και ο λεφτάς*, έργο που δεν απέσπασε το 1973 ιδιαίτερα θετικές κριτικές. Βλ. «Βλέποντας, ακούοντας, γράφοντας», *Σημερινή* 999, 7.12.1973, σ. 1-2, όπου γίνεται σαφής αναφορά στις αμεσότατες οφειλές του Ζαμάνη στο σενάριο της «κερκυραϊκής» *Μυριέλλας* και στην απλοϊκότητα του έργου.

[53] Βλ. σχετική ευχαριστήρια επιστολή στο: Φ.Ε.Κ./Δ, Αλληλογραφία 1962, 31.8.1962. Στις 9.12.1962 ο «επίτιμος εταίρος» της Παλαιάς Φιλαρμονικής Αλέξανδρος Γκρεκ ανακηρύχθηκε μεταθανάτια δωρητής του ιδρύματος εξαιτίας ακριβώς της παραπάνω δωρεάς (Φ.Ε.Κ./Δ, Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων 1952-1971, Συνέλευση 9.12.1962· κατά την ίδια συνέλευση ανακηρύχθηκε μεταθανάτια δωρητής και ο συνθέτης και στρατιωτικός αρχιμουσικός Σπυρίδων Καίσαρης, επίσης εξαιτίας της δωρεάς μουσικών έργων). Η δωρεά ενθυμημάτων του Γκρεκ στην Παλαιά Φιλαρμονική της Κέρκυρας κορυφώθηκε τον Νοέμβριο του 1963 με την αποστολή από τον Σπυρίδωνα Χαντζάρη της προσωπογραφίας του Γκρεκ, φιλοτεχνημένης δια χειρός Στέφανου Σγούρου (Φ.Ε.Κ./Δ, Αλληλογραφία 1963, 2.11.1963, και Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής 1955-1971, Συνεδρίαση 12.11.1963), η οποία εκτίθεται στο Μουσείο Μουσικής του ιδρύματος.

Μουσικής της Παλαιάς Φιλαρμονικής, το 2010, εκτίθενται σε αυτό και διάφορα τεκμήρια του Γκρεκ, συμπεριλαμβανομένου και μέρους του «αλεξανδρινού υλικού» της *Μυριέλλας*. Αυτό και άλλα πολλά τεκμήρια του αρχείου Γκρεκ αποτέλεσαν τη βάση για την αναβίωση της *Μυριέλλας* στην αρχική, αλεξανδρινή μορφή της σε παραγωγή της Παλαιάς Φιλαρμονικής ακριβώς έξι δεκαετίες μετά τον θάνατο του μουσουργού. Συγκεκριμένα, το έργο παρουσιάστηκε σε τρεις παραστάσεις, στις 6, 7 και 8 Δεκεμβρίου 2019 στο Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας, προλαβαίνοντας για λίγες μόνον εβδομάδες την μεγάλη δοκιμασία της πανδημίας.[54] Τη μουσική διεύθυνση είχε ο εξαιρετικός μαέστρος και συνθέτης Άλκης Μπαλτάς (διευθυντής της συμφωνικής ορχήστρας της Παλαιάς Φιλαρμονικής) και τη σκηνοθεσία ο νυν διευθυντής του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κερκύρας, Πέτρος Γάλλιας. Την επιστημονική επίβλεψη του εγχειρήματος ανέλαβε το Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, καταφέρνοντας να επαναφέρει τη δομή του έργου από την επτανησιακή στην αλεξανδρινή εκδοχή του, καθώς και να δώσει για πρώτη φορά μια ολοκληρωμένη εικόνα της χαρακτηριστικής μουσικής ποικιλότητάς του. Το 2026, τιμώντας τα 150 έτη από τη γέννηση του Αλέξανδρου Γκρεκ, η Παλαιά Φιλαρμονική κυκλοφόρησε σε DVD[55] την παράσταση της αλεξανδρινής οπερέτας του Γκρεκ, όπως αυτή παρουσιάστηκε το 2019, φιλοδοξώντας και με αυτόν τον τρόπο να δώσει μια «δεύτερη ζωή» σε ένα ενδιαφέρον έργο του ελληνικού οπερετικού ρεπερτορίου, το οποίο, τελικά, απομένει να επανανακαλυφθεί και να επαναπροσεγγιστεί.




Πρωταγωνιστούν με σειρά εμφάνισης:

Μυριέλλα
Τζίνα Πούλου

Μάνος
Αλέξανδρος Ανδρέας Χαζάπης

Μανώλης
Παντελής Κοντός

Γιώργης
Γιώργος Βλάχος

Θωμάς:
Κωνσταντίνος Παλαιολόγου

Μαρούλης:
Κωνσταντίνος Χειρδάρης

Λέλα:
Ρόζα Πουλημένου

Γιαννάκης
Πέτρος Καρύδης

Δήμαρχος
Γαβριήλ Χειρδάρης

Μισέλ
Μαρία Πανάρετου

Λοστρόμος / Αστυφύλακας
Γιώργος Ζερδαλής

Αστυνόμος
Βαγγέλης Ζήκος

Χωρικοί, ψαράδες, καλεσμένοι, κάτοικοι νησιών:
Οι χορωδοί του Ανδρικού και Γυναικείου τμήματος
της Χορωδίας Κέρκυρας

- 11 -

Εικόνα 4: Η αφίσα και οι πρωταγωνιστές της αναβίωσης της *Μυριέλλας* στην αλεξανδρινή εκδοχή της το 2019 από τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας («Παλαιά»)

[54] Ήταν η δεύτερη παρόμοια παραγωγή που έφερνε σε επιτυχές πέρας η Παλαιά Φιλαρμονική, αφού το 2017 είχε αναβιώσει στην αρχική μορφή του τον εξίσου θρυλικό και εμβληματικό *Υποψήφιο* (1867) των Σπυρίδωνος Ξύνδα και Ιωάννη Ρινόπουλου (αμφότεροι υπήρξαν μέλη του ιδρύματος, ο πρώτος δε και ένας εκ των αρχικών ιδρυτών του, το 1840). Οι δύο αυτές παραγωγές αποτέλεσαν παραλλήλως και υπόμνηση της δραστηριοποίησης του ιδρύματος και στον μουσικοθεατρικό τομέα ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1840.

[55] Αποσπάσματα του εν λόγω DVD παρουσιάστηκαν ως καταληκτικό μέρος της αρχικής μορφής του παρόντος κειμένου στο πλαίσιο του 17ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Η γυναίκα στην ελληνική μεσοπολεμική οπερέτα: είδη, ταυτότητα και σεξουαλικότητα, μέσα από τα λιμπρέτα των θεατρικών έργων της περιόδου

Εύη Νικήτα

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1922-1940), η Ελλάδα μεταβάλλεται και ανασυντάσσεται οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά. Ο αγροτικός της χαρακτήρας εξελίσσεται με τη σταδιακή ανάπτυξη της βιοτεχνίας και της βιομηχανίας. Οι εναλλαγές των πολιτικών προσώπων και η παρουσία του στρατού επιβάλλουν μια νέα τάξη πραγμάτων στην πολιτική της σκηνή. Η κοινωνική ομοιογένειά της διαρρηγνύεται μετά την προσφυγική έλευση, ενώ ο τρόπος ζωής του λαού της επηρεάζεται από τις δυτικοευρωπαϊκές συνήθειες.

Για τον μελετητή της περιόδου, ένα από τα κυριότερα διεπιστημονικά ερευνητικά ζητήματα αποτελεί η θέση της γυναίκας, σε συνάρτηση με τις διεργασίες του φεμινιστικού κινήματος. Το τελευταίο επιδιώκει την ανασυγκρότηση και αναδιαμόρφωση της κοινωνικής παρουσίας της: από ένα άβουλο ον, περιορισμένο στο σπίτι, οι φεμινίστριες προσπαθούν να μεταβάλουν τη γυναίκα σε μια ανεξάρτητη εργαζόμενη, η οποία διεκδικεί ισότιμη αντιμετώπιση και δικαιώματα με τον άνδρα. Η εκπαίδευση και η εργασία αποτελούν δύο βασικούς άξονες, μέσα από τους οποίους οι φεμινίστριες θέλησαν, αφενός, να αναδείξουν τα προβλήματα που η γυναίκα της περιόδου αντιμετωπίζει, και, αφετέρου, να προτείνουν αλλαγές και βελτιώσεις που στοχεύουν στην αναδιαμόρφωση της κοινωνικής της θέσης.

Οι γυναίκες θεωρούνταν ότι διέφεραν από τους άνδρες τόσο ως προς τη σωματική όσο και ως προς την ψυχική τους υπόσταση. Κυρίαρχη ήταν η ιδεολογία που τις ήθελε αποκλειστικά υπεύθυνες για το σπίτι, τα οικιακά καθήκοντα και την οικογένεια. Η αντίληψη αυτή για την γυναικεία φύση, σε συνδυασμό με την μητρότητα, που θεωρείτο ο κατεξοχήν προορισμός της γυναίκας, καθιστούσε την εκπαίδευση μια υποδεέστερη γυναικεία ανάγκη.

Η γυναικεία εκπαίδευση της περιόδου διαφοροποιείται από την ανδρική ως προς το πρόγραμμα σπουδών και αφορά κατά κύριο λόγο τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Τα μαθήματα που παρακολουθούν οι γυναίκες εστιάζονται στην απόκτηση δεξιοτήτων που τις καθιστούν ικανές να ανταποκρίνονται στα οικιακά τους καθήκοντα, ενώ παράλληλα τους παρέχεται μια περισσότερο φιλολογική μόρφωση. Στα προγράμματα σπουδών των σχολείων θηλέων περιλαμβάνονται περισσότερα καλλιτεχνικά μαθήματα, ενώ η φυσική, η χημεία και τα μαθηματικά, τα οποία διδάσκονται κατεξοχήν στα σχολεία αρρένων, είτε απουσιάζουν είτε διδάσκονται σε μικρότερο βαθμό. Η διάρκεια της φοίτησης είναι μικρότερη σε σχέση με εκείνη των αγοριών, ενώ απουσιάζουν οι δομές του τυπικού εκπαιδευτικού συστήματος για την επαγγελματική εκπαίδευση των κοριτσιών, πλην των διδασκαλείων και ελάχιστων άλλων τμημάτων ή σχολών. Η ισοτιμία στη γενική μέση εκπαίδευση θεσπίζεται μόλις το 1929, με την ίδρυση γυμνασίων θηλέων στο ελληνικό κράτος.[1]

[1] Αικατερίνη Δαλακούρα και Σιδηρούλα Ζιώγου Καραστεργίου, *Η εκπαίδευση των γυναικών – Οι γυναίκες στην εκπαίδευση. Κοινωνικοί, ιδεολογικοί, εκπαιδευτικοί μετασχηματισμοί και η γυναικεία παρέμβαση (18ος-20ός αι.)*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Αθήνα 2015, σ. 82-83.

Την ίδια περίοδο, σημαντική δράση αναλαμβάνουν τα φιλανθρωπικά σωματεία, τα οποία απευθύνονται σε γυναίκες όλων των ηλικιών που προέρχονται από τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα και αναζητούν εργασία και οικονομική αποκατάσταση. Για τις νεαρότερες γυναίκες, η συμμετοχή τους στις δραστηριότητες των σωματείων συμβάλλει στην ενηλικίωσή τους, καθώς παράλληλα μορφώνονται και εκπαιδεύονται επαγγελματικά. Η εκμάθηση παραδοσιακών τεχνών και οικιακών εργασιών θεωρείται απαραίτητο προσόν για την μετέπειτα συγκρότηση της οικογένειάς τους, ενώ συνδέεται στενά με την αντίληψη περί γυναικείας φύσης που προβάλλει η πατριαρχία.[2]

Η νέα εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929 δίνει διευκρινίσεις ως προς τη διδασκαλία των μαθημάτων στα παρθεναγωγεία και τα ανώτερα αστικά σχολεία, ενώ γίνεται μια προσπάθεια ανώτερης και κατώτερης εξειδικευμένης οικοκυρικής εκπαίδευσης. Οι φεμινίστριες της περιόδου προβαίνουν σε συστηματικότερες προσπάθειες για τη θεσμοθέτηση ίσων δικαιωμάτων ανάμεσα στα δύο φύλα, διεκδικώντας την κατοχύρωση ενός εκπαιδευτικού συστήματος που θα ενισχύσει την ενσωμάτωση του γυναικείου φύλου στη μισθωτή εργασία. Ο περιορισμός της ανάπτυξης δεξιοτήτων, που θα καταστήσουν τις γυναίκες ανεξάρτητες στον εργασιακό τομέα, ωθεί τις φεμινίστριες να εναντιωθούν στην κρατική πολιτική. Κατά την άποψή τους, η εκπαίδευση έχει έναν καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα και διαμορφώνει μια γυναίκα-κούκλα, δηλαδή μια γυναίκα άβουλη και αδύναμη να αντιμετωπίσει τις πραγματικές δυσκολίες της καθημερινή ζωής. Παράλληλα, οι φεμινίστριες διεκδικούν την ισότιμη αντιμετώπιση των δύο φύλων και καταδικάζουν το συγκεκριμένο εκπαιδευτικό μοντέλο, το οποίο απευθύνεται κυρίως στα μεγαλοαστικά στρώματα της περιόδου, αφήνοντας στο περιθώριο τα κατώτερα στρώματα που μάχονται για την καθημερινή τους επιβίωση.

Συνεχίζοντας, η γυναικεία εργασία αντιμετωπίζεται εξίσου άνισα. Στον Μεσοπόλεμο, καμία άτυπη μορφή εργασίας δεν θεωρείται επάγγελμα, ενώ στις απογραφές της περιόδου καταγράφονται μόνον οι έμμισθες μορφές απασχόλησης. Κατά συνέπεια, η εργασία των γυναικών εντός του οίκου ή στη βιοτεχνική οικογενειακή παραγωγή δεν καταχωρείται. Πολλές φτωχές γυναίκες της επαρχίας, καθώς και προσφυγοπούλες, αναζητούν στην Αθήνα θέσεις εργασίας, συνήθως ως υπηρέτριες ή στη βιοτεχνική και βιομηχανική παραγωγή, προκειμένου να εξασφαλίσουν τις βιοποριστικές ανάγκες τους. Οι εγγράμματες γυναίκες απασχολούνται ως δασκάλες, τηλεφωνήτριες, δακτυλογράφοι ή ταμίες, καταλαμβάνοντας χαμηλόβαθμες θέσεις, χωρίς να τους παρέχεται η δυνατότητα επαγγελματικής ανέλιξης. Η ηλικία, ο γάμος και η μητρότητα συνιστούν παράγοντες που καθορίζουν την επαγγελματική πορεία τους. Η δημιουργία οικογένειας συνιστά τον κατεξοχήν λόγο για τον οποίο πολλές γυναίκες σταματούν να εργάζονται, καθώς αφιερώνονται στον φυσικό προορισμό τους, την μητρότητα. Οι περισσότερες εγκαταλείπουν την έμμισθη εργασία και είτε αφιερώνονται αποκλειστικά στις οικογενειακές υποχρεώσεις είτε εργάζονται στην οικιακή βιοτεχνία, ενισχύοντας το οικογενειακό εισόδημα. Ορισμένες εξακολουθούν να εργάζονται έμμισθα, αλλά περιστασιακά, με τη σύμφωνη γνώμη του συζύγου τους.

Για τις εγγράμματες γυναίκες που εργάζονται στον δημόσιο τομέα, όπως, για παράδειγμα, ως τηλεφωνήτριες, δακτυλόγραφοι ή ταμίες, οι εργασιακές συνθήκες δεν είναι απαραίτητα ευνοϊκότερες, καθώς καταλαμβάνουν χαμηλές θέσεις στην εργασιακή ιεραρχία, χωρίς δυνατότητα ανέλιξης, παρά μόνον εάν διαθέτουν πανεπιστημιακό δίπλωμα. Οι περισσότερες από αυτές είναι επίσης νέες. Φαίνεται, ωστόσο, πως από τη δεκαετία του 1930 αρχίζουν να παραμένουν στην εργασία τους ακόμη και μετά τον

[2] Ζιζή Σαλίμπα, *Γυναίκες εργάτριες στην ελληνική βιομηχανία και στη βιοτεχνία (1870-1922)*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς – Κέντρο Ελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2002, σ. 169-170.

γάμο, ο οποίος έως τότε αποτελούσε το κατεξοχήν ορόσημο αποχώρησής τους από την έμμισθη εργασία. Από τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα αυξάνονται οι κατηγορίες γυναικών που εντάσσονται στα «ελεύθερα επαγγέλματα», μεταξύ των οποίων οι δασκάλες, οι νοσηλεύτριες, οι μαίες, οι δικηγόροι, οι δακτυλόγραφοι και οι καλλιτέχνιδες· σε αντίθεση με τον χαρακτηρισμό της εν λόγω κατηγορίας, πολλές εξακολουθούν να διατηρούν εξαρτημένες θέσεις εργασίας, όπως, για παράδειγμα, οι δικηγορίνες σε τράπεζες, οι νοσηλεύτριες σε νοσοκομεία και οι δακτυλογράφοι σε εταιρείες. Παρά την είσοδο της γυναίκας στην έμμισθη εργασία, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο τομέα, τη σταδιακή αύξηση του αριθμού των μορφωμένων γυναικών και την προσπάθεια επαναδιαπραγμάτευσης των έμφυλων σχέσεων σε ατομικό επίπεδο, το γυναικείο φύλο παραμένει περιθωριοποιημένο και στερείται ουσιαστικών ελευθεριών. Στον εργασιακό τομέα, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τόσο η νομοθεσία για την προστασία της γυναικείας και της παιδικής εργασίας, όσο και οι περιορισμοί που θεσπίζονται σχετικά με την πρόσβαση των γυναικών στις δημόσιες υπηρεσίες, στο δικαστικό σώμα και σε κρατικούς φορείς.[3]

Οι φεμινίστριες προσπαθούν να μεταβάλουν την καθιερωμένη αυτή συνθήκη. Πιστεύουν πως η οικογένεια δεν έχει το δικαίωμα να κρατά τη γυναίκα δέσμια, άνεργη και απογοητευμένη στο σπίτι, εναποθέτοντας την κοινωνική και οικονομική της αποκατάσταση αποκλειστικά στον γάμο. Αντιθέτως, θεωρούν ότι η εργασιακή τριβή, οι δυσκολίες που μπορεί να αντιμετωπίσει στον κοινωνικό περίγυρο, ο ανταγωνισμός με το ανδρικό φύλο στον εργασιακό τομέα και η διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων θα συμβάλουν στην πραγματική ανεξαρτητοποίησή της. Διεκδικούν ισότιμη αντιμετώπιση των δύο φύλων, ίση αμοιβή για την εργασία και ισότιμη κατανομή των οικογενειακών υποχρεώσεων. Καταδικάζουν νομοθετικές ρυθμίσεις που αναδεικνύουν τον άνδρα σε κυρίαρχο και προστάτη της οικογένειας, τη στιγμή που η γυναίκα επωμίζεται την κύρια ευθύνη για τη φροντίδα των παιδιών και του νοικοκυριού. Παράλληλα, επιδιώκουν με κάθε τρόπο να αφυπνίσουν τις γυναίκες και να καταστήσουν σαφές ότι μόνο μέσω της οικονομικής ανεξαρτησίας τους θα μπορέσουν να αναβαθμίσουν ουσιαστικά την κοινωνική τους θέση, να ενηλικιωθούν πραγματικά και να πραγματώσουν το όραμα της χειραφέτησής τους. Παρά τις επίμονες προσπάθειές του, ωστόσο, το φεμινιστικό κίνημα δεν κατόρθωσε να κατοχυρώσει τις διεκδικήσεις του. Η πατριαρχική κοινωνία του Μεσοπολέμου εξακολουθεί να επιβάλλει στη γυναίκα τον γάμο και τη συγκρότηση οικογένειας ως τον απώτερο στόχο κοινωνικής και ηθικής αποκατάστασης, αντιμετωπίζοντας τη γυναικεία ανεξαρτησία και αυτοδιάθεση ως ουτοπικές επιδιώξεις.

[3] Λήδα Παπαστεφανάκη, «Καταμερισμοί της εργασίας και φύλο στις ελληνικές πόλεις, 1830-1940», στο: *Γυναίκες και άνδρες στους χώρους της καθημερινότητας* (Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 11-12 Νοεμβρίου 2005), Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο / Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα 2006, σ. 345: «Η προστασία θεσπίζεται από το κόμμα των Φιλελευθέρων το 1912 και επικυρώνεται με διεθνείς συμβάσεις το 1920. Πρόκειται για μια νομοθεσία που προστατεύει τη μητρότητα, καθώς απαγορεύει τη νυχτερινή εργασία, την εργασία σε βαριές και ανθυγιεινές δουλειές και ορίζει άδεια ορισμένες μέρες πριν και μετά τον τοκετό. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1920 το νομοσχέδιο αυτό γινόταν ευρέως αποδεκτό, επιφέροντας ως αποτέλεσμα την κυριαρχία του άνδρα στο επαγγελματικό σκηνικό της εποχής. Επίσης, οι γυναίκες στερούνται τη δυνατότητα να γίνουν εισηγητές στο Συμβούλιο της Επικρατείας, να σταδιοδρομήσουν σε ανώτερες δημόσιες θέσεις, να γίνουν ανώτεροι υπάλληλοι τραπεζών, να πάρουν θέσεις δικαστών ή να μπουν στο διπλωματικό σώμα». Για περισσότερες πληροφορίες, πρβλ. Μαρία Σβώλου, «Οι εργαζόμενες σε διωγμό», *Ο Αγώνας της Γυναίκας* Ε/95 (1929), σ. 1-2, αναδημοσιευμένο στο: Έφη Αβδελά και Αγγέλικα Ψαρρά (επιμ.), *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια ανθολογία*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1985, σ. 236-237· επίσης, Δήμητρα Σαμίου, «Όψεις της έμφυλης ιδιότητας του πολίτη στην Ελλάδα: Γυναίκες, κράτος και πολιτικά δικαιώματα τον 19ο και 20ό αιώνα», στο: Γλαύκη Γκότση, Ανδρονίκη Διαλέτη και Ελένη Φουρναράκη (επιμ.), *Το φύλο στην ιστορία. Αποτιμήσεις και παραδείγματα*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα 2015, σ. 147.

Πώς, λοιπόν, αποτυπώνεται στην ελληνική μεσοπολεμική οπερέτα η τάση της εποχής για την κατάκτηση μίας ισότιμης θέσης της γυναίκας δίπλα στον άνδρα; Ποιοι γυναικείοι τύποι παρουσιάζονται στα έργα και ποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τούς αποδίδουν οι δημιουργοί; Τα πορίσματα της παρούσας έρευνας στηρίζονται στη μελέτη περισσότερων από 100 έργων που έχουν διασωθεί έως σήμερα. Από την ανάλυσή τους προκύπτει ότι οι κυριότεροι γυναικείοι τύποι που συναντώνται είναι οι εξής:

α) η παραστρατημένη νεαρή κόρη, ταπεινής ή μεγαλοαστικής καταγωγής, που επαναστατεί απέναντι στις πατρικές επιταγές και τις κοινωνικές συμβάσεις, με αποτέλεσμα να συντρίβεται·

β) η εργαζόμενη γυναίκα, με συνηθέστερο επάγγελμα εκείνο της ηθοποιού ή της «κοκότας»·

γ) η μητέρα, νοικοκυρά και πιστή ή εξαπατημένη σύζυγος.

Στον αντίποδα αυτών βρίσκονται:

δ) η αδιάφορη ή η άπιστη σύζυγος·

ε) η υπάκουη και πειθήνια κόρη, καθώς και η τίμια εργαζόμενη μοδίστρα ή δασκάλα·

ς) η αντίζηλος ή η ερωμένη.

Στην οπερέτα, οι δραματικοί χαρακτήρες ξεδιπλώνονται μέσα από αντιθετικά ζεύγη ηρώων που αντιπαραβάλλονται ως προς το ήθος, την προσωπικότητα και τις επιλογές της ζωής τους. Μέσω αυτής της αντιπαράθεσης, οι δημιουργοί σχολιάζουν έμμεσα πτυχές της κοινωνίας της περιόδου, ενώ ταυτόχρονα εκφράζουν την προσωπική τους θέση απέναντι στις κοινωνικές μεταβολές της εποχής.

Η παραστρατημένη γυναίκα

Η παραστρατημένη νεαρή γυναίκα προέρχεται συνηθέστερα από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και σπανιότερα από μία μεγαλοαστική οικογένεια. Η κόρη αυτή επιλέγει να αποδράσει από την οικογένειά της, την καθημερινότητα, τις κοινωνικές συμβάσεις, την κλειστή κοινωνία, την κοπιαστική – πλην όμως ανώφελη για την ίδια – εργασία, καθώς το κομπόδεμά της ενισχύει αποκλειστικά το οικογενειακό εισόδημα. Παράλληλα, απορρίπτει τον συντηρητισμό του αστικού σαλονιού, τον κομφορμισμό και τον επιβεβλημένα επιφανειακό καθωσπρεπισμό. Κίνητρο της φυγής της αποτελεί ο έρωτας· ένας άνδρας την προσεγγίζει και την καλεί να βιώσουν μαζί μια διαφορετική πραγματικότητα. Η λαχτάρα της να γνωρίσει έναν νέο κόσμο, απαλλαγμένο από τα κοινωνικά «πρέπει», όπου θα ζει ελεύθερα και θα βιώνει τον απόλυτο έρωτα, την ωθεί παρορμητικά να εγκαταλείψει την πατρική εστία.

Στο *Κορίτσι της γειτονιάς* (Ζ. Θάνος – Ν. Χατζηαποστόλου, 1922), πρωταγωνίστρια είναι η νεαρή μαθήτρια Πίτσα, η οποία ζει με τον πατέρα της σε μία αθηναϊκή αυλή. Στο έργο εξαίρεται η τιμιότητα του χαρακτήρα της και η αγάπη για τον στοργικό και βιοπαλαιστή πατέρα της, ο οποίος με κάθε τρόπο προσπαθεί να της προσφέρει όσα περισσότερα μπορεί. Η νεαρή, ωστόσο, ζηλεύει όσους γεννήθηκαν πλούσιοι και αντιδρά στο πρότυπο της γυναίκας-νοικοκυράς και συζύγου που παραμένει πιστή σε έναν φτωχό άνδρα. Παρ' ότι είναι αρραβωνιασμένη, δηλώνει απερίφραστα την επιθυμία της να ξεφύγει από τη λαϊκή γειτονιά και τη συγκαταβατική ζωή. Ερωτεύεται, λοιπόν, τον πλούσιο νεαρό Ντιντή και παρασύρεται από την εικόνα της ονειρικής και πολυτελούς ζωής που εκείνος της παρουσιάζει, προκειμένου να την αποπλανήσει.

Στην οπερέτα *Παλιά και νέα χρόνια* (Ο. Καραβίας – Ν. Χατζηαποστόλου, 1927), πρωταγωνίστρια είναι η Στέλλα Βαλέρη, κόρη μεγαλοαστικής οικογένειας. Η ίδια και ο αδερφός της επιθυμούν να βιώσουν την ξέφρενη νιότη και να υιοθετήσουν τις νέες συνήθειες της εποχής. Συχνάζουν σε καμπαρέ, μεθούν, χορεύουν ξέφρενα, αψηφώντας τα όρια που θέτει ο συντηρητικός πατέρας τους. Η ηρωίδα παρασύρεται από έναν νεαρό,

εκφραστή των νέων ηθών. Στο έργο, μέσα από τη σκηνή της ερωτικής συνεύρεσης των δύο νέων, αναδεικνύεται ο τολμηρός χαρακτήρας της οπερέτας. Μετά την ερωτική τους συνεύρεση, ο νεαρός εγκαταλείπει την πρωταγωνίστρια, ενώ ο σοκαρισμένος πατέρας της, αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, αρνείται να αποδεχτεί την πραγματικότητα. Η ηρωίδα, ωστόσο, αντιδρά για μία ακόμη φορά και αναφέρεται στις κοινωνικές «αλυσίδες» των προκαταλήψεων, οι οποίες εμποδίζουν τη γυναίκα να απελευθερωθεί.

Διευρύνοντας την παρατήρηση που προκύπτει από τα δύο παραπάνω παραδείγματα, διαπιστώνεται ότι οι «παραστρατημένες» πρωταγωνίστριες, καθώς βιώνουν τη νέα πραγματικότητα, αντιλαμβάνονται σταδιακά πως ο κόσμος αυτός δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες τους. Οι άνδρες που τις παρασύρουν σύντομα τις εγκαταλείπουν ή συνάπτουν παράλληλες ερωτικές σχέσεις. Τα πλούτη και τα μεγαλεία που ονειρεύεται η φτωχή κόρη αποδεικνύονται απατηλά και δεν συμβαδίζουν με τις επιθυμίες της, ενώ η μεγαλοαστή συνειδητοποιεί την κενότητα που χαρακτηρίζει τους νέους γύρω της.

Στα *Παλιά και νέα χρόνια* τονίζεται ιδιαίτερα η αποστροφή προς την ξέφρενη διασκέδαση και, γενικότερα, προς κάθε τι καινούργιο που έρχεται να ταράξει τις καθιερωμένες αντιλήψεις της εποχής, όπως οι νέοι χοροί, η σύγχρονη μουσική, τα dancing clubs, τα καμπαρέ και τα σεπαρέ, όπου συχνάζουν τα δύο αδέρφια. Η μουσική του έργου, ωστόσο, υπονομεύει τον ηθοπλαστικό τόνο του λιμπρέτου. Ενώ το κείμενο ηθικολογεί, κουνώντας το δάκτυλο στους θεατές, η ορχήστρα ερμηνεύει *shimmy*, *one-step* και *fox-trot*, χορούς που πρεσβεύουν ακριβώς τις αντίθετες αξίες. Οι νέοι των μεσοαστικών και μικροαστικών στρωμάτων, περισσότερο εξοικειωμένοι με το ευρωπαϊκό κλίμα της εποχής, συχνάζουν στα νέα κέντρα διασκέδασης και διαδίδουν τους νέους χορούς στη μεσοπολεμική Αθήνα. Οι νέες αυτές αντιλήψεις, η απειθαρχία της νιότης, ο χορός, το μεθύσι και το ξενύχτι εντάσσονται στις συμπεριφορές που θεωρείται ότι διαφθείρουν τους νέους και, πρωτίστως, τις νεαρές κοπέλες που τις ασπάζονται, όπως η πρωταγωνίστρια της οπερέτας.

Οι ηρωίδες γρήγορα μετανιώνουν για την επιλογή τους να διαφύγουν από την αρχική συνθήκη ζωής τους. Συνειδητοποιούν το σφάλμα τους και είτε παραμένουν μόνες, τιμωρώντας τον εαυτό τους για την λανθασμένη επιλογή τους, είτε επιστρέφουν στην πατρική εστία, όπου γίνονται δεκτές με δυσκολία. Η οικογένεια και ο κοινωνικός περίγυρος επικρίνουν τις επιλογές τους, τονίζοντας το λάθος της απομάκρυνσής τους από την κοινωνική τους τάξη και τα όρια που αυτή επιβάλλει. Η ηθική και κοινωνική τους αποκατάσταση, καθώς και η ψυχική τους λύτρωση, επιτυγχάνεται μέσα από τη διαμεσολάβηση ενός άνδρα: του πρώτου αγαπημένου τους, του υπομονετικού και στοργικού νέου, ο οποίος τις ζητά σε γάμο και δημιουργεί μαζί τους οικογένεια. Αναλαμβάνει, έτσι, τον ρόλο ενός «σωτήρα», καθώς μέσω αυτού αποκαθίστανται τόσο ηθικά όσο και κοινωνικά.

Μέσα από λακωνικές και αόριστες αναφορές στις συνθήκες του γυναικείου εγκλεισμού, τα λιμπρέτα δεν φτάνουν στο σημείο να καταδικάσουν ευθέως το πατριαρχικό πρότυπο. Αντίθετα, μεταθέτουν την ευθύνη του «παραστρατήματος» είτε στον έρωτα είτε στην ίδια τη γυναίκα και στην ακατανόητη και αυτοκαταστροφική επιθυμία της να γνωρίσει τον κόσμο, τους άνδρες, τον έρωτα και την ελευθερία. Επικρίνοντας τις επιλογές των γυναικών, οι δημιουργοί προσδίδουν στην οπερέτα έναν ηθικοπλαστικό και διδακτικό χαρακτήρα: εξαίρουν την τιμιότητα και αποδοκιμάζουν οτιδήποτε νέο, όπως την αντίδραση των γυναικών και την επανάστασή τους απέναντι στην κοινωνική συνθήκη που βιώνουν. Ο ρόλος του άνδρα, είτε ως προστάτη και οικογενειάρχη πατέρα, είτε ως ισόβια πιστού αγαπημένου, είτε ως εκφραστή του νέου, παραμένει σε κάθε περίπτωση κυρίαρχος έναντι της γυναίκας. Με αυτόν τον τρόπο, τα

έργα υιοθετούν μια αυστηρά ανδροκεντρική, πατριαρχική και συντηρητική οπτική, η οποία υπογραμμίζει τη διάκριση των φύλων και αναδεικνύει την υπεροχή του ανδρικού έναντι του γυναικείου φύλου.

Μέσα από το συγκεκριμένο γυναικείο πρότυπο, οι δημιουργοί, συνεχίζοντας την παράδοση του θεάτρου πρόζας της ίδιας περιόδου, αποτρέπουν τη γυναίκα από τη διεκδίκηση οποιασδήποτε σχέσης εκτός γάμου, ιδίως όταν αυτή δεν φέρει την έγκριση του πατέρα. Η εμφάνιση, ωστόσο, ηρωίδων που τολμούν να αλλάξουν τη συνθήκη της ζωής τους, ακόμη και αν στο τέλος επιστρέφουν στην αρχική της μορφή, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι δημιουργοί αποδέχονται σταδιακά έναν νέο γυναικείο τύπο, τον οποίο υπαγορεύουν οι κοινωνικές εξελίξεις της εποχής. Παρ' όλο που οι δημιουργοί συντρίβουν και καταδικάζουν τις ηρωίδες τους για κάθε απόπειρα διαφυγής, μέσα από τον διδακτικό χαρακτήρα των έργων και την προβολή της πατριαρχικής κοινωνικής τάξης, συμβάλλουν ταυτόχρονα, έστω και αθέλητα, στη νομιμοποίηση του νέου γυναικείου προτύπου, το οποίο αναδεικνύεται μέσα από τύπους, όπως η θεατρίνα και η «κοκότα».

Η «νέα γυναίκα» της ελληνικής οπερέτας

Στη μεσοπολεμική Ελλάδα, ο έλεγχος και η τιθάσευση της πορνείας αποτελούσαν δύο σημαντικά ζητήματα που απασχολούσαν τις κρατικές αρχές. Η πόρνη αντιμετωπιζόταν ως συνώνυμο του κοινωνικού εκφυλισμού, ενώ η αστυνόμευση του πληθυσμού, κάτω από το πρόσχημα της προστασίας της δημόσιας υγείας από τα αφροδίσια νοσήματα, εξελίχθηκε σε έναν ευρύτερο μηχανισμό κοινωνικού ελέγχου.[4] Η ανεργία και η φτώχεια αποτελούσαν τους κυριότερους λόγους που οδηγούσαν πολλές γυναίκες – ορφανές, εσωτερικές μετανάστριες, πρόσφυγες ή πρώην υπηρέτριες – στην πορνεία, προκειμένου να εξασφαλίσουν τα μέσα βιοπορισμού τους. Οι φεμινίστριες της περιόδου επιχείρησαν, μέσα από τον αγώνα τους, να συμβάλουν στην κατάργησή της. Από τα τέλη του 19ου αιώνα ιδρύθηκαν φιλανθρωπικά ιδρύματα, τα οποία περιέθαλπαν τις «έκπτωτες» αυτές γυναίκες, με στόχο να διευκολύνουν την κοινωνική τους επανένταξη μέσω της εκπαίδευσης και της μόρφωσή τους, ώστε να αντιμετωπίζουν αποτελεσματικότερα τις προκλήσεις που, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, δημιουργούσε η χαλάρωση των κοινωνικών ηθών.

Η αντιμετώπιση των γυναικών που εργάζονταν στα θέατρα και στα κέντρα διασκέδασης ήταν αντίστοιχη με εκείνη που επιφυλασσόταν στις εκδιδόμενες γυναίκες. Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο αστυνομικός διευθυντής της Αθήνας υποχρέωνε τις γυναίκες του θεάτρου να υποβάλλονται σε τακτικές υγειονομικές εξετάσεις, όπως ακριβώς συνέβαινε με τις αποκαλούμενες «κοινές γυναίκες».[5]

Για τους δημιουργούς της οπερέτας, το θέατρο αντιμετωπίζεται ως ένας ονειρεμένος χώρος, στον οποίο κυριαρχεί η ηδονοθηρική οπτική της πατριαρχικής κοινωνίας. Κυρίαρχη είναι η αντίληψη που αντιμετωπίζει συνολικά το θέατρο ως έναν

[4] Δήμητρα Τζανάκη, «Πορνεία και "ανελευθερία" στον Μεσοπόλεμο», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 150, 2018, σ. 117-119.

[5] «Η διαταγή αυτή ώθησε την κορυφαία ηθοποιό της εποχής, Μαρίκα Κοτοπούλη, να εγκαταλείψει τη σκηνή της Επιθεώρησης στην οποία θριάμβευε ώς το 1917. Η ίδια η Κοτοπούλη αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα της ταξικής ρευστότητας των επαγγελματιών της σκηνής. Ίνδαλμα των διανοουμένων, προσωπική φίλη των πριγκίπων Νικολάου και Χριστόφορου, αδυνατούσε να παντρευτεί τον διπλωμάτη Ίωνα Δραγούμη, επειδή η υπηρεσία αρνούνταν να του χορηγήσει άδεια να νομιμοποιήσει τον δεσμό του με μια θεατρίνα κι επειδή η μεγαλοαστική οικογένειά του θεωρούσε την πρωταγωνίστρια λόγω του επαγγέλματός της κοινή γυναίκα». Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», στο: Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος και Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 272.

χώρο αμφίβολης ηθικής, κατώτερο κοινωνικά, χωρίς ασφαλή οικονομική αποκατάσταση ή κοινωνική καταξίωση, αλλά και ως ένα περιβάλλον στο οποίο η γυναίκα μπορεί να αναπτύξει επαγγελματική δραστηριότητα και να αποκτήσει οικονομική ανεξαρτησία χωρίς απαραίτητα να αλλοιωθεί το ήθος της. Οι γυναίκες που εργάζονται στους χώρους του θεάματος και της διασκέδασης αποτελούν τους συχνότερα εμφανιζόμενους επαγγελματικούς τύπους στα έργα, τη στιγμή που η δασκάλα, η μοδίστρα, η τηλεφωνήτρια ή η δακτυλογράφος δεν θεωρούνται εξίσου θεατρικά ενδιαφέρουσες και δραματουργικά ελκυστικές μορφές. Η συχνή εμφάνιση των επαγγελμάτων αυτών στα έργα μαρτυρεί ότι το θέατρο αποτελούσε πλέον έναν σχετικά οικείο χώρο βιοπορισμού για τις γυναίκες του Μεσοπολέμου, ενώ απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στην παράδοση του 19ου αιώνα, που ήθελε μια γυναίκα να εισέρχεται σε θίασο μόνον ως ζευγάρι με άντρα ηθοποιό ή έχοντας συγγένεια πρώτου βαθμού μ' αυτόν.

Μέσα από τις ηρωίδες αυτές, οι δημιουργοί νομιμοποιούν το μοντέλο της «νέας γυναίκας» της οπερέτας, η οποία υπερβαίνει τα όρια που επιβάλλει η κοινωνία της εποχής. Καθώς ο ηθικός τους «ξεπεσμός» και η κοινωνική απαξίωση του επαγγέλματός τους θεωρούνται δεδομένα από τον περίγυρό τους, οι ηρωίδες αυτές απολαμβάνουν ορισμένα βασικά πλεονεκτήματα της νέας τους θέσης: απόλυτη ανεξαρτησία, οικονομική επιφάνεια, συναισθηματική ισορροπία και πληρότητα. Βρίσκουν αγάπη και θαλπωρή στους συντρόφους τους που αναγνωρίζουν σε αυτές ήθος και τιμιότητα και επιλέγουν να συμπορεύονται μαζί τους. Ο επίδοξος εραστής μιας θεατρίνας ορίζεται, αντίθετα, από την οικονομική δυνατότητα που διαθέτει για να την προσεγγίσει, ενώ ο έρωτας ή η σεξουαλική σχέση δεν συνεπάγονται απαραίτητα, εκ μέρους του άνδρα, κάποια ηθική ή συναισθηματική δέσμευση.

Στη *Βασίλισσα του φοξ τροτ* (Ι. Ριτσιάρδης, 1922), πρωταγωνίστρια είναι η Λέλα Φαρσή, θεατρίνα και πρωταγωνίστρια της οπερέτας, η οποία εισάγει και διαδίδει τον νέο χορό στην πρωτεύουσα. Στην οπερέτα τονίζεται ότι, παρά το επάγγελμά της, η Λέλα παραμένει πιστή στον αγαπημένο της, λοχαγό Χαλκίδη, με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Το τραγούδι της είναι χαρακτηριστικό για τον τρόπο με τον οποίο η ηρωίδα καταφέρνει να αναδειχθεί και να καθιερωθεί ως θεατρική πρωταγωνίστρια: η θεατρίνα προσελκύει τα βλέμματα, γίνεται αντικείμενο πόθου, εισάγει τη μόδα των νέων χορών και αποθεώνεται από το κοινό της:

Λέλα: «Στα σαλόνια της Αθήνας λανσάρισα εγώ
το φοξ τροτ της Καρολίνας με κάποιον υπουργό.
Μια μικρούλα γκαρσονιέρα
και δυο ρουφηξιές αιθέρα
με βάλανε Σουμπρέτ στην Οπερέτ…
Κι όταν μέσα στα κέντρα το βράδυ η ορχήστρα με κάνει τρελή,
απ' το βαλς που πλανεύει με χάδι, το φοξ τροτ με μεθά πιο πολύ!
Το φοξ τροτ είναι η ζωή μου, το φοξ τροτ το αγαπώ,
μου μαγεύει την ζωή μου,
με σκοπό πιο χαρωπό!»[6]

Οι θεατρίνες διακρίνονται μέσα από δύο αντιθετικούς τύπους. Από τη μία πλευρά, συναντώνται οι γυναίκες που αντιμετωπίζουν τον χώρο του θεάτρου ως έναν χώρο ακολασίας και κοινωνικά υποδεέστερο, που δεν προσφέρει οικονομική αποκατάσταση ή κοινωνική καταξίωση. Οι γυναίκες αυτές τοποθετούνται στο περιθώριο και ασκούν το επάγγελμα κυρίως για λόγους βιοποριστικούς. Από την άλλη πλευρά, στα έργα εμφανίζονται

[6] *Βασίλισσα του φοξ τροτ*, οπερέτα σε τρεις πράξεις, σε μουσική Ιωσήφ Ριτσιάρδη. Το λιμπρέτο εντοπίστηκε στο Αρχείο Ριτσιάρδη στην Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας. Στοιχεία λιμπρέτου από τη χρονολόγηση του χειρογράφου: «Αθήνα, 18 Ιουνίου 1922, αντιγραφή Α. Τσάμη».

οι θεατρικές πρωταγωνίστριες, οι οποίες είναι υπερήφανες για την επαγγελματική τους ιδιότητα και απολαμβάνουν την αποδοχή και τον θαυμασμό του κοινού που τις αποθεώνει και τις λατρεύει. Φιλοχρήματες και γοητευτικές, οι γυναίκες αυτές παρασέρνουν με την ομορφιά και τα θέλγητρά τους θαυμαστές ή συμπρωταγωνιστές τους, προσπαθώντας να αναδειχθούν στον θίασο. Επιδιώκοντας να βελτιώσουν τη συνθήκη της ζωής τους, χρησιμοποιούν την πονηριά και παρασέρνουν τους ερωτικούς τους συντρόφους προκειμένου να ικανοποιήσουν κάθε τους επιθυμία. Οι δημιουργοί, ωστόσο, τις παρουσιάζουν συχνά ως γυναίκες που δεν μετανιώνουν για την πορεία της ζωής τους, το επάγγελμά ή τις επιλογές τους. Η εξοικείωση των έργων με τη μορφή της θεατρίνας και η ενσωμάτωση αυτών των αντιθετικών τύπων φανερώνουν ότι, παρά την κοινωνική απαξίωση που εξακολουθεί να συνοδεύει το επάγγελμά της, η θεατρίνα αποκτά σταδιακά μία αναγνωρίσιμη θέση στη δραματουργία της οπερέτας. Παράλληλα, όμως, η παρουσία της εξακολουθεί να εξετάζεται μέσα από ένα ανδροκεντρικό και ηθικολογικό πρίσμα, καθώς τα έργα συχνά αξιολογούν τις επιλογές της και αναδεικνύουν, άμεσα ή έμμεσα, την υπεροχή του ανδρικού προτύπου έναντι του γυναικείου.

Προέκταση του τύπου της θεατρίνας αποτελούν οι γυναίκες που εργάζονται σε χώρους διασκέδασης, όπως τα καμπαρέ, και οι πόρνες. Οι γυναίκες αυτές αντιμετωπίζονται ως περιθωριακές από τους δημιουργούς, ενώ η ένταξή τους στα έργα προσδίδει στην οπερέτα νατουραλιστικά στοιχεία. Η εμφάνιση περιθωριακών ηρώων στα έργα αποτελούσε συχνά αιτία δυσμενούς κριτικής, καθώς το περιθώριο, σε οποιαδήποτε μορφή του, εκλαμβανόταν ως ο επικίνδυνος «Άλλος». Για τον λόγο αυτό, κριτικοί της εποχής υποστήριζαν ότι τέτοιες μορφές δεν έπρεπε να αναπαρίστανται επί σκηνής, καθώς δεν αντιπροσώπευαν τίποτε αξιόλογο.[7] Οι δημιουργοί παρουσιάζουν τις γυναίκες αυτές μέσα από αντιθετικούς τύπους: από τη μία πλευρά, προβάλλονται ως ιδιαίτερα δυναμικές και ως πρότυπα χειραφετημένων γυναικών, οι οποίες καταφέρνουν να αποκτούν οτιδήποτε επιθυμούν· και, από την άλλη, λειτουργούν ως ηθικοδιδακτικοί φορείς, νουθετώντας τις νεότερες γυναίκες να μην παρασυρθούν από τον έρωτα, ώστε να αποφύγουν την κοινωνική περιθωριοποίηση, από την οποία δύσκολα θα καταφέρουν να απαλλαγούν. Αυτή η αντιφατική αναπαράσταση αντανακλά την αμφιθυμία των δημιουργών, οι οποίοι, ενώ εισάγουν στη σκηνή ένα πρότυπο μιας περισσότερο ανεξάρτητης γυναίκας, ταυτόχρονα διατηρούν τον έντονο διδακτικό χαρακτήρα των έργων τους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ηρωίδα Πλουπλού, πρωταγωνίστρια της οπερέτας *Κόρη της καταιγίδος* (Θ. Σακελλαρίδης, 1923), μία πλούσια απελευθερωμένη χορεύτρια των καφέ σαντάν, η οποία πολύ εύκολα βρίσκει θύματα προκειμένου να απολαμβάνει πολυτέλειες:

Πλουπλού: «Είμαι εγώ η κοντέσα η τρελή,
εξαντρίκ χορούς χορεύω
και σαγηνεύω κόσμο και ντουνιά.
Μόλις εγώ προβάλλω στη σκηνή,

[7] «Στη μεσοπολεμική Αθήνα ο "άλλος" δεν βρίσκεται εκτός συνόρων. Είναι ομοεθνής, ομόθρησκος και ομόγλωσσος. Τον αλλοτριώνει, τον αποξενώνει, τον αποκλείει η κοινωνική του θέση. Η εχθρότητα με την οποία τον αντιμετωπίζει ο επίσημος θεατρικός κόσμος είναι εντυπωσιακή: αν για τον Πολίτη τέτοιος "άλλος" δεν υπάρχει, για τους περισσότερους από τους υπόλοιπους κριτικούς, ακόμα κι αν υπάρχει, δεν αντιπροσωπεύει τίποτα, δεν έχει επομένως λόγο παρουσίας στη σκηνή». Βλ. Μανώλης Σειραγάκης, «Ο υπόκοσμος ως "άλλος" στο θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου: *Το πουλί της νύχτας* του Κωστή Μπαστιά στο θέατρο Κοτοπούλη (1924)», στο: Βαρβάρα Γεωργοπούλου (επιμ.), *Θέατρο και Ετερότητα, θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική* (Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ναύπλιο, 17-21 Μαΐου 2017), Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ναύπλιο 2021, σ. 114-115.

κάθε καρδιά την κάνω να πονεί
με το λαστιχένιο μου σώμα
και με τι τέχνη και με τι τσαχπινιά,
στην ομορφιά μου, στο σικ, στη χάρη
καμιά δεν μπορεί να παραβγεί,
όταν χορεύω τους χορούς τους κλασικούς
και τους πιο δύσκολους μαγεύω κριτικούς.
Είμαι εγώ η Πλουπλού η Κοντές,
αρτίστα από τις ξακουστές,
πιο σικ γυναίκα εδώ κι αλλού,
δεν βρίσκεται από την άπιαστη Πλουπλού!» [Πράξη Α΄, Σκηνή 9η].

Η Πλουπλού είναι περήφανη για τα πλούτη της, για όσα έχει καταφέρει μόνη της, για τα διαμερίσματα που ενοικιάζει και για την επιτυχία της στους άνδρες. Σε σύγκριση με τις «τίμιες» μεγαλοαστές του έργου, παρουσιάζεται περισσότερο ηθική εξαιτίας της ειλικρίνειάς της σε όσα λέει και πράττει, καθώς δεν προκαλεί προβλήματα στις σχέσεις των νέων ερωτευμένων ούτε είναι εκδικητική. Αντίθετα, η πανούργα πεθερά, της οποίας ο θυμός κινεί την πλοκή του έργου, προκαλεί σύγχυση στο νεόνυμφο ζευγάρι που κινδυνεύει να χωρίσει. Ο ρόλος της Πλουπλούς στο έργο είναι κομβικής σημασίας: παρ' ότι παρουσιάζεται αρχικά ως η «πέτρα του σκανδάλου», για χάρη της οποίας ο πρωταγωνιστής Πέτρος εγκαταλείπει τη σύζυγό του Ρίκα και ετοιμάζεται για το διαζύγιο, σταδιακά αποκαλύπτεται ότι μεταξύ τους δεν υφίσταται ερωτική σχέση. Η ίδια, όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν μονοπωλεί το ενδιαφέρον κανενός από τους άνδρες του έργου – πρωταγωνιστές και δευτεραγωνιστές – αποσύρεται χωρίς να εγείρει αξιώσεις, επιδεικνύοντας ανωτερότητα και αδιαφορία απέναντί τους, προτού δημιουργηθούν νέες παρεξηγήσεις ανάμεσα στα πρόσωπα. Παράλληλα, δεν επιδιώκει να διεκδικήσει κάποιον άνδρα, όταν αντιλαμβάνεται ότι είναι παντρεμένος. Η Πλουπλού παρουσιάζεται ως μία ιδιαίτερα δυναμική γυναίκα, με πλήρη επίγνωση της ομορφιάς και του ταπεραμέντου της, στοιχεία που της επιτρέπουν να πορεύεται στη ζωή της όπως η ίδια επιθυμεί. Η συνθήκη ζωής της εισάγει στη σκηνή ένα γυναικείο πρότυπο που δύσκολα συναντά κανείς στην ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου: μία οικονομικά ανεξάρτητη και κοινωνικά αυτόνομη γυναίκα, σε μία εποχή κατά την οποία οι περισσότερες γυναίκες εξακολουθούν να αγωνίζονται για τη χειραφέτησή τους υπό την κυριαρχία της πατριαρχικής κοινωνικής τάξης.

Ο τύπος της «κοκότας», μίας γυναίκας του περιθωρίου που εμφανίζεται συχνά στα έργα της περιόδου, φανερώνει τη σταδιακή αποδοχή του τύπου της «νέας γυναίκας» από τους δημιουργούς της οπερέτας. Προβάλλεται έντονα η ηθική της, είτε μέσα από αγαθοεργίες είτε μέσα από την προσπάθειά της να προλάβει νεαρότερα κορίτσια από το να διαπράξουν το ίδιο ατόπημα με εκείνη και, έτσι, να μη βιώσουν την κοινωνική περιθωριοποίηση ή ακόμη και την πορνεία. Οι δημιουργοί της οπερέτας φαίνεται ότι αποδέχονται τη ζωή των γυναικών αυτών και προσπαθούν να τις προστατεύσουν αναδεικνύοντας το ήθος, την τιμιότητα και το χαρακτηριστικό της νουθεσίας στα λόγια τους, ενισχύοντας ταυτόχρονα τον διδακτικό χαρακτήρα των έργων. Η οπτική τους, ωστόσο, παραμένει πατριαρχική, καθώς η γυναίκα εξακολουθεί να τοποθετείται στο περιθώριο και να τιμωρείται για τις επιλογές της.

Οι τύποι της θεατρίνας και της «κοκότας» μουσικά πλαισιώνονται συνηθέστερα από τους νεοφερμένους χορευτικούς ρυθμούς του φοξ τροτ και του τσάρλεστον. Με τον τρόπο αυτό, οι δημιουργοί συνδέουν τις ηρωίδες αυτές με τους νέους χορούς, οι οποίοι, σύμφωνα με τις κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής, θεωρούνταν φορείς ηθικής χαλάρωσης και νεωτερικών κοινωνικών συμπεριφορών. Τόσο στο θέατρο όσο και στο καμπαρέ, χώρους στους οποίους δραστηριοποιούνται οι γυναίκες αυτές, οι νέοι χοροί παρασύρουν

τους θαμώνες και τους καλούν να ανακαλύψουν έναν μοντέρνο τρόπο διασκέδασης, τον οποίο η οπερέτα εισάγει συμβάλλοντας στη σταδιακή εξοικείωση του κοινού με αυτόν. Τα τραγούδια που πλαισιώνουν την πρόζα στις οπερέτες, στις οποίες πρωταγωνιστούν οι θεατρίνες, επικεντρώνονται συχνά στα ιδιαίτερα προσόντα των γυναικών αυτών: στην ικανότητά τους να προσεγγίζουν τους άνδρες, να τους ξελογιάζουν και να κερδίζουν τα χρήματά τους, αξιοποιώντας την ευφυΐα και την πονηριά τους, αλλά και στο ταλέντο και τη δυναμικότητά τους, στοιχεία που τις καθιστούν ξεχωριστές, ανεξάρτητες και υπεύθυνες για τη διαμόρφωση της ίδιας της ζωής τους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οπερέτα *Μις Τσάρλεστον* (Δεβάρης – Σακελλαρίδης, 1927), στην οποία πρωταγωνίστρια είναι η πλούσια Αμερικανίδα Μωντ Τσάρλεστον που καταφθάνει σε ένα ελληνικό χωριό προκειμένου να πραγματοποιήσει τις αγαθοεργίες της. Απαλλαγμένη από τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις που κυριαρχούν στο χωριό, η Αμερικανίδα θεωρεί ότι με τα χρήματά της μπορεί να έχει ό,τι επιθυμεί, ακόμη και να εξαγοράσει μια ερωτική σχέση. Το όνομα της πρωταγωνίστριας, το οποίο επέλεξε ο Θ. Σακελλαρίδης, αποκτά συμβολική σημασία, καθώς παραπέμπει ευθέως στον νέο χορό και υποδηλώνει τον αέρα ανανέωσης που εισάγει τόσο η ίδια ως προσωπικότητα στην επαρχιακή κοινωνία όσο και η οπερέτα ως μουσικοθεατρικό είδος.

Στην οπερέτα εμφανίζεται, τέλος, ο τύπος της «ιερής πόρνης», της γυναίκας της οποίας η εκπόρνευση ταυτίζεται με την αυτοθυσία, με αποτέλεσμα να προβάλλονται το ήθος και η τιμιότητά της. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η κεντρική ηρωίδα της οπερέτας *Γυναίκα του δρόμου* (Ν. Χατζηαποστόλου, 1924). Σε αυτήν ξεδιπλώνεται η ζωή της Φιφής, η οποία από τίμια μοδίστρα καταλήγει να εργάζεται σε καμπαρέ, ύστερα από παρότρυνση της θείας της και αφού έχει διαλύσει τον ερωτικό της δεσμό με τον Τάκη. Ωστόσο, εγκαταλείπει τον χώρο αυτό και επιστρέφει στον τίμιο βιοπορισμό. Η αγάπη για τον πρώτο της αγαπημένο παραμένει άσβεστη και, όταν τον συναντά ξανά, ύστερα από καιρό, επιλέγει την αυτοθυσία, προκειμένου να μη διαλύσει τη νέα οικογένεια που εκείνος έχει πλέον δημιουργήσει.

Από την αρχή της οπερέτας προβάλλονται η αγνότητα και η τιμιότητα της νεαρής κοπέλας. Η αποστροφή της προς τη ζωή που κάνει διαφαίνεται στον διάλογό της με τη θεία της, τη Ζαφειρούλα. Σε αντίθεση με την πρωταγωνίστρια του έργου, η Ζαφειρούλα την προτρέπει κυνικά να αποβάλει το πέπλο της ηθικής και να φροντίσει για την αποκατάστασή της:

> Φιφή: «Έπρεπε να μ' άφηνες στο μοδιστράδικο, ένα χρόνο ήθελα να βγω μοδίστρα και να κερδίζω με τιμή το ψωμί μου».
>
> Ζαφειρούλα: «Και τι θα ήσουν σήμερον, περικαλώ; Μια μοδιστρούλα ψωριάρα για να σε τρώει μέρα νύχτα η βελόνα. Δεν σε αρέσει, βλέπεις, να σε υπηρετούν και να 'χεις και κείνο το σπιτάκι από κείνο το γέρο επαρχιώτη που σου το 'κανε πέρυσι». [Πράξη Α΄, Σκηνή 4η].

Αντίστοιχα, όταν πληροφορείται ότι ο Τάκης την εγκαταλείπει για να παντρευτεί την Τούλα, αν και στενοχωριέται, αποδέχεται την επιλογή του, πιστεύοντας ότι μαζί της θα καταστρεφόταν. Η σκέψη και η κρίση της επηρεάζονται από τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις περί καταγωγής και χρήματος, σύμφωνα με τις οποίες ένας νέος άνδρας δεν μπορούσε να έχει μέλλον με μια «γυναίκα του δρόμου»:

> Φιφή: «Αν πάρει εμένα καταστρέφεται… Θα τον παρακινήσω να πάρει ένα τίμιο κορίτσι, να κάνει μια έντιμη οικογένεια, γιατί εγώ είμαι ένας βούρκος και θα λερωθεί». [Πράξη Α΄, Σκηνή 5η].

Στο έργο παρατηρούμε πως απουσιάζει ο ρόλος του άνδρα «σωτήρα». Εκφράζεται, ωστόσο, ο συντηρητισμός της κοινωνίας απέναντι στο κοινωνικά απαξιωμένο επάγγελμα της πόρνης, σε αντιδιαστολή προς το πρότυπο της γυναίκας-μητέρας, ενώ διαφαίνεται η τιμωρητική στάση απέναντι στη γυναίκα που παρεκκλίνει από το κοινωνικά και ηθικά αποδεκτό πρότυπο της εποχής. Ο διδακτικός χαρακτήρας του έργου εκφράζεται μέσα από την πορεία της Φιφής, η οποία τιμωρείται χάνοντας τη μοναδική της αγάπη, εξαιτίας του επαγγέλματός της, αλλά και την ευκαιρία να δημιουργήσει οικογένεια, σύμφωνα με το κυρίαρχο κοινωνικό πρότυπο.

Η επιστροφή της στο μοδιστράδικο μαρτυρεί την επιθυμία της να ζήσει έντιμα και να απομακρυνθεί από τον κοινωνικό ξεπεσμό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, κατά την επαφή της με την οικογένεια του αγαπημένου της, δεν εκδηλώνει ζήλια ή κακεντρέχεια. Αντίθετα, η πίστη της στον πρώτο και μοναδικό της έρωτα, όπως η ίδια ισχυρίζεται, την οδηγεί στην αυτοθυσία για χάρη του. Παρουσιάζοντάς την ως αγία που εξιλεώνεται για τα αμαρτήματά της με την επιστροφή στην τίμια εργασία, την πίστη στον άνδρα και την αυτοθυσία για χάρη του, το έργο προβάλλει τα ιδανικά και την ιερότητα του χαρακτήρα της, σύμφωνα με την σύγχρονη πατριαρχική αντίληψη για τη γυναίκα.

Συμπεράσματα

Σε μια προσπάθεια συνολικής αποτίμησης, οι γυναίκες της ελληνικής μεσοπολεμικής οπερέτας βρίσκονται σε μειονεκτική θέση σε σύγκριση με τον άνδρα. Οι τύποι της παραστρατημένης, της θεατρίνας και της πόρνης προβάλλουν τη γυναίκα ως εν δυνάμει απειλή για την κοινωνική τάξη, την οικογενειακή σταθερότητα και, ενίοτε, για τον ίδιο τον άνδρα. Όταν η παραστρατημένη κόρη επιστρέφει μετανιωμένη, η εμπειρία που έχει αποκομίσει από τις επιλογές και τα λάθη της την καθιστά περισσότερο ώριμη και χειραφετημένη, συγκριτικά με τον ρόλο που η πατριαρχική κοινωνία της μεσοπολεμικής εποχής επιτάσσει. Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες του θεάματος και οι πόρνες δεν επιστρέφουν μετανιωμένες στην προηγούμενη συνθήκη ζωής τους· αποδέχονται τη νέα τους πραγματικότητα, γνωρίζοντας ότι είναι μη αναστρέψιμη. Οι δημιουργοί, αναγνωρίζοντας τη νέα τάση, προβάλλουν την κυριαρχία του άνδρα μέσα από το μοντέλο του «σωτήρα», του ήρωα που αποκαθιστά κοινωνικά τη γυναίκα μέσω του γάμου. Ο «σωτήρας» λειτουργεί ως ο μοναδικός δίαυλος κοινωνικής και ηθικής αποκατάστασης για τη γυναίκα που επιθυμεί να αποκτήσει οικογένεια, σύμφωνα με την ισχύουσα τάση της εποχής, την οποία ούτε οι φεμινίστριες κατόρθωσαν να ανατρέψουν, παρά τις συστηματικές διεκδικήσεις τους. Τέλος, η πατριαρχική οπτική των έργων επισφραγίζεται μέσα από τους λιγότερο δραματουργικά ανεπτυγμένους γυναικείους τύπους: τη μητέρα και πιστή σύζυγο, αλλά και την υπάκουη κόρη, γυναίκες που παραμένουν αφοσιωμένες στον κυρίαρχο άνδρα του σπιτιού και αποτελούν πρότυπα καλής συμπεριφοράς.

Το ηθικοπλαστικό πρόσημο της οπερέτας ενισχύεται και από την διαπίστωση ότι η γυναικεία εργασία δεν αποτελεί κεντρικό θέμα της ελληνικής μεσοπολεμικής οπερέτας. Η είσοδος της γυναίκας στη βιομηχανική παραγωγή δεν απασχολεί κανένα από τα έργα που εξετάσαμε, ενώ επαγγέλματα όπως εκείνα της δασκάλας ή της δακτυλογράφου εμφανίζονται, κυρίως, ως αντικείμενο σχολιασμού και σάτιρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οπερέτα *Η δακτυλογράφος* (Μωραϊτίνης – Σακελλαρίδης, 1936), στην οποία οι δημιουργοί αντιμετωπίζουν επικριτικά την αύξηση του δυναμικού των γυναικών ως δακτυλογράφων, τη στιγμή που ο κεντρικός ήρωας μεταμφιέζεται σε γυναίκα για να βρει δουλειά. Αντίθετα, η εργασία των γυναικών των φτωχότερων στρωμάτων, που συμβάλλουν στην ενίσχυση του οικογενειακού εισοδήματος, παρουσιάζεται ως αυτονόητη.

Παράλληλα, η γυναικεία εκπαίδευση συχνά συνδέεται με τη μαλθακότητα ή παρουσιάζεται ως γνώρισμα της γεροντοκόρης, η οποία γίνεται αντικείμενο χλευασμού λόγω της καταπιεσμένης σεξουαλικότητάς της.

Η ευτυχής κατάληξη των έργων, η οποία επιτυγχάνεται μέσω του γάμου, ενισχύει τον ηθικοδιδακτικό χαρακτήρα των έργων. Ο γάμος που προκύπτει αποκλειστικά από την προσωπική επιλογή ή την ελεύθερη ερωτική βούληση της γυναίκας ενοχλεί τους δημιουργούς, ενώ το προξενιό ή το συνοικέσιο προβάλλονται ως κοινωνικά αποδεκτές μορφές σύναψης γάμου. Παράλληλα, ο σύντροφος της πρωταγωνίστριας συμβαδίζει με τον τύπο του εργατικού, έντιμου και στοργικού νέου.

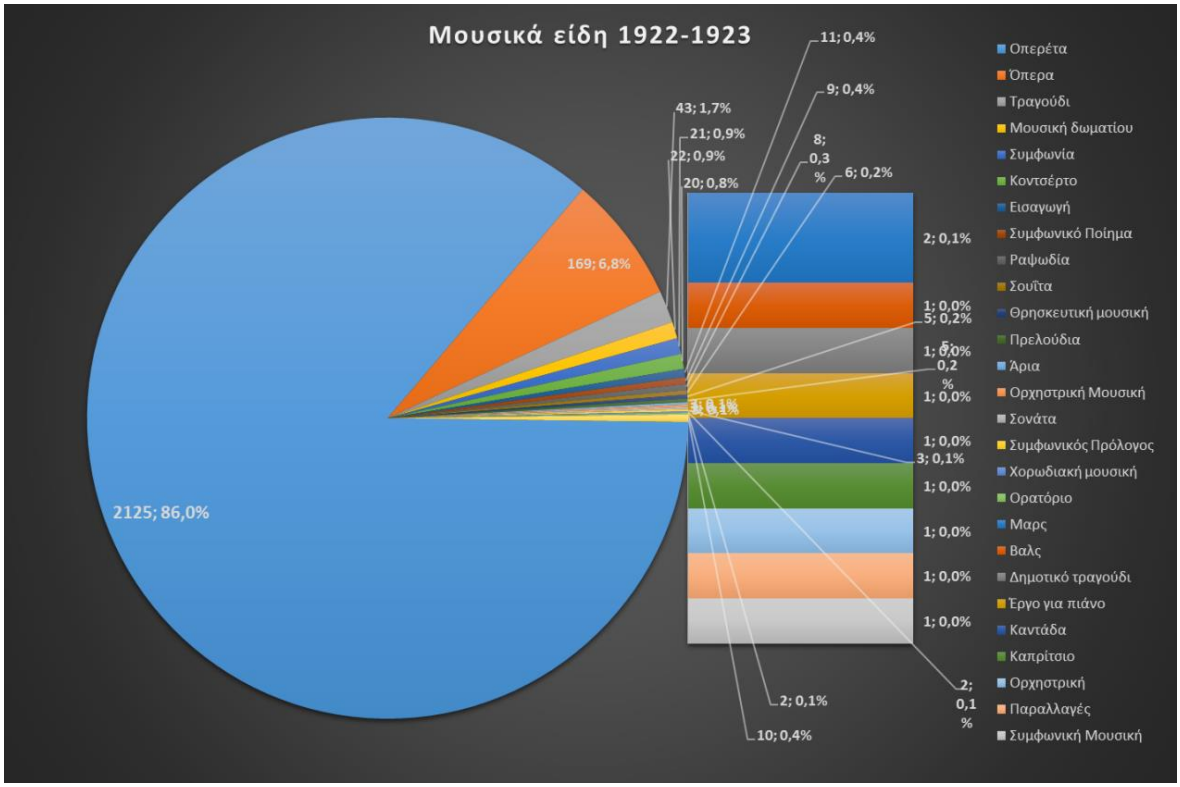
Εξαίρεση στην παραπάνω τάση αποτελεί το παράδειγμα του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, ενός από τους πλέον ρηξικέλευθους δημιουργούς της ελληνικής οπερέτας. Στα έργα του η γυναίκα παρουσιάζεται περισσότερο απελευθερωμένη και χειραφετημένη. Ενδεικτικά, οι κεντρικές ηρωίδες του στις οπερέτες *Δεσποινίς Τιπ-Τοπ* (1916) και *Μις Τσάρλεστον* (1927) είναι Αμερικανίδες. Η πρώτη, πλούσια οικότροφος ενός παρθεναγωγείου, εισάγει τον ανανεωτικό αέρα της Αμερικής στον κλειστό κόσμο του σχολείου και διατυμπανίζει την ελευθερία που της έχει παραχωρήσει ο κηδεμόνας της να επιλέξει η ίδια τον εκλεκτό της καρδιάς της. Η δεύτερη, επίσης πλούσια Αμερικανίδα, καταφθάνει σε ένα ορεινό ελληνικό χωριό και, με τα χρήματα και τον δυναμισμό της, παρασέρνει τους κατοίκους του χωριού σε έναν νέο τρόπο ζωής. Αντίστοιχα, στις οπερέτες *Θέλω να δω τον Πάπα* (1920) και *Κόρη της καταιγίδος* (1923), ο Σακελλαρίδης διαφοροποιείται από την κυρίαρχη δραματουργική πρακτική, αναδεικνύοντας προβλήματα του έγγαμου βίου: παρουσιάζει, για παράδειγμα, ένα νιόπαντρο ζευγάρι που αποφασίζει να κοιμάται σε χωριστά δωμάτια, ενώ, ταυτόχρονα, εισάγει τον τύπο της «πανούργας πεθεράς», μιας μοχθηρής γυναίκας που δεν διστάζει να φτάσει στα άκρα, όταν αντιλαμβάνεται ότι η εξουσία της μέσα στο σπίτι απειλείται. Παράλληλα, οι θεατρίνες και οι πόρνες προβάλλονται ως θετικοί χαρακτήρες και πρότυπα της γυναικείας χειραφέτησης. Αποκορύφωμα της γυναικείας καθιέρωσης αποτελεί η οπερέτα *Σατανερί* (1930), στην οποία ο Σατανάς εμφανίζεται με γυναικεία μορφή, ενώ η Κόλαση παρουσιάζεται ως τόπος αιώνιας διασκέδασης και καλοπέρασης. Βοηθοί του Σατανά είναι αποκλειστικά γυναίκες, οι οποίες κατέληξαν εκεί εξαιτίας του έρωτα ή των επιλογών της ζωής τους. Στον Κάτω Κόσμο, όμως, απαλλάσσονται από την κοινωνική διαπόμπευση και τον στιγματισμό που υφίστανται στον επάνω κόσμο για τις επιλογές της ζωής τους ή το επάγγελμά τους. Στον Κάτω Κόσμο κυριαρχούν η ελευθερία, η απόλαυση και η απελευθέρωση της σεξουαλικότητάς τους. Αυτή η αντιστροφή των κυρίαρχων αξιών καθιστά το έργο πρωτοποριακό για την εποχή του, καθώς όχι μόνο παρουσιάζει τη γυναίκα απελευθερωμένη από κάθε είδους κοινωνικό στερεότυπο, αλλά παράλληλα αμφισβητεί τον αστικό καθωσπρεπισμό και προβάλλει την επιθυμία του ανθρώπου της μεσοπολεμικής περιόδου να αποτινάξει τον συντηρητισμό.

Η οπερέτα στην Αθήνα, στην αυγή του Μεσοπολέμου, μέσα από τον ημερήσιο τύπο

Αικατερίνη Πολυμενοπούλου

Η οπερέτα στην Αθήνα κατά την αρχή του Μεσοπολέμου αποτέλεσε ένα σημαντικό πολιτιστικό φαινόμενο, αντικατοπτρίζοντας τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής. Μέσα από τον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο της περιόδου, μπορούμε να ανιχνεύσουμε την ανάπτυξή της, την αποδοχή από το κοινό, καθώς και τα χαρακτηριστικά που τη διαμόρφωσαν.

Κατά τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου, η οπερέτα άρχισε να αποκτά αυξανόμενο ενδιαφέρον στην Αθήνα, με τις εφημερίδες να προβάλλουν σε καθημερινή βάση τις παραστάσεις, τις νέες παραγωγές και τους καλλιτέχνες που την εκπροσωπούσαν. Οι τίτλοι των δεκαεννέα καθημερινών εφημερίδων, διαφορετικών πολιτικών αποχρώσεων, που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη στην Αθήνα, όπως η αντιβενιζελική *Καθημερινή*, το βενιζελικό *Ελεύθερον Βήμα*, το μετριοπαθές *Έθνος*, η *Εστία* που φιλοδοξούσε να είναι απολύτως ανεξάρτητη, ο *Ριζοσπάστης* ως όργανο του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος κ.ά., περιείχαν συχνά κριτικές, διαφημίσεις και άρθρα σχετικά με την οπερέτα, αναδεικνύοντάς την σε δημοφιλές είδος ψυχαγωγίας.

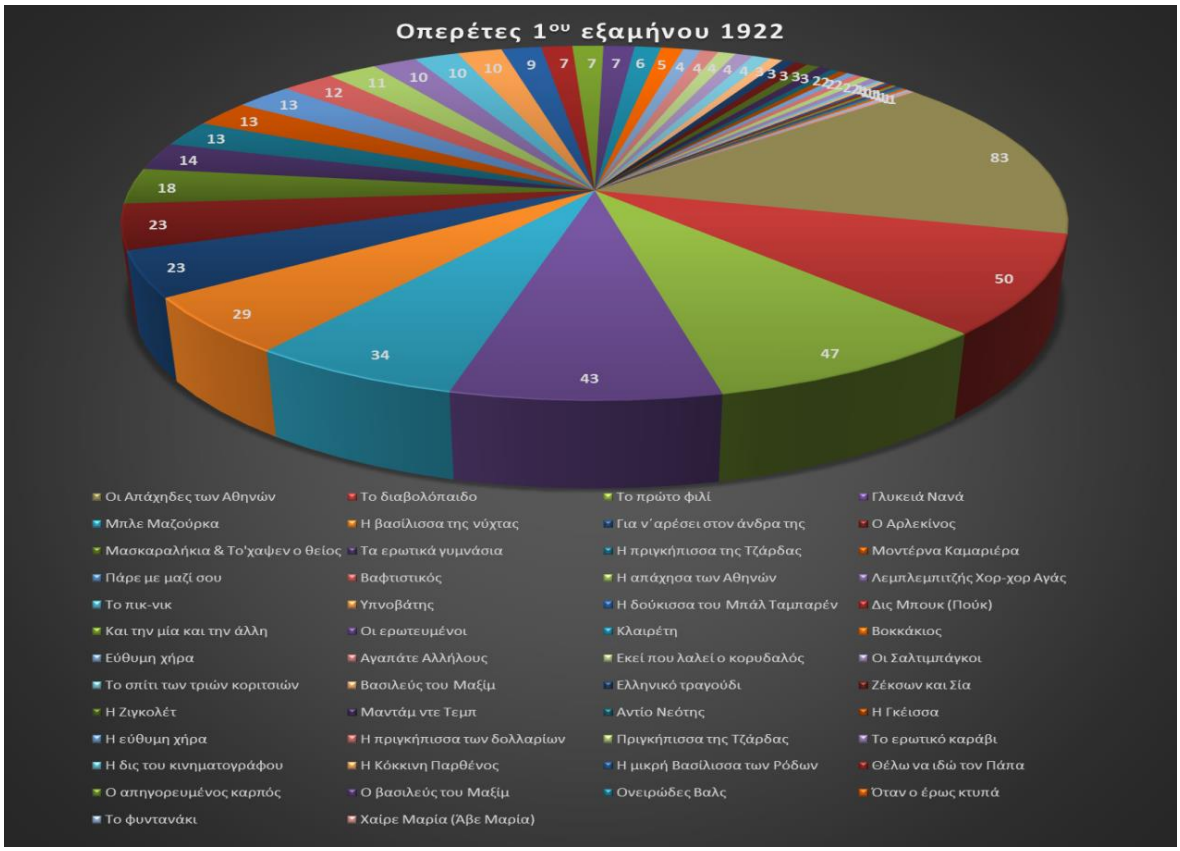


Πίνακας 1: Μουσικά είδη που παίχτηκαν στην Αθήνα την διετία 1922-1923

Από την ενδελεχή έρευνα που διεξήχθη σε όλες τις αθηναϊκές ημερήσιες εφημερίδες της εποχής, προέκυψε ότι από όλα τα μουσικά είδη που παρουσιάστηκαν τη διετία

1922-1923 το είδος που πρωτοστατούσε ήταν η οπερέτα με ποσοστό 86%, ενώ ακολουθεί η όπερα με ποσοστό 6,8% και κατόπιν τα τραγούδια, η μουσική δωματίου, οι συμφωνίες, τα κοντσέρτα κ.λπ. (Πίνακας 1). Οι ιστορικοπολιτικές αλλαγές που μεσολάβησαν, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή, οι πρόσφυγες και η οικονομική ένδεια των κατοίκων, μείωσαν αισθητά τα μουσικά δρώμενα, δεν στάθηκαν όμως ικανές να αναστείλουν τη μουσική ζωή στην Αθήνα και ιδιαίτερα την οπερέτα.

Α΄ εξάμηνο του 1922



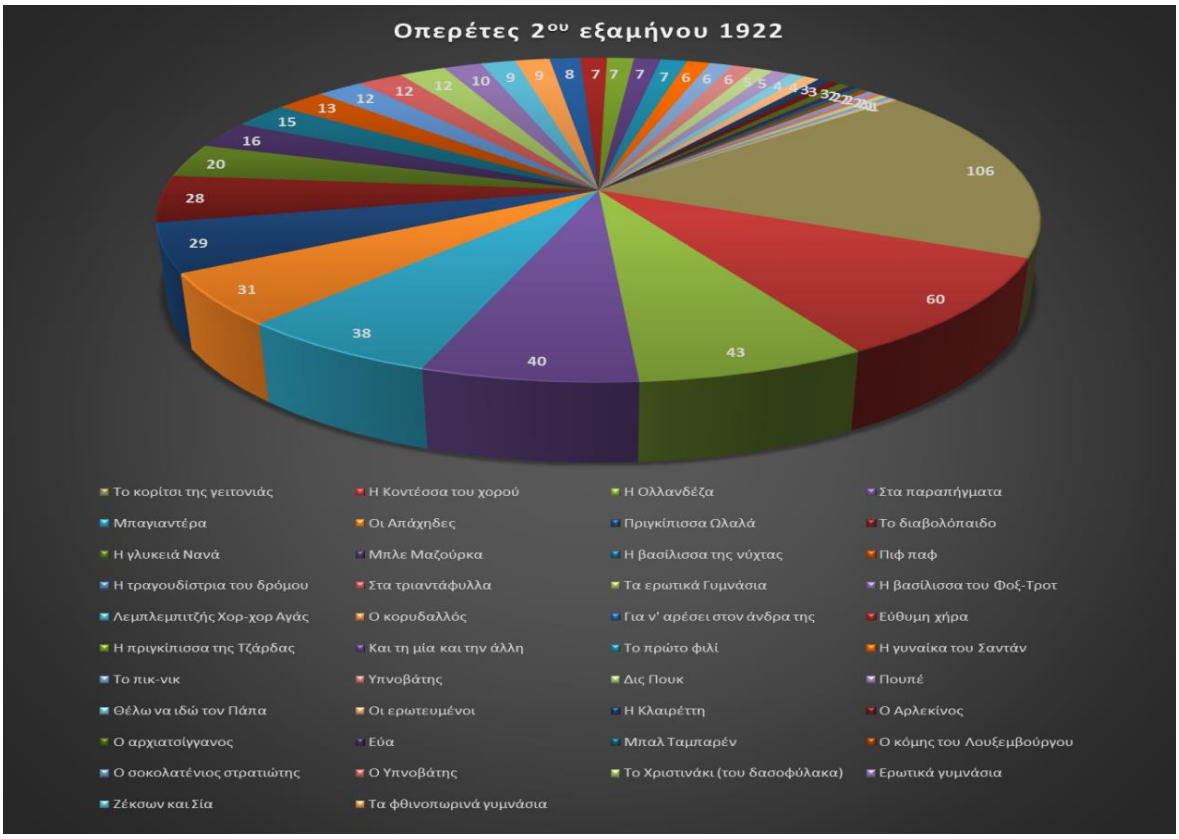
Πίνακας 2: Οι οπερέτες που παίχτηκαν στην Αθήνα το πρώτο εξάμηνο του 1922

Στο πρώτο εξάμηνο του 1922, το σύνολο των έργων τα οποία συνιστούν την μουσική κίνηση της Αθήνας ανέρχεται σε 698. Ο κύριος όγκος των έργων αυτών είναι οπερέτες: καταγράφονται 549 παραστάσεις. Από αυτές, το μεγαλύτερο ποσοστό είναι έργα ελλήνων συνθετών (376 παραστάσεις οπερέτας), οι περισσότερες από τις οποίες έχουν γραφτεί από τους Θεόφραστο Σακελλαρίδη (βλ. *Το διαβολόπαιδο*, *Γλυκειά Νανά*, *Για ν' αρέσει στον άνδρα της*, *Ο αρλεκίνος*, *Ο βαφτιστικός*) και Νίκο Χατζηαποστόλου (βλ. *Το πρώτο φιλί*, *Οι απάχηδες των Αθηνών*,[1] *Ερωτικά γυμνάσια*, *Μοντέρνα καμαριέρα*). Ακολουθούν οι παραστάσεις ευρωπαϊκών οπερετών: 69 αυστριακές (βλ. *Μπλε μαζούρκα* [*Die blaue Mazur*] του F. Lehár, *Πάρε με μαζί σου* [*Nimm mich mit!*] του H. Dostal), 36 γερμανικές (βλ. *Βασίλισσα της νύχτας* [*Die Königin der Nacht*] του W. Kollo), 23 γαλλικές (βλ. *Βοκκάκιος*

[1] «Έργο που σκιαγραφεί τη δημοφιλέστερη ίσως ηθογραφία μιας ολόκληρης εποχής: εικόνες από την αστική και τη λαϊκή Αθήνα του Μεσοπολέμου που γίνονται το σκηνικό για τις κωμικές και ερωτικές περιπέτειες ενός "απάχη", ενός "αλήτη των πόλεων", αλλά και η αφορμή για να γραφτούν μερικά από τα πιο αγαπημένα τραγούδια του είδους». Βλ. «*Οι Απάχηδες των Αθηνών* του Νίκου Χατζηαποστόλου στο Ολύμπια», https://athina984.gr/2023/12/14/oi-apachides-ton-athinon-toy-nikoy-chatziapostoloy-sto-olympia (ημερομηνία ανάκτησης: 3 Νοεμβρίου 2025).

[*Boccaccio*] του F. v. Suppè), 18 ιταλικές (βλ. *Ο Βασιλεύς του Μαξίμ* [*Il re di Chez-Maxim*] του M. Costa), 15 ουγγρικές (βλ. *Η πριγκίπισσα της τσάρδας*[2] [*Die Csárdásfürstin*] του E. Kálmán), 10 αρμενικές (βλ. *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* [*Leblebici Horhor Ağa*] του Nτ. Τσουχατζιάν) και 2 αγγλικές (βλ. *Η γκέισα* [*The Geisha*] του S. Jones) (Πίνακας 2).

Β΄ εξάμηνο του 1922



Πίνακας 3: Οι οπερέτες που παίχτηκαν στην Αθήνα το δεύτερο εξάμηνο του 1922

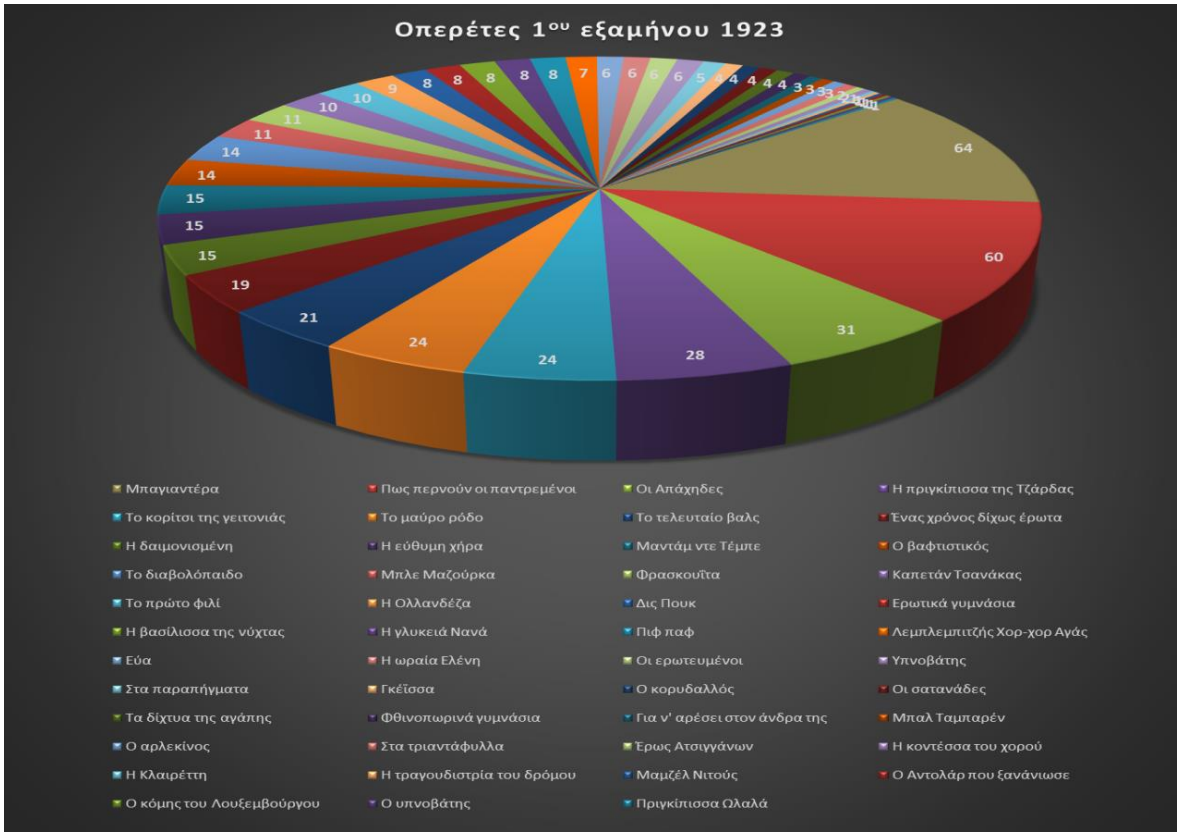
Στο δεύτερο εξάμηνο του 1922 παρουσιάστηκαν 667 έργα. Και σε αυτήν την χρονική περίοδο ο κύριος όγκος των έργων είναι οπερέτες: καταγράφονται 599 παραστάσεις. Από αυτές, το μεγαλύτερο ποσοστό είναι έργα ελλήνων συνθετών (328 παραστάσεις οπερέτας), οι περισσότερες από τις οποίες έχουν γραφτεί από τους Νίκο Χατζηαποστόλου (βλ. *Το κορίτσι της γειτονιάς*,[3] *Οι απάχηδες των Αθηνών*) και Θεόφραστο Σακελλαρίδη (βλ. *Στα παραπήγματα*, *Το διαβολόπαιδο*). Ακολουθούν οι ευρωπαϊκές οπερέτες: 138 αυστριακές (βλ. *Η κοντέσα του χορού* [*Die Tanzgräfin*] του R. Stolz, *Πριγκίπισσα Ω λα λα* [*Prinzessin Olala*] του J. Gilbert, *Μπλε μαζούρκα* και *Ο κορυδαλλός* [*Wo die Lerche singt*] του F. Lehár) 87 ουγγρικές (βλ. *Η μπαγιαντέρα* [*Die Bajadere*] και *Η Ολλανδέζα* [*Das*

[2] Στις εφημερίδες της εποχής που ερευνάται, ο τίτλος αυτής της οπερέτας εμφανίζεται και ως *Η πριγκίπισσα της τζάρδας* ή *Η πριγκίπισσα του τσάρδας*.

[3] *Το κορίτσι της γειτονιάς* σηματοδοτεί την κινητικότητα της ελληνικής κοινωνίας στο επίπεδο της επιθυμίας. Στις 11 Ιουλίου 1922, στην εφημερίδα *Πατρίς*, ανώνυμος αρθρογράφος καταγράφει το έργο ως «διδακτική ηθογραφία», η οποία εκφράζει την προσδοκία των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων να ανέλθουν κοινωνικά μέσω διεργασιών όπως ο γάμος με πρόσωπο μιας ανώτερης κοινωνικά τάξης. Το ίδιο έργο σχολιάζει ο Μώμος στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* στις 13 Ιουλίου 1922, υποστηρίζοντας ότι διδάσκει τα ήθη και τα έθιμα της αθηναϊκής γειτονιάς, ενώ ο αρθρογράφος Π, την ίδια ημερομηνία στην εφημερίδα *Αθήναι*, αποκαλεί το έργο «διδακτικόν».

Hollandweibchen] του E. Kálmán), 25 γερμανικές (βλ. *Βασίλισσα της νύχτας* και *Δις Πουκ* [*Fräulein Puck*] του W. Kollo), 9 γαλλικές (βλ. *Πουπέ* [*La poupée*] του E. Audran, *Η Κλαιρέτη* [*Les vingt-huit jours de Clairette*] του V. Roger), 9 αρμενικές (βλ. *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* του Ντ. Τσουχατζιάν) και 2 ιταλικές (βλ. *Μπαλ Ταμπαρέν* [*La duchessa del Bal Tabarin*] του L. Bard) (Πίνακας 3).

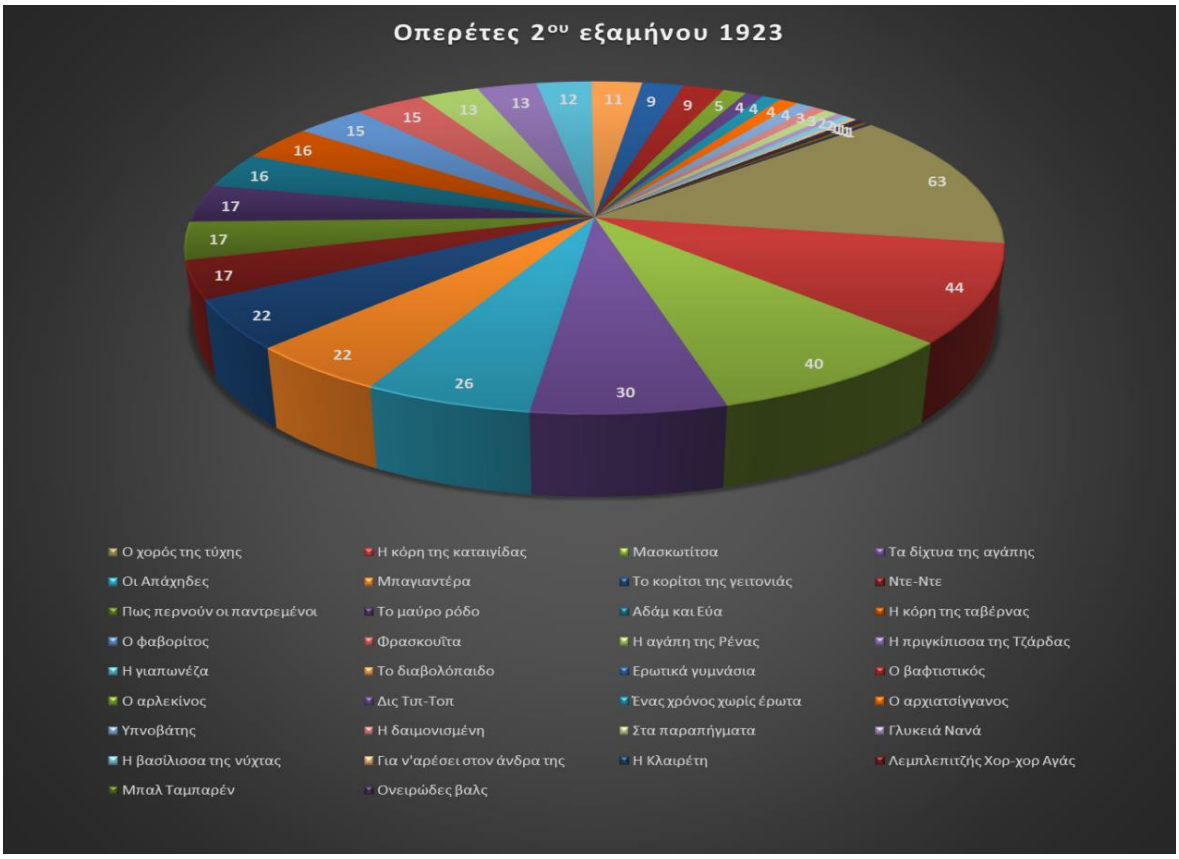
Α΄ εξάμηνο του 1923



Πίνακας 4: Οι οπερέτες που παίχτηκαν στην Αθήνα το πρώτο εξάμηνο του 1923

Στο πρώτο εξάμηνο του 1923 παίχτηκαν 607 παραστάσεις, από τις οποίες 514 είναι οπερέτες. Από αυτές, σχεδόν οι μισές, 237 στον αριθμό, είναι έργα ελλήνων συνθετών, οι περισσότερες από τις οποίες έχουν γραφτεί από τους Θεόφραστο Σακελλαρίδη (βλ. *Η δαιμονισμένη*) και Νίκο Χατζηαποστόλου (βλ. *Πώς περνούν οι παντρεμένοι*, *Το κορίτσι της γειτονιάς*, *Οι απάχηδες των Αθηνών*, *Ερωτικά γυμνάσια*). Ακολουθούν οι ευρωπαϊκές οπερέτες: 105 ουγγρικές (βλ. *Η μπαγιαντέρα* και *Η πριγκίπισσα της τσάρδας* του E. Kálmán), 93 αυστριακές (βλ. *Το τελευταίο βαλς* [*Der letzte Walzer*] του O. Straus, *Ένα χρόνο χωρίς έρωτα* [*Ein Jahr ohne Liebe*] του L. Ascher, *Η εύθυμη χήρα* [*Die lustige Witwe*] του F. Lehár), 47 γερμανικές (βλ. *Το μαύρο ρόδο* [*Die schwarze Rose*] του W. Goetze), 18 ιταλικές (βλ. *Μαντάμ ντε Τέμπε* [*Madama di Tebe*] του L. Bard), 7 αρμενικές (βλ. *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* του Ντ. Τσουχατζιάν), 4 αγγλικές (βλ. *Η γκέισα* του S. Jones), 2 γαλλικές (βλ. *Μαμζέλ Νιτούς* [*Mam'zelle Nitouche*] του Hervé, *Η Κλαιρέτη* του V. Roger) και 1 τσέχικη (βλ. *Η τραγουδίστρια του δρόμου* [*Die Straßensängerin*] του L. Fall) (Πίνακας 4).

Β΄ εξάμηνο του 1923



Πίνακας 5: Οι οπερέτες που παίχτηκαν στην Αθήνα το δεύτερο εξάμηνο του 1923

Στο δεύτερο εξάμηνο του 1923 παίχτηκαν συνολικά 498 έργα, με τα 463 να είναι οπερέτες. Από αυτές, οι 219 είναι έργα ελλήνων συνθετών, οι περισσότερες από τις οποίες έχουν γραφτεί από τους Θεόφραστο Σακελλαρίδη (βλ. *Η κόρη της καταιγίδας*) και Νίκο Χατζηαποστόλου (βλ. *Τα δίχτυα της αγάπης*, *Οι απάχηδες των Αθηνών*, *Το κορίτσι της γειτονιάς*, *Πώς περνούν οι παντρεμένοι*, *Αδάμ και Εύα*). Ακολουθούν οι ευρωπαϊκές οπερέτες: 126 αυστριακές (βλ. *Ο χορός της τύχης* [*Der Tanz ins Glück*] του R. Stolz, *Η κόρη της ταβέρνας* [*Die schöne Rivalin*] του H. Linné), 59 γερμανικές (βλ. *Η μασκωτίτσα* [*Mascottchen*] του W. Bromme, *Το μαύρο ρόδο* του W. Goetze), 18 γαλλικές (βλ. *Ντε-ντε* [*Dédé*] του H. Christiné), 21 ουγγρικές (βλ. *Η μπαγιαντέρα* και *Ο αρχιατσίγγανος* [*Der Zigeunerprimas*] του E. Kálmán), 1 ιταλική (βλ. *Μπαλ Ταμπαρέν* του L. Bard) και 1 αρμενική (βλ. *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* του Ντ. Τσουχατζιάν) (Πίνακας 5).

Η σαφής προτίμηση του κοινού προς την οπερέτα, έναντι των άλλων μουσικών ειδών, συναρτάται με τις δυνατότητες του είδους αυτού να προσεγγίσει το λαϊκό κοινό περισσότερο και αμεσότερα από την όπερα και άλλα μουσικά είδη, παρ' όλο που λίγο πριν από την περίοδο που μελετάμε η πολεμική εναντίον της οπερέτας υπήρξε έντονη, καθώς το είδος αυτό χαρακτηριζόταν το 1913 φθορά του καλού γούστου και ναρκωτικό χειρότερο από την μορφίνη.[4] Ωστόσο, υπήρξαν και νηφαλιότερες φωνές, όπως εκείνη του κριτικού της εφημερίδας *Εμπρός*, ο οποίος στο φύλλο στις 18ης Ιουνίου 1922 αναγνωρίζει την επικράτηση της οπερέτας, την ιδιοτυπία και την επιτυχία της, παρά τις λοιδορίες των «μεμψίμοιρων».

[4] Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα. Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, τόμος Α΄, σ. 37.

Άλλος ένας σημαντικός παράγοντας επιτυχίας της οπερέτας υπήρξε η γλώσσα, αφού αυτή ήταν εξ αρχής ηπιότερη από την άκαμπτη αρχαΐζουσα της όπερας και σταδιακά πλησίαζε ακόμα περισσότερο το λαϊκό κοινό. Η διαδικασία της υιοθέτησης από την οπερέτα μιας απλούστερης γλωσσικής μορφής είχε ήδη συντελεστεί το 1922. Όσο προχωράμε προς την αθηναϊκή οπερέτα, τα δείγματα απλής καθαρεύουσας περιορίζονταν στα μέρη των διαλόγων στα οποία μιλούσαν μεταξύ τους τα μέλη της αριστοκρατικής κοινωνίας.[5]

Επίσης, η μεγάλη επιτυχία της ελληνικής οπερέτας προκύπτει από την «ελληνοποίηση» της ξένης οπερέτας, κυρίως από τους δύο δημοφιλέστερους συνθέτες, τον Θ. Σακελλαρίδη και τον Ν. Χατζηαποστόλου. Ο Τίμος Μωραϊτίνης διατυπώνει την άποψη ότι η οπερέτα πρέπει να έχει πατρίδα και ότι αυτή τη δίνει το λιμπρέτο: «έχει πάντοτε ανάγκην να είναι γαλλική ή ιταλική ή βιεννέζικη ή ελληνική η οπερέτα» (*Στέμμα*, 24 Μαΐου 1922). Ο Μώμος, σε άρθρο του με τίτλο «Οι πόθοι του κοινού», δημοσιευμένο στο *Ελεύθερον Βήμα* στις 29 Αυγούστου 1922, γράφει: «ο κόσμος ζητεί την οπερέταν ελληνοποιημένην και δεν θα αργήση να φανεί ο μουσικός εκείνος που επάνω εις ένα ρωμαίικο λιμπρέτο θα εγκλείσει όλους τους μουσικούς πόθους ενός ανυπομονούντος κοινού». Στην εφημερίδα *Έθνος*, άγνωστος κριτικός γράφει στις 27 Απριλίου 1922 ότι ο Σακελλαρίδης είναι το πρόσωπο πάνω στο οποίο στηρίζονται: «βάσιμοι ελπίδες ότι ημπορεί να δημιουργήση πρωτότυπον ελληνικήν οπερέταν αντλών από την πλουσίαν πηγήν των λαϊκών μοτίβων της ελληνικής ζωής».

Από την παραστασιολογία και το ρεπερτόριο της υπό εξέταση περιόδου προκύπτει ότι επικράτησε η τάση της οπερέτας η οποία υπηρετούσε την ελαφριά, πεταχτή, ευχάριστη μουσική, συχνά με τη χρήση γνωστών μοτίβων που γνώριζαν δημοτικότητα, σε αντίθεση με την τάση της οπερέτας η οποία παρήγαγε έργο πιο κοντά στο πρότυπο της όπερας. Στην επικρατούσα τάση της οπερέτας ανήκουν ο Σακελλαρίδης και ο Χατζηαποστόλου, ενώ στην ελάχιστα δημοφιλή οι Σαμάρας, Λαυράγκας και Αστεριάδης.

Για κάποιους μελετητές, η οπερέτα έγινε ένα είδος ζωντανού μουσικού περιοδικού, που ενημέρωνε τους Αθηναίους για τους νέους χορούς και τις νέες τάσεις στην ελαφρά μουσική της Ευρώπης και της Αμερικής.[6]

Είναι προφανές ότι η ικανότητα των Σακελλαρίδη και Χατζηαποστόλου να προσαρμόσουν τα οπερετικά έργα τους στην ελληνική ιδιοσυγκρασία τους καθιέρωσε στη συνείδηση του κοινού, με αποτέλεσμα την περίοδο την οποία εξετάζουμε να μην παρουσιάζονται βιώσιμα νέα μουσικά έργα από άλλους έλληνες συνθέτες στην αθηναϊκή σκηνή. Το 1922 ο Χατζηαποστόλου ανακηρύσσεται απόλυτος θριαμβευτής της χρονιάς, με την επιτυχία του *Οι απάχηδες των Αθηνών* να συνεχίζεται, και ο Σακελλαρίδης αναδεικνύεται στον δημοφιλέστατο δημιουργό, ο οποίος παρουσίασε κατά την ίδια χρονιά πέντε νέες οπερέτες.

Ο Χατζηαποστόλου χρησιμοποιεί μοτίβα της δημοτικής μουσικής, του αθηναϊκού τραγουδιού και της καντάδας, σε συνδυασμό με την επεξεργασία της ιταλικής καντσονέτας. Στρέφει το λιμπρέτο του στους λαϊκούς τύπους, στον διδακτισμό, στην ηθικοπλαστική διάθεση, στο δίπολο φτώχεια – πλούτη, δίνοντας στην οπερέτα τοπικό χρώμα, χρώμα ιθαγένειας.

Ο Σακελλαρίδης αρχικά παραμένει περισσότερο κοσμοπολίτης συνθέτης, τοποθετώντας τον χώρο δράσης των οπερετών του στα αστικά σαλόνια και όχι στην αθηναϊκή αυλή. Χρησιμοποιεί ελεύθερα μουσικά θέματα οποιασδήποτε προέλευσης, χωρίς κατ' ανάγκη να χρειάζεται να επενδύσει μουσικά τις οπερέτες του μόνο με «ελληνικό» χρώμα. Ο Σακελλαρίδης αυτή την περίοδο μελετά την βιεννέζικη σχολή της οπερέτας – όχι τη

[5] Ό.π., σ. 89.
[6] Ό.π., σ. 95.

στατική μορφή της του 19ου αιώνα, αλλά την νέα της μορφή με επιρροές από την τζαζ και το μιούζικαλ.[7]

Η προτίμηση της οπερέτας συνδέεται με την ανάγκη του κοινού να διαχειριστεί την σκληρή οικονομική και πολιτική πραγματικότητα. Ο Δ. Λαυράγκας, σε άρθρο του με τίτλο «Οπερέτες», δημοσιευμένο στο *Ελεύθερον Βήμα* στις 2 Μαρτίου 1922, επισημαίνει ότι το κοινό, κουρασμένο από τα κοινωνικά προβλήματα, έχει την ανάγκη να ξεκουραστεί, να ευθυμήσει και να γελάσει, ώστε να «καλοκαρδιστεί». Με γλαφυρό ύφος γράφει:

> Εις την ψυχολογικήν αυτήν περίοδον, η οπερέτα ανεπήδησε φαιδρά, εύχαρις, μειδιώσα, περικυκλωμένη από φως και χρυσόν, ψάλλουσα το τραγούδι της χαράς και του έρωτος, αμέριμνος δια την σκληράν πραγματικότητα του παρόντος, αδιαφορούσα δια την απελπιστικήν πιθανότητα του μέλλοντος. Από τας σκοτεινάς τρώγλας, όπου η φτώχεια και η οδύνη, από τας επιθανατίους κλίνας, από τα ορφανοτροφεία και τα δεσμωτήρια, μας έφερε ως δια μαγείας, δια μέσου ενός ανθόσπαρτου δρόμου, εις τας λαμπράς και πολυτελείς αιθούσας μαγικών παλατιών και εγελάσαμεν με την ηλιθιότητα χρυσοστολίστων αυλικών, μας ανέβασεν εις τον Όλυμπον και ευθυμήσαμεν με τας θεότητας των Προπατόρων μας. Ενικήσαμεν την πλήξην και την μελαγχολίαν.

Όσον αφορά τις ξένες οπερέτες, όλες προέρχονται από την Ευρώπη και οι περισσότερες είναι βιεννέζικες. Άγνωστος αρθρογράφος στην εφημερίδα *Πρωινή* επισημαίνει στις 21 Απριλίου 1923 ότι οι βιεννέζοι συνθέτες είναι οι πλουσιότεροι των πολιτών, καθώς τα έργα τους παίζονται σε όλο τον κόσμο. Δέκα έως δώδεκα βιεννέζικες οπερέτες παίζονται με επιτυχία σε όλο τον κόσμο, ενώ ενδεικτικά αναφέρεται ότι η Βιέννη εισπράττει 70 εκατομμύρια κορώνες τον μήνα μόνον από την οπερέτα του Schubert (και του H. Berté) *Το σπίτι των τριών κοριτσιών* που παίζεται σε επτακόσια θέατρα του κόσμου. Ακολουθούν οι γερμανικές, οι ουγγρικές, ενώ οι γαλλικές είναι σχετικά λίγες, όπως και οι ιταλικές, και οι αγγλικές ελάχιστες. Θα περίμενε κανείς ότι η γαλλομάθεια των ελλήνων αστών, η οποία επέτρεπε την απρόσκοπτη παρακολούθηση της δράσης, θα ήταν παράγοντας για περισσότερες γαλλικές οπερετικές παραστάσεις. Ωστόσο, η μη προτίμηση της γαλλικής οπερέτας συναρτάται τόσο με την κρίση που η ίδια περνούσε στην χώρα της, τη Γαλλία, όσο και με λόγους οικονομικούς, αφού η προκαταβολή ήταν υπέρογκη και, αν το έργο δεν είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, αυτό θα σήμαινε την απόλυτη οικονομική καταστροφή του θιάσου. Αντίθετα, η χρεωκοπημένη οικονομία της Γερμανίας καθιστούσε συμφέρουσα κάθε οικονομική συναλλαγή με τη χώρα αυτή και έτσι οι έλληνες θιασάρχες στράφηκαν προς την γερμανική παραγωγή. Η βιομηχανία του μουσικού θεάτρου στην Αγγλία δεν επένδυε πια στην οπερέτα αλλά στο μιούζικαλ ή στη μουσική φάρσα. Γενικότερα, η κινητικότητα των αγγλικών θιάσων ήταν περιορισμένη, με αποτέλεσμα η αγγλική οπερέτα να μη γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στην Ελλάδα, με εξαίρεση ελάχιστα έργα. Επίσης, οι ιταλικές οπερέτες είναι λιγοστές, επειδή και στην ιταλική σκηνή ακόμα κυριαρχούν οι ξένες οπερέτες από την Βιέννη, παρ' ότι οι υποστηριχτές της παραδοσιακής ιταλικής όπερας ζητούν τον αποκλεισμό των ξένων οπερετών, όπως μας ενημερώνει άγνωστος αρθρογράφος της εφημερίδας *Νέα Ημέρα Τεργέστης* στις 7 Μαρτίου 1923.

Από τους αρθρογράφους και κριτικούς εκτιμάται ότι τα μουσικά έργα τα οποία έχουν μεγάλη απήχηση στο κοινό είναι εκείνα που ενσαρκώνουν τις κοινωνικές προσδοκίες, κυρίως των κατώτερων στρωμάτων. Οι διδακτικές ηθογραφίες που εκφράζουν την ίδια την αθηναϊκή γειτονιά, δηλαδή τους καημούς και τους πόθους των κατοίκων της, βρίσκονται ψηλά στην προτίμηση του κοινού, καθώς και εκείνα τα έργα που εντάσσουν στο φαντασιακό του θεατή την δυνατότητα της κοινωνικής κινητικότητας· χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η οπερέτα του Ν. Χατζηαποστόλου *Το κορίτσι της γειτονιάς*.

[7] Στο ίδιο.

Όσον άφορα τη θέση της γυναίκας στα μουσικά δρώμενα της Αθήνας, διαπιστώνουμε ότι στις αρχές του 20ού αιώνα δεν ήταν εφικτή η δημιουργία ακόμη και μιας γυναικείας χορωδίας: είναι χαρακτηριστικό το ότι η πρώτη χορωδία μελοδράματος στην Ελλάδα αποτελείτο από Ιταλίδες. Το κοινωνικό στερεότυπο της εποχής για τις γυναίκες και τον ρόλο τους δαιμονοποιούσε οποιαδήποτε ενασχόλησή τους με την μουσική, την υποκριτική και τον χορό, και την συνέδεε με την απουσία ηθικών αρχών και αξιών. Εξαίρεση αποτελούσαν οι μουσικές σπουδές πολλών νέων κοριτσιών στα ωδεία, οι οποίες όμως δεν είχαν ως στόχο την συμβολή των κοριτσιών αυτών στη μουσική πρόοδο, αλλά αποσκοπούσαν στην κοινωνική τους αποκατάσταση μέσω ενός «επιτυχημένου» γάμου. Ο Γ. Λαμπελέτ, στις 17 Ιουλίου 1923 στον *Ελεύθερο Λόγο*, διατυπώνει την θέση ότι τα ωδεία κατά κύριο λόγο καλλιέργησαν τον «γυναικείο ατάλαντο ερασιτεχνισμό».

Συνοψίζοντας, μέσω του ημερήσιου τύπου των αρχών του Μεσοπολέμου μπορούμε να διαπιστώσουμε πως η οπερέτα στην Αθήνα ήταν ένα δημοφιλές και αναγνωρίσιμο καλλιτεχνικό είδος που συνέβαλε στην ψυχαγωγία και στην πολιτιστική ζωή της εποχής, με την παρουσία της να καταγράφεται συστηματικά και ζωντανά στον τύπο.

Η εμφάνιση του είδους της «φιλμοπερέτας» στην μεσοπολεμική Αθήνα

Ισαβέλλα Σταυρίδου

Εισαγωγή

Ο όρος «φιλμοπερέτα» χρησιμοποιείται στην ελληνική βιβλιογραφία για να χαρακτηρίσει δύο διακριτές κατηγορίες κινηματογραφικών έργων: αφενός, διάσημες σκηνικές οπερέτες που διασκευάστηκαν για τον κινηματογράφο και, αφετέρου, μουσικά φιλμ που δημιουργήθηκαν εξαρχής ως κινηματογραφικές παραγωγές. Η εμφάνιση του είδους στην Ελλάδα χρονολογείται στις αρχές της δεκαετίας του 1920, με την έλευση στους ελληνικούς κινηματογράφους των πρώτων γερμανόφωνων φιλμοπερετών.

Τις δύο πρώτες δεκαετίες του Μεσοπόλεμου οι ελληνικές κινηματογραφικές επιχειρήσεις γνωρίζουν πρωτοφανή άνθηση. Παρά τη βαριά φορολογία, το κινηματογραφικό θέαμα είναι ιδιαίτερα ελκυστικό και οι θερινοί κινηματογράφοι εγκαθίστανται σχεδόν σε κάθε γειτονιά. Στη δεκαετία του 1930, μάλιστα, σημαντικοί αρχιτέκτονες δείχνουν ενδιαφέρον για τον σχεδιασμό νέων κινηματογραφικών αιθουσών, γεγονός που μαρτυρεί την αυξανόμενη σημασία του κινηματογράφου τόσο ως επιχειρηματικής δραστηριότητας όσο και ως πολιτισμικού θεσμού.[1] Το 1927 οι αιθουσάρχες κλείνουν τους κινηματογράφους ως αντίδραση στη βαριά φορολογία και στον νόμο που επιβάλλει γραφειοκρατικό έλεγχο των προβαλλόμενων ταινιών, καθιστώντας ουσιαστικά υποχρεωτική την παρουσία του χωροφύλακα στις κινηματογραφικές αίθουσες.[2] Η κυβέρνηση αναγκάζεται να υποχωρήσει ως προς το ζήτημα της λογοκρισίας, παραμένει όμως ανένδοτη στο θέμα της φορολογίας, τουλάχιστον μέχρι το 1930, όταν αρχίζει σταδιακά η μείωσή της.

Από το 1930 η δημοτικότητα της φιλμοπερέτας εκτοξεύεται. Κινηματογραφικά έργα με μουσικό χαρακτήρα υπήρχαν ήδη πριν από την καθιέρωση του ηχητικού κινηματογράφου. Ωστόσο, η μουσική δεν ήταν οργανικά ενσωματωμένη στη πλοκή, καθώς η τεχνολογία δεν επέτρεπε τον πλήρη συγχρονισμό ήχου και εικόνας. Η τελειοποίηση των συστημάτων συγχρονισμού ήχου και εικόνας στην κινηματογραφική βιομηχανία επέτρεψε στη μουσική να ενσωματωθεί οργανικά στη δραματουργία και να αποτελέσει βασικό αφηγηματικό άξονα της φιλμοπερέτας. Παράλληλα, σημαντικό τμήμα του ελληνικού κοινού παρακολουθεί τις εξελίξεις στο διεθνές κινηματογραφικό γίγνεσθαι, ενώ εμφανίζονται και τα πρώτα κινηματογραφικά περιοδικά,[3] τα οποία απευθύνονται τόσο στο κοινό όσο και στους επαγγελματίες του χώρου. Την ίδια περίοδο, στη Γερμανία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ο κινηματογράφος αποτελεί το δημοφιλέστερο είδος διασκέδασης. Ο αριθμός των κινηματογραφικών αιθουσών αυξάνεται κατά τη δεκαετία του 1930 από περίπου 2.000 σε περίπου 5.000. Ανάλογη είναι η εξέλιξη και στη Βρετανία, όπου οι κινηματογράφοι, από περίπου 1.000 στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ξεπερνούν τους 2.000 στα μέσα της.[4]

[1] Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα – Τόμος Β΄, Μέρος Α΄: 1922-1940: ο Μεσοπόλεμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 367.

[2] Ό.π., σ. 368.

[3] Ενδεικτικά αναφέρουμε τον *Κινηματογραφικό Αστέρα*, το *Παρλάν* και τον *Κινηματογράφο*· βλ. ό.π., σ. 368.

[4] Derek B. Scott, «Operettafilms», στο: Anastasia Belina (επιμ.), *The Cambridge Companion to Operetta*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, σ. 275.

Η σχέση του αθηναϊκού κοινού με το είδος της οπερέτας μέχρι την περίοδο του Μεσοπολέμου

Η κινηματογραφική μορφή της οπερέτας δύσκολα θα μπορούσε να κερδίσει το αθηναϊκό κοινό, εάν δεν είχε προηγηθεί η επιτυχία και η ευρεία αποδοχή της θεατρικής οπερέτας, η οποία αποτέλεσε ένα από τα πρώτα είδη του μουσικού θεάτρου που καλλιεργήθηκαν στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Αρχικά, παρουσιαζόταν αποκλειστικά από μελοδραματικούς θιάσους του εξωτερικού, οι οποίοι ενάλλασσαν στο ρεπερτόριό τους όπερες και κωμικές όπερες.[5]

Η εδραίωση της οπερέτας σηματοδότησε τη σταδιακή απομάκρυνση του θεάτρου από τον κυρίαρχο εκπαιδευτικό του χαρακτήρα και τη μετατροπή του σε κατεξοχήν ψυχαγωγικό θέαμα, με την εισαγωγή ελαφρότερης μουσικής, τραγουδιών και χορών ευρωπαϊκής προέλευσης. Πριν από την ανάδυση της εγχώριας οπερέτας, μεγάλη επιτυχία γνώρισε η γαλλική σχολή του είδους, καθώς παρουσίαζε σημαντικές ομοιότητες με την κωμική όπερα και μπορούσε να ερμηνευθεί από τους ίδιους θιάσους.[6] Το ελαφρό μουσικό θέατρο κέρδιζε συνεχώς έδαφος στις προτιμήσεις του κοινού και το παλάτι επιχορηγούσε ξένους μουσικούς θιάσους, παρ' ότι στο ρεπερτόριό τους περιλαμβάνονταν και οπερέτες.[7]

Ωστόσο, από το 1910 η γαλλική οπερέτα αρχίζει να παρακμάζει στην Γαλλία και, κατ' επέκταση, να περιορίζεται και η παρουσία της στα ελληνικά καλλιτεχνικά δρώμενα. Η εξέλιξη αυτή φαίνεται να οφείλεται τόσο στη μεταβολή των αισθητικών προτιμήσεων του κοινού όσο και στις οικονομικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά την προσχώρηση της Ελλάδας, επί κυβερνήσεων Ελευθερίου Βενιζέλου, στη Διεθνή Σύμβαση για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων. Ως αποτέλεσμα, οι γάλλοι συγγραφείς ζητούσαν προκαταβολή για την παραχώρηση των έργων τους, καθώς και ποσοστά επί των εισπράξεων κάθε παράστασης.[8] Η προκαταβολή αυτή θεωρήθηκε δυσβάσταχτη από τους θιασάρχες, οι οποίοι στράφηκαν προς τις βιεννέζικες οπερέτες. Παράλληλα, οι οικονομικές συναλλαγές με τη χρεοκοπημένη Γερμανία περιόριζαν τον επιχειρηματικό κίνδυνο μιας ενδεχόμενης εισπρακτικής αποτυχίας. Πιθανότατα, ανάλογοι παράγοντες επηρέασαν και την εισαγωγή των φιλμοπερετών στην Ελλάδα, καθώς η παρουσία γαλλικών οπερετών υπήρξε περιορισμένη και σημείωνε σημαντική καθυστέρηση σε σχέση με την πρεμιέρα τους στη χώρα παραγωγής. Σε αντίθεση με τις γερμανικές φιλμοπερέτες, που έφθαναν στην Ελλάδα μέσα σε διάστημα περίπου τριών μηνών από την πρώτη τους προβολή, οι αντίστοιχες γαλλικές προβάλλονταν στους ελληνικούς κινηματογράφους ακόμη και τρία χρόνια αργότερα. Η αγγλική οπερέτα, από την άλλη πλευρά, παρά το οργανωμένο σύστημα διαχείρισης πνευματικών δικαιωμάτων, δεν γνώρισε αποδοχή από το ελληνικό κοινό, είτε για αισθητικούς λόγους είτε λόγω της περιορισμένης παρουσίας των αγγλικών θιάσων στην Ελλάδα.[9]

Έτσι, από το 1910 και εξής, η βιεννέζικη οπερέτα κυριάρχησε στην ελληνική θεατρική ζωή, κερδίζοντας το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού, με βασικά γνωρίσματα το βαλς, τον έντονο συναισθηματισμό σε συνδυασμό με τις κωμικές σκηνές, το ευτυχές τέλος και την εξιδανικευμένη ατμόσφαιρα των αυτοκρατορικών αυλών. Παρ' ότι στα πρώτα της βήματα διατηρούσε ισχυρούς δεσμούς με τη σοβαρή όπερα, κυρίως λόγω της σπουδαιότητας του βαλς στη μουσικοδραματουργική της δομή, στην πορεία οι συνθέτες

[5] Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα – Τόμος Α΄: Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 62-63.

[6] Ό.π., σ. 74.

[7] Η επιχορήγηση των ξένων θιάσων για να παρουσιάσουν μια όπερα θεωρείται δεδομένη εκείνη την περίοδο· βλ. ό.π., σ. 62-64.

[8] Για τα ακριβή ποσά, βλ. ό.π., σ. 75.

[9] Ό.π., σ. 80.

της βιεννέζικης σχολής ενσωμάτωσαν στο είδος διεθνώς διαδεδομένα μουσικά ιδιώματα, όπως το φοξ τροτ, ανταποκρινόμενοι στις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού.[10]

Την πρωτοκαθεδρία της βιεννέζικης οπερέτας στην αθηναϊκή καλλιτεχνική σκηνή μαρτυρεί, μεταξύ άλλων, η είδηση ότι ο συνθέτης Franz Lehár επρόκειτο να επισκεφθεί αυτοπροσώπως την Αθήνα τον Μάιο του 1920, προκειμένου να διευθύνει την *Εύθυμη χήρα* με τον ελληνικό θίασο του Απόστολου Κονταράτου. Η είδηση διαψεύδεται τελικά. Την ίδια εποχή, ωστόσο, επισκέπτεται την Ελλάδα ο Camille Saint-Saëns, ενώ μέχρι το 1923 η ελληνική οπερέτα φτάνει στο απόγειό της, με κύριους εκπροσώπους τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη και τον Νίκο Χατζηαποστόλου.[11]

Η ειδικότητα του συνθέτη αναδεικνύεται σε περίοπτη θέση στη μουσική ζωή της Αθήνας κατά τη δεκαετία του 1920. Παράλληλα, η ελαφρά μουσική ζωή φτάνει σε πλήρη ακμή, με κυρίαρχο είδος την οπερέτα, η οποία ανταποκρίνεται στις ανάγκες ενός κοινού που αναζητά τη διασκέδαση και την προσωρινή απομάκρυνση από την εμπειρία της καταστροφής. Την ίδια στιγμή, ενώ στην Ευρώπη οι μουσικές τάσεις διαμορφώνονται και διαχέονται από τα μεγάλα μουσικά κέντρα, όπως το Λονδίνο, το Βερολίνο, τη Βιέννη και το Παρίσι, στην Ελλάδα αναπτύσσεται μια αξιόλογη εγχώρια μουσική παραγωγή, η οποία, παράλληλα, παρακολουθεί και αφομοιώνει τις διεθνείς εξελίξεις.[12] Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, η εδραίωση της κινηματογραφικής οπερέτας στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα δρομολογεί νέες εξελίξεις και στη θεατρική οπερέτα.

Η φιλμοπερέτα στον ελλαδικό χώρο: χρονικές περίοδοι και έργα

Η έλευση και η διάδοση της φιλμοπερέτας χωρίζεται σε τρεις χρονικές περιόδους με βάση το είδος, την ποσότητα των έργων και την επιρροή τους στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι.

Α΄. Η δεκαετία του 1920

Κατά τη δεκαετία του 1920 κυριαρχούν στο καλλιτεχνικό στερέωμα οι γερμανικές φιλμοπερέτες. Το υβριδικό αυτό είδος κάνει την εμφάνισή του στην χώρα μας παράλληλα με τη Γαλλία. Στον ανακαινισμένο κινηματογράφο «Πανελλήνιον» ο επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος αποφασίζει να παρουσιάσει την πρώτη γερμανική φιλμόπερα [sic] στην Ελλάδα, με τίτλο *Πέραν του Αχέροντος* (*Jenseits des Stromes*). Πρόκειται, στην ουσία, για ταινία βωβού κινηματογράφου, στην οποία η μουσική εκτελείται ζωντανά από έλληνες καλλιτέχνες, σε μια προσπάθεια συγχρονισμού ήχου και εικόνας. Σε αντίθεση με τον κλασικό βωβό κινηματογράφο, δεν παρεμβάλλονται μεσότιτλοι με στίχους των τραγουδιών· αντίθετα, έλληνες καλλιτέχνες, με συνοδεία ορχήστρας, τραγουδούν ζωντανά, «οι δε πρωταγωνιστές δρουν σε πλούσιο διάκοσμο, που ανάλογός του δεν μπορεί να υπάρξει στο θέατρο».[13]

Την ίδια χρονιά ακολουθεί η προβολή του έργου *Μις Βένους* (*Miß Venus*)[14] του γερμανού σκηνοθέτη Ludwig Czerny, ταινία του βωβού κινηματογράφου με μουσική των δύο βερολινέζων συνθετών Hans Ailbout και Otto Tilmar-Springefeld. Το έργο έκανε πρεμιέρα στη Γερμανία το 1921. Η μουσική και τα τραγούδια εκτελούνταν ζωντανά από τραγουδιστές και ορχήστρα που βρισκόταν στην αίθουσα προβολής. Για τη διευκόλυνσή τους, οι νότες των τραγουδιών ήταν ενσωματωμένες στα αρνητικά της ταινίας και προβάλλονταν, ταυτόχρονα, στην άκρη της εικόνας, ώστε οι ερμηνευτές να συγχρονίζουν

[10] Στο ίδιο.
[11] Μανώλης Σειραγάκης, «Μεσοπόλεμος: Οπερέτα, επιθεώρηση, μουσικό θέατρο», υπό έκδοση, σ. 1-2.
[12] Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, ό.π., σ. 1-2.
[13] *Εμπρός*, 18.03.1924, σ. 3.
[14] Σε όλες τις καταγραφές το έργο αναφέρεται αμετάφραστο.

το τραγούδι τους με τις κινήσεις των χειλιών των πρωταγωνιστών. Αντίστοιχη προβολή υπήρχε και για την παρτιτούρα του μαέστρου. Το σύστημα αυτό έμεινε γνωστό ως πρακτική της Νότος Φιλμ (Notos Film Verfahren), από το όνομα της εταιρείας που ίδρυσαν το 1919 ο σκηνοθέτης και ηθοποιός Ludwig Czerny και ο συνθέτης Otto Tilmar-Springefeld.[15] Ο χαρακτηρισμός «φιλμόπερα» για τον συγκεκριμένο τίτλο φαίνεται ότι χρησιμοποιήθηκε δοκιμαστικά. Στη συνέχεια, ωστόσο, επικράτησε ο όρος «φιλμοπερέτα».

Σύμφωνα με τις διαφημιστικές αφίσες της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα*, η ίδια πρακτική εφαρμόστηκε στην Ελλάδα, καθώς αναφέρεται ότι συμμετείχαν «οι καλύτερες εγχώριες φωνές: Κυπαρρίση, Βλαχοπούλου, Γιλβέρτη».[16] Με το ίδιο σύστημα παρουσιάστηκε στο «Πανελλήνιον», το 1924, η φιλμοπερέτα *Η ξανθή γκέισα* (*Die blonde Geisha*, 1922), επίσης σε σκηνοθεσία του Ludwig Czerny και μουσική του Hans Ailbout.[17]

Τον Ιανουάριο του 1925 παρουσιάζεται στο Σινέ «Μοντιάλ»[18] η φιλμοπερέτα *Μαμζέλ Νιτούς* (*Santarellina*), με πρωταγωνίστρια τη Leda Gys.[19] Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα*,[20] κατά τη διάρκεια της προβολής εκτελείται από την ορχήστρα ολόκληρη η μουσική της ομώνυμης θεατρικής οπερέτας,[21] η οποία είχε ήδη παρουσιαστεί στην Αθήνα. Η προβολή σημείωσε τόση επιτυχία, ώστε παραστάθηκε και για δεύτερη εβδομάδα.[22]

Τον Οκτώβριο του 1927 παρουσιάζεται στον κινηματογράφο «Ούφα – Πάλας» το έργο *Μαρία, Μαριάννα, Μαριέττα* (*Der Soldat der Marie*), βασισμένο, σύμφωνα με τη διαφημιστική καταχώρηση, στην ομώνυμη οπερέτα του Eichberg.[23] Πρωταγωνιστούν η Xenia Desni, ο Harry Liedtke και η Grit Haid, ενώ η υπόθεση διαδραματίζεται «στα ωραιότερα γερμανικά τοπία».[24] Την ίδια χρονιά παρουσιάζεται στον κινηματογράφο «Διονύσια» η μικρού μήκους βωβή ταινία *Το τελευταίο βαλς* (*Der letzte Walzer*), βασισμένη στην ομώνυμη οπερέτα του Oscar Straus. Σύμφωνα με την αφίσα στο *Ελεύθερον Βήμα*, ακούγεται ολόκληρη η μουσική της οπερέτας και πρωταγωνιστούν η Suzy Vernon, ο Willy Fritsch και η Liane Haid.[25]

Η έμπνευση και η εισαγωγή του νέου είδους της βουβής γερμανικής φιλμοπερέτας ανήκε στο πρωτοποριακό πνεύμα του θεατρικού επιχειρηματία Ανδρέα Μακέδου. Προέκυψαν, ωστόσο, αρκετά προβλήματα στην προσπάθεια συγχρονισμού των ελλήνων καλλιτεχνών της εποχής που τραγουδούσαν την ώρα της προβολής της ταινίας, τα οποία σχολιάστηκαν εκτενώς από τον τύπο της εποχής και σταδιακά διορθώθηκαν.[26] Ο κινηματογράφος «Πανελλήνιον», από τον οποίο ξεκίνησε η εισαγωγή της φιλμοπερέτας

[15] «Miß Venus», https://de.wikipedia.org/wiki/Miß_Venus (τελευταία πρόσβαση: 22.04.2026).
[16] *Ελεύθερον Βήμα*, 12.02.1923, σ. 2.
[17] Στο ίδιο.
[18] Πρόκειται για τον ίδιο κινηματογράφο με το «Πανελλήνιον».
[19] Πρόκειται για ιταλικό φιλμ, βωβού κινηματογράφου, σε σκηνοθεσία του Eugenio Perego, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1923· βλ. «Mam'zelle Nitouche», https://de.wikipedia.org/wiki/Mam'zelle_Nitouche (τελευταία πρόσβαση: 22.04.2026).
[20] *Ελεύθερον Βήμα*, 25.01.1925, σ. 1.
[21] Η οπερέτα *Mam'zelle Nitouche* είχε ήδη παρουσιαστεί και ξετρελάνει το αθηναϊκό κοινό· βλ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26.01.1925, σ. 1.
[22] *Ελεύθερον Βήμα*, 02.02.1925, σ. 1.
[23] Πρόκειται για ανακρίβεια, καθώς σκηνοθέτης αυτής της ταινίας βωβού κινηματογράφου είναι ο Erich Schönfelder, ενώ η ίδια βασίζεται στην ομώνυμη οπερέτα του Leo Ascher, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε το 1916· βλ. «Der Soldat der Marie, Deutschland 1926, Spielfilm», https://www.filmportal.de/film/der-soldat-der-marie_7a68f4eebdb143af868f872cbe381fd2 (τελευταία πρόσβαση: 24.04.2026).
[24] *Ελεύθερον Βήμα*, 30.10.1927, σ. 1.
[25] *Ελεύθερον Βήμα*, 27.11.1927, σ. 7.
[26] Κωνσταντίνος Κουρμουλάκης, *Θέατρα και θεατρικοί επιχειρηματίες την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Ανδρέα Μακέδου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2020, σ. 94-95.

στον ελλαδικό χώρο, έκλεισε λίγο αργότερα και λειτούργησε πλέον ως θέατρο, ενώ ο επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος αφοσιώθηκε εφεξής στο ελαφρό μουσικό θέατρο, κυρίως στην επιθεώρηση και την οπερέτα.[27] Σημαντικό ρόλο στη διάδοση του νέου αυτού υβριδικού είδους διαδραμάτισαν οι ιδιαίτερα ευφάνταστες διαφημίσεις, οι οποίες συνέδεαν την υπόθεση των έργων με την πολιτική επικαιρότητα.[28] Ακολουθεί μία περίοδος περίπου πέντε χρόνων, κατά την οποία δεν εντοπίζονται προβολές φιλμοπερετών. Η καθιέρωση, ωστόσο, του συγχρονισμένου ηχητικού κινηματογράφου αλλάζει τα δεδομένα και σηματοδοτεί την εισαγωγή μίας σειράς φιλμοπερετών που προέρχονται κυρίως από τη Γερμανία.

Β΄. Η χρυσή δεκαετία του 1930

Τον Αύγουστο του 1929, η εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, σε άρθρο της με τίτλο «Το μουσικόν φιλμ», αναφέρει ότι η μουσική ταινία «κατακτά συνεχώς έδαφος στην Ευρώπη και επισκιάζει συστηματικά τις φωνογραφικές και ραδιοφωνικές εκτελέσεις».[29] Σύμφωνα με τον συντάκτη του άρθρου, ο φωνόγραφος αλλοιώνει τη χροιά των οργάνων, ενώ οι νέες ηχητικές εξελίξεις «επιτρέπουν τον συνδυασμό των καλύτερων ορχηστρών και εκτελεστών συνδυασμένα με πλούσιο διάκοσμο».[30] Δεν παραλείπει, ωστόσο, να αναφερθεί και στα μειονεκτήματα του νέου είδους: οι κινηματογράφοι απολύουν τους μουσικούς που συνόδευαν τα φιλμ του βωβού κινηματογράφου, ενώ, σε επιχειρηματικό επίπεδο, η αγορά των νέων ηχητικών συστημάτων είναι πολύ δαπανηρή και τα ενοίκια για την εισαγωγή των μουσικών φιλμ υπέρογκα.[31]

Τον Μάιο του 1930 επισημαίνεται στο *Ελεύθερον Βήμα* η συμφιλίωση του κινηματογράφου με το θέατρο, προκειμένου να παραχθεί το λεγόμενο μουσικό φιλμ.[32] Το άρθρο αναφέρεται στην πολιτική απόφαση του πρωσικού κράτους να συμμετέχουν οι δημοφιλείς καλλιτέχνες του μελοδράματος στο κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Καθώς οι επιτυχίες του ομιλούντος κινηματογράφου απειλούν να περιορίσουν το ενδιαφέρον του κοινού για τη θεατρική πράξη, η Πρωσία κρατικοποιεί, σύμφωνα με το δημοσίευμα, όλα τα θέατρα και εκμεταλλεύεται το προσωπικό τους (ορχήστρα και τραγουδιστές) για την παραγωγή μουσικών ταινιών. Το κράτος αποφασίζει να συμμετάσχει στην εταιρεία Terra Film, επικεφαλής της οποίας τίθεται ο Max Reinhardt, με σκοπό τη συνεργασία με την αμερικανική εταιρεία των Ηνωμένων Καλλιτεχνών (United Artists) για την παραγωγή υψηλής ποιότητας μουσικών φιλμ.[33] Το άρθρο δημοσιεύεται μόλις δύο μήνες μετά την πρεμιέρα της πρώτης ομιλούσας φιλμοπερέτας στην Αθήνα και σηματοδοτεί την έναρξη μιας καινούργιας περιόδου, κατά την οποία τα μουσικά φιλμ, ειδικότερα από τη Γερμανία, ανεβαίνουν στην Αθήνα λίγο καιρό μετά την πρώτη τους παρουσίαση και ελκύουν σταδιακά όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των θεατών.

[27] Ό.π., σ. 93.

[28] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το δημοψήφισμα του Απριλίου του 1924, το οποίο συμπίπτει χρονικά με την προβολή του έργου *Η ξανθή γκέισα*. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Δημοκρατία*, οι οπαδοί τόσο του «ναι» όσο και του «όχι» καλούνται να παρακολουθήσουν το έργο, «οι μεν για να παρηγορηθούν, οι δε για να γιορτάσουν»· βλ. Κουρμουλάκης, ό.π., σ. 95.

[29] Frank Choisy, «Το μουσικόν φιλμ», *Ελεύθερον Βήμα*, 17.08.1929, σ. 2.

[30] Στο ίδιο.

[31] Στο ίδιο.

[32] *Ελεύθερον Βήμα*, 24.05.1930, σ. 1.

[33] Στο ίδιο, καθώς και [ανυπόγραφο], «Max Reinhardt heads German film concern», *The New York Times*, 08.05.1930, σ. 8, https://www.nytimes.com/1930/05/08/archives/max-reinhardt-heads-german-film-concern-syndicate-taking-over-terra.html (τελευταία πρόσβαση: 21.04.2026).

Η πρώτη «πραγματική ομιλούσα»[34] φιλμοπερέτα, με τίτλο *Ερωτικό βαλς* (*Liebeswalzer*) της εταιρείας Ούφα, παίζεται στον κινηματογράφο «Κυβέλη» το 1930.[35] Στη διαφημιστική καταχώριση αναφέρονται μόνο οι πρωταγωνιστές Willy Fritsch και Lilian Harvey, και όχι ο σκηνοθέτης ή ο συνθέτης. Γίνεται λόγος για «θαύμα», με έμφαση στην τελειότερη εγκατάσταση με το σύστημα «ουέστερν ελέκτρικ»[36] αλλά και στην ενσωμάτωση υποτίτλων στα ελληνικά. Ο κινηματογράφος αποφασίζει να συνεχίσει την προβολή για μία εβδομάδα ακόμη, λόγω της μεγάλης προσέλευσης.[37]

Έναν μήνα αργότερα, στις 6 Απριλίου 1930, παρουσιάζεται στον ίδιο κινηματογράφο το έργο *Η μελωδία της καρδιάς* (*Melodie des Herzens*), σε σκηνοθεσία του Hanns Schwarz, με πρωταγωνιστές τον Willy Fritsch και την Dita Parlo. Η ταινία διαφημίζεται ως «η πρώτη ηχητική ταινία της εταιρείας Ούφα με γαλλικούς υπότιτλους και ουγγρική μουσική που παίζεται από τη μεγαλύτερη τσιγγάνικη ορχήστρα του Γιάνος Μπάλογκ».[38] Η ταινία έκανε πρεμιέρα στη Γερμανία το 1929, με παραγωγό τον Erich Pommer,[39] και θεωρείται ορόσημο, καθώς σηματοδοτεί για τη Γερμανία το πέρασμα από τον βωβό κινηματογράφο στον ομιλούντα.[40] Στην Ελλάδα, ωστόσο, ήρθε περίπου έναν χρόνο αργότερα, γι' αυτό και ως πρώτη ομιλούσα φιλμοπερέτα διαφημίστηκε το *Ερωτικό βαλς*.

Τον Οκτώβριο του 1930 διαφημίζεται η ανακαίνιση του κινηματογράφου «Σπλέντιτ» και η εγκατάσταση του συστήματος «ουέστερν ελέκτρικ»,[41] με αφορμή την προβολή της γερμανικής δραματικής οπερέτας *Ίσως αυτή τη νύκτα* (*Heute Nacht – eventuell?*),[42] με την Jenny Jugo και τον Siegfried Arno, σε σκηνοθεσία του Emmerich Emo και μουσική του Robert Stolz. Διαφημίζεται η «τέλεια ηχητική απόδοση τόσο των ασμάτων όσο και της ομιλίας».[43]

Τη δεκαετία του 1930 το αθηναϊκό κοινό έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει φιλμοπερέτες με ήχο, οι οποίες υποστηρίζονται από τα σύγχρονα για την εποχή συστήματα. Οι ταινίες παρουσιάζονται στο κοινό λίγους μήνες μετά την πρεμιέρα τους στο εξωτερικό. Αξίζει, στο σημείο αυτό, να τονιστεί ότι την εποχή αυτή υπήρχε ήδη η

[34] Η ταινία προβάλλεται ως η πρώτη ομιλούσα φιλμοπερέτα, ωστόσο παρουσιάστηκε στην Ελλάδα μετά τη *Μελωδία της καρδιάς*, η οποία επισήμως λογίζεται από την εταιρεία Ούφα ως η πρώτη ολοκληρωμένη ομιλούσα κινηματογραφική οπερέτα.

[35] *Ελεύθερον Βήμα*, 09.03.1930, σ. 2.

[36] Το όνομα προέρχεται από την επωνυμία της εταιρείας τεχνολογίας Western Electric, που παρείχε τα συστήματα ήχου.

[37] Σύμφωνα με τον συντάκτη του άρθρου «Waltz of Love», της ιστοσελίδας *The Weimar Talkies Project* (https://weimar.humspace.ucla.edu/1930-premieres/waltz-of-love, τελευταία πρόσβαση: 02.04.2026), η σκηνοθεσία είναι του Wilhelm Thiele και η μουσική του Werner R. Heymann.

[38] *Ελεύθερον Βήμα*, 06.04.1930, σ. 2.

[39] Ο Erich Pommer, πρωτοπόρος στο είδος του ηχητικού κινηματογράφου και ιδρυτικό στέλεχος της Ούφα, παραιτήθηκε από την εταιρεία το 1926 και έφυγε με την οικογένειά του για το Χόλυγουντ. Ωστόσο, το 1929 επέστρεψε και έγινε παραγωγός στη *Μελωδία της καρδιάς*, η οποία κυκλοφόρησε ταυτόχρονα σε γερμανική, αγγλική, γαλλική και ουγγρική εκδοχή, καθώς και σε βωβή εκδοχή. Η ταυτόχρονη παραγωγή της ταινίας σε πολλές γλώσσες έμεινε γνωστή στη βιβλιογραφία της εποχής (βλ. Chris Wahl, «Babel's Business – On Ufa's International Strategy 1929-1932», στο: Christian Rogowski [επιμ.], *The Many Faces of Weimar German Cinema*, Camden House, New York 2010, σ. 235-248) ως «MLV» (Multiple Language Version). Η πρωτοβουλία αυτή αποτέλεσε ιδιαιτερότητα της Ούφα και συνετέλεσε σημαντικά στη δημοτικότητα και την εξαγωγή των κινηματογραφικών προϊόντων της.

[40] Wahl, ό.π., σ. 236.

[41] Όπως πληροφορούμαστε από δημοσίευμα της εποχής, στην Αμερική είχαν εγκατασταθεί αρκετές δεκάδες μηχανήματα «ουέστερν ελέκτρικ», ενώ στα Βαλκάνια το μοναδικό μέχρι το 1929 βρισκόταν στον κινηματογράφο «Αλάμπρα» στην Κωνσταντινούπολη. Σύμφωνα με τον συντάκτη του άρθρου, θα γινόταν προσπάθεια το επόμενο να εγκατασταθεί στην Ελλάδα. Βλ. Μιμ. Ψαθ., «Ο κόσμος του φιλμ», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.10.1929, σ. 2.

[42] *Ελεύθερον Βήμα*, 12.10.1930, σ. 2.

[43] *Ελεύθερον Βήμα*, 11.10.1930, σ. 2.

δυνατότητα ακρόασης των τραγουδιών του ομιλούντος κινηματογράφου στον φωνόγραφο. Στο *Ελεύθερον Βήμα* διαφημίζεται το «phonicord flexibel», ένας δίσκος γραμμοφώνου που πωλείται 85 δραχμές και περιλαμβάνει όλα τα τραγούδια και τους χορούς από τα «filmes parlants». Αναφέρεται, μάλιστα, ότι το εργοστάσιο παραγωγής τους βρίσκεται στην Στουτγκάρδη.[44] Η δημιουργία δίσκων φωνογράφου με τα τραγούδια της εποχής ανταποκρινόταν στην ανάγκη του κοινού να αναπαραγάγει τη μουσική, γεγονός που καταδεικνύει τη σπουδαιότητά της στο νέο αυτό είδος διασκέδασης. Ωστόσο, παρά τη μαζική προσέλευση του αθηναϊκού κοινού, η διάρκεια προβολής των έργων δεν υπερβαίνει τις δύο εβδομάδες.

Το 1932 παρουσιάζεται στην Αθήνα η φιλμοπερέτα *Ρόννυ* (*Ronny*) του δημοφιλέστατου Emmerich Kálmán. Πρωταγωνιστεί η Kathe von Nagy, που για πρώτη φορά συμπράττει στη σκηνή με τον Willy Fritsch.[45] Στο ίδιο φύλλο διαφημίζεται μία γαλλική κινηματογραφική οπερέτα, η πρώτη ομιλούσα του Ernst Lubitsch, με τίτλο *Ερωτική παρέλασις* (*Parade d' amour*), με την Jeanette MacDonald και τον Maurice Chevalier.[46] Σε αντίθεση με τις γερμανικές οπερέτες της εταιρείας Ούφα, που έρχονται την ίδια χρονιά, η γαλλική ήρθε στην Ελλάδα με τρία χρόνια καθυστέρηση. Σχεδόν ταυτόχρονα παρουσιάζεται και η γαλλική έκδοση[47] της *Μαμζέλ Νιτούς* (*Mam'zelle Nitouche*) στον κινηματογράφο «Απόλλων», με πρωταγωνιστές την Anny Ondra και τον Georg Alexander.[48] Στη διαφήμιση του τύπου τονίζονται η «τσαχπινιά» και η φωνή της πρωταγωνίστριας, καθώς και ο ξεκαρδιστικός πρωταγωνιστής, ενώ σχολιάζεται η διαφορά σκέψης των δύο λαών με αφορμή τη «φινέτσα» της γαλλικής έκδοσης.[49]

Στις αρχές του 1933 παρουσιάζεται στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ» η γερμανική φιλμοπερέτα *Ένα τραγούδι, ένα φιλί, μία γυναίκα* (*Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel*), με τον Gustav Fröhlich και τη Mártha Eggerth. Η σκηνοθεσία είναι του Géza von Bolváry και η μουσική του Robert Stolz.[50] Το έργο γνωρίζει τόση επιτυχία, ώστε παίζεται για τέσσερις συνεχόμενες εβδομάδες.[51]

Τον επόμενο μήνα, η «Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση» παρουσιάζει το *Ευτυχία για μια νύχτα* (*Glück über Nacht*), με τη Magda Schneider, τον Hermann Thimig – τους θριαμβευτές, σύμφωνα με το δημοσίευμα, της οπερέτας *Ο κύριος, η κυρία και ο Μπίμπι* – τον Szőke Szakáll (γεν. Jakab Grünwald) και τον Hans Junkermann, πρωταγωνιστή του *Ερωτικού Βαλς*, σε σκηνοθεσία του Max Neufeld και μουσική του Paul Abraham.[52] Σύμφωνα με το κινηματογραφικό περιοδικό *Αστήρ*, το έργο *Μια νύχτα ευτυχίας* δεν μπορεί να συγκριθεί με τις προηγούμενες επιτυχίες του σκηνοθέτη, κυρίως λόγω του παιδαριώδους σεναρίου και, δευτερευόντως, λόγω της προχειρότητας της μουσικής.[53] Ωστόσο, στο *Ελεύθερον Βήμα* σχολιάζονται η τεράστια επιτυχία της οπερέτας στο Βερολίνο και το γεγονός ότι όλοι χορεύουν στους ρυθμούς της, παρά τα οικονομικά προβλήματα που διαρκώς διογκώνονται. Αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο παίζεται παράλληλα στην Αθήνα και το Βερολίνο, όταν γράφεται το άρθρο.[54]

[44] *Ελεύθερον Βήμα*, 02.11.1930, σ. 7.
[45] *Ελεύθερον Βήμα*, 24.01.1932, σ. 2.
[46] Στο ίδιο.
[47] Η ταινία γυρίζεται ταυτόχρονα στα γαλλικά και στα γερμανικά.
[48] *Ελεύθερον Βήμα*, 26.01.1932, σ. 2.
[49] Στο ίδιο.
[50] *Αθηναϊκά Νέα*, 03.01.1933, σ. 2.
[51] *Ελεύθερον Βήμα*, 31.01.1933, σ. 2.
[52] *Ελεύθερον Βήμα*, 13.02.1933, σ. 2.
[53] *Κινηματογραφικός Αστήρ* 308, 10.04.1933, σ. 7.
[54] *Αθηναϊκά Νέα*, 09.02.1933, σ. 2.

Τον Απρίλιο του ίδιου έτους, στο «Γκλόρια», το αθηναϊκό κοινό γνωρίζει την οπερέτα *Τι ονειρεύονται αι γυναίκες* (*Was Frauen träumen*), σε μουσική του Robert Stolz· πρωταγωνιστούν ο Gustav Fröhlich και η Nora Gregor.[55] Στον κινηματογράφο «Παλλάς» κάνει πρεμιέρα *Το άνθος της Χαβάη*, σε μουσική του Paul Abraham, με πρωταγωνιστές τη Mártha Eggerth, τον Iván Petrovich και τον Ernő Verebes.[56] Στη διαφήμιση αναφέρονται πέντε διάσημες μελωδίες του έργου: «Ein Paradies», «My Baby», «Blume von Hawai», «My Boy» και «Perle der Sudsee» [sic]. Ταυτόχρονα, η Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση παρουσιάζει τη μεγάλη επιτυχία του Paul Abraham *Τσιγγάνικες νύχτες* (*Zigeuner der Nacht*) στο «Σπλέντιτ», με την Jenny Jugo, το αστέρι της Ούφα, στην πρώτη της οπερέτα, υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Hanns Schwarz.[57] Τέλος, ο Iván Petrovich, η Else Elster και ο «μεγάλος κωμικός» Szőke Szakáll πρωταγωνιστούν στην οπερέτα *Πρέπει να χωρίσω την γυναίκα μου;* (*Muß man sich gleich scheiden lassen?*), σε σκηνοθεσία του Hans Behrendt και μουσική του Mischa Spoliansky.[58]

Έναν μήνα αργότερα, το «Αττικόν» προβάλλει τη γερμανική οπερέτα *Σαν ενωθούν δύο χείλη* (*Zapfenstreich am Rhein*), με μουσική του Walter Sieber και σκηνοθεσία του Ολλανδού Jaap Speyer·[59] πρωταγωνιστούν η Charlotte Susa, η «σουμπρέτα» Maria Solveg, ο Siegfried Arno και ο Ernő Verebes. Από τη διαφημιστική καταχώρηση απουσιάζουν τα μικρά ονόματα των ανδρών πρωταγωνιστών, γεγονός που μαρτυρεί ότι το αθηναϊκό κοινό είχε εξοικειωθεί πλήρως με τα πρόσωπα, τα οποία την εν λόγω περίοδο επανέρχονται πολύ συχνά· διαφημίζεται, μάλιστα, το τανγκό «Καληνύχτα» («Gut' Nacht»).[60]

Το έργο του Lehár *Το βαλς που δεν ξεχνιέται* (*Es war einmal ein Walzer*) παρουσιάστηκε στον κινηματογράφο «Πάνθεον» στα μέσα Οκτωβρίου του 1933, με τη Mártha Eggerth και τον Ernő Verebes.[61] Σύμφωνα με το *Ελεύθερον Βήμα*, ο συνθέτης έγραψε τη μουσική αποκλειστικά για τη διάσημη πρωταγωνίστρια.[62] Τα *Αθηναϊκά Νέα* αναφέρονται χαρακτηριστικά στο πλούσιο βαριετέ, σε συνδυασμό με τις υπέροχες μελωδίες του Lehár.[63] Η Mártha Eggerth με τον Szőke Szakáll πρωταγωνιστούν στη νέα βιεννέζικη οπερέτα *Αυτοκρατορικό βαλς* (*Kaiserwalzer*), σε σκηνοθεσία του Friedrich Zelnik και μουσική του Nico Dostal.[64]

Λίγες μόνο μέρες αργότερα, η Ελληνική Κινηματογραφική Ένωση παρουσιάζει την πρώτη μεγάλη οπερέτα της Ούφα, με τίτλο *Μικρούλα, καλώς ήρθες* (*Kind, ich freu' mich auf Dein Kommen*), με πρωταγωνίστρια τη Magda Schneider και σε σκηνοθεσία του Kurt Gerron.[65] Τη χρονιά κλείνει η αμερικανική φιλμοπερέτα *Ονειρώδες βαλς* (*The Smiling Lieutenant*), σε σκηνοθεσία του Ernst Lubitsch, μουσική του Oscar Straus και με πρωταγωνιστές τον Maurice Chevalier και την Claudet Colbert, ήδη πολύ γνωστή στους Αθηναίους από τη θεατρική εκδοχή της.[66] Σύμφωνα με δημοσίευμα, «έμεινε αθάνατη εξαιτίας της μεθυστικής μουσικής και της ρομαντικής υπόθεσης. Υμνεί την Βιέννη, την χώρα της αγάπης και του βαλς».[67]

[55] *Ελεύθερον Βήμα*, 30.06.1933, σ. 2.
[56] *Ελεύθερον Βήμα*, 10.04.1933, σ. 2.
[57] *Ελεύθερον Βήμα*, 30.04.1933, σ. 2.
[58] Στο ίδιο.
[59] Πρόκειται για την ταινία με τίτλο *Τα κορίτσια του Ρήνου* που προβλήθηκε το 1931 στον κινηματογράφο «Ούφα – Πάλας».
[60] *Ελεύθερον Βήμα*, 15.05.1933, σ. 2.
[61] *Ελεύθερον Βήμα*, 13.10.1933, σ. 2.
[62] *Ελεύθερον Βήμα*, 09.10.1933, σ. 2.
[63] *Αθηναϊκά Νέα*, 05.11.1933, σ. 2.
[64] *Ελεύθερον Βήμα*, 14.10.1933, σ. 2.
[65] *Αθηναϊκά Νέα*, 15.10.1933, σ. 2.
[66] Η ταινία βασίζεται στην οπερέτα *Ein Walzertraum* του Oscar Straus.
[67] *Ελεύθερον Βήμα*, 08.12.1933, σ. 2.

Το έτος 1933 αποτελεί ορόσημο στην πρόσληψη του νεοφερμένου είδους στον ελλαδικό χώρο. Παρατηρείται αριθμητική έκρηξη στους εισαγόμενους τίτλους, ενώ η αποδοχή του κοινού γίνεται ολοένα και μεγαλύτερη. Σε αρκετές περιπτώσεις, μάλιστα, τονίζεται ότι το κοινό σπεύδει να παρακολουθήσει τα έργα κατά χιλιάδες, με αποτέλεσμα η διάρκεια προβολής τους σταδιακά να αυξάνεται. Τα περισσότερα έργα φτάνουν με διαφορά μόλις μερικών μηνών από την πρώτη τους παρουσίαση και παραμένουν στις αίθουσες για περισσότερες από δύο εβδομάδες, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις η προβολή τους υπερβαίνει ακόμη και τις τέσσερις εβδομάδες. Ως αποτέλεσμα, παρατηρείται το φαινόμενο οι κεντρικοί κινηματογράφοι να παρουσιάζουν ταυτόχρονα έως και τρεις διαφορετικές φιλμοπερέτες, οι οποίες συνεχίζουν την πορεία τους στους περιφερειακούς και θερινούς κινηματογράφους. Επιπλέον, παρατηρείται σχεδόν απόλυτος συγχρονισμός μεταξύ των έργων που προβάλλονται στο Βερολίνο και στην Αθήνα.

Το 1935 ξεκινά με την «κορωνίδα των έργων του Πολ Άμπραμ», τη φιλμοπερέτα *Χορός στο Σαβόι* (*Ball im Savoy*), στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ», με πρωταγωνιστές το «γλυκύτερο αηδόνι της γερμανικής σκηνής, Γκίττα Άλπαρ (Gitta Alpar)» και τον «μεγαλύτερο καλλιτέχνη της Βιέννης, Χανς Γιαράι (Hans Jaray)».[68] Τα ονόματα των πρωταγωνιστών φιγουράρουν σε όλες τις διαφημιστικές καταχωρίσεις, ενώ ο συνθέτης αναφέρεται μόνο με μικρά γράμματα στο τέλος. Η Anny Ondra και ο Iván Petrovich πρωταγωνιστούν στο, γνωστό για το αθηναϊκό κοινό έργο, *Πολωνέζικο αίμα* (*Polenblut*), που προβάλλεται στο «Αττικόν», σε σκηνοθεσία του Karel Lamač και με μουσική του Oskar Nedbal. Στο μουσικό μέρος συμμετέχουν η Συμφωνική Ορχήστρα της Πράγας, η χορωδία Smetana και το μουσικό συγκρότημα των Singing Babies.[69] Στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, τον Ιούνιο του 1935, διαβάζουμε ένα ρεπορτάζ-ανταπόκριση από τις γερμανικές εφημερίδες, οι οποίες ασχολούνται με τα μουσικά φιλμ που ετοιμάζουν πυρετωδώς για τη νέα κινηματογραφική χρονιά (1935-1936) τα γερμανικά στούντιο Τέρρα, Ούφα, Μπαβάρια, Ρότα και Ευρώπη.[70] Σκοπός του δημοσιεύματος είναι να προετοιμάσει το ελληνικό κοινό για τις φιλμοπερέτες του επόμενου χειμώνα. Μία από τις σημαντικότερες εξ αυτών είναι η *Κλο Κλο* (*Die ganze Welt dreht sich um Liebe*) του Franz Lehár, με πρωταγωνίστρια τη Mártha Eggerth, σε σκηνοθεσία του Viktor Tourjansky, στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ».[71] Παράλληλα, ο κινηματογράφος «Ίρις» προβάλλει την γερμανική οπερέτα *Ο λευκός γάμος* (*Die englische Heirat*), σε μουσική του Franz Doelle και σκηνοθεσία του Reinhold Schünzel.[72]

Τον Ιανουάριο του 1936 κάνει πρεμιέρα η φιλμοπερέτα *Βασιλικό βαλς* (*Königswalzer*) στον κινηματογράφο «Σπλέντιτ», η οποία, σύμφωνα με το *Ελεύθερον Βήμα*, συνδυάζει τη γοητεία, την αρμονία και την τέχνη· πρωταγωνιστούν ο Willy Fritsch και το νέο αστέρι της Ούφα, η Carola Höhn.[73] Στο ίδιο φύλλο διαφημίζεται το έργο *Ας ζήσουμε απόψε* (*Let's live tonight*) στο «Παλλάς», με την Lilian Harvey και τον Tullio Carminati.[74] Σχεδόν ταυτόχρονα παρουσιάζεται στο Σινέ «Κοσμοπολίτ» και η παριζιάνικη οπερέτα *Φολί Μπερζέρ* (*Folies Bergère de Paris*), με τον Maurice Chevalier στη μεγαλύτερη επιτυχία του.[75]

[68] *Ελεύθερον Βήμα*, 25.01.1935, σ. 2.

[69] *Ελεύθερον Βήμα*, 02.02.1935, σ. 2. Ούτε αυτή η αναφορά στο όνομα του συγκροτήματος κατέστη δυνατόν να επιβεβαιωθεί· στους τίτλους αρχής της ταινίας, μετά από τα ονόματα των ηθοποιών, γίνεται λόγος για τη σύμπραξη των «5 Belcantos».

[70] *Αθηναϊκά Νέα*, 05.06.1935, σ. 5.

[71] *Αθηναϊκά Νέα*, 09.11.1935, σ. 2.

[72] *Ελεύθερον Βήμα*, 30.12.1935, σ. 2.

[73] Στο ίδιο.

[74] Πρόκειται για αμερικανική ταινία σε σκηνοθεσία του Victor Schertzinger, η οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1935 και έφτασε στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες μόλις μερικούς μήνες αργότερα.

[75] *Ελεύθερον Βήμα*, 13.01.1936, σ. 2.

Η χρυσή περίοδος της φιλμοπερέτας στην Ελλάδα ολοκληρώνεται το 1939. Ήδη από το 1937 παρατηρείται σημαντική μείωση στον αριθμό των ταινιών που κάνουν πρεμιέρα στους ελληνικούς κινηματογράφους. Το γεγονός αυτό συνδέεται αναμφίβολα με τις ανακατατάξεις που πραγματοποιήθηκαν στην Ούφα, τη γερμανική εταιρεία παραγωγής φιλμοπερετών, καθώς και με το γεγονός ότι πολλοί από τους πρωταγωνιστές των διάσημων φιλμ της περιόδου ήταν εβραϊκής καταγωγής και από το 1937 άρχισαν ήδη να εγκαταλείπουν τη Γερμανία. Συγκεκριμένα, η αγαπημένη του κοινού Mártha Eggerth μετακομίζει το 1938 στις Ηνωμένες Πολιτείες, μαζί με τον σύζυγό της Jan Kiepura, και την θέση της, την επόμενη καλλιτεχνική περίοδο της φιλμοπερέτας, παίρνει η Marika Rek.

Η έντονη παρουσία της Ούφα και η κυριαρχία των γερμανικών ταινιών κατά τη δεκαετία του 1930 στα ελληνικά κινηματογραφικά δρώμενα, πέρα από τους οικονομικούς λόγους που αφορούν το ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων, έχουν τις ρίζες τους και στην προφανή προτίμηση του γερμανικού καλλιτεχνικού προϊόντος. Στην περίπτωση, βέβαια, της φιλμοπερέτας, έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι τα πρότυπα στα οποία βασίστηκαν οι ταινίες είναι θεατρικές οπερέτες γερμανικής και αυστριακής προέλευσης. Στις εφημερίδες της εποχής υπογραμμίζεται η αρτιότητα των γερμανικών ταινιών, καθώς και η ισορροπία ανάμεσα στον λόγο και τη μουσική. Σε άρθρο στο *Ελεύθερον Βήμα*, όπου ο συντάκτης εξιστορεί την εξέλιξη του ομιλούντος κινηματογράφου, αναφέρεται ότι «η μανία των Αμερικανών να εκμεταλλεύονται στο μάξιμουμ κάθε τι κατάντησε τις ταινίες του ομιλούντος να είναι παραφορτωμένες μουσική, όπως ήσαν παραμορφωμένες διάλογο, χωρίς να δίδεται καμία προσοχή στην ποιότητα, χωρίς να υπάρχει ο κατάλληλος μουσικός σύμβουλος που να έχη την επικρατούσα γνώμη. Μόνο στις γερμανικές ταινίες υπήρξε από την αρχή κάποια ισορροπία».[76]

Γ΄. Η τελευταία περίοδος (1940-1945)

Η τελευταία περίοδος φιλμοπερετών καλύπτει τα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η εταιρεία Ούφα έχει πλέον περάσει στα χέρια του Γ΄ Ράιχ και η πλειονότητα των έργων προέρχεται από τη Γερμανία, με πολλές επαναλήψεις των μεγάλων επιτυχιών της προηγούμενης περιόδου.

Το 1943, ο κινηματογράφος «Κυβέλης Ούφα» προβάλλει το μουσικό φιλμ *Γαλάζια μάσκα* (*Maske in Blau*).[77] Σύμφωνα με ένα μικρό αφιέρωμα στο *Ελεύθερον Βήμα*, η θεατρική μορφή της συγκεκριμένης οπερέτας γνώρισε τεράστια επιτυχία, με αποτέλεσμα τον Ιανουάριο του 1943 να γυριστεί σε ταινία, με πρωταγωνίστρια την Clara Tabody, άξια απόγονο της Marika Rek, καθώς και τους Wolf Albach-Retty και Hans Moser. Μουσικά, κυριαρχεί ο ρυθμός της ρούμπας.[78] Τον Απρίλιο του 1944 διαφημίζεται στο *Ελεύθερον Βήμα* η ουγγρική φιλμοπερέτα *Έρωτες ευελπίδων*. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, θα προβαλλόταν στον κινηματογράφο «Ρεξ» με τους κορυφαίους της Κρατικής Όπερας της Βουδαπέστης και ένα εξαιρετικό επιτελείο ηθοποιών του Κρατικού Θεάτρου.[79] Κατά την τελευταία περίοδο, ο αριθμός των έργων που παρουσιάζονται είναι εξαιρετικά μικρός· συχνά δεν ξεπερνούν τον έναν τίτλο ανά έτος. Οι διαφημιστικές καταχωρίσεις στις εφημερίδες έχουν επίσης περιοριστεί σημαντικά. Η γερμανική εταιρεία Ούφα, ωστόσο, συνεχίζει τις νέες παραγωγές φιλμοπερετών ακόμη και κατά τα χρόνια του πολέμου.

Σε μια εποχή κατά την οποία η θεατρική οπερέτα ήταν ήδη γνωστή και αγαπητή στους Αθηναίους, πολλοί από τους τίτλους της μετασχηματίστηκαν σε ταινίες. Η ομιλούσα

[76] Γ. Ν. Μ, «Αι σημεριναί τάσεις του κινηματογράφου. Μουσική και εικόνες, ένα καινούργιο στοιχείο», *Ελεύθερον Βήμα*, 30.11.1936, σ. 1.
[77] *Ελεύθερον Βήμα*, 07.03.1943, σ. 2.
[78] Στο ίδιο.
[79] *Ελεύθερον Βήμα*, 22.04.1944, σ. 2.

ταινία, ένα σχετικά πρόσφατο προϊόν, συνδυάζεται με τη μουσική, αξιοποιώντας τα τότε σύγχρονα ηχητικά συστήματα. Σε αντιδιαστολή με τη θεατρική οπερέτα, η κινηματογραφική υπερτερεί ως προς τη θεαματικότητα των κοστουμιών αλλά και την αξιοποίηση των δημοφιλέστερων καλλιτεχνών, σκηνοθετών και συνθετών μουσικής.

Η μουσική και η προσαρμογή των στίχων στα ελληνικά – το φαινόμενο των Schlager

Σύμφωνα με τον αυστριακό σκηνοθέτη Arthur Maria Rabenalt, τα πλεονεκτήματα της κινηματογραφικής οπερέτας σε σύγκριση με την θεατρική εντοπίζονται σε δύο κατευθύνσεις: αφενός, οι χαρακτήρες μπορούσαν να αποδοθούν με μεγαλύτερη πειστικότητα, καθώς τα δραματικά γεγονότα παρουσιάζονταν με περισσότερη αληθοφάνεια και η υπόθεση μπορούσε να εξελιχθεί με πειστικότερο τρόπο· αφετέρου, παρατηρείται περιορισμός του μουσικού μέρους και μεγαλύτερη έμφαση στον διάλογο. Τα μουσικά διαλείμματα στη σκηνή, άλλωστε, είναι από τη φύση τους στατικά. Παρ' όλα αυτά, συχνά υπήρχαν επιπρόσθετες μουσικές παρεμβάσεις κατά τις αλλαγές σκηνών αλλά και προσθήκες καινούργιων τραγουδιών στην κινηματογραφική εκδοχή.[80]

Ειδικότερα για το ελληνικό κοινό, ωστόσο, η ενθουσιώδης πρόσληψη των φιλμοπερετών κατά τη δεκαετία του 1930 οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στη μουσική επένδυση των έργων. Τα ηχηρά ονόματα των πρωταγωνιστών προσέλκυαν το κοινό στις αίθουσες, η επιτυχία όμως δύσκολα θα είχε συνέχεια, εάν το μουσικό μέρος δεν παρουσίαζε αντίστοιχο ενδιαφέρον. Άλλωστε, την ίδια περίοδο δεν εισάγονταν στην Ελλάδα μόνο φιλμοπερέτες της εταιρείας Ούφα αλλά και πολλά από τα σημαντικότερα έργα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι αρκετά από τα έργα που παρουσιάστηκαν και διαφημίστηκαν στην Ελλάδα ως φιλμοπερέτες καταγράφονται στα γερμανικά κινηματογραφικά αρχεία ως μουσικά φιλμ. Θα μπορούσε, επομένως, να υποτεθεί ότι ο χαρακτηρισμός τους ως οπερέτες, σε συνδυασμό με την προβολή των πρωταγωνιστών, αποτελούσε αποτελεσματικότερο διαφημιστικό εργαλείο και μπορούσε να προσελκύσει μεγαλύτερο κοινό απ' ό,τι η παρουσίασή τους απλώς ως «μουσικών φιλμ».

Το φαινόμενο μεμονωμένα μουσικά μέρη να αυτονομούνται από το έργο και να συνεχίζουν την καριέρα τους σαν τραγούδια παρατηρείται ήδη στη Γερμανία, όπου χρησιμοποιήθηκε ο όρος Schlager. Τα Schlager ακούγονταν συχνά στο ραδιόφωνο και στα σαλόνια της εποχής, ενώ σχεδόν κάθε επιτυχημένη οπερέτα διέθετε τουλάχιστον μία μελωδία που γινόταν η μεγάλη «επιτυχία» της εποχής. Τα τραγούδια των οπερετών μπορούσαν να αυτονομηθούν, όταν έβρισκαν τον δρόμο τους έξω από το θέατρο και ακούγονταν σε καφέ, συναυλίες, αίθουσες χορού και ιδιωτικά σαλόνια.[81] Βασική προϋπόθεση για τη δημοτικότητα μίας μελωδίας ήταν, βέβαια, η δυνατότητα πρόσβασης σε αυτήν τόσο από επαγγελματίες μουσικούς όσο και από ερασιτέχνες, για προσωπική χρήση. Τη διάδοση αυτή ανέλαβαν σε μεγάλο βαθμό οι εκδοτικοί οίκοι της εποχής. Αρκετές από τις μουσικές επιτυχίες εκδόθηκαν και από ελληνικούς εκδοτικούς οίκους, με τους στίχους μεταφρασμένους στα ελληνικά. Η αναζήτηση στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. ανέδειξε ως ιδιαίτερα δημοφιλείς στο ελληνικό κοινό τους συνθέτες Paul Abraham και Emmerich Kálmán. Ειδικότερα για τον τελευταίο, εκτός από τη συστηματική ραδιοφωνική μετάδοση των έργων του, αξίζει να αναφερθεί ότι ήταν ήδη γνωστός στο αθηναϊκό κοινό από τις θεατρικές οπερέτες του.

[80] Derek Scott, «The Production, Reception and Cultural Transfer of Operetta on Early Sound Film», στο: Matej Santi & Elias Berner (επιμ.), *Music – Media – History: Re-thinking Musicology in the Age of Digital Media*, Transcript Verlag, Bielefeld 2021, σ. 178.

[81] Derek Scott, *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900-1940*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, σ. 191.

Ο εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου[82] εκδίδει το 1931 το τραγούδι «Χρυσό μου μπέμπι» («My golden baby») από την οπερέτα *Το άνθος της Χαβάη* του Paul Abraham. Η ομότιτλη φιλμοπερέτα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1933 και στις διαφημίσεις του έργου αναφέρονται πέντε από τα Schlager της συγκεκριμένης οπερέτας, με πρώτο στην σειρά το προαναφερόμενο. Το γεγονός αυτό ενισχύει τον ισχυρισμό ότι οι ήδη γνωστές μελωδίες έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση του είδους στη συνείδηση του ελληνικού κοινού. Εκτός από τα Schlager, ωστόσο, υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας εκδοτικός οίκος εκδίδει το σύνολο του μουσικού μέρους μίας οπερέτας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μεγάλο ποτ-πουρί από την *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Emmerich Kálmán, το οποίο εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Γαϊτάνου το 1936.

Παραστάσεις φιλμοπερέτας στην Αθήνα από ελληνικούς και βιεννέζικους θιάσους

Το είδος της φιλμοπερέτας ταρακούνησε τα θεατρικά ύδατα της εποχής. Οι θίασοι που ανέβαζαν οπερέτες ελλήνων συνθετών έδειξαν ενδιαφέρον για το νέο είδος, με αποτέλεσμα ορισμένοι από τους τίτλους που σημείωσαν κινηματογραφική επιτυχία να μεταφερθούν και στο θεατρικό σανίδι. Βασική προϋπόθεση για τη μεταφορά μιας κινηματογραφικής οπερέτας στο θέατρο αποτελούσε η μετάφραση των στίχων των τραγουδιών. Στο πλαίσιο, ωστόσο, της συνολικότερης διασκευής του έργου στα ελληνικά, δεν ήταν απαραίτητο να διατηρηθεί το σύνολο του μουσικού μέρους. Θεωρούμε, όμως, σχεδόν βέβαιο ότι από κάθε έργο θα διατηρούνταν τα Schlager.

Στα μέσα Μαΐου του 1936, το θέατρο «Κεντρικόν» διαφημίζει την πρεμιέρα της βιεννέζικης οπερέτας *Χορός στο Σαβόι* του Paul Abraham, με πρωταγωνιστές μέλη του Εθνικού Θεάτρου της Βιέννης.[83] Η ομώνυμη φιλμοπερέτα είχε προβληθεί στην πρωτεύουσα μόλις λίγους μήνες νωρίτερα. Η διαφημιστική αφίσα τονίζει ότι το εγχείρημα έχει μεγάλη επιτυχία,[84] ενώ η κριτική των *Αθηναϊκών Νέων* αναφέρεται στη «σκηνική εκτέλεση και στον σκηνικό πλούτο».[85] Σύμφωνα με την κριτική, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα είναι σαφώς ανώτερο από εκείνο του έργου *Τσάρεβιτς*. Επαινείται, επίσης, η επιλογή του συνθέτη να συνενώσει τις τζαζ μελωδίες με την συμφωνική ορχήστρα, δημιουργώντας «ένα μουσικό κοκτέιλ και συμβάλλοντας στον εξαμερικανισμό της βιεννέζικης οπερέτας».[86] Η κριτικός τονίζει, βέβαια, ότι «οι καλλιτέχνες του βιεννέζικου θιάσου υπόκεινται αναγκαστικά σε σύγκριση με τους πρωταγωνιστές της οθόνης», καθώς το έργο είχε ήδη προβληθεί στους κινηματογράφους της πρωτεύουσας. Ωστόσο, σύμφωνα με τη γνώμη της κριτικού, όλοι οι θεατρικοί ηθοποιοί κατόρθωσαν να ανταποκριθούν στους ρόλους τους, «με αδιάπτωτο μπρίο που μεταδιδόταν και στην χορεύτρια από την Αργεντινή, καθώς και στο ωραίο μπαλέτο».[87]

Στις 21 Σεπτεμβρίου 1941 διαφημίζεται στο *Ελεύθερον Βήμα* η επικείμενη παράσταση της μουσικής κωμωδίας του Johann Strauss *Ο βαρώνος Ατσίγγανος* στο θέατρο «Παρκ». Σύμφωνα με το δημοσίευμα, το έργο θα παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο «με εξαιρετική πολυτέλεια, νέα ενδυμασία, σκηνογραφία και πλήρη ορχήστρα, χορωδία και μπαλέτο»· επισημαίνεται δε ότι εμφανίζονται όλοι οι πρωταγωνιστές της Λυρικής Σκηνής.[88] Σύμφωνα με το αρχείο του *Ελεύθερου Βήματος*, η παράσταση παιζόταν μέχρι και τις αρχές του Νοεμβρίου.[89] Η προτίμηση και κυριαρχία των γερμανόφωνων έργων στην καλλιτεχνική σκηνή είναι εμφανής ακόμη και στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

[82] Ο ίδιος εκδοτικός οίκος κυκλοφόρησε και άλλες παρτιτούρες ελληνικών οπερετών της εποχής.
[83] *Ελεύθερον Βήμα*, 14.05.1936, σ. 2.
[84] *Ελεύθερον Βήμα*, 23.05.1936, σ. 2.
[85] Σοφία Σπανούδη, «Η χτεσινή πρώτη: Ο χορός στο Σαβόι», *Αθηναϊκά Νέα*, 23.05.1936, σ. 2.
[86] Στο ίδιο.
[87] Στο ίδιο.
[88] *Ελεύθερον Βήμα*, 21.09.1941, σ. 2.
[89] Η τελευταία καταγραφή στην στήλη «Θεάματα» της εφημερίδας χρονολογείται στις 7 Νοεμβρίου 1941.

Συμπεράσματα

Το είδος της φιλμοπερέτας εμφανίστηκε στο ελληνικό κινηματογραφικό γίγνεσθαι ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920. Η εμφάνιση και η ευρεία διάδοσή του στα μέσα της επόμενης δεκαετίας εντάσσεται στη γενικότερη ευρωπαϊκή τάση υπέρ του κινηματογραφικού προϊόντος. Η προτίμηση στον κινηματογράφο και, ειδικότερα, στο ελαφρό μουσικό φιλμ ανταποκρίνεται στην έντονη ανάγκη του κοινού για διασκέδαση και φυγή από την καθημερινότητα. Στην Ελλάδα, η εισαγωγή των έργων της κινηματογραφικής οπερέτας προήλθε κυρίως από τη γερμανόφωνη σκηνή, δηλαδή από τη Γερμανία και την Αυστρία. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται, αναμφίβολα, με τη δημοφιλία της βιενέζικης θεατρικής οπερέτας στην Αθήνα αλλά και με τη συχνή παρουσία γερμανόφωνων θιάσων στην πρωτεύουσα. Παράλληλα, στην έρευνα εξετάστηκαν και τα φιλμ που παρήχθησαν στις Η.Π.Α. και τη Γαλλία, καθώς αποτελούν μέρος του ευρύτερου πολιτιστικού γίγνεσθαι της εποχής.

Η πρώτη περίοδος της φιλμοπερέτας στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του 1920, χαρακτηρίζεται από περιορισμένο αριθμό έργων και από τις τεχνικές δυσκολίες της μετάβασης από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Οι πρώτες φιλμοπερέτες ήταν, στην ουσία, ταινίες βωβού κινηματογράφου, στις οποίες προστέθηκαν τραγούδια που εκτελούνταν παράλληλα με τη δράση από έλληνες καλλιτέχνες. Για τον συγχρονισμό της μουσικής χρησιμοποιούταν οδηγός με τις νότες των τραγουδιών, ο οποίος προβαλλόταν μαζί με την ταινία προς διευκόλυνση των εκτελεστών. Το εγχείρημα παρουσίαζε, ωστόσο, σημαντικές δυσκολίες συγχρονισμού, δυσχεραίνοντας την καθιέρωσή του στο κοινό. Πρωτοπόρος στην προσπάθεια εισαγωγής της φιλμοπερέτας στην Ελλάδα υπήρξε ο θεατρικός επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι ελάχιστα από τα έργα που προβλήθηκαν κατά την περίοδο αυτή βασίζονταν σε ήδη γνωστές θεατρικές οπερέτες.

Η δεκαετία του 1930 αποτελεί τη χρυσή περίοδο της φιλμοπερέτας στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα. Η τεχνολογική εξέλιξη του κινηματογράφου και η δυνατότητα της ταυτόχρονης απόδοσης λόγου και μουσικής δημιουργούν πλέον τις προϋποθέσεις για την αξιοποίηση του είδους. Τα δύο πρώτα χρόνια αυτής της δεκαετίας παρατηρείται περιορισμένος αριθμός παραγωγών, με πρωταγωνιστές ήδη γνωστούς από τη θεατρική οπερέτα. Από το 1932 και μετά, όμως, η εισαγωγή νέων έργων γίνεται καταιγιστική. Παράλληλα, αυξάνεται η διάρκεια παραμονής των φιλμοπερετών στις κινηματογραφικές αίθουσες, με ορισμένες να ξεπερνούν ακόμη και τις τέσσερις εβδομάδες, ενώ αρκετές συνεχίζουν την πορεία τους το καλοκαίρι στους θερινούς κινηματογράφους.

Κυρίαρχη θέση στην ελληνική αγορά κατέχει η γερμανική εταιρεία Ούφα, η οποία πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο επιδιώκει να ανταγωνιστεί τη χολιγουντιανή παραγωγή. Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας αξιοποιεί, μεταξύ άλλων, την παραγωγή ταινιών σε δύο ή περισσότερες γλώσσες,[90] διευρύνοντας έτσι την κυκλοφορία τους. Οι ταινίες της Ούφα έφταναν στην Ελλάδα, στις περισσότερες περιπτώσεις, λίγους μήνες μετά την πρεμιέρα τους. Για την κινηματογραφική εκδοχή έργων που βασίζονταν σε θεατρικές οπερέτες γινόταν εκ νέου διασκευή και προσαρμογή της μουσικής, συχνά με τη συνεργασία περισσοτέρων του ενός συνθετών. Η σημασία της μουσικής αποτυπώνεται και στον τρόπο με τον οποίο τα έργα προβάλλονταν στον ελληνικό τύπο την ημέρα της πρεμιέρας αλλά και για όσο διάστημα παρέμεναν στις κινηματογραφικές αίθουσες. Οι κινηματογράφοι που στήριξαν ουσιαστικά το παραπάνω εγχείρημα ήταν οι «Ούφα», «Παλλάς», «Τιτάνια» και «Σπλέντιτ». Ο κινηματογράφος «Σπλέντιτ», ειδικότερα, ήταν ο

[90] Επικρατέστερες ήταν η γαλλική και η αγγλική γλώσσα, ενώ συχνά συναντάμε και την ουγγρική, καθώς αρκετοί συνθέτες προέρχονταν από την Ουγγαρία.

πρώτος που εγκατέστησε το σύστημα «ουέστερν ελέκτρικ», επιτρέποντας την ταυτόχρονη προβολή εικόνας και μουσικής. Παράλληλα, η διαφορά ανάμεσα στην κινηματογραφική και τη θεατρική οπερέτα, η οποία υπογραμμίζεται σε πολλές από τις διαφημιστικές καταχωρίσεις του τύπου, αφορά τον πλούτο των σκηνικών.

Η έρευνα ανέδειξε, επίσης, μία ενδιαφέρουσα απόκλιση ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο τα έργα χαρακτηρίζονταν στην Ελλάδα και στον τρόπο με τον οποίο καταγράφονταν στη χώρα παραγωγής τους. Πολλά από τα έργα που διαφημίστηκαν στην Ελλάδα ως «φιλμοπερέτες» χαρακτηρίζονταν στην χώρα παραγωγής τους ως «μουσικά φιλμ». Ο όρος «φιλμοπερέτα» φαίνεται ότι λειτουργούσε στην ελληνική αγορά και ως εμπορικός, εξασφαλίζοντας τη μεγαλύτερη προσέλευση του κοινού. Αξίζει, στο σημείο αυτό, να τονιστεί ότι κατά τη διάρκεια της χρυσής περιόδου της φιλμοπερέτας οι διαφημιστικές καταχωρίσεις έδιναν έμφαση στους τραγουδιστές και στους τίτλους των τραγουδιών, επιβεβαιώνοντας τη σημασία αλλά και την προτίμηση του κοινού στο μουσικό μέρος. Συγκεκριμένα, τα αυστριακά έργα που είχαν ως θέμα τους την αυτοκρατορική εποχή, με χαρακτηριστική τη μουσική των βαλς (ως κατάλοιπο της θεατρικής οπερέτας), ήταν ιδιαίτερα αγαπητά στο αθηναϊκό κοινό.

Το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου άλλαξε τα δεδομένα στην κινηματογραφική εταιρεία Ούφα, η οποία πέρασε στα χέρια του Γ΄ Ράιχ. Η παραγωγή ταινιών συνεχίστηκε, ωστόσο αρκετοί από τους πρωταγωνιστές που είχαν αγαπηθεί από το ελληνικό κοινό αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την Ευρώπη λόγω της εβραϊκής τους καταγωγής. Την περίοδο 1940-1945 οι φιλμοπερέτες που παράγονται και φτάνουν στην Ελλάδα είναι ελάχιστες, ενώ και ο διαφημιστικός χώρος στον τύπο περιορίζεται σημαντικά. Κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου παρατηρείται σε αρκετούς κινηματογράφους η επανάληψη έργων από τη χρυσή δεκαετία της φιλμοπερέτας. Ωστόσο, και στην περίπτωση αυτή, η διαφημιστική προβολή παραμένει περιορισμένη.

Σε μεγάλο βαθμό, η φιλμοπερέτα όφειλε την προτίμηση του κοινού στη μουσική. Οι συνθέτες, ακολουθώντας τις σύγχρονες μουσικές τάσεις, εμπλούτισαν τα έργα με χορευτικά κομμάτια, κερδίζοντας την προτίμηση του κοινού. Πολλά από τα κομμάτια των ταινιών ακούγονταν ή παίζονταν στα σαλόνια της εποχής από μουσικούς και ερασιτέχνες. Σημαντικό ρόλο στη διάδοση αυτή έπαιξαν και οι μουσικές εκδόσεις, με πρωτεργάτη τον εκδοτικό οίκο Γαϊτάνου, ο οποίος εξέδωσε αρκετά τραγούδια – τα πιο δημοφιλή από τα οποία ήταν γνωστά και με τον όρο Schlager – σε διασκευές για πιάνο, δίνοντας την δυνατότητα να εκτελεστούν και να τραγουδηθούν αυτόνομα.

Η εισπρακτική επιτυχία έργων του Emmerich Kálmán, του Franz Lehár και του Paul Abraham οδήγησε τους θεατρικούς επιχειρηματίες στην απόφαση να επιχειρήσουν τη μεταφορά τους στο θεατρικό σανίδι. Πέρα από τις εγχώριες προσπάθειες, βιεννέζικοι θίασοι επισκέπτονταν συχνά την Αθήνα, ιδίως από το 1936 και μετά. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του αρχιμουσικού Hermann Wetzler, ο οποίος παρουσίαζε έργα με πρωταγωνιστές από το Εθνικό Θέατρο της Βιέννης. Έργα φιλμοπερέτας παρουσιάστηκαν, ωστόσο, και από τον θεατρικό θίασο Παπαϊωάννου αλλά και τον θίασο της Ζωζώς Νταλμάς.

Η παρούσα εισήγηση βασίστηκε σε πρωτότυπη έρευνα στα ηλεκτρονικά αρχεία των εφημερίδων *Ελεύθερον Βήμα* και *Αθηναϊκά Νέα*, με στόχο να παρουσιαστεί χρονολογικά η ιστορική διαδρομή της φιλμοπερέτας στο ελληνικό καλλιτεχνικό στερέωμα και να αναλυθεί το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που ευνόησε την εμφάνισή της κατά τη δεκαετία του 1920 και την ανάδειξή της σε μείζον πολιτιστικό προϊόν από το 1930 έως τις αρχές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Παρουσιάστηκαν οι κύριοι πρωτεργάτες στο μουσικό και το θεατρικό μέρος και έγινε προσπάθεια να εξηγηθεί η προτίμηση του ελληνικού κοινού, των κινηματογραφικών επιχειρηματιών αλλά και των εκδοτικών οίκων στα γερμανόφωνα

έργα. Παράλληλα, ως αποτέλεσμα της επίδρασης της φιλμοπερέτας, έγινε αναφορά και στους ελληνικούς θιάσους που πειραματίστηκαν με τα έργα αυτά στο θεατρικό σανίδι, την ίδια εποχή κατά την οποία οι βιεννέζικοι θεατρικοί θίασοι τα παρουσίαζαν στην Αθήνα, φιλοξενούμενοι από τους ελληνικούς θεατρικούς επιχειρηματίες της εποχής.

Περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να εξετάσει τις μορφολογικές διαφορές των γερμανόφωνων έργων από τα αντίστοιχα γαλλικά και αμερικάνικα. Η διεξοδική ανάλυση των μουσικών μερών των έργων αυτών αλλά και η ενδεχόμενη προσαρμογή των διαλόγων, ειδικότερα στις θεατρικές διασκευές, αποτελούν επίσης πεδία που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μιας αυτοτελούς μελέτης. Επιπλέον, μια μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να επικεντρωθεί στην αναλογία μουσικών μερών και διαλόγου στα έργα αυτά, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες ελληνικές θεατρικές οπερέτες κατά την περίοδο της μεγάλης ακμής τους.

Παράρτημα

Στον πίνακα που ακολουθεί παρατίθενται συνοπτικά όλες οι φιλμοπερέτες που εντοπίστηκαν στα ηλεκτρονικά αρχεία των εφημερίδων *Ελεύθερον Βήμα* και *Αθηναϊκά Νέα* για την περίοδο από το 1922 έως και το 1944. Στην πρώτη στήλη καταγράφεται ο τίτλος όπως εμφανίζεται στα ελληνικά έντυπα της εποχής, ενώ στη δεύτερη παρατίθεται ο πρωτότυπος τίτλος στη γλώσσα παραγωγής. Στην τρίτη στήλη αναφέρεται η χώρα παραγωγής και στην τέταρτη το έτος παραγωγής. Στην τελευταία στήλη σημειώνεται το έτος της ελληνικής πρεμιέρας, ώστε να καταστεί άμεσα εμφανής, με μια πρόχειρη ματιά, η χρονική απόσταση μεταξύ της εκάστοτε παραγωγής και της πρώτης προβολής της στην Ελλάδα. Για ορισμένες από τις καταχωρήσεις δεν κατέστη δυνατόν να ταυτιστεί ο αναφερόμενος στα ελληνικά έντυπα τίτλος με συγκεκριμένη κινηματογραφική παραγωγή.

Ελληνικός τίτλος	**Ξενόγλωσσος τίτλος**	**Χώρα**	**Έτος**	**Πρεμιέρα**
Πέραν του Αχέροντος	*Jenseits des Stromes*	Γερμανία	1922	1924
Μις Βένους	*Miß Venus*	Γερμανία	1921	1924
Η ξανθή γκέισα	*Die blonde Geisha*	Γερμανία	1922	1924
Μαμζέλ Νιτούς	*Santarellina*	Ιταλία	1923	1925
Μαρία, Μαριάννα, Μαριέττα	*Der Soldat der Marie*	Γερμανία	1926	1927
Το τελευταίο βαλς	*Der letzte Walzer*	Γερμανία	1927	1927
Ερωτικό βαλς	*Liebeswalzer*	Γερμανία	1930	1930
Η μελωδία της καρδιάς	*Melodie des Herzens*	Γερμανία	1929	1930
Ίσως αυτή τη νύκτα	*Heute Nacht – eventuell?*	Γερμανία	1930	1930
Τα κορίτσια του Ρήνου	*Zapfenstreich am Rhein*	Γερμανία	1930	1930
Η πρώτη αγάπη δεν ξεχνιέται	*Nur Du*	Γερμανία	1930	1930
Δυο καρδιές σε ένα βαλς	*Zwei Herzen im Dreivierteltakt*	Γερμανία	1930	1930
Ένα ταγκό για σένα	*Ein Tango für dich*	Γερμανία	1930	1931
Η Βικτώρια και ο Ουσσάρος της	*Viktoria und ihr Husar*	Γερμανία	1931	1931

Ελληνικός τίτλος	**Ξενόγλωσσος τίτλος**	**Χώρα**	**Έτος**	**Πρεμιέρα**
Η Αυτής Μεγαλειότης του Ποντενέρο	*Bomben auf Monte Carlo*	Γερμανία	1931	1931
Στην τρέλα του χορού	*Die Bräutigamswitwe*	Γερμανία	1930	1931
Όχι στο στόμα	*Pas sur la bouche*	Γαλλία	1931	1931
Ρόννυ	*Ronny*	Γερμανία	1931	1932
Ερωτική παρέλασις	*Parade d' amour*	Γαλλία	1930	1932
Μαμζέλ Νιτούς	*Mam'zelle Nitouche*	Γαλλία	1931	1932
Ο κύριος, η κυρία και ο Μπίμπι	*Monsieur, Madame et Bibi*	Γερμανία / Γαλλία	1932	1932
Τορνευτές γάμπες	—	—	—	1932
Ένα τραγούδι, ένα φιλί, μία γυναίκα	*Ein Lied, ein Kuß, ein Mädel*	Γερμανία	1932	1933
Ευτυχία για μια νύχτα	*Glück über Nacht*	Γερμανία	1932	1933
Μια βραδιά με την αγάπη μου	*Eine Nacht im Grandhotel*	Γερμανία	1931	1933
Η Σούζαν στο μπάνιο	*Marion, das gehört sich nicht*	Γερμανία	1933	1933
Ο πρίγκηπας της Αρκαδίας	*Der Prinz von Arkadien*	Αυστρία	1932	1933
Εγώ την ημέρα, εσύ την νύχτα	*Eine Nacht im Grandhotel*	Γερμανία	1931	1933
Κουίκ	*Quick*	Γερμανία	1932	1933
Ξανθό όνειρο	*Ein blonder Traum*	Γερμανία	1932	1933
Τι ονειρεύονται οι γυναίκες	*Was Frauen träumen*	Γερμανία	1933	1933
Τσιγγάνικες νύχτες	*Zigeuner der Nacht*	Γερμανία	1932	1933
Πρέπει να χωρίσω την γυναίκα μου;	*Muß man sich gleich scheiden lassen?*	Γερμανία	1933	1933
Σαν ενωθούν δύο χείλη	*Zapfenstreich am Rhein*	Γερμανία	1930	1933
Διπλωμάτης γυναικών	*Der Frauendiplomat*	Γερμανία	1932	1933
Το βαλς που δεν ξεχνιέται	*Es war einmal ein Walzer*	Γερμανία	1932	1933
Αυτοκρατορικό βαλς	*Kaiserwalzer*	Γερμανία	1933	1933
Μικρούλα, καλώς ήρθες	*Kind, ich freu mich auf Dein Kommen*	Γερμανία	1933	1933
Ονειρώδες βαλς	*The Smiling Lieutenant*	Η.Π.Α.	1931	1933
Τσάρεβιτς	*Der Zarewitsch*	Γερμανία	1933	1934
Έρως με μοτοσικλέτα	*Ein Mädel wirbelt durch die Welt*	Γερμανία	1933	1934

Ελληνικός τίτλος	**Ξενόγλωσσος τίτλος**	**Χώρα**	**Έτος**	**Πρεμιέρα**
Δυο καρδιές ευτυχισμένες	*Das Lied vom Glück*	Γερμανία	1933	1934
Τα δυο σου γαλανά ματάκια	*Ist mein Mann nicht fabelhaft?*	Γερμανία	1933	1934
Αγάπα με αυτή την νύχτα	*Love me tonight*	Η.Π.Α.	1932	1934
Ο κύριος κατά παραγγελία	*Der Herr auf Bestellung*	Γερμανία	1930	1934
Οι κύριοι του Μαξίμ	*Die Herren von Maxim*	Γερμανία	1933	1934
Μ' αγαπά τρελά	*La passionnément*	Γαλλία	1926	1934
Τζαζ γκερλ	*Eine Freundin so goldig wie Du*	Γερμανία	1930	1934
Όταν μ' εγέλασες μία βραδιά	—	—	—	1934
Φρασκουίτα η Τσιγγάνα	*Frasquita*	Αυστρία	1934	1934
Μια χριστουγεννιάτικη βραδιά	*Un soir de réveillon*	Γαλλία	1933	1934
Σου χαρίζω την βραδυά μου	*Mein Herz ruft nach dir*	Γερμανία	1934	1934
Χαρήτε τη ζωή σας	*Freut euch des Lebens*	Γερμανία	1934	1934
Η δαχτυλό παντρεύεται	*La dactylo se marie*	Γερμανία / Γαλλία	1934	1934
Η πριγκίπησσα της τσάρντας	*Die Csárdásfürstin*	Γερμανία	1934	1934
Χορός στο Σαβόι	*Ball im Savoy*	Αυστρία	1935	1935
Πολωνέζικο αίμα	*Polenblut*	Γερμανία	1934	1935
Κλο Κλο	*Clo Clo* ή *Die ganze Welt dreht sich um Liebe*	Αυστρία	1935	1935
Ο λευκός γάμος	*Die englische Heirat*	Γερμανία	1934	1935
Βασιλικό βαλς	*Königswalzer*	Γερμανία	1935	1936
Ας ζήσουμε απόψε	*Let's live tonight*	Η.Π.Α.	1935	1936
Φολί Μπερζέρ	*Folies Bergère de Paris*	Γαλλία	1935	1936
Εύθυμη χήρα	*Die lustige Witwe*	Γερμανία	1934	1936
Ερωτικές καδρίλιες	*Quadrille d'amour*	Γαλλία / Γερμανία	1934-1935	1936
Παράδεισος γυναικών	*Das Frauenparadies*	Αυστρία	1936	1936
Ιντερμέτζο	*Intermezzo*	Γερμανία	1936	1937
Ναυτική παρέλαση	—	—	—	1937
Ανοιξιάτικες αγάπες	*Das Hofkonzert*	Γερμανία	1936	1937
Ντέντε	*Dédé*	Γαλλία	1935	1937

Ελληνικός τίτλος	**Ξενόγλωσσος τίτλος**	**Χώρα**	**Έτος**	**Πρεμιέρα**
Και συ χρυσό μου	*Und du mein Schatz fährst mit!*	Γερμανία	1937	1938
Ο αλήτης φοιτητής	*Der Bettelstudent*	Γερμανία	1936	1939
Τσαϊκόφσκυ	*Es war eine rauschende Ballnacht*	Γερμανία	1939	1939
Ονειρώδες βαλς	*The Smiling Lieutenant*	Η.Π.Α.	1931	1939
Ξανασμίγουν τα αηδόνια	*The Girl of the Golden West*	Η.Π.Α.	1938	1939
Θυμάσαι που σε φίλησα;	*Hallo Janine!*	Γερμανία	1939	1941
Πάντα εσύ, μόνο εσύ	*Immer nur Du*	Γερμανία	1941	1941
Ο βασιλιάς της οπερέττας	*Operette*	Γερμανία	1940	1942
Ο χορός με τον αυτοκράτορα	*Tanz mit dem Kaiser*	Γερμανία	1941	1942
Κύτταξέ με στα μάτια	*Traummusik*	Γερμανία / Ιταλία	1940	1942
Γαλάζια μάσκα	*Maske in Blau*	Γερμανία	1943	1943
Έρωτες ευελπίδων	—	—	—	1944

Παύλου Καρρέρ, *La Rediviva*. Θεματολογία και μουσική ανάλυση μίας κεντρικής σκηνής στην πλοκή της όπερας

Τζωρτζίνα Μερεντίτη

Ο Παύλος Καρρέρ γεννήθηκε στη Ζάκυνθο στις 12 Μαΐου 1829 και πέθανε εκεί στις 7 Ιουνίου 1896. Υπήρξε ο πρώτος επτανήσιος συνθέτης που σταδιοδρόμησε επαγγελματικά μετά την Ένωση με την Ελλάδα, διακρινόμενος ως συνθέτης, μαέστρος και θεατρικός επιχειρηματίας. Ξεκίνησε τις σπουδές του στη μουσική και στα φιλολογικά στη Ζάκυνθο, αλλά αποφάσισε να συνεχίσει την πορεία του στην Ιταλία, μετακομίζοντας στο Μιλάνο στις 10 Μαΐου 1850. Τρία χρόνια αργότερα είχε ήδη παρουσιάσει τα δύο πρώτα μελοδραματικά του έργα, *Δάντης και Βεατρίκη* (1852) και *Isabella d' Aspeno* (1853). Τον Μάιο του 1855, έναν χρόνο μετά τη σύνθεση και την πετυχημένη παρουσίαση της *Isabella d' Aspeno*, ο Παύλος Καρρέρ υπέγραψε συμβόλαιο με τους Casati και Simoni, τους νέους ιμπρεσάριους του θεάτρου Carcano,[1] οι οποίοι του παρήγγειλαν μία νέα όπερα για να παρουσιαστεί κατά τη θεατρική περίοδο 1855-1856, παράλληλα με την *Isabella d' Aspeno*.[2] Έτσι, το 1855 συνέθεσε την τρίτη κατά σειρά όπερά του, *La Rediviva*, μία λυρική τραγωδία με πρόλογο και τρεις πράξεις.[3]

Ο Καρρέρ ζούσε ήδη έξι χρόνια στο Μιλάνο, προσπαθώντας να εξελιχθεί και να εδραιωθεί ως συνθέτης. Μετά την *Isabella*, συνέχισε τη δυναμική του πορεία με ένα έργο του οποίου ήδη ο τίτλος αρκεί για να προκαλέσει το ενδιαφέρον, δημιουργώντας μια αίσθηση μυστηρίου και γεννώντας ερωτηματικά. Όπως θα δούμε, στη *Rediviva* συνυπάρχουν πολιτικές αντιπαραθέσεις, σκηνές δράσης, σφοδρές καταιγίδες, χοροί στο παλάτι του Παρισιού, μία θλιβερή κηδεία, η στιγμή της ανάστασης της πρωταγωνίστριας, μία απόπειρα δολοφονίας και άλλες σκηνές, τις οποίες ο συνθέτης διαχειρίζεται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία, αποδεικνύοντας την αισθητή συνθετική του εξέλιξη σε σύγκριση ήδη με την προηγούμενή όπερά του, η οποία είχε γραφτεί μόλις έναν χρόνο νωρίτερα.

Το λιμπρέτο υπογράφει ο Giuseppe Sapio,[4] ποιητής, λιμπρετίστας και μεταφραστής του 19ου αιώνα, γεννημένος στο Παλέρμο, γνωστός ως «poeta del Real Teatro Carolino di Palermo». Συνεργάστηκε με σημαντικούς συνθέτες της εποχής, όπως τους Pietro Raimondi, Gioachino Bonanno, Bernardo Geraci και Andrea Butera, υπογράφοντας λιμπρέτα για έργα όπως τα *La locandiera* (Παλέρμο 1838), *Il trionfo delle donne* (Γένοβα 1841),[5] *Il trovatore di Ravenna* (Παλέρμο 1845-1846), *Il caffettiere* (1838), *Isabella degli Abenanti* (1836), *Atala* (1851),[6] *Zulima* (1851-1852) και *Rea Silvia* (1840). Παράλληλα,

1 Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Παύλος Καρρέρ*, Fagotto, Αθήνα 2013, σ. 30 και 52.

2 Διονύσιος Μουσμούτης, *Παύλος Καρρέρ: Η σκοτεινή περίοδος 1850-1857*, Εκδόσεις Πλέσσα, Ζάκυνθος 2017, σ. 78.

3 *La Rediviva. Tragedia lirica in un Prologo e tre Atti. Poesia di Giuseppe Sapio. Posta in musica dal maestro Paolo Carrer. Da rappresentarsi al Teatro Carcano il Carnevale 1855-1856*, Luigi Brambilla, Milano 1855, σ. 3-4.

4 Βλ. *La rediviva: Tragedia lirica in un prologo e tre atti, Giuseppe Sapio – Paolo Carrer*, Biblioteca Nazionale Braidense, https://www.internetculturale.it (τελευταία πρόσβαση: 14.08.2025).

5 Βλ. τις εγγραφές καταλόγου για τα έργα *Zulima*, *Rea Silvia*, *Il trionfo delle donne* και *La locandiera* του Giuseppe Sapio στη Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, https://tinyurl.com/3vdzebh3 (τελευταία πρόσβαση: 14.08.2025).

6 Βλ. *Atala: Tragedia lirica in tre parti, versi di Giuseppe Sapio*, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Fondazione Cini.

εξέδωσε δραματικά κείμενα, όπως το *Pianto e riso, ovvero due melodrammi* (1871), επιβεβαιώνοντας την ευρεία του δραστηριότητα στον χώρο του θεάτρου και της λυρικής σκηνής.

Η *Rediviva* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 19 Ιανουαρίου 1856 στο θέατρο Carcano του Μιλάνου, με μεγάλη επιτυχία, κατά την περίοδο του Καρναβαλιού. Την επιτυχημένη πρεμιέρα ακολούθησαν τουλάχιστον τριάντα ακόμη παραστάσεις, οι οποίες δόθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου τριμήνου του 1856, έως το τέλος της Σαρακοστής.[7] Οι χαρακτήρες της όπερας είναι οι εξής: 1) Matilde di La-Faille, πρώην αγαπημένη του Giorgio και νυν σύζυγος του Montgeron· 2) Giorgio di Garran· 3) Κόμης Montgeron· 4) Στρατάρχης Richelieu· 5) Sofia di Garran, μητέρα του Giorgio· 6) Luigi, ηλικιωμένος υπηρέτης του οίκου των La-Faille· 7) Bassompiere, ιππότης της Αυλής και φίλος του Montgeron· 8) Marianna, ακόλουθος της Sofia· 9) ένας πανδοχέας. Συμμετέχει επίσης μικτή χορωδία, η οποία περιλαμβάνει κυρίες της Αυλής, ιππότες και χωρικούς. Η υπόθεση, συνοπτικά, εξελίσσεται ως εξής:

Η αυλαία ανοίγει με ένα νυχτερινό σκηνικό στην ύπαιθρο, κοντά στο κάστρο των La-Faille, όπου ο Giorgio di Garran σώζει τον στρατάρχη Richelieu, χωρίς να γνωρίζει την ταυτότητά του, από φονική ενέδρα τριών αγνώστων, μεταξύ των οποίων βρίσκεται και ο κόμης Montgeron. Ο Richelieu αναγνωρίζει την ανδρεία του νεαρού και του αναθέτει μία μυστική αποστολή σε μακρινό τόπο, η οποία τον κρατά μακριά από την αγαπημένη του Matilde, την οποία σκόπευε να ζητήσει σε γάμο. Στην πρώτη πράξη, επτά χρόνια μετά τα γεγονότα του προλόγου, ο Giorgio δεν έχει επιστρέψει από την αποστολή· η τύχη του αγνοείται και όλοι τον θεωρούν νεκρό. Στο μεταξύ, η Matilde, πιστεύοντας ότι ο Giorgio έχει πεθάνει, αναγκάστηκε να παντρευτεί τον Montgeron. Τη στιγμή που αρχίζει η πράξη, η ίδια έχει μόλις πεθάνει από καρδιακή προσβολή. Ο Giorgio επιστρέφει αναπάντεχα ακριβώς την ώρα της κηδείας, πληροφορείται τον θάνατο της Matilde και σπεύδει να προλάβει τη νεκρώσιμη ακολουθία της στο νεκροταφείο των La-Faille. Όταν η κηδεία ολοκληρώνεται και όλοι αποχωρούν, εκείνος γονατίζει κλαίγοντας πάνω από τον τάφο της· τότε συμβαίνει κάτι εντελώς εξωπραγματικό: η Matilde ανασταίνεται!

Στην δεύτερη πράξη, έξι μέρες αργότερα, ο Giorgio και η Matilde, των οποίων ο έρωτας δεν έσβησε ποτέ, βρίσκονται σε ένα πανδοχείο, ενώ τυχαία στο διπλανό δωμάτιο διαμένει ο Montgeron, ο οποίος σχεδιάζει νέα επίθεση κατά του Richelieu και αποκαλύπτει ότι είναι ο ίδιος που δηλητηρίασε τη σύζυγό του, τη Matilde. Αυτή τον ακούει, εκείνος αντιλαμβάνεται την παρουσία της, αλλά, προτού προλάβει να αντιδράσει, η Matilde διαφεύγει μαζί με τον Giorgio. Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια ενός μεγάλου χορού στο παλάτι του Λουξεμβούργου, ο Giorgio αποκαλύπτει στον Richelieu την απόπειρα δολοφονίας της Matilde. Ο Montgeron ανακοινώνει δημόσια ότι η σύζυγός του είναι ζωντανή, η Matilde αποκρύπτει την ταυτότητά της και εκείνος απειλεί τη ζωή του παιδιού τους.

Στην τρίτη πράξη, πέντε χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια εθνικής γιορτής και στρατιωτικής παρέλασης στην πλατεία της Παναγίας των Παρισίων, ο Montgeron επιχειρεί νέα απόπειρα δολοφονίας εναντίον του Richelieu. Η Matilde τον εμποδίζει και εκείνος επιχειρεί να τη μαχαιρώσει. Ο Richelieu διατάζει τη σύλληψή του, όμως ο Montgeron αυτοκτονεί, προτού οι στρατιώτες προλάβουν να τον συλλάβουν.

Στην τρίτη του όπερα, ο Καρρέρ φαίνεται πως ήταν αποφασισμένος να εντυπωσιάσει ακόμη περισσότερο το ιταλικό κοινό, παρουσιάζοντας ένα αριστουργηματικό έργο που φιλοδοξούσε να διακριθεί από κάθε άποψη. Από την ανάγνωση της υπόθεσης της *Rediviva* γίνεται φανερό ότι ο Giuseppe Sapio συνέβαλε καθοριστικά στην επίτευξη αυτού του

[7] Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 54.

στόχου, επιλέγοντας να βασίσει το λιμπρέτο στην ιστορία της νεκραναστημένης συζύγου, ένα θέμα που κατά καιρούς ενέπνευσε πολλούς λογοτέχνες να δημιουργήσουν τη δική τους εκδοχή. Όπως και στην *Isabella d' Aspeno*, η επιλογή της υπόθεσης βασίζεται σε ένα δημοφιλές λογοτεχνικό μοτίβο, ακολουθώντας μία πρακτική που συναντάται σε πολλές άλλες σημαντικές όπερες της εποχής.

Οι ρίζες του μύθου της συζύγου που πεθαίνει και στη συνέχεια ανασταίνεται εντοπίζονται σε λαϊκές δοξασίες πολλών διαφορετικών πολιτισμών ανά τον κόσμο. Η μεγάλη απήχηση του θέματος οφείλεται, φυσικά, στο μεταφυσικό, το παράδοξο, το δραματικό και το μοιρολατρικό στοιχείο που το διαπερνά, στοιχεία τα οποία εξακολουθούν να προκαλούν δέος. Το μοτίβο αυτό συνδέεται συνήθως με την ενοχή του συζύγου, ο οποίος συχνά ευθύνεται για τον θάνατο της γυναίκας, με τη δικαίωση της τελευταίας, η οποία επιστρέφει πλέον ανεξάρτητη, καθώς και με την αλλαγή συζύγου ή μοίρας ως ένα συμβολικό νέο ξεκίνημα.[8]

Τις δύο δεκαετίες που προηγήθηκαν της σταδιοδρομίας του Καρρέρ στο Μιλάνο είχαν γραφτεί τρία έργα με κοινά δραματουργικά και θεματολογικά στοιχεία. Η όπερα *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence* (*Η πανώλη στη Φλωρεντία*, 1838)[9] των Fromental Halévy (1799-1862)[10] και Eugène Scribe, φαίνεται επίσης να αντλεί την έμπνευσή της από τον ίδιο μύθο και παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τη *Rediviva*. Στο λιμπρέτο του Scribe, η Ginevra αναγκάζεται να παντρευτεί τον δούκα της Φεράρας, αλλά κατά τη διάρκεια της τελετής πέφτει σε λήθαργο εξαιτίας ενός δηλητηριασμένου πέπλου, καθώς θεωρείται ότι έχει προσβληθεί από πανώλη. Τελικά επανέρχεται στη ζωή, ύστερα από τον θρήνο του γλύπτη Guido πάνω από τον τάφο της. Αντί να επιστρέψει στον σύζυγό της, καταφεύγει στον Guido και οι δυο τους παντρεύονται με την άδεια του πατέρα της.[11] Μία ακόμη λογοτεχνική εκδοχή της ιστορίας, η οποία πιθανότατα άσκηση μικρότερη επιρροή στον Sapio, είναι το ρομαντικό δράμα *A legend of Florence* (1840) του βρετανού θεατρικού συγγραφέα Leigh Hunt (1784-1859). Στο έργο αυτό, η Ginevra πεθαίνει εξαιτίας μιας σπάνιας ασθένειας, αλλά τελικά ανασταίνεται και επιστρέφει στον σύζυγό της. Η εκδοχή αυτή φαίνεται να εμπνέεται από ιστορίες ανθρώπων που κηδεύτηκαν εσφαλμένα, ενώ βρίσκονταν ακόμη στη ζωή, δηλαδή από περιπτώσεις νεκροφάνειας.

[8] Σε ποικίλες αφηγηματικές παραδόσεις απαντά το μοτίβο της γυναίκας που πεθαίνει λίγο πριν ή αμέσως μετά τον γάμο και, κατόπιν θαυματουργικής ή μαγικής επαναφοράς στη ζωή, δεν επιστρέφει στον πρώτο σύζυγο, αλλά συνάπτει νέο δεσμό, συνήθως με έναν άνδρα που αποδεικνύεται ηθικά ή κοινωνικά καταλληλότερος. Για παραλλαγές του μοτίβου α) σε ρωσικά παραμύθια της συλλογής του Αφανάσιεβ, βλ. Vladimir Propp Yakovlevich, *The Russian Folktale*, μτφρ. Sibelan Forrester, Wayne State University Press, Detroit 2012, σ. 50-56· β) στις αγγλικής ή σκωτσέζικης προέλευσης παραλογές *The Wife of Usher's Well* ή *The Clerk's Twa Sons of Owsenford*, βλ. Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols., Houghton, Mifflin and Company, Boston 1882-1898, και συγκεκριμένα «The Clerk's Twa Sons of Owsenford», vol. II, No. 72, σ. 150, και «The Wife of Usher's Well», vol. II, No. 79, σ. 168· γ) στα ινδικά παραμύθια *Pañcatantra, Kathāsaritsāgara – Ο ωκεανός των ρευμάτων ιστορίας*, βλ. Maurice Winternitz, *A History of Indian Literature – Vol. 2: Buddhist Literature and Jaina Literature*, Motilal Banarsidass, Delhi 1981 [1927], και Johannes Hertel, *Das Pañcatantra: Seine Geschichte und seine Verbreitung*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1914· και δ) στις ιστορίες των Ορίσα στη Νιγηρία, βλ. Sigrid Schmidt, *The Forgotten Bride. International Tale Types in Namibia – Texts and Discussions*, Rüdiger Köppe Verlag (Afrika erzählt, Bd. 10), Köln 2009.

[9] Η *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence* είναι μία grand opéra σε πέντε πράξεις, η οποία έκανε πρεμιέρα στη Salle Le Peletier της Όπερας του Παρισιού στις 5 Μαρτίου 1838. Βλ. Diana Hallman, «The Grand Operas of Fromental Halévy», στο: David Charlton (επιμ.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 233-241.

[10] Ο Fromental Halévy υπήρξε γάλλος συνθέτης, ο οποίος διακρίθηκε κυρίως στον χώρο της όπερας. Από πολύ νεαρή ηλικία υπήρξε μαθητής και προστατευόμενος του Luigi Cherubini. Το γνωστότερο έργο του είναι η όπερα *La Juive* (1835). Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Ruth Jordan, *Fromental Halévy – His Life and Music, 1799-1862*, Limelight, New York 1996 / Kahn & Averill, London 2006.

[11] Μουσμούτης, ό.π., σ. 79.

Το θεατρικό έργο που αποτελεί, ωστόσο, την κύρια πηγή έμπνευσης είναι το ιστορικό δράμα των Anicet Bourgeois (1806-1871) και Gustave Lemoine (1802-1855), *Mademoiselle de La Faille* (1843). Η υπόθεσή του μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια στο λιμπρέτο της όπερας, με ορισμένες διαφοροποιήσεις, άλλες σημαντικές και άλλες ήσσονος σημασίας (όπως το ότι η Matilde στο θεατρικό έργο ονομάζεται Séraphine και ο Luigi Dominique).[12] Μία από τις βασικές διαφορές μεταξύ των δύο έργων αφορά τον χαρακτήρα του Richelieu, ο οποίος στη *Rediviva* δεν αναφέρεται ως Καρδινάλιος Richelieu αλλά ως "maresciallo" (στρατάρχης).[13] Η πληροφορία αυτή παραπέμπει στον Armand de Vignerot du Plessis,[14] δούκα του Richelieu και μικρανεψιό του καρδινάλιου, και όχι στον ίδιο τον πασίγνωστο καρδινάλιο. Μία ακόμη ιδιαίτερα σημαντική διαφορά, η οποία συνδέεται επίσης με τον Richelieu, εντοπίζεται στην τρίτη πράξη της όπερας. Οι Καρρέρ και Sapio προσφέρουν στο κοινό μία σκηνή έντονης αγωνίας και δράσης, κατά την οποία όλοι οι βασικοί χαρακτήρες του έργου βρίσκονται συγκεντρωμένοι, ανήμερα μίας εθνικής γιορτής, μέσα στο πλήθος της πλατείας της Παναγίας των Παρισίων, όπου ο κόμης Montgeron επιχειρεί να δολοφονήσει τον στρατάρχη Richelieu. Αφού επιτεθεί στη Matilde, ο Montgeron αυτοκτονεί πριν συλληφθεί.[15] Το φινάλε της *Rediviva*, σε σύγκριση με εκείνο της *Mademoiselle de La Faille*, όπου η ιστορία ολοκληρώνεται στα διαμερίσματα του Καρδινάλιου Richelieu, με την παρέμβαση του ίδιου και του βασιλιά, είναι αναμφίβολα πιο εντυπωσιακό.

Διάφορα στοιχεία συνηγορούν στο ότι ο Καρρέρ επιδίωκε να υπερβεί τα έως τότε όριά του και να οδηγήσει το έργο του σε ένα ανώτερο στάδιο καλλιτεχνικής εξέλιξης: η τοποθέτηση της ιστορίας στη γαλλική πρωτεύουσα του 17ου αιώνα, η επιλογή μίας πλοκής με πολυάριθμα πρόσωπα και σύνθετη υπόθεση, οι μεγάλες σε διάρκεια σκηνές, οι συχνές αλλαγές σκηνικών, το πλούσιο και μεγαλοπρεπές περιβάλλον με ευγενείς και βασιλιάδες, καθώς και η εκτεταμένη συμμετοχή της χορωδίας σε πολλά μουσικά νούμερα, με εντυπωσιακές σκηνές πλήθους και μπαλέτο. Ο ίδιος ο συνθέτης, σε επιστολή του προς τον Ιωάννη Τσακασιάνο, χαρακτήρισε το έργο του «Grand Opéra-Ballo».[16] Παρ' ότι ασφαλώς δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ένα έργο που εντάσσεται αμιγώς στο είδος της γαλλικής grand opéra, η *Rediviva* ενσωματώνει αρκετά από τα χαρακτηριστικά της, προσεγγίζοντας τη μεγαλοπρέπεια της γαλλικής οπερατικής σκηνής. Ένα ακόμη, ιδιαίτερα ενδιαφέρον ζήτημα που προκύπτει από τη μελέτη της υπόθεσης είναι η πολιτική διάσταση που ο Καρρέρ, σε συνεργασία με τον λιμπρετίστα, προσδίδει στο έργο, στοιχείο το οποίο απουσιάζει από το πρωτότυπο θεατρικό *Mademoiselle de La Faille*. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ότι οι δημιουργοί της όπερας θεώρησαν την πολιτική αυτή διάσταση απαραίτητο δραματουργικό συστατικό.

[12] Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 284.

[13] Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 176.

[14] Ο Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu (1696-1788), ήταν συγγενής του Καρδινάλιου Richelieu και διακρίθηκε για τις στρατιωτικές του ικανότητες. Έλαβε μέρος σε σημαντικές πολεμικές συγκρούσεις της εποχής του, όπως ο Πόλεμος της Ισπανικής Διαδοχής, ο Πόλεμος της Πολωνικής Διαδοχής και ο Πόλεμος της Αυστριακής Διαδοχής. Το 1748 αναγορεύθηκε στρατάρχης της Γαλλίας (Maréchal de France), λαμβάνοντας τον ανώτατο στρατιωτικό βαθμό της χώρας. Διετέλεσε, επίσης, διοικητής στη Γαλλική Ναυτική Διοίκηση, ενώ ανέλαβε και σημαντικές διπλωματικές αποστολές. Πέθανε το 1788 σε προχωρημένη ηλικία, λίγο πριν το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης. Είχε φιλικές σχέσεις με τον Βολταίρο και άλλους εκπροσώπους του Διαφωτισμού, χωρίς ωστόσο να υπάρξει ο ίδιος διανοούμενος. Έμεινε στην ιστορία όχι μόνο για τη στρατιωτική και διπλωματική του δράση, αλλά και για τη φήμη του ως «grand séducteur» της εποχής. Βλ. Armand de Vignerot du Plessis (1696-1788), στο *Museum-digital*, https://global.museum-digital.org/people/9380 (τελευταία πρόσβαση: 10.10. 2025).

[15] Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 285.

[16] Βλ. επιστολή του Παύλου Καρρέρ προς τον Ιωάννη Τσακασιάνο με ημερομηνία 6 Ιουλίου 1886, στο: Ξεπαπαδάκου, ό.π., σ. 285 και 330-332.

Το έργο διέπεται από δύο βασικούς θεματικούς άξονες: αφενός τον μύθο της ανάστασης και τη δύναμη του έρωτα, και αφετέρου τον πολιτικό. Ήδη από τον τίτλο του έργου προβάλλεται ο ρόλος της Matilde de La Faille, δίνοντας έμφαση στο μοτίβο του θανάτου και της ανάστασης, και, κατ' επέκταση, στον έρωτά της με τον Giorgio di Garran. Την ημέρα που ο Giorgio επιστρέφει, έπειτα από επτά χρόνια απουσίας, η Matilde έχει, συμπτωματικά, πεθάνει μόλις λίγες ώρες νωρίτερα, δημιουργώντας στον θεατή την αίσθηση του ανεκπλήρωτου. Όταν όμως εκείνος μεταβαίνει στον τάφο της για να θρηνήσει τον χαμό της, η Matilde βρίσκει τη δύναμη να αναστηθεί και να ξεκινήσει μαζί του μια νέα ζωή.

Από την άλλη πλευρά, ήδη από την πρώτη σκηνή του προλόγου, πριν ακόμη εμφανιστεί για πρώτη φορά η Matilde, εκτυλίσσεται ένα επεισόδιο πολιτικής βίας, όταν ο κόμης Montgeron στήνει ενέδρα στον Richelieu, από την οποία εκείνος σώζεται χάρη στην τυχαία επέμβαση του Giorgio. Στην πρώτη πράξη ο Montgeron επιδιώκει να απαλλαγεί από τη σύζυγό του, προκειμένου να παντρευτεί μία γυναίκα με ισχυρότερες πολιτικές διασυνδέσεις· στη δεύτερη πράξη συνωμοτεί εναντίον του Richelieu και στην τρίτη πράξη επιχειρεί εκ νέου να τον δολοφονήσει. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια διαρκής αίσθηση αγωνίας και ανασφάλειας. Παράλληλα, ο Richelieu είναι ο πρώτος από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους που εμφανίζεται στη σκηνή και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο σε ολόκληρη την όπερα: είναι εκείνος που απομακρύνει τον Giorgio από τη Matilde αναθέτοντάς του τη μυστική αποστολή, που ενημερώνει τη Sofia ότι ο γιος της ζει, ενώ όλοι τον θεωρούσαν νεκρό επί επτά χρόνια, και της παραδίδει μυστικό σημείωμα που αφορά τον Giorgio, ενώ στο φινάλε γίνεται στόχος της πολιτικά υποκινούμενης απόπειρας δολοφονίας. Οι συνεχείς συνομωσίες του Montgeron και η αδιάκοπη καταδίωξη του Richelieu καθιστούν τους δύο αυτούς χαρακτήρες εξίσου καθοριστικούς για την εξέλιξη της πλοκής. Διαμορφώνεται, έτσι, ένα δραματουργικό υπόβαθρο πολύ πιο έντονο απ' όσο αρχικά προϊδεάζει ο τίτλος της όπερας· θα μπορούσε μάλιστα να υποστηριχθεί ότι αναπτύσσεται μία δεύτερη, παράλληλη υπόθεση, η οποία εξελίσσεται ταυτόχρονα με την κύρια, διασταυρώνεται συνεχώς μαζί της και επηρεάζει αποφασιστικά την εξέλιξή της. Με τον τρόπο αυτόν, ο ρόλος της Matilde – της rediviva – αποδεικνύεται λιγότερο κυρίαρχος απ' όσο θα ανέμενε κανείς διαβάζοντας μόνο τον τίτλο της όπερας, ενώ μεγαλύτερη έμφαση αποδίδεται τελικά στις πολιτικές δολοπλοκίες.

Ο Καρρέρ και ο Sapio μετατρέπουν, με τον τρόπο αυτό, την ιστορία του λαϊκού μύθου της νεκραναστημένης συζύγου σε ένα πολιτικό και κοινωνικό θρίλερ. Πολλά από τα θέματα που επέλεγαν οι λιμπρετίστες του 19ου αιώνα συμβάδιζαν με το ρομαντικό μυθιστόρημα, ιδίως το γαλλικό, όπως αυτό εκπροσωπείται από συγγραφείς όπως οι Hugo, Dumas και Flaubert.[17] Τα έργα τους προβάλλουν ήρωες με ανθρώπινες αδυναμίες και σκοτεινά πάθη, αλλά και πρόσωπα της εξουσίας που καταχρώνται τη δύναμή τους. Το λογοτεχνικό αυτό ρεύμα φαίνεται ότι επηρέασε πολλούς δημιουργούς της όπερας, οδηγώντας στη σύνθεση έργων που ενσωμάτωναν αντίστοιχες θεματικές εντάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο *Rigoletto* του Giuseppe Verdi, βασισμένος στο *Le roi s'amuse* (1832) του Victor Hugo, όπου οι θεματικές της κοινωνικής αδικίας και της τραγικής μοίρας αποκτούν έντονη μουσικοδραματική διάσταση. Αντίστοιχα, η όπερα *Il giuramento* (1837) του Saverio Mercadante αντλεί την υπόθεσή της από το *Angelo, tyran de Padoue* (1835) του ίδιου συγγραφέα, συνδυάζοντας το ρομαντικό πάθος με την ιταλική γραφή του *bel canto*.[18] Τέλος, ο Filippo Marchetti, με το *Ruy Blas* (1869), μετέφερε στην όπερα το ομώνυμο δράμα του Hugo, ενσωματώνοντας στοιχεία της γαλλικής grand

[17] David R. B. Kimbell, *Italian opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 408.

[18] Colleen Fay, «Background to Mercadante's *Il Giuramento*», σημειώσεις προγράμματος για την Washington Concert Opera, 31 Μαΐου 2009.

opéra στο ιταλικό οπερατικό ιδίωμα.[19] Η προσέγγιση αυτή επέτρεψε στους συνθέτες να δημιουργήσουν δραματικές και ψυχολογικά έντονες άριες και σύνολα, ενισχύοντας παράλληλα την κοινωνική και ηθική διάσταση της πλοκής.

Είναι πιθανό η αναφορά στον μικρανεψιό του Καρδινάλιου Richelieu να σχετίζεται με μια προσπάθεια αποφυγής ενδεχόμενης παρέμβασης της λογοκρισίας. Η πολιτική και θρησκευτική λογοκρισία άσκησε καθοριστική – και συχνά επιζήμια – επίδραση στην ιταλική όπερα κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Σε πολλές περιπτώσεις οδήγησε σε απαγορεύσεις παραστάσεων, υποχρεωτικές περικοπές και επαγγελματικές μετακινήσεις συνθετών. Η μη έγκριση της παρουσίασης του *Poliuto* στη Νάπολη υποχρέωσε τον Donizetti να εγκαταλείψει την πόλη, ενώ η υπόθεση συνδέεται και με την τραγική αυτοκτονία του τενόρου Adolphe Nourrit. Ο Bellini, προκειμένου να εξασφαλίσει την παρουσίαση της όπερας *I puritani*, αναγκάστηκε να αφαιρέσει το πατριωτικό ντουέτο «Suoni la tromba». Παρόμοιες παρεμβάσεις της λογοκρισίας παρατηρούνται και σε έργα του Verdi,[20] όπως τα *Stiffelio*, *Rigoletto* και *Un ballo in maschera*, γεγονός που καταδεικνύει τη συστηματικότητα και τη διάρκεια του φαινομένου.[21] Στο πλαίσιο αυτό, δεν αποκλείεται ο Καρρέρ και ο Sapio να απέφυγαν τη ρητή αναφορά στον Καρδινάλιο Richelieu, αφήνοντας να εννοηθεί, μέσω του χαρακτηρισμού «στρατάρχης», ότι πρόκειται για τον Armand de Vignerot du Plessis. Μέχρι σήμερα δεν είναι γνωστή κάποια ιστορικά τεκμηριωμένη απόπειρα δολοφονίας εναντίον του Armand de Vignerot du Plessis, ενώ για τον θείο του, Armand Jean du Plessis, duc de Richelieu, οι ιστορικές πηγές αναφέρουν επανειλημμένες απόπειρες κατά της ζωής του.[22] Βεβαίως, αυτό δεν σημαίνει ότι η υπόθεση της όπερας πρέπει να ερμηνευθεί ως αντανάκλαση πραγματικών ιστορικών γεγονότων: το λιμπρέτο αποτελεί προϊόν της φαντασίας και οι λόγοι της πολιτικοποίησής του μπορεί να ποικίλλουν. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο καταφέρνουν ο Καρρέρ και ο Sapio να κρύψουν δεξιοτεχνικά μία όπερα με πολιτικές προεκτάσεις πίσω από το πέπλο του παράδοξου μύθου είναι εντυπωσιακός.

Για να στραφούμε στην ίδια τη μουσική, επιλέξαμε να σχολιάσουμε αναλυτικά την 9η σκηνή της Α΄ πράξης: φέρει τον τίτλο *Scena funebre* και πρόκειται για τη νεκρώσιμη ακολουθία της Matilde. Στο λιμπρέτο υπάρχει η εξής εισαγωγή, με την οποία ο Sapio περιγράφει με γλαφυρότητα το σκηνικό και την τοποθεσία:

> Πάρκο του Κόμη του Montgeron. Αριστερά, σε προοπτική, βρίσκεται ο τόπος των οικογενειακών τάφων της οικογένειας του La Faille. Ανάμεσά τους διακρίνεται ένας τάφος, τοποθετημένος κάτω από ένα είδος μικρού ναού και περιφραγμένος· πρόκειται για τον τάφο της Matilde, πάνω στον οποίο είναι ξαπλωμένη η ίδια, ντυμένη στα λευκά. Μια καγκελόπορτα παραμένει ανοιχτή, ενώ το εσωτερικό φωτίζεται από ένα κρεμαστό φανάρι. Δεξιά, στο βάθος, ένα ρυάκι διασχίζεται από μια πρόχειρη ξύλινη γέφυρα. Εδώ κι εκεί υψώνονται δέντρα, ενώ μπροστά, δεξιά, δεσπόζει ένα μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα, που ρίχνει μεγάλη σκιά. Είναι νύχτα.

[19] Amanda Holden (επιμ.), «Marchetti's *Ruy Blas*», *The New Penguin Opera Guide*, Penguin Putnam, New York 2001, σ. 529.

[20] Kimbell, ό.π., σ. 494.

[21] Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago 2006, σ. 93.

[22] Ο Armand Jean du Plessis, duc de Richelieu (1585-1642), ήταν επίσκοπος του Λουσόν, καρδινάλιος (1622) και από το 1624 πρώτος υπουργός του Λουδοβίκου ΙΓ΄. Ως υποστηρικτής του απολυταρχικού κράτους, φρόντισε να περιοριστεί η δύναμη των ευγενών και των Ουγενότων, ενώ στην εξωτερική πολιτική αντιτάχθηκε στους Αψβούργους, οδηγώντας τη Γαλλία στον Τριακονταετή Πόλεμο (1635). Παράλληλα, υπήρξε προστάτης των γραμμάτων και ιδρυτής της Académie française (1635). Θεωρείται ο θεμελιωτής της συγκεντρωτικής μοναρχίας στη Γαλλία και ένας από τους πρώτους «μοντέρνους» πρωθυπουργούς της Ευρώπης. Βλ. Αριστοτέλης Τζιαμπίρης, *Θρησκευτική πίστη και διεθνείς σχέσεις: Διδάγματα από τον Καρδινάλιο Ρισελιέ και την πρώιμη νεότερη Ευρώπη*, Εκδόσεις Παπαδόπουλος, Αθήνα 2023, σ. 10-20.

> Πολλοί χωρικοί, υποτελείς του κόμη του Montgeron, είναι γονατισμένοι μπροστά στον τάφο, με ακάλυπτο το κεφάλι και σε στάση πόνου και προσευχής. Ανάμεσά τους βρίσκεται και ο Luigi.

Στη σκηνή συμμετέχουν α) ο Giorgio, β) ο Luigi, ο ηλικιωμένος υπηρέτης του οίκου των La-Faille, ο οποίος έχει σταθεί στη Matilde σαν πραγματικός πατέρας, γ) μικτή χορωδία χωρικών και δ) χορωδία μοναχών εσωτερικά, εκτός σκηνής (*claustrali*). Η μουσική διαρθρώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι φωνές να δημιουργούν τρία επίπεδα: το πρώτο επίπεδο είναι εκείνο του Giorgio, το δεύτερο του Luigi και των κατοίκων του χωριού που συμμετέχουν στην κηδεία, και το τρίτο της χορωδίας των μοναχών, εκτός σκηνής, όπως είπαμε, η οποία τελεί τη νεκρώσιμη ακολουθία. Ο Giorgio, στο πρώτο επίπεδο, τις περισσότερες φορές τραγουδά στις παύσεις των άλλων φωνών, δημιουργώντας τον δικό του ηχητικό χώρο· αυτό δηλώνει την πραγματική απόσταση που έχει από τους άλλους, αφού στέκεται χωριστά, αλλά και τη διαφορετική συναισθηματική κατάσταση που βιώνει, καθώς η Matilde – η μία και μοναδική γυναίκα της ζωής του – σήμαινε για εκείνον κάτι πολύ περισσότερο απ' ό,τι για τους χωρικούς. Ο Luigi, ο οποίος αγαπούσε τη Matilde σαν κόρη του και είναι πάντα ενσωματωμένος στη χορωδία, όπου συμπληρώνει τη φωνή των μπάσων που απουσιάζει,[23] συστήνει το δεύτερο επίπεδο του θρήνου των χωρικών για την αδικοχαμένη κοπέλα, που εύχονται να βρεθεί σε έναν καλύτερο τόπο. Οι μοναχοί, στο τρίτο επίπεδο, τελούν τη νεκρώσιμη ακολουθία με κείμενο θρησκευτικού περιεχομένου και προσεύχονται.

Το κομμάτι ξεκινά με μία μελαγχολική εισαγωγή (μ. 1-9) στη ντο-ελάσσονα, με την ένδειξη Andante sostenuto και σε μέτρο 4/4. Το ύφος του, καθώς και τα επιμέρους στοιχεία του (ρυθμικά, ενορχηστρωτικά, αλλά ακόμη και η ίδια η τονικότητα της ντο-ελάσσονος) παραπέμπουν πειστικά στο είδος της *Marcia funebre* (του πένθιμου εμβατηρίου), το οποίο χρησιμοποιείται είτε ως αυτόνομο έργο είτε ως μέρος ευρύτερων συνθέσεων για την απόδοση του θανάτου και του πένθους. Ο Καρρέρ συνέθεσε συνολικά τέσσερα πένθιμα εμβατήρια.[24] Το απόσπασμα που θα αναλύσουμε διασκευάστηκε και για μπάντα πνευστών και κρουστών·[25] είναι μάλιστα πιθανό με τη συγκεκριμένη *Marcia funebre* η Φιλαρμονική της Ζακύνθου να συνόδευσε τον ίδιο τον Καρρέρ στην τελευταία του κατοικία.[26] Ένα κομμάτι αυτού του είδους χαρακτηρίζεται από εμβατηριακό ρυθμό (συχνά σε 2/4 ή 4/4), αργή χρονική αγωγή, ελάσσονα τονικότητα και ενορχήστρωση που δίνει έμφαση στα χάλκινα πνευστά και τα τύμπανα, ώστε να θυμίζει τελετουργική πομπή· η μελωδία έχει θρηνητικό χαρακτήρα, ενώ συχνά συναντώνται αντιθέσεις ανάμεσα σε δραματικά και λυρικά αποσπάσματα, εκφράζοντας τόσο τον θρήνο όσο και την ανάμνηση του νεκρού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η *Marcia funebre* από τη *Συμφωνία αρ. 3*, *Eroica* (1804) του Beethoven[27] και η Marche funèbre από τη *Σονάτα για πιάνο αρ. 2* (1837-1839) του Chopin. Αποτέλεσε επίσης συχνό δραματουργικό στοιχείο της ιταλικής όπερας του 19ου αιώνα, συνδεόμενο με σκηνές θανάτου, εκτέλεσης ή συλλογικού πένθους, διατηρώντας πάντοτε τα χαρακτηριστικά μουσικά γνωρίσματα του είδους, όπως συμβαίνει στην πένθιμη πομπή του *Don Carlo* (1867) του Verdi.[28]

[23] Η χορωδία είναι γραμμένη σε δύο πεντάγραμμα (σοπράνο – άλτο και τενόροι) και τραγουδά σε *unisono* ή *divisi* σε τέσσερις φωνές. Τη φωνή των μπάσων, η οποία απουσιάζει, συμπληρώνει ο Luigi, ο οποίος είναι βαθύφωνος, εκτός από τα σημεία όπου η χορωδία τραγουδά μαζί με τους μοναχούς. Στην παρτιτούρα, το πεντάγραμμο των μπάσων καταλαμβάνει η χορωδία των μοναχών.

[24] Λεωτσάκος, ό.π., σ. 248 και 253.

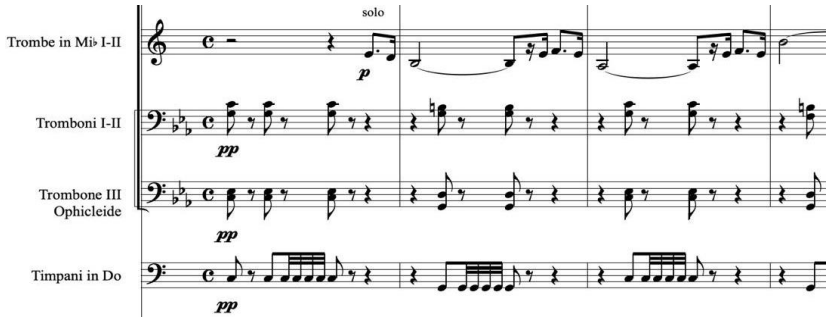
[25] Φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη (φάκελος Καρρέρ, αρ. εισ. 44, 44/117). Βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ. 256.

[26] Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής* – Τόμος 3: *Ζακυνθινοί μουσουργοί, μουσικοί και μουσικολόγοι – Επτανησιακή Σχολή*, Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Ζάκυνθος 2010, σ. 40.

[27] Denis Matthews, *Beethoven*, J. M. Dent, London 1990, σ. 156.

[28] Julian Budden, *The Operas of Verdi*, τόμος 3, Clarendon Press, Oxford 1992, σ. 55-58.

Στην εισαγωγή, η τρομπέτα αναλαμβάνει σολιστικό ρόλο (σε δυναμική *piano*), με συνοδεία τρομπονιών – οφικλείδας και τυμπάνων (σε δυναμική *pianissimo*). Πρόκειται για ένα συμπαγές σύνολο χάλκινων πνευστών, ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό μουσικό σχήμα, το οποίο χρησιμοποιείται παραδοσιακά σε εμβατήρια κάθε είδους, είτε στρατιωτικά είτε πένθιμα. Στο σολιστικό μέρος της τρομπέτας κυριαρχεί ο ρυθμικός τύπος του παρεστιγμένου ογδόου που ακολουθείται από δέκατο έκτο στον τέταρτο χρόνο κάθε μέτρου (επίσης στοιχείο πολύ συχνό, σχεδόν απαραίτητο, στο είδος του εμβατηρίου). Η άρση αυτή οδηγεί στη θέση του επόμενου μέτρου, όχι βηματικά αλλά με πήδημα σε φθογγόσημο αξίας μισού, το οποίο συνδέεται με σύζευξη διαρκείας έως τον τρίτο χρόνο, μέχρι να ακολουθήσει η επόμενη άρση, λειτουργώντας σαν ανάσα πριν από την επόμενη θέση (Παράδειγμα 1).



Παράδειγμα 1: Αρ. 9, εισαγωγή, μ. 1-4a

Στο μ. 4 εμφανίζεται μία μεταβολή στον ρυθμό με τρίηχα ογδόων, ενώ στα μ. 5-6 ο ρυθμός πυκνώνει ακόμη περισσότερο, με δέκατα έκτα, πάντοτε στον 3ο και 4ο χρόνο, μέχρι να επανέλθει στα μ. 7-8 στα τρίηχα και το σολιστικό μέρος να ολοκληρωθεί. Τα τρομπόνια συνοδεύουν με όγδοα στην αρχή του 2ου και του 3ου χρόνου, μαζί με τα τύμπανα, τα οποία παρεμβάλλουν έναν σύντομο ρούλο. Δεν υπάρχει μελωδική κίνηση· ακούγονται μόνο στατικές συγχορδίες. Η γραφή τους θυμίζει το αργό βάδισμα της λιτανείας κατά τη νεκρώσιμη ακολουθία (Παράδειγμα 2).



Παράδειγμα 2: Αρ. 9, συνέχεια εισαγωγής – μεταβολές στα ρυθμικά στοιχεία, μ. 4-9

Η επιλογή της ενορχήστρωσης στην εισαγωγή δεν είναι τυχαία. Με λιτά και απλά μέσα, χωρίς υπερβολές, αποδίδονται ο τελετουργικός χαρακτήρας της σκηνής και η βαθιά θλίψη που τη διαπερνά. Επιπλέον, ιδιαίτερο συμβολισμό φέρει η επιλογή των τυμπάνων. Στην Ευρώπη του 17ου-19ου αιώνα, ο αργός, βαθύς ήχος της καμπάνας σηματοδοτούσε τον θάνατο ενός ατόμου, λειτουργώντας τόσο ως συλλογικό κάλεσμα σε πένθος όσο και ως συμβολική αναγγελία της μετάβασης.[29] Τα κρουστά συνοδεύουν συχνά τις πένθιμες πομπές, δημιουργώντας έναν αργό και βαρύ ρυθμικό βηματισμό, ο οποίος ενισχύει τη δραματικότητα και την τελετουργικότητα της σκηνής. Ο συμβολισμός τους συνδέεται

[29] Percival Price, *Bells and Man*, Oxford University Press, Oxford 1983, σ. 111-112.

με τη θρησκευτική και κοινωνική διάσταση του θανάτου, ενώ στη μουσική λειτουργούν ως ηχητικά σύμβολα της συλλογικής μνήμης και της πένθιμης πορείας, μιμούμενα τον ήχο των νεκρώσιμων καμπανών.[30]

Στο μ. 10 εμφανίζονται αιφνίδια η ένδειξη *f* και ένα ορχηστρικό *tutti*. Η μελωδία οδηγείται σε ψηλότερη ηχητική περιοχή, με κορύφωση στο μ. 12, απ' όπου αρχίζει σταδιακά και η μελωδική κάθοδος, συνοδευόμενη από ένα φυσικό *decrescendo*, το οποίο προκύπτει από τη σταδιακή αραίωση της ενορχήστρωσης. Το ρυθμικό σχήμα στα μ. 13-14, δηλαδή τα διαδοχικά κατιόντα διατονικά ημιτόνια στα πνευστά, τα οποία εμφανίζονται αργότερα και στη μελωδική γραμμή του Giorgio, θυμίζει, σε έναν βαθμό, το χαρακτηριστικό μοτίβο του αναστεναγμού [*Seufzermotiv*] (Παράδειγμα 3).



Παράδειγμα 3: Αρ. 9, κορύφωση και σταδιακή αποσύνθεση, μ. 10-16

Στο μ. 17 η άρπα εισάγει το επόμενο τμήμα με τρίηχα, δημιουργώντας μια αίσθηση κινητικότητας. Ωστόσο, τα έγχορδα, τα οποία κρατούν τον ρυθμό με όγδοα στον 1ο και τον 3ο χρόνο, μαζί με το αριστερό χέρι της άρπας, διατηρούν το πομπώδες ύφος που χαρακτηρίζει το μέρος ήδη από την αρχή του. Στο μ. 18 εισάγεται η χορωδία των χωρικών μαζί με τον Luigi, οι οποίοι τραγουδούν ένα νέο, επίσης μελαγχολικό μουσικό

[30] Monica Mattfeld, «The Spanish Horse and the Thunder Drum: Taxidermied Subjects and Animal-Made-Objects in the Early Nineteenth Century», *Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface* 15/1, 2023, σ. 159-175· https://humanimalia.org/article/download/15999/24864/58770: "Parting Knell".

θέμα, σε μία φωνητική γραμμή, με συνοδεία σόλο φλάουτου, όμποε και κλαρινέτου, έως το μ. 25. Ο Luigi και η χορωδία τραγουδούν σε ταυτοφωνία – στοιχείο ταύτισης που προσδίδει συναισθηματικό βάθος στη σκηνή. Παρ' όλο που η πρακτική αυτή είναι συχνή στην έναρξη ενός χορωδιακού αποσπάσματος, εδώ εκφράζει επιπλέον τον κοινό πόνο ολόκληρης της κοινότητας για τον αδόκητο θάνατο της νέας γυναίκας. Όπως θα δούμε, ο πόνος αυτός αποδίδεται με μια μελωδία πολύ διαφορετική από την ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση του Giorgio, ο οποίος αγνοούσε τα γεγονότα και αιφνιδιάστηκε από την τραγική αυτή εξέλιξη. Το στοιχείο του παρεστιγμένου παραμένει παρόν και στη δική τους μελωδία. Η μελωδική τους γραμμή περιστρέφεται γύρω από τον φθόγγο σολ. Στο σημείο αυτό τραγουδούν τους εξής στίχους: «Πόσο γρήγορα έσβησε / Των ημερών σου η αυγή! / Πόσο γρήγορα πέρασες / Την κοιλάδα του πόνου!» (Παράδειγμα 4).

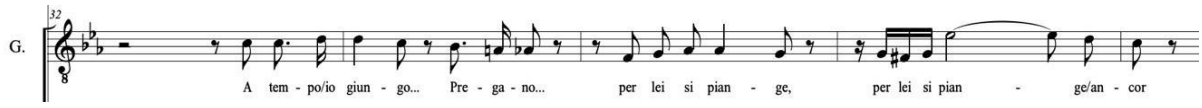


Παράδειγμα 4: Αρ. 9, ο Luigi και χορωδία χωρικών, μ. 18-25

Ο Luigi και η χορωδία των χωρικών ολοκληρώνουν μία περίοδο οκτώ μέτρων και αμέσως ξεκινά η χορωδία των μοναχών στο μ. 25, με μία κατιούσα κλίμακα, η οποία επίσης περιλαμβάνει στιγμές διαρκείας. Η συμμετοχή της χορωδίας των μοναχών, και μάλιστα βαθύφωνων, προσδίδει ένα πολύ συγκεκριμένο ηχόχρωμα: σκοτεινό, βαθύ και τελετουργικό. Υπάρχει ένας τονισμός στην πρώτη συλλαβή της λέξης «cie-[li]» (στους ουρανούς), όπου βρίσκεται και η ψηλότερη νότα της φράσης. Ακολουθούν οι στίχοι που οι μοναχοί τραγουδούν στα οκτώ αυτά μέτρα: «Των ουρανών σε αυτήν την καημένη / Ας λάμψει το αιώνιο φως. / Στους ουρανούς αιώνια ανάπαυση / Χάρισέ της, Κύριε».

Μαζί τους ξεκινά να παίζει η μπάντα πνευστών, αυτή τη φορά όχι με όργανα της ορχήστρας, όπως στην αρχή του μέρους, αλλά ως ξεχωριστή μουσική μονάδα. Αυτό εξηγείται από την πρόθεση του συνθέτη να παρουσιάσει τους μοναχούς ως ένα ξεχωριστό σώμα, το οποίο τελεί την κηδεία ως θρησκευτικό τελετουργικό καθήκον, ενώ η υπόλοιπη χορωδία (με τον Luigi στη θέση των μπάσων που απουσιάζουν) εκπροσωπεί το κοινωνικό συναίσθημα των κατοίκων της μικρής πόλης που θρηνούν το νεαρό κορίτσι. Η μπάντα συνοδεύει τους μοναχούς απλά και αρμονικά, χωρίς μελωδική αυτονομία, με νότες που ανήκουν στη χαμηλή έκταση των χάλκινων πνευστών. Επικρατεί ένα ύφος λιτάνευσης και προσευχής. Με τον τρόπο γραφής του, το μέρος αυτό μοιάζει να υποκαθιστά τη λειτουργία του εκκλησιαστικού οργάνου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο μέρος των μοναχών συναντώνται, σε ορισμένα σημεία, πλάγιες ή «εκκλησιαστικές» πτώσεις. Σε αυτό το σημείο υπάρχουν οι εξής σκηνικές οδηγίες στο λιμπρέτο: «Κατά τη διάρκεια του εν λόγω χορού ο Giorgio, τυλιγμένος με έναν μεγάλο μανδύα, θα έχει διασχίσει τη γέφυρα και θα έχει σταματήσει κοντά στο μεγάλο δέντρο, ακούγοντας και λέγοντας: "Εγκαίρως φτάνω… Προσεύχονται… Για αυτήν ακόμα κλαίνε"».

Στο μ. 32 ο Giorgio τραγουδά για πρώτη φορά, με τη συνοδεία των ογδόων των βιολιών (*p*). Τη φράση «Για αυτήν ακόμα κλαίνε» την εκφέρει δύο φορές, τονίζοντας τη δεύτερη φορά τη συλλαβή «pian[-ge]» (κλαί-[νε]), τη στιγμή που, ενώ η μελωδική του γραμμή κινείται, κατά βάση, με καθοδικά βήματα, παρουσιάζει ένα ξαφνικό άλμα προς τον φθόγγο μι-ύφεση΄ (Παράδειγμα 5).



Παράδειγμα 5: Αρ. 9, πρώτη είσοδος του Giorgio, μ. 32-36a

Στο μ. 36 ξεκινά ένα νέο τμήμα, στο οποίο συμμετέχουν η άρπα, η μπάντα πνευστών, οι χωρικοί με τον Luigi, οι μοναχοί και τα έγχορδα. Η άρπα συνεχίζει με τα τρίηχα, όπως και προηγουμένως, ενώ η χορωδία των χωρικών μαζί με τον Luigi επαναλαμβάνει ομόφωνα (σε ταυτοφωνία) το ίδιο θέμα, αυτή τη φορά με τους επόμενους στίχους, χωρίς όμως τη συνοδεία των ξύλινων πνευστών· τραγουδούν: «Όπου δεν υπάρχουν πια δάκρυα, / Όπου η χαρά δεν πεθαίνει, / Αναπαύσου επιτέλους, ωραία ψυχή, / Στην αγκαλιά του Κυρίου». Η μπάντα πνευστών συμμετέχει με συγχορδίες και μεγάλες αξίες, ενώ τα έγχορδα, όπως προηγουμένως, διατηρούν τον ρυθμό της πομπής. Όλα τα όργανα και οι φωνές κινούνται σε μία ήπια δυναμική (*p*). Το σημαντικότερο στοιχείο στο σημείο αυτό είναι ότι οι δύο ομάδες που προηγουμένως παρουσιάζονταν χωριστά, ο λαός και οι μοναχοί, ενώνονται και τραγουδούν ταυτόχρονα. Η ένωση αυτή πραγματοποιείται μέσω της συμμετοχής της μπαντίνας, η οποία έως αυτό το σημείο εκπροσωπούσε το εκκλησιαστικό όργανο που συνόδευε τους μοναχούς. Οι χωρικοί εξακολουθούν να τραγουδούν τη δική τους διακριτή μελωδική γραμμή από εκείνη των μοναχών, ωστόσο η προσθήκη της μπαντίνας λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο ηχητικά επίπεδα. Το κρίσιμο σημείο είναι ότι, ενώ προηγουμένως οι χωρικοί εξέφραζαν τον θρήνο με έναν περισσότερο κοσμικό και συναισθηματικό τόνο, στη δεύτερη στροφή τους ο θρήνος αποκτά θρησκευτικό και τελετουργικό χαρακτήρα, μέσα από στίχους που προσεγγίζουν το χριστιανικό δόγμα σχετικά με τον θάνατο και την ανάπαυση της ψυχής. Με τον τρόπο αυτό, το μουσικό τους μέρος συνδέεται με εκείνο των μοναχών, οι οποίοι τραγουδούν: «Στους ουρανούς αιώνια ανάπαυση, [Χάρισέ της], Κύριε». Ο Giorgio, ωστόσο, παραμένει απομονωμένος στις παρεμβολές του, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, ενώ η μπαντίνα παρουσιάζει παύσεις κατά τη διάρκεια αυτών των παρεμβολών, αντίστοιχες με εκείνες των μοναχών και των χωρικών (Παράδειγμα 6).

Οι παρεμβολές του Giorgio σε αυτό το τμήμα εντοπίζονται κυρίως ενδιάμεσα στις φράσεις των υπολοίπων, όπως στα μ. 39-40 και 43-45, όταν οι μοναχοί και οι χωρικοί έχουν ήδη ολοκληρώσει τη φράση τους. Ο Giorgio, συντετριμμένος, παρακολουθεί ολόκληρη την τελετή απομονωμένος· για την ακρίβεια, τα μόνα λόγια που κατορθώνει να αρθρώσει σε όλο το μέρος (αρ. 9), αφού έχει φτάσει και έχει αντικρίσει το σκηνικό αυτό, περιορίζονται σε δύο μονάχα φράσεις. Ο τρόπος με τον οποίο ο Καρρέρ γράφει τη μελωδική του γραμμή δημιουργεί την εντύπωση ότι ακούμε τους πραγματικούς λυγμούς του, μέσα από τη χρήση του μοτίβου του αναστεναγμού και, στη συνέχεια, την εκδήλωση ενός συναισθηματικού ξεσπάσματος με κλάματα (Παράδειγμα 7). Οι φράσεις του είναι κατακερματισμένες, ενώ και η επιλογή των συγκεκριμένων στίχων από τον Sapio είναι αριστουργηματική· δεν θα μπορούσε να αποδοθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια η συναισθηματική κατάσταση ενός ανθρώπου που παρακολουθεί την κηδεία του αγαπημένου του προσώπου: «Με πνίγουν… τα… δάκρυα… / Διαλύεται… η καρδιά μου». Οι διακοπτόμενες φράσεις, με παύσεις που παραπέμπουν σε λυγμούς, αποτελούν μία τεχνική που χρησιμοποιεί ο Καρρέρ και σε άλλα έργα του (βλ. *Isabella d' Aspeno*), προκειμένου να αποδώσει πιο ρεαλιστικά τη δυσκολία του χαρακτήρα στο να αρθρώσει λόγο, εξαιτίας συναισθηματικής σύγχυσης ή σωματικού πόνου.[31]

[31] Γεωργία Μερεντίτη, *Παύλος Καρρέρ (1829-1896). Το λυρικό του έργο μέσα από το παράδειγμα τριών οπερών της πρώιμης και μέσης περιόδου: Isabella d' Aspeno (1853-1854), La Rediviva (1855), Maria Antonietta (1873). Κριτική έκδοση και ιστορικοαναλυτική προσέγγιση*, διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α. / Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2025, σ. 133.



Παράδειγμα 6: Αρ. 9, ένωση μελωδικών γραμμών λαού – μοναχών, μ. 36 – 42 (σε πλαίσιο σημειώνονται ο Giorgio, οι χωρικοί με τον Luigi και η χορωδία των μοναχών [*Claustrali*])



Παράδειγμα 7: Αρ. 9, Giorgio, «μοτίβο του αναστεναγμού», μ. 43-46a

Στο μ. 46 εμφανίζεται μία σημαντική μουσική τομή: μεταβάλλεται ο τρόπος, από ελάσσονα σε μείζονα, παραμένοντας στην ίδια τονική βάση, με θεμέλιο το ντο. Η αλλαγή αυτή μπορεί να ακούγεται παράδοξη, ωστόσο σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον θρήνο προς την ελπίδα, την προσδοκία ότι η Matilde θα βρίσκεται πλέον σε έναν καλύτερο τόπο («Αναπαύσου επιτέλους, ωραία ψυχή, στην αγκαλιά του Κυρίου»). Η συναισθηματική αυτή μετατόπιση είναι συχνή στη μουσική απόδοση του θανάτου, αλλά και δογματικά επιβεβλημένη, καθώς στον Χριστιανισμό ο θάνατος νοείται ως πέρασμα της ψυχής από τη γήινη ζωή στην αιώνια ζωή του Παραδείσου. Στο σημείο αυτό συμμετέχει ολόκληρη η ορχήστρα (ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ενσωμάτωση των κόρνων στη μπάντα πνευστών), ενώ όλες οι φωνές τραγουδούν με πλουσιότερη μελωδική κίνηση, δημιουργώντας τρία διαφορετικά επίπεδα (Παράδειγμα 8):

1. Μοναχοί, οι οποίοι τραγουδούν πρώτοι, στο μ. 46, μαζί με τα φαγκότα και τα χαμηλά έγχορδα, μία κατιούσα κλίμακα με φθογγόσημα τετάρτου, με εξαίρεση ένα όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο, το οποίο αποτελεί βασικό στοιχείο σε ολόκληρο το μέρος.
2. Χωρικοί και Luigi, οι οποίοι εισέρχονται στο μέσον του μ. 47, μετά την ολοκλήρωση της φράσης των μοναχών, δημιουργώντας την αίσθηση ενός διαλόγου. Μαζί με τους χωρικούς συμμετέχουν τα ψηλά ξύλινα πνευστά, με μία μελωδία που

περιλαμβάνει τρίηχα ογδόων, με κατά βάση ανοδική πορεία και, στη συνέχεια, καθοδική κίνηση με παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα. Είναι η πρώτη φορά που παρουσιάζεται το χορωδιακό σύνολο στην πλήρη ανάπτυξή του, με *divisi* τόσο στις γυναικείες όσο και στις ανδρικές φωνές.

3. Giorgio, ο οποίος, παρ' ότι τραγουδά ταυτόχρονα με τους χωρικούς, επαναλαμβάνει μία μόνο νότα με ανεξάρτητο ρυθμικό σχήμα, πάνω στις λέξεις «αχ, η καρδιά». Στο μ. 49 επαναλαμβάνεται το υλικό του μ. 46, ωστόσο διαφοροποιείται η κατάληξη της φράσης και ο Giorgio δεν συμμετέχει αυτή τη φορά. Ο ήρωας ενώνεται, έστω εν μέρει, με τον θρήνο των χωρικών, εντασσόμενος και ο ίδιος στη δογματική αντίληψη της μετά θάνατον ζωής. Η χριστιανική πίστη στην καθολική Ιταλία της εποχής αποτελούσε ισχυρό πολιτισμικό και κοινωνικό στοιχείο· συνεπώς, η μουσικοδραματική απόδοση του θανάτου δεν μπορούσε να περιοριστεί μόνο στη διάσταση της απώλειας, αλλά έπρεπε να ενσωματώνει και την ελπιδοφόρο προοπτική της λύτρωσης και της αιώνιας ζωής.

Στο μ. 52 ξεκινά ένα νέο τμήμα, στο οποίο οι υπόλοιπες φωνές υποχωρούν και ο κύριος ρόλος περνά στον Giorgio, ο οποίος εισέρχεται ήδη από το τελευταίο μέτρο της προηγούμενης φράσης των άλλων φωνών. Η μελωδική του γραμμή ακολουθεί ανοδική πορεία, με φυσικό *crescendo*, και κορυφώνεται στο μ. 55 στον φθόγγο λα΄ με δυναμική *forte*, όπου τονίζεται η λέξη «διαλύεται» (από τη φράση «διαλύεται η καρδιά μου»), την οποία έχει ήδη επαναλάβει τρεις φορές. Η φράση του αρχίζει στο ισχυρό μέρος του μέτρου, στοιχείο που δεν συναντάται συνήθως στο συγκεκριμένο μέρος. Φαίνεται, επομένως, ότι ο ήρωας έχει φτάσει στο αποκορύφωμα του συναισθηματικού του ξεσπάσματος. Ο Luigi αυτή τη φορά τραγουδά μαζί με τους μοναχούς, στον 2ο και τον 3ο χρόνο του μέτρου, σε αξίες τετάρτου, ενώ οι χωρικοί, επίσης στον 2ο και τον 3ο χρόνο, παρουσιάζουν ένα ρυθμικό σχήμα ογδόου παρεστιγμένου – δεκάτου έκτου – ογδόου, το οποίο λειτουργεί σαν μίμηση του εμβατηριακού χαρακτήρα της σκηνής (Παράδειγμα 9).

Στα μ. 57-67 επανέρχεται το ίδιο θέμα που παρουσιάστηκε στο μ. 46 και οδηγεί εκ νέου στο ξέσπασμα του Giorgio. Στα μ. 68-71 ο Giorgio τραγουδά ξανά μόνος του, με το ρυθμικό σχήμα των τριήχων ογδόων με παύση στο πρώτο όγδοο, αντίστοιχα με εκείνο του μ. 43 (Παράδειγμα 10).

Από το μ. 69 εισέρχονται διακριτικά, σε δυναμική *piano*, και οι υπόλοιπες φωνές, με φθογγόσημα αξίας μισού, ενώ από το μ. 72 μέχρι το τέλος του αποσπάσματος ενσωματώνονται μαζί με τον Giorgio οι χωρικοί και ο Luigi, τραγουδώντας όγδοα με παύσεις και έναν κατακερματισμένο λόγο. Ο Luigi συνυπάρχει με το συλλογικό πένθος των υπολοίπων, αλλά διατηρεί και στιγμές ατομικής έκφρασης, στις οποίες εκδηλώνει τον προσωπικό του πόνο (Παράδειγμα 11).

Οι μοναχοί τραγουδούν ένα ισοκράτημα για δύο μέτρα και τελικά, στο μ. 74, ενώνονται όλες οι φωνές μαζί. Η ενορχήστρωση έχει ήδη αρχίσει να αραιώνει από το μ. 70· στο μ. 73 εμφανίζεται *decrescendo* στα χαμηλά έγχορδα και στο επόμενο μέτρο δυναμική *pianissimo* στα τύμπανα. Ο Καρρέρ αποφορτίζει σταδιακά την ενορχήστρωση, δημιουργώντας έναν κυκλικό δραματουργικό σχεδιασμό σε σχέση με την αρχή της σκηνής, καθώς στα δύο τελευταία μέτρα ακούγονται μόνον η μπάντα πνευστών και τα τύμπανα· δημιουργείται λοιπόν η εντύπωση ότι έχουν στερέψει τα δάκρυα όλων και ότι δεν απομένει άλλη προσευχή να ειπωθεί πια για την αδικοχαμένη Matilde.

Στα μ. 53-54 και 64-65, με τον χαρακτηριστικό αναστεναγμό των μοναχών και του Luigi (λα-ύφεση – σολ· βλ. Παράδειγμα 9), προστίθεται μία ενδιαφέρουσα ελάσσονα απόχρωση στον μείζονα τρόπο. Ο θάνατος, παρά το δόγμα και την ελπίδα της μετά θάνατον ζωής, παραμένει για όσους αγαπούσαν τη νεκρή ένα βαθιά θλιβερό γεγονός. Το κομμάτι ολοκληρώνεται με πλάγιες / «εκκλησιαστικές» πτώσεις, οι οποίες είχαν ήδη

εμφανιστεί στη μελωδική γραμμή των μοναχών, με την υποδεσπόζουσα να λειτουργεί ως δάνεια από τον ελάσσονα τρόπο (Παράδειγμα 12).

Στην παρτιτούρα αναγράφεται η εξής σκηνική οδηγία: «Μετά το τέλος του ύμνου, ο Luigi και οι χωρικοί σηκώνονται, βαδίζοντας προς τα δεξιά με σκυμμένο το κεφάλι, σιωπηλοί και θλιμμένοι».



Παράδειγμα 8: Αρ. 9, δημιουργία τριών διαφορετικών μελωδικών επιπέδων, μ. 46-53



Παράδειγμα 9: Αρ. 9, το συναισθηματικό ξέσπασμα του Giorgio, μ. 52-57a



Παράδειγμα 10: Αρ. 9, Giorgio: «Με πνίγουν τα δάκρυα, μου διαλύεται η καρδιά», μ. 68-71a



Παράδειγμα 11: Αρ. 9, ο κατακερματισμένος λόγος του Giorgio και η ένωση των άλλων φωνών, μ. 68-72a



Παράδειγμα 12: Αρ. 9, κλείσιμο του μέρους, μ. 72-76

Στο επόμενο νούμερο, το οποίο δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί στο παρόν πλαίσιο, ακολουθούν μία σφοδρή καταιγίδα και η ανάσταση της Matilde. Πρόκειται για ένα εντελώς ασυνήθιστο, σχεδόν μονοπρόσωπο *Finale primo*. Μέσα από τη σκηνή που περιγράφηκε, γίνεται εμφανής ο τρόπος με τον οποίον ο Καρρέρ χειρίζεται ένα τόσο απαιτητικό δραματουργικά επεισόδιο: επιλέγει μία ιδιαίτερα λιτή και διάφανη ενορχήστρωση, αφήνοντας χώρο στη σιωπή και στην ανάδειξη των συναισθημάτων. Η λιτότητα των μουσικών μέσων και η έκφραση της θλίψης συχνά συμβαδίζουν στη μουσική: όταν τα μέσα είναι περιορισμένα, κάθε νότα αποκτά μεγαλύτερο βάρος και κάθε παύση ιδιαίτερη σημασία. Στόχος αυτής της προσέγγισης είναι η απογύμνωση και η συγκέντρωση στο ουσιώδες, επιτρέποντας στο συναίσθημα να αναδειχθεί με αμεσότητα και ένταση.

Παράλληλα, ο συνθέτης συνδυάζει με πειστικό τρόπο το θρησκευτικό, το κοινωνικό και το προσωπικό επίπεδο του θρήνου, με σταθερή έμφαση στο ποιητικό κείμενο, το οποίο αναδεικνύει και υπογραμμίζει με κάθε διαθέσιμο μουσικό μέσο. Αξιοποιεί την ενορχήστρωση ως βασικό εκφραστικό και δραματουργικό εργαλείο, το οποίο ενισχύει τη νοηματοδότηση των σκηνών και προβάλλει συμβολισμούς που υπερβαίνουν το κυριολεκτικό επίπεδο της δράσης. Η ενορχήστρωση, η αρμονία, ο χειρισμός των συγχορδιών και των αρμονικών βαθμίδων, αλλά και η εναλλαγή μεταξύ μείζονος και ελάσσονος τρόπου, δεν λειτουργούν απλώς ως μέσα ηχητικής υποστήριξης του λιμπρέτου αλλά ως φορείς εσωτερικών μηνυμάτων και ερμηνευτικών προεκτάσεων του έργου.

Η χρήση του θεάτρου από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη ως μέσου καλλιέργειας του μουσικού αισθήματος στα παιδιά, μέσα από τις σχολικές του οπερέτες και τη μουσική που συνέθεσε για τις ανάγκες του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού

Λοΐζος Παναγή

Εισαγωγή

Η ιστορία της εμφάνισης και της διάδοσης της οπερέτας στην Κύπρο είναι λίγο έως πολύ γνωστή. Διάφορες μελέτες με επίκεντρο τη θεατρική δραστηριότητα της Μεγαλονήσου περιγράφουν επαρκώς και με επιστημονικό τρόπο τις πρώτες παραστάσεις, καταγράφουν όλους τους θιάσους που πέρασαν από το νησί και τα έργα που ανέβασαν, ενώ δεν παραλείπουν να σημειώσουν και τις κριτικές του καθημερινού και περιοδικού τύπου για τις ερμηνείες των ηθοποιών.[1] Ακόμα, εξετάζουν τις επιρροές που δέχθηκαν οι Κύπριοι στις πρώτες τους απόπειρες για σύσταση εγχώριων θεατρικών ομάδων, συνδέοντάς τες με τα κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά τεκταινόμενα της περιόδου, ενώ προβάλλουν και τα διάφορα θεατρικά είδη με τα οποία καταπιάστηκαν.[2] Ανάμεσα σε όλα αυτά τα ωφέλιμα και σημαντικά, εντοπίζονται αναφορές και για τη θεατρική δραστηριότητα των σχολείων του νησιού αλλά και για τις απόπειρες οργάνωσης παιδικού θεάτρου, οι οποίες, αν και περιορισμένες,[3] δημιουργούν διάφορα ερωτήματα σχετικά με τη συμβολή επιφανών μουσικών του τόπου στην ανάπτυξη και την καλλιέργεια του παιδικού θεάτρου.

Όπως προκύπτει από τα τεκμήρια στο αρχείο του αλλά κι από τον τύπο της περιόδου, ο Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979)[4] υπήρξε ένας από τους ανθρώπους που ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα για το παιδικό θέατρο και τις σχολικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, συμμετέχοντας ενεργά και με καθοριστικό τρόπο στο ανέβασμα αρχαίων τραγωδιών και θεατρικών παραστάσεων ελαφρότερου είδους. Υπηρετώντας ως καθηγητής μουσικής από το 1941 έως το 1956 στο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού, μετέπειτα «Λανίτειο», εφάρμοσε, στο μέτρο του δυνατού και υπό τις εκάστοτε περιστάσεις, προοδευτικές εκπαιδευτικές μεθόδους για τη διδασκαλία της μουσικής, εισάγοντας ειδικά μαθήματα[5] και οργανώνοντας

[1] Βλ., για παράδειγμα, Κλεάνθη Κ. Καραγιαννοπούλου, *Οι ελλαδικοί θίασοι στην Κύπρο την περίοδο 1878-1959. Η δραστηριότητά τους μέσα από τον ελληνοκυπριακό τύπο της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2021, καθώς και Ελένη Αναστασίου, *Το Θέατρο της Επιθεώρησης στην Κύπρο (1938-1960)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο / Σχολή Καλών Τεχνών / Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2023.

[2] Καραγιαννοπούλου, ό.π.· Αναστασίου, ό.π.· επίσης Γιάννης Κατσούρης, *Το θέατρο στην Κύπρο, 1860-1939*, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου – Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Λευκωσία 2005.

[3] Βλ., για παράδειγμα, Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 209 και 322.

[4] Για την ζωή και το έργο του Μιχαηλίδη, βλ. Λοΐζος Παναγή, *Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση μέσα από το αρχειακό υλικό του Δημοτικού Μουσείου – Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη*, Piastr Copy Center, Λευκωσία 2016.

[5] Σόλων Μιχαηλίδης, «Επιστολαί προς την *Ελευθερίαν*: Η μουσική κίνησις εις την Λεμεσόν», *Ελευθερία* 6951, 19.9.1950, σ. 2.

μαθητικούς διαγωνισμούς επιδόσεων με άγνωστα έργα.[6] Ακόμα, πρωτοστάτησε στην εισαγωγή της Ιστορίας της Μουσικής ως τακτικού μαθήματος στο πρόγραμμα των δύο ανώτερων τάξεων, Ε΄ και Στ΄, όπου, σύμφωνα με το επίσημο αναλυτικό πρόγραμμα, η διδασκαλία της μουσικής ήταν προαιρετική,[7] ενώ προχώρησε και στην οργάνωση μαθητικών χορωδιών και μικρών ορχηστρικών συνόλων για τις ανάγκες των εκδηλώσεων του σχολείου, για τις οποίες πολλές φορές έγραφε και πρωτότυπη μουσική.[8] Σημαντικές συνθέσεις του θεωρούνται αυτές για τις τραγωδίες του Ευριπίδη *Μήδεια* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*,[9] αλλά και οι οπερέτες του *Κουδούνι*, *Χριστουγεννιάτικο όνειρο* και *Φοβητσιάρα*.[10] Η τελευταία κατέχει σημαντική θέση ανάμεσα στα έργα που ανέβασε το Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού, όχι μόνο γιατί εντάσσεται στο πλαίσιο μιας ευρύτερης προσπάθειας που καταγράφεται τότε για την καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του παιδιού μέσω του θεάτρου,[11] αλλά και γιατί κατάφερε να ξεπεράσει τα στενά όρια μιας σχολικής εκδήλωσης, πραγματοποιώντας παραστάσεις και σε άλλα σχολεία.

Με τα παραπάνω δεδομένα, το παρόν δοκίμιο έχει σκοπό να προβάλει τις οπερέτες και τη μουσική που συνέθεσε ο Μιχαηλίδης για τις διάφορες εκδηλώσεις του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού και να εξετάσει τη συμβολή του στην καλλιέργεια και την ανάπτυξη του παιδικού θεάτρου στην Κύπρο. Παράλληλα, επιχειρείται μια ανασκόπηση της οπερετικής δραστηριότητας στο νησί, της παιδικής θεατρικής κίνησης και της μουσικής εκπαίδευσης, ώστε να γίνει πιο εύκολα κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο έδρασε ο γνωστός μουσικολόγος, μαέστρος και συνθέτης, ενώ στο τέλος παρατίθεται συνοπτικός πίνακας με τις σχολικές εκδηλώσεις σε μουσική επιμέλεια του Μιχαηλίδη.

Η εμφάνιση και η διάδοση της οπερέτας στην Κύπρο

Η ιστορία της οπερέτας στην Κύπρο αρχίζει στα τέλη του 19ου αιώνα, οπότε καταφθάνουν στο νησί οι πρώτοι περιοδεύοντες θίασοι από την Ευρώπη, κατευθυνόμενοι κυρίως προς την Ασία και την Αίγυπτο, με έργα όπως η όπερα *Cavalleria rusticana* και οι γαλλικές οπερέτες *Οι κώδωνες της Κορνεβίλλης* και *Η ημέρα και η νυξ*.[12] Είχε προηγηθεί η επίσκεψη ελληνικών θιάσων, όπως εκείνων του Ιωάννη Ράμφου και του Νικολάου Καρδοβίλη, οι οποίοι ανέβασαν κυρίως δράματα, κωμωδίες και ρομαντικά έργα.[13] Στις

[6] Προσωπική μαρτυρία του Χριστόδουλου Αχιλλεούδη, μαθητή του Σόλωνα Μιχαηλίδη στο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού, στον γράφοντα, στις 12 Απριλίου 2019.

[7] Μιχαηλίδης, «Επιστολαί προς την *Ελευθερίαν*», ό.π., σ. 2.

[8] Λοΐζος Παναγή, *Το περιοδικό Κυπριακά Γράμματα (1934-1956) ως πηγή μουσικής πληροφόρησης*, διπλωματική εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2018, σ. 85.

[9] Ο Μιχαηλίδης έγραψε επίσης μουσική για την τραγωδία του Σοφοκλή *Οιδίπους τύραννος* που ανέβηκε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος το καλοκαίρι του 1968, σε σκηνοθεσία του Θάνου Κωτσόπουλου, ενώ υπάρχουν ενδείξεις και για την ενασχόλησή του με την τραγωδία *Ηλέκτρα* του ίδιου συγγραφέα το 1942, για την οποία όμως δεν εντοπίστηκαν περισσότερες πληροφορίες. Βλ. Παναγή, «Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση», ό.π., σ. 73, και Σοφία Κ. Σπανούδη, «Οι νεοέλληνες συνθέται: Σόλων Μιχαηλίδης», *Ελευθερία* 6017, 19.8.1947, σ. 2.

[10] Χριστίνα Χριστάκη Γρηγορίου, *Σόλωνας Μιχαηλίδης: Η συμβολή του στην προώθηση της ελληνικής έντεχνης μουσικής και η επίδραση του δημοτικού τραγουδιού στο έργο του*, πτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Φιλοσοφική Σχολή / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2022, σ. 8.

[11] Άντης Περνάρης, «Στο περιθώριο της τέχνης: το παιδικό θέατρο», *Πάφος* 2, Οκτώβριος 1935, σ. 68, και Κώστας Προυσής, «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου: 19ο Παιδικό Θέατρο», *Κυπριακά Γράμματα* 5, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1943, σ. 173.

[12] [Ανυπόγραφο], «Η Οπερέττα», *Αλήθεια* 948, 6.5.1899, σ. 4, και [ανυπόγραφο], «Λευκωσιάτικα (ημετέρου ανταποκριτού)», *Αλήθεια* 944 (79), 8.4.1899, σ. 4.

[13] Όπως, για παράδειγμα, το έργο του Victor Sejour *Ο υιός της νυκτός*. Βλ. Κ. Α. Κωνσταντινίδης, «Θεατρ. παραστάσεις ερασιτεχνών στην παληά Λευκωσία: Β΄ περίοδος, πρόοδος! Ο Υιός της Νυχτός», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 974 (454), 21.6.1936, σ. 1, και Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 20-24.

αρχές του 20ού αιώνα, κατά την έναρξη κάθε θερινής και χειμερινής περιόδου, ανακοινώνονταν στον τύπο αφίξεις ελληνικών και ιταλικών θιάσων,[14] η πλειονότητα των οποίων όμως παρέμενε απλώς είδηση.[15] Ωστόσο, εντοπίζονται σποραδικά επισκέψεις μελοδραματικών θιάσων, οι οποίοι ανέβαζαν όπερες.[16] Σημαντικότερη, ίσως, μεταξύ των θιάσων οπερέτας κατά την πρώτη αυτή περίοδο μπορεί να θεωρηθεί η παρουσία εκείνου της Ροζαλίας Νίκα, του Εδμόνδου Φυρστ και του Τηλέμαχου Λεπενιώτη, οι οποίοι την περίοδο 1912-1913 περιόδευσαν στην Κύπρο ανεβάζοντας σημαντικά έργα, μεταξύ των οποίων και την οπερέτα *Μαμζέλ Νιτούς*, με την οποία γνώρισαν μεγάλη επιτυχία.[17] Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος διέκοψε τις επισκέψεις των θιάσων από την Ευρώπη και την Ελλάδα. Ωστόσο, οι ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες που συστάθηκαν στους κόλπους των σωματείων και των συλλόγων των μεγαλύτερων πόλεων του νησιού διατήρησαν, κατά κάποιον τρόπο, μια θεατρική κινητικότητα.[18] Το ρεπερτόριό τους περιλάμβανε κυρίως αρχαίο δράμα, κάποτε και στα αρχαία ελληνικά, με τη συμμετοχή και νεαρών κοριτσιών.[19] Η δραστηριότητα αυτή δεν είχε τόσο καλλιτεχνικό όσο παιδαγωγικό χαρακτήρα και μπορεί να συσχετιστεί με την προσπάθεια δημιουργίας εθνικής συνείδησης.[20]

Η λήξη του πολέμου σηματοδοτεί και την επανέναρξη των επισκέψεων των ελληνικών θιάσων στο νησί. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, εντοπίζεται στην Κύπρο μια αρκετά ενδιαφέρουσα θεατρική κίνηση, η οποία οφείλεται στην παρουσία των θιάσων από την Ελλάδα αλλά και στις ντόπιες ερασιτεχνικές προσπάθειες, που τη συγκεκριμένη περίοδο γνωρίζουν μεγάλη άνθηση.[21] Στο ρεπερτόριο που ερμηνεύεται δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην επιθεώρηση, ενώ καταγράφεται και σημαντικός αριθμός παραστάσεων οπερέτας. Τα δύο αυτά είδη γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία και έχουν σημαντική απήχηση στους θεατρόφιλους, παρ' όλο που συχνά προσκρούουν στον συντηρητισμό της κυπριακής κοινωνίας.[22] Την ίδια αυτή περίοδο εντοπίζονται και οι πρώτες συνεργασίες μεταξύ ελλήνων ηθοποιών και κύπριων ερασιτεχνών.[23] Πολλοί ήταν οι έλληνες ηθοποιοί

[14] Τον Σεπτέμβριο του 1900 ανακοινώθηκε στην εφημερίδα *Κύπριος* η άφιξη 25μελούς ιταλικού θιάσου οπερέτας υπό τη διεύθυνση κάποιου Franceschini. Βλ. [ανυπόγραφο], «Ιταλική οπερέττα», *Κύπριος* 26, 8.9.1900, σ. 4.

[15] [Ανυπόγραφο], «Θεατρική… κίνησις», *Κύπριος* 30, 6.10.1900, σ. 2. Τον Νοέμβριο του 1910, το κυπριακό κοινό ενημερώθηκε για την πρόταση που έγινε στην Κυβέλη να πραγματοποιήσει παραστάσεις στην Κύπρο, κάτι που δεν έγινε. Βλ. Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 174.

[16] Τον Μάιο του 1900, ιταλικός μελοδραματικός θίασος επισκέφθηκε την Κύπρο και ανέβασε τις όπερες *Lucia di Lammermoor* και *Rigoletto*. Βλ. [ανυπόγραφο], «Ο μελοδραματικός θίασος», *Αλήθεια* 1001 (137), 19.5.1900, σ. 4.

[17] Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 174.

[18] Το καλοκαίρι του 1908, τα μέλη του Γυμναστικού Συλλόγου «Τα Παγκύπρια» και του Αναγνωστηρίου «Η Αγάπη του Λαού» διαμόρφωσαν την σκηνή του οικήματος του πρώτου ούτως, ώστε να μπορεί να φιλοξενήσει θεατρικές παραστάσεις, συναυλίες και άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις· σχεδίασαν τα σκηνικά, ενώ ανακοίνωσαν ότι επρόκειτο ν' ανεβάσουν τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, καθώς και μουσικές και ωδικές συναυλίες. Βλ. [ανυπόγραφο], «Θέατρον Γυμναστηρίου: Εν τω Γυμναστηρίω Τα Παγκύπρια», *Κυπριακός Φύλαξ* 119, 12.7.1908, σ. 3.

[19] Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, «Η θεατρική δραστηριότητα στα τέλη του 19ου – αρχές του 20ού αιώνα», *Χρονικό* 3, 14.10.2010, σ. 5.

[20] Ό.π. Το 1908, το Αναγνωστήριο «Η Αγάπη του Λαού» οργάνωσε στο οίκημα του Γυμναστικού Συλλόγου «Τα Παγκύπρια» φιλολογική εσπερίδα με διδασκαλία της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από τον καθηγητή του Παγκυπρίου Γυμνασίου Μενέλαο Μαρκίδη, κατ' έμμετρη παράφραση του Σταύρου Βουτυρά. Βλ. Μενέλαος Μαρκίδης, «Η ανάλυσις της Ηλέκτρας υπό Μενελάου Μαρκίδη, καθηγητού της Φιλολογίας εν τω Παγκυπρίω Γυμνασίω», *Νέον Έθνος* 774, 13/26.9.1908, σ. 3-4, και [ανυπόγραφο], «Θέατρον Γυμναστηρίου: Τελευταία θερινή Φιλολογική Εσπερίς υπό την προστασίαν του Αναγνωστ. Αγάπη του Λαού αύριον Κυριακήν 6 Σεπτεμβρίου 1908», *Κυπριακός Φύλαξ* 127, 6.9.1908, σ. 2.

[21] Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 194.

[22] Αναστασίου, ό.π., σ. 264.

[23] Όπως η περίπτωση της συνεργασίας της Ίρμαν Γκλάζνερ με τον Κώστα Κροντηρά· βλ. Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 287.

που παρέμειναν στο νησί μετά την αποχώρηση του θιάσου στον οποίο συμμετείχαν, για να σχηματίσουν κάποιον καινούργιο, αποτελούμενο κυρίως από ντόπιους ερασιτέχνες.[24] Η δραστηριότητα των θιάσων από την Ελλάδα, σε συνδυασμό με αυτήν των καλλιτεχνών που παρέμειναν στην Κύπρο, διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την τοπική πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία.[25] Η σκηνοθεσία της Μαρίκας Βάζα, για παράδειγμα, η οποία, μαζί με την οικογένειά της, συνδέθηκε στενά με τους κύπριους ερασιτέχνες ηθοποιούς ήδη από το 1932, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες της επιτυχίας που γνώρισαν οι βιενέζικες οπερέτες, οι οποίες ανέβηκαν από τους πρώτους κυπριακούς επαγγελματικούς θιάσους στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.[26]

Η δεκαετία του 1940 σηματοδοτεί την πρώτη ακμή στην ιστορία του κυπριακού θεάτρου, με πολλά σχήματα να αρχίζουν να αποκτούν επαγγελματικά χαρακτηριστικά, ποικίλο ρεπερτόριο, συχνές εμφανίσεις και ευρύ κοινό.[27] Λόγω του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της κατοχής στην Ελλάδα, διακόπτεται και πάλι η επικοινωνία με το κέντρο, ενώ σταματούν και οι επισκέψεις των ελληνικών θιάσων. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ανάγκη για ψυχαγωγία, συνετέλεσε ώστε οι εγχώριες δυνάμεις να οδηγηθούν σε μια πιο οργανωμένη προσπάθεια, που σιγά-σιγά αποκτά και μια πιο μόνιμη βάση.[28] Έτσι, τον Δεκέμβριο του 1942 αρχίζει να δίνει τακτικές παραστάσεις ο θίασος «Λυρικόν» με την «γνησίως Κυπριακὴν ἐπιθεώρησιν» του Κώστα Μόντη *Σούπα Μούπες*, σε μουσική του Αχιλλέα Λυμπουρίδη[29] και σκηνογραφίες του Τηλέμαχου Κάνθου.[30] Ιδιαίτερη θέση στο ρεπερτόριο των κυπριακών θιάσων κατέχει και η οπερέτα, ενώ σημαντικά βήματα παρατηρούνται και στο παιδικό θέατρο.

Οι απόπειρες για ανέβασμα οπερέτας από το «Νέο Λυρικό»[31] έλαβαν θετικά σχόλια από το θεατρόφιλο κυπριακό κοινό, που μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου «ἐντρυφοῦσε μονάχα στὸ εἶδος τῆς ἐπιθεώρησης».[32] Το κυπριακό θέατρο, όπως και στην Ελλάδα, συνδέθηκε στενά με την σατιρική επιθεώρηση.[33] Όπως σημειώνει ο Αχιλλέας Λυμπουρίδης σε σχετικό δημοσίευμα στην εφημερίδα *Αγωνιστής*, οι κυπριακοί θίασοι έθεσαν ψηλά στις προτεραιότητές τους τις επιθεωρήσεις κατά τα πρώτα τους βήματα.[34] Ωστόσο, όταν αποπειράθηκαν να ανεβάσουν οπερέτες, γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία και έτσι τα δύο αυτά θεατρικά είδη καθιερώθηκαν στο ρεπερτόριό τους.[35] Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το σοβαρό θέατρο να περιοριστεί σε μεγάλο βαθμό, γεγονός που προκάλεσε και τις αντιδράσεις πολλών θεατρόφιλων, μεταξύ των οποίων και του Κώστα Προυσή, ο οποίος παροτρύνει τους εγχώριους θιάσους να δώσουν «καλύτερη, ὑγιέστερη πνευματικὴ τροφὴ στὸ λαὸ μὲ τὴν καλλιέργεια τοῦ σοβαροῦ θεάτρου».[36]

[24] Όπως οι περιπτώσεις του Ξενοφώντα Ησαΐα και της οικογένειας Βάζα· βλ. ό.π., σ. 507.

[25] Αναστασίου, ό.π., σ. 39.

[26] Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 329.

[27] Κωνσταντίνου, ό.π., σ. 9.

[28] Λεύκος Κληρίδης, «Το Θέατρο επιθεωρήσεων στην Κύπρο», *Ελεύθερος Κόσμος* 1, Οκτώβριος 1944, σ. 31.

[29] Απόφοιτος του Παγκυπρίου Γυμνασίου Λευκωσίας και του παραρτήματος του Ελληνικού Ωδείου της Κύπρου· σταδιοδρόμησε ως μουσικοσυνθέτης και υπήρξε πρωτοπόρος δημιουργός στο έντεχνο κυπριακό λαϊκό τραγούδι, με παράλληλη σημαντική προσφορά στο θέατρο και στη δημοσιογραφία. Βλ. [ανυπόγραφο], «Έφυγε ο Αχιλλέας Λυμπουρίδης», *Φιλελεύθερος*, 23.8.2008, σ. 34.

[30] [Ανυπόγραφο], «Επί τέλους το προσεχές Σάββατον 5/12/42 ώραν 8 45μμ αρχίζει τας παραστάσεις του το θέατρον Λυρικόν», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 42688 (2628), 3.12.1942, σ. 2.

[31] Ιδρύθηκε από στελέχη του «Λυρικού» που απεχώρησαν το 1943. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους, ανέβασαν την οπερέτα *Οι απάχηδες των Αθηνών* με ορχήστρα υπό την διεύθυνση του Φρίξου Μικελλίδη. Βλ. [ανυπόγραφο], «Νέον Λυρικόν, Τετάρτη 20 Οκτωβρίου», *Ελευθερία* 4691, 20.10.1943, σ. 1.

[32] Αχιλλέας Λυμπουρίδης, «Κυπριακό θέατρο και κυπριακό κοινό», *Αγωνιστής* 4, 19.11.1944, σ. 3.

[33] Ό.π.

[34] Ό.π.

[35] Ό.π.

[36] Κώστας Προυσής, «Ζωή και τέχνη: θεατρικός οργασμός», *Κυπριακά Γράμματα* 105-106, Μάρτιος – Απρίλιος 1944, σ. 215.

Ωστόσο, αναγνωρίζει ότι η οπερέτα «σίγουρα χρειάζεται γιὰ τὴν ψυχαγωγία τοῦ λαοῦ μὲ τὴν καλλιτεχνική της ἐλαφρότητα καὶ τὴν ξεκουραστικὴ εὐθυμία ποὺ καλοδιάθετα προσφέρει», όπως και η επιθεώρηση, που πρέπει όμως να παρουσιάζεται «μὲ ριζικὴ ἐξυγίανση καὶ ὑψηλότερη ἀναπροσαρμογή».[37]

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση της οπερέτας στην Κύπρο φαίνεται να διαδραμάτισε και ο κινηματογράφος. Οι παραγωγές της μεγάλης οθόνης έφεραν νέα δεδομένα στην αισθητική των τεχνών του θεάματος, όπως την ανάγκη για μεγαλύτερες δόσεις ρεαλισμού στις υποθέσεις των έργων, μικρότερα σε έκταση λιμπρέτα, υποβάθμιση των μουσικών μερών έναντι των τραγουδιών, γρηγορότερο ρυθμό στην αφήγηση και μικρότερη διάρκεια των παραστάσεων,[38] στοιχεία που τις καθιστούσαν ιδιαίτερα ευχάριστες. Οι ταινίες αυτές, συχνά αποκαλούμενες «φιλμοπερέτες», βρίσκονταν ψηλά στις προτιμήσεις του κυπριακού κοινού και έτσι οι ιδιοκτήτες των κινηματογραφικών μηχανών και των θεάτρων φρόντιζαν να ανανεώνουν συχνά τις ταινιοθήκες τους, ενώ ο τύπος δημοσίευε για τις προβολές τους ειδικά αφιερώματα.[39] Σημαντικές μπορούν να θεωρηθούν *Η αδελφή μου κι εγώ*,[40] *Το μαρς των Ουσσάρων*[41] και η *Πριγκίπισσα της τσάρντας*,[42] οι οποίες, παρά την απουσία μεγάλων ενορχηστρώσεων ή ευρηματικών μελωδικών θεμάτων, προσέφεραν «βαθιὰ μουσικὴ εὐχαρίστηση, εὐχαρίστηση βέβαια ποὺ χαρίζει ἡ ἐλαφρὰ μουσική».[43]

Το παιδικό θέατρο στα χρόνια της Αγγλοκρατίας

Η έντονη θεατρική κίνηση που παρατηρείται στην Κύπρο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο και το παιδικό θέατρο, στο οποίο καταγράφονται σημαντικά άλματα. Την πρωτοκαθεδρία για την δημιουργία παιδικού θεάτρου φαίνεται να διεκδικεί η Μαρία Π. Ιωάννου,[44] με την δραστηριότητά

[37] Ό.π.

[38] Εμμανουήλ Σειραγάκης, «Η ελληνική οπερέττα: ένα αχαρτογράφητο είδος», *Δρώμενα* 1, Φθινόπωρο 2007, σ. 48.

[39] Ο ποιητής και δημοσιογράφος Λευτέρης Γιαννίδης δημοσίευσε πληθώρα κειμένων αφιερωμένων σε ταινίες που προβλήθηκαν στην Κύπρο. Βλ. Λευτέρης Γιαννίδης, «Ο κινηματογράφος: Ο Κουρεύς της Σεβίλλης», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 813, 10.12.1935, σ. 2, και Λευτέρης Γιαννίδης, «Η κριτική: Εσκιμώοι», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 657, 11.6.1935, σ. 1.

[40] [Ανυπόγραφο], «Κοσμική ηχώ: κινηματοθέατρα», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 527, 1.1.1935, σ. 3. Στην ταινία συμμετείχαν η αυστριακής καταγωγής Liane Haid, ο Willi Forst και ο Paul Kemp· βλ. [ανυπόγραφο], «Η αδελφή μου και εγώ», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 527, 1.1.1935, σ. 3. Η ταινία που προβλήθηκε στην Κύπρο ήταν η γερμανικής παραγωγής *Her Highness the Saleswoman*, που γυρίστηκε το 1933 και βασιζόταν στο *My sister and I* των Georges Berr και Louis Verneuil, σε μουσική των Ralpf Benatzky και Willy Schmidt-Genter. Περισσότερα για την ταινία, βλ. στο Hans Michael Rock & Tim Bergfelder, *The Concise Cinematograph: Encyclopedia of German Cinema*, Berghahn Books, Oxford – New York 2006.

[41] [Ανυπόγραφο], «Το μαρς των Ουσσάρων», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 546, 27.1.1935, σ. 3. Πρόκειται για την οπερέτα σε δύο πράξεις *Frühjahrsparade* του 1934, με πρωταγωνίστρια την Franciska Gaal, η οποία προβλήθηκε αργότερα, το 1940, και στο Hollywood, υπό τον τίτλο *Spring Parade*. Περισσότερα για την ταινία, βλ. στο Robert Dassanowsky, *Screening Transcendence: Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938*, Indiana University Press, Bloomington 2018.

[42] Λευτέρης Γιαννίδης, «Ο κινηματογράφος: Πριγκίπισσα της τσάρντας – Θέατρο Παπαδοπούλου», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 763, 13.10.1935, σ. 2. Πρόκειται για την αγγλική απόδοση της *Die Csárdásfürstin*, μιας τρίπρακτης οπερέτας του ούγγρου συνθέτη Emmerich Kálmán, σε λιμπρέτο των Leo Stein και Bela Jenbach, που πρωτοπαρουσιάστηκε στη Βιέννη τον Νοέμβριο του 1915. Περισσότερα βλ. στο Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, Taylor and Francis, New York 2004. Η ταινία που προβλήθηκε στην Κύπρο ήταν αυτή του 1934, σε σκηνοθεσία του Georg Jacoby, με τους Martha Eggerth, Hans Sohnker και Paul Kemp.

[43] Λευτέρης Ιωαννίδης, «Το μαρς των Ουσσάρων: μια θαυμάσια φιλμοπερέττα», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 547, 29.1.1935, σ. 3.

[44] Για την Μαρία Π. Ιωάννου και τη δράση της στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου, βλ. Κύπρος Χρυσάνθης, «Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών στο Λύκειο Ελληνίδων Αμ/στου», *Η Σημερινή* 4458, 30.12.1987, σ. 11.

της στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου από τις αρχές της δεκαετίας του 1930.[45] Η Μαρία Ιωάννου «στάθηκε ὁ ἐμψυχωτής, ὁ πρωτεργάτης καὶ ὁ ὁδηγὸς στὴν πολιτισμένη αὐτὴ ἐργασία», αλλά και το παράδειγμα για πολλούς άλλους Κύπριους, όπως τον Τεύκρο Ανθία που «καταπιάστηκε σοβαρὰ μὲ τὴ συγγραφὴ παιδικῶν θεατρικῶν ἔργων».[46]

Ο Ανθίας,[47] σε συνεργασία με τον Άγγελο Βάζα, έγραψε το παιδικό δράμα *Ταξίδι στον Ήλιο* το 1940.[48] Το έργο ανέβηκε από το Παιδικό Θέατρο Λευκωσίας, που συστάθηκε την ίδια χρονιά από τον γνωστό λογοτέχνη, και επρόκειτο για μια αξιοπρόσεκτη προσπάθεια, στην οποία συμμετείχαν 27 παιδιά και η ορχήστρα του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ, υπό την διεύθυνση του Γιάγκου Μιχαηλίδη.[49] Αποτελείται από τρεις πράξεις και περιλαμβάνει τέσσερα τραγούδια μελοποιημένα από τον Ανθία, εκ των οποίων τα δύο εναρμονισμένα για πιάνο από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη.[50] Το εξώφυλλο του έργου επιμελήθηκε ο Τηλέμαχος Κάνθος,[51] ενώ «τὰ τέσσερα τραγούδια ποὺ ὑπάρχουν στὴν ἀρχὴ κάθε πράξης καὶ στὸ τέλος τῆς τελευταίας, εἶναι χαριτωμένα καὶ ἁπλά, καὶ χαρίζουν στὸ ἔργο ἐξαιρετικὴ ὁμορφιά. Ἀποτελοῦν εὐχάριστην εἰσαγωγὴ στὴν κάθε πράξη, καὶ ἡ ἐντύπωση γίνεται ἀκόμα πιὸ ὑποβλητικὴ μὲ τὴ μουσική τους, τὴ χτισμένη πάνω σὲ λαϊκὰ ἑλληνικὰ καὶ κυπριακὰ μοτίβα».[52]

Στις μεγαλύτερες ηλικίες δίδεται ιδιαίτερη έμφαση στο αρχαίο δράμα, ενώ δεν λείπουν και οι παραστάσεις ελαφρότερου είδους. Σημαντικές, λόγω της πρωτότυπης μουσικής τους, μπορούν να θεωρηθούν οι παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή από την θεατρική ομάδα του Παγκυπρίου Γυμνασίου Λευκωσίας το καλοκαίρι του 1937, σε μουσική του Γιάγκου Μιχαηλίδη,[53] καθώς και εκείνες του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού, σε συνεργασία με το Ανώτερο Παρθεναγωγείο της πόλης: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη, τον Μάιο του 1943,[54] και *Μήδεια* του ίδιου συγγραφέα, τον Ιούλιο του 1944,[55] αμφότερες σε μουσική του Σόλωνα Μιχαηλίδη.

Στις παραστάσεις ελαφρότερου είδους αξίζει να σημειωθεί το «ελαφρό δράμα» του Γεωργίου Φασουλιώτη *Από την μια μέρα στην άλλη*,[56] που ανέβηκε από μαθητές του

[45] Προυσής, «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου: 19ο Παιδικό Θέατρο», ό.π., σ. 173.

[46] Ό.π.

[47] Για τον Τεύκρο Ανθία, βλ. Λοΐζος Παναγή, «Η παρακίνηση του Τεύκρου Ανθία για την εντεχνοποίηση των κυπριακών λαϊκών μουσικών μοτίβων», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 10, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2021, σ. 132-133.

[48] [Ανυπόγραφο], «Μικρά νεώτερα», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 2435 (1915), 18.11.1940, σ. 2.

[49] Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 322. Για τον Γιάγκο Μιχαηλίδη βλ. [ανυπόγραφο], «Απεβίωσεν ο Γιάγκος Μιχαηλίδης, ο εκλεκτός κύπριος συνθέτης», *Νέα Πρωινή* 199, 5.9.1972, σ. 1.

[50] Τεύκρος Ανθίας, *Ταξίδι στον Ήλιο: τρίπρακτο παιδικό δράμα με τέσσερα τραγούδια*, [χ.ε.], Λευκωσία 1940. Οι παρτιτούρες βρίσκονται στις σ. 45-52.

[51] Για τον Τηλέμαχο Κάνθο, βλ. Ελένη Σ. Νικήτα, *Τηλέμαχος Κάνθος, 1910-1993*, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού – Βιβλιόραμα, Λευκωσία 1996.

[52] Κώστας Προυσής, «Τεύκρου Ανθία: Ταξίδι στον Ήλιο. Τρίπρακτο παιδικό δράμα (με τέσσερα τραγούδια). Κύπρος 1940. 8ο σελ. 52. 1/-4½», *Κυπριακά Γράμματα* 8, Δεκέμβριος 1940, σ. 342.

[53] Κ.Π.Χ., «Το θέατρον: Η Ηλέκτρα του Σοφοκλέους, μαθητική παράσταση», *Πάφος* 9, Ιούλιος 1937, σ. 339.

[54] Παρουσιάστηκε στο θέατρο «Γιορδαμλή» με τη συνεργασία του Ανώτερου Παρθεναγωγείου Λεμεσού και της ορχήστρας του «Άρη» Λεμεσού. Βλ. [ανυπόγραφο], «Νέα Λεμεσού», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 4838 (2778), 22.5.1943, σ. 1· [ανυπόγραφο], «Η παράστασις της Ιφιγένειας», *Παρατηρητής* 1398, 27.5.1943, σ. 4· Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, Λεμεσός, Γυμνάσιο Λεμεσού, φάκελος Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 706, 26.5.1943.

[55] Παρουσιάστηκε στο θέατρο «Ριάλτο», σε συνεργασία με το Γυμνάσιο Θηλέων και τη σύμπραξη της Ζωούλας Χαρικλείδου και της ορχήστρας του «Άρη» Λεμεσού, υπό την διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Βλ. [ανυπόγραφο], «Μικρά νέα: *Η Μήδεια*», *Χρόνος* 1516, 1.7.1944, σ. 2, και Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., υποφάκελος 705, 4.7.1944.

[56] Στην παράσταση έλαβε μέρος και ο γνωστός σκηνοθέτης, μαθητής τότε, Μιχάλης Κακογιάννης. Βλ. Γεώργιος Στρέιτ, «Το θέατρον: Απ' τη μια μέρα στην άλλη, παράστασις μαθητών και μαθητριών Λεμεσού», *Εσπερινή* 338, 27.5.1938, σ. 1.

Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού τον Μάιο του 1938,[57] αλλά και εκείνη του Σωματείου Ε.Σ.Α.Λ. (Ερασιτεχνικός Σύλλογος Αποφοίτων Λεμεσού) με τον *Κατήφορο* του Κώστα Χαράκη, στις 15 Δεκεμβρίου 1942, της οποίας τη μουσική φαίνεται να επιμελήθηκε ο Σόλωνας Μιχαηλίδης.[58] Ο Γεώργιος Φασουλιώτης δημιούργησε στενούς δεσμούς με πολλούς ηθοποιούς και θιάσους που περιόδευαν στην Κύπρο για παραστάσεις, μαθαίνοντας πολλά για τις νέες τάσεις της θεατρικής κίνησης στην Ελλάδα.[59] Αυτό τον βοήθησε στη βελτίωση της σκηνοθετικής του τεχνικής αλλά και στη διδασκαλία των θεατρικών έργων. Καθηγητής τεχνικών μαθημάτων στα σχολεία Μέσης Παιδείας της Λεμεσού, υπήρξε από τους πρωτοπόρους της θεατρικής κίνησης στην πόλη, ενώ εξέδιδε και τη σατιρική εφημερίδα *Το Γέλιο*.[60] Όπως σημειώνει σε ένα αφιερωματικό δημοσίευμά της η Θέμις Πιτσιλλίδου[61] για τον Φασουλιώτη, «τὸ θέατρο τὸ θεωροῦσε σὰν μιὰ ἀνώτερη ἐκδήλωση τέχνης ποὺ σ' αὐτὴν οἱ ἄλλες τέχνες θἄφερναν τὴ συμβολή τους. Πίστευε στὸ θέατρο· […] γι' αὐτὸν ἦταν, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Φῶτον Πολίτη, ὄχι μόνο μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωσις μὰ κ' ἕνα ἄμεσα μορφωτικὸ μέσο κι' ἐδῶ ὁ δάσκαλος συναντᾶ τὸν σκηνοθέτη κι' ἀκόμα καὶ τὸν δραματικὸ συγγραφέα».[62]

Με τον Σόλωνα Μιχαηλίδη συνεργάστηκαν και στη θεατρική παράσταση που διοργάνωσε ο Α.Π.Ο.Ε.Λ. (Αθλητικός Ποδοσφαιρικός Όμιλος Ελλήνων Λευκωσίας) υπέρ του αγώνα των Ελλήνων κατά των Ιταλών, με θέμα την αναπαράσταση του κυπριακού γάμου,[63] που έλαβε χώρα στο «Μαγικό Παλάτι» στις 9 Νοεμβρίου 1940,[64] ενώ φαίνεται να γνωρίζονταν και από άλλους κύκλους.[65] Σ' αυτήν έλαβαν μέρος μαθήτριες της Ιδιωτικής Σχολής Λεμεσού και η χορωδία του «Άρη» Λεμεσού, υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη.[66] Τη σκηνοθεσία και τη διδασκαλία του έργου ανέλαβε ο Γεώργιος Φασουλιώτης, με την βοήθεια ενός εκ των μεγαλύτερων θεατρόφιλων της Κύπρου, του δικηγόρου Σωτήρη Σ. Μαρκίδη,[67] τα χορευτικά ο Θεόδωρος Παρέας, ενώ τις σκηνογραφίες ο Βίκτωρ Ν. Ιωαννίδης.[68] Στα διαλείμματα της παράστασης, η ορχήστρα του Μουσικού

[57] Νίκος Σ. Νικολαΐδης, «Θεατρικές αναμνήσεις», *Ελευθερία*, 26.1.1972, σ. 3, και Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 303. Το έργο παρουσιάστηκε επίσης στο Λονδίνο· βλ. [ανυπόγραφο], «Ο θάνατος ενός αληθινού καλλιτέχνου και με δημιουργ. διάνοιαν ανθρώπου», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 5329/3259, 11.10.1944, σ. 4.

[58] Θεατής, «Κυπριακή σκηνή: Ο Κατήφορος», *Ελευθερία* 4417, 21.12.1942, σ. 2, και [ανυπόγραφο], «Κοινωνική ζωή: ερασιτ. παραστάσεις», *Ελευθερία* 4407, 11.12.1942, σ. 2.

[59] Ο Φασουλιώτης συμμετείχε στον θίασο της Νίτσας Ράλλη το φθινόπωρο του 1920· βλ. Καραγιαννοπούλου, ό.π., σ. 197, και Θέμις Πιτσιλλίδου, «Γύρω από το τελευταίο ανέβασμα», *Κυπριακά Γράμματα* 123-124, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1945, σ. 119.

[60] [Ανυπόγραφο], «Ο θάνατος ενός αληθινού καλλιτέχνου», ό.π., σ. 1 και 4.

[61] Φιλόλογος, εκπαιδευτικός και ερευνήτρια· βλ. Κ.Π.Κ., «Απόψεις: Οι «Ρίμες Αγάπης» και η κ. Θέμις Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου», *Φιλελεύθερος* 12211, 21.7.1993, σ. 8.

[62] Πιτσιλλίδου, «Γύρω από το τελευταίο ανέβασμα», ό.π., σ. 119.

[63] Η αναπαράσταση του κυπριακού γάμου ανέβηκε επίσης στις 24 Ιανουαρίου 1931 στο «Μαγικό Παλάτι» από την Ιδιωτική Σχολή Λεμεσού. Τα σκηνικά της παράστασης ανέλαβε ο Γεώργιος Φασουλιώτης, τα χορευτικά ο Θεόδωρος Παρέας, ενώ τον σκηνικό διάκοσμο ο Βίκτωρ Ν. Ιωαννίδης. Την μουσική ανέλαβε ο Χρίστος Αποστολίδης, ο οποίος ήδη από το 1910 είχε εκδώσει τη συλλογή *Άσματα και χοροί κυπριακοί, 21 τεμάχια δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον*, [χ.ε.], Λεμεσός 1910. Ο Αποστολίδης έπαιξε βιολί στην παράσταση, υπό την πιανιστική συνοδεία της κόρης του. Βλ. [ανυπόγραφο], «Αναπαράστασις κυπριακού γάμου», *Φωνή της Κύπρου* 993 (2286) / (2592), 31.1.1931, σ. 3.

[64] Πέτρος Λιμπέρης, «Η ζωντανή Κύπρος: Η αποψινή κυπριακή βραδιά», *Εσπερινή* 1104, 9.11.1940, σ. 1.

[65] Στην κηδεία του Φασουλιώτη φαίνεται να εκφώνησε λόγο και ο ιατρός Χριστόφορος Τορναρίτης, εκ μέρους της Στοάς «Ζήνων» Λεμεσού, της οποίας υπήρξε μέλος και ο Σόλωνας Μιχαηλίδης. Βλ. [ανυπόγραφο], «Κοινωνική ζωή: Κηδείαι», *Ελευθερία* 4850, 3.4.1944, σ. 2, και Loizos Panayi, «New Information from the Solon Michaelides Archive», *Mousikos Logos* 3, 2016-2018, σ. 84.

[66] Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, Λεμεσός, Ωδείο Λεμεσού, φάκελος Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 806.

[67] Για τον Σωτηράκη Μαρκίδη (1894-1975), βλ. Γιώργος Χατζηκωστής, *Σωτηράκη Σ. Μαρκίδη, Τα ευρεθέντα*, [χ.ε.], Λευκωσία 2014.

[68] Λιμπέρης, «Η ζωντανή Κύπρος», ό.π., σ. 1.

Συλλόγου Μότσαρτ[69] ερμήνευε διάφορα μουσικά τεμάχια, ενώ απαγγέλλονταν και ποιήματα των κυπρίων ποιητών Βασίλη Μιχαηλίδη,[70] Δημήτρη Λιπέρτη[71] και Ιωάννη Περδίου,[72] καθώς και λαϊκά ποιήματα από τους ποιητάριδες Κυριάκο Θ. Καρνέρα,[73] Παύλο Λιασίδη[74] και Χριστόφορο Παλαίσιη.[75] Ιδιαίτερη θέση κατέχει και η μουσική της παράστασης, λόγω της μουσικολογικής και συνθετικής δραστηριότητας του Σόλωνα Μιχαηλίδη πάνω στη μελωδία του παραδοσιακού τραγουδιού του γάμου. Το κύριο θέμα του κυπριακού δημοτικού σκοπού εντοπίζεται επεξεργασμένο στο συμφωνικό του σκίτσο *Au Mariage du village* για κουαρτέτο εγχόρδων και σόλο φλάουτο,[76] αλλά και στο χορωδιακό του *Στο γάμο του χωριού*, όπου η λαϊκή μελωδία παρουσιάζεται πολυφωνικά επεξεργασμένη, χωρίς να αλλοιώνεται ο επίσημος και απλός της χαρακτήρας.[77] Ακόμα, στο πλαίσιο της έρευνάς του πάνω στη λαϊκή μουσική του τόπου του,[78] αφιέρωσε στο περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα* ειδικό άρθρο για το συγκεκριμένο τραγούδι, σημειώνοντας τις διάφορες απόπειρες καταγραφής και εναρμόνισής του και προτείνοντας τρόπους, ώστε η διαδικασία να μην επηρεάζει την ποιότητα και την αξία του.[79] Η λαϊκή μουσική της Κύπρου και η περισυλλογή των δημοτικών τραγουδιών ήταν ένα θέμα που φαίνεται να απασχόλησε και τον Γεώργιο Φασουλιώτη, ο οποίος, μαζί με τον Μιχαηλίδη και άλλους κύπριους καλλιτέχνες, παρευρέθηκε σε μια συνάντηση στην Αρχιεπισκοπή, υπό την εποπτεία του τότε Αρχιεπισκόπου Κύπρου Λεοντίου, η οποία δεν φαίνεται όμως να είχε κάποια οριστική ή θετική έκβαση.[80]

Οι οπερέτες του Σόλωνα Μιχαηλίδη

Το 1943, η Πιτσιλλίδου και ο Μιχαηλίδης οργάνωσαν την χριστουγεννιάτικη εορτή του Ανώτερου Παρθεναγωγείου Λεμεσού, που έλαβε χώρα στο θέατρο «Ριάλτο» στις 22

[69] Για τον Μουσικό Σύλλογο Μότσαρτ, βλ. Κύπρος Χρυσάνθης, «Η μουσική κίνηση: Τα δεκαπεντάχρονα του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ», *Κυπριακά Γράμματα* 4, Απρίλιος 1953, σ. 147, και Χ. Παπαχρυσοστόμου, «Η πρώτη συναυλία του μουσικού συλλόγου Mozart», *Κυπριακά Γράμματα* 2, Ιούνιος 1939, σ. 138.

[70] Για τον Βασίλη Μιχαηλίδη, βλ. Κυριάκος Ιωάννου, Γαβριέλλα Παναγή και Κωστής Παύλου (επιμ.), *Βασίλης Μιχαηλίδης: Η ζωή και το έργο του. Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου του Ομίλου Λογοτεχνίας και κριτικής, του Δήμου Στροβόλου και του Δήμου Λευκονοίκου – Στρόβολος, 7 και 8 Ιουλίου 2023*, Όμιλος Λογοτεχνίας και Κριτικής, Λευκωσία 2024.

[71] Για τον Δημήτρη Λιπέρτη, βλ. Παύλος Παρασκευά, *Δημήτρης Λιπέρτης: Η ζωή και το έργο του*, τόμος Α΄, Χρ. Ανδρέου, Λευκωσία 1988.

[72] [Ανυπόγραφο], «Ιωάννης Περδίος», *Ελευθερία* 1667, 8.10.1930, σ. 2, και [ανυπόγραφο], «Ιωάννης Περδίος», *Νέον Έθνος* 1904, 11.10.1930, σ. 5.

[73] Για τον Κυριάκο Θ. Καρνέρα, βλ. [ανυπόγραφο], «Γράμματα και τέχνες: Σε ατμόσφαιρα γενικής συγκίνησης στη γενέτειρά του Ξυλοτύμπου, η Κύπρος κήδευσε το λαϊκό της βάρδο», *Χαραυγή* 10170, 27.3.1986, σ. 2.

[74] Για τον Παύλο Λιασίδη, βλ. [ανυπόγραφο], «Πέθανε χτες, κηδεύεται σήμερα: η Κύπρος πενθεί το λαϊκό ποιητή και αγωνιστή Π. Λιασίδη», *Χαραυγή* 10001, 30.9.1985, σ. 1 και 10.

[75] Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., υποφάκελος 806. Για τον Χριστόφορο Παλαίσιη, βλ. [ανυπόγραφο], «Πέθανε και κηδεύτηκε χτες ο λαϊκός ποιητής Παλαίσης», *Δημοκράτης* 100, 26.7.1949, σ. 1.

[76] Παναγή, «Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση», ό.π., σ. 60.

[77] Παναγή, «Η παρακίνηση του Τεύκρου Ανθία», ό.π., σ. 139.

[78] Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, «Η κυπριακή λαϊκή μουσική», *Κυπριακά Γράμματα* 111-112, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1944, σ. 115-126, και «Η κυπριακή δημοτική μουσική», *Κυπριακά Γράμματα* 1-6, Ιανουάριος – Ιούνιος 1956, σ. 105-113.

[79] Σόλων Μιχαηλίδης, «Το τραγούδι του γάμου», *Κυπριακά Γράμματα* 14-15-16, 1.4.1935, 15.4.1935 και 1.5.1935, σ. 448-451.

[80] Μιχαηλίδης, «Η κυπριακή λαϊκή μουσική», ό.π., σ. 126. Στην εν εξελίξει διδακτορική διατριβή του γράφοντος, με τίτλο *Η έντεχνη μουσική δραστηριότητα στην Κύπρο από το 1935 έως το 1947 μέσα από τον κυπριακό καθημερινό και περιοδικό τύπο της εποχής*, περιλαμβάνονται αρκετές πληροφορίες για τη συνάντηση αυτή καθώς και για τις επαφές που έκανε ο Σόλωνας Μιχαηλίδης με την διευθύντρια του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Μέλπω Μερλιέ.

Δεκεμβρίου.[81] Για την εκδήλωση επιλέχθηκαν τα τρία μονόπρακτα έργα της Ελένης Αυτονόμου,[82] *Κουδούνι*, *Πρωτομαγιά* και *Φοβητσιάρα*, που ανταποκρίνονταν στους στόχους και τις επιδιώξεις των εκπαιδευτικών λόγω του παιδαγωγικού τους χαρακτήρα.[83] Ο Μιχαηλίδης συνέθεσε την μουσική για το *Κουδούνι* και τη *Φοβητσιάρα*, ο Φασουλιώτης ανέλαβε τη σκηνογραφία, η Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου τις χορογραφίες,[84] ενώ η Θέμις Πιτσιλλίδου, μαζί την Γενοβέφα Αγγελινίδου, συνέβαλαν στην οργάνωση της παράστασης.[85] Όπως σημειώνεται στον τύπο: «Ἡ παράστασις δὲν ἦτο συνηθισμένη. Δὲν περιελάμβανε τὰ συνηθισμένα νούμερα τοῦ Χριστουγεννιάτικου δένδρου. Τὰ ἔργα τῆς Κας Αὐτονόμου τὸ "κουδούνι" καὶ ἡ "πρωτομαγιὰ" ἐξεδίπλωσαν μπροστὰ στοὺς θεατὰς πτυχὲς τῆς παιδικῆς σχολικῆς ζωῆς ἄγνωστες εἰς τὸ πολὺ κοινόν. Εἴδαμεν ρόλους πολύ, πάρα πολὺ ψυχολογημένους καὶ ἠθοποιΐαν ἀξιόλογην. Εἰς τὸ τελευταῖον πρὸ πάντων σκὲτς "Ἡ φοβητσάρα" τὰ παιδάκια ἔπαιξαν σὰν ἀληθινοὶ ἐπαγγελματίαι ἠθοποιοί».[86]

Ιδιαίτερη μνεία γίνεται και στη μουσική του Μιχαηλίδη, η οποία μαζί με το τραγούδι «συνέτειναν πολὺ εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῆς παραστάσεως, ὅπως καὶ ἡ σκηνοθεσία καὶ ἡ χορογραφία».[87] Όπως προκύπτει από τις παρτιτούρες που βρίσκονται στο αρχείο του, η μουσική είναι γραμμένη για πιάνο,[88] ενώ η τελευταία παράσταση του έργου στο Παττίχειο Δημοτικό Θέατρο Λεμεσού, στις 15 Απριλίου 2019, περιλάμβανε και κουαρτέτο εγχόρδων, σε ενορχήστρωση του Χαράλαμπου Ναβροζίδη.[89] Η επιτυχία της οπερέτας οδήγησε την καλλιτεχνική επιτροπή (Αγγελίδη, Παπαδρουσιώτου, Λάμπρου,

[81] [Ανυπόγραφο], «Χριστουγεν. εορταί», *Ελευθερία* 4749, 19.12.1943, σ. 2.

[82] Κύπρια εκπαιδευτικός και λογοτέχνιδα, υπέρμαχος της καθιέρωσης της δημοτικής γλώσσας στην εκπαίδευση. Βλ. Ν. Ξιούτας, «Μια μεγάλη δασκάλα και ξεχωριστή γυναίκα», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 1860 (1440), 15.6.1939, σ. 1 και 2.

[83] Πιτσιλλίδου, «Γύρω από το τελευταίο ανέβασμα», ό.π., σ. 118.

[84] Μ., «Χριστουγεννιάτικη εορτή του Ανώτερου Παρθεναγωγείου», *Χρόνος* 1488, 25.12.1943, σ. 2.

[85] Πιτσιλλίδου, «Γύρω από το τελευταίο ανέβασμα», ό.π., σ. 118.

[86] Μ., «Χριστουγεννιάτικη εορτή», ό.π., σ. 2.

[87] Ό.π.

[88] Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Παρτιτούρες φάκελος 37, υποφάκελος *Φοβητσιάρα*. Μεγάλο μέρος του αρχείου του Σόλωνος Μιχαηλίδη υπάρχει ψηφιοποιημένο στο λογισμικό ανοικτού κώδικα AtoM, με την ονομασία «Υλάτης», το οποίο χρησιμοποιεί η Βιβλιοθήκη του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου, σε συνεργασία με το Παττίχειο Δημοτικό Μουσείο, Ιστορικό Αρχείο και Κέντρο Μελετών Λεμεσού, για την καταγραφή και την ψηφιοποίηση αρχείων και συλλογών, στον ακόλουθο σύνδεσμο: https://helates.cut.ac.cy/index.php/s3u60 (πρόσβαση στις 26.2.2026). Εδώ χρησιμοποιείται η ταξινόμηση του καταλόγου που δημιουργήθηκε από τον γράφοντα στο πλαίσιο των προπτυχιακών του σπουδών, κυρίως για επιτόπια έρευνα στον χώρο του αρχείου, η οποία προηγήθηκε της ψηφιοποίησης και ανακοινώθηκε σε συνέδριο του ελληνικού παραρτήματος της IAML· βλ. Λοΐζος Παναγή, «Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη: Αναφορά στις θεματικές ενότητες και στις σημαντικές πληροφορίες που προέκυψαν από τη διαδικασία καταγραφής του», ανακοίνωση στο *1ο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης*, Αθήνα, 21-22 Απριλίου 2017, Αίθουσα Διδασκαλίας και Πολυχώρος Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», https://iamlgreece.eu/wp-content/uploads/2017/04/Program_Analytical.pdf (πρόσβαση στις 26.2.2026), και Λοΐζος Παναγή, «Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη: Ταξινόμηση και καταγραφή ως απαραίτητη προϋπόθεση για την αξιοποίησή του», *Hellenic Journal of Music Education & Culture* 8, December 2018, σ. 72-81.

[89] Στην παράσταση έλαβαν μέρος η μικτή χορωδία και η ορχήστρα εγχόρδων του Παπαδάκειου Δημοτικού Ωδείου Λεμεσού (Μάριος Ανδρέου, Κορίνα Βασιλείου, Δήμητρα Χαραλάμπους και Ειρήνη Νεοκλέους), υπό τη διεύθυνση του Μίλτου Γεωργίου. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε η Λουκία Ιωάννου. Στην ίδια παράσταση ερμηνεύθηκαν και έργα μουσικής δωματίου του Σόλωνα Μιχαηλίδη από το κουαρτέτο εγχόρδων του Δήμου Λεμεσού (Ανδρέας Νικολάου, Γιώργος Χατζηγεωργίου, Ανδρέας Κελίρης και Ευγενία Καραπατάκη), με σύμπραξη του Δώρου Ζήσιμου στο βιολοντσέλο και των Κορίνας Βασιλείου και Gergana Georgieva στο πιάνο. Βλ. «Πρόγραμμα παράστασης» στον ιστότοπο του Παττίχειου Δημοτικού Θεάτρου Λεμεσού, https://www.facebook.com/pattihio/posts/απόψε-στις-2000παιδική-οπερέττα-η-φοβητσιαρα-μουσικό-αφιέρωμα-στον-σόλωνα-μιχαηλ/814551152256446 (πρόσβαση στις 18.9.2025).

Μαρκάρη, Μέση, Μακρυγιάννη και Μιχαηλίδη) του Γυμνασίου Λεμεσού σε μία ακόμη παράσταση του έργου, ακριβώς έναν χρόνο μετά, στον ίδιο χώρο, ως μέρος της χριστουγεννιάτικης εκδήλωσης υπέρ της μαθητικής πρόνοιας του Τμήματος Θηλέων.[90] Είχε προηγηθεί ο θάνατος του Φασουλιώτη τον Απρίλιο του ίδιου έτους·[91] ωστόσο, η συνεργασία τους στην χριστουγεννιάτικη εκδήλωση του 1943 επέδρασε θετικά στον Μιχαηλίδη και τους συναδέλφους του, οι οποίοι, στα χρόνια που ακολούθησαν, ανέβασαν καινούργια έργα, άλλοτε διασκευασμένα και άλλοτε πρωτότυπα.[92]

Στην εκδήλωση στο θέατρο «Ριάλτο», τον Δεκέμβριο του 1944, παρουσιάστηκε η παιδική οπερέτα *Χριστουγεννιάτικο όνειρο*, σε ελεύθερη απόδοση του κειμένου από τον Κώστα Πιλαβάκη και μουσική διασκευή του Σόλωνα Μιχαηλίδη.[93] Στην ίδια εκδήλωση παρουσιάστηκαν ένα μονόπρακτο δράμα με τίτλο *Βουλγάρικη τρομοκρατία*, σε διασκευή του Πιλαβάκη από τα αγγλικά, το θεατρικό *Στη βρύση του χωριού* του Θράσου Μακρυγιάννη, το μπαλέτο του Σόλωνα Μιχαηλίδη *Ξύπνημα των σκλάβων* και η οπερέτα *Φοβητσιάρα*.[94] Παρ' όλο που ο Μιχαηλίδης χαρακτηρίζει τα έργα του οπερέτες, τούτα είναι θεατρικά έργα που απευθύνονται σε νεαρές ηλικίες και βασίζονται σε μια απλή υπόθεση και εξέλιξη, με κύριο στοιχείο τον διάλογο, πλαισιωμένο από μουσική. Ο ίδιος φαίνεται να τα ονομάζει έτσι, αφενός λόγω των μουσικών τους χαρακτηριστικών, όπως των χορωδιακών, των ντουέτων και των μπαλέτων, που αποτελούν κύρια συστατικά μιας οπερέτας, και αφετέρου λόγω του κωμικού και εύθυμου χαρακτήρα τους.

Η μουσική τους, σε αντίθεση με όσα προστάζουν οι συνθήκες του καιρού του και επηρεάζουν άμεσα τόσο τη συνθετική όσο και τη μουσικολογική του δραστηριότητα, δεν φαίνεται να αντλεί τη θεματολογία της από τις λαϊκές παραδοσιακές μελωδίες του τόπου του, ούτε διαθέτει κάποιο στοιχείο ελληνικότητας, όπως παρατηρείται σε άλλα έργα του Μιχαηλίδη ή όπως έπραξε ο Ανθίας στο *Ταξίδι στον Ήλιο*.[95] Να σημειωθεί εδώ ότι την ίδια περίοδο – συγκεκριμένα, το καλοκαίρι του 1944 – ο Μιχαηλίδης ολοκληρώνει το έργο του *Βυζαντινό αφιέρωμα* για ορχήστρα εγχόρδων, στο οποίο, παρά την απουσία άμεσων αναφορών στην βυζαντινή μουσική παράδοση, χρησιμοποιεί μελισματικούς εμπλουτισμούς και τροπικά πτωτικά σχήματα που παραπέμπουν, κατά κάποιον τρόπο, σε βυζαντινά μέλη.[96] Επίσης, λίγους μήνες αργότερα, δημοσιεύει σε δύο μέρη την μελέτη του για τη «Σύγχρονη ελληνική μουσική» στο περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα*, τονίζοντας ότι το ελληνικό τραγούδι μπορεί να προσφέρει «πολύμορφες έμπνεύσεις».[97] Παρά τις

[90] Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στο θέατρο «Ριάλτο», στις 22 Δεκεμβρίου 1944. Βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Γυμνάσιο Λεμεσού φάκελος Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 704, 22.12.1944.

[91] Ο Φασουλιώτης απεβίωσε τον Απρίλιο του 1944. Ο θάνατός του αποτέλεσε σημαντική απώλεια για τον καλλιτεχνικό κόσμο του νησιού. Στην κηδεία του, εκ μέρους των καλλιτεχνών Κύπρου, μίλησε ο Σόλωνας Μιχαηλίδης. Βλ. [ανυπόγραφο], «Ο θάνατος ενός αληθινού καλλιτέχνου», ό.π., σ. 1 και 4.

[92] Η επίδραση του Φασουλιώτη είναι ευδιάκριτη στο κείμενο της Πιτσιλλίδου, το οποίο δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατό του: «Καὶ σὰν τὸν ἀληθινὸ δάσκαλο πού, ὅπως λέν, εἶναι σὰν τὴ λαμπάδα, ἔλυωνε δίνοντας φῶς. Κι' ἔκανε σχέδια καὶ μᾶς μιλοῦσε γιὰ τὸ ἐφτάπτυχο τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας, γιὰ τὴ διασκευὴ παραμυθιῶν, γιὰ νέα ἀνεβάσματα κ' ὕστερα μιὰ μέρα: "Αὐτὴ τὴ φορὰ δὲ θὰ τὴ γλυτώσω" καὶ τὴν ἐπαύριον ἦταν πάλι στὲς πρόβες κι' ἐξακολουθοῦσε νὰ δίνη φῶς κι' ἐξακολουθοῦσε νὰ κάνη σχέδια»· Πιτσιλλίδου, «Γύρω από το τελευταίο ανέβασμα», ό.π., σ. 119.

[93] Βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., υποφάκελος 704, 22.12.1944.

[94] [Ανυπόγραφο], «Νέα Λεμεσού», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 5401 (3331), 24.12.1944, σ. 1.

[95] Από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 εντοπίζεται στην Κύπρο μια προσπάθεια δημιουργίας έργων με τοπικό χρώμα και κυπριακή ταυτότητα. Βλ. Παναγή, «Η παρακίνηση του Τεύκρου Ανθία», ό.π., σ. 126-142.

[96] Παναγή, «Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση», ό.π., σ. 68-69.

[97] Σόλων Μιχαηλίδης, «Η σύγχρονη ελληνική μουσική», *Κυπριακά Γράμματα* 117-118, Μάρτιος – Απρίλιος 1945, σ. 236. Το δεύτερο μέρος της μελέτης δημοσιεύθηκε στο αμέσως επόμενο τεύχος: Σόλων Μιχαηλίδης, «Η σύγχρονη ελληνική μουσική: συνέχεια από το προηγούμενο και τέλος», *Κυπριακά Γράμματα* 119-120, Μάιος – Ιούνιος 1945, σ. 39-46.

επιδράσεις της ελληνικότητας και της κυπριακότητας στο υπόλοιπο έργο του, η μουσική για τις εκδηλώσεις του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού και αυτή για τις οπερέτες που συνέθεσε την ίδια περίοδο περιορίζεται σε εύθυμες μελωδικές γραμμές που ερμηνεύονται εύκολα κι ευχάριστα από κάθε ηλικιακή ομάδα, παρ' όλο που το επίπεδο της μικτής χορωδίας που συνέστησε στους κόλπους του σχολείου ήταν τέτοιο, που του επέτρεπε να χρησιμοποιήσει μουσικό υλικό με περισσότερες απαιτήσεις.[98] Η μικτή χορωδία του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού,[99] στα χρόνια του Μιχαηλίδη, κατέγραψε σημαντικό αριθμό συναυλιών με ποικίλο και συχνά ιδιαίτερα απαιτητικό ρεπερτόριο, γεγονός που προκαλεί το ενδιαφέρον για μια ανασκόπηση της μουσικής εκπαίδευσης στα σχολεία του νησιού κατά τις δεκαετίες του 1940 και του 1950.[100]

Η μουσική εκπαίδευση στα σχολεία της Κύπρου

Την περίοδο που ανέβηκαν οι οπερέτες του Σόλωνα Μιχαηλίδη, το μάθημα της μουσικής στα σχολεία της Μέσης Παιδείας της Κύπρου – και κυρίως στο Παγκύπριο Γυμνάσιο, στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου και στο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού – είχε φτάσει σε αρκετά καλό επίπεδο, γεγονός που τους επέτρεπε να έχουν μουσική για κάθε είδους εκδήλωσή τους.[101] Το Αρρένων του Παγκυπρίου Γυμνασίου, υπό την καθοδήγηση του Κώστα Κασσινόπουλου,[102] διέθετε αρμόνιο και ορχήστρα βιολιών, ενώ στο Θηλέων, όπου δίδασκε ο Φρίξος Μικελλίδης,[103] υπήρχε αρμόνιο και πιάνο.[104] Τα δύο τμήματα διέθεταν χορωδία και γραμμόφωνα με πλούσια συλλογή δίσκων από τη δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική δημιουργία, ενώ για την καλλιέργεια του μουσικού αισθήματος των μαθητών οργανώνονταν μουσικές ακροάσεις με αναλύσεις έργων από τους καθηγητές.[105]

Στο Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου, που από την ίδρυσή του το 1930 απέδωσε τα μέγιστα στη μουσική, στον χορό, στο θέατρο και στις πνευματικές αναζητήσεις, χωρίς να παραμερίσει τη φιλανθρωπική δράση,[106] δίδαξε μουσική ο Γεώργιος Κονναρής[107]

[98] Βλ. το ρεπερτόριο στον πίνακα εκδηλώσεων που παρατίθεται στο Παράρτημα, καθώς και Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 703, 2.6.1944, υποφάκελος 696, 4.4.1951, και υποφάκελος 693, 5.6.1948.

[99] Το 1948 αριθμούσε 180 μέλη· βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Προγράμματα συναυλιών, υποφάκελος 693 (1), 5.6.1948.

[100] Σημαντική μπορεί να θεωρηθεί η συναυλία που δόθηκε τον Μάρτιο του 1950, στην οποία εμφανίστηκαν ο Γιάγκος Μιχαηλίδης στο πιάνο, ο βαρύτονος Περικλής Μαρκουλλής και ο τενόρος Μίνως Σιακατίδης· βλ. [ανυπόγραφο], «Μουσική εορτή», *Ελευθερία* 6789, 7.3.1950, σ. 3.

[101] Στην εν εξελίξει διδακτορική διατριβή του γράφοντος παρέχονται πολλές πληροφορίες για τη μουσική εκπαίδευση στην Κύπρο. Μεταξύ άλλων, περιγράφονται τα παραρτήματα του Ελληνικού και του Εθνικού Ωδείου καθώς και οι ιδιωτικές μουσικές σχολές.

[102] Ο Κώστας Κασσινόπουλος διετέλεσε καθηγητής μουσικής σε διάφορα σχολεία της Κύπρου, υπήρξε μέλος του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ Λευκωσίας και καθηγητής στο παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου Λευκωσίας. Βλ. Διαμαντής Μιχαηλίδης, «Μουσικά θέματα: Ο ακαδημαϊκός κ. Μ. Καλομοίρης περιγράφει την μουσική Κύπρο στο Σάλσμπουργκ της Αυστρίας – Ένα νησί που ονομάζει τους μορφωμένους μουσικούς Μότζαρτ», *Κύπρος* 214, 8.10.1956, σ. 4, και [ανυπόγραφο], «Συναυλία Ελληνικού Ωδείου», *Ελεύθερος Τύπος* 480, 10.5.1948, σ. 1.

[103] Διετέλεσε καθηγητής μουσικής σε διάφορα σχολεία Μέσης Παιδείας της Λευκωσίας, έδωσε πολλές συναυλίες στην Κύπρο ως βαρύτονος, ενώ υπήρξε παράλληλα μεγάλος αθλητής του Γυμναστικού Συλλόγου «Παγκύπρια» (Γ.Σ.Π.). Βλ. [ανυπόγραφο], «Κοσμική ηχώ: Συναυλία», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 593, 24.3.1935, σ. 2· Νίκος Παναγιώτου, *Η μουσική στην Κύπρο τον καιρό της Αγγλοκρατίας: στ' αχνάρια πρωτοπόρων*, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, Λευκωσία 1985, σ. 42· [ανυπόγραφο], «Πένθη: Φρίξος Μικελλίδης», *Ελευθερία* 13613, 5.1.1973, σ. 6.

[104] Φιλόμουσος, «Η τέχνη: Κυπριακή μουσική ζωή: ταλέντα και δυνατότητες», *Ελευθερία* 6946, 13.9.1950, σ. 3.

[105] Ό.π.

[106] Κύπρος Χρυσάνθης, «Βραβείο Ακαδημίας Αθηνών», ό.π., σ. 11. Με πρωτοβουλία της Μαρίας Π. Ιωάννου

και, από την περίοδο 1948-1949, ο Θεσσαλονικιός Σώτος Βασιλειάδης.[108] Στους κόλπους του Λυκείου λειτουργούσε και Ωδείο, όπου παραδίδονταν μαθήματα πιάνου, κιθάρας, βιολιού, μαντολίνου και φωνητικής μουσικής,[109] ενώ από το 1949 και έπειτα διοργανώνονταν ομιλίες με αναλύσεις έργων από τον Βασιλειάδη και εκτελέσεις από τον πιανίστα Γεώργιο Αρβανιτάκη.[110]

Στα υπόλοιπα σχολεία του νησιού εντοπίζεται παρόμοια μουσική δραστηριότητα, με χορωδίες και μικρά ορχηστρικά σύνολα. Στην Αγγλική Σχολή Λευκωσίας, η οποία ιδρύθηκε στα 1900 από τον Cannon Frank Darvall Newham, υπήρχε σχολική ορχήστρα ήδη από το 1911, ενώ το 1927 ιδρύθηκε στους κόλπους της Σχολική Μουσική Εταιρεία.[111] Στην Β΄ Αστική Σχολή Λεμεσού συστάθηκε, υπό την καθοδήγηση του βιολονίστα Στέλιου Κωνσταντινίδη, παιδική χορωδία, η οποία έδωσε συναυλία με τη σύμπραξη του Ωδείου Λεμεσού τον Απρίλιο του 1935 στο «Ριάλτο» με παιδικά τραγούδια,[112] ενώ στην Παγκύπρια Ακαδημία Θηλέων,[113] όπου δίδασκε ο Σώζος Τομπόλης, παραδίδονταν μαθήματα οργανικής μουσικής δύο ώρες την εβδομάδα· η Ακαδημία διέθετε επίσης χορωδία που ανέβασε τον μύθο *Αφροδίτη και Άδωνις* σε μουσική του Τομπόλη.[114] Ο Τομπόλης δίδασκε μουσική και στη Σχολή Σαμουήλ, η οποία διέθετε σώμα μπάντας και χορωδία που λάμβανε μέρος στις σχολικές εκδηλώσεις.[115]

Όσο για την μουσική εκπαίδευση στο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού, οι μαθητές των δύο ανώτερων τάξεων, Ε΄ και Στ΄, διδάσκονταν την εξέλιξη της μουσικής από την αρχαιότητα μέχρι και τον 20ό αιώνα, με αναλύσεις και εκτελέσεις έργων κάθε εποχής στο πιάνο και από δίσκους που διέθετε η σχολική δισκοθήκη, η οποία εμπλουτιζόταν διαρκώς.[116] Όπως ενημέρωνε ο Μιχαηλίδης σε σχετικό του δημοσίευμα, από την εποχή της Αναγέννησης και έπειτα, η ζωή και το έργο μεγάλων μουσουργών λάμβαναν ιδιαίτερη θέση στο μάθημα, με ανάλυση και εκτέλεση των σημαντικότερων έργων της κάθε εποχής, όπως, για παράδειγμα, των *Κατά Ματθαίον Παθών* του Bach, του *Μεσσία* του Händel και της *Δημιουργίας* του Haydn.[117] Οι μαθητές καλούνταν να περιγράψουν, σε συγκριτική μελέτη, τις διαφορές μεταξύ των συνθετών και των εποχών στις οποίες

και την υποστήριξη του συζύγου της, Παναγιώτη Ιωάννου, συστάθηκε στην Αμμόχωστο γυναικείο σωματείο το 1929, ενώ λίγους μήνες αργότερα ιδρύθηκε το Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου.

[107] Ο Κονναρής ανέλαβε τη μουσική επιμέλεια αρκετών παραστάσεων παιδικού θεάτρου, τις οποίες ανέβασε το Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου. Βλ. Προυσής, «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου: 19ο Παιδικό Θέατρο», ό.π., σ. 173.

[108] Ο Βασιλειάδης ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του Ωδείου Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου και συνέστησε παιδική και μικτή χορωδία. Η πρώτη συναυλία της μικτής χορωδίας δόθηκε στο θέατρο «Χατζηχαμπή», στις 23 Φεβρουαρίου 1949, η οποία επαναλήφθηκε στη Λευκωσία, στο θέατρο «Παλλάς», στις 19 Μαρτίου 1949. Βλ. [ανυπόγραφο], «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 4, Απρίλιος 1949, σ. 141, και Βάντα Οικονόμου-Κωνσταντίνου, *Γεώργιος Αρβανιτάκης: ο καλλιτέχνης, ο παιδαγωγός, ο άνθρωπος*, Αφή, Λεμεσός 2017, σ. 37-38.

[109] [Ανυπόγραφο], «Η μουσική δράσις του Λυκείου Ελληνίδων», *Ελευθερία* 2782, 8.6.1938, σ. 4.

[110] [Ανυπόγραφο], «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 11, Δεκέμβριος 1949, σ. 393.

[111] [Ανυπόγραφο], «Η Αγγλική Σχολή γιορτάζει την πεντηκονταετηρίδα της», *Κυπριακή Επιθεώρησις* 10, Οκτώβριος 1950, σ. 16-19.

[112] [Ανυπόγραφο], «Μουσική εσπερίς της Β΄ Αστικής», *Παρατηρητής* 574, 21.4.1935, σ. 2.

[113] Ιδρύθηκε στη Λευκωσία το 1937, με γλώσσα διδασκαλίας τα ελληνικά. Βλ. Μαρία Μιχαηλίδου, «Κορασιακά και Θηλεοκομεία: Η εκπαίδευση των θηλέων στην Κύπρο», *Παιδαγωγική Επιθεώρηση* 63, 2017, σ. 82.

[114] Φιλόμουσος, «Η τέχνη: Κυπριακή μουσική ζωή», ό.π,. σ. 3.

[115] Ό.π. και Φιλόμουσος, «Η τέχνη: Κυπριακή μουσική ζωή: ταλέντα και δυνατότητες, Β΄ (τελευταίον)», *Ελευθερία* 6947, 14.9.1950, σ. 3.

[116] Μιχαηλίδης, «Επιστολαί προς την *Ελευθερίαν*», ό.π., σ. 2.

[117] Ό.π. Το ορατόριο του Haydn παρουσιάστηκε το 1952 σε συναυλία του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ, με τη σύμπραξη της χορωδίας του Συλλόγου «Άρη» Λεμεσού, υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Βλ. Γιώργος Αρβανιτάκης, «Κρίσεις: Η Δημιουργία του Haydn», *Ελευθερία* 7377, 13.2.1952, σ. 2.

αυτοί συνέθεταν, βασιζόμενοι στην τεχνοτροπία και την αισθητική τους, αλλά και σε στοιχεία μορφολογίας (κατά τα είδη της σονάτας, της συμφωνίας, του κοντσέρτου κ.λπ.).[118] Στο τέλος κάθε σχολικής χρονιάς διεξάγονταν μουσικοί διαγωνισμοί επιδόσεων μεταξύ των τελειοφοίτων, οι οποίοι καλούνταν να εντοπίσουν τον συνθέτη άγνωστου σε αυτούς έργου και να περιγράψουν την εποχή κατά την οποία τούτο συντέθηκε καθώς και τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, συγκρίνοντάς την παράλληλα με την αμέσως προηγούμενη αλλά και επόμενη εποχή.[119]

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο τρόπος διδασκαλίας της μουσικής στα σχολεία της Κύπρου απέβλεπε στην αισθητική καλλιέργεια των παιδιών μέσω των συγκριτικών μελετών που απαιτούσαν οι μουσικοί διαγωνισμοί, προσφέροντας έτσι μια ευρεία γνώση της Ιστορίας της Τέχνης και, ιδιαιτέρως, της μουσικής. Παρ' όλο που η Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση της Κύπρου στόχευε κατά τις δεκαετίες του 1940 και του 1950 στη βελτίωση των συνθηκών ζωής των κατοίκων και στην εμφύσηση εθνικών ιδεών μέσω της εγχάραξης εθνικής συνείδησης,[120] οι καθηγητές μουσικής προσπάθησαν να αναπτύξουν την ικανότητα αντίληψης, εκτίμησης και δημιουργίας του «ωραίου» στα παιδιά, ενισχύοντας έτσι το πολιτιστικό γίγνεσθαι της περιόδου και, μακροπρόθεσμα, την πολιτιστική και κοινωνική ανάπτυξη του τόπου. Η διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής φαίνεται να συνδέεται με μια ευρύτερη προσπάθεια εκλέπτυνσης των αισθήσεων, καλλιέργειας του συναισθήματος και κατανόησης της τέχνης, συμβάλλοντας στην ολόπλευρη ανάπτυξη του ατόμου μέσω της εκπαίδευσης αλλά και της επαφής με τις υπόλοιπες τέχνες. Η προσπάθεια αυτή ενισχύθηκε από τη χρήση του θεάτρου ως ενός επιπλέον μέσου που επιδίωκε να συμβάλει ουσιαστικά στην ψυχική και την αισθητική καλλιέργεια του παιδιού.[121] Άλλωστε, η μουσική στο παιδικό θέατρο έχει τη δική της σημασία, γιατί, όπως υποστηρίζει ο Βασίλης Πανόπουλος στη διδακτορική του διατριβή, εμπλουτίζει την αισθητική εμπειρία του παιδιού, δημιουργώντας προϋποθέσεις δημιουργικής ακρόασης και κατανόησης, συμπλεκόμενη με τα άλλα ακουστικά και οπτικά σημεία μιας παράστασης.[122]

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η μουσική που συνέθεσε ο Μιχαηλίδης για τις οπερέτες του. Δεν επιχείρησε να ακολουθήσει τον δρόμο που επέλεξε στο υπόλοιπο έργο του και να αναδείξει την πλούσια ομορφιά της δημοτικής μουσικής της Ελλάδος και της Κύπρου ή των βυζαντινών ύμνων,[123] αλλά περιορίστηκε στη δημιουργία ευχάριστων μελωδικών γραμμών, με συνοδευτικό κυρίως χαρακτήρα, που αναδεικνύουν τα συναισθήματα των χαρακτήρων, ενισχύουν την ατμόσφαιρα της παράστασης και συμβάλλουν στην εξέλιξη της ιστορίας και την αφήγηση της πλοκής. Ενδεχομένως για τους παραπάνω λόγους επιλέχθηκε η *Φοβητσιάρα* από μια ομάδα του Παγκυπρίου Λυκείου Λάρνακας σε παράστασή της κατά τη σχολική περίοδο 1953-1954 στο θέατρο

[118] Μιχαηλίδης, «Επιστολαί προς την *Ελευθερίαν*», ό.π., σ. 2.

[119] Ό.π.

[120] Έλενα Χαριδήμου, *Όψεις Ελληνοκεντρισμού και Κυπριακότητας στην εκπαίδευση του κυπριακού κράτους (1960-1974)*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Παιδαγωγική Σχολή / Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης / Π.Μ.Σ. Κοινωνία, Παιδαγωγική και Εκπαίδευση, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 23.

[121] Ο Περνάρης, σε κείμενό του, υποστηρίζει ότι το παιδικό θέατρο έχει χρησιμοποιηθεί ως «άφομοιωτικὸ μέσο γιὰ τὴ διδασκόμενη μεσαιωνικὴ ἱστορία»· βλ. Περνάρης, «Στο περιθώριο της τέχνης», ό.π., σ. 68.

[122] Βασίλης Πανόπουλος, *Η μουσική ως κώδικας επικοινωνίας στο ελληνικό θέατρο για παιδιά (1975-2005)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αθήνα 2016, σ. 19.

[123] Γρηγόρης Δημητρίου, *Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979): Η ζωή και το έργο του – Κριτική έκδοση του έργου Αρχαϊκή Σουίτα για φλάουτο, όμποε, άρπα και έγχορδα (1954)*, πτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Σχολή Καλών Τεχνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2022, σ. 30-34.

«Μακρίδη».[124] Κάτι αντίστοιχο εντοπίζεται και στη μουσική που ο Μιχαηλίδης συνέθεσε για τα παραμυθοδράματα *Σιντερέλλα*[125] και *Μαγεμένο παλάτι*,[126] ενώ για τις εκδηλώσεις στις οποίες είχε την μουσική επιμέλεια, όπως του παραμυθιού *Hänsel και Gretel*, σε διασκευή της Ελένης Αυτονόμου, σε δύο παραστάσεις,[127] ή του παραμυθιού *Ο παπουτσής και τα στοιχειά*,[128] επέλεγε έργα από το ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής μουσικής.

Συμπέρασμα

Οι οπερέτες του Σόλωνα Μιχαηλίδη, παρ' όλο που δεν είχαν την τύχη άλλων κυπριακών οπερετών που συντέθηκαν από κύπριους καλλιτέχνες την ίδια περίοδο, όπως, για παράδειγμα, αυτής του Κώστα Χαράκη,[129] *Το όνειρο του Τζιυπρή του Λευκαρίτη*,[130] σε μουσική του Αχιλλέα Λυμπουρίδη, που χαρακτηρίσθηκε ως «όπερέττα θρῦλος»[131] και παίζεται ακόμη και σήμερα,[132] αποτελούν σημαντικό παράδειγμα της τότε καταγεγραμμένης προσπάθειας για την «συστηματικὴ έφαρμογὴ καὶ καλλιέργεια» του παιδικού θεάτρου στην Κύπρο.[133] Τα έργα αυτά δεν έχουν εμπορικό χαρακτήρα αλλά επιμορφωτικό και μπορούν να συσχετιστούν με την παραπάνω προσπάθεια. Ο Μιχαηλίδης, όπως και οι Φασουλιώτης, Ανθίας, Μαρία Ιωάννου, Μακρυγιάννης και Πιτσιλλίδου, επέδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για το παιδικό θέατρο, ίσως λόγω της ιδιαίτερης σημασίας του στην ψυχική καλλιέργεια του παιδιού. Όπως σημειώνει ο

[124] Λούης Περεντός, «Η Φοβητσιάρα: παιδική οπερέτα του Σόλωνα Μιχαηλίδη», στον ιστότοπο Larnakaonline.com.cy (https://larnakaonline.com.cy/2019/05/06/i-fovitsiara-paidiki-opereta-tou-solona-michailidi· πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2025).

[125] Το έργο παρουσιάστηκε κατά την χριστουγεννιάτικη εορτή της 22ας Δεκεμβρίου 1950. Από έντυπο πρόγραμμα που υπάρχει στο αρχείο Μιχαηλίδη, προκύπτει ότι το παραμύθι του Γάλλου Καρόλου Περρώ (Charles Perrault), σε διασκευή της Αντιγόνης Μεταξά, *Σιντερέλλα* (= *Σταχτοπούτα*) επιλέχθηκε, μαζί με το εύθυμο σκετς *Ο μικρός βιοπαλαιστής*, από τα Εκπαιδευτήρια της Ελληνικής Κοινότητος του Χαρτούμ στο Σουδάν για δύο σχολικές παραστάσεις, στις 20 και 21 Φεβρουαρίου 1952. Τη σκηνοθεσία ανάλαβε ο Γεώργιος Ψάλτης, ενώ η μουσική, όπως σημειώνεται στο πρόγραμμα, είχε συντεθεί υπό του Σ. Μιχαηλίδη, «διασήμου έκ Κύπρου μουσικοῦ». Βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελοι 803 και 699, 22.12.1950.

[126] Βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Παρτιτούρες, φάκελος 42, υποφάκελος *Το μαγεμένο παλάτι*, και Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 698, 22.12.1952, και υποφάκελος 692, 3.6.1953. Στην διπλωματική εργασία του, ο Γρηγόρης Δημητρίου το περιγράφει, εσφαλμένα, ως σχολικό τραγούδι και συμπληρώνει ότι δεν έχει ολοκληρωθεί· βλ. Δημητρίου, ό.π., σ. 30.

[127] Παρουσιάστηκε στο «Ριάλτο», στις 22.12.1948 και στις 6.5.1950. Για τις ανάγκες της παράστασης χρησιμοποιήθηκε η μουσική που έγραψε για την ομώνυμη όπερα ο Engelbert Humperdinck. Βλ. Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 700, 6.5.1950, και υποφάκελος 694, 22.12.1948.

[128] Δημοτικό Μουσείο: Αρχείο Σόλωνος Μιχαηλίδη, ό.π., Γυμνάσιο Λεμεσού, φάκελος Προγράμματα Συναυλιών, υποφάκελος 697, 21.12.1951.

[129] Εκπαιδευτικός και συγγραφέας, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την συγγραφή θεατρικών έργων. Το 1943 κυκλοφόρησε το δράμα ηθών σε τρεις πράξεις *Ο Κατήφορος*, το οποίο, όπως ο ίδιος δήλωνε, αποτελούσε «τὸ πρῶτο δρᾶμα μιᾶς τριλογίας ὅπου προσπαθεῖ νὰ καυτηριάσει παράσιτα τῆς κοινωνίας καὶ νὰ σατιρίσει *κακά, καλῶς κείμενα*»· βλ. Κώστας Προυσής, «Κριτική: Κώστα Χαράκη: Ο Κατήφορος. Δράμα ηθών σε τρεις πράξεις. Αλεξάνδρεια 1943, σ. 75», *Κυπριακά Γράμματα* 105-106, Μάρτιος – Απρίλιος 1944, σ. 215.

[130] Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1951· βλ. Νίκος Κρανιδιώτης, «Κυπριακό θέατρο: Το όνειρο του Τζιυπρή του Λευκαρίτη. Οπερέττα σε τρεις πράξεις. Θέατρο "Ρόγιαλ" (10 Νοεμβρίου)», *Κυπριακά Γράμματα* 198, Δεκέμβριος 1951, σ. 375-376.

[131] [Ανυπόγραφο], «Κυπριακό θέατρο», *Ελευθερία* 7872, 1.10.1953, σ. 4.

[132] Παρουσιάστηκε από την Ε.Θ.Α.Λ. το 2019· βλ. [ανυπόγραφο], «Η κυπριακή οπερέτα του Κώστα Χαράκη *Το όνειρο του Τζιυπρή του Λευκαρίτη* στη Λευκωσία», στον ιστότοπο Checkin Cyprus, https://www.checkincyprus.com/article/32917/e-kupriake-opereta-tou-kosta-kharake-to-oneiro-tou-tziupre-tou-leukarite-ste-leukosia (πρόσβαση στις 31 Οκτωβρίου 2025).

[133] Προυσής, «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου: 19ο Παιδικό Θέατρο», ό.π., σ. 173.

Προυσής, το παιδικό θέατρο «διδάσκει άποτελεσματικὰ καὶ ἄμεσα τὸ παιδί, τοῦ ἐμπνέει αὐτοπεποίθηση, τὸ κάνει κύριο τῶν κινήσεων καὶ τῆς φωνῆς του, προπάντων ὅμως τὸ μορφώνει αἰσθητικὰ χρησιμοποιῶντας ὅλα τὰ καλλιτεχνικὰ μέσα».[134]

Η αισθητική μόρφωση του ατόμου και, ειδικά, η μουσική μόρφωση της κοινωνίας μέσω της καλλιέργειας της αγάπης προς το ωραίο και το καλό βρίσκονταν ανάμεσα στις κυριότερες επιδιώξεις του Μιχαηλίδη, από τότε που συνέστησε τον Σύλλογο Συναυλιών Ωδείου Λεμεσού, το 1935.[135] Στο πλαίσιο αυτό, φαίνεται ότι ο Μιχαηλίδης χρησιμοποίησε το θέατρο ως ένα επιπλέον μέσο για την διδασκαλία του τραγουδιού, ενισχύοντας παράλληλα την προσπάθειά του για την καλλιέργεια του μουσικού αισθήματος στο ευρύ κοινό και, ιδιαιτέρως, για την ανάπτυξη της αγάπης των παιδιών προς τη μουσική.[136] Οι οπερέτες του, η μουσική που συνέθεσε για τα παραμυθοδράματα που ανέβαζε το Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού, ο τρόπος με τον οποίο δίδασκε τη μουσική στο σχολείο, καθώς και τα διάφορα μουσικά σύνολα που οργάνωσε, αποτελούν εκφάνσεις της ίδια αυτής παιδαγωγικής επιδίωξης. Η απήχηση των πρωτοβουλιών του αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στην ίδρυση, κατά τη δεκαετία του 1950, του Μαθητικού Μουσικού Ομίλου από μαθητές του σχολείου, με σκοπό «νὰ μορφώση καλλιτεχνικὰ τοὺς μαθητὲς καὶ τὶς μαθήτριες, […] καὶ νὰ ἀνυψώση τὸ μουσικὸ ἐπίπεδό τους».[137] Η πρωτοβουλία αυτή αποτελεί σαφή ένδειξη της επιτυχίας του Μιχαηλίδη να εμπνεύσει στους μαθητές του ουσιαστικό ενδιαφέρον για τη μουσική και να διαμορφώσει ένα γόνιμο μουσικοπαιδαγωγικό περιβάλλον.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πίνακας εκδηλώσεων του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού

Συναυλίες, εκδηλώσεις και θεατρικές παραστάσεις του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού, μετέπειτα «Λανίτειου», σε μουσική επιμέλεια του Σόλωνα Μιχαηλίδη	
Χώρος – χρόνος	**Πρόγραμμα και συντελεστές**
26.5.1943 Θέατρο «Γιορδαμλή», Λεμεσός	***Ιφιγένεια εν Ταύροις* σε τρεις πράξεις** **Συγγραφέας**: Ευριπίδης **Μετάφραση**: Νίκος Θ. Αντωνιάδης **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Σκηνοθεσία και διδασκαλία**: Γεώργιος Α. Φασουλιώτης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Ζωούλα Χαρικλείδου (Ιφιγένεια), Ανδρέας Λοΐζου (Ορέστης), Μιχαήλ Κρυστάλλης (Πυλάδης), Χλόη Μιχαηλίδου (Α΄ Κορυφαία), Αυγή Ραγουζαίου (Β΄ Κορυφαία), Ελβετία Ραγουζαίου (Γ΄ Κορυφαία), Φωφώ Γαλανίδου (Δ΄ Κορυφαία), Ελευθερία Αχιλλέως (Ε΄ Κορυφαία), Βάσος Βασιλειάδης (Βουκόλος), Κ. Νίκης (Θόας – Βασιλιάς της Ταυρίδας), Γεώργιος Κρυστάλλης (Άγγελος) και Ελέγκω Λανίτου (Θεά Αθηνά)
22.12.1943 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Πρωτομαγιά*** **Συγγραφέας**: Ελένη Αυτονόμου **Σκηνογραφία**: Γεώργιος Α. Φασουλιώτης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου

[134] Ό.π.
[135] Ν., «Μουσική κίνησις: Η Α΄ του Συλλόγου Συναυλιών», *Πρωινή* 1043, 28.12.1935, σ. 3.
[136] Ό.π.
[137] Παναγή, «Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση», ό.π., σ. 25.

	Κουδούνι **Συγγραφέας**: Ελένη Αυτονόμου **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου **Σκηνογραφία**: Γεώργιος Α. Φασουλιώτης **Οργάνωση**: Γενοβέφα Αγγελινίδου και Θέμις Πιτσιλλίδου ***Φοβητσιάρα*** **Συγγραφέας**: Ελένη Αυτονόμου **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου **Σκηνογραφία**: Γεώργιος Α. Φασουλιώτης **Οργάνωση**: Γενοβέφα Αγγελινίδου και Θέμις Πιτσιλλίδου
4.7.1944 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Μήδεια*** **Συγγραφέας**: Ευριπίδης **Μετάφραση**: Κούλη Αλέπη **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Καλλιτεχνική επιτροπή**: Ηρακλής Αγγελίδης, Παν. Μέσης, Θράσος Μακρυγιάννης και Γενοβέφα Αγγελινίδου **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Ελβετία Ραγουζαίου (Τροφός της Μήδειας), Περικλής Παπαδόπουλος (Παιδαγωγός των παιδιών της Μήδειας και του Ιάσωνα), Ζωούλα Χαρικλείδου (Μήδεια), Μιχάλης Γεωργιάδης (Κρέων – Βασιλιάς της Κορίνθου), Ντίνος Παναγίδης (Ιάσωνας – Γαμπρός του Κρέοντα), Φαίδρος Στασίνος (Αιγεύς – Βασιλιάς των Αθηνών), Γεώργιος Χριστοφίνης (Άγγελος), Αυγή Ραγουζαίου (Α΄ Κορυφαία), Αριάδνη Ολυμπίου (Β΄ Κορυφαία), Ελένη Χαρικλείδου (Γ΄ Κορυφαία), Φωφώ Γαλανίδου (Δ΄ Κορυφαία), Ελευθερία Αχιλλέως (Ε΄ Κορυφαία), Μαρούλα Μιχαηλίδου (Στ΄ Κορυφαία)
22.12.1944 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Χριστουγεννιάτικο όνειρο* (παιδική οπερέτα)** **Μουσική διασκευή**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Ελεύθερη απόδοση κειμένου**: Κώστας Πιλαβάκης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου **Χαρακτήρες**: Χορός, Άγιος Βασίλης, Χορός των Νεράιδων και Βασιλοπούλα του Παραμυθιού ***Βουλγάρικη τρομοκρατία* (μονόπρακτο δράμα)** **Διασκευή**: Κώστας Πιλαβάκης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου **Χαρακτήρες**: Αλέξης Στάθης (Αντάρτης), Άννα, Κυρά Στάθαινα (Μητέρα του Αλέξη), Μπόρις Ποπώφ (Αρχηγός της Βουλγάρικης Καταδιώξεως), Ιβάν Σαράφωφ (Υπαξιωματικός), Δραξάν Τσακαλάρωφ (Λοχίας) και δύο Στρατιώτες ***Η φοβητσιάρα* (παιδική οπερέτα)** **Συγγραφή**: Ελένη Αυτονόμου **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Χορογραφίες**: Χαρίκλεια Παπαδρουσιώτου **Χαρακτήρες**: Μαρία, Α΄ Διάβολος, Διάβολοι (χορός), Α΄ Άγγελος και Άγγελοι (χορός) ***Στη βρύση του χωριού*** **Συγγραφή**: Θράσος Μακρυγιάννης

2.6.1946 Θέατρο «Γιορδαμλή», Λεμεσός	**Συναυλία Χορωδίας Γυμνασίου Λεμεσού** **Διεύθυνση**: Σόλων Μιχαηλίδης **Σολίστ**: Αιμίλιος Αντωνιάδης (πιάνο), Φωφώ Γαλανίδου (πιάνο), Νίτσα Κουβά (πιάνο), Τίνα Στρίγκου (πιάνο), Νόρμα Γαβρία (πιάνο) **Πρόγραμμα**: «Στρατιωτικό εμβατήριο» από την όπερα *Φάουστ* του Ch. Gounod, *Προσευχή* του Johann Michael Haydn, *Κορυδαλλός* του Felix Mendelssohn, *Ωραίο λουλουδάκι* του Schumann, *Menuetto* του Beethoven, *Τριανταφυλλάκι* του Schubert και έργα για πιάνο του Beethoven, του Chopin, του Wolfgang Amadeus Mozart και του Joseph Haydn
20-21.12.1947 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Το σπήλαιο της Βηθλεέμ* (αναπαράσταση)** ***Νύχτα Χριστουγέννων* (απαγγελία)** **Ποίηση**: Κωστής Παλαμάς ***Χριστουγεννιάτικη φαντασμαγορία*** Διάφοροι χοροί, μεταξύ των οποίων και ελληνικοί ***Τα Χαρτόσια* (σκετς σε δύο πράξεις)** **Συγγραφέας**: Θράσος Μακρυγιάννης ***Μουσικές ευχές*** **Συγγραφέας**: Ανδρέας Γεωργιάδης
5.6.1948 Θέατρο «Γιορδαμλή», Λεμεσός	**Συναυλία Χορωδίας Γυμνασίου Λεμεσού** **Διεύθυνση**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Χορογραφίες**: Φ. Λινάρδου **Σολίστες**: Υβόνη Αντωνιάδου (πιάνο), Νόρμα Γαβρία (πιάνο) **Πρόγραμμα**: διάφοροι χοροί, έργα Ch. Gounod, Felix Mendelssohn, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Robert Schumann και Händel από την χορωδία του σχολείου, χορωδιακά και τραγούδια Σόλωνος Μιχαηλίδη: *Άνοιξη*, *Μάνα Ελλάδα* (στίχοι: Ελένη Αυτονόμου), *Τραγούδι της χαράς* και *Λεύκα*, απόσπασμα από την όπερα *Ο Πρωτομάστορας* του Καλομοίρη και έργα για πιάνο του Chopin και του Αρένσκι
22.12.1948 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Φάτνη* (εικόνα με μουσική)** ***Χαίνσελ και Γκρέτελ* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Ελεύθερη διασκευή**: Ελένη Αυτονόμου **Μουσική**: Engelbert Humperdinck (από την ομώνυμη όπερα) **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Μ. Βασιλείου (Χαίνσελ), Β. Μυριανθοπούλου (Γκρέτελ), Ν. Μαρτίδου (Μητέρα), Λ. Φυλακτού (Πατέρας) και Β. Στυλιανίδου (Μάγισσα) ***Το δικαστήριο συνεδριάζει*** **Συγγραφέας**: Δημήτρης Ψαθάς **Διασκευή**: Θράσος Μακρυγιάννης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Γ. Μαρκουλλής (Πρόεδρος), Στ. Αντωνιάδης (Δημόσιος Κατήγορος), Κ. Αναστασόπουλος (Κλητήρας), Χρ. Τσάρλεστον (Αστυνομικός και Καρανίκ Ζουρματζιάν – παραπονούμενος), Στ. Πρωτοπαπάς (Γιώργης Κατσαμπρόκος – κατηγορούμενος), Λ. Φυλακτού (Ανάργυρος Τσιφούτης – κατηγορούμενος), Α. Τρίττης (Μανώλης Μπεχλεπές – παραπονούμενος), Γ. Ευγενίου (Μαρουλιάς – κατηγορούμενος) και Μ. Μιχαηλίδης (Στραβολέμης – κατηγορούμενος)

	***Φτύσε μου τζιεν να φύω* (κωμωδία σε δύο εικόνες)** **Συγγραφέας**: Θράσος Μακρυγιάννης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Στ. Πρωτοπαπάς (Θεωρής – Καφετζής), Φ. Φρουξίδης (Νικολής – Χωρικός), Π. Αϊβαλιώτης (Παντελής – Βοσκός), Λ. Φυλακτού (Τζυρκαλλής – Βοσκός), Κ. Αθανασόπουλος (Δημοσθένης – Χωρικός), Χρ. Χατζήπαπας (Παναής – Χωρικός), Τ. Κωνσταντινίδης (Αμβρόσιος – Εστιάτορας), Στ. Σταυράκης (Μίμης – Αλήτης), Κ. Σούρας (Τραχανάς – Αλήτης) και Χρ. Τσάρλεστον (Ραματάς – Αστυνομικός)
5.3.1950 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	**Μουσική γιορτή Φιλοπτώχου Αδελφότητος** **Διεύθυνση**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Σολίστες**: Μ. Πηλαβάκη (πιάνο), Κ. Σολομωνίδου (πιάνο), Γιάγκος Μιχαηλίδης (πιάνο), Α. Αντωνιάδου (πιάνο), Μίνως Σιακατίδης (τενόρος), Περικλής Μαρκουλλής (βαρύτονος) **Πρόγραμμα**: έργα Händel, Schumann, Schubert και Γεωργίου Λαμπελέτ από την χορωδία του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού, αποσπάσματα από την *5η Συμφωνία* του Beethoven για τέσσερα χέρια στο πιάνο, αποσπάσματα από την όπερα *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* του Rossini και από την *Traviata* του Verdi, και έργα για πιάνο των Granados, Cl. Debussy, Σεργκέι Ραχμάνινοφ και Chopin
6.5.1950 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	**Η χορωδία του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη ερμήνευσε:** • *Ύμνος στην Ειρήνη* του Γεωργίου Λαμπελέτ • *Ave Maria* και *Χαρά* του Σόλωνα Μιχαηλίδη • «Στρατιωτικό εμβατήριο» από την όπερα *Φάουστ* του Ch. Gounod • «Αλληλούια» από το ορατόριο *Ο Μεσσίας* του G. Fr. Händel • *Τσιγγάνικη ζωή* του R. Schumann ***Χαίνσελ και Γκρέτελ* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Ελεύθερη διασκευή**: Ελένη Αυτονόμου **Μουσική**: Engelbert Humperdinck (από την ομώνυμη όπερα) **Σκηνογραφίες**: Βίκτωρ Ιωαννίδης **Χορογραφίες**: Φ. Λινάρδου **Ενδυμασίες**: Γενοβέφα Αγγελινίδου **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Όλγα Λανίτου (Χαίνσελ), Β. Μυριανθοπούλου (Γκρέτελ), Ν. Μαρτίδου (Μητέρα), Κ. Παπαδήμας (Πατέρας) και Ε. Στυλιανίδου (Μάγισσα)
22.12.1950 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Έρανος* (μονόπρακτο σχολικό δραματάκι)** **Συγγραφέας**: Ελ. Φ. Δεληγιάννη **Διδασκαλία**: Νικόλαος Ξιούτας **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Γιάννης Μορίδης (Πλάτων), Ανδρέας Μέσης (Άλκης), Ευστάθιος Μυλωνάς (Μπούμπης Γιαλαμάς), Γιάννης Σιακαλλής (Παιδί και Φωνή της Θείας του Ρένου), Αλ. Οράτης (Παιδί) ***Σιντερέλλα* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Διασκευή**: Αντιγόνη Μεταξά **Μουσική**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Διδασκαλία**: Ηρακλής Αγγελίδης **Χορογραφίες**: Φ. Λινάρδου **Σκηνογραφίες**: Βίκτωρ Ιωαννίδης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Β. Μυριανθοπούλου (Αυγή), Α. Πατσαλίδου (Νεράιδα), Α. Νεοκλέους (Μητέρα), Όλγα Λανίτου (Νίνα), Ε. Στυλιανίδου

	(Λένα), Ι. Ζαννετίδου (Χρυσούλα), Φ. Κολώτας (Πατέρας), Α. Μέσης (Λαμπρινός), Ε. Κανελλίδου (Άρχοντας), Τ. Ιωαννίδου (Τελετάρχης), Ρ. Χριστοδούλου (Α΄ Υπηρέτης), Χρ. Ιωάννου (Β΄ Υπηρέτης) και Μ. Μυτιληναίου (Γ΄ Υπηρέτης) ***Χριστουγεννιάτικα κυπριώτικα έθιμα* (μονόπρακτη ηθογραφία)** **Συγγραφή και διδασκαλία**: Θράσος Μακρυγιάννης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Φ. Κολώτας (Πατέρας), Ν. Φαντομά (Μητέρα), Λ. Ιακωβίδης (Υιός), Εύα Χριστοδουλίδου (Κόρη), Αλ. Οράτης, Χρ. Κυπριανίδης και Δώρος Αντωνιάδης (Τρία Παιδιά), Λ. Σαββίδου, Φ. Ατοκίδου, Α. Χριστοδούλου, Σ. Πρωτέστου, Σ. Αττεσλή και Σ. Κωνσταντινίδου (Καλικάντζαροι)
21.12.1951 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Χριστουγεννιάτικη εικόνα*** **Μουσική επιμέλεια**: Σόλωνας Μιχαηλίδης ***Μητρυιά* (δραματάκι σε δύο πράξεις)** **Συγγραφέας**: Λ. Καρανικόλας **Διδασκαλία**: Ηρακλής Αγγελίδης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Τ. Ιωαννίδου (Κυρά Σταματίκη), Λ. Ιακωβίδης (Γιάννος), Β. Στυλιανίδου (Θεία Ευλαλία), Β. Μυριανθοπούλου (Φανή), Όλγα Λανίτου (Έλενα), Ε. Κανελλίδου (Ματίνα – Μητρυιά), Α. Σαλλούμης (Πατέρας) ***Ο παπουτσής και τα στοιχειά* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Μουσική επιμέλεια**: Σόλωνας Μιχαηλίδης **Σκηνογραφίες**: Βίκτωρ Ιωαννίδης **Χορογραφίες**: Φ. Λινάρδου **Ενδυμασίες**: Γενοβέφα Αγγελινίδου **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Χρ. Μέσης (Παπουτσής), Β. Μυριανθοπούλου (Γυναίκα του Παπουτσή), Μ. Αττεσλή, Ζ. Πίττα, Ν. Παπαδοπούλου, Μ. Δρουσιώτου, Μ. Παρέα, Λ. Μακρή, Υ. Στυλιανίδου, Φ. Αποκείδου, Λ. Πισσουρίου, Ντ. Μορφίτου, Ε. Κυριακίδου, Ε. Χατζηγεωργίου (Στοιχειά του Δάσους) ***Η Χατζηπεζούνα* (μονόπρακτη ηθογραφία)** **Συγγραφέας**: Θράσος Μακρυγιάννης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Ν. Φαντομά (Χατζηπεζούνα), Κ. Κολώτας (Σωβρόνης), Α. Παστελλά (Σουσάννα), Ε. Πιερίδου (Φωτεινή), Λ. Ιακωβίδης (Αντώνης), Ε. Χριστοδουλίδου (Ζωίτσα), Π. Νικολαΐδου (Αντριάνα), Ν. Κουρσουμπάς (Δημοστένης) και Ξ. Χριστοφίδης (Γριστοφής)
22.12.1952 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Ελεαζάρ*** **Συγγραφέας**: Δ. Μαναστηριώτου **Διδασκαλία**: Νικόλαος Ξιούτας και Γ. Βαρνάβα **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Δημήτριος Κοντίδης (Ελεαζάρ), Αλέκος Οράτης (Ιακώβ), Νίκος Τσιρίδης (Α΄ Μάγος), Ελευθέριος Γεωργίου (Β΄ Μάγος), Βάσος Μέζος (Γ΄ Μάγος) και Κώστας Μητσάκης (Η Φωνή Εκείνου) ***Το μαγεμένο παλάτι* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Μετάφραση από τα αγγλικά**: Νικόλαος Ξιούτας **Διασκευή και διδασκαλία**: Ηρακλής Αγγελίδης **Μουσική**: Σόλων Μιχαηλίδης

	Χορογραφίες: Φ. Λινάρδου **Σκηνογραφίες**: Βίκτωρ Ν. Ιωαννίδης **Ενδυμασίες**: Γενοβέφα Αγγελινίδου **Χαρακτήρες και ηθοποιοί:** Σ. Λοϊζίδου (Βασιλιάς), Μ. Πίττα (Βασίλισσα), Β. Μυριανθοπούλου (Πριγκίπισσα), Ε. Πηλαβάκης (Πρίγκηπας), Ν. Καραγκίτσης (Σοφός), Α. Μαλλιώτης (Ποιητής), Χρ. Φυλακτού (Γελωτοποιός), Ο. Λανίτου (Νεράιδα της ζωής), Μ. Μαυροπούλου (Νεράιδα του παλατιού), Α. Μεσολογγίτου (Νεράιδα του σκοταδιού), Λ. Δρουσιώτου, Έλενα Λαμάρη και Ν. Σαββίδου (Νεράιδες – Χορός) ***Κουβέντες με πεθαμένους* (κωμωδία σε δύο εικόνες)** **Συγγραφή και διδασκαλία**: Θράσος Μακρυγιάννης **Χαρακτήρες και ηθοποιοί**: Ε. Γεωργιάδης (Παχούμιος), Ν. Φαντομά (Πουλχερία), Α. Παστελλά (Περσεφόνη) και Ι. Πρωτοπαπάς (Δαμιανός)
3.6.1953 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	***Το μαγεμένο παλάτι* (παραμυθόδραμα με μουσική)** **Συντελεστές και ηθοποιοί**: όπως στην παράσταση του Δεκεμβρίου 1952, εκτός από τα παρακάτω: Χρ. Ονησιφόρου αντί του Καραγκίτση στον ρόλο του Σοφού και Ν. Φαντομά στην θέση της Έλενας Λαμάρη (Νεράιδες – Χορός) **Στο δεύτερο μέρος της εκδήλωσης, η μικτή χορωδία του σχολείου υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη ερμήνευσε:** • «Σ' ευλογούμε Ιησού» από τα *Πάθη κατά Ματθαίον του Χριστού* του H. Schütz • «Η νεότης» από την όπερα *Γουλιέλμος Τέλλος* του G. Rossini • *Τραγούδι του γάμου* (κυπριακό) σε πολυφωνική επεξεργασία του Σόλωνα Μιχαηλίδη • Απόσπασμα από την όπερα *Ο Πρωτομάστορας* του Μ. Καλομοίρη • «Θριαμβευτικό εμβατήριο» από την *Aida* του G. Verdi • «Αλληλούια» από το Ορατόριο *Ο Μεσσίας* του G. Fr. Händel
1.6.1954 Θέατρο «Ριάλτο», Λεμεσός	**Η μικτή χορωδία του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη** ερμήνευσε, σε δικές του εναρμονίσεις, διάφορα δημοτικά τραγούδια της Αφρικής, της Γερμανίας, της Νορβηγίας, της Γαλλίας, της Ελβετίας, της Αγγλίας, της Ιταλίας, της Ελλάδας και της Κύπρου, ενώ πραγματοποιήθηκε και επίδειξη ελληνικών χορών

Ηγεμονική στρατηγική και γερμανικός ρομαντισμός στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1908)

Νικόλαος Αθ. Μάμαλης

στον Χάρη, είς μνήμην

Ο απολογισμός της περιόδου βασιλείας του Γεωργίου Α΄ πιθανόν να αναδεικνύει την πολιτική και διοικητική διάσταση της ηγεμονίας του, ωστόσο επισκιάζει την πολιτισμική και ιδεολογική επίδραση που επιχείρησε να ασκήσει. Οι παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου καθώς και οι συναυλίες που δόθηκαν υπό τη βασιλική έγκριση συμπυκνώνουν εναργέστερα τον παρεμβατικό ρόλο και την πολιτιστική συμβολή της μοναρχίας κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα στην Ελλάδα. Τα σχόλια του περιοδικού τύπου της εποχής, των θεατών και των δημοσιογράφων για τις παραστάσεις και τις συναυλίες αναδεικνύουν επίσης εμφατικά το αποτέλεσμα αυτού του εγχειρήματος.

Αξιοποιώντας τις έννοιες της ορθολογικοποίησης της μουσικής (Max Weber),[1] της ιδεολογικής κατασκευής του γερμανικού κανόνα (Carl Dahlhaus)[2] και της «επινοημένης» παράδοσης (Eric Hobsbawm),[3] το παρόν άρθρο τεκμηριώνει ότι η μουσική πολιτική του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1908) δεν αποτελούσε αυτόνομο πολιτισμικό εγχείρημα, αλλά συνιστούσε αναπόσπαστο συστατικό της διπλωματικής στρατηγικής του Γεωργίου Α΄, με αντίκτυπο ταυτόχρονα εσωτερικό (νομιμοποίηση της μοναρχίας έναντι του εκπαιδευμένου κοινού) και εξωτερικό (διπλωματική προβολή μέσω της αισθητικής εμπειρίας). Αυτή η διάσταση – η συστηματική χρήση της τέχνης ως διπλωματικού εργαλείου – αποτελεί πρώιμο παράδειγμα στη νεότερη ελληνική ιστορία, διάσταση που η σχετική ιστοριογραφία δεν έχει μέχρι σήμερα επαρκώς αναλύσει.[4]

Αναμφίβολα, η ίδρυση και λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου αποτέλεσε ένα εμβληματικό γεγονός στην ιστορία της Νεότερης Ελλάδος, με ιδιαίτερη βαρύτητα στα πολιτιστικά δρώμενα της εποχής. Μετά από τις ολέθριες ιστορικές στιγμές της πτώχευσης, του Ελληνοτουρκικού Πολέμου του 1897, της αμφισβήτησης εδαφών, των Ευαγγελικών, των Σανιδικών, του Μακεδονικού και του Κρητικού ζητήματος, των διώξεων και της μετανάστευσης που υπέστη μεγάλο ποσοστό ελληνικού πληθυσμού, ξεκίνησε μια προσπάθεια αναγέννησης. Ανάμεσα στους στόχους και τις αξιακές αφετηρίες του βασιλιά, ήδη από το 1890, ήταν η δημιουργία μιας «Εθνικής Σκηνής» που θα εκπλήρωνε τον προορισμό της όχι ως επιχείρηση αλλά ως «τέμενος μουσών», προοριζόμενο να εξυψώσει και να αναδιοργανώσει την ελληνική σκηνή. Κάτω από αντίξοες συνθήκες, με την αρωγή ευεργετών όπως των αδελφών Ράλλη και πατριωτικών χρηματικών

[1] Max Weber, *Η κοινωνιολογία της μουσικής: Οι κοινωνικές και ορθολογικές βάσεις της μουσικής*, μτφρ. – επιμ. Θωμάς Σλιώμης, Πατάκης, Αθήνα 2023.

[2] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, μτφρ. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley 1989, σ. 165.

[3] Eric Hobsbawm – Terence Ranger (επιμ.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983· βλ. ιδίως το εισαγωγικό κεφάλαιο του Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", σ. 1-14.

[4] Βλ. Michalis Georgiou, *The Reception of German Theater in Greece. Establishing a Theatrical Locus Communis: The Royal Theater in Athens (1901-1906)*, Peter Lang, Berlin 2019· του ίδιου, «Η θεατρική δράση του Θωμά Οικονόμου σε Βιέννη και Γερμανία», *Skini* 7, 2015, σ. 275-308. Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στη μουσική διάσταση του Βασιλικού Θεάτρου ως διπλωματικού εργαλείου, πεδίου αδιερεύνητου από την υπάρχουσα βιβλιογραφία.

συνεισφορών, ολοκληρώθηκε το μεγαλοπρεπές κτήριο από τον αρχιτέκτονα Ερνέστο Τσίλλερ στα πρότυπα του Volkstheater της Βιέννης και του Schauspielhaus της Φραγκφούρτης.[5] Η έναρξη λειτουργίας του θεάτρου πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 1901 και η σημασία του σχολιάστηκε ως δείγμα «υψηλής χειρονομίας ήτις θ' αποτελέση ένα από τα ωραιότερα ηγεμονικά κινήματα της δευτέρας Βασιλείας του αναγεννωμένου έθνους».[6] Ο καλλιτεχνικός κόσμος προσδοκούσε την καλλιτεχνική αναγέννηση και ολόκληρη η κοινωνία την πραγματοποίηση «του πρώτου των ελληνικών θεάτρων».[7]

Κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, ο βασιλιάς Γεώργιος είναι γνωστό ότι εμπλεκόταν σε κρίσιμες κρατικές και εθνικές υποθέσεις, καθώς είχε αναλάβει ρόλο υπουργού Εξωτερικών: η ετήσια επίσκεψη του βασιλιά στη Βιέννη, η διπλωματική του συνεργασία με τον αυτοκράτορα Φραγκίσκο Ιωσήφ Α΄, οι διαρκείς επαφές του με τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα του Λονδίνου, του Παρισιού, του Βερολίνου, και οι συναντήσεις του με κορυφαίους κυβερνητικούς και μοναρχικούς παράγοντες λογίζονταν και ως ενέργειες εξωτερικής πολιτικής. Παράλληλα με τις διπλωματικές περιοδείες, ο άνακτας, ως φιλότεχνος, εκδήλωνε ενεργό ενδιαφέρον σχετικά με τα ζητήματα της καλλιτεχνικής ζωής της χώρας. Ωστόσο, οι αντιδράσεις που προκάλεσαν διάφορες μοναρχικές παρεμβάσεις, όπως τα Ευαγγελικά αλλά και τα Ορεστειακά, ανάγκασαν τον Γεώργιο να λειτουργεί επιφυλακτικά, να αποστασιοποιείται από ντόπιες διενέξεις και να καταλήγει συντηρητικός ως προς τη στρατηγική που ακολουθούσε στο Βασιλικό Θέατρο. Εκτός των παρεμβάσεων του άνακτα σε διακρατικές υποθέσεις, η συμμετοχή του σε πολλές μουσικές και θεατρικές βραδιές επιβεβαιώνει την εμπλοκή του όχι μόνο στην οικοδόμηση και τη λειτουργία του Βασιλικού Θεάτρου[8] αλλά και σε ζητήματα ανάθεσης και απόλυσης πολλών συντελεστών· το ενδιαφέρον του για μια θεατρική πολιτική αντανακλούσε καθορισμένα δυτικοευρωπαϊκά στερεότυπα αλλά και ένα είδος εξωστρέφειας και επικοινωνίας με το καλλιεργημένο κοινό που ουσιαστικά ενίσχυε τον θρόνο.

Ανάμεσα στις ρηξικέλευθες παρεμβάσεις που προκρίθηκαν για τη λειτουργία του μεγαλοπρεπούς θεατρικού οικοδομήματος συγκαταλέγονται ο διορισμός διευθυντή, γραμματέα, σκηνοθέτη (Θωμάς Οικονόμου), κριτικής επιτροπής, μηχανικού σκηνής (Pinter), υπεύθυνου εσωτερικού διάκοσμου, με σκηνικά εισαγόμενα από οίκο του Βερολίνου. Στις μεταρρυθμίσεις που αναδείχθηκαν στο νέο κτήριο ξεχωρίζει η απασχόληση πολυμελούς ορχήστρας, εκείνη της Μουσικής Εταιρείας,[9] η οποία ενίοτε στο πρόγραμμα αναφερόταν ως Ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου, με καταξιωμένους διευθυντές ορχήστρας, όπως τον βιεννέζικης προέλευσης Georg Kremser (1871-1908). Μετά το 1903, όπως αναφέρεται, τη διεύθυνση ανέλαβαν ο Carl Bemmer, ο Ιωσήφ Καίσαρης κ.ά.

Η εμπλοκή πολλών μελών της βασιλικής οικογένειας με τις τέχνες και την προστασία τους ήταν ευρύτερα θεσμοθετημένη, καθώς ανελάμβαναν τιμητικά αξιώματα σε μουσικά και φιλανθρωπικά ιδρύματα. Η ανάληψη αυτών των αξιωμάτων νομιμοποιούσε το κύρος τους και λειτουργούσε ως μέσον πολιτικής ηγεμονίας και επηρεασμού της δημόσιας σφαίρας μέσω της τέχνης: ο πρίγκιπας Νικόλαος, θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής

[5] Στέφανος Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικό Θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Φεβρουαρίου 1928, σ. 1.

[6] Παύλος Νιρβάνας, «Τα εγκαίνια του Βασιλικού», εφ. *Το Άστυ*, 2/15 Νοεμβρίου 1903, σ. 1.

[7] Για εκτενή βιβλιογραφία σχετική με το Βασιλικό Θέατρο εκτιμούμε ως θεμελιώδη πηγή την αρχειακή ενότητα της συλλογής Γιάννη και Γιώργου Ιορδανίδη, όπου αναλύεται όλο το υλικό των προγραμμάτων του Ε.Λ.Ι.Α. Βλ. https://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΒΑΣΙΛΙΚΟ_%20ΘΕΑΤΡΟ%202022.pdf (πρόσβαση: 20 Δεκεμβρίου 2025).

[8] Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, «Το Εθνικόν θέατρον», εφ. *Ακρόπολις*, 26 Ιουλίου / 7 Αυγούστου 1898, σ. 6.

[9] Ενίοτε οι προγραμματισμένες συναυλίες της ορχήστρας της Μουσικής Εταιρείας ακυρώνονταν λόγω της απασχόλησής της σε παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου. Βλ. «Η αυριανή της Μουσικής», εφ. *Αθήναι*, 22 Νοεμβρίου / 5 Δεκεμβρίου 1903, σ. 2.

θεατρικών έργων και επίδοξος ηθοποιός,[10] διετέλεσε επίτιμος πρόεδρος του Βασιλικού Θεάτρου και της Αθηναϊκής Μαντολινάτας, ενώ η πριγκίπισσα Σοφία ανακηρύχθηκε επίτιμη πρόεδρος της Μουσικής Εταιρείας και του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», ώστε πολλές συναυλίες να διοργανώνονται υπό την αιγίδα της. Σε συναυλία της Μουσικής Εταιρείας, δοθείσας προς τιμήν της συζύγου του Νικολάου, πριγκίπισσας Ελένης, η πριγκίπισσα Σοφία επέλεξε το ρεπερτόριο της συναυλίας.[11]

Στο πλαίσιο του συγκεντρωτισμού που διέπει πολλά μοναρχικά καθεστώτα, εκτός των μελών της βασιλικής οικογένειας, ο άνακτας πρωτοστατούσε στα πολιτιστικά δρώμενα, ακόμη και σε ζητήματα που αφορούσαν θεατρικά και μουσικά δρώμενα. Παρά τις εξαγγελίες περί «Εθνικής Σκηνής» με τον εγκαινιασμό του Βασιλικού Θεάτρου, η θεατρική πολιτική που ασκήθηκε στο νεόδμητο και πολυτελές κτήριο της Αγίου Κωνσταντίνου συνδέθηκε λιγότερο με θεατρικά δρώμενα του νεοελληνικού ρεπερτορίου και περισσότερο με τη θεατρική και μουσική ζωή των σπουδαιότερων δυτικοευρωπαϊκών κέντρων, ιδιαίτερα της Γαλλίας, της Γερμανίας και της Αυστρίας. Η άσκηση εξουσίας, η πολιτική νομιμοποίηση και η οικοδόμηση εθνικής ταυτότητας από τους μονάρχες της Ευρώπης στα τέλη του 19ου αιώνα (1880-1900) βασίστηκαν σε μεγάλο βαθμό στον έλεγχο και την κατεύθυνση των τεχνών. Σε μια εποχή όπου η μοναρχία απειλούταν από τον εκδημοκρατισμό, τον σοσιαλισμό και την άνοδο της αστικής τάξης, οι εστεμμένοι χρησιμοποίησαν τις τέχνες ως όπλα προπαγάνδας, πολιτισμικής διπλωματίας και κοινωνικής συνοχής.

Ο αυτοκράτορας της Γερμανίας Γουλιέλμος Β΄ (1859-1941) άσκησε προσωπική πολιτική μέσω των τεχνών, αντιπαθώντας σφοδρά τον μοντερνισμό και την αβάν-γκαρντ – στάση που εκφράστηκε θεσμικά στη σύγκρουσή του με την Berliner Secession το 1898.[12] Χρησιμοποίησε τη ζωγραφική ιστορικού είδους, κυρίως μέσω του Anton von Werner, για να εξυμνήσει τη δυναστεία των Hohenzollern και τις στρατιωτικές νίκες της Πρωσίας.[13] Πίστευε επίσης ότι η μουσική έπρεπε να ανυψώνει το ηθικό του έθνους και να προβάλλει τη γερμανική ανωτερότητα. Προώθησε λοιπόν τον ιταλό συνθέτη Ruggero Leoncavallo (παρά το γεγονός ότι ήταν Ιταλός), αναθέτοντάς του την όπερα *Der Roland von Berlin* (1904), σε δικό του λιμπρέτο, για να δοξάσει την πρώιμη ιστορία των Hohenzollern, ενώ επέβαλε τη στρατιωτική μουσική και τα εμβατήρια ως υποχρεωτικό στοιχείο της δημόσιας κρατικής τελετουργίας.[14]

Αντίστοιχα, στη Ρωσική Αυτοκρατορία, ο Αλέξανδρος Γ΄ και ο Νικόλαος Β΄ αναβίωσαν και ενίσχυσαν το δόγμα «Ορθοδοξία, Αυταρχία, Εθνικότητα» – αρχικά διατυπωμένο από τον Ουβάρωφ επί Νικολάου Α΄ – στρεφόμενοι προς τον πανσλαβισμό και την εσωτερική καταστολή, και επιστράτευσαν την αυτοκρατορική τελετουργία και τις εικαστικές τέχνες για να προβάλουν αυτή τη νομιμοποιητική αφήγηση.[15]

Στην Αυστροουγγαρία, σε μια αυτοκρατορία που κλυδωνιζόταν από τις εθνικές διεκδικήσεις (Ούγγροι, Τσέχοι, Σλάβοι), ο Φραγκίσκος Ιωσήφ χρησιμοποίησε τα μεγάλα

[10] Ο Νικόλαος έλαβε μέρος σε ιδιωτική παράσταση για να τιμηθεί ο βασιλιάς της Ιταλίας στις 28 Μαρτίου 1907 στα Ανάκτορα. Βλ. «Η παράστασις», εφ. *Σκριπ*, 28 Μαρτίου / 10 Απριλίου 1907, σ. 4.

[11] «Συναυλίαι», εφ. *Αθήναι*, 12/25 Δεκεμβρίου 1902, σ. 4.

[12] Peter Paret, *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1980.

[13] Στο ίδιο.

[14] Josef-Horst Lederer, "«Er scheiterte an einem Beginnen, das sein Ehrgeiz ihn nicht hatte ausschlagen lassen…» – Zur Zeitkritik an R. Leoncavallos historischem Drama *Der Roland von Berlin*", στο: Lorenza Guiot – Jürgen Maehder (επιμ.), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del IIo Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1993*, Sonzogno, Milano 1995, σ. 181-192.

[15] Richard S. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy* – vol. 2: *From Alexander II to the Abdication of Nicholas II*, Princeton University Press, Princeton 2000.

δημόσια κτήρια της Ringstrasse (Κρατική Όπερα, Kunsthistorisches Museum, Κοινοβούλιο) ως οπτικό εργαλείο οικοδόμησης μιας κοινής υπερεθνικής αυτοκρατορικής ταυτότητας.[16]

Αναμφίβολα, ο Γεώργιος Α΄ δεν προσδοκούσε δοξολογίες μέσω των πολιτιστικών δραστηριοτήτων ή κανενός είδους καλλιτεχνική καταξίωση, όπως ο αδελφός της νύφης του, ο αυτοκράτορας της Γερμανίας Γουλιέλμος Β΄.[17] Ο φιλόμουσος βασιλιάς Γεώργιος αποκαλύπτεται υπέρμαχος των θεατρικών και μουσικών εκδηλώσεων, καθώς θεωρούσε – όπως αναφέρει ο Άγγελος Βλάχος – ότι το θέατρο είναι «το σχολείο του λαού».[18] Εξάλλου, η αποστολή του διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου Στέφανου Στεφάνου στο Παρίσι, το Βερολίνο και τη Βιέννη για ενημέρωση σχετικά με τη λειτουργία των θεάτρων επιβεβαιώνει τα οραματικά σχέδια, με προοπτική την ποιοτική αναβάθμιση της πολιτισμικής ζωής του τόπου. Στις «Αναμνήσεις» του, ο γραμματέας, αρχικά, και μετά το 1901 διευθυντής του Θεάτρου Στέφανος Στεφάνου εξαίρει την ανωτερότητα των σκηνών των γερμανικών και βιεννέζικων αιθουσών έναντι των παριζιάνικων, τη μηχανική τους υπεροχή, την πειθαρχία και τον ακέραιο επαγγελματισμό τους, εμπειρίες που επέτειναν την υιοθέτηση γερμανικών προτύπων.[19]

Παράλληλα με τη θεατρική δραστηριότητα, η μουσική εικόνα της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα στην Ελλάδα καθορίζεται από τα χαρακτηριστικά της μεταρομαντικής εποχής.[20/21] Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από τη διεθνή απήχηση του βαγκνερισμού και του ιταλικού βερισμού, του γαλλικού *fin de siècle* αλλά και της προσπάθειας πολλών συνθετών να διαμορφώσουν εθνικά μουσικά ιδιώματα, να αναζητήσουν στην εθνική κουλτούρα τον λαϊκό ψυχισμό. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική στην Ελλάδα θα μπορούσε επιγραμματικά να περιγραφεί με την ανταγωνιστική συνύπαρξη δύο πολιτισμικών παραδόσεων: της ανατολικής βυζαντινής και δημοτικής παράδοσης και της δυτικής εκσυγχρονιστικής. Η πρώτη αναπαρήγαγε έναν «παραδοσιακό» πολιτισμικό κώδικα που έβλεπε με επιφυλακτικότητα και καχυποψία το ξένο και την αλληλεγγύη μεταξύ των αλλοεθνών, αλλά και ασκούσε κριτική στους κοινωνικούς μετασχηματισμούς, καθώς αντιμετώπιζε με επιφυλακτικότητα τη «μίμηση» και την «εισαγωγή» εκσυγχρονιστικών τάσεων αντλούμενων από τις κατακτήσεις του δυτικού κόσμου.[22]

Την ίδια περίοδο, στο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού, πολλοί συνθέτες επιδίωξαν νέους πειραματισμούς στην αξιοποίηση της αρχαιοελληνικής θεωρίας και των λίγων λειψάνων της αρχαίας ελληνικής μουσικής, της βυζαντινής και του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και τη διερεύνηση και την επίδραση του δυτικού μουσικού συστήματος στα «ελληνικά» δεδομένα (Σακελλαρίδης, Παχτίκος). Η ανταγωνιστική σχέση των δύο κατευθύνσεων δεν εντασσόταν σ' ένα σχήμα μετάβασης αλλά σε αυτό ενός διαρκούς πολιτισμικού δυισμού. Στις αρχές του 20ού αιώνα, πέρα από τις αντιπαραθέσεις περί πολυφωνικής ή μονοφωνικής

[16] Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, New York 1980.

[17] «Συγγραφείς ηγεμόνες», εφ. *Εμπρός*, 13/26 Δεκεμβρίου 1904, σ. 1.

[18] Ζφ, «Το Ελληνικόν θέατρον», εφ. *Ακρόπολις*, 18/30 Ιουλίου 1898, σ. 3.

[19] «Αλλ' εκτός της τάξεως και της πειθαρχίας που διακρίνουν τα γερμανικά θέατρα εκτός των σκηνικών τελειοποιήσεων η παραγωγή εις έργα δεν συγκρίνεται με την εν Γαλλία». Βλ. Στέφανος Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικό Θέατρον», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Μαρτίου 1928, σ. 1.

[20] Celia Applegate – Pamela Potter (επιμ.), *Music and German National Identity*, University of Chicago Press, Chicago 2002. Βλ. ιδίως το εισαγωγικό κεφάλαιο, "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity", σ. 1-35, όπου οι επιμελητές τεκμηριώνουν ότι ο κεντρικός ρόλος της μουσικής στον γερμανικό εθνικισμό καθορίστηκε εν μέρει από την ανάγκη απόδειξης πολιτισμικής ενότητας απουσία πολιτικής ενότητας – συνθήκη που αντιστοιχεί με τη θέση του παρόντος άρθρου για τη νεότερη Ελλάδα.

[21] Katy Romanou κ.ά., "Greece", στο: *Grove Music Online*, 2026, https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000167 (πρόσβαση: 6 Αυγούστου 2026).

[22] Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «Μεταμορφώσεις του φολκλορισμού στη μουσική δημιουργία», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, τόμος Β΄, Ωδείον Αθηνών, Αθήνα 2023, σ. 700-802.

βυζαντινής μουσικής, η μουσική ζωή άρχισε να επανακάμπτει με τη σύσταση της Μουσικής Εταιρείας (22 Νοεμβρίου / 4 Δεκεμβρίου 1897-1907) – ως συγχώνευση της Φιλαρμονικής Εταιρείας και του Ομίλου Φιλομούσων – διαθέτουσας σχολή ορχήστρας, χορωδίας και μπάντας,[23] την ίδρυση του Γ΄ Ελληνικού Μελοδράματος από τον Διονύσιο Λαυράγκα και τον Ναπολέοντα Λαμπελέτ (1898) και της Αθηναϊκής Μαντολινάτας υπό τον Νικόλαο Λάβδα (1879-1940). Παράλληλα αυξήθηκαν οι διοργανώσεις παραστάσεων όπερας από παρεπιδημούντες θιάσους και διάσημους σολίστες στην αίθουσα του Δημοτικού Θεάτρου, και συναυλιών στις αίθουσες της Μουσικής Εταιρείας, του Ωδείου και του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» (1879-1940). Στην Αθήνα δημιουργήθηκαν επίσης νέοι εκπαιδευτικοί φορείς, όπως το Ωδείο της Λίνας φον Λότνερ (1899) που μετατράπηκε στον Μουσικό Σύλλογο «Απόλλων» το 1903, ο Ωδικός Θίασος υπό τη διεύθυνση του Λαυρέντιου Καμηλιέρη κ.ά.[24] Ο σπουδαιότερος έλληνας μουσουργός της εποχής, Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917), δραστηριοποιούταν στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα. Την ίδια περίοδο άρχισε να ευδοκιμεί η ιδέα της περισυλλογής και διάσωσης των δημοτικών τραγουδιών με προοπτική τη δημιουργία Εθνικής Σχολής· η ιδέα αυτή τροφοδοτήθηκε από τον Louis-Albert Bourgault-Ducoudray και από έλληνες μελετητές όπως ο Νικόλαος Πολίτης αλλά και ερμηνευτές και δημιουργούς όπως οι Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945),[25] Άραμις, Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938) και Γεώργιος Παχτίκος. Το βυζαντινό μέλος και η παραδοσιακή μουσική αντιμετωπίζονταν ως επιβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής και αντιδιαστέλλονταν προς τη σύγχρονη ευρωπαϊκή γλώσσα. Πολλοί συνθέτες επιχείρησαν να αναγνωρίσουν τη δυνατότητα της μουσικής γλώσσας να αξιοποιήσει τη σύγκρουση μεταξύ μουσικού ευρωπαϊσμού και παράδοσης ώστε να αναβαθμιστεί το μουσικό αποτέλεσμα μέσω του συγκερασμού τους.

Ωστόσο, η θεώρηση του μονάρχη στα περί μουσικής του Βασιλικού Θεάτρου βασίστηκε σε μια διαφορετική οπτική, καθώς εντασσόταν όχι μόνο στο πλαίσιο μιας πολιτικής μουσικής σύμπλευσης με το Ωδείο και τη Μουσική Εταιρεία, αλλά και σε μια τακτική αναβάθμισης μιας εισαγόμενης μουσικής που λειτουργούσε μονοσήμαντα, ως αφετηρία ενός θετικού και απαραίτητου εγχειρήματος προώθησης του μουσικού εκσυγχρονισμού. Παρ' ότι η Ελλάδα εντασσόταν σ' ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό δίκτυο διασύνδεσης, οι κατακτήσεις του γερμανικού ρομαντισμού και μεταρομαντισμού αναμφίβολα διεκδικούσαν οικουμενικό χαρακτήρα, ισχυροποιήθηκαν εμφατικά από τον ίδιο τον ηγεμόνα και προκρίνονταν ως τέχνη ποιοτικά ανώτερη έναντι των υπόλοιπων μουσικών επιτευγμάτων.[26]

Σ' αυτό το πλαίσιο, ο βασιλιάς Γεώργιος, μέσω του νεοσύστατου Βασιλικού Θεάτρου, επιδίωξε να προτάξει τις φιλοευρωπαϊκές του προτιμήσεις, ασκώντας εμμέσως μια μακρόχρονη πολιτισμική πολιτική, εγκλωβισμένος ουσιαστικά στην ηγεμονική – βλέπε προσωπική και διπλωματική – στρατηγική. Στο Βασιλικό Θέατρο, οι μουσικές επενδύσεις που συνόδευσαν τους φιλοξενούμενους θιάσους αλλά και εκείνες των συναυλιών που ερμηνεύτηκαν προσέβλεπαν στη μεταλαμπάδευση των μουσικών επιτευγμάτων της δυτικής Ευρώπης και στην εδραίωση του εκλεπτυσμένου γούστου. Πιθανόν, η δήλωση του άνακτα στον γερμανό δημοσιογράφο Carl Staimmer ότι «ο γερμανικός λαός παρουσιάζει τα καταφανέστερα σημεία επιδράσεως του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

[23] «"Η Μουσική Εταιρία Αθηνών". Το νέον μουσικόν σωματείον», εφ. *Εσπερινή Ακρόπολις*, 10/22 Ιανουαρίου 1898, σ. 1-2.

[24] Για τη μουσική παιδεία αυτής της περιόδου, βλ. Στέλλα Κουρμπανά, «Η μουσική παιδεία και ζωή στην πρωτεύουσα», στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, τόμος Β΄, Ωδείον Αθηνών, Αθήνα 2023, σ. 188-282.

[25] Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική», περ. *Παναθήναια*, τόμος Β΄, τεύχος 15, σ. 82-90, και τεύχος 30, σ. 126-131.

[26] Haris Xanthoudakis, "Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece", *Nineteenth-Century Music Review* 8/1, June 2011, σ. 52-55.

Η Ελλάς απολαμβάνει τα τροφεία από τα πνευματικά παιδιά της»[27] αντικατοπτρίζει τη βαθύτερη ιδέα που παρακινούσε τις επιλογές του και τις στρατηγικές που χαράχτηκαν αυτή την περίοδο μέσω της γεφύρωσης της αρχαίας Ελλάδας με τα μουσικά επιτεύγματα της γερμανικής μουσικής του 19ου αιώνα.

Στο πλαίσιο αυτό καλλιεργήθηκε μια μορφή φιλογερμανικού μουσικού εκσυγχρονισμού, που επιδίωκε την ταύτιση της καλλιτεχνικής προόδου με αισθητικά και θεωρητικά πρότυπα του γερμανικού ρομαντισμού. Το γερμανικό ρομαντικό ιδεώδες, σύμφωνα με τους Herder,[28] Fichte, Wagner και Humboldt, αντιμετωπίζει τη μουσική όχι ως απλή ψυχαγωγία αλλά ως κατεξοχήν εκφραστικό μέσο του εσωτερικού κόσμου, της μεταφυσικής αλήθειας και της συλλογικής ψυχής ενός λαού. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, η μουσική αποκαλύπτει, δεν περιγράφει· καθιστά ορατές τις άρρητες πνευματικές τάσεις και επομένως μπορεί να λειτουργήσει ως σύμβολο πολιτισμικής ταυτότητας. Αυτό το μουσικό πλαίσιο αιτιολογεί σε μεγάλο βαθμό όχι μόνο τις συγκρούσεις σε αισθητικό επίπεδο εκείνης της εποχής αλλά και τη μουσική στρατηγική που υιοθετήθηκε στο Βασιλικό Θέατρο.

Αυτή η αντίληψη βρίσκει ισχυρή θεωρητική υποστήριξη στο έργο του Carl Dahlhaus *Nineteenth-Century Music*.[29] Ο Dahlhaus αποδεικνύει ότι η ανύψωση της γερμανικής ορχηστρικής μουσικής σε κανόνα οικουμενικής αξίας δεν προέκυψε από αισθητικά ουδέτερα στοιχεία, αλλά συνιστούσε ιδεολογική κατασκευή: η αισθητική αξιολόγηση, χωρίς να δηλώνεται ως τέτοια, αφορά την ιεράρχηση εθνικών παραδόσεων. Ακριβώς αυτή η διαδικασία παρατηρείται και στις επιλογές του Βασιλικού Θεάτρου: το γερμανικό ρεπερτόριο δεν παρουσιαζόταν ως εθνική μουσική μιας ξένης χώρας αλλά ως η ανώτερη μουσική τέχνη καθαυτήν. Παράλληλα, ο Max Weber, στο έργο του *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921), εισάγει την έννοια της ορθολογικοποίησης της μουσικής: τη διαδικασία με την οποία το δυτικοευρωπαϊκό τονικό σύστημα καθιερώθηκε ως ο κατεξοχήν λογικός και εξελιγμένος τρόπος μουσικής οργάνωσης – αδιαχώριστος από τις ευρύτερες διαδικασίες εκσυγχρονισμού και εκδυτικισμού.[30] Ως εκ τούτου, η υιοθέτηση γερμανικών και αυστριακών μουσικών προτύπων αντιστοιχεί ακριβώς στη βεμπεριανή λογική: ο εκσυγχρονισμός ορίζεται ως εξευρωπαϊσμός και ο εξευρωπαϊσμός, εν προκειμένω, ως εκγερμανισμός των αισθητικών προτύπων. Η επιλογή του γερμανικού ρεπερτορίου εντάσσεται στη λογική με την οποία η περιφέρεια συνεπικυρώνει το οικουμενιστικό αίτημα της γερμανικής *Kulturnation*: ο δανικής προέλευσης Γεώργιος Α΄ δεν υιοθετούσε μια ξένη εθνική μουσική αλλά τον κανόνα που η γερμανική *Bildung* είχε καθιερώσει ως οικουμενικό πρότυπο πολιτισμού. Η επιλογή αυτή δεν ήταν αισθητική – ήταν πολιτική: δήλωνε στο εκπαιδευμένο αθηναϊκό κοινό και στους ξένους διπλωμάτες ότι η Ελλάδα ανήκει στον ανώτερο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Ακολουθώντας την ανάλυση του Dahlhaus, η προτίμηση της περιστασιακής μουσικής (incidental music) γερμανικού και αυστριακού ρεπερτορίου δεν προέκυπτε από αισθητικά ουδέτερα κριτήρια: συνιστούσε ιεράρχηση των εθνικών μουσικών παραδόσεων, μέσω της οποίας

[27] «Εντυπώσεις εξ Ελλάδος», εφ. *Νέον Άστυ*, 3/16 Μαρτίου 1903, σ. 1.

[28] Οι αναφορές του Herder ότι η μουσική αποτελεί κατ' εξοχήν έκφραση του εσωτερικού κόσμου είναι αρκετές: «Die Würkungen dessen, was in unser Ohr einfließt, liegen gleichsam tiefer in unserer Seele, da die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen» («Οι επιδράσεις αυτού που εισέρχεται στο αυτί μας βρίσκονται, κατά κάποιον τρόπο, βαθύτερα στην ψυχή μας, καθώς τα αντικείμενα που βλέπουμε με τα μάτια μας βρίσκονται ακίνητα μπροστά μας»). Βλ. Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, *Kritische Wälder*, *Viertes Wäldchen*, επιμ. Bernhard Suphan, Weidmann, Berlin 1878, σ. 47. Ο Dahlhaus αναφέρει ότι ο Herder όπως και ο Rousseau εγκωμίασαν τον «ήχο της ψυχής» (Seelenlaut) ως την πηγή οποιασδήποτε μουσικής, την ένωση της ανθρωπότητας σ' έναν «δεσμό συμπάθειας. Βλ. Dahlhaus, ό.π., σ. 17.

[29] Dahlhaus, ό.π., σ.165.

[30] Weber, ό.π., σ. 35-60.

ο γερμανικός κανόνας επιβλήθηκε ως ο μόνος άξιος λόγου για τη σκηνή, αποκλείοντας τους διαμορφούμενους έλληνες συνθέτες.

Κατά πρώτον, η τάση αυτή εντοπίζεται στο Βασιλικό Θέατρο, όπου καταβλήθηκε συστηματική προσπάθεια να πριμοδοτούνται οι παραστάσεις που συνοδεύονταν από περιστασιακή μουσική γραμμένη ειδικά γι' αυτές. Οι μεγαλόπνοες φιλοδοξίες του άνακτα, η νέα διοικητική δομή, το μεγαλοπρεπές κτήριο, ο σύγχρονος εξοπλισμός, η πρόσληψη και ανάληψη της σκηνοθεσίας από τον βιεννέζικης θεατρικής παιδείας Θωμά Οικονόμου, η διάθεση ορχήστρας υπό τη διεύθυνση βιεννέζου μαέστρου, η παραγγελία σκηνικών από μεγάλα ευρωπαϊκά θέατρα, καθώς και οι διασυνδέσεις και οι συχνές διπλωματικές επαφές του άνακτα με τα σπουδαιότερα ευρωπαϊκά κέντρα ανανέωσαν το μουσικό ρεπερτόριο, σε μια προσπάθεια ένταξης αυθεντικής μουσικής προοριζόμενης ειδικά για θεατρικές παραστάσεις του είδους της περιστασιακής μουσικής. Στο πλαίσιο μιας ρομαντικής προσέγγισης εντάσσονται και οι μουσικές που επιτέλεσαν καθοριστικό ρόλο στις εξής παραστάσεις: *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* σε μουσική του Mendelssohn· *Ηρώ και Λέανδρος* του F. Grillparzer, σε έμμετρη μετάφραση Κ. Χατζόπουλου και μουσική του Johann Horzalka (1798-1860)· ο *Φάουστ* του Goethe, σε έμμετρη μετάφραση του Κ. Χατζόπουλου (πρεμιέρα: 4/17 Δεκεμβρίου 1904) και μουσική του Eduard Lassen (20 Νοεμβρίου – 3 Δεκεμβρίου 1904)· η *Πρετσιόζα* του P. A. Wolff σε μουσική του Carl Maria von Weber για το ομώνυμο Singspiel· ο *Άσωτος* του Ferdinand Raimund, σε τρεις πράξεις, σε μουσική του Conradin Kreutzer (*Der Verschwender*, 1834· τον Μάρτιο του 1903)· το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Shakespeare σε σκηνική μουσική του Friedrich Adolf Ferdinand von Flotow (*Wintermärchen*, 1859).

Το είδος των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος που επιχειρήθηκε στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα από την «Εταιρεία υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων» του Γεωργίου Μιστριώτη, με κύριους μουσικούς συνεργάτες τον Γεώργιο Παχτίκο και τον Ιωάννη Σακελλαρίδη, καθώς και η επιδίωξη διαμόρφωσης μιας «εθνικής συνείδησης» και ανάδειξης της ιστορικής συνέχειας,[31] παρέμειναν σκόπιμα έξω από το πλαίσιο των παραγωγών του Βασιλικού Θεάτρου. Μεγάλη επιτυχία σημείωσε, αναμφίβολα, η παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου (πρεμιέρα: 3/16 Νοεμβρίου 1903, σε μετάφραση Γ. Σωτηριάδου), η οποία προκάλεσε συγκρούσεις τόσο αισθητικές όσο και πραγματικές.[32] Η συγκεκριμένη πρόσληψη είχε ως πρότυπο τη βιεννέζικη παραγωγή της 3ης Δεκεμβρίου 1900, με υποδείξεις του φιλολόγου Wilamowitz και μουσική των Charles Villiers Stanford και Georg Romberg.[33] Στην παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου* σε μετάφραση Άγγελου Βλάχου αξιοποιήθηκε η σκηνική μουσική του Edmond Membrée (*Oedipe roi*, 1858), η οποία κάλυπτε τις παραστάσεις του διάσημου ηθοποιού Jean Mounet-Sully (1841-1916).[34] Η αποτίμηση της συνεργασίας του Θωμά Οικονόμου με τον βιεννέζο συνθέτη και ενορχηστρωτή Kremser αλλά και τα σωζόμενα

[31] Βλ. Αναστασία Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 39-46.

[32] *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903): νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις* (πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, 31 Οκτωβρίου & 1 Νοεμβρίου 2003), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας – τυπ. «Πορεία», Αθήνα 2005.

[33] Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, «Η μουσική της *Ορέστειας* του 1903 στο Βασιλικό Θέατρο», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία* (Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014 – Πρακτικά), Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, τόμος Ε΄, σ. 553-571.

[34] Στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου εντοπίστηκε η χειρόγραφη παρτιτούρα του Membrée σε διασκευή για πιάνο. Την ενορχήστρωση για δεκαεπτά όργανα επεξεργάστηκε ο G. Kremser, ο οποίος, εκτός από διευθυντής ορχήστρας, υπήρξε συνθέτης και ενορχηστρωτής.

μουσικά χειρόγραφα εκείνης της περιόδου επιβεβαιώνουν το υψηλό επίπεδο ενορχήστρωσης και επαγγελματικής ερμηνείας που άγγιζε η μουσική υπόκρουση. Όπως έχει επίσης τεκμηριωθεί, η πλειονότητα των μουσικών χειρόγραφων που εντοπίστηκαν στα υπόγεια του Εθνικού Θεάτρου παραγγέλθηκε από θέατρα της Γερμανίας και της Αυστρίας, όπως προδίδουν οι υπογραφές άλλων μουσικών που τα είχαν ερμηνεύσει κατά το παρελθόν. Ενίοτε η γερμανική ρομαντική μουσική συμμορφωνόταν αυθαίρετα στα δεδομένα των παραστάσεων, όπως στην κωμωδία *Η δωδεκάτη νύκτα* του Shakespeare σε μετάφραση Κ. Χατζόπουλου (3/16 Ιανουαρίου 1904), με μουσική Εισαγωγή του Schubert.[35] Ακόμη και παραστάσεις νεοελληνικού θεάτρου, όπως αυτή του έμμετρου δράματος *Μαγεμμένο ποτήρι* του Ι. Πολέμη – το οποίο λόγω της σκηνής μέθης του βασιλιά κατέβηκε αμέσως μετά την πρεμιέρα, καθώς ο Γεώργιος τη θεώρησε προσβλητική για τη μοναρχία[36] – επενδύθηκαν με έργα Beethoven και Chopin σε ενορχήστρωση Ιωσήφ Καίσαρη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μουσική της παράστασης της *Αρτεμισίας* του Τιμολέοντα Αμπελά (28 Οκτωβρίου / 10 Νοεμβρίου 1904), η οποία επενδύθηκε με αποσπάσματα των Δημητρίου Ρόδιου, Ιωάννη («σαπφική ωδή προς την Αφροδίτην») και Θεόφραστου Σακελλαρίδη («Μουσική προεισαγωγή», «τραγούδι της Μυρρίνης»). Κρίθηκε μάλιστα επιτακτική η προσθήκη μεταξύ Α΄ και Β΄ πράξης ενός μουσικού intermezzo για τον χορό των μιλήσιων ορχηστρίδων από τον βιεννέζο μουσικοδιδάσκαλο Klammer.[37] Στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος, σε μια περίοδο κατά την οποία είχε περισσότερη βαρύτητα η γνώμη των φιλολόγων και ο διαπληκτισμός στρεφόταν πρωτίστως στη σύγκρουση καθαρευουσιάνων και «μαλλιαρών», προτιμήθηκαν τα δοκιμασμένα μοντέλα που είχαν συγκροτηθεί στο πλαίσιο της δυτικής μουσικής αντίληψης του ρομαντισμού, ενώ αποκλείστηκαν οι κατευθύνσεις μιας πρώιμης εθνικής μουσικής σχολής που χάραξαν ο Ιωάννης Σακελλαρίδης, ο Γεώργιος Παχτίκος και ο Ναπολέων Λαμπελέτ. Ως εκ τούτου, δικαιώθηκε η διατυπωθείσα άποψη στο περιοδικό *Φόρμιγξ*: «είναι αδύνατον να υπάρξει "Εθνική Σκηνή", άνευ Εθνικής Μουσικής, αν μη αμφότερα ταύτα αποτελέσωσι συνδυαζόμενα ενιαίον τι όλον και αρμονικόν».[38]

Κατά δεύτερον, και υπό το πρίσμα της βεμπεριανής ορθολογικοποίησης, η φιλοξενία περιοδευόντων καλλιτεχνών δεν ήταν απλώς κοσμοπολιτισμός – ήταν η έμπρακτη παρουσία του δυτικοευρωπαϊκού αισθητικού κανόνα ως του μόνου εξελιγμένου, μεταφέροντας στο αθηναϊκό κοινό τη λογική εκείνης της ορθολογικοποίησης: ό,τι είναι ευρωπαϊκό είναι ανώτερο, και ό,τι είναι ανώτερο είναι άξιο να παρουσιαστεί στο κοινό. Οι περιοδεύοντες καλλιτέχνες επισκέπτονταν διάφορες πρωτεύουσες της Ευρώπης, έκλειναν συμβόλαια με υψηλό τίμημα και παρουσίαζαν, με τον θιασό τους, έργα του κλασικού και ρομαντικού ρεπερτορίου. Ανάμεσα στους παρεπιδημούντες καλλιτέχνες που φιλοξενήθηκαν στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου και αξιοποίησαν τον μουσικό παράγοντα συγκαταλέγονται: ο Eugène-Charles-Joseph Silvain (1851-1930) από την Comédie-Française, ο οποίος, σε συνεργασία με τον συγγραφέα Jean Moreas (Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο, 1856-1910), παρουσίασε την παράσταση *Iphigénie* με μουσικά αποσπάσματα από την όπερα *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* του Gluck· η Charlotte Wiehé, η οποία ερμήνευσε τραγούδια σε

[35] Βλ. Shakespeare, *Η δωδεκάτη νύκτα ή Ό,τι θέλετε*, πρόγραμμα παράστασης, Βασιλικό Θέατρο (αρχειακή ενότητα από τη συλλογή Γιάννη και Γιώργου Ιορδανίδη, ό.π., σ. 136).

[36] «Τα περίεργα του "Μαγεμμένου ποτηριού"», εφ. *Αθήναι*, 29 Φεβρουαρίου / 13 Μαρτίου 1904, σ. 2.

[37] «Θεατρικές σελίδες: Η Αρτεμισία», εφ. *Αθήναι*, 29 Οκτωβρίου / 11 Νοεμβρίου 1905, σ. 4. Πιθανότατα πρόκειται για τον ήσσονα βιεννέζο συνθέτη Georg Klammer, μερικά έργα του οποίου καταγράφονται σε μουσικές εκδόσεις της εποχής (*Scène hongroise*, op. 8, και *Barcarolle*, op. 13, C. F. Kahnt, Leipzig). Μία άλλη, λιγότερο πιθανή εκδοχή είναι ότι ο «καθηγητής», όπως αναφέρεται στον τύπο, ταυτίζεται με τον διατελέσαντα μαέστρο μπάντας της Φιλαρμονικής Πατρών Klammer.

[38] Χρίστος Βλάχος, «Εθνική Σκηνή άνευ Εθνικής Μουσικής», περ. *Φόρμιγξ* 2, 30 Ιανουαρίου / 12 Φεβρουαρίου 1903, σ. 2.

μουσική και στίχους του Henri Bérény (8/21 Φεβρουαρίου 1905)· η ηθοποιός και σοπράνο Georgette Leblanc (1875-1941), μέλος του θιάσου του Maurice Maeterlinck (1862-1949), ερμήνευσε τραγούδια του Alexander von Zemlinsky (11/24 & 12/25 Ιανουαρίου 1904)· και η Angela Isadora Duncan (1877-1927), μεταξύ άλλων.

Η σύμπραξη Βασιλικού Θεάτρου και Μουσικής Εταιρείας λειτούργησε εποικοδομητικά, όπως και η ορχήστρα του Ωδείου, στην οποία συμμετείχαν και καθηγητές, συνέβαλλε στη μουσική υποστήριξη ορισμένων παραγωγών, παρά τις δυσχέρειες συγχρονισμού που αντιμετώπιζε μια τέτοια σύμπραξη. Όπως επιβεβαιώνεται πολλές φορές, οι προσκλήσεις και οι αποφάσεις για παραστάσεις και συναυλίες στο Βασιλικό Θέατρο διευθετούνταν προσωπικά από τον άνακτα. Κατά τη διαμονή του στο Παρίσι, ο βασιλιάς Γεώργιος προσκάλεσε τη Ρεζάν και τον θίασό της να μεταβεί στην Αθήνα,[39] η οποία αφίχθηκε στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1901, την επομένη των εγκαινίων του Βασιλικού Θεάτρου.

Η άφιξη της πρωτοπόρου αμερικανίδας χορογράφου και χορεύτριας Isadora Duncan στην Αθήνα αναδείχθηκε σε κορυφαίο καλλιτεχνικό γεγονός της εποχής. Μετά την επιτυχία της Duncan στο Βασιλικό Θέατρο του Βερολίνου, όπου ο αυτοκράτορας Γουλιέλμος τής υποσχέθηκε να οικοδομήσει ένα αρχαίο θέατρο, και στη Βιέννη, όπου γοήτευσε τον Φραγκίσκο Ιωσήφ, η διάσημη χορεύτρια περιόδευε σε πολλές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες – ανάμεσά τους και την Αθήνα: η πρεμιέρα δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο στις 28 Νοεμβρίου / 11 Δεκεμβρίου 1903, όπου εντυπωσίασε με την ορχηστική της τέχνη. Η χορογραφία της Duncan βασίστηκε σε πιανιστικά έργα του Fr. Chopin: scherzo (op. 20), μαζούρκες (από τα op. 17 και 24), πολωναίζα (op. 53), βαλς (op. 64 αρ. 1 και 2), πρελούδιο (op. 28 αρ. 7), νυχτερινό (op. 48 αρ. 2), σε σύμπραξη με τον καθηγητή πιάνου Herman Lafont.[40] Η Duncan αποθεώθηκε από κοινό και κριτικούς: «ενόμιζε κανείς ότι τα μετεμόρφωνεν [τα έργα του Chopin] εις στροφάς εμψύχους, εις κλίσεις και παραδόσεις κι εποικίσεις, και συστροφάς η ορχιστρίς [sic – ορθόν: ορχηστίς]».[41]

Κατά την παρουσίαση στο Δημοτικό Θέατρο, ο άνακτας, εντυπωσιασμένος από την ερμηνεία της διάσημης ορχηστίδος, την κάλεσε στο θεωρείο του και ζήτησε τη συνέχιση των παραστάσεών της στο Βασιλικό Θέατρο. Η παρέμβασή του υπήρξε καταλυτική.[42] Η διάσημη καλλιτέχνης προετοίμασε την παράσταση της 11ης / 24ης Δεκεμβρίου 1903, η οποία περιλάμβανε δύο χορευτικά και μουσικά μέρη, βασισμένα στο πρώτο και το τρίτο χορικό των *Ικετίδων* του Αισχύλου και στο ειδύλλιο «Παν και Αχώ» (V) του Μόσχου του Συρακούσιου.[43] Για τα χορικά η Duncan αξιοποίησε μουσική βασισμένη σε βυζαντινούς ύμνους, καθ' όσον είκαζε ότι «οι Ύμνοι του Απόλλωνος και της Αφροδίτης και όλων των

[39] «Η τελευταία της Ρεζάν, Ποικιλία θεαμάτων», εφ. *Ακρόπολις*, 3/16 Δεκεμβρίου 1901, σ. 2.

[40] Σύμφωνα με πληροφορίες του περιοδικού τύπου, το όνομα Λαφφόν ήταν ψευδώνυμο του γερμανικής καταγωγής καθηγητή του Ωδείου Μόργκενρουτ. Βλ. εφ. *Σκριπ*, 4/17 Φεβρουαρίου 1902, σ. 2.

[41] Χ.σ., «Η χθεσινή της Μις Δούγκαν», εφ. *Νέον Άστυ*, 29 Νοεμβρίου / 12 Δεκεμβρίου 1903, σ. 2.

[42] «Εις το διάλειμμα ο Βασιλεύς προσεκάλεσε την μις Δόγκαν εις την αίθουσαν του θεωρείου του. Η αμερικανίς χορεύτρια καλύψασα τους ώμους δι' αρχαιοπρεπούς χλαμύδος έσπευσεν εις την βασιλικήν πρόσκλησιν και θερμώς ηυχαρίστησε τον Άνακτα διότι ετίμησε την παράστασίν της δια της παρουσίας του. Ο Βασιλεύς την συνεχάρη μετ' ενθουσιασμού δια την τέχνην της και την ηυχαρίστησε δια την στοργήν μεθ' ης περιβάλλει την ιδέα των αρχαίων της Ελλάδος χορών την οποίαν πρώτη αυτή επραγματοποίησε. Εν τέλει δε είπε:

– Θα επεθύμουν πολύ όμως να σας έβλεπον χορεύουσαν εις το Βασιλικό Θέατρον.

– Μεγαλειότατε, απεκρίθη η μις Δούγκαν, δις εζήτησα μέχρι τούδε το Βασ. Θέατρον αλλ' οι διευθύνοντες αυτό μου το ηρνήθησαν.

– Αλλ' εγώ δεν γνωρίζω τίποτε, είπεν κατάπληκτος ο Βασιλεύς, εάν το εγνώριζον δεν θα εγίνετο αυτό.

– Δι' αυτό ακριβώς ηναγκάσθην να καταφύγω εις το Δημοτικόν Θέατρον, του οποίου βλέπει και η Α.Μ. την γυμνότητα, ήτις είναι μεγαλειτέρα της ιδικής μου». Βλ. εφ. *Αθήναι*, 29 Νοεμβρίου 1903, σ. 2.

[43] «Ήρατο Παν Αχώς, τας γείτονος, ήρατο δ' Αχώ», *The Greek Bucolic poets*, μτφρ. στα αγγλικά: J. M. Edmons, William Heinemann, London 1919, σ. 458.

αρχαίων θεών είχαν φθάσει μέσω διαδοχικών μεταμορφώσεων μέχρι της ελληνικής εκκλησίας».[44] Η εικασία αυτή ενισχύθηκε μετά από επίσκεψη της αμερικανίδας καλλιτέχνιδος στη Ριζάρειο Σχολή, καθώς και από το ενδιαφέρον της για συλλογές χειρογράφων των αρχών του Μεσαίωνα και την αξιοποίησή τους για την ανασύσταση των χορικών των *Ικετίδων*: «το τελετικόν της ελληνικής εκκλησίας πολύ ενηρμονισμένας στροφάς και αντιστροφάς που εφαίνοντο πράγματι σαν ύμνοι προς τον πατέρα Δία, τους οποίους οι πρώτοι χριστιανοί μετέβαλαν εις ύμνους της θρησκείας των».[45] Ο Χορός πενήντα θυγατέρων του Δαναού, ως ικέτιδες ενώπιον του βασιλιά του Άργους, συνοδεύτηκε από άσματα σε βυζαντινό ύφος, αποδιδόμενα στην αρχαία γλώσσα από δέκα νέους υπό την επίβλεψη κληρικού. Η Duncan καταφεύγει σε μια εθνικιστική αντίληψη, καθώς ενστερνιζόταν τη συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής μέσω των βυζαντινών ύμνων. Πράγματι, η παράσταση προετοιμάστηκε με έναν ιδιότυπο συνδυασμό μουσικής υπόκρουσης: η παιδική χορωδία δέκα αγοριών απέδιδε τις στροφές των χορικών στα αρχαία ελληνικά με μουσική σε βυζαντινό ύφος, με τον ιεροψάλτη να ψάλλει από το βάθος της σκηνής. Οι τρεις χοροί ερμηνεύτηκαν πάνω σε μουσικά μέρη της όπερας *Ορφέας και Ευρυδίκη* του Gluck,[46] υποστηριζόμενοι από δεκαεπταμελή ορχήστρα του Ωδείου. Το αποτέλεσμα της ετερογενούς ανάμειξης της μουσικής του Gluck με το βυζαντινό μέλος κατέληξε σε μια αισθητική που πιθανόν να ικανοποιούσε τον άνακτα, όπως υπονοεί η δήλωσή του στον γερμανό δημοσιογράφο Carl Staimmer,[47] αντικατοπτρίζοντας και εδώ τη βαθύτερη αντίληψη που παρακινούσε τις επιλογές και τις στρατηγικές που χαράχτηκαν αυτή την περίοδο στο Βασιλικό Θέατρο, μέσω της γεφύρωσης της νεότερης με την αρχαία Ελλάδα. Στην επόμενη παράσταση της 15ης / 28ης Δεκεμβρίου 1903, η Duncan επανέλαβε το πρόγραμμα της 28ης Νοεμβρίου / 11ης Δεκεμβρίου πάνω σε έργα Chopin.[48] Κοντολογίς, η βασιλική παρέμβαση με προσκλήσεις στο Βασιλικό Θέατρο και προσωπική επίβλεψη, εξασφάλισε τη χρήση της μουσικής και του χορού ως μέσων πολιτισμικής νομιμοποίησης και εκπαιδευτικής επιρροής, και ενίσχυσε τη σύνδεση ανάμεσα σε διεθνή πρότυπα και την εθνική αισθητική ταυτότητα.

Κατά τρίτον – και εδώ η έννοια της επινοημένης παράδοσης του Hobsbawm είναι ιδιαίτερα επεξηγητική – το ενδιαφέρον και η συχνή παρουσία της βασιλικής οικογένειας σε μουσικές βραδιές συνέτειναν στην ανάληψη πρωτοβουλιών εκ μέρους του άνακτα για τη φιλοξενία στο Βασιλικό Θέατρο συναυλιών, ενίοτε συνοδευόμενων από θεατρική παράσταση. Κατά το πρότυπο άλλων μοναρχικών θεάτρων, ο Γεώργιος προσκαλούσε διάσημους ερμηνευτές της αρεσκείας του να παρουσιάσουν μουσικά έργα στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου.[49] Πολλοί ερμηνευτές προσκαλούνταν και σε προσωπική ακρόαση στο Παλάτι.

Ο βαρύτονος Άραμις (Περικλής Π. Αραβαντινός, 1854-1932), συντασσόμενος με τις απόψεις του γάλλου συνθέτη και μελετητή της ελληνικής δημοτικής μουσικής Bourgault-Ducoudray (1840-1910),[50] ενδιαφερόταν για τη διαμόρφωση μιας μουσικής που

[44] Ισιδώρα Δούγκαν, «Το ταξίδι μου εις την Ελλάδα. Απομνημονεύματα της Ισιδώρας Δούγκαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Φεβρουαρίου 1928, σ. 1.

[45] Ισιδώρα Δούγκαν, «Το ταξίδι μου εις την Ελλάδα. Απομνημονεύματα της Ισιδώρας Δούγκαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Φεβρουαρίου 1928, σ. 2.

[46] «Η ορχήστρα θα αποτελείται από δέκα επτά όργανα, θα παιανίση εκλεκτά τεμάχια από τον *Ορφέα* του C. W. Gluck, κατά την διάρκειαν τούτων η Δις Δόγκαν θα χορεύση τρεις χορούς παριστώντας τον θρήνον των παρθένων εις τον τάφον της Ευρυδίκης, και τας σκιάς και τα ευτυχή πνεύματα εν τοις Ηλυσίοις Πεδίοις», εφ. *Αθήναι*, 4/17 Δεκεμβρίου 1903, σ. 2. Βλ. επίσης εφ. *Εστία*, 11/24 Δεκεμβρίου 1903, σ. 3.

[47] «Εντυπώσεις εξ Ελλάδος», εφ. *Νέον Άστυ*, 3/16 Μαρτίου 1903, σ. 1.

[48] «Ο χορός της Δεσποινίδος Δόγκαν», εφ. *Εστία*, 27 Νοεμβρίου / 10 Δεκεμβρίου 1903, σ. 2.

[49] Βλ. «Η τελευταία της Σάρας», εφ. *Νέον Άστυ*, 4/17 Δεκεμβρίου 1904, σ. 2.

[50] «Ο Ντυκουντραί, μετά του οποίου ηυτύχησα επί μακρόν να συνεργασθώ εις το ζήτημα, εμελέτησεν αυτό [το δημοτικό τραγούδι] εις τον πρόλογον της εκδόσεώς του των ελληνικών τραγουδιών. Τα ευρίσκει

συνδύαζε κοσμοπολιτισμό και πατριωτισμό – μιας μουσικής, δηλαδή, διαμορφωμένης από την επικρατούσα αντίληψη για την ιστορία και τον ρόλο της Ελλάδας αλλά και ένα ακμάζον είδος «επιστημονικού ρατσισμού», σύμφωνα με τον Βλαγκόπουλο·[51] το ρεπερτόριό του αντλούταν πρωτίστως από τη δημοτική παράδοση, σε ευρωπαϊκή εναρμόνιση. Μετά τη διεθνή καταξίωση του Άραμι, ήδη από τον Νοέμβριο του 1896, σε αίθουσες του Λονδίνου,[52] του Παρισιού, του Μόντε Κάρλο, της Νίκαιας[53] και του Βερολίνου (1902), η πρόσκλησή του στην Ελλάδα κρίθηκε ευκταία. Ο Άραμις προσέφερε συναυλία στην Αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» στις 4/17 Ιανουαρίου 1903, στην οποία το κοινό εντυπωσιάστηκε από το «γνήσιον ελληνικόν άρωμα, και την μάγον εκείνην μελωδίαν ήτις επί τόσους αιώνας δουλείας υπήρξεν η ανεξάντλητος πηγή του πατριωτισμού και του εθνικού αισθήματος».[54] Ο θρίαμβος του Άραμι στον «Παρνασσό» προκάλεσε το ζωηρό ενδιαφέρον της υψηλής κοινωνίας, σε βαθμό ώστε να φέρει στο επίκεντρο της ψυχαγωγίας της τους ελληνικούς χορούς: «[…] εις τα σαλόνια τώρα που χάρις εις τον κ. Άραμιν τραγουδούν τα δημοτικά τραγούδια, αρχίσουν να χορεύουν και ολίγο Ελληνικό χορό».[55] Μετά την αποθέωση που γνώρισε ο «εθνικός ψάλτης», και ενώ ο ίδιος προετοίμαζε την αναχώρησή του, κλήθηκε στο Βασιλικό Θέατρο «κατά πρόσκλησιν του Βασιλέως».[56] Στην πρόσκληση αυτή συνέτεινε το συγκυριακό κύμα επιθέσεων που εξαπέλυσε ο τύπος, καταγγέλλοντας το Βασιλικό Θέατρο ως χώρο εμπορίας γαλλικών κωμειδυλλίων: «Διότι όπως έχει σήμερον και όπως λειτουργεί το Β. Θέατρον δεν παρέχει μεγάλας εκδουλεύσεις εις τα ελληνικά γράμματα και την ελληνικήν δραματικήν τέχνην».[57] Η βραδιά ορίστηκε για τις 20 Ιανουαρίου / 2 Φεβρουαρίου: στο πρώτο μέρος παρουσιάστηκε το θεατρικό έργο των Eugène Labiche και Édouard Martin *Η ανεψιά της κυρά Μαρίας*, σε μετάφραση του πρίγκιπα Νικολάου· στο δεύτερο μέρος, η ορχήστρα του Ωδείου ερμήνευσε έργα του Edvard Grieg (σουίτα από τον *Peer Gynt*) και του Τσαϊκόφσκι υπό τη διεύθυνση του Georg Knauer. Το ρεπερτόριο του Άραμι, βασισμένο σε δημώδη άσματα, συνοδεύτηκε από την ορχήστρα του Ωδείου σε σύμπραξη με την αρπίστρια Μάλδα Κρέμερ και τη χορωδία του Ωδείου υπό τη διεύθυνση του Λαυρέντιου Καμηλιέρη. Ανάμεσα στα δημοτικά τραγούδια σε πολυφωνική επεξεργασία ξεχώρισαν τα «Μαύρα μου μάτια», «Το Ρηνάκι μου», η «Νερατζούλα φουντωτή» με συνοδεία ορχήστρας και το «Κάτω στο γιαλό» με συνοδεία χορωδίας και ορχήστρας σε ενορχήστρωση Καμηλιέρη. Την επιτυχή συναυλία του Άραμι εξήρε δεόντως ο τύπος: «Σπανίως το θέατρον εδονήθη τόσον από αληθώς ενθουσιώδη χειροκροτήματα, όπως χθες το Βασιλικό με την συναυλίαν του κ. Άραμι». Στο τέλος της βραδιάς ο Βασιλιάς, απευθυνόμενος στον καλλιτέχνη, επαίνεσε την ερμηνεία του: «Πολύ ωραία! Σας ευχαριστώ πολύ, είνε μια

γνήσιαν απόρροιαν της αρχαίας μουσικής». Βλ. «Ο Άραμις εις τας Αθήνας», εφ. *Σκριπ*, 14/27 Δεκεμβρίου 1902, σ. 1.

[51] Πάνος Βλαγκόπουλος, «Επιστημονικός ρατσισμός και αγνός πατριωτισμός: Η ιδεολογία γύρω από τις συλλογές δημοτικών τραγουδιών του Bourgault-Ducoudray και του Άραμη», *Μουσικός Λόγος* 10, 2012, σ. 19-42.

[52] "Modern Greek Music", *The Musical Times* 38/647, 1 Ιανουαρίου 1897, σ. 25.

[53] Blondel, "La musique Grecque populaire", *Le Monde artiste* 44, 31 Οκτωβρίου 1897, σ. 692 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5454120p.r =Aramis%20grecque?rk =21459;2)· J. P. M., "Petits concerts», *Le Monde artiste* 19, 7 Μαΐου 1899, σ. 295. Στο τεύχος Φεβρουαρίου του 1903 σχολιάζεται η επιτυχία του Άραμι στη συναυλία του στον «Παρνασσό» και στο Βασιλικό Θέατρο: Erich Klark, "Etranger", *Le Monde artiste* 5, 1 Φεβρουαρίου 1903, σ. 74 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k 5456020z/f10.image.r=Aramis%20grecque).

[54] «Η συναυλία του κυρίου Άραμη», εφ. *Αθήναι*, 5/18 Ιανουαρίου 1903, σ. 3.

[55] «Εδώ κ' εκεί», εφ. *Σκριπ*, 17/30 Ιανουαρίου 1903, σ. 1.

[56] «Εδώ και εκεί», εφ. *Σκριπ*, 9/22 Ιανουαρίου 1903, σ. 1.

[57] «Το Βασιλικόν Θέατρον», εφ. *Το Άστυ*, 6/19 Ιανουαρίου 1903, σ. 1. Οι καταγγελίες στον περιοδικό τύπο είναι πολλές· ενδεικτικά αναφέρουμε και το ανυπόγραφο άρθρο «Οι ξένοι θίασοι εις το "Βασιλικόν"», εφ. *Εμπρός*, 10/23 Φεβρουαρίου 1905, σ. 2.

αποκάλυψις δι' όλους μας».[58] Εξίσου θερμό ενθουσιασμό απέσπασε η εμφάνιση του Συλλόγου Ερασιμόλπων Κωνσταντινουπόλεως, με 22 δημοτικά τραγούδια σε δυτικότροπη εναρμόνιση, στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου, στις 29 Μαρτίου / 10 Απριλίου 1904, σε διεύθυνση του μελετητή των δημοτικών τραγουδιών Γεωργίου Παχτίκου και με αφορμή τον εορτασμό της εθνικής επετείου.

Οι περιπτώσεις αυτές – η γερμανική ορχηστρική υπόκρουση, η βυζαντινο-αρχαιο-ελληνική σύνθεση της Duncan, το εναρμονισμένο δημοτικό τραγούδι του Άραμι και του Συλλόγου Ερασιμόλπων – φαινομενικά εκπροσωπούν αντίθετες αισθητικές παραδόσεις, στην πραγματικότητα όμως υπόκεινται στην ίδια λογική νομιμοποίησης: το ελληνικό υλικό, όποια κι αν είναι η ιστορική του καταγωγή, γίνεται καλλιτεχνικά «ορατό» μόνο εφόσον μεταφράζεται στο ιδίωμα της ευρωπαϊκής αρμονικής ορθολογικοποίησης – «σε ευρωπαϊκή εναρμόνιση», όπως σημειώνεται για τον ίδιο τον Άραμι, ή «σε δυτικότροπη εναρμόνιση», όπως για τους Ερασιμόλπους. Η ιδεολογία της συνέχειας (αρχαιότητα – Βυζάντιο – δημοτικό τραγούδι) προσέφερε το περιεχόμενο της νομιμοποίησης· η ευρωπαϊκή εναρμόνιση προσέφερε τη μορφή της. Η ίδια η αντίδραση του Γεωργίου Α΄ στον Άραμι – «είνε μια αποκάλυψις δι' όλους μας» – αποκαλύπτει εύγλωττα τη λογική αυτή: το «γνήσιο ελληνικό» γίνεται «αποκάλυψη» ακριβώς τη στιγμή που παρουσιάζεται μέσα από τους όρους της δυτικής ενορχήστρωσης, όχι πριν από αυτούς. Έτσι, η θερμή υποδοχή του κοινού και η εκτίμηση του ίδιου του βασιλιά ανταποκρίνονταν σε έναν διττό σκοπό: αφενός στην προώθηση διεθνών προτύπων υψηλής μουσικής και αφετέρου στη σύνδεσή τους με την ελληνική μουσική παράδοση, η οποία έλαβε το βάπτισμα της αναγνώρισής της από την «υψηλή κοινωνία» μόνον αφότου πέρασε από αυτή τη διπλή διαδικασία μετάφρασης. Σε αυτό το πλαίσιο, ο αποκλεισμός των Σακελλαρίδη, Παχτίκου (ως συνθέτη, όχι ως διευθυντή χορωδίας) και Λαμπελέτ από το Βασιλικό Θέατρο δεν ερμηνεύεται απλώς ως προτίμηση του ξένου έναντι του εγχώριου, αλλά ως απόρριψη μιας εκδοχής εθνικής μουσικής που δεν είχε ακόμη πλήρως «μεταφραστεί» στους όρους του κυρίαρχου κανόνα.

Αξίζει εδώ να διευκρινιστεί η φύση αυτής της απόρριψης. Η κατεύθυνση που υπερασπίζονταν ο Σακελλαρίδης, ο Παχτίκος και, στο πλαίσιο του αρχαίου δράματος, ο Μιστριώτης δεν ήταν απλώς μια διαφορετική αισθητική προτίμηση αλλά μια ανταγωνιστική αφήγηση ιστορικής συνέχειας: αρχαία ελληνική μουσική – βυζαντινό μέλος – δημοτικό τραγούδι συγκροτούσαν, στη δική τους θεώρηση, μια αδιάσπαστη αλυσίδα, όπου το ίδιο το ελληνικό / βυζαντινό μουσικό υλικό, ως γλώσσα καθαυτή, ήταν φορέας της συνέχειας και θεμέλιο μιας αυτόνομης «Εθνικής Σχολής».[59] Η στρατηγική του Γεωργίου Α΄ επικαλούταν εξίσου την αρχαιότητα ως πηγή νομιμοποίησης – όπως δηλώνει η ίδια η φράση του προς τον Staimmer – πλην όμως μέσω μιας αντίστροφης διαδρομής: η αρχαιότητα λειτουργούσε ως γέφυρα προς τη γερμανική μουσική κουλτούρα, ως τον νόμιμο κληρονόμο του ελληνικού πνεύματος, όχι ως θεμέλιο μιας αυτόνομης ελληνικής μουσικής γλώσσας. Το υβριδικό μοντέλο Duncan / Άραμι βρίσκεται ακριβώς ανάμεσα σε αυτές τις δύο ανταγωνιστικές αφηγήσεις συνέχειας: δεν αποδέχεται το ελληνικό / βυζαντινό υλικό ως αυτόνομη γλώσσα, όπως θα απαιτούσε η σχολή Σακελλαρίδη – Παχτίκου, αλλά ούτε το απορρίπτει εξ ολοκλήρου υπέρ ενός καθαρά γερμανικού ρεπερτορίου· το ενσωματώνει μόνον υπό τον όρο της μετάφρασής του στην ευρωπαϊκή αρμονία. Ο αποκλεισμός των εγχειρημάτων μιας «εθνικής σχολής» από το Βασιλικό Θέατρο δεν συνιστά, επομένως, ουδέτερη παράλειψη αλλά ένταση ανάμεσα σε δύο ιδεολογικές κατασκευές που διεκδικούν το ίδιο σύμβολο – την αρχαία Ελλάδα – προς αντίθετες κατευθύνσεις: η μία εσωστρεφής και γλωσσική, η άλλη εξωστρεφής και διπλωματική.

[58] «Θέατρα και συναυλίαι», εφ. *Σκριπ*, 21 Ιανουαρίου / 3 Φεβρουαρίου 1903, σ. 3.
[59] Βλ. Σιώψη, ό.π., σ. 39-46.

Εκτός από τις συναυλίες που παρακολουθούσε, ο φιλότεχνος μονάρχης προσκαλούσε συχνά ξένους καλλιτέχνες σε κατ' ιδίαν συνάντηση στα Ανάκτορα, καθώς και σε ιδιωτικές συναυλίες. Η άφιξη του δεκατετράχρονου αμερικανού χαρισματικού σολίστα του βιολιού Florizel von Reuter (1890-1985) στην Αθήνα, στις 6/19 Απριλίου 1904, προξένησε ζωηρές εντυπώσεις. Δεν είναι τυχαίο ότι ο «τετραχορδιστής» Florizel προβαλλόταν στον τύπο ως «παιδί-θαύμα» και μεγάλος καλλιτέχνης, την τέχνη του οποίου εγκωμίασε ο αυτοκράτορας της Αυστρίας, ενώ στο Βουκουρέστι η βασίλισσα Κάρμεν Σίλβα της Ρουμανίας τον τίμησε χαρίζοντάς του έπαυλη στη Γερμανία.[60] Ο νεαρός σολίστας παρουσιάστηκε ενώπιον του βασιλιά Γεώργιου Α΄, στον οποίο ενεχείρισε επιστολές της βασίλισσας της Ρουμανίας.[61] Κατά τις δύο μουσικές βραδιές, στις 7/20 και 11/23 Απριλίου 1904, στην αίθουσα της Μουσικής Εταιρείας, το «φαινόμενο» Florizel, το «μεγαλύτερο θαύμα του αιώνος»,[62] όπως τον χαρακτήρισε ο περιοδικός τύπος, κέρδισε μέσα σε θύελλες χειροκροτημάτων και ενθουσιασμού την αποθέωση του αθηναϊκού ακροατηρίου. Ο άνακτας προσκάλεσε τον Florizel σε ιδιωτική ακρόαση στα Ανάκτορα, το βράδυ της 8ης / 21ης Απριλίου, όπου εξήρε το μοναδικό του ταλέντο.[63] Μετά από «την υψηλή επιθυμία της Α.Μ. του Βασιλέως»,[64] το παιδί-θαύμα αποδέχτηκε πρόταση συμμετοχής του στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου με συνοδεία ορχήστρας. Η συναυλία ορίστηκε για την Πέμπτη, 15/28 Απριλίου 1904, σε σύμπραξη με την ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου υπό τη διεύθυνση του Carl Bemmer· ειδικά για τις απαιτήσεις των μουσικών έργων, η ορχήστρα ενισχύθηκε με κοντραμπάσο, άρπα, κλαρινέτο, τούμπα κ.ά.[65] Στη συναυλία του Βασιλικού Θεάτρου, στην οποία παρέστη όλη η βασιλική οικογένεια, ερμηνεύτηκαν δύο συνθέσεις του νεαρού σολίστα: η *Βασιλική συμφωνία* σε διεύθυνση του ίδιου και ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα.[66] Επιπρόσθετα, ο Florizel ερμήνευσε το *Zigeunerweisen* (1878) του Sarasate, μία *Ρομάντσα για βιολί* του L. v. Beethoven, τη *Σκωτσέζικη φαντασία* (op. 46) του Max Bruch και το έργο *Légende* του Wieniawski. Η υποδοχή του χαρισματικού νέου, παρά τις όποιες επιφυλάξεις διατυπώθηκαν, υπήρξε ενθουσιώδης από τύπο και κοινό: «[…] ο νέος Φλόριζελ είναι άξιος θαυμασμού, καθόσον τας σπουδαιοτέρας και μεγαλυτέρας δυσκολίας του βιολιού μετά μεγάλης ευχέρειας υπερέβαινε, τόσον μάλιστα, ώστε περιέργως εις τας λεγομένας ευκολίας του βιολιού ελάνθανεν ενίοτε, ενώ τας φρικτάς δυσκολίας, ως τας οκτάβας, τας διπλάς και τριπλάς φωνάς με τρίλλιες μάλιστα, και άλλας δυσκολίας, μετά θαυμαστής ευκολίας εξετέλει».[67] Τέσσερα χρόνια αργότερα, την περίοδο που το Βασιλικό Θέατρο αντιμετώπισε τη δική του κρίση, καθώς όδευε προς το οριστικό κλείσιμό του τον Μάιο του 1908, ο Florizel επανήλθε στην Αθήνα και έδωσε συναυλίες στο Ωδείο και στο Βασιλικό Θέατρο, στις 12/25 Μαρτίου 1908.[68] Άλλες συναυλίες που εγγράφονται στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου είναι εκείνες των αδελφών Καζαντζή, καθηγητών του Ωδείου των Βρυξελλών (11/24 Ιανουαρίου 1906), του δημοφιλούς βιεννέζικου κουαρτέτου Fitzner (15/28 και 17/30 Ιανουαρίου 1907 και 18 Φεβρουαρίου / 2 Μαρτίου 1908)[69] με έργα των W. A. Mozart, Π. Ι. Τσαϊκόφσκι και F. Schubert, καθώς και εκείνη της πιανίστας Βέρα – ευνοούμενης του Ρουμπινστέιν και του Τσαϊκόφσκι, με σπουδές στη Βιέννη – και

[60] «Ο Φλόριζελ ενώπιον του Βασιλέως», εφ. *Το Άστυ*, 6/19 Απριλίου 1904, σ. 3.
[61] Στο ίδιο.
[62] «Ο Φλόριζελ», εφ. *Ακρόπολις*, 22 Μαρτίου / 4 Απριλίου 1904, σ. 1.
[63] «Τιμή εις τον Φλόριζελ», εφ. *Εστία*, 8 Απριλίου 1904, σ. 3.
[64] «Ο Φλόριζελ στο Δημοτικό Θέατρο», εφ. *Νέον Άστυ*, 12/25 Απριλίου 1904, σ. 2.
[65] «Η τελευταία του Φλόριζελ», εφ. *Εστία*, 14/27 Απριλίου 1904, σ. 4.
[66] «Θέατρα, συναυλίαι: Ο Φλόριζελ», εφ. *Αθήναι*, 13/26 Απριλίου 1904, σ. 3.
[67] «Πρόσωπα και πράγματα: Ο μικρός», εφ. *Αθήναι*, 13/26 Απριλίου 1904, σ. 1.
[68] Εφ. *Εστία*, 11/24 Φεβρουαρίου 1908, σ. 3.
[69] Εφ. *Εστία*, 18 Φεβρουαρίου / 2 Μαρτίου 1908, σ. 2.

της αδελφής της, κοντράλτο Ναδέζδα Τσερνέτζσκα από την Αγία Πετρούπολη, που περιόδευαν σε χώρες της Ευρώπης, με τουλάχιστον 300 συναυλίες στο ενεργητικό τους, στις 9/22 Φεβρουαρίου 1907.

Εν κατακλείδι, η προσωπική διαμεσολάβηση του Γεωργίου Α΄ στην υποδοχή περιοδευόντων καλλιτεχνών, όπως αποτυπώνεται στα επεισόδια του Άραμι και του Florizel, συνιστά μία τρίτη εκδοχή της ίδιας λογικής νομιμοποίησης που ανιχνεύσαμε ήδη στην επιλογή του ρεπερτορίου του Βασιλικού Θεάτρου και στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Αν η γερμανική και αυστριακή περιστασιακή μουσική – η ενορχήστρωση του Kremser για τον *Οιδίποδα τύραννο*, σε μουσική υπόκρουση του Membrée, η φιλοξενία έργων Grieg και Τσαϊκόφσκι υπό τη διεύθυνση του Knauer – εισήγαγε απευθείας τον κανόνα ως υπόκρουση, και αν η Duncan και ο Άραμις νομιμοποιούσαν το ελληνικό υλικό μεταφράζοντάς το στους όρους της ευρωπαϊκής αρμονίας, ο ίδιος ο άνακτας νομιμοποιούσε τον θεσμό της ελληνικής μοναρχίας εντάσσοντάς τον στο δίκτυο γοήτρου των γερμανόφωνων αυλών – του αυτοκράτορα της Αυστρίας, της βασίλισσας Κάρμεν Σίλβα, των βιεννέζων μαέστρων και εκτελεστών. Δεν πρόκειται, συνεπώς, για τρεις ασύνδετες πρακτικές αλλά για τρεις όψεις της ίδιας βεμπεριανής ορθολογικοποίησης που περιγράψαμε στην αρχή αυτής της ενότητας: η πρώτη λειτουργεί επί του μουσικού υλικού καθαυτού, η δεύτερη επί της αισθητικής νομιμοποίησής του, η τρίτη επί του ίδιου του βασιλικού θεσμού – με κοινό σημείο αναφοράς, και στις τρεις περιπτώσεις, τον γερμανικό και αυστριακό πολιτισμικό κανόνα ως αδιαμφισβήτητο πρότυπο οικουμενικού κύρους. Το πώς αυτή η λογική νομιμοποίησης αντιμετώπισε τη δική της κρίση, καθώς το Βασιλικό Θέατρο εισερχόταν στην τελική του παρακμή, είναι το ζήτημα που εξετάζεται στη συνέχεια.

Κατά τέταρτον, οι μουσικές βραδιές διοργανώνονταν συχνά με κίνητρο διπλωματικές-τιμητικές βλέψεις και εδώ η αδυναμία διαχωρισμού μουσικής και διπλωματίας γίνεται εμφανέστατη, καθ' ότι ο γερμανικός κανόνας (Dahlhaus) δεν επιλέγεται ως αισθητική προτίμηση αλλά ως διπλωματική γλώσσα που νομιμοποιεί τον θρόνο έναντι ξένων ηγεμόνων, μέσω μιας κοινής επινοημένης τελετουργικής γλώσσας (Hobsbawm). Παρά την απόρριψη, εκ μέρους του βασιλικού κύκλου, πολλών ντόπιων εγχειρημάτων για την υποδοχή ξένων ηγεμόνων στην Ελλάδα, ο Γεώργιος αποφάσιζε ο ίδιος τη μουσική επιλογή που θα πρόβαλλε τη μουσική τέχνη της χώρας.[70] Ξεχωρίζουν δύο σπουδαίες εκδηλώσεις διπλωματικού χαρακτήρα στο Βασιλικό Θέατρο. Για την επιβράβευση των υπηρεσιών που προσέφερε η Αθηναϊκή Μαντολινάτα στα Ανάκτορα προς τιμή του βασιλικού ζεύγους της Ιταλίας, του Βίκτωρα Εμμανουήλ και της συζύγου του, Έλενας,[71] ο επίτιμος πρόεδρος του Βασιλικού Θεάτρου, πρίγκιπας Νικόλαος, μετά από πρόταση του βασιλιά, συγκατένευσε στη διοργάνωση έκτακτης συναυλίας στη θεατρική αίθουσα από την ορχήστρα της Μαντολινάτας.[72] Η συναυλία προγραμματίστηκε στις 9/22 Απριλίου 1907 και περιλάμβανε τα εξής τεμάχια για ορχήστρα: την Εισαγωγή από την όπερα *Il barbiere di Siviglia* του G. Rossini, το «Prologo in cielo» από την όπερα *Mefistofele* (1868) του Arrigo Boito, το βαλς «Fideles Wien» (op. 190) του Karl Komzák, τους *Ουγγρικούς χορούς* του Brahms και την *Ελληνική ραψωδία* του Νικολάου Λάβδα, βασισμένη στο

[70] «Η συναυλία των Ανακτόρων», εφ. *Σκριπ*, 25 Μαρτίου / 7 Απριλίου 1907, σ. 5.

[71] Χ.σ., «Άλλαι λεπτομέρειαι», εφ. *Αθήναι*, 28 Μαρτίου / 10 Απριλίου 1907, σ. 3.

[72] Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η περίοδος διαμονής του βασιλιά της Ιταλίας συνέπεσε με την άφιξη στην Αθήνα του διάσημου μουσουργού Σπυρίδωνος Σαμάρα για τη διδασκαλία της όπερας *Mademoiselle de Belle-Isle* από τον θίασο Καστελάνο. Ο Σαμάρας επισκέφθηκε τον Γεώργιο στα Ανάκτορα και έγιναν άκαρπες, δυστυχώς, ενέργειες να επισπευστεί η πρεμιέρα της παράστασης, ώστε να την παρακολουθήσει ο ιταλός μονάρχης. Ο βασιλιάς της Ιταλίας ανέφερε στον ιταλό ατζέντη Καστελάνο ότι λυπόταν που δεν θα μπορούσε να παρακολουθήσει την παράσταση του διάσημου έλληνα μουσουργού. Βλ. «Ο Βασιλεύς και το Μελόδραμα», εφ. *Σκριπ*, 30 Μαρτίου / 12 Απριλίου 1907, σ. 4.

μουσικό θέμα του δημοτικού τραγουδιού «Ένας αητός καθότανε».[73] Στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα της 9ης / 22ας Απριλίου συνέπραξαν η Χριστίνα Εμπεδοκλέους (V. Massé, *Paul et Virginie*· J. Massenet, *Cherubin*) και η Χριστίνα Κορομηλά (Puccini, «Preghiera» από την *Tosca*),[74] ενώ στο πιάνο συνόδευσε ο Αλέξανδρος Γκρεκ. Τη διεύθυνση της ορχήστρας ανέλαβε ο διευθυντής της Μαντολινάτας, Νικόλαος Λάβδας.

Μία ακόμη διπλωματικού χαρακτήρα έκτακτη συναυλία διοργανώθηκε την παραμονή των γάμων του πρίγκιπα Γεωργίου με την πριγκίπισσα Μαρία Βοναπάρτη, στις 28 Νοεμβρίου / 11 Δεκεμβρίου 1907 στο Βασιλικό Θέατρο. Μετά από σειρά συναυλιών στο Παρίσι, τις Βρυξέλλες, την Οδησσό και το Βερολίνο, η μονωδός Sorga αφίχθηκε στην Ελλάδα και παραχώρησε συναυλία στο Ωδείο, το Σάββατο, 24 Νοεμβρίου / 7 Δεκεμβρίου 1907, σε σύμπραξη με τον καθηγητή πιάνου Sacerdote.[75] Λόγω των γαμήλιων εκδηλώσεων ο βασιλιάς ζήτησε εκτάκτως «η τελευταία συναυλία της Σόργκα […] [να] δοθή εις το Βασιλικόν Θέατρον».[76] Σύμφωνα με τον τύπο, περισσότερη εντύπωση προκάλεσε η γαλαζοαίματη καταγωγή της ινδής πριγκίπισσας παρά η πετυχημένη ερμηνεία της ως μετζοσοπράνο.[77] Το ρεπερτόριο περιελάμβανε έργα των Scarlatti, Massenet (*Werther*), Alexandre Georges (από την όπερα *Miarka*), Félicien Vargues, Brahms και Offenbach.

Μια ξεχωριστή μεγαλοπρεπής συναυλία προγραμματίστηκε προς τιμήν της υποδοχής των νεονύμφων, της πριγκίπισσας Μαρίας Βοναπάρτη (1882-1962) και του πρίγκιπα Γεωργίου (1869-1957),[78] στο Βασιλικό Θέατρο, από την ορχήστρα της Μαντολινάτας και υπό τη διεύθυνση του Νικολάου Λάβδα, στις 5/18 Ιανουαρίου 1908. Σύμφωνα με τον τύπο, η Νίνα Φωκά τραγούδησε μουσικά μέρη από τις όπερες *Les Huguenots* και *Lakmé*, η Μαρία Μομφεράτου ένα τεμάχιο των Félicien David και Jules Massenet, και η Αθηνά Ζίφου ερμήνευσε στο βιολί έργα των Wieniawski και Sarasate· στο πιάνο συνόδευσαν η Άρτεμις Σακορράφου και ο Σ. Κέπετζης. Η μικρή Μαρία Βαλσαμάκη απήγγειλε ωδή αφιερωμένη στη νέα πριγκίπισσα.[79] Μολονότι το ρεπερτόριο κρίθηκε «πλούσιο», εντούτοις το κοινό απαιτούσε από την ορχήστρα να ερμηνεύσει και ελληνικά τραγούδια, «[…] κάτι της αγνής και καθαράς ελληνικής ψυχής».[80] Εκτός από τις παραπάνω ειδικές τιμητικές βραδιές, εντοπίζονται και άλλες καλλιτεχνικές βραδιές διπλωματικού ενδιαφέροντος, όπως η παράσταση του *Ονείρου καλοκαιρινής νύχτας* σε μουσική του Mendelssohn για να τιμηθεί η άφιξη του νεόνυμφου πριγκιπικού ζεύγους Νικολάου και δούκισσας Ελένης στις 10/23 Νοεμβρίου 1902, και εκείνη των *Ισαύρων* του Ραγκαβή προς τιμήν του βασιλικού ζεύγους της Αγγλίας στις 25 Απριλίου / 8 Μαΐου 1905.[81] Κατά συνέπεια, στο Βασιλικό Θέατρο διοργανώνονταν, με πρωτοβουλία του βασιλικού κύκλου, εκδηλώσεις διπλωματικού χαρακτήρα που ανταποκρίνονταν στην πρόθεση του άνακτα να προβάλλει υψηλά αισθητικά πρότυπα, έστω και αν αυτό περιόριζε τη συμμετοχή ελλήνων συνθετών.

[73] Πρόγραμμα συναυλίας της Αθηναϊκής Μαντολινάτας της Δευτέρας, 9ης Απριλίου 1907. Βλ. Βασιλικό Θέατρο, αρχειακή ενότητα από τη συλλογή Γιάννη και Γιώργου Ιορδανίδη (Α.Ε. 11/20), σ. 367, https://www.elia.org.gr/userfiles/archives/ΒΑΣΙΛΙΚΟ_%20ΘΕΑΤΡΟ%202022.pdf (πρόσβαση: 20 Δεκεμβρίου 2025).

[74] Το τραγούδι της Κορομηλά κρίθηκε «φυσικώτατον, αν και πολύ τεχνικόν, διαυγές αν και επί τοσούτον χρωματιζόμενον και ολοέν δραματικώτερον, αποβαίνει ολοέν από εκείνα τα οποία ευαρεστότατα ακούει τις και χειροκροτεί». Βλ. «Αθηναϊκή Μανδολινάτα: Η συναυλία της», εφ. *Εμπρός*, 10/23 Απριλίου 1907, σ. 1.

[75] «Η Σόργκα», εφ. *Σκριπ*, 26 Νοεμβρίου / 9 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3.

[76] «Θέατρο», εφ. *Σκριπ*, 27 Νοεμβρίου / 10 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3.

[77] «Καλλιτεχνική κίνησις: Η πριγκήπισσα Sorga», εφ. *Εμπρός*, 23 Νοεμβρίου 1907, σ. 1.

[78] «Η συναυλία της Αθηναϊκής Μανδολινάτας», εφ. *Εμπρός*, 1/14 Ιανουαρίου 1908, σ. 3.

[79] Στο ίδιο.

[80] «Κανέν ελληνικόν τραγούδι εζήτει ο κόσμος το οποίον θα έφερε κάποιον αντιπερισπασμόν εις το μέχρι πνιγμονής ξενικόν πρόγραμμα, το παραγεμισμένον με ονόματα όλων των ευρωπαϊκών εθνικοτήτων εκτός της δυστυχισμένης ελληνικής». Βλ. εφ. *Εστία*, 6/19 Ιανουαρίου 1908, σ. 3.

[81] Χ.σ., «Αθηναϊκά: Ανακτορικά – Μουσικά – Θεατρικά», εφ. *Ακρόπολις*, 24 Απριλίου / 7 Μαΐου 1905, σ. 1.

Κατά πέμπτον – και τελευταίο – σε μια διάσταση που αναδεικνύει πως η βεμπεριανή ορθολογικοποίηση δεν είναι αποκλειστικά αισθητική διαδικασία, αλλά εκτείνεται και στο κοινωνικό πεδίο: η μοναρχία νομιμοποιούσε τον εργαλειακό χαρακτήρα της μουσικής, εκλεπτύνοντας ταυτόχρονα τον κοινωνικό ρόλο του θρόνου και μετατρέποντας τις φιλανθρωπικές βραδιές σε τελετουργίες συμβολικής εξουσίας. Συναυλίες διοργανώνονταν με κίνητρο κοινωνικές και φιλανθρωπικές αποστολές, υποστηρίζοντας φιλανθρωπικά ιδρύματα ή την ενίσχυση ασθενών και ομογενών πληθυσμών. Στο Βασιλικό Θέατρο θεσμοθετήθηκαν ετήσιες εκδηλώσεις, χοροεσπερίδες και άλλες έκτακτες μουσικοθεατρικές βραδιές για την «ανωτέραν παρ' ημίν κοινωνικήν τάξιν» με πρόθεση την οικονομική ενίσχυση σωματείων. Ενδεικτικά αναφέρουμε την ευεργετική παράσταση «υπέρ των εν Μακεδονία παθουσών ελληνικών οικογενειών» της 7ης / 20ής Δεκεμβρίου 1904. Στο πρώτο μέρος, η ορχήστρα του Ωδείου σε σύμπραξη με τους καθηγητές Ειρήνη Καλογερή (πιάνο), José Bustinduy (βιολί) και Pierre Destombes (βιολοντσέλο) ερμήνευσε έργα των G. Rossini (Εισαγωγή από τον *Guillaume Tell*), Pablo de Sarasate (*Romanza andaluza*), Émile Dunkler (*Airs hongrois*) και Otto Nicolai (Εισαγωγή από την opéra-comique *Les joyeuses commères de Windsor*). Στο δεύτερο μέρος παρουσιάστηκε η θεατρική παράσταση του *Οιδίποδα τυράννου*, με τη συμμετοχή της ορχήστρας του Βασιλικού Θεάτρου σε μουσική του E. Membrée[82] και διεύθυνση του Ιωσήφ Καίσαρη. Υπό την προστασία της βασίλισσας και επιτροπής κυριών, το βράδυ της 8ης / 21ης Ιανουαρίου 1907 καταγράφεται «μουσική και δραματική» εσπερίδα υπέρ των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας, όπου ερμηνεύτηκαν έργα για ορχήστρα των R. Wagner («Murmures de la forêt» από τον *Siegfried*), G. Bizet («Chanson à boire»), F. Choisy (*Ελληνική σουίτα*) και Α. Γκλαζουνόφ (*Εισαγωγή πάνω σ' ελληνικά θέματα αρ. 2*). Την ορχήστρα του Ωδείου διηύθυνε ο καθηγητής Frank Choisy (1872-1966). Ο διάσημος βαθύφωνος Κωστής Νικολάου και η Νίνα Φωκά ερμήνευσαν άριες από όπερες (των G. Bizet, L. Delibes, G. Meyerbeer και G. Charpentier) και δημώδη άσματα («Σηκώνομαι πουρνό» κ.ά.). Η βασίλισσα ζήτησε από τη Φωκά να ερμηνεύσει το δημώδες «Η βοσκοπούλα». Το ντουέτο από τη *Mignon* του A. Thomas «Légères hirondelles» απέδωσαν η Φωκά με τον Νικολάου. Στο δεύτερο μέρος, ο θίασος του Βασιλικού Θεάτρου παρουσίασε τη μονόπρακτη κωμωδία *Μυστηριώδης χειρ* του Labiche σε προσαρμογή του πρίγκιπα Νικολάου.

Η βασιλική οικογένεια, στα πλαίσια των κοινωνικών υποχρεώσεών της, διοργάνωνε ανελλιπώς χοροεσπερίδες στα Ανάκτορα με την παρουσία πολλών επισήμων της κυβέρνησης και της «εκλεκτής» κοινωνίας της εποχής. Οι βραδιές αυτές περιγράφονταν εκτενώς από τον τύπο της εποχής. Εκτός των Ανακτόρων, χοροεσπερίδες διοργανώνονταν ανελλιπώς και σε άλλους δημόσιους χώρους, όπως στο Δημοτικό Θέατρο την περίοδο των Αποκριών, καθώς και σε ιδιωτικά σαλόνια γνωστών πολιτικών και επιχειρηματικών παραγόντων. Παράλληλα, στο Βασιλικό Θέατρο, η βασιλική οικογένεια προωθούσε ευεργετικές χοροεσπερίδες για την ενίσχυση φιλανθρωπικών σωματείων. Σε αυτές τις βραδιές, η ορχήστρα της Μουσικής Εταιρείας, αρχικά, και αργότερα εκείνη του Ωδείου, αναλάμβανε την ψυχαγωγία των καλεσμένων. Οι βραδιές αυτές τελούνταν συστηματικά κατά τους πρώτους μήνες του νέου έτους από το 1901 έως το 1908. Ο τύπος δημοσιοποιούσε την έγκριση του άνακτα για την ημερομηνία της φιλανθρωπικής βραδιάς του 1906: «Η Α.Μ. ο Βασιλεύς ηυδόκησε να παραχωρήσει την μεγάλην αίθουσαν του Βασιλικού Θεάτρου».[83] Μέσα από την παραχώρηση της αίθουσας ως χώρου επιτέλεσης φιλανθρωπικών εκδηλώσεων τονίζονταν το κύρος του βασιλικού θεσμού[84] και οι γενναιόδωρες προθέσεις

[82] Βλ. Βασιλικό Θέατρο, αρχειακή ενότητα από τη συλλογή Γιάννη και Γιώργου Ιορδανίδη, σ. 194-195.
[83] Χ.σ., «Ο χορός του Ασύλου των Ανιάτων», εφ. *Το Άστυ*, 5/18 Ιανουαρίου 1906, σ. 2.
[84] Εφ. *Εμπρός*, 24 Ιανουαρίου / 6 Φεβρουαρίου 1902, σ. 3· εφ. *Εστία*, 10/23 Φεβρουαρίου 1907, σ. 3.

του βασιλικού ζεύγους για την ενίσχυση του Ασύλου Ανιάτων[85] και της Φιλοπτώχου Αδελφότητας των Κυριών.[86/87] Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι για τη χοροεσπερίδα της Φιλοπτώχου που διοργανώθηκε στις 8/21 Φεβρουαρίου 1902 την ορχήστρα διηύθυνε ο μαέστρος της στρατιωτικής μπάντας της βασιλικής φρουράς Ιωσήφ Καίσαρης. Σύμφωνα με δημοσίευμα, η εσπερίδα απέτυχε, διότι δεν διανεμήθηκαν τα περισσότερα εισιτήρια, καθ' όσον απουσίαζε λόγω πένθους η βασιλική οικογένεια.[88] Οι χοροί που ερμηνεύτηκαν από την ορχήστρα ήταν οι εξής: 1. Τετράχορος, 2. Βαλς, 3. Πόλκα, 4. Βαλς, 5. Τετράχορος, 6. «Pas d' Espagne», 7. Βαλς, 8. Μπεγκέργκα (sic· πρόκειται για παραδοσιακό χορό του Bereg της Ουγγαρίας), 9. Τετράχορος, 10. Ελληνικός χορός. Μεταξύ των βαλς ερμηνεύτηκαν και τα «Parisienne» και «Amoureuse».[89] Ας επισημανθεί ότι στη βασιλική χοροεσπερίδα υπέρ του Ασύλου των Ανιάτων της 27ης Ιανουαρίου / 9ης Φεβρουαρίου 1905 μετείχε ο ναύαρχος του αυστριακού στόλου με συνοδεία τριάντα αξιωματικών.[90] Ο φιλανθρωπικός χορός στο φουαγιέ της 10ης / 24ης Φεβρουαρίου 1906 παρουσιάζεται με γλαφυρότητα: «Το πρώτον βαλς όπερ ανέκρουσεν η τελεία υπό τον κ. Καίσαρην ορχήστρα γαργαλίζει την όρεξιν και μετά μικρόν η αίθουσα του Β. Θεάτρου, ανεκάλει εις την ανάμνησιν του Παρνασσού και του Ανακτορικού χορού τας συγκεντρώσεις».[91]

Η ένταξη ευεργετικών συναυλιών και χοροεσπερίδων στο πρόγραμμα του Βασιλικού Θεάτρου συνιστά μία πέμπτη και τελευταία εκδοχή της ίδιας λογικής νομιμοποίησης που ανιχνεύσαμε σε όλη αυτή την ενότητα: εδώ, η βεμπεριανή ορθολογικοποίηση δεν λειτουργεί επί του μουσικού υλικού, ούτε επί του βασιλικού θεσμού απέναντι σε ξένους ηγεμόνες, αλλά επί του ίδιου του κοινωνικού σώματος – η φιλανθρωπία μετατρέπεται σε τελετουργία συμβολικής εξουσίας, όπου η «γενναιοδωρία» του βασιλικού ζεύγους καθίσταται ορατή και μετρήσιμη μέσω ακριβώς των ίδιων αισθητικών προτύπων (υψηλή ρομαντική μουσική, δυτικός χορός, γερμανόφωνο και γαλλόφωνο ρεπερτόριο) που είχαν ήδη καθιερωθεί ως όροι νομιμοποίησης στις άλλες τέσσερις περιπτώσεις. Αν στην περίπτωση Duncan / Άραμι ο αποδέκτης της νομιμοποίησης ήταν το αθηναϊκό κοινό, στην περίπτωση Florizel / Άραμι το προσωπικό γόητρο του άνακτα και στη διπλωματική χρήση της μουσικής ο ξένος ηγεμόνας, εδώ αποδέκτης είναι η ίδια η «ανωτέρα κοινωνική τάξις» – η μοναρχία νομιμοποιείται ταυτόχρονα ως πολιτισμικός θεσμός και ως κοινωνικός προστάτης, χωρίς ποτέ η δεύτερη ιδιότητα να αποσυνδέεται πραγματικά από την πρώτη. Και οι πέντε μηχανισμοί συγκλίνουν, τελικά, στην ίδια βεμπεριανή λογική του εκσυγχρονισμού ως εξευρωπαϊσμού που θέσαμε εξαρχής μέσω του Dahlhaus: το ελληνικό υλικό, ο ελληνικός θεσμός της μοναρχίας και η ίδια η ελληνική «υψηλή κοινωνία» γίνονται αναγνωρίσιμα και νόμιμα μόνον εφόσον μεταφράζονται στους όρους ενός ήδη εδραιωμένου, κατεξοχήν γερμανόφωνου και δευτερευόντως γαλλόφωνου, ευρωπαϊκού κανόνα. Το πόσο εύθραυστη ήταν, εν τέλει, αυτή η σύνθεση φάνηκε καθαρά, όταν το ίδιο το Βασιλικό Θέατρο, ο φορέας της, οδηγήθηκε στο οριστικό του κλείσιμο τον Μάιο του 1908 – ζήτημα που εξετάζεται στη συνέχεια.

[85] Βλ. εφ. *Εστία*, 25 Ιανουαρίου / 7 Φεβρουαρίου 1903, σ. 1· «Ο χορός του ασύλου των Ανιάτων», εφ. *Καιροί*, 12/25 Ιανουαρίου 1905, σ. 2· «Ο χορός του Ασύλου», εφ. *Αθήναι*, 13/26 Ιανουαρίου 1906, σ. 2· «Ο χορός υπέρ των Ανιάτων», εφ. *Εστία*, 20 Ιανουαρίου / 2 Φεβρουαρίου 1907, σ. 1· εφ. *Εστία*, 16 Ιανουαρίου 1908, σ. 1.

[86] «Η σημερινή προεσπερίς», εφ. *Ακρόπολις*, 1/14 Φεβρουαρίου 1907, σ. 1.

[87] Στην εφημερίδα *Σκριπ* έχει καταγραφεί διοργάνωση χορού υπέρ του ταμείου του Εθνικού Στόλου από τους αξιωματικούς του ναυτικού και τους φοιτητές, χωρίς να έχουν εντοπιστεί άλλες πληροφορίες γι' αυτή την προαναγγελία. Βλ. «Εδώ κι εκεί», εφ. *Σκριπ*, 1 Φεβρουαρίου 1902, σ. 1.

[88] «Φαινόμενα και πράγματα: Φιλανθρωπία χορεύουσα», εφ. *Εστία*, 10/23 Φεβρουαρίου 1902, σ. 1.

[89] «Κοσμική κίνησις», εφ. *Εμπρός*, 7/20 Φεβρουαρίου 1902, σ. 4.

[90] «Ο χθεσινός χορός του Βασιλικού Θεάτρου», εφ. *Αθήναι*, 28 Ιανουαρίου 1905 / 10 Φεβρουαρίου 1905, σ. 3.

[91] Χ.σ., «Ο χθεσινός χορός υπέρ του Ασύλου των Ανιάτων», εφ. *Το Άστυ*, 11/24 Φεβρουαρίου 1906, σ. 3.

Η εμπλοκή του Γεωργίου Α΄ στο Βασιλικό Θέατρο αναδεικνύει μια σαφώς σχεδιασμένη ηγεμονική στρατηγική με έντονο πολιτισμικό πρόσημο. Ο μουσικός παράγοντας και οι συναυλίες δεν αποτελούσαν αντικείμενο συλλογικών διοικητικών αποφάσεων, ούτε έμμεσης εμπλοκής, όπως συνέβαινε με τις αποφάσεις για την παραγωγή των θεατρικών παραστάσεων, αλλά συνιστούσαν κατά κανόνα προσωπικές επιλογές του μονάρχη. Το διακύβευμα αυτής της στρατηγικής ήταν η προβολή διεθνών προτύπων και η καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού· επρόκειτο, ουσιαστικά, για την πρώτη φορά στην ιστορία της νεότερης Ελλάδας που ο μουσικός παράγοντας αποκτούσε τόσο ρητά πολιτική διάσταση. Υπό το πρίσμα της έννοιας της «επινόησης της παράδοσης» (Hobsbawm), οι ετήσιες χοροεσπερίδες, οι επίσημες πρεμιέρες και οι διπλωματικές βραδιές δεν αντιμετωπίζονταν απλώς ως ψυχαγωγικές εκδηλώσεις, αλλά ανάγονταν σε τελετουργίες που παρήγαν και αναπαρήγαν τη συμβολική εξουσία του θρόνου μέσα από την αισθητική εμπειρία. Η φυσικότητα με την οποία η βασιλική παρουσία στο θέατρο γινόταν αντιληπτή ως αναμενόμενη, ακόμη και απαραίτητη, αποτελούσε και η ίδια μια επινοημένη παράδοση με άμεση πολιτική λειτουργία.

Η στρατηγική αυτή είχε διττό χαρακτήρα: έναν εκπαιδευτικό και πολιτισμικό, με την προώθηση υψηλών καλλιτεχνικών προτύπων και την ενίσχυση της αισθητικής παιδείας του ελληνικού κοινού μέσω του ρεπερτορίου και των ερμηνευτών διεθνούς φήμης, και έναν διπλωματικό-κοινωνικό, καθώς οι συναυλίες και οι παραστάσεις δεν λειτουργούσαν μόνον ως εργαλεία πολιτισμικής προβολής και διπλωματίας, αλλά υποστήριζαν παράλληλα και φιλανθρωπικούς σκοπούς. Η βασιλική οικογένεια επέβλεπε προσωπικά αυτές τις δραστηριότητες, διασφαλίζοντας ότι κάθε εκδήλωση ενίσχυε το κύρος της μοναρχίας και τη σύνδεση της Αθήνας με διεθνή πρότυπα.

Ωστόσο, η εμμονή στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση, με έμφαση στη γερμανική-αυστριακή, είχε σημαντικό κόστος για την εγχώρια μουσική σκηνή. Η περιορισμένη συμμετοχή ελλήνων συνθετών και η επικριτική στάση του τύπου σχετικά με την «ξενομανία» οδήγησαν στη βαθμιαία διάλυση του θιάσου το 1908 και στην περιστολή των μοναρχικών παρεμβάσεων στις μουσικές επιλογές, αποδεικνύοντας τις περιορισμένες δυνατότητες ισορροπίας μεταξύ διεθνούς κύρους και τοπικής δημιουργίας.

Παρά τις προκλήσεις, το Βασιλικό Θέατρο διατήρησε τη θέση του ως χώρος υψηλού πολιτιστικού κύρους, αφήνοντας μια σημαντική παρακαταθήκη για την πολιτιστική ζωή της Αθήνας. Συνοπτικά, τα κύρια συμπεράσματα είναι:

1. Το Βασιλικό Θέατρο λειτούργησε ως εργαλείο ηγεμονικής πολιτικής, όχι μόνο με θεατρική αλλά και με μουσική διάσταση.
2. Η στρατηγική του Γεωργίου Α΄ συνδύαζε την ενίσχυση του διεθνούς κύρους, την καλλιτεχνική προστασία και τη διαπαιδαγώγηση του κοινού, κατά βάση προς ένα γερμανικό ρομαντικό ιδεώδες.
3. Η επιλογή των καλλιτεχνών, ιδιαίτερα των συναυλιών, ήταν αυστηρά προσωπική, διασφαλίζοντας υψηλά αισθητικά πρότυπα.
4. Η εμμονή στις ευρωπαϊκές επιλογές περιόρισε τη συμμετοχή ελλήνων μουσουργών.
5. Το Βασιλικό Θέατρο αναδείχθηκε σε αξιόλογο χώρο πολιτισμού και κοινωνικής προσφοράς, αφήνοντας παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές.

Συμπερασματικά, η στρατηγική του Γεωργίου Α΄ απέδειξε ότι η μουσική και οι παραστάσεις λειτούργησαν ως εργαλεία πολιτισμικής νομιμοποίησης, κοινωνικού ελέγχου και διεθνούς προβολής, επικεντρωμένα στις αρχές του γερμανικού ρομαντισμού, στο πλαίσιο μιας ενιαίας εθνικής και διεθνούς πολιτισμικής στρατηγικής. Το Βασιλικό Θέατρο της περιόδου 1901-1908 προσφέρει, επομένως, μία παραδειγματική περίπτωση προσεκτικής διαχείρισης πολιτισμού ως μέρος μιας ηγεμονικής πολιτικής, όπου η τέχνη και η αισθητική λειτουργούν ως ενεργά εργαλεία εξουσίας και κοινωνικής επιρροής.

Ο χώρος της κραυγής: Η ανθρώπινη φωνή ως πολιτική και θέατρο κόσμου σε «υβριδικά φωνητικά έργα» μετά το 1960

Κατερίνα Μανιού

Εισαγωγή: Περί κραυγής

> Όταν όλος ο αέρας έχει πια μετατραπεί σε μια κραυγή,
> τότε δεν έχει απομείνει τίποτα για το πρόσωπο.
>
> (Antonin Artaud)

Ο Douglas Kahn, στο *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, εντάσσει την κραυγή στη σφαίρα της επικοινωνίας.[1] Ο λακανικός ψυχολόγος Mladen Dolar ισχυρίζεται, πιο συγκεκριμένα, πως «η κραυγή, ανέγγιχτη από φωνολογικούς περιορισμούς, είναι παρ' όλα αυτά ομιλία στην πιο μινιμαλιστική λειτουργία της: μια απεύθυνση και μια εκφορά (enunciation)».[2] Ο Bataille, στο κείμενό του «Στόμα», αναφέρεται στην κινησιολογία της κραυγής, ως μιας άυλης επιμήκυνσης της σπονδυλικής στήλης,[3] η οποία απηχεί μια μορφή ανιμαλισμού. Κάπως έτσι προκύπτει το αλλότριο της αίσθησης του εαυτού, καθώς, κατά την εξωτερίκευση της κραυγής, το υποκείμενο αισθάνεται ως εάν η φωνή να μην ήταν δική του. Από το στόμα στο πρόσωπο, ο Deleuze, με αφορμή τη ζωγραφική του Francis Bacon, στοχάζεται «τη σημαντικότητα κατανόησης της εγγύτητας του εσωτερικού του στόματος με το κρέας, έως ότου φτάσει η στιγμή που το ανοιχτό στόμα δεν μοιάζει παρά με μια κομμένη αρτηρία: το στόμα τότε αποκτά την δύναμη ενός ου-τόπου, όπου όλο το κρέας μεταμορφώνεται σε ένα κεφάλι χωρίς πρόσωπο».[4]

Ενδιαφέρουσα είναι η αναφορά του Levinas στη σχέση της κραυγής με μια κόπωση που αφορά την ύπαρξη καθαυτή: «εντός της κόπωσης, η ύπαρξη είναι μια υπενθύμιση δέσμευσης στο να υπάρχεις, με όλη την σοβαρότητα και τη σκληρότητα αυτού του ανέκκλητου συμβολαίου».[5] Συνδεδεμένη με το βάρος της ύπαρξης, η κραυγή εσωτερικεύεται σε ένα άγχος που παραπέμπει στον διάσημο πίνακα του Edvard Munch: «Οι φίλοι μου, λέει, συνέχιζαν να περπατούν. Στεκόμουν εκεί, τρέμοντας από φόβο. Και ένιωσα μια δυνατή δίχως τέλος κραυγή να διαπερνά τη φύση».[6] Η κραυγή κατά τον Peter Schwenger συνιστά χειρονομία άρνησης: «όχι μια επιβεβαίωση, μα μια καταδίκη»· για αυτό και όλο το στόμα, κατά τον Deleuze πάλι, «γίνεται η τρύπα από όπου όλο το σώμα δραπετεύει». Ως άρνηση που παραδόξως φέρνει εγγύτερα από κάθε χειρονομία στην ενικότητα και στο συμβαδίζειν με τον εαυτό, η κραυγή είναι εγγενώς αρχέγονη και, ως εκ τούτου, αδύνατον να εκβιαστεί: πρέπει οπωσδήποτε να γεννηθεί.[7]

1 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts,* MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2001, σ. 345.
2 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2006, σ. 27-28.
3 Georges Bataille, "Mouth", στο: Georges Bataille κ.ά. (επιμ.), *Encyclopaedia Acephalica, Comprising the Critical Dictionary and Related Texts*, μτφρ. Iain White, BCM Atlas Press, London 1995, σ. 62.
4 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, μτφρ. Daniel W. Smith, Continuum, London – New York 2003, σ. 26.
5 Emmanuel Levinas, *Existence and Existents*, μτφρ. Alphonso Lingis, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht – Boston – London 1988, σ. 5.
6 Όπως παρατίθεται στο: Peter Schwenger, "Phenomenology of the Scream", *Critical Inquiry* 40/2, 2014, σ. 382-395: 391.
7 Ό.π., σ. 394-395.

Καθώς ταυτίζεται με την στιγμή της γέννησης, η κραυγή γεννά γραμμικό χρόνο, από την κοινή μας ρίζα προς ένα κοινό τέλος. Όντας ευθύγραμμη, διασπά την αίσθηση του παρόντος, διανοίγοντας δρόμους προς το μέλλον με αφετηρίες την αρχαϊκότητα του σώματος και την δι-ειδολογική, δι-ιστορική, δι-υποκειμενική φύση της. Ο Μπαχτίν υποστηρίζει πως «η κραυγή στερείται κάθε γλωσσική επαναληπτικότητα»,[8] αναδεικνύοντας την επανάληψη ως προϋπόθεση της γλωσσικής αμαλγάμωσης, της επικοινωνίας αλλά και της επαλήθευσης. Ωστόσο, η κραυγή γίνεται επικοινωνιακό σήμα μέσα από την οικουμενική της διάσταση, σε ατέρμονη επανάληψη. Δεμένη με την άφιξη της μοναδικής ζωής και του εξίσου ανεπανάληπτου φωνητικού της ίχνους στον κόσμο, συνιστά μια δυναμική "οντο-διαχωριστική". Όπως διαπιστώνει ο Michel Henry, είναι ως εάν ο φορέας της να λέει: «Είμαι εγώ αυτός που μιλά. Όχι εσύ».[9]

Σαν χαρακιά που ανασυντάσσει τον χρόνο, η κραυγή στην τέχνη συνιστά ανακατάληψη του σώματος από το κοινωνικό, το ταυτοτικό, το ιστορικό, το εμπορευματικό, το παράλογο. Μπορεί η σιωπή να έχει απασχολήσει περισσότερο τους καλλιτέχνες, ωστόσο η κραυγή είναι άχρονη ή αιώνια· όπως η σιωπή. Είναι απεύθυνση πέραν απεύθυνσης, όπως η σιωπή. Είναι ένας τόπος οικουμενικός, όπως η σιωπή. Η κραυγή, όπως και η σιωπή, είναι το εν δυνάμει, το συχνά φοβερό ή επιθυμητό που ως τέτοια τελούν απειλητικά παρόντα δια της ηχηρής απουσίας τους. Η κραυγή και η σιωπή είναι οι δύο σκιές της φωνής: η μία αρχή, η άλλη τέλος.

Όντας άχρονη και εν δυνάμει, η κραυγή συνδέεται με τις καταβολές του μύθου και το βάθος του συλλογικού ασυνειδήτου, εκεί όπου κατά την αναλυτική ψυχολογία εδράζονται τα αρχέτυπα. Οι μυθολογικές φωνές συνιστούν (εν συνόψει) τις ηχητικές τους αποτυπώσεις.[10] Στην ιεραρχική διχοτόμηση μύθος – λόγος και στις πολιτικές, πολιτισμικές, μεταφυσικές και έμφυλες σημάνσεις της, η μυθολογική φωνή ενδύεται τη δυναμική της κραυγής, πολλαπλασιάζοντάς τη σε πολυπρόσωπες μεταμορφώσεις, που εδράζονται στην προ-γλωσσική σωματικότητα.[11] Η επανένταξη της προγλωσσικής δυναμικής στην τέχνη αποτελεί διέξοδο από τον εγκλωβισμό της στην αισθητική, διεκδικώντας να ξαναγίνει η εμπειρία βίωμα.

Αμέσως παρακάτω ερευνώ μεμονωμένα έργα με σειρά παρουσίασης όχι χρονολογική αλλά "φωνολογική". Εντός τους παρακολουθώ συμβολικά, υπαινικτικά και αποδομητικά εγχειρήματα αποτύπωσης της κραυγής, με τα τελευταία παραδείγματα να αγγίζουν πλέον τον μύθο και την «τεχνομυθολογία».

Luigi Nono: "Djamila Boupachà", β΄ μέρος των *Canti di vita e d'amore* (1962)

Δεν θα πνίξουν το μυαλό στο αίμα!
(Μαξίμ Γκόρκι)[12]

Τα *Canti di vita e d'amore* είναι ένα έργο για ορχήστρα, τενόρο και σοπράνο, γραμμένο το 1962. Επονομαζόμενο ως "Djamila Boupachà", το μεσαίο μέρος τοποθετεί θεματικά

[8] Mikhail Bakhtin, *Speech genres and other essays*, μτφρ. Caryl Emerson και Michael Holquist, University of Texas Press, Austin 1986, σ. 105.

[9] Michel Henry, *De l'art et du politique – Tome III: Phénoménologie de la vie*, Épiméthée, Paris 2004, σ. 306.

[10] Αυτή η θέση έχει αναλυθεί εκτενώς στο: Κατερίνα Μανιού και Παντελής Κογιάμης, "Μεταξύ αγιότητας και αγριότητας: Το Belcanto ως απόηχος μυθολογικών φωνών και η Affektenlehre ως κόσμος αρχετύπων, εμπνευσμένα από την ερμηνευτική δυναμική της Μαρίας Κάλλας", στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 523-539.

[11] Ό.π., σ. 523-525.

[12] Μαξίμ Γκόρκη, *Μάνα*, μτφρ. Άρης Αλεξάνδρου, Γκοβόστης, Αθήνα 1986, σ. 390.

το έργο στον οκταετή πόλεμο της Αλγερίας, από το 1954 μέχρι το 1962. Η Djamila Boupachà ήταν επαναστάτρια / τρομοκράτισσα, της οποίας ο βασανισμός και οι βιασμοί που υπέστη, από τη σύλληψή της το 1960 μέχρι τη δίκη της το 1961, υπήρξαν καταλυτικοί για την υποχώρηση της Γαλλίας. Το εν λόγω τριμερές έργο βασίζεται σε μελοποίηση κειμένων των Günther Anders, Jesus López Pacheco και Cesare Pavese διαδοχικά. Η "αυλαία" του ανοίγει με τις φωνές να εισαγάγουν στο "άφατο", μιας και, μετά από μία σύντομη διαδοχή διάφωνων διαστημάτων, παύουν, αφήνοντας την ορχήστρα να διηγηθεί ένα πρωτοφανές ντοκιμαντέρ. Η "ταινία" κόβεται, για να έρθει στο προσκήνιο η σιωπή, που προσδίδει χωρικές διαστάσεις στο δεύτερο μέρος: το σόλο για φωνή σοπράνο a capella. Οι στίχοι του ποιήματος *Esta noche* της Jesus López Pacheco φέρουν σπάργανα ελπίδας, που ο συνθέτης αξιοποιεί οργανώνοντας το μελωδικό-ηχοχρωματικό υλικό του μέσα από μια σειρά δομημένη σε τρία τετράχορδα. Αυτά εμπεριέχουν μία διαδοχή διαστημάτων πανομοιότυπη προς το μονόγραμμα του Bach. Μόνη εξαίρεση αποτελεί ένας τόνος (αντί τρίτης μικρής) στο τελευταίο τετράχορδο, ο οποίος προκύπτει από την ανασύνταξη των προηγούμενων διαστημάτων. Αυτός ο τόνος είναι το διάστημα της ελπίδας: περιέχεται όπου πραγματοποιείται αναφορά στο φως, στο παιδί και στην πίστη για το μέλλον, παραπέμποντας μέσα από τα εκάστοτε περιβάλλοντα διαστήματά του στον πιο "ευρύχωρο φωτισμό" του διατονικού στοιχείου.

Canti di vita e d'amore, σειρά β΄ μέρους:

ντο	σι	ρε	ντο♯	/	μι	μι♭	φα♯	φα	/	λα♭	λα	σολ	σι♭
1	2	3	4		5	6	7	8		9	10	11	12

(διαστήματα μονογράμματος BACH: ημιτόνιο – τρίτη μικρή – ημιτόνιο)

Προεξάρχον διάστημα, ωστόσο, συνιστά η έβδομη μεγάλη: τη συσχετίζω με μια μουσικορητορική χειρονομία που παγιώνεται ως κραυγή στο έργο του Nono. Το κατιόν ημιτόνιο ντο΄ – σι (οι νότες 1 και 2 της παραπάνω σειράς) τοποθετείται σε διαστηματική μετατόπιση (registral transition), με αποτέλεσμα να γίνεται έβδομη μεγάλη, δηλαδή ντο΄ – σι΄. Υπό αυτή την μορφή, το σι, αν και σε σειραϊκό περιβάλλον, παραπέμπει σε προσαγωγέα που αναζητά λύση και, ως τέτοιο, απηχεί μια χειρονομία κραυγής (διαμαρτυρίας, επιβίωσης, τρόμου). Εμφατικά, ο Nono προ(σ)καλεί σχεδόν την ερμηνεύτρια να ισορροπεί μεταξύ της κραυγής και της "νόμιμης" οπερατικής τοποθέτησης, μέσα από μία σειρά ανάλογων φωνητικών αλμάτων που θα ακολουθήσουν, εν μέσω αργής χρονικής αγωγής και απαιτητικών εναλλαγών δυναμικής.

Σε αυτό το *ενδιάμεσο* δεύτερο μέρος τονίζεται και ένα μεταμορφωτικό "ανάμεσα" ως πορεία από το σκοτάδι στο φως, η οποία υποβάλλεται α) διαστηματικά, β) μέσα από το παιχνίδι παύσης – ήχου, γ) σε επίπεδο επιτέλεσης καθώς και δ) σε επίπεδο ύφους. Συγκεκριμένα, το "διάστημα της ελπίδας" (τόνος) και το "διάστημα της κραυγής" (έβδομη) συνιστούν συμβολικούς απόηχους αφενός του νανουρίσματος και αφετέρου του θρήνου, που συνδέονται με θηλυκές μεταμορφώσεις από κόρη σε μάνα. Έτσι, αποδίδεται στη διαμαρτυρία η πιο ενσώματα βιωμένη εκδοχή της, η οποία συνάδει με το δίκαιο της ζωής. Αν και καταδικασμένο να είναι χθόνιο αυτό το δίκαιο (όπως μας διδάσκει ήδη η *Ορέστεια* του Αισχύλου), τίποτα χθόνιο δεν υφίσταται εδώ: ως κόρη-μάνα-μάρτυρας, η γυναίκα κρατά ψηλά τη φωτεινή παν-άγια μορφή της.

Αν και ίσως διαφαίνεται μια ασύνειδη στερεοτυπική ματιά εκ μέρους του συνθέτη υπό αυτή την ερμηνευτική προσέγγιση, το έργο καθαυτό δραματοποιεί εντυπωσιακά τα παραπάνω, με αποκλειστικώς ενδομουσικά μέσα, σε άριστη μουσική και ιδεολογική σύγκλιση. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι τα αντιθετικά περιβάλλοντα ξεπροβάλλουν το ένα μέσα από το άλλο, μέσω μιας επώδυνης διαδικασίας: μια μουσική μεταχείριση που ενσωματώνει την περί ιστορικών σταδίων προοπτική μέσα από μια αλληγορία

μεταξύ πόνου / σκοταδιού και γέννας / φωτός, εκπεφρασμένης – πώς αλλιώς; – μέσα από τη φωνή της γυναίκας. Εμφατικά, η πίστη στον ιστορικό ντετερμινισμό ενσωματώνεται στην ίδια τη σειρά: ριζώνει διαστηματικά στον Bach, γίνεται φόρος τιμής στον Webern – αφενός βάσει των ανάλογων ενσωματώσεων του μονογράμματος του Bach από εκείνον και αφετέρου μέσα από την συγγενή μεταχείριση της φωνητικής γραφής – για να περάσει πια στη δική του ιδιοσυγκρασιακή λογική. Η ίδια η αντιμετώπιση του ποιήματος, με τη φωνή να κάνει τα διαστήματα να ακούγονται σχεδόν πουαντιγιστικά, λόγω διαστηματικής όσο και ρυθμικής απόστασης, συνηγορεί σε μια εντύπωση μεταξύ συντριμμιών και άστρων, μαρτυρώντας την γενεαλογία της.

Δεδομένης της απουσίας αναλύσεων για το δεύτερο μέρος των *Canti di vita e d'amore*,[13] στράφηκα σε δύο έργα που προηγούνται χρονικά, έχοντας παρατηρήσει τον συνδυασμό του διαστήματος της εβδόμης με τη φωνή της σοπράνο και μάλιστα πάντα στη νότα σι΄. Πρόκειται για το έβδομο μέρος του *Il canto sospeso* (1956) και το πρώτο μέρος της *Intolleranza* (1960). Εντός τους, ο πραγματευόμενος συνδυασμός σημειώνεται σε εύληπτα σημεία (π.χ. στις αρχές των μερών, στο ισχυρό του μέτρου, με κορώνα, με crescendo κ.λπ.). Αποκρυσταλλώνει, επίσης, μια μουσικορητορική ποιότητα που συνδέει γυναίκα, κραυγή και δίκαιο. Αρχής γενομένης στο *Il canto sospeso*, οι στίχοι εκφέρονται από φωνή σοπράνο, ανοίγοντας ένα ελεγειακό μέρος, που μάλιστα αξιολογήθηκε ως ένα υπερτροφικό λυρικά απόσπασμα, «ένα λάθος», που σε δεύτερο στάδιο θεωρήθηκε ευτυχές για την ιστορία της μουσικής του 20ού αιώνα.[14] Νοώντας τη σκηνή ως αρένα,[15] ο Nono ξεκινά βίαια το πρώτο "Azione musicale" του, την *Ανυπομονησία* (*Intolleranza*), με τις φωνές των σοπράνο στο γνωστό διάστημα να προκαλούν αντιστικτικές απαντήσεις εντός μηχανιστικού ρυθμού.

Το 1962, στη μελοποίηση του *Esta noche*, τα παραπάνω εξωτερικεύονται αποφασιστικά, συμβάλλοντας στην εξέλιξη παραμέτρων της επερχόμενης δημιουργικής πορείας του συνθέτη, δηλαδή στο πέρασμα από την ανώνυμη θυσία στην επωνυμία-ελπίδα της (συγκεκριμένης και ζωντανής) Boupacha, για να στραφεί τελικά στο οικουμενικό (βλ. παρακάτω). Στο σημείο αυτό, έκρινα σκόπιμο να παραθέσω μια σειρά σκέψεων, όπως αυτές προέκυψαν βάσει της ιδεολογικής, καλλιτεχνικής και επαγγελματικής πορείας του Nono, βρίσκοντας τον κατοπτρισμό τους στη χρήση της φωνής εξαιρετικά διάφανο και αποκαλυπτικό.

Φωνή a cappella και θεατρικότητα

Η solo a cappella συνθήκη, όταν υποδύεται μία "επώνυμη φωνή", εν προκειμένω μάλιστα ενός υπαρκτού και εν ζωή προσώπου, της Boupacha, λειτουργεί ως ρόλος. Αυτό τη φέρει εγγύτερα τόσο στην – καθολικότερη και εκτός λυρικής σύμβασης – έννοια της "γυμνής φωνής" (*bare voice*, βλ. αναλυτικότερα παρακάτω, στην επόμενη ενότητα) όσο και στο δράμα. Τα δύο παραπάνω στοιχεία, που εμπλέκουν τον ρόλο με το πραγματικό πρόσωπο και την φωνή a cappella με την γυμνή φωνή, διευρύνουν την εντύπωση της σκηνής, η οποία μετεωρίζεται μεταξύ μουσικής και θεατρικής σκηνής, αλλά και δικαστικής

[13] Ο εντοπισμός, η ανάλυση και η ερμηνευτική της σειράς σε συνδυασμό με τα λόγια και την υφέρπουσα μουσικορητορική συμβολική είναι της συγγραφέως.

[14] Σύμφωνα με τον Heinz Joachim, το έβδομο μέρος του *Canto sospeso* είναι ένα «πολύ μακροσκελές σόλο για τη σοπράνο που δίνει χώρο σε υπερβολικά πολλή λυρική έκφραση» (Carola Nielinger, "The Song Unsung: Luigi Nono's *Il canto sospeso*", *Journal of the Royal Musical Association* 131/1, 2006, σ. 83-150: 133). «Πόσο εξόχως καλή τύχη ήταν ένα τέτοιο λάθος για το μουσικό κλίμα του σύγχρονου κόσμου!», αναφωνεί ο Massimo Mila, "La linea Nono. A proposito de *Il canto sospeso*", *Rassegna Musicale Italiana* 30, 1960, σ. 297-311: 308.

[15] Raymond Fearn, "Prometheus or Icarus? Idea and Ideology in Nono's *Al gran sole carico d'amore*", *Tempo* 61/239, Ιανουάριος 2007, σ. 28-39: 29.

αίθουσας, όλα ιδωμένα υπό την αφαιρετική συμβολική της φωνητικής μαρτυρίας. Αυτό αναμοχλεύει τις δημοκρατικές εκβολές του αρχαίου ελληνικού δράματος ως (μεταξύ άλλων) αναπαραστατικού στοχασμού ζητημάτων μοίρας – νομής – δικαίου που αφορούσε το – τότε – παρόν. Η (γυμνή) φωνή εδώ εμφανίζεται μοναχικά εν μέσω ενός πλούσια ενορχηστρωμένου έργου, χωρίς τεχνολογική και ορχηστρική υποστήριξη. Δραματουργικά, μία επώνυμη φωνή που καλείται να υπερασπιστεί εαυτήν βάσει της επίκλησης του δικαίου, χωρίς να διαθέτει έρμα, ούσα στη μεριά των λιγότερο ευνοημένων, ενισχύει την αμεσότητα και τη συγκινησιακή φόρτιση. Εμφατικά, η επιλογή της εμφάνισης της φωνής a cappella ως "γυμνής φωνής" μαρτυρά τις επιρροές του συνθέτη από τα κοινοτικά πειράματα ελεύθερων θιάσων, του "σωματικού θεάτρου" και του "επικού θεάτρου", μετά την αποχώρησή του από την "αισθητική" του Darmstadt. Ο Nono ήταν ήδη ενήμερος για το έργο και τα γραπτά του ανελισσόμενου Grotowski, συνεργάστηκε στην Αμερική με το Living Theater, ενώ υπήρξε σημαντική αλληλεπίδραση μεταξύ εκείνου και των σπουδαίων σκηνοθετών Josef Svoboda και Erwin Piscator.[16]

Οι λέξεις, το προσωπικό και πολιτικό δράμα εικονογραφούνται μεν, αλλά αποκλειστικώς με ενδομουσικά μέσα, δομώντας ένα αυτόνομο "σημειολογικό σύμπαν". Σε κριτική του Stockhausen για τη χρήση εξαιρετικά δυνατών κειμένων στο *Il canto sospeso*, τα οποία όμως αφανίζονταν μέσα από τον κατατεμαχισμό των λέξεων,[17] ο Nono απαντά το 1960 μέσω της διάλεξής του "Testo – musica – canto" ως εξής:

> Η σχέση (και ανάμιξη) μεταξύ του σημειολογικού σύμπαντος της λέξης και της μουσικής ως συντεθειμένης έκφρασης τέτοιων λέξεων […] και ως εκ τούτου η σύνθεση των φωνητικών στοιχείων του κειμένου είναι και πάντα ήταν αναγκαία προκειμένου να μεταφερθεί το νοηματικό περιεχόμενο εντός της μουσικής έκφρασης.[18]

Η ηχοχρωματική χρήση της φωνής προοικονομεί τη "μινιμαλιστική Klangfarbenmelodie",[19] καθιστώντας δυνατή μελλοντικά την εκτύλιξη του «δράματος εντός ήχου» που επιζητά ο συνθέτης στον *Προμηθέα* του (*Prometeo. Tragedia dell' ascolto*), έργο του 1981.[20]

Εδώ η παράδοση «ελεγειακών… λαθών» στερεοποιείται και ίσως κορυφώνεται. Πρόκειται για τα λυρικά αργά μέρη για σοπράνο με υποβλητικό "μη-φόντο" τον χώρο της σιωπής, μέσα από τον συνδυασμό του διαστήματος της εβδόμης και της φωνητικής κατηγορίας της σοπράνο, εντός μιας συναστρίας κοινών υφολογικών οριζουσών. Στερεοποιούμενα στην επώνυμη ενικότητα, της Djamila Boupacha, τα στοιχεία αυτά θα περάσουν στην παγκοσμιότητα της «ανώνυμης μάνας».[21] Αυτό συμβαίνει στο δεύτερο μέρος του δεύτερου "Azione musicale" του συνθέτη, *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974), όπου το διάστημα της εβδόμης εκφέρεται, πολλαπλασιάζεται και διασπείρεται χωρικά μέσα από ηχογραφημένες και ζωντανές γυναικείες φωνές, με άμεση αναφορά στη *Μάνα* του Γκόρκι.

Συνοψίζοντας, ο μετεωρισμός της φωνής της σοπράνο ξεκινά μεταξύ θυσίας και διαμαρτυρίας, περνώντας από τα (α)γωνιώδη διαστήματα σε μία πεντατονία, ως εάν να επρόκειτο για νανούρισμα παιδιού. Ενσωματώνει έτσι εκδοχές της κραυγής που συνδέουν

[16] Andrea Santini, "Multiplicity – Fragmentation – Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice", *Journal of the Royal Musical Association* 137/1, 2012, σ. 71-106: 71-72.

[17] Συγκεκριμένα, πρόκειται για την διάλεξη που ο Stockhausen έδωσε εν έτει 1958 στο Darmstadt υπό τον τίτλο "Sprache und Musik" («Γλώσσα και μουσική»)· βλ. Santini, ό.π., σ. 72-73.

[18] Στο ίδιο.

[19] Gianmario Borio, "Luigi Nono", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20044 (τελευταία πρόσβαση: 23 Μαρτίου 2026).

[20] Στο ίδιο.

[21] Paul Griffiths, *Modern music and after,* Oxford University Press, Oxford – New York 2010, σ. 209.

τον κύκλο της ζωής με το "πολιτικό στοιχείο" μέσω της γυναίκας ως φύσης. Αμέσως και *attacca*, το τρίτο μέρος ανοίγει με την αντρική φωνή να εκφέρει το αποφασιστικό διάστημα της ανιούσας τετάρτης καθαρής σε ένα forte ενισχυμένο δυναμικά από την ορχήστρα. Το δίπολο φύση – γυναίκα δίνει τη σκυτάλη στο δρών ορθολογικό υποκείμενο: η ιστορία αποφάσισε! Ίσως, ωστόσο, η – διστακτική πια – τέταρτη καθαρή που σηματοδοτεί το τέλος των *Canti di vita e d'amore*, εκ μέρους του τενόρου, να συνηγορεί με το τέλος του μυθιστορήματος του Γκόρκι: «"Δυστυχισμένοι" […] κάποιος της αποκρίθηκε με ένα δυνατό λυγμό».[22] Και στα δύο έργα υποσκάπτεται ο ψυχαναγκασμός της αισιοδοξίας και εν τέλει το έργο είναι αυτό που αποφάσισε, λέγοντας πως «έτσι τελειώνει ο κόσμος, όχι με κρότο, μα με έναν λυγμό» (T. S. Eliot).[23]

Luciano Berio: *Sequenza III* (1965)

Το ποίημα είναι
το αρνητικό
της σιωπής.

(Γιάννης Ρίτσος)[24]

Η *Sequenza III* είναι το τρίτο στη σειρά έργο για σόλο όργανο από το σύνολο των 14 σολιστικών έργων υπό την ίδια ονομασία, που γράφτηκαν σταδιακά από το 1958 (*Sequenza I*, για φλάουτο) μέχρι το 2001 (*Sequenza XIV*, για βιολοντσέλο). Κατά την Janet K. Halfyard, οι *Sequenze* συνιστούν «συλλογή δεξιοτεχνικών κομματιών για σόλο όργανο, που εμπεριέχει ακραίες τεχνικές απαιτήσεις για τον ερμηνευτή με παράλληλη ανάπτυξη του μουσικού λεξιλογίου του εκάστοτε οργάνου εντός συνθέσεων-μινιατουρών, οι οποίες φαίνεται σαν να εισάγουν αλλά και να εξαντλούν εν τω άμα το ρεπερτόριο ενός νέου είδους».[25]

Κατά την μάλλον πάγια αρέσκεια του συνθέτη, η λέξη «Sequenza» αποτελεί εγκιβωτισμό απόηχων που λειτουργούν αμφίθυμα. Ριζώνοντας στην λέξη «sequence», η Sequenza συνηχεί με την έννοια της διαδοχής: συνιστά ένα encore συμπυκνωμένης μουσικής ιστορίας σε παραληρηματική μορφή ή ένα παραληρηματικό ποστλούδιο, που καθιστά το χειροκρότημα, τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος, αμήχανο. Ταυτοχρόνως, εγκαινιάζεται ένα διττό παιχνίδι με την έννοια της «cadenza» ως πτώσης και ως δεξιοτεχνικού περάσματος. Υπό την πρώτη της εννοιολόγηση, η cadenza ορίζεται ως εξής:

> Η πτώση σε μια φράση, κομμάτι ή έργο θεμελιώνεται σε μια αναγνωρίσιμη μελωδική οργάνωση, αρμονική διαδοχή ή λύση διαφωνίας: πρόκειται για τη φόρμουλα πάνω στην οποία βασίζεται ένα τέτοιο κλείσιμο. Είναι ο επιδραστικότερος τρόπος εγκαθίδρυσης μιας τονικότητας ή εν γένει τροπικότητας […] εμπεριέχει την ουσία της μελωδικής (συμπεριλαμβανομένης της ρυθμικής) και αρμονικής κίνησης και, ως εκ τούτου, της μουσικής γλώσσας που χαρακτηρίζει το ύφος στο οποίο η πτώση ανήκει.[26]

[22] Γκόρκη, ό.π., σ. 391.

[23] T. S. Eliot, *Οι κούφιοι άνθρωποι*, μτφρ. Γιώργος Σεφέρης, https://filologiko.edu.gr/o-t-s-eliot-απαγγέλλει (τελευταία πρόσβαση: 2 Φεβρουαρίου 2026).

[24] Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα. Τόμος Α΄: 1930-1942*, Κέδρος, Αθήνα 1972, σ. 93.

[25] Janet K. Halfyard (επιμ.), *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, Ashgate, Aldershot (Burlington) 2007, σ. 12.

[26] William S. Rockstro, George Dyson, William Drabkin, Harold S. Powers και Julian Rushton, "Cadence", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04523 (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2025).

Υπό τη δεύτερη εννοιολόγησή της, η cadenza ορίζεται ως:

> ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα κοντά στο τέλος του μέρους ενός κοντσέρτου ή άριας, συχνά υποδεικνυόμενο με μια κορώνα πάνω σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα. Οι καντέντσες ενδέχεται να αυτοσχεδιάζονται από τον εκτελεστή ή να είναι γραμμένες από τον συνθέτη, με την δεύτερη περίπτωση να τις καθιστά σημαντικό δομικό στοιχείο του εκάστοτε μέρους. Μπορεί, επίσης, σε μια γενικότερη σημασιοδότηση, να αναφέρεται σε απλά διανθίσματα επί ενός φθόγγου, ή σε μελίσματα που εμφανίζονται κατά το τέλος ενός μέρους, ή σε σημεία πέριξ μιας κορώνας.[27]

Ευρισκόμενες μεταξύ της cadenza τόσο με την έννοια της πτώσης όσο και του δεξιοτεχνικού περάσματος, οι *Sequenze* συνιστούν μια ασαφή πτώση όσο και μια δεξιοτεχνική κορύφωση που, βασιζόμενη στις πρώτες ύλες του εκάστοτε οργάνου, διαγράφει μια επιστροφή με αμφίβολες δυνατότητες επανεκκίνησης. Κυρίως, συνιστούν μια "ακολουθία μετά την πτώση", ένα "sequencing cadence", μαζί και κάψουλα χειρονομιών μέχρι τελικής… πτώσεως.

Στη *Sequenza III*, τα παραπάνω ζυγίζονται μέσα από τον συνυπολογισμό της "γυμνής φωνής" (*bare voice*). Συνδεδεμένες με το ανθρώπινο, η γλώσσα και οι αμέτρητες φθογγικές οργανώσεις της φωνής ως οχήματός της συνιστούν μέτρο και καθρέπτισμα του κόσμου, των νόμων και των αντινομιών του, των εκτάσεων αντίληψης και έκφρασής του. Η φωνή στο εν λόγω έργο (αντι)δρά εγκλωβισμένη σε υποσύνολα άρθρωσης, περνώντας από συμπυκνωμένα επεισόδια "ουσίας υφών" (*essence* – βλ. παραπάνω) και δεξιοτεχνικών σκιών. (Απ)ανθρώπινη, γνέφει μέσα από τα χαλάσματα της γλώσσας, περνώντας από κορσέδες συμπεριφορικών ιχνών, που μοιάζουν απολιθώματα (πτώσεων) σε ένα μουσείο, από όπου η μουσική πια αποχώρησε.

Φωνοκεντρικά, παρατηρούνται τα εξής:

1. Από «δήλωση δύναμης», όπως είναι η οπερατική φωνή για τον Žižek[28] (για παράδειγμα από μια "βαγκνερικού όγκου φωνή" που "βομβαρδίζει"), πρόκειται περισσότερο για μία φωνή βομβαρδισμένη.
2. Λαμβάνοντας υπόψη την πτώση με το ελληνικό της νόημα (το οποίο δεν θα μπορούσε να έχει κατά νου ο συνθέτης), η *Sequenza III*, περισσότερο από τις άλλες ομότιτλές της (μιας και σχετίζεται αμεσότερα με το ανθρώπινο, λόγω του φωνητικού οργάνου και των πρώτων υλών της), προοικονομεί την, κατά τον Heidegger, «δεύτερη πτώση του ανθρώπου, την πτώση στο κοινότοπο».[29]
3. Σε αυτή την πτώση, το κοινότοπο, άλλως α-νόητο, συντάσσεται μέσα από μια αποστεωμένη μουσικο-γλωσσική γραφή, συγκροτώντας πτώσεις και καντέντσες δεξιοτεχνικότατα αδέξιες.

Η *Sequenza III*, εν ολίγοις, εγκαθιδρύει μια "αρνητική δεξιοτεχνία". Το έργο γράφεται το 1965, αποτελώντας ένα σημείο συμπύκνωσης και πληθωρικής παρουσίασης των ζητημάτων περί φωνής και γλώσσας που απασχολούν τον συνθέτη, όπως αυτά αρθρώνονται σε σειρά προηγούμενων συνθέσεών του· τέτοιες είναι οι *Thema – Omaggio a Joyce* (1958, υπό την επίδραση της συνεργασίας του με τον Umberto Eco), *Circles* (1960), *Visage* (1961-1962, σε συνεργασία με την Cathy Berberian), *Laborintus II* (1965, σε συνεργασία με τον Gianfranco Sanguinetti) κ.ά. Σύμφωνα με τον μουσικολόγο David Osmond-Smith, η δυναμική των έργων αυτής της περιόδου προκύπτει από το τεταμένο πεδίο μεταξύ γλώσσας και ήχου, διαφορετικές πτυχές των οποίων διερευνώνται και

[27] Eva Badura-Skoda, Andrew V. Jones και William Drabkin, "Cadenza", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023 (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2025).

[28] Jelena Novak, *Postopera: Reinventing the voice-body*, Routledge, London – New York 2015, σ. 16.

[29] Jean Baudrillard, *Η επικοινωνία της έκστασης*, μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1991, σ. 112.

φωτίζονται ανά έργο.[30] Παράμετροι που σταδιακά συγκροτούν την παραπάνω πόλωση μεταξύ λέξης και ήχου είναι οι ακόλουθες:

1. Η χρήση των συστατικών της λέξης ως δομικών στοιχείων της σύνθεσης. Η λογική της απομόνωσης, εστίασης, μεγέθυνσης και σχεδόν θεματοποίησής τους προκύπτει από α) την ανάπτυξη των γενεαλογιών της ηλεκτρονικής μουσικής και την ανάλυση των παραμέτρων του ήχου, αλλά και β) τη λογική του καθολικού σειραϊσμού, στην οποία αποδίδεται τόσο η γενική λογική της οργάνωσης και ομαδοποίησης των πρώτων υλών της σύνθεσης και των ιδιοτήτων του ήχου όσο και το ίδιο το γεγονός της απομόνωσης των ηχητικών / συνθετικών παραμέτρων.
2. Τα παραπάνω εξειδικεύονται στη γλώσσα και τη φωνή μέσα από τις μελέτες του Berio στο Studio di Fonologia di Milano (ιδρυθέν το 1955 από τους Berio και Maderna, με τη μετέπειτα πολιτογράφηση των Dr. Alfredo Lietti και Marino Zuccheri ως τεχνικών). Ο συνθέτης εμμένει στη διάταξη των μυϊκών / λαρυγγικών προσαρμογών και των ποσοτικοποιημένων ενεργοποιήσεών τους προς σχηματισμό και εκφορά φωνής σε συγκεκριμένες τοποθετήσεις. Έτσι, διανοίγει ένα πεδίο που επιτρέπει την εμβάθυνση στο μεταίχμιο μεταξύ ακουστικής δομής και σωματικών / φωνητικών ανατάξεων με όχημα την άρθρωση.
3. Αυτά καθίστανται πιο ευδιάκριτα μέσα από τη μελέτη του IPA (International Phonetic Alphabet), ως αποτέλεσμα της IPA (International Phonetic Association), που ξεκινά το 1888. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι ορίζουσες του IPA έχουν σταθεροποιηθεί και εξελίσσονται ταχύτητα χάρη στην εργασία του μελετητή της φωνής και καθηγητή Daniel Jones (1881-1967). Στη *Sequenza III*, ο διαχωρισμός συμφώνων και φωνηέντων, με τις ανάλογες κατηγοριοποιήσεις και συμβολισμούς τους, γίνεται πηγή κατασκευής ήχου. Σημασία έχει η απομόνωση παραγλωσσικών συμπεριφορών και η αβίαστη συνήχηση τραγουδιού – ομιλίας, παρά η πολεμική τους αντιπαράθεση. Αυτής της σύγκλισης προηγείται η οργανωμένη αποδόμηση του κειμένου χάριν μιας νέας ομογενοποιημένης δραματουργίας, που αποσκοπεί, κατά τον Morton, στην «ανανέωση της ακουστικής εμπειρίας του ακροατή».[31]
4. Η μουσική, ως φωνητική και χειρονομική δραματουργία πια, φορτίζεται επιπλέον από το ιστορικό / πολιτισμικό φορτίο των αναφορών που ενυπάρχουν σε ένα πολυεπίπεδο σώμα: αυτό, κατά τον Berio, αποτελείται από τον ήχο καθαυτόν, τον ήχο του ίδιου του ερμηνευτή και της πρόσληψης του έργου εκ μέρους του, τον ήχο όπως προσλαμβάνεται από τον ακροατή αλλά και τον ήχο όπως συλλαμβάνεται από τον εκάστοτε συνθέτη.[32]
5. Τέλος, προεξάρχων είναι ο αναπροσδιορισμός της δημιουργίας, του έργου τέχνης και του δημιουργού, ζήτημα που έχει ήδη προκύψει πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και προσδιορίζεται εκ νέου με την έλευση νέων μέσων που ανασυντάσσουν την δημιουργική διαδικασία. Σύμφωνα με την μουσικολόγο Angela Ida de Benedictis, η δημιουργική διαδικασία εντός του στούντιο συνιστά «ζεύξη πληροφοριών και διαρκή τροποποίηση υλικού με τεχνολογικά μέσα». Η σύνθεση γίνεται εν μέρει ανά-σύνθεση (re-working).[33] Εδώ, ο εκάστοτε ερμηνευτής, η προσωπικότητα, οι ιδέες και οι ικανότητές του παίζουν καίριο ρόλο στην διαμόρφωση του τελικού προϊόντος.

[30] David Osmond-Smith, *Berio*, Oxford University Press, Oxford 1995, σ. 64-67.

[31] Brian Morton, *The Blackwell guide to recorded contemporary music*, Blackwell Publishers, Oxford 1996, σ. 12.

[32] Angela Ida de Benedictis, "Authorship and Performance", στο: Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle και Laura Zattra (επιμ.), *Live-electronic music: composition, performance, study*, Routledge, Oxford – New York 2018, σ. 195-216: 214.

[33] Ό.π., σ. 206.

Καίρια θα καταστεί και η επιρροή της τραγουδίστριας Cathy Berberian (1925-1983), πρώτης συζύγου του Berio, με την προσέγγισή της στο ρεπερτόριο, στο φωνητικό ύφος (π.χ. με τις διαφορετικές τοποθετήσεις ή τις έντονες εναλλαγές ηχοχρωμάτων) και στην ανατρεπτική αντιμετώπιση της σκηνικής παρουσίας να αποτελούν μοναδικό εργαλείο πειραματισμού, σε πραγματικό χρόνο, για το σύνολο των έργων αυτής της περιόδου. Ευρέως ομολογουμένη υπήρξε η μουσική, θεατρική και φωνητική ευφυία της καθώς και η ριζοσπαστική της αντίληψη για τη λυρική ερμηνεία τόσο ιστορικά όσο και ως προς τις ανακύπτουσες προκλήσεις και ανάγκες. Σε συνδυασμό με τις πολυπολιτισμικές της ρίζες και την ανάλογη δραματουργική / γλωσσική συναρμογή και μεταμόρφωση που αυτές διασφάλιζαν, τα παραπάνω κατέστησαν την επίδρασή της κομβική για τον συνθέτη, όπως και για πολυάριθμους άλλους δημιουργούς κατά τη σύντομη σχετικά ζωή της (βλ. παρακάτω).

Συμπυκνώνοντας αυτή την αναφορά σε επιδράσεις και δράσεις, παρατίθενται εδώ τα τρία επίπεδα που, κατά τον Osmond-Smith, συνθέτουν την απάντηση του Berio στις προκλήσεις της εποχής του βάσει των έργων που αναφέρθηκαν:

1. Οι λέξεις ως φορείς νοήματος και οι λέξεις ως ηχητικά υλικά.
2. Η ταυτόχρονη χρήση διαφορετικών κειμένων με ποικίλα μεθοδευμένους τρόπους.
3. Η σκόπιμη επιστράτευση λέξεων που το νόημά τους είναι αποσπασματικό ή ανολοκλήρωτο.[34]

Η *Sequenza III* τοποθετείται στη γενεαλογία του εξπρεσιονιστικού μελοδράματος, των happenings, των σύγχρονων σκηνικών εκδοχών του μετασειραϊσμού, των πολυτέχνων και των πολυμέσων. Ακριβέστερη αφετηρία αποτελεί η *Aria* του John Cage, εμπνευσμένη από τους κωμικούς φωνητικούς ακροβατισμούς της Berberian και αφιερωμένη σε εκείνη, το 1958, πάνω σε τυχαία συντεταγμένα κείμενα και σε γραφική παρτιτούρα.

Σε μικτή παρτιτούρα, η *Sequenza III* αποτελεί ένα ακριβέστατα καταγεγραμμένο έργο, με 44 ενδείξεις εκφραστικότητας, ακαριαίες εναλλαγές δυναμικών, ύφους και εκφοράς. Ξεχωριστό στοιχείο του έργου συνιστά η αναγωγή των συστατικών της λέξης σε δομικά στοιχεία της σύνθεσης, οργανωμένα μέσα από αλυσιδωτές διαδοχές φωνηέντων και συμφώνων, ενίοτε σε αναστροφή, με κατανομές βάσει της λογικής του καθολικού σειραϊσμού και των συμβόλων του IPA, με τις λέξεις να τεμαχίζονται και τα υλικά τους να ομαδοποιούνται (π.χ. σε ομάδες των τριών ή πέντε εκάστοτε επιλεγμένων συμφώνων / συλλαβών και των μικροσυνδυασμών τους).

Συλλαβές επιμηκύνονται μέχρι εξαφανίσεως της εκάστοτε λέξης ή αφανίσεως της μίας λέξης εντός των συλλαβών της άλλης, δημιουργώντας ένα ξέφρενο φάσμα που εκτείνεται από παιχνίδια αμφισημιών (π.χ. «a Wo» / «Man») μέχρι την αίσθηση ενός κυκεώνα κειμένων σε αποσάθρωση. Τούτο, σε συνέργεια με την αξιοποίηση καθημερινών φωνητικών ενεργειών, «everyday vocal acts»[35] (π.χ. του βήχα, του αναστεναγμού, του λαχανιάσματος, του ψιθύρου, με προεξάρχον το γέλιο ως όχημα δεξιοτεχνικής-οιστριονικής καντέντσας, διαφόρων κατευθύνσεων και διαθέσεων), έρχεται να προτείνει τη φωνή ως θέατρο και τους μικροχώρους μεταξύ αυτιού και στόματος (άλλως μεταξύ συνείδησης και εκφοράς) σε φορείς μιας αφηρημένης δραματουργίας.

Ο Berio μετέχει στις αναζητήσεις των στοχαστών και ποιητών της εποχής του, όπως των Gianfranco Sanguinetti και Umberto Eco (αργότερα σημαντική θα καταστεί η επιρροή του Italo Calvino). Καίρια επίδραση συνιστά επίσης ο Brecht, με τους Beckett, Eliot και Joyce ως σταθερές αναφορές. Στέκομαι στον Joyce και στη «ροή της συνείδησης»: πρόκειται για μία τεχνική που χρησιμοποιείται από τα τέλη του 19ου αιώνα στην

[34] Osmond-Smith, ό.π., σ. 67.
[35] Ό.π., σ. 5.

αγγλόφωνη λογοτεχνία, σύμφωνα με την οποία τα συναισθήματα, οι δράσεις και τα λόγια ενός ήρωα αποκαλύπτονται μέσα από την καταγραφή της διαδοχής των ψυχοδιανοητικών του ακολουθιών, χωρίς την παρεμβολή των σχολίων και της οπτικής γωνίας του συγγραφέα.

Μέσω της φωνητικής / γλωσσικής από- και ανά-δόμησης, ο Berio περνά από τη «ροή της συνείδησης» σε έναν τρίτο χώρο, ο οποίος προσιδιάζει στη σύγχρονη θεωρία της αισθαντικής θεώρησης (Affect). Έχοντας χαρακτηριστεί και ως «εσωτερικό θέατρο»,[36] πρόκειται για ένα άυλο πεδίο αμαλγάμωσης ερεθισμάτων: αυτά, υπό μία "μουσική ματιά και ορολογία", σχετίζονται με μια μορφή εσωτερικής πολυφωνίας, που μέσα από ασυνείδητες, περίπλοκες όσο και στιγμιαίες διεργασίες οδηγούν στην επιλογή των λέξεων / τύπων της έκφρασης και στη μοναδική φωνητική εκφορά. Ο Berio, λοιπόν, ρευστοποιεί εκείνο τον μεταιχμιακό χώρο μέσα από τον οποίο η φωνή περνά από το "έσω πολυφωνικό γίγνεσθαι" στην "μονοφωνική εμφάνιση".

Υπό την πολιτισμική σκοπιά του μόλις αναδυόμενου ύστερου καπιταλισμού και των προβληματικών του "μεταμοντέρνου" σε συνδυασμό με το παραπάνω, η *Sequenza III* μπορεί να ιδωθεί και ως εκ των έσω καταγραφή ενός δράματος του τέλους της επιλογής. Το υποκείμενο βρίσκεται δέσμιο της πληροφοριακής πολυφωνίας που το συν-κινεί προς άγνωστες κατευθύνσεις. Παράγεται, έτσι, μέσα από το "stream of consciousness" ένα "*scream* of consciousness". Αυτό παραμένει στην σφαίρα της απόπειρας, με την πραγμάτωση, τη διέξοδο της κραυγής ως μοναδικής φωνητικής ταυτότητας, να παραμένει εμποδισμένη: η κραυγή επαναφοράς στην ενικότητα υπονοείται μόνο μέσα από την απουσία της. Ταυτοχρόνως, συνάδει με το εγχείρημα της αναδιάρθρωσης της αυθεντικής λέξης, ένα βασικό μέλημα του Berio (βλ. παρακάτω).

Πίσω από αυτά συνηχούν επιπλέον ιστορίες. Ενδιαφέρουσα είναι η παρατήρηση της τραγουδίστριας και μουσικολόγου K. J. Halfyard πως η μόνη λέξη που δεν εμφανίζεται, έστω και διαμελισμένη, είναι η λέξη «worry», «ανησυχία».[37] Αυτό συμβαίνει διότι το νόημά της διαποτίζει ολόκληρο το έργο, καθιστώντας έτσι πλεοναστική την παράθεσή της. Η ανησυχία αποτελεί αναφορά στην ψυχική κατάσταση της Berberian, μετά το πρόσφατο διαζύγιό της με τον Berio. Σε σταθερή συνεργασία μαζί του, η Berberian θα παρουσιάσει τη *Sequenza III* σε πρώτη εκτέλεση το 1966 και θα προβεί σε σειρά διορθώσεων, τις οποίες ο συνθέτης θα ενστερνιστεί πλήρως. Το 1967 το έργο ηχογραφείται. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται,

> θα νόμιζε κανείς πως η Berberian επιτέλεσε το έργο με ένα χρονόμετρο ανά χείρας. Η εξαντλητική ακρίβεια της εκφοράς της εξηγείται από μία αντίστροφη πρακτική: ο Berio καταγράφει στην παρτιτούρα τους χρόνους μεταχείρισης του υλικού εκ μέρους της ερμηνεύτριας.[38]

Η ίδια η Berberian χαρακτηρίζει τη *Sequenza III* ως «ακτινογραφία της γυναικείας ψυχοσύνθεσης»,[39] μια γενναιόδωρη αποτίμηση που ουδόλως θα τιμηθεί αντιστοίχως από τον συνθέτη ως προς το σημαντικό της μερίδιο στη συγκρότηση του έργου.

Με κεντρομόλο τις εννοιολογήσεις της κραυγής, διαφαίνεται ένα ζήτημα διαχωρισμού μεταξύ δρώντος και παρατηρητή, μεταξύ αυτού που υποφέρει και αυτού που καταγράφει, αυτού που λειτουργεί με το ένστικτο και αυτού που ορθολογικά συνέχει την πληροφορία

[36] Donovan Schaefer, "What is affect theory?", *Religious Affects: Animality, Evolution, and Power*, Duke University Press, Durham 2015, http://donovanschaefer.com/what-is-affect-theory (τελευταία πρόσβαση: 13 Απριλίου 2026).

[37] Halfyard, ό.π., σ. 16.

[38] De Benedictis, ό.π., σ. 207.

[39] Patti Yvonne Edwards, *Luciano Berio's "Sequenza III": The use of vocal gesture and the genre of the mad scene*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas, 2004, σ. 31.

προς χάραξη οδηγιών "στην αιωνιότητα". Διαφορετικά πραγματοποιημένες, οι έμφυλες σημάνσεις μεταξύ γυναίκας – ενστίκτου και άνδρα – ορθολογισμού διαφαίνονται σε Nono και Berio: η γυναίκα φωνεί, ο άνδρας (ανα)συνθέτει.

Η στιχουργική ιστορία του έργου έχει ως εξής: Ο Berio έγραψε στον φίλο του ποιητή Markus Kutter: «δώσε μου λίγες λέξεις για μια γυναίκα να τραγουδήσει». Αυτή τη φράση ο Kutter συμπλήρωσε ως ακολούθως: «μια αλήθεια που μας επιτρέπει να χτίσουμε ένα σπίτι χωρίς να ανησυχούμε πριν τον ερχομό της νύχτας». Από την επίκληση στην μούσα, επίκληση προς έναν ποιητή, να δώσει λίγες λέξεις σε μια γυναίκα να τραγουδήσει: «Give me a few words for a woman to sing a truth allowing us to build a house without worrying before night comes» (Markus Kutter).

Η *Sequenza III* έχει παραλληλιστεί με σκηνή τρέλας.[40] Τα στοιχεία συγχρονικότητας που είναι αδύνατον να προκύψουν από τη γραμμική εκδίπλωση της μοναδικής φωνής καθίστανται εφικτά μέσα από μια νέα αποδομητική και γλωσσοπλαστική συγχρόνως υπερδραστηριότητα που προσιδιάζει στον λόγο της θρυμματισμένης συνείδησης. Αναφέρομαι εν συντομία στο παράδειγμα του γέλιου, που αποτελεί βασικό όχημα εκτύλιξης της φωνητικής έκτασης στο παρόν έργο και συνιστά αναφορά στις σκηνές τρέλας του belcanto. Το γέλιο, που για το belcanto υπήρξε η ιδανικότερη αφορμή για την μουσική απόδοση συνθηκών παραίσθησης, παρέχοντας μερικές από τις πιο κρυστάλλινες στιγμές μουσικών μετεωρισμών, εμφανίζεται εδώ αποστεωμένο, τρωτό και παράλογο. Οι κορώνες, δε, δεν χρησιμεύουν πια ως αφορμή για διανθίσματα και αυτοσχεδιασμούς, αλλά ισοδυναμούν με μακρές σιωπές – γαίες χωρίς ανθρώπους.

Οι λόγοι για τους οποίους το εν λόγω έργο αποτιμάται ως το επιδραστικότερο, ίσως, σε σχέση με κάθε άλλο δημιούργημα του Berio έχουν να κάνουν με το ότι σε αυτό αναδεικνύονται τα εξής:

1. Η πολυσημία του φωνητικού ήχου.
2. Οι αχανείς διαδικασίες που συγκλίνουν μέχρι την αποκρυστάλλωση της μοναδικής λέξης.
3. Η αναγωγή των παραπάνω σε δομικές άγκυρες για τη σύνθεση, μέσα από τόσο ευδιάκριτες μεταχειρίσεις ώστε να επιτρέπεται η τεχνική αυτονόμησή τους προς μελλοντική αξιοποίηση.

Το γεγονός ότι τέτοιες πτυχές είναι πια ώριμες προς πραγματοποίηση από μία φωνή χωρίς έτερη υποστήριξη, όπως σε προηγούμενα έργα του Berio – π.χ. στα *Circles* (1960), για υψίφωνο, άρπα και δύο κρουστά, και *Visage* (1961-1962), για γυναικεία φωνή σε μαγνητοταινία και ηλεκτρονική μουσική[41] – ισοδυναμεί με την αποφασιστική διαμόρφωση ενός νέου εκφραστικού λεξιλογίου για τη φωνή, ικανού να ανταποκριθεί στα νέα είδη του 20ού αιώνα.

Κλείνοντας, σημειώνω πως οι παραπάνω διαδικασίες φιλτράρουν τα ζωτικά συστατικά της επικοινωνίας (παραγλωσσικούς, γλωσσικούς, προγλωσσικούς / φωνητικούς κώδικες) προς το απόσταγμα μιας «εξαγνισμένης φωνής».[42] Ακολουθείται μια ανάστροφη πορεία από την καταστροφή του πολιτισμικού υλικού στη δημιουργία μιας προ-γλώσσας βάσει μεθόδων ανακύκλωσης χρησιμοποιημένων συστατικών, τόσο ώστε η *Sequenza III* να μπορεί να ιδωθεί ως μια κραυγή – second hand.

[40] Το σύνολο της εργασίας της Edwards (ό.π.) θεμελιώνεται σε αυτή την ιδέα.

[41] Ο συνθέτης το χαρακτηρίζει επακριβώς ως έργο για «ηλεκτρονικούς ήχους και τη φωνή της Cathy Berberian σε μαγνητοταινία». Βλ. "Visage (author's note)", στο: Centro Studi Luciano Berio, https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/visage-authors-note (τελευταία πρόσβαση: 11 Σεπτεμβρίου 2026).

[42] Edwards, ό.π., σ. 9.

Γιώργος Απέργης: *Récitations* (1977-1978)

> Ο χρόνος είναι παιδί που παίζει, που μετακινεί πιόνια.
> Ο χρόνος είναι το βασίλειο ενός παιδιού.
>
> (Ηράκλειτος)[43]

Récitations – πιθανές σημασίες: απαγγελίες, αφηγήσεις, απαριθμήσεις. Μια σπονδυλωτή σειρά 14 φωνητικών επεισοδίων, αρθρωμένων ως δεσμίδα φωνητικών "μικροδράσεων", που ο συνθέτης χαρακτηρίζει «διαφεύγοντα νοητικά πορτραίτα σε μικρογραφία». Ο Απέργης έγραψε το έργο αυτό μεταξύ των ετών 1977 και 1978 για τη γαλλίδα ηθοποιό και τραγουδίστρια Martine Viard. Σπάνια εκτελείται ολόκληρο, λόγω των ιδιαζουσών απαιτήσεων – φωνητικών, νευρικών, σωματικών – που θέτει στην τραγουδίστρια. Γραμμένο σε συμβατική σημειογραφία, με τις οδηγίες δοσμένες εκ παραλλήλου προς τα λόγια που αντιστοιχούν σε κάθε σύνολο νοτών, το έργο παρακινεί εν τω άμα σε διαφορετικά επίπεδα νοητικής επεξεργασίας και φωνητικής εκφοράς, που απαιτούν αυτοσχεδιαστική προσαρμογή σε πραγματικό χρόνο. Ενδεικτικά, η λυρική τραγουδίστρια Donatienne Michel-Dansac σημειώνει πως αυτή η διαδικασία δημιουργεί μορφές πολυφωνίας που συνηχούν με τη μοναδική φωνή, αναπαράγοντας «μια μορφή σχιζοφρένειας».[44]

Σε σύνδεση με τα προηγούμενα, ο Απέργης "παίζει" με τις πρώτες ύλες που έχει ορίσει ο Berio στη *Sequenza III* με εξελικτικό τρόπο. Ενδεικτικά, παρατίθενται τα εξής κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο έργων:

- Σειρές λέξεων, συλλαβών ή των συστατικών τους, κατά κανόνα χωρίς ορθολογική νοηματική εκδίπλωση.
- Διασφάλιση νοήματος μέσα από ποικίλες μορφές προσωδίας, οι οποίες δίνουν πνοή και ζωή στη λέξη: αυτές δύναται να αναχθούν στην ευρύτερη σφαίρα της χειρονομίας.
- "Συνεχής ασυνέχεια" μέσα από τη χρήση παύσεων, κορωνών, εναλλαγών φράσεων και δράσεων.
- Ενσωμάτωση και καλλιτεχνική χρήση φωνητικών / λαρυγγικών δράσεων της καθημερινότητας.
- Εξαντλητικά καταγεγραμμένη λεπτομέρεια. Ομοίως, οι ελευθερίες επιλογής είναι εξίσου εξαντλητικές ως προς τη ρητή πρόγνωση κάθε πιθανής απόδοσής τους.
- Πληθώρα οδηγιών επί εκφραστικού επιπέδου.
- Πρόκληση του νευρικού συστήματος του ερμηνευτή.

Στα παραπάνω, ο Απέργης προσθέτει οδηγίες προς εκτέλεση σε πραγματικό χρόνο, εκ παραλλήλου με προϋπάρχουσες οδηγίες, ενώ εντάσσει το στοιχείο του τυχαίου με ιδιαίτερο τρόπο. Ταυτοχρόνως, έχει ήδη διαμορφώσει ένα ευρύ εκφραστικό λεξιλόγιο, μέσα από το συλλογικό καλλιτεχνικό και πολιτικό εγχείρημα του ATEM (Atelier Théâtre et Musique· βλ. παρακάτω). Τέλος, περνά από έναν ατομιστικό, πολιτισμικά όσο και έμφυλα διαποτισμένο κόσμο ασυνειδήτου, όπως αυτός κατοπτρίζεται στο πραγματευόμενο έργο του Berio, σε διαφορετικές μορφές σύλληψης και βιώματος της υποκειμενικότητας από αυτή του αστικού υποκειμένου: παρακάτω επιχειρώ αμέσως να δείξω πώς αυτά σχετίζονται με την αναπνοή, την παραλλαγή και την επαναφορά του "τραγικού", υπό την απλότητα ενός "παιχνιδιού του χρόνου".

Τα παραπάνω στοιχεία υπάγονται σε μορφές παραλλαγής, ικανές να διατηρούν τον χαρακτήρα "του ζωντανού" στο έργο, με το ζωντανό να ανακαλύπτεται εκ νέου, στην

[43] Ηράκλειτος, *Άπαντα*, μτφρ. Τάσος Φάλκος-Αρβανιτάκης, Ζήτρος, Αθήνα 1999, σ. 99.

[44] Στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Georges Aperghis, 14 Récitations / Donatienne Michel-Dansac*, Col legno, Wien 2006, σ. 28.

πλέον μη μηχανιστική βάση του, ως αυτό που δεν δύναται να επαναληφθεί. Αυτό εξάλλου αποτελεί μία από τις συνδηλώσεις της έννοιας *Récitations*, εν προκειμένω ως "μετατοπίσεις". Έτσι, το παιγνιώδες ύφος των *Récitations* φλερτάρει με την ανανέωση του τραγικού, όπως αυτό νοείται από τους Adorno και Horkheimer: «την κάποτε παράδοξη σημασία του ως μιας απελπισμένης αντίστασης σε κάθε μυθική απειλή».[45] Εμφατικά προς το προηγούμενο, φωνητικά ενεργήματα από την καθημερινότητα, συνδεδεμένα με εκφορές που αντιστοιχούν στο συγχρονικό ηχοτοπίο του ύστερου καπιταλισμού, συνδυάζονται εδώ με θύλακες αντίστασης. Κυρίαρχες στέκουν η γειτονιά και η παιδικότητα, των οποίων τα προσωδιακά σχήματα ενσωματώνονται σε ένα παιχνίδι λέξεων και "εμποδίων", όπως φαίνεται ευθύς παρακάτω. Έτσι, δομείται ένα πεδίο αισιοδοξίας, που πηγάζει περισσότερο από το ανθρώπινο και τη βιώσιμη δημοκρατικά κλίμακα της κοινότητας, παρά από ιδεολογικά προ-κατασκευάσματα. Θα μπορούσα να υποστηρίξω ότι αυτός είναι ένας από τους κυριότερους λόγους που σήμερα το πραγματευόμενο έργο ηχεί ως "συγχρονότερο των συγχρόνων".

Υπερβαίνοντας τα εξατομικευμένα αδιέξοδα της *Sequenza III*, εδώ δίνεται προβάδισμα στην αναπνοή, την οποία συνδέω με τον εξωτερικό χώρο, τον δήμο, τη δημιουργία και, φυσικά, με την δημοκρατία, που τόσο απασχολεί τον Απέργη. Από το 1975, η ομάδα του ATEM, στη λαϊκών τάξεων και προσφυγικών ροών συνοικία Bagnolet, έχει «αναπτύξει αυτό που ο Απέργης αποκαλεί "γραμματική": αυτή αποτελείται από "συστήματα" που παρέχουν μέσα δόμησης των θραυσμάτων της καθημερινής ζωής, αναδεικνύοντάς τα με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να τα αντιλαμβάνεται εκ νέου αντί να τα αγνοεί ως κοινότοπα».[46] Σε συναρμογή με την εργασία, τις συνήθειες και τις ανάγκες της κοινότητας, δοκιμάζεται εμπράκτως το ζήτημα της «συμβατότητας μεταξύ καλλιτεχνικής έρευνας ευρέων απαιτήσεων και ενός εκτεταμένου κοινού […] με τη λύση να παρέχεται μέσα από τις ίδιες τις διαδικασίες σύνθεσης και ερμηνείας».[47] Έτσι, το 1977, με υλικό που προέκυψε μέσα από την συλλογή δυσοικονόμητου όγκου ιστοριών και ηχητικών αρθρώσεων (πάντα προερχόμενο από αλλά και προοριζόμενο για τον καθημερινό άνθρωπο), ο συνθέτης υποστήριξε πως ήταν «ως εάν να έγραφε το έργο παρέα με το πιθανό κοινό του, επιτυγχάνοντας για πρώτη φορά τη σύγκλιση πολυπλοκότητας και απλότητας».[48]

Η ανα-πνοή συνιστά γέφυρα μεταξύ σώματος – φωνής και νόησης – κειμένου. Η ανάδειξη του καθοριστικού της ρόλου, ως τέτοιας, παράγεται συνειδητά από τον Απέργη, μέσα από την εισαγωγή της έννοιας του εμποδίου. Η αναπνοή εμποδίζεται διαρκώς και με διαφορετικούς τρόπους, επιτρέποντας στο τραγικό, το οποίο ταυτίζεται με την απουσία οξυγόνου (breathlessness)[49] και τις αντιδράσεις προς αυτή την απουσία, να συμβεί, αναγεννώντας ερμηνεία και τεχνική.

Δημοκρατικά, και πάλι, παρακάμπτονται τα εγωτικά αδιέξοδα του αστικού υποκειμένου, διότι στην αδιαμεσολάβητη σχέση τεχνικής – τραγικού ανοίγει χώρος για το "ανθρώπινο".

[45] Max Horkheimer και Theodor W. Adorno, *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφρ. Ζήσης Ζαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα 1988, σ. 177. Η πλήρης έκφραση προέρχεται από το κεφάλαιο «Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός και η εξαπάτηση των μαζών». Στην πληρότητά της έχει ως εξής: «Το τραγικό έχει φτάσει στο σημείο να απειλεί με καταστροφή εκείνον που δε συμπράττει, ενώ, κάποτε, η παράδοξη σημασία του ήταν μια απελπισμένη αντίσταση σε κάθε μυθική απειλή», για να καταλήξει, μέσα από διαδοχικές πραγματεύσεις περί της εγγενούς ολοκληρωτικής φύσης της εκμηχάνισης της κουλτούρας και εννοιολογήσεων του υποκειμένου (μεταξύ άλλων), στο ότι «η εξαφάνιση του τραγικού επιβεβαιώνει την εξαφάνιση του ατόμου» (σ. 179).

[46] Theodore Shank, "Atelier Théâtre et Musique. Structuring Everyday Gestures and Sounds", *The Drama Review* 23/3, 1979, σ. 3-10: 3.

[47] Ό.π., σ. 10.

[48] Στο ένθετο του δίσκου ακτίνας *Georges Aperghis, 14 Récitations*, ό.π., σ. 30.

[49] Στο ίδιο.

Υπό αυτή τη μορφή, αφορά ευρύτερα τον άνθρωπο, που στέκει τρωτός οντολογικά, ευάλωτος ταξικά ή κοινωνικά, ενώ εκπροσωπεί σχεδόν κυριολεκτικά όσους λόγω δυσχερειών ή και αναπηριών εμποδίζονται να ολοκληρώσουν μία πρόταση. Ταυτοχρόνως, ο Απέργης, με αυτό το τόσο απλό μέσο, ανακατευθύνει, κλιμακώνει και δημιουργεί έκπληξη, διασφαλίζοντας ζωή για το έργο – όχι αναβίωση ή ζωντάνια (π.χ. στη *Récitation αρ. 5* ο επιτελεστής καλείται να μην σταματάει ποτέ για να αναπνεύσει και στη *Récitation αρ. 14* να λέει κάθε φράση κρατώντας όσο το δυνατόν περισσότερο την αναπνοή του).

Στη *Récitation αρ. 4* με τίτλο «requiem en couleurs» («ρέκβιεμ σε χρώματα» ή «χρωματιστό ρέκβιεμ»),[50] τα αποκαλούμενα από τον συνθέτη «φωνητικά επεισόδια» συνίστανται σε μία σειρά διακεκομμένων και σχετικά αυτόνομων πενταγράμμων. Εκτός από ειδικές οδηγίες, καταγεγραμμένες κάτω από κάθε επεισόδιο, παρατίθενται και γενικές οδηγίες, η ανάλυση των οποίων προσφέρει εξαιρετικά ενδιαφέροντα στοιχεία. Αυτές συνδυάζουν ιδιότητες αισθητηριακές, σωματικές και ηχητικές, οι οποίες, εντός της μεταφορικής χρήσης της γλώσσας, σχετίζονται ποικιλοτρόπως με το χρώμα. Υποστηρίζω πως, εντός κάθε επεισοδίου και σε ζωντανό χρόνο, οι ποικίλες εκφορές ήχου είναι δομημένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να αφυπνίζουν τον αυθορμητισμό της γένεσης του μοιρολογιού.

Γενικά στοιχεία:

1. Υποδείξεις κάτω από κάθε επεισόδιο παρακινούν στη γένεση διαφορετικών ηχοχρωμάτων.
2. Κατά τον συνθέτη, ο ήχος οφείλει να είναι κάτι εξωτερικό για τον επιτελεστή και αποκαλείται «décor». Ως εκ τούτου, απαιτείται μια εργασία «ποιοτικής μνήμης για αυτόν εδώ (τον ήχο)».
3. Κάθε φωνητικό επεισόδιο ή γεγονός (évènement) συνδυάζει συστηματικότητα με τυχαιότητα, δυνάμενο να διαφέρει ως προς τη διάρκεια και ως προς την επιλογή της θέσης του (στην αρχή, στο τέλος, κατά τη ροή).
4. Υποδείξεις που σχετίζονται με τις ακραίες αντιθέσεις και την ενδιάμεση παλέτα μεταξύ ζεστού και κρύου συσχετίζουν την αίσθηση της αφής με τους χαρακτηρισμούς των χρωμάτων ως θερμών ή ψυχρών.
5. Υποδείξεις που σχετίζονται με τις ακραίες αντιθέσεις και την ενδιάμεση παλέτα μεταξύ κοντινού και μακρινού συσχετίζουν την αίσθηση της ακοής και τη σύλληψη των ήχων εντός της γεωμετρίας του εκάστοτε χώρου με την αίσθηση της προοπτικής, όπως αυτή αναπαράγεται εντός ενός ζωγραφικού πίνακα.
6. Υποδείξεις που σχετίζονται με τις ακραίες αντιθέσεις και την ενδιάμεση παλέτα μεταξύ παθητικότητας και επιθετικότητας συσχετίζουν την πρόθεση και τη διάθεση, όπως αυτές εδράζονται και εκκινούν από το σώμα, με τις ιδιότητες των χρωματικών και σχεδιαστικών σχηματισμών (από έναν "διαλογιστικό" πίνακα του Rothko μέχρι την επιθετικότητα της action painting).
7. Τα σημεία 4, 5 και 6 παρακινούν στη σύνδεση ήχου – χρώματος – σώματος με τον πλέον υπαινικτικό τρόπο και μέσα από μια φωνητική γραμμή που κινείται κυρίως σε αποστάσεις ημιτονίου και τετάρτης αυξημένης, με μακρόπνοους φθόγγους που παραπέμπουν σε ένα κυματοειδές ισοκράτημα. Αυτά απηχούν τα διαστήματα και τους τρόπους εκφοράς ενός μοιρολογιού. Χρώμα – σώμα – ήχος, όπως προσκαλούνται εν προκειμένω βάσει των υποδείξεων στην παρτιτούρα, στοχεύουν όχι τόσο στο ηχητικό αποτέλεσμα, όσο στην ενεργοποίηση της προ-διάθεσης του σώματος και των εσωτερικών και συναισθητικών εικόνων, ικανών να αφυπνίζουν χρώματα (θερμά, ψυχρά) που γίνονται ήχοι (κοντινοί, μακρινοί).
8. Τέλος, γίνεται αναφορά στην έννοια του «μαγνητικού πεδίου»: π.χ. ήχοι μακρινοί ή κοντινοί συγκροτούν τους πόλους έλξης – απώθησης που είναι ικανοί να

[50] Georges Aperghis, *Récitations, pour voix seule*, Salambert, Paris 1982, σ. 4.

εγκαινιάσουν ένα μαγνητικό πεδίο, μέσα από το ακραίο δυναμικό του οποίου ξεπηδά το μοιρολόι.

Η διασφάλιση των αξόνων που μπορούν να συγκρατήσουν το μαγνητικό πεδίο μιας φωνητικής έντασης τέτοιας όπως αυτή του μοιρολογιού, σε χαμηλόφωνο ωστόσο επίπεδο, επιτυγχάνεται μέσα από την αναγωγή του ήχου σε χρώμα, εσωτερικό (π.χ. κόκκινο, ως θερμή αίσθηση) και ως κάτι εξωτερικό, ως décor. Μέσα από τα παραπάνω, ο "ήχος-décor" αναπαράγει την αντιφατική εντύπωση που έχει ο άνθρωπος που βρίσκεται σε μεγάλο πόνο: σε αυτές τις περιπτώσεις, συχνά η προσωπική φωνητική εκφορά γίνεται αντιληπτή από το άτομο ως κάτι απόμακρο και εξωτερικό. Τα παραπάνω, λοιπόν, ανακινούν περισσότερο την μνήμη στο σωματικό-αισθητηριακό επίπεδο, παρά σε αυτό της ατομικής εμπειρίας. Έτσι, μέσα από τις ίδιες τις συνθετικές διαδικασίες, γίνεται επίκληση στη νευρική κατάσταση του μοιρολογιού, με παράλληλη απομάκρυνση από τον προσωπικό συναισθηματισμό. Η επιλογή των διαστημάτων, το μουρμουρητό και οι μεγάλες διάρκειες σε ύφος "εις εαυτόν"[51] με αλεατορική διάθεση συνηγορούν στις συνθήκες προς γένεση κραυγής, αυτή τη φορά ως "ηχητικού χρώματος" που ξεπροβάλλει άμεσα από το συναισθητικό "ενδοσωματικό χρώμα".

Από την 4η περνώ στις ιδιαιτερότητες της 14ης και τελευταίας *Récitation*, στην οποία προκύπτει ένα ευανάγνωστο εννοιολογικό, συνειρμικό και συναισθητικό παιχνίδι. Η εν λόγω μικροδράση "παίζει" με την παλμική αλλά και οπτική εγγύτητα των μουσικών οργάνων προς τα όργανα του σώματος. Αυτό πραγματοποιείται μέσα από την ανάμιξη της ηχητικής συνάφειας, εντός πολυγλωσσίας, των λέξεων «καρδιά» και «λαούτο», των οποίων τα σχήματα είναι συγγενή. Οι αποδίδουσες την έννοια «καρδιά» λέξεις στα ιταλικά, τα γαλλικά και τα αγγλικά, «cor», «coeur» και «heart», εναλλάσσονται με τη λέξη «luth» («λαούτο»). Μέσα στον φωνολογικό τεμαχισμό με μακρές παύσεις και την αγωνία της κρατημένης ανάσας, το "αγγλόφωνο" περιβάλλον που δημιουργεί η λέξη «heart» κάνει και τον ήχο της λέξης «luth» να παραπέμπει στον ήχο της λέξης «truth»: περισσότερο παράπονο και λιγότερο "αίτημα για αλήθεια", το οποίο, κατά την πολιτισμική ανθρωπολόγο Νάντια Σερεμετάκη, αποτελεί την καρδιά της κραυγής του μοιρολογιού·[52] κραυγή και αλήθεια έχουν καταναλωθεί από την 4η έως την 14η *Récitation* εντός ενός παιχνιδιού εμποδίων και λέξεων, που προάγει το ανθρώπινο χωρίς να περιμένει τίποτα από θείους κι εγκόσμιους νόμους.

Άλφρεντ Σνίτκε: *Τρεις σκηνές για σοπράνο και σύνολο κρουστών* (1980)

Αυτά εδώ, μπορείτε να τα περιγράψετε;
Και τότε εγώ της είπα
Μπορώ.
Τότε, κάτι σαν χαμόγελο γλίστρησε
πάνω σε αυτό που ήτανε κάποτε
το πρόσωπό της.

(Άννα Αχμάτοβα)[53]

Προοριζόμενο για την Λίντιγια Νταβίντοβα (1932-2011), αγαπημένη σοπράνο των ανεπίσημων σοβιετικών συνθετών,[54] και για το σύνολο κρουστών του Μαρκ Πεκάρσκι,

[51] Πρόκειται για την μόνη μετάφραση με την οποία θα μπορούσα να ταιριάξω τον όρο "intimacy" με το συγκείμενο της δεδομένης *Récitation*.

[52] Νάντια Σερεμετάκη, *Μάνη – Ανθρωπολογικά δεδομένα στη διαμόρφωση της γλώσσας και του πολιτισμού*, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=JjG-o-X88Kw&t=951s (τελευταία πρόσβαση: 13 Απριλίου 2026).

[53] Άννα Αχμάτοβα, *Ρέκβιεμ*, μτφρ. Δημήτρης Β. Τριανταφυλλίδης, Αρμός, Αθήνα 2007, σ. 31.

[54] Ως "ανεπίσημοι" χαρακτηρίζονται οι σοβιετικοί συνθέτες που δεν ανήκαν στην Ένωση Συνθετών. Ο προσδιορισμός αυτός επιλέγεται ως εγγύτερος στη σοβιετική πραγματικότητα, στις ιδεολογικές

το έργο αυτό είναι για τον Σνίτκε μία "mini όπερα"[55] διάρκειας 17-20 λεπτών και στερείται κειμένου. Παρουσιάστηκε από τον Γιούρι Λιουμπίμοφ, τον σκηνοθέτη του περίφημου Θεάτρου Ταγκάνκα, το 1981, σε φεστιβάλ στο Graz. Έκτοτε έχει συμπεριληφθεί σε σημαντικά φεστιβάλ και συναυλίες. Γράφει ο συνθέτης:

> Δεδομένου ότι αυτό το έργο στερείται συγκεκριμένου περιεχομένου – είναι μια προσπάθεια αναδόμησης ενός ονειρώδους οράματος με μέσα ορχηστρικού θεάτρου – θα απέχω από οποιαδήποτε περιγραφή. Ένα μόνο μπορεί να ειπωθεί: εδώ δεν υπάρχουν νύξεις για οποιουδήποτε είδους σαφή γεγονότα. Ως εκ τούτου, δεν μπορώ να αποκλείσω οποιαδήποτε πιθανή ερμηνεία.[56]

Το έργο συνιστά ένα συνεχές τρίπτυχο σε κυκλική δομή. Ως προς τη χρονική αγωγή, υπόκειται στο σχήμα αργό – γρήγορο – αργό. Ως προς την "υφολογική αγωγή", ακολουθούνται διαδοχικά σειραϊσμός – τονικότητα – σειραϊσμός. Το πρώτο μέρος ξεκινά με τη σταδιακή εμφάνιση εννέα φθόγγων που σχηματίζουν μία σειρά. Το δεύτερο μέρος είναι σε σολ-ελάσσονα· εδώ, αξιοποιούνται οι εννέα προηγούμενοι φθόγγοι με την προσθήκη της νότας σι♭, ενός από τους εκλιπόντες φθόγγους της αρχικής σειράς. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος, η αρχική σειρά γίνεται βαθμιαία δωδεκάφθογγη με την προσθήκη των νοτών μι και σι. Η κυκλικότητα ενισχύεται και υπογραμμίζεται μέσω του οπτικού στοιχείου. Στο πρώτο μέρος, η σοπράνο ακούγεται από τα παρασκήνια και εισέρχεται με τελετουργικό αργό βηματισμό στη σκηνή, κρατώντας μια παλιά μηχανή άλεσης καφέ. Ταυτοχρόνως, οι τέσσερις από τους οκτώ κρουστούς στο βάθος της σκηνής στέκονται πέριξ ενός βιμπραφώνου, το οποίο παραπέμπει σε φέρετρο. Στο δεύτερο μέρος, μια απλή μελωδία σε τρίσημο μέτρο, που παραπέμπει σε βαλς, αποδίδεται με τη σοπράνο να βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής, ενώ στο τρίτο μέρος πραγματοποιείται η βαθμιαία είσοδος των υπόλοιπων τεσσάρων κρουστών, οι οποίοι θα απομακρύνουν την τραγουδίστρια από τη σκηνή.

Η σειρά του έργου χωρίζεται σε τετράχορδα, τα οποία εμφανίζονται σταδιακά και συμπληρώνονται κατά την εκτύλιξη των τριών σκηνών:

α΄ μέρος:
1: σολ, 2: λα♭, 3: ντο♯, 4: ρε (πρώτο τετράχορδο),
5: φα♯, 6: λα, 7: ντο, 8: μι♭ (δεύτερο τετράχορδο),
και η 9η νότα της σειράς: φα.

β΄ μέρος, σε σολ-ελάσσονα:
Οι παραπάνω νότες, ανεξαρτητοποιημένες από τη δομή τους σε τετράχορδα, αξιοποιούνται προς διαστήματα που άπτονται του τονικού μουσικού ιδιώματος, έχοντας ως "γέφυρα" το δεύτερο τετράχορδο που λειτουργεί ως δεσπόζουσα (vii^{7}) για τη σολ-ελάσσονα (βλ. το δεύτερο τετράχορδο παραπάνω: φα♯ – λα – ντο – μι♭), ενώ προστίθεται και η 10η νότα της σειράς: σι♭.

αποχρώσεις αλλά και στις τεχνικές που μεταχειρίζονταν οι συνθέτες της εποχής, εν αντιθέσει π.χ. με τον όρο "σοβιετική avant-garde". Για περισσότερα σχετικά με τον όρο, τους ανεπίσημους συνθέτες και τους συνεργάτες τους στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Κατερίνα Μανιού, "Η Σοβιετική Ρωσία, η ανεπίσημη κουλτούρα, η μιμητική μουσική παράδοση και η σχέση του Schnittke με το καθεστώς", *Πολύτονον* 79, 2016, σ. 38-39 [α΄ μέρος], και *Πολύτονον* 80, 2017, σ. 40-43 [β΄ μέρος]. Για αμεσότερη πρόσβαση, βλ. το ομότιτλο κεφάλαιο στο: Κατερίνα Μανιού, *Πλευρές του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού στο έργο του Alfred Schnittke*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, σ. 87-102 (https://www.didaktorika.gr/eadd//handle/10442/57419).

[55] Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Phaidon, London 1996, σ. 182.

[56] Στο: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift*, επιμ. Jürgen Köchel, Sikorski, Hamburg 1994, σ. 126.

γ΄ μέρος:

Επαναφορά στη δομή τετραχόρδων και πλήρωση της σειράς, που συμπίπτει με την συμπλήρωση του τρίτου τετραχόρδου:
1: σολ, 2: λα♭, 3: ντο♯, 4: ρε (πρώτο τετράχορδο),
5: φα♯, 6: λα, 7: ντο, 8: μι♭ (δεύτερο τετράχορδο),
9: φα, 10: σι♭, 11: μι, 12: σι (τρίτο τετράχορδο).

Παρακάτω, προσεγγίζω τις τρεις σκηνές προκειμένου να αναδείξω τους τρόπους με τους οποίους αυτές λειτουργούν ως μια κραυγή εν απουσία. Το έργο αναβιώνει μια συνθήκη του ιερού μέσα από τη χρήση των πριμιτιβιστικών οργάνων (της φωνής και των κρουστών), την απουσία κειμένου και την τελετουργική οργάνωση της κινησιολογίας των συντελεστών. Ταυτοχρόνως, οι ετερογενείς οπτικές αναφορές αξιοποιούνται σε συνδυασμό με τον εγγενή όσο και πολιτισμικά φορτισμένο συμβολισμό του ήχου, αναφορικά με τον οποίο ο Σνίτκε είχε πλήρη επίγνωση, κάνοντας πολύ συγκεκριμένες χρήσεις του.[57]

Όσον αφορά τη μακροσκοπική εκτύλιξη της δημιουργικής πορείας του συνθέτη, το παρόν έργο εμπίπτει σε μια περίοδο όπου διαφορετικές δημιουργικές ορίζουσες συμπυκνώνονται σε έργα εξπρεσιονιστικής δραματικότητας, ενώ οι πολυάριθμες μέθοδοι μουσικού δανεισμού που έως τότε αξιοποιούσε αφυδατώνονται σε έναν κόσμο συμβόλων. Το, κατά τον Taruskin, σημειωτικό περιεχόμενο της μουσικής του, βάσει «ζευγών αντιθέτων»,[58] υπόκειται πλέον σε μεταχειρίσεις τόσο υπαινικτικές ώστε, εν συνόλω, να ανάγονται στο θεμελιακό οντολογικό δίπολο «παρουσία – απουσία».

Ως προς τη φωνή, τα παραπάνω υποδηλώνονται ως εξής:

1. Πρόκειται για το μόνο έργο του συνθέτη όπου μία σόλο φωνή δεν διαθέτει λόγια.
2. Η σύνθεση μοιάζει να γεννιέται σε πραγματικό χρόνο κατά την εκτύλιξη της φωνής εντός των τριών σκηνών, υποστηρίζοντας μια υπαρξιακή διάσταση που ενσαρκώνεται μουσικά ως εξής: ατελής άφιξη των 9 νοτών, ρυθμικομελωδική ομαλοποίηση 10 νοτών εντός του τονικού μουσικού ιδιώματος και αποχώρηση των 12 πλέον νοτών, με τελευταία την προσθήκη της νότας σι. Ως εκ τούτου, η φωνή γίνεται ένα με τον σχηματισμό ενός προσώπου εν ζωή, που συμβολίζεται μέσα από την εισαγωγή των νοτών στο θέατρο του κόσμου: από την είσοδο μιας ατελούς σειράς, στον κοινωνικό φορμαλισμό μιας σχεδόν τετριμμένης μελωδίας,[59] μέχρι την πληρότητα της σειράς, την αποδόμηση και την αποχώρηση.
3. Εν προκειμένω, η παρουσία μίας φωνής χωρίς λόγια λειτουργεί πολύ λιγότερο αποδομητικά, πριμιτιβιστικά ή ως μια μεταρομαντική αναφορά στους περίφημους βοκαλισμούς του Ravel ή του Ραχμάνινοφ, μεταξύ άλλων. Εδώ, η παρουσία της "γυμνής φωνής" υπογραμμίζει την απουσία του λόγου.
4. Συγχρόνως, η ονειρώδης ασυνέχεια των σκηνικών χειρονομιών επιτείνει την απουσία του λόγου ως απουσία ορθολογισμού, με τις ανάλογες κοινωνικές και πολιτικές συνδηλώσεις.

Σε αυτό το κλίμα, τα λόγια και η πραγματική υπόθεση αυτής της "mini όπερας" παραμένουν κρυμμένα με τον ίδιο τρόπο που ο ήχος του βιολιού παραμένει κρυμμένος, τέσσερα χρόνια αργότερα, στην περίφημη "cadenza visuale" του *Τέταρτου κοντσέρτου για βιολί* του συνθέτη. Το βιολί μένει άφωνο, ενόσω ο δεξιοτέχνης εξακολουθεί να

[57] Για περισσότερα, βλ. Κατερίνα Μανιού, "Το μοτίβο και οι ιδιότητες των σύγχρονων μουσικών δανείων ως μέσα εισαγωγής μιας νέας μορφής θεματικότητας στο έργο του Σνίτκε", *Πολυφωνία* 35, 2020, σ. 28-72.

[58] Richard Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2005, σ. 466-467.

[59] Η μουσική του δεύτερου μέρους προέρχεται από την μουσική του ίδιου του Σνίτκε για την ταινία *Γιορτή μετά την πανούκλα*, που είναι βασισμένη στον Αλεξάντρ Πούσκιν. Βλ. Ivashkin, ό.π., σ. 182.

χειρονομεί πυρετωδώς, έτσι ώστε «μια ματιά να ρίχνεται πίσω από το παραπέτασμα μέσα στο άηχο υπνωτιστικό μουσικό επέκεινα – τον κόσμο του σιωπηλού ήχου».[60]

Βάσει "παρούσας απουσίας", ο Σνίτκε διευρύνει την έννοια της παράθεσης. Η σταδιακή εμφάνιση των φθόγγων της σειράς, σε σύνδεση με δεδομένο ηχόχρωμα και με τον βαθμιαίο σχηματισμό του κάθε τετράχορδου, ισοδυναμεί με μια άφιξη ήχων στον χώρο της σύνθεσης. Τα τονικά ύψη καθαυτά φτάνουν να λειτουργούν ως παραθέσεις (*quotations*) για κάτι που, σε μια άλλη διάσταση, ίσως δεν είναι ήχος.[61] Αντίστοιχα, οι θεατρικές χειρονομίες εμφανίζονται ως αποκόμματα από ετερόκλητα συγκείμενα. Οι αραιοί ήχοι των μελωδικών κρουστών παραπέμπουν στη σιωπή. Ήχος, σιωπή, συντελεστές συγκλίνουν μέσα από την ένταξη του καθημερινού σε έναν ου-τόπο, ο οποίος σχετίζεται τόσο με το όνειρο όσο και με τον μυθικό χρόνο της τελετουργίας, με πρόδηλη παραπομπή στην τρίτη σκηνή. Σε αυτήν, οι κρουστοί εισέρχονται παίζοντας ένα εμβατήριο… "ειρωνικό πλην πένθιμο". Η σοπράνο εκφέρει σχεδόν κραυγές σε κατιόντα διαστήματα από φθόγγους της σειράς εν μέσω κρημνωδών παύσεων.

Σημαντικά ερωτήματα προκύπτουν βάσει της παράξενης δήλωσης του συνθέτη για το έργο, η οποία παρατέθηκε στην αρχή της παρούσας ενότητας. Μήπως δεν πρόκειται παρά για μια ιστορία προσαγωγής, υπαινικτικά δοσμένης; Αυτή λειτουργεί αμφίσημα:

1. Ως μια ειρωνική προσαγωγή της ζωής και των αυθόρμητων διαδικασιών της, όπως αυτές συμβολίζονται μέσα από την εκτύλιξη της μουσικής ροής από μία γυναικεία φωνή χωρίς λόγια.
2. Ως μια ειρωνικότατη προσαγωγή της ίδιας της μουσικής (τονικής ή ατονικής, αναλόγως από ποια πλευρά του ψυχροπολεμικού παραπετάσματος βρίσκεται). Μήπως ο συνθέτης δεν το δηλώνει ξεκάθαρα; «Δεν μπορώ να αποκλείσω οποιαδήποτε ερμηνεία». Μήπως αυτός είναι ο τρόπος του για να πει πως υπάρχει *μια ερμηνεία*; Εκείνη ακριβώς που είναι εκκωφαντικά πρόδηλη, τόσο σκηνικά όσο και μουσικά; Μια ερμηνεία, μάλιστα, την οποία δεν πρόκειται να αμφισβητήσει, αφού, όπως δηλώνει, δεν θα αρνηθεί οποιαδήποτε άλλη; Είναι εξαιρετικά πιθανό να έχουμε και σε αυτή την περίσταση τον αμφίσημο τρόπο έκφρασης που αποτέλεσε μια συνήθη τακτική διαφυγής από τη σοβιετική λογοκρισία της περιόδου.

Σαν όνειρο μέσα σε όνειρο, η μουσική και η σκηνική οργάνωση του έργου περνά από το ονειρώδες στο τραγικό, μετεωριζόμενη μεταξύ κηδείας και προσαγωγής. Μόνο που το τραγικό, η κραυγή, παραμένει κρυμμένη. Η φωνή εδώ είναι μια κραυγή εν απουσία που τελεί, όπως στην "cadenza visuale", πίσω από το παραπλανητικό παραπέτασμα του ονειρικού κλίματος, ενώνοντας την πολιτική και τη μουσική με τον κύκλο της ζωής και με αυτά, εν συνόλω πια, να λυγίζουν κάτω από το "ανεξήγητο".[62] Χρησιμοποιώντας το ιδίωμα του σειραϊσμού και μια απλή μελωδία, ο Σνίτκε δημιουργεί και μαζί "εξαγνίζει" τους πολιτισμικά εμβαπτισμένους ήχους με τα μέσα των ιερών του ταυτοχρονιών. Αυτά καθορίζονται από τη γυναικεία μορφή και την τραγικότητα της

[60] Στο: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, ό.π., σ. 95-96.

[61] Περισσότερα για τη διεύρυνση της παραπομπής, βλ. στο: Μανιού, "Το μοτίβο και οι ιδιότητες", ό.π., σ. 30-35 και 65-71.

[62] Είναι άξιο απορίας, όσο και ευτυχές, το γεγονός ότι οι πολιτικοί απόηχοι του έργου δεν ανιχνεύθηκαν. Αυτό διασφάλισε τη διαφυγή του από τις πολιτικές σκοπιμότητες του καιρού του καθώς και από την εντατική βιομηχανία του αναθεωρητισμού, όπως αυτή εκτυλίσσεται σήμερα. Υποστηρίζω πως έτσι ενισχύεται η αυθεντικά οντολογική σκοπιά του συνθέτη που, εν μέρει, συνίσταται στην αναγωγή του "άδικου" στη διάσταση του "ανεξήγητου": εδώ, το "άδικο ως ανεξήγητο", πλέον, παραμένει συνυφασμένο με τους κανόνες της ζωής που είμαστε αδύναμοι να εποπτεύσουμε και οι οποίοι έχουν την ικανότητα να εμφανίζονται επανειλημμένα υπό τη φενάκη οποιασδήποτε (α)πολιτικής πρακτικής ή οντολογικής συνθήκης.

απουσίας εκφοράς λόγου, ως απουσίας ορθολογικής εξήγησης για μια προσαγωγή που ακουμπά τόσο στο παράλογο του ολοκληρωτισμού όσο και στο μυστήριο της ζωής: *κραυγή από τον κόσμο των σιωπηλών ήχων*.

Γιάννης Χρήστου: *Αναπαράστασις Ι – Ο βαρύτονος* (1968)

> Η ιστορία είναι ένας εφιάλτης από τον οποίο προσπαθώ να ξυπνήσω.
> (James Joyce)[63]

Η *Αναπαράστασις Ι*, για βαρύτονο και ορχηστρικό σύνολο, ολοκληρώνεται τον Οκτώβριο του 1968. Εντάσσεται στα σκηνικά εγχειρήματα της εποχής εκείνης: μορφές χωροθετημένης συγχρονικότητας πολλαπλών μέσων, τεχνών, ιδιωμάτων και γλωσσών συγκροτούν ανιεράρχητες ταυτοχρονίες που προκύπτουν από υλικά αποκομμένα από το αρχικό τους συγκείμενο. Έτσι, μεταβάλλεται η σχέση καλλιτέχνη – ιστορίας, κάτι που, κατά τον David Harvey, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει· σύμφωνα με τα λόγια του:

> Με την ανάδυση της μαζικής τηλεόρασης αναδύθηκε και η προσκόλληση περισσότερο στις επιφάνειες παρά στις ρίζες, περισσότερο στο κολλάζ παρά στο βάθος, μάλλον στην υπέρθεση αντικειμένων παρά στις δουλεμένες επιφάνειες, μάλλον στην κατάρρευση της αίσθησης του χώρου και του χρόνου παρά στο στέρεα ολοκληρωμένο πολιτισμικό τεχνούργημα.[64]

Τα παραπάνω προοικονομούν την αισθητική αυτού που ο ακαδημαϊκός πολιτισμικών σπουδών Mark Fischer κωδικοποίησε ως «καπιταλιστικό ρεαλισμό»,[65] απηχώντας παράλληλα την κατάρρευση της μετα-αφήγησης της προόδου, η οποία κατοπτρίζεται στον θρυμματισμό της αφηγηματικής-γραμμικής ροής και, ως εκ τούτου, στην ακύρωση της συνοχής που προϋποθέτει το νόημα, τόσο ιδεολογικά όσο και γλωσσικά, όπως ο δυτικός πολιτισμός το συνέλαβε. Ο Χρήστου δεν ενδιαφέρεται για μουσική αλλά για νόημα, το οποίο κατ' εκείνον είναι συνυφασμένο με τον άνθρωπο. Επηρεασμένος από την αναλυτική ψυχολογία και την ανθρωπολογία, με κυρίαρχη την επίδραση των Carl Jung και Mircea Eliade, ο συνθέτης θεωρεί πως αυτή η μορφή νοήματος αντλείται από τον μύθο και εισάγει μια μοναδική συναστρία μεταξύ ιστορίας – τέχνης – μύθου, χάριν ακριβώς επανεκκίνησης νοήματος. Αυτό συμβαίνει μέσα από ένα αλληλοτροφοδοτούμενο δίκτυο όρων δικής του επινόησης, όπως «μετάπραξη», «πρωτοεκτελέσεις», «πρότυπα» κ.ά. Στην παρούσα ενότητα, θα εξετάσω πώς μέσω της κραυγής αφυπνίζεται το νόημα εντός του έργου *Αναπαράστασις Ι – Ο βαρύτονος*.

Κατά τον συνθέτη, οι αναπαραστάσεις είναι μέρη ενός συνόλου έργων που συλλαμβάνονται ως «απόπειρες πρωτοεκτελέσεων». Πρόκειται για «εκτελέσεις που ανάγονται στη μακρινή προϊστορία του ανθρώπου, περιλαμβάνοντας τελετουργικές αναπαραστάσεις ενός δράματος ανανεώσεως – όταν ο τρόμος μιας μη ανανεώσεως των ζωτικών διαδικασιών στο περιβάλλον γινόταν αισθητός σαν πραγματικός».[66] Όπως εκτιμά ο Σταύρος Χουλιαράς, το έργο ανήκει, ως συνθετική διαδικασία, στην συνομοταξία των δημιουργιών της περιόδου 1965-1969 που βασίζονται στα πρότυπα και στο continuum.

[63] Σάββας Μιχαήλ, "Ο Ντελέζ συναντάει τον Μαρξ στη Ριτσώνα", πρόλογος στο: Γιάννης Ευσταθίου, *Απωθημένη Κοινότητα: Η επιθυμητική παραγωγή και ο ιστορικός υλισμός πέρα από το κράτος*, Ακυβέρνητες Πολιτείες, Αθήνα 2024, σ. 11.

[64] David Harvey, *Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας: Διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Ελένη Αστερίου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 96.

[65] Mark Fischer, *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός: Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, Futura, Αθήνα 2015.

[66] Γιάννης Χρήστου, *Anaparastasis I* (τελική χειρόγραφη παρτιτούρα από τον συνθέτη – Οκτώβριος 1968), στο: Σταύρος Χουλιαράς, *Το μουσικό σημειογραφικό σύστημα του Γιάννη Χρήστου στα έργα της τελευταίας του δημιουργικής περιόδου (1965-1970)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, σ. 192.

Υπό μία ευρύτερη οπτική, ωστόσο, για τον Κωστή Ζουλιάτη, η φάση αυτή επισφραγίζεται από την διερεύνηση της έννοιας της «μετάπραξης». Πράξη και μετάπραξη, όπως «φυσική και μεταφυσική»,[67] συνιστούν αλληλοσυμπληρούμενους όσο και αντιθετικούς πόλους προς την κατασκευή νοήματος εντός της τέχνης και της ζωής.

Γραμμένο σε σύνθετη σημειογραφία, με τις λεπτομερέστατες οδηγίες αποτυπωμένες σε συγχρονισμό με ακριβέστατα σκίτσα δράσεων, το έργο υπακούει στη ζεύξη του αρχαίου κειμένου με επίσημες οδηγίες (σήμα) εγκαταλείψεως του πλοίου.[68] Οργανώνεται ως μια ελεγχόμενη εντροπία, υπακούοντας στην «ανάπτυξη μέσω της αποδόμησης του υλικού»,[69] όπως θα έλεγε ο Adorno για τον Berg, αγαπημένο συνθέτη του Χρήστου. Αυτή η οργανωμένη εντροπία χρησιμοποιείται προκειμένου να διασφαλιστεί μια διαδικασία κάθαρσης προς συγκρότηση όχι του "νέου" αλλά του άχρονου. Προς αυτό, ο Χρήστου συνενώνει μουσική και δράμα σε μια πρωταρχική δυναμική, που προηγείται κάθε εξατομικευμένης κρυστάλλωσης.

Η Anna-Martine Lucciano αναλύει τα πρότυπα ως εξής: «Ο όρος "Πρότυπο" εκφράζει ένα οποιοδήποτε ανεξάρτητο σύστημα συμβάντων στατικών (static) ή εν κινήσει (active) που ελέγχονται από ένα σύνολο επεξηγήσεων. Κάθε πρότυπο […] χρειάζεται την ενέργεια του συμμετέχοντος (participant). Τα πρότυπα θα πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως *μορφές δράσης* που απαιτούν μια συνεχή "ανατροφοδότηση" (feed-back) ανάμεσα στις δυνατότητες ενός απ' αυτά και στην ενέργεια του συμμετέχοντος».[70] Οπτικοποιημένα πλέον από τους συντελεστές, υπό μορφή "δράσεων ostinati" ταξινομημένων στο σκηνικό πεδίο, τα πρότυπα συγκλίνουν με τον χορό της τραγωδίας, που η συλλογική δυναμική του προσκαλεί τη διονυσιακή εμπειρία του τρόμου και της έκστασης, κατοπτρίζοντας «μια δημόσια μορφή ιεροπραξιών συγκινησιακής ανανέωσης».[71] Μπορεί να υποστηριχθεί, λοιπόν, πως οι πέριξ του πρωταγωνιστή συντελεστές λειτουργούν διπλά, ως ζωντανά «πρότυπα» (patterns) και ως χορός.

Το έργο συγκροτεί μια ιλιγγιώδη ανάστροφη πορεία από τον πολιτισμικό κορεσμό στο αρχετυπικό σύμπαν του μύθου. Συντελεστές, διαδικασίες και το Continuum[72] σε σι –

[67] Κωνσταντίνος Ζουλιάτης, *Η φιλοσοφική και μουσική σκέψη του Γιάννη Χρήστου (1926-1970), όπως προκύπτει από τα χειρόγραφά του*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2018, σ. 274.

[68] Στον φάκελο εργασίας του συνθέτη που αφορά την *Αναπαράσταση I* εμπεριέχεται το κείμενο στην ελληνική γλώσσα (σε απλή καθαρεύουσα της δεκαετίας του '60), όπως αυτό αναγραφόταν στα πλοία, κατά τους κανονισμούς του Λιμεναρχείου: «Σήμα εγκαταλείψεως του πλοίου (με περιγραφή συριγμών αναλόγως ποιότητος ατυχημάτων)». Βλ. Χουλιαράς, ό.π., σ. 204.

[69] Theodor W. Adorno, *Alban Berg, master of the smallest link*, μτφρ. Julian Brand και Christopher Hailey, Cambridge University Press, New York 1994, σ. 66.

[70] Anna-Martine Lucciano, *Γιάννης Χρήστου: έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας*, μτφρ. και επιμ. Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Αθήνα 1987, σ. 204.

[71] Αναστασία Σιώψη, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος: Μουσικές διαδρομές ως αντανακλάσεις της αρχαίας Ελλάδας στη νεότερη*, Gutenberg, Αθήνα 2012, σ. 216.

[72] Σύμφωνα με τον Σταύρο Χουλιαρά, «η συνθετική διαδικασία που ακολουθείται στις *Αναπαραστάσεις* βρίσκεται στο ίδιο πλαίσιο με τα υπόλοιπα έργα του Χρήστου της περιόδου 1965-1969. Παρά τη μορφολογική διαφοροποίηση των έργων, οι χρησιμοποιούμενες βασικές συνθετικές παράμετροι παραμένουν οι ίδιες: pattern και continuum» (ό.π., σ. 193). Η Anna-Martine Lucciano εντοπίζει στις αρχές της δεκαετίας του 1960 την μετάβαση του συνθέτη σε μια αμιγώς προσωπική γλώσσα, την οποία συνδέει με αυτό που η ίδια αποκαλεί «μετα-σειραϊσμό», με έργο-κλειδί το *Πρότυπα και Μετασχηματισμοί* (*Patterns and Permutations*, 1960). Προς αποφυγή του ακαδημαϊσμού, ο Χρήστου προβαίνει σε μια «γενική καταγραφή και ένα σημείο στοχασμού των ηχητικών φαινομένων (ξεκινώντας από τις δυναμικές ιδιαιτερότητες) και πάνω στις δομικές ιδιαιτερότητες που προσφέρουν» (ό.π., σ. 109). Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται τα προαναφερθέντα "πρότυπα" αλλά και το continuum. Το τελευταίο διαθέτει ποικίλες εκφάνσεις, εκτεινόμενες από την σύνδεσή του με μια οριζόντια σειρά μέχρι την ταύτισή του με ένα ηχητικό συνεχές, σχεδόν υπό μορφή ισοκράτη. Όπως σημειώνει η Lucciano, «όσο περισσότερο προχωρούμε προς το τέλος της ζωής του Χρήστου, προς το τέλος της δημιουργίας

όπως σι-ωπή – δημιουργούν τις συνθήκες ώστε να συμβεί επιτέλους "κάτι". Σε αυτό το περιβάλλον, ο πρωταγωνιστής εκφέρει σύμφωνα, χειρονομίες, παρατεταμένα φωνήεντα, που συνιστούν γέφυρες προς τη γέννηση της κραυγής, πάνω στη λέξη «απαλλαγή». Όντας το «άκρον άωτον μιας κραυγής μελοποιημένης», κατά τον Σπύρο Σακκά, ο *Βαρύτονος* έκανε τρομερή εντύπωση όπου πήγαινε στον κόσμο – «αυτό είναι πρωτοφανές»! Κατά τη μαρτυρία του, «δίχασε το κοινό στην πρεμιέρα στο Μόναχο, ενώ στην ελληνική εκτέλεση προκλήθηκε "ταραχή"»![73] Μια πρωτοεκτέλεση που προκαλούσε μεταπράξεις, μιας και για τον Χρήστου, «μία υπερβολικά μακρά σιωπή κατά τη διάρκεια μίας παράστασης θα μπορούσε να είναι μία μετάπραξη. Ένα υπερβολικά μακρύ ξέσπασμα θα μπορούσε επίσης να είναι μία μετάπραξη».[74]

Πολύτιμη στην παρούσα προσέγγιση φάνηκε η ανάλυση της πρωτοεκτέλεσης εκ μέρους του συνθέτη: «Η πανάρχαια αρχετυπική άποψη δεν γνώριζε την ιστορία. Αντίθετα, θεωρούσε κάθε τι που συνέβαινε επαναλήψεις κάποιας έκφανσης ενός υπερφυσικού, ιερού πρωτοτύπου, ενός αρχετυπικού ή κύριου προτύπου».[75] Ο συνθέτης ερμηνεύει τη σύγχρονη τέχνη ως απόπειρα εξόδου από την ιστορία σε αναζήτηση συνθηκών πρωτοεκτέλεσης, σε μια θεμελιακή προσπάθεια απομάκρυνσης από την αισθητική, ώστε να συνδεθεί με την εμπειρία του αρχετυπικού προτύπου σε βάθος.[76] Η τέχνη γίνεται διάμεσος μεταξύ ιστορίας και μύθου:[77]

> Διαμελισμός [dismemberment] της ιστορίας ή αυτής της επιφανειακής πραγματικότητας – η οποία είναι η καθημερινή μας πραγματικότητα, η καθημερινή μας ιστορία […]. Ωστόσο, κάποια ζωή θα πρέπει να αφαιμαχθεί από το πρησμένο σώμα αυτού που μονοπώλησε την πραγματικότητα και αυτοαποκαλείται ιστορία, [για να μεταγγιστεί] σε εκείνες τις άλλες μορφές που βρίσκονται έξω από την ιστορία, των οποίων όμως η πραγματικότητα έχει εξαντληθεί.[78]

του, τόσο η μυστικιστική ιδέα του continuum διαγράφεται με έναν τρόπο σαφέστερο, και είναι πανταχού παρούσα στην μουσική του» (ό.π., σ. 178).

Στο πραγματευόμενο έργο, το continuum συνιστά ένα υπόκωφο υπόβαθρο (ηλεκτρονικός ήχος με βάση τη νότα σι, αενάως κινούμενος σε μικροδιαστήματα πέριξ αυτής), το οποίο αναπαράγεται μέσω μαγνητοταινίας. Όπως και σε άλλες περιπτώσεις έργων του Χρήστου, η επιλογή της χρήσης και η επίδραση του continuum επιδέχονται ερμηνείες που άπτονται της τελετουργικής διάστασης, του εσωτερικού / ψυχικού χρόνου και της παραμόρφωσής του, της αποξένωσης, του χθόνιου στοιχείου κ.ά. Φυσικά – και ευτυχώς – τα παραπάνω ανθίστανται οποιασδήποτε μονολιθικής οπτικής. Σε κάθε περίπτωση, η παρατεταμένη χρήση μίας νότας και η περιστροφική επαναληπτικότητα διανοίγουν έναν "χώρο" εντός της χρονικής ροής. Πρόκειται, κατά τον συνθέτη, για μια μετάβαση «από τον χώρο του μη-ακροάσιμου (in-audible) στον χώρο του ακροάσιμου (audible), πράγμα που συμβαίνει κατά ποικίλες διαβαθμίσεις έντασης» (Lucciano, ό.π., σ. 107). Αυτός ο "χώρος", που συγκροτεί και στην *Αναπαράσταση Ι* το (τόσο απλό μέσο του) continuum, συμβάλλει ώστε «κάθε εκτέλεση να μην αναπαριστά […], αλλά να είναι η σύνδεση με το πρότυπο, όχι να το συμβολίζει, αλλά να το επαν-ενεργοποιεί» (Πάνος Βλαγκόπουλος, *Δίκοπη εναρμόνιση: Η νεοελληνική μουσική και οι άλλοι*, Το Ροδακιό, Αθήνα 2024, σ. 225). Τέλος, η επιλογή της νότας σι, της οποίας οι περί θανάτου συμβολικές προεκτάσεις είναι καθιερωμένες, ίσως συνιστά μια ηχητική μεταφορά των λόγων που επανειλημμένα ο Χρήστου εκμυστηρευόταν στον Λεωτσάκο: «Η μουσική πέθανε, ο άνθρωπος απέτυχε» («Music is dead. Man has failed»). Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Χρήστου Γιάννης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής: Από τον Ορφέα έως σήμερα*, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, τ. 6, σ. 601.

[73] Συνέντευξη του Σπύρου Σακκά στην Κατερίνα Μανιού, Αθήνα, 7 Ιουνίου 2021.

[74] Ζουλιάτης, ό.π., σ. 276.

[75] Ό.π., σ. 500.

[76] Ό.π., σ. 308.

[77] «Στην τέχνη αυτό σημαίνει, για κάποιους ίσως, το να βγούμε εντελώς έξω από την ιστορία προκειμένου να επιστρέψουμε στις συνθήκες της *πρωτοεκτέλεσης* – όπου δεν είναι η πολυτέλεια μιας αισθητικής που έχει σημασία, ούτε το περιτύλιγμα, αλλά το περιεχόμενο με τις επιτακτικές συμβολικές αναπαραστάσεις του κύριου προτύπου της εμπειρίας, σε μία στοιχειώδη προσπάθεια [elemental effort] να συνδεθεί με την εμπειρία αυτή σε βάθος». Βλ. Ζουλιάτης, ό.π., σ. 307.

[78] Ζουλιάτης, ό.π., σ. 308-309.

Η φράση αυτή, που παραπέμπει τόσο στο μοντέρνο, ως σημάδι διαμελισμού, όσο και στη θυσία, εμπεριέχει μια αναστροφή του τετελεσμένου σε έναν χώρο "εν δυνάμει": εκεί όπου η τέχνη διαμελίζει την ιστορία προς ανασύνταξη του μύθου, δηλαδή της πηγής των ψυχών που γεννούν το "ανθρώπινο"· μια ιστορία που διαμέλισε αυτό το ανθρώπινο σε πρωτοφανή πυκνότητα και ανεπανάληπτη ένταση.

Αν η φωνή για τον Αριστοτέλη είναι «ήχος από κάτι που έχει ψυχή»,[79] τότε στην *Αναπαράσταση Ι* δημιουργούνται οι συνθήκες προς άρθρωση της πλέον οικουμενικής φωνής – της κραυγής – συνδέοντας έτσι τη φωνή με τη μυθολογική φωνή, αυτή που εδράζεται στην οικουμενικότητα του μύθου. Μέσα από μια ανάστροφη πορεία, από την ιστορία στον μύθο, η κραυγή θα κινήσει τα ιστία της ψυχής του στατικού αυτού έργου: έκσταση – αλλαγή κατάστασης (μεταξύ άλλων)· έξοδος, επίσης, από τον κανονιστικό εαυτό.

Σε αντίθεση με τα πολύτεχνα έργα της εποχής του, οι *Αναπαραστάσεις* του Χρήστου δεν συνιστούν εκδοχές αφανισμού του εγώ, διαμαρτυρίας, συγκατάβασης ή ακόμη και κατάδειξης της απώλειας νοήματος. Αντιθέτως, διανοίγουν πρόσβαση σε έναν διευρυμένο εαυτό μέσω της βιωματικής σχέσης με τη μυθική παν-χρονικότητα, δίνοντας δρόμο προς την εκ νέου άρθρωση του νοήματος από τις πλέον άφατες ρίζες του, την απειροσύνη και την μοναδικότητα της κραυγής, εκεί όπου η φωνή φανερώνει βιωματικά στο σώμα το παράδοξο του νοήματος, ως το μεταίχμιο του να κατέχεις και να κατέχεσαι.[80] Κλείνω, έτσι, με την "οντο-πολιτική" προσέγγιση του Κώστα Αξελού:

> Το κλειδί είναι η ιδιοκτησία: αν παύσει ο άνθρωπος να θεωρεί εαυτόν και περίγυρο ιδιοκτησία, τότε θα νιώσει ως ιδιοκτησία του κόσμου, που ο ίδιος αγνοεί κάθε μορφή ιδιοκτησίας.[81]

Γεωργία Σπυροπούλου: *Bacchantes* (2010)

> Η ηλεκτρονική σωματική / αισθαντική διαθεσιμότητα ανακαλύπτει την φωνή εκ νέου: καθώς η παρουσία της φωνής γίνεται η βάση για μια ακροαματική σημειωτική, η φωνή αποχωρίζεται το νόημα και γίνεται αντιληπτή ως χειρονομοποίηση [gesticulation], ως ηχώ από τα μπουντρούμια των παλατιών της λογοτεχνίας.[82]

Όπερα για σόλο φωνή απροσδιόριστης κατηγορίας, βασισμένη στο πρωτότυπο έργο του Ευριπίδη και γραμμένη εις μνήμην και προς τιμήν του Ιάννη Ξενάκη (*hommage à Xenakis*). Οι *Βάκχες* εντάσσονται στη γενεαλογία των έργων *Klama* (2006), για οκταμελή χορωδία, live electronics και «ακουσματικά αρχεία» (audio documents), όπως τα αποκαλεί η συνθέτρια, και *Bouches* (2008), για υψίφωνο, σύνολο και ηλεκτρονική μουσική, έργο αφιερωμένο στον Demetrio Stratos. Στο πραγματευόμενο έργο, τα παραπάνω αναμιγνύονται σε ένα αφαιρετικό όσο και πολυπρόσωπο "ηχόδραμα". Ένας ερμηνευτής υποδύεται τέσσερις ρόλους, βάσει επεξεργασίας μέσα από τρεις (ηχητικά) εικονικές μάσκες (virtual masks): μία φυσική, μία τεχνητή και μία προκύπτουσα από τη μίξη φυσικής και τεχνητής. Οι ρόλοι βρίσκονται σε συναρμογή με συγκεκριμένες φωνητικές τοποθετήσεις, φιλτραρισμένες από τις τρεις μάσκες, οι οποίες είναι προσχεδιασμένες και ελεγχόμενες μέσω max/msp.[83]

[79] Αριστοτέλης, *Περί ψυχής*, εισαγωγή – σχόλια – μτφρ. Αναστασία-Μαρία Καραστάθη, Ζήτρος, Αθήνα 2003, σ. 85.

[80] Με όρους του Cassirer, αυτό αναλύεται χάριν κατάδειξης των κοινών απαρχών γλώσσας και μύθου – και κατ' επέκταση τεχνικής και λόγου – ως «εγώ» και «είναι». Βλ. Ernst Cassirer, *Γλώσσα και Μύθος*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, Αθήνα 2008, σ. 101-105.

[81] Κώστας Αξελός, *Ο φιλόσοφος Κώστας Αξελός (1983)*, https://www.youtube.com/watch?v=acJimhG1DDQ&t=11s (τελευταία πρόσβαση: 9 Δεκεμβρίου 2025).

[82] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, Routledge, London – New York 2006, σ. 142.

[83] Georgia Spiropoulos και Anastasia Georgaki, "Virtual masks in the *Bacchae* by Georgia Spiropoulos (IRCAM, 2010): exploring tragic vocality in Max/Msp environment", 2012 (διαθέσιμο στη διεύθυνση: http://scholar.uoa.gr/sites/default/files/georgaki/files/47_virtualmasks_spyropoulos.georgaki.smc2012-276.pdf, τελευταία πρόσβαση: 20 Σεπτεμβρίου 2026), σ. 2-3.

Ο χορός συντίθεται από ηλεκτροακουστική μουσική εκ παραλλήλου προς αλγοριθμική μεταχείριση της σόλο φωνής και του σκηνικού φωτισμού σε πραγματικό χρόνο. Αυτά, σε συνδυασμό με τη σύνδεση ρόλου – μικροφώνου σε επιλεγμένα σημεία της σκηνής, συμπληρώνουν με έναν κινητικό εξαναγκασμό τις ηχητικές μάσκες και τα φωνο-τοπία τους, φτιάχνοντας μια νέο-συμβολική τελετουργία. Ο χορός συγκροτεί ένα μετα-σκηνικό υπό μορφή ρευστού ηχοτοπίου από επεξεργασμένες φωνές, ήχους αστικού τοπίου (σειρήνες), ηχοχρωματική χρήση μουσικών οργάνων και avant-garde τεχνικών τους, διαστηματικό περιορισμό στην ογδόη και στη δεύτερη μικρή, κατά κύριο λόγο (παραπέμποντας αφενός στο ίσο και αφετέρου στο μοιρολόι), μαζί με μεμβρανόφωνα κρουστά και ανάσες κατανεμημένες σε ρυθμούς που παραπέμπουν στον τόπο καταγωγής του Διονύσου, τη Φρυγία (αποσπασματική παλμικότητα που φέρει σπαράγματα ρυθμικών σχημάτων σε 9/8, 12/8 κ.λπ.).

Ηχώντας σχεδόν σαν σμήνος από ψηφιακά όρνεα, το προετοιμασμένο (ready made) υλικό μεταβάλλεται σε συνομιλία με τη φωνή του ερμηνευτή, αναπαράγοντας ένα σύμπαν εκδίκησης. Έτσι, αρχέγονο και μέλλον ενώνονται μέσα από ένα σήμα κινδύνου σε υπαινικτική σύνδεση με τον αποκλεισμό του διονυσιακού. Πρόκειται για ένα ζήτημα που έχει λάβει πληθώρα κωδικοποιήσεων, εκτεινόμενων από την αντι-σωκρατική οπτική του Nietzsche, το πειθαρχημένο σώμα και την κριτική του Διαφωτισμού εκ μέρους του Foucault, έως την «hauntology» του Derrida, ο οποίος υποστηρίζει πως «η οντολογία δεν είναι παρά ένας εξορκισμός!»,[84] υπονοώντας τον αποκλεισμό του ξένου, του ανοίκειου, του διαφορετικού, εν μέσω επιπλέον σηματοδοτήσεων.

Η άρθρωση μερών και ρόλων ακολουθεί το αρχαίο κείμενο, ξεκινώντας από τον πρόλογο και καταλήγοντας στην έξοδο. Αξιοποιώ τη (γενική) ορολογία της συνθέτριας, ως ακριβέστερη όσο και ευφάνταστη. Ο πρόλογος (Dieu au masque) λειτουργεί σαν «ηχητικό graffiti», φέροντας την ταυτοτική υπογραφή του έργου. Κάθε μέρος συνιστά ένα πολυπρόσωπο φωνο-τοπίο. Στην έξοδο (Tête), ο χορός των Βακχών συνιστά αποκλειστικά αποτέλεσμα της επεξεργασίας της ζωντανής φωνής, φιλτραρισμένης σε αποσπάσματα από τα Αναστενάρια, τις τελετές θρήνου της Νέας Γουινέας, θραύσματα ηχογραφήσεων του Demetrio Stratos κ.ά. Το πολυπρόσωπο προ-ηχογραφημένο υλικό και η ζωντανή επιτέλεση υπακούουν σε μια διαλογική πορεία μεταμόρφωσης, που καθιστά τον αυτοσχεδιασμό κομβικό. Ως εκ τούτου, της συνθετικής διαδικασίας προηγήθηκε χρονικά μια εκτεταμένη διερεύνηση με τον πειραματικό φωνητικό ερμηνευτή Médéric Collignon (σε σχέση με την άρθρωση, με μορφές αναπνοής, με τη διεύρυνση του ηχοχρωματικού-αρμονικού φάσματος κ.λπ.), η οποία ήταν καθοριστική για την μορφοποίηση του έργου: έτσι, γεννήθηκε ένα ονοματο-ποιητικό σύμπαν, που βρίσκεται στα όρια του νοήματος.

Όπως σημειώνει ο Hans-Thies Lehmann, «στο μεταδραματικό θέατρο, φωνή και θόρυβος συγχωνεύονται στην ιδέα ενός ηχοτοπίου».[85] Εν προκειμένω, πρόκειται για την ανασύνθεση απόηχων προς κατασκευή μιας προ-γλώσσας μέσα από τη γλώσσα του Ευριπίδη, η οποία επιτείνει την αίσθηση της απειλής λόγω της ομοίωσής της με μια ακατάληπτη "βαρβαρική". Ταυτόχρονα, ενσωματώνει ηχητικά τον κατατεμαχισμό και την απώλεια ταυτότητας, τα οποία είναι κυρίαρχα στο πρωτότυπο κείμενο. Όλα ενοποιούνται στην κραυγή του τελευταίου μέρους, όπου η Αγαύη-δολοφόνος, η

[84] Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York – London 1994, σ. 201-202. Αποφεύγω την ελληνική μετάφραση του όρου ως «στοιχειολογία», διότι με αυτή δεν αναδεικνύεται το λογοπαίγνιο επί του οποίου ο Derrida χτίζει τη σκέψη του συγκριτικά προς την «οντολογία» («ontology»). Από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ «οντολογίας» – «στοιχειολογίας» (δηλαδή «ontology» – «hauntology») καθίσταται ακριβώς δυνατόν να παραχθούν οι ποικίλες σηματοδοτήσεις του επινοημένου όρου «Hauntology».

[85] Lehmann, ό.π., σ. 148.

νηφάλια Αγαύη-θρήνος, ο αποκεφαλισμένος Πενθέας, μαζί και το σαρδόνιο γέλιο του θεού, ενώνονται μέσα από το παρατεταμένο της ίσο σε μια κοινή πράξη αποχώρησης. Η κραυγή αυτή επιλέχθηκε για να διασπαρεί μέσω μεγαφώνων τόσο στον σκηνικό χώρο όσο και στον χώρο των θεατών, προς παραπομπή στην κυκλική χωροταξία του μοιρολογιού. Η συμπύκνωση αυτού του «ήχου της ανθρωπότητας»,[86] που ενδιαφέρει τη Σπυροπούλου, σε μια τεχνολογικά διαμεσολαβημένη κραυγή θα κλείσει το παρόν άρθρο, οδηγώντας στην «τεχνομυθολογία».

Επίλογος: Περί κραυγής και «τεχνομυθολογίας»

Κατά τα παραδείγματα που προηγήθηκαν επιχειρήθηκε η ανίχνευση της κραυγής σε μεταφορικές, συμβολικές καθώς και κυριολεκτικές σαρκώσεις της. Αντιμετωπίζοντάς τη με μια ευρεία οπτική, το παρόν κείμενο συνιστά μια απόπειρα αναγωγής της κραυγής και των μεταμορφώσεών της σε κοινό μέτρο ανάλυσης και σύγκρισης έργων που διαπνέονται από διαφορετικά ύφη. Κλείνοντας, θεωρείται απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στην «τεχνομυθολογία» συγκριτικά προς την οικουμενικότητα της κραυγής, όπως αυτή εδράζεται στο σώμα και στη γέννηση ως αναγκαιότητα.[87]

Ο όρος «τεχνομυθολογία» προκύπτει από την στοχαστική περιπλάνηση του επινοητή του, Κώστα Αξελού. Οντολογικά επισκοπούμενοι, μύθος, λόγος και τεχνική τίθενται ως άνευ αρχής μετά-κίνηση προς το εκλιπόν, εντός ενός παρατεταμένου τέλους: «Γινόμαστε οι μετρημένοι τυχοδιώκτες ενός κόσμου που, χωρίς να έχει εγκαταλείψει τη μυθολογία, έχει έντονα δεσμευθεί μέσα στην τεχνολογία».[88] Το τέλος της τέχνης και η αντικατάστασή της από την αισθητική συνιστά για τον φιλόσοφο προανάκρουσμα μιας εξαϋλωμένης συνθήκης επιβίωσης: «Η τέχνη, όμως, δεν έχει ήδη μπει στην εποχή του παρατεταμένου τέλους; Ζει ή επιζεί;».[89] Εντός της σύγχρονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας, η τεχνολογία ανάγεται κυριολεκτικά σε «τεχνομυθολογία». Φτιάχνοντας τη δική της κοσμογονία, στρέφεται σε μιξογενείς οντότητες, υβριδισμούς και μεταμορφώσεις, που προβάλλονται ως ένας μη ανθρωποκεντρικός και διευρυμένος τρόπος πρόσληψης, αντίληψης, επικοινωνίας και υπάρχειν.[90]

[86] Βλ. *Alliance Française Bruxelles-Europe – Meet Georgia Spiropoulos*, 28 Ιανουαρίου 2019, http://www.georgiaspiropoulos.com/texts/spiropoulos_geografia_sonora_af_bruxelles.pdf (τελευταία πρόσβαση: 30 Απριλίου 2026), σ. 2.

[87] Ένα σύντομο σχόλιο από έμφυλη σκοπιά, εστιασμένο στο δίδυμο γέννηση – κραυγή ως απαρχή του ευθύγραμμου χρόνου της ατομικής ζωής, ως αφήγησης αλλά και ως ιστορίας: παρατηρείται ότι η κραυγή στις υπαινικτικές μορφές της αποδίδεται στη γυναίκα (στα τέσσερα πρώτα έργα), ενώ στη συμπαγή, αποφασιστική μορφή της αποδίδεται στον άνδρα (στα δύο τελευταία)· στην μορφή, δηλαδή, κατά την οποία προσιδιάζει περισσότερο στη συμπύκνωση του φωνητικού δυναμικού της γέννησης και δύναται να αναπροσδιορίσει τον ρου του χρόνου, η κραυγή κατανέμεται (ασύνειδα, φυσικά) από συνθέτες και συνθέτριες στο ανδρικό φύλο ως το δρων ιστορικό υποκείμενο. Από την παρατήρηση αυτή διαλέγω το εξής ερώτημα: Πώς θα ηχούσε η γυναικεία κραυγή σε μια αντίστοιχα αποφασιστική εκδοχή; Κατά πόσον ο φόβος και η ενοχοποίηση απέναντι στην άμεση γυναικεία φωνητική έκφραση δεν θα ενεργοποιούσε ερμηνευτικά σχήματα που την παρωδούν ή την απαξιώνουν, με προεξάρχοντα τον λεκέ της υστερίας; Η γυναικεία κραυγή, όπως το μοιρολόι, που δια νόμου εξαναγκάστηκε σε παραμονή εντός των τειχών του οίκου, βρίσκεται κατά κανόνα εξίσου συγκαλυμμένη σε κατατεμαχισμούς φωνής, σε συμβολικά διαστήματα και στην αναπαράσταση του ψυχικά παρεκκλίνοντος. Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο πως – ακόμη και σε αυτή την κεκαλυμμένη μορφή της – υπόκειται κυρίως στον καταμερισμό "κραυγή-παράλογο" (όχι στην καταμερισμό "κραυγή-γέννηση"). Παρατηρούμε και εδώ τον φόβο απέναντι στην επαναστατική δυναμική του μοιρολογιού, που βρίσκεται σε άρρηκτη σύνδεση με τη ζωή που έρχεται στον κόσμο. Αυτά έχουν θιγεί στο προαναφερθέν άρθρο των Μανιού και Κογιάμη, ό.π., σ. 531-539 (με παράδειγμα τη *Lucia di Lammermoor*).

[88] Κώστας Αξελός, *Μεταμορφώσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2005, σ. 37.

[89] Ό.π., σ. 174.

[90] Βασιζόμενη στα θεμελιακά κείμενα των Wittgenstein, Cassirer και Heidegger, έχω ορίσει και παρουσιάσει εννοιολογήσεις της «τεχνομυθολογίας» στα εξής συνέδρια: "Silence screaming or Scream silencing:

Η θεμελιώδης βιοπολιτική διάκριση «ζωής» και «βίου» αναδεικνύει τον συσχετισμό *κραυγής – γέννησης* εντός "τεχνομυθολογικού περιβάλλοντος" σε δείκτη κοινωνιολογικής ανάλυσης αλλά, πιθανώς, και αισθητικής αξιολόγησης. Κατά τη μεταδιδακτορική έρευνά μου, μέρος της κριτικής προσέγγισης στο "τεχνομυθολογικό γίγνεσθαι" συνίσταται στο προανάκρουσμα νέων μορφών απανθρωποποίησης και ριζικών μετατοπίσεων στην ανθρώπινη εμπειρία, που διαφαίνονται στη χρήση της φωνής εντός τεχνολογικής διαμεσολάβησης.

Ενδεικτικά, στο τελευταίο παράδειγμα ανακύπτουν νέα νομικά και ηθικά ζητήματα που αφορούν τη συναίνεση, τη λογοκλοπή και την κρυφή εργασία. Εξαιρετικά σοβαρά είναι τα φαινόμενα έμμεσης σύγκλισης τέχνης και ζωής που πραγματοποιούνται κατά την εξομοίωση κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας ή απλής χειρονομίας σε μια προδιαγεγραμμένη πορεία απορρόφησης δεδομένων. Αυτή η πορεία χαρακτηρίζει τις αναδυόμενες οικονομίες του συναισθήματος και της δράσης (economies of affect and action) σε συνδυασμό με τα – πρόσφατα – μεγάλα γλωσσικά μοντέλα, τα οποία εισχωρούν εκεί όπου η συγκίνηση (emotion) γίνεται κίνηση (motion) και τούμπαλιν, επιτελώντας πρωτοφανώς αφανή έλεγχο σε όλες τις πραξιακές κλίμακες κάθε ξεχωριστού ατόμου και επιτυγχάνοντας μια μαζική προγνωστική ανακατεύθυνση του μέλλοντος. Αυτή ομοιάζει της εξάλειψης του μέλλοντος ως μιας ακόμη ετερότητας, δηλαδή «ως ξένου και αγνώστου».[91] Η ακύρωση του μέλλοντος συνιστά μεταφορική ακύρωση της γένεσης, ενόσω ρευστοποιεί την κραυγή εντός πλήθους βιομετρικών φωνητικών μεταλλάξεων.

Τέλος, συμβαδίζοντας με τον Γιάννη Χρήστου, υποστηρίζω πως στα παραδείγματα που εξετάστηκαν οι συμβολισμοί ανα-γέννησης έως και γένεσης της κραυγής καθρεφτίζουν την ανάγκη απεγκλωβισμού της τέχνης από την αισθητική προς την επαν-απόδοσή της στο ανθρώπινο, ενώ στο τελευταίο έργο το μέσο ανακατευθύνει την απόδοση αυτή προς το τεχνολογικό. Κατά την "τεχνομυθολογική κραυγή" των *Bacchantes*, το σώμα δεν «δραπετεύει από το στόμα», αλλά ρευστοποιείται μέσα από αλγοριθμικές διαδικασίες εξουθένωσης για να εντοιχιστεί σε μια «επίπεδη οντολογία» (flat ontology).[92] Αυτή αναπροσδιορίζει ζητήματα χώρου και παρουσίας, αποδυναμώνοντας οντολογικά αλλά και βιολογικά το ανθρώπινο. Από τα ποικίλα διαφαινόμενα ζητήματα νέας απανθρωποποίησης εδώ θίγεται το – κατά την ανάλυσή μου – κορυφαίο: η απενσωμάτωση, η εργαλειοποίηση και η ρευστοποίηση της φωνής εντός ετερόκλητων υλικών προς διάχυση σε ένα ομογενοποιημένο φωνο-τοπίο. Αυτά όχι μόνον απηχούν τη νοοτροπία του ολοκληρωτισμού, αλλά σαρκώνουν τις πιο ακραίες πρακτικές του.[93] Πόσο

Defining 'Technomythology' as Convergence and Tautology via Posthuman and Mythological Voices' Ambiguities", εισήγηση κατόπιν πρόσκλησης στο ετήσιο συνέδριο *Digital Worlds*, Workshop "Digital (dis)embodiments in human practices", Τμήμα Φιλοσοφίας / Ινστιτούτο Διεπιστημονικής Φιλοσοφίας του Mary Immaculate College (MIC), Κέντρο Ψηφιακών Μέσων και Τεχνών του Πανεπιστημίου του Limerick (UL), 2026 (Ιρλανδία) – υπό έκδοση κατόπιν επιλογής στα πρακτικά του συνεδρίου από το περιοδικό *Tijdschrift voor Filosofie: Louvain Journal of Philosophy* (σε επιμέλεια των Giuseppe Torre και Mike Buttler)· "I(ce) scream and silence: Examining mythological voice and technomythology via the denominator of scream", εισήγηση στο ετήσιο συνέδριο IPPT (International Platform for Performer Training), Ινστιτούτο Red Monkey, Λονδίνο 2026 (Ηνωμένο Βασίλειο)· "Resonance or Resistance: A comparative chronicle from objective to the 'objectified' voice", εισήγηση στο ετήσιο συνέδριο *Digital Worlds*, Virtual Workshop, 2025, Πανεπιστήμιο της Βόρειας Ντακότα, Πανεπιστήμιο του Βορείου Τέξας (Η.Π.Α.).

[91] Μπιουνγκ-Τσουλ Χαν, *Η κοινωνία της παρηγορίας*, μτφρ. Βασίλης Τσαλής, Opera, Αθήνα 2021, σ. 38.

[92] Stelarc, στο: Nicola Liberati, "Interview with Stelarc on digital intimacy", *New Techno-Humanities* 4/1, 2024, σ. 2-4: 2.

[93] Τόσο αυτό όσο και όλα τα παραπάνω ζητήματα, με τις αντίστοιχες βιβλιογραφικές θεμελιώσεις, παρουσιάζονται εκτενώς στο: Katerina Maniou, "Resonance or Resistance: Vocal dislocations as Meaning dislocations, foreshadowed in the Space of Performing Arts", *Culture Teatrali*, 25 Μαΐου 2026, https://cultureteatrali.it/resonance-or-resistance-vocal-dislocations-as-meaning-dislocations-foreshadowed-in-the-space-of-performing-arts.

απέχει το «καθαρό μυθικό παρελθόν» που επικαλείται ο φασισμός[94] με στόχο τον "υπερβόρειο υπερ-άνθρωπο", και πόσο το ανθρώπινο από τον χώρο του μύθου; Το σώμα, το δικαίωμα στην κραυγή και στην "επωνυμία" της προανακρούουν μια απάντηση, σχεδόν – βακχική – προειδοποίηση.

[94] Jason Stanley, *Πώς λειτουργεί ο Φασισμός*, μτφρ. Γιώργος Μπαρουξής, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018, σ. 19.

Έκσταση και ελευθερία: Από τους αρχαίους ελληνικούς στροβιλιστικούς χορούς στο βιεννέζικο βαλς

Flavia Sabia

Είδη μουσικής που συνδέονται με την έκσταση και τον στροβιλιστικό χορό συνοδεύονται συχνά από θεραπευτικές επιδράσεις ή από την ιδέα της ελευθερίας σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν: α) οι αρχαίοι ελληνικοί διονυσιακοί χοροί, οι οποίοι οδηγούν στην έκσταση (*έκστασις*: κατάσταση έντονου ψυχικού ενθουσιασμού)· β) ο διάσημος χορός της ταραντέλας της νότιας Ιταλίας, ο οποίος θεραπεύει τον *ταραντισμό*· και γ) το βιεννέζικο βαλς, το οποίο ταυτίζεται με την απόδραση από την καθημερινότητα, σύμφωνα με τα αισθητικά ιδεώδη του ρομαντισμού.

Στην αρχαία Ελλάδα, οι χοροί προς τιμήν του θεού Διονύσου είχαν ξέφρενο και χαοτικό χαρακτήρα· απαιτούσαν μουσική συνοδεία με διαπεραστικά ηχοχρώματα και έντονες δυναμικές αντιθέσεις, γι' αυτό παρουσίαζαν σαφή προτίμηση στα πνευστά όργανα, κυρίως στον αυλό και τον δίαυλο, ενώ συχνά στο σύνολο πνευστών προστίθεντο κρουστά όργανα, όπως κρόταλα, τύμπανα και κύμβαλα. Η αρμονία βασιζόταν κυρίως στο χρωματικό και το εναρμόνιο γένος, χωρίς αυτό να αποτελεί απαρέγκλιτο κανόνα. Στη χορική λυρική ποίηση, το διονυσιακό πνεύμα αντιπροσωπεύει την παράλογη πλευρά του ατόμου και της ύπαρξης, το χάος που δεν μπορεί να περιληφθεί σε μια συστηματική και εύτακτη ανάλυση, καθώς εκφράζεται μέσω του ενστίκτου, του αισθησιασμού και της μέθης που οδηγεί στην έκσταση. Χαρακτηριστικό χορικό τραγούδι της λατρείας του Διονύσου είναι ο διθύραμβος, ο οποίος πιθανότατα προέρχεται από τη Θράκη ή από τις περιοχές της Λυδίας και της Φρυγίας στη Μικρά Ασία, καθώς βασίζεται κυρίως στον λύδιο, τον φρύγιο και τον υποφρύγιο τρόπο. Σύμφωνα με τη θεωρία του ήθους, οι τρόποι αυτοί συνδέονται με τη διέγερση και την πρόκληση έντονων συναισθημάτων, οδηγώντας εν τέλει στην κάθαρση (Sachs, 1996: πρώτα κεφάλαια).

Ο διθύραμβος είναι ένα ρυθμικό και εμμονικό τραγούδι, το οποίο συνοδεύεται από έναν αχαλίνωτο και απελευθερωτικό χορό, που χαρακτηρίζεται από στροβιλιζόμενες (έντονα περιστροφικές), άναρχες και βίαιες κινήσεις. Η τελετουργία περιλαμβάνει τον «σπαραγμό» (από το ρήμα *σπαράσσω*) και ακολουθείται από την «ωμοφαγία» (από τη λέξη *ωμός*) που παραπέμπει στη θανάτωση και τον διαμελισμό ενός άγριου ζώου με γυμνά χέρια και στην κατανάλωση της ωμής σάρκας του ενώ ακόμη αιμορραγεί. Η τελετουργία αποσκοπεί στην επίτευξη μιας ιδιαίτερης κατάστασης κατοχής και ζωτικής ενέργειας, την οποία οι Έλληνες αποκαλούσαν «ενθουσιασμό». Ετυμολογικά, ο όρος παραπέμπει στην ιδέα της θεϊκής κατοχής, καθώς αποτελείται από το πρόθεμα *εν* και τη λέξη *θεός*, δηλώνοντας κυριολεκτικά ότι κάποιος «έχει τον θεό μέσα του». Ο διθύραμβος συνδέεται άμεσα με τη γέννηση της τραγωδίας, η οποία ετυμολογικά σημαίνει «τραγούδι των τράγων». Κατά τη διάρκεια της τελετής, πενήντα εκτελεστές διθυράμβου, κρατώντας γιρλάντες προς τιμήν του Διονύσου, παρατάσσονταν κυκλικά γύρω από τη θυμέλη, σχηματίζοντας την πρώτη μορφή του χορού. Ο κυκλικός αυτός χορός ονομάστηκε τυρβασία, από τη λέξη *τύρβη* («φασαρία», «ταραχή»), και χαρακτηρίζεται από γρήγορες, ταραχώδεις και αχαλίνωτες κινήσεις, ανάλογες με εκείνες των αρχαϊκών διονυσιακών τελετουργιών.

Άλλες μορφές χορού και μουσικής με διονυσιακό χαρακτήρα είναι ο κώμος, το όκλασμα και η σίκιννις (Morselli, 2018: πρώτα κεφάλαια). Ο κώμος αναφέρεται σε ένα είδος εορταστικής πομπής, πεζής ή επί άμαξας, η οποία χαρακτηρίζεται από ακραίες συμπεριφορές και οργιαστικές εκδηλώσεις, ως αποτέλεσμα της μέθης στην οποία βρίσκονται οι συμμετέχοντες. Εξίσου συχνές είναι οι σεξουαλικές αναφορές για την γονιμότητα και την αναπαραγωγή, κεντρικά στοιχεία της διονυσιακής λατρείας, σε συνδυασμό με τη λατρεία του κρασιού ως μέσου έκστασης. Στις παραστάσεις των αγγείων απεικονίζονται χαρακτηριστικές στροφικές κινήσεις, όπως κάμψεις των ποδιών προς τα εμπρός ή προς τα πίσω, ανυψωμένοι ή χαμηλωμένοι λυγισμένοι αγκώνες, χειρονομίες προς τα γεννητικά όργανα και περιστροφές του κάτω μέρους του σώματος. Τα τραγούδια και οι χοροί του κώμου θεωρούνται πρόδρομοι της κωμωδίας. Ο Αριστοτέλης, στην *Ποιητική* (περ. 334-330 π.Χ.), αναφέρει ότι η λέξη «κωμωδία» προέρχεται από την ένωση των λέξεων *κώμος* και *ωδή* («τραγούδι»), αποδίδοντάς της έτσι τη σημασία του «τραγουδιού του κώμου».

Το όκλασμα είναι ένας ακροβατικός χορός, ο οποίος απαντά σε δύο εκδοχές. Η πρώτη συνδέεται με τη λατρεία της θεάς Αρτέμιδος και εκτελείται κυκλικά, με τους χορευτές να κρατούν ασπίδες σε σχήμα μισοφέγγαρου. Η δεύτερη συνδέεται με τη λατρεία της θεάς Δήμητρας, προστάτιδας της γεωργίας και της γονιμότητας, και χορεύεται από τις γυναίκες της Αθήνας κατά τη διάρκεια των Θεσμοφορίων, της τριήμερης γιορτής που τελούταν την εποχή της σποράς του σιταριού. Μεταξύ των δεξιοτεχνικών κινήσεων του οκλάσματος συγκαταλέγεται το εναλλασσόμενο τίναγμα των ποδιών προς διαφορετικές κατευθύνσεις, το οποίο εκτελείται με το σώμα κουλουριασμένο στο έδαφος. Παρόμοια κίνηση συναντάται στον παραδοσιακό ουκρανικό χορό hopàk (ή gopàk). Επιπλέον, σε αρκετές κεραμικές παραστάσεις οι χορευτές απεικονίζονται με τα χέρια υψωμένα πάνω από το κεφάλι.

Με τη γέννηση και την ανάπτυξη του θεάτρου (6ος-5ος αιώνας π.Χ.), η σίκιννις εξελίχθηκε στον χαρακτηριστικό χορό του σατυρικού δράματος. Σύμφωνα με τον Λουκιανό από τα Σαμόσατα, το όνομά της προέρχεται από έναν σάτυρο ονόματι Σίκιννη. Πρόκειται για χορό ακροβατικού χαρακτήρα, που διακρίνεται από μιμητικές χειρονομίες και ιδιαίτερα γρήγορες κινήσεις των χεριών, όπως τις «σκωψ» (χέρι με τον καρπό σε κάμψη), «χειρ σιμή» (παλάμη στραμμένη προς τα έξω, καρπός λυγισμένος σε ορθή γωνία και χέρια υψωμένα με ελαφρώς λυγισμένους αγκώνες) και «χειρ καταπρηνής» (παλάμη στραμμένη προς το έδαφος, με τα χέρια τεντωμένα προς τα πίσω). Οι χοροί που εκτελούνται κατά τη διάρκεια των Μυστηρίων, δηλαδή των τελετών μύησης στη λατρεία μιας θεότητας, μπορούν επίσης να θεωρηθούν διονυσιακού χαρακτήρα. Οι μυστηριακές τελετές χαρακτηρίζονταν από μυστικότητα, καθώς οι συμμετέχοντες επιδίωκαν να ενταχθούν στην κλειστή κοινότητα των μυημένων, προσβλέποντας σε οφέλη τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής τους όσο και μετά τον θάνατο. Για τον λόγο αυτόν, οι τελετές πραγματοποιούνταν τη νύχτα και εκτός των ορίων της πόλης.

Η στροβιλιζόμενη έκσταση εμφανίζεται επίσης στην ταραντέλα, έναν αρχαίο χορό ιταλικής προέλευσης, του οποίου η ονομασία πιθανότατα συνδέεται με την πόλη του Τάραντα, πρωτεύουσα της Μεγάλης Ελλάδας. Σύμφωνα με την παράδοση, το δάγκωμα της αράχνης Lycosa tarantula προκαλούσε μια νευρολογική και ψυχική διαταραχή, η οποία θεραπευόταν μέσω μιας τελετουργίας μουσικής και χορού. Κατά τον 17ο αιώνα, η ταραντέλα κέντρισε το ενδιαφέρον του Athanasius Kircher, ο οποίος στο έργο του *Magnes sive de arte magnetica* (1641) μεταγράφει ορισμένες μελωδίες και αναφέρεται στην «ιατρομουσική» (από την ελληνική λέξη *ιατρός*), υπογραμμίζοντας τις θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής. Τον 18ο αιώνα επικρατεί η «ναπολιτάνικη ταραντέλα», γνωστή και ως «σύγχρονη ταραντέλα», η οποία εκτελείται ως χορός ερωτοτροπίας. Η μορφή της

αποδίδεται στην επίδραση της ισπανικής κυριαρχίας στη Νάπολη, καθώς παρουσιάζει έντονα ερωτικά και εκφραστικά στοιχεία, συγγενή με εκείνα των ισπανικών χορών της sarabande και της chaconne. Ο χορός συνοδεύεται συνήθως από καστανιέτες (Sabia & Morselli, 2022: πρώτα κεφάλαια).

Το βαλς, το οποίο χαρακτηρίζεται από τον αδιάκοπο στροβιλισμό του, δεν έχει απολύτως τεκμηριωμένη προέλευση. Θεωρείται, ωστόσο, ότι παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τον γαλλικό χορό volta του 16ου αιώνα, τον οποίο προτιμούσαν ιδιαίτερα ο Ερρίκος Γ΄ της Γαλλίας και η Ελισάβετ Α΄ της Αγγλίας. Η ονομασία *volta* προέρχεται από το γαλλικό ρήμα *volter* («γυρίζω») και ο χορός προκαλούσε σκάνδαλο εξαιτίας της στενής σωματικής επαφής των ζευγαριών. Οι διαδοχικές στροφές προκαλούν έντονη ζάλη, η οποία συχνά συνδέεται με μια κατάσταση εκστατικής μέθης. Η ονομασία βαλς (Walzer), ωστόσο, προέρχεται από το γερμανικό ρήμα *walzen* («κυλιέμαι», «περιστρέφομαι») και η καταγωγή του συνδέεται με γερμανόφωνους λαϊκούς χορούς, όπως η Allemande και το Ländler, έναν δημοφιλή χορό στις ορεινές περιοχές της Αυστρίας. Οι χοροί αυτοί εκτελούνταν ήδη από παλαιότερες εποχές στις λαϊκές γιορτές της υπαίθρου και, στα μέσα του 18ου αιώνα, άρχισαν να εισέρχονται στις αστικές κοινωνίες της Κεντρικής Ευρώπης. Περί το 1767, ένας ιδιαίτερα δημοφιλής χορός με την ονομασία *valse* διαδόθηκε στο Παρίσι και σύντομα εξαπλώθηκε και σε άλλες γαλλικές πόλεις. Λίγα χρόνια αργότερα, ο Goethe αναφέρεται στον χορό αυτό στο μυθιστόρημά του *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), στη σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής ερωτεύεται τη Lotte κατά τη διάρκεια ενός χορού, τον οποίο εκείνη ερμηνεύει με χάρη: «Χορεύει με όλη της την καρδιά και την ψυχή. Η φιγούρα της είναι γεμάτη αρμονία, κομψότητα και χάρη, σαν να μην έχει συνείδηση για τίποτε άλλο και να μην την απασχολεί καμία άλλη σκέψη ή συναίσθημα· και, αναμφίβολα, εκείνη τη στιγμή κάθε άλλη αίσθηση έχει εξαφανιστεί».

Λόγω της φύσης του, το βαλς απαγορεύτηκε κατά καιρούς τόσο από την εκκλησία όσο και από πολλές πολιτικές αρχές, γεγονός που φαίνεται ότι ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την επιθυμία του κοινού να το χορεύει. Πριν από το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, η διάδοσή του ήταν τόσο μεγάλη, ώστε το 1789 χορευόταν σε τουλάχιστον επτακόσιους χώρους μόνο στο Παρίσι. Μετά τη Γαλλική Επανάσταση, η οποία ανέδειξε τις αρχές της ελευθερίας και της ισότητας, η δημοτικότητα του βαλς αυξήθηκε ακόμη περισσότερο. Σταδιακά, το βαλς ταυτίστηκε με την ιδέα της ελευθερίας και αποτέλεσε μία από τις πρώτες εκφράσεις της «νέας αντίληψης για τη ζωή». Σύμφωνα με τη ρομαντική αισθητική, η απόλαυση της εγκατάλειψης και η έκσταση της αυτοπαράδοσης οδηγούν σε μια προσωρινή απόδραση από την πραγματικότητα. Κατά την περίοδο των Ναπολεόντειων Πολέμων, το βαλς διαδόθηκε στην Αγγλία και την Αυστρία, όπου γνώρισε τη μεγαλύτερη άνθησή του, ιδιαίτερα στη Βιέννη. Μέχρι περίπου το 1830, το βαλς διέφερε σημαντικά από την μορφή με την οποία είναι γνωστό πλέον σήμερα. Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα χορευόταν σε πιο αργό ρυθμό και παρουσίαζε έντονες μορφολογικές ομοιότητες με την Allemande και το Ländler. Οι στροφές πραγματοποιούνταν κυρίως μέσω της διαπλοκής των χεριών πάνω από το κεφάλι και όχι με τις συνεχείς περιστροφές του ζευγαριού που επικράτησαν αργότερα.

Στις αρχές του 19ου αιώνα, ο Philippe Musard (1792-1859) υπήρξε ο σημαντικότερος συνθέτης χορευτικής μουσικής στο Παρίσι, ενώ αντίστοιχη θέση στο Λονδίνο κατείχε ο Louis-Antoine Jullien (1812-1860). Η καθιέρωση, ωστόσο, του βιεννέζικου βαλς συνδέεται κυρίως με τον Johann Strauss τον πρεσβύτερο (1804-1849) και τον Johann Strauss τον νεότερο (1825-1899): αμφότεροι, αξιοποιώντας τις δυνατότητες της διευρυμένης ορχήστρας, ανανέωσαν τη χορευτική μουσική και επαναπροσδιόρισαν τον κοινωνικό χορό, συνδυάζοντας στοιχεία της ιταλικής και της γαλλικής λυρικής παράδοσης (Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini και Auber), τη δεξιοτεχνική αισθητική των Paganini και Liszt, και το ύφος του βιεννέζικου κλασικισμού (Haydn, Mozart και Beethoven).

Ο Strauss διαμόρφωσε το πρότυπο της σύγχρονης ορχήστρας χορευτικής μουσικής και καθιέρωσε ένα νέο είδος βραδινής ψυχαγωγίας, γνωστό ως *Strauss Fest*, στο οποίο η μουσική συνδυαζόταν με σκηνογραφικά εφέ, φωτισμούς και διάφορες θεατρικές επινοήσεις, προβάλλοντας τη χαρούμενη και κοσμοπολίτικη εικόνα της Βιέννης. Παράλληλα, κωδικοποίησε τη μορφή του βιεννέζικου βαλς, η οποία αρχίζει με μία αργή εισαγωγή (Adagio ή Φαντασία), ανεξάρτητη από τον ίδιο τον χορό, και ακολουθείται από το κυρίως βαλς. Το τελευταίο αποτελείται από επιμέρους διαδοχικά τμήματα με διαφορετικό θεματικό υλικό, τα οποία σχηματίζουν μία διαδοχική ακολουθία (σειρά) από βαλς, γνωστών ως «αριθμοί», και ολοκληρώνεται με μία coda. Τα βαλς είναι πάντοτε γραμμένα σε τρίσημο μέτρο. Χαρακτηριστικό γνώρισμα του ρυθμού αποτελεί η ιδιαίτερη ερμηνευτική αγωγή, κατά την οποία ο πρώτος και ο δεύτερος χρόνος αποδίδονται πιο κοντά χρονικά, ενώ ο δεύτερος επιμηκύνεται ελαφρά, δημιουργώντας μία ανεπαίσθητη καθυστέρηση πριν από τον τρίτο χρόνο.

Στην οργανική μουσική, το βαλς εμφανίζεται συχνά ως σύντομο κομμάτι για πιάνο με χαρακτηριστική ρυθμική φυσιογνωμία. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η *Μπαγκατέλλα σε λα-ελάσσονα*, opus 119 αρ. 9, του Beethoven, η οποία παραπέμπει σε βαλς (*Valzerino*). Ο Franz Schubert προτίμησε το βαλς ως μουσική των περίφημων «Σουμπερτιάδων» (*Schubertiaden*) στα αριστοκρατικά σαλόνια, για τις οποίες συνέθεσε πολυάριθμα βαλς που δημοσίευσε σε συλλογές. Ο Robert Schumann ενσωμάτωσε τον χορό αυτό στη γνωστή συλλογή του *Καρναβάλι*, opus 9, προσδίδοντάς του έναν εκκεντρικό και απροσδόκητο χαρακτήρα. Ο Frédéric Chopin ανήγαγε το βαλς σε μία από τις σημαντικότερες μορφές της οργανικής μουσικής, συνθέτοντας πιανιστικές μινιατούρες ποικίλης μορφολογικής συγκρότησης, με συνηθέστερη την τριμερή μορφή, της οποίας συχνά προηγείται μία σύντομη εισαγωγή. Ο Franz Liszt αξιοποίησε το βαλς σε έργα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα, διευρύνοντας τις εκφραστικές και τεχνικές του δυνατότητες μέσω τολμηρών πειραματισμών.

Κατά τον 19ο αιώνα, το βαλς ενσωματώθηκε τόσο στο συμφωνικό όσο και στο οπερατικό ρεπερτόριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το περίφημο *brindisi* «Libiamo ne' lieti calici» από την πρώτη πράξη της *Τραβιάτας* (*La Traviata*, 1853) του Giuseppe Verdi. Αντίστοιχα, στο μπαλέτο δεσπόζουν το «Βαλς των χιονονιφάδων» στο τέλος της πρώτης πράξης και το «Βαλς των λουλουδιών» στη δεύτερη πράξη του *Καρυοθραύστη* (1892), σε χορογραφία των Marius Petipa και Λεβ Ιβάνοφ, και μουσική του Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι.

Χωρίς να εγκαταλείψει ποτέ τη θέση του στην ιστορία της μουσικής από την εμφάνισή του έως σήμερα, το βαλς εξακολουθεί να επιβιώνει και να εξελίσσεται σε ποικίλες μορφές τόσο κατά τον 20ό αιώνα όσο και στη σύγχρονη μουσική εποχή.

Βιβλιογραφία

Comotti, Giovanni (1991): *La musica nella cultura greca e romana*, Società Italiana di Musicologia – EDT (Storia della musica, vol. 1), Torino.

Daolmi, Davide (2019): *Storia della musica. Dalle origini al Seicento*, Le Monnier Università, Firenze.

Di Tondo, Ornella (2015): *Storia della danza in Occidente. Dall'Antichità al Seicento*, Gremese, Roma.

Machabey, Armand (1966): *La musique de danse*, Presses Universitaires de France, Paris.

Mancini, Loredana (2004): «La rappresentazione della danza e del movimento ritmico nell'arte greca», ανακοίνωση στο συνέδριο *Rythmós*, Siena, 15-16 Ιανουαρίου 2004·

διαθέσιμο στη διεύθυνση: https://www.rhuthmos.eu/IMG/pdf/lauredana_mancini_la_rappresentazione_della_danza_e_del_mo.pdf (τελευταία πρόσβαση: 27.08.2026).

Mila, Massimo (1993): *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino.

Morselli, Valeria (2018): *La danza e la sua storia* – Volume 1: *Dalle civiltà greca e romana al XVII secolo*, Dino Audino, Roma.

Pala, Elisabetta (2015): «La mousiké téchne nel mito greco. "Sentire" la musica attraverso le immagini», *Medea* 1/1, σ. 1-47.

Sabia, Flavia & Valeria Morselli (2022): *Manuale di storia della musica, con approfondimenti in ambito coreutico* – Volume 1: *Dalla Grecia classica al primo Barocco*, Dino Audino, Roma.

Sachs, Curt (1996): *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano.

Η εκ νέου ανάδυση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά τη δεκαετία του 1980: μεταβολές, προσλήψεις και η αναγνώρισή του ως πτυχής του εθνικού πολιτισμού[1]

Γιώργος Κανέλλος

Η παρούσα εισήγηση θα εξετάσει την διαδικασία επαναδιαπραγμάτευσης και εκ νέου ανάδυσης του ρεμπέτικου τραγουδιού, που κορυφώθηκε κατά το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1980. Πιο συγκεκριμένα, η μεταβολή στο πεδίο των προσλήψεών του καθώς και η συνεισφορά της πολιτιστικής δυναμικής της εποχής στην άνθηση και την αύξηση της δημοτικότητάς του θα αποτελέσουν βασικούς άξονες της εισήγησης. Επιπλέον, οι ωραιοποιημένες καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του εν λόγω μουσικού ρεύματος, η ολοκληρωτική αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντί του και η σταδιακή ένταξή του στον λεγόμενο εθνικό πολιτισμό αποτελούν σημαίνοντες παράγοντες που θα παρατεθούν και στους οποίους θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση εντός της εισήγησης. Τέλος, θα εξεταστούν επιμέρους πτυχές του πολιτιστικού φαινομένου, όπως η εξέλιξη του είδους, η ώσμωσή του με σύγχρονα μουσικά και στιχουργικά στοιχεία και η εμφάνιση των ρεμπετάδικων στον χώρο της διασκέδασης, στοιχεία που ώθησαν ένα σημαντικότατο τμήμα της νεολαίας να στραφεί προς το μουσικό αυτό είδος και, συγχρόνως, ευνόησαν μια τάση δευτερογενούς πολιτικοποίησής του.

Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίστηκε από την ανάδυση μιας ισχυρής πολιτιστικής δυναμικής, η οποία όρισε σε μεγάλο βαθμό τα τεκταινόμενα στο πεδίο της μουσικής. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. διέκρινε από πολύ νωρίς τις δυνατότητες πολιτικής αξιοποίησης ολόκληρου του φάσματος του λαϊκού τραγουδιού, από το ρεμπέτικο μέχρι το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 1960.[2] Για τον λόγο αυτό, όπως θα αναλυθεί περαιτέρω και στη συνέχεια, ήδη από τα πρώιμα στάδια της διακυβέρνησής του, το «Κίνημα» συνεισέφερε αποφασιστικά στη μεταβολή του τρόπου πρόσληψης του ρεμπέτικου τραγουδιού. Επιπροσθέτως, και η Αριστερά, από την πλευρά της, έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το εν λόγω μουσικό ρεύμα, ενδιαφέρον το οποίο εκδηλώθηκε με πολλαπλές πρακτικές, όπως η ένταξή του στα προγράμματα των φεστιβάλ των οργανώσεων νεολαίας, ιδίως της Κ.Ν.Ε.,[3] αλλά και μέσω της αρθρογραφίας στα κομματικά έντυπα, όπως στον *Ριζοσπάστη* και στην *Αυγή*. Οι τάσεις αυτές επηρεάστηκαν σημαντικά και από το διαχρονικό ζήτημα της θέσης της Ελλάδας στο πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό δίπολο Δύσης – Ανατολής. Πιο συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και της Αριστεράς για το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι δύναται να ερμηνευθεί υπό το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της πρώιμης φάσης της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας. Ο

[1] Το παρόν άρθρο βασίζεται εν μέρει σε κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής του γράφοντος, το οποίο φέρει τον τίτλο «Η "επαναναγνώριση" του ρεμπέτικου τραγουδιού».

[2] Βλ. ενδεικτικά: Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα», *Δοκιμές* 13-14, 2005, σ. 361-398.

[3] Βλ. ενδεικτικά τα Προγράμματα του 1ου και του 4ου Φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. – Οδηγητή, https://festival.kne.gr/47o-festival/article/1o-Festibal-KNE-Odigiti/?instancedate=1564503304000 και https://festival.kne.gr/47o-festival/article/4o-Festibal-KNE-Odigiti/?instancedate=1564506667000. Αξίζει να επισημανθεί η παρουσία και συμμετοχή της Σωτηρίας Μπέλλου στο πλαίσιο του 1ου Φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε., τον Σεπτέμβριο του 1975.

ισχυρότατος αντιαμερικανισμός και αντιδυτικισμός της εποχής διαμόρφωσε τις προσλήψεις τόσο του λαϊκού τραγουδιού όσο και της ξένης μουσικής. Η στάση, ιδίως του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και του Κ.Κ.Ε., υπήρξε αρνητική, καθώς τα δυτικότροπα μουσικά είδη και η επιρροή τους σε σημαντικό τμήμα της νεολαίας γίνονταν συχνά αντιληπτά ως μια μορφή πολιτιστικού ιμπεριαλισμού και «πνευματικής υποδούλωσης» από την πλευρά των Η.Π.Α. Οι απαρχές των αντιλήψεων αυτών ανάγονται στην πρώιμη μεταπολεμική περίοδο, τόσο μέσα από την αριστερή πολιτιστική αρθρογραφία, σε έντυπα όπως η *Αυγή* και η *Επιθεώρηση Τέχνης*, όσο και μέσα από το κομματικό αρχείο της Ε.Δ.Α.[4]

Όπως προαναφέρθηκε, το ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ζωηρό ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, περίοδο κατά την οποία εκκινεί μια μεταβολή του τρόπου πρόσληψης του ρεμπέτικου. Ενδεικτικά είναι τα άρθρα του συνθέτη Αλέκου Ξένου και του μουσικολόγου Φοίβου Ανωγειανάκη στον *Ριζοσπάστη* το 1947, τα οποία εκφράζουν θετικές κρίσεις για το ρεμπέτικο, με πολλά από τα ρεμπέτικα τραγούδια να λογίζονται ως μία «γνήσια μορφή σημερινής λαϊκής μουσικής», με «πρωτότυπη μελωδική γραμμή» και επηρεασμένη από την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού αλλά και της βυζαντινής μουσικής, ενώ διαχωρίζονται από τα «χασικλίδικα», τα οποία θεωρούνται, σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, «προϊόντα άθλιων κοινωνικών όρων».[5] Φυσικά, εξέχουσα σημασία είχε η περίφημη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο τραγούδι το 1949, στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, όπου το ρεμπέτικο αναδείχτηκε ως θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές αυτής του 1960, αναδύονται οι πρώτες προσλήψεις του ρεμπέτικου ως μιας μορφής αυθεντικής λαϊκής μουσικής και, παράλληλα, ως τμήματος του εθνικού πολιτισμού. Εντούτοις, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο υφίσταται ακόμη ο διαχωρισμός του από τις χασικλίδικες εκφάνσεις του, οι οποίες γίνονται ακόμη αντιληπτές ως πτυχή πολιτιστικής και ηθικής κατάπτωσης.

Ωστόσο, η ανάπτυξη του ενδιαφέροντος αυτού κορυφώνεται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Μία από τις βασικότερες αιτίες αυτού του φαινομένου ήταν η ραγδαία αύξηση του ενδιαφέροντος για ολόκληρο το φάσμα της λαϊκής μουσικής, στοιχείο που δύναται να εξηγήσει την εκ νέου ανάδυση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Πιο αναλυτικά, με την έλευση της δεκαετίας του 1980, ιδίως μετά την Αλλαγή, η πολιτιστική βιομηχανία στρέφεται προς το ρεμπέτικο μέσω αφιερωμάτων και αναπαραστάσεων αλλά και με την ανάδυση της νεορεμπέτικης σκηνής.[6] Παράλληλα, η εμφάνιση των λεγόμενων ρεμπετάδικων, καθώς και η σημαντική προσέλευση της νεολαίας σε αυτά τα μαγαζιά, αποτυπώνει τη στροφή ενός σημαντικού τμήματος της κοινωνίας προς αυτό το μουσικό είδος. Τα ρεμπετάδικα ήταν νυχτερινά λαϊκά κέντρα διασκέδασης, προσανατολισμένα προς τη ρεμπέτικη μουσική, που γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση την εποχή εκείνη, ενώ πολλά από αυτά εξακολουθούν να λειτουργούν έως και σήμερα. Η

[4] Βλ. ενδεικτικά: Α.Σ.Κ.Ι., Αρχείο Νεολαίας Ε.Δ.Α., Κουτί 270: *Σχέδιο απόφασης του Κ.Σ. της Ε.Δ.Α. για το ζήτημα της ιδεολογικής-διαφωτιστικής δουλειάς – Η ιδεολογική και προπαγανδιστική επίθεση των δυνάμεων της υποτέλειας*, αρχές 1959.

[5] Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 28 Ιανουαρίου 1947, σ. 2, και Αλέκος Ξένος, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 4 Φεβρουαρίου 1947, σ. 2.

[6] Με τον όρο «νεορεμπέτικο» περιγράφεται το ευρύτερο ρεύμα αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού, το οποίο αναδύεται κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και εξελίσσεται καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Η εμφάνιση των πολυάριθμων κομπανιών αλλά και συγκροτημάτων που συνδύασαν τα στοιχεία του ρεμπέτικου τραγουδιού με καινοτομίες όπως τα ντραμς και τα ηλεκτρικά όργανα – όπως των «Παιδιών από την Πάτρα» – αποτέλεσαν παράγοντες που συνεισέφεραν στην δημιουργική αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην ένταξή του στη σύγχρονη πραγματικότητα. Βλ. ενδεικτικά: Θανάσης Τσακίρης, «Παιδιά από την Πάτρα», στο: Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σ. 409.

δημιουργία τους και η παρουσία τους στη νυχτερινή διασκέδαση, σε συνδυασμό με το μαζικό ενδιαφέρον της νεολαίας για αυτού του είδους τη διασκέδαση, συνετέλεσαν στην ευρύτερη νομιμοποίηση και ανάδυση του ρεμπέτικου. Τα μαγαζιά αυτά κατείχαν εξέχουσα θέση στο πεδίο της λαϊκής διασκέδασης, ενώ εκτιμάται πως η αύξησή τους συνεχιζόταν καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980.[7]

Συν τοις άλλοις, ιδιαίτερη σημασία έχει η αναβίωση του ρεμπέτικου ως οπτικού θεάματος στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Πιο συγκεκριμένα, με την έλευση της δεκαετίας του 1980 και κυρίως μετά την άνοδο του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην εξουσία, σημειώνεται σημαντική αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντι στο εν λόγω μουσικό είδος. Η προβολή πολυάριθμων ντοκιμαντέρ με θέμα το ρεμπέτικο στην Ε.Ρ.Τ. από το 1982 και μετά αποτέλεσε μία πρώτη εκδήλωση αυτής της διαδικασίας αναγνώρισης,[8] ενώ αξιοσημείωτη ήταν και η μετάδοση του «Βαποριού από την Περσία» από την Ε.Ρ.Τ., στο πλαίσιο ζωντανής κάλυψης συναυλίας στο Ηράκλειο το 1983.[9] Ωστόσο, τα δύο σημαντικότερα βήματα προς αυτή την κατεύθυνση ήταν η προβολή της τηλεοπτικής σειράς *Το μινόρε της αυγής* από τον Ιανουάριο του 1983, καθώς και η κυκλοφορία της ταινίας *Ρεμπέτικο* στις 3 Οκτωβρίου του ίδιου έτους. Εν πρώτοις, στο *Μινόρε της αυγής*, ο πρωταγωνιστής λέγεται Αντώνης και είναι ένας νεαρός ρεμπέτης που φτάνει στον Πειραιά από τη Σάμο. Η σειρά, η οποία σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία, αφηγείται τη διαδρομή του Αντώνη μέχρι την καλλιτεχνική και κοινωνική του καταξίωση, προβάλλοντας μία αρκετά ωραιοποιημένη και «αποκαθαρμένη» εικόνα των ρεμπετών και εστιαζόμενη κατά βάση στις συναισθηματικές τους περιπέτειες.[10] Η οπτική αυτή, που ήταν αποκαθαρμένη από το στοιχείο της παραβατικότητας, συνέβαλε αποφασιστικά στη «νομιμοποίηση» και στην ακόμη μεγαλύτερη αύξηση της δημοτικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Όσον αφορά το *Ρεμπέτικο*, η υπόθεση της ταινίας αναφέρεται στη ζωή και την καλλιτεχνική διαδρομή μίας ρεμπέτισσας, της Μαρίκας, από τα παιδικά της χρόνια στη Σμύρνη μέχρι τη μετανάστευσή της στην Αθήνα και από εκεί στο Σικάγο. Ο επαναπατρισμός της συμπίπτει με τη σταδιακή παρακμή της σκηνής του ρεμπέτικου, με την ταινία να καταλήγει με τον θάνατο της πρωταγωνίστριας. Παράλληλα με την πορεία της Μαρίκας, το έργο μεταφέρει το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο της ρεμπέτικης παράδοσης, παρουσιάζοντας επίσης, όπως και το *Μινόρε της αυγής*, μία σχετικά ωραιοποιημένη εικόνα της. Η βασική πηγή έμπνευσης του δημιουργού της ταινίας, Κώστα Φέρρη, ήταν η ζωή της Μαρίκας Νίνου, ενώ για τη δημιουργία του σεναρίου ο Φέρρης βασίστηκε σε μαρτυρίες και εξιστορήσεις, πρακτική που οδήγησε την ταινία στο να κινηθεί ανάμεσα στον ρεαλισμό και τη μυθοπλασία.[11]

Αξίζει επίσης να επισημανθεί πως τα δύο συγκεκριμένα έργα έδωσαν πολύ μεγάλη ώθηση στην ανάδυση του ρεμπέτικου και σε ό,τι αφορά τη δισκογραφική κίνηση της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική της ταινίας, που αποτέλεσε σύμπραξη μεταξύ του μουσικοσυνθέτη Σταύρου Ξαρχάκου και του ποιητή Νίκου Γκάτσου, γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία, καθώς ο ομώνυμος δίσκος (soundtrack), που κυκλοφόρησε τον χειμώνα του 1983, ξεπέρασε τις 200.000 πωλήσεις, φτάνοντας σε σημείο να αυτονομηθεί από

[7] Βλ. ενδεικτικά: «Τα ρεμπετάδικα», *Ντέφι* 10, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1986, σ. 81.

[8] Μεταξύ άλλων, αναφέρονται εδώ τα εξής: *Ο κόσμος του ρεμπέτικου* (1982), *Το ελληνικό τραγούδι σήμερα – Ο Τσιτσάνης και άλλοι ρεμπέτες* (1983), *Στον ίσκιο του Γεντί Κουλέ – παλιοί ρεμπέτες της Θεσσαλονίκης* (1984).

[9] Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σ. 110.

[10] Ό.π., σ. 111.

[11] Νίκος Πουλάκης, «Ρεμπέτικο», στο: Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σ. 507.

την ταινία ως ξεχωριστό καλλιτεχνικό έργο. Επιπροσθέτως, και ο δίσκος με το soundtrack της τηλεοπτικής σειράς, ο οποίος περιελάμβανε τραγούδια των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Χατζηχρήστου και Παπαϊωάννου, έγινε πλατινένιος, ξεπερνώντας επίσης τις 100.000 πωλήσεις.[12] Η μεγάλη δισκογραφική άνοδος του ρεμπέτικου τραγουδιού, αλλά και της νεορεμπέτικης μουσικής σκηνής, ήταν μία ακόμα πτυχή της ραγδαίας αύξησης της δημοτικότητάς του κατά τη δεκαετία του 1980.

Ο δίσκος του Ξαρχάκου και του Γκάτσου αποτέλεσε παράγοντα που έδωσε επιπλέον ώθηση στην ανάδυση του μουσικού αυτού είδους. Παρά το γεγονός πως τα τραγούδια του δίσκου δεν αποτελούν δείγματα του παραδοσιακού ρεμπέτικου ρεπερτορίου αλλά περισσότερο μια μορφή αναπαράστασής του, στην πλειονότητά τους δημιουργούν την αίσθηση πως πρόκειται για παλιά ρεμπέτικα, στοιχείο που εν πολλοίς οφείλεται στην ικανότητα του Ξαρχάκου να ανασυνθέτει το παρελθόν. Επιπροσθέτως, τόσο η γραφή του Γκάτσου όσο και ο μουσικοσυνθέτης έλαβαν υπόψη τα στοιχεία και τους κώδικες του ρεμπέτικου, ακολουθώντας τα με προσήλωση.[13] Επίσης σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν οι ενορχηστρώσεις του Ξαρχάκου καθώς και οι ερμηνείες του τραγουδιστών: της Σωτηρίας Λεονάρδου, του Νίκου Δημητράτου αλλά και του παλαιού ρεμπέτη Τάκη Μπίνη. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως πολλά από τα τραγούδια του δίσκου ακούγονταν στο ραδιόφωνο και παίζονταν στα ρεμπετάδικα και σε άλλες μουσικές σκηνές, ευνοώντας την ώσμωσή τους με το νεανικό κοινό.

Επιπροσθέτως, κομβικό ρόλο στην αναγνώριση της κουλτούρας του ρεμπέτικου διαδραμάτισε η απόδοση τιμών με αφορμή τον θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη στις 18 Ιανουαρίου του 1984 στο Λονδίνο. Ο επαναπατρισμός της σορού του καθώς και η διενέργεια της κηδείας του, που έγινε δημοσία δαπάνη, ενίσχυσαν την αντίληψη περί «θεσμοποίησης» του ρεμπέτικου τραγουδιού από το ΠΑ.ΣΟ.Κ.[14] Μάλιστα, η παρουσία του Ανδρέα Παπανδρέου αλλά και της Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη στην κηδεία και στην ακόλουθη αναμνηστική έκθεση θεωρήθηκε μία κίνηση υψηλού συμβολισμού, που αποτύπωνε αυτήν ακριβώς την αντίληψη γύρω από τις πολιτιστικές πρακτικές του κυβερνώντος κόμματος.[15] Παράλληλα, όμως, αξίζει να σημειωθεί πως αυτή η τάση «θεσμοποίησης» του ρεμπέτικου γινόταν σε πολλές περιπτώσεις αντιληπτή ως μία ρήξη με την αντικοινωνική του φήμη και την αντικομφορμιστική εικόνα του ρεμπέτη.[16]

Η διαδικασία επανανομιμοποίησης του ρεμπέτικου κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση ήταν ιδιαίτερα ζωηρή και στον χώρο της Αριστεράς. Η προαναφερθείσα παρουσία του μουσικού είδους στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα των φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. αλλά και του Ρήγα Φεραίου, που αναφέρθηκε παραπάνω, είναι απολύτως ενδεικτική. Επιπλέον, αξίζει να γίνει ιδιαίτερη μνεία στον χώρο της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως το ρεμπέτικο τραγούδι κερδίζει έδαφος στις προτιμήσεις των μελών της ήδη από τη δεκαετία του 1970, παρά το γεγονός ότι η επίσημη αναγνώρισή του συντελείται προς τα τέλη αυτής της δεκαετίας και τις αρχές της επομένης.[17] Στην περίπτωση των εξωκοινοβουλευτικών αριστερών οργανώσεων, ένας παράγοντας που ευνόησε αυτή την τάση ήταν η αντίληψη ότι το ρεμπέτικο τιμούσε τους ανθρώπους του «περιθωρίου» που ήταν αποκλεισμένοι από την κοινωνία,

[12] Ό.π., σ. 508-509.

[13] Βλ. ενδεικτικά: Γιώργος Νοταράς, *Το ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 ετών*, Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 1991.

[14] Gauntlett, ό.π., σ. 112.

[15] Στο ίδιο.

[16] Στο ίδιο.

[17] Δημήτρης Γλύστρας, *Η άλλη Αριστερά. Μεταπολίτευση και αμφισβήτηση, 1974-1981*, Θεμέλιο, Αθήνα 2020 , σ. 186.

αναδεικνύοντας την ανατρεπτική τους στάση.[18] Επίσης, το γεγονός ότι οι πιο «περιθωριακές» εκφάνσεις του ρεμπέτικου, όπως τα «χασικλίδικα», δεν ήταν αποδεκτές από το Κ.Κ.Ε., δημιουργούσε έναν πολιτιστικό αντι-Κ.Κ.Ε. χαρακτήρα, ο οποίος επιδρούσε θετικά στη συνείδηση και τις προτιμήσεις των μελών των εξωκοινοβουλευτικών οργανώσεων λόγω της αντιπαράθεσής τους με το Κ.Κ.Ε.[19] Επιπροσθέτως, ένα ακόμη σημείο ταύτισης της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς με τη θεματολογία του ρεμπέτικου είναι η ροπή του τελευταίου να αποτελεί ένα είδος τραγουδιού μειονότητας με λαϊκό χαρακτήρα, όντας μέσο έκφρασης του περιθωρίου και του παραβατικού υποκόσμου των πόλεων, που όμως έχει ομοιότητες με τις παραδόσεις της υπόλοιπης κοινωνίας.[20] Το στοιχείο αυτό συνετέλεσε αποφασιστικά στην δευτερογενή πολιτικοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού, παρά την παντελή έλλειψη σαφών πολιτικών αναφορών στα τραγούδια. Το γεγονός αυτό διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην επαφή του νεανικού κοινού με το εν λόγω μουσικό είδος, σε μια περίοδο εντονότατης πολιτικοποίησης.

Μία ακόμη από τις προσλαμβάνουσες της εκ νέου ανάδυσης και επαναδιαπραγμάτευσης του εν λόγω μουσικού είδους κατά την πρώιμη περίοδο μετά τη Μεταπολίτευση ήταν η εμφάνιση των πολυάριθμων κομπανιών που αρχίζει στην πρώιμη μεταπολιτευτική περίοδο και κορυφώνεται κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1980. Μία από τις πρώτες εμφανίσεις της τάσης αυτής αποτέλεσε η κυκλοφορία του δίσκου *Τα μπλε παράθυρα* από τη «Ρεμπέτικη Κομπανία» το 1975. Το γνωστότερο από τα σχήματα αυτά ήταν η «Οπισθοδρομική Κομπανία», η οποία συγκροτήθηκε το 1978 από τους φοιτητές Άγγελο Σφακιανάκη και Γιάννη Εμμανουηλίδη, με αρχική κατεύθυνση την περιοδεία τους σε ταβέρνες της Αθήνας ως πλανόδιου θιάσου μουσικών που θα έπαιζε ρεμπέτικα τραγούδια.[21] Τραγουδίστρια της κομπανίας ήταν η Ελευθερία Αρβανιτάκη. Η «Οπισθοδρομική Κομπανία» γνώρισε μεγάλη επιτυχία και συνεργάστηκε με ορισμένους κορυφαίους εκπροσώπους του ελληνικού τραγουδιού, όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος, ενώ ο Μάνος Χατζιδάκις προσκάλεσε το σχήμα στους Αγώνες Τραγουδιού στην Κέρκυρα.[22] Επίσης, το συγκρότημα λαϊκής μουσικής «Τα παιδιά από την Πάτρα» ήταν ένα ακόμη σχήμα που γνώρισε αξιοσημείωτη δημοφιλία και επηρεάστηκε σε σημαντικό βαθμό από τα στοιχεία της ρεμπέτικης μουσικής, συνδυάζοντάς τα με το στοιχείο του γλεντιού. Άλλα γνωστά σχήματα υπήρξαν η «Αθηναϊκή Κομπανία» και η «Ρεμπέτικη Κομπανία Χαϊδαρίου».

Η σύσταση και η πορεία των εν λόγω κομπανιών και συγκροτημάτων αποτυπώνει αυτήν ακριβώς την ολοένα και αυξανόμενη δυναμική του ρεμπέτικου. Παράλληλα, όμως, αποτελεί και αναπόσπαστη πτυχή της εκτενούς συζήτησης που γινόταν εκείνη την περίοδο σχετικά με το αν το ρεμπέτικο τραγούδι ήταν ένα «νεκρό» ή «ζωντανό» μουσικό είδος. Μια μερίδα του τύπου αντιλαμβανόταν το ρεμπέτικο ως ένα νεκρό, μουσειακό είδος.[23] Ωστόσο, η «Αλλαγή» και η νέα δυναμική γύρω από τα πολιτιστικά τεκταινόμενα έμελλαν να μεταβάλουν αυτήν την πρόσληψη.[24] Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι αρκετοί από τους μελετητές του λαϊκού τραγουδιού εξέφραζαν την πεποίθηση πως το ρεμπέτικο εξακολουθούσε να αποτελεί ένα ζωντανό και εξελισσόμενο είδος, το οποίο ουδεμία σχέση είχε με μια «φολκλοριστική» αναβίωση.[25] Η καλλιτεχνική πορεία των

[18] Ό.π., σ. 187-188.
[19] Στο ίδιο.
[20] Βλ. ενδεικτικά: Gauntlett, ό.π., σ. 45-46.
[21] Άγγελος Σφακιανάκης, «Οπισθοδρομική Κομπανία», στο: Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Αθήνα 2014, σ. 398.
[22] Ό.π., σ. 399.
[23] Βλ. ενδεικτικά: «Τώρα που το ρεμπέτικο έχει πια πεθάνει», *Το Βήμα*, 9 Μαρτίου 1980, σ. 14.
[24] Βλ. ενδεικτικά: «Πάσχα με ρεμπέτικα απ' όλους για όλους», *Το Βήμα* (*Ώρες*), 3-9 Απριλίου 1983, σ. 9.
[25] Βλ. «Η σημερινή αυθεντικότητα», *Ντέφι* 3, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1982, σ. 3.

κομπανιών και η μαζική προσέλευση των νέων στα ρεμπετάδικα ερμηνεύονταν ως στοιχεία που πιστοποιούσαν την διαρκή εξέλιξη του ρεμπέτικου με νέες μουσικές επιρροές και κατέρριπταν την θεωρία περί «μουσειακής αναβίωσης». Στο πεδίο των προσλήψεων, εξόχως εύγλωττο είναι ένα από τα πρώτα σχετικά άρθρα του μουσικού περιοδικού *Το Ντέφι*, στα τέλη του 1982:

> Στη μουσική τώρα, φολκλορισμός, επί παραδείγματι, είναι να φτιάξουμε ένα ψευτοτεκέ, να φοράμε ψευτοδετά παπούτσια, ζουνάρια, τζογέ παντελόνια και διάφορα άλλα αξεσουάρ της μαγκιάς, ν' ανεβούμε σ' ένα πάλκο και να το παίξουμε παλαιοί μάγκες.
>
> Δεν είναι φολκλόρ όμως να μας αρέσουν τα ρεμπέτικα τραγούδια και να τ' ακούμε στο στερεοφωνικό μας συγκρότημα σαν σημερινοί άνθρωποι. Αν μάλιστα έχουμε και εκουαλάιζερ είναι ακόμα καλύτερα, γιατί τ' ακούμε καθαρότερα. […] Πέρα απ' το γεγονός αυτό, το ρεμπέτικο υπάρχει σήμερα, ακούγεται, τραγουδιέται και όχι μόνο από φοιτητές και τέτοια. Σ' όλα τα σκυλάδικα, ποτέ δεν έπαψε να τραγουδιέται και μ' αυτό να κλείνουν όλα τα προγράμματα στα μαγαζιά.[26]

Όπως αποτυπώθηκε παραπάνω, η συζήτηση γύρω από τη «μουσειακή» αναβίωση του ρεμπέτικου απασχόλησε τους ερευνητές και γενικότερα όσους εμπλέκονταν στο πεδίο της λαϊκής μουσικής. Η ένταξη του ρεμπέτικου και του παλαιότερου λαϊκού τραγουδιού στη σύγχρονη μουσική παραγωγή αποτέλεσε πρόκληση για πολλά από τα νέα σχήματα. Τα «Παιδιά από την Πάτρα», λόγου χάρη, συνδύασαν τα παραδοσιακά στοιχεία της ρεμπέτικης μουσικής με καινοτομίες όπως η ένταξη ηλεκτρικών οργάνων και ντραμς.[27] Αυτή η «δημιουργική» αναβίωση του ρεμπέτικου υπήρξε κινητήριος μοχλός της ένταξης του τελευταίου στη σύγχρονη πραγματικότητα, με το στοιχείο του γλεντιού να δεσπόζει, ενώ συγχρόνως βοήθησε στην ευρύτερη ανανέωση του λαϊκού τραγουδιού.[28] Και ο Νίκος Παπάζογλου, όμως, αποτέλεσε έναν από τους νέους καλλιτέχνες που συνδύασε τα στοιχεία του ρεμπέτικου με τις σύγχρονες επιρροές, με σημείο απαρχής την *Εκδίκηση της γυφτιάς* το 1978. Στη δισκογραφία του Παπάζογλου, ο αμανές κατέχει εξέχουσα θέση, ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι συνυπάρχουν με την ηλεκτρική κιθάρα και τα πλήκτρα, ενώ οι στίχοι είναι προσαρμοσμένοι σε σύγχρονα μοτίβα, όπως οι αγωνίες και η μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου.[29]

Η παραπάνω συζήτηση υπάγεται στην ευρύτερη προβληματική γύρω από πολιτιστικά ζητήματα όπως η διάκριση «εθνικού» και «λαϊκού», η οποία εκκινεί ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Οι θεωρητικές πολιτιστικές αναζητήσεις της λαϊκότητας κατά την εποχή εκείνη διέπονταν από διαιρετικές τάσεις σε ό,τι αφορά την σύνδεση και την ταύτιση μεταξύ του «εθνικού» και του «λαϊκού» στοιχείου. Χαρακτηριστική και ιδιαιτέρως ενδεικτική των αναζητήσεων αυτών είναι η έρευνα του περιοδικού *Αντί* το 1976, μέσα από την οποία παρουσιάστηκαν δύο αντίθετες απόψεις σχετικά με την ταύτιση ή μη ανάμεσα στα προαναφερθέντα στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, διανοούμενοι όπως ο Αλέξης Πολίτης και ο Σπύρος Ασδραχάς υποστήριξαν την αντίληψη πως ο εθνικός και ο λαϊκός πολιτισμός δεν ταυτίζονται, τονίζοντας μάλιστα την αναγκαιότητα απεμπλοκής των λαϊκών πολιτιστικών στοιχείων από την κυρίαρχη εθνική ιδεολογία και τον πολιτιστικό εθνολαϊκισμό.[30] Σύμφωνα με τον Πολίτη, «το φαινόμενο που ενσωματώνεται έχει περάσει σε μερική ή απόλυτη αχρηστία, δεν κυκλοφορεί πολύ, δεν βρίσκεται εύκολα, δεν είναι δηλαδή πια λαϊκό», ενώ παράλληλα η «επιστροφή στις

[26] Στο ίδιο.

[27] Τσακίρης, ό.π., σ. 409.

[28] Στο ίδιο.

[29] Σοφία Κομποτιάτη, «Νίκος Παπάζογλου», στο: Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σ. 424-425.

[30] Σπύρος Ασδραχάς, «Λαϊκός πολιτισμός. Έρευνα», *Αντί* 40, 6 Μαρτίου 1976, σ. 43.

ρίζες» ως πολιτιστική διαδικασία είναι νοσταλγική, αναχρονιστική και όχι δημιουργική, καθώς «οι ρίζες αποκαλύπτονται πάντα αφού ξεραθούν», με αποτέλεσμα ο «καθρέφτης του "γνήσιου" λαϊκού να μην είναι ό,τι χρησιμοποιεί αυτή τη στιγμή ο λαός, αλλά ό,τι έπαψε πια να χρησιμοποιεί».[31] Η προβληματική αυτή, η οποία αναδύθηκε μέσα από την εν λόγω έρευνα, πέρασε και στο πεδίο του λαϊκού τραγουδιού, με τον Πολίτη να θέτει το ρεμπέτικο τραγούδι στο επίκεντρο της συζήτησης:

> Τα λαϊκά τραγούδια. Η μερίδα που από την προηγούμενη δεκαετία υποστήριζε την υψηλή ποιότητα των «γνήσιων» τραγουδιών, επέβαλε ύστερα από το 1960 την άποψή της. Τα λαϊκά ή, ακόμα καλύτερα, τα ρεμπέτικα ενσωματώθηκαν. Τη στροφή προς τον λαϊκό πολιτισμό την ακολούθησαν και όσοι ελέγχουν την παραγωγή αγαθών. Κοντά στο εμπόριο ειδών λαϊκής τέχνης συναριθμούνται οι εταιρείες δίσκων που κατακλύζουν την αγορά με ολοένα και πιο γνήσια ρεμπέτικα, οι εκδοτικοί οίκοι και οι τράπεζες με λευκώματα μέσα και έξω από το εμπορικό κύκλωμα και ημερολόγια για το ευρύ κοινό.[32]

Παράλληλα, τα πολιτιστικά τεκταινόμενα της μεταπολεμικής Ελλάδας, και ιδίως κατά την περίοδο της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας, επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από το προαναφερθέν ζήτημα της θέσης της Ελλάδας στο δίπολο Δύσης – Ανατολής. Η εκ νέου αναγνώριση του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς και η αλλαγή της κρατικής στάσης απέναντί του, μέσω των πρακτικών που παρατέθηκαν παραπάνω, συνετέλεσαν στην σταδιακή του ένταξη στο πεδίο του λεγόμενου εθνικού πολιτισμού, από κοινού με το προδικτατορικό λαϊκό τραγούδι. Η συγκεκριμένη πολιτιστική τάση λειτουργούσε εν πολλοίς ως αντίβαρο στην ανάδυση και την αύξηση της δημοτικότητας της ροκ μουσικής αλλά και άλλων δυτικότροπων μουσικών ειδών και, πέραν της αμιγώς μουσικής της χροιάς, αντανακλούσε την πολιτική συγκυρία της εποχής και, ειδικότερα, τον διάχυτο αντιαμερικανισμό και αντιδυτικισμό που επικρατούσε σε μεγάλα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας κατά τα πρώτα χρόνια της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας. Απολύτως ενδεικτική είναι η συνέντευξη που παραχώρησε ο Μίκης Θεοδωράκης το 1984 στον *Ριζοσπάστη*, με αφορμή την κυκλοφορία του δίσκου *Τα πικροσάββατα*, σε συνεργασία με τον Λευτέρη Παπαδόπουλο και τον Δημήτρη Μητροπάνο, όπου ο πρώτος, σε ερώτηση του δημοσιογράφου για τον «δυτικό» προσανατολισμό της μουσικής παραγωγής της εποχής, απαντά τονίζοντας την αναγκαιότητα μιας ευρύτερης πολιτιστικής στροφής προς την Ανατολή, ως αντίβαρο στην εισβολή της ροκ μουσικής και της αμερικανικής κουλτούρας στην χώρα, εισβολή η οποία, κατά τον ίδιο, έπρεπε να αντιμετωπιστεί:

> Ιδιαίτερα με την εισβολή του ροκ και την εισβολή της αμερικάνικης μουσικής, ναι. Ξαναπιάνοντας λοιπόν το τραγούδι αισθάνθηκα την ανάγκη να στραφώ πολύ προς την ανατολή. Αυτή τη φορά όμως στρέφομαι προς τα εκεί 100%. Για πρώτη φορά μελετώ σοβαρά τους δρόμους, όπως λένε τους «τρόπους», τις κλίμακες οι Ανατολίτες. Τα ονόματα των δρόμων αυτών είναι τούρκικα: ουσάκ, σαμπάχ, κιουρντί, χιτζάζ, χουζάλ. […] Μπορεί να υπάρχουν ανατολίτικοι δρόμοι στα παλιά μου τραγούδια, αλλά αυτό είχε γίνει εντελώς αυθόρμητα. Τώρα τα μελετώ. Με βοήθησαν και ο Χρήστος Νικολόπουλος και πιο πολύ ο Νταλάρας που ασχολείται πολύ με αυτά. Ελπίζω από αυτή τη μελέτη να βγάλω κάτι. Είμαι γοητευμένος από αυτή την ανακάλυψη.[33]

Η εν λόγω τοποθέτηση του Θεοδωράκη αντηχεί τόσο τις προαναφερθείσες πολιτιστικές αναζητήσεις, προσωπικές και μη, όσο και την ευρύτερη κοινωνικοπολιτική συγκυρία

[31] Αλέξης Πολίτης, «Λαϊκός πολιτισμός. Έρευνα», *Αντί* 43, 1976, σ. 44.
[32] Ό.π., σ. 45.
[33] «Στροφή σε νέους "δρόμους" της μουσικής», *Ριζοσπάστης*, 13 Φεβρουαρίου 1984, σ. 16.

της εποχής. Οι παραπάνω εκφάνσεις δύνανται να ληφθούν υπόψη ως πτυχή της συνολικότερης τάσης επαναναγνώρισης του ρεμπέτικου τραγουδιού αλλά και ολόκληρου του φάσματος του λαϊκού τραγουδιού.

Συμπερασματικά, η διαδικασία της «επαναναγνώρισης» και της εκ νέου ανάδυσης του ρεμπέτικου τραγουδιού αποτέλεσε μία από τις χαρακτηριστικότερες εκφάνσεις της προαναφερθείσας πολιτιστικής δυναμικής των αρχών της δεκαετίας του 1980 γύρω από το λαϊκό τραγούδι, ωστόσο είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως το προγενέστερο ενδιαφέρον γύρω από το ρεμπέτικο κατά την πρώιμη μεταπολεμική περίοδο διαδραμάτισε εξίσου σημαντικό ρόλο. Η ένταξη του ρεμπέτικου στον λεγόμενο «εθνικό πολιτισμό» ευνοήθηκε σαφέστατα χάρη και στη μεταβολή της κρατικής στάσης απέναντί του, η οποία αναλύθηκε παραπάνω. Επιπροσθέτως, άξια αναφοράς είναι η προαναφερθείσα δευτερογενής πολιτικοποίηση του ρεμπέτικου, μια τάση η οποία ευνοήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τα κοινωνικά και πολιτιστικά ειωθότα της περιόδου μετά τη Μεταπολίτευση, ειωθότα πλήρως διαφοροποιημένα συγκριτικά με την προγενέστερη περίοδο. Οι εν λόγω κοινωνικές και πολιτιστικές μεταβολές ευνόησαν την απενοχοποίηση ακόμη και των πιο «περιθωριακών» εκφάνσεων του ρεμπέτικου. Τέλος, η ανάδυση της νεορεμπέτικης μουσικής – με την καθοριστική συμβολή των κομπανιών – αλλά και των ρεμπετάδικων έδωσε τη δυνατότητα εξέλιξης του μουσικού αυτού είδους εντός του σύγχρονου κοινωνικού και πολιτιστικού πλαισίου.

Μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού: εθνομουσικολογική έρευνα και εφαρμογή διδακτικής παρέμβασης σε σχολική τάξη πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης

Αικατερίνη Κωνσταντίνου

Εισαγωγή

Στη σύγχρονη εποχή, η δημοτική μουσική δεν εμφανίζει τη λειτουργικότητα που είχε παλαιότερα στην ελληνική κοινωνία, αφού δεν αποτελεί πια αναπόσπαστο στοιχείο των καθημερινών εκδηλώσεων της κοινότητας. Αντίδοτο στην απομάκρυνση των νέων από τη μουσική μας παράδοση μπορεί να είναι η ενασχόληση των παιδιών και των εφήβων με τη δημοτική μουσική στο πλαίσιο της σχολικής μουσικής εκπαίδευσης. Σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, η αξιοποίηση υλικού από τη δημοτική παράδοση στη μαθησιακή διαδικασία προσφέρει πολλαπλά εκπαιδευτικά οφέλη (Αυθεντοπούλου & Παντοπούλου, 2016: 1· Dionyssiou, 2019: 53· Σταύρου, 2004: 257-258· Χρυσοστόμου, 2013: 179 και 183).

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μία διεπιστημονική μελέτη που άπτεται των επιμέρους κλάδων της εθνομουσικολογίας και της μουσικής εκπαίδευσης. Ασχολείται με τη διδακτική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και επιχειρεί να θέσει σε εφαρμογή τα ευρήματα της εθνομουσικολογικής έρευνας στη μουσική εκπαίδευση.

Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης υποστηρίζει ότι υπάρχει άρρηκτη σχέση ανάμεσα στην εθνομουσικολογία και τη μουσική εκπαίδευση, και προβάλλει πως το ένα πεδίο ενημερώνει γόνιμα το άλλο. Ο Nettl (2010: 1) προσδιορίζει τη σχέση μεταξύ των δύο κλάδων ως «(συχνά) αρμονική». Σύμφωνα με τον ίδιο, η εθνομουσικολογία αποτελεί μία πηγή μουσικού υλικού, ιδεών για τη μουσική και τρόπων κατανόησης των μουσικών του κόσμου, ενώ οι ιδέες που τη χαρακτηρίζουν έχουν παίξει διαχρονικά σημαντικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση. Η διαρκής αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο πεδίων δημιουργεί τις κατάλληλες προϋποθέσεις για αμοιβαία μάθηση και συμβάλλει σε μια βαθύτερη κατανόηση της μουσικής (Campbell, 2003: 16).

Η διδασκαλία και η μάθηση δημοτικών τραγουδιών στην κοινότητα συνδέεται άμεσα με το επιτελεστικό πλαίσιο της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Τα δημοτικά τραγούδια διαδίδονται από «στόμα σε στόμα» ή, καλύτερα, από «στόμα σε αυτί» και μεταφέρονται προφορικά από γενιά σε γενιά. Η μετάδοση αυτή στο παρελθόν πραγματοποιούταν στον πραγματικό λειτουργικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού που ήταν το «χωριό» και στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις του κύκλου της ζωής και του κύκλου του χρόνου (Καϊμάκης, 2015: 6).

Η απουσία έντυπου διδακτικού υλικού και η έλλειψη ανάλυσης για την τεχνική ή το ύφος της μουσικής αποτελούσαν βασικά χαρακτηριστικά της μαθησιακής διαδικασίας στο πλαίσιο της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Ουσιαστικά, ο δάσκαλος έπαιζε ένα μουσικό όργανο (ή τραγουδούσε) και ο μαθητής έπρεπε να τον μιμηθεί για να μπορέσει με αυτόν τον τρόπο να μάθει (Ανωγειανάκης, 1991: 29). Με την εισαγωγή της δημοτικής μουσικής στην τυπική εκπαίδευση τα πράγματα άλλαξαν. Οι σημαντικότερες μεταβολές

αφορούν στην καθιέρωση ενός σταθερού ρεπερτορίου, στον περιορισμό της προφορικής-ακουστικής προσέγγισης στη μάθηση, στην καθιέρωση της χρήσης σημειογραφίας για την εκτέλεση της παραδοσιακής μουσικής, στην απώλεια του αυθόρμητου και αυτοσχεδιαστικού της χαρακτήρα και στη μετατροπή της από κοινοτική σε προσωπική εμπειρία (Dionyssiou, 2002: 2).

Μέσα από την έρευνα της Διονυσίου (2002: 157-159) αναδείχθηκαν τρεις βασικοί τύποι διδασκαλίας της δημοτικής μουσικής: α) με επιρροή από τον τρόπο που διδάσκεται η δυτική έντεχνη μουσική, β) με επιρροή από τον τρόπο που διδάσκεται η βυζαντινή μουσική, και γ) ως προφορική λαϊκή παράδοση. Το τρίτο μοντέλο θεμελιώνεται στην προφορική-ακουστική μάθηση, στη μουσική ακρόαση, στην ηχογράφηση μαθημάτων για ακρόαση στο σπίτι, στην προώθηση του αυτοσχεδιασμού, στην ενασχόληση με τοπικό ρεπερτόριο τραγουδιών, στη μουσική εκτέλεση από τον/την εκπαιδευτικό, στην περιστασιακή χρήση μουσικής σημειογραφίας και στη σπάνια χρήση θεωρητικών βιβλίων μουσικής. Ο τύπος διδασκαλίας «ως προφορική λαϊκή παράδοση» παρουσιάζει ομοιότητες με τον τρόπο εκμάθησης της δημοτικής μουσικής στην κοινότητα (Διονυσίου, 2002: 159-160).

Τον τύπο αυτό αξιοποίησε και η μουσικοθεατρική ομάδα «Μουσικό Πολύτροπο» που λειτούργησε από το 1994 έως το 2019 στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με υπεύθυνο τον καθηγητή Ιωάννη Καϊμάκη. Τα βήματα με τα οποία εργάστηκε η ομάδα ήταν: α) συλλογή δημοτικών τραγουδιών μέσω επιτόπιας έρευνας και ανάλυσή τους, β) διδασκαλία και εκμάθηση των τραγουδιών με το αυτί και γ) καλλιτεχνική παρουσίαση στο πλαίσιο μίας παράστασης κάθε φορά με συγκεκριμένη θεματική (Καϊμάκης, 2015: 6).

Εμπειρικές μελέτες που ασχολήθηκαν με τη διδακτική της δημοτικής μουσικής και τη μελέτη των απόψεων και των στάσεων των μαθητών απέναντι σε αυτή είναι της Παπαθεράποντος-Κωνσταντίνου (2018) που αφορά στη διδασκαλία της κυπριακής παραδοσιακής μουσικής με ένα μοντέλο άτυπης μάθησης και της Περακάκη (Perakaki, 2013) που διερεύνησε αν και κατά πόσο μπορεί ένα πρόγραμμα παρέμβασης βασισμένο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική να αλλάξει τις στάσεις των εφήβων για το συγκεκριμένο είδος μουσικής. Ακόμη, σημαντικές σχετικές μελέτες είναι εκείνες του Ντινόπουλου (2007), η οποία εξέτασε τις στάσεις των μαθητών κατά την εκπαιδευτική διαδικασία που βασίστηκε στη διδασκαλία ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με τη χρήση νέων τεχνολογιών, και της Μπαδιεριτάκη (2007) με θέμα τα κρητικά νανουρίσματα και την αξιοποίησή τους στο πλαίσιο ενός διδακτικού μοντέλου για την προσχολική εκπαίδευση. Παρ' ότι αξιόλογες, οι υφιστάμενες σχετικές μελέτες είναι περιορισμένες σε αριθμό και δεν εντοπίζεται κάποια αντίστοιχη έρευνα που να συνδυάζει εθνομουσικολογικό και μουσικοπαιδαγωγικό προσανατολισμό σε πρακτικό επίπεδο. Με βάση τα προαναφερόμενα καταδεικνύεται το βιβλιογραφικό κενό και η ανάγκη για περαιτέρω διερεύνηση.

Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Ο σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν διττός: αφενός, να αναδείξει μέσα από εθνομουσικολογική έρευνα δημοτικά τραγούδια τα οποία μπορούν να αξιοποιηθούν στην εκπαιδευτική πράξη· αφετέρου, μέσα από την εφαρμογή διδακτικής παρέμβασης στη σχολική τάξη, να εξοικειωθούν οι μαθητές με την ελληνική μουσική παράδοση, μαθαίνοντας επιλεγμένα δημοτικά τραγούδια, αλλά και να μελετηθούν οι απόψεις τους για τη δημοτική μουσική, ο τρόπος που συμμετείχαν στο πρόγραμμα και ο τρόπος που εκφράστηκαν για την εμπειρία της συμμετοχής τους σε αυτό. Ακολουθούν τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης:

1. Ποιο υλικό δημοτικών τραγουδιών που προκύπτει μέσα από την εθνομουσικολογική έρευνα μπορεί να αξιοποιηθεί για εκπαιδευτικούς σκοπούς;
2. Ποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τραγουδιών που αναδεικνύονται μέσα από τη μουσικολογική ανάλυσή τους μπορούν να χρησιμεύσουν ως βάση για τη διατύπωση εκπαιδευτικών προτάσεων;
3. Με ποιον τρόπο οι μαθητές συμμετέχουν σε ένα πρόγραμμα παρέμβασης που ενθαρρύνει την εκμάθηση δημοτικών τραγουδιών;
4. Ποιες είναι οι απόψεις των μαθητών για την ελληνική δημοτική μουσική και πώς αυτοί εκφράζονται για την εμπειρία της συμμετοχής τους στο πρόγραμμα;

Μεθοδολογία

Προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι της έρευνας ακολουθήσαμε τα εξής μεθοδολογικά βήματα: αρχικά, πραγματοποιήθηκε επιτόπια έρευνα και έρευνα σε αρχεία και μουσικές εκδόσεις για την αναζήτηση δημοτικών τραγουδιών κατάλληλων για εκπαιδευτικούς σκοπούς· στη συνέχεια, ακολούθησε η μουσικολογική ανάλυσή τους, έπειτα διαμορφώθηκαν προτάσεις διδασκαλίας με τη μορφή εκπαιδευτικών σεναρίων και, τέλος, εφαρμόστηκε πρόγραμμα παρέμβασης με διδασκαλία δημοτικών τραγουδιών στο σχολείο.

Η εθνομουσικολογική μελέτη επικεντρώθηκε στη συλλογή δημοτικών τραγουδιών μέσα από επιτόπια έρευνα, έρευνα σε αρχεία και μουσικές εκδόσεις, στη διαμόρφωση κριτηρίων επιλογής των τραγουδιών, στη μουσικολογική ανάλυση των τραγουδιών που συλλέχθηκαν, στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους και στη διατύπωση διδακτικών προτάσεων με βάση τα τραγούδια. Κατά τη διάρκεια της μελέτης διαμορφώθηκε ένα πλαίσιο για τον προσδιορισμό των διδακτικών στόχων. Το πλαίσιο αυτό έλαβε στη συνέχεια τη μορφή ενός πίνακα με σταθερή δομή (βλ. Πίνακα 2), ο οποίος εμφανίζεται στην αρχή κάθε εκπαιδευτικού σεναρίου. Με αυτόν τον τρόπο συνδέεται οργανικά το κομμάτι της μουσικολογικής ανάλυσης με αυτό της μουσικοπαιδαγωγικής πρότασης. Πιο συγκεκριμένα, η αφόρμηση της διδασκαλίας βασίζεται στα *Στοιχεία μουσικοποιητικής ανάλυσης (Ι)*, δηλαδή στο υλικό που μας προσφέρει κάθε δημοτικό τραγούδι ως προς τη μουσική, το ποιητικό κείμενο και τη σχέση μεταξύ τους. Τα στοιχεία της μουσικοποιητικής ανάλυσης υποδεικνύουν σημαντικά, ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά του τραγουδιού που μπορούν να αξιοποιηθούν κατά την εκπαιδευτική διαδικασία και με τον τρόπο αυτό προκύπτουν τα *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τραγουδιού (ΙΙ)*. Τέλος, μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τραγουδιού διαμορφώνονται οι *Διδακτικοί στόχοι (ΙΙΙ)*, δηλαδή οι στόχοι που θα ικανοποιηθούν μέσω της διδακτικής πράξης.

Η μουσικοεκπαιδευτική έρευνα πραγματοποιήθηκε σε δημόσιο σχολείο πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Συμμετείχαν σε αυτή είκοσι οκτώ μαθητές από την Ε΄ και την Στ΄ τάξη Δημοτικού, δεκαέξι κορίτσια και δώδεκα αγόρια, ηλικίας έντεκα έως δώδεκα ετών. Το πρόγραμμα διδακτικής παρέμβασης εφάρμοσε η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός στο σχολείο όπου δίδασκε, με σεβασμό στο ωράριο και τον τρόπο λειτουργίας του. Η διάρκεια της παρέμβασης ήταν περίπου τρεις μήνες. Οι συναντήσεις του προγράμματος είχαν διάρκεια δύο διδακτικών ωρών εβδομαδιαίως. Κατά την εφαρμογή της διδακτικής παρέμβασης πραγματοποιήθηκε διδασκαλία επιλεγμένων δημοτικών τραγουδιών στην τάξη. Το εκπαιδευτικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε βασίστηκε στα δημοτικά τραγούδια και στα αντίστοιχα διδακτικά σενάρια που είχε σχεδιάσει προηγουμένως η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός στο πλαίσιο της εθνομουσικολογικής μελέτης.

Τα δεδομένα από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο σχολείο συλλέχθηκαν σε τρεις επιμέρους φάσεις. Το Σχήμα 1 παρουσιάζει τα ερευνητικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για τη συλλογή δεδομένων σε κάθε φάση της έρευνας. Η προκαταρκτική έρευνα (pre-

test) λειτούργησε διερευνητικά προκειμένου να περιγράψει την υπάρχουσα κατάσταση. Εδώ η συλλογή δεδομένων έγινε μέσω ερωτηματολογίου και ημι-δομημένης συνέντευξης. Στη δεύτερη φάση (παρέμβαση) συλλέχθηκαν δεδομένα από την εφαρμογή του προγράμματος διδακτικής παρέμβασης στη σχολική τάξη και στην περίπτωση αυτή ως εργαλείο συλλογής δεδομένων επιλέχθηκε η παρατήρηση των βιντεοσκοπημένων εκπαιδευτικών συναντήσεων. Στην τρίτη φάση, τα ερευνητικά δεδομένα συλλέχθηκαν μετά την εφαρμογή του προγράμματος (post-test). Εδώ χρησιμοποιήθηκε ξανά το ερωτηματολόγιο και η ημι-δομημένη συνέντευξη, με τα ίδια ερωτήματα όπως στην προκαταρκτική έρευνα, αλλά και με κάποιες επιπρόσθετες ερωτήσεις αναφορικά με τη συμμετοχή των μαθητών στο πρόγραμμα παρέμβασης.

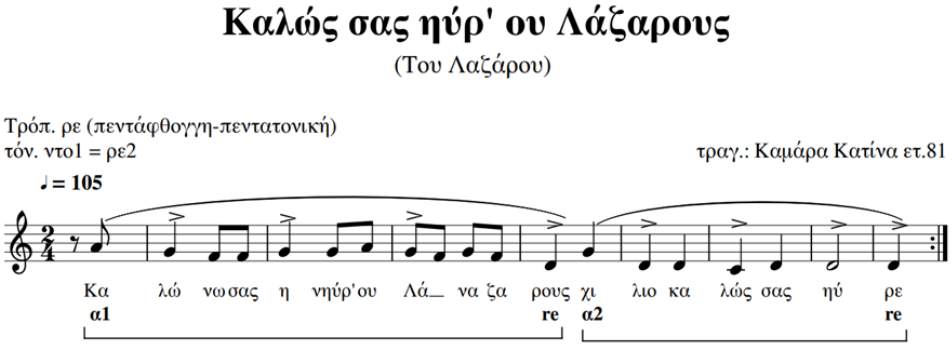


Σχήμα 1: Ερευνητικά εργαλεία

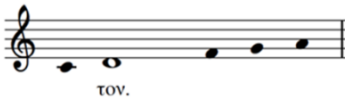
Όσον αφορά τα ερωτηματολόγια (κλειστές ερωτήσεις), τα δεδομένα αναλύθηκαν ποσοτικά με μεθόδους περιγραφικής στατιστικής. Τα δεδομένα που συλλέχθηκαν μέσω των συνεντεύξεων μετατράπηκαν σε γραπτή μορφή και αναλύθηκαν ποιοτικά με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης (Braun & Clarke, 2006). Τα δεδομένα που συλλέχθηκαν από τις εκπαιδευτικές συναντήσεις με τα παιδιά αναλύθηκαν μέσω της παρατήρησης των βιντεοσκοπημένων εκπαιδευτικών συναντήσεων.

Μουσικολογική ανάλυση του δημοτικού τραγουδιού «Καλώς σας ηύρ' ου Λάζαρους»

Στην παρούσα ενότητα παρουσιάζεται ενδεικτικά η μουσικολογική ανάλυση για ένα από τα είκοσι επτά δημοτικά τραγούδια που συλλέχθηκαν και μελετήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας. Πρόκειται για το τραγούδι «Καλώς σας ηύρ' ου Λάζαρους», ένα δημοτικό τραγούδι του Λαζάρου, όπως γίνεται φανερό και από τον τίτλο του. Το τραγούδι ηχογραφήθηκε τον Ιούνιο του 2019 στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας που διεξήγε η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός στη Στυλίδα Φθιώτιδας. Στην Εικόνα 1 παρουσιάζεται η μεταγραφή του τραγουδιού σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και στην Εικόνα 2 το φθογγικό του υλικό. Στη συνέχεια, στην Εικόνα 3 παρουσιάζεται η καταγραφή του ποιητικού κειμένου του τραγουδιού με τα τσακίσματα και με αριθμημένους τους στίχους και τις μελωδικές στροφές του, ενώ στην Εικόνα 4 παρατίθεται ο οργανικός (καθαρός) στίχος του τραγουδιού, όπως αυτός προκύπτει αφαιρώντας τα τσακίσματα. Τέλος, ο Πίνακας 1 παρουσιάζει συνοπτικά τα στοιχεία της μουσικοποιητικής ανάλυσης του τραγουδιού.



Εικόνα 1: Μεταγραφή δημοτικού τραγουδιού



Εικόνα 2: Φθογγικό υλικό

1	**Α΄**	Καλώ- (νω-) σας η-(νη-)ύρ' ου Λά-(να-)ζαρους χιλιοκαλώς σας ηύρε,
2	**Β΄**	με τ' ά-(να-)σπρα με (νε) τα κό-(νο-)κκινα μι τα (ν') έμορφα λελούδια.
3	**Γ΄**	Κ' ήρθι (νη) Λαμπρή (νη) χαρού-(νου-)μενη κι η κα-(να-)λοκαρδισμένη.
4	**Δ΄**	Πουλλά (ν') είπαμε στουν αφέ-(νε-)ντη μας να πούμι (και) στην κυρά μας.
5	**Ε΄**	Κυρά (ν') αφαντά (να) στολί-(νι-)ζεσαι να πας να πάρεις βάγια.
6	**ΣΤ΄**	Βάζει-(νει-)ς τον ή-(νη-)λιο πρό-(νο-)σωπο και το (νο) φεγγάρ' αστήθι,
7	**Ζ΄**	και τη-(νη-)ν οχιά (να) την πα-(να-)ρδαλή γιουρδάνι στο λαιμό σου.

Εικόνα 3: Κείμενο με τσακίσματα

Καλώς σας ηύρ' ου Λάζαρους χιλιοκαλώς σας ηύρε,
με τ' άσπρα με τα κόκκινα μι τα έμορφα λελούδια.
Κ' ήρθι η Λαμπρή χαρούμενη κι η καλοκαρδισμένη.
Πουλλά είπαμε στουν αφέντη μας να πούμι στην κυρά μας.
Κυρά αφαντά[1] στολίζεσαι να πας να πάρεις βάγια.
Βάζεις τον ήλιο πρόσωπο και το φεγγάρ' αστήθι,
και την οχιά την παρδαλή γιουρδάνι[2] στο λαιμό σου.

Εικόνα 4: Οργανικός στίχος

Τονικό ύψος	**ντο = ρε΄**
Ποιητικό μέτρο	Ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος (8/7)
Τσακίσματα / μελωδικές φράσεις	Α΄: 1 2 (1΄) 3 4 (2΄) 5 6 (3΄) 7 8 9 10 11 12 13 14 15 α1 ρε α2 ρε
Μουσικοποιητική δομή	Α΄
Τρόπος	Ρε / πεντατονική
Ρυθμός	Δίσημος
Τρόπος εκτέλεσης	Σολιστικός

Πίνακας 1: Στοιχεία μουσικοποιητικής ανάλυσης

Παρατηρήσεις:

- Τρόπος
  Το τραγούδι εντάσσεται στον πεντατονικό ανημιτονικό τρόπο του Ρε.
- Ρυθμός
  Ο ρυθμός του είναι δίσημος (2/4).

- Μελωδικές φράσεις
  Η μελωδική στροφή αποτελείται από δύο φράσεις (α1 και α2). Και οι δύο φράσεις καταλήγουν στον φθόγγο ρε΄.

- Τρόπος εκτέλεσης
  Ο τρόπος εκτέλεσης στη συγκεκριμένη ηχογράφηση είναι σολιστικός, όμως στην κοινότητα ήταν ομαδικός.

- Τρόπος εκφοράς του ποιητικού λόγου
  Το τραγούδι χαρακτηρίζεται ως συλλαβικό, γιατί σε κάθε μουσικό φθόγγο αντιστοιχεί μία συλλαβή κειμένου.

- Τσακίσματα
  Από άποψη τσακισμάτων συναντάμε μόνο προσθήκες, όχι επαναλήψεις. Οι προσθήκες διαμορφώνονται μέσω της εμφάνισης του ευφωνικού συμφώνου νι, το οποίο συνδυάζεται κάθε φορά με το φωνήεν της ακριβώς προηγούμενης συλλαβής: Λά-*(να-)*ζαρους, ά-*(να-)*σπρα, κό-*(νο-)*κκινα.

- Μετρική των στίχων
  Το ποιητικό μέτρο του στίχου είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος με τομή στην 8η συλλαβή (8/7) (Σταύρου, 2010: 64-65).

- Αρίθμηση συλλαβών
  Στη συνέχεια παραθέτουμε την αρίθμηση των συλλαβών της μελωδικής στροφής Α΄ του τραγουδιού (οι αριθμημένες συλλαβές των προσθηκών εμφανίζονται τονισμένες και τοποθετούνται μέσα σε παρενθέσεις):

  Α΄ Καλώ- (νω-) σας η-(νη-)ύρ’ ου Λά-(να-)ζαρους χιλιοκαλώς σας ηύρε
  1 2 (1΄) 3 4 (2΄) 5 6 (3΄) 7 8 9 10 11 12 13 14 15

- Τύπος στροφής
  Ο τύπος της στροφής είναι Α΄ (μονόστιχη στροφή)· το γράμμα Α εμφανίζεται τονισμένο λόγω της παρουσίας των προσθηκών.

- Τονισμοί
  Κυριαρχεί ο ρυθμικός τονισμός, επειδή τα ισχυρά μέρη του μέτρου συμπίπτουν με τις τονισμένες συλλαβές των λέξεων του κειμένου. Στα σημεία όπου υπερτερεί ο ρυθμικός έναντι του γραμματικού τονισμού συναντάμε παρατονισμένες λέξεις: Λάζαρους = *Λάζαρούς*, χιλιοκαλώς = *χιλιόκαλώς* κ.ά.

- Χορός
  Το τραγούδι αυτό δεν χορεύεται.

- Ποιητικό νοηματικό περιεχόμενο
  Περιγράφονται εικόνες της Λαμπρής και της Άνοιξης με ανθισμένα άσπρα και κόκκινα λουλούδια, οι οποίες παραπέμπουν στην Ανάσταση του Χριστού, και προσφέρονται ευχές στον αφέντη και στην κυρά του σπιτιού. Το φίδι που κοσμεί τον λαιμό της κυράς, «και την οχιά την παρδαλή γιουρδάνι στο λαιμό σου», μας παραπέμπει στη θεά με τα φίδια, όπως αυτή αναπαρίσταται στα γυμνόστηθα αγαλματίδια της Κνωσσού. Πιθανότατα, εδώ το φίδι στον λαιμό της κυράς αποτελεί ένα είδος φυλαχτού που την προφυλάσσει από ασθένειες και της χαρίζει γονιμότητα και ευημερία.

- Λειτουργικότητα
  Το τραγούδι εκτελούταν στην κοινότητα από ομάδες κοριτσιών το Σάββατο του Λαζάρου.

Διδακτική πρόταση για το δημοτικό τραγούδι «Καλώς σας ηύρ' ου Λάζαρους»

Ακολουθεί η διδακτική πρόταση πάνω στο τραγούδι που αναλύθηκε προηγουμένως. Πρόκειται για ένα εκπαιδευτικό σενάριο, η εφαρμογή του οποίου προτείνεται στην Ε΄ ή και στην Στ΄ τάξη του Δημοτικού. Στον Πίνακα 2 παρουσιάζονται συνοπτικά τα στοιχεία της μουσικοποιητικής ανάλυσης, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τραγουδιού και οι διδακτικοί στόχοι. Αυτός ο πίνακας λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ της ανάλυσης και της διδακτικής πρότασης. Στην τρίτη στήλη έχουν διατυπωθεί εκπαιδευτικοί στόχοι με αφορμή συγκεκριμένα ενδιαφέροντα στοιχεία του τραγουδιού που αναδείχθηκαν μέσα από την ανάλυσή του.

I **Στοιχεία μουσικοποιητικής ανάλυσης**		**II** **Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τραγουδιού**	**III** **Διδακτικοί στόχοι**
Στίχος	δεκαπεντασύλλαβος (8/7)		
Ποιητικό μέτρο	ιαμβικό		
Τσακίσματα	Α΄: 1 2 (1΄) 3 4 (2΄) 5 6 (3΄) 7 8 9 10 11 12 13 14 15	προσθήκες με το ευφωνικό σύμφωνο νι	Εντοπισμός των προσθηκών με το ευφωνικό σύμφωνο νι και επεξήγηση της λειτουργίας τους (Στ. 1).
Μελωδικές φράσεις	α1 (ρε΄), α2 (ρε΄)		
Μουσικοποιητική δομή	Α΄		
Τρόπος	πεντατονικός ανημιτονικός τρόπος του Ρε	πεντατονικός ανημιτονικός τρόπος του Ρε	Ανάπτυξη της φωνητικής δεξιότητας πάνω στο τραγούδι σε πεντατονικό ανημιτονικό τρόπο του Ρε (Στ. 2)· ανάπτυξη της μουσικής δημιουργικότητας μέσω του αυτοσχεδιασμού σε πεντατονικό ανημιτονικό τρόπο του Ρε (Στ. 3).
Ρυθμός	δίσημος ρυθμός	δίσημος ρυθμός	Ανάπτυξη της ικανότητας ρυθμικής συνοδείας τραγουδιού με σωματικά κρουστά στο μέτρο των 2/4 (Στ. 4).
Τρόπος εκτέλεσης	σολιστικός		
Τρόπος εκφοράς του ποιητικού λόγου στο τραγούδι	συλλαβικός		
Χορός	δεν χορεύεται		
Νοηματικό περιεχόμενο	εικόνες της Λαμπρής και της Άνοιξης, και ευχές στον αφέντη και στην κυρά του σπιτιού	το φίδι ως σύμβολο στον λαιμό της κυράς	[Επεξήγηση της λειτουργίας του φιδιού ως συμβόλου στον λαιμό της κυράς]

Λειτουργικότητα	το τραγούδι εκτελούταν από ομάδες κοριτσιών το Σάββατο του Λαζάρου	τραγούδια και έθιμα του Λαζάρου	[Διερεύνηση τραγουδιών και εθίμων του Λαζάρου από διάφορες περιοχές της Ελλάδας]

Πίνακας 2: Προσδιορισμός διδακτικών στόχων με βάση τα στοιχεία της ανάλυσης

Τα υλικά που κρίνονται απαραίτητα για την εφαρμογή του σεναρίου στην τάξη είναι: σταθερός ή φορητός υπολογιστής, βιντεοπροβολέας, ηχεία, το ποιητικό κείμενο του τραγουδιού (σε έντυπη μορφή), φωτογραφίες και βίντεο σχετικά με έθιμα και παραδόσεις του Λαζάρου, με τα αγαλματίδια της Θεάς των όφεων της Κνωσσού και με την Ανάσταση του Λαζάρου, 4-5 ψάθινα καλάθια, λουλούδια (άσπρα, κόκκινα ή και σε διάφορα χρώματα), σπάγκος και ψαλίδι. Το εκπαιδευτικό σενάριο ολοκληρώνεται με την περιγραφή της πορείας της διδασκαλίας, δηλαδή των βημάτων που θα ακολουθήσει ο/η μουσικοεκπαιδευτικός για την εφαρμογή του στην τάξη.

- Εισαγωγή

Ο/Η εκπαιδευτικός καλεί τους μαθητές να σχηματίσουν έναν κύκλο και να καθίσουν σταυροπόδι στο πάτωμα. Αρχικά, τραγουδούν όλοι μαζί ένα τραγούδι χαιρετισμού, με το οποίο οι μαθητές είναι ήδη εξοικειωμένοι. Έπειτα ακολουθούν ασκήσεις προθέρμανσης: α) σωματικές ασκήσεις (περπάτημα, τρέξιμο, εκτάσεις χεριών προς τα πάνω, επίκυψη του κορμού και αργή επάνοδος, έκταση χεριών σε αντίθετη κατεύθυνση), β) τεχνικές ασκήσεις – ασκήσεις αναπνοής (χτυπήματα της γλώσσας στον ουρανίσκο, βαθιά εισπνοή και αργή εκπνοή εκφέροντας το φώνημα «σ»), γ) φωνητικές ασκήσεις (τονικό κούρδισμα με ρυθμική εκφορά των φωνημάτων «α» – «ε» – «ι» – «ο» – «ου» πάνω σε έναν δοσμένο τόνο κάθε φορά, ανεβαίνοντας ανά ημιτόνιο από το ντο΄ έως το σολ΄ και κατεβαίνοντας με τον ίδιο τρόπο).

- Ανάπτυξη

Εισαγωγικά στοιχεία για το τραγούδι

Ο/Η εκπαιδευτικός αναφέρει τον τίτλο του τραγουδιού, «Καλώς σας ηύρ’ ου Λάζαρους», και εκμαιεύει από τα παιδιά το ότι αυτό εντάσσεται στην κατηγορία των καλάντων του Λαζάρου. Επίσης, αναφέρει ότι η ηχογράφησή του έγινε στη Στυλίδα Φθιώτιδας, αλλά η καταγωγή του είναι πιθανότατα από το Περιβόλι Δομοκού, και δείχνει στους μαθητές ψηφιακό χάρτη με τις δύο περιοχές.

Παρουσίαση του τραγουδιού και ερωτήσεις κατανόησης

Έπειτα, προχωρά στην παρουσίαση του τραγουδιού, τραγουδώντας το με εκφραστικότητα και ζωντάνια, έτσι ώστε να ελκύσει το ενδιαφέρον των παιδιών. Στη συνέχεια, πριν το τραγουδήσει ακόμη μία φορά, ζητά την προσοχή τους, λέγοντας ότι μετά την ακρόαση θα κληθούν να απαντήσουν σε ερωτήσεις για το τραγούδι. Οι ερωτήσεις μπορεί να αφορούν στο νοηματικό περιεχόμενο, όπως, για παράδειγμα, «για ποιο πράγμα μιλάει αυτό το τραγούδι;», ή τη μουσική, όπως «σε ποια λέξη ακούσατε την ψηλότερη / χαμηλότερη νότα;» κ.λπ.

Εκμάθηση του τραγουδιού φράση-φράση

Μετά το πέρας των ερωτήσεων, ο/η εκπαιδευτικός τραγουδά την πρώτη φράση του τραγουδιού και ζητά από τους μαθητές να την επαναλάβουν. Η ίδια διαδικασία ακολουθείται και για τη δεύτερη φράση. Αφού μελετηθεί η πρώτη μελωδική στροφή φράση-φράση, ο/η μουσικοπαιδαγωγός τραγουδά όλο το τραγούδι και οι μαθητές τραγουδούν μαζί του (αυτό γίνεται δύο φορές) (Στ. 2).

Ρυθμική συνοδεία του τραγουδιού με σωματικά κρουστά

Στη συνέχεια, ο/η εκπαιδευτικός μουσικής εκτελεί το τραγούδι συνοδεύοντάς το με σωματικά κρουστά (ποδοκρότημα στο ισχυρό και παλαμάκι στο ασθενές). Έπειτα, ζητά από τους μαθητές να τον/την συνοδεύσουν, καθώς τραγουδά, με σωματικά κρουστά. Μετά από αυτό ζητά να τραγουδήσουν κι εκείνοι το τραγούδι, συνοδεύοντας ταυτόχρονα με σωματικά κρουστά, έτσι ώστε να βιώσουν σωματικά το μέτρο των 2/4 (Στ. 4).

Εντοπισμός και επεξήγηση της λειτουργίας των προσθηκών

Σε επόμενο στάδιο, προβάλλεται σε βιντεοπροβολέα ο οργανικός στίχος του τραγουδιού. Βλέποντας την διαφάνεια, οι μαθητές καλούνται να ακούσουν το τραγούδι και να ελέγξουν με προσοχή αν το κείμενο που έχουν μπροστά τους ανταποκρίνεται πλήρως ή αν ταυτίζεται σε σχέση με αυτό που ακούν. Κάποιοι μπορεί να παρατηρήσουν ότι ενώ στη γραπτή μορφή του κειμένου υπάρχει η λέξη «κόκκινα», στην ηχογράφηση ακούγεται ως «κό-(νο-)κκινα». Ο/Η εκπαιδευτικός, επικυρώνοντας αυτή την παρατήρηση, ζητά να ανακαλύψουν και άλλα σημεία όπου συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Αφού γίνει ο εντοπισμός κι άλλων περιπτώσεων από τους μαθητές, ο/η εκπαιδευτικός προβάλλει το κείμενο με τσακίσματα, όπου έχει επισημάνει τις προσθήκες με κόκκινο χρώμα και εξηγεί τη λειτουργία τους (Στ. 1).

Δημιουργική εξερεύνηση των συνηχήσεων της πεντατονικής κλίμακας

Στο τελικό στάδιο επεξεργασίας του τραγουδιού και αφού τα παιδιά έχουν εξοικειωθεί με τη μελωδία και το τραγούδι πάνω σε πεντατονική κλίμακα, επιχειρείται ομαδικός φωνητικός αυτοσχεδιασμός. Στο πρώτο επίπεδο της δραστηριότητας, τα παιδιά χωρίζονται σε πέντε ομάδες. Σε κάθε ομάδα αντιστοιχεί ένας φθόγγος από την ανημιτονική πεντατονική κλίμακα (ντο΄ – ρε΄ – φα΄ – σολ΄ – λα΄), τον οποίο τραγουδά επαναλαμβάνοντας το φώνημα «ε». Ο/Η μουσικοπαιδαγωγός έχει οριοθετήσει πέντε χρωματιστούς κύκλους στο πάτωμα, μέσα στους οποίους στέκονται τα άτομα της κάθε ομάδας (για παράδειγμα, στον κόκκινο κύκλο αυτοί που τραγουδούν ντο΄, στον πορτοκαλί κύκλο αυτοί που τραγουδούν ρε΄ κ.λπ.). Ο/Η εκπαιδευτικός διευθύνει το σύνολο με χειρονομία, δείχνοντας προς το μέρος της κάθε ομάδας που πρέπει να εκφέρει τον φθόγγο της. Στόχος είναι η επίτευξη του τονικού κουρδίσματος της κάθε ομάδας στον φθόγγο της αλλά και η ηχητική βίωση των συνηχήσεων που προκύπτουν όταν δύο ή περισσότερες ομάδες τραγουδούν ταυτόχρονα. Στο δεύτερο επίπεδο της δραστηριότητας, ο/η εκπαιδευτικός προτρέπει τα παιδιά, καθώς τραγουδούν τον φθόγγο της ομάδας τους, να μετακινηθούν όλα μαζί προς κάποια άλλη ομάδα και αργότερα ελεύθερα, ατομικά προς κάποιο άλλο άτομο (καθώς σταδιακά θα διαλυθεί η διάταξη των ομάδων), να ακούσουν τον ήχο του/της και, αν επιθυμούν, να τον υιοθετήσουν, τραγουδώντας τον όμως σταθερά. Με τον τρόπο αυτό καλλιεργούν το μουσικό τους αυτί και αναπτύσσουν τη δυνατότητα να εναλλάσσουν συνειδητά τονικά ύψη στο πλαίσιο της πεντατονικής κλίμακας που αποτελεί το φθογγικό υλικό του τραγουδιού. Τέλος, τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα, μεταβάλλοντας το τονικό ύψος όποτε και όπως επιθυμούν – πάντα εντός των ορίων της πεντατονικής κλίμακας – συμμετέχοντας σε έναν δημιουργικό ομαδικό μουσικό διάλογο. Ο/Η εκπαιδευτικός συμμετέχει, υποστηρίζοντας τα παιδιά σε κάθε στάδιο της δραστηριότητας (Στ. 3).

- <u>Επέκταση</u>

Το τραγούδι προσφέρει ποικίλους εναλλακτικούς τρόπους επέκτασης και διαθεματικής σύνδεσης με άλλα πεδία. Ενδεικτικοί τρόποι επέκτασης θα μπορούσαν να είναι: η εκπόνηση ερευνητικής εργασίας σε ομάδες με θέμα τα τραγούδια και τα έθιμα του Λαζάρου από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, ο στολισμός από τους μαθητές καλαθιών

με λουλούδια για τον Λάζαρο, η διερεύνηση της συμβολικής λειτουργίας του φιδιού στον λαιμό της κυράς και η σύνδεσή του με τον μινωικό πολιτισμό και, τέλος, η σύνδεση του τραγουδιού με την ορθόδοξη θεολογική παράδοση μέσα από τη μελέτη υλικού σχετικού με την Ανάσταση του Λαζάρου.

- Αξιολόγηση

Πριν από το κλείσιμο, οι μαθητές τραγουδούν μόνοι τους το τραγούδι και ο/η εκπαιδευτικός μουσικής διαπιστώνει σε ποιον βαθμό επιτεύχθηκαν οι αρχικοί στόχοι.

- Ανακεφαλαίωση και κλείσιμο

Στο τέλος γίνεται ανακεφαλαίωση και συζήτηση για τις δραστηριότητες του μαθήματος.

Αποτελέσματα

Στην παρούσα ενότητα παρουσιάζονται τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την εφαρμογή της διδακτικής παρέμβασης στο σχολείο. Αρχικά, γίνεται αναφορά στα δεδομένα που προέκυψαν από την παρατήρηση των εκπαιδευτικών συναντήσεων, εν συνεχεία στα δεδομένα που προέκυψαν από την ποσοτική ανάλυση των ερωτηματολογίων που συμπλήρωσαν οι μαθητές πριν και μετά την εφαρμογή της παρέμβασης και, τέλος, στα δεδομένα που προέκυψαν από την ποιοτική ανάλυση των ομαδικών συνεντεύξεων με τα παιδιά πριν και μετά την παρέμβαση.

Μέσα από τη μελέτη των εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του προγράμματος και της ανταπόκρισης των μαθητών σε αυτές αναδείχθηκαν δέκα χρήσιμες και αποτελεσματικές μουσικοπαιδαγωγικές πρακτικές για τη διδασκαλία και εκμάθηση του δημοτικού τραγουδιού:

Η πρώτη είναι η *προφορική-ακουστική μάθηση*. Σε συμφωνία με τον προφορικό χαρακτήρα της διδασκαλίας και μάθησης των δημοτικών τραγουδιών στην κοινότητα, η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός έφερε τους μαθητές σε επαφή με τα τραγούδια μέσω της ακρόασης και χωρίς τη χρήση μουσικής σημειογραφίας. Μία άλλη πρακτική, άμεσα συνδεδεμένη με τις σχέσεις μαθητείας στην ελληνική μουσική παράδοση, που αξιοποιήθηκε από την ερευνήτρια-εκπαιδευτικό ήταν η *μάθηση μέσω της μίμησης*. Στις εκπαιδευτικές συναντήσεις, η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός λειτουργούσε συχνά ως μουσικό πρότυπο για τους μαθητές. Στην περίπτωση αυτή, η μάθηση λάμβανε χώρα ασυνείδητα, με την αυθόρμητη συμμετοχή στο μουσικό βίωμα της στιγμής.

Ακόμη, κατά τη διδασκαλία των τραγουδιών του προγράμματος η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός επιδίωξε τη *βιωματική εξοικείωση των μαθητών με το δημοτικό τραγούδι*, μέσα από τη συμμετοχή τους σε βιωματικές δραστηριότητες, δίνοντας έμφαση στη μουσική πράξη. Η βιωματική προσέγγιση του δημοτικού τραγουδιού με την εμπλοκή των μαθητών σε δραστηριότητες ομαδικού τραγουδιού, μουσικοθεατρικής απόδοσης τραγουδιών, επιτέλεσης εθίμων, ρυθμικής συνοδείας τραγουδιού και άλλων οδήγησε στην αποτελεσματική εκμάθησή τους, παράλληλα με την απόκτηση πολύτιμων εμπειριών στην τάξη. Επίσης, έγινε *αξιοποίηση του μουσικού υλικού των τραγουδιών* και ιδιαίτερα των στοιχείων τεχνικής της φωνής και των τρόπων εκτέλεσης του δημοτικού τραγουδιού.

Παρατηρήθηκε, ακόμη, μία ολιστική προσέγγιση στη μάθηση με *αξιοποίηση της άρρηκτης σχέσης μουσικής, λόγου και κίνησης (χορού)* στο δημοτικό τραγούδι. Κατά τη διάρκεια των συναντήσεων με τους μαθητές πραγματοποιήθηκαν αρκετές φορές εκτελέσεις δημοτικών τραγουδιών με κίνηση, είτε με τη μορφή του παραδοσιακού χορού, είτε της θεατρικής κίνησης κατά τη δραματοποίηση των τραγουδιών, είτε με χειρονομία που εξέφραζε την κίνηση της μελωδίας. Όλα τα παραπάνω συνέβαλαν στη βίωση των δημοτικών τραγουδιών ως ενσώματης εμπειρίας. Επιπρόσθετα, μία ακόμη πρακτική που αναδείχθηκε μέσα από την ανάλυση του υλικού των εκπαιδευτικών συναντήσεων ήταν η *μουσικοθεατρική απόδοση των τραγουδιών*. Στις εκπαιδευτικές

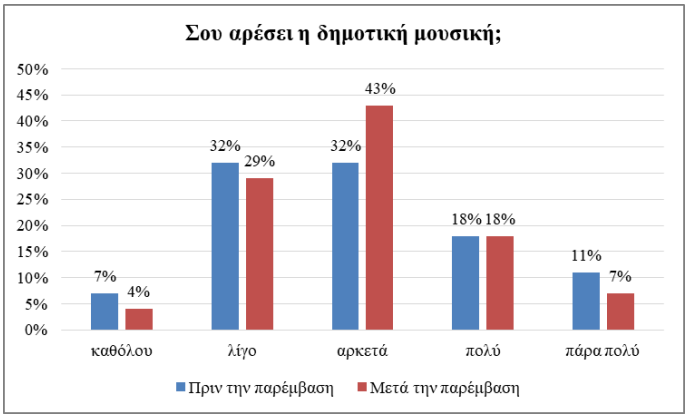
συναντήσεις του προγράμματος, η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός προσέφερε στους μαθητές την ευκαιρία να παρουσιάσουν θεατρικά ορισμένα από τα δημοτικά τραγούδια που είχαν μάθει. Η διαδικασία της καλλιτεχνικής παρουσίασης δημοτικών τραγουδιών λειτούργησε ως ένα μουσικό γεγονός (Διονυσίου, 2016: 181) που προσέφερε στιγμές χαράς, άφθονου γέλιου, και προκάλεσε αφύπνιση της δημιουργικότητας των παιδιών.

Επίσης, οι μαθητές ήρθαν σε *επαφή με μία ποικιλία μουσικών ιδιωμάτων*. Κατά τη διάρκεια του προγράμματος, τα παιδιά γνώρισαν μουσικά ιδιώματα από διάφορες περιοχές της Ελλάδας και εξοικειώθηκαν με τις αντίστοιχες ντοπιολαλιές, μαθαίνοντας τη σημασία ορισμένων λέξεων από το ποιητικό κείμενο των τραγουδιών. Η ένταξη των δημοτικών τραγουδιών στην εκπαιδευτική διαδικασία στο πλαίσιο της παρέμβασης, εκτός από την απόκτηση εμπειριών και γνώσεων, είχε ως στόχο και την *ανάπτυξη της κριτικής σκέψης*. Στις εκπαιδευτικές συναντήσεις του προγράμματος δόθηκε η ευκαιρία στους μαθητές να συζητήσουν κριτικά πάνω σε θέματα που προέκυπταν κάθε φορά μέσα από το περιεχόμενο των τραγουδιών. Ειδικότερα, κάποια τραγούδια έδωσαν το έναυσμα για συζήτηση και προβληματισμό αναφορικά με τον ρατσισμό και την καταπίεση των γυναικών σε παλαιότερες εποχές.

Επιπλέον, τα δημοτικά τραγούδια που αξιοποιήθηκαν στο πρόγραμμα προσέφεραν ευκαιρίες για *διεπιστημονική επεξεργασία*. Στο πλαίσιο των συναντήσεων, οι μαθητές, εκτός από την εξοικείωσή τους με τη μουσική των τραγουδιών, ασχολήθηκαν – ανάλογα με τις αφορμές που έδινε κάθε τραγούδι – με τη μελέτη του ποιητικού κειμένου και του νοηματικού περιεχομένου (γλωσσική επεξεργασία), με τη θεατρική απόδοση των τραγουδιών (θεατρική επεξεργασία), με τον παραδοσιακό χορό (χορευτική / κινητική επεξεργασία), με τη λειτουργικότητά του στο πλαίσιο λαϊκών εθίμων (λαογραφική επεξεργασία), με τα στοιχεία της φύσης, της χλωρίδας και της πανίδας, που εντοπίζονται στα τραγούδια (περιβαλλοντική επεξεργασία) και με τον τόπο προέλευσης των τραγουδιών (γεωγραφική επεξεργασία). Ακόμη, σε κάποιες περιπτώσεις, διερεύνησαν τις ιστορικές και μυθολογικές προεκτάσεις τους (ιστορική επεξεργασία). Τέλος, η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός θεμελίωσε τη διδακτική της προσέγγιση στην *ομαδικότητα, τη συνεργασία και την αλληλεπίδραση*. Τα παιδιά κατά τη διάρκεια των μαθημάτων τραγούδησαν ομαδικά, συνεργάστηκαν αρμονικά μεταξύ τους και με την εκπαιδευτικό, επικοινώνησαν ελεύθερα τους προβληματισμούς τους, έκαναν νέες φιλίες και, με άλλα λόγια, έγιναν «ομάδα».

Στη συνέχεια, παρουσιάζονται συγκριτικά ευρήματα από επιλεγμένες ερωτήσεις των ερωτηματολογίων που συμπλήρωσαν οι μαθητές πριν και μετά την παρέμβαση:

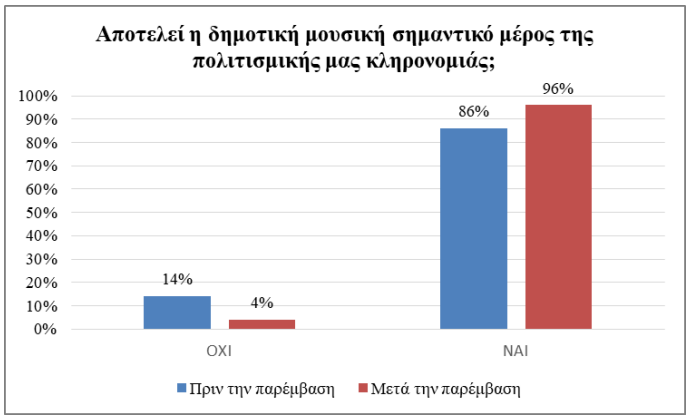
<u>Σου αρέσει η δημοτική μουσική;</u>



Σχήμα 2: Προτίμηση για τη δημοτική μουσική

Σχετικά με το ερώτημα για το αν αρέσει στους συμμετέχοντες η δημοτική μουσική, η σύγκριση των αποτελεσμάτων του pre-test και του post-test φανερώνει αύξηση του ποσοστού των μαθητών που δήλωσαν ότι τους αρέσει αρκετά το συγκεκριμένο είδος μουσικής, από 32% πριν την παρέμβαση σε 43% μετά την παρέμβαση. Ακόμη, ο αριθμός των συμμετεχόντων που δήλωσαν ότι δεν τους αρέσει καθόλου η δημοτική μουσική μειώθηκε κατά 5% μετά την παρέμβαση. Τα υπόλοιπα συγκρίσιμα ποσοστά δεν εμφανίζουν μεγάλες διαφορές πριν και μετά την παρέμβαση.

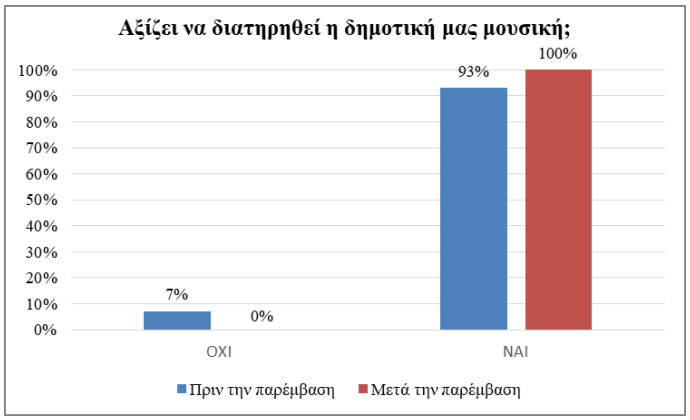
Αποτελεί η δημοτική μουσική σημαντικό μέρος της πολιτισμικής μας κληρονομιάς;



Σχήμα 3: Η δημοτική μουσική ως μέρος της πολιτισμικής μας κληρονομιάς

Σύμφωνα με το Σχήμα 3, ο αριθμός των συμμετεχόντων που πιστεύει ότι η δημοτική μουσική αποτελεί σημαντικό μέρος της πολιτισμικής μας κληρονομιάς αυξήθηκε κατά 10% μετά την παρέμβαση. Επομένως, οι απόψεις του 10% των μαθητών που δεν είχαν εκτιμήσει τη δημοτική μουσική ως σημαντικό μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς μεταβλήθηκαν θετικά, όπως φαίνεται από τις απαντήσεις που έδωσαν στο ερωτηματολόγιο μετά την παρέμβαση.

Αξίζει να διατηρηθεί η δημοτική μας μουσική;

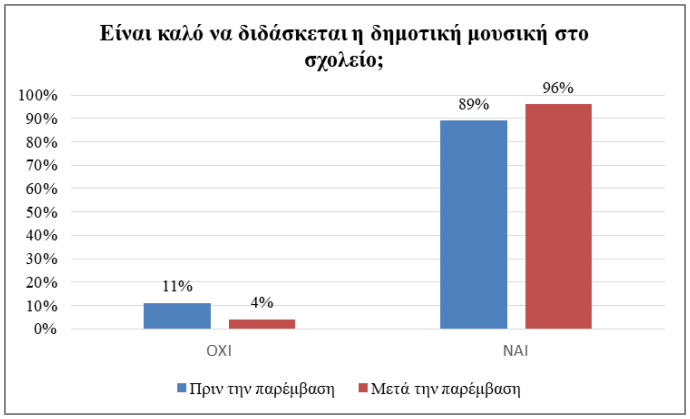


Σχήμα 4: Διατήρηση της δημοτικής μουσικής

Οι μαθητές στο ερώτημα για το αν πιστεύουν ότι αξίζει να διατηρηθεί η δημοτική μουσική απάντησαν υπέρ σε ποσοστό 93% και κατά σε ποσοστό 7% στο pre-test. Ωστόσο, στο post-test παρατηρούμε ότι όλοι ανεξαιρέτως οι συμμετέχοντες (100%) θεωρούν ότι πρέπει να διατηρηθεί η δημοτική μουσική και αυτό συντελεί ταυτόχρονα στην εξάλειψη του ποσοστού όσων δήλωναν κατά της διατήρησης στην προκαταρκτική

έρευνα. Παρατηρούμε και εδώ – όπως και στο προηγούμενο ερώτημα – μία θετική αλλαγή στις απόψεις των μαθητών μετά τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα.

Είναι καλό να διδάσκεται η δημοτική μουσική στο σχολείο;



Σχήμα 5: Διδασκαλία της δημοτικής μουσικής στο σχολείο

Συγκρίνοντας τις απαντήσεις των συμμετεχόντων στις δύο φάσεις της έρευνας (pre-test και post-test), προκύπτει ότι μετά την παρέμβαση το ποσοστό των μαθητών που πίστευαν ότι η δημοτική μουσική είναι καλό να διδάσκεται στο σχολικό περιβάλλον αυξήθηκε κατά 7%. Οι εμπειρίες που αποκόμισε αυτό το 7% των μαθητών μέσα από τη συμμετοχή τους στις δραστηριότητες του προγράμματος πιθανότατα επηρέασαν τις απαντήσεις τους στο ερωτηματολόγιο που συμπλήρωσαν μετά την παρέμβαση.

Στο τελικό μέρος των αποτελεσμάτων παρουσιάζονται ενδεικτικά ποιοτικά ευρήματα από τις ομαδικές συνεντεύξεις με τα παιδιά, οι οποίες διενεργήθηκαν πριν και μετά την παρέμβαση. Η παρουσίαση γίνεται ανά θέμα, με αναφορά στους κωδικούς που αυτό περιλαμβάνει, και παρέχονται αντιπροσωπευτικές απαντήσεις των μαθητών για τεκμηρίωση.

Από τις απαντήσεις των μαθητών στην ερώτηση αναφορικά με το τι τους έρχεται στο μυαλό όταν ακούν τη φράση «ελληνική δημοτική μουσική», παρατηρούμε πως τη συνέδεσαν με μορφές και εκφάνσεις της ελληνικής λαϊκής παράδοσης όπως τα πανηγύρια, οι παραδοσιακοί χοροί, οι εορταστικές περιστάσεις και εκδηλώσεις όπου ακούγεται το συγκεκριμένο είδος μουσικής, τα παραδοσιακά όργανα και οι λαϊκές ενδυμασίες. Για παράδειγμα, η Αγγελική ανέφερε: «Πανηγύρια που έχουνε ανθρώπους να χορεύουν με παραδοσιακές στολές κάποια δημοτικά τραγούδια».

Στο ερώτημα για το αν χρειάζεται να μελετάμε και να διατηρούμε τη δημοτική μουσική αναδείχθηκαν από τις απαντήσεις των μαθητών τρία βασικά θέματα. Το πρώτο θέμα αφορά στη διαγενεακή παράδοση της δημοτικής μουσικής και στην προφορική μετάδοσή της από γενιά σε γενιά. Οι συμμετέχοντες ανέφεραν ότι η δημοτική μουσική αποτελεί τη μουσική των προγόνων μας και αυτή με την οποία μεγαλώσαμε. Ενδεικτική είναι η απάντηση της Νικολίας: «Είναι απαραίτητο να την κρατάμε, γιατί είναι η μουσική που άκουγαν οι πρόγονοί μας πριν από εμάς, πριν από πολλά χρόνια, και είναι η παράδοση αυτή». Ως προς το δεύτερο θέμα, «διατήρηση και ανανέωση της δημοτικής μουσικής», οι μαθητές ανέφεραν ότι είναι σημαντικό αυτή να διατηρηθεί και να μελετηθεί ιδιαίτερα από τους νέους, αφού αποτελεί σημαντική έκφραση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Μάλιστα, οι περισσότεροι έκριναν ότι είναι καλύτερα να τη διατηρούμε στην αυθεντική της μορφή. Για παράδειγμα, ο Νικηφόρος ανέφερε: «Εγώ νομίζω ότι τώρα τα νεότερα παιδιά πρέπει να μελετάνε τη δημοτική

μουσική και δεν θέλουμε να την αλλάξουμε, γιατί θέλουμε να κρατήσει μια γεύση της παλιάς μουσικής». Το τρίτο θέμα αφορά στην «ελληνικότητα της δημοτικής μουσικής». Σύμφωνα με τις απόψεις των παιδιών, η δημοτική μουσική αποτελεί μέρος της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς που αξίζει να μελετάμε και να διατηρούμε, αφού είναι η μουσική της πατρίδας μας. Αντιπροσωπευτική απάντηση ήταν αυτή του Κίμωνα: «Εγώ πιστεύω ότι θα πρέπει να τη διατηρούμε, επειδή είναι κομμάτι της πατρίδας μας, και είναι καλό τα παιδιά νεότερης ηλικίας να τη μαθαίνουν».

Στο ερώτημα σχετικά με το αν θα ήταν χρήσιμο να διδάσκεται η δημοτική μουσική στο σχολείο, οι συμμετέχοντες υπογράμμισαν την αναγκαιότητα να διδάσκεται το εν λόγω είδος στο σχολείο. Ως πλεονεκτήματα της ένταξής της στο σχολικό πρόγραμμα ανέφεραν την απόκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων, την ενασχόληση με τη μουσική των προγόνων μας, τη γνωριμία με τον ελληνικό πολιτισμό και τη μουσική της πατρίδας μας. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά την απάντηση του Κορνήλιου: «Πιστεύω πως θα έπρεπε να τη μαθαίνουμε, καθώς αποτελεί κομμάτι – μέρος του πολιτισμού μας, της χώρας μας, της εθνικής ταυτότητάς μας».

Από τις απαντήσεις των μαθητών στο ερώτημα σχετικά με τις διδακτικές πρακτικές που χρησιμοποιήθηκαν στο πρόγραμμα στο οποίο συμμετείχαν προέκυψαν δύο θέματα. Το πρώτο αφορά στις απόψεις τους για το περιεχόμενο των μαθημάτων και τις διδακτικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν στις δραστηριότητες του προγράμματος. Ειδικότερα, αναφέρθηκαν στα δημοτικά τραγούδια που έμαθαν, στις δραστηριότητες μουσικοθεατρικής απόδοσης των τραγουδιών, στα μουσικά παιχνίδια, στις δραστηριότητες ρυθμικής συνοδείας τραγουδιού και στις δραστηριότητες προθέρμανσης πριν το τραγούδι. Ακολουθεί ενδεικτική απάντηση της Αμαλίας: «Εμένα μου άρεσε όλο, μου άρεσαν τα μαθήματα και [σε] αυτά ιδιαίτερα η δραματοποίηση που κάναμε, το θέατρο, και επιπλέον γιατί μάθαμε καινούργια τραγούδια που εγώ προσωπικά δεν ήξερα κάποια απ' αυτά και μου άρεσε». Μέσα από το δεύτερο θέμα αναδεικνύεται το πώς βίωσαν οι μαθητές τις εκπαιδευτικές συναντήσεις του προγράμματος. Πιο συγκεκριμένα, τις προέβαλαν ως μία ευχάριστη εμπειρία, την οποία απόλαυσαν. Αναφέρθηκαν ακόμη στις γνώσεις που απέκτησαν και στο χιούμορ ως αναπόσπαστο κομμάτι αρκετών συναντήσεων. Για παράδειγμα, η Σωτηρία ανέφερε: «Ναι, ήταν πολύ ωραία και μάθαμε πολλά πράγματα μέσα από τα δρώμενα και διασκεδάσαμε πάρα πολύ».

Όσον αφορά στις απόψεις των μαθητών για τα οφέλη από τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα, φαίνεται πως εστίασαν την προσοχή τους στις γνώσεις και στις δεξιότητες που απέκτησαν. Ειδικότερα, αναφέρθηκαν στη δυνατότητα που είχαν να μάθουν να τραγουδούν δημοτικά τραγούδια που έως τώρα δεν γνώριζαν, να κατανοήσουν βασικές μουσικές έννοιες και στοιχεία της δημοτικής μουσικής, και να έρθουν σε βιωματική επαφή με έθιμα της ελληνικής παράδοσης. Ο Γιάννης απάντησε σχετικά: «Μάθαμε περισσότερα τραγούδια, πιστεύω, που δεν ξέραμε. Ναι, ήταν πολύ ωφέλιμη η συμμετοχή».

Μέσα από τις απαντήσεις των παιδιών στο ερώτημα για το αν διαφοροποιήθηκε ο τρόπος που βλέπουν τη δημοτική μουσική φάνηκε ότι η συμμετοχή τους στις δραστηριότητες του προγράμματος διαφοροποίησε θετικά τη στάση τους, ενισχύοντας την προτίμηση και την εκτίμησή τους για το συγκεκριμένο είδος. Ενδεικτική ήταν η απάντηση του Κοσμά: «Δεν είχα τόσο ενδιαφέρον για τη δημοτική μουσική. Δεν άκουγα πολύ. Αλλά όσο έκανα αυτό το πρόγραμμα, είχα πιο πολύ ενδιαφέρον και μου άρεσε πιο πολύ η δημοτική μουσική».

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη ανέδειξε μουσικοπαιδαγωγικές προσεγγίσεις για τη διδασκαλία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού μέσα από την εφαρμογή ενός προγράμματος παρέμβασης σε σχολική τάξη πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Ειδικότερα, τα αποτελέσματα

της έρευνας προέβαλαν την προφορική-ακουστική μάθηση, τη μάθηση μέσω της μίμησης, τη βιωματική εξοικείωση των μαθητών με το δημοτικό τραγούδι, την αξιοποίηση του μουσικού υλικού των τραγουδιών και την αξιοποίηση της άρρηκτης σχέσης μουσικής, λόγου και κίνησης στο δημοτικό τραγούδι ως ενδεδειγμένες προσεγγίσεις για τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού. Η μουσικοθεατρική απόδοση των τραγουδιών, η επαφή με μία ποικιλία μουσικών ιδιωμάτων, η ανάπτυξη της κριτικής σκέψης, η διεπιστημονική επεξεργασία και η προώθηση της ομαδικότητας και της αλληλεπίδρασης αναδείχθηκαν επίσης ως χρήσιμες πρακτικές για τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού. Η υιοθέτηση πρακτικών από την ελληνική μουσική παράδοση φάνηκε πως λειτουργεί εμπλουτίζοντας αποτελεσματικά τις υπάρχουσες προσεγγίσεις στον τομέα της μουσικής εκπαίδευσης. Έτσι, η δημοτική μουσική μπορεί να διδάσκεται στο σχολείο με τρόπο «φυσικό», προφορικό, δημιουργικό και σε αρμονική σχέση με τα χαρακτηριστικά της.

Τα ευρήματα που προέκυψαν από την ανάλυση των ερωτηματολογίων ανέδειξαν τη σχέση των παιδιών με τη δημοτική μουσική, τις αντιλήψεις τους για αυτή και τη θετική επίδραση της παρέμβασης στις απόψεις τους. Από τη συγκριτική μελέτη των δεδομένων που συλλέχθηκαν πριν και μετά την εφαρμογή της παρέμβασης παρατηρήθηκε ενίσχυση της προτίμησης των μαθητών για το συγκεκριμένο είδος μουσικής και της εκτίμησής του ως σημαντικής πολιτισμικής κληρονομιάς μετά τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα. Τα παιδιά με τις απαντήσεις τους προέβαλαν την αναγκαιότητα να διατηρηθεί η ελληνική μουσική παράδοση και έκριναν ότι θα ήταν χρήσιμο να διδάσκεται στο πλαίσιο της τυπικής εκπαίδευσης. Θα μπορούσαμε, επομένως, να πούμε πως το πρόγραμμα παρέμβασης, εμπλουτίζοντας τις εμπειρίες και τις γνώσεις των μαθητών, λειτούργησε ως μία μετασχηματιστική εμπειρία, που διαφοροποίησε θετικά τις απόψεις τους για τη δημοτική μουσική.

Η θεματική ανάλυση του υλικού των ομαδικών συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν πριν και μετά τη διδακτική παρέμβαση ανέδειξε επίσης αποτελεσματικά τις απόψεις των παιδιών για τη δημοτική μουσική και τον τρόπο που το πρόγραμμα επηρέασε τις στάσεις τους απέναντι σε αυτή. Ειδικότερα, τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι μαθητές συνέδεσαν τη δημοτική μουσική με ποικίλες εκφάνσεις της ελληνικής μουσικής παράδοσης, ενώ την προέβαλαν ως μία κατεξοχήν ελληνική μουσική, τη μουσική της πατρίδας μας, που μεταδίδεται στο πλαίσιο μιας διαγενεακής παράδοσης, την οποία είναι σημαντικό να διατηρήσουμε στο μέλλον, εντάσσοντάς την ενεργά στη σχολική μουσική εκπαίδευση. Οι απαντήσεις των παιδιών αναφορικά με την αναγκαιότητα ένταξης της δημοτικής μουσικής στο σχολικό πρόγραμμα υπογραμμίζουν την παιδαγωγική της αξία. Θεωρούμε ότι πρέπει να λαμβάνονται σοβαρά υπόψη οι απόψεις των παιδιών για την εκπαίδευσή τους. Ασφαλώς, είναι σημαντικό και ωφέλιμο να εντάσσεται ενεργά η δημοτική μουσική στο σχολικό πρόγραμμα της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Ακόμη, τα παιδιά έκριναν ως ενδιαφέρουσες τις διδακτικές πρακτικές που εφάρμοσε η ερευνήτρια-εκπαιδευτικός στο πρόγραμμα, το οποίο, σύμφωνα με τις απαντήσεις τους, διεύρυνε τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους σχετικά με το δημοτικό τραγούδι και τα έθιμα της ελληνικής παράδοσης, προσφέροντάς τους στιγμές χαράς και αισθητικής απόλαυσης. Τέλος, οι μαθητές χαρακτήρισαν το πρόγραμμα στο οποίο συμμετείχαν ως μία εμπειρία με καθοριστικό αντίκτυπο, που συνέβαλε στη θετική μεταβολή της στάσης τους, ενδυναμώνοντας την προτίμησή τους για τη δημοτική μουσική και την αναγνώρισή της ως πολύτιμο μέρος της πολιτισμικής μας κληρονομιάς.

Κλείνοντας, αξίζει να αναφερθεί ότι η παρούσα έρευνα προσφέρει μία αξιόλογη συλλογή δημοτικών τραγουδιών, κατάλληλων να διδαχθούν σε μαθητές Δημοτικού,

αναδεικνύει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και αποκαλύπτει την αισθητική ομορφιά και την παιδαγωγική αξία της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Το πλούσιο υλικό της συλλογής με μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών, μουσικολογικές αναλύσεις και διδακτικά σενάρια μπορεί να αξιοποιηθεί από τους εκπαιδευτικούς μουσικής για τη διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού, προσαρμοσμένο στις ανάγκες κάθε τάξης ή ομάδας μαθητών. Επίσης, η έρευνα δεν περιορίζεται στη θεωρητική διατύπωση διδακτικών προτάσεων, αλλά περιλαμβάνει ακόμη την πρακτική εφαρμογή επιλεγμένου εκπαιδευτικού υλικού στη σχολική τάξη, φέρνοντας τους μαθητές σε βιωματική επαφή με το δημοτικό τραγούδι και αναδεικνύοντας τις απόψεις και τις στάσεις τους για αυτό. Τα συμπεράσματά της ευχόμαστε να αποτελέσουν αφετηρία για μελλοντικές έρευνες στο πεδίο της διδακτικής της δημοτικής μουσικής.

Βιβλιογραφία

Braun, Virginia & Victoria Clarke (2006): "Using thematic analysis in psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3/2, σ. 77-101.

Campbell, Patricia Shehan (2003): "Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture", *Research Studies in Music Education* 21/1, σ. 16-30.

Dionyssiou, Zoe (2002): *Use and Function of Traditional Greek Music in Music Schools of Greece*, διδακτορική διατριβή, Institute of Education / University of London.

Dionyssiou, Zoe (2019): "Creative Use of Musical Traditions within the Framework of Soundscape Awareness in Music Education: Examples from Greek folk music", στο: Ioanna Etmektsoglou, Zoe Dionyssiou & Andreas Mniestris (επιμ.), *A Sound-based Education: For listening, appreciating and co-creating the soundscapes we live in*, Electroacoustic Music Research and Applications Laboratory [EPHMEE] / Department of Music Studies / Ionian University, σ. 53-59.

Nettl, Bruno (2010): "Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship", εισήγηση στο *International Society for Music Education International Conference*, Beijing, China.

Perakaki, Elissavet (2013): "Can a music course on Greek Traditional Music change pupils' dispositions? A classroom teacher research project", *Hellenic Journal of Music, Education, and Culture* 4/1, σ. 1-17.

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991): *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (2η έκδοση), Μέλισσα, Αθήνα.

Αυθεντοπούλου, Δέσποινα & Δομνίκη Παντοπούλου (2016): «Η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στην Α/θμια εκπαίδευση», στο: *Το «τι» και το «πώς» στην αγωγή, στη διδασκαλία, στην έρευνα και στη μάθηση: Ακούω και ξεχνώ – βλέπω και θυμάμαι – κάνω και καταλαβαίνω* (Πρακτικά 8ου Πανελλήνιου Συνεδρίου υπό την αιγίδα του Ελληνικού Ινστιτούτου Εφαρμοσμένης Παιδαγωγικής και Εκπαίδευσης, Αθήνα, 18-19 Νοεμβρίου 2016), σ. 1-13, http://www.elliepek.gr/documents/8o_synedrio_eisigiseis/Αυθεντοπούλου_Παντοπούλου.pdf.

Διονυσίου, Ζωή (2002): «Προσέγγιση στη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής», στο: *Διδασκαλία της μουσικής. Μοντέλα, στρατηγικές, μέθοδοι: Από τη θεωρία στην πράξη* (Πρακτικά 3ου Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση, Βόλος, 28-30 Ιουνίου 2002) / *Μουσική Εκπαίδευση* 11, σ. 154-168.

Διονυσίου, Ζωή (2016): «Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: Παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση», στο: Μαίη Κοκκίδου & Ζωή Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός γραμματισμός: Τυπικές και άτυπες μορφές μουσικής διδασκαλίας – μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), Ε.Ε.Μ.Ε., Θεσσαλονίκη, σ. 176-185.

Καϊμάκης, Γιάννης (2015): *Τα τραγούδια του Μουσικού Πολυτρόπου*, Θεσσαλονίκη, υπό έκδοση.

Μπαδιεριτάκη, Μαρία (2007): *Τα νανουρίσματα στην Κρήτη σήμερα. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και η εφαρμογή διδακτικού μοντέλου στο νηπιαγωγείο*, διδακτορική διατριβή, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών / Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Ντινόπουλος, Κωνσταντίνος (2007): *Η διδασκαλία της μουσικής των παιδιών ηλικίας 8 έως 10 χρονών με τη χρήση των νέων τεχνολογιών και η επίδρασή της στις στάσεις τους σχετικά με την ελληνική μουσική παράδοση*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Παπαθεράποντος-Κωνσταντίνου, Ελένη (2018): *Εφαρμογή, αξιολόγηση και μία πρόταση επέκτασης ενός μοντέλου άτυπης μάθησης στη διδασκαλία κυπριακών παραδοσιακών τραγουδιών σε σχολική τάξη πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης στην Κύπρο*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Σταύρου, Γιάννης (2004): *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση: Ιστορική ανασκόπηση – σημερινή πραγματικότητα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Σταύρου, Θρασύβουλος (2010): *Νεοελληνική μετρική* (2η έκδοση), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών – Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη.

Χρυσοστόμου, Σμαράγδα (2013): «Η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα: σύγχρονοι προβληματισμοί», στο: *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003): Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, σ. 177-185.

Οι σεφαραδίτες Εβραίοι της Ρόδου: Μουσική και μνήμη στη διασταύρωση δύο κοινοτήτων

Μαρία Παπαβασιλοπούλου

Εισαγωγή

Το παρόν άρθρο αναλύει το φάσμα της μνήμης και της ταυτότητας, όπως αυτό διαμορφώνεται μέσω της σεφαραδίτικης κοσμικής μουσικής παράδοσης της εβραϊκής κοινότητας της Ρόδου σε δύο διαφορετικά αλλά συνδεδεμένα μεταξύ τους επίπεδα: σε τοπικό επίπεδο, στο νησί της Ρόδου, και σε υπερτοπικό, στη διασπορική κοινότητα του Σιάτλ των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής.

Οι Εβραίοι της ιβηρικής χερσονήσου που εξορίστηκαν το 1492 αποκαλούνται «Σεφαραδίτες», η γλώσσα τους είναι η *ladino* (Díaz Mas, 1992: 5-8) και διασκορπίστηκαν στη Μεσόγειο και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία μετά την εξορία τους (Benbassa & Rodrigue, 1995: xvii). Η σεφαραδίτικη κοινότητα στη Ρόδο, που αποτελούσε τότε τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, φαίνεται να διαμορφώνεται από το 1523, ενώ ο σουλτάνος Σουλεϊμάν Α΄ μετοίκησε γύρω στις σαράντα οικογένειες από τη Θεσσαλονίκη, οι οποίες αργότερα αφομοίωσαν τους ντόπιους ρωμανιώτες Εβραίους (Strumza, 1936: 8). Ο πληθυσμός της εβραϊκής κοινότητας αυξάνεται διαρκώς την περίοδο του 19ου αιώνα, ενώ από τις αρχές του 20ού αιώνα μεταναστευτικά ρεύματα τους οδηγούν στην Αφρική και στις Η.Π.Α. (Hirschon, 2002: 296· Μπαττίνου, 2019).

Η πρώτη μου επαφή με το είδος της σεφαραδίτικης μουσικής παράδοσης συνοδεύτηκε από τη διαπίστωση της απουσίας αυτής από πλήθος πηγών των αρχών του 19ου αιώνα μέχρι και τον 20ό αιώνα: από διηγήσεις ευρωπαίων περιηγητών στα τότε εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, από συλλογές των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και ελληνικές λαογραφικές μελέτες. Ειδικότερα στην περίπτωση της Ρόδου, η μελέτη ελληνικών πηγών του 20ού αιώνα επιβεβαιώνει την απουσία αναφορών στη σεφαραδίτικη μουσική παράδοση. Ωστόσο, στις αρχές και τα μέσα του 20ού αιώνα εντοπίζονται εβραϊκές και, αντίστοιχα, ισπανικές πηγές που αποτυπώνουν τη συγκεκριμένη παράδοση. Για παράδειγμα, ο πρώτος συλλογέας του είδους από τη Ρόδο, ο Abraham Galante, συγκέντρωσε και δημοσίευσε τέσσερα τραγούδια το 1903 στην έκδοση *Quatorze romances judeo-espagnols* (Menascé, 2014: 94), με τους αντίστοιχους τίτλους από τη συλλογή *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Armistead, 1978) να έχουν ως ακολούθως:

Αρ. 1: “Choza del desesperado” (Irme kero mi madre)[1]
Αρ. 3: “Tres hermanicas eran” (Hero y Leandro)[2]
Αρ. 12: “Triste va el rey David” (David llora a Absalón)[3]
Αρ. 14: “Cayeron duques y condes” (Las cabezas de los infantes de Lara)

[1] Βλ. The Folk Literature of the Sephardic Jews, https://sephardifolklit.illinois.edu/FLSJ/Transcription Details/510 (πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2026).
[2] Βλ. The Folk Literature of the Sephardic Jews, https://sephardifolklit.illinois.edu/FLSJ/Transcription Details/134 (πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2026).
[3] Βλ. The Folk Literature of the Sephardic Jews, https://sephardifolklit.illinois.edu/FLSJ/Transcription Details/492 (πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2026).

Ο Manuel Manrique de Lara ήταν σημαντικός πληροφορητής της παράδοσης της Ρόδου, συλλέγοντας περίπου 50 τραγούδια από το νησί το 1911. Αργότερα, ο μουσικολόγος Alberto Hemsi, ο οποίος έζησε από το 1924 έως το 1927 στη Ρόδο, συνέλεξε αφηγηματικές μπαλάντες και τραγούδια από πληροφορητές του νησιού και εξέδωσε το 1932-1933 το έργο *Coplas Sefardíes* με δώδεκα τραγούδια εναρμονισμένα με συνοδεία πιάνου (Menascé, 2014: 95 και 96· Seroussi, 1995: 32).

Είναι, λοιπόν, αναμφισβήτητο το γεγονός ότι οι Σεφαραδίτες μετέφεραν μαζί τους από την Ιβηρική τη σεφαραδίτικη κοσμική μουσική παράδοση, η οποία θεωρείται μια «αρχαϊκή επιβίωση από τους μεσαιωνικούς χρόνους», αν και δεν περιορίζεται στο παραπάνω (Armistead, 1992: 372). Η σεφαραδίτικη μουσική αντλεί από την οθωμανική μουσική παράδοση και βασίζεται στο σύστημα των μακάμ. Σε αυτήν εντάσσεται και το είδος της *romance*, δηλαδή οι αφηγηματικές μπαλάντες με μεσαιωνική βάση, οι οποίες κατέκλυσαν τα στενά της εβραϊκής συνοικίας της Ρόδου και διάφορες εκφάνσεις της ζωής των κατοίκων της. Το είδος επιτελείται τραγουδιστά, στις οικίες, κυρίως από γυναίκες. Η παρουσία των *romances* στο νησί μαρτυρείται από ποικίλες πηγές. Η παράδοση των *romances* γνώρισε ιδιαίτερη ακμή ανάμεσα στους Σεφαραδίτες της Ρόδου, ενώ οι Σεφαραδίτισσες του νησιού, ηλικίας 45-55 ετών, διέθεταν ρεπερτόριο αποτελούμενο από περίπου δεκαπέντε μπαλάντες (Angel, 1998: 137 και 138).

Η σεφαραδίτικη παράδοση στην Ελλάδα δεν είχε αναδειχθεί μέχρι πρόσφατα. Παράλληλα, το Ολοκαύτωμα των Εβραίων της Ρόδου έσβησε, σε μεγάλο βαθμό, ένα σημαντικό τμήμα της. Η παραπάνω μουσική παράδοση εκλείπει από τη σημερινή κοινότητα της Ρόδου, καθώς δεν υπάρχουν πλέον φορείς της, ενώ τα λίγα μέλη της κοινότητας αυτής σήμερα δεν είναι Σεφαραδίτες. Ωστόσο, η μουσική αναβιώνει, εν μέρει, στο πλαίσιο των Τελετών Μνήμης της Ρόδου για τα θύματα του Ολοκαυτώματος, με έντονη την παρουσία μελών της διασποράς.

Η διασπορική ροδίτικη κοινότητα του Σιάτλ, που αποτελεί το δεύτερο επίπεδο της έρευνάς μου, δημιουργήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα, κατόπιν μετανάστευσης των σεφαραδιτών Εβραίων της Ρόδου, και αποτελεί την τρίτη μεγαλύτερη σεφαραδίτικη κοινότητα των Η.Π.Α. Στην περιοχή υπάρχει και αντίστοιχη τούρκικη σεφαραδίτικη κοινότητα, με καταγωγή των μελών της από το νησί του Μαρμαρά και τη Ραιδεστό. Ως αποτέλεσμα κατά βάση της αμερικανοποίησης, δεν παρατηρείται επί του παρόντος οργανική παρουσία της κοσμικής σεφαραδίτικης μουσικής στην εν λόγω κοινότητα. Ωστόσο, η μνήμη της μουσικής διαχέεται μέσω της συναγωγής, γεγονός που συνδέεται με τη σεφαραδίτικη ταυτότητα. Συνεπώς, με την παρούσα ανακοίνωση εξετάζω τον τρόπο με τον οποίο, μέσω της σεφαραδίτικης μουσικής, διαμορφώνονται η μνήμη και η ταυτότητα των δύο κοινοτήτων, και επιδιώκω να αναδείξω τη σύνδεση και τον πολυπρισματικό χαρακτήρα τους.

Μεθοδολογία της έρευνας

Τα συμπεράσματα που παρουσιάζω στη συνέχεια βασίζονται στην επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα, στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής, στην εβραϊκή κοινότητα της Ρόδου κατά τη διάρκεια των Ημερών Μνήμης για τα θύματα του Ολοκαυτώματος την περίοδο 2023-2025. Παράλληλα, αναζητώντας τη διαδρομή που έχει διαγράψει η μουσική αυτή παράδοση, διεξήγα επιτόπια έρευνα στη σεφαραδίτικη ροδίτικη κοινότητα του Σιάτλ και στην ψηφιακή συλλογή του Προγράμματος Σεφαραδίτικων Σπουδών του Πανεπιστημίου της Ουάσινγκτον. Η εν λόγω έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της υποτροφίας που έλαβα από το Ίδρυμα Fulbright Greece για το ακαδημαϊκό έτος 2024-2025, κατά την οποία εφάρμοσα τα μεθοδολογικά εργαλεία της εθνομουσικολογίας. Συγκεκριμένα, η έρευνά μου βασίστηκε σε ημι-δομημένες

συνεντεύξεις με μέλη της διασπορικής κοινότητας, εστιαζόμενη σε ζητήματα μουσικής μνήμης και ταυτότητας αλλά και στη συμμετοχική παρατήρηση σε διάφορες κοινοτικές, θρησκευτικές και ακαδημαϊκές εκδηλώσεις της κοινότητας.

Αποτελέσματα της έρευνας

Η σεφαραδίτικη μουσική στις Τελετές Μνήμης της εβραϊκής κοινότητας Ρόδου

Η εβραϊκή κοινότητα Ρόδου οργανώνει κάθε χρόνο, με επίκεντρο την ημερομηνία συγκέντρωσης των Εβραίων από τους Ναζί, στις 23 Ιουλίου 1944, Τελετές Μνήμης στις οποίες συμμετέχουν και σεφαραδίτες Ροδίτες της διασποράς που επισκέπτονται τη Ρόδο εκείνην την περίοδο, στο πλαίσιο ενός μυητικού, οικογενειακού ή αναμνηστικού προσκυνήματος (Sintès, 2010: 38). Η σεφαραδίτικη μουσική αναβιώνει στο πλαίσιο των παραπάνω Τελετών Μνήμης για τα θύματα του Ολοκαυτώματος. Σε αυτές επικρατεί, βέβαια, η θρησκευτική μουσική, όπως είναι αναμενόμενο, με την κοσμική μουσική, η οποία επιτελείται από εξωτερικούς φορείς, να είναι ωστόσο επίσης παρούσα. Έτσι, οργανώνονται αντίστοιχες συναυλίες ή, σε μικρότερη κλίμακα, σημειώνεται η παρουσία, αν και ισχνή, κοσμικών σεφαραδίτικων τραγουδιών στη συναγωγή.

Ως εκ τούτου, η μουσική είναι βαθιά συνδεδεμένη με τη μνήμη και την ενθύμηση του τραγικού ιστορικού παρελθόντος, αλλά δεν επιτελείται ως αυτοτελής και ανεξάρτητη πρακτική: αποτελεί έναν τρόπο με τον οποίο η κοινωνία «μιλά για τον εαυτό της» (Appadurai, 1981: 218). Οι Τελετές Μνήμης στη Ρόδο διαμορφώνουν ένα καθολικό σώμα «μεταμνήμης», ως πράξη ανάμνησης και θρήνου, όπως αναφέρει και η Hirsch (1996: 659), η οποία χρησιμοποιεί τον παραπάνω όρο για να περιγράψει «τη σχέση των γενεών επιζησάντων από πολιτισμικό ή συλλογικό τραύμα με τις εμπειρίες των γονιών τους», με τις ιστορίες και τις εικόνες των οποίων μεγάλωσαν, ως τόσο έντονες αναμνήσεις, ώστε να αποτελούν μνήμες από μόνες τους (Hirsch, 1999: 8 και 9). Οι επόμενες γενιές του Ολοκαυτώματος διαιωνίζουν τη μνήμη και την αφήγηση με διαγενεακό τρόπο (Aarons, 2020: 2).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ότι στις εκδηλώσεις μνήμης που πραγματοποιήθηκαν τον Ιούλιο του 2025, στη συναγωγή της Ρόδου, επαγγελματίας κιθαριστής, μη μέλος της κοινότητας, έπαιξε απόσπασμα από τη σύνθεση του John Williams "*Schindler's List* Theme" πριν από το σεφαραδίτικο τραγούδι "Adio Kerida". Η αίσθηση της ακοής και η μουσική χρησιμοποιούνται για την επαναφορά αναμνήσεων και μνήμης, όχι απαραιτήτως πρωτογενώς βιωμένης, και για τη σύνδεση με το παρελθόν, σε μία συμμετοχική, συναισθηματικά φορτισμένη και συνειδητή διαδικασία των παρευρισκομένων, οι οποίοι, έμπρακτα και σε επίπεδο επιτέλεσης, διαμορφώνουν από κοινού, μέσω της μουσικής, μία μνήμη στο διηνεκές. Η διάδραση που λαμβάνει χώρα σε αυτές τις τελετές, η ενθύμηση μέσω των άλλων, η ένωση του ατόμου με το σύνολο, όπως αναφέρει και ο Halbwachs (2013: 47 και 48), καθιστά τη μνήμη συλλογική. Η ένταξη της μουσικής στις Ημέρες Μνήμης εκφράζει τη συλλογική μνήμη (Shelemay, 2006: 18).

Στις εκδηλώσεις μνήμης για τα 80 χρόνια από το Ολοκαύτωμα, το 2024, η παρουσία της μουσικής ήταν έντονη, με σθεναρή παρουσία μελών της διασποράς. Για παράδειγμα, στην επίσημη Τελετή Μνήμης στη συναγωγή Καχάλ Σαλώμ, η αμερικανίδα τραγουδίστρια Sarah Aroeste, με σεφαραδίτικες ρίζες η ίδια και μέλος της αντιπροσωπείας της σεφαραδίτικης εβραϊκής αδελφότητας της Αμερικής, τραγούδησε το σεφαραδίτικο τραγούδι "Arvoles", που συνδέεται με το Άουσβιτς, και το τραγούδι "Fiestaremos", μια ερμηνεία στα *ladino* της "Hatikvah", του εθνικού ύμνου του Ισραήλ, όπως αυτός μεταφράστηκε από τα επιζώντα μέλη της οικογένειας Levy, καθιστώντας τη σύνδεση με το Ολοκαύτωμα εμφανή.

Λόγω της έρευνας που διεξάγω, μου ζητήθηκε από την εβραϊκή κοινότητα να παρουσιάσω μια ομιλία σχετικά με το αντικείμενό μου, με τη συνοδεία σεφαραδίτικων τραγουδιών, τα οποία τραγούδησε απόγονος μέλους της κοινότητας. Κατά τη διάρκεια της ομιλίας, όμως, η τραγουδίστρια δυσκολεύτηκε να ανακαλέσει τη μελωδία του τραγουδιού "Tres hermanicas eran", την οποία της θύμισε μέλος της ροδίτικης σεφαραδίτικης κοινότητας της διασποράς του Σιάτλ. Το περιστατικό αποτέλεσε ένα παράδειγμα σύνδεσης των γενεών και των διαφορετικών τόπων, με κοινό άξονα τη μουσική, την κοινή καταγωγή και τη μνήμη. Το τραγούδι παραμένει ζωντανό στη διασπορά και με την παραπάνω συμβολική κίνηση μεταφέρεται στη νεότερη γενιά· επέστρεψε, συνεπώς, στον αρχικό τόπο δημιουργίας του, μέσω της διάδρασης, ως αντικείμενο ενθύμησης που επανέρχεται στη μνήμη από έναν φορέα της διασποράς. Συνεπώς, τα τραγούδια φαίνεται να έχουν διασωθεί στη μνήμη των μελών της διασποράς και να αποτελούν έναν από τους συνδετικούς κρίκους της κοινότητας που διαμορφώνει τη σεφαραδίτικη ταυτότητα. Το σχόλιο ενός μέλους της κοινότητας, ότι η ομιλία τής θύμισε «μελωδίες που τραγουδούσε η γιαγιά της», προσθέτει και μία επιπλέον διάσταση. Η μουσική, κατ' επέκταση, δεν ανακαλεί μόνο το τραγικό παρελθόν αλλά και το οικογενειακό πλαίσιο, μέσω του οποίου κατεξοχήν μεταφέρονταν αυτές οι σεφαραδίτικες μπαλάντες, ενώ φαίνεται να ξεπερνάει τον χωροχρόνο του Ολοκαυτώματος και να επιβιώνει μέσω των γενεών, μακριά από τον τόπο καταγωγής της, στον οποίο, βέβαια, αναγεννάται. Η μουσική, λοιπόν, αποτέλεσε τον ενωτικό κρίκο των γενεών, των μελών της διασποράς και των δύο κοινοτήτων. Από την παρουσία της μουσικής στο πλαίσιο των παραπάνω Τελετών Μνήμης διαμορφώνω την άποψη ότι αυτή τοποθετείται σε αυτό το περιβάλλον ως ενίσχυση της ενθύμησης και της ταυτότητας των μελών της κοινότητας, της ανάμνησης του παρελθόντος, όπως αναφέρει και ο Bohlman (2001: 30). Το παραπάνω περιστατικό συνδέεται με το επόμενο επίπεδο της έρευνάς μου.

Μουσική, μνήμη και ταυτότητα στη ροδίτικη σεφαραδίτικη διασπορική κοινότητα του Σιάτλ

«Αυτή είναι η προγιαγιά μου που τραγουδάει», σκέφτεται η συνομιλήτριά μου από τη ροδίτικη διασπορική κοινότητα του Σιάτλ, όταν κλείνει τα μάτια, ενώ παράλληλα μου δείχνει οικογενειακές φωτογραφίες. Θυμάται έντονα τη μουσική στην οικογένεια, με τα τραγούδια να την παραπέμπουν στο παρελθόν.

Από την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα συνάγεται ότι η σεφαραδίτικη κοσμική μουσική παράδοση δεν αποτελεί μια οργανική πρακτική που επιτελείται στο σπίτι στη σημερινή διασπορική κοινότητα του Σιάτλ, αν και οι περισσότεροι από τους συνομιλητές μου φέρουν αναμνήσεις αυτής της μουσικής πρακτικής στο σπίτι, φορείς της οποίας ήταν γηραιότερα μέλη. Η κοσμική μουσική δεν επιτελείται πλέον από μέλη της κοινότητας αλλά κυρίως από καλλιτέχνες του είδους, στο πλαίσιο των συναυλιών που διοργανώνονται από διάφορους φορείς που προωθούν τη σεφαραδίτικη κουλτούρα. Οι λίγοι φορείς που παραμένουν επιτελούν αυτήν την παράδοση στο πλαίσιο μιας οικογενειακής μνήμης, ακολουθώντας μια οικογενειακή πρακτική και προσβλέποντας στη διατήρησή της στο μέλλον, διότι συνδέεται στενά με την ταυτότητά τους, για την οποία αισθάνονται περήφανοι, και αναφέρουν ότι νιώθουν κάποια σύνδεση με το παρελθόν και τη Ρόδο.

Σε αρκετές περιπτώσεις, η επαφή με τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση έχει συντελεστεί μέσω ηχογραφήσεων ή μέσω της συναγωγής. Ως αποτέλεσμα, η παράδοση επιτελείται κυρίως από άρρενα μέλη της κοινότητας. Συνομιλητές μου μού μαρτυρούν ότι έμαθαν την παράδοση μέσω των ηχογραφήσεων του ψάλτη της συναγωγής Isaac Azose. Η ανδρική φωνή εδώ φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την κυριαρχία της

γυναικείας φωνής, όπως αυτή αποτυπώνεται στο ψηφιακό αρχείο "The Benmayor Collection of Sephardic Ballads and Other Lore",[4] που περιλαμβάνει πάνω από 140 ηχητικές καταγραφές τραγουδιών από τη σεφαραδίτικη μουσική παράδοση σε όλο το φάσμα του είδους, ηχογραφημένες το 1972 και το 1973 από την καθηγήτρια Rina Benmayor. Μία γυναικεία παράδοση φαίνεται να μεταφέρεται δια στόματος των ανδρών, αν και με την τεχνική της *contrafacta* συντελείται «μια έμφυλη μουσική αλληλεπίδραση», καταρρίπτοντας τα σύνορα σε θρησκευτικό και έμφυλο επίπεδο (Elbaz, 2015: 33).

Όσο απομακρυνόμαστε από την πρώτη γενιά μεταναστών, με το φαινόμενο της αμερικανοποίησης να εντείνεται, τόσο περισσότερο η μνήμη αυτής της μουσικής φθίνει, αλλά λαμβάνει μία διαφορετική μορφή, καθώς διοχετεύεται στη σεφαραδίτικη ροδίτικη συναγωγή της πόλης Ezra Bessaroth. «Πού θα συνεχίσεις αυτόν τον πολιτισμό;», διερωτάται συνομιλήτριά μου. «Πρέπει να τον συνεχίσεις στη συναγωγή», μου απαντά με απόλυτη βεβαιότητα και σταθερό βλέμμα που εκφράζει την πεποίθησή της. Οι περισσότεροι συνομιλητές μου σχολιάζουν ότι μέσω αυτής μπορούν να διατηρηθούν η μνήμη, ο πολιτισμός, η μουσική, η ταυτότητα και η γλώσσα τους. Ο τόπος της συναγωγής αποτελεί κατεξοχήν τόπο μνήμης του παρελθόντος και αναφοράς στο ροδίτικο περιβάλλον και παρελθόν.

Η ενσωμάτωση του σεφαραδίτικου στοιχείου και της μουσικής, ως συνειδητή ή ασυνείδητη πράξη μνήμης και αυτοπροσδιορισμού, συντελείται στις Λειτουργίες του Σαββάτου και, κυρίως, κατά τη διάρκεια των δύο μεγάλων εβραϊκών εορτών, Ρος Ασανά και Γιόμ Κιπούρ, μέσω της τεχνικής της *contrafacta* και των λειτουργικών βιβλίων που φέρουν διακριτά τη ροδίτικη παράδοση και τη διαχωρίζουν από την αντίστοιχη τουρκική σεφαραδίτικη κοινότητα ή την ευρύτερη εβραϊκή κοινότητα. Η πρακτική της *contrafacta* φαίνεται να ήταν συνηθισμένη ανάμεσα σε Χριστιανούς, Μουσουλμάνους και Εβραίους, Σεφαραδίτες και Ασκενάζι, είτε για να διαμορφώσουν ένα νέο κοσμικό ποίημα στη βάση κάποιου προηγούμενου είτε για να διαμορφώσουν ένα θρησκευτικό ποίημα στη βάση ενός κοσμικού τραγουδιού (Armistead & Silverman, 1981: 453 και 458). Η τεχνική αυτή ανάγεται, χωρίς αμφιβολία, σε μία παράδοση από το παρελθόν, με χαρακτηριστική περίπτωση αυτή του Yisrael Najara (Seroussi, 2025). Άλλωστε, η σύνθεση και ανασύνθεση της σεφαραδίτικης μουσικής παράδοσης αποτελεί μία δημιουργική διαδικασία σε όλη τη διάρκεια της πορείας της, διαμορφώνοντας ένα αμάλγαμα διαφορετικών ειδών. Για παράδειγμα, το *pizmon*[5] του Σαββάτου "Tsur Mishelo Ahalnu" τραγουδιέται σύμφωνα με τη μελωδία της αφηγηματικής μπαλάντας στα *ladino* "La Roza Enflorese" ή αλλιώς "Los Bilbilikos Kantan", καθιστώντας την τεχνική της *contrafacta* μία διαδικασία αέναης αναδημιουργίας και διαμόρφωσης μνήμης.

Ξεφυλλίζοντας στη συναγωγή το *Siddur Zehut Yosef: Daily and Sabbath Siddur according to the Rhodes and Turkish traditions* του Isaac Azose (2012), καθώς προσπαθούσα να παρακολουθήσω τη Λειτουργία, το μάτι μου έπεσε στο εσώφυλλό του και στις λέξεις «ροδίτικη και τουρκική παράδοση», ενώ η διευκρίνιση σε διάφορα σημεία μέσα σε αυτό, «σύμφωνα με την παράδοση και τα έθιμα της Ρόδου» ή «σύμφωνα με την τουρκική παράδοση», έφερε στον νου μου τους όρους "Our Music / Their Music" («Η δική μας μουσική / Η δική τους μουσική») που χρησιμοποιεί ο Bohlman (2001: 20 και 21), για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η μουσική οδηγεί στη συνοχή της κοινωνίας και στη θεμελίωση της κοινότητας που διαφοροποιεί τη μία από την άλλη. Ο ορισμός, μέσα από τα λειτουργικά βιβλία αλλά και από άλλες εκδηλώσεις, του τι είναι «δικό μας»

[4] Βλ. https://content.lib.washington.edu/sephardicweb/index.html (πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2026).

[5] Πρόκειται για εβραϊκά τραγούδια που προορίζονται για να υμνήσουν τον Θεό ή να καταγράψουν παραδοσιακές θρησκευτικές διδασκαλίες· βλ. Sephardic Pizmonim Project, https://www.pizmonim.org/ overview.php?section=Intro (πρόσβαση στις 23 Απριλίου 2026).

ενώνει τα μέλη αυτής της κοινότητας, τα ισχυροποιεί και τα διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες, σε μια παράλληλη και αλληλεξαρτώμενη διαδικασία διαμόρφωσης ταυτότητας και συλλογικής μνήμης.

Συμπεράσματα

Στην περίπτωση των σεφαραδιτών Εβραίων της Ρόδου, η μελέτη της θέσης της μουσικής στις δύο κοινότητες με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μνήμη δεν είναι γραμμική και δεν εκδηλώνεται στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο και με τον ίδιο χαρακτήρα: η μνήμη εκφράζεται ως πολυδιάστατη και ευέλικτη, λαμβάνοντας διαφορετικό χαρακτήρα. Πρόκειται για μία διαγενεακή και διατοπική μνήμη, μια εξελικτική, προσαρμοστική και πολλαπλή μνήμη, σε διαρκή διαμόρφωση, «σε εφευρετική αναδιάταξη», θα λέγαμε, χρησιμοποιώντας τον όρο του Edward Said (2000: 180). Ας μη θεωρηθεί, όμως, ότι η μνήμη αυτή δεν φέρει σταθερές· σταθερές της είναι η ανάγκη αυτοπροσδιορισμού που την τροφοδοτεί, η συναγωγή, το σεφαραδίτικο στοιχείο της ταυτότητας. Η μνήμη αλλά και η ταυτότητα αντλούν τον πολυπρισματικό τους χαρακτήρα από την πολυμορφία του πολιτισμού της σεφαραδίτικης παράδοσης και ευθυγραμμίζονται με αυτήν. Μία περαιτέρω διάσταση της μουσικής μνήμης και της σεφαραδίτικης ταυτότητας θα μπορούσε να μελετηθεί μέσω της ψηφιακής συλλογής "The Sephardic Studies: Digital Collection of The University of Washington" (Alhadeff, 2016), εμπλέκοντας το τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο με το παγκόσμιο και εγείροντας θέματα ψηφιακής μνήμης και ταυτότητας στον ψηφιακό κόσμο. Το παραπάνω θα επέτρεπε μια ολιστική θεώρηση των υπό μελέτη ζητημάτων.

Βιβλιογραφία

Aarons, Victoria (2020): "'Sometimes Your Memories Are Not Your Own': The Graphic Turn and the Future of Holocaust Representation", *Humanities* 9/136, σ. 1-11 (https://doi.org/10.3390/h9040136).

Alhadeff, Ty (2016): "The High Holidays in Ladino: a Rhodesli Custom from Romania to Johannesburg, Seattle, and Beyond", https://jewishstudies.washington.edu/sephardic-studies/high-holidays-in-ladino (πρόσβαση στις 14 Σεπτεμβρίου 2025).

Angel, Marc (1998): *The Jews of Rhodes: The history of a Sephardic community*, Sepher-Hermon Press, New York.

Appadurai, Arjun (1981): "The Past as a Scarce Resource", *Man* (New Series) 16/2, σ. 201-219.

Armistead, Samuel (1978): *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo – índice de romances y canciones)*, 3 τόμοι, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid.

_____ (1992): "Judeo-Spanish Traditional Poetry in the United States", *American Jewish Archives* 44/1, σ. 357-377.

Armistead, Samuel & Joseph Silverman (1981): "El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (Siglos XVI-XIX)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30/2, σ. 453-512.

Azose, Isaac (2012 [2002]): *Siddur Zehut Yosef: Daily and Sabbath Siddur according to the Rhodes and Turkish traditions (as practiced in Seattle, Washington, USA)*, Sephardic Traditions Foundation, Seattle (WA).

Benbassa, Esther & Aron Rodrigue (1995): *The Jews of the Balkans: the Judeo-Spanish community, 15th to 20th centuries*, Blackwell, Oxford.

Bohlman, Philip (2001): "Ontologies of Music", στο: Nicholas Cook & Mark Everist (επιμ.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, New York – Oxford, σ. 17-34.

Díaz Mas, Paloma (1992): *Sephardim: the Jews from Spain* (μτφρ. G. K. Zucker), University of Chicago Press, Chicago.

Elbaz, Vanessa (2015): "Judeo-Spanish Melodies in the Liturgy of Tangier, Morocco: Feminine Imprints in a Masculine Space", στο: Ruth Davis (επιμ.), *Musical Exodus: Jewish Musical Diasporas of Al-Andalus*, Rowman & Littlefield, New York, σ. 25-43.

Halbwachs, Maurice (2013): *Η συλλογική μνήμη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.

Hirsch, Marianne (1996): "Past Lives: Postmemories in Exile", *Poetics Today* 17/4, σ. 659-686.

_____ (1999): "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", στο: Mieke Bal, Jonathan Crewe & Leo Spitzer (επιμ.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College Press, Hanover – London, σ. 3-23.

Hirschon, Renée (2002): "The Jews of Rhodes: The Decline and Extinction of an Ancient Community", στο: Mina Rozen (επιμ.), *The Last Ottoman Century and Beyond: The Jews in Turkey and the Balkans*, Tel Aviv University, Tel Aviv, σ. 291-307.

Menascé, Esther (2014): *A History of Jewish Rhodes*, The Rhodes Jewish Historical Foundation, Los Angeles (California).

Said, Edward (2000): "Invention, Memory, and Place", *Critical Inquiry* 26/2, σ. 175-192.

Seroussi, Edwin (1995): "Introduction", στο: Alberto Hemsi & Edwin Seroussi (επιμ.), *Cancionero sefardí*, Jewish Music Research Centre / The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, σ. 15-38.

_____ (2025): "Gossip, Rumors, Rehabilitation: Israel Najara's Shaming Revisited", *Jewish Quarterly Review* 115/3, σ. 453-488 (https://dx.doi.org/10.1353/jqr.2025.a967048).

Shelemay, Kay (2006): "Music, Memory and History: In Memory of Stuart Feder", *Ethnomusicology Forum* 15/1, σ. 17-37.

Sintès, Pierre (2010): "Retrouver Rhodes", *Téoros* 29/1, σ. 37-45 (https://doi.org/10.7202/1024753ar).

Strumza, Vittorio (1936): *Alcuni cenni storici sugli Ebrei di Rodi*, Licinio Capelli Editore, Bologna.

Μπαττίνου, Ζανέτ (2019): *Έκθεση του Εβραϊκού Μουσείου Ελλάδος και της Ισραηλιτικής Κοινότητας Ρόδου, 2019: Η εβραϊκή κοινότητα της Ρόδου*, Εβραϊκό Μουσείο Ελλάδος, Αθήνα.

Το ταξίδι των σοβιετικών πιάνων με τους επαναπατρισθέντες έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες – Μια εθνομουσικολογική μελέτη της κοινωνικής ζωής των μουσικών οργάνων

Αλεξάνδρα Μπαλάντινα

Εισαγωγή: Η κοινωνική ζωή, η βιογραφία και η εμπορευματική διάσταση των μουσικών οργάνων

Η σύγχρονη εθνομουσικολογία και η πολιτισμική οργανολογία δεν αντιμετωπίζουν τα μουσικά όργανα ως απλά τεχνολογικά αντικείμενα παραγωγής ήχου, αλλά ως φορείς κοινωνικών σχέσεων, πολιτισμικών νοημάτων και ιστορικών εμπειριών. Η μετατόπιση αυτή σηματοδότησε μια σταδιακή απομάκρυνση από την κλασική οργανολογία, η οποία επικεντρωνόταν κυρίως στην ταξινόμηση και τη μορφολογία των οργάνων, προς μια προσέγγιση που τα εξετάζει μέσα στα κοινωνικά και πολιτισμικά δίκτυα, όπου αυτά κατασκευάζονται, χρησιμοποιούνται, διακινούνται και νηματοδοτούνται (Libin, 2001· Kartomi, 2001· Cottrell, 2024).

Η περίπτωση των σοβιετικών πιάνων που μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα από έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες κατά τον επαναπατρισμό τους προσφέρει ένα ιδιαίτερα εύγλωττο παράδειγμα αυτής της πολλαπλής κοινωνικής υπόστασης των μουσικών οργάνων. Τα πιάνα που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη ακολούθησαν διαφορετικές διαδρομές: ορισμένα αποτελούσαν ήδη μέρος της οικοσκευής των οικογενειών στη Σοβιετική Ένωση, ενώ άλλα αγοράστηκαν λίγο πριν από την αναχώρησή τους με σκοπό να μεταπωληθούν μετά την άφιξή τους στην Ελλάδα. Κάποια πωλήθηκαν και πέρασαν σε νέα ελληνικά νοικοκυριά, όπου απέκτησαν νέους ιδιοκτήτες και νέες μουσικές ιστορίες· άλλα παρέμειναν στις οικογένειες των προσφύγων και σταδιακά απέκτησαν επιπλέον σημασία ως υλικά ίχνη της ζωής στη Σοβιετική Ένωση και του επαναπατρισμού.

Ακολουθώντας τις διαδρομές αυτών των αντικειμένων από τα σοβιετικά εργοστάσια παραγωγής και τα καταστήματα της Τασκένδης μέχρι τη μεταφορά τους στην Ελλάδα και την εγκατάστασή τους σε ελληνικά σπίτια, το άρθρο εξετάζει πώς μεταβάλλονται η αξία, η χρήση και η κοινωνική υπόσταση ενός μουσικού οργάνου, καθώς αυτό μετακινείται μεταξύ ανθρώπων, τόπων και διαφορετικών πολιτικοοικονομικών συστημάτων.

Από μουσικό όργανο σε αντικείμενο υλικού πολιτισμού

Η πολιτισμική μελέτη των μουσικών οργάνων στρέφει την προσοχή όχι μόνο στις μορφολογικές και ηχητικές ιδιότητές τους, αλλά και στις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από αυτά. Ο Dawe προσεγγίζει τα μουσικά όργανα ως στοιχεία του υλικού πολιτισμού, των οποίων οι σημασίες διαμορφώνονται μέσα από την κατασκευή, τη χρήση, την κυκλοφορία και την παρουσία τους σε διαφορετικούς κοινωνικούς χώρους. Τα όργανα, κατά τον Dawe, συμμετέχουν σε ένα σύνθετο πλέγμα συμβολικών και οικονομικών ανταλλαγών, και αποκτούν ικανότητα δράσης (agency) και νόημα καθ' όλη τη διάρκεια της «ζωής» τους (Dawe, 2011).

Ιδιαίτερα επιδραστική προς αυτή την κατεύθυνση υπήρξε η μελέτη του Eliot Bates (2012), ο οποίος στο "The Social Life of Musical Instruments" εξετάζει τα μουσικά όργανα ως αντικείμενα που εμπλέκονται σε πολύπλοκα δίκτυα σχέσεων μεταξύ ανθρώπων, υλικών,

θεσμών, αγορών και ιδεολογιών. Μέσα από τη μελέτη του τουρκικού σάζι, ο Bates δείχνει ότι ένα μουσικό όργανο μπορεί να αποτελεί ταυτόχρονα τεχνολογικό αντικείμενο, πολιτισμικό σύμβολο, εμπόρευμα και φορέα κοινωνικών σχέσεων (Bates, 2012).

Παρόμοια, ο Cottrell (2024) υποστηρίζει ότι τα μουσικά όργανα δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά ανεξάρτητα από τις ιστορικές διαδρομές που τα έχουν διαμορφώσει. Αντλώντας από την έννοια της «ιστορικά ενεργού συνείδησης» (*historically effected consciousness*) του Gadamer, προτείνει ότι τα όργανα μεταφέρουν στο παρόν ίχνη προηγούμενων πρακτικών, αξιών και ιστορικών εμπειριών (Gadamer, 2004, όπως αναφέρεται στο: Cottrell, 2024)· είναι, με αυτή την έννοια, ταυτόχρονα «structured and structuring»: προϊόντα ιστορικών και κοινωνικών διαδικασιών, αλλά και υλικά αντικείμενα που συνεχίζουν να διαμορφώνουν πρακτικές και κοινωνικές σχέσεις (Bourdieu, 1977· Cottrell, 2024).

Κοινωνικές ζωές και βιογραφίες των μουσικών οργάνων

Στο πλαίσιο αυτής της θεωρητικής στροφής, ιδιαίτερη σημασία αποκτούν οι έννοιες της «κοινωνικής ζωής των πραγμάτων» του Appadurai (1986) και της «πολιτισμικής βιογραφίας» των αντικειμένων του Kopytoff (1986). Σύμφωνα με αυτές τις προσεγγίσεις, τα αντικείμενα δεν διαθέτουν μία σταθερή και αμετάβλητη κοινωνική αξία· το νόημα και η αξία τους μεταβάλλονται, καθώς κυκλοφορούν ανάμεσα σε διαφορετικούς ανθρώπους, χρήσεις και κοινωνικά και οικονομικά περιβάλλοντα (Appadurai, 1986· Kopytoff, 1986).

Η βιογραφική αυτή προσέγγιση είναι ιδιαίτερα γόνιμη για τη μελέτη των μουσικών οργάνων. Ο Dawe, αντλώντας από τις προσεγγίσεις του υλικού πολιτισμού, αναφέρεται στο τρίπτυχο «things made, things exchanged, things consumed», υποστηρίζοντας ότι ένα μουσικό όργανο αποκτά ικανότητα δράσης και νόημα σε όλη τη διάρκεια της κοινωνικής του ζωής (Dawe, 2011). Στην περίπτωση των σοβιετικών πιάνων, ωστόσο, σε αυτή τη βιογραφική διαδρομή προστίθεται μία ακόμη καθοριστική διάσταση: η μετακίνηση. Τα πιάνα δεν αλλάζουν απλώς ιδιοκτήτες και χρήσεις· μετακινούνται μαζί με τους ανθρώπους ανάμεσα σε διαφορετικούς γεωγραφικούς χώρους και, κυρίως, ανάμεσα σε διαφορετικά πολιτικά και οικονομικά συστήματα.

Η έννοια της πολιτισμικής βιογραφίας μάς επιτρέπει, επομένως, να παρακολουθήσουμε όχι μόνο τη γεωγραφική μετακίνηση ή τις αλλαγές ιδιοκτησίας ενός μουσικού οργάνου αλλά και τις μεταβολές στα καθεστώτα αξίας στα οποία εντάσσεται. Ένα πιάνο μπορεί στη διάρκεια της κοινωνικής του ζωής να αποτελεί αντικείμενο μουσικής εκπαίδευσης και επιτέλεσης, σύμβολο κοινωνικού κύρους, εμπόρευμα, οικονομικό πόρο, οικογενειακό κειμήλιο ή φορέα προσωπικής και συλλογικής μνήμης. Οι ιδιότητες αυτές δεν είναι αναγκαστικά διαδοχικές ούτε αλληλοαποκλειόμενες· μπορούν να συνυπάρχουν, ενώ η σχετική σημασία καθεμιάς μεταβάλλεται ανάλογα με τις ιστορικές συνθήκες.

Το μουσικό όργανο ως εμπόρευμα: οικονομική και πολιτισμική αξία

Η κοινωνική ζωή ενός μουσικού οργάνου δεν διαμορφώνεται μόνο μέσα από την κατασκευή και τη χρήση του για μουσική επιτέλεση. Τα μουσικά όργανα κατασκευάζονται, αγοράζονται, πωλούνται και μεταπωλούνται· είναι, επομένως, και εμπορεύματα που κυκλοφορούν μέσα σε συγκεκριμένα οικονομικά συστήματα. Η Jenny Nex, στο "Musical Instruments as Traded Commodities: The Makers' Perspective", αναδεικνύει αυτή τη διάσταση, εξετάζοντας την κατασκευή και τη διακίνηση μουσικών οργάνων σε συνάρτηση με ευρύτερες οικονομικές δομές, τις σχέσεις προσφοράς και ζήτησης, την ανάπτυξη αγορών και τις πρακτικές κατανάλωσης. Οι τρόποι με τους οποίους τα μουσικά όργανα κατασκευάζονται, πωλούνται και αγοράζονται δεν μπορούν, σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, να διαχωριστούν από τις οικονομικές δομές και τις κοινωνικές ιεραρχίες μέσα στις οποίες κυκλοφορούν (Nex, 2024: 213-215).

Η εμπορευματική διάσταση δεν αναιρεί την πολιτισμική αξία του μουσικού οργάνου. Αντίθετα, οι δυο τους συχνά συνδέονται στενά. Αξιοποιώντας τον Bourdieu, η Nex επισημαίνει ότι η εκμάθηση και η κατοχή ενός μουσικού οργάνου προϋποθέτουν τόσο την επιθυμία απόκτησης και επίδειξης συγκεκριμένων πολιτισμικών δεξιοτήτων όσο και τους οικονομικούς πόρους που καθιστούν αυτή την επιθυμία πραγματοποιήσιμη (Bourdieu, 2010: 68). Η μουσική προτίμηση και η κατοχή συγκεκριμένων οργάνων μπορούν, επομένως, να λειτουργήσουν ως μορφές κοινωνικής διάκρισης. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Bourdieu, «τίποτα δεν επιβεβαιώνει πιο καθαρά την "τάξη" κάποιου, τίποτα δεν ταξινομεί πιο αλάνθαστα, από τα μουσικά γούστα» (Bourdieu, 2010: 18, όπως παρατίθεται από τη Nex). Παράλληλα, ο Leppert επισημαίνει ότι τα μουσικά όργανα δεν αποτελούν μόνον αντικείμενα παραγωγής ήχου αλλά και οπτικές και χωρικές παρουσίες, ικανές να δηλώνουν μουσικές προτιμήσεις και κοινωνικές ταυτίσεις, ακόμη και όταν παραμένουν σιωπηλές (Leppert, 1993: 8, όπως παρατίθεται από τη Nex).

Η διάσταση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για το πιάνο. Η παρουσία του στον οικιακό χώρο, ακόμη και όταν δεν παίζεται, μπορεί να δηλώνει συγκεκριμένες αντιλήψεις περί μουσικής εκπαίδευσης, πολιτισμικής καλλιέργειας και κοινωνικού κύρους. Το πιάνο είναι, συνεπώς, ήδη ταυτόχρονα μουσικό όργανο, υλικό αγαθό και εμπόρευμα. Αυτό που μεταβάλλεται στη διάρκεια της κοινωνικής του ζωής δεν είναι απαραίτητα η «ταυτότητά» του από τη μία κατηγορία στην άλλη, αλλά η σχετική βαρύτητα των διαφορετικών μορφών αξίας που ενσωματώνει.

Μεταβαλλόμενες χρήσεις και καθεστώτα αξίας των μουσικών οργάνων

Εδώ βρίσκεται ένα από τα κεντρικά επιχειρήματα του παρόντος άρθρου: η κοινωνική ζωή ενός μουσικού οργάνου δεν είναι κατ' ανάγκην πάντοτε πρωτίστως μουσική. Ένα πιάνο μπορεί να εξακολουθεί να είναι μουσικό όργανο ως προς τη μορφολογία και τις ηχητικές δυνατότητές του, ενώ σε συγκεκριμένες στιγμές της βιογραφίας του η μουσική του λειτουργία περνά σε δεύτερο πλάνο. Το ερώτημα, επομένως, δεν είναι μόνο *τι είναι ένα μουσικό όργανο*, αλλά πότε, για ποιον και υπό ποιες συνθήκες ένα αντικείμενο λειτουργεί πρωτίστως ως μουσικό όργανο και πότε άλλες ιδιότητές του – οικονομικές, κοινωνικές, συμβολικές ή μνημονικές – αποκτούν μεγαλύτερη σημασία.

Η περίπτωση των σοβιετικών πιάνων καθιστά αυτή τη μεταβολή ιδιαίτερα εμφανή. Στη Σοβιετική Ένωση, το πιάνο συνδεόταν με τη μουσική εκπαίδευση, την οικιακή μουσική πρακτική και συγκεκριμένες αντιλήψεις πολιτισμικής καλλιέργειας. Κατά τη διαδικασία του επαναπατρισμού, ωστόσο, η οικονομική και εμπορευματική του αξία μπορούσε να αποκτήσει μεγαλύτερη βαρύτητα. Η αγορά πιάνων πριν από την αναχώρησή τους επέτρεψε σε ορισμένες οικογένειες να μετατρέψουν οικονομικές αποταμιεύσεις, τις οποίες δεν μπορούσαν εύκολα να πάρουν μαζί τους, σε υλικά αγαθά που μπορούσαν να μεταφερθούν και στη συνέχεια να μεταπωληθούν στην Ελλάδα. Το πιάνο λειτουργούσε έτσι όχι μόνον ως πολιτισμικό αγαθό αλλά και ως μέσο μεταφοράς οικονομικής αξίας ανάμεσα σε δύο διαφορετικά οικονομικά συστήματα.

Μετά την άφιξη στην Ελλάδα, η σχετική βαρύτητα αυτών των αξιών μπορούσε να αλλάξει και πάλι. Πιάνα που αγοράστηκαν με σκοπό την πώληση πέρασαν σε νέα ελληνικά νοικοκυριά και απέκτησαν νέους ιδιοκτήτες, εκτελεστές και μουσικές βιογραφίες. Άλλα παρέμειναν στις οικογένειες των πολιτικών προσφύγων, παίχτηκαν από παιδιά και εγγόνια και, με την πάροδο του χρόνου, απέκτησαν επιπλέον σημασία ως υλικά ίχνη της μετανάστευσης και της ζωής στη Σοβιετική Ένωση.

Η διαδρομή αυτή δεν θα πρέπει, επομένως, να νοηθεί ως μια γραμμική μεταμόρφωση, κατά την οποία το πιάνο παύει να είναι μουσικό όργανο για να γίνει εμπόρευμα και στη συνέχεια μετατρέπεται εκ νέου σε μουσικό όργανο ή αντικείμενο μνήμης. Πρόκειται

περισσότερο για μετατοπίσεις ανάμεσα σε διαφορετικά καθεστώτα αξίας, τα οποία μπορούν να συνυπάρχουν. Η μουσική, οικονομική, κοινωνική, συμβολική και μνημονική αξία του πιάνου παραμένουν δυνητικά παρούσες, αλλά η σχετική τους βαρύτητα μεταβάλλεται ανάλογα με την ιστορική στιγμή, τον τόπο και τους ανθρώπους που εμπλέκονται στη βιογραφία του.

Η παρούσα μελέτη προσεγγίζει τα σοβιετικά πιάνα μέσα από αυτήν ακριβώς την οπτική. Παρακολουθώντας την κοινωνική τους ζωή από τα σοβιετικά εργοστάσια παραγωγής και τα καταστήματα της Τασκένδης έως τη μεταφορά τους στην Ελλάδα και τα σπίτια στα οποία εγκαταστάθηκαν, εξετάζει τη σχέση ανάμεσα στην υλικότητα, τη μετακίνηση και τη μεταβολή της αξίας. Η μετανάστευση δεν αποτελεί εδώ απλώς το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μετακινήθηκαν τα πιάνα· αποτελεί μια καθοριστική στιγμή στη βιογραφία τους, κατά την οποία επαναπροσδιορίστηκαν οι χρήσεις, οι αξίες και οι σχέσεις που συγκροτήθηκαν γύρω τους (Appadurai, 1986· Kopytoff, 1986· Bates, 2012· Nex, 2024· Cottrell, 2024).

Οι έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στη Σοβιετική Ένωση: η διαμόρφωση μιας «διπλής κουλτούρας»

Οι έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες που κατέφυγαν στη Σοβιετική Ένωση μετά το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου (1949), κυρίως μαχητές του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας, εγκαταστάθηκαν κυρίως στην Τασκένδη του Ουζμπεκιστάν, όπου αναπτύχθηκε η μεγαλύτερη ελληνική κοινότητα. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 έως τα μέσα αυτής του 1980, όταν άρχισε ο επαναπατρισμός από τις «κομμουνιστικές χώρες», πολλοί επέστρεψαν στην Ελλάδα μαζί με τα παιδιά τους – τη δεύτερη γενιά των «προσφυγόπουλων» του Εμφυλίου, που είχαν αρχικά φυγαδευτεί στις σοσιαλιστικές χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.

Οι δύο πρώτες γενιές ελλήνων προσφύγων έζησαν στη Σοβιετική Ένωση για περίπου τρεις δεκαετίες, διαμορφώνοντας μια υβριδική ελληνοσοβιετική ταυτότητα (Τσέκου, 2013· Lampropoulos, 2014). Η πρώτη γενιά εργάστηκε, σπούδασε και ενσωματώθηκε στο σοβιετικό σύστημα, ενώ η δεύτερη μορφώθηκε πλήρως και ανέπτυξε μια διπλή κουλτούρα, εκφρασμένη στη γλώσσα, στις καλλιτεχνικές αναφορές και στις κοινωνικές πρακτικές. Η τρίτη γενιά, στην οποία ανήκω, γεννημένη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, μεγάλωσε μέσα σε αυτό το υβριδικό περιβάλλον, όπου η ρωσική και η ελληνική γλώσσα συνυπήρχαν, και η σοβιετική κουλτούρα διαπερνούσε την οικογενειακή ζωή, την εκπαίδευση, τη μουσική και τη λογοτεχνία.

Μετά την επιστροφή στην Ελλάδα, η ελληνοσοβιετική ταυτότητα παρέμεινε ζωντανή στη δεύτερη και την τρίτη γενιά μέσω της γλώσσας και των μέσων ενημέρωσης, ενώ η τέταρτη γενιά τη συντηρεί πλέον έμμεσα, μέσα από ρωσικά διαδικτυακά κανάλια.

Εκτός από την κουλτούρα που έφεραν μαζί τους, έφεραν και έναν πλούσιο υλικό πολιτισμό που αποτυπώνει αυτή τη διπλή ταυτότητα: πιάνα, στοίβες από σοβιετικά βιβλία και την αγάπη για τη ρωσική λογοτεχνία, στοιχεία που εξακολουθούν να λειτουργούν ως φορείς μνήμης και πολιτισμικής συνέχειας.

Το διακρατικό ταξίδι των σοβιετικών πιάνων με τους επαναπατρισθέντες πολιτικούς πρόσφυγες: οι πολλαπλές μεταβλητές ταυτότητες του πιάνου

Οργανώνοντας το ταξίδι του επαναπατρισμού τους στην Ελλάδα, οι πολιτικοί πρόσφυγες άρχισαν να αγοράζουν μαζικά πιάνα στην Τασκένδη, τα οποία θα μπορούσαν να μεταπωλήσουν στην Ελλάδα, η οποία δεν είχε ποτέ δική της βιομηχανία παραγωγής πιάνων. Στη Σοβιετική Ένωση (πριν τον πληθωρισμό του 1991), η τιμή ενός ρωσικού πιάνου ήταν από 550 έως 730 ρούβλια, το Accord κόστιζε 630, ένα γερμανικό Zimmermann

1.200, ένα τσέχικο πιάνο Petrof 1.430 και ένα τσέχικο πιάνο Weinbach 1.350. Ο μισθός μιας νοσοκόμας στη Σοβιετική Ένωση ήταν 65 ρούβλια τον μήνα και μπορούσε κανείς να αγοράσει τα πιάνα με δόσεις. Ωστόσο, δεν ήταν εύκολο να βρει κανείς στα καταστήματα της Τασκένδης πιάνα Petrof ή Zimmermann και έπρεπε να δώσει επιπλέον 100 ρούβλια «κάτω από το τραπέζι» για να τα αποκτήσει, όπως μου εξιστόρησε η θεία μου. Οι περισσότερες οικογένειες αγόραζαν δύο πιάνα: το ένα για να το μεταπωλήσουν και το άλλο για να μείνει στην οικογένεια.

Αυτά τα πιάνα, ξεκινώντας από την Τασκένδη του Ουζμπεκιστάν, ταξίδεψαν 6.000 χιλιόμετρα από την Τασκένδη στην Οδησσό και έπειτα, δια θαλάσσης, στην Αθήνα, συνοδεύοντας συμβολικά τον επαναπατρισμό των ελλήνων πολιτικών προσφύγων. Από σύμβολα παιδείας και πολιτισμού στη Σοβιετική Ένωση μετατράπηκαν προσωρινά σε είδος συναλλαγής: η μεταπώλησή τους παρείχε στους επαναπατρισθέντες το απαραίτητο κεφάλαιο για την αγορά σπιτιού, γης ή την οικονομική τους επιβίωση.

Παράλληλα, το πιάνο διατήρησε τον ρόλο του ως σύμβολο καλλιέργειας και κοινωνικής ανόδου – όπως υποδηλώνει η φράση «γαλλικά και πιάνο» – και απέκτησε νέα σημασία μέσα στις ελληνικές οικογένειες που το υποδέχτηκαν. Η υλικότητα και ο όγκος του το κατέστησαν φορέα μνήμης: κάθε πιάνο ενσάρκωσε το ταξίδι, τη μετεγκατάσταση και την υβριδική ελληνοσοβιετική ταυτότητα των προσφύγων, συνδέοντας το παρελθόν τους με τον νέο τόπο εγκατάστασής τους.

Η βιομηχανία παραγωγής πιάνων στη Σοβιετική Ένωση

Η μεταπολεμική περίοδος σηματοδότησε μια αποφασιστική μεταβολή στην κλίμακα της σοβιετικής παραγωγής πιάνων. Μετά τις καταστροφές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η παραγωγή άρχισε να αποκαθίσταται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και επεκτάθηκε με ιδιαίτερη ταχύτητα κατά τη δεκαετία του 1950. Από το 1955 η παραγωγή πιάνων αυξήθηκε σημαντικά, με τη δημιουργία δεκαεννέα νέων εργοστασίων διαφορετικής κλίμακας σε πόλεις της Ρωσικής Σοβιετικής Ομοσπονδιακής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας, ενώ το 1958 τέθηκε σε λειτουργία ένα ακόμη εργοστάσιο στο Ομσκ. Η παραγωγή οργανώθηκε ως ένα ευρύτερο δίκτυο εξειδικευμένων μονάδων: ενώ τα κατά τόπους εργοστάσια παρήγαν και συναρμολογούσαν πιάνα, μηχανισμοί και εξαρτήματα προέρχονταν από εξειδικευμένες μονάδες στο Λένινγκραντ, το Μπορίσοφ και το Τσερνίγκοφ. Σύμφωνα με στοιχεία του 1968, η συνολική ετήσια παραγωγή των εργοστασίων πιάνων της Ε.Σ.Σ.Δ. ξεπερνούσε πλέον τα 80.000 όργανα, περίπου έξι φορές περισσότερο από τη μέγιστη ετήσια παραγωγή της προεπαναστατικής Ρωσίας (Zimin, 1968). Παρά τη μαζικοποίηση αυτή, η ζήτηση αυξήθηκε ακόμη ταχύτερα και το πιάνο παρέμενε για μεγάλο διάστημα είδος σε έλλειψη.

Η διάδοση του πιάνου στη μεταπολεμική Σοβιετική Ένωση συνδέθηκε με τη σταδιακή μετάβαση από παλαιότερες μεθόδους κατασκευής στη μαζική βιομηχανική παραγωγή. Ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, η κατασκευή πιάνων ενσωμάτωσε νέες τεχνολογίες, νέα υλικά και μεθόδους οργάνωσης της εργασίας που επέτρεψαν τη σημαντική μείωση του κόστους και την εντυπωσιακή αύξηση της παραγωγής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το εργοστάσιο «Ακκορδ» (Accord) στην Καλούγκα. Το 1959 ανέπτυξε μια οικονομικότερη μέθοδο κατασκευής του σώματος του πιάνου με τη χρήση πριονιδιού και ροκανιδιών, ενώ το 1962 εισήγαγε γραμμή συναρμολόγησης, στην οποία κάθε υπό κατασκευή όργανο μετακινούταν στον επόμενο σταθμό εργασίας ανά είκοσι λεπτά. Η μεταβολή στην κλίμακα παραγωγής υπήρξε εντυπωσιακή: από μόλις 56 πιάνα ετησίως το 1947, το εργοστάσιο έφτασε το 1964 να παράγει περισσότερα από είκοσι πιάνα την ημέρα. Παράλληλα, η εκπαίδευση νέων τεχνιτών και συναρμολογητών επέτρεψε τη σταδιακή αυτονόμηση της παραγωγής από εξαρτήματα που προηγουμένως μεταφέρονταν από το Λένινγκραντ.

Κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, η παραγωγή απέκτησε ακόμη μεγαλύτερη κλίμακα και υψηλότερο βαθμό αυτοματοποίησης. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της εταιρείας «Ural» στο Σβερντλόβσκ, η οποία το 1979 παρήγαγε περίπου 99.000 πιάνα ετησίως. Η χρήση αυτοματοποιημένων κύκλων παραγωγής, νέων συνθετικών υλικών και πολυεστερικών βερνικιών περιόρισε σημαντικά τον χρόνο κατασκευής, ενώ μέρος της παραγωγής προοριζόταν και για εξαγωγή. Παράλληλα, αναπτύσσονταν νέα μοντέλα, προσαρμοσμένα στις ανάγκες της μαζικής οικιακής χρήσης. Το «Accord 110», που παρουσιάστηκε το 1974, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός πιάνου μικρότερων διαστάσεων, σχεδιασμένου έτσι ώστε να συνδυάζει περιορισμένο όγκο με βελτιωμένες ακουστικές δυνατότητες.

Η εξέλιξη αυτή δείχνει ότι η κατασκευή μουσικών οργάνων δεν αποτελεί μια αποκλειστικά τεχνική ή οργανολογική διαδικασία, αλλά εντάσσεται πάντοτε στις ευρύτερες οικονομικές και κοινωνικές δομές μέσα στις οποίες πραγματοποιείται. Όπως δείχνει η Jenny Nex μέσα από τη μελέτη της παραγωγής και εμπορίας μουσικών οργάνων στη Βρετανία του ύστερου 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, η ιστορία ενός μουσικού οργάνου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μορφές οργάνωσης της εργασίας, την πρόσβαση σε πρώτες ύλες, τις τεχνολογίες παραγωγής, τα δίκτυα διανομής και τις οικονομικές συνθήκες που καθορίζουν την παραγωγή και την κυκλοφορία του (Nex, 2024: 222-227). Αν και το σοβιετικό σύστημα παραγωγής διέφερε ριζικά από την καπιταλιστική αγορά που εξετάζει η Nex, η οπτική αυτή είναι χρήσιμη για την κατανόηση των σοβιετικών πιάνων: τα εργοστάσια στα οποία κατασκευάζονταν δεν αποτελούσαν απλώς χώρους παραγωγής μουσικών αντικειμένων, αλλά τμήματα ενός κεντρικά οργανωμένου συστήματος βιομηχανικής παραγωγής και διάθεσης πολιτισμικών αγαθών. Η ιστορία των πιάνων είναι, επομένως, ταυτόχρονα ιστορία της μουσικής, της βιομηχανικής παραγωγής και της πολιτισμικής πολιτικής.

Η περίπτωση της σοβιετικής παραγωγής πιάνων, ωστόσο, θέτει το ζήτημα της σχέσης μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης με διαφορετικούς όρους. Εάν, όπως υποστηρίζει η Nex, η παραγωγή μουσικών οργάνων σε μια οικονομία της αγοράς διαμορφώνεται μέσα από τη δυναμική σχέση μεταξύ παραγωγών, καταναλωτών, οικονομικού κεφαλαίου και μεταβαλλόμενων προτιμήσεων, στη Σοβιετική Ένωση στη σχέση αυτή παρεμβαίνει αποφασιστικά το κράτος. Η μαζική παραγωγή πιάνων μπορεί, επομένως, να εξεταστεί όχι μόνον ως ανταπόκριση σε μια υπάρχουσα ζήτηση αλλά και σε σχέση με ένα ευρύτερο πολιτισμικό πρόγραμμα που προωθούσε συγκεκριμένες μορφές μουσικής εκπαίδευσης και οικιακής μουσικής πρακτικής.

Το εμπόριο των σοβιετικών πιάνων στην Ελλάδα και η ποιότητά τους

Η πλειονότητα των προσφύγων της πρώτης γενιάς δεν διέθετε μουσική παιδεία· επέλεγαν τα πιάνα περισσότερο για την εμφάνιση παρά για την ποιότητά τους. Η θεία μου, για παράδειγμα, αγόρασε ένα πιάνο Zimmermann (κατασκευής Ανατολικής Γερμανίας) και ένα Accord (που παραγόταν στο εργοστάσιο της Καλούγκα)· πούλησε το πιάνο Zimmermann, που ήταν καλύτερης ποιότητας, για 60.000 δραχμές, γιατί προτιμούσε να κρατήσει το Accord λόγω των στολιδιών στο σώμα του.

Οι ρώσοι χορδιστές που εργάζονται στην Ελλάδα, όπως ο Ευγένιη Πάσνεβ, αλλά και έλληνες ομότεχνοί τους με τους οποίους μίλησα, εκτιμούν ότι τα περισσότερα όργανα ήταν «δεύτερης διαλογής», κάποια με κατασκευαστικά ελαττώματα, άλλα δε επιδεινωμένα από το μακρύ θαλάσσιο ταξίδι. Σύμφωνα με τον Γιάννη Καρύδα, χορδιστή και καταστηματάρχη πιάνων από τη δεκαετία του 1970 στην Αθήνα, τα πιάνα Belarus (κατασκευασμένα στη Λευκορωσία) που εξάγονταν από το σοβιετικό κράτος στην Ιαπωνία ήταν πολύ καλύτερης ποιότητας από τα πιάνα της ίδιας επωνυμίας που

πωλούνταν στην αγορά της Τασκένδης στους έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες, τα οποία, κατά τη γνώμη του, ήταν ελλιπή, η κατασκευή τους δεν ήταν καλή. Τα ίδια μού ανέφερε και ο ρώσος χορδιστής Σλάβα Μέρσιν, προσθέτοντας και τη διάσταση του διακρατικού και θαλάσσιου ταξιδιού που διάβρωνε τα πιάνα:

> […] τα πιάνα υπέφεραν στο ταξίδι τους με το πλοίο από την Οδησσό στην Ελλάδα. Κάποιες φορές έβρισκα μέσα σκώρους ή νεκρούς αρουραίους. Πιστεύω ότι μερικές φορές τα πιάνα αυτά πρέπει να είχαν εγκαταλειφθεί στο πλοίο στην ανοιχτή θάλασσα, καθώς αρκετές φορές έχω βρει σάπιο μηχανισμό μέσα λόγω της υγρασίας.

Και ο Ευγένιη Πάσνεβ ανέφερε ότι στα είκοσι χρόνια που δούλευε ως χορδιστής στη Βόρεια Ελλάδα είχε δει μόνον είκοσι καλά πιάνα, σύμφωνα με τα ρωσικά στάνταρ.

Όλα τα πιάνα συνόδευσαν τον επαναπατρισμό των πολιτικών προσφύγων στην Ελλάδα. Τα μισά πιάνα χρησιμοποιήθηκαν ως νόμισμα και τα άλλα μισά έμειναν στην οικογένεια και χρησιμοποιούνται σήμερα και από τα παιδιά της τέταρτης γενιάς των επαναπατρισθέντων στην Ελλάδα. Την ίδια στιγμή, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, άκουσα τόσες πολλές διαφορετικές, προσωπικές, αστείες αλλά και συναισθηματικά φορτισμένες ιστορίες να συνοδεύουν αυτά τα πιάνα. Μερικές ιστορίες είναι αστείες και ανάλαφρες (όπως αυτή με το πάπλωμα που μια γυναίκα ξέχασε μέσα στο πιάνο, όταν το πούλησε), ενώ άλλες συνδέονται με τη θλιβερή απώλεια ενός μέλους της οικογένειας. Άλλα πιάνα πωλήθηκαν για να εξασφαλιστεί η οικονομική επιβίωση, ενώ όσα έμειναν στις οικογένειες απέκτησαν συμβολική αξία, μεταβιβάζοντας μνήμες και συναισθήματα στις επόμενες γενιές. Καθένα φέρει τη δική του «βιογραφία» – από τις δυσκολίες του ταξιδιού έως τις προσωπικές ιστορίες που το περιβάλλουν – ενσωματώνοντας την εμπειρία του εκπατρισμού και του επαναπατρισμού.

Στην Ελλάδα τα σοβιετικά αυτά πιάνα πωλούνταν από 40.000 έως 60.000 δραχμές το 1978. Για παράδειγμα, ένα πιάνο Riga πουλήθηκε 40.000 δραχμές και ένα πιάνο Petrof 60.000 δραχμές, όταν ο μισθός μιας νοσοκόμας ήταν 4.000 δραχμές τον μήνα, και αποτέλεσαν σημαντικό οικονομικό κεφάλαιο για τους επαναπατρισθέντες. Πολλά πουλήθηκαν σε συγγενείς ή καταστήματα μουσικών οργάνων, σε τέτοιο βαθμό που επηρέασαν αρνητικά το επίσημο εμπόριο πιάνων στην Αθήνα, όπου, στα τέλη της δεκαετίας του 1970, σύμφωνα με τον Γιάννη Καρύδα, μπορούσε κανείς να βρει ένα μεταχειρισμένο γερμανικό πιάνο σε πολλά ελληνικά καταστήματα (Διαμαντόπουλος, Νάκας, Θεολογίτης, Νικοτιάν), τα οποία έκαναν τότε εισαγωγές πιάνων από την πόλη Lübeck της Γερμανίας. Αυτά τα μεταχειρισμένα γερμανικά πιάνα, τα οποία αγόραζαν στη Γερμανία για περίπου 17.000 με 18.000 δραχμές, τα πουλούσαν στην αγορά της Αθήνας για 40.000 δραχμές.

Επίλογος

Η προσέγγιση των μουσικών οργάνων ως υλικού πολιτισμού επιτρέπει, επιπλέον, να τα εξετάσουμε ως αντικείμενα με κοινωνικές βιογραφίες, των οποίων οι σημασίες και οι αξίες μεταβάλλονται κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Ο Dawe, αντλώντας από τη μελέτη του υλικού πολιτισμού, αναφέρεται στο τρίπτυχο «things made, things exchanged, things consumed» και υποστηρίζει ότι ένα μουσικό όργανο αποκτά ικανότητα δράσης και νόημα, καθώς περνά μέσα από διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα και εμπλέκεται σε ένα σύνθετο πλέγμα συμβολικών και οικονομικών ανταλλαγών (Dawe, 2011). Η οπτική αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την περίπτωση των σοβιετικών πιάνων, με μία ωστόσο σημαντική προσθήκη: στη βιογραφία τους, η μετακίνηση αποτελεί μια καθοριστική στιγμή μετασχηματισμού. Τα πιάνα δεν αλλάζουν απλώς ιδιοκτήτες, χρήσεις ή οικονομική αξία· μετακινούνται μαζί με τους ανθρώπους ανάμεσα σε διαφορετικούς γεωγραφικούς χώρους και, κυρίως, ανάμεσα σε διαφορετικά πολιτικά και οικονομικά συστήματα. Η

μετακίνησή τους από τη Σοβιετική Ένωση στην Ελλάδα τα εντάσσει έτσι σε νέα καθεστώτα αξίας, μέσα στα οποία η μουσική, οικονομική, συμβολική και, αργότερα, μνημονική τους αξία αποκτά διαφορετική κάθε φορά βαρύτητα. Στην περίπτωση των σοβιετικών πιάνων, η προσέγγιση αυτή επιτρέπει να κατανοηθούν όχι μόνον ως μουσικά όργανα ή εμπορεύματα, αλλά και ως φορείς της μνήμης του εκπατρισμού, της σοβιετικής ζωής και του επαναπατρισμού των ελλήνων πολιτικών προσφύγων.

Η διαδρομή των σοβιετικών πιάνων προς την Ελλάδα είναι αξιοσημείωτη και για έναν ακόμη λόγο: αφορά ένα μουσικό όργανο που, σε αντίθεση με τα περισσότερα άλλα, δεν είναι σχεδιασμένο για να μετακινείται: το μέγεθος και το βάρος του καθιστούν τη μεταφορά του δύσκολη και δαπανηρή. Και όμως, σοβιετικά πιάνα πραγματοποίησαν δύο σημαντικές μετακινήσεις προς την Ελλάδα, αρχικά με τους έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες του Εμφυλίου και αργότερα με τους Πόντιους που εγκατέλειψαν την πρώην Σοβιετική Ένωση. Η φαινομενική αυτή αντίφαση – η μεγάλη κινητικότητα ενός κατεξοχήν δυσκίνητου αντικειμένου – αναδεικνύει τη σημασία της υλικότητας στη βιογραφία των μουσικών οργάνων. Η στιβαρή κατασκευή του πιάνου, η ανθεκτικότητα, το μέγεθος και η οικονομική του αξία δεν αποτελούσαν απλώς φυσικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου· επηρέασαν τους τρόπους με τους οποίους μπορούσε να μεταφερθεί, να πωληθεί, να εγκατασταθεί σε ένα νέο σπίτι και, τελικά, να διατηρηθεί για δεκαετίες.

Τα πιάνα δεν ήταν, βέβαια, τα μόνα αντικείμενα που ταξίδεψαν μαζί με τους πρόσφυγες: βιβλία, ασημένια μαχαιροπίρουνα, ρωσικά παπλώματα, μαξιλάρια και άλλα αντικείμενα της οικιακής ζωής αποτέλεσαν επίσης μέρος του υλικού κόσμου που μεταφέρθηκε από τη Σοβιετική Ένωση στην Ελλάδα. Το πιάνο, ωστόσο, κατέχει μια ιδιαίτερη θέση σε αυτή την υλική ιστορία. Η οικονομική του αξία συνδυαζόταν με την πολιτισμική αξία που είχε αποκτήσει στη σοβιετική κοινωνία ως αντικείμενο μουσικής εκπαίδευσης και οικιακής καλλιέργειας, ενώ η επιβλητική παρουσία του στον οικιακό χώρο το καθιστούσε ένα αντικείμενο που δύσκολα περνούσε απαρατήρητο. Ακόμη και όταν έπαυε να παίζεται, παρέμενε ορατό και παρόν στην καθημερινή ζωή της οικογένειας. Με αυτή την έννοια, η «σιωπή» ενός πιάνου δεν σηματοδοτεί απαραίτητα το τέλος της κοινωνικής του ζωής.

Ιδιαίτερα αποκαλυπτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο τα πιάνα εντάχθηκαν στην οικονομία του επαναπατρισμού. Για ορισμένους πολιτικούς πρόσφυγες, η αγορά πιάνων πριν από την αναχώρηση αποτέλεσε έναν τρόπο μετατροπής των αποταμιεύσεών τους σε υλικά αγαθά που μπορούσαν να περάσουν τα σύνορα και να επαναμετατραπούν σε χρήμα μετά την άφιξή τους στην Ελλάδα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, επομένως, το πιάνο δεν ήταν απλώς ένα εμπόρευμα που άλλαζε ιδιοκτήτη, αλλά ένα μέσο μεταφοράς οικονομικής αξίας ανάμεσα σε δύο διαφορετικά οικονομικά συστήματα. Η μουσική του λειτουργία δεν εξαφανίστηκε· προσωρινά, όμως, η εμπορευματική του αξία απέκτησε μεγαλύτερη σημασία.

Εξίσου ενδιαφέρον είναι το ότι η διακρατική αυτή κυκλοφορία πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό έξω από τα καθιερωμένα εμπορικά δίκτυα μουσικών οργάνων. Οι οικογένειες των προσφύγων βρέθηκαν να λειτουργούν ως μεσάζοντες ανάμεσα στο σοβιετικό σύστημα παραγωγής και διάθεσης πιάνων και σε έλληνες αγοραστές. Πιάνα που είχαν κατασκευαστεί σε σοβιετικά εργοστάσια και είχαν αγοραστεί σε κρατικά καταστήματα εισέρχονταν, μέσω των ίδιων των μετακινούμενων οικογενειών, σε ένα διαφορετικό οικονομικό σύστημα, όπου μπορούσαν να πωληθούν ως ιδιωτικά αγαθά. Η διαδικασία αυτή δείχνει ότι η μετακίνηση ανθρώπων μπορεί να δημιουργήσει άτυπα διακρατικά δίκτυα κυκλοφορίας μουσικών οργάνων, μέσα από τα οποία μεταβάλλονται όχι μόνον οι ιδιοκτήτες αλλά και οι οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις που συγκροτούνται γύρω από τα αντικείμενα.

Η πώληση, ωστόσο, δεν αποτελούσε το τέλος της βιογραφίας των πιάνων. Όσα πέρασαν σε ελληνικά νοικοκυριά επανεντάχθηκαν σε νέες μουσικές πρακτικές: χρησιμοποιήθηκαν

για τη μουσική εκπαίδευση παιδιών, παίχτηκαν από νέους ιδιοκτήτες και απέκτησαν νέες οικογενειακές ιστορίες. Αντίστοιχα, όσα παρέμειναν στις οικογένειες των πολιτικών προσφύγων απέκτησαν, με την πάροδο του χρόνου, ολοένα και ισχυρότερο μνημονικό φορτίο. Η ίδια η υλική παρουσία τους μπορούσε να ανακαλεί το σπίτι που εγκαταλείφθηκε, τη ζωή στη Σοβιετική Ένωση, το ταξίδι προς την Ελλάδα και τις δυσκολίες της εγκατάστασης στη νέα πατρίδα. Το ίδιο πιάνο μπορούσε έτσι να συνδέει διαφορετικές γενιές και διαφορετικούς τόπους, ακόμη και όταν η αρχική μουσική του χρήση είχε υποχωρήσει.

Υπό αυτή την έννοια, το σοβιετικό πιάνο έχει ταυτόχρονα συλλογική ιστορία και προσωπική βιογραφία. Σε συλλογικό επίπεδο, η πορεία του συνδέεται με την ανάπτυξη της σοβιετικής βιομηχανίας μουσικών οργάνων, την εξάπλωση της μουσικής εκπαίδευσης και συγκεκριμένες αντιλήψεις για την πολιτισμική καλλιέργεια, αλλά και με τις πολιτικές ανατροπές, τις μετακινήσεις πληθυσμών και, τελικά, τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης. Σε προσωπικό επίπεδο, κάθε πιάνο συνδέεται με συγκεκριμένους ανθρώπους: εκείνους που το αγόρασαν, το μετέφεραν, το πούλησαν, το έπαιξαν, έμαθαν μουσική πάνω σε αυτό ή επέλεξαν να το κρατήσουν. Η βιογραφία του αντικειμένου τέμνεται έτσι με τις βιογραφίες των ανθρώπων που συναντά αυτό στη διαδρομή του.

Η περίπτωση αυτή δείχνει, τελικά, ότι η κοινωνική ζωή ενός μουσικού οργάνου δεν είναι αναγκαστικά πάντοτε πρωτίστως μουσική. Το ίδιο πιάνο μπορεί να αποτελεί συγχρόνως μουσικό όργανο, εμπόρευμα, αποθετήριο οικονομικής αξίας, σύμβολο κοινωνικής και πολιτισμικής θέσης, και φορέα οικογενειακής μνήμης. Δεν πρόκειται για μια γραμμική ακολουθία, κατά την οποία η μία ταυτότητα αντικαθιστά την άλλη, αλλά για διαφορετικά καθεστώτα αξίας, που μπορούν να συνυπάρχουν και να αποκτούν διαφορετική βαρύτητα ανάλογα με τον τόπο, τη χρονική στιγμή και τους ανθρώπους που εμπλέκονται (Appadurai 1986· Kopytoff 1986). Η μελέτη των σοβιετικών πιάνων μάς καλεί, επομένως, να διευρύνουμε τη βιογραφία των μουσικών οργάνων πέρα από το «things made, things exchanged, things consumed» του Dawe, προσθέτοντας το «things moved»: τα μουσικά όργανα ως αντικείμενα που μετακινούνται μαζί με ανθρώπους, διασχίζουν σύνορα και πολιτικοοικονομικά συστήματα και, μέσα από αυτή τη μετακίνηση, αποκτούν νέες αξίες, σχέσεις και ιστορίες.

Βιβλιογραφία

Appadurai, Arjun [επιμ.] (1986): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bates, Eliot (2012): "The Social Life of Musical Instruments", *Ethnomusicology* 56/3, σ. 363-395.

Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre (2010): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, 2η έκδοση, Routledge, London & New York.

Cottrell, Stephen (2024): "The Cultural Study of Music Instruments: An Overview", στο: Stephen Cottrell (επιμ.), *Shaping Sound and Society: The Cultural Study of Music Instruments*, Routledge, Abingdon, σ. 1-28.

Dawe, Kevin (2011): "The Cultural Study of Musical Instruments", στο: Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (επιμ.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, London, σ. 196-205.

Gadamer, Hans-Georg (2004): *Truth and Method*, Continuum, London.

Kartomi, Margaret (2001): "The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s", *Ethnomusicology* 45/2, σ. 283-314.

Kopytoff, Igor (1986): "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process", στο: Arjun Appadurai (επιμ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 64-91.

Lampropoulos, Elaina M. (2014): *Belonging to Greece and the Soviet Union: Greeks of Tashkent, 1949-1974*, διπλωματική εργασία, York University, Toronto.

Leppert, Richard (1993): *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

Libin, Laurence (2001): "Organology", στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2η έκδοση, Oxford University Press, New York, vol. 18, σ. 657-658.

Nex, Jenny (2024): "Musical Instruments as Traded Commodities: The Makers' Perspective", στο: Stephen Cottrell (επιμ.), *Shaping Sound and Society: The Cultural Study of Music Instruments*, Routledge, Abingdon, σ. 212-229.

Zimin, Pyotr Nikolaevich (1968): *Istoriia fortepiano i ego predshestvennikov*, Muzyka, Moskva.

Τσέκου, Κατερίνα (2013): *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη, 1945-1989*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Ιερές μουσικές παραδόσεις και θρησκευτικότητα: εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις και έρευνα πεδίου σε θρησκευτικές κοινότητες

Παντελεήμων Ζαφείρης

Εισαγωγή

Η έρευνα των ιερών μουσικών παραδόσεων δεν μπορεί να περιοριστεί σε μια απλή περιγραφή μελωδικών μορφών, καθώς η μελέτη της ιερής μουσικής οδηγεί στη διερεύνηση ενός πολυδιάστατου πεδίου, όπου ο ήχος, η φωνή και το σώμα συγκροτούν τον χώρο του ιερού, της κοινότητας και της θρησκευτικής εμπειρίας. Η ερευνητική διαδικασία διαμορφώνεται μέσα από τα ερωτήματα που προκύπτουν σχετικά με τον ρόλο της μουσικής όχι απλώς ως μέσου λατρείας αλλά ως γέφυρας μεταξύ του ανθρώπινου και του υπερβατικού, καθώς και με τον τρόπο με τον οποίο ο ήχος ανασυντάσσει την ταυτότητα, τη μνήμη και το συλλογικό βίωμα.

Για την παρούσα έρευνα, βασική θεωρητική αφετηρία αποτελεί η προσέγγιση του Alan P. Merriam (1964), σύμφωνα με την οποία η μουσική δεν συνιστά απλώς ένα αισθητικό φαινόμενο αλλά πρωτίστως μια μορφή κοινωνικής συμπεριφοράς και ένα πολιτισμικό φαινόμενο.[1] Μέσα από αυτά τα θεωρητικά εργαλεία, η έρευνα εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο που βλέπει τη μουσική όχι μόνον ως κείμενο ή ρεπερτόριο αλλά ως πράξη που χρησιμοποιεί το σώμα, το συναίσθημα και τον ιερό χώρο. Επιπλέον, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην Ανατολική Μεσόγειο, έναν τόπο όπου οι μουσικές παραδόσεις διαφόρων θρησκευτικών ομάδων διασταυρώνονται, συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται με άμεσο αντίκτυπο στις κοινωνικές ταυτότητες, στην ιστορική μνήμη και στη θρησκευτική συμμετοχή. Η μεθοδολογική προσέγγιση της παρούσας έρευνας οδηγεί με πληρέστερο τρόπο στην κατανόηση του ήχου, όπως αυτός βιώνεται μέσω του σώματος, της φωνής και του χώρου.

Ειδικότερα, η έννοια της «αισθητηριακής εθνογραφίας» και η ερμηνευτική εθνομουσικολογία συνθέτουν το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται αυτή η έρευνα.[2] Παράλληλα, επιδιώκεται να συνδεθούν η θεωρία και το πεδίο, καθώς και να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η πρακτική της μουσικής ενεργεί στη θεία λατρεία. Επιπλέον, η μελέτη των ιερών μουσικών παραδόσεων στην Ανατολική Μεσόγειο υπερβαίνει την τυπική μουσικολογική καταγραφή, αναδεικνύοντας τη μουσική ως έναν ζωντανό οργανισμό που συνυφαίνει το σώμα, τον ήχο και το θείο. Μέσα από αυτή τη θεώρηση, η μουσική πρακτική αποκαλύπτεται όχι ως ένα στατικό αισθητικό αντικείμενο αλλά ως μια δυναμική κοινωνική συμπεριφορά και μια βαθιά μετασχηματιστική εμπειρία που αγγίζει τα όρια της έκστασης. Το ηχητικό οικοσύστημα της περιοχής, όπου διασταυρώνονται η χριστιανική ψαλτική, οι ισλαμικές τελετές και οι εβραϊκές παραδόσεις, λειτουργεί ως ένας προνομιακός χώρος μελέτης της συλλογικής μνήμης και της κοινωνικής συνοχής.

[1] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Illinois 1964, σ. 6-7.

[2] Αλεξάνδρα Μπαλάντινα, *Εθνογραφική έρευνα στην εθνομουσικολογία*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2025, σ. 257-283.

Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις στη μελέτη της ιερής μουσικής

Η εθνογραφική προσέγγιση του θρησκευτικού μουσικού οικοσυστήματος μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την απλή καταγραφή του ήχου στην ολιστική κατανόηση της τελετουργικής πράξης. Παράλληλα, δίνεται η δυνατότητα στον ερευνητή να κατανοήσει τη συγκρότηση της θρησκευτικής εμπειρίας όχι μόνο μέσω της μουσικής αλλά και μέσα από όλες τις αισθήσεις, πέραν της λογικής και της παρατήρησης.[3] Με αυτόν τον τρόπο, η ένταση, η διάρκεια, η ηχοχρωματική ποικιλία της ψαλτικής, αλλά και οι φυσικές αντιδράσεις του σώματος καταγράφονται και αναλύονται ως κρίσιμα στοιχεία για την κατανόηση της επίδρασης της μουσικής στο θρησκευτικό συναίσθημα.

Η σύνθεση των δεδομένων από την παρατήρηση, τις συνεντεύξεις και τη μουσική ανάλυση οδηγεί στην ανάπτυξη ενός ολοκληρωμένου πλαισίου ερευνητικής ερμηνείας της ιερής μουσικής. Η μεθοδολογία αυτή επιτρέπει την κατανόηση τόσο των τεχνικών στοιχείων της μουσικής όσο και της κοινωνικής και συναισθηματικής της λειτουργίας, ενισχύοντας την υπόθεση ότι η μουσική είναι φορέας θρησκευτικής εμπειρίας και κοινωνικής συνοχής των κοινοτήτων που μελετώνται κατά την ερευνητική διαδικασία.[4] Η καταγραφή των προσωπικών εμπειριών των συμμετεχόντων αποκαλύπτει ότι η μουσική λειτουργεί ως εργαλείο μετάβασης, όχι μόνο σε επίπεδο ατομικής συνείδησης αλλά και συλλογικής ταυτότητας. Οι ψαλμοί, οι ύμνοι και οι μουσικές δομές των ακολουθιών στους ναούς και τους ιερούς χώρους καθοδηγούν τη συναισθηματική κατάσταση των πιστών, δημιουργώντας στιγμές περισυλλογής και συλλογικής ευλάβειας.[5]

Επιπλέον, η ανάλυση των ήχων σε διαφορετικά ακουστικά περιβάλλοντα, όπως σε μεγάλους καθεδρικούς ναούς ή μικρότερους λατρευτικούς χώρους, ενισχύει την άποψη ότι η αρχιτεκτονική και η ηχητική σχεδίαση του χώρου επηρεάζουν την εμπειρία του ακροατή. Οι ηχητικές αντανακλάσεις, η τοποθέτηση των εκτελεστών και η συμμετοχή του κοινού ενισχύουν τη λειτουργία της μουσικής ως εργαλείου μετάβασης από το ανθρώπινο στο ιερό.[6] Συνολικά, αυτή η μεθοδολογική προσέγγιση συνδυάζει την εμπειρική παρατήρηση με θεωρητικά και αναλυτικά εργαλεία, παρέχοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα του τρόπου με τον οποίο η μουσική συγκροτεί, συνοδεύει και μετασχηματίζει τη θρησκευτική εμπειρία. Η έρευνα αναδεικνύει ότι η μουσική δεν είναι απλώς αισθητικό αντικείμενο αλλά κοινωνική πράξη, μέσο επικοινωνίας με το υπερβατικό και εργαλείο διατήρησης της πολιτισμικής και θρησκευτικής ταυτότητας των κοινοτήτων.[7]

Στο πλαίσιο αυτό, η εθνομουσικολογία επιδιώκει να κατανοήσει τη μουσική όχι μόνον ως ήχο αλλά ως κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο. Στο πλαίσιο των ιερών μουσικών παραδόσεων, η ανάγκη αυτή γίνεται πιο έντονη, καθώς η μουσική εμπλέκεται άμεσα με βιωματικές, θρησκευτικές και συλλογικές πρακτικές. Το θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας έρευνας ενσωματώνει κλασικές και σύγχρονες προσεγγίσεις της εθνομουσικολογίας, με έμφαση στη σχέση μουσικής, λατρείας και κοινότητας. Η μουσική αποκτά νόημα μόνο μέσα στο πλαίσιο της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αφού η ανάλυση της μουσικής περιλαμβάνει τρεις διαστάσεις, αυτή του ήχου, της ανθρώπινης δραστηριότητας και του πολιτισμικού πλαισίου.[8] Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει τη

[3] Paul Stoller, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, σ. 103-104.

[4] Merriam, ό.π., σ. 32-34.

[5] Judith Becker, *Music, Emotion, and Trancing: Deep Listeners*, Indiana University Press, Indianapolis 2004, σ. 152.

[6] Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1994, σ. 120-121.

[7] Philip V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002, σ. 42.

[8] Merriam, ό.π., σ. 32-34.

σύνδεση της αισθητικής εμπειρίας με την κοινωνική και θρησκευτική πρακτική, κάτι που αποτελεί βασικό ζητούμενο για τη μελέτη των ιερών μουσικών παραδόσεων.

Στην περίπτωση των θρησκευτικών τελετουργιών, η μουσική οργανώνει τη συμμετοχή, το σώμα και τη συναίσθηση των συμμετεχόντων σε συλλογική εμπειρία μέσω της πίστης.[9] Σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση του ρόλου της μουσικής ως μέσου μετάβασης και μεταμόρφωσης αποτελεί η ανάγκη να μελετηθούν οι τελετουργίες ως διαδικασίες «δομής και αντι-δομής».[10] Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η «δομή» αντιπροσωπεύει το θεσμοθετημένο και ιεραρχικό σύστημα της καθημερινής κοινωνικής ζωής, ενώ η «αντι-δομή» αναφέρεται στην κατάσταση ισότητας και βαθιάς συλλογικότητας που αναδύεται κατά την οριακή φάση της τελετουργίας, στοιχεία που στο δικό μου πεδίο αξιοποιούνται για να αναλυθεί το πώς η κοινή ψαλτική πράξη καταλύει προσωρινά τις κοινωνικές αποστάσεις των εκτελεστών, οργανώνοντάς τους σε μία ενιαία, βιωματική κοινότητα πιστών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η μουσική ενισχύει την αίσθηση της ιερότητας, μιας κατάστασης μεταβατικού πεδίου, όπου οι συμμετέχοντες απελευθερώνονται από τις καθημερινές κοινωνικές δομές, ενώ ταυτόχρονα η μουσική λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ κοινωνικής πραγματικότητας και υπερβατικού βιώματος. Σύμφωνα με τους υποστηρικτές της θεωρίας της «αισθητηριακής εθνογραφίας», ο ερευνητής πρέπει να οδηγείται στη σωματική και συναισθηματική εμπειρία του πεδίου, αντί να περιορίζεται σε ακαδημαϊκές περιγραφές.[11]

Η μουσική στις ιερές παραδόσεις δεν είναι μόνο αισθητηριακή εμπειρία, καθώς λειτουργεί ως εργαλείο συγκρότησης και διατήρησης της ταυτότητας. Στην πραγματικότητα, η μουσική λειτουργεί ως «πολιτισμικό αρχείο», όπου οι θρησκευτικές ομάδες συγκροτούν συλλογική μνήμη και ταυτότητα, ακόμη και σε πολυθρησκευτικά περιβάλλοντα. Ο ήχος καθιστά την κοινότητα ορατή, εκφράζει τη συλλογική ιστορική μνήμη και ενισχύει την κοινωνική συνοχή. Επιπλέον, ο ήχος στη λατρεία συνοδεύει τις καταστάσεις έντονης συναισθηματικής φόρτισης στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, δημιουργώντας κοινή εμπειρία συναισθηματικής και πνευματικής μεταμόρφωσης.[12] Παράλληλα, η έννοια του «ηχοτοπίου» προσφέρει ένα χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης για το πώς οι ήχοι διαμορφώνουν τον χώρο και την εμπειρία. Για παράδειγμα, οι ανθρώπινες φωνές του Εζάν (Ezan)[13] των ισλαμικών κοινοτήτων στις πόλεις δεν αποτελούν μόνο κάλεσμα στην προσευχή, αλλά δημιουργούν και ηχητικά αποτυπώματα πίστης στο αστικό περιβάλλον.[14] Επιπλέον, οι ψαλμοί της ορθόδοξης χριστιανικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης διατηρούν την ιστορική μνήμη και τη θρησκευτική ταυτότητα της κοινότητας των Ρωμιών.

Από την άλλη πλευρά, η εθνομουσικολογία επωφελείται από την ανθρωπολογία της θρησκείας, την κοινωνιολογία και τις μελέτες για την πολιτισμική μνήμη. Πιο συγκεκριμένα, η θρησκεία περιγράφεται ως «σύστημα συμβόλων» που διαμορφώνει τα κίνητρα και τις διαθέσεις των ανθρώπων.[15] Η εφαρμογή αυτής της θεωρίας στη μουσική επιτρέπει την κατανόηση των ψαλμών και των ύμνων ως συμβολικών μορφών, που εκφράζουν συναισθήματα πίστης, ελπίδας και λύτρωσης. Η εθνομουσικολογική

[9] Jeff Todd Titon, *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, σ. 136-140.

[10] Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Aldine Publishing, Chicago 1969, σ. 94-113.

[11] Stoller, ό.π., σ. 38-40.

[12] Becker, ό.π., σ. 13.

[13] Η αναφορά είναι στα τουρκικά, ενώ στα αραβικά είναι «Αντάν» (adhān, أذان).

[14] Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Brill, Boston 2023, σ. 75-77.

[15] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York 1973, σ. 90-91.

προσέγγιση της ιερής μουσικής αναδεικνύει την ίδια τη μουσική ως μια πολυδιάστατη εμπειρία, όπου ο ήχος παύει να είναι ένα απλό αισθητικό αντικείμενο και μετατρέπεται σε κοινωνική δράση.[16]

Λειτουργικά ηχοτοπία και επιτέλεση του ιερού στην Ανατολική Μεσόγειο

Η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων σε μια έρευνα δεν αφορά μόνο την περιγραφή των ήχων ή των μουσικών μορφών αλλά κυρίως την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι μουσικές πρακτικές ενσωματώνονται στην κοινωνική και πνευματική ζωή των ανθρώπων. Η μουσική δεν υπάρχει έξω από την κοινωνία που τη δημιουργεί, αλλά αποτελεί μια μορφή κοινωνικής γνώσης που αποκτά νόημα μέσα από τη συμμετοχή και την εμπειρία.[17] Με αυτή την οπτική, η ανάλυση των δεδομένων που συγκεντρώθηκαν στο πεδίο επικεντρώνεται όχι μόνο στα μουσικολογικά χαρακτηριστικά αλλά και στις σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στους συμμετέχοντες, στους χώρους και στους ήχους. Η συμμετοχική αυτή διάσταση αποκαλύπτει τη μουσική ως μέσο υπέρβασης της ατομικότητας και πρόσβασης στο συλλογικό βίωμα του ιερού.[18]

Η έννοια του «λειτουργικού ηχοτοπίου» περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο ο ήχος οργανώνει τον χώρο και τον χρόνο της τελετής. Κατά τη διάρκεια της θρησκευτικής τελετουργίας, ο ήχος των ψαλμών διαμορφώνει ένα πεδίο συντονισμού ανάμεσα στους πιστούς, όπου οι πιστοί δεν παραμένουν παθητικοί ακροατές, αλλά συμμετέχουν σιωπηλά, ρυθμίζοντας την αναπνοή και τη στάση του σώματός τους σύμφωνα με τη μουσική. Επιπλέον, η ηχητική εμπειρία είναι πάντοτε βιωματική και σωματική, καθώς ο ήχος «εγγράφεται» στο σώμα μέσω της ακρόασης.[19] Η ανάλυση των ηχογραφήσεων αναδεικνύει ότι κάθε μουσική εκτέλεση φέρει στοιχεία αυτοσχεδιασμού και στιγμιαίας δημιουργίας, ακόμη και όταν ακολουθεί αυστηρούς μουσικούς κανόνες. Αυτό το φαινόμενο υποδηλώνει ότι η μουσική ζει και εξελίσσεται μέσα από την εμπειρία του παρόντος και ότι η παράδοση δεν είναι ένα στατικό σώμα αλλά μια δυναμική διαδικασία.[20]

Εξίσου σημαντικό δεδομένο της έρευνας είναι η σχέση ανάμεσα στον ήχο και τον χώρο. Οι θρησκευτικοί ύμνοι, όταν εκτελούνται σε μικρούς λατρευτικούς χώρους με πέτρινη αρχιτεκτονική, αποκτούν διαφορετική ακουστική παρουσία σε σχέση με ένα μεγάλο θρησκευτικό οικοδόμημα.[21] Η αντήχηση, η πυκνότητα του ήχου και η χρονική καθυστέρηση των φωνών συμβάλλουν στη δημιουργία ενός αισθήματος «πληρότητας» που οι συμμετέχοντες συχνά περιγράφουν ως «ευλογία». Με αυτόν τον τρόπο, ο ήχος δεν είναι απλώς φυσικό φαινόμενο αλλά πολιτισμικό γεγονός, δηλαδή ένα μέσο δια του οποίου η κοινότητα αναγνωρίζει τον εαυτό της.[22] Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο ήχος της θρησκευτικής παράδοσης μεταφέρει τις ιστορικές εμπειρίες του κάθε μέλους της θρησκευτικής κοινότητας και συνδέει τους σύγχρονους εκφραστές με το παρελθόν τους.[23] Κατά τον ίδιο τρόπο, σε κάθε τελετουργία, η εκφορά του ήχου ανανεώνει τη σχέση του παρόντος με το παρελθόν, διατηρώντας την αίσθηση της πολιτισμικής συνέχειας.

[16] Merriam, ό.π., σ. 27-32.
[17] John Blacking, *How Musical is Man?*, University of Washington Press, Seattle 1973, σ. 54.
[18] Turner, ό.π., σ. 164-165.
[19] Michelle Kisliuk, «Writing the Magnified Musicking Moment», στο: Deborah Kapchan (επιμ.), *Theorizing Sound Writing*, Wesleyan University Press, Middletown 2017, σ. 88-90.
[20] Bruno Nettl, *The study of ethnomusicology*, University of Illinois Press, Chicago 2005, σ. 272-275.
[21] J. Martin Daughtry, «Acoustic Palimpsests», στο: Deborah Kapchan (επιμ.), *Theorizing Sound Writing*, Wesleyan University Press, Middletown 2017, σ. 63.
[22] Jonathan Holt Shannon, *Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria*, Wesleyan University Press, Middletown 2006, σ. 120-125.
[23] Richard Barrett, «Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography Through the Eyes of Folklore», *Greek Orthodox Theological Review* 55, 2010, σ. 181-198: 192-193.

Η Ανατολική Μεσόγειος αποτελεί ένα μοναδικό πεδίο συνάντησης πολιτισμών, θρησκειών και μουσικών παραδόσεων. Από το Κάιρο έως την Κωνσταντινούπολη και τη Δαμασκό, ο ήχος λειτουργεί ως κοινός τρόπος και ως ένα άυλο πεδίο επικοινωνίας, στο οποίο διαφορετικές κοινότητες παρουσιάζουν και βιώνουν την ταυτότητά τους, ορίζοντας τη σχέση τους με το θείο. Η ορθόδοξη λειτουργική μουσική, όπως αυτή τελείται στις κοινότητες της Κωνσταντινούπολης, αποτελεί μια σύνθετη μορφή προφορικής παράδοσης. Ο ήχος της ψαλμωδίας, η αντήχηση στον τρούλο των ναών και η παρουσία του εκκλησιάσματος συγκροτούν αυτό που αποκαλείται «ιερό ηχοτοπίο».[24]

Η φωνή δεν είναι απλώς όργανο εκτέλεσης αλλά φορέας θεολογικού νοήματος. Ο ήχος, μέσα από τη σχέση του με τον χώρο, επιτελεί το πέρασμα από το ανθρώπινο στο ιερό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της σχέσης αποτελούν οι ακολουθίες στην Κωνσταντινούπολη, στον πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου στο Φανάρι, όπου καταγράφονται λεπτές διαφοροποιήσεις στον ρυθμό και την τονικότητα, ως αποτέλεσμα της φυσικής ακουστικής του χώρου. Ο πρωτοψάλτης, προσαρμόζοντας τη φωνή του στην αντήχηση του ναού, δημιουργεί ένα κυκλικό ηχητικό ρεύμα που διαχέεται στο εκκλησίασμα. Η ορθόδοξη ψαλτική της Κωνσταντινούπολης φέρει στοιχεία τόσο βυζαντινής συνέχειας όσο και οθωμανικής συνύπαρξης, καθώς λειτουργεί ως μουσική της ταυτότητας και της αντοχής.[25]

Η μουσουλμανική παράδοση της Ανατολικής Μεσογείου, και ιδιαίτερα οι σουφικές τελετές dhikr, αποκαλύπτουν έναν διαφορετικό τρόπο σύνδεσης μουσικής και πνευματικότητας. Σε αυτές τις τελετές, ο ρυθμός των τυμπάνων και η επανάληψη των ύμνων δημιουργούν μια «κοινή αναπνοή», έναν συγχρονισμό σωμάτων και ψυχών.[26] Στην πράξη, η τελετουργία dhikr δεν είναι μόνο προσευχή αλλά και μουσική διαδικασία σωματοποίησης της πίστης. Κατά τη συμμετοχή των πιστών σε μια τελετή dhikr, ο ερευνητής παρατηρεί πώς ο ρυθμός λειτουργεί ως καθοδηγητής της πνευματικής έντασης. Οι συμμετέχοντες, αρχικά σιωπηλοί, εισέρχονται σταδιακά σε έναν κυκλικό ρυθμό αναπνοής, όπου η φωνή μετατρέπεται σε ενέργεια. Σε αυτές τις τελετουργικές δομές, υπάρχουν στιγμές μετάβασης όπου τα όρια του εαυτού τους διευρύνονται, καθώς ο πιστός εισέρχεται σε μια κατάσταση κοινοτικής ενότητας, αφού η μουσική, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν εκτελείται, αλλά βιώνεται.[27]

Σε μία αντίστοιχη ερευνητική διαδικασία, παρατηρείται ότι στις εβραϊκές συναγωγές της Κωνσταντινούπολης ο ήχος της προσευχής έχει χαρακτήρα βαθιά ιστορικό. Οι ψαλμωδίες των καντορίμ (cantors) φέρουν ίχνη τόσο σεφαραδίτικων όσο και ασκεναζικών παραδόσεων, ενώ η χρήση της εβραϊκής γλώσσας ενισχύει τη μουσική ως πράξη μνήμης.[28] Η μουσική στις εβραϊκές κοινότητες της Ανατολικής Μεσογείου περιγράφεται ως πολιτισμικό αρχείο πίστης και διαλόγου, καθώς η ψαλμωδία δεν

[24] Ευαγγελία Σπυράκου, «Βυζαντινά ιερά ηχοτοπία και ιστορικά τεκμηριωμένη επιτέλεση της Ψαλτικής: Η Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης και ο ρόλος του Κανονάρχη στην καταληπτότητα των υμνογραφικών κειμένων», 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. 475-480.

[25] Alexander Lingas, «Canonizing Byzantine Chant as Greek Art Music», στο: Polina Tambakaki, Panagiotis Vlagopoulos, Katerina Levidou & Roderick Beaton (επιμ.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge, London & New York 2019, σ. 31-53: 33.

[26] Richard C. Jankowsky, *Ambient Sufism: Ritual Niches and the Social Work of Musical Form*, The University of Chicago Press, Chicago 2021, σ. 40-43.

[27] Turner, ό.π., σ. 94-96.

[28] Joseph M. Alpar, *Music and Jewish Practice in Contemporary Istanbul*, διδακτορική διατριβή, The Graduate Center, City University of New York, New York 2019, σ. 112-115.

αποτελεί απλώς αναπαραγωγή ενός λειτουργικού τύπου αλλά διαρκή διαπραγμάτευση της ταυτότητας.[29] Αντίστοιχα, στις αρμενικές εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης, η μουσική χαρακτηρίζεται από έναν έντονο συνδυασμό ανατολικών μελωδικών τρόπων και δυτικών επιρροών. Σε αυτές τις ακολουθίες, η αρμενική λειτουργική μουσική λειτουργεί ως μέσο «ηχητικής επιβίωσης», όπου μια πρακτική συντηρεί την κοινότητα εντός της διασποράς.[30] Σε επιτόπια παρατήρηση σε εκκλησία της αρμενικής συνοικίας του Φερίκιοϊ στην Κωνσταντινούπολη που πραγματοποίησα τον Νοέμβριο του 2012, ως ερευνητής είχα τη δυνατότητα να αντιληφθώ ότι ο ήχος των φωνών, ο συγχρονισμός των ψαλτών και η συμμετοχή του εκκλησιάσματος δημιουργούσαν ένα πλέγμα ακουστικής συνέχειας που ξεπερνούσε το γλωσσικό ιδίωμα της αρμενικής κοινότητας.

Από την άλλη πλευρά, η κοπτική κοινότητα συντηρεί μια μουσική παράδοση που ανάγεται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Τα μέλη της κοπτικής χριστιανικής κοινότητας αντιλαμβάνονται τη μουσική όχι ως «τέχνη» αλλά ως προσευχή. Η εμπειρία του ήχου ήταν συνδεδεμένη με την αίσθηση του πλήθους, τη μυρωδιά του λιβανιού και τη θερμότητα του χώρου, καθώς στην αιγυπτιακή θρησκευτική μουσική η έννοια του tarab, δηλαδή της συναισθηματικής έκστασης, δεν αφορά μόνο τη μουσική απόλαυση αλλά και την πνευματική συμμετοχή.[31] Η ιερή μουσική της κοπτικής εκκλησίας χαρακτηρίζεται από μακρές μελισματικές φράσεις, μονωδία και σταθερό ρυθμικό υπόβαθρο, αφού οι εκκλησίες λειτουργούν ως κέντρα ακουστικής ησυχίας, όπου η φωνή γίνεται πράξη αντίστασης στην εξωτερική ένταση του αστικού ιστού.

Σε κάθε περίπτωση, αν και κάθε κοινότητα διαθέτει το δικό της μουσικό ιδίωμα της ψαλμωδίας, κοινός παρονομαστής είναι η τελετουργική λειτουργία του ήχου, του στίχου και η πρακτική που τον συνοδεύει. Είτε πρόκειται για τον ψάλτη της ορθόδοξης εκκλησίας, είτε για τον σούφι σαΐχ,[32] είτε για τον εβραίο κάντορα της Κωνσταντινούπολης, η ψαλμωδία δεν λειτουργεί ως μέσο διάκρισης αλλά ως σημείο συνάντησης. Ο ήχος, ως βιωματικό φαινόμενο, παρακάμπτει τις θεολογικές και γλωσσικές διαφορές, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί έναν ηχητικό διάλογο των πίστεων και των παραδόσεων με βαθύτερο σκοπό τη συνύπαρξη των διαφορετικών κοινοτήτων.[33] Στην πράξη, αυτός ο διάλογος εκφράζεται και στον αστικό χώρο, αφού οι ήχοι των μιναρέδων, των καμπαναριών και των ψαλμών δημιουργούν ένα πολυεπίπεδο ηχητικό ψηφιδωτό.[34] Στην Κωνσταντινούπολη, η προσευχή του μουεζίνη από το τζαμί του Sultanahmet αντηχεί ταυτόχρονα με τις καμπάνες της Αγίας Τριάδας στο Πέρα. Σε πολλές περιπτώσεις υπάρχει ένας αδήλωτος ανταγωνισμός για το ποιος θα επιβληθεί στον χώρο ακουστικά, καθώς σε σπουδαία γεγονότα της χριστιανικής κοινότητας εμφανίζονται εμβόλιμα προσευχές από τους μιναρέδες των τζαμιών.[35] Αυτή η συνύπαρξη δεν είναι απλώς ακουστικό γεγονός αλλά πολιτισμική δήλωση, όπου ο ήχος γίνεται μέσο διαλόγου, μνήμης και συνύπαρξης.

[29] Feldman, ό.π., σ. 47.

[30] Sylvia Angelique Alajaji, *Music and the Armenian Diaspora: Searching for Home in Exile*, Indiana University Press, Bloomington 2015, σ. 418-419.

[31] Scott L. Marcus, *Music in Egypt: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, New York 2007, σ. 60-68.

[32] Στα αραβικά «shaykh» (شَيْخ), στα τουρκικά «şeyh». Δηλώνει τον πνευματικό καθοδηγητή και επικεφαλής των σουφικών τελετουργιών.

[33] Bohlman, ό.π., σ. 44-56.

[34] Σπυράκου, ό.π., σ. 476.

[35] Alexandra Balandina, «Doing Ethnomusicological Research during the Coronavirus Lockdown in Greece: Four Themes and Issues about Music Making, Urban Soundscape and Fieldwork at Home», *Triptih: The Interdisciplinary Scientific Journal of Art and Culture* 1/1, 2021, σ. 118.

Η ενσώματη και αισθητηριακή διάσταση του ιερού ήχου: σώμα, συναίσθημα και κοινότητα

Η σχέση ανάμεσα στον ήχο και το ιερό αποτελεί μία από τις πλέον ουσιαστικές εμπειρίες στην ανθρώπινη ιστορία. Η μουσική, ως μορφή κοινωνικής και πνευματικής παρουσίας, υπερβαίνει το αισθητικό της περιεχόμενο και καθίσταται μέσο πρόσβασης σε ένα πεδίο εμπειρίας, όπου το σώμα, το συναίσθημα και η συλλογικότητα συναντώνται. Στο πλαίσιο της εθνομουσικολογικής έρευνας, η μελέτη του ιερού ήχου αφορά κυρίως το βίωμα του ήχου, την ενεργοποίηση του σώματος και τη διαμόρφωση στις κοινότητες της πίστης και της μνήμης. Στη μουσική εκτέλεση οι ακροατές βιώνουν τη μουσική μέσω της αναπνοής, των ρυθμών της καρδιάς, της δόνησης του ήχου πάνω στο δέρμα, όπου η ακρόαση γίνεται ένα είδος συμμετοχής και ουσιαστικά μία είσοδος στον χώρο του ιερού.

Στις τελετουργίες των θρησκευτικών κοινοτήτων της Ανατολικής Μεσογείου, από τις ορθόδοξες αγρυπνίες μέχρι τα μουσουλμανικά dhikr και τα αρμενικά λειτουργικά μέλη, ο ήχος λειτουργεί ως κοινωνικός μηχανισμός συγχρονισμού. Οι συμμετέχοντες σε τελετές dhikr έχουν κοινή αναπνοή, δημιουργώντας μια συλλογική ρυθμική ροή που ενώνει τα σώματα και τα συναισθήματα, μετατρέποντας το βίωμα από ατομικό σε συλλογικό.[36] Αυτή η κοινή αναπνοή παράγει μια κοινότητα πίστης μέσω της μουσικής και όχι πέρα από αυτήν. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική τελετουργία δεν είναι απλώς μέσο λατρείας αλλά τεχνολογία συναισθηματικής και κοινωνικής σύζευξης. Επιπλέον, η θεωρία της αισθητηριακής εθνογραφίας ενισχύει αυτή την οπτική, καθώς μέσα από αυτή τη θεώρηση η γνώση που αποκτά ο εθνογράφος στο πεδίο δεν είναι μόνο διανοητική αλλά βιωματική, αφού το σώμα του ερευνητή συμμετέχει στην εμπειρία και ο ήχος λειτουργεί ως είσοδος στον κόσμο των άλλων.[37] Επομένως, η εθνομουσικολογική παρατήρηση δεν περιορίζεται στην καταγραφή μουσικών αποσπασμάτων, αλλά επεκτείνεται στη συμμετοχή στην ίδια τη σωματική και συναισθηματική διαδικασία της ακρόασης.

Κατά τη διάρκεια της επιτόπιάς μου έρευνας σε ορθόδοξες κοινότητες της Κωνσταντινούπολης, παρατήρησα ότι η εμπειρία του ήχου στις Λειτουργίες δεν βιώνεται ως μουσική εκτέλεση αλλά ως εμβάθυνση σε έναν ακουστικό χώρο της ιερότητας. Ο ήχος των ψαλμών απλώνεται στον χώρο του ναού, διαμορφώνοντας ένα «ηχοτοπίο» που επιτρέπει στους πιστούς να μεταβούν από τον χρόνο της καθημερινότητας στον λειτουργικό χρόνο, όπου ο ρυθμός της προσευχής και της ανάσας υπαγορεύει τη συλλογική εμπειρία. Παράλληλα, οι ύμνοι δεν είναι απλώς φορείς θεολογικού νοήματος αλλά μέσα κοινωνικής συγκίνησης και μνήμης.[38] Οι καταστάσεις έκστασης, συγκίνησης και «θείας χαράς» που συχνά παρατηρούνται στις θρησκευτικές τελετές δεν είναι παράλογες, αλλά αποτελούν μορφές πολιτισμικά καθορισμένης συγκινησιακής εμπειρίας.[39] Ο ήχος ενεργοποιεί αυτές τις συναισθηματικές μορφές μέσω της επανάληψης, της δυναμικής και της ρυθμικής συμμετρίας.

Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική δεν αναπαριστά το ιερό, αλλά το παράγει, αφού η τελετουργική φωνή δεν μεταφέρει μόνο νόημα μέσα από τα λόγια, αλλά ενεργεί ως δύναμη που ενεργοποιεί τις αισθήσεις. Στην ουσία, ο ήχος συνδέεται με τη μνήμη του τόπου και την κοινωνική ταυτότητα, αφού πρόκειται για ένα είδος ακουστικής γνώσης, δηλαδή μιας μη ορθολογικής, βιωματικής μορφής συναισθηματικής μετάδοσης που

[36] Nasima Selim, *Breathing Hearts: Sufism, Healing, and Anti-Muslim Racism in Germany*, Berghahn Books, New York & Oxford 2023, σ. 91-92.
[37] Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Sage, London 2015, σ. 40-41.
[38] Σπυράκου, ό.π., σ. 492.
[39] Becker, ό.π., σ. 25.

προκύπτει μέσα από τις πράξεις της ακρόασης.[40] Στην Ανατολική Μεσόγειο, ο ήχος της προσευχής, της καμπάνας ή του μουεζίνη λειτουργεί, αντίστοιχα, ως σήμα παρουσίας και ανθεκτικότητας των κοινοτήτων, καθώς με αυτόν τον τρόπο η κοινότητα συγκροτείται μέσα από τον ήχο. Για την πληρέστερη κατανόηση αυτού του πλαισίου, θα πρέπει να υπάρξει μια διάκριση μεταξύ συμμετοχικών και παρουσιάσιμων μορφών μουσικής.[41] Στο συμμετοχικό πλαίσιο, όπως συμβαίνει σε πολλές θρησκευτικές τελετουργίες, δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ εκτελεστών και ακροατών, αφού όλοι συμμετέχουν, ακόμη και με την αναπνοή ή την εσωτερική προσευχή. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στις χριστιανικές Λειτουργίες της Αντιόχειας, στα zikr των Σούφι αλλά και στους καθολικούς ύμνους των Μαρωνιτών του Λιβάνου, όπου η μουσική είναι τρόπος ζωής της κοινότητας και όχι μια μουσική παράσταση.

Από την πλευρά της εθνογραφικής εμπειρίας, η παρατήρηση του σώματος των συμμετεχόντων είναι εξίσου σημαντική με την ακρόαση του ήχου. Οι κινήσεις, οι αναπνοές, οι στάσεις προσευχής συνιστούν μορφές μουσικής συμμετοχής. Επιπλέον, οι αισθήσεις λειτουργούν ως κοινωνικοί θεσμοί και ως μορφές μέσα από τις οποίες μαθαίνουμε να συμμετέχουμε στον κόσμο.[42] Στην τελετουργία, το σώμα εκπαιδεύεται να ακούει και να αισθάνεται με συγκεκριμένους τρόπους, καθώς στις κοινότητες της Αντιόχειας, όπου πραγματοποίησα επιτόπια έρευνα, οι κόπτες ψάλτες μού εξηγούσαν ότι ο ήχος της ψαλμωδίας ξυπνάει το σώμα. Η φωνή τους, συχνά με έντονη ρινική χροιά και διαρκή επανάληψη, δημιουργεί μια φυσική δόνηση που μεταδίδεται στους πιστούς.

Με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται ότι ο ήχος ενώνει το αισθητηριακό με το πνευματικό, καθώς μέσα από τη δόνηση, τη ρυθμική επανάληψη και τη συλλογική συμμετοχή το σώμα γίνεται φορέας του ιερού. Αυτή η εμπειρία δεν περιορίζεται σε μια θρησκεία ή πολιτισμό, αφού υπάρχει κοινή δομή σε διαφορετικές τελετουργικές πρακτικές για τη μουσική της περιοχής. Ο ήχος ως ιερή ενέργεια εμφανίζεται τόσο στον χριστιανικό ψαλμό όσο και στο ισλαμικό κάλεσμα για προσευχή και στο εβραϊκό nigun. Μέσω των θεωριών της εθνομουσικολογίας, οι οποίες τονίζουν το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της μουσικής, κατανοούμε πως η μουσική και ο ήχος σε θρησκευτικά πλαίσια δεν λειτουργούν απλώς ως ακουστικά φαινόμενα, καθώς είναι εργαλεία διαμόρφωσης κοινωνικής εμπειρίας και θρησκευτικής ταυτότητας. Ο ήχος μεταφέρει κοινωνικές μνήμες και πολιτισμική γνώση, ενώ η παρατήρηση του ίδιου του ήχου μπορεί να εφαρμοστεί στις τελετουργίες της Ανατολικής Μεσογείου, όπου οι ψαλμοί μεταφέρουν συλλογικά βιώματα ιστορικής και θρησκευτικής μνήμης.[43]

Επιπλέον, η σχέση ήχου και κοινωνικής ταυτότητας είναι εμφανής σε όλες τις κοινότητες, αφού η μουσική αποτελεί πολιτισμικό αρχείο που ενώνει διαφορετικές θρησκευτικές ομάδες μέσω του ήχου.[44] Επιπρόσθετα, οι πιστοί ενσωματώνονται στη ροή της μουσικής, ενώ η φωνή τους, οι κινήσεις και οι αναπνοές τους συγχρονίζονται με τους άλλους συμμετέχοντες, δημιουργώντας ένα σώμα και, κατ' επέκταση, μία κοινότητα. Το φαινόμενο αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στις μουσουλμανικές τελετές, όπου οι συμμετέχοντες βιώνουν συλλογική έκσταση και ταυτόχρονα μια αίσθηση ενότητας με

[40] Steven Feld, «Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea», στο: Steven Feld & Keith H. Basso (επιμ.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe 1996, σ. 91-135: 92-94.

[41] Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, University of Chicago Press, Chicago 2008, σ. 25-28.

[42] Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Wesleyan 1998, σ. 159-160.

[43] Feld, «Waterfalls of Song», ό.π., σ. 98.

[44] Philip V. Bohlman, *The Music of European Jews*, University of Chicago Press, Chicago & London 2008, σ. 23-25.

τους άλλους και με το θείο.[45] Η διαφορετικότητα των μουσικών πρακτικών αναδεικνύει τις κοινές δομές αλλά και τις ιδιαίτερες πολιτισμικές εκφράσεις κάθε κοινότητας. Στις μουσουλμανικές τελετές ζικρ των σουφικών κοινοτήτων, η επανάληψη και ο ρυθμός που βαίνει συνεχώς αυξανόμενος δημιουργούν μια συλλογική εσωτερική ένταση συναισθημάτων, ενώ στις ορθόδοξες χριστιανικές ακολουθίες οι ψαλμοί λειτουργούν ως αγωγοί συναισθημάτων, ενισχύοντας την αίσθηση του θείου μέσα στον χώρο. Η συμμετοχή αναδεικνύει τη δυναμική των κοινωνικών σχέσεων και της ταυτότητας μέσα στην τελετουργική εμπειρία, ενισχύοντας την αίσθηση της κοινότητας μέσω της συλλογικής εναρμόνισης.[46]

Η αλληλεπίδραση του ήχου, του σώματος και του συναισθήματος δημιουργεί ένα πλαίσιο όπου η μουσική λειτουργεί ως φορέας νοήματος αλλά και ως εργαλείο μετασχηματισμού. Οι συμμετέχοντες βιώνουν τον ήχο όχι μόνον ως ακουστικό αντικείμενο αλλά ως μέσο διασύνδεσης με τους άλλους, με τον χώρο και με το θείο. Η έννοια του ιερού ήχου αποκτά πλήρες νόημα μόνο μέσα από αυτήν την εμπειρία, όπου η μουσική γίνεται φορέας συλλογικής ταυτότητας και προσωπικής μεταμόρφωσης. Στην ελληνική ορθόδοξη κοινότητα, η λειτουργική ακρόαση και η συμμετοχή του εκκλησιάσματος επιτρέπουν στους πιστούς να βιώσουν την αγιογραφική και ψαλτική παράδοση ως ζωντανό οργανισμό.[47] Τέλος, η σύνθεση όλων αυτών των διαστάσεων, όπως του σώματος, του συναισθήματος, της κοινότητας, του χώρου, του χρόνου και της ταυτότητας, αναδεικνύει την πλήρη δυναμική της μουσικής ως μέσου εμπειρίας του ιερού. Η εθνομουσικολογική προσέγγιση δεν περιορίζεται στην αναλυτική περιγραφή των ήχων, αλλά απαιτεί συμμετοχή, παρατήρηση και ενσώματη εμπλοκή, ώστε να κατανοηθεί πώς η μουσική διαμορφώνει τον άνθρωπο μέσα στην κοινότητα και πώς συνδέει τον ατομικό βιωματικό κόσμο με το συλλογικό και το υπερβατικό.

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη έχει ως στόχο να εξετάσει τη σχέση της μουσικής με τη θρησκευτική εμπειρία στις κοινότητες της Ανατολικής Μεσογείου, μέσα από το πρίσμα της εθνομουσικολογικής ανάλυσης. Η έρευνα αναδεικνύει τη βιωματική διάσταση του ήχου, τον ρόλο του σώματος, του συναισθήματος και της κοινότητας, καθώς και τον τρόπο που οι μουσικές πρακτικές λειτουργούν ως εργαλεία μετάβασης από το καθημερινό στο ιερό. Τα ευρήματα συνδέονται με τη θεωρία της ενσώματης ακρόασης, τη συλλογική ηχητική εμπειρία και τις αρχές της αισθητηριακής ανθρωπολογίας. Η μουσική στις θρησκευτικές τελετουργίες δεν είναι απλώς αισθητικό φαινόμενο αλλά θεμελιώδης παράγοντας που διαμορφώνει την εμπειρία του ιερού. Η εθνογραφική παρατήρηση και η συμμετοχική προσέγγιση επιτρέπουν την κατανόηση της μουσικής ως ενεργής διαδικασίας, όπου η ακρόαση γίνεται συμμετοχή. Μέσα από τις τελετουργίες, το σώμα και η φωνή των συμμετεχόντων ενσωματώνονται στην ηχητική ροή, δημιουργώντας ένα σώμα ως κοινότητα που βιώνει το ιερό συλλογικά.[48] Η εμπειρία αυτή είναι πολυδιάστατη, αφού η μουσική συνδέεται με τον χώρο, την αρχιτεκτονική, τις χειρονομίες, την αναπνοή, ακόμη και με τις οσμές και τη θερμοκρασία του περιβάλλοντος.[49] Στις μουσουλμανικές τελετές, η επανάληψη των ύμνων και ο ρυθμός των τυμπάνων οδηγούν σε συλλογική έκσταση, όπου η έννοια της ατομικότητας διαχέεται

[45] Selim, ό.π., σ. 95-97.
[46] Turino, ό.π., σ. 28-32.
[47] Merih Erol, *Greek Orthodox Music in Ottoman Istanbul: Nation and Community in the Era of Reform*, Indiana University Press, Bloomington 2015, σ. 53-78.
[48] Becker, ό.π., σ. 87.
[49] Stoller, ό.π., σ. 30-31.

στο συλλογικό σώμα. Αντίστοιχα, στις ορθόδοξες ακολουθίες των χριστιανικών κοινοτήτων της Κωνσταντινούπολης, οι ψαλμοί και οι ύμνοι λειτουργούν ως αγωγοί συναισθημάτων, οι οποίοι μεταμορφώνουν τον χρόνο, δημιουργώντας μια αίσθηση κυκλικής διαδρομής που συνδέει το παρόν με ιστορικές μνήμες.[50]

Η μελέτη της συλλογικής ενσυναίσθησης αναδεικνύει ότι οι τελετουργίες δεν περιορίζονται στην ατομική εμπειρία, καθώς ο ρυθμός, η επανάληψη και η συμμετοχή του σώματος δημιουργούν ένα κοινό βίωμα, όπου τα συναισθήματα και οι ψυχικές καταστάσεις των συμμετεχόντων συγχρονίζονται.[51] Αυτή η δυναμική είναι καθοριστική για την έννοια του ιερού ήχου, καθώς η μουσική γίνεται μέσο κοινωνικής σύνδεσης και πνευματικής εμπειρίας. Παράλληλα, η βιωματική διάσταση του ήχου, όπως καταγράφεται μέσα από τη συμμετοχική παρατήρηση, επιβεβαιώνει ότι η μουσική αποτελεί εργαλείο μεταμόρφωσης. Σε αυτό το πλαίσιο, το σώμα, η φωνή και η ακρόαση γίνονται όργανα της εμπειρίας, δημιουργώντας αλληλεπιδράσεις που δεν μπορούν να καταγραφούν μόνο με τη σημειογραφία και την ηχογράφηση.[52]

Σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η σχέση της μουσικής με την ταυτότητα και την ιστορική μνήμη, καθώς ο ήχος των ψαλμών, των ύμνων και των επαναλαμβανόμενων μοτίβων δεν περιορίζεται στη θρησκευτική διάσταση, αλλά φέρει κοινωνική, πολιτισμική και πολιτική βαρύτητα. Επιπλέον, η έρευνα αναδεικνύει τη σημασία της αλληλεπίδρασης μεταξύ ατομικής και συλλογικής εμπειρίας. Η προσωπική συγκίνηση, η εσωτερική αλλαγή και η μεταμόρφωση συνδέονται με τη συμμετοχή στην κοινότητα και την αλληλεπίδραση με τον χώρο. Η έννοια της «μετασχηματιστικής ακρόασης»[53] είναι καθοριστική για την κατανόηση αυτής της διαδικασίας, καθώς αναδεικνύει το πώς η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ταυτόχρονα ως μέσο προσωπικής και συλλογικής εμπειρίας. Τέλος, η μελέτη υπογραμμίζει τη σημασία της μουσικής στην πολιτισμική και θρησκευτική επιβίωση των κοινοτήτων της Ανατολικής Μεσογείου. Μέσα από την εμπειρία του ιερού ήχου, οι συμμετέχοντες βιώνουν όχι μόνο την προσωπική τους πίστη αλλά και την ταυτότητα και την ιστορική συνέχεια της κοινότητάς τους. Η μουσική, λοιπόν, δεν είναι απλώς μέσο επικοινωνίας με το θείο· είναι παράλληλα φορέας μνήμης, κοινωνικής συνοχής και πολιτισμικής ανθεκτικότητας.

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη, εξετάζοντας τη σχέση της μουσικής με τη θρησκευτική εμπειρία στις κοινότητες της Ανατολικής Μεσογείου, υπερβαίνει τη στενή ανάλυση των ήχων και των τελετουργικών πρακτικών για να αναδείξει τη βαθύτερη φιλοσοφική σημασία της μουσικής ως μέσου επικοινωνίας με το υπερβατικό. Η μουσική εμφανίζεται εδώ ως μια γλώσσα που δεν περιορίζεται στην ανθρώπινη κατανόηση, αλλά απευθύνεται στην ψυχή και στο σώμα, συνδέοντας το ατομικό με το συλλογικό, το παρόν με το παρελθόν και το υλικό με το πνευματικό. Παράλληλα, η ιδιαίτερη διάσταση μέσα από τη φιλοσοφία συνδέεται με την ιδέα ότι η μουσική αποτελεί γέφυρα ανάμεσα στο ανθρώπινο και το υπερβατικό. Το ιερό δεν είναι μόνο μια θεϊκή υπόσταση αλλά είναι και κοινωνικό και βιωματικό φαινόμενο που πραγματώνεται μέσω του ήχου. Επομένως, η ιερότητα δεν κατοικεί αποκλειστικά στο θείο, αλλά εκδηλώνεται και στην κοινότητα που συμμετέχει στην εμπειρία του ήχου. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική λειτουργεί ως μέσο συνύπαρξης, αλληλεγγύης και κοινωνικής συνοχής.

[50] Erol, ό.π., σ. 132-139.
[51] Randall Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press, Princeton 2004, σ. 47-49.
[52] Feld, «Waterfalls of Song», ό.π., σ. 94-97.
[53] Becker, ό.π., σ. 69.

Ταυτόχρονα, αυτή η θεώρηση υπερβαίνει τον χώρο της μουσικής και αγγίζει γενικότερα ζητήματα ανθρωπολογίας και φιλοσοφίας της εμπειρίας. Η μουσική εδώ αντιμετωπίζεται ως μέσο διαμεσολάβησης ανάμεσα στο υλικό και το πνευματικό, ανάμεσα στον χρόνο και τον χώρο. Το κεντρικό νόημα που αναδύεται είναι ότι οι ήχοι που παράγουμε, ακούμε και βιώνουμε μέσα από τις τελετουργίες δεν είναι απλώς αισθητικά αντικείμενα, αλλά συνιστούν ζωντανά κοινωνικά και πνευματικά όντα που ενσωματώνουν ιστορικές μνήμες, πολιτισμικές αξίες και συλλογικές εμπειρίες. Όσον αφορά τις προοπτικές αυτής της εργασίας, η έρευνα ανοίγει δρόμους για περαιτέρω μελέτες που θα εστιάζονται στη διάσταση της μουσικής μέσα από διάφορα θεματικά πεδία. Η σύνδεση της μουσικής με τη θρησκευτική εμπειρία μπορεί να εξεταστεί μέσα από ποικίλα πρίσματα, όπως αυτά του κοινωνιολογικού, ανθρωπολογικού, ψυχολογικού και πολιτισμικού πεδίου. Περαιτέρω, η μελέτη της σχέσης ήχου και ταυτότητας μπορεί να εμπλουτιστεί με συγκριτικές έρευνες σε άλλες γεωγραφικές περιοχές, όπως η Βόρεια Αφρική, η Μέση Ανατολή και η Νοτιοανατολική Ευρώπη, προσφέροντας μια ευρύτερη αντίληψη για τον ρόλο του ήχου στις θρησκευτικές κοινότητες.

Τέλος, οι προοπτικές της εργασίας αυτής μπορούν να επεκταθούν στην ανάπτυξη νέων ερευνητικών σχεδίων που συνδυάζουν την εθνομουσικολογία με την ψηφιακή τεχνολογία, όπως η καταγραφή και ανάλυση της ηχητικής εμπειρίας με ψηφιακά μέσα, η δημιουργία βάσεων δεδομένων για τελετουργικούς ήχους και η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η μουσική μπορεί να επηρεάσει τη βιωματική εμπειρία σε διαφορετικά πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια. Ταυτόχρονα, ο ήχος, η μουσική και η συμμετοχή σε τελετές δεν αποτελούν μόνο πολιτισμικά φαινόμενα αλλά παράθυρα για την ίδια την κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης, της πίστης και της συνύπαρξης σε κοινότητες με ιστορική και πολιτισμική συνέπεια.

Άνδρες και θρήνος. Από την εικονογραφία της αρχαιότητας στις σύγχρονες λαογραφικές παραδόσεις

Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου

Εισαγωγή

Ο θρήνος ήδη από την αρχαιότητα, αλλά και μετέπειτα, τόσο στο πλαίσιο του βυζαντινού πολιτισμού όσο και της σημερινής πραγματικότητας, είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τις γυναίκες, καθώς αυτές κατά κύριο λόγο αναλαμβάνουν όχι μόνο την εκτέλεση του μουσικού αυτού είδους κατά την ταφική εθιμοτυπία αλλά και τη γενικότερη φροντίδα τήρησης του τυπικού. Όσον αφορά την αρχαιότητα, η ευθύνη των γυναικών για τον νεκρό συμπληρώνει τη φροντίδα τους για τα βρέφη και τα μικρά παιδιά. Ενώ όμως το δεύτερο προκύπτει ως μια φυσική διαδικασία, εφόσον είναι οι γυναίκες αυτές που γεννούν, η σχέση τους με τον νεκρό δεν είναι προφανής, αφού μάλιστα τον ρόλο αυτό σήμερα αναλαμβάνει σπάνια μια γυναίκα στο πλαίσιο της προετοιμασίας του νεκρού από τους Οίκους Τελετών. Η σύνδεση των γυναικών με τον νεκρό βρίσκεται στο *μίασμα*, που προέρχεται από τη γέννηση και τον θάνατο.[1] Αφού λοιπόν οι γυναίκες δεν μπορούσαν να αποφύγουν τη μόλυνση από τη γέννα, ήταν καταλληλότερες από τους άνδρες για τη φροντίδα του νεκρού σώματος.[2]

Το γεγονός του θανάτου αντιμετωπιζόταν ως μίασμα, που μόλυνε τον ίδιο τον νεκρό, τους συγγενείς και το σπίτι.[3] Η αντίληψη αυτή είχε την αφετηρία της σε σαφείς κινδύνους μόλυνσης, που ήταν δυνατόν να προκαλέσει η σήψη του νεκρού σώματος.[4] Πάνω σε αυτή τη σκέψη βασίστηκε όλη η νεκρική εθιμοτυπία, που στόχευε, εκτός από την ικανοποίηση της ανάγκης των ζωντανών να φροντίσουν το χαμένο αγαπημένο τους πρόσωπο,[5] στον εξαγνισμό προσώπων και πραγμάτων που είχαν μολυνθεί με τον θάνατο. Οι ταφικές τελετές μπορεί να παρουσιάζουν σημαντικές διαφοροποιήσεις στο πλαίσιο της ελληνικής παράδοσης από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ωστόσο χαρακτηριστικό είναι ότι διατηρούν σε όλες τις ιστορικές περιόδους την επίταξη διαδικασιών καθαρμού. Οι τελετές καθαρμού αφορούν το σπίτι του νεκρού, ενώ παράλληλα για τους συγγενείς προβλέπεται η υποχρέωση να αποκοπούν για ένα διάστημα από το κοινωνικό σύνολο και να τελέσουν ορισμένα έθιμα, προκειμένου να επανενταχθούν σε αυτό.[6]

1 Robert Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1990, σ. 33-34.

2 Alan Shapiro, "The Iconography of Mourning in Athenian Art", *American Journal of Archaeology* 95/4, 1991, σ. 629-656: 634-635.

3 René Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l' antiquité grecque*, E. de Boccard, Paris 1962, σ. 239.

4 Parker, ό.π., σ. 57-58.

5 Donna Kurtz & John Boardman, *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, μτφρ. Ουρανία Βιζυηνού & Θεόδωρος Ξένος, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1994, σ. 315 (πρωτότυπη έκδοση: *Greek Burial Customs*, Thames & Hudson, London 1971). Το πανανθρώπινο στοιχείο όσον αφορά τα ταφικά έθιμα είναι φανερό από το ότι τα τελευταία δεν διαφοροποιούνται σημαντικά από πολιτισμό σε πολιτισμό, αν και θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι οι αρχαίοι Έλληνες τελούσαν λιγότερο πολυτελείς κηδείες και ήταν ακόμη λιγότερο αισιόδοξοι από τους Αιγυπτίους, για παράδειγμα. Βλ. Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, University of California Press, Berkeley 1979, σ. 2.

6 Kurtz & Boardman, ό.π., σ. 313· Sarah C. Humphreys, *The Family, Women and Death. Comparative Studies*, Routledge & Kegan Paul, London & Boston 1983, σ. 150· Parker, ό.π., σ. 35-38.

Ξεκινώντας από την αρχαιότητα, αμέσως μετά την έλευση του θανάτου, οι γυναίκες ήταν αυτές που έπρεπε να φροντίσουν για την προετοιμασία του νεκρού σώματος. Οι γυναίκες λοιπόν προσέφεραν στον νεκρό το τελετουργικό λουτρό,[7] άλειφαν το σώμα του με λάδι,[8] το αρωμάτιζαν, το έντυναν και το στόλιζαν με λουλούδια, στεφάνια, ταινίες και κοσμήματα.[9] Οι άνδρες δεν αναφέρεται να είχαν κάποια ανάμειξη σε αυτή την προετοιμασία, ενώ και στη συνέχεια, κατά την τέλεση της ταφικής εθιμοτυπίας, βάσει των δεδομένων της εικονογραφίας αλλά και των γραπτών πηγών της αρχαιότητας, οι άνδρες φαίνεται ότι είχαν περιορισμένο και οπωσδήποτε διαφορετικό ρόλο από τις γυναίκες.[10] Μέχρι και σήμερα, οι γυναίκες είναι επιφορτισμένες με το καθήκον να παραμένουν κοντά στον νεκρό κατά την τελετουργία αλλά και, κατά βάση, με την υποχρέωση εκτέλεσης του μοιρολογιού.[11] Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στον ρόλο των ανδρών, οι οποίοι διαχρονικά στην ελληνική παράδοση δεν απουσιάζουν από τον θρήνο, αλλά φαίνεται ότι συμμετέχουν σε αυτόν με έναν διαφορετικό τρόπο, περισσότερο συμβατό με την πιο σοβαρή, ήπια και νηφάλια ιδιοσυγκρασία τους.

Η απεικόνιση των ανδρών σε ταφικές σκηνές της αρχαιότητας

Από την εικονογραφία του θρήνου της αρχαιότητας διατηρείται σήμερα πλήθος παραδειγμάτων απεικόνισης γυναικών θρηνωδών, ωστόσο υπάρχουν και παραστάσεις στις οποίες εμφανίζονται και άνδρες να θρηνούν εκτελώντας συγκεκριμένες χειρονομίες. Εντούτοις, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι εκπρόσωποι των δύο φύλων απεικονίζονται σε διαφορετικές ομάδες να επιτελούν διαφορετικά καθήκοντα.[12] Ειδικότερα, οι άνδρες θρηνωδοί αποδίδονται, όπως και οι γυναίκες, κυρίως σε μέση ηλικία και γενειοφόροι, αν και σε πιο ήπια κατάσταση από τις γυναίκες. Γενικά, οι άνδρες όφειλαν να αυτοπειθαρχούν και να περιορίζουν τις εκδηλώσεις θλίψης τους, αντίθετα με τις γυναίκες που, σε δεδομένες

[7] Kurtz & Boardman, ό.π., σ. 134· Edmond Lévy, "La mort en Grèce", στο: Marie-Claire Amouretti & Pierre Villard (επιμ.), *Eukrata. Mélanges offerts à Claude Vatin*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1994, σ. 119-127: 120· Margaret Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, μτφρ. Δημήτρης Γιατρομανωλάκης & Παναγιώτης Ροϊλός, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 33 (πρωτότυπη έκδοση: *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1974). Το νερό μπορούσε να επιτύχει τον εξαγνισμό από το μίασμα. Βλ. Ginouvès, ό.π., σ. 405. Για τον λόγο αυτό, χρησιμοποιούταν γενικά στις τελετές μετάβασης, κυρίως στη γέννηση και στον γάμο. Βλ. Vermeule, ό.π., σ. 13. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι το νερό για τη χρήση της προετοιμασίας του νεκρού σώματος, επειδή ακριβώς είχε λειτουργία καθαρτική, προερχόταν από κάποιο γειτονικό σπίτι και όχι από το σπίτι του νεκρού, το οποίο θεωρούταν μολυσμένο λόγω του θανάτου. Βλ. Parker, ό.π., σ. 35. Το λουτρό σηματοδοτούσε μάλιστα έναν παράλληλο εξαγνισμό του πνεύματος. Βλ. Ginouvès, ό.π., σ. 413-414.

[8] Η επάλειψη του νεκρού σώματος με λάδι εξυπηρετούσε πρακτικούς σκοπούς καλύτερης συντήρησης. Βλ. Kurtz & Boardman, ό.π., σ. 134 και 176.

[9] Για τον στολισμό του νεκρού σώματος γενικά, βλ. Όμηρος, *Ιλιάδα*, Σ, στ. 343-355· Όμηρος, *Ιλιάδα*, Τ, στ. 212· Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, στ. 1138-1142· Alexiou, ό.π., σ. 33, σημ. 11.

[10] Χαρακτηριστικό είναι ότι το θρηνολόγημα κατά την αρχαιότητα αποκτά επαγγελματική διάσταση και τελείται επί πληρωμή από τις γυναίκες κυρίως και σπανίως από τους άνδρες. Βλ. Alexiou, ό.π., σ. 41· Βάλια Ξενίδου-Schild, *Οι γυναίκες στην ελληνική αρχαιότητα. Καταδίκη μνήμης*, Ερμής, Αθήνα 2001, σ. 310. Ακόμη, σύμφωνα με τις νομοθετικές ρυθμίσεις για τον περιορισμό του θρήνου που θέσπισε ο Σόλων στην Αθήνα, αρμόδιος για την επίβλεψη της συμπεριφοράς των γυναικών, προκειμένου να αποφεύγονται οι υπερβολές, ήταν ο *γυναικονόμος*, ενώ ενδιαφέρον είναι το ότι δεν γίνεται καθόλου λόγος για τους άνδρες. Βλ. Πλούταρχος, *Σόλων*, 21.4-5· Alexiou, ό.π., σ. 50-51, σημ. 74.

[11] Αναφέρεται μάλιστα ότι αρμόδιες για το θρηνολόγημα είναι οι γυναίκες που έχουν βιώσει πολλαπλώς τον θάνατο στο οικογενειακό τους περιβάλλον, όσες δηλαδή αναφέρονται ως *μαυροφορεμένες*, *πονεμένες*, *πικραμένες*, *χαροκουρσεμένες* ή και *χαροκαμένες*. Βλ. Guy Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 26.

[12] Ελένη Μανακίδου, «Από την εικονογραφία του πένθους στην αττική αγγειογραφία των γεωμετρικών και αρχαϊκών χρόνων», στο: Αναστάσιος Στέφος (επιμ.), *Πρακτικά ΙΗ΄ Συμποσίου Ομηρικής Φιλολογίας στην Ιθάκη, 27-31/8/2003*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 75-98: 87.

ιστορικές περιόδους, ενθαρρύνονταν να εκφράζουν την οδύνη τους με άγριο μάλιστα τρόπο.[13] Η ατμόσφαιρα που απορρέει από την απεικόνιση των ανδρών στον θρήνο είναι σαφώς περισσότερο ήρεμη και γαλήνια από αυτή των γυναικών, που υψώνουν έντονα τα χέρια και ενίοτε αυτοτραυματίζονται.[14] Για τον λόγο αυτό, πολλοί από τους άνδρες θρηνωδούς στην αρχαία εικονογραφία θα μπορούσαν σε κάποιες περιπτώσεις να θεωρηθούν περισσότερο ακροατές παρά εκτελεστές του μουσικού είδους του θρήνου.[15]

Κοντά στη νεκρική κλίνη, γενικά, είναι δυνατόν να στέκονται άνδρες, τις περισσότερες φορές ωστόσο μόνον ένας, όπως συμβαίνει σε μία αττική λευκή λήκυθο του Ζωγράφου του Sabouroff, που απεικονίζει σκηνή πρόθεσης νεκρού, χρονολογείται γύρω στα 440-430 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Μάνχαϊμ (Εικόνα 1).[16] Εικονίζεται νεαρή νεκρική μορφή, σκεπασμένη με σάβανο και ξαπλωμένη σε κλίνη με προσκεφάλαιο. Δεξιά του νεκρού βρίσκεται όρθια γενειοφόρος μορφή, που είναι στραμμένη προς τα αριστερά, φορά ιμάτιο και θρηνεί φέροντας το δεξί της χέρι στο κεφάλι. Η σκηνή συμπληρώνεται με δύο γυναικείες μορφές, που στέκουν πίσω από την κλίνη, φορούν χιτώνα, είναι στραμμένες προς τα δεξιά και θρηνούν με τα χέρια στο κεφάλι.

[13] Humphreys, ό.π., σ. 86.

[14] Donna Kurtz, "Vases for the Dead, an Attic Selection, 750-400 B.C.", στο: Herman A. G. Brijder (επιμ.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984*, Allard Pierson Museum, Amsterdam 1984, σ. 314-328: 327· Shapiro, ό.π., σ. 634· Lévy, ό.π., σ. 120. Ο πιο επώδυνος αυτοτραυματισμός των γυναικών κατά τη θρηνωδία ήταν το ξύσιμο των παρειών με τα νύχια μέχρι αιματοχυσίας. Στο φαινόμενο αυτό αναφέρονται συχνά οι γραπτές πηγές της αρχαιότητας και κυρίως οι αττικές τραγωδίες· βλ. Ευριπίδης, *Ικέτιδες*, στ. 73-77. Χαρακτηριστικό είναι το ότι γραμμές ερυθρού χρώματος εντοπίζονται στο δεξί μάγουλο πήλινου ειδωλίου θρηνωδού, που χρονολογείται στα 630-620 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στην Θήρα, Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ. 392. Βλ. Antigoni D. Ntousiopoulou, "The Exaggeration in Greek Lament: The Diaspora of the Phenomenon through Time on Diachronic Level, from Antiquity to the Present Day, in the Context of Greek Civilization", *IMS-RASMB, Series Musicologica Balcanica* 6, 2025, σ. 104-117: 110. Το αίμα απεικονίζεται στην τέχνη ήδη από τη μυκηναϊκή εποχή. Χαρακτηριστικές είναι οι λεπτές κάθετες γραμμές στον κωνικό λαιμό των δύο θρηνωδών της σαρκοφάγου του Kassel, που αποδίδουν το αίμα να τρέχει από τα μάγουλά τους. Βλ. Spyridon E. Iakovidis, "A Mycenaean Mourning Custom", *American Journal of Archaeology* 70/1, 1966, σ. 43-50: 48, εικ. 3. Ακόμη και σε κυκλαδικά ειδώλια, παρά τη μεγάλη απόσταση του χρόνου, έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι οι κόκκινες γραμμές στα μάγουλα είναι δυνατόν να αποτελούν ανάλογη δήλωση, αν βέβαια δεν πρόκειται για τατουάζ με τελετουργικό χαρακτήρα. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί μία κεφαλή μαρμάρινου ειδωλίου, που χρονολογείται στα 2400-2300 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στην Κοπεγχάγη, Εθνικό Μουσείο, αρ. 4697, στις παρειές του οποίου αποδίδονται ερυθρές γραμμές. Βλ. Vermeule, ό.π., σ. 104-105, εικ. 13.

[15] Θεωρείται γενικά ότι οι μορφές των θρηνωδών ταυτίζονται ήδη από τη γεωμετρική εποχή χάρη στις έντονες χειρονομίες τους, σε αντίθεση με τους ακροατές του θρήνου που εκτελούν πιο ήπιες κινήσεις χωρίς να υψώνουν τα χέρια τους. Βλ. Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου, «Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών στις απεικονίσεις σκηνών θρήνου της ιστορικής αρχαιότητας», στο: Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά του 12ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Θεσσαλονίκη, 27-29 Νοεμβρίου 2020)*, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2022, σ. 207-224: 208.

[16] Η λήκυθος αυτή είναι άγνωστης προέλευσης και βρίσκεται στο Reiss-Museum του Μάνχαϊμ. Βλ. John Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford 1963, αρ. 851.274· Adolph Greifenhagen (επιμ.), *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Mannheim, Reiss-Museum, Deutschland, Band 13, Mannheim, Band 1*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1958, σ. 44-45, εικ. 13, πιν. (620) 34.1-3· Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*, Bibliopolis, Mannheim 2001, σ. 261 και 263, αρ. 186· John Howard Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 2004, σ. 78, εικ. 3· Claudia Merthen, *Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, διδακτορική διατριβή, Philosophische Fakultät I, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2005, πιν. XX, αρ. W113· Γιώργος Γ. Καββαδίας, *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων / Διεύθυνση Δημοσιευμάτων, Αθήνα 2000, πιν. 178.

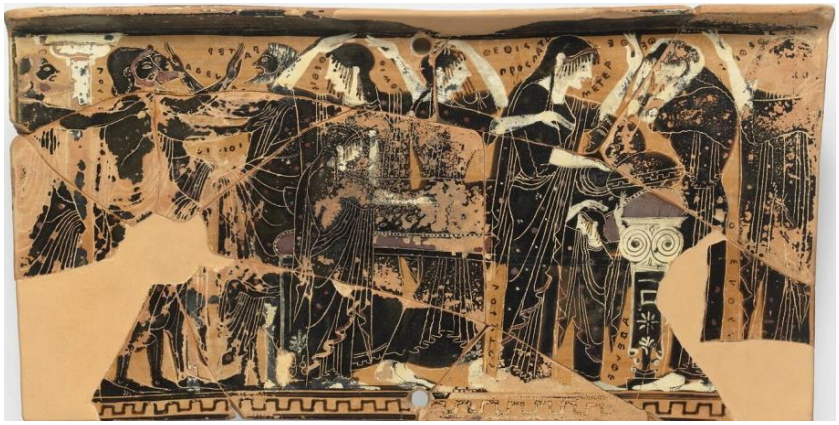


Εικόνα 1: Αττική λευκή λήκυθος, πρόθεση νεκρού, αρ. Cg195[17]
© Reiss-Museum, Μάνχαϊμ

Το ότι κοντά στην κλίνη είναι δυνατόν να συναντούμε μόνον έναν άνδρα δείχνει ακριβώς ότι οι γυναίκες ήταν αυτές που έπρεπε κυρίως να θρηνήσουν γύρω από τον νεκρό. Το στοιχείο αυτό μαρτυρεί ακόμη ότι οι άνδρες που στέκονταν γύρω από την κλίνη ήταν πιθανότατα του σπιτιού, δηλαδή στενοί συγγενείς του νεκρού. Κάτι τέτοιο μαρτυρείται και από έναν αττικό μελανόμορφο πίνακα του Ζωγράφου της Σαπφούς, που χρονολογείται στα 500-490 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Λούβρο, όπου οι μορφές ονοματίζονται βάσει της συγγένειάς τους προς τον νεκρό (Εικόνα 2).[18] Στην πολυπρόσωπη αυτή παράσταση, που αποδίδει πρόθεση νεκρού, αριστερά της κλίνης στέκεται ανδρική μορφή, που φέρει την επιγραφή ΠΑΤΕΡ και φαίνεται να υποδέχεται πομπή ανδρών υψώνοντας το δεξί της χέρι. Η πομπή αυτή απαρτίζεται από τρεις ιματιοφόρους άνδρες, που έρχονται από τα αριστερά και εκτελούν την ίδια χειρονομία, υψώνουν δηλαδή το δεξί τους χέρι μοιάζοντας να χαιρετούν τον νεκρό. Επικεφαλής της πομπής τίθενται δύο άνδρες, ο ένας δίπλα στον άλλον, ο ένας από τους οποίους αναγράφεται ως ΑΔΕΛ[ΦΟΣ] και έχει το κεφάλι του γερμένο ελαφρώς προς τα πίσω, ίσως τραγουδώντας. Κοντά στον νεκρό αποδίδονται να θρηνούν με έντονες χειρονομίες πέντε γυναίκες και μία νεαρή κοπέλα, ταυτοποιημένες με επιγραφές όπως ΜΕΤΕΡ, ΘΕΘΕ, δηλαδή γιαγιά, και ΘΕΘΙΣ ΠΡΟΣΠΑΤΡ[ΟΣ], δηλαδή θεία από την πλευρά του πατέρα.

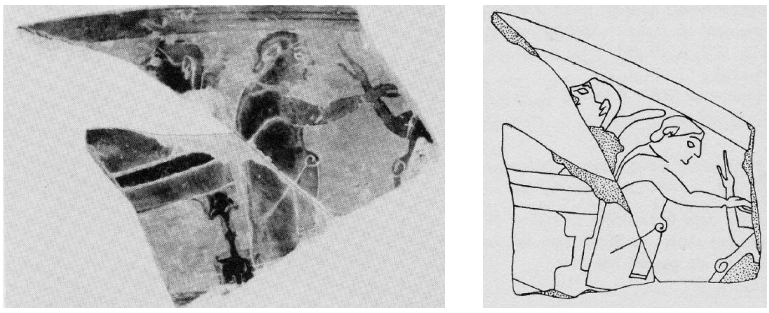
[17] Πηγή: Reiss-Museum, Μάνχαϊμ, Αρχείο, φωτογράφος: Maria Schumann.

[18] Ο πίνακας αυτός έχει βρεθεί στην Άκρα Κωλιάδα της Αττικής. Βλ. Willy Zschietzschmann, "Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst", *Athenische Mitteilungen* 53, 1928, σ. 17-47: πιν. XI, αρ. 37· Gisela M. A. Richter, "Terracotta Plaques from Early Attic Tombs", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 1/1, 1942, σ. 80-92: 85, εικ. 7· John Boardman, "Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis", *The Annual of the British School at Athens* 50, 1955, σ. 51-66: 62, αρ. 28· John Boardman, *Athenian Black Figure Vases: A Handbook*, Thames and Hudson, London 1974, εικ. 265· Shapiro, ό.π., σ. 630, εικ. 1, σ. 638-639· Kurtz & Boardman, ό.π., εικ. 33· Heide Mommsen, *Exekias*, Verlag P. von Zabern, Mainz 1997, σ. 26, Beil. C· Heike Laxander, *Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.*, Scriptorium, Münster 2000, σ. 95-96, αρ. PS 77, πιν. 51· Huber, ό.π., σ. 99-100 και 256, αρ. 91· Emery Patrizia Birchler, *L'iconographie de la vieillesse en Grèce archaïque*, διδακτορική διατριβή, Département des sciences de l'Antiquité (Unité d'archéologie classique), Université de Genève, 2004, αρ. P8· Merthen, ό.π., πιν. II και XV, αρ. S619· Ada Cohen & Jeremy Rutter, *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 2007, σ. 91, εικ. 4.2· Martina Seifert, "Norm und Funktion. Kinder auf attischen Bilddarstellungen", στο: John Oakley & Stefan Schmidt (επιμ.), *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei,* Verlag C. H. Beck, München 2009, σ. 93-101: 94-95, εικ. 4.



Εικόνα 2: Αττικός μελανόμορφος πίνακας, πρόθεση νεκρού, αρ. MNB905 (L4)[19]
© Λούβρο, Παρίσι

Στα δεξιά της νεκρικής κλίνης εικονίζεται ανδρική μορφή με το χέρι υψωμένο να υποδέχεται πιθανότατα ανδρική πομπή σε ένα θραύσμα αττικού μελανόμορφου αγγείου πόσεως του Λυδού, που αποδίδει σκηνή πρόθεσης νεκρού, χρονολογείται γύρω στα 550 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (Εικόνα 3).[20] Το χέρι της ανδρικής μορφής διασταυρώνεται με το υψωμένο δεξί χέρι ενός άλλου άνδρα, ο οποίος πιθανότατα συμμετείχε σε πομπή, που καταφθάνει από τα δεξιά.



Εικόνα 3: Θραύσμα αττικού μελανόμορφου αγγείου πόσεως, πρόθεση νεκρού[21]
© Υπουργείο Πολιτισμού / Οργανισμός Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων (Ο.Δ.Α.Π.)

Υπάρχει και η περίπτωση, όπου ο πατέρας του νεκρού ηγείται της πομπής των ανδρών που πλησιάζουν, πράγμα που γνωρίζουμε χάρη στις επιγραφές ενός αττικού μελανόμορφου φορμίσκου, που χρονολογείται γύρω στα 510 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού (Εικόνα 4).[22] Στην μπροστινή όψη του

[19] Πηγή: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010274871 (τελευταία πρόσβαση: 14.04.2026).

[20] Το θραύσμα αυτό βρέθηκε στη Βάρη της Αττικής, στον Τύμβο 1964. Βλ. Denise Kallipolitis-Feytmans, *Corpus Vasorum Antiquorum, Grèce, Athènes – Musée National, Les coupes attiques à figures noires du VIe siècle, Grèce Fascicule 3*, Ecole Française d'Athènes, Athènes 1974, σ. 40, εικ. 3, πιν. (128) 30.6.

[21] Πηγή: Callipolitis-Feytmans, ό.π.

[22] Βρέθηκε στον Κεραμεικό. Βλ. John Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford 1956, αρ. 678· Thomas Carpenter, *Beazley Addenda: Additional References to ABV, ARVp2s and Paralipomen, 2nd ed.*, Oxford University Press, Oxford & New York 1989, αρ. 148· Reinhard Lullies, "Attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 61-62, 1946-1947, σ. 55-91: 65, πιν. 13, αρ. 44· Kurtz, ό.π., σ. 322, εικ. 5· Shapiro, ό.π., σ. 636-638, εικ. 7-9· Kurtz & Boardman, ό.π., εικ. 11· Mommsen, ό.π., σ. 23· Laxander, ό.π., σ. 96, αρ. PS 43, πιν. 52· Eleni Hatzivassiliou, "The Attic Phormiskos: Problems of origin and function", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 45, 2001, σ. 113-148: 125, εικ. 9· Huber, ό.π., σ. 109-110, αρ. 116, εικ. 9· Birchler, ό.π.,

αγγείου εικονίζεται πρόθεση νεκρού, γύρω από τον οποίο αποδίδονται έξι συνολικά θρηνωδοί, πέντε γυναίκες και ένα μικρό κορίτσι. Στην πίσω όψη εικονίζεται τετραμελής πομπή ιματιοφόρων ανδρών, που καταφθάνουν από τα αριστερά και έχουν το δεξί χέρι υψωμένο. Επικεφαλής της πομπής τίθεται ο πατέρας της εικονιζόμενης νεκρής, που αποδίδεται γενειοφόρος και φέρει την επιγραφή ΟΙΜΟΙΟ ΘΥΓΑ[ΤΕΡ].



Εικόνα 4: Αττικός μελανόμορφος φορμίσκος, πρόθεση νεκρού, αρ. 691[23]
© Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, Αθήνα

Οι ανδρικές αυτές πομπές είναι πολύ συνηθισμένες τόσο στη μελανόμορφη όσο και στην ερυθρόμορφη τεχνική και κοσμούν συνήθως την πίσω όψη του αγγείου, στην μπροστινή πλευρά του οποίου εικονίζεται πρόθεση νεκρού. Αποπνέουν τελετουργική επισημότητα, αντίθετη με τον αυθόρμητο και έντονο θρήνο των γυναικών.[24] Οι άνδρες που συμμετέχουν στις πομπές αυτές φορούν όλοι ιμάτιο που αφήνει τον δεξιό τους ώμο γυμνό, είναι συνήθως γενειοφόροι και αποδίδονται με το δεξί τους χέρι υψωμένο και την παλάμη τεντωμένη προς τα έξω και μπροστά, χειρονομία που έχει ονομαστεί συμβατικά από τον Beazley «αποχαιρετισμός».[25] Συνήθως έρχονται από τα αριστερά

αρ. C520· Μανακίδου, ό.π., σ. 85, σημ. 45· Merthen, ό.π., πιν. IX, αρ. S111· Ελένη Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος και εξ αγχιστείας στις αττικές μελανόμορφες σκηνές πρόθεσης», *Αρχαιογνωσία* 13, 2005, σ. 89-104: 91, σημ. 11.

[23] Πηγή: Laxander, ό.π., πιν. 52.

[24] Alexiou, ό.π., σ. 34· Molly E. Allen, *Portraits of Grief: Death, Mourning and the Expression of Sorrow on White-Ground Lekythoi*, διδακτορική διατριβή, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, 2017, σ. 89-90.

[25] Kurtz, ό.π., σ. 325-326· Shapiro, ό.π., σ. 635· Boardman, "Painted Funerary Plaques", ό.π., σ. 56· Alexiou, ό.π., σ. 34.

του νεκρού, όπως συμβαίνει στον μελανόμορφο πίνακα του Ζωγράφου της Σαπφούς, εκεί όπου πιθανότατα βρισκόταν η πόρτα, καθώς γνωρίζουμε ότι ο νεκρός τοποθετούταν με τα πόδια προς την πόρτα του σπιτιού.[26]

Υπάρχουν ωστόσο λίγες περιπτώσεις στις οποίες έρχονται από τα δεξιά, όπως συμβαίνει σε μία αττική μελανόμορφη λουτροφόρο, που χρονολογείται στα 500-490 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Βερολίνο, όπου πολυπρόσωπη ανδρική πομπή πλησιάζει τον νεκρό κατά την πρόθεση (Εικόνα 5).[27] Η πομπή αποτελείται από επτά ιματιοφόρους άνδρες με υψωμένο το δεξί χέρι, μπροστά και πίσω από τους οποίους εικονίζεται από μία νεαρή ανδρική φιγούρα με ιμάτιο, χωρίς εντούτοις ύψωση χεριού. Στην μπροστινή όψη του αγγείου, πέντε γυναικείες μορφές πλαισιώνουν τον νεκρό εκτελώντας έντονες θρηνητικές χειρονομίες, ενώ στα αριστερά της κεντρικής αυτής σκηνής αποδίδεται ηλικιωμένη ανδρική μορφή, που κάθεται σε δίφρο, φορά ιμάτιο και ανασηκώνει το αριστερό της χέρι θρηνώντας. Στον λαιμό της λουτροφόρου, στην μπροστινή όψη εικονίζονται δύο όρθιες γυναικείες μορφές προς τα δεξιά, με χιτώνα και ιμάτιο και τα χέρια στο κεφάλι. Στην πίσω όψη του λαιμού του αγγείου αποδίδονται τρεις όρθιοι ιματιοφόροι άνδρες με υψωμένο το δεξί τους χέρι, στραμμένοι προς τα δεξιά, δηλαδή σε αντίθετη κατεύθυνση από την κύρια ανδρική πομπή του σώματος του αγγείου, πάνω από την οποία βρίσκονται.



Εικόνα 5: Αττική μελανόμορφη λουτροφόρος, πρόθεση νεκρού, αρ. F1888[28]
© Creative Commons

Οι πομπές αυτές συνηθίζεται ακόμη να διακρίνονται σε δύο ομάδες που συναντώνται ή και αποκλίνουν, οπότε φαίνεται να πλησιάζουν τον νεκρό και από τα αριστερά αλλά και από τα δεξιά. Πέντε άνδρες από αριστερά φαίνεται ότι συναντούν τέσσερις από δεξιά στην πίσω όψη μίας αττικής μελανόμορφης λουτροφόρου, που εικονίζει πρόθεση

[26] Όμηρος, *Ιλιάδα*, Τ, στ. 212· Ησύχιος ο Αλεξανδρεύς, *Λεξικόν*, λήμμα «πρόθυρον, δι' εκ θυρών». Έτσι πίστευαν ότι απομακρύνονται τα πονηρά πνεύματα από το σπίτι και επιτυγχάνεται ο καθαρμός με τον ίδιο τρόπο που η σύνεση και η φιλοσοφία απαλλάσσουν τον νου από τις ψευδείς δοξασίες. Βλ. Τίμαιος ο Λοκρός, *Περί ψυχάς κόσμω και φύσιος*, 102a· Alexiou, ό.π., σ. 33, σημ. 12· Kurtz & Boardman, ό.π., σ. 135. Μία άλλη εξήγηση για την τοποθέτηση του νεκρού με τα πόδια προς την πόρτα είναι ότι ο νεκρός κοιτούσε έτσι προς την κατεύθυνση της εξόδου του από το σπίτι. Βλ. Vermeule, ό.π., σ. 13.

[27] Η λουτροφόρος βρέθηκε στους Τράχωνες της Αττικής και φυλάσσεται σήμερα στο Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz του Βερολίνου. Βλ. Heide Mommsen (επιμ.), *Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland, Berlin, Antikenmuseum ehemals Antiquarium, Deutschland Band 61, Berlin Band 7,* C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1991, σ. 21-23, πιν. (3005-3007) 12.3-4 και 13-14· Zschietzschmann, ό.π., αρ. 54· Birchler, ό.π., αρ. C521.

[28] Πηγή: Mommsen, *Corpus Vasorum Antiquorum*, ό.π., πιν. 14.

νεκρού, είναι άγνωστης προέλευσης, χρονολογείται στα 500-490 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (Εικόνα 6).[29]



Εικόνα 6: Αττική μελανόμορφη λουτροφόρος, πρόθεση νεκρού, αρ. 27.228[30]
© Public Domain

Αντίθετα, δύο ομάδες ανδρών που αποκλίνουν αποδίδονται σε μία αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρο του Ζωγράφου των Συρακουσών, που εικονίζει πρόθεση νεκρού, βρέθηκε στην Αττική, χρονολογείται γύρω στα 470 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο της Κοπεγχάγης (Εικόνα 7).[31] Στην παράσταση αυτή, τρεις όρθιοι γενειοφόροι άνδρες με υψωμένο το δεξί χέρι πλησιάζουν τον νεκρό από τα αριστερά και δύο ανάλογες μορφές από τα δεξιά. Έτσι, φαίνεται ότι δεν πρόκειται για μία ενιαία πομπή αλλά για δύο διαφορετικές πομπές, που προσεγγίζουν τον νεκρό και από τα αριστερά αλλά και από τα δεξιά.[32] Στον λαιμό του αγγείου, πάνω από την ανδρική αυτή πομπή, αποδίδονται δύο ακόμη όρθιοι ιματιοφόροι άνδρες με υψωμένο το δεξί τους χέρι που, αντίθετα, συγκλίνουν μεταξύ τους.

[29] Gisela M. A. Richter, "A Newly Acquaired Loutrophoros", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 23/2, 1928, σ. 54-57: 54-56, εικ. 1-3· Zschietzschmann, ό.π., αρ. 69· Dietrich von Bothmer, "Greek Vase Painting: An Introduction", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31/1, 1972, σ. 3-9: 4, εικ. 1· Vermeule, ό.π., σ. 14, εικ. 8Α· Mommsen, *Exekias*, ό.π., αρ. 65· Laxander, ό.π., σ. 98, αρ. PS 71, πιν. 34/1· Huber, ό.π., σ. 103-104, εικ. 8, σ. 253, αρ. 101· Marta Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un' analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2001, σ. 279, εικ. 53· Merthen, ό.π., πιν. X, αρ. S146.

[30] Πηγή: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252948 (τελευταία πρόσβαση: 14.04.2026).

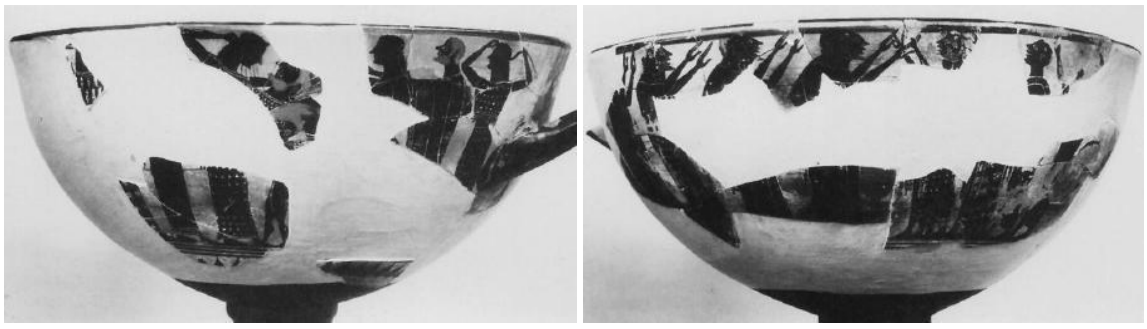
[31] Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 519.21· John Beazley, *Paralipomena: Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters, 2nd ed.*, Clarendon Press, Oxford 1971, αρ. 383· Carpenter, ό.π., αρ. 253· K. Friis Johansen, *Corpus Vasorum Antiquorum, Danemark, Copenhague: Musée National, Collection des Antiquités Classiques, Fascicule 8*, Librairie Einar Munksgaard, Copenhague & Paris 1924, σ. 264, πιν. (343-344) 340-341.1· Boardman, "Painted Funerary Plaques", ό.π., εικ. 38· Timothy John McNiven, "Behaving Like an Other: Telltale Gestures in Athenian Vase Painting", στο: Beth Cohen (επιμ.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Brill's Scholars' List, Leiden 2000, σ. 71-97: 73-75, εικ. 3.1-2· Huber, ό.π., σ. 257, αρ. 153.

[32] Laxander, ό.π., σ. 81-82 και 86-87.



Εικόνα 7: Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, πρόθεση νεκρού, αρ. 9195[33]
© National Museum, Κοπεγχάγη

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το ότι οι άνδρες που συμμετέχουν στην πομπή εικονίζονται κάποιες φορές σε ζεύγη και μάλιστα με μισάνοιχτο στόμα, πράγμα που δηλώνει ότι απαγγέλλουν ή ότι τραγουδούν κάποιο άσμα εν χορώ. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η σκηνή που κοσμεί την πίσω όψη μίας αττικής μελανόμορφης κύλικας του Λυδού, που αποδίδει πρόθεση νεκρού, χρονολογείται στα 550-540 π.Χ., βρέθηκε στον Κεραμεικό και φυλάσσεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού (Εικόνα 8).[34] Στην πίσω όψη του αγγείου εικονίζονται δύο ομάδες όρθιων ανδρικών μορφών, καθεμία από τις οποίες είναι στραμμένη προς το κέντρο. Έτσι, αριστερά αποδίδονται ανά ζεύγη οκτώ συνολικά ιματιοφόροι προς τα δεξιά, που θρηνούν σηκώνοντας το δεξί τους χέρι, ενώ δεξιά σώζονται αποσπασματικά έξι άνδρες προς τα αριστερά με ανάλογη χειρονομία. Όλες οι εικονιζόμενες μορφές αποδίδονται με μισάνοιχτο στόμα και ελαφρώς γερμένο προς τα πίσω το κεφάλι, μία εικονογραφική σύμβαση που δηλώνει την εκτέλεση κάποιου άσματος.[35]



Εικόνα 8: Αττική μελανόμορφη κύλικα, πρόθεση νεκρού, αρ. 1687[36]
© Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Μουσείο Κεραμεικού, Αθήνα

[33] Πηγή: Johansen, ό.π., πιν. 340.

[34] Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 113.81· Beazley, *Paralipomena*, ό.π., αρ. 45· Carpenter, ό.π., αρ. 32· John Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, University of California Press, Berkeley 1986, σ. 44, πιν. 39.1· Shapiro, ό.π., σ. 635, εικ. 5-6· Laxander, ό.π., πιν. 42 (A, B)· Huber, ό.π., σ. 255, αρ. 107· Birchler, ό.π., αρ. C90.

[35] Kurtz, ό.π., σ. 326· Μανακίδου, «Από την εικονογραφία του πένθους», ό.π., σ. 88.

[36] Πηγή: Shapiro, ό.π., εικ. 5-6.

Τη χειρονομία με το δεξί χέρι υψωμένο είναι δυνατόν να εκτελούν και έφιπποι άνδρες, πράγμα που συμβαίνει σε κατώτερη διακοσμητική ζώνη σε μία αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρο του Ζωγράφου του Κλεοφράδη, που χρονολογείται στα 480-470 π.Χ., βρέθηκε στην Αττική και εκτίθεται σήμερα στο Λούβρο (Εικόνα 9).[37] Έξι συνολικά ιππείς εικονίζονται να καλπάζουν σε δύο ομάδες με αντίθετη κατεύθυνση, έχοντας υψωμένο το δεξί τους χέρι, την ώρα που με το αριστερό κρατούν δόρατα.



Εικόνα 9: Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, πρόθεση νεκρού, αρ. CA453[38]
© Λούβρο, Παρίσι

Τις ανδρικές αυτές πομπές έχει υποστηριχθεί ότι οργάνωνε κάποιος συγγενής εξ αγχιστείας. Ειδικότερα, σε ένα θραύσμα αττικού μελανόμορφου πίνακα του Ζωγράφου της Σαπφούς, που χρονολογείται στα 530-520 π.Χ., είναι άγνωστης προέλευσης και βρίσκεται σήμερα στο μουσείο J. Paul Getty στο Μαλιμπού (Εικόνα 10),[39] εικονίζεται ανδρική πομπή με τέσσερις μορφές σε δύο ζεύγη, που βαδίζουν προς τα δεξιά με προτεταμένο το δεξί τους χέρι. Από το δεύτερο ζευγάρι, η πίσω μορφή, που αποδίδεται σε νεαρή ηλικία, εικονίζεται με μισάνοιχτο στόμα να προφέρει τη φράση ΑΝΤΙΛΕΟΝ ΚΕΔΕΣΤΕ. Από την κλητική προσφώνηση αντιλαμβανόμαστε ότι ο νεαρός αυτός άνδρας απευθύνεται στον νεκρό Αντιλέοντα, ο οποίος υπήρξε ο κηδεστής του, όταν ο ίδιος ήταν νεκρός. Με τον όρο «κηδεστής» γνωρίζουμε ότι οι αρχαίες πηγές αναφέρονται στον

[37] Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 184.22, 1632· Beazley, *Paralipomena*, ό.π., αρ. 340· Carpenter, ό.π., αρ. 187· Edmond Pottier (επιμ.), *Corpus Vasorum Antiquorum, France, Paris, Musée du Louvre, France 12, Paris 8*, E. Champion, Paris 1928, III.I.C, πιν. (512-513) 56-57· Zschietzschmann, ό.π., αρ. 109· Christoph Simonett, *Θάνατος. Ein kleines Buch vom Tod*, Speer-Verlag, Zürich 1945, εικ. 1· Christine M. Havelock, "Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women", στο: Norma Broude & Mary D. Garrard (επιμ.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Harper & Row, New York 1982, σ. 44-61: εικ. 12-13· Kurtz, ό.π., σ. 322, εικ. 6· Ξενίδου-Schild, ό.π., εικ. 88· Huber, ό.π., σ. 257 και 259, αρ. 152.

[38] Πηγή: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010261508 (τελευταία πρόσβαση: 15.04.2026).

[39] Beazley, *Paralipomena*, ό.π., αρ. 247· Carpenter, ό.π., αρ. 126· Boardman, "Painted Funerary Plaques", ό.π., σ. 63, αρ. 39· Mommsen, *Exekias*, ό.π., σ. 23, σημ. 184· Laxander, ό.π., αρ. PS 69· Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος», ό.π., σ. 97-98, πιν. 5.

συγγενή εξ αγχιστείας,[40] οπότε από το θραύσμα του Ζωγράφου της Σαπφούς συμπεραίνουμε ότι δεν αποκλείεται η οργάνωση των ανδρικών πομπών με τη χειρονομία του αποχαιρετισμού να ήταν αρμοδιότητα κάποιου εξ αγχιστείας συγγενούς του νεκρού.[41]



Εικόνα 10: Θραύσμα αττικού μελανόμορφου πίνακα, ανδρική πομπή, αρ. 80.AE.101[42]
© The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Gift of Malcolm Wiener

Σε σχέση με την ηλικία των ανδρών στον θρήνο, όπως διαπιστώθηκε, κυριαρχούν οι μορφές μέσης ηλικίας. Ωστόσο, στις εικονογραφικές παραστάσεις της αρχαιότητας εντοπίζονται και ηλικιωμένοι άνδρες, οι οποίοι αποτελούν δευτερεύοντα πρόσωπα και αποδίδονται στο περιθώριο της κεντρικής σκηνής, εκτελώντας συχνά θρηνητικές χειρονομίες ανάλογες με αυτές των γυναικών θρηνωδών. Οι ηλικιωμένοι άνδρες φαίνεται μάλιστα ότι θρηνούν με πιο έντονο τρόπο σε σχέση με τους νεότερους σε ηλικία, κάτι που συμβαίνει και με τις γυναίκες.[43] Θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι, σε αντίθεση με τις γυναικείες μορφές, που ανεξαρτήτως ηλικίας αποδίδονται με τον ίδιο τρόπο σε διαφορετική κλίμακα, οι άνδρες εμφανίζουν εικονογραφικά σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάλογα με την ηλικία τους.[44]

Ηλικιωμένη ανδρική μορφή απεικονίζεται να θρηνεί σε μία αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρο του Ζωγράφου του Κλεοφώντος, που χρονολογείται στα 431-421 π.Χ., είναι άγνωστης προέλευσης και φυλάσσεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στην Αθήνα (Εικόνα 11).[45] Εικονίζονται συνολικά τέσσερις όρθιες ανδρικές μορφές σε τρεις επιτύμβιες στήλες, που διακοσμούνται με ταινίες και ξεπερνούν σε ύψος το πεδίο διακόσμησης του αγγείου. Οι τρεις από τις μορφές φορούν πανοπλία και κρατούν τα

[40] Henry G. Liddell & Robert Scott, *Επιτομή του μεγάλου λεξικού της ελληνικής γλώσσης*, Πελεκάνος, Αθήνα 2007, λήμμα «κηδεστής».

[41] Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος», ό.π., σ. 97-98.

[42] Πηγή: The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Archive.

[43] Οι ηλικιωμένοι άνδρες απεικονίζονται συχνά με λευκά μαλλιά και γενειάδα τόσο στη μελανόμορφη όσο και στην ερυθρόμορφη αγγειογραφία. Σε ερυθρόμορφα αγγεία συναντάμε και αραιά αποδομένα μαλλιά και γένια, ενώ σπάνια εντοπίζονται πλήρως φαλακρές μορφές. Ακόμη, οι ηλικιωμένοι άνδρες απεικονίζονται πολλές φορές να στηρίζονται σε βακτηρία. Βλ. Birchler, ό.π., σ. 335-336· Susan B. Matheson, "Old Age in Athenian Vase-Painting", στο: John H. Oakley & Olga Palagia (επιμ.), *Athenian Potters and Painters, Volume II*, Oxbow Books & David Brown Bk. Co., Oxford 2009, σ. 191-192. Το πιο χαρακτηριστικό ηλικιωμένο ανδρικό πρόσωπο που θρηνεί στην αρχαία ελληνική γραμματεία είναι βέβαια ο Πρίαμος, ο οποίος περιγράφεται από τον Όμηρο να είναι καλυμμένος σχεδόν πλήρως με το ιμάτιό του. Βλ. Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ω, στ. 160-168· Allen, ό.π., σ. 103-104.

[44] Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος», ό.π., σ. 92-93· Matheson, ό.π., σ. 196.

[45] Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 1146.50· Beazley, *Paralipomena*, ό.π., αρ. 456· Carpenter, ό.π., αρ. 335· Martin Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge & New York 1992, σ. 221, εικ. 229· Boardman, "Painted Funerary Plaques", ό.π., εικ. 176· Huber, ό.π., σ. 130, εικ. 13, σ. 259, αρ. 158· John Boardman, *Αθηναϊκά ερυθρόμορφα αγγεία: Κλασική περίοδος*, μτφρ. Ελευθερία Παπουτσάκη-Σερμπέτη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1995, εικ. 176 (πρωτότυπη έκδοση: *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, Thames & Hudson, New York 1989).

όπλα τους, ενώ μία από αυτές φέρει άλογο. Πρόκειται πιθανότατα για τους τρεις νεκρούς, στους οποίους αντιστοιχούν οι τρεις στήλες. Ο τέταρτος άνδρας είναι ηλικιωμένος, με λευκά μαλλιά και γένια, έχει το ιμάτιο ριγμένο στη μέση με ελεύθερους τους ώμους και στηρίζεται με το αριστερό του χέρι σε βακτηρία, την ώρα που με το δεξί χέρι ακουμπά το γερμένο προς τα κάτω κεφάλι του. Θεωρείται ότι πρόκειται είτε για την πατρική φιγούρα ενός από τους πολεμιστές ή όλων, είτε ακόμη για την ιδέα του πατέρα.[46]



Εικόνα 11: Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, πολεμιστές σε επιτύμβια στήλη, αρ. 1700 (CC1477)[47]
© Υπουργείο Πολιτισμού / Οργανισμός Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων (Ο.Δ.Α.Π.)

Ανάλογη μορφή εντοπίζεται σε μία αττική λευκή λήκυθο του Ζωγράφου του Θανάτου, που χρονολογείται στα 435-425 π.Χ., βρέθηκε στους Αμπελόκηπους της Αττικής και φυλάσσεται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο στο Λονδίνο (Εικόνα 12).[48] Εικονίζονται δύο όρθιες μορφές εκατέρωθεν επιτύμβιας στήλης, που πατά σε διβαθμιδωτό βάθρο και είναι διακοσμημένη με δύο ταινίες. Δεξιά της στήλης εικονίζεται όρθιος ηλικιωμένος άνδρας, που αποδίδεται με πλάτη, είναι γενειοφόρος, φορά ιμάτιο έχοντας ελεύθερους τους ώμους, ακουμπά με το αριστερό του χέρι σε βακτηρία και θρηνεί έχοντας το δεξί στο κεφάλι. Αριστερά της στήλης βρίσκεται όρθια γυναικεία μορφή, που φέρει προσφορές.



Εικόνα 12: Αττική λευκή λήκυθος, επίσκεψη σε επιτύμβια στήλη, αρ. D67[49]
© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

[46] Robertson, ό.π., σ. 221.
[47] Πηγή: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Αρχείο, φωτογράφος: Κώστας Ξενικάκης.
[48] Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 1228.7· Carpenter, ό.π., αρ. 351· Huber, ό.π., σ. 263, αρ. 204· https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1876-0328-4 (τελευταία πρόσβαση: 15.04.2026).
[49] Πηγή: https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/8090342711/in/photostream (τελευταία πρόσβαση: 15.04.2026).

Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί μία αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος του Ζωγράφου του Συλέα, που χρονολογείται γύρω στα 480 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στο μουσείο Ashmolean στην Οξφόρδη (Εικόνα 13).[50] Πρόκειται για σκηνή πρόθεσης νεκρού, στην αριστερή άκρη της οποίας, πίσω από θρηνούσες γυναίκες και στα πόδια του νεκρού, αποδίδεται όρθιος ηλικιωμένος άνδρας προς τα δεξιά, που φορά ιμάτιο και ακουμπά το δεξί του χέρι στο γερμένο προς τα κάτω κεφάλι του. Ίσως πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για τον πατέρα του νεκρού, αν κρίνουμε από τον μελανόμορφο πίνακα του Ζωγράφου της Σαπφούς με τις ονοματισμένες μορφές, όπου στη θέση αυτή, στα πόδια δηλαδή του νεκρού, συναντάμε τη μορφή του πατέρα.[51]



Εικόνα 13: Αττική ερυθρόμορφη λουτροφόρος, πρόθεση νεκρού, αρ. 1923.269[52]
© Ashmolean Museum, Οξφόρδη

Οι αναφορές των αττικών τραγωδιών στον ανδρικό θρήνο

Ανάλογη είναι η εικόνα που προκύπτει και από τις πολυάριθμες αναφορές των γραπτών πηγών της αρχαιότητας στον θρήνο. Ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι πληροφορίες που αντλούνται από τις σωζόμενες σήμερα αττικές τραγωδίες των τριών μεγάλων ποιητών της Αθήνας, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη. Η μελέτη γύρω από τον θρήνο εστιάζεται στο λογοτεχνικό αυτό είδος, λόγω της ιδιαίτερης συνάφειάς του με το νεκρικό τραγούδι αλλά και, γενικότερα, με τα ταφικά έθιμα και τον θάνατο.[53]

Ενώ λοιπόν το φύλο του εκτελεστή του θρήνου στις τραγωδίες είναι κυρίως θηλυκό, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις όπου άνδρες θρηνούν μεμονωμένα ως σολίστες ή και ομαδικά σε χορωδία, όπως και άλλες στις οποίες συμπράττουν με γυναίκες. Ενδεικτικά,

[50] Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 250.12· John Beazley (επιμ.), *Corpus Vasorum Antiquorum, Great Britain, Oxford, Ashmolean Museum, Great Britain, Fascicule 3, Oxford, Fascicule 1*, Clarendon Press, Oxford 1928, σ. 42, πιν. (141) 49.1-3· Zschietzschmann, ό.π., αρ. 107· Laxander, ό.π., αρ. PS130· Merthen, ό.π., πιν. XVIII, αρ. R113.

[51] Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου, *Ο θρήνος στην αρχαία Ελλάδα των ιστορικών χρόνων*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020, σ. 98.

[52] Πηγή: Beazley, *Corpus Vasorum Antiquorum*, ό.π., πιν. 141.1.

[53] Η συνάφεια αυτή οφείλεται στη θεματολογία των τραγωδιών, στο γενικό θρηνητικό κλίμα που τις χαρακτηρίζει, στο ότι συχνά περιλαμβάνουν παρομοιώσεις των δεινών των ηρώων με τα δεινά λόγω θανάτου και ακόμη στο γεγονός ότι σε κάποιες τραγωδίες ο Χορός απαρτίζεται ακριβώς από τους θρηνωδούς, που μοιρολογούν για τον θάνατο ενός προσώπου ή για μια καταστροφή. Βλ. Αντιγόνη Δ. Ντουσιοπούλου, «Ο φωνητικός χαρακτήρας του θρήνου κατά την αρχαιότητα με βάση την εικονογραφία και τα κείμενα της εποχής: οι περιπτώσεις συνοδείας του με μουσικά όργανα», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής 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. 540-555: 541.

μία περίπτωση στην οποία άνδρας ηθοποιός εκτελεί μονωδικό θρήνο[54] εντοπίζεται στην τραγωδία *Βάκχαι* του Ευριπίδη, στ. 1302-1328, όπου ο Κάδμος μοιρολογεί για τη δολοφονία του εγγονού του, Πενθέα, από τη μητέρα του, Αγαύη.[55] Ακόμη, άνδρες θρηνούν ομαδικά σε Χορό σε δύο χωρία της τραγωδίας *Πέρσαι* του Αισχύλου, στ. 115-139 και 532-597. Ο Χορός στη συγκεκριμένη τραγωδία αποτελείται από πέρσες γέροντες, οι οποίοι εκτελούν αντιστροφικό χορικό θρήνο[56] με θέμα την ενδεχόμενη ήττα των Περσών στην πρώτη περίπτωση και την τελική νίκη των Ελλήνων στη δεύτερη.[57] Στον Σοφοκλή συναντάμε και την περίπτωση ανδρικού Χορού να συμπράττει στην εκτέλεση κομμού με άνδρα ηθοποιό.[58] Ειδικότερα, στην τραγωδία *Φιλοκτήτης*, στ. 1081-1217, ο ήρωας θρηνεί απαντητικά με τον Χορό των γερόντων ναυτών του Νεοπτόλεμου για τη δεινή του θέση.[59]

Όσον αφορά τη σύμπραξη γυναικών και ανδρών, στην τραγωδία *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη, στ. 1539-1581, η Αντιγόνη εκτελεί δυωδία[60] με τον πατέρα της, Οιδίποδα, για τον θάνατο του Ετεοκλή, του Πολυνείκη και της Ιοκάστης.[61] Από τις αττικές τραγωδίες δεν λείπουν και οι περιπτώσεις σύμπραξης Χορού με σολίστα ηθοποιό του αντίθετου φύλου.[62] Έτσι, στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, στ. 806-943, η ηρωίδα εκτελεί κομμό μαζί με τον Χορό των θηβαίων γερόντων με θέμα τον επικείμενο θάνατό της. Αντίστροφα,

[54] Το είδος αυτό του θρήνου εκτελείται από έναν μονωδό, ο οποίος μόνο στην επωδό είναι δυνατόν να συνοδεύεται από ομάδα Χορού. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο θρήνος για τον νεκρό Έκτορα στην *Ιλιάδα*, που εκτελείται διαδοχικά από την Ανδρομάχη, την Εκάβη και την Ελένη. Έπειτα από τον θρήνο της κάθε ηρωίδας ακούγεται μία σταθερή επωδός, που εκτελείται από όλες τις γυναίκες εν χορώ. Βλ. Alexiou, ό.π., σ. 224-225.

[55] L. M. Mead, "Euripides and the Puritan Movement: A Study of the Bacchae", *Greece & Rome* 10/28, 1940, σ. 22-28: 27.

[56] Πρόκειται για το είδος του θρήνου που εκτελείται tutti από ομάδα Χορού. Σε αυτό το είδος ανήκει ο θρήνος που περιλαμβάνεται στον πάπυρο με αρ. P. Vindob. G 2315, που βρέθηκε στην Ερμούπολη της Αιγύπτου, χρονολογείται στα 225-175 π.Χ. και φυλάσσεται σήμερα στη Βιέννη, στην Αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη. Πρόκειται για τους στ. 338-344 από την τραγωδία *Ορέστης* του Ευριπίδη, οι οποίοι μάλιστα διασώζουν τα μουσικά σύμβολα. Βλ. Egert D. Pöhlmann, «Δραματικά κείμενα στα αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής», μτφρ. Ιωάννα Σπηλιοπούλου, *Πλάτων* 54, 2004-2005, σ. 23-42: 30-33· Ντουσιοπούλου, «Ο φωνητικός χαρακτήρας του θρήνου», ό.π., σ. 548.

[57] Thomas K. Hubbard, "Tragic Preludes: Aeschylus Seven against Thebes 4-8", *Phoenix* 46/4, 1992, σ. 299-308: 301-302· Ippokratis Kantzios, "The Politics of Fear in Aeschylus' 'Persians'", *The Classical World* 98/1, 2004, σ. 3-19: 10.

[58] Κομμός, στη δραματική ποίηση του 5ου αιώνα π.Χ., είναι ο θρήνος που εκτελείται απαντητικά από την ομάδα του Χορού και κάποιον σολίστα ηθοποιό. Βλ. Francis M. Cornford, "The So-Called *Kommos* in Greek Tragedy", *The Classical Review* 27/2, 1913, σ. 41-45: 41. Ο κομμός είναι συνυφασμένος με την αττική τραγωδία, αποτελώντας ένα ιδιαίτερο λυρικό τμήμα της. Βλ. Alexiou, ό.π., σ. 178· Charles Segal, "Classics, Ecumenicism, and Greek Tragedy", *Transactions of the American Philological Association (1974-)* 125, 1995, σ. 1-26: 19-20.

[59] David B. Robinson, "Topics in Sophocles' Philoctetes", *The Classical Quarterly, New Series* 19/1, 1969, σ. 34-56: 45· Thomas van Nortwick, *The Hero's Evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus*, University of Michigan Press, Michigan 2015, σ. 72-73.

[60] Δυωδία είναι το είδος του θρήνου που εκτελείται ως ντουέτο από δύο ηθοποιούς αντιφωνικά. Οι δυωδίες είναι εξαιρετικά σπάνιες στην αττική τραγωδία και μάλιστα οι λίγοι τέτοιου τύπου θρήνοι σώζονται μόνο σε έργα του Ευριπίδη. Η αντιφωνία θεωρείται γενικά, αλλά και ειδικότερα στον θρήνο, ότι ανήκει σε πρώιμα στάδια εξέλιξης της μουσικής και ακόμη ότι έχει την αφετηρία της στη διάκριση της φυλής σε δύο ομάδες. Βλ. Alexiou, ό.π., σ. 337-338, σημ. 70.

[61] Αθανάσιος Χ. Παπαχαρίσης, *Ευριπίδου Φοίνισσαι*, Πάπυρος, Αθήνα 1975, σ. 8.

[62] Larry J. Bennett & Wm. Blake Tyrrell, "Sophocles' Antigone and Funeral Oratory", *The American Journal of Philology* 111/4, 1990, σ. 441-456: 449· Alexander F. Garvie, "Closure or Indeterminacy in Septem and Other Plays?", *The Journal of Hellenic Studies* 134, 2014, σ. 23-40: 28· Bonnie Honig, "Antigone's Two Laws: Greek Tradegy and the Politics of Humanism", *New Literary History* 41/1, 2010, σ. 1-33: 10-11 και 13.

άνδρας σολίστας συμπράττει με γυναικείο Χορό στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, στ. 811-855, όπου ο Θησέας θρηνεί από κοινού με τον Χορό των γυναικών της Τροιζήνας για την αυτοκτονία της Φαίδρας.[63]

Ειδικά για τη χειρονομία του «αποχαιρετισμού», που εκτελούν στην εικονογραφία της εποχής μόνον άνδρες, γίνεται λόγος με λεπτομέρεια σε αρκετά χωρία των αττικών τραγωδιών. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι στ. 8-9 της τραγωδίας *Χοηφόροι* του Αισχύλου, όπου ο Ορέστης αναφέρει ότι δεν είχε την ευκαιρία να απλώσει το χέρι του κατά την εκφορά του πατέρα του, εφόσον δεν βρισκόταν εκεί.[64] Επιπλέον, στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, στ. 767-770, ο υπηρέτης κάνει λόγο για το ότι δεν άπλωσε το χέρι του στη βασίλισσά του θρηνώντας, όταν εκείνη έφυγε από το παλάτι.[65] Ο Ευριπίδης και στις *Ικέτιδες*, στ. 772-775, βάζει τον Άδμητο να θρηνεί τους νεκρούς φίλους του κρατώντας το χέρι του υψωμένο και τραγουδώντας δακρυστάλαχτα μοιρολόγια, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται.[66]

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι, ενώ οι γυναίκες είναι οι κύριες αρμόδιες για την εκτέλεση του θρήνου, οι αττικές τραγωδίες διασώζουν σημαντικές πληροφορίες για άνδρες που θρηνούν. Φαίνεται, μάλιστα, ότι οι άνδρες θρηνούν κυρίως με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο, υψώνοντας το χέρι προς τον νεκρό, κάτι που έρχεται να επιβεβαιώσει τις πληροφορίες που αντλούνται από την εικονογραφία της εποχής. Στο παρακάτω γράφημα (Εικόνα 14), φαίνεται η αριθμητική αποτύπωση του φύλου του εκτελεστή στους πλήρως σωζόμενους σήμερα θρήνους της αττικής δραματικής ποίησης: οι γυναίκες λοιπόν εκτελούν πάνω από τους μισούς θρήνους, οι άνδρες διαπιστώνεται ότι εκτελούν το ένα τέταρτο αυτών, ενώ το ίδιο περίπου ποσοστό θρήνων εκτελείται από κοινού και από τα δύο φύλα.



Εικόνα 14: Στατιστική μελέτη του φύλου των θρηνωδών[67]
© Αντιγόνη Ντουσιοπούλου

[63] Alan S. Henry, "Euripides, *Hippolytos* 790-855", *The Classical Quarterly, New Series* 26/2, 1976, σ. 229-231: 229.

[64] Kerri J. Hame, "All in the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aischylos' Oresteia", *The American Journal of Philology* 125/4, 2004, σ. 513-538: 526.

[65] David M. Jones, "Euripides' *Alcestis*", *The Classical Review* 62/2, 1948, σ. 50-55: 54.

[66] Mark Toher, "Euripides' 'Supplices' and the Social Function of Funeral Ritual", *Hermes* 129/3, 2001, σ. 332-343: 334. Ενδιαφέρον είναι το ότι στο χωρίο αυτό χρησιμοποιείται αντί του θρήνου ο όρος *μολπή*, που είναι το τραγούδι με ρυθμικές κινήσεις. Διαπιστώνεται δηλαδή όχι απλώς η θρηνωδία από κάποιον άνδρα αλλά και η εκτέλεση, παράλληλα, συνοδευτικών κινήσεων. Βλ. Liddell & Scott, ό.π., λήμμα «μολπή».

[67] Πηγή: Ντουσιοπούλου, *Ο θρήνος στην αρχαία Ελλάδα*, ό.π., σ. 152.

Η απεικόνιση των ανδρών στη βυζαντινή ταφική εικονογραφία

Πέρα από την αρχαιότητα, σημαντική είναι η παρουσία ανδρών και στη βυζαντινή ταφική τέχνη, καθώς ανδρικές μορφές αποδίδονται να θρηνούν όχι μόνο σε βυζαντινές αλλά και σε μεταβυζαντινές ταφικές παραστάσεις. Μάλιστα, οι σκηνές αυτές ακολουθούν σταθερά εικονογραφικά πρότυπα και αποδίδουν ανδρικές μορφές που επανέρχονται με συνέπεια. Η σταθερότητα και η συντηρητική αυτή διάθεση στις βυζαντινές απεικονίσεις οφείλεται στο ότι το κοινό δεν περιμένει από τον καλλιτέχνη ευρηματικότητα και εφευρετικότητα αλλά μάλλον προσήλωση σε καθιερωμένα πρότυπα και μοτίβα, καθώς επίσης τεχνική τελειότητα.[68] Τις πιο τυπικές απεικονίσεις θρήνου στη βυζαντινή τέχνη αποτελούν οι σκηνές του Επιταφίου Θρήνου και της Κοίμησης της Θεοτόκου, στις οποίες διαπιστώνεται σταθερά η παρουσία και ανδρικών μορφών.[69]

Χαρακτηριστικό παράδειγμα Επιταφίου Θρήνου αποτελεί μία φορητή εικόνα, που χρονολογείται στον 17ο αιώνα και βρίσκεται σήμερα στο Παρίσι (Εικόνα 15).[70] Στο κέντρο, πάνω σε κοκκινωπό μάρμαρο και σάβανο, εικονίζεται ξαπλωμένος ο νεκρός Χριστός. Η Θεοτόκος αποδίδεται καθιστή αριστερά του να κρατά το κεφάλι του και να γέρνει το δικό της ακουμπώντας την αριστερή της παρειά πάνω στην αριστερή παρειά του νεκρού. Σε δεύτερο επίπεδο, εικονίζεται αριστερά η Μαρία Μαγδαληνή να υψώνει έντονα τα δυο της χέρια σε ένδειξη θρήνου, συνοδευόμενη από άλλες πέντε γυναικείες θρηνούσες μορφές.[71] Οι ανδρικές μορφές της σκηνής είναι ο Ιωάννης, που αποδίδεται να σκύβει προς τον Χριστό ακουμπώντας το δεξί του χέρι στη δεξιά του παρειά, ο Ιωσήφ της Αριμαθαίας, που κρατά με τα δυο του χέρια το σάβανο κοντά στα πόδια του νεκρού, προκειμένου να τον τυλίξει με αυτό, και ο Νικόδημος, που στέκει στα δεξιά της σκηνής κρατώντας τη σκάλα της Αποκαθηλώσεως και φέροντας το δεξί του χέρι στην παρειά, καθώς γέρνει προς τα κάτω το κεφάλι.[72] Παρατηρείται ότι, ενώ ο ένας άνδρας

[68] Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Οι βυζαντινές εικόνες και ο ρόλος τους στα μοναστήρια», στο: Κατερίνα Νικολάου (επιμ.), *Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού, 9ος-20ός αιώνες* (Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου στο πλαίσιο του προγράμματος «Οι δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού: *Πορευθέντες μάθετε*», Θεσσαλονίκη, 28 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 1994), Εστία, Αθήνα 1996, σ. 205-215: 206. Σε αντίθεση με την αρχαία τέχνη, το κύριο μέλημα του βυζαντινού καλλιτέχνη δεν είναι η απόδοση της πραγματικότητας σύμφωνα με την προσωπική του τεχνική δεινότητα και ύφος, αλλά μάλλον η διείσδυση στην αλήθεια του Θεού και η μύηση του θεατή στις βαθύτερες χριστιανικές διδασκαλίες. Βλ. Christos Terezis, "The Byzantine Icon as an Expression of the Composition of the 'Beautiful' with the 'Sublime'", *A Journal of Philosophy* 13, 2022, σ. 155-172: 168.

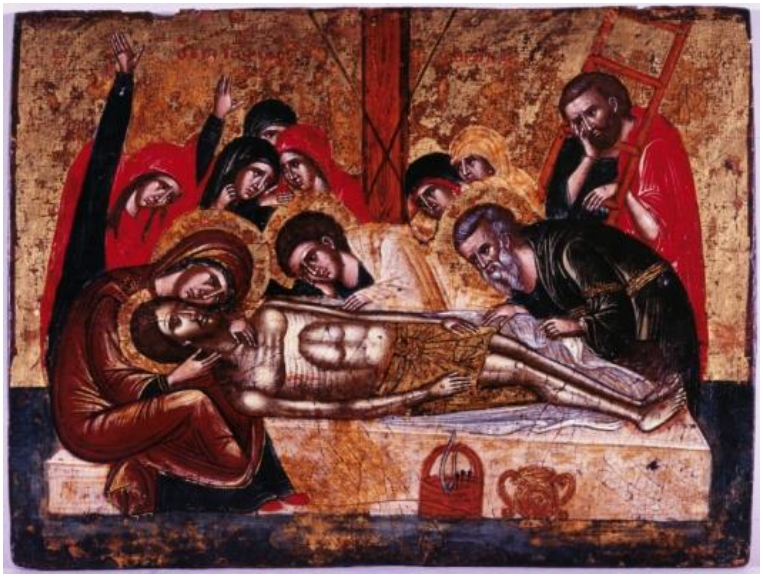
[69] Τα δύο αυτά εικονογραφικά θέματα συνδέονται και υμνογραφικά. Ειδικότερα, έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι τα πρώτα Εγκώμια γράφτηκαν για τη Θεοτόκο και η εύπεπτη λαϊκότροπη μουσική τους είχε ως αποτέλεσμα τη σύνθεση ανάλογων ύμνων για τον νεκρό Χριστό. Βλ. Θεοχάρης Δετοράκης, "Ο επιτάφιος θρήνος της Βυζαντινής Υμνογραφίας", *Πεμπτουσία* 14, 2004, σ. 126-130: 130. Δευτερεύοντα αλλά εξίσου σημαντικά θέματα στην ταφική βυζαντινή εικονογραφία αποτελούν η Κοίμηση Αγίων της Ορθόδοξης Εκκλησίας, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση αλλά και η Ταφή του Χριστού, που εξυπηρετούσαν λειτουργικούς σκοπούς κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα από τον 11ο αιώνα κι έπειτα. Βλ. Hans Belting, "An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers* 34-35, 1980-1981, σ. 1-16: 5-6.

[70] Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Petit Palais, Roger Cabal bequest, 1998, δωμ. 41, αρ. PPP4880.

[71] Πρόκειται για υπερβολική χειρονομία θρήνου, που έχει τις καταβολές της στην αρχαία εικονογραφία και δεν συναντάται παρά μόνο σε γυναικείες μορφές. Στη βυζαντινή τέχνη, η γυναίκα θρηνωδός με κάθετα υψωμένα χέρια εμφανίζεται σταθερά σε δεύτερο επίπεδο σε σκηνές του Επιταφίου Θρήνου από τον 12ο αιώνα κι έπειτα. Βλ. Henry Maguire, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, σ. 123-174: 159-160, εικ. 63 και 72. Θεωρείται γενικά ότι πρόκειται για την Μαρία Μαγδαληνή, επειδή θρηνεί πιο έντονα από τις άλλες γυναίκες της παράστασης. Βλ. Καλλιόπη-Φαίδρα Καλαφάτη, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 18, 1995, σ. 139-150: 147.

[72] Η πιο σημαντική ανδρική μορφή της σύνθεσης είναι ο Ιωάννης, ο οποίος αποδίδεται σε ορισμένες περιπτώσεις με τον νεκρό Χριστό και τη Θεοτόκο σε ένα εικονογραφικό σχήμα που κατάγεται από τη

δεν εκτελεί κάποια θρηνητική χειρονομία, οι άλλοι δύο ακουμπούν ήπια το χέρι στην παρειά, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την έντονη ύψωση των χεριών της γυναικείας μορφής στα αριστερά της σύνθεσης. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι στη βυζαντινή παράδοση ο τρόπος θρηνωδίας των ανδρών αποδίδεται εικονογραφικά πιο συγκρατημένος και μετριοπαθής σε σχέση με τη δυναμική και εμφατική γυναικεία προσέγγιση.[73]



Εικόνα 15: Ξύλινη φορητή εικόνα του Επιταφίου Θρήνου, αρ. PPP4880[74]
© Wikimedia Commons

Ανάλογη είναι η εικόνα που προκύπτει για τους άνδρες από τη μελέτη των παραστάσεων της Κοίμησης της Θεοτόκου, από τις οποίες ενδεικτικά αναφέρεται μία τοιχογραφία του Πρωτονοτάριου Ευσταθίου Ιακώβου στο Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Μαυριώτισσας στην Καστοριά, που χρονολογείται στο 1552 (Εικόνα 16).[75] Τη νεκρή Θεοτόκο πλαισιώνει πλήθος ανδρικών μορφών, από τις οποίες ορισμένες μόνο φέρουν το χέρι στην παρειά σε ένδειξη θρήνου, ενώ απουσιάζουν γενικά και από τις παρευρισκόμενες γυναίκες έντονες χειρονομίες πένθους. Στα αριστερά, πίσω από τον Απόστολο Πέτρο που θυμιατίζει, δύο από τους Αποστόλους φέρουν το ένα χέρι στην παρειά, την ώρα που κάποιος άλλος υψώνει ήπια το αριστερό του χέρι σε ένδειξη θρήνου. Στα δεξιά, κοντά στα πόδια της Παναγίας και πίσω από τον Ιωάννη τον Θεολόγο, που αποδίδεται χωρίς μαλλιά και με γεροντική όψη, ο Απόστολος Παύλος

δυτική τέχνη και διαδίδεται από τον 14ο αιώνα και μετά. Βλ. Γιώργος Κακαβάς, «Θέματα πατμιακής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 24, 2003, σ. 293-308: 304.

[73] Η βυζαντινή εικονογραφία, γενικότερα, δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα έντονες χειρονομίες, σε αντίθεση με την αρχαία εικονογραφία του θρήνου. Φαίνεται, μάλιστα, ότι η κάθετη ύψωση των χεριών της Μαρίας Μαγδαληνής αποτελεί εξαίρεση, καθώς δεν συνηθίζεται οι βυζαντινοί καλλιτέχνες να αποδίδουν ούτε καν εκφράσεις προσώπου με έντονα συναισθήματα. Αντ' αυτού, η ψυχική οδύνη και το πένθος εκφράζονται με τη στάση του σώματος και τις γενικά ήπιες χειρονομίες. Βλ. Maximos Constas, "Poetry and Painting in the Middle Byzantine Period: A Bilateral Icon from Kastoria and the Stavrotheotokia of Joseph the Hymnographer", στο: Sharon Gerstel (επιμ.), *Viewing Greece: Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout, Brepols 2016, σ. 13-32: 14.

[74] Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecole_cr%C3%A9toise_-_La_d%C3%A9ploration_sur_le_Christ_mort_-_PPP4880_-_Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_la_ville_de_Paris.jpg (τελευταία πρόσβαση: 16.04.2026).

[75] Γεώργιος Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21, 1981, σ. 1-75: 30-31, πιν. 16.

στρέφει το κεφάλι προς τη νεκρή και φέρει το δεξί του χέρι στο πιγούνι, ένας ακόμη Απόστολος ακουμπά το δεξί του χέρι στην παρειά, ενώ σε υψηλότερο επίπεδο ο Ανδρέας με σγουρά και ανακατεμένα μαλλιά φέρει επίσης το δεξί του χέρι στην παρειά.[76]



Εικόνα 16: Τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου, Παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Μαυριώτισσας, Καστοριά[77]
© Εφορία Αρχαιοτήτων Καστοριάς

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι οι εικονογραφικοί τύποι των ανδρών στις σκηνές της Κοίμησης της Θεοτόκου δεν διαφέρουν από αυτούς των παραστάσεων του Επιταφίου Θρήνου, εκτελώντας μειλίχιες και ευπρεπείς χειρονομίες θρήνου. Μία σημαντική παρατήρηση αφορά το ότι στην Κοίμηση οι άνδρες είναι περισσότεροι από τις γυναίκες, χωρίς ωστόσο να διαφοροποιείται ουσιαστικά η συγκρατημένη τους στάση. Αντίθετα, στις παραστάσεις του Επιταφίου Θρήνου, που δείχνουν να απηχούν περισσότερο την αρχαία ταφική εικονογραφία, οι γυναικείες μορφές υπερτερούν αριθμητικά ως κύριοι εκτελεστές του θρήνου, εκφράζοντας εντονότερα το πένθος κοντά στον νεκρό Χριστό, την ώρα που οι άνδρες παραμένουν σε δεύτερο πλάνο, με περιορισμένη εκφραστικότητα.[78] Για τον λόγο αυτό και κατ' αντιστοιχία με την αρχαία ταφική

[76] Συνηθίζεται, σε κάποιες περιπτώσεις, το χέρι που ακουμπά στην παρειά να είναι τυλιγμένο στο ιμάτιο, πράγμα που σε αυτή τη σκηνή παρατηρείται σε ορισμένες ανδρικές μορφές, όπως στον Απόστολο που στέκει δεξιά. Συχνά με τη συγκεκριμένη χειρονομία αποδίδονται και γυναίκες, όπως συμβαίνει με την όρθια γυναικεία μορφή αριστερά σε ένα Δίπτυχο του 14ου αιώνα από τη Μονή Αγίας Αικατερίνης του Σινά, που απεικονίζει σκηνή Αποκαθήλωσης. Βλ. Marka Tomic Duric, "The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The Example at Markov Manastir", *Recueil des travaux de l' Institut d' études byzantines* 49, 2012, σ. 303-331: εικ. 9. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος κατάγεται από αρχαία πρότυπα, όπως είναι η καθιστή γυναικεία μορφή στο κέντρο ενός μελανόμορφου πίνακα του Εξηκία, ο οποίος χρονολογείται στα 540-530 π.Χ., είναι άγνωστης προέλευσης και φυλάσσεται σήμερα στο Βερολίνο, Staatliche Museen, Antikensammlung, αρ. F1813 και F1826K. Βλ. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, ό.π., αρ. 146.22-23· Mommsen, *Exekias*, ό.π., πιν. 15-15A· Μανακίδου, «Συγγενείς εξ αίματος», ό.π., σ. 90-91, εικ. 35· Ντουσιοπούλου, «Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών», ό.π., σ. 221, εικ. 15.

[77] Πηγή: https://greekorthodoxreligioustourism.blogspot.com/2015/03/blog-post_19.html (τελευταία πρόσβαση: 16.04.2026).

[78] Σε αυτόν τον γενικό κανόνα, εξαίρεση αποτελεί μία φορητή εικόνα με σκηνή του Επιταφίου Θρήνου, που χρονολογείται στον 16ο αιώνα, βρίσκεται στην Temple Gallery του Λονδίνου και αποτελεί ένα μοναδικό καλλιτεχνικό έργο χωρίς γνωστό πρότυπο. Στην παράσταση αυτή, ο Νικόδημος υψώνει έντονα το δεξί του χέρι, ενώ και οι τρεις από τις τέσσερις γυναίκες εκτελούν ιδιαίτερα δραματικές χειρονομίες. Βλ. Καλαφάτη, ό.π., σ. 148 και 140, εικ. 1.

εικονογραφία, δεν μπορεί να αποκλειστεί η σκέψη ότι στα δύο ταφικά θέματα που εξετάζονται παραπάνω οι άνδρες δεν τελούν οι ίδιοι τον θρήνο, αλλά τον παρακολουθούν ως ακροατές, εκφράζοντας τη θλίψη τους με ήπιες χειρονομίες και χωρίς τη γυναικεία υπερβολή. Οπωσδήποτε, πάντως, οι άνδρες είναι παρόντες και στις βυζαντινές ταφικές σκηνές και μάλιστα ειδικά στις σκηνές της Κοίμησης της Θεοτόκου υπερβαίνουν αριθμητικά τις γυναίκες.

Ο ρόλος των ανδρών στα σημερινά μοιρολόγια

Περνώντας στα σύγχρονα μοιρολόγια, όπως στην αρχαιότητα και στη βυζαντινή παράδοση τουλάχιστον του Επιταφίου Θρήνου, έτσι και σήμερα, κύριες αρμόδιες για την τέλεση του μοιρολογιού είναι οι γυναίκες. Σε ορισμένες περιοχές της ελληνικής επικράτειας, όπως στη Μακεδονία, στη Θράκη, στη Μέσα Μάνη, στην Κρήτη και στην Κύπρο, συναντάμε ωστόσο και κάποιους άνδρες μοιρολογητές. Ειδικά για τη Μέσα Μάνη αναφέρεται ότι οι άνδρες μοιρολογούσαν σε περιπτώσεις όπου ο θάνατος αποτελούσε ένα εξαιρετικά και πέραν του κανονικού λυπηρό γεγονός για την οικογένεια.[79] Φαίνεται λοιπόν ότι, επειδή οι περιπτώσεις ανδρών μοιρολογητών συναντώνται σε ειδικές συνθήκες και είναι γενικά σπάνιες, απλώς επιβεβαιώνουν τον κανόνα που θέλει τις γυναίκες να είναι κυρίως αρμόδιες για την εκτέλεση του θρηνητικού άσματος.[80]

Υπάρχουν ορισμένες παρατηρήσεις που μπορούν να γίνουν σε σχέση με τα γυναικεία και τα ανδρικά μοιρολόγια της εποχής μας. Κατ' αρχάς, τα μοιρολόγια των γυναικών αναφέρεται ότι βρίσκονται πιο κοντά στην παράδοση, είναι δηλαδή περισσότερο εναρμονισμένα με παραδοσιακά θέματα και μοτίβα, και γι' αυτόν τον λόγο είναι πιο λυρικά. Αντίθετα, τα μοιρολόγια των ανδρών είναι πιο επίσημα, σοβαρά, περιγραφικά και συχνά λιγότερο ποιητικά, περιέχοντας πολλές φορές περισσότερες λόγιες λέξεις και φράσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα ανδρικό μοιρολόι από την Κάρπαθο: «Ήσουν ο πόλος έλξεως και πάντα με τραβούσες».[81] Επίσης, τα ανδρικά μοιρολόγια έχουν χαρακτήρα πιο προσωπικό, πιο υποκειμενικό και ακόμη πιο συγκεκριμένο, ενώ οι γυναίκες μοιρολογούν πιο αντιπροσωπευτικά και γενικά, μιλώντας στον ίδιο θρήνο για περισσότερους από έναν νεκρούς. Τον υποκειμενικό και συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίον εκφράζονται στα μοιρολόγια οι άνδρες διαπιστώνουμε στο ακόλουθο παράδειγμα από την περιοχή της Μέσα Μάνης: «Δεν κλαίτε σπίτια και λιακοί / κατάστημα και μηχανή / πόφυγ' ο νοικοκύρηζα σ' / κι όλα εξερριζώθητα». Ειδικά για τα ανδρικά μοιρολόγια της Μέσα Μάνης αναφέρεται ότι είχαν μελωδία πιο βαριά και μακρόσυρτη από τα γυναικεία και επίσης ότι είχαν τη δύναμη να εμπνεύσουν περισσότερο ψυχικό πόνο, κάνοντας ακόμη και τους πιο σκληρούς να κλαίνε με αναφιλητά.[82]

Τον πιο συγκεκριμένο χαρακτήρα των ανδρικών μοιρολογιών συναντούμε και στην Κρήτη, στις λεγόμενες μοιρολογητικές μαντινάδες, τις οποίες εκτελούν οι άνδρες πάνω από τον τάφο κατά την ταφή αλλά και σε γλέντια, όταν για κάποιο λόγο μνημονεύεται ένας νεκρός. Χαρακτηριστικές είναι οι ακόλουθες μαντινάδες, που επινόησε κάποιος ανωγειανός μοιρολόγος για τον καρδιακό του φίλο, Νίκο Ξυλούρη: «Πέντ' έξε Περαχωριανοί, θα κάμομε παρέα, / Νίκο, αν-ε σου δώσουνε, άδεια πάρε κι έλα» και

[79] Κυριάκος Δ. Κάσσης, *Μοιρολόγια της Μέσα Μάνης: ανέκδοτα κείμενα και άγνωστα ιστορικά μοιρολογιών και οικογενειών*, [χ.ε.], Αθήνα 1979, σ. 43.

[80] Γιάννης Μόμτσιος, *Το ελληνικό μοιρολόγι*, Κώδικας, Αθήνα 1995, σ. 57· Μιχάλης Κ. Κομνηνός, *Τα μοιριολόγια του Καστελλόριζου*, Ιωλκός, Αθήνα 1971, σ. 13, σημ. 6. Μία χαρακτηριστική αναλογία μοιρολογιών εκτελεσμένων – και συντεθειμένων έως έναν βαθμό, λόγω του αυτοσχεδιαστικού τους χαρακτήρα – από γυναίκες και άνδρες της Καρπάθου, που καταγράφηκαν στο πλαίσιο μίας συγκεκριμένης μελέτης, είναι 75 προς 25, αντίστοιχα. Βλ. Μόμτσιος, ό.π., σ. 158.

[81] Μόμτσιος, ό.π., σ. 159.

[82] Κάσσης, ό.π., σ. 44-45.

«Νίκο, το Γιάγκο αν-ε ιδείς, να κάμετε παρέα, / καιρό να σμίξετε πολύ είχετε τελευταία».[83] Όλα τα παραπάνω αφορούν, ωστόσο, επιμέρους στοιχεία σε σχέση με τον τρόπο έκφρασης στα μοιρολόγια, διότι οι διαφορές μεταξύ των γυναικείων και των ανδρικών θρήνων εντοπίζονται μόνο σε αυτό το επίπεδο· κι αυτό, γιατί δεν φαίνεται να υφίσταται κάποια διαφοροποίηση ως προς την κοσμοθεωρία και την αντίληψη σε σχέση με τον θάνατο, καθώς όλα τα μοιρολόγια εκφράζουν συνολικά μία εντυπωσιακά ενιαία σκέψη.[84]

Ακόμη, το σημερινό μοιρολόι είναι δυνατόν να εκτελείται αντιφωνικά με σύμπραξη μίας γυναίκας και ενός άνδρα. Πρόκειται για περιπτώσεις δυωδίας, στις οποίες ο διάλογος μεταξύ των θρηνωδών μπορεί να παίρνει τη μορφή διόρθωσης του στίχου, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα:

Άνδρας: Λένε συχνά πως ο θεός σε σφάλματα δεν πέφτει,
όμως κι αυτός τον έκαμε τον κόσμο τούτο ψεύτη.
Γυναίκα: Έχουν να πούνε ο θεός σε σφάλματα δεν πέφτει,
ενώ αυτός τον ήκαμε τον πάνω κόσμο ψεύτη.

Ακόμη, η αντιφωνία στο μοιρολόι είναι δυνατόν να έχει και τη λειτουργία της αναδιατύπωσης ή της συμπλήρωσης της προηγούμενης φράσης, όπως φαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα:

Γυναίκα: Μανώλη, πού σε βάλανε κατάχαμα στα χιόνια
και σα να μην εκέντησα, δεν ήκαμα σεντόνια.
Άνδρας: Μανώλη, απού σου βάζανε τα ’ματοβουρωμένα,
και ’γω ’χα τα γαμπρίκια σου ακριβοστερεμένα.[85]

Κατά την εκτέλεση του σύγχρονου μοιρολογιού, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι μία πρακτική που μαρτυρείται στην περιοχή της Μέσα Μάνης και απηχεί την αρχαιοελληνική χειρονομία «αποχαιρετισμού» των ανδρών. Ειδικότερα, συνηθίζεται, καθώς οι πενθούντες εισέρχονται στον χώρο της τελετουργίας, να υψώνουν το δεξί τους χέρι φωνάζοντας κάποιον χαιρετισμό σχετικό με τη συγγένειά τους προς τον νεκρό, όπως «αδέλφι» ή «αδέρφι, καφή μου» ή «αδελφούλα μου», «μάνα μου και μανίτσα μου», «αφέντη και αφεντάκι μου», «γιόκα μου και λεβέντη μου» ή «κόρη μου και σουσάνα μου». Η χειρονομία αυτή, σύμφωνα με την εικονογραφία του θρήνου και τις φιλολογικές πηγές της αρχαιότητας, εκτελούταν, όπως έχει αναφερθεί, μόνον από άνδρες. Ωστόσο, στις μέρες μας συνηθίζεται και από γυναίκες και φαίνεται ότι στοχεύει στην υπενθύμιση ενός στοιχειώδους δεσμού αίματος έπειτα από τη διάσπαση του οικογενειακού κυττάρου που έχει προκαλέσει ο θάνατος.[86] Ο συνδυασμός τραγουδιού και χειρονομιών, τόσο στην αρχαιότητα όσο και στις μέρες μας, υπογραμμίζει τον τελετουργικό χαρακτήρα του θρήνου, που αποτελεί, όπως άλλωστε και όλα τα είδη της λαϊκής δημιουργίας, μία αδιαίρετη ενότητα ποίησης, μουσικής και κίνησης.[87]

[83] Γεώργιος Ι. Σμπώκος, «Το ανωγειανό μοιρολόι», στο: Κώστας Δ. Μουτζούρης (επιμ.), *Τα κρητικά μοιρολόγια. Μνήμη Σήφη Κοσόγλου, Χρίστου Μακρή και Οδυσσέα Τσαγκαράκη* (Πρακτικά συνεδρίου, Ανώγεια, 13-15.11.2015), Κέντρο Κρητικής Λογοτεχνίας, Ανώγεια 2016, σ. 145-158.

[84] Guy Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 15-16.

[85] Μόμτσιος, ό.π., σ. 35-36.

[86] Κ. Νάντια Σερεμετάκη, *Η τελευταία λέξη στης Ευρώπης τα Άκρα. Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες*, Πεδίο, Αθήνα 2017, σ. 148-149.

[87] Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι, λόγω των ειδικών κινήσεων του θρηνωδού, το μοιρολόι «χορεύεται». Βλ. Μόμτσιος, ό.π., σ. 55-56.

Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη της αρχαίας εικονογραφίας και των γραπτών πηγών, ιδίως των τραγωδιών, αναδεικνύουν την παρουσία των ανδρών στο τελετουργικό και εκφραστικό πλαίσιο του θρήνου, η οποία ωστόσο είναι λιγότερο συχνή σε σύγκριση με εκείνη των γυναικών. Οι άνδρες εμφανίζονται είτε ως ενεργοί θρηνωδοί, με έντονες και δραματικές χειρονομίες που δηλώνουν δημόσια έκφραση οδύνης,[88] είτε ως πιο συγκρατημένοι ακροατές, συμμετέχοντας σιωπηρά στη συλλογική εμπειρία του πένθους.[89] Στη βυζαντινή εικονογραφία του Επιταφίου Θρήνου και της Κοίμησης της Θεοτόκου, η στάση των ανδρών διαφοροποιείται αισθητά σε σχέση με τα αρχαιότερα πρότυπα, καθώς δεν εμφανίζονται ως ενεργοί θρηνωδοί αλλά ως συγκρατημένοι παρόντες, με ήπιες κινήσεις και ρόλο περισσότερο ακροατή ή μάρτυρα του γεγονότος. Συνολικά, οι χειρονομίες αποδίδονται με μεγαλύτερη ηπιότητα και εσωτερικότητα σε σύγκριση με την αρχαία εικονογραφία, αντανακλώντας μια διαφορετική αισθητική και θεολογική προσέγγιση του θρήνου.

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο ανδρικός θρήνος, από την αρχαιότητα έως τις σύγχρονες λαογραφικές εκφάνσεις του, αποτελεί μια διαρκή αλλά διαφοροποιημένη μορφή συμμετοχής στο συλλογικό πένθος. Από τις αρχαίες εικονογραφικές παραστάσεις και τους πλήρεις θρήνους των αττικών τραγωδιών, όπου οι άνδρες θρηνούν με εγκράτεια και μεγαλείο, έως τη βυζαντινή εικονογραφία του Επιταφίου Θρήνου και της Κοίμησης της Θεοτόκου, όπου η ανδρική μορφή συχνά αποπνέει σιωπηλή δύναμη και αξιοπρέπεια και, τέλος, στα σύγχρονα μοιρολόγια, όπου οι άνδρες εκφράζονται με λόγο λιτό, μελωδικά και τελετουργικά, αναδεικνύεται μια αισθητική του θρήνου διαφορετική από εκείνη των γυναικών. Ο ανδρικός θρήνος δεν στερείται συναισθήματος, το εκφράζει ωστόσο μέσα από μια μορφή ελέγχου, σοβαρότητας και κοινωνικής ευπρέπειας, σύμφωνης με την αντίληψη περί της ανδρικής φύσης σε κάθε εποχή. Έτσι, μέσα από τη διαχρονική του πορεία, ο θρήνος των ανδρών καθίσταται όχι απλώς πράξη πένθους αλλά και αντανάκλαση της πολιτισμικής πρόσληψης του ανδρισμού απέναντι στον θάνατο.

[88] Εκτός από την εικονογραφία του θρήνου, όπου συναντώνται περιπτώσεις ανδρών που εκτελούν τις τυπικές θρηνητικές χειρονομίες, στις τραγωδίες σώζονται ακόμη και χωρία, όπου οι άνδρες δείχνουν να θρηνούν με ιδιαίτερα έντονο τρόπο, εκτελώντας παράλληλα κάποιες από τις υπερβολές των γυναικών. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα χωρίο από την *Ελένη* του Ευριπίδη, όπου αναφέρεται: «Και οι Έλληνες με βόγγους και κραυγές / θρηνολόγησαν και χτύπησαν / με τα χέρια το κεφάλι / και με τα νύχια τους ξέσκισαν / τα τρυφερά τους μάγουλα ματώνοντάς τα» (στ. 370-374).

[89] Σε αντίθεση με τους εκτελεστές, η περίπτωση των ακροατών έχει μελετηθεί εικονογραφικά και ιδιαίτερα όπου αυτοί δεν φαίνεται να παρευρίσκονται απλώς στη σκηνή, αλλά να συγκινούνται από την εκτελούμενη μουσική μέσα σε κλίμα υποβλητικό. Χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις του Ορφέα, ο οποίος θεωρούταν ότι μπορούσε ακόμη και να μαγέψει τους ακροατές με τη μουσική του. Βλ. Tilmann Seebass, «Μουσική που δεν απεικονίζεται. Τρόποι μουσικής αναπαράστασης στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία», στο: Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Ελληνικά μουσικά όργανα. Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες* (2000 π.Χ. – 2000 μ.Χ.), Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, Θεσσαλονίκη 2012, σ. 41-49: 48, εικ. ΙΙΙ.13· Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά, «Εικόνες μουσικής στην αρχαία ελληνική τέχνη», στο: Γουλάκη-Βουτυρά (επιμ.), *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σ. 51-75: 66.

Μαρτυρίες για τον διατονικό χαρακτήρα των Δευτέρων ήχων στην παλαιά βυζαντινή μουσική

Ιωάννης Αρβανίτης

Το πρόβλημα των διαστημάτων εν γένει και ειδικότερα των χρωματικών διαστημάτων (δηλαδή της παρουσίας στις κλίμακες διαστημάτων μεγαλύτερων του τόνου) στο *παλαιό* βυζαντινό μέλος υπήρξε και συνεχίζει να είναι ένα από τα πιο ακανθώδη ζητήματα σχετικά με τη μουσική μορφή του και την ερμηνεία του. Η προφορική και γραπτή παράδοση του σημερινού βυζαντινού μέλους, το οποίο στις περισσότερες περιπτώσεις είναι απόγονος των παλαιότερων μορφών του, περιλαμβάνει μια μεγάλη ποικιλία μουσικών διαστημάτων, ανάμεσα σε αυτά και μεγαλύτερων του τόνου (υπερμείζονες τόνοι, τριημιτόνια), τα οποία καλούνται εξ ορισμού «χρωματικά». Από την άλλη, οι έρευνες των δυτικών ερευνητών πάνω στην *παλαιά* μορφή του βυζαντινού μέλους κατέληξαν σε ένα διατονικό τονικό σύστημα (με τόνους και ημιτόνια). Αυτό το τονικό σύστημα της παλαιάς βυζαντινής μουσικής απέκτησε και μια λογική και συνεπή τεκμηρίωση (με κάποιους λογικούς συλλογισμούς και ενδείξεις μέσα από τα παλαιά θεωρητικά κείμενα και τα παλαιά μέλη) από τον Oliver Strunk, στο άρθρο του "The tonal system of Byzantine Music" (1942).[1] Πρόκειται για ένα καθαρά διατονικό σύστημα και μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα «πυθαγορικό» διατονικό τονικό σύστημα.

Οι έλληνες ψάλτες και ερευνητές αντιτάχθηκαν σθεναρά σε μια τέτοια θεωρία που κατέστρεφε την εικόνα που είχαν σχηματίσει για το βυζαντινό μέλος, το οποίο, όπως υπέθεταν, σχεδόν ποτέ δεν άλλαξε και παρέμεινε το ίδιο μέχρι σήμερα από τις παλιές «ημέρες δόξης».[2] Σχετικά με τους δυτικούς ερευνητές, τώρα, και κάτω από την «πίεση», τρόπον τινά, των Ελλήνων, αυτή η κατάσταση άλλαξε λίγο τις τελευταίες λίγες δεκαετίες. Μερικοί (δυο-τρεις) δυτικοί ερευνητές άρχισαν να ερευνούν και λίγο-πολύ να αποδέχονται τη δυνατότητα των χρωματικών κλιμάκων – οι οποίες εντοπίζονται κυρίως στους ήχους Β΄ και πλάγιο Β΄ – μέσα από διάφορα επιχειρήματα, προερχόμενα από τα μουσικά χειρόγραφα και τις θεωρητικές πραγματείες. Ο Jørgen Raasted ήταν ο πρώτος που ερεύνησε την δυνατότητα των χρωματικών διαστημάτων (αυξημένων τόνων, τριημιτονίων) στο παλαιό βυζαντινό μέλος, σε μια προσπάθεια να έρθει πλησιέστερα στις απόψεις των ελλήνων ερευνητών και στην ισχύουσα προφορική παράδοση.[3] Συνέχισε επίσης τις έρευνες προηγούμενων ερευνητών πάνω στις λεγόμενες «λανθασμένες μαρτυρίες» ή, ειδικότερα, στις θεωρούμενες (από τους έλληνες ερευνητές) ως «χρωματικές» ενδιάμεσες μαρτυρίες του Μέσου Β΄ και του Β΄ (βλ. παρακάτω) σε μέλη (κυρίως στιχηρά) μελοποιημένα σε σίγουρα διατονικούς ήχους, όπως ο Δ΄ και ο πλ. Δ΄, ερχόμενος έτσι πλησιέστερα στις απόψεις και την επιχειρηματολογία ελλήνων ερευνητών, όπως ο Σίμων

[1] Oliver Strunk, "The tonal system of Byzantine Music", *The Musical Quarterly* 28/2, 1942, σ. 190-204.

[2] Ενδεικτικώς: Σίμων Ι. Καράς, *Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν*, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήναι 1970· George Amargianakis, "An Analysis of Stichera in the Deuteros Modes", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 22-23, 1977, σ. 1-263· Γρηγόριος Θ. Στάθης, «Η εξήγηση της Ψαλτικής Τέχνης», *Θεολογία* 58/2, 1987, σ. 337-371.

[3] Ενδεικτικώς: Jørgen Raasted, "Chromaticism in Medieval and Post-Medieval Byzantine Chant: A New Approach to an Old Problem", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 53, 1986, σ. 15-36· Jørgen Raasted, "Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the Monumenta Musicae Byzantinae", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin* 54, 1987, σ. 13-38.

Καράς, ο Γεώργιος Αμαργιανάκης και ο Γρηγόριος Στάθης. Από την άλλη, η αυστριακή ερευνήτρια Gerda Wolfram επεξέτεινε τις έρευνες στο ζήτημα των Φθορών,[4] δηλαδή εκείνων των σημαδιών της βυζαντινής σημειογραφίας που θεωρείται ότι περιγράφουν αλλαγές στα διαστήματα ενός ήχου, «μετατροπίες», καταλήγοντας σε ένα μάλλον διατονικό τονικό σύστημα με περισσότερο ή λιγότερο *τοπικές* αλλαγές και *προσωρινές* μεταβάσεις σε κλίμακες με χρωματικά διαστήματα, που περιγράφονται, κατ' αυτήν, στις σημειογραφίες μέσω αυτών των σημαδιών των Φθορών.[5] Έτσι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, η ύπαρξη των χρωματικών κλιμάκων στο παλαιό βυζαντινό μέλος φαινόταν να είναι αποδεκτή τόσο από τους δυτικούς όσο και από τους έλληνες ερευνητές.

Προσωπικά, παρ' όλο που ξεκίνησα τις έρευνές μου θεωρώντας ότι το χρωματικό γένος υπήρχε ανέκαθεν, μέσα από μια βαθύτερη γνωριμία και έρευνα του παλαιού βυζαντινού μέλους κατέληξα[6] στο ότι η επιχειρηματολογία των παραπάνω ερευνητών, δυτικών και Ελλήνων, δεν ήταν πια αρκετά ισχυρή ώστε να με πείσει για την ύπαρξη των χρωματικών κλιμάκων την παλαιά εποχή ή, αν τέτοιες κλίμακες υπήρχαν, για την εφαρμογή τους στα μέλη με τον τρόπο που αυτοί οι ερευνητές περιγράφουν. Με άλλα λόγια, πιστεύω πλέον ότι πρέπει να μιλήσουμε υπέρ ενός αρχικά διατονικού (πυθαγορικού) τονικού συστήματος και για την πιθανή εισαγωγή χρωματικών κλιμάκων μέσω του παπαδικού-καλοφωνικού μέλους (από τα τέλη του 13ου και τις αρχές του 14ου αιώνα) ή μέσω της (νεότερης;) μουσικής πράξης που δημιούργησε μια *musica ficta*, η οποία κατέληξε σε διαστήματα μεγαλύτερα του τόνου για την περίπτωση των Δευτέρων ήχων. Θα παρουσιάσω, λοιπόν, τα κύρια επιχειρήματα των δυτικών ή ελλήνων ερευνητών υπέρ των χρωματικών κλιμάκων και θα αποδείξω ότι αυτά δεν ισχύουν.

Τα κύρια αυτά επιχειρήματα είναι τα ακόλουθα:

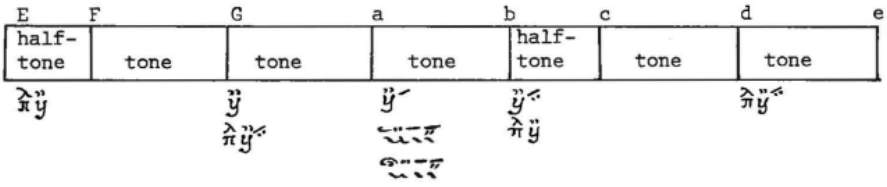
α) Η *μαρτυρία* του Μέσου Β΄, δηλαδή ενός ήχου που βρίσκεται δύο φωνές χαμηλότερα από τη βάση του Β΄ ήχου. Η μαρτυρία αυτή έχει όμοια μορφή με την μαρτυρία του Κυρίου Β΄ και του πλαγίου Β΄ (βλ. Εικόνα 1), χρησιμοποιεί δηλαδή το ίδιο γράμμα (u = β) και τις δύο μικρές Αποστρόφους. Επειδή οι μαρτυρίες του Κυρίου Β΄ και του πλαγίου Β΄ (στο σι και στο Μι, αντίστοιχα) δείχνουν ένα ημιτόνιο πάνω από τον φθόγγο στον οποίο αντιστοιχούν, θεωρήθηκε ότι και η μαρτυρία του Μέσου Β΄ θα έπρεπε να δείχνει ένα τέτοιο ημιτόνιο μεταξύ του Σολ και του λα. Η μορφή των ίδιων των μελών υποδείκνυε ένα Σολ-δίεση έναντι ενός Λα-ύφεση. Αυτό καταλήγει, φυσικά, σε μία κλίμακα με δύο

[4] Ενδεικτικώς: Gerda Wolfram, "Modulationszeichen in der paläobyzantinischen Notation", στο: Alberto Doda (επιμ.), *Studi di musica bizantina, in onore di Giovanni Marzi*, Libreria musicale italiana (Studi e testi musicali, nuova serie, vol. 6), Lucca 1995, σ. 33-44· Gerda Wolfram, "Die *Phthorai* der paläobyzantinischen Notationen", στο: Jørgen Raasted & Christian Troelsgård (επιμ.), *Palaeobyzantine Notations: A Reconsideration of the Source Material*, A. A. Bredius Foundation, Hernen 1995, σ. 119-130.

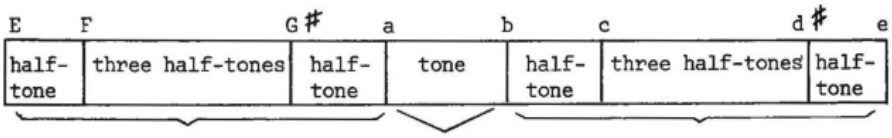
[5] Όταν οι δυτικοί ερευνητές αναφέρονται σε «διατονικό σύστημα», εξακολουθούν να εννοούν ένα πυθαγορικό σύστημα· δεν φαίνεται να τους έχει απασχολήσει το σημερινό διατονικό σύστημα που περιλαμβάνει τόνους μείζονες, ελάσσονες και ελάχιστους (ή και ημιτόνια στο σκληρό διάτονο). Με βάση το πυθαγορικό σύστημα μιλάνε πολλές φορές για το ζήτημα των χρωματικών διαστημάτων και νεώτεροι εν Ελλάδι ερευνητές, όπως η Μαρία Αλεξάνδρου, η οποία ενστερνίζεται την επιχειρηματολογία των δυτικών και ελλήνων μελετητών σχετικά με την ένδειξη χρωματικότητας μέσω της μορφής της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ που αναφέρουμε παρακάτω (Μαρία Αλεξάνδρου, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις*, Κάλλιπος, Αθήνα 2017, κεφάλαια 8-9).

[6] Σχετικές ανακοινώσεις παρουσίασα ήδη το 2002 στο Leuven του Βελγίου, για το θέμα των «χρωματικών» μαρτυριών και των Φθορών, και το 2004 στο Lilafüred της Ουγγαρίας, για τα παλαιά διατονικά διαστήματα και μια υπόθεση για την μετάβαση απ' αυτά στα σημερινά διατονικά και χρωματικά. Οι ανακοινώσεις αυτές παραμένουν ανέκδοτες. Όμως, στην διδακτορική μου διατριβή, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας* (Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2010), παρουσίασα ένα μικρό μέρος της επιχειρηματολογίας μου. Δυστυχώς, ούτε καν τα στοιχεία – αν όχι τα συμπεράσματά μου – δεν έχουν περιληφθεί σε συζητήσεις ή σε αναφορές για τα διαστήματα.

διαστήματα μεγαλύτερα του τόνου, δηλαδή σε μία χρωματική κλίμακα: Μι – Φα – Σολ-δίεση – λα – σι – ντο – ρε-δίεση – μι (βλ. Εικόνα 2). Αυτή είναι λίγο-πολύ η σύγχρονη κλίμακα των Δευτέρων ήχων.[7]

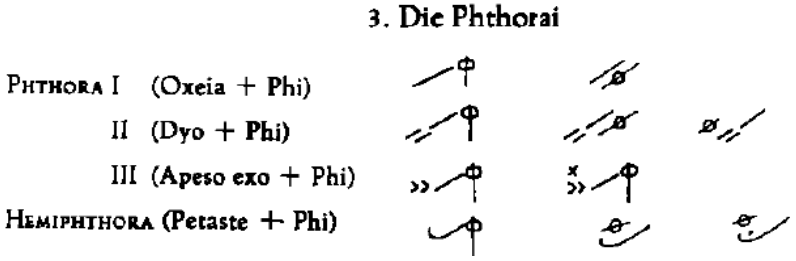


Εικόνα 1 (Amargianakis, ό.π., σ. 100)



Εικόνα 2 (Amargianakis, ό.π., σ. 101)

β) Η παρουσία του σημαδιού της *Φθοράς* σε παλαιοβυζαντινά χειρόγραφα. Αυτό το σημάδι θεωρήθηκε (από την Worfram) ότι θα μπορούσε επίσης να δείχνει τουλάχιστον μία λίγο-πολύ *τοπική* μετάβαση σε μια χρωματική κλίμακα, ενώ η κύρια κλίμακα του μέλους παρέμενε διατονική.[8] Ανάλογη θεωρήθηκε και η σημασία του άλλου φθορικού σημαδιού, του *Ημιφθόρου*, που παρουσιάζεται σπανιότερα. Για άλλους, τα σημάδια αυτά (βλ. Εικόνα 3) μπορεί να θεωρήθηκαν ακόμη και ένδειξη πλήρους χρωματικότητος των Δευτέρων ήχων.



Εικόνα 3[9]

Οι μαρτυρίες

Πριν αποφανθούμε για την ορθότητα του επιχειρήματος που στηρίζεται στην μαρτυρία του Μέσου Β΄, πρέπει να δούμε, έστω εν συντομία, ποιά ήταν η σημασία των μαρτυριών και ο ρόλος τους την παλαιά εποχή και ειδικότερα στην μεσοβυζαντινή

[7] Τα διαστήματα είναι έτσι χονδρικά. Εδώ δεν γίνεται διάκριση μεταξύ των λεγομένων *μαλακών* και των *σκληρών* χρωματικών διαστημάτων που ψάλλονται σήμερα. Αυτό θα μπορούσε να έχει κάποια σημασία μόνο για την επιχειρηματολογία μου όσον αφορά τη σημασία της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ και θα μπορούσε πιθανόν να λύσει ένα πρόβλημα, αλλά στην πραγματικότητα δεν το λύνει.

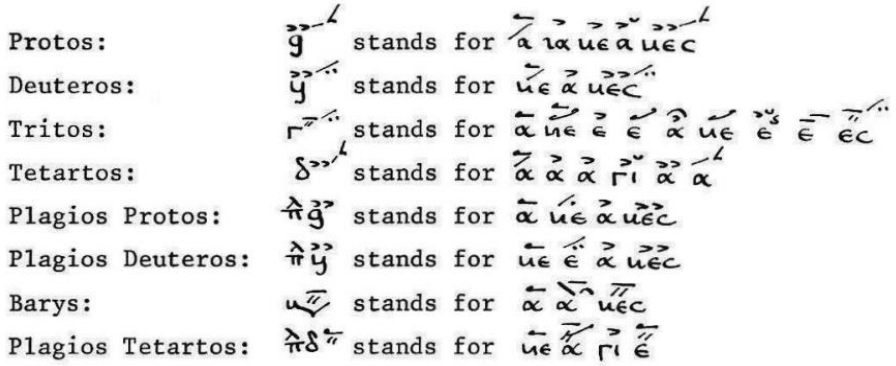
[8] Αναφέρω εδώ κυρίως τα συμπεράσματα της G. Wolfram, διότι αυτή κυρίως ασχολήθηκε με το θέμα των Φθορών. Από την πλευρά των Ελλήνων δεν υπάρχει σχετική έρευνα, πέρα από γενικές αναφορές ή συγχύσεις των παλαιοβυζαντινών αυτών σημαδιών με τα νεότερα (από τον 14ο αιώνα κ.εξ.) φθορικά σημάδια, σε μια περιγραφή του φαινομένου της Φθοράς που αναμειγνύει χωρίς διάκριση όλες τις εποχές.

[9] Constantin Floros, *Universale Neumenkunde*, Bärenreiter, Kassel 1970, Band 1: *Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation; Das modale System der byzantinischen Kirchenmusik; Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchendichtung*, σ. 294.

σημειογραφία,[10] μιας και η επίμαχη μαρτυρία του Μέσου Β΄ είναι η μορφή που αυτή απέκτησε στην μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Επίσης, οι μαρτυρίες είναι συχνότερες στην μεσοβυζαντινή σημειογραφία και μάλιστα στα στιχηρά και όχι στους ειρμούς.

1. Υπάρχουν οι *αρχικές* και οι *ενδιάμεσες* μαρτυρίες. Οι αρχικές αναφέρονται βέβαια στο μέλος που ακολουθεί και στον «ήχο» – «μελωδικό τύπο» του μέλους. Οι ενδιάμεσες, σε αντίθεση με τις σημερινές μαρτυρίες, αναφέρονται συνήθως στο μέλος της *επόμενης* φράσης (αναλυτικότερα, αμέσως παρακάτω).

2. Οι μαρτυρίες είναι *συντομογραφίες απηχημάτων*, όπως αυτά γράφονται στην μεσοβυζαντινή σημειογραφία, και συντίθενται από ένα γράμμα (α, β, γ, πλ. α κ.λπ.) και τα τελευταία φωνητικά σημάδια του απηχήματος. Τα συνηθέστερα απηχήματα και οι προκύπτουσες από αυτά μαρτυρίες είναι τα εξής:

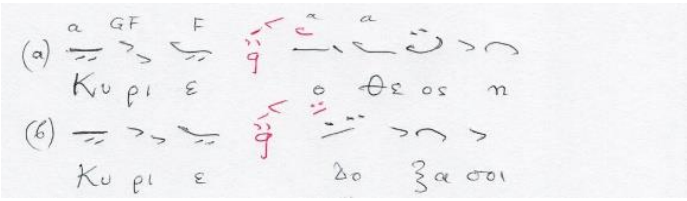


Εικόνα 4 (Raasted, *Intonation Formulas*…, ό.π., σ. 8)

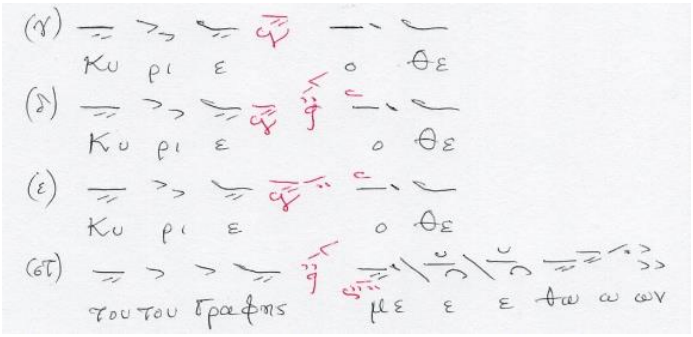
Ως συντομογραφίες απηχημάτων, ψάλλονταν στην αρχή του μέλους. Σύμφωνα με τεκμήρια που παρέχει ο Raasted, και οι ενδιάμεσες μαρτυρίες μπορούσαν να ψαλούν ενδιαμέσως στο μέλος ως αντίστοιχα απηχήματα. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι κάποιες φορές αντί των μαρτυριών γράφονται ολόκληρα τα απηχήματα, είτε στην αρχή είτε ενδιαμέσως (βλ. π.χ. το στιχηρό *Την ψυχωφελή πληρώσαντες*, στο: Raasted, *Intonation Formulas*…, Παράδειγμα 6, όπου, επί πλέον, αντί απηχημάτων και μαρτυριών χρησιμοποιούνται και λέξεις όπως «ψάλατε» κ.λπ.).

3. Ας έρθουμε τώρα στις *ενδιάμεσες* μαρτυρίες.

α) Τούτες αναφέρονται συνήθως στην επόμενη φράση, δείχνοντας τον ήχο του πρώτου φθόγγου της ή κάποιον γειτονικό. Π.χ. αν σε ένα στιχηρό Α΄ ή πλ. Α΄ μετά από μια κατάληξη στον Βαρύ η επόμενη φράση αρχίζει από την βάση του Έξω Α΄ ή από τον γειτονικό Β΄, γράφεται η μαρτυρία του Έξω Α΄ και όχι του Βαρέος (βλ. Εικόνα 5: α και β). Αν η επόμενη φράση αρχίζει από Ίσον, γράφεται συνήθως η μαρτυρία του ήχου όπου κατέληξε η προηγούμενη φράση – κυρίου, αν ο τελευταίος φθόγγος της ήταν ανάβαση, ή πλαγίου, αν ήταν κατάβαση. Μπορεί όμως να ακολουθείτο και ένα άλλο κριτήριο που αφορά στην επόμενη φράση (βλ. παρακάτω).



[10] Χάριν οικονομίας χώρου, τα αναφέρω εδώ πολύ συνοπτικά. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. το βιβλίο του Jørgen Raasted, *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*, Monumenta Musicae Byzantinae (Subsidia VII), Copenhagen 1966.



Εικόνα 5

β) Καμιά φορά, αν και είναι πιο σπάνιο, μπορεί να γραφεί η μαρτυρία της κατάληξης της προηγούμενης φράσης (κι όταν η επόμενη φράση δεν αρχίζει με Ίσον)· βλ. Εικόνα 5: γ.

γ) Όπως έχω παρατηρήσει, μπορεί καμιά φορά να συνδυαστούν η κατάληξη της προηγούμενης φράσης και η αρχή της επόμενης, είτε με δύο μαρτυρίες, μία για την προηγούμενη και μία για την επόμενη (βλ. Εικόνα 5: δ), είτε, αν αυτό είναι δυνατόν, συνδυασμένες σε μία μαρτυρία (βλ. Εικόνα 5: ε – εδώ Βαρύς δίφωνος = Α΄).

δ) Μπορούν να βρεθούν και διπλές μαρτυρίες. Εκτός από την περίπτωση που αναφέρθηκε παραπάνω, η συνύπαρξη δύο μαρτυριών μπορεί να δηλώνει είτε την διπλοπαραλλαγή, όπως π.χ. Δ΄ και πλ. Α΄ ή Α΄ και Β΄ σε στιχηρά Δ΄ ήχου, είτε κάποιον φθορισμό, δηλαδή την εσκεμμένη παρεμβολή άλλου ήχου από βάση που δεν προβλέπεται από την συνήθη διπλοπαραλλαγή· ένα τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζεται στο τέλος του Ζ΄ Εωθινού (βλ. Εικόνα 5: στ – στη βάση του Α΄ γίνεται Β΄).

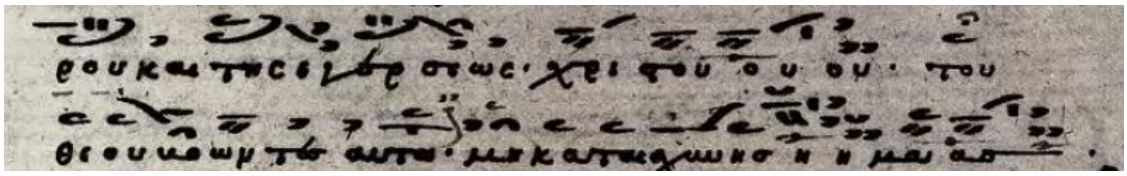
ε) Αν και υπάρχει μια γενική συμφωνία όσον αφορά τη γραφή των μαρτυριών, οι διάφοροι γραφείς μπορεί να μην συμφωνούν πάντα στον αριθμό των μαρτυριών που θα βάλουν σε ένα συγκεκριμένο μέλος: μπορεί κάποιοι να μην βάλουν μαρτυρία σε ένα σημείο όπου άλλοι βάζουν. Επίσης, οι διάφοροι γραφείς μπορεί να μην συμφωνούν μεταξύ τους στο ποιά ακριβώς μαρτυρία θα καταγράψουν. Ήδη είδαμε διάφορους παράγοντες που μπορούν να οδηγήσουν στη μία ή την άλλη (ισοδύναμη, φυσικά) μαρτυρία. Θα πρέπει να θυμίσουμε επίσης ότι Στιχηράριο και Ειρμολόγιο ήταν παλιά το ίδιο μέλος στην ουσία – με το σύνολο των Θέσεων του Ειρμολογίου να αποτελεί ουσιαστικά υποσύνολο των Θέσεων του Στιχηραρίου – και ότι στο Ειρμολόγιο δεν συνηθίζονται οι ενδιάμεσες μαρτυρίες: δεν είναι εντελώς απούσες, αλλά είναι σπάνιες. Όλα αυτά τα στοιχεία, η παρουσία ή η απουσία μαρτυριών είτε οι διάφορες μαρτυρίες που μπαίνουν σε ένα συγκεκριμένο σημείο ενός συγκεκριμένου μέλους, έχουν την σημασία τους για την κατανόηση του ρόλου των μαρτυριών αλλά και, περαιτέρω, για θέματα διαστημάτων και κλιμάκων των ήχων.

Μια νέα ιδέα για τις μαρτυρίες

Αυτά είναι λίγο-πολύ γνωστά – αν όχι όλα όσα περιέγραψα, τουλάχιστον κατά το μεγαλύτερο μέρος τους. Ωστόσο, φαίνεται ότι καμιά φορά λησμονούνται εν μέρει κατά την μελέτη του φαινομένου του χρωματισμού. Αυτό όμως που ανακάλυψα και αποτελεί ένα νέο σημαντικό στοιχείο που φωτίζει ακόμη περισσότερο την σημασία των μαρτυριών και έχει περαιτέρω συνέπειες είναι το εξής:

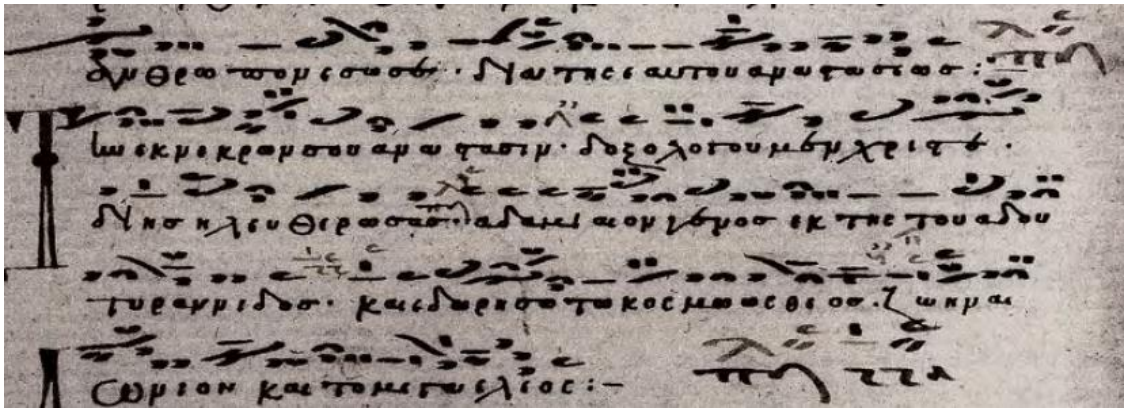
Η μαρτυρία δεν αναφέρεται απλώς στον πρώτο *φθόγγο* της επόμενης φράσης αλλά στο *μελωδικό προφίλ*, στην μελωδική κίνηση των πρώτων τουλάχιστον φθόγγων της επόμενης φράσης, ανεξάρτητα από το πού αυτή θα καταλήξει· «προοιωνίζεται» δηλαδή (ιδίως αν ψαλεί και το αντίστοιχο απήχημα) όλη την αρχή της επόμενης φράσης. Αυτό μπορεί να φανεί και στις περιπτώσεις όπου η επόμενη φράση αρχίζει από έναν φθόγγο διαφορετικό από τον φθόγγο της κατάληξης της προηγούμενης φράσης, είναι όμως

ιδιαίτερα φανερό – και άκρως χρήσιμο για την παρούσα μελέτη – στις περιπτώσεις όπου η επόμενη φράση αρχίζει με Ίσον, δηλαδή από τον φθόγγο κατάληξης της προηγούμενης φράσης. Βρίσκουμε, λοιπόν, σε τέτοιες περιπτώσεις να γράφεται στα μέλη π.χ. μαρτυρία πλ. Α΄, όταν η επόμενη φράση κινείται σε φθόγγους χαμηλούς, λίγο πάνω ή λίγο κάτω από την βάση του πλ. Α΄, αλλά μαρτυρία Έσω Α΄ (που αντιστοιχεί και σε άλλο απήχημα), όταν η επόμενη φράση ξεκινάει μεν από την βάση του πλαγίου Α΄, ανεβαίνει όμως, βηματικά ή κατευθείαν, στην βάση του Έξω Α΄:



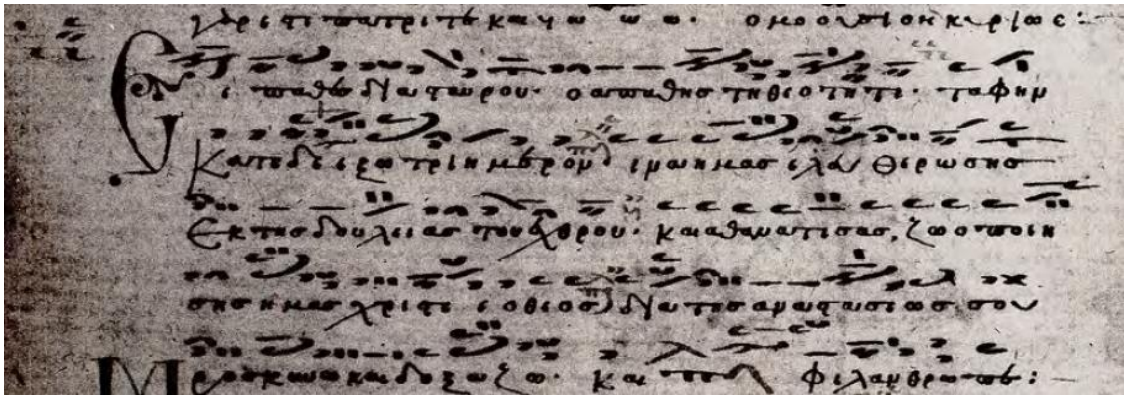
Εικόνα 6 (κώδικας Α 139,[11] φ. 180α)

Με την ίδια λογική, βρίσκουμε αντί της μαρτυρίας πλ. Δ΄ την μαρτυρία Έσω Δ΄, όταν η επόμενη φράση, αφού «πατήσει» την βάση του πλ. Δ΄, ανεβαίνει, βηματικά ή απευθείας, στην βάση του Δ΄:



Εικόνα 7 (κώδικας Α 139, φ. 295β)

Επίσης – ιδιαίτερα σημαντικό και κρίσιμο για την παρούσα μελέτη – αντί μαρτυρίας πλ. Δ΄, βρίσκουμε πολλές φορές (το φαινόμενο είναι συχνότατο) την επίμαχη μαρτυρία του Μέσου Β΄, όταν η επόμενη φράση αρχίζει μεν από την βάση του πλ. Δ΄, κινείται όμως στην αρχή μέσα στη διφωνία μεταξύ πλ. Δ΄ και Β΄:



Εικόνα 8 (κώδικας Α 139, φ. 297β)

[11] *Sticherarium Ambrosianum: Codex Bibliothecae Ambrosianae A 139 sup., phototypice depictus*, επιμ. Lidia Perria & Jørgen Raasted, Monumenta Musicae Byzantinae (Facsimiles XI, Pars Principalis), Munksgaard, Copenhagen 1992.

Εννοείται, βέβαια, ότι κάποιος γραφέας μπορεί να μην έχει ακολουθήσει αυτή την λογική σε ένα μέλος και να έχει τοποθετήσει μια μαρτυρία έχοντας στον νου του μόνο τον κοινό φθόγγο των δύο φράσεων και όχι την πορεία της επόμενης φράσης. Είναι κι αυτό κάτι που πρέπει να το έχουμε υπόψη μας.

Το σημαντικό όμως είναι ότι αυτή η λογική μπορεί να ακολουθηθεί καμιά φορά και για αρχικές μαρτυρίες, καταλήγοντας σε *διαφορετικό χαρακτηρισμό ήχου* για *όλο* το κομμάτι.[12]

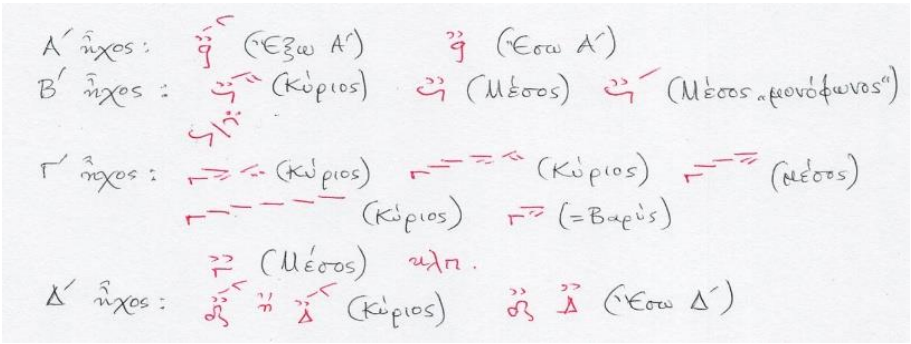
Ας έλθουμε τώρα στην αναίρεση των επιχειρημάτων υπέρ της χρωματικότητας των Δευτέρων ήχων και του ισχυρισμού ότι αυτή αποδεικνύεται μέσω των μαρτυριών και των φθορών.

Η μαρτυρία του Μέσου Β΄ (ως ενδιάμεση)

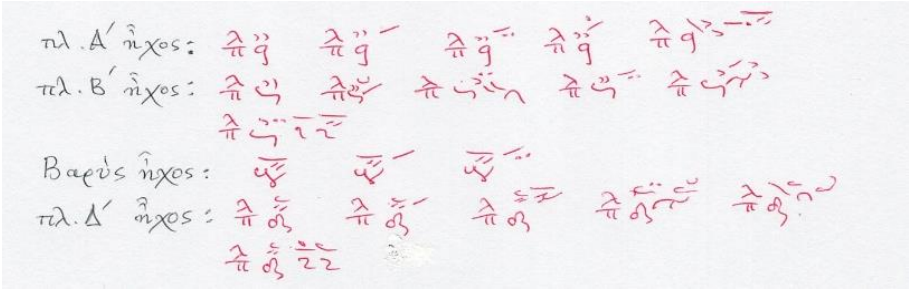
1. Η μορφή

Όπως είπαμε, η μορφή της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ υπήρξε (και αποτελεί ακόμη για κάποιους) επιχείρημα υπέρ της χρωματικότητας των διαστημάτων. Τα στοιχεία που τονίζονται είναι είτε η *παρουσία του γράμματος Β*, όπως και στις μαρτυρίες του πλαγίου και του Κυρίου Β΄, είτε επίσης οι *δύο μικρές Απόστροφοι*. Θα πρέπει όμως να υπενθυμίσουμε ότι οι μαρτυρίες είναι συντομογραφίες απηχημάτων και, υπό μία έννοια, η *μορφή* τους δεν έχει σχέση με λεπτομέρειες των διαστημάτων τους· δηλαδή, το απήχημα του Μέσου Β΄ *νεανες* δίνει την ίδια μαρτυρία είτε ψαλεί διατονικά είτε χρωματικά· επίσης, μία μαρτυρία Μέσου Β΄ μπορεί να δείξει τη σχετική πορεία της επόμενης φράσης είτε τα διαστήματα είναι διατονικά είτε χρωματικά. Επομένως, από μόνη της η μορφή της μαρτυρίας αυτής δεν μπορεί να θεωρηθεί αποδεικτικό στοιχείο χρωματικότητας.

Η επιχειρηματολογία για την χρωματικότητα της μαρτυρίας αυτής έχει βασισθεί, όπως ήδη αναφέραμε, είτε στην χρήση του γράμματος Β σ' αυτήν είτε στον συνδυασμό της με τις Δύο Αποστρόφους. Αν θεωρήσουμε το γράμμα Β ως κάτι σημαντικό, θα πρέπει να πούμε ότι υπάρχουν πολλές άλλες μαρτυρίες των ήχων που, στο πλαίσιο του εκάστοτε ήχου, χρησιμοποιούν το ίδιο γράμμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δείχνουν τα ίδια ή ανάλογα διαστήματα γύρω από τον φθόγγο που παριστάνουν:

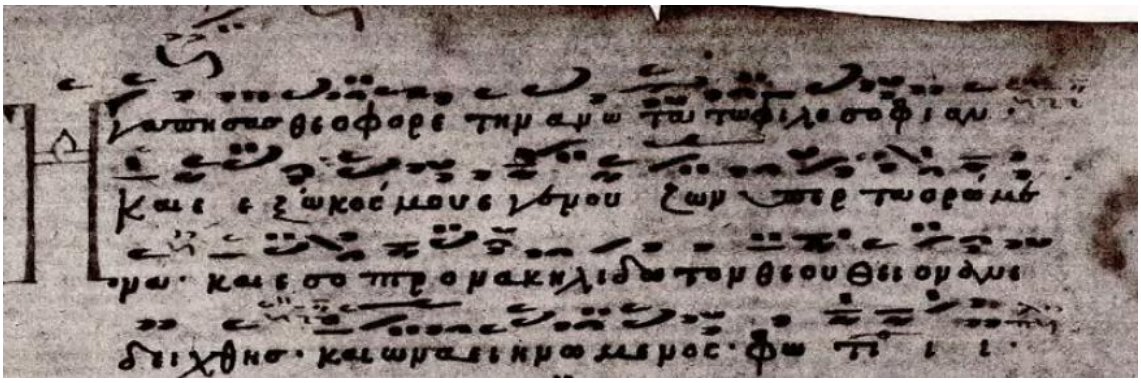


[12] Ο διπλός χαρακτηρισμός ήχου δεν συναντάται συνήθως στο Στιχηράριο ή το Ειρμολόγιο, μπορεί όμως να βρεθεί μεταξύ Β΄ και πλ. Β΄ ήχου ή νενανω, με διάφορες μορφές, ανάλογα με το πώς αρχίζει ένα συγκεκριμένο μέλος στο κάθε χειρόγραφο: βλ. π.χ. το στιχηρό της Κυριακής μετά τα Χριστούγεννα *Ιερέων μνήμη* στα χειρόγραφα Α και D ή το *Θεία χάρις απηώρητο*. Το φαινόμενο είναι συχνότερο σε μέλη του Ασματικού (ίσως και του Ψαλτικού) και της Παπαδικής: βλ. π.χ. τον χαρακτηρισμό πλ. Α΄ ή Μέσος Γ΄ για το *Όσοι εις Χριστόν* του Ασματικού. Βλ. επίσης άλλα παραδείγματα, χρήσιμα για την εδώ μελέτη μας, παρακάτω.



Εικόνα 9

Φυσικώ τω λόγω, βέβαια, οι μαρτυρίες ενός ήχου, ως προερχόμενες από το ίδιο βασικό απήχημα, θα έχουν κοινά και περισσότερα στοιχεία (φωνητικά σημάδια). Και η μαρτυρία του Μέσου Β΄, λοιπόν, ως προερχόμενη από το απήχημα του Κυρίου Β΄, δεν θα μπορούσε να έχει άλλη μορφή. Από το ίδιο επίσης απήχημα προέρχεται και μία μαρτυρία *Μέσου Β΄ μονοφώνου*[13] (βλ. την Εικόνα 9 παραπάνω), μαρτυρία που δεν έχει αναφερθεί μέχρι σήμερα στις μελέτες και που καταρρίπτει το επιχείρημα που έχει διατυπωθεί για την σημασία του Β στις μαρτυρίες των Δευτέρων ήχων· διότι, με βάση την λογική του επιχειρήματος αυτού, θα έπρεπε και αυτή η μαρτυρία να υπονοεί ένα ημιτόνιο (λα – σι-ύφεση) πάνω από τον φθόγγο που δηλώνει (το λα), πράγμα που ασφαλώς δεν συμβαίνει.



Εικόνα 10 (κώδικας Α 139, φ. 4α)

Θα πρέπει να πούμε, λοιπόν, ότι η *μορφή* της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ δεν μπορεί να μας δείξει κάτι για τα διαστήματα· το να πιστέψουμε ότι μπορεί είναι μάλλον προβολή του σημερινού τρόπου του σκέπτεσθαι για τις μαρτυρίες. Οι μαρτυρίες σχετίζονται, ασφαλώς, με τα διαστήματα, πολλά πράγματα όμως που αφορούν τις μαρτυρίες είναι σήμερα αρκετά διαφορετικά απ᾽ ό,τι ήταν την παλαιά εποχή.

2. Η χρήση στα χειρόγραφα

Αν και η παρουσία της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ έχει παρατηρηθεί τόσο στα μέλη των Δευτέρων ήχων όσο και σε μέλη άλλων ήχων (π.χ. από τον Raasted), δεν θα έλεγα ότι η μελέτη αυτή έχει προχωρήσει σε μεγάλη έκταση ώστε να καλύψει πολλές περιπτώσεις. Ειδικά για την παρουσία της σε μέλη άλλων ήχων, η έρευνα είναι περιορισμένη και χωρίς να έχει αναζητηθεί η πιθανή σημασία του γεγονότος αυτού. Δεν έχει επίσης πάντα επισημανθεί και δεν έχει συζητηθεί η παρουσία της ως αρχικής μαρτυρίας σε συγκεκριμένα μέλη που παρουσιάζονται στα χειρόγραφα και ως Μέσος Β΄ και ως πλ. Δ΄. Γενικώς, πράγματα που προκύπτουν από τον διπλό χαρακτηρισμό ήχου κάποιων μελών

[13] Η μαρτυρία αυτή συνδυάζει το τέλος της προηγούμενης φράσης με την αρχή της επόμενης· βλ. στην Εικόνα 10 το παράδειγμα *Ηγάπησας, θεοφόρε* από τον κώδικα Α 139.

και αφορούν τους Δευτέρους ήχους δεν έχουν παρατηρηθεί και δεν έχουν εκτιμηθεί οι συνέπειές τους.

Επίσης, εκτός από την σύγκριση των μελών των ίδιων των Δευτέρων ήχων με τις εξηγήσεις τους από τους Τρεις Διδασκάλους, η σύγκριση των περιπτώσεων όπου παρουσιάζεται η μαρτυρία του Μέσου Β΄ σε μέλη άλλων ήχων με τις εξηγήσεις αυτές δεν έχει γίνει από τους υποστηρικτές της χρωματικότητας.

Ας τα εξετάσουμε, λοιπόν, όλα αυτά, παρουσιάζοντας μόνο μερικά παραδείγματα και μόνο από τις συνηθέστερες περιπτώσεις. Αν χαρακτηρίσουμε προσωρινά τους Δευτέρους ήχους (Κύριο, πλάγιο, Μέσο και νενανω) και τις αντίστοιχες μαρτυρίες τους ως «χρωματικά», τότε στα χειρόγραφα μπορούμε να βρούμε:

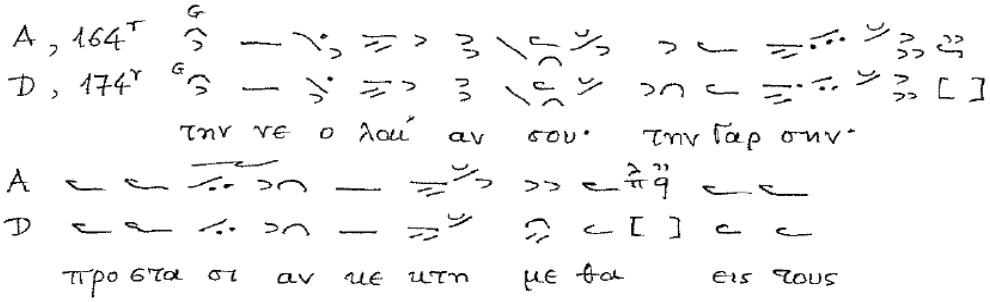
α) «χρωματικές» μαρτυρίες σε «διατονικά» μέλη· πρόκειται κυρίως[14] i) για την μαρτυρία του Μέσου Β΄ αντί της μαρτυρίας του πλ. Δ΄ σε μέλη πλ. Δ΄ (ή πιθανόν και άλλων ήχων) και ii) για την μαρτυρία του Μέσου Β΄ αντί της μαρτυρίας Γ΄ (νανα) ή Βαρέος κυρίως σε στιχηρά Δ΄ ήχου (μία φωνή κάτω της βάσης του) ή, καμιά φορά, και σε μέλη πλ. Δ΄ (τρεις φωνές άνω της βάσης του), ή πιθανόν και σε άλλα μέλη.

β) «διατονικές» μαρτυρίες σε «χρωματικά» μέλη: i) μαρτυρία πλ. Δ΄ ή Έσω Δ΄ (ανάλογα με την γραμμή που ακολουθεί) αντί μαρτυρίας Μέσου Β΄ σε στιχηρά Β΄ ή πλ. Β΄· ii) μαρτυρία Α΄ αντί μαρτυρίας ή απηχήματος νενανω· επίσης, μαρτυρία πλ. Α΄ αντί νενανω· iii) μαρτυρία Δ΄ αντί πλ. Β΄ διφώνου, δύο φωνές άνω του Β΄.

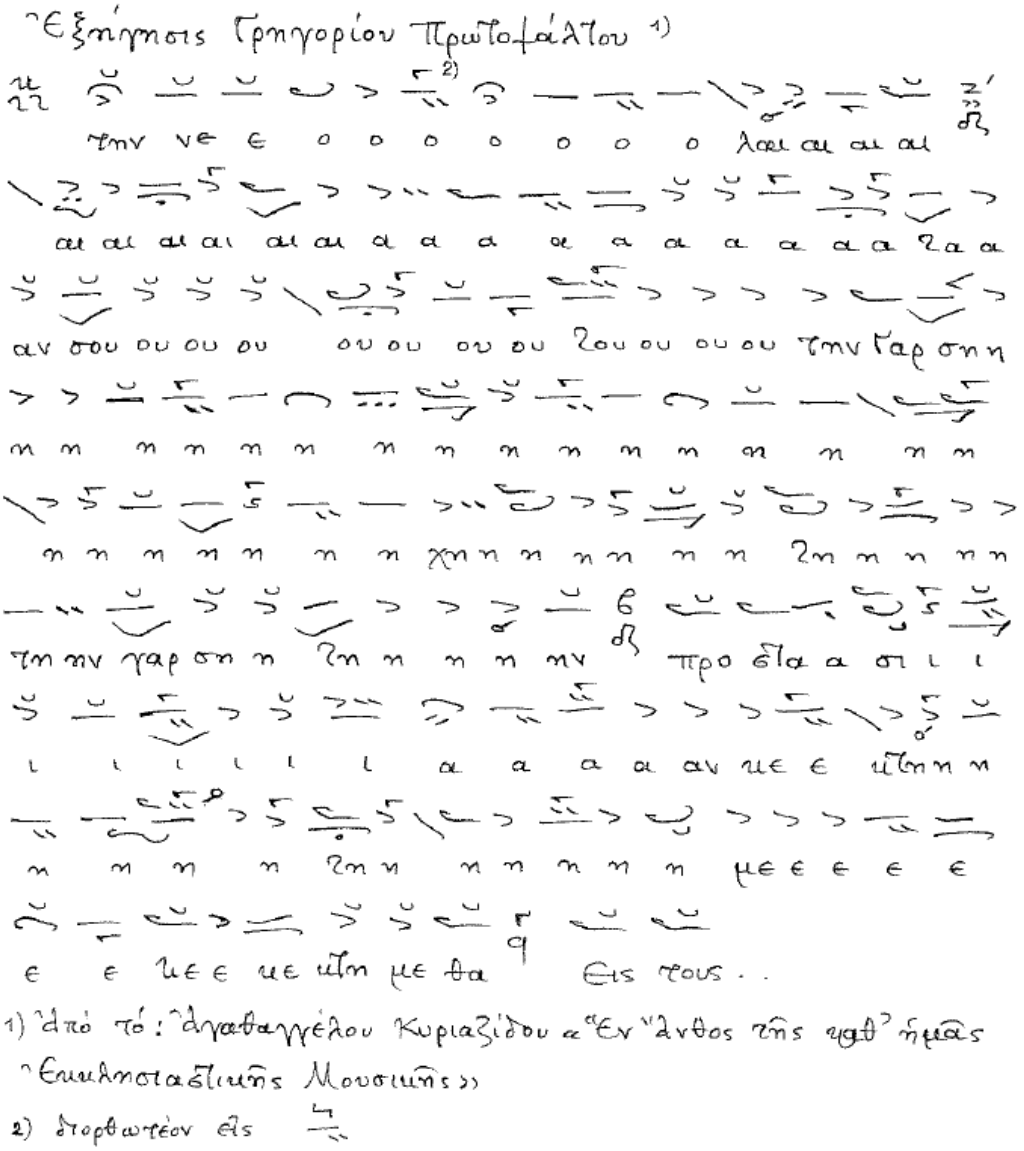
Αναλυτικότερα:

«Χρωματικές» μαρτυρίες σε «διατονικά» μέλη

i) Η μαρτυρία του Μέσου Β΄ σε μέλη πλ. Δ΄ δεν χρειάζεται τα χρωματικά διαστήματα για να δικαιολογηθεί· γράφεται, όταν η επόμενη φράση κινείται αρχικά μέσα στη διφωνία του πλ. Δ΄. Τα παραδείγματα είναι αναρίθμητα και, τουλάχιστον για το Στιχηράριο, οι αντίστοιχες γραμμές έχουν εξηγηθεί από τους Τρεις Διδασκάλους. Η εξήγηση σ' αυτές τις φράσεις είναι πάντα διατονική. Αυτή ήταν για μένα και η αρχή της μελέτης αυτού του θέματος. Την παρατήρησα πρώτη φορά στο *Θεαρχίω νεύματι*, ανάμεσα στις φράσεις «την νεολαίαν σου», «την γαρ σην – προστασίαν κεκτήμεθα» (βλ. στην διατριβή μου, τ. Β΄, Πίνακα 22, σ. 41). Κατόπιν έλεγξα όλα τα στιχηρά πλ. Δ΄ για τους μήνες Σεπτέμβριο έως και Δεκέμβριο στον κώδικα Α 139, για γραμμές με μαρτυρία Μέσου Β΄. Σε όλες τις περιπτώσεις, η εξήγηση του Χουρμουζίου ήταν διατονική. Αν υπήρχε παλαιά χρώμα εκεί, μάλλον θα υπήρχε και στην εξήγηση. Επομένως, η μαρτυρία δεν δηλώνει, εδώ τουλάχιστον, χρωματικά διαστήματα και μπορεί κάλλιστα η παρουσία της να ερμηνευθεί βάσει διατονικών διαστημάτων.

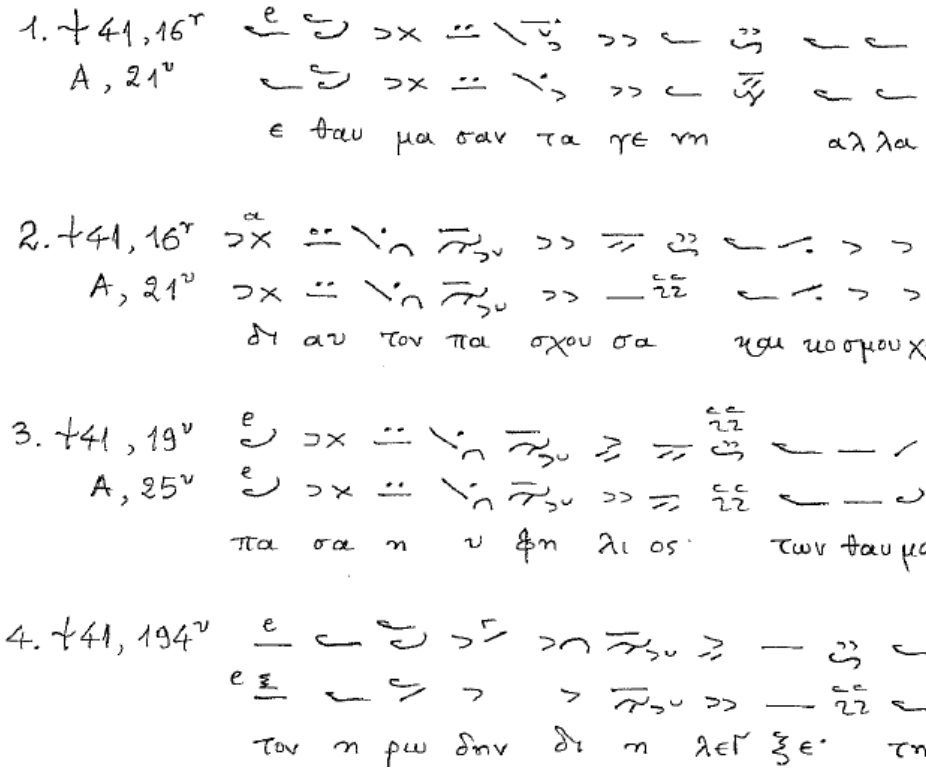


[14] Οι μαρτυρίες του Κυρίου Β΄ και του πλ. Β΄ δεν αναφέρονται πάντα ως ενδείξεις χρωματικότητας, μιας και τα αντίστοιχα απηχήματα χρησιμοποιούνται στην συνηθισμένη παραλλαγή στη διατονική τους μορφή. Ως *αρχικές* μαρτυρίες μελών, όμως, ερμηνεύονται από τους υποστηρικτές της χρωματικότητας μάλλον πάντοτε ως χρωματικές.

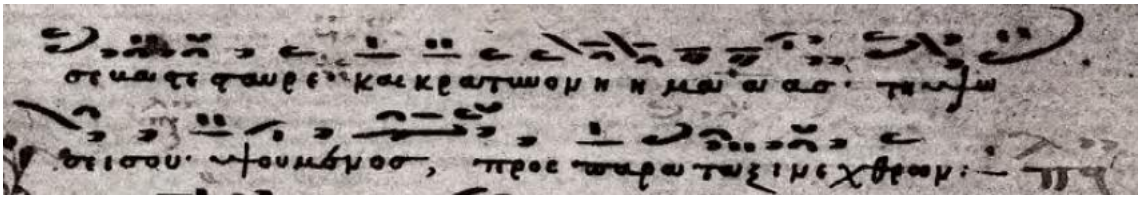


Εικόνα 11

ii) Η γραφή μαρτυρίας Μέσου Β΄ αντί μαρτυρίας Γ΄ (νανα) ή Βαρέος δεν συνιστά τόσο συχνή περίπτωση, παρουσιάζεται όμως αρκετά, ανάλογα με τον γραφέα. Και αυτές οι γραμμές έχουν εξηγηθεί από τον Χουρμούζιο διατονικά, άλλοτε μαλακά, άλλοτε σκληρά, ανάλογα με την γραμμή (βλ. Εικόνα 12). Αυτή η αντικατάσταση μίας μαρτυρίας δύο ήχων με σκληρά διατονικά διαστήματα (Γ΄ και Βαρέος) από την μαρτυρία του Μέσου Β΄ δείχνει ότι τα διατονικά διαστήματα του Μέσου Β΄ θα ήταν αρχικά σκληρά διατονικά, πυθαγορικά. Αυτό, σε συνδυασμό και με άλλα στοιχεία που δεν μπορώ να παρουσιάσω εδώ (βλ. ενδεικτικώς το παράδειγμα στην Εικόνα 13, *Και κράτυνον ημάς*, από στιχηρό του Σταυρού στον κώδικα Α 139, όπου υπάρχει πτώση και στον πλ. Α΄), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι γενικώς τα διαστήματα του παλαιού βυζαντινού μέλους θα πρέπει να ήταν διατονικά και δη πυθαγορικά, τουλάχιστον ως αρχική θεωρητική μορφή, στην οποία βασιζόταν το τονικό σύστημα. Πιθανές αποκλίσεις προς κάπως μαλακότερα διαστήματα δεν μπορούν να αποκλειστούν στην πράξη, αλλά μάλλον κυρίως για κάποιες περιπτώσεις γραμμών.



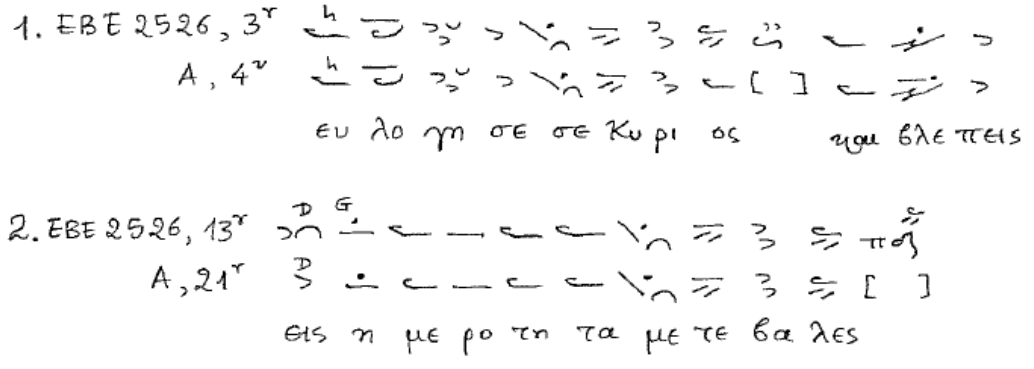
Εικόνα 12

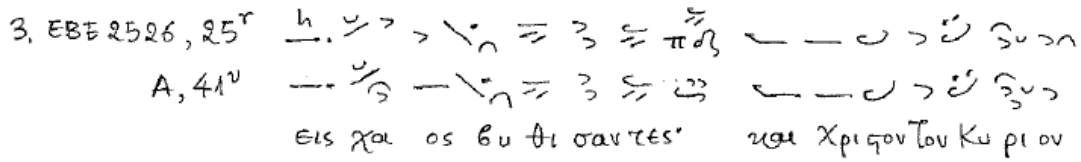


Εικόνα 13 (κώδικας Α 139, φ. 15α)

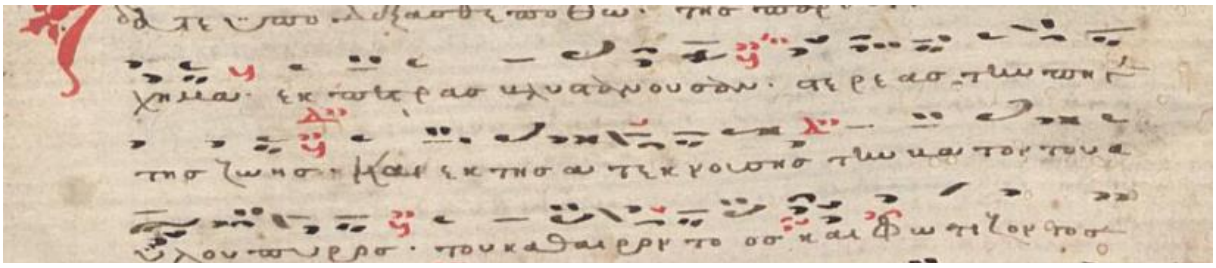
«Διατονικές» μαρτυρίες σε «χρωματικά» μέλη

i) Το γεγονός της αντικατάστασης «χρωματικών» μαρτυριών από «διατονικές», αν ιδωθεί στην έκταση που παρουσιάζεται, θέτει ασφαλώς ερωτήματα. Ακόμα και κοινότατες και χαρακτηριστικές Θέσεις Μέσου Β΄ λαμβάνουν π.χ. μαρτυρία πλ. Δ΄ σε μέλη Β΄, όπως φαίνεται από τα παραδείγματα από τον κώδικα ΕΒΕ 2526 (βλ. περισσότερα παραδείγματα στην διατριβή μου, τ. Β΄, Πίνακα 23):



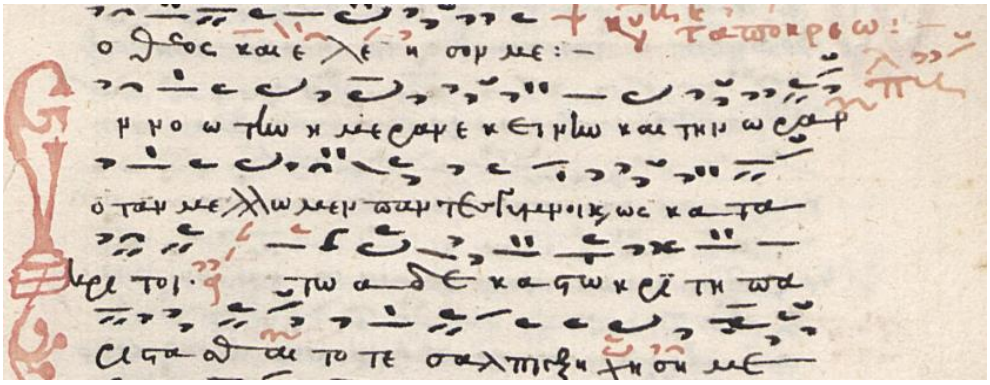


Εικόνα 14

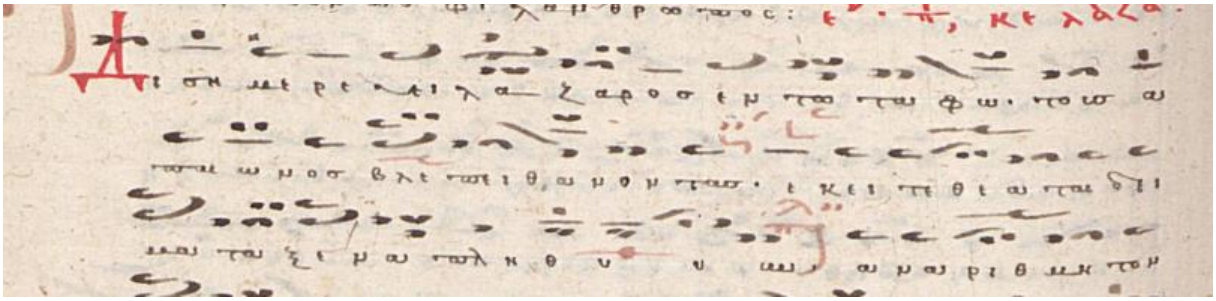


Εικόνα 15 (κώδικας ΕΒΕ 892, σ. 12)

ii) Μαρτυρία Α΄ ή πλ. Α΄ αντί μαρτυρίας ή απηχήματος νενανω:

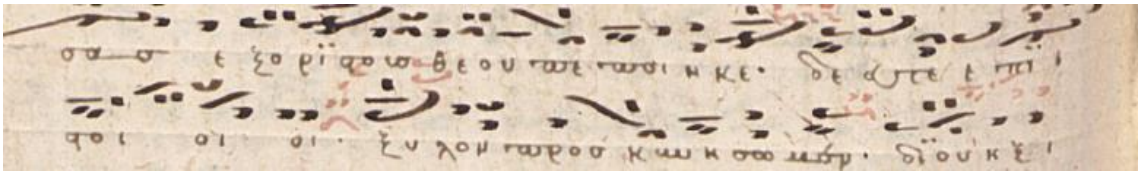


Εικόνα 16 (κώδικας ΕΒΕ 908, φ. 10α)



Εικόνα 17 (κώδικας ΕΒΕ 888, φ. 224β)

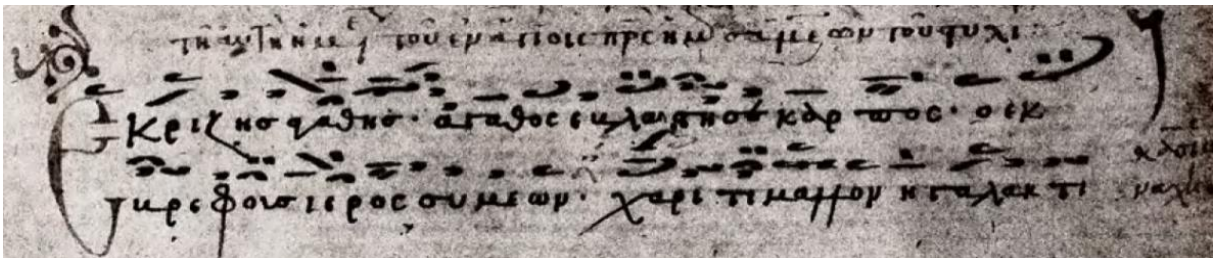
iii) Μαρτυρία Δ΄ αντί πλ. Β΄ διφώνου, δύο φωνές άνω του Β΄:



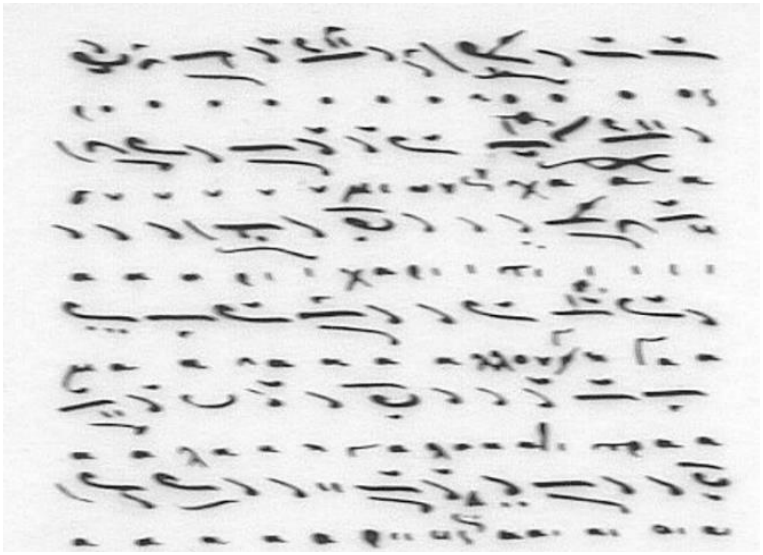
Εικόνα 18 (κώδικας ΕΒΕ 888, φ. 204β)

Ας σημειώσουμε επίσης ότι, αν οι μαρτυρίες αυτές ψάλλονταν και ως απηχήματα κατά την εκτέλεση των ύμνων, ασφαλώς θα ψάλλονταν διατονικά και θα απαιτούσαν κι έναν διατονικό «περίγυρο». Έτσι, και οι αντίστοιχες «χρωματικές» (Β΄, πλ. Β΄, νενανω) θα έπρεπε να είναι διατονικές.

Στις εξηγήσεις των Τριών Διδασκάλων, αυτές οι διατονικές μαρτυρίες έχουν εξηγηθεί χρωματικά, λαμβάνοντας υπόψη τον ήχο (Β΄ ή πλ. Β΄) στον οποίο έχουν ενταχθεί και όχι το ότι η μαρτυρία είναι διατονική (βλ. π.χ. το «χάριτι μάλλον» στο στιχηρό του Αγ. Συμεών για την 1η Σεπτεμβρίου).



Εικόνα 19 (κώδικας Α 139, φ. 3α)



Εικόνα 20 (εξήγηση Χουρμουζίου, κώδικας ΜΠΤ 707, φ. 20β)

Μόνο σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις μπορεί να υπάρξει τοπικά διατονική αργή εξήγηση, όπως π.χ. σε τμήματα πριν από Θεματισμούς· μια ειδική περίπτωση είναι επίσης το στιχηρό *Ότε τω σταυρώ*.[15]

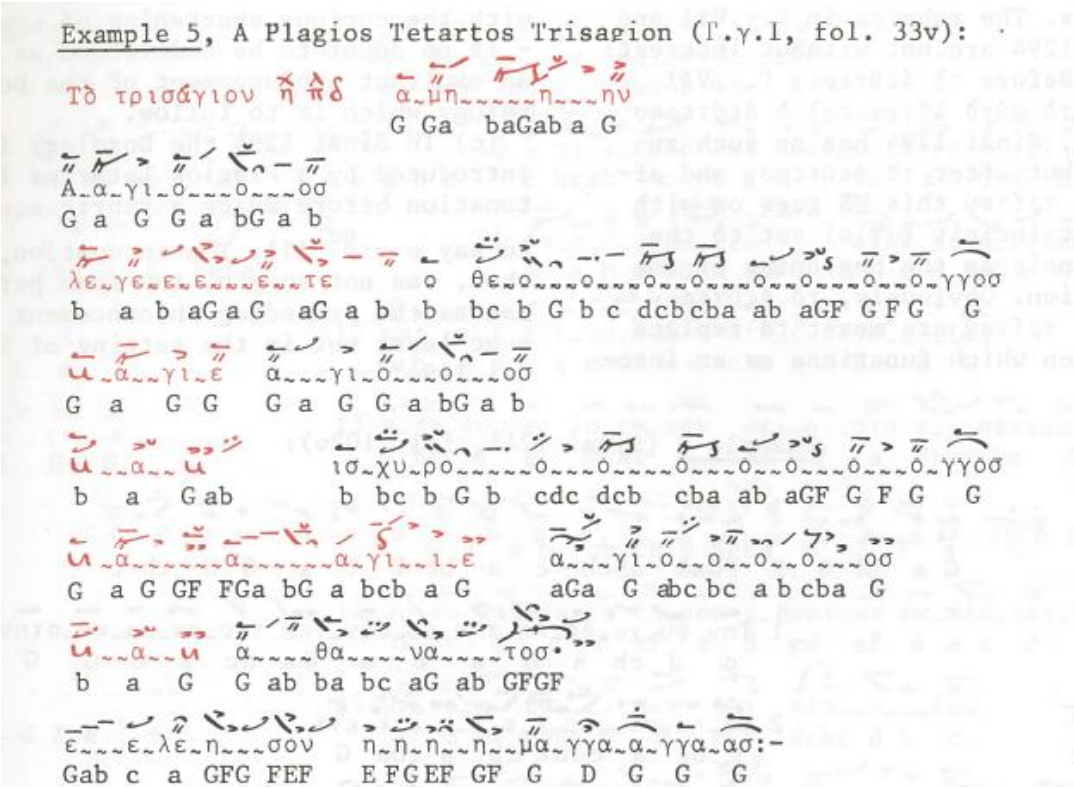
Η μαρτυρία του Μέσου Β΄ (ως αρχική)

Για να κατανοήσουμε το γεγονός της διπλής απόδοσης ήχου σε ένα και το αυτό μέλος, πρέπει να έχουμε υπόψη όλα όσα είπαμε για τις μαρτυρίες και την σημασία τους· επίσης, πρέπει να έχουμε υπόψη και τον γενικότερο χαρακτήρα των παλαιών μελών. Ο διπλός χαρακτηρισμός παρουσιάζεται, όπως αναφέραμε (στην υποσημείωση 12), περισσότερο σε μέλη του Ασματικού και της Παπαδικής, ιδίως παλαιότερα. Τα μέλη του

[15] Για το *Ότε τω σταυρώ*, η νεότερη χρωματική και διατονική – ανάλογα με τις ενδιάμεσες μαρτυρίες – εξήγησή του προκύπτει πολλές φορές από επανερμηνεία του ρόλου των μαρτυριών· δηλαδή μαρτυρίες που αναφέρονται στην επόμενη φράση ερμηνεύονται ως αναφερόμενες στην προηγούμενη, κατά την νεότερη σκέψη επί των μαρτυριών.

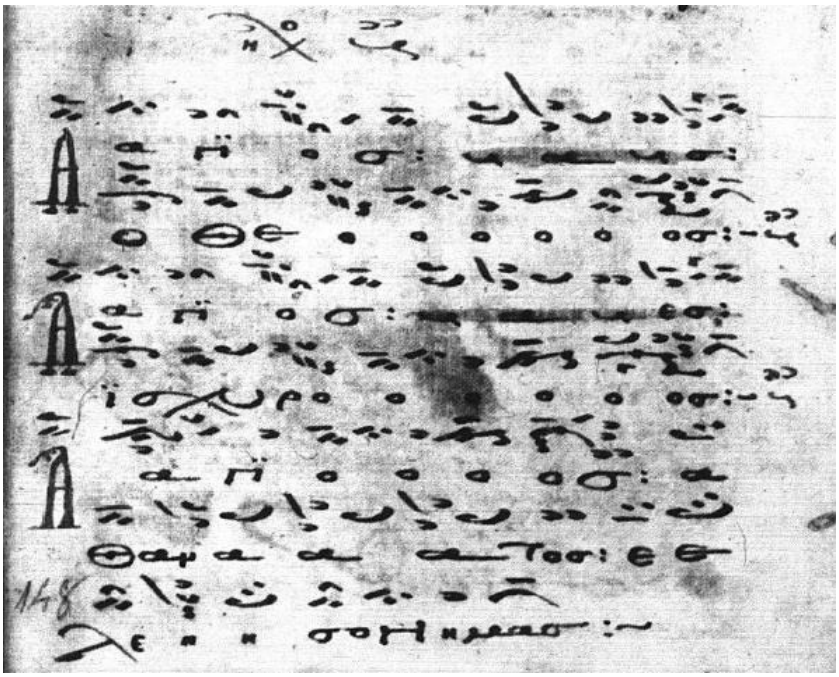
Ασματικού και πολλά της Παπαδικής είναι παλαιά παραδεδομένα μέλη, τα οποία μπορεί απλώς να παρουσιάζονται με μικρότερες ή μεγαλύτερες παραλλαγές ή σε πιο παλαιά ή πιο εξελιγμένη μορφή· δεν πρόκειται όμως για διαφορετικές συνθέσεις. Έτσι, και ο διπλός χαρακτηρισμός ήχου δεν μπορεί να αναφέρεται σε αλλαγή ήχου, αλλά απλώς στο διαφορετικό κριτήριο που χρησιμοποιήθηκε κάθε φορά για να γραφεί η αρχική μαρτυρία. Διπλοί χαρακτηρισμοί ήχου μπορούν να εμφανιστούν μεταξύ διαφόρων ήχων, αλλά εδώ θα περιοριστούμε σ' αυτούς που αφορούν τους Δευτέρους ήχους και θα δώσουμε μερικά παραδείγματα:

α) Το Τρισάγιο της Θείας Λειτουργίας. Στα Ασματικά επιγράφεται ως πλ. Δ΄, ενώ στο μέλος του «Άσματος» και στις Παπαδικές, το ίδιο λίγο-πολύ μέλος, ως Μέσος Β΄.[16] Και στις δύο περιπτώσεις, το αργό «ασματικόν» *Δόξα. Και νυν* μπορεί να είναι σε πλ. Δ΄ (ή αρχίζει μεν από πλ. Β΄, συνεχίζει όμως σε πλ. Δ΄). Ως *Δύναμις* μπορεί να περιλαμβάνεται και το Τρισάγιο του Ασματικού Εσπερινού, κι αυτό σε πλ. Δ΄. Σε μορφές του Τρισαγίου εμπλουτισμένες με απηχήματα ή άλλες ηχηματικές λέξεις (βλ. το παρακάτω παράδειγμα στην Εικόνα 21), τα απηχήματα *νεανες* και *νεαγιε* εναλλάσσονται ελεύθερα, ακόμα και για όμοιες φράσεις. Το μέλος κινείται κυρίως στη διφωνία Σολ – σι κι αυτό δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό ως Μέσος Β΄. Μπορεί όμως να ανέβει και ψηλότερα, προς την τριφωνία ή την τετραφωνία, πράγματα πιο χαρακτηριστικά του πλ. Δ΄, και έτσι να χαρακτηριστεί ως πλ. Δ΄. Μόνο αν ο Μέσος Β΄ είναι διατονικός και άρα οι δύο κλίμακες όμοιες, μπορούν οι δύο χαρακτηρισμοί να εφαρμοστούν στο ίδιο μέλος.



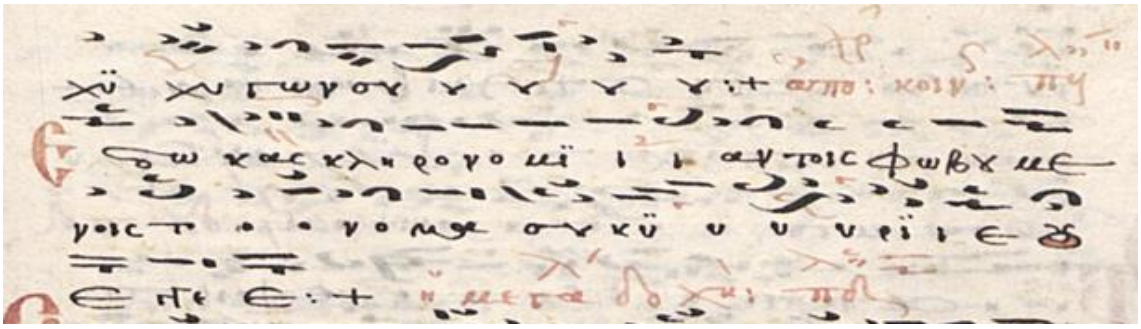
Εικόνα 21 (Raasted, *Intonation Formulas*..., Παράδειγμα 5)

[16] Για το Τρισάγιο, βλ. αναλυτικότερα στο Ιωάννης Β. Αρβανίτης, «Τα "ασματικά" μέλη στις ανθολογίες της Παπαδικής», στο: Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), *Μνήμη Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου († 2 Ιουνίου 2023). Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Βυζαντινομουσικολογικού Συνεδρίου (Αθήνα, 1-4 Ιουλίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ)*, Εκδόσεις του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2025, σ. 103-119.

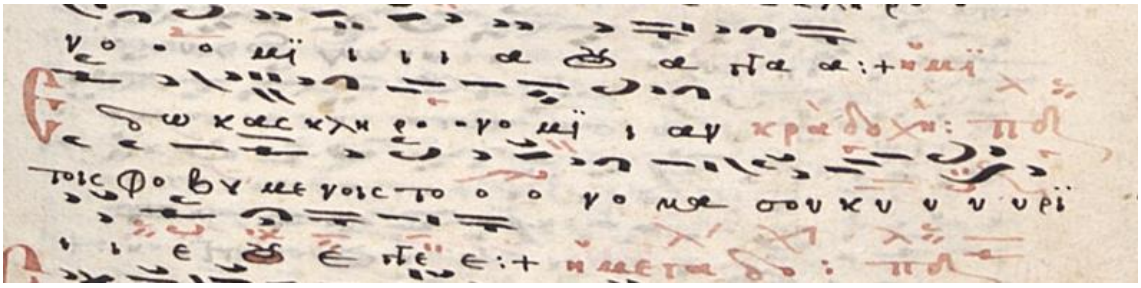


Εικόνα 22: Τρισάγιο του «Άσματος» (χειρόγραφο Κρυπτοφέρρης Γγ VII, φ. 148α)

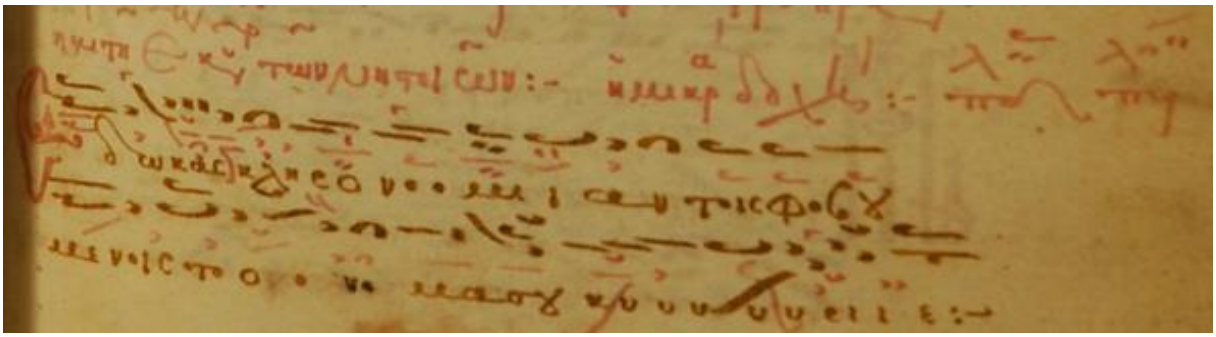
β) Το προκείμενο *Έδωκας κληρονομίαν*. Πρόκειται για την «μικρά δοχή», ενταγμένη στο σύνολο του Προκειμένου αυτού που είναι όλο σε πλ. Δ΄. Όμως η μικρά δοχή παρουσιάζεται καμιά φορά, με την ίδια ακριβώς μελωδία, σε πλ. Β΄ δίφωνο: συγκεκριμένα, στον κώδικα Ambr L36sup, φ. 114r, ως πλ. Β΄ δίφωνος, στον κώδικα ΕΒΕ 2406, φ. 167α, ως πλ. Δ΄, στον ίδιο κώδικα από τον ίδιο γραφέα, στο φ. 165α, σε πλ. Δ΄, στον δε κώδικα Ιβήρων 1120 (αυτόγραφο του Μανουήλ Χρυσάφη), φ. 234α, και με τις δύο μαρτυρίες.



Εικόνα 23 (κώδικας ΕΒΕ 2406, φ. 165α)



Εικόνα 24 (κώδικας ΕΒΕ 2406, φ. 167α)

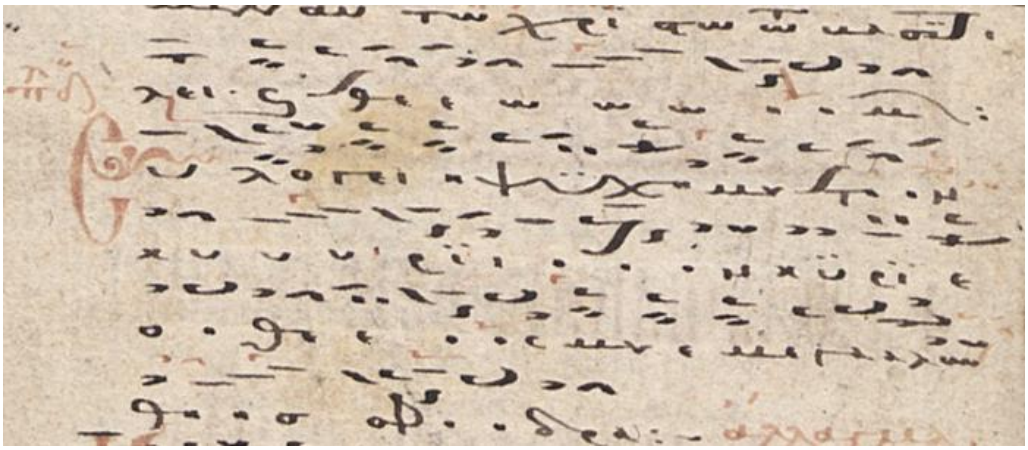


Εικόνα 25 (κώδικας Ιβήρων 1120, φ. 234α)

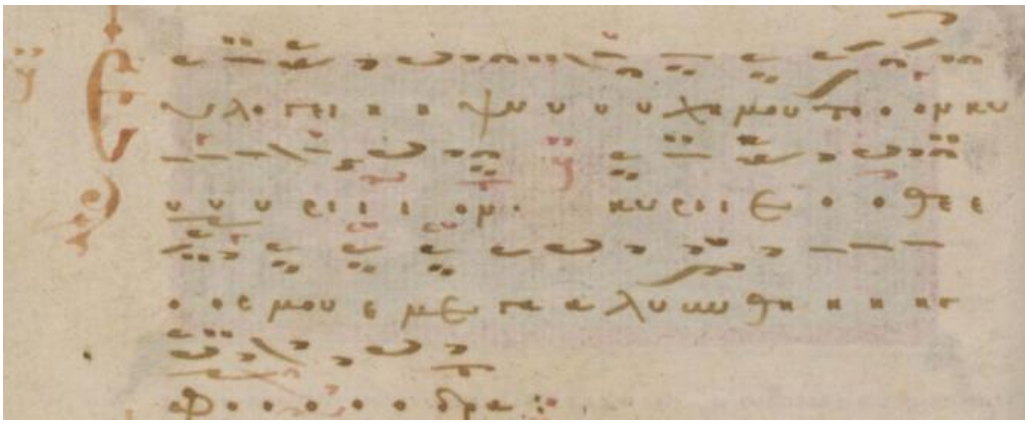
Μόνο κατά το διατονικό γένος οι δύο ήχοι συμπίπτουν. Η τοποθέτηση μαρτυρίας πλ. Β΄ διφώνου αντί πλ. Δ΄ μπορεί εύκολα να δικαιολογηθεί από το ότι, όπως είπαμε, η μαρτυρία μπορεί να δείχνει και την πορεία του μέλους στην αρχή της φράσης. Και πραγματικά, το μέλος ξεκινά από τον φθόγγο Σολ (την βάση του πλ. Δ΄) και κατέρχεται προς την βάση του πλ. Β΄ με ένα μοτίβο που είναι χαρακτηριστικό και μελών (π.χ. στιχηρών) του πλ. Β΄ (όταν φυσικά ο πλ. Β΄ είναι διατονικός και ο πλ. Δ΄ έχει, όπως προκύπτει από την μελέτη των μελών του, κάτω από τη βάση του το τετράχορδο Σολ – Φα – Μι – Ρε και όχι Σολ – Φα-δίεση – Μι – Ρε). Από την άλλη, το μέλος έχει μία κύρια κατάληξη στον φθόγγο Σολ, την βάση του πλ. Δ΄, κι αυτό, μαζί ίσως και με την υπόλοιπη μελωδική του πορεία, δικαιολογεί το να χαρακτηριστεί ως πλ. Δ΄. Έτσι, η ένδειξη «πλ. Β΄» εδώ δεν μπορεί να σημαίνει χρωματικό ήχο.

γ) Ο προοιμιακός ψαλμός *Ευλόγει η ψυχή μου*. Στις παλαιότερες Παπαδικές δίνεται η εισαγωγή του Προοιμιακού Ψαλμού *Δεύτε προσκυνήσωμεν* (τριπλούν) και δυο-τρεις από τους πρώτους στίχους, ενώ συνεχίζεται κατόπιν με τα Ανοιξαντάρια. Η παράδοση των μελών αυτών είναι σταθερά μέχρι σήμερα στον (διατονικό) πλ. Δ΄. Ωστόσο, στις διάφορες καταγραφές των πρώτων στίχων παρατηρείται διαφορά στις αρχικές μαρτυρίες, οι οποίες άλλες φορές γράφονται ως πλ. Δ΄ και άλλες ως Μέσος Β΄. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η διαφορά σχετίζεται με το αρχικό μοτίβο. Αν χρησιμοποιείται το μοτίβο λα – λα-Σολ – Σολ, που υπάρχει και στο *Δεύτε προσκυνήσωμεν* και το οποίο θυμίζει το απήχημα *νεαγιε*, τότε η μαρτυρία είναι πλ. Δ΄ (ή πλ. Δ΄ μονοφώνου). Αν το μέλος αρχίζει με το μοτίβο Σολ – λα-σι – σι, πηγαίνει δηλαδή από την βάση στην διφωνία, βηματικά ή και απευθείας, τότε η μαρτυρία είναι Μέσος Β΄.[17] Από εκεί και πέρα το μέλος είναι βασικά το ίδιο, σε απλούστερη ή πιο καλλωπισμένη μορφή. Είναι φανερό κι εδώ αυτό που ήδη γράψαμε για τις ενδιάμεσες μαρτυρίες, ότι το ποιά θα γραφεί απ' όσες εκπροσωπούν τον ίδιο φθόγγο μπορεί να εξαρτηθεί από την πορεία του μέλους στους πρώτους φθόγγους της επόμενης φράσης.

[17] Στον κώδικα ΕΒΕ 2401, φ. 47α-47β, ο πρώτος στίχος, *Ευλόγει*, είναι σε πλ. Δ΄, ενώ οι επόμενοι σε Μέσο Β΄, ανάλογα με το αρχικό τους μοτίβο. Στον κώδικα ΕΒΕ 2725, φ. 300β, η μαρτυρία είναι παντού πλ. Δ΄, παρ' όλο που οι στίχοι αρχίζουν με το μοτίβο που αντιστοιχεί στον Μέσο Β΄.



Εικόνα 26 (κώδικας ΕΒΕ 2458, φ. 11β)



Εικόνα 27 (κώδικας Ρωσικής Εθνικής Βιβλιοθήκης, Φ 906-126, φ. 12β)

Το *Δεύτε προσκυνήσωμεν* και οι πρώτοι στίχοι δεν έχουν εξηγηθεί από τους Τρεις Διδασκάλους. Όμως έχουν λίγο-πολύ το ίδιο μέλος με το *Ανοίξαντός σου* που έχει εξηγηθεί διατονικά σε πλ. Δ΄, με σύντομα περάσματα, βέβαια, στο χρώμα ή σε «παραχορδές», οι οποίες πρέπει να νοηθούν ως επανερμηνείες μεταγενέστερης εποχής.[18]

Είναι λοιπόν φανερό ότι η μαρτυρία του Μέσου Β΄, ή και οι άλλες των Δευτέρων ήχων, δεν μπορούσαν να σημαίνουν χρώμα σε πολλά παλαιά μέλη, όχι μόνον όταν βρίσκονταν σε μέλη άλλων ήχων αλλά και στα δικά τους μέλη. Οι Δεύτεροι ήχοι ήταν προφανώς διατονικοί, με κατ' αρχήν πυθαγορικά διαστήματα.

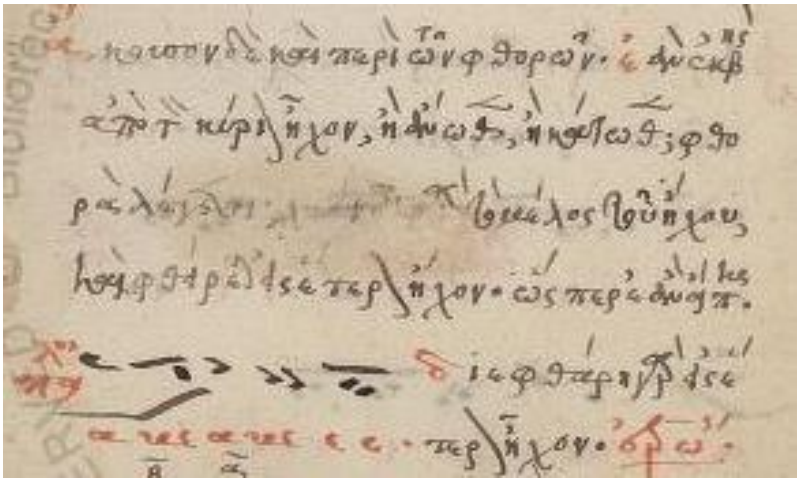
Οι Φθορές

Πριν προχωρήσουμε στην αναίρεση των επιχειρημάτων που έχουν διατυπωθεί υπέρ της χρωματικότητας και προκύπτουν από την υποτιθέμενη σημασία και δράση των φθορικών σημείων, θα πρέπει να ορίσουμε την έννοια της Φθοράς και τα φθορικά σημάδια, εξετάζοντάς τα κατά εποχή και όχι αναμειγνύοντας τους διαφόρους ορισμούς και τις εποχές· διότι στη μέχρι τώρα έρευνα αυτό ακριβώς έχει συμβεί, οδηγώντας σε λανθασμένα συμπεράσματα.

[18] Βλ. π.χ. το φαινόμενο της επανερμηνείας και στο οκτάηχο *Έθου σκότος* του Κλαδά, το οποίο στα παλαιότερα χειρόγραφα εμφανίζεται ως οκτάηχο, ενώ στα μεταγενέστερα και στις εξηγήσεις όχι.

Η έννοια της φθοράς

Στις θεωρητικές πραγματείες, η έννοια της φθοράς την παλαιά εποχή δεν είχε σχέση με αλλαγές διαστημάτων αλλά με την ψαλμώδηση των απηχημάτων. Αν μετά από την ψαλμώδηση ενός απηχήματος (πλαγίου ήχου) έψαλε κανείς έναν επί πλέον φθόγγο μία φωνή ψηλότερα, προσαρτώντας την στην ψαλμώδηση του απηχήματος, αυτό ονομαζόταν «φθορά»· το ίδιο ίσως και με ανάβαση δύο ή τριών φωνών.[19] «Φθοραί ωνομάσθησαν, ότι από των ιδίων ήχων απάρχονται, τελειούνται δε εις ετέρων ήχων φθογγάς αι θέσεις αυτών και τα αποτελέσματα» (Αγιοπολίτης, 34).



Εικόνα 28 (Barb. Gr. 300, φ. 14α)[20]

Έτσι, η έννοια της φθοράς δεν συνδέεται με αλλαγές διαστημάτων. Η εικόνα αυτή είναι σύμφωνη με την παλαιότερη μουσική, που δεν είχε τους φθορισμούς όπως τους έχουμε στον νου μας και τους έχουμε συνηθίσει στην σημερινή μουσική. Φυσικά, κάποιοι φθορισμοί υπήρχαν με αλλαγές διαστημάτων, αλλά μάλλον δεν νοούνταν ως «φθορές» και δεν περιγράφονταν μέσω αυτής της έννοιας, δηλαδή ως «φθαρμένα διαστήματα», αλλά ίσως απλώς ως αλλαγές ήχου. Δεν υπάρχει πάντως θεωρητική διατύπωση για αλλαγές διαστημάτων.

Τον 14ο αιώνα όμως δημιουργείται το παπαδικό και καλοφωνικό μέλος. Εκεί εισάγονται φθορισμοί που δεν υπήρχαν παλαιότερα. Έτσι, χρειάζεται να αλλάξει και η έννοια της φθοράς: η φθορά ορίζεται πλέον ως αλλαγή διαστημάτων και οι παλαιότεροι θεωρητικοί κατηγορούνται ότι δεν ήξεραν τί έλεγαν. Είναι όμως σύνηθες σε θεωρητικές πραγματείες, ήδη από την αρχαιότητα, οι νέες έννοιες (που είναι αναγκαίες για την περιγραφή μιας νέας πραγματικότητας) να μην εισάγονται πάντα «ευγενικά» αλλά ως πολεμική κατά των παλαιοτέρων. Αυτός είναι πλέον ο ορισμός της Φθοράς που βρίσκουμε π.χ. στην πραγματεία του Μανουήλ Χρυσάφη και στην πραγματεία του χειρογράφου ΕΒΕ 899, ο οποίος ταιριάζει πλέον και με την σημερινή αντίληψη. Ωστόσο, πρόκειται για διαφορετικές εποχές που δεν πρέπει, κατ' αρχήν έστω, να τις συγχέουμε, όσο κι αν μπορεί να σκεφτεί βεβαίως κανείς ότι κάτι που διατυπώνεται σε κάποιον αιώνα θα ίσχυε και για κάποιο διάστημα πριν την διατύπωσή του.

[19] Έτσι και οι τρίφωνοι του πλ. Β΄ και του πλ. Δ΄, «νενανω» και «νανα» αντιστοίχως, ονομάζονται καμιά φορά «έξω φθοραί», χωρίς αυτό να συνεπάγεται κάποια αλλαγμένα διαστήματα. Η έννοια της φθοράς συνδέεται μερικές φορές και με την έννοια του «μέσου» κάποιου ήχου. Και οι δύο έννοιες έχουν κάποια εξέλιξη που δεν μπορεί να περιγραφεί εδώ. Πάντως, σε όλες τις περιπτώσεις, δεν πρόκειται για αλλαγές διαστημάτων.

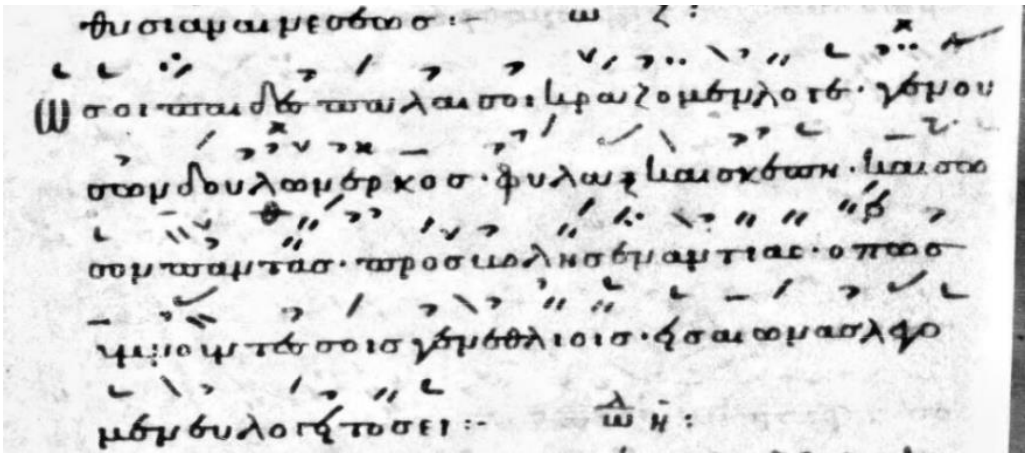
[20] Την ίδια αντίληψη βλ. και στις *Ερωταποκρίσεις* του ψευδο-Δαμασκηνού.

Τα σημάδια των φθορών

Ας έλθουμε στα σημάδια των φθορών. Στην παλαιά βυζαντινή σημειογραφία υπάρχει στην ουσία ένα σημάδι, το γράμμα Φ, που παίρνει κυρίως δύο μορφές: μία κατακόρυφη στην σημειογραφία Chartres και μία προς τα δεξιά κεκλιμένη στην σημειογραφία Coislin (βλ. την Εικόνα 3 παραπάνω). Το σημάδι γράφεται στην πρώτη περίπτωση κολλημένο στην Οξεία των συνδυασμών («μελωδημάτων») Δύο (Διπλή + Οξεία) ή Απέσω Έξω (Δύο Απόστροφοι + Οξεία), ενώ στην δεύτερη κάτω και παράλληλα με την Οξεία τους, όπου το διάστημα μεταξύ των δύο φθόγγων των συνδυασμών αυτών είναι συνήθως μία τριφωνία με τον δεύτερο φθόγγο πάντα *νανα*. Δηλαδή το σημάδι της Φθοράς κάνει στο πλαίσιο της αδιαστηματικής παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας διαστηματικά ακριβή τα μελωδήματα αυτά, κυρίως κατά τον δεύτερο φθόγγο τους. Μπορεί βέβαια η Φθορά να βρεθεί, σπανιότερα, και με διάστημα δύο ή τεσσάρων φωνών, πάντα όμως με τον δεύτερο φθόγγο *νανα*. Όταν το σημάδι της Φθοράς γράφεται μ' αυτά τα μελωδήματα, ονομάζεται «Φθορά». Καμιά φορά μπορεί να γραφεί με την ίδια σημασία και σε μία απλή Οξεία.

Όταν το ίδιο σημάδι, με τις δύο μορφές του και την αντίστοιχη τοποθέτηση, γράφεται σε συνδυασμό με μία Πεταστή, τότε ονομάζεται «Ημίφθορον» και δείχνει, μέσα σε μέλη Β΄ και πλ. Β΄, τον φθόγγο της διφωνίας του Β΄ ήχου (ρε), ακολουθούμενον από μία απευθείας πτώση στον (φθόγγο) Μέσο Β΄ (ή δίφωνο του πλ. Β΄), τον φθόγγο Σολ.

Τόσο η Φθορά όσο και το Ημίφθορον χρησιμοποιούνται κυρίως σε μέλη των Δευτέρων ήχων. Δεν είναι μάλλον ξεκάθαρο γιατί αυτές οι συγκεκριμένες μελωδικές πορείες (Σολ – ντο, ρε – Σολ) ονομάστηκαν «Φθορές». Μια άποψη είναι ότι οι μελωδικές αυτές κινήσεις είναι ασυνήθεις για τα μέλη των Δευτέρων ήχων και ότι τα φθορικά σημεία βοηθούσαν στο να δώσουν μια κάποια διαστηματική ακρίβεια στο πλαίσιο της αδιαστηματικής παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας.[21] Ίσως πρόκειται για μία ακόμη παλαιά έννοια της Φθοράς, που δεν έχει διερευνηθεί και διαλευκανθεί. Αν θεωρήσουμε ότι ισχύει η παραπάνω άποψη, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε γιατί να μην ισχύει αυτή η προσπάθεια για διαστηματική ακρίβεια και για άλλους ήχους. Όντως, σε μάλλον σπανιότερες περιπτώσεις, η Φθορά γράφεται (με τα διάφορα πιθανά σχήματά της) και σε μέλη άλλων ήχων (βλ. π.χ. στις Καταβασίες της Κυριακής προ της Χριστού Γεννήσεως στο χειρόγραφο Coislin 220, φ. 13β, ή και σε άλλα χειρόγραφα και μέλη).

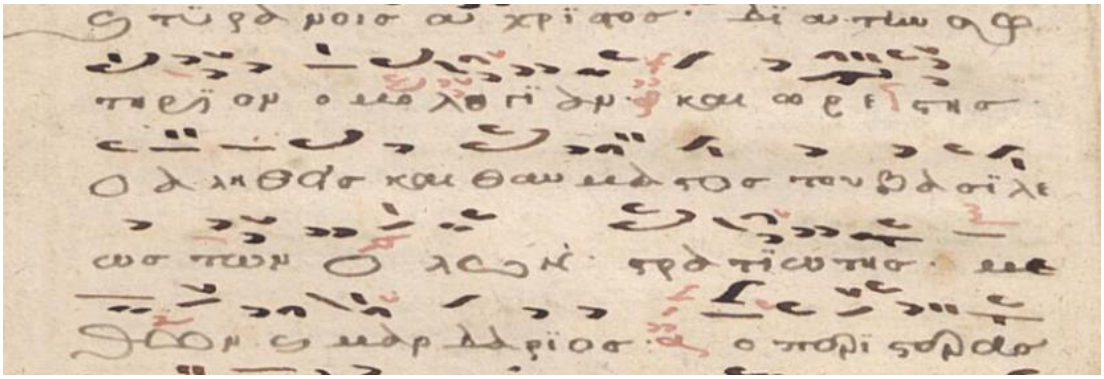


Εικόνα 29 (Coislin 220, φ. 13β)

[21] Βλ. Floros, ό.π., σ. 294-297. Χρήση φθορών απλώς ως ένδειξη φθόγγων, χωρίς αλλαγές διαστημάτων, έχουμε σε αρκετές περιπτώσεις και στην μεταγενέστερη εποχή. Δεν θα αναπτύξω όμως εδώ αυτό το ζήτημα· σχετικά παραδείγματα δίνω στην ανακοίνωσή μου στο Leuven, το 2002 (βλ. παραπάνω, υποσημ. 6).

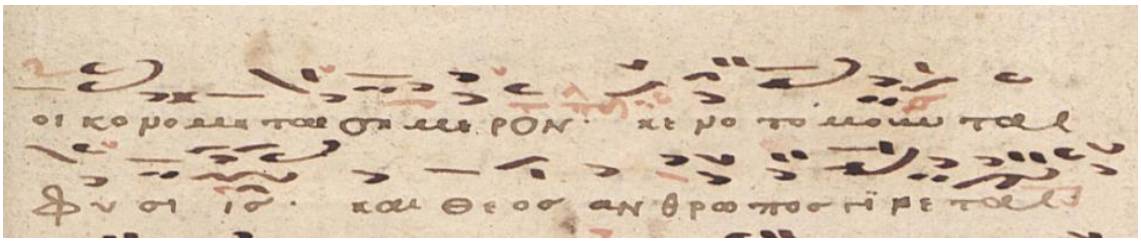
Αυτό μάλλον δεν έχει ληφθεί υπόψη σε παρουσιάσεις και μελέτες για τις Φθορές· παρουσιάζονται δηλαδή οι Φθορές αυτές συνυφασμένες μάλλον μόνο με τους «χρωματικούς» ήχους, Β΄, πλ. Β΄, νενανω, και λησμονείται η παρουσία τους στους «διατονικούς» – αλλά κι εκεί ακόμη, στους «χρωματικούς», ερμηνεύονται λανθασμένα, όπως θα δούμε.

Έχοντας αυτή την σημασία, απλώς της διαστηματικής ακρίβειας στην παλαιά βυζαντινή σημειογραφία, τα σημάδια αυτά (και μάλλον κυρίως η Φθορά) παραμένουν για λίγο στην πλήρως διαστηματική μεσοβυζαντινή σημειογραφία (στα πρώτα χειρόγραφα, όπως π.χ. στον κώδικα Ιβήρων 470) και κατόπιν καταργούνται, διότι πλέον δεν χρειάζονται. Ωστόσο, αρχίζουν να επανέρχονται, ως «αρχαϊσμοί», σε κάποια μεσοβυζαντινά Στιχηράρια, χρησιμοποιούμενα με συνέπεια σε όλο το χειρόγραφο ή μάλλον συνήθως χωρίς κάποια συνέπεια, εδώ κι εκεί. Συνήθως η Φθορά χρησιμοποιείται, όπως και πριν, για να δηλώσει τον φθόγγο *νανα* στο Δύο ή το Απέσω Έξω. Η Φθορά, όπως είπαμε, είναι συνυφασμένη περισσότερο με το διάστημα της τριφωνίας πλ. Δ΄ – Γ΄ (*νανα*). Έτσι, κάποιοι γραφείς μεσοβυζαντινών χειρογράφων παρασύρονται και γράφουν το σημάδι της Φθοράς και σε άλλες περιπτώσεις που συναντούν Δύο ή Απέσω Έξω με τρίφωνη ανάβαση, παρ' όλο που η Οξεία τους δεν είναι *νανα* και όπου δεν μπορεί να δικαιολογηθεί κάποια αλλοίωση διαστημάτων, ούτε με την παραδεδομένη αργή εξήγηση (π.χ. Φθορά σε φθόγγους λα – ρε σε στιχηρά Δ΄· δεν υπάρχει, ούτε μπορεί να υπάρξει, κάποιος φθορισμός στην αργή του εξήγηση – βλ. το ακόλουθο παράδειγμα από τον κώδικα ΕΒΕ 2399).

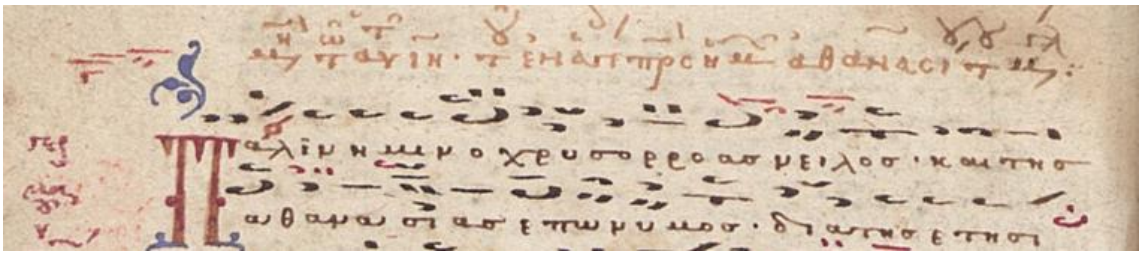


Εικόνα 30 (κώδικας ΕΒΕ 2399, φ. 77β)

Αυτό που πρέπει να τονίσουμε είναι ότι το αρχικό σημάδι της Φθοράς είναι *ένα*, απλώς με δύο γραφικές μορφές. Πράγματι, η έρευνα στα χειρόγραφα των παλαιών βυζαντινών σημειογραφιών δείχνει ότι και οι δύο μορφές χρησιμοποιούνται στα ίδια μέλη, στα ίδια σημεία, για τον ίδιο σκοπό. Τα σχήματά τους είναι στην αρχή το γράμμα Φ, πλήρες. Κάποια στιγμή εμφανίζονται δύο μορφές, όπου η μικρή γραμμή μέσα στον κύκλο του γράμματος δεν γράφεται. Έτσι, η Chartres παίρνει τη μορφή της γνωστής μας Φθοράς του *νανα*, ενώ η Coislin την μορφή της γνωστής μας Φθοράς του *νενανω*. Η δεύτερη είναι αυτή που πραγματικά, από την εποχή του παπαδικού-καλοφωνικού μέλους, συνδέεται με τα χρωματικά διαστήματα. Ωστόσο, στην αρχή δεν πρόκειται για διαφορετικά σημάδια: είναι τα ίδια παλαιοβυζαντινά σημάδια, με την ίδια σημασία. Και όντως, και στα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα (Στιχηράρια) χρησιμοποιούνται αδιαφόρως για τις ίδιες γραμμές (π.χ. Φθορά με το σχήμα του νενανω για τους φθόγγους Σολ – ντο σε στιχηρό πλ. Δ΄).



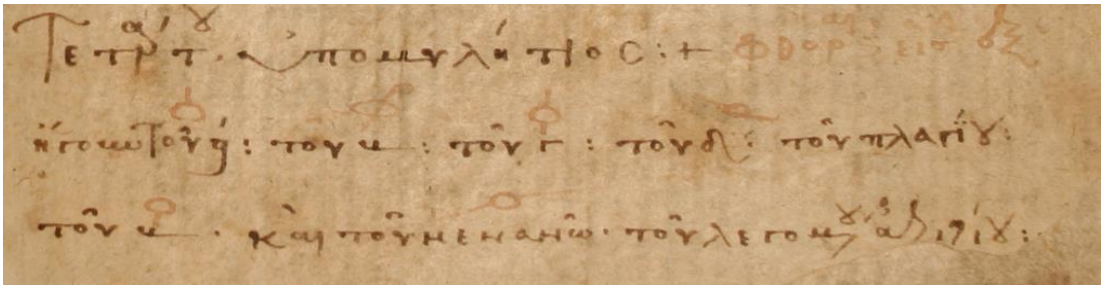
Εικόνα 31 (κώδικας ΕΒΕ 2399, φ. 97α)



Εικόνα 32: Φθορά Σολ – ντο, στιχηρό Γ΄ ήχου (κώδικας ΕΒΕ 884, φ. 137β)

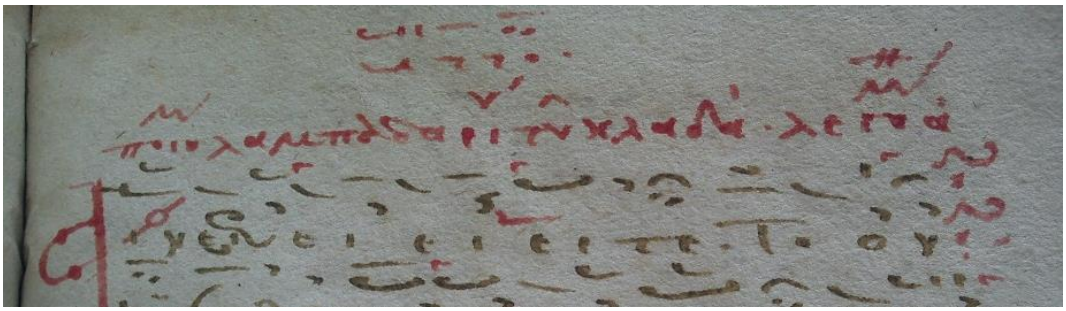
Άλλος γραφέας χρησιμοποιεί την μορφή «νανα», άλλος την μορφή «νενανω», άλλος και τις δύο (για τις ίδιες γραμμές πάντα)· έχει βρεθεί ακόμη γραφέας που αντί των σχημάτων αυτών χρησιμοποιεί και ένα σημάδι που έχει την μορφή της Φθοράς του Α΄ (του σημερινού Κε)! Τα γεγονότα αυτά έχουν σημασία, διότι, βλέποντας κάποιοι ερευνητές την Φθορά με το σχήμα του νενανω, φαντάζονται χρωματικά περάσματα ή χρωματικές κλίμακες. Κι επειδή τα φθορικά σημάδια υπάρχουν από τον 10ο αιώνα, θεωρείται ότι από τότε υπήρχε χρώμα στη βυζαντινή μουσική.

Αυτά (τα διατονικά διαστήματα) ισχύουν, βέβαια, κυρίως για τα στιχηρά και τους ειρμούς, όπου κυρίως γράφονται τα φθορικά σημάδια, αλλά και για τα διαστήματα του Ψαλτικού και του Ασματικού. Η κατάσταση αλλάζει, όπως είπαμε, με την εμφάνιση του καλοφωνικού μέλους. Τότε γίνονται περισσότεροι και πλέον ασυνήθεις και «μη συστηματικοί» φθορισμοί (π.χ. Α΄ επί βάσεως Δ΄, πλ. Β΄ επί βάσεως πλ. Α΄ κ.λπ.). Έτσι είναι, όπως αναφέραμε, απαραίτητη η επαναδιατύπωση της έννοιας της φθοράς και η επινόηση νέων φθορικών σημείων: η παλαιά μορφή Chartres (χωρίς την γραμμούλα) παίρνει τη σημασία της Φθοράς νανα (Γ΄ και πλ. Δ΄), δημιουργούνται φθορικά σημεία για τον Α΄, τον Β΄, τον Δ΄ και τον πλ. Β΄ ήχο, όλα παραλλαγές του γράμματος Φ, ενώ η παλαιά μορφή Coislin (χωρίς την γραμμούλα) παίρνει την σημασία χρωματικών διαστημάτων πλέον, δημιουργώντας την Φθορά του νενανω, έναν νέο, διαφορετικό, «έννατο»[22] ήχο που, καθώς φαίνεται, εισάγεται τότε για πρώτη φορά σε παπαδικά και καλοφωνικά μέλη, πιθανόν κατ' επίδραση της κοσμικής μουσικής και δη της ανατολικής, μιας και το νενανω, ως χρωματικό πλέον, φέρει το μάλλον αραβοπερσικής προέλευσης όνομα «αζιζίν».



Εικόνα 33 (κώδικας ΕΒΕ 2425, φ. 85α)

[22] Κατά την έκφραση του Κλαδά και του Μανουήλ Χρυσάφη: «εκτός των οκτώ ήχων» και «έννατος», προφανώς λόγω των χρωματικών του διαστημάτων.

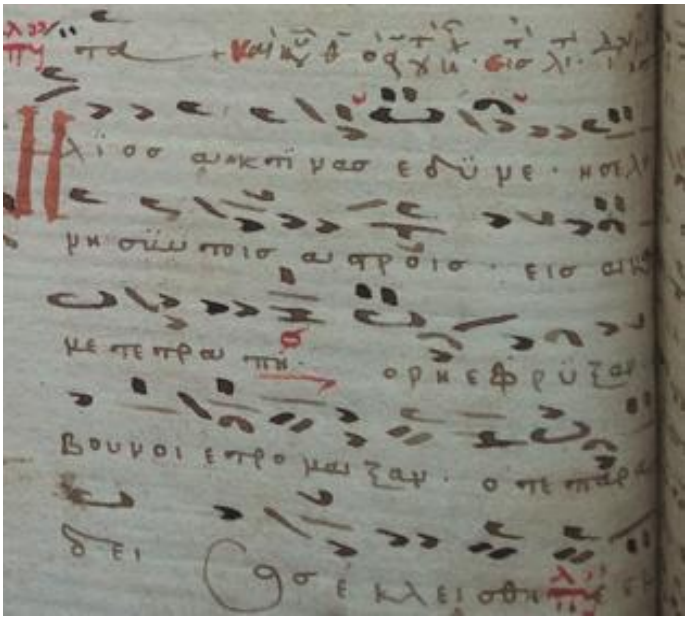


Εικόνα 34 (κώδικας ΕΒΕ 2444, φ. 196α)

Έτσι, ο άμεσα συνδεδεμένος με το νενανω πλ. Β΄ γίνεται και χρωματικός σε καλοφωνικά μέλη και εμφανίζεται καμιά φορά ως «δεδεμένος (με την φθοράν)»·[23] κατά συνέπεια και ο Β΄ αλλά και ο Μέσος Β΄ μπορούν να εμφανίζονται ως χρωματικοί.

Αρχίζει λοιπόν να υπάρχει χρώμα από τον 14ο αιώνα, περιορισμένο όμως στα καλοφωνικά μέλη. Τα στιχηρά και οι ειρμοί ή και διάφορα μέλη της Παπαδικής (βλ. π.χ. παραπάνω το Τρισάγιο και το *Έδωκας κληρονομίαν*) δεν φαίνεται να επηρεάζονται από αυτά. Η χρήση των φθορικών σημείων στα στιχηρά και τους ειρμούς είναι αυτή που περιγράψαμε παραπάνω. Κι αν κάποιος θελήσει να θεωρήσει σ' αυτά το σημάδι που μοιάζει με Φθορά νενανω ως χρωματικό, σύντομα θα βρεθεί προ αντιφάσεων αλλά και σε σύγκρουση με τις παραδεδομένες αργές εξηγήσεις των στιχηρών από τους Τρεις Διδασκάλους.

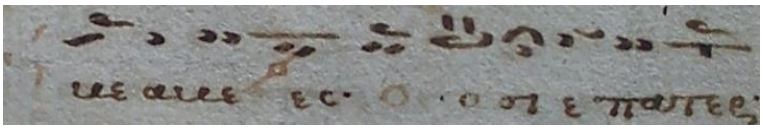
Στα στιχηρά (ή και τους ειρμούς) το σημάδι που μπορεί να παρερμηνευθεί ως φθορά νενανω γράφεται πάντα με τα μελωδήματα Δύο και Απέσω Έξω με τρίφωνη ανάβαση στην Οξεία τους. Ωστόσο, σε ένα χειρόγραφο (Τριώδιο με μελισμένα τα στιχηρά) του έτους 1386, το ΕΒΕ 2030, φ. 25β, το σημάδι αυτό τίθεται στην τριφωνία του πλ. Β΄, πάνω σε άλλα φωνητικά σημάδια και όχι στα μελωδήματα Δύο και Απέσω Έξω. Αυτό συμβαίνει μόνο σε δύο στιχηρά πλ. Β΄ και όχι σε άλλα Β΄ ή πλ. Β΄ στο χειρόγραφο αυτό.



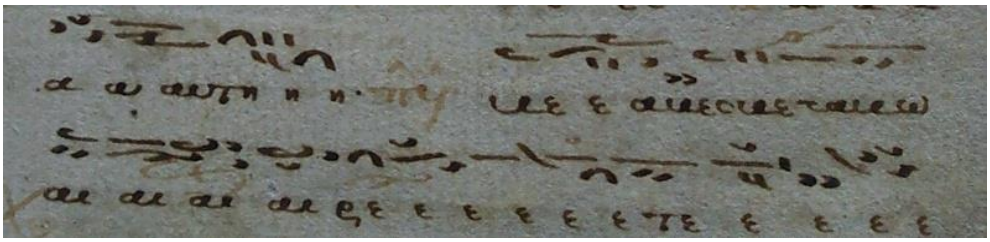
Εικόνα 35 (κώδικας ΕΒΕ 2030, φ. 25β)

Επίσης, στην Παπαδική ΕΒΕ 2837 (15ος αιώνας), φ. 3α και 4α, η φθορά νενανω τίθεται σε απηχήματα (που προηγούνται, ως συνήθως, στιχηρών) Μέσου Β΄ μονοφώνου και νενανω:

[23] Περί «δεδεμένου» Μέσου Β΄ κάνει λόγο ο Μανουήλ Χρυσάφης, στα περί της Φθοράς του Β΄ ήχου.



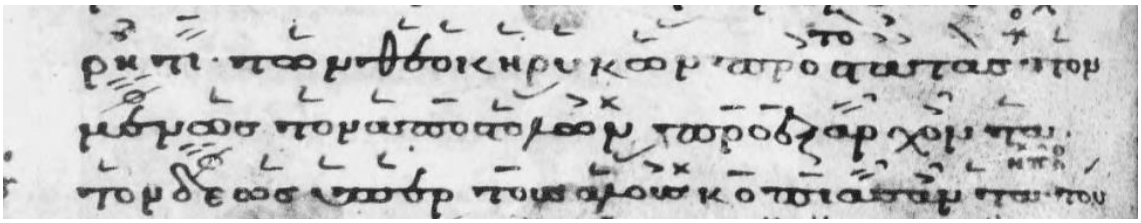
Εικόνα 36 (κώδικας ΕΒΕ 2837, φ. 3α)



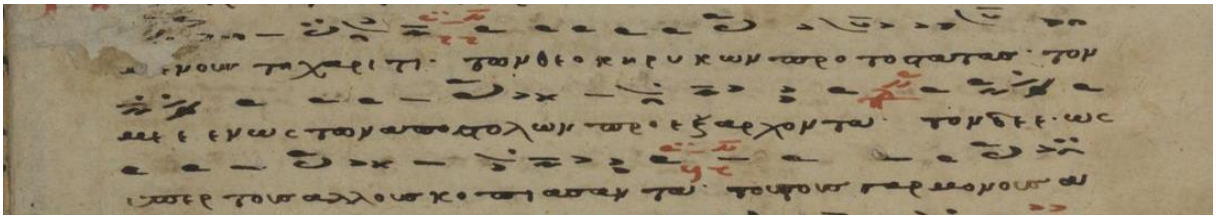
Εικόνα 37 (κώδικας ΕΒΕ 2837, φ. 4α)

Ίσως, λοιπόν, να έχει αρχίσει κάποια επίδραση των χρωματικών διαστημάτων πάνω στα στιχηρά· ίσως όχι σε όλα τα στιχηρά και μάλλον όχι για όλους τους ψάλτες· ίσως να ήταν ένα περιορισμένο φαινόμενο, παράλληλο με την διατονική ψαλμώδηση των στιχηρών και των ειρμών των Δευτέρων ήχων, το οποίο ίσως αργότερα επικράτησε και έτσι από τον 16ο αιώνα η Φθορά του νενανω εμφανίζεται τακτικά και κανονικά στα στιχηρά των ήχων αυτών. Επίσης, η παρουσία του χρώματος σε κάποια παπαδικά και καλοφωνικά μέλη μπορεί να οδήγησε στον εκχρωματισμό και άλλων παπαδικών μελών των Δευτέρων ήχων.

Όλα αυτά πρέπει να τα έχουμε υπόψη, για να δούμε τί πραγματικά συμβαίνει στις περιπτώσεις όπου έχουν προταθεί από ερευνητές τοπικές, έστω, αλλοιώσεις διαστημάτων μέσω των φθορικών σημαδιών. Αυτό, λοιπόν, που συνήθως συμβαίνει είναι η παρεξήγηση του σχήματος της παλαιάς βυζαντινής Φθοράς (και στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία) ως Φθοράς του νενανω, ενώ, όπως δείξαμε, το σημάδι είναι εντελώς ταυτόσημο με την μορφή του σχήματος νανα και δεν μπορεί επομένως να δηλώνει χρωματικό μέλος. Πολύ χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των στιχηρών *Ποίοις ευφημιών*, Β΄ ήχου, στα οποία μέχρι και την εποχή του Ιακώβου Πρωτοψάλτου παρεμβάλλονται δύο όμοιες γραμμές πλ. Δ΄. Ακριβώς σ' αυτά τα σημεία, στα οποία, αν ο Β΄ ήταν χρωματικός, θα περνούσαμε στο διάτονο, διάφορα παλαιοβυζαντινά ή μεσοβυζαντινά χειρόγραφα σημειώνουν την Φθορά με το σχήμα του νενανω!



Εικόνα 38 (Paris gr. 242, φ. 117β)



Εικόνα 39 (St. Petersburg 439-1)

Επίσης, διάφορα παραδείγματα χρήσης Φθοράς σε παλαιοβυζαντινά χειρόγραφα που παρουσιάζονται από την Gerda Wolfram συνιστούν απλώς παραλλαγές μουσικών γραμμών που βρίσκονται και σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα και περιλαμβάνουν την χαρακτηριστική μελωδική κίνηση που συνηθίζεται για το σημάδι της Φθοράς, ενώ σε άλλα χειρόγραφα μπορεί να παρουσιάζονται με μορφή που δεν περιλαμβάνει αυτή την κίνηση (π.χ. η κίνηση Σολ-λα – λα δεν απαιτεί την Φθορά, ενώ η κίνηση Σολ-ντο – λα απαιτεί την Φθορά).

Μερικά συμπεράσματα

1. Η μορφή της μαρτυρίας του Μέσου Β΄ δεν δικαιολογεί τα χρωματικά διαστήματα, αλλά εντάσσεται στην γενικότερη μορφή, την σημασία και την λειτουργία των παλαιών μαρτυριών.

2. Οι περισσότερες περιπτώσεις μαρτυριών Μέσου Β΄ που παρουσιάζονται στα παλαιά χειρόγραφα και θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως μεταβάσεις σε χρωματικό γένος έχουν εξηγηθεί από τους Διδασκάλους της νέας γραφής σε διατονικό γένος.

3. Η έννοια και το σημάδι της Φθοράς δεν συνδέονταν στην αρχή με αλλαγές διαστημάτων. Η έννοια άλλαξε με την εμφάνιση του καλοφωνικού μέλους, οπότε και επινοήθηκαν νέα φθορικά σημάδια ή δόθηκε νέα σημασία στα παλαιά. Μέχρι και στα μεσοβυζαντινά Στιχηράρια και Ειρμολόγια, τα φθορικά σημάδια δεν δείχνουν αλλαγές διαστημάτων.

4. Η συνεκτίμηση όλων αυτών και μερικών ακόμη παραγόντων δείχνει ότι το αρχικό τονικό σύστημα για το Στιχηράριο, το Ειρμολόγιο, το Ασματικό, το Ψαλτικό, αλλά και πολλά παπαδικά και καλοφωνικά μέλη, ήταν πυθαγορικό διατονικό. Τα χρωματικά διαστήματα εισήχθησαν μέσω του παπαδικού και καλοφωνικού μέλους, το οποίο φαίνεται να επηρέασε και τα άλλα μέλη. Η επιρροή αυτή, σε συνδυασμό και με την γενικότερη μουσική πράξη, απέφερε τα νεότερα διατονικά και χρωματικά διαστήματα.

Σύγκλιση και ετερότητα στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου στον 20ό αιώνα. Η περίπτωση του αργού Ειρμολογίου

Νίκος Ανδρίκος & Σταύρος Σαραντίδης

Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου ερευνητικού προγράμματος, το οποίο εκπονείται με στόχο την ανίχνευση ζητημάτων συνέχειας και ασυνέχειας στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου κατά τον 20ό αιώνα. Με αφετηρία τις ηχογραφήσεις σε δίσκους 78 στροφών του Ιακώβου Ναυπλιώτη, θα επιχειρηθεί η συγκριτική παρουσίαση ηχογραφημένου αλλά και έντυπου υλικού μέχρι και την πρωτοψαλτία του Λεωνίδα Αστέρη, με την οποία κλείνει ο κύκλος της μακράς γενεαλογίας των πατριαρχικών πρωτοψαλτών του 20ού αιώνα.[1] Στόχοι της έρευνας είναι ο εντοπισμός, η ανάλυση και, τέλος, η ερμηνεία σε μουσικολογικό και αισθητικό επίπεδο ζητημάτων ρεπερτοριακού περιεχομένου αλλά κυρίως ερμηνείας, με αφορμή την περίπτωση του αργού Ειρμολογίου και πιο συγκεκριμένα των καταβασιών της εορτής των Χριστουγέννων.

Η εν λόγω μελέτη περίπτωσης θα αποτελέσει την αφορμή για την ανάπτυξη ενός προβληματισμού αναφορικά με το λεγόμενο «πατριαρχικό ύφος» και το κατά πόσον αυτό ταυτίζεται με μια απόλυτη στοίχιση σε συγκεκριμένα ερμηνευτικά, τεχνικά, ρεπερτοριακά και αισθητικά πρότυπα ή αποτελεί άλλη μία, κατά τον Eric Hobsbawm, περίπτωση «επινοημένης παράδοσης».[2] Για τον λόγο αυτόν, θα μελετηθούν όλες οι διαθέσιμες ηχογραφημένες εκτελέσεις των καταβασιών της εορτής από τους πατριαρχικούς πρωτοψάλτες, σε συνάρτηση με αντίστοιχες γραπτές πηγές του 19ου και του 20ού αιώνα με χώρο προέλευσης το Φανάρι και την ευρύτερη Κωνσταντινούπολη. Η συγκριτική αντιπαραβολική μελέτη του υλικού θα ρίξει φως στο ερώτημα του κατά πόσο στο συγκεκριμένο μέλος εντοπίζεται ένας κοινός ερμηνευτικός τόπος ή, αντίθετα, τούτο αποτελεί πεδίο ανάδειξης της προσωπικής εκφραστικής ιδιοτυπίας του εκάστοτε πρωτοψάλτη.

Προτού επιχειρηθεί η αντιπαραβολική παρουσίαση και συγκριτική ανάλυση του ιστορικού υλικού (ηχητικού και γραπτού), θα πρέπει να ειπωθεί πως η περίπτωση του αργού Ειρμολογίου,[3] λόγω του παγιωμένου μελωδικού του φρασεολογίου αλλά και της απόλυτης αναφοράς με το ρυθμικοτονικό περιεχόμενο του υμνογραφικού κειμένου, δεν ενθαρρύνει την ανάπτυξη ιδιοπρόσωπων ερμηνευτικών προσεγγίσεων καθώς και τη χρήση εναλλακτικών θέσεων. Ωστόσο, σε αυτήν ακριβώς την ιδιοτυπία του μελοποιητικού είδους έγκειται το ενδιαφέρον της ανίχνευσης στοιχείων συνέχειας και ασυνέχειας, σύγκλισης και απόκλισης μεταξύ των ψαλτών του Φαναρίου.

[1] Πρώτη δημοσίευση της εν λόγω σειράς αποτελεί το άρθρο του Νίκου Ανδρίκου, «Σύγκλιση και ετερότητα στην ψαλτική πράξη του Πατριαρχείου στον 20ό αιώνα. Η περίπτωση του Α΄ Εωθινού», στο: Αχιλλεύς Γ. Χαλδαιάκης (επιμ.), *Μνήμη Δημητρίου Κων. Μπαλαγεώργου († 2 Ιουνίου 2023). Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Βυζαντινομουσικολογικού Συνεδρίου (Αθήνα, 1-4 Ιουλίου 2024, Αμφιθέατρο Βιβλιοθήκης Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ)*, Εκδόσεις του «Εργαστηρίου Βυζαντινής Μουσικολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, Αθήνα 2025, σ. 433-474.

[2] Eric Hobsbawm, *Η επινόηση της παράδοσης*, μτφρ. Θανάσης Αθανασίου, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2004.

[3] Σπυρίδων Αντωνίου, *Το Ειρμολόγιον και η παράδοση του μέλους του*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας (Μελέται: 8), Αθήναι 2004.

Επίσης, ένα ακόμη στοιχείο που χρήζει διευκρίνισης είναι εκείνο που αφορά την οντολογία της ηχογράφησης και την καταλληλότητά της αναφορικά με την εξαγωγή επιστημονικών συμπερασμάτων. Η ηχογράφηση δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά ένα «στιγμιότυπο» που αποτυπώνει στον χώρο και στον χρόνο μία συγκεκριμένη και μόνο, συνθήκη από την ευρύτερη πορεία και δράση ενός ερμηνευτή.[4] Είναι πιθανόν, λοιπόν, ο ίδιος να διαχειριζόταν διαφορετικά το προς εκτέλεση υλικό στο πλαίσιο μιας άλλης συγκυρίας, με διαφορετικές επιτελεστικές συνθήκες αλλά και στόχους.[5] Η πραγματικότητα αυτή τεκμηριώνεται, άλλωστε, κατά την προσέγγιση πολλαπλών ηχογραφήσεων των ίδιων ερμηνευτών, ενώ η καθαρά προφορική διάσταση που χαρακτηρίζει την εκκλησιαστική μουσική σε επίπεδο ερμηνευτικό επιτείνει την εν λόγω πραγματικότητα. Έτσι, οι εκάστοτε ηχογραφήσεις δεν μπορούν να ληφθούν ως πανάκεια αλλά, σε κάθε περίπτωση, ως ένα εξαιρετικά χρήσιμο ιστορικό τεκμήριο, η προσέγγιση του οποίου δύναται να οδηγήσει την έρευνα σε ενδιαφέροντα, έστω και με ορισμένες επιφυλάξεις, συμπεράσματα. Ως ιδανική επιστημολογικά και μεθοδολογικά θα μπορούσε να θεωρηθεί η ηχογράφηση όλων των ερμηνευτών την ίδια ακριβώς περίοδο και εντός των ίδιων επιτελεστικών συνθηκών, πράγμα ωστόσο αδύνατο για ερμηνευτές που έζησαν καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Αλλά και σε αυτήν ακόμα τη – θεωρητικά τουλάχιστον – ιδανική περίπτωση, τα συμπεράσματα δεν θα μπορούσαν να ληφθούν με τρόπο απόλυτο, αν λάβει κανείς υπόψη τόσο την συνδεόμενη με το μέγεθος της προφορικότητας ερμηνευτική ρευστότητα της εκκλησιαστικής μουσικής όσο και την εν γένει προνεωτερική αντίληψη-διαχείριση του περιεχομένου του μουσικού έργου.[6] Παρ' όλα αυτά, η έστω και εντός των παραπάνω συμβάσεων συγκριτική παρουσίαση και ανάλυση της εξελικτικής πορείας ενός μέλους μέσω ηχογραφημένου τεκμηριωτικού υλικού, που καλύπτει έναν αιώνα ψαλτικής πράξης των πατριαρχικών ψαλτών, δύναται αναμφίβολα να οδηγήσει σε εξαιρετικού ενδιαφέροντος επισημάνσεις και συμπεράσματα, που μπορούν να συμβάλουν στην ανίχνευση της εξελικτικής πορείας του ερμηνευτικού τρόπου απόδοσης των μελών του αργού Ειρμολογίου από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του πατριαρχικού περιβάλλοντος εντός του 20ού αιώνα.

[4] Για το θέμα αυτό, βλ. Μαρία Καπκίδη, *Η εκκλησιαστική μουσική στους δίσκους των 78 στροφών: μουσικολογικό περιεχόμενο και κοινωνιολογικά συμφραζόμενα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Άρτα 2023, όπου και πλούσια βιβλιογραφία, καθώς και Νίκος Ανδρίκος, *Η σύνθεση «σπουδών» στο πολίτικο λαούτο. Διδακτικές προοπτικές και εκπαιδευτικές χρήσεις μέσω Media*, μεταδιδακτορική έρευνα, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, 2025.

[5] Στο προς εξέταση υλικό συναντώνται εκτελέσεις οι οποίες πραγματοποιήθηκαν κάτω από εντελώς διαφορετικές συγκυρίες και συνθήκες, καθώς άλλες από αυτές προέρχονται από την καθαυτό λατρευτική επιτέλεση και άλλες από επίσημες αποδόσεις σε στούντιο, εκτελέσεις εκτός λατρείας (συναυλίες, εκδηλώσεις) ή και ανεπίσημες ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις εκτός ναού. Έτσι, αν θα έπρεπε να τεθεί ένας κοινός παρονομαστής αναφορικά με τις συνθήκες και το πλαίσιο των ηχογραφήσεων, κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν εκ των πραγμάτων να επιτευχθεί. Επίσης, ως γνωστόν, η στουντιακή απόδοση σε δίσκους 78 στροφών περιορίζει τον χρόνο της εκτέλεσης λόγω της χωρητικότητας του δίσκου, καθορίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο έμμεσα και την ταχύτητα που θα επιλέξει ο εκάστοτε ερμηνευτής κατά την εκτέλεση του μέλους. Επιπρόσθετα, διαφορετικό χαρακτήρα αναφορικά με το ύφος, τη διαποίκιλση και την ταχύτητα δύναται να έχει η απόδοση π.χ. της Θ΄ Ωδής όταν ψάλλεται στον Όρθρο, απ' όταν αποδίδεται αντί του *Άξιον εστίν* ή κατά τη διανομή του Αντιδώρου. Η επιτελεστική διάσταση του εκκλησιαστικού μέλους, άλλωστε, καθορίζει την ερμηνευτική του φυσιογνωμία, αφού σκοπό έχει να υπηρετήσει συγκεκριμένες ανάγκες-σκοπιμότητες που αφορούν την εκάστοτε λειτουργική συγκυρία εντός του πλαισίου της λατρευτικής επιτέλεσης. Βλ. Nikos Andrikos, "The dialectical relation between written *melismatic* repertory and oral interpretative pluralism in the Greek Orthodox Ecclesiastical Music", ανακοίνωση στο: IMS Study Group "Music of the Christian East and Orient" First International Musicological Symposium: *Melismatic Chant Repertories*, Thessaloniki, 12-14 June 2020 (υπό έκδοση).

[6] Στο ίδιο.

Συγκριτική παρουσίαση μελών μέσω ηχητικών και γραπτών πηγών

Στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης θα παρουσιασθούν μέσω αναλυτικής καταγραφής οι καταβασίες *Χριστός γεννάται*, *Έσωσε λαόν*, *Τω Παντάνακτος* και *Μεγάλυνον ψυχή μου*, από τις ηχητικές εκτελέσεις των κυριότερων εκπροσώπων του Πατριαρχείου στον 20ό αιώνα, σε αντιπαραβολή με μια σειρά εκδοχών προερχόμενων από έντυπες πηγές.

Χριστός γεννάται

Στη φράση «Χριστός γεννάται…», ενώ και οι τρεις συνθέτες, Πέτρος, Ιωάννης και Ραιδεστηνός,[7] ακολουθούν την ίδια γραμμή, από την ηχογράφηση του Ναυπλιώτη κι έπειτα το μέλος διαφοροποιείται λόγω της μελικής έξαρσης έως τον ΝΗ΄ στην τονιζόμενη συλλαβή γεν-*νά*-ται. Στην περίπτωση αυτή παρατηρεί κανείς την έντονη επιρροή του medium, στην προκειμένη περίπτωση του δίσκου 78 στροφών,[8] αλλά και την επιδραστικότητα του Ναυπλιώτη στους επιγόνους του και στην εν γένει ψαλτική πραγματικότητα του Φαναρίου στον 20ό αιώνα. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί επίσης η καταγραφή του Βουδούρη,[9] ο οποίος, ενώ φέρεται ως καταγραφέας της ζώσας μουσικής πραγματικότητας του Πατριαρχείου και πιο συγκεκριμένα του Ναυπλιώτη, παραδίδει μία εντελώς διαφορετική εκδοχή, με κύριο χαρακτηριστικό την πτώση στον ΠΑ στην τελευταία συλλαβή της λέξης γεν-νά-*ται*. Η εν λόγω φράση, ενώ δεν ακολουθείται από κανέναν εκπρόσωπο του Πατριαρχείου, παραδόξως επανεμφανίζεται πολύ αργότερα στην εκτέλεση του Εμμανουηλίδη.[10]

Στη φράση «Χριστός εξ ουρανών…» φαίνεται να καθιερώνεται και πάλι η εμφατική ανάπτυξη στην υψηλή περιοχή εκ μέρους του Ναυπλιώτη, ο οποίος μόνο στην εκτέλεση μαζί με τον Πρίγγο ακολουθεί τον Ιωάννη. Και στην περίπτωση αυτή, ο Βουδούρης παραδίδει μία εγκρατή εκδοχή, κινούμενη στο βασικό τετράχορδο του α΄ ήχου, κατά τα πρότυπα του Πέτρου. Στη φράση δε «Χριστός επί γης υψώθητε», οι ερμηνευτές ακολουθούν την περίπτωση του Ιωάννου που κατά τα νοούμενα στη φράση «επί γης» πραγματοποιεί πτώση στον ΖΩ για να συνεχίσει στο «υψώθητε» με κίνηση κατά τα πρότυπα του Άγια. Στο σημείο αυτό, ενώ οι περισσότεροι θα κινηθούν μέσω βηματικών

[7] Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄, *Συλλογή Όρθρου*, Σύλλογος Ιεροψαλτών Ι. Μ. Αλεξανδρουπόλεως, Αλεξανδρούπολη 2023.

[8] Ηχογραφήσεις της καταβασίας *Χριστός γεννάται*: Orfeon: 2049/11637/124: Ι. Ναυπλιώτης (Κωνσταντινούπολη, 1914) και Odeon: Co 538/RA 190914 a/CLA 811: Ι. Ναυπλιώτης & Κ. Πρίγγος (Κωνσταντινούπολη, περ. 1927). *Έσωσε λαόν – Τω Παντάνακτος*: Orfeon x 2510/12318: Ι. Ναυπλιώτης & Κ. Πρίγγος (Κωνσταντινούπολη, 1914). *Έσωσε λαόν*: Odeon: Co 539/RA 190904 a/CLA 801: Ι. Ναυπλιώτης (Κωνσταντινούπολη, περ. 1927). *Τω Παντάνακτος*: Odeon: Co 541/RA 190907 a/CLA 803: Ι. Ναυπλιώτης (Κωνσταντινούπολη, 1923-1926). *Μεγάλυνον ψυχή μου*: Orfeon: x 2035/11629/124 Ι. Ναυπλιώτης (Κωνσταντινούπολη, 1914). *Μεγάλυνον ψυχή μου*: Odeon: Co 542/RA 190907 b/CLA 804: Ι. Ναυπλιώτης & Κ. Πρίγγος (Κωνσταντινούπολη, 1923-1926). Βλ. Μαρία Καπκίδη, *Ηχητικά τεκμήρια βυζαντινής μουσικής στη δισκογραφία του γραμμοφώνου*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2017, σ. 224-229, και Καπκίδη, *Η εκκλησιαστική μουσική στους δίσκους των 78 στροφών*, ό.π., σ. 58 και 169-175.

[9] Άγγελος Βουδούρης, *Ειρμολόγιον*, Ευρωπαϊκό Κέντρο Τέχνης, Αθήνα 1997.

[10] Αξίζει να σημειωθεί πως η εν λόγω ιδιαίτερη πτώση παρατηρείται και στον Τριαντάφυλλο Γεωργιάδη, τοποτηρητή Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (1925-1926), στο ιδιόχειρο έργο του *Κήπος χαρίτων*, Τραπεζούντα 1916, το οποίο εκδίδεται στην Αθήνα το 1973 (τόμος Α΄, μέρη Ι-ΙΙ). Στην περίπτωση αυτή, ο Γεωργιάδης παραδίδει τις σύντομες καταβασίες σε μια πρωτότυπη εκδοχή, αυτή του τρίσημου ρυθμού. Παρά την ιδιαιτερότητα της σύνθεσης, η τελευταία συλλαβή στη λέξη γεν-νά-*ται* καταλήγει στον ΠΑ. Επίσης, η ίδια φράση εντοπίζεται και σε ηχογράφηση (γύρω στο 1960) χορωδίας υπό τη διεύθυνση του Αθανασίου Παναγιωτίδη, ο οποίος είχε διατελέσει κανονάρχος στο Πατριαρχείο επί Ναυπλιώτη. Βλ. https://youtu.be/blArxInXOX8?si=heGvV-XY4AdbU9FV (τελευταία προσπέλαση: 14 Αυγούστου 2026).

διαστημάτων, οι Ναυπλιώτης και Πρίγγος, τόσο στην κοινή όσο και στις σολιστικές αποδόσεις τους, προτιμούν μελωδικό άλμα από τον ΔΙ στον ΝΗ΄. Μοναδική εξαίρεση, στο πλαίσιο των ηχογραφημάτων, μη πραγματοποίησης κίνησης στον ΖΩ αποτελεί η εκτέλεση του Αστέρη, όπου ακολουθεί την παραδεδομένη από τον Πέτρο εκδοχή, ενώ την ίδια πρακτική καταγράφει και ο Βουδούρης. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Ραιδεστηνού, όπου στη φράση «επί γης» πραγματοποιείται κατάληξη στον κάτω ΚΕ, πτώση που δεν έχει παρατηρηθεί σε καμία σύνθεση τόσο πολιτών όσο και ελλαδιτών μελοποιών.

Τέλος, στις φράσεις «άσατε τω Κυρίω…» και «ανυμνήσατε λαοί…» παρατηρείται κοινή φρασεολογία σε όλες τις πηγές – γραπτές και προφορικές – με ποικιλία ωστόσο ερμηνευτικών προσεγγίσεων και εν γένει αναλυτική διαχείριση της λέξης «πάσα», από τον Ναυπλιώτη και έπειτα. Ο Αστέρης προτιμά το άλμα από τον ΔΙ στον ΠΑ΄, κατά τα πρότυπα της σολιστικής εκτέλεσης του Ναυπλιώτη από δίσκο γραμμοφώνου. Η παρατήρηση αυτή φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς πιστοποιεί τη διαμεσολαβημένη δευτερογενή σχέση προφορικότητας που συνδέει τον Αστέρη με τον Ναυπλιώτη μέσω του medium,[11] από τη στιγμή μάλιστα που η εν λόγω εκδοχή φαίνεται να μην είχε υιοθετηθεί από όλους τους προγενέστερους.

Έσωσε λαόν

Στη φράση «Έσωσε λαόν…», αν και γενικότερα ακολουθείται η αρχετυπική θέση των Πέτρου και Ιωάννου, ο Στανίτσας επιμηκύνει στην εκτέλεσή του τη συλλαβή «σω», μια ερμηνευτική προσέγγιση που καταγράφει και ο Πετρίδης. Ενώ όλοι, συνθέτες, καταγραφείς, ερμηνευτές, καταλήγουν τη φράση στον ΚΕ, αίσθηση προκαλεί ο Αστέρης, ο οποίος καταλήγει στον ΔΙ χρησιμοποιώντας εντελώς διαφορετική μελωδική ανάπτυξη-κίνηση.

Στη φράση «υγρόν θαλάσσης…» ενδιαφέρον έχει να τονιστεί η γενικότερη τάση μελισματικής και, παράλληλα, εκλεπτυσμένης διαποικιλματικά απόδοσης της λέξης «θαλάσσης», από τον Ναυπλιώτη έως και τον Αστέρη. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη λέξη «χερσώσας», η οποία αναδεικνύεται εμφατικά μέσω πληθώρας αναλυτικών αποδόσεων και ρυθμικών υποδιαιρέσεων. Στη λέξη «τρίβον», ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι επιμέρους ερμηνευτικές προσεγγίσεις, με εκείνη του Ναυπλιώτη να χαρακτηρίζεται από φανερή εξωστρέφεια. Και σε αυτήν την περίπτωση τον ακολουθεί ο Αστέρης, παρ' όλο που η εν λόγω προσέγγιση δεν φαίνεται να είχε καθιερωθεί από τους ενδιάμεσους κρίκους της γενεαλογικής αλυσίδας (lineage) των πατριαρχικών ψαλτών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφορετικότητα στην απόδοση της λέξης «ημίν», όπου οι Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»,[12] Στανίτσας και Πετρίδης – Γεωργιάδης[13] (καταγραφείς) ακολουθούν την εκδοχή του Ραιδεστηνού, ο οποίος αναδεικνύει και μελοποιητικά τον τονισμό του υμνογραφικού κειμένου, ξεκινώντας τη φράση από τον ΝΗ.

Στη φράση «ίσον τε Πατρί…» πραγματοποιείται σε όλες τις περιπτώσεις πτώση στον ΖΩ, όμως οι Ραιδεστηνός, Ναυπλιώτης και «Σόμπατζης» επιμηκύνουν τη λέξη «Πατρί». Η εν λόγω πρακτική παρατηρείται στην καταβασία της Θ΄ Ωδής του

[11] Για την επιδραστικότητα των media και τη δόμηση της κατά τον Ong *δευτερογενούς προφορικότητας* στην εκκλησιαστική μουσική, βλ. Νίκος Ανδρίκος και Σταύρος Σαραντίδης, «Από την ιδιοπρόσωπη καινοτομία στην υπερτοπική αποδοχή. Η περίπτωση του Στιχηρού *Εις το μνήμα Σε επεζήτησεν*», ανακοίνωση στο πλαίσιο του Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου του Ιδρύματος Βυζαντινής Μουσικολογίας, «Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», Αθήνα, 18-20 Οκτωβρίου 2018, «Μορφολογία – Αίσθητική» (υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου).

[12] Πρόκειται ουσιαστικά για περιπτώσεις δίφωνων αλμάτων που μάλλον εγκαταλείπονται στη συνέχεια.

[13] Ελευθέριος Γεωργιάδης, *Ειρμολόγιον Καταβασιών*, Θεσσαλονίκη 2004.

συγκεκριμένου Ιαμβικού Κανόνα «Στέργειν μεν ημάς», τόσο στον Πέτρο[14] όσο και στον Ιωάννη.[15]

Τω Παντάνακτος

Στη φράση «Τω Παντάνακτος…», παρά τη γενικότερη σύγκλιση και ευθυγράμμιση με την καθιερωμένη μελωδική ανάπτυξη, επιμέρους διαφοροποιήσεις εντοπίζονται στη συλλαβή (εξε)-*φαύ*(λισαν), ενώ στη λέξη «πόθω» φαίνεται να προτιμάται η εκδοχή του Ιωάννου έναντι της αντίστοιχης του Πέτρου.

Στη φράση «άπλητα θυμαίνοντος…» παρατηρείται διαφοροποίηση αναφορικά με τη μελωδική ανάδειξη της δωδεκασύλλαβης ρυθμικοποιητικής δομής του υμνογραφικού κειμένου. Πρόκειται για μια απόπειρα φιλολογικού τύπου «προσαρμογής» της σχέσης λόγου – μέλους με σκοπό την ανάδειξη του νοήματος του κειμένου.[16] Έτσι, η δωδεκασύλλαβη δομή διατηρείται στις τρεις συνθετικές εκδοχές των Πέτρου, Ιωάννου και Ραιδεστηνού, στην από κοινού εκτέλεση του μέλους από τους Ναυπλιώτη και Πρίγγο, καθώς και στις καταγραφές των Παϊκόπουλου[17] και Γεωργιάδη. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, η λέξη «Παίδες» ενσωματώνεται στην προηγούμενη καταληκτική φράση, ενώ ρυθμικοποιητικά ανήκει στην αμέσως επόμενη δωδεκασύλλαβη. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός πως ο ίδιος ο Ναυπλιώτης ακολουθεί την παραπάνω πρακτική στη σολιστική ηχογράφησή του, ενώ παραμένει πιστός στη ρυθμικοποιητική δομή στην εκτέλεσή του μαζί με τον Πρίγγο. Αντίθετα, ο τελευταίος ενσωματώνει τη λέξη «Παίδες» του επόμενου μέτρου στην καταληκτική φράση του προηγούμενου μελωδικού θέματος, στη δική του μονωδιακή απόδοση, σε αντιδιαστολή δηλαδή με την αντίστοιχη ηχογράφηση γραμμοφώνου μαζί με τον Ναυπλιώτη. Αυτό που μπορεί να ειπωθεί βάσει των τεκμηρίων, ηχητικών και γραπτών, είναι πως ήδη από την εποχή του Ναυπλιώτη η εν λόγω πρακτική διάσπασης της ρυθμικής υπόστασης του ποιητικού κειμένου πιθανότατα να χρησιμοποιείτο, έστω και κατά περίπτωση, αφού εντοπίζεται στην εκτέλεση του Δομεστίχου του Ναυπλιώτη και μέντορα των έξωθεν Πρωτοψαλτών και Λαμπαδαρίων Αναστάσιου Μιχαηλίδη, ενώ δεν καταγράφεται από τον Βουδούρη.

Στη λέξη «τυρράνου» παρατηρείται εμφατική μελωδική έξαρση έως τον ΝΗ΄, με σκοπό τον τονισμό του φορτισμένου νοήματος, από τους Ναυπλιώτη (μόνο στη σολιστική εκδοχή), Μιχαηλίδη, Πρίγγο, Στανίτσα και Πετρίδη, κατά το πρότυπο που εισήγαγε ο Ραιδεστηνός. Στη λέξη δε «γλωσσαλγίαν» παρατηρείται η τάση για διαποικιλματικό πλατειασμό του μέλους, καθώς αυτό κινείται προς τον ΔΙ, με τρόπο που παραπέμπει στην αντίστοιχη διαχείριση της λέξης «ευφροσύνη» από την Α΄ Ωδή των πεζών Καταβασιών.

Στη φράση «οις είκαθε πυρ», ενώ παρατηρείται γενικότερη σύγκλιση μεταξύ των ερμηνευτών και σαφής αναφορά στις κειμενικές πηγές, ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση του Στανίτσα – και της καταγραφής του από τον Πετρίδη – ο οποίος αποδίδει τη φράση «τω Δεσπότη» με διάθεση εκφωνητικού τύπου που παραπέμπει σε τεχνικές *parlato* ή *recitativo*, με σκοπό να την ενώσει νοηματικά με το επόμενο

[14] Πέτρος Πελοποννήσιος, *Ειρμολόγιον των Καταβασιών*, Κωνσταντινούπολη 1825, σ. 22:



[15] Ιωάννης Πρωτοψάλτης, *Ειρμολόγιο Καταβασιών*, Κωνσταντινούπολη 1903, σ. 17:



[16] Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, «Λόγος και μέλος στην έντυπη και στην ασματική παράδοση της ψαλτικής», στο: *Θέματα Ελληνικής Μουσικής Ι* (Πρακτικά ημερίδας 31ης Αυγούστου 2013), Μουσικό Σπουδαστήριο Καρδαμύλης, Καρδαμύλη 2017.

[17] Δημοσθένης Παϊκόπουλος, *Πανδέκτη Εκκλησιαστικής Μουσικής* – τόμος Δ΄: *Ειρμολόγιον*, Αθήναι 2013.

δωδεκασύλλαβο. Αντίστοιχες πρακτικές συναντώνται συχνά σε εκτελέσεις ή σημειογραφικές καταγραφές σύντομων-συλλαβικών μελών από τον ίδιο τον Στανίτσα, όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο νόημα του ποιητικού κειμένου, και μέσω διαφόρων – ανοίκειων σε ορισμένες περιπτώσεις – τεχνικών ο ίδιος αποπειράται να αποκαταστήσει τυχόν παρατονισμούς και συντακτικές ασάφειες, οι οποίες προκύπτουν από την πρόταξη της παγιωμένης μορφολογικά μελωδικής ανάπτυξης έναντι των νοημάτων του κειμένου.[18]

Τέλος, στη λέξη «λέγουσιν», μελισματική επιμήκυνση κατά τα πρότυπα του Ραιδεστηνού παρατηρείται στους Ναυπλιώτη (σολιστική εκδοχή), Μιχαηλίδη, Στανίτσα, καθώς και στην καταγραφή του Πετρίδη. Επίσης, η είσοδος της μελωδίας στην πρώτη ατάκα ποικίλλει, καθώς στις πηγές η φράση εισάγεται από τον ΔΙ, τον ΚΕ αλλά ακόμα και με μεγαλύτερη έξαρση, από τον ΖΩ ή τον ΝΗ΄.

Μεγάλυνον ψυχή μου

Στη Θ΄ Ωδή δεν παρουσιάζεται κάποια ιδιαίτερη διαφορά ανάμεσα στον Πέτρο και στον Ιωάννη παρά μόνο στη λέξη «ξένον», όπου ο δεύτερος χρησιμοποιεί σκληρό χρώμα. Αντίστοιχη πρακτική ακολουθεί κι ο Ραιδεστηνός,[19] αλλά μέσω διαφορετικής μελωδικής γραμμής. Η εκδοχή του Ιωάννου φαίνεται να κυριαρχεί στα τεκμήρια – ηχογραφήσεις ερμηνευτών και σημειογραφικές καταγραφές – εκτός από τον Βουδούρη, ο οποίος παραμένει πιστός στην απλή εκδοχή του Πέτρου. Από τον Ναυπλιώτη κι έπειτα καθιερώνεται η χαρακτηριστική μελωδική έξαρση στη λέξη «ουρανόν» έως τον ΝΗ΄. Έπειτα, στη λέξη «σπήλαιον», ο Ραιδεστηνός θα εισαγάγει ένα ρητορικό σχήμα κατά τα πρότυπα της *ηχητικής απεικόνισης*, στο πλαίσιο του οποίου η μελωδία θα πραγματοποιήσει κατάληξη στον χαμηλό ΚΕ με μαλακό διατονικό πρόσημο. Την πρακτική αυτή ακολουθούν τόσο ο Στανίτσας στην εκτέλεσή του όσο και οι Γεωργιάδης και Παϊκόπουλος, οι οποίοι και την καταγράφουν με επιμέρους, φυσικά, διαφοροποιήσεις. Στις υπόλοιπες φράσεις μέχρι και το τέλος της καταβασίας παρατηρείται ουσιαστικά φρασεολογική ταύτιση των επιμέρους εκδοχών, με μόνη εξαίρεση σε ερμηνευτικό επίπεδο τον εμφατικό τονισμό στον «Ον» εκ μέρους των Στανίτσα, Γεωργιάδη, Πετρίδη,[20] Παϊκόπουλου, Εμμανουηλίδη και Αστέρη.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί πως η Θ΄ Ωδή φέρει ξεχωριστό ενδιαφέρον λόγω της παράλληλης χρήσης της και στη Θεία Λειτουργία αντί του *Άξιον εστίν*. Στην περίπτωση αυτή, τον 19ο αιώνα παρατηρείται εμφατικά μελισματική, έντεχνη, με σαφείς επιρροές από την κοσμική μουσική, μελοποίηση της Θ΄ Ωδής με τρόπο που – τηρουμένων των αναλογιών – παραπέμπει στην αντίστοιχη τάση μελοποιητικής διαχείρισης των *Άξιον εστίν* της εν λόγω περιόδου.[21] Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, όσον αφορά το συνθετικό υλικό που σχετίζεται με το πατριαρχικό περιβάλλον, μελετήθηκαν οι εκδοχές των Χουρμουζίου, Ραιδεστηνού και Πρωγάκη.[22] Ο Χουρμούζιος, λοιπόν, στη λέξη «ξένον» επιχειρεί κίνηση στον χαμηλό ΚΕ και αμέσως μετά, στη λέξη «παράδοξον», κατάληξη στον ΖΩ. Την ίδια συνθετική ιδέα ακολουθεί και ο Ραιδεστηνός – ο οποίος παραθέτει το ίδιο μέλος τόσο για τον όρθρο όσο και αντί του *Άξιον εστίν* – μετά όμως από χρήση σκληρού χρώματος από τον ΠΑ στη λέξη «ξένον», όπως αναφέρθηκε

[18] Γιαννόπουλος, ό.π.

[19] Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄, *Θεία Λειτουργία*, Σύλλογος Ιεροψαλτών Αλεξανδρουπόλεως, Αλεξανδρούπολη 2019.

[20] Λυκούργος Πετρίδης, *Όρθρος*, μέρος Β΄, Θεσσαλονίκη 1997.

[21] Βλ. Michael Stroumpakis, "The Heirmos of the Ninth Ode as a replacement for Axion estin: a new kind of composition during the 19th century?", *Journal of the International Society for Orthodox Church Music* 2 (Section II: Conference Papers), 2018, σ. 264-284.

[22] Γεώργιος Πρωγάκης, *Μουσική συλλογή*, τόμος Γ΄, Κωνσταντινούπολη 1910.

και παραπάνω. Κι ενώ ο τελευταίος θα λύσει τη συνθήκη με αναφορά στη μεσότητα, πραγματοποιώντας κατάληξη στον κάτω ΚΕ στη λέξη «σπήλαιον», ο Χουρμούζιος θα κινηθεί εμφατικά στην επταφωνία του ΖΩ΄. Από εκεί κι έπειτα, και οι δύο εκδοχές θα κινηθούν στα παραδεδεγμένα αισθητικά πλαίσια του μέλους, χρησιμοποιώντας το καθιερωμένο φρασεολόγιο σε περιπτώσεις αργού Ειρμολογίου που ανήκουν στο μαλακό διατονικό περιβάλλον του α΄ ήχου. Κλείνοντας, θα πρέπει να τονιστεί πως η εκδοχή που παραδίδεται στο πλέον καθιερωμένο έντυπο σε επίπεδο επιτέλεσης στο Φανάρι κατά τον 20ό αιώνα (στη *Λειτουργία* του Πρωγάκη) ακολουθεί τα καθιερωμένα – «κλασικά», θα έλεγε κανείς – πρότυπα τονισμού της Θ΄ Ωδής παραπέμποντας στον Ιωάννη, χωρίς να παραπέμπει στην γενικότερη ανανεωτική διάθεση που παρατηρείται σε σχέση με τη μελοποίησή της.

Γενικές παρατηρήσεις επί του ηχογραφημένου υλικού

α) Χρονική αγωγή – ρυθμός

Στις σολιστικές ηχογραφήσεις του Ναυπλιώτη, και ειδικά στο *Χριστός γεννάται*, παρατηρείται αργή χρονική αγωγή με παράλληλη ρευστή διαχείριση της αίσθησης του ρυθμικού σώματος. Στο *Μεγάλυνον ψυχή μου*, η χρονική αγωγή είναι σαφώς πιο γοργή, σταθερή και συμπαγής, με διακριτικές, εκφραστικού τύπου, καθυστερήσεις. Ωστόσο, στις από κοινού με τον Πρίγγο ηχογραφήσεις του παρουσιάζεται σταθερά γοργή αγωγή, με στιβαρή διαχείριση της αίσθησης του ρυθμού. Γρήγορη, σταθερή, χωρίς επιτηδευμένες καθυστερήσεις είναι η χρονική αγωγή στις εκτελέσεις του Πρίγγου, του Μιχαηλίδη και του Στανίτσα, χωρίς ωστόσο να υπολείπονται έστω και μετριοπαθούς πλαστικότητας.[23] Τέλος, η περίπτωση του Αστέρη φέρει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η χρονική αγωγή είναι εμφατικά αργή, αφού πρόκειται για εκτέλεση κατά τη διανομή του Αντιδώρου. Σύμφωνα με την καθιερωμένη πρακτική στα Πατριαρχεία, η μετά την απόλυση της Θείας Λειτουργίας απόδοση των Καταβασιών επιβάλλει αργή χρονική αγωγή, ρυθμική πλαστικότητα, εμφατικές καθυστερήσεις με σκοπό την εκφραστική ανάδειξη του υμνογραφικού κειμένου, καθώς και μελισματική – καλοφωνικού τύπου – απόδοση, με πλούσια εκλέπτυνση σε επίπεδο διαποίκιλσης. Ωστόσο, εντελώς διαφορετική είναι η διαχείριση της χρονικής αγωγής και του ρυθμού από τον ίδιο στην περίπτωση της Θ΄ Ωδής, την οποία και ψάλλει αντί του *Άξιον εστίν* στη Θεία Λειτουργία. Σε κάθε περίπτωση, ανεξάρτητα από την ταχύτητα που επιλέγει ο εκάστοτε ερμηνευτής στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης συγκυρίας, εκείνο που είναι εμφανές είναι το γεγονός της μη στατικής, ανέλικτης και μετρονομικής αντίληψης του ρυθμού. Οι πατριαρχικοί ψάλτες διαχειρίζονται τον ρυθμό ως ένα επιπλέον ερμηνευτικό-εκφραστικό εργαλείο, μέσω μιας χρήσης που αναδεικνύει την ενδογενή δυναμική του εκκλησιαστικού μέλους αναφορικά με τη ρυθμική πλαστικότητα-ρευστότητα. Έτσι, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου το κυρίαρχο ρυθμικό πλαίσιο παραμένει σταθερό στα άκρα του, οι εντός αυτού ρυθμικομελωδικοί σχηματισμοί επαναπροσδιορίζονται, άλλοτε με διάθεση συστολής και άλλοτε διαστολής, μέσω χαρακτηριστικών επιβραδύνσεων ή επιταχύνσεων.

β) Άρθρωση φράσεων

Κοινό τόπο στους πατριαρχικούς ψάλτες του 20ού αιώνα αναφορικά με την απόδοση των προς εξέταση μελών αποτελεί η εμφατικά τονισμένη εναρκτήρια ατάκα, η οποία

[23] Για ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις αναφορικά με την πλαστικότητα του ρυθμού στις προφορικές, τροπικές κουλτούρες της Ανατολής, βλ. Αλέξανδρος Ριζόπουλος, *Το φαινόμενο της «ρυθμικής πλαστικότητας» της Νάουσας Ημαθίας μέσα από τη μουσική εκτέλεση: Η μουσική επιτέλεση ως αντικείμενο και ως μεθοδολογία στην Εθνομουσικολογία*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2025.

μάλιστα συχνά άρχεται από μη προσδιορισμένο τονικό ύψος. Το γεγονός αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό για μέλη όπως οι αργές Καταβασίες, όπου η συνύφανση μέλους, λόγου και ρυθμού είναι ζωτικής σημασίας. Με αυτόν τον τρόπο εξασφαλίζεται η ανάδειξη της αυτονομίας που φέρουν οι επιμέρους φράσεις, καθώς και τα εκάστοτε ρυθμικομελωδικά θέματα. Η εκφορά των φθόγγων έχει καθαρά κοφτή (*staccato*) άρθρωση στους Ναυπλιώτη, Πρίγγο και Μιχαηλίδη, ενώ στον Στανίτσα αποκτά μια πιο δεμένη (*legato*) άρθρωση. Ενδιαφέρον έχει η περίπτωση του Αστέρη, καθώς ο ίδιος, ναι μεν, ψάλλει ανά διακριτές φράσεις και μελωδικές ενότητες, αλλά διατηρεί την εμφατικά τονισμένη ατάκα των προκατόχων του, δημιουργώντας μια συνθήκη όπου αναδεικνύεται ο ρόλος του εσωτερικού ρυθμικού παλμού.

γ) Είδη – κατηγορίες φωνής

Στο επίπεδο αυτό, ενδιαφέρον προκαλεί η γενικότερη συμφωνία αναφορικά με το συχνοτικό φάσμα στο οποίο επιλέγουν να κινηθούν οι ερμηνευτές.[24] Έτσι, παρά τα διαφορετικά είδη φωνής και τις αποκλίσεις τους σε επίπεδο εύρους, κατά κανόναν αυτοί επιλέγουν τονικότητες με θεμελίους που κυμαίνονται από το ρε έως το φα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η λίγο οξύτερη από το απόλυτο φα βάση της εκτέλεσης των Ναυπλιώτη – Πρίγγου στο *Χριστός γεννάται*. Επίσης, ειδική μνεία αξίζει να γίνει στις εκτελέσεις των Μιχαηλίδη και Εμμανουλίδη, οι οποίοι προτιμούν χαμηλότερες βάσεις (ελαφρώς χαμηλότερη από το σι ο πρώτος και το ρε-ύφεση ο δεύτερος) σε περιόδους που δεν ήταν πλέον πλήρως ενεργοί ψαλτικά. Το ενδιαφέρον, λοιπόν, στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι παρά τα διαφορετικά είδη φωνής, τα οποία εκτείνονται από το είδος του βαρύτονου (Ναυπλιώτης, Μιχαηλίδης) μέχρι του λυρικού τενόρου (Πρίγγος), παρατηρείται ένα σχετικό *consensus*, το οποίο παραπέμπει σε μια συλλογική εξοικείωση-προτίμηση ακρόασης των εν λόγω μελών στις συγκεκριμένες τονικότητες.

δ) Χρήση – τεχνική φωνής

Αναφορικά με το τεχνικό μέρος, θα παρατηρούσε κανείς την ουσιαστικά καθολική προτίμηση στη χρήση της περιοχής της μάσκας και των κρανιακών αντηχείων, συνθήκη που πέρα από αισθητικούς σχετίζεται άμεσα και με μια σειρά από πρακτικούς λόγους, που αφορούν την ανάγκη παραγωγής οξέος ήχου με μεγάλη εμβέλεια, αν λάβει κανείς υπόψη του τις συνθήκες επιτέλεσης στους ναούς της Πόλης.[25] Ένα τεχνικό, επίσης, χαρακτηριστικό, το οποίο είναι εξαιρετικά εμφανές στην πλειονότητα των πατριαρχικών ψαλτών του 20ού αιώνα, είναι η εμφατική χρήση της γλωττίδας (glottal technique), που δημιουργεί την αίσθηση της *staccato* ατάκας ανάμεσα στα φωνήεντα,[26] καθώς και η

[24] Για την εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με την τονικότητα που χρησιμοποιείται σε κάθε μέλος, προϋποτίθεται η μη αλλοίωσή της κατά την τεχνική της μετατροπής του υλικού από έναν μορφότυπο σε κάποιον άλλον, όπως π.χ. από αναλογικό δίσκο 78 στροφών σε ψηφιακή εκδοχή τύπου mp3 κ.λπ.

[25] Βλ. Ανδρίκος, ό.π.

[26] Ουσιαστικά πρόκειται για τεχνικές που αποσκοπούν στην διασφάλιση μιας αίσθησης τονισμού στα φωνήεντα των εκτεταμένων μελισματικών φράσεων. Για το θέμα αυτό, βλ. Ανδρίκος, ό.π., όπου και εκτενής επεξήγηση της όλης πρακτικής. Με το ζήτημα της παραγωγής φωνηέντων με επίκεντρο τη χρήση της γλωττίδας των φωνητικών χορδών, εκτός από την τέχνη της φωνητικής έχει ασχοληθεί και η επιστήμη της γλωσσολογίας. Βλ. ενδεικτικά τον συλλογικό τόμο *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide of the Use of the International Phonetic Alphabet*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, όπου στις σ. 9 και 10 αναφέρεται χαρακτηριστικά: «The more common of the two non-pulmonic airstream mechanisms used in languages, the "glottalic", involves closing the glottis, and squeezing or expanding the air trapped, between the glottis and a consonant stricture further forward in the vocal track. If the air is squeezed, and therefore flows outwards – abruptly when a closure further forwards is released, or briefly but continuously through a fricative stricture – the

προσαρμογή των τελευταίων σε αντίστοιχα συγγενικά τους.[27] Η εν λόγω τεχνική, εμπεδωμένη κυρίως σε θρησκευτικά μουσικά ιδιώματα της Πόλης τουλάχιστον έως τα μέσα του αιώνα, βρίσκει ως κύριους εκφραστές τους Ναυπλιώτη, Πρίγγο και Μιχαηλίδη, ενώ φαίνεται να ατονεί πλήρως στην περίπτωση του Στανίτσα. Ο τελευταίος, άλλωστε, φαίνεται να παρακολουθεί στενά τις τάσεις αναφορικά με την τεχνική και τη μετεξέλιξη της φωνητικής τέχνης στην Πόλη κατά τα μέσα του 20ού αιώνα.[28]

ε) Διαστηματική διατύπωση

Αναφορικά με τη διαστηματική διαχείριση του υλικού, ενδιαφέρον έχει η εκ μέρους του Ναυπλιώτη χρήση μιας χαμηλής εκδοχής του ΒΟΥ, χαμηλότερης τουλάχιστον από άλλες εκτελέσεις του σε α΄ ήχο, καθώς και η σχετικά βαριά εκδοχή του ΖΩ στη φράση «επί γης», όχι όμως και στην αντίστοιχη «ίσον τε Πατρί». Ωστόσο, αίσθηση προκαλεί η επιλογή μιας υψηλότερης τιμής του ΒΟΥ στην έτερη, από κοινού με τον Πρίγγο, εκτέλεση του μέλους από τον Ναυπλιώτη. Και σε αυτή την περίπτωση, ο ΖΩ αποδίδεται σε χαμηλή τιμή, αλλά σε καμία περίπτωση τόσο όσο στη σολιστική εκτέλεση του Ναυπλιώτη. Εντύπωση προκαλεί, τέλος, η αποφυγή βάρυνσης του ΖΩ΄ σε καθοδική πορεία με

sound is known as an "ejective". […] If instead the air between the glottis and closure further forward is expanded, reducing its pressure, air will flow into the mouth abruptly at the release of the forward closure. Usually, the closure phase of such sounds is accompanied by vocal cord vibration, giving "(voiced) implosives" […]». Ουσιαστικά, η εν λόγω πίεση λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσει «γλωττιδική φραγή», που δεν είναι άλλο από το φαινόμενο που περιγράφεται στη διεθνή βιβλιογραφία ως *Glottal Stop*. Για το θέμα αυτό, όπως και για αντίστοιχες μορφές παραγωγής ήχου και λόγου, βλ. ενδεικτικά: Peter Ladefoged – Keith Johnson, *A Course in Phonetics*, 6th edition, Michael Rosenberg – Cengage Learning, Wadsworth & Boston 2011, και Carlos Gussenhoven – Haike Jacobs, *Understanding Phonology*, 2nd edition, Hodder Arnold Education – Oxford University Press, London & New York 2005.

[27] Για το θέμα αυτό, βλ. Ανδρίκος, ό.π., όπου σχετική βιβλιογραφία και εκτενής αναφορά στην επικρατούσα τεχνική του λεγόμενου *goygoy* στον χώρο της αστικής οθωμανικής μουσικής και κυρίως σε φωνητικές επιτελέσεις σχετιζόμενες με θρησκευτικά περιβάλλοντα. Σύμφωνα με την εν λόγω τεχνική, κατά τη χρήση πυκνών ανοδικών ή καθοδικών, πρόηχων κυρίως επερείσεων προσαρμόζονται συγχρόνως τα φωνήεντα σε κάποιο αντίστοιχο συγγενικό τους. Επίσης, ανάμεσα στον ήχο των εκτεταμένων φωνηέντων παρεμβάλλονται ισχνά σύμφωνα, όπως «γ», «χ» ή «ν», δίνοντας την αίσθηση κοφτής εκφοράς εντός του συνεχούς ήχου. Βλ. και Rıdvan Aydınlı, "Musikide Goygoy", *Sabah Ülkesi, kültür, sanat ve felsefe dergisi*, https://www.sabahulkesi.com/2023/04/03/musikide-goygoy (τελευταία προσπέλαση: 19 Απριλίου 2026), όπου εύστοχη και αναλυτική περιγραφή του όλου ζητήματος. Τηρουμένων των αναλογιών, πρόκειται για μια τεχνική αντίστοιχη με εκείνες που παρατηρούνται σε όργανα με συνεχή ήχο, πνευστά και τοξωτά έγχορδα, και οι οποίες σχετίζονται με τον τονισμό ορισμένων σημείων με κοφτή εκφορά εντός μιας φράσης με μεγάλη διάρκεια.

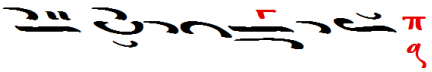
[28] Για τις εξελίξεις αναφορικά με ζητήματα ύφους, ερμηνείας και αισθητικής στον χώρο της λόγιας-αστικής μουσικής της Πόλης, ειδικά από τη δεκαετία του 1930 και έπειτα, βλ. John Morgan O'Connell, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, Routledge, New York 2016, καθώς και Aydınlı, ό.π. Κατά την περίοδο αυτή και κυρίως λόγω της συμβολής του εμβληματικού ερμηνευτή Münir Nureddin Selçuk, το αισθητικό πρότυπο αναφορικά με τη φωνητική εκτέλεση φαίνεται να προσαρμόζεται σε μοντέλα, τα οποία προβάλλουν την ανάγκη αποστασιοποίησης από τις παλαιότερες υφολογικές και τεχνικές πρακτικές που σχετίζονται με το θέμα της τοποθέτησης και της εκφοράς της φωνής. Το γεγονός της υφολογικά εμπνευσμένης απόδοσης από τον Στανίτσα φωνητικών συνθέσεων που ακολουθούν την κυρίαρχη στην εποχή του μορφή των *Şarkı*, καθώς και οι στενές σχέσεις που ο ίδιος διατηρούσε με τους σημαντικότερους εκπροσώπους της κοσμικής μουσικής της Πόλης, όπως – μεταξύ άλλων – τον περίφημο συνθέτη Sadettin Kaynak, φαίνεται να συνέβαλαν και στον τρόπο με τον οποίον ο Στανίτσας απομακρύνθηκε διακριτικά από τεχνικές προσαρμογής φωνηέντων, *Glottal Stop*, εμφατικής χρήσης ισχνών συμφώνων ανάμεσα στα φωνήεντα κ.λπ. Για τη στενή του σχέση με τον Sadettin Kaynak, βλ. το προλογικό σημείωμα του π. Γεωργίου Τσέτση, στο: Μανόλης Χατζηγιακουμής, *Σύμμεικτα Εκκλησιαστικής Μουσικής 7-8: Λειτουργικά κωνσταντινουπολιτών συνθετών του 20ού αιώνα*, Κέντρον Ερευνών και Εκδόσεων, Αθήνα 2003, σ. 24.

αναφορά στον ΔΙ, κατά τα πρότυπα της διατονικής συμπεριφοράς, στην φράση «οις είκαθε πυρ», αντίθετα με τη σολιστική απόδοση του Ναυπλιώτη, όπου αποδίδει βεβαρυμένα τον ΖΩ΄ στην κάθοδο. Η πρακτική αυτή παρατηρείται επίσης στη σολιστική εκτέλεση του Πρίγγου, του Στανίτσα καθώς και σε εκείνη του Μιχαηλίδη. Στις εκτελέσεις των Πρίγγου και Μιχαηλίδη παρατηρείται κατά κανόνα υψηλή τιμή στον ΒΟΥ (εκτός από την πρώτη φράση του *Χριστός γεννάται*), ενώ σχετικά υψηλή είναι και η τιμή του χαμηλού ΖΩ. Αντίθετα, ο Στανίτσας χρησιμοποιεί ευρύτατη γκάμα εκδοχών του ΒΟΥ, ανάλογα με την πορεία της μελωδίας, και σε κάθε περίπτωση χαμηλότερες από όλους τους προηγούμενους. Αντίστοιχη διαχείριση παρατηρείται στους Αστέρη και Εμμανουηλίδη, οι οποίοι προτιμούν χαμηλές και μεταβαλλόμενες ανά φράση ρευστές εκδοχές του ΒΟΥ. Τέλος, ενώ ο Στανίτσας προτιμάει μια υψηλή εκδοχή στον χαμηλό ΖΩ, η αντίστοιχη του Αστέρη είναι βαρύτερη, στην προκειμένη τουλάχιστον ηχητική εκτέλεση.

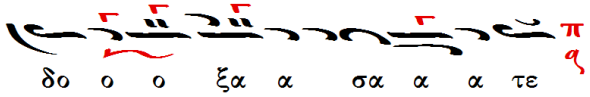
ς) Διαποίκιλση

Στη σολιστική εκτέλεση του Ναυπλιώτη παρατηρείται πλούσια, συχνά επιτηδευμένη με χρήση πυκνών ρυθμικομελωδικών μελισμάτων διαποίκιλση, γεγονός που ενθαρρύνεται και από την «πίστωση χρόνου» που έχει λόγω της αργής χρονικής αγωγής. Αντίθετα, συγκρατημένη είναι η χρήση ποικιλμάτων στο *Μεγάλυνον ψυχή μου* καθώς και στις εκτελέσεις του με τον Πρίγγο, όπου η χρονική αγωγή είναι σαφώς γρηγορότερη. Η διαποικιλματική διαχείριση είναι εξαιρετικά πυκνή, έντεχνη και ιδιοπρόσωπα επιτηδευμένη στον Στανίτσα, ενώ στον Αστέρη παρατηρείται συχνή χρήση μελωδικών στολιδιών, που παραπέμπουν σε ερμηνευτικές πληροφορίες προερχόμενες από τους προκατόχους του, αλλά αποδίδονται από τον ίδιο μέσω του ιδιότυπου και, σε κάθε περίπτωση, χαρισματικού καλλιτεχνικά αισθητηρίου του.

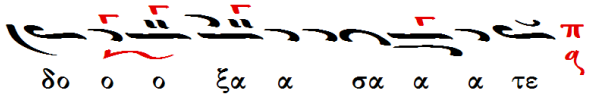
Στο σημείο αυτό, ενδιαφέρον θα είχε να παρουσιαστούν, ενδεικτικά και μόνον, τρεις στερεοτυπικές καταληκτικές φράσεις από το *Χριστός γεννάται*, ώστε να ανιχνευθεί ο τρόπος της διαποικιλματικής διαχείρισης εκ μέρους των εκάστοτε ερμηνευτών (βλ. τις σελίδες που ακολουθούν). Το ενδιαφέρον, όπως μπορεί κανείς να παρατηρήσει, έγκειται στην ανυπαρξία κάποιας γραμμικής εξέλιξης της πυκνότητας της διαποίκιλσης, καθώς και στην απουσία οποιασδήποτε υποτιθέμενης συνέπειας αναφορικά με τον τρόπο αλλά και το ποσοστό της μελισματικής διάνθισης των επιμέρους θέσεων. Έτσι, ένας ερμηνευτής που κατά κανόνα ακολουθεί πλούσια διαποίκιλση καθ' όλη τη διάρκεια του μέλους, δύναται να αποδώσει λιτά και συγκρατημένα την κατάληξη, όπως, για παράδειγμα, κάνουν οι Στανίτσας, Αστέρης και Εμμανουηλίδης. Η εν λόγω πρακτική αντίκειται σε οποιαδήποτε μορφή τυποποιημένης ή μηχανιστικής απόδοσης των αναλύσεων, όπου κάθε σημειογραφικός σχηματισμός αποδίδεται με κανονιστικά προσδιορισμένο τρόπο, ανεξάρτητα από το πόσες φορές συναντάται, από το σημείο όπου εντοπίζεται, από το ποια είναι τα ευρύτερα ερμηνευτικά συμφραζόμενα, ποια η επιλεγμένη ταχύτητα κ.λπ., με αποτέλεσμα την παραγωγή ενός απόλυτα προβλέψιμου και στερούμενου καλλιτεχνικού αισθητηρίου αποτελέσματος.



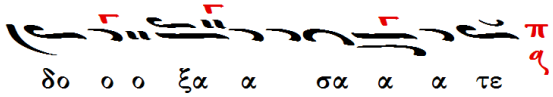
Πέτρος Πελοποννήσιος



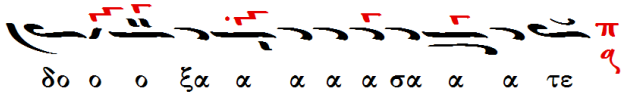
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



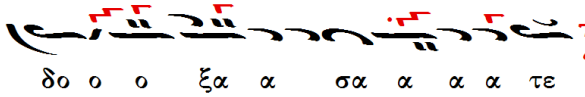
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



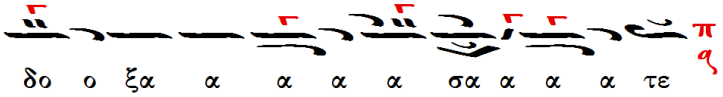
Ναυπλιώτης



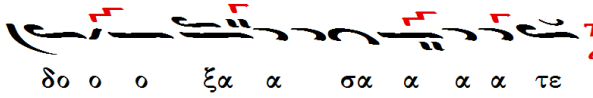
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



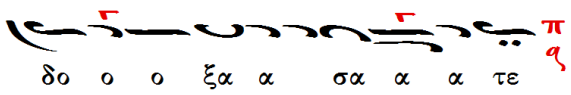
Βουδούρης



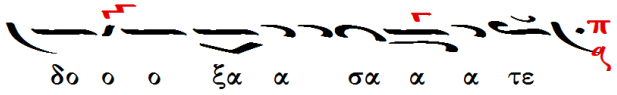
Πρίγγος



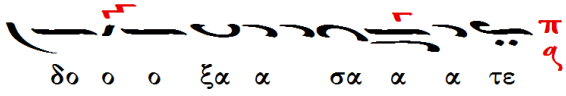
Στανίτσας



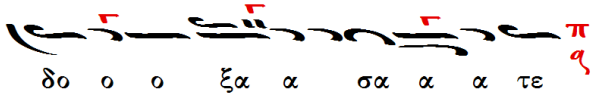
Παϊκόπουλος



Πετρίδης



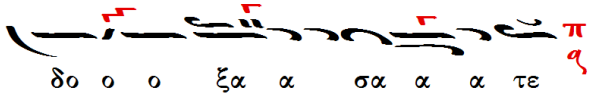
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης

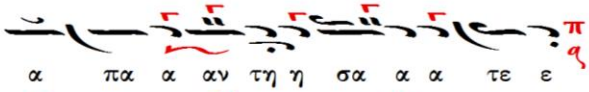


Αστέρης





Πέτρος Πελοποννήσιος



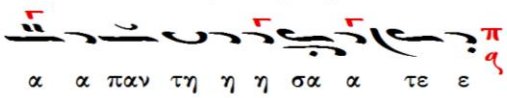
α πα α αν τη η σα α α τε ε

Ιωάννης Πρωτοψάλτης



α α παν τη η η σα α α τε ε

Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



α α παν τη η η σα α τε ε

Ναυπλιώτης



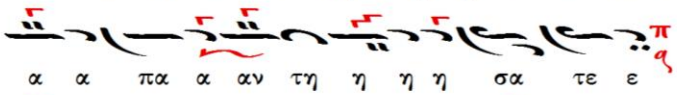
α α παν τη η σα α α α τε ε

Ναυπλιώτης-Πρίγγος



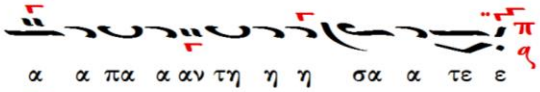
α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Βουδούρης



α α πα α αν τη η η η σα τε ε

Πρίγγος



α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Στανίτσας



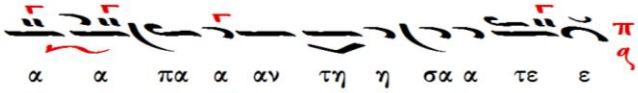
α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Παϊκόπουλος



α α πα α αν τη η η η σα α α τε ε

Πετρίδης



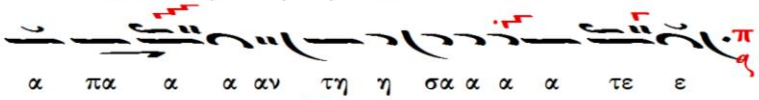
α α πα α αν τη η σα α τε ε

Γεωργιάδης



α α παν τη η η σα α τε ε

Εμμανουηλίδης



α πα α α αν τη η σα α α α τε ε

Αστέρης



α α πα α αν τη η η σα α α α τε ε



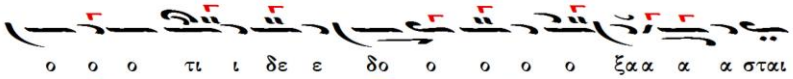
Πέτρος Πελοποννήσιος



Ιωάννης Πρωτοψάλτης



Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



Ναυπλιώτης



Ναυπλιώτης-Πρίγγος



Βουδούρης



Πρίγγος



Στανίτσας



Παϊκόπουλος



Πετρίδης



Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης



Αστέρης

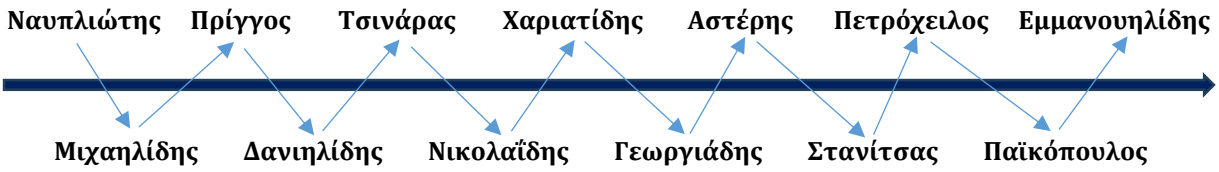


Συμπεράσματα – προβληματισμοί

Ολοκληρώνοντας το παρόν άρθρο, θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να σταθεί κανείς, σε πρώτη φάση, στην πρώτη περίοδο του 20ού αιώνα, όπου πρωταγωνιστεί ο Ναυπλιώτης. Αυτό που παρατηρείται είναι ο ίδιος να επιλέγει διαφορετικό φρασεολόγιο, ταχύτητα, ποικίλματα αλλά και διαστήματα στη σολιστική του εκτέλεση από την αντίστοιχη που πραγματοποιεί από κοινού με τον Πρίγγο. Ο τελευταίος μάλιστα διαφοροποιείται σαφέστατα από την εν λόγω ηχογράφηση στη δική του σολιστική εκτέλεση, ενώ ο Μιχαηλίδης, ο οποίος υπήρξε ο κύριος εκπρόσωπος της καλλιτεχνικής κληρονομιάς του Ναυπλιώτη, διαφοροποιείται από τον δάσκαλό του. Ο «Σόμπατζης», ως γνωστόν, υπήρξε κι ο μέντορας των έξωθεν ψαλτών του Φαναρίου, αλλά η εκτέλεσή του, ενώ σε επίπεδο ύφους και αισθητικής φαίνεται να συνομιλεί με εκείνες του Ναυπλιώτη και του Πρίγγου, κατά τα λοιπά διαφοροποιείται, κατά το μάλλον ή ήττον, τόσο σε σχέση με τις εν λόγω αποδόσεις όσο και με εκείνες των Στανίτσα και Αστέρη, των οποίων υπήρξε πληροφορητής και καθοδηγητής. Το ζήτημα περιπλέκεται επιπλέον αν προσεγγίσει κανείς τις καταγραφές του Βουδούρη, οι οποίες, αν και υποτίθεται πως καταγράφουν τον Ναυπλιώτη, κείνται μακράν των ηχητικών τεκμηρίων του τελευταίου. Η περίπτωση

του Στανίτσα θα πρέπει, χωρίς καμιά αμφιβολία, να χαρακτηρισθεί ως «σημείο καμπής», καθώς ο ίδιος, όντας γαλουχημένος στους βασικότερους εκπροσώπους του κοινοτικού ιδιώματος της Πόλης, ακόμα και στις περιπτώσεις όπου ακολουθεί φρασεολόγιο οικείο στην πατριαρχική πρακτική, προτιμάει έντονη διαποίκιλση, συμπαγή ρυθμική διάθεση, διακριτικότερη έμφαση στις εναρκτήριες ατάκες, *legato* εκφορά και ρευστή διαχείριση μιας ευρύτατης διαστηματικής γκάμας. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η περίπτωση του Αστέρη, ο οποίος, πέρα από τα ποικίλα ιδιοπρόσωπα ερμηνευτικά του στοιχεία, σε επίπεδο φρασεολογίου φαίνεται να παρακάμπτει τους δασκάλους του, Πρίγγο, Στανίτσα και Μιχαηλίδη, και να αντλεί υλικό, με τρόπο ενδιάμεσο και διαμεσολαβημένο, από τους δίσκους του Ναυπλιώτη.

Πάντως, η γενικότερη αίσθηση είναι πως κανείς εκ των εκπροσώπων του Φαναρίου δεν δίνει την εντύπωση να αποπειράται να αναπαραγάγει πιστά και απόλυτα κάποια εκτέλεση αναφοράς προκατόχου του στο όνομα της «αυθεντικότητας» και της «παράδοσης», θυσιάζοντας παράλληλα την προσωπική, ιδιοσυγκρασιακή του ερμηνευτική ιδιοτυπία. Αντίθετα, μάλλον καταστρώνει μια εκδοχή με δομική αναφορά στα προϋπάρχοντα ακούσματα και αισθητική παραπομπή στις βιωματικές του προσλαμβάνουσες, μέσα από μια διήθηση τέτοια που αναδεικνύει την προσωπική του καλλιτεχνική ιδιοσυστασία. Άρα στην περίπτωση αυτή, στόχο δεν αποτελεί η διατήρηση-διάσωση κάποιας «παράδοσης» αλλά η επέκταση των εκφραστικών της ορίων μέσω της συμβολής του χαρίσματος ενός εκάστου των εκπροσώπων του συγκεκριμένου μουσικού πολιτισμού. Αν επιχειρούσε κανείς – έστω συμβατικά – να σχεδιάσει έναν άξονα που να αποτυπώνει το ερμηνευτικό φάσμα που καλύπτουν οι πατριαρχικοί ψάλτες, αναφορικά με την εκφορά, τον ρυθμικό τονισμό, τη χρήση της ατάκας εισόδου και τη διαποίκιλση, θα μπορούσε στα δύο άκρα να τοποθετήσει τον Ναυπλιώτη και τον Εμμανουηλίδη. Όπως φαίνεται στο ακόλουθο σχήμα, αν και η περίπτωση του Στανίτσα αποτελεί σημείο καμπής, και πάλι η εξέλιξη δεν είναι γραμμική, αφού παρουσιάζονται ασυνέχειες καθώς και τάσεις επαναφοράς παλαιότερων πρακτικών, που δεν ακολουθούν απόλυτα την αντίστοιχη χρονολογική-ιστορική πορεία.



Σχήμα που αποτυπώνει το ερμηνευτικό-αισθητικό φάσμα του πατριαρχικού ύφους, από την πλέον εξωστρεφή, στιβαρή και στέρεη εκδοχή όσον αφορά τη διαχείριση του ρυθμού, της ατάκας και της εκφοράς, έως την πλέον *legato* διάθεση με πλούσια-ιδιοπρόσωπη διαποίκιλση και διαστηματική ρευστότητα

Κατά τον Αστέρη, ο πυρήνας του πατριαρχικού ύφους δεν σχετίζεται με την εκφορά του μέλους κατά την εκτέλεση αλλά με τον τρόπο που διαχειρίζονται οι πατριαρχικοί ψάλτες τη διαποίκιλση, καθώς και με την ιδιαίτερη-αναλυτική απόδοση των επιμέρους θέσεων.[29] Η συγκεκριμένη περίπτωση που διερευνάται στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, όπως και αντίστοιχες άλλες, αναδεικνύει πως το ζήτημα της σύγκλισης δεν συνδέεται με την υποτιθέμενη πεποίθηση περί απόλυτης χρήσης κοινών θέσεων και, γενικότερα, φρασεολογίου από τους πατριαρχικούς ψάλτες. Όπως τεκμηριώθηκε παραπάνω μέσα από τις πηγές (ηχητικές και γραπτές), το φρασεολόγιο διαφοροποιείται αισθητά μεταξύ των ψαλτών και όχι απλώς και μόνον σε σχέση με την ερμηνευτική του διαχείριση, αλλά και όσον αφορά την καθαυτό παρουσία του στις επιμέρους εκδοχές. Έτσι, δεν είναι

[29] Συνέντευξη στον Νίκο Ανδρίκο, Κωνσταντινούπολη 2007.

δυνατόν να γίνει λόγος για μια συγκεκριμένη-παγιωμένη εκδοχή απόλυτης αναφοράς, το περιεχόμενο της οποίας καλούνται οι εκάστοτε πατριαρχικοί ψάλτες να ακολουθούν πιστά ως θέσφατο, αλλά για μια ευρύτατη φρασεολογική δεξαμενή, την οποία καλείται ο καθένας να διαχειρίζεται ανάλογα με την εκάστοτε περίσταση. Άλλωστε, ο χώρος (στούντιο, ναός, ιδιωτική ηχογράφηση, εκδήλωση-συναυλία, μάθημα), ο χρόνος (σε ποιο σημείο της ακολουθίας, αν αυτή είναι απλή ή πανηγυρική, αν πρόκειται για πατριαρχικό συλλείτουργο κ.λπ.), ο σκοπός της επιτέλεσης (λατρευτικός, εκπαιδευτικός, εμπορικός, συναυλιακός-καλλιτεχνικός) καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις εν γένει τεχνικές αλλά και αισθητικές παραμέτρους της κάθε περίπτωσης. Κάτι τέτοιο οδηγεί τον εκάστοτε ερμηνευτή στο να αντλεί από τη μνήμη του τις κατάλληλες φρασεολογικές περιπτώσεις που έχει «αποθηκευμένες» από την προσωπική βιωματική του εμπειρία, καθώς και να τις διαχειρίζεται ανάλογα, σε επίπεδο ύφους, ερμηνείας αλλά και τεχνικής. Μια τέτοια συνθήκη κείται διαμετρικά αντίθετα σε οποιαδήποτε μορφή τυποποιημένης απόδοσης αναλύσεων, οι οποίες αναδύονται με αναφορά στα σημάδια και τους σημειογραφικούς σχηματισμούς ενός καθιερωμένου κειμένου, που λειτουργεί ως «μνημονικός κώδικας» με στόχο την ανάκληση της πληροφορίας από τη μνήμη. Η αποδέσμευση από την κειμενική εκδοχή του εκάστοτε μέλους κατά την «από στήθους» εκτέλεση οδηγεί στη χρήση του ίδιου του υμνογραφικού κειμένου ως μνημοτεχνικού εργαλείου, ώστε ο εκάστοτε ερμηνευτής να επιλέγει στην πορεία του μέλους την κατάλληλη εκδοχή και να τη διαχειρίζεται ανάλογα, σε επίπεδο αναλυτικής διαχείρισης, εκφοράς και διαποίκιλσης. Ο φρασεολογικός πλουραλισμός και η ερμηνευτική ευελιξία-προσαρμοστικότητα, ωστόσο, σε κάθε περίπτωση παραπέμπουν σε μία αντίληψη, η οποία αντίκειται σε κάθε μορφή τυποποίησης και διαχείρισης των εκάστοτε αναλύσεων ως επιπλέον «νοτών» που προστίθενται ανά περίπτωση και φέρουν την ίδια εκφραστική βαρύτητα με τον κυρίως μελωδικό κορμό. Η εν λόγω ερμηνευτική προσέγγιση οδηγεί και σε μία εντελώς διαφορετική πρόσληψη της κειμενικής διάστασης του ρεπερτορίου: το τελευταίο δεν αποτελεί κάποιο θέσφατο, το οποίο ακολουθείται με σχολαστικό – δικανικού τύπου – τρόπο, αλλά στενογραφική, εν είδει σημειώσεων αποτύπωση μιας προϋπάρχουσας συνθετικής και άρα προφορικής-ακουστικής ιδέας και εμπειρίας. Η πρόταξη της ηχητικής εμπειρίας έναντι της καταγραφής, όχι μόνο σε επίπεδο χρονικό αλλά και αξιακό, δίνει τροφή για αναστοχασμό αναφορικά με το νόημα της προφορικότητας αλλά και την έννοια του ύφους και, κατ' επέκταση, με την καθαυτό οντολογική φυσιογνωμία της εκκλησιαστικής μουσικής. Η προφορικότητα, λοιπόν, δεν αποτελεί μια παγιωμένη-ανέλικτη συνθήκη αλλά μια δυναμική διαδικασία, η οποία μεταβάλλεται, προσαρμόζεται, αναδιαμορφώνεται και εν τέλει προσφέρει ένα ευρύτατο φάσμα ερμηνευτικών προσεγγίσεων, τεχνικών επιλογών αλλά και αισθητικών προσλήψεων, που μόνον ως εν δυνάμει λειτουργικό σύνολο μπορούν να παραπέμψουν στην ιδιοσύστατη υφή ενός επιμέρους ύφους-ιδιώματος. Επομένως, ο τρόπος προσέγγισης των μελών από τους εκπροσώπους του Φαναρίου, παρά τις επιμέρους σημαντικές μεταξύ τους διαφοροποιήσεις, δομεί έναν κώδικα επικοινωνίας των σημαινομένων εντός της ιδιαίτερης κοινότητας του Πατριαρχείου. Στο πλαίσιο αυτό, όλες οι επιμέρους εκδοχές, οι εκάστοτε ιδιοπρόσωπες προσεγγίσεις, καθώς και η πολυεπίπεδη ερμηνευτική αναδιαμόρφωση του υλικού αποτελούν έναν κώδικα γνώριμο και οικείο, με αποτέλεσμα την εν γένει αποδοχή του εκ μέρους της κοινότητας.

Το ερώτημα που ανακύπτει σε αυτή την περίπτωση έχει να κάνει με το πώς δύνανται τα στοιχεία της ερμηνευτικής πολλαπλότητας, ιδιαιτερότητας και διαφορετικότητας να συμβιβάζονται με την ιδέα του κοινού κώδικα που απαιτεί η αυτονομία ενός αισθητικού ρεύματος, «Σχολής» ή ύφους. Στην προκειμένη περίπτωση πρέπει να ληφθούν υπόψη η δυναμική σχέση που χαρακτηρίζει μια κοινότητα με συγκεκριμένες αρχές και αντιλήψεις,

κατά την αλληλεπίδρασή της με τα επιμέρους μέλη της,[30] καθώς και ο τρόπος που τα τελευταία δύνανται να επαναδιαμορφώσουν την ίδια την οντολογία της κοινότητας, ως αυθύπαρκτες οντότητες και δρώντα υποκείμενα. Αναφορικά με την περίπτωση του Πατριαρχείου, μια συζήτηση περί ύφους δύναται να ξεκινήσει βάσει των πηγών και μόνο με την προϋπόθεση της αποδοχής της πολυδιάστατης σύστασής του, στο πλαίσιο της οποίας οι καλλιτεχνικές ιδιαιτερότητες του προσώπου όχι μόνο γίνονται σεβαστές και διαφυλάσσονται, αλλά και αναδεικνύονται, αρκεί να εντάσσονται στον γενικότερο κώδικα επικοινωνίας της κοινότητας. Κάτι τέτοιο γίνεται αντιληπτό αν αντιδιαστείλει κανείς ερμηνευτικές προσεγγίσεις του πατριαρχικού χώρου με αντίστοιχες προερχόμενες από έτερα περιβάλλοντα, όπως π.χ. της Σμύρνης, του Αγίου Όρους, της Θεσσαλονίκης, της ευρύτερης Κωνσταντινούπολης κ.ά. Στην περίπτωση αυτή, όσο κι αν η πολυδιάστατη υφή της πατριαρχικής ερμηνευτικής καλύπτει ένα ευρύτατο αισθητικό φάσμα, η κάθε αντιπαραβολή της με άλλα ιδιώματα, προερχόμενα από έτερα περιβάλλοντα, πιστοποιεί την αισθητική αλλά και ιστορική της αυτοτέλεια. Με άλλα λόγια, μεθοδολογικά είναι ασφαλέστερο να αποφανθεί κανείς μέσω της ατόπου απαγωγής περί του ποια περίπτωση δεν παραπέμπει στο Φανάρι, παρά να ορίσει μέσω «μετρήσιμων»-«προσδιορίσιμων» δεδομένων τι είναι το πατριαρχικό ύφος, αποφεύγοντας παράλληλα τις καθιερωμένες στον δημόσιο διάλογο, αφηρημένες, περιγραφικού τύπου και άκρως προβληματικές έννοιες όπως «ιεροπρεπές», «ηγεμονικό», «εκκλησιαστικό», «σοβαρό», «ανεπιτήδευτο» κ.ά.

Η αποδοχή, ωστόσο, της άποψης πως το πατριαρχικό ύφος εμπεριέχει μια σειρά από επιμέρους ετερόκλητες προσεγγίσεις, ενώ παράλληλα όχι μόνο δεν αποτρέπει, αλλά ενθαρρύνει την ιδιοσυγκρασιακή ανάδειξη των ιδιαίτερων ερμηνευτικών αποχρώσεων του εκάστοτε ερμηνευτή, αντίκειται στον τρόπο πρόσληψης του συμβατικού όρου «πατριαρχικό ύφος», έτσι όπως αυτός συναντάται σήμερα στον δημόσιο διάλογο. Βάσει της κυρίαρχης, αλλά μη ερειδόμενης σε επιστημονικά δεδομένα άποψης, το πατριαρχικό ύφος γίνεται αντιληπτό ως μια αισθητική οντότητα, πλήρως περιγεγραμμένη, στατική, παγιωμένη, περιχαρακωμένη-στεγανοποιημένη έναντι κάθε έξωθεν επιρροής, ενώ η συγκρότησή του είναι απόλυτα ομοιογενής, συμπαγής και, κατά συνέπεια, μονοδιάστατη. Ωστόσο, όπως αναλύθηκε παραπάνω με αφορμή μια σειρά τεκμηρίων, η ιστορική πορεία της ψαλτικής πραγματικότητας στο Φανάρι κατά τον 20ό αιώνα μόνον ευθύγραμμη δεν μπορεί να χαρακτηρισθεί στον άξονα του χρόνου, καθώς διακρίνεται από συνέχειες και ασυνέχειες, καινοτόμες προτάσεις, ιδιοπρόσωπες προσεγγίσεις που άλλοτε έτυχαν ευρύτερης αποδοχής και άλλοτε όχι, επαναφορά ή εγκατάλειψη παλαιότερων τεχνικών, χρήση πληροφοριών με διαμεσολαβημένο τρόπο μέσω των media κ.λπ.

Ακόμα και για την περίπτωση του Ειρμολογίου, ενός είδους δηλαδή με εξαιρετικά στιβαρή φρασεολογική δομή λόγω της εκ των προτέρων συγκροτημένης ρυθμικοτονικής σύστασης του υμνογραφικού κειμένου, εντοπίζει κανείς μια σειρά ερμηνευτικών προτάσεων, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα ριζοσπαστικού χαρακτήρα, ενταγμένων ωστόσο σε ένα εκφραστικό και επικοινωνιακό πλαίσιο αποδεκτό από την κοινότητα. Η πολυδιάστατη, λοιπόν, υφολογική προσέγγιση των αργών Καταβασιών των Χριστουγέννων εκ μέρους των πατριαρχικών ψαλτών αναδεικνύει τη δυναμική που φέρει ο εν λόγω μουσικός πολιτισμός σε επίπεδο εξέλιξης, αναδιαμόρφωσης αλλά και ανάδειξης ιδιοπρόσωπων στοιχείων που αναδύονται από την εκάστοτε καλλιτεχνική φυσιογνωμία.

[30] Για την έννοια της κοινότητας, και ειδικότερα αναφορικά με τις μουσικές κοινότητες, βλ. Ασπασία (Σίσσυ) Θεοδοσίου – Ελένη Καλλιμοπούλου (επιμ.), *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*, Πεδίο, Αθήνα 2020, όπου και πλούσια σχετική βιβλιογραφία, ειδικά στο εισαγωγικό κείμενο των επιμελητριών με τίτλο «(Μουσικές) κοινότητες: σχιζοφρενικές παρουσίες και ηχηρές απουσίες», σ. 13-65.

Η εν λόγω δυναμική εντός ενός ευέλικτου μεν, αλλά υπαρκτού αισθητικού πλαισίου, που φέρει περιγράψιμες τεχνικές, εκτελεστικές και υφολογικές αρχές, δίδει την ευκαιρία για μια πολυδιάστατη-πολυποίκιλη έκφανση του εσώτερου οντολογικού περιεχομένου του. Έτσι, αν και μεταβάλλονται τα *συμβεβηκότα* του όντος, παραμένει σταθερός και αναγνωρίσιμος ο εσώτερος οντολογικός του πυρήνας, ως κώδικας επικοινωνίας, έκφρασης και πολιτισμικής αναφοράς. Ωστόσο, πρέπει να τονιστεί εμφατικά πως η άγνοια της δυναμικής διάθεσης των συμβεβηκότων καθιστά αδύνατη την εμπνευσμένη μέθεξη στο όλον του πατριαρχικού λατρευτικού μέλους, ως βιώματος και εμπεδωμένης εμπειρίας, μετατρέποντάς την απλώς και μόνον σε μια επιφανειακή, ρηχή και συχνά μιμητική, όσον αφορά τα τεχνικά χαρακτηριστικά, αναπαραγωγική ή αναβιωματική απόπειρα.

Κατάλογος ηχογραφήσεων (τελευταία προσπέλαση: 18 Μαρτίου 2026)

Χριστός γεννάται

- Ναυπλιώτης: https://www.youtube.com/watch?v=UXz1Z4s_7-Q&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W
- Ναυπλιώτης – Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=RiSjEmpuvGg&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=8
- Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=HHUZrf3-6Y4
- Στανίτσας: https://www.youtube.com/watch?v=zJJq9Cy90Ns
- Γεωργιάδης: https://www.youtube.com/watch?v=2yZ1Ym77Ci8&list=PL7ERn2YFWcJbfyprAf1OT7P98iqJl7kXm
- Εμμανουηλίδης: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=orY7KTsH7js
- Αστέρης: https://www.youtube.com/watch?v=MOpX_DTE1HE

Έσωσε λαόν

- Ναυπλιώτης: https://www.youtube.com/watch?v=XOGhr1T74WM&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=2
- Ναυπλιώτης – Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=YmK1Gtoh37w&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=10
- Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»: https://www.youtube.com/watch?v=2RnMI1XyOZk
- Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»: http://www.music-art.gr/content/view/24/35/lang,el
- Στανίτσας: https://analogion.com/forum/index.php?attachments/08-Έσωσε-λαόν-Καταβασίες-Χριστουγέννων-mp3.63303
- Αστέρης: https://www.youtube.com/watch?v=XY_AO2HgvmI

Τω Παντάνακτος

- Ναυπλιώτης: https://www.youtube.com/watch?v=JFbXbGK65Ak&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=26
- Ναυπλιώτης – Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=YmK1Gtoh37w&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=10
- Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=HHUZrf3-6Y4
- Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»: https://www.youtube.com/watch?v=2RnMI1XyOZk
- Στανίτσας: https://analogion.com/forum/index.php?attachments/08-Έσωσε-λαόν-Καταβασίες-Χριστουγέννων-mp3.63303
- Αστέρης: https://www.youtube.com/watch?v=XY_AO2HgvmI

Μεγάλυνον ψυχή μου

- Ναυπλιώτης: https://www.youtube.com/watch?v=YPg7FWBAbNU&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=3
- Ναυπλιώτης – Πρίγγος: https://www.youtube.com/watch?v=dE6B_yK1EYM&list=PLOP8MwvFE7nOS5GrRVzzeYxGjoMZXeV_W&index=9
- Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»: http://www.music-art.gr/content/view/24/35/lang,el
- Στανίτσας: https://www.youtube.com/watch?v=MpOKjkCVPL4
- Εμμανουηλίδης: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=orY7KTsH7js
- Αστέρης: https://www.youtube.com/watch?v=R2MpLb1hi7M

ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄

Χρι στο ος εξ ου ου ρα α α νω ω ωων α α παν τη η η η η τε ε

Ναυπλιώτης

Χρι στο ος εξ ου ρα νω ω ω ω ω ω ων α α παν τη η σα α α α τε ε

Ναυπλιώτης-Πρίγγος

Χρι στο ος εξ ου ου ρα α α νω ω ω ωων α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Βουδούρης

Χρι στο ος εξ ου ρα νω ω ω ων α α πα α αν τη η η η σα τε ε

Πρίγγος

Χρι στο ος εξ ου ρα νω ω ω ωων α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Στανίτσας

Χρι στο ος εξ ου ρα νω ω ω ωων α α πα α αν τη η η σα α τε ε

Παϊκόπουλος

Χρι στο ο ο ος εξ ου ρα νω ω ω ωων α α πα α αν τη η η η σα α α τε ε

Πετρίδης

Χρι στο ος εξ ου ρα α νω ω ω ωων α α πα α αν τη η σα α τε ε

Γεωργιάδης

Χρι στο ος εξ ου ρα νω ω ω ωων α α παν τη η η σα α τε ε

Εμμανουηλίδης

Χρι στο ο ος εξ ου ρα νω ω ω ωων α πα α α αν τη η σα α α α τε ε

Αστέρης

Χρι στο ος εξ ου ρα α νω ω ω ωων α α πα α αν τη η η σα α α α τε ε

Ἦχος ἅ Πα

Πέτρος Πελοποννήσιος

Χρι στο ο ο ος ε ε πι γη ης υ υ υ ψω ω θη η η τε

Ιωάννης Πρωτοψάλτης

Χρι στο ο ος ε πι ι γη η η ης υ ψω ω ω ω ω θη η η η τε

Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄

Χρι στο ο ο ος ε πι ι γη η ης υ ψω ω ω ω θη η η η τε

Ναυπλιώτης

Χρι στο ο ο ος ε πι ι γη η η ης υ ψω ω ω ω ω θη η η η η η τε ε ε ε

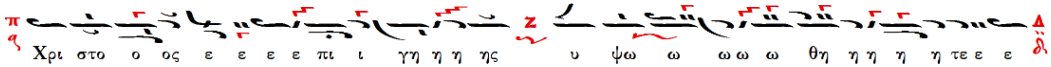
Ναυπλιώτης-Πρίγγος

Χρι στο ο ος ε πι ι γη η ης υ ψω ω ω ω ω θη η η η τε ε ε ε

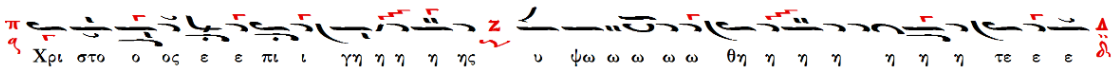
Βουδούρης

Χρι στο ος ε πι γη η ης υ ψω ω ω ω ω θη η η η τε

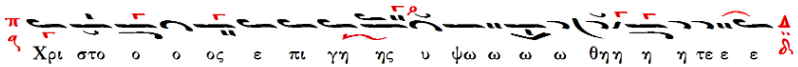
Πρίγγος



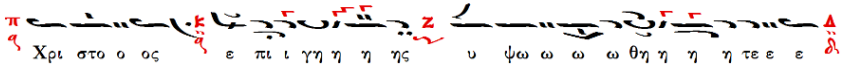
Στανίτσας



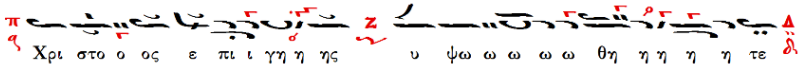
Παϊκόπουλος



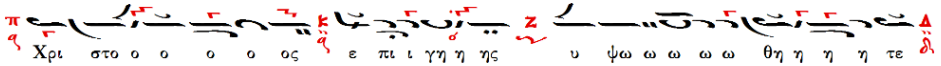
Πετρίδης



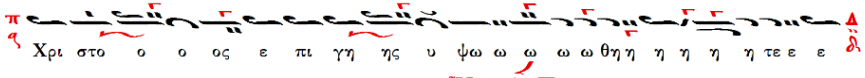
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης

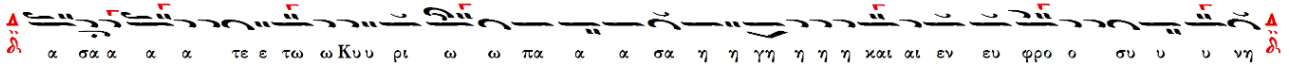


Αστέρης



Ἦχος α΄ Πα

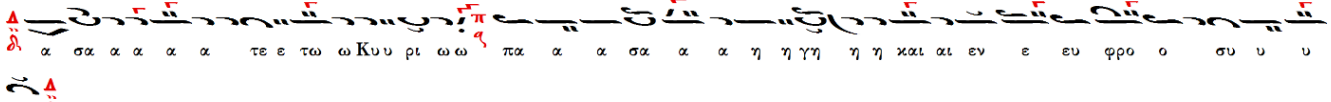
Πέτρος Πελοποννήσιος



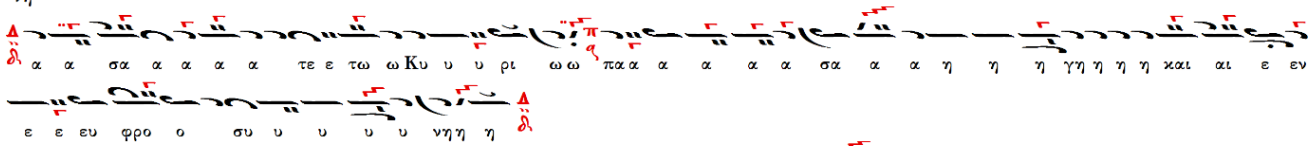
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



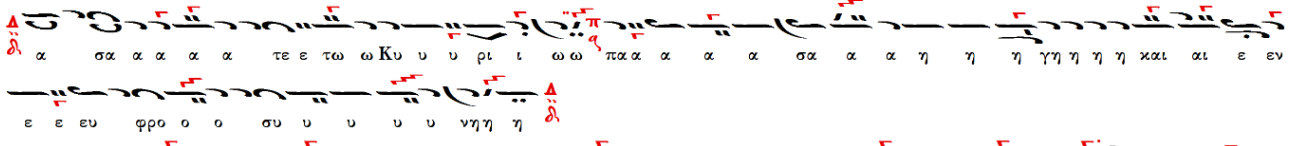
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



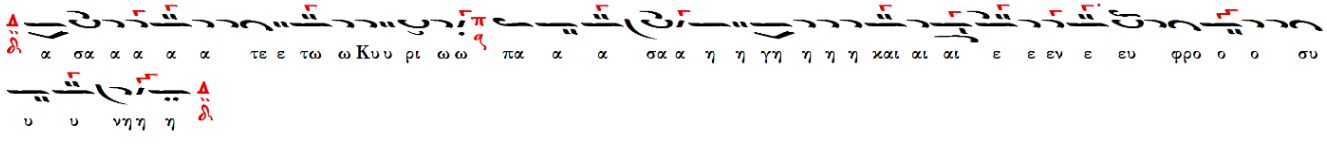
Ναυπλιώτης



Ναυπλιώτης-Πρίγγος



Βουδούρης

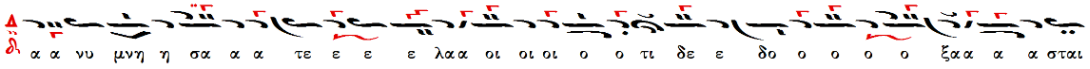


Πρίγγος
Στανίτσας
Παϊκόπουλος
Πετρίδης
Γεωργιάδης
Εμμανουηλίδης
Αστέρης
Πέτρος Πελοποννήσιος
Ιωάννης Πρωτοψάλτης
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄

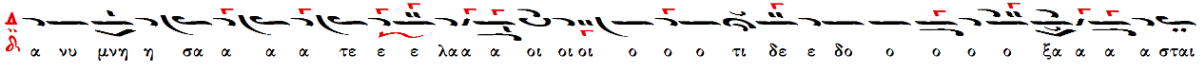
Ναυπλιώτης



Ναυπλιώτης-Πρίγγος



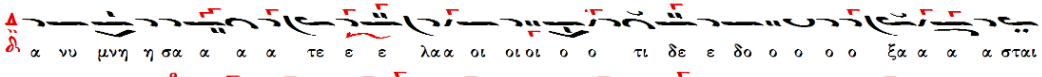
Βουδούρης



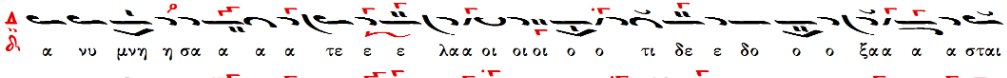
Πρίγγος



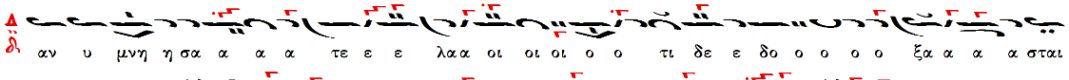
Στανίτσας



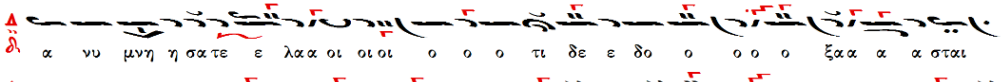
Παϊκόπουλος



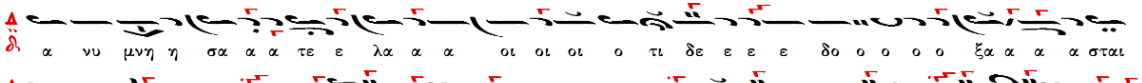
Πετρίδης



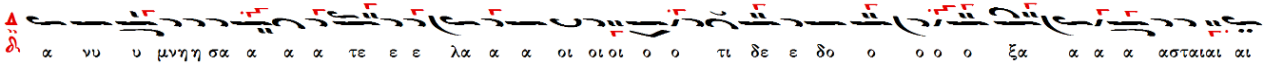
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης



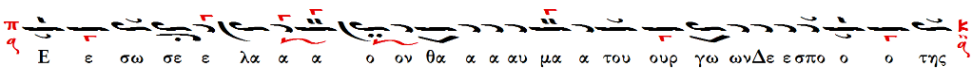
Αστέρης



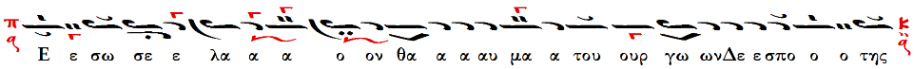
Ὠδὴ α΄. "Ἔσωσε λαόν..."

Ἦχος α΄ Πα

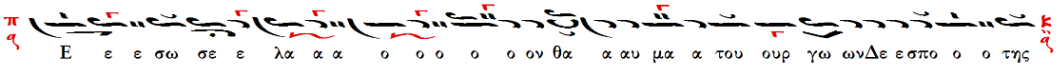
Πέτρος Πελοποννήσιος



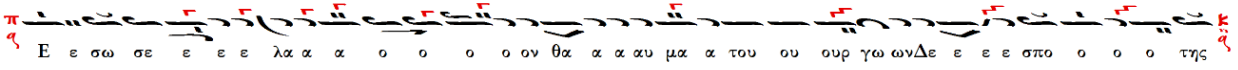
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



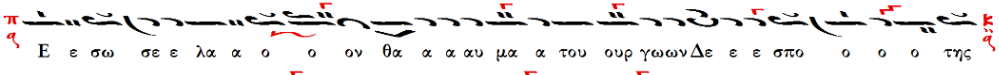
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



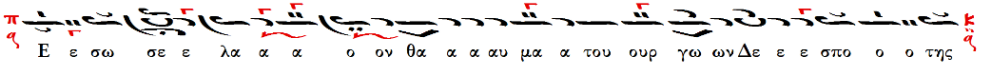
Ναυπλιώτης



Ναυπλιώτης-Πρίγγος

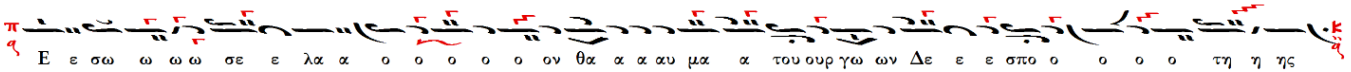


Βουδούρης

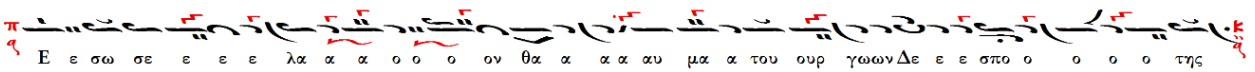


Μιχαηλίδης «Σόμπατζης» ----------

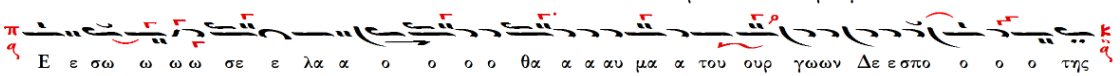
Στανίτσας



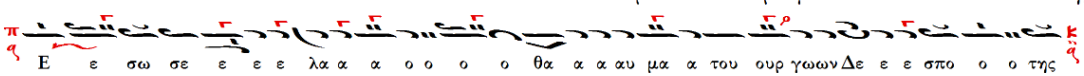
Παϊκόπουλος



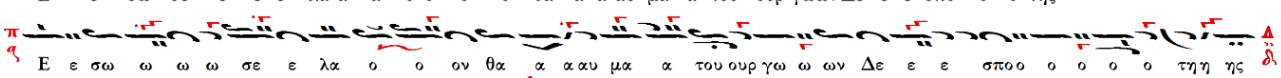
Πετρίδης



Γεωργιάδης



Αστέρης

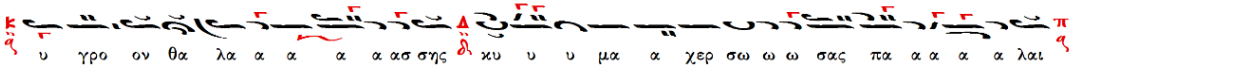


Ἦχος ᾱ Πα

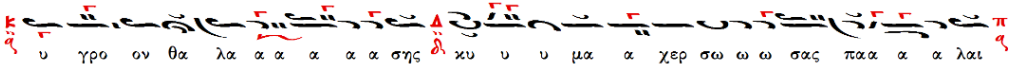
Πέτρος Πελοποννήσιος



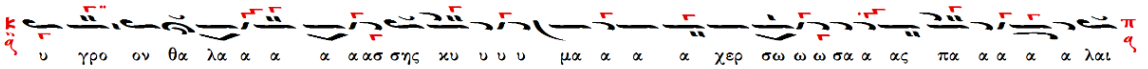
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



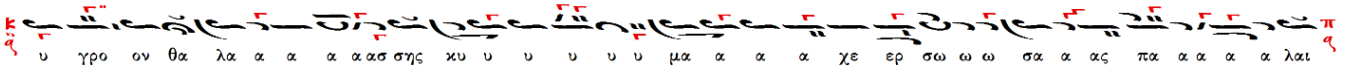
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



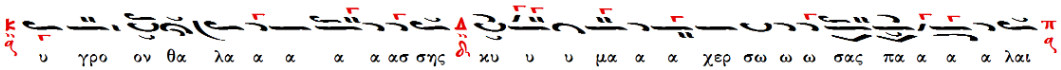
Ναυπλιώτης



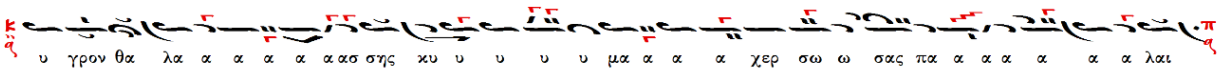
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



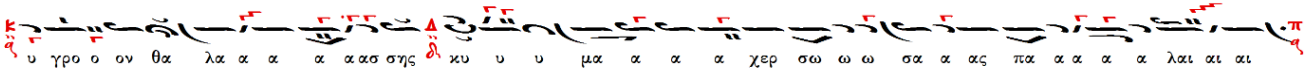
Βουδούρης



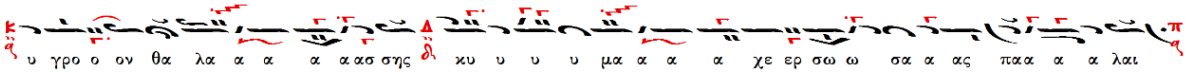
Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



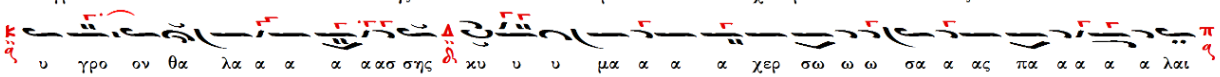
Στανίτσας



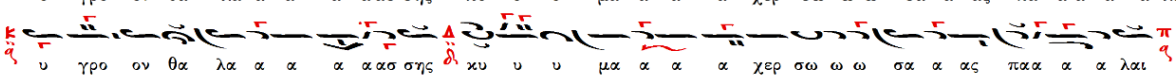
Παϊκόπουλος



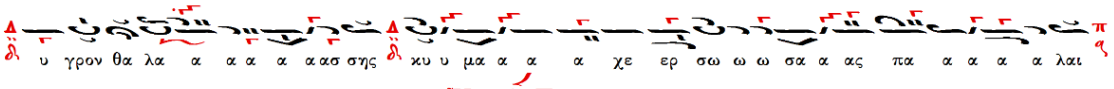
Πετρίδης



Γεωργιάδης

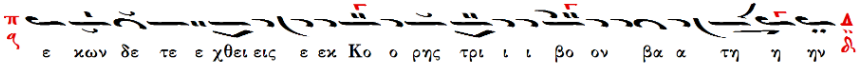


Αστέρης

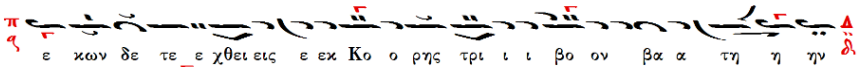


Ἦχος ἅ Πα

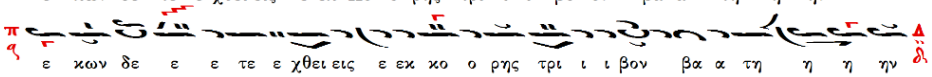
Πέτρος Πελοποννήσιος



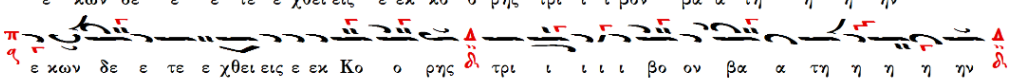
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



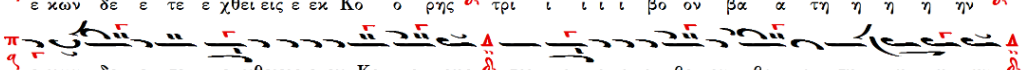
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



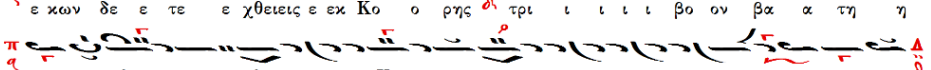
Ναυπλιώτης



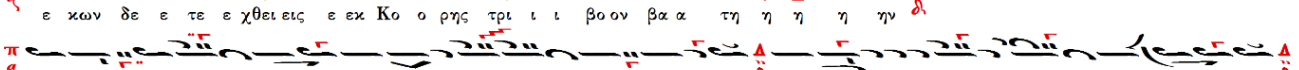
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



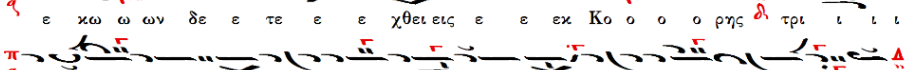
Βουδούρης



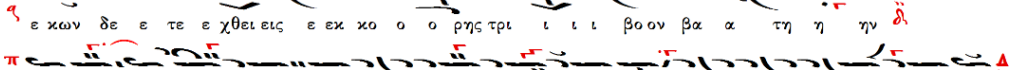
Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



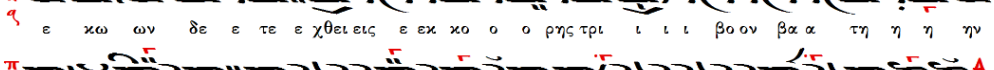
Στανίτσας



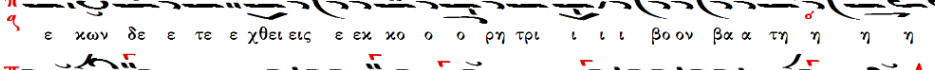
Παϊκόπουλος



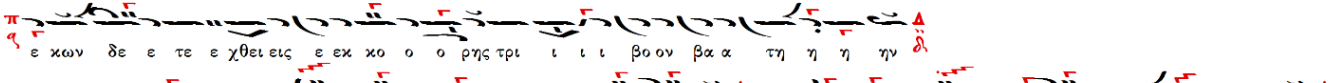
Πετρίδης



Γεωργιάδης



Αστέρης

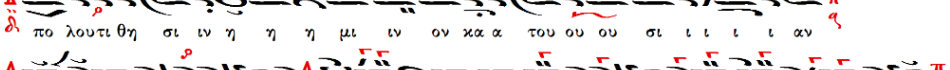


Ἦχος ἅ Πα

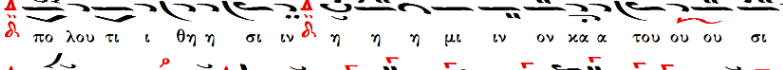
Πέτρος Πελοποννήσιος



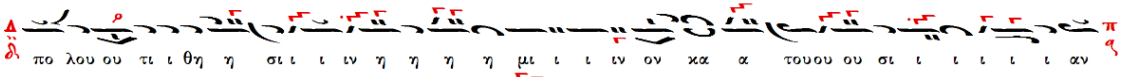
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



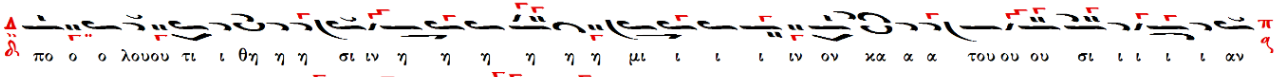
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



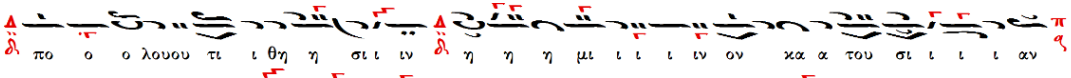
Ναυπλιώτης



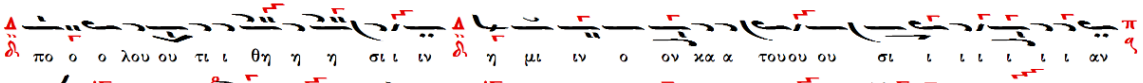
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



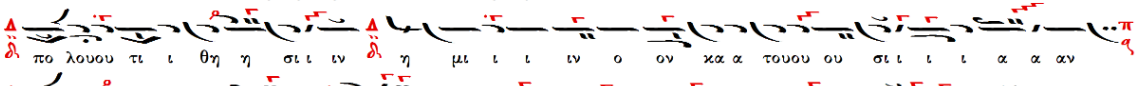
Βουδούρης



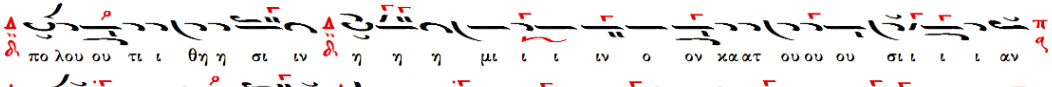
Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



Στανίτσας



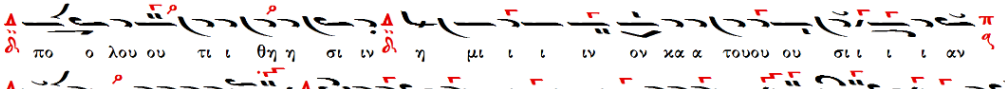
Παϊκόπουλος



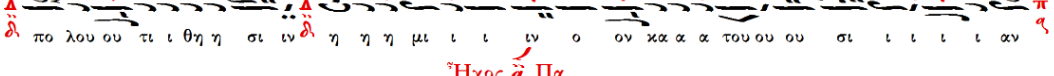
Πετρίδης



Γεωργιάδης

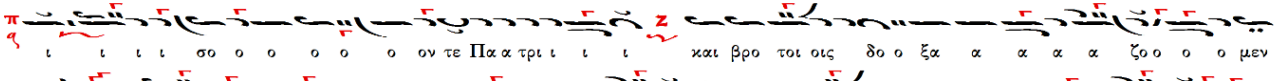


Αστέρης



Ἦχος δ΄ Πα

Πέτρος Πελοποννήσιος

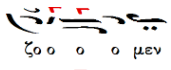


Ιωάννης Πρωτοψάλτης



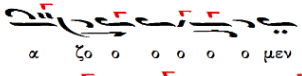
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄





Ναυπλιώτης

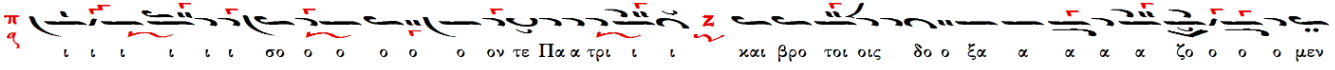




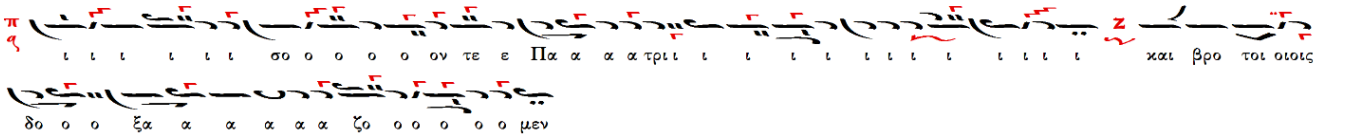
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



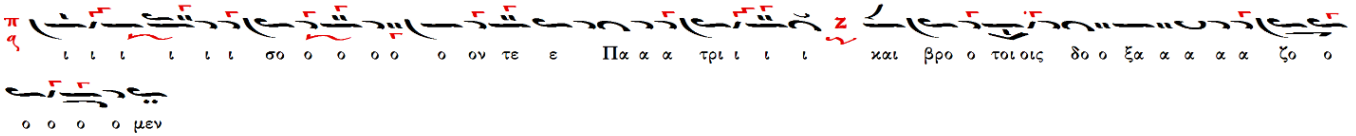
Βουδούρης



Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



Στανίτσας



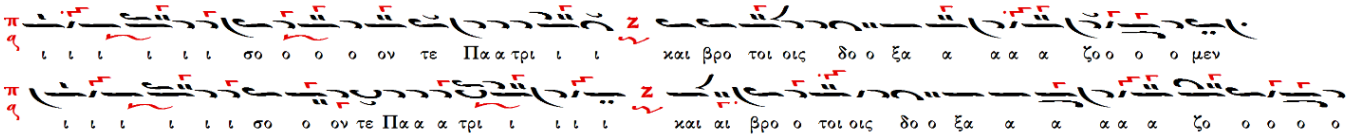
Παϊκόπουλος



Πετρίδης



Γεωργιάδης

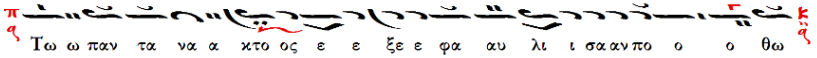


Αστέρης

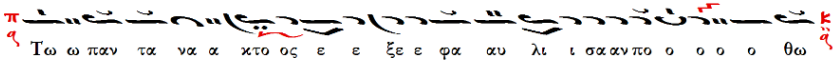
Ὠδὴ ζ΄. "Τῷ παντάνακτος..."

Ἦχος ᾱ Πα

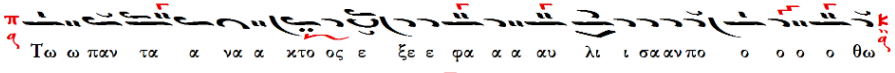
Πέτρος Πελοποννήσιος



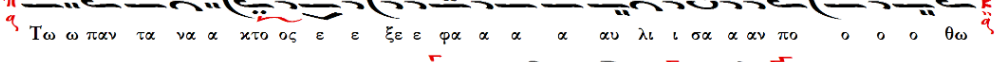
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



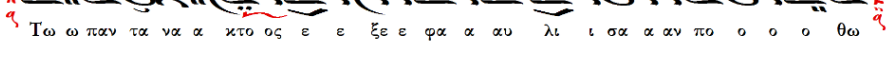
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



Ναυπλιώτης



Βουδούρης



Ναυπλιώτης-Πρίγγος

Τω ω πα αν τα να α κτο ος ε ε ξε φα α α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο θω

Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»

Τω ω παν τα α αν α α κτο ος ε ε ξε ε φα α α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο ο θω

Πρίγγος

Τω ω πα αν τα να α κτο ος ε ε ξε φα α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο ο θω

Στανίτσας

Τω ω πα αν τα να α κτο ο ο ος ε ε ξε φα α α α αυ λι ι ι σα α αν πο ο ο θωω ω

Παϊκόπουλος

Τω ω παν τα α α να α κτο ο ος ε ε ξε ε φα α α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο ο θω

Πετρίδης

Τω ω πα αν τα να α κτο ο ο ος ε ε ξε ε φα α α αυ λι ι σα αν πο ο ο ο ο θω

Γεωργιάδης

Τω ω παν τα α να α κτο ος ε ε ξε ε φα α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο θω

Αστέρης

Τω ω παν τα α αν α α κτο ο ος ε ε ξε ε φα α α αυ λι ι σα α αν πο ο ο ο θω

Ἦχος α΄ Πα

Πέτρος Πελοποννήσιος

α πλητα θυμαι νο ο ον το ος ηγ γι ι στρω ω ω με ε ε ε ε νοι

Ιωάννης Πρωτοψάλτης

α πλητα θυ μαι αι νο ον το ος η η ηγ γι ι στρω ω ω με ε ε ε ε νοι

Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄

α πλητα θυ μαι αι νο ον το ος η η ηγ κι ι στρω ω ω με ε ε ε ε νοι

Ναυπλιώτης

α α α πλητα θυ υ μαιαι νο ον το ο ος ηγ κι ι στρωω με ε νοι οι οι Παι αιαι αι αι δες

Βουδούρης

α πλητα θυ μαι αι νο ον το ος η η ηγ κι ι ι στρω με ε ε ε νοι

Ναυπλιώτης-Πρίγγος

α α α πλη η τα θυ μαι αι νο οντος η η η η η ηγ κι ι στρω ω ω με ε ε ε ε ε νοι

Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»

α α α πλη η τα θυ υ μαιαι νο ον το ο ος ηγ κι ι ι ι στρω με ε νοι οι Παι αιαι αι αι αι δες

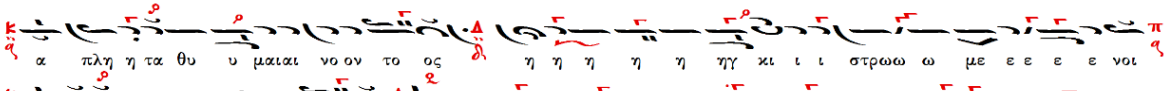
Πρίγγος

α α α πλη η η τα θυ υ μαιαι νο ον το ος ηγ κι ι ι ι στρω ω με ε ε νοι οι οι Παιαι αι αι δες

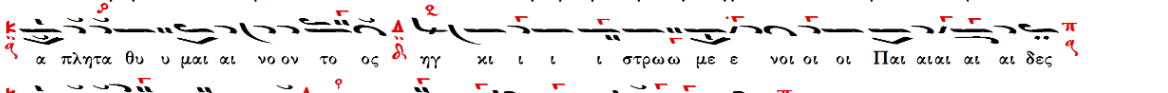
Στανίτσας

α πλη η τα θυ υ μαι αι νο ον το ο ος ηγ κι ι ι ι στρωω με ε νοι οι οι Παι αι αι αι αι δε ε ες

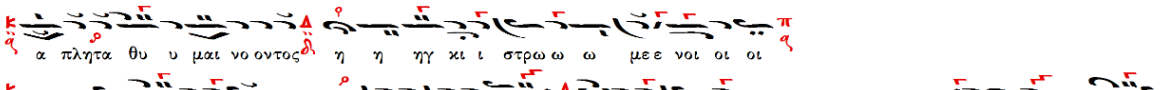
Παϊκόπουλος



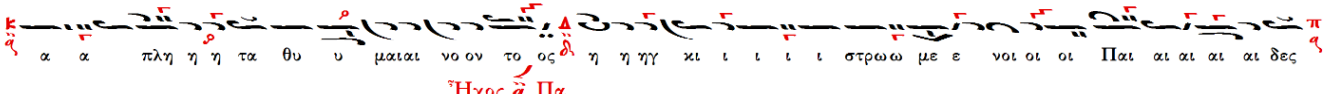
Πετρίδης



Γεωργιάδης

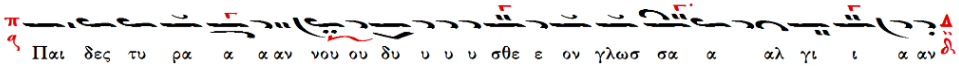


Αστέρης

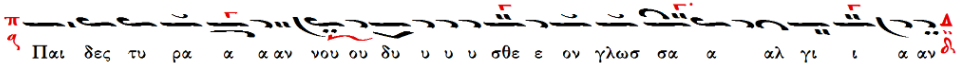


Ἦχος α΄ Πα

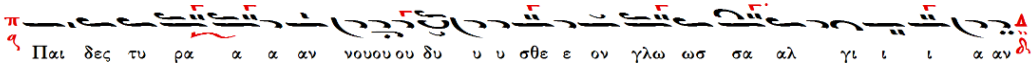
Πέτρος Πελοποννήσιος



Ιωάννης Πρωτοψάλτης



Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



Ναυπλιώτης



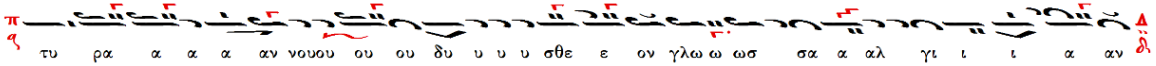
Βουδούρης



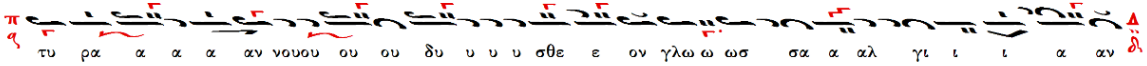
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



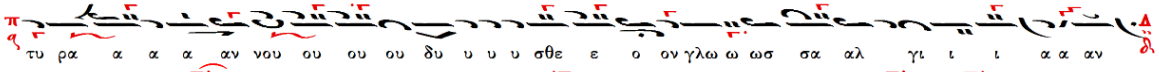
Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



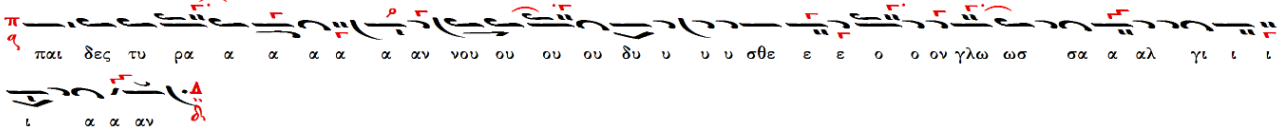
Πρίγγος



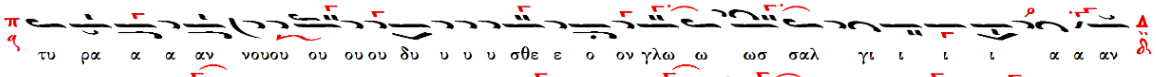
Στανίτσας



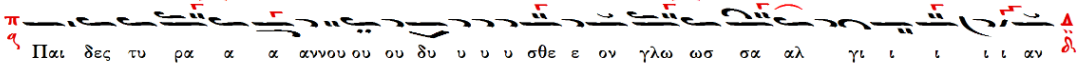
Παϊκόπουλος



Πετρίδης

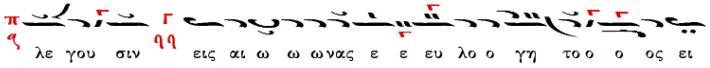


Γεωργιάδης

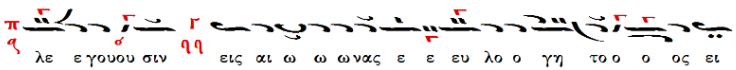


Αστέρης
Πέτρος Πελοποννήσιος
Ιωάννης Πρωτοψάλτης
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄
Ναυπλιώτης
Βουδούρης
Ναυπλιώτης-Πρίγγος
Μιχαηλίδης «Σόμπαξης»
Πρίγγος
Σταυρίτσας
Παϊχώπουλος
Πετρίδης
Γεωργιάδης
Αστέρης

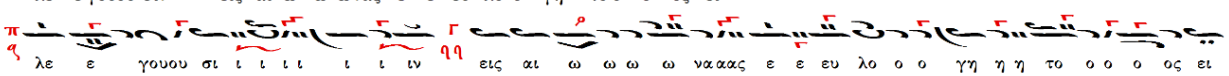
Πέτρος Πελοποννήσιος



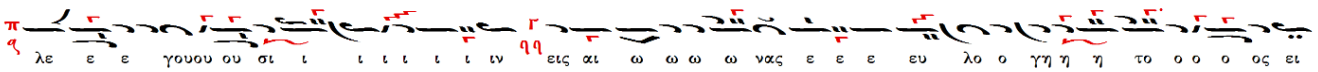
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



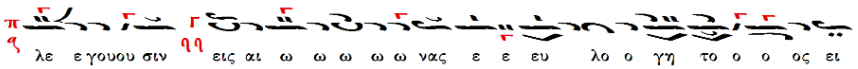
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



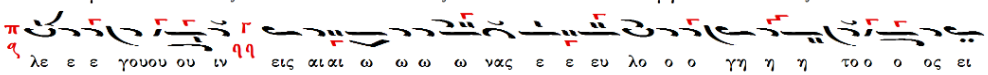
Ναυπλιώτης



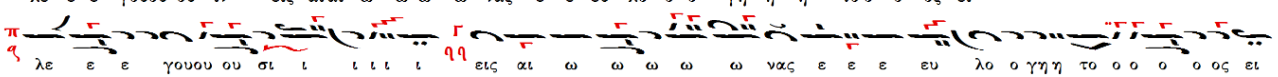
Βουδούρης



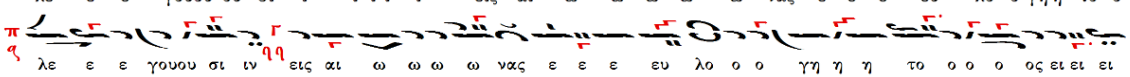
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



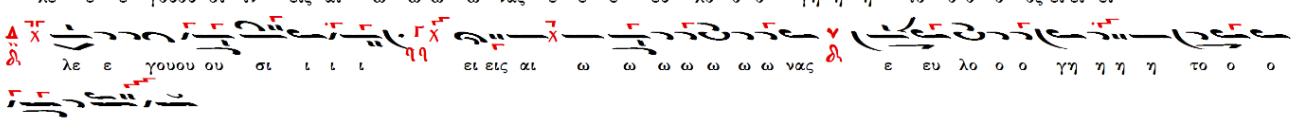
Μιχαηλίδης «Σόμπατζης»



Πρίγγος



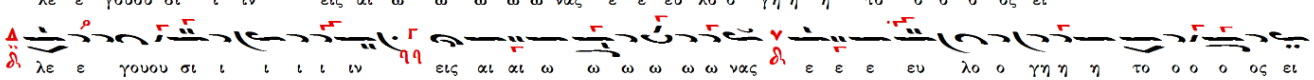
Στανίτσας



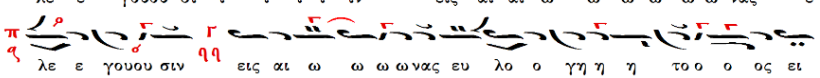
Παϊκόπουλος



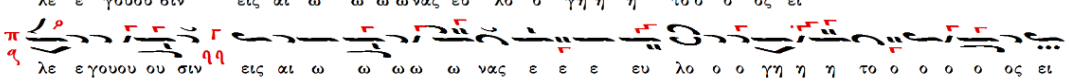
Πετρίδης



Γεωργιάδης



Αστέρης



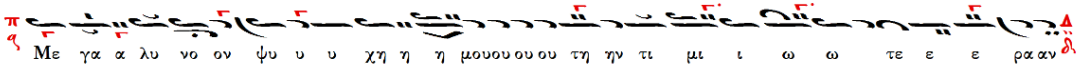
Ὠδὴ θ΄. "Μεγάλυνον ψυχή μου..."

Ἦχος πλ. Πα

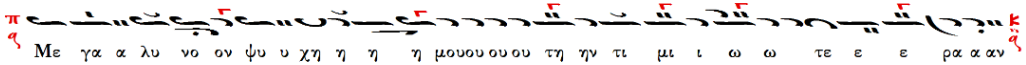
Πέτρος Πελοποννήσιος



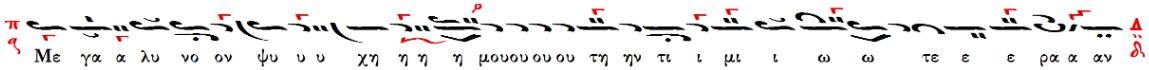
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



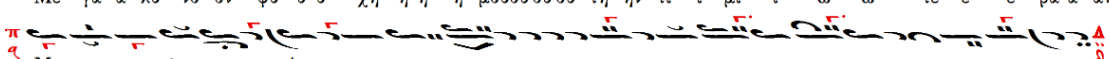
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ



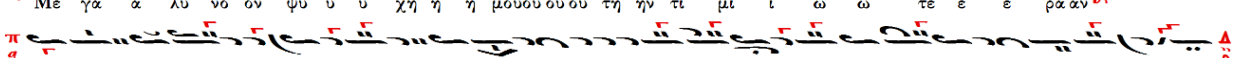
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



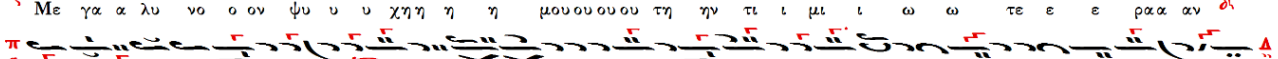
Πρωγάκης



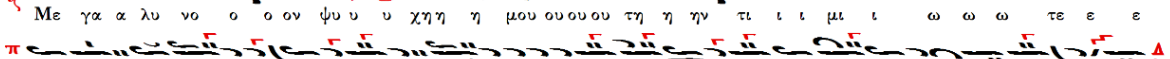
Ναυπλιώτης



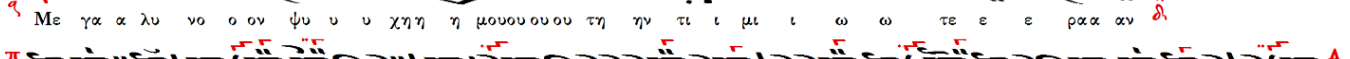
Βουδούρης



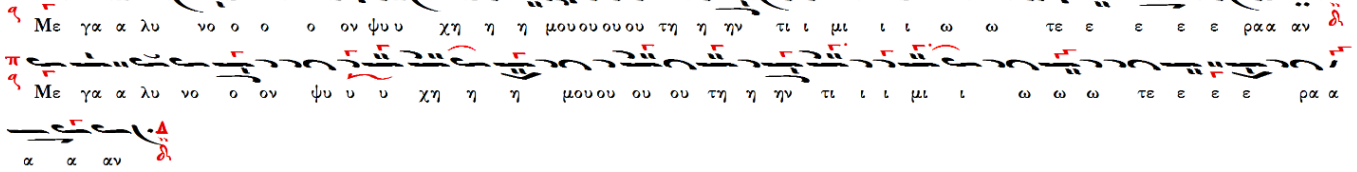
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



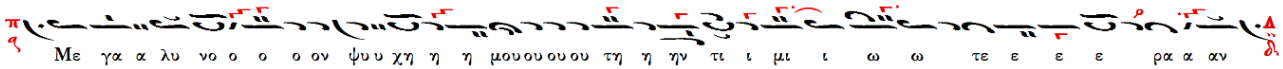
Στανίτσας



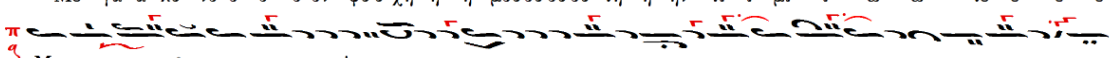
Παϊκόπουλος



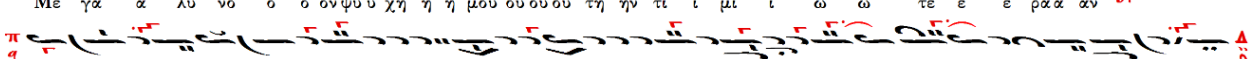
Πετρίδης



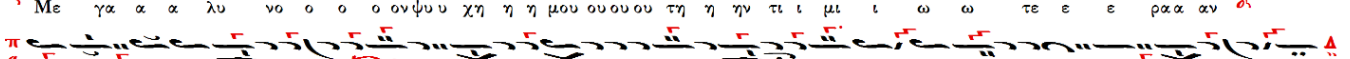
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης

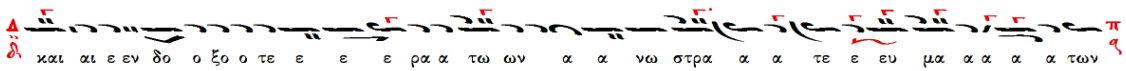


Αστέρης

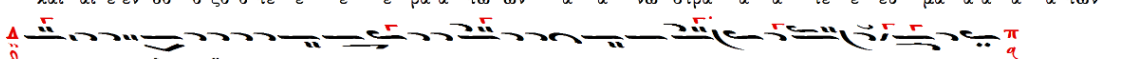


Ἦχος α΄ Πα

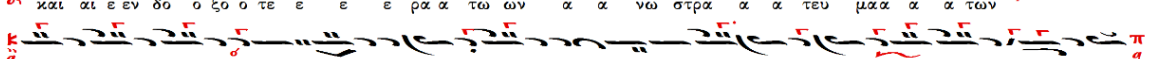
Πέτρος Πελοποννήσιος



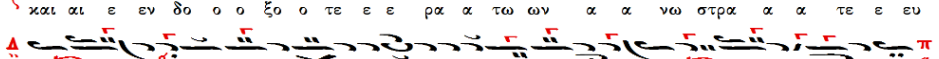
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



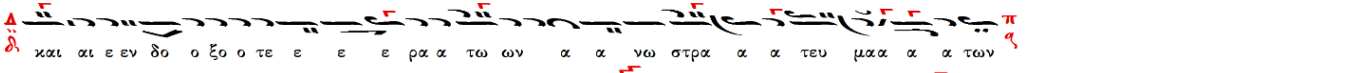
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ



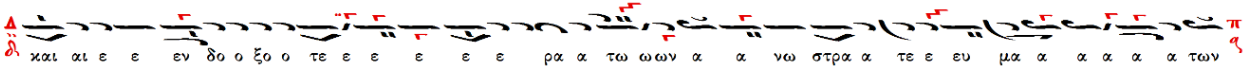
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



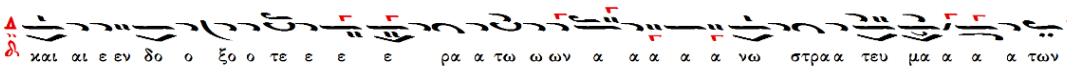
Πρωγάκης



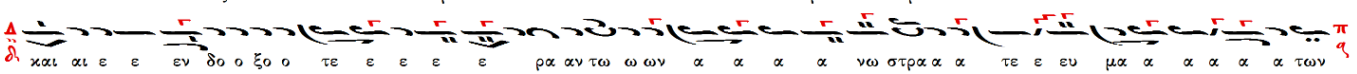
Ναυπλιώτης



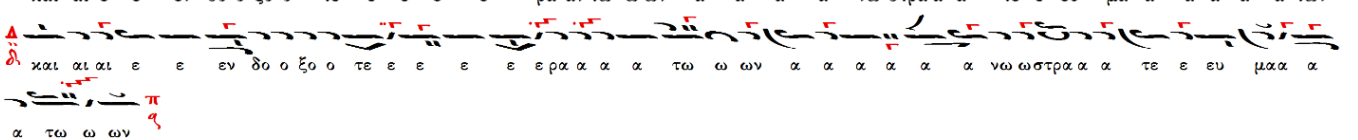
Βουδούρης



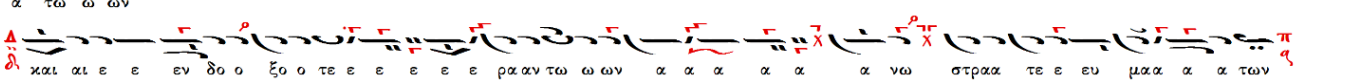
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



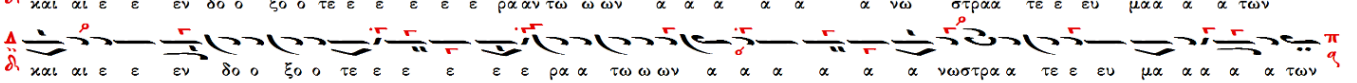
Στανίτσας



Παϊκόπουλος



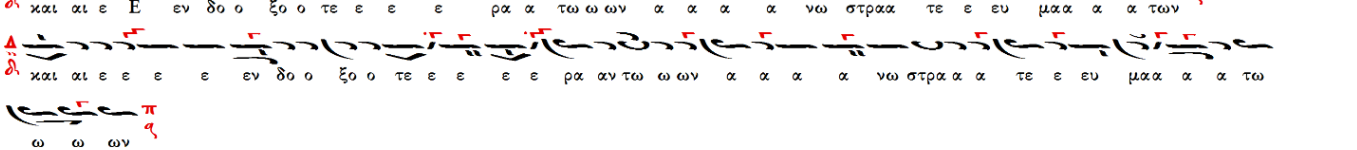
Πετρίδης



Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης

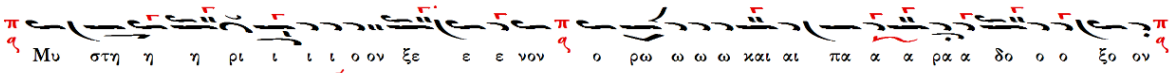


Αστέρης

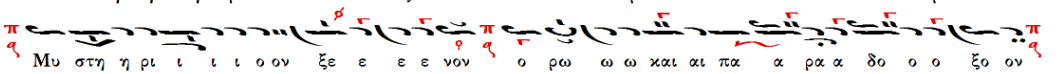


Ἦχος δ΄ Πα

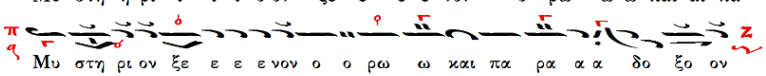
Πέτρος Πελοποννήσιος



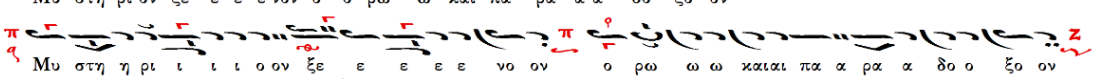
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



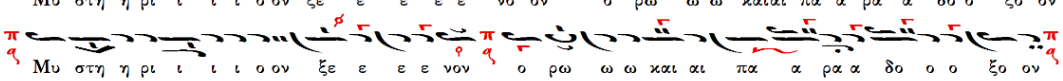
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ



Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



Πρωγάκης



Ναυπλιώτης

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω και αι πα α α ρα α α δο ο ο ξο ον

Βουδούρης

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω και αι πα α α ρα α α δο ξο ον

Ναυπλιώτης-Πρίγγος

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω και αι πα α α ρα α α δο ο ο ξο ον

Στανίτσας

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ι ι ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω ω και αι πα α α ρα α α δο ο ξο ον

Παϊκόπουλος

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ο ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω ω και αι πα α α ρα α δο ο ξο ον

Πετρίδης

Μυ στη η η ρι ι ι ι ον ξε ε ε νον ο ο ω ω ω ω ω και αι πα α α ρα α δο ο ξο ον

Γεωργιάδης

Μυ στη η η η ρι ι ι ο ον ξε ε ε ε νο ο ο ον ο ρω ω ω ω και αι πα ρα α α δο ο ξο ον

Εμμανουηλίδης

Μυ στη η η ρι ι ι ι ο ον ξε ε ε νω ω ω ω ο ρω ω ω ω και αι πα α ρα α δο ο ξο ον

Αστέρης

Μυστη η η ρι ι ι ι ι ο ον ξε ε ε νον ο ρω ω ω ω και αι πα ρα α α δο ξο ον

Ἦχος ἀ Πα

Πέτρος Πελοποννήσιος

ου ρα νο ο ον το ο ο σπη η λαι αι αι ον θρο ο ο νον χε ρου ου ου ου βι κον την Παα ρ θε ε ε νον

Ιωάννης Πρωτοψάλτης

ου ρα νο ο ον το σπη η λαι αι αι ον θρο ο ο νο ον χε ρου ου ου ου βι κον την Παα ρ θε ε ε νον

Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ

ου ρα νο ον το ο σπη λαι αι ον θρο ο ο νον χε ε ρου βι ι κον ο ο ο την Πα α αρ θε ε ε ε ε ε ε νον

Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄

ου ου ρα α νο ον το ο σπη η λαι αι αι ον θρο ο ο νον χε ε ρου ου βι ι κον τη ην Πα αρ θε ε ε νον

Πρωγάκης

ου ρα νο ο ον το σπη η λαι αι αι ον θρο ο ο νο ον χε ρου ου ου ου βι κον την Παα ρ θε ε ε νον

Ναυπλιώτης

ου ρα νο ο ον το ο ο σπη η λαι αι αι ον θρο ο ο νο ο ον χε ρου ου ου ου ου ου βι κο ον τη ην Πα α αρ θε ε ε νον

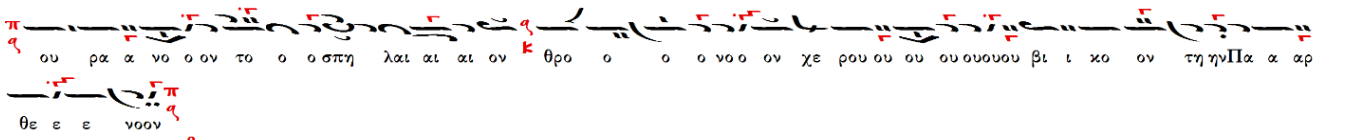
Βουδούρης

ου ρα νο ον το σπη η λαι αι ον θρο ο ο νο ο ον χε ρου ου ου ου βι ι κον τη ην Παα ρ θε νοον

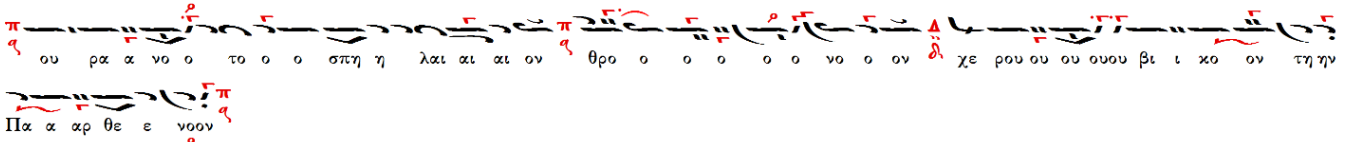
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



Στανίτσας



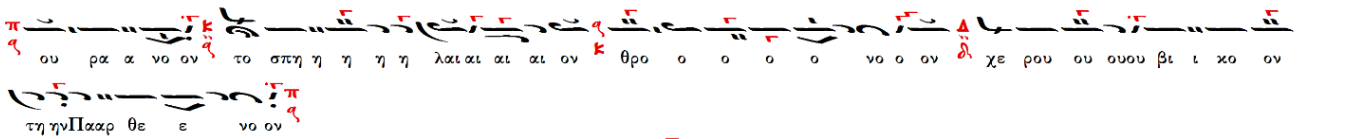
Παϊκόπουλος



Πετρίδης



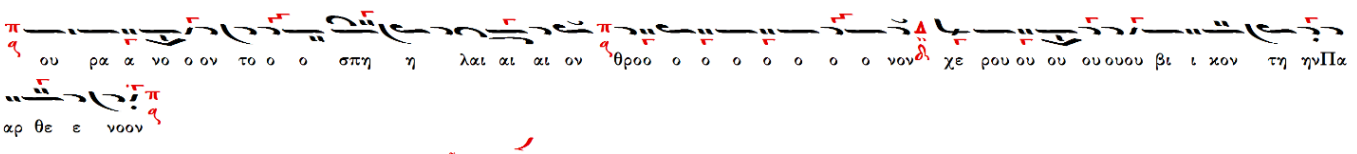
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης

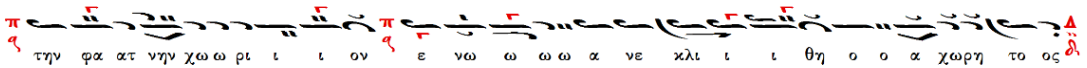


Αστέρης

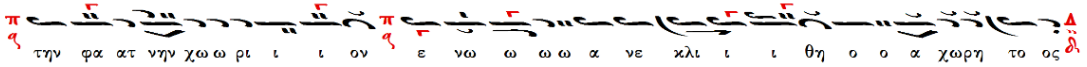


Ἦχος α΄ Πα

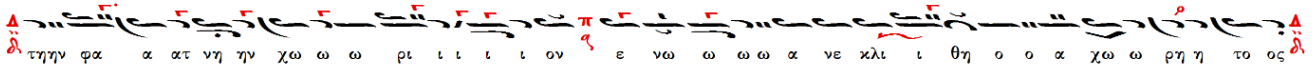
Πέτρος Πελοποννήσιος



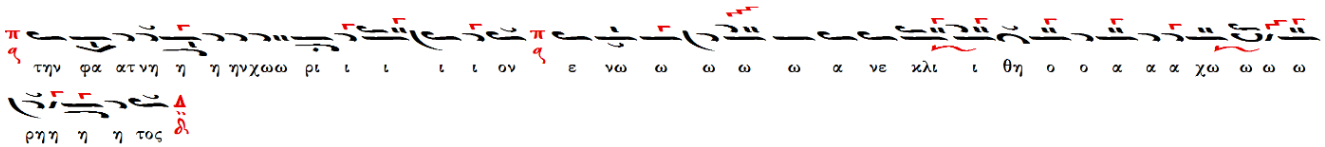
Ιωάννης Πρωτοψάλτης



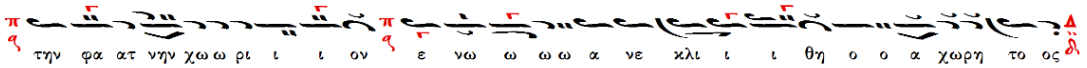
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ



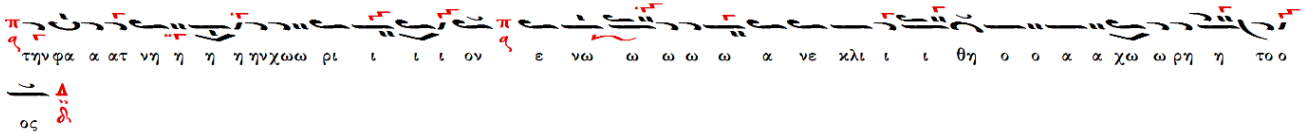
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



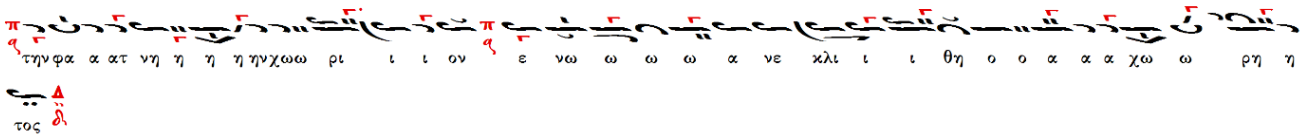
Πρωγάκης



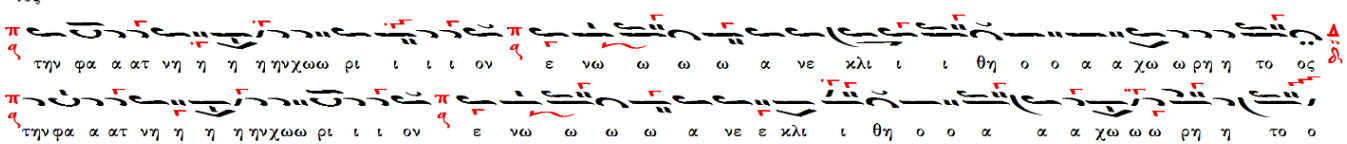
Ναυπλιώτης



Βουδούρης

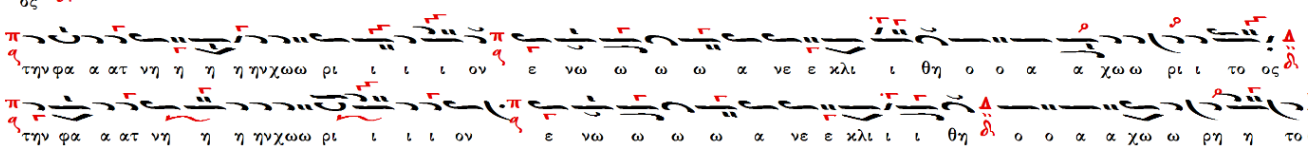


Ναυπλιώτης-Πρίγγος



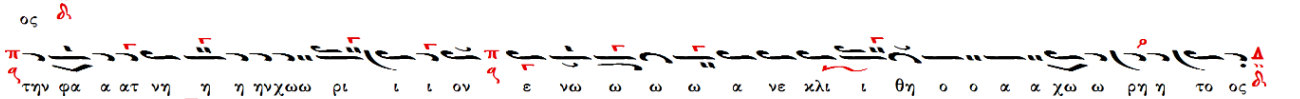
Στανίτσας

Παϊκόπουλος

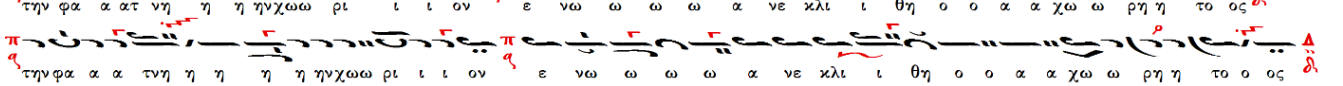


Πετρίδης

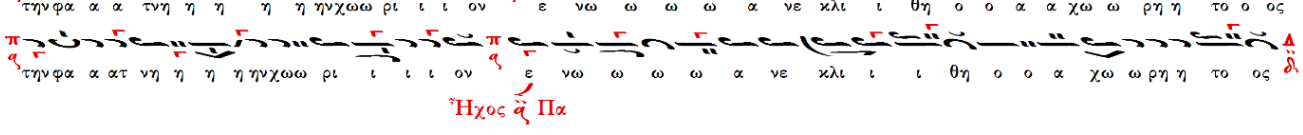
Γεωργιάδης



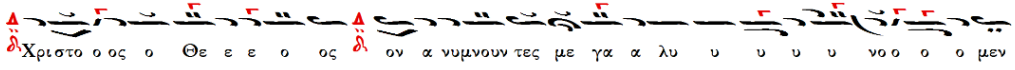
Εμμανουηλίδης



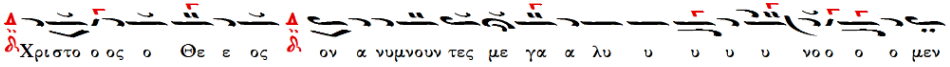
Αστέρης



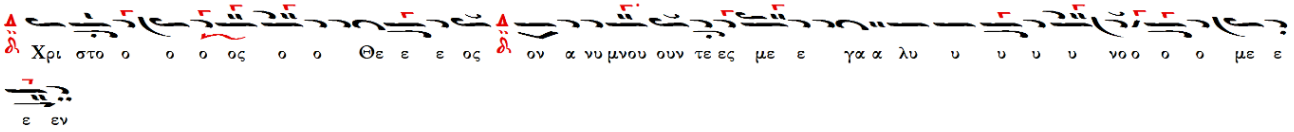
Πέτρος Πελοποννήσιος



Ιωάννης Πρωτοψάλτης



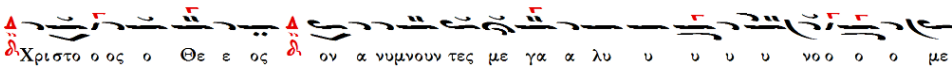
Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ



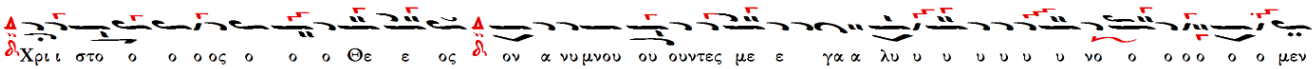
Γεώργιος Ραιδεστηνός Β΄



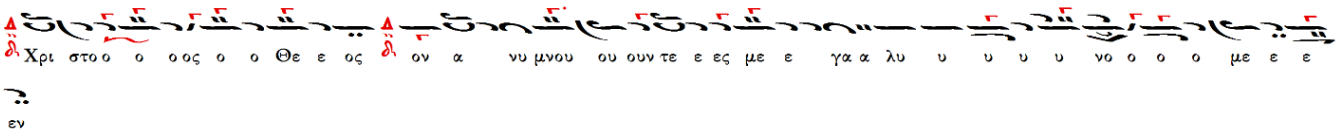
Πρωγάκης



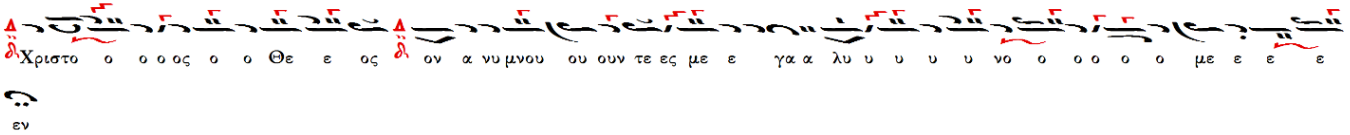
Ναυπλιώτης



Βουδούρης



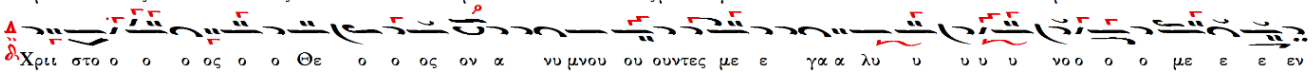
Ναυπλιώτης-Πρίγγος



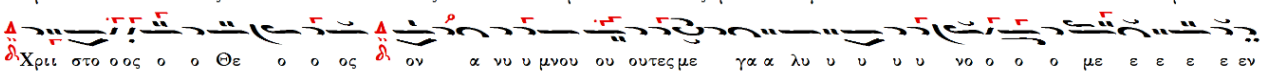
Στανίτσας



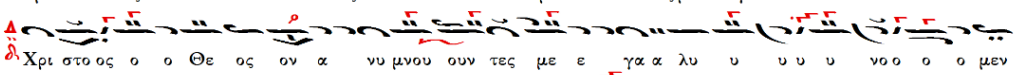
Παϊκόπουλος



Πετρίδης



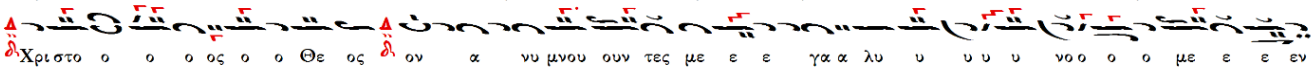
Γεωργιάδης



Εμμανουηλίδης



Αστέρης



Οι ορχηστρικές Εισαγωγές του Wolfgang Amadeus Mozart και η εξέλιξή τους στις παρυφές της συμφωνικής του δημιουργίας

Ιωάννης Φούλιας

Οι είκοσι ορχηστρικές Εισαγωγές σε όπερες, ως επί το πλείστον, αλλά και σε κάποια ορατόρια του Wolfgang Amadeus Mozart, γραμμένες κατά διαστήματα από το 1767 έως το 1791, συνιστούν μία παραφυάδα της συμφωνικής του δημιουργίας που, εφ' όσον τεθεί υπό μια συνολική θεώρηση, μπορεί να οδηγήσει σε πολλά και ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την εξέλιξη του είδους αυτού και τις σχέσεις του τόσο με το είδος της συμφωνίας όσο και με την μορφή της σονάτας. Το ρεπερτόριο που διερευνάται στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης εντάσσεται στα ακόλουθα έργα:[1]

Τίτλος έργου	**Είδος**	**Χρονολογία**	**Ορχηστρική Εισαγωγή**
Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes [*Το καθήκον της πρώτης και πρωτίστης εντολής*] (KV 35)	geistliches Singspiel [θρησκευτικό μουσικό δράμα] / ορατόριο, πρώτο μέρος	1767	Sinfonia (Allegro)
Apollo et Hyacinthus [*Απόλλων και Υάκινθος*] (KV 38)	λατινικό ιντερμέδιο (στο σχολικό δράμα *Clementia Croesi*) σε τρεις πράξεις	1767	Intrada (Allegro)
Bastien und Bastienne [*Βαστιανός και Βαστιανή*] (KV 50/46b)	Singspiel (deutsche Operette) σε μία πράξη	1767-1768	Intrada (Allegro)
La finta semplice [*Η ψευτοαπλοϊκή* (ή *Η δήθεν αφελής*)] (KV 51/46a)	opera buffa (dramma giocoso per musica) σε τρεις πράξεις	1768	Sinfonia (I. Molto allegro, II. Andante, III. Molto allegro)
Mitridate, re di Ponto [*Μιθριδάτης, βασιλιάς του Πόντου*] (KV 87/74a)	opera seria (dramma per musica) σε τρεις πράξεις	1770	Ouverture (I. Allegro, II. Andante grazioso, III. Presto)
Ascanio in Alba [*Ο Ασκάνιος στην Άλμπα*] (KV 111)	festa teatrale (σερενάτα) σε δύο μέρη	1771	Overtura (Allegro assai)
Betulia liberata [*Η απελευθερωθείσα Βαιτυλούα*] (KV 118/74c)	ορατόριο (azione sacra) σε δύο μέρη	1771	Overtura (I. Allegro – II. Andante – III. Presto)

[1] Τα δεδομένα που καταχωρίζονται στον ακόλουθο πίνακα αντλήθηκαν από τα προλογικά αλλά και τα κριτικά σημειώματα των επιμελητών των παρτιτουρών που έχουν δημοσιευθεί στο πλαίσιο της σειράς Neue Mozart-Ausgabe (εφ' εξής: NMA· πλήρως προσβάσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση https://dme.mozarteum.at/nmaonline), σε αντιπαραβολή και με τον ευσύνοπτο κατάλογο έργων που περιλαμβάνεται στο λήμμα των Cliff Eisen & Stanley Sadie, "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001 (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278233). Τρία ακόμη έργα παραδίδονται χωρίς την καθιερωμένη για το είδος τους ορχηστρική Εισαγωγή: πρόκειται για το ημιτελές Singspiel σε δύο (ενδεχομένως όμως και τρεις) πράξεις *Zaide* ή *Das Serail* [*Ζαΐδα* ή *Το σεράι*], KV 344/336b (1779-1780), για την επίσης ημιτελή opera buffa (dramma giocoso per musica) *L'oca del Cairo* [*Η χήνα του Καΐρου*], KV 422 (1783), καθώς και για την σκηνική μουσική του Mozart για το ηρωικό δράμα *Thamos, König in Ägypten* [*Τούθμωσις, βασιλιάς στην Αίγυπτο*] του βαρώνου Tobias Philipp von Gebler, KV 345/336a (σε δύο εκδοχές, του 1773 και του 1779).

Il sogno di Scipione [*Το όνειρο του Σκιπίωνα*] (KV 126)	azione teatrale (δραματική σερενάτα) σε μία πράξη	1771	Overtura (I. Allegro moderato – II. Andante)
Lucio Silla [*Λεύκιος Σύλλας*] (KV 135)	opera seria (dramma per musica) σε τρεις πράξεις	1772	Overtura (I. Molto allegro, II. Andante, III. Molto allegro)
La finta giardiniera [*Η ψευτοπεριβολάρισσα*] (KV 196)	opera buffa (dramma giocoso) σε τρεις πράξεις	1774	Overtura (I. Allegro molto, II. Andante grazioso)
Il re pastore [*Ο βασιλιάς βοσκός*] (KV 208)	σερενάτα σε δύο πράξεις	1775	Overtura (Molto allegro)
Idomeneo, re di Creta [*Ιδομενέας, βασιλιάς της Κρήτης*] (KV 366)	dramma per musica σε τρεις πράξεις	1780-1781	Ouverture (Allegro)
Die Entführung aus dem Serail [*Η απαγωγή απ' το σεράι*] (KV 384)	Singspiel σε τρεις πράξεις	1781-1782	Ouverture (Presto – Andante – Primo tempo)
Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante [*Ο απατημένος σύζυγος ή Η αντιζηλία τριών γυναικών για έναν και μοναδικό εραστή*] (KV 430/424a)	opera buffa σε δύο πράξεις (ημιτελής)	1783-1784	Ouvertura (Allegro – Andante – Primo tempo [No 1. Quartetto])
Der Schauspieldirektor [*Ο ιμπρεσάριος*] (KV 486)	Singspiel (Komödie mit Musik) σε μία πράξη	1786	Sinfonia / Ouverture (Presto)
Le nozze di Figaro [*Οι γάμοι του Φίγκαρο*] (KV 492)	opera buffa (comedia per musica) σε τέσσερεις πράξεις	1785-1786	Sinfonia (Presto)
Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni [*Ο τιμωρηθείς ακόλαστος ή Ντον Τζιοβάνι*] (KV 527)	opera buffa (dramma giocoso) σε δύο πράξεις	1787	Ouvertura (Andante – Molto allegro)
Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti [*Έτσι κάνουν όλες ή Η σχολή των εραστών*] (KV 588)	opera buffa (dramma giocoso) σε δύο πράξεις	1789-1790	Ouvertura (Andante – Presto)
Die Zauberflöte [*Ο μαγικός αυλός*] (KV 620)	Singspiel (deutsche Oper) σε δύο πράξεις	1791	Ouverture (Adagio – Allegro)
La clemenza di Tito [*Η μεγαλοψυχία του Τίτου*] (KV 621)	opera seria (dramma serio per musica) σε δύο πράξεις	1791	Ouverture (Allegro)

Όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό, το παραπάνω ρεπερτόριο κατανέμεται σε δύο υποπεριόδους, ανάμεσα στις οποίες μεσολαβεί σημαντικό χρονικό χάσμα, πέντε περίπου ετών (ήτοι το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1770), κατά το οποίο ο Mozart δεν έχει να παρουσιάσει τέτοια δείγματα γραφής. Επιπλέον, τα χαρακτηριστικά των ένδεκα Εισαγωγών της περιόδου από το 1767 έως το 1775 είναι εμφανώς διαφορετικά από εκείνα των υπόλοιπων εννέα Εισαγωγών που γράφηκαν από το 1780 και μέχρι το τέλος της ζωής του συνθέτη, κατά την ωριμότερη φάση της δημιουργίας του.

Από την άλλη πλευρά, οφείλει εξ αρχής να επισημανθεί το γεγονός ότι οι όροι *sinfonia*, *intrada* και *ouverture* (ή *overtura* αλλά και *ouvertura*) χρησιμοποιούνται εδώ κατά κανόναν ως συνώνυμοι,[2] δίχως να λαμβάνονται ιδιαίτερα υπ' όψιν οι σημαντικές

[2] Άκρως χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα αποτελεί άλλωστε και η Εισαγωγή στην κωμωδία μετά μουσικής *Der Schauspieldirektor*, την οποίαν ο ίδιος ο Mozart επιγράφει αφ' ενός ως "Sinfonia" στην αυτόγραφη παρτιτούρα του και αφ' ετέρου ως "Ouverture" στον ιδιόγραφο κατάλογο έργων του! Βλ. Gerhard Croll, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Der Schauspieldirektor* (NMA II/5/15), Bärenreiter, Kassel 1958, σ. vii-x: ix.

διαφοροποιήσεις που αυτοί υποδήλωναν σε προγενέστερες περιόδους: η intrada συνιστούσε κατά τον ύστερο 16ο και τον 17ο αιώνα ένα εισαγωγικής λειτουργίας ενόργανο κομμάτι χωρίς σαφώς προσδιορισμένη μορφή ή περιεχόμενο,[3] περίπου όπως και η ενόργανη sinfonia που εμφιλοχωρούσε σε φωνητικές ιδίως συνθέσεις,[4] αλλά από τα τέλη του 17ου αιώνος αναφερόταν πλέον ειδικότερα στην ιταλικού τύπου Εισαγωγή σε όπερες και ορατόρια (σε τρία μέρη: γρήγορο – αργό – γρήγορο και δη χορευτικού χαρακτήρος),[5] ενώ η ouverture παρέπεμπε κατά την ίδια περίοδο πρωτίστως στην γαλλικού τύπου Εισαγωγή σε ποικίλες φωνητικές αλλά και ενόργανες συνθέσεις (αποτελούμενη από ένα σύνθετο μέρος, με μία αργή και πομπώδη εναρκτήρια ενότητα πριν από ένα γρήγορο και φουγκοειδές – κατά το μάλλον ή ήττον – κομμάτι, που ωστόσο συχνά κατέληγε εκ νέου σε μία αργή τελική ενότητα, ανάλογη της αρχικής).[6] Μπορούμε λοιπόν να παρατηρήσουμε ότι στα πρώτα του σκηνικά μουσικά έργα, τα οποία έχουν βασισθεί σε κείμενα γραμμένα στην γερμανική και την λατινική γλώσσα, ο νεαρός Mozart χρησιμοποιεί εναλλακτικά τον παλιομοδίτικο πλέον όρο *intrada*[7] αλλά και τον ευρύτατα καθιερωμένο στην εποχή του όρο *sinfonia* για Εισαγωγές σε ένα μονάχα μέρος, ενώ στις ιταλικές του όπερες και ορατόρια που ακολουθούν μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1770 οι ορχηστρικές Εισαγωγές ευθυγραμμίζονται μεν με την σύγχρονη παράδοση της ιταλικής sinfonia σε τρία – ως επί το πλείστον – μέρη, πλην όμως φέρουν πια σχεδόν αποκλειστικά τον τίτλο της *ouverture* ή (συχνότερα) *overtura*, σε αντιδιαστολή με τα τελείως ανάλογα έργα που προορίζονταν για συναυλιακή χρήση και προσδιορίζονταν ως *sinfonie*! Αυτή η προτίμηση για τον όρο *ouverture* (ή και *ouvertura*) έναντι του όρου *sinfonia* παραμένει προσέτι συντριπτική και μεταξύ των Εισαγωγών σε ιταλικές και γερμανικές όπερες (Singspiele) που γράφονται από το 1780 και έπειτα, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η φύση τους έχει πλέον μεταβληθεί ριζικά, μιας και οι ορχηστρικές αυτές συνθέσεις δεν διαθέτουν παρά ένα και μοναδικό μέρος.[8]

Έχοντας προβεί σε αυτές τις αναγκαίες αποσαφηνίσεις, μπορούμε τώρα να εξετάσουμε τα τρία πρώτα έργα του επιλεγμένου ρεπερτορίου, τα οποία έχουν συντεθεί κατά τα έτη 1767 και 1768 και εκ πρώτης όψεως συγκροτούν ένα ιδιαίτερα ομοιογενές σύνολο, μιας και πρόκειται για μονομερείς Εισαγωγές γοργής χρονικής αγωγής (Allegro). Η Sinfonia σε Ντο-μείζονα του θρησκευτικού μουσικού δράματος ή ορατορίου *Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes* (1767) είναι γραμμένη σε μορφή διμερούς

[3] Βλ. Werner Braun, "Intrada", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 4, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1996, σ. 1101-1107.

[4] Βλ. ενδεικτικά Ludwig Finscher, "Symphonie", 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. 16-153: 17-18.

[5] Για την πρώιμη οπερατική sinfonia του 17ου αιώνα σε ένα μέρος (αν και με ποικίλης χρονικής αγωγής και υφής ενότητες στο εσωτερικό του) και την μετεξέλιξή της στον τριμερή "ναπολιτάνικο" τύπο που παγιώθηκε από τις αρχές του 18ου αιώνος, βλ. τις διεξοδικές πραγματεύσεις του Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: N. Porpora – L. Vinci – G. B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli*, Hans Schneider (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 19), Tutzing 1971, και του Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber-Verlag (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1), Laaber 1993, σ. 28-44, 47-66, 69-73 και 86-143. Πρβλ. επίσης τις ευσύνοπτες επισκοπήσεις τόσο του Finscher (ό.π., σ. 19-22) όσο και του Stephen Carey Fisher, *Haydn's Overtures and their adaptations as concert orchestral works*, διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania, 1985, σ. 37-39.

[6] Βλ. Bärbel Pelker, "Ouvertüre", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Sachteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1997, σ. 1242-1256: 1244-1246 αλλά και 1248. Πρβλ. επίσης Fisher (ό.π., σ. 37) και Kunze (ό.π., σ. 47).

[7] Πρβλ. εν προκειμένω και Braun, ό.π., σ. 1106.

[8] Πρβλ. Finscher (ό.π., σ. 23) καθώς και Pelker (ό.π., σ. 1248 και 1250).

σονάτας, εξίσου όπως και η Intrada σε Ρε-μείζονα του λατινικού ιντερμεδίου *Apollo et Hyacinthus* (1767), ενώ άλλο ένα αξιοπρόσεκτο – και ευρύτερα ασυνήθιστο – κοινό στοιχείο μεταξύ τους έγκειται στην επανάληψη που προβλέπεται μόνο για την πρώτη ενότητα (την έκθεση),[9] σε αντίθεση με ανάλογης μορφής και εκτάσεως πρώτα μέρη συμφωνιών της ιδίας περιόδου, όπου είτε επαναλαμβάνεται και η δεύτερη ενότητα[10] είτε απουσιάζει γενικώς οιαδήποτε μακροδομική επανάληψη.[11] Από την άλλη πλευρά, η Intrada σε Σολ-μείζονα του Singspiel *Bastien und Bastienne* (1767-1768) αφίσταται της σύγχρονής της συμφωνικής παραδόσεως και αποδομεί την καθιερωμένη μορφή σονάτας, αφήνοντας τελικά στην θέση της μία ατελέσφορη αλληλουχία παραθέσεων του επικεφαλής θέματος πρώτα από την κύρια τονικότητα προς την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας και έπειτα πάλι από την κύρια τονικότητα προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας, στην οποία και ολοκληρώνεται επί της ουσίας με μία μισή πτώση, ως προετοιμασία για το πρώτο φωνητικό κομμάτι![12] Η τελευταία αυτή πρακτική έμελλε να βρει εφαρμογή και σε επόμενες όπερες του συνθέτη, εν αντιθέσει με την άτυπη και μάλλον αφελή μορφολογική οργάνωση του συγκεκριμένου εισαγωγικού μέρους, στην οποίαν ο Mozart ουδέποτε χρειάσθηκε να επανέλθει.

***Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes*, KV 35: Sinfonia**
Allegro, σε Ντο-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Στην έκθεση διακρίνονται ένα σύντομο κύριο θέμα που αρθρώνει μία τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα και επαναλαμβάνεται αυτούσιο (μ. 1-4 / 5-8), μία διπλή μετάβαση που φθάνει σε μισές πτώσεις-τομές στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 9-14 και μ. 15-18 / 19-22), μία αναδιατύπωση του επικεφαλής θέματος στην Σολ-μείζονα για την πλάγια περιοχή (μ. 23-26 / 27-30a) και μία επισυναπτόμενη σε αυτήν καταληκτική περιοχή (μ. 30-32a / 32-34a & 34-37). Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία δυνάμει αυθυπόστατη επεξεργασία στα μ. 38-45 (το κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα), μ. 46-49a (μετατροπία προς την σχετική και επικυρωτική πτώση της λα-ελάσσονος, με αναφορά στα μ. 9 κ.εξ.) και μ. 49-53 (μεταφορά των καταληκτικών μ. 30-34a στην λα-ελάσσονα και εμφαντική πτώση-τομή), όμως το συνδετικό πέρασμα που ακολουθεί στα μ. 54-57 / 58-61 (με αναφορά στα μ. 15 κ.εξ.) και μ. 62-67 δεν οδηγεί σε επανέκθεση παρά μονάχα στην τονική επαναφορά του δεύτερου σκέλους της μεταβάσεως, της πλάγιας καθώς και της καταληκτικής περιοχής από την έκθεση (πρβλ. τα μ. 68-90 με τα μ. 15-37).

***Apollo et Hyacinthus*, KV 38: Intrada**
Allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Μετά το εναρκτήριο μόρφωμα της κύριας περιοχής (μ. 1-3) σχηματίζεται μία πρόταση, η οποία έχει διττή λειτουργία, αφού ολοκληρώνει την κύρια περιοχή στην Ρε-μείζονα (μ. 4-6 / 7-9), αλλά και διαμορφώνει μία μετατροπική μετάβαση προς την Λα-μείζονα (μ. 10-18) που καταλήγει σε μισή πτώση – την ενδιάμεση τομή της εκθέσεως· προτασιακή είναι επίσης η δομή του πλαγίου θέματος που έπεται στα μ. 19-22 / 23-26 & 27-31a, με επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 31-34 / 35-38a & 38-41. Το πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητος ανακαλεί κατόπιν το επικεφαλής μοτιβικό υλικό (εν μέρει ανεστραμμένο) στην περιοχή της σχετικής ελάσσονος (πρβλ. τα μ. 42-50 με τα μ. 1-9) και το εξυφαίνει περαιτέρω (στα μ. 51-56) προκειμένου να επιστρέψει οριστικά στην κύρια τονικότητα μέσα από έναν τυπικό αρμονικό κύκλο πεμπτών. Εντούτοις,

[9] Πρβλ. James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 20, υποσημ. 7 (με αναφορά μόνο στην Εισαγωγή στο *Apollo et Hyacinthus*).

[10] Βλ. *Συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα*, KV 16 (1764-1765), I. Molto allegro· *Συμφωνία σε Φα-μείζονα*, KV 19a (1765-1766), I. Allegro assai· *Συμφωνία σε Σολ-μείζονα*, KV 45a (1766 / 1767), I. Allegro maestoso· *Συμφωνία σε Φα-μείζονα*, KV 43 (1767), I. Allegro.

[11] Βλ. *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, KV 19 (1765), I. Allegro· *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, KV 22 (1765), I. Allegro· *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, KV 45 (1768), I. Molto allegro· *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, KV 45b (1768), I. Allegro.

[12] Πρόκειται για την άρια της Bastienne "Mein liebster Freund hat mich verlassen", που είναι γραμμένη στην Ντο-μείζονα.

το δεύτερο σκέλος που ακολουθεί διευρύνεται με ένα εμβόλιμο τετράμετρο (μ. 65-68) που αρθρώνει άλλη μία μισή πτώση-τομή στην Ρε-μείζονα (έπειτα από αυτή του μ. 56) και ουσιαστικά μετατρέπει αναπάντεχα την πλάγια περιοχή κατά την επαναφορά της σε ένα trimodular block (πρβλ. τα μ. 57-64 και 69-73a με τα μ. 19-26 και 27-31a, όπως και τα καταληκτικά μ. 73-83 με τα μ. 31-41).

***Bastien und Bastienne*, KV 50/46b: Intrada**
Allegro, σε Σολ-μείζονα. Το βασικό θέμα παρατίθεται αρχικά στην Σολ-μείζονα (στα μ. 1-14a) και με την διαμεσολάβηση μίας μετατροπικής και προσηκόντως ενεργητικής μεταβάσεως (στα μ. 14-19) αναδιατυπώνεται κατόπιν στην Ρε-μείζονα, έχοντας συντομευθεί κατά τι στην κατάληξή του (τα μ. 20-31a αντιστοιχούν στα μ. 1-10, 9 & 14a) αλλά και στερούμενο πλέον μία πτωτική κατάληξη που θα υποστήριζε εν προκειμένω την θεώρησή του ως πλαγίου θέματος. Ένα νέο σφοδρό και μετατροπικό (συνδετικό) πέρασμα στα μ. 31-37 οδηγεί στην συνέχεια σε μία επαναφορά του αρχικού θέματος στην Σολ-μείζονα (στα μ. 38-49a), αν και υπό την συντομευμένη και δίχως πτωτική απόληξη εκδοχή της προηγούμενης μεταφοράς του στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ από το μοτιβικό υλικό των μ. 14 κ.εξ. διαμορφώνεται στα μ. 49-55a ένα πέρασμα προς την Ντο-μείζονα για την τελευταία εκφορά του βασικού θέματος στα μ. 55-66 που ομοιάζει με τις δύο προηγούμενες. Η κατάληξη του κομματιού είναι μάλλον αμφίσημη, καθώς στα μ. 66-67 αρθρώνεται μία μισή πτώση στην Ντο-μείζονα που προεκτείνεται εν είδει ισοκράτη τόσο στα μ. 67-74a όσο και στα μ. 74-77, έπειτα από μία μελωδική κατάληξη στην Σολ-μείζονα που μοιάζει να αποκαθιστά μερικώς την αρχική της αρμονική λειτουργία ως τονικής (καίτοι βέβαια αυτή ουδόλως υποστηρίζεται πτωτικά, αφού ο ισοκράτης επί του σολ παραμένει αταλάντευτος στην γραμμή του μπάσσου μέχρι τέλους).[13]

Με την όπερα *La finta semplice* του 1768 ξεκινά παράλληλα η γόνιμη ενασχόληση του συνθέτη με την ιταλική όπερα (και το ορατόριο) που απέφερε συνολικά οκτώ έργα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1770. Στο πλαίσιο αυτής της παράδοσης ήταν βεβαίως από πολλού καθιερωμένη η εισαγωγική sinfonia σε τρία μέρη. Για την *finta semplice*, ωστόσο, δεν γράφηκε μία πρωτότυπη Εισαγωγή, αλλά διασκευάσθηκε προσηκόντως η *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, KV 45, η οποία είχε αποπερατωθεί λίγους μήνες νωρίτερα (έως τα μέσα Ιανουαρίου του 1768) από την σύνθεση της ίδιας της όπερας (που έλαβε χώραν από τα τέλη Μαρτίου ή τις αρχές Απριλίου μέχρι τον Ιούλιο του 1768):[14] το γρήγορο πρώτο μέρος, σε διμερή μορφή σονάτας χωρίς επαναλήψεις, παρέμεινε σχεδόν αμετάβλητο στην οπερατική sinfonia,[15] όπως και το αργό δεύτερο μέρος στην τονικότητα της

[13] Πρβλ. περαιτέρω Roland Tenschert, "Die Ouvertüren Mozarts", στο: Hermann Abert (επιμ.), *Mozart-Jahrbuch II*, Drei Masken Verlag, München 1924, σ. 109-181: 149-150. Θα πρέπει πάντως να επισημανθεί εν γένει στο σημείο αυτό ότι οι αναλύσεις του Tenschert, καίτοι ενδελεχείς όσον αφορά κάμποσα επιλεγμένα αποσπάσματα των ορχηστρικών Εισαγωγών του Mozart, είναι τελείως παρωχημένες πια από μεθοδολογικής επόψεως, ενώ και τα πραγματολογικά τους δεδομένα αποδεικνύονται σε αρκετές περιπτώσεις ανακριβή. Επιπλέον, η περιοδολόγηση του ρεπερτορίου σε τέσσερεις εξελικτικές φάσεις που ο ίδιος προτείνει (ό.π., σ. 152-155) παρουσιάζει σημαντικά προβλήματα και αντιφάσεις: ούτε η Εισαγωγή στο *Il re pastore* σηματοδοτεί την έναρξη μίας νέας περιόδου επειδή – τυχαίνει απλώς να – έχει ένα μόνο μέρος (εξίσου όπως και η λίγο προγενέστερη Εισαγωγή στον *Ascanio in Alba*!) κατά την πρακτική που έμελλε να καθιερωθεί την επόμενη δεκαετία, ούτε η μορφολογική συγκρότηση των Εισαγωγών στα έργα *Der Schauspieldirektor* (που επίσης διαθέτει μία "γνήσια" ενότητα επεξεργασίας στο εσωτερικό της όπως κι αυτές από τον *Don Giovanni* και έπειτα) και *Le nozze di Figaro* είναι ουσιωδώς διαφορετική ώστε να δικαιολογεί την ένταξή τους σε άλλη ομάδα από τις τέσσερεις τελευταίες οπερατικές Εισαγωγές του Mozart (με τις οποίες, απεναντίας, οι δύο προαναφερθείσες βρίσκονται και σε άμεση χρονική αλλά και υφολογική εγγύτητα)!

[14] Βλ. Tenschert, ό.π., σ. 114· Rudolph Angermüller & Wolfgang Rehm, "Vorwort", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *La finta semplice* (NMA II/5/2), Bärenreiter, Kassel 1983, σ. viii-xxvi: viii, ix, xviii και xxii.

[15] Η δεύτερη εκδοχή (sinfonia) διαθέτει πλουσιότερη ενορχήστρωση και ενίοτε μικρές βελτιώσεις, ενώ είναι και εκτενέστερη κατά δύο μέτρα της αρχικής (τα επιπρόσθετα μ. 44 και 93 επαναλαμβάνουν τα αμέσως προηγούμενά τους, ενισχύοντας την καταληκτική τους επενέργεια). Κατά τα λοιπά, δεν υπάρχουν δομικές μεταβολές ανάμεσα στις δύο εκδοχές.

υποδεσπόζουσας, το οποίο άλλωστε ήταν και ιδιαίτερα μικρής εκτάσεως (σε μορφή μενουέττου χωρίς trio)·[16] αντίθετα, το τρίτο μέρος της συμφωνίας, ένα τυπικό μενουέττο με trio, αφαιρέθηκε προκειμένου η sinfonia να καταστεί τριμερής και να ολοκληρωθεί τυπικά με το γοργό τελικό μέρος της συμφωνίας (σε μορφή διμερούς σονάτας, όπως και το εναρκτήριο), του οποίου ωστόσο οι δύο μακροδομικές επαναλήψεις εξαλείφθηκαν και η κατάληξή του προσαρμόσθηκε ούτως, ώστε να οδηγεί πλέον απευθείας στην έναρξη του πρώτου φωνητικού κομματιού της όπερας.[17] Έτσι, η συνολική χρονική διάρκεια της Εισαγωγής περιορίσθηκε σχεδόν κατά το ήμισυ σε σχέση με την αρχική συμφωνική εκδοχή της, όπως ακριβώς απαιτούσαν οι νέες περιστάσεις της ενσωμάτωσής της σε μία όπερα![18]

***La finta semplice*, KV 51/46a: Sinfonia**
I. Molto allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Η έκθεση είναι συνεχής, αφού μετά την εμφαντική τομή που σηματοδοτεί το πέρας της κύριας περιοχής στην Ρε-μείζονα (μ. 1, 2-6 και 7-16) εισάγεται απευθείας στην Λα-μείζονα μία δεύτερη περιοχή, όπου συμφύονται οι λειτουργίες της μεταβάσεως (μ. 17-24a) και του πλαγίου θέματος (μ. 24-35), με περαιτέρω καταληκτική προέκταση (στα μ. 36-45a) αλλά και μικρό συνδετικό πέρασμα προς την δεύτερη ενότητα (μ. 45-46). Η τελευταία ανοίγει με ένα πρώτο αναπτυξιακό τμήμα που προσανατολίζεται εκ νέου προς την κύρια τονικότητα στα μ. 47-56, όμως μια απόπειρα για επανέκθεση (τα μ. 57-58a ανακαλούν τα μ. 2-3a) μένει τελείως ατελέσφορη στην συνέχεια και εξελίσσεται σε ένα ακόμη τμήμα αναπτυξιακής υφής (τα μ. 57-65 συνολικά), το οποίο εν τέλει προετοιμάζει και την τονική επαναφορά όλων των περιεχομένων των μ. 17-45a στα μ. 66-94.
II. Andante, σε Σολ-μείζονα· σε μορφή μενουέττου χωρίς trio. Πρόκειται ειδικότερα για τον έκτο δομικό τύπο μενουέττου, ο οποίος είναι διμερής, με ένα μετατροπικό πρώτο τμήμα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας στα μ. 1-8 και ένα δεύτερο τμήμα που, ναι μεν, επιστρέφει σταδιακά και καταλήγει πειστικά στην κύρια τονικότητα της Σολ-μείζονος στα μ. 9-16, αλλά αμέσως μετά επεκτείνεται σε άλλη τόση έκταση, στα καταληκτικά μ. 17-24.
III. Molto allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Στην έκθεση, το περιοδικής δομής κύριο θέμα διατυπώνεται στα μ. 1-16 στην Ρε-μείζονα, ακολουθούμενο από σύντομη μετατροπική μετάβαση στα μ. 17-20 / 21-24, ενώ η πλάγια περιοχή στην Λα-μείζονα παράγεται αποκλειστικά από τα μορφώματα του επικεφαλής θέματος (στα μ. 25-32 και 33-40 / 41-48a) και προσλαμβάνει μικρή καταληκτική προέκταση μετά την πτωτική της αποπεράτωση (στα μ. 48-51). Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη ενότητα μεταφέρει αρχικά ολόκληρο το κύριο θέμα από την Λα-μείζονα προς την σι-ελάσσονα (στα μ. 52-67) και έπειτα διαμορφώνει από το υλικό του ένα ακόμη πέρασμα αναπτυξιακής υφής (στα μ. 68-79), το οποίο προλειαίνει παράλληλα το έδαφος για την τελική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας περιοχής στην Ρε-μείζονα (πρβλ. τα μ. 80-106 με τα μ. 25-51).

[16] Η μία και μοναδική ενότητα του μέρους αυτού παραμένει πρακτικά ολόιδια σε αμφότερες τις εκδοχές, παρ' όλες τις μικρές βελτιώσεις – καθώς και την προσθήκη των φλάουτων – που έχουν επέλθει στην οπερατική Εισαγωγή.

[17] Οι δύο εκδοχές διαφέρουν επί της ουσίας μόνον ως προς τα τέσσερα τελευταία μέτρα εκάστης ενότητος (μ. 48-51 και 103-106), τα οποία στην συμφωνία KV 45 προεκτείνουν απλώς την τελική πτώση της πλάγιας περιοχής φθάνοντας σε μία χαρακτηριστική τομή, ενώ στην οπερατική sinfonia (KV 51/46a) οδηγούν σε μία ακόμη πτώση που επικαλύπτεται με την έναρξη αφ' ενός της δεύτερης ενότητος και αφ' ετέρου του ακόλουθου φωνητικού κουαρτέττου "Bella cosa è far l'amore!" (υπάρχει ωστόσο και μία τετράμετρη προσθήκη δια χειρός Leopold Mozart που επιτρέπει την αυτοτελή – όχι κατ' ανάγκην συναυλιακή – εκτέλεση και αυτής της δεύτερης εκδοχής του τελικού μέρους· βλ. σχετικά Angermüller & Rehm, ό.π., σ. xxiii). Κατά τα λοιπά, η μορφή της διμερούς σονάτας εξελίσσεται πανομοιότυπα σε αμφότερες τις περιπτώσεις, παρά την ύπαρξη ή την απουσία των μακροδομικών επαναλήψεων.

[18] Πρβλ. ενδεικτικά τις υποδειγματικές εκτελέσεις των δύο αυτών εκδοχών από το σύνολο The Academy of Ancient Music υπό την διεύθυνση του Christopher Hogwood (*Mozart: The Symphonies* [19 CDs], L'Oiseau-Lyre – 452 496-2, 1997): η τετραμερής συμφωνία (KV 45) διαρκεί λίγο παραπάνω από 12 λεπτά (I. 2:43, II. 2:26, III. 4:09, IV. 2:54), ενώ η διασκευή της σε οπερατική sinfonia (KV 51/46a) μόλις έξι λεπτά και είκοσι δευτερόλεπτα (I. 2:35, II. 2:20, III. 1:25).

Τα επόμενα χρόνια, ο Mozart συνέθεσε και νέες τέτοιες ορχηστρικές Εισαγωγές σε τρία μέρη τόσο για τις opere serie *Mitridate, re di Ponto* (1770) και *Lucio Silla* (1772) όσο και για το ιταλικό του ορατόριο *Betulia liberata* (1771). Επιπλέον, στις δύο προαναφερθείσες οπερατικές Εισαγωγές τα μέρη παραμένουν χωριστά το ένα από το άλλο και ειδικά το αργό μεσαίο μέρος τίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ στην περίπτωση της Εισαγωγής του ορατορίου όλα τα μέρη συνδέονται μεταξύ τους χωρίς διακοπή και το αργό εσωτερικό μέρος δεν διαφοροποιείται τονικά σε σχέση με τα υπόλοιπα (και τα τρία μέρη είναι γραμμένα στην ρε-ελάσσονα). Ωστόσο, η τελευταία αυτή πρακτική δεν συνιστά ουσιώδη διαφοροποίηση, στον βαθμό που κάθε μέρος διαθέτει την δική του αυτοτελή και ολοκληρωμένη μορφή, όπως εξ άλλου παρατηρείται ευρύτερα στο σχετικό ρεπερτόριο της εποχής, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και ορισμένων συμφωνιών σε τρία μέρη του ιδίου του Mozart.[19] Από εκεί και πέρα, βέβαια, οι μορφολογικές δυνατότητες έχουν πλέον διευρυνθεί σημαντικά: η τριμερής μορφή σονάτας απαντά σε αμφότερα τα γοργά εξωτερικά μέρη της Εισαγωγής στον *Mitridate*, στο εναρκτήριο μέρος της Εισαγωγής στην *Betulia liberata* καθώς και στο αργό εσωτερικό μέρος της Εισαγωγής στον *Lucio Silla*, η μορφή της διμερούς σονάτας εμφανίζεται μόνο στο τελικό μέρος της Εισαγωγής στην *Betulia liberata*, ενώ μία ακόμη μορφή σονάτας, αυτή χωρίς επεξεργασία, κάνει την εμφάνισή της τόσο στο εναρκτήριο μέρος της Εισαγωγής στον *Lucio Silla* όσο και στο αργό μέρος της Εισαγωγής στον *Mitridate*· επιπλέον, δύο ακόμη μέρη είναι γραμμένα σε παρατακτικές μορφές – μενουέττου (το δεύτερο μέρος της Εισαγωγής στην *Betulia liberata*) και ροντώ (το τρίτο μέρος της Εισαγωγής στον *Lucio Silla*).

***Mitridate, re di Ponto*, KV 87/74a: Ouverture**
I. Allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Τα όρια του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως δεν είναι απολύτως σαφή, αφού στην έκθεση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι το κύριο θέμα (μ. 1-4 & 5-8a / 8-11a) κλείνει με την επανάληψη της τέλειας πτώσεως στην Ρε-μείζονα στην θέση του μ. 11, προτού ακολουθήσει σε επικάλυψη η μετάβαση στα μ. 11-14 μέχρι την ενδιάμεση τομή με μισή πτώση επίσης στην Ρε-μείζονα, όμως στην επανέκθεση αμφότερα συμφύονται σε μία ενιαία πρόταση στα μ. 50-60 (πρβλ. τα μ. 1-4 και 11-14, με τρίμετρη εμβόλιμη ανακατασκευή του υλικού των μ. 5 κ.εξ.). Αντίθετα, η πλάγια περιοχή δεν μεταβάλλεται κατά την τονική μεταφορά της από την πρώτη στην τρίτη ενότητα (πρβλ. μ. 15-34 με μ. 61-80) πέρα από μιαν ελάχιστη προέκταση των καταληκτικών συγχορδιών (στο επιπρόσθετο μ. 81). Η ενδιάμεση επεξεργασία είναι ακόμη πιο σύντομη (μ. 35-49) και με αναφορά σε πλάγιο θεματικό υλικό φροντίζει απλώς για την ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος διαμέσου μίας τυπικής αρμονικής διαδοχής κατά πέμπτες.
II. Andante grazioso, σε Λα-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Το κύριο θέμα εκτίθεται (στα μ. 1-16) και επανεκτίθεται απαράλλακτο (στα μ. 25-40) στην Λα-μείζονα με την δομή μίας ολοκληρωμένης περιόδου, ενώ το δευτερεύον θεματικό υλικό που παρουσιάζεται στα μ. 17-20 και 21-24 με καταλήξεις σε μισή και τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα δίνει εν πρώτοις την εντύπωση ενός επεισοδίου (τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος) στο εσωτερικό μιας μικρής μορφής ροντώ· παρ' όλα αυτά, στα μ. 41-44 προστίθεται μία φράση παράγωγη των μ. 17-20 που οδηγείται σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα και διαμορφώνει αναδρομικά μία μετάβαση για την αναδομημένη τονική επαναφορά και του (στοιχειώδους) πλαγίου θέματος στα μ. 45-48a και 48-50.
III. Presto, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Οι προδιαγραφές του μέρους αυτού είναι παρόμοιες με του εναρκτήριου. Η κύρια και η (μη μετατροπική) μεταβατική περιοχή είναι σχεδόν αδιαχώριστες τόσο στην έκθεση (μ. 1-11 & 12-18a / 18-24a και μ. 24-30) όσο και στην επανέκθεση, όπου μάλιστα συρρικνώνονται στο εσωτερικό τους (τα μεν μ. 82-92 και 97-103 ταυτίζονται με τα μ. 1-11 και 24-30, τα δε ενδιάμεσα μ. 93-96 απορρέουν από τα

[19] Βλ. συγκεκριμένα την *Συμφωνία σε Μι-ύφεση-μείζονα*, KV 184/161a (1773), καθώς και την *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, KV 181/162b (1773)· επίσης, την *Συμφωνία σε Σολ-μείζονα*, KV 74 (1770), όπου συνδέονται άμεσα μόνο το πρώτο με το δεύτερο μέρος, όχι όμως και το τρίτο.

μ. 12 κ.εξ.), ενώ μετά την ενδιάμεση τομή εισάγεται η πλάγια περιοχή στην Λα-μείζονα με μία αλληλουχία μορφωμάτων (στα μ. 31-42a, 42-49, 50-57a / 57-64a και 64-67) που επανεκτίθενται αργότερα και στην κύρια τονικότητα χωρίς ουσιώδεις μεταβολές μέχρι και την τελική πτώση (μ. 104-137a), η οποία εν προκειμένω προεκτείνεται κατά τρία μέτρα παραπάνω (στα μ. 137-143). Επιπλέον, η επεξεργασία (μ. 68-81), παρά την ευδιάκριτη είσοδό της έπειτα από τομή, περιορίζεται σε ένα πολύ σύντομο πέρασμα προς την αρχική τονικότητα, ανακαλώντας αμυδρά στοιχεία της πλάγιας περιοχής και ακολουθώντας ακριβώς την ίδια αρμονική πορεία με εκείνη της αντίστοιχης ενότητος στο πρώτο μέρος της Εισαγωγής αυτής.

***Betulia liberata*, KV 118/74c: Overtura**

I. Allegro, σε ρε-ελάσσονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Το μέρος αυτό είναι εξαιρετικής συντομίας και ήδη στα μ. 1-8 & 9-12 / 13-16, τα οποία εξελίσσονται στην ρε-ελάσσονα και καταλήγουν σε ατελή πτώση, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τις λειτουργίες τόσο του κυρίου θέματος όσο και της μεταβάσεως σε συμφυρμό, αφού αμέσως μετά, στα μ. 17-22a, παρουσιάζεται ως πλάγιο θέμα μία φράση στην Φα-μείζονα που φέρνει και την οριστική πτώση της εκθέσεως – η οποία προσέτι επικαλύπτεται με ένα βραχύτατο συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα (στο μ. 22). Η επεξεργασία (μ. 23-34) βασίζεται αποκλειστικά στο κύριο και μεταβατικό υλικό, το οποίο ανακατευθύνει προοδευτικά προς την αρχική τονικότητα, όπου λαμβάνει κατόπιν χώραν η επανέκθεση, έχοντας ελάχιστες μεταβολές σε σχέση με την έκθεση: το πρώτο "ήμισυ" επανέρχεται πανομοιότυπο στα μ. 35-50, ενώ και το πλάγιο θέμα μεταφέρεται στην ρε-ελάσσονα στα μ. 51-57a, γνωρίζοντας μονάχα μία ανεπαίσθητη διεύρυνση (καθώς αντί του μ. 21 τώρα επαναλαμβάνεται ολόκληρη η πτωτική διαδικασία των μ. 53-54 στα μ. 55-56). Σε επικάλυψη με την οριστική πτώση στην κύρια τονικότητα προστίθεται επίσης ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος (στα μ. 57-61), που διακόπτεται απότομα πάνω σε μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας (γερμανικής αυξημένης έκτης).

II. Andante, σε ρε-ελάσσονα· σε μορφή μενουέττου χωρίς trio. Πρόκειται για μία δομή μενουέττου πέμπτου τύπου, της οποίας οι τυπικές επαναλήψεις έχουν εξαλειφθεί και επιπλέον τα δύο πρώτα τμήματα αλληλεπικαλύπτονται. Το εναρκτήριο τμήμα ισοκατανέμεται σε δύο φράσεις: η πρώτη εξ αυτών διαμορφώνει μία υβριδική δομή τρίτου τύπου, με την σύνθετη βασική της ιδέα να εισάγεται μιμητικά στην ρε-ελάσσονα (μ. 1-4), ενώ το προτασιακό δεύτερο σκέλος της (μ. 5-8) στρέφεται μεταβατικά προς την Φα-μείζονα και αρθρώνει μία μισή πτώση, προκειμένου να ακολουθήσει μία άλλη οκτάμετρη φράση σε αυτήν την δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 9-16a). Η τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα επικαλύπτεται όμως με την έναρξη του μεσαίου αντιθετικού τμήματος στα μ. 16-24, το οποίο οδηγεί με μία αλυσιδωτή αρμονική πορεία πίσω στην ρε-ελάσσονα και σε μία μισή πτώση· έτσι, το τρίτο τμήμα ξεκινά αμέσως μετά επαναφέροντας στα μ. 25-30 το περιεχόμενο των μ. 1-6, το οποίο όμως εξυφαίνει περαιτέρω από εκεί και πέρα (στα μ. 31-34) και τελικά οδηγείται με νέο θεματικό υλικό (στα μ. 35-39) στην μία και μοναδική τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, η οποία αποπερατώνεται σε επικάλυψη με την έναρξη του επόμενου μέρους.

III. Presto, σε ρε-ελάσσονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Κύριο θέμα και μετάβαση συμφύονται σε μία φράση (μ. 1-4 & 5-15) που ολοκληρώνεται με μισή πτώση-τομή στην ρε-ελάσσονα, προτού από το υλικό της παραχθεί και η πλάγια περιοχή της εκθέσεως στην Φα-μείζονα (μ. 16-35a). Η δεύτερη ενότητα ανοίγει σε επικάλυψη με την μονόμετρη καταληκτική προέκταση της οριστικής πτώσεως της εκθέσεως και ανακαλεί όλα τα επιμέρους θεματικά μορφώματα εκείνης με την ίδια σειρά αλλά και κάποιες μικρές αναπροσαρμογές που απαιτούνται κατά την συνολική αντιστροφή του τονικού της σχεδιασμού διαμέσου και της υποδεσπόζουσας (τα μ. 35-47 αντιστοιχούν στα μ. 1-6 & 9-15 και τα μ. 48-55 & 59-67a στα μ. 16-21 & 24-34a, ενώ τα μ. 56-58 έχουν προστεθεί εμβόλιμα)· τέλος, ολόκληρο το μέρος επισφραγίζεται με μία αναδρομή στην επικεφαλής μοτιβική του ιδέα κατά την (εκτενέστερη) καταληκτική προέκταση της ύστατης πτώσεως της δεύτερης ενότητος στην ρε-ελάσσονα (μ. 67-72).

***Lucio Silla*, KV 135: Overtura**

I. Molto allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Η έκθεση οργανώνεται κατά τα ειωθότα σε δύο μεγάλες περιοχές: μία πρώτη στην Ρε-μείζονα, όπου συμφύονται οι λειτουργίες του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως στα μ. 1-11a, 11-23a (μισή πτώση) & 23-29 (προέκταση μέχρι την ενδιάμεση τομή), και μία δεύτερη στην Λα-μείζονα, η οποία εμπεριέχει ένα πλούσιο σε αντιθέσεις πλάγιο θέμα (με πολλά και ποικίλα μορφώματα στα μ. 30-40a, 40-50 & 51-57a) καθώς και μία σύντομη κατακλείδα (που ανακαλεί μοτίβα από το πρώτο "ήμισυ" της εκθέσεως) στα μ. 57-62· επιπλέον, στα μ. 63-80 διαμορφώνεται ένα σχετικά εκτενές αλλά αρμονικώς στάσιμο (επί της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος) συνδετικό

πέρασμα προς την επόμενη ενότητα, την επανέκθεση, όπου η πρώτη περιοχή γνωρίζει δραστική συρρίκνωση στα μ. 81-94 (διατηρούνται μονάχα τα μ. 1-5 στην αρχή και τα μ. 22-23a & 25b-29 στο τέλος, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλεται μικρή δευτερεύουσα ανάπτυξη), εν αντιθέσει με την δεύτερη που μεταφέρεται με επουσιώδεις τροποποιήσεις στην κύρια τονικότητα (στα μ. 95-122a και 122-127a, με περαιτέρω προέκταση της κατακλείδας και στα μ. 127b-129).
II. Andante, σε Λα-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η έκθεση περιλαμβάνει τρία πολύ διακριτά τμήματα: το κύριο θέμα στην Λα-μείζονα σε δομή περιόδου (μ. 1-16) έρχεται να διαδεχθεί απευθείας ένα πλάγιο θέμα στην Μι-μείζονα σε δομή προτάσεως (μ. 17-24a), ενώ έπεται και μία καταληκτική φράση με νέο μοτιβικό υλικό (στα μ. 24b-32a). Η επεξεργασία εισάγεται κατόπιν σε επικάλυψη (μ. 32-44) και διατηρώντας μία συνοδευτική φιγούρα από την αμέσως προηγούμενη κατακλείδα διαμορφώνει ένα τυπικό αρμονικό πέρασμα προς την επανέκθεση, η οποία όμως υφίσταται δραστική συρρίκνωση, καθ' ότι το κύριο θέμα συμπτύσσεται και αναδομείται σε μία πρόταση στα μ. 45-52 (πρβλ. τα μ. 1-2, 9-10, 13 εις διπλούν και 14 συν ένα νέο μέτρο ακόμη), της οποίας προσέτι η τελική πτώση αποκόπτεται για να επισυναφθεί εδώ απευθείας και το δεύτερο σκέλος του πλαγίου θέματος σε μεταφορά στην Λα-μείζονα (πρβλ. τα μ. 53-56a με τα μ. 21-24a), όπως εν συνεχεία και η κατακλείδα (στα μ. 56b-64a) που προεκτείνεται μάλιστα περαιτέρω (στα μ. 64-67).
III. Molto allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή ροντώ. Η αρχική περίοδος παρουσιάζεται ως κύριο θέμα (Α) στην Ρε-μείζονα στα μ. 1-16 και επανέρχεται αυτούσια στα μ. 33-48, έπειτα από το πρώτο επεισόδιο (Β, στα μ. 17-32), που έχει επίσης την δομή μίας περιόδου αλλά εκφέρεται στην τονικότητα της Λα-μείζονος. Παραδόξως, αμέσως μετά την πρώτη επαναφορά του το κύριο θέμα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 49-64 (Α΄) και ακολουθείται από ένα δεύτερο επεισόδιο (Γ) που αποτελείται μονάχα από μία φράση στην Ρε-μείζονα, η οποία καταλήγει σε μισή πτώση και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη (στα μ. 65-72 / 73-80), ενώ η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, ναι μεν, προβαίνει σε νέα παραλλαγή της αρχικής φράσεως της περιόδου (στα μ. 81-88), αλλά εν τέλει διατηρεί σχεδόν άθικτη την πρωτότυπη εκδοχή της δεύτερης φράσεως της ιδίας (πρβλ. τα μ. 89-96 με τα μ. 9-16), πριν από την προσθήκη και μίας coda στα μ. 97-104 / 105-112a & 112-118. Συνεπώς, η μορφή αυτού του ροντώ – που από ένα σημείο και έπειτα έρχεται σε διάλογο και με την μορφή των παραλλαγών – θα μπορούσε συνολικά να σκιαγραφηθεί ως εξής: Α Β Α Α΄ Γ Α΄΄ και coda.

Εντούτοις, η Εισαγωγή μιας όπερας στις αρχές της δεκαετίας του 1770 δεν ήταν πλέον διόλου απαραίτητο να διατηρεί ακέραιο το ήδη πεπαλαιωμένο τριμερές πρότυπο της sinfonia.[20] Στις υπόλοιπες τέσσερεις όπερές του αυτής της περιόδου λοιπόν, ο Mozart

[20] Ο Fisher (ό.π., σ. 67-83) προβαίνει σε μία πολύτιμη επισκόπηση του σχετικού ρεπερτορίου (συμπεριλαμβανομένων και ειδικότερων αναφορών στα εδώ εξεταζόμενα έργα του Mozart, στις σ. 80-81) υπό τον όρο "Two-Movement Overture" ("Εισαγωγή σε δύο μέρη") και επιδιώκοντας να αναδείξει μία παράδοση που ο ίδιος αντιμετωπίζει ως διακριτή και επαρκώς εδραιωμένη, τουλάχιστον στην Αυστρία, κατά τον 18ο αιώνα. Εντούτοις, ο όρος που εισηγείται καθίσταται εμφανώς προβληματικός, αφ' ενός επειδή εξαγόμενος από το πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας υποβαθμίζει φανερά ή παραγνωρίζει ολότελα τον ειδικό λόγο για τον οποίο το τρίτο μέρος της ορχηστρικής Εισαγωγής αφαιρείται και αντικαθίσταται από το πρώτο φωνητικό ή χορευτικό μέρος της εκάστοτε όπερας, προβάλλοντας αντ' αυτού το τελικό αποτέλεσμα της εν λόγω διαδικασίας ως έναν δήθεν αυθυπόστατο τύπο οπερατικής Εισαγωγής (όπως χαρακτηριστικά αντιμετωπίζεται π.χ. στο λήμμα "Overture" του Nicholas Temperley, στο: *Grove Music Online – Oxford Music Online*, Oxford University Press, 22 Οκτωβρίου 2008, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20616, και ειδικότερα στην ενότητα "2. Dramatic overture"), και αφ' ετέρου διότι περιθωριοποιεί τις ανάλογες αλλά και χρονικά τελείως σύγχρονες περιπτώσεις περικοπής-αφομοίωσης στην έναρξη της όπερας όχι μονάχα του ενός αλλά και των δύο τελευταίων μερών της καθιερωμένης sinfonia, οδηγώντας έτσι στην αναπόφευκτη υπαγωγή και την βεβιασμένη ταύτιση αυτών με τις μονομερείς Εισαγωγές που εδραιώθηκαν στο ρεπερτόριο ιδίως από την δεκαετία του 1780 και έπειτα. Με βάση και τις παρατηρήσεις που ακολουθούν για τα έργα του Mozart, η παρούσα έρευνα θέτει λοιπόν εν αμφιβόλω την σκοπιμότητα της αναγνώρισης ενός διακριτού τύπου Εισαγωγής σε δύο μέρη, μιας και τέτοιες περιπτώσεις εξακολουθούν, στην πραγματικότητα, να υπάγονται στον συνήθη τύπο της sinfonia σε τρία μέρη, έχοντας βεβαίως υποστεί μικρότερες ή μεγαλύτερες περικοπές για συγκεκριμένους δραματουργικούς λόγους. Πρβλ. περαιτέρω Kunze, ό.π., σ. 52, 72 (με συνοπτική αναφορά και στις ακόλουθες τέσσερεις οπερατικές Εισαγωγές του Mozart) και 129.

προβαίνει στην απαλοιφή του τρίτου ή ακόμη και του δεύτερου μέρους της Εισαγωγής, όπως χαρακτηριστικά διαπιστώνεται στον *Ascanio in Alba* του 1771, όπου η ορχηστρική Εισαγωγή διαθέτει κατά τα φαινόμενα μονάχα ένα τυπικό εναρκτήριο μέρος στην Ρε-μείζονα και σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Στην πραγματικότητα όμως, ούτε το αργό δεύτερο μέρος έχει εξαλειφθεί – έχει απλώς ενταχθεί στην έναρξη της πρώτης πράξεως της όπερας, χρησιμεύοντας ως κομμάτι μπαλλέττου, στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας και σε μορφή ροντώ[21] – ενώ ακόμη και το επακόλουθο δεύτερο αριθμημένο μέρος της όπερας, ένα χορωδιακό στην Ρε-μείζονα, σε ζωηρή χρονική αγωγή και τρίσημο χορευτικό παλμό,[22] συνιστά ένα ολότελα αφομοιωμένο στην δραματική πλοκή υποκατάστατο του αναμενόμενου τελικού μέρους της ορχηστρικής Εισαγωγής![23] Κατά την συνήθη μάλιστα πρακτική, που ήθελε κάθε οπερατική sinfonia να μπορεί να εκτελείται και ως ανεξάρτητη ορχηστρική σύνθεση σε συναυλιακές περιστάσεις, ο Mozart ετοίμασε κατόπιν και ένα νέο τελικό μέρος, προκειμένου ακριβώς να συμπληρωθεί – με την Εισαγωγή αλλά και τον πρώτο "αριθμό" (μπαλλέττο) του *Ascanio in Alba* – μία τριμερής συμφωνία (KV 111 & 120/111a),[24] η οποία έρχεται αναδρομικά να επαληθεύσει πλήρως την αναγωγή και αυτής ακόμη της τόσο περικεκομμένης οπερατικής Εισαγωγής στον καθιερωμένο τύπο της ιταλικής sinfonia.

Παρόμοια είναι η περίπτωση και της Εισαγωγής στην λίγο μεταγενέστερη κωμική όπερα *La finta giardiniera* (1774), η οποία αυτή καθ' εαυτήν αποτελείται από δύο μέρη – ένα γρήγορο πρώτο μέρος στην Ρε-μείζονα (πάλι σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία) και ένα αργό δεύτερο (αρκετά παρεμφερούς μορφής) στην Λα-μείζονα – και ακολουθείται από το εναρκτήριο φωνητικό μέρος της πρώτης πράξεως, το οποίο είναι αρκετά γοργής χρονικής αγωγής και επιπλέον επανέρχεται στην τονικότητα της Ρε-μείζονος·[25] κι εδώ βεβαίως απουσιάζει ένα γνήσιο τελικό συμφωνικό μέρος, το οποίο ωστόσο ο συνθέτης ήλθε να προσθέσει λίγο καιρό μετά προκειμένου και αυτή η Εισαγωγή να μπορεί να εκτελείται αυτοτελώς σε συναυλίες (KV 196 & 121/207a).[26] Δύο μόνο μέρη διαθέτει επίσης η Εισαγωγή της όπερας *Il sogno di Scipione* του 1771, τα οποία μάλιστα συνδέονται και άμεσα μεταξύ τους: το γοργό πρώτο μέρος εξελίσσεται στην Ρε-μείζονα

[21] Πρόκειται για το Αρ. 1. Andante grazioso, che ballano le Grazie [που χορεύουν οι Χάριτες], ένα σύντομο μέρος στην Σολ-μείζονα και σε μορφή μικρού – τριμερούς – ροντώ (όπου το περιοδικό κύριο θέμα εναλλάσσεται με ένα και μοναδικό επεισόδιο στην τονικότητα της δεσπόζουσας).

[22] Αρ. 2. Coro di Geni e Grazie. Cantano e ballano [Χορωδιακό Πνευμάτων και Χαρίτων. Τραγουδούν και χορεύουν]: "Di te più amabile" (Allegro).

[23] Σε επιστολή του από το Μιλάνο στις 31 Αυγούστου 1771, ο Leopold Mozart επιβεβαιώνει την αφομοίωση της μόλις αποπερατωμένης Εισαγωγής στην έναρξη του οπερατικού έργου, προβαίνοντας στην ακόλουθη περιγραφή της εν λόγω sinfonia: «ένα κάπως μακρύ Allegro, έπειτα ένα Andante, το οποίο πρέπει ευθύς να χορευθεί αλλά μονάχα με λίγα άτομα, και μετά αντί για το τελευταίο Allegro [ο Wolfgang] έχει κάνει ένα είδος Contredance και χορωδιακού, ούτως ώστε αυτό να τραγουδιέται και να χορεύεται συγχρόνως»· παράθεμα από: Luigi Ferdinando Tagliavini, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Ascanio in Alba* (NMA II/5/5), Bärenreiter, Kassel 1956, σ. vii-xv: viii. Πρβλ. και τις ανάλογες διαπιστώσεις τόσο του ιδίου του Tagliavini για την ενσωμάτωση της καθιερωμένης sinfonia σε τρία μέρη στην σκηνική δράση (ό.π., σ. xiii-xiv) όσο και αυτές του Finscher (ό.π., σ. 23), ενώ ο Tenschert (ό.π., σ. 176) δεν προχωρά εν προκειμένω πέρα από την συσχέτιση του χορού των Χαρίτων με το ιδίωμα του αργού μεσαίου μέρους μιας τυπικής sinfonia.

[24] Το συμπληρωματικό αυτό Finale: Presto, σε Ρε-μείζονα, είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή δυναμικού τύπου (ή σε μορφή τριμερούς ροντώ) με επιπρόσθετη coda. Βλ. περαιτέρω Gerhard Allroggen, "Vorwort", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonien – Band 2* (NMA IV/11/2), Bärenreiter, Kassel 1985, σ. viii-xvi: xiv.

[25] Αρ. 1. Introduzione: "Che lieto giorno, che contentezza" (Allegro moderato), φωνητικό σύνολο / κουϊντέττο (Sandrina, Serpetta, Ramiro, Il Podestà, Nardo). Πρβλ. εν προκειμένω Constantin Floros, "Das »Programm« in Mozarts Meisterouvertüren", *Studien zur Musikwissenschaft* 26, 1964, σ. 140-186: 163, καθώς επίσης Finscher, ό.π., σ. 23.

[26] Πρόκειται για ένα Allegro, γραμμένο στην τονικότητα της Ρε-μείζονος και σε μορφή τριμερούς σονάτας. Βλ. περαιτέρω Hermann Beck, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonien – Band 5* (NMA IV/11/5), Bärenreiter, Kassel 1957, σ. vii-x: vii-viii.

κατά τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας, αλλά αφήνει ημιτελή την επανέκθεσή του (κάτι που αργότερα έμελλε να απασχολήσει ενδελεχέστερα τον Mozart, όπως σύντομα θα δούμε) και οδηγεί απευθείας στο αργό δεύτερο μέρος, το οποίο διατηρείται στην ίδια τονικότητα και αφού ολοκληρώσει την δική του απλή μορφή μενουέττου συνδέεται με την σειρά του απευθείας με το πρώτο ρετσιτατίβο της όπερας. Στην προκειμένη λοιπόν περίπτωση, η ορχηστρική Εισαγωγή διακόπτεται οριστικά μετά από αυτό το σημείο – όπως ακριβώς και ο γαλήνιος ύπνος του πρωταγωνιστή Σκιπίωνα[27] από τις προσωποποιημένες θεές Τύχη (Fortuna) και Σταθερότητα (Costanza) που εισβάλλουν φουριόζες στο όνειρό του – χωρίς πια να ακολουθεί οιοδήποτε υποκατάστατο του τελικού της μέρους, που θα ήταν προδήλως αταίριαστο με την δραματική περίσταση στην έναρξη του αλληγορικού αυτού έργου· φυσικά, ο Mozart δεν παρέλειψε κι εδώ να προσθέσει λίγο αργότερα ένα συμφωνικό τελικό μέρος για συναυλιακή χρήση (βλ. *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, KV 141a [161 & 163]).[28] Τέλος, στην Εισαγωγή του *Il re pastore* (1775) έχει απομείνει μονάχα ένα γρήγορο (τυπικά εναρκτήριο) μέρος σε μορφή διμερούς σονάτας, το οποίο συνδέεται απευθείας με το πρώτο φωνητικό κομμάτι του έργου, που είναι ποιμενικού χαρακτήρος (έχοντας δηλαδή αφομοιώσει το πιο συνηθισμένο ιδίωμα για το αργό μεσαίο μέρος μιας sinfonia) και επιπλέον παραμένει και στην ίδια τονικότητα, ενώ η απότομη διακοπή του από το ακόλουθο ρετσιτατίβο[29] ευθύνεται στην συνέχεια για την απουσία οιουδήποτε υποκατάστατου του αναμενόμενου τελικού μέρους της Εισαγωγής. Στην συναυλιακή εκδοχή αυτής της Εισαγωγής (KV 208 & 102/213c), ωστόσο, όπου ως αργό μέρος αξιοποιήθηκε προσηκόντως μία μεταγραφή αυτού του πρώτου φωνητικού κομματιού της όπερας, έχει επισυναφθεί στην κατάληξή του και ένα συνδετικό πέρασμα που οδηγεί χωρίς διακοπή σε ένα γοργό καταληκτικό συμφωνικό μέρος,[30] το οποίο δεν μπορούσε πλέον να λείπει, όπως άλλωστε και σε όλες τις άλλες ανάλογες προαναφερθείσες περιπτώσεις.

[27] Ο Tenschert (ό.π., σ. 176) εκλαμβάνει το Andante της Εισαγωγής, με την λικνιστική κίνησή του, ως απεικόνιση του ύπνου του Σκιπίωνος, δίχως όμως να προβαίνει σε περαιτέρω ερμηνευτικούς συσχετισμούς της (ημιτελούς) ορχηστρικής Εισαγωγής με την έναρξη της πλοκής της όπερας.

[28] Το εν λόγω Presto, σε Ρε-μείζονα, είναι γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας και ξεκινά προσηκόντως από την συγχορδία της δεσπόζουσας, ώστε να συνδεθεί αρμονικά με την κατάληξη του προηγούμενου μέρους. Βλ. περαιτέρω Wilhelm Fischer, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonien – Band 3* (NMA IV/11/3), Bärenreiter, Kassel 1956, σ. ix-xi: x.

[29] Η άρια του Aminta "Intendo amico rio" (Andantino, σε Ντο-μείζονα) ανοίγει με ένα ορχηστρικό ritornello (στα μ. 1-4a & 4-6a / 6-8a) και αποτελείται από μία μονάχα φωνητική ενότητα διμερούς δομής, με πολλές εμβόλιμες αλλά και καταληκτικές επαναλήψεις (ένα πρώτο τμήμα, στα μ. 8-11 και 12-17a, καταλήγει σε μισή πτώση στην Ντο-μείζονα και ένα δεύτερο τμήμα φαίνεται κατόπιν να ξεκινά από τα μ. 17b-21, πλην όμως οδηγείται απευθείας σε μιαν επανάληψη των μ. 10-17a στα μ. 22-29a προτού τελικά φθάσει σε τέλεια πτώση ανακαλώντας την δεύτερη ιδέα του ritornello στα μ. 29-31a· επιπλέον, στα μ. 31b-33 επαναλαμβάνονται δύο φορές τα μ. 17b-18a και τα μ. 34-39a είναι ταυτόσημα των μ. 26-31a, ενώ αναδρομικά γίνεται προσέτι αντιληπτό πως τα μ. 37-42a συλλήβδην αντιστοιχούν στα μ. 4-8a του ritornello με την προσθήκη ενός παραπάνω μέτρου, του μ. 41, που επαναλαμβάνει παρηλλαγμένο το αμέσως προηγούμενο μέτρο έπειτα από αποφυγή πτώσεως). Σε κάθε περίπτωση, η έναρξη μίας επανάληψης της φωνητικής αυτής ενότητος στα μ. 42-43 (πρβλ. τα μ. 8-9) υποδηλώνει μία ευρύτερη ασματική στροφική μορφή, η οποία είναι άλλωστε συμβατή και με το απλό τραγούδι του βοσκού Aminta στην έναρξη του δράματος· εντούτοις, αυτή η δεύτερη στροφή διακόπτεται πολύ πρόωρα με την απρόσμενη εμφάνιση στην σκηνή της αγαπητικιάς του ήρωα, Elisa, όπως πιστοποιεί και αυτή ακόμη η εσπευσμένη είσοδος του ακόλουθου ρετσιτατίβου ήδη πριν την ολοκλήρωση του μ. 43 (Aminta: "Bella Elisa? idol mio? dove?" – Elisa: "A te caro Aminta"). Πρβλ. σχετικά Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Reclam, Stuttgart 1984, σ. 102.

[30] Στην μεταγραφή του φωνητικού κομματιού (μ. 1-43) το μέρος της φωνής αποδίδεται σολιστικά από ένα όμποε, ενώ στο τέλος του έχουν προστεθεί άλλα επτά μέτρα (μ. 44-50) ως συνδετικό πέρασμα προς το τελικό συμφωνικό μέρος, ένα Presto assai, γραμμένο επίσης στην Ντο-μείζονα και σε μορφή ρόντο-σονάτας. Βλ. περαιτέρω Beck, ό.π., σ. viii.

***Ascanio in Alba*, KV 111: Overtura**
Allegro assai, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Το κύριο θέμα και η μετάβαση παρουσιάζονται σε συμφυρμό (στα μ. 1-16 & 17-33) και από την Ρε-μείζονα στρέφονται προς την Λα-μείζονα αρθρώνοντας μία μισή πτώση (ενδιάμεση τομή), προκειμένου η έκθεση να συνεχισθεί από εκεί και πέρα με μία ανάλογης εκτάσεως – αλλά και πλούσια σε αντιθέσεις και ποικιλία θεματικών μορφωμάτων – πλάγια περιοχή στα μ. 34-45 & 46-55 & 56-66a. Με την επισύναψη ενός απλού συνδετικού περάσματος στα μ. 66-77 ανοίγει κατόπιν ο δρόμος για την έλευση της επανεκθέσεως, της οποίας η ενιαία περιοχή κυρίου θέματος και μεταβάσεως συρρικνώνεται στα μ. 78-98 (πρβλ. τα μ. 1-8 στην αρχή και τα μ. 29-33 σε μεταφορά στο τέλος, έπειτα από την εμβόλιμη δευτερεύουσα ανάπτυξη που μεσολαβεί στα μ. 86-93) και επιπλέον παραμένει πια στην Ρε-μείζονα, όπου ακολούθως μεταφέρεται και ολόκληρη η πλάγια περιοχή (στα μ. 99-131a), με μικρή επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση (στα μ. 131-134) που ανακαλεί την επικεφαλής χειρονομία του μέρους.

***Il sogno di Scipione*, KV 126: Overtura**
I. Allegro moderato, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας (αλλά με περικεκομμένη επανέκθεση). Στην έκθεση, το κύριο θέμα (μ. 1-12 / 13-24) από κοινού με την μετάβαση στην Ρε-μείζονα (μ. 25-35) διακρίνονται με ενδιάμεση τομή από τα ακόλουθα μορφώματα της πλάγιας περιοχής στην Λα-μείζονα, που είναι οργανωμένη ως trimodular block (στα μ. 36-43a & 43-46 και 47-52a / 52-57a & 57-60). Η επεξεργασία (μ. 61-87) περιορίζεται ουσιαστικά στην ομαλή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητος και η επανέκθεση ανοίγει με το κύριο θέμα στα μ. 88-107 (πρβλ. μ. 1-20), το οποίο όμως εξελίσσεται απροσδόκητα λίγο προτού ολοκληρωθεί (στα μ. 108-113) και οδηγεί σε μία εμφαντική πτωτική κατάληξη στην Ρε-μείζονα (στα μ. 114-118a / 118-122a) που εμμέσως μόνον παραπέμπει στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής. Στο τέλος προστίθεται σε επικάλυψη και ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος (στα μ. 122-135) που αφορμάται από την επικεφαλής θεματική ιδέα.
II. Andante, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή μενουέττου χωρίς trio. Πρόκειται για μία δομή μενουέττου πρώτου τύπου, τα τρία τμήματα της οποίας εκτείνονται στα μ. 1-16 (σε δομή περιόδου), μ. 17-25 (ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα που οργανώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος) και μ. 26-41 (το τμήμα της επαναφοράς), ακολουθούμενα προσέτι τόσο από coda (στα μ. 42-49a και 49-57) όσο και από συνδετικό πέρασμα (στα μ. 58-69) που καταλήγει στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας, απ' όπου ξεκινά κατόπιν απευθείας (σε επικάλυψη) το ακόλουθο ρετσιτατίβο (Fortuna: "Vieni e siegui i miei passi").

***La finta giardiniera*, KV 196: Overtura**
I. Allegro molto, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Το κυριότερο χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η έντονη μονοθεματικότητά του, καθώς το σφριγηλό επικεφαλής θέμα ανακαλείται επανειλημμένως, τόσο στην έναρξη της μεταβάσεως όσο και στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής! Μαζί με ορισμένα δευτερεύοντα και ηπιότερα μορφώματα σχηματίζονται λοιπόν στην έκθεση μία κύρια περιοχή στην Ρε-μείζονα (στα μ. 1-5a / 5-9a και μ. 9-18a, με καταλήξεις σε τέλεια και μισή πτώση αντίστοιχα), μία μετατροπική μετάβαση (στα μ. 18-26) και μία πλάγια περιοχή στην Λα-μείζονα (στα μ. 27-32 & 33-39a), στην οποία επισυνάπτεται και ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα (μ. 39-50), την επανέκθεση, όπου η κύρια περιοχή επανέρχεται αυτούσια (στα μ. 51-68a), η μετάβαση τροποποιείται αρμονικώς (στα μ. 68-78, εκ των οποίων τα μ. 74-75 μπορούν να θεωρηθούν εμβόλιμα) προκειμένου να παραμείνει πλέον στην κύρια τονικότητα και η πλάγια περιοχή μεταφέρεται στην Ρε-μείζονα προβάλλοντας ακόμη περισσότερο τις αναδρομές της στην επικεφαλής θεματική ιδέα (τα μ. 79-84 και 89-95a αντιστοιχούν στα μ. 27-39a, ενώ τα εμβόλιμα μ. 85-89a ταυτίζονται με τα μ. 1-5a και τα καταληκτικά μ. 95-97 εν πολλοίς με τα μ. 1-3a).
II. Andante grazioso, σε Λα-μείζονα. Η μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία του σύντομου αυτού μέρους είναι ιδιάζουσα και έως έναν βαθμό συνδιαλέγεται με αυτήν του ρόντο. Το κύριο θέμα (μ. 1-6) ξεκινά από την Λα-μείζονα, αλλά τελικά καταλήγει με τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα και επαναλαμβάνεται, ακολουθούμενο απευθείας από το πλάγιο θέμα, σε δομή προτάσεως με επαναλαμβανόμενο-παρηλλαγμένο το δεύτερο σκέλος της (στα μ. 7-10 & 11-14a / 14-17). Στην συνέχεια παρουσιάζεται η επανέκθεση τόσο του κυρίου (στα μ. 18-23) όσο και του πλαγίου θέματος σε μεταφορά στην Λα-μείζονα (πρβλ. τα μ. 24-30 με τα μ. 7-13), το οποίο όμως διακόπτεται προτού αποπερατώσει την αρχική του πτώση για να εισαχθεί αμέσως μετά – όλως παραδόξως – μία παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρης της επανεκθέσεως: το κύριο θέμα παραμένει και πάλι ίδιο στα μ. 31-36, αλλά το πρώτο σκέλος του πλαγίου

θέματος αντικαθίσταται στα μ. 37-40 από ένα μιμητικό ανάπτυγμα του υλικού του μ. 35, προτού το δεύτερο σκέλος του πλαγίου θέματος αποκατασταθεί σε όλη του την έκταση στα μ. 41-47a, ενώ μία νέα δίμετρη προέκτασή του (στα μ. 47-48) οδηγεί σε μία τελική αναδιατύπωση του κυρίου θέματος εν είδει coda στα μ. 49-54 (τα οποία ξεκινούν όπως τα μ. 1-2 και τα αναδιατυπώνουν κατόπιν επί της υποδεσπόζουσας, ενώ η τελική πτώση ταυτίζεται με εκείνη των μ. 5-6 σε τονική μεταφορά).

***Il re pastore*, KV 208: Overtura**
Molto allegro, σε Ντο-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Η ενότητα της εκθέσεως ανοίγει με το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (μ. 1-2a, 2b-11a & 11b-16a), το οποίο "δανείζει" το χαρακτηριστικότερο μοτίβο του όχι μόνο στην μετατροπική μετάβαση που ακολουθεί στα μ. 16-30a και κλείνει απευθείας με τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα, αλλά εν πολλοίς και στην καταληκτική περιοχή της εκθέσεως (μ. 38b-42a & 42b-51a) που προστίθεται αμέσως μετά το ήπιο και μελωδικό πλάγιο θέμα στην δευτερεύουσα τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 30b-38a). Η δεύτερη ενότητα εισάγεται σε επικάλυψη με την κατάληξη της προηγούμενης και αποκαθιστά πολύ γρήγορα – αλλά ασφαλώς όχι εξ αρχής! – την κύρια τονικότητα περικόπτοντας παράλληλα δραστικά το κύριο θέμα (στα μ. 51-57a, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 1-2a & 11b-16a)· αντίθετα, η μετάβαση επανέρχεται κατόπιν για να αναπτυχθεί λίγο παραπάνω στο εσωτερικό της (πρβλ. τα μ. 57-62a με τα μ. 16-21a και τα μ. 67-75a με τα μ. 22-30a σε μεταφορά, έπειτα από την εμβόλιμη περαιτέρω ανάπτυξη του βασικού μοτιβικού υλικού στα μ. 62b-66), προτού οδηγήσει ομαλά στην τονική επαναφορά ολόκληρης της πλάγιας και της καταληκτικής περιοχής στα μ. 75b-83a και 83b-96a χωρίς αξιοπρόσεκτες τροποποιήσεις. Τέλος, η επικεφαλής χειρονομία αλλά και το βασικό μόρφωμα του κυρίου θέματος – που εξαλείφθηκε ολότελα από την δεύτερη ενότητα – επανεισάγονται σε επικάλυψη με την κατάληξη αυτής (πρβλ. τα μ. 96-102 με τα μ. 1-7, που οδηγούνται όμως σε μισή πτώση και περαιτέρω προέκταση στα μ. 103-110) για να διαμορφώσουν ένα συνδετικό πέρασμα προς το πρώτο φωνητικό κομμάτι της σερενάτας.

Παρά το χρονικό κενό των τεσσάρων ετών που μεσολαβεί μέχρι την εμφάνιση της επόμενης ομάδος ορχηστρικών Εισαγωγών του Mozart,[31] τα θεμέλια για την συγκρότησή τους έχουν ήδη τεθεί στα ανάλογα έργα από το πρώτο ήμισυ της δεκαετίας του 1770

[31] Υπάρχει βέβαια και η αποδιδόμενη στον Mozart ορχηστρική Εισαγωγή στην μουσική μπαλλέττου για την παντομίμα *Les petits riens* (*Τα μικρά τίποτα*, KV Anh. 10 / 299b) που παρουσιάσθηκε από τον Jean-Georges Noverre στο Παρίσι το καλοκαίρι του 1778 και η οποία παραδίδεται μονάχα σε μία πολύ μεταγενέστερη, μη αυθεντική πηγή· βλ. αναλυτικά Harald Heckmann, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Musik zu Pantomimen und Balletten* (NMA II/6/2), Bärenreiter, Kassel 1963, σ. vii-xiv: viii-x. Κρίνοντας βέβαια από την συγκρότηση αυτής της Ouverture σε ένα μέρος (Allegro, σε Ντο-μείζονα), μοιάζει τελείως απίθανο ο Mozart να την συνέθεσε σε αυτήν την μορφή. Το κύριο θέμα (μ. 1-5a / 5-9a) και η επισυναπτόμενη σε αυτό μετάβαση που καταλήγει με μισή πτώση στην Ντο-μείζονα (μ. 9-20 & 20b-26) ακολουθούνται από κάτι που μοιάζει μεν με πλάγια περιοχή, αλλά εξακολουθεί – κατά τρόπον αδιανόητο στην συμφωνική δημιουργία του Mozart αυτής της περιόδου – να βρίσκεται στην Ντο-μείζονα (μ. 27-47a)! Επιπλέον, το επόμενο τμήμα που ξεκινά μετά την πτώση ως καταληκτική περιοχή στα μ. 47-53 (και μάλιστα με αναφορά στο εναρκτήριο μόρφωμα της μεταβάσεως) μετατρέπεται γρήγορα σε συνδετικό πέρασμα προς μία τροποποιημένη επαναφορά (ή επανάληψη;) του "πλαγίου" θέματος και πάλι στην Ντο-μείζονα (πρβλ. τα μ. 54-61 με τα μ. 27-34 αλλά και τα μ. 62-66a με τα μ. 35-39a σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα, ενώ τα μ. 66b-70a / 70b-74a & 74b-76a παρέχουν μία νέα πτωτική κατάληξη). Σε επικάλυψη επανεισάγεται κατόπιν το επικεφαλής θέμα – ελαφρώς περικεκομμένο – στα μ. 76-82a (πρβλ. τα μ. 1-4 & 7-9a) και προεκτείνεται καταληκτικά τόσο με ένα παράγωγο (στα μ. 82-88) όσο και με μία άμεση αναδρομή στο εναρκτήριο μόρφωμα της μεταβάσεως (στα μ. 89-94, που επεκτείνουν στο εσωτερικό τους το τετράμετρο 9-12), η οποία τελικά οδηγεί σε νέα τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα (στα μ. 95-98a) και περαιτέρω καταληκτική προέκταση με αναφορά σε μοτίβα του "πλαγίου" θέματος (στα μ. 98-105). Συνολικά, η μορφή αυτή δεν βγάζει κανένα απολύτως νόημα (ο Tenschert, ό.π., σ. 150-151, που επιχειρεί ομοίως να την πραγματευθεί με όρους της μορφής σονάτας, διακρίνει έναν ευρύτερο διμερή σχεδιασμό στα μ. 1-53 και 54-105, ο οποίος ωστόσο παραμένει καθ' ολοκληρίαν στην κύρια τονικότητα)· στην καλύτερη περίπτωση, μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε πως πρόκειται για μία κακότεχνη διασκευή της πρωτότυπης – αλλά δυστυχώς χαμένης πλέον – παρτιτούρας του Mozart, η οποία σε αυτήν την εκδοχή είναι αναπόφευκτο να μείνει στο περιθώριο της παρούσας έρευνας.

που μόλις εξετάσθηκαν. Από το 1779 μέχρι το 1783-1784 συναντάμε λοιπόν άλλες τέσσερεις Εισαγωγές, όλες γραμμένες σε ένα μονάχα (γρήγορο) μέρος σε μορφή σονάτας (πάντοτε χωρίς επαναλήψεις, όπως εν γένει και στις Εισαγωγές που έχουν προηγηθεί), η οποία ωστόσο είτε υφίσταται κάποια σημαντική περικοπή στην επανέκθεσή της (όπως είχε ήδη συμβεί και στο πρώτο μέρος της Εισαγωγής στο *Il sogno di Scipione*) είτε ενσωματώνει πλέον τακτικά και ένα σύντομο αργό μέρος, ως κατάλοιπο της παράδοσης της ιταλικής sinfonia.

Η πρώτη από αυτές τις Εισαγωγές είναι ένα παρεξηγημένο έργο που μας παραδίδεται αυτοτελώς: πρόκειται για την *Sinfonia σε Σολ-μείζονα*, KV 318, η οποία γράφηκε στο Salzburg τον Απρίλιο του 1779 με άγνωστη σε εμάς αφορμή· μεταξύ άλλων, έχει υποστηριχθεί ότι θα μπορούσε να είναι η Εισαγωγή που λείπει είτε από την σκηνική μουσική του Mozart για το ηρωικό δράμα *Thamos, König in Ägypten* του Tobias Philipp von Gebler (1773 και 1779) είτε από το ημιτελές Singspiel του συνθέτη *Zaide* (1779-1780), αλλά επιβεβαιωμένη είναι μονάχα η κατοπινή χρήση της σε ανεβάσματα της opera buffa *La villanella rapita* (*Η απαχθείσα χωριατοπούλα*, 1783) του Francesco Bianchi στην Βιέννη το 1785.[32] Σε κάθε περίπτωση, το έργο δεν είναι μία συμφωνία σε τρία μέρη (ενωμένα μεταξύ τους), όπως κατά κανόνα αναφέρεται εσφαλμένα, αλλά μία sinfonia σε ένα σύνθετο μέρος, που – για πρώτη, πλην όμως ουδόλως και μοναδική φορά στο έργο του Mozart – μεταφέρει στο εσωτερικό ενός γρήγορου μέρους το αργό αντί να παρουσιάζει πρώτα το ένα και έπειτα το άλλο, όπως συνέβαινε μέχρι πρότινος.[33] Το

[32] Βλ. διεξοδικότερα Christoph-Hellmut Mahling [και Friedrich Schnapp], "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonien – Band 6* (NMA IV/11/6), Bärenreiter, Kassel 1970, σ. vii-xii: vii-viii. Στο πλαίσιο της πάλαι ποτέ απαρίθμησης των 41 συμφωνιών που κατά τον 19ο αιώνα αποδίδονταν στον Mozart (αλλά εδώ και περισσότερα από εκατό χρόνια έχει πάψει οριστικά να αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα…), το έργο αυτό αποτελούσε την «Συμφωνία αρ. 32».

[33] Πρβλ. Tenschert, ό.π., σ. 153-154, περαιτέρω δε σ. 115-116 και 117, όπου η "ψευδοπολυμέρεια" του ενός και μοναδικού υφιστάμενου μέρους σε μορφή σονάτας που επισημαίνεται τόσο στην προκειμένη περίπτωση όσο και στις μετέπειτα Εισαγωγές στις όπερες *Die Entführung aus dem Serail* και *Lo sposo deluso* αντιδιαστέλλεται ευκρινώς προς το καθιερωμένο πρότυπο της ιταλικής sinfonia σε τρία μέρη. Υπό ένα ευρύτερο πρίσμα, η σύνθετη αυτή μορφή υπάγεται βεβαίως στην τελευταία υποπερίπτωση κυκλικότητος που εξετάζει ο Benedict Taylor στην μελέτη του *Mendelssohn, time and memory: The romantic conception of cyclic form*, Cambridge University Press, New York 2011, σ. 16, καίτοι με αποκλειστική αναφορά στο ρεπερτόριο του ρομαντισμού – και δη του ύστερου. Ο Fisher (ό.π., σ. 41 και 58-66), εξ άλλου, έχει εισηγηθεί για αυτήν ακριβώς την περίπτωση τον όρο "reprise overture", αν και δεν έκρινε σκόπιμο να την διαχωρίσει ουσιαστικά από μια γνήσια "sinfonia da capo", η οποία εξακολουθεί στην πραγματικότητα να αποτελείται από τρία – ενωμένα μεταξύ τους – μέρη. Η ίδια αυτή σύγχυση ενσκήπτει επίσης στους Hell (ό.π., σ. 240-243· βλ. ειδικότερα την υποσημ. 46 στην σ. 243) και Kunze (*Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, ό.π., σ. 108), όταν αμφότεροι επικαλούνται την Εισαγωγή στην *Απαγωγή απ' το σεράι* του Mozart ως το γνωστότερο παράδειγμα μιας "sinfonia da capo" κατά την αναφορά τους στην Εισαγωγή στο τρίπρακτο dramma per musica *L'Olimpiade* (1737) του Leonardo Leo. Η ειδοποιός διαφορά έχει εντούτοις να κάνει με το γεγονός ότι το πρώτο μέρος αυτής της Εισαγωγής (όπως και κάθε ανάλογης "sinfonia da capo"· πρβλ. εν προκειμένω και Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 221) είναι ήδη ολοκληρωμένο και δυνάμει αυτοτελές – όπως και η πρώτη ενότητα μιας άριας da capo – εν προκειμένω σε μορφή διμερούς σονάτας (έκθεση: κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα στα μ. 1-6a, μετατροπική μετάβαση στα μ. 6-10a και πλάγια περιοχή στην Ρε-μείζονα στα μ. 10-16a· δεύτερη ενότητα: αλυσιδοποίηση του επικεφαλής μορφώματος του κυρίου θέματος από την Ρε- στην Σολ-μείζονα και νέα συνέχιση στα μ. 16-18a / 18b-20 & 21-24a, τονική μεταφορά της πλάγιας περιοχής αλλά και περαιτέρω αξιοποίηση τόσο της δεύτερης όσο και της πρώτης ιδέας της μέχρι την οριστική πτωτική επικύρωση στα μ. 24-28a & 28b-35a) με επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα (στα μ. 35-37) προς το αργό δεύτερο μέρος (στην ομώνυμη ελάσσονα), ενώ το τρίτο μέρος δεν συνιστά παρά μερική επαναφορά του πρώτου (συγκεκριμένα των μ. 18b-19a, 20b-30a, 32a & 33-35a που επανέρχονται με πολύ μικρές αλλαγές στα μ. 1-14 του παρόντος τελικού μέρους) με νέα καταληκτική προέκταση-coda στην Σολ-μείζονα (στα μ. 14b-16 και 16b-19), κατ' αναλογίαν προς ένα ημιτελές da capo (ή, ορθότερα, ένα dal segno) που εμφανίζεται καταγεγραμμένο σε πολλές άριες ιδίως μετά τα μέσα του 18ου αιώνος – μεταξύ άλλων και του Mozart, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1770 (απεναντίας, η

Allegro spiritoso είναι, φυσικά, γραμμένο σε μορφή σονάτας και μέχρι την απροσδόκητη διακοπή του από το εμβόλιμο Andante (σε μορφή ροντώ που διατηρείται στην ίδια τονικότητα) φαίνεται να έχει αποπερατώσει τόσο την έκθεση όσο και μία επεξεργασία· εντούτοις, μετά την ολοκλήρωση του Andante επανέρχεται στην κύρια τονικότητα (Primo tempo) μονάχα το δεύτερο "ήμισυ" της εκθέσεως με σύντομη επισυναπτόμενη coda, οπότε καθίσταται αναδρομικά αντιληπτό ότι ο τύπος της σονάτας έχει εν τέλει μετατραπεί από τριμερή σε διμερή (και ό,τι αρχικά έμοιαζε να λειτουργεί ως μία ενότητα επεξεργασίας τελικά αποκαλύπτεται πως συνιστά το πρώτο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητος).[34]

Επανερχόμενος με επίσημη ανάθεση στο είδος της όπερας έπειτα από κάμποσα χρόνια, ο Mozart συνθέτει το 1780-1781 και ανεβάζει στο Μόναχο τον περίφημο *Idomeneo, re di Creta*, προτάσσοντας μία ορχηστρική Εισαγωγή μεγάλης δραματικής εντάσεως, η οποία περιορίζεται αποκλειστικά σε ένα γρήγορο μέρος, γραμμένο σε μορφή σονάτας που διακόπτεται όμως πρόωρα και σβήνει οδηγώντας άμεσα στο εναρκτήριο ρετσιτατίβο της όπερας. Ο μορφολογικός τύπος της σονάτας είναι εν προκειμένω αυτός χωρίς επεξεργασία αλλά και η επανέκθεσή του είναι προσέτι περικεκομμένη (όπως και στην προ δεκαετίας γραμμένη Εισαγωγή για την όπερα *Il sogno di Scipione*), δηλαδή αποτελείται εν όλω μονάχα από την έκθεση και το πρώτο "ήμισυ" της επανεκθέσεως! Αυτή η τόσο βάναυσα ακρωτηριασμένη – ούτως ειπείν – μορφή σονάτας δεν υπήρξε εντούτοις μοναδική: επαναλήφθηκε στις δύο επόμενες οπερατικές Εισαγωγές του Mozart, αν και σε συνδυασμό πλέον και με την παρεμβολή ενός αργού μέρους αντί επεξεργασίας.[35] Επιπλέον, οι δύο αυτές Εισαγωγές συνδέονται πια και θεματικά πολύ στενά με την έναρξη της εκάστοτε όπερας[36] (εξελίσσοντας μία πρακτική που στον *Idomeneo* υφίσταται ακόμη μόνον εν σπέρματι):[37] στην περίπτωση

θεώρηση μίας «δεύτερης επανεκθέσεως» που προτείνει εν προκειμένω ο Fisher, ό.π., σ. 64, δεν στέκει ούτε από ιστορικής αλλά ούτε και από αμιγώς συστηματικής σκοπιάς). Από την άλλη πλευρά, η Εισαγωγή στην comédie mêlée d'ariettes *L'amitié à l'épreuve* (1770) του André-Ernest-Modeste Grétry που τελείως επιλεκτικά αναφέρει ο Φλώρος (Floros, ό.π., σ. 155) ανήκει όντως στον ίδιο μονομερή τύπο με αυτήν της *Απαγωγής απ' το σεράι*, αφού το αργό της μέρος παρεμβάλλεται (ως "επεισόδιο") ανάμεσα στην επεξεργασία και την επανέκθεση μίας τριμερούς μορφής σονάτας.

[34] Αναφορικά με αυτήν την ευρύτερα διαδεδομένη – αλλά και πλημμελώς διερευνημένη από θεωρητικής σκοπιάς – στο ρεπερτόριο των μέσων του 18ου αιώνος πρακτική, βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 377-378, καθώς επίσης Ioannis Fulias, "Across the borders of music eras and forms: ritornello and concerto-sonata forms in C. P. E. Bach's concertos", *Studia Musicologica* 64/3-4, 2023, σ. 217-239: 231 (υποσημ. 53).

[35] Πρβλ. γενικότερα επ' αυτού Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 220-221.

[36] Πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές και Finscher, ό.π., σ. 23-24. Περαιτέρω μοτιβικές συγγένειες ανάμεσα στην Εισαγωγή στην *Απαγωγή απ' το σεράι* και στην υπόλοιπη όπερα υποδεικνύει προσέτι ο Φλώρος (Floros, ό.π., σ. 156-162)· ωστόσο, είναι αδύνατον να μην συμφωνήσει κανείς με την ακόλουθη – και συνάμα πολύ καλά αιτιολογημένη – γενικότερη αποτίμηση του Fisher (ό.π., σ. 111): «οι σχέσεις που ο Κωνσταντίνος Φλώρος έχει επικαλεσθεί μεταξύ των ύστερων Εισαγωγών του Mozart και των έργων που αυτές εισάγουν αφορούν ως επί το πλείστον σύντομες επανεμφανίσεις κοινότοπων ιδεών και άρα είναι ελάχιστης σημασίας».

[37] Στην άρια της Ilia "Padre, germani, Addio!" (αρ. 1, Andante con moto, σε σολ-ελάσσονα), που είναι γραμμένη σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, το πλάγιο θέμα ανοίγει με το μπάσσο να συνδιαλέγεται με την φωνή επικαλούμενο επανειλημμένως μία χαρακτηριστική μονόμετρη φιγούρα (βλ. τα μ. 31, 33 και 35 / 42, 44 και 46 στην έκθεση και αντίστοιχα τα μ. 82, 84 και 86 / 93, 95 και 97 στην επανέκθεση), η οποία έχει αποκρυσταλλωθεί σταδιακά από τα πνευστά εντός της ορχηστρικής Εισαγωγής, όπως φανερώνει η προοδευτική της ανάπτυξη από την κύρια περιοχή και το ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα τόσο της εκθέσεως (βλ. μ. 9, 11 και 83-91) όσο και – ακόμη περισσότερο – της επανεκθέσεως (βλ. μ. 101, 103, 139-145 και 148-157). Ο Φλώρος μάλιστα ανιχνεύει την φιγούρα αυτή και σε άλλα σημεία της όπερας και την ερμηνεύει απερίφραστα ως καθοδηγητικό μοτίβο του Ιδαμάντη (Idamante) ή "μοτίβο της θυσίας" (Floros, ό.π., σ. 151-155). Για την πρώτη άρια της Ilia και το συγκεκριμένο μοτίβο, πρβλ. επίσης περαιτέρω Julian Rushton, *W. A. Mozart: Idomeneo*, Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1993, σ. 109-113 και 133.

του Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (1781-1782), το εμβόλιμο Andante της Εισαγωγής αποκαλύπτεται αναδρομικά ότι συνιστά μία σκιώδη (καθ' ότι στην ομώνυμη ελάσσονα) πρόγευση του πρώτου φωνητικού κομματιού,[38] ενώ στην ημιτελή κωμική όπερα *Lo sposo deluso*, η οποία απασχόλησε τον συνθέτη κάποια στιγμή κατά τα έτη 1783 και 1784, ελάχιστα από τα θεματικά μορφώματα που εκτίθενται αφειδώς στο Allegro της Εισαγωγής προφθαίνουν να επανεκτεθούν από την ορχήστρα, την στιγμή μάλιστα κατά την οποία το πρώτο φωνητικό μέρος έχει ήδη εισέλθει αδιόρατα – αμέσως μετά το παρεμβαλλόμενο Andante – για να αξιοποιήσει περαιτέρω όλο σχεδόν το πλούσιο θεματικό απόθεμα της ορχηστρικής Εισαγωγής, προσαρμόζοντάς το βέβαια σε ένα νέο μορφολογικό πλαίσιο που καλείται παράλληλα να υπηρετήσει και τις δραματουργικές ανάγκες της εναρκτήριας σκηνής.[39]

[38] Η άρια του Belmonte "Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze!" (αρ. 1, Andante, σε Ντο-μείζονα) έρχεται ουσιαστικά να ανασκευάσει στον αντίθετο τρόπο – και σε αρκετά μεγαλύτερη έκταση – ό,τι έχει ήδη ακουσθεί νωρίτερα στο ενσωματωμένο στην Εισαγωγή Andante. Στο εναρκτήριο ritornello της ορχήστρας, που αρθρώνεται σε δύο φράσεις (στα μ. 1-5 και 6-9), ανακαλούνται τα μ. 119-123 και 142-145a της Εισαγωγής σε μεταφορά στην Ντο-μείζονα, ενώ το πρώτο φωνητικό τμήμα ξεκινά και πάλι με την αρχική φράση στην Ντο-μείζονα (πρβλ. τα μ. 10-14 με τα μ. 1-5), προτού στραφεί οριστικά προς την Σολ-μείζονα διευρύνοντας εσωτερικά (με το εμβόλιμο δίμετρο 16-17) την δεύτερη φράση του ritornello (πρβλ. τα μ. 15 και 18-20a με τα μ. 6-9 σε μεταφορά). Το μεσαίο αντιθετικό τμήμα που ακολουθεί άμεσα στα μ. 20-29 παρουσιάζει το ίδιο θεματικό περιεχόμενο και λειτουργεί όπως ακριβώς και το αντίστοιχό του στην Εισαγωγή, παρ' όλες τις αναγκαίες αρμονικές αναπροσαρμογές που έχουν επέλθει από το ένα στο άλλο (η μετατροπική πορεία των μ. 130-138 της Εισαγωγής δεν θα μπορούσε προφανώς να παραμείνει εξίσου απλούστατη!), ενώ και το τμήμα της επαναφοράς στα μ. 30-36 και 37-47a διαφέρει επουσιωδώς από το τρίτο τμήμα του Andante στην Εισαγωγή, απ' όπου εδώ ανακαλούνται με ελάχιστες τροποποιήσεις τα μ. 139-145a δύο φορές, ενσωματώνοντας προσέτι και τα μ. 146-149 κατά την διευρυμένη επανάληψη της ιδίας αυτής φράσεως (βλ. συγκεκριμένα τα μ. 42-45 της άριας). Μόνο το καταληκτικό φωνητικό τμήμα (μ. 47-50a και 50-56a) δεν έχει συμπεριληφθεί κάπου στην Εισαγωγή κι έτσι ακούγεται εδώ για πρώτη φορά στην ροή της όπερας, λίγο προτού η ορχήστρα επισυνάψει και ένα μικρό καταληκτικό ritornello ανατρέχοντας προσηκόντως στην δεύτερη φράση του εναρκτήριου ritornello της άριας (πρβλ. τα μ. 56-59 με τα μ. 6-9). Πρβλ. Tenschert, ό.π., σ. 139-140 αλλά και 177· επίσης, Lothar Schmidt, "*Die Entführung aus dem Serail* (KV 384)", στο: Dieter Borchmeyer & Gernot Gruber (επιμ.), *Das Mozart-Handbuch, Band 3/1: Mozarts Opern (Teilband 1)*, Laaber-Verlag, Laaber 2007, σ. 383-423: 404. Για ανάλογες περιπτώσεις θεματικών διασυνδέσεων σε όπερες άλλων συνθετών της ιδίας περιόδου, βλ. περαιτέρω Fisher, ό.π., σ. 116-117.

[39] Το κομμάτι υπ' αρ. 1 της όπερας, ένα φωνητικό κουαρτέττο ("Ah, ah, ah, ah – oh, che ridere!") στην Ρε-μείζονα, έρχεται εν πρώτοις *να συνεχίσει* την Εισαγωγή σε επικάλυψη με το κλείσιμο του προηγούμενου Andante, όπως άλλωστε αποκαλύπτει και η ίδια η ένδειξη της χρονικής του αγωγής: Primo tempo! Τα μ. 1-23a, ειδικότερα, φαίνεται να έχουν διττή λειτουργία, ως συνεπτυγμένη επανέκθεση της κύριας περιοχής της ορχηστρικής Εισαγωγής (βλ. την σχετική ανάλυση γι' αυτήν παρακάτω· πρβλ. περαιτέρω Tenschert, ό.π., σ. 117) αλλά και ως εναρκτήριο ritornello του φωνητικού κουαρτέττου (ας προσεχθεί εν προκειμένω και η οδηγία που δίνεται για το άνοιγμα της αυλαίας όχι από την αρχή αλλά στο μ. 8, ως ένδειξη για το πέρασμα από την ορχηστρική Εισαγωγή στην έναρξη της πρώτης σκηνής της όπερας) – παρόμοιες περιπτώσεις ανιχνεύονται και στην έναρξη άλλων οπερών της εποχής (βλ. ειδικότερα Fisher, ό.π., σ. 79-80). Κατά τα λοιπά, το κουαρτέττο έχει την δική του, αυτοτελή μορφολογική συγκρότηση κατά τις προδιαγραφές μιας σονάτας χωρίς επεξεργασία (η φευγαλέα αναφορά του Φλώρου σε μια τυπική τριμερή μορφή σονάτας παραμένει απεναντίας ατεκμηρίωτη, όπως και η συλλήβδην θεώρηση αυτού του φωνητικού κουαρτέττου ως ελεύθερης επανεκθέσεως του Allegro της ορχηστρικής Εισαγωγής· βλ. Floros, ό.π., σ. 162-163). Στην έκθεση, η κύρια περιοχή στην Ρε-μείζονα αφορμάται από τα μορφώματα "K3" (μ. 23-32) και "K4" (μ. 33-40a) της Εισαγωγής, η μετατροπική μετάβαση ανοίγει ανατρέχοντας στο μόρφωμα "K2" (μ. 40-50a), ενώ η πλάγια περιοχή στην Λα-μείζονα, καίτοι διαθέτει δύο νέες θεματικές ιδέες (στα μ. 50b-56a και 56-62a), ενσωματώνει και μία – δήθεν καταληκτική – αναδρομή στο επικεφαλής μόρφωμα "K3" (στα μ. 62-67a), προτού τελικά επανέλθει και επικεντρωθεί στην δεύτερη ιδέα της (στα 67-73a / 73-79a & 79-81a). Η έκθεση ολοκληρώνεται με ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα (στα μ. 81-84) προς την επανέκθεση, η οποία ωστόσο εμπλουτίζεται στην συνέχεια με πολλά επιπρόσθετα στοιχεία: στην Ρε-μείζονα, κατ' αρχάς, δεν επανέρχονται τώρα μονάχα τα μορφώματα "K3" (περικεκομμένο στα μ. 85-88 που αντιστοιχούν στα μ. 25-28) και "K4" (στα μ. 89-96a) από την

***Sinfonia σε Σολ-μείζονα*, KV 318**

Allegro spiritoso – Andante – Primo tempo· σε μορφή διμερούς σονάτας στην Σολ-μείζονα, αλλά και με εμβόλιμο αργό επεισόδιο (μορφής ροντώ) στην ίδια τονικότητα.

Allegro spiritoso: Η έκθεση της μορφής σονάτας ξεκινά με ένα επιβλητικό κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα (μ. 1-5 & 6-12a) και μία άμεσα απορρέουσα από αυτό μετάβαση που στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 12-28a, όπου λαμβάνει χώραν μία μισή πτώση, η οποία και προεκτείνεται ακολούθως, στα μ. 28-32, μέχρι την ενδιάμεση τομή), για να συνεχισθεί κατόπιν τυπικά στην Ρε-μείζονα με ένα χαριτωμένο πλάγιο θέμα σε δομή περιόδου (μ. 33 & 34-49a) αλλά και μία λαμπρή καταληκτική περιοχή (μ. 49-56 & 57-65a και 65-69) που εν μέρει ανατρέχει και στην επικεφαλής θεματική ιδέα. Η δεύτερη ενότητα ανοίγει στα μ. 70-84 με νέο θεματικό υλικό και δίνοντας ουσιαστικά την εντύπωση ενός απλού συνδετικού περάσματος προς μια πιθανή επανέκθεση· εντούτοις, στα μ. 85-99a έρχεται το κύριο θεματικό υλικό να αναπτυχθεί με πολύ δραματικό τρόπο προτού η αρμονική του τάση προς την σχετική ελάσσονα λυθεί εν τέλει σε μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, που προεκτείνεται έπειτα και στα μ. 99-109.

Andante: Το κύριο θέμα του εμβόλιμου ροντώ είναι μία τυπική περίοδος στην Σολ-μείζονα (μ. 110-125) και επανέρχεται πλήρες άλλες δύο φορές παρακάτω, στα μ. 157-172a και 185-200, εκ περιτροπής με δύο διαφορετικά επεισόδια: το πρώτο διαμορφώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος στην Ρε-μείζονα (με συμφυρμό μεταβάσεως και πλάγιας περιοχής στα μ. 126-144, μία επιπρόσθετη καταληκτική φράση στα μ. 145-152a με έναρξη από άρση, και ένα μικρό συνδετικό πέρασμα στα μ. 152-156), ενώ το δεύτερο παραμένει στην κύρια τονικότητα και εξελίσσεται αρμονικά μέχρι την δεσπόζουσά της (μ. 172-184). Τέλος, η καταληκτική φράση του πρώτου επεισοδίου επιστρέφει σε τονική μεταφορά ως coda (στα μ. 201-208a από άρση). Ωστόσο, η πολύ μικρή έκταση του δεύτερου επεισοδίου επιτρέπει και μία εναλλακτική θεώρηση αυτού του ροντώ, όχι ως πενταμερούς, αλλά σε τρεις μονάχα ενότητες, δεδομένου του ότι τα μ. 157-208a μπορούν να ερμηνευθούν συλλήβδην ως διευρυμένη επαναφορά του κυρίου θέματος σε τριμερή δομή με επιπρόσθετη κατακλείδα.[40]

Primo tempo: Τα μ. 208-215a διαμορφώνουν ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα αμέσως μετά το Andante, το οποίο οδηγείται σε μισή πτώση και ολοκληρώνεται προσηκόντως με την ανάκληση των μ. 28-32 στα μ. 215-219 (σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα), προκειμένου κατόπιν να επανέλθει αβίαστα στην Σολ-μείζονα ολόκληρη η πλάγια και καταληκτική περιοχή της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 220-256a με τα μ. 33-69a). Σε επικάλυψη με το τέλος της δεύτερης ενότητος εισάγεται εν συνεχεία και μία coda, η οποία ανακαλεί τόσο το κύριο θέμα (στα μ. 256-264a) όσο και την μετάβαση (στα μ. 264-274).[41]

έκθεση, αλλά και η πρώτη πλάγια ιδέα (στα μ. 96b-102), το πλάγιο θέμα της Εισαγωγής με νέα εξύφανση (στα μ. 103-117) καθώς και τα μορφώματα "M1" και "M2" (στα μ. 118-121 και 122-132a) που επεκτείνουν εντυπωσιακά την κύρια περιοχή στην επανέκθεση πριν από την έλευση και ενός εμβόλιμου αναπτυξιακού τμήματος στα μ. 132-166, το οποίο στρέφεται με νέο υλικό προς τις τονικότητες της Σολ-μείζονος (IV), της σι-ελάσσονος (vi) και τελικά της φα-δίεση-ελάσσονος (iii)· η οριστική επιστροφή στην Ρε-μείζονα σηματοδοτείται προσέτι με μία εμβόλιμη αναδρομή στην αρχική φανφάρα (το μόρφωμα "K1" στα μ. 167-174a που αντιστοιχούν στα μ. 1-8a) πριν την εμφάνιση της μεταβάσεως (η οποία εν πρώτοις ανατρέχει στο μόρφωμα "K2" στα μ. 174-178 κατά τα μ. 40-44 της εκθέσεως, αλλά τελικά επισυνάπτει σε αυτά μία νέα κατάληξη στα μ. 179-182a που ανακαλεί το μόρφωμα "M3" της Εισαγωγής) και της πλάγιας περιοχής σε μεταφορά – πλην της εναρκτήριας ιδέας της, η οποία ενσωματώθηκε νωρίτερα στην κύρια περιοχή της επανεκθέσεως (τα μ. 182-209a αντιστοιχούν στα μ. 56-79a, πέραν των εμβόλιμων διμέτρων 188-189 και 205-206, ενώ τα καταληκτικά μ. 209-213a / 213-217a & 217-220a και 220-223 αντικαθιστούν τα λειτουργικώς παρόμοια μ. 79-81a της εκθέσεως).

[40] Ανάλογες περιπτώσεις διευρυμένης τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος εντοπίζονται την ίδια εποχή και σε πολλές συνθέσεις τέτοιας μορφής του Carl Philipp Emanuel Bach. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντώ; Η μορφολογική οργάνωση των ρόντο της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Carl Philipp Emanuel Bach", στο: Κώστας Καρδάμης, Πέτρος Βούβαρης, Μαρία Ντούρου, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Μουσική και Επανάσταση»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 19-21 Νοεμβρίου 2021), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2023, σ. 238-252: 249-251.

[41] Πρβλ. σε πολύ αδρές γραμμές Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 221 και 378), εν μέρει δε Tenschert (ό.π., σ. 141).

***Idomeneo, re di Creta*, KV 366: Ouverture**
Allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (και με περικεκομμένη επανέκθεση). Η κύρια περιοχή της εκθέσεως (μ. 1-7a & 7-22), στην Ρε-μείζονα, ρέπει έντονα προς την ομώνυμη ελάσσονα καθώς πλησιάζει στην καταληκτική της μισή πτώση, ενώ η μετάβαση που ακολουθεί στα μ. 23-35a στρέφεται γεμάτη ενέργεια και λάμψη προς την Λα-μείζονα, απ' όπου ξεκινά απ' ευθείας σε συμφυρμό η πλάγια περιοχή και οδηγείται πολύ νωρίς σε μία τέλεια πτώση (μ. 35-45a), γι' αυτό και επεκτείνεται στην συνέχεια με ένα trimodular block, το οποίο ξεκινά από την ομώνυμη λα-ελάσσονα (μ. 45b-53a) και φθάνει σε μισή πτώση σε αυτήν έχοντας προηγουμένως προσανατολισθεί παροδικά ακόμη και προς την μείζονα σχετική της (μ. 53b-63), προτού τελικά η Λα-μείζων αποκατασταθεί σε ένα τελευταίο τμήμα (μ. 64-[81]) που ουσιαστικά ανατρέχει στην έναρξη της πλάγιας περιοχής (πρβλ. τα μ. 70-77 με τα μ. 35-42) και την αναδιατυπώνει εμπλουτισμένη! Η αποκοπή της τελικής πτώσεως επικαλύπτεται εντέχνως με την είσοδο ενός συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση (μ. 81-92), το οποίο αναπτύσσει περαιτέρω υλικό από το δεύτερο κύριο θεματικό μόρφωμα (πρβλ. τα μ. 7 κ.εξ.) πριν από την επαναφορά ολόκληρης της κύριας περιοχής στην έναρξη της επόμενης ενότητος (μ. 93-114) από κοινού και με την ακόλουθη μετάβαση (στα μ. 115-127a), η οποία όμως τώρα εξελίσσεται περαιτέρω (με την αλυσιδοποίηση των μ. 121-127a στα μ. 127-133a και την αποσπασματοποίηση που ακολουθεί στα μ. 133-137a) μέχρις ότου αρθρώσει στην κατάληξή της μία μισή πτώση στην Ρε-μείζονα. Σε επικάλυψη με αυτήν παρουσιάζεται στην συνέχεια ένα νέο συνδετικό πέρασμα (που διατηρεί ωστόσο την φιγούρα των ξύλινων πνευστών από το ανάλογο τμήμα στο τέλος της εκθέσεως και την εξυφαίνει περαιτέρω στο φλάουτο και στο όμποε), το οποίο μεταφέρει αλυσιδωτά τον παρατεταμένο του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος / ρε-ελάσσονος (μ. 137-145) στην σολ-ελάσσονα (μ. 146-154 & 155-158a), την οποία εδραιώνει και με μία μισή πτώση στα εναπομείναντα μ. 158-164, πριν από την έναρξη του ακόλουθου recitativo accompagnato (Ilia: "Quando avran fine omai") που θα οδηγήσει εν τέλει αυτήν την δεσπόζουσα σε μία (μη πτωτική) λύση στην τονική της.[42]

***Die Entführung aus dem Serail*, KV 384: Ouverture**
Presto – Andante – Primo tempo· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (και με περικεκομμένη επανέκθεση) στην Ντο-μείζονα, αλλά και με εμβόλιμο αργό επεισόδιο (μορφής μενουέττου) στην ομώνυμη τονικότητα.
Presto: Η έκθεση της μορφής σονάτας εμπεριέχει ειδικότερα το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (σε δομή περιόδου, στα μ. 1-14 & 15-33a), μία μετατροπική μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (στα μ. 33-64, με προέκταση της μισής πτώσεως στα δέκα τελευταία μέτρα) και την πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα, η οποία ανοίγει ανατρέχοντας "μονοθεματικά" στο κύριο θέμα (στα μ. 65-73a / 73-81a) προτού συνεχισθεί κατά τις προδιαγραφές μίας πολύ εκτεταμένης προτάσεως και ολοκληρωθεί με νέο υλικό (στα μ. 81-92 & 93-100 / 101-109a καθώς και στα μ. 109-118 που προεκτείνουν την τελική πτώση).
Andante: Σε δομή μενουέττου έβδομου τύπου, στην ομώνυμη τονικότητα της ντο-ελάσσονος. Το πρώτο τμήμα έχει περιοδική δομή, με μία πρώτη φράση που κλείνει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 119-123) και μία δεύτερη που τοποθετείται εξ αρχής στην σχετική Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία και επικυρώνεται εν τέλει με μία τέλεια πτώση (μ. 124-130a)· το μεσαίο αντιθετικό τμήμα που ακολουθεί απευθείας στα μ. 130-138 αποκαθιστά την ντο-ελάσσονα και με την κατάληξή του σε μία μισή πτώση-τομή ανοίγει κατόπιν τον δρόμο για το τμήμα της επαναφοράς, το οποίο συνδέει την αρχή της πρώτης φράσεως με το τέλος της δεύτερης – σε τονική μεταφορά κατά την αρχή της σονάτας – της αρχικής περιόδου (πρβλ.

[42] Πρβλ. εν μέρει Floros (ό.π., σ. 149-155), Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 166-174), Arnold Werner-Jensen, *Reclams Musikführer: Wolfgang Amadeus Mozart – Band 2: Vokalmusik*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1990, σ. 128-129, Rushton (ό.π., σ. 5-8 και 106), αλλά και Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 47, 141 και 248), οι οποίοι αφ' ενός μεν παραβλέπουν τελείως την ταυτοσημία των μ. 35 κ.εξ. με τα μ. 70 κ.εξ. – γεγονός που προδήλως έρχεται αναδρομικά να τεκμηριώσει την συμπερίληψη αμφοτέρων αυτών των χωρίων στην πλάγια περιοχή της εκθέσεως (δυνάμει κριτηρίων που οι ίδιοι αυτοί συγγραφείς επικαλούνται σε άλλες ανάλογες περιπτώσεις: βλ. συγκεκριμένα ό.π., σ. 152-159 αλλά και σ. 163-167) – και εντάσσουν μάλλον βεβιασμένα τα μ. 35-45 στην μετάβαση, αφ' ετέρου δε προβαίνουν στην εξωφρενικά αβάσιμη ερμηνεία των μ. 81-92 (ενός περάσματος που πέραν της εξαιρετικής του βραχύτητος παραμένει και τελείως στάσιμο από αρμονικής πλευράς, επεκτείνοντας απλώς την ενεργή δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος) ως επεξεργασίας!

τα μ. 139-145 με τα μ. 119-121 και 127-130a) και επαναλαμβάνεται μάλιστα διευρυμένο κατά ένα μέτρο (με το εμβόλιμο μ. 148 η προηγούμενη επτάμετρη φράση μετατρέπεται στα μ. 146-153a σε οκτάμετρη πρόταση, αφού στο πρώτο σκέλος της διακρίνονται πλέον μία δίμετρη βασική ιδέα και το παράλλαγμά της).
Primo tempo: Σε επικάλυψη με το κλείσιμο του Andante έρχεται κατόπιν η επανέκθεση, η οποία όμως διακόπτεται πρόωρα μετά το κύριο θέμα (στα μ. 153-185a) και την μετάβαση, που έχει διευρυνθεί προκειμένου να παραμείνει στην Ντο-μείζονα (τα μ. 185-202 είναι ακόμη ίδια με τα μ. 33-50, αλλά τα μ. 203-206 αντικαθιστούν τα μ. 51-54, τα οποία στην έκθεση οδηγούσαν σε πτώση, και μία επιπρόσθετη αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 191-206 στα μ. 207-222 αναλαμβάνει στην συνέχεια να οδηγήσει δια της ελάσσονος υποδεσπόζουσας σε έναν καταληκτικό ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 223-240).[43]

***Lo sposo deluso, ossia La rivalità di tre donne per un solo amante*, KV 430/424a: Ouvertura**
Allegro – Andante – Primo tempo [No 1. Quartetto]· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (και με περικεκομμένη επανέκθεση) στην Ρε-μείζονα, αλλά και με εμβόλιμο αργό επεισόδιο (μορφής μενουέττου) στην ίδια τονικότητα.
Allegro: Πρόκειται για την έκθεση της μορφής σονάτας, η οποία διαθέτει πληθώρα διαφορετικών θεματικών μορφωμάτων. Το επικεφαλής κύριο θέμα, μία φανφάρα σε δομή περιόδου στην Ρε-μείζονα (μόρφωμα "Κ1"), εισάγεται στα μ. 1-8 από τις τρομπέτες και τα τύμπανα, και επαναλαμβάνεται απ' όλη την ορχήστρα στα μ. 9-16a, ακολουθούμενο από ένα δεύτερο κύριο θέμα στα μ. 16-38a και 38-50a (ως επανάληψη των μ. 26-38a), στο πλαίσιο του οποίου ξεχωρίζουν το λαμπερό εναρκτήριο μόρφωμα "Κ2" (βλ. τα μ. 16-21), ένα παιγνιώδες μόρφωμα "Κ3" (βλ. τα μ. 29-34) και ένα πιο λυρικό μόρφωμα "Κ4" (στα μ. 35-38a) που διαμορφώνει και την τελική πτώση. Επιπλέον, η μετατροπική μετάβαση προς την Λα-μείζονα διαθέτει με την σειρά της τρία νέα διακριτά μορφώματα στα μ. 50-59 ("Μ1"), 60-68 ("Μ2") και 69-74 ("Μ3"), ενώ διαφορετικό σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί είναι και το πλάγιο θέμα που παρουσιάζεται στην Λα-μείζονα (σε δομή περιόδου στα 76-91a, μετά το εισαγωγικό μ. 75). Αντίθετα, η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως ανατρέχει στο μόρφωμα "Κ3" και το επεκτείνει πτωτικά στα μ. 91-105a, προτού το συνδετικό πέρασμα που ακολουθεί στα μ. 105-122 βασισθεί στο υλικό του μορφώματος "Μ2" για να καταστήσει την Λα-μείζονα και πάλι ενεργή δεσπόζουσα της κύριας τονικότητος.
Andante: Σε δομή μενουέττου πρώτου τύπου, στην Ρε-μείζονα. Το πρώτο τμήμα είναι μία τυπική περίοδος (μ. 123-138) που επανέρχεται αυτούσια στο τρίτο και τελευταίο τμήμα (μ. 163-[178]), έπειτα από το μεσαίο τμήμα που έχει διαμορφωθεί ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος στα μ. 139-146 (μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας), 147-154 (μεταφορά της δεύτερης φράσεως της αρχικής περιόδου στην Λα-μείζονα) και 155-162 (συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά).
Primo tempo: Τα μ. 1-23a του φωνητικού κουαρτέττου με το οποίο ανοίγει η πρώτη πράξη της όπερας λειτουργούν κατ' αρχάς ως συνεπτυγμένη επανέκθεση της κύριας περιοχής της ορχηστρικής Εισαγωγής· συγκεκριμένα, από αυτήν επανέρχονται εν προκειμένω τα μορφώματα "Κ1" στα μ. 1-8a (πρβλ. τα μ. 1-4 & 13-16a της Εισαγωγής), "Κ3" στα μ. 8-17 (πρβλ. τα μ. 29-34 / 91-96 & 97-100 της Εισαγωγής) και "Κ4" στα μ. 18-23a (πρβλ. τα μ. 35-38a της Εισαγωγής με δίμετρη εσωτερική διεύρυνση).

Από τις δύο επόμενες οπερατικές Εισαγωγές, τις οποίες ο Mozart συνέθεσε τους πρώτους μήνες του 1786,[44] η δεύτερη, που ετοιμάσθηκε για την δημοφιλέστατη μέχρι σήμερα κωμική όπερα *Le nozze di Figaro*, θα μπορούσε ίσως να αποτελέσει έναν συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε εκείνες των αρχών της δεκαετίας του 1780 και σε όσες είδαν το φως κατά την περίοδο 1786-1791, στον βαθμό που αρχικά επρόκειτο και αυτή να συμπεριλάβει ένα Andante con moto (στην ομώνυμη ελάσσονα) μετά το πέρας της εκθέσεως της μορφής σονάτας. Ωστόσο, η σκέψη αυτή υπήρξε θνησιγενής και τέθηκε άμεσα στο

[43] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Floros (ό.π., σ. 155-160) και Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 189-193).

[44] Η σύνθεση της Εισαγωγής στον *Ιμπρεσάριο* αποπερατώθηκε το αργότερο στις 3 Φεβρουαρίου, ενώ εκείνης στους *Γάμους του Φίγκαρο* μέχρι τις 29 Απριλίου 1786, δύο ημέρες πριν από την πρώτη παράσταση της όπερας. Βλ. σχετικά: Croll, ό.π., σ. vii· Ludwig Finscher, "Vorwort", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro* (NMA II/5/16), Bärenreiter, Kassel 1973, σ. vii-xxii: vii και x.

περιθώριο[45] προκειμένου το Presto σε Ρε-μείζονα να συνεχισθεί με μία πλήρη επανέκθεση και να αποπερατωθεί με μία coda. Έτσι, η Εισαγωγή αυτή προσέλαβε τελικά μία μορφή (σονάτας χωρίς επεξεργασία) ολοκληρωμένη, εξίσου όπως και εκείνη που είχε γραφεί λίγο καιρό πριν για την γερμανική κωμωδία μετά μουσικής *Der Schauspieldirektor* – εν προκειμένω σε τριμερή μορφή σονάτας. Αντίθετα, όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των αμέσως προηγούμενων Εισαγωγών – η ημιτελής τους επανέκθεση, το ενσωματωμένο αργό τους μέρος εν είδει κεντρικού επεισοδίου, η όχι μονάχα αρμονική αλλά και θεματική πρωτίστως σύνδεσή τους με το πρώτο φωνητικό μέρος της όπερας – απουσιάζουν από αυτά τα δύο δείγματα γραφής του έτους 1786, όπου απομένει μονάχα ένα αυτοτελές γρήγορο κομμάτι για ορχήστρα σε μορφή σονάτας οιουδήποτε τύπου (ίδιο κατ' ουσίαν με ένα εναρκτήριο ή καταληκτικό μέρος συμφωνίας, αν παραβλέψουμε την πλήρη απουσία των καθιερωμένων σε έργα προορισμένα για συναυλιακή χρήση επαναλήψεων), όπως εξ άλλου και στην προτελευταία ορχηστρική Εισαγωγή που ο Mozart έμελλε να γράψει λίγους μήνες πριν τον θάνατό του, όχι αργότερα από τις αρχές Σεπτεμβρίου του 1791, για την opera seria *La clemenza di Tito*[46] (στην προκειμένη περίπτωση σε διμερή μορφή σονάτας).

Εκ πρώτης όψεως λοιπόν φαίνεται ότι οι τελευταίες Εισαγωγές του Mozart επανέρχονται "κυκλικά" – ούτως ειπείν – (και τηρουμένων των αναλογιών) στην συγκρότηση ενός και μόνον μέρους σε μορφή σονάτας που είχαν και οι πρωτόλειες αντίστοιχες συνθέσεις του πριν από δύο και πλέον δεκαετίες. Πέραν τούτου όμως, οι υπόλοιπες τρεις οπερατικές Εισαγωγές αυτής της ύστερης περιόδου εμπεριέχουν και δύο εντελώς νέα και αξιοπρόσεκτα χαρακτηριστικά: αφ' ενός, μία αργή εισαγωγική ενότητα που προτάσσεται της (τριμερούς) μορφής σονάτας σε γοργή χρονική αγωγή και, αφ' ετέρου, βαρυσήμαντες προεξαγγελτικές παραπομπές σε ένα κομβικό σημείο της δραματικής πλοκής[47] ή, έστω, αντιπροσωπευτικό της κεντρικής ιδέας του εκάστοτε έργου. Μάλιστα, οι δύο αυτές πρακτικές συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους στις ορχηστρικές Εισαγωγές στον *Don Giovanni* (του 1787) και στο *Così fan tutte* (της περιόδου 1789-1790), ενώ εφαρμόζονται χωριστά η μία από την άλλη στην Εισαγωγή που γράφηκε μάλλον κατά τα τέλη Σεπτεμβρίου του 1791 για την γερμανική όπερα *Die Zauberflöte*[48] και αποτελεί αναμφίβολα την ύστατη συμβολή του συνθέτη στο υπό εξέταση ρεπερτόριο.

> ***Der Schauspieldirektor*, KV 486: Sinfonia / Ouverture**
> Presto, σε Ντο-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η έκθεση περιλαμβάνει ένα κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (στα μ. 1-[7] και 7-13a σε άμεση επανάληψη), μία μη μετατροπική μετάβαση (με δύο διακριτά μορφώματα στα μ. 13-22 & 23-34), μία πλάγια περιοχή στην Σολ-μείζονα που δομείται ως trimodular block (στα μ. 35-38 / 39-42 & 43-51 και 52-59, με παρηλλαγμένη και ελαφρώς διευρυμένη επανάληψη της τελευταίας φράσεως στα μ. 60-69a), αλλά και μία

[45] Αυτή η αρχική συνθετική σκέψη αποτυπώνεται στην αυτόγραφη παρτιτούρα του Mozart, όπου μετά το μ. 134 ακολουθούν αλλά τρία μέτρα που οδηγούν στο εναρκτήριο μέτρο ενός Andante con moto στην ρε-ελάσσονα και σε μέτρο 6/8· εντούτοις, το χωρίο αυτό διαγράφηκε μάλλον αμέσως από τον συνθέτη και αντικαταστάθηκε από τα μ. 135-138 που αποπερατώνουν το συνδετικό πέρασμα από το τέλος της εκθέσεως προς την επανέκθεση χωρίς μεταβολή της χρονικής αγωγής. Βλ. αναλυτικότερα Finscher, "Vorwort", ό.π., σ. xviii· πανομοιότυπη αναπαραγωγή του διαγραμμένου χωρίου επί της αυτόγραφης παρτιτούρας εμπεριέχεται στην σ. xxiii της ίδιας έκδοσης (NMA II/5/16), ενώ μεταγραφή του στο: Ulrich Leisinger, *Kritischer Bericht zu NMA II/5/16: Le nozze di Figaro*, Bärenreiter, Kassel 2007, σ. 330.

[46] Βλ. Franz Giegling, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *La clemenza di Tito* (NMA II/5/20), Bärenreiter, Kassel 1970, σ. vii-xii: vii και viii.

[47] Πρβλ. Tenschert (ό.π., σ. 177): «Εδώ μεταφέρονται χωρία από την όπερα, τα οποία συνδέονται με κορυφώσεις της δραματικής πλοκής». Βλ. επίσης δευτερευόντως Fisher, ό.π., σ. 118-119.

[48] Βλ. Gernot Gruber, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte* (NMA II/5/19), Bärenreiter, Kassel 1970, σ. vii-xix: ix και x.

κατακλείδα που επικαλύπτεται με την οριστική πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητος και ανακαλεί ουσιαστικά το κύριο θέμα επεκτείνοντάς το πάνω σε έναν ισοκράτη (στα μ. 67-77a). Με το επικεφαλής θέμα καταγίνεται στην συνέχεια και η ενότητα της επεξεργασίας, η οποία εισάγεται σε επικάλυψη με το πέρας της εκθέσεως και διαμορφώνει ευθύς εξ αρχής έναν πυρήνα με συνεχή αρμονική (αλυσιδωτή) περιπλάνηση και προϊούσα αποσπασματοποίηση (στα μ. 77-111a) μέχρι την κατάληξή της με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα που προεκτείνεται και εν είδει ισοκράτη (στα μ. 111-120). Στην επανέκθεση, όλα σχεδόν τα τμήματα της εκθέσεως επανέρχονται στην κύρια τονικότητα χωρίς αξιοπρόσεκτες μεταβολές: το κύριο θέμα άπαξ στα μ. 121-127a, το δεύτερο μόρφωμα της μεταβάσεως στα μ. 137-148, η πλάγια περιοχή και η επισυναπτόμενη σε αυτήν κατακλείδα στα μ. 149-191a· μόνον η έναρξη της μεταβάσεως εμπλουτίζει άρδην την αρμονική της πορεία στα μ. 127-136, διατηρώντας πάντως και πάλι το αρχικό της περιεχόμενο και δη στην ίδια ακριβώς έκταση. Τέλος, στα μ. 191-204 προστίθεται μία σύντομη coda, βασισμένη και αυτή αποκλειστικά στο κύριο θέμα.

***Le nozze di Figaro*, KV 492: Sinfonia**
Presto, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Η έκθεση ανοίγει με δύο κύρια θέματα, αμφότερα προτασιακής δομής, στην Ρε-μείζονα, που επαναλαμβάνονται εκ περιτροπής (στα μ. 1-7 / 18-24 και 8-18a / 25-35a) και φθάνει κατόπιν στην ενδιάμεση τομή της με μία μη μετατροπική μετάβαση (μ. 35-58). Ακολουθεί μία σύνθετη πρόταση στην Λα-μείζονα (μ. 59-67a / 67-75a & 75b-85) με κατάληξη σε μισή πτώση και εκτεταμένο γέμισμα τομής, η οποία διαμορφώνει την έναρξη ενός ευρύτερου trimodular block στην πλάγια περιοχή που αποπερατώνεται όχι μονάχα με μία ακόμη φράση που καταλήγει σε τέλεια πτώση (στα μ. 86-95 με άρση) αλλά και – τελείως αναπάντεχα – με ένα επιπρόσθετο παράλλαγμα της τελευταίας που προσανατολίζεται έντονα και προς την ομώνυμη ελάσσονα (στα μ. 96-107 με άρση), προτού η έκθεση ολοκληρωθεί με ένα επαναλαμβανόμενο καταληκτικό θέμα (στα μ. 108-115 / 116-123a) καθώς και ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 123-138). Στην έναρξη αυτής της δεύτερης ενότητος, τα δύο κύρια θέματα επανέρχονται εν πρώτοις αναλλοίωτα (στα μ. 139-145 και 146-156a), όμως η μετέπειτα απόπειρα επανάληψης του πρώτου εξ αυτών μετατρέπεται γρήγορα σε μία νέα μετάβαση (στα μ. 156-164a) και η μισή πτώση στην Ρε-μείζονα, στην οποίαν αυτή καταλήγει, προεκτείνεται τελικά με τα αντίστοιχα μέτρα που οδηγούσαν και στην ενδιάμεση τομή της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 164-171 με τα μ. 51-58). Η πλάγια και η καταληκτική περιοχή επανεκτίθενται στην συνέχεια στην Ρε-μείζονα χωρίς αλλαγές (πρβλ. τα μ. 172-236a με τα μ. 59-123a) και σε επικάλυψη με το τέλος της επανεκθέσεως εισάγεται μία coda, η οποία αξιοποιεί μοτιβικό υλικό από το πρώτο κύριο θέμα (στα μ. 236-243 / 244-251), αλλά πρωτίστως επικεντρώνεται σε ένα μόρφωμα της μεταβάσεως της εκθέσεως που είχε εξαλειφθεί από την επανέκθεση (βλ. τα μ. 252-265 / 266-279 & 280-284a, πριν από τα καταληκτικά μ. 284-294, σε συνάρτηση με το περιεχόμενο των μ. 45-50).[49]

***Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, KV 527: Ouvertura**
Andante – Molto allegro, σε Ρε-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η αργή εισαγωγή είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένη στην ομώνυμη τονικότητα της ρε-ελάσσονος και όλα τα επιμέρους μορφώματά της (μ. 1-11a & 11-22 και 23-31) καταλήγουν στην δεσπόζουσα, εκτός από το τελευταίο που λύνεται στην τονική ταυτόχρονα με την έναρξη του Molto allegro. Η έκθεση της μορφής σονάτας ανοίγει με ένα σύντομο κύριο θέμα στην Ρε-μείζονα (στα μ. 32-38a & 38-39) που επαναλαμβάνεται άμεσα (στα μ. 40-46a, χωρίς το επιπρόσθετο δίμετρο μόρφωμα των πνευστών) και επικαλύπτεται με μία μη μετατροπική και εξίσου ευσύνοπτη μετάβαση (στα μ. 46-55), για να συνεχισθεί μετά την ενδιάμεση τομή με μία πολύ πιο εκτεταμένη πλάγια περιοχή στην Λα-μείζονα, η οποία διαθέτει δύο διακριτές θεματικές ιδέες και οργανώνεται ως ένα trimodular block (στα μ. 56-66 & 67-76 και 77-99a)· στο τέλος της εκθέσεως επισυνάπτονται επίσης δύο καταληκτικές ιδέες (στα μ. 99-105a / 105-111a και στα μ. 111-120), η δεύτερη εκ των οποίων ανακαλεί το υλικό της μεταβάσεως. Η ενότητα της επεξεργασίας αποτελείται ομοίως από δύο "ημίσεα": στο πρώτο από αυτά αναπτύσσεται αρχικά η δεύτερη πλάγια ιδέα πολύ διεξοδικά (στα μ. 121-140), οδηγώντας σε μία πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην Σολ-μείζονα [IV] αλλά και σε μία τροποποιημένη αναδιατύπωσή του επί της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος [VI/i] (στα μ. 141-148 και 149-156), απ' όπου μετά την ενδιάμεση τομή έρχεται να αναπτυχθεί εκ νέου η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα στο περιβάλλον της ρε-

[49] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Floros (ό.π., σ. 164-169) και Werner-Jensen (ό.π., σ. 175-176), εν μέρει δε Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 273-278) αλλά και Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 86, 133, 221 και 286).

ελάσσονος (στα μ. 157-185a) μέχρις ότου καταλήξει πτωτικά στην δεσπόζουσα της ομώνυμής της μείζονος (μ. 185-192). Έτσι, προετοιμάζεται δεόντως η επανέκθεση, όπου το κύριο θέμα και η μετάβαση επανέρχονται δίχως αλλαγές (στα μ. 193-216), όπως και ολόκληρη η πλάγια περιοχή της εκθέσεως καθώς και η επακόλουθη πρώτη καταληκτική ιδέα σε μεταφορά στην Ρε-μείζονα (στα μ. 217-260a και 260-272a)· αντίθετα, η δεύτερη καταληκτική θεματική ιδέα εκτρέπεται αρμονικά στα μ. 272-277 και μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα, το οποίο επεκτείνεται ανακαλώντας στα μ. 278-285 & 286-292 και υλικό από την δεύτερη πλάγια ιδέα για να φθάσει τελικά στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, στην οποία ξεκινά αμέσως μετά το πρώτο φωνητικό μέρος της όπερας (αρ. 1, Introduzione: "Notte e giorno faticar"). Εναλλακτικά, στην δεύτερη εκδοχή (την λεγόμενη "συναυλιακή") που παραδίδεται για την κατάληξη της ορχηστρικής αυτής Εισαγωγής, τα μ. 286-292a παραμένουν στο περιβάλλον της ομώνυμης της κύριας τονικότητος και τελικά αρθρώνουν μία τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα με περαιτέρω καταληκτική προέκταση στα μ. 292-298, το περιεχόμενο των οποίων αντιστοιχεί στην εξ αρχής αναμενόμενη εξέλιξη των μ. 276 κ.εξ. (εάν δεν είχε μεσολαβήσει το μετατροπικό συνδετικό πέρασμα προς την πρώτη σκηνή της όπερας)· συνεπώς, στην προκειμένη περίπτωση η δεύτερη καταληκτική ιδέα επανεκτίθεται διευρυμένη.[50]

***Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*, KV 588: Ouvertura**

Andante – Presto, σε Ντο-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η Εισαγωγή αυτή ξεκινά με μία σύντομη αργή εισαγωγική ενότητα στα μ. 1-15a, η οποία ενσωματώνει το παράθεμα του τίτλου της όπερας στο δεύτερο (αμιγώς πτωτικό) σκέλος μίας προτασιακής δομής στην Ντο-μείζονα. Ολόκληρη η έκθεση βασίζεται σε τρία διακριτά μορφώματα, τα οποία αρχικά παρουσιάζονται με την σειρά στο πλαίσιο της κύριας περιοχής στην Ντο-μείζονα (το ενεργητικό μόρφωμα "α" στα μ. 15-25a, το δυναμικό "β" στα μ. 25-29a και το πιο μελωδικό "γ" στα μ. 29-37a / 37-45a) και έπειτα ανακαλούνται διαρκώς και αναπτύσσονται περαιτέρω για να διαμορφώσουν τόσο την μετατροπική μετάβαση (με τα μορφώματα "α′" και "β" στα μ. 45-53a & 53-57a, αλλά και με ένα σύνθετο παράγωγο μόρφωμα "β′/γ′" που λειτουργεί ως εκτεταμένο γέμισμα τομής στα μ. 57-65a) όσο και την πλάγια και καταληκτική περιοχή στην Σολ-μείζονα που ακολουθεί στα μ. 65-79a (επεκτείνοντας πτωτικά το μόρφωμα "β") και 79-95a (με μία απλή μεταφορά του μορφώματος "γ"). Η ενότητα της επεξεργασίας αναπτύσσει περαιτέρω το προηγούμενο θεματικό υλικό εκ περιτροπής και παράλληλα με μία τυπική αρμονική περιπλάνηση κατά πέμπτες στα μ. 95-101a & 101-105a (μορφώματα "α′" και "β"), 105-113a & 113-115a ("β′/γ′" και "β"), 115-121a & 121-123a ("α′" και "β"), 123-131a & 131-133a ("β′/γ′" και "β"), 133-139a & 139-141a ("α′" και "β") και 141-149a ("β′/γ′"), οδηγώντας στα μ. 149-165a σε μία πλήρη παράθεση του μορφώματος "γ" στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας και τελικά σε μία μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στα μ. 165-175a (με το μόρφωμα "β" κατά τα μ. 65 κ.εξ.), η οποία κατόπιν προεκτείνεται εν είδει ισοκράτη με επιπλέον αναδρομές στα μορφώματα "γ" (μ. 175-183a) και "α′" (μ. 183-189a). Έτσι, η επανέκθεση εισάγεται απευθείας με τα δύο επόμενα μορφώματα, "β" και "γ", της κύριας περιοχής στα μ. 189-193a & 193-209a (πρβλ. τα μ. 25-45a), προτού επικεντρωθεί σε μία διευρυμένη μεταφορά της πλάγιας περιοχής στην Ντο-μείζονα στα μ. 209-227 (τα μ. 209-217a και 219-227 σε επανάληψη αντιστοιχούν στα μ. 65-73a, ενώ τα μ. 217-219a συμπυκνώνουν κατά τι το περιεχόμενο των πτωτικών μ. 73-76a / 76-79a) αλλά και στα μ. 228-241a που φέρνουν την οριστική πτωτική της αποπεράτωση ανατρέχοντας στο εισαγωγικό παράθεμα (βλ. εν προκειμένω και την υποσημείωση αρ. 56 παρακάτω), ενώ ως καταληκτική προέκταση αυτής εν είδει ισοκράτη αποκαθίστανται αναδρομικά το επικεφαλής μόρφωμα ("α", στα μ. 241-247a / 247-253a), το οποίο είχε νωρίτερα παρακαμφθεί στην έναρξη της επανεκθέσεως, μαζί με το μόρφωμα "β" που έχει και τον τελευταίο λόγο (στα μ. 253-261).[51]

[50] Πρβλ. εν μέρει Hepokoski & Darcy (ό.π., σ. 226), δευτερευόντως δε Floros (ό.π., σ. 170-176), Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 373-377 και 382-386) και Werner-Jensen (ό.π., σ. 205-207), όπου εν γένει το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής αντιμετωπίζεται εσφαλμένα ως μετάβαση, παρά το γεγονός ότι επανεκτίθεται αργότερα στο ακέραιο. – Ειδικά για την εναλλακτική "συναυλιακή" εκδοχή της κατάληξης της Εισαγωγής, βλ. περαιτέρω Wolfgang Plath & Wolfgang Rehm, "Zum vorliegenden Band", στο: Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (NMA II/5/17), Bärenreiter, Kassel 1968, σ. vii-xx: xvii.

[51] Πρβλ. σε αδρές γραμμές Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 458-462), προσέτι δε Floros (ό.π., σ. 176-180, όπου όμως ειδικά η τοποθέτηση των μ. 57-65a της εκθέσεως στην έναρξη της πλάγιας περιοχής καθίσταται τελείως αβάσιμη από την εξέταση της επανεκθέσεως).

***Die Zauberflöte*, KV 620: Ouverture**

Adagio – Allegro, σε Μι-ύφεση-μείζονα· σε μορφή τριμερούς σονάτας. Με εξαίρεση την αργή εισαγωγική ενότητα (που οδεύει αρχικά προς μία μίση πτώση, αλλά τελικά φθάνει σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 1-13a και 13-16a) και τις εμβόλιμες συγχορδίες της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 97-102 (Adagio), όλη η υπόλοιπη Εισαγωγή βασίζεται στην επικεφαλής θεματική ιδέα του Allegro, η οποία εν πρώτοις αναπτύσσεται ως fugato στην κύρια περιοχή (μ. 16-39a) και στην έναρξη της μεταβάσεως της εκθέσεως (μ. 39-43a), προτού αυτή η τελευταία εξελιχθεί μετατροπικά προς μία μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 43-47a & 47-53a) και προεκταθεί περαιτέρω (στα μ. 53-57 & 58-63), προλειαίνοντας το έδαφος για την έλευση της πλάγιας περιοχής στα μ. 64-73 / 74-83 & 84-92a (με μικρή επιπρόσθετη καταληκτική προέκταση στα μ. 92-96). Στην ενότητα της επεξεργασίας, η επικεφαλής ιδέα αναπτύσσεται με ακόμη πιο πυκνές μιμήσεις, οδεύοντας στα μ. 103-117a & 117-127 προς μία ισχυρή πτώση στην στενά συγγενική τονικότητα της σολ-ελάσσονος, η οποία ωστόσο αποκόπτεται πριν από την προετοιμασία της επόμενης ενότητος με ένα τυπικά αλυσιδωτό συνδετικό πέρασμα (στα μ. 128-143). Η κύρια περιοχή της επανεκθέσεως συρρικνώνεται κατόπιν δραστικά στα μ. 144-154a, τα οποία διαμορφώνουν μία δευτερεύουσα ανάπτυξη με σαφείς ομοιότητες προς την έναρξη της επεξεργασίας, ενώ η μετάβαση διευρύνεται λίγο στο εσωτερικό της (πρβλ. τα μ. 154-166 και 173-184 με τα μ. 39-63, εν αντιθέσει προς τα εμβόλιμα μ. 167-172) προκειμένου να παραμείνει στην κύρια τονικότητα και να οδηγήσει στην μεταφορά όλης της πλάγιας περιοχής στην Μι-ύφεση-μείζονα με επουσιώδεις μονάχα αλλαγές (στα μ. 185-211a· η ανεπαίσθητη βράχυνση οφείλεται στην συμπύκνωση των τριμέτρων 69-71 / 79-81 της εκθέσεως στα δίμετρα 190-191 / 199-200). Τέλος, μία νέα πτωτική φράση στα μ. 211-215a / 215-[219], που προεκτείνεται και με ύστατες αναδρομές στην επικεφαλής ιδέα (στα μ. 219-226), έρχεται να αποπερατώσει την επανέκθεση με μία επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή.[52]

***La clemenza di Tito*, KV 621: Ouverture**

Allegro, σε Ντο-μείζονα· σε μορφή διμερούς σονάτας. Στο πρώτο "ήμισυ" της εκθέσεως το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα (μ. 1-8a και 8-12a / 12-16a) συνδέεται άρρηκτα με την μετάβαση (μ. 16-23 & 24-29), η οποία καταλήγει σε μία τομή επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος χωρίς πτώση, για να ακολουθήσει απευθείας μετά από αυτήν ένα περιοδικό πλάγιο θέμα (στα μ. 30-45a) με επισυναπτόμενη κατακλείδα που ανατρέχει και πάλι σε μοτίβα του κυρίου θέματος (μ. 45-55). Με την μεσολάβηση ενός σύντομου συνδετικού περάσματος στα μ. 56-57 (από άρση) διαμορφώνεται στην συνέχεια το αναπτυξιακό πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητος, το οποίο αξιοποιεί περαιτέρω το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος σε συνδυασμό με μία νέα συνοδευτική φιγούρα για να στραφεί εν πρώτοις από την Μι-ύφεση-μείζονα προς την λα-ελάσσονα (στα μ. 58-77 & 78-86a), όπου αρθρώνεται μία μισή πτώση, ενώ η ακόλουθη επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητος (στα μ. 86-102a) ανατρέχει αμεσότερα στα καταληκτικά περιεχόμενα της εκθέσεως, τα οποία μάλιστα παρατίθενται και αυτούσια κατά την προέκταση της τελικής μισής πτώσεως στα μ. 102-112 (πρβλ. τα μ. 45-55)! Η τυπική επαναφορά του πλαγίου θέματος στην Ντο-μείζονα (στα μ. 113-131a, εκ των οποίων τα επιπρόσθετα μ. 128-130 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένα τα αμέσως προηγούμενα μ. 125-127) ολοκληρώνει κατόπιν την δεύτερη ενότητα της συνολικής μορφής, ενώ σε επικάλυψη με την κατάληξή της προστίθεται και μία coda που επαναδιατυπώνει όλο το υλικό του πρώτου "ημίσεος" της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 131-157a με τα μ. 1-27a) και το οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα (στα μ. 157-161a) με περαιτέρω προέκταση (στα μ. 161-168).[53]

[52] Πρβλ. σε γενικές γραμμές Kunze, *Mozarts Opern*, ό.π., σ. 567-578· Marius Flothuis, "Die »Zauberflöte«: Vorstufen und Werkbetrachtung", στο: *Mozart-Jahrbuch 1996*, Zentralinstitut für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg / Bärenreiter, Kassel 1996, σ. 127-176: 142-145· Wilhelm Seidel, "*Die Zauberflöte* (KV 620)", στο: Borchmeyer & Gruber (επιμ.), *Das Mozart-Handbuch, Band 3/1*, ό.π., σ. 432-488: 438-440. Βλ. επίσης δευτερευόντως Floros (ό.π., σ. 183-184), καθώς επίσης Daniel Heartz, *Mozart's operas*, επιμ. Thomas Bauman, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1990, σ. 288-296.

[53] Πρβλ. Floros (ό.π., σ. 181), Werner-Jensen (ό.π., σ. 281-282), Heartz (ό.π., σ. 320, 321-322, 324, 326, 331-332, 335 και 337), αλλά και John A. Rice, *W. A. Mozart: La clemenza di Tito*, Cambridge University Press (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 1991, σ. 66-69, παρά την παρωχημένη πλέον θεώρηση μιας επανεκθέσεως με αντεστραμμένη θεματική διαδοχή (από το καταληκτικό και το πλάγιο στο κύριο και το μεταβατικό θεματικό υλικό της εκθέσεως).

Η εδραίωση της αργής εισαγωγής στα προαναφερόμενα έργα είναι παράλληλη προς την αντίστοιχη εξέλιξη που σημειώνεται κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1780 και στο είδος της συμφωνίας, με το οποίο βέβαια ο Mozart δεν καταγίνεται πολύ συστηματικά (σε σύγκριση π.χ. με τον Haydn).[54] Παρ' όλα αυτά, η προβεβλημένη αξιοποίηση της εν λόγω πρακτικής στις όψιμες οπερατικές Εισαγωγές του Mozart μοιάζει πιθανότερο να υπαγορεύθηκε πρωτίστως από το ίδιο το δραματικό περιεχόμενο που φέρει εν προκειμένω κάθε αργή εισαγωγική ενότητα. Εκείνη ειδικότερα που ανοίγει την ορχηστρική Εισαγωγή στον *Don Giovanni* συνιστά προαναγγελία της εμφάνισης του αγάλματος του Commendatore στην προτελευταία σκηνή της όπερας, προκειμένου να εκπληρωθεί ό,τι έχει προταχθεί στον ίδιο τον τίτλο του έργου, δηλαδή η τελική τιμωρία του ακόλαστου πρωταγωνιστή.[55] Ομοίως, η απόληξη της αργής εισαγωγικής ενότητος στην Εισαγωγή της επόμενης όπερας του Mozart αποτελεί στην πραγματικότητα ένα υπόρρητο παράθεμα, προερχόμενο από μία εκ των τελευταίων σκηνών του έργου, εκεί ακριβώς όπου μελοποιείται το απόφθεγμα του τίτλου: «έτσι κάνουν όλες», παραδέχονται οι αφελείς νεαροί εραστές Guglielmo και Ferrando, επαναλαμβάνοντας τα λόγια του κυνικού Don Alfonso που έχει κερδίσει πια το μεταξύ τους στοίχημα…[56] Όπως λοιπόν διαπιστώνεται (πολύ) αναδρομικά, η Εισαγωγή της όπερας εμπεριέχει ήδη κρυφά αυτό το "(μη) ηθικό δίδαγμα"[57] όλης της υπόθεσης και μάλιστα δύο φορές – τόσο στην αργή

[54] Πρβλ. Tenschert (ό.π., σ. 117), καθώς και την πολύ περιεκτική σχετική επισκόπηση του συμφωνικού και ευρύτερα ορχηστρικού έργου του Haydn από μέρους του Fisher (ό.π., σ. 396-403). Η εξέλιξη αυτή αντανακλάται εμφανέστατα στις συμφωνίες που ο Haydn συνέθεσε κατά την δεκαετία του 1780: με αργή εισαγωγή ανοίγει μεν η συμφωνία Hob. I: 73 που γράφηκε περί το 1781 αλλά καμμία από τις επόμενες έξι συμφωνίες των ετών 1782 (Hob. I: 76-78) και 1784 (Hob. I: 79-81)· αντίθετα, αργή εισαγωγή διαθέτουν πλέον οι μισές από τις "παρισινές" συμφωνίες (Hob. I: 82-87) των ετών 1785-1786 (συγκεκριμένα οι Hob. I: 84, 85 και 86) καθώς και οι τέσσερεις από τις πέντε που ακολούθησαν κατά τα έτη 1787-1789 (οι Hob. I: 88, 90, 91 και 92). Όσον αφορά τον Mozart, αργή εισαγωγή περιλαμβάνεται στις μισές από τις έξι τελευταίες συμφωνίες του: στην KV 425 (1783), στην KV 504 (1786) και στην KV 543 (1788) – όχι όμως στις KV 385 (1782), KV 550 (1788) και KV 551 (1788).

[55] Βλ. Β΄ πράξη, αρ. 24: Finale / Scena XV (Commendatore: "Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti"), όπου τα μ. 433-452 και 462-470a, ειδικότερα, είναι αντίστοιχα των μ. 1-20 και 23-31a (εν προκειμένω σε μεταφορά από την λα-ελάσσονα στην ρε-ελάσσονα) της ορχηστρικής Εισαγωγής. Ο Tenschert (ό.π., σ. 120-121) υποδεικνύει προσέτι ότι η έναρξη της Εισαγωγής φέρει πλουσιότερη εναρμόνιση από το αντίστοιχο χωρίο στην προτελευταία σκηνή της όπερας, όπου όμως η χρήση των τρομπονιών προσδίδει μεγαλύτερη δραματική επενέργεια στην εμφάνιση του αγάλματος του Commendatore (όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο Floros, ό.π., σ. 170). Στην εξέλιξη της σκηνής αυτής, ο Don Giovanni αρνείται πεισματικά να μετανοήσει και τελικά εξαφανίζεται τυλιγμένος στις φλόγες της κολάσεως.

[56] Το στοίχημα μπαίνει στην εναρκτήρια σκηνή του έργου, όπου οι Guglielmo και Ferrando καυχώνται για την σταθερή πίστη των ερωμένων τους, Fiordiligi και Dorabella, ενώ ο Don Alfonso διατείνεται ότι κάτι τέτοιο αντίκειται στην ίδια την γυναικεία φύση εν γένει και προθυμοποιείται να τους αποδείξει αυθημερόν πως και αυτές οι δύο δεν είναι παρά γυναίκες όπως όλες οι άλλες… Στην 13η σκηνή της δεύτερης πράξεως και στο σύντομο τερτσέττο "Tutti accusan le donne" (αρ. 30, Andante) που μελοποιεί τους τελευταίους στίχους αυτής, όλα πλέον έχουν κριθεί υπέρ του Don Alfonso και αυτός καλεί εν τέλει τους Guglielmo και Ferrando να επαναλάβουν μαζί του το περιεκτικό του πόρισμα: «Così fan tutte!» – βλ. τα μ. 20b-26, τα οποία έχουν εκ προοιμίου παρατεθεί στην ορχηστρική Εισαγωγή και ειδικότερα στα μ. 8b-15a (Andante, όπου τα μ. 11-12a επεκτείνουν απλώς την γενική παύση-τομή με κορώνα από το αντίστοιχο μ. 23a του φωνητικού μέρους) καθώς και στα μ. 228-241a (τα οποία φέρουν το ίδιο ακριβώς περιεχόμενο με τα μ. 8b-15a αλλά σε ρυθμική μεγέθυνση 2:1 λόγω της διπλάσιας σε ταχύτητα χρονικής αγωγής: Presto). Πρβλ. Tenschert (ό.π., σ. 118), Floros (ό.π., σ. 176-177) και Kunze (*Mozarts Opern*, ό.π., σ. 459 και 461).

[57] Όπως εύστοχα το χαρακτηρίζει και ο Tenschert (ό.π., σ. 177), «die "Moral (oder besser Unmoral) von der Geschichte"». Εντούτοις, η άποψη που ο ίδιος υποστηρίζει μετ' επιτάσεως (ό.π., σ. 178), ότι το παράθεμα αυτό δεν ενσωματώνεται στον στενότερο δομικό σκελετό της ορχηστρικής Εισαγωγής, αλλά τοποθετείται μονάχα στο περιθώριο της μορφής της σονάτας (ήτοι στην αργή εισαγωγή και στην "coda"), καταρρίπτεται από μια σύγχρονη αναλυτική σκοπιά που δεν παραγνωρίζει την καθοριστική δομική σημασία των πτώσεων, παρασυρόμενη τυφλά από το θεματικό περιεχόμενο (βλ. την ανάλυση

εισαγωγή πριν την είσοδο του Presto όσο και κατά την οριστική πτωτική του αποπεράτωση με την αναπάντεχη και αινιγματική ανάκληση του ιδίου αυτού (μη λεκτικού) παραθέματος, που μόνο προς το τέλος της όπερας θα αποκαλύψει πλέον το νόημά του! Μία παρόμοια στρατηγική ακολουθείται, τέλος, στην Εισαγωγή στον *Μαγικό αυλό*: η αργή εναρκτήρια εισαγωγική της ενότητα ανοίγει με τρεις συγχορδίες, οι οποίες αργότερα, ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία της μορφής σονάτας, έρχονται να επαναδιατυπωθούν από ολόκληρο το σώμα των πνευστών, παιγμένες πλέον από τρεις φορές η κάθε μία·[58] σε αυτήν ακριβώς την μορφή ξανακούγονται συνθηματικά τρεις φορές κατά την πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξεως, όταν στην σύναξη των μυημένων στον Ναό της Σοφίας ο Sarastro ανακοινώνει την επικείμενη δοκιμασία μύησης του Tamino,[59] ενώ περαιτέρω υποδείξεις για την επανάληψή τους δίνονται και σε άλλα σημεία της δεύτερης πράξεως.[60] Συνεπώς, η ορχηστρική Εισαγωγή ενσωματώνει ένα (μασονικό) ηχητικό σύμβολο[61] δια του οποίου – εμμέσως πλην σαφώς – υπογραμμίζεται η σοβαρή διάσταση της υπόθεσης της εν λόγω όπερας με γνώμονα τις ιδέες και τις αξίες του ελευθεροτεκτονισμού·[62] με άλλα λόγια, η μουσική αυτή παραπομπή δεν είναι πλέον αντιπροσωπευτική του τίτλου του έργου, όπως στις δύο προαναφερθείσες περιπτώσεις, αλλά της βαθύτερης ουσίας του που – για τους μυημένους στον τεκτονισμό δημιουργούς του έργου, τον λιμπρετίστα Emanuel Schikaneder και τον Mozart – *οφείλει* και να μείνει αποσιωπημένη.

της Εισαγωγής που έχει προηγηθεί και πρβλ. ειδικά επί του συγκεκριμένου σημείου τις σχετικές επισημάνσεις τόσο του Kunze, *Mozarts Opern*, ό.π., σ. 461, όσο και των Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 301).

58 Πρβλ. ενδεικτικά Tenschert, ό.π., σ. 118 αλλά και 144. Ας σημειωθεί επιπλέον πως παρά την αρμονική απλούστευση που παρατηρείται από τα μ. 1-3 (I – vi – I^6 στην Μι-ύφεση-μείζονα) στα μ. 97-102 της Εισαγωγής (όπου απομένει μονάχα η τονική της Σι-ύφεση-μείζονος), η χαρακτηριστική μελωδική κλιμάκωση από την θεμέλιο στην τρίτη και την πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας διατηρείται αναλλοίωτη και στα δύο αυτά χωρία, πιστοποιώντας την μεταξύ τους συγγένεια. Για μια πολύ πιο εξαντλητική πραγμάτευση, βλ. Georg Horcicka, "Dreimal drei Akkorde in der »Zauberflöte«", στο: *Mozart-Jahrbuch 1997*, Zentralinstitut für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg / Bärenreiter, Kassel 1997, σ. 69-107: 71-75, 79-80, 83 και 85-86.

59 Βλ. τον διάλογο ανάμεσα στα μέρη υπ' αρ. 9 (εμβατήριο) και υπ' αρ. 10 (άρια του Sarastro με χορωδία) του έργου, στον οποίον εμφιλοχωρεί «η τρεις φορές [παιζόμενη] συγχορδία» ["der dreymahlige Accord"] των πνευστών από τα μ. 97-102 της Εισαγωγής (όπως καταγράφεται με επουσιώδεις ενορχηστρωτικές μεταβολές στο παράρτημα της αυτόγραφης παρτιτούρας του Mozart – βλ. εν προκειμένω Gruber, ό.π., σ. x, καθώς και Horcicka, ό.π., σ. 81).

60 Μία φορά στο τέλος της πέμπτης σκηνής, αμέσως μετά τον αρ. 12 (κουϊντέττο), και τρεις κατά την διάρκεια της δέκατης ένατης σκηνής, ανάμεσα στα μουσικά μέρη υπ' αρ. 17 (άρια της Pamina) και υπ' αρ. 18 (χορωδιακό των ιερέων). Ο Gruber (ό.π., σ. xiv) επισημαίνει βέβαια την αναντιστοιχία των σχετικών υποδείξεων του λιμπρέττου (π.χ. «παίζουν τρεις φορές με τα κόρνα» ["blasen drey Mal in die Hörner"] ή «τρεις φορές [ακουγόμενος] ήχος τρομπονιών» ["dreymaliger Posaunenton"]) προς την πολύ πλουσιότερη ενορχήστρωση αυτών των συγχορδιών στην αυτόγραφη παρτιτούρα του Mozart, αλλά ποίος πραγματικά θα ανέμενε ότι ο τελευταίος – ή και οιοσδήποτε άλλος σύγχρονός του συνθέτης – θα ακολουθούσε τότε *κατά γράμμα* τέτοιες σκηνικές οδηγίες; Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Flothuis (ό.π., σ. 160), «στις συγχορδίες αυτές συμπράττουν και τα 15 συνολικά πνευστά που απαντούν στον *Μαγικό αυλό*». Πρβλ. ακόμη Horcicka, ό.π., σ. 81-83.

61 Το ρυθμικό του αποτύπωμα (υ – – | υ – – | υ – –) αντιστοιχεί στα συμβολικά / συνθηματικά χτυπήματα των τεκτόνων κατά την τρίτη και τελευταία φάση της μύησής τους, στον βαθμό του Διδασκάλου (Meistergrad)· βλ. Flothuis, ό.π., σ. 141, 142 και 160.

62 Πρβλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 301: «Η Εισαγωγή του Mozart στον *Μαγικό αυλό* μάς καλεί να ερμηνεύσουμε το προανάκρουσμά της σαν να εγείρει στην φαντασία μία επικράτεια καθαγιασμένη από την σοφία (και ενίοτε τον μυστικισμό) του Διαφωτισμού, καθ' ότι υπαινίσσεται ότι σκοπός της επακόλουθης διαδικασίας [μορφής] σονάτας, αλλά και ολόκληρης της όπερας που έπεται, είναι να αποδειχθεί άξια να εισέλθει "σε τούτες τις ιερές αίθουσες" [παραπομπή στα πρώτα λόγια από την άρια του Sarastro "In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht!" (αρ. 15)]». Περαιτέρω – ενίοτε όμως υπερβολικοί – ερμηνευτικοί συσχετισμοί της Εισαγωγής με την πλοκή και την θεμελιώδη ιδέα της όπερας αναπτύσσονται από τον Horcicka, ό.π., σ. 86-102.

Οι φούγκες με διπλό θέμα:
μία καινοφανής πρακτική του β΄ μισού του 18ου αιώνα

Αλέξανδρος Διονάτος

Μελετώντας το φουγκοειδές ρεπερτόριο του β΄ μισού του 18ου αιώνα, αποκαλύψαμε αρκετές φούγκες στις οποίες η συγκρότηση του θέματος και η περαιτέρω χρήση του σε αυτές αφίστανται από κάθε γνωστή πρακτική· μάλιστα, εκ πρώτης όψεως και με γνώμονα τη διαθέσιμη θεωρητική και πρακτική γνώση, για ορισμένες από αυτές τίθεται εν αμφιβόλω το αν πράγματι αποτελούν φούγκες. Η συστηματική αναζήτηση και ανάλυση τέτοιων φουγκών κατέδειξε την ύπαρξη μίας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας πρακτικής δόμησης, η οποία έχει διαφύγει την προσοχή των θεωρητικών στις μέρες μας. Πρόκειται για την καινοφανή πρακτική της *φούγκας με διπλό θέμα*, τα χαρακτηριστικά, τις ιδιαιτερότητες και τις προδιαγραφές της οποίας θα παρουσιάσουμε στην παρούσα μελέτη, η οποία έχει βασιστεί στην ανάλυση ενός εκτενούς ρεπερτορίου αποτελούμενου από περίπου 1.100 οργανικές και φωνητικές φούγκες, 107 συνθετών γεννημένων μεταξύ του 1706 και του 1760.[1]

Παρακάτω θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε το νήμα των ερευνών μας ως προς την ανίχνευση και την ανάδειξη της ενδιαφέρουσας αυτής φουγκοειδούς πρακτικής, προκειμένου να γίνουν αντιληπτές αφενός οι εγγενείς δυσκολίες ενός τέτοιου εγχειρήματος και αφετέρου οι ιδιαιτερότητες και το εύρος της εν λόγω πρακτικής. Αφετηρία της έρευνας υπήρξε η προσπάθεια να αναλυθεί και να κατανοηθεί μία μη τυπική ομάδα φουγκών, οι οποίες μοιάζουν με φούγκες με δύο ή τρία θέματα, αλλά μόνον στα πρώτα τους μέτρα, καθώς στα επόμενα τίποτε δεν εξελίσσεται κατά τα αναμενόμενα· ορισμένες μάλιστα από αυτές μοιάζουν περισσότερο με ιδιότροπες αντιστικτικές συνθέσεις παρά με φούγκες.

Ένα τυπικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η φούγκα από την πρώτη *Sonata d'intavolatura* του σπουδαίου ιταλού συνθέτη και παιδαγωγού Giovanni Battista Martini. Παρ' ότι η αρχή της παραπέμπει σε φούγκα με δύο θέματα, η συνέχεια αποδεικνύεται ιδιωματική και απρόοπτη, καθώς κάθε προσπάθεια να αναλυθεί η σύνθεση αυτή ως φούγκα με δύο θέματα αποδεικνύεται βεβιασμένη και ατελέσφορη. Βασικό στοιχείο του ιδιωματικού χαρακτήρα της σύνθεσης είναι η συστηματική διάσπαση του οιονεί πρώτου θέματος σε δύο σκέλη: το πρώτο αντιστοιχεί στη μονόφωνη περιοχή του θεματικού συμπλέγματος, ενώ το δεύτερο εκκινεί από το σημείο εισαγωγής αυτού που δίνει την εντύπωση ενός δεύτερου θέματος. Εντύπωση προκαλεί ακόμη το γεγονός ότι στην πορεία της σύνθεσης τα δύο σκέλη του υποτιθέμενου πρώτου θέματος νέμονται κατά σύστημα σε διαφορετικές φωνές: πράγματι, πέρα από την πρώτη του εμφάνιση, το πρώτο θέμα δεν θα εισαχθεί ποτέ πάλι ως ενιαίο φωνητικό νήμα· παράλληλα, μόνον η αρχή του δεύτερου σκέλους του παραμένει σταθερή, καθώς το ύστερό του τμήμα συστηματικώς περικόπτεται ή τροποποιείται. Είναι λοιπόν

[1] Βλ. ειδικότερα Αλέξανδρος Διονάτος, *Η φούγκα στο β΄ ήμισυ του 18ου αιώνος (1750-1800): Συστηματική και αναλυτική προσέγγιση του οργανικού και φωνητικού ρεπερτορίου, καθώς και των σχετικών θεωρητικών πηγών*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2026, https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/5362042.

προφανές ότι η εν λόγω σύνθεση κάθε άλλο παρά τυπική φούγκα με δύο θέματα αποτελεί. Η ουσία του ασυνήθιστου χαρακτήρα της σύνθεσης έγκειται ακριβώς στο ότι το επικεφαλής θεματικό της σύμπλεγμα δεν λειτουργεί ως ένα αντιστικτικό ζεύγος θεμάτων αλλά ως δύο παρατακτικές αυτοτελείς φάσεις, μία μονόφωνη και μία δίφωνη· τούτο μάλιστα υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι η πρώτη, μονόφωνη φάση του θέματος θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει από μόνη της ένα πλήρες θέμα της παράδοσης του μπαρόκ.



Παράδειγμα 1

Τούτες οι ιδιαιτερότητες είναι ομοίως εμφανείς στην αρχή της φούγκας από την ένατη *Sonata d'intavolatura* του Martini, η οποία μοιάζει ακόμη λιγότερο με την έναρξη μίας τυπικής φούγκας. Το ποιόν του θέματος και η χρήση του στη σύνθεση απομακρύνουν κάθε σκέψη πως πρόκειται για μία συμβατική φούγκα με τρία θέματα, καθώς και σε αυτήν την περίπτωση η ουσία του θεματικού συμπλέγματος δεν έγκειται στην αντιστικτική εξύφανση τριών θεμάτων αλλά στην παράθεση δύο συναπτών, αυτοτελών μορφωμάτων, ενός μονόφωνου και ενός αλυσιδωτού τρίφωνου, το οποίο μάλιστα κομίζει και νέο κινητικό υλικό στη σύνθεση. Όπως φαίνεται ήδη από την αρχική είσοδο της απάντησης, η συνέχιση του φωνητικού νήματος υπό την οπτική μίας φούγκας με τρία θέματα κάθε άλλο παρά δεδομένη αποδεικνύεται. Επιπλέον, η τρίφωνη αλυσιδωτή δεύτερη φάση του θέματος υπόκειται κατά σύστημα σε τροποποιήσεις και ενίοτε τελεί υπό αίρεση: ενδεικτικώς, στην τρίτη παράθεση του θεματικού συμπλέγματος, το δεύτερο αλυσιδωτό σκέλος του εμφανίζεται με αλλαγή της φοράς του διαστήματος μεταφοράς της αλυσίδας, ενώ εγκαταλείπονται και τα αντιστικτικά συμφραζόμενά του. Σε παρόμοιο πλαίσιο, κατά την πέμπτη του εμφάνιση και σε άλλα σημεία της σύνθεσης παρατηρούνται εκτενείς τροποποιήσεις του δευτέρου σκέλους του θεματικού συμπλέγματος.

Martini, *Sonate d' intavolatura*: IX





Παράδειγμα 2

Είναι προφανές πως τέτοιες φούγκες διαμορφώνονται υπό μία καινοφανή αντίληψη για τη συγκρότηση του θέματος και την περαιτέρω χρήση του στη σύνθεση. Όπως έχει ήδη διαφανεί, πυρήνα αυτής της πρακτικής αποτελεί η διαμόρφωση ενός θεματικού συμπλέγματος, σε δύο αυτοτελείς, ευκρινείς φάσεις, οι οποίες τείνουν να λειτουργούν με ανεξάρτητο τρόπο στη σύνθεση. Στο ακόλουθο παράδειγμα αποτυπώνονται οι φάσεις των προαναφερθέντων διπλών θεμάτων του Martini και η φαινομενική τους ομοιότητα προς την αρχή μίας φούγκας με δύο ή τρία θέματα, αντίστοιχα:



Παράδειγμα 3

Ιδού τα κύρια χαρακτηριστικά των δύο φάσεων ενός διπλού θέματος: Η πρώτη φάση είναι συχνά, αλλά όχι απαραίτητα, μονόφωνη και πάντοτε αντιστοιχεί σε ένα πλήρες και αυτοτελές θέμα (συνήθως της παράδοσης του μπαρόκ), καθώς το τέλος της υπογραμμίζεται από κάποιο σαφές καταληκτικό και ενίοτε πτωτικό σχήμα. Η πρώτη φάση θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει αφ' εαυτής το θέμα μίας φούγκας ή άλλης αντιστικτικής σύνθεσης.

Η δεύτερη φάση του θέματος, η οποία ακολουθεί κατά πόδας την πρώτη, έχει συνήθως δίφωνη και σπανιότερα τρίφωνη ή τετράφωνη υφή, και αποτελεί μία πολύ λογική συνέχεια της αρχικής φάσης· είναι κατά κανόνα εκτενέστερη της πρώτης, έχει τη δική της προσωπικότητα, διαθέτει συνήθως αυτοτελή θεματικό χαρακτήρα και κομίζει στις πλείστες των περιπτώσεων νέο μοτιβικό υλικό, κατά κανόνα κινητικότερο. Στις οργανικές φούγκες, πολύ συχνά η δεύτερη φάση αποτελείται από αλυσίδα ή κάποια άλλη τυποποίηση από εκείνες που διαμορφώνουν τη συνέχιση ενός θέματος σύμφωνα με τους παγιωμένους πρακτικούς κώδικες της αντιστικτικής παράδοσης του μπαρόκ. Η δεύτερη φάση ενδέχεται να είναι κλειστή, με χρήση κάποιου πτωτικού ή καταληκτικού σχήματος στο τέλος της, ή ανοικτή, ενσωματώνοντας συχνά τη λειτουργία της codetta. Στις φωνητικές φούγκες, η δεύτερη φάση φέρει σχεδόν πάντοτε μία νέα ενότητα του κειμένου, όπως παρατηρείται, μεταξύ άλλων, στα ακόλουθα παραδείγματα φουγκών με διπλό θέμα των Antonio Sacchini και Johann Christian Bach:



Παράδειγμα 4

Είναι προφανές ότι η πρώτη φάση του θέματος της φούγκας του Sacchini αποτελεί αφ' εαυτής ένα πλήρες και αυτοτελές θέμα σε ύφος alla breve· η αυτοτέλειά του επισφραγίζεται με την πτώση στο τέλος του. Η δεύτερη φάση του θέματος αποτελεί ένα εκτενές δίφωνο προσάρτημα με διακριτή προσωπικότητα και νέες μελωδικές υφές, η οποία μελοποιεί και μία νέα ενότητα του κειμένου. Στην εν λόγω σύνθεση, η αυτοτέλεια των δύο φάσεων του θέματος επιβεβαιώνεται ήδη από την έκθεση, αφού η δεύτερη φάση υπόκειται σε διάφορες κατά το δοκούν τροποποιήσεις, ενώ παράλληλα το

φωνητικό νήμα των θεμάτων διαταράσσεται και νέμεται τμηματικώς σε διαφορετικές φωνές. Μετά την έκθεση, όλες οι παραθέσεις του θέματος παρουσιάζουν μόνον την πρώτη φάση, καθώς η δεύτερη εγκαταλείπεται εξ ολοκλήρου. Εντούτοις, η δεύτερη φάση θα επανακάμψει αυτονομημένη πλέον στην ορχηστρική συνοδεία της σύνθεσης, για να ενσωματωθεί μετ' επαναλήψεως στην καταληκτική της περιοχή.

Επισημαίνουμε ότι η διαμόρφωση ενός θέματος σε δύο ευκρινείς φάσεις δεν αρκεί για να ανήκει μία σύνθεση στη χορεία των φουγκών με διπλό θέμα· αναγκαία συνθήκη προς τούτο αποτελεί και η αυτονόμηση των δύο φάσεων του θέματος εντός της σύνθεσης. Ακολούθως, συνοψίζουμε τα κύρια χαρακτηριστικά τα οποία κατά περίπτωση ή εν συνόλω ορίζουν τη συμπεριφορά της δεύτερης φάσης του θέματος σε σχέση με το πρώτο σε μία φούγκα με διπλό θέμα:



Παράδειγμα 5

α) Το μελωδικό νήμα της πρώτης φάσης του θέματος και η συνέχειά του στη δεύτερη φάση συχνότατα δεν αποτελούν ενιαία μελωδική ενότητα στη σύνθεση, δηλαδή δεν συγκροτούν ένα ενιαίο θέμα. Στην περίπτωση που συγκροτούν ενιαίο θέμα, τότε ομιλούμε για φούγκα με δύο θέματα.

β) Η συνέχιση της πρώτης φάσης με τη δεύτερη – δίφωνη, τρίφωνη ή τετράφωνη – φάση του θέματος, ακόμη και με νομή σε άλλες φωνές, δεν είναι καθόλου δεδομένη σε μια τέτοια φούγκα. Πράγματι, συχνότατα η δεύτερη φάση αποσπάται από την επήρεια της πρώτης και εμφανίζει αυτόνομη συμπεριφορά σε σχέση με αυτή. Ιδού ορισμένες από τις δυνατότητες που προκύπτουν από αυτή την αυτονόμηση:

i) Περικοπή της δεύτερης φάσης και παράθεση μόνον της πρώτης φάσης του θέματος· δεν είναι μάλιστα λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες η δεύτερη φάση του θέματος εμφανίζεται μαζί με την πρώτη μόνον μία ή δύο φορές στη σύνθεση.

ii) Άμεση επανάληψη της δεύτερης φάσης, ενίοτε και δύο φορές, ακόμη και αν τούτη λάβει χώρα σε μία διαδοχή παραθέσεων του διπλού θέματος.

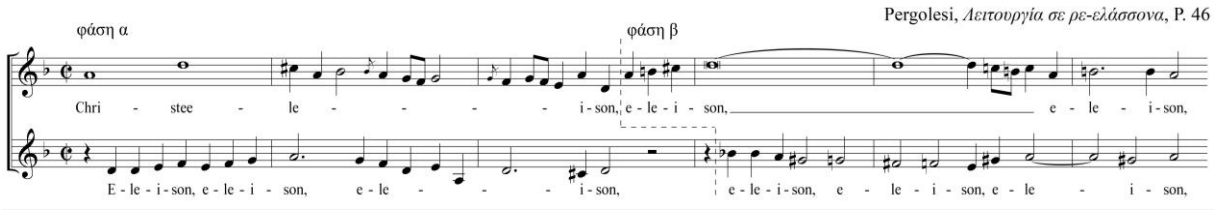
iii) Διαμόρφωση στη σύνθεση διακριτών περιοχών ενασχόλησης με κάθε μία από τις δύο φάσεις του θέματος ξεχωριστά.

γ) Συχνότατα, η δεύτερη φάση του θέματος αποδεικνύεται ελεύθερη, δηλαδή μεταβλητή και υποκείμενη σε κάθε είδους τροποποιήσεις: αφενός ενδέχεται να μην έχει καθορισμένο τέλος και αφετέρου να διατηρείται μόνον ένα μέρος της αρχής της, κάθε φορά με διαφορετική συνέχεια.

δ) Η αυτονομία της δεύτερης φάσης του θέματος και η απόσπασή της από την επήρεια της πρώτης φάσης οδηγεί σε αρκετές περιπτώσεις στην καθιέρωσή της ως κύριας πρωταγωνίστριας των επεισοδίων και άλλων ελεύθερων περιοχών (λ.χ. γεφυρών ή καταλήξεων). Τούτο είναι λογικό, καθώς η δεύτερη φάση φέρει συχνά νέο μοτιβικό υλικό, το οποίο αποδεικνύεται μια ιδιαίτερα γόνιμη προσθήκη στο δυναμικό της σύνθεσης. Βέβαια, συνέπεια τούτου αποτελεί και το γεγονός ότι, τελικώς, ως παράθεση του θέματος στη σύνθεση γίνεται αντιληπτή η εμφάνιση της πρώτης φάσης του, αλλά όχι και της δεύτερης. Κατ' αυτήν την έννοια, στην πράξη η δεύτερη φάση του θέματος γίνεται αντιληπτή ως ένα κατά το μάλλον ή ήττον αυτόνομο μόρφωμα, το οποίο λειτουργεί ως ένα τακτικό ή τοπικό ελευθεριάζον προσάρτημα στην πρώτη φάση του θέματος. Η συνέχιση της πρώτης φάσης του θέματος με αυτό το μόρφωμα θεμελιώνεται ως μία σταθερή έξη στη σύνθεση και τείνει να παγιωθεί στην εξέλιξή της, πλην όμως με έναν τρόπο που αφίσταται από την κοινή πρακτική των φουγκών με δύο ή περισσότερα θέματα. Προφανώς, η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα μπορεί να λάβει διάφορες εκφάνσεις, οι οποίες σχετίζονται με τη σχετική ή πλήρη αυτοτέλεια της πρώτης ή της δεύτερης φάσης του θέματος, το πλήθος των συμμετεχουσών φωνών, την ενσωμάτωση της λειτουργίας της codetta στη δεύτερη φάση, την αυτονομία της δεύτερης φάσης κ.ά. Η πρακτική του διπλού θέματος είναι εφαρμόσιμη ακόμη και όταν η πρώτη φάση του είναι δίφωνη ή τρίφωνη, ή και όταν αμφότερες οι φάσεις του είναι δίφωνες, όπως φαίνεται και στα ακόλουθα παραδείγματα φουγκών με διπλό θέμα του Martini και του Pergolesi:

Martini, *Credo σε Ντο-μείζονα*





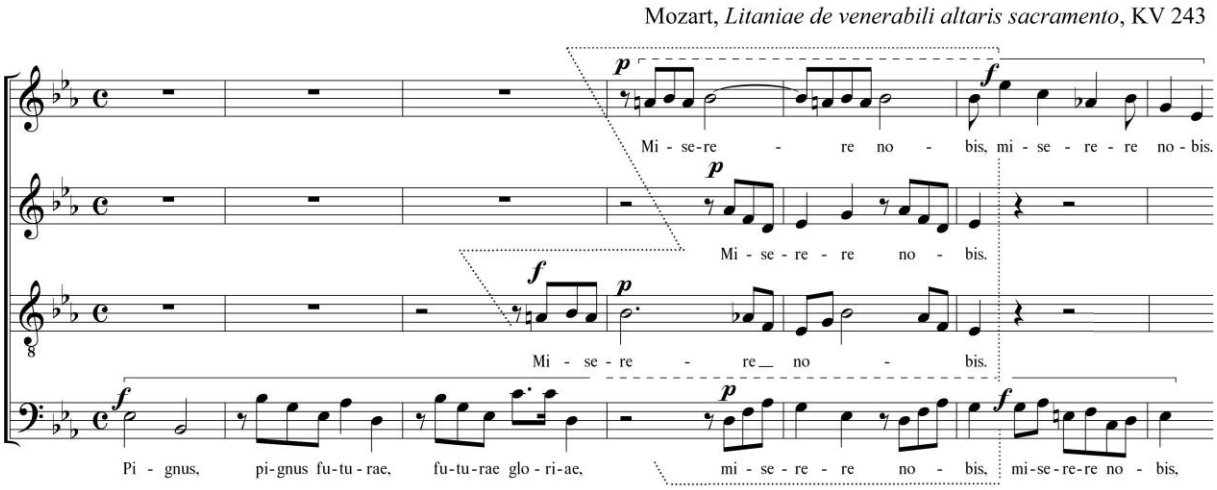
Παράδειγμα 6

Σε μία λιγότερο συμβατική περίπτωση, η δεύτερη φάση ενός διπλού θέματος θα μπορούσε να είναι ένα ομοφωνικό μόρφωμα, όπως συμβαίνει στη φούγκα "Cum Sancto Spiritu" από τη *Λειτουργία σε ρε-ελάσσονα* του Antonio Salieri:



Παράδειγμα 7

Σε μία πιο ακραία περίπτωση, ένα τέτοιο μόρφωμα θα μπορούσε ακόμη να αποτελέσει όχι καταληκτική προσθήκη αλλά παρεμβολή εντός ενός θέματος, όπως συμβαίνει στη φούγκα "Pignus futurae gloriae" από τη *Λιτανεία σε Μι-ύφεση-μείζονα*, KV 243, του Mozart. Σε τούτη την εξόχως ενδιαφέρουσα σύνθεση, το θέμα διεμβολίζεται με ένα ομοφωνικής διάθεσης αντιστικτικό σύμπλεγμα, το οποίο εισάγει μία νέα φράση του κειμένου και φέρει διαφορετική δυναμική από τα εκατέρωθέν του συμφραζόμενα. Πρόκειται για μία πολύ ιδιωματική, ακραία, άνευ προηγουμένου αλλά και συνέχειας πρακτική, η οποία φρονούμε πως έχει άμεση επαφή με την πρακτική του διπλού θέματος, αν και εν προκειμένω η παρεμβολή δημιουργεί τρεις φάσεις στη συνολική εξέλιξη του θέματος.



Παράδειγμα 8

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σπάνια περίπτωση της εμφάνισης της δεύτερης φάσης του θέματος όχι κατά την πρώτη του είσοδο αλλά κατά τη δεύτερη, δηλαδή ως συνέχιση της απάντησης, όπως συμβαίνει στην φούγκα από την τρίτη *Sonata d'intavolatura* του Martini:



Παράδειγμα 9

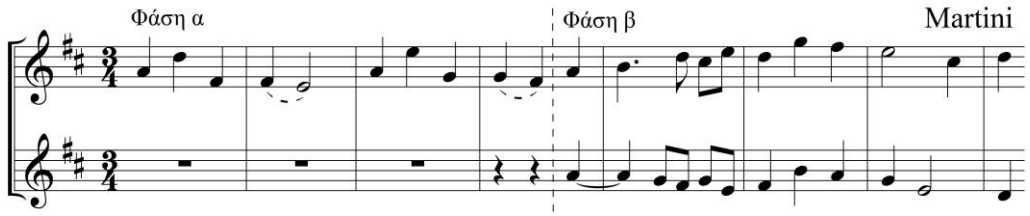
Στο υπό μελέτη ρεπερτόριο των 1.100 περίπου φουγκών της περιόδου, ανιχνεύσαμε 25 περιπτώσεις φουγκών με διπλό θέμα, δηλαδή ένα ποσοστό περίπου 2,2% επί του συνόλου. Το μεγαλύτερο ποσοστό τέτοιων φουγκών απαντά στο ιταλικό ρεπερτόριο, όπου αυτό ανέρχεται περίπου στο 10%, ενώ σε μικρότερα ποσοστά εμφανίζεται και σε άλλα τοπικά ρεπερτόρια ανά την Ευρώπη.

Συνθέτης	**Έργο**
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα I, σε σι-ελάσσονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα III, σε ρε-ελάσσονα*, {II/5}: Allegro moderato
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα IV, σε Ντο-μείζονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα VI, σε Λα-μείζονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα VIII, σε Σι-ύφεση-μείζονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα IX, σε φα-ελάσσονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*Sonate d'intavolatura: Σονάτα XI, σε ντο-ελάσσονα*, {II/5}: Allegro
G. B. Martini	*6 Fughe a 4 per archi: III, Fuga e rondeau σε Σι-ύφεση-μείζονα*
G. B. Martini	*6 Fughe a 4 per archi: IV, Fuga e balletto σε Φα-μείζονα*
G. B. Martini	*Credo σε Ντο-μείζονα*: "Et vitam venturi saeculi"
G. Latilla	*6 Κουαρτέτα εγχόρδων: Κουαρτέτο V, σε Φα-μείζονα*, {II/4}: Allegro

C. A. Campioni	*Τρίο-σονάτα σε Φα-μείζονα*, op. 7 αρ. 4, {II/3}: Fuga
A. Sacchini	*Magnificat σε Ρε-μείζονα*: "Sicut erat"
G. Pergolesi	*Λειτουργία σε ρε-ελάσσονα*, P. 46: "Christe eleison"
G. Reuter der Jüngere	*Λειτουργία σε Ντο-μείζονα*, HofR19/36: "Cum Sancto Spiritu"
A. Salieri	*Λειτουργία σε ρε-ελάσσονα*: "Cum Sancto Spiritu"
W. A. Mozart	*Litaniae de venerabili altaris sacramento*, KV 243: "Pignus futurae gloriae"
J. Seger	*Φούγκα για όργανο σε ρε-ελάσσονα*
J. B. Baumgartner	*Φούγκα για σόλο τσέλο σε Ντο-μείζονα*
J. C. Bach	*Dies irae*, W. E12: "Dona eis requiem"
J. C. Bach	*Miserere*, W. E10: "Docebo iniquos vias tuas"
J. Stanley	*Voluntary σε μι-ελάσσονα*, op. 6 αρ. 9
C. Burney	*Φούγκα σε ντο-ελάσσονα*
J. Keeble	*Voluntary σε ρε-ελάσσονα*
A. Cantallos	*Intento σε μι-ελάσσονα*

Πίνακας 1

Μία ακόμη δίφωνη φουγκέτα με διπλό θέμα του Martini βρίσκεται στο θεωρητικό του πόνημα *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, χωρίς εντούτοις να κατονομάζεται ή να σχολιάζεται η εν λόγω πρακτική:[2]



Παράδειγμα 10

Πέραν αυτών, έξι ακόμη φούγκες της περιόδου αποτελούν μεταιχμιακές περιπτώσεις στην περιφέρεια αυτής της πρακτικής: παρ' ότι το θεματικό τους σύμπλεγμα ακολουθεί τη δόμηση ενός διπλού θέματος, η περαιτέρω χρήση του στην πορεία της σύνθεσης είτε δεν εμφανίζει με έντονο τρόπο τα κρίσιμα για την πρακτική αυτή στοιχεία της αυτονομίας και της αποσπασματοποίησης των δύο φάσεων του θέματος, είτε τα εμφανίζει με τρόπο ατροφικό ή αμφίσημο. Τέτοιες φούγκες είναι ανοικτές σε ερμηνεία υπό το πρίσμα είτε μίας φούγκας με διπλό θέμα είτε μίας φούγκας με δύο θέματα. Ιδού οι εν λόγω φούγκες:

Συνθέτης	**Έργο**
J. C. Bach	*Σονάτα για πληκτροφόρο*, op. 5 αρ. 6 / W. A6, {II/3}: Allegro moderato
F. L. Gassmann	*Κουαρτέτο σε Ντο-μείζονα*, H. 452, {II/4}: Allegro
G. Pasterwiz	*Φούγκα για πληκτροφόρο σε ρε-ελάσσονα*, op. 1 αρ. 1
G. Pasterwiz	*Φούγκα για πληκτροφόρο σε Μι-μείζονα*, op. 3 αρ. 8
C. Burney	*Φούγκα για όργανο σε φα-ελάσσονα*
C. Wesley	*Κουαρτέτο σε Φα-μείζονα*, {III/4}: Allegro

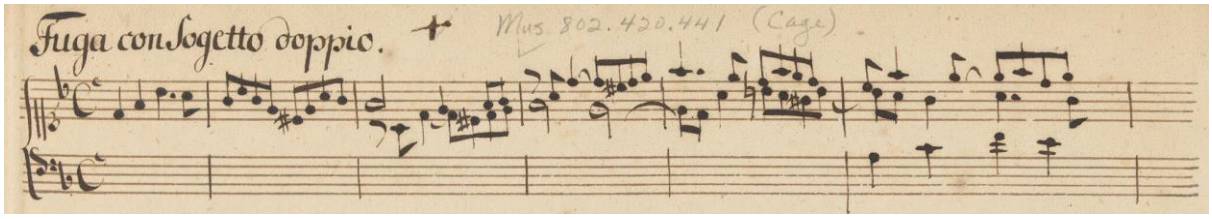
Πίνακας 2

[2] Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, parte seconda, Lelio dalla Volpe, Bologna [1776], σ. 17.

Είναι βάσιμη η εικασία ότι η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα είναι ιταλικής προελεύσεως και έχει μεταλαμπαδευτεί ποικιλοτρόπως στην υπόλοιπη Ευρώπη μέσω της επαφής των συνθετών με την ιταλική παράδοση του ύστερου μπαρόκ. Ακροθιγώς αναφέρουμε την διαρκή κατά τον 18ο αιώνα επίδραση του ιταλοσπουδαγμένου Händel στην Αγγλία και την επιρροή του Martini σε μαθητές του, όπως ο Johann Christian Bach και ο Mozart. Η αναπάντεχη ανακάλυψη μίας φούγκας του σπουδαίου βοημού συνθέτη για όργανο Josef Seger με αυτά τα χαρακτηριστικά σε μία συλλογή χειρογράφων των Δημοτικών Βιβλιοθηκών της Λειψίας μάς έβγαλε από τη δυσκολία της ονοματοδοσίας αυτής της πρακτικής: στην προμετωπίδα αυτής της φούγκας υπάρχει η ένδειξη *Fuga con sogetto doppio* (Εικόνα 1)· η ίδια φούγκα με την ίδια ακριβώς ανορθόγραφη προμετωπίδα απαντά και σε ένα ακόμη χειρόγραφο του Πανεπιστημίου του Harvard (Εικόνα 2). Τον όρο, ο οποίος εντούτοις δεν απαντά σε καμμία άλλη πρακτική ή θεωρητική πηγή, υιοθετήσαμε ανεπιφύλακτα ως ιστορικό και περιεκτικό.



Εικόνα 1[3]



Εικόνα 2[4]

Η προμετωπίδα στη φούγκα του Seger αποτελεί μία σαφή αναγνώριση της πρακτικής της φούγκας με διπλό θέμα στο ρεπερτόριο. Αυτομάτως εγείρεται το ζήτημα αν η πρακτική αυτή είχε περιέλθει στην γνώση και την προσοχή των θεωρητικών του ύστερου μπαρόκ ή της υπό μελέτη περιόδου. Σε σχέση με αυτό, μετ' εκπλήξεως ανιχνεύσαμε δύο μόλις ευκαιριακές, ακροθιγείς αναφορές για τις φούγκες με διπλό θέμα (χωρίς όμως αυτές να κατονομάζονται έτσι) σε δύο θεωρητικούς του ύστερου μπαρόκ. Η μία εξ αυτών είναι ιδιαίτερα συνοπτική, αινιγματική και ελλιπής, και βρίσκεται στο *Abhandlung von der Fuge* του Marpurg (1753):

(**) Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: ſo läßt man ſogleich in der folgenden ein neues hören.

Εικόνα 3[5]

Η άλλη, ευσύνοπτη, διαφωτιστικότερη αλλά και πάλι όχι πλήρης, βρίσκεται στο προγενέστερο *Der vollkommene Capellmeister* (1739) του Mattheson:

[3] Χειρόγραφο Becker III.8.63, Städtische Bibliotheken, Leipzig.
[4] Χειρόγραφο Mus 802.420.441, Eda Kuhn Loeb Music Library, Harvard University.
[5] Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, [erster Theil], A. Haude & J. C. Spener, Berlin 1753, σ. 133.

§. 63.

Eine neue Art, da zwar erſt mit einem Subjecto angefangen, daſſelbige aber alſobald, als ob es nicht gefiele, verlaſſen wird; dahingegen zwey andre eingeführet werden, die in der Verwechſelung Stand halten, gibt uns folgendes Exempel an die Hand:

a 2. Soggetti, di Händel, p. 63.



§. 64.

Es bleibt aber nicht dabey, ſondern das verlaſſen-ſcheinende Thema wird wiederum hervorgeſucht, und zum Zwiſchen-Spiel, als eine einfache Fuge behandelt; in der That aber, dem ungeachtet, mit der doppelten fortgefahren: welches gewiß ſehr artig herauskömmt. Noch ein anders von eben demſelben Meiſter.

Εικόνα 4[6]

Σε σχέση με την αναφορά στην πραγματεία του Marpurg (Εικόνα 3), ο σπουδαίος αυτός θεωρητικός κατά την περιγραφή των φουγκών με χρήση δύο θεμάτων από την αρχή της σύνθεσης, διακρίνει εκείνες με δύο θέματα, εκείνες με αντίθεμα και εκείνες στις οποίες «αμέσως μόλις η αρχική φωνή ολοκληρώσει το θέμα της, επιτρέπει κανείς να ακουστεί στις επόμενες ένα νέο». Τούτη η αινιγματική αναφορά, η οποία δυστυχώς δεν συνοδεύεται από παράδειγμα (σε αντίθεση με ό,τι κατά κανόνα συμβαίνει στην πραγματεία του Marpurg), φρονούμε ότι περιγράφει την αρχή μίας φούγκας με διπλό θέμα. Σαφέστερος και περιεκτικότερος, ο σοφός Mattheson αναφέρεται σε μία «νέα μέθοδο» (Εικόνα 4), κατά την οποία η σύνθεση εκκινεί με ένα θέμα, το οποίο εντούτοις εγκαταλείπεται «σαν να μην είναι της αρεσκείας μας», για να εισαχθεί ένα νέο αντιστικτικό θεματικό ζεύγος. Ο Mattheson αποκαλεί το «αρχικό» θέμα (δηλαδή την πρώτη, μονοφωνική φάση του θέματος) *soggetto sciolto* (ελεύθερο θέμα), ενώ το θεματικό ζεύγος που ακολουθεί (δηλαδή τη δεύτερη, δίφωνη φάση του θέματος) *soggetti legati* (ενωμένα θέματα). Προς επίρρωσιν των λεγομένων του, ο Mattheson παραθέτει ένα δείγμα, το οποίο, ω! του θαύματος, αντλείται από τη σουίτα HWV 431 του Händel!

Εξήντα και πλέον χρόνια μετά τον Mattheson, το θεωρητικό πόνημα *Trattato sopra le fughe musicali* (1802) του Ιταλού Luigi Antonio Sabbatini παρέχει ένα ακόμη σχολιασμένο δείγμα φούγκας με διπλό θέμα, το οποίο ανήκει στον ιταλό συνθέτη του ύστερου μπαρόκ Francesco Antonio Valloti (βλ. Παράδειγμα 11). Ο Sabbatini αναγνωρίζει τις δύο φάσεις του θέματος και αποκαλεί τη δεύτερη, δίφωνη φάση του, *cantilene a piacere* («ελεύθερες μελωδίες»).[7] Η αναφορά του Sabbatini είναι η τελευταία, εξ όσων γνωρίζουμε, θεωρητική μνεία στην πρακτική αυτή. Σε κάθε περίπτωση, η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα όχι μόνον επιβεβαιώνεται, έστω περιορισμένα, σε θεωρητικά συγγράμματα της περιόδου, αλλά αποδεικνύεται ότι κυοφορείται ήδη στο ύστερο

[6] Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister: das ist, Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, so einem vollkommenen Capellmeister, der nicht allein mit der Composition, sondern auch der Music überhaupt wohl erfahren seyn will, zu wissen nöthig und nützlich seyn*, Christian Herold, Hamburg 1739, σ. 440.

[7] Luigi Antonio Sabbatini, *Trattato sopra le fughe musicali*, Parte prima e seconda, Presso Sebastiano Valle, Venezia 1802, σ. 129-135.

μπαρόκ και μάλιστα ως μία νέα μέθοδος φουγκοειδούς γραφής, κατά τα λεγόμενα του Mattheson. Εντούτοις, η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα δεν συνειδητοποιήθηκε και δεν αναγνωρίσθηκε ευρέως από τους θεωρητικούς· ο κύριος λόγος είναι η φαινομενική ομοιότητά της με τη φούγκα με δύο θέματα, η οποία οδήγησε συχνά τους θεωρητικούς να εξετάζουν την πρώτη υπό το πρίσμα της δεύτερης. Επί παραδείγματι, ο γάλλος θεωρητικός Jérôme-Joseph Momigny (1762-1842) παραθέτει και σχολιάζει ως τυπικό δείγμα φούγκας με δύο θέματα την ίδια ακριβώς φούγκα του Händel (HWV 431), την οποία ο Mattheson χρησιμοποιεί ως δείγμα της «νέας μεθόδου», δηλαδή της φούγκας με διπλό θέμα, στο *Der vollkommene Capellmeister*.[8]

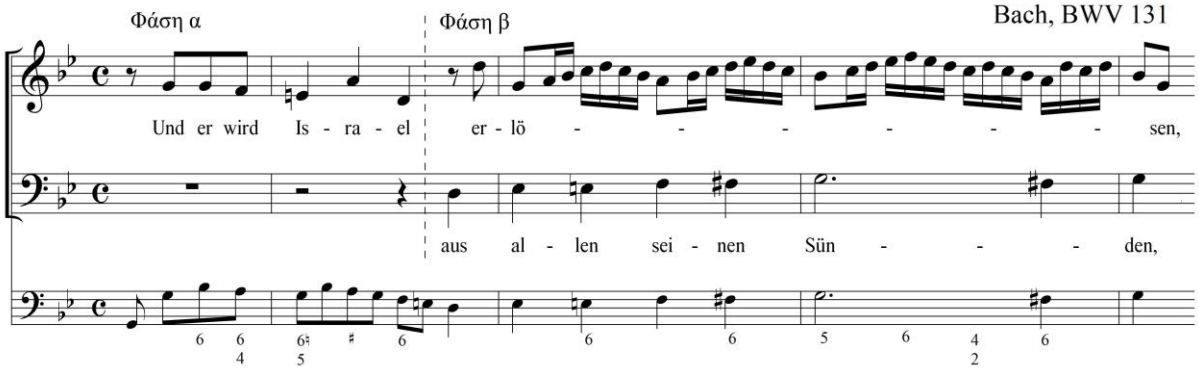
Πέραν των προαναφερθεισών φουγκών του Händel και του Valloti, οι οποίες πράγματι αποτελούν τυπικές περιπτώσεις φουγκών με διπλό θέμα, αφού στην πορεία τους η δεύτερη φάση του θέματος αυτονομείται πλήρως σε σχέση με την πρώτη, ανιχνεύσαμε πρόχειρα τέσσερις ακόμη περιπτώσεις τέτοιων φουγκών στο ύστερο μπαρόκ. Οι δύο εξ αυτών ανήκουν πάλι στον Händel: πρόκειται για τη φούγκα για πληκτροφόρο HWV 612 και για το φουγκοειδές Allegro από το *Concerto grosso* op. 6 αρ. 11 / HWV 329. Μία ακόμη ανήκει στον Porpora.



Παράδειγμα 11

[8] Jérôme-Joseph Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde*, Tome II, Magasin de musique, Paris 1806, σ. 535-543.

Εντελώς αναπάντεχη ήταν προσέτι η ανίχνευση μίας φούγκας με διπλό θέμα στον Johann Sebastian Bach: πρόκειται για τη φούγκα από το τελευταίο χορωδιακό της καντάτας BWV 131:



Παράδειγμα 12

Φαίνεται, λοιπόν, ότι η πρακτική αυτή εμφάνιζε μια αρκετά μεγάλη διάχυση στον ευρωπαϊκό χώρο ήδη από το ύστερο μπαρόκ. Είναι επίσης βέβαιο ότι η συστηματική περαιτέρω έρευνα στο ρεπερτόριο των συνθετών μίας ή δύο γενεών πριν από την υπό μελέτη περίοδο, δηλαδή όσων έχουν γεννηθεί από τη δεκαετία του 1680 και εξής, θα αποφέρει σημαντικά περαιτέρω ευρήματα, καθώς, όπως φαίνεται, η ιδιαίτερη αυτή πρακτική ήλκυσε το ενδιαφέρον αρκετών συνθετών της περιόδου· και τούτο, διότι η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα κομίζει μία καινοφανή αντίληψη για τη φουγκοειδή γραφή: σε αντίθεση με τις διπλές, τριπλές κ.λπ. φούγκες ή τις φούγκες με δύο, τρία κ.λπ. θέματα, στις οποίες το ενδιαφέρον εστιάζεται στον αντιστικτικό συνδυασμό των θεμάτων, στην πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα το ενδιαφέρον προσανατολίζεται προς τις δυνατότητες που προκύπτουν από την παρατακτική ακολουθία των δύο φάσεων του θέματος και τη μεταξύ τους σχέση. Η συμπαράταξη δύο θεμάτων ως ανεξάρτητων μορφωμάτων ενδέχεται να έχει μεγάλη επίδραση στη σύνθεση, καθώς ανοίγει νέες ατραπούς εξύφανσης και ανάπτυξης. Ακροθιγώς αναφέρουμε το γεγονός ότι συχνότατα οι εκθέσεις στις φούγκες με διπλό θέμα είναι ελλιπείς ή το γεγονός ότι συχνά σε τέτοιες φούγκες διαμορφώνονται περιοχές αποκλειστικής ενασχόλησης με την κάθε φάση του θέματος χωριστά από την άλλη.

Παρά το συνθετικό της ενδιαφέρον, η πρακτική της φούγκας με διπλό θέμα δεν γνώρισε ούτε μεγάλη εξάπλωση ούτε ευρύτερη αποδοχή. Φαίνεται ότι προέκυψε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ύστερου μπαρόκ υπό την επίδραση της ιταλικής τρίο-σονάτας και του κοντσέρτου της παράδοσης του Vivaldi, όπου η συνέχιση της αρχικής θεματικής ιδέας γίνεται κατά σύστημα με αλυσιδωτές ή άλλες επεκτάσεις. Εντούτοις, την ίδια περίοδο έχουν ήδη αναδειχθεί τα ιδιώματα τα οποία θα οδηγήσουν στον μουσικό κλασικισμό, στρέφοντας το ενδιαφέρον των συνθετών σε άλλα, πιο δημοφιλή είδη του ρεπερτορίου. Τουτέστιν, τούτη η ενδιαφέρουσα πρακτική είχε την ατυχία να γεννηθεί την εποχή όπου η αντιστικτική γραφή και δη η φουγκοειδής έφθινε ραγδαία. Τούτο εξηγεί τόσο την μικρή διάδοσή της όσο και την σπάνια και ελλιπή αποτύπωσή της από ελάχιστους θεωρητικούς της περιόδου, οι οποίοι, αν και εκφράζονται με θαυμασμό για αυτήν, εντούτοις την αντιμετωπίζουν ως κάτι το αξιοπερίεργο· παράλληλα, εξηγεί και την πλήρη απουσία της από τις πραγματείες περί φούγκας που ακολούθησαν στον 19ο και τον 20ό αιώνα, μέχρι και τις μέρες μας.

Στα χέρια του αναλυτή, η αναγνώριση της φούγκας με διπλό θέμα παρέχει ένα σημαντικό εργαλείο, το οποίο δεν έχει προκύψει θεωρητικώς και εκ των υστέρων, αλλά

αντανακλά μία πτυχή της ζώσας συνθετικής πράξης της περιόδου. Με αναφορά σε αυτή, συνθέσεις του φουγκοειδούς ρεπερτορίου οι οποίες γίνονταν αντιληπτές ως ιδιωματικές, εξεζητημένες, περιθωριακές ή και αλλοπρόσαλλες, πλέον κατανοούνται ως κανονικότατες φούγκες, οι οποίες απλώς ακολουθούν μία άλλη διαμορφωτική αρχή. Επιπλέον, η αναπάντεχη ανακάλυψη της χρήσης της μεθόδου της φούγκας με διπλό θέμα από συνθέτες που έχουν μελετηθεί συστηματικά, όπως ο Händel και ο Bach, υποδεικνύει αφενός την ευρύτερη του αναμενομένου εφαρμογή της και αφετέρου την ανάγκη επαναξιολόγησης ενός μέρους του ρεπερτορίου υπό το νέο αυτό πρίσμα.

Το μουσικό αφήγημα για πιάνο κατά την πρώτη δημιουργική παραγωγή του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου: Αναλυτική προσέγγιση των Πρελουδίων αρ. ΙΙ και VIII από τα *24 Πρελούδια για πιάνο*, ΑΚΙ 51 (1938-1939)

Αθανάσιος Παπαδημητρίου

Εισαγωγή

Το θέμα του παρόντος κειμένου είναι η αναλυτική προσέγγιση των Πρελουδίων αρ. ΙΙ και VIII από τα *24 Πρελούδια για πιάνο*, ΑΚΙ 51[1] (1938-1939), του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (1910-1989). Ο κύκλος αυτός αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα των «τάσεων προς ιμπρεσιονισμό», κάτι το οποίο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό – σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη – της πρώτης δημιουργικής του περιόδου,[2] η οποία εκτείνεται χρονολογικά από το 1932 έως περίπου το 1944.[3] Τα πρώτα δώδεκα Πρελούδια ολοκληρώθηκαν σε μόλις δεκαεννέα μέρες στις αρχές του 1938 και παρουσιάστηκαν από τον ίδιο τον συνθέτη στην πρώτη συναυλία που πραγματοποιήθηκε αποκλειστικά με έργα του, στην Αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, στις 9 Απριλίου του ίδιου έτους.[4] Τα υπόλοιπα δώδεκα κομμάτια ολοκληρώθηκαν το 1939, δηλαδή το έτος κατά το οποίο ο συνθέτης γίνεται μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.[5] Συνολικά, τα *24 Πρελούδια* φαίνεται να εκτελέστηκαν δημόσια για πρώτη φορά μετά τον θάνατο του συνθέτη, από τον Σπύρο Τσελέντη στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στην Κέρκυρα, στις 24 Νοεμβρίου 1999.[6]

Σχετικά με την πρότερη αναλυτική προσέγγιση του κύκλου, η πιο εκτενής ενασχόληση εντοπίζεται στη διδακτορική διατριβή του Κώστα Χάρδα, *The music for solo piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960: An analytical, biographical and contextual approach*, στην οποία αναλύονται με λεπτομέρεια τα Πρελούδια αρ. ΙΙΙ, IV, V και XXIV, ενώ γίνονται μόνο παροδικές αναφορές σε στοιχεία, μεταξύ άλλων, του Πρελουδίου αρ. ΙΙ. Εξίσου αποσπασματικές αναφορές στα *24 Πρελούδια* – συχνά αναλυτικού ενδιαφέροντος – εντοπίζονται και στη διατριβή της Πολυξένης Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του*

[1] Σύμφωνα, βέβαια, με τη νέα αρίθμηση που προτείνει η τελευταία έκδοση του καταλόγου των έργων του Παπαϊωάννου, η διαδεδομένη αρίθμηση των *24 Πρελουδίων για πιάνο* ως ΑΚΙ 51 τροποποιείται σε ΑΚΙ-Ντ 67. Βλ. Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης και Μαρία Ντούρου (επιμέλεια 3ης έκδοσης), *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2010, σ. 62.

[2] Κώστας Χάρδας, «Εισαγωγή», στο: Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, *24 Πρελούδια για πιάνο, ΑΚΙ 51 (1938-1939)*, 2η έκδοση, επιμ. Κώστας Χάρδας, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2007.

[3] Ας σημειωθεί, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, πως το πρώτο έργο του έλληνα συνθέτη χρονολογείται το 1931 και είναι το τραγούδι *Βροχή καλοκαιριάτικη*, για φωνή και πιάνο, ΑΚΙ 1.

[4] Η σειρά με την οποία εμφανίζονται τα Πρελούδια στην έκδοση του έργου από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Φίλιππου Νάκα υπό την επιμέλεια του Κώστα Χάρδα προέκυψε από ύστερες σκέψεις του συνθέτη. Βλ. Χάρδας, ό.π. Αξίζει να αναφερθεί πως το Πρελούδιο αρ. Ι ολοκληρώθηκε τελευταίο, στις 10 Οκτωβρίου 1939, ενώ τα Πρελούδια που εκτελέστηκαν από τον συνθέτη στις 9 Απριλίου 1938 ήταν (κατά σειρά ερμηνείας) τα: XII, XIII, VII, VIII, VI, XIV, III, IV, IX, X, V και II. Βλ. Μόσχος, Ξανθουδάκης & Ντούρου, ό.π., σ. 62.

[5] Βλ. Κώστας Χάρδας, «Χρονολόγιο – παράλληλα γεγονότα», στο: *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: ο Συνθέτης, ο Δάσκαλος. Αναζήτηση και πρωτοπορία*, Μουσείο Μπενάκη – Ιστορικά Αρχεία, Αθήνα 2004, σ. 170-180.

[6] Χάρδας, «Εισαγωγή», ό.π.

Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ώς το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: ιστορική-αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση. Στην παρακάτω πρώτη, λοιπόν, λεπτομερή αναλυτική προσέγγιση των Πρελουδίων αρ. ΙΙ και VIII θα γίνει αρχικά μια προσπάθεια κατανόησης του φθογγικού υλικού των κομματιών και της πολυεπίπεδης – συχνά μάλιστα με λανθάνοντα τρόπο – διαχείρισης αυτού.[7] Έμφαση θα δοθεί στη συσχέτιση των διαφόρων στοιχείων της μουσικής πλοκής των κομματιών και στην αλληλεπίδραση αυτών με τη συμπαγή μορφολογική οργάνωσή τους. Θα επιδιωχθεί η νοηματοδότηση των εκάστοτε συνθετικών αποφάσεων μέσω της ίδιας της μουσικής πλοκής και των αναγκαιοτήτων που αυτή υπηρετεί ή επιζητάει, χωρίς να παραλειφθεί η ανεπιτήδευτη σύνδεση των εξωμουσικών ερεθισμάτων που προτείνουν οι τίτλοι των κομματιών με το καθαρά μουσικό κείμενο. Σίγουρα, η αναφορά στα διάφορα στοιχεία μοτιβικής οργάνωσης δεν απουσιάζει τελείως, όμως η αποκλειστικά διακριτική συνεισφορά της στην ανάλυση αναδεικνύει στο πλαίσιο ανάλυσης των συγκεκριμένων κομματιών την έμφαση που δίνεται στην εμβάθυνση στην κατασκευαστική λογική του κάθε ηχητικού οικοδομήματος και όχι στην απλή περιγραφή του, πράγμα που έχει ως απώτερο σκοπό την εξαγωγή ουσιαστικών συμπερασμάτων σχετικά με την ποικιλόμορφη διαχείριση του σύντομου μουσικού αφηγήματος για πιάνο από τον νεαρό τότε Παπαϊωάννου.

Ανάλυση του Πρελουδίου αρ. ΙΙ

Η αποσπασματικότητα της μουσικής πλοκής είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική σε αυτό το κομμάτι. Η μη οργανική εναλλαγή ηχητικών περιοχών, υφών και μελωδικού υλικού συνιστά ένα εξόφθαλμο στοιχείο της μουσικής επιφάνειας που επιβεβαιώνει τη δήλωση περί παρατακτικής διατύπωσης των επιμέρους μουσικών ιδεών ή, έστω, των εκφάνσεων της μίας και μοναδικής – ενοποιητικής έως έναν βαθμό – ιδέας. Η παρακάτω ανάλυση έχει στόχο να φωτίσει τους τρόπους με τους οποίους ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου κτίζει ένα συμπαγές μουσικό κατασκεύασμα, το βασικό χαρακτηριστικό του οποίου, δηλαδή η αποσπασματικότητά του, καθιστά την επιτυχημένη οργάνωσή του αρκετά απαιτητική.

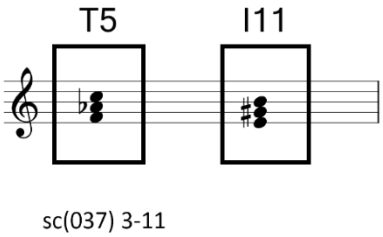


Παράδειγμα 1: Η ενότητα Α (μ. 1-13) του Πρελουδίου αρ. ΙΙ, η οποία χωρίζεται στα τμήματα α1 (μ. 1-10) και α2 (μ. 11-13)[8]

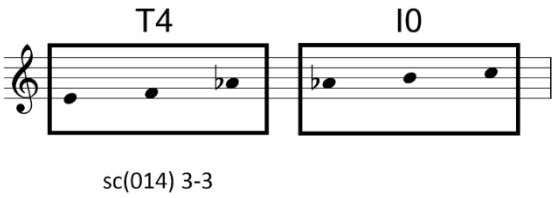
[7] Η μεθοδολογία της έρευνας στηρίζεται στη χρήση ενός συνδυασμού εργαλείων ανάλυσης και στην επιλεκτική και κριτική αξιοποίηση αυτών. Βασική, όμως, μεθοδολογία καθίσταται η θεωρία των φθογγικών συνόλων· βλ. ενδεικτικά Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973, και John Rahn, *Basic Atonal Theory*, Longman, New York 1980. Επίσης, βλ. Joseph Nathan Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4th Edition, W. W. Norton & Company, New York 2016.

[8] Οι διπλές διαστολές που τοποθετούνται στα αποσπάσματα των κομματιών του Παπαϊωάννου στην παρούσα εργασία εξυπηρετούν την καταγραφή των επιμέρους τμημάτων, ενώ δεν εμφανίζονται στην

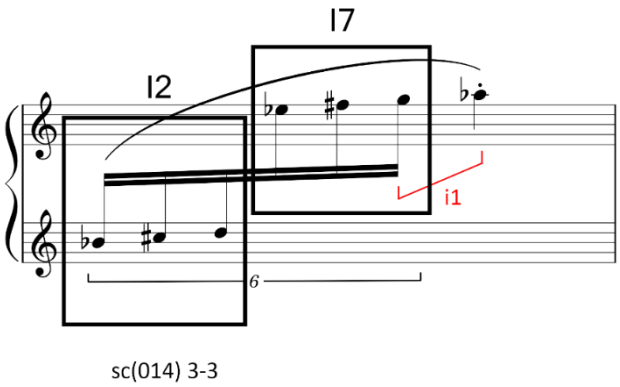
Η αρχή του Πρελουδίου αρ. ΙΙ, με την επαναλαμβανόμενη νότα ντο΄ (το μεσαίο ντο του πιάνου) και τις διακριτικές «πιτσιλιές» στην ψηλή περιοχή του οργάνου, αποτελεί εξαίσιο παράδειγμα εξερεύνησης του ηχοχρώματος,[9] κάτι που ο έλληνας συνθέτης πραγματεύεται με έμφαση και αποτελεί χαρακτηριστικό της ιμπρεσιονιστικής πιανιστικής του γραφής,[10] ενώ οι «πιτσιλιές» αποτελούν μία πολυσυγχορδία,[11] της οποίας τα συστατικά είναι οι δύο εκφάνσεις του sc(037) 3-11 και, πιο συγκεκριμένα, το sc(037) σε T5 (η συγχορδία της φα-ελάσσονος) και I11 (η συγχορδία της Μι-μείζονος). Η σχέση της δεύτερης συγχορδίας με την πρώτη είναι I4 και υπάρχει ένας κοινός φθόγγος, το λα-ύφεση. Έτσι, το παραπάνω αποτελεί παράδειγμα μίας από τις έξι διαδικασίες μετασχηματισμού μίας τρίφωνης συγχορδίας και, πιο συγκεκριμένα, της διαδικασίας P΄ (SLIDE).[12] Όμως, αυτή είναι η μία όψη του νομίσματος, που δίνει έμφαση στο δίπολο ελάσσονος – μείζονος, το οποίο φαίνεται να προβάλλεται στο κομμάτι με ποικίλους τρόπους. Η άλλη όψη δεν καθίσταται αντιληπτή με την πρώτη ματιά, ωστόσο έχει μεγάλο – ακόμη και δομικό – ενδιαφέρον: η συνήχηση των μ. 4 και 8 συνιστά ταυτόχρονη διπλή εμφάνιση του sc(014) 3-3 σε T4 και I0. Το συγκεκριμένο σύνολο εμφανίζεται και στις δύο ανιούσες καταληκτικές – για το αντίστοιχο τμήμα αλλά και την ενότητα – χειρονομίες των μ. 13 και 25. Σε αυτές, που θα μπορούσαν να αποκληθούν «πινελιές» σε άμεση αντιδιαστολή αλλά και συσχέτιση με τις προαναφερθείσες «πιτσιλιές», το sc(014) εμφανίζεται σε I2 και I7. Η επιλογή της αναστροφής αυτού του συνόλου φαίνεται να μην είναι τυχαία, καθώς έτσι ο συνθέτης πραγματεύεται το δίπολο ελάσσονος – μείζονος μέσω της παρουσίασης και της άμεσης αντιδιαστολής των αντιπροσωπευτικών διαστημάτων i3 και i4.



Παράδειγμα 2α: Το φθογγικό υλικό των μ. 4 και 8 (πρώτη άποψη)



Παράδειγμα 2β: Το φθογγικό υλικό των μ. 4 και 8 (δεύτερη άποψη)



Παράδειγμα 3: Το φθογγικό υλικό της καταληκτικής χειρονομίας των μ. 13 και 25

επίσημη παρτιτούρα του έργου που έχει κυκλοφορήσει από τον εκδοτικό οίκο Φίλιππου Νάκα υπό την επιμέλεια του Κώστα Χάρδα.

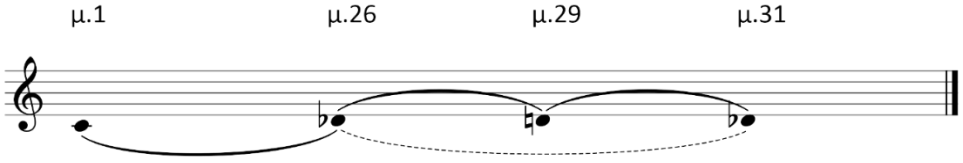
[9] Kostas Chardas, *The music for solo piano of Yannis A. Papaioannou up to 1960: An analytical, biographical and contextual approach*, Lambert Academic Publishing, Riga 2010, σ. 58.

[10] Χάρδας, «Εισαγωγή», ό.π.

[11] Για να θεωρηθεί μία συνήχηση πολυσυγχορδία πρέπει ο ακροατής να αντιλαμβάνεται την αντιπαράθεση των δύο ή παραπάνω συγχορδιών που την αποτελούν. Βλ. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 5th Edition, Routledge, New York 2018, σ. 59.

[12] Βλ. Straus, ό.π., σ. 188-189.

Ο λόγος, επιπλέον, που οι δύο ανιούσες χειρονομίες θεωρήθηκαν καταληκτικές τόσο των τμημάτων όσο και των ενοτήτων του κομματιού δεν είναι μόνον ο προφανής· μετά την παρουσίαση των δύο ανεστραμμένων εμφανίσεων του sc(014) τοποθετείται ο φθόγγος λα-ύφεση (υπενθυμίζεται πως αυτός αποτελεί τον κοινό φθόγγο των δύο παρουσιάσεων του sc(037) ή του sc(014) στα μ. 4 και 8), ο οποίος απέχει i1 από τον προηγούμενό του φθόγγο, παραπέμποντας έτσι στη λύση του προσαγωγέα σε ένα τονικό – ή και τροπικό – περιβάλλον. Οι τονικές αναφορές, φυσικά, και η χρήση παγιωμένων καταληκτικών μηχανισμών σε σημαντικά δομικά σημεία ενός κομματιού είναι χαρακτηριστικές του αρμονικού λεξιλογίου και της αισθητικής των *24 Πρελουδίων για πιάνο*. Όμως, οι παραπάνω διαδικασίες δεν υλοποιούνται πάντοτε με έκδηλο τρόπο. Έτσι και στο κομμάτι που μελετάται, η χρήση της κίνησης i1 (δηλαδή του ημιτονίου) εισχωρεί συνειδητά ή μη στο βασικό καταληκτικό μοντέλο της μουσικής πλοκής. Όπως φαίνεται μάλιστα στην επιλεκτική φωνοδήγηση του χαμηλότερου επιπέδου της μουσικής διαστρωμάτωσης, το προαναφερθέν διάστημα προβάλλεται και μακροδομικά: το κομμάτι πραγματοποιεί μία κίνηση i1 από τον φθόγγο ντο (μ. 1) στον ρε-ύφεση (μ. 26), ενώ το ποίκιλμα του τελευταίου (το ρε στα μ. 29-30) ισορροπεί τη μουσική κατασκευή παλινδρομώντας την.[13] Αναφέρεται εδώ πως η πρότερη εμφάνιση του φθόγγου ρε-ύφεση – εναρμόνια ως ντο-δίεση – στο χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης των μ. 19-20 δεν θεωρείται μακροδομικά σημαντική.

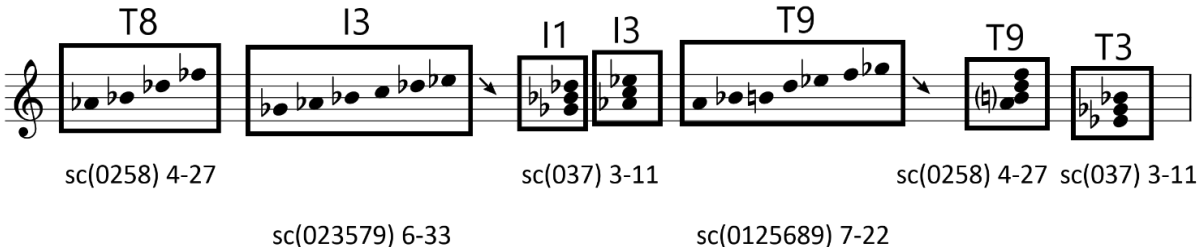


Παράδειγμα 4: Επιλεκτική φωνοδήγηση του χαμηλότερου επιπέδου της μουσικής διαστρωμάτωσης

Με αφορμή την αναφορά στην εναρμόνια γραφή του φθόγγου ρε-ύφεση, σημειώνεται πως το Πρελούδιο – μέσα στη γενικότερη αποσπασματικότητά του – φαίνεται να μεταβαίνει από περιβάλλοντα με υφέσεις σε αντίστοιχα με διέσεις, με μόνες εξαιρέσεις την αρχική πολυσυγχορδία και την προαναφερθείσα καταληκτική χειρονομία. Έτσι, μετά το τμήμα α1 (μ. 1-10) ακολουθεί το αινιγματικό τμήμα α2 (μ. 11-13), του οποίου η μουσική πλοκή (πέρα από την καταληκτική χειρονομία) εκτυλίσσεται σε περιβάλλον υφέσεων. Τα επιμέρους στοιχεία του φθογγικού του υλικού συσχετίζονται άμεσα τόσο μεταξύ τους όσο και με το φθογγικό υλικό που παρουσιάστηκε στα πρώτα μέτρα του κομματιού. Αναλυτικότερα, η κατιούσα χειρονομία του μ. 11 παρουσιάζει το sc(0258) 4-27 σε T8, δηλαδή μία ημι-ελαττωμένη συγχορδία, ενώ η ανιούσα χειρονομία που ξεκινάει στο μ. 11 και ολοκληρώνεται στην αρχή του μ. 12 παρουσιάζει το sc(023579) 6-33 σε I3, το οποίο ουσιαστικά αποτελείται από δύο ανεστραμμένα sc(037) τοποθετημένα σε απόσταση i2 μεταξύ τους. Μία άλλη ενδιαφέρουσα προσέγγιση θα ήταν να μην ληφθεί υπόψη το μελωδικό θραύσμα (ντο, σι-ύφεση) που τοποθετείται στην αρχή του μ. 12· σε αυτήν την περίπτωση, η ανιούσα χειρονομία του μ. 11 παρουσιάζει το πεντατονικό sc(02479) 5-35 σε T6. Τέλος, η κατιούσα χειρονομία που ξεκινάει στο μ. 12 και ολοκληρώνεται στη θέση του μ. 13 παρουσιάζει το sc(0125689) 7-22 σε T9, το οποίο κατασκευάζεται από τη σύμπραξη του προαναφερθέντος sc(0258) με το sc(037) τοποθετημένων σε απόσταση i6 μεταξύ τους. Φυσικά, η ανιούσα καταληκτική χειρονομία του μ. 13 συνιστά εμφάνιση του sc(0125679) 7-20 – το οποίο διαφέρει μόνο κατά μία φθογγική τάξη από το

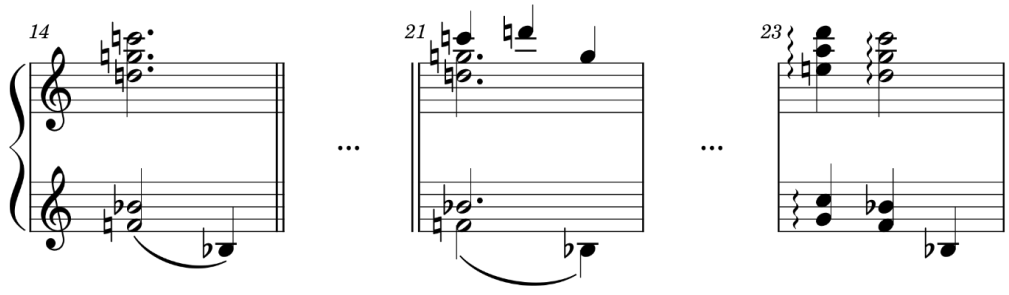
[13] Η κίνηση i1 που εντοπίζεται στο χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης μεταξύ του ρε (μ. 29-30) και του ρε-ύφεση (μ. 31) δίνει σαφώς από μόνη της καταληκτικό-πτωτικό χαρακτήρα στο σημείο αυτό. Αρκεί να αναφερθεί η γνωστή φρύγια πτώση για να υποστηριχθεί η παραπάνω διαπίστωση.

sc(0125689) 7-22[14] – σε T1, όμως η οπτική αυτή δεν προσφέρει κάτι πραγματικά αξιοσημείωτο στην αναλυτική προσέγγιση του κομματιού. Όσον αφορά τη ρυθμική υπόσταση των τεσσάρων προαναφερθεισών χειρονομιών, αυτή είναι αυστηρά οργανωμένη και κατοπτρική. Το πρώτο ζεύγος επιταχύνει τη ρυθμική εκφορά του (το πεντάηχο των δεκάτων-έκτων γίνεται μέσω σμίκρυνσης πεντάηχο τριακοστών-δευτέρων) και το δεύτερο την επιβραδύνει (το εξάηχο τριακοστών-δευτέρων γίνεται μέσω μεγέθυνσης εξάηχο δεκάτων-έκτων). Τέλος, το μελωδικό θραύσμα (ντο, σι-ύφεση) που εμφανίζεται στους πρώτους δύο παλμούς του μ. 12 προοικονομεί τη μετακίνηση του φθογγικού κέντρου από το ντο στο σι-ύφεση, πράγμα που γίνεται διστακτικά στο τμήμα β1 (μ. 14) και εγκαθιδρύεται εν τέλει στο τμήμα β1′ (μ. 21-25).



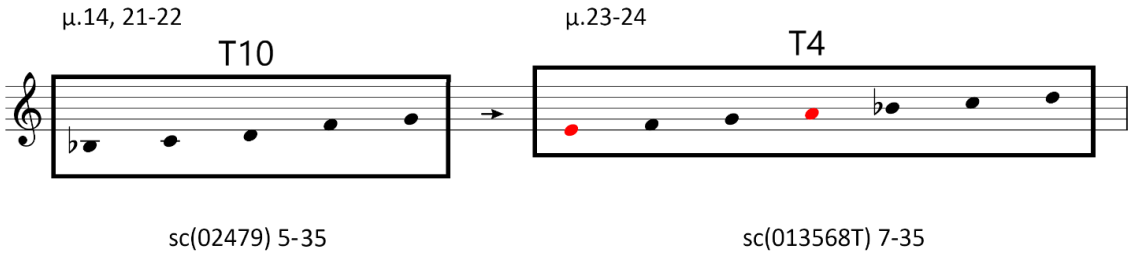
Παράδειγμα 5: Το φθογγικό υλικό των μ. 11-13 (εκτός της καταληκτικής χειρονομίας)

Ο δισταγμός στην εξυπηρέτηση της μουσικής μορφής φαίνεται να είναι απόρροια αλλά και βασική έκφανση της αποσπασματικότητας του κομματιού. Οι ιδέες παρουσιάζονται κατά τρόπον μη οργανικό και αυθόρμητο, ενώ δεν αναπτύσσονται επαρκώς, καθιστώντας έτσι το κάθε τμήμα του Πρελουδίου στατικό. Αυτό εντοπίστηκε στην ενότητα Α (μ. 1-13) και σίγουρα επιβεβαιώνεται εμφατικά στην ενότητα Β (μ. 14-25). Η έναρξη αυτής έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: το μ. 14 – ή αλλιώς το τμήμα β1 – εμφανίζει τόσο το περισσότερο φθογγικό υλικό του τμήματος β1′ (αποκαλείται έτσι μόνο λόγω της ύστερης χρονικής του τοποθέτησης) όσο και την περιοχή στην οποία εξελίσσεται η μουσική πλοκή του τελευταίου. Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 14 παρουσιάζεται το προαναφερθέν πεντατονικό sc(02479) 5-35, εδώ σε T10 – τοποθετημένο με τρόπο που δίνει έμφαση στο συνηχητικό i5 – το οποίο χρησιμοποιείται σε αυτήν τη μεταφορά τόσο στο ψηλότερο επίπεδο της μουσικής επιφάνειας των μ. 21-24 όσο και συνολικά στα μ. 21-22, εισάγοντας έτσι διστακτικά την $DIA_{1♭}$ (ή αλλιώς το sc(013568T) 7-35 σε T4) με φθογγικό κέντρο το σι-ύφεση – δηλαδή τον λύδιο τρόπο – που εμφανίζεται στα μ. 23-24. Μοιάζει λοιπόν σαν η κυριότερη – αν όχι η μόνη – αναπτυξιακή διαδικασία στο συγκεκριμένο κομμάτι να εντοπίζεται στη διστακτική εμφάνιση του φθογγικού του υλικού μέσω της σταδιακής επέκτασης – ή, αλλιώς, μέσω του εμπλουτισμού – κάποιας αρχικής πρωτογενούς μορφής του τελευταίου, γεγονός που προσφέρει ένα ιδιαίτερα ομοιογενές ηχητικό αποτέλεσμα με λεπτές, όμως, αποχρώσεις.



Παράδειγμα 6: Το τμήμα β1 (μ. 14) και, ενδεικτικά, τα μ. 21 και 23 του τμήματος β1′ (μ. 21-25) της ενότητας Β (μ. 14-25) του Πρελουδίου αρ. ΙΙ

[14] Το sc(0125679) 7-20 και το sc(0125689) 7-22 έχουν δηλαδή σχέση R_p (μέγιστης φθογγικής ομοιότητας).

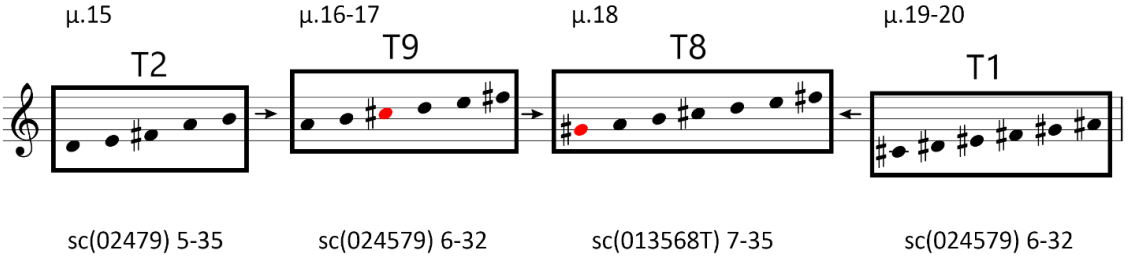


Παράδειγμα 7: Το φθογγικό υλικό των μ. 14 και 21-24. Με κόκκινο χρώμα σημειώνονται οι φθόγγοι της διατονικής συλλογής που εμπλουτίζουν το αρχικό πεντατονικό υλικό

Όπως το τμήμα β1 (εδώ νοούμενο ως σύμπραξη των τμημάτων β1 και β1΄ σε ένα αυτοτελές – αν και διασπασμένο – όλον) ξεκινάει με τη χρήση του πεντατονικού sc(02479) 5-35, αλλά εμπλουτίζοντάς το εμφανίζει εν τέλει την DIA$_{1\flat}$, έτσι και το τμήμα β2 (μ. 15-20) παρουσιάζει αρχικά στο μ. 15 το προαναφερθέν πεντατονικό σύνολο σε T2. Σε αντίθεση, ωστόσο, με το τμήμα β1, εδώ κατά τη μετάβαση από το πεντατονικό στο διατονικό υλικό μεσολαβεί ένα επιπλέον στάδιο, το οποίο συνίσταται στην παρουσίαση του sc(024579) 6-32 – το οποίο διαφέρει μόνο κατά μία φθογγική τάξη από το sc(023579) 6-33 που εμφανίστηκε στα μ. 11-12 – σε T9 στα μ. 16-17. Συνεπώς, τα τμήματα β1 (ως σύμπραξη πάλι των τμημάτων β1 και β1΄) και β2 έχουν κοινή συνθετική πρόθεση: τη σταδιακή επέκταση του φθογγικού τους υλικού, πάντα με αφετηρία το πεντατονικό σύνολο και τερματισμό τη διατονική συλλογή. Δεν θα μπορούσε αυτό να αποτελεί επιβεβαιωτικά, με πειστικό τρόπο, έκφανση ή, αλλιώς, μικροδομική προβολή του γενικότερου δισταγμού που εντοπίζεται σε αυτό το Πρελούδιο; Πάντως, μετά την επίτευξη του στόχου – δηλαδή την ολοκλήρωση της εμφάνισης όλων των φθόγγων της DIA$_{3\sharp}$ (ή, αλλιώς, του sc(013568T) 7-35 σε T8) στο μ. 18 – το τμήμα β2 ολοκληρώνεται παλινδρομώντας τον αριθμό των φθόγγων των επιμέρους φθογγικών συνόλων, εμφανίζοντας το υλικό του ενδιάμεσου βήματος – δηλαδή το sc(024579) 6-32 – σε T1 στα μ. 19-20. Τα μέτρα αυτά νοούνται ως ένα και μοναδικό μόρφωμα – γεγονός που επιβεβαιώνεται από τις κρατημένες με συζεύξεις διαρκείας νότες στα εξωτερικά επίπεδα της διαστρωμάτωσής τους – και δεν αναλύονται από φθογγικής άποψης ξεχωριστά, παρά τη μεγάλη τους ομοιότητα τόσο με τα μ. 15-16 όσο και με τα μ. 17-18 και την εν δυνάμει ενδιαφέρουσα αντίστοιχη αναφορά στον μικροδομικό εμπλουτισμό του φθογγικού τους υλικού.

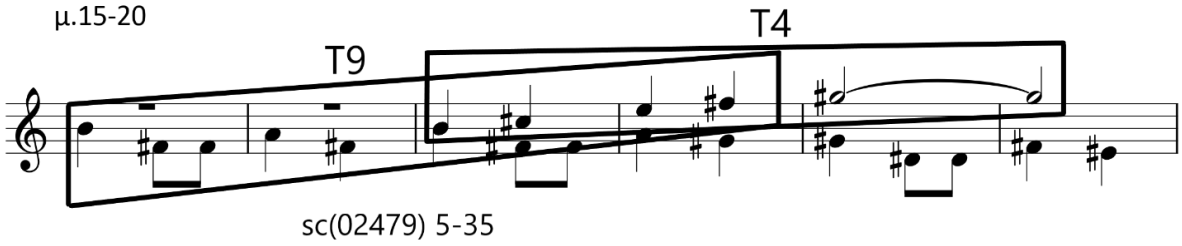


Παράδειγμα 8: Ενδεικτικά, τα μ. 15-16 του τμήματος β2 (μ. 15-20) της ενότητας Β (μ. 14-25) του Πρελουδίου αρ. ΙΙ

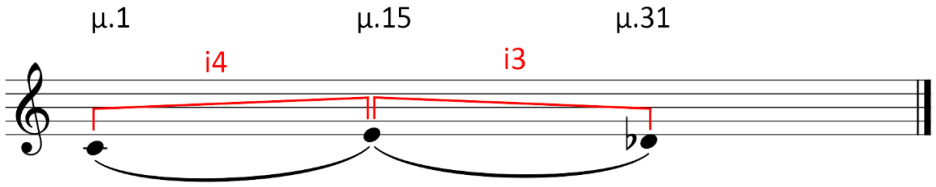


Παράδειγμα 9: Το φθογγικό υλικό των μ. 15-20. Με κόκκινο χρώμα σημειώνονται οι φθόγγοι που εμπλουτίζουν το προηγηθέν κάθε φορά φθογγικό υλικό

Εκ των πραγμάτων, η μοτιβική οργάνωση του τμήματος β2 υπαγορεύει την κατάτμηση αυτού σε τρία δίμετρα, με τα πρώτα δύο εξ αυτών (μ. 15-18) να έχουν ως φθογγικό τους κέντρο το μι και το τελευταίο (μ. 19-20) το ντο-δίεση. Η μελωδική πλοκή του τμήματος, πάντως, συνδέει οργανικά τη συνολική μουσική αφήγηση. Στα μ. 15-16 εντοπίζεται το πεντατονικό μελωδικό θραύσμα σι – φα-δίεση – λα – φα-δίεση, εμφανιζόμενο αρχικά στο ψηλότερο επίπεδο του δεξιού χεριού και έπειτα στο χαμηλότερο του αριστερού. Στα μ. 17-18 η πρωταγωνιστική μελωδική πλοκή σι – ντο-δίεση – μι – φα-δίεση στο ψηλότερο επίπεδο του δεξιού χεριού συμπληρώνει το προαναφερθέν θραύσμα εμφανίζοντας τα υπόλοιπα μέλη του πεντατονικού sc(02479) 5-35 σε T9, το οποίο φυσικά αφενός καθίσταται υποσύνολο του sc(024579) 6-32 που συνιστά το φθογγικό υλικό των μ. 16-17 και αφετέρου έχει τέσσερεις κοινούς φθόγγους με το sc(02379) 5-35 σε T2 που εμφανίζεται στο μ. 15. Με διακριτική προοικονομία λόγω του φθόγγου σολ-δίεση που εμφανίζεται στο μ. 18 στην ξεκάθαρα συνοδευτική πλέον μελωδική πλοκή (η οποία στα μ. 17-18 εμφανίζει μία μικρή παραλλαγή του προαναφερθέντος θραύσματος και στα μ. 19-20 τη μεταφέρει ένα i3 κάτω), η πρωταγωνιστική μελωδική πλοκή των μ. 17-18 που αποτελείται από τους φθόγγους σι, ντο-δίεση, μι και φα-δίεση ολοκληρώνεται στο μ. 19 με τον φθόγγο σολ-δίεση, ο οποίος ηχεί μέχρι το τέλος του τμήματος β2 (μ. 20). Οι πέντε αυτοί φθόγγοι παρουσιάζουν πλέον το πεντατονικό sc(02479) 5-35 σε T4. Αξίζει, επιπροσθέτως, να σημειωθεί πως το φθογγικό κέντρο μι των μ. 15-18, τοποθετημένο στη μέση του κομματιού, σχηματίζει με τα αντίστοιχα φθογγικά κέντρα της αρχής και του τέλους αυτού (αλλά και του τμήματος β2) το sc(014) 3-3. Η σειρά εμφάνισης αυτών των φθογγικών κέντρων φωτίζει μακροδομικά τα διαστήματα i4 και i3, τα οποία περιγράφουν συνοπτικά το δίπολο μείζονος – ελάσσονος που πραγματεύεται εμφανώς ο συνθέτης στο τμήμα α1 (μ. 1-10).



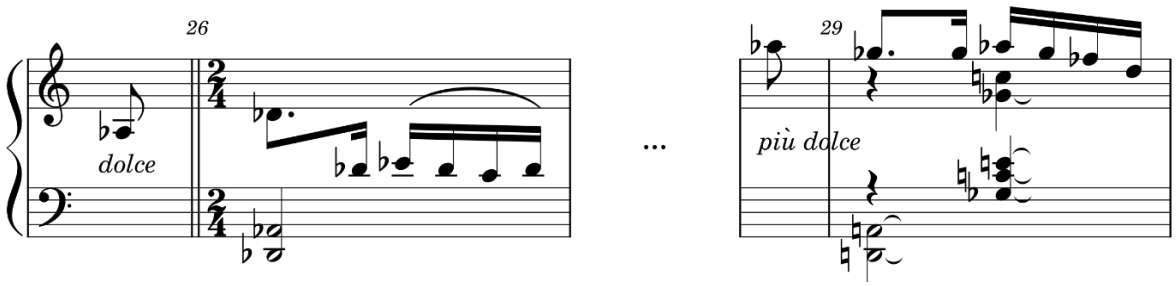
Παράδειγμα 10: Η πρωταγωνιστική και η συνοδευτική μελωδική πλοκή των μ. 15-20. Καταγράφεται (επιλεκτικά) το πεντατονικό υλικό αυτών



Παράδειγμα 11: Τα φθογγικά κέντρα της αρχής, της μέσης και του τέλους του κομματιού

Η καταληκτική χειρονομία του μ. 25 ολοκληρώνει την ενότητα Β (μ. 14-25) και η ύπαρξη του φθόγγου ρε-ύφεση στη χαμηλή ηχητική περιοχή του μ. 26 εξυπηρετεί τη δομική ολοκλήρωση, ενώ ταυτόχρονα η ανιούσα κίνηση i5 (η οποία υπονοεί μία καταληκτική σύνδεση V – I) από το λα-ύφεση (στην άρση του μ. 25) στο ρε-ύφεση την τονίζει εμφατικά. Το τελευταίο τμήμα του κομματιού ή, αλλιώς, η ενότητα Γ (μ. 26-31) καθίσταται ήδη από την αρχή της αποφορτισμένη από δομικά καθήκοντα και, έτσι, πιο

ανέμελη – σαν να σφυρίζει «φλερτάροντας» με τον απαλό άνεμο σε ένα ακρογιάλι[15] – εμφανίζει έντονη μελωδικότητα και γλυκύτητα. Εξάλλου, η ερμηνευτική οδηγία *dolce* που τοποθετείται στην έναρξή της δεν αφήνει περιθώρια για διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, ενώ η σταδιακή επίτασή της με την οδηγία *più dolce* στο δεύτερο μισό της αποτελεί μία ακόμη σταδιακά εξελισσόμενη διαδικασία κάποιας καθαρά μουσικής ή μη παραμέτρου.



Παράδειγμα 12: Ενδεικτικά, το μ. 26 και το μ. 29 (με άρσεις) της ενότητας Γ (μ. 26-31) του Πρελουδίου αρ. ΙΙ

Το μελωδικό υλικό του τμήματος αυτού συνιστά εν μέρει παράθεμα του νησιώτικου δημοτικού τραγουδιού *Ένα καράβι από την Χιο*.[16] Το παράθεμα εντοπίζεται εμφανώς στα μ. 26-28, στα οποία χρησιμοποιείται ως ηγούμενη[17] φράση μία διακριτική παραλλαγή αυτοσχεδιαστικού τύπου της αρχής της βασικής – χωρίς ερμηνευτικές ελευθερίες και στολισμούς – μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού. Η πιθανή συνέχεια αυτού δίνει τη θέση της σε μία ακόλουθη φράση που εκμεταλλεύεται σχεδόν αποκλειστικά τη ρυθμική υπόσταση της προηγούμενής της φράσης χωρίς να αποτελεί παράθεμα της δημοτικής μελωδίας. Όσον αφορά το φθογγικό υλικό, στα μ. 26-28 παρουσιάζεται το διατονικό sc(024579) 6-32 – το οποίο εντοπίστηκε στο τμήμα β2 σε δύο μεταφορές – εδώ σε T8 και στα μ. 29-30 το ολοτονικό sc(02468) 5-33, το οποίο αποτελείται από μέλη της WT_0, σε T0 (ο φθόγγος λα που συνοδεύει το ρε στο

[15] Το κομμάτι φέρει στο τέλος του σε παρένθεση τον τίτλο «Πρωί στο ακρογιάλι», οπότε εδώ γίνεται μια αυθόρμητη απόπειρα σύνδεσης αυτού με τη μουσική πλοκή του Πρελουδίου. Βέβαια, ο Παπαϊωάννου δεν φαίνεται σε καμία περίπτωση να έχει αναγάγει σε βασικό καλλιτεχνικό στόχο των *24 Πρελουδίων* την πειστική ηχητική περιγραφή κάποιων συγκεκριμένων εξωμουσικών ερεθισμάτων· προτείνει, απλώς, μία πιθανή εικόνα. Αυτή μπορεί να συνοδέψει την ακρόαση, ενώ είναι αρκετά πιθανό να έχει κατευθύνει τη συνθετική διαδικασία – συνειδητά ή μη – επηρεάζοντας είτε την αρχική σύλληψη ή, αλλιώς, ιδέα του κομματιού είτε την κατασκευαστική του λογική. Πάντως, μια προσπάθεια σύνδεσης του τίτλου του Πρελουδίου με το μουσικό κείμενο πραγματοποιείται και από τον Κώστα Χάρδα, ο οποίος συνδέει τη «σταθερότητα της αρχής της ημέρας» με τα πιο «σταθερά αρμονικά και μοτιβικά στοιχεία» που εμφανίζονται στο τελευταίο τμήμα (ή, αλλιώς, στην ενότητα Γ) του κομματιού. Αυτά τα στοιχεία είναι το ανιόν i5 μεταξύ της άρσης του μ. 25 και της θέσης του μ. 26, η πρώτη «καθαρή» τρίφωνη μείζονα συγχορδία (ο μουσικολόγος θεωρεί πως, παρά την αρχική της απουσία, η τρίτη νότα της συγχορδίας σαφώς υποδηλώνεται) σε ευθεία κατάσταση του μ. 26 και η συμμετρική δομή του εξάμετρου αυτού. Βλ. Chardas, *The music for solo piano*, ό.π., σ. 27.

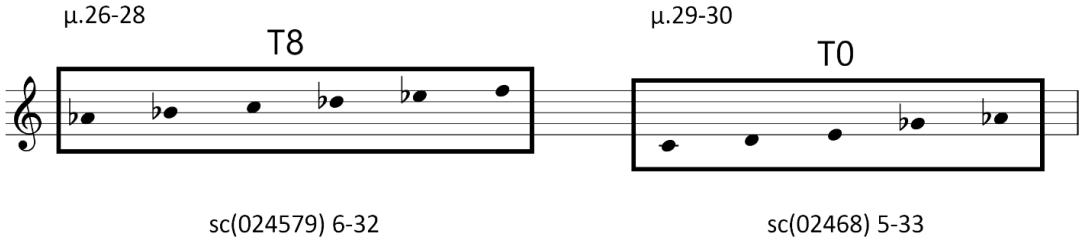
[16] Η Πολυξένη Θεοδωρίδου, μιλώντας σχετικά με τη διαχείριση αυτού του δημοτικού μέλους από τον έλληνα συνθέτη στο πλαίσιο του Πρελουδίου αρ. ΙΙ, σημειώνει πως «με δεδομένη τη γνωστή εμφάνισή του [δηλαδή του συγκεκριμένου δημοτικού μέλους] σε έργα των Καλομοίρη, Σκαλκώτα και Σαμάρα, η χρήση του από τον Παπαϊωάννου λαμβάνει χαρακτήρα προσωπικής "απάντησης" που συνειδητά ορίζει μία κατεύθυνση ύφους, δηλαδή τον ιμπρεσιονισμό, ως θεμιτή επιλογή απόδοσης ελληνικότητας». Πολυξένη Θεοδωρίδου, *Η μουσική δωματίου του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου ώς το 1965 με έμφαση στα έργα σε τονικό ιδίωμα: ιστορική-αναλυτική μελέτη και κριτική έκδοση*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, http://hdl.handle.net/10442/hedi/35602, σ. 120.

[17] Βλ. Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, https://hdl.handle.net/11419/1305, σ. 112-118.

χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης των μέτρων αυτών δεν λαμβάνεται υπόψη, καθώς εξυπηρετεί έκδηλα άλλον συνθετικό σκοπό – την πύκνωση των χαμηλότερων και δομικά σημαντικών φθόγγων – από τους υπόλοιπους).[18] Το φθογγικό κέντρο του τελευταίου (το ρε) προκαλεί την παλινδρόμηση που αναφέρθηκε σε προηγούμενο σημείο της παρούσας ανάλυσης (βλ. Παράδειγμα 4), ενώ η επιστροφή του φθογγικού κέντρου ρε-ύφεση στο μ. 31 συνοδεύεται από την εμφάνιση του sc(037) 3-11 σε I8. Οφείλει να αναφερθεί πως ο έλληνας συνθέτης συνηθίζει να ολοκληρώνει τα Πρελούδια αυτά εμφανίζοντας κάποια σύμφωνη συγχορδία διανθισμένη από προστιθέμενες νότες – ή, αλλιώς, εμφανίζοντας κάποια εκδοχή αυτής με επεκτάσεις – που υπονομεύουν διακριτικά τη σύμφωνή της υπόσταση· εδώ, όμως, εντοπίζουμε μία από τις λίγες περιπτώσεις όπου η τελική σύμφωνη συνήχηση αφήνεται καθαρή.[19]



Παράδειγμα 13: Ανεπίσημη καταγραφή – σε μεταφορά που διευκολύνει τη σύγκριση – της αρχής της μελωδίας του νησιώτικου δημοτικού τραγουδιού «Ένα καράβι από την Χιο»[20]



Παράδειγμα 14: Το φθογγικό υλικό των μ. 26-30

Ολοκληρώνοντας, στο διάγραμμα που ακολουθεί (Πίνακας 1) παρατίθεται η μορφολογική διάρθρωση του κομματιού. Ο χωρισμός των ενοτήτων σίγουρα επιβεβαιώνεται, όπως έχει ήδη αναφερθεί, από την τοποθέτηση της καταληκτικής ανιούσας χειρονομίας στο μ. 13 και στο μ. 25, η οποία συσχετίζεται κατά τρόπον λανθάνοντα με το πρωταρχικό συνηχητικό – πιο συγκεκριμένα πολυσυγχορδιακό – υλικό του κομματιού. Ο ουσιαστικότερος λόγος, ωστόσο, είναι βαθύτερος από τον παραπάνω και έγκειται, κατά κύριο λόγο, στις επιμέρους διαφορές των ενοτήτων. Ενδεικτικά, η ενότητα Α (μ. 1-13) έχει διερευνητική και, ίσως, πειραματική διάθεση, η οποία εκτονώνεται στα διάφορα στοιχεία της μουσικής επιφάνειας αλλά όχι στα φθογγικά κέντρα αυτής, καθώς το φθογγικό κέντρο ντο που εγκαθιδρύει το τμήμα α1 δεν φαίνεται να καταργείται πειστικά από τις ιμπρεσιονιστικές «πινελιές» του τμήματος α2. Σε αντίθεση με αυτήν την ενότητα, η ενότητα Β (μ. 14-25) εμφανίζει κυκλικότητα στη δόμηση της μουσικής της πλοκής και, ως εκ τούτου, στις τονικές της αναζητήσεις, ενώ επιπλέον εμφανίζει μεγαλύτερο μοτιβικό ενδιαφέρον και μια ιδιάζουσα αναπτυξιακή διάθεση που

[18] Η συνηχητική χρήση της πέμπτης καθαρής στο χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης των μ. 29-30 «έρχεται σε αντίθεση με το συνεπές ολοτονικό πλαίσιο των ψηλότερων φωνών», γεγονός που αποτελεί έξοχο παράδειγμα του ρόλου αυτού του συνηχητικού διαστήματος στη μουσική του Παπαϊωάννου στη «διασφάλιση της σύνδεσης με το τονικό άκουσμα». Chardas, *The music for solo piano*, ό.π., σ. 27.

[19] Το ίδιο συναντάται στα Πρελούδια αρ. VI, XV και XXI – στα δύο τελευταία μάλιστα το sc(037) 3-11 παρουσιάζεται σε I8, όπως στο Πρελούδιο αρ. II – ενώ αξίζει να σημειωθούν και τα Πρελούδια αρ. XI και XVII, όπου στο τέλος εμφανίζεται συνηχητικά μόνο το τέλειο σύμφωνο διάστημα της πέμπτης καθαρής (i7).

[20] Η καταγραφή αυτή βασίζεται στην εμφάνιση της ίδιας μελωδίας στο ομότιτλο χορωδιακό έργο του Μιχάλη Αδάμη (1929-2013) του 1987.

εντοπίζεται στην οργάνωση του φθογγικού υλικού των επιμέρους της τμημάτων. Τέλος, η ενότητα Γ (μ. 26-31) εκπληρώνει ήδη με την έναρξή της τη δομική επιθυμία του σύντομου αυτού κομματιού και, ως φυσικό επακόλουθο, το ολοκληρώνει άμεσα.

μ. 1-10	μ. 11-13	μ. 14	μ. 15-20	μ. 21-25	μ. 26-31
α1	α2	β1	β2	β1΄	(γ)
A		B			Γ

Πίνακας 1: Διάγραμμα μορφής του Πρελουδίου αρ. II

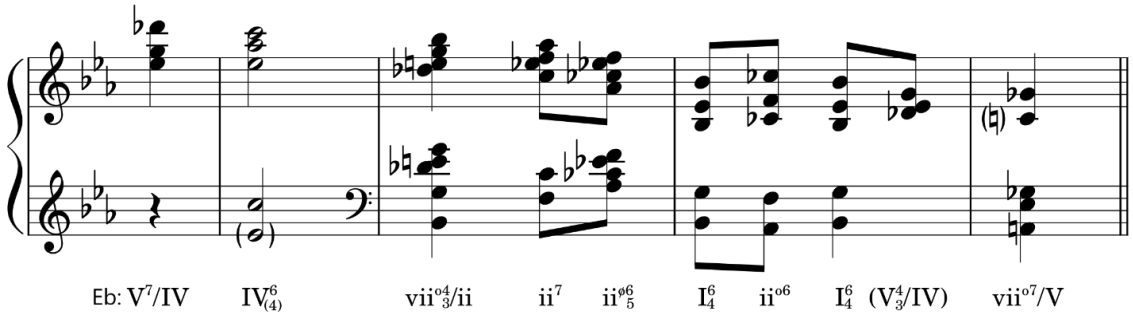
Ανάλυση του Πρελουδίου αρ. VIII

Το βασικό χαρακτηριστικό του εκφραστικού, τρυφερού και έντονα λυρικού Πρελουδίου αρ. VIII είναι η επίμονη αποφυγή της αρμονικής και – ως εκ τούτου – δομικής του ολοκλήρωσης. Κάθε μία φράση – ή αλλιώς τμήμα – του διανύει με καθοδική, κατά κύριο λόγο, πορεία και έντονη μελωδικότητα μία διαδρομή που σκιαγραφεί, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο έκδηλα, την τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, χωρίς όμως να την επισφραγίζει με κάποιου τύπου τέλεια ή ατελή πτώση. Πτώσεις εντοπίζονται – ως απόλυτα συνεπές σημείο στίξης κάθε φορά κάποιου τύπου ημιτελούς πτώσης – αλλά μόνο το τελευταίο τμήμα εμφανίζει τη βαθμίδα της τονικής ως στόχο του πτωτικού μηχανισμού, εξυπηρετώντας έτσι την ολοκλήρωση του μακροδομικού σχεδιασμού. Η απουσία αρμονικής εκτόνωσης έχει σημαντική δραματουργική επίπτωση στο κομμάτι, καθώς αφενός αναδεικνύει τον εκφραστικό του χαρακτήρα, υποστυλώνοντάς τον, και αφετέρου συνδέεται αφαιρετικά με τον τίτλο του Πρελουδίου. Πιο συγκεκριμένα, η αποφυγή της αρμονικής ολοκλήρωσης σε ένα, ναι μεν, διαβρωμένο αλλά ξεκάθαρα τονικό περιβάλλον, σε συνδυασμό με τις συνεχείς στάσεις της μουσικής πλοκής, μπορεί να θεωρηθεί πως αφηγείται μουσικά την ανάμνηση – «ενθύμηση», όπως λέει ο τίτλος σε παρένθεση στο τέλος του κομματιού – μιας κατάστασης ή ενός γεγονότος, οι λεπτομέρειες της οποίας ή του οποίου είναι θολές ή η διατύπωση αυτών ανίκανη να τις περιγράψει επιτυχώς ή να διατυπωθεί η ίδια λόγω, ίσως, της συνοδού συναισθηματικής φόρτισης, με αποτέλεσμα η ροή αυτής να διακόπτεται και να επανεκκινείται συνεχώς. Η αρμονική (και δομική, φυσικά) ολοκλήρωση που πραγματοποιείται στο τέλος του κομματιού μπορεί είτε να ερμηνευθεί εξωμουσικά – αρκετά αφαιρετικά και πιθανώς διαφορετικά για τον κάθε ακροατή ή ερμηνευτή – είτε να θεωρηθεί απλώς μία καθαρά μουσική αναγκαιότητα.



Παράδειγμα 15: Το τμήμα α1 (μ. 1-4a με άρση) και, ενδεικτικά, τα μ. 4b-5a του τμήματος α2 (μ. 4b-7a) του Πρελουδίου αρ. VIII

Το τμήμα α1 (μ. 1-4a με άρση) επιβεβαιώνει άμεσα τα παραπάνω λεγόμενα. Η μουσική του πλοκή εκτυλίσσεται στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, δίνοντας έμφαση στις βαθμίδες της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της μέσω της χρήσης παρενθετικών δεσποζουσών. Ήδη από την έναρξή του, το τμήμα αυτό δεν παραχωρεί σημαντική θέση στην τονική, καθώς την εμφανίζει σε ασθενές σημείο της εναρκτήριας άρσης, ενώ αμέσως τη μεταμορφώνει σε παρενθετική δεσπόζουσα (λόγω του φθόγγου ρε-ύφεση που συνιστά την έβδομη νότα αυτής) της υποδεσπόζουσας. Ο τονικός αποπροσανατολισμός ενισχύεται έως έναν βαθμό από την έμφαση που δίνει η μελωδική πλοκή του δεξιού χεριού σε διάφορους ξένους ως προς τους αρμονικούς πυλώνες φθόγγους και κυρίως από τις ισχυρές επερείσεις ή καθυστερήσεις, που μερικές φορές είναι ταυτόχρονα περισσότερες από μία ενώ μπορεί, φυσικά, να διπλασιάζονται και από το αριστερό χέρι. Η εμφάνιση της τονικής σε δεύτερη αναστροφή στο μ. 3 δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί οτιδήποτε άλλο πέρα από μία πολυεπίπεδη – διπλή – επέρειση, της οποίας η κανονική λύση στη δεσπόζουσα δεν πραγματοποιείται στο τμήμα αυτό. Δεν θα ήταν, λοιπόν, λάθος να θεωρηθεί πως το τμήμα α1 ολοκληρώνεται υπαινισσόμενο κάποιου τύπου μισή πτώση· απλώς, η τοποθέτηση της συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης στη θέση του μ. 4 – η οποία, όπως φαίνεται στην παρακάτω ρυθμική αναγωγή, καθίσταται (εναρμονίως) μία συγχορδία τύπου διπλής δεσπόζουσας – έρχεται να επισφραγίσει την αρμονική ασάφεια επεκτείνοντας το υποδηλούμενο φαινόμενο της μισής πτώσης, παρουσιάζοντάς το δηλαδή όχι μόνο στο περιβάλλον της τονικής της Μι-ύφεση-μείζονος αλλά και στο αντίστοιχο της δεσπόζουσάς της. Αξίζει να αναφερθεί πως το χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης των μ. 1-3 δίνει έμφαση κυρίως στον φθόγγο σι-ύφεση (που είναι η θεμέλιος της δεσπόζουσας) και λιγότερο στους φθόγγους μι-ύφεση (τη θεμέλιο της τονικής) και φα (τη θεμέλιο της σχετικής της υποδεσπόζουσας)· οι δύο τελευταίοι μπορούν να θεωρηθούν δορυφόροι του φθόγγου σι-ύφεση.

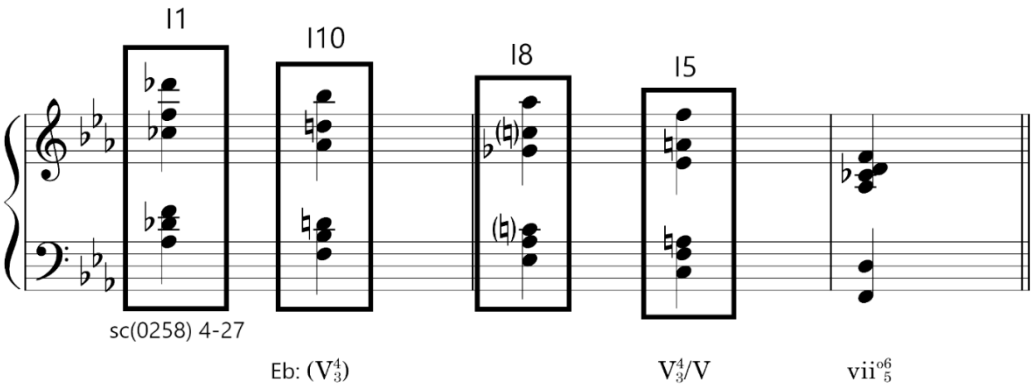


Παράδειγμα 16: Ρυθμική αναγωγή και αρμονική ανάλυση του τμήματος α1 (μ. 1-4a με άρση)

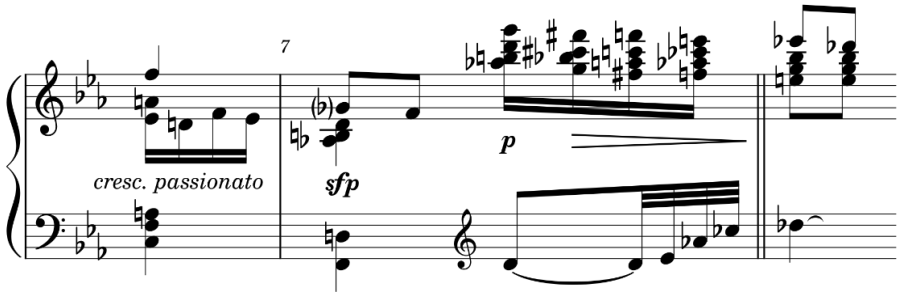
Όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 15, το τμήμα α1 (μ. 1-4a με άρση) συνδέεται με το επόμενό του τμήμα α2 (μ. 4b-7a) μέσω μίας σύντομης γέφυρας, που αποτελεί απλώς μία ανιούσα αρπισματική επιβεβαίωση της τελευταίας συνήχησης του πρώτου τμήματος. Το μοτιβικό υλικό του τμήματος α2 έχει μεγάλη συγγένεια με το αντίστοιχο του τμήματος α1, ενώ το φθογγικό του υλικό καθίσταται σχεδόν αποκλειστικά η μείζων συγχορδία με έβδομη μικρή – ή, αλλιώς, το sc(0258) 4-27 στην ανεστραμμένη του εκδοχή – η οποία στις αρχικές της εμφανίσεις μοιάζει να μην έχει λειτουργικό ρόλο. Η έλλειψη σαφούς λειτουργικότητας επιβεβαιώνεται από την παράλληλη κίνηση – χαρακτηριστική της ιμπρεσιονιστικής πιανιστικής γραφής των *24 Πρελουδίων*[21] – τρίφωνων μειζόνων συγχορδιών σε δεύτερη αναστροφή στο αριστερό χέρι, οι περισσότερες εκ των οποίων

[21] Chardas, *The music for solo piano*, ό.π., σ. 58.

συμμετέχουν στις εμφανίσεις της μείζονος συγχορδίας με έβδομη μικρή και οι υπόλοιπες κάνουν πιο ομαλή τη μετάβαση από τη μία στην άλλη λόγω του διαβατικού τους χαρακτήρα. Οι τελευταίες παραλείπονται, φυσικά, στην παρακάτω ρυθμική αναγωγή, η οποία αναδεικνύει τη μόνη σαφή λειτουργική σχέση του τμήματος α2, η οποία εντοπίζεται μεταξύ του τελευταίου παλμού του μ. 6 και του πρώτου του μ. 7, όπου η μείζων συγχορδία με έβδομη μικρή επιφορτίζεται στο μ. 6 με τον ρόλο με τον οποίον έχει σχεδόν αποκλειστικά ταυτιστεί, αποτελώντας την παρενθετική δεσπόζουσα της δεσπόζουσας. Η τελευταία, βέβαια, δεν εμφανίζεται στο μ. 7 ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης – πιθανώς ώστε να αποφευχθεί η προβλεψιμότητα (εξάλλου εμφανίζεται σε αυτήν ακριβώς την εκδοχή και στον δεύτερο παλμό του μ. 5, χωρίς άμεση λειτουργική σκοπιμότητα) – αλλά (εναρμονίως) ως δεσπόζουσα μετ' ενάτης μικρής και χωρίς θεμέλιο (σε πρώτη αναστροφή), προκαλώντας ένα πιο αιχμηρό άκουσμα που τονίζεται και από το *sfp* που έπεται του *crescendo* που σημειώνεται στο προηγούμενο μέτρο. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός πως στο μόνο καθαρά λειτουργικό σημείο του τμήματος αυτού, δίπλα στο προαναφερθέν *crescendo* προστίθεται η ερμηνευτική οδηγία *passionato* – δηλαδή *με πάθος* – που, πέρα από την όποια εξωμουσική της αιτιολόγηση, συνοδεύει τη μετακίνηση της μελωδικής πλοκής σε χαμηλότερη περιοχή (εννοώντας τη μελωδία μι-ύφεση – ρε – φα – μι-ύφεση – σολ-ύφεση[22] – φα, που τοποθετείται στα μέτρα αυτά ουσιαστικά στη μέση ηχητική περιοχή του πιάνου), γεγονός που την κάνει πιο προσιτή στην ανθρώπινη φωνή και της προσδίδει, ίσως, χαρακτήρα αφήγησης.



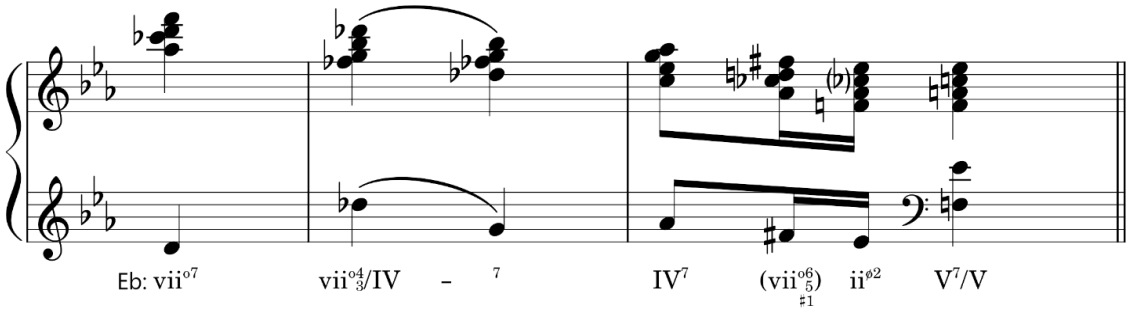
Παράδειγμα 17: Ρυθμική αναγωγή των μ. 5-7a του τμήματος α2 (μ. 4b-7a), καταγραφή του φθογγικού της υλικού και επιλεκτική αρμονική ανάλυση αυτής



Παράδειγμα 18: Ενδεικτικά, τα μ. 6b-7a του τμήματος α2 (μ. 4b-7a) και τα μ. 7b-8a του τμήματος α3 (μ. 7b-9) του Πρελουδίου αρ. VIII

[22] Ή σολ-αναίρεση. Μπορεί ο φθόγγος αυτός να σημειώνεται ως σολ-ύφεση τόσο στο Παράδειγμα 18 (με την αλλοίωση σε παρένθεση) της παρούσας εργασίας όσο και στην επίσημη παρτιτούρα του έργου από τον εκδοτικό οίκο Φίλιππου Νάκα, όμως σε ανεπίσημο έγγραφο του Κώστα Χάρδα (του επιμελητή της προαναφερθείσας έκδοσης) αναφέρεται πως αυτή η αλλοίωση έχει προστεθεί λανθασμένα στην τελική έκδοση του Πρελουδίου. Στη βασική ηχογράφηση του κύκλου των *24 Πρελουδίων* από τον ελληνοκύπριο πιανίστα Κυπριανό Κατσαρή, ο φθόγγος αυτός ακούγεται πάντως αλλοιωμένος (δηλαδή ως σολ-ύφεση).

Το τμήμα α3 (μ. 7b-9) αρχίζει ουσιαστικά με την ίδια συνήχηση που τοποθετείται στο τέλος του προηγούμενού του τμήματος στη θέση του μ. 7. Σε απόλυτη αντιστοιχία με τη ρυθμική αναγωγή του τμήματος α2, στην αναγωγή του τμήματος α3 δεν λαμβάνεται υπόψη στην αρμονική ανάλυση της συνήχησης αυτής ο φθόγγος σολ – ύφεση ή μη[23] – που τη συνοδεύει· από λειτουργικής άποψης, πράγματι ο φθόγγος αυτός δεν είναι τίποτα περισσότερο από ξένος ή συμβάλλει στην επέκταση της vii^{o7} της Μι-ύφεση-μείζονος χωρίς καμία λειτουργική επίπτωση. Παρ' όλα αυτά, το συνηχητικό υλικό (λα-ύφεση, σι, ρε και σολ, όπως αυτό εμφανίζεται στο δεξί χέρι στο πρώτο δέκατο-έκτο του δεύτερου παλμού του μ. 7) που προκύπτει – και το οποίο ουσιαστικά αποτελεί μία κατανεμημένη με ιδιαίτερο τρόπο μείζονα συγχορδία μετ' ενάτης μικρής χωρίς έβδομη, ή μία μείζονα συγχορδία με διαιρεμένη την πρώτη νότα,[24] ή απλώς το sc(0147) 4-18 – χρησιμοποιείται στο πλαίσιο παράλληλης (εδώ χρωματικής) κίνησης συγχορδιών τόσο στα μ. 7-8 του τμήματος α3 όσο και στα μ. 10-11 του τμήματος α4 (μ. 10-12) καθώς και στο μ. 14 του τμήματος α4′ (μ. 14-16). Αυτό προσδίδει ομοιογένεια στο ηχητικό αποτέλεσμα, παρά τις επιμέρους – απαραίτητες για τη διατήρηση του ενδιαφέροντος – διαφοροποιήσεις στην υφή. Όσον αφορά το μελωδικό υλικό του τμήματος α3, αυτό συσχετίζεται άμεσα με όλα τα προηγηθέντα – χαρακτηριστικό είναι πως η προαναφερθείσα παράλληλη χρωματική κίνηση του sc(0147) 4-18 μοιάζει να «ενθυμείται» την εναρκτήρια κατιούσα χρωματική χειρονομία του κομματιού – αλλά και τα επόμενα μελωδικά θραύσματα ή μοτίβα, ενώ η αρμονική πλοκή του δεν έχει μεγάλες διαφορές από την αντίστοιχη του τμήματος α1: ειδικότερα, αυτή δίνει έμφαση στην υποδεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος μέσω της χρήσης της παρενθετικής της δεσπόζουσας (τύπου ελαττωμένης εβδόμης) και ολοκληρώνεται με τη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της δεσπόζουσας. Η ύπαρξη του φθόγγου ρε – που παραλείπεται, φυσικά, στη ρυθμική αναγωγή που ακολουθεί – στο ασθενές μέρος του ασθενούς παλμού του μ. 9 καθίσταται αρχικώς προήγηση του φθόγγου αυτού, ο οποίος είναι ο προσαγωγέας της Μι-ύφεση-μείζονος και τοποθετείται στο ίδιο τονικό ύψος στο πλαίσιο εμφάνισης της vii^{o7} αυτής στο μ. 11 της πρώτης εκδοχής για την κατάληξη της ενότητας, ενώ έπειτα ποίκιλμα του μι-ύφεση, το οποίο τοποθετείται εξίσου στο ίδιο τονικό ύψος ως ισοκράτης επί της τονικής στο μ. 14 της δεύτερης εκδοχής για την κατάληξη αυτού του σύντομου αφηγήματος. Τέλος, στο σημείο με την πυκνότερη αρμονική πλοκή (το μ. 9, όπως η ρυθμική αναγωγή αυτού αναδεικνύει) τοποθετείται η ερμηνευτική οδηγία *tenero* – δηλαδή *τρυφερά* – που δίνει με διακριτικό τρόπο έμφαση στο μέτρο αυτό, το οποίο μάλλον δεν βρίσκεται τυχαία περίπου στη χρυσή τομή του κομματιού.[25]



Παράδειγμα 19: Ρυθμική αναγωγή και αρμονική ανάλυση του τμήματος α3 (μ. 7b-9)

[23] Βλ. την προηγούμενη υποσημείωση.

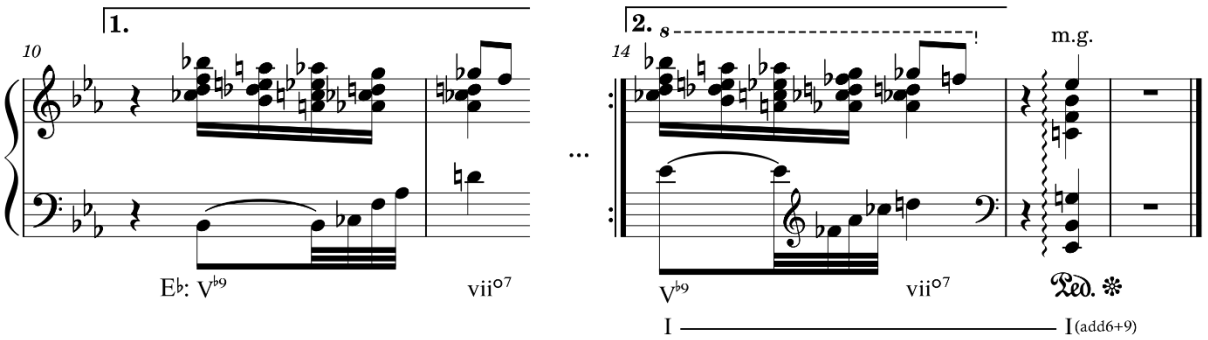
[24] Δεν είναι ασυνήθιστο στο μετατονικό περιβάλλον μία τρίφωνη ή τετράφωνη συγχορδία να εμφανίζει ένα ή παραπάνω μέλη της διαιρεμένα. Διαιρεμένο μέλος – στα αγγλικά "split chord member" – είναι αυτό που εμφανίζεται μαζί με μία προστιθέμενη νότα που απέχει i1 από αυτό. Βλ. Kostka, ό.π., σ. 48-50.

[25] Βλ. Ruth Tatlow, "Golden number", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49579.

Τα καταληκτικά τμήματα α4 (μ. 10-12) της ενότητας Α και α4′ (μ. 14-16) της ενότητας Α′ (δηλαδή της επανάληψης της ενότητας Α με παραλλαγμένο μόνο το τελευταίο τμήμα της) είναι τα μόνα των οποίων η μουσική πλοκή – με έμφαση σε αυτήν του αριστερού χεριού – έχει ανιούσα φορά. Το τμήμα α4 (μ. 10-12) ουσιαστικά εμφανίζει αποκλειστικά διάφορες εκφάνσεις της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, αφενός εξυπηρετώντας τη λύση της διπλής δεσπόζουσας, που τοποθετείται στο τέλος του προηγούμενου τμήματος, στη δεσπόζουσα και αφετέρου συνδέοντας με ομαλό τρόπο – αξιοποιώντας τον κύκλο των πεμπτών – το καταληκτικό αυτό τμήμα με την επανεκκίνηση του κομματιού, όπου παρουσιάζεται η παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας.[26] Όσον αφορά τη μουσική επιφάνεια του τμήματος, αυτή αξιοποιεί – όπως επισημάνθηκε – την παράλληλη χρωματική κίνηση του sc(0147) 4-18 στο δεξί χέρι, όπως αυτή εμφανίστηκε στα μ. 7-8 του τμήματος α3, ενώ ταυτόχρονα η ανιούσα αρπισματική κίνηση του αριστερού χεριού παρουσιάζει οριζόντια τη δεσπόζουσα με ένατη μικρή, η οποία εμφανίζεται και ως κάθετη συνήχηση στο πρώτο δέκατο-έκτο των ασθενών παλμών των μ. 10 και 11 (επανάληψη μία οκτάβα ψηλότερα του ασθενούς παλμού του μ. 10). Επιπλέον, στους ισχυρούς παλμούς των μ. 11 και 12 (επανάληψη μία οκτάβα ψηλότερα του ισχυρού παλμού του μ. 11) τοποθετείται η vii^{o7} της Μι-ύφεση-μείζονος με τον ίδιο ακριβώς τρόπο (αλλά εδώ σε ευθεία κατάσταση) που αυτή εμφανίστηκε στη θέση του μ. 7 στο τέλος του τμήματος α2, δηλαδή συνοδευόμενη από τον ξένο φθόγγο σολ-ύφεση που άμεσα κινείται προς το φα. Δεν θα ήταν, ίσως, υπερβολή να αποκληθεί το τμήμα α4 «κολλάζ» προηγούμενων μουσικών γεγονότων ή αλλιώς υφών, ενώ το τμήμα α4′ δεν φαίνεται να διαφοροποιείται υπό το πρίσμα αυτό.

Η ομοιότητα της μουσικής πλοκής των δύο καταληκτικών τμημάτων είναι εμφανής. Το τμήμα α4′ (μ. 14-16) αξιοποιεί εξίσου την παράλληλη κίνηση του sc(0147) 4-18 στο δεξί χέρι, ενώ η ανιούσα αρπισματική κίνηση του αριστερού παρουσιάζει οριζόντια (πέρα από τον πρώτο φθόγγο, μι-ύφεση) την vii^{o7} με βαρυμένη την τρίτη νότα (δηλαδή την πέμπτη της δεσπόζουσας, το φα-ύφεση, που διπλασιάζεται επιπλέον από το δεξί χέρι) αντί της δεσπόζουσας με ένατη μικρή, δίνοντας έτσι απόχρωση φρύγιου στο τμήμα αυτό. Η βασική, όμως, διαφορά αυτού του τμήματος από το τμήμα α4 έχει σημαντικά αποτελέσματα: μετά τη συνεπή (σε αντιστοιχία, δηλαδή, με προηγουμένως) εμφάνιση της vii^{o7} της Μι-ύφεση-μείζονος στον ασθενή όμως παλμό του μ. 14, το τμήμα α4′ ολοκληρώνει το μουσικό κατασκεύασμα εμφανίζοντας την τονική της Μι-ύφεση-μείζονος, η θεμέλιος της οποίας, μάλιστα, εμφανίζεται νωρίτερα στο χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης, ήδη από την αρχή του τμήματος, ως ισοκράτης που προοικονομεί την εμφάνιση της τονικής. Η τελευταία – που εμφανίζεται με προστιθέμενη έκτη και ένατη νότα (δηλαδή ως “major 6/9” ή “major 6add9”) δίνοντας έμφαση στα συνηχητικά διαστήματα i5 που δημιουργούνται – ακολουθείται από ένα ολόκληρο μέτρο παύσης, το οποίο υποβάλλει τον ακροατή σε μια διαδικασία άμεσης «ενθύμησης» της συγχορδίας αυτής, που λυτρωτικά αλλά σύντομα σε διάρκεια – ίσως αμφίβολα – ήχησε στο τέλος του κομματιού και μόνον ο χώρος και η μνήμη μπορούν να συγκρατήσουν το ηχητικό της αποτύπωμα.

[26] Οι βάσεις των συγχορδιών που απαρτίζουν εδώ τη μερική εμφάνιση του κύκλου των πεμπτών, δηλαδή οι φα (βάση της διπλής δεσπόζουσας), σι-ύφεση (βάση της δεσπόζουσας) και μι-ύφεση (βάση της τονικής αλλά και της παρενθετικής δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας), παρουσιάστηκαν εμφατικά στο χαμηλότερο επίπεδο της διαστρωμάτωσης των μ. 1-3 του τμήματος α1.



Παράδειγμα 20: Ενδεικτικά, τα μ. 10-11a του τμήματος α4 (μ. 10-12) και το τμήμα α4′ (μ. 14-16) του Πρελουδίου αρ. VIII. Σημειώνεται και η αρμονική ανάλυση αυτών

μ. 1-4a με άρση	μ. 4b-7a	μ. 7b-9	μ. 10-12	μ. 1-4a με άρση[27]	μ. 4b-7a	μ. 7b-9	μ. 14-16
α1	α2	α3	α4	α1	α2	α3	α4′
A				A′			

Πίνακας 2: Διάγραμμα μορφής του Πρελουδίου αρ. VIII

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, το Πρελούδιο αρ. ΙΙ έχει τριμερή σπονδυλωτή μορφή (ΑΒΓ). Ιδιαιτέρως χαρακτηριστική καθίσταται η αποσπασματικότητα της μουσικής πλοκής του, ενώ οι τρόποι διαχείρισης αυτής έχουν βασικό στόχο την εξυπηρέτηση της επιτακτικής ανάγκης για ομοιογένεια. Ο πιο έκδηλος από αυτούς αφορά τη χρήση ομοιογενούς – συχνά συγγενούς – φθογγικού υλικού, με το πεντατονικό και το διατονικό υλικό να έχουν βαρύνουσα σημασία για τον νεαρό τότε Παπαϊωάννου. Επίσης, η εξατομικευμένη καταληκτική χειρονομία που σηματοδοτεί την ολοκλήρωση των ενοτήτων Α και Β συσχετίζεται κατά τρόπον λανθάνοντα με το πρωταρχικό πολυσυγχορδιακό συνηχητικό υλικό του κομματιού, ενώ η περιορισμένη αλλά στοχευμένη χρήση ολοτονικού υλικού συνοδεύει την ενότητα Γ, η οποία με την έναρξή της εκπληρώνει τη δομική επιθυμία του σύντομου αυτού κομματιού. Τέλος, η όποια προσπάθεια σύνδεσης του τίτλου του Πρελουδίου με τη μουσική του πλοκή έχει αρκετά περιθώρια να εκτονωθεί – σίγουρα όχι αποκλειστικά, αλλά ιδιαίτερα πειστικά – σε αυτήν την καταληκτική ενότητα.

Η μορφή του Πρελουδίου αρ. VIII είναι συμμετρική διμερής (ΑΑ′), ενώ η υφή του είναι αρκετά ομοιογενής εκ των πραγμάτων. Παρατηρείται έντονη μελωδικότητα που συνοδεύεται από επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις και ενίοτε παράλληλη κίνηση συγχορδιών, στο πλαίσιο μιας μουσικής πλοκής που παρουσιάζει συνεχείς επανεκκινήσεις στη διατύπωσή της, με τις επιμέρους φράσεις – ή τμήματα – να διανύουν κατά κύριο λόγο καθοδική πορεία. Η λυρική μουσική επιφάνεια του κομματιού υποστηρίζεται – ή ακόμη και προκαλείται – από τη συνεπή αποφυγή της αρμονικής και – ως εκ τούτου – δομικής ολοκλήρωσης σε ένα, ναι μεν, διαβρωμένο αλλά ξεκάθαρα τονικό περιβάλλον, ενώ αρκετά στοιχεία της πλοκής του Πρελουδίου μπορούν συνολικά να μεθερμηνευτούν στο πλαίσιο του γενικότερου εν δυνάμει κλίματος που προτείνει – αλλά σε καμία περίπτωση δεν επιβάλλει – ο τίτλος του.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η εργασία αυτή προσπάθησε να μείνει προσηλωμένη στη βασική της επιδίωξη: την εξαγωγή ουσιαστικών συμπερασμάτων σχετικά με την

[27] Το τμήμα α1 της ενότητας Α′ αρχίζει ουσιαστικά στο μ. 13, το οποίο αντικαθιστά χωρίς καμία διαφοροποίηση το ελλιπές μέτρο της αρχής του κομματιού.

ποικιλόμορφη διαχείριση του σύντομου μουσικού αφηγήματος για πιάνο από τον νεαρό τότε έλληνα συνθέτη. Η αποφυγή συσχέτισης αυτών των Πρελουδίων με έργα του Claude Debussy – που αδιαμφισβήτητα αποτελούσε την περίοδο σύνθεσης των *24 Πρελουδίων* (και όχι μόνον, φυσικά) πηγή έμπνευσης για τον Παπαϊωάννου[28] – και δη με τα δύο του βιβλία *Πρελουδίων* – τα οποία συνιστούν έκδηλα το πρότυπο της μεταγενέστερης συλλογής[29] – καθίσταται μία απόλυτα συνειδητή επιλογή περιορισμού των διαφόρων αποπροσανατολισμών, που σίγουρα αποκαλύπτουν μεν ενδιαφέροντα μονοπάτια, αλλά αυξάνουν και τον κίνδυνο δημιουργίας μιας δαιδαλώδους ανάλυσης.[30] Ολοκληρώνοντας, θα πρέπει να σημειωθεί πως η ουσιαστικά διαισθητική επιλογή να προσεγγιστούν αναλυτικά τα συγκεκριμένα δύο Πρελούδια στο πλαίσιο μίας αυτοτελούς εργασίας δεν έχει απώτερο σκοπό ούτε να αναδειχθούν εμφατικά τα κοινά τους χαρακτηριστικά ούτε να πραγματοποιηθεί κάποιου τύπου επιτηδευμένη αντιδιαστολή αυτών· τα κομμάτια αυτά συνυπάρχουν αρμονικά μέσα στον κύκλο των *24 Πρελουδίων* συναποτελώντας αυτό το άκρως ενδιαφέρον «ψηφιδωτό» και η παρούσα εργασία επιθυμεί να συντηρήσει αυτήν ακριβώς την αίσθηση.

[28] Chardas, *The music for solo piano*, ό.π., σ. 57.

[29] Ό.π.

[30] Η συνειδητή αυτή αποφυγή μπορεί, ίσως, να θεωρηθεί πως συνδέεται αφαιρετικά με τα παρακάτω λεγόμενα του ίδιου του Παπαϊωάννου, από συνομιλία του με τον Γιάννη Μάντακα: «από το ’36 και πέρα πάντοτε με ρίζα τον ιμπρεσιονισμό, αλλά με τάση πάντοτε να ξεφύγω από αυτόν δημιούργησα ορισμένα έργα […] όπως τα *24 Πρελούδια* […]». Βλ. Μαρία Ντούρου, *Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου: το συνθετικό του έργο κατά την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2008, http://hdl.handle.net/10442/hedi/59888, σ. 22-23.

Δωδεκαφθογγικό υλικό στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Σπύρου Δήμα

Βαγγέλης Κοτρότσιος & Δημήτρης Έξαρχος

1. Εισαγωγή

Η παρούσα εισήγηση επιχειρεί να διερευνήσει τη σειραϊκή δομή του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο*[1] του Σπύρου Σωτηρίου Δήμα, εστιαζόμενη στην εσωτερική δομή της σειράς, τις μορφικές της εκφάνσεις καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους, καθώς και στις αποκλίσεις από την αυστηρή δωδεκαφθογγική δομή. Αρχικά, εξετάζεται η εσωτερική δομή της χρησιμοποιούμενης σειράς. Πέρα από μία σύντομη ιστορική συγκριτική ανασκόπηση, δίνεται έμφαση στον τρόπο με τον οποίο αυτή συγκροτείται, αναπτύσσεται και μετασχηματίζεται στο πλαίσιο του έργου. Η ανάλυση λαμβάνει υπόψη την κατανομή της σειράς σε διακριτά και μη διακριτά υποσύνολα, και τη διαχείριση των τριχόρδων, τετραχόρδων και εξαχόρδων, σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση του Joseph Straus.[2] Η ενότητα αυτή θεμελιώνεται εν μέρει και στην εργασία της Μαρίας Ντούρου,[3] η οποία προσφέρει σημαντικές παρατηρήσεις ως προς τη μορφολογική και λειτουργική διάταξη των σειρών στο πρώτο μέρος της σονάτας. Στη συνέχεια δίνεται έμφαση στις σχέσεις μετασχηματισμού της σειράς, σε συνδυασμό με την ανάλυση απόλυτων τονικών υψών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάδειξη αποκλίσεων από την αυστηρή σειραϊκή λογική, όπως η χρήση μη πλήρων σειρών, η συγχορδιακή διάταξη των σειραϊκών δομών, καθώς και η επιλογή τμηματικών στοιχείων με αυτόνομη λειτουργία. Οι παρεκκλίσεις αυτές δεν νοούνται ως απλώς αποσπασματικές ή αυθόρμητες αλλά ως συνειδητές συνθετικές επιλογές που υπηρετούν την εκφραστική και μορφική συνοχή του έργου.[4] Πρόκειται, επομένως, για μία μουσική γλώσσα που, ενώ θεμελιώνεται στις αρχές του σειραϊσμού, δεν διστάζει να τις επαναπροσδιορίσει μέσω δημιουργικής ευελιξίας.

Η *Σονάτα για πιάνο* (1950) είναι το πρώτο έργο που συνέθεσε ο Σπύρος Δήμας επηρεασμένος, σύμφωνα με την Ντούρου, από τους *Κουρσάρικους χορούς* του δάσκαλου του, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Ο Παπαϊωάννου ήταν και αυτός ο οποίος τον μύησε στα τότε σύγχρονα μουσικά ρεύματα, τον σειραϊσμό και τον δωδεκαφθογγισμό. Ο Κώστας Χάρδας επισημαίνει ότι η ακριβής χρονολόγηση της σύνθεσης των *Κουρσάρικων χορών*

[1] Ευχαριστούμε τον κ. Θωμά Ταμβάκο, το Δημοτικό Ωδείο Πρέβεζας «Σπύρος Δήμας», καθώς και την ανιψιά του Δήμα, Κατερίνα Κορωναίου, και τον ανιψιό του, Παναγιώτη Δράκο, για την παραχώρηση αντιτύπων από το προσωπικό αρχείο του συνθέτη.

[2] Ως διακριτά υποσύνολα (discrete subsets) ορίζονται εκείνα που διαιρούν τη σειρά σε επιμέρους τμήματα χωρίς καμία μεταξύ τους επικάλυψη, έτσι ώστε κάθε τάξη τονικού ύψους να ανήκει αποκλειστικά σε ένα μόνον από αυτά, χωρίς να παραμένει κάποια εκτός. Βλ. Joseph Nathan Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, fourth edition, W. W. Norton & Company, New York 2016, σ. 308.

[3] Μαρία Ντούρου, «Ο Σπύρος Δήμας στα ίχνη του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου», στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *9ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Παραλλαγές, επεξεργασίες, μεταμορφώσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1-3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2021, σ. 275-280.

[4] Ευχαριστούμε τον Πέτρο Βούβαρη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του σχετικά με το ενδεχόμενο τέτοιες αποκλίσεις να είναι εμπρόθετες.

δεν μπορεί να θεωρηθεί πλήρως εξακριβωμένη.[5] Κατά συνέπεια, προκύπτει ένα ερώτημα σχετικά με το κατά πόσον ο Δήμας επηρεάστηκε από τον δάσκαλό του ή όχι, ενώ ταυτόχρονα δεν αποκλείεται να τεθεί υπό αμφισβήτηση και η ακριβής χρονολόγηση της σονάτας του. Το έργο επεκτείνεται σε τρία μέρη: Allegretto σε μέτρο 2/4, Andante σε μέτρο 3/4 και Animato σε μέτρο 2/4.

Allegretto		Andante		Animato	
μέτρα 1-100		μέτρα 1-41		μέτρα 1-52	
2 /4	♩ = 108	3/4	♩ = 66	2 /4	♩ = 126

Πίνακας 1: Τα τρία μέρη της *Σονάτας για πιάνο*

2. Η σειρά και η εσωτερική δομή της

Σε όλο το έργο εμφανίζεται μία δωδεκαφθογγική σειρά (Παράδειγμα 1) και με τις τέσσερις μορφές της (P, R, I, RI).[6] Στην έναρξή του εμφανίζεται η σειρά στο δεξί χέρι, ξεκινώντας από την 11η τάξη τονικού ύψους, το σι. Σημειωτέον ότι στην σημειογραφία που χρησιμοποιούμε ο δείκτης αναφέρεται στην πρώτη φθογγική τάξη (*φτ*) της σειράς ή στην τελευταία φτ, στην περίπτωση της ανάδρομης μορφής.

Στη δωδεκαφθογγική σειρά της σονάτας διακρίνονται χαρακτηριστικά δύο ιστορικά σημαντικά είδη σειραϊκής δομής: η πανδιαστηματική και η παράγωγη σειρά. Σχετικά με την πρώτη, το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα αποτελεί η σειρά της *Λυρικής σουίτας* (*Lyrische Suite*) του Alban Berg, έργο του 1925-1926 (Παράδειγμα 2).[7] Καθώς η πανδιαστηματική σειρά εμπεριέχει και τα έντεκα διαφορετικά διαστήματα από μία μόνο φορά το καθένα, το διάστημα μεταξύ της τελικής και της αρχικής φτ ισούται με το άθροισμα από το 1 έως το 11 (= 66), modulo 12, δηλαδή 6 ημιτόνια.[8] Συνεπώς, στις πανδιαστηματικές σειρές υπάρχουν δύο τρίτονα: ένα μετά την τελική φτ και ένα στο κέντρο, συνήθως, της σειράς (μεταξύ 6ης και 7ης φτ)· η τελευταία συνθήκη δεν είναι αναγκαία, αλλά προσδίδει επιπρόσθετη συμμετρία στη σειρά. Το παράδειγμα της *Λυρικής σουίτας* παρουσιάζει αυτή τη συμμετρία ως παλίνδρομο διαστηματικών τάξεων (*δτ*): το αρχικό διάστημα (11) αντικατοπτρίζεται στο τελικό ως αναστροφή (1), το δεύτερο (8) στο προτελευταίο (4) κ.ο.κ. Η σειρά της *Σονάτας για πιάνο* του Δήμα (Παράδειγμα 2) παρουσιάζει το πρώτο χαρακτηριστικό επακριβώς και το δεύτερο κατά προσέγγιση.

Σχετικά με τη θέση των δύο τριτόνων, η σειρά της σονάτας όχι μόνον ακολουθεί αυτή της *Λυρικής σουίτας* (ένα τρίτονο στο κέντρο και ένα μετά την τελική φτ) αλλά, επίσης, η αρχική και η τελική φτ διατηρούνται σε αναστροφή (φα – ντο♭ στη *Λυρική σουίτα*, σι – φα στη *Σονάτα για πιάνο*). Σχετικά με τη διαστηματική συμμετρία, η σειρά της σονάτας συμμορφώνεται ως προς τις αρχικές και τελικές διαστηματικές τάξεις (9, 11 και 3, 1) με αντιστροφή των δύο τελικών διαστημάτων (κανονικά θα ήταν 1, 3), το

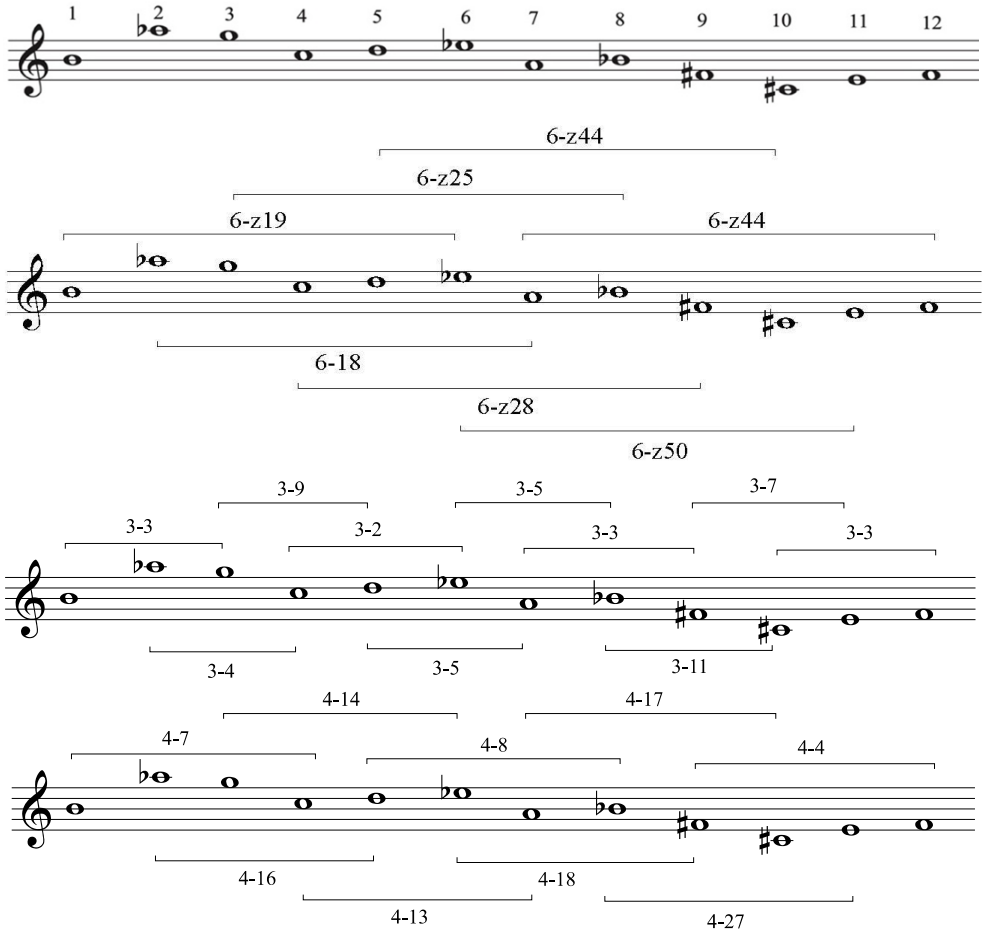
[5] Ειδικότερα, προκύπτει σαφής απόκλιση ανάμεσα στις ημερομηνίες σύνθεσης και πρώτης παρουσίασης που παρατίθενται στον Κατάλογο και σε εκείνες που προκύπτουν από τη μελέτη του Χάρδα στο Αρχείο Παπαϊωάννου. Η απόκλιση αυτή δεν περιορίζεται σε απλά χρονολογικά στοιχεία, αλλά επεκτείνεται και σε ζητήματα που επηρεάζουν ουσιαστικά την ερμηνεία και την κατανόηση του έργου. Βλ. Kostas Chardas, *Yannis A. Papaioannou: The Music for Solo Piano up to 1960*, διδακτορική διατριβή, University of Surrey, 2005, σ. 105.

[6] P = Prime (Πρωταρχική), R = Retrograde (Ανάδρομη), I = Inversion (Ανάστροφη), RI = Retrograde Inversion (Ανάδρομη-ανάστροφη). Βλ. Straus, ό.π., σ. 295-299.

[7] Επινοητής της συγκεκριμένης πανδιαστηματικής δωδεκαφθογγικής σειράς είναι ο μαθητής του Berg, Fritz Heinrich Klein (1892-1977), ο οποίος και την χρησιμοποίησε στο σατιρικό έργο του για δύο πιάνα *Die Maschine: Eine extonale Selbstsatire*, opus 1 (1921).

[8] Robert Morris & Daniel Starr, "The Structure of All-Interval Series", *Journal of Music Theory* 18/2, 1974, σ. 364-389.

τρίτο διάστημα (5) αποτελεί αναστροφή του τρίτου από το τέλος (7), ενώ τα διαστήματα που περικλείουν το κεντρικό τρίτονο είναι ταυτόσημα (1). Συνεπώς, τα μόνα διαστήματα που δεν συμμετέχουν στη διαστηματική συμμετρία είναι το τέταρτο (2) και το τέταρτο από το τέλος (8).



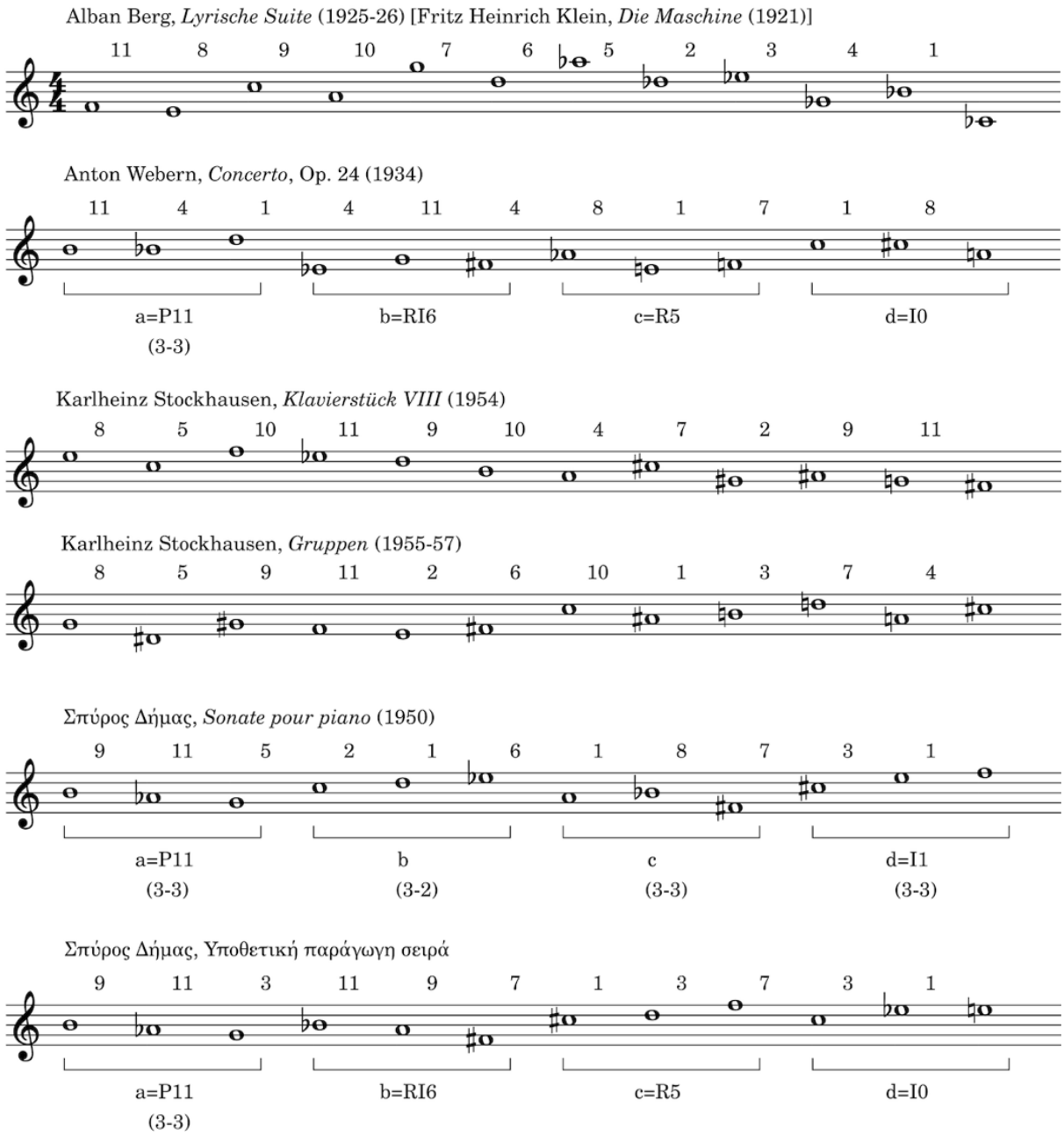
Παράδειγμα 1: Η δωδεκαφθογγική σειρά P_{11} και η κατάτμησή της σε διακριτά και μη διακριτά τρίχορδα, τετράχορδα και εξάχορδα

Ο Richard Toop παρατηρεί πως ο νεαρός Stockhausen προσπαθούσε να επινοήσει πανδιαστηματικές σειρές, η κατασκευή των οποίων εκείνη την εποχή δεν είχε συστηματοποιηθεί και, ως εκ τούτου, η εύρεση τέτοιων σειρών αποτελούσε ανακάλυψη.[9] Στη δωδεκαφθογγική σειρά για το έργο *Klavierstück VIII* του 1954 (Παράδειγμα 2), παρατηρούμε μία τέτοια απόπειρα, η οποία όμως αποτυγχάνει στα τελευταία δύο διαστήματα·[10] όπως δείχνει και το Παράδειγμα 2, ο Stockhausen κατάφερε να βρει μία τέτοια σειρά για το έργο *Gruppen* που ακολούθησε σύντομα (αλλά και το *Klavierstück XI* του 1956).[11] Παρομοίως, όπως και στη σειρά για το *Klavierstück VIII*, η δωδεκαφθογγική σειρά της *Σονάτας για πιάνο* του Δήμα (δημιουργημένη τέσσερα έτη νωρίτερα) εμπεριέχει εννέα διαφορετικά διαστήματα (λόγω της επανάληψης του διαστήματος 1 δύο επιπρόσθετες φορές). Η παρατήρηση αυτή μάς βοηθά να τοποθετήσουμε το έργο του Δήμα σε ιστορικό πλαίσιο, τέτοιο που να αναδεικνύει την πρωτότυπη αλλά και ιστορικά ενημερωμένη συνθετική τεχνική του.

[9] Richard Toop, "Stockhausen's 'Klavierstück VIII'", *Contact* 28, 1984, σ. 6.

[10] Μάλιστα, εδώ ο Stockhausen εκκινεί τη δωδεκαφθογγική σειρά του με το πρώτο τρίχορδο της σειράς της *Λυρικής σουίτας*.

[11] Toop, ό.π., σ. 19.



Παράδειγμα 2: Η δωδεκαφθογγική σειρά της *Σονάτας για πιάνο* του Δήμα σε ιστορικό πλαίσιο

Στο Παράδειγμα 2, η δεύτερη ιστορική δωδεκαφθογγική σειρά που παρουσιάζεται είναι αυτή του *Κοντσέρτου για εννέα όργανα*, opus 24 (1934), του Anton Webern, η οποία συνιστά εξέχον παράδειγμα παράγωγης σειράς, δηλαδή δωδεκαφθογγικής σειράς που προκύπτει από τον μετασχηματισμό (εν προκειμένω) ενός τριχόρδου. Συγκεκριμένα, όλα τα διακριτά τμηματικά τρίχορδα της σειράς (a, b, c, d) ανήκουν στην τάξη συνόλων 3-3, και στο παράδειγμα μπορεί κανείς να δει το είδος του σειραϊκού μετασχηματισμού[12] αναφορικά με το τρίχορδο a. Η σειρά της σονάτας του Δήμα κάνει χρήση ενός τριχόρδου από την ίδια τάξη συνόλων (3-3).[13] Διαπιστώνουμε επίσης ότι η σειρά της σονάτας

[12] Εδώ η σημειογραφία ακολουθεί επίσης το σταθερό σύστημα, όπου ντο = 0. Βλ. Straus, ό.π., σ. 296.

[13] Συγκεκριμένα, της μετάθεσης T_9 [7, 8, 11] του τριχόρδου a [10, 11, 2] της σειράς του *Κοντσέρτου* του Webern. Οι μετασχηματισμοί αυτοί προκύπτουν από πράξεις της θεωρίας συνόλων, όπου οι αγκύλες υποδηλώνουν την κανονική μορφή, σύμφωνα με τον Allen Forte. Δεν θα ήταν δυνατόν το τρίχορδο a της σειράς της *Σονάτας για πιάνο* να προκύψει από αυτό του *Κοντσέρτου* με σειραϊκούς μετασχηματισμούς

διατηρεί σε έναν βαθμό τη δομή αυτής του *Κοντσέρτου*, με το τρίχορδο b να παρεκκλίνει σε άλλη τάξη συνόλων (3-2) και το τρίχορδο c, αν και δεν προκύπτει με κάποιο σειραϊκό μετασχηματισμό από το a, να ανήκει επίσης στην τάξη 3-3.[14] Εδώ είναι χρήσιμο να αναφέρουμε ότι ο Δήμας θα μπορούσε να είχε εφαρμόσει επακριβώς τους σειραϊκούς μετασχηματισμούς του Webern, ώστε να παραγάγει μία ανάλογη σειρά (βλ. Παράδειγμα 2: "Υποθετική παράγωγη σειρά"), η οποία θα διατηρούσε την εσωτερική δομή αυτής του τελευταίου· φαίνεται όμως πως δεν την επέλεξε, ενδεχομένως λόγω της μειωμένης διαστηματικής της διαφοροποίησης (με πέντε διαφορετικά διαστήματα αντί για εννέα). Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο Δήμας είχε υπόψη του αυτό το ιστορικό υπόβαθρο και να συναγάγουμε ότι η σχεδόν συμμετρική ισορροπία της σειράς, όσον αφορά την διαστηματική της δομή αλλά και την εσωτερική δομή σε επίπεδο τριχόρδων, αποτελεί προϊόν προσεκτικής εφαρμογής μιας ιδιαίτερης συνθετικής τεχνικής.

3. Ανάλυση: Χειρισμός του δωδεκαφθογγικού υλικού στο πρώτο μέρος

Στο πρώτο μέρος του έργου, ο συνθέτης ακολουθεί την μορφή σονάτας, με επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή. Στην έκθεση εμφανίζονται δύο θέματα, ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλεται μία μετάβαση δέκα μέτρων.

Έκθεση			Ανάπτυξη	Επανέκθεση	Καταληκτική περιοχή
1ο θέμα	Μετάβαση	2ο θέμα		1ο και 2ο θέμα	
μ. 1-10	μ. 11-20	μ. 21-33	μ. 34-69	μ. 70-86	μ. 87-100

Πίνακας 2: Η δομή του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο*

Στον Πίνακα 3 παρατίθενται οι σειρές που εμφανίζονται σε πλήρη μορφή στο πρώτο μέρος του έργου. Από τον πίνακα έχουν παραλειφθεί σκόπιμα ορισμένες εκδοχές που παρουσιάζουν ελλείψεις. Πιο συγκεκριμένα, στις εν λόγω σειρές απουσιάζουν είτε κάποιες φτ είτε σημεία αλλοίωσης, με αποτέλεσμα η εκάστοτε σειρά να μην αποδίδεται στην πλήρη μορφή της. Ενδέχεται οι παραλείψεις αυτές είτε να αποτελούν συνειδητή επιλογή του συνθέτη είτε να οφείλονται σε άλλους παράγοντες.

Μέτρα	1-4 i[15]	1-5 ii	4-8 i	6-8 ii	8-10 i, ii	21-24 i	21-23 ii	24 i, ii	28 i	29-33 i, ii	33-34 i, ii
Σειρές	P_{11}	P_{11}	RI_0	R_2	I_{11}, P_{11}	R_2	R_{11}	RI_0	I_3	I_{11}, R_{11}	P_6

35-36 i	35-37 i, ii	37-39 i, ii	39-40 ii	39-41 i	41-43 i, ii	43-44 i, ii	44-46 i, ii	46-47 i, ii	47-48 i, ii
P_6	P_9	P_{11}	P_{11}	P_2	P_4	R_4	P_8	R_8	P_{11}

49 i, ii	50 i, ii	51 i, ii	52 i, ii	53 i, ii	54 i, ii	57 i, ii	61-63 i, ii	70-73 i	70-74 ii	73-77 i, ii	74-75 ii
P_{11}	RI_{11}	I_3	I_{10}	P_6	RI_1	P_4	I_{11}	P_{11}	P_{11}	RI_0	I_1

75-77 ii	77-80 i, ii	81-86 i, ii	87-88 i, ii	89 i, ii	90 i, ii	91 i, ii	92 i, ii	93-94 i, ii
R_2	P_{11}	P_{11}	P_{11}	I_8	R_1	RI_6	P_2	P_3

Πίνακας 3: Οι σειρές που εμφανίζονται σε πλήρη μορφή στο πρώτο μέρος του έργου

(όπως π.χ. αυτοί δηλώνονται στο Παράδειγμα 2). Βλ. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973.

[14] Αν και είναι ενδιαφέρον το ότι από τη σκοπιά της θεωρίας συνόλων αποτελεί αναστροφή I_2 του τριχόρδου c του *Κοντσέρτου*.

[15] Ως «i» ορίζεται το φθογγικό υλικό του δεξιού χεριού και «ii» του αριστερού χεριού, αντίστοιχα.

Στον ακόλουθο πίνακα παρατίθενται διακριτά οι περιπτώσεις των ελλιπών σειρών που προαναφέρθηκαν.

Μέτρα	4-7 ii	11-14 ii	52 i, ii	55 i, ii	56 i, ii	58 i, ii	59 i, ii	60 i, ii
Σειρές	I_1	P_{11}	I_{10}	I_1	I_2	RI_3	I_8	RI_{10}

Πίνακας 4: Οι ελλιπείς σειρές που εμφανίζονται στο πρώτο μέρος

3.1. Έκθεση

Στην έκθεση, όπως και σε όλη την έκταση του πρώτου μέρους, ο δείκτης 11 στις σειρές κυριαρχεί, όπως φαίνεται από τις εμφανίσεις της P_{11}, της I_{11} και της R_{11}, με την οποία και ολοκληρώνεται η έκθεση. Στην ανάπτυξη γίνεται για πρώτη φορά χρήση των P_6, P_9, P_2 (της οποίας η ανάδρομη είχε εμφανιστεί στο πρώτο θέμα), P_4, R_4, P_8, R_8, RI_{11}, I_{10}, καθώς και της RI_1. Στην επανέκθεση επανεμφανίζονται οι σειρές της έκθεσης με την προσθήκη της I_1, ενώ στην καταληκτική περιοχή εμφανίζονται για πρώτη φορά οι σειρές I_8, R_1, RI_6, P_2 και P_3. Κύριο χαρακτηριστικό της έκθεσης είναι η πολυφωνική μέθοδος της γραμμικής τοπογραφίας[16] στην οποία, σύμφωνα με την Bailey, η υφή προκύπτει από πολλές μορφές της σειράς που προχωρούν σε ισάριθμες φωνές.

3.1.1. Πρώτο θέμα

Η επιλογή του συνθέτη να παρουσιάσει αμέσως το φθογγικό υλικό, το οποίο και θα επεξεργαστεί στη συνέχεια, επιβεβαιώνεται με την παρουσίαση της σειράς από την αρχή του έργου (P_{11} στα μ. 1-4), καθώς και με τις συνεχόμενες επαναλήψεις της με την χρήση της τεχνικής της επικάλυψης[17] (P_{11} στα μ. 1-4, RI_0 στα μ. 4-7, R_2 στα μ. 6-8 και P_{11} στα μ. 8-10). Η σειρά P_{11} (Παράδειγμα 3α) εμφανίζεται σχεδόν ταυτόχρονα στο αριστερό χέρι σε διαφορετική περιοχή, εκτός από την 1η και την 10η φτ, σε επικάλυψη με την P_{11} στο δεξί χέρι. Πριν ακόμη ολοκληρωθεί η P_{11} στο αριστερό χέρι και ειδικότερα μεταξύ 11ης και 12ης φτ, ακούγεται στο δεξί χέρι η RI_0, η οποία και ολοκληρώνεται στο τελευταίο όγδοο του μ. 7. Η P_{11} εμφανίζεται ξανά στο μ. 8, αυτή τη φορά δύο οκτάβες χαμηλότερα, σε πιστή μελωδική αλλά όχι και ρυθμική μίμηση, εκτός από το τελευταίο τρίχορδο (ντο♯, μι, φα) που ακούγεται στο ίδιο τονικό ύψος με αυτό της αρχικής σειράς. Παράλληλα με την RI_0 (μ. 4-7), και πιο συγκεκριμένα ακριβώς κάτω από την 9η φτ, εισάγεται η R_2 από το αριστερό χέρι στο μ. 6. Αυτή ολοκληρώνεται στο μ. 8 από το δεξί χέρι (στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου) με την 12η φτ (ρε), η οποία και συμμετέχει στο πρώτο τρίχορδο της I_{11} ως 2η φτ, γεγονός που συνιστά την πρώτη εμφάνιση του φαινομένου της έκθλιψης[18] ($R_2/12 = I_{11}/2$).

[16] Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα γραμμικής τοπογραφίας (linear topography) η Bailey προκρίνει το πρώτο μέρος της *Συμφωνίας*, opus 21, του Anton Webern, όπου οι δωδεκαφθογγικές σειρές αναπτύσσονται ως αυτόνομες αντιστικτικές γραμμές, διατηρώντας την οριζόντια ακεραιότητά τους μέσα από μια σύνθετη στρωματοποιημένη υφή (layered texture). Βλ. Kathryn Bailey, *The twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language*, Cambridge University Press, New York 2006, σ. 33-42.

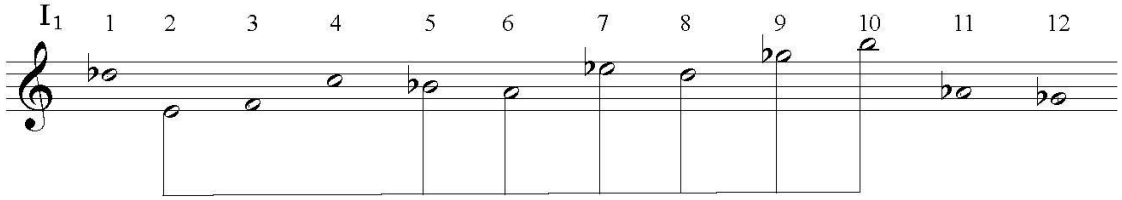
[17] Η τεχνική της επικάλυψης (overlap) αποτελεί δομικό στοιχείο της τοπογραφίας του Webern, όπως καταδεικνύεται στο *Κοντσέρτο*, opus 24. Η Bailey επεξηγεί ότι η επικάλυψη επιτρέπει τη χρονική σύμπτωση διαφορετικών σειραϊκών τμημάτων, εξασφαλίζοντας την πολυφωνική πυκνότητα χωρίς να θυσιάζεται η γραμμική αυτονομία των στρωμάτων. Βλ. Bailey, ό.π., σ. 47-52.

[18] Διπλασιασμός-έκθλιψη (doubling-elision): Ο όρος χρησιμοποιείται αποκλειστικά για τη δήλωση της κοινής χρήσης, από δύο διαδοχικές σειρές, ενός ή περισσότερων φθόγγων που λειτουργούν ως τέλος της πρώτης και αρχή της δεύτερης: m/12 = n/1). Η χρήση του όρου «έκθλιψη» για την περιγραφή αυτού του φαινομένου, και όχι του όρου «τομή-διασταύρωση» (βλ. υποσημείωση 22), επιλέχθηκε διότι πρόκειται για την 12η φτ της μιας σειράς και την 2η (σχεδόν πρώτη) φτ της επόμενης σειράς. Βλ. Bailey, ό.π., σ. 31.



Παράδειγμα 3α: Το πρώτο θέμα (μ. 1-10) του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο*

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί το κενό που φαίνεται να δημιουργείται στα μ. 5-6 στο αριστερό χέρι μεταξύ των σειρών P_{11} και R_2. Με μια γρήγορη πρώτη ματιά παρατηρείται ότι στα μ. 5-6 του αριστερού χεριού το φθογγικό σύνολο μεταξύ P_{11} και R_2 είναι το 7-20 [9,10,11,2,3,4,6], το οποίο δεν αποτελεί τμηματικό σύνολο της βασικής δωδεκαφθογγικής σειράς:



Παράδειγμα 3β: Το σύνολο 7-20 [μι, σιβ, λα, μιβ, ρε, σολβ, σι]

Παρ' όλα αυτά, συνιστά κυριολεκτικό[19] συμπλήρωμα του 5-20 [5,7,8,0,1], το οποίο είναι η μεταφορά T_5 του 5-20 [0,2,3,7,8] που αποτελεί τμηματικό πεντάχορδο της δωδεκαφθογγικής σειράς, μεταξύ 2ης και 6ης φτ. Σύμφωνα με την Ντούρου,[20] οι φτ που εμφανίζονται αποτελούν φθογγικό υλικό της R_{11}.[21] Μια δεύτερη ερμηνεία θα μπορούσε να τοποθετήσει στα μέτρα αυτά την I_1 χωρίς την 4η φτ (ντο): η μορφή αυτή εισάγεται στο αριστερό χέρι στο μ. 4 με το ντο♯ και ολοκληρώνεται στο πρώτο δέκατο-έκτο του μ. 7 με το σολ. Αναλυτικότερα, οι τρεις τελευταίες φτ (ντο♯, μι, φα) της P_{11} στο μ. 4

[19] Ένα σύνολο X θεωρείται κυριολεκτικό υποσύνολο (literal subset) ενός συνόλου Y, όταν όλοι οι φθόγγοι που το αποτελούν εμπεριέχονται στο Y. Από την άλλη πλευρά, το X χαρακτηρίζεται ως αφηρημένο υποσύνολο (abstract subset) του Y, όταν κάποια μεταθετική ή ανεστραμμένη εκδοχή του περιλαμβάνεται μέσα στο Y· με άλλα λόγια, όταν οποιοδήποτε στοιχείο της κατηγορίας συνόλων στην οποία ανήκει το X μπορεί να εντοπιστεί ανάμεσα στα υποσύνολα του Y. Βλ. Straus, ό.π., σ. 123.

[20] Ντούρου, ό.π., σ. 277.

[21] Σύμφωνα με την σημειογραφία της Ντούρου, η αρχική σειρά ορίζεται ως O_1 (Original 1). Συνεπώς O_1 = P_{11}, άρα RO_1 = R_{11}.

αποτελούν ταυτόχρονα και τις τρεις πρώτες φτ της I_1 (P_{11}/10, 11, 12 = I_1/1, 2, 3) και, ομοίως, οι δυο τελευταίες φτ (λα♭, σολ) της I_1 στα μ. 6-7 αποτελούν και τις δυο πρώτες φτ της R_2.



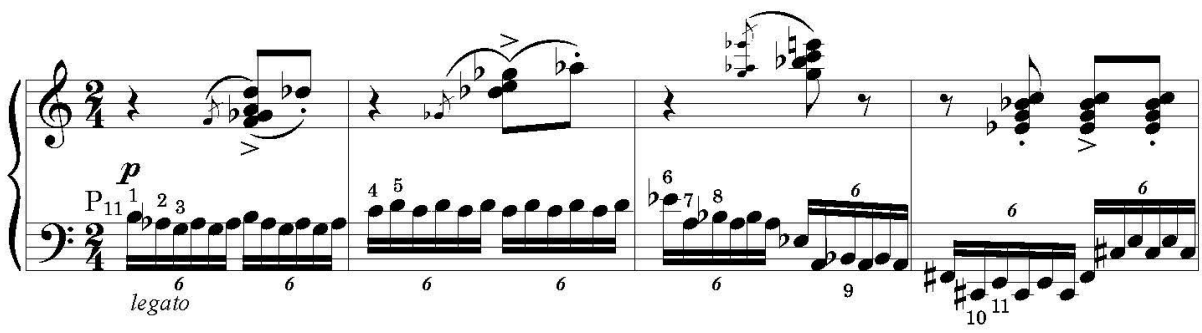
Παράδειγμα 4: Το πρώτο θέμα με την εμφάνιση της ελλιπούς I_1 στο αριστερό χέρι στα μ. 4-7

Συνεπώς, και σύμφωνα με την τελευταία ερμηνεία, στο σημείο αυτό ο συνθέτης κάνει για πρώτη φορά χρήση του φαινομένου της έκθλιψης. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφέρουμε την εμφάνιση της πλήρους I_1 στα μ. 74-75 της επανέκθεσης, γεγονός που μας οδηγεί στο να τολμήσουμε να θεωρήσουμε ότι η παραπάνω ερμηνεία των μ. 4-7 του πρώτου θέματος πλησιάζει αρκετά τις προθέσεις του συνθέτη.

Στα μ. 9-10, η παρουσίαση του θέματος ολοκληρώνεται με την συνήχηση των I_{11} και P_{11}, οι οποίες τέμνονται – ολοκληρώνονται έχοντας κοινό τον τελευταίο τους φθόγγο (φα).

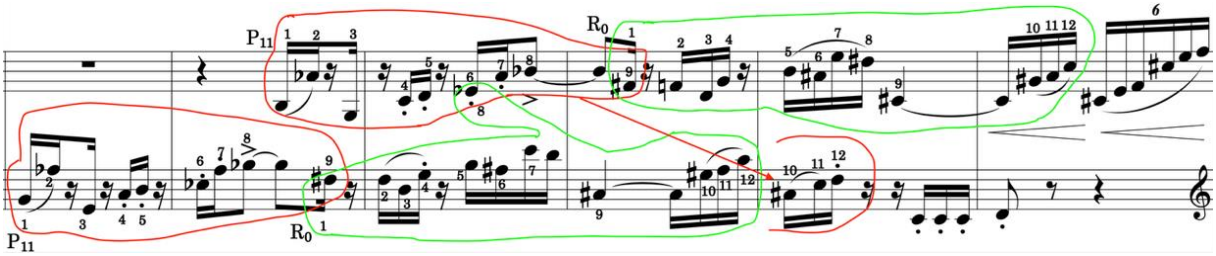
3.1.2. Μετάβαση

Αμέσως μετά την εμφάνιση του πρώτου θέματος, στα μ. 11-14 (Παράδειγμα 5), στο αριστερό χέρι, παρουσιάζεται η P_{11} ελλιπής, χωρίς την 12η φτ (φα). Η μετάβαση, στην οποία παρουσιάζονται ρυθμικά στοιχεία του πρώτου θέματος, είτε αυτούσια είτε παραλλαγμένα, ολοκληρώνεται στο μ. 20.



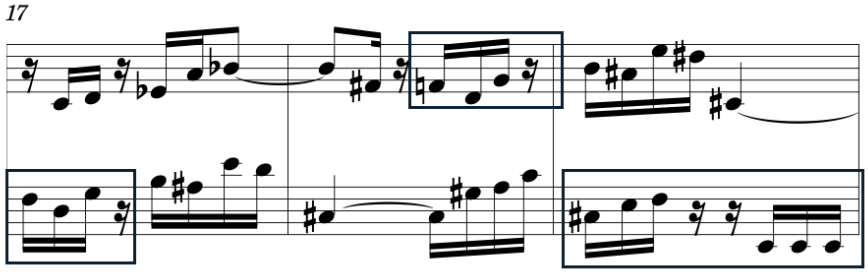
Παράδειγμα 5: Στα μ. 11-14 η P_{11} εμφανίζεται ελλιπής

Αναλυτικότερα και ειδικότερα στα μ. 15-20, λίγο πριν την ολοκλήρωση της μετάβασης και την εισαγωγή του δεύτερου θέματος, ακολουθούν συνεχόμενες αλληλεπικαλυπτόμενες εμφανίσεις των P_{11} και R_0 (Παράδειγμα 6α). Κύριο χαρακτηριστικό των μέτρων αυτών είναι η εμφάνιση ενός κανόνα, καθώς η μελωδική γραμμή των P_{11} και R_0 του αριστερού χεριού των μ. 15-18 επαναλαμβάνεται σε πιστή ρυθμικομελωδική μίμηση στην ανιούσα 8η από το δεξί χέρι στα μ. 16-20. Πιο αναλυτικά, στα μ. 15-16, στο αριστερό χέρι, εμφανίζονται μόνο τα τρία πρώτα τρίχορδα της P_{11}, ενώ η 9η φτ αποτελεί την 1η φτ της R_0 (έκθλιψη), η οποία και ολοκληρώνεται στο μ. 18. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και στο δεξί χέρι από τον δεύτερο χρόνο του μ. 16 έως το μ. 20. Σε αυτό το σημείο δεν πρέπει να αγνοηθεί η τομή-διασταύρωση[22] των μορφών R_0 του αριστερού χεριού με την P_{11} του δεξιού (μ. 17), όπου η 8η φτ της πρώτης είναι ταυτόχρονα και η 6η φτ της δεύτερης. Οι μη πλήρεις παρουσιάσεις της P_{11} ολοκληρώνονται στα μ. 19-20 με την εμφάνιση του τελευταίου της τριχόρδου 3-3 (ντο♯, μι, φα) και στα δύο χέρια.



Παράδειγμα 6α: Κανόνας στα μ. 15-20

Από το μ. 17[23] (Παράδειγμα 6β) παρατηρείται η χρήση τριών δεκάτων-έκτων σε συνδυασμό με παύση δεκάτου-έκτου, αρχικά στο αριστερό χέρι (μ. 17) και κατόπιν στο δεξί (μ. 18). Ιδιαίτερη σημασία αποκτά το μ. 19, όπου εμφανίζεται το ρυθμικό μοτίβο που θα αποτελέσει βασικό δομικό στοιχείο του δεύτερου θέματος, όπως αυτό αναπτύσσεται στη συνέχεια στα μ. 21-22 (δεξί χέρι) και 25-26 (αριστερό χέρι). Κατά συνέπεια, τα μ. 17-19 δύνανται να ερμηνευθούν ως προπαρασκευαστικά για την εμφάνιση του δεύτερου θέματος, μέσω της πρώιμης εμφάνισης του εν λόγω ρυθμικού μοτίβου.



Παράδειγμα 6β: Στα μ. 17-19 εμφανίζεται ένα δομικό ρυθμικό στοιχείο του δεύτερου θέματος

[22] Η τομή-διασταύρωση (intersection) αναφέρεται στην κοινή χρήση ενός ή περισσότερων φθόγγων από δύο σειρές που εξελίσσονται ταυτόχρονα, όταν ο συγκεκριμένος φθόγγος δεν βρίσκεται στο άκρο κάποιας από τις δύο σειρές· για παράδειγμα, μπορεί να εμφανίζεται ως m/5 στη μία και n/11 στην άλλη. Βλ. Bailey, ό.π., σ. 31.

[23] Στο μ. 17, στο αριστερό χέρι, η δίεση στο τελευταίο ρε (δέκατο-έκτο) έχει παραλειφθεί. Το πιο πιθανό είναι να πρόκειται για ακούσια παράλειψη, διότι στην απάντηση του δεξιού χεριού εμφανίζεται ο φθόγγος ρε-δίεση.

3.1.3. Δεύτερο θέμα

Το δεύτερο θέμα, το οποίο και αποτελείται από τρία τετράμετρα, ξεκινάει στο μ. 21 με την εισαγωγή της R_2, της οποίας το πρώτο τρίχορδο είναι το ανάδρομο κατά μία ανιούσα τρίτη μικρή του τελευταίου τριχόρδου του προηγούμενου μέτρου. Η σειρά αυτή ολοκληρώνεται στο μ. 24.

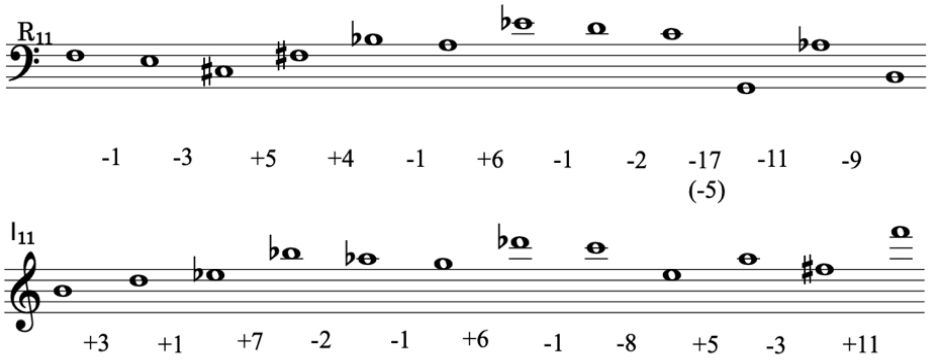


Παράδειγμα 7: *Σονάτα για πιάνο*, δεύτερο θέμα, μ. 21-33

Στο μ. 21, στο αριστερό χέρι, εισάγεται ξανά με την τεχνική της αλληλεπικάλυψης η R_{11} με τρίφωνες συνηχήσεις και ολοκληρώνεται στο ντο♭ του δεξιού χεριού στο μ. 23, το οποίο ανήκει και στην R_2 (με την οποία διασταυρώνεται) ως 11η φτ ($R_{11}/12 = R_2/11$). Οι συνηχήσεις δεν συμβαδίζουν και με τα τέσσερα διακριτά τρίχορδα της σειράς, όπως συνέβη στο πρώτο θέμα με την I_{11} (μ. 8-10). Το πρώτο τετράμετρο ολοκληρώνεται στο μ. 24 με την RI_0 να παρουσιάζεται με συνηχήσεις και στα δύο χέρια. Στο μέτρο αυτό, η γραμμική τοπογραφία της σειράς μετατρέπεται σε τοπογραφία μπλοκ.[24] Το δεύτερο

[24] Στην τοπογραφία μπλοκ (block topography), η δωδεκαφθογγική σειρά αντιμετωπίζεται ως μία ενιαία και συμπαγής οντότητα, η οποία καταλαμβάνει ένα σαφώς οριοθετημένο τμήμα της μουσικής ροής. Οι σειρές παρουσιάζονται διαδοχικά, χωρίς να αλληλεπικαλύπτονται, και με την ολοκλήρωση μιας μορφής,

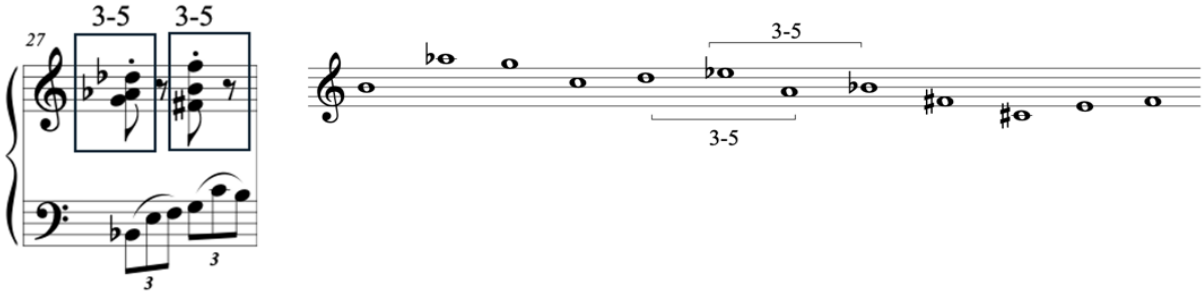
τετράμετρο ξεκινάει με την R_8 στα μ. 25-26 στο αριστερό χέρι και εκτείνεται με συνηχήσεις στο δεξί χέρι. Μετά το μ. 28 και την σειρά I_3 ακολουθεί μία πτωτική χειρονομία στα μ. 29-33, με τις R_{11} στο αριστερό και I_{11} στο δεξί χέρι για ακόμη μία φορά να χρησιμοποιούνται με την τεχνική της αλληλεπικάλυψης. Σε αντίθεση με το πρώτο θέμα, εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί την τεχνική της αλληλεπικάλυψης μόνο στην αρχή και στο τέλος του θέματος (καθώς και στο πρώτο όγδοο του μ. 24). Η μελωδική γραμμή του αριστερού χεριού των μ. 25-27 είναι η ανάστροφη της μελωδικής γραμμής του δεξιού χεριού των μ. 21-23, με μικρές όμως διαφοροποιήσεις στις μελωδικές διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων. Επίσης, στα μ. 29-33, η I_{11} είναι η σχεδόν ανάστροφη της R_{11} λόγω των διαφοροποιήσεων στην κατεύθυνση της μελωδικής γραμμής (Παράδειγμα 8). Αναλυτικότερα, ενώ στην R_{11} η απόσταση από την 3η προς την 4η φτ σχηματίζει μια τέταρτη καθαρή, στην I_{11} οι αντίστοιχες τάξεις σχηματίζουν μία πέμπτη καθαρή, διότι το σι♭ βρίσκεται στην βοηθητική γραμμή πάνω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του Σολ. Από την 5η προς την 6η φτ διακόπτεται η αναστροφή. Η 6η και η 7η φτ εμφανίζονται με όγδοα στο μ. 31, σε αντίθεση με τα δέκατα-έκτα της R_{11} στο μ. 30, ενώ οι παύσεις ογδόου στο τέλος του μ. 31 και στην αρχή του μ. 32 αντικαθιστούν τα τέσσερα δέκατα-έκτα του αριστερού χεριού στο μ. 31. Στο μ. 32 η αναστροφή επανέρχεται, με την 9η φτ να οδηγείται στην 10η φτ στο δεξί χέρι με ανιούσα τέταρτη καθαρή ενώ στο αριστερό χέρι με κατιούσα ενδέκατη (όγδοη συν τέταρτη) καθαρή.



Παράδειγμα 8: Η σχέση αναστροφής μεταξύ των μορφών R_{11} και I_{11} της σειράς

Στο μ. 27 εμφανίζονται τα δύο συνηχητικά τρίχορδα 3-5, τα οποία και αποτελούν μη διακριτά τρίχορδα της σειράς μεταξύ των φτ 5-7 και 6-8, τονίζοντας το τρίτονο που διαχωρίζει τα δυο διακριτά ζυγωτικά εξάχορδα 6-z19 και 6-z44 (Παράδειγμα 9α). Στο ίδιο μέτρο και μαζί με το επόμενο, το αριστερό χέρι με το σύνολο 6-18 (μη διακριτό εξάχορδο στη 2η και 7η φτ της σειράς) δημιουργεί μία σχεδόν συμμετρική μελωδική γραμμή. Πιο αναλυτικά, εάν ο φθόγγος ντο εμφανιζόταν μετά τον σι, τότε θα είχαμε την απόλυτη συμμετρία: σι♭ – μι – φα – σολ – *σι* – *ντο* – σι – σολ – φα – μι – σι♭ (Παράδειγμα 9β).

όπως της P_0 (πρωτότυπης), ακολουθεί μια άλλη, όπως η R_0 (ανάστροφη) ή κάποια διαφορετική μετασχηματισμένη εκδοχή. Η υφή που προκύπτει από αυτή την αντιμετώπιση είναι συχνά περισσότερο «κάθετη» ή ομοφωνική, καθώς τα όργανα ή τα χέρια στο πιάνο μπορεί να αποδίδουν ταυτόχρονα φθόγγους που ανήκουν στην ίδια σειρά, ενισχύοντας την αίσθηση της ενότητας. Ως αποτέλεσμα, η δομή καθίσταται ιδιαίτερα σαφής, με τα όρια των σειρών να ταυτίζονται συνήθως με τα όρια των μουσικών φράσεων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τοπογραφίας μπλοκ συναντάται στο δεύτερο μέρος των *Παραλλαγών για πιάνο*, opus 27, του Anton Webern, όπου η οργάνωση του υλικού αναδεικνύει με σαφήνεια αυτή τη δομική προσέγγιση. Βλ. Bailey, ό.π., σ. 31.



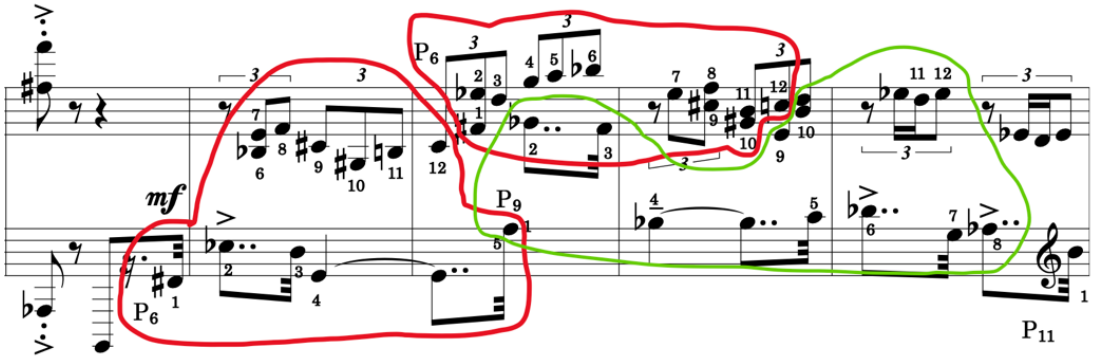
Παράδειγμα 9α: Τα δύο μη διακριτά τρίχορδα 3-5 στην τομή μεταξύ των δύο εξαχόρδων της σειράς



Παράδειγμα 9β: Το μη διακριτό εξάχορδο 6-18 και η σχεδόν συμμετρική μελωδική γραμμή

3.2. Ανάπτυξη

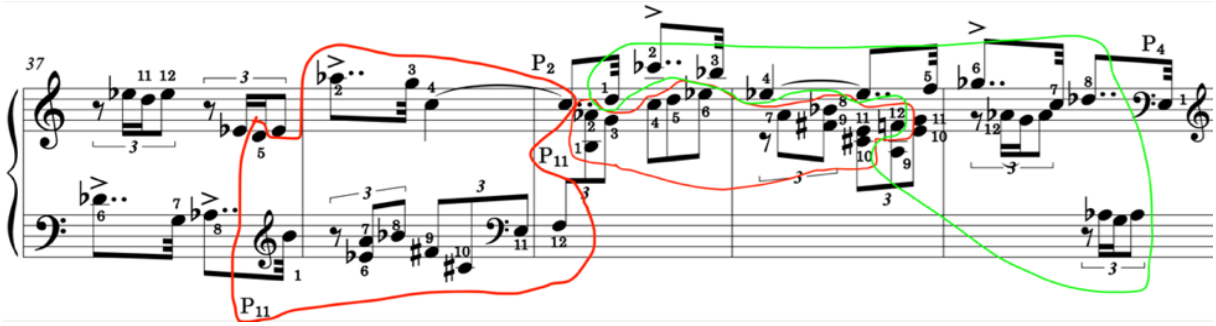
Στην πορεία προς την ενότητα της ανάπτυξης της μορφής σονάτας, η χρήση της τεχνικής της αλληλεπικάλυψης των σειρών καθίσταται ολοένα και συχνότερη. Παράλληλα, οι περιπτώσεις όπου μια σειρά ολοκληρώνεται εντός περίπου ενός μέτρου και στα δύο χέρια λειτουργούν ως στιγμές παύσης αυτού του φαινομένου, προσφέροντας μια σαφέστερα καθορισμένη δομική άρθρωση. Αναλυτικότερα, στα πρώτα μέτρα της ανάπτυξης, η P_6, η οποία και ολοκληρώνεται στο μ. 35 με την χρήση και των δύο χεριών, επαναλαμβάνεται στο δεξί χέρι (Παράδειγμα 10). Παράλληλα, στο ίδιο μέτρο ακούγεται στο αριστερό χέρι η P_9, η οποία τέμνει την P_6, μιας και οι δύο μορφές της σειράς μοιράζονται την νότα λα ($P_6/5 = P_9/1$).



Παράδειγμα 10: μ. 33-37

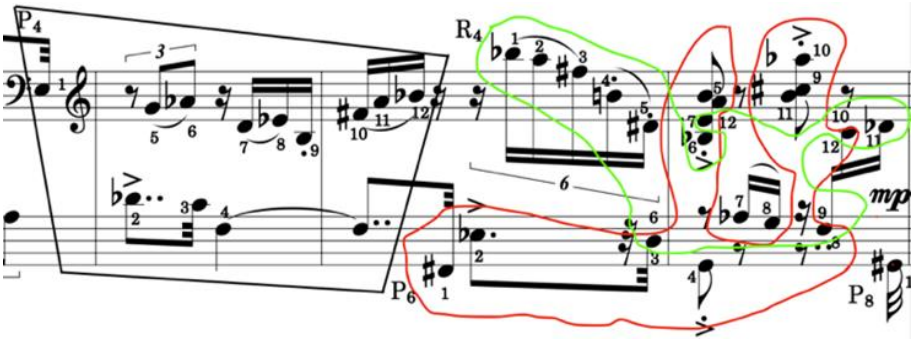
Μία ακόμη παύση των αλληλεπικαλύψεων εμφανίζεται από το τελευταίο τριακοστό-δεύτερο του μ. 37, απ' όπου εισέρχεται η P_{11} και στα δύο χέρια και ολοκληρώνεται στο μ. 39, επανεμφανιζόμενη τώρα από το αριστερό χέρι, αυτή τη φορά γραμμένο στο κλειδί του Σολ. Σχεδόν ταυτόχρονα, το δεξί χέρι παρουσιάζει την P_2. Ιδιαίτερο γνώρισμα των μ. 37-39 αποτελεί η P_{11}, η οποία, αν και αρχικά φαίνεται ελλιπής λόγω της απουσίας της

5ης φτ (ρε), στην ουσία ολοκληρώνεται ηχητικά, καθώς το ρε ακούγεται από το δεξί χέρι λίγο πριν εισαχθεί η σειρά (P_{11}) από το αριστερό.

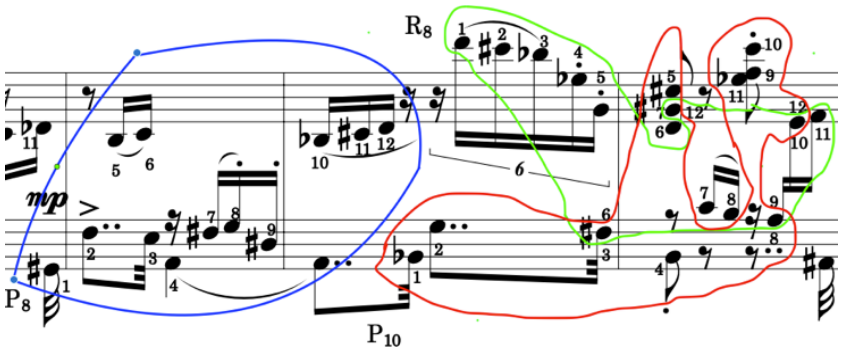


Παράδειγμα 11: μ. 37-41

Στα μ. 42-47 παρατηρείται η παρουσία μιας αλυσίδας, η οποία βασίζεται στο πρότυπο των μ. 42-44 (Παράδειγμα 12α) και ολοκληρώνεται με έναν κρίκο στα μ. 45-47 (Παράδειγμα 12β). Στα μ. 41-43, η P_4 παρουσιάζεται αυτούσια και ολοκληρωμένη και στα δύο χέρια, δημιουργώντας μια σαφή και σταθερή ηχητική δομή. Στη συνέχεια, στα μ. 43-44, η υφή πυκνώνει, καθώς εισάγονται αλληλεπικαλυπτόμενες μορφές της σειράς, με την P_6 να εμφανίζεται στο αριστερό χέρι και την R_4 στο δεξί. Οι δύο αυτές μορφές αναπτύσσονται ταυτόχρονα και συνδέονται στενά, καθώς διασταυρώνονται μοιραζόμενες τέσσερις κοινές φτ, την ρε ($P_6/3 = R_4/6$), την μι ($P_6/7 = R_4/12$), την φα ($P_6/8 = R_4/9$) και την ντο ($P_6/12 = R_4/10$). Στον κρίκο της αλυσίδας (μ. 45-47), οι σειρές που προέρχονται από το αρχικό πρότυπο, δηλαδή οι P_4, P_6 και R_4, μετατίθενται κατά τέσσερα ημιτόνια, δηλαδή ως P_8, P_{10} και R_8.



Παράδειγμα 12α: Διασταυρώσεις των P_6 και R_4 στο πρότυπο της αλυσίδας, μ. 42-44



Παράδειγμα 12β: Ο κρίκος με τις διασταυρώσεις των ίδιων φθογγικών τάξεων με αυτές του προτύπου, μ. 45-47

Από το μ. 41 έως και το μ. 48, πέρα από την παρουσία της αλυσίδας, βασικό χαρακτηριστικό της γραφής αποτελεί η σταθερότητα με την οποία επανεμφανίζεται το πρώτο τρίχορδο (3-3) της σειράς στο αριστερό χέρι. Σε κάθε επανάληψη της σειράς (P_4 – P_6 – P_8 – P_{10}), το τρίχορδο αυτό διατηρεί τις ίδιες ρυθμικές αξίες – συγκεκριμένα, ένα τριακοστό-δεύτερο και ένα δισπαρεστιγμένο όγδοο σε συνδυασμό με τριακοστό-δεύτερο (Παράδειγμα 13). Η κίνηση ξεκινά από τον φθόγγο μι, ο οποίος εμφανίζεται στο μ. 41, και εξελίσσεται με διαδοχικά ανιόντα διαστήματα μεγάλης δευτέρας (φα♯, σολ♯) μέχρις ότου καταλήξει στον φθόγγο σι♭, ο οποίος στο μ. 47 επαναλαμβάνεται με τον εναρμόνιό του λα♯.



Παράδειγμα 13: μ. 41-48

Η χειρονομία των τελευταίων μέτρων οδηγεί στο μ. 49 (Παράδειγμα 14), όπου η P_{11} εμφανίζεται πλήρης και συνοδευόμενη από μια νέα μουσική υφή, δίνοντας την αίσθηση του τέλους ενός τμήματος αλλά ταυτόχρονα και της έναρξης ενός νέου. Αυτή η νέα υφή, η οποία σηματοδοτεί την έναρξη του νέου τμήματος, διατηρείται σε εξέλιξη έως και το μ. 60, προσδίδοντας σαφή αίσθηση μετάβασης και συνέχειας στη συνολική δομή του έργου. Χαρακτηριστική σε αυτό το τμήμα, λίγο πριν την ολοκλήρωση της ανάπτυξης, είναι η παρουσία μιας ακολουθίας μέτρων στα οποία οι μορφές της σειράς εμφανίζονται ελλιπείς. Η πρακτική αυτή διαφοροποιεί αισθητά τη μουσική υφή και ενισχύει την εσωτερική ποικιλία του παρόντος τμήματος, αναδεικνύοντας μια πιο συμπυκνωμένη και αποσπασματική επεξεργασία του δωδεκαφθογγικού υλικού. Αναλυτικότερα, το μ. 49 σηματοδοτεί την έναρξη μιας αλυσίδας, της οποίας το πρότυπο των μ. 49-52 επανεμφανίζεται δύο φορές, στον πρώτο κρίκο των μ. 53-56 και στον δεύτερο κρίκο των μ. 57-60, ενώ οι μορφές της σειράς παρουσιάζονται σε τοπογραφία μπλοκ. Χαρακτηριστικό της αλυσίδας αυτής είναι επίσης το γεγονός ότι στο πρότυπό της οι σειρές των δύο πρώτων μέτρων, συγκεκριμένα των μ. 49-50, παρουσιάζονται στην πλήρη μορφή τους, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα παρατηρείται είτε η παράλειψη ορισμένων φτ είτε η εμφάνιση «λανθασμένων» φτ, στοιχείο που διαφοροποιεί τη δομική τους οργάνωση. Συγκεκριμένα, στο μ. 51 η I_3 εμφανίζεται χωρίς την φτ ρε και η P_1 χωρίς τις φτ σι, μι♭ και φα, ενώ το φαινόμενο των παραλείψεων ή των «λανθασμένων» φτ παρατηρείται και στα μ. 55 (λείπει η ντο), 56 (λα και μι♭), 58 (ντο), 59 (σολ) και 60 (ντο και σολ♭). Συνολικά, στα μ. 49-60 οι φτ που παραλείπονται είναι οι ντο, ρε, μι♭, φα, σολ♭, σολ, λα και σι, οι οποίες, θεωρούμενες σαν σύνολο (8-27), δεν

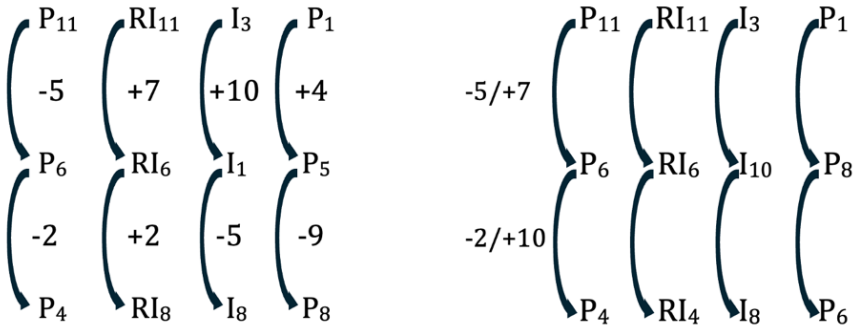
οδηγούν σε κάποιο αξιόλογο συμπέρασμα, εκτός από το γεγονός ότι το οκτάχορδο 8-27 είναι συμπληρωματικό του – μη διακριτού της σειράς – τετραχόρδου 4-27 (ημιελαττωμένη συγχορδία). Ωστόσο, η συστηματική αλλοίωση της διαδοχής των φθόγγων, όπως αυτή καθορίζεται από το σειραϊκό μοντέλο, καθώς και η επιστροφή σε νότες που έχουν ήδη εμφανιστεί ή η κατά περίπτωση σκόπιμη χρήση μιας «λανθασμένης» φτ καταδεικνύουν ότι οι πρακτικές αυτές αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα της σειραϊκής τεχνικής του Arnold Schoenberg.[25]



Παράδειγμα 14: Αλυσίδα με δύο κρίκους στα μ. 49-60

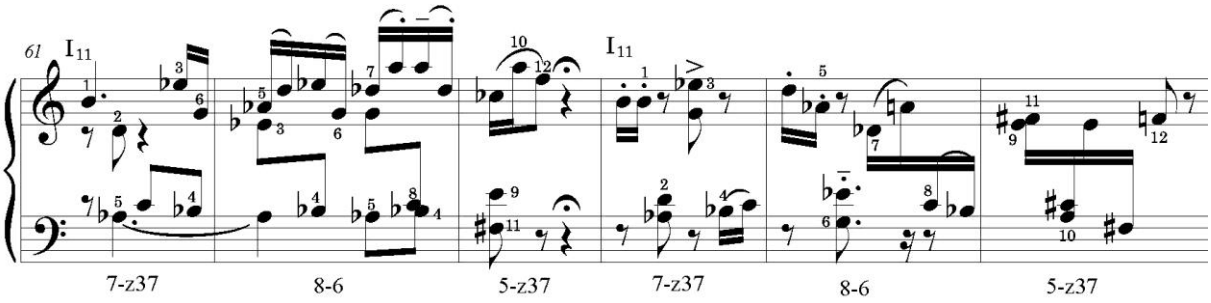
Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης αλυσίδας αποτελεί το γεγονός ότι η μετάθεση των μορφών της σειράς δεν παραμένει σταθερή από το πρότυπο προς τον πρώτο κρίκο ούτε από τον πρώτο προς τον δεύτερο κρίκο (Πίνακας 5), γεγονός που επηρεάζει ουσιαστικά τη δομική και λειτουργική της συνοχή. Πιο αναλυτικά, ενώ στο πρότυπο εμφανίζεται η ακολουθία των μορφών P_{11} – RI_{11} – I_3 – P_1, στον πρώτο κρίκο εμφανίζεται ως P_6 – RI_6 – I_1 – P_5 (αντί για P_6 – RI_6 – I_{10} – P_8) και στον δεύτερο ως P_4 – RI_8 – I_8 – P_8 (αντί για P_4 – RI_4 – I_8 – P_6).

[25] Βλ. Bailey, ό.π., σ. 30.



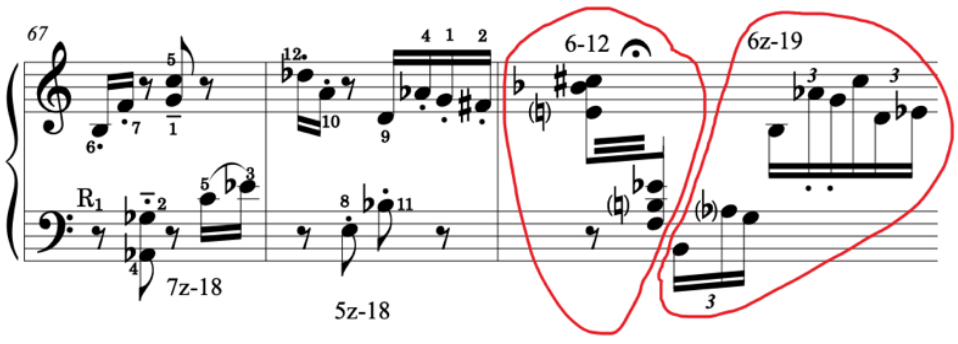
Πίνακας 5: Αριστερά παρουσιάζονται οι μεταθέσεις της αλυσίδας των μ. 49-60, ενώ δεξιά οι μεταθέσεις στην περίπτωση μιας υποτιθέμενης τυπικής αλυσίδας

Καθώς η ανάπτυξη οδεύει προς την ολοκλήρωσή της, η μουσική υφή μεταβάλλεται εκ νέου στο μ. 61. Στα μ. 61-63 αναπτύσσεται η I_{11} σε τοπογραφία μπλοκ, σε συνάρτηση με τα μη διακριτά συμπληρωματικά σύνολα 7-z37 στο μ. 61 και 5-z37 στο μ. 63, στα οποία παρεμβάλλεται το επίσης μη διακριτό σύνολο 8-6 στο μ. 62.



Παράδειγμα 15: μ. 61-66

Τα ανωτέρω σύνολα επανεμφανίζονται με διαφοροποιημένη υφή στα μ. 64-66, ενώ στα μ. 67-68 η R_1 παρουσιάζεται εκ νέου, σε συνδυασμό με το διακριτό επτάχορδο 7-z18 και το επίσης διακριτό πεντάχορδο 5-z18. Η ανάπτυξη ολοκληρώνεται με την παρουσία δύο εξαχόρδων, του μη διακριτού 6-z12 και του πρώτου εξαχόρδου 6-z19 της αρχικής σειράς P_{11}, το οποίο και λειτουργεί ως καταληκτικό δομικό στοιχείο.



Παράδειγμα 16: μ. 67-69

3.3. Επανέκθεση

Η επανέκθεση καλύπτει το τμήμα από το μ. 70 έως και το μ. 86. Κατά την επανεμφάνιση του πρώτου θέματος αξιοποιούνται οι ίδιες σειρές, ξανά με την τεχνική της αλληλεπικάλυψης, ωστόσο παρατηρούνται ορισμένες μεταβολές τόσο στη ρυθμική

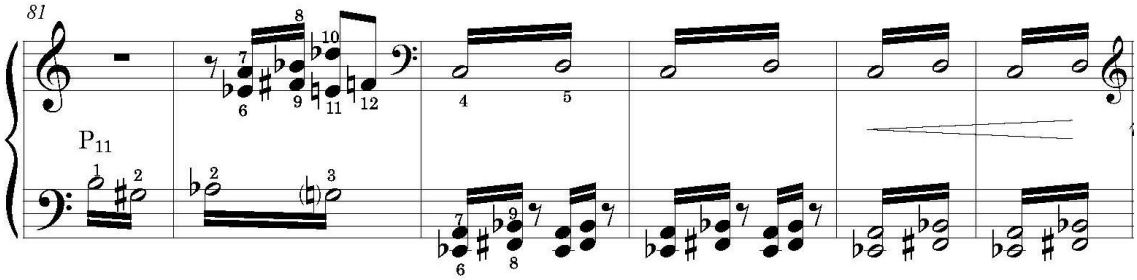
υφή όσο και στην εσωτερική οργάνωση των φθόγγων, σε επίπεδο τριχόρδων, της αρχικής σειράς P_{11}. Πιο συγκεκριμένα, τόσο το δεύτερο τρίχορδο 3-2 [ντο, ρε, μι♭] όσο και το τελευταίο τμηματικό τρίχορδο 3-3 [ντο♯, μι, φα] της σειράς αποδίδονται σε ανάδρομη μορφή (βλ. Παράδειγμα 17, μ. 71 και 73). Με την έναρξη της επανέκθεσης δημιουργείται αρχικά η προσδοκία ότι θα επανέλθει αυτούσιο το πρώτο θέμα, ή τουλάχιστον η αρχική σειρά P_{11} της έκθεσης, και ενδεχομένως στη συνέχεια και το δεύτερο θέμα, σύμφωνα με τις συμβάσεις της μορφής της σονάτας. Ωστόσο, ο συνθέτης επιλέγει μια διαφορετική προσέγγιση, καθώς, ενώ διατηρεί αναγνωρίσιμες τις σειρές του πρώτου θέματος, ενσωματώνει ταυτόχρονα ρυθμικά στοιχεία και από τα δύο θεματικά πεδία: συγκεκριμένα, συνδυάζει το ρυθμικό μοτίβο του πρώτου τριχόρδου του πρώτου θέματος με το αντίστοιχο μοτίβο του πρώτου τριχόρδου του δεύτερου θέματος, διαμορφώνοντας έτσι το πρώτο εξάχορδο της σειράς P_{11}, του οποίου η ρυθμική δομή αντανακλάται στη συνέχεια και στο δεύτερο εξάχορδο. Στο μ. 73, στο δεξί χέρι, το τελευταίο τρίχορδο της P_{11} σε συνδυασμό με το πρώτο τρίχορδο της RI_0 συγκροτούν μια σαφή ρυθμική μίμηση της αρχής του δεύτερου θέματος της έκθεσης. Παράλληλα, στο αριστερό χέρι η P_{11} παρουσιάζεται με μικρές ρυθμικές αποκλίσεις, διατηρώντας όμως, όπως και στο δεξί χέρι, την ίδια γραμμική πορεία και συνηχητική διάταξη των φθόγγων στη μουσική επιφάνεια. Η διαφοροποίηση γίνεται πιο έντονη κατά την παρουσίαση της RI_0 στα μ. 73-76, όπου οι φθόγγοι δεν υπακούουν πλέον με ακρίβεια στους σειραϊκούς κανόνες που είχαν εφαρμοστεί στα μ. 4-7 της έκθεσης και η 6η φτ, ενώ φαίνεται να παραλείπεται, εμφανίζεται στο αριστερό χέρι (ως η 8η φτ της I_{11}). Στο μ. 74 παρατηρείται ότι το τελευταίο τρίχορδο της σειράς P_{11} ταυτίζεται με το πρώτο τρίχορδο της I_{11}, ενώ αμέσως μετά οι τελευταίες φτ της I_{11} λειτουργούν ως οι δύο πρώτες της R_2. Η ολοκλήρωση του πρώτου θέματος πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο όπως και στην έκθεση, μέσω της συνύπαρξης των σειρών P_{11} και I_{11}, οι οποίες μοιράζονται ως κοινή την τελευταία φτ στο μ. 80, στο δεξί χέρι.



Παράδειγμα 17: Επανέκθεση, πρώτο θέμα, μ. 70-80

Η επανέκθεση καταλήγει με την πλήρη επανεμφάνιση της σειράς P_{11} στα μ. 81-86 (Παράδειγμα 18). Σε αυτό το τμήμα, το πρώτο τρίχορδο τοποθετείται στο αριστερό χέρι, ενώ η 4η και η 5η φτ εμφανίζονται στο μ. 83 και επαναλαμβάνονται μέχρι το τέλος της ενότητας, στο μ. 86. Στα μ. 81-84 ειδικότερα, το tremolo που παρουσιάζεται αρχικά

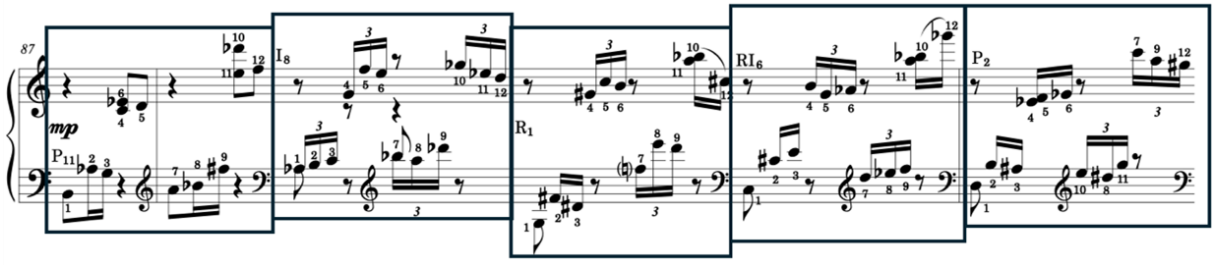
στο αριστερό χέρι στα μ. 81-82 μεταφέρεται και αναπαράγεται από το δεξί χέρι στα μ. 83-84, δημιουργώντας μια σαφή διαδικασία μίμησης. Παράλληλα, το τετράχορδο 4-18 [μι♭, λα, φα♯, σι♭], το οποίο προέρχεται από την P_{11} του πρώτου θέματος τόσο στην έκθεση (μ. 3) όσο και στην επανέκθεση (μ. 73), εμφανίζεται στο δεξί χέρι στο μ. 82 και στη συνέχεια το μιμείται επανειλημμένα το αριστερό χέρι στα μ. 83-84. Ο συνδυασμός της 4ης και της 5ης φτ στο δεξί χέρι με το τετράχορδο 4-18 στο αριστερό συγκροτεί το τμηματικό εξάχορδο 6-18 [ντο, ρε, μι♭, λα, φα♯, σι♭], το οποίο αποδίδεται με την τεχνική του tremolo και σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της επανέκθεσης.



Παράδειγμα 18: Το τέλος της επανέκθεσης στα μ. 81-86

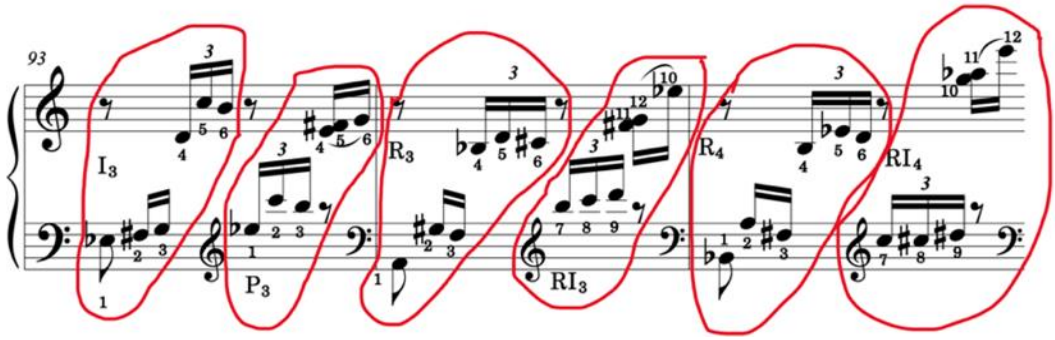
3.4. Καταληκτική περιοχή

Η τεχνική που χρησιμοποίησε ο συνθέτης στην ανάπτυξη επαναχρησιμοποιείται στην έναρξη της καταληκτικής περιοχής στα μ. 87-92 (Παράδειγμα 19), με τις επανεμφανίσεις των P_{11}, I_8, R_1, RI_6 και P_2 στην πλήρη τους μορφή.



Παράδειγμα 19: Έναρξη της καταληκτικής περιοχής στα μ. 87-92

Στο τμήμα που εκτείνεται από το μ. 93 έως και το μ. 95 δεσπόζει η παρουσία του εξαχόρδου 6-z19. Πιο συγκεκριμένα, σε κάθε μέτρο και σε κάθε χρονική υποδιαίρεση του μισού μέτρου εμφανίζονται διαφορετικά διαδοχικά εξάχορδα της τάξης 6-z19 που προέρχονται από τις σειρές I_3, P_3, R_3, RI_3, R_4 και RI_4, στοιχείο που υπογραμμίζει τη συστηματική και εκτενή αξιοποίηση του συγκεκριμένου διακριτού εξαχόρδου σε αυτό το σημείο του έργου.



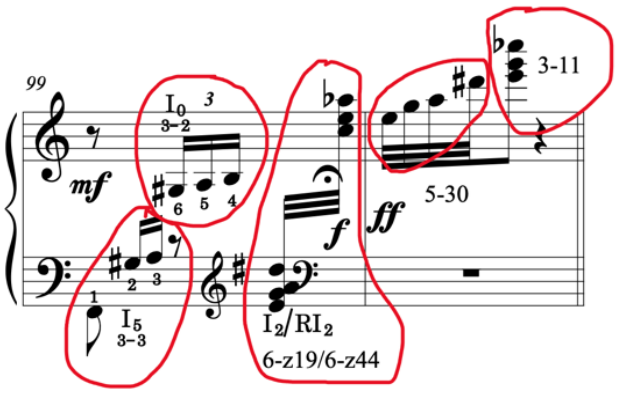
Παράδειγμα 20: Εμφάνιση διαφορετικών εξαχόρδων της τάξης 6-z19 στα μ. 93-95

Στα μ. 96-98 (Παράδειγμα 21), παρ' ότι συνεχίζουν να εμφανίζονται τα ίδια ρυθμικά μοτίβα, παρατηρείται η αντικατάσταση του εξαχόρδου 6-z19 από το ζυγωτικό 6-z44, το οποίο συνιστά το δεύτερο διακριτό εξάχορδο της δωδεκαφθογγικής δομής του έργου, αλλά και η αντικατάσταση του δεύτερου τριχόρδου 3-2 της σειράς με το αντίστοιχο άλλης σειράς. Ειδικότερα, στο μ. 96 παρουσιάζεται η P_6, με τη διαφοροποίηση ότι το δεύτερο τρίχορδο της σειράς (3-2) αντικαθίσταται από το αντίστοιχο 3-2 της I_6, ενώ στο δεύτερο μισό του ίδιου μέτρου εμφανίζεται το σύνολο 6-z44. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στο μ. 97, αυτή τη φορά με την I_1, όπου στο πρώτο εξάχορδο το τρίχορδο 3-2 αντικαθίσταται από το 3-2 της P_1, ενώ στο δεύτερο μισό του μέτρου επανεμφανίζεται, κατ' αναλογία με το μ. 96, το σύνολο 6-z44. Ωστόσο, στο μ. 98 η εν λόγω χειρονομία διακόπτεται, καθώς στο πρώτο μισό του μέτρου εμφανίζεται το πρώτο τετράχορδο 4-7 της σειράς P_4, ενώ στο δεύτερο μισό του ιδίου ακολουθεί το εξάχορδο 6-z44 της I_4. Χαρακτηριστικό των παραπάνω μέτρων είναι το ότι στα πρώτα μισά τους γίνεται χρήση τριχόρδων διαφορετικών σειρών με τέτοιο τρόπο ώστε η 2η και η 3η φτ του 3-3 να είναι κοινές με την 5η και την 6η φτ του 3-2.



Παράδειγμα 21: μ. 96-98

Στο μ. 99 (Παράδειγμα 22), το πρώτο μισό σχηματίζεται από τα τρίχορδα 3-3 της I_5 και 3-2 της I_0, ενώ το δεύτερο και πάλι από το σύνολο 6-z44 της RI_2 αυτή τη φορά. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται στο μ. 100 από το δεξί χέρι, με την μελωδική επανάληψη του συνηχητικού τετραχόρδου και υποσυνόλου του 6-z44 του αριστερού χεριού από το προηγούμενο μέτρο, καθώς και με το συνηχητικό μη τμηματικό (υποσύνολο των 6-z19 και 6-z44) 3-11.



Παράδειγμα 22: Η ολοκλήρωση του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* στα μ. 99-100

4. Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Η ανάλυση της δωδεκαφθογγικής σειράς της *Σονάτας για πιάνο* του Σπύρου Δήμα αναδεικνύει μια συνθετική προσέγγιση που συνδυάζει δημιουργικά διαφορετικά ιστορικά πρότυπα σειραϊκής οργάνωσης. Συγκεκριμένα, η σειρά εμφανίζει σαφή χαρακτηριστικά της πανδιαστηματικής δομής, όπως αυτή απαντά ήδη στο έργο του Alban Berg και ιδίως στη *Λυρική σουίτα*, καθώς ενσωματώνει το σύνολο, σχεδόν, των διαστημάτων και παρουσιάζει μία σχεδόν συμμετρική διάταξη. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην παρουσία των δύο τριτόνων και στις σχέσεις αντιστροφής μεταξύ αρχικών και τελικών φθόγγων – στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα σε αυτή την παράδοση. Η συμμετρία αυτή, αν και δεν είναι απόλυτη, λειτουργεί ως βασικός άξονας συνοχής. Παράλληλα, διακρίνεται η επίδραση της παράγωγης σειράς, ιδιαίτερα μέσω της χρήσης τριχόρδων που ανήκουν σε κοινές τάξεις συνόλων, στοιχείο που παραπέμπει στη σκέψη του Anton Webern. Ωστόσο, ο Δήμας δεν ακολουθεί αυστηρά τα πρότυπα αυτά, επιλέγοντας συνειδητά αποκλίσεις που ενισχύουν τη διαστηματική ποικιλία και αποφεύγουν τον περιορισμό μιας πλήρως συστηματοποιημένης δομής.

Υπό το πρίσμα της αρχής του Arnold Schoenberg σχετικά με την καθυστέρηση της επανεμφάνισης των φθόγγων, καθίσταται σαφές ότι ο συνθέτης δεν υιοθετεί μια δογματική εφαρμογή της σειραϊκής τεχνικής. Αντίθετα, αξιοποιεί τόσο την τοπογραφία μπλοκ όσο και τη γραμμική τοπογραφία, εναλλάσσοντας τρόπους οργάνωσης της υφής και επιτρέποντας την ταυτόχρονη εξέλιξη πολλαπλών μορφών της σειράς. Η πρακτική αυτή οδηγεί σε ένα πυκνό πολυφωνικό αποτέλεσμα, στο οποίο η σειρά διατρέχει ολόκληρη τη μουσική επιφάνεια με ευέλικτο τρόπο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η συστηματική απόκλιση από τις αυστηρές αρχές του δωδεκαφθογγισμού. Ο Δήμας χρησιμοποιεί συχνά ελλιπείς μορφές της σειράς, επαναλαμβάνει φθόγγους πριν από την πλήρη ανάπτυξή της, μετακινείται ελεύθερα εντός τμημάτων της και αλλοιώνει τη διαδοχή των φθόγγων, ακόμη και με την περιστασιακή εισαγωγή «λανθασμένων» νοτών. Παράλληλα, αντιμετωπίζει τα εξάχορδα με συγγενές υλικό ως εναλλάξιμα, ενισχύοντας την ευελιξία της δομής. Οι πρακτικές αυτές, αν και αποκλίνουν από ένα αυστηρό σειραϊκό πρότυπο, συνδέονται με ευρύτερες τάσεις της σειραϊκής σκέψης, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον Schoenberg και τον Webern.

Συνολικά, προκύπτει ότι η σειραϊκή γραφή του Δήμα χαρακτηρίζεται από ισορροπία ανάμεσα στη δομική οργάνωση και τη δημιουργική ελευθερία. Η σειρά δεν λειτουργεί ως άκαμπτο σύστημα αλλά ως ένα δυναμικό και ευέλικτο υλικό, το οποίο ο συνθέτης επεξεργάζεται με ιστορική επίγνωση και προσωπικό ύφος, επιτυγχάνοντας ένα συνεκτικό αλλά ταυτόχρονα και εκφραστικά ανοιχτό μουσικό αποτέλεσμα.

Η στροφή του Νίκου Σκαλκώτα προς την τονικότητα στα τελευταία ορχηστρικά του έργα και ο επαναπροσδιορισμός της ελληνικότητας στο πλαίσιο της συμφωνικής μουσικής με αφορμή τη *Μικρή συμφωνία* (1948)

Γιώργος Ζερβός

Μολονότι πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για τους λόγους που έκαναν τον Σκαλκώτα να στραφεί προς την τονικότητα κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του (εξάντληση των δωδεκαφθογγικών και ατονικών μουσικών αποθεμάτων, προσπάθεια επικοινωνίας με ένα ευρύτερο κοινό κ.λπ.) – γεγονός που, σημειωτέον, αφορά τα ορχηστρικά του έργα και όχι τα έργα μουσικής δωματίου – με τις δύο συμφωνίες (την *Κλασσική συμφωνία σε λα* του 1947 και τη *Μικρή συμφωνία σε σι-ύφεση* του 1948) ο συνθέτης φαίνεται να θέτει ένα επιπλέον πρόβλημα: για πρώτη φορά ενσωματώνει δημοτικότροπα στοιχεία από την ελληνική μουσική παράδοση σε τονικά έργα μεγάλων διαστάσεων, τα οποία μάλιστα ακολουθούν τις κλασικές μορφές. Είναι βέβαια γνωστό ότι η ενασχόληση του Σκαλκώτα με τη δημοτική μουσική παράδοση δεν περιορίζεται μόνο στους τονικούς *36 ελληνικούς χορούς* (1931-1936), αλλά επεκτείνεται ακόμη και σε αρκετά έργα μουσικής δωματίου γραμμένα σε δωδεκαφθογγικό – αυστηρό ή ελεύθερο – μουσικό ιδίωμα, όπως, για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος της *Σονατίνας για βιολί και πιάνο* (1929), στις *Οκτώ παραλλαγές πάνω σ' ένα δημοτικό τραγούδι, για τρίο με πιάνο* (1938) ή στο δεύτερο μέρος της *Μικρής σουίτας αρ. 1 για βιολί και πιάνο* (1946), για να μην αναφερθούμε στη χρήση υπό τη μορφή των παραλλαγών του γνωστού ρεμπέτικου *Κάτω στην αραπιά* στο δεύτερο μέρος του *Κοντσέρτου για δύο βιολιά και ορχήστρα* (1944-1945).[1] Όλες όμως οι παραπάνω περιπτώσεις έργων αφορούν είτε σε μεμονωμένα μέρη είτε στη χρήση της μορφής των παραλλαγών, με εξαίρεση βέβαια τους *Χορούς* οι οποίοι, παρά την αξιομνημόνευτη πρωτοτυπία τους και τη μεγάλη τους συνολικά διάρκεια, σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι συνιστούν – στον ίδιο τουλάχιστον βαθμό – ένα ενιαίο έργο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση μιας συμφωνίας, η οποία λόγω

[1] Γιώργος Ζερβός, «Δωδεκαφθογγισμός, τροπικότητα και διτονικότητα στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο* (1946)», 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. 611-623· Κώστας Τσούγκρας, «Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα: ένας "εθνικός" ή "παγκόσμιος" συνθέτης;», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ.), *Πεπραγμένα του μουσικολογικού συνεδρίου «Έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία: παράδοση και παγκοσμιοποίηση» (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 24-26 Απριλίου 2007)*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2008, σ. 19-25· Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου, *Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα: κλασική παράδοση και καινοτομία*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019, σ. 25-26 και 317-319· Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου, *Νίκος Σκαλκώτας. Συνθετικές τεχνικές, τροπικότητα και ελληνικό στοιχείο στη μουσική δωματίου*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2026· George Zervos, "Aspects of hellenicity in Nikos Skalkottas' music", στο: Nikos Maliaras (επιμ.), *The National Element in Music* (Conference proceedings, Athens, 18-20 January 2013), University of Athens / Faculty of Music Studies – Friends of Music Society, Athens 2014, σ. 288-294· George Zervos, "Twelve-tone technique and modality in Nikos Skalkottas's music", *Series Musicologica Balcanica* 1/1, 2020, σ. 132-149.

της εσωτερικής της διάρθρωσης και συνοχής θα πρέπει να παίζεται ολόκληρη και όχι αποσπασματικά. Δεδομένου ότι τόσο οι *Χοροί* όσο και η *Συμφωνιέττα* είναι αφ' ενός τονικά έργα και αφ' ετέρου βασίζονται άμεσα ή έμμεσα – και το κάθε ένα με τον τρόπο του – στην ελληνική δημοτική μουσική παράδοση, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το δεύτερο έργο (όπως εξ άλλου και την *Κλασσική συμφωνία*) ως μια ιστορική συνέχεια του πρώτου. Όμως η συνέχεια αυτή περιορίζεται μόνο στη χρήση στοιχείων από τη δημοτική μουσική παράδοση, γιατί, πέρα από τη διαφορά ως προς το είδος που ακολουθεί το κάθε έργο (36 διαφορετικοί μεταξύ τους χοροί έναντι ενός ενιαίου συμφωνικού έργου), υπάρχουν και σημαντικότερες μεταξύ τους διαφορές:

α) Σε αντίθεση με τα κλασικά, ακαδημαϊκά – θα λέγαμε – μορφολογικά σχήματα που ακολουθεί η *Συμφωνιέττα*, σχεδόν ο κάθε χορός από το σύνολο των 36 ακολουθεί το δικό του μορφολογικό πρότυπο, με τη συνθετική διαδικασία της αναπτυξιακής παραλλαγής να επικρατεί σ' ένα μεγάλο μέρος του έργου, κάνοντάς το να μην μοιάζει με κανέναν από τους γνωστούς συμβατικούς – από μορφολογική κυρίως άποψη – χορούς συνθετών όπως, για παράδειγμα, του Brahms ή του Dvořák.

β) Η πηγαία έμπνευση, η πλήρης συμβατότητα μεταξύ μορφής και περιεχομένου, και η ρομαντική αισθητική που φέρουν αυτά τα – σε μικρογραφία – αριστουργήματα δεν συμβαδίζουν με την νεοκλασική αισθητική της *Συμφωνιέττας*, παρά τον ρομαντικό χαρακτήρα που έχουν ορισμένα από τα θέματά της. Η προσπάθεια συνδυασμού νεοκλασικών στοιχείων με στοιχεία ρομαντικά καθώς και η προσπάθεια ενσωμάτωσης δημοτικότροπων στοιχείων σε έργα μεγάλων διαστάσεων, όπως είναι μια συμφωνία, θέτει σε κίνδυνο αυτή τη συμβατότητα μεταξύ μορφής και περιεχομένου που κατ' εξοχήν χαρακτηρίζει τους *36 ελληνικούς χορούς*.

Η δυσπιστία που μπορεί κανείς να εκφράσει για την αξία της *Μικρής συμφωνίας* αφορά όμως στην αισθητική ή, καλύτερα, στον συνδυασμό των πολλαπλών αισθητικών που κομίζει αυτό το έργο και όχι στις διαδικασίες της σύνθεσης. Δεδομένου ότι ο Σκαλκώτας πεθαίνει πολύ νέος (μόλις 45 ετών), πιθανόν να μην ήταν ακόμη έτοιμος να ολοκληρώσει ένα ομοιογενές τονικό λεξιλόγιο, κατάλληλο για τις μεγάλες συμφωνικές μορφές της τονικής μουσικής, κάτι που με πολύ μεγάλη επιτυχία κατόρθωνε στα μεγάλων διαστάσεων δωδεκαφθογγικά και ατονικά έργα αλλά ακόμη και σε ορισμένα τονικά του έργα, όπως, για παράδειγμα, στα μπαλέτα *Η λυγερή και ο χάρος* (1938) ή *Η θάλασσα* (1949), τα οποία όμως ως μπαλέτα δεν έχουν τις απαιτήσεις των έργων που ανήκουν στο πεδίο της απόλυτης μουσικής. Όπως γράφω στο άρθρο μου «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα»,

> απομακρυνόμενος όμως σταδιακά από τον ατονικό (οργανωμένο ή μη) εξπρεσιονισμό και νεοκλασικισμό, καθώς και από τον ρομαντισμό του τύπου των *36 ελληνικών χορών*, της δεκαετίας του '30 και των αρχών της δεκαετίας του '40, βρίσκεται υποχρεωμένος να ανασυνθέσει την ιστορία: εγκαταλείποντας την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό εγκαταλείπει τον διεθνισμό μιας αισθητικής η οποία του επιτρέπει να εκφράζεται με έναν απεριόριστο τρόπο. Υιοθετώντας στα τελευταία του έργα το τονικό μουσικό ιδίωμα, στο επίπεδο όχι πλέον των *Χορών* αλλά των μεγάλων συμφωνικών μορφών, οφείλει να ανακαλύψει νέο ύφος και νέα αισθητική, εγχείρημα δύσκολο, εάν ληφθεί υπ' όψη ότι τα μεγάλα του έργα απόλυτης μουσικής ουδέποτε μέχρι εκείνη την περίοδο είχαν πραγματοποιηθεί δια μέσου τονικών ιδιωμάτων ή δια μέσου μιας γλώσσας αντίστοιχης των συνθετών της Εθνικής Σχολής.[2]

Κατά την άποψή μας, δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός το ότι ο Σκαλκώτας μέχρι τότε είχε γράψει πάμπολλες σουίτες – μεταξύ των οποίων και τις δύο μεγάλες για ορχήστρα του

[2] Γιώργος Ζερβός, «Μουσικά ιδιώματα και αισθητικές κατευθύνσεις στο έργο του Νίκου Σκαλκώτα», στο: Χάρης Βρόντος (επιμ.), *Νίκος Σκαλκώτας. Ένας έλληνας Ευρωπαίος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 81-82.

1935 και του 1944 αντίστοιχα – και καμία συμφωνία: φαίνεται ότι, κατά τον συνθέτη, εάν σε μουσικά είδη όπως το κοντσέρτο ή η σουίτα ταιριάζει η δωδεκαφθογγική και η ατονική γλώσσα – όπως αποδεικνύεται εξ άλλου από τον μεγάλο αριθμό έργων που έχουν γραφεί σ' αυτά τα δύο μουσικά ιδιώματα – το είδος της συμφωνίας μόνον από την τονική γλώσσα θα μπορούσε να εξυπηρετηθεί με τον καλύτερο τρόπο. Από ιστορική άποψη ο Σκαλκώτας φαίνεται να δικαιώνεται, αφού οι συνθέτες κυρίως του πρώτου μισού του 20ού αιώνα φαίνεται να διστάζουν να συνδέσουν τον κατ' εξοχήν αυτόν φορέα της τονικής μουσικής και των κλασικών μορφών με τον δωδεκαφθογγισμό και την ατονικότητα, σε αντίθεση με το είδος της σουίτας, όπως φαίνεται μέσα από δύο πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα: τη δωδεκαφθογγική *Σουίτα για πιάνο*, op. 25 (1921-1923) του Arnold Schönberg και τη δωδεκαφθογγική-ατονική *Λυρική σουίτα* του Alban Berg (1925-1926). Στον βαθμό, βέβαια, που η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους αρχίζει να γίνεται ευρύτερα γνωστή αλλά και λιγότερο αυστηρή σε Ευρώπη και Αμερική μετά το 1950, μέσα από τα έργα μιας νεότερης γενιάς συνθετών ιδιαίτερα της περιφέρειας, ο δωδεκαφθογγισμός και η ατονικότητα αποτελούν πλέον ένα νέο μουσικό λεξιλόγιο που μπορεί να εφαρμοστεί και στο είδος της συμφωνίας, χωρίς όμως να τηρούνται πάντοτε οι κλασικές συμφωνικές προδιαγραφές (αριθμός μερών, ύπαρξη scherzo κ.λπ.). Αυτήν την «ακαδημαϊκοποίηση» μέσα από την ανάμειξη (το πάντρεμα) νεοκλασικισμού και δωδεκαφθογγισμού πιθανώς να φοβόταν ο Σκαλκώτας και επέλεξε το τονικό ιδίωμα για να εκφραστεί μέσα από το είδος της συμφωνίας, εκτός βέβαια κι εάν θεωρήσουμε ότι οι λόγοι σύνθεσης των δύο συμφωνιών ήταν και επικοινωνιακοί-ιστορικοί, πράγμα διόλου απίθανο, όπως εν μέρει φαίνεται και από τον πρόλογο του συνθέτη στην παρτιτούρα της *Κλασσικής συμφωνίας*, μέσα από τον οποίο διαφαίνεται ένας θαυμασμός προς αυτό το είδος («Το έργο αυτό είναι μια αφιέρωση εις την κλασσικήν συμφωνίαν. Ένας εσωτερικός θαυμασμός εις την μεγάλην μορφήν της συμφωνίας») αλλά και μια βαθιά νοσταλγία προς κάθε τι παλαιό, λαϊκό και ρομαντικό, όπως υποδηλώνουν εκφράσεις του τύπου: «λαϊκή ψαλμωδία, τραγούδι του παρελθόντος, τραγούδι του παλιού καιρού, θέμα παθητικό σαν λαϊκή romance, θέμα ερωτικό και φλογερά παθητικό, ένα γλέντι από φυσαρμόνικες, λαγούτο και λαϊκά όργανα».[3] Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, ο μόνος τρόπος υλοποίησης των ανωτέρω προταγμάτων είναι η υιοθέτηση της τονικής γλώσσας και μάλιστα μιας γλώσσας η οποία δεν θα εκφράζει μόνον έναν αόριστο ρομαντισμό αλλά μια λαϊκότερη μορφή του, στοχευμένη στην ελληνική μουσική παράδοση, και αυτό ισχύει τόσο για την *Κλασσική συμφωνία σε λα* όσο και για την υπό συζήτηση *Συμφωνιέττα*.

Στο σημείο αυτό κρίνουμε απαραίτητο να κάνουμε μια παρατήρηση που αφορά στην ενορχήστρωση των δύο έργων: ενώ η *Συμφωνιέττα* είναι για πλήρη ορχήστρα, η κατά έναν χρόνο προγενέστερη *Κλασσική συμφωνία* είναι γραμμένη για ορχήστρα πνευστών, κοντραμπάσα, δύο άρπες και κρουστά. Ενώ όμως ένας τέτοιος συνδυασμός οργάνων θα ταίριαζε περισσότερο – εάν εξαιρούσαμε τις δύο άρπες – σε ένα δωδεκαφθογγικό ή ατονικό νεοκλασικό περιβάλλον, ο Σκαλκώτας κάνει το σύνολο αυτό να ηχεί ως – με την καλή έννοια του όρου – σύγχρονη μπάντα, συνδυάζοντας ταυτόχρονα μια νεοκλασικού τύπου ενορχήστρωση και αρμονία με την ελληνική – υπό την ευρεία έννοια του όρου – μουσική παράδοση. Κατά την άποψή μας, εάν η *Κλασσική συμφωνία* αποτελεί το πρώτο βήμα, η *Συμφωνιέττα* αποτελεί το επόμενο στην προσέγγιση των ιδεωδών της Εθνικής Σχολής: το μικρό βελησεκές της «μπάντας» αντικαθίσταται από ένα μεγαλύτερο, εκείνο της πλήρους ορχήστρας, μέσω του οποίου μπορεί τώρα να αναδειχθεί καλύτερα η μίξη στοιχείων βασισμένων στην ελληνική μουσική παράδοση με ένα διεθνιστικό μουσικό ιδίωμα που έχει τις καταβολές του όχι μόνο στο κίνημα του νεοκλασικισμού αλλά και του ρομαντισμού του 19ου αιώνα.

[3] Από την πρώτη σελίδα του χειρογράφου. Βλ. Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Νίκου Σκαλκώτα.

Μακροδομικά, η *Συμφωνιέττα σε σι-ύφεση* αποτελείται από τέσσερα μέρη: 1. Andante sostenuto – Allegro, 2. Andantino tristesso, 3. Scherzino: Molto vivace, 4. Vivacissimo, με τα ακολουθούμενα μορφολογικά πρότυπα να υπακούουν στις αρχές του κλασικισμού. Έτσι, το πρώτο μέρος ακολουθεί τη μορφή μιας διθεματικής σονάτας, συμπεριλαμβανομένης και μιας αργής εισαγωγής, το δεύτερο χαρακτηρίζεται από μια τριμερή μορφή του τύπου ΑΒΑ΄, το τρίτο είναι ένα scherzo με trio, ενώ το τέταρτο αποτελεί μια ιδιότυπη μορφή διθεματικής σονάτας με ένα επεισόδιο εν είδει ανάπτυξης μεταξύ έκθεσης και επανέκθεσης, και με το θέμα της αργής εισαγωγής του πρώτου μέρους να επαναλαμβάνεται δύο φορές, πριν την επανέκθεση και στην αρχή της coda. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της *Συμφωνιέττας* είναι ότι μεγάλο μέρος του χρησιμοποιούμενου θεματικού υλικού – ιδιαίτερα του πρώτου και του τέταρτου μέρους – παράγεται από το αρχικό θέμα της αργής εισαγωγής (Andante sostenuto), προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ενότητα στο σύνολο του έργου. Ενδιαφέρουσα είναι η σύσταση αυτού του θέματος, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μία μελωδία σε ύφος χορικού, αποτελούμενη από ένα ανιόν τετράχορδο – φα, σολ, λα, σι-ύφεση – και εν συνεχεία από τη σειρά των φθόγγων ρε, μι-ύφεση, ρε, ντο και φα, συμπληρώνοντας έτσι όλη την κλίμακα της Σι-ύφεση-μείζονος, της βασικής τονικότητας του έργου:



Εικόνα 1: Andante sostenuto, τρομπόνια, μ. 1-6

Μετά την εναρμόνιση αυτού του χορικού, ακολουθεί μία βηματική κατιούσα μελωδία, αποτελούμενη από επτά φθόγγους και επαναλαμβανόμενη τρεις φορές με αφετηρία τους φθόγγους σι-ύφεση, φα και λα-ύφεση αντίστοιχα, αντισταθμίζοντας έτσι την προηγούμενη ανιούσα πορεία του χορικού:



Εικόνα 2: Andante sostenuto, όμποε, μ. 23-31

Το ενδιαφέρον αυτής της κατιούσας μελωδικής κίνησης επικεντρώνεται αφ' ενός στην εναρμόνισή της, αφού από μελωδική άποψη δεν παρουσιάζει κάτι το ιδιαίτερο, και αφ' ετέρου στην μετατροπή της μείζονος κλίμακας, στην οποία ανήκει, σε κατιόντα διατονικό τρόπο του ρε (ή σε κατιούσα μελωδική ελάσσονα κλίμακα). Παρά όμως την απλότητά της, όπως θα δούμε παρακάτω, θα παίξει σημαντικό ρόλο τόσο στο πρώτο όσο και στο τελευταίο μέρος του έργου, εκπροσωπώντας και στις δύο περιπτώσεις – με μερικές τροποποιήσεις – τη δεύτερη θεματική ομάδα.

Το πρώτο θέμα του Allegro είναι μία καθαρά δημοτικότροπη μελωδία, απόλυτα συγγενική του αρχικού θέματος της εισαγωγής, αφού σε αυτήν εμπεριέχονται και τα δύο βασικά του χαρακτηριστικά: η ανιούσα μείζονα μελωδία του θεματικού πυρήνα, σι-ύφεση, ντο, ρε, μι-ύφεση, φα, αντισταθμίζεται από τον κατιόντα διατονικό τρόπο του ρε με αφετηρία τον φθόγγο σι-ύφεση:



Εικόνα 3: Allegro, πρώτα βιολιά, μ. 40-46a (πρώτο θέμα)

Το μελωδικό σχήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας, στη δεσπόζουσα Φα-μείζονα, όπως ήδη προαναφέραμε, αποτελεί μια παραλλαγή της κατιούσας μελωδίας του θέματος της εισαγωγής, όπως σαφέστατα φαίνεται, εάν επιχειρήσουμε μία μεταξύ τους σύγκριση:



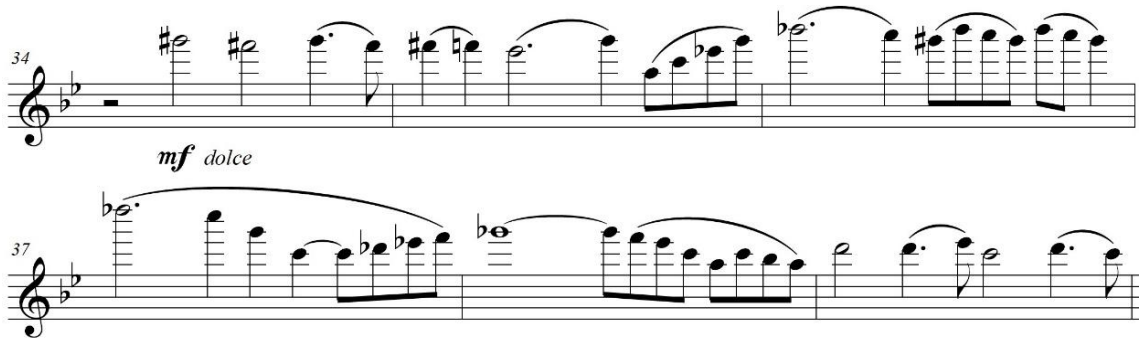
Εικόνα 4: Allegro, πρώτα βιολιά, μ. 83-89 (δεύτερο θέμα)

Σε αντίθεση με την ελληνικότητα του σφριγηλού δημοτικότροπου πρώτου θέματος, η κατιούσα μελωδική γραμμή του δεύτερου διακρίνεται για τον ρομαντικό της χαρακτήρα και τον διεθνισμό της, υπό την έννοια ότι είναι απαλλαγμένη – όσο αυτό είναι εφικτό – από στοιχεία παρμένα μέσα από ή τα οποία θυμίζουν την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση. Υπενθυμίζουμε ότι κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τα δύο τμήματα του θέματος της εισαγωγής: προηγείται το βυζαντινίζον-ελληνοπρεπές χορικό και ακολουθεί η ξεχειλίζουσα από ρομαντικά στοιχεία κατιούσα μελωδική γραμμή της συνέχειας του θέματος.

Εάν εξαιρέσουμε το δεύτερο και το τρίτο μέρος του έργου – μολονότι και σ' αυτά υπάρχουν θεματικές συγγένειες με το θεματικό υλικό του πρώτου μέρους – η θεματική του ενότητα επισφραγίζεται με το τέταρτο (Vivacissimo), όπως φαίνεται όχι μόνον από την πιστή διπλή επανεμφάνιση του αρχικού χορικού της εισαγωγής (επτά μέτρα πριν την επανέκθεση, από το μ. 99, και στην αρχή της coda, από το μ. 148) αλλά και από την ομοιότητα μεταξύ του ζεύγους των θεμάτων που διέπουν το πρώτο και το τελευταίο μέρος της *Συμφωνιέττας*, συγκρίνοντας την αρχή των δύο πρώτων θεμάτων (Εικόνα 5 με Εικόνα 3) και την αντίστοιχη των δύο δευτέρων (Εικόνα 6 με Εικόνα 4).



Εικόνα 5: Vivacissimo, πρώτα βιολιά, μ. 1-6 (πρώτο θέμα)



Εικόνα 6: Vivacissimo, πρώτο φλάουτο, μ. 34-39 (δεύτερη θεματική ομάδα)

Βέβαια, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι μόνον ο θεματικός πυρήνας του πρώτου θέματος του τέταρτου μέρους (μ. 1-2a) μοιάζει με τον αντίστοιχο του πρώτου μέρους (μ. 1 και ο πρώτος χρόνος του μ. 2), καθώς για να ολοκληρωθεί το πρώτο τμήμα του θέματος χρειάζονται πέντε μέτρα, σε αντίθεση με τα τρία μέτρα που χρειαζόταν το αντίστοιχο θέμα του πρώτου μέρους. Η μελωδική απομάκρυνση από το αρχικό σι-ύφεση είναι τώρα μεγαλύτερη και τα πέντε μέτρα που χρειάζονται για να επανέλθουμε στην αρχική τονικότητα «χαλαρώνουν» και αποδυναμώνουν την αντίστοιχη σφριγηλότητα του θέματος του πρώτου μέρους, κάνοντάς το λιγότερο δημοτικοφανές, τουλάχιστον μετά τα δύο πρώτα μέτρα. Μολονότι η ομοιότητα των δεύτερων θεματικών ομάδων – τουλάχιστον ως προς τον θεματικό πυρήνα – είναι περίπου του ιδίου βαθμού ή ακόμη και μεγαλύτερη (αρκεί να συγκρίνουμε το μ. 83 του πρώτου μέρους με το μ. 34 του τέταρτου μέρους), το τελικό αποτέλεσμα στα δύο μέρη είναι διαφορετικό, για τους εξής λόγους: α) το έντονα ρυθμικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη συνοδεία της μελωδίας στο τέταρτο μέρος, ενισχυμένο μάλιστα από τη συμμετοχή των κρουστών, σε συνδυασμό με β) μια περισσότερο διάφωνη αρμονία με την οποία αυτή επενδύεται, αλλά και γ) η μεγαλύτερη έκτασή της (8+8+7 μέτρα στο πρώτο μέρος έναντι 8+8+8+8 μέτρων στο τέταρτο), η οποία συνεισφέρει στην αύξηση της έντασης, δημιουργούν συνολικά μια δυναμικότερη δεύτερη θεματική ομάδα, εμβατηριακού και νεοκλασικού χαρακτήρα, σε αντίθεση με τον ρομαντικό χαρακτήρα της δεύτερης θεματικής ομάδας του πρώτου μέρους.

Μια ιδιαιτερότητα του τέταρτου μέρους είναι ότι μετά την έκθεση της δεύτερης θεματικής ομάδας και στη θέση της ενότητας της ανάπτυξης εμφανίζεται ένα φαινομενικά τρίτο θέμα, του οποίου όμως το βασικό φθογγικό υλικό – ντο, ρε, μι, φα – ταυτίζεται τόσο με αυτό του χορικού της εισαγωγής όσο και με αυτό του πρώτου θέματος του πρώτου μέρους, με εξαίρεση βέβαια τη διαφορετική του ρυθμική συγκρότηση και τη μερική αλλαγή στη διάταξη της σειράς των τεσσάρων φθόγγων. Το θέμα αυτό, κατά την άποψή μας, έρχεται να αντισταθμίσει τη σχετική περιπλοκότητα και – σε κάποια σημεία – ασυνέχεια του πρώτου θέματος, δημιουργώντας μια ηχητική και αισθητική ατμόσφαιρα ανάλογη του πρώτου θέματος του πρώτου μέρους (Allegro) και της ελληνικότητάς του:

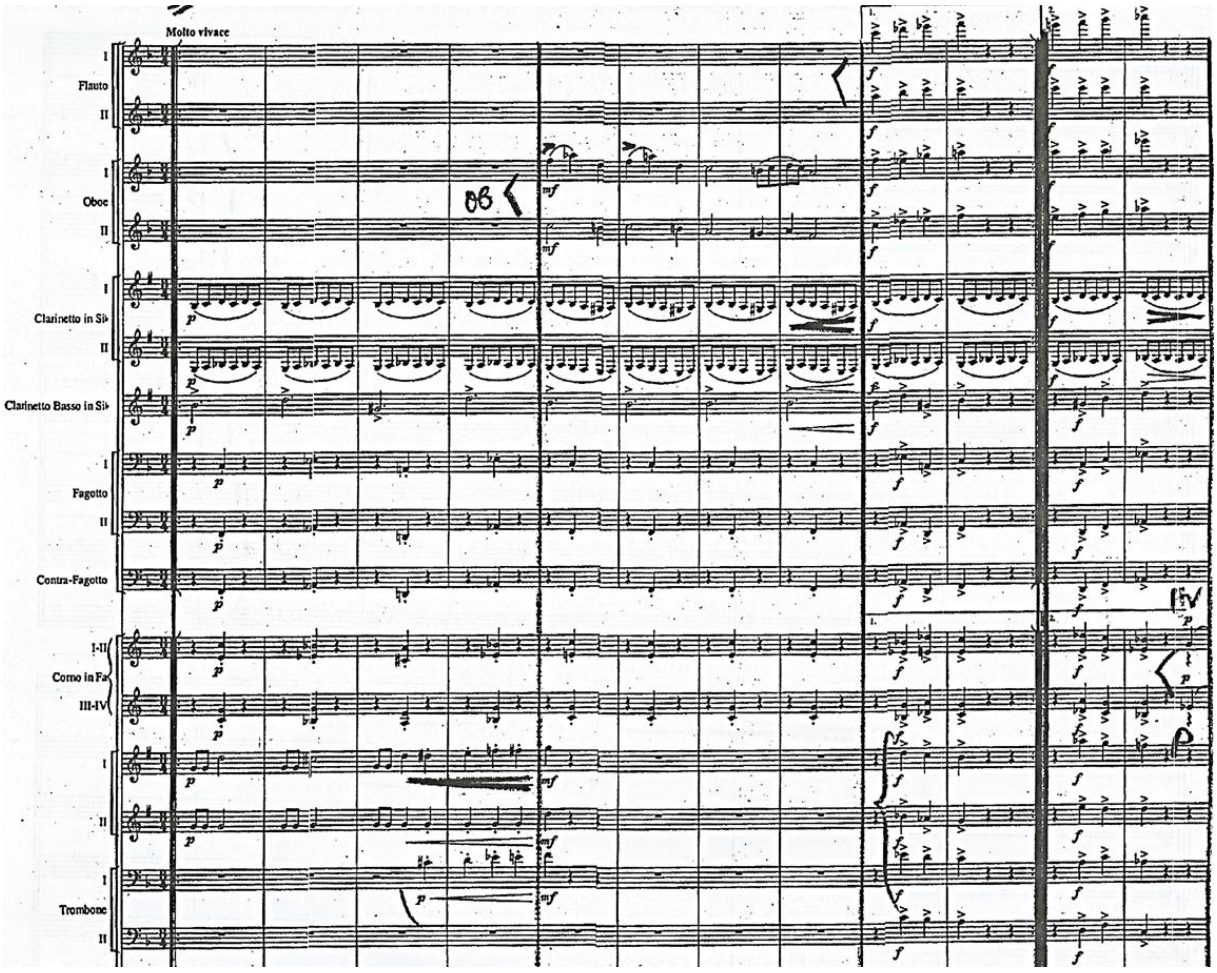


Εικόνα 7: Vivacissimo, πρώτο τρομπόνι, μ. 75-79

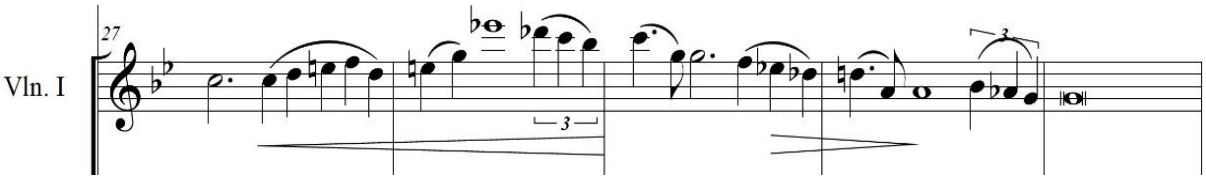
Τα δείγματα της ελληνικότητας υποχωρούν στο δεύτερο και ακόμη περισσότερο στο scherzo του τρίτου μέρους της *Μικρής συμφωνίας*, με τις κύριες θεματικές ιδέες – απαλλαγμένες από το βάρος της ελληνικής μουσικής παράδοσης – να έχουν έναν περισσότερο διεθνή χαρακτήρα, σε σχέση πάντοτε με τις αντίστοιχες του πρώτου και του τελευταίου μέρους του έργου. Παραθέτουμε τρία σημεία – από το δεύτερο (Εικόνα 8) και το τρίτο μέρος (Εικόνα 9) αντίστοιχα, καθώς και ένα μικρό τμήμα που συνδέει το τέλος του πρώτου θέματος με την δεύτερη θεματική ομάδα από το τέταρτο μέρος (Εικόνα 10) – μέσα από τα οποία μπορούμε να διαπιστώσουμε την ικανότητα του Σκαλκώτα να συνθέτει όχι μόνο σε πολλά μουσικά ιδιώματα αλλά και εκφραζόμενος μέσα από ένα τεράστιο εύρος αισθητικών κατευθύνσεων, συμβαδίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο με τα κινήματα και τις τάσεις της μουσικής των δεκαετιών του 1930 και του 1940, και αφήνοντας προς στιγμή κατά μέρος, αν όχι όλη, μέρος της ελληνικής παράδοσης, η οποία είναι τόσο έκδηλη στο πρώτο και το τέταρτο μέρος της *Συμφωνιέττας*.



Εικόνα 8: Andantino tristesso, έγχορδα, μ. 57-60



Εικόνα 9: Scherzino: Molto vivace, πνευστά, μ. 1-10



Εικόνα 10: Vivacissimo, πρώτα βιολιά, μ. 27-31

Ο Νίκος Σκαλκώτας είχε το μέγιστο προσόν να συνδυάζει ταλέντο, δηλαδή έμπνευση, γνώση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης και υψηλή συνθετική τεχνική, βασικά χαρακτηριστικά για να δημιουργηθούν σημαντικά έργα τέχνης. Θα σταθώ στο στοιχείο της έμπνευσης, δηλαδή στην «ανακάλυψη» πρωτότυπων μουσικών ιδεών, κάτι το οποίο βρίσκουμε σε όλο το φάσμα της μουσικής του, είτε πρόκειται για τονική είτε για ατονική και δωδεκάφθογγη, όπως εξ άλλου φαίνεται και μέσα από το σύνολο των συμφωνικών του έργων αλλά και των έργων μουσικής δωματίου, και που προφανώς γίνεται περισσότερο αισθητό και κατανοητό στα τονικά του έργα τόσο από τους ειδικούς όσο και από τους απλούς ακροατές. Το γεγονός ότι οι μελωδίες που συνιστούν τα θέματα, ιδιαίτερα στην περίπτωση της τονικής μουσικής, μας αποτυπώνονται και είναι αναγνωρίσιμες, αποτελεί ένα θεμελιώδες κριτήριο της πρωτοτυπίας και της αξίας αυτών των μελωδιών και, ως εκ τούτου, και του συνθέτη που τις εμπνεύστηκε. Από πολιτισμική όμως άποψη, ο Σκαλκώτας ως έλληνας αλλά και ως ευρωπαίος ταυτόχρονα συνθέτης, υιοθετώντας τις μεγάλες συμφωνικές μορφές, εκφρασμένες μέσα από την τονικότητα, ήταν υποχρεωμένος να συνδυάσει το μουσικό του ευρωπαϊκό (δωδεκαφθογγικό και ατονικό) παρελθόν με ένα μέλλον στο οποίο αναπόφευκτα εμπεριέχονταν τα προτάγματα της ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής, τα οποία μάλιστα είχε εν μέρει ήδη υπηρετήσει. Ο συνδυασμός αυτός ήταν πολύ σημαντικός για την εξέλιξη αλλά και για την ποιότητα της μουσικής του, αφού αποτέλεσε την αφορμή να διευρυνθεί το φάσμα των αναζητήσεών του, αλλά υπήρξε και αισθητικά επικίνδυνος – στο πλαίσιο της επιστροφής του στην τονικότητα – αφού λόγω της ελλιπούς έως τότε ενασχόλησής του με τις μεγάλες τονικές συμφωνικές μορφές, τόσο στο επίπεδο της καθαρά ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης όσο και σε αυτό της παράδοσης της προερχόμενης από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, η οποία ουσιαστικά μόλις είχε αρχίσει να αναπτύσσεται, ήταν υποχρεωμένος να δημιουργήσει τα πάντα εκ του μηδενός. Λόγω ακριβώς του ταλέντου του και για να μπορέσει να εκφράσει τις πρωτότυπες ιδέες του, έπρεπε να υπερβεί τα ιστορικά δεδομένα της εποχής του, ευρωπαϊκά και ελληνικά, υιοθετώντας και ενοποιώντας διαφορετικές μουσικές γλώσσες αλλά και διαφορετικές αισθητικές, εγχείρημα πολύ δύσκολο. Η *Μικρή συμφωνία* – στο πλαίσιο των έργων της τονικής μουσικής – αποτελεί ένα παράδειγμα πάλης μεταξύ μορφής και περιεχομένου, αρχικής έμπνευσης και πραγματοποίησής της, ελληνικότητας και διεθνισμού.

Ατονικότητα, δωδεκαφθογγισμός και τονικότητα στο *Grodek* για σοπράνο και ορχήστρα, σε ποίηση Georg Trakl, του Γιώργου Ζερβού

Πηνελόπη Παπαγιαννοπούλου

Εισαγωγή

Από την ακρόαση ορισμένων σύγχρονων μουσικών έργων γεννάται το συνθετικό και αναλυτικό ερώτημα: πώς επιτυγχάνεται η ένταση στη μουσική; Πώς, δηλαδή, ένας σύγχρονος συνθέτης, ανεξαρτήτως ιδιώματος, μπορεί να δημιουργήσει εντάσεις, προσμονές και λύσεις αυτών και πώς θα τις διαχειριστεί στη διάρκεια του έργου; Πώς αυτές θα σχετίζονται με τη μορφή ή/και με κάποιο ενδεχόμενο εξωμουσικό έναυσμα; Φυσικά, το γενικό και ευρύ αυτό ερώτημα έχει να κάνει με το ύφος, την εποχή και το ιδίωμα, και έχει προσεγγιστεί σε θεωρητικό επίπεδο κυρίως μέσω θεωριών πρόσληψης. Ιδιαίτερα χωρίς τη λειτουργικότητα της τονικής αρμονίας, πολλές φορές ακόμα και η μεγάλη πυκνότητα (πυκνώσεις / αραιώσεις αρμονικές, ρυθμικές κ.λπ.) ή τεχνικές που σχετίζονται με το ηχόχρωμα, τη δυναμική ή την άρθρωση δεν αρκούν ή δεν έχουν το ίδιο αποτέλεσμα με μία απλή συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης σε ένα πρελούδιο του Bach, για παράδειγμα.

Αξίζει λοιπόν κανείς να ακούσει και να εξετάσει από αυτή τη σκοπιά τη μουσική δημιουργία του σήμερα καθώς, διανύοντας το πρώτο τέταρτο του 21ου αιώνα, επικρατεί μία πολυφωνία ιδιωμάτων. Όλα τα επιτεύγματα των προηγούμενων αιώνων και τα εργαλεία που επινοήθηκαν είναι στη διάθεση των συνθετών. Το γεγονός αυτό, βέβαια, καθιστά την αναλυτική προσέγγιση μία πρόκληση που σχετίζεται με την μεθοδολογία προσέγγισης αλλά και με το περιεχόμενό της. Για παράδειγμα, μία μορφολογική θεώρηση μπορεί πράγματι να φέρει στην επιφάνεια εντάσεις που προκύπτουν από συγκεκριμένες παρεκκλίσεις σε σχέση με τα πρότυπα και με το αναμενόμενο, όμως αποτελεί μία στατική ερμηνεία που δεν δύναται να δώσει όλες τις επιθυμητές απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά – θεωρώντας τη μουσική σύνθεση από απόσταση, σαν ένα τετελεσμένο γεγονός χωρίς χρονικότητα. Η αρμονία, ο ρυθμός, τα μελωδικά περιγράμματα και η ενορχήστρωση αλληλεπιδρούν δημιουργώντας κορυφώσεις και αποφόρτιση· πώς, όμως, δημιουργείται η εν λόγω αλληλεπίδραση;

Ως πεδίο διερεύνησης για την παρούσα εισήγηση επιλέχθηκε να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Γιώργος Ζερβός αποδίδει μέσω της αρμονίας και άλλων παραμέτρων την ένταση του ποιήματος του Georg Trakl με τίτλο *Grodek* που μελοποιεί για σοπράνο και ορχήστρα το 2009. Το έργο υπήρξε παραγγελία του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών και του Θεόδωρου Αντωνίου, ο οποίος και το διηύθυνε για πρώτη φορά το 2009 με σοπράνο την Λένια Ζαφειροπούλου. Ακολούθησαν οι Νίκος Χριστοδούλου (2011) και Ανδρέας Τσελίκας (2013). Το ιδίωμα του Ζερβού στο υπό εξέταση έργο είναι ατονικό, βασισμένο συχνά σε δωδεκάφθογγες σειρές, από τις οποίες αναδύονται στοιχεία τονικότητας. Ο Γιώργος Σακαλλιέρος, παρατηρώντας τον συνδυασμό τονικών, τροπικών και ατονικών στοιχείων σε έργα του Ζερβού από το 1980 (*Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1*, 1980-1981· *Κουιντέτο για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα και πιάνο*, 1986· *Ανάβαση* για ορχήστρα, 1987· *Χωροχρονία I* για φλάουτο, 1988· *Χωροχρονία III* για κοντραμπάσο, 1995), αναφέρεται και στο υπό εξέταση έργο ως δείγμα «έντονης εξπρεσιονιστικής ατμόσφαιρας»,

μαζί με τα *Έρως και Ψυχή* (μπαλέτο, 1997) και *Τρία τραγούδια για μεσόφωνο και ορχήστρα* (1998-2005).[1]

Ποιήματα του Georg Trakl έχουν μελοποιηθεί επανειλημμένα στο πλαίσιο της έντεχνης ενόργανης μουσικής από συνθέτες του 20ού και του 21ου αιώνα, τόσο για φωνή και πιάνο όσο και για φωνή και ενόργανο σύνολο ή ορχήστρα. Ανάμεσα στις μελοποιήσεις για φωνή και ορχήστρα ή ενόργανο σύνολο περιλαμβάνονται και οι ακόλουθες: Anton Webern, *6 Lieder nach Gedichten von Georg Trakl*, op. 14 (1917-1922)· Paul Hindemith, *Die junge Magd – Sechs Gedichte von Georg Trakl*, για άλτο, φλάουτο, κλαρινέτο και κουαρτέτο εγχόρδων, op. 23 αρ. 2 (1922)· Egon Wellesz, *Vision (nach Georg Trakl)*, για σοπράνο και ορχήστρα (1966)· Peter Maxwell Davies, *Revelation and Fall (Offenbarung und Untergang)*, για σοπράνο και 16 όργανα (1966, αναθ. 1980)· Heinz Winbeck, *Συμφωνία αρ. 3, "Grodek"*, για ορχήστρα, άλτο και αφηγητή (1987-1988)· Fabrice Bollon, *Die ungeborenen Enkel*, για σοπράνο και ηλεκτρικό τσέλο (2014). Ενδιαφέρουσες είναι οι συνάφειες ως προς την απόδοση του περιεχομένου του ποιήματος του υπό εξέταση έργου με την συμφωνία του Winbeck. Παρά τις προφανείς διαφορές τους (διάρκεια έργου, ενορχήστρωση, ιδίωμα και αισθητική κατεύθυνση), τα δύο έργα παρουσιάζουν ομοιότητες στον τρόπο απόδοσης των βασικών θεματικών του ποιήματος, καθώς και στη μουσική γλώσσα και την αρμονία λόγω της συνύπαρξης του δωδεκαφθογγικού τρόπου οργάνωσης των φθόγγων με τονικά στοιχεία.

Μεθοδολογία

Η παρούσα εισήγηση θα επιχειρήσει την προσέγγιση των παραπάνω ζητημάτων, βασιζόμενη μεθοδολογικά σε προεκτασιακές δομές, οι οποίες αναδεικνύουν αντιστικτικές σχέσεις και αρμονικές ακολουθίες που κατευθύνονται προς την τελική επικράτηση της τονικότητας στο τέλος του έργου. 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, θα χρησιμοποιηθούν σύνολα φθογγικών τάξεων,[2] ενώ θα προκύψουν προεκτασιακά διαγράμματα, βασισμένα μεν στη θεωρία του Schenker[3] αλλά προσαρμοσμένα στη μουσική γλώσσα.[4] Για παράδειγμα, μέσα στα διαγράμματα θα εμφανιστούν οκτάβες ανάμεσα στις εξωτερικές φωνές και ίσως και παράλληλες, γραμμικές πρόοδοι με ολοτονικές κλίμακες, ενώ πολλές εκδιπλώσεις θα αφορούν συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης. Ωστόσο, η προσέγγιση θα είναι καθοδηγούμενη από το κείμενο και σε μεγάλο βαθμό ελεύθερη, σαν να αναδημιουργεί το έργο ακολουθώντας τα χνάρια του συνθέτη, σύμφωνα με τα πρόχειρα σημειώματά του. Ο Cassirer, αναφερόμενος βεβαίως όχι στον αναλυτή αλλά στον ενεργητικό ρόλο του ακροατή, υποστηρίζει ότι «δεν μπορούμε να κατανοήσουμε ένα έργο τέχνης χωρίς, σε έναν ορισμένο βαθμό, να επαναλάβουμε και να ανασυγκροτήσουμε την δημιουργική διαδικασία με την οποία γεννήθηκε».[5] Αυτού του

[1] Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, Κάλλιπος / Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2023, σ. 352.

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

[3] Heinrich Schenker, *Free Composition*, επιμ. – μτφρ. Ernst Oster, Pendragon Press, New York 1977.

[4] Joseph N. Straus, "Voice Leading in Atonal Music", στο: James Baker, David Beach & Jonathan Bernard (επιμ.), *Music Theory in Concept and Practice*, University of Rochester Press, Rochester 1997, σ. 237-274· Joseph N. Straus, "Voice Leading in Set-Class Space", *Journal of Music Theory* 49/1, 2005, σ. 45-108· Roy Travis, "Toward a New Concept of Tonality", *Journal of Music Theory* 3/2, 1959, σ. 257-284· Roy Travis, "Directed Motion in Schoenberg and Webern", *Perspectives of New Music* 4, 1966, σ. 84-89· Timothy Jackson, "Elucidations of Post-Tonal Free Composition", *Journal of Schenkerian Studies* 10, 2017, σ. 23-177.

[5] Ernst Cassirer, *Δοκίμιο για τον άνθρωπο. Εισαγωγή στη φιλοσοφία του ανθρώπινου πολιτισμού*, μτφρ. Τάκης Κονδύλης, Εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα 1985, σ. 223. Στη μετάφρασή του, ο Κονδύλης χρησιμοποιεί τον όρο «προτσέσο» για τη διαδικασία, ο οποίος εδώ έχει αντικατασταθεί.

τύπου η κατανόηση της δημιουργικής διαδικασίας είναι όμως που ενεργοποιεί τον αναλυτή να πάρει μία θέση δημιουργικής εξερεύνησης και όχι μόνο παρατήρησης και σύγκρισης.

Θεματολογία

Ο πόλεμος έχει επανειλημμένα αποτελέσει έναυσμα για τους συνθέτες, από την εποχή του Ναπολέοντα (Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven) και τον ρομαντισμό (Пётр Ильич Чайковский, Richard Strauss) μέχρι τους δύο παγκοσμίους του 20ού αιώνα (Lili Boulanger, Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Arthur Honegger, Krzysztof Penderecki, Benjamin Britten) και το Βιετνάμ (George Crumb). Η ατμόσφαιρα και το ύφος εξαρτώνται από την εποχή και το ιδίωμα, ενώ στις περιπτώσεις όπου υπάρχει εξωμουσική αναφορά σε κείμενο ενδεχομένως διαμορφώνονται και σύμφωνα με αυτό. Η έντονα εξπρεσσιονιστική ατμόσφαιρα στο υπό εξέταση έργο συνάδει με την αντίστοιχη του ίδιου του ποιήματος. Το *Grodek* είναι το τελευταίο ποίημα του μεγάλου αυστριακού ποιητή Georg Trakl (1887-1914), προτού ο ίδιος αυτοκτονήσει από υπερβολική δόση. Ο τίτλος του αναφέρεται στη μάχη του Grodek στη Γαλικία (σημερινή Ουκρανία), στην οποία συμμετείχε ως στρατιωτικός γιατρός. Το ποίημα περιγράφει έναν κόσμο όπου η φύση και ο άνθρωπος έχουν παραδοθεί στη φθορά και τον θάνατο. Η βραδινή ώρα, το φθινόπωρο και η δύση του ηλίου δημιουργούν μια ατμόσφαιρα λυκόφωτος και τέλους. Ο πόλεμος δεν παρουσιάζεται ηρωικά αλλά ως καταστροφή και σιγή:

> Τα δάση τα φθινοπωριάτικα το βράδυ ηχούνε από θανάσιμα όπλα […]
> το χυμένο αίμα, φεγγαρίσια ψύχρα·
> όλοι οι δρόμοι οδηγούν σε μαύρη σήψη.

Η φύση – που παραδοσιακά είναι πηγή ζωής – στο ποίημα αυτό αντανακλά τον πόνο και τον θάνατο· δεν λειτουργεί πια ως αντίβαρο στη φρίκη, αλλά μετέχει σε αυτήν. Το δάσος, τα σύννεφα, το φεγγάρι, όλα σηματοδοτούν παρακμή, τέλος και θάνατο. Ολόκληρη η φύση γίνεται μάρτυρας της ανθρώπινης κατάπτωσης:

> […] κ' οι γαλάζιες λίμνες, πάνωθέ τους ο ήλιος πιο κατηφής κυλά· η νύχτα περιβάλλει
> πολεμιστές ετοιμοθάνατους…
> Μα σιωπηλό μαζεύεται στο βοσκοτόπι
> κόκκινο σύννεφο, σ' αυτό ένας Θεός οργισμένος οικεί
> το χυμένο αίμα, φεγγαρίσια ψύχρα·
> όλοι οι δρόμοι οδηγούν σε μαύρη σήψη.
> Κάτω από τα χρυσά κλαδιά της νύχτας και τ' αστέρια
> κυματίζει η σκιά της αδελφής μέσ' απ' τα σιωπηλά άλση.

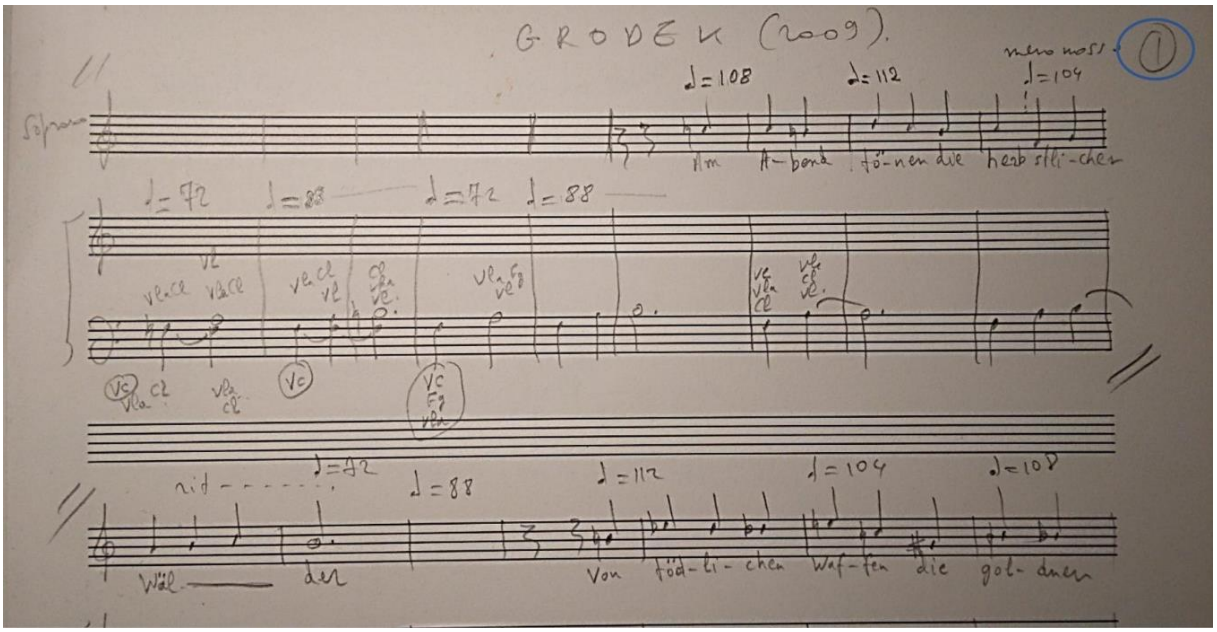
Ως προς τον άνθρωπο, ο Trakl αναφέρεται στα «τσακισμένα στόματα» των στρατιωτών και στον «άγριο θρήνο» τους, σε «χυμένο αίμα» και «αιμάσσοντα κεφάλια». Οι στρατιώτες έχουν μετατραπεί σε ανώνυμα, απρόσωπα σώματα – η ατομικότητα, η αξιοπρέπεια και η ζωή έχουν χαθεί. Το *Grodek* εκφράζει όχι μόνο τη φρίκη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και την υπαρξιακή πτώση της Ευρώπης – την απώλεια νοήματος, πίστης και μέλλοντος. Ο Trakl φαίνεται να προοικονομεί την κρίση ενός ολόκληρου πολιτισμού στον τελευταίο στίχο, όπου γίνεται φανερό ότι η ελπίδα μοιάζει ανύπαρκτη, καθώς η σφαγή επηρεάζει ακόμα και αυτούς που δεν έχουν γεννηθεί:

> Ω, περήφανο πένθος! κ' εσείς βωμοί χαλκένιοι, η πυρωμένη
> φλόγα του πνεύματος, σήμερα, έναν τεράστιο πόνο τρέφει:
> αυτούς που δεν γεννήθηκαν ακόμη.

Ανάλυση

Ο συνθέτης ξεκινά τη δημιουργική διαδικασία με την μελοποίηση, πριν προχωρήσει στην εναρμόνιση και την ενορχήστρωση, σύμφωνα με τα πρόχειρα σημειώματά του.[6]

[6] Στο αρχείο του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής «Πολύμνια».



Εικόνα 1: *Grodek*, από το αρχείο του Γιώργου Ζερβού: χειρόγραφο στο οποίο το έργο ξεκινά απευθείας με τη φωνή έπειτα από μικρή πεντάμετρη εισαγωγή

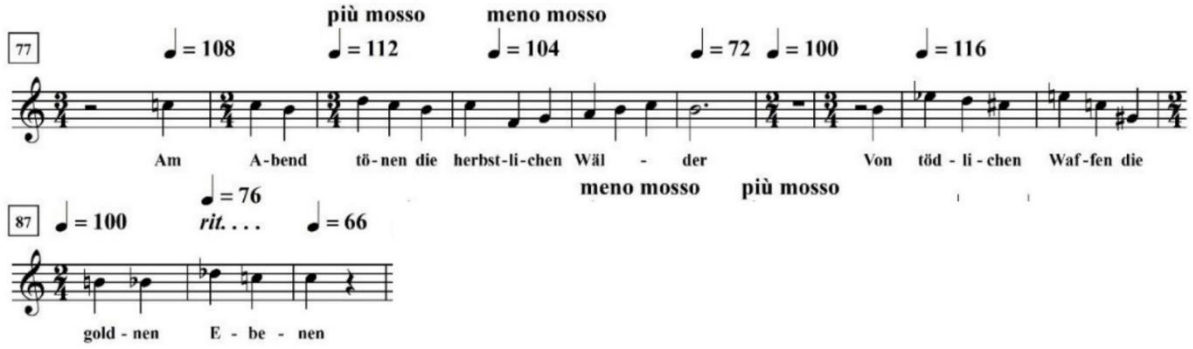
Μελοποιεί λοιπόν το ποίημα με έναν αυστηρά συλλαβικό τρόπο και στην ίδια τη μελωδική γραμμή διαφαίνονται ήδη τα βασικά χαρακτηριστικά ολόκληρου του έργου, του οποίου η δομή έχει ως εξής:

μ. 1-69: εισαγωγή
μ. 70-106: πρώτη στροφή
μ. 107-117: ενδιάμεσο ορχηστρικό πέρασμα
μ. 118-137: δεύτερη στροφή
μ. 138-142: ενδιάμεσο ορχηστρικό πέρασμα
μ. 143-172: τρίτη στροφή
μ. 173-181: ενδιάμεσο ορχηστρικό πέρασμα
μ. 182-217: τελευταίο τμήμα – κορύφωση της έντασης
μ. 218-231: λύση της έντασης – τελικό ορχηστρικό τμήμα

Η μορφολογική του οργάνωση προκύπτει λοιπόν ως *through-composed*, με το τελευταίο τμήμα, που αναφέρεται παραπάνω ως «τελευταίο τμήμα – κορύφωση της έντασης», να σταματά τη ροή των στροφών και να επαναφέρει θραύσματα του ποιήματος, όχι αναγκαστικά διατηρώντας την ίδια μελοποίηση με την οποία εμφανίστηκαν αρχικά. Έπειτα λοιπόν από ένα τμήμα μεγάλης αρμονικής και δυναμικής έντασης, στα μ. 214-216 εμφανίζεται ο τελευταίος στίχος της τελευταίας στροφής που, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί και το επιστέγασμα ολόκληρου του ποιήματος.

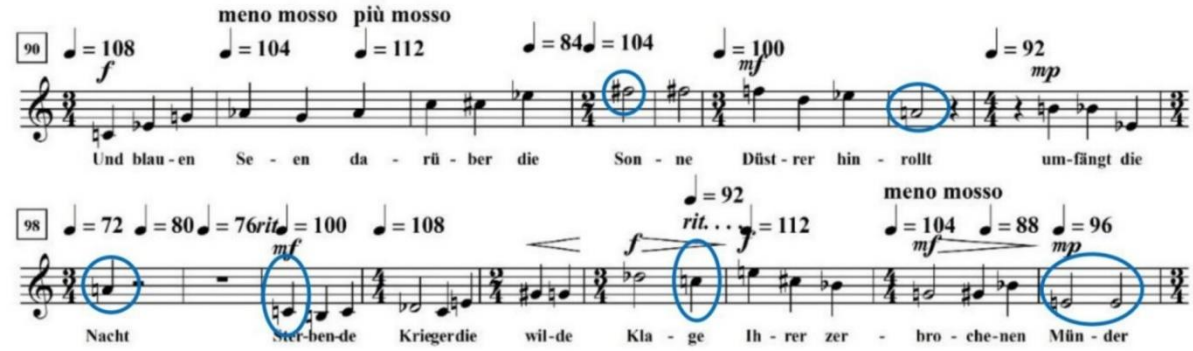
Το έργο είναι γραμμένο για ορχήστρα δωματίου που περιλαμβάνει: φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο σε σι-ύφεση, φαγκότο, κόρνο σε φα, βιμπράφωνο, μαρίμπα, gong, Glockenspiel, tom, ταμπούρο, ταμπουρίνο, τύμπανα, πιάτα, δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλο και κοντραμπάσο. Οι δύο πρώτες εκτελέσεις του έργου έγιναν με την παραπάνω διανομή. Στην εκτέλεση, ωστόσο, με την Συμφωνική του Δήμου Αθηναίων που διηύθυνε ο Ανδρέας Τσελίκας χρησιμοποιήθηκε κανονική ορχήστρα εγχόρδων. Ο συνθέτης κάνει, κατά κύριο λόγο, παραδοσιακές ενορχηστρωτικές επιλογές με εξαίρεση τα κρουστά, τα οποία έχουν σε αρκετά σημεία δεσπόζοντα ρόλο, παίζοντας είτε το βάσιμο μιας αρμονίας που απλώνεται στην υπόλοιπη ορχήστρα είτε κάποιο βασικό μελωδικό σχήμα.

Η μελωδία ξεκινά στον λύδιο τρόπο από φα για τα μ. 77-82. Οι στίχοι της πρώτης φράσης αναφέρονται στο φυσικό τοπίο: «τα δάση τα φθινοπωριάτικα το βράδυ ηχούνε».



Εικόνα 2: *Grodek*, μελοποίηση πρώτου και δεύτερου στίχου (μ. 77-89)[7]

Αμέσως μετά δίνεται με σαφήνεια από τον Trakl η πολεμική ατμόσφαιρα («από θανάσιμα όπλα, οι χρυσές πεδιάδες»), η οποία μελοποιείται από το μ. 84 χρωματικά στο έργο. Από τον τρίτο στίχο του ποιήματος (μ. 90 κ.εξ.) έως το τέλος της πρώτης στροφής («κ' οι γαλάζιες λίμνες, πάνωθέ τους ο ήλιος / πιο κατηφής κυλά· η νύχτα περιβάλλει / πολεμιστές ετοιμοθάνατους, των τσακισμένων / στομάτων τους τον άγριο θρήνο»), με χρήση χρωματικών αλλά και ολοτονικών στοιχείων (η λειτουργία των οποίων θα διασαφηνιστεί στην πορεία της παρούσας ανάλυσης) η μελωδική γραμμή σχηματίζει μία συγχορδία ελαττωμένη με έβδομη μικρή, απλωμένη σε δεκαέξι μέτρα:



Εικόνα 3: *Grodek*, μελοποίηση τρίτου και τέταρτου στίχου (μ. 90-106)

Η δεύτερη στροφή περιλαμβάνει δύο κορυφώσεις: τον στίχο που αναφέρεται στον «οργισμένο Θεό» και τον τελευταίο στίχο απελπισίας, «όλοι οι δρόμοι οδηγούν σε μαύρη σήψη». Στις δύο αυτές φράσεις, η μελωδία βρίσκεται σε ψηλή περιοχή. Επί της ουσίας, βάσει των φθόγγων βαρύτητας, η μελωδία ξεκινά από το φα΄ και μέσω του αρπισμού μίας αυξημένης συγχορδίας (φα – λα – ντο♯ – φα) φτάνει στο μ. 124 στο φα΄΄. Από εκεί

[7] Ένα από τα εξέχοντα χαρακτηριστικά στις παρτιτούρες του Γιώργου Ζερβού είναι οι συνεχείς αλλαγές στο tempo. Επί της ουσίας, αυτές προσδιορίζουν με αντικειμενικό τρόπο μία υποκειμενική θεώρηση του παλμού – αποτελούν, δηλαδή, την λεπτομερή καταγραφή μίας ροής του χρόνου που άλλοτε πηγαίνει προς τα εμπρός και άλλοτε προς τα πίσω (più mosso / meno mosso). Πρόκειται για ένα rubato που αντί να αφήνεται στην ευχέρεια του μαέστρου ή του εκάστοτε ερμηνευτή είναι με σαφήνεια δοσμένο εξαρχής από τον συνθέτη. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται και διάφορα ritenuti που οδηγούν σε γρηγορότερο tempo. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων αυτών, η κατάληξη μίας φράσης επικαλύπτεται με την έναρξη μίας άλλης και έτσι προκύπτει μια συνεχής ροή, όπου το ένα στοιχείο βγαίνει μέσα από το άλλο οργανικά, χωρίς τομές.

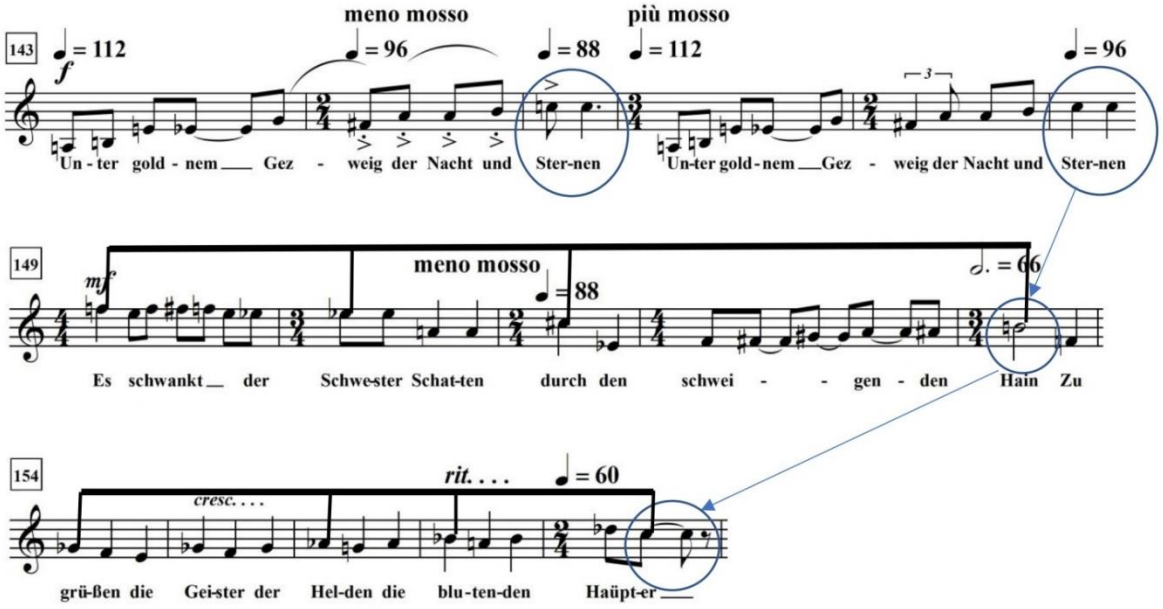
διαγράφει μία κατιούσα χρωματική πορεία έως το ρε΄΄, ενώ στο μ. 125 διακόπτεται η περαιτέρω εξέλιξή της στην εν λόγω περιοχή, προτού τελικά αποκατασταθεί και μέσω του ρε-ύφεση΄΄ καταλήξει στο μ. 137 στο ντο΄΄.



Εικόνα 4: *Grodek*, μελοποίηση δεύτερης στροφής (μ. 118-137)

Ενδιαφέρον στη στροφή αυτή παρουσιάζει η επαναφορά από τον τελευταίο ασθενή χρόνο του μ. 128 (την άρση για το μ. 129) της συγχορδίας της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης, μέρος της οποίας είναι και η κατάληξη του μ. 137, με την οποία μελοποιείται ο στίχος «φεγγαρίσια ψύχρα»· επιστρέφει, δηλαδή, το στοιχείο της φύσης και μελοποιείται με μία διατονική συγχορδία.

Μετά από ένα σύντομο ορχηστρικό τμήμα (μ. 138-142) ξεκινά η τρίτη στροφή, η οποία επί της ουσίας επεκτείνει τον δομικό φθόγγο ντο μέχρι το μ. 158. Συγκεκριμένα, στο μ. 145 το ντο έρχεται ως 9η επί της συγχορδίας της Σι-μείζονος, ενώ στο μ. 153 η μελωδία φτάνει στον γειτονικό φθόγγο σι μέσω κατιούσας ολοτονικής κλίμακας που ξεκινά από τον φθόγγο φα, για να επανέλθει το ντο στο μ. 158 με ανιούσα ολοτονική που ξεκινά από το μ. 154 και το σολ-ύφεση.



Εικόνα 5: *Grodek*, μελοποίηση των τριών πρώτων στίχων της τρίτης στροφής (μ. 143-158)

Το ενδιαφέρον σε αυτή τη στροφή έγκειται στον διαφορετικό τρόπο φθογγικής οργάνωσης στη μελοποίηση κάθε στίχου: ο πρώτος στίχος βασίζεται στη συγχορδία της Σι-μείζονος μετ' ενάτης, με τους φθόγγους της να έρχονται με καθυστέρηση («κάτω από

τα χρυσά κλαδιά της νύχτας και τ' αστέρια»), ο δεύτερος, παρά τα χρωματικά στοιχεία, βασίζεται κυρίως στην ολοτονική κλίμακα («κυματίζει η σκιά της αδελφής μέσ' απ' τα σιωπηλά άλση») και ο τρίτος στη χρωματική («τα πνεύματα των ηρώων, τα αιμάσσοντα κεφάλια για να χαιρετίση»). Οι διαφοροποιήσεις αυτές σχετίζονται ξανά με το ποιητικό περιεχόμενο, που κινείται από το φυσικό στο μεταφυσικό και, στο τέλος, στη φρίκη του πολέμου. Το παρακάτω προεκτασιακό διάγραμμα αναδεικνύει με σαφήνεια τα προαναφερθέντα αρμονικά χαρακτηριστικά και τις μελωδικές πορείες από την είσοδο της φωνής έως το τέλος της τρίτης στροφής:



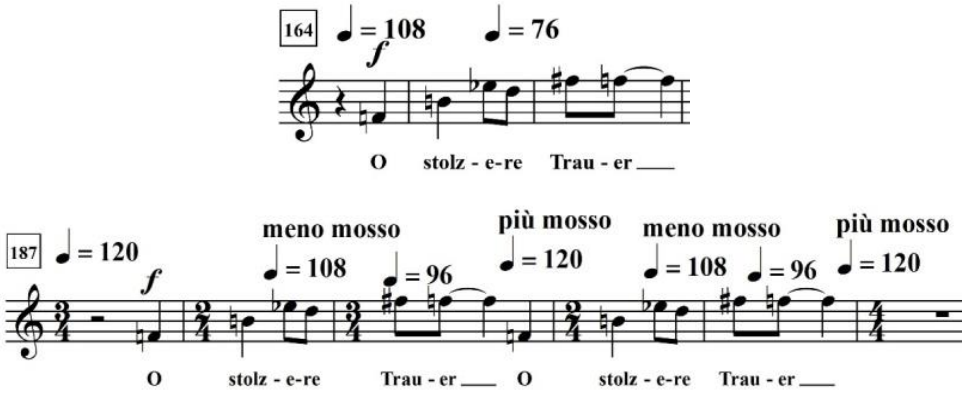
Εικόνα 6: *Grodek*, προεκτασιακό διάγραμμα των μ. 70-164

Στα υπόλοιπα πέντε μέτρα (μ. 159-163) μελοποιείται ο τελευταίος στίχος της τρίτης στροφής και οδηγεί σε μία κορύφωση της έντασης, με την οποία θα ξεκινήσει αμέσως η επόμενη στροφή. Φθογγικά, τα στοιχεία που συνδυάστηκαν παραπάνω σε έκταση 15 μέτρων, συμπυκνώνονται τώρα στα πέντε αυτά μέτρα. Ως προς τους φθόγγους βαρύτητας, το φα-δίεση, με το οποίο τελειώνει η στροφή στον ασθενή χρόνο του μ. 163, είναι επί της ουσίας μία καθυστέρηση (ως σολ-ύφεση) για το φα του μ. 166 στη συνέχεια.



Εικόνα 7: *Grodek*, μελοποίηση των μ. 159-163

Ο στίχος «Ω, περήφανο πένθος», που ακολουθεί, μελοποιείται με αρπισμό ελαττωμένης συγχορδίας και αποτελεί κεντρικό στοιχείο για το έργο. Είναι από τα λίγα στοιχεία που επαναλαμβάνονται αυτούσια μέσα στο έργο είτε από τη φωνή (στα μ. 187-191 και 202-206) είτε στην ορχηστρική του εκδοχή στην εισαγωγή.





Εικόνα 8: *Grodek*, μελοποίηση του στίχου «Ω, περήφανο πένθος»

Η κατάληξη της φράσης είναι στον φθόγγο φα, ο οποίος περνάει στην χαμηλότερη γραμμή – στο τύμπανο – και λύνεται στο καταληκτικό ορχηστρικό τμήμα σε ένα σι-ύφεση, όπως θα δειχθεί παρακάτω. Η τέταρτη στροφή δεν ολοκληρώνεται με τον τελευταίο στίχο («αυτούς που δεν γεννήθηκαν ακόμη»), καθώς αυτός δεν έρχεται παρά μόνο στο τέλος, στα μ. 214-217. Ενδιάμεσα επιλέγονται συγκεκριμένοι στίχοι και μελοποιούνται εκ νέου στο καινούργιο αρμονικό περιβάλλον (με εξαίρεση τον κεντρικό «Ω, περήφανο πένθος», όπως προαναφέρθηκε). Στο πλαίσιο αυτό, η ολοτονική κλίμακα που εμφανίστηκε συχνά στα προηγούμενα τμήματα καθώς και ελάσσονες συγχορδίες δεν περιλαμβάνονται. Αντιθέτως, η μελωδία βασίζεται σε ανιούσες ελαττωμένες συγχορδίες κατά τόνο.



Εικόνα 9: *Grodek*, μελωδική γραμμή των μ. 184-212 (πάνω) και αναγωγή φωνής (κάτω· απόσπασμα προεκτασιακού διαγράμματος – βλ. Εικόνα 16 για το πλήρες διάγραμμα του αποσπάσματος)

Η διαδικασία δείχνει να επανεκκινείται στο μ. 203 με την επαναφορά του στίχου «Ω, περήφανο πένθος», αλλά στην πραγματικότητα επεκτείνει τον αρπισμό της ελαττωμένης με την έβδομή της για να λυθεί στον υψηλότερο φθόγγο της μελωδικής γραμμής, το λα΄΄ στο μ. 212, του οποίου η λειτουργία θα δικαιολογηθεί βλέποντας και την ορχηστρική συνοδεία στη συνέχεια.

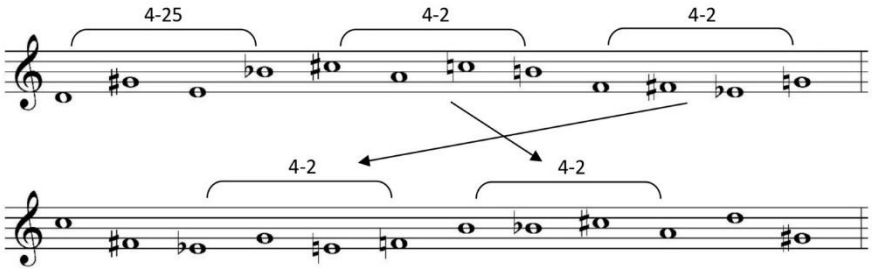
Συνολικά, από την μέχρι στιγμής διερεύνηση μόνο της μελωδικής γραμμής της φωνής, τα στοιχεία με τα οποία αυτή διαμορφώνεται είναι, κατά σειρά σημασίας, τα εξής:

α) αρπισμοί ελαττωμένων συγχορδιών με ανιούσα και κατιούσα καθυστέρηση φθόγγων,
β) χρωματικά ημιτόνια, συνήθως σε ανιούσες πορείες,
γ) ολοτονικά περάσματα και αρπισμοί αυξημένων συγχορδιών,
δ) μακροδομική επέκταση του φθόγγου έναρξης ντο.

Παράλληλα, από την προηγηθείσα διερεύνηση προέκυψε ο συσχετισμός των χρησιμοποιούμενων αρμονικών και φθογγικών στοιχείων με τα τρία βασικά θεματολογικά στοιχεία του ποιήματος: η φύση μελοποιείται τονικά, το υπερφυσικό στοιχείο κινείται σε ολοτονικό πλαίσιο και ο πόλεμος σε χρωματικό. Ο συσχετισμός αυτός φέρνει στο μυαλό την πόλωση ανάμεσα στο φυσικό / ανθρώπινο και το στοιχείο της μοίρας στην όπερα *Πελλέας και Μελισσάνθη* του Debussy, στην οποία τα δύο αυτά στοιχεία εκφράζονται σε μουσικό επίπεδο από διατονική και ολοτονική αρμονία.[8]

Το έργο του Ζερβού ξεκινά, ωστόσο, με ένα ορχηστρικό τμήμα 69 μέτρων, το οποίο λειτουργεί σαν εισαγωγή όπερας, υπό την έννοια ότι συνδέει όλα τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν εμφανίζοντας τα βασικά μοτίβα, μελωδικά και αρμονικά στοιχεία. Σύμφωνα με την έρευνα στο αρχείο του συνθέτη, όπως προαναφέρθηκε, ο ίδιος μοιάζει να ξεκίνησε με την μελοποίηση του κειμένου, της οποίας προηγείτο ένα μικρό εισαγωγικό τμήμα σε φα (τα μ. 70 κ.εξ. στην παρούσα εκδοχή), και να έγραψε αργότερα την μεγάλη εισαγωγή.

Στα μ. 1-8 εμφανίζονται δύο δωδεκάφθογγες σειρές διαδοχικά, οι οποίες εμπεριέχουν κοινά χαρακτηριστικά.



Εικόνα 10: *Grodek*, σειρές

Συγκεκριμένα, η πρώτη (Σ1) απαρτίζεται από τρία τετράχορδα: το ολοτονικό 4-25 και δύο μεταφορές του 4-2, ενώ η δεύτερη (Σ2) περιλαμβάνει το 4-2 επίσης δύο φορές αλλά στη μέση, ανάμεσα σε δύο τρίτονα, το ντο – φα♯ και το ρε – σολ♯, με το οποίο ξεκινά η πρώτη σειρά.[9] Έτσι, στα μ. 1-16, που έχουν καθαρά εισαγωγικό χαρακτήρα, η Σ1

[8] Elliott Antokoletz, *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*, Routledge, New York 2014, σ. 67.

[9] Οι σειρές όπως παρουσιάζονται στο παρόν δοκίμιο προκύπτουν από τον τρόπο της εμφάνισής τους μέσα στο έργο. Στα πρόχειρα σημειώματα του συνθέτη, η δεύτερη σειρά ξεκινά με τους φθόγγους ρε – σολ♯, δηλαδή αυτούς που στην παραπάνω εκδοχή αποτελούν τους δύο τελευταίους. Στην εκδοχή του συνθέτη, η δεύτερη σειρά έχει ακριβώς την ίδια δομή με την πρώτη σε επίπεδο τετραχόρδων: 4-25 – 4-2 – 4-2, όμως αυτή η σειρά δεν εμφανίζεται ποτέ με αυτή τη διάταξη στο έργο.



εμφανίζεται δύο φορές, διακοπτόμενη από ένα ολοτονικό πέρασμα. Τα ολοτονικά στοιχεία, που παραπάνω εντοπίστηκαν σποραδικά στην διερεύνηση των χαρακτηριστικών της μελωδίας, έχουν σημαντικό ρόλο στην αρμονική ροή της εισαγωγής.

Σε σημαντικό επίσης στοιχείο αναδεικνύεται το κοινό φθογγικό σύνολο 4-2, το οποίο ενυπάρχει από δύο φορές σε κάθε σειρά. Το σύνολο αυτό προβάλλεται σε βαθύτερα επίπεδα και διάφορες μεταφορές του βρίσκονται μέχρι και στην ίδια τη μελωδική γραμμή, που κατά τα άλλα κινείται πιο διατονικά-συγχορδιακά. Η πρώτη εμφάνισή του γίνεται στα μ. 1-7, όπου στην κατώτερη φωνή πραγματοποιείται μία προβολή του 4-2: η βαθύτερη φωνή κινείται ανάμεσα στους φθόγγους ρε – ντο – σι – σ♭ και το ρε ουσιαστικά αποτελεί μία καθυστέρηση του ντο, το οποίο θα επικρατήσει στο αμέσως επόμενο τμήμα. Αντίστοιχη είναι και η εμφάνισή του στα μ. 182-210, ξανά στην κατώτερη φωνή, η οποία προβάλλει σε βαθύτερο επίπεδο το σύνολο 4-2, καθώς βασίζεται κατά σειρά στους φθόγγους σι – ρε – σ♭ – ντο.





Εικόνα 11: *Grodek*, μ. 1-16

Το ολοτονικό πέρασμα των μ. 9-12 επαναλαμβάνεται στα μ. 18-21 για να εμφανιστεί στο μ. 22 το πρώτο μελωδικό θραύσμα από το τραγούδι, στην ντο-ελάσσονα, από τα τσέλα και τις βιόλες. Το εν λόγω θραύσμα εμφανίζεται στο τραγούδι στα μ. 90-91, όπου μελοποιείται ο στίχος «κ' οι γαλάζιες λίμνες», καθώς και στα μ. 129-133, με τον στίχο «φεγγαρίσια ψύχρα»· ως εκ τούτου, φαίνεται να συνδέεται με τη φύση. Το τονικό κλίμα σύντομα διαβρώνεται από την επαναφορά της Σ2 στα μ. 23-24, ενώ η Ντο-μείζων μετ' ενάτης επανέρχεται στα μ. 25-26 για να οδηγήσει σε μία νέα περιπλάνηση μέχρι το μ. 42, στο πλαίσιο της οποίας εμφανίζεται για πρώτη φορά το χρωματικό στοιχείο με μελωδικές γραμμές από τα μ. 118, 122-125 και 97-99 (βλ. Εικόνα 4).[10]

[10] Οι συνοπτικές παρτιτούρες (particelli) που χρησιμοποιούνται στο παρόν δοκίμιο δημιουργήθηκαν από τη γράφουσα. Στο αρχείο του συνθέτη βρέθηκαν σε τέτοια μορφή τα μ. 72-98 (με την ένδειξη αύξοντα αριθμού σελίδας 1) και τα μ. 1-26 (ξανά με αύξοντα αριθμό σελίδας 1 – πρόκειται προφανώς για μεταγενέστερο σχεδίασμα). Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου δεν υπάρχουν άλλες τέτοιες σελίδες, καθώς το υπόλοιπο έργο γράφτηκε απευθείας στην ορχηστρική του εκδοχή λόγω του στενού χρονικού περιθωρίου της παραγγελίας από τον Θεόδωρο Αντωνίου.



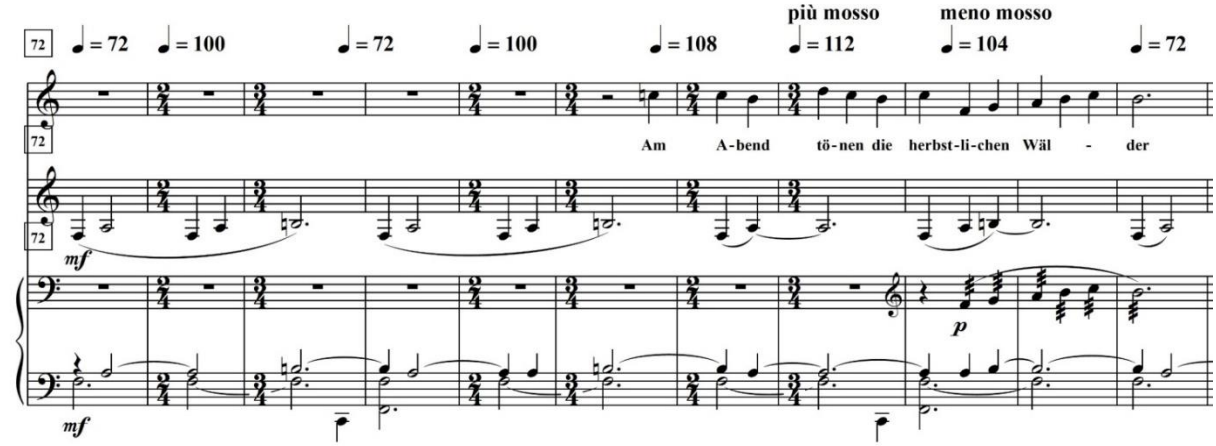
Εικόνα 12: *Grodek*, μ. 18-47 (αναγωγή σε συνοπτική παρτιτούρα)

Στο μ. 42 επανέρχονται ο φθόγγος ντο στο μπάσο και η Σ2, από την οποία ξεκινά ένα τμήμα που βασίζεται στην καθυστέρηση των φθόγγων ελαττωμένων συγχορδιών και εναρμονίζει τις μελωδικές γραμμές των μ. 141-146, 164-166, 194-199 και 118-120 διαδοχικά. Επί της ουσίας, ολόκληρο το τμήμα αυτό βασίζεται σε μία χρωματική κάθοδο, σαν γραμμική πρόοδο, που καταλήγει στη δεσπόζουσα της φα, το ντο. Το παρακάτω προεκτασιακό διάγραμμα δείχνει όλη την πορεία έως το μ. 77, όπου μπαίνει η φωνή.



Εικόνα 13: *Grodek*, προεκτασιακό διάγραμμα του αρχικού ορχηστρικού τμήματος των μ. 1-70

Η αρμονία και το περιεχόμενο του αρχικού ορχηστρικού τμήματος γενικά αντικατοπτρίζουν το σύνολο του έργου σε τέτοιο βαθμό, που θα μπορούσε κανείς να πει ότι μετά από αυτό θα ήταν δυνατόν να ακολουθήσει απευθείας το τελείωμα του έργου (το οποίο θα δούμε αμέσως μετά), έχοντας αφήσει τη δέουσα εντύπωση και έχοντας υποβάλει το κλίμα του ποιήματος. Η Φα-μείζων που έρχεται σαν λύση στο μ. 70, με την μεταφορά του ολοτονικού μοτίβου των μ. 9-12 και 18-21, τελικά αποδεικνύεται λύδιος από φα, πάνω στον οποίο βασίζεται και η γραμμή της φωνής στα μ. 77-85.



Εικόνα 14: *Grodek*, τέλος ορχηστρικού τμήματος και έναρξη πρώτης στροφής από τη φωνή (μ. 72-82, αναγωγή σε συνοπτική παρτιτούρα)

Όσον αφορά τα επόμενα ορχηστρικά τμήματα, αξιοσημείωτο είναι το ότι αυτά συνδέονται άμεσα με τη σειραϊκή οργάνωση, η οποία καταλύεται στη διάρκεια του τραγουδιού· η μελοποίηση, δηλαδή, δεν είναι δωδεκάφθογγη σε κανένα σημείο. Ο ρόλος των σειρών, λοιπόν, σε επίπεδο μουσικής επιφάνειας περιορίζεται στις ορχηστρικές τους εμφανίσεις στην εισαγωγή και στα ενδιάμεσα τμήματα. Ωστόσο, οι αρμονικές σχέσεις που διέπουν το σύνολο της αρμονικής συνοδείας εμπεριέχονται στις σειρές, ενώ ταυτόχρονα ο φθόγγος έναρξης της Σ1 (ρε) αποτελεί έναν από τους σημαντικούς φθόγγους του έργου που προεκτείνεται στο μπάσο σε διάφορα σημεία ως γειτονικός του ντο. Συγκεκριμένα, τα ορχηστρικά τμήματα των μ. 107-117 και 138-142 επαναφέρουν την Σ2 με ορισμένες διαφορές στην αρμονική της διάρθρωση. Στην πρώτη περίπτωση, η Σ2 περιτριγυρίζεται από ολοτονικές συνηχήσεις και το ορχηστρικό τμήμα καταλήγει στην vii^{o7} της ντο. Η συγχορδία αυτή, εκτός από την προαναφερθείσα λειτουργία της ως παρενθετική δεσπόζουσα, δεδομένης και της σημασίας που έχει το ντο για το εν λόγω

τμήμα (βλ. το συνολικό προεκτασιακό διάγραμμα στην Εικόνα 18), εμφανίζεται επίσης α) στο τέλος της τρίτης στροφής (μ. 172), β) στο τέλος του ορχηστρικού περάσματος που ακολουθεί (μ. 181), γ) στην αρχή του τελευταίου τμήματος που χαρακτηρίστηκε ως κορύφωση της έντασης (μ. 184-186), καθώς και δ) στο μ. 212, σηματοδοτώντας πάντα τμήματα αυξανόμενης έντασης. Στη δεύτερη περίπτωση, από το χρωματικό μοτίβο που προβάλλει το 4-2 εμφανίζονται οι εννέα φθόγγοι της σειράς και το τελευταίο τρίχορδο μεταφέρεται οδηγώντας απευθείας στην είσοδο της φωνής. Αντιθέτως, το ορχηστρικό τμήμα που παρεμβάλλεται πριν ξεκινήσει η επαναφορά στίχων του ποιήματος στο τελευταίο τμήμα δεν επαναφέρει κάποια από τις σειρές, αλλά δημιουργεί ένα ολοτονικό πέρασμα βασισμένο σε χρωματικές κινήσεις που οδηγεί στον κεντρικό, μέχρι το σημείο αυτό, φθόγγο ντο, το οποίο λειτουργεί ως καθυστέρηση του σι που ακολουθεί.



Εικόνα 15: *Grodek*, ορχηστρικό τμήμα των μ. 173-183

Με τη Σι-μείζονα μετ' ενάτης, αρχικά στην ορχήστρα (μ. 182-183) και ύστερα μαζί με τη φωνή (μ. 183-185), ξεκινά το τμήμα που χαρακτηρίστηκε ως τελευταίο τμήμα με την κορύφωση της έντασης. Η εν λόγω ένταση προκύπτει επί της ουσίας από δύο ταυτόχρονες κινήσεις ελαττωμένων συγχορδιών (όπως ακριβώς και στο ορχηστρικό τμήμα που προηγήθηκε): μία ανιούσα ολοτονική στην ανώτερη γραμμή της μουσικής επιφάνειας, από το μι-ύφεση στο λα, και μία κατιούσα χρωματική στην κατώτερη, από το φα-δίεση στο ρε (βλ. το διάγραμμα στην Εικόνα 16). Το λα, στο οποίο φτάνει σταδιακά η μελωδική γραμμή στο μ. 212 και είναι ο ψηλότερος φθόγγος της μελωδίας της σοπράνο σε όλο το έργο, λειτουργεί ως προσαγωγέας στο σι-ύφεση που ακολουθεί στο τελευταίο τμήμα. Αντίστοιχα, το ρε, θεμέλιος της ελαττωμένης συνήχησης στην οποία καταλήγει η πρόοδος της κατώτερης φωνής, είναι γειτονικός φθόγγος του ντο που λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα για το τελικό σι-ύφεση· το φα, δηλαδή, που επανέρχεται ως βάσιμο στα μ.

214-217 (βλ. και μ. 70-86) αποδεικνύεται τελικά πως είναι η θεμέλιος της δεσπόζουσας της σι-ύφεση και αυτό συνδέεται και με την μακρά προέκταση του φθόγγου ντο από την αρχή ως δομικό $\hat{2}$, δηλαδή ως μία μακροδομική καθυστέρηση για το σι-ύφεση.



Εικόνα 16: *Grodek*, προεκτασιακό διάγραμμα των μ. 184-218

Ο λόγος για το σι-ύφεση γίνεται γιατί στο τέλος του κομματιού και μόνον, όπως φαίνεται και από το παραπάνω διάγραμμα (Εικόνα 16), αποκαλύπτεται η τονικότητα. Το τελευταίο ορχηστρικό τμήμα ξεκινά με τη λύση του φα στο σι-ύφεση.




222
♩ = 48
accel. rit
♩ = 66
poco rit.
♩ = 96
rit.
♩ = 60
♩ = 50
♩ = 58
♩ = 52
rit. . . .
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
F Hn.
1
Perc.
2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
S.CY.
MRB.
pp
mp
mf
p



Εικόνα 17: *Grodek*, μ. 216-231

Στο σημείο αυτό προκύπτει μια παραδοξότητα: ο στίχος που μελοποιείται στα μ. 207-217 είναι και ο τελευταίος του ποιήματος, «η πυρωμένη φλόγα του πνεύματος, τεράστιο πόνο τρέφει: αυτούς που δεν γεννήθηκαν ακόμη», στον οποίο ο Trakl φανερώνει την απελπισία του και την πεποίθησή του ότι ούτε το μέλλον προμηνύεται ευοίωνο. Στο τέλος του στίχου αυτού («αυτούς που δεν γεννήθηκαν ακόμη») ο συνθέτης επιλέγει να τον εναρμονίσει με μία μείζονα συγχορδία της Σι-ύφεση και η φωνή να καταλήξει στον φθόγγο ρε – την τρίτη της συγχορδίας (μ. 216-217). Το τονικό κλίμα, βέβαια, σύντομα διαβρώνεται με την επαναφορά στοιχείων από την αρχή της ορχηστρικής εισαγωγής, δημιουργώντας κυκλικότητα στο έργο. Συγκεκριμένα, στα μ. 220-221 εμφανίζεται η πρώτη σειρά (Σ1), ακολουθεί το ολοτονικό μοτιβικό σχήμα μι – σολ♯ – λα♯ (μ. 222-225) και κατόπιν το έργο καταλήγει στη συγχορδία της σι-ύφεση χωρίς τρίτη από ολόκληρη την ορχήστρα. Παράλληλα βέβαια, η μελωδία του φλάουτου με τους φθόγγους μι – φα – σολ δημιουργεί την αίσθηση του λύδιου τρόπου λόγω του ♯$\hat{4}$, κατ' αντιστοιχία με τη Φα-μείζονα στο τέλος του αρχικού ορχηστρικού τμήματος, που πριν μπει η σοπράνο μετατρέπεται μέσω του ολοτονικού μοτίβου σε λύδιο από φα.

Όπως και να έχει όμως, η τελική συνήχηση σι♭ – φα κυριαρχεί για λόγους ενορχηστρωτικούς. Η αμφισημία μίας συγχορδίας που δεν είναι ούτε μείζων ούτε ελάσσων δίνει στην τελική λύση διπλή σημασία: από τη μία η απελπισία που μοιράζεται ο Trakl με τον στίχο και από την άλλη η ίδια η ύπαρξη του μέλλοντος μέσω «αυτών που δεν γεννήθηκαν ακόμη» να δίνει ίσως από μόνη της για τον συνθέτη μία νότα ακόμα και

αισιοδοξίας, που γίνεται φανερή με το φυσικό ρε στο οποίο καταλήγει η μελωδία της φωνής και αφήνει μία αίσθηση μείζονος.

Λόγος και μουσική

Με αφορμή το παράδοξο της αντίθεσης ανάμεσα στο περιεχόμενο του ποιήματος και της μουσικής στα μ. 216-217, αξίζει να αναλογιστούμε τη σχέση λόγου και μουσικής στο υπό εξέταση έργο. Από τη μία προέκυψαν συσχετισμοί του εννοιολογικού περιεχομένου του ποιήματος με την αρμονική διάρθρωση του έργου: ολοτονικές δομές σχετίζονται με την «μεταφυσική και δαιμονιακή διάσταση» της φύσης, ενώ χρωματικές κινήσεις και ελαττωμένες συγχορδίες που εμφανίζονται τόσο στη μελωδική γραμμή της φωνής όσο και στην ορχηστρική συνοδεία χρωματίζουν τη φρίκη του τοπίου του θανάτου ως αποτέλεσμα του πολέμου. Από την άλλη, όμως, η κορύφωση της έντασης γίνεται σε ένα τμήμα το οποίο ξεφεύγει από τη ροή της μελοποίησης των στίχων του ποιήματος με τη σειρά και επαναφέρει αποσπάσματα κινούμενο στον χρόνο με καθαρά μουσικούς όρους. Η προγραμματικότητα σαφώς και είναι δεδομένη σε μία μελοποίηση, όμως, όπως σχολιάστηκε νωρίτερα, το πραγματικό περιεχόμενο και μουσικό νόημα του έργου μπορεί να συνοψιστεί και να γίνει στην ολότητά του αντιληπτό και αν ακούσει κανείς μόνο το τέλος του αμέσως μετά το πέρας της ορχηστρικής εισαγωγής. Η παρομοίωση αυτή δεν χρησιμοποιείται τυχαία, καθώς μία τέτοια υποθετική ακρόαση θα είχε και την κατάλληλη αρμονική στήριξη. Σε μεγάλο βαθμό, η ένταση στο τραγούδι προκύπτει και από την μεγάλη προέκταση του ντο στη μελωδία και του φα στη χαμηλότερη γραμμή καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού από το μ. 70 όπου τελειώνει η εισαγωγή με πτώση στη Φα. Το τμήμα των μ. 182-218 που σχολιάστηκε νωρίτερα εξυπηρετεί καθαρά μουσικές αναγκαιότητες και συγκρίνεται με το τμήμα των μ. 44-70 της ορχηστρικής εισαγωγής, υπό την έννοια των γραμμικών προόδων με κατεύθυνση στην περίπτωση της εισαγωγής προς τη δεσπόζουσα και στην εν λόγω περίπτωση την τονική.



Εικόνα 18: *Grodek*, συνολικό προεκτασιακό διάγραμμα

Αξίζει στο σημείο αυτό, λοιπόν, να αναφερθεί η θεώρηση του Θρασύβουλου Γεωργιάδη, ο οποίος στο πλαίσιο μίας ιστορικής επισκόπησης και διερεύνησης της σχέσης της μουσικής με τη γλώσσα παρατηρεί ότι από τον Bach και έπειτα «αντικείμενο της μουσικής δεν είναι η γλώσσα αλλά η έννοια που ατενίζει ο συνθέτης πέρα από τη γλώσσα. Η γλώσσα από τον Bach και ύστερα είναι απλώς μέσο. Γίνεται αντιληπτή μόνο ως απλό σύμβολο που υποδηλώνει κάτι άλλο».[11] Καταλήγει λοιπόν ο Γεωργιάδης να χρησιμοποιεί τον όρο «ενοργανοποίηση της μουσικής». Έτσι λοιπόν «οργανοποιείται» όχι μόνον η γλώσσα αλλά η «εννοιολογική συνοχή». Η μουσική γίνεται «ανεξάρτητος φορέας νοήματος».[12] «Η ανεξαρτητοποίηση της μουσικής δομής σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο επιτρέπει να συλλαμβάνει η μουσική εννοιολογικά περιεχόμενα που δεν έχουν διαμορφωθεί από τη γλώσσα που ηχεί».[13] Ο ίδιος ο συνθέτης με την ιδιότητά του ως μουσικολόγος, όπως φαίνεται από το κείμενό του «Μορφή, μουσικό νόημα και λεκτικό περιεχόμενο στην άρια *Erbarme dich* από τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του J. S. Bach», έχει υπόψη του τις απόψεις του Γεωργιάδη και στο εν λόγω κείμενο κάνει λόγο για έκφραση «με όρους απόλυτης μουσικής» του λεκτικού περιεχομένου της φράσης "Erbarme dich", ενώ εξετάζει την έννοια της οργανοποίησης του Γεωργιάδη με όρους θεματοποίησης,[14] μία έννοια που ούτως ή άλλως τον απασχολεί μουσικολογικά.

Άρα, για να επιστρέψουμε και στο αρχικό ερώτημα περί έντασης, όπως φάνηκε από τα παραπάνω, μόνο με μουσικούς όρους μπορεί αυτή να εξεταστεί. Τα συγκεκριμένα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο Ζερβός για να προκαλέσει εντάσεις και αναμονές δεν διαφέρουν από τα αντίστοιχα της τονικής μουσικής της ρομαντικής περιόδου: άλυτες διαφωνίες, ακολουθίες ελαττωμένων συγχορδιών, καθυστερήσεις φθόγγων είτε στη μουσική επιφάνεια είτε σε μακροδομικό επίπεδο, ενορχήστρωση, αντιθέσεις στη δυναμική και ελεύθερη (*through-composed*) μορφή είναι τα εργαλεία με τα οποία συντίθεται ένα έργο που αποτελεί συνέχεια της παράδοσης και ταυτόχρονα πρωτότυπη δημιουργία που συνδυάζει δωδεκαφθογγισμό και τονικότητα. Ο Σακαλλιέρος αναφέρεται στην σχέση αυτή με την παράδοση σημειώνοντας ότι ο συνθέτης κινείται «σε μία νοητή γραμμή από τον ύστερο Ρομαντισμό προς τον Εξπρεσιονισμό, επικοινωνεί το δραματικό περιεχόμενο της μουσικής του άλλοτε με εξωστρέφεια και μεγάλες χειρονομίες και άλλοτε με έναν εσωτερικό, αφαιρετικό ρυθμό λεπτοφυούς υφής και δομικής σύστασης, συχνά σε διασύνδεση με την ποίηση και τη λογοτεχνία».[15] Στη συνέχεια συγκεκριμενοποιεί την επαφή του Ζερβού με το παρελθόν, παρατηρώντας για το σύνολο του έργου του ότι «αντανακλά […] το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τους εκπροσώπους της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης και τον Νίκο Σκαλκώτα, με τους οποίους έχει ασχοληθεί εκτενώς μουσικολογικά, ειδικά στο πεδίο της θεωρίας και ανάλυσης».[16] Ως προς το υπό εξέταση έργο, δίνει επίσης ένα στίγμα για το πού ανήκει υφολογικά, τοποθετώντας το σε ένα πλαίσιο μετα-μεταμοντερνιστικό: «η έννοια του χρόνου τίθεται μέσα από τις στυλιστικές ετεροαναφορές σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις, ενώ η θέση τους στο τώρα αφορά μία νέα εκδοχή, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί έως και «"μετα"-μεταμοντερνιστική».[17]

[11] Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα. Το ιστορικό γίγνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της Λειτουργίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 102.

[12] Ό.π., σ. 112.

[13] Ό.π., σ. 119.

[14] Γιώργος Ζερβός, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2016, σ. 10-27 και ειδικότερα σ. 17-19.

[15] Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 352.

[16] Ό.π.

[17] Ό.π., σ. 374.

Η πράξη της σύνθεσης ως διαλογική διεργασία: μνήμη, εμπειρία και διακειμενικότητα στη *Συμφωνία αρ. 2* του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Θοδωρής Καραθόδωρος

Εισαγωγή

Μολονότι στη μουσική δημιουργία του Ντίνου Κωνσταντινίδη (1929-2021) εντοπίζονται αρκετά δωδεκαφθογγικά και σειραϊκά έργα, εντούτοις η μουσική του, στο σύνολό της, διαπνέεται από ένα νέο-ρομαντικό[1] ιδίωμα. Η δυναμική σχέση που ανέπτυξε ο συνθέτης με την τονικότητα και την τροπικότητα αποτέλεσε νευραλγικό πεδίο αναζήτησης, όχι μόνο γιατί ο ίδιος θεωρούσε ότι το ρεπερτόριο της περιόδου της κοινής πρακτικής (*common practice period*)[2] ανέδειξε έργα υψηλής πνευματικής στάθμης,[3] αλλά και γιατί ταυτόχρονα αδυνατούσε να κατανοήσει την υπόσταση πολλών «επιτηδευμένων», όπως ο ίδιος θεωρούσε, όψεων του μουσικού μοντερνισμού. Σε επανειλημμένες συζητήσεις με τον γράφοντα, ο συνθέτης συνήθιζε να δηλώνει χαρακτηριστικά: «Η μουσική δεν άλλαξε για τριακόσια χρόνια· γιατί να αλλάξει τώρα;».

Αρκετοί τίτλοι έργων του αντανακλούν εξωμουσικές επιρροές· ωστόσο, ο ίδιος δεν υπερτονίζει το προγραμματικό περιεχόμενο ή το συναισθηματικό υπόβαθρο των συνθέσεων του, εκτός ίσως από περιπτώσεις οι οποίες αφορούν τον χειρισμό ποιητικού κειμένου. Μελετώντας προγραμματικές σημειώσεις έργων του και ακούγοντας τον συνθέτη να μιλάει για τη μουσική του, διαπιστώνει κανείς ότι η σκέψη του είναι γήινη και ισχυρά προσανατολισμένη στο μουσικό υλικό που χρησιμοποιεί. Ο ίδιος αναφέρεται στη διάρθρωση συνηχήσεων, σε ποιότητες διαστημάτων και συγχορδιών, στον διαφορετικό χαρακτήρα των μουσικών ιδεών, στο δίπολο «συμφωνία – διαφωνία», σε ρυθμικά υλικά και σε διάφορες μορφολογικές επιλογές – στοιχεία που καθορίζουν την ανάπτυξη των συνθέσεών του. Ωστόσο, είναι λογική η εικασία ότι οι διατυπώσεις και οι εστιάσεις σε θεωρητικά και τεχνικά ζητήματα απορρέουν και από την πεντηκονταετή και πλέον

[1] Ο όρος χρησιμοποιείται στη μουσική δημιουργία του 20ού και του 21ου αιώνα, παραπέμποντας στην επιστροφή της συναισθηματικής έκφρασης που σχετίζεται με τον Ρομαντισμό του 19ου αιώνα. Ταυτόχρονα, αντανακλά την αναβίωση και την επανανακάλυψη της τονικότητας από τους συνθέτες ως δομικό και εκφραστικό στοιχείο – επιλογή που υποδηλώνει ταυτόχρονα τη ρήξη με τις μοντερνιστικές τάσεις. Βλ. Jann Pasler, «Neo-Romantic», στο: Stanley Sadie & John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2η έκδοση, Oxford University Press, New York 2001, τόμος 17, σ. 756-757.

[2] Ο όρος αναφέρεται στην περίοδο από το 1650 έως το 1900, κατά την οποία καθιερώθηκαν και σταθεροποιήθηκαν οι κανόνες της μουσικής που σήμερα αναγνωρίζουμε ως *τονική*. Φαίνεται ότι η συγκεκριμένη έννοια προήλθε από τον Walter Piston, ο οποίος τη χρησιμοποίησε στο εγχειρίδιο αρμονίας του το 1941. Βλ. Walter Piston, *Harmony*, W. W. Norton & Company, New York 1941. Σχετικά με την επισήμανση για την προέλευση του όρου, βλ. Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford University Press, Oxford & New York 2011, σ. 224.

[3] Χαρακτηριστικά είναι όσα ο ίδιος αναφέρει σε ένα από τα κείμενά του: «Για τους περισσότερους από εμάς, η βάση της μουσικής μας έκφρασης προέρχεται από την ευρωπαϊκή παράδοση του 17ου, του 18ου και του 19ου αιώνα. Πράγματι, κατά την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε σπουδαία μουσική». Βλ. Dinos Constantinides, «Music in the 20th Century and the Outlook for the New Millennium (2000)», *Four Articles on Composition in the New Millennium*, Magni Publications – The College Music Society, Baton Rouge (Louisiana), 2002, σ. 2.

εμπειρία του ως πανεπιστημιακού καθηγητή σύνθεσης στο Πολιτειακό[4] Πανεπιστήμιο της Λουϊζιάνα. Για τον Κωνσταντινίδη, η πράξη της σύνθεσης, συνυφασμένη με την εμπειρία του ως βιολονίστα και μετόχου εκ των έσω του ρεπερτορίου ως μουσικού ορχήστρας,[5] υπήρξε περισσότερο ένας τρόπος ζωής και συνεχούς νοητικής και καλλιτεχνικής εξέλιξης παρά αποτέλεσμα κάποιας μεταφυσικής έμπνευσης.

Με εννέα συμφωνίες, πλήθος κοντσέρτων για διάφορα όργανα ή συνδυασμούς οργάνων και ορχήστρα, τρεις όπερες και πληθώρα άλλων ορχηστρικών έργων, ο Κωνσταντινίδης αποδεικνύει την αφοσίωσή του στη συμφωνική μουσική, καταδεικνύοντας την κεντρική θέση που κατέχει το συμφωνικό είδος στη δημιουργική του πορεία.[6] Η *Συμφωνία αρ. 2* (LRC 91)[7] γράφτηκε κατόπιν ανάθεσης της Συμφωνικής Ορχήστρας του Baton Rouge· ολοκληρώθηκε το 1983 και η πρεμιέρα της πραγματοποιήθηκε στις 21 Φεβρουαρίου 1984, υπό τη διεύθυνση του James Paul.[8] Το 1992 ηχογραφήθηκε από τη Συμφωνική Ορχήστρα Bohuslav Martinů, με διευθυντή τον Miloš Alexander Machek.[9]

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί εδώ μια διευρυμένη συμφωνική ορχήστρα, στο πλαίσιο της νεορομαντικής και νεοτονικής[10] αισθητικής του 20ού αιώνα. Η συγκρότηση της ορχήστρας

[4] Ο όρος *State University* αποδίδεται εδώ ως «Πολιτειακό Πανεπιστήμιο», σύμφωνα με την κυριολεκτική σημασία του *state* στο αμερικανικό διοικητικό πλαίσιο, δηλαδή «πολιτεία» και όχι «κράτος» υπό την ομοσπονδιακή έννοια. Στην ελληνική βιβλιογραφία απαντά συχνότερα η απόδοση «Κρατικό Πανεπιστήμιο», η οποία, αν και καθιερωμένη, δεν αποδίδει με απόλυτη ακρίβεια το διοικητικό καθεστώς των δημόσιων πανεπιστημίων των Η.Π.Α.

[5] Ο Κωνσταντινίδης υπηρέτησε ως βιολιστής στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών για περισσότερα από δέκα χρόνια και συμμετείχε επί σειρά ετών στις συμφωνικές ορχήστρες της Indianapolis και του Baton Rouge (ως εξάρχων) στις Ηνωμένες Πολιτείες. Βλ. βιογραφικές πληροφορίες που εμπεριέχονται στον αναλυτικό κατάλογο έργων του: *Music by Dinos Constantinides*, Magni Publications, Baton Rouge (Louisiana) 2023, διαθέσιμο στον ιστότοπο: https://www.magnipublications.com/catalog (τελευταία πρόσβαση: 13 Δεκεμβρίου 2025), σ. 4.

[6] Η προτίμηση του Κωνσταντινίδη για τη σύνθεση ορχηστρικής μουσικής αποκαλύπτεται στο παρακάτω απόσπασμα από συνέντευξή του: «Πάντα γράφω αυτό που θεωρώ ότι εκφράζει καλύτερα την προσωπικότητά μου. Πάντα θέλω να παρουσιάζω τη δική μου φωνή. Αν και μερικά από τα έργα μου έχουν σειραϊκά, εκλεκτικά ή τροπικά χαρακτηριστικά, πάντα παραμένω λυρικός στην έκφρασή μου. Συνολικά, ανήκω στον όρο "νεορομαντικός". Κατά βάση, είμαι συνθέτης ορχηστρικής μουσικής». Βλ. Dinos Constantinides, «Dinos Constantinides: Master Chef of Ancient and Modern Flavors» (συνέντευξη στον David Wolman), *Fanfare* 34/4, Μάρτιος – Απρίλιος 2011, σ. 151.

[7] Η ένδειξη «LRC» στους τίτλους έργων του Κωνσταντινίδη προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο έργων του, όπου αξιοποιείται για την καταλογογράφηση, και αντιστοιχεί στα αρχικά της κόρης του, Lenna Rouge Constantinides. Βλ. Ευφροσύνη Α. Κτιστάκη, *Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2022, σ. 18.

[8] Βλ. Dinos Constantinides, *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*, LRC 91, Magni Publications, Baton Rouge (Louisiana) 1983, προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

[9] *Music from Six Continents: 1992 Series*, Bohuslav Martinů Philharmonic, διεύθυνση Miloš Machek, Vienna Modern Masters (VMM 3007), Vienna 1992, ψηφιακός δίσκος.

[10] Ο όρος *νεοτονικός* (*neo-tonal*) προτείνεται ως ακριβέστερος και περιεκτικότερος σε σύγκριση με παραδοσιακές έννοιες, όπως, φέρ' ειπείν, ο όρος *νεοκλασικός*, για την περιγραφή της νέας τονικής μουσικής που αναδύεται στον 20ό αιώνα. Ενδεικτικά, στην περίπτωση της μουσικής του Στραβίνσκι, ο όρος *νεοτονικότητα*, σε αντίθεση με την έννοια του *νεοκλασικισμού* που παραπέμπει ειδικά στην κλασική περίοδο, αναφέρεται στη δημιουργική ανασυγκρότηση της τονικότητας, παρακάμπτοντας τις παραδοσιακές λειτουργικές ή μορφολογικές της αφετηρίες. Στο έργο του Στραβίνσκι, αυτό συνεπάγεται τη ριζική μεταμόρφωση επιρροών από ποικίλες εποχές – από τον Dufay έως τον Webern – σε μια προσωπική, αυθύπαρκτη μουσική γλώσσα. Σχετικά με τη συζήτηση ανάμεσα στους προαναφερθέντες όρους, βλ. Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 4η έκδοση, Prentice-Hall, Upper Saddle River (NJ) 2002, σ. 196. Με βάση αυτή τη θεώρηση, στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, παρ' ότι ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται ως *νεορομαντικός* συνθέτης, ο όρος *νεοτονικότητα* φαίνεται να αποδίδει με μεγαλύτερη ακρίβεια το ιδίωμά του. Ο δημιουργός, αντλώντας υλικό από το ρεπερτόριο της περιόδου της κοινής πρακτικής και παρακολουθώντας παράλληλα τις ποικίλες τάσεις του μοντερνισμού, υιοθετεί μια πολυσυλλεκτική προσέγγιση, η οποία υπερβαίνει τα περιοριστικά όρια του ρομαντικού ύφους.

περιλαμβάνει πλήρη ομάδα ξύλινων πνευστών (με πίκολο, αγγλικό κόρνο, μπάσο κλαρινέτο και κοντραφαγκότο)· χάλκινα πνευστά (τέσσερα κόρνα, τρεις τρομπέτες, τρία τρομπόνια και τούμπα)· άρπα, μεγάλη ομάδα κρουστών, synthesizer και έγχορδα. Το έργο διαρθρώνεται σε τρία μέρη, ωστόσο ο δημιουργός έχει συλλάβει την μορφή ως μία ενιαία ενότητα.[11] Στην παρούσα μελέτη γίνεται αδρομερής αναφορά και στα τρία μέρη της συμφωνίας.

Το μουσικό υλικό της *Συμφωνίας αρ. 2*

Σε ολόκληρη τη συμφωνία κυριαρχούν δύο ιδέες. Η πρώτη αφορά μία επτατονική φθογγική συλλογή [ρε, φα♯, σολ♯, λα, ντο♯, μι, ντο], η οποία ανήκει στο σύνολο φθογγικής τάξης 7-30, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Allen Forte,[12] και χαρακτηρίζεται από αρμονική ευελιξία, αφού διαμορφώνει ποικίλες αρμονικές κατευθύνσεις. Πιο συγκεκριμένα, το φθογγικό αυτό σύνολο περιλαμβάνει ένα ολοτονικό πεντάχορδο [ντο, ρε, μι, φα♯, σολ♯] καθώς και ένα ατελές ή ανοιχτό[13] λύδιο πεντάχορδο [ντο – φα♯ (σολ)], υποσύνολα ικανά να προσδώσουν μια φωτεινή, αιωρούμενη και τονικά αμφίσημη αρμονική αίσθηση.[14] Ταυτόχρονα, εμπεριέχει όλους τους τύπους των τρίφωνων συγχορδιών και συγκεκριμένα δύο μείζονες, τρεις ελάσσονες, μία αυξημένη και μία ελαττωμένη συγχορδία (Πίνακας 1).

Η δεύτερη ιδέα βασίζεται στο δεύτερο τμήμα ενός ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού, το οποίο τραγουδούσε ο συνθέτης στην παιδική του ηλικία. Πρόκειται για τη *Λαφίνα*, ένα δημοτικοφανές τραγούδι, που έχει όμως έντεχνη προέλευση.[15] Έχει ενδιαφέρον

[11] Βλ. Constantinides, *Symphony No. 2: Introspections for Orchestra*, ό.π., προγραμματικές σημειώσεις. Η παρτιτούρα και οι πάρτες του έργου είναι διαθέσιμες στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη και Ιδρυματικό Αποθετήριο «Ψηφίδα» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19228 (τελευταία πρόσβαση: 8 Αυγούστου 2025).

[12] Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven & London 1973, σ. 180.

[13] Με τον χαρακτηρισμό *ατελές* ή *ανοιχτό* λύδιο πεντάχορδο [ντο – φα♯ (σολ)] δεν περιγράφεται απλώς μία ανολοκλήρωτη διαδοχή πέντε φθόγγων, αλλά υπονοείται συγχρόνως ότι η απουσία του διαστήματος της καθαρής πέμπτης (ντο – σολ) υπονομεύει το αυτο-οργανωμένο πεδίο *τονικής βαρύτητας*, το οποίο συγκροτείται από την κατωφερή ακολουθία έξι διαδοχικών πεμπτών (φα♯ – σι – μι – λα – ρε – σολ – ντο) που παράγουν τους επτά πρώτους φθόγγους της κλίμακας του λύδιου τρόπου. Για το ζήτημα αυτό, βλ. George Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, τόμος 1: *The Art and Science of Tonal Gravity*, 4η έκδοση, Concept Publishing Company, Brookline (Massachusetts) 2001, σ. 3.

[14] Ιδιαιτέρως το ολοτονικό πεντάχορδο (υποσύνολο της ολοτονικής κλίμακας), με την πλήρη απουσία καθαρών διαστημάτων και τη συμμετρία που το χαρακτηρίζει, ευθύνεται για την απροσδιοριστία και την τονική αμφισημία που δύναται να προκαλέσει, καθιστάμενο έτσι ιδιαίτερα ελκυστικό για πολλούς συνθέτες. Βλ. Stefan Kostka, Dorothy Payne & Byron Almen, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 7η έκδοση, McGraw-Hill, New York 2013, σ. 458.

[15] Το τραγούδι στο οποίο αναφέρεται ο Κωνσταντινίδης είναι δημοτικοφανές και διαφέρει από τη δημοτική *Ελαφίνα* που δημοσίευσε ο Περιστέρης. Βλ. Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Δημοτικὰ τραγούδια Ἠπείρου καὶ Μωριᾶ σὲ Βυζαντινὴ καὶ Εὐρωπαϊκὴ Παρασημαντική*, 2η ἔκδοση, Τέρτιος, Κατερίνη 1994, σ. 79-80. Με αφορμή μια συζήτηση σχετικά με τη χρήση ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών στους *36 ελληνικούς χορούς* του Νίκου Σκαλκώτα, και πιο συγκεκριμένα για τον *Μακεδονικό*, II/11, ο Νίκος Χριστοδούλου αναφέρει τα εξής: «Η μελωδική κατασκευή, που περιλαμβάνει περιοδικές συμμετρίες, σεκουέντσες [sic, ενν. αλυσίδες], επίσης σε ένα μέτρο διαδοχικά κατιόντα διαστήματα τετάρτης, δείχνει ότι το δημοφιλές αυτό τραγούδι δεν είναι γνήσιο δημοτικό. Φαίνεται ότι η *Λαφίνα* γράφτηκε από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη (και όχι από τον Γεώργιο Λαμπελέτ, όπως εικάζει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο *Νίκος Σκαλκώτας, Μιὰ προσπάθεια εἴσδυσης στὸν μαγικὸ κόσμο τῆς δημιουργίας του: Βίος, ἱκανότητες, ἔργο*, τόμος Β΄, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Ἀθῆνα 1997, σ. 56), ίσως πάνω σε στίχους με δημοτική προέλευση (παρόμοιοι υπάρχουν και στην άλλη, δημοτική *Λαφίνα*). Βρίσκεται δημοσιευμένο στην πρώτη έκδοση του βιβλίου του Σακελλαρίδη *Τυρταῖος – ἤτοι ᾄσματα πατριωτικά, ὀρχηστρικὰ καὶ γυμναστικά*, Παρὰ τῷ ἐκδότῃ Σπ. Κουσουλίνῳ, Ἐν Ἀθήναις 1898, σ. 51-53. Ο Γιώργος Κωνστάντζος παρατηρεί (σε ιδιωτική επικοινωνία) ότι στον Σακελλαρίδη αποδίδουν το τραγούδι μεταγενέστεροι εκδότες συλλογών και διασκευών δημοτικών («δημωδών») τραγουδιών που εξέδωσαν τη *Λαφίνα*, όπως ο Αθανάσιος

να επισημάνουμε ότι η καταγραφή του τραγουδιού από τον Κωνσταντινίδη διαφέρει από εκείνες που δημοσιεύονται σε διάφορες συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών. Για την ακρίβεια, φαίνεται ότι ο δημιουργός δεν ανακαλεί στη μνήμη του τους στίχους του τραγουδιού, αλλά επικεντρώνεται περισσότερο στο μελωδικό περίγραμμα και στην ιδέα του μέλους. Άλλωστε, ο ίδιος αναφέρεται στη θύμηση του τραγουδιού μετά από πολλά χρόνια, στοιχείο που, όπως φαίνεται, ενδέχεται να φέρει μέσα του την αχλή της ανάμνησης και τα πρόδρομα σημάδια λήθης. Αυτός, ίσως, είναι ο λόγος που το τραγούδι αποτυπώνεται με τις συγκεκριμένες μελορρυθμικές διαφορές (Παράδειγμα 1).

Επτατονική φθογγική συλλογή που επιλέγει ο συνθέτης **σύνολο φθογγικής τάξης 7-30**	**Prime Form** **(πρωταρχική μορφή)**	**Interval Vector** **(Διαστηματικό διάνυσμα)**	**Χαρακτηριστικά υποσύνολα και συγχορδιακές ποιότητες**
[ρε, φα♯, σολ♯, λα, ντο♯, μι, ντο] (2,6,8,9,1,4,0)	[ντο, ντο♯, ρε, μι, φα♯, σολ♯, λα] (0,1,2,4,6,8,9)	<343542>	• Ολοτονικό πεντάχορδο: ντο – ρε – μι – φα♯ – σολ♯ • Ατελές / ανοιχτό πεντάχορδο λύδιου τρόπου: ντο – φα♯ (σολ) • 2 μείζονες συγχορδίες: Ρε-μείζων, Λα-μείζων • 3 ελάσσονες συγχορδίες: φα-δίεση-ελάσσων, ντο-δίεση-ελάσσων, λα-ελάσσων • 1 αυξημένη: ντο – μι – σολ♯ • 1 ελαττωμένη: φα♯ – λα – ντο

Πίνακας 1: Η επτατονική φθογγική συλλογή 7-30 που χρησιμοποιείται στη *Συμφωνία αρ. 2*



Παράδειγμα 1: Η καταγραφή του δεύτερου τμήματος του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού *Η Λαφίνα* από τον συνθέτη[16]

Αργυρόπουλος στο *Σχολικὴ Μουσικὴ – Ἄσματα μονόφωνα*, τεῦχος Α΄, Έστία, Άθῆνα 1937, σ. 21, και ο μη κατονομαζόμενος διασκευαστής του τραγουδιού για φωνή και πιάνο στην παρτιτούρα στις εκδόσεις Apollo Music Co., New York (οι οποίες εξέδιδαν παραδοσιακά δημοτικά και λαϊκά ελληνικά τραγούδια από το 1920 ώς και τη δεκαετία του 1940)». Βλ. Νίκος Χριστοδούλου, «Νίκος Σκαλκώτας, *36 Ελληνικοί Χοροί*, αινίγματα και μύθοι. Το πιο γνωστό ή άγνωστο έργο της ελληνικής μουσικής; Μέρος β΄», *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 4, Σεπτέμβριος – Δεκέμβριος 2019, σ. 114.

[16] Βλ. χειρόγραφες σημειώσεις του συνθέτη που χρησιμοποιήθηκαν στο τριήμερο σεμινάριο σύνθεσης του Ντίνου Κωνσταντινίδη, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 7-9 Δεκεμβρίου 2001.

Αναλυτικά σχόλια για τη *Συμφωνία αρ. 2*

1ο μέρος (*Images*)

Για τον Κωνσταντινίδη, τα προαναφερθέντα υλικά υποστασιοποιούν το πρωτογενές δίπολο «διαφωνία – συμφωνία», εξερευνώντας τη διαδικασία ανάπτυξης του πρώτου μέρους μέσα από την αρχέγονη μορφοπλαστική συνθήκη της αντίθεσης. Το αξιοποιηθέν επτατονικό φθογγικό σύνολο, που ανταποκρίνεται στην παραδοχή ενός διάφωνου πλαισίου, και οι διατονικές καταβολές του παραδοσιακού τραγουδιού, ιδωμένες μέσα από το πρίσμα ενός σύμφωνου περιβάλλοντος, συνδιαλέγονται και συμπορεύονται με την επικουρική αρχή της αποσπασματικής αξιοποίησης της παραδοσιακής μελωδίας.[17]

Από την εκκίνηση κιόλας του έργου, οι πρωτοεμφανιζόμενες αρμονικές στήλες, βασιζόμενες στο επτατονικό φθογγικό σύνολο 7-30, οδηγούνται σε έναν συνηχητικό κορεσμό με την προσάρτηση των υπόλοιπων πέντε φθόγγων της χρωματικής κλίμακας (ρε♯, φα, σολ, λα♯, σι). Η επιλογή αυτή δεν συμβάλλει μόνο στην αύξηση της έντασης, αλλά προετοιμάζει λογικά και το τονικό κέντρο λα των μέτρων 5 έως 7 και 10 έως 13. Στην πρώτη περίπτωση (μ. 5-7), η προσέγγιση του τονικού κέντρου διευκολύνεται μέσω των διπλασιασμένων ημιτονιακών προστριβών σ♭ – λα (σε απόσταση δύο οκτάβων) εν είδει κατιουσών προσαγωγικών σχέσεων, ενώ στη δεύτερη (μ. 10-13), η φθογγική κατανομή στα χαμηλά χάλκινα πνευστά (τρομπόνια και τούμπα) αναδεικνύει μία ποιότητα δεσπόζουσας με 7η σε α΄ αναστροφή.

Ωστόσο, η δυναμική του προαναφερθέντος φθογγικού συνόλου δεν υπαγορεύεται αποκλειστικά από το διαστηματικό του περιεχόμενο, αλλά αποκτά επιπλέον εκφραστική βαρύτητα μέσω της ενορχήστρωσης. Πράγματι, στα πρώτα μέτρα του έργου (μ. 1-9), ο συνθέτης εμφανίζει τη συγκεκριμένη φθογγική συλλογή στα ξύλινα πνευστά, εκχωρώντας σαφή χρονική διάρκεια· ταυτόχρονα, η ατάκα αυτών των συνηχήσεων ενισχύεται με pizzicato από τα βιολιά και τις βιόλες και υπογραμμίζεται από την ενεργό συμμετοχή της άρπας (Παράδειγμα 2α). Από τη μελέτη μεγάλου αριθμού συνθέσεων του Κωνσταντινίδη κατέστη εμφανές ότι ο ίδιος αρέσκεται σε αυτή τη μουσική στίξη, την οποία χρησιμοποιεί συχνά στις εκκινήσεις των έργων του, σε ξαφνικά ξεσπάσματα ή σε πτωτικά σχήματα που φέρουν μεγάλη ένταση. Σε σχετική συζήτηση, ο συνθέτης επιβεβαίωσε την ισχυρή παρουσία της συγκεκριμένης ενορχηστρωτικής επιλογής στη μουσική του δημιουργία και, απροσδόκητα και σχεδόν αφοπλιστικά, ανέφερε: «Στην *Πρώτη συμφωνία* του Beethoven. Ο Beethoven το πρωτοχρησιμοποίησε»[18] (Παράδειγμα 2β).

[17] Το ζήτημα αυτό έχει συζητηθεί και υπό διαφορετικό πρίσμα στη βιβλιογραφία. Βλ. Πέτρος Βούβαρης, «Ντίνος Κωνσταντινίδης, *Impressions II*», στο: Αθανάσιος Ζέρβας & Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη (επιμ.), *Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία: Αφιέρωμα στην 80ετή καλλιτεχνική, ερευνητική και διδακτική προσφορά των διακεκριμένων πανεπιστημιακών δασκάλων Δημήτρη Θέμελη και Ντίνου Κωνσταντινίδη*, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης / Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2010, http://www.muse.gr/muse-e-journal/Πρακτικά_Ημερίδας_Δ.Θέμελης-Ντ.Κωνσταντινίδης.pdf. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι το *Impressions II* για άλτο σαξόφωνο και πιάνο, LRC 171 (1975 / αναθεώρηση 1998), αποτυπώνει την ένταση μεταξύ μιας μοντερνιστικής τάσης προς συντακτική ενότητα και ενός μεταμοντέρνου ανοίγματος στον υφολογικό πλουραλισμό. Στη *Συμφωνία αρ. 2*, η αντίστοιχη ένταση εκφράζεται μέσα από το δίπολο «διαφωνία – συμφωνία», το οποίο οργανώνεται στο πλαίσιο του επτατονικού φθογγικού συνόλου 7-30, αλλά συγχρόνως διευρύνεται με την αποσπασματική αναφορά στο παραδοσιακό τραγούδι *Η Λαφίνα*. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενώ ο Βούβαρης αναδεικνύει τον διάλογο μοντέρνου – μεταμοντέρνου, η παρούσα ανάλυση υπογραμμίζει την ιδιότυπη σύνθεση νεοτονικής συνοχής και πολιτισμικής μνήμης, που συνιστά διαφορετική αλλά συγγενή εκδοχή του ίδιου αισθητικού προβλήματος.

[18] Μετά από διεξοδική αναζήτηση στη διεθνή βιβλιογραφία, τόσο σε εγχειρίδια ενορχήστρωσης όσο και σε εξειδικευμένες μελέτες για τις συμφωνίες του Beethoven, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί κάποια αναφορά στις καταβολές αυτής της εκφραστικής χειρονομίας. Εφόσον η παρατήρηση αυτή ευσταθεί, τότε η διαπίστωση του Κωνσταντινίδη, σύμφωνα με την οποία ο Beethoven ήταν ο πρώτος που

Η παρουσίαση θραυσμάτων του θεματικού υλικού στις περιοχές των φυσικών ελασσόνων κλιμάκων από φα-δίεση, ντο-δίεση και λα – με την τελευταία να αναδεικνύεται ως η επικρατέστερη τονική περιοχή του πρώτου μέρους – δεν αποτελεί απλώς μια επιλογή που συνάδει με την αποσπασματική έκθεση και τη διαδικασία επαναπροσέγγισης των δύο πρώτων μέτρων του τμήματος του παραδοσιακού τραγουδιού· αποκαλύπτει, ταυτόχρονα, ότι η επιλογή των τονικών κέντρων ενεργοποιείται από τις εσωτερικές σχέσεις που διέπουν το επτατονικό φθογγικό σύνολο 7-30. Με άλλα λόγια, αυτή η εγγενής τάση της συγκεκριμένης φθογγικής συλλογής να παράγει τις προαναφερθείσες τονικές περιοχές συγκροτεί ένα λειτουργικό υπόβαθρο, στο οποίο οι διαδοχές έντασης και εκτόνωσης – μέσω της εναλλαγής διάφωνων και σύμφωνων περιοχών – δεν λειτουργούν ως παράγοντες δομικής ασυνέχειας αλλά ως συγκοινωνούντα στοιχεία στη διαμόρφωση της αφηγηματικής ροής του έργου.

Στο σημείο αυτό, έχει ίσως σημασία μια ενδεικτική εστίαση της προσοχής μας στην χρήση του παραδοσιακού υλικού. Οι αλληλεπικαλυπτόμενοι ρυθμικομελωδικοί σχηματισμοί δεκάτων έκτων, που εκκινούν στα πνευστά και επεκτείνονται στα έγχορδα (μ. 41-59), δημιουργούν την αίσθηση μιας αναλογικής επιτάχυνσης της μουσικής, η οποία ενισχύεται από μια τεχνητή χρονική επίταση. Την ίδια στιγμή, αυτή η νέα χρονική αγωγή (♩ = 100) εντείνει την προσμονή για την επίσπευση της χρονικής εκδίπλωσης της μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού. Πράγματι, η προσδοκία αυτή δικαιώνεται, αλλά ο Κωνσταντινίδης φαίνεται να επιδιώκει την επιβράδυνση της τελεολογικής άρθρωσης της μελωδίας. Η κατανομή των πρώτων οκτώ μέτρων του δεύτερου τμήματος του τραγουδιού σε διαφορετικά όργανα (μ. 50-60) προσδίδει εκφραστική ζωντάνια και διαύγεια, αλλά δεν επιταχύνει τη ροή· αντίθετα, την επιμηκύνει αντιληπτικά, καθώς διασπά τη συνεκτικότητα της μελωδικής γραμμής και καθιστά την πρόσληψή της αποσπασματική, μη-γραμμική και, κατά τόπους, αφαιρετική (Παράδειγμα 3). Υπό αυτό το πρίσμα, το φαινόμενο της «ηχοχρωματικής μελωδίας» συνδυάζεται με μια λεπτή, εσωτερική χρονική διαστολή της εκδίπλωσης του μουσικού υλικού.[19] Μια τέτοια ανάγνωση φαίνεται να επιβεβαιώνεται αναδρομικά από την επιλογή του συνθέτη να επαναδιατυπώσει αμέσως μετά (μ. 61-66) τα πρώτα τέσσερα μέτρα του τραγουδιού – ταυτόχρονα στο πρώτο κόρνο, στην πρώτη τρομπέτα και στο πρώτο τρομπόνι, σε συνεχή ροή – στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος πλέον, φανερώνοντας έτσι την πρόθεσή του να αποκρυσταλλωθεί το υλικό με αδιαπραγμάτευτη σαφήνεια.

χρησιμοποίησε αυτή την ενορχηστρωτική τεχνική, μπορεί βάσιμα να του αποδοθεί. Ο Τσέτσος, με αφορμή την ανάλυση της ενορχήστρωσης στη *Chapelle de Guillaume Tell* του Franz Liszt, χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τεχνική ως διαδεδομένη, επισημαίνοντας ότι το πιο γνωστό παράδειγμα τονισμού μέσω pizzicati των εγχόρδων στις ατάκες των πνευστών παραμένει η αρχή της *Πρώτης συμφωνίας* του Beethoven. Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Βασικές μέθοδοι ενορχήστρωσης*, Orpheus (Μ. Νικολαΐδης & Σία Ο.Ε.), Αθήνα 2006, σ. 71. Σχετικά με το ενορχηστρωτικό ζήτημα της εκκίνησης της *Πρώτης συμφωνίας* του Beethoven, ο Grove το χαρακτηρίζει ως πείραμα και αναφέρεται στην αναποτελεσματικότητα των pizzicati στα έγχορδα εξαιτίας της δυναμικής *fp* στα ξύλινα πνευστά και στα κόρνα. Ταυτόχρονα, θεωρεί ότι ο συνθέτης εγκατέλειψε αυτή την επιλογή στην Εισαγωγή στα *Πλάσματα του Προμηθέα*, ενώ την ίδια εκφραστική χειρονομία επεξεργάζεται με μεγαλύτερη σύνεση στην εκκίνηση της *Τέταρτης συμφωνίας*, χρησιμοποιώντας δυναμική *pp* στα πνευστά. Βλ. George Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, 3η έκδοση, Dover Publications, New York 1962, σ. 4-5.

[19] Για τη σχέση μεταξύ της ηχοχρωματικής μεταχείρισης και της αντιληπτής αποσπασματικότητας της μουσικής ροής, βλ. Stephen McAdams, «Timbre as a Structuring Force in Music», στο: Kai Siedenburg κ.ά. (επιμ.), *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, Springer, Cham 2019, σ. 224. Ο McAdams περιγράφει πώς οι απότομες ή συχνές αλλαγές ηχοχρώματος μπορεί να κατακερματίσουν την ενιαία ακουστική ροή μιας μελωδίας και να οδηγήσουν σε μια αντιληπτική αποσύνδεση των γεγονότων στον χρόνο (perceptual fragmentation). Ως εκ τούτου, η ροή της ακουστικής εμπειρίας καθίσταται ασυνεχής και μη-γραμμική, με αποτέλεσμα μια *χρονική διαστολή* με την έννοια της παρέκκλισης από την κανονική, αρθρωμένη πορεία προς την τελική έκβαση.



Παράδειγμα 2α: *Συμφωνία αρ. 2*, πρώτο μέρος, μ. 1-11.
Παρουσίαση της φθογγικής συλλογής στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά, με ενίσχυση από pizzicato στα έγχορδα και ενεργό συμμετοχή της άρπας



Παράδειγμα 2β: Η εκκίνηση του πρώτου μέρους της *Πρώτης συμφωνίας* του Beethoven (μ. 1-6). Οι συνηχήσεις των πνευστών υπογραμμίζονται από τα pizzicati των εγχόρδων

Σε αντίθεση με τα επόμενα μέρη της συμφωνίας – όπου η μορφολογική οργάνωση προσδιορίζεται με σαφήνεια (passacaglia στο δεύτερο και συμμετρική μορφή ΑΒΑ με coda στο τρίτο) – το πρώτο μέρος αποφεύγει οποιαδήποτε τυπική μορφολογική κατάταξη, υιοθετώντας μια ελεύθερη, ρευστή αρχιτεκτονική. Η δραματουργία του υλικού δεν υπακούει σε κάποιο προκαθορισμένο σχήμα, αλλά διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση των ηχητικών καταστάσεων, την προοδευτική, αποσπασματική αποκάλυψη της μελωδίας του παραδοσιακού τραγουδιού και τη λειτουργική δυναμική του επτατονικού φθογγικού συνόλου 7-30. Η μορφή αναπτύσσεται σπειροειδώς, με συνεχείς επιστροφές και μετασχηματισμούς των βασικών στοιχείων, συγκροτώντας μια εσωτερική συνοχή που αντλεί δομική ισορροπία όχι από συμμετρικά πρότυπα αλλά από την εγγενή ενέργεια του υλικού.[20]

[20] Η μορφολογική αυτή ανάπτυξη μπορεί να ιδωθεί και υπό το πρίσμα της έννοιας του *πολλαπλά κατευθυνόμενου χρόνου* (*multiply-directed time*), όπως την ορίζει ο Jonathan Kramer. Σύμφωνα με τον



Παράδειγμα 3: Μη γραμμική ηχοχρωματική κατανομή τμήματος του παραδοσιακού τραγουδιού (μ. 50-60)

2ο μέρος (*Idyll*)

Το δεύτερο μέρος διαρθρώνεται πάνω σε ένα σταθερό αρμονικό ostinato, οργανωμένο σε τετράμετρη επαναληπτική διάταξη. Πράγματι, η πρωτοεμφανιζόμενη διαδοχή καθαρών πεμπτών με κυρίαρχη την κατιούσα κατεύθυνση (λα – μι, σολ – ρε, φα – ντο, μι – σι, σολ – ρε) εκτίθεται αρχικά στα φαγκότα, συνοδευόμενη διακριτικά από μια αντιχρονιστική γραφή στα κλαρινέτα, και επανέρχεται περιοδικά ως μορφολογικό θεμέλιο. Δεν είναι τυχαίο ότι ο συνθέτης, με σαφή ένδειξη στην παρτιτούρα αλλά και ειδική αναφορά στις προγραμματικές του σημειώσεις, χαρακτηρίζει τη μορφή αυτή ως passacaglia, υπογραμμίζοντας τον κεντρικό ρόλο της επαναληπτικότητας στην αρχιτεκτονική του μέρους αυτού. Ως εκ τούτου, το δεύτερο μέρος λειτουργεί ως αντίβαρο στην τονική

ίδιο, η μουσική μπορεί να εκτυλίσσεται σε απόλυτο, μετρήσιμο χρόνο, αλλά σπάνια γίνεται αντιληπτή με τόσο αντικειμενικό τρόπο, όπως με την ακριβή μέτρηση. Ορισμένα έργα διαθέτουν διαφορετικές μορφές γραμμικότητας – άλλες που καθορίζονται από την κυριολεκτική διαδοχή και άλλες από τη χειρονομιακή τους μορφή – και έτσι ο μουσικός χρόνος μπορεί να είναι ταυτόχρονα γραμμικός και πολλαπλά κατευθυνόμενος. Στην περίπτωση αυτή, η μουσική μπορεί να κινείται προς προβλέψιμους στόχους, αλλά ταυτόχρονα να ακολουθεί περισσότερες από μία πορείες και να προχωρά σε περισσότερες από μία κατευθύνσεις. Βλ. Jonathan D. Kramer, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer Books, New York 1988, σ. 169. Η σπειροειδής ανάπτυξη του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας αρ. 2* του Κωνσταντινίδη αντανακλά ακριβώς αυτή τη λογική: η δομή διατηρεί τη συνοχή και την εσωτερική της συνέπεια, αλλά η πορεία της δεν είναι μονοσήμαντη· αντίθετα, εμπλουτίζεται από επανεμφανίσεις και μετασχηματισμούς των ίδιων στοιχείων, που λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα χρόνου και κατεύθυνσης.

αμφισημία, στην αφαιρετική προσέγγιση μέσω της αποσπασματικής αξιοποίησης του παραδοσιακού τραγουδιού, καθώς και στην αναζήτηση ισορροπιών μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας του πρώτου μέρους, επιλέγοντας μια μορφή αυστηρής, κυκλικής ανάπτυξης και δομικής καθαρότητας.[21]

Γεννάται, ωστόσο, το ερώτημα για την προέλευση αυτής της ακολουθίας διαδοχικών κατωφερών πεμπτών. Η πηγή της ανιχνεύεται στην εναρμόνιση του παραδοσιακού τραγουδιού: στο πρώτο μέρος της συμφωνίας, το πρώτο τετράμετρο της μελωδίας εναρμονίζεται, κατά κανόνα, με την τονική (πρώτο δίμετρο) και τη φυσική VII από τον αιολικό τρόπο (δεύτερο δίμετρο). Ο συνθέτης επεκτείνει νοητά την κατιούσα αυτή ακολουθία, διατηρώντας τη διαβατική αρμονική πορεία και, βάσει αυτού του σκεπτικού, διαμορφώνει το αρμονικό ostinato που αξιοποιεί στο δεύτερο μέρος (Παράδειγμα 4).

Οι τρεις πρώτες εμφανίσεις του αρμονικού ostinato στα φαγκότα (αρχική έκθεση, πρώτη και δεύτερη επανεμφάνιση) υπηρετούν, αντιστοίχως, τη διατύπωση, την αποσαφήνιση και την εδραίωση του αρμονικού προτύπου (μ. 1-12). Παράλληλα, και στις τρεις αυτές εμφανίσεις, οι ήπιες δυναμικές (*p*, *pp*) και η αντιχρονιστικού τύπου συνοδεία των κλαρινέτων εμπλουτίζονται με τον ηχητικό διπλασιασμό του άνω φθόγγου της καθαρής πέμπτης του ostinato από τα πρώτα κόρνα, τη βραχύβια αρμονική επέκταση στα τρομπόνια και την τούμπα, καθώς και τη διακριτική αρμονική υποστήριξη των εγχόρδων. Η είσοδος της κύριας μελωδικής γραμμής στις βιόλες, κατά τη δεύτερη επανεμφάνιση του ostinato (μ. 9-12), επαληθεύει την πρόθεση του συνθέτη να αντλήσει το υλικό του από το παραδοσιακό τραγούδι και συνιστά ουσιαστικά μετασχηματισμό της νοητής επέκτασης του πρώτου δίμετρου της παραδοσιακής μελωδίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στο Παράδειγμα 4 (βλ. επίσης Παράδειγμα 6).

Υιοθετώντας, στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης αναλυτικής προσέγγισης, τη διάκριση μεταξύ foreground, middleground και background της σενκεριανής θεώρησης, το αρμονικό

[21] Η επιλογή του Κωνσταντινίδη να διαμορφώσει το δεύτερο μέρος της συμφωνίας ως passacaglia δεν αποτελεί απλώς αναφορά σε μια ιστορική μορφή, αλλά εντάσσεται οργανικά σε μια βαθύτερη αισθητική και ιστορική συνθήκη, την οποία ο Leon Stein περιγράφει σε άρθρο του, επικαλούμενος τον Curt Sachs και το έργο του *The Commonwealth of Art*. Εκεί, η ιστορία της τέχνης ερμηνεύεται, μεταξύ άλλων θεάσεων, μέσα από την περιοδική εναλλαγή δύο θεμελιωδών εκφραστικών τύπων: του *ήθους*, που χαρακτηρίζεται από αντικειμενικότητα, αποστασιοποιημένη οπτική και δομικό έλεγχο, και του *πάθους*, που συνδέεται με την εσωτερική ένταση και την υποκειμενική έκφραση. Οι δύο αυτοί τύποι δεν διαδέχονται μόνον ο ένας τον άλλο σε μακροϊστορική κλίμακα, αλλά εκδηλώνονται και ενδοδομικά, μέσα στην ίδια την αρχιτεκτονική μεμονωμένων έργων. Η *Συμφωνία αρ. 2* προσφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της εναλλαγής: το πρώτο μέρος, με την αρμονική του αμφισημία, τη θραυσματική γραφή και την εκφραστικότητα μέσω της αφαίρεσης, ανταποκρίνεται στον τύπο του *ήθους*· πρόκειται για έναν μουσικό αναστοχασμό, με κέντρο σκέψης την αναζήτηση ισορροπίας μεταξύ τονικότητας και ατονικότητας. Αντίθετα, το δεύτερο μέρος, οργανωμένο ως passacaglia, λειτουργεί ως έκφραση του *πάθους*: το επαναλαμβανόμενο basso ostinato – μία καθοδική αλληλουχία καθαρών πεμπτών – δηλώνεται εξαρχής λιτά στη χαμηλή περιοχή και επιστρέφει περιοδικά, προσδίδοντας στη δομή τελετουργική βαρύτητα. Όπως σημειώνει ο Sachs, στη μουσική του πάθους σημαντικό μέρος της μελωδικής λειτουργίας μετατοπίζεται προς τις χαμηλές φωνές, οι οποίες παύουν να λειτουργούν ως συνοδευτικές και αναλαμβάνουν τον ρόλο του φορέα νοήματος. Η εσωτερική αυτή μετάβαση από την ευμετάβλητη και αποστασιοποιημένη εκφραστικότητα του πρώτου μέρους προς τη σταθερή, υπαρξιακά φορτισμένη γραφή του δεύτερου δεν αποτελεί απλώς μορφολογική αντίθεση, αλλά αποτυπώνει τη βαθύτερη αρχή της κυκλικής διαδοχής ήθους και πάθους. Εύγλωττο είναι το γεγονός ότι η αναβίωση της passacaglia πραγματοποιείται ακριβώς στο δεύτερο τέταρτο του 20ού αιώνα, όταν η «πειραματική, μηχανική και αντιρομαντική» μουσική του πρώτου τέταρτου υποχωρεί μπροστά σε μια πιο στοχαστική και εκφραστική χρήση των ίδιων μέσων που η προηγούμενη φάση είχε θεμελιώσει. Η passacaglia του Κωνσταντινίδη, επομένως, δεν επιβεβαιώνει απλώς τη θεωρία του Sachs σε επίπεδο ιστορικής συγκυρίας, αλλά την αναπαριστά και δομικά, εντός του ίδιου του έργου. Βλ. Leon Stein, «The Passacaglia in the Twentieth Century», *Music & Letters* 40/2, Απρίλιος 1959, σ. 153· επίσης, Curt Sachs, *The Commonwealth of Art*, W. W. Norton & Company, New York 1946, σ. 199-215.

ostinato λειτουργεί ως υπόβαθρο (background), οι παραλλαγές και οι υφές που οικοδομούνται επάνω του – όπως οι συγχορδιακές γραφές των κόρνων, οι αντιχρονιστικές συνοδείες των κλαρινέτων και οι διακριτικές αρμονικές υποστηρίξεις των εγχόρδων – συγκροτούν το μεσαίο επίπεδο (middleground), ενώ το επιφανειακό επίπεδο (foreground) διαμορφώνεται από τις μελωδικές και χειρονομιακές παρεμβάσεις που εκδηλώνονται στο προσκήνιο της μουσικής ροής. Με άλλα λόγια, η σενκεριανή έννοια των επιπέδων αποκτά εδώ νέα λειτουργία, καθώς μετατίθεται από το πεδίο της δομικής-τονικής ιεραρχίας σε εκείνο της πολυεπίπεδης ηχητικής οργάνωσης. Η ηχοχρωματική αυτή διαστρωμάτωση αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η αυστηρή επαναληπτικότητα του υποβάθρου συνυπάρχει και αλληλεπιδρά με την ελευθερία και την ποικιλία των ανώτερων επιπέδων, συμβάλλοντας στην πολυπλοκότητα της συνολικής ηχητικής επιφάνειας.[22] Καθώς το μέρος εξελίσσεται, το μεσαίο επίπεδο παρουσιάζει σταδιακές διαφοροποιήσεις στην αρμονική υφή και στην ορχηστρική κατανομή, χωρίς όμως να αλλοιώνεται η θεμελιώδης τετράμετρη δομή του ostinato. Αντίστοιχα, το υπόβαθρο εμπλουτίζεται με νέες μελωδικές χειρονομίες και διαλογικές ανταλλαγές μεταξύ των οργάνων, οι οποίες λειτουργούν ως μικρής κλίμακας κορυφώσεις, δημιουργώντας στιγμιαίες εντάσεις και αποφορτίσεις στο εσωτερικό της αυστηρής κυκλικής ανάπτυξης.

[22] Η προτεινόμενη ιεράρχηση των επιπέδων στην passacaglia του Κωνσταντινίδη συντονίζεται σε μεγάλο βαθμό με τις θεωρητικές παρατηρήσεις του Stephen McAdams σχετικά με τη λειτουργία της χροιάς ως οργανωτικού παράγοντα της μουσικής μορφής. Ο McAdams περιγράφει τη διαδικασία της διαστρωμάτωσης (*stratification*) ως τη δημιουργία «δύο ή περισσοτέρων διαφορετικών στρωμάτων ορχηστρικού υλικού, τα οποία διαχωρίζονται αντιληπτικά σε βαθμίδες μεγαλύτερης ή μικρότερης προεξοχής, δηλαδή σε επίπεδα foreground και background», αναγνωρίζοντας έτσι στο ηχόχρωμα μια ιεραρχική λειτουργία ανάλογη με εκείνη της σενκεριανής δομής. Η διαφοροποίηση ως προς τη χροιά (*timbral differentiation*), σημειώνει, «χρησιμοποιείται συχνά για να διακρίνει τα επιφανειακά από τα υποκείμενα στρώματα», ενώ τα μουσικά γεγονότα «ομαδοποιούνται ταυτόχρονα σε πολλαπλά χρονικά επίπεδα, σχηματίζοντας ιεραρχίες στις οποίες μικρότερες ενότητες εμπεριέχονται σε ευρύτερες δομές». Βλ. McAdams, «Timbre as a Structuring Force in Music», ό.π., σ. 224-225. Μέσα από αυτήν τη λογική, η πολυεπίπεδη οργάνωση που προτείνεται στο έργο του Κωνσταντινίδη – όπου το σταθερό αρμονικό ostinato συγκροτεί το background, οι συγχορδιακές μεταβολές το middleground και οι μελωδικές ή χειρονομιακές παρεμβάσεις το foreground – μπορεί να ιδωθεί ως εφαρμογή μιας ιεραρχίας με γνώμονα τη χροιά και με σαφή μορφολογική συνέπεια. Σε αντίθεση, ωστόσο, με το αντιληπτικό μοντέλο του McAdams, η παρούσα προσέγγιση μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ψυχοακουστική παρατήρηση προς μια συνθετική-αναλυτική θεώρηση, όπου η χροιά λειτουργεί όχι μόνον ως αντιληπτικό φαινόμενο αλλά και ως δομική δύναμη που οργανώνει τη μουσική πράξη σε διακριτά αλλά αλληλένδετα επίπεδα. Η αντίληψη της πολυεπίπεδης ηχητικής οργάνωσης μπορεί να ιδωθεί όχι μόνον ως τεχνικό εργαλείο ανάλυσης αλλά και ως τρόπος αναστοχασμού πάνω στη σχέση του σύγχρονου έργου με το παρελθόν. Όπως παρατηρεί ο Joseph N. Straus, «παραδοσιακές ηχητικότητες, μορφές και μουσικές χειρονομίες διαπερνούν ακόμη και τα έργα που φαίνονται υφολογικά ως τα πλέον προοδευτικά· καθίστανται το επίκεντρο μιας παραγωγικής μουσικής έντασης· επικαλούνται το παρελθόν προκειμένου να το επανερμηνεύσουν». Το παρελθόν, δηλαδή, δεν λειτουργεί ως αντικείμενο μίμησης ή νοσταλγίας αλλά ως ενεργό επίπεδο διαστρωμάτωσης της μνήμης, όπου το νέο έργο εγκαθιστά τη δική του φωνή μέσα από τη διαδικασία της αναθεώρησης. Η passacaglia του Κωνσταντινίδη εγγράφεται ακριβώς σε αυτή την παραγωγική ένταση· το αρμονικό ostinato παραπέμπει σε μια παραδοσιακή μορφή και συγχρόνως ανασημασιοδοτείται μέσα σε ένα χρωματικό και ηχοχρωματικά διαφοροποιημένο περιβάλλον. Έτσι, η συνύπαρξη των επιπέδων του background, του middleground και του foreground δεν είναι μόνο μορφολογική αλλά και διακειμενική: το παλαιό και το νέο, το σταθερό και το μεταβαλλόμενο, συνυπάρχουν σε μια σχέση αναθεωρητικής ισορροπίας. Όπως σημειώνει ο Straus, «μέσω της χρήσης αυτών των αναθεωρητικών μουσικών λόγων σε όλα τα επίπεδα της δομής, οι συνθέτες του εικοστού αιώνα επανερμηνεύουν προγενέστερη μουσική σύμφωνα με τις δικές τους συνθετικές ανάγκες» – μια θέση που αποτυπώνει με εντυπωσιακή ακρίβεια τη λογική της passacaglia του Κωνσταντινίδη, όπου το διατονικό παρελθόν δεν καταργείται, αλλά αναπλάθεται μέσα σε μια νέα, αρμονικά πολυεπίπεδη μορφή. Βλ. Joseph N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1990, σ. 1 και 17.



Παράδειγμα 4: Νοητή επέκταση του πρώτου δίμετρου της παραδοσιακής μελωδίας, σύμφωνα με την καταγραφή του συνθέτη, και αρμονική στήριξη μέσω καθαρών πεμπτών, κυρίως σε καθοδική πορεία, οι οποίες λειτουργούν ως αρμονικό ostinato στο δεύτερο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 2*

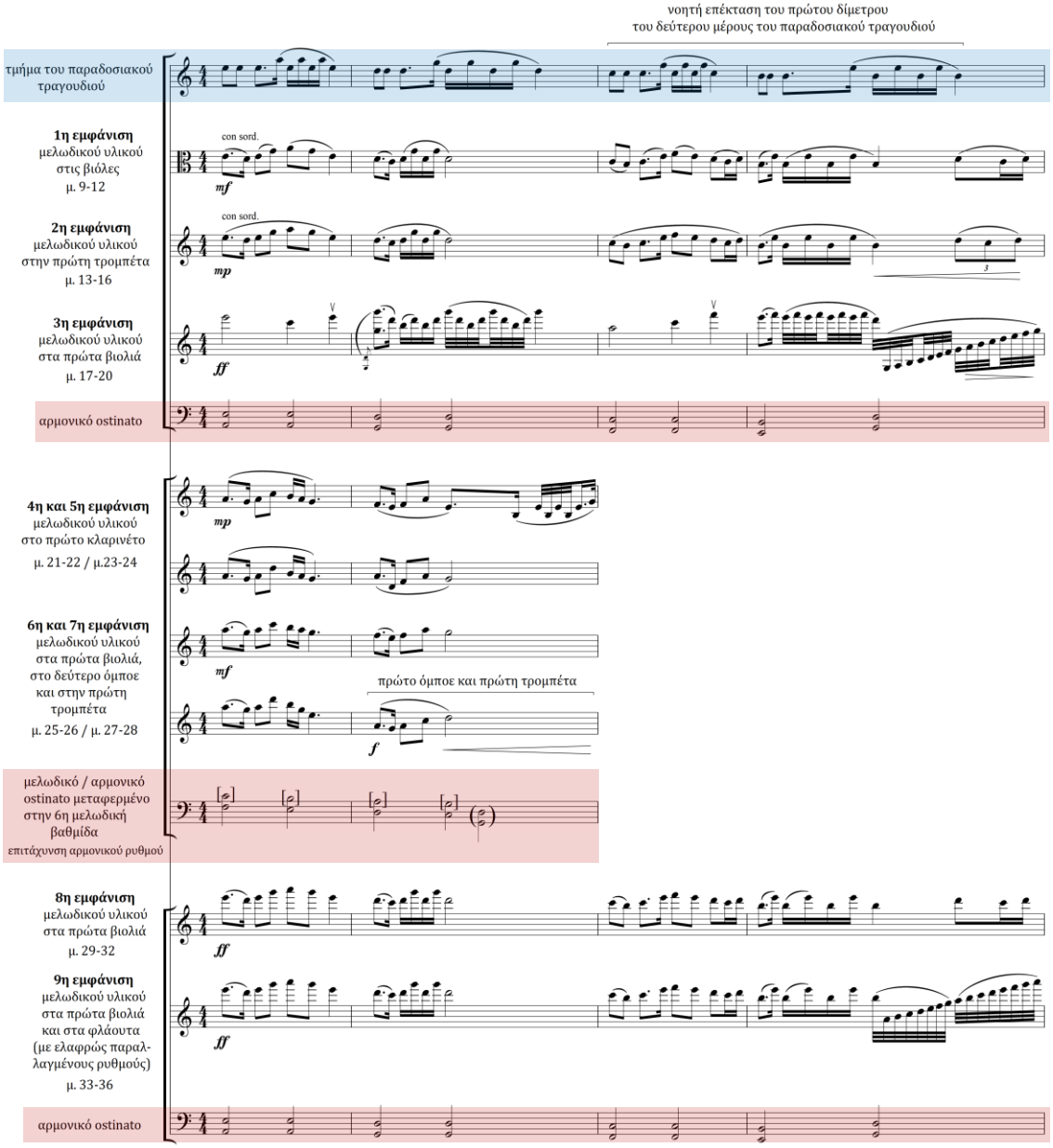


Παράδειγμα 5: Η τέταρτη εμφάνιση του αρμονικού ostinato στα φαγκότα (κόκκινη σκίαση, μ. 13-16). Το θεματικό υλικό στην πρώτη τρομπέτα και η αρμονική του στήριξη στο μεσαίο επίπεδο (middleground) συνδιαλέγονται με τη σχεδόν αυτοσχεδιαστική χειρονομία στο φλάουτο (επιφανειακό επίπεδο / foreground)

Ενδεικτικά, κατά την τέταρτη εμφάνιση του αρμονικού ostinato στα φαγκότα (μ. 13-16) επανέρχεται το πρωτοεισαχθέν θεματικό υλικό, αυτήν τη φορά στην πρώτη τρομπέτα (Παράδειγμα 5). Με την επιλογή αυτή επιτυγχάνεται ηχοχρωματική διαφοροποίηση και ταυτόχρονα επανατοποθέτηση του θέματος σε νέα συμφραζόμενα. Η αλλαγή των συμφραζομένων ενισχύεται περαιτέρω από τη συνολική παρουσία των τρομπετών, τη διακριτική συμβολή των κρουστών και, κυρίως, από τη σολιστική γραμμή του φλάουτου.[23]

[23] Η φιλοσοφική διατύπωση του David Hume – «η επανάληψη δεν αλλάζει τίποτα στο αντικείμενο που επαναλαμβάνεται, αλλά αλλάζει κάτι στον νου που το παρατηρεί» – βρίσκει μια εύστοχη ερμηνευτική προέκταση στην έννοια της «επανατοποθέτησης στα συμφραζόμενα» (*recontextualization*) της Dora Hanninen. Η Hanninen περιγράφει το φαινόμενο κατά το οποίο η αλλαγή των μουσικών συμφραζομένων (π.χ. ενορχηστρωτική μεταβολή, διαφοροποίηση υφής ή περιβάλλοντος) μετασχηματίζει την αντίληψη της επανάληψης, σε σημείο όπου αυτή να μην εκλαμβάνεται πλέον ως «απλή» επανάληψη. Στην

Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας και η πυκνή γραφή του φλάουτου συγκροτούν μια χαρακτηριστική εκφραστική χειρονομία (foreground), η οποία το φέρνει στο προσκήνιο και προοικονομεί τις ρυθμικές υποδιαιρέσεις τριακοστών δευτέρων και τις αναλογικές επιταχύνσεις που θα ακολουθήσουν.



Παράδειγμα 6: Τα αρμονικά / μελωδικά ostinati των μέτρων 1-36 και η εμφάνιση του θεματικού υλικού

παρούσα περίπτωση, η αυτούσια επανάληψη του θεματικού υλικού που πρωτοπαρουσιάστηκε στις βιόλες (μ. 9-12) και επανεμφανίζεται στην πρώτη τρομπέτα (μ. 13-16) δεν αλλοιώνει τη μελωδική του ταυτότητα· ωστόσο, η ηχοχρωματική διαφοροποίηση που επιφέρει η αλλαγή οργάνου, σε συνδυασμό και με την παρουσία της πλήρους ομάδας των τρομπετών, των κρουστών αλλά και της σολιστικής παρέμβασης του φλάουτου, δημιουργεί ένα νέο ακουστικό πλαίσιο. Έτσι, η μεταβολή στην πρόσληψη του υλικού δεν οφείλεται μόνο στην «αλλαγή στον νου του ακροατή» κατά τον Hume αλλά και στη μετατόπιση των συμφραζομένων κατά τη Hanninen, φαινόμενο που εν προκειμένω υποδεικνύει την αλληλοδιείσδυση των δύο προσεγγίσεων. Βλ. David Hume, όπως παρατίθεται στο: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, μτφρ. Paul Patton, Columbia University Press, New York 1994, σ. 70, και Dora A. Hanninen, «A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition», *Music Theory Spectrum* 25/1, 2003, σ. 1-38.

3ο μέρος (*Insights – Identity*)[24]

Από την τιτλοφόρηση του τρίτου μέρους (*Insights – Identity*) γίνεται φανερό ότι η τάση προς ενδοσκόπηση και αναστοχασμό εξελίσσεται προοδευτικά και εδραιώνεται με μεγαλύτερο βάθος. Πράγματι, σχετικά με το τρίτο μέρος του έργου, ο Κωνσταντινίδης σημειώνει ότι «[…] διακρίνεται για τον ρυθμικό του χαρακτήρα και αξιοποιεί πλούσιο μουσικό υλικό, αντλημένο από την προσωπική μου εμπειρία. Είναι δομημένο σε μορφή ΑΒΑ[25] και ολοκληρώνεται με μία εκτεταμένη coda, που λειτουργεί ως τελικός εγκωμιασμός του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού».[26] Ενώ καθίσταται σαφής η μορφολογική στόχευση, ο συνθέτης παραμένει λακωνικός στις προγραμματικές του σημειώσεις, χωρίς να αποκαλύπτει περαιτέρω στοιχεία για τις προσωπικές του εμπειρίες. Το ίδιο το μουσικό κείμενο, ωστόσο, αναδεικνύει εξαρχής την κυριαρχία της ρυθμικής ενέργειας και τη συνύπαρξη ετερογενούς θεματικού υλικού, το οποίο συνδέεται οργανικά μέσα στην τριμερή μορφολογική διάρθρωση. Ποιες όμως είναι οι προσωπικές εμπειρίες του συνθέτη; Σε τι αναφέρεται με αυτόν τον υπαινιγμό;

Σε σεμινάριο σύνθεσης που παρέδωσε ο Κωνσταντινίδης τον Δεκέμβριο του 2001 στη Θεσσαλονίκη,[27] έκανε ειδική αναφορά στη *Συμφωνία αρ. 2*. Εκεί αποκάλυψε ότι το

[24] Η παρούσα αναφορά στο τρίτο μέρος της συμφωνίας περιορίζεται σκόπιμα, διατηρώντας τις ίδιες αναλογίες ως προς την αναλυτική προσέγγιση και το επίπεδο εμβάθυνσης των προηγούμενων μερών, στη σκιαγράφηση του βασικού μορφολογικού σχήματος, στην επισήμανση του νέου δάνειου υλικού που παρεισφρέει στη μουσική ροή, καθώς και στη συνθετική οπτική που αφορά την επίτευξη της κορύφωσης της αρχικής ενότητας (Α). Δεν επιχειρείται εξαντλητική ανάλυση της συνολικής μορφολογικής ή αρμονικής ανάπτυξης του μέρους.

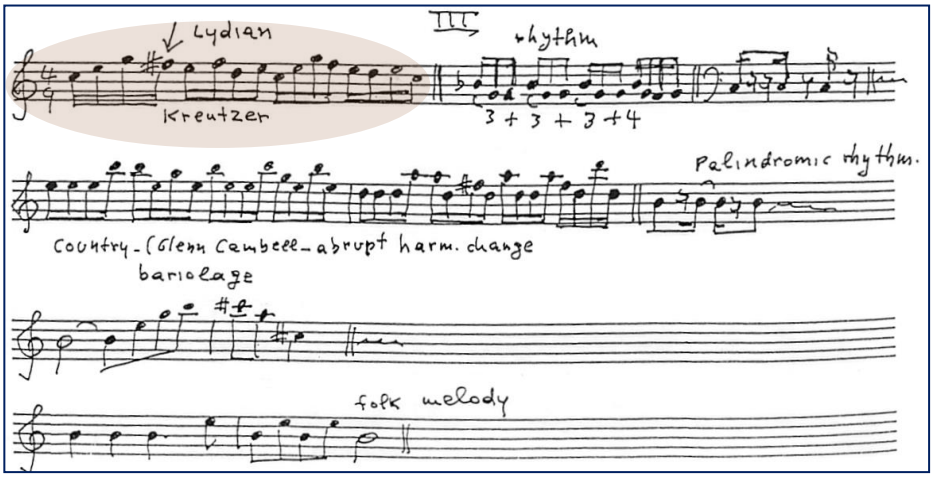
[25] Ο Κωνσταντινίδης, σε σεμινάρια σύνθεσης, αναφερόταν με ιδιαίτερο ενθουσιασμό στην τριμερή μορφή ΑΒΑ, ισχυριζόμενος ότι συνιστά ένα από τα πλέον διαχρονικά μορφολογικά πρότυπα της δυτικής μουσικής παράδοσης. Τόνιζε επίσης ότι η ελκυστικότητά της έγκειται όχι μόνο στην απλότητα και τη σαφήνειά της, αλλά και στη θεμελιώδη της ικανότητα να εκφράζει σχέσεις ισορροπίας και επιστροφής. Πράγματι, η μεσαία ενότητα (Β) εισάγει ένα διαφοροποιημένο ηχητικό ή εκφραστικό περιβάλλον, το οποίο όμως εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που ορίζεται από τις δύο εμφανίσεις της αρχικής ενότητας (Α). Η επιστροφή μεταπλάθεται από την ενδιάμεση εμπειρία της διαφοροποίησης και παύει να ισοδυναμεί με μηχανική επανάληψη. Όπως έχει σημειώσει ο Paul Ricœur, «η επανάληψη δεν συνίσταται ούτε σε αποκατάσταση εκ των υστέρων ούτε σε επανα-επικαιροποίηση· είναι μία εκ νέου πραγμάτωση. […] Η δημιουργική δύναμη της επανάληψης έγκειται εξ ολοκλήρου σε αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα να ανοίγει εκ νέου το παρελθόν προς το μέλλον». Βλ. Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting*, μτφρ. Kathleen Blamey & David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 2004, σ. 380. Η αναλογία «μέρα / νύχτα / μέρα, εισπνοή / εκπνοή / εισπνοή», που επικαλούταν ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης σε μαθήματα ή σεμινάρια σύνθεσης, υπογραμμίζει τον φυσικό και σχεδόν κοσμολογικό χαρακτήρα αυτής της μορφής. Εδώ, η τριμερής διάταξη εκλαμβάνεται λιγότερο ως τεχνικό σχήμα και περισσότερο ως αντανάκλαση θεμελιωδών ρυθμών της ζωής. Ο Ernst Cassirer, ερμηνεύοντας τα μορφικά σχήματα της τέχνης, σημείωνε ότι «μέσα από αυτές [τις συμβολικές μορφές] και μόνο βλέπουμε αυτό που αποκαλούμε "πραγματικότητα" […]. Εδώ υπάρχει μια "σύνθεση κόσμου και πνεύματος"». Βλ. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, τόμος 1: *Language*, μτφρ. Ralph Manheim, Yale University Press, New Haven 1955, σ. 111. Σε αυτήν την προοπτική, η μορφή ΑΒΑ αναδεικνύεται ως ένα αρχέτυπο ισορροπίας: επιτρέπει την εμπειρία της διαφοράς (Β) χωρίς να απεμπολεί τη συνοχή και την αναγνώριση που εξασφαλίζει η επιστροφή του Α. Η «σοφία» στην οποία αναφερόταν ο Κωνσταντινίδης δεν είναι, συνεπώς, απλώς μουσικοτεχνική· αφορά την εγγενή ικανότητα αυτής της δομής να συνδέει την ετερότητα με την ταυτότητα, τη μνήμη με την αναφορά στο παρόν, το διαφορετικό με το οικείο. Ο κυκλικός της χαρακτήρας συναντάται με μια αντίληψη του μουσικού χρόνου όχι ως γραμμικής πορείας προς μια τελεολογική κατάληξη αλλά ως εναλλαγής και επιστροφής. Εν τέλει, ο Κωνσταντινίδης συνέδεε τη μορφή με μια βαθύτερη αρχή, με τη ροή και την επιστροφή.

[26] Απόσπασμα από τις προγραμματικές σημειώσεις του έργου, στο συνοδευτικό ένθετο του δίσκου *Music from Six Continents: 1992 Series*, ό.π.

[27] Ο γράφων είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει σεμινάρια σύνθεσης με τον Ντίνο Κωνσταντινίδη σε δύο από τις επισκέψεις του τελευταίου στην Ελλάδα· ο πρώτος κύκλος σεμιναρίων πραγματοποιήθηκε στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης (7-9 Δεκεμβρίου 2001) και ο δεύτερος, έναν χρόνο αργότερα, στον ίδιο χώρο (14-16 Οκτωβρίου 2002). Αντίστοιχες ομιλίες και σεμινάρια πραγματοποίησε ο συνθέτης και

τρίτο μέρος στηρίζεται στη δεύτερη σπουδή για βιολί του Rodolphe Kreutzer (Παραδείγματα 7α και 7β). Φαίνεται ότι ο συνθέτης, σε προφορικές παρουσιάσεις του έργου του, συνήθιζε να αναφέρεται σε αυτή την πληροφορία, σε αντίθεση με την αποσιώπησή της στις προγραμματικές σημειώσεις τόσο της παρτιτούρας όσο και του συνοδευτικού ένθετου του δίσκου που περιλαμβάνει την ηχογράφησή της.[28] Επίσης, σε μεταγενέστερη ομιλία του, που πραγματοποιήθηκε με αφορμή την αναγόρευσή του ως επίτιμου διδάκτορα του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, ο ίδιος, με αναδρομική ματιά στην προσωπική του διαδρομή, αναφέρει χαρακτηριστικά:

> […] όταν η Baton Rouge Symphony Orchestra μού έκανε παραγγελία το 1983 για ένα συμφωνικό έργο που θα ήταν αυτοβιογραφικό, σκέφτηκα αμέσως την πηγή: τη δεύτερη σπουδή του Kreutzer. Έτσι, όλο το finale της συμφωνίας μου είναι γραμμένο με βάση αυτή τη σπουδή. Ήταν κωμικό, όταν έβλεπα στις πρόβες τους βιολονίστες να μειδιούν· όλοι σκέπτονταν τα τόσα χρόνια που υπέφεραν με αυτή τη σπουδή […]. Οι 42 σπουδές του Kreutzer είναι, νομίζω, η βάσις του βιολιού.[29]



Παράδειγμα 7α: Χειρόγραφες σημειώσεις του συνθέτη για το τρίτο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 2* (Θεσσαλονίκη 2001)

στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, την ίδια χρονική περίοδο, κατόπιν προσκλήσεως του καθηγητή Αθανάσιου Ζέρβα. Τα σεμινάριά του περιελάμβαναν μια σύντομη εισαγωγή στις καταστατικές αρχές της σύνθεσης και στην έμφυτη τάση του ανθρώπου για δημιουργία, διεξοδικό σχολιασμό έργων των συμμετεχόντων, ειδική αναφορά στο ρεπερτόριο με αφορμή την εστίαση σε ποικίλα μουσικά φαινόμενα, παρουσίαση και ανάλυση της δικής του μουσικής δημιουργίας, καθώς και σχολιασμό έργων μαθητών του.

[28] Η αναφορά στη σπουδή του Kreutzer φανερώνει ένα διπλό επίπεδο αυτοβιογραφικής ανάγνωσης, οργανωμένο γύρω από τη δυναμική της απόκρυψης και της αποκάλυψης. Στις προγραμματικές σημειώσεις ο συνθέτης αποσιωπά την προσωπική πηγή έμπνευσης, αφήνοντας το έργο να παρουσιαστεί ως ουδέτερη μορφολογική κατασκευή· στις προφορικές όμως παρεμβάσεις του αναδύεται η βιωματική μνήμη του βιολιστή, η οποία λειτουργεί ως κρυπτογραφημένος άξονας ταυτότητας μέσα στο ίδιο το έργο. Η λογική αυτή μπορεί να ιδωθεί σε συνάφεια με την παρατήρηση του Jean-Jacques Nattiez ότι «η μουσική είναι μια εμπειρία του χρόνου […] επειδή είναι μια εναλλαγή ήχου και σιωπής και (από περίοδο σε περίοδο) ένας ιδιαίτερος τρόπος πλήρωσης της σιωπής» (*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton [NJ] 1990, σ. 118). Ενώ ο Nattiez αναφέρεται στο αισθητικό πεδίο του ίδιου του μουσικού έργου, στον Κωνσταντινίδη η «σιωπή» και η «δήλωση» αφορούν τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται τη δημόσια παρουσίαση του έργου του· το αποσιωπημένο στοιχείο (η σπουδή του Kreutzer) αποκτά ισοδύναμη βαρύτητα με το δηλωμένο, μεταθέτοντας έτσι την αυτοβιογραφική διάσταση στη σφαίρα του υπαινιγμού.

[29] Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ομιλία του συνθέτη κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 20 Μαΐου 2010 (αδημοσίευτη).



Παράδειγμα 7β: Τα δύο πρώτα συστήματα από τη 2η σπουδή για σόλο βιολί του Kreutzer και τα τέσσερα πρώτα μέτρα της ομάδας των εγχόρδων από το τρίτο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 2* του Κωνσταντινίδη

Στο πλαίσιο της ανάπτυξης της ενότητας Α (μ. 1-76), η αδιάλειπτη ροή δεκάτων έκτων που απορρέει από το ρυθμικομελωδικό υλικό της δεύτερης σπουδής για βιολί του Kreutzer εμφανίζεται αποκλειστικά στα πρώτα βιολιά, παραπέμποντας στην τεχνική του *bariolage* με τη χαρακτηριστική εναλλαγή ανοικτών και κλειστών χορδών (μ. 26-42). Το πέρασμα από το αρμονικό περιβάλλον της μι-ελάσσονος σε αυτό της Ρε-μείζονος χαρακτηρίζεται από τον Κωνσταντινίδη ως "abrupt harmonic change", δηλαδή ως «αιφνίδια αρμονική μεταβολή», η οποία δημιουργεί την αίσθηση μιας αναπάντεχης αρμονικής μετατόπισης, ακριβώς επειδή η μετάβαση, αλλά κυρίως η εναλλαγή μεταξύ των δύο αρμονικών πεδίων, δεν σχετίζεται με τα πρότυπα της παραδοσιακής λειτουργικής αρμονίας. Ωστόσο, η εναλλαγή αυτή μπορεί να συσχετισθεί και με το φαινόμενο της πανδιατονικότητας,[30] όπου διατονικές συγχορδίες χρησιμοποιούνται ελεύθερα, χωρίς να υπάρχουν λειτουργικοί συσχετισμοί, ικανοί να παράγουν ταυτόχρονα μια αίσθηση έντασης ή στατικότητας.[31]

Οι χειρισμοί αυτοί συγγενεύουν με την τεχνική του *planing* ("parallel chord movement"),[32] όπου οι συγχορδίες αντιμετωπίζονται ως ηχοχρωματικές μονάδες (tone-colour units) που μετατοπίζονται κατά σταθερό διάστημα. Αντίστοιχη πρακτική συναντούμε και στο έργο *Homage to Varnalis* για μεσόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 240), του

[30] Σχετικά με το ζήτημα της πανδιατονικότητας στη μουσική του Κωνσταντινίδη, βλ. Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης: Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», στο: Ζέρβας & Ρεντζεπέρη (επιμ.), *Μουσική Πράξη, Λόγος και Διδασκαλία*, ό.π.

[31] Στην πανδιατονικότητα, όπως τη χειρίζεται ο Κωνσταντινίδης, δεν υφίσταται οιαδήποτε λειτουργική κίνηση που να υποβάλλει προσδοκία λύσης· αντίθετα, εγκαθιδρύεται μια διαρκής συνθήκη, όπου η επαναλαμβανόμενη εναλλαγή συγχορδιών – όπως αυτή ανάμεσα στη μι-ελάσσονα και τη Ρε-μείζονα – γεννά μεν ένταση λόγω της απουσίας τονικής αναφοράς, ταυτόχρονα όμως κατατείνει και σε μια μορφή στατικότητας, αφού η αρμονική πορεία δεν κατευθύνεται προς κάποιο συγκεκριμένο στόχο.

[32] Βλ. Stefan M. Kostka, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*, 4η έκδοση, Routledge – Taylor & Francis Group, London & New York 2016, σ. 75-77, και Kostka, Payne & Almen, *Tonal Harmony*, ό.π., σ. 472-475.

2008,[33] όπου ήδη από την αρχή (μ. 4-7) εμφανίζεται η επαναλαμβανόμενη ακολουθία ντο-δίεση-ελάσσων → ρε-ελάσσων → ντο-δίεση-ελάσσων → ρε-ελάσσων, η οποία ενισχύει την εντύπωση που προξενούν οι συγχορδίες ως αυτοτελή ηχοχρωματικά συμβάντα (coloristic events).

Στις σημειώσεις του Κωνσταντινίδη για το τρίτο μέρος (Παράδειγμα 7α) συναντούμε επίσης την αναφορά "Country – Glenn Cambell [sic]", η οποία δεν φαίνεται να παραπέμπει κατ' ανάγκην σε κάποιο συγκεκριμένο τραγούδι αλλά στο ευρύτερο ύφος της country μουσικής, όπως αυτό αποτυπώθηκε στην εργογραφία του δημοφιλούς αμερικανού τραγουδιστή.[34] Ο συνθέτης φαίνεται να διαπίστωσε σε ορισμένα τραγούδια της country μουσικής τη μετάθεση του τονικού κέντρου (προς τα πάνω ή προς τα κάτω) χωρίς λειτουργική μετατροπική διαδικασία, κάτι που ο ίδιος σημειώνει ως "abrupt harmonic change". Παράλληλα, αξιοποιεί γρήγορα επαναλαμβανόμενα σχήματα με ανοιχτές χορδές στα έγχορδα – τεχνική που παραπέμπει στο βιολιστικό *bariolage* – τα οποία προσδίδουν την αίσθηση μιας άμεσης και λαϊκής εκφραστικότητας. Με τον τρόπο αυτόν φωτίζεται η εξωευρωπαϊκή πηγή (country / folk στοιχείο) έμπνευσης του Κωνσταντινίδη που διασταυρώνεται με τη συμφωνική του γραφή.

Με αφετηρία το λύδιο πεντάχορδο των πρώτων μέτρων, τα πολλαπλά divisi συνιστούν την καίρια επιλογή που οδηγεί στην κορύφωση της ενότητας Α του τρίτου μέρους (μ. 62-74). Δεν πρόκειται απλώς για πληθωρικά / πολυσύνθετα divisi αλλά για μερικώς εξατομικευμένα, τα οποία οδηγούν σε μια ριζική αναδόμηση της εσωτερικής ισορροπίας των εγχόρδων: κάθε εκτελεστής λειτουργεί σχεδόν αυτόνομα (ενώ τα κοντραμπάσα απουσιάζουν). Συγκεκριμένα, στα πρώτα και στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες και στα βιολοντσέλα, τα divisi οργανώνονται σε δύο όργανα ανά αναλόγιο (Παράδειγμα 8). Για τη συγκεκριμένη επιλογή ο συνθέτης έκανε λόγο σε σεμινάριό του,[35] κάνοντας ιδιαίτερη μνεία σε εμβληματικές μορφές του 20ού αιώνα, όπως ο Ξενάκης, ο Penderecki και ο Ligeti, οι οποίοι υπήρξαν οι πρώτοι που εισήγαγαν αυτήν την τεχνική ενορχήστρωσης.

[33] Το έργο *Homage to Varnalis* για μεσόφωνο και κουαρτέτο εγχόρδων (LRC 240) γράφτηκε το 2008, κατόπιν προτροπής του γράφοντος, προκειμένου να ηχογραφηθεί και να συμπεριληφθεί σ' έναν ψηφιακό δίσκο με έργα ελλήνων συνθετών. Βλ. Κώστας Βάρναλης, *«...στα ηχοκύματα υψωμένοι» / Kostas Varnalis: "...rising on soundwaves"*, Σύλλογος των Αγχιαλιτών της Αθήνας «Η Αγχίαλος», Αθήνα 2008, δίσκος ακτίνας (ISBN 978-960-99160-1-1)· συμμετέχουν η Αγγελική Καθαρίου (μεσόφωνος) και το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο (Γιώργος Δεμερτζής – πρώτο βιολί, Δημήτρης Χανδράκης – δεύτερο βιολί, Αγγέλα Γιαννάκη – βιόλα, Άγγελος Λιακάκης – βιολοντσέλο). Παράλληλα, ο ίδιος φορέας διοργάνωσε συναυλία με τα έργα που περιλαμβάνονται στον ψηφιακό δίσκο, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, τον Μάρτιο του 2009.

[34] Για περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του γνωστού αμερικανού τραγουδιστή και κιθαριστή της μουσικής country, βλ. Debby Campbell & Mark Bego, *Life with My Father, Glen Campbell*, Omnibus Press, London 2013.

[35] Η αναφορά αυτή πραγματοποιήθηκε από τον Κωνσταντινίδη στο πλαίσιο του τριήμερου σεμιναρίου σύνθεσης που διεξήχθη στο Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης, 7-9 Δεκεμβρίου 2001.



Παράδειγμα 8: Ντίνος Κωνσταντινίδης, *Συμφωνία αρ. 2*, τρίτο μέρος, μ. 73-76. Μερικώς εξατομικευμένα divisi στα έγχορδα (με απουσία των κοντραμπάσων)

Συμπεράσματα

Η αποσπασματική και, ενίοτε, θραυσματική ανάδειξη της παραδοσιακής μελωδίας δεν παραπέμπει απλώς σε μία τεχνική, αλλά εγγράφεται σ' ένα ευρύτερο αισθητικό και συνθετικό πλαίσιο, όπου η οικονομία του υλικού και η δυναμική της προσδοκίας λειτουργούν συντονισμένα με φιλοσοφικές παραδοχές περί της ασυνέχειας, της μνήμης και του χρόνου.

Από συνθετική άποψη, η οικονομία του υλικού – δηλαδή η διαχείριση ενός περιορισμένου θεματικού πυρήνα μέσα από διαφορετικές εκδοχές επεξεργασίας – μετασχηματίζεται σε μέσο εντατικοποίησης της ακρόασης, καθώς το ελλειπτικό άκουσμα της μελωδίας δημιουργεί μια μόνιμη ένταση ανάμεσα στο παρόν και στο αναμενόμενο. Η αποσπασματική ήχηση λειτουργεί ως ερέθισμα: αντί να προσφέρει πληρότητα με όρους τυπικής ανάπτυξης, διεγείρει τη μνήμη και την προσμονή του ακροατή. Στην ίδια γραμμή σκέψεως συμπορεύεται η πολύ χαρακτηριστική επισήμανση του ίδιου του συνθέτη στις προγραμματικές σημειώσεις για το πιανιστικό έργο του *Suite for a Young Man*: "Don't tell too much. The element of surprise will be lost".[36] Η παρατήρηση αυτή δείχνει ότι η στρατηγική της αποσιώπησης και του αποσπάσματος αποτελεί συνειδητή αισθητική επιλογή, μετατρέποντας την έλλειψη σε φορέα νοήματος και εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό, η τεχνική της αποσπασματικότητας μπορεί να συσχετιστεί και με τη φαινομενολογία της ακρόασης, όπως αυτή αναλύεται από τον Edmund Husserl μέσω της τριαδικής διάρθρωσης: *retention*, *primal impression*, *protention* – παρελθοντική διατήρηση, παροντική εντύπωση και μελλοντική προσδοκία.[37]

Η επιλογή της μορφής της passacaglia στο δεύτερο μέρος του έργου φαίνεται να εντάσσεται σε μια ευρύτερη στρατηγική μορφολογικής εξισορρόπησης και συνθετικής οικονομίας παρά να συνιστά απλή αναφορά σε ιστορικά πρότυπα στο πνεύμα της νεοτονικότητας και του νεορομαντισμού του 20ού αιώνα. Η passacaglia προσφέρει επίσης έναν άλλο τύπο χρονικής εμπειρίας, σύμφωνα με τη διάκριση που εισάγει ο Jonathan Kramer μεταξύ «γραμμικού» και «μη γραμμικού χρόνου».[38] Ενώ το πρώτο μέρος του έργου μπορεί να ενταχθεί στη σφαίρα της μη γραμμικής, κυκλικής ή ακόμη και άχρονης εμπειρίας (μέσω της επανεμφάνισης διάφωνων ηχητικών στηλών και θραυσμάτων της παραδοσιακής μελωδίας χωρίς τελεολογική εξέλιξη), το δεύτερο μέρος οργανώνει τον μουσικό χρόνο με γραμμικό και εξελικτικό τρόπο, κατευθύνοντας την προσδοκία του ακροατή. Με άλλα λόγια, ο συνθετικός αυτός σχεδιασμός παραπέμπει σε μια μορφή αισθητικής διαλεκτικής, στην οποία η ενότητα του έργου προκύπτει από τη δημιουργική συνύπαρξη ετερογενών μορφών χρονικότητας και αρμονικής οργάνωσης. Η επιλογή της passacaglia, λοιπόν, δεν υπηρετεί απλώς τη λειτουργία ενός δεύτερου μέρους στην αρχιτεκτονική ενός συμφωνικού έργου, αλλά επιτελεί τον ρόλο μιας συνθετικής και γνωσιακής επανατοποθέτησης της μουσικής ροής: από την ασάφεια

[36] Βλ. Dinos Constantinides, *Suite for a Young Man*, για σόλο πιάνο, LRC 74, Magni Publications, Baton Rouge (Louisiana) 1980, προγραμματικές σημειώσεις στην έκδοση της παρτιτούρας.

[37] Στη *Φαινομενολογία της συνείδησης του εσωτερικού χρόνου* ο Husserl περιγράφει την τριαδική δομή της χρονικής εμπειρίας: την παροντική εντύπωση (*primal impression*) ως *σημείο-πηγή* της εμπειρίας, τη διατήρηση (*retention*) ως άμεση συγκράτηση του μόλις παρελθόντος και την προσδοκία (*protention*) ως κενή σύλληψη του μέλλοντος που έρχεται. Κάθε στιγμή της συνείδησης δεν είναι ποτέ ένα μεμονωμένο *τώρα*, αλλά φέρει μαζί της ορίζοντα παρελθόντος και μέλλοντος. Βλ. Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, μτφρ. John Barnett Brough, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1991, σ. 30-31 και 54.

[38] Kramer, *The Time of Music*, ό.π., σ. 20. Ο Kramer ορίζει τον *γραμμικό χρόνο* (*linear time*) ως «τη χρονική συνέχεια που δημιουργείται από μια διαδοχή γεγονότων, όπου τα προηγούμενα υπονοούν τα επόμενα και τα επόμενα αποτελούν συνέπειες των προηγούμενων», ενώ τον *μη γραμμικό χρόνο* (*nonlinear time*) ως «τη χρονική συνέχεια που προκύπτει από αρχές που διέπουν μόνιμα ένα τμήμα ή ένα έργο».

προς τη σαφήνεια, από τη σπειροειδή εξέλιξη προς τη δομημένη παραλλαγή, από την εκκρεμότητα προς τη μορφολογική πληρότητα.

Στο τρίτο μέρος του έργου, ο Κωνσταντινίδης προβαίνει σε μια ιδιοσυγκρασιακή χειρονομία διακειμενικής αναφοράς, αντλώντας τα πρώτα ρυθμικομελωδικά σχήματα δεκάτων έκτων από τη δεύτερη σπουδή για βιολί του Kreutzer, έργο-ορόσημο στην παιδαγωγική παράδοση του βιολιού. Η σπουδή αυτή, συνυφασμένη με την τεχνική κατάρτιση γενεών βιολονιστών, επανέρχεται στο πεδίο της συμφωνικής μουσικής μετασχηματισμένη, ως ύλη και ταυτόχρονα ως φορέας μνήμης και βιογραφίας. Πράγματι, όπως σημειώνει ο ίδιος ο συνθέτης σε ομιλία του, η επιλογή της σπουδής του Kreutzer ως θεμέλιου υλικού προέκυψε άμεσα από την απαίτηση για μια αυτοβιογραφική συμφωνία, γεγονός που τοποθετεί την αναφορά σε ένα διακριτά ενδοϋποκειμενικό και βιωματικό πλαίσιο. Το πλέον εμβληματικό χαρακτηριστικό της επεξεργασίας αυτού του υλικού στο τελικό μέρος είναι τα πολλαπλά divisi στα έγχορδα, όπου σχεδόν κάθε μουσικός ερμηνεύει μια ξεχωριστή γραμμή. Η πρακτική αυτή, ενώ αποσκοπεί σε έναν πλούσιο πολυφωνικό ιστό και μια αυξημένη πυκνότητα ετερογενών[39] ηχοχρωμάτων, υπερβαίνει την τεχνική της λειτουργία, για να αποκτήσει σημειολογική και αισθητική διάσταση. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος ο Κωνσταντινίδης σχολίασε αργότερα με χιούμορ: «Ήταν κωμικό, όταν έβλεπα στις πρόβες τους βιολονίστες να μειδιούν· όλοι σκέπτονταν τα τόσα χρόνια που υπέφεραν με αυτή τη σπουδή»,[40] αποκαλύπτοντας έτσι την επιθυμία του να μετατρέψει μια παιδαγωγική μνήμη σε συλλογικό καλλιτεχνικό βίωμα.

Η *Συμφωνία αρ. 2*, ως σύνθεση που ενσαρκώνει μια νεορομαντική προοπτική, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε βαθύτερα το συνθετικό ύφος του Κωνσταντινίδη και να προσεγγίσουμε τη μουσική του προσωπικότητα με πιο ολιστικό τρόπο. Με το συγκεκριμένο έργο αναδεικνύεται η μουσικοθεωρητική του σκέψη, προβάλλεται η γόνιμη συνύπαρξη τονικότητας και ατονικότητας, καθώς και οι δημιουργικές λύσεις που ο ίδιος αναπτύσσει για τη μετάβαση από το ένα περιβάλλον στο άλλο. Επίσης, αναδεικνύονται ενορχηστρωτικές επιλογές που συνομιλούν με τα ιστορικά συνθετικά ιδιώματα, αποκαλύπτεται η διαλογική στάση του συνθέτη απέναντι στο βιολιστικό του υπόβαθρο, ενώ παράλληλα αναδύονται οι δυναμογόνες ελληνικές καταβολές του δημιουργού. Εν τέλει, η *Συμφωνία αρ. 2* αποκρυσταλλώνει ένα προσωπικό νεορομαντικό ιδίωμα ενταγμένο σε ένα μεταμοντέρνο πλαίσιο, όπου η παράδοση δεν αναβιώνεται, αλλά λειτουργεί ως πεδίο κριτικού αναστοχασμού.

[39] Η ετερογένεια εδώ δεν αφορά την οργανική προέλευση, αφού συμμετέχουν αποκλειστικά τα έγχορδα, αλλά προκύπτει από την υπέρθεση πολλαπλών μεταθέσεων του ίδιου λύδιου πενταχόρδου, αντλημένου και μετασχηματισμένου από τη σπουδή του Kreutzer.

[40] Κωνσταντινίδης, «Η τέχνη της Μουσικής χθες και σήμερα», ό.π.

Paul Hindemith *ή* μια ανασκόπηση της σειραϊκής μουσικής

Raphael Staubli

Η μουσική ακρόαση της σειραϊκής μουσικής
(Mosch, 2004)

Ο τίτλος ακούγεται λίγο οξύμωρος. Τι σχέση έχει ο Hindemith με τη σειραϊκή μουσική; Πρόκειται για παραλλαγή του τίτλου ενός κειμένου που ο Lachenmann έγραψε το 1969 αναφορικά με τον πρώην δάσκαλό του: *Luigi Nono ή Ανασκόπηση της σειραϊκής μουσικής* (Lachenmann, 1996: 247). Ο Lachenmann ξεκινούσε το κείμενό του με μία δήλωση που είναι πολύ χαρακτηριστική γι' αυτόν: «Κάθε καλλιτέχνης, έχοντας θέση αντικειμένου σκηνικού εξοπλισμού της κοινωνίας, πρέπει να πάρει την απόφαση σε ένα ειδικό στάδιο της δικής του ανάπτυξης πώς θέλει να συμπεριφέρεται ως προς την κοινωνία» (Lachenmann, 1996: 247).

Σκοπός μου δεν είναι όμως να ασχοληθώ με τη σχέση που υπάρχει μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινωνίας αλλά με ένα θέμα που πηγάζει, εν μέρει τουλάχιστον, από τους νόμους της φύσης: πρόκειται για την επιρροή που είχε η διδασκαλία του Hindemith στην ανάπτυξη του νεαρού Luigi Nono, ο οποίος, όταν ήταν φοιτητής, μελετούσε μαζί με τον Bruno Maderna το βιβλίο *Unterweisung im Tonsatz – Η διδασκαλία της σύνθεσης*· ο πρώτος τόμος αυτού του πονήματος του Hindemith, ο οποίος περιλαμβάνει το θεωρητικό μέρος, δημοσιεύτηκε αρχικά το 1937. Το πρώτο μέρος της παρούσας ομιλίας μου περιλαμβάνει μία επισκόπηση αυτής της διδασκαλίας, αλλά μόνο σε σχέση με τον Nono· στο δεύτερο μέρος θα αναφερθώ σε κάποιες επιρροές που είχε αυτή η διδασκαλία στο έργο και τον τρόπο σκέψης του Nono, ενώ στο τρίτο μέρος θα ασχοληθώ με το έργο *Le marteau sans maître* του Pierre Boulez. Στο επίκεντρο αυτού του τελευταίου μέρους τίθεται το εξής ερώτημα: με ποιον τρόπο μπορούμε να ακούσουμε έργα της σειραϊκής μουσικής; Θα εξετάσω αυτό το ζήτημα σε σχέση με τη διδασκαλία του Hindemith, άρα θα αναφερθώ στον υπότιτλο της ομιλίας αυτής.

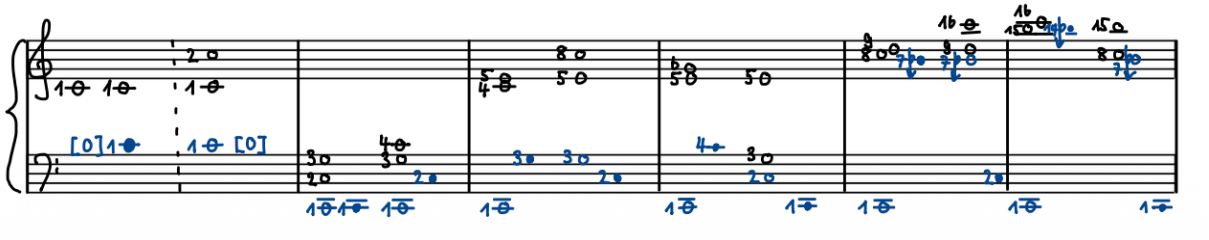
Κατά τη γνώμη μου, οι σκέψεις του Hindemith δεν έχουν μόνον ειδική αλλά και γενική σημασία. Σκοπός του είναι να δημιουργήσει μία τάξη των φθόγγων και των διαστημάτων σύμφωνα με νόμους που προέρχονται από τη φύση. Γι' αυτόν τον λόγο δημιούργησε δύο σειρές, τη Σειρά 1 και τη Σειρά 2: η πρώτη παρουσιάζει τους δώδεκα φθόγγους που παράγονται από τη σειρά των αρμονικών, με έναν ειδικό τρόπο που δεν αφορά την ομιλία αυτή, ενώ στη δεύτερη τα διαστήματα διατάσσονται σε μία ειδική τάξη. Ο Hindemith θέλησε να δημιουργήσει ένα σύστημα των δώδεκα φθόγγων ξεχωριστό απ' αυτό της τονικής μουσικής, η οποία κατανοεί τους δώδεκα φθόγγους ως άθροισμα των αριθμών 7 συν 5. Σε αυτό το πλαίσιο δεν θα συζητηθεί η πρώτη σειρά, επειδή δεν είχε σημασία για τον Nono· η δεύτερη όμως, που παρουσιάζει τις διαφορετικές αξίες των διαστημάτων, αξίζει να παρουσιαστεί.

Λέει ο Hindemith:

> Αλλά ένας μεμονωμένος φθόγγος δεν είναι μουσική· στην καλύτερη, μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε ως ένα «ακουστικό φαινόμενο» λόγω της ακινησίας του και της απουσίας σχέσεων με άλλους φθόγγους […]. Η μουσική δημιουργείται από τον συνδυασμό τουλάχιστον δύο φθόγγων. Στο πέρασμα από τον έναν ήχο στον άλλο,

> στο γεφύρωμα ενός ενδιάμεσου χώρου, δημιουργείται η μελωδική τάση. Στην ταυτόχρονη αντιπαράθεση των ήχων, η αρμονία. Άρα, το διάστημα που δημιουργείται μέσω της σύνδεσης δύο ήχων είναι το πραγματικό μουσικό στοιχείο (Hindemith, 1940: 79).

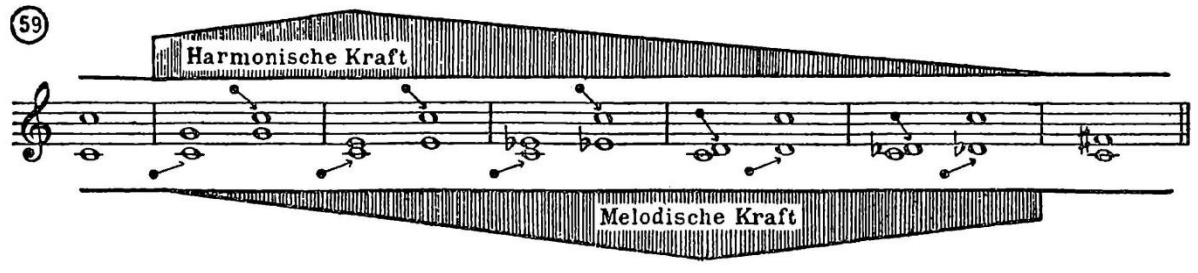
Κατά τον Hindemith, ο φθόγγος συνδυασμού (Kombinationston) είναι εκείνος που δημιουργεί την αξία ενός διαστήματος. Ο ίδιος χρησιμοποιούσε δύο βαθμούς τέτοιων φθόγγων: μέσω της αφαίρεσης του χαμηλότερου φθόγγου από τον υψηλότερο δημιουργείται ο πρώτος φθόγγος συνδυασμού, ενώ μέσω της αφαίρεσης του πρώτου φθόγγου συνδυασμού από τον χαμηλότερο φθόγγο του διαστήματος δημιουργείται ο δεύτερος φθόγγος συνδυασμού:



Παράδειγμα 1

Άρα, στην πέμπτη το ντο (αρ. 1) είναι ο πρώτος φθόγγος συνδυασμού αλλά και ο δεύτερος (πάλι με τον αρ. 1), όντας ισοδύναμος με τον πρώτο φθόγγο της σειράς των αρμονικών. Ο πρώτος φθόγγος συνδυασμού της τετάρτης είναι επίσης το ντο (αρ. 1), αλλά ο δεύτερος είναι το ντο σε μία άλλη ηχητική περιοχή (αρ. 2), που ισοδυναμεί με τον δεύτερο φθόγγο της σειράς των αρμονικών. Ο πρώτος φθόγγος συνδυασμού της μεγάλης τρίτης είναι το ντο (αρ. 1), αλλά ο δεύτερος είναι το σολ (αρ. 3) που δεν ανήκει στο διάστημα· άρα, μαζί με αυτόν συγκροτείται μία πλήρης μείζων συγχορδία. Όσον αφορά τη μικρή έκτη, ο πρώτος φθόγγος συνδυασμού ήδη αποφέρει μία πλήρη μείζονα συγχορδία. Στην οκτάβα και την πρώτη, οι φθόγγοι συνδυασμού ταυτίζονται με τα διαστήματα.

Μία δεύτερη παράμετρος που επηρεάζει την αξία ενός διαστήματος είναι η τονική του. Ο Hindemith ισχυρίζεται ότι κάθε διάστημα έχει μία τονική, αν και, όπως λέει ο ίδιος, αυτό δεν το διάβασε ποτέ σε κανένα θεωρητικό βιβλίο. Η τονική έχει επίσης σχέση με τον φθόγγο συνδυασμού. Η τονική της πέμπτης, για παράδειγμα, είναι ο κάτω φθόγγος, επειδή οι φθόγγοι συνδυασμού σχετίζονται με αυτόν, αν και όχι στην ίδια ηχητική περιοχή. Αντίθετα, η τετάρτη έχει τη δική της τονική πάνω, αφού αυτός ο ήχος σχετίζεται, αντίστοιχα, με τους δικούς της φθόγγους συνδυασμού. Όπως επισημαίνει ο Hindemith, ένα διάστημα που φέρει την τονική του κάτω έχει πιο ισχυρή αρμονική επίδραση από ένα διάστημα που την έχει τοποθετημένη πάνω.



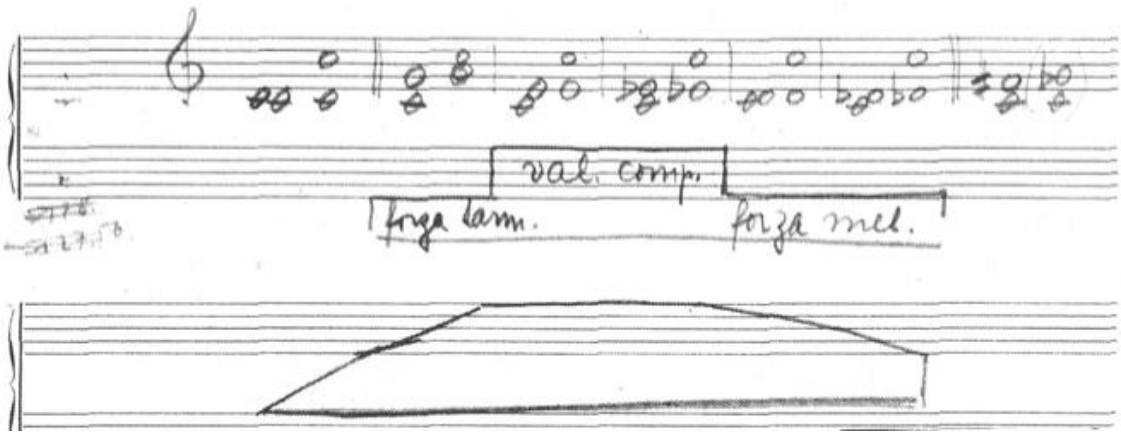
Παράδειγμα 2 (Hindemith, 1940: 111)

Στον παραπάνω πίνακα (Παράδειγμα 2) παρουσιάζονται όλα τα διαστήματα· τα βέλη δείχνουν την εκάστοτε τονική. Το ζεύγος μεγάλης τρίτης και μικρής έκτης λειτουργεί κατά τον ίδιο κανόνα. Τα διαστήματα της μικρής τρίτης και της μεγάλης έκτης δεν έχουν φθόγγους συνδυασμού που να σχετίζονται με τους φθόγγους των διαστημάτων. Για πρακτικούς λόγους, ο Hindemith πήρε την απόφαση να ορίσει ως τονική τον κάτω φθόγγο στη μικρή τρίτη και τον πάνω φθόγγο στη μεγάλη έκτη. Κάτι παρόμοιο ισχύει και για τα υπόλοιπα ζεύγη διαστημάτων. Όσον αφορά τη μεγάλη δεύτερη, η τονική του διαστήματος θα έπρεπε να είναι ο κάτω φθόγγος, επειδή αυτός σχετίζεται με τον πρώτο φθόγγο συνδυασμού. Όπως παραπάνω όμως, έτσι και εδώ ο Hindemith πήρε αυτήν την απόφαση για πρακτικούς λόγους. Το τρίτονο δεν έχει τονική.

Η πεμπτουσία της θεωρίας του Hindemith είναι ότι διακρίνει τη μελωδική από την αρμονική δύναμη των διαστημάτων: κάποια διαστήματα έχουν περισσότερο αρμονική ενώ άλλα περισσότερο μελωδική δύναμη. Το σχόλιο που συνοδεύει τον παραπάνω πίνακα του συνθέτη (Παράδειγμα 2) έχει ως εξής:

> Το πιο ισχυρό και σαφές αρμονικό διάστημα, μετά την οκτάβα που είναι μόνη της, είναι η πέμπτη, το ωραιότερο όμως είναι η μεγάλη τρίτη λόγω της αρμονικής δύναμης που είναι θεμελιωμένη στους φθόγγους συνδυασμού. Από εδώ και πέρα μειώνεται η αρμονική δύναμη και εξαφανίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στη μικρή δεύτερη και τη μεγάλη έβδομη. […] Μετά το απλό μελωδικό βήμα της μικρής δεύτερης, και μετά τη μικρή έβδομη, έρχεται το πιο δυνατό και ωραίο μελωδικό διάστημα: η μεγάλη δεύτερη. Όπως δεν είναι στην αρχή της σειράς το ωραιότερο αρμονικό διάστημα (στην αριστερή πλευρά), έτσι δεν είναι και στο τέλος (στα δεξιά) το κύριο μελωδικό διάστημα. […]. Το τρίτονο ούτε έχει ειδική αρμονική ούτε μελωδική σημασία (Hindemith, 1940: 111-113).

Το 2009 η Jeannie Ma. Guerrero δημοσίευσε στο *Journal of Musicology* ένα άρθρο με τίτλο «Η παρουσία του Hindemith σε σκίτσα του Nono: Ένα νέο συγκείμενο για τη μουσική του Nono». Η συγγραφέας μελέτησε τα σχετικά σκίτσα και τις σημειώσεις του νεαρού Luigi Nono, και επισημαίνει ότι ο Nono δεν έχει αναφέρει ποτέ τον Hindemith ως άμεση επιρροή· είναι επίσης της γνώμης ότι «το αισθητικό κλίμα στο Darmstadt δεν ενθάρρυνε τον Nono να μιλά για αυτό το θέμα» (Guerrero, 2009: 482). Στη συνέχεια παρουσιάζονται κάποια παραδείγματα από το εν λόγω άρθρο.



Παράδειγμα 3 (Guerrero, 2009: 484)

Το σχήμα στο παραπάνω σκίτσο αντιστοιχεί στο γράφημα του βιβλίου του Hindemith που ήδη εξετάσαμε. Οι σημειώσεις στα ιταλικά αναφέρουν: «forza armonica» (αρμονική δύναμη), «valore composito» (σύνθετη αξία), «forza melodica» (μελωδική δύναμη).

Το 1948 ο Hermann Scherchen παρακίνησε τον Nono να μελετήσει το έργο *Liriche greche* του Luigi Dallapiccola. Το 1949 ο Nono έγραψε: «Και η συχνή χρήση των ημιτονίων συμβάλλει στη δημιουργία αυτής της εκφραστικής τάσης, η οποία συχνά χαρακτηρίζει τη μουσική του Dallapiccola. Τα διαστήματα της σειράς έχουν σχέση με τον ειδικό ποιητικό χαρακτήρα του κειμένου (βλ., για παράδειγμα, τη συχνή χρήση διαστημάτων σαν τη μικρή τρίτη, τη μικρή δεύτερη, τη μεγάλη έκτη και τη μεγάλη τρίτη)» (Guerrero, 2009: 487). Η Guerrero σχολιάζει επ' αυτού: «Ο Nono καταγράφει τρία διαστήματα που έχουν μεγάλη αρμονική αξία (τις δύο τρίτες και την έκτη) και ένα μελωδικό διάστημα (τη δεύτερη). Η παρατήρησή του αναφέρεται στο γεγονός ότι η σειρά του έργου *Liriche greche* περιέχει τρίφωνες συγχορδίες και στοιχεία που προχωρούν βηματικά» (στο ίδιο). Προσθέτει επίσης το ακόλουθο σχόλιο με αφορμή την παρακάτω σειρά:



Παράδειγμα 4 (Guerrero, 2009: 488)

> Ο Nono, που θαύμαζε το πώς ο Dallapiccola χρησιμοποιούσε την αρμονική και τη μελωδική δύναμη των διαστημάτων για να εκφράσει το ποιητικό νόημα, ήθελε να κάνει κάτι παρόμοιο στη δική του μουσική. Σε μία σειρά από τα σχέδιά του για το έργο *Liriche greche* τοποθετεί διαστήματα με μελωδική ισχύ (δεύτερες και έβδομες) δίπλα σε διαστήματα με αρμονική ισχύ. Η σειρά στο [Παράδειγμα 4] περιέχει 11 φθόγγους και παρουσιάζει κάθε διάστημα εκτός από τη μεγάλη έκτη (Guerrero, 2009: 487-488).

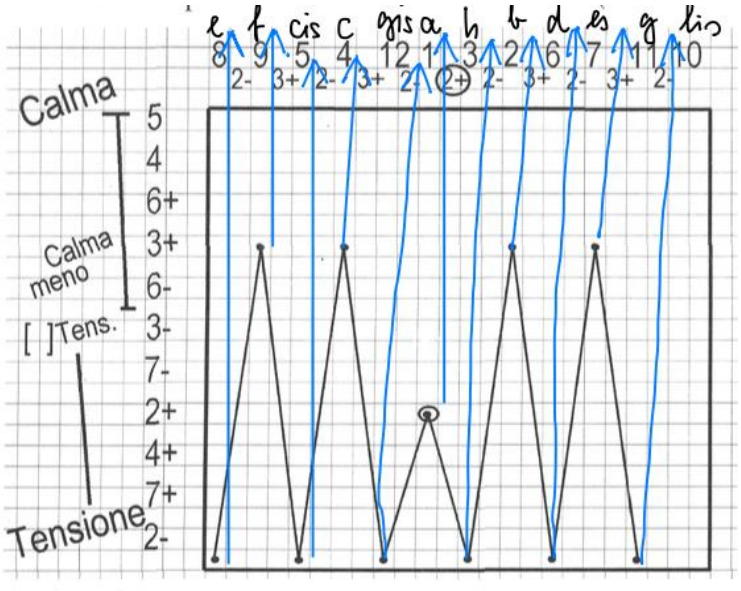
Άρα, ο Nono, αναγράφοντας το μέγεθος των διαστημάτων κάτω από τους φθόγγους, δεν σκέφτεται μόνο την ποσότητα αλλά και τη μουσική τους αξία.

Στο επόμενο παράδειγμα παρουσιάζεται μία συνοδεία που ο Nono προσέθεσε κάτω από μία δωδεκαφθογγική σειρά κατά τη θεωρία του Hindemith. Στην τρίτη συγχορδία από το τέλος υπάρχει ένα λάθος: η τονική της συγχορδίας πρέπει να είναι – κατά τη θεωρία του Hindemith – ο φθόγγος *λα* και όχι ο φθόγγος *μι*.



Παράδειγμα 5 (Guerrero, 2009: 488)

Το Παράδειγμα 6, τέλος, δείχνει το διάγραμμα της τάσης του έργου *Variazioni canoniche* του Nono, φτιαγμένο από τον ίδιο:



Παράδειγμα 6 (Guerrero, 2009: 492)

Στην εισαγωγή του κειμένου της, η Guerrero παρατηρεί ακόμη ότι «τα σχέδια αυτά είναι ιδιαίτερα σημαντικά όσον αφορά τον τρόπο που κάποιοι θεωρητικοί συνδέουν τη μουσική του νεαρού Nono με το δωδεκαφθογγικό ιδίωμα του Webern και, ταυτόχρονα, συγκαλύπτουν την αντι-πουαντιγιστική θέση του συνθέτη» (Guerrero, 2009: 482).

Πριν εξετάσουμε τη μουσική του Boulez, παραθέτω εδώ μία ακόμη σκέψη του Hindemith· πρόκειται για ένα διαφορετικό σχόλιο στο διάγραμμα που ήδη παρατέθηκε (βλ. το Παράδειγμα 2, παραπάνω):

> Η αρμονική ισχύς που επιτίθεται [sic] από τα αριστερά είναι σχεδόν ανίσχυρη όσον αφορά τη μελωδική ισχύ των δευτέρων, τολμά να επιτεθεί όμως στις έβδομες. Αντίθετα, η μελωδική ισχύς που ρέει από τα δεξιά δεν μπορεί να πειράξει την αρμονική ισχύ των τριτών, της πέμπτης και της οκτάβας (Hindemith, 1940: 112).

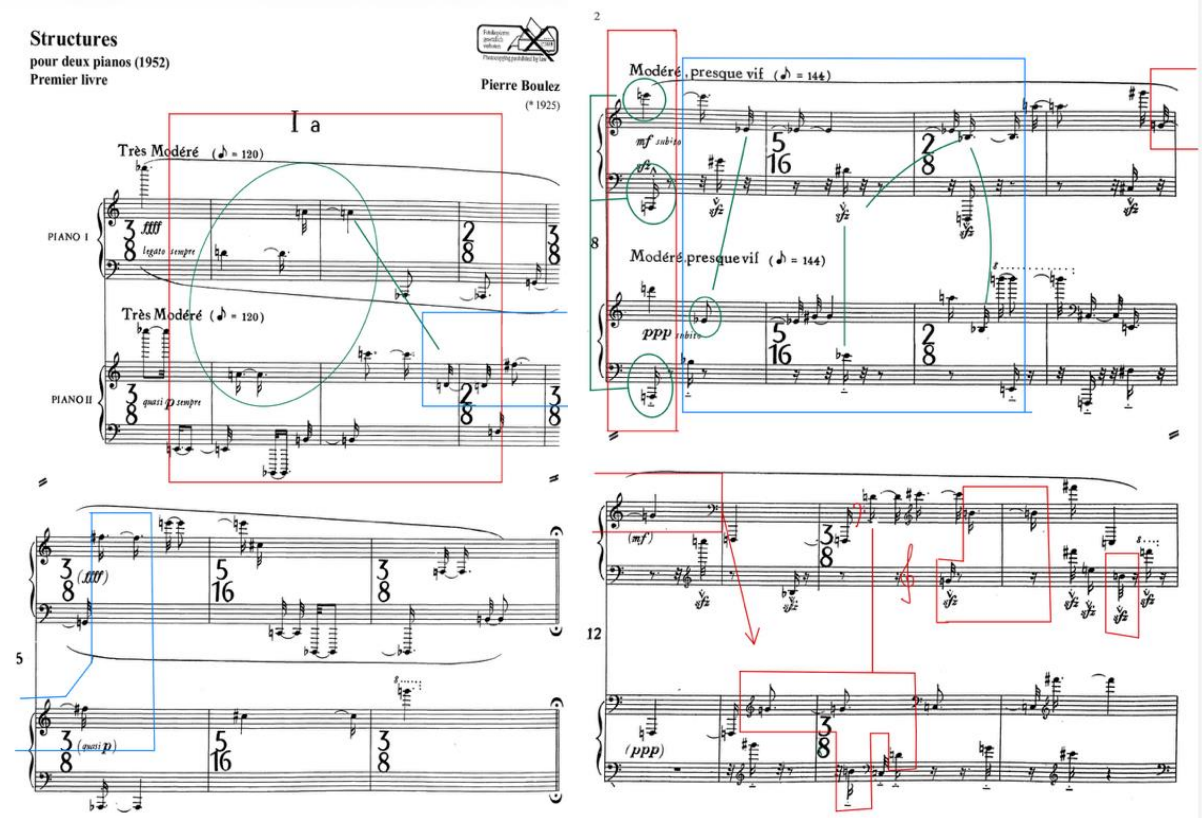
Η εξέταση της θεωρίας του Hindemith ως εισαγωγή στο ζήτημα της ακρόασης της μουσικής του Boulez μοιάζει να είναι πολύ περίεργη. Αλλά αφού η έρευνα του Hindemith βασίζεται στους νόμους της φύσης, πέρα από την ιστορία και την παράδοση, έχει νόημα να εξεταστεί και αυτή η θεωρία σε σχέση με τη μουσική του γάλλου συνθέτη, ακόμη κι αν ο ίδιος ο Boulez δεν ασχολήθηκε ποτέ με τον Hindemith.

Ας ξεκινήσουμε με ένα παράδειγμα από το έργο *Structures 1a*. Σε μια συνομιλία του με τον Célestin Deliège, ο συνθέτης ανέφερε για αυτό το έργο:

> [...] θέλησα να δημιουργήσω μία εμπειρία που ξεκινά από το σημείο μηδέν του τρόπου γραφής [εδώ ο Boulez αναφέρεται στον Roland Barthes]. [...] Το έγραψα πολύ γρήγορα, σε μία νύχτα, επειδή θέλησα να εξαντλήσω τις δυνατότητες ενός υλικού και θέλησα να δω μέχρι πού μπορεί να πάει ο αυτοματισμός των μουσικών σχέσεων, χωρίς να επεμβαίνει η προσωπική δημιουργική δύναμη εκτός από κάποιες ειδικές και στοιχειώδεις διατάξεις – διατάξεις της πυκνότητας, για παράδειγμα (Boulez, 1977: 61-62).

Άρα, το έργο διαθέτει μια σαφή δομή που δεν έχει άμεση σημασία για την ακρόαση, ενώ λείπει κάθε προσωπική επέμβαση από μέρους του σύνθετη και γι' αυτό το ακουστικό αποτέλεσμα έχει τυχαίο χαρακτήρα. Ο Boulez δεν είχε την πρόθεση να δημιουργήσει ένα κομμάτι που λέει κάτι ειδικό· έκανε κάτι χωρίς να έχει στο μυαλό του το ακουστικό αποτέλεσμα. Άρα, οι ακροατές πρέπει να δημιουργήσουν οι ίδιοι, ακούγοντας αυτήν τη

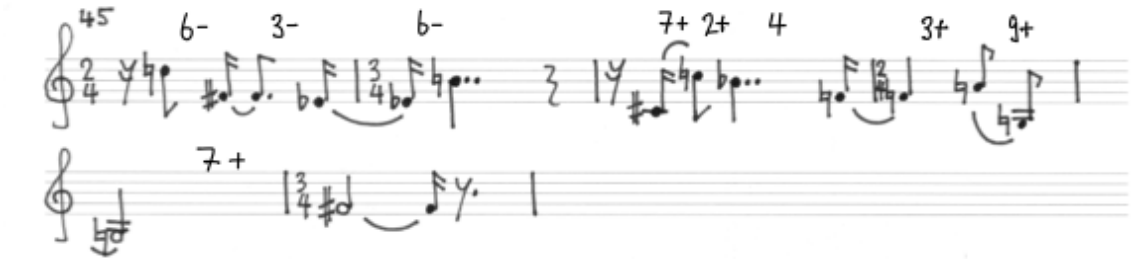
μουσική, μία τάξη για να έχει αυτή νόημα. Αντιλαμβανόμενο αυτήν τη μουσική κατά τη θεωρία του Hindemith, το δικό μου αυτί δημιουργεί τάξεις συνδέοντας κάποιους φθόγγους σε αρμονικές ομάδες.



Παράδειγμα 7

Στα μέτρα 1-5, στο κόκκινο πλαίσιο ακούγεται η πέμπτη ρε – λα (οι φθόγγοι είναι σημειωμένοι με πράσινο χρώμα) και στο γαλάζιο πλαίσιο προστίθεται και το φα-δίεση, άρα δημιουργείται μία τρίφωνη συγχορδία Ρε-μείζονος. Στο μέτρο 8, πάλι στο κόκκινο ορθογώνιο, εμφανίζεται η πέμπτη λα – μι και μετά, στο γαλάζιο ορθογώνιο, τίθεται σε πρώτο πλάνο η τέταρτη σι-ύφεση – μι-ύφεση· έπειτα, πάλι στα κόκκινα πλαίσια, παίζει σημαντικό ρόλο η μεγάλη τρίτη σολ – σι, ενώ μαζί με τον φθόγγο ρε ακούγεται μία τρίφωνη συγχορδία Σολ-μείζονος. Αυτοί οι φθόγγοι συγκροτούν εύκολα αρμονικές ομάδες, όπως έχει εξηγήσει ο Hindemith.

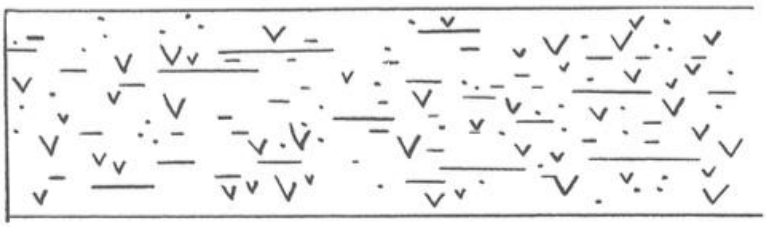
Ας ασχοληθούμε τώρα με το έκτο μέρος του έργου *Le marteau sans maître* του ίδιου συνθέτη. Ο τίτλος του είναι «Bourreaux de solitude» («Δήμιοι της μοναξιάς»), σε κείμενο του René Char. Η ακρόαση της μελωδίας της φωνής κατά τους κανόνες του Hindemith συνιστά ενδιαφέρουσα εμπειρία: τα διαστήματα έχουν μελωδική και αρμονική αξία.



Παράδειγμα 8

Το απόσπασμα ξεκινά με τη μικρή έκτη που έχει αρμονική αξία, ιδιαίτερα στα συμφραζόμενα όπου εμφανίζεται (θα επανέλθω αργότερα σε αυτό)· το ίδιο ισχύει και για τη μικρή τρίτη που ακολουθεί. Το δεύτερο τμήμα έχει στη μέση δύο διαστήματα με μεγάλη αρμονική αξία, ενώ τα υπόλοιπα έχουν μόνο μελωδική. Άρα, οι αριθμοί που επισημαίνουν τα διαστήματα δεν έχουν μόνο ποσοτική σημασία αλλά και ποιοτική έκφραση. Ο Nono μελέτησε το έργο *Liriche greche* του Dallapiccola κατά τον ίδιο τρόπο.

Ο όρος *Texturklang*, «ήχος υφής» (στοχαστική ηχητική υφή), που δημιούργησε ο Lachenmann στο κείμενό του *Klangtypen der neuen Musik* (*Οι τύποι ή τα είδη του ήχου στη σύγχρονη μουσική*), ταιριάζει καλά με το έργο *Structures 1a*. Κάθε μέρος έχει έναν ειδικό χαρακτηριστικό ήχο. Ο όρος αυτός σημαίνει ότι ένας τέτοιος συνολικός ήχος αποτελείται από διαφορετικά ηχητικά στοιχεία που δημιουργούν έναν συνολικό χαρακτηριστικό ήχο. Ένας τέτοιος ήχος δεν έχει μια ειδική μορφή με μία εκούσια κατεύθυνση· ο Lachenmann τον προσδιόρισε με ένα σκίτσο:



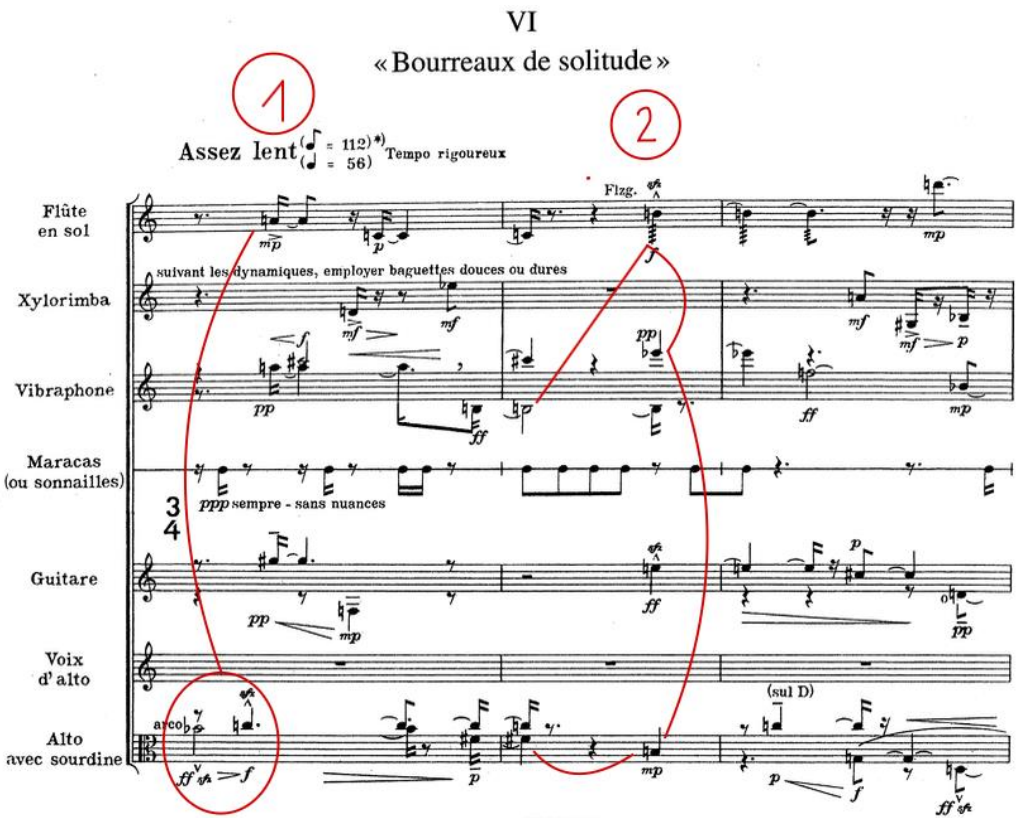
Παράδειγμα 9 (Lachenmann, 1996: 16)

Λέει επιπλέον: «Ένα τέτοιο σχηματικό σκίτσο του *ήχου υφής* πρέπει να είναι αρκετό. Δείχνει την απροσδιοριστία των στοιχείων (που σημαίνει ότι τα ακουστικά στοιχεία εμφανίζονται συμπτωματικά) και τη δομική αδιαφορία των λεπτομερειών (η λεπτομέρεια δεν έχει σημαντικό δομικό σκοπό ως προς την συνολική ιδιότητα). Το μεμονωμένο στοιχείο δεν έχει δομική σημασία σε σχέση με την συνολική εντύπωση, υπάρχει και ακαταστασία» (Lachenmann, 1996: 14-17). Άρα, ένας τέτοιος ήχος μάς δίνει την εντύπωση σαν να είναι δημιουργημένος κατά σύμπτωση. Ο Boulez, στην συνομιλία του με τον Célestin Deliège, ανέφερε επίσης: «Αυτός ο τρόπος που είναι παράλογος, που δημιουργεί χάος, και ο μηχανισμός της σύνθεσης που καταλήγει κοντά στην σύμπτωση ήταν η βούλησή μου και ήταν για μένα, ως συνθέτη, ίσως μία βασική εμπειρία» (Boulez, 1977: 63).

Στο μέρος «Bourreaux de solitude» επιδρούν, κατά τη γνώμη μου, δύο κινητήριες δυνάμεις: από τη μία φαίνεται να υπάρχουν στοιχεία που έχουν συμπτωματικές σχέσεις μεταξύ τους, παρομοίως με το έργο *Structures 1a*, ενώ από την άλλη ο συνθέτης δημιούργησε σχήματα και μορφές κατά μία ειδική βούληση. Αυτή η αλληλεπίδραση είναι ενδιαφέρουσα για την ακρόαση της μουσικής. Πρώτα θα εξετάσουμε κάποια παραδείγματα που αποτελούν προϊόντα μάλλον σύμπτωσης – είναι, λοιπόν, το αυτί του ακροατή εκείνο που δημιουργεί σχέσεις μεταξύ των στοιχείων.

1. Το μέρος ξεκινά με τη μεγάλη δεύτερη στη βιόλα, η οποία κατά τον Hindemith είναι το μελωδικό διάστημα *κατ' εξοχήν*. Η τονική του διαστήματος αυτού είναι ο υψηλότερος φθόγγος, λέει ο Hindemith, επειδή αυτό το διάστημα παίρνει αρμονική σημασία ως συστατικό της συγχορδίας της δεσπόζουσας. Υπό αυτή την έννοια, εδώ τούτο το διάστημα συνδέεται εύκολα με τον φθόγγο *μι* στο φλάουτο σε σολ. Αυτή η συγχορδία υπονομεύεται λίγο μέσω των φθόγγων *λα* και *σολ-δίεση* που παίζονται όμως *pp*. Άρα και η δυναμική συμβάλλει στην ανάδειξη αυτής της συγχορδίας σε πρώτο πλάνο.

2. Ο φθόγγος *σι* στο βιμπράφωνο παίζεται πολύ δυνατά, άρα ακούγονται λίγο και οι αρμονικοί του. Έτσι, αυτός ο φθόγγος συνδέεται εύκολα με το *φα-δίεση* στο φλάουτο και το *μι-ύφεση* στο βιμπράφωνο. Η βιόλα επαναλαμβάνει το *σι*, οπότε δημιουργείται μία τρίφωνη συγχορδία Σι-μείζονος.



Παράδειγμα 10

3. Εδώ ακούγεται σε πρώτο πλάνο η τρίφωνη συγχορδία της ντο-δίεση-ελάσσονος, αν και δεν είναι πολύ δυνατή. Το στοιχείο που διαταράζει την σαφήνεια του ήχου είναι ο φθόγγος *σολ* στο ξυλόφωνο. Ο Lachenmann χρησιμοποίησε μία μεταφορά για την περιγραφή τέτοιων φαινομένων: είναι σαν σύννεφα που αποτελούν κατά σύμπτωση συγκεκριμένες μορφές προτού εξαφανισθούν χωρίς λόγο.



Παράδειγμα 11

Προχωρούμε σε αποσπάσματα στα οποία επενεργεί, κατά τη γνώμη μου, μία ειδική δημιουργική βούληση του συνθέτη.

4. Πριν εμφανιστεί για πρώτη φορά η φωνή, η μουσική ακούγεται σαν να διατυπώνει την τονικότητα της ρε-ελάσσονος: η βιόλα παίζει πρώτα το *ντο-δίεση* και μετά το *σολ*, άρα έχουμε μία ελαττωμένη πέμπτη. Αυτό το διάστημα ούτε αρμονική ούτε μελωδική αξία έχει, λέει ο Hindemith, οπότε πρέπει να επισυναφθεί και ένας τρίτος φθόγγος, ο οποίος είναι το *λα* στην κιθάρα. Μετά υπάρχει μία γραμμή *λα – σι-ύφεση – λα* έχοντας μόνο μελωδική σημασία (πολύ χαρακτηριστικό φαινόμενο για την τονικότητα της ρε-ελάσσονος) και στο τέλος εμφανίζεται το *ρε* στην φωνή. Ενδιαφέρον έχουν και οι δύο φθόγγοι *λα*: το πρώτο, παιγμένο από την κιθάρα σε άνετη ηχητική περιοχή γι' αυτήν, έχει άλλο χαρακτήρα από το *λα* της φωνής, ακριβώς στο ίδιο τονικό ύψος, που κείται βαθιά στο εύρος της φωνής.



Παράδειγμα 12

5. Κάτι παρόμοιο παρατηρείται και πριν το μέτρο 45, όπου εισάγεται πάλι η φωνή (με τον δεύτερο στίχο του ποιήματος) ξεκινώντας με τους φθόγγους *ρε – φα-δίεση*, δηλαδή με ένα διάστημα που έχει αρμονική αξία. Στην παρτιτούρα σημειώνονται οι φθόγγοι που προετοιμάζουν τη μικρή έκτη της φωνής· βήμα προς βήμα, η μουσική προσεγγίζει το πρώτο αυτό διάστημα της φωνής.



Παράδειγμα 13

6. Στα μέτρα 21 έως 26 μελοποιείται το κείμενο «le marcheur s'est tu» («ο οδοιπόρος έχει σωπάσει»). Οι λέξεις «s'est tu» τραγουδιούνται με τους φθόγγους *μι-ύφεση – ντο*, άρα σε ένα διάστημα μικρής τρίτης, το οποίο παίζεται και από τη βιόλα, την κιθάρα και το

φλάουτο. Μετά, το μοτίβο της φωνής επαναλαμβάνεται από την κιθάρα και τη βιόλα, ενώ το φλάουτο παίζει επίσης το *ντο* και συνεχίζει τη μελωδία. Το λυπημένο διάστημα της μικρής τρίτης εκφράζει τις λέξεις «έχει σωπάσει». Στα μέτρα 21 και 22 ακούγεται η δεσπόζουσα της τρίτης *μι-ύφεση – ντο*: η φωνή τραγουδά τους φθόγγους *σολ – φα-δίεση – σι* και τα άλλα όργανα παίζουν τις ίδιες νότες, με εξαίρεση το φλάουτο που αλλοιώνει λίγο την καθαρότητα της δεσπόζουσας. Στο επόμενο μέτρο ακούγονται μόνον οι μαράκες, άρα αυτό το μέτρο εκφράζει τη σιωπή.



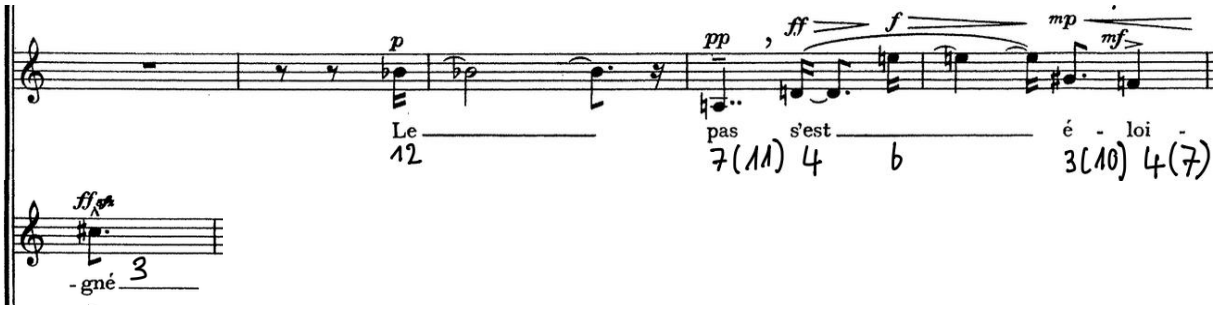
Παράδειγμα 14

Έχοντας γράψει «το σημείο μηδέν» με το έργο *Structures 1a*, ο Boulez έπρεπε να βρει την οδό διαφυγής από το αδιέξοδο όπου βρέθηκε. Στο έργο *Le marteau sans maître* υπάρχουν, από τη μία πλευρά, σειραϊκοί κανόνες που έχουν την τάση να κυριαρχούν τυφλά, όπως στο έργο *Structures 1a*, χωρίς να υπολογίζουν τα δεδομένα στοιχεία, πράγμα που σημαίνει ότι το ακουστικό αποτέλεσμα δεν υπάγεται σε μία ειδική βούληση του συνθέτη. Αλλά, από την άλλη πλευρά, καθίσταται επίσης φανερό ότι η τάξη των σημείων της δυναμικής και της άρθρωσης – του πώς πρέπει να παίζεται ένας φθόγγος – δεν είναι τόσο αφηρημένη ή τυφλή όπως στο έργο *Structures 1a*. Ενώ σε εκείνο το έργο ο Boulez χρησιμοποίησε δώδεκα διαφορετικές ενδείξεις δυναμικής (*pppp – ppp – pp – p – quasi p – mp – mf – quasi f – f – ff – fff – ffff*), σε μία διαβάθμιση που δεν έχει νόημα στην πράξη, καθώς λειτουργεί μόνο στο χαρτί, εδώ η τάξη αυτή αποτελείται μόνον από έξι διαφορετικές ενδείξεις (*pp – p – mp – mf – f – ff*) που έχουν πρακτικό αντίκρισμα. Το ίδιο ισχύει και για την άρθρωση: στο έργο για δύο πιάνα εμφανίζονται δέκα διαφορετικές σχετικές σημάνσεις (> ≻ • normal 𝄐 ▾ ≻ – 𝄐), ενώ στο μέρος «Bourreaux de solitude» του *Le marteau sans maître* εμφανίζονται μόνον τρεις (𝄐 – >) ή καλύτερα τέσσερις, εάν συνυπολογίσουμε και τους φθόγγους που δεν φέρουν κάποια σήμανση· και αυτό βγάζει ακουστικό νόημα.

Και λίγα λόγια όσον αφορά τη μελοποίηση. Το κείμενο του René Char είναι το εξής:

Bourreaux de solitude	**Δήμιοι της μοναξιάς**
Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu	Το βήμα ξεμάκρυνε, ο οδοιπόρος έχει σωπάσει
Sur le cadran de l'imitation	Στο καντράν της μίμησης
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.	Το εκκρεμές εκτοξεύει αντανακλαστικά το φορτίο του από γρανίτη.

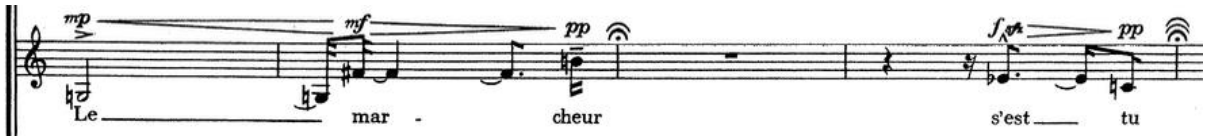
Η μελοποίηση είναι αρκετά συμβατική και λαμβάνει υπόψη της τη φυσικότητα της γλώσσας. Ο ίδιος ο Boulez έχει πει: «Εάν τραγουδήσω το ποίημα, υπεισέρχομαι σε συμβατικότητες: είναι καλύτερα να χρησιμοποιούμε αυτές τις συμβατικότητες ως έχουν και με τους δικούς τους κανόνες, παρά να τις αγνοούμε επίτηδες, ή να τις αποφεύγουμε, ή να τις παραποιούμε για να το αποστρέψουμε από τον δικό του σκοπό (Boulez, 1981: 167). Αλλά υπάρχει και ρυθμός που υπακούει στους ειδικούς κανόνες της σειραϊκής δομής και γι' αυτόν τον λόγο προβάλλει κάποιες φορές λίγη αντίσταση στη φυσική εκφορά της γλώσσας. Όλα τα άρθρα παίρνουν αρκετό χρόνο· η διάρκεια του πρώτου άρθρου, λ.χ., κατά την είσοδο της φωνής είναι δώδεκα δέκατα-έκτα και αυτή είναι η πιο μακριά διάρκεια που εμφανίζεται σε όλο το μέρος – δεν υπάρχουν πιο μακριές. Παρ' όλα αυτά, η φυσικότητα του γλωσσικού ρυθμού διατηρείται: το υποκείμενο της πρότασης, «pas», εμφανίζεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου, κι έτσι υπογραμμίζεται η σημασία αυτής της λέξης.



Παράδειγμα 15

Η διάρκεια των φθόγγων δεν ανταποκρίνεται στους σειραϊκούς κανόνες (οι σωστές διάρκειες είναι γραμμένες στις παρενθέσεις). Οι αλλαγές των ρυθμικών αξιών απορρέουν από τη φυσικότητα της γλώσσας, αλλά και επειδή διαφορετικά η φράση θα ήταν πολύ μακριά για να τραγουδηθεί με μία αναπνοή· επίσης, δεν γίνονται αυθαίρετα: 7 δέκατα-έκτα συν 4 ίσον 11, 4 συν 6 ίσον 10 και 3 συν 4 ίσον 7. Η φυσικότητα του ρυθμού της γλώσσας συγκρούεται με τη σειραϊκή δομή του ρυθμού και δημιουργεί μια καινούρια εμπειρία.

Η τελευταία συλλαβή κάθε πρότασης μελοποιείται με ένα ανοδικό διάστημα· τούτο αφορά τις λέξεις «éloigné», «l'imitation», «Balancier» και «réflexe». Μόνον η τελευταία συλλαβή της πρότασης «le marcheur s'est tu» κατεβαίνει, γεγονός που έχει εκφραστική σημασία και δημιουργεί την αίσθηση της σιωπής:



Παράδειγμα 16

Στο τέλος του μέρους της φωνής, η λέξη «réflexe» ακούγεται σαν αντανακλαστική κίνηση σε σχέση με τη λέξη «granit». Τα δύο διαστήματα τραγουδιούνται με ανιούσα φορά:



Παράδειγμα 17

Στο έργο αυτό αναμειγνύονται οι δομές που προέρχονται από τον σειραϊκό τρόπο σκέψης που ο συνθέτης είχε εφαρμόσει στο έργο του *Structures 1a* και η ειδική βούληση του ιδίου που δεν θέλει να είναι δέσμιος των κανόνων. Το έκτο μέρος δεν υπακούει σε δωδεκαφθογγικούς κανόνες – η διαδοχή των φθόγγων είναι ελεύθερη – αν και ο Boulez συνάρτησε τους φθόγγους με τη δυναμική, τη διάρκεια και την άρθρωση. Αλλά και αυτή η ταξινόμηση μεταβάλλεται σύμφωνα με ειδικούς νόμους. Ο Ulrich Siegele εξήγησε τη δομή του έργου στο βιβλίο του *Zwei Kommentare zum «Marteau sans maître» von Pierre Boulez* (*Δύο σχόλια στο «Marteau sans maître» του Pierre Boulez*) [1979].

Στον υπότιτλο της ομιλίας μου αναφέρθηκε και το βιβλίο *Η μουσική ακρόαση της σειραϊκής μουσικής* του Ulrich Mosch, το οποίο δημοσιεύτηκε το 2004. Ο συγγραφέας ασχολείται συγκεκριμένα με το έργο *Le marteau sans maître*. Αλλά η μελέτη του δεν στηρίζεται ποτέ στην προσωπική ακρόαση του έργου. Στο κεφάλαιο 7 («Κατηγορίες»), γράφει: «Η προσπάθεια να αναπτυχθούν τέτοιες κατηγορίες [για την κατανόηση της σειραϊκής μουσικής] δεν έγινε μέχρι σήμερα […]. Και σε αυτό το πλαίσιο μόνον ένα πρώτο ξεκίνημα μπορεί κανείς να αποπειραθεί» (Mosch, 2004: 316). Το πρώτο μέρος αυτού του παραθέματος δεν είναι ωστόσο αληθές: ο Lachenmann (1996 και 2021) έγραψε πολλά και πολύ σπουδαία κείμενα για αυτό το θέμα, ενώ υπάρχουν και ενδιαφέροντα κείμενα του Boulez, του Stockhausen, του Nono κ.ά. Το δεύτερο μέρος, πάλι, είναι λίγο περίεργο, επειδή ακριβώς αυτό υποτίθεται πως ήταν το θέμα του βιβλίου· περίεργο είναι επίσης το γεγονός ότι ο συγγραφέας δεν κάνει πουθενά λόγο για τη φωνή και το κείμενο.

Αν και η διδασκαλία του Hindemith ουδέποτε συζητήθηκε στο Darmstadt, πιστεύω πως αποτελεί και αυτή ένα από τα πολλά διαφορετικά μέσα για την κατανόηση και την ακρόαση της σειραϊκής μουσικής, τόσο γενικά όσο και για αυτό ειδικά το έργο. Τα στοιχεία της μουσικής δεν έχουν σημασία μόνο στο πλαίσιο της ανθρώπινης κοινωνίας ή της παράδοσης, όπως διαρκώς υπογράμμιζε ο Lachenmann, αλλά έχουν και αξία αφ' εαυτά, καθ' όσον αφορούν φυσικούς νόμους.

Βιβλιογραφία

Pierre Boulez (1977): *Wille und Zufall: Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, μτφρ. Josef Häusler & Hans Mayer, Belser, Stuttgart – Zürich.

Pierre Boulez (1981): *Points de repère*, Christian Bourgois / Éditions du Seuil, Paris.

Jeannie Ma. Guerrero (2009): "The Presence of Hindemith in Nono's Sketches: A New Context for Nono's Music", *Journal of Musicology* 26/4, σ. 481-511.

Paul Hindemith (1940): *Unterweisung im Tonsatz – I: Theoretischer Teil*, 2η έκδοση, B. Schott's Söhne, Mainz.

Helmut Lachenmann (1996): *Kunst als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Helmut Lachenmann (2021): *Kunst als vom Geist beherrschte Magie*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Ulrich Mosch (2004): *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' "Le marteau sans maître"*, PFAU-Verlag, Saarbrücken.

Ulrich Siegele (1979): *Zwei Kommentare zum «Marteau sans maître» von Pierre Boulez*, Hänssler, Neuhausen (Stuttgart).

Χρόνος και διακειμενικότητα: Ανάλυση της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann σε σχέση με την όπερα *Die Soldaten* και τα έργα των Berg και Stockhausen

Ραφαήλ Κοντογούρης

Ο γερμανός συνθέτης Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) ανέπτυξε την προσωπική του μουσική γλώσσα συνδυάζοντας νεότερες συνθετικές πρακτικές με παραδοσιακά στοιχεία (McCredie & Rothärmel, 2001). Στο έργο του αναδύονται στοιχεία όπως ο θρησκευτικός και πνευματικός χαρακτήρας, οι συμβολισμοί και οι χειρονομίες, ενώ αξιοποιούνται ποικίλες τεχνικές σύνθεσης όπως η χρήση του δωδεκαφθογγισμού, η εφαρμογή της τεχνικής του collage και ο πλουραλισμός.

Φιλοσοφία του χρόνου

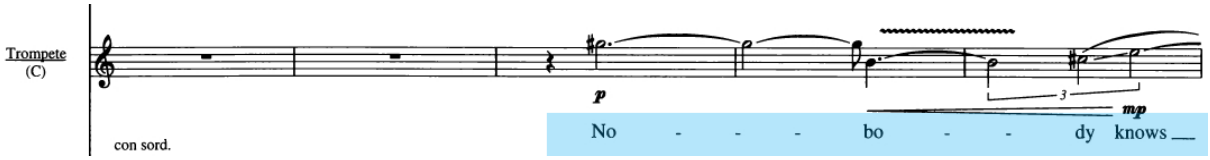
Σύμφωνα με τον Konold, η φιλοσοφία του χρόνου αποτελεί κύριο στοιχείο στην αισθητική και συνθετική σκέψη του Zimmermann, στην οποία βασίζονται πολλά από τα έργα του συνθέτη (Konold, 1986: 39). Αυτή η ιδέα βασίζεται στη σκέψη του Αυγουστίνου όπως παρουσιάζεται στις *Εξομολογήσεις*, σύμφωνα με την οποία τα τρία επίπεδα του χρόνου, δηλαδή το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, παρουσιάζονται ως *παρόν του παρελθόντος*, *παρόν του παρόντος* και *παρόν του μέλλοντος*:

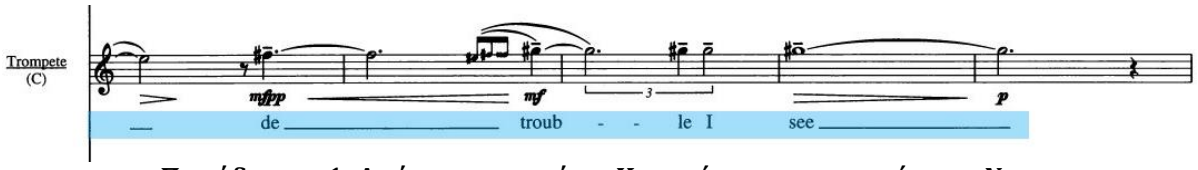
> Αυτό που πλέον είναι σαφές και ξεκάθαρο είναι πως ούτε τα μελλοντικά ούτε τα παρελθοντικά πράγματα υπάρχουν, και δεν μπορεί κανείς να πει ότι υπάρχουν τρεις χρόνοι, παρελθόν, παρόν και μέλλον· θα ήταν ορθότερο να ειπωθεί πως υπάρχει το παρόν του παρελθόντος, το παρόν του παρόντος και το παρόν του μέλλοντος (Augustine, 1907: 266).

Σύμφωνα με αυτή την ιδέα, ο χρόνος αποκτά σφαιρικότητα, ενώ τα τρία επίπεδα δεν διαγράφουν γραμμική διαδοχή (Konold, 1986: 39).

Σύμφωνα με τον Haley, η εφαρμογή της τεχνικής του collage έπαιξε κεντρικό ρόλο στη συνθετική προσέγγιση του Zimmermann, ενώ ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρεται στην τεχνική αυτή ως «πλουραλιστική σύνθεση». Ο Haley επισημαίνει πως η τεχνική του collage αποτελεί την πρακτική εφαρμογή της φιλοσοφίας του χρόνου στο μουσικό έργο, προβάλλοντας την ιδέα της διχοτόμησης του χρόνου μεταξύ φυσικού και πνευματικού (Haley, 2013: 13).

Το *Κοντσέρτο για τρομπέτα* που ο Zimmermann συνέθεσε το 1954 αποτελεί ένα πρώιμο παράδειγμα εφαρμογής της τεχνικής του collage. Στο έργο αυτό παρατίθεται το πνευματικό τραγούδι *Nobody knows de trouble I see*, που καθορίζει τη μορφή του έργου. Αντίστοιχη συμπεριφορά αναδεικνύεται στη *Σονάτα για σόλο βιόλα* που ο συνθέτης έγραψε έναν χρόνο αργότερα και στην οποία γίνεται παράθεση του χορικού *Gelobet seist du, Jesu Christ*.





Παράδειγμα 1: Απόσπασμα από το *Κοντσέρτο για τρομπέτα σε Ντο, "Nobody knows de trouble I see"* (Zimmermann, 1954)*

Σονάτα για σόλο βιόλα (1955)

Ο Zimmermann συνέθεσε τη *Σονάτα για σόλο βιόλα* το 1955, στην μνήμη της κόρης του, Barbara, που απεβίωσε την ίδια χρονιά (Konold, 1986: 97-98). Η *Σονάτα* βασίζεται στην χορική μελωδία *Gelobet seist du, Jesu Christ* που προβάλλεται ολοκληρωμένη στο τελευταίο επεισόδιο του έργου. Σύμφωνα με τον Konold, η *Σονάτα* συνδέεται με το έργο *Perspektiven* για δύο πιάνα, που γράφτηκε την ίδια χρονιά και βασίζεται στην ίδια δωδεκαφθογγική σειρά (Konold, 1986: 98).

Από προσωπική ανάλυση της *Σονάτας* προκύπτει πως στο έργο ανιχνεύονται πολλά στοιχεία τα οποία προβάλλονται μεταγενέστερα στην όπερα *Die Soldaten*. Σε αυτά συγκαταλέγονται η παλινδρομική οργάνωση των μουσικών στοιχείων, η δομική σύνδεση μεταξύ της αρχής και του τέλους κάθε επιμέρους έργου, καθώς και η αντανάκλαση της φιλοσοφίας του χρόνου μέσα από τη μορφολογία του έργου.

Die Soldaten (*Οι στρατιώτες*, 1957-1960)

Η όπερα *Die Soldaten* του B. A. Zimmermann αποτελείται από τέσσερις πράξεις, ενώ βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Jakob Michael Reinhold Lenz (Clements, 2002), το οποίο γράφτηκε κατά την περίοδο 1774-1775 (Pollock, 2014α: 140) ενώ δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1776 (McInnes, 1977). Στο έργο του Lenz, όπως αναφέρει ο Zimmermann, προβάλλεται η απόρριψη των τριών δραματικών ενοτήτων του *τόπου*, της *δράσης* και του *χρόνου*, συμβαδίζοντας έτσι με τη φιλοσοφία της σφαιρικότητας του χρόνου (Pollock, 2014α: 142). Ο Zimmermann επισημαίνει πως το ενδιαφέρον του δεν εστιάζεται στην πλοκή του έργου του Lenz αλλά στην απόρριψη των τριών προαναφερθεισών ενοτήτων (Pollock, 2014α: 135).

Στην πλοκή της όπερας προβάλλεται η βία, η διαφθορά και η καταστροφή που φέρνουν οι διάφορες κοινωνικές συνθήκες στη ζωή μιας νεαρής γυναίκας, της Marie. Η ιστορία παρουσιάζει την τραγική πορεία της Marie από την αθωότητα στην εκμετάλλευση και την ολοκληρωτική της καταστροφή.

Η οργάνωση της όπερας *Die Soldaten*

Στο ένθετο του δίσκου βινυλίου μεγάλου μήκους (LP) που εξέδωσε η εταιρεία Wergo το 1965 συμπεριλαμβάνεται η ανάλυση του Heinz Josef Herbort αναφορικά με την οργάνωση της όπερας. Σύμφωνα με τον Herbort, η όπερα *Die Soldaten* βασίζεται σε μία πανδιαστηματική δωδεκαφθογγική σειρά, η οποία διακρίνεται σε τέσσερις ομάδες τριών φθόγγων (Herbort, 1965: 4-5). Ο Herbort υποστηρίζει πως οι δώδεκα φθόγγοι αποτελούν τις αρχικές νότες ισάριθμων θεμελιωδών σειρών, καθεμία από τις οποίες παρέχει το μουσικό υλικό για τις πρώτες δώδεκα από τις δεκαπέντε σκηνές της όπερας (Herbort, 1965: 4-5).

Η Sánchez de Andrés υπογραμμίζει πως ο Herbort αποδεικνύει ότι υπάρχει μία «σειραϊκή δομή» συνδεδεμένη με τις σκηνές της όπερας *Die Soldaten*, συμπεραίνοντας ότι, με την κύρια σειρά ως βάση, ο Zimmermann δημιουργεί μία «σειρά σκηνών» με συμμετρική αντιστοιχία προς τη σειρά των δώδεκα ήχων (Sánchez de Andrés, 2005: 218).

* Όλα τα αποσπάσματα από έργα του Zimmermann δημοσιεύονται κατόπιν σχετικής άδειας από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Schott (Mainz).

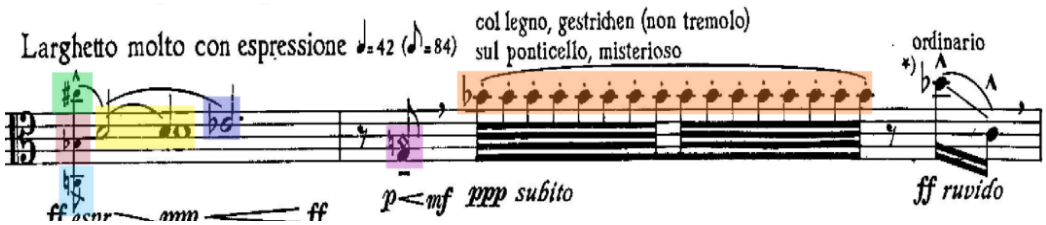
Η Sánchez de Andrés υποστηρίζει, περαιτέρω, πως το έργο οργανώνεται με βάση μία «μητρική κυψέλη» σειραϊκής οργάνωσης (Sánchez de Andrés, 2005: 218). Σύμφωνα με την Pollock, στην όπερα *Die Soldaten* ο Zimmermann επεκτείνει τη σειραϊκή σκέψη πέρα από την απλή δωδεκαφθογγική οργάνωση, προσπαθώντας να συστηματοποιήσει όλες τις μουσικές παραμέτρους (Pollock, 2014β: 83).

Η διακειμενική σχέση της *Σονάτας για σόλο βιόλα* και της όπερας *Die Soldaten*

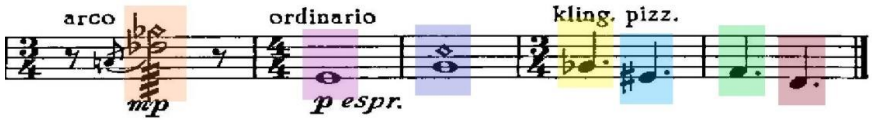
Παρακάτω παρουσιάζονται στοιχεία που υποστηρίζουν την σύνδεση μεταξύ των δύο προαναφερθέντων έργων.

1. Η σχέση μεταξύ της εναρκτήριας και της καταληκτικής διαδοχής φθόγγων της *Σονάτας για σόλο βιόλα* και μεταξύ της αρχής και του τέλους της όπερας *Die Soldaten*

Τα διαστήματα της εναρκτήριας διαδοχής φθόγγων της *Σονάτας για σόλο βιόλα* προβάλλονται παλινδρομικά κατά την ολοκλήρωση του έργου. Πιο αναλυτικά, η *Σονάτα* ξεκινάει με τους φθόγγους ντο – σι♭ – ντο♯ – ρε – μι♭ – σι – σι♭, ενώ ολοκληρώνεται με την ανάστροφη της σειράς: φα♯ – μι – σολ – λα♭ – λα – φα – μι♭. Με βάση τα μικρότερα των συμπληρωματικών διαστημάτων, διαγράφονται και στις δύο περιπτώσεις τα ίδια διαστήματα· εξαίρεση αποτελεί το τελευταίο διάστημα, το οποίο στην εναρκτήρια σειρά είναι μικρή δεύτερη ενώ στην καταληκτική είναι μεγάλη δεύτερη. Στα Παραδείγματα 2 και 3 απεικονίζονται η εναρκτήρια και η καταληκτική σειρά της *Σονάτας για σόλο βιόλα*· τα αντίστοιχα στοιχεία σε κάθε περίπτωση έχουν επισημανθεί με το ίδιο χρώμα.



Παράδειγμα 2: Εναρκτήρια διαδοχή φθόγγων της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (Zimmermann, 1984)



Παράδειγμα 3: Καταληκτική διαδοχή φθόγγων της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (Zimmermann, 1984)



Εναρκτήρια σειρά **Καταληκτική σειρά**

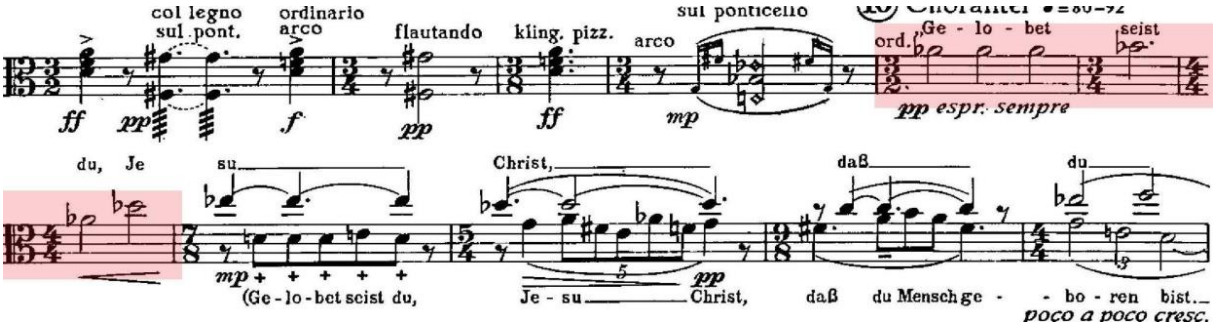
Παράδειγμα 4: Σύγκριση των δύο σειρών

Σύμφωνα με τον Konold, η *Σονάτα για σόλο βιόλα* δομείται γύρω από τρίφθογγες ομάδες, μικρής τρίτης, ενώ στο έργο τηρείται η τεχνική της προκαταρκτικής μίμησης ("Vorimitation") του Pachelbel (Konold, 1986: 97-98). Κατά την προσωπική ανάλυση του έργου παρατηρείται η παρουσία αποσπασμάτων της χορικής μελωδίας πριν το τελευταίο μουσικό επεισόδιο του έργου, όπου η χορική μελωδία παρουσιάζεται ολοκληρωμένη. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω ποικίλων τρόπων, όπως είναι α) η παρουσίαση της χορικής μελωδίας με χρήση διαφορετικών φθόγγων, εκτελεστικών τεχνικών και ρυθμικών σημάνσεων και β) η παραλλαγή των χορικών αποσπασμάτων.

Παρακάτω παρατίθενται δύο αποσπάσματα από τις ενότητες Allegretto και Choraliter της *Σονάτας για σόλο βιόλα*. Στην ενότητα Allegretto διαγράφεται η μελωδική ανάπτυξη της χορικής μελωδίας, αποτελώντας μία από τις περιπτώσεις εκείνες στο έργο όπου υπονοείται το χορικό. Στην ενότητα Choraliter, που είναι η τελευταία του έργου, η μελωδία του χορικού *Gelobet seist du, Jesu Christ* παρουσιάζεται ολοκληρωμένη.



Παράδειγμα 5: Απόσπασμα της ενότητας Allegretto της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (Zimmermann, 1984)

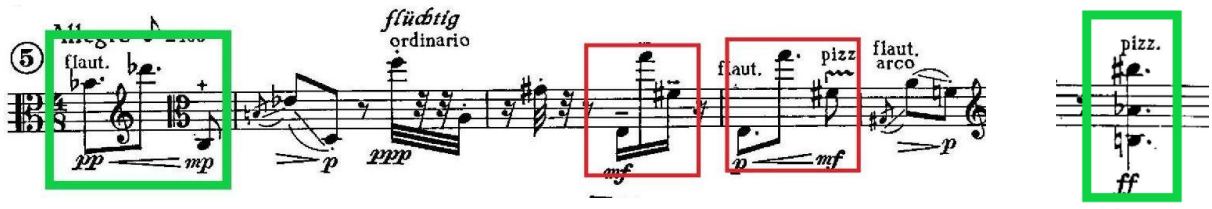


Παράδειγμα 6: Απόσπασμα της ενότητας Choraliter της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (Zimmermann, 1984)

Από την προσωπική ανάλυση του έργου προκύπτει πως οι τρεις πρώτοι φθόγγοι των δύο σειρών, της εναρκτήριας και της καταληκτικής, δηλαδή οι φθόγγοι ντο – σι♭ – ντο♯ και φα♯ – μι – σολ, επαναλαμβάνονται σε όλη την έκταση της *Σονάτας*, ενώ τα υπόλοιπα τρίφθογγα μοτίβα διαμορφώνονται μέσω παραλλαγών και αντίστοιχων ποικιλματικών κινήσεων. Η επανεμφάνιση αυτών των τρίφθογγων μοτίβων υποστηρίζει την σύνδεση μεταξύ της αρχής και του τέλους, υπενθυμίζοντας την αρχή και προμηνύοντας το καταληκτικό μοτίβο κατά την εξέλιξη της *Σονάτας*. Στα ακόλουθα παραδείγματα παρουσιάζονται μερικές περιπτώσεις επανεμφάνισης των προαναφερθέντων τρίφθογγων μοτίβων κατά την εξέλιξη της *Σονάτας*.



Παράδειγμα 7: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Un poco tranquillo, quasi improvvisando (Zimmermann, 1984)



Παραδείγματα 8 και 9: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Allegro και Cantabile (Zimmermann, 1984)

Αντίστοιχος τρόπος ανάπτυξης ανιχνεύεται στην όπερα *Die Soldaten*, όπου η καταστροφή της Marie προμηνύεται ήδη από το εναρκτήριο Πρελούδιο μέσω της μουσικής του συνάφειας με την τελευταία σκηνή της όπερας, ενώ η αίσθηση της αναπόφευκτης μοίρας προβάλλεται με διάφορους τρόπους στην εξέλιξη της όπερας.

Πιο αναλυτικά, ο Zimmermann σε γράμμα του επισημαίνει πως το Πρελούδιο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την καταληκτική σκηνής της όπερας: «το Πρελούδιο δεν αποτελεί, στην ουσία, τίποτα άλλο παρά τη σύνδεση με το τέλος της όπερας» (παρατίθεται στο: Pollock, 2014β: 74). Σύμφωνα με την Pollock, το Πρελούδιο προοικονομεί το τέλος, αποδυναμώνοντας την αίσθηση της αρχής (Pollock, 2014β: 74). Η Pollock υποστηρίζει πως η σύνδεση μεταξύ του Πρελουδίου και της τελικής σκηνής της όπερας υπογραμμίζεται από τις χαοτικές υφές των πνευστών και τον ασταμάτητο και ακανόνιστο ρυθμό των τυμπάνων (Pollock, 2014β: 73). Η ίδια επισημαίνει ακόμα ότι «η σχέση μεταξύ του Πρελουδίου με τη λοιπή ενδιάμεση ορχηστρική μουσική και το finale προσδίδει στην όπερα μια αίσθηση φρικιαστικής αλλά δομικά αναγκαίας προόδου» (Pollock, 2014β: 73-74).

Από προσωπική ανάλυση του εναρκτήριου πρελουδίου και της τελευταίας σκηνής της όπερας προκύπτει πως και στις δύο περιπτώσεις παρουσιάζεται μια πανομοιότυπη ηχητική κατάσταση. Πιο συγκεκριμένα:

1. Και στις δύο περιπτώσεις διακρίνονται τα επαναληπτικά ρυθμικά σχήματα των κρουστών που αναπτύσσονται με σταθερές αξίες, καταλήγοντας σε ένα ρυθμικό σχήμα με παρεστιγμένη αξία ακολουθούμενη από νότα μικρότερης διάρκειας.

2. Τόσο στο Πρελούδιο όσο και στην καταληκτική σκηνή της όπερας δημιουργείται ένα συνεχές ηχόχρωμα μέσα από διάφωνες συνηχήσεις σε μεγάλο τονικό εύρος (έξι οκτάβες), που διαμορφώνεται μέσω συζευγμένων φθόγγων και ταυτόχρονων μοτίβων που πυκνώνουν και αραιώνουν την υφή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εναρκτήρια συγχορδία του Πρελουδίου όπου ακούγονται ταυτόχρονα και οι δώδεκα φθόγγοι από όλες τις ομάδες οργάνων (και, αντίστοιχα, το έκτο μέτρο της τελευταίας σκηνής). Σε αυτή την ηχοχρωματική σταθερότητα ξεχωρίζουν συγκεκριμένα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα από διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων· για παράδειγμα, το μοτίβο των φλάουτων και των κλαρινέτων στα πρώτα μέτρα του Πρελουδίου (Zimmermann, 1975: 6) ή το πανομοιότυπο μοτίβο των τρομπετών (Zimmermann, 1975: 10), ενώ στην καταληκτική σκηνή της όπερας με αντίστοιχο τρόπο διακρίνονται το θέμα της τρομπέτας και της ομάδας των βιολών (Zimmermann, 1975: 462) και οι φωνές των φλάουτων και των πίκολο (Zimmermann, 1975: 464). Και στις δύο περιπτώσεις διαγράφονται συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα, όπως επτάηχα, πεντάηχα και εναλλαγές αυτών, επαναλαμβάνοντας ίδιες νότες ή διαγράφοντας στενές διαστηματικές διαδοχές. Τέτοιες περιπτώσεις ανιχνεύονται στις φωνές των ξύλινων πνευστών και των εγχόρδων οργάνων. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η οργάνωση των φθόγγων αντανακλάται ηχητικά μέσω μιας ηχοχρωματικής υφής και όχι μέσα από την εξέλιξη μιας ανάγλυφης μελωδίας.

3. Το Πρελούδιο ολοκληρώνεται σε χαμηλά επίπεδα δυναμικής (*pp*, *ppp*). Αντίστοιχα, στο τέλος της όπερας ο Zimmermann σημειώνει *diminuendo* και το σχόλιο: «έως οι ήχοι να φτάσουν στη σιωπή» (Zimmermann, 1975: 466).

Η σχέση ανάμεσα στο εναρκτήριο Πρελούδιο και στην καταληκτική σκηνή της όπερας αντικατοπτρίζει την παλινδρομική σχέση που παρατηρείται μεταξύ του αρχικού και του τελικού μοτίβου στη *Σονάτα για σόλο βιόλα*.

Η αίσθηση της αναπόφευκτης μοίρας της Marie, ως αντανάκλαση της σφαιρικότητας του χρόνου, επισημαίνεται κατά την εξέλιξη της όπερας μέσα από μία φράση του αξιωματικού Haudy, που εμφανίζεται στην *Τοκκάτα Ι* (*Toccata I*) της πρώτης Πράξης:

«Eine Hure wird immer eine Hure» («Μια πόρνη θα είναι πάντοτε πόρνη»). Η φράση αυτή συντάσσεται με παλινδρομική δομή και συνοδεύεται από παλινδρομική μουσική εξέλιξη:



Παράδειγμα 10: Απόσπασμα από την όπερα *Die Soldaten*: Τοκκάτα I (Zimmermann, 1975: 127)

Η έννοια του αναπόφευκτου αντανακλάται επίσης στη χρήση των όρων *Σακόν* (*Ciacona*), *Ricercari*, *Τοκκάτα* και *Nocturno*. Πιο συγκεκριμένα, στην όπερα *Die Soldaten* οι όροι *Σακόν*, *Τοκκάτα* και *Nocturno* εμφανίζονται τρεις φορές, ενώ ο όρος *Ricercari* δύο. Σύμφωνα με την Pollock, αυτοί οι τίτλοι αντιστοιχούν στις επαναλαμβανόμενες καταστάσεις και χαρακτήρες, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας αίσθησης κυκλικού χρόνου και της έννοιας του αναπόφευκτου (Pollock, 2012: 126).

Ο κάθε τίτλος συνδέεται με κάποια διαφορετική κατάσταση, ενώ αξιοποιείται συγκεκριμένο μουσικό υλικό σε κάθε περίπτωση. Για παράδειγμα, οι περιπτώσεις των *Ricercari* σχετίζονται με τις ερωτικές σχέσεις που οδηγούν την Marie στην καταστροφή της, ενώ, σύμφωνα με την Pollock, στα *Ricercari* κυριαρχεί η παλινδρομική οργάνωση (Pollock, 2012: 126-127). Οι περιπτώσεις των *Nocturno* επικεντρώνονται στις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των μελών της οικογένειας Wesener, ενώ χαρακτηρίζονται από πιο ποικιλόμορφο ρυθμό και ελαφριά υφή (Pollock, 2012: 127). Οι τρεις *Σακόν* συνδέονται με τον Stolzius, τον προδομένο αρραβωνιαστικό της Marie, που, σύμφωνα πάντοτε με την Pollock, συνδέεται με το σχήμα των πεντάηχων (Pollock, 2012: 128). Τα γεγονότα που περιγράφονται στις τρεις Τοκκάτες λαμβάνουν χώρα στο Αρμεντιέρ (Clements, 2002), ενώ παρουσιάζουν τις ενέργειες που διαδραματίζονται μεταξύ των στρατιωτών (Herbort, 1965: 8).

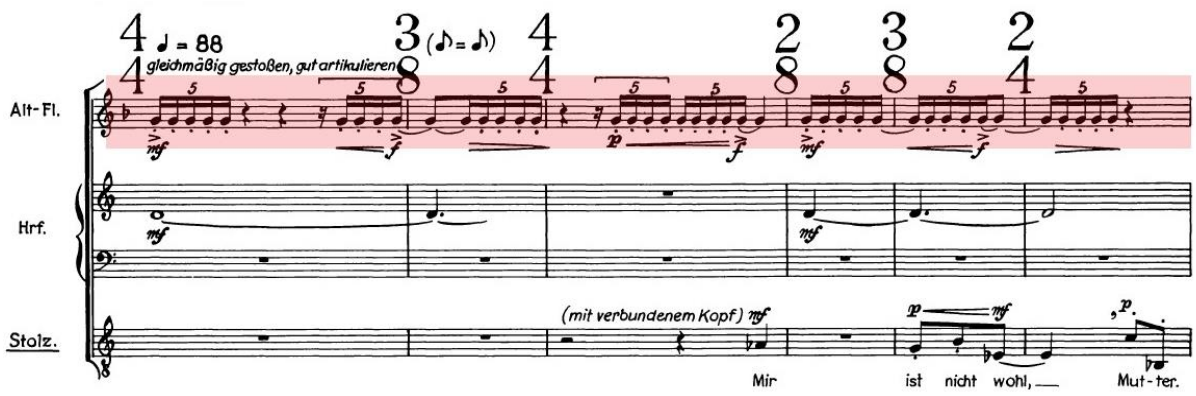
Σύμφωνα με την Pollock, οι Τοκκάτες δείχνουν πως οι αδικίες που υφίστανται η Marie και ο Stolzius προέρχονται από έναν συστημικό στρατιωτικό «εχθρό», τον οποίο ο Zimmermann αλληγορεί για να σχολιάσει τους στρατούς της σύγχρονης κοινωνίας (Pollock, 2012: 135). Σύμφωνα με την ίδια, μουσικά διαγράφεται η πύκνωση και η αραίωση της υφής, επιτυγχάνοντας την προβολή συγκεκριμένων φράσεων, όπως της φράσης του Haudy που παρατέθηκε νωρίτερα (Pollock, 2012: 126). Σύμφωνα με τον Herbort, ο Zimmermann δεν χρησιμοποιεί την παραδοσιακή έννοια του όρου Τοκκάτα· όπως ο ίδιος υποστηρίζει, στην όπερα του Zimmermann ο χαρακτηρισμός αυτός προέρχεται από το toccato (= χτυπημένο) και αναφέρεται στη χρήση τρομπετών και τυμπάνων στη στρατιωτική μουσική (Herbort, 1965: 8).

Στο Παράδειγμα 11 παρατίθεται απόσπασμα από το *Ricercari I* της όπερας *Die Soldaten*, όπου εμφαίνεται το παλίνδρομο μεταξύ της φωνής της Marie και του Desportes.



Παράδειγμα 11: Απόσπασμα από την όπερα *Die Soldaten*: Ricercari I (Zimmermann, 1975: 79)

Στο Παράδειγμα 12 παρουσιάζεται απόσπασμα από τη *Σακόν I* της όπερας *Die Soldaten*, όπου εμφαίνεται η παρουσία του πεντάηχου που, σύμφωνα με την Pollock, συνδέεται με τον Stolzius.



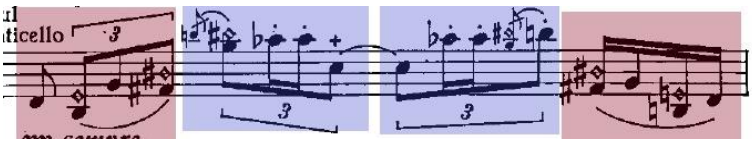
Παράδειγμα 12: Απόσπασμα από την όπερα *Die Soldaten*: Ciacona I (Zimmermann, 1975: 67)

Τα παραπάνω μέσα υπογραμμίζουν τις επαναλαμβανόμενες καταστάσεις, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας αίσθησης κυκλικού χρόνου και της έννοιας του αναπόφευκτου (Pollock, 2012: 126). Με ανάλογο τρόπο λειτουργούν τα τρίφθογγα μοτίβα, ντο – σι♭ – ντο♯ και φα♯ – μι – σολ, στη *Σονάτα για σόλο βιόλα*, που αποτελούνται από τους εναρκτήριους τρεις φθόγγους της αρχικής και της καταληκτικής διαδοχής αντίστοιχα. Τα τρίφθογγα μοτίβα επαναλαμβάνονται σε όλη την εξέλιξη του έργου, με διαφορετική σειρά, μορφή (αρμονική και μελωδική) και διάρκεια, ενώ αποδίδονται με ποικίλες εκτελεστικές τεχνικές (pizzicato, col legno), λειτουργώντας σαν σύνδεσμος μεταξύ της αρχής και του τέλους της *Σονάτας*, και αντανακλώντας έτσι την κυκλική αντίληψη του χρόνου και την έννοια του προκαθορισμένου τέλους.

2. <u>Η αντανάκλαση της φιλοσοφίας της σφαιρικότητας του χρόνου μέσα από τη *Σονάτα για σόλο βιόλα* και την όπερα *Die Soldaten*</u>

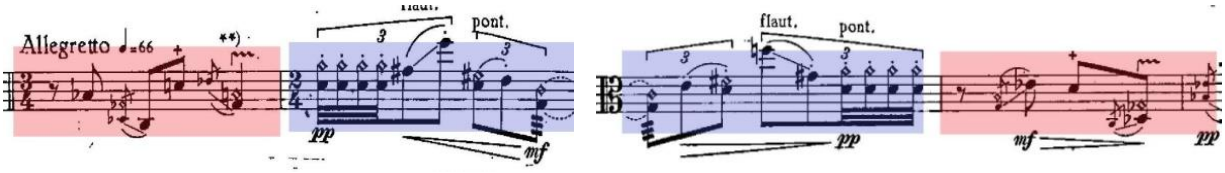
Στην *Σονάτα για σόλο βιόλα*, τόσο η μελωδική γραμμή όσο και οι σημάνσεις χρονικής αγωγής, εκτελεστικών τεχνικών και δυναμικής διακύμανσης οργανώνονται με συμμετρικό τρόπο, προβάλλοντας το σχήμα του παλίνδρομου και αντανακλώντας τη φιλοσοφία της σφαιρικότητας του χρόνου. Στη συνέχεια παρουσιάζονται δύο παραδείγματα μουσικών ενοτήτων της *Σονάτας* που προβάλλουν τον παλινδρομικό χαρακτήρα.

Στα παρακάτω μέτρα, η μελωδία οργανώνεται παλινδρομικά· κέντρο του συμμετρικού σχήματος αποτελεί ο συζευγμένος φθόγγος ρε:



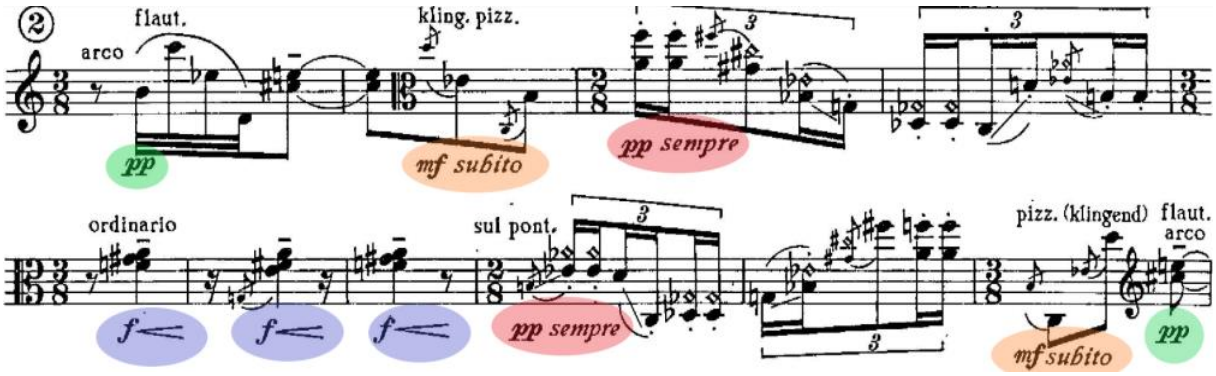
Παράδειγμα 13: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Ein wenig schneller, sehr flüchtig (Zimmermann, 1984)

Αντίστοιχη περίπτωση ανιχνεύεται στην ενότητα Allegretto, όπου το κεντρικό σημείο είναι η συζευγμένη αρμονική σολ:



Παράδειγμα 14: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Allegretto (Zimmermann, 1984)

Στο Παράδειγμα 15 παρατίθεται απόσπασμα της ενότητας Allegretto. Οι σημάνσεις δυναμικής οργανώνονται συμμετρικά (*pp – mf subito – pp sempre –* [*f cresc. – f cresc. – f cresc.*] *– pp sempre – mf subito – pp*), όπως φαίνεται παρακάτω:



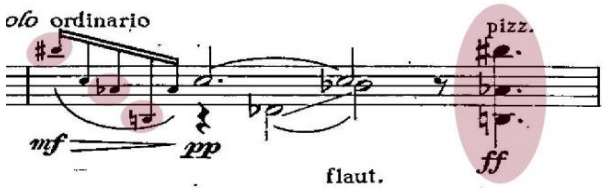
Παράδειγμα 15: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Allegretto (Zimmermann, 1984)

Στην ίδια ενότητα (Allegretto), οι μετρικές ενδείξεις οργανώνονται επίσης συμμετρικά (2/4 – 2/4 – 3/8 – 3/8 – 2/8 – 2/8 – [3/8 – 3/8 – 3/8] – 2/8 – 2/8 – 3/8 – 3/8 – 2/4 – 2/4), όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα· κεντρικό σημείο αποτελούν τα τρία μέτρα των 3/8:



Παράδειγμα 16: *Σονάτα για σόλο βιόλα*: Allegretto (Zimmermann, 1984)

Ένα ακόμη στοιχείο αντανάκλασης της φιλοσοφίας του χρόνου αποτελεί η παρουσία ίδιων διαστημάτων σε αρμονική και μελωδική γραφή (βλ. Παράδειγμα 17). Πιο συγκεκριμένα, στο σύγγραμμά του *Intervall und Zeit*, ο Zimmermann συσχετίζει χρόνο και διάστημα, τα οποία μπορούν να βιωθούν οριζόντια ή κάθετα, ταυτόχρονα ή διαδοχικά (Zimmermann, 2020). Με βάση αυτή την προσέγγιση υπερβαίνεται η περιοριστική γραμμικότητα του χρόνου, προβάλλοντας την έννοια της σφαιρικότητας.



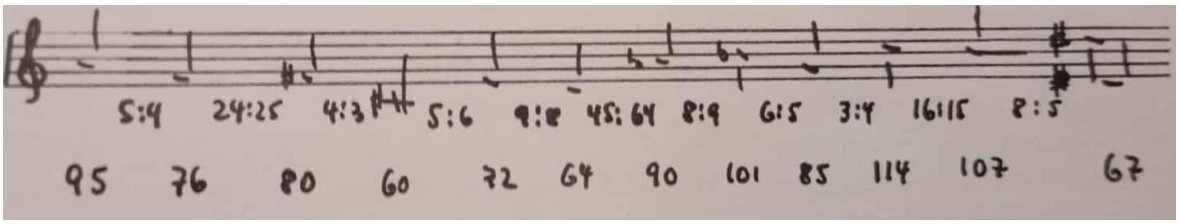
Παράδειγμα 17: Απόσπασμα από τη *Σονάτα για σόλο βιόλα* (Zimmermann, 1984)

Σύμφωνα με τους Gruhn και Herbort, στην όπερα *Die Soldaten* ο Zimmermann προβάλλει τη σχέση χρόνου και διαστήματος μέσα από τη δομή των δωδεκάφθογγων σειρών. Οι δύο αναλυτές υποστηρίζουν ότι τα διαστήματα βάσει των οποίων οργανώνονται οι σειρές αντιστοιχούν στις μετρονομικές ενδείξεις, δημιουργώντας μια άμεση αναλογία μεταξύ χρονικής διάρκειας και τονικού ύψους. Ο Gruhn υποστηρίζει ότι οι εναλλαγές των μετρονομικών σημάνσεων (όγδοο = περίπου 107 και όγδοο = περίπου 90 παλμοί ανά λεπτό) που αναγράφονται στο Intermezzo που προηγείται της δεύτερης σκηνής της δεύτερης πράξης συνδέονται άμεσα με τη δωδεκάφθογγη σειρά της ίδιας σκηνής. Σύμφωνα με τον ίδιο, η αναλογία 107:90 αντιστοιχεί περίπου στην αναλογία 9:8, δηλαδή στο διάστημα του φυσικού τόνου, στο οποίο βασίζεται και η σειρά της έβδομης σκηνής της όπερας (Gruhn, 1983: 298-299):



Παράδειγμα 18 (Gruhn, 1983: 299)

Αντίστοιχη συσχέτιση προτείνει και ο Herbort, όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράδειγμα:



Παράδειγμα 19 (Herbort, 1965: 5)

Επισημαίνεται πως οι μετρονομικές ενδείξεις που αναφέρει ο Herbort δεν αναγράφονται στην έκδοση της όπερας από τον εκδοτικό οίκο Schott, οδηγώντας στην υπόθεση ότι ο Herbort είχε πρόσβαση σε προγενέστερη μορφή του έργου ή σε πληροφορίες που δεν περιλήφθηκαν στην έκδοση της όπερας από τον εκδοτικό οίκο Schott.

Η παραπάνω υπόθεση ενισχύεται από τις αναφορές του Ebbeke σχετικά με τον Herbort και τον Zimmermann (Ebbeke, 1988: 14). Πιο συγκεκριμένα, ο Ebbeke αναφέρει πως στο αρχείο του συνθέτη υπάρχει μία μαγνητοταινία που περιέχει τη συνέντευξή του με τον Heinz-Josef Herbort, η οποία πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1968, ενώ ο Zimmermann εργαζόταν πάνω στο *Requiem für einen jungen Dichter*. Σύμφωνα με τον Ebbeke, αυτή η συνέντευξη αποτελεί την πηγή στην οποία βασίζεται το κείμενο του Herbort που συνοδεύει την ηχογράφηση της όπερας *Die Soldaten* (Ebbeke, 1988: 14). Επισημαίνεται βέβαια πως η ανάλυση της όπερας *Die Soldaten* του Herbort εκδόθηκε το 1965, ενώ ο Ebbeke αναφέρεται σε συνέντευξη που έλαβε χώρα το 1968, επομένως πρόκειται για πιθανό σφάλμα, καθώς δεν υποστηρίζεται η χρονική αλληλουχία των γεγονότων. Ωστόσο, από τα προαναφερθέντα στοιχεία προκύπτει πως το κείμενο του

Herbort βασίζεται ενδεχομένως σε αναφορές και στοιχεία που μοιράστηκε ο ίδιος ο συνθέτης μαζί του, τα οποία πιθανώς να αφορούσαν μία πρώιμη μορφή της όπερας, διαφορετική από αυτή που τελικά κυκλοφόρησε από τον εκδοτικό οίκο Schott.

Ένα ακόμη μέσο συσχέτισης χρόνου και διαστήματος αντλείται από την περιγραφή του ίδιου του Zimmermann για την τέταρτη και την πέμπτη πράξη του έργου του Lenz. Στην όπερα *Die Soldaten*, οι πράξεις αυτές ενσωματώνονται στην τέταρτη και τελευταία πράξη του έργου. Ο Zimmermann συγκρίνει αυτές τις σκηνές με την φύση μιας δωδεκάφθογγης συγχορδίας, αναφέροντας συγκεκριμένα ότι οι «μικροσκηνές» των πράξεων αυτών μπορούν να συγκριθούν με τον ταυτόχρονο ηχητικό συνδυασμό και των δώδεκα φθόγγων της μουσικής κλίμακας σε «μία δωδεκαφθογγική συγχορδία της σκηνής», όπως τη χαρακτηρίζει (Pollock, 2014α: 138)· και συνεχίζει: «συγκρίσιμη με την ενότητα παρόντος, παρελθόντος και μέλλοντος που ο Άγιος Αυγουστίνος προσδιόρισε ως την ουσία της ανθρώπινης ψυχής, η οποία, σε μια στιγμή διανοητικής διεύρυνσης, ξεπερνά το φευγαλέο παρόν και φέρνει το παρελθόν και το μέλλον μέσα σε ένα αιώνιο παρόν» (Pollock, 2014α: 138).

Ο Herbort σημειώνει πως οι υπο-σκηνές της πρώτης σκηνής της τέταρτης πράξης πρέπει να εκτελούνται ταυτόχρονα σε διαφορετικές σκηνικές θέσεις· για παράδειγμα, η σκηνή όπου ο Desportes γράφει ένα γράμμα στη φυλακή πρέπει να εκτελεστεί ταυτόχρονα με τη σκηνή όπου ο υπηρέτης του, Jäger, ήδη διαβάζει αυτό το γράμμα (Herbort, 1965: 9). Με βάση αυτή τη συσχέτιση, οι σκηνές λειτουργούν σαν φθόγγοι, στελεχώνοντας μία δωδεκάφθογγη συγχορδία, αγνοώντας την γραμμική εξέλιξη του χρόνου και διαγράφοντας την έννοια του διαστήματος με τις έννοιες του χώρου και του χρόνου.

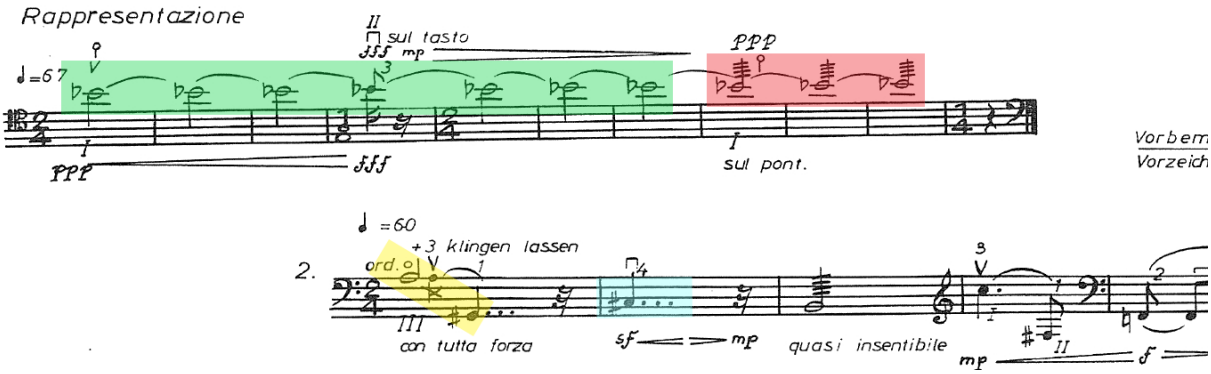
Αναφορά στη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*

Πέντε χρόνια μετά την δημιουργία της όπερας *Die Soldaten*, ο Δυτικογερμανικός Ραδιοφωνικός Σταθμός της Κολωνίας (WDR) υποστήριξε την παρουσίαση τριών σκηνών και όχι ολόκληρης της όπερας του Zimmermann. Με αφορμή αυτό το γεγονός, ο Zimmermann γράφει:

> Ολόκληρο το έργο βασίζεται σε μία και μοναδική, συμμετρική σειρά που περιλαμβάνει όλα τα διαστήματα. Η σύνθεση βρίσκεται χρονικά και υφολογικά ανάμεσα στην καντάτα για σόλο φωνή *Omnia tempus habent* και στο *Dialogues – Κοντσέρτο για δύο πιάνα και ορχήστρα*, τα οποία γράφτηκαν το 1957 και το 1960, αντίστοιχα. Κατά τη διάρκεια της εργασίας μου πάνω στην όπερα, έγραψα επίσης τη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*. Η όπερά μου προέκυψε μέσα από τον αισθητικό και τεχνοτροπικό χώρο που ορίζουν τα τρία παραπάνω έργα (Pollock, 2014α: 141).

Η *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο* συνιστά ένα έργο που φέρει πολλά κοινά στοιχεία με τη *Σονάτα για σόλο βιόλα*. Από προσωπική ανάλυση των δύο έργων φανερώνεται πως στη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο* χρησιμοποιούνται θεματικά υλικά της *Σονάτας για σόλο βιόλα* τα οποία παρουσιάζονται σε πιο αφηρημένη μορφή, ενώ και σε αυτό το έργο αναπτύσσονται παλινδρομικά μοτίβα, αντανακλώντας τη φιλοσοφία της σφαιρικότητας του χρόνου.

Πιο αναλυτικά, η πρώτη ενότητα του έργου *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*, Rappresentazione, αποτελεί σαφή αναφορά στην εναρκτήρια φράση της *Σονάτας για σόλο βιόλα*, όπως φαίνεται στα ακόλουθα Παραδείγματα 20 και 21· με ίδιο χρώμα σημειώνονται τα κοινά τους σημεία:

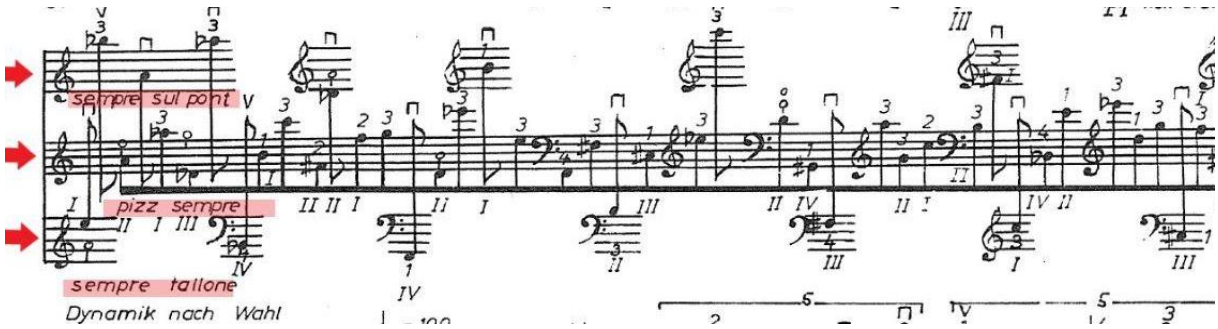


Παράδειγμα 20: *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*, απόσπασμα της πρώτης ενότητας, Rappresentazione (Zimmermann, 1960)



Παράδειγμα 21: *Σονάτα για σόλο βιόλα*, απόσπασμα της πρώτης ενότητας, Larghetto molto con espressione (Zimmermann, 1984)

Σύμφωνα με τον Konold, στην ενότητα Rappresentazione της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο* διαγράφεται η ταυτόχρονη εξέλιξη τριών μελωδικών γραμμών, μέσω των οποίων προβάλλονται ταυτόχρονα τα τρία χρονικά στρώματα: παρόν, παρελθόν και μέλλον (Konold, 1986: 120). Οι τρεις μελωδικές γραμμές διακρίνονται μεταξύ τους μέσω των διαφορετικών εκτελεστικών τεχνικών που εφαρμόζονται, με το ανώτερο σύστημα να φέρει την ένδειξη *sul ponticello* και το κατώτερο την σήμανση *talione*, ενώ το μεσαίο τμήμα αποδίδεται *pizzicato* (Konold, 1986: 121).



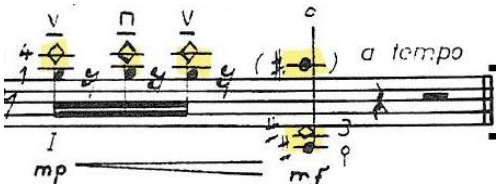
Παράδειγμα 22: Απόσπασμα από τη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο* (Zimmermann, 1960)· επισημαίνονται τα τρία διαφορετικά συστήματα και οι σημάνσεις εκτελεστικών τεχνικών

Σύμφωνα με τον Ebbeke, οι τεχνικές που παρουσίασε ο Karlheinz Stockhausen στο δοκίμιό του "…wie die Zeit vergeht…" («…Πώς περνάει ο χρόνος…») ενέπνευσαν τον Zimmermann οδηγώντας τον να συνθέσει για πρώτη φορά, στη *Σονάτα για σόλο*

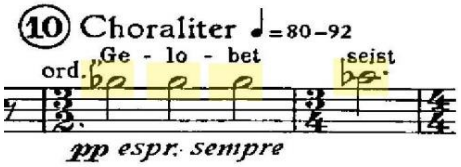
βιολοντσέλο, πολλαπλά μετρικά επίπεδα. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Ebbeke, το εγχείρημα αυτό δύσκολα γίνεται αντιληπτό σε ένα έργο για σόλο όργανο (Ebbeke, 1988: 15-16).

Στη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο* ανιχνεύονται περισσότερες περιπτώσεις που ενισχύουν την σχέση της με τη *Σονάτα για σόλο βιόλα*, μερικές από τις οποίες παρουσιάζονται παρακάτω.

Στην ενότητα Fase της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο* εντοπίζεται πανομοιότυπη μελωδική εξέλιξη με την χορική μελωδία της *Σονάτας για σόλο βιόλα*:



Παράδειγμα 23: *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*, απόσπασμα της ενότητας Fase (Zimmermann, 1960)



Παράδειγμα 24: *Σονάτα για σόλο βιόλα*, απόσπασμα της ενότητας Choraliter (Zimmermann, 1984)

Τα τελευταία μέτρα και των δύο έργων χαρακτηρίζονται από απλή μελωδική ανάπτυξη, με σταθερές αξίες φθόγγων, εναλλάξ διαδοχές ανιόντων και κατιόντων διαστημάτων, και αμετάβλητη δυναμική. Στο Παράδειγμα 25 παρουσιάζεται το καταληκτικό μοτίβο της *Σονάτας για σόλο βιόλα*· επισημαίνεται πως η δυναμική αυτών των καταληκτικών μέτρων παραμένει σταθερή από προηγούμενο μέτρο σε *piano*:



Παράδειγμα 25: *Σονάτα για σόλο βιόλα*, τέλος (Zimmermann, 1984)

Στο Παράδειγμα 26 παρουσιάζεται αντίστοιχα το καταληκτικό μοτίβο της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο*:



Παράδειγμα 26: *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*, τέλος (Zimmermann, 1960)

Σύμφωνα με τον Konold, εκτός από τον τίτλο της τελευταίας μουσικής ενότητας, οι υπόλοιποι τίτλοι της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο* βασίζονται σε όρους που συναρτώνται με την αίσθηση της όρασης, ενώ επιπλέον στόχος του συγκεκριμένου έργου είναι η χωρικότητα (Konold, 1986: 120). Δύο από τους τίτλους των ενοτήτων της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο* χρησιμοποιούνται επιπλέον για να ορίσουν δύο σκηνές της όπερας *Die Soldaten*· αυτοί είναι:

> *Rappresentazione*: Πράξη 3, Σκηνή 2 στην όπερα και Μουσική Ενότητα 1 στη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*.
>
> *Tropi*: Πράξη 3, Σκηνή 5 στην όπερα και Μουσική Ενότητα 3 στη *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο*.

Μέσω της σχέσης της *Σονάτας για σόλο βιολοντσέλο* με την όπερα *Die Soldaten* αλλά και των κοινών στοιχείων της με τη *Σονάτα για σόλο βιόλα* αναδεικνύεται ένας ακόμη τρόπος «διαλόγου» ανάμεσα στην όπερα και τη *Σονάτα για σόλο βιόλα*.

Η διακειμενικότητα της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (1955)

Ο όρος «διακειμενικότητα» (intertextualité) εισάγεται από την Julia Kristeva στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και βασίζεται κυρίως στην έννοια του μυθιστορήματος, όπως την προσεγγίζει ο Μιχαήλ Μπαχτίν (Block, 1983: 514). Συγκεκριμένα, η Kristeva, στο δοκίμιό της με τίτλο «Λέξη, διάλογος και μυθιστόρημα», αναφέρεται στην έννοια της διακειμενικότητας ως εξής: «Κάθε κείμενο συγκροτείται ως μωσαϊκό παραθέσεων, κάθε κείμενο αποτελεί απορρόφηση και μετασχηματισμό ενός άλλου κειμένου […]» (Kristeva, 1980: 66). Ο Prayer, επισημαίνοντας την συνεισφορά της Kristeva μέσω του όρου της διακειμενικότητας, αναφέρει ότι «το κείμενο δεν είναι μία μονοδιάστατη οντότητα αλλά ένας ετερογενής συνδυασμός κειμένων» (Prayer, 2015: 77)· αναφέρει επίσης πως η Kristeva επιχειρεί να προσεγγίσει τη διακειμενικότητα ως μετατόπιση, δηλαδή ως τη μεταφορά ενός σημασιολογικού συστήματος σε ένα διαφορετικό περιβάλλον (Prayer, 2015: 79).

Η έννοια της διακειμενικότητας αντανακλάται στη *Σονάτα για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann μέσα από τη σχέση της με έργα άλλων συνθετών – συγκεκριμένα με το *Κοντσέρτο για βιολί* του Alban Berg και με το *Gesang der Jünglinge* του Karlheinz Stockhausen. Στοιχεία των παραπάνω έργων προβάλλονται και λειτουργούν συλλογικά στη *Σονάτα για σόλο βιόλα*, προσδίδοντας στο έργο αυτό πολυδιάστατα νοήματα. Η διακειμενικότητα της *Σονάτας* δεν εκφράζεται απλώς μέσω της παράθεσης αλλά με την συνένωση στοιχείων άλλων έργων, εξυπηρετώντας όχι μόνον τον διάλογο με αυτά τα έργα αλλά και την προβολή διαφορετικών νοημάτων.

Σχέση με το *Κοντσέρτο για βιολί* του A. Berg

Η σχέση της *Σονάτας* με το *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg έχει ήδη αναλυθεί σε ποικίλες έρευνες (Metzer, 2018· Atzingen Drake Cardoso, 2022· Konold, 1986). Πιο συγκεκριμένα, και τα δύο έργα βασίζονται σε χορικές μελωδίες που χρησιμοποιήθηκαν από τον J. S. Bach: στο τελευταίο μέρος της *Σονάτας για σόλο βιόλα* (Παράδειγμα 27), ειδικότερα, χρησιμοποιείται το χορικό *Gelobet seist du, Jesu Christ* που αποδίδεται στον Martin Luther [1524] (Leaver, 2001) και το οποίο απαντά στην ομότιτλη καντάτα του Bach για τη γιορτή των Χριστουγέννων, BWV 91, ενώ στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg (Παράδειγμα 28) ενσωματώνεται το χορικό *Es ist genug* που αποδίδεται στον Johann Rudolph Ahle [1662] (Metzer, 2018: 713) και το οποίο εμφανίζεται στο πέμπτο μέρος της καντάτας του Bach, *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60 (Metzer, 2018: 713)· και στις δύο περιπτώσεις, το χορικό κείμενο σημειώνεται κάτω από το μουσικό.



Παράδειγμα 27: *Σονάτα για σόλο βιόλα*, απόσπασμα της χορικής μελωδίας και του κειμένου Gelobet seist du, Jesu Christ (Zimmermann, 1984)



Παράδειγμα 28: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*, απόσπασμα της χορικής μελωδίας και του κειμένου Es ist genug (Berg, 1936)

Και τα δύο έργα είναι αφιερωμένα στη μνήμη ενός κοριτσιού που έφυγε από τη ζωή σε νεαρή ηλικία. Πιο συγκεκριμένα, η *Σονάτα για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann είναι αφιερωμένη στην κόρη του, Barbara (Konold, 1986: 97-98), ενώ το *Κοντσέρτο για βιολί* του A. Berg είναι αφιερωμένο στην Manon Gropius, που έχασε την ζωή της στα δεκαοχτώ της χρόνια από πολιομυελίτιδα (Metzer, 2018: 713). Από την αφιέρωση του Zimmermann, και ιδιαίτερα μέσω του όρου «Engel» (άγγελος) αλλά και της σύνταξης της αφιέρωσης, αναδεικνύεται μια συμβολική αναφορά στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg, το οποίο φέρει αντίστοιχη αφιέρωση στην αρχή του (Metzer, 2018: 727):

Αφιέρωση της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann:
...an den Gesang eines Engels («στο τραγούδι ενός αγγέλου»)

Αφιέρωση του *Κοντσέρτου για βιολί* του A. Berg:
dem Andenken eines Engels («στη μνήμη ενός αγγέλου»)

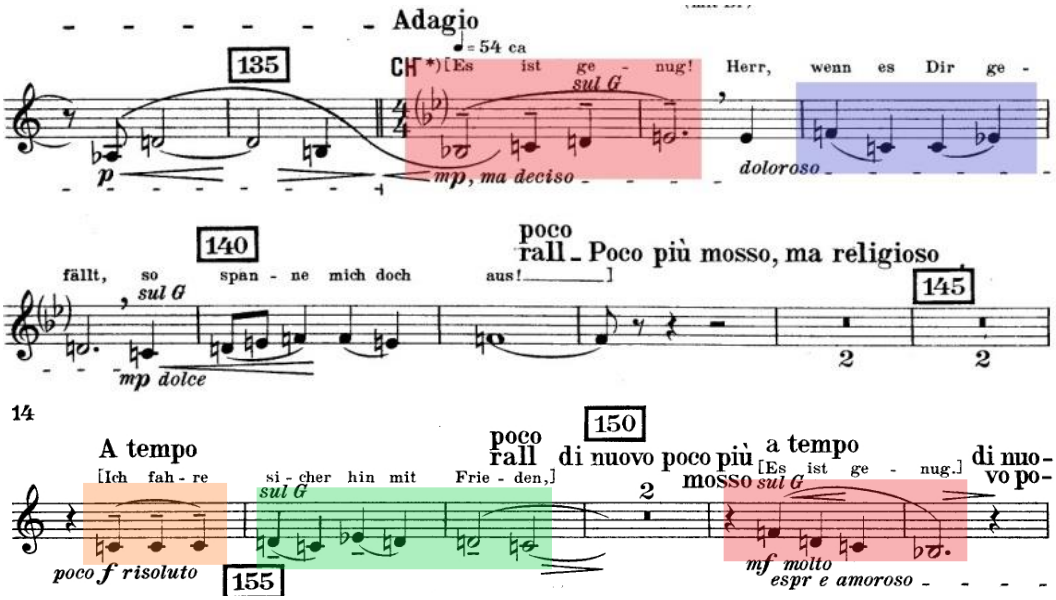
Εκτός των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών, από προσωπική ανάλυση των δύο έργων ανιχνεύονται ακόμη περισσότερα κοινά στοιχεία μεταξύ τους· αυτά είναι:

1. Η ύπαρξη συμμετρικών / παλινδρομικών σχημάτων· στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg ανιχνεύονται κυρίως στη μελωδική οργάνωση, ενώ στη *Σονάτα για σόλο βιόλα* του Zimmermann προβάλλονται με περισσότερα μέσα.



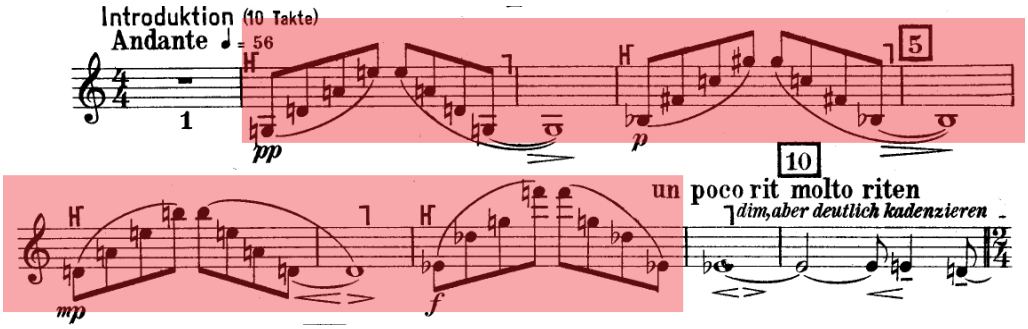
Παράδειγμα 29: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: Andante I – Allegretto, μ. 170 (Berg, 1936)

2. Προετοιμασία της χορικής μελωδίας. Όπως στη *Σονάτα για σόλο βιόλα* προαναγγέλλονται αποσπάσματα του χορικού πριν από την ολοκληρωμένη διατύπωσή του στο τελευταίο μουσικό επεισόδιο, έτσι και στο *Κοντσέρτο για βιολί* παρατηρείται μια αντίστοιχη εξελικτική πορεία. Στο Παράδειγμα 30 επισημαίνονται τμήματα της χορικής μελωδίας που προαναγγέλλονται κατά την εξέλιξη του *Κοντσέρτου*· το ίδιο χρώμα χρησιμοποιείται για την επισήμανση αυτών των στοιχείων και στα Παραδείγματα 31-34, όπου παρουσιάζονται ορισμένα σημεία του *Κοντσέρτου* που προαναγγέλλουν την χορική μελωδία.



Παράδειγμα 30: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: χορικό (Berg, 1936)

Παλινδρομική μελωδική οργάνωση· η μελωδία εξελίσσεται παλινδρομικά, αντανακλώντας τη σχέση μεταξύ της εναρκτήριας και της καταληκτικής φράσης του χορικού:



Παράδειγμα 31: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: Andante I, μ. 1-10 (Berg, 1936)

Τριπλή εμφάνιση ενός μεμονωμένου φθόγγου:



Παράδειγμα 32: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: Andante I – Allegretto, μ. 122-125 (Berg, 1936)

Η μελωδία αναπτύσσει ανοδική κατεύθυνση, ενώ διαγράφει μικρότερες καθοδικές εναλλαγές:





Παράδειγμα 33: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: Andante I – Allegretto, μ. 144-151 (Berg, 1936)

Ποικιλματική μελωδική κατεύθυνση· στη δεύτερη περίπτωση χρησιμοποιούνται ακριβώς οι ίδιοι φθόγγοι που παρουσιάζονται στη μελωδία του χορικού (σημειώνονται με μπλε χρώμα):



Παράδειγμα 34: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*: Andante I, μ. 33-35 και 38-40 (Berg, 1936)

Όπως η *Σονάτα για σόλο βιόλα* του Zimmermann εκφράζει κοινά στοιχεία με το *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg, έτσι και η όπερα *Die Soldaten* μοιράζεται κοινά σημεία με τις όπερες *Wozzeck* και *Lulu*. Η σχέση μεταξύ των οπερατικών έργων των δύο συνθετών έχει επισημανθεί από διάφορους μελετητές, όπως τους Pollock, Clements και Pople. Συγκεκριμένα, ο Pople υποστηρίζει πως η πλοκή του δραματικού έργου *Die Soldaten* του Lenz παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με την *Lulu* του Wedekind, ενώ η κεντρική ηρωίδα μοιράζεται το ίδιο όνομα με την Marie στον *Woyzeck* του Büchner, έργα που αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία των ομώνυμων οπερατικών έργων του Berg (Pople, 1991: 99). Ο ίδιος ο Zimmermann αναφέρεται στην όπερα *Wozzeck*, υποστηρίζοντας πως αποτελεί σταθμό στη σύγχρονη όπερα, αν και επισημαίνει παράλληλα πως δεν επιδιώκει να μιμηθεί τον Berg (Pollock, 2014α: 141).

Es ist genug

Ένα ακόμη μέσο «διαλόγου» μεταξύ της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του B. A. Zimmermann με το *Κοντσέρτο για βιολί* του A. Berg αποτελεί το χορικό *Es ist genug* που, όπως αναφέρθηκε, παρατίθεται στο *Κοντσέρτο* του Berg, το οποίο αποτελεί και το τελευταίο έργο του συνθέτη πριν τον θάνατό του. Το ίδιο χορικό παρατίθεται στο τέλος του – επίσης τελευταίου – έργου του Zimmermann, *Ekklesiastische Aktion* (*Εκκλησιαστική δράση*) (Metzer, 2018: 727). Η διαφορά μεταξύ των δύο περιπτώσεων έγκειται στον τρόπο με τον οποίο μπορεί να ερμηνευθεί εκ των υστέρων η χρήση του χορικού: στο έργο του Berg, η παρουσία του *Es ist genug* αποκτά έναν προφητικό χαρακτήρα, ενώ, στην περίπτωση του Zimmermann, η ένταξη του χορικού φαίνεται να φέρει ιδιαίτερο ερμηνευτικό βάρος, δεδομένου του ότι ο συνθέτης έθεσε ο ίδιος τέλος στη ζωή του πέντε ημέρες μετά την ολοκλήρωση του έργου (Schmidt, 1989: 121).

Σύμφωνα με τον Schmidt, σκέψεις για την χρήση του συγκεκριμένου χορικού από τον Zimmermann ανιχνεύονται ήδη σε επιστολές του συνθέτη από το 1955 (Schmidt,

1989: 122). Το στοιχείο αυτό ενισχύει μία ακόμη σύνδεση μεταξύ του *Κοντσέρτου για βιολί* του Berg και της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του Zimmermann, καθώς το 1955 αποτελεί το έτος σύνθεσης της *Σονάτας*. Ίσως ο θρήνος που εκφράζει το χορικό *Es ist genug* να συνδέεται στη συνθετική δημιουργία του Zimmermann με την τραγικότητα που υπονοείται στην *Σονάτα για σόλο βιόλα*, έργο που έχει συνδεθεί με την απώλεια της κόρης του συνθέτη.

Σχέση με το *Gesang der Jünglinge* του K. Stockhausen

Σε προηγούμενη ανακοίνωση, είχα υποστηρίξει πως η *Σονάτα για σόλο βιόλα* αναμειγνύει συμβολικά στοιχεία του *Κοντσέρτου για βιολί* του A. Berg με το *Gesang der Jünglinge* (*Τραγούδι των νέων*) του K. Stockhausen, που ολοκληρώθηκε το 1955-1956 (Kontogouris, 2025). Αν και το *Gesang der Jünglinge* αποτελεί έργο ηλεκτρονικής μουσικής, ενώ η *Σονάτα για σόλο βιόλα* απευθύνεται σε σόλο όργανο, τα δύο έργα φέρουν κοινά στοιχεία ως προς το ύφος και τον συμβολισμό τους, γεγονός που ενισχύεται από την σχέση των δύο συνθετών κατά την εποχή της δημιουργίας τους (Misch, 2015: 19). Η συγκεκριμένη σύγκριση αποτελεί προσωπική ερμηνεία, χωρίς να δηλώνεται από τους συνθέτες ή να αναφέρεται σε άλλες πηγές.

Πιο αναλυτικά, η Misch, στο άρθρο της με τίτλο "'Leute unseres Geistes': Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen", παραπέμπει σε πτυχές της αλληλογραφίας των δύο συνθετών της δεκαετίας του 1950 από τις οποίες προβάλλεται μία φιλική σχέση και μια αμοιβαία εκτίμηση μεταξύ τους (Misch, 2015: 23). Επιπλέον, οι δύο συνθέτες μοιράζονται περισσότερα κοινά στοιχεία, όπως τις φιλοσοφικές προσεγγίσεις της σφαιρικότητας του χρόνου, ενώ και οι δύο αποτέλεσαν κεντρικές προσωπικότητες της εποχής και ειδικότερα της Νέας Μουσικής κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950 και του 1960, έχοντας την Κολωνία ως κοινή βάση και συμμετέχοντας ενεργά στην Διεθνή Εταιρεία Νέας Μουσικής (Internationale Gesellschaft für Neue Musik / IGNM) (Misch, 2015: 19).

Μερικά από τα κοινά στοιχεία μεταξύ της *Σονάτας για σόλο βιόλα* και του *Gesang der Jünglinge* είναι τα εξής:

1. Το κείμενο που χρησιμοποιείται στα δύο έργα είναι δοξαστικό. Αντίθετα, στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg, το χορικό κείμενο εκφράζει αποδοχή και λύπη.

2. Η αφιέρωση της *Σονάτας για σόλο βιόλα* φαίνεται να συνδυάζει την αφιέρωση στο *Κοντσέρτο για βιολί* του Berg με τον τίτλο του έργου του Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*· συγκεκριμένα, η λέξη *Engel* (άγγελος) παραπέμπει στην αφιέρωση του Berg, ενώ η λέξη *Gesang* (τραγούδι) συνδέεται με τον τίτλο του έργου του Stockhausen:

Σονάτα για σόλο βιόλα, B. A. Zimmermann:	*an den **Gesang** eines **Engels***
Κοντσέρτο για βιολί, A. Berg:	*dem Andenken eines **Engels***
K. Stockhausen:	***Gesang** der Jünglinge*

3. Τα δύο έργα συνδυάζουν την παιδική αθωότητα και τον πνευματικό χαρακτήρα: στο *Gesang der Jünglinge*, η φωνή του αγοριού συνδυάζεται με το βιβλικό κείμενο, ενώ, στη *Σονάτα για σόλο βιόλα*, η αφιέρωση στην κόρη του Zimmermann και η χρήση του χορικού και της λέξης «Engel» εκφράζουν, αντίστοιχα, την αθωότητα και την πνευματικότητα.

Περαιτέρω κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο έργων είναι επίσης τα ακόλουθα:

4. Η επικράτηση του τριαδικού σχήματος. Πιο συγκεκριμένα, ο ίδιος ο Stockhausen αναφέρει στις σημειώσεις του προγράμματος της παγκόσμιας πρεμιέρας του έργου του, στις 30 Μαΐου 1956, πως το κείμενο του *Gesang der Jünglinge* βασίζεται σε τρεις λέξεις: «preiset den Herrn» («αίνεῖτε τὸν Κύριο»), που επαναλαμβάνονται με μεγάλη συχνότητα

σε όλη την έκταση του έργου, συχνά και με διαφορετική σειρά (Stockhausen, 1956). Αντίστοιχα, όπως περιγράφεται σε προηγούμενη ενότητα του παρόντος δοκιμίου, η εξέλιξη της *Σονάτας για σόλο βιόλα* βασίζεται στην επανάληψη δύο τρίφθογγων μοτίβων.

5. Και οι δύο συνθέτες αντανακλούν στα έργα τους τις θεωρίες του χρόνου που υιοθέτησαν. Όπως αναφέρουν οι Teixeira και Ferraz, ο Stockhausen εστιάζει την προσοχή του στο τονικό ύψος ενώ ο Zimmermann στο διάστημα (Teixeira & Ferraz, 2019: 502). Ο Stockhausen, στο δοκίμιό του με τίτλο «…Πώς περνάει ο χρόνος…» (Stockhausen, 1959), προσεγγίζει την έννοια του τονικού ύψους ως αποτέλεσμα της διάρκειας: μέσα από την μεταβολή των συχνοτήτων υποδεικνύει πως το τονικό ύψος γεννιέται μέσα από την μεταβολή της διάρκειας. Αυτή η πρακτική εφαρμόστηκε στο *Gesang der Jünglinge* (Baranski, 2006/2011· Metzer, 2004: 700).

Σύμφωνα με τον Morgan, η θεωρία του Stockhausen υπέδειξε ότι ολόκληρη η συνθετική δομή θα μπορούσε να θεωρηθεί «ηχητικό χρώμα», αφού σύμφωνα με αυτή τα χαρακτηριστικά του ήχου (ένταση, διάρκεια, χροιά, ύψος) είναι απλώς τρόποι με τους οποίους ο χρόνος εκδηλώνεται ακουστικά (Morgan, 1991). Στην περίπτωση του Zimmermann, η προσωπική του θεωρία περί χρόνου προβάλλεται μέσω της εναλλαγής του αρμονικού-μελωδικού διαστήματος και της παλινδρομικής συμπεριφοράς των μουσικών στοιχείων.

Επιλογικά

Οι παραπάνω συσχετισμοί και αναλύσεις προσεγγίζουν την διακειμενικότητα της *Σονάτας για σόλο βιόλα* του Zimmermann, τη σχέση του έργου με την όπερα *Die Soldaten* και με τα έργα *Σονάτα για σόλο βιολοντσέλο* του ιδίου και *Κοντσέρτο για βιολί* του A. Berg, αλλά και τα κοινά στοιχεία του με το έργο *Gesang der Jünglinge* του K. Stockhausen. Η *Σονάτα για σόλο βιόλα* αποτελεί ένα έργο με τεράστια συμβολική δύναμη, ενώ λειτουργεί πολύπλευρα, ενσωματώνοντας στην υπόστασή της τόσο μουσικά όσο και εξωμουσικά στοιχεία προκειμένου να επιτευχθούν ο πνευματικός χαρακτήρας, οι διακειμενικές αναφορές και η προβολή συγκεκριμένων εννοιών και μηνυμάτων.

Σχετικά με την ερμηνεία του έργου προτείνω την σαφή τήρηση των σημάνσεων του συνθέτη. Η παρτιτούρα είναι τρομερά πλούσια σε σημάνσεις ποικίλων ειδών: ακόμη και σε περιπτώσεις επαναλήψεων ίδιων μοτίβων, όπως συμβαίνει στα αποσπάσματα της χορικής μελωδίας, οι σημάνσεις δυναμικής ή χρονικής αγωγής είναι διαφορετικές, οδηγώντας στο συμπέρασμα πως οι ερμηνευτές δεν καλούνται να υποστηρίξουν μία πανομοιότυπη ερμηνεία αυτών των σημείων· αντιθέτως, καλούνται να αποδώσουν με σαφήνεια τις οδηγίες του συνθέτη ώστε να μην αλλοιωθεί η ιδέα του.

Βιβλιογραφία

Atzingen Drake Cardoso, Sofia von (2022): *A Sonata para viola solo de Bernd Alois Zimmermann: estudo estrutural e técnico-interpretativo*, διδακτορική διατριβή, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Augustine, Saint (1907): *The confessions of St. Augustine* (μτφρ. Edward B. Pusey), J. M. Dent & Sons Ltd, London.

Baranski, Sandrine (2006/2011): "Analyse perceptive en vue de l'étude du rapport texte/musique dans *Gesang der Jünglinge* (Le chant des adolescents) de Karlheinz Stockhausen", *LIEN – Revue d'esthétique musicale* 4 (*L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques*), σ. 76-106.

Berg, Alban (1936): *Violinkonzert*, Universal Edition, Wien.

Block, Ed (1983): "Review of Desire in Language", *Contemporary Literature* 24/4, σ. 512-520.

Clements, Andrew (2002): *Die Soldaten (The Soldiers)*, στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O904504.

Ebbeke, Klaus (1988): "La genèse des Soldats" (μτφρ. Carlo Russi), στο: Philippe Albèra (επιμ.), *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann*, Contrechamps, Genève, σ. 10-19.

Gruhn, Wilfried (1983): "Integrale Komposition. Zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff", *Archiv für Musikwissenschaft* 40/4, σ. 287-302.

Haley, Matthew (2013): *A Performance Guide to Bernd Alois Zimmermann's Trumpet Concerto, "Nobody Knows de Trouble I See"*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas.

Herbort, Heinz Josef (1965): "B. A. Zimmermann: Die Soldaten", στο ένθετο του δίσκου βινυλίου *Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten (Oper in 4 Akten nach dem Schauspiel von J. M. R. Lenz)*, Wergo, Mainz.

Konold, Wulf (1986): *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk*, DuMont, Köln.

Kontogouris, Rafail (2025): "The Symbolic Character of B. A. Zimmermann's Sonata for Solo Viola (1955)", ανακοίνωση στο συνέδριο *Musicology and Music Librarianship in Cultural Context*, Αθήνα.

Kristeva, Julia (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Blackwell, Oxford.

Leaver, Robin A. (2001): "Luther, Martin", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17219.

McCredie, Andrew D. & Marion Rothärmel (2001): "Zimmermann, Bernd Alois", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30977.

McInnes, Edward (1977): *Jakob Michael Reinhold Lenz, Die Soldaten: Text, Materialien, Kommentar*, Carl Hanser, München.

Metzer, David Joel (2004): "The paths from and to abstraction in Stockhausen's *Gesang der Jünglinge*", *Modernism/modernity* 11/4, σ. 695-721.

Metzer, David (2018): "Repeated Borrowing: The Case of 'Es ist genug'", *Journal of the American Musicological Society* 71/3, σ. 703-748.

Misch, Imke (2015): "'Leute unseres Geistes': Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen", *Archiv für Musikwissenschaft* 72/1, σ. 19-35.

Morgan, Robert P. (1991): "Stockhausen's writings on music", *The Musical Quarterly* 75/4, σ. 194-206.

Pollock, Emily Richmond (2012): *Opera after Stunde Null*, διδακτορική διατριβή, University of California, Berkeley.

Pollock, Emily Richmond (2014α): "Four Texts by Bernd Alois Zimmermann (with Elaine R. Fitz Gibbon)", *The Opera Quarterly* 30/1, σ. 135-151.

Pollock, Emily Richmond (2014β): "To do justice to opera's 'monstrosity': Bernd Alois Zimmermann's *Die Soldaten*", *The Opera Quarterly* 30/1, σ. 69-92.

Pople, Anthony (1991): *Berg: Violin Concerto*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.

Prayer, Elmo Raj P. (2015): "Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality", *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences* 3, σ. 77-80.

Sánchez de Andrés, Leticia (2005): "El concepto del tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. Estudio comparativo de las óperas *Edipo y Yocasta* y *Die Soldaten*", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1/2, σ. 201-239.

Schmidt, Dörte (1989): "'Es ist genug…' B. A. Zimmermanns 'Ekklesiastische Aktion': Opus summum oder opus ultimum?", *Archiv für Musikwissenschaft* 46/2, σ. 121-154.

Stockhausen, Karlheinz (1956): *Gesang der Jünglinge (1955-1956): Elektronische Musik*, πρόγραμμα συναυλίας, WDR, Köln.

Stockhausen, Karlheinz (1959): "How Time Passes By", *Die Reihe* (English Edition) 3, σ. 10-40.

Teixeira, William & Silvio Ferraz (2019): "The Performance of Time (or The Time of Musical Performance)", *Performance Philosophy* 4/2, σ. 490-509.

Zimmermann, Bernd Alois (1954): *Konzert für Trompete in C und Orchester (Concerto for Trumpet in C and Orchestra)*, Dirigier- und Studienpartitur, ED 8413, Schott, Mainz.

Zimmermann, Bernd Alois (1960): *Sonate für Violoncello solo (1960)*, Schott, Mainz.

Zimmermann, Bernd Alois (1975): *Die Soldaten*, Schott, Mainz.

Zimmermann, Bernd Alois (1984): *Sonate für Viola solo (1955)*, Schott, Mainz.

Zimmermann, Bernd Alois (2020): *Intervall und Zeit*, Wolke & Schott, Hofheim am Taunus & Mainz.

Πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός. Ο καθρέφτης μέσα στον καθρέφτη. Όψεις εκπαίδευσης, επιτέλεσης και συνθετικής δημιουργίας από την Αναγέννηση στον 21ο αιώνα

Σωκράτης Γεωργιάδης

Για το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός αποτέλεσε – για την δυτική, τουλάχιστον, μουσικολογία – ένα μάλλον σκοτεινό και αμφιλεγόμενο ζήτημα. Παρά τις ισχυρές ενδείξεις και το διαρκώς αυξανόμενο πλήθος νέων τεκμηρίων που αναδύονταν από την εντεινόμενη μουσικολογική έρευνα κατά το πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, κυρίως στο πεδίο της φωνητικής μουσικής, η εικόνα παρέμεινε επί μακρόν θολή. Καθώς η ίδια η έννοια του αυτοσχεδιασμού, από τη φύση της ασαφής, εξαιρετικά ευρύχωρη και συχνά παραπλανητική, ήταν ασύμβατη με την κληρονομημένη από την κλασικορομαντική περίοδο έννοια του παγιωμένου, καταγεγραμμένου έργου, χρειάστηκε να περιμένουμε ώς το τελευταίο τέταρτο του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα για μια πιο ανοιχτή και σε βάθος προσέγγιση του όλου φαινομένου. Σε ό,τι μάλιστα αφορά ειδικότερα στον πολυφωνικό αυτοσχεδιασμό, η επίδρασή του αποκαλύπτεται καθοριστική για την κατανόηση όχι μόνον της συνθετικής πράξης και της επιτέλεσής της, όπου αυτές πράγματι διαφοροποιούνται και εξειδικεύονται, αλλά και των μηχανισμών επίσης που χρησιμοποιήθηκαν για την εκπαίδευση των συντελεστών και που, φανερά ή συγκαλυμμένα, δείχνουν να παραμένουν σε χρήση, ακόμη και σήμερα.

Κομβικό σημείο αναφοράς για το θέμα που πρόκειται να μας απασχολήσει υπήρξε επί μακρόν το ζήτημα της σχέσης εγγραμματισμού και προφορικότητας, ιδιαίτερα κατά την περίοδο της μετάβασης από το χειρόγραφο στην τυπογραφία και της σταδιακής ανάδυσης και κυριαρχίας του κειμενοκρατικού πολιτισμού, αναπόσπαστο κομμάτι του οποίου, τουλάχιστον έως και τις παρυφές της λεγόμενης τέταρτης – ψηφιακής – επανάστασης, αποτελούμε και εμείς. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης, η ιστοριογραφική παράδοση, επιχειρώντας να επιλύσει προβλήματα που θέτει ο μουσικός αυτοσχεδιασμός κατά την περίοδο της Αναγέννησης, επέλεξε να κατασκευάσει ένα ερμηνευτικό σχήμα βασισμένο σε μία διπλή αντίθεση. Πράγματι, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Philippe Canguilhem στο βιβλίο του *Ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός κατά την Αναγέννηση*, του 2015:

> Αρχικά, σύνθεση και αυτοσχεδιασμός διαφέρουν στον βαθμό της προετοιμασίας, καθώς η πρώτη τυγχάνει μιας επιμελούς προετοιμασίας ενώ ο δεύτερος χαρακτηρίζεται από την απουσία προετοιμασίας· με άλλα λόγια, ο αυθορμητισμός δεν μπορεί να είναι προετοιμασμένος. Στη συνέχεια, οι δύο τρόποι δημιουργίας αντιτίθενται εξίσου στη σχέση τους με τη γραφή: όντας συνυφασμένη με τη σύνθεση, η γραφή ήταν αντίθετα ξένη προς το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού.[1]

Παρ' ότι αυτό το ερμηνευτικό πλέγμα επιστρατεύτηκε συχνά κατά την διάρκεια του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα από αυτούς που χρησιμοποίησαν την έννοια της *προφορικής παράδοσης*, στην πραγματικότητα αποτελεί μία σύγχρονη παρεξήγηση που κανείς μπορεί πολύ εύκολα να άρει μελετώντας κείμενα από τον Κουιντιλιανό και την ύστερη αρχαιότητα ή

[1] Philippe Canguilhem, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris 2015, σ. 32-33.

την Αναγέννηση, αλλά και σύγχρονες προσεγγίσεις που συσχετίζουν την ικανότητα της αυτοσχεδιαστικής επιτέλεσης με την μακρόχρονη προετοιμασία και συστηματική εξάσκηση στο πλαίσιο ενός συστήματος ή/και παράδοσης.[2]

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Ήδη από τις αρχές του 15ου αιώνα, αν όχι από τον Μεσαίωνα, η ταύτιση των δύο διαφορετικών εκδοχών της αντίστιξης – ουσιαστικά της πολυφωνικής σύνθεσης – αντιμετωπίζεται από τους θεωρητικούς της μουσικής ως δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου νομίσματος. Πέρα από κάποιες ανώνυμες πραγματείες που θίγουν το ζήτημα, θεωρητικοί όπως ο Prosdocimus de Beldemandis (1412), ο διάσημος στην εποχή του – αλλά και στον 20ό αιώνα – Johannes Tinctoris (1477), ο Andreas Ornitoparcus (1517), ο Francisco Tovar αλλά και ο Stefano Vaneo (1533) καταγράφουν παρεμφερείς, αν όχι ταυτόσημες προσεγγίσεις, απηχώντας πρακτικές ήδη εδραιωμένες και σε χρήση για δεκαετίες.[3] Όπως παρατηρεί ο Canguilhem:

> Σιγά-σιγά, αυτό που οι θεωρητικοί προηγουμένως θεωρούσαν μια καθαρά τυπική διαφορά άρχισε να αποκτά ουσία και αντικατοπτρίστηκε αξιοσημείωτα στους πίνακες περιεχομένων των πραγματειών τους, οι οποίοι προσδιόριζαν ξεχωριστά τμήματα αφιερωμένα στην αντίστιξη και άλλα αφιερωμένα στη σύνθεση.[4]

Σταδιακά, μέσω της εμφάνισης της *musica poetica*, η οποία ουσιαστικά καλύπτει όλα όσα σχετίζονται με τη μουσική δημιουργία, θεωρούμενα αποκλειστικά από την οπτική γωνία της γραπτής σύνθεσης, θεωρητικοί όπως ο Johannes Gallicus (1520) και ο Giozeffo Zarlino (1558) καταγράφουν μια σταδιακή μεταστροφή από την απόλυτη ταύτιση των δύο διαφορετικών εκδοχών στην χρηστική υιοθέτηση και εν τέλει στον σταδιακό διαχωρισμό, στη βάση της εδραίωσης της αμιγούς καταγραφής· με μία όμως σημαντική διαφορά: σε αντίθεση με την αρχαία πρακτική, κατά την οποία η γραφή αποτελεί προπαρασκευαστική διαδικασία για την επίτευξη της πληρότητας του τελικού προφορικού αποτελέσματος, κατά τον 16ο και – πολύ περισσότερο – κατά τον 17ο αιώνα οι ρόλοι αντιστρέφονται και η προφορική διαδικασία λειτουργεί προπαιδευτικά και προπαρασκευαστικά για την τελική σύνθεση. Μάλιστα, μία παραλλαγή αυτής της προσέγγισης, που καταγράφεται σε έναν ικανό αριθμό παιδαγωγικών εγχειριδίων του 16ου και του 17ου αιώνα, συνδέει την εκμάθηση της προφορικής αντίστιξης με μία παιδαγωγική διεργασία της οποίας η σύνθεση αντιπροσωπεύει την κορύφωση. Έτσι, περιορισμένος σε έναν προπαιδευτικό ρόλο, ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός χάνει το ενδιαφέρον του και βλέπει το κύρος του να αποδυναμώνεται. Ακόμα και σε μια πραγματεία αφιερωμένη αποκλειστικά στο *contrapunto alla mente*, ένας συγγραφέας όπως ο Ludovico Zacconi αναγνωρίζει έμμεσα αυτή την ιεραρχική σχέση· συγκεντρώνοντας τα μουσικά του παραδείγματα από αρκετά προηγούμενα έργα, εξηγεί την πρωτοτυπία της προσέγγισής του με τον ακόλουθο τρόπο:[5]

> Ενώ αυτά είχαν ως στόχο να διαμορφώσουν έναν καλό μαθητή της γραφής [da cartella] που να ξέρει πώς να συνθέτει καλά σε δύο, τρεις, τέσσερις ή περισσότερες φωνές, εγώ είχα ως μοναδικό μου στόχο, όπως μπορείτε να δείτε, έναν καλό αυτοσχεδιαστή [a la mente] που θα μπορούσε στη συνέχεια να γίνει καλός συνθέτης.[6]

[2] Βλ. ό.π., σ. 34· επίσης Σωκράτης Γεωργιάδης, «*Res facta – Super librum*. Καταγραφή και αυτοσχεδιασμός στη μουσική της Αναγέννησης», στο: Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 12-26: 19-21.

[3] Canguilhem, ό.π., σ. 37-38.

[4] Canguilhem, ό.π., σ. 37.

[5] Canguilhem, ό.π., σ. 38.

[6] Ludovico Zacconi (1622), όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 38, υποσημ. 3.

Βέβαια, το ζήτημα δεν είναι τόσο απλό. Ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός, ως μια διανοητική δραστηριότητα φαινομενικά αυθόρμητης σύνθεσης και ταυτόχρονης επιτέλεσης σε πραγματικό χρόνο, δείχνει να παρουσιάζει ιδιαίτερο βαθμό δυσκολίας και, κατά συνέπεια, απαιτεί ειδική μέριμνα και προϋποθέσεις. Παρ' ότι κανένας δεν φαίνεται να αρνείται αυτή τη συνθήκη, καθώς σε μεγάλο αριθμό κειμένων υπονοείται η προϋπόθεση της εξαιρετικής δεξιότητας και εμπειρίας των συμμετεχόντων, για μία καταγραφή που εστιάζεται με ιδιαίτερη έμφαση σε αυτή την παράμετρο θα πρέπει να κινηθούμε προς την ιβηρική χερσόνησο. Τόσο ο Diego Ortiz όσο και ο Vincente Lusitano μάς διαβεβαιώνουν ότι «το να προσθέσεις αυθόρμητα μία πέμπτη φωνή σε μια ήδη γραμμένη τετράφωνη σύνθεση είναι μία άσκηση ιδιαίτερα δύσκολη»[7] και «εξαρτάται από την συχνή και επιμελή χρήση της σύνθεσης».[8] Από την άλλη, είναι αδύνατον να μπορείς να αυτοσχεδιάσεις πάνω στο μέλος χωρίς να έχεις εκ των προτέρων «παρακολουθήσει ενδελεχή μαθήματα σύνθεσης»· μάλιστα, όπως επιμένει ο Lusitano, «φαίνεται λοιπόν ξεκάθαρα πως για να μπορέσεις να επινοήσεις [τις φωνές], η σύνθεση [η γραπτή δηλαδή διεργασία] είναι απαραίτητη για την εκμάθησή τους».[9] Όπως, πολύ κομβικά, θα μας επισημάνει ο Canguilhem:

> Σε μία χειρόγραφη πραγματεία που συγγράφει κατά το 1550, ο πορτογάλος μουσικός μάς προσφέρει επίσης μια πρωτότυπη και εύγλωττη σκέψη όχι μόνο σχετικά με την αμοιβαία σχέση ανάμεσα στο *contrapunto* και την *compositura* αλλά γενικότερα ως προς το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού στην πολυφωνική μουσική δημιουργία. Αναφορικά με το πρώτο σημείο, είδαμε πως δεν θεωρούσε τη σύνθεση αυτοσκοπό αλλά μέσο που θα χρησιμοποιηθεί για την πρόοδο στην τέχνη της φωνητικής αντίστιξης, ανατρέποντας έτσι την ιεραρχική σχέση που συνήθως εδραιώνουν άλλοι θεωρητικοί. Αυτή η οπτική φαίνεται να αντικατοπτρίζει κάτι περισσότερο από μια προσωπική άποψη, καθώς όχι μόνον ο Diego Ortiz αλλά και ο Juan Bermudo συμμερίζονται αυτήν την άποψη. Για τον τελευταίο, ένας τραγουδιστής που επιθυμεί να αυτοσχεδιάσει συλλογικά πρέπει «να αφοσιωθεί σε μεγάλο βαθμό στη σύνθεση, ώστε να γνωρίζει καλά απ' έξω τις κινήσεις που μπορεί να κάνει κάθε φωνή».[10]

Φυσικά, αυτός ο αμφίρροπος προβληματισμός αναφορικά με το εκάστοτε σημείο εστίασης αυτής της – φαινομενικά τουλάχιστον – δισυπόστατης συνθετικής πρακτικής, το κατά πόσον, δηλαδή, και σε ποιο στάδιο ή ποια φάση αυτής της δημιουργικής πράξης κυριαρχεί το καταγεγραμμένο κείμενο ή η *super librum* λιγότερο ή περισσότερο προμελετημένη ή αυτοσχεδιαστική επιτέλεση, δεν είναι σε θέση να επισκιάσει το ότι η δράση αυτή είναι πολυφωνική και ευρύτατα διαδεδομένη. Το ίδιο το λεξιλόγιο, οι κοινές γλωσσολογικές καταβολές – όχι πάντα και σίγουρα όχι επί μακρόν λατινογενείς[11] – και το ιστορικό της χρήσης των σχετικών όρων στις διάφορες γλώσσες, όπου ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός εμφανίστηκε και σταδιακά κυριάρχησε, μαρτυρούν την έκταση αλλά και την ευρύτητα του πολυφωνικού φαινομένου.

Διατρέχοντας τηλεγραφικά την ορολογία που σχετίζεται με τις πρακτικές της εκκλησιαστικής πολυφωνίας τόσο στην ηπειρωτική Ευρώπη όσο και στη Βρετανία, θα συναντήσουμε, πέρα από το *organum* και το *discantus*, που αποτελούν και συνήθως περιγράφουν τον γενεσιουργό πυρήνα της πολυφωνικής υφής, τους παρακάτω όρους:

[7] Diego Ortiz (1553), όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 39, υποσημ. 1.
[8] Vincente Lusitano, όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 39, υποσημ. 1.
[9] Vincente Lusitano, όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 39, υποσημ. 2.
[10] Canguilhem, ό.π., σ. 39.
[11] Για το ζήτημα αυτό, βλ. Canguilhem, ό.π., σ. 41-44.

Στην Αγγλία:

Faburden: Τρίφωνη επεξεργασία πάνω σ' ένα μέλος, κατά την οποία το αποτέλεσμα είναι ταυτόσημο με το *faux bourdon* της ηπειρωτικής αντίστιξης.

Descant: Προσαρμογή στην καθομιλουμένη του λατινικού *discantus*.

Square, *sware* ή *swarenote*: Ένας ακαθόριστος αυτοσχεδιασμός πάνω σε ένα cantus firmus.

Counter: Η προσθήκη μίας φωνής κάτω από το μέλος, σε αντίθεση με το *descant*, όπου η αντίστιξη προστίθεται από πάνω· στοιχείο όχι άσχετο με την ηλικία και, συνακόλουθα, με την εμπειρία των επιτελεστών.

Gymel ή *countergymel*: Η προσθήκη μίας ακόμη φωνής σε ένα προϋπάρχον τμήμα, δίνοντας έμφαση σε συνηχήσεις με τρίτες και έκτες και απαγορεύοντας τις πέμπτες.

Στη Γαλλία:

Το chanter *à choses faicts*, απόδοση του λατινικού *res facta*, το οποίο αφ' εαυτού δεν αποτελεί πολυφωνική τεχνική, αλλά περιγράφει απλώς την συλλογική ανάγνωση μιας καταγεγραμμένης σύνθεσης, σε αντιδιαστολή όμως με το διάσημο πλέον *cantare super librum*, το οποίο και για τα γαλλόφωνα ακροατήρια περιγράφει – τουλάχιστον μέχρι τον 18ο αιώνα που το *chanter sur le livre* εμφανίζεται σε γαλλικά λεξικά – αυτό που και ο Tinctoris μάς παραδίδει ήδη από το 1477 ως *την διαδικασία* του πολυφωνικού αυτοσχεδιασμού *πάνω από το βιβλίο*.[12]

Machiotage: Μία τεχνική ποικιλματικού εμπλουτισμού του μέλους από τους τραγουδιστές, πιθανότατα πολυφωνική, ίσως όχι πολύ μακριά από τη δική μας παραλλαγή.

Fleuretis ή *Fleurtis*: Κινούμενο στην ίδια λογική, του ποικιλματικού εμπλουτισμού, αλλά ξεκάθαρα πολυφωνικό και πρακτικά συνώνυμο του *chanter sur le livre*· κατ' ουσίαν, το γνωστό μας *contrapunctus diminutus ή fleuri*, σε πολυφωνική, αυτοσχεδιαστική συσκευασία.

Ο παραπάνω κατάλογος παραείναι μακροσκελής για κάτι που μέχρι πριν από μερικές δεκαετίες θεωρείτο ανύπαρκτο ή, στην καλύτερη περίπτωση, εντελώς περιστασιακό και στα όρια της κοινής πρακτικής. Δύο ακόμη σημαντικές προσθήκες αποσαφηνίζουν έτι περαιτέρω τη γενική εικόνα:

Το ισπανικό *contrapunto concertado* ή *contrapunto de concierto*, όροι οι οποίοι περιγράφουν συλλογικό αυτοσχεδιασμό, καθώς και τις πιο ελεύθερες παραλλαγές του *contrapunto suelto* [διαχωρισμένου], με διακριτά τμήματα που δεν υπακούουν στους ίδιους αυστηρούς αντιστικτικούς κανόνες, αλλά και την ακόμη περισσότερο ελεύθερη και, εξ αυτού, σύμφωνα πάντα με τις καταγεγραμμένες διαμαρτυρίες, αισθητικά επισφαλή *varilla*.

Και, τέλος, το – αντίστοιχο του *contrapunto concertado* – γερμανικό *Sortisatio* που, παρά τις διαφορετικές ερμηνείες για τις ετυμολογικές του καταβολές, φαίνεται να δείχνει προς την κατεύθυνση μιας αυτοσχεδιαστικής πολυφωνικής επιτέλεσης με τελικό στόχο την συνηχητική πλαισίωση, το συνταίριασμα [sortito, (asorti)] ενός μέλους.

[12] Για το ζήτημα αυτό, βλ. Γεωργιάδης, ό.π., σ. 12-15 και 20-22· επίσης: Bonnie J. Blackburn, «Stratégies de la composition au XVe siècle», στο: Margaret Bent, Bonnie J. Blackburn & Harold S. Powers, *Lire, composer, analyser à la Renaissance*, μτφρ. Annie Cœurdevey, Minerve, Paris – Tours 2003, σ. 133· και Rob C. Wegman, «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500», *Journal of the American Musicological Society* 49/3, 1996, σ. 409-479: 444.

Η μουσική στην κάθε οργανωμένη επιτελεστική της μορφή υπήρξε πάντοτε μια συλλογική δράση. Ακόμη και από τις αρχέγονες, σαμανικές της απαρχές, η μουσική πράξη είχε, κατά βάση, τελετουργικό χαρακτήρα, ισχυρά συνδεδεμένο με τις φανερές ή και υπόρρητες ανάγκες του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο εκφραζόταν και σχεδόν πάντοτε, ιδιαίτερα όσο ο ιστορικός χρόνος εξελίσσεται, υπό τον έλεγχο λιγότερο ή περισσότερο οργανωμένων θεσμών. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορεί κανείς να ανιχνεύσει σημαντικές πτυχές της εξέλιξης του πολυφωνικού αυτοσχεδιασμού, διερευνώντας την παρουσία και τον βαθμό ενσωμάτωσης των πολυφωνικών τεχνικών στην διαδικασία της εκπαίδευσης των επιτελεστών αλλά και στην αποδοχή και ενσωμάτωση στη λειτουργική πράξη των πολυφωνικών τεχνικών από τους ίδιους τους, κατά κανόνα, εκκλησιαστικούς θεσμούς.

Παρ' ότι η παιδαγωγία της αντιστικτικής πολυφωνίας, ως βασικός πυλώνας τόσο της λειτουργικής πράξης όσο και της κοσμικής μουσικής δημιουργίας, ήταν βασισμένη σε μια μακραίωνη παράδοση προφορικότητας και παρουσίαζε κατά τόπους ένα εξαιρετικά μεγάλο πλήθος παρεμφερών τυποποιημένων πρακτικών εκμάθησης, οι μελετητές επέδειξαν ιδιαίτερη διστακτικότητα στο να προσεγγίσουν και να συσχετίσουν τις εκάστοτε πρακτικές με τις έννοιες του αυτοσχεδιασμού και της *αυθόρμητης*, εκτός καταγεγραμμένου κειμένου, επιτέλεσης. Ακολουθώντας τις πολυάριθμες συμβολές που προηγήθηκαν, ήδη από το 2005 η Anna Maria Busse Berger, στο βιβλίο της *Medieval Music and the Art of Memory*,[13] παραθέτει τα εξαιρετικά αναλυτικά αποτελέσματα της μακροχρόνιας έρευνάς της πάνω στον τρόπο με τον οποίο η παιδαγωγία της μουσικής, ως *τέχνη της μνήμης*, ισχυρά βασισμένη πάνω στην προφορικότητα και τις μνημοτεχνικές πρακτικές που κληρονόμησε από την Ρητορική και την Ποιητική της αρχαιότητας, καθόρισε την εξέλιξη της πολυφωνικής μουσικής. Αποκρυσταλλώνοντας ως βασικό συμπέρασμα της έρευνάς της την συμπληρωματική σχέση ανάμεσα στη γραπτή και την προφορική παράδοση, και προσπαθώντας να αποκαθηλώσει την «αφελή εικόνα μιας γραπτής μουσικής παράδοσης που υποκαθιστά μια προφορική» αντικαθιστώντας την με μία πιο σύνθετη εικόνα, αυτή μιας παράδοσης «κατά την οποία η προφορικότητα και ο εγγραμματισμός αλληλεπιδρούν με πολλούς, συχνά απρόσμενους τρόπους», μας παρέχει ένα στέρεο σημείο αναφοράς για την περαιτέρω ενίσχυση αυτής ακριβώς της γραμμής σκέψης. Σχεδόν μία δεκαετία αργότερα, ακολουθώντας και επεκτείνοντας αυτή τη γραμμή σκέψης από τον ύστερο Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, ο Philippe Canguilhem, στο βιβλίο του για τον πολυφωνικό αυτοσχεδιασμό που ήδη αναφέραμε, παρουσιάζει έναν εξαιρετικά μεγάλο αριθμό κειμένων και δευτερογενών μαρτυριών που τεκμηριώνουν ισχυρά την ίδια εικόνα.

Έχει βέβαια μεγάλο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως η αποδοχή και η ενσωμάτωση αυτών των πολυφωνικών τεχνικών στην λειτουργική μουσική πράξη δεν υπήρξε ούτε ομαλή ούτε ευθύγραμμη. Αρχικά, το *faux-bourdon* αντιμετωπίζεται ως κάτι που θα πρέπει να αποφεύγεται, καθώς στη βάση της *σκληρότητας* και της *βαρβαρότητάς* του *αποτελεί προσβολή για τη μουσική και σκάνδαλο κατά τον εορτασμό των μεγάλων εορτών*. Εντούτοις, και παρά τα παράπονα και τις διαρκείς παραινέσεις για βελτίωση, σταδιακά η χρήση του θα ενσωματωθεί στην εκκλησιαστική πράξη. Μάλιστα, όπως καταγράφεται στις πηγές, η προτεινόμενη λύση για την αντιμετώπιση του *προβλήματος* είναι «η καταγραφή αυτών των ήχων στο χαρτί, προκειμένου να πλαισιωθεί και να ομαλοποιηθεί μια αυθόρμητη πρακτική που υπόκειται στην ελεύθερη βούληση των τραγουδιστών και, ως εκ τούτου, στιγματίζεται ως απρόβλεπτου χαρακτήρα».[14]

[13] Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley 2005.

[14] Βλ. τις αναφορές στις μαρτυρίες από τον κολεγιακό ναό του Saint-Hilaire του Poitiers στα 1533 και του Καθεδρικού Ναού του Burgos της ίδιας περιόδου που παραθέτει ο Canguilhem, ό.π., σ. 66-68.

Σταδιακά, η γραφή υποκαθιστά την αυθόρμητη επιτέλεση. Η βοηθητική καταγραφή και οι σημειώσεις πάνω από το μέλος στα λειτουργικά βιβλία[15] είναι δηλωτικές μιας σταδιακής αλλά αναπόφευκτης μεταστροφής προς την υιοθέτηση και την κυριαρχία του καταγεγραμμένου μουσικού κειμένου· και, φυσικά, όχι μόνον στη φωνητική μουσική: σε μία άλλη, όχι λιγότερο πολύπλοκη ιστορία σταδιακής μεταστροφής, η οργανική μουσική, υποβοηθούμενη και αυτή από την εφεύρεση και την σταδιακή διάδοση της μουσικής τυπογραφίας, ακριβώς την ίδια περίοδο, θα στρώσει τον δρόμο για την σταδιακή ανάδυση της μουσικής σύνθεσης μέσα από την καταγραφή και την αναμφίβολη εξομάλυνση και κανονικοποίηση του δεξιοτεχνικού αυτοσχεδιασμού. Βέβαια, οι δύο πρακτικές συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται για μεγάλο χρονικό διάστημα.[16]

Οι μεγάλοι εκκλησιαστικοί θεσμοί, όπως το παπικό παρεκκλήσιο, καθεδρικοί ναοί, κολεγιακές μονές και παρεκκλήσια, οργάνωναν και συντηρούσαν, όχι σπάνια με την αρωγή και πατρωνία τοπικών ευγενών, ηγεμόνων ή ακόμη και αυτοκρατόρων, πολυάριθμες, εξαιρετικά εκπαιδευμένες και ιδιαίτερα ονομαστές για τη δεξιοτεχνία τους χορωδίες. Ανάμεσα στους μουσικούς αυτών των συνόλων μπορεί κανείς να διακρίνει, τόσο στη νεότητά τους όσο και σε περισσότερο ώριμες περιόδους του βίου τους, ονομαστούς συνθέτες της εποχής, όχι μονάχα ως χοράρχες αλλά και ως απλούς τραγουδιστές. Σε κάθε περίπτωση, οι μουσικές δεξιότητες που απαιτούνταν ως προϋποθέσεις ακόμη και για την προσωρινή πρόσληψη, πόσο μάλλον τον μόνιμο διορισμό, ήταν εξαιρετικά υψηλές. Από τις διαθέσιμες μαρτυρίες, αξίζει εδώ να παραθέσουμε μία άκρως ενδεικτική:

> Κατά τον διαγωνισμό για την πλήρωση της θέσης του διευθυντή της χορωδίας του καθεδρικού της Σαραγόσα, τον Δεκέμβριο του 1593, οι δύο υποψήφιοι που είχαν προκριθεί εξετάστηκαν ξεχωριστά το πρωί σε ασκήσεις *contrapunto suelto*. Μετά τον εσπερινό, η κριτική επιτροπή τούς ζήτησε να αυτοσχεδιάσουν μαζί μια αντίστιξη, αλλά δεν μπόρεσαν να συντονιστούν και ως εκ τούτου εξετάστηκαν ξανά με τη σειρά τους. Την επόμενη μέρα, ένα από τα μέλη της κριτικής επιτροπής πρότεινε να τραγουδήσουν ένα άλλο *contrapunto de concierto*, αυτή τη φορά πάνω σε ένα μέλος στην ψηλότερη περιοχή. Όταν αυτή η προσπάθεια απέτυχε ξανά, τους δόθηκε ένα μέλος στο μπάσο, πάνω στο οποίο τελικά κατάφεραν να τραγουδήσουν μαζί, αλλά μόνο για πολύ λίγο.[17]

Σχολιάζοντας την παραπάνω μαρτυρία, ο Philippe Canguilhem θα μοιραστεί μαζί μας μερικές πολύ κομβικές επισημάνσεις:

> Αυτή η αποτυχία ενός ντουέτου αυτοσχεδιασμού μπορεί να φαίνεται εκπληκτική, δεδομένου του υποτιθέμενου επιπέδου ικανότητας των δύο μουσικών, υποψηφίων για μία θέση κύρους και, αναμφίβολα, καλά προετοιμασμένων ατομικά για τις απαιτούμενες ασκήσεις. Επιπλέον, οι δύο τραγουδιστές πρέπει να είχαν λάβει μουσική εκπαίδευση που ήταν, αν όχι πανομοιότυπη, τουλάχιστον συγκρίσιμη: όχι μόνον είναι και οι δύο Ισπανοί, αλλά προέρχονται επίσης από την ίδια περιοχή, την Αραγονία. Παρ' όλα αυτά, δεν είναι σε θέση να παραγάγουν ένα τρίο χωρίς προετοιμασία. Αυτό το φαινόμενο ήταν άλλωστε γνωστό, σε τέτοιο βαθμό που αναρωτιέται κανείς γιατί η κριτική επιτροπή ήθελε να δοκιμάσει αυτή την εμπειρία.

[15] Canguilhem, ό.π., σ. 83.

[16] Για το ζήτημα αυτό, βλ. Busse Berger, ό.π., σ. 111-114. Για μια αναλυτική και εξαιρετικά πλούσια σε καταγραφές πραγμάτευση, βλ. επίσης Canguilhem, ό.π., σ. 101-122.

[17] Pedro Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII: polyfonistas y ministriles*, vol. 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1978, σ. 356-357, όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 154.

Για να συνεχίσει προσθέτοντας τα εξής:

> Σαράντα χρόνια νωρίτερα, ο θεωρητικός Juan Bermudo αφηγείται ότι βίωσε μια πανομοιότυπη κατάσταση: «Θυμάμαι να έχω δει δύο εξαιρετικούς κοντραπουντίστες, οι οποίοι δεν ήταν σε θέση να αυτοσχεδιάσουν μαζί, καθώς δεν γνωρίζονταν μεταξύ τους».[18] Πώς, λοιπόν, να προχωρήσουμε; Σε αυτό το θέμα, το οποίο αφορά κυρίως την καθαρή προφορική επικοινωνία, τη συζήτηση, ακόμη και τη διαπραγμάτευση μεταξύ διαφορετικών τραγουδιστών, οι πραγματείες είναι μάλλον διακριτικές.
>
> Τις πιο χρήσιμες πληροφορίες για την προσέγγιση αυτού του ζητήματος παρέχει ο Vincente Lusitano στην χειρόγραφη πραγματεία του για την αυτοσχεδιαστική αντίστιξη. Σύμφωνά με αυτόν, οι δύο αντιστικτικές φωνές περιμένουν η μία την άλλη, ώστε η χάρη της αντίστιξης να φανεί και να μην εκληφθεί ως αταξία. Αυτή η αναμονή και ο συντονισμός είναι δύσκολο να επιτευχθούν αυθόρμητα, όσο επιδέξιοι κι αν είναι οι τραγουδιστές, και είναι απαραίτητο να γνωρίζονται αρκετά καλά ώστε να κατανοούν τις αντίστοιχες φωνητικές τους περιοχές, προκειμένου να μπορούν εύκολα να τραγουδούν σε συντονισμό[se conçierten].[19]

Πράγματι, αυτή ακριβώς η αξιοσημείωτη δυνατότητα συντονισμού, απότοκο ενός μακροχρόνιου και εντατικού συστήματος εκπαίδευσης που εντάσσεται πολύ νωρίς στην καθημερινή πράξη ενός νέου μουσικού[20] – και, φυσικά, το άθροισμα των ειδικών συνθηκών που θα πρέπει να συντρέχουν ώστε αυτή η δυνατότητα συντονισμού να μπορεί να καταστεί εφικτή – αναδεικνύει το ειδικό βάρος και την κομβική σημασία του πολυφωνικού αυτοσχεδιασμού για την εξέλιξη της συνθετικής δημιουργίας. Είναι αλήθεια πως δεν είναι πάντοτε εύκολο να διαγνώσει κανείς τον βαθμό και το στάδιο κατά το οποίο οι δύο αυτές διεργασίες αντιπαρατίθενται, συνεργούν ή και αλληλο-συμπληρώνονται, πρακτικά υποκαθιστώντας η μία την άλλη και αντικατοπτρίζοντας ελλείψεις και δεξιότητες σε έναν πολυπρισματικό, όχι σπάνια παραμορφωτικό, καθρέφτη· ίσως πιο εύστοχα, σ' έναν καθρέφτη μέσα στον καθρέφτη. Και είναι αυτή ακριβώς η αέναη αντανάκλαση τούτης της πολυεπίπεδης διεργασίας που προβάλλεται, εν τέλει, στον τελικό αποδέκτη ως μία, για αιώνες φευγαλέα, άυλη επιτέλεση ή ως μία, κατά κανόνα ελλειπτική, σημειογραφική καταγραφή της· και αυτό, όπως η έρευνα καταδεικνύει με αξιοσημείωτη επιμονή, ανεξάρτητα από τον ιστορικό, συμβολικό ή και πραγματικό χρόνο και τόπο αυτής της τόσο διαχρονικής και πανανθρώπινης διανοητικής πράξης.

Αναγκασμένοι να παραλείψουμε πολύ περισσότερα από όσα θα χρειαζόμασταν για να είμαστε απλώς υπαινικτικοί, ας επιχειρήσουμε δύο φαινομενικά ασύνδετα άλματα.

Πριν από μερικές ημέρες, με αφορμή την εκδημία του μεγάλου ντράμερ και πιανίστα Jack DeJohnette, ένας εξαιρετικός πιανίστας, μαέστρος, συνθέτης και δάσκαλος με μεγάλη και πολυδιάστατη μουσική εμπειρία, ο αγαπητός Σάμι Αμίρης, αναφερόμενος στα standards στην jazz μουσική, κατεξοχήν πεδίο αυτοσχεδιαστικής αναδημιουργίας και επιτέλεσης, και απαντώντας στην ερώτηση «τι είναι τα standards», σημείωσε το εξής:

> Η γνώμη μου, που έχει διαμορφωθεί μετά από αρκετά χρόνια σχέσης μαζί τους και έχοντας απλώς ξύσει την επιφάνεια της κορυφής του παγόβουνου, είναι η εξής: τα standards στην πραγματικότητα δεν είναι κάτι συγκεκριμένο. Είναι μία μελωδία που επιδέχεται ερμηνείας και αλλαγών, πάνω από αρμονία που μπορεί να κυμαίνεται

[18] Juan Bermudo (1555), όπως παρατίθεται από τον Canguilhem, ό.π., σ. 154, υποσημ. 2.

[19] Canguilhem, ό.π., σ. 154-155.

[20] Για μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πραγμάτευση πάνω σε αυτό το ζήτημα αλλά και τις προεκτάσεις του στη σύγχρονη διδασκαλία, βλ. Niels Berentsen, «From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint», *Journal of the Alamire Foundation* 6/2, 2014, σ. 221-242.

> από κοντά στην πρωτότυπη σκέψη, ως tin pan alley tune, μέχρι εντελώς άσχετη και υπερμοντέρνα, μέσα σε ρυθμικό υπόβαθρο που μπορεί να κυμαίνεται από σχετικώς νορμάλ, ό,τι και αν αυτό σημαίνει (κάτι που μόνον εύκολο δεν είναι από μόνο του!!!), μέχρι εντελώς αλλόκοτο, σε οποιαδήποτε τονικότητα, τροπικότητα ή συνδυασμό τους.
>
> Στην πραγματικότητα, δεν νομίζω να υπάρχουν πολλά πράγματα πιο δύσκολα από τα standards εκεί έξω. Όταν μελετάει κανείς ένα standard, δεν έχει μόνο νότες και ακόρντα από ένα Real Book ή ένα Song Book (η πρώτη πηγή που θα έπρεπε κανείς να ανατρέξει αρχικά γι' αυτά). Έχει εκατοντάδες υπέροχες ερμηνείες από τεράστιους μουσικούς ανά τον κόσμο. Η κάθε ερμηνεία με κάτι διαφορετικό πάνω στον ίδιο σκελετό. Τελικά αυτό πάνω-κάτω είναι τα standards: σκελετοί. Και εμείς πρέπει να βρούμε πώς μιλάνε αυτοί στην δική μας ιδιοσυγκρασία, έχοντας να αντιμετωπίσουμε έναν τεράστιο, εντελώς ασύμμετρο όγκο πληροφοριών για το τι έχουν κάνει κορυφαίοι μουσικοί με αυτούς.[21]

Λίγες ημέρες νωρίτερα, σε ένα διεθνές συνέδριο για τη μουσική στην ψηφιακή εποχή[22] και σε συνεδρία αφιερωμένη στην Τεχνητή Νοημοσύνη υπό τον ευρύχωρο τίτλο "A set of tools for Music Creation", ο Gérard Assayag, γάλλος συνθέτης και επιδραστικός ερευνητής στο IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique) παρουσίασε την τελευταία εκδοχή του Somax2, μίας διαδραστικής εφαρμογής ενταγμένης στο ερευνητικό πρόγραμμα REACH (Raising Cocreativity in Cyber-Human Musicianship). Σύμφωνα με τους δημιουργούς του, το πρόγραμμα αυτό «στοχεύει στην μοντελοποίηση και την ενίσχυση της συν-δημιουργικότητας [cocreativity], όπως αυτή αναδύεται στην αυτοσχεδιαστική διάδραση μεταξύ ανθρώπων και τεχνητών δρώντων [agents] ή μεταξύ δρώντων, διαμέσου ενός ευρέος φάσματος πρακτικών που εκτείνονται στην κλίμακα μεταξύ ζωντανών επιτελεστών με υπολογιστές έως την μικτή πραγματικότητα [mixed reality] και την ενόργανη απτικότητα [instrumental physicality] με την ενσώματη συμμετοχή μουσικών».[23] Μάλιστα, όπως μας πληροφορεί ο Assayag, «η μοντελοποίηση και η εκτέλεση αυτοσχεδιασμού μέσω αλγόριθμων τεχνητής νοημοσύνης (AI) υπήρξε για αρκετά χρόνια μια συνεχιζόμενη δραστηριότητα στο IRCAM, βασισμένη στην επινόηση ενός κοινού αυτοσχεδιασμού [coimprovisation] μεταξύ ανθρώπου και μηχανής που να εδράζεται στη δόμηση αντιθέσεων, όπως η προσμονή έναντι της έκπληξης, ο αυθορμητισμός έναντι του σχεδιασμού, η ανακάλυψη έναντι της δράσης, ο σκοπός έναντι του κομφορμισμού κ.λπ. Αυτές οι ιδιότητες, εμπνευσμένες από την παρατήρηση έμπειρων (ανθρώπων) αυτοσχεδιαστών, εγείρουν σημαντικές ερευνητικές προκλήσεις όσον αφορά την τελειοποίησή τους μέσω προσεγγίσεων μηχανικής, γνωστικής ή μηχανικής μάθησης (ML)».[24] Σε αυτό το πλαίσιο, σύμφωνα πάντα με τους δημιουργούς αυτού του προγράμματος, «παράγοντας αναδυόμενες δομές πληροφοριών ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μηχανής – ανθρώπου [Cyber-Human], θα μπορούσαμε να επιτύχουμε ένα επιστημολογικό άλμα πέρα από την κλασική φιλοσοφική δυσκολία της παραχώρησης της ικανότητας της δημιουργικότητας σε τεχνητά συστήματα (τα οποία δεν είναι αναστοχαστικά υποκείμενα – ακόμα), αξιολογώντας το ότι η δημιουργικότητα δεν είναι ούτως ή άλλως μια κατάσταση αλλά μάλλον ένα εξαιρετικά δυναμικό (και εφήμερο) αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των δρώντων σε ένα πολύπλοκο σύστημα».[25]

[21] Σάμι Βασίλειος Αμίρης, απόσπασμα από διαδικτυακή ανάρτηση, με αφορμή την εκδημία του Jack DeJohnette, 28 Οκτωβρίου 2025. Αναπαράγεται εδώ κατόπιν προσωπικής επικοινωνίας, με θερμές ευχαριστίες για την ευγενική παραχώρηση.

[22] Βλ. https://apollon.org.gr/music-in-the-digital-age.

[23] Gérard Assayag, Laurent Bonnasse-Gahot & Joakim Borg, «Cocreative Interaction: Somax2 and the REACH Project», *Computer Music Journal* 46/4, 2022, σ. 7-25: 7.

[24] Ό.π., σ. 8.

[25] Ό.π.

Μη μπορώντας ακόμη να αποσαφηνίσω με απόλυτη βεβαιότητα αν πρόκειται για μια γιουγκικού τύπου συμπαιγνία συγχρονικότητας ή για ένα τυχαίο – αν και αναπόδραστο – συναπάντημα, τα δύο αυτά πρόσφατα ερεθίσματα ήρθαν να ενισχύσουν κάποιες σκέψεις που απασχολούν και εμένα εδώ και αρκετό καιρό: Ποιος είναι ο κοινός τόπος όλων αυτών των προσπαθειών; Ποιο νήμα συνδέει τους επιτελεστές και τους συνθέτες του 15ου αιώνα με το σήμερα;

Για αρχή, όλοι αντλούμε από τις ίδιες γνωσιακές δεξαμενές. Το dispositio της ρητορικής τέχνης του Κουιντιλιανού, η μουσική παρακαταθήκη του μέλους ως βάση πάνω στην οποία κατασκευάζονται οι κάθε είδους φωνητικές αλλά και οργανικές αντιστίξεις, μία μακραίωνη και διαρκώς μεταβαλλόμενη πολυδιάστατη εξελικτική πορεία από το πρώιμο organum στα partimenti, τα jazz standards και τις αναρίθμητες αναδημιουργίες που τα μετουσίωσαν, και αυτές κατά κανόνα *super librum*, και οι βάσεις δεδομένων στις οποίες ανατρέχουν, ανασυνδυάζουν ή ακόμη και *επινοούν* με ιλιγγιώδεις ταχύτητες οι αλγόριθμοι τεχνητής νοημοσύνης, δυνητικά συναποτελούν μία συλλογική γνωσιακή δεξαμενή από την οποία αντλούμε ή επιχειρούμε να εξαγάγουμε τα δομικά στοιχεία που θα αποτελέσουν τα υλικά της δικής μας συνθετικής ή και επιτελεστικής αναδημιουργίας. Συνήθως το κάνουμε σε ομάδες· συχνά επιχειρούμε να συνταιριάξουμε διαφορετικές ροές πληροφορίας ισορροπώντας, όχι πάντοτε αποτελεσματικά, ανάμεσα στο ατομικό επίτευγμα και τη συλλογική δημιουργία· με ή χωρίς τη βοήθεια μιας καταγραφής, επιχειρούμε κι εμείς έναν πολυφωνικό αυτοσχεδιασμό· και πάνω απ' όλα, στις πιο ουσιαστικές εκδοχές του, το υλοποιούμε συλλογικά και παλεύουμε εναγωνίως να το μοιραστούμε: παρά τις περί του αντιθέτου προτροπές και απόπειρες, στον πυρήνα μας συνεχίζουμε να είμαστε κοινωνικά όντα. Η αριστοτελική αυτή διαπίστωση απηχεί μία αρχέγονη πεποίθηση, βαθιά εδραιωμένη σε κάθε άτομο, σε κάθε ομάδα, σε κάθε σύνολο: η συντονισμένη, συλλογική δράση διασφαλίζει το μέγιστο σε κάθε δυνητικό αποτέλεσμα· με άλλα λόγια, μαζί μπορούμε πάντα περισσότερα.

Όπως είναι φυσικό, η τεχνολογική εξέλιξη και η ενσωμάτωση νέων μεθόδων και εργαλείων στον τρόπο που προσεγγίζουμε κομβικά ζητήματα της δημιουργικής πράξης ενείχε πάντοτε – και, σε μεγάλο βαθμό, συνεχίζει να ενέχει – τον κίνδυνο του αποπροσανατολισμού. Η έμφαση στις νέες δυνατότητες και τις ευκολίες που αυτές παρέχουν μπορεί πολύ εύκολα να μας απομακρύνει από την ουσία και τις αρχικές αιτίες που μας οδήγησαν στην αναζήτηση και επινόηση αυτών ακριβώς των εργαλείων. Ταυτόχρονα, βέβαια, αυτή η ίδια η αναζήτηση ανοίγει νέα πεδία, φωτίζει νέες διαδρομές, σε χώρους που πρωτύτερα ήταν απροσπέλαστοι ή ακόμη και ανύπαρκτοι. Στην πραγματικότητα, αυτή η αμφίδρομη σχέση και η ισορροπία που σε κάθε ιστορικό στιγμιότυπο κατακτάται, ή τουλάχιστον προσεγγίζεται, βρίσκεται στον πυρήνα της κατανόησης των σημαντικών εκείνων στοιχείων που καθόρισαν το παρελθόν, νηματοδοτούν το παρόν και οφείλουν να διαμορφώσουν το μέλλον κάθε μορφής νόησης.

Η οργάνωση μιας αποτελεσματικής και πολύπλευρης δράσης έχει λοιπόν ανάγκη από πολυφωνία, με την έννοια της συναρμογής ικανών και χρήσιμων δυνάμεων και στοιχείων σε συντονισμό· απαιτεί την αυτόνομη και συνειδητή πορεία του κάθε ενός από τους συμμετέχοντες προς την επίτευξη ενός κοινού και, ιδανικά, εκ των προτέρων προδιαγεγραμμένου στόχου. Με αυτή την έννοια, ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός εξακολουθεί να παραμένει παρών και από καιρό έτοιμος να μετεξελιχθεί σε κάτι ακόμη πιο επιδραστικό και πολυδιάστατο.

Μετά το τέλος του Finale: ψηφιακός μετασχηματισμός και εξέλιξη συνθετικών πρακτικών στην ελληνική έντεχνη μουσική

Τάσος Κολυδάς & Νίκος Πουλάκης

Η ψηφιακή παρτιτούρα ως μέσο για τη σύνθεση δυτικής έντεχνης μουσικής

Η ψηφιακή παρτιτούρα έχει καθιερωθεί ως κύριο μέσο για τη σύνθεση δυτικής έντεχνης μουσικής τις τελευταίες δεκαετίες (Κολυδάς & Πουλάκης, 2020). Το λογισμικό μουσικής σημειογραφίας δεν λειτουργεί πλέον ως ψηφιακό υποκατάστατο του χειρογράφου, αλλά έχει εξελιχθεί σε ολοκληρωμένο περιβάλλον σύνθεσης, που διαμεσολαβεί τη σχέση μεταξύ της οπτικής αναπαράστασης (σημειογραφία) και της ακουστικής πραγμάτωσης (αναπαραγωγή). Αφορμή για την παρούσα έρευνα αποτέλεσαν δύο γεγονότα: η δημοσίευση των αποτελεσμάτων μίας παγκόσμιας διαδικτυακής έρευνας για τον αντίκτυπο της πανδημίας COVID-19 στη μουσικολογική έρευνα (Wiering & Inskip, 2025) και η διακοπή ανάπτυξης του λογισμικού Finale μετά από 36 χρόνια λειτουργίας, το 2024.

Η εξέλιξη από το χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα

Η μετάβαση από το χειρόγραφο στην ψηφιακή παρτιτούρα αποτέλεσε σημαντική τομή στην ιστορία της μουσικής σημειογραφίας, συγκρίσιμη με τις διαδοχικές τεχνολογικές τομές στη μουσική τυπογραφία. Η αναπαραγωγή της μουσικής σημειογραφίας με μηχανικά μέσα πέρασε από διαδοχικές – και για μεγάλα χρονικά διαστήματα αλληλεπικαλυπτόμενες – φάσεις (Boorman, Selfridge-Field & Krummel, 2001· Gamble, 1923). Κάθε φάση μετέβαλλε όχι μόνο τα μέσα παραγωγής και διανομής, αλλά και τη σχέση του δημιουργού με την υλική διάσταση του έργου του.

Υπό αυτή την οπτική, η σημειογραφία δεν συνιστά ουδέτερο μέσο καταγραφής αλλά μια πρακτική που διαμορφώνεται κάθε φορά από το τεχνικό της υπόβαθρο (Schuiling, 2019). Αυτή η μακρά διαδοχή διαφορετικών πρακτικών σημαδεύτηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 από μια νέα και καθοριστική τομή: τις εφαρμογές ψηφιακής παρτιτούρας. Εφαρμογές όπως το Finale (1988) και αργότερα το Sibelius (1993) μετέφεραν τη «χάραξη» της παρτιτούρας από το εργαστήριο του τεχνίτη στον προσωπικό υπολογιστή του ίδιου του δημιουργού (Belkin, 1994· Byrd, 1994). Ενώ κάθε προηγούμενο στάδιο απαιτούσε εξειδικευμένο τεχνίτη, η ψηφιακή τομή επέτρεψε την παραγωγή του προϊόντος από τον ίδιο τον συνθέτη. Ταυτόχρονα, όμως, αντικατέστησε την εξάρτηση από τον τεχνίτη με μια νέα εξάρτηση: αυτήν από τον προμηθευτή του λογισμικού.

Καθώς το λογισμικό ωρίμασε, εξελίχθηκε σε ολοκληρωμένο περιβάλλον σύνθεσης, ασκώντας επίδραση στις συνθετικές πρακτικές, όπως έχει αναδείξει η σχετική έρευνα (Watson, 2006). Παράλληλα, η ψηφιακή παρτιτούρα αποτελεί πολύτιμο εργαλείο για τη διατήρηση της μουσικής κληρονομιάς και την εκπαίδευση (Κολυδάς, 2019). Η ένταξή της στην ευρύτερη ψηφιακή κουλτούρα της μουσικής, ωστόσο, θέτει νέα ζητήματα μακροπρόθεσμης πρόσβασης (Cook, Ingalls & Trippett, 2019). Δεν είναι τυχαίο το ότι ο ίδιος ο όρος *engraving*, κληρονομιά της χαρακτικής, επιβιώνει στα σύγχρονα προγράμματα και, όπως θα φανεί, παραμένει κορυφαίο κριτήριο επιλογής λογισμικού.

Η «Coda» του Finale

Στις 26 Αυγούστου 2024, η εταιρεία MakeMusic ανακοίνωσε τη διακοπή ανάπτυξης του λογισμικού Finale μετά από 36 χρόνια λειτουργίας (MakeMusic, 2024), προκαλώντας πρωτοφανή αναστάτωση στον χώρο της σύνθεσης έντεχνης μουσικής παγκοσμίως. Το Finale, που κυκλοφόρησε το 1988, είχε καταστεί ένα από τα κυρίαρχα εργαλεία μουσικής σημειογραφίας, με μεγάλο μέρος των ελλήνων συνθετών να το χρησιμοποιεί ήδη εκτενώς, όπως φάνηκε κατά την έρευνα του 2019. Η ανακοίνωση της διακοπής έθεσε επιτακτικά ερωτήματα για τη μακροπρόθεσμη διατήρηση του συνθετικού έργου, για την εξάρτηση των δημιουργών από συγκεκριμένους προμηθευτές λογισμικού και τις στρατηγικές προσαρμογής απέναντι σε τέτοιες τεχνολογικές καμπές. Η επικράτηση, άλλωστε, ενός εργαλείου δεν οφείλεται απαραίτητα στην τεχνική του υπεροχή. Η έννοια της εξάρτησης από τη διαδρομή (path dependence), με κλασικό παράδειγμα τη διάταξη πληκτρολογίου QWERTY, δείχνει ότι ένα εδραιωμένο πρότυπο τείνει να αυτοσυντηρείται μέσω της ευρείας υιοθέτησης.

Παρ' ότι η MakeMusic οργάνωσε μια ομαλή έξοδο με προνομιακές μεταβάσεις προς ανταγωνιστικά προγράμματα, η διακοπή βιώθηκε από πολλούς ως σοκ, ενώ προστέθηκε σε μια σειρά εφαρμογών των οποίων η διακοπή είχε προκαλέσει αναστάτωση στο παρελθόν, όπως το Encore, το Score κ.ά.

Οι στόχοι της έρευνας

Η παρούσα έρευνα εστιάζεται στο ελληνικό πλαίσιο, εξετάζοντας τις πρακτικές και τις στάσεις των ελλήνων συνθετών έντεχνης μουσικής, και δομείται σε τρεις βασικούς άξονες: πρώτον, τη μελέτη του ψηφιακού μετασχηματισμού στη συνθετική διαδικασία κατά την περίοδο 2019-2025, με τη σκιαγράφηση των τρόπων με τους οποίους η τεχνολογία επηρεάζει τη δημιουργική διαδικασία μέσα από την υιοθέτηση νέων τεχνικών· δεύτερον, την καταγραφή των αντιδράσεων των συνθετών στη διακοπή του Finale, με τη διερεύνηση των επιπτώσεων, των στρατηγικών προσαρμογής και των επιλογών εναλλακτικού λογισμικού· τρίτον, την ανάλυση των πρακτικών των συνθετών σχετικά με την ψηφιακή διατήρηση, με την εξέταση των ανησυχιών για τη μακροπρόθεσμη πρόσβαση στο έργο και των κινδύνων ψηφιακής λήθης. Στην πορεία της έρευνας αναδείχθηκε και ένας τέταρτος, μεθοδολογικός στόχος: η ίδια η αποτύπωση μιας τεχνολογικής κρίσης σε πραγματικό χρόνο, με συνδυασμό ποσοτικών και ποιοτικών μεθόδων.

Θεωρητικό πλαίσιο και υπόβαθρο

Τα ευρήματα της έρευνας εξετάζονται μέσα από τρία συμφραζόμενα: την έρευνα-βάση του 2019, την υπόθεση για την επιτάχυνση του ψηφιακού μετασχηματισμού από την πανδημία και την ανάγκη λήψης αποφάσεων που δημιούργησε η διακοπή του Finale.

Η έρευνα που πραγματοποίησαν οι συγγραφείς το 2019 (Κολυδάς & Πουλάκης, 2020) αποτέλεσε την πρώτη συστηματική προσπάθεια καταγραφής των πρακτικών ψηφιακής σημειογραφίας στην κοινότητα των ελλήνων συνθετών. Με δείγμα 41 συνθετών-μελών της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, τα ευρήματα ανέδειξαν τη μετάβαση της κοινότητας στο ψηφιακό μέσο, την ιδιαίτερη σχέση με το χειρόγραφο κατά τα πρώτα στάδια δημιουργίας, μια επιφυλακτική στάση απέναντι στη λειτουργία αναπαραγωγής (playback) και την κυρίαρχη θέση του Finale στην αγορά. Με αφορμή κυρίως το τελευταίο στοιχείο, η παρούσα έρευνα επανέρχεται στον ίδιο πληθυσμό έξι χρόνια αργότερα, επιτρέποντας τη σύγκριση των δύο περιόδων και την ανίχνευση των μεταβολών που επήλθαν στο μεσοδιάστημα.

Η περίοδος 2019-2025 περιλαμβάνει τη διετία της πανδημίας COVID-19 (2020-2021), όπου θα ανέμενε κανείς μια επιτάχυνση του ψηφιακού μετασχηματισμού σε τομείς όπως η μουσική δημιουργία. Η αναγκαστική απομόνωση, η αδυναμία πραγματοποίησης προβών και οι περιορισμοί στη ζωντανή εκτέλεση έργων δημιούργησαν νέες προκλήσεις για τους συνθέτες. Διεθνείς έρευνες της περιόδου κατέγραψαν σημαντικές αλλαγές στις εργασιακές και συνεργατικές πρακτικές των μουσικών (Fram κ.ά., 2021· Cai, 2021), ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις αναφέρθηκαν και προσαρμογές της ίδιας της συνθετικής γραφής σε συνθήκες απομακρυσμένης ή ασύγχρονης εκτέλεσης. Η παρούσα έρευνα εξετάζει αν και κατά πόσον οι συνθήκες αυτές επηρέασαν τη χρήση ψηφιακών εργαλείων από τους έλληνες συνθέτες ή εάν η ήδη ολοκληρωμένη ψηφιακή μετάβαση πριν από το 2019 απορρόφησε την επίδραση της πανδημίας.

Η ανακοίνωση της 26ης Αυγούστου 2024 συνοδεύτηκε από συγκεκριμένο χρονοδιάγραμμα: διακόπηκε η εξέλιξη του λογισμικού, με τελευταία έκδοση την ήδη κυκλοφορημένη Finale v27.4.1, ενώ η επίσημη υποστήριξη έληξε στις 25 Αυγούστου 2025. Η MakeMusic διευκόλυνε τη μετάβαση με προνομιακές τιμές (crossgrade) προς ανταγωνιστικά προγράμματα (στο Dorico Pro με 149 δολάρια αντί 579, με αντίστοιχη προσφορά της Avid για το Sibelius) (MakeMusic, 2024· Rothman & Loffredo, 2025). Παρά τις διαβεβαιώσεις ότι τα υπάρχοντα αρχεία θα παραμείνουν προσβάσιμα, η διακοπή εγείρει σοβαρά ερωτήματα μακροπρόθεσμης διατήρησης: η απαρχαίωση λειτουργικών συστημάτων και υλικού μπορεί να καταστήσει το Finale μη λειτουργικό σε μελλοντικά περιβάλλοντα, ενώ η εισαγωγή αρχείων Finale σε άλλα προγράμματα δεν είναι εφικτή. Η παρούσα έρευνα διενεργήθηκε ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία οι συνθέτες αξιολογούσαν τις επιλογές τους και λάμβαναν αποφάσεις για το μέλλον της συνθετικής τους πρακτικής.

Μεθοδολογία

Η έρευνα ακολουθεί μεικτή μεθοδολογική προσέγγιση, συνδυάζοντας ποσοτική ανάλυση μέσω δομημένου ερωτηματολογίου με ποιοτική διερεύνηση μέσω στοχευμένων συνεντεύξεων. Ο συνδυασμός αυτός λειτουργεί ως μεθοδολογική τριγωνοποίηση: το ποσοτικό και το ποιοτικό σκέλος εξετάζουν το ίδιο φαινόμενο από διαφορετική σκοπιά και διασταυρώνονται μεταξύ τους, ώστε όπου συγκλίνουν να ενισχύεται η αξιοπιστία των ευρημάτων και όπου αποκλίνουν να αναδεικνύονται οι αποχρώσεις. Το ερωτηματολόγιο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να εστιάζεται στην κύρια συνθετική διαδικασία, περιορίζοντας τις αναφορές σε σκίτσα και προσχέδια στα οποία είχε εστιαστεί η προηγούμενη έρευνα.

Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε πρωτότυπο λογισμικό, αναπτυγμένο από έναν εκ των συγγραφέων, που επιτρέπει τη δυναμική εμφάνιση ή απόκρυψη ερωτημάτων ανάλογα με τις προηγούμενες απαντήσεις. Για παράδειγμα, τα ερωτήματα για την ψηφιακή παρτιτούρα παραλείπονται αυτόματα εάν ο χρήστης δηλώσει ότι δεν τη χρησιμοποιεί «καθόλου». Πέρα από τη διακλαδωτή αυτή λογική, το σύστημα υποστηρίζει ποικίλους τύπους ερωτήσεων (κλειστού τύπου, κλίμακες Likert, ανοιχτές απαντήσεις), παρακολούθηση των απαντήσεων σε πραγματικό χρόνο και εξαγωγή των δεδομένων σε τυποποιημένες μορφές για περαιτέρω ανάλυση. Διατίθεται με άδεια ανοιχτού κώδικα, στοιχείο που ενισχύει τη διαφάνεια και την επαναχρησιμοποίησή του (Κολυδάς, [χ.χ.]).

Ορισμένα ερωτήματα από την έρευνα του 2019 επαναλήφθηκαν για να επιτρέψουν τη διαχρονική σύγκριση, ενώ προστέθηκαν νέα για την καταγραφή των αντιδράσεων στη διακοπή του Finale, τη χρήση αναδυόμενων τεχνολογιών και τις πρακτικές ψηφιακής διατήρησης. Πριν από τη διανομή, το ερωτηματολόγιο υποβλήθηκε σε πιλοτική δοκιμή

για τη διακρίβωση της σαφήνειας των ερωτημάτων και τον έλεγχο του χρόνου συμπλήρωσης. Το πλήρες ερωτηματολόγιο, στο οποίο παραπέμπουν οι κωδικοί (Ερ. Χ.Υ) στη συνέχεια του κειμένου, παρατίθεται στο Παράρτημα.

Ο πληθυσμός της έρευνας αποτελείται από τα μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Ε.Ε.Μ.), του πλέον αντιπροσωπευτικού φορέα των ελλήνων συνθετών, που συστάθηκε το 1931. Η διανομή του ερωτηματολογίου πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 2025, μέσω της λίστας αλληλογραφίας της Ε.Ε.Μ. κατόπιν έγκρισης του Διοικητικού Συμβουλίου.

Η μέθοδος δειγματοληψίας ήταν δειγματοληψία ευκαιρίας (convenience sampling). Το δείγμα εκτιμάται ότι αποτέλεσε περίπου το ένα τρίτο του συνολικού πληθυσμού (N), στοιχείο θετικό για την αντιπροσωπευτικότητά του. Η συλλογή ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 2025, με 51 έγκυρες απαντήσεις έναντι 41 το 2019. Μία επιπλέον απάντηση που υποβλήθηκε στις 11 Νοεμβρίου 2025, μετά τη λήξη της περιόδου συλλογής και την προφορική ανακοίνωση της έρευνας, δεν συμπεριλήφθηκε στην ανάλυση. Το δείγμα χαρακτηρίζεται από μέση ηλικία περίπου 55 ετών. Η επεξεργασία και η ανάλυση των δεδομένων έγιναν με τη γλώσσα προγραμματισμού Python, με χρήση ειδικών βιβλιοθηκών για τη στατιστική ανάλυση και τις οπτικοποιήσεις. Τα πρωτογενή δεδομένα του ερωτηματολογίου δεν δημοσιοποιούνται για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων: σε δείγμα αυτού του μεγέθους, ο συνδυασμός δημογραφικών στοιχείων (έτος γέννησης, φύλο) ενέχει αυξημένο κίνδυνο επαναταυτοποίησης. Τα ποσοτικά μεγέθη παρουσιάζονται εδώ σε συγκεντρωτική μορφή, σε πίνακες, γραφήματα και εντός του κειμένου, ενώ το πλήρες όργανο μέτρησης παρατίθεται στο Παράρτημα.

Χαρακτηριστικό	Τιμή
Φύλο	
Άνδρες	42 (82,4%)
Γυναίκες	9 (17,6%)
Έτος γέννησης	
Μέσος όρος	1969 (~55 ετών)
Διάμεσος	1971 (~54 ετών)
Εύρος	1947-1995 (~30-78 ετών)

Πίνακας 1: Δημογραφικά χαρακτηριστικά δείγματος 2025 (n=51)

Η ποιοτική φάση σχεδιάστηκε ως συμπληρωματική διαδικασία εμβάθυνσης. Πραγματοποιήθηκαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις με μέλη της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, που επιλέχθηκαν με κριτήριο την κάλυψη διαφορετικών στάσεων απέναντι στη διακοπή του Finale, όπως αυτές αναδείχθηκαν από την ποσοτική ανάλυση.

Η προσέγγιση εντάσσεται σε μια ευρύτερη θεώρηση από τον χώρο της εθνομουσικολογίας που εξετάζει τις πρακτικές σημειογραφίας ως πολιτισμικά και γνωσιακά φαινόμενα, αναγνωρίζοντας ότι καμία μορφή κωδικοποίησης δεν αποδίδει πλήρως τη μουσική πράξη, καθώς διαστάσεις της εκτέλεσης, του ύφους και της κοινωνικής σημασίας υπερβαίνουν τα όρια της γραπτής καταγραφής (Schuiling, 2019). Η ανάλυση των αφηγήσεων σχετίζεται με έρευνες για την επίδραση του λογισμικού στη δημιουργική διαδικασία (Watson, 2006· Moroz & Vear, 2025) και τις ευρύτερες επιπτώσεις της ψηφιακής εποχής στους επαγγελματίες της μουσικής (Cook, Ingalls & Trippett, 2019).

Οι δύο συνεντεύξεις που αξιοποιούνται εδώ καλύπτουν διαφορετικά σημεία του φάσματος προσαρμογής. Ο πρώτος συνομιλητής είναι ενεργός χρήστης του Finale, που έχει αποφασίσει τη μετάβαση αλλά την αναβάλλει, ενώ ο δεύτερος είχε ήδη περάσει σε

νεότερο λογισμικό, στο MuseScore, ενώ προηγουμένως είχε δοκιμάσει το Dorico, πριν από την ανακοίνωση της διακοπής. Η επιλογή τους δεν αποσκοπεί στη στατιστική κάλυψη αλλά στην οριοθέτηση των άκρων του φάσματος προσαρμογής, ώστε οι ενδιάμεσες περιπτώσεις να γίνονται κατανοητές σε σχέση με αυτά τα όρια. Η ανάλυση ακολούθησε κωδικοποίηση που συνδυάζει απαγωγική προσέγγιση στους κύριους άξονες και επαγωγικό εντοπισμό αναδυόμενων θεμάτων, με τα αυτούσια παραθέματα να αντλούνται από τις επιμελημένες απομαγνητοφωνήσεις. Δεδομένου ότι η Ε.Ε.Μ. είναι μια μικρή και οριοθετημένη κοινότητα, κάθε στοιχείο που θα μπορούσε να ταυτοποιήσει τους συμμετέχοντες αφαιρέθηκε και οι συνομιλητές παρουσιάζονται ανώνυμα.

Ευρήματα σχετικά με τον ψηφιακό μετασχηματισμό για την περίοδο 2019-2025

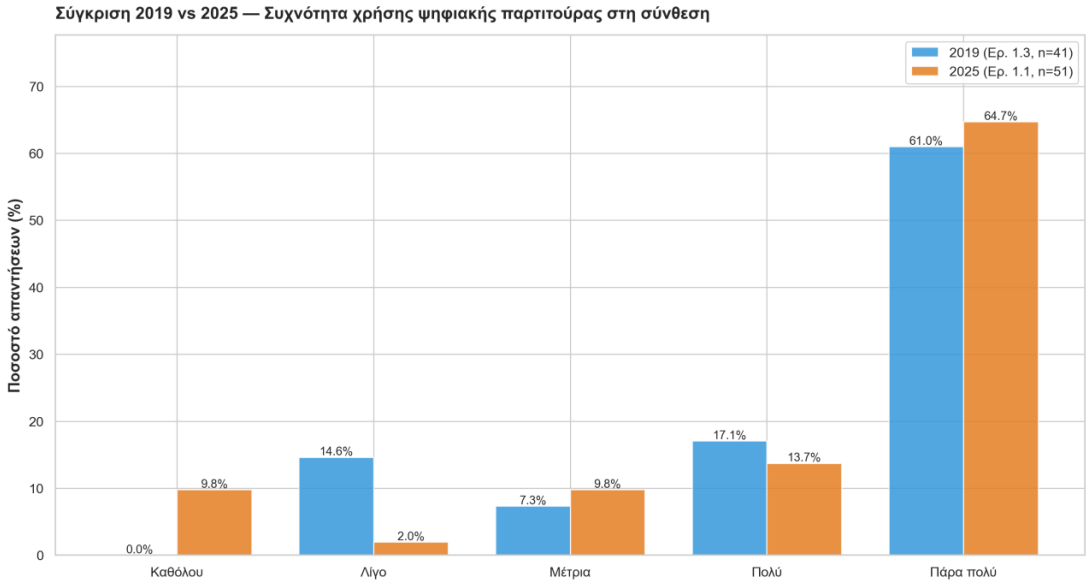
Η σύγκριση μεταξύ 2019 και 2025 δεν αποκαλύπτει μια ευθύγραμμη πορεία ψηφιοποίησης. Ο πυρήνας της συνθετικής διαδικασίας, δηλαδή η ίδια η χρήση λογισμικού σημειογραφίας, εμφανίζεται σε κατάσταση κορεσμού ήδη από το 2019, ενώ η κίνηση μετατοπίζεται στις συμπληρωματικές λειτουργίες: στην αναπαραγωγή (playback), στην τεχνητή νοημοσύνη και στη διανομή του έργου. Η πανδημία, τελικά, δεν λειτούργησε ως καταλύτης για τα εργαλεία γραφής αλλά για την επικοινωνία και την προβολή.

Σταθερότητα στη χρήση ψηφιακής παρτιτούρας

Η συχνότητα χρήσης ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση παραμένει αξιοσημείωτα σταθερή (Ερ. 1.1). Το ερώτημα, όπως και ολόκληρο το ερωτηματολόγιο, αφορά την κύρια συνθετική διαδικασία και όχι την αρχική φάση της σύλληψης, που περιλαμβάνει σκίτσα, προσχέδια και άλλες προπαρασκευαστικές σημειώσεις. Το ποσοστό των συνθετών που δηλώνουν ότι τη χρησιμοποιούν «πολύ» ή «πάρα πολύ» είναι σχεδόν αμετάβλητο, 78,05% το 2019 έναντι 78,44% το 2025, με μεταβολή μόλις +0,39 ποσοστιαίων μονάδων (βλ. Γράφημα 1). Η στασιμότητα αυτή ενισχύει την υπόθεση ότι η ψηφιακή μετάβαση είχε ολοκληρωθεί ουσιαστικά πριν από το 2019 και είχε φτάσει σε σημείο κορεσμού.[1]

Η ποιοτική έρευνα προσθέτει αποχρώσεις. Οι δημιουργοί εξακολουθούν να εκκινούν τη συνθετική διαδικασία είτε με χειρόγραφες σημειώσεις είτε στο πιάνο, ενσωματώνοντας την ψηφιακή παρτιτούρα σε δεύτερο στάδιο. Όπως το διατύπωσε ένας συνθέτης, κρατά χειρόγραφες σημειώσεις «[…] για να μην χάσ[ει] το ανθρώπινο στοιχείο». Η συνύπαρξη χειρόγραφης και ψηφιακής παρτιτούρας στα πρώιμα στάδια κάθε σύνθεσης αναδεικνύεται σε κυρίαρχο, υβριδικό μοντέλο εργασίας και επιβεβαιώνει παλαιότερες παρατηρήσεις για τη διατήρηση του χειρογράφου κατά τα προπαρασκευαστικά στάδια (Raines, 2015).

[1] Το 2025 καταγράφεται για πρώτη φορά μία ομάδα συνθετών που δηλώνουν ότι δεν χρησιμοποιούν «καθόλου» ψηφιακή παρτιτούρα (9,8% έναντι 0% το 2019). Η διαφορά αυτή δεν θα πρέπει να ερμηνευθεί ως στροφή προς το χειρόγραφο· προκύπτει κυρίως από μια διευκρινιστική οδηγία που προστέθηκε στη διατύπωση του ερωτήματος το 2025 (βλ. παρακάτω), η οποία κατηύθυνε ρητά όσους συνθέτουν αποκλειστικά με χαρτί και μολύβι να επιλέξουν «καθόλου» και μετατόπισε απαντήσεις από την κατηγορία «λίγο» (14,63% το 2019 έναντι 1,96% το 2025) προς την κατηγορία «καθόλου». Η διατύπωση του ερωτήματος διέφερε ελαφρώς στις δύο έρευνες: το 2019 (κωδικός 1.3) ήταν «Πόσο συχνά χρησιμοποιείτε ψηφιακή παρτιτούρα κατά τη σύνθεση των έργων σας;», ενώ το 2025 (κωδικός 1.1) η ίδια ερώτηση συμπληρώθηκε με τη διευκρίνιση ότι όσοι συνθέτουν αποκλειστικά με χαρτί και μολύβι θα έπρεπε να επιλέξουν «καθόλου». Καμία απάντηση δεν δηλώνει επιστροφή στην αποκλειστικά χειρόγραφη σύνθεση (πρβλ. Ερ. 2.3). Η γενική εικόνα παραμένει σταθερή: η μέτρηση του 2019 επιβεβαιώνεται και ταυτόχρονα εμπλουτίζεται με ακριβέστερα δεδομένα, κάτι που επιτυγχάνει ακριβώς τον στόχο της σύγκρισης των δύο ερευνών.

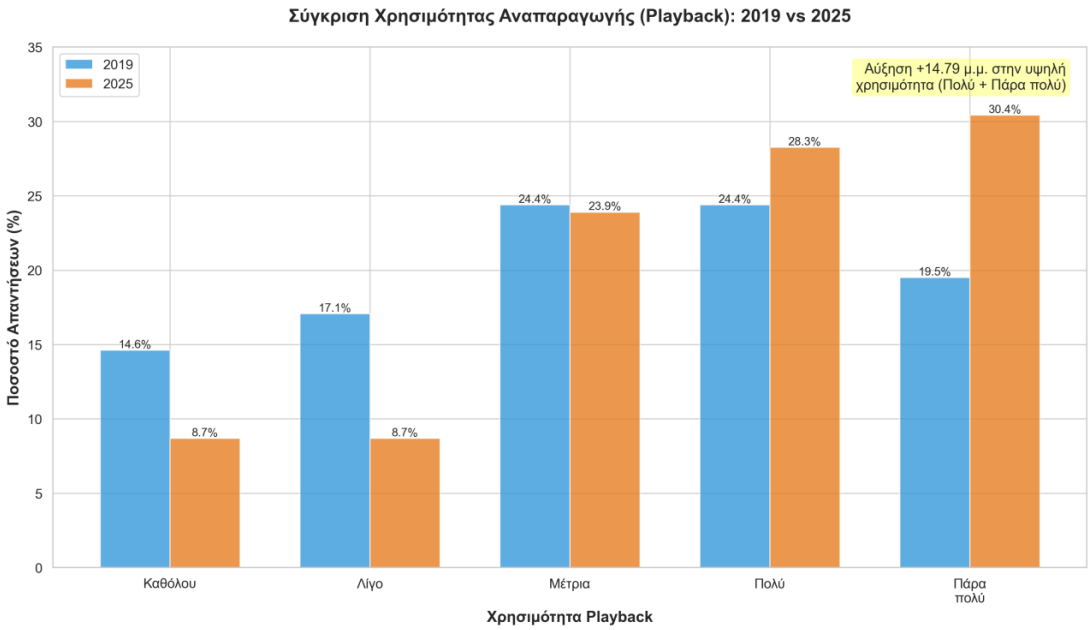


Γράφημα 1: Συχνότητα χρήσης ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση, σύγκριση 2019-2025 (Ερ. 1.3 και 1.1). Η συγκεντρωτική υψηλή χρήση («πολύ» και «πάρα πολύ») παρέμεινε ουσιαστικά σταθερή, 78,05% το 2019 έναντι 78,44% το 2025

Αύξηση χρήσης playback

Το σημαντικότερο ίσως εύρημα από τη σύγκριση των δύο μετρήσεων αφορά τη στάση απέναντι στη λειτουργία αναπαραγωγής (playback) κατά τη σύνθεση (Ερ. 1.2). Το ποσοστό των συνθετών που τη θεωρούν «πολύ» ή «πάρα πολύ» χρήσιμη αυξήθηκε από 43,90% το 2019 σε 58,69% το 2025, μια άνοδος 14,79 ποσοστιαίων μονάδων (βλ. Γράφημα 2). Αντίστοιχα, όσοι τη θεωρούν «καθόλου» ή «λίγο» χρήσιμη μειώθηκαν από 31,70% σε 17,40%. Η κατηγορία «πάρα πολύ» σχεδόν διπλασιάστηκε, από 19,51% σε 30,43% (+10,92 ποσοστιαίες μονάδες). Το εύρημα επιβεβαιώνεται από την Ερ. 3.2, όπου το 45,65% των συνθετών αναφέρει αύξηση στη χρήση του playback κατά την περίοδο 2019-2025. Η εξέλιξη αυτή αντανακλά τη βελτίωση των ηχητικών βιβλιοθηκών και των μηχανισμών αναπαραγωγής, αλλά και μια βαθύτερη μετατόπιση: το playback δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως φτωχό υποκατάστατο του πραγματικού ήχου αλλά ως εργαλείο επικύρωσης και πειραματισμού.

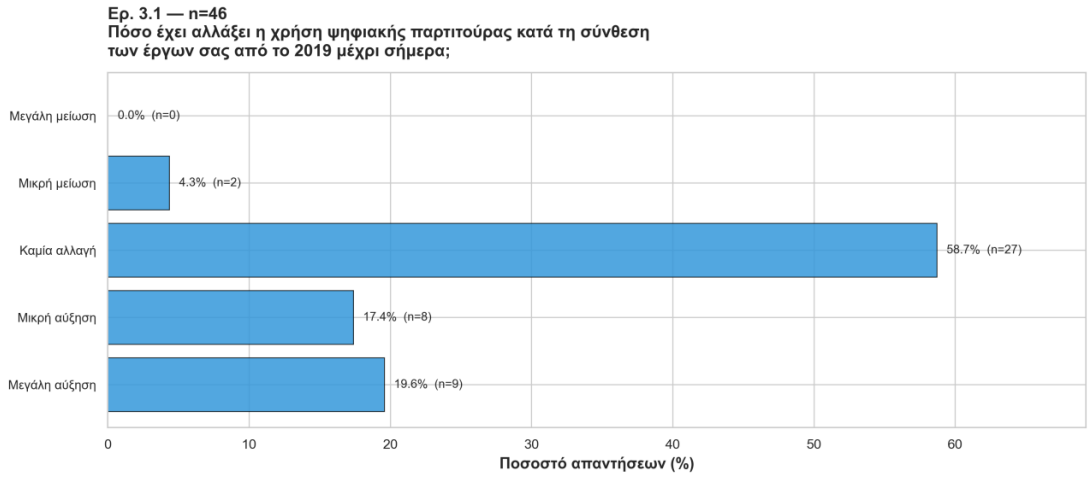
Οι συνεντεύξεις φωτίζουν αυτή τη μετατόπιση. Ένας συνθέτης περιγράφει ότι «ακούει» το έργο μέσω της αναπαραγωγής ενώ ταυτόχρονα το «διευθύνει», μπαίνοντας νοερά στη θέση του μαέστρου, ώστε να ελέγξει αν οι αγωγές και οι μεταβάσεις είναι εκτελεστικά ρεαλιστικές. Παράλληλα αναδείχθηκε με έμφαση μια επιτελεστική απειλή: η τάση να υιοθετεί κανείς ό,τι ακούγεται καλό στην αναπαραγωγή από τον υπολογιστή, το οποίο όμως δεν λειτουργεί πάντα στη ζωντανή εκτέλεση. Όπως το έθεσε χαρακτηριστικά ένας συνθέτης, «υπάρχει ο κίνδυνος να ακουστείς [σαν] MIDI composer, πολύ μεγάλος κίνδυνος!». Η παρατήρηση αποκτά ιδιαίτερο βάρος δίπλα στην άνοδο της χρησιμότητας του playback κατά 14,79 ποσοστιαίες μονάδες και συνομιλεί με ευρύτερες επισημάνσεις για τη σχέση ψηφιακής αναπαραγωγής και ζωντανής ερμηνείας (Moroz & Vear, 2025). Η συστημική σημασία της θα συζητηθεί και πιο κάτω.



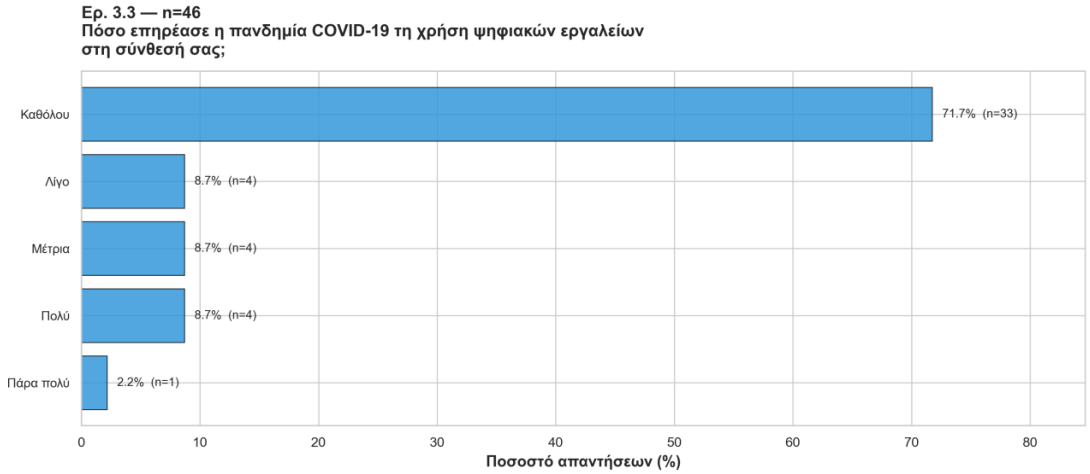
Γράφημα 2: Χρησιμότητα της αναπαραγωγής (playback) κατά τη σύνθεση, σύγκριση 2019-2025

Η περιορισμένη επίδραση της πανδημίας

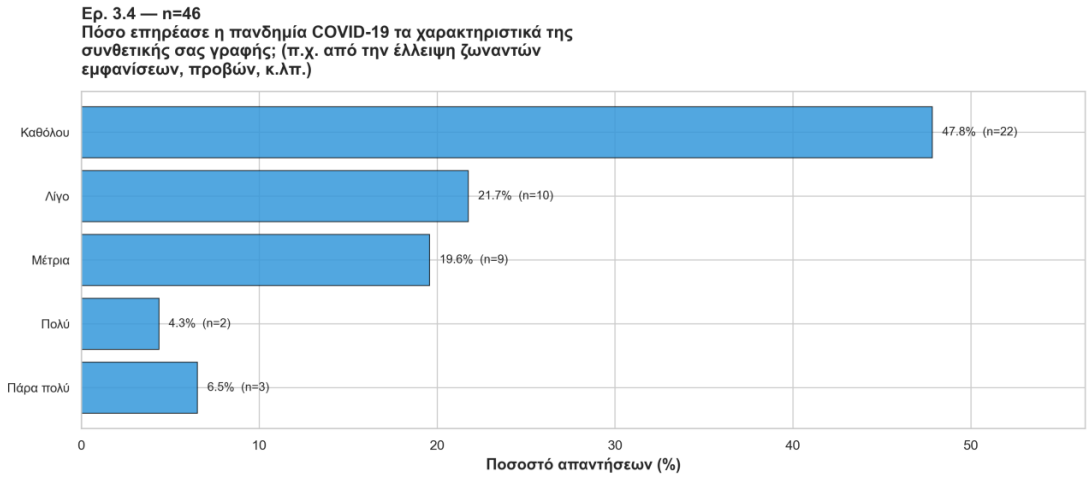
Παρά την αρχική υπόθεση ότι η πανδημία COVID-19 θα επιτάχυνε τον ψηφιακό μετασχηματισμό στη μουσική σύνθεση, τα δεδομένα δείχνουν το αντίθετο. Η πλειονότητα των συνθετών (71,74%) δηλώνει ότι η πανδημία δεν επηρέασε «καθόλου» τη χρήση ψηφιακών εργαλείων στη σύνθεσή τους (Ερ. 3.3), ενώ μόλις το 10,87% αναφέρει «πολύ» ή «πάρα πολύ» μεγάλη επίδραση. Η εξήγηση είναι ότι οι συνθέτες είχαν ήδη μεταβεί πλήρως στο ψηφιακό μέσο πριν από το 2019. Το συμπέρασμα αυτό επιβεβαιώνεται από την Ερ. 3.1: το 58,70% των συνθετών δηλώνει καμία μεταβολή στη χρήση ψηφιακής παρτιτούρας έκτοτε. Η επίδραση εμφανίζεται κάπως εντονότερη στα χαρακτηριστικά της συνθετικής γραφής (Ερ. 3.4): το 30,43% αναφέρει μέτρια έως σημαντική επίδραση, που παραπέμπει σε προσαρμογές του μουσικού ύφους, όπως γραφή για απομακρυσμένη εκτέλεση ή μειωμένη ενορχήστρωση, παρά σε αλλαγή εργαλείων. Σε αντίθεση με τομείς που γνώρισαν ραγδαία ψηφιοποίηση κατά την πανδημία, η μουσική σύνθεση ήταν ήδη ένας ψηφιακά ώριμος χώρος.



Γράφημα 3: Μεταβολή στη χρήση ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση από το 2019 έως το 2025 (Ερ. 3.1)



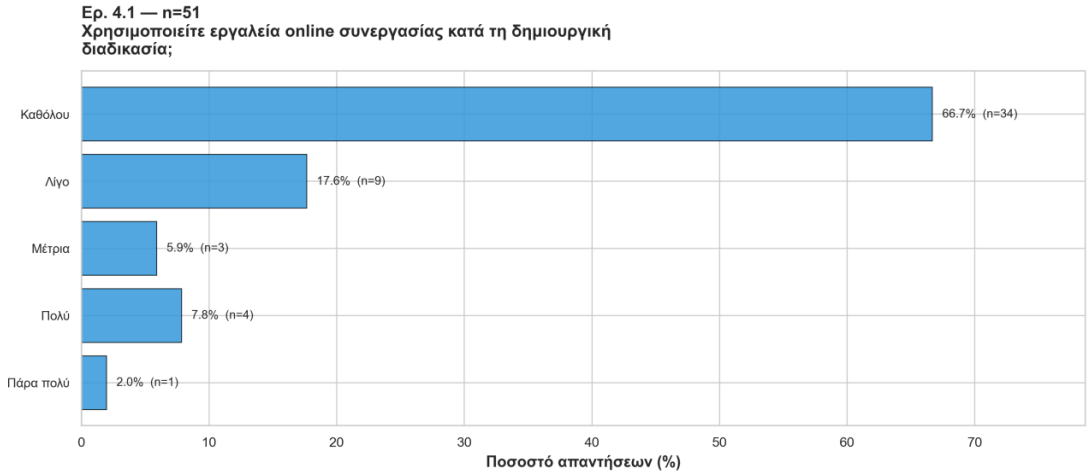
Γράφημα 4: Επίδραση της πανδημίας COVID-19 στη χρήση ψηφιακών εργαλείων στη σύνθεση (Ερ. 3.3)



Γράφημα 5: Επίδραση της πανδημίας COVID-19 στα χαρακτηριστικά της συνθετικής γραφής (Ερ. 3.4)

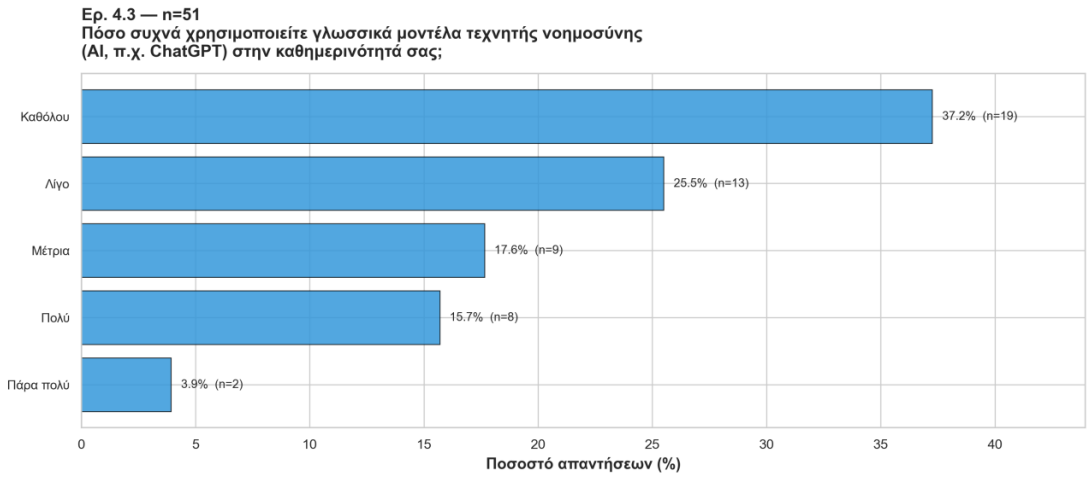
Αναδυόμενες τεχνολογίες

Η περίοδος 2019-2025 σημαδεύτηκε από την εμφάνιση νέων τεχνολογιών, με υιοθέτηση ωστόσο που χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια και πειραματισμό. Η τεχνητή νοημοσύνη αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα: το 62,75% των συνθετών αναφέρει κάποια χρήση γλωσσικών μοντέλων στην καθημερινότητά του (Ερ. 4.3), αλλά το 46,88% όσων τα χρησιμοποιούν δηλώνει ότι δεν παρατήρησε «καθόλου» αύξηση της παραγωγικότητάς του, ενώ μόνο το 28,13% αναφέρει «πολύ» ή «πάρα πολύ» μεγάλο όφελος (Ερ. 4.4). Η εικόνα υποδηλώνει ότι η τεχνητή νοημοσύνη βρίσκεται ακόμη σε πειραματικό στάδιο, χωρίς μετασχηματιστικό αντίκτυπο στον πυρήνα της σύνθεσης. Αντίθετα, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έχουν αποκτήσει σαφή ρόλο στην κοινοποίηση του έργου, με το 54,90% να τα θεωρεί «πολύ» ή «πάρα πολύ» σημαντικά (Ερ. 4.2). Τα εργαλεία διαδικτυακής συνεργασίας, αντιθέτως, παραμένουν σε χαμηλή υιοθέτηση: το 66,67% δεν τα χρησιμοποιεί «καθόλου» (Ερ. 4.1), γεγονός που επιβεβαιώνει ότι η σύνθεση παραμένει κατ' ουσίαν ατομική πρακτική.

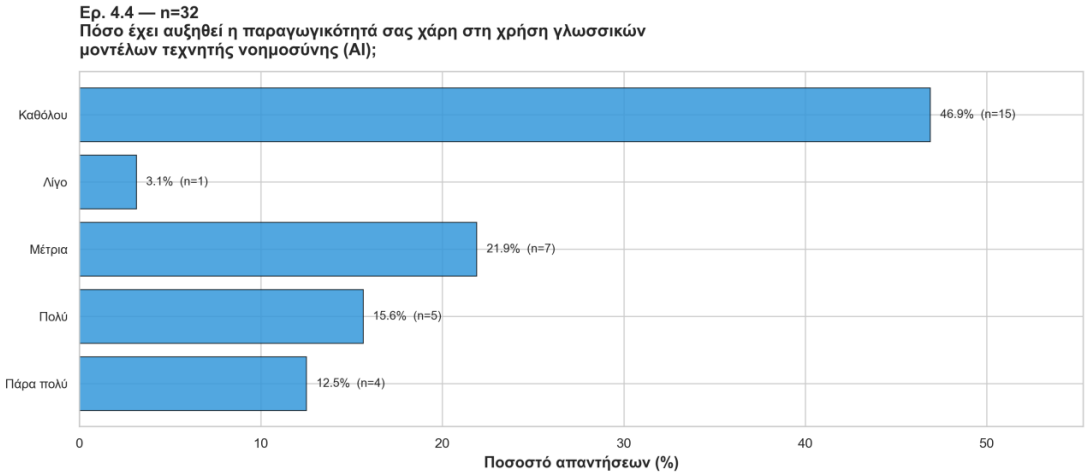


Γράφημα 6: Χρήση εργαλείων διαδικτυακής συνεργασίας κατά τη δημιουργική διαδικασία (Ερ. 4.1)

Οι συνεντεύξεις επιβεβαιώνουν ότι η τεχνητή νοημοσύνη παραμένει σε περιφερειακή, υποστηρικτική ζώνη. Ένας δημιουργός περιγράφει τη χρήση της αποκλειστικά για την επεξεργασία ηχογραφήσεων και την απομόνωση καναλιών, δηλαδή σε καθαρά τεχνικό πλαίσιο, μακριά από τον πυρήνα της σύνθεσης. Όσον αφορά τα κοινωνικά δίκτυα, οι συνθέτες τα αντιμετωπίζουν κυρίως ως εργαλείο επαγγελματικής προβολής: «Δεν έχω προσωπικές αναρτήσεις […]. Άρα, το Facebook για μένα είναι ένα μέσο προβολής της δουλειάς μου». Ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση ότι η πανδημία λειτούργησε ως καταλύτης ψηφιακής επικοινωνίας κυρίως για μεγαλύτερης ηλικίας συνθέτες που έως τότε δεν ήταν ενεργοί στα μέσα δικτύωσης: «Είδα ξαφνικά, συνεχόμενα […] να ανεβάζουν δουλειές τους […] με μια συχνότητα τρομερή […] και μιλάω για ανθρώπους 60-70 ετών». Η παρατήρηση αυτή προσφέρει μια ανάγνωση με όρους ηλικίας που μετριάζει το ποσοτικό εύρημα της περιορισμένης επίδρασης της πανδημίας (71,74%): η επίδραση δεν εντοπίστηκε στα εργαλεία γραφής αλλά στην επικοινωνία και τη διανομή του έργου, εύρημα που συνομιλεί με διεθνείς προσεγγίσεις για τον ρόλο της μουσικής και της ψηφιακής επικοινωνίας κατά τον εγκλεισμό (Spiro κ.ά., 2021· Hansen, Wald-Fuhrmann & Davidson, 2022).



Γράφημα 7: Συχνότητα χρήσης γλωσσικών μοντέλων τεχνητής νοημοσύνης (Ερ. 4.3)



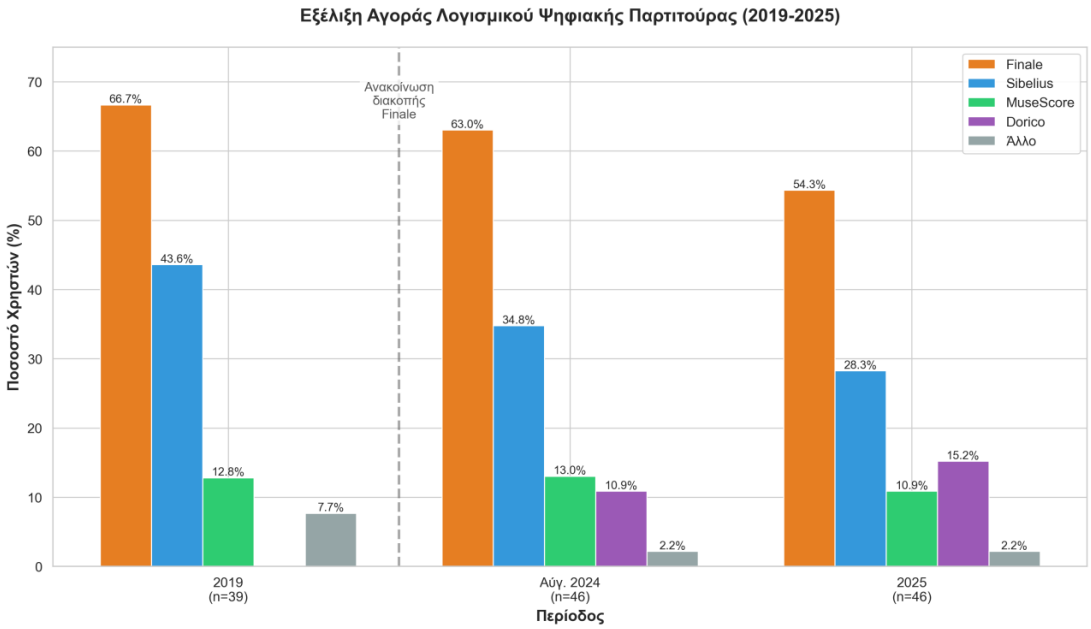
Γράφημα 8: Αντιλαμβανόμενη αύξηση παραγωγικότητας από τη χρήση γλωσσικών μοντέλων τεχνητής νοημοσύνης (Ερ. 4.4)

Ευρήματα από τη διακοπή του Finale και την προσαρμογή στη νέα κατάσταση

Η διακοπή του Finale αποκάλυψε μια σιωπηλή κρίση ψηφιακής διατήρησης και ένα χάσμα ευαισθητοποίησης. Η βαθύτερη αιτία, που αναδεικνύεται κυρίως μέσα από τις συνεντεύξεις, είναι μια ψυχολογική και βιωματική σχέση με την ίδια την εφαρμογή μουσικής σημειογραφίας.

Αλλαγές στην αγορά του λογισμικού

Η διακοπή του Finale προκάλεσε σημαντικές μετατοπίσεις στην αγορά μουσικής σημειογραφίας, με κύριο ωφελημένο το Dorico (βλ. Γράφημα 9). Το λογισμικό της Steinberg, που δεν εμφανιζόταν καθόλου στις προτιμήσεις των ελλήνων συνθετών το 2019 (0%), εφόσον είχε δημιουργηθεί μόλις τρία χρόνια πριν, αυξήθηκε σε 10,87% τον Αύγουστο του 2024 και έφτασε στο 15,22% έως το τέλος του 2025 (Ερ. 2.9). Αντίθετα, το Sibelius, παρά την ιδιότητά του ως προφανούς εναλλακτικής στο Finale, υφίσταται συνεχή διάβρωση: από 43,59% το 2019 σε 34,78% τον Αύγουστο του 2024 και τελικά σε 28,26% το 2025, με συνολική απώλεια 15,33 ποσοστιαίων μονάδων. Το Finale, αν και ακόμη διατηρεί την κυριαρχία του, υποχώρησε από ποσοστό 66,67% το 2019 σε 54,35% το 2025, με μια απώλεια 12,32 ποσοστιαίων μονάδων. Η άνοδος ειδικά του Dorico εξηγείται, ίσως εν μέρει, από το ότι η ομάδα ανάπτυξής του προέρχεται από σχεδιαστές που είχαν εργαστεί στο Sibelius, στοιχείο που το καθιστά οικείο προορισμό. Το MuseScore διατηρεί σταθερά το ποσοστό του (12,82% το 2019, 10,87% το 2025), μια ένδειξη πως το Ελεύθερο Λογισμικό / Λογισμικό Ανοιχτού Κώδικα (ΕΛ/ΛΑΚ) δεν προσελκύει ακόμη επαγγελματίες συνθέτες. Αυτό πιθανώς συμβαίνει λόγω παλαιότερων περιορισμών στην ποιότητα της σημειογραφίας ή της προκατάληψης πως αν κάτι είναι δωρεάν δεν μπορεί να έχει υψηλή ποιότητα. Τέλος, η συγκέντρωση παραμένει εξαιρετικά υψηλή: οι τρεις κορυφαίες πλατφόρμες (Finale, Sibelius, Dorico) συγκεντρώνουν το 88,24% των επιλογών το 2025, γεγονός που αναδεικνύει τη συνεχιζόμενη εξάρτηση της κοινότητας από λίγους προμηθευτές.



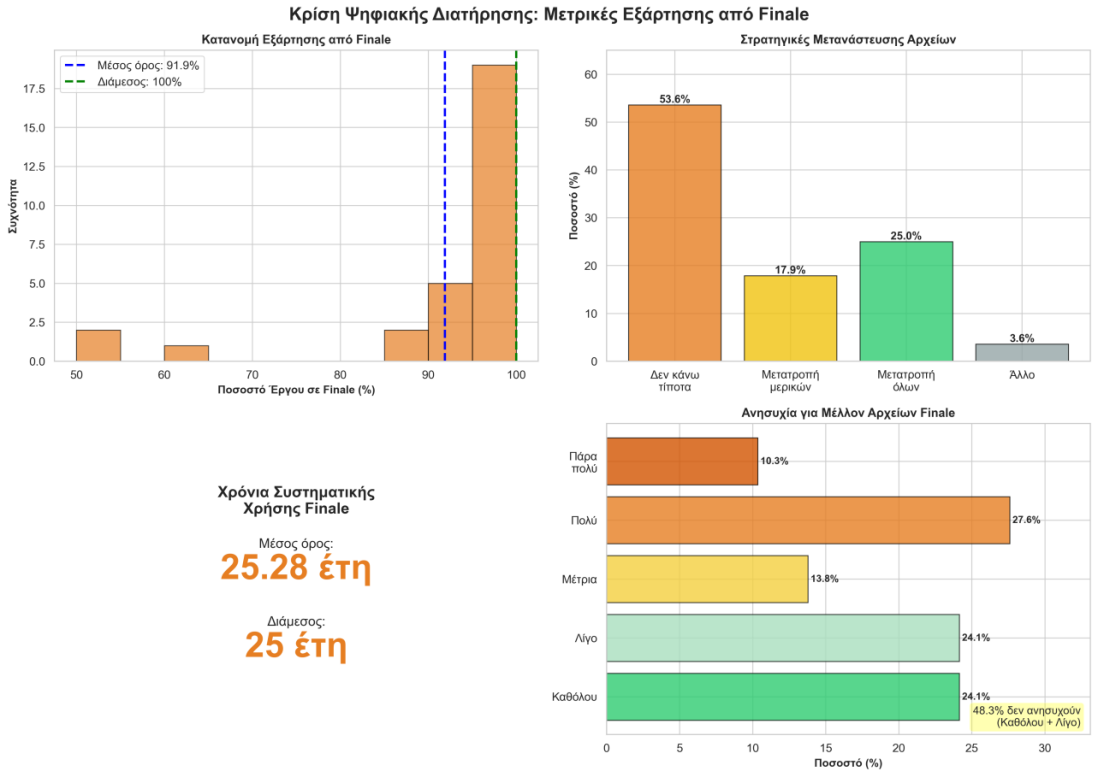
Γράφημα 9: Μερίδια λογισμικού ψηφιακής παρτιτούρας (2019, Αύγουστος 2024, 2025)

Σημείωση: Και τα τρία ερωτήματα (2019, Ερ. 5.3· 2025, Ερ. 2.1 και 2.9) δέχονταν περισσότερες από μία απαντήσεις, καθώς ένας συνθέτης μπορεί να χρησιμοποιεί παράλληλα πολλά προγράμματα. Τα ποσοστά εκφράζουν μερίδιο *επί των ερωτηθέντων που απάντησαν στο ερώτημα* (ποσοστό χρηστών) και όχι επί του συνόλου των επιλογών. Οι παρονομαστές διαφέρουν από το σύνολο του δείγματος: το 2025 ο πληθυσμός είναι n=46, καθώς εξαιρούνται πέντε συμμετέχοντες που απάντησαν «καθόλου» στο Ερ. 1.1, δηλαδή δεν χρησιμοποιούν ψηφιακή παρτιτούρα· το 2019 ο πληθυσμός είναι n=39, καθώς, αν και όλοι οι 41 συμμετέχοντες ήταν χρήστες ψηφιακής παρτιτούρας, δύο ελαφροί χρήστες δεν κατονόμασαν συγκεκριμένο λογισμικό. Με αυτή τη βάση, το μερίδιο του Finale το 2019 αντιστοιχεί σε 66,67% (26 από 39 χρήστες), ομόλογο ως προς τη μέθοδο με το 57,14% που είχε αναφερθεί στην έρευνα του 2019· η απόκλιση οφείλεται στον διαφορετικό παρονομαστή που είχε χρησιμοποιηθεί τότε (αριθμός ερωτηματολογίων αντί για όσους απάντησαν στο ερώτημα) και σε επανακαταμέτρηση των αρχικών δεδομένων.

Κρίση ψηφιακής διατήρησης

Τα δεδομένα αποκαλύπτουν μια σοβαρή κρίση ψηφιακής διατήρησης που αναπτύσσεται σιωπηλά (βλ. Γράφημα 10). Οι χρήστες του Finale έχουν κατά μέσο όρο το 91,9% του συνολικού έργου τους σε μορφή Finale (Ερ. 2.5), με τη διάμεσο στο 100%: οι μισοί από αυτούς έχουν το σύνολο του έργου τους εξαρτημένο από ένα και μόνο λογισμικό. Αυτή η συγκέντρωση κινδύνου συνδυάζεται με εντυπωσιακή αδράνεια στη λήψη προστατευτικών μέτρων: το 53,57% δεν κάνει «τίποτα προς το παρόν» για τη μετάπτωση των αρχείων του (Ερ. 2.7), ενώ μόνο το 25% μετατρέπει όλα τα αρχεία σε άλλους μορφότυπους και το υπόλοιπο 17,86% τα μετατρέπει επιλεκτικά. Παράλληλα, το 48,28% δεν ανησυχεί «καθόλου» ή «λίγο» για το μέλλον των αρχείων του (Ερ. 2.4).

Στην εικόνα αυτή προστίθεται ένα φαινομενικά καθησυχαστικό αλλά παραπλανητικό στοιχείο. Η συντριπτική πλειονότητα εξάγει πολύ συχνά την παρτιτούρα σε PDF (76,67%, Ερ. 2.8). Το PDF, ωστόσο, λειτουργεί ως ψευδο-διατήρηση: εξασφαλίζει την οπτική όψη της παρτιτούρας, χάνει όμως την επεξεργασιμότητα, τη δομή και τα μεταδεδομένα του πρωτότυπου αρχείου. Η αίσθηση ασφάλειας που προσφέρει εξηγεί εν μέρει την αδράνεια: πολλοί δημιουργοί θεωρούν ότι έχουν ήδη προστατεύσει το έργο τους, ενώ στην πραγματικότητα διατηρούν μόνο ένα στατικό αποτύπωμά του.



Γράφημα 10: Δείκτες της κρίσης ψηφιακής διατήρησης (έργο σε μορφή Finale, αδράνεια μετάπτωσης, απουσία ανησυχίας)

Οι συνεντεύξεις δίνουν πρακτική διάσταση στην κρίση. Όσοι προχώρησαν σε μετατροπή αρχείων αναφέρουν ότι η επαφή με τον μορφότυπο MusicXML ήταν αποκαλυπτική για τα όριά του. Το MusicXML είναι ένα ανοιχτό, βασισμένο σε XML πρότυπο για την αναπαράσταση της δυτικής μουσικής σημειογραφίας, σχεδιασμένο ως μορφότυπος ανταλλαγής μεταξύ διαφορετικών εφαρμογών (Good, 2001) και υποστηριζόμενο σήμερα από όλα σχεδόν τα μεγάλα προγράμματα. Ακριβώς επειδή είναι ανοιχτό και ανεξάρτητο από μεμονωμένο λογισμικό, η τήρηση ενός αντιγράφου σε MusicXML αποτελεί επί του παρόντος τον κύριο τρόπο προστασίας από τον εγκλωβισμό σε κάποιον προμηθευτή: το έργο παραμένει προσβάσιμο ακόμη και αν η αρχική εφαρμογή πάψει να υποστηρίζεται, όπως συνέβη με το Finale. Η μεταφορά, ωστόσο, δεν είναι πλήρης. Όσα δεν αποδίδονται με ακρίβεια είναι, αφενός, τα μη μουσικά στοιχεία, δηλαδή η ακριβής σελιδοποίηση και η εικαστική διάταξη της παρτιτούρας, και αφετέρου, όσα μουσικά στοιχεία δεν έχουν τυποποιηθεί στο πρότυπο, όπως ειδικοί ή σύγχρονοι συμβολισμοί εκτός του καθιερωμένου λεξιλογίου του. Το κύριο μουσικό περιεχόμενο, όπως οι φθόγγοι, τα κλειδιά, τα σημεία άρθρωσης κ.λπ., μεταφέρεται αξιόπιστα, ενώ οι απώλειες εντοπίζονται στα δύο προαναφερθέντα επίπεδα, όπως επισημαίνει ένας από τους συνθέτες: «Δεν στο περνάει ακριβώς όπως είναι· κάποια πράγματα κουνιούνται, οπότε θέλει λίγο δουλειά πάνω σε αυτό». Ο ίδιος συνθέτης διατηρεί, ως πρόσθετη δικλείδα, και έντυπα αντίγραφα. Αυτή η πολυεπίπεδη λογική προστασίας, με ψηφιακό αρχείο, αντίγραφο σε MusicXML και έντυπη παρτιτούρα (ή PDF), αποτελεί απάντηση σε έναν κίνδυνο που η βιβλιογραφία έχει αναδείξει ως συστημικό (Stutter, 2024· Akau, McKinney & McNellis, 2023).

Χάσμα ευαισθητοποίησης

Παρά την κρίση που προκάλεσε η διακοπή του Finale, σημαντικό μέρος της κοινότητας δεν αντιλαμβάνεται τον κίνδυνο του εγκλωβισμού σε έναν προμηθευτή. Το 39,22% των συνθετών δηλώνει ότι δεν ανησυχεί «καθόλου» ή «λίγο» για το ότι η εξάρτηση από έναν δημιουργό λογισμικού συνιστά κίνδυνο για τη μακροπρόθεσμη διατήρηση του έργου του (Εφ. 2.12), ενώ μόνο το 37,26% αναγνωρίζει σημαντικό κίνδυνο. Η αντίφαση γίνεται εμφανέστερη στα κριτήρια επιλογής λογισμικού (Εφ. 2.10): ενώ η «συμβατότητα με παλαιά αρχεία» κατατάσσεται στην τρίτη θέση με 12,11%, τα «ανοιχτά πρότυπα / ανοιχτός κώδικας» συγκεντρώνουν μόλις ένα 3,14%, στην τελευταία θέση. Οι συνθέτες αναγνωρίζουν τη σημασία της διαλειτουργικότητας, αλλά δεν συνδέουν τα ανοιχτά πρότυπα, όπως το MusicXML, με τη μακροπρόθεσμη ανεξαρτησία τους από προμηθευτές. Χαρακτηριστικά, το 82,35% θεωρεί τη χρήση λογισμικού ψηφιακής παρτιτούρας «αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής διαδικασίας» (Εφ. 2.11), επιβεβαιώνοντας μια βαθιά εξάρτηση χωρίς ανάλογη ευαισθητοποίηση για τους κινδύνους που αυτή συνεπάγεται.

Ψυχολογικός αντίκτυπος της μετάβασης

Ένα από τα εντυπωσιακότερα ποσοτικά ευρήματα είναι η μέση διάρκεια συστηματικής χρήσης του Finale, που ανέρχεται σε 25,28 έτη (διάμεσος 25 έτη). Από τις συνεντεύξεις προέκυψε ότι η ανακοίνωση της διακοπής δεν αντιμετωπίστηκε από πολλούς ως τεχνική αλλαγή αλλά ως γεγονός που έθεσε ένα υπαρξιακό ζήτημα για τα ίδια τα μουσικά έργα. Ένας συνθέτης υπογράμμισε: «Αυτή η δουλειά μπορεί να χαθεί· δεν ξαναγίνεται, ένα κομμάτι δεν ξαναγράφεται. Εκφράζει μια εποχή, μια ηλικία, μια πνευματική κατάσταση. Δεν μπορείς να γυρίσεις πίσω σε αυτό». Η απόκριση αυτή φωτίζει το ποσοστό αδράνειας που παρατηρείται, όπου το 53,57% παραμένει χωρίς ενέργεια. Δεν πρόκειται για αμέλεια αλλά για αμηχανία απέναντι στο άγνωστο και για μια βαθιά σχέση με το παρελθόν που δυσχεραίνει κάθε νέα παρέμβαση. Υπό αυτό το πρίσμα, η αδράνεια δεν είναι ουδετερότητα αλλά μια μορφή αναβολής απέναντι σε ένα δυσεπίλυτο ζήτημα. Από τη σκοπιά της τεχνολογικής απαρχαίωσης και του κόστους μετάβασης και στον χώρο του hardware, το φαινόμενο αυτό έχει αναλυθεί ήδη (Alzaydi, 2024).

Η δυσκολία εξέλιξης των μακρόβιων λογισμικών φέρνει στο προσκήνιο την έννοια του τεχνικού χρέους (technical debt). Δανεισμένος από την τεχνολογία λογισμικού, ο όρος αυτός περιγράφει το συσσωρευμένο κόστος που κληρονομεί μια εφαρμογή από παλαιότερες σχεδιαστικές επιλογές: λύσεις που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της εποχής τους μετατρέπονται με τα χρόνια σε τροχοπέδη, καθώς η αρχιτεκτονική γερνά, οι τεχνολογίες στις οποίες στηρίχθηκε απαρχαιώνονται και η εσωτερική πολυπλοκότητα του κώδικα διογκώνεται. Σε ένα πρόγραμμα που αναπτύσσεται επί δεκαετίες, κάθε νέα προσθήκη πρέπει να συμβιβαστεί με στρώματα παλαιού, συχνά ελλιπώς τεκμηριωμένου κώδικα, γραμμένου ενίοτε από προγραμματιστές που έχουν προ πολλού αποχωρήσει. Έτσι, ακόμη και περιορισμένες βελτιώσεις απαιτούν δυσανάλογο κόστος και ενέχουν αυξημένο κίνδυνο σφαλμάτων, ώσπου η ίδια η συντήρηση να καθίσταται ασύμφορη. Στην περίπτωση του Finale, του οποίου η ανάπτυξη είχε ξεκινήσει δεκαετίες νωρίτερα, το χρέος αυτό ήταν ορατό και στην ίδια τη διεπαφή χρήστη: το περιβάλλον εργασίας είχε μείνει προσκολλημένο σε μια παλαιότερη σχεδιαστική εποχή και απαιτούσε εξειδικευμένη γνώση της εφαρμογής για την πλήρη αξιοποίησή της. Ένας συνθέτης που είχε ήδη περάσει σε νέο πρόγραμμα περιέγραψε τη συνειδητοποίηση του χρόνου που χανόταν στο παλιό περιβάλλον για διαδικασίες αυτονόητες στο νέο, καθώς και την προσκόλληση που τον είχε κρατήσει εκεί: «[Το Finale] το είχα μάθει τόσο καλά που δεν

μου πέρασε καν από το μυαλό ότι μπορεί να αλλάξει αυτή η κατάσταση […]. Εκεί σταμάτησα, ήμουν ικανοποιημένος. Ικανοποιημένος μέσα στα ελαττώματα που είχε». Η μακρόχρονη χρήση ενός λογισμικού αναπτύσσει έτσι ένα είδος μυϊκής μνήμης που δεν είναι μόνο τεχνικής φύσης, αλλά διαμορφώνει τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης σκέφτεται και αποδίδει μουσικά. Η μνήμη αυτή επιβιώνει και μετά τη μετάβαση: ο ίδιος συνθέτης παραδέχεται ότι «κάποια πράγματα ακόμα είναι μέσα μου […] συνήθειες […]· αλλά τα καταφέρνω, εντάξει». Στο άλλο άκρο, μεγάλο μέρος του δείγματος (41,38%) δεν έχει μεταβεί καθόλου, εμμένοντας στην πεποίθηση ότι η υπάρχουσα έκδοση θα καλύπτει τις ανάγκες επ' αόριστον.

Ευρήματα σχετικά με τα κριτήρια και τις στρατηγικές επιλογής λογισμικού

Πέρα από τις στάσεις και τα συναισθήματα, η διακοπή του Finale επανέφερε στο προσκήνιο ένα πρακτικό ερώτημα: με ποια κριτήρια αξιολογούν οι συνθέτες ένα λογισμικό σημειογραφίας, με ποια κριτήρια επιλέγουν ένα νέο και τι αποκαλύπτει η ιεράρχηση αυτών των κριτηρίων για τη σχέση τους με το εργαλείο. Η απάντηση είναι ότι αντιμετωπίζουν το λογισμικό ως ένα είδος μουσικού οργάνου, ως αναπόσπαστο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας.

Κριτήρια επιλογής νέου λογισμικού

Στην Ερ. 2.10, η ποιότητα της μουσικής σημειογραφίας (engraving) αναδεικνύεται πρώτο κριτήριο με 17,04%, ακολουθούμενη από την υποστήριξη ειδικών συμβολισμών για τη σύγχρονη μουσική (14,80%). Στην τρίτη θέση ισοβαθμούν η ευκολία χρήσης και η συμβατότητα με παλαιά αρχεία (12,11% έκαστη), ενώ το κόστος κατατάσσεται μόλις πέμπτο (10,31%). Η μακροπρόθεσμη υποστήριξη από τον δημιουργό και η ποιότητα αναπαραγωγής μοιράζονται την έκτη θέση (9,87%), ενώ στο κάτω άκρο βρίσκονται η δυνατότητα συνεργασίας (5,38%), η διαθεσιμότητα σε πολλές πλατφόρμες (4,93%) και τα ανοιχτά πρότυπα ή ο ανοιχτός κώδικας (3,14%).[2]

Από την ιεράρχηση προκύπτει επίσης μία εσωτερική αντίφαση: ενώ η συμβατότητα με παλαιά αρχεία θεωρείται σημαντική (12,11%, τρίτη θέση), τα ανοιχτά πρότυπα και ο ανοιχτός κώδικας υποτιμώνται συστηματικά (3,14%, τελευταία θέση)· οι συνθέτες αναγνωρίζουν την ανάγκη πρόσβασης στο παλαιό έργο τους, χωρίς να τη συνδέουν με τα ανοιχτά πρότυπα, όπως το MusicXML ή το MEI, που αποτελούν την πλέον βιώσιμη εγγύηση μακροπρόθεσμης ανεξαρτησίας από έναν προμηθευτή (Akau, McKinney & McNellis, 2023). Η αντίφαση αυτή αποκτά νόημα, αν προσέξουμε ποια κριτήρια προηγούνται και ποια έπονται: τα κορυφαία (engraving, ειδικοί συμβολισμοί) αφορούν την παραγωγή του νέου έργου· τα τελευταία (ανοιχτά πρότυπα, πολλές πλατφόρμες) αφορούν τη διατήρηση του παλαιού.

Το λογισμικό ως μουσικό όργανο

Το ουσιωδέστερο εύρημα αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες αντιλαμβάνονται το λογισμικό: όχι ως απλό εργαλείο καταγραφής αλλά ως αναπόσπαστο μέρος της δημιουργικής διαδικασίας. Το 82,35% συμφωνεί ή μάλλον συμφωνεί ότι «η χρήση λογισμικού ψηφιακής παρτιτούρας έχει γίνει αναπόσπαστο

[2] Στην Ερ. 2.10 οι συμμετέχοντες μπορούσαν να επιλέξουν περισσότερα του ενός κριτήρια· επειδή το ερώτημα είναι ιεραρχικό (ποια κριτήρια βαραίνουν περισσότερο), τα ποσοστά υπολογίζονται εδώ επί του συνόλου των 223 αναφορών, εκφράζοντας το μερίδιο κάθε κριτηρίου στο σύνολο των προτιμήσεων. Αυτό έρχεται σε αντιδιαστολή με το Γράφημα 9, όπου το ζητούμενο είναι το μερίδιο των χρηστών ανά πρόγραμμα. Η σχετική κατάταξη των κριτηρίων παραμένει ωστόσο η ίδια και με τις δύο βάσεις υπολογισμού.

μέρος της συνθετικής διαδικασίας» (Εμ. 2.11). Η ενσωμάτωση αυτή εξηγεί την αδράνεια και τη δυσκολία αλλαγής: κάθε λογισμικό έχει μοναδικές ιδιομορφίες στην εισαγωγή φθόγγων, στις συντομεύσεις, στους μηχανισμούς αναπαραγωγής, στοιχεία που επηρεάζουν τη ροή της σκέψης και τη μουσική γραφή. Όπως ένας πιανίστας συνηθίζει το βάρος των πλήκτρων ενός οργάνου, έτσι και ο συνθέτης αναπτύσσει μια οικειότητα με το λογισμικό του, που καθιστά τη μετάβαση μια διαδικασία επανεκμάθησης του οργάνου της σύνθεσης.

Στην ποιοτική έρευνα, αποκαλυπτική υπήρξε η αναφορά στον ρεαλισμό της ψηφιακής απόδοσης και στον κίνδυνο της ψευδούς επαλήθευσης: «Το πρόγραμμα μπορεί να σου παίξει ένα αρπισμό ή ένα tremolo σε κάποιο πνευστό, το οποίο δεν παίζεται. Και όχι μόνο δεν παίζεται, δεν ακούγεται». Όσο πιο ρεαλιστική γίνεται η αναπαραγωγή, τόσο μεγαλώνει ο κίνδυνος να αντικαταστήσει, αντί να υποστηρίξει, την εκπαιδευμένη ακοή του συνθέτη. Γι' αυτό και η οργανογνωσία προβάλλεται ως αναγκαίο αντίβαρο. Ένας συνθέτης το περιγράφει με ένα περιστατικό από τη διδασκαλία: «Μαθητής στη σύνθεση φέρνει ένα κομμάτι για φλάουτο με συγχορδίες. Το Finale το έπαιζε. Αν δεν ξέρεις ότι το φλάουτο δεν μπορεί να παίξει συγχορδίες… Θέλει γνώση καταρχήν του οργάνου σου. Μετά, όλα τα άλλα είναι ζήτημα του πόσο χρόνο έχεις για να τα μάθεις και να τα χρησιμοποιήσεις».

Σύνοψη των ευρημάτων

Η παρούσα έρευνα τεκμηριώνει μια κρίσιμη στιγμή μετάβασης στην ιστορία της ψηφιακής μουσικής σημειογραφίας, καταγράφοντας σε πραγματικό χρόνο την απάντηση μιας κοινότητας δημιουργών στη διακοπή του κυρίαρχου εργαλείου της. Τα ευρήματα των προηγούμενων ενοτήτων επιτρέπουν τρεις τοποθετήσεις σχετικά με τη μη γραμμικότητα του ψηφιακού μετασχηματισμού, τον συστημικό χαρακτήρα του εγκλωβισμού σε κάποιον προμηθευτή και τη σιωπηλή κρίση πολιτιστικής κληρονομιάς.

Σε αντίθεση με τομείς όπως η εκπαίδευση και η εργασία γραφείου, που ψηφιοποιήθηκαν ταχύτατα την περίοδο 2020-2021, η μουσική σύνθεση είχε ήδη διανύσει αυτή την πορεία από τη δεκαετία του 1990 έως το 2010. Ο ψηφιακός μετασχηματισμός, επομένως, εδώ δεν είναι γραμμικός: η καινοτομία μετατοπίζεται από τον πυρήνα (λογισμικό σημειογραφίας) στις συμπληρωματικές λειτουργίες (αναπαραγωγή, τεχνητή νοημοσύνη, διανομή). Όπως ανέδειξε η ποιοτική έρευνα, η ωρίμανση του playback εισάγει την παγίδα του «MIDI composer», όπου η πειστικότητα της ψηφιακής απόδοσης απειλεί να υποκαταστήσει την κρίση της εσωτερικής ακοής.

Η μακροχρόνια εξοικείωση με προγράμματα όπως το Finale, όπου η μέση χρήση είναι τα 25,28 έτη, δημιουργεί ένα κόστος αλλαγής που είναι απαγορευτικό σε τρία επίπεδα: οικονομικό (αγορά νέου λογισμικού), γνωστικό (επανεκμάθηση της ροής εργασίας) και ψυχολογικό (απώλεια συντομεύσεων, προτύπων, εδραιωμένων συνηθειών).

Η κοινότητα των ελλήνων συνθετών αντιμετωπίζει μια σιωπηλή κρίση ψηφιακής διατήρησης που απειλεί την πολιτιστική κληρονομιά των τελευταίων δεκαετιών. Τα ψηφιακά τεκμήρια είναι πιο ευάλωτα στην απαρχαίωση από τα φυσικά: ένα χειρόγραφο του 19ου αιώνα παραμένει αναγνώσιμο, ενώ ένα αρχείο Finale του 2012 μπορεί να καταστεί μη-αναγνώσιμο σε δέκα ή είκοσι χρόνια, όταν το λογισμικό δεν θα τρέχει σε μελλοντικά λειτουργικά συστήματα. Η βιωσιμότητα της ψηφιακής πολιτιστικής κληρονομιάς απαιτεί ιδρυματικά ψηφιακά αποθετήρια, τη συμβολή της επιστημονικής κοινότητας και τη διερεύνηση νέων τεχνολογιών διατήρησης (Κολυδάς, 2020).

Η κρίση του Finale δεν είναι μόνο το τέλος μιας εποχής· είναι και μια ευκαιρία να επαναπροσδιορίσουμε τη σχέση μας με τα ψηφιακά εργαλεία, με την υπενθύμιση ότι η τεχνολογία οφείλει να υπηρετεί τον πολιτισμό και όχι το αντίστροφο.

Βιβλιογραφία

Akau, Stephanie, Janet McKinney & Rachel McNellis (2023): «Preferred Preservation Formats for Digital Music Scores: A Survey of University Music Faculty», *Notes* 79/4, Music Library Association – MLA, σ. 495-523.

Alzaydi, Ammar (2024): «Balancing creativity and longevity: The ambiguous role of obsolescence in product design», *Journal of Cleaner Production* 445, αρ. 141239, https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2024.141239.

Belkin, Alan (1994): «Macintosh Notation Software: Present and Future», *Computer Music Journal* 18/1, σ. 53-69, https://doi.org/10.2307/3680522.

Boorman, Stanley, Eleanor Selfridge-Field & Donald W. Krummel (2001): «Printing and publishing of music», στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40101.

Byrd, Donald (1994): «Music Notation Software and Intelligence», *Computer Music Journal* 18/1, σ. 17-20, https://doi.org/10.2307/3680518.

Cai, Carrie J. (2021): «Breakdowns and Breakthroughs: Observing Musicians' Responses to the COVID-19 Pandemic», στο: *Proceedings of the 2021 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Yokohama Japan, σ. 1-13, https://doi.org/10.1145/3411764.3445192.

Cook, Nicholas, Monique M. Ingalls & David Trippett (2019): *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

Fram, Noah R., Visda Goudarzi, Hiroko Terasawa & Jonathan Berger (2021): «Collaborating in Isolation: Assessing the Effects of the Covid-19 Pandemic on Patterns of Collaborative Behavior Among Working Musicians», *Frontiers in Psychology* 12, αρ. 674246, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.674246.

Gamble, William (1923): *Music Engraving and Printing: A Historical and Technical Treatise*, London 1923 (επανέκδοση: Da Capo Press, New York 1971).

Good, Michael (2001): «MusicXML for Notation and Analysis», στο: Walter B. Hewlett & Eleanor Selfridge-Field (επιμ.), *The Virtual Score: Representation, Retrieval, Restoration* (Computing in Musicology, 12), MIT Press, Cambridge (MA), σ. 113-124.

Hansen, Niels Chr., Melanie Wald-Fuhrmann & Jane W. Davidson (2022): «Editorial: Social Convergence in Times of Spatial Distancing: The Role of Music During the COVID-19 Pandemic», *Frontiers in Psychology* 13, αρ. 910101, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.910101.

Moroz, Solomiya & Craig Vear (2025): «Transforming Practice: The Impact of Digital Scores on Creativity, Performance and Accessibility», *Tempo* 79/313, σ. 56-69, https://doi.org/10.1017/S0040298225000129.

Raines, Robert (2015): *Composition in the Digital World: Conversations with 21st Century American Composers*, Oxford University Press, Oxford.

Schuiling, Floris (2019): «Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation», *Journal of the Royal Musical Association* 144/2, σ. 429-458, https://doi.org/10.1080/02690403.2019.1651508.

Spiro, Neta, Rosie Perkins, Sasha Kaye, Urszula Tymoszuk & Adele Mason-Bertrand (2021): «The Effects of COVID-19 Lockdown 1.0 on Working Patterns, Income, and Wellbeing Among Performing Arts Professionals in the United Kingdom (April – June 2020)», *Frontiers in Psychology* 11, αρ. 594086, https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.594086.

Stutter, Joshua (2024): «Data structures for music encoding: tables, trees, and graphs», *Journal of New Music Research* 53/3-4, σ. 208-221, https://doi.org/10.1080/09298215.2024.2412598.

Watson, Chris (2006): *The effects of music notation software on compositional practices and outcomes*, διδακτορική διατριβή, Victoria University of Wellington.

Wiering, Frans & Charles Inskip (2025): «The impact of the pandemic on musicologists' use of technology», *Digital Humanities Quarterly* 19/2, https://dhq.digitalhumanities.org/vol/19/2/000786/000786.html (τελευταία πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2026).

Κολυδάς, Τάσος (2019): «Η ψηφιακή παρτιτούρα ως ιστορική πηγή για την αποτύπωση της μουσικής κληρονομιάς: προκλήσεις, δυνατότητες, προοπτικές», στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης & 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, σ. 305-311.

Κολυδάς, Τάσος (2020): «Locked in Time: Utilizing Blockchain Technology for the Long-term Preservation of Engraved Music», ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο *Music Engraving in the 21st Century: Developments and Perspectives*, Universität Mozarteum Salzburg, 17-19 Ιανουαρίου 2020.

Κολυδάς, Τάσος & Νίκος Πουλάκης (2020): «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 & 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, σ. 31-42.

Διαδικτυακές πηγές

MakeMusic (2024): «MakeMusic Sunsets Finale, Announces Partnership with Steinberg, Makers of Dorico», 26 Αυγούστου 2024, https://www.makemusic.com/press-room/press-releases-2024/makemusic-sunsets-finale (τελευταία πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2026).

Rothman, Philip & Jason Loffredo (2025): «Using Finale in the unsupported era», *Scoring Notes*, 23 Ιουλίου 2025, https://www.scoringnotes.com/news/using-finale-in-the-unsupported-era (τελευταία πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2026).

Κολυδάς, Τάσος [χ.χ.]: *survey-management-system* [λογισμικό ανοιχτού κώδικα], GitHub, https://github.com/kolydart/survey-management-system (τελευταία πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2026).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το ερωτηματολόγιο της έρευνας (2025)

Παρατίθεται εδώ το πλήρες ερωτηματολόγιο που χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο μέτρησης και στο οποίο παραπέμπουν οι κωδικοί (Ερ. Χ.Υ) εντός του κειμένου. Διανεμήθηκε ανώνυμα τον Οκτώβριο του 2025 μέσω πρωτότυπου λογισμικού ανοιχτού κώδικα με διακλαδωτή λογική: ορισμένα ερωτήματα εμφανίζονταν υπό όρους, ανάλογα με τις προηγούμενες απαντήσεις. Όπου δεν σημειώνεται κάτι διαφορετικό, οι απαντήσεις δίνονταν σε πενταβάθμια κλίμακα Likert (*Καθόλου, Λίγο, Μέτρια, Πολύ, Πάρα πολύ*).

Διευκρίνιση που δόθηκε στους συμμετέχοντες: με τον όρο «ψηφιακή παρτιτούρα» νοείται η αποτύπωση μιας σύνθεσης με κάποια μορφή συμβολικής αναπαράστασης της μουσικής (ευρωπαϊκή σημειογραφία σε πεντάγραμμο, βυζαντινή παρασημαντική, γραφική σημειογραφία, κώδικας MIDI κ.λπ.) με χρήση υπολογιστικού συστήματος.

1. Ψηφιακή παρτιτούρα στη συνθετική διαδικασία

1.1. Πόσο συχνά χρησιμοποιείτε ψηφιακή παρτιτούρα κατά τη σύνθεση των έργων σας;
1.2. Σας είναι χρήσιμη η αναπαραγωγή της ψηφιακής παρτιτούρας (playback) κατά τη σύνθεση;
1.3. Βρίσκετε ότι υπάρχουν περιθώρια βελτίωσης στην αναπαραγωγή της ψηφιακής παρτιτούρας (playback);
1.4. Συνηθίζετε να αποτυπώνετε με οποιονδήποτε τρόπο τις αρχικές ιδέες (προσχέδια / σκίτσα);
1.5. Πόσο συχνά αποτυπώνετε τις αρχικές ιδέες (προσχέδια / σκίτσα) σε ψηφιακή παρτιτούρα;

2. Λογισμικό ψηφιακής παρτιτούρας

2.1. Ποιες εφαρμογές ψηφιακής παρτιτούρας χρησιμοποιούσατε για τη σύνθεση τον Αύγουστο του 2024; *(πολλαπλή επιλογή: Finale, Sibelius, MuseScore, Dorico, ή άλλο)*
2.2. Πόσο σας επηρέασε η ανακοίνωση της διακοπής ανάπτυξης του Finale (τον Αύγουστο του 2024);
2.3. Ποια στρατηγική προσαρμογής σχετικά με τις εφαρμογές ψηφιακής παρτιτούρας ακολουθείτε; *(μία επιλογή: συνεχίζω το Finale χωρίς αλλαγή· συνεχίζω προσωρινά, αλλά σχεδιάζω μετάβαση· έχω ήδη μεταβεί σε άλλη εφαρμογή· χρησιμοποιώ παράλληλα πολλές εφαρμογές· επέστρεψα στο χειρόγραφο· ή άλλο)*
2.4. Ανησυχείτε για το μέλλον των αρχείων σας σε μορφή Finale;
2.5. Ποιο ποσοστό (%) του έργου σας είναι γραμμένο σε Finale; *(αριθμητική απάντηση)*
2.6. Πόσα χρόνια χρησιμοποιούσατε το Finale συστηματικά; *(αριθμητική απάντηση)*
2.7. Ποια στρατηγική προσαρμογής σχετικά με τα ήδη υπάρχοντα αρχεία Finale ακολουθείτε; *(μία επιλογή: μετατρέπω όλα τα αρχεία· μετατρέπω μόνο κάποια· δεν κάνω τίποτα προς το παρόν· ή άλλο)*
2.8. Στο τέλος της διαδικασίας σύνθεσης πόσο συχνά εξάγετε σε μορφή pdf ή εκτυπώνετε το αποτέλεσμα;
2.9. Ποια εφαρμογή ψηφιακής παρτιτούρας χρησιμοποιείτε κυρίως σήμερα για τη σύνθεση; *(Finale, Sibelius, MuseScore, Dorico, ή άλλο)*
2.10. Ποια κριτήρια είναι σημαντικά για εσάς κατά την επιλογή λογισμικού ψηφιακής παρτιτούρας; *(πολλαπλή επιλογή: ποιότητα μουσικής σημειογραφίας / engraving· υποστήριξη ειδικών συμβολισμών· διαθεσιμότητα σε πολλές πλατφόρμες· κόστος· ανοιχτός κώδικας / ανοιχτά πρότυπα· δυνατότητα συνεργασίας ή διαμοιρασμού· συμβατότητα με παλαιά αρχεία· ποιότητα αναπαραγωγής / playback· ευκολία χρήσης και εκμάθησης· μακροπρόθεσμη υποστήριξη από τον δημιουργό του λογισμικού· ή άλλο)*
2.11. Σε ποιο βαθμό συμφωνείτε: «Η χρήση λογισμικού ψηφιακής παρτιτούρας έχει γίνει αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής μου διαδικασίας»; *(κλίμακα συμφωνίας: Διαφωνώ, Μάλλον διαφωνώ, Μάλλον συμφωνώ, Συμφωνώ)*
2.12. Σε ποιο βαθμό συμφωνείτε: «Η εξάρτηση από έναν δημιουργό λογισμικού αποτελεί κίνδυνο για τη μακροπρόθεσμη διατήρηση του έργου μου»; *(κλίμακα συμφωνίας, όπως στο 2.11)*

3. Ψηφιακός μετασχηματισμός 2019-2025

3.1. Πόσο έχει αλλάξει η χρήση ψηφιακής παρτιτούρας κατά τη σύνθεση από το 2019 μέχρι σήμερα; *(κλίμακα μεταβολής: Μεγάλη μείωση, Μικρή μείωση, Καμία αλλαγή, Μικρή αύξηση, Μεγάλη αύξηση)*
3.2. Πόσο έχετε αλλάξει τη χρήση αναπαραγωγής (playback) κατά τη σύνθεση από το 2019 μέχρι σήμερα; *(κλίμακα μεταβολής, όπως στο 3.1)*

3.3. Πόσο επηρέασε η πανδημία COVID-19 τη χρήση ψηφιακών εργαλείων στη σύνθεσή σας;
3.4. Πόσο επηρέασε η πανδημία COVID-19 τα χαρακτηριστικά της συνθετικής σας γραφής;
3.5. Θέλετε να περιγράψετε τις αλλαγές στη χρήση ψηφιακών εργαλείων ή τη συνθετική σας διαδικασία από το 2019 έως σήμερα; *(ανοιχτή απάντηση)*

4. Μουσική δημιουργία στην ψηφιακή συνθήκη

4.1. Χρησιμοποιείτε εργαλεία online συνεργασίας κατά τη δημιουργική διαδικασία;
4.2. Πόσο μεγάλο ρόλο παίζουν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης στην κοινοποίηση του έργου σας;
4.3. Πόσο συχνά χρησιμοποιείτε γλωσσικά μοντέλα τεχνητής νοημοσύνης (AI, π.χ. ChatGPT);
4.4. Πόσο έχει αυξηθεί η παραγωγικότητά σας χάρη στη χρήση γλωσσικών μοντέλων τεχνητής νοημοσύνης (AI);
4.5. Θέλετε να αναφέρετε τυχόν περιορισμούς από τη χρήση ψηφιακών εργαλείων στη σύνθεση; *(ανοιχτή απάντηση)*

5. Δημογραφικά στοιχεία

5.1. Συμμετείχατε στην αντίστοιχη έρευνα το 2019; *(Ναι, Όχι, Δεν θυμάμαι)*
5.2. Έτος γέννησης *(αριθμητική απάντηση)*
5.3. Φύλο *(Άνδρας, Γυναίκα, ή άλλο)*
5.4. Ποιο έτος γράψατε το πρώτο σας αντιπροσωπευτικό έργο; *(αριθμητική απάντηση)*
5.5. Πόσα, περίπου, έργα συνθέσατε κατά την τελευταία πενταετία; *(αριθμητική απάντηση)*
5.6. Ποιο έτος περίπου ξεκινήσατε να χρησιμοποιείτε συστηματικά ψηφιακή παρτιτούρα; *(αριθμητική απάντηση)*

6. Σχόλια, παρατηρήσεις

6.1. Θα θέλατε να κάνετε κάποιο επιπλέον σχόλιο ή παρατήρηση; *(ανοιχτή απάντηση)*

«Το άρωμα της μουσικής και η ευωδιά του χόρτου»: Μουσική και κάπνισμα στη βικτωριανή και εδουαρδιανή Αγγλία

Εύα Μαντζουράνη

Εισαγωγή

Σε όλη την κοινωνική ιστορία του, το κάπνισμα έχει συσχετιστεί συχνά με τη μουσική: έχει προσφέρει το θέμα για τους στίχους τραγουδιών[1] και έχει αποτελέσει σημαντικό στοιχείο στη συμμετοχή και την απόλαυση της μουσικής δημιουργίας σε μια ποικιλία διαφορετικών πλαισίων. Ένα από αυτά είναι το "smoking concert", ένα μοναδικό και συναρπαστικό πολιτισμικό φαινόμενο της ύστερης βικτωριανής (1837-1901) και εδουαρδιανής Αγγλίας (1901-1910/1914), το οποίο συνέβαλε στην αλλαγή των αντιλήψεων για την έντεχνη μουσική.

Το *smoking concerts* μπορεί να μεταφραστεί στα ελληνικά ως «καπνιστικές συναυλίες», ή «συναυλίες καπνίσματος», ή «συναυλίες με κάπνισμα»· σε αυτή τη μελέτη χρησιμοποιείται ο όρος «καπνιστικές συναυλίες». Οι καπνιστικές συναυλίες αναφέρονται σε μουσικές εκδηλώσεις ψυχαγωγίας, όπου το κάπνισμα, η συζήτηση, το φαγητό, το ποτό και η άτυπη κοινωνικότητα συνόδευαν μια μουσική εκδήλωση. Αρχικά, αυτές ήταν συγκεντρώσεις αποκλειστικά για άνδρες της αριστοκρατίας και της ανώτερης κοινωνικής τάξης, σταδιακά όμως εξελίχθηκαν για να φιλοξενήσουν ένα κοινωνικά ποικιλόμορφο κοινό, συμπεριλαμβανομένων των γυναικών, και η μετέπειτα εμφάνισή τους σε καθιερωμένες

[1] Ένα από τα πρώτα μουσικά κομμάτια προς τιμήν του καπνού είναι ένα πεντάφωνο μαδριγάλι του Michael East, που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1606, στη *Δεύτερη σειρά μαδριγαλιών* του (βλ. Michael East, *Madrigals to 3, 4 and 5 parts*, στο: Edmund Horace Fellowes [επιμ.], *The English Madrigal School*, vol. 30, Stainer and Bell, London 1923, σ. 115-120), του οποίου το κείμενο εξυμνεί την ιατρική αξία του καπνού καθώς και τις επιδράσεις του που προκαλούν ονειροπόληση: "Oh Metaphysical Tobacco / Fetched as far as from Morocco / Thy searching fume exhales the rheum". Το 1605, ο λοχαγός Tobias Hume παρουσίασε στο έργο του *Ayres* (πρώτο μέρος) ένα κομμάτι που ξεκινούσε με τις λέξεις "Tobacco, tobacco, sing sweetly". Το τραγούδι "Of Drinking Ale and Tobacco" του Thomas Ravenscroft (1614) τιμά επίσης τα φαρμακευτικά οφέλη του καπνού: "Tobacco fumes away all nastie rheumes" (Thomas Ravenscroft, *A Briefe Discourse of the True Use of Charact'ring the Degrees*, Edward Allde, London 1614, αναδημοσιευμένο σε facsimile στο: *The English Experience*, vol. 409, Theatrum Orbis Terrarum – Da Capo Press, Amsterdam – New York 1971). Ένα τραγούδι από αυτή την εποχή, που ήταν δημοφιλές στην Αγγλία και είχε γίνει μέρος της λαϊκής παράδοσης, είναι το "Tobacco's an Indian Weed". Αυτό το τραγούδι έχει υποστεί ποικίλες αλλαγές από την εποχή της βασιλείας του Ιακώβου Α΄ (1567-1625) έως τον 20ό αιώνα, με εκδοχές του να έχουν χρησιμοποιηθεί, μεταξύ άλλων, από τον Samuel Wesley (1800) και τον Ralph Vaughan Williams (1934). Ένα πρώιμο αντίγραφο αυτού του τραγουδιού βρίσκεται σε έναν χειρόγραφο τόμο ποίησης που μεταγράφηκε κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ιακώβου Α΄ (William Chappell, *Popular Music of the Olden Time*· αναφέρεται στο: Frederick William Fairholt, *Tobacco: Its History and Associations*, Chapman and Hall, London 1876, σ. 101). Ακόμα περισσότερες ενδείξεις για την παράλληλη χρήση τόσο της μουσικής όσο και του καπνίσματος ως κοινωνικών παραγόντων δίνονται στο round με τίτλο "A Catch on Tobacco" του Dr. Henry Aldrich (1647-1710), με την οδηγία: "Sung by 4 Smoaking their Pipes" («Να τραγουδηθεί από 4 καπνίζοντες τις πίπες τους»)· περιλαμβάνεται στο *Second Book of The Pleasant Musical Companion* (1686) (βλ. Charles van den Borren, "Tobacco and Coffee in Music", *Musical Quarterly* 18/3, July 1932, σ. 355-374: 370). Η πρώτη στροφή γιορτάζει την ευθυμία και τη φιλία που μοιράζονται οι καπνιστές κατά τη διάρκεια του τραγουδιού: "Good! good indeed! / The herb's good weed; / Fill thy pipe, Will, and I prithee, Sam, fill, / For sure we may smoak, and yet sing still; / For whay say the learned? Vita fumus, / 'Tis what you and I, and he and I, and all of us, sumus".

(mainstream) αίθουσες συναυλιών στα τέλη του 19ου αιώνα αντανακλούσε αλλαγές, όχι μόνο στη βικτωριανή κοινωνία, αλλά και στη στάση της απέναντι τόσο στην εκτέλεση όσο και στην απόλαυση της έντεχνης μουσικής.

Οι καπνιστικές συναυλίες προσφέρουν μια αποκαλυπτική ματιά στη σχέση μεταξύ καπνίσματος, μουσικής, ψυχαγωγίας, κοινωνικής τάξης, φύλου και κοινωνικής αλλαγής. Η παρούσα μελέτη (βασισμένη σε μια πτυχή ενός ευρύτερου ερευνητικού έργου για τη μουσική και το κάπνισμα, ιδιαίτερα στη δυτική έντεχνη μουσική και στην όπερα) διερευνά τη λειτουργία του καπνίσματος ως σημαντικού παράγοντα για την εκλαΐκευση της έντεχνης μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα μέσω των καπνιστικών συναυλιών και εξετάζει τον ρόλο τους ως παραγόντων πολιτισμικής αλλαγής· επίσης, καταρτίζει μια τυπολογία αυτών των συναυλιών, δεδομένου του ότι δεν υπάρχουν πολλές αναφορές σε αυτές.

Βικτωριανές στάσεις απέναντι στο κάπνισμα

Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας του, το κάπνισμα έχει δεχτεί δύο αντίθετες κοινωνικές στάσεις, είτε θεωρούμενο ως κοινωνικά επιθυμητό είτε ως αντικείμενο σημαντικής αντίδρασης. Αυτές οι συμπεριφορές ενισχύονταν και εξασθενούσαν ανάλογα με την επικρατούσα κοινωνική διάθεση σε διάφορες ιστορικές περιόδους.[2]

Ο καπνός εισήχθη στην Αγγλία στα τέλη του 16ου αιώνα (1586) από τον Sir Walter Raleigh, ο οποίος τον έφερε από τη Virginia και τον διέδωσε στην αυλή της Βασίλισσας Ελισάβετ Α΄ (1558-1603). Οι Ελισαβετιανοί της εποχής, γενικά, απέδιδαν θετικές αξίες στο κάπνισμα, ενώ οι αριστοκράτες της «Αγγλίας της Αποκατάστασης» – κατά την οποία η μοναρχία αποκαταστάθηκε με τον βασιλιά Κάρολο Β΄ (1660-1685) – το θεωρούσαν κοινωνικά προσβλητικό και έτσι οι αυλικοί έπαιρναν το ταμπάκο τους μέσω χρήσης ρινικού καπνού (snuff) σε ό,τι αντιλαμβάνονταν ως μια πιο κοινωνικά αποκλειστική και ανυψωμένη ατμόσφαιρα.

Στην πρώιμη βικτωριανή περίοδο, οι στάσεις απέναντι στο κάπνισμα ήταν ανάμεικτες. Η βασίλισσα Βικτώρια, σε αντίθεση με τους γιούς της που ήταν φανατικοί καπνιστές, απεχθανόταν το κάπνισμα σε όλες του τις μορφές και το απαγόρευσε στην αυλή, με τους επισκέπτες, επισκόπους και πρέσβεις να αναγκάζονται να καπνίζουν κρυφά στις καμινάδες.[3] Οι άνθρωποι που κάπνιζαν στον δρόμο θεωρούνταν ότι είχαν κακούς τρόπους και ήταν αδιανόητο να καπνίζει κανείς μπροστά σε γυναίκες. Η πρώιμη βικτωριανή σταυροφορία κατά του καπνίσματος επικεντρώθηκε σε μεγάλο βαθμό στις αρνητικές εικόνες της πολιτισμικής διείσδυσης, καθώς η συνήθεια του καπνίσματος είχε διαδοθεί από στρατιώτες κατά τη διάρκεια των Ναπολεόντειων Πολέμων (1803-1815) καθώς και από ξένους ταξιδιώτες και φοιτητές – όλους ισχυρά σύμβολα του «ξένου» – και συνήθως ταυτιζόταν με την ανυπότακτη μποέμικη νεολαία και τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, οι οποίες κάπνιζαν ευρέως και δημόσια.[4] Αντιθέτως, οι πρώιμες βικτωριανές ανώτερες τάξεις διακρίνονταν για την αυστηρή προσήλωσή τους σε συγκεκριμένες πρακτικές καπνίσματος. Οι κυρίες της αριστοκρατίας και της ανώτερης

[2] Όπως παρατηρεί ο Feinhandler, οι αντικρουόμενες απόψεις της αγγλικής κοινωνίας απέναντι στον καπνό και το κάπνισμα σχετίζονταν εξαρχής με τον συμβολικό ρόλο του καπνού στην οριοθέτηση τόσο των ταξικών ορίων όσο και μιας ποικιλίας δυαδικών αντιθέσεων – «καλό» έναντι «κακού», «μέσα» έναντι «έξω», «εμείς» έναντι «αυτών». Ο ίδιος υποστηρίζει, επίσης, ότι το κάπνισμα θα πρέπει να αξιολογείται με βάση τον κοινωνικό ή πολιτιστικό του ρόλο και ότι εξυπηρετεί μια σειρά κοινωνικών λειτουργιών όπως της ανταλλαγής, της διαχείρισης των συναισθημάτων, του ορισμού της ομάδας και της διαμεσολάβησης των ορίων (βλ. Sherwin J. Feinhandler, "The Social Role of Smoking", στο: Robert D. Tollison [επιμ.], *Smoking and Society*, D. C. Heath and Company, Lexington 1986, σ. 167-187).

[3] George L. Apperson, *The Social History of Smoking*, M. Secker, London 1914, σ. 221.

[4] Feinhandler, ό.π., σ. 173.

κοινωνικής τάξης παρέμεναν σε δωμάτια όπου το κάπνισμα δεν επιτρεπόταν, ενώ οι άνδρες τους, φορώντας σακάκια καπνίσματος (smoking jackets), αποσύρονταν σε δωμάτια καπνίσματος (smoking rooms) και καπνιστήρια πούρων (cigar divans), τα οποία ήταν σαλόνια όπου οι άνδρες πήγαιναν για να χαλαρώσουν, να κουβεντιάσουν και να καπνίσουν (βλ. Εικόνα 1).[5]

α)  β) 

γ) 

Εικόνα 1: α) Ανδρικά σακάκια καπνίσματος (smoking jackets) – *The West End Gazette*, 1873. β) *Mr. Gliddon's Cigar Divan, King Street, Covent Garden* (χαρακτικό). γ) Εξώφυλλο παρτιτούρας του τραγουδιού "Milly's Cigar Divan"

Στο δεύτερο μισό της βικτωριανής περιόδου, μια εποχή μεγάλων κοινωνικών αλλαγών, οικονομικής ευημερίας και καινοτομίας, οι αυστηρές κοινωνικές συμβάσεις χαλάρωσαν και το κάπνισμα έγινε πιο δημοφιλές και απέκτησε μεγαλύτερη προβολή. Αυτή η περίοδος σηματοδότησε επίσης την εισαγωγή των τσιγάρων στην Αγγλία μέσω των άγγλων αξιωματικών του στρατού κατά τη διάρκεια του Κριμαϊκού Πολέμου (1854-1856), οι οποίοι είχαν μάθει να τα καπνίζουν από τους συμμάχους τους, τους Τούρκους και τους Γάλλους, και εισήγαγαν την καινοτομία στα κλαμπ του Λονδίνου.[6] Ως αποτέλεσμα, το κάπνισμα έγινε όλο και πιο κοινωνικά αποδεκτό και ενσωματώθηκε σε διάφορα κοινωνικά περιβάλλοντα, ενώ η συνήθεια του καπνίσματος σε εξωτερικούς χώρους άρχισε να χαίρει ευρύτερης κοινωνικής αποδοχής.[7] Οι επιταγές της μόδας άλλαξαν σε τέτοιο βαθμό που οι πίπες θεωρούνταν πλέον κατάλληλες μόνο για «χυδαίους» (vulgar) ανθρώπους, ενώ τα πούρα και τα τσιγάρα αντιμετωπίζονταν ως ένδειξη εκλεπτυσμένου γούστου. Ειδικότερα, οι διαφημίσεις τσιγάρων τόνιζαν τις ευχάριστες και φαρμακευτικές ιδιότητες του καπνίσματος (βλ. Εικόνα 2).[8]

[5] Τα καπνιστήρια πούρων (Cigar Divan ή Dive) ήταν σαλόνια συνήθως διακοσμημένα σε ανατολίτικο στιλ και επιπλωμένα με ανατολίτικα ντιβάνια ή πολυτελείς ανακλινόμενες πολυθρόνες, όπου στους καπνιστές καλεσμένους σερβίρονταν τούρκικος καφές και άλλα αναψυκτικά (Gordon West, "The Smoker's Progress – 1556 to 1953", στο: *A History of Smoking from Elizabeth I to Elizabeth II*, "Tobacco", London 1953, σ. 26-41: 33).

[6] Peter H. Mack, *The Golden Weed: A History of Tobacco and of the House of Andrew Chalmers, 1865-1965*, Newman Neame, London 1965, σ. 11.

[7] Τα καπνιστήρια και οι καθορισμένοι χώροι καπνίσματος σε δημόσιους χώρους και κοινωνικές συγκεντρώσεις έγιναν συνηθισμένα. Για παράδειγμα, τα καπνιστήρια στα τρένα γίνονταν ολοένα και πιο πολυάριθμα. Ωστόσο, το κάπνισμα εξακολουθούσε να αντιμετωπίζεται με δυσμένεια από ορισμένους (βλ. Apperson, ό.π., σ. 221).

[8] Η αυξανόμενη συχνότητα εμφάνισης του "cigarette cough" («βήχα από τσιγάρο») οδήγησε σε ακμάζουσες εκστρατείες υπέρ ήπιων, ευγενικών «καπνισμάτων», τα οποία δηλώνονταν όχι μόνον ως ακίνδυνα αλλά και ως ωφέλιμα για τον λαιμό (Albert E. Hamilton, *This Smoking World*, The Century Co., London – New York 1927, σ. 49).



Εικόνα 2: Διαφημίσεις για τις φαρμακευτικές ιδιότητες του καπνίσματος

Αυτές οι διαφημίσεις αξιοποιούσαν τραγουδιστές όπερας για να υποστηρίξουν τις καταπραϋντικές για τον λαιμό ιδιότητες ορισμένων μαρκών τσιγάρων και μάλιστα αυτές οι προωθητικές στρατηγικές ενισχύθηκαν περαιτέρω με την εισαγωγή των καρτών τσιγάρων, δηλαδή μικρών, ορθογώνιων ενθεμάτων που τοποθετούνταν μέσα στα πακέτα για να τα ενισχύουν.[9] Η συλλογή αυτών των καρτών έγινε εξαιρετικά δημοφιλής και συνεχίστηκε μέχρι τη δεκαετία του 1940. Η καπνοβιομηχανία Wills of Bristol, για παράδειγμα, το 1911 εξέδωσε μια σειρά καρτών που απεικόνιζαν μουσικές προσωπικότητες, διάσημους τραγουδιστές όπερας (άνδρες και γυναίκες) και συνθέτες και μαέστρους του παρελθόντος και του παρόντος. Αυτές είχαν επίσης εκπαιδευτική αξία, καθώς στο πίσω μέρος της κάθε κάρτας υπήρχε μια σύντομη περίληψη της ζωής του προσώπου που απεικόνιζαν (βλ. Εικόνα 3).



Εικόνα 3: Κάρτες τσιγάρων: Wills's Cigarette Cards – Musical Celebrities (Series 1), 1911

Ωστόσο, τίποτα δεν ανέδειξε πιο έντονα την αλλαγή της κοινωνικής στάσης απέναντι στον καπνό όσο η «επανάσταση» που έλαβε χώραν όσον αφορά το γυναικείο κάπνισμα. Μέχρι τα μέσα της βασιλείας της βασίλισσας Βικτωρίας, το γυναικείο κάπνισμα περιοριζόταν σε μεγάλο βαθμό στις γυναίκες της κατώτερης και εργατικής τάξης, ενώ οι αξιοσέβαστες γυναίκες της μεσαίας και ανώτερης τάξης αντιδρούσαν στη συνήθεια του καπνίσματος. Η στάση αυτή άλλαξε κατά τη δεκαετία του 1860. Σταδιακά, το κάπνισμα τσιγάρων εξαπλώθηκε μεταξύ των γυναικών των υψηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, οι οποίες ακολούθησαν πρόθυμα το παράδειγμα του Πρίγκιπα και της Πριγκίπισσας της Ουαλίας (αργότερα βασιλιά Εδουάρδου Ζ΄ και βασίλισσας Αλεξάνδρας) που υπήρξαν

[9] West, ό.π., σ. 37.

αμφότεροι φανατικοί καπνιστές.[10] Ο κόσμος της μόδας ακολούθησε γρήγορα: εμφανίστηκαν αρωματικά τσιγάρα με ονόματα όπως «Γαρύφαλλο», «Γαρδένια» και «Mayhew»· χρωματιστά τσιγάρα πωλούνταν για να ταιριάζουν με τα γυναικεία φορέματα· υπήρχαν πρωινά (Morn) και βραδινά (Eve) τσιγάρα με εναλλάξ ανοιχτόχρωμες και σκούρες άκρες· τσιγάρα για κυρίες (Ladies) και για κυρίους (Gents) με εναλλάξ ασημένιες και χρυσές άκρες. Το τελευταίο αξεσουάρ μόδας ήρθε με τη μορφή των «Smoking Jackets για κυρίες!» (βλ. Εικόνα 4).[11]

α) 

β) 

Εικόνα 4: Σχέδια στο περιοδικό *Punch*: α) Γυναίκες φορούν bloomers (παντελονοειδές ένδυμα του 19ου αιώνα) και καπνίζουν σε δημόσιο χώρο. β) Διαφημιστική εικόνα για μια μάρκα πούρων, Bloomer Club Cigars (περ. 1890)

Κάπνισμα και μουσική δημιουργία

Το κάπνισμα κατά τη διάρκεια μουσικών εκδηλώσεων δεν ήταν αποκλειστικό φαινόμενο της βικτωριανής εποχής. Τον 17ο και 18ο αιώνα η χρήση του καπνού, συνήθως με τη μορφή του καπνίσματος πίπας και της χρήσης ρινικού καπνού (snuffing), συσχετιζόταν συχνά με τη μουσική. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η ερασιτεχνική μουσική ενθάρρυνε την ίδρυση πολυάριθμων Catch Clubs και Glee Clubs – όπως το αριστοκρατικό Noblemen and Gentlemen's Catch Club (1761-1996), το Anacreontic Society (1766-1792) και το Canterbury Catch Club (1779-1865), μεταξύ πολυάριθμων άλλων – τα μέλη των οποίων συναντιόνταν τακτικά για να ερμηνεύσουν μαδριγάλια, glee, catches και μουσική δωματίου. Αυτοί ήταν αποκλειστικά ιδιωτικοί ανδρικοί μουσικοί σύλλογοι και, καθώς γίνονταν ολοένα και πιο διαδεδομένοι, διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική και κοινωνική ανάπτυξη της μουσικής καθ' όλη τη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα. Οι περισσότεροι από αυτούς διοργάνωναν τις «Μουσικές Συναντήσεις» τους σε ταβέρνες, σε μια ανεπίσημη ατμόσφαιρα, όπου προσφέρονταν αναψυκτικά και συχνά δείπνο· το κοινό συμμετείχε στη δημιουργία μουσικής και το κάπνισμα αποτελούσε απαραίτητο στοιχείο της ψυχαγωγίας. Αυτές οι συναντήσεις έχουν περιγραφεί τόσο από τον μουσικό εκδότη Henry Playford όσο και από τον Samuel Pepys στο ημερολόγιό του.[12] Η Εικόνα 5 δείχνει συναντήσεις του Anacreontic Smoking Club και του Canterbury Catch Club, με

[10] Το 1885, η Πριγκίπισσα της Ουαλίας κατά τη διάρκεια γεύματος σερβίρισε τσιγάρα στις καλεσμένες της κυρίες (Hamilton, ό.π., σ. 136), ξεκινώντας έτσι την αναγέννηση του καπνίσματος μεταξύ των γυναικών των ανωτέρων τάξεων. Το 1869, ο Πρίγκιπας της Ουαλίας ίδρυσε την αποκλειστικά ανδρική λέσχη "Marlborough Club" (τα μέλη της οποίας γίνονταν δεκτά μόνο με την έγκρισή του), ως αποτέλεσμα της άρνησης της επιτροπής της ανδρικής λέσχης "White Club" να χαλαρώσει αυτό που ο ίδιος θεωρούσε υπερβολικούς περιορισμούς στο κάπνισμα (Pamela Horn, *High Society: The English Social Elite, 1880-1914*, Alan Sutton Publishing Limited, Stroud 1992, σ. 147).

[11] Apperson, ό.π., σ. 222.

[12] Samuel Pepys, *The Diaries of Samuel Pepys*, επιμ. R. Latham & W. Matthews, Penguin Classics, London 1970-1983. Στον τόμο 10, ειδικότερα, υπάρχουν σχόλια σχετικά με τις μουσικές αναφορές του ημερολογίου.

τους συμμετέχοντες, καθισμένους γύρω από επιμήκη τραπέζια, να πίνουν και να καπνίζουν, με ένα όργανο και μια ορχήστρα, αντίστοιχα, στο πίσω μέρος της αίθουσας.

α) 

β) 

Εικόνα 5: α) Anacreontic Smoking Club – James Gillray, *Anacreontick's in full Song*, 1801. β) Canterbury Catch Club (1826)

Παρ' όλο που αυτοί οι μουσικοί σύλλογοι ξεκίνησαν ως ιδιωτικές κοινωνικές συναντήσεις για την ανδρική ψυχαγωγία των πλουσίων και προνομιούχων τάξεων σε «στέκια καλής συναδελφότητας (fellowship)»,[13] αναπόφευκτα εξαπλώθηκαν και σε κατώτερες κοινωνικές ομάδες. Αποτέλεσαν σημαντικό παράγοντα για την ανάπτυξη της μουσικής ζωής, ιδίως στο Λονδίνο, και προσέφεραν το πρότυπο για την καθιέρωση των δημόσιων συναυλιών. Ειδικότερα τον 19ο αιώνα, πολλά από αυτά τα μουσικά κλαμπ και τους συλλόγους εξελίχθηκαν σε συναυλιακούς οργανισμούς που υποστήριζαν ορχήστρες και χορωδίες, και διοργάνωναν ολόκληρες σεζόν επαγγελματικών συναυλιών. Στις συγκεντρώσεις τους διατηρήθηκε η παράδοση των παλαιότερων «Μουσικών Συναντήσεων», με εύθυμη κοινωνικοποίηση συνοδευόμενη από αναψυκτικά και, περιστασιακά, από δείπνο (μια πρακτική παρόμοια με τις σύγχρονες μασονικές συναντήσεις),[14] ενώ η συμμετοχή του κοινού και το κάπνισμα αποτελούσαν απαραίτητα στοιχεία της ψυχαγωγίας.

Οι καπνιστικές συναυλίες ήταν η φυσική εξέλιξη αυτών των συγκεντρώσεων και αποτέλεσαν έναν σύνδεσμο μεταξύ της καθιερωμένης κουλτούρας της αριστοκρατίας, των κοινωνικών θεσμών και τρόπων μουσικής έκφρασης του Catch Club του 18ου αιώνα, και της εμφάνισης της λαϊκής κουλτούρας στα τέλη του 19ου αιώνα.

Καπνιστικές συναυλίες

Ο Simon McVeigh προσδιορίζει δύο κύριους μηχανισμούς μετασχηματισμού στη θεσμική δομή της συναυλιακής ζωής του 19ου αιώνα στο Λονδίνο. Ο πρώτος «είναι μια ριζική ρήξη», όπως «η επινόηση ή η εισαγωγή ενός νέου τύπου συναυλίας […] ή ο θάνατος

[13] Pepys, ό.π., σ. 120.

[14] Ο McVeigh, στο δοκίμιό του για τον ελευθεροτεκτονισμό στο Λονδίνο του 18ου αιώνα, παρατηρεί ότι «οι μασονικές συναντήσεις κατέληγαν πάντα σε ευθυμία, όπου το κρασί έρεε ελεύθερα και τραγουδιόντουσαν κοινωνικά τραγούδια και glees· και η συμμετοχή των παρευρισκομένων, έστω και μόνο στις επωδούς των μασονικών τραγουδιών, ήταν σαφώς ένα κεντρικό χαρακτηριστικό […]· η μουσική και το ποτό τελετουργούσαν και έτσι επικύρωναν την ευχάριστη πλευρά των συναντήσεων της στοάς, αποδίδοντας στην απόλαυση μια μεταφορά για ανώτερους σκοπούς» (Simon McVeigh, "Freemasonry and Musical Life in London in the Late Eighteenth Century", στο: David Wyn Jones (επιμ.), *Music in Eighteenth-Century Britain*, Ashgate, Aldershot 2000, σ. 72-100: 75.

ενός παλιού», ενώ ο δεύτερος μηχανισμός «περιλαμβάνει τροποποίηση και μετασχηματισμό, μια σταδιακή διαδικασία προσαρμογής που οδηγεί σε φαινομενικά νέους τύπους προώθησης συναυλιών ως απάντηση τόσο στις κοινωνικές όσο και στις μουσικές πιέσεις».[15] Οι καπνιστικές συναυλίες ήταν το αποτέλεσμα τέτοιων μηχανισμών μετασχηματισμού, όχι μόνο στη μουσική και στη θεσμική δομή της συναυλιακής ζωής του Λονδίνου αλλά και στη βικτωριανή κοινωνία, οι οποίοι προέκυψαν από τη συμβολή πολλών διαφορετικών κοινωνικών, εμπορικών και μουσικών παραγόντων, όπως:

- των μεταβαλλόμενων κοινωνικών συμπεριφορών και της αυξανόμενης ανοχής στο κάπνισμα στην ύστερη βικτωριανή κοινωνία·
- της αυξανόμενης εμπορευματοποίησης σε συνδυασμό με καινοτόμες μορφές κατανάλωσης καπνού, όπως την εισαγωγή των πούρων (1814) και των τσιγάρων (1854-1856) στην Αγγλία, ιδίως μεταξύ των ανώτερων κοινωνικών τάξεων·
- της πολιτικής και οικονομικής ευημερίας σε μια ακμάζουσα οικονομία·
- μιας ταχέως εξελισσόμενης δομής συναυλιών που είχε σαφή όρια μεταξύ, αφενός, των επαγγελματικών συναυλιών που λάμβαναν χώρα στους ναούς της υψηλής μουσικής τέχνης και στις ιδιωτικές κατοικίες της αριστοκρατίας και, αφετέρου, της ερασιτεχνικής μουσικής δημιουργίας σε διαφορετικά κοινωνικά επίπεδα.

Οι καπνιστικές συναυλίες ξεκίνησαν τη δεκαετία του 1860, ως ιδιωτικές ανδρικές μορφές ψυχαγωγίας, και έγιναν πολύ δημοφιλείς κατά τις δεκαετίες του 1880 και του 1890. Ο Scholes, στην ιστορία του για τη μουσική ζωή στη Βρετανία από το 1844 έως το 1944, όπως την βλέπει κανείς μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Musical Times*, υποστηρίζει ότι «οι καπνιστικές συναυλίες […] ξεκίνησαν στο Λονδίνο στις αρχές της δεκαετίας του ’80».[16] Ωστόσο, αυτός ο συχνά αναφερόμενος ισχυρισμός είναι λανθασμένος, καθώς οι καπνιστικές συναυλίες υπήρχαν για σχεδόν είκοσι χρόνια πριν το *Musical Times* αρχίσει να τις αναγνωρίζει.[17] Οι καπνιστικές συναυλίες εξελίχθηκαν σε ένα αυτόνομο είδος συναυλιών και ενθάρρυναν την αποδοχή του καπνίσματος κατά τη διάρκεια της μουσικής εκτέλεσης, τόσο σε ιδιωτικές συγκεντρώσεις όσο και σε δημόσιες συναυλίες. Ο Πρίγκιπας της Ουαλίας (αργότερα βασιλιάς Εδουάρδος Ζ΄) και ο αδελφός του Alfred, ο Δούκας του Εδιμβούργου, μαζί με άλλους άνδρες της βασιλικής οικογένειας, υποστήριξαν αυτές τις νέου τύπου συναυλίες και ιδίως εκείνες που οργανώνονταν από μουσικούς συλλόγους με επιλεκτική κοινωνική σύνθεση. Αυτές οι συναυλίες έγιναν τόσο δημοφιλείς σε όλες τις τάξεις, που μπορούν να θεωρηθούν χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής.

Το 1889, το *Musical Times* δήλωνε πανηγυρικά ότι «η κοινωνική απόλαυση έχει πάρει μια νέα μορφή. Έχουμε τα “δείπνα μας με τραγούδια glee”, τα συμπόσιά μας με “επιλογές υψηλής μουσικής” και […] συναυλίες μουσικής που μπορούν να απολαμβάνονται με την παρέα της πίπας ή του πούρου».[18] Η αιτιολόγηση για τέτοιες συναυλίες ήταν ότι πολλοί άνθρωποι, «που έχουν συνηθίσει [να καπνίζουν] ένα πούρο ή μια πίπα το βράδυ και που τους αρέσει ιδιαίτερα να ακούν την εκτέλεση καλών έργων, έχουν αρχίσει να βλέπουν ότι η ικανοποίηση της μίας επιθυμίας δεν χρειάζεται να παρεμβαίνει στην περιστασιακή ικανοποίηση της άλλης».[19]

[15] Simon McVeigh, “The Benefit Concert in Nineteenth-Century London: From ‘tax on the nobility’ to ‘monstrous nuisance’”, στο: Bennett Zon (επιμ.), *Nineteenth-Century British Music Studies*, vol. 1, Ashgate, Aldershot 1999, σ. 242-266: 243.

[16] Percy A. Scholes, “Smoking at Concerts”, *The Mirror of Music, 1844-1944*, vol. 1, Novello and Company Ltd – Oxford University Press, London 1947, σ. 196-197.

[17] Βλ. Derek B. Scott, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, Ashgate, Aldershot 2001, σ. 121.

[18] *Musical Times* 30/556, Ιούνιος 1889, σ. 337.

[19] *Musical Times* 23/468, Φεβρουάριος 1882, σ. 77.

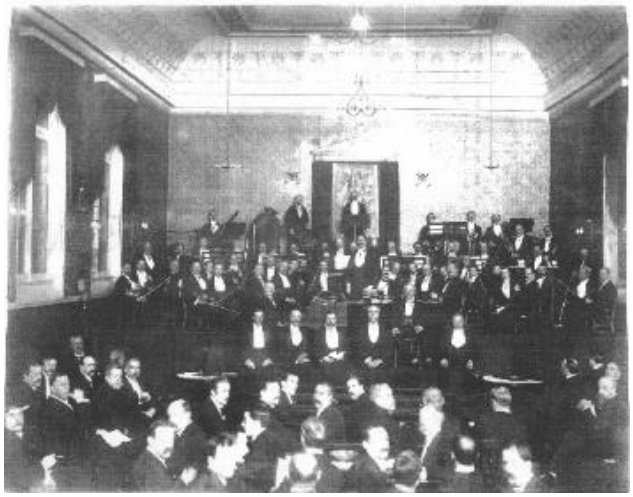
Τύποι καπνιστικών συναυλιών

Υπήρχαν τέσσερις τύποι καπνιστικών συναυλιών, οι οποίοι διακρίνονταν από την κοινωνική θέση των μελών και των θαμώνων τους, από τον χώρο διεξαγωγής τους και από το μουσικό περιεχόμενο και τη μορφή ψυχαγωγίας που προσέφεραν. Αυτοί οι τύποι θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως εξής:

1. Καπνιστικές συναυλίες της αριστοκρατίας και της ανώτερης κοινωνικής τάξης.
2. Καπνιστικές συναυλίες της μεσαίας τάξης (της μεγαλοαστικής τάξης του City του Λονδίνου και της κατώτερης μεσαίας τάξης).
3. Καπνιστικές συναυλίες του Στρατού.
4. Καπνιστικές συναυλίες για την ψυχαγωγία των «ταπεινότερων τάξεων» (humble classes).

1. Καπνιστικές συναυλίες της αριστοκρατίας και της ανώτερης κοινωνικής τάξης

Ο πρώτος τύπος συναυλιών διοργανωνόταν από ιδιωτικούς ερασιτεχνικούς αριστοκρατικούς συλλόγους (όπως οι Wandering Minstrels και η Royal Amateur Orchestral Society) που διατηρούσαν άμεση σχέση με τη βασιλική οικογένεια και την αριστοκρατία. Οι Wandering Minstrels ήταν ο πρώτος μουσικός σύλλογος που καθιέρωσε τις καπνιστικές συναυλίες. Αυτές λάμβαναν χώρα, μέχρι το 1881, στο σπίτι του Lord Gerald Fitzgerald στο Λονδίνο, ο οποίος έχτισε μία αίθουσα μουσικής – με μια ανυψωμένη γκαλερί (γυναικωνίτη) για τις κυρίες – στο πίσω μέρος του σπιτιού του στην 47 Sloane Street (βλ. Εικόνα 6α).

α)  β) 

Εικόνα 6: Wandering Minstrels: α) Καπνιστική συναυλία στην αίθουσα μουσικής στο σπίτι του Lord Gerald Fitzgerald στο Λονδίνο.[20] β) Αποχαιρετιστήρια συναυλία των Wandering Minstrels στο Grosvenor Hall (Λονδίνο 1898)

Οι μουσικοί εκτελεστές και το κοινό απολάμβαναν στρείδια και stout (μπύρα), κάτι που θύμιζε τα δείπνα της εταιρείας στην Freemasons' Tavern.[21] Οι καπνιστικές συναυλίες του συλλόγου, όπως και οι δημόσιες συναυλίες της, δίνονταν κατά τη διάρκεια του χειμώνα

[20] *A "smoking concert" by the Wandering Minstrels*, γκραβούρα δημοσιευμένη στο περιοδικό *The Graphic*, 25 Ιουνίου 1870.

[21] Όπως αναφέρεται στην εφημερίδα *The Morning*, 16 Δεκεμβρίου 1893.

και της άνοιξης, και χαρακτηρίζονταν από περιορισμένη κοινωνική πρόσβαση, βασισμένη όχι μόνο στην κοινωνική θέση των μελών και θαμώνων αλλά και στα πνευματικά και καλλιτεχνικά τους διαπιστευτήρια: οι Minstrels υποδείκνυαν με υπερηφάνεια πως «όποιοι ήταν κάποιοι εκείνη την εποχή στην Κοινωνία, τις Τέχνες, τη Λογοτεχνία ή τη Μουσική, συναντιόντουσαν σε αυτές τις ευχάριστες συγκεντρώσεις».[22] Από το 1882 μέχρι την τελευταία τους συναυλία το 1898, οι «καπνιστές» (smokers) δίνονταν στο Grosvenor Hall στο Λονδίνο, αν και το μουσικό και κοινωνικό τους περιεχόμενο παρέμενε το ίδιο (βλ. Εικόνα 6β). Το κάπνισμα ήταν καθολικό και οι καλεσμένοι, σπάνια λιγότεροι από 300, «εξυπηρετούνταν από τον ίδιο τον πρόεδρο, ο οποίος μαζί με άλλα μέλη του συλλόγου στεκόταν πίσω από το μπαρ στο διάλειμμα και μοίραζε απεριόριστα ποτά στους αποξηραμένους από τον καπνό αιτούντες».[23]

Κατά τη διάρκεια της τριακονταοκτάχρονης ζωής του συλλόγου (1860-1898), το μουσικό γούστο εξελίχθηκε από τα ελαφριά προγράμματα των πρώτων χρόνων σε ένα πιο σοβαρό και απαιτητικό ρεπερτόριο, που συμπεριλάμβανε μουσικά έργα των Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Wagner, καθώς και μερικά αγαπημένα δημοφιλή τραγούδια. Το πρώτο σωζόμενο πρόγραμμα για μια *Soirée Musicale et Fumante*, που δόθηκε στις 4 Ιουλίου 1862, είχε ένα ελαφρύ μουσικό περιεχόμενο που περιλάμβανε αρκετές διασκευές και συνθέσεις από τα ίδια τα μέλη, τα οποία ερμήνευαν και τη μουσική (βλ. το πρόγραμμα στο Παράδειγμα 1α). Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1870, υπό τη διεύθυνση του Lord Fitzgerald, τα προγράμματα περιλάμβαναν πλέον μεγαλύτερο ποσοστό έργων από τον ορχηστρικό κανόνα, μετατοπίζοντας έτσι την έμφαση αυτών των συναυλιών από την ευχάριστη ελαφριά ψυχαγωγία σε μια πιο σοβαρή και εποικοδομητική μουσική εμπειρία (βλ. τα προγράμματα στα Παραδείγματα 1β και 1γ).

α) *Soirée Musicale et Fumante*, 4 Ιουλίου 1862, στην 47 Sloane Street, London

Συνθέτης	**Έργο**
Πρώτο μέρος	
Hérold	Overture, *Zampa*
S. J. G. Egerton (W.M.)	Song, M.S.
Mendelssohn	Serenata, *Lobgesang*
F. Clay (W.M.)	Polka, *The Belles of Brighton*
De Bériot	Violin solo, *Air varié*
G. Fitzgerald (W.M.)	Selection from *La Traviata* (Verdi arrang.) with solos for flute, oboe, cornet
G. Fitzgerald (W.M.)	Romanza, *L'Apostât*
Δεύτερο μέρος	
O. Nicolai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*
Meyerbeer	Solo: Duo, *Robert le diable* (flute and piano)
Donizetti	Aria, "L'amor funesto"
G. Fitzgerald (W.M.)	Gallop, *Crinoline*

[22] Όπως αναγράφεται σε φυλλάδιο για την 1000ή συνάντηση του συλλόγου, στο: *The Wandering Minstrels' Book*, British Library Shelfmark: K.6.e.3.

[23] Όπως αναφέρεται στην εφημερίδα *The Morning*, 16 Δεκεμβρίου 1893.

β) Καπνιστική συναυλία, 14 Μαρτίου 1878, στην 47 Sloane Street, London

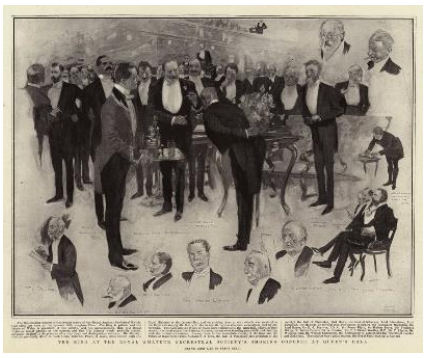
Συνθέτης	Έργο
Πρώτο μέρος	
Hérold	Overture, *Zampa*
Horsley	Glee, "Come gentle Zephir"
Pearsall	Madrigal, "Shoot, false love"
Mendelssohn	*Lobgesang*
Wasley	Glee (5 voices), "I wish to tune my quiv'ring lyre"
Gounod	Ballet-music, *Faust*
Δεύτερο μέρος	
Offenbach	Selections from *La Princesse de Trébizonde*
Goss	Glee (5 voices), "Ossian's Hymn to the Sun"
Nicolai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*
C. E. Hey	Part-song, "The Water rushing"
Hatton	Part-song, "King Witlaff"
Gung'l	Quick-step, *Der Rekrut*

γ) Καπνιστική συναυλία, 24 Μαρτίου 1898, στο Grosvenor Hall, London

Συνθέτης	Έργο
Πρώτο μέρος	
Beethoven	Symphony No. 5
S. Webbe	Glee, "Discord, dire Sister"
T. Cookes	Glee, "Strike the Lyre"
Marcello	Violoncello solo, Sonata in F
Mendelssohn	Overture, *Ruy Blass*
Δεύτερο μέρος	
Grieg	Suite, *Peer Gynt*
Hatton	Part-songs, "Absence", "The Sailor's Song"
L. H. d'Egville	Violin solo, *Strathspey*
Volkmann	Walzer (for stringed instruments) from *Serenade* No. 2
Boccherini	*Minuet* from Sonata in A
E. German	Dances from the incidental music to *Henry VIII*
Mendelssohn	Part-song, "Slumber dearest"
Beale	Madrigal, "Come let us join"
Nicolai	Overture, *The Merry Wives of Windsor*

Παράδειγμα 1: Δειγματοληπτικά προγράμματα από καπνιστικές συναυλίες των Wandering Minstrels

Οι καπνιστικές συναυλίες των Wandering Minstrels σημείωναν μεγάλη επιτυχία, αλλά ήταν αποκλειστικά ιδιωτικές και μόνο περιστασιακά αναφέρονταν στον τύπο. Ήταν η Royal Amateur Orchestral Society που ιδρύθηκε από τον πρίγκηπα Alfred, τον Δούκα του Εδιμβούργου το 1872, εκείνη που έκανε τις καπνιστικές συναυλίες ευρύτερα γνωστές, μεταφέροντάς τες από τον ιδιωτικό στον δημόσιο χώρο και κεντρίζοντας έτσι το ενδιαφέρον του εθνικού και μουσικού τύπου κατά τις δεκαετίες του 1880 και του 1890. Η Εικόνα 7 παρουσιάζει απεικονίσεις αυτών των συναυλιών στον τύπο.

α)  β)  γ) 

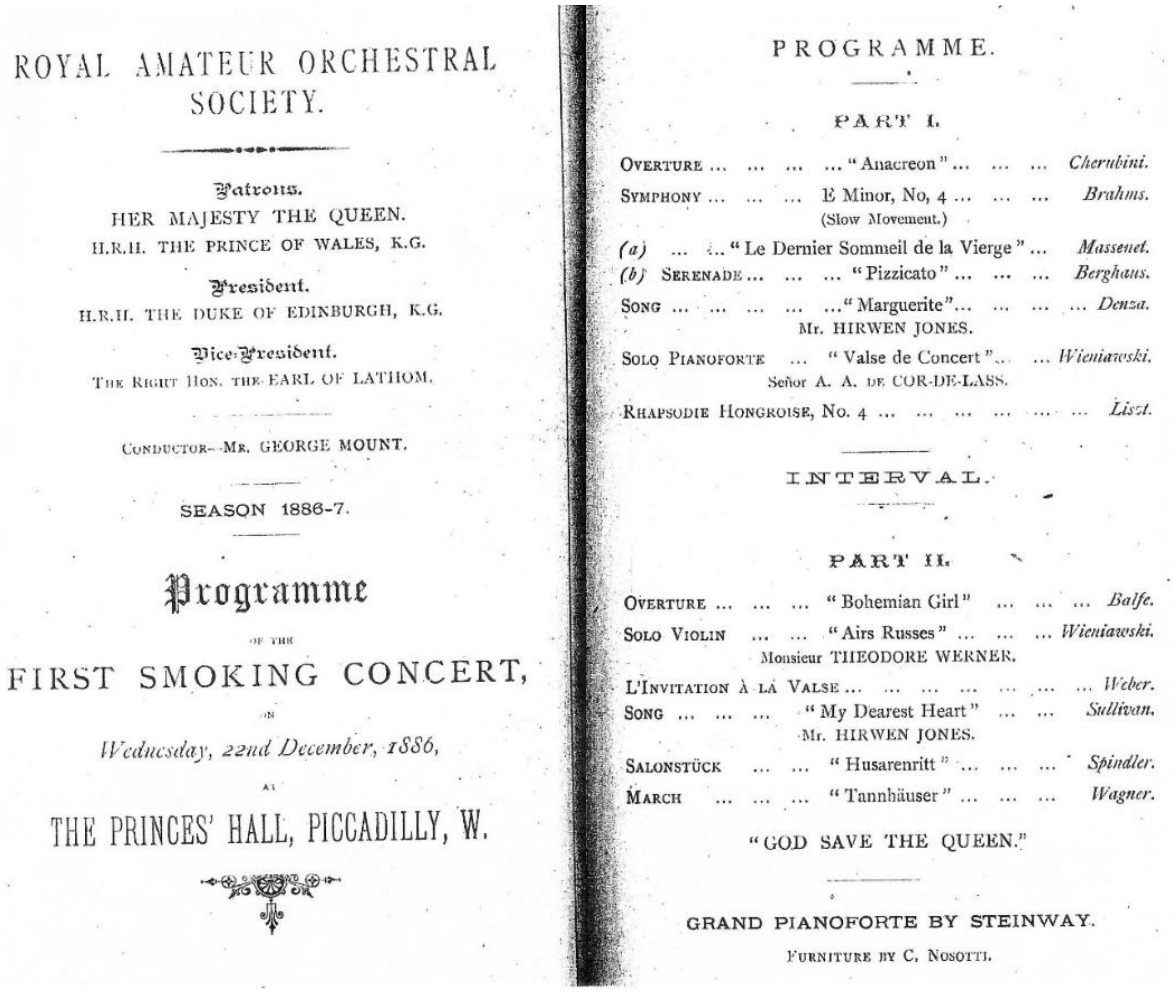
Εικόνα 7: Καπνιστικές συναυλίες της Royal Amateur Orchestral Society: α) Ο Πρίγκιπας της Ουαλίας στο Prince's Hall, Piccadilly (Λονδίνο 1883). β) Ο βασιλιάς, Εδουάρδος Ζ΄, στο Queen's Hall – Απεικόνιση του Frank Craig για το περιοδικό *The Graphic*, 15 Φεβρουαρίου 1902. γ) Ο βασιλιάς και ο Πρίγκιπας της Ουαλίας στο Queen's Hall – *The Sphere*, 25 Φεβρουαρίου 1905

Γενικά, οι καπνιστικές συναυλίες της αριστοκρατίας και της ανώτερης κοινωνικής τάξης συνιστούσαν υβριδικές μορφές ψυχαγωγίας – τόσο κοινωνικές όσο και μουσικές εκδηλώσεις – και βρήκαν μια θέση στην αγορά μεταξύ των υψηλού επιπέδου δημόσιων συναυλιών και των ιδιωτικών μουσικών συλλόγων για την ψυχαγωγία των ανδρών. Πραγματοποιούνταν σε ένα κοινωνικά αποκλειστικό περιβάλλον, αντανακλώντας πτυχές της διασκέδασης και των δραστηριοτήτων αναψυχής της κοινωνικής ελίτ. Ανεξάρτητα από τον χώρο, οι θαμώνες φορούσαν επίσημη βραδινή ενδυμασία, ενισχύοντας έτσι την κοινωνική τους θέση, και κάθονταν άνετα γύρω από τραπέζια, σε ένα σκηνικό που θύμιζε έντονα σαλόνι ή λέσχη ανδρών, ενώ η μουσική, μιμούμενη τη δομή των δημόσιων συναυλιών, παιζόταν σε δύο μέρη με ένα διάλειμμα και συνήθως μέχρι αργά το βράδυ. Η διασκέδαση περιλάμβανε επίσης φαγητό (που προσφερόταν στο διάλειμμα ή ως δείπνο μετά τη συναυλία), ποτά, κάπνισμα και μερική συμμετοχή του κοινού, όλα προερχόμενα από παλαιότερες παραδόσεις του Catch Club.

Το μουσικό περιεχόμενο, κυρίως ορχηστρικό, αποτελούταν από μικτά προγράμματα που συμπεριλάμβαναν απαιτητικά έργα, όπως Εισαγωγές και συμφωνίες των Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Wagner, αλλά και ελαφρά ορχηστρικά έργα, δεξιοτεχνικά ή συναισθηματικά κομμάτια, μερικές σύγχρονες συνθέσεις και έναν μεγάλο αριθμό τραγουδιών, συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο τον εύθυμο και συντροφικό χαρακτήρα με μια παιδευτική εμπειρία πνευματικού περιεχομένου. Το Παράδειγμα 2 παρουσιάζει ένα πρόγραμμα καπνιστικής συναυλίας της Royal Amateur Orchestral Society, ενώ το περιοδικό *Musical Times* του 1882 παρέχει μία γλαφυρή περιγραφή μιας τέτοιας συναυλίας:

> Με μια πλήρη ορχήστρα και ένα πρόγραμμα που περιλάμβανε μερικές από τις καλύτερες τυπικές συνθέσεις μας, όχι μόνον η πλήρης απουσία γυναικών αλλά και η διάταξη των τραπεζιών αναμεμειγμένων με τα καθίσματα φαινόταν παράξενη σε κάποιον που ήταν συνηθισμένος να παρακολουθεί βραδινές συναυλίες στο St. James's Hall. […] Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της συναυλίας διατηρήθηκε πιστά, καθώς δεν κάπνιζε μόνο το κοινό αλλά και ο μαέστρος, οι μουσικοί των εγχόρδων και οι μουσικοί των πνευστών οργάνων, όποτε είχαν την ευκαιρία. […] Πολλοί παρατήρησαν ότι ο Beethoven ακουγόταν πολύ καλύτερα όταν, αντί να κάθεσαι ανάμεσα σε δύο κομψά ντυμένες κυρίες σε έναν καναπέ, μπορούσες να ξαπλώσεις άνετα και να συνδυάσεις το άρωμα της μουσικής με την ευωδιά του χόρτου.[24]

[24] *Musical Times* 23/468, Φεβρουάριος 1882, σ. 77.



ROYAL AMATEUR ORCHESTRAL SOCIETY.

Patrons.
HER MAJESTY THE QUEEN.
H.R.H. THE PRINCE OF WALES, K.G.

President.
H.R.H. THE DUKE OF EDINBURGH, K.G.

Vice-President.
THE RIGHT HON. THE EARL OF LATHOM.

CONDUCTOR—MR. GEORGE MOUNT.

SEASON 1886-7.

Programme
OF THE
FIRST SMOKING CONCERT,
IN
Wednesday, 22nd December, 1886,
AT
THE PRINCES' HALL, PICCADILLY, W.

PROGRAMME.

PART I.

OVERTURE ... ... "Anacreon" ... ... *Cherubini.*
SYMPHONY ... ... E Minor, No, 4 ... ... *Brahms.*
(Slow Movement.)
(a) ... ... "Le Dernier Sommeil de la Vierge" ... *Massenet.*
(b) SERENADE ... ... "Pizzicato" ... ... *Berghaus.*
SONG ... ..."Marguerite"... ... ... *Denza.*
Mr. HIRWEN JONES.
SOLO PIANOFORTE ... "Valse de Concert"... ... *Wieniawski.*
Señor A. A. DE COR-DE-LASS.
RHAPSODIE HONGROISE, No. 4 ... ... *Liszt.*

INTERVAL.

PART II.

OVERTURE ... ... "Bohemian Girl" ... ... *Balfe.*
SOLO VIOLIN ... ... "Airs Russes" ... ... *Wieniawski.*
Monsieur THEODORE WERNER.
L'INVITATION À LA VALSE ... ... *Weber.*
SONG ... ... "My Dearest Heart" ... ... *Sullivan.*
Mr. HIRWEN JONES.
SALONSTÜCK ... ... "Husarenritt" ... ... *Spindler.*
MARCH ... ... "Tannhäuser" ... ... *Wagner.*

"GOD SAVE THE QUEEN."

GRAND PIANOFORTE BY STEINWAY.
FURNITURE BY C. NOSOTTI.

Παράδειγμα 2: Πρόγραμμα από την καπνιστική συναυλία της Royal Amateur Orchestral Society στις 22 Δεκεμβρίου 1886

Άλλες, ελαφρώς χαμηλότερου κύρους καπνιστικές συναυλίες διοργανώνονταν από επιφανείς συλλόγους της ανώτερης αστικής τάξης, όπως οι Strolling Players Amateur Orchestral Society (1882) και Stock Exchange Orchestral Society (1883). Αυτοί οι σύλλογοι αποτελούνταν κυρίως από κορυφαίες προσωπικότητες της μουσικής και της λογοτεχνίας, και προσέφεραν ένα μουσικό πρόγραμμα παρόμοιο με αυτό των δύο προηγούμενων αριστοκρατικών συλλόγων, αλλά οι συναυλίες τους ήταν πλέον δημόσιες και, ως εκ τούτου, λιγότερο κοινωνικά αποκλειστικές.

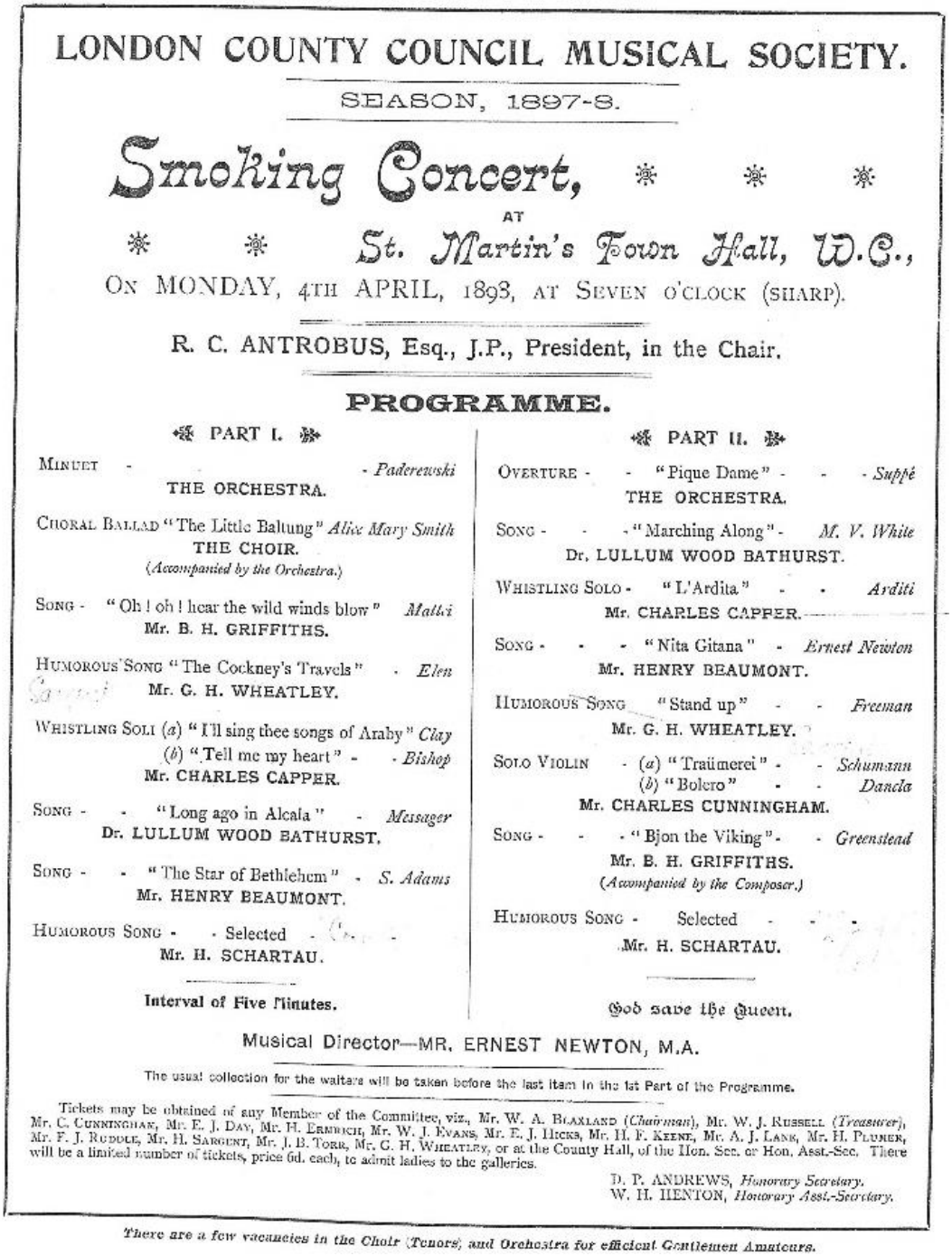
2. Καπνιστικές συναυλίες της μεσαίας τάξης

Οι καπνιστικές συναυλίες του δεύτερου τύπου, της μεσαίας τάξης, ήταν πολυάριθμες και θα μπορούσαν να υποδιαιρεθούν σε δύο διαφορετικούς τύπους: α) τις καπνιστικές συναυλίες της αστικής τάξης του City του Λονδίνου, και β) τις καπνιστικές συναυλίες της κατώτερης μεσαίας τάξης.

Οι καπνιστικές συναυλίες που προσφέρονταν από την αστική τάξη του City του Λονδίνου[25] είχαν ως πρότυπο τις συναυλίες της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Διοργανώνονταν από διάφορους επαγγελματικούς φορείς και δίνονταν σε χώρους ξενοδοχείων και δημοτικών αιθουσών, ενώ τα μέλη και οι θαμώνες τους – επαγγελματίες, όπως δικηγόροι

[25] Το City – το ιστορικό και οικονομικό κέντρο του Ηνωμένου Βασιλείου – ήταν το παραδοσιακό κέντρο της αστικής μουσικής κουλτούρας του Λονδίνου από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.

και δημόσιοι υπάλληλοι – απολάμβαναν πιο ελαφρά και ποικίλου περιεχομένου προγράμματα, με πολλά οργανικά σολιστικά κομμάτια και τραγούδια, ενώ τα μεγαλύτερα έργα παίζονταν από *ad hoc* μουσικά σύνολα διαφόρων συνδυασμών. Το πρόγραμμα στο Παράδειγμα 3, από μία καπνιστική συναυλία του ερασιτεχνικού μουσικού συλλόγου London County Council Musical Society που δόθηκε στις 4 Απριλίου του 1898 στο St. Martin's Town Hall του Λονδίνου, δείχνει τη διαφορά μεταξύ αυτής της πιο δημοφιλούς ψυχαγωγίας και των καπνιστικών συναυλιών που δίνονταν από αριστοκρατικούς συλλόγους.



LONDON COUNTY COUNCIL MUSICAL SOCIETY.

SEASON, 1897-8.

Smoking Concert,

AT

St. Martin's Town Hall, W.C.,

ON MONDAY, 4TH APRIL, 1893, AT SEVEN O'CLOCK (SHARP).

R. C. ANTROBUS, Esq., J.P., President, in the Chair.

PROGRAMME.

PART I.

MINUET - - *Paderewski*
THE ORCHESTRA.

CHORAL BALLAD "The Little Baltung" *Alice Mary Smith*
THE CHOIR.
(Accompanied by the Orchestra.)

SONG - "Oh! oh! hear the wild winds blow" *Mattei*
Mr. B. H. GRIFFITHS.

HUMOROUS SONG "The Cockney's Travels" - *Elen*
Mr. G. H. WHEATLEY.

WHISTLING SOLI (*a*) "I'll sing thee songs of Araby" *Clay*
(*b*) "Tell me my heart" - - *Bishop*
Mr. CHARLES CAPPER.

SONG - - "Long ago in Alcala" - *Messager*
Dr. LULLUM WOOD BATHURST.

SONG - - "The Star of Bethlehem" - *S. Adams*
Mr. HENRY BEAUMONT.

HUMOROUS SONG - - Selected - -
Mr. H. SCHARTAU.

Interval of Five Minutes.

PART II.

OVERTURE - - "Pique Dame" - - - *Suppé*
THE ORCHESTRA.

SONG - - - "Marching Along" - *M. V. White*
Dr. LULLUM WOOD BATHURST.

WHISTLING SOLO - "L'Ardita" - - *Arditi*
Mr. CHARLES CAPPER.

SONG - - - "Nita Gitana" - *Ernest Newton*
Mr. HENRY BEAUMONT.

HUMOROUS SONG "Stand up" - - *Freeman*
Mr. G. H. WHEATLEY.

SOLO VIOLIN - (*a*) "Traümerei" - - *Schumann*
(*b*) "Bolero" - - *Dancla*
Mr. CHARLES CUNNINGHAM.

SONG - - - "Bjon the Viking" - *Greenstead*
Mr. B. H. GRIFFITHS.
(Accompanied by the Composer.)

HUMOROUS SONG - Selected - - -
Mr. H. SCHARTAU.

God save the Queen.

Musical Director—MR. ERNEST NEWTON, M.A.

The usual collection for the waifs will be taken before the last item in the 1st Part of the Programme.

Tickets may be obtained of any Member of the Committee, viz., Mr. W. A. BLAXLAND (*Chairman*), Mr. W. J. RUSSELL (*Treasurer*), Mr. C. CUNNINGHAM, Mr. E. J. DAY, Mr. H. ERMRICH, Mr. W. J. EVANS, Mr. E. J. HICKS, Mr. H. F. KEENE, Mr. A. J. LANE, Mr. H. PLUMER, Mr. F. J. RUDDLE, Mr. H. SARGENT, Mr. J. B. TORR, Mr. G. H. WHEATLEY, or at the County Hall, of the Hon. Sec. or Hon. Asst.-Sec. There will be a limited number of tickets, price 6d. each, to admit ladies to the galleries.

D. P. ANDREWS, *Honorary Secretary.*
W. H. HENTON, *Honorary Asst.-Secretary.*

There are a few vacancies in the Choir (Tenors) and Orchestra for efficient Gentlemen Amateurs.

Παράδειγμα 3: Ενδεικτικό πρόγραμμα καπνιστικής συναυλίας του London County Council Musical Society

Οι καπνιστικές συναυλίες που διοργανώνονταν από την κατώτερη μεσαία τάξη ήταν πολυάριθμες και υποστηρίζονταν σε μεγάλο βαθμό κυρίως από τους εμπόρους του City και τους υπαλλήλους τους. Στις πληβειακές αυτές συναυλίες, η κοινωνική διάκριση αντανακλάτο επίσης στο μουσικό περιεχόμενο και στον συνολικό χαρακτήρα της ψυχαγωγίας, ο οποίος αποτελούσε ένα είδος συνδυασμού ανάμεσα στις αστικές καπνιστικές συναυλίες του City και στην κουλτούρα των singing saloons (τραγουδιστικών σαλονιών). Σε αυτές τις συναυλίες, τα προγράμματα, αντανακλώντας τις λαϊκές προτιμήσεις του κοινού, ήταν ευέλικτα και – από την κάπως ελιτίστικη οπτική του κατεστημένου – θεωρούνταν κατώτερης ποιότητας. Η ψυχαγωγία περιλάμβανε κυρίως αποσπάσματα τραγουδιών, κωμικά τραγούδια, απαγγελίες, μερικά οργανικά σολιστικά κομμάτια και, πάνω απ' όλα, συμμετοχή του κοινού, όλα συνοδευόμενα από κάπνισμα και άφθονη κατανάλωση ποτών. Σύμφωνα με τον Keith Mac-Tavish, ο οποίος είχε πενήντα χρόνια εμπειρίας συμμετοχής σε καπνιστικές συναυλίες και δείπνα σε κλαμπ, «το κοινό προτιμά να ακούει τον εαυτό του να τραγουδάει παρά να ακούει τον καλύτερο επαγγελματία».[26]

3. Καπνιστικές συναυλίες του Στρατού

Η τρίτη κατηγορία περιλάμβανε τις καπνιστικές συναυλίες του Στρατού, οι οποίες ίσως δεν συνιστούν έναν ξεχωριστό τύπο καθαυτού και θα μπορούσαν εύκολα να υποδιαιρεθούν και να καταταχθούν στις προηγούμενες καπνιστικές συναυλίες της ανώτερης και της μεσαίας κοινωνικής τάξης. Ωστόσο, σε αυτή την μελέτη αντιμετωπίζονται ως ξεχωριστή ομάδα λόγω της σύνδεσής τους με τα κοινωνικά και στρατιωτικά όρια του Στρατού. Αυτές οι συναυλίες συνήθως πραγματοποιούνταν στο αρχηγείο ή στο στρατόπεδο μιας μεραρχίας και μόνο περιστασιακά σε δημόσιες αίθουσες συναυλιών. Και αυτές αντανακλούσαν την κοινωνική θέση των συμμετεχόντων μέσω του μουσικού τους περιεχομένου και του είδους της ψυχαγωγίας που προσέφεραν. Οι συναυλίες υψηλότερης τάξης, στις οποίες παρευρίσκονταν μέλη της βασιλικής οικογένειας, υψηλόβαθμοι αξιωματικοί και άλλοι αξιωματούχοι, ακολουθούσαν το πρότυπο των αριστοκρατικών συναυλιών καπνίσματος του πρώτου τύπου. Αντιθέτως, οι συναυλίες των κατώτερων τάξεων, που προορίζονταν για την ψυχαγωγία των στρατιωτών, χαρακτηρίζονταν από την θορυβώδη συμπεριφορά τους σε μια χαλαρή και ανεπιτήδευτη ατμόσφαιρα.

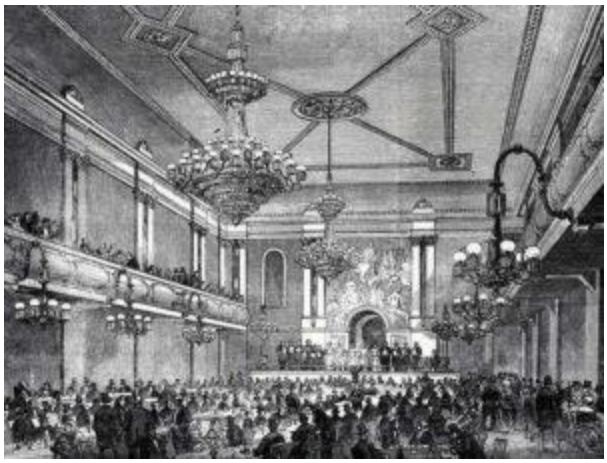
4. Καπνιστικές συναυλίες για την ψυχαγωγία των «ταπεινότερων τάξεων» (humble classes)

Τέλος, αν και δεν χαίρουν μεγάλης εκτίμησης και σπάνια αναφέρονται από τον τύπο, υπήρχαν επίσης καπνιστικές συναυλίες για την ψυχαγωγία των «ταπεινότερων τάξεων». Δεν υπάρχουν συγκεκριμένες πληροφορίες σχετικά με το μουσικό περιεχόμενο αυτών των συναυλιών, αν και μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα ήταν παρόμοιο με τη λαϊκή ψυχαγωγία των κατώτερων τάξεων στα Music Halls, όπως, για παράδειγμα, το Canterbury Music Hall και το Oxford Music Hall στο Λονδίνο (βλ. Εικόνα 8).[27] Από περιστασιακές αναφορές στον τύπο μαθαίνουμε ότι το κοινό αποτελούταν κυρίως «από τεχνίτες – κυρίως συνοδευόμενους από τις οικογένειές τους – οι οποίοι δεν θα έμπαιναν στο κτήριο, εκτός αν τους επιτρεπόταν να καπνίσουν».[28]

[26] Keith Mac-Tavish, *Popular Songs for Smoking Concerts and Club Dinners*, T. Werner, London 1911/1923, Preface.

[27] Το Great British Music Hall ήταν ένα πολιτιστικό φαινόμενο που άκμασε στις αρχές της βικτωριανής εποχής ως χώρος ψυχαγωγίας για θέατρο και μουσικές παραστάσεις. Η δημοτικότητά του κατέστησε το Music Hall ζωτικό πολιτιστικό και κοινωνικό θεσμό, ενσωματωμένο στη βρετανική ιστορία (Jessica Brain, "The Great British Music Hall", https://www.historic-uk.com/CultureUK/Music-Hall· τελευταία πρόσβαση στις 10 Αυγούστου 2026).

[28] Όπως αναφέρεται στο περιοδικό *The Globe*, 1882· απόκομμα τύπου στο: *The Wandering Minstrels' Book*, British Library Shelfmark: K.6.e.3.

α)  β) 

Εικόνα 8: α) Canterbury Music Hall (περίπου 1856).
β) Oxford Music Hall στο Λονδίνο (περίπου 1875)

Γυναίκες σε καπνιστικές συναυλίες

Κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα υπήρξε μια ανεπαίσθητη αλλά σταθερή αλλαγή στην αντίληψη για τον ρόλο και την κοινωνική θέση των γυναικών. Μια τέτοια αναδιάταξη έλαβε χώρα σε πολλούς τομείς – πολιτικούς, νομικούς, οικονομικούς, πνευματικούς και προσωπικούς. Αυτές οι αλλαγές εκδηλώθηκαν επίσης στη στάση της βικτωριανής κοινωνίας απέναντι στο γυναικείο κάπνισμα, με αποτέλεσμα να ξεπεραστούν σταδιακά οι κοινωνικές προκαταλήψεις κατά του καπνίσματος από τις γυναίκες.[29] Ωστόσο, κατά τη μέση και ύστερη βικτωριανή εποχή, οι γυναίκες της ανώτερης και της μεσαίας τάξης εξακολουθούσαν να αποκλείονται σε μεγάλο βαθμό από ορισμένες μορφές ψυχαγωγίας, όπως τα Catch Clubs και τις καπνιστικές συναυλίες, οι οποίες ανήκαν σχεδόν αποκλειστικά στην ανδρική σφαίρα. Υπήρχαν όμως και ορισμένες εξαιρέσεις. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι Wandering Minstrels είχαν πολλά γυναικεία μέλη, αν και ήταν υποβιβασμένα στο πίσω μέρος της γκαλερί κατά τη διάρκεια της συναυλίας. Ο μουσικός σύλλογος Strolling Players συμπεριλάμβανε στην ορχήστρα του έναν σημαντικό αριθμό γυναικών στο τμήμα των εγχόρδων,[30] οι οποίες, πιθανώς, έπαιζαν και στις καπνιστικές συναυλίες. Όταν το 1875 προτάθηκε μία δημόσια συναυλία καπνίσματος στο ξενοδοχείο Cannon Street του Λονδίνου, η ανακοίνωση αναγνώριζε έμμεσα τις αργά μεταβαλλόμενες στάσεις απέναντι στο γυναικείο κάπνισμα:

> Η καπνιστική συναυλία είναι αυστηρά για κυρίους (gentlemen). Σίγουρα αυτό δεν υπονοεί ότι οι κυρίες (ladies) αρχίζουν να καπνίζουν σε μεγάλη κλίμακα. Στη συναυλία των "Wandering Minstrels" βλέπει κανείς μερικές κυρίες στην υπερυψωμένη γκαλερί, ανάμεσα στα σύννεφα καπνού.[31]

Οι κοινωνικές προκαταλήψεις κατά του γυναικείου καπνίσματος ξεπεράστηκαν σταδιακά κατά τις δεκαετίες του 1880 και του 1890. Αυτή η αποδοχή αντικατοπτριζόταν στη συμμετοχή γυναικών καλλιτεχνών σε ορισμένες από αυτές τις καπνιστικές συναυλίες που δίνονταν σε αίθουσες συναυλιών, όπερας και Music Hall. Όσο χαμηλότερη ήταν η κοινωνική τάξη και ο τύπος της συναυλίας, τόσο μεγαλύτερος ήταν και ο αριθμός των γυναικών καλλιτεχνών που συμμετείχαν, επειδή σε αυτές τις τάξεις το γυναικείο κάπνισμα ήταν γενικά πιο αποδεκτό απ' ό,τι στις υψηλότερες βαθμίδες της κοινωνικής

[29] Βλ. Jose Harris, *Private Lives, Public Spirit: Britain 1870-1914*, Penguin Books, London 1994, σ. 24.
[30] *Musical Times* 27/519, Μάιος 1886, σ. 276.
[31] Όπως δημοσιεύεται στις εφημερίδες *The Surrey Advertiser and County Times* και *West Middlesex Herald and Kingston Gazette*, 17 Απριλίου 1875.

ιεραρχίας. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου οι γυναίκες «ενθαρρύνονταν να συμμετέχουν στο κοινό [στα Music Halls], αυξάνοντας έτσι την πρόσβασή τους στη δημόσια σφαίρα και ενισχύοντας παράλληλα τον παραδοσιακό ρόλο των γυναικών ως "αξιοπρεπούς" δύναμης ("respectabilizing" force)».[32]

Η «επίσημη» αποδοχή των γυναικών στον ανδροκρατούμενο κόσμο των συναυλιών καπνίσματος ανακοινώθηκε από το *Musical Times* τον Ιανουάριο του 1891, σε μια διαφήμιση για μία «μεγαλειώδη συναυλία τσιγάρων» ("Grand Cigarette Concert"), «στην οποία προσκαλούνται κυρίες» και η οποία «εισάγει το ευγενές φύλο για πρώτη φορά στη μουσική σε συνδυασμό με τον καπνό».[33] Το φράγμα έσπασε και το αυξανόμενο δικαίωμα των γυναικών να καπνίζουν δημόσια τούς επέτρεπε να μετέχουν πλέον στις απολαύσεις της μουσικής στο περιβάλλον μιας καπνιστικής συναυλίας, απολαύσεις που οι άντρες πάντα θεωρούσαν δεδομένες και καλλιεργούσαν στον ανδροκρατούμενο κόσμο των λεσχών τους.

Κάπνισμα στις δημόσιες συναυλίες: το Queen's Hall και τα «Proms»

Στις αρχές της δεκαετίας του 1890, η μόδα του καπνίσματος κατά τη διάρκεια μιας μουσικής εκδήλωσης ήταν τόσο διαδεδομένη, που εισέβαλε και στο νεόκτιστο Queen's Hall, τον κύριο χώρο συναυλιών του Λονδίνου (βλ. Εικόνα 9α). Αυτό έλαβε το «βάπτισμα του καπνού» του στις 27 Νοεμβρίου 1893, σε μια ανεπίσημη βασιλική τελετή εγκαινίων, κατά τη διάρκεια μιας καπνιστικής συναυλίας από τη Royal Amateur Orchestral Society, με τον Δούκα του Εδιμβούργου ως επικεφαλής της ορχήστρας. Σε αυτή τη συναυλία, ο Πρίγκιπας της Ουαλίας, συνοδευόμενος από πολλά άλλα μέλη της βασιλικής οικογένειας, φάνηκε ενθουσιασμένος τόσο με την αίθουσα όσο και με το μουσικό πρόγραμμα που παρουσιάστηκε.[34] Η Εικόνα 9β απεικονίζει αυτό το γεγονός, με τα μέλη του ακροατηρίου να κάθονται άνετα στις καρέκλες τους, μερικά από αυτά να καπνίζουν, ενώ τα τραπέζια μπροστά από τη σκηνή είναι για θήκες πούρων και καπέλα όπερας. Η επίσημη, μη-καπνιστική τελετή εγκαινίων του Queen's Hall έγινε λίγες ημέρες αργότερα, στις 2 Δεκεμβρίου· η Εικόνα 9γ απεικονίζει αυτή τη μη-καπνιστική συναυλία εγκαινίων.

α)



β)



[32] Cyril Ehrlich & Dave Russell, "Victorian Music: A Perspective", *Journal of Victorian Culture* 3/1, 1998, σ. 111-122: 113.

[33] *Musical Times* 32/575, Ιανουάριος 1891, σ. 21.

[34] Όπως αναφέρεται στο περιοδικό *The Illustrated London News* 103/2850, 2 Δεκεμβρίου 1893, σ. 691.

γ) 

**Εικόνα 9: Queen's Hall: α) Queen's Hall (1893-1941).
β) Ανεπίσημη καπνιστική βασιλική τελετή εγκαινίων, 27 Νοεμβρίου 1893.
γ) Επίσημη μη-καπνιστική τελετή εγκαινίων, 2 Δεκεμβρίου 1893**

Ο Robert Newman, ο πρώτος μισθωτής και διευθυντής του Queen's Hall, ήταν ανοιχτός σε πειραματισμούς και αγκάλιασε κάθε ευκαιρία που θα έφερνε το Queen's Hall στο δημόσιο βλέμμα. Τί καλύτερο διαφημιστικό τέχνασμα από το να εξασφαλίσει την βασιλική αιγίδα εξαρχής, παρέχοντας το Queen's Hall για μια καπνιστική συναυλία που το αριστοκρατικό κοινό του θα απολάμβανε τόσο για τα πολιτιστικά όσο και για τα κοινωνικά οφέλη της, παρέα με μια πίπα ή ένα πούρο; Σύντομα, πολλοί άλλοι υψηλού προφίλ ερασιτεχνικοί ορχηστρικοί σύλλογοι πραγματοποίησαν εκεί τις καπνιστικές συναυλίες τους. Η διοίκηση, επιτρέποντάς τους να φέρουν την γεμάτη καπνό οικειότητα του στενού κύκλου της ανδρικής πολιτιστικής ελίτ στο πολυτελές περιβάλλον αυτού του υπέροχου κτηρίου, επωφελήθηκε επίσης από την αυξημένη προβολή που έφερναν τέτοιες συναυλίες στο Queen's Hall καθώς και από τα έσοδα που αυτές απέφεραν.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1895, εγκαινιάστηκαν στο Queen's Hall οι περίφημες «Συναυλίες Περιπάτου» – Promenade Concerts (Proms). Η γενική ιδέα ήταν να μειωθούν τα εμπόδια της ευπρέπειας γύρω από την έντεχνη μουσική, και ένα ευρύ κοινό προσελκύσθηκε μέσω της επίκλησης στη λαϊκή αισθητική. Εκτός από το πολυτελές περιβάλλον, τα εισιτήρια είχαν χαμηλή τιμή, το κοινό ενθαρρυνόταν να διατηρεί έναν ανεπίσημο χαρακτήρα, και το ποτό και το φαγητό επιτρέπονταν κατά τη διάρκεια της συναυλίας. Στον χώρο του περιπάτου (promenade) το κοινό στεκόταν όρθιο και μπορούσε να περπατάει ελεύθερα. Επιπλέον, στις συναυλίες Proms, το κάπνισμα επιτρεπόταν σε όλο τον χώρο, εκτός από ορισμένα σημεία, με μόνη ευγενική παράκληση να αποφεύγεται το άναμμα σπίρτων κατά τη διάρκεια των φωνητικών κομματιών (βλ. Εικόνα 10).

α) 

β) 

**Εικόνα 10: Queen's Hall: α) Συναυλία Proms του Henry Wood το 1895
(σχέδιο του Thomas Downey). β) Συναυλία Proms το 1922 (Royal Albert Hall Archive)**

Σε αυτές τις συναυλίες, τα κοινωνικά ταξικά όρια ήταν ασαφή, ιδιαίτερα στον χώρο του περιπάτου, όπου οι επίδοξοι μικροαστοί μπορούσαν να συναναστραφούν, να καπνίσουν και να πιουν με τους κοινωνικά ανωτέρους τους, ενώ οι καλλιεργημένοι μεσοαστοί-λάτρεις της μουσικής μπορούσαν να απολαύσουν το κάπνισμά τους ακούγοντας υψηλής ποιότητας μουσική, χωρίς τους περιορισμούς που επιβάλλονταν σε άλλες δημόσιες συναυλίες.

Η παρακμή των καπνιστικών συναυλιών

Ήδη προς τα ύστερα χρόνια της εδουαρδιανής εποχής και κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, η προβολή των καπνιστικών συναυλιών άρχισε να μειώνεται. Μερικοί από τους λόγους για την παρακμή τους περιλαμβάνουν:

- την αυξανόμενη πίεση από τους κοινωνικούς μεταρρυθμιστές για πιο κόσμια δημόσια συμπεριφορά,
- την αλλαγή των προσδοκιών του κοινού,
- την επέκταση άλλων μορφών ψυχαγωγίας, όπως του κινηματογράφου, του φωνογράφου και του ραδιοφώνου, που προσέφεραν εναλλακτικούς τρόπους διασκέδασης,
- το κόστος και την επιμελητεία,
- την αλλαγή των ρόλων των γυναικών στη δημόσια ζωή.

Κατά συνέπειαν, οι συναυλίες αυτές έσβησαν από το προσκήνιο, αλλά περιστασιακά συνέχισαν τον αρχικό τους σκοπό, να παρέχουν ευχάριστη ψυχαγωγία σε ιδιωτικές συγκεντρώσεις.[35] Τελικά, η καινοτομία ξεθώριασε και θεωρήθηκε ότι αυτές οι συναυλίες είχαν εκπληρώσει τον σκοπό τους, έχοντας καθιερωθεί ως κοινωνικές και μουσικές εκδηλώσεις για την ψυχαγωγία των ανδρών της αριστοκρατικής τάξης. Ωστόσο, συνεχίστηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, ιδιαίτερα σε παραστάσεις ποικίλου περιεχομένου (variety performances) που διοργάνωναν πανεπιστημιακοί φοιτητικοί σύλλογοι,[36] αλλά έχασαν μεγάλο μέρος της κεντρικής τους θέσης στη λαϊκή κουλτούρα ψυχαγωγίας. Επιπλέον, παρ' όλο που οι καπνιστικές συναυλίες είχαν ελάχιστη – αν όχι καθόλου – επιρροή στις κυρίαρχες συναυλιακές δομές της εποχής, έχουν αφήσει μια κληρονομιά στη σύγχρονη πρακτική των συναυλιών: πολλά από τα χαρακτηριστικά των καπνιστικών συναυλιών – όπως το ανεπίσημο περιβάλλον, η χαλαρή συμπεριφορά, η ανάμειξη κοινωνικών τάξεων στο κοινό, η αλληλεπίδραση, οι χαμηλότερες τιμές των εισιτηρίων, το προσιτό ρεπερτόριο – εξακολουθούν να υπάρχουν στη σύγχρονη πρακτική των συναυλιών και των μουσικών φεστιβάλ.

Το κάπνισμα ως σύμβολο κοινωνικής αλλαγής και οι καπνιστικές συναυλίες ως παράγοντες πολιτισμικής αλλαγής: μια προκαταρκτική προσέγγιση

Θα επανέλθω εν συντομία στο ζήτημα της σχέσης μεταξύ μουσικής και καπνίσματος στο πλαίσιο μιας μουσικής εκδήλωσης. Το κάπνισμα συχνά είχε – και εξακολουθεί να έχει – αρνητικές συνδηλώσεις, ωστόσο μπορεί επίσης να θεωρηθεί ότι έχει μια συμπεριληπτική λειτουργία: όπου ο καπνός ήταν ευπρόσδεκτος, θεωρούταν παράγοντας που συνέβαλλε

[35] Η σωζόμενη κληρονομιά μιας καπνιστικής συναυλίας της κατώτερης μεσαίας τάξης περικλείεται σε μία ηχογράφηση σε στούντιο κατά τη δεκαετία του 1930, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Queen's Small Hall με τον Jack Hylton και την ορχήστρα του, με τη βοήθεια των Clarice Mayne, Gus Elen, George Jackley και Leslie Sarony (British Library: HMVC-2079 & HMVC-2306· National Sound Archive: 2LP0033135).

[36] Ειδικά στα πανεπιστήμια του Oxford και του Cambridge. Ετήσιες καπνιστικές συναυλίες πραγματοποιούνταν στο Imperial College του Λονδίνου μέχρι τη δεκαετία του 1980 και συνεχίζονται στο Glasgow University Union, μεταξύ άλλων (βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Smoking_concert· τελευταία πρόσβαση στις 14 Μαΐου 2026).

στη φιλία και τη συντροφικότητα. Ο καπνός του τσιγάρου (του πούρου ή της πίπας) μπορεί να «μετατρέψει τους άγνωστους σε φίλους», ενώ ένα «δωμάτιο γεμάτο καπνό» υποδηλώνει συμβολικά τον ιερό εσωτερικό κύκλο ατόμων με κοινά ενδιαφέροντα. Αυτό ισχύει τόσο για τους ιθαγενείς Αμερικανούς, για παράδειγμα, που σεβόντουσαν το ταμπάκο και τον καπνό του, όσο και για τις εύθυμες συγκεντρώσεις ανδρικής ψυχαγωγίας στην ευγενή αγγλική κοινωνία κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα, στις οποίες η χρήση καπνού, συνήθως με τη μορφή καπνίσματος πίπας, συχνά συνδεόταν με τη μουσική και το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε. Αυτή η θετική προσέγγιση στο κάπνισμα συνέβαλε στην κοινωνική ανάπτυξη της μουσικής δημιουργίας στις μουσικές λέσχες του 18ου αιώνα και στις καπνιστικές συναυλίες του 19ου αιώνα σε διάφορα κοινωνικά επίπεδα. Αυτοί οι ανδροκρατούμενοι θεσμοί συνδέονταν μέσω της μουσικής δημιουργίας και της χαρούμενης ψυχαγωγίας· το δείπνο, το ποτό, το κάπνισμα και η μουσική ήταν μέσα με τα οποία φίλοι συγκεντρώνονταν για να εκφράσουν τις κοινές τους σχέσεις μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα.

Συμπερασματικά λοιπόν, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, το κάπνισμα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αλλαγή των κοινωνικών στάσεων τόσο απέναντι στην απόλαυση της μουσικής όσο και απέναντι στη φύση της εκδήλωσης στην οποία εντοπιζόταν. Στις αριστοκρατικές και ανώτερες τάξεις, η σύνδεση του καπνίσματος με την έντεχνη μουσική, μέσω των καπνιστικών συναυλιών, έκανε το κάπνισμα κοινωνικά αποδεκτό. Ταυτόχρονα, η σύνδεση της έντεχνης μουσικής με το κάπνισμα, μια πολιτισμική συνήθεια που ταυτίζεται πιο εύκολα με την ανεπισημότητα και την ευχάριστη συντροφικότητα, συνέβαλε στην απομυθοποίηση αυτής της μουσικής, παρουσιάζοντάς την σε λιγότερο τυποποιημένα πλαίσια. Για τις κατώτερες τάξεις, το κάπνισμα έκανε την έντεχνη μουσική λιγότερο επίσημη, ενώ ταυτόχρονα αναβάθμισε την κουλτούρα των τραγουδιστικών συλλόγων (singing clubs). Επίσης, οι συγκεκριμένες μορφές ψυχαγωγίας που καθιερώθηκαν ως καπνιστικές συναυλίες μαρτυρούν σαφώς μια πολιτισμική επιδίωξη αφομοίωσης και προσέγγισης των μουσικών εκφάνσεων της ανώτερης και της μεσαίας τάξης.

Επομένως, οι καπνιστικές συναυλίες λειτούργησαν ως παράγοντες πολιτισμικής αλλαγής μέσω της κοινωνικής μίμησης και της προσαρμογής της ταξικής ιδιαιτερότητας. Οι διάφορες κοινωνικές τάξεις, έχοντας προηγουμένως αναπτυχθεί και διακριθεί μέσω των δικών τους μορφών μουσικής ψυχαγωγίας και πρακτικών καπνίσματος, τώρα συνέκλιναν σε μια νέα μορφή συναυλιών. Τέτοιες καπνιστικές συναυλίες συνέβαλαν στον εκδημοκρατισμό της πρόσβασης στη μουσική κουλτούρα των υψηλών κοινωνικών τάξεων, μολονότι παρέμεναν στενά συνδεδεμένες με τα έμφυλα πρότυπα της ανδρικής ψυχαγωγίας και περιορισμένες από τις κοινωνικές επιταγές ευπρέπειας της βικτωριανής εποχής.

Η σταδιακή εξέλιξή τους από ιδιωτικές καπνιστικές συναυλίες σε δημόσιες καπνιστικές συναυλίες και, στη συνέχεια, η αποδοχή του καπνίσματος σε ορισμένες επικρατούσες (mainstream) δημόσιες συναυλίες άλλαξαν τη λειτουργία και την εκτίμηση των μουσικών εκδηλώσεων. Μάλιστα, οι γεμάτες καπνό δημόσιες συναυλίες ήταν αυτές που συνέβαλαν σημαντικά τόσο στη διάδοση όσο και στην εμπορευματοποίηση της έντεχνης μουσικής στην ύστερη βικτωριανή και εδουαρδιανή περίοδο. Σύμφωνα με τα λόγια ενός ανώνυμου σχολιαστή στο *Musical Times* το 1882, η ψυχαγωγία που προσφερόταν στις καπνιστικές συναυλίες δεν ήταν τόσο «απόδειξη της προόδου του καπνίσματος όσο της προόδου της μουσικής».[37]

[37] *Musical Times* 23/468, Φεβρουάριος 1882, σ. 77.

Τραγουδώντας την πραγματικότητα: Για τον πολιτικό και φιλοσοφικό χαρακτήρα της τέχνης, ιδιαίτερα της μουσικής, μέσω της «μίμησης»

Αναστασία Σιώψη

Η παρούσα μελέτη διερευνά τον πολιτικό και φιλοσοφικό χαρακτήρα της τέχνης, ιδιαίτερα της μουσικής, μέσω της «μίμησης».

Ξεκινώ με το εξής ερώτημα: Μπορεί η τέχνη να λειτουργήσει ως «μίμηση» του κόσμου και, αν ναι, πώς μπορούμε να αντιληφθούμε μια τέτοια «αντανάκλαση» του κόσμου μέσω της τέχνης;

Η μίμηση είναι μια βασική έννοια στην ιστορία των τεχνών, συμπεριλαμβανομένων των πιο πρόσφατων εξελίξεων στην κριτική και πολιτισμική θεωρία. Από την αναπαράσταση της φύσης έως τη μίμηση της ανθρώπινης δράσης, οι αντιλήψεις για τη μίμηση συχνά δίνουν έμφαση στη διάσταση της επανάληψης. Η επανάληψη, στην πραγματικότητα, είναι ο πιο σημαντικός κανόνας της ζωής μας: η ζωή αποτελείται από επαναλήψεις. Όπως επισημαίνει ο Christoph Wulf:

> Η ανθρώπινη ζωή είναι δυνατή μόνο μέσω των επαναλαμβανόμενων κινήσεων (δραστηριοτήτων) της αναπνοής, του φαγητού και του ποτού. Αυτές οι κινήσεις σχετίζονται με τον κυκλικό χρόνο και τον ρυθμό [ή ρυθμικότητα] της ζωής. Τα ανθρώπινα όντα αναπτύσσουν την ύπαρξη και τη γνώση τους μέσω της πολιτισμικής μάθησης. Αυτή η μάθηση, η εκπαίδευση και η ανθρώπινη ανάπτυξη λαμβάνουν χώραν ουσιαστικά μέσω μιμητικών διαδικασιών, κατά τις οποίες οι επαναλήψεις αποτελούν συστατικό μέρος. Οι μιμητικές, τελετουργικές και φαντασιακές κινήσεις των επαναλήψεων παίζουν απαραίτητο ρόλο στην παραγωγή και τον μετασχηματισμό [ή μεταμόρφωση] ατόμων και κοινοτήτων. Είναι απαραίτητες για τη δημιουργία της κοινωνικής ζωής.[1]

Πώς όμως η τέχνη μπορεί να «μιμηθεί» τον κόσμο μας ως καθρέπτης σημαντικών ανθρώπινων πτυχών;

Η τέχνη μπορεί να «μιμείται» πτυχές των ανθρώπινων δραστηριοτήτων αλλά όχι με τη μορφή «στατικών» επαναλήψεων: η καλλιτεχνική μίμηση της πραγματικότητας οδηγεί σε πράξεις δημιουργίας στις οποίες ανασύρονται νέα στοιχεία και πτυχές. Ως αναπαράσταση του κόσμου, η σχέση της τέχνης με το πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον μέσω της «μίμησης» μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια μορφή επανάληψης· επανάληψη, όμως, στην οποία δημιουργούνται σκέψεις και συναισθήματα και, μέσω αυτών, προσανατολίζεται με διαφορετικό τρόπο ο κόσμος μας. Μέσω της καλλιτεχνικής αυτής πράξης δημιουργούνται φαντασιακοί κόσμοι, οι οποίοι συμβάλλουν στην ανάπτυξη του ατομικού και συλλογικού φαντασιακού. Έτσι η τέχνη έχει – ή μπορεί να έχει – εγγενώς πολιτικό χαρακτήρα μέσω της μίμησης.

Ο Elliot Eisner προβαίνει σε έναν ακόμα πιο ακραίο ισχυρισμό: «Δεν μιμείται πάντα η τέχνη τη ζωή. Η ζωή συχνά μιμείται την τέχνη»· και συνεχίζει:

[1] Christoph Wulf, "The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements", *Gestalt Theory* 42/2, 2020, σ. 87-100: 87.

> Θα πρέπει κάποιος να ανακαλέσει στο μυαλό του εικόνες πολέμου, είτε δημιουργημένες από τον Picasso, όπως στην *Γκουέρνικα*, είτε από έναν σύγχρονο φωτογράφο που απεικονίζει τον πόλεμο στο Ιράκ, για να αντιληφθεί ότι επηρεαζόμαστε από τους τρόπους που μας δείχνει η τέχνη. Η τέχνη συχνά δημιουργεί τόσο δυνατές εικόνες ώστε, ως αποτέλεσμα, μας κάνει να βλέπουμε τον κόσμο μας με τους δικούς της όρους, παρά με τους όρους του ίδιου του κόσμου μας.[2]

Παραλλαγή της προαναφερόμενης άποψης μπορεί να θεωρηθεί η ακόλουθη ρήση του Adorno αναφορικά με τη μουσική: «Δεν καταλαβαίνουμε εμείς τη μουσική – αυτή μας καταλαβαίνει».[3]

Αυτό που λέμε, επομένως, έργο τέχνης είναι μια σειρά από προτάσεις, ή συστάσεις, οι οποίες παρουσιάζονται ως αληθινές μέσω της φαντασίας. Αυτοί οι τεχνητοί κόσμοι της τέχνης μπορούν να προσιδιάζουν στον πραγματικό κόσμο ή, τουλάχιστον, σε κάποια «πιστεύω» για τον αληθινό κόσμο. Ο κόσμος του έργου τέχνης, κατά συνέπειαν, αντιπροσωπεύεται από ένα σύνολο προτάσεων που είναι (μυθοπλαστικά) αληθινές. Και οι φαντασιακοί κόσμοι της τέχνης μπορούν να μοιάζουν με τον πραγματικό κόσμο ή, τουλάχιστον, με τις πεποιθήσεις για τον πραγματικό κόσμο. Παραδείγματα αυτού του είδους θα μπορούσαν να αντληθούν από τον ρεαλισμό στην όπερα.

Για παράδειγμα, ο Bernard Williams θεωρεί την όπερα *Le Nozze di Figaro* του Mozart «ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της ρεαλιστικής τέχνης», επειδή, όπως αναφέρει,

> δεν απεικονίζει απλώς ανθρώπινα συναισθήματα και σχέσεις σε ένα πραγματικό / ρεαλιστικό κοινωνικό πλαίσιο, αλλά δείχνει αυτά τα συναισθήματα όπως διαμορφώνονται και παραμορφώνονται από αυτό το πλαίσιο, και επίσης πώς η ίδια η τάξη / κλάση μπορεί από μόνη της να δημιουργήσει οργή και μοναξιά, ενώ η έλλειψή της μπορεί να αφήσει χώρο για μια μεγαλύτερη ανοιχτότητα / ειλικρίνεια.[4]

Έτσι, σε αυτή την όπερα, έχουμε ένα σύνολο προτάσεων και όχι μια «μίμηση» του κόσμου. Θα έλεγα ακόμη ότι ίσως είναι παραπλανητικό το να μιλάμε για έναν «κόσμο» που αναπαρίσταται σε μια όπερα. Σύμφωνα με τον Paul Thom:

> Οι όπερες είναι συνήθως σχηματικά έργα […]. Οι σχηματικές αναπαραστάσεις του έργου συμπληρώνονται κατά την παραγωγή και, περαιτέρω, από τη φαντασία του κοινού. Στο τέλος αυτής της διαδικασίας, μπορεί να υπάρχει κάτι που να προσεγγίζει έναν «κόσμο», αλλά δεν έχει να κάνει πλέον με «το έργο per se», καθώς έχει να κάνει εξίσου με «την παραγωγή του έργου», «την παράσταση της παραγωγής» και «την φαντασιακή υποδοχή της παράστασης».[5]

Η μίμηση στην τέχνη, κατά συνέπεια, δεν είναι μια πράξη «αντιγραφής» του υπάρχοντος κόσμου· ίσα-ίσα που ανθίζει πλήρως μόνον όταν αποτελεί αντανάκλαση ενός μη-υπάρχοντος, αυτοδημιούργητου κόσμου. Έτσι, καθώς η μίμηση ξεδιπλώνεται / αναπτύσσεται / εξελίσσεται σε όλο και πιο ολοκληρωμένη μίμηση, η διαφορά μεταξύ μοντέλου και πρωτοτύπου διαρκώς αυξάνεται. Οι νέες πρωτότυπες μορφές μπορούν να δημιουργούνται μέσω της «εξιδανίκευσης» και της «ουσιαστικοποίησης».

Η «ουσιαστικοποίηση» (ή «υλοποίηση» / essentialisation) είναι η διαδικασία μετατροπής μιας αφηρημένης έννοιας σε κάτι απτό, χειροπιαστό και πραγματικό. Πιο αναλυτικά, αν θέλουμε να μιλήσουμε για ουσιαστικοποίηση, σε μια δεδομένη

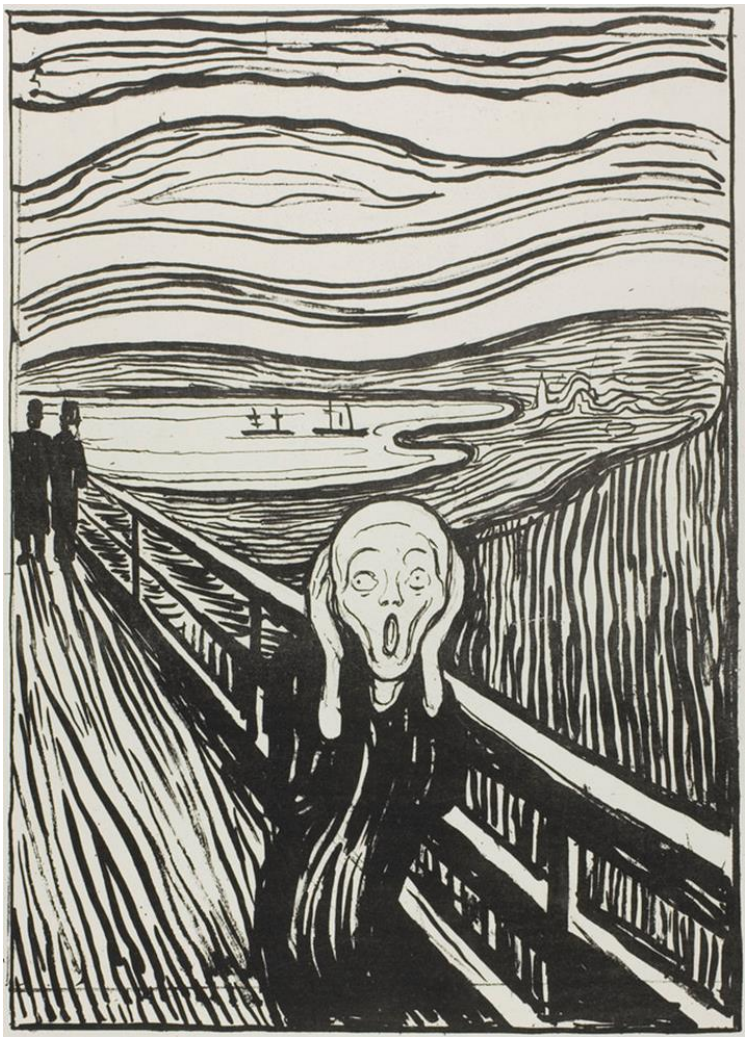
[2] Elliot Eisner, "Art and Knowledge", http://us.corwin.com/sites/default/files/upm-binaries/18068_Chapter_1.pdf (πρόσβαση στις 5 Αυγούστου 2019).

[3] Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, μτφρ. Edmund Jephcott, επιμ. Rolf Tiedemann, Stanford University Press, Palo Alto 1998, σ. xi.

[4] Bernard Williams, *On Opera*, Yale University Press, New Haven 2006, σ. 30.

[5] Paul Thom, "Opera", στο: Theodore Gracyk & Andrew Kania (επιμ.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London – New York 2011, σ. 446-455: 448.

πραγματικότητα, δεν είναι κάθε πτυχή εξίσου σημαντική. Όταν, παραδείγματος χάριν, ο καλλιτέχνης θέλει να δείξει ότι κάποιος βιώνει άγχος, πρέπει μόνο να παράσχει τα ουσιαστικά στοιχεία που, κατά τη γνώμη του, εκφράζουν άγχος. Όλα τα άλλα στοιχεία μπορούν να παραλειφθούν. Η *Κραυγή* του Edvard Munch (Έντβαρτ Μουνκ, 1863-1944), για παράδειγμα, δεν παρέχει επαρκείς πληροφορίες για την ατομικότητα, το φύλο, την ηλικία του ατόμου που αισθάνεται υπέρτατη αγωνία και φόβο. Αλλά δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι έχουμε να κάνουμε με κάποιον που διακατέχεται από αυτά τα συναισθήματα. Το έργο αυτό, άλλωστε, είναι η απόλυτη ενσάρκωση του φόβου, της αγωνίας και της αποξένωσης· θεωρείται από μερικούς πως συμβολίζει το ανθρώπινο είδος κάτω από τη συντριβή του υπαρξιακού τρόμου.



Εικόνα 1: Edvard Munch, *Η Κραυγή*
(πηγή: https://www.artsy.net/artwork/edvard-munch-the-scream-3)

Εκτός από την «ουσιαστικοποίηση» υπάρχει, όπως ανέφερα προηγουμένως, και η «εξιδανίκευση» (idealisation): ένα δεδομένο μετασχηματίζεται έτσι ώστε να δημιουργήσει ένα ισχυρότερο αποτέλεσμα, ειδάλλως απεικονίζεται ή γίνεται αντιληπτό κάποιο πρόσωπο, πράγμα ή ιδέα ως ιδανικό, ανώτερο από την πραγματικότητα. Ένα παράδειγμα εξιδανίκευσης από τη ζωγραφική της Αναγέννησης είναι η ευγενική και ήρεμη, όμορφη όψη της Παναγίας σε όλες τις απεικονίσεις της από τον Ραφαήλ (Raffaello Santi, 1483-1520), ένα έργο του οποίου βλέπουμε παρακάτω, όπου απεικονίζεται η Παναγία με τον μικρό Χριστό.



Εικόνα 2: Raffaello Santi, *Madonna Sistina*
(πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister%2C_Dresden%2C_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_265_x_196_cm%29.jpg)

Η ομορφιά και η γλυκύτητα της μορφής της Παναγίας «εντάσσονται» στην νεοπλατωνική-χριστιανική αισθητική ματιά κατά την εποχή της Αναγέννησης, η οποία επιζητά την εξιδανίκευση της γυναίκας ή, αλλιώς, μια «νεοπλατωνική» εκδοχή του ωραίου και μια «απρόσιτη ενσάρκωση της εξιδανικευμένης γυναίκας».[6] Η ομορφιά των γυναικών είναι κυρίως πνευματική.[7]

Η ουσιαστικοποίηση και η εξιδανίκευση συχνά πάνε χέρι-χέρι, στον βαθμό που τα όρια του αναγνωρίσιμου καταλύονται, όπως στο *Torse de jeune homme* (*Κορμός νεαρού άνδρα*, 1924) του Constantin Brâncuși (Κονσταντίν Μπρανκούζι, 1876-1957).

[6] Marianne McDonald, *Η ελληνική μυθολογία στην κλασική όπερα*, Περίπλους, Αθήνα 2005, σ. 40.
[7] Άλλο γνωστό παράδειγμα δημιουργίας ισχυρότερου αποτελέσματος είναι η καρικατούρα που υπερβάλλει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός προσώπου.



Εικόνα 3: Constantin Brâncuşi, *Torse de jeune homme* (*Κορμός νεαρού άνδρα*) (πηγή: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czA9nGr)

Αυτό το γλυπτό απεικονίζει έναν απλοποιημένο ανθρώπινο κορμό, τον κορμό ενός νεαρού άνδρα, χωρίς άκρα ή κεφάλι. Στόχος του καλλιτέχνη δεν ήταν να κινηθεί προς την αφαίρεση, αλλά να αποτυπώσει την ουσία των πραγμάτων στην τέχνη του.[8] Σκαλίζοντας έναν κορμό δέντρου στη διακλάδωση δύο κλαδιών, ο γλύπτης υιοθετεί μια προϋπάρχουσα μορφή – ένα είδος φυσικού «έτοιμου» – αντιστρέφοντας το νόημά της τόσο στο φυσικό βάρος και την κατεύθυνσή της (από τον ουρανό στη γη) όσο και στο περιεχόμενό της. Ταυτόχρονα, διατηρεί την ποιότητα του ξεφλουδισμένου υλικού, το οποίο γίνεται αυτό του σώματος. Έτσι, ο κορμός ενός νεαρού άνδρα συνδυάζει ταυτόχρονα την εικόνα του με αυτήν του δέντρου, που συνδέεται με τη μνήμη ολόκληρων ξύλινων μορφών, οι οποίες απουσιάζουν ή αποσυναρμολογούνται.[9]

Δικαιολογημένα είπε ο σημαντικός ζωγράφος Paul Klee (Πάουλ Κλέε, 1879-1940) ότι η τέχνη δεν αποδίδει το ορατό αλλά *κάνει* κάτι «ορατό».[10] Αυτός είναι ένας ουσιαστικός ισχυρισμός μόνον όταν συνειδητοποιούμε ότι το «να κάνουμε κάτι ορατό» συνίσταται στην παραγωγή μιας κατοπτρικής εικόνας ενός κόσμου που δεν υπήρχε

[8] Ο Brâncuşi δημιούργησε τρεις εκδοχές αυτού του γλυπτού: μία ξύλινη εκδοχή (Μουσείο Τέχνης της Φιλαδέλφειας) και δύο από ορείχαλκο (στο ίδιο μουσείο και στο Hirshhorn Museum and Sculpture Garden). Η λεία επιφάνεια αυτής της εκδοχής θαμπώνει το μάτι με τη λαμπερή, μεγάλη στιλπνότητά της.

[9] Βλ. αναλυτικότερη περιγραφή του έργου στο Marielle Tabart, "Extrait du catalogue Collection art moderne – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal", Centre Pompidou, Paris 2007, https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEnzXE9 (πρόσβαση στις 22 Αυγούστου 2025).

[10] "Art does not render the visible but makes visible". Μία από τις πιο γνωστές φράσεις του Paul Klee, διατυπωμένη γύρω στο 1920.

προηγουμένως· και τότε δεν έχουμε πια να κάνουμε με μια φαινομενική αντίφαση: η τέχνη αποδίδει τόσο το ορατό όσο και το αόρατο. Έτσι, μπορούμε να καταλάβουμε τον Gombrich, ο οποίος μας εξηγεί ότι

> το θαύμα της γλώσσας της τέχνης δεν είναι ότι επιτρέπει στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας […]. Μαθαίνοντάς μας να βλέπουμε τον ορατό κόσμο με νέο μάτι, ο μεγάλος καλλιτέχνης μάς δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι βλέπουμε τις αόρατες περιοχές του μυαλού – αρκεί μόνο […] να ξέρουμε πώς να χρησιμοποιούμε τα μάτια μας.[11]

Ή, όπως παρατηρεί αλλού ο ίδιος,

> ποτέ δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε απόλυτα αυτό που βλέπουμε από αυτό που γνωρίζουμε […]· αυτό που αποκαλούμε όραση είναι πάντοτε χρωματισμένο και επηρεασμένο από τη γνώση (ή την άποψη) του τι βλέπουμε.[12]

Με άλλα λόγια, το πραγματικό έργο τέχνης – η «μίμηση» του κόσμου – υπάρχει μόνο στο μυαλό αφενός του δημιουργού και αφετέρου του ακροατή ή του αναγνώστη, ο οποίος δομεί αυτόν τον κόσμο σύμφωνα με τις οδηγίες που προσφέρονται από τις λέξεις, ή τις γραμμές και τα χρώματα, ή τους ήχους της μουσικής, ή τη σκηνική δράση.[13]

Στη μουσική, η έννοια της «μίμησης» ξεκινάει, όπως γνωρίζουμε, με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Μπορούμε να πούμε ότι αμφότεροι εκλαμβάνουν τη μουσική ως μία μορφή μίμησης του εσωτερικού κόσμου των ανθρώπων, επισημαίνοντας παράλληλα – ως απορρέουσα από τον μιμητικό χαρακτήρα – την ηθική-παιδαγωγική λειτουργία της μουσικής, τη δύναμή της να επιδρά στη διάπλαση του χαρακτήρα των νέων.[14]

Η ειδοποιός διαφορά της μουσικής σε σχέση με τις μιμητικές τέχνες έγκειται στο ότι δεν αντλεί απευθείας το υλικό της από την εξωτερική πραγματικότητα, καθώς δεν δέχεται άμεσα τα ερεθίσματα από τον εξωτερικό κόσμο· αντίθετα, αφομοιώνει τις εμπειρίες του αισθητού κόσμου μέσω της δημιουργικής φαντασίας και τις μεταστοιχειώνει σε νέες μορφές. Γενικότερα στη μουσική, μια σύνθεση δεν μπορεί να προσδιορίζει κάτι που πραγματικά υπάρχει, αλλά υπάρχει μόνο στον βαθμό προσδιορισμού με τον οποίο παρουσιάζεται το αντικείμενο της δουλειάς του συνθέτη, το αντικείμενο της ερμηνείας των μουσικών ή και το αντικείμενο της εμπειρίας του κοινού.

[11] Ernst H. Gombrich, *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Νεφέλη, Αθήνα 1995, σ. 438.

[12] Ό.π., σ. 442.

[13] Βλ. Stefan Beyst, "Mimesis: reconsideration of an apparently obsolete concept", Νοέμβριος 2005, http://d-sites.net/english/mimesis.html (πρόσβαση στις 5 Αυγούστου 2022).

[14] Οι μελωδίες συνιστούν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, «μιμήματα τῶν ἠθῶν»· μπορούν να εμπεριέχουν ὁμοιώματα […] ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθῶν (Αριστοτέλης, *Πολιτικά Ι-ΙΙ*, μτφρ. Β. Μοσκόβη, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1989 (1340 a18-23), http://www.greeklanguage.gr/greekLang/ancient_greek/tools/corpora/anthology/content.html?m=1&t=53 (πρόσβαση στις 5 Αυγούστου 2019) – πράγμα που επιβεβαιώνεται από την ικανότητά τους να εγείρουν διάφορα πάθη στην ψυχή του ακροατή.

Πιο αναλυτικά, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης: «Οι μελωδίες είναι από μόνες τους μιμήσεις ηθών κι αυτό είναι φανερό από τη φύση των αρμονιών, που όταν αλλάξουν, αλλάζουν μαζί τους και τα συναισθήματα των ακροατών, ώστε από την ακρόασή τους να διεγείρονται διάφορα πάθη ανάλογα με την καθεμιά στις ψυχές των ακροατών. Έτσι από μια θρηνητική και καταθλιπτική αρμονία που ονομάζεται "μιξολυδικός τρόπος" η ψυχή θρηνεί και νιώθει κατάθλιψη, ενώ άλλες αρμονίες, που είναι απαλότερες, προκαλούν ψυχική χαλάρωση, όπως οι παθητικότερες […]. Το ίδιο συμβαίνει σχετικά με τους ρυθμούς. Άλλοι δηλαδή χαρίζουν γαλήνη στην ψυχή κι άλλοι συγκίνηση. Άλλοι έχουν γοργότερες κινήσεις κι άλλοι ελευθεριότερες. Απ' αυτά, λοιπόν, γίνεται φανερό ότι η μουσική έχει τη δύναμη να διαμορφώνει κάπως το ήθος της ψυχής, κι αν έχει τη δύναμη να κατορθώνει αυτό, είναι φανερό πως πρέπει να την φέρουμε κοντά στους νέους και να τους μορφώσουμε διδάσκοντάς την σ' αυτούς» (Αριστοτέλης, ό.π., 1340 a40-b5).

Η μουσική μάς δείχνει επίσης ότι προκύπτει κάποιο νόημα όχι μόνον από την αύξηση της εγγύτητάς μας με το υπάρχον αλλά και από την πιθανότητα ακόμη και από τη θέση μας μέσα σε μια ιστορική συνθήκη να μπορούμε να επεκτείνουμε τον σχεσιακό χώρο μεταξύ ημών και αυτού που είναι, και έτσι να δημιουργήσουμε απόσταση. Η Lydia Goehr, για παράδειγμα, γράφει ότι τον δέκατο ένατο αιώνα, «η ιδέα ότι ένας φιλόσοφος πρέπει να γίνει μουσικός εξαρτιόταν από το να βλέπει στη μουσική – ή, μάλλον, στον μουσικό – την ικανότητα να βλέπει τον κόσμο από απόσταση».[15]

Στο ίδιο βιβλίο, η συγγραφέας επιχειρεί να ανταποκριθεί στην άποψή της ότι η μουσική σημαίνει κάτι, όχι μόνον επειδή είναι μια καλά δομημένη συμβολική γλώσσα, αλλά κι επειδή, όταν οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν με αυτή τη γλώσσα, εκφράζουν κάτι για τον εαυτό τους ως ανθρώπινα όντα. Αυτό το κάτι, με ρομαντικούς όρους, προσεγγίζει μια υποκειμενική ελευθερία που εκφράζεται εντός αλλά και ενάντια σε αντικειμενικούς περιορισμούς.

Αντιλαμβανόμενος τη μουσική με τους τρόπους που ανέφερα, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τον κανονιστικό της ρόλο όσον αφορά τη δόμηση νέων πραγματικοτήτων, ή κόσμων, μέσω της μίμησης. Μέσω του διαλεκτικού προσανατολισμού της, η μουσική μπορεί ακόμη και να υποδεικνύει μια διαφορετική κατάσταση της κοινωνικής ζωής που δεν έχει ακόμη έρθει. Για παράδειγμα, η ιδέα της μουσικής να υποδεικνύει μια διαφορετική συνθήκη της κοινωνικής ζωής είναι μία, ας την ονομάσω, «σταθερή ιδέα» (idée fixe) στο δοκίμιο του Jacques Attali (Ζακ Αταλί, γεν. 1943) με τίτλο *Θόρυβος: Η πολιτική οικονομία της μουσικής*.[16]

Όπως επισημαίνει ο Attali, η μουσική αποτελεί μια μορφή «προφητικής δημιουργίας», ένα πεδίο στο οποίο αντανακλώνται και «προδιαγράφονται» οι κοινωνικές μεταβολές. Μέσα από αυτή την οπτική, η μουσική δεν αντανακλά απλώς την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωσή της – είτε ενισχύοντας τα κυρίαρχα αφηγήματα είτε λειτουργώντας ως εργαλείο αντίστασης και μετασχηματισμού.

«Αναμφίβολα», όπως γράφει αναλυτικότερα ο Attali, «η μουσική είναι ένα παιχνίδι καθρεφτών, στους οποίους κάθε δραστηριότητα αντανακλάται, ορίζεται, καταγράφεται και παραμορφώνεται»· δεν υπάρχει αμφιβολία ότι «η τέχνη φέρει το στίγμα της εποχής της».[17] Ωστόσο, η μουσική «προαναγγέλλει, γιατί είναι προφητική. Ήταν πάντα στην ουσία της ένας προάγγελος των εποχών που θα έρθουν».[18] «Δίνει ακουστική μορφή στον νέο κόσμο που σταδιακά θα γίνει ορατός […]· δεν δίνει μόνο την εικόνα των πραγμάτων, αλλά υπερβαίνει την καθημερινότητα, προαναγγέλλει το μέλλον».[19] Ή, όπως επίσης αναφέρει, «η μουσική ήταν, και εξακολουθεί να είναι, ένας εξαιρετικά προνομιούχος χώρος για την ανάλυση και την αποκάλυψη νέων μορφών στην κοινωνία μας».[20]

[15] Lydia Goehr, *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, University of California Press, Berkeley 1998, σ. 32.

[16] Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, μτφρ. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985. Ο «θόρυβος» είναι η μεταφορά του Attali για τα ριζοσπαστικά ηχοτοπία του δυτικού συνεχούς που εκφράζουν δομικά την πορεία της κοινωνικής ανάπτυξης. Όπως διαβάζουμε στον πρόλογο του βιβλίου: «[Ο Attali] είναι ο πρώτος που επισημαίνει την άλλη πιθανή λογική συνέπεια του μοντέλου της "αμοιβαίας αλληλεπίδρασης" – δηλαδή τη δυνατότητα μιας υπερδομής να προβλέπει ιστορικές εξελίξεις, να προαναγγέλλει νέους κοινωνικούς σχηματισμούς με προφητικό και ευαγγελιστικό τρόπο. Το επιχείρημα του Θορύβου είναι ότι η μουσική, όντας μοναδική μεταξύ των τεχνών για λόγους που είναι οι ίδιοι επαρκώς καθορισμένοι, έχει ακριβώς αυτόν τον ευαγγελιστικό σκοπό· ότι η μουσική του σήμερα αποτελεί τόσο υπόσχεση ενός νέου, απελευθερωτικού τρόπου παραγωγής όσο και απειλή μιας δυστοπικής πιθανότητας που είναι η ολέθρια κατοπτρική εικόνα αυτού του τρόπου παραγωγής» (Fredric Jameson, "Preface", στο: Attali, ό.π.).

[17] Ό.π., σ. 5.

[18] Ό.π., σ. 4.

[19] Ό.π., σ. 11.

[20] Ό.π., σ. 133.

Η πεποίθησή του εδράζεται στην πολιτικά καταπιεστική φύση του κόσμου στον οποίο ζούμε. Όπως ισχυρίζεται:

> Η κοινωνία μας μιμείται τον εαυτό της, αναπαριστά και επαναλαμβάνει τον εαυτό της. Είναι σαν η κοινωνία μας να υπέφερε από κάποια «μοιραία ναρκισσιστική διαταραχή», προσπαθώντας συνεχώς να δει, και έτσι να διατηρήσει, την αντανάκλαση αυτού που ήδη είναι. Αλλά όπως βεβαιώνει ο μύθος του Νάρκισσου, αν δεν μπορούμε να δούμε κάτι άλλο εκτός από τον εαυτό μας, τότε πεθαίνουμε. Έτσι, αυτός ο αντικατοπτρισμός των υπαρχουσών κοινωνικών δομών συμβαίνει μόνον ως αποτέλεσμα μιας οικονομίας: εν ολίγοις, «αντί να μας αφήσουν να ζήσουμε».[21]

Η εξέγερσή μας ενάντια σε αυτήν την οικονομία συμβαίνει όταν αγωνιζόμαστε για «την ανάδυση της ελεύθερης πράξης, της αυτο-υπέρβασης, της ευχαρίστησης του να είσαι αντί του να έχεις»·[22] αντί του να κατέχεις κάποια υπάρχοντα. Και αυτό είναι κάτι, σύμφωνα με τον συγγραφέα, που η τέχνη, και ιδιαίτερα η μουσική, μπορούν να κάνουν.

Φυσικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η μίμηση μέσω της μουσικής, ή ενός έργου τέχνης γενικότερα, δεν μπορεί μόνο να δράσει πέρα από την αντιγραφή / αναπαράσταση αλλά επίσης και ενάντια στην αντιγραφή / αναπαράσταση, σύμφωνα, παραδείγματος χάριν, με τις ιδέες του Martin Heidegger (Μάρτιν Χάιντεγκερ, 1889-1976). Μια γενική παρατήρηση είναι ότι οι διαμεσολαβημένες τέχνες, στις οποίες αναφέρεται ο Heidegger, δεν απευθύνονται στις αισθήσεις· γίνονται αντιληπτές στο μυαλό. Έτσι, ο Heidegger διατυπώνει την προέλευση του έργου τέχνης ως κάτι που αντιτίθεται στην ψευδή μορφή της απεικόνισης και της επανάληψης. Ο όρος «μίμηση» χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτήν την προέλευση και τον τρόπο με τον οποίο συντελείται / διαμορφώνεται η «αλήθεια», ειδικά όταν η μίμηση στρέφεται εναντίον του εαυτού της ως αντιγραφή. Η έννοια της «μίμησης», με βάση το δοκίμιο *Η προέλευση του έργου τέχνης* του Heidegger, μπορεί να προσδιοριστεί ως εξής: η διαδικασία του έργου τέχνης προς την αλήθεια είναι η διαδικασία της μίμησης.[23] Η φιλοσοφική αυτή δήλωση, άλλωστε, η οποία συνδέεται όχι μόνο με τον Heidegger αλλά και με τον Adorno, υποδηλώνει ότι τα έργα τέχνης, στη διαδικασία μίμησης ή αναπαράστασης της πραγματικότητας, δεν αντανακλούν απλώς μια σταθερή αλήθεια, αλλά συμμετέχουν ενεργά σε μια δυναμική διαδικασία προσπάθειας για μια βαθύτερη κατανόηση ή εκδήλωση της αλήθειας.

Ο Brian Singer αναφέρεται χαρακτηριστικά στο έργο τέχνης ως ουσιαστικά πολιτικό με έναν «χαϊντεγκεριανό» τρόπο, ως εξής:

> Η πολιτική [ως έργο τέχνης] παραμένει ουσιαστικά μιμητική· δηλαδή, επιδιώκει να ανακτήσει την αλήθεια κάποιας υποκείμενης, εικονικής *φύσης* (είτε αυτή ορίζεται με όρους της φύσης του ανθρώπου, είτε της πόλης, ή της ιδιοφυΐας του λαού, ή κάποιας φυλετικής κληρονομιάς κ.λπ.). Μέσα στον ορίζοντα μιας συγκεκριμένης μιμητικής δομής, η πολιτική χρησιμεύει στο να την καταστήσει παρούσα στον εαυτό της με όρους ενός μοντέλου που επιτρέπει την αναγνώρισή της ως ενσάρκωση κάποιας βαθύτερης αλήθειας. Η πολιτική έχει να κάνει με τη δημιουργία αυτής της «μυθοπλασίας» που θεωρείται απαραίτητη για τον σχηματισμό της συλλογικής ταυτότητας […] και ως μυθοπλασία είναι στενά συνδεδεμένη με το πιο αρχαϊκό μέσο των «τεχνών», τον «μύθο».[24]

[21] Ό.π., σ. 134.

[22] Ό.π.

[23] "The movement of the artwork toward truth is the movement of mimesis" (Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art, in Poetry, Language, Thought*, μτφρ. Albert Hofstadter, Harper & Row, New York 1971).

[24] Brian Singer, "The 'Heidegger affair': Philosophy, politics, and the 'political'", *Theory and Society* 22/4, 1993, σ. 539-568: 559.

Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της έννοιας της μίμησης θα μπορούσε να είναι η ιδέα του Richard Wagner (Ρίχαρντ Βάγκνερ, 1813-1883) για τη μουσική ως μίμηση του «απόλυτου» στο ύστερο έργο του, η οποία αφορά στα κοινά θεμέλια του πολιτικού και του καλλιτεχνικού. Επιπλέον, μπορούμε να εντοπίσουμε τέτοιους στόχους στα ύστερα γραπτά του Wagner, καθώς οι προθέσεις του (η ύψιστη αρχή του) ήταν να αναδείξει την τέχνη στην ουσία της, η οποία θα συνέπιπτε με την ουσία του γερμανικού λαού.

Για τον Wagner, η αιτία αυτών των θεωρητικών αλλαγών στα ύστερα γραπτά του ήταν κάτι παραπάνω από μια απλή απόκριση στις αλλαγές του κοινωνικοπολιτικού του περιβάλλοντος: είχε να κάνει και με την ανάπτυξη ενός αισθητικού μοντέλου για τα έργα τέχνης του και με τις διαρκείς ερμηνείες του ρόλου της μουσικής μέσα σε αυτά· επιπρόσθετα, είχε προκύψει μέσα από την έμφαση στον εθνοτικό χαρακτήρα της έννοιας της κοινότητας, και μάλιστα έναν χαρακτήρα εκφρασμένο μέσω του συναισθήματος (αγάπης) και όχι μέσω της λογικής (ατομικισμού).[25] Ο συνδυασμός αυτών των αιτιών έδωσε στη μουσική τον πιο σημαντικό σημασιολογικό ρόλο για την έκφραση μιας πολιτιστικοϊστορικής θεώρησης της ανθρωπότητας και, επίσης, επιβεβαίωσε την εξέχουσα σημασία του συμβολικού ρόλου της.

Έτσι, η εξελισσόμενη ερμηνεία του ρόλου της μουσικής από τον Wagner ήταν κυρίως βασισμένη στην ερμηνεία της πολιτισμικής ιστορίας του έθνους του. Μέσα από την αναζήτηση του «πεπρωμένου» της μουσικής και της τέχνης δημιούργησε μια ιστορία για τη μουσική, η οποία παρείχε ένα αισθητικό ισοδύναμο στο μοντέλο για κοινωνική ανανέωση και υποδείκνυε στο μέλλον το ιδεατό της εθνοτικής ομοιογένειας και, μέσα από αυτό, της παγκοσμιότητας. Η διατύπωση αυτή συνοψίζει τη βασική θεώρηση του Wagner για την έννοια της «αλήθειας», η οποία στο μεταγενέστερο έργο του αποτελεί κεντρικό άξονα της σκέψης του και επικεντρώνεται στην ιδέα του ότι η τέχνη και μόνον αυτή έχει την ικανότητα να εκφράζει τις «αληθινές ηθικές αξίες» ή την «αληθινή θρησκεία». Αυτή η έννοια της «αλήθειας» φαίνεται ουτοπική, αφού απορρίπτει τελείως τη φαινομενική πραγματικότητα. Πραγματικότητα για τον Wagner είναι η ολοκληρωμένη «αλήθεια», η οποία θα υλοποιηθεί, κατά κάποιον τρόπο, στο μέλλον.[26]

[25] Αυτή η ιδέα είναι διατυπωμένη πολύ ξεκάθαρα στο δοκίμιο *Metaphysik, Kunst und Religion. Moral. Christentum (1870-1882)*, όπου ο Wagner διατείνεται ότι το τέλος του ατομικισμού συμπίπτει με την ιδέα της αγάπης.

[26] Η τέχνη, κυρίως η μουσική, θα πρέπει, για τον Wagner, να «δραπετεύσει» από τους εξωτερικούς περιορισμούς (τις αναφορές στη φαινομενική πραγματικότητα) και να κτίσει τα θεμέλια μιας νέας θρησκείας – αυτού που ο Hegel ονόμασε «θρησκεία της τέχνης» – μέσα από τη διαδικασία της συνειδητοποίησης της ουσίας της που είναι το «υπέρτατο» στην τέχνη. Η κοινοτική «ταυτότητα» ή, αλλιώς, η αναζήτηση του «Γερμανισμού» ("Deutschthum"), η οποία θα δημιουργήσει μια «νέα πραγματικότητα», είναι ένα θέμα ζωτικής σημασίας στις μεταγενέστερες θεωρίες του Wagner. Ζητήματα ηθικής αποκτούν πρωτεύουσα σημασία ενώ οι υλιστικές παράμετροι της πραγματικότητας εξαφανίζονται στο όραμα μιας ιδεαλιστικής ουτοπίας. Δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος να κατανοήσει κανείς αυτή τη μεταμορφωτική θεωρητική εξέλιξη από αυτόν της αντιπαράθεσης της Γ΄ Πράξης του *Siegfried* και του *Götterdämmerung* (γραμμένων από τον Μάρτιο του 1869 έως τον Νοέμβριο του 1874) με τα υπόλοιπα – προηγούμενα – μέρη της *Τετραλογίας* (γραμμένα από τον Οκτώβριο του 1851 έως τον Αύγουστο του 1857), κάτι που έκανα αρκετά χρόνια πριν, το 1996, στη διδακτορική μου διατριβή με τίτλο *Wagner's* Der Ring des Nibelungen: *The Reforging of the Sword or, Towards a Reconstruction of the People's Consciousness*.

Το πολιτικό «πρόγραμμα» του Wagner (αν μπορώ να ονομάσω έτσι την πρόθεση δημιουργίας μιας άλλης πραγματικότητας) στις μεταγενέστερες θεωρίες του προϋποθέτει την – εκτός λογικής (irrational) – αυτονομία του πολιτισμού και, κατά συνέπεια, τη διατήρησή του στην κοινωνία ως έννοιας μέσω «τελετουργιών» κατά την εκτέλεση των μουσικών δραμάτων. Μέσα από αυτή τη θεώρηση η τέχνη ταυτίζεται με τη θρησκεία.

Συμπερασματικά, όπως υποστήριξα, η τέχνη μπορεί να είναι εγγενώς πολιτική και φιλοσοφική μέσω της μίμησης, παρέχοντας βαθύτερες «αναγνώσεις» των πραγματικοτήτων του κόσμου. Η μίμηση μπορεί να οδηγήσει σε παραγωγικές αναπαραστάσεις στις οποίες αναδύονται επίσης νέα στοιχεία και γεγονότα, μπορεί να δημιουργήσει περιστασιακά ισχυρές εικόνες με βάση τις οποίες τείνουμε να βλέπουμε τον κόσμο μας, και μπορεί ακόμη και να υποδείξει μια διαφορετική κατάσταση της κοινωνικής ζωής που πρόκειται να έρθει, όπως προτείνει ο Attali· ή, μέσω της μιμητικής της δομής και λειτουργώντας ως μοντέλο κάποιας βαθύτερης αλήθειας, η τέχνη μπορεί να είναι πολιτική δημιουργώντας μια μυθοπλασία που είναι στενά συνδεδεμένη με την πιο αρχαϊκή μορφή των «τεχνών», τον «μύθο».

Αυτές τις ιδέες, σε πολύ πιο εκτεταμένη μορφή, έχω αναπτύξει στη διδακτορική διατριβή μου, σε κεφάλαια, άρθρα και ανακοινώσεις, αλλά και στο βιβλίο μου για τον Wagner. Αναφέρω ενδεικτικά κάποια από αυτά που είναι στην ελληνική γλώσσα: α) Μονογραφία με τίτλο *Richard Wagner (1813-1883): Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, Παπαγρηγορίου – Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 16), Αθήνα 2013· β) "Η σκηνική δράση στο έργο του Richard Wagner με βάση τις μεταγενέστερες θεωρίες του", *Πολυφωνία* 33-34, Άνοιξη 2019, σ. 7-19· γ) "Η έννοια της «αγάπης» στο έργο του Ρίχαρντ Βάγκνερ", στο: Δημήτρης Γιάννου, Εύη Νίκα-Σαμψών, Γιώργος Σακαλλιέρος και Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Δημήτρη Θέμελη (1931-2017)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2022, σ. 129-138· δ) "Οι ρόλοι της μουσικής και της ποίησης μέσα από τις εξελισσόμενες θεωρίες του Ρίχαρντ Βάγκνερ", *Πόρφυρας*, έτος Ν΄ / αρ. 140, Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2011, σ. 119-134· ε) "Θεωρητικοποιώντας τον «θάνατο»: το *Liebestod* (*Τριστάνος και Ιζόλδη*) μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του", στο: Κώστας Τσούγκρας (επιμ.), *Μουσική θεωρία και ανάλυση – μεθοδολογία και πράξη* (Πρακτικά Συμποσίου, Θέρμη Θεσσαλονίκης, 29 Σεπτεμβρίου – 1 Οκτωβρίου 2006), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 140-150.

Τρεις προσευχές από το ιταλικό οπερατικό ρεπερτόριο του 19ου αιώνα

Μαρία Ντούρου

Εισαγωγή

Στις 26 Δεκεμβρίου 1831 έλαβε χώρα στη Σκάλα του Μιλάνου η πρεμιέρα της όπερας *Norma* του Vincenzo Bellini (1801-1835), σε λιμπρέτο του Felice Romani βασισμένο στην τραγωδία *Norma ou L' Infanticide* (*Νόρμα ή Η παιδοκτονία*) του γάλλου ποιητή και θεατρικού συγγραφέα Alexandre Soumet.[1] Η όπερα αποτελείται από δύο πράξεις. Στην πρώτη πράξη και πιο συγκεκριμένα στο τέλος της πρώτης σκηνής, η ιέρεια Νόρμα δέεται στη Σελήνη για να φέρει την ειρήνη στη Γαλατία. Η άρια, γνωστή ως *Casta Diva*, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της φωνητικής τεχνικής του bel canto, η οποία χαρακτήριζε την ιταλική opera seria του 18ου αιώνα, αλλά υιοθετήθηκε από τους συνθέτες και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Στο ίδιο θέατρο, στις 5 Φεβρουαρίου 1887 ανέβηκε για πρώτη φορά η όπερα σε τέσσερις πράξεις *Otello*, λυρική τραγωδία της ωριμότητας του Giuseppe Verdi (1813-1901), σε λιμπρέτο του Arrigo Boito εμπνευσμένο από το ομώνυμο θεατρικό έργο του William Shakespeare. Στη δεύτερη σκηνή της τέταρτης πράξης, η Δυσδαιμόνα προσεύχεται λίγο πριν τον στραγγαλισμό της από τον Οθέλλο, ο οποίος νομίζει ότι η αγαπημένη του τον έχει προδώσει. Η προσευχή δεν απαντά στο έργο του Shakespeare και είναι μία ελεύθερη απόδοση του *Ave Maria*, όπου η τεχνική του bel canto έχει δώσει πλέον τη θέση της σε μία συλλαβική μελοποίηση με λιγοστά σύντομα μελίσματα.

Λίγα χρόνια αργότερα, την 1η Φεβρουαρίου 1896, στο θέατρο Regio του Τορίνου δόθηκε η πρεμιέρα της όπερας σε τέσσερις πράξεις *La bohème* του Giacomo Puccini (1858-1924), σε λιμπρέτο των Luigi Illica και Giuseppe Giacosa. Λίγο πριν το τέλος της τέταρτης πράξης, η Μουζέττα προσεύχεται στην Παναγία για την ανάρρωση της φίλης της, Μιμής. Η όπερα είναι χαρακτηριστική της αισθητικής του βερισμού, καθώς θέτει επί σκηνής γεγονότα από την καθημερινή ζωή των απλών και ταπεινών ανθρώπων.

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται μια ανάλυση των προαναφερθεισών προσευχών με στόχο την ανάδειξη των μουσικών εκφραστικών μέσων (τρόπος μελοποίησης, αρμονικό και ρυθμικό πλέγμα, ενορχήστρωση, μέτρο, χρονική αγωγή, δυναμικές, διάλογος μέλους με την ορχήστρα ή τη χορωδία, συμμετοχή των οργάνων στη μουσική απόδοση των συναισθημάτων της ηρωίδας) με τα οποία οι συνθέτες αποδίδουν μουσικά την επίκληση και παράκληση του θείου, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σύνθεση του μέλους, το οποίο, άλλοτε δεξιοτεχνικό, μελισματικό και αντιπροσωπευτικό του bel canto, άλλοτε πιστό στο μουσικό συντακτικό του ώριμου ρομαντισμού και άλλοτε λιτό, συλλαβικό, αρμόζον στο «περιβάλλον» της βεριστικής όπερας, εναρμονίζεται με το συγκινησιακό φορτίο της εκάστοτε ηρωίδας.

[1] Η γαλλική λογοτεχνία υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον Romani και διαμόρφωσε το περιεχόμενό της μέσα από μία τραγική και ηρωική θεματολογία, η οποία συνέθεσε τον ρομαντικό λυρισμό της ιταλικής όπερας. Πρβλ. Εύη Νίκα-Σαμψών, «"Vi sono melodie lunghe, lunghe, lunghe…". Όψεις της μουσικής δραματουργίας και των ιδιωμάτων του ιταλικού bel canto στην οπερική δημιουργία του Vincenzo Bellini (1801-1835)», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 429.

Η προσευχή της Νόρμας

Η Νόρμα, εμπνευσμένη από την ηρωίδα της ομώνυμης τραγωδίας του Alexandre Soumet, είναι μία πολυδιάστατη οπερατική μορφή. Ο λιμπρετίστας Felice Romani την παρουσιάζει ως αρχιέρεια των Δρυϊδών, κόρη του αρχηγού των Δρυϊδών και παράλληλα κρυφή σύζυγο του ρωμαίου ανθύπατου, Πολλιόνε, και μητέρα δύο παιδιών. Η ηρωίδα, εν αντιθέσει με την τραγωδική Νόρμα του Soumet, τρέφει απεριόριστη αγάπη για τον Πολλιόνε και για τα παιδιά της, τα οποία τελικά δεν φονεύει, όπως συμβαίνει στην τραγωδία, αλλά επιλέγει να αυτοτιμωρηθεί, καθώς βρίσκεται εν όψει της σύγκρουσης των συναισθημάτων της για τον Πολλιόνε με το καθήκον της ως αρχιέρειας των Δρυϊδών. Η όπερα διαδραματίζεται στη Γαλατία, περιοχή που εντάσσεται στην ευρύτερη γεωγραφική περιοχή της κελτικής Δυτικής Ευρώπης, μεταξύ του 100 και του 50 π.Χ., περίοδο κατά την οποία οι Ρωμαίοι ήθελαν να κατακτήσουν τους Γαλάτες. Οι Δρυΐδες ήταν ιερείς, φιλόσοφοι, νομοθέτες και γενικά αποτελούσαν την ιερατική τάξη της Κελτών. Πήραν το όνομά τους από τη δρυ (βελανιδιά) που ήταν το ιερό δέντρο των Κελτών. Η Νόρμα είναι εκείνη που θα δώσει το σύνθημα για την εξέγερση των Γαλατών ενάντια στους Ρωμαίους μόλις βγει η σελήνη, αλλά θέλει να καθυστερήσει προς χάριν του Πολλιόνε. Προσπαθεί, λοιπόν, να πείσει τους Γαλάτες, ιερείς και πολεμιστές, που έχουν συγκεντρωθεί στο ιερό σπήλαιο των Δρυϊδών, ότι δεν είναι κατάλληλη η στιγμή για επανάσταση και ότι οι Ρωμαίοι θα ηττηθούν εξαιτίας των δικών τους πράξεων. Στρέφεται, λοιπόν, στην Αγνή Θεά, τη Σελήνη, και δέεται, όπως προαναφέρθηκε, για την επικράτηση της ειρήνης.

Νοηματική απόδοση της προσευχής

Το κείμενο της προσευχής (βλ. Πίνακα 1) αναθεωρήθηκε οκτώ φορές από τον Bellini, ο οποίος συμμετείχε στη συγγραφή του λιμπρέτου και συνέβαλε στην τελική διαμόρφωσή του. Αποτελείται από δύο τετράστιχα: οι τρεις πρώτοι στίχοι είναι οκτασύλλαβοι και ο τέταρτος επτασύλλαβος, καθώς το τελικό «ο» των λέξεων *vel[o]* (*πέπλο*) και *ciel[o]* (*ουρανός*) έχει αποκοπεί· πρόκειται για *verso tronco* (κολοβό στίχο), ο οποίος καταλήγει σε τονισμένη συλλαβή, προσδίδοντας μια αίσθηση ολοκλήρωσης. Το μέτρο είναι τροχαϊκό.

Casta Diva[2]	***Αγνή Θεά***[3]
Casta Diva, che inargenti	*Αγνή Θεά, που λούζεις με ασήμι*
queste sacre antiche piante,	*αυτά τα αρχαία ιερά φυτά,*
a noi volgi il bel sembiante	*στρέψε σε μας το όμορφο πρόσωπό σου*
senza nube e senza vel(o).	*χωρίς σύννεφα, χωρίς πέπλα.*
Tempra, o Diva,	*Μέρεψε, ω Θεά,*
tempra tu de' c(u)ori ardenti,	*μέρεψε τις ευέξαπτες καρδιές,*
tempra ancora lo zelo audace,	*μέρεψε και τον παράτολμο ζήλο,*
spargi in terra quella pace	*σκόρπισε στη γη εκείνη την ειρήνη*
che regnar tu fai nel ciel(o).	*που χάρη σε σένα βασιλεύει στον ουρανό.*

Πίνακας 1: Casta Diva: το πρωτότυπο κείμενο και απόδοσή του στην ελληνική γλώσσα

Η Σελήνη ήταν θεά πολλών αρχαίων θρησκειών (ελληνική, ρωμαϊκή, αιγυπτιακή, κ.ά.), όχι όμως της θρησκείας των Κελτών· ίσως για αυτό, η Νόρμα δεν την αποκαλεί

[2] Felice Romani, *Norma*, *Tragedia lirica*, http://www.librettidopera.it/zpdf/norma_bn.pdf (τελευταία πρόσβαση: 20 Ιουνίου 2026), σ. 8.

[3] Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

άμεσα με το όνομά της αλλά *Αγνή Θεά* (*Casta Diva*) που λούζει με ασήμι τα ιερά φυτά. Σε αυτό το σημείο το κείμενο της προσευχής προσομοιάζει με σταυροδρόμι θρησκειών, αφού συνδυάζει το ασήμι, ιερό μέταλλο της Σελήνης ως θεάς των αρχαίων Ελλήνων, με το στοιχείο της θρησκείας των Δρυϊδών που είναι η ιεροποίηση κάποιων φυτών, όπως η βελανιδιά και το γκι. Η θεά καλείται να αποκαλύψει και να στρέψει το όμορφο πρόσωπό της στους πιστούς της, να διαδραματίσει τον ρόλο του ειρηνοποιού στοιχείου, να κατευνάσει τα πάθη και τις ευέξαπτες καρδιές που θα οδηγήσουν σε μία βιαστική εξέγερση και να σκορπίσει στη γη την ουράνια γαλήνη και ηρεμία. Η παράκληση γίνεται σε προστακτική έγκλιση, *volgi* (*στρέψε*), *spargi* (*σκόρπισε*), με έμφαση στο ρήμα *temprare*, *tempra* (*μέρεψε*), το οποίο απαντά τρεις φορές και σημαίνει κατά λέξη *μετριάζω*, αλλά εδώ αποδίδεται ως *μερεύω*. Η προσευχή, απομονωμένη από την υπόθεση του έργου, αν, δηλαδή, δεν γνωρίζουμε τις προθέσεις της ηρωίδας, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προσδοκία επιβολής της ειρήνης εξ ουρανού, ως διαχρονικό μήνυμα ανθρωπιάς και ειρήνης.

Ανάλυση της προσευχής

Η προσευχή είναι μία cavatina. Αποτελεί την άρια εισόδου της ηρωίδας και το cantabile της δομής της μία solita forma.[4] Είναι γραμμένη σε μέτρο 12/8 και χρονική αγωγή Andante sostenuto assai. Η δομή της διαρθρώνεται ως εξής:

μ. 1-14: ορχηστρικά[5] εισαγωγικά μέτρα,
μ. 15-30: τμήμα Α (μελοποίηση πρώτης στροφής),
μ. 30-40: σύντομο intermedio (επανάληψη της πρώτης στροφής από τη χορωδία),
μ. 41-59: τμήμα Α΄ (μελοποίηση της δεύτερης στροφής με παρουσία της χορωδίας),
μ. 60: καταληκτικό ορχηστρικό μέτρο.

Τα εισαγωγικά ορχηστρικά μέτρα της προσευχής (μ. 1-14), όπου κυρίαρχο ρόλο έχουν τα έγχορδα, συνθέτουν έναν λιτό αρμονικό διάκοσμο στη Φα-μείζονα, ο οποίος, εκκινώντας απρόσμενα από τη ναπολιτάνικη συγχορδία που ακολουθείται από την τονική της ομώνυμης ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή, συνθέτει μία πρώιμη ατελή πτώση που ενισχύει τη δραματικότητα και προαπαντά τη μελωδική γραμμή του πρώτου φλάουτου (βλ. Παράδειγμα 1). Το πρώτο φλάουτο με τη σειρά του προοιωνίζεται το μέλος ερμηνεύοντας την ίδια μελωδική γραμμή μία οκτάβα ψηλότερα, η οποία διπλασιάζεται αρχικά από το πρώτο όμποε και κατόπιν από το πρώτο κλαρινέτο στα καταληκτικά μέτρα της εισαγωγής (μ. 6-9). Στην εισαγωγική μελωδία ο συνθέτης παραλείπει την κορύφωση που επιφυλάσσει το μέλος, ωστόσο το χρωματικό ανέβασμα της μελωδίας των πνευστών υπογραμμίζει την μισή πτώση (μ. 13) και δημιουργεί μία πρόσκαιρη κορύφωση, παρ' όλο που συντελείται υπό το πρίσμα της V^7, η 7η νότα της οποίας παρουσιάζεται περιστασιακά οξυμένη, συνθέτοντας ένα από τα βασικά αρμονικά ευρήματα της προσευχής. Επιπλέον, η παροδική χρωματική όξυνση από την θεμέλιο της δεσπόζουσας με κατάληξη στην θεμέλιο της σχετικής προαναγγέλλει την vii^7/vi (ντο-

[4] Η solita forma (διπλή άρια) είναι τετραμερής (εν προκειμένω: Scena *"Sedioze voci"*, Cantabile – cavatina *"Casta Diva"*, Tempo di mezzo *"Fine al rito"* και Cabaletta *"Ah! Bello a me ritorna"*). Αποτελεί βασικό δομικό χαρακτηριστικό της opera seria κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, έχοντας επινοηθεί από τον G. Rossini, ενώ συνδυάζει τη μουσική λυρική έκφραση και τη δραματική εξέλιξη της πλοκής. Βλ. David Dillard, "La solita forma: Examining the Musical and Dramatic Structure of bel canto Arias", *Journal of Singing*, Σεπτέμβριος 2023, διαθέσιμο στο: *The Free Library*, National Association of Teachers of Singing, https://www.thefreelibrary.com/La+solita+forma%3a+Examining+the+Musical+and+Dramatic+Structure+of+bel...-a0803786462 (τελευταία πρόσβαση: 8 Απριλίου 2026), και Carlos Sánchez Leonardo, "History and technique of musical analysis. Solita form", https://www.scribd.com/document/952045174/Solita-Form?v=0.386 (τελευταία πρόσβαση: 20 Απριλίου 2026).

[5] Σύνθεση ορχήστρας: 2.2.2.2. – 4 – έγχορδα· παντελής απουσία κρουστών.

δίεση – μι – σολ – σι-ύφεση), συγχορδία που θα πρωτοστατήσει στη σύνθεση του αρμονικού πλέγματος της προσευχής (βλ. Παράδειγμα 2).



Παράδειγμα 1: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*,[6] μ. 1-4:
ατελής πτώση με προηγηθείσα ναπολιτάνικη II· είσοδος πρώτου φλάουτου



Παράδειγμα 2: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 13-14:
μισή πτώση και κορύφωση με χρωματική ανιούσα κίνηση στα πνευστά

Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί ο ιδιαίτερος ρόλος της ii βαθμίδας σε αυτά τα οργανικά εισαγωγικά μέτρα. Ως ναπολιτάνικη II στο εναρκτήριο μέτρο εντείνει, όπως προαναφέρθηκε, τη δραματικότητα. Στο μ. 7 η ii βαθμίδα επανέρχεται τονικοποιημένη μετά την παρενθετική της V^7, επισφραγίζοντας την αρχική φράση του πρώτου φλάουτου. Η εκκίνηση της επόμενης φράσης με την επανάληψη της σύνδεσης αυτής στα μ. 8-9 δημιουργεί την αίσθηση ότι έχει συντελεστεί μετατροπία στην τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας, σολ-ελάσσονα, η οποία όμως διατονικά επιστρέφει στη Φα-μείζονα με ατελή πτώση στο μ. 11 (βλ. Παράδειγμα 3).

[6] Vincenzo Bellini, *Norma, Act I, orchestral score*, BMG Ricordi Music Publishing, S.p.A. – via G. Berchet 2, 20121 Milano, σ. 122· διαθέσιμο στο: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP688291-PMLP15092-Bellini_Norma_-_Conductor_Score.pdf (τελευταία πρόσβαση: 15 Ιουνίου 2026).



Παράδειγμα 3: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 5-11a:
κατ' επανάληψη τονικοποίηση της ii βαθμίδας και ατελής πτώση στη Φα-μείζονα

Κατόπιν, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην vi βαθμίδα, η οποία παρουσιάζεται και αυτή τονικοποιημένη μετά από την παρενθετική vii^7 της στο μ. 12, υπονοώντας μια στιγμιαία μετατροπία στη ρε-ελάσσονα, τη σχετική της Φα-μείζονος. Ο συνθέτης στοχεύει στην παράθεση τονικοποιημένων συγχορδιών με εναρκτήρια τη ii βαθμίδα (σολ-ελάσσονα) και εν συνεχεία την vi (ρε-ελάσσονα), οι παρενθετικές δεσπόζουσες των οποίων εναλλάσσονται εμφατικά τονισμένες με το ρυθμικό σχήμα της συγκοπής μέσα σε crescendo και ορχηστρικό tutti στην κορύφωση πλέον του μέλους στο μ. 27 (βλ. Παράδειγμα 5) κατά τη μελοποίηση της τονισμένης συλλαβής της λέξης *sembiante*, για την οποία θα γίνει λόγος παρακάτω, λίγο πριν την τέλεια πτώση με πτωτικό έξι-τέσσερα που επισφραγίζει το πρώτο τμήμα της προσευχής στα μ. 29-30. Κοντολογίς, τα εισαγωγικά οργανικά μέτρα υφαίνουν τον λιτό αρμονικό διάκοσμο όλης της προσευχής.

Το μέλος, υποδειγματικό της τεχνικής του bel canto, αποδίδει μουσικά την προσευχή με δεξιοτεχνικά μελίσματα πάνω στην τονισμένη συλλαβή της εκάστοτε λέξης. Τα μελίσματα

συντίθενται από ποικιλία ξένων φθόγγων: διαβατικούς (διατονικούς ή χρωματικούς), προηγήσεις, διανθισμένες καθυστερήσεις, επερείσεις. Ιδιαίτερα αποτελεσματική αποδεικνύεται η τεχνική της κατάτμησης της μουσικής φράσης σε επιμέρους τμήματα, τα οποία κατά την επανάληψή τους μεταβαίνουν σταδιακά από εκτεταμένη μελισματική σε σχεδόν συλλαβική μελοποίηση, εντείνοντας τη δραματικότητα αλλά και δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ενός τεχνητού accelerando. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων της προσευχής: «Casta Diva, che inargenti / queste sacre antiche piante» («Αγνή θεά που λούζεις με ασήμι / αυτά τα ιερά αρχαία φυτά»), όπου η αρχική μελισματική προσφώνηση *Casta Diva* διαρκεί συνολικά δεκαεπτά όγδοα, ενώ κατά τη συλλαβική της επανάληψη διαρκεί μόλις εννέα όγδοα. Ομοίως, διαρκούν αρχικά και αποδίδονται μελισματικά οι λέξεις *queste sacre* (*αυτά τα ιερά*), ενώ κατά την επανάληψή τους ερμηνεύονται συλλαβικά, όπως και οι επόμενες λέξεις της προσευχής, *antiche piante* (*αρχαία φυτά*) (βλ. Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 16-23a:
μελοποίηση των δύο πρώτων στίχων της προσευχής
με μετάβαση από μελισματική σε συλλαβική μελοποίηση της ίδιας φράσης

Παράλληλα, δύναται να ακολουθείται και η ανάστροφη οδός, δηλαδή από μία σχεδόν συλλαβική μελοποίηση να γίνεται μετάβαση σε μελισματική μελοποίηση κατά την επανάληψη μιας λέξης με ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα, όπως η λέξη *sembiante* της φράσης *il bel sembiante* (*το όμορφο πρόσωπο*), κατά τη μελοποίηση της τονισμένης συλλαβής της οποίας, όπως προαναφέρθηκε, κορυφώνεται το μέλος, το οποίο, με βηματική κίνηση, αγγίζει το ψηλότερο τονικό του ύψος, προσλαμβάνει τη μέγιστη δυναμική, *ff*, και διπλασιάζεται εμφατικά από τα ξύλινα πνευστά. Το πρόσωπο της θεάς, λοιπόν, αποκαλύπτεται σταδιακά στους πιστούς της: αρχικά, η λέξη *sembiante* διαρκεί μόλις επτά όγδοα, ενώ στην επανάληψή της προσλαμβάνει ένα από τα πιο εκτεταμένα μελίσματα της προσευχής και διαρκεί είκοσι δύο όγδοα και ένα δέκατο έκτο. Μετά την κορύφωση αυτή, το μέλος επαναλαμβάνει τη φράση *il bel sembiante* και προστίθεται και η κατάληξή της *senza nube / senza vel* (*χωρίς σύννεφα / χωρίς πέπλα*) σχεδόν συλλαβικά, με τονισμούς στα ισχυρά όγδοα του μέτρου των 12/8 που συμπίπτουν αυστηρά με την τονισμένη συλλαβή των λέξεων (βλ. Παράδειγμα 5).





Παράδειγμα 5: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 24-30a: εμφατική μελοποίηση του ουσιαστικού *sembiante* (*πρόσωπο*) – κορύφωση της προσευχής με εναλλαγή συγχορδιών παρενθετικής δεσπόζουσας (μ. 27-28)

Αυτή η τεχνική της ψευδαίσθησης του τεχνητού accelerando μέσα από την επανάληψη της φράσης με συρρίκνωση ή και σχεδόν εγκατάλειψη των μελισμάτων, της ψευδαίσθησης του τεχνητού ritardando με τη συλλαβική ερμηνεία της φράσης και την επανάληψή της με εκτεταμένο μέλισμα σε συνδυασμό με τους προαναφερθέντες τονισμούς, τη σταδιακή μετάβαση σε όλο και υψηλότερα τονικά ύψη, την αρπισματική συνοδεία των εγχόρδων και την επιλεκτική παρουσία των πνευστών, με την αρωγή πάντα των δυναμικών, αποδίδει μουσικά τη συναισθηματική φόρτιση και την αγωνία της ηρωίδας. Έτσι, η γαλήνη που αποπνέει η αρπισματική συνοδεία των εγχόρδων, πέραν από το ότι αποτελεί «ασφαλές» ηχητικό φόντο για το ξεδίπλωμα της προσευχής και μεταφέρει στο μουσικό σκηνικό την ηρεμία του νυχτερινού ουρανού, έρχεται σε αντιδιαστολή με το μέλος, στο οποίο συγκεντρώνονται οι ανθρώπινες αδυναμίες, τα πάθη αλλά και η υπέρτατη ευαισθησία και ο λυρισμός που αποπνέουν οι καλοδουλεμένες λεπτεπίλεπτες φράσεις του. Δεν παύει όμως να είναι και το μέλος που ερμηνεύει η αρχιέρεια Νόρμα, αυτή που έχει δώσει όρκο, αν και επίορκη πλέον, να υπηρετεί τη θεά, αυτή που γίνεται η δίοδος επικοινωνίας των πιστών με τη θεά. Είναι η παρουσία εκείνη που ακροβατεί μεταξύ θεϊκού και ανθρώπινου στοιχείου, που συνταιριάζει την εκπρόσωπο της θεάς

στη γη με τη μητέρα, την προδομένη ερωμένη του εχθρού, του ρωμαίου ανθύπατου που για χάρη του αυτή τη στιγμή δέεται για ειρήνη. Το περίτεχνο μέλος με τα «εκτενή ασύμμετρα μελωδικά τόξα που αναδεικνύουν τις λεπτές αποχρώσεις της ανθρώπινης φωνής σε όλο της το εύρος»,[7] το οποίο αρμόζει στην πολυδιάστατη γυναικεία οπερατική φυσιογνωμία της Νόρμας, διαφοροποιεί τον Bellini από τον σύγχρονό του Donizetti, όπως και η ενορχηστρωτική και αρμονική λιτότητα του οργανικού μέρους, το οποίο έχει καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα, διαφοροποιούν τον Bellini από τον Rossini, καθώς «απομακρύνεται από τα θορυβώδη και εντυπωσιακά crescendo με την κλιμακούμενη ένταση πάνω σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο».[8]

Εν είδει σύντομου intermezzo (μ. 30-40), το πρώτο τετράστιχο της προσευχής επαναλαμβάνεται από τη χορωδία, η οποία αποτελείται από τους ιερείς και τους πολεμιστές των Γαλατών και διπλασιάζεται από τα κλαρινέτα, τα φαγκότα και τα κόρνα. Η παρουσία τους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως pertichino. Με τους μπάσους συνοδοιπορεί και ο Οροβέζο, ο αρχηγός των Δρυϊδών και πατέρας της Νόρμας. Όλοι προσεύχονται κάτω από τις φτερούγες της αρχιέρειας, η οποία συμπράττει με τους χορωδούς με μελισματική απόδοση της πρόθεσης *senza* (*χωρίς*) της φράσης *senza vel* (*χωρίς πέπλα*). Το μέλισμα συντίθεται από ομοιογενή ρυθμικά σχήματα που συνδυάζουν παρεστιγμένα τέταρτα και όγδοα με τριακοστά δεύτερα, τα οποία σταδιακά ανηφορίζουν και κατόπιν, στην κατιούσα κίνησή τους, παραλείπουν τα παρεστιγμένα τέταρτα, επισπεύδοντας την κατάληξη στην τρίτη νότα της κλίμακας και εντείνοντας τη δραματικότητα. Το μέλισμα της Νόρμας, θεϊκό, περίτεχνο, αέρινο, ξετυλίγεται πάνω στη δεσπόζουσα και αντιτίθεται στη γήινη, συλλαβική μουσική απόδοση της προσευχής από τους χορωδούς (βλ. Παράδειγμα 6).

Κατά τη μελοποίηση του τελευταίου δίστιχου της προσευχής (μ. 48-60), η Νόρμα δεν τραγουδάει πλέον μόνη της· συμπράττουν ο Οροβέζο και οι χορωδοί, οι οποίοι εμφατικά, με κοφτή, συλλαβική μελοποίηση σε κάθε ισχυρό όγδοο και με εμβόλιμες παύσεις, δέονται μαζί της για την επικράτηση της ειρήνης στη γη: «Spargi in terra quella pace / che regnar tu fai nel ciel[o]» («Σκόρπισε στη γη εκείνη την ειρήνη / που χάρη σε σένα βασιλεύει στον ουρανό»). Η κορύφωση του μέλους πραγματοποιείται κατά τη μελοποίηση της λέξης *pace* (*ειρήνη*) στα μ. 49-50 με τα ίδια ακριβώς εκφραστικά μέσα με τα οποία συντελέστηκε η πρώτη κορύφωση της προσευχής. Στο κλείσιμο, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μελοποίηση του ρήματος *fai* (κατά λέξη: *κάνε*, εδώ: *χάρη σε σένα*), το οποίο εσωκλείει όλη τη δύναμη της θεάς. Αρχικά το ρήμα αποδίδεται δύο φορές συλλαβικά και κατόπιν μελισματικά. Το μέλισμα αυτό διαφοροποιείται από τα προηγούμενα: η διάρκειά του εναπόκειται στην ερμηνεύτρια, καθώς εκκινεί με κορώνα και φέρει την ένδειξη *a piacere*, ερμηνεύεται χωρίς οργανική και χορωδιακή συνοδεία, χαρακτηρίζεται δε από κατιούσα χρωματική κίνηση μιάμισης οκτάβας και αποδίδει μουσικά την παράκληση αλλά και προσδοκία καθόδου και επικράτησης της ουράνιας γαλήνης στη γη (βλ. Παράδειγμα 7).

Το μέλος ολοκληρώνεται στην τρίτη νότα της κλίμακας. Η ατελής πτώση σε συνδυασμό με τις περίτεχνες εκφραστικές μελωδικές γραμμές της προσευχής στον απόηχο των μελωδικών γραμμών του Mozart, οι οποίες βρίσκονται σε μια διαρκή ροή, δημιουργούν την αίσθηση μιας αέναης κίνησης και επιβεβαιώνουν την επιλογή του λυρικού Bellini να αντιτάξει «το ιδεώδες μιας εξαιρετικά επιτηδευμένης αλλά πολύ εκφραστικής ομορφιάς στην αυξανόμενη δραματικοποίηση και την – συχνά συνακόλουθη – αποδυνάμωση της μουσικής».[9]

[7] Νίκα-Σαμψών, ό.π., σ. 428.

[8] Στο ίδιο.

[9] Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 441.



Παράδειγμα 6: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 32-33: συνοδοιπορία μέλους με χορωδία και ορχήστρα



Παράδειγμα 7: Vincenzo Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, μ. 52-56: εμφατική μελοποίηση του ρήματος *fai* (κατά λέξη: *κάνε*, εδώ: *χάρη σε σένα*)

Ave Maria: Η προσευχή της Δυσδαιμόνας

Η τραγωδία του William Shakespeare *Οθέλλος* παίρνει για δεύτερη φορά μουσική σάρκα και οστά, αυτή τη φορά από τον Giuseppe Verdi στα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς είχε προηγηθεί ο Gioachino Rossini το 1816 με την όπερα *Otello, ossia il moro di Venezia* (*Οθέλλος ή ο Μαυριτανός της Βενετίας*), σε λιμπρέτο του Francesco Berio di Salsa. Ο *Οθέλλος* του Verdi ανέβηκε το 1887, πενήντα έξι χρόνια, δηλαδή, μετά τη *Νόρμα*, έχοντας αφήσει πίσω του μία εποχή που σφραγίστηκε από το Risorgimento, τον αγώνα για ανεξαρτησία και για την ενοποίηση της Ιταλίας, μια εποχή διαπνεόμενη από έντονο πατριωτισμό, κατά την οποία ο Verdi αναδείχθηκε σε εθνικό σύμβολο, αν και στην προσωπική του ζωή έχασε την οικογένειά του. Το έργο του αναγνωρίστηκε και σταδιακά

απομακρύνθηκε από τη στερεοτυπική δομή και τις φωνητικές ακροβασίες του bel canto. Ο *Οθέλλος* αποτελεί ένα μουσικό δράμα χαρακτηριστικό της ωριμότητας του Verdi, στο οποίο οι σαιξπηρικοί ήρωες ζυμώνονται με την υστερορομαντική μουσική γλώσσα του ιταλού συνθέτη. Υπό το πρίσμα μιας εκφραστικής και σε πρωταγωνιστικό ρόλο λιτής ορχήστρας, οι σαιξπηρικοί ήρωες αφήνονται στη ροή μίας ενιαίας δραματουργικής πλοκής, λαμβάνουσας χώρα δι' ελέου και φόβου σε μια πόλη ναυτικών της Κύπρου στα τέλη του 15ου αιώνα.

Νοηματική απόδοση της προσευχής

Η Δυσδαιμόνα, ως οπερατική ηρωίδα, έρχεται σε αντιδιαστολή με τη Νόρμα. Είναι κόρη του γερουσιαστή Βραβάντιου από τη Βενετία, χωρίς μυστικούς έρωτες, μυστικούς γάμους και παιδιά. Είναι ευσεβής αλλά όχι ιέρεια, τίμια, αξιοπρεπής, πιστή στον γάμο της, με απεριόριστη αγάπη για τον Οθέλλο, με τον οποίο απέχει πολύ ηλικιακά, διαφέρει στη φυλή και στον χαρακτήρα, αλλά την ενώνει μαζί του η ίδια θρησκευτική πίστη, αξιοπρέπεια και υπερηφάνεια. Ενδεικτικά, ο ίδιος ο Boito αναφέρει για τη Δυσδαιμόνα τα εξής:

> Μία ισχυρή αίσθηση έρωτα, αγνότητας, ευγένειας, γλυκύτητας, αθωότητας και μοιρολατρίας πρέπει να εκπέμπεται από την αγνή και αρμονική μορφή της Δυσδαιμόνας. Όσο πιο απλές και συγκρατημένες είναι οι κινήσεις της, τόσο περισσότερο θα συγκινήσει τον θεατή, ενώ η χάρη της νιότης και της ομορφιάς της θα ολοκληρώσει την εικόνα αυτή.[10]

Το κείμενο της προσευχής είναι εμπνευσμένο από την παραδοσιακή καθολική προσευχή *Ave Maria*,[11] η οποία έχει εμπλουτιστεί από τον Boito (βλ. Πίνακα 2) και ουσιαστικά συμπληρώνει το έργο του Shakespeare, στο οποίο γίνεται απλώς αναφορά στην προσευχή χωρίς την παράθεσή της.[12]

Ave Maria	***Ave Maria* (A. Boito)**[13]	***Χαίρε Μαρία***[14]
Ave Maria, gratia plena,	*Ave Maria, piena di grazia*	*Χαίρε, κεχαριτωμένη Μαρία,*
Dominus tecum.	–	–
Benedicta tu in mulieribus,	*eletta fra le spose e le vergini sei tu,*	*εκλεκτή ανάμεσα στις γυναίκες και τις παρθένες είσαι εσύ,*
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.	*sia benedetto il frutto, o benedetta,*	*ευλογημένος ο καρπός, ω ευλογημένη,*
	di tue materne viscere, Gesù.	*της κοιλίας σου, ο Ιησούς.*
–	*Prega per chi adorando a te si prostra,*	*Προσευχήσου για όποιον ευλαβικά σε προσκυνά,*
Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus,	*prega pel peccator,*	*προσευχήσου για τον αμαρτωλό,*
–	*per l' innocente e per le debole oppresso e del possente,*	*για τον αθώο και για τον αδύναμο καταπιεσμένο και για τον ισχυρό,*

[10] Παρατίθεται στο: András Batta, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2005, σ. 746.
[11] Το κείμενο της προσευχής είναι διαθέσιμο στο: https://traditionalcatholicprayers.com/wp-content/uploads/2023/09/Essential-Catholic-Prayers-in-LATIN-ENGLISH-Free-Downloadable-Booklet-1.pdf (τελευταία πρόσβαση: 10 Ιουνίου 2026).
[12] Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Οθέλος*, μτφρ. Βασίλης Ρώτας, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2024, σ. 153.
[13] Giuseppe Verdi – Arrigo Boito, *Otello, Testo del libretto*, https://www.flaminioonline.it/Guide/Verdi/Verdi-Otello80-testo.html (τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2026).
[14] Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

–	*misero anch' esso,* *tua pietà dimostra.*	*στον δυστυχή εξίσου,* *δείξε το έλεός σου.*
–	*Prega per chi sotto l' oltraggio* *piega la fronte*	*Προσευχήσου για αυτόν που* *ταπεινωμένος σκύβει το* *κεφάλι*
–	*e sotto la malvagia sorte;*	*υποταγμένος στην κακή του* *μοίρα˙*
–	*per noi, per noi tu prega,*	*για μας, για μας προσευχήσου,*
nunc et in hora mortis nostrae.	*prega sempre e nell' ora della* *morte nostra,*	*να προσεύχεσαι παντοτινά* *και την ώρα του θανάτου μας,*
–	*prega per noi,* *prega per noi,* *prega.*	*προσευχήσου για μας,* *προσευχήσου για μας,* *προσευχήσου.*
–	*Ave Maria… nell' ora della* *morte.*	*Χαίρε, Μαρία… την ώρα του* *θανάτου μας.*
Amen.	*Ave!.. Amen!*	*Χαίρε!.. Αμήν!*

Πίνακας 2: Ave Maria: λατινικό κείμενο, το κείμενο του A. Boito και απόδοσή του στην ελληνική γλώσσα

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η προσευχή της Δυσδαιμόνας αποτελεί τον αντίποδα της άριας *Credo in un Dio crudel* (*Πιστεύω σε έναν σκληρό Θεό*), επίσης επινόησης του Boito στο τέλος της δεύτερης πράξης της όπερας, η οποία αποκαλύπτει στους θεατές τον χαρακτήρα του μηδενιστή, άπιστου και απόλυτα κακού Ιάγου. Ο Ιάγος έρχεται σε αντίθεση με την αγνή, καλοσυνάτη, θεοσεβούμενη και πιστή Δυσδαιμόνα, η οποία αγγίζει τα όρια μίας «αγιοπρεπούς, σχεδόν μυστικιστικής πνευματικής ύπαρξης κατά τον Schlegel και τον Hugo».[15]

Η προσευχή της Δυσδαιμόνας συνεχίζει την παράδοση της ύπαρξης της προσευχής στην ιταλική όπερα του 19ου αιώνα. Ωστόσο, μαζί με το προηγηθέν *Canto del salce* (*Τραγούδι της ιτιάς*), δεν παγώνει την πλοκή του έργου, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της δραματουργικής του πλοκής, καθώς προοικονομεί τη μεγάλη κορύφωση, συνθέτει το ψυχοσυναισθηματικό σκιαγράφημα της δεομένης και ουσιαστικά «αποτελεί τον επίλογο της ηρωίδας στην όπερα»,[16] εν αντιθέσει με την προσευχή της Νόρμας, η οποία αποτελεί την άρια εισόδου της ηρωίδας. Την ώρα της προσευχής της, η Δυσδαιμόνα είναι μόνη στην κάμαρά της και προσεύχεται γονατιστή στην εικόνα της Παναγίας. Η προσευχή είναι ενταγμένη στην καθημερινότητά της.

Η παρακλητική προστακτική ενεστώτα του ρήματος *pregare* (*προσεύχομαι*) δεσπόζει στο κείμενο της προσευχής, καθώς επαναλαμβάνεται οκτώ φορές ειδικά στο τέλος της προσευχής. Η ηρωίδα δέεται στην Παναγία να προσευχηθεί για τους ανθρώπους που ευλαβικά την προσκυνούν, για τους αμαρτωλούς, τους αθώους και αδύναμους, τους ταπεινωμένους που υπομένουν στωικά την κακή τους μοίρα αλλά και τους ισχυρούς που, παρ' όλη τη δύναμή τους, παραμένουν δυστυχείς. Εκ πρώτης όψεως δίνεται η εντύπωση ότι η δέηση είναι απρόσωπη, επί της ουσίας όμως σκιαγραφεί την ίδια την ηρωίδα, ενώ ο δυστυχής ισχυρός είναι ο Οθέλλος, ο οποίος, αν και ένδοξος στρατηγός της Βενετίας, στην πορεία του έργου συνεχώς καταβαραθρώνεται μέχρι που αυτοκτονεί.

[15] Scott L. Balthazar, «Desdemona's alienation and Otello's fall», στο: Scott L. Balthazar (επιμ.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 237.

[16] Κωνσταντίνος Καλλιάς, *Το θρησκευτικό στοιχείο στις όπερες του Giuseppe Verdi*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2019, σ. 126.

Η χρήση του πρώτου προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας *noi* (*εμάς*) μετά το ρήμα *pregare* (*προσεύχομαι*), *prega per noi* (*προσευχήσου για μας*), κορυφώνει την προσευχή, επιβεβαιώνει τον προσωπικό χαρακτήρα της και προοιωνίζεται τον επερχόμενο θάνατο της Δυσδαιμόνας, η οποία εκπληρώνει τη σημασία του ονόματός της, το οποίο προέρχεται από το αρχαίο ελληνικό επίθετο *δυσδαίμων / δυσδαίμον* που σημαίνει κακότυχος, δύσμοιρος. Ο ίδιος ο Οθέλλος αποκαλεί στο λιμπρέτο της όπερας τη Δυσδαιμόνα *creatura natta sotto maligna stella*[17] (*ύπαρξη γεννημένη κάτω από κακό αστέρι*) και στο έργο του Shakespeare *άμοιρη νέα*.[18]

Ανάλυση της προσευχής

Η προσευχή είναι γραμμένη σε μέτρο 4/4, σε χρονική αγωγή Adagio και στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος. Η δομή της διαρθρώνεται ως εξής:

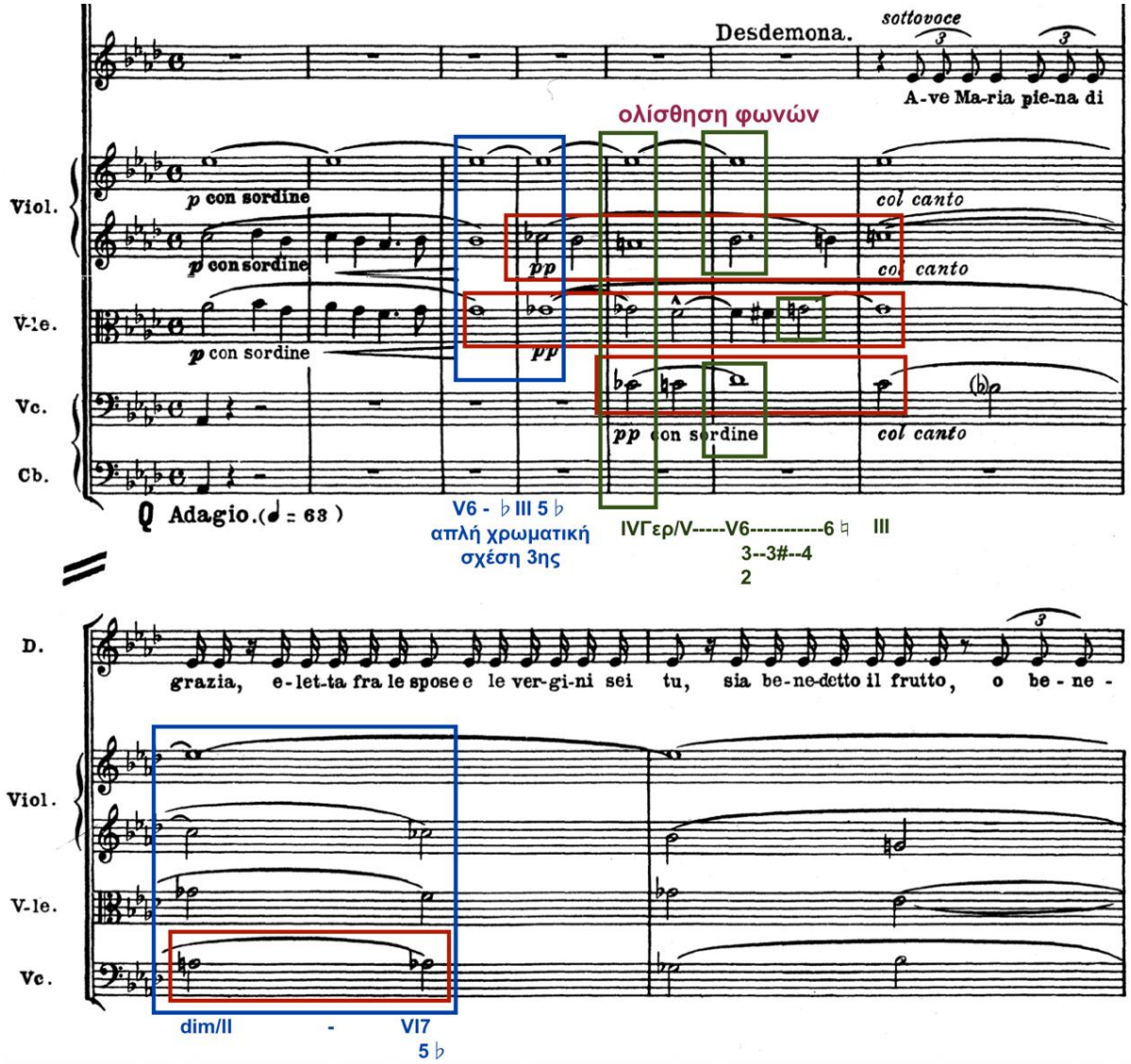
μ. 1-6: ορχηστρικά[19] εισαγωγικά μέτρα,
μ. 7-11: εν είδει recitativo (μουσική απόδοση της λατινικής προσευχής στην καθομιλουμένη),
μ. 12-55: Cantabile (μ. 12-23: τμήμα Α, μ. 24-38: τμήμα Β, μ. 38-49: επίλογος, μ. 50-55: ορχηστρικά καταληκτικά μέτρα).

Όπως στην προσευχή της Νόρμας, ομοίως και στην παρούσα τα έγχορδα προαπαντούν και συνοδοιπορούν με το μέλος. Ο ρόλος τους όμως είναι αισθητά διαφοροποιημένος. Καταρχάς, δεν συμπράττουν με πνευστά· επίσης, δεν αποτελούν το αρπισματικό ηχητικό φόντο για να ξεδιπλωθεί με «ασφάλεια» το μέλος, αλλά μία διαδοχή αρμονικών συμβάντων τα οποία συνθέτουν τη συναισθηματική παλέτα της Δυσδαιμόνας.

Στα ορχηστρικά εισαγωγικά μέτρα της προσευχής, αλλά και στο ορχηστρικό μέρος του recitativo, ο Verdi προσδίδει στα έγχορδα τη συμπεριφορά ενός εκλεπτυσμένου ηχητικού σώματος, εντός του οποίου ένας πλούσιος αρμονικός διάκοσμος κάνει αισθητή την παρουσία του χωρίς σαφή, πάντα, πτωτική διάθεση. Πάνω στην κρατημένη πέμπτη νότα της κλίμακας, οι συγχορδίες φαίνονται ακίνητες. Ωστόσο, επιλεκτικά, οι φθόγγοι τους ολισθαίνουν άλλοτε χρωματικά και άλλοτε διατονικά, δημιουργώντας περαστικές συγχορδίες με χρωματικές σχέσεις τρίτης (μ. 3-4), παρενθετικές δεσπόζουσες και συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης χωρίς την τονικοποιημένη τους συγχορδία (μ. 8), παρενθετικές αλλοιωμένες δεσπόζουσες, όπως η γερμανική αυξημένης έκτης διπλή δεσπόζουσα, η οποία με ολίσθηση των χαμηλότερων φωνών της οδηγεί στην τρίτη αναστροφή της δεσπόζουσας (μ. 5-6) χωρίς πτωτική διάθεση (βλ. Παράδειγμα 8).

Οι δυναμικές *pp* και η ένδειξη *col canto* κατά την είσοδο του μέλους εναρμονίζονται με το μέλος, το οποίο, ως απόηχος εκκλησιαστικού μέλους σε recto tono, είναι αυστηρά συλλαβικό με παύσεις στο τελείωμα της εκάστοτε φράσης της προσευχής. Ερμηνεύεται με την ένδειξη *sottovoce* από την Δυσδαιμόνα, όχι με εκμυστηρευτική διάθεση αλλά με τον φόβο, την αγωνία και την ψυχική εξάντληση που προκαλεί η διαίσθηση του επικείμενου θανάτου.

[17] Verdi – Boito, ό.π., Πράξη IV, Σκηνή IV.
[18] Σαίξπηρ, ό.π., σ. 164.
[19] Σύνθεση ορχήστρας: έγχορδα πλην κοντραμπάσων· παντελής απουσία πνευστών και κρουστών.



Παράδειγμα 8: Giuseppe Verdi, *Otello*, *Ave Maria*,[20] μ. 1-9: ενδεικτική παράθεση του αρμονικού πλέγματος των εισαγωγικών ορχηστρικών μέτρων και του ορχηστρικού μέρους του ρετσιτατίβου της προσευχής

Στο Cantabile, το μέλος διπλασιάζεται από τα πρώτα βιολιά. Οι φράσεις της προσευχής υποδεικνύουν τις αντίστοιχες φράσεις του μουσικού κειμένου, οι οποίες είναι κυρίως τριών μέτρων και συνθέτουν αρμονικά συμβάντα, όπου μέλος και ορχήστρα συνυφαίνουν την ηρωίδα και σηματοδοτούνται από πτωτικά σχήματα, τα οποία στην πορεία της προσευχής ακολουθούν μία ενδιαφέρουσα ποικιλία και εξέλιξη. Η πρώτη τρίμετρη φράση *Prega per chi adorando te si prostra* (*Προσευχήσου για όποιον ευλαβικά σε προσκυνά*) αποτελεί την κύρια ρυθμικομελωδική ιδέα του Cantabile και ολοκληρώνεται με μία τυπική ατελή πτώση στο μ. 14 (βλ. Παράδειγμα 9).

[20] Giuseppe Verdi, *Otello, Act IV, orchestral score*, G. Ricordi, Milan 1913, σ. 489-492, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP48191-PMLP55439-Verdi_-_Otello_-_Act_IV_(full_score).pdf και Giuseppe Verdi, *Otello, canto e pianoforte*, επιμ. Mario Parenti, Ricordi, Milano 1964, σ. 338-341.



Παράδειγμα 9: Giuseppe Verdi, *Otello*, *Ave Maria*, μ. 10-14: εναρκτήρια μελωδική φράση – κύρια ρυθμικομελωδική ιδέα του Cantabile και ατελής πτώση



Παράδειγμα 10: Giuseppe Verdi, *Otello*, *Ave Maria*, μ. 15-24: πτωτικά σχήματα των μουσικών φράσεων

Η δεύτερη τρίμετρη φράση του Cantabile, *prega pel peccator, per l' innocente* (*προσευχήσου για τον αμαρτωλό, για τον αθώο*), και η τρίτη επίσης τρίμετρη, *e pel debole oppresso e pel possente* (*και για τον αδύναμο καταπιεσμένο και για τον ισχυρό*), καταλήγουν σε μισή πτώση μέσω της διπλής δεσπόζουσας μετ' ενάτης – πρώτα χωρίς και έπειτα με τη θεμέλιο (μ. 17) – ή μεθ' εβδόμης (μ. 19-20). Το πρώτο τμήμα του Cantabile ολοκληρώνεται με τη μελοποίηση της φράσης *misero anch' esso, tua pietà dimostra* (*στον δυστυχή εξίσου, δείξε το έλεός σου*) στη Σολ-ύφεση-μείζονα (μ. 23), με μετάβαση μέσω συγχορδιών σε απλή χρωματική σχέση τρίτης (μ. 20), την ίδια με των μ. 2-4 της προσευχής, δηλαδή από την δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος στην υποδεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος, η οποία κατόπιν οδηγεί σε τέλεια πτώση στην εν λόγω τονικότητα (βλ. Παράδειγμα 10).

Η επόμενη φράση, *Prega per chi sotto l' oltraggio piega la fronte e sotto la malvagia sorte*, με την οποία εκκινεί το δεύτερο τμήμα της προσευχής, εσωκλείει την κορύφωσή της, καθώς η Δυσδαιμόνα δέεται για τους ταπεινωμένους που σκύβουν το κεφάλι στην κακή τους μοίρα, παραθέτοντας – εμμέσως πλην σαφώς – το δεινότερο των δεινών της. Η μουσική φράση του μέλους έχει το μέγιστο διαστηματικό εύρος, το πυκνότερο ρυθμικό πλέγμα και ερμηνεύεται marcato – animando. Το αρμονικό πλέγμα παιχνιδίζει μεταξύ της Μι-ύφεση-μείζονος και της ομώνυμής της ελάσσονος. Η φράση καταλήγει με τέλεια πτώση, έπειτα από πτωτικό έξι-τέσσερα, στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 27-28), η οποία ταυτόχρονα είναι η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας της προσευχής, έτσι ώστε στη συνέχεια ο συνθέτης να επαναφέρει την αρχική μελωδική της ιδέα (βλ. Παράδειγμα 10 και Παράδειγμα 11).

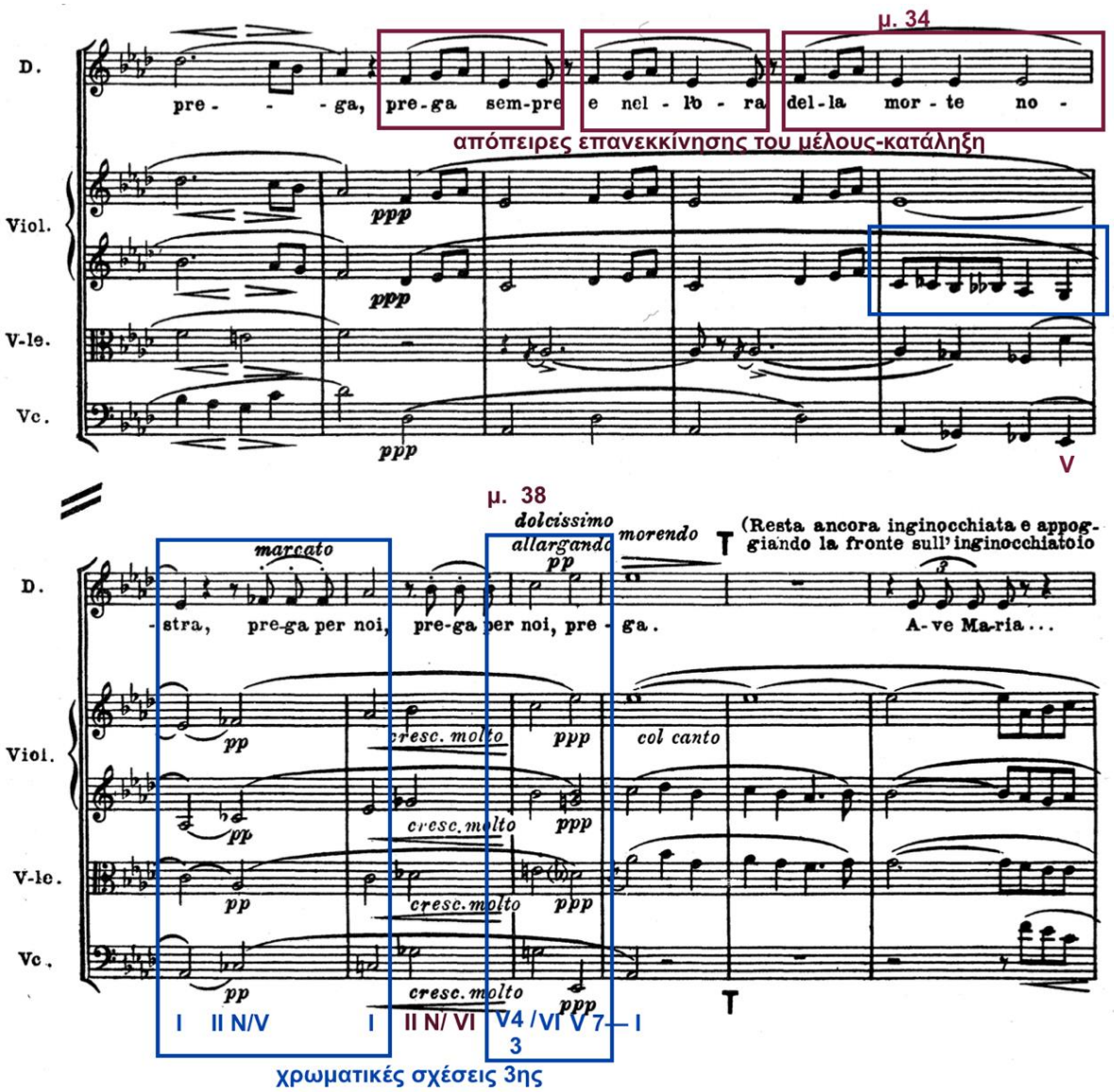


Παράδειγμα 11: Giuseppe Verdi, *Otello*, *Ave Maria*, μ. 25-29: κορύφωση της προσευχής, κατάληξη στην τονικότητα της δεσπόζουσας και επαναφορά της αρχικής μελωδικής ιδέας

Στο πλαίσιο πλέον της αποκλιμάκωσης και του κλεισίματος της προσευχής, συντελείται ακόμα ένα πτωτικό σχήμα στην αρχική τονικότητα με τέλεια πτώση. Πιο συγκεκριμένα, κατά τη μελοποίηση της φράσης *prega sempre e nell' ora della morte nostra*, ο συνθέτης εγκαταλείπει οριστικά τις τρίμετρες φράσεις και με την επανάληψη του ίδιου φθογγικού συμπλέγματος ανά δύο μέτρα κρατάει το μέλος σε χαμηλά τονικά ύψη, το οποίο προσπαθεί επί ματαίω να επανεκκινήσει. Οι βιόλες προσθέτουν τη δική τους πινελιά με την τονισμένη ατσιακατούρα «εν είδει αναφιλητού που μετατρέπεται σε μία ήρεμη ανάμνηση»,[21] μέχρι εν τέλει το μέλος να καταλήξει στο απόλυτο «τίποτα» του ενός

[21] Julian Budden, *The operas of Verdi* – vol. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Clarendon Press, Oxford 2002, σ. 394.

επαναλαμβανόμενου φθόγγου, της πέμπτης νότας της προσευχής, κατά τη μελοποίηση των λέξεων *morte nostra* με κατιόντες χρωματικούς φθόγγους στην συνοδεία και δυναμική *ppp*, οι οποίοι επιτείνουν την έννοια του θανάτου λίγο πριν την κατάληξη στην τονική με ατελή πτώση (μ. 34-35 και 45-46). Με αυτή την αφορμή, ας υπενθυμιστεί ότι η χρωματική κίνηση αποτελεί χαρακτηριστικό του ρετσιτατίβου και παρουσιάζεται και στο Cantabile (στα μ. 16, 23, 28 και 51-52). Χαρακτηριστική επίσης είναι η κατάληξη στην τονική μετά από ζεύγη συγχορδιών με χρωματική σχέση τρίτης κατά τη μελοποίηση της επανάληψης της φράσης *prega per noi* (*προσευχήσου για εμάς*), όπου συντελείται μία έντονη συγκινησιακά κορύφωση με κατάληξη σε δυναμική *pp* μετά από marcato και crescendo στα μ. 36-38 (βλ. Παράδειγμα 12).



Παράδειγμα 12: Giuseppe Verdi, *Otello*, *Ave Maria*, μ. 30-40: αποκλιμάκωση της προσευχής

Πριν την αναφορά στο τελικό πτωτικό σχήμα της προσευχής, αξίζει να υπενθυμιστεί ότι η προσευχή της Δυσδαιμόνας περιστρέφεται νοηματικά γύρω από την προστακτική έγκλιση ενεστώτα του ρήματος *pregare*, η οποία συνολικά αναφέρεται οκτώ φορές στο κείμενο και κατά τη μουσική της απόδοση ο συνθέτης εξαντλεί την ευρηματικότητά του, καθώς αυτή μελοποιείται κάθε φορά με διαφορετικά φθογγικά συμπλέγματα ή επαναλαμβανόμενους φθόγγους και είναι η μόνη λέξη η οποία αποδίδεται μελισματικά:

μία φορά στην τονισμένη της συλλαβή (μ. 30) και μία στην ατόνιστη (31). Εκτός από διαστηματική, οι μελοποιήσεις του *prega* έχουν και ερμηνευτική ποικιλία: dolce με ανιόν glissando κυρίως κατά την ερμηνεία,[22] καθώς αυτό δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα (μ. 12, 15 και 24), marcato (μ. 24 και 35), dolcissimo – allargando (μ. 37-38). Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει κατά τη μελοποίηση η έμφαση στην ατόνιστη συλλαβή του ρήματος με ανιόν διάστημα τρίτης μικρής (μ. 12) και μεγάλης (μ. 24), έκτης μεγάλης (μ. 15) και με σύντομο μέλισμα (μ. 31). Ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν δημιουργείται αίσθηση παρατονισμού της λέξης (καθώς η τονισμένη συλλαβή έχει μεγαλύτερη διάρκεια και ερμηνεύεται πάντα στη θέση του μέτρου) αλλά η αίσθηση ενός αναφιλητού.

Μετά το πτωτικό σχήμα των μ. 45-46, η προσευχή ολοκληρώνεται με ισοκράτη στην τονική και μελοποίηση της λέξης *Ave* (*Χαίρε*) με ανιόν άρπισμα της συγχορδίας της τονικής, το οποίο καταλήγει στο υψηλότερο τονικό ύψος της προσευχής, ένα συνθετικό εύρημα που υποδηλώνει την εξαΰλωση της Δυσδαιμόνας. Στη σύντομη ορχηστρική αποφώνηση (μ. 50-55), τα τσέλα έχουν αποχωρήσει και τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες επαναφέρουν στο προσκήνιο το χρωματικό στοιχείο του θανάτου υπό το ισοκράτημα στην τονική των πρώτων βιολιών με δυναμικές *pp* και την ένδειξη *morendo* μέσα όμως σε ένα κλίμα γαλήνης, ανακούφισης και ψυχικής ανάτασης, σαν να συνοδεύουν την ηρωίδα στην αιώνια ζωή.

Η προσευχή της Μουζέττας

Η πρεμιέρα της όπερας *La bohème* του Giacomo Puccini δόθηκε το 1896, στη δύση δηλαδή του 19ου αιώνα, εποχή κατά την οποία η ιταλική όπερα και η λογοτεχνία μετατοπίζονται από τον ρομαντισμό στον βερισμό, κίνημα που εστιάζεται στη ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινότητας των φτωχών και περιθωριακών κοινωνικών στρωμάτων. Τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι η ωμή αλήθεια, τα έντονα πάθη, η απόρριψη των ιστορικών και μυθολογικών θεμάτων και η χρήση μιας πιο άμεσης, καθημερινής γλώσσας. Ο Verdi είχε αποστασιοποιηθεί από τον βερισμό, γιατί πρέσβευε ότι «το να αντιγράψει κανείς ακριβώς το αληθινό, μπορεί να είναι κάτι το πρόσφορο. Είναι όμως φωτογραφία και όχι πίνακας, όχι τέχνη».[23]

Το λιμπρέτο της όπερας των Luigi Illica και Giuseppe Giacosa είναι εμπνευσμένο από το έργο *Scènes de la vie de bohème* (*Σκηνές από τη ζωή των μποέμ*) του γάλλου συγγραφέα Louis Henri Murger, το οποίο κυκλοφόρησε ως αυτόνομο μυθιστόρημα το 1851. Ο Puccini συνέθεσε την όπερα ταυτόχρονα με τον Ruggero Leoncavallo, ο οποίος ανέβασε τη δική του ομώνυμη όπερα ακριβώς έναν χρόνο μετά τον Puccini, το 1897. Η εκδοχή του Leoncavallo είναι πιο κοντά στον βερισμό, ενώ η όπερα του Puccini αναδεικνύει και τις λυρικές πτυχές της μποέμικης ζωής. Το έργο διαδραματίζεται στο Παρίσι περίπου το 1830, όπου ο Puccini τοποθετεί επί σκηνής νέους και νέες που ζουν φτωχικά, είναι διανοούμενοι, απολαμβάνουν τις απλές χαρές της ζωής, αλλά συχνά δεν μπορούν να αποφύγουν τη σκληρή τους μοίρα, όπως η Μιμή, η οποία αγαπάει, αρρωσταίνει και τελικά εγκαταλείπει τα εγκόσμια.

Νοηματική απόδοση της προσευχής

Το κείμενο της προσευχής (βλ. Πίνακα 3), πριν την πρόσκαιρη διακοπή του, είναι ζευγαρωτά ομοιοκατάληκτο. Δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο ποιητικό μέτρο, οπότε συνάδει περισσότερο με τη ρεαλιστική απεικόνιση της στιγμής.

[22] Ενδεικτικά παρατίθεται η ερμηνεία της Μαρίας Κάλλας με την Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire υπό τον Nicola Rescigno το 1964, Warner Classics, Warner Music UK Ltd (2014), https://www.youtube.com/watch?v=apDqpE9NGA4 (τελευταία πρόσβαση: 6 Ιουνίου 2026).

[23] Όπως παρατίθεται στο: Michels, ό.π., σ. 443.

Madonna benedetta[24]	***Παναγία ευλογημένη***[25]
Madonna benedetta	*Παναγία ευλογημένη,*
Fate la grazia a questa poveretta	*δώστε τη χάρη σ' αυτή την φτωχούλα*
Che non debba morire	*που δεν πρέπει να πεθάνει*
πρόσκαιρη διακοπή προσευχής	
E che possa guarire.	*και να μπορεί να γιατρευτεί.*
Madonna santa, io sono indegna di perdono	*Παναγία άγια, εγώ είμαι ανάξια για συγγνώμη,*
mentre inceve Mimi è un angelo del cielo	*ενώ αντίθετα η Μιμή είναι ένας άγγελος του ουρανού.*

Πίνακας 3: Η προσευχή της Μουζέττας:
το πρωτότυπο κείμενο και απόδοσή του στην ελληνική γλώσσα

Η Μουζέττα είναι μία χαρακτηριστική νεαρή παριζιάνα, όμορφη και χειραφετημένη. Δεν είναι ιέρεια ούτε αρχόντισσα. Η μεταστροφή της στο έργο είναι έντονη. Η ιδιόρρυθμη, φιλοχρήματη, γεμάτη ζωντάνια νέα που τραγούδησε όλο μπρίο και φιλαρέσκεια το *Βαλς της Μουζέττας* (*Quando me'n vo'*) στη δεύτερη πράξη της όπερας, τώρα προσεύχεται γεμάτη συμπόνια για να παραμείνει η φίλη της στη ζωή.

Και σε αυτή την όπερα, η προσευχή λαμβάνει χώρα λίγο πριν την κορύφωση του έργου και, στην προκειμένη περίπτωση, λίγο πριν τον θάνατο της Μιμής. Η Μουζέττα δεν προσεύχεται σε προσκυνητάρι ούτε έχει μπροστά της την εικόνα της Παναγίας· δεν είναι καν μόνη της στο δωμάτιο, όπου βρίσκονται ο Ροδόλφος, ο Μαρτσέλο, ο Σονάρ και η ετοιμοθάνατη Μιμή. Η προσευχή της είναι σύντομη και περιεκτική, ενώ διακόπτεται από την ίδια για να απευθυνθεί στιγμιαία στον Μαρτσέλο. Αυτό όμως δεν νοείται ως ασέβεια. Η προσευχή πηγάζει από την καρδιά της κοπέλας· δέεται και αυτή την Παναγία, την αποκαλεί *benedetta* (*ευλογημένη*) και *santa* (*αγία*) και την παρακαλεί να ρίξει το βλέμμα της στην *poveretta* (*φτωχούλα*). Η χρήση του υποκοριστικού που εκφράζει συναισθήματα συμπόνιας για τη Μιμή, η χρήση του δεύτερου πληθυντικού προσώπου, *fate* (*κάντε*), ως πληθυντικός ευγενείας που δεν έχει θέση σε προσευχή – ας θυμηθούμε το ίδιο ρήμα σε δεύτερο ενικό πρόσωπο στην προσευχή της Νόρμας, *fai* (*κάνεις*) – αλλά και η υποτακτική έγκλιση, *che non debba morire* (*που δεν πρέπει να πεθάνει*) και *che possa guarire* (*να μπορεί να γιατρευτεί*), προσδίδουν αμεσότητα στον λόγο αλλά και σκιαγραφούν τον αυθορμητισμό και την ειλικρινή παράκληση της κοπέλας, η οποία συγκρίνει τη Μιμή με τον εαυτό της και την παρομοιάζει με άγγελο του ουρανού, εξαίροντας την καλοσύνη της αλλά και προοικονομώντας τον θάνατό της.

Ανάλυση της προσευχής

Η προσευχή είναι γραμμένη σε μέτρο 2/4, σε χρονική αγωγή Andante lento e sostenuto, στη φυσική ελάσσονα από σι. Η δομή της είναι σπονδυλωτή, καθώς βρίσκεται σε σχέση αντίστιξης με τον διάλογο που λαμβάνει χώρα στον ίδιο χώρο. Έτσι, το απόσπασμα του έργου, στο οποίο εντάσσεται και η προσευχή, διαρθρώνεται ως εξής:

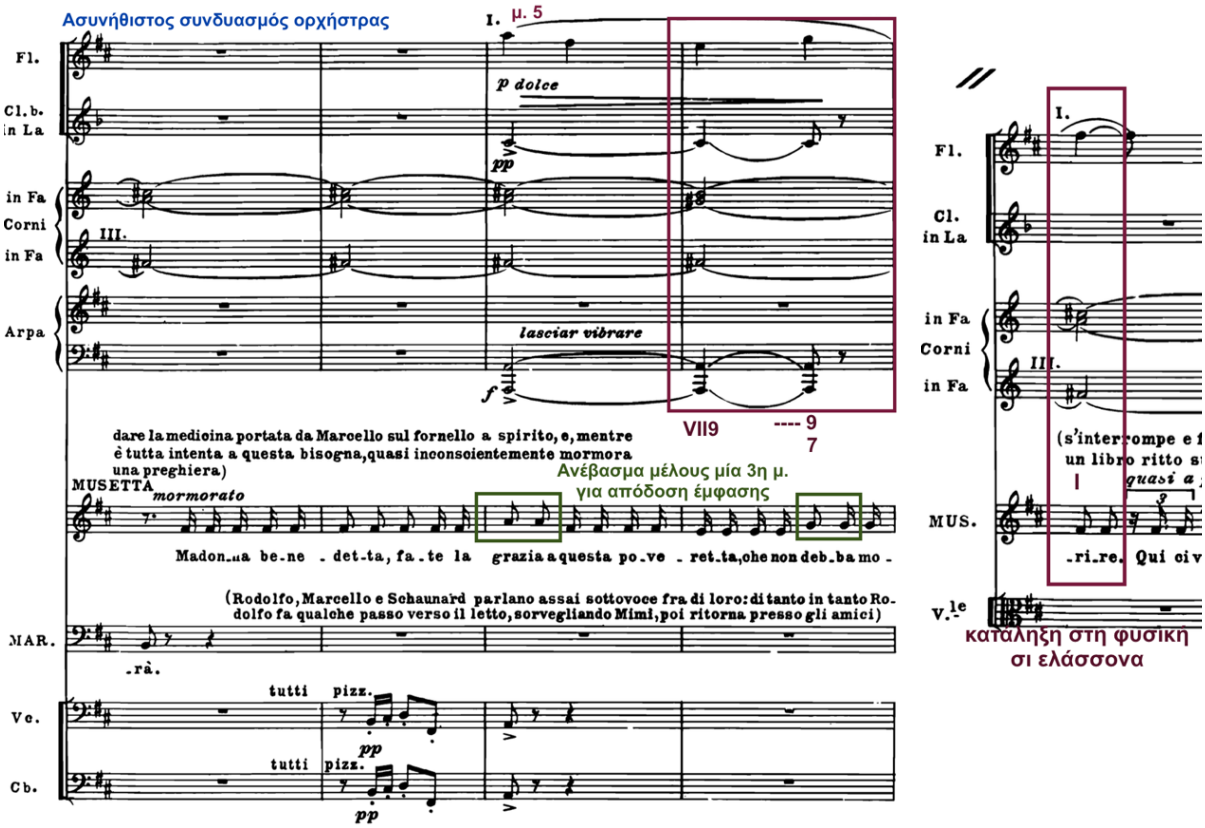
μ. 1-2: διάλογος Μαρτσέλο και Ροντόλφο,
μ. 3-7: μουσική απόδοση του πρώτου τμήματος της προσευχής,
μ. 7-9: διακοπή της προσευχής – η Μουζέττα απευθύνεται στον Μαρτσέλο,
μ. 10-16: επαναφορά και ολοκλήρωση της προσευχής,
μ. 17-18: διάλογος Ροντόλφο – Μαρτσέλο και Μουζέττας.

[24] Giuseppe Giacosa – Luigi Illica, *La bohème, SC 67, Scene da "La vie de bohème", in quattro quadri, Testo del Libretto*, *https://www.flaminioonline.it/Guide/Puccini/Puccini-Boheme67-testo.html* (τελευταία πρόσβαση: 25 Ιουνίου 2026).

[25] *Πουτσίνι 2: Μποέμ, Τόσκα*, μτφρ. Κάρμεν Ρουγγέρη, Ζαχαρόπουλος (Μουσική, τόμος 4), Αθήνα 1988, σ. 166.

Η ορχηστρική[26] συνοδεία του μέλους διαφοροποιείται σε σχέση με τη συνοδεία της προσευχής της Νόρμας και της Δυσδαιμόνας. Η επιλογή και ο συνδυασμός των οργάνων μαρτυρούν τις ηχοχρωματικές ανησυχίες του Puccini, οι οποίες αντισταθμίζουν τον λιτό αρμονικό διάκοσμο της προσευχής. Η παρουσία των εγχόρδων είναι διακριτική και η σύνθεσή τους διαφέρει από φράση σε φράση του μέλους. Το ηχητικό φόντο για το ξεδίπλωμα του μέλους συνθέτουν τα κόρνα σε συνδυασμό με ξύλινα πνευστά, όπως το πρώτο φλάουτο, το μπάσο κλαρινέτο σε λα (μ. 5-7), το όμποε (μ. 12-14), καθώς και με την άρπα (μ. 5-6), ενώ στο τέλος της προσευχής προστίθεται και το τύμπανο (μ. 16). Τον ηχοχρωματικό διάκοσμο και τη συνοδοιπορία του με το μέλος ενισχύουν ενδείξεις όπως *pizzicato* (μ. 7 και 11, σε τσέλα και κοντραμπάσα), *lasciar vibrare* (μ. 5-7 και 11-12, στην άρπα), αλλά και οι δυναμικές οι οποίες είναι κυρίως *pp*, αλλά διαφοροποιούνται ανάλογα και με τη φύση του οργάνου. Η ενορχήστρωση λοιπόν, ευρηματική, καλοσμιλεμένη και ταυτόχρονα λιτή, συντροφεύει το μέλος χωρίς να το υπερκαλύπτει.

Το μέλος είναι αφαιρετικό και δομείται από επαναλαμβανόμενους φθόγγους, οι οποίοι ανεβαίνουν ένα διάστημα τρίτης μικρής κάθε φορά που ο συνθέτης θέλει να δώσει έμφαση σε κάποια λέξη με ιδιαίτερη νοηματική βαρύτητα, όπως το ουσιαστικό *grazia* (*χάρη*), το ρήμα *debba* (*πρέπει*) και το επίθετο *santa* (*αγία*).



Παράδειγμα 13: Giacomo Puccini, *La bohème*, *Madonna benedetta*,[27] μ. 3-7: αφαιρετικό μέλος, ευρηματική ενορχήστρωση με ηχοχρωματικές επιδιώξεις, τροπικότητα

[26] Σύνθεση ορχήστρας: 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε λα, μπάσο κλαρινέτο σε λα, 3 κόρνα σε φα, άρπα, τύμπανα και έγχορδα.

[27] Giacomo Puccini, *La bohème, orchestral score*, G. Ricordi, Milano, [χ.χ.], σ. 402-404, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP43676-PMLP50378-Puccini-BohemeFSric.pdf (τελευταία πρόσβαση: 25 Ιουνίου 2026), και Giacomo Puccini, *La bohème, canto e pianoforte*, επιμ. Mario Parenti, Ricordi, Milano 1961, σ. 274-275.

Το αρμονικό πλέγμα κινείται κυρίως γύρω από τρεις συγχορδίες: την τονική της φυσικής σι-ελάσσονος (μ. 4), δεδομένου ότι υπάρχει οπλισμός φα- και ντο-δίεση, τη φα-δίεση-ελάσσονα, δεσπόζουσα της φυσικής σι-ελάσσονος (μ. 9), και τη Ντο-δίεση-μείζονα ως διπλή δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος στην οποία καταλήγει η προσευχή. Επιπροσθέτως, η συγχορδία που συνοδεύει την τονισμένη συλλαβή του υποκοριστικού *poveretta* (*φτωχούλα*) θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η VII της φυσικής ελάσσονος από σι, δηλαδή λα – ντο-δίεση – μι, μεθ' εβδόμης και ενάτης, η οποία καταλήγει στη συγχορδία της σι-ελάσσονος, επιβεβαιώνοντας, έστω και φευγαλέα, την κατάληξη στον αιόλιο τρόπο από σι στα μ. 6-7 (βλ. Παράδειγμα 13). Ο συνθέτης, λοιπόν, δεν έχει τονικές βλέψεις: δεν υπάρχουν προσαγωγικά πτωτικά σχήματα και στο μουσικό συντακτικό αιωρείται η τροπικότητα.

Η προσευχή της Μουζέττας δεν αποτελεί ξεχωριστή άρια· εντάσσεται στη ροή του τέταρτου *Quadro*[28] (*πίνακα*), όπως αποκαλεί ο συνθέτης τις πράξεις της *Bohème*, και αποτελεί ένα σχεδόν φευγαλέο πλάνο, το οποίο όμως έχει έντονο συναισθηματικό φορτίο, καθώς αποδίδει μουσικά την απέλπιδα προσπάθεια της Μουζέττας να σώσει την Μιμή, της οποίας πλέον η ζωή έχει εναποτεθεί στα χέρια της Παναγίας.

Σύνοψη

Στην παρούσα εισήγηση προσεγγίστηκαν τρεις προσευχές του ιταλικού οπερατικού ρεπερτορίου, οι οποίες σκιαγράφησαν την πορεία της ιταλικής όπερας κατά τον 19ο αιώνα και συνοψίζονται στον ακόλουθο πίνακα:

Συνθέτης	Vincenzo Bellini	Giuseppe Verdi	Giacomo Puccini
Όπερα	*Norma*	*Otello*	*La bohème*
Λιμπρέτο	Felice Romani	Arrigo Boito	Luigi Illica Giuseppe Giacosa
Επιρροές	*Norma*, A. Soumet	*Othello*, W. Shakespeare	*Scènes de la vie de bohème*, L. I. Murger
Πρεμιέρα	26 Δεκεμβρίου 1831	5 Φεβρουαρίου 1887	1 Φεβρουαρίου 1896
Πράξη	I (άρια εισόδου)	IV (επίλογος ηρωίδας)	Quadro IV
Δομή	Cavatina από τη solita forma	Αποδόμηση της solita forma· ενιαία δραματουργική πλοκή	Ελεύθερη· ενιαία δραματουργική πλοκή
Χρονική αγωγή	Andante sostenuto assai	Adagio	Andante lento e sostenuto
Μέτρο	12/8	4/4	2/4
Τονικότητα	Φα-μείζων	Λα-ύφεση-μείζων	σι-ελάσσων (φυσική)
Μέλος	Μελισματικό· τεχνική του bel canto	Συλλαβικό με δύο μελίσματα στο *prega*	Αποκλειστικά συλλαβικό με χαρακτηριστικά ρετσιτατίβου
Ενορχήστρωση	Ξύλινα, κόρνα· έγχορδα (αρπισματική κίνηση, βάση για το μέλος)· απουσία κρουστών	Έγχορδα, πλην κοντρα-μπάσων: συμπράττουν με το μέλος, σκιαγραφούν την ηρωίδα	Συνδυασμός εγχόρδων με ξύλινα, κόρνα, άρπα· λιτή, ευρηματική ενορ-χήστρωση· δημιουργία ηχοχρωμάτων
Αρμονία	Λιτή, ατελείς πτώσεις	Διευρυμένη τονικότητα, ποικιλία πτώσεων, χρωματικότητα	Λιτή, στατική, απουσία πτωτικών σχημάτων, τροπικότητα
Ρεύμα	Ρομαντισμός	Ύστερος ρομαντισμός	Βερισμός

Πίνακας 4: Σύνοψη προσευχών

[28] Πρβλ. Batta, ό.π., σ. 456.

Η εκκίνηση έγινε με την προσευχή της αρχιέρειας Νόρμας από την ομώνυμη όπερα του Bellini, η οποία ως Cantabile της solita forma κινήθηκε στα χνάρια του bel canto με αριστοτεχνικές μελωδίες, εκπορευόμενες από το πρότυπο του Mozart, πάνω σε λιτή αρμονική συνοδεία, τεχνική που μεσουρανούσε κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, με πρωτοπόρο τον Rossini και συνοδοιπόρο τον Donizetti. Ακολούθησε η προσευχή της ευγενούς καταγωγής Δυσδαιμόνας από την όπερα *Otello* του όψιμου Verdi, ο οποίος ανήγαγε την όπερα σε μουσικό δράμα με μία ενιαία δραματουργική πλοκή. Υπό το πρίσμα της μουσικής πέννας του Verdi, η προσευχή σκιαγραφεί την σαιξπηρική ηρωίδα. Το εκφραστικό συλλαβικό μέλος και ο πλούσιος υστερορομαντικός αρμονικός διάκοσμος με τον οποίο συνοδοιπορεί επισφραγίζουν τη ρομαντική ιταλική όπερα. Τέλος, από την όπερα *La bohème* του Puccini, η προσευχή της νεαρής Μουζέττας, ενταγμένη πλέον στην καθημερινότητα των απλών ανθρώπων χωρίς περισσότερη σκέψη και «αρμόζουσες» συνθήκες διεξαγωγής, με τη λιτή, ευρηματική ενορχήστρωση, το αφαιρετικό συλλαβικό μέλος και το τροπικό μουσικό συντακτικό χωρίς την προαιώνια ένωση του προσαγωγέα με την τονική, ατενίζει τον 20ό αιώνα και σηματοδοτεί τη μετατόπιση από τον ρομαντισμό στον βερισμό.

Wolfgang Rihm, *Jakob Lenz – Oedipus*. Δύο συμπληρωματικές όψεις της ανθρώπινης κατάρρευσης

Γιώργος Παπουτσής

Εισαγωγή

Ο Wolfgang Rihm (1952-2024) υπήρξε ένας από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες της γενιάς του, με πάνω από 400 έργα. Τη δεκαετία του ’70, όταν κριτικοί και μουσικολόγοι προσπάθησαν να τον εντάξουν στη λεγόμενη “Neue Einfachheit” («Νέα Απλότητα»), ο ίδιος απέρριψε κατηγορηματικά αυτόν τον χαρακτηρισμό και το 1977, στο άρθρο του με τίτλο “Neue Einfachheit – Aus- und Einfälle” στο περιοδικό *HiFi-Stereophonie*,[1] πρότεινε εναλλακτικούς όρους: “Neue Vielfalt” («Νέα Πολλαπλότητα») ή “Neue Eindeutigkeit” («Νέα Σαφήνεια»), επιμένοντας στην εκφραστική δύναμη της μουσικής έναντι οποιουδήποτε αφηρημένου συστήματος.

Το «μεγάλο μουσικό μπλοκ»

Το 1979, ο Rihm διατύπωσε μία φράση που αποτελεί κλειδί για την κατανόηση του έργου του: «Έχω την ιδέα ενός μεγάλου μουσικού μπλοκ που βρίσκεται μέσα μου. Κάθε σύνθεση είναι ταυτόχρονα μέρος του αλλά και μια φυσιογνωμία λαξευμένη σε αυτό».[2] Αυτή η εικόνα του μπλοκ, ενός γλυπτού από το οποίο αποκαλύπτονται διαφορετικά προφίλ, είναι καθοριστική, διότι ο Rihm δεν εξελίσσεται γραμμικά αλλά γλυπτικά, με κάθε έργο του να αποτελεί μια διαφορετική όψη του ίδιου πυρήνα.

Ο συνθέτης χαρακτηρίζει τη δημιουργικότητά του ως «γενετική», μια οργανική διαδικασία αυτοπαραγωγής και πλασματικής γέννησης (ή, ακριβέστερα, οργανικής γένεσης και βλαστητικής ανάπτυξης – *vegetatives Arbeiten*),[3] όπου έργα γεννούν άλλα έργα μέσω διακλαδώσεων, επικαλύψεων (*Übermalung*, *Wucherung*) και δικτυώσεων, με το *work in progress* να γίνεται ο κεντρικός δημιουργικός νόμος.[4] Ο Rihm οικειοποιείται τεχνικές από διάφορα κινήματα, αλλά τις μετατρέπει: από τη New Complexity των Βρετανών (Ferneyhough, Finnissy) δανείζεται την πυκνή γραφή και τις εκτεταμένες τεχνικές (*extended techniques*), όχι ως πολυπλοκότητα για την πολυπλοκότητα αλλά ως

[1] Wolfgang Rihm, “Neue Einfachheit – Aus- und Einfälle”, *HiFi-Stereophonie* 16/4, 1977, σ. 420· αναδημοσίευση στο: Wolfgang Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, επιμ. Ulrich Mosch, Schott (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung: 6/1-2), Mainz 1998, Bd. I, σ. 354.

[2] Wolfgang Rihm, “Ins eigene Fleisch” (1979), *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, ό.π., Bd. I, σ. 114.

[3] Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, ό.π., Bd. I, σ. 84: «Das Bild vom vegetativen Arbeiten paßt noch immer, nur daß nicht das Ideal des organisch ausgewachsenen Pflanzenkeims – die Einzelgestalt – mir vor Augen und Sinn steht, sondern der Dschungel, der sich zu komplexen Einzelgestalten recken oder senken kann, als Turm von Baumriesen oder als grundloses Sumpfloch» («Η εικόνα της βλαστικής εργασίας εξακολουθεί να ισχύει, μόνο που δεν είναι το ιδανικό του οργανικά αναπτυγμένου φυτικού σπόρου – η μεμονωμένη μορφή – που έχω μπροστά στα μάτια και στο μυαλό μου, αλλά η ζούγκλα, η οποία μπορεί να υψώνεται ή να χαμηλώνει σχηματίζοντας πολύπλοκες μεμονωμένες μορφές, ως πύργος από γιγάντια δέντρα ή ως απύθμενη λάσπη»).

[4] Για τις έννοιες της οργανικής παραγωγής, του *work in progress* και της τεχνικής της επικάλυψης (*Übermalung*) στη συνθετική μεθοδολογία του δημιουργού, βλ. Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, ό.π., Bd. II, σ. 328 και 343· πρβλ. Yves Knockaert και Richard McGregor, *Wolfgang Rihm, a Chiffre: The 1980s and Beyond*, Leuven University Press, Leuven 2017, σ. 124 και 295.

ηχητική απεικόνιση της ψυχικής διάσπασης, από τη Σχολή του Darmstadt κρατά τον αναστοχασμό και τη δομική σκέψη, ενώ από τη γερμανική παράδοση (Berg, Zimmermann, Mahler) κληρονομεί την ψυχολογική διείσδυση και την υπαρξιακή αγωνία.

Η Γενιά του ’50 και το βάρος της ιστορίας

Γεννημένος το 1952, ο Rihm ανήκει στη γενιά που μεγάλωσε με το βάρος του ναζιστικού παρελθόντος και την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει τη γερμανική πολιτιστική ταυτότητα μέσα από έναν βαθιά ανθρωπιστικό φακό. Η επιλογή των λογοτεχνών στα δύο έργα που εξετάζονται εδώ δεν είναι τυχαία: ο Büchner (λιμπρέτο του Michael Fröhling) για τον *Jakob Lenz* και οι Hölderlin, Nietzsche και Müller για τον *Oedipus*. Πρόκειται για φωνές που αντιστάθηκαν στον ολοκληρωτισμό και τον απανθρωπισμό. Ο Rihm δεν απαρνείται τη γερμανική παράδοση· την ανασυνθέτει μέσα από την αποστροφή του για το πρόσφατο γερμανικό παρελθόν του 20ού αιώνα.

Η διαλεκτική Nietzsche – Müller

Στον *Oedipus* (1986-1987), ο Rihm θέτει σε σύγκρουση δύο αντιθετικές ερμηνείες του μύθου. Στη *Γέννηση της τραγωδίας*, ο Friedrich Nietzsche παρουσιάζει τον Οιδίποδα ως τον υπεράνθρωπο που αποτυγχάνει, με την τραγωδία να προσλαμβάνει μεταφυσική διάσταση και την αλήθεια να προβάλλεται ως διονυσιακή γνώση: στο πλαίσιο του 19ου αιώνα, ο μύθος δεν μπορεί πια να διαβαστεί αθώα.

Για τον Heiner Müller η τραγωδία του Οιδίποδα έχει βαθιά πολιτική διάσταση, στο πνεύμα του Adorno – «Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch» («Μετά το Άουσβιτς, το να γράφεις ένα ποίημα είναι βαρβαρότητα»).[5] Ο Rihm δεν επιλέγει μεταξύ τους: οι δύο φωνές ακούγονται ταυτόχρονα, δημιουργώντας μια κακοφωνία που αποτελεί την αλήθεια του 21ου αιώνα. Μουσικά: όταν ο Nietzsche τραγουδά, η μουσική αγγίζει τον Berg· όταν ο Müller μιλά (*Sprechstimme*), «ακούμε» Nono· όταν μιλούν μαζί, ακούμε Rihm, και ο Rihm είναι ο θόρυβος της ιστορίας που δεν μπορεί και δεν πρέπει να ξεχάσει.

Οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος

Οι δύο όπερες που εξετάζονται εδώ, ο *Jakob Lenz* (1977-1978) και ο *Oedipus* (1986-1987), απέχουν μία δεκαετία μεταξύ τους, αλλά συνδέονται με έναν βαθύ υπόγειο διάλογο. Αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, δύο συμπληρωματικές κινήσεις του ανθρώπινου ψυχισμού: η μία επαγωγική, από την εξωτερική πραγματικότητα προς τον πυρήνα της ψυχής (Lenz), και η άλλη απαγωγική, από τα ενδότερα προς την αποκάλυψη και την πράξη (Οιδίποδας). Και οι δύο ήρωες αντιμετωπίζουν την εξουσία, είτε ως ψυχική καταπίεση είτε ως πολιτική τυραννία, και αναζητούν την αλήθεια μέσα από την προσωπική συντριβή. Σε αμφότερες τις όπερες, η μουσική γλώσσα του Rihm – θραυσματική, πυκνή, σχεδόν ερμητική – γίνεται το όχημα για την εξερεύνηση της ανθρώπινης βούλησης σε ακραίες καταστάσεις. Η δήλωσή του ότι γράφει «με αίμα»[6] είναι βεβαίως σχήμα λόγου, βρίσκει ωστόσο σάρκα στον ίδιο τον ήχο: η μουσική του αιμορραγεί.

[5] Theodor W. Adorno, “Kulturkritik und Gesellschaft” (1949), *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1, επιμ. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, σ. 30.

[6] Wolfgang Rihm, “Natürlich schreibe ich mit Blut”, συνέντευξη στην Christine Lemke-Matwey, *Der Tagesspiegel*, 13 Μαρτίου 2012, https://www.tagesspiegel.de/kultur/wolfgang-rihm-natuerlich-schreibe-ich-mit-blut/6318786.html (τελευταία πρόσβαση: 12 Σεπτεμβρίου 2026).

Εισαγωγή	Άφιξη του Lenz στο σπίτι του Oberlin. Ψυχική αστάθεια από την αρχή.	Ο Οιδίποδας ως φιλοσοφική φιγούρα. Αναζήτηση της αλήθειας από την αρχή.
Κορύφωση	Ψυχωσικό επεισόδιο. Εσωτερικές φωνές και παραλήρημα.	Σκηνές από τη διαδρομή του Οιδίποδα. Μονολογική φιλοσοφική διερεύνηση.
Κατάρρευση	Απομόνωση και σιωπή. Αποδόμηση της μουσικής και της ταυτότητας.	Τύφλωση και εξορία. Απομόνωση μέσω της επίγνωσης.

Πίνακας 1: *Jakob Lenz* και *Oedipus* – Δραματουργική σύγκριση

Jakob Lenz (1977-1978): Επαγωγική πορεία προς τον πυρήνα

Ο *Jakob Lenz* είναι η πρώτη μεγάλη θεατρική σύνθεση του Rihm, παραγγελία της Hamburgischen Staatsoper. Βασίζεται στο ομώνυμο διήγημα του Georg Büchner από το 1836, που αφηγείται την ψυχική κατάρρευση του ποιητή Jakob Lenz στα βουνά των Βοσγίων, όπου τον φιλοξενεί ο πάστορας Oberlin. Το έργο αποτελείται από 13 εικόνες (Bilder) και διαρκεί περίπου 75 λεπτά. Ο Rihm δεν παρέχει γραμμική αφήγηση αλλά ηχητικά στιγμιότυπα μιας ψυχής που διαλύεται.

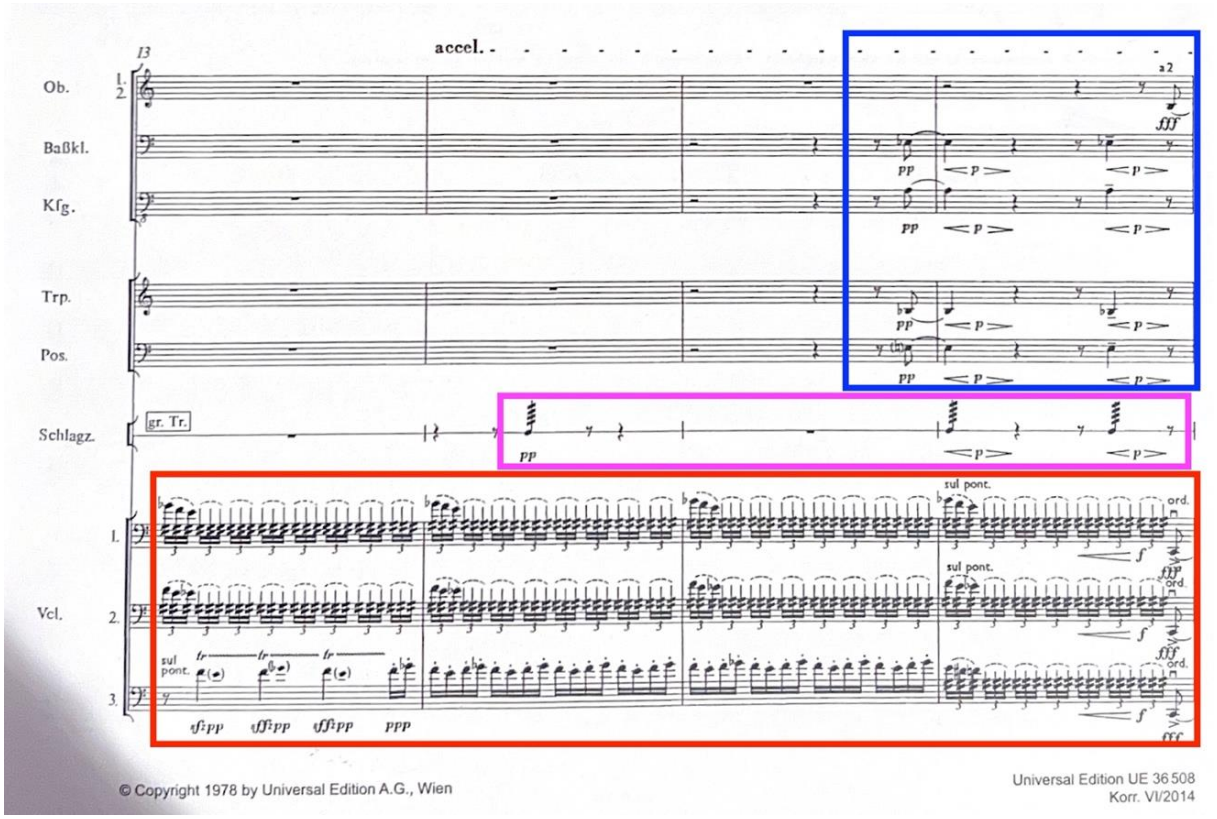
Πρόσωπα

Ο Lenz είναι βαρύτονος, ο Oberlin μπάσος (ο πάστορας που προσπαθεί να τον βοηθήσει), ο Kaufmann τενόρος, 6 φωνές (δύο σοπράνο, δύο άλτο, δύο μπάσοι) και 2 ή 4 παιδιά. Οι 6 φωνές, όπως επισημαίνει ο Rihm, δεν είναι «δευτερεύοντες ρόλοι» ή «χορός» αλλά κύρια δρώντα πρόσωπα μέσα στον Lenz: συχνότατα είναι η «φύση» (π.χ. δέντρα, βουνά), ενίοτε πραγματικά πρόσωπα (π.χ. κοινότητα, χωρικοί).[7]

Η άφιξη – «Το ηχητικό σχίσμα» (Bild 1)

Το έργο ξεκινά με έναν ηχητικό κατακλυσμό. Από την πρώτη στιγμή, ο Rihm δημιουργεί ένα «ηχητικό σχίσμα» με ανεξάρτητα επίπεδα που δεν συμφωνούν: το ένα επίπεδο είναι τα κρουστά, με μεταλλικούς ήχους και συνεχή ρυθμικά patterns. Ένα δεύτερο επίπεδο είναι η φωνή του Lenz, που ανοίγει με την ερώτηση "Woher kommst du so eilst?" («Από πού έρχεσαι τόσο βιαστικά;»), μία φράση που ήδη δηλώνει την αποσύνδεση από τον χώρο και τον χρόνο. Σε άλλο επίπεδο δρουν τα βιολοντσέλα, που δεν «συνοδεύουν» τον Lenz, αλλά αντιτίθενται σε αυτόν. Οι 6 φωνές (εδώ η φύση) φωνάζουν "Geist!" («Πνεύμα!») και "Komm!" («Έλα!»). Δεν είναι άνθρωποι που καλούν τον Θεό ή τον Lenz· είναι η ίδια η φύση που κραυγάζει. Η λέξη "Geist" – πνεύμα, φάντασμα – φορτίζει αμέσως τη σκηνή με μια υπερφυσική διάσταση: η φύση δεν «υπάρχει» απλώς, αλλά καλεί το Πνεύμα. Αυτή η εξωτερίκευση της φύσης ως δρώντος προσώπου κάνει την απομόνωση του Lenz ακόμα πιο ανατριχιαστική: ακόμα και ο κόσμος γύρω του μετατρέπεται σε φωνή, αλλά ο Lenz δεν μπορεί να συνομιλήσει μαζί του. Δεν υπάρχει «μουσική ενότητα»· υπάρχει διάσπαση, με τον Lenz να μην «μιλάει», αλλά να παραληρεί (Παραδείγματα 1α και 1β).

[7] «Die 6 Stimmen sind keine "Nebenrollen" oder gar ein "Chor". Meistens sind es in Lenz handelnde Hauptpersonen, oft "Natur" (z.B. Bäume, Gebirge), manchmal reale Personen (z.B. Gemeinde, Bauern)». Βλ. Wolfgang Rihm, *Jakob Lenz, Kammeroper 1977/78, Partitur*, Universal Edition A.G, Wien 1978.



Παράδειγμα 1α: Bild 1 – Τρία επίπεδα: έγχορδα, κρουστά, πνευστά
[© Copyright 1978, Universal Edition A.G., Wien]



Παράδειγμα 1β: Bild 1 – Τέσσερα επίπεδα: κρουστά, φωνή του Lenz, ορχήστρα (βιολοντσέλα), 6 φωνές (φύση)
[© Copyright 1978, Universal Edition A.G., Wien]



Παράδειγμα 2: Bild 7, μ. 35-46
[© Copyright 1978, Universal Edition A.G., Wien]

“Nebelwand” (Bild 7)

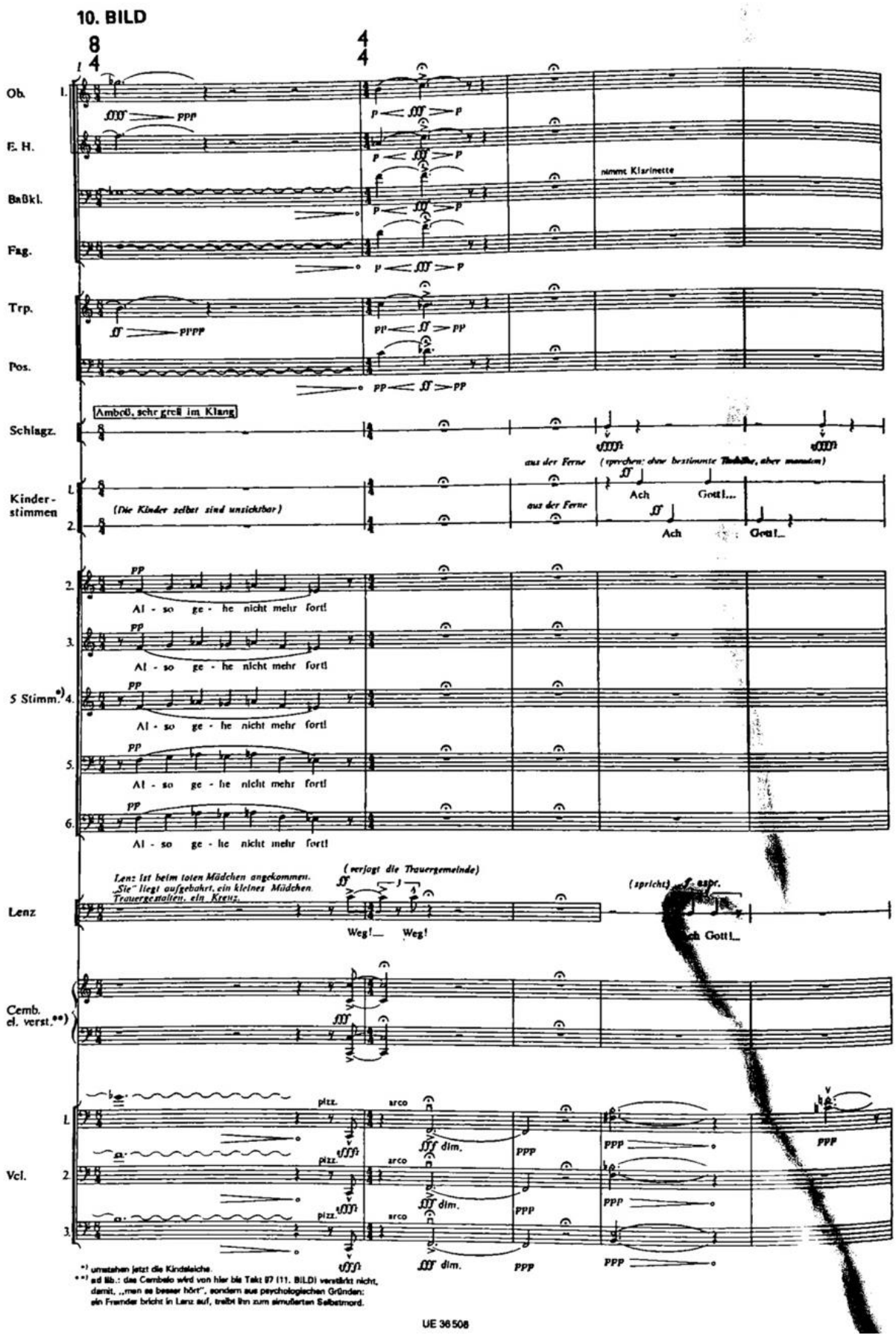
Η έβδομη εικόνα δείχνει τον Lenz μόνο στο βουνό να γράφει το ποίημά του. Απαγγέλλει αποσπάσματα: “wie stolzen Gebirges vielhauptiges Steinmeer ragt auf der Wolken sturmdräuende”, με τις ενδείξεις *Ins Sprechen übergehen* («μεταβαίνοντας σε ομιλία») και *schreibt jetzt* («τώρα γράφει»). Τα τρία βιολοντσέλα κινούνται από *pizzicato* προς *arco* / *ppp*. Στη συνέχεια, στην παρτιτούρα σημειώνεται *er sucht ein Wort* («ψάχνει μια λέξη [για να συνεχίσει]») και λίγο αργότερα *findet es* («τη βρήκε»). Η λέξη είναι “Nebelwand” («ομίχλη»), που τραγουδιέται σε *ppp* / *quasi niente*, ακολουθούμενη από: “Wolken… Nebelwand… Immer” και απότομη έκρηξη *fff* με *tremolo* σε όλα τα όργανα (Παράδειγμα 2).

“Stehe auf und wandle” (Bild 10)

Η δέκατη εικόνα δείχνει τον Lenz να φτάνει σε ένα νεκρό κορίτσι που βρίσκεται σε νεκρική κλίνη, περιτριγυρισμένο από πενθούντες και έναν σταυρό· η παρτιτούρα ορίζει τα εξής: *Lenz: Ist beim toten Mädchen angekommen. Sie liegt aufgebahrt, ein kleines Mädchen. Trauergestalten, ein Kreuz*. Ο Lenz πιστεύει ότι το νεκρό κορίτσι είναι η Friederike. Πέντε από τις έξι φωνές τραγουδούν σιωπηλά σε *pp*: “Also gehe nicht mehr fort!” («Άρα μην φύγεις πια!»), ενώ οι παιδικές φωνές – αόρατες (*Die Kinder selbst sind unsichtbar*) – ακούγονται από μακριά: “Ach Gott!..”. Ο Lenz διώχνει τους πενθούντες (*verjagt die Trauergemeinde*): “Weg! – Weg!”, και μετά μιλά (*f espr.*): “Ach Gott!..”. Το τσέμπαλο παίζει ηλεκτρικά ενισχυμένο, ενώ τα βιολοντσέλα κινούνται από *pizz.* / *ffff* σε *arco* / *sff dim.* έως *ppp* (Παράδειγμα 3).

“Konsequent” (Letztes Bild)

Η τελευταία εικόνα φέρνει την οριστική κατάρρευση. Ο Lenz ξεσπά σε *ffff* (*fährt auf*), είναι άκαμπτος (*starr*) και τελικά καταρρέει (*bricht zusammen*), επαναλαμβάνοντας μόνο τη λέξη “konsequent… konsequent…”. Η παρτιτούρα ορίζει *non rit.* – χωρίς καμία επιβράδυνση μέχρι το τέλος, σαν η κατάρρευση να μην έχει δραματική χειρονομία, αλλά να συμβαίνει με ψυχρή αναπόφευκτη συνέπεια· και μετά: *dunkel* («σκοτάδι»). Τα τρία βιολοντσέλα κινούνται από *sul ponticello* σε *sul tasto* και η μουσική οδηγείται σταδιακά σε *ppp* έως *niente*. Το τσέμπαλο συνεχίζει μόνο με *ppp* (*Lautenzug*). Το *niente* εδώ ενδεχομένως δεν είναι απλώς μία ένδειξη δυναμικής, αλλά αποδίδει μουσικά την εξαφάνιση του Lenz ως υποκειμένου (Παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 3: Bild 10, μ. 1-5
[© Copyright 1978, Universal Edition A.G., Wien]



Παράδειγμα 4: Letztes Bild (Bild 13), μ. 85-87
[© Copyright 1978, Universal Edition A.G., Wien]

Oedipus (1986-1987): Απαγωγική έκρηξη από τα ενδότερα

Ο *Oedipus* του Rihm, που ολοκληρώθηκε το 1987 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Deutsche Oper του Βερολίνου, αποτελεί ίσως μια ριζική αντίθεση με τον *Jakob Lenz*: εδώ δεν υπάρχει σταδιακή κατάδυση στον πυρήνα αλλά άμεση ταύτιση με αυτόν. Το έργο βασίζεται σε λιμπρέτο του ίδιου του Rihm, ο οποίος αντλεί κείμενα από τον Σοφοκλή (*Οιδίπους τύραννος*, μτφρ. Friedrich Hölderlin), τον Heiner Müller (*Ödipuskommentar*) και τον Friedrich Nietzsche (*Ödipus. Reden des letzten Philosophen mit sich selbst*).

Η δομή: κατακερματισμός του μύθου

Ο Rihm κατακερμάτισε τη γνωστή πλοκή του μύθου του Οιδίποδα και την τοποθέτησε σε νέα πλαίσια. Το έργο χωρίζεται σε 21 ενότητες που εξελίσσονται σε έξι δραματικές σκηνές. Το παρελθόν του Οιδίποδα εμφανίζεται σε τρεις εικόνες μνήμης (flashbacks): ο Οιδίποδας και η Σφίγγα, ένα παιδί που κουτσαίνει σε βραχώδη έρημο και η συμπλοκή στο τρίστρατο. Οι εικόνες είναι απαραίτητες για να τεθούν τα ερωτήματα και οι αναζητήσεις των τραγικών προσώπων, καθώς το παρελθόν του Οιδίποδα καθορίζει το παρόν και το μέλλον του.[8] Το κείμενο του Nietzsche χρησιμοποιείται για τέσσερις μονολόγους – ο πρώτος, ο δεύτερος και ο τέταρτος του Οιδίποδα, ο τρίτος της Ιοκάστης πριν αυτοκτονήσει. Πέντε αποσπάσματα από το *Σχόλιο για τον Οιδίποδα* του Heiner Müller φωτίζουν τα γεγονότα από άλλη οπτική γωνία.[9] Η τρίτη σκηνή διακόπτεται δύο φορές – από ένα σχόλιο (*Kommentar 2*) και μία εικόνα αντίστοιχα – και η έκτη σκηνή διακόπτεται μία φορά με τον τελευταίο μονόλογο, κι έτσι προκύπτουν οι 21 ενότητες. Η διαφορά μεταξύ των μονολόγων και των σχολίων έγκειται στη θέση τους απέναντι στα «ενδότερα»: οι μονόλογοι είναι η «βύθιση», η είσοδος και η περιπλάνηση στα ενδότερα, ενώ τα σχόλια είναι οι ματιές από έξω προς τα ενδότερα. Το κείμενο εμφανίζεται ιδιαίτερα αινιγματικό και έντονα φορτισμένο λόγω της διάσπασης σε διαφορετικά επίπεδα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Rihm επιτυγχάνει μια αύξηση των επιπέδων του νοήματος, αντιμετωπίζοντας τον μύθο από πολλές οπτικές γωνίες και φέρνοντας τα σύμβολά του – αυτές τις εικόνες των καθολικών ανθρώπινων δυσχερειών – σε αντιπαράθεση με το κοινό αλλά και με τον εαυτό του.

Ο Οιδίποδας ως καλλιτέχνης

Ο Οιδίποδας για τον Rihm είναι ένας «καλλιτέχνης», και ως καλλιτέχνης «θέλει να μάθει»·[10] είναι, δηλαδή, η κατεξοχήν φιγούρα που ενσαρκώνει τον καταναγκασμό να αναζητήσει κάποιος τον εαυτό του, και αυτόν τον καταναγκασμό ο Rihm τον αντιλαμβάνεται ως ήχο. Η εκκίνηση – τα τραγικά πρόσωπα στον Rihm υφίστανται εξαρχής και προϋπάρχουν – είναι ο ίδιος ο «πυρήνας», τα «ενδότερα» είναι η ταύτιση Οιδίποδα – Rihm / Rihm – Οιδίποδα.[11] Αυτή η ταύτιση του συνθέτη – του καλλιτέχνη του ήχου – με στοιχεία του χαρακτήρα του Οιδίποδα θέτει τις βάσεις, δίνει την απαραίτητη ενέργεια για την ψυχαναγκαστική αναζήτηση του εαυτού του (μέσω του ήχου). Για τον Rihm, ο Οιδίποδας είναι επίσης ο Σίσυφος. Ο Σίσυφος και ο Οιδίποδας είναι αδέρφια: ο πρώτος *γνωρίζει* και *άρα πρέπει*, ο δεύτερος *υποψιάζεται* και *άρα πράττει*, *μπορεί*.[12] Και οι δύο συνυπάρχουν εντός του καλλιτέχνη. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι για τον Rihm ο Οιδίποδας δεν είναι ένας χαρακτήρας μιας αρχαίας τραγωδίας· είναι μία φυσιογνωμία στην ακραία οριακή της κατάσταση και, καθ' ότι εντελώς σύγχρονη, αυτό από μόνο του μετράει.

Το αίνιγμα της Σφίγγας: "Der Mensch"

Το έργο ξεκινά με μια πολύ έντονη σκηνοθετική απεικόνιση μίας δυστυχισμένης πόλης και, ταυτόχρονα, η σκηνή με τη Σφίγγα – ως flashback – αποτελεί εικόνα από το παρελθόν. Αυτό βάζει τον θεατή ευθύς εξαρχής σε μια παροντική δυσάρεστη πραγματικότητα

[8] Jürg Stenzl, "Keine Antike. Zum *Oedipus* (1987) von Wolfgang Rihm", στο: Christoph-Hellmut Mahling και Kristina Pfarr (επιμ.), *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, Schneider, Tutzing 2002, σ. 81.

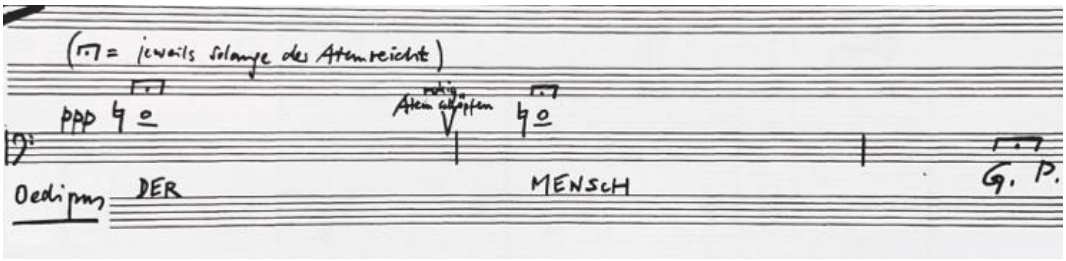
[9] Heiner Müller, "Ödipuskommentar", *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*, επιμ. Kristin Schulz, Suhrkamp, Berlin 2014, σ. 51-52.

[10] Stenzl, ό.π., σ. 73.

[11] Ό.π., σ. 74.

[12] Στο ίδιο.

(τα βάσανα της Θήβας), ενώ η αναδρομή μάς θυμίζει την αιτία των δεινών. Αυτή η πρώτη εικόνα (Bild 1) είναι δείγμα αφενός σκηνικής οικονομίας και αφετέρου ενός άμεσου συνθετικού στίγματος του Rihm στην επιλογή των κειμένων και στον χειρισμό τους. Το αίνιγμα της Σφίγγας δεν το ακούμε από κάποια φωνή: οι τέσσερις σοπράνο κινούνται με μεγάλες φράσεις *legato* και με μεγάλα ακροβατικά διαστήματα, τραγουδώντας το φωνήεν «α», ενώ συνοδεύονται από δύο πίκολο τρομπέτες, δύο τρομπέτες και τέσσερα πίκολο φλάουτα. Όλη η μουσική δράση προέρχεται από ψηλές περιοχές και με αυτή τη μουσική ο Rihm εκθέτει το αίνιγμα που βασανίζει χρόνια τη Θήβα. Η απάντηση είναι και αίνιγμα: ο άνθρωπος στον Rihm είναι αίνιγμα και απάντηση ταυτόχρονα, γι' αυτό και τα πρώτα λόγια που ακούμε είναι "Der Mensch" («ο άνθρωπος»), από τον Οιδίποδα και χωρίς συνοδεία οργάνων. Ακολουθεί απόλυτη σιωπή, όπως αργότερα στο έργο, τη στιγμή της τύφλωσης (Παραδείγματα 5α και 5β).



Παράδειγμα 5α: Οιδίποδας: "Der Mensch"
[© Copyright 1987, Universal Edition A.G., Wien]



Παράδειγμα 5β: Σφίγγα – 4 σοπράνο τραγουδούν μόνο το φωνήεν «α» με μεγάλα διαστήματα και συνοδεία από 2 πίκολο τρομπέτες, 2 τρομπέτες και 4 πίκολο φλάουτα
[© Copyright 1987, Universal Edition A.G., Wien]

Η μουσική γλώσσα: «Ορχήστρα δίχως σάρκα. Αλλά: μόνο σάρκα»

Το ύφος της μουσικής του Rihm σε αυτό το έργο μάς οδηγεί να δούμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας, για την οποία ο ίδιος ο συνθέτης έχει πει ότι είναι ό,τι πιο κοντινό σε ένα αρχαίο απομεινάρι και ότι δεν υπήρχε κάποια (στοχευμένη) υφολογική ποικιλία αλλά, για πρώτη φορά, μια επιθυμία για ύφος.[13] Επισημαίνει, παράλληλα, την ενεργητική εκείνη δύναμη που του δίνει τροφή για έναν νέο ήχο που είναι ταυτόχρονα η μουσική γλώσσα (το ύφος) του έργου: το σώμα, η σάρκα. Η έντονη χρήση χάλκινων πνευστών και κρουστών δεσπόζει σε όλο το έργο, δείχνοντας μια έντονη τάση κραυγής, ενώ ταυτόχρονα τα ξύλινα πνευστά κινούνται ως επί το πλείστον σε ψηλές περιοχές, αποδίδοντας μουσικά τα ερωτήματα που βασανίζουν συνεχώς τον Οιδίποδα. Οι υψηλές και οι χαμηλές περιοχές κυριαρχούν σε όλη την ενορχήστρωση, είτε στις επιμέρους περιοχές των οργάνων ξεχωριστά είτε στις θέσεις των ομάδων των οργάνων, δηλαδή στα ηχοχρωματικά πλαίσια καθώς και στα ομογενή και τα ετερογενή χρώματα.[14] Οι αντιθέσεις των δυναμικών είναι επίσης ένα ζωτικό στοιχείο αυτού του έργου και υπερτονίζονται με τη χρήση clusters και κρουστών με βίαια ξεσπάσματα. Υπάρχουν στιγμές απόλυτης σιωπής, όπως η στιγμή της τύφλωσης, και διάφοροι ήχοι, όπως τα ακαθόριστου τονικού ύψους ψιθυριστά γέλια της ηχογραφημένης ανδρικής χορωδίας με ταυτόχρονη χρήση εισπνοής και εκπνοής. Δύο ακόμη βασικά χαρακτηριστικά είναι τα ηχοχρώματα των φωνητικών συνόλων και η χρήση των δύο σόλο βιολιών μετά την τύφλωση, τα οποία συνοδεύουν τον Οιδίποδα μόνιμα μέχρι το τέλος. *Nur noch Oedipus in fernster Ferne* («Μόνον ο Οιδίποδας πια, στη μακρινότερη απόσταση»), σημειώνει ο Rihm, αλλά εννοεί ενδεχομένως στο μακρινό μέλλον, καθώς έχουν σβήσει όλα τα φώτα της σκηνής και φαίνεται μόνον ο Οιδίποδας, δηλώνοντας έτσι τον αέναο κύκλο της ζωής και

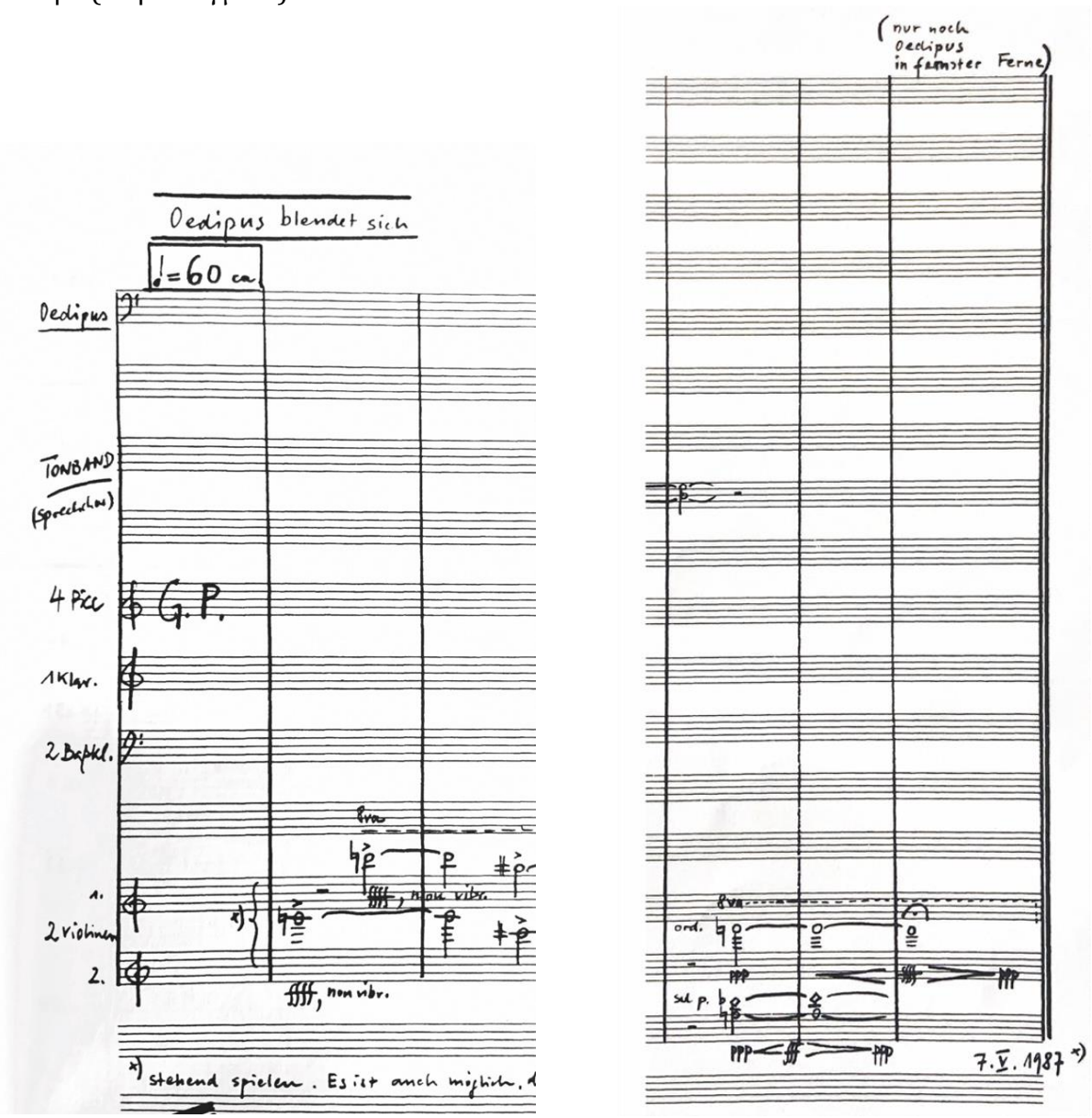
[13] Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, ό.π., Bd. II, σ. 357-359: «Die Musik? Vielleicht noch am ehesten dort ein Antikerest. Keine Stil-Vielfalt, sondern ein Stilwollen, eigentlich erstmals bei mir. […] Orchester ohne Fleisch. Aber: nur Fleisch, willig, schwach, wehrhaft, verborgen – Bild = Bild».

[14] «Die Kombination von gemischten und ungemischten Farben ist ein sehr wichtiger Gesichtspunkt in der Instrumentation. Je mehr die Farben gemischt werden, desto reduzierter sind die Kontraste und die Klangfarbenunterschiede zwischen den einzelnen Funktionen. Zusätzlich ist der Grad der Farbmischung eines der wesentlichen Kennzeichen bei der Unterscheidung der verschiedenen Schulen der Instrumentationskunst» («Ο συνδυασμός μικτών και μη μικτών χρωμάτων είναι μια πολύ σημαντική οπτική γωνία στην ενορχήστρωση. Όσο περισσότερο αναμειγνύονται τα χρώματα, τόσο πιο μειωμένες είναι οι αντιθέσεις και οι διαφορές των ηχοχρωμάτων μεταξύ των επιμέρους λειτουργιών. Επιπλέον, ο βαθμός ανάμειξης των χρωμάτων είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στη διάκριση μεταξύ των διαφόρων σχολών της ενορχηστρωτικής τέχνης»). Βλ. Ertuğrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Bärenreiter, Kassel 2005, σ. 421.

«Das Beibehalten einer gewissen Instrumentation in einem Abschnitt legt die Haupt Klangfarbe (Makrofarbe) fest, wohingegen der Wechsel der Funktionen der teilnehmenden Instrumente kleine Kontraste (Mikrofarben) erzeugt, ohne die Haupt Klangfarbe allzu sehr zu verändern. Diese Technik, die von Haydn und spezielle Mozart sehr häufig verwendet wurde, kann besonders beim Instrumentieren für kleinere Gruppen mit einer beschränkten Anzahl von Instrumenten als Vorbild dienen. Mit dem Aufkommen der romantischen Musik und der Weiterentwicklung des homophonen Stils verschwand sie zunächst schrittweise und wurde erst im Wagners Musik wiederbelebt» («Η διατήρηση ορισμένων οργάνων σε μια ενότητα ορίζει το κύριο ηχόχρωμα (μακροχρώμα), ενώ η αλλαγή των λειτουργιών των συμμετεχόντων οργάνων δημιουργεί μικρές αντιθέσεις (μικροχρώματα) χωρίς να αλλάζει πάρα πολύ το κύριο ηχόχρωμα. Αυτή η τεχνική, η οποία χρησιμοποιήθηκε ευρέως από τον Haydn και τον Mozart ειδικότερα, μπορεί να χρησιμεύσει ως πρότυπο, ειδικά για μικρότερες ομάδες με περιορισμένο αριθμό οργάνων. Με την έλευση της ρομαντικής μουσικής και την περαιτέρω ανάπτυξη του ομοφωνικού ύφους, σταδιακά εξαφανίστηκε αρχικά και αναβίωσε ξανά στη μουσική του Wagner»). Βλ. Sevsay, ό.π., σ. 408.

Πρβλ. Γεώργιος Παπουτσής, *Οιδίποδας και Ιοκάστη. Εικόνες πριν και μετά την τύφλωση: μουσική παράσταση βασισμένη στην αναζήτηση της έννοιας του τραγικού, στις φιλοσοφικές προεκτάσεις του τραγικού συμβάντος της τύφλωσης του Οιδίποδα και της δραματικής υπόστασης της Ιοκάστης*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2024, σ. 61 (DOI: 10.12681/eadd/57140).

της μοίρας αλλά και της συνεχούς αναζήτησης της αλήθειας από τον Οιδίποδα – καλλιτέχνη – Σίσυφο (Παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6: α) *Oedipus blendet sich* (τύφλωση) – Απόλυτη σιωπή, Tonband, 4 Picc., 1 Klar., 2 Baßkl., 2 Violinen "stehend spielen", β) *nur noch Oedipus in fernster Ferne* – 2 σόλο βιολιά μετά την τύφλωση, αέναος κύκλος
[© Copyright 1987, Universal Edition A.G., Wien]

Σκηνική οικονομία: "Fünf"

Άλλο ένα παράδειγμα σκηνικής οικονομίας (όπως με την αναδρομή-flashback της συνάντησης με τη Σφίγγα στην πρώτη εικόνα / Bild 1), βλέπουμε στην τρίτη εικόνα (Bild 3). Κατά την πλοκή του μύθου, η τρίτη σκηνή αφορά τον διάλογο Οιδίποδα – Κρέοντα, την είσοδο αργότερα της Ιοκάστης στη σκηνή για να διακόψει τον καβγά μεταξύ των δύο ανδρών και τη στιγμή όπου προσπαθεί να θυμηθεί τί είχε συμβεί όταν δολοφονήθηκε ο Λάιος. Η τρίτη εικόνα μάς δείχνει όλα όσα συνέβησαν και μετά την ολοκλήρωσή της συνεχίζεται η σκηνική δράση για να οδηγηθούμε στην τέταρτη σκηνή και στον διάλογο Οιδίποδα – Ιοκάστης. Η διάρκειά της είναι σύντομη, μόλις 1 λεπτό και 25 δευτερόλεπτα, με έντονη σκηνική δράση, ενάντια στη συνολική σκηνοθετική σκέψη του έργου, και η

μουσική αποδίδει τα γεγονότα στο τρίστρατο και τον φόνο του Λάιου με ακραίες αντιθέσεις στις δυναμικές, πλούσια ενορχήστρωση με εκτεταμένες θέσεις και clusters, και πλούσιο ηχητικό υλικό στα κρουστά. Το λιμπρέτο είναι λιτό και τα λόγια ελάχιστα. Η ηχητική εικόνα αντικαθιστά όλη την εξιστόρηση των γεγονότων στη λογοτεχνική μορφή του έργου (Παράδειγμα 7).



Παράδειγμα 7: Bild 3, ακραίες αντιθέσεις στις δυναμικές, πλούσια ενορχήστρωση με εκτεταμένες θέσεις και clusters, και πλούσιο ηχητικό υλικό στα κρουστά
[© Copyright 1987, Universal Edition A.G., Wien]

Το στοιχείο που δίνει η Ιοκάστη για να ξεκινήσουν οι αμφιβολίες όλων, ελπίζοντας πως δεν μπορεί να συμβαίνει αυτό που υποπτεύεται, είναι οι πέντε άνδρες που συνάντησε ο Οιδίποδας (υπάρχει σκηνοθετική οδηγία που υποδεικνύει μια έντονη σκηνική δράση με πάλη και το φονικό των πέντε ανδρών από τον Οιδίποδα). Το «πέντε» – *fünf* – και όχι ένας άνδρας, δηλαδή ο Λάιος, είναι το υλικό που χρησιμοποιεί φωνητικά ο Rihm στο τραγούδι της Ιοκάστης πριν την Εικόνα (Bild) 3, επαναλαμβάνοντας τη λέξη έντεκα φορές προτού αλλάξει το σκηνικό (Παράδειγμα 8).

Η τραχύτητα ως δυστοπία

Είδαμε, λοιπόν, ότι η μουσική του Rihm για τον Οιδίποδα χαρακτηρίζεται από μια τραχύτητα. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι σκληρό, με αιχμές και ηχητικές ακρότητες. Ο Rihm διατηρεί σε όλο το έργο μια μουσική γλώσσα που υποδηλώνει μία δυστοπική κατάσταση. Ο Οιδίποδας είναι η απάντηση στο αίνιγμα, είναι ο άνθρωπος. Τί είναι ο άνθρωπος; Ένα ικανό και ταυτόχρονα τρομερό και σαρκοβόρο ον, υπεύθυνο για όλα τα δεινά και τις καταστροφές και την αποδόμηση της ανθρώπινης αξίας; Η αξία της ζωής είναι απαράβατη, είτε αναφερόμαστε στον σοφόκλειο Οιδίποδα είτε στους σημερινούς Οιδίποδες κάθε καλλιτεχνικής προσπάθειας. Στον Rihm θα μπορούσαμε να πούμε ότι

διακρίνουμε έναν αταβισμό, αντίστοιχο του οποίου βλέπουμε μόνο στον Ευριπίδη, από τους αρχαίους ποιητές· κι αυτός ο αταβισμός δεν είναι τίποτα άλλο από την επιστροφή στη ρίζα του τραγικού και την κατασπάραξη της ανθρώπινης σάρκας.[15]



Παράδειγμα 8: Πολλαπλή επανάληψη της λέξη "fünf" πριν την Εικόνα 3 (Bild 3)
[© Copyright 1987, Universal Edition A.G., Wien]

Συγκριτική ανάλυση

Η διαλεκτική των δύο έργων

Jakob Lenz: Επαγωγή, από έξω προς τα μέσα. Ο Lenz δεν υφίσταται εξαρχής· τον ανακαλύπτουμε σταδιακά μέσω μιας «σταδιακής κατανόησης» της μορφής του.[16] Το έργο έχει 13 εικόνες με ψυχολογική διείσδυση που βαθαίνει. Η πυκνή γραφή λειτουργεί ως ψυχογραφία της διάσπασης. Η μουσική γίνεται όλο και πιο κατακερματισμένη καθώς η ψυχή του Lenz διαλύεται· καταλήγει στο "Einsam", την εξαφάνιση στο τίποτα, το *niente*.

Oedipus: Απαγωγή, από μέσα προς τα έξω. Ο Οιδίποδας προϋπάρχει, είναι ήδη «καλλιτέχνης» που γνωρίζει. Δεν υπάρχει εκ μέρους του συνθέτη αυτή η «σταδιακή κατανόηση» του Οιδίποδα.[17] Η εκκίνηση είναι ο ίδιος ο «πυρήνας», τα «ενδότερα» είναι η ταύτιση Οιδίποδα – Rihm / Rihm – Οιδίποδα. Το έργο έχει 21 ενότητες σε δομή κολάζ που αρνείται τη γραμμικότητα. Η λακωνικότητα χαρακτηρίζει την «ορχήστρα δίχως σάρκα» αλλά ταυτόχρονα «μόνο σάρκα». Η μουσική είναι ήδη τραχιά, ήδη κατακερματισμένη από την αρχή· καταλήγει στην τύφλωση και τον αέναο κύκλο, όπου η αναζήτηση δεν τελειώνει ποτέ.

Κοινός τόπος: η «αρνητική διαύγεια»

Και στα δύο έργα η μουσική «αιμορραγεί», με την τραχύτητα να λειτουργεί ως ψυχογραφία στον *Jakob Lenz* και ως δυστοπία στον *Oedipus*. Και οι δύο ήρωες πιστεύουν ότι η γνώση θα τους σώσει – ο Lenz πιστεύει ότι μπορεί να αναστήσει το παιδί, ο Οιδίποδας

[15] Παπουτσής, ό.π., σ. 27. Πρβλ. επίσης Χρήστος Μαλεβίτσης, *Περὶ τοῦ τραγικοῦ*, Αστρολάβος / Ευθύνη, Αθήνα 1992, σ. 32 και 34: «Αλλά και εκεί ο Ευριπίδης κατεβαίνει ακόμη παρακάτω: πηγαίνει στην πάσχουσα σάρκα του ζώντος όντος, στο πένθος του όντος. Είναι ο Πενθέας που κατασπαράσσεται από την ίδια του τη μάνα που τον γέννησε, την Αγαύη, και ο Πενθέας ήταν υβριστής, εσχάτως όμως αθώος, όπως και η Αγαύη, που τελούσε υπό "μανίαν". Η αθωότητα του τραγικού ήρωα είναι το υπόβαθρο της ύβρεώς του. Η ύβρις είναι η μεταφυσική παγίδευση του αθώου για να καταστεί τραγικό σφάγιο. […] Ο Ευριπίδης με τις *Βάκχες* του έφθασε στα υποστρώματα τα γενεσιουργά του τραγικού και του θρησκευτικού, σ' εκείνο το "σύμπλεγμα" το πρωτογονικό που με τις τιτανικές δυνάμεις του έρριζου αρχέτυπου προσδιόρισε τον τύπο της τραγικής πνευματικότητας, έτσι ώστε η πράξη του πνεύματος να είναι και πράξη εκχύσεως αίματος».

[16] Stenzl, ό.π., σ. 73-74.

[17] Stenzl, ό.π., σ. 74.

πιστεύει ότι μπορεί να λύσει το αίνιγμα – αλλά ανακαλύπτουν ότι η γνώση τούς καταστρέφει. Αυτό που ο Rihm αποκαλύπτει σε αμφότερα τα έργα είναι μια κατάσταση που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αρνητική διαύγεια» (*negative Klarheit*): η μόνη αληθινή διαύγεια που επιτυγχάνεται δεν είναι η θετική γνώση ή η θεραπεία, αλλά η αποδοχή της αδυναμίας να δούμε καθαρά. Ο Lenz καταλήγει στην κατατονική παραίτηση (*Einsam… niente*), ενώ ο Οιδίποδας στην τυφλή επιμονή (*nur noch Oedipus in fernster Ferne*). Και οι δύο έχουν επιτύχει μια μορφή διαύγειας, αλλά είναι αρνητική: γνωρίζουν ότι δεν μπορούν να γνωρίσουν, βλέπουν ότι δεν μπορούν να δουν. Η τεχνική είναι διαφορετική αλλά ο στόχος ο ίδιος: όχι η κατασκευή νοήματος αλλά η αποκάλυψη της απουσίας νοήματος. Δεν υπάρχει σύνθεση των αντιθέσεων – Nietzsche και Müller, έξω και μέσα, απλότητα και πολυπλοκότητα – ούτε εγελιανή διαλεκτική που καταλήγει σε σύνθεση, αλλά μόνον η ταυτόχρονη παρουσία των αντιθέσεων, με την «κακοφωνία» να λειτουργεί ως αλήθεια.

Συμπεράσματα

Η σύνοψη της διαδρομής

Οι δύο αντίθετες διαδρομές καταλήγουν στο ίδιο σημείο: ο Lenz, μέσω της επαγωγικής κατάδυσης από το ηχητικό σχίσμα στον πυρήνα της ψυχής, φτάνει στην κατατονική αποδοχή, ενώ ο Οιδίποδας, μέσω της απαγωγικής έκρηξης από τη βεβαιότητα στην αυτοκαταστροφική γνώση, φτάνει στην τυφλή διαύγεια. Και οι δύο βιώνουν την κατάρρευση ως μόνη δυνατή «λύση». Αυτή η «αρνητική διαύγεια» δεν είναι απλώς μια φιλοσοφική ιδέα αλλά μια βιωμένη κατάσταση που ο Rihm μεταφράζει σε ήχο. Η μουσική του δεν «περιγράφει» αυτή την κατάσταση, αλλά την βιώνει ως *είναι*. Τα clusters, οι άγριες δυναμικές αντιθέσεις, η θραυσματοποίηση της μελωδίας, η χρήση του *niente* και της απόλυτης σιωπής – όλα αυτά δεν είναι μουσικά «εφέ» αλλά η ίδια η ουσία της «αρνητικής διαύγειας», μετατρεπόμενη σε ηχητική πραγματικότητα.

Ο Rihm και η μετα-νεωτερικότητα

Ο Rihm δεν είναι ούτε μοντερνιστής ούτε μεταμοντέρνος· είναι «τραυματικός ρεαλιστής»: χρησιμοποιεί τα εργαλεία της «Νέας Πολυπλοκότητας» όχι ως σκοπό αλλά ως χειρουργικά εργαλεία, χωρίς να χτίζει συστήματα, όπως το Darmstadt, ή να κατασκευάζει απλότητα, όπως η "Neue Einfachheit", αλλά τραυματίζοντας. Η μουσική του «αιμορραγεί» γιατί πρέπει να αιμορραγεί, με το τραύμα να μην είναι αισθητικό επιτήδευμα αλλά το μόνο τίμιο μέσο για να μιλήσει κανείς για την ανθρώπινη κατάσταση στον 20ό και τον 21ο αιώνα, μετά το Άουσβιτς, μετά την κατάρρευση των μεγάλων αφηγήσεων. Δεν αναζητά την ομορφιά ή την ασχήμια· αναζητά την αλήθεια του τραύματος, και αυτή η αλήθεια δεν μπορεί να είναι όμορφη.

Το τελικό συμπέρασμα

Η επαγωγή και η απαγωγή δεν είναι απλώς λογικές μέθοδοι: είναι υπαρξιακές διαδρομές, οι δύο τρόποι με τους οποίους ο άνθρωπος αντιμετωπίζει την αλήθεια. Ο Lenz δείχνει τι συμβαίνει όταν ψάχνουμε την αλήθεια μέσα μας: πηγαίνουμε όλο και πιο βαθιά και στο τέλος δεν βρίσκουμε τίποτα παρά μόνο το κενό, το "Einsam", το «μόνος». Ο Οιδίποδας δείχνει τι συμβαίνει όταν η αλήθεια μας βρίσκει: εκρήγνυται από μέσα προς τα έξω και μας τυφλώνει, αλλά η αναζήτηση δεν σταματά ποτέ, "Nur noch Oedipus in fernster Ferne" («Μόνον ο Οιδίποδας πια, στη μακρινότερη απόσταση»). Και οι δύο καταλήγουν στο ίδιο: η μόνη αληθινή διαύγεια είναι η αποδοχή της αδυναμίας μας να δούμε καθαρά, με τον Lenz να παραιτείται και τον Οιδίποδα να συνεχίζει, αλλά και τους δύο να γνωρίζουν ότι η

τελική γνώση είναι αδύνατη. Ο Rihm δεν παρέχει απαντήσεις· παρέχει κάτι πιο πολύτιμο: την άρνηση των εύκολων απαντήσεων. Σε μια εποχή όπου ψάχνουμε λύσεις και θέλουμε τα πάντα να είναι σαφή και κατανοητά, δείχνει ότι μερικές φορές η μόνη τιμιότητα είναι να παραμείνουμε στο πρόβλημα, να μην το λύσουμε, αλλά να το ζήσουμε. Ο Lenz και ο Οιδίποδας δεν «θεραπεύονται» αλλά μεταμορφώνονται, με τη μεταμόρφωση να μην είναι σωτηρία αλλά απλώς μια άλλη μορφή ύπαρξης με το τραύμα. Δεν χρειαζόμαστε θεραπεία από την ανθρώπινη κατάσταση, δεν μπορούμε να «θεραπευτούμε» από το να είμαστε άνθρωποι· χρειαζόμαστε τη μουσική που την κάνει υποφερτή και αυτή η μουσική, για τον Rihm, πρέπει να αιμορραγεί.

Η ελληνική σύνδεση

Είναι ενδιαφέρον το ότι και οι δύο ήρωες έχουν σχέση με την Ελλάδα και την ελληνική παράδοση: ο Lenz, ποιητής του 18ου αιώνα, μετέφρασε Πλαύτο και θαύμαζε την αρχαία τραγωδία, ενώ ο Οιδίποδας είναι η ίδια η αρχαία τραγωδία, το πρωταρχικό παράδειγμα του τραγικού ήρωα που καταστρέφεται από τη γνώση. Ο Rihm τούς συναντά όχι ως μυθικές μορφές ή ιστορικά πρόσωπα, αλλά ως σύγχρονους ανθρώπους που ζουν την κατάρρευση του νοήματος, με την αρχαία τραγωδία να μην είναι παρελθόν αλλά το παρόν μας, και ο Lenz, ο άγνωστος ποιητής που τρελάθηκε στα βουνά, να είναι τόσο τραγικός όσο και ο Οιδίποδας.

Βαθμίδες μουσικής πραγματικότητας και λειτουργικός χρόνος στο φωνητικό έργο *Simeron* (2012) του Ivan Moody (1964-2024)

Παύλος Κόρδης

Στην παρουσίαση αυτή θα επικεντρωθούμε στο έργο *Simeron* (2012), για φωνητικό σύνολο και τρίο εγχόρδων, του άγγλου συνθέτη Ivan Moody (1964-2024) και θα επιχειρήσουμε να το εντάξουμε σε ένα πλαίσιο συζήτησης με την έννοια του λειτουργικού χρόνου, όπως αυτή διατυπώνεται στην χριστιανική ορθόδοξη θεολογία. Προερχόμενος από μία εκκλησιαστική παράδοση, ο Moody συνέθεσε κατά κύριο λόγο θρησκευτικά έργα, επηρεασμένος, μεταξύ άλλων, και από την μαθητεία του δίπλα στον John Tavener (1944-2013). Ταυτόχρονα, καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, διατηρώντας την ακαδημαϊκή του ιδιότητα, ο συνθέτης μελέτησε σε βάθος τη σχέση της μουσικής και συγκεκριμένα τον ρόλο του δημιουργού / συνθέτη με τη θεολογία και την εκκλησία. Η παραγωγή του σε αυτό το αντικείμενο είναι εξαιρετικά εκτενής και ουσιαστική για την πορεία του στον 21ο αιώνα. Τονίζουμε ότι το εν λόγω αντικείμενο – η σχέση, δηλαδή, του μουσικού μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού με τη θεολογία – αποτελεί ένα αρκετά αδιερεύνητο πεδίο μελέτης, γεγονός που, παρ' ότι κανείς μπορεί να αιτιολογήσει με εύλογα επιχειρήματα, δεν θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο αυτής της παρουσίασης. Αξίζει όμως να διευκρινιστεί – και να επιμείνουμε μάλιστα σε αυτή την διαπίστωση – ότι η συμβολή του Moody σε αυτόν τον χώρο είναι καθοριστικής σημασίας. Ας σημειωθεί επίσης ότι ο Moody, εκτός από συνθέτης και ακαδημαϊκός, υπήρξε επίσης ιερέας της χριστιανικής ορθόδοξης εκκλησίας. Τα στοιχεία αυτά αναφέρονται εν είδει εισαγωγής στην παρούσα συζήτηση· παράλληλα, έρχονται να δικαιολογήσουν και να δικαιώσουν τη σύνδεση που θα τολμήσουμε να εξετάσουμε, μεταξύ ενός μουσικού έργου του 21ου αιώνα και μίας καθαρά θεολογικής έννοιας. Σε κάθε περίπτωση, αποτελούν βασικά στοιχεία για την κατανόηση του έργου του συνθέτη συνολικά.

Εστιάζοντας την προσοχή μας στο έργο που θα μας απασχολήσει, το έργο *Simeron*, διακρίνουμε αμέσως ότι ο συνθέτης επιλέγει να οργανώσει το μουσικό υλικό με τρόπο αποσπασματικό. Γίνεται ξεκάθαρο, βέβαια, ότι το κείμενο που χρησιμοποιεί ο Moody είναι εξ αρχής αποσπασματικό εν γένει, καθώς αποτελείται από μία συλλογή κειμένων των ακολουθιών της Μεγάλης Εβδομάδας[1] σε συνδυασμό με ένα απόσπασμα της πασχαλινής ομιλίας του επισκόπου Σάρδεων, Μελίτωνα (2ος αιώνας). Ως κεντρικό ζήτημα του κειμένου συνολικά τίθεται η Σταύρωση και η Ανάσταση. Επομένως, το τελικό κείμενο αποτελείται από μικρότερα σε έκταση επιμέρους κείμενα, η θεματολογία των οποίων είναι εξαιρετικά συγγενική.

Στο εισαγωγικό σημείωμα για το έργο, ο συνθέτης αναφέρει ότι η λέξη *Σήμερον* «χρησιμοποιείται επανειλημμένα στο έργο τόσο ως δομικός πυλώνας όσο και ως επανάληψη στο παρόν των γεγονότων του Πάθους και της Ανάστασης του Χριστού».[2] Ο

[1] Στο πρώτο επεισόδιο ακούμε το απολυτίκιο του Μεγάλου Σαββάτου «Ο ευσχήμων Ιωσήφ», ενώ στο δεύτερο επεισόδιο ακούμε τα τροπάρια του εσπερινού του Μεγάλου Σαββάτου «Ανάστα ο Θεός» και «Σήμερον ο Άδης».

[2] Ivan Moody, *Simeron*, Vanderbeek & Imrie Ltd, 2012, εισαγωγικό σημείωμα (μετάφραση στα ελληνικά από τον συγγραφέα).

συνθέτης εδώ θίγει ανοιχτά το θέμα του χρόνου και της πραγματικότητας στο έργο του. Η λέξη *Σήμερον*, μία λέξη που επαναλαμβάνεται τακτικά κατά τη διάρκεια του έργου και αποτελεί ένα αυτοτελές σύνολο μουσικού υλικού και λόγου, το οποίο επανέρχεται μεταξύ των επεισοδίων, λειτουργεί, σύμφωνα με εκείνον, ως επανάληψη στο παρόν των γεγονότων του Θείου Πάθους, ανοίγοντας μία μεγάλη παρένθεση· σημαντικότερα δε, δημιουργεί παράλληλα μία αναλογία με την τέχνη της εικονογραφίας, της λεγόμενης βυζαντινής ζωγραφικής, αναφέροντας ότι «το τρίο εγχόρδων συμμετέχει επίσης ενεργά στη μουσική παρουσίαση του κειμένου και ιδιαίτερα προς το τέλος του έργου λειτουργεί ως μεταφυσικός "σχολιαστής", προσθέτοντας ιεροπρέπεια στις λέξεις σαν σε εικόνα».[3]

Τα λεγόμενα του συνθέτη υπαγορεύουν τη μεθοδολογία που θα ακολουθήσουμε. Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο συνθέτης θέτει εξ αρχής μία αναλογία μεταξύ μουσικής και θεολογίας, στόχος μας είναι να επιχειρήσουμε να τη διασαφηνίσουμε, πάντοτε στο μέτρο που αυτό είναι εφικτό. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι εδώ έχουμε να αντιμετωπίσουμε μία περίπτωση αρκετά περίπλοκη, όπως κάθε περίπτωση κατά την οποία δύο πεδία έρευνας και μελέτης εφάπτονται. Προς αποφυγή παρερμηνειών και παρεξηγήσεων, οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε ότι η μουσική ανάλυση στην οποία θα προβούμε επικεντρώνεται στη σχέση της μουσικής και του κειμένου, έχοντας ως κύριο άξονα την οργάνωση των μουσικών διαδικασιών ως σύνολο, την οργάνωση, δηλαδή, σε μεγάλη κλίμακα. Αυτή η απόπειρα αποτελεί, στην πραγματικότητα, μία ανάλυση μουσικής και λόγου, χωρίς αυτό να αποτελεί αυτοσκοπό. Η ερμηνεία αυτού του διπόλου θα μας οδηγήσει σε συμπεράσματα σχετικά με τη σχέση του έργου με το κείμενο που χρησιμοποιείται και, κατ' επέκταση, με τη θεολογική έννοια του λειτουργικού χρόνου που θίγεται από τον ίδιο τον Moody. Τέλος, ας σημειωθεί ότι στο έργο αυτό θα λέγαμε ότι ο Moody αποδίδει φόρο τιμής στον δάσκαλό του, John Tavener, και συγκεκριμένα στο έργο *Ikon of Light* (1982). Αυτό γίνεται απολύτως ξεκάθαρο από την οργάνωση του μουσικού υλικού αλλά και τη δομή του κειμένου που χρησιμοποιείται, ενώ υπάρχουν και αρκετά σημεία στο μουσικό κείμενο που παραπέμπουν σε έργα του Tavener. Εντούτοις, αυτό το στοιχείο απλώς αναφέρεται εδώ και δεν θα σχολιαστεί εκτενώς, εφόσον δεν αφορά το πλαίσιο συζήτησης που έχουμε θέσει ως ερευνητικό στόχο.

Προκειμένου να προσεγγίσουμε την πολύπλοκη αυτή έννοια του χρόνου, οφείλουμε να εργαστούμε και να σκεφτούμε συνδυαστικά. Σε αυτό το σημείο θα αφήσουμε στην άκρη, προς το παρόν, τα θεολογικά σχόλια καθώς και το εισαγωγικό κείμενο του συνθέτη για το έργο και θα εστιάσουμε όλη μας την προσοχή στο ίδιο το έργο και τα μουσικά συστατικά. Ακολουθώντας λοιπόν αυτή την οδό, συμπεραίνουμε τα εξής: α) Το έργο χωρίζεται σε επιμέρους επεισόδια με διακριτά χαρακτηριστικά, τα οποία όμως έχουν παρόμοια θεματολογία, τα γεγονότα του Θείου Πάθους, τη Σταύρωση και την Ανάσταση. β) Το υλικό που εκτίθεται σε κάθε επεισόδιο αναπτύσσεται εντός του πλαισίου αυτού. Με λίγα λόγια, παρατηρούμε ότι, ιδιαίτερα προς το τέλος του έργου, τα μουσικά συστατικά του κάθε επεισοδίου εξελίσσονται μόνο κατά τη διάρκειά του. Βλέπουμε μάλιστα υλικό ενός επεισοδίου να εμφανίζεται ως βασικό υλικό και σε άλλα επεισόδια, με διαφορετικό κείμενο. γ) Μεταξύ των επεισοδίων παρεμβάλλεται ένα αυτοτελές μουσικό υλικό. Αυτό το υλικό αφενός οριοθετεί τα επιμέρους επεισόδια και αφετέρου λειτουργεί ως σημείο αναφοράς: ανεξάρτητα από την τροπή που θα πάρουν εκείνα, το υλικό αυτό επιστρέφει πάντοτε αυτούσιο· δεν αναπτύσσεται και δεν αυξομειώνεται η έκτασή του. δ) Η τελευταία και σημαντικότερη διαπίστωση αφορά το έργο ως σύνολο σε σχέση με το κείμενο και το περιεχόμενό του. Η οργάνωση αυτή, με τα επιμέρους επεισόδια και το κεντρικό υλικό που παρουσιάζεται αυτούσιο, προβάλλει ένα μοντέλο στατικό και όχι δυναμικό· συνιστά, κατά κάποιον τρόπο, μία μουσική

[3] Στο ίδιο.

πραγματικότητα μη γραμμική, έναν αφηγηματικό ιστό που δεν οργανώνεται με τον παραδοσιακό τρόπο. Δεν έχουμε να κάνουμε με μία αφήγηση κατά την οποία τα συστατικά εκτίθενται, αναπτύσσονται και με κάποιον τρόπο μεταμορφώνονται ή αλλάζουν κατά τη διάρκεια. Εδώ, τα μουσικά συστατικά εξελίσσονται μέχρι ενός σημείου, μέχρι το τέλος του επεισοδίου, στο οποίο το υλικό αναφοράς επιστρέφει ακριβώς ως σημείο αναφοράς, ως ένα στοιχείο αμετάβλητο και αμετάκλητο, αποτελώντας ένα στοιχείο που λειτουργεί και ως στόχος και ως αφετηρία.

Επιστρέφοντας τώρα στο κείμενο του συνθέτη και τη θεολογία που προκύπτει αντανακλαστικά σε αυτό το σημείο, θέτουμε ως σημείο αφετηρίας τη δήλωσή του αναφορικά με το επίμαχο ανακυκλωμένο σύνολο μουσικής και λόγου, το κεντρικό υλικό του έργου. Αυτό, σύμφωνα με τον Moody, αποτελεί ακριβώς το στοιχείο που λειτουργεί ως επανάληψη στο παρόν των γεγονότων του Θείου Πάθους. Με ποιο τρόπο, όμως, μπορεί μία μουσική πραγματικότητα να παροντοποιήσει μία θεματολογία; Αντανακλαστικά, σκεπτόμενοι μία μουσική πραγματικότητα, η οποία καταφέρνει να παρουσιαστεί ενώπιον του ακροατή της ως δράση, έρχεται στον νου μας η μουσική της κλασσικής περιόδου· μία μουσική που από την φύση της αποτελεί έναν φορέα εκπλήξεων και δραματικών διαδικασιών, προσεγγίζοντας τη δημιουργία του μουσικού θεάτρου. Ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης τονίζει ότι:

> Η ελευθερία των κλασσικών της Βιέννης είναι η ελευθερία του Kant. Πραγματώνεται με την κατάκτηση του τελευταίου δυνατού σταθμού εκκίνησης, απ' όπου γενικά ακόμα μπορεί να συλληφθεί έννοια. Αυτός ο τελευταίος σταθμός εκκίνησης είναι η ενότητα της συνειδητής παραστατικότητας. Όμως μ' αυτό τον τρόπο πραγματοποιείται η τελευταία δυνατή ένταση του Εγώ μας, η ικανότητά μας για συνειδητή παραστατικότητα της δραστηριότητάς μας. Οι κλασσικοί της Βιέννης χρησιμοποίησαν σε τέτοιο βαθμό την πνευματοποίηση στην εφαρμογή των μουσικών μέσων ώστε έφτασαν στα έσχατα όρια του μουσικά εφικτού.[4]

Θα μπορούσαμε να εντάξουμε το έργο του Moody σε αυτή την κατηγορία; Φυσικά και όχι. Οι λόγοι είναι προφανείς. Εντούτοις, το τελευταίο σχόλιο του Γεωργιάδη περί «πνευματοποίησης των μουσικών μέσων» θα μας φανεί ιδιαίτερα χρήσιμο. Η πνευματοποίηση των μουσικών μέσων, που οδήγησε μάλιστα και στα «όρια του ανθρωπίνως εφικτού», προϋποθέτει ακριβώς τη μετατόπιση της οντολογικής σημασίας του έργου προς τον ίδιο του τον εαυτό και την τοποθέτηση όλων των μουσικών συστατικών και διαδικασιών σε έναν αφηγηματικό άξονα, ο οποίος με αριστοτεχνικό τρόπο διεισδύει στα όρια μεταξύ πραγματικού και νοητού, εκεί όπου όλες οι έννοιες ξεφτίζουν. Στο επίκεντρο όμως βρίσκονται τα ίδια τα συστατικά και οι διαδικασίες: ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται, δοκιμάζονται και επιστρέφουν θριαμβευτικά. Ο Γεωργιάδης εξηγεί με εξαιρετικό τρόπο:

> Όταν βλέπω μπροστά μου ανθρώπους που δρουν παρουσία μου, συλλαμβάνω έτσι αυτό το συμβάν ως ένα «απέναντι». Είναι κάτι το πραγματικό που όμως δεν καλύπτεται με τη δική μου πραγματικότητα. Είναι πραγματικοί άνθρωποι, που εκεί, επάνω στην σκηνή, ζουν και δρουν. Όμως δεν ανήκουν στον δικό μου χώρο δράσης. Μου παρουσιάζονται.[5]

Στην περίπτωση του Moody χρειάζεται να ακολουθήσουμε μία διαφορετική προσέγγιση, εφόσον οι στόχοι είναι διαφορετικοί. Εδώ, έχουμε ως στόχο την παροντοποίηση μίας θεματικής ενότητας στον ακροατή *μέσω* των μουσικών

[4] Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα: Το ιστορικό γίγνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της Λειτουργίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 160.

[5] Ό.π., σ. 157.

διαδικασιών και όχι την παροντοποίηση της ουσίας των ίδιων των διαδικασιών, οι οποίες λειτουργούν ως τρόπος άρθρωσης και ανάδειξης του κειμένου και του περιεχομένου του. Ένα παράδειγμα αυτού του τρόπου προσέγγισης είναι το γεγονός ότι βλέπουμε πως ένα μουσικό υλικό χρησιμοποιείται για την άρθρωση διαφορετικού κειμένου· η σχέση, δηλαδή, μουσικής και λόγου δεν είναι απόλυτη και συμβατική, τα μουσικά συστατικά δεν ζωντανεύουν, δεν πνευματοποιούνται, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Γεωργιάδη. Η μουσική δεν επιχειρεί να ενσαρκώσει ή να εκφράσει το περιεχόμενό του κειμένου, να γίνει δηλαδή η ίδια μία έκφραση, με μουσικά μέσα, της θεματικής του Θείου Πάθους· λειτουργεί ως μέσο και όχι ως σκοπός. Σε αυτό φυσικά συμβάλλει κυρίως η οργάνωση που εφαρμόζεται: αναφερόμαστε στην αίσθηση της μη γραμμικότητας, στην απουσία της γραμμικής αφηγηματικότητας έναντι ενός μοντέλου στο οποίο θριαμβεύει η αποσπασματικότητα.

Αυτά τα χαρακτηριστικά διαταράσσουν φυσικά και την έννοια του χρόνου σε αυτό το πλαίσιο. Ο Mertens εισάγει την έννοια του μακρο-χρόνου, μία έννοια που ταυτίζεται «με το τώρα, τη στάση ή την αιωνιότητα»,[6] αντιπαραβάλλοντάς την στην ιδέα του χρόνου όπως την συνέλαβαν οι αμερικανοί μινιμαλιστές. Αναφερόμενος συγκεκριμένα στον Riley και τον Reich, σημειώνει ότι για εκείνους ο χρόνος είναι κενός λόγω της δημιουργίας μίας μουσικής πραγματικότητας που λειτουργεί βάσει της σταδιακής διαδικασίας και εμπεριέχει την έννοια του προκαθορισμένου, καθώς η απόκλιση από το μοιραίο είναι αδύνατη. Αυτό το σημείο συμφωνεί, εν μέρει, με την οργάνωση του Moody στο *Simeron*. Όπως προαναφέρεται, η ανακύκλωση του υλικού που επιστρέφει ξανά και ξανά αποτελεί και έναυσμα και στόχο. Ανεξάρτητα από την εξέλιξη των μουσικών διαδικασιών στο κλειστό αυτό πλαίσιο των επεισοδίων, η έλευση του υλικού αυτού μοιάζει να είναι αναπόφευκτη. Εντούτοις, καταλήγουμε και πάλι στο ίδιο παράδοξο: από τη μία να τίθεται ένας στόχος καθαρά εξωμουσικός, η επανάληψη στο παρόν των γεγονότων της Σταύρωσης και της Ανάστασης, και από την άλλη να εξετάζεται μία περίπτωση κατά την οποία, και πάλι, τα ίδια τα μουσικά συστατικά και οι διαδικασίες αποτελούν το απόλυτο επίκεντρο, όπως στην περίπτωση της σταδιακής διαδικασίας των μινιμαλιστών.

Ας επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τη δεύτερη παρατήρηση του συνθέτη, σχετικά με τη σχέση του έργου του με την εικονογραφία, τη λεγόμενη βυζαντινή ζωγραφική. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι στην εικονογραφία – συχνά αποκαλούμενη με τον, κατά την γνώμη μας, άστοχο όρο αγιογραφία – η θεματολογία κάθε έργου (εικόνας) παρουσιάζεται απουσία προοπτικής. Εδώ, ο στόχος του καλλιτέχνη είναι η απεικόνιση των εξωτερικών στοιχείων, της εξωτερικής μορφής των πραγμάτων και όχι της ουσίας τους. Πιο συγκεκριμένα, το κάθε θέμα, είτε ως γεγονός είτε ως πρόσωπο, παρουσιάζεται με τρόπο μη νατουραλιστικό. Τα επιμέρους χαρακτηριστικά, σε ό,τι αφορά την απεικόνιση γεγονότων / προσώπων αλλά και των διαφόρων άλλων στοιχείων που συχνά απεικονίζονται, εξελίσσονται τοπικά χωρίς να διαταράσσεται η συνολική οργάνωση του έργου: το κάθε στοιχείο καταλαμβάνει τον δικό του μοναδικό ζωγραφικό χώρο. Με λίγα λόγια, το κάθε στοιχείο εξελίσσεται στον χώρο του, χωρίς να εισέρχεται το ένα στον χώρο του άλλου, όπως συμβαίνει σε μία νατουραλιστική εικαστική πραγματικότητα. Για την ακρίβεια, η τεχνοτροπία αυτή καταργεί το απέναντι, με την προϋπόθεση ότι τα πράγματα προβάλλονται προς την πλευρά του θεατή και κατ' αυτόν τον τρόπο παροντοποιούνται, φέρνουν στην πραγματικότητα του θεατή το γεγονός που απεικονίζεται.

[6] Win Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, μτφρ. J. Hautekeit, Kahn & Averill, London 1983, σ. 91.

Η σύνδεση της μουσικής του Moody με τη ζωγραφική, και ιδιαίτερα με την εικονογραφία, δεν αποτελεί πρωτοτυπία. Ο ίδιος ο συνθέτης έχει αναφερθεί στο θέμα αυτό με διάφορες αφορμές και σε διαφορετικά συγκείμενα. Στο άρθρο του για τον μυστικισμό και τη σχέση του με τον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό, ο συνθέτης αντιδρά στην ιδέα ότι ένα μουσικό θρησκευτικό έργο μπορεί πραγματικά να εξισωθεί με μία εικόνα. Εντούτοις, στο ίδιο πλαίσιο επιμένει στον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται η έννοια του χρόνου· δημιουργεί, για την ακρίβεια, μία αναλογία, βάσει της οποίας η απουσία προοπτικής της εικονογραφίας μπορεί να συνδεθεί με την αναστολή του μουσικού χρόνου. Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμενος στη μουσική των Arvo Pärt και John Tavener, σημειώνει:

> Η μυστικιστική μουσική οφείλει να διακόψει τον πραγματικό χρόνο για να δημιουργήσει τη δική της δισδιάστατη πραγματικότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από μία μεταφυσική απλότητα, και μπορεί να εισέλθει αυτός που επιθυμεί να κατανοήσει το πολυδιάστατο μυστήριο που παρουσιάζεται.[7]

Παρ' ότι η δήλωση αυτή εμπεριέχει έναν βαθμό υπερβολής, μας βοηθά να κατανοήσουμε το μοντέλο οργάνωσης των μουσικών συστατικών και την έννοια του χρόνου σε αυτό το πλαίσιο. Αρχικά, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Moody διατυπώνει μία πορεία σκέψης η οποία οδηγεί αντανακλαστικά στην κατανόηση του υπερβατικού, πάντοτε σε αυτό το πλαίσιο, ως μίας τρόπον τινά εκστατικής κατάστασης, στοιχείο που κυριαρχεί μεν στη βιβλιογραφία, αλλά είναι και ιδιαιτέρως προβληματικό – στο οποίο όμως, δυστυχώς, δεν υπάρχει ο χώρος και ο χρόνος για να εντρυφήσουμε. Το βέβαιο είναι ότι τούτο επιβεβαιώνει την αρχική μας υπόθεση, ότι δηλαδή ο κατακερματισμός της αφηγηματικότητας προσβλέπει στην αναστολή του χρόνου· και αυτό, διότι αποτελεί βασικό συστατικό για την επικοινωνία ενός υπερβατικού γεγονότος, στον βαθμό που αυτό είναι εφικτό, σημείο που επίσης ανοίγει μία μεγάλων διαστάσεων συζήτηση, στην οποία δεν έχουμε περαιτέρω χρόνο να επενδύσουμε. Επομένως, από τον συνθέτη παραλαμβάνουμε μία κατεύθυνση, μία οδηγία σχετικά με την έννοια του χρόνου. Ποια είναι όμως η σχέση αυτής της έννοιας με την έννοια του χρόνου στην ορθόδοξη εκκλησία;

Η έννοια του χρόνου της εκκλησίας[8] ανακεφαλαιώνεται στην υμνολογία της καθ' όλη την διάρκεια του εκκλησιαστικού έτους (ινδίκτου). Για τη γιορτή των Χριστουγέννων, για παράδειγμα, διαβάζουμε ότι «σήμερον γεννᾶται ἐκ Παρθένου ὁ δρακὶ τὴν πᾶσαν ἔχων κτίσιν» («Σήμερα γεννιέται από την Παρθένο Αυτός που έχει όλη την κτίση, ο Δημιουργός»).[9] Αντίστοιχα, στην υμνολογία της Μεγάλης Εβδομάδας, διαβάζουμε:

[7] Ivan Moody, "The Mind and the Heart: Mysticism and Music in the Experience of Contemporary Eastern Orthodox Composers", *Contemporary Music Review* 14, 1996, σ. 65-79: 69.

[8] Στην ορθόδοξη θεολογία, ο χρόνος αποκτά ξεχωριστή σημασία: δεν είναι ούτε κυκλικός, ούτε απόλυτα γραμμικός· ο άνθρωπος, συμμετέχοντας ενεργά στη Θεία Λειτουργία, γίνεται μέρος μίας πραγματικότητας όπου τα γεγονότα της θείας οικονομίας παροντοποιούνται και συνυπάρχουν με το παρόν και τα Έσχατα – με λίγα λόγια, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον συναντιούνται. Ο Γρηγόριος Νύσσης σημειώνει: «ὁ ἐφεξῆς αἰών, ὅλος μία ἡμέρα γενόμενος» (Γρηγόριος Νύσσης, *Κεφάλαια, Β΄ βιβλίον είς τοὺς ψαλμούς*, 5, PG 44, 505α). Ερμηνεύοντας τα εν λόγω σχόλια, καταλαβαίνουμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε με ιδεολογία ή νοησιαρχική αναζήτηση, αλλά με μία ρεαλιστική πραγματικότητα. Ο Απόστολος Παύλος, στο δεύτερο Ανάγνωσμα της «Επιστολής προς Γαλάτας» (20), τονίζει ότι η σχέση του ανθρώπου με τον Θεό είναι ένα γεγονός άκρως ρεαλιστικό: «Ζῶ δὲ οὐκέτι ἐγώ, ζῇ δὲ ἐν ἐμοὶ Χριστός». Όπως επισημαίνει ο Παπαδόπουλος, «το να ζη ο άνθρωπος με τον Θεό […] είναι μόνο αποτέλεσμα της ζωής του εν Χριστώ» και, σχολιάζοντας τη φράση του Αποστόλου Παύλου, σημειώνει: «όλα πλέον γίνονται δια Χριστού και εν Χριστώ» (Στυλιανός Γ. Παπαδόπουλος, *Ο Παύλος των Εθνών: Τί του απεκάλυψε ο Κύριος*, Ψυχογιός, Αθήνα 2009, σ. 24). Επομένως, ο χρόνος στην εκκλησία βιώνεται από τον άνθρωπο κατ' αυτόν τον τρόπο. Αυτή είναι μία σημαντική σημείωση που θα μας χρησιμεύσει ιδιαιτέρως σε επόμενο στάδιο.

[9] Δοξαστικό Ενάτης Ώρας των Χριστουγέννων· https://glt.goarch.org/texts/Dec/Dechours.html (πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025).

«Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου, ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας» («Σήμερα κρεμάται πάνω σε ξύλο, Αυτός που βαστάει την γη κρεμασμένη στο νερό).[10] Στον όρθρο της γιορτής του Πάσχα, ακούμε το τροπάριο: «Χθὲς συνεθαπτόμην σοι, Χριστέ, συνεγείρομαι σήμερον ἀναστάντι σοι· συνεσταυρούμην σοι χθές· αὐτός με συνδόξασον, Σωτήρ, ἐν τῇ βασιλεία σου» («Χθες έμπαινα κι εγώ στον τάφο μαζί Σου, Χριστέ. Σήμερα όμως, κατά τη λαμπρή ημέρα της Αναστάσεώς Σου, ανασταίνομαι κι εγώ μαζί Σου. Εσύ, Σωτήρα, δόξασέ με μαζί Σου και στην αιώνια ουράνια Βασιλεία Σου»).[11] Παρατηρούμε ότι σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιείται ενεστώτας χρόνος: το γεγονός συμβαίνει εδώ και τώρα. Ο καθηγητής π. Γεώργιος Μεταλληνός σημειώνει σχετικά με τον ενεστώτα χρόνο:

> Οι χρησιμοποιούμενες συχνότατα ενεστωτικές εκφράσεις φανερώνουν την βιούμενη από το πλήρωμα λειτουργική παροντοποίηση των γεγονότων της θείας οικονομίας. Δεν πρόκειται για μία ιστορική επανάληψή τους […]. Η παροντοποίησή τους σημαίνει την παρεχόμενη στους πιστούς από τη χάρη του Θεού δυνατότητα να τα ζήσουν, σαν να ήταν παρόντες, όταν αυτά συνέβαιναν, και να δεχθούν την αγιαστική χάρη που απορρέει από αυτά.[12]

Αυτή η θεώρηση έρχεται σε αντίθεση με την πλατωνική άποψη, κατά την οποία το υπερβατικό, «τὸ ἕν», είναι άχρονο, δεν μετέχει χρόνου και σύμφωνα με τον Παρμενίδη «οὔτε γέγονεν, οὔτε ἐγίγνετο».[13] Στο ίδιο πλαίσιο, ο Τίμαιος τονίζει αντίστοιχα ότι «τὸ ἓν» είναι ακριβώς το μόνο σταθερό και ακίνητο και ως ακίνητο είναι άτρεπτο.[14] Εμπνευσμένος από αυτή τη θεώρηση και τη διδασκαλία του Ωριγένη, ο Άρειος υποστήριξε ότι μόνον ο Θεός είναι αγέννητος. Οτιδήποτε ακολουθεί, ακόμη και ο Υιός του, αποτελεί κτίση και δημιούργημα.[15] Σε αυτή τη θέση, όπως επισημαίνει ο Στυλιανός Παπαδόπουλος, απάντησε ο Αθανάσιος Αλεξανδρείας διατυπώνοντας την θεολογία της «φύσει γεννήσεως» και τη διάκρισή της από την «ἐν χρόνῳ δημιουργίαν».[16] Στο δοκίμιό του με σχόλια για τη Θεία Λειτουργία, ο ιερομόναχος Γρηγόριος σημειώνει με τρόπο περιγραφικό: «Το γεγονός της σαρκώσεως του Λόγου διασπά τον χρόνο και τον καινοποιεί: ο Υπερχρόνος ντύνεται τον χρόνο, ο χρόνος φιλοξενεί το άχρονο».[17]

Η ανακαίνιση του χρόνου συμβαίνει με την Ανάσταση του Χριστού, όπου «ἀντὶ τῷ θανάτῳ, πολιτεύεται ἡ Ζωὴ καὶ μέσα στὸν χρόνο πολιτεύεται ἡ αἰωνιότητα»: «Αυτήν ακριβώς την νίκη», σημειώνει ο Γρηγόριος, «γιορτάζουμε με τη Θεία Λειτουργία».[18] Ο καθηγητής Στυλιανός Παπαδόπουλος εξηγεί ότι ο Χριστός συνέστησε το μυστήριο της Ευχαριστίας, δηλαδή τη Θεία Λειτουργία, για να είναι πάντοτε παρών στον κόσμο. Πιο συγκεκριμένα, ο Παπαδόπουλος σημειώνει ότι «δια του Αγίου Πνεύματος (τοῦ ὁποίου εἴμαστε ναοί: Α΄ Κορ. 3,16), ο προσφερόμενος άρτος και οίνος γίνονται (μεταβάλλονται) σε αγιασμένη και θεωμένη του Χριστού ανθρώπινη φύση».[19] Στο ευχαριστιακό αυτό

[10] Αντίφωνον ΙΕ΄ της Ακολουθίας των Παθών· https://glt.goarch.org/texts/Tri/t02.html (πρόσβαση στις 15 Μαρτίου 2026).

[11] Ιωάννης Δαμασκηνός, *Ο Κανών*, Ωδή Γ΄ από τον Αναστάσιμο Κανόνα· https://glt.goarch.org/texts/Pen/Pascha.html (πρόσβαση στις 18 Απριλίου 2026).

[12] Πρωτ. Γεώργιος Δ. Μεταλληνός, *Η θεολογική μαρτυρία της εκκλησιαστικής λατρείας*, Αρμός, Αθήνα 1996, σ. 117.

[13] Πλάτων, *Άπαντα Πλάτωνος: Παρμενίδης ἢ περὶ ἰδεῶν, λογικός*, 141e· https://www.physics.ntua.gr/mourmouras/greats/platon/parmenidesperiideon.html (πρόσβαση στις 20 Ιουνίου 2026).

[14] Βασίλης Κάλφας, *Πλάτων – Τίμαιος: Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & ΣΙΑ Α.Ε., Αθήνα 2013, σ. 196.

[15] Στυλιανός Γ. Παπαδόπουλος, *Πατρολογία Β΄: ο Τέταρτος Αιώνας (Ανατολή και Δύση)*, Γρηγόρης, Αθήνα 1990, σ. 269.

[16] Στο ίδιο.

[17] Ιερομόναχος Γρηγόριος, *Η Θεία Λειτουργία – Σχόλια*, Σύναξη, Αθήνα 1982, σ. 47-48.

[18] Ό.π., σ. 48.

[19] Παπαδόπουλος, *Ο Παύλος των Εθνών*, ό.π., σ. 29, όπου και η αναφορά στην Επιστολή προς Κορινθίους του Αποστόλου Παύλου.

γεγονός ο άνθρωπος ζει και απολαμβάνει τα μέλλοντα, (μεμνημένος) τη Δευτέρα Παρουσία· ευχαριστεί δε για τα μελλοντικά αγαθά που ήδη του έχουν χαριστεί, εφόσον, σύμφωνα με τον Γρηγόριο, «με τη Θεία Λειτουργία έρχεται μπροστά μας το Πάσχα του Κυρίου, οι διαφορετικοί καιροί συγκεντρώνονται σε ένα χρονικό σημείο».[20]

Ερχόμαστε, λοιπόν, τώρα αντιμέτωποι με το εξής ερώτημα, και ιδιαίτερα με τη στοχοθεσία του συνθέτη περί παροντοποίησης ενός υπερβατικού γεγονότος μέσω των μουσικών διαδικασιών: Πώς μπορεί ο συνθέτης να επιτύχει τον στόχο του; Πώς μπορεί μια μουσική πραγματικότητα να μεταφέρει στο παρόν μια θεματική; Η απάντηση, φυσικά, είναι ρητορική. Από τη μία πλευρά ερχόμαστε αντιμέτωποι με την τεχνηέντως, φυσικά, παροντοποίηση ενός γεγονότος στον εκάστοτε δέκτη, χρησιμοποιώντας τεχνικές σύνθεσης ή ζωγραφικής, και από την άλλη με την υπερβατική, πράγματι, παροντοποίηση, ως παροχή στους πιστούς από τον Θεό, των γεγονότων ή των προσώπων. Η εικονογραφία, ως φύσει τέχνη λειτουργική, ενστερνίζεται τον λειτουργικό χρόνο και έχει ως στόχο της την παροντοποίηση των εικονιζόμενων προσώπων και γεγονότων· δεν επιχειρεί να δείξει τα πρόσωπα και τα γεγονότα ως ιστορικά, ως παρωχημένα, αλλά ως παρόντα.[21]

Στο έργο του Moody και γενικότερα σε ό,τι αφορά μια μουσική πραγματικότητα, τα πράγματα είναι εξίσου περίπλοκα, αν όχι ακόμη περισσότερο, και δυστυχώς δεν υπάρχει σχετική βιβλιογραφία επί του θέματος. Οφείλουμε, φυσικά, να λάβουμε υπ' όψιν μας τη διαφορά μεταξύ λειτουργικής και παραλειτουργικής μουσικής. Σε ό,τι αφορά την περίπτωση του έργου προς εξέταση, έχουμε να κάνουμε με ένα έργο παραλειτουργικής μουσικής, ένα συναυλιακό έργο, κι όχι με ένα έργο προς εκτέλεση σε κάποια ακολουθία. Αυτό είναι ένα θέμα για το οποίο ο Moody έχει επίσης τοποθετηθεί σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Για εκείνον, η παραλειτουργική ακριβώς μουσική αποτελεί ένα εξαιρετικό μέσο για την επικοινωνία θεολογικών θεμάτων και εννοιών, και αποτελεί την πραγματική αρένα για οποιονδήποτε ενδιαφέρεται να ασχοληθεί με τη σύνθεση υπό αυτό το πρίσμα.[22] Σε άρθρο του για τη σχέση του κυβισμού με τη Θεία Λειτουργία, ο συνθέτης διατυπώνει έναν διευρυμένο ορισμό για τη λεγόμενη παραλειτουργική μουσική, από τον οποίο προκύπτει και ένας καινούργιος στόχος σε αυτό το πλαίσιο. Για την ακρίβεια, σημειώνει ότι:

> Ο κυβισμός μπορεί να περιγραφεί ως αποδόμηση, ανακατασκευή ή ακόμα και επανεφεύρεση. Είναι ένα μέσο που μπορεί να δώσει έναν νέο τρόπο να δούμε αυτό που μας είναι οικείο, καθώς και αυτό που μας είναι άγνωστο ή επικίνδυνο, και θα έλεγα ότι ο χώρος της παραλειτουργικής μουσικής προσφέρει κάτι παρόμοιο όσον αφορά τα θρησκευτικά κείμενα και τη θρησκευτική μουσική.[23]

Η δήλωση αυτή δημιουργεί ένα κατώφλι, μία διέξοδο στην πορεία της σκέψης μας· και ενστερνιζόμενοι τη σημείωσή του, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στο υπό εξέταση έργο γινόμαστε μάρτυρες αυτού ακριβώς του γεγονότος. Μέσω της οργάνωσης των μουσικών συστατικών και γενικότερα των συνθετικών επιλογών, ο συνθέτης καταφέρνει την αναστολή του χρόνου: στοιχείο απαραίτητο, ιδιαίτερα αν το εκλάβουμε κατ' αναλογία με την απουσία προοπτικής στην εικονογραφία, για την επικοινωνία ενός υπερβατικού

[20] Γρηγόριος, ό.π., σ. 48.

[21] Γιώργος Κόρδης, *Η ζωγραφική ως τρόπος: Τέσσερα κείμενα για τον χαρακτήρα της καθ' ημάς ζωγραφικής*, Αρμός, Αθήνα 2005, σ. 32-47.

[22] Ivan Moody, *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*, International Society for Orthodox Music and Musicians / Serbian Academy of Sciences and Arts, Joensuu – Belgrade 2014, σ. 10.

[23] Ivan Moody, "Liturgy and Cubism", στο: Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko (επιμ.), *Creating Liturgically: Hymnography and Music. Πρακτικά του 6ου Διεθνούς Συνεδρίου Ορθόδοξης Μουσικής*, International Society for Orthodox Music and Musicians, Joensuu (Φινλανδία) 2017, σ. 15-20.

γεγονότος. Στην πραγματικότητα, όμως, ενώ ο χρόνος κατακερματίζεται πράγματι μέσω της απουσίας της αφηγηματικότητας, το έργο ως σύνολο είναι μία απόπειρα επαναπροσδιορισμού του οικείου· μία προσπάθεια παροντοποίησης, με μουσικά μέσα, όχι των ίδιων των υπερβατικών γεγονότων της Σταύρωσης ή της Ανάστασης αυτών καθ' εαυτών, αλλά των εξωτερικών τους χαρακτηριστικών και του τρόπου με τον οποίον αυτά αποκαλύφθηκαν, αποδομήθηκαν και επανεφευρέθηκαν, ως ήδη οικεία, από τον συνθέτη.

Μία πρώτη αποτίμηση της φιλοσοφίας της ερμηνείας της μουσικής του Γιώργου Χατζηνίκου μέσα από τα τεκμήρια του αρχείου του στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»

Κώστας Χάρδας

Μέχρι πρόσφατα, η δυτική μουσική ιστορία νοούταν ως η καταγραφή, περιγραφή και ανάλυση των έργων και της βιογραφίας σημαντικών συνθετών και, σαφώς πιο περιορισμένα, συνθετριών. Το 2005 ο Nicholas Kenyon ανέφερε ότι «θεωρούμε την εκτέλεση μία εντελώς δευτερεύουσα πλευρά της μουσικής, απλώς μία ένδυση ή μία πραγμάτωση του "αληθινού πράγματος", που είναι οι γραμμένες κουκκίδες στη σελίδα» (αναπαράγεται στο: Lawson & Stowell, 2012: xxi). Η πρωτοκαθεδρία της παρτιτούρας στη δυτική μουσική παράδοση, ως φέρουσας την ουσία του μουσικού έργου, διαμορφώθηκε, όπως γνωρίζουμε, μέσα από πολλές και αλληλοσυνδεόμενες αισθητικές, κοινωνικές και οικονομικές παραμέτρους από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και κατά τη διάρκεια του 19ου. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της καθυστέρησης της ιστορικοποίησης της μουσικής εκτέλεσης είναι το γεγονός ότι ο συλλογικός τόμος *Cambridge History of Musical Performance*, του εκδοτικού οίκου Cambridge University Press, κυκλοφόρησε μόλις το 2012, δεκατέσσερα χρόνια μετά την κυκλοφορία του πρώτου τόμου της σειράς.

Η ιστοριογραφία για την ελληνική μουσική ακολούθησε τη διεθνή πεπατημένη. Η αναφορά σε ερμηνευτές και ερμηνεύτριες έχει υπάρξει απλώς επικουρική και πάντα σε άμεση σύνδεση με τη συνθετοκεντρική αφήγηση. Η παρούσα εργασία προέκυψε από την ανάγκη να ενταχθεί, σταδιακά και τεκμηριωμένα, το πολύ ενδιαφέρον δίκτυο ελλήνων εκτελεστών και ελληνίδων εκτελεστριών στην ιστοριογραφική αφήγηση· ένα δίκτυο που αποκαλύπτει πολύ ενδιαφέρουσες διαστάσεις, συνδέσεις και νοήματα για τον κοινωνικό και πολιτισμικό ρόλο της έντεχνης μουσικής δυτικής τύπου στην Ελλάδα και διεθνώς.

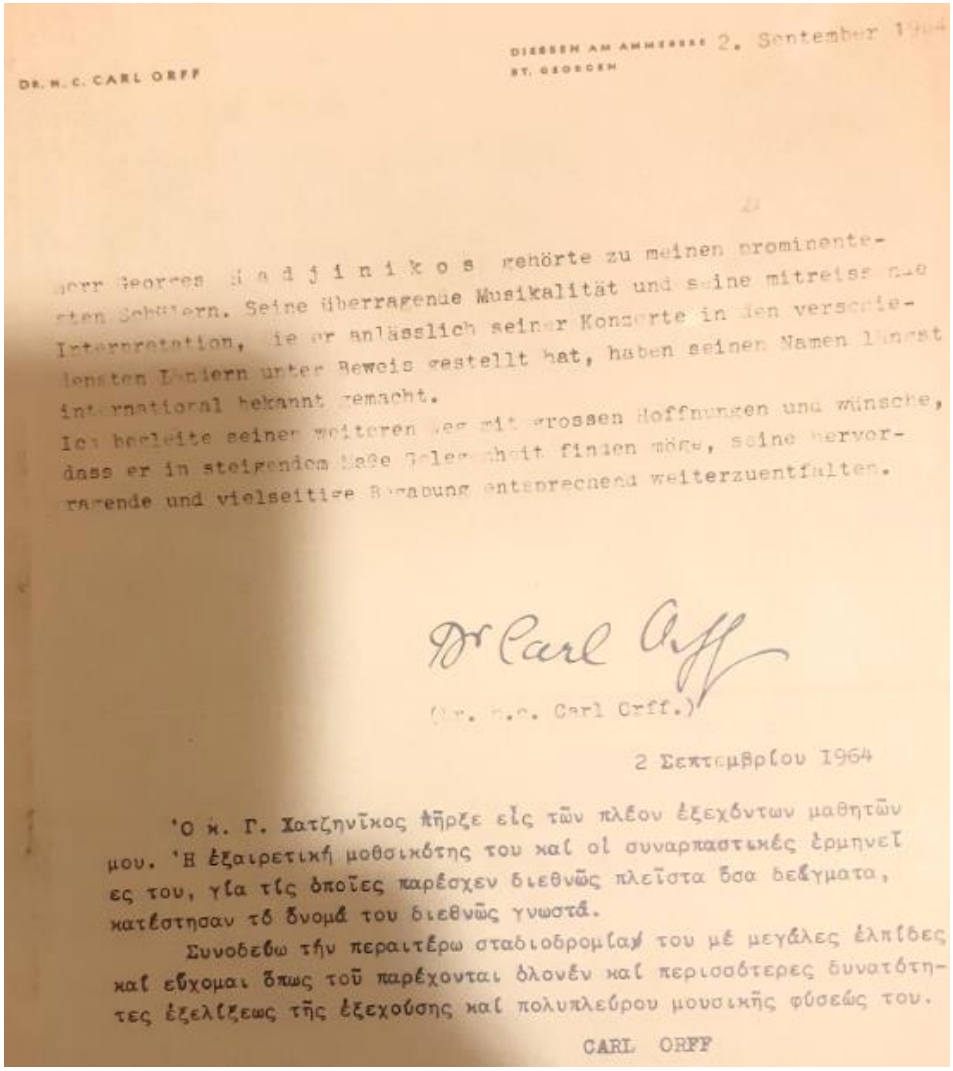
Έναυσμα για την παρούσα έρευνα αποτέλεσε η ενίσχυση από την υποτροφία «Κυβέλη – Χορν» του Συλλόγου «Οι Φίλοι της Μουσικής», τον οποίο ευχαριστώ, και η δυνατότητα εργασίας στα αρχεία της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Μελετήθηκαν τα αρχεία του πιανίστα και μαέστρου Γιώργου Χατζηνίκου (1923-2015), ο οποίος έχει συνδεθεί ιστοριογραφικά κυρίως με την ελληνική και διεθνή διάδοση της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα, καθώς και του συνθέτη αλλά και μαέστρου Θεόδωρου Αντωνίου (1935-2018), ο οποίος έχει καταγραφεί ως ένας σημαντικός κρίκος στη διάδοση των μοντερνιστικών κινημάτων στον ελληνικό και τον διεθνή χώρο. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται κάποια από τα αποτελέσματα της έρευνας για τον Χατζηνίκο, τα οποία, στο τέλος, θα προσπαθήσω να αποτιμήσω σε σύνδεση με ευρύτερα πολιτισμικά και ιστορικά πλαίσια.

Το υλικό που ερευνήθηκε σε αυτή τη φάση δεν περιείχε τον ήχο των υποκειμένων της έρευνας. Μελετήθηκαν, ωστόσο, σημαντικά τεκμήρια της ιστορικής έρευνας, όπως:

α) Η *αλληλογραφία*, η οποία ανέδειξε τη σύνδεση και των δύο προσώπων της έρευνας με σημαντικούς συνθέτες, εκτελεστές αλλά και πολιτισμικούς φορείς και οργανισμούς του εσωτερικού και του εξωτερικού. Υπάρχει, π.χ., ευρεία αλληλογραφία μεταξύ του Χατζηνίκου και του Carl Orff (1895-1982), η οποία αναδεικνύει μία σε βάθος και μακροχρόνια αμφίδρομη σχέση (Βλ. Εικόνα 1). Παράλληλα, η αλληλογραφία του Χατζηνίκου τεκμηριώνει τη σύνδεσή του και με άλλους καλλιτέχνες και άλλες καλλιτέχνιδες από ένα μεγάλο εύρος αισθητικών αναφορών, όπως:

- ο Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994), ο οποίος σε επιστολή του προς τον Χατζηνίκο τού ζητά να διαμεσολαβήσει στον Orff για την κυκλοφορία του έργου του *Το καταραμένο φίδι* από την εταιρεία Deutsche Grammophon,
- ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), του οποίου ο Χατζηνίκος ηχογράφησε τα *Πέντε πρελούδια*,
- ο άγγλος μουσικοκριτικός Hans Keller (1919-1985), ο οποίος κάνει μία αρκετά εκτεταμένη προσωπική κριτική στον Χατζηνίκο ύστερα από συναυλία του στο εξωτερικό το 1984,
- ο γάλλος συνθέτης Jean Françaix (1912-1997),
- ο αρμένιος συνθέτης Αράμ Χατσατουριάν (1903-1978),
- ο θεωρητικός της μουσικής της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης Josef Rufer (1893-1985) κ.ά.

Επιπλέον, η αλληλογραφία του Χατζηνίκου αναδεικνύει τη διατήρηση ουσιαστικής σχέσης με ένα πολύ ευρύ δίκτυο πρώην μαθητών και μαθητριών του, για τους οποίους και τις οποίες συνέχισε να λειτουργεί ως μέντορας. Γενικότερα, μέσω της αλληλογραφίας του διαφαίνεται ανάγλυφα η ακατάπαυστη αγωνία ενός έλληνα ερμηνευτή να χαράξει μία σταθερή πορεία στον διεθνή στίβο καθώς και για θεσμικά ζητήματα σχετικά με την παρουσία της λεγόμενης «κλασικής μουσικής» στην Ελλάδα.



DR. H. C. CARL ORFF

DIESSEN AM AMMERSEE
ST. GEORGEN

2. September 1964

Herr Georges Hadjinikos gehörte zu meinen prominente-
sten Schülern. Seine überragende Musikalität und seine mitreis-
Interpretation, die er anläßlich seiner Konzerte in den verschie-
densten Ländern unter Beweis gestellt hat, haben seinen Namen
international bekannt gemacht.
Ich begleite seiner weiteren Lau mit grossen Hoffnungen und Wünsche,
dass er in steigendem Maße Gelegenheit finden möge, seine hervor-
ragende und vielseitige Begabung entsprechend weiterzuentfalten.

Dr Carl Orff

(Dr. h.c. Carl Orff.)

2 Σεπτεμβρίου 1964

Ὁ κ. Γ. Χατζηνίκος ἦρξε εἷς τῶν πλέον ἐξεχόντων μαθητῶν
μου. Ἡ ἐξαιρετική μουσικότης του καί οἱ συναρπαστικές ἑρμηνεί
ες του, γία τίς ὁποῖες παρέσχεν διεθνῶς πλεῖστα ὅσα δεῖγματα,
κατέστησαν τό ὄνομά του διεθνῶς γνωστά.
Συνοδεύω τήν περαιτέρω σταδιοδρομίαν του μέ μεγάλες ἐλπίδες
καί εὔχομαι ὅπως τοῦ παρέχονται ὁλονέν καί περισσότερες δυνατότη-
τες ἐξελίξεως τῆς ἐξεχούσης καί πολυπλεύρου μουσικῆς φύσεώς του.

CARL ORFF

Εικόνα 1: Συστατική επιστολή του Carl Orff για τον Γ. Χατζηνίκο, 2.9.1964 (Αρχείο Γ. Χατζηνίκου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»)

β) *Προγράμματα συναυλιών*. Όπως επιχειρηματολογεί ο Wright (2012: 178), τα προγράμματα παλαιότερων εποχών δεν αποτελούν απλά αρχειακά / ιστορικά τεκμήρια μιας συναυλιακής δραστηριότητας, αλλά μεταφέρουν τα νοήματα που έφεραν για τους εκτελεστές, τους χρηματοδότες και το κοινό μέσω, ανάμεσα σε άλλα, της επιλογής των έργων. Στη συνέχεια θα συζητήσουμε δομικές αποφάσεις του Χατζηνίκου στην κατάρτιση των προγραμμάτων του και τη σύνδεσή τους με ευρύτερες συνήθειες και πολιτισμικές ατζέντες.

γ) *Συμβόλαια και γενικότερα έγγραφα* (όπως αιτήσεις για υποτροφίες, βιογραφικά κ.ά.) σχετικά με την επαγγελματική σταδιοδρομία του Χατζηνίκου ως εκτελεστή (πιανίστα και μαέστρου) αλλά και παιδαγωγού. Τα συμβόλαια με συναυλιακούς και εκπαιδευτικούς φορείς, όπως το BBC, την Halle Concerts Society, το Royal College of Music του Μάντσεστερ, αποτελούν σημαντικά τεκμήρια για το επάγγελμα σε διεθνές επίπεδο.

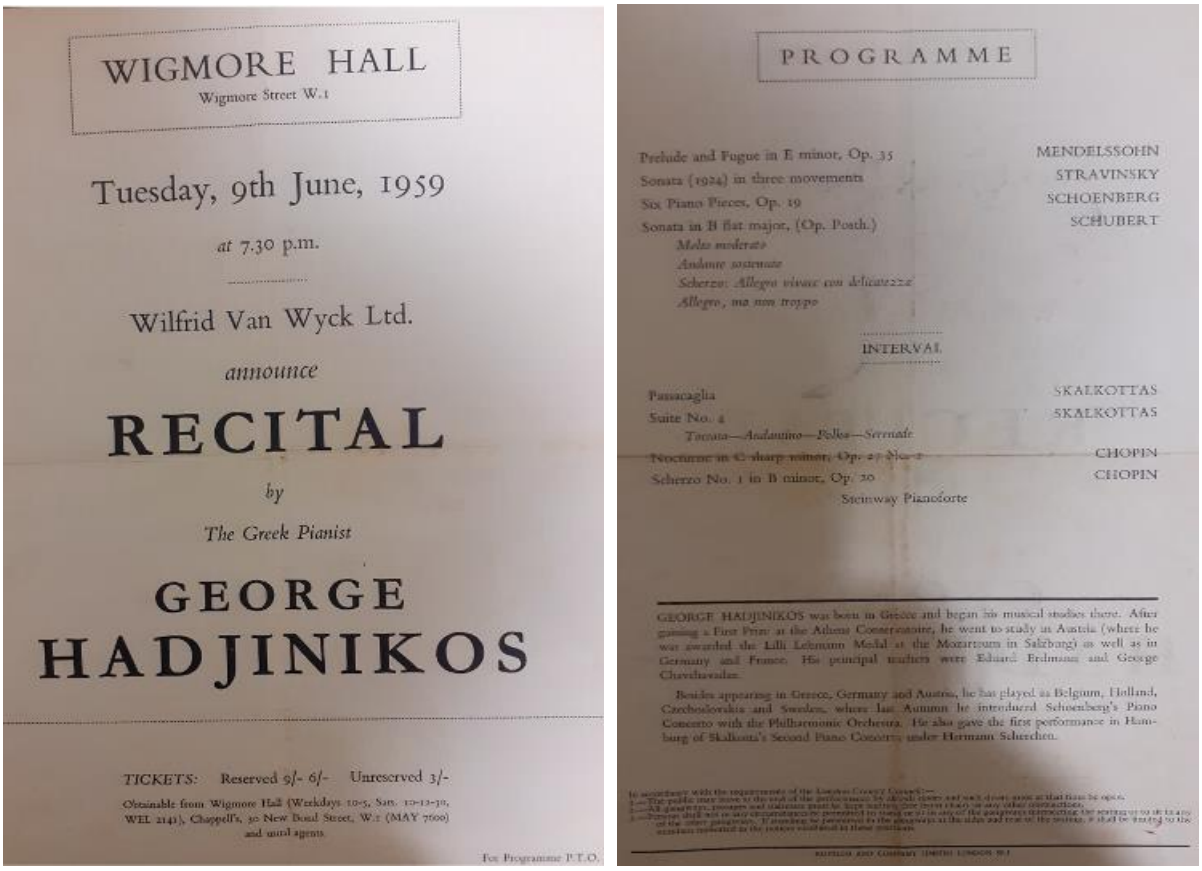
δ) *Προσωπικές σημειώσεις* για πολλά και διαφορετικής φύσεως ζητήματα. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο πλήθος χειρόγραφων και δακτυλογραφημένων κειμένων του Χατζηνίκου, τα οποία φαίνεται να προορίζονταν να αποτελέσουν ένα βιβλίο με τίτλο *Έννοια και καταβολές της ερμηνείας*.

ε) *Κριτικές συναυλιών*.

Ας μπούμε βαθύτερα σε μία πρώτη γενική αποτίμηση των τεκμηρίων της συναυλιακής και παιδαγωγικής δραστηριότητας του Χατζηνίκου. Ήδη από τα τεκμήρια της πρώιμης διεθνούς συναυλιακής δραστηριότητάς του από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 διαφαίνονται τα δομικά χαρακτηριστικά της προσέγγισής του στον τρόπο επικοινωνίας της μουσικής καθώς και της ερμηνείας της. Στη συναυλία που έδωσε στο Amerika Haus ή, αλλιώς, στο Κέντρο Πληροφοριών των Η.Π.Α. (U.S. Information Center) στο Αμβούργο, τον Αύγουστο του 1951, ένα σύγχρονο αμερικάνικο έργο (η *Σονάτα για πιάνο* του Aaron Copland, 1900-1990) παρουσιάστηκε μαζί με ένα σύγχρονο γερμανικό (τη *Σονάτα για πιάνο αρ. 3* του Paul Hindemith, 1895-1963), καθώς και με την εμβληματική, τελευταία *Σονάτα για πιάνο*, op. 111, του Ludwig van Beethoven. Στο ρεσιτάλ που έδωσε στη φημισμένη αίθουσα Wigmore Hall του Λονδίνου στις 9 Ιουνίου 1959, ο Χατζηνίκος παρουσίασε έργα των Mendelssohn, Στραβίνσκι, Schoenberg, Schubert, Σκαλκώτα και Chopin (βλ. Εικόνες 2α και 2β).

Είναι η εποχή κατά την οποία ο Χατζηνίκος συνδέθηκε τόσο στον ευρωπαϊκό όσο και στον ελληνικό συναυλιακό χώρο με πρώτες εκτελέσεις έργων Σκαλκώτα (βλ. Εικόνα 3) καθώς και με την ερμηνεία έργων σύγχρονης μουσικής. Ωστόσο, ο καταρτισμός του προγράμματος υποδεικνύει τη στάση που κράτησε ο Χατζηνίκος και αργότερα στις συναυλίες του καθώς και στην ποικίλη παιδαγωγική του δραστηριότητα: η σύγχρονη μουσική δεν παρουσιάζεται αποκομμένη (όπως σε πολλά φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής των δεκαετιών του 1950 και του 1960), ούτε ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα μίας γραμμικής ιστορικής αφήγησης (όπως σε πολλά προγράμματα της εποχής), αλλά σε συνεχή εκφραστικό διάλογο με έργα από διαφορετικές εποχές της έντεχνης μουσικής παράδοσης. Έτσι, στα προγράμματα του Wigmore Hall και του Μονάχου, τα σύγχρονα έργα συνδιαλέγονται με τα προγενέστερά τους όχι μόνο σε επίπεδο τεχνικής γραφής αλλά, κυρίως, σε εκφραστικό, ερμηνευτικό και συναισθηματικό επίπεδο.

Αυτή την ολιστική προσέγγιση αναγνώρισε την ίδια εποχή και η μουσική κριτική ως ιδιαίτερο στοιχείο της ερμηνευτικής προσέγγισης του Χατζηνίκου. Για παράδειγμα, η κριτική στην εφημερίδα του Αμβούργου *Hamburger Abendblatt* στις 29 Αυγούστου του 1951 υπογραμμίζει ότι «το έντονο παίξιμό του [του Χατζηνίκου] έφερε στην επιφάνεια συναισθηματικές παρορμήσεις, τις οποίες γενικά ο Hindemith αρνείται ότι έχει», ενώ κριτική της εφημερίδας *Le Soir* των Βρυξελλών στις 21 Φεβρουαρίου του 1959 αναφέρει: «Στην ερμηνεία του [Χατζηνίκου] η σύγχρονη μουσική είχε μία καθαρή μορφή και ήταν ελκυστική μέσω λεπτών συναισθηματικών αποχρώσεων, κάτι το οποίο δεν περιμένουμε στη σύγχρονη μουσική».



WIGMORE HALL
Wigmore Street W.1

Tuesday, 9th June, 1959

at 7.30 p.m.

Wilfrid Van Wyck Ltd.

announce

RECITAL

by

The Greek Pianist

GEORGE HADJINIKOS

TICKETS: Reserved 9/- 6/- Unreserved 3/-

Obtainable from Wigmore Hall (Weekdays 10-5, Sats. 10-12-30, WEL 2141), Chappell's, 50 New Bond Street, W.1 (MAY 7600) and usual agents

For Programme P.T.O.

PROGRAMME

Prelude and Fugue in E minor, Op. 35	MENDELSSOHN
Sonata (1924) in three movements	STRAVINSKY
Six Piano Pieces, Op. 19	SCHOENBERG
Sonata in B flat major, (Op. Posth.)	SCHUBERT
Molto moderato	
Andante sostenuto	
Scherzo: Allegro vivace con delicatezza	
Allegro, ma non troppo	

INTERVAL

Passacaglia	SKALKOTTAS
Suite No. 2	SKALKOTTAS
Toccata—Andantino—Polka—Serenade	
Nocturne in C sharp minor, Op. 27 No. 1	CHOPIN
Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20	CHOPIN

Steinway Pianoforte

GEORGE HADJINIKOS was born in Greece and began his musical studies there. After gaining a First Prize at the Athens Conservatoire, he went to study in Austria (where he was awarded the Lilli Lehmann Medal at the Mozarteum in Salzburg) as well as in Germany and France. His principal teachers were Eduard Erdmann and George Chavchavadze.

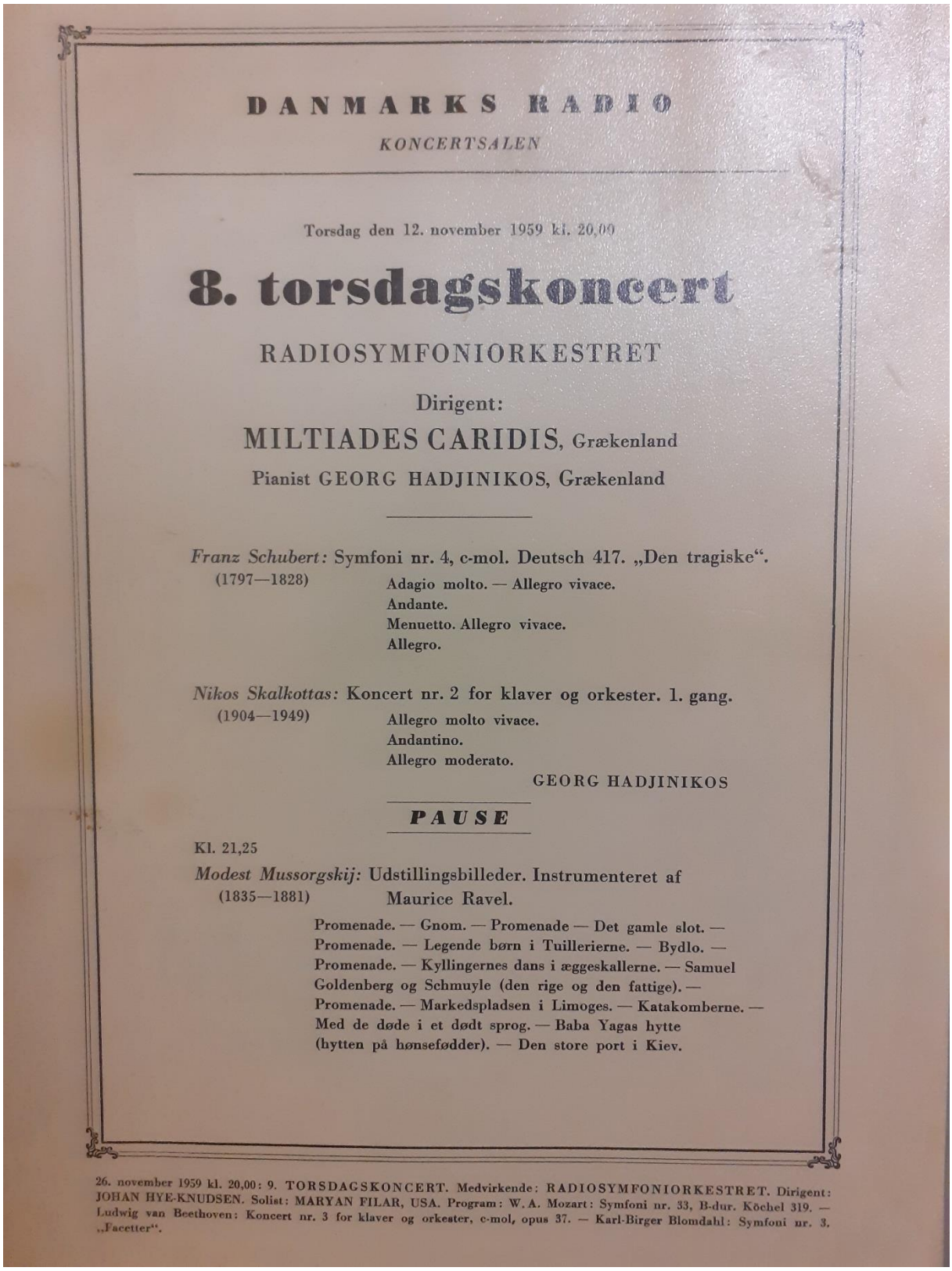
Besides appearing in Greece, Germany and Austria, he has played in Belgium, Holland, Czechoslovakia and Sweden, where last Autumn he introduced Schoenberg's Piano Concerto with the Philharmonic Orchestra. He also gave the first performance in Hamburg of Skalkotta's Second Piano Concerto under Hermann Scherchen.

In accordance with the requirements of the London County Council—
1.—The public may leave by the exit of the performance by all exit doors and such doors must be open.
2.—All gangways, passages and staircases must be kept entirely free from chairs or any other obstructions.
3.—Persons shall not in any circumstances be permitted to stand or sit in any of the gangways adjoining the seating or to sit in any of the other gangways. If standing be permitted in the gangways at the sides and rear of the seating, it shall be limited to the number indicated in the notices exhibited in those positions.

Εικόνες 2α και 2β: Το πρόγραμμα από το ρεσιτάλ του Γ. Χατζηνίκου στο Wigmore Hall του Λονδίνου στις 9.6.1959 (Αρχείο Γ. Χατζηνίκου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»)

Ο μικτός αυτός καταρτισμός προγράμματος είχε ως προφανή στόχο η σύγχρονη μουσική να συνομιλήσει με προσλαμβάνουσες από τους εκφραστικούς τόπους της κλασικής παράδοσης ώστε να επικοινωνήσει με ένα πλατύ κοινό. Ένα επιπλέον εργαλείο που χρησιμοποίησε ο Χατζηνίκος για τη νοηματοδότηση της μουσικής – όχι μόνο της σύγχρονης – στο κοινό ήταν ο επεξηγηματικός λόγος: είτε σε μορφή εισαγωγικής διάλεξης, όπως αυτή που οι πήγες αναφέρουν ότι έκανε στο Amerika Haus του Αμβούργου, είτε σε μορφή λεπτομερώς προετοιμασμένων σημειώσεων προγράμματος (όπως, π.χ., για τη συναυλία στο Schoenberg Centre της Βιέννης το 1982), ο λόγος είχε ως επιθυμία να δημιουργήσει το πλαίσιο της νοηματοδότησης του ήχου, κυρίως σε εκφραστικό και συναισθηματικό επίπεδο και λιγότερο σε ιστορικό ή αναλυτικό.

Η χρήση επεξηγηματικού λόγου συνδέεται και με την πίστη του Χατζηνίκου στην κοινωνική λειτουργία της τέχνης, στο πλαίσιο μίας συνεχούς συλλογικής εκπαιδευτικής διαδικασίας, στην οποία αναφέρεται σε πολλά από τα κείμενά του. Αυτή η τάση εκλαΐκευσης της υψηλής τέχνης εντοπίζεται και στην έντονη δράση του στο πλαίσιο της μουσικής πράξης από ερασιτέχνες μουσικούς. Για παράδειγμα, στο αρχείο του υπάρχουν πολλά τεκμήρια της δράσης της Bury Orchestra, μίας ορχήστρας για ερασιτέχνες μουσικούς όλων των ηλικιών με έδρα το Bury Grammar School, την οποία ο Χατζηνίκος διηύθυνε για 13 χρόνια, μέχρι το 1988, παράλληλα με την εργασία του στο Royal Northern College του Μάντσεστερ, παρουσιάζοντας 40 διαφορετικά προγράμματα συναυλιών. Ο προγραμματισμός της ορχήστρας περιλάμβανε έργα από την εποχή του μπαρόκ έως σύγχρονα και ελληνικά, όπως του Γιάννη Χρήστου (βλ. Εικόνα 4).



DANMARKS RADIO

KONCERTSALEN

Torsdag den 12. november 1959 kl. 20,00

8. torsdagskoncert

RADIOSYMFONIORKESTRET

Dirigent:

MILTIADES CARIDIS, Grækenland

Pianist GEORG HADJINIKOS, Grækenland

Franz Schubert: Symfoni nr. 4, c-mol. Deutsch 417. „Den tragiske".
(1797—1828)
Adagio molto. — Allegro vivace.
Andante.
Menuetto. Allegro vivace.
Allegro.

Nikos Skalkottas: Koncert nr. 2 for klaver og orkester. 1. gang.
(1904—1949)
Allegro molto vivace.
Andantino.
Allegro moderato.
GEORG HADJINIKOS

PAUSE

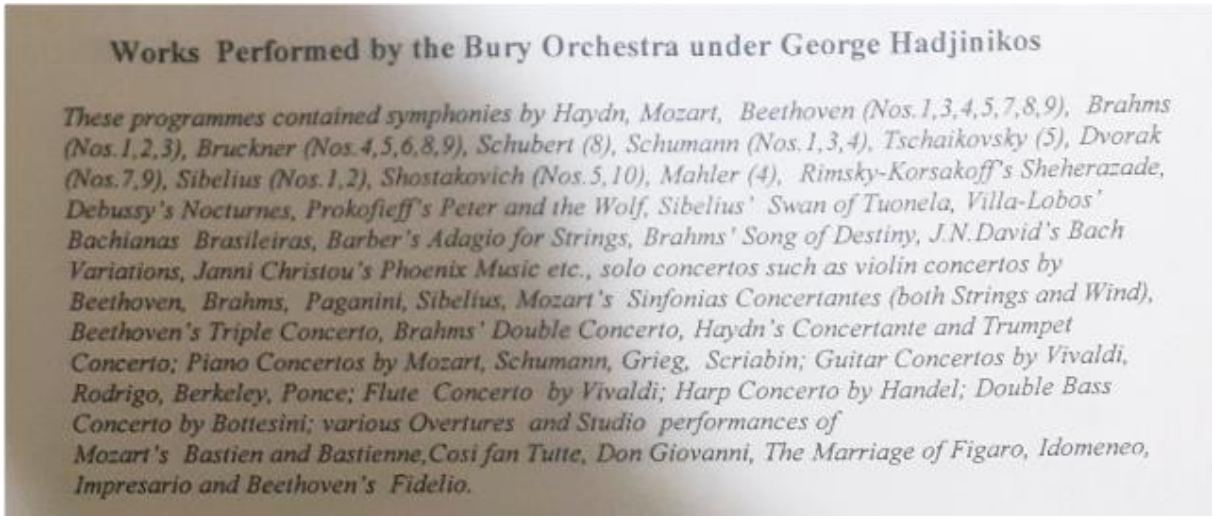
Kl. 21,25

Modest Mussorgskij: Udstillingsbilleder. Instrumenteret af
(1835—1881) Maurice Ravel.

Promenade. — Gnom. — Promenade — Det gamle slot. — Promenade. — Legende børn i Tuillerierne. — Bydlo. — Promenade. — Kyllingernes dans i æggeskallerne. — Samuel Goldenberg og Schmuyle (den rige og den fattige). — Promenade. — Markedspladsen i Limoges. — Katakomberne. — Med de døde i et dødt sprog. — Baba Yagas hytte (hytten på hønsefødder). — Den store port i Kiev.

26. november 1959 kl. 20,00: 9. TORSDAGSKONCERT. Medvirkende: RADIOSYMFONIORKESTRET. Dirigent: JOHAN HYE-KNUDSEN. Solist: MARYAN FILAR, USA. Program: W. A. Mozart: Symfoni nr. 33, B-dur. Köchel 319. — Ludwig van Beethoven: Koncert nr. 3 for klaver og orkester, c-mol, opus 37. — Karl-Birger Blomdahl: Symfoni nr. 3. „Facetter".

Εικόνα 3: Πρόγραμμα συναυλίας του Γ. Χατζηνίκου στη Δανία στις 12.11.1959, με το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2* του Σκαλκώτα (Αρχείο Γ. Χατζηνίκου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»)



Works Performed by the Bury Orchestra under George Hadjinikos

These programmes contained symphonies by Haydn, Mozart, Beethoven (Nos.1,3,4,5,7,8,9), Brahms (Nos.1,2,3), Bruckner (Nos.4,5,6,8,9), Schubert (8), Schumann (Nos.1,3,4), Tschaikovsky (5), Dvorak (Nos.7,9), Sibelius (Nos.1,2), Shostakovich (Nos.5,10), Mahler (4), Rimsky-Korsakoff's Sheherazade, Debussy's Nocturnes, Prokofieff's Peter and the Wolf, Sibelius' Swan of Tuonela, Villa-Lobos' Bachianas Brasileiras, Barber's Adagio for Strings, Brahms' Song of Destiny, J.N.David's Bach Variations, Janni Christou's Phoenix Music etc., solo concertos such as violin concertos by Beethoven, Brahms, Paganini, Sibelius, Mozart's Sinfonias Concertantes (both Strings and Wind), Beethoven's Triple Concerto, Brahms' Double Concerto, Haydn's Concertante and Trumpet Concerto; Piano Concertos by Mozart, Schumann, Grieg, Scriabin; Guitar Concertos by Vivaldi, Rodrigo, Berkeley, Ponce; Flute Concerto by Vivaldi; Harp Concerto by Handel; Double Bass Concerto by Bottesini; various Overtures and Studio performances of Mozart's Bastien and Bastienne,Cosi fan Tutte, Don Giovanni, The Marriage of Figaro, Idomeneo, Impresario and Beethoven's Fidelio.

Εικόνα 4: Τα έργα που μελέτησε η Bury Orchestra υπό τη διεύθυνση του Γ. Χατζηνίκου, όπως αυτά καταγράφονται σε πρόγραμμα της ορχήστρας (Αρχείο Γ. Χατζηνίκου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»)

Για να επιστρέψουμε στις αρχές της ερμηνευτικής του προσέγγισης, οι κριτικοί ήδη από τις πρώτες συναυλίες του εξαίρουν την ικανότητα του Χατζηνίκου να παίζει ακόμα και τα σύγχρονα έργα από μνήμης. Η απόφαση αυτή του Χατζηνίκου σχετίζεται με τη γενικότερη θεωρία που με τα χρόνια κατέγραψε σε διάφορα κείμενά του και η οποία έχει να κάνει με τον τρόπο που γίνεται κατανοητή η μουσική σημειογραφία στον δυτικό μουσικό πολιτισμό, ταυτόχρονα ως επίτευγμα (για την εύκολη διάδοση των έργων) αλλά και ως ανάθεμα (με την τάση ενός δογματικού «εγκιβωτισμού» του έργου στην παρτιτούρα και όχι στην ηχητική του πραγμάτωση). Σε ένα κείμενό του για τον Σκαλκώτα, αυτή η άποψη εκφράζεται πολύ γλαφυρά:

> Ενώ η μουσική μας γραφή παρουσιάζει με την ακρίβεια ενός μαθηματικού αθροίσματος το γενικό σχεδιάγραμμα των ήχων ενός κομματιού, δεν έχει κανένα τρόπο να παραστήσει την κίνηση και ιδίως «τι είδους» κίνηση πρέπει να συνδέει τους ήχους μεταξύ τους, ώστε να δοθεί η πνοή από την οποία εξαρτάται μία πραγματική ερμηνεία. Τούτο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, όταν αναλογισθεί κανείς ότι η κίνηση αυτή έχει άπειρες δυνατότητες παραλλαγής, που αντιστοιχούν στις αμέτρητες διαβαθμίσεις αισθημάτων και εκφράσεων, που αλλάζουν όχι μόνο από άνθρωπο σε άνθρωπο αλλά και μέσα μας από στιγμή σε στιγμή. Αυτή την κίνηση σπουδάζουν στις κλασσικές μουσικές σχολές των Ινδιών για 12 χρόνια, όπως μου εξήγησε ο διευθυντής του Ωδείου, όταν επισκέφτηκα το 1968 το Δελχί (Χατζηνίκος, 1979: 26).

Σε συνέχεια της προσέγγισης ότι ο ζωντανός εμπειρικός ήχος αποτελεί το έργο που επικοινωνείται στο κοινό, ο Χατζηνίκος κάνει συχνά λόγο για την ουσιώδη διαφορά μεταξύ μετρικού και παλμικού ρυθμού. Μάλιστα, τον τελευταίο, όπως και την έννοια της κίνησης, στην οποία αναφέρεται πιο πάνω, συνδέει με τη συμμετοχή του σώματος του ερμηνευτή στην παραγωγή του ήχου, προτρέποντας συχνά τους ερμηνευτές και τις ερμηνεύτριες να διευθύνουν, σαν μαέστροι, τα έργα που μελετούν, για να βιώσουν κάποιου είδους σωματοποίηση του ήχου και του ρυθμού. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

> Κάθε ρυθμός είναι μία διακόσμηση της συνεχούς ροής του χρόνου που παράγεται από την αρμονία του ζώντος σώματος με το περιβάλλον και κάθε κλίμακα, τρόπος, κάθε ράγκα, κάθε μελωδία και, τελικά, η τονικότητα και η ατονικότητα είναι παραλλαγές που παράγονται από τη διακόσμηση του μελωδικού μας ορίζοντα μέσω των συναισθηματικών αντιδράσεων της ανθρώπινης ψυχής στη ζωή και στη φύση (Χατζηνίκος, 1989: IV).

Τα παραπάνω αποσπάσματα, μέσω της αναφοράς στην Ινδία, φωτίζει, ωστόσο, και μία ακόμα σημαντική πλευρά της προσέγγισης του Χατζηνίκου στον ήχο, ως ένα πανανθρώπινο και παγκόσμιο φαινόμενο. Για τον Χατζηνίκο, ο σύγχρονος ερμηνευτής είναι καλό να είναι εξοικειωμένος με τους τρόπους με τους οποίους βιώνεται ο ήχος μέσα σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και να αναγνωρίζει την επικοινωνία αυτών των παραδόσεων όσον αφορά τα πρωταρχικά τους στοιχεία.

Η έννοια του πρωταρχικού εκφράζεται με ποικίλους τρόπους στα γραπτά του Χατζηνίκου για την ερμηνεία: εντοπίζεται τόσο στην κατανόηση των ανθρώπινων συναισθημάτων όσο και των μουσικών ειδών. Κατά καιρούς εντοπίζει το πρωταρχικό, για παράδειγμα, της μελωδικής εκφραστικότητας του Mozart στα ρετσιτατίβα των οπερών του, της δομικής κατανόησης του κλασικισμού στα κουαρτέτα του Haydn και της μελωδικής μοτιβικής εξέλιξης στη μουσική του Bach.

Ποιο είναι όμως το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούμε να αντιληφθούμε τα παραπάνω; Μέσα σε ποιες γενικότερες αντιλήψεις, σκέψεις και συζητήσεις διαμορφώθηκαν τα στοιχεία που καταγράψαμε;

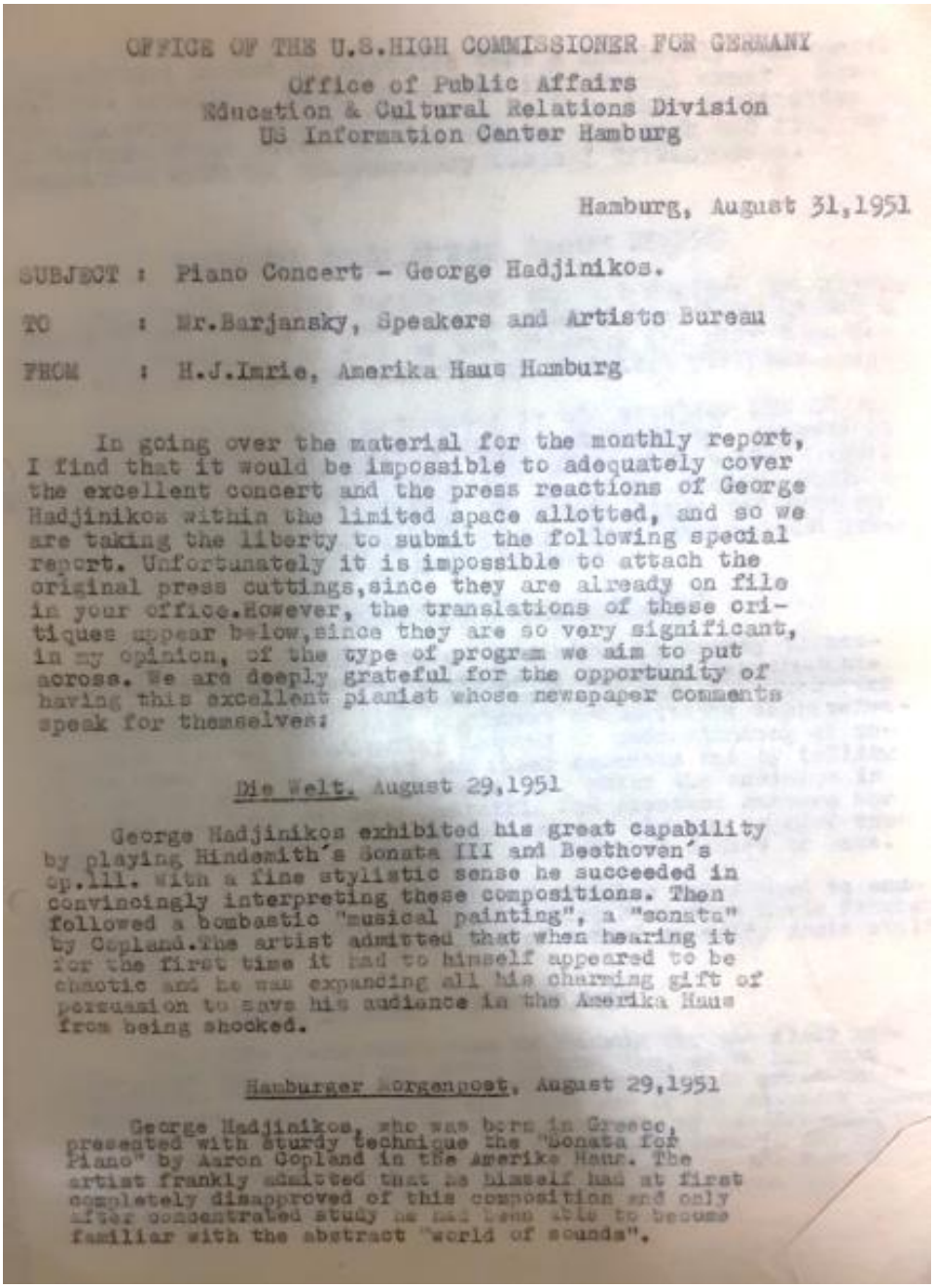
Εδώ θα προσπαθήσω να δώσω μόνο μερικά από αυτά τα συγκείμενα, πάνω στα οποία θα μπορούσε να εμβαθύνει και με πιο κριτικό τρόπο η μελλοντική έρευνα. Ως ερμηνευτής και παιδαγωγός (με τη στενή και την ευρεία έννοια του όρου) ο Χατζηνίκος διαμορφώθηκε μέσα από τις ιδέες και το σύστημα μουσικής εκπαίδευσης που είχε αναπτύξει ο Orff, τον οποίο αναγνώριζε και ως σημαντικό του δάσκαλο. Το σύστημα του Orff απευθύνεται σε όλους και προσβλέπει στη βίωση του ήχου μέσα από το συλλογικό παίξιμο και τον αυτοσχεδιασμό, προσδοκώντας την ανάπτυξη μίας αβίαστης σχέσης με τον ήχο. Η προσπάθεια αναδίφησης και ενεργοποίησης του πρωταρχικού ("elemental") είναι εξαιρετικά σημαντική στην προσέγγιση του Orff (φέροντας έναν απόηχο καρτεσιανής λογικής), όπως είναι, επίσης, η σωματοποίηση του ήχου και ειδικά του ρυθμού. Σημαντικό ρόλο, επίσης, στη φιλοσοφία της μουσικής εκπαίδευσης του Orff παίζουν οι διαπολιτισμικές ωσμώσεις στην κοινή βίωση της μουσικής, καθώς και η ιδέα ότι η επικοινωνία μέσω του ήχου βρίσκεται στο επίκεντρο της κοινωνικής λειτουργίας της μουσικής.

Η αναζήτηση του πρωταρχικού έχει ένα ακόμα σημαντικό μουσικό πλαίσιο αναφοράς στον Χατζηνίκο: τη θεωρία της τονικότητας του Heinrich Schenker (1868-1935). Ειδικά στα κείμενά του για την ανάγκη κατανόησης της διακόσμησης ("ornamentation"), ο Χατζηνίκος αναφέρεται ρητά στην ιδέα του Schenker ότι η τονική μουσική προέρχεται από τη διακόσμηση ενός βασικού πυρήνα. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, για τη σημασία που έδινε ο Χατζηνίκος στις εκφραστικές δυνατότητες της μελωδίας ως ενός πανανθρώπινου εκφραστικού μέσου, το ότι γενικότερα στα κείμενά του αναφέρεται κυρίως στην μελωδική βασική γραμμή (*Urlinie*) του μοντέλου κατανόησης της τονικότητας από τον Schenker. Η έμφαση αυτή συνδέεται με την πολυποίκιλη αναφορά του στην αναζήτηση της «φυσικής» εκφραστικότητας της μελωδικής γραμμής, την οποία πολλές φορές κατανοεί ως μεταμόρφωση μίας αβίαστης και αέναης λαϊκής μελωδικότητας.

Αν η επιρροή των Orff και Schenker θέτει ένα σημαντικό μουσικό πλαίσιο κατανόησης πολλών ιδεών του Χατζηνίκου, ορισμένες θα μπορούσαμε να τις κατανοήσουμε και σε σύνδεση με πλατύτερες πολιτισμικές ιδέες που αναπτύχθηκαν από τη δεκαετία του 1950 έως αυτή του 1970. Η αναζήτηση καθολικών αρχών ανθρώπινων λειτουργιών συναντιέται στη γλωσσολογία (στη θεωρία της γενετικής γραμματικής του Noam Chomsky, γεν. 1928), ενώ η παράλληλη ανάπτυξη της ανθρωπολογικής προσέγγισης της μουσικής στο πλαίσιο της εθνομουσικολογίας από τον John Blacking (1928-1990) έδωσε έμφαση σε μία πανανθρώπινη οπτική στην κατανόηση της βίωσης του ήχου. Η έρευνα δεν έχει ακόμα αναδείξει κάποια βιωματική σχέση του Χατζηνίκου με τις παραπάνω θεωρίες.

Με αφορμή ένα σημαντικό τεκμήριο από το 1951, μπορούμε να πούμε ότι η πολιτισμική διπλωματία του Ψυχρού Πολέμου αποτέλεσε επίσης ένα σημαντικό συγκείμενο για την

καθιέρωση των μικτών προγραμμάτων του Χατζηνίκου. Το τεκμήριο αυτό είναι η μηνιαία αναφορά του αξιωματούχου του Κέντρου Πληροφοριών προς το γραφείο του ύπατου αρμοστή των Η.Π.Α. στη Γερμανία και συγκεκριμένα προς τον γραφείο των Καλλιτεχνών και των Ομιλητών (Speakers and Artists Bureau· βλ. Εικόνα 5). Όπως έχει αναδειχθεί ενδελεχώς σε πρόσφατη έρευνα, τα Κέντρα Πληροφοριών αποτέλεσαν «το φυσικό και ψυχολογικό απαραίτητο εξάρτημα του Ψυχρού Πολέμου στη Γερμανία» (Podesva, 2018: 2) αλλά και σε άλλα μέρη του κόσμου. Ο βασικός στόχος τους ήταν η ανάδειξη των αξιών του «συναινετικού φιλελευθερισμού» (consensus liberalism) και η προώθηση – ειδικά στη Γερμανία του πρόσφατου ναζιστικού παρελθόντος – του αμερικάνικου τρόπου ζωής ως του απόλυτου προτύπου βίωσης αυτής της ιδεολογίας (Podesva, 2018: 8 και 15).



OFFICE OF THE U.S.HIGH COMMISSIONER FOR GERMANY

Office of Public Affairs
Education & Cultural Relations Division
US Information Center Hamburg

Hamburg, August 31,1951

SUBJECT : Piano Concert - George Hadjinikos.

TO : Mr.Barjansky, Speakers and Artists Bureau

FROM : H.J.Imrie, Amerika Haus Hamburg

In going over the material for the monthly report, I find that it would be impossible to adequately cover the excellent concert and the press reactions of George Hadjinikos within the limited space allotted, and so we are taking the liberty to submit the following special report. Unfortunately it is impossible to attach the original press cuttings,since they are already on file in your office.However, the translations of these critiques appear below,since they are so very significant, in my opinion, of the type of program we aim to put across. We are deeply grateful for the opportunity of having this excellent pianist whose newspaper comments speak for themselves:

Die Welt, August 29,1951

George Hadjinikos exhibited his great capability by playing Hindemith's Sonata III and Beethoven's op.111. With a fine stylistic sense he succeeded in convincingly interpreting these compositions. Then followed a bombastic "musical painting", a "sonata" by Copland.The artist admitted that when hearing it for the first time it had to himself appeared to be chaotic and he was expanding all his charming gift of persuasion to save his audience in the Amerika Haus from being shocked.

Hamburger Morgenpost, August 29,1951

George Hadjinikos, who was born in Greece, presented with sturdy technique the "Sonata for Piano" by Aaron Copland in the Amerika Haus. The artist frankly admitted that he himself had at first completely disapproved of this composition and only after concentrated study he had been able to become familiar with the abstract "world of sounds".

Εικόνα 5: Η πρώτη σελίδα (από τις τρεις) της αναφοράς σχετικά με συναυλία που έδωσε ο Γ. Χατζηνίκος στο Amerika Haus του Αμβούργου, από το τοπικό γραφείο του Κέντρου Πληροφοριών των Η.Π.Α. (Αρχείο Γ. Χατζηνίκου, Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»)

Στη μουσική, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στην έντεχνη μουσική παράδοση και στη συνέχεια στην τζαζ, καθώς στο επίκεντρο αυτής της πολιτικής τέθηκε αρχικά η δυτικογερμανική πολιτισμική και πνευματική ελίτ (Podesva, 2018: 5). Στη μηνιαία αναφορά του, ο αξιωματούχος μεταφέρει τις διθυραμβικές κριτικές στο ρεσιτάλ του Χατζηνίκου, τονίζοντας ότι «είναι ιδιαίτερα σημαντικές για τον τύπο του προγράμματος που θέλουμε να περάσουμε». Ο Χατζηνίκος έδωσε ανάλογη συναυλία αυτής του Amerika Haus και σε άλλη πόλη της Γερμανίας το 1952.

Ένα επιπλέον πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε τον καταρτισμό των προγραμμάτων του Χατζηνίκου είναι η αγγλική συναυλιακή κουλτούρα, μέσα στην οποία είχε σημαντική δράση ως ερμηνευτής αλλά και παιδαγωγός. Όπως έχει καταγράψει η έρευνα, η παρουσία «μικτών» προγραμμάτων υπήρξε ένα από τα εργαλεία ανανέωσης της δυναμικής της σειράς συναυλιών Proms του Λονδίνου τη δεκαετία του 1960 (Wright, 2012: 178), ενώ ο ίδιος ο Χατζηνίκος συνεισέφερε ουσιαστικά στην ανάπτυξη παρόμοιας στάσης (ειδικά της σύνδεσης της μουσικής του μπαρόκ με αυτή του 20ού αιώνα) από το English Bach Festival την ίδια δεκαετία.

Πολλές από τις έννοιες που ανέπτυξε ο Orff, όπως αυτές που υπονοούν τη γραμμικότητα της πολιτισμικής ανάπτυξης και της εφαρμογής της στην εκπαίδευση, υπόκεινται εδώ και χρόνια σε έντονη κριτική. Εξάλλου, η ίδια η αναζήτηση της έννοιας της φυσικότητας, η οποία προϋποθέτει την φυσικοποίηση των ανθρωπίνων δράσεων, βρίσκεται επίσης υπό αμφισβήτηση. Είναι σημαντικό, ωστόσο, να συνειδητοποιήσουμε ότι οι απόψεις του Χατζηνίκου δεν παρέμειναν χωρίς αλλαγές σε όλη τη μακρά πορεία του. Για παράδειγμα, πίσω από την απόφασή του να αλλάξει τον τίτλο της σειράς σεμιναρίων και γραπτών κειμένων του, από *Logic and Foundations of Music Interpretation* (*Λογική και θεμέλια της μουσικής ερμηνείας*) σε *Essence and Origins of Music Interpretation* (*Έννοια και καταβολές της μουσικής ερμηνείας*), βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, η βαθύτερη μετακίνησή του από μία δυτικού τύπου καρτεσιανή λογική αντιμετώπισης του ήχου σε μία μετα-μοντερνιστική εμπειρική προτίμηση στον ζωντανό ήχο. Σε κάθε περίπτωση, ο ήχος που άφησε ο Χατζηνίκος φαίνεται να νοηματοδοτεί πολλές από τις απόψεις που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Αντί για σύνοψη, προτείνεται η ακρόαση της ηχογράφησης των *Οκτώ παραλλαγών για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο πάνω σε ένα ελληνικό δημοτικό θέμα* του 1938 του Σκαλκώτα, που ο Χατζηνίκος ηχογράφησε μαζί με τους Bernhard Hamann (1909-1968) στο βιολί και Siegfried Palm (1927-2005) στο τσέλο, για την Βορειογερμανική Ραδιοφωνία και Τηλεόραση το 1955.[*] Εδώ ο ήχος αναδεικνύει, κατά τη γνώμη μου, στοιχεία όπως την αναζήτηση μίας αβίαστης μελωδικότητας και πλαστικής ρυθμικότητας με αναφορά στη λαϊκή μελωδικότητα του δημοτικού τραγουδιού που χρησιμοποιείται από τον Σκαλκώτα, τον εκφραστικό διάλογο παρόμοιων συναισθηματικών τόπων όπως αυτοί ενεργοποιούνται από πολιτισμικά ετερογενή στοιχεία (λ.χ. το δημοτικό τραγούδι και την ατονικότητα) και τη θέληση επικοινωνίας με το κοινό των πολυδιάστατων πολιτισμικών αναφορών του έργου μέσω ηχητικών χειρονομιών στη χρονική αγωγή, τη δυναμική και το ηχόχρωμα.

Βιβλιογραφία

Lawson, Colin & Robin Stowell [επιμ.] (2012): *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.

Podesva, James (2018): *Exporting America: The U.S. Information Centers and German Reconstruction*, διδακτορική διατριβή, Southern Illinois University Carbondale.

[*] Μπορείτε να ακούσετε την ηχογράφηση εδώ: https://www.youtube.com/watch?v=ZztVr40prq4&list=RDZztVr40prq4&start_radio=1.

Wright, David (2012): "Music and musical performance: histories in disjunction?", στο: Colin Lawson & Robin Stowell (επιμ.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, σ. 169-206.

Χατζηνίκος, Γεώργιος (1979): «Η περίπτωση Σκαλκώτα», *Αρχείο Ευβοϊκών Μελετών*, τόμος ΚΒ΄, 1978-1979, σ. 21-29.

Χατζηνίκος, Γεώργιος (1989): "Ornamentation – Intonation", *Logic and Foundations of Musical Interpretation*, δακτυλογραφημένο αδημοσίευτο κείμενο, Hale.

Έρευνα μέσω της τέχνης και a/r/tography: εισαγωγή στις έξι ερμηνείες (renderings)

Θεοδώρα Ιορδανίδου

Εισαγωγή

Στις ανθρωπιστικές και τις κοινωνικές επιστήμες, από τα τέλη του 20ού αιώνα, είναι εμφανής μια αυξανόμενη αμφισβήτηση των κλασικών ερευνητικών προσεγγίσεων που βασίζονται στην ποσοτικοποίηση και την αναζήτηση αντικειμενικών δεδομένων και αποτελεσμάτων. Η ποιοτική και κοινωνική έρευνα, δίνοντας χώρο και φωνή στην καλλιτεχνική δημιουργία και σε καλλιτεχνικές πρακτικές, εντάσσει στην ερευνητική διαδικασία και την επιστημονική κοινότητα μορφές ανθρώπινης εμπειρίας προερχόμενες από τον χώρο των τεχνών. Η διερεύνηση αυτή συμβάλλει στην υπέρβαση των περιορισμών που ενδέχεται να χαρακτηρίζουν τα ποσοτικά ευρήματα και στη διαμόρφωση ευρύτερων τρόπων κατανόησης και ερμηνείας της ανθρώπινης εμπειρίας (Leavy, 2020: 13 και 14). Η αναγνώριση της σημασίας της εμπειρίας, της δημιουργικότητας και της υποκειμενικής νοηματοδότησης στη διαδικασία παραγωγής γνώσης, νέων ευρημάτων και αφηγήσεων οδήγησε στην ανάπτυξη μεθοδολογιών όπως η Έρευνα μέσω της Τέχνης (Arts-Based Research) και το a/r/tography (Chilton & Leavy, 2020· Irwin, 2004).

Στο παρόν δοκίμιο παρουσιάζονται πτυχές των παραπάνω σύγχρονων μεθοδολογικών προσεγγίσεων, όπου εδράζεται η μεταδιδακτορική έρευνα της γράφουσας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, η οποία εστιάζεται στη διερεύνηση επτά σύγχρονων έργων για σόλο φλάουτο, στην πλειονότητά τους δημιουργών από την κοινότητα του Α.Π.Θ. (βλ. ενδεικτικά: Ιορδανίδου & Σέγκλιας, 2025· Ιορδανίδου, 2026). Στόχος του δοκιμίου δεν είναι η παρουσίαση ή η ανάλυση των συγκεκριμένων έργων, αλλά μία εισαγωγή σε βασικές εννοιολογικές και μεθοδολογικές διαστάσεις του επιστημολογικού πλαισίου της ερευνητικής προσέγγισης, που είναι η Έρευνα μέσω της Τέχνης, το a/r/tography και, κυρίως, οι έξι ερμηνείες του (renderings, εκ του *render*: «αποδίδω», «εκφράζω», «καθιστώ κάτι αντιληπτό»).

Έμφαση δίνεται στην καλλιτεχνική πρακτική – σύνθεση, μουσική ερμηνεία και επιτέλεση – ως εμπειρία και βίωμα, με την έρευνα να λειτουργεί ως πεδίο παραγωγής γνώσης, κατανόησης νοήματος, και όχι αποκλειστικά ως μέσο αναπαράστασης. Σε αυτό το πλαίσιο, η εστίαση της μελέτης στις έξι ερμηνείες του a/r/tography (Springgay, Irwin & Kind, 2005· Robinson, 2022: 36-38) αναδεικνύει τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της συγκεκριμένης μεθοδολογικής προσέγγισης στους χώρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναδημιουργίας και εκπαίδευσης, ως αλληλένδετα πεδία έρευνας, αναστοχασμού και παραγωγής γνώσης.

Έρευνα μέσω της Τέχνης (Arts-Based Research)

Η Έρευνα μέσω της Τέχνης (ΕΜΤ) αξιοποιεί την καλλιτεχνική πράξη, εν προκειμένω τη σύνθεση και τη μουσική ερμηνεία και επιτέλεση, όχι μόνον ως μέσο έκφρασης αλλά και ως τρόπο έρευνας και κατανόησης του κόσμου (Robinson, 2022: 32· Irwin, 2004: 29). Αποτελεί ερευνητική προσέγγιση που ενσωματώνει καλλιτεχνικές πρακτικές στη διαδικασία παραγωγής και ερμηνείας της γνώσης και, σε αντίθεση με τις παραδοσιακές ποσοτικές

και ποιοτικές μεθόδους, αντιμετωπίζει την τέχνη όχι μόνον ως αντικείμενο μελέτης αλλά και ως ερευνητικό μέσο, μέσω του οποίου η εμπειρία εκφράζεται και καθίσταται αντικείμενο αναστοχασμού σε αισθητηριακό και ενσώματο επίπεδο (LeBlanc & Irwin, 2019· Leavy, 2022). Η γνώση που παράγεται μέσω δράσης, αλληλεπίδρασης και επιτέλεσης δεν προκύπτει αποκλειστικά ως λεκτική αναπαράσταση αλλά από δημιουργικές διαδικασίες και πρακτικές βαθιά βιωματικές και ερμηνευτικές (Carson & Sumara, 1997: xvii-xviii· Irwin, 2004: 33), που εμπλέκουν το σώμα, τη μουσική επιτέλεση και το υλικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Οι ερευνητές και ερευνήτριες συμμετέχουν στην έρευνα ολιστικά με το σώμα, τον νου και την ψυχή τους· δεν παρατηρούν απλώς και στη συνέχεια καταγράφουν αποτελέσματα.

A/r/tography

Η υβριδική ερευνητική προσέγγιση του a/r/tography (artist/researcher/teacher), ως ενσώματη και αναστοχαστική ερευνητική πρακτική, γεφυρώνει τρεις ρόλους και διαστάσεις: καλλιτεχνική, ερευνητική και εκπαιδευτική. Αυτές δεν αντιμετωπίζονται ως διακριτές ταυτότητες αλλά ως αλληλένδετες και δυναμικές συνθήκες που συνυπάρχουν κατά τη διαδικασία της έρευνας (Gouzouasis, 2006: 23 και 28). Το a/r/tography δεν διαχωρίζει τη δημιουργική πράξη από την ερευνητική σκέψη ή τη διδακτική εμπειρία, αλλά τις αντιλαμβάνεται ως αλληλένδετες διαδικασίες παραγωγής γνώσης. Εν προκειμένω στη σύνθεση, τη μουσική ερμηνεία και επιτέλεση και τη διδασκαλία, προάγεται η διερεύνηση της δημιουργικής διαδικασίας, της μουσικής εμπειρίας και της εκπαιδευτικής πράξης ως πεδίων νοηματοδότησης και παραγωγής γνώσης, ενώ παράλληλα αναδεικνύονται διαστάσεις που δύσκολα αποτυπώνονται μέσω συμβατικών ερευνητικών μεθόδων (Irwin, 2004: 28, 31 και 34). Το έργο των a/r/tographers ανήκει στους τομείς της επιστήμης και της τέχνης, όντας πιο κοντά στην τέχνη, κι έτσι δίνεται περισσότερο έμφαση στην ενίσχυση και την ανάδειξη νοημάτων παρά στην επίτευξη της βεβαιότητας (Eisner & Powell, 2002).

Οι ερμηνείες (renderings) του a/r/tography

Οι Springgay, Irwin και Kind (2005) εισήγαγαν και συστηματοποίησαν έξι ερμηνείες ή επαναληπτικές και συναισθηματικές αποδόσεις (renderings) της μεθοδολογίας a/r/tography:

1. ανοίγματα (*openings*)
2. ζωντανή έρευνα (*living inquiry*)
3. συνάφεια / γειτνίαση (*contiguity*)
4. μεταφορά – μετωνυμία (*metaphor – metonymy*)
5. αντανακλάσεις / απηχήσεις (*reverberations*)
6. υπέρβαση (*excess*)

Οι ερμηνείες αυτές δεν είναι τα αποτελέσματα της έρευνας, αλλά προτάθηκαν ως εννοιολογικοί και μεθοδολογικοί τρόποι προσέγγισής της μέσα από μία σχεσιακή αισθητική διερεύνηση. Δεν αποτελούν έξι απομονωμένες, διακριτές μεθόδους ή προκαθορισμένες κατηγορίες· λειτουργούν η μία σε σχέση με την άλλη ως αλληλένδετες διαδικασίες που ενεργοποιούνται μέσα στην καλλιτεχνική, ερευνητική και εκπαιδευτική πράξη (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 899-900).

Σύμφωνα με τον Gouzouasis (2007: 34), οι ερμηνείες είναι οι δρόμοι μέσω των οποίων οι a/r/tographers εστιάζουν την προσοχή τους και διερευνούν, αναζητώντας ερευνητικά στοιχεία προκειμένου να αποκτήσουν αίσθηση του κόσμου. Οι ερμηνείες ενεργοποιούνται, παρουσιάζονται ή επιτελούνται όταν μια συνθήκη σχεσιακής αισθητικής διερεύνησης γίνεται αντιληπτή ως ενσώματη κατανόηση, ως ανταλλαγή μεταξύ μορφών τέχνης ή/και γραπτών κειμένων, είτε μεταξύ των ευρέως νοούμενων ταυτοτήτων του καλλιτέχνη / ερευνητή / εκπαιδευτικού (Robinson, 2022: 33).

Ανοίγματα – *Openings*

Τα ανοίγματα επιλέγονται εδώ ως αφετηρία της παρουσίασης των έξι ερμηνειών, γιατί δημιουργούν χώρο για διερεύνηση, πολλαπλές οπτικές και αβεβαιότητα. Είναι οι στιγμές και οι χώροι της έρευνας όπου αναδύονται νέες δυνατότητες κατανόησης, δημιουργίας και συσχέτισης. Αποτελούν ενδιάμεσους και μεταβατικούς τόπους, στους οποίους η καλλιτεχνική και ερευνητική πράξη παραμένει ανοιχτή, απρόβλεπτη και βαθιά συνδεδεμένη με βιώματα και εμπειρίες. Είναι, ακόμη, οι ρωγμές και τα περάσματα που ανοίγουν χώρο για το άγνωστο, το απρόβλεπτο, το δύσκολο, το αμφίσημο, κι έτσι οι a/r/tographers μπορούν να κινηθούν προς νέες μορφές εμπειρίας και νόησης (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 904-906).

Ζωντανή έρευνα – *Living inquiry*

Κεντρικό στοιχείο του a/r/tography αποτελεί η έννοια της ζωντανής, βιωματικής έρευνας, ως τρέχουσας, μη γραμμικής, εξελισσόμενης και ενσώματης διαδικασίας. Είναι ο τρόπος με τον οποίον η έρευνα ζει μέσα στην καθημερινή πράξη, την τέχνη, τη διδασκαλία, τις σχέσεις και μετασχηματίζεται ανάλογα με τις εμπειρίες. Δεν πρόκειται για γνώση με δεδομένο και στατικό αποτέλεσμα ή για μέθοδο με προκαθορισμένα βήματα, αλλά για μια διαδικασία συνεχούς εμπλοκής, δημιουργίας και αναστοχασμού εν κινήσει και μέσα στη ζωή (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 899-902).

Η έρευνα εκτυλίσσεται διαμέσου της τέχνης, διαμορφώνεται διαρκώς από το βίωμα, την εμπειρία, την πράξη και την ανατροφοδότηση (Irwin κ.ά., 2018: 38-40). Με τον τρόπο αυτό νοηματοδοτούνται και ερμηνεύονται ζητήματα και ερωτήματα που δύσκολα μπορούν να αποτυπωθούν ή να ερμηνευθούν μέσα από συμβατικές μεθόδους, όπως λ.χ. η γραμμική αφήγηση (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 902). Αυτή η συνεχής και εξελισσόμενη διαδικασία καθιστά τα *ανοίγματα* στιγμές ανακάλυψης, μετατόπισης και νέας κατανόησης, πέραν της ήδη υπάρχουσας εμπεδωμένης γνώσης. Η κατανόηση που προκύπτει παραμένει δυναμική και μεταβαλλόμενη, καθώς η ίδια η ερευνητική εμπειρία μπορεί να οδηγεί σε νέες δυνατότητες νοηματοδότησης (Leggo κ.ά., 2011: 239-240 και 250). Με τον τρόπο αυτό, οι δύο ερμηνείες δεν λειτουργούν ανεξάρτητα, αλλά αλληλοτροφοδοτούνται μέσα στην ερευνητική πράξη.

Η προσέγγιση αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε πεδία όπου η καλλιτεχνική πράξη συνιστά ταυτόχρονα αντικείμενο και μέσο έρευνας, όπως είναι η μουσική επιτέλεση και η επαγγελματική ηχογράφηση των επτά έργων για σόλο φλάουτο σύγχρονων δημιουργών με έδρα την Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας της γράφουσας. Η παραγωγή καλλιτεχνικού αποτελέσματος δεν λειτουργεί μόνον ως αναπαράσταση αλλά και ως πεδίο στοχασμού και περαιτέρω διερεύνησης. Οι επιλογές ερμηνευτικής προσέγγισης των έργων, η προετοιμασία της παρουσίασής τους, η μελέτη, η συσχέτιση των εθνογραφικών καταγραφών (Ιορδανίδου & Σέγκλιας, 2025· Ιορδανίδου, 2026) με τα μουσικά έργα και τους στόχους και τις προσδοκίες των δημιουργών, οι δοκιμές, η ίδια η επιτέλεση, η διαδικασία της ηχογράφησης αλλά και η επιμέλεια αυτής συνιστούν ερευνητικές πράξεις. Στο σύνολό τους δεν είναι διακριτά στάδια μιας ήδη προσδιορισμένης ερευνητικής διαδικασίας αλλά αλληλοτροφοδοτούμενες πρακτικές που οδηγούν σε παρατήρηση, ερωτήματα και νέες κατευθύνσεις. Υπό αυτή την έννοια, η έρευνα «ζει» μέσα στην καλλιτεχνική πράξη και μετασχηματίζεται μαζί της.

Συνάφεια / γειτνίαση – *Contiguity*

Η συνάφεια ή γειτνίαση αναφέρεται στις σχέσεις εγγύτητας, επαφής και αλληλεπίδρασης που αναπτύσσονται μεταξύ διαφορετικών προσώπων, πρακτικών, ιδεών και μορφών γνώσης της έρευνας. Κατ’ επέκταση, συνδέεται με τη γεφύρωση των

τριών ταυτοτήτων, καλλιτεχνικής / ερευνητικής / εκπαιδευτικής, οι οποίες συνυπάρχουν και αλληλοδιαμορφώνονται μέσα στην ερευνητική διαδικασία (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 900-901). Ο Gouzouasis τονίζει την ανάγκη η μουσική να ενημερώνει την έρευνα και, αντίστροφα, η έρευνα να ενημερώνει τη μουσική πράξη. Με τον τρόπο αυτό συγκροτείται ένα συνεχές πεδίο αλληλεπίδρασης και αλληλοσυμπλήρωσης, όπου η γνώση παράγεται από τη συνύπαρξη έρευνας και καλλιτεχνικής πράξης (Gouzouasis, 2007: 37).

Η βάση αυτής της ερμηνείας είναι το ότι η γνώση και η κατανόηση παράγονται μέσα από τη βιωμένη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση των προσώπων που συμμετέχουν στην ερευνητική διαδικασία, των καλλιτεχνικών έργων ως ερευνητικών αντικειμένων, των χώρων επιτέλεσης και του κοινού. Άρα η συνάφεια ή γειτνίαση δεν αφορά μόνο τις σχέσεις μεταξύ των τριών διαφορετικών ταυτοτήτων (a/r/t) αλλά και τις πολλαπλές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα σε ανθρώπους, καλλιτεχνικές πράξεις, έργα, ακουστική, περιβάλλον.

Στην έρευνα της γράφουσας πρόκειται, συγκεκριμένα, για την αλληλεπίδραση και τη συνύπαρξη με τους συνθέτες και τη συνθέτρια των επτά έργων, με τα ίδια τα έργα, με το πλήθος των διευρυμένων τεχνικών για το φλάουτο, με τα δύο φλάουτα (σε ντο και μπάσο), με τον συνδυασμό φλάουτου και ηλεκτρονικών ήχων, αλλά και με τους χώρους στους οποίους τα έργα μελετώνται και παρουσιάζονται. Έως τώρα, η μουσική επιτέλεση σε διαφορετικούς χώρους, από το αίθριο του Μουσείου της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, τα Μέγαρα Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης, έως το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., το Αμφιθέατρο Μελετών της Μονής Βλατάδων, την Ιόνιο Ακαδημία και το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, καθώς και η επαγγελματική ηχογράφηση στο στούντιο ηχογραφήσεων του Α.Π.Θ., φέρνουν την καλλιτεχνική πράξη σε διαφορετικές ακουστικές, χωρικές αλλά και κοινωνικές συνθήκες. Η ακουστική κάθε χώρου επηρεάζει την ηχητική διαμόρφωση και την επιτέλεση του εκάστοτε έργου, ενώ παράλληλα μεταβάλλει τη σχέση ερμηνεύτριας, έργου και κοινού. Κάθε ζωντανή εκτέλεση του ίδιου έργου διαφοροποιείται από την προηγούμενη, καθώς η σχέση ερμηνεύτριας, έργου, οργάνου, πλαισίου παρουσίασης (ρεσιτάλ σόλο φλάουτου, διάλεξη και ρεσιτάλ, ημερίδα, συνέδριο, φεστιβάλ), χώρου και κοινού συγκροτεί κάθε φορά μία μοναδική συνθήκη επιτέλεσης.

Μεταφορά και μετωνυμία – *Metaphor and Metonymy*

Πρόκειται για έννοιες που λειτουργούν ως τρόποι κατανόησης της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Χρησιμοποιούνται για να δείξουν πώς παράγεται γνώση και νόημα μέσα από καλλιτεχνικές και ερευνητικές διαδικασίες, όχι μόνο μέσω θεωρητικού λόγου, αλλά από την ίδια την καλλιτεχνική πράξη.

Η μεταφορά επιτρέπει τη σύνδεση καλλιτεχνικών πρακτικών, εμπειριών και βιωμάτων με ευρύτερες έννοιες, εικόνες και νοηματοδοτήσεις (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 904-905). Στη συγκεκριμένη έρευνα, οι ποικίλες λειτουργίες της αναπνοής, οι διευρυμένες τεχνικές, το πλήθος των ηχοχρωμάτων που προκύπτουν, μεταξύ άλλων, από αέρινους ήχους, glissandi, multiphonics, κρουστούς ήχους (λ.χ. key click, tongue ram), οι συνηχήσεις φλάουτου – φωνής (ομιλία είτε τραγούδι) και φλάουτου – ηλεκτρονικών, μπορούν να λειτουργήσουν μεταφορικά, δημιουργώντας συνδέσεις με αισθητικές ή εννοιολογικές εικόνες ως μεταφορά μιας ατμόσφαιρας, ενός ηχητικού τοπίου, μιας προσωπικής ανάμνησης του ακροατή.

Η μετωνυμία, αντίθετα, φωτίζει τη σχέση μεταξύ των επιμέρους στοιχείων των καλλιτεχνικών πρακτικών και του ευρύτερου καλλιτεχνικού ή ερευνητικού πλαισίου (Irwin, 2004): εν προκειμένω, των επιλογών ερμηνευτικής προσέγγισης και απόδοσης

των έργων, των χρησιμοποιούμενων διευρυμένων τεχνικών, των παραγόμενων γνωστών αλλά και νέων ηχοχρωμάτων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συνιστούν η παλέτα των τεχνικών και των ηχοχρωμάτων που προκύπτουν από τη χρήση και την αξιοποίηση της φωνής σε συνήχηση με τον ήχο του φλάουτου, όπως, για παράδειγμα, στα έργα *lonesingness / flusingness* (2011/2023) του Ζήση Σέγκλια και *somnio (in)somnium* της Gundega Šmite (2024, ανάθεση από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών), καθώς και η ταυτόχρονη εκτέλεση multiphonics και glissandi στην ακραία υψηλή περιοχή του μπάσου φλάουτου στο *Waiting long enough for our last breath…* (2024) του Δημήτρη Παπαγεωργίου (βλ. και Ιορδανίδου & Σέγκλιας, 2025· Ιορδανίδου, 2026). Αυτά μπορούν να λειτουργήσουν μετωνυμικά ως μεμονωμένες συνιστώσες, αντιπροσωπεύοντας την αισθητική και ευρύτερες τάσεις της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας.

Αντανακλάσεις / απηχήσεις – *Reverberations*

Ο όρος περιγράφει τις επαναλαμβανόμενες απηχήσεις ιδεών, εμπειριών και νοημάτων που εξάγονται κατά τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αναδημιουργίας. Εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο στοιχεία που προέκυψαν σε ένα σημείο της έρευνας επανέρχονται, μετασχηματίζονται και αποκτούν νέο νόημα σε άλλο ή άλλα σημεία. Η έρευνα, ιδωμένη ως συνεχής και βιωματική διαδικασία (*living inquiry*), χαρακτηρίζεται από διαρκή ροή και μεταβάσεις μεταξύ γνωστού και νέου, καθώς εμπειρίες, ιδέες και νοήματα επανέρχονται, μετασχηματίζονται και αποκτούν διαφορετικές διαστάσεις στην πορεία της έρευνας (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 906-907).

Στη συγκεκριμένη έρευνα, οι απηχήσεις αναδύονται κατά την εθνογραφική καταγραφή, στη διαλογική συνέντευξη με τους συνθέτες και τη συνθέτρια, στις δοκιμές του εκάστοτε έργου, στην ηχογράφησή του, κατά τη διάρκεια της ζωντανής παρουσίασής του αλλά και μετά από αυτή, στις συζητήσεις με τους συνθέτες και τη συνθέτρια καθώς και με το κοινό. Η εμπειρία ενός έργου, επομένως, δεν ολοκληρώνεται με την παρουσίασή του, αλλά επανέρχεται μέσα από τις επόμενες συναντήσεις, ακροάσεις, ερμηνείες, ηχογραφήσεις, βιντεοσκοπήσεις, συζητήσεις, αναστοχασμούς και αλληλοτροφοδοτήσεις.

Οι μεταβάσεις αυτές αντικατοπτρίζουν, μεταξύ άλλων, το πέρασμα από τη θεωρία στην πράξη, από τη λεκτική περιγραφή χαρακτήρων, ατμόσφαιρας και νοημάτων στο ηχητικό αποτέλεσμα και την ερμηνευτική απόδοσή τους, αλλά και το πέρασμα από την ήδη εμπεδωμένη γνώση στην αντιμετώπιση νέων απαιτήσεων, που χρειάζονται διερεύνηση και μελέτη για να αφομοιωθούν. Η συγκεκριμένη διαδικασία έφερε τη γράφουσα αντιμέτωπη με σημαντικές τεχνικές και ερμηνευτικές προκλήσεις αλλά και με απαιτήσεις σωματικής αντοχής, διευρύνοντας παράλληλα τις καλλιτεχνικές και ερμηνευτικές της δυνατότητες, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τα έργα για μπάσο φλάουτο των Παπαγεωργίου και Σέγκλια.

Εδώ, επομένως, εμπερικλείονται οι αφηγήσεις των δημιουργών ως προς τους στόχους και τις επιδιώξεις τους από το προ-συνθετικό στάδιο έως την τελική μορφή του έργου, οι εμπειρίες που συλλέχθηκαν κατά την έρευνα και τη μουσική επιτέλεση, οι οποίες επανεμφανίζονται και συνδέουν διαφορετικά στάδια της έρευνας, δημιουργώντας νέες συνδέσεις και δυνατότητες κατανόησης. Με βάση αυτά, οι απηχήσεις δεν αποτελούν απλές επαναλήψεις προηγούμενων εμπειριών αλλά διαδικασίες μέσω των οποίων η γνώση μετακινείται, μετασχηματίζεται και αποκτά νέο νόημα. Η διαδικασία συνεχίζεται και μέσα από την πρόσληψη της επιτέλεσης από το κοινό, καθώς οι αντιδράσεις και οι συζητήσεις μετά από την παρουσίαση των έργων μπορούν δυνητικά να γεννήσουν νέες εικόνες, ιδέες ή και συναισθήματα, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο το έργο και η επιτέλεσή του επανερμηνεύονται και γίνονται εκ νέου αντιληπτά.

Υπέρβαση – *Excess*

Η τελευταία ερμηνεία είναι η υπέρβαση, στο πλαίσιο της οποίας προάγονται η αλλαγή και ο διαρκής μετασχηματισμός. Αναφέρεται στις πτυχές της καλλιτεχνικής εμπειρίας που υπερβαίνουν τα καθιερωμένα όρια της λεκτικής εξήγησης και περιγραφής ή της ακαδημαϊκής ανάλυσης και αναζητούν την προοπτική νέων μορφών κατανόησης. Τίθενται ερωτήματα όχι μόνο για υλικά πράγματα αλλά και για το πώς αυτά έρχονται στην ύπαρξη, τη φιλοσοφική φύση της ύπαρξης και της δημιουργίας νοήματος (Springgay, Irwin & Kind, 2005: 908). Η υπέρβαση συνδέεται με το ανοικτό (*openings*) και διαρκώς μεταβαλλόμενο πλαίσιο της καλλιτεχνικής και ερευνητικής διαδικασίας (*living inquiry*), στο οποίο τα όρια είναι ρευστά και τείνουν να ξεπεραστούν. Η έρευνα πλέον περνά σε μια διάσταση πέρα από τα γνωστά και αναμενόμενα δεδομένα, αφήνοντας χώρο στο απρόβλεπτο, στην αμφισημία και στην εμφάνιση νέων δυνατοτήτων.

Η έννοια της υπέρβασης στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας μπορεί να ιδωθεί σε σχέση με τις αυξημένες τεχνικές και ερμηνευτικές απαιτήσεις των έργων που θέτουν δεξιοτεχνικά περάσματα, στο ατονικό *Ein andrer Hauch I* (1992) του Μιχάλη Λαπιδάκη, αλλά και στη *Σονατίνα* του Γιώργου Σακαλλιέρου, το μοναδικό τονικό έργο της έρευνας. Σε αυτά έρχονται να προστεθούν οι διευρυμένες τεχνικές και, κυρίως, ο συνδυασμός τους σε δεδομένα σημεία των έργων, λ.χ. στο *Lament for Theodore* του Κώστα Τσούγκρα, γραμμένο το 2020 στη μνήμη του Θόδωρου Αντωνίου, και στο *somnio (in)somnium* της Gundega Šmite, αλλά και το ηχητικό αποτέλεσμα της συνύπαρξης φλάουτου και ηλεκτρονικά επεξεργασμένων ήχων φωνής και φλάουτου στο *Les signaux du vent* του Δημήτρη Μαρωνίδη.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η υπέρβαση στη μεταδιδακτορική έρευνα της γράφουσας ερμηνεύεται και συνδέεται με βιώματα και συναισθήματα που προκαλεί στο κοινό η απόδοση των έργων κατά την ερμηνεία ή την ακρόασή τους. Στα επτά έργα συναντούμε θέματα όπως η μοναξιά, η απομόνωση, ο αποχαιρετισμός εκλιπόντων, οι ασφυκτικές καταστάσεις που συνδέονται με κρίσεις πανικού ή τον θάνατο, το πέρασμα από τον κόσμο του συνειδητού στο υποσυνείδητο. Μέσα από τη μουσική ερμηνεία τα θέματα αυτά μετασχηματίζονται σε ηχητική και εκφραστική εμπειρία, αγγίζουν βιωματικά και προκαλούν συναισθήματα, ενίοτε και ερωτήματα, στον αποδέκτη που ακούει ή και βλέπει τη μουσική επιτέλεση. Με αυτόν τον τρόπο, η υπέρβαση λειτουργεί ως ένας ευρύτερος, ανοιχτός χώρος νοήματος και συνύπαρξης της μουσικής ερμηνείας, συναισθημάτων και κατανόησης της έρευνας.

Συμπερασματικά, η συμβολή των έξι ερμηνειών του a/r/tography είναι ιδιαίτερα σημαντική για πεδία στα οποία η έρευνα και η καλλιτεχνική δημιουργία συνυπάρχουν οργανικά, όπως η μουσική επιτέλεση. Η έμφαση μετατοπίζεται από το αποτέλεσμα, το τελικό προϊόν της ερευνητικής διαδικασίας, στην ίδια την εξέλιξη της διαδικασίας, αναδεικνύοντας τη σημασία της βιωματικής διάστασης. Οι έξι ερμηνείες αναδεικνύουν τον πολυδιάστατο και δυναμικό χαρακτήρα του a/r/tography μέσω της συνύπαρξης διαφορετικών τρόπων έρευνας, της διεύρυνσης των γνωστών ορίων, του αναστοχασμού και εν τέλει της νέας γνώσης στους χώρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναδημιουργίας και εκπαίδευσης. Με αυτόν τον τρόπο, το a/r/tography συμβάλλει στη διεύρυνση των παραδοσιακών ερευνητικών μεθόδων και μεταφέρει τη γνώση πέρα από τα όρια της ακαδημαϊκής κοινότητας, καθιστώντας την προσβάσιμη μέσα από την καλλιτεχνική επιτέλεση. Η πρόσληψη της γνώσης μέσα από την ακρόαση και την εμπειρία του μουσικού έργου δημιουργεί δυνατότητες συγκίνησης, ταύτισης και προσωπικής ανταπόκρισης του κοινού, συστήνοντας νέους τρόπους σύνδεσης με το ερευνητικό αντικείμενο.

Βιβλιογραφία

Carson, Tom & Dennis Sumara [επιμ.] (1997): *Action Research as Living Practice*, Peter Lang, New York.

Chilton, Gioia & Patricia Leavy (2020): "Arts-Based Research: Merging Social Research and the Creative Arts", στο: Patricia Leavy (επιμ.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, 2nd edition, Oxford University Press, New York, σ. 601-632.

Eisner, Elliot W. & Kimberly Powell (2002): "Art in Science?", *Curriculum Inquiry* 32/2, σ. 131-159 (https://doi.org/10.1111/1467-873X.00219).

Gouzouasis, Peter (2006): "A/r/tography in Music Research: A Reunification of Musician, Researcher, and Teacher", *Arts and Learning Journal* 22/1, σ. 23-42.

_____ (2007): "Music in an a/r/tographic tonality", *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies* 5/2, σ. 33-59.

Irwin, Rita L. (2004): "A/r/tography: A Metonymic Métissage", στο: Rita L. Irwin & Alex de Cosson (επιμ.), *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*, Pacific Educational Press, Vancouver, σ. 27-40.

Irwin, Rita L., Natalie LeBlanc, Jee Yeon Ryu & George Belliveau (2018): "A/r/tography as living inquiry", στο: Patricia Leavy (επιμ.), *Handbook of Arts-Based Research*, The Guilford Press, New York & London, σ. 37-53.

Leavy, Patricia (2020): *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος. Έρευνα μέσω της τέχνης*, μτφρ. Άρτεμις Γρίβα – επιμ. Μαρία Λέτσιου, Gutenberg, Αθήνα (πρωτότυπη έκδοση: *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*, 2nd edition, The Guildford Press, New York 2015).

_____ (2022): *Εισαγωγή στην έρευνα με βάση την τέχνη*, μτφρ. Μαρία Βαϊράμη – επιμ. Βασίλης Βλασταράς, Αντώνης Χουρδάκης & Κωστής Χ. Χρηστίδης, Δίσιγμα, Θεσσαλονίκη (πρωτότυπη έκδοση: *Handbook of Arts-Based Research*, The Guildford Press, New York 2015).

LeBlanc, Natalie & Rita L. Irwin (2019): "A/r/tography", στο: Kathy Hytten (επιμ.), *Oxford Research Encyclopedia of Education*, Oxford University Press, online edition, New York, σ. 1-21 (https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.393).

Leggo, Carl, Annita E. Sinner, Rita L. Irwin, Kathy Pantaleo, Peter Gouzouasis & Kit Grauer (2011): "Lingering in Liminal Spaces: A/r/tography as Living Inquiry in a Language Art Class", *International Journal of Qualitative Studies in Education* 24/2, σ. 239-256 (https://doi.org/10.1080/09518391003641908).

Robinson, Pip (2022): "Conceptual Questing: A Doctoral Methodological Journey to Music Artography (A/R/Tography)", *Victorian Journal of Music Education*, σ. 32-41 (https://eric.ed.gov/?ff1=pubJournal+Articles&id=EJ1435760&q).

Springgay, Stephanie, Rita L. Irwin & Sylvia Wilson Kind (2005): "A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text", *Qualitative Inquiry* 11/6, σ. 897-912 (https://doi.org/10.1177/1077800405280696).

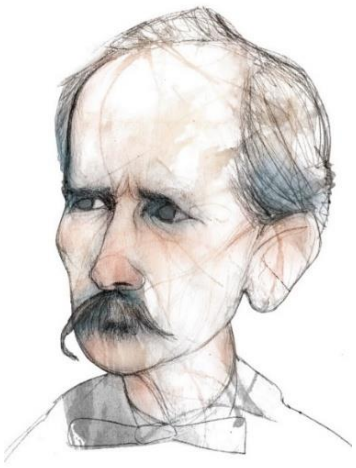
Ιορδανίδου, Θεοδώρα & Ζήσης Σέγκλιας (2025): «Ζητήματα μουσικής ερμηνείας και επιτέλεσης στο *lonesingness / flusingness* για σόλο μπάσο φλάουτο του Ζήση Σέγκλια: από την ερμηνεία στην προ-συνθετική διαδικασία», στο: Ιωάννης Φούλιας, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου & Ευαγγελία Σπυράκου (επιμ.), *16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επετειακές μουσικές αντανακλάσεις, αναλυτικές θεωρήσεις και κριτικοί αναστοχασμοί»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Θεσσαλονίκη, 8-10 Νοεμβρίου 2024), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, σ. 368-388.

Ιορδανίδου, Θεοδώρα (2026): «*…Last Breath, …(in)somnium, Lament…*: αναλυτικές, εθνογραφικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σύγχρονα έργα για σόλο φλάουτο», στο: Θεοδώρα Ιορδανίδου & Χρύσα Σκαρλάτου (επιμ.), *Όψεις ελληνικής μουσικής δημιουργίας: γεφυρώνοντας παραδόσεις. Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας στο πλαίσιο του 2ου Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας»*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, σ. 126-154.

Από τον Torres στον Contreras: Η εξέλιξη της κατασκευής της ισπανικής κλασικής κιθάρας (1850-1990)

Δημήτρης Κοτρωνάκης

Εισαγωγή



Εικόνα 1: Σύγχρονο σκίτσο του Antonio de Torres[1]

> Μια φορά κι έναν καιρό, στα μέσα του 19ου αιώνα στην Ισπανία, ζούσε ένας ταπεινός ξυλουργός. Γεννήθηκε στην Αλμερία, μακριά από τις μεγάλες πόλεις της χώρας, και κατασκεύασε τις κιθάρες που επρόκειτο να γίνουν το παγκόσμιο πρότυπο για την κλασική κιθάρα. Συνδυάζοντας εμπειρικά, αλλά με τεράστια ευαισθησία, τις καλύτερες ιδέες από τους προκατόχους και τους συγχρόνους του, ο Antonio de Torres δημιούργησε το πρωτότυπο μοντέλο ενός οργάνου, του οποίου το σχήμα και ο ήχος ξεπέρασαν κάθε προηγούμενο.[2]

Μέσα στην διεθνή κιθαριστική κοινότητα, αλλά και στους μουσικούς κύκλους γενικότερα, είναι αποδεκτό ότι ο ιστορικός κατασκευαστής αναφοράς της σύγχρονης κλασικής κιθάρας, αυτός που δημιούργησε και ολοκλήρωσε κατασκευαστικά το όργανο, καθιερώνοντας το δομικό και ηχητικό της πρότυπο, είναι ο Antonio de Torres, στα μέσα του 19ου αιώνα. Η φήμη του είναι τέτοια, ώστε θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί για τον κόσμο της κιθάρας ό,τι και ο Antonio Stradivari για τον κόσμο του βιολιού. Ένας κριτικός έγραψε το 1889 για μία κιθάρα του Torres πως «κάθε χορδή μεταφέρει τις φωνές και τις αποχρώσεις χιλίων αγγέλων, η κιθάρα του είναι ο ναός των συναισθημάτων, το μυστικό της αφθονίας που συγκινεί και ευφραίνει την καρδιά».[3]

---

1 Eulogia Merle, "File: Antonio de Torres Jurado (MUNCYT, Eulogia Merle).jpg", *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Antonio_de_Torres_Jurado_(MUNCYT,_Eulogia_Merle).jpg (τελευταία πρόσβαση: 02.03.2026).

2 Alberto Martinez, "From the Editor", *Orfeo* 9, 2017, σ. 3.

3 Πρόκειται για κριτική που γράφτηκε το 1889, μετά από ακρόαση μίας κιθάρας κατασκευασμένης από τον Antonio de Torres. Η σχετική αναφορά παρατίθεται στο: José L Romanillos, *Antonio de Torres: guitar maker – His life and work*, Element Books Ltd, Longmead (Shaftesbury, Dorset) 1987, σ. 163.

Παρ' όλο που η φήμη που συνόδευε τον Torres και ορισμένα γεγονότα της επαγγελματικής ζωής του ήταν γνωστά μέχρι τα τέλη του προηγούμενου αιώνα, το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του αλλά και το κατασκευαστικό του έργο έγιναν σχετικά πρόσφατα διαθέσιμα στους ερευνητές. Αυτό επιτεύχθηκε χάρη στην εκτεταμένη μονογραφία του, επίσης κατασκευαστή κιθαρών, José Romanillos, ο οποίος επαναξιολόγησε περίπου 65 κιθάρες του Torres, αλλά και αναψηλάφησε τα άγνωστα γεγονότα της ζωής του.

Από το τέλος της ζωής του, το 1892, έως τις μέρες μας, πολύ νερό έχει κυλήσει όμως στο αυλάκι της κιθαριστικής οργανοποιίας. Οι επόμενες γενιές οργανοποιών της Ισπανίας τελειοποίησαν τις κατασκευαστικές λεπτομέρειες του Torres, προσθέτοντας προσωπικές πινελιές στο τελικό προϊόν. Αρκετοί, μάλιστα, πειραματίστηκαν με διαφορετικά σχήματα και υλικά με σκοπό την αύξηση της τελικής έντασης του οργάνου. Από αυτούς, ο Manuel Contreras ήταν εκείνος που πήγε πιο μακριά από την παραδοσιακή εκδοχή κατασκευής,[4] τροποποιώντας το συνολικό σχήμα και εισάγοντας νέα σχεδιαστικά χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να θεωρείται ένας από τους πιο καινοτόμους κατασκευαστές στην ιστορία, τουλάχιστον έως τα τέλη του 20ού αιώνα. Όπως όμως και να έχει το πράγμα, η ιστορία δεν ξεκίνησε ούτε με τον Torres ούτε, προφανώς, με τον Contreras· οι απαρχές της ανιχνεύονται βαθιά στον Μεσαίωνα και ίσως, με μεγαλύτερη σιγουριά, κάπου στον μακρινό 15ο αιώνα.

15ος-16ος αιώνας: η τετράχορδη αναγεννησιακή κιθάρα (guitarra de quatro órdenes) και η βιχουέλα (vihuela)

Η οριστική ανάδειξη της κιθάρας ως αυτόνομης μουσικής οντότητας τοποθετείται χρονικά στο μεταίχμιο μεταξύ του 15ου και του 16ου αιώνα, όταν και αποκρυσταλλώθηκαν τα δομικά της χαρακτηριστικά. Το όργανο απέκτησε τότε τη γνώριμη μορφή του, με το σώμα σε σχήμα οκτώ, την επίπεδη ή ελαφρώς στρογγυλεμένη ράχη και την ενσωμάτωση μίας περίτεχνα διακοσμημένης ροζέτας στο καπάκι, στο οποίο βρισκόταν και η σταθερή γέφυρα. Η λειτουργικότητα του οργάνου βασιζόταν σε τέσσερα ζεύγη εντέρινων χορδών, οι οποίες περνούσαν πάνω από έναν βραχίονα με οκτώ έως δέκα εντέρινα τάστα και κατέληγαν σε ξύλινες σφήνες κουρδίσματος στην κεφαλή του οργάνου.[5]

Αναφορικά με την πιθανότητα προέλευσης της τετράχορδης κιθάρας από τρίχορδα όργανα προγενέστερων εποχών, οι σχετικές εικασίες επιβεβαιώνονται μερικώς από εικονογραφικά τεκμήρια, χωρίς ωστόσο να έχει βρεθεί γραμμένη μουσική, τυπωμένη ή χειρόγραφη, για κάποιο τέτοιο όργανο.[6] Αυτές οι πρώιμες κιθάρες ήταν πολύ μικρότερες από τα σύγχρονα όργανα και θα μπορούσαν να περιγραφούν ως «πρίμα» όργανα. Η βασική διαστηματική σχέση μεταξύ των χορδών τους ήταν ίδια με αυτή των τεσσάρων πρώτων χορδών της σύγχρονης κιθάρας, δηλαδή 4η – 3η – 4η, έχοντας ωστόσο και μία μεγάλη ποικιλία διαφορετικών κουρδισμάτων.[7] Από τα τέσσερα ζεύγη χορδών, το 1ο και τονικά υψηλότερο δεν ήταν πραγματικό ζεύγος, αποτελούμενο συνήθως μόνον από μία χορδή, ενώ το 4ο ζεύγος είχε δύο χορδές σε απόσταση οκτάβας, η χαμηλότερη και παχύτερη από τις οποίες ονομαζόταν στα ισπανικά *bordón*.[8]

[4] John Huber, *The Development of the Modern Guitar*, Bold Strummer, Westport (CT) 1991, σ. 39.

[5] Paul Sparks, "The guitar before Torres", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 11-15: 11.

[6] Ian Pittaway, "The guitar: a brief history from the renaissance to the modern day", *Early Music Muse*, https://earlymusicmuse.com/guitarhistory (τελευταία πρόσβαση: 20.01.2026).

[7] James Tyler, "The four-course guitar", στο: Thomas F. Heck, Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev & Gerhard Kubik, "Guitar", *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006 (τελευταία πρόσβαση: 21.01.2026).

[8] Στο ίδιο.


LE
PREMIER LIVRE DE
CHANSONS, GAILLARDES, PAVANNES,
Branſles, Almandes, Fantaiſies, reduictz en tabulature de Guiterne
par Maiſtre Guillaume Morlaye ioueur de Lut.

A PARIS.
De l'Imprimerie de Robert GranIon & Michel Fezandat, au Mont
S. Hylaire, à l'Enſeigne des Grandz Ions.
1552.
Auec priuilege du Roy.

Εικόνα 2: Κιθάρα τεσσάρων ζευγών χορδών του 16ου αιώνα, από γαλλική και όχι ισπανική πηγή, στο εξώφυλλο του βιβλίου: Guillaume Morlaye, *Le premier livre de tabulature de leut* (Παρίσι 1552)[9]

Η κιθαριστική τέχνη κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα έχαιρε χαμηλής κοινωνικής εκτίμησης στην Ισπανία, όντας συνδεδεμένη με ταβέρνες και κουρεία. Αντίθετα, η βιχουέλα, σχήματος μεγάλης κιθάρας με έξι διπλές χορδές, απολάμβανε υψηλότερο κύρος στους κύκλους της έντεχνης μουσικής της ιβηρικής χερσονήσου. Η τεχνική των δύο οργάνων, όπως και του λαούτου, ενός όχι και τόσο δημοφιλούς οργάνου στην περιοχή, ήταν παρόμοια όσον αφορά την πολυφωνική μουσική, με τον αντίχειρα και τα δύο πρώτα δάκτυλα του δεξιού χεριού να χρησιμοποιούνται για τη νύξη των χορδών. Φαίνεται όμως ότι οι κιθαριστές, επιπρόσθετα, συνόδευαν τραγούδια με ρυθμικό τρόπο, αξιοποιώντας την κίνηση ολόκληρου του καρπού, με τη μαζική και συνεχόμενη κρούση όλων των χορδών, προς τα πάνω και προς τα κάτω. Αντίθετα, στην τεχνική των μεμονωμένων δακτύλων, η κίνηση προερχόταν περισσότερο από τις δύο τελευταίες φάλαγγες κάθε δακτύλου.[10]

Τα πρώτα γνωστά μουσικά κομμάτια για κιθάρα βρίσκονται στην ισπανική έκδοση *Tres libros de música en cifra para vihuela* […] *y algunas fantasias para guitarra* […], του Alonso Mudarra, του 1546.[11] Πρόκειται για τρία βιβλία για βιχουέλα, στο πρώτο από τα οποία υπάρχουν και έξι συνθέσεις για αναγεννησιακή κιθάρα τεσσάρων ζευγών χορδών. Παρ' όλο που σε αυτόν τον αιώνα τοποθετείται το ζενίθ του τετράχορδου οργάνου, τούτο συνέχισε ωστόσο να χρησιμοποιείται εκτεταμένα κατά τον 17ο αλλά και τον 18ο αιώνα, κυρίως για την εκτέλεση δημοφιλούς μουσικής.[12]

[9] Η σχετική αναφορά γίνεται στο βιβλίο των James Tyler και Paul Sparks, *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford University Press, New York 2002, σ. 15.

[10] Ό.π., σ. 12-13, 17 και 19.

[11] Ό.π., σ. 8.

[12] Tyler, "The four-course guitar", ό.π.



Εικόνα 3: Βιχουέλα Guadalupe (πρώιμος 16ος αιώνας). Παρίσι: Musée Jacquemart-André

Η συνύπαρξη της τετράχορδης κιθάρας με την βιχουέλα διήρκεσε περίπου ολόκληρο τον 16ο αιώνα, όσο δηλαδή και η συνολική ζωή της δεύτερης. Η βιχουέλα είχε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, έξι εντέρινα ζεύγη χορδών, καθένα από τα οποία ήταν κουρδισμένο, πιθανότατα, σε ταυτοφωνία. Τα ζεύγη χορδών απείχαν διαστηματικά μεταξύ τους μία 4η καθαρή, με την εξαίρεση μίας 3ης μεγάλης μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου ζεύγους χορδών, πράγμα που την καθιστά πολύ κοντινή, τουλάχιστον σε αυτόν τον τομέα, στην κιθάρα. Παρ' όλο που οργανολογικά δεν ανήκουν στην ίδια οικογένεια, η βιχουέλα αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, μέρος της ιστορίας της κιθάρας, αν και στην πραγματικότητα ήταν ένα όργανο που βρισκόταν πολύ πιο κοντά στο αναγεννησιακό λαούτο, όσον αφορά την αισθητική, την τεχνική, το ρεπερτόριο αλλά και το μέγεθος.[13]

[13] Για τις πληροφορίες που αφορούν την βιχουέλα, βλ. Δημήτρης Κοτρωνάκης, «Αναβιώνοντας και αξιοποιώντας το *dedillo*, μια ξεχασμένη τεχνική της βιχουέλας, στη σύγχρονη κλασική κιθάρα», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 370-400: 370-372.

1600-1770: η πεντάχορδη κιθάρα του μπαρόκ (guitarra de cinco órdenes)



Εικόνα 4: Thomas Duran, Seville 1684,
η μόνη σωζόμενη ισπανική κιθάρα από τον 17ο αιώνα[14]

Η προσθήκη ενός πέμπτου ζεύγους χορδών πρέπει να συνέβη στη Γαλλία, την Ισπανία και την Πορτογαλία στα μέσα του 16ου αιώνα, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από το παλαιότερο όργανο που σώζεται σήμερα, μία μικρή σε μέγεθος κιθάρα, πέντε ζευγών χορδών, κατασκευασμένη από τον Belchior Dias στη Λισαβόνα το 1581.[15] Η παλαιότερη δημοσιευμένη μουσική για πεντάχορδη κιθάρα στην Ισπανία προέρχεται από το *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* […] (Σεβίλλη 1554) του Miguel de Fuenllana.[16]

Το όργανο όμως που σήμερα ονομάζουμε *κιθάρα του μπαρόκ* καθιερώθηκε με την έλευση της περιόδου του μπαρόκ, από την τελευταία δεκαετία του 16ου έως την πρώτη

[14] Alberto Martinez, "A history of the guitar: The origins, birth and development of the Spanish guitar, through the eyes of Emilio Pujol", *Orfeo* 16, 2020, σ. 4-20: 12.

[15] Tyler & Sparks, ό.π., σ. 8.

[16] Graham Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Pacific (MO) 2001, σ. 30. Βλ. επίσης Tyler & Sparks, ό.π., σ. 8. Το βιβλίο περιέχει συνθέσεις του Fuenllana για εξάχορδη βιχουέλα, εννέα κομμάτια για πεντάχορδη κιθάρα και εννέα κομμάτια για τετράχορδη κιθάρα.

δεκαετία του 17ου αιώνα. Εκείνη την εποχή, εκτός από την εισαγωγή ενός πέμπτου ζεύγους χορδών, έλαβε χώρα μια γενικευμένη αύξηση των διαστάσεων του οργάνου, γεγονός που οδήγησε και σε μια χαμηλότερη τονική απόκριση. Παρά την κυριαρχία αυτού του μεγαλύτερου μοντέλου κατά την περίοδο 1600-1750, πολλοί μουσικοί εξακολουθούσαν να προτιμούν είτε την παραδοσιακή τετράχορδη κιθάρα μικρού σχήματος είτε την πεντάχορδη εκδοχή της που διατηρούσε όμως τις παλαιότερες, περιορισμένες διαστάσεις. Εντούτοις, το όργανο με το διευρυμένο σώμα αναδείχθηκε τελικά ως το επικρατέστερο πρότυπο της εποχής.

Υπήρχαν πολλές παραλλαγές στο σχήμα των κιθαρών με πέντε ζεύγη χορδών: κιθάρες με λεπτό, φαρδύ ή κωνικό σώμα, επίπεδη, αυλακωτή ή κυρτή πλάτη, διάφορα μήκη λαιμού και κάποιες παραλλαγές στα κουρδίσματα. Τα τρία πρώτα ζεύγη ήταν όλα κουρδισμένα σε ταυτοφωνία (μερικές φορές με μονή πρώτη χορδή) στις νότες μι – σι – σολ. Το τέταρτο ζεύγος είτε ήταν κουρδισμένο σε οκτάβα (ρε – ρε΄) είτε και οι δύο χορδές βρίσκονταν μία οκτάβα ψηλότερα από τη σύγχρονη κιθάρα (ρε΄ – ρε΄). Ομοίως, το πέμπτο ζεύγος μπορούσε επίσης να είναι κουρδισμένο σε απόσταση οκτάβας (Λα – λα) ή σε ταυτοφωνία (λα – λα). Αυτοί οι συνδυασμοί έδιναν τη δυνατότητα τριών διαφορετικών κουρδισμάτων, ανάλογα με την προτίμηση του συνθέτη ή του μουσικού.[17] Το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι τα πέντε ζεύγη χορδών δεν έχουν κλιμακωτή μείωση τονικού ύψους, όπως στο σύγχρονο όργανο, όπου η δεύτερη χορδή έχει χαμηλότερο ύψος από την πρώτη, η τρίτη χαμηλότερο από την δεύτερη κ.ο.κ. Στην κιθάρα του μπαρόκ η τέταρτη χορδή μπορούσε να βρίσκεται υψηλότερα τονικά από τη δεύτερη και, ομοίως, η πέμπτη χορδή μπορούσε να είναι κουρδισμένη υψηλότερα από την τρίτη.

Το μεγαλύτερο μέγεθος του οργάνου, η επιπλέον χορδή και τα νέα κουρδίσματα σηματοδότησαν μια θεμελιώδη αλλαγή στον τρόπο εκτέλεσης της κιθάρας. Δημιουργήθηκε ένα νέο απλοποιημένο ύφος παιξίματος, το *rasgueado*, που αποτελούταν εξ ολοκλήρου από συγχορδίες που παίζονταν ρυθμικά, χρησιμοποιώντας διάφορους συνδυασμούς δακτύλων ή δακτύλων και αντίχειρα.[18] Ταυτόχρονα, δόθηκε η δυνατότητα εκτέλεσης περασμάτων τύπου κλίμακας με τη χρήση όσο το δυνατόν περισσότερων ανοιχτών χορδών, έτσι ώστε κάθε νότα να εκτελείται σε διαφορετική χορδή, με τρόπο παρόμοιο με αυτόν της άρπας.[19] Συνεπώς, από τις αρχές του 17ου αιώνα, η κιθάρα απέκτησε μία μικτή, σχετικά πολύπλοκη τεχνική, που περιλάμβανε τα παραπάνω, μαζί με τον συμβατικό τρόπο εκτέλεσης πολυφωνικής μουσικής του λαούτου (*punteado*).[20]

Όσον αφορά τις μουσικές εκδόσεις της εποχής, ξεχωρίζει το έργο του κιθαριστή και συνθέτη Gaspar Sanz (1640-1710), *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), καθώς και άλλες εκδόσεις, όπως αυτές των Francisco Guerau και Santiago de Murcia.[21] Το βιβλίο του Sanz περιέχει μουσικά έργα για κιθάρα του μπαρόκ, στα οποία αξιοποιείται η καινούργια μικτή τεχνική, καθώς επίσης ένα εκτεταμένο εγχειρίδιο εκμάθησης του οργάνου, και αποτέλεσε το πρότυπο των εκτελεστών και των συνθετών που ακολούθησαν.

Δεν ήταν όμως όλοι οπαδοί αυτού του νέου ύφους εκτέλεσης της κιθάρας. Η καταχώριση για τη βιχουέλα στο ισπανικό λεξικό του Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, εκδομένο στη Μαδρίτη το 1611, τελείωνε ως εξής:

[17] Pittaway, ό.π.

[18] Στο ίδιο.

[19] James Tyler, "The Guitar and its Performance from the Fifteenth to Eighteenth Centuries", *Performance Practice Review* 10/1, 1997, σ. 61-70: 66.

[20] Ο όρος *punteado* αναφέρεται στην εκτέλεση μουσικής με τα δάκτυλα, σε αντίθεση με τον όρο *rasgueado*, ο οποίος αναφέρεται στην τεχνική εκτέλεσης συγχορδιών.

[21] Tyler & Sparks, ό.π., σ. 178-185.

> Μέχρι την εποχή μας, αυτό το όργανο [η βιχουέλα] έχαιρε μεγάλης εκτίμησης και είχε τους καλύτερους μουσικούς. Ωστόσο, από τότε που εφευρέθηκαν οι κιθάρες, πολύ λίγοι έχουν αφιερωθεί στη μελέτη της βιχουέλας. Επρόκειτο για μεγάλη απώλεια, καθώς σε αυτό το όργανο παίζονταν όλα τα είδη μουσικής. Τώρα όμως η κιθάρα δεν είναι παρά ένα κουδούνι αγελάδας, τόσο εύκολη στο παίξιμο, ειδικά στο rasgueado, που δεν υπάρχει κανένας σταβλίτης που να μην είναι κιθαριστής».[22]

1770-1850: η εξάχορδη κιθάρα

Η περίοδος μεταξύ του 1770 και του 1850 αποτέλεσε κομβικό μεταβατικό στάδιο για την εξέλιξη της κιθάρας, σηματοδοτώντας το πέρασμα από το παραδοσιακό πεντάχορδο όργανο στη σύγχρονη μορφή του. Ενώ για αιώνες η δομή, το κούρδισμα και οι διαστάσεις της κιθάρας παρέμεναν ουσιαστικά σταθερές, μέσα σε μόλις ογδόντα χρόνια το όργανο αναμορφώθηκε ριζικά. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, η κιθάρα υπέστη τεράστιες αλλαγές, ενώ παρά το γεγονός ότι πολλές από τις δοκιμές εκείνης της εποχής δεν επικράτησαν μακροπρόθεσμα, η συσσωρευμένη εμπειρία οδήγησε στην οριστική διαμόρφωση της σύγχρονης κιθάρας.[23]

> Με την άνοδο του galant και των πρώιμων κλασικών ιδιωμάτων τον 18ο αιώνα, η κιθάρα, η οποία για πάνω από ενάμιση αιώνα είχε διατηρήσει τον δικό της μοναδικό ήχο και ιδίωμα, προσαρμόστηκε πλέον ώστε να ταιριάζει στις απαιτήσεις της νέας μουσικής. Τουλάχιστον μέχρι το 1764 είχε καθιερωθεί εξοπλισμένη με μία χαμηλή χορδή λα στο πέμπτο ζεύγος χορδών. Λίγο αργότερα, προστέθηκε μία έκτη σειρά χορδών με χαμηλό μι, επιτρέποντάς της έτσι να αναλάβει τον ρόλο του πιο εξελιγμένου αρμονικά αλλά πλέον ξεπερασμένου λαούτου. Το νέο ιδίωμα της κιθάρας, προσανατολισμένο στα αρπίσματα, την έκανε ιδανικό όργανο για τη συνοδεία της σολιστικής φωνής, και αυτή ήταν η κύρια λειτουργία της. Επανεφευρέθηκε ως όργανο με πραγματικό μπάσο, σύντομα έχασε τις διπλές χορδές της και αναδείχθηκε ως η κλασική κιθάρα.[24]

Οι Γάλλοι και οι Ιταλοί ήταν οι πρώτοι που υιοθέτησαν την κιθάρα με έξι μονές χορδές και το σύγχρονο κούρδισμα, γύρω στα 1780, σε μια μορφή που αποτελούσε επέκταση της παλαιότερης κιθάρας του μπαρόκ με πέντε χορδές, δηλαδή με ταστιέρα που ήταν στο ίδιο επίπεδο με το σώμα του οργάνου και γέφυρα χωρίς κόκκαλο (saddle).[25] Στην Ισπανία, η μετάβαση στις έξι μονές χορδές πραγματοποιήθηκε μέσω ενός ενδιάμεσου σταδίου, της κιθάρας έξι διπλών χορδών.[26] Η τελευταία παρέμεινε σε χρήση σε όλη την Ισπανία και τη Λατινική Αμερική μέχρι περίπου το 1810, οπότε η κιθάρα με έξι μονές χορδές αποτέλεσε, τελικά, το νέο πρότυπο.[27]

Το τονικό ύψος και οι διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των χορδών της εξάχορδης κιθάρας (διπλών ή μονών χορδών) ήταν αυτές του σύγχρονου οργάνου. Οι χορδές ήταν κουρδισμένες σε ταυτοφωνία, με εξαίρεση το χαμηλότερο ζευγάρι που ήταν κουρδισμένο σε απόσταση οκτάβας.[28] Οι περισσότερες ισπανικές κιθάρες προέρχονται από το νότιο τμήμα της χώρας, όπου το Κάδιθ ήταν το κύριο κέντρο κατασκευής κιθαρών, ακολουθούμενο από τη Σεβίλλη.

[22] Η σχετική αναφορά παρατίθεται από τον Pittaway, ό.π.

[23] Tom Evans & Mary Anne Evans, *Guitars*, Facts on File, New York 1977, σ. 40.

[24] Tyler, "The Guitar and its Performance…", ό.π., σ. 67 και 69.

[25] Richard Savino, "Essential issues in performance practices of the classical guitar, 1770-1850", στο: Victor Coelho (επιμ.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge University Press, New York 2005, σ. 195-219: 200.

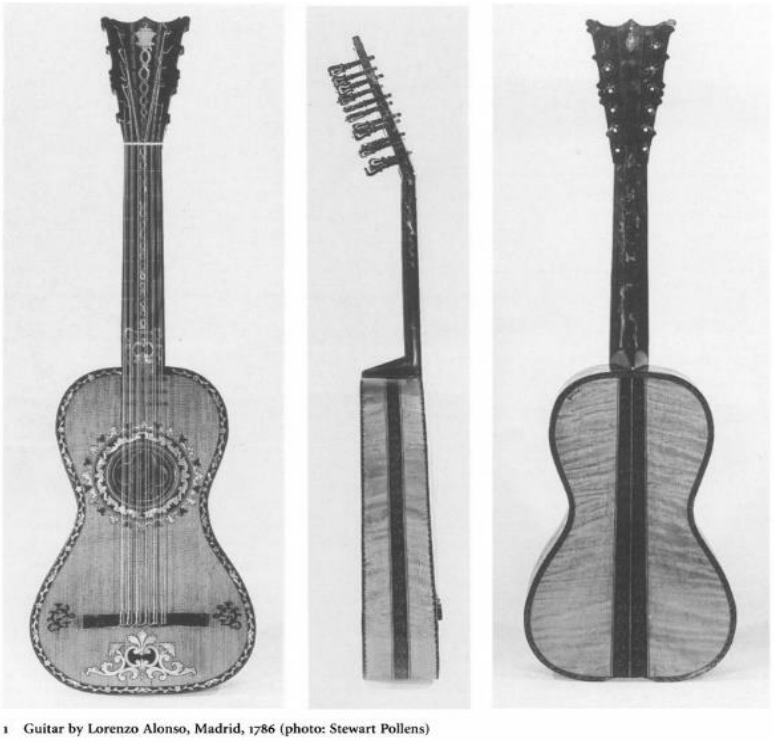
[26] Evans & Evans, ό.π., σ. 40.

[27] Savino, ό.π., σ. 197 και 199.

[28] Evans & Evans, ό.π., σ. 40.



Εικόνα 5: Όργανα από διάφορους ισπανούς κατασκευαστές στα τέλη του 18ου αιώνα[29]


1 Guitar by Lorenzo Alonso, Madrid, 1786 (photo: Stewart Pollens)

Εικόνα 6: Κιθάρα του Lorenzo Alonso, Μαδρίτη 1786[30]

Στον σχεδιασμό της εξάχορδης κιθάρας εκείνης της περιόδου, οι επιρροές από την παραδοσιακή πεντάχορδη μορφή της παρέμεναν εμφανείς, ιδιαίτερα στη δομή της γέφυρας, η οποία στερούταν ακόμα οστέινου υποστηρίγματος (κόκκαλου). Η αισθητική

[29] Len Verrett, "Builders of the early 19th Century", *Early romantic guitar*, www.earlyromanticguitar.com/erg/builders.htm (τελευταία πρόσβαση: 27.01.2026).

[30] Laurence Libin, "A Remarkable Guitar by Lorenzo Alonso", *Early Music* 20/4, 1992, σ. 642-646: 642.

του οργάνου διατηρούσε μια κλασική κομψότητα, με τα χαρακτηριστικά «μουστάκια» να διακοσμούν τις απολήξεις της γέφυρας και την ανοιχτή ηχητική οπή να περιβάλλεται από λεπτομερή, ένθετη, ξύλινη μαρκετερί. Στα κατασκευαστικά πρότυπα των ισπανών οργανοποιών δέσποζαν οι ευμεγέθεις, απέριττες κεφαλές με παραδοσιακές ξύλινες σφήνες για το κούρδισμα των χορδών. Ο βραχίονας ενωνόταν με το σώμα του οργάνου στο δωδέκατο τάστο, ενώ η ταστιέρα επεκτεινόταν απευθείας επάνω στην ηχητική τράπεζα με την προσθήκη επιπλέον μεταλλικών δεσμών.[31]

Η πλέον καθοριστική καινοτομία σε πολλές ισπανικές εξάχορδες κιθάρες αποκαλύπτεται μόνο μέσω της εσωτερικής τους διερεύνησης, καθώς αφορά τη μετάβαση σε ένα νέο σύστημα αντιστήριξης. Ενώ παλαιότερα η μηχανική ενίσχυση της ηχητικής επιφάνειας βασιζόταν σε εγκάρσιες ράβδους που περιόριζαν την ελευθερία της δόνησης, η νέα μέθοδος εισήγαγε το σύστημα των ακτινωτών αντηρίδων τύπου βεντάλιας.[32] Αυτή η δομική αλλαγή ήταν θεμελιώδους σημασίας, καθώς η νέα διάταξη επέτρεπε στην ηχητική τράπεζα να αντεπεξέρχεται στην έλξη των χορδών χωρίς να θυσιάζεται η ακουστική της ευκαμψία. Έτσι, η εσωτερική αυτή ενίσχυση δεν προσέφερε μόνο στατική σταθερότητα, αλλά απελευθέρωσε και τις δονητικές δυνατότητες του οργάνου, αναβαθμίζοντας ριζικά την ποιότητα του παραγόμενου ήχου. Η ανάπτυξη του συστήματος ενισχύσεων για την υποστήριξη του καπακιού της κιθάρας υπήρξε σταδιακή και ξεκίνησε μεταξύ των ισπανών κατασκευαστών κιθάρας στα μέσα του 18ου αιώνα. Πιονέρος ήταν ο Σεβιλλιάνος Francisco Sanguino, ο οποίος χρησιμοποίησε ένα σύστημα τριών αντηρίδων διατεταγμένων ακτινικά γύρω στα 1760. Περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, οι Joseph Benedid και José Pagés από το Κάδιθ έφτιαξαν κιθάρες με πέντε αντηρίδες.[33]

Antonio de Torres: έργα και ημέρες (η γέννηση της σύγχρονης κλασικής κιθάρας)



Un guitarrero de ayer: Torres, famoso constructor de la famosa guitarra que llevo su nombre, y que son, entre sus semejantes, lo que los «stradivarius» entre los violines.

Εικόνα 7: Antonio de Torres Jurado, περιοδικό *Estampa*, Μαδρίτη, Ιανουάριος 1929[34]

[31] Tyler & Sparks, ό.π., σ. 254-255.
[32] Evans & Evans, ό.π., σ. 40-41.
[33] Romanillos, ό.π., σ. 89.
[34] Paulino Masip, "Guitarras, guitarreros y guitarristas", *Estampa* 53, Ιανουάριος 1929, σ. 29-31: 30.

> Ο Antonio de Torres Jurado είναι ένας κατασκευαστής κιθαρών τόσο σεβαστός μεταξύ των κιθαριστών όσο ο Stradivarius μεταξύ των βιολονιστών. Το πρωτοποριακό του έργο καθιέρωσε το σχήμα, τον σχεδιασμό και την κατασκευή της σύγχρονης κιθάρας.[35]

Ο Antonio de Torres Jurado γεννήθηκε στις 18 Ιουνίου 1817 στο La Cañada de San Urbano,[36] προάστειο της Αλμερίας, και υπήρξε γιος του Juan Ramon de Torres Garcia, ενός τοπικού εφοριακού υπάλληλου, και της Maria del Carmen Jurado. Σε ηλικία δώδεκα ετών, ο Torres άρχισε να μαθαίνει το επάγγελμα του ξυλουργού, ένα συνηθισμένο επάγγελμα για τα αγόρια της εποχής του, στο κοντινό χωριό Vera, στο οποίο είχε εν τω μεταξύ εγκατασταθεί η οικογένειά του. Το 1833 ξέσπασε ο Πρώτος Καρλικός Πόλεμος[37] και ο Antonio επιστρατεύτηκε, μετά από κλήρωση, μετακινούμενος στο στρατόπεδο της πόλης Lorca. Ωστόσο, χάρη στις παρεμβάσεις του πατέρα του, απαλλάχθηκε από τη στράτευση ως ιατρικά ακατάλληλος και επέστρεψε στο χωριό του τον Οκτώβριο του 1834. Για να τον απαλλάξει από περαιτέρω μελλοντικές επιστρατεύσεις, η οικογένειά του κανόνισε έναν βιαστικό γάμο με την Juana María López, την δεκατριάχρονη κόρη ενός καταστηματάρχη.

Ο Antonio και η Juana παντρεύτηκαν το 1835 και σύντομα απέκτησαν τρία παιδιά, από τα οποία, μέσα σε λίγα χρόνια, πέθαναν τα δύο νεότερα. Μεταξύ των ετών 1836-1842 ο Antonio θα πρέπει να ταξίδεψε για ένα μικρό διάστημα, ίσως λίγων εβδομάδων, στη Γρανάδα, όπου και έφτιαξε την πρώτη του κιθάρα. Το 1845 συνεχίστηκαν τα δεινά της οικογένειας, με τον θάνατο από φυματίωση και της γυναίκας του, Juana, σε ηλικία 23 ετών. Αυτά τα χρόνια σημαδεύτηκαν από τεράστιες προσωπικές και οικονομικές δυσκολίες για τον Torres. Αντιμετωπίζοντας χρέη αλλά και τις οικονομικές απαιτήσεις της οικογένειάς του, αναζήτησε τελικά μία πιο σταθερή και προσοδοφόρα απασχόληση, αφιερώνοντας τον εαυτό του στην κατασκευή κιθαρών. Έτσι, άφησε την πρωτότοκη κόρη του στα πεθερικά του και αναχώρησε για την Σεβίλλη, όπου και εγκαταστάθηκε μέσα στο 1845.

Στη Σεβίλλη το περιβάλλον ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκό για ξυλουργικά και δημιουργικά-κατασκευαστικά επαγγέλματα, γεμάτο ευκαιρίες για τεχνίτες που ζητούσαν εργασία. Υπήρχαν έξι εργαστήρια κατασκευαστών κιθάρας και πολλά εργαστήρια επιπλοποιίας. Σε αυτήν την πόλη, ο don Antonio[38] πρέπει να είδε τις κιθάρες των Francisco Sanguino, José Pagés, Joseph Benedid και Francisco Pérez, της ελίτ δηλαδή των κατασκευαστών κιθάρας του 18ου αιώνα, οι οποίοι έφτιαχναν όργανα με πολύ πιο προηγμένες τεχνικές από αυτές των κατασκευαστών της Γρανάδας. Ωστόσο, φαίνεται ότι για μερικά χρόνια ο Torres δεν ασχολήθηκε με τις κιθάρες ως αποκλειστική οικονομική δραστηριότητα. Αυτό άλλαξε μόνο μετά τη συνάντησή του με τον Julián Arcas,[39] γύρω στα 1850. Έκτοτε, ακολουθώντας τη συμβουλή του διάσημου κιθαριστή και συνθέτη, αφοσιώθηκε πλήρως ως επαγγελματίας στην κατασκευή κιθαρών.

[35] James Greenberg, "Historic guitar makers of the Almeria School", *Zavaleta's: la casa de guitarras*, https://www.zavaletas-guitarras.com/historic-makers/2015/5/19/historic-guitar-makers-of-the-almera-school (τελευταία πρόσβαση: 02.02.2026).

[36] Όλες οι βιογραφικές πληροφορίες που αφορούν τον Torres και περιέχονται στο παρόν κεφάλαιο προέρχονται από τη μονογραφία του Romanillos, ό.π., σ. 1-40.

[37] Στα ισπανικά: Primera guerra Carlista. Επρόκειτο για εμφύλια διαμάχη που κράτησε από το 1833 έως το 1840.

[38] Ο Torres χρησιμοποιούσε τον τίτλο ευγενείας "don", χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο ίδιος είχε κάποια σχέση με τη βασιλική οικογένεια ή ότι του δόθηκε με βασιλική απόφαση. Στην εποχή του Torres, η απονομή του τίτλου "don" γινόταν από την κοινότητα ως ένδειξη σεβασμού προς άτομα με κάποια κοινωνική θέση ή ως μέσο αναγνώρισης της ανώτερης εκπαίδευσης ενός ατόμου. Βλ. Romanillos, ό.π., σ. 40.

[39] Ο Julián Arcas (1832-1882) ήταν σημαντικός κιθαριστής και συνθέτης από την Αλμερία, με τον οποίο μαθήτευσε για ένα διάστημα και ο Francisco Tárrega, σε ηλικία 10 χρονών. Βλ. Wade, ό.π., σ. 94.

Το 1856 κατασκεύασε την περίφημη κιθάρα του *La Leona*, ενώ δύο χρόνια αργότερα έφτιαξε το πιο όμορφα διακοσμημένο όργανό του, το οποίο παρουσίασε σε έκθεση στη Σεβίλλη το 1858 και για το οποίο του απονεμήθηκε το πρώτο βραβείο (μπρούτζινο μετάλλιο). Το 1859 κατασκεύασε την κιθάρα που ο Miguel Llobet,[40] αρκετά χρόνια αργότερα, χρησιμοποίησε σε όλη την ώριμη επαγγελματική του καριέρα, ενώ το 1864 έφτιαξε και την πρώτη κιθάρα του Francisco Tárrega.[41] Τα χρόνια αυτά αντιπροσωπεύουν την κορύφωση της δημιουργικότητας στο έργο του Torres, κάτι που αναμφίβολα οφείλεται, σε έναν βαθμό, στο γόνιμο περιβάλλον της Σεβίλλης.



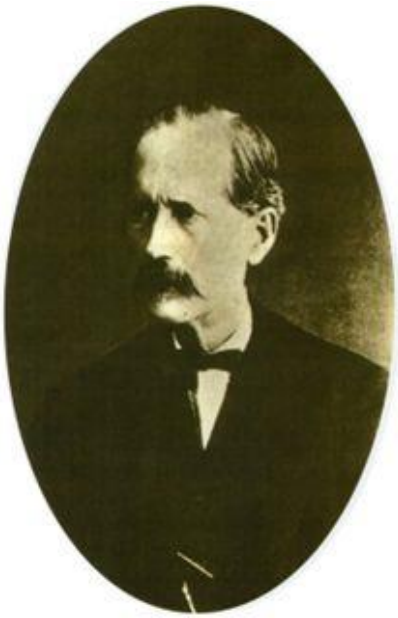
Εικόνα 8: Το σπίτι όπου έζησε ο Torres, στην οδό Real 80, στο La Cañada de San Urbano[42]

Παράλληλα με την επαγγελματική ζωή του Torres, άρχιζε να αλλάζει και η ιδιωτική του ζωή: σχετίστηκε με την Josefa Martin Rosado, απέκτησαν έναν γιο, το 1860, και παντρεύτηκαν οκτώ χρόνια αργότερα. Στη δεύτερη αυτή οικογένεια προστέθηκαν κατόπιν ένας ακόμα γιος και δύο κόρες, η τελευταία από τις οποίες γεννήθηκε το 1876, με τον πατέρα τους να είναι σχεδόν 60 ετών.

[40] Ο Miguel Llobet (1878-1938) ήταν διάσημος κλασικός κιθαριστής και συνθέτης από τη Βαρκελώνη. Μαθητής του Francisco Tárrega, εξελίχθηκε σε δεξιοτέχνη σολίστα, ο οποίος έκανε εκτεταμένες περιοδείες στην Ευρώπη και την Αμερική. Βλ. Francisco Herrera, "Llobet Miguel", *Enciclopedia de La Guitarra: Biografias, Danzas, Historia, Organologia*, Técnica, Piles 2004, σ. 1478-1490.

[41] Ο Francisco Tárrega (1852-1909) θεωρείται ο «πατέρας της κλασικής κιθάρας». Γεννήθηκε στο Villarreal και ασχολήθηκε από μικρός με την κιθάρα και το πιάνο. Σύντομα έδινε συναυλίες στην Ισπανία και στη συνέχεια σε όλο τον κόσμο. Έγραψε πολλά μουσικά έργα για κιθάρα, πολλά από τα οποία είναι δημοφιλή και σήμερα, ενώ καθιέρωσε την σύγχρονη τεχνική του οργάνου. Κοντά του μαθήτευσαν ορισμένοι από τους σημαντικότερους κιθαριστές της εποχής του, όπως οι Emilio Pujol, Miguel Llobet και Daniel Fortea. Βλ. Herrera, "Tárrega Eixea Francisco", ό.π., σ. 2666-2699.

[42] Alberto Martinez, "Antonio de Torres Jurado: The concert guitar was born in his hands", *Orfeo* 9, 2020, σ. 4-7: 7.



Εικόνα 9: Φωτογραφία του Antonio de Torres Jurado[43]

Λίγο μετά τον δεύτερο γάμο του, συνάντησε για πρώτη φορά τον δεκαεπτάχρονο τότε Francisco Tárrega, τον σπουδαιότερο κιθαριστή του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Η συνάντησή τους αυτή στάθηκε σημείο αναφοράς για την ιστορία του οργάνου. Ο Tárrega, αναζητώντας μία κιθάρα παρόμοια με αυτήν που έπαιζε ο Julián Arcas, εντυπωσίασε τόσο πολύ τον κατασκευαστή με το ταλέντο του, ώστε εκείνος του χάρισε την προσωπική του κορυφαία δημιουργία. Το όργανο αυτό αποτέλεσε το «εισιτήριο» για τη λαμπρή σολιστική πορεία του Tárrega που ακολούθησε, ενώ για τον Torres σήμανε μια προσωρινή παύση από την ενεργό δράση.

Γύρω στο 1870, σε ηλικία 50 ετών, ο Torres έκλεισε το κατάστημά του στη Σεβίλλη και επέστρεψε στην Αλμερία, όπου μαζί με τη σύζυγό του άνοιξαν ένα κατάστημα με πορσελάνες. Η απόφασή του αυτή πρέπει να είχε να κάνει με τη γενική ύφεση που έπληττε την Ισπανία εκείνη την εποχή, καθώς η κατασκευή κιθαρών δεν ήταν πλέον αρκετά προσοδοφόρα για να στηρίξει οικονομικά τον Torres και την οικογένειά του.

Παρ' όλα αυτά, περίπου πέντε χρόνια αργότερα, για να ενισχύσει το οικογενειακό εισόδημα και διευθύνοντας παράλληλα το κατάστημα, ο don Antonio ξεκίνησε την κατασκευή κιθαρών ως μερική απασχόληση, εγκαινιάζοντας έτσι τη «δεύτερη εποχή» του (στα ισπανικά: segunda epoca). Αυτόν τον όρο χρησιμοποιούσε ο ίδιος στις ετικέτες των κιθαρών του, οι οποίες αριθμούσαν περίπου έξι τον χρόνο. Μετά τον θάνατο της Josefa, το 1883, ο Torres αφιερώθηκε όλο και περισσότερο στην κιθαροποιία, φτιάχνοντας περίπου δώδεκα κιθάρες τον χρόνο μέχρι τον θάνατό του. Οι λόγοι της αύξησης της παραγωγής ήταν η ανάγκη εύρεσης μιας επιπλέον πηγής εισοδήματος αλλά και η μεγαλύτερη ζήτηση που υπήρχε πλέον για τις κιθάρες του. Η αύξηση της ζήτησης πιθανότατα οφειλόταν στην εμφάνιση μίας νέας γενιάς κιθαριστών, τα μέλη της οποίας επιθυμούσαν όργανα παρόμοια με αυτά που είχαν ακούσει να παίζονται στα χέρια των δασκάλων τους. Έχοντας κατασκευάσει συνολικά περίπου 155 κιθάρες, ο don Antonio de Torres Jurado έφυγε από τη ζωή το 1892. Παρ' όλο που είχε καταφέρει να επενδύσει κάποια κεφάλαια αγοράζοντας τρία σπίτια, τα παιδιά του αναγκάστηκαν να τα πουλήσουν όλα για να αποπληρώσουν τα χρέη του πατέρα τους, τα οποία ήταν υψηλοτέρα από τη συνολική αξία των ακινήτων.

[43] Romanillos, ό.π., σ. 34.

Οι κιθάρες του Torres ανήκουν σε δύο περιόδους: στην «πρώτη εποχή» (Σεβίλλη, 1852-1870), κατά την οποία ο ίδιος έθεσε τα θεμέλια για τη σύγχρονη κατασκευή κιθαρών, καθιερώνοντας σχέδια που επηρέασαν βαθιά την οργανοποιία, και στη «δεύτερη εποχή» (Αλμερία, 1871-1892), όπου μετά την επιστροφή του στην ιδιαίτερη πατρίδα του, ο Torres συνέχισε να καινοτομεί και να τελειοποιεί την τέχνη του, δημιουργώντας κιθάρες που εδραίωσαν ακόμη περισσότερο την κληρονομιά του, αν και δεν έφτασαν ποτέ την ηχητική ποιότητα εκείνων της «πρώτης εποχής».



Εικόνες 10α & 10β: Ετικέτες κιθαρών κατασκευασμένων από τον Torres, της πρώτης και της δεύτερης περιόδου[44]

Πολλές ιστορίες και μύθοι για τον θρυλικό κατασκευαστή πέρασαν από γενιά σε γενιά, που όμως δεν διασταυρώνονται από καμία πηγή ή που είναι αποδεδειγμένα φανταστικές και οι οποίες μπλέκουν την πραγματικότητα με το υπερφυσικό: ιστορίες που λένε ότι είχε προβλήματα με τον νόμο και φυλακίστηκε για τη δολοφονία της γυναίκας του, καθώς και ότι είχε εμπλακεί στην παραχάραξη νομισμάτων. Πολλές ιστορίες αναφέρουν επίσης την πιθανή κατασκευή μίας συναρμολογούμενης κιθάρας, αποτελούμενης από 365 διακριτά κομμάτια. Σύμφωνα με μία εκδοχή του σχετικού μύθου, ο Torres συμμετείχε σε έναν διαγωνισμό κατασκευής κιθαρών που είχε οργανωθεί από την βασίλισσα. Παρουσιάστηκε χωρίς να κρατάει κάτι που να θυμίζει μουσικό όργανο, έχοντας όλα τα κομμάτια του οργάνου κρυμμένα μέσα στο μακρύ παλτό του. Απομονώθηκε σε ένα δωμάτιο για πέντε λεπτά και στη συνέχεια εμφανίστηκε με μία κιθάρα. Ο ενθουσιασμός της βασίλισσας ήταν τέτοιος, ώστε κρίθηκε νικητής του διαγωνισμού, του αποδόθηκε ο τίτλος του «don», καθώς και άλλα προνόμια.[45]

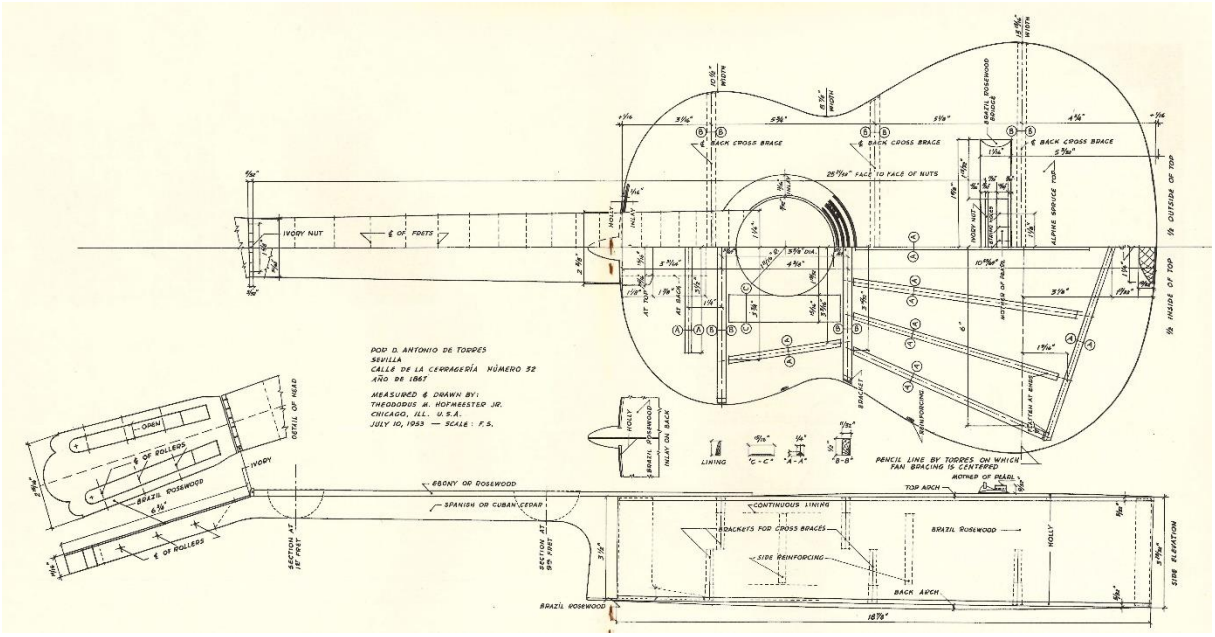
Μολονότι όλα τα παραπάνω ανήκουν στη σφαίρα της λαϊκής φαντασίας και δεν αποτελούν τα κρυμμένα μυστικά της ζωής του don Antonio, το πραγματικό του μυστικό το αποκάλυψε ο ίδιος ο ανδαλουσιανός κατασκευαστής:

> Το μυστικό μου είναι κάτι που έχετε δει πολλές φορές και που δεν μπορώ να αφήσω στην επόμενη γενιά, γιατί πρέπει να το πάρω μαζί μου στον τάφο. Πρόκειται για την αίσθηση της αφής στα δάχτυλά μου, στον αντίχειρα και στον δείκτη, που λέει στον έξυπνο κατασκευαστή αν η ηχητική τράπεζα είναι καλά φτιαγμένη ή όχι, και πώς πρέπει να την επεξεργαστεί για να πάρει τον καλύτερο ήχο από το όργανο».[46]

[44] Martinez, "Antonio de Torres Jurado…", ό.π., σ. 6.
[45] Romanillos, ό.π., σ. 37-38.
[46] Ό.π., σ. 87-88.

Torres: κατασκευαστικές αρχές – καινοτομίες

> Η ιδιοφυΐα του Torres δεν έγκειται στην εφεύρεση νέων συσκευών ή σχεδίων. Δεν είχε τίποτα επαναστατικό. Απλώς έφτιαξε μια καλύτερη κιθάρα, χρησιμοποιώντας τις καλύτερες ιδέες που μπορούσε να αντλήσει από τους προκατόχους του.[47]
>
> Ο Torres, όπως όλοι οι μεγάλοι κατασκευαστές μουσικών οργάνων του παρελθόντος, δεν είχε άλλο θαυμαστό μυστικό εκτός από τη σοφία της εμπειρικής του γνώσης.[48]
>
> Η κιθάρα, στα χέρια του, είναι ένα ομιλούν όργανο, πράγματι, και ένα κλαίον όργανο επίσης, γιατί οι τρεμάμενες νότες που παράγει, με τέτοια ποιότητα, παρόμοια της ομιλίας, είναι τόσο ικετευτικές, που θα μπορούσε κανείς σχεδόν να φανταστεί ότι το όργανό του τον παρακαλούσε για έλεος.[49]



Εικόνα 11: Η πρώτη δημοσίευση σχεδίου κιθάρας του Torres, στο περιοδικό *Guitar Review* το 1954[50]

Η συμβολή του Torres δεν συνίσταται στην εκ βάθρων ανακατασκευή του οργάνου αλλά στη δεξιοτεχνική συνένωση και τη βελτιστοποίηση υφιστάμενων τεχνικών καινοτομιών. Μέσω της ενσωμάτωσης και τελειοποίησης προγενέστερων πειραματισμών στη δική του μεθοδολογία, πέτυχε τη δημιουργία οργάνων με σαφή ηχητική ανωτερότητα και βελτιωμένη εργονομία. Το γεγονός αυτό επέφερε μια ριζική αναθεώρηση των προτύπων της ισπανικής οργανοποιίας, καθορίζοντας έκτοτε την εξέλιξη της κιθάρας στην Ισπανία αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο.

Η μεθοδολογία που υιοθέτησε ο Torres για την κατασκευή των κορυφαίων του οργάνων καταδεικνύει τη βαθιά γνώση των αρχών της ακουστικής και της πρακτικής εφαρμογής τους. Η προσήλωσή του στη δημιουργία μιας ελαφριάς δομής υπογραμμίζει την ενστικτώδη κατανόηση των νόμων περί δονούμενων σωμάτων, καθώς, παρά τη

[47] Matanya Ophee, "A Guest Essay by Matanya Ophee", *Guitarra Magazine* 39, Ιούλιος – Αύγουστος 1980, σ. 13-15: 15.

[48] Romanillos, ό.π., σ. 88.

[49] Κριτική για μία κιθάρα κατασκευής Torres στη *Brighton Gazette*, 30 Οκτωβρίου 1862, όπως παρατίθεται από τον Romanillos, ό.π., σ. 162.

[50] Ένα σχέδιο κιθάρας της «δεύτερης εποχής» του Torres, με αριθμό FE 26, όπως δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1954. Βλ. Theodorus M. Hofmeister Jr., "The creator of the modern guitar", *The Guitar Review* 16, 1954, σ. 15-18: 16. Πρόκειται για μία δημοσίευση-ορόσημο στην ιστορία της κιθαροποιίας.

μεγέθυνση του σώματος της κιθάρας, σε σύγκριση με τα πρότυπα της εποχής, το συνολικό βάρος παρέμεινε αναλογικά χαμηλό. Επιδιώκοντας ένα συγκεκριμένο ηχητικό αποτέλεσμα, ο Torres ανέπτυξε μια δομή που εξασφάλιζε την ιδανική τάση των χορδών, αναγνωρίζοντας τη θεμελιώδη συμβολή της φυσικής συχνοτικής περιοχής του οργάνου στην τελική του απόδοση. Η χαρακτηριστική αρχική καμπυλότητα της ηχητικής τράπεζας, ορατή σε δείγματα της πρώτης περιόδου του, αποτελεί σαφή τεκμηρίωση των καινοτόμων ακουστικών και δομικών αντιλήψεων που εισήγαγε, οι οποίες απουσίαζαν από την οργανοποιία της εποχής του.[51]

Ο Torres αντιλαμβανόταν ότι η ποιότητα του ήχου δεν συναρτάται από ένα μεμονωμένο στοιχείο, αλλά αποτελεί προϊόν μιας ολιστικής προσέγγισης. Αυτή περιλάμβανε την ενοποίηση του μεγέθους και του σχήματος, την αναλογική σχέση του μήκους των χορδών με το ηχείο για την επίτευξη της σωστής συχνοτικής τοποθέτησης του οργάνου, την ακριβή διαβάθμιση του πάχους των ξύλων (με έμφαση στην ηχητική επιφάνεια) και, τέλος, μια μέθοδο συναρμολόγησης που διασφάλιζε τη δομική και ηχητική συνοχή του οργάνου.[52]

Ο ανδαλουσιανός οργανοποιός είχε την πεποίθηση ότι η ηχητική τράπεζα (μπροστινό καπάκι) ήταν το πιο σημαντικό εξάρτημα της κιθάρας, σε σχέση με την ποιότητα και την ένταση του ήχου.[53] Η πίστη του σε αυτό είναι φανερή μέσα από μια σειρά στοιχείων: την επιλογή του κατάλληλου τύπου ξύλου έλατου, τη διάταξη των δακτυλίων ανάπτυξης, την προσαρμογή του πάχους, τη διάταξη του εσωτερικού συστήματος στήριξης και, τέλος, την πειραματική κιθάρα που κατασκεύασε από πεπιεσμένο χαρτί.[54]



Εικόνα 12: Αριστερά: Ηχητική τράπεζα από κιθάρα του Torres της «πρώτης εποχής», με αρ. 18, 1864.[55] Δεξιά: Η πλάτη και τα πλευρά της πειραματικής κιθάρας από πεπιεσμένο χαρτί του Torres[56]

[51] Romanillos, ό.π., σ. 86.

[52] Στο ίδιο.

[53] Romanillos, ό.π., σ. 87.

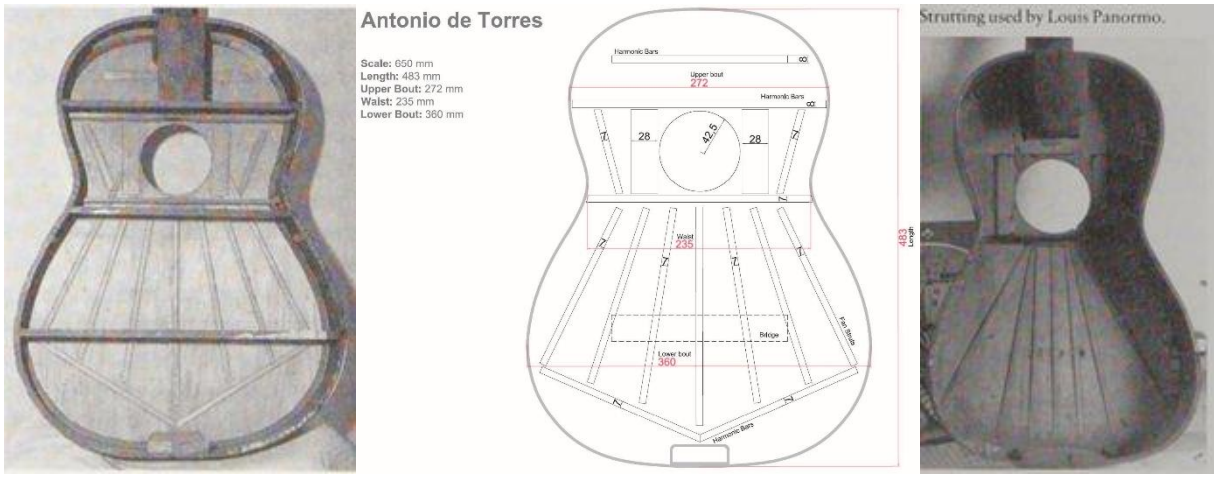
[54] Πρόκειται για πειραματική κιθάρα που ο Torres κατασκεύασε με ηχητική τράπεζα από έλατο, αλλά με πλευρά και πλάτη από πεπιεσμένο χαρτί. Ο Torres ήθελε με αυτόν τον τρόπο να αναδείξει την σπουδαιότητα της ηχητικής τράπεζας, αντικαθιστώντας το ξύλο με ένα αδρανές υλικό. Βλ. Alberto Martinez, "Five famous Torres guitars", *Orfeo* 9, 2020, σ. 13-25: 22.

[55] Verrett, ό.π.

[56] Martinez, "Five famous Torres guitars", ό.π., σ. 22.

Η δοκιμή με την άκρη των δακτύλων ήταν η μέθοδος του Torres για τη λέπτυνση της ηχητικής τράπεζας και του διαμοιρασμού του πάχους της ερυθρελάτης σε όλο το ηχητικό ταμπλό σε σχέση με τις πιέσεις και τις εντάσεις που ασκούνταν σε αυτό από τις χορδές. Οι ηχητικές επιφάνειες είναι παχύτερες στην κεντρική περιοχή του καπακιού απ' ό,τι στην περιφέρεια, με μέσο πάχος 2,5 χιλ. γύρω από τον κεντρικό άξονα στο άνω μέρος της ηχητικής οπής και περίπου 1,4 χιλ. στην περιφέρεια. Αυτό το μοτίβο είναι σταθερό σε όλες τις κιθάρες του, με μικρές διαφορές μερικών δεκάτων του χιλιοστού.[57]

Ωστόσο ένα τόσο λεπτό καπάκι δεν μπορεί από μόνο του να αντέξει την τάση των χορδών και, εάν αφεθεί χωρίς εσωτερική ενίσχυση, θα καταρρεύσει. Ο Torres εφάρμοσε ένα ακτινικό σύστημα στήριξης με αντηρίδες («οπλισμός»), που θυμίζει βεντάλια. Οι αρχές του συστήματος αυτού προϋπήρχαν στα όργανα των Sanguino, Benedid και Pagés, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, αλλά και στα όργανα του Louis Panormo, ο οποίος, βασισμένος στην ισπανική παράδοση, κατασκεύασε κιθάρες στο Λονδίνο κατά το δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα. Τα συστήματα αυτά, όμως, είχαν πολύ λίγα κοινά με τον «οπλισμό» του Torres· έλειπε η συμμετρική και αρμονική διάταξη των στηριγμάτων του καπακιού, το οποίο μάλιστα ήταν σχετικά παχύ, με αποτέλεσμα οι αντηρίδες να έχουν αμφίβολο ακουστικό όφελος.[58]



Εικόνα 13: Αριστερά: Το εσωτερικό της ηχητικής τράπεζας κιθάρας του Torres.[59]
Κέντρο: Σχέδιο συστήματος οπλισμού Torres με τις ακριβείς διαστάσεις.[60]
Δεξιά: Σύστημα οπλισμού που χρησιμοποιούσε ο ισπανός κατασκευαστής Louis Panormo (1816-1860) στις αρχές του 19ου αιώνα[61]

Το εξελιγμένο σύστημα του Torres ήταν απαραίτητο λόγω της αύξησης του μήκους της ηχητικής επιφάνειας σχεδόν κατά ένα πέμπτο σε σχέση με τις κιθάρες των Pagés και Panormo. Το σύστημα αντηρίδων του Torres βασιζόταν σε δύο ισοσκελή τρίγωνα που ενώνονταν στη βάση τους σχηματίζοντας ένα σχήμα χαρταετού, με την πιο αιχμηρή κορυφή να δείχνει προς την κεφαλή της κιθάρας. Ο χώρος μέσα στο επάνω τρίγωνο χωριζόταν εξίσου, ανάλογα με τον αριθμό των στηριγμάτων που επιθυμούσε ο ανδαλουσιανός κατασκευαστής: επτά για τα μεγάλα όργανα και πέντε για τα μικρότερα. Ο Torres χρησιμοποίησε αυτό το συμμετρικό σύστημα για πρώτη φορά το 1854 και

[57] Romanillos, ό.π., σ. 88.
[58] Kathleen A. Bergeron, "Happy birthday don Antonio", *Classical Guitar Magazine*, Άνοιξη 2017, σ. 38-45: 40.
[59] Romanillos, ό.π., σ. 92.
[60] Alkin Korkmaz, *Design for Performability in nylon strung acoustic guitars*, διδακτορική διατριβή, Middle East Technical University, Ankara 2017, σ. 94.
[61] Romanillos, ό.π., σ. 90.

συνέχισε να το χρησιμοποιεί με μικρές παραλλαγές καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, ακόμη και για τις μικρότερες κιθάρες.[62]

Εκτός από τον εσωτερικό της «οπλισμό», ο Torres καμπύλωσε την ηχητική τράπεζα με σκοπό την επιπρόσθετη αντοχή της. Στην κυρτή επιφάνεια που δημιουργήθηκε, συνδυάστηκαν όλα τα επιμέρους κατασκευαστικά στοιχεία και κυρίως οι αντηρίδες στήριξης. Στον – κατά πολλούς προπομπό του Torres – Louis Panormo δεν έχουν βρεθεί στοιχεία που να αποδεικνύουν την εφαρμογή της αρχής της κυρτής ηχητικής επιφάνειας στις πολυάριθμες διασωθείσες κιθάρες του. Όπως και να έχει, η κύρτωση των ηχητικών τραπεζών στα μουσικά όργανα δεν ήταν κάτι καινοτόμο, μιας και είχε χρησιμοποιηθεί από τους κατασκευαστές των βιολών ήδη από τον 16ο αιώνα. Ο Torres έφτιαξε τις καμπύλες των ηχητικών τραπεζών κρατώντας τις με την όψη προς τα κάτω, σε μια σκαμμένη *solera* (ειδική επιφάνεια εργασίας), η οποία είχε ήδη την απαραίτητη κοιλότητα για να επιτευχθεί η σωστή κυρτότητα.[63]

Επίσης, ο Torres καθιέρωσε τη χρήση της γέφυρας με κόκκαλο, χρησιμοποιώντας την συστηματικά στα όργανά του.[64] Του πήρε ωστόσο αρκετά χρόνια για να καταλήξει στο τελικό σχέδιο της γέφυρας, όπως την ξέρουμε σήμερα, και είναι γεγονός ότι κατασκεύασε κάποια όργανα με γέφυρα χωρίς κόκκαλο, όπως στην περίπτωση της κιθάρας του *La Leona*. Ισπανοί κατασκευαστές κιθαρών της εποχής του, όπως οι José Pernas, Manuel Gutiérrez και Giménez de Soto, συνέχιζαν τη δεκαετία του 1850 να κατασκευάζουν κιθάρες με γέφυρα χωρίς καβαλάρη (κόκκαλο), ενώ άλλοι, όπως ο Francisco Pagés και ο Juan Moreno, κατασκεύαζαν ήδη γέφυρες με ξεχωριστό κόκκαλο.[65]



Εικόνα 14: Η περίφημη «La Leona» του Torres, με γέφυρα χωρίς κόκκαλο[66]

Όπως και με άλλες πτυχές της κιθαριστικής οργανοποιίας, στον Torres είχε αποδοθεί η εφεύρεση των μηχανικών κουρδιστηριών, ενός συστήματος από γρανάζια τα οποία συνδέονται με έναν κύλινδρο, στον οποίο στερεώνονται οι χορδές. Τα μηχανικά κουρδιστήρια, ωστόσο, υπήρχαν 50 χρόνια πριν τη γέννησή του.[67] Ο Torres χρησιμοποίησε δύο τύπους συσκευών κουρδίσματος για τις κιθάρες του: τις μεμονωμένες σφήνες, οι

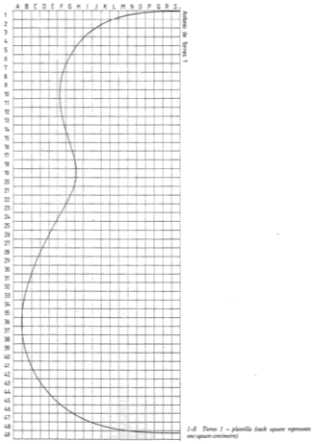
[62] Ό.π., σ. 89-90.
[63] Ό.π., σ. 90-91.
[64] Ό.π., σ. 112.
[65] Στο ίδιο.
[66] Martinez, "Five famous Torres guitars", ό.π., σ. 16.
[67] Romanillos, ό.π., σ. 114.

οποίες χρησιμοποιήθηκαν για τα φτηνότερα όργανα, και τα μηχανικά κλειδιά, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για τις καλύτερες κιθάρες του. Η παλαιότερη επιζήσασα κιθάρα του Torres με μηχανικά κλειδιά ανήκει στην «πρώτη εποχή», κατασκευασμένη το 1856.[68]



Εικόνες 15α & 15β: Δύο κεφαλές από κιθάρες του Torres, με σφήνες και μηχανικά κλειδιά[69]

Μία από τις ουσιαστικότερες καινοτομίες του Torres ήταν η αύξηση της διάστασης της *plantilla*, η μεγέθυνση, δηλαδή, του συνολικού σχήματος του σώματος της κιθάρας, σε σχέση με τις υπόλοιπες κιθάρες της εποχής του.



Εικόνα 16: Σχέδιο της *plantilla* (του συνολικού σχήματος του σώματος της κιθάρας) του Torres[70]

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1850, παρατηρείται μια σημαντική μορφολογική εξέλιξη, με τις ηχητικές τράπεζες των οργάνων να παρουσιάζουν αύξηση του εμβαδού τους κατά το ένα πέμπτο σε σύγκριση με αυτές των κιθαρών που χρησιμοποιούσαν κορυφαίοι εκτελεστές των αρχών του 19ου αιώνα, όπως οι Fernando Sor και Dionisio Aguado.[71] Η αύξηση του συνολικού όγκου οδήγησε στην υιοθέτηση του σύγχρονου

[68] Στο ίδιο.
[69] Alberto Martinez, "Models, materials and construction", *Orfeo* 9, 2020, σ. 32 και 47.
[70] Roy Courtnall & Adrian Lucas, *Making Master Guitars*, The Crowood Press, London 1993, σ. 36.
[71] John Morrish, "Antonio de Torres: Father of the modern guitar", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 16-17: 17.

οκτώσχημου περιγράμματος, το οποίο γνωρίζουμε μέχρι σήμερα. Με την εισαγωγή της διευρυμένης μορφής (*plantilla*) για την "guitarra fina" από τον ανδαλουσιανό οργανοποιό, οι κιθάρες μικρού σώματος, που κυριαρχούσαν κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, περιθωριοποιήθηκαν και έπαυσαν να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις των μεγάλων αιθουσών συναυλιών.[72]

Όσον αφορά το ωφέλιμο μήκος των χορδών (στα ισπανικά: *longitut de escala*), δηλαδή στην απόσταση από τον καβαλάρη της γέφυρας έως το κόκκαλο που βρίσκεται στο επάνω μέρος της ταστιέρας, ο Torres προτιμούσε τα 650 χιλ. για τις κιθάρες που κατασκεύαζε για επαγγελματίες μουσικούς. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της καριέρας του είχε χρησιμοποιήσει διαφορετικά ωφέλιμα μήκη χορδών σε διάφορα όργανά του.[73] Δεν ήταν επίσης ο πρώτος κατασκευαστής που χρησιμοποίησε τα 650 χιλ., μιας και αρκετοί άλλοι, ιδίως στο Κάδιθ και στη Γρανάδα, είχαν ήδη φτιάξει κιθάρες σε αυτήν την κλίμακα στις αρχές του 19ου αιώνα.[74] Πάντως, η προτίμησή του αυτή οδήγησε άλλους οργανοποιούς να τον αντιγράψουν, με αποτέλεσμα την τελική καθιέρωση και τυποποίηση των 650 χιλ. ως ιδανικού ωφέλιμου μήκους χορδών.



Εικόνα 17: Αριστερά: *Tornavoz* στην κιθάρα αρ. 19 της «πρώτης εποχής».[75]
Δεξιά: *Tornavoz* στην κιθάρα αρ. 4 της «πρώτης εποχής», δηλαδή στη *La Leona*[76]

Ίσως η μοναδική εφεύρεση του Antonio de Torres να ήταν το *tornavoz*, ένα κυλινδρικό εξάρτημα που τοποθετείται μέσα από την ηχητική οπή και που αποσκοπεί στην ακουστική βελτίωση του οργάνου, με την αύξηση της ικανότητας προβολής του ήχου.[77] Η *La Leona* είναι το πρώτο σωζόμενο όργανο στην παγκόσμια ιστορία με *tornavoz*, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που ο Torres αξιοποίησε κυρίως στις κιθάρες της «πρώτης εποχής» του.[78] Μεταγενέστερα, στη «δεύτερη εποχή» του, ο Torres σχεδόν σταμάτησε να χρησιμοποιεί το *tornavoz* και ανέπτυξε την «ανοιχτή αρμονική ράβδο» ως έναν απλούστερο τρόπο για να βελτιώσει την απόκριση της ηχητικής επιφάνειας. Αυτή η καινοτομία συνίστατο στη δημιουργία δύο ανοιγμάτων στην κάθετη αντηρίδα στήριξης, δίπλα στην ηχητική οπή, που ονομάζεται «αρμονική ράβδος», αφήνοντας ελεύθερη την περιοχή που αντιστοιχεί στα ανοίγματα να ενεργοποιείται από κοινού με την υπόλοιπη ηχητική επιφάνεια.[79] Παρ' ότι οι ηχητικές αρετές του *tornavoz* παραμένουν υπό διερεύνηση

[72] Romanillos, ό.π., σ. 75.
[73] Bergeron, ό.π., σ. 42.
[74] Romanillos, ό.π., σ. 117.
[75] Ό.π., σ. 144.
[76] Martinez, "Five famous Torres guitars", ό.π., σ. 16.
[77] Morrish, ό.π., σ. 17.
[78] Bergeron, ό.π., σ. 42.
[79] Romanillos, ό.π., σ. 144.

και δεν είναι προφανείς, η δομική εξέλιξη των ανοιγμάτων της «ανοιχτής αρμονικής ράβδου» προέκυψε, κατά τον Romanillos, ως απόρροια της εφαρμογής του *tornavoz* και υιοθετήθηκε από διαπρεπείς οργανοποιούς. Τα όργανα που ενσωματώνουν το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό γνώρισαν ευρεία αποδοχή, χρησιμοποιούμενα από κορυφαίους σολίστες της κιθάρας κατά τον 20ό αιώνα.[80]



Εικόνα 18: Το εσωτερικό μέρος μιας ηχητικής τράπεζας, στο οποίο φαίνεται μία σύγχρονη υλοποίηση της «ανοιχτής αρμονικής ράβδου» του Torres[81]

Τα οφέλη του συστήματος Torres για τον κιθαριστικό κόσμο

> Γενικά μιλώντας, όλη η σύγχρονη τεχνολογία της κιθάρας συναυλιών στηρίζεται στα θεμέλια που έθεσε ο Torres μεταξύ του 1850 και του 1870.[82]
>
> Είναι ένα όργανο που μπορεί να κλαίει και να γελάει, και με το οποίο μπορείς να πεις μια ιστορία. Η κιθάρα είναι τέλεια, όπως την έφτιαξε ο Torres. Όσο πιο κοντά μένεις σε αυτό, τόσο πιο κοντά μένεις στην τελειότητα.[83]

Έχοντας συνδυάσει τις καλύτερες σχεδιαστικές ιδέες των προκατόχων του, ο Torres δημιούργησε την πιο αξιόπιστη κιθάρα της εποχής του: ήταν τόσο καλύτερη ως προς την ποιότητα του ήχου αλλά και στον χειρισμό της, ώστε άλλαξε την ισπανική σχολή κατασκευής κιθαρών και στη συνέχεια ολόκληρο τον κόσμο.[84] Η πλειονότητα των κατασκευαστών, τόσο στην Ισπανία όσο και διεθνώς, υιοθέτησε το σύστημα του Torres δημιουργώντας αντίγραφα είτε αξιοποιώντας το σύστημα οπλισμού που καθιέρωσε ο ανδαλουσιανός κατασκευαστής. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι το σύστημα αυτό χρησιμοποιείται μέχρι τις μέρες μας, έχοντας υποστεί μικρές τροποποιήσεις και βελτιώσεις, και ότι ουσιαστικά αποτελεί την αφετηρία για οποιονδήποτε οργανοποιό θέλει να δημιουργήσει εναλλακτικά σχέδια.[85]

Οι κιθάρες του Torres είχαν δυνατότερο ήχο και πλουσιότερη ηχοχρωματική παλέτα από τις υπόλοιπες κιθάρες του 19ου αιώνα, πράγμα που επέτρεψε ένα ευρύτερο φάσμα δυναμικής και μουσικής έκφρασης. Επιπλέον, οι νέες αυτές ηχητικές δυνατότητες ενέπνευσαν συνθέτες και δεξιοτέχνες να εξερευνήσουν νέους τρόπους, νέες τεχνικές, και να τις αξιοποιήσουν στο έπακρο. Το καινούργιο όργανο που εισήχθη από τον Torres αποτέλεσε καταλύτη στην εξέλιξη τόσο της μουσικής όσο και της τεχνικής του οργάνου.[86]

[80] Ό.π., σ. 145.
[81] *Mono el Pastor*, www.monoelpastor.com/construction (τελευταία πρόσβαση: 13.02.2026).
[82] Huber, ό.π., σ. 10.
[83] Ρητό του διάσημου ισπανού σολίστα Pepe Romero. Βλ. Alberto Martinez, "Stefano Grondona, Wulfin Lieske & Carles Trepat: Three contemporary players tell us about the Torres sound", *Orfeo* 9, 2020, σ. 51.
[84] Bergeron, ό.π., σ. 39.
[85] Evans & Evans, ό.π., σ. 56.
[86] Ό.π., σ. 57.

Πέραν των ηχητικών βελτιώσεων, σημειώθηκαν και παράλληλα οφέλη εργονομικής φύσης. Ο Francisco Tárrega, ο σημαντικότερος υποστηρικτής του Torres κατά τον 19ο αιώνα, εισήγαγε μία νέα μέθοδο στήριξης του οργάνου, με το αριστερό πόδι ανυψωμένο. Η καινοτομία αυτή έγινε εφικτή λόγω του διευρυμένου σώματος της κιθάρας Torres, εξασφαλίζοντας μεγαλύτερη σταθερότητα κατά την εκτέλεση. Παράλληλα, η νέα αυτή στάση διευκόλυνε την προσέγγιση απομακρυσμένων θέσεων στην ταστιέρα, επιτρέποντας έτσι την ερμηνεία έργων αυξημένης πολυπλοκότητας.[87]

Η πρώτη γενιά κατασκευαστών κιθάρας μετά τον Torres στην Ισπανία: η σχολή της Μαδρίτης και η δυναστεία των Ramírez



Εικόνα 19: Αριστερά: José Ramírez I (1858-1923), ο ιδρυτής της ομώνυμης δυναστείας. Δεξιά: Manuel Ramírez (1864-1916), ο «άσπονδος» αδελφός[88]



Εικόνα 20: Ο Manuel Ramírez και οι τεχνίτες του έξω από το εργαστήριό του στη Μαδρίτη[89]

[87] Morrish, ό.π., σ. 17.

[88] Οι φωτογραφίες προέρχονται από ανυπόγραφο άρθρο που αφορά την ιστορία του οίκου Ramírez, το οποίο βρίσκεται σε μία από τις επίσημες ιστοσελίδες του οίκου. Βλ. [ανυπόγραφο], "The History of Ramírez Guitar Makers", *José Ramírez Guitars*, www.ramirezguitars.co.za/history-of-guitar-makers (τελευταία πρόσβαση: 15.02.2026).

[89] Mark Small, "Family ties: guitar-building dynasties have powered the classical instrument's evolution", *Classical Guitar Magazine*, Χειμώνας 2018, σ. 32-35: 33.

Μετά τον θάνατο του Torres (ο οποίος δεν άφησε διαδόχους ή μαθητές), το επίκεντρο της οργανοποιίας μετατοπίστηκε από την Ανδαλουσία στη Μαδρίτη, μια εξέλιξη που πιθανολογείται ότι συμπορεύτηκε με την ανάδειξη των *café cantantes*.[90] Επρόκειτο για μια εμπορική μορφή ψυχαγωγίας του φλαμένκο που ήκμασε μεταξύ του 1840 και του 1920, όπου ο ρόλος της κιθάρας ήταν κυρίως συνοδευτικός και ρυθμικός, υποστηρίζοντας το τραγούδι και τον χορό. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο, οι αυξημένες απαιτήσεις για όργανα με μεγαλύτερη ηχητική προβολή κατέστησαν τις εύηχες και ελαφριές κατασκευές του Torres πρότυπο αναφοράς. Η επίδραση αυτή, σε συνδυασμό με την τοπική παράδοση οργανοποιίας της Μαδρίτης, διαμόρφωσε τα νέα δεδομένα στην κατασκευή του οργάνου.

Κατά την περίοδο αυτή, η σχολή της Μαδρίτης τελούσε υπό την ηγεμονία τριών διακεκριμένων οργανοποιών: του Vicente Arias (1833-1914), του José Ramírez I (1858-1923) και του αδελφού του, Manuel Ramírez (1864-1916). Ο Arias αναγνωρίζεται ως ο μοναδικός κατασκευαστής του 19ου αιώνα, του οποίου τα όργανα προσέγγιζαν εκείνα του Antonio de Torres ως προς την κατασκευαστική τους αρτιότητα και την αισθητική τους κομψότητα. Εντούτοις, ο José Ramírez άσκησε τη σημαντικότερη επιρροή, θέτοντας τις βάσεις για τη μακρόβια δυναστεία που φέρει το όνομά του. Η τεχνοτροπία του βασίστηκε στα πρότυπα του δασκάλου του, Francisco González (περ. 1820 – περ. 1880), με βαριά και στιβαρή κατασκευή και έντονα κυρτωμένες ηχητικές επιφάνειες. Οι επιλογές αυτές απέβλεπαν στην επίτευξη μεγάλης έντασης και λαμπρότητας, ανταποκρινόμενες στις ακουστικές απαιτήσεις των *café cantantes*.[91] Ο José Ramírez παγίωσε το συγκεκριμένο κατασκευαστικό ιδίωμα, το οποίο και υπηρέτησε με συνέπεια καθ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του, μεταλαμπαδεύοντας τη γνώση του σε πληθώρα μαθητευομένων, με εξέχοντα τον αδελφό του Manuel.[92]

Σύμφωνα με την οικογενειακή παράδοση, ο Manuel Ramírez, με την ολοκλήρωση της μαθητείας του, εξασφάλισε τη συναίνεση του αδελφού του προκειμένου να εγκατασταθεί επαγγελματικά στο Παρίσι. Εντούτοις, η τελική του απόφαση να ιδρύσει αυτόνομο εργαστήριο στη Μαδρίτη προκάλεσε μια βαθιά και ανίατη ρήξη στις σχέσεις των δύο ανδρών, η οποία παρέμεινε αγεφύρωτη έως το τέλος της ζωής τους.[93] Ο Manuel θεωρήθηκε από πολύ μικρή ηλικία ως ο διάδοχος του Torres. Ο τρόπος κατασκευής που ακολούθησε ήταν εντελώς διαφορετικός από αυτόν του αδελφού του, εγκαταλείποντας προοδευτικά τη μέθοδο του González και προτιμώντας τις περισσότερο προοδευτικές ιδέες της καινούργιας μεθόδου του Torres. Οι επιρροές του τελευταίου είναι εμφανείς στις κιθάρες του, στο σύστημα οπλισμού, στο σχήμα και τις διαστάσεις της *plantilla* και στη γενικότερη ελαφρότητα της κατασκευής.[94] Ίσως η πιο σημαντική κιθάρα που κατασκευάστηκε στο εργαστήριο του Manuel Ramírez ήταν αυτή που φτιάχτηκε για τον Giménez Manjon το 1912, αλλά στην πραγματικότητα παρουσιάστηκε και τελικά δωρίστηκε στον Andrés Segovia.[95] Η κιθάρα αυτή είχε πιθανότατα κατασκευαστεί από τον καλύτερο τεχνίτη του οίκου Ramírez, τον Santos Hernández.[96]

Και οι δύο αδελφοί Ramírez εκπαίδευσαν μαθητές που έγιναν οι ίδιοι εξαιρετικοί κατασκευαστές. Γνωστότερος των μαθητών του José ήταν ο γιος του, José II (1885-1957), ενώ ο Manuel είχε μαθητές που αργότερα έγιναν θρυλικοί, όπως οι Santos Hernández

[90] Evans & Evans, ό.π., σ. 57.

[91] John Morrish, "The Ramírez brothers", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 26-29: 26.

[92] Στο ίδιο.

[93] José Ramírez, *Things about the guitar*, Soneto, Madrid 1993, σ. 185. Συγγραφέας του βιβλίου είναι ο José Ramírez III (1922-1995), εγγονός του ιδρυτή της ομώνυμης δυναστείας, José Ramírez I.

[94] Romanillos, ό.π., σ. 46-47.

[95] Ramírez, ό.π., σ. 189-190.

[96] Romanillos, ό.π., σ. 49.

(1873-1942), Enrique García (1868-1922), Domingo Esteso (1882-1937), Ernesto Borreguero (1892-1969) και Antonio Emilio Pascual Viudes (1883-1959).[97] Ο García τελικά έφυγε για να εγκατασταθεί στη Βαρκελώνη, όπου εκπαίδευσε έναν άλλο διάσημο κατασκευαστή κιθαρών, τον Francisco Simplicio (1874-1932).

Οι συνεχιστές του Torres στην Ισπανία και διεθνώς, μέχρι την δεκαετία του 1990



Εικόνα 21: Αριστερά: Hermann Hauser,[98] κέντρο: José Ramírez III,[99] δεξιά: Ignacio Fleta[100]

Η εμφάνιση ενός γερμανού οργανοποιού, του Hermann Hauser (1882-1952), στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ως κατασκευαστή οργάνων ισπανικού τύπου ήταν ιστορικά πολύ επίκαιρη, καθώς εκείνη την εποχή η κατασκευή κιθαρών στην Ισπανία βρισκόταν σε μεγάλη παρακμή.[101] Ο José Ramírez I και ο Manuel Ramírez, καθώς και ο σύγχρονός τους Enrique García, είχαν ήδη πεθάνει στα μέσα της δεκαετίας του 1920, ενώ ο Francisco Simplicio πέθανε το 1933. Ο Hauser επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την ισπανική παράδοση κατασκευής μελετώντας κιθάρες των Torres, Ramírez και Hernández, αλλά και από τον ίδιο τον Andrés Segovia μέσω των συζητήσεών τους.[102] Ο τελευταίος γνώρισε τον γερμανό κατασκευαστή τη δεκαετία του 1920 και, μετά από πολλές συζητήσεις, ο Hauser άρχισε να φτιάχνει μοντέλα που θα ικανοποιούσαν τις προτιμήσεις του διάσημου ισπανού κιθαριστή. Ο Hauser τού έστειλε διάφορα όργανα πριν από τη διάσημη κιθάρα του 1937, την οποία ο Segovia χαρακτήρισε ως τη σπουδαιότερη κιθάρα της εποχής του. Αφότου η κατασκευασμένη από τον Manuel Ramírez το 1912 κιθάρα του Segovia καταστράφηκε, αυτή του Hauser έγινε το κύριο όργανό του από το 1937.[103] Ο Hermann Hauser θεωρείται γενικά ο σημαντικότερος κατασκευαστής κιθαρών εκτός Ισπανίας της εποχής του, ο οποίος ανέπτυξε κατασκευαστικά πρότυπα και σχέδια κατ' ουσίαν βασισμένα στις αρχές του Torres.[104]

97 Ό.π., σ. 49-50.
98 Ό.π., σ. 56.
99 Maurice J. Summerfield, *The Classical Guitar: its evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing Company, Blaydon on Tyne 2002, σ. 338.
100 Ό.π., σ. 339.
101 Romanillos, ό.π., σ. 54.
102 Korkmaz, ό.π., σ. 98.
103 Στο ίδιο.
104 Graham Wade, "Hermann Hauser", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 37-39: 37.

Η δυναστεία των Ramírez συνεχίστηκε με τον José Ramírez III (1922-1995), γιο του José Ramírez II, που γεννήθηκε στην Αργεντινή. Ο José Ramírez III έγινε γνωστός για την κατασκευή των πρώτων κιθαρών με ηχητική τράπεζα από κέδρο,[105] μία ιδιαίτερα καινοτόμα προσθήκη στον κατασκευαστικό καμβά της οργανοποιίας. Επίσης, έγινε γνωστός για την αύξηση του μεγέθους του ηχείου, με την καθιέρωση ωφέλιμου μήκους χορδών 664 χιλ.,[106] σε κιθάρες που χρησιμοποιούσε, μεταξύ άλλων, ο Andrés Segovia, αλλά και για την κατασκευή δεκάχορδων κιθαρών.[107] Πιθανώς, η πιο σημαντική του συνεισφορά στον κιθαριστικό κόσμο ήταν η εκπαίδευση νέων κατασκευαστών κιθάρας, πολλοί από τους οποίους συνέχισαν εργαζόμενοι ανεξάρτητα, με μεγάλη προσωπική επιτυχία. Διασημότεροι από αυτούς ήταν οι Paulino Bernabé (1932-2007), Felix Manzanero (1937-2019), Manuel Rodríguez (1926-2008), Manuel Contreras (1928-1994), Ignacio M. Rozas (γεν. 1943), Manuel Cáceres (γεν. 1947), José Romero (γεν. 1954) και, φυσικά, ο γιος του José Ramírez IV (1953-2000).[108]

Ένας ισπανός κιθαροποιός που αξιοποίησε την καινούργια ξυλεία από κέδρο, την οποία είχε εισαγάγει ο José Ramírez III, χωρίς όμως να έχει μαθητεύσει μαζί του, ήταν ο Ignacio Fleta (1897-1977). Ο Fleta προερχόταν από οικογένεια κατασκευαστών βιολιών και τσέλων, και από το 1927 κατασκεύαζε διάφορα όργανα στο δικό του εργαστήριο στη Βαρκελώνη. Αναπτύσσοντας τη δική του προσέγγιση, ο Fleta άρχισε να φτιάχνει βαρύτερα και μεγαλύτερα όργανα, χρησιμοποιώντας έως και εννέα αντηρίδες οπλισμού, καθώς και επιπλέον αρμονικές ράβδους, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την καλύτερη προβολή του ήχου σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών.[109] Ο Fleta καθιερώθηκε ως ο πιο γνωστός ισπανός κατασκευαστής κιθαρών μετά τον Manuel Ramírez και κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1960 και του 1970 οι κιθάρες του θεωρούνταν ως οι «Rolls Royce» των ισπανικών οργάνων.[110]

Δεκάδες άλλοι σημαντικοί οργανοποιοί ανέπτυξαν τα δικά τους κατασκευαστικά σχέδια, βασισμένοι κυρίως στα χνάρια των Torres, Ramírez και των επιγόνων τους. Χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις ήταν, ίσως, οι δύο συνεργάτες Manuel Hernández (1895-1975) και Victoriano Aguado (1897-1982) στη Μαδρίτη, ο Miguel Rodríguez Beneyto (1888-1975) στην Κόρδοβα, ο Paulino Bernabé (1932-2007), επίσης στη Μαδρίτη, και ο Antonio Marín Montero (γεν. 1933) στη Γρανάδα. Εκτός Ισπανίας, θρυλικοί έγιναν οι Robert Bouchet (1898-1986) και Daniel Friederich (1932-2020) στο Παρίσι, ο Ισπανός José Luis Romanillos (1932-2022) – ο βιογράφος του Antonio de Torres – στο Λονδίνο και ο Masaru Kohno (1926-1998) στο Τόκυο.

[105] Tim Miklaucic, "José Ramírez III", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 55-59: 59.

[106] Στο ίδιο, σ. 58.

[107] Small, ό.π., σ. 33.

[108] Στο ίδιο.

[109] Ό.π., σ. 34.

[110] Paul Fowles, "The Fleta fraternity", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 68-69: 68.

Ο Manuel Contreras



Εικόνα 22: Αριστερά: Ο Manuel Contreras στο εργαστήριό του.[111] **Δεξιά: Καλλιτεχνική φωτογραφία από κιθάρα του Contreras, όπου φαίνεται η ετικέτα του κατασκευαστή**[112]

> Η δουλειά στο ξύλο είναι εξαιρετική, ενώ έχουν τη δική τους, μοναδική, απαράμιλλη φωνή. Ακριβώς όπως στον κόσμο των βιολιών ένα Stradivarius έχει ήχο Stradivarius, ένα Guarnerius έχει ήχο Guarnerius, οι κιθάρες Contreras έχουν τον δικό τους προσωπικό ήχο.[113]

Ο Manuel González Contreras (1928-1994) ήταν ένας ακόμη από τους κορυφαίους κατασκευαστές του 20ού αιώνα που μαθήτευσαν, όπως ήδη αναφέρθηκε, με τον José Ramírez III. Γεννήθηκε στη Μαδρίτη της Ισπανίας το 1928 και αρχικά ασχολήθηκε με την επιπλοποιία. Το 1959 προσελήφθη στην εταιρεία Ramírez ως αρχιτεχνίτης, ενώ τρία χρόνια αργότερα αποχώρησε και ίδρυσε το δικό του εργαστήριο στην οδό Calle Mayor 80 στη Μαδρίτη.[114]

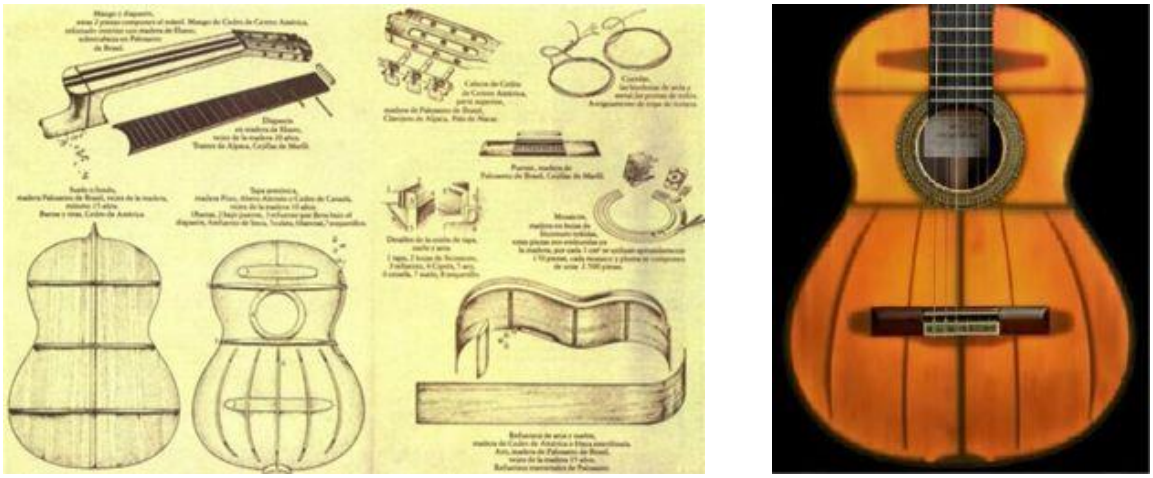
Σύντομα, ο Contreras καθιερώθηκε ως ένας από τους καλύτερους και πιο καινοτόμους κατασκευαστές κιθαρών στην Ισπανία. Έγινε ιδιαίτερα γνωστός όταν ανέπτυξε ένα σύστημα διπλού πίσω καπακιού (*doble tapa*), με ενισχυμένη ένταση και προβολή, ένα μοντέλο που αγκάλιασαν οι διάσημοι κιθαριστές Los Romeros.[115] Αργότερα, ο Contreras κατασκεύασε μία κιθάρα ασυνήθιστου σχήματος για τον ουρουγουανό κιθαριστή Abel Carlevaro, με διπλά πλαϊνά και διπλό πίσω καπάκι, αλλά χωρίς ηχητική οπή. Παράλληλα, δεν έχασε ποτέ το ενδιαφέρον του για τα όργανα παραδοσιακής κατασκευής, τα οποία ήταν και περισσότερο ευπώλητα.

Με την πάροδο των ετών, το εργαστήριο του Contreras κέρδισε πολλά βραβεία, μεταξύ των οποίων το βραβείο «Merito Artesano Export» του εμπορικού επιμελητηρίου της Μαδρίτης, τα «Μετάλλια της Πόλης» από το Salon-de-Provence και το Digne της Γαλλίας, καθώς και το βραβείο «Τάγμα της Χρυσής Ροζέτας» από τον κιθαριστικό όμιλο Isla de la Francia, επίσης στη Γαλλία.[116]

[111] Alberto Martinez, "The legacy of Contreras", *Orfeo* 3, 2014, σ. 4-22: 6.
[112] "Manuel Contreras – 1980 Doble Tapa", *Siccas guitars*, https://www.siccasguitars.com/products/manuel-contreras-1980 (τελευταία πρόσβαση: 23.02.2026).
[113] Ρητό του διάσημου κιθαριστή Pepe Romero. Βλ. Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 20.
[114] Summerfield, ό.π., σ. 340.
[115] Small, ό.π., σ. 34.
[116] Tony Bacon, "Manuel Contreras", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 77-79: 79.

Ο Manuel Contreras πέθανε στη Μαδρίτη, στις 7 Ιουλίου 1994. Το εργαστήριό του συνέχισε να λειτουργεί υπό τη διεύθυνση του γιου του, Pablo Manuel Contreras [Manuel Contreras II] (1957-2011), και αργότερα των Marina Contreras και Victoria Velasco.[117] Ένας από τους σημαντικότερους κατασκευαστές που δούλεψαν στο μαδριλένικο εργαστήριο ήταν ο José Antonio Lagunar, ο οποίος μαθήτευσε με τον ιδρυτή του οίκου Contreras.

Οι νεωτερισμοί του Contreras



Εικόνα 23: Αριστερά: Παλιός κατάλογος του οίκου Contreras, με κατασκευαστικές λεπτομέρειες.[118] Δεξιά: Καμπύλες αντηρίδες οπλισμού, όπως φαίνονται σε μία «ακτινογραφία» οργάνου του Contreras[119]

> Ο Manuel Contreras είναι μάλλον αυτός που προχώρησε πιο μακριά από την παραδοσιακή εκδοχή του μαδριλένικου μοντέλου.[120]

Η πρώτη από τις δημιουργίες του Manuel Contreras, η οποία θα γινόταν ο κοινός παρονομαστής όλων των βασικών μοντέλων του, ήταν οι καμπύλες αντηρίδες των ηχητικών τραπεζών. Οι λόγοι πίσω από αυτή την καινοτομία ήταν η ενίσχυση της στήριξης του καπακιού, η μείωση του αριθμού των αντηρίδων και η βελτίωση της δόνησης της ηχητικής επιφάνειας.[121] Πρόσθεσε επίσης ένα ακόμη χαρακτηριστικό, το οποίο θα γινόταν σήμα κατατεθέν των κιθαρών Contreras: αντικατέστησε την ορατή εξωτερική υποστήριξη του βραχίονα της κιθάρας με δύο ράβδους ενίσχυσης από έβενο, οι οποίες εισήχθησαν στον ίδιο τον βραχίονα, στην μπροστινή πλευρά και στο ίδιο επίπεδο με την ταστιέρα.[122]

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο Manuel Contreras άρχισε να πειραματίζεται με διάφορους τρόπους για να επιτύχει μεγαλύτερη προβολή του ήχου από την κιθάρα, διατηρώντας παράλληλα τις ηχητικές της ποιότητες. Η πιο γνωστή του καινοτομία είναι ο σχεδιασμός του *doble tapa* (διπλού πίσω καπακιού), πράγμα που ο Contreras εισήγαγε στις αρχές της δεκαετίας του 1970.[123] Η ιδέα προήλθε από τον διάσημο κιθαριστή

[117] [Ανυπόγραφο], "La casa Contreras", *Guitarras Manuel Contreras*, www.manuelcontreras.com/historia/la-casa-contreras (τελευταία πρόσβαση: 21.04.2026).
[118] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 7.
[119] Ό.π., σ. 9.
[120] Huber, ό.π., σ. 39.
[121] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 6.
[122] Ό.π., σ. 9.
[123] Bacon, ό.π., σ. 78.

Celedonio Romero, ο οποίος είχε επισκεφτεί για πρώτη φορά το εργαστήριο του Contreras το 1972 για να παραγγείλει μια κιθάρα.[124] Ακολούθησαν πολλές επισκέψεις, κατά τις οποίες και οι δύο λάτρεις της κιθάρας απολάμβαναν μακρές συζητήσεις σχετικά με την εκτέλεση και την κατασκευή. Σταδιακά, εξελίχθηκε μια ιδέα που θα οδηγούσε τον Contreras στη δημιουργία μιας κιθάρας με δύο πλάτες, τη μία κολλημένη κάτω από την άλλη (τεχνική που είναι γνωστή ως *laminate*), με σκοπό να βελτιώσει τον ήχο και την ένταση του οργάνου. Μετά από πολυάριθμα πειράματα, άρχισε να συνενώνει τον βραζιλιάνικο παλίσανδρο με κόκκινο κέδρο ή έλατο, δηλαδή ένα άκαμπτο ξύλο με ένα πιο εύκαμπτο, δημιουργώντας το σύστημα *doble tapa*.[125] Αυτό το σύστημα εισήχθη τελικά το 1974, πάνω από μία δεκαετία νωρίτερα από τις περίπου σύγχρονες υλοποιήσεις διπλών καπακιών των Gernot Wagner και Matthias Dammann. Το σύστημα *doble tapa* προσδίδει στο όργανο ένα μοναδικό και χαρακτηριστικό ηχόχρωμα, καθώς και καλύτερη προβολή, γι' αυτό και χρησιμοποιήθηκε σε πολλές κιθάρες Contreras με μεγάλη επιτυχία.



Εικόνα 24: Αριστερά: *Doble tapa*, πρόσθετο ξύλο ηχητικής τράπεζας, προσκολλημένο στο πίσω καπάκι,[126] κέντρο: *Resonator*, εξωτερικό αντηχείο,[127] δεξιά: Ράβδοι ενίσχυσης του βραχίονα από έβενο[128]

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 γεννήθηκε η ιδέα του *resonator* (εξωτερικού αντηχείου), την οποία ο Manuel Contreras ανέπτυξε σε στενή συνεργασία με τον γιο του, Manuel Contreras II, γνωστό ως Pablo.[129] Η ιδέα τους ήταν να απομακρύνουν την κιθάρα, στο μέτρο του δυνατού, από το σώμα του κιθαριστή, έτσι ώστε να μην μειώνονται οι δονήσεις του οργάνου λόγω ακριβώς αυτής τους της επαφής. Το πρώτο τους *resonator* ήταν ένα εντελώς ξεχωριστό πίσω αντηχείο από παλίσανδρο, που μπορούσε να προσαρτηθεί στο εξωτερικό της κιθάρας, με καμπύλα στηρίγματα στα σημεία όπου η κιθάρα έρχεται σε επαφή με τα πόδια και το δεξί χέρι του κιθαριστή.[130] Αυτό το πρώτο αποσπώμενο αντηχείο επέτρεψε τη διεξαγωγή δοκιμών με διάφορα μοντέλα κιθαρών Contreras και έτσι αποδείχθηκε η αποτελεσματικότητά του. Με την πάροδο του χρόνου, πατέρας και γιος συνειδητοποίησαν ότι ήταν καλύτερο να ενσωματώσουν το *resonator* στην ίδια την κιθάρα, κυρίως για να αποφευχθεί η φθορά του λόγω της χρήσης. Αποφάσισαν έτσι να

[124] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 10.
[125] Στο ίδιο.
[126] Ό.π., σ. 10-11. Η κιθάρα της φωτογραφίας είναι κατασκευασμένη από τον διάδοχο και γιο του Manuel Contreras, τον Manuel Contreras II, ο οποίος ακολούθησε την οικογενειακή παράδοση στην κατασκευή κιθαρών, συνεχίζοντας τον θρύλο του πατέρα του.
[127] Ό.π., σ. 15.
[128] Ό.π., σ. 9.
[129] Korkmaz, ό.π., σ. 101.
[130] Στο ίδιο.

δημιουργήσουν μία κιθάρα που να διαθέτει τόσο το εξωτερικό αντηχείο όσο και το σύστημα *doble tapa*: πρόκειται για το μοντέλο «25ο Aniversario», σε ανάμνηση της 25ης επετείου του εργαστηρίου Contreras.[131]



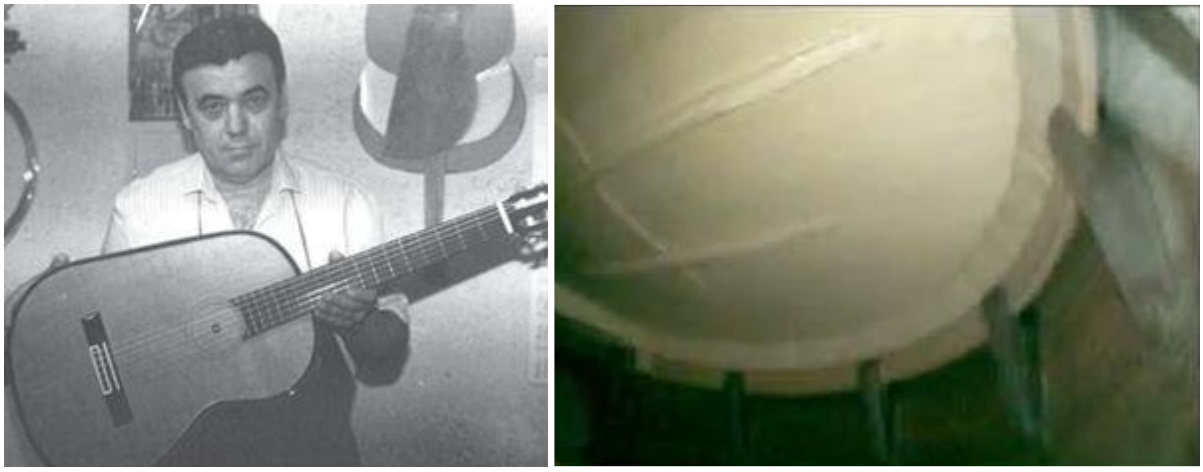
Εικόνα 25: Αριστερά: Το μοντέλο *Carlevaro*,[132] κέντρο: Ο ουρουγουανός κιθαριστής Abel Carlevaro με μία παρόμοια κιθάρα,[133] δεξιά: «Ακτινογραφία» της ίδιας κιθάρας, στην οποία φαίνεται ο εσωτερικός της «οπλισμός»[134]

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, ο ουρουγουανός κιθαριστής και συνθέτης Abel Carlevaro (1916-2001), εντυπωσιασμένος από το καινοτόμο ταλέντο του Manuel Contreras, παρήγγειλε μια κιθάρα δικής του σχεδίασης, εμπνευσμένη από την ιδέα ενός πιάνου με ουρά.[135] Ο Carlevaro φαντάστηκε μια κιθάρα χωρίς ηχητική οπή (για να κερδίσει χώρο στην ηχητική επιφάνεια) και με το πάνω μισό μέρος του σώματος ίσιο αντί για καμπύλο. Επιπλέον, η ηχητική τράπεζα έπρεπε να δονείται ελεύθερα και ανεξάρτητα από το πίσω καπάκι και τα πλαϊνά. Για να υλοποιήσει αυτά τα κριτήρια, το 1983 ο Contreras πρότεινε ένα πολύπλοκο σύστημα με σκοπό την αποσύνδεση της ηχητικής τράπεζας από το υπόλοιπο όργανο. Η καινοτομία αυτή του «πλωτού καπακιού» έχει ένα διάκενο περίπου 10-15 χιλ. από τα πλαϊνά, το οποίο επιτρέπει στο μπροστινό καπάκι να δονείται ελεύθερα.[136] Ο σχεδιασμός του μοντέλου *Carlevaro* έχει ένα επιπλέον σετ πλευρών και πίσω καπακιού, για να απομονώνει την κιθάρα από την επίδραση απόσβεσης του σώματος του μουσικού. Τελικά, το όργανο που δημιούργησε ο Contreras έχει μεγαλύτερο ηχείο και σώμα, πράγμα το οποίο δίνει βαθύτερο τόνο, αισθητά βελτιωμένο όγκο και αυξημένη ηχητική προβολή.[137]

Παρά τις πολλές καινοτομίες και τη διαπιστωμένη τάση του Manuel Contreras για πειραματισμό, ο ίδιος ανέφερε σε συνέντευξή του, το 1987, ότι δεν αντιτίθεται στην παράδοση, κατασκευάζοντας μάλιστα το βασικότερό του μοντέλο με τις καθιερωμένες αρχές της παραδοσιακής οργανοποιίας. Υπογράμμισε, ωστόσο, το εξής: «Αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να επιτύχω στο παρόν αυτό που θα είναι η κιθάρα του

[131] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 14.
[132] Alfredo Escande, "The golden age of the Uruguayan guitar", *Orfeo* 23, 2024, σ. 26-34: 28-29.
[133] Στο ίδιο.
[134] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 12.
[135] Ό.π., σ. 10.
[136] Korkmaz, ό.π., σ. 114.
[137] Bacon, ό.π., σ. 77.

μέλλοντος. Και αν δεν μπορέσω να το πετύχω αυτό, τότε θα προσπαθήσω να βρω έναν τρόπο που θα μπορούσε να είναι οδηγός για άλλους που θα έρθουν στο μέλλον».[138]



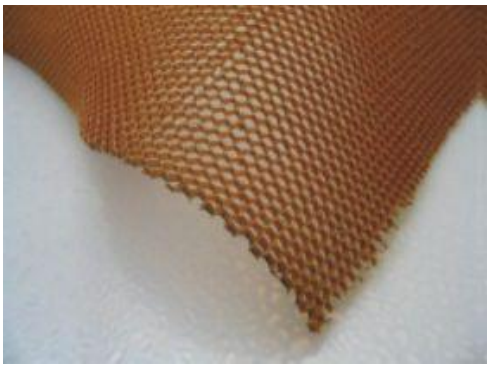
Εικόνα 26: Αριστερά: Ο Manuel Contreras με το μοντέλο *Carlevaro*.[139]
Δεξιά: Το σύστημα με το οποίο, στην ίδια κιθάρα, η ηχητική τράπεζα συνδέεται χωρίς κόλλα με τα πλαϊνά, χρησιμοποιώντας μόνο ξύλινα μανταλάκια[140]

Η νεότερη γενιά κατασκευαστών κιθάρας

Μετά την αποδημία του Manuel, οι επίγονοι του Contreras συνέχισαν την παραγωγή κιθαρών, εστιάζοντας όμως το ενδιαφέρον τους στα παραδοσιακά μοντέλα και εγκαταλείποντας, σταδιακά, τους πειραματικούς σχεδιασμούς του ιδρυτή του οίκου, αποκαθιστώντας έτσι την πατροπαράδοτη όψη του οργάνου.

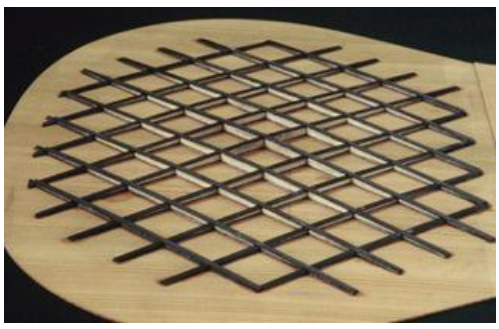
Εντούτοις, τα ρηξικέλευθα σχέδια του Manuel Contreras λειτούργησαν σαν έναυσμα για μια ριζική μεταβολή στην μέθοδο κατασκευής κιθαρών για κατασκευαστές όπως οι γερμανοί οργανοποιοί Gernot Wagner (γεν. 1948) and Matthias Dammann (γεν. 1956). Πρόκειται για δύο πρωτοπόρους κατασκευαστές, οι οποίοι, δέκα περίπου χρόνια μετά το σύστημα *doble tapa*, εισήγαγαν το διπλό μπροστινό καπάκι (*double-top*). Το καινούργιο σύστημα βασίστηκε στη χρήση ενός συνθετικού πολυμερούς υλικού που λέγεται *Nomex* και είναι ιδιαίτερα ελαφρύ, έχοντας αρχικά σχεδιαστεί για χρήση στην αεροπορική βιομηχανία.[141] Το συνθετικό υλικό προσκολλάται μεταξύ δύο πολύ λεπτών καπακιών (περίπου 0,6 χιλ. το καθένα), συνήθως κέδρου, ή έλατου, ή συνδυασμού και των δύο ειδών ξυλείας, με τη χρήση εποξικής ή πολυουρεθανικής κόλλας και με τη μέθοδο της συγκόλλησης υπό κενό (*vacuum gluing*). Το πιο ουσιαστικό πλεονέκτημα αυτής της μεθόδου είναι το χαμηλό βάρος της παραγόμενης ηχητικής τράπεζας, το οποίο υπολογίζεται σε περίπου 25% λιγότερο από το βάρος μίας παραδοσιακής ηχητικής επιφάνειας.[142] Αυτό συνεπάγεται την μεγαλύτερη ικανότητά της να αντιδρά στις δονήσεις των χορδών, πράγμα που οδηγεί στην αύξηση του ηχητικού όγκου του οργάνου. Οι κιθάρες *double-top* αποτέλεσαν έναν σταθμό στην ιστορία της κιθαροποιίας, αλλάζοντας την αισθητική του οργάνου και επηρεάζοντας εκατοντάδες κατασκευαστές σε όλον τον πλανήτη, οι οποίοι έσπευσαν να μιμηθούν τους δύο πιονέρους.

[138] Η αναφορά αυτή παρατίθεται από τον Bacon, ό.π., σ. 79.
[139] Herrera, "Contreras, Manuel", ό.π., σ. 583.
[140] Martinez, "The legacy of Contreras", ό.π., σ. 12.
[141] Voichita Bucur, *Handbook of Materials for String Musical Instruments*, Springer International Publishing, Melbourne 2016, σ. 850.
[142] Korkmaz, ό.π., σ. 110.



Εικόνα 27: Nomex, το υψηλής τεχνολογίας συνθετικό υλικό, το οποίο ανέπτυξε η εταιρεία Dupont Chemical[143]

Μία ακόμη προσπάθεια να αυξήσει την ένταση του ήχου μίας κλασικής κιθάρας έκανε επιτυχημένα ο Αυστραλός Greg Smallman, τη δεκαετία του 1980, με τη χρήση ενός διαφορετικού συστήματος οπλισμού. Η φιλοσοφία του σχεδιασμού του έχει σαν βασικό χαρακτηριστικό τη χρήση ενός εξαιρετικά λεπτού ξύλου ηχητικής τράπεζας (1,5 χιλ. ή λεπτότερης), το οποίο εξ ορισμού δονείται αποτελεσματικότερα από τα παχύτερα ξύλα. Δεδομένου ότι αυτή η υπερβολικά λεπτή επιφάνεια είναι εύθραυστη και δεν μπορεί να υποστηριχθεί επαρκώς από τις παραδοσιακές αντηρίδες τύπου βεντάλιας, ο Smallman αντικατέστησε τον παραδοσιακό αυτόν «οπλισμό» επινοώντας ένα περίπλοκο και ισχυρό σύστημα στήριξης, το λεγόμενο σύστημα πλέγματος σταυρωτής στήριξης (*criss-cross lattice bracing* ή απλώς *lattice*).[144] Για την κατασκευή του χρησιμοποίησε ένα λεπτό ελαφρύ ξύλο, όπως έλατο ή μπάλσα, ενισχυμένο με ανθρακονήματα. Η όλη κατασκευή του Smallman είναι βασισμένη σε σωστές ακουστικές αρχές, με βασικότερη την αύξηση του λόγου της ακαμψίας προς τη μάζα της ηχητικής επιφάνειας,[145] πράγμα που αποφέρει ένα πολύ ελαφρύ αλλά ιδιαίτερα στιβαρό μπροστινό καπάκι. Οι κιθάρες που παράγονται με αυτήν την τεχνική είναι τελικά δυνατότερες από αυτές που κατασκευάζονται με την παραδοσιακή μέθοδο· ωστόσο, η μεγαλύτερη ένταση συνοδεύεται από έναν σχετικά «ξηρό» ήχο, χωρίς αρμονική πολυπλοκότητα και πλούτο. Έτσι, μία τέτοια κιθάρα μπορεί να ηχεί όχι και τόσο εντυπωσιακά στο σπίτι ή σε στούντιο ηχογράφησης, αλλά υπέροχα σε μία ακουστικά κατάλληλη αίθουσα συναυλιών.[146]



Εικόνα 28: Αντηρίδες οπλισμού τύπου *lattice* από ξύλο μπάλσα, ενισχυμένο με ανθρακονήματα[147]

[143] Στο ίδιο.

[144] Ό.π., σ. 105.

[145] Bernard Richardson, "Science and the guitar maker", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 94-95: 95.

[146] Ray Archee, "The Australian School of Lutherie: Origins and Achievements", *International Journal of Humanities and Social Science* 4/1, Ιανουάριος 2014, σ. 101-107: 104.

[147] Marcus Dominelli, "Bracing styles for classical guitars", *This is classical guitar,* www.thisisclassical guitar.com/bracing-styles-for-classical-guitars (τελευταία πρόσβαση: 23.04.2026).

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι οι καινοτόμες προσεγγίσεις των Wagner, Dammann και Smallman δεν έχουν καθιερωθεί ως ευρέως αποδεκτές πρακτικές, μολονότι χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης από μία διαρκώς αυξανόμενη ομάδα κατασκευαστών παγκοσμίως. Πολύ περισσότερο, ο λόγος της παρουσίασής τους δεν είναι η απαξίωση της παραδοσιακής κατασκευής που θεμελίωσε ο Torres, αλλά η πίστη ότι από την έρευνα μπορούν να προκύψουν πολύτιμα ευρήματα, τα οποία ενδέχεται να συμβάλουν στη διαμόρφωση μίας νέας αντίληψης για την κιθαριστική οργανοποιία και, ίσως, σε μία νέα συνολικά ανανεωμένη αισθητική του ήχου της κλασικής κιθάρας. Στο πλαίσιο αυτής της πορείας, πρωτοποριακό ρόλο διαδραμάτισε ο Manuel Contreras.

Ισπανοί κατασκευαστές που υιοθέτησαν τα νεότερα συστήματα κατασκευής, *double-top* ή *lattice*, είναι οι Amalio Burguet, Vicente Carrillo, Manuel Adalid, Casimiro Lozano, Prudencio Sáez, Juan Hernández και πολλοί άλλοι. Οι οργανοποιοί αυτοί σπανίως κατασκευάζουν αποκλειστικά κιθάρες μοντέρνας τεχνοτροπίας, αλλά συνήθως διαθέτουν ποικίλα όργανα, διαφόρων μεθόδων κατασκευής, παραδοσιακών και μοντέρνων. Είναι εντούτοις γεγονός ότι η Ισπανία παραμένει, σε γενικές γραμμές, πιστή στις αρχές της παραδοσιακής οργανοποιίας, εστιαζόμενη περισσότερο στον λεγόμενο «ισπανικό ήχο», όπως αυτός εδραιώθηκε από τον Torres και τους συνεχιστές του. Ενδιαφέρουσα, ωστόσο, εξέλιξη είναι η παραγωγή ενός μοντέλου που ακολουθεί τη φιλοσοφία *double-top* από τον εμβληματικότερο οίκο της Ισπανίας, τον οίκο Ramírez: πρόκειται για το μοντέλο *Auditorio*, που σχεδιάστηκε από την Amalia Ramírez, κόρη του José Ramírez III, με τη συνεργασία του κιθαριστή Manuel Babiloni. Στην κιθάρα αυτή, το μπροστινό, τα πλαϊνά αλλά και το πίσω καπάκι έχουν κατασκευαστεί με την τεχνολογία *double-top* και τη χρήση του συνθετικού υλικού *Nomex*.[148]

Αναφορικά με τις ενστάσεις για την κατασκευή κιθαρών με τις τεχνικές που εισήγαγαν οι Wagner, Dammann και Smallman, με τη χρήση προηγμένων συνθετικών υλικών, αξίζει να επισημανθεί η άποψη του σπουδαίου ισπανού κατασκευαστή Paulino Bernabé:

> Νομίζω ότι η αναλογία της οδήγησης μίας Rolls-Royce σε αντίθεση με μία Porsche μπορεί επίσης να εφαρμοστεί στη σύγκριση παραδοσιακής – σύγχρονης κιθάρας. [Οι μοντέρνας κατασκευής κιθάρες] έχουν γρήγορη αντίδραση. Έχουν εκρηκτικό, κάπως κρουστό τονικό χαρακτήρα. Ωστόσο, κουράζονται μετά από κάποιο διάστημα. Ενώ οι παραδοσιακές κιθάρες είναι σαν μία Rolls-Royce ή μία Cadillac. Είναι άνετες, όπως ένα κλασικό αυτοκίνητο. Δεν νιώθεις τον δρόμο από κάτω, νιώθεις ασφαλής. Έχουν μεγάλη ένταση, αλλά όχι τόσο γρήγορη αντίδραση. Και μπορείς να είσαι σίγουρος ότι είναι κατασκευασμένες για μια ζωή. Πιστεύω ότι αυτή είναι η πραγματική ποιότητα.[149]

Ανακεφαλαίωση – συμπεράσματα

Από τα τέλη του 19ου αιώνα και συνεχίζοντας στον 20ό αιώνα, η Ισπανία έγινε ένα πολύ εύφορο έδαφος για κιθαριστικές δραστηριότητες, παράγοντας εξαιρετικούς εκτελεστές, συνθέτες και κατασκευαστές. Οι καινοτομίες του Antonio de Torres Jurado (1817-1892) έθεσαν τις κατασκευαστικές αρχές που χρησιμοποιούνται, σε έναν βαθμό, έως σήμερα. Μην αφήνοντας, ο Torres, επίσημους διαδόχους, η γενιά οργανοποιών της Μαδρίτης πήρε τη σκυτάλη από τον θρυλικό ανδαλουσιανό κατασκευαστή. Κυρίως η δυναστεία των Ramírez και οι μαθητές τους συνέχισαν την παράδοση του Torres, εμπλουτίζοντάς την με τεχνικές της παραδοσιακής μαδριλένικης οργανοποιίας αλλά και με νέα καινοτόμα στοιχεία· τέτοιο ήταν, για παράδειγμα, η χρήση του κέδρου ως εναλλακτικής ξυλείας για την κατασκευή ηχητικών τραπεζών.

[148] [Ανυπόγραφο], "Auditorio Trío (1A)", *José Ramírez Guitars*, www.ramirezguitars.co.za/history-of-guitar-makers (τελευταία πρόσβαση: 23.04.2026).

[149] Korkmaz, ό.π., σ. 282.

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι το σύστημα κατασκευής Torres δεν παγιοποιήθηκε ως κατασκευαστικό πρότυπο με την έννοια που το βιολί Stradivari αποτελεί το κατασκευαστικό μοντέλο για τα βιολιά. Έτσι, οι κιθαροποιοί της Ισπανίας, αλλά και του υπόλοιπου πλανήτη, προσπάθησαν να κρατήσουν το επιτυχημένο πρότυπο του Torres, προσθέτοντας μικρές ή μεγάλες προσωπικές πινελιές. Ωστόσο, αυτός που προχώρησε τα πράγματα με πιο γρήγορους ρυθμούς, κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, ήταν ο Manuel Contreras, ο οποίος, ισορροπώντας μεταξύ παράδοσης και πειραματισμού, δημιούργησε νέα κατασκευαστικά δεδομένα. Τα φουτουριστικά όργανα *Carlevaro* και *Resonator* θεωρούνται ακόμα και σήμερα πρωτοπόρα σχεδιαστικά, ενώ το σύστημα διπλής πλάτης *doble tapa* ήταν ο προπομπός που άνοιξε δρόμους πολύ σημαντικών εξελίξεων στην οργανοποιία. Περίπου δέκα χρόνια μετά την εισαγωγή της *doble tapa*, οι γερμανοί κατασκευαστές Gernot Wagner and Matthias Dammann δημιούργησαν τα πρώτα διπλά μπροστινά καπάκια (*double-tops*), στα οποία το ελαφρύ συνθετικό υλικό *Nomex* συγκολλάται ανάμεσα σε δύο λεπτά καπάκια. Την ίδια περίπου εποχή, μέσω κάποιας άλλης ανεξάρτητης διαδρομής, ο Αυστραλός Greg Smallman εισήγαγε τον «οπλισμό» τύπου *lattice*, όπου μία εξαιρετικά λεπτή ηχητική τράπεζα υποστηρίζεται με ένα πλέγμα αντηρίδων ενισχυμένων με ανθρακονήματα. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των νεότερων αυτών οργανοποιών ήταν η χρήση και μη συμβατικών υλικών.

Στις μέρες μας, ο σχεδιασμός των κιθαρών δεν έχει ακόμα κατασταλάξει και τα όργανα είναι, συχνά, πολύ διαφορετικά μεταξύ τους. Υπάρχουν βαριές και ελαφριές κιθάρες, ελάτινες και κέδρινες, κιθάρες με αντηρίδες από συνθετικά υλικά, με πλάτες από μία ποικιλία ξύλων, με ηχητικές οπές σε διαφορετικά σημεία της ηχητικής τράπεζας, με διάφορους συνολικούς αριθμούς τάστων, με διπλές πλάτες και διπλά ή τριπλά μπροστινά καπάκια, ρηχές και βαθιές, κιθάρες με ωφέλιμο μήκος χορδών από 630 έως 670 χιλιοστά. Εξαίρεση, ίσως, αποτελεί ο αριθμός των χορδών, ο οποίος, παρά τις όποιες απόπειρες να αυξηθεί, παρέμεινε σταθερός. Με αυτά τα δεδομένα, αποτελεί μάλλον ουτοπία η πρόβλεψη της κατασκευαστικής πορείας του οργάνου για το δεύτερο τέταρτο του 21ου αιώνα: Θα οδηγηθεί σε νέα μονοπάτια, βασισμένο στις καινοτόμες πρακτικές των Contreras, Wagner, Dammann και Smallman; Ή μήπως θα επιστρέψει στην καθιερωμένη, πατροπαράδοτη ισπανική τεχνική, οι ρίζες της οποίας βρίσκονται στον Torres;

Αυτή η κατάσταση δεν φαίνεται να διαφέρει ιδιαίτερα από την εποχή της τετράχορδης, διπλών χορδών, αναγεννησιακής κιθάρας, μέχρι την γέννηση του εξάχορδου οργάνου. Τα διαφορετικού χαρακτήρα όργανα συνυπήρχαν παράλληλα, ακόμα και στην ίδια περιοχή του χάρτη. Μεγάλες αλλαγές συνέβαιναν κάθε 30 ή 50 χρόνια, με κορύφωση τα τέλη του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα, όπου το σχήμα, ο αριθμός των χορδών και η εσωτερική κατασκευή του οργάνου άλλαζαν δραματικά κάθε δεκαετία. Έτσι, προς έκπληξη των οπαδών της απόλυτης σταθερότητας και της αδρανούς παράδοσης, είναι μάλλον πολύ δύσκολο να διαφωνήσει κανείς με τη ρήση του αμερικανού κιθαροποιού Thomas Humphrey (1948-2008): «Αυτό που βλέπω ως παράδοση στην κιθάρα είναι η εξέλιξή της, το γεγονός ότι πράγματι αλλάζει».[150]

[150] Richard, Johnston, "Thomas Humphrey", στο: John Morrish (επιμ.), *The Classical Guitar: A Complete History*, Balafon Books, London 1997, σ. 96-98: 98.

Μεθοδολογικές επισημάνσεις και προβληματισμοί σε διαδικασίες κριτικής επιμέλειας έργων νεοελλήνων συνθετών: περιπτωσιολογική επισκόπηση (19ος – τέλη 20ού αιώνα)

Πανδώρα Λιασοπούλου

Στη μελέτη της μουσικής σημειογραφίας, τα χειρόγραφα συνιστούν τον κατεξοχήν τόπο συνάντησης του συνθέτη με το υλικό της τέχνης του. Παρ' ότι συχνά αντιμετωπίζονται ως τεχνικά τεκμήρια που εξυπηρετούν την ανάλυση ή την εκτέλεση, μια προσεκτικότερη προσέγγιση αναδεικνύει τον πολυεπίπεδο χαρακτήρα τους ως πολιτισμικών αντικειμένων. Σε αυτά συνυφαίνονται η προσωπική έκφραση, ο μουσικός στοχασμός, η αισθητική πρόθεση αλλά και η βιωμένη εμπειρία του δημιουργού. Κάθε χειρόγραφο ενσωματώνει τη δυναμική μιας δημιουργικής διαδικασίας, αποτυπώνοντας όχι μόνο τη μουσική ιδέα καθαυτή αλλά και τους τρόπους γένεσης, μετασχηματισμού και, ενίοτε, αναθεώρησής της. Οι διορθώσεις, οι διαγραφές, η χωρική οργάνωση της σελίδας, ακόμη και οι υλικές φθορές, δεν αποτελούν απλές γραφικές λεπτομέρειες αλλά ενεργά ίχνη της συνθετικής σκέψης.

Υπό αυτό το πρίσμα, το μουσικό χειρόγραφο υπερβαίνει τον ρόλο της πηγής και προσεγγίζεται ως «βιογραφία του έργου», δηλαδή ως αφήγηση της μετάβασης από την έμπνευση στη μορφή και από το ιδιωτικό σημείωμα στη δημόσια ιστορική μαρτυρία. Συνεπώς, η ενασχόληση του μουσικολόγου ή του επιμελητή δεν εξαντλείται στη μεταγραφή ή την αποκωδικοποίηση, αλλά προϋποθέτει την ερμηνευτική κατανόηση αυτής της ενδιάμεσης ζώνης. Στο πλαίσιο αυτό, ο ερευνητής λειτουργεί ταυτόχρονα ως αναγνώστης και, σε ορισμένες περιπτώσεις, ως αναδημιουργός, καλούμενος να αποσαφηνίσει, να επιλέξει και να αναδομήσει σημασίες μέσα από αποσπασματικά ή ετερογενή τεκμήρια. Καθίσταται έτσι σαφές ότι κάθε εκδοτική επιλογή ενέχει ιστοριογραφικές και αισθητικές συνέπειες, προσδίδοντας στις αποφάσεις του χαρακτήρα ερμηνευτικής δήλωσης, συγκρίσιμης με εκείνον της εκτελεστικής πράξης. Η επιμέλεια μουσικών έργων αναδεικνύεται, συνεπώς, σε διαδικασία διαμεσολάβησης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Υπό αυτή την προοπτική, η παρούσα ανακοίνωση προσεγγίζει την επιμέλεια ως κατεξοχήν αναστοχαστική διαδικασία, όπου η έρευνα μετασχηματίζεται σε πράξη.

Ειδικότερα, αντλούνται παραδείγματα από ένα σύνολο έργων που προσεγγίστηκαν σε διαφορετικά ερευνητικά και πρακτικά συμφραζόμενα. Σε αυτά περιλαμβάνονται η μεταγραφή για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη,[1] τα έργα για φωνή και ορχήστρα *Ανθοπωλήτρα*, *Γύρισε εδώ* και *Λάβε ένα ρόδο, αγάπη μου* του Παύλου Καρρέρ,[2] παραδείγματα από την *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, του Χρήστου Σαμαρά,[3] η όπερα *Το απόγεμα της αγάπης* του Μάριου Βάρβογλη[4] και,

[1] Η κριτική έκδοση της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη αποτέλεσε εργασία της γράφουσας στο πλαίσιο του μαθήματος «Κριτικές εκδόσεις έργων νεοελλήνων συνθετών» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον καθηγητή κ. Γιώργο Σακαλλιέρο.

[2] Η επιμέλεια των έργων για φωνή και ορχήστρα *Ανθοπωλήτρα*, *Γύρισε εδώ* και *Λάβε ένα ρόδο, αγάπη μου* του Παύλου Καρρέρ αποτέλεσε μέρος της πρακτικής άσκησης της γράφουσας στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής κατά το ακαδημαϊκό έτος 2020-2021.

[3] Η κριτική επιμέλεια της *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, του Χρήστου Σαμαρά αποτέλεσε τη διπλωματική εργασία της γράφουσας στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον καθηγητή τον κ. Γιώργο Σακαλλιέρο, η οποία συνδυάστηκε με την ερμηνευτική απόδοση του έργου.

τέλος, η *Σονατίνα για σόλο φλάουτο* του Γιώργου Σακαλλιέρου, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνθέτης, ερμηνεύτρια και επιμελήτρια είναι εν ζωή, επιτρέποντας αφενός τη συνεχή αναθεώρηση του έργου και αφετέρου την ανάδειξη νέων ερμηνευτικών διαστάσεων. Η επιλογή του συγκεκριμένου σώματος έργων υπαγορεύτηκε τόσο από τη διαφοροποίηση των ιστορικών και αισθητικών τους συμφραζομένων όσο και από το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που αυτά παρουσιάζουν ως προς τη φύση, την κατάσταση και τη διατήρηση των πηγών τους. Τα παραδείγματα αυτά συγκροτούν τον πυρήνα επί του οποίου διαμορφώθηκαν οι μεθοδολογικές αρχές που αναπτύσσονται στη συνέχεια.[5] Η προτεινόμενη μεθοδολογία δεν προκύπτει ως αφηρημένο θεωρητικό σχήμα, αλλά αναδύεται μέσα από την πρακτική επεξεργασία του υλικού, τη συγκριτική ανάλυση των πηγών και την άμεση ερμηνευτική εμπλοκή με αυτές, σε συνδυασμό με τη μελέτη της σχετικής μουσικολογικής και φιλολογικής βιβλιογραφίας.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται στη διαδικασία αυτή οργανώνεται σε διακριτά στάδια, τα οποία αντανακλούν τόσο την ανάγκη επιστημονικής και μουσικολογικής τεκμηρίωσης όσο και τη δημιουργική ευελιξία του επιμελητή.[6] Ως αφετηρία τίθεται η ψηφιοποίηση των χειρογράφων σε όσο το δυνατόν υψηλότερη ανάλυση, χωρίς ωστόσο να υποκαθίσταται η δια ζώσης μελέτη τους. Η άμεση, υλική παρατήρηση του τεκμηρίου συχνά αποκαλύπτει στοιχεία που διαφεύγουν της φωτογραφικής αναπαραγωγής, όπως επικολλημένα τμήματα χαρτιού, ιδιόχειρα σημειώματα του συνθέτη, μετατοπίσεις ή διορθώσεις, τα οποία φωτίζουν τη δυναμική της συνθετικής διαδικασίας. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη και του χειρογράφου της ορχηστρικής παρτιτούρας της μονόπρακτης όπερας *Το απόγεμα της αγάπης*, όπου στο τελικό σημείωμα ο συνθέτης αναγράφει:

> Με την ελπίδα πως το μικρό μου αυτό έργο θα παιχτή μία μέρα στον τόπο μου.
> Μάριος Βάρβογλης, Αύγουστος 1935.

Ωστόσο, η προσεκτική εξέταση του χειρογράφου κατά τη δια ζώσης μελέτη αποκαλύπτει ένα προγενέστερο, σβησμένο σημείωμα, στο οποίο αναγράφεται:

> Με την ελπίδα πως το μικρό αυτό έργο μου θα παιχτή μία μέρα στον τόπο του και δεν θα έχει την τύχη της «Αγίας Βαρβάρας» που ο συνθέτης της, σε στιγμή απελπισίας για ό,τι άκουγε γύρω του συμβατικό και ψεύτικο, την έκανε χίλια κομμάτια.
> Μάριος Βάρβογλης, Αύγουστος 1935.[7]

Το παράδειγμα αυτό αναδεικνύει με ιδιαίτερη σαφήνεια τη σημασία της δια ζώσης μελέτης των πηγών. Ενώ η ψηφιοποίηση διασφαλίζει την πρόσβαση και τη διατήρηση του υλικού, η άμεση επαφή με το χειρόγραφο επιτρέπει την ανίχνευση επιπέδων πληροφορίας που διαφεύγουν της φωτογραφικής αποτύπωσης. Στην προκειμένη περίπτωση, η αποκάλυψη του αρχικού σημειώματος δεν συνιστά απλώς μια φιλολογική προσθήκη, αλλά επεκτείνει ουσιαστικά τη γνώση γύρω από το έργο του συνθέτη, εισάγοντας μία αναφορά στην *Αγία Βαρβάρα*, έργο που έως σήμερα θεωρείται

[4] Η κριτική έκδοση της μονόπρακτης όπερας *Το απόγεμα της αγάπης* του Μάριου Βάρβογλη αποτελεί την εν εξελίξει διδακτορική διατριβή της γράφουσας στο Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. με επιβλέποντα τον κ. Γιώργο Σακαλλιέρο.

[5] Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000, σ. 78-87.

[6] James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, University of Western Ontario, Ontario 1996, σ. 63-71 και 74-82.

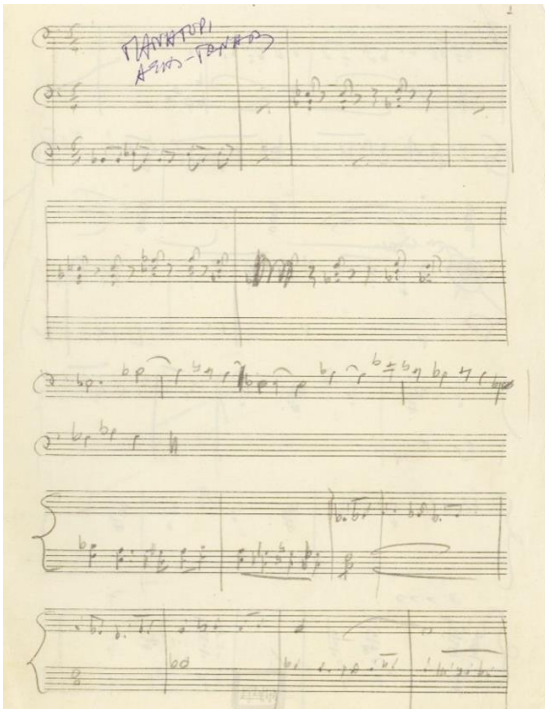
[7] Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη (Μ.Μ.Β.) της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 26, Υποφάκελος 4 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58968). Ευχαριστώ θερμά τη μουσικολόγο και βιβλιοθηκονόμο στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της Μ.Μ.Β. κ. 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.

αποσπασματικά τεκμηριωμένο ή ανολοκλήρωτο.[8] Κατ' αυτόν τον τρόπο, μια φαινομενικά δευτερεύουσα λεπτομέρεια αποκτά ερμηνευτική βαρύτητα, επιτρέποντας την ανασύσταση πτυχών της δημιουργικής πορείας και φωτίζοντας τη συναισθηματική και αισθητική συνθήκη του συνθέτη κατά τη στιγμή της σύνθεσης. Η επιμέλεια χειρογράφων, όταν θεμελιώνεται στη μελέτη του πρωτογενούς τεκμηρίου *in situ* (επί τόπου), υπερβαίνει τη λειτουργία της απλής αναπαραγωγής του μουσικού κειμένου, αναδεικνύοντας μικρο-ενδείξεις που δύνανται να μετασχηματιστούν σε ουσιώδη ιστοριογραφικά δεδομένα.

Ως επόμενο στάδιο, ακολουθεί η ιεράρχηση των πηγών και η αποτύπωση των μεταξύ τους σχέσεων, η διαμόρφωση δηλαδή του *stemma codicum* (*stemmatic affiliation*).[9] Ένα μουσικό έργο δύναται να επιβιώνει σε πολλαπλές εκδοχές, οι οποίες διαφοροποιούνται ως προς την οργανολογία, τη μορφή της ενορχήστρωσης ή τον βαθμό επεξεργασίας του υλικού. Η ανασύσταση του λεγόμενου «κυρίου κειμένου» προϋποθέτει, συνεπώς, τη συγκριτική μελέτη των παραλλαγών και τον σαφή καθορισμό εκδοτικής στρατηγικής, ανάλογα με το αν προκρίνεται η αρχική, η τελική ή μια ενδιάμεση, αντιπροσωπευτική μορφή του έργου.



Μεταγραφή για πιάνο – τέσσερα χέρια (1946)[10]



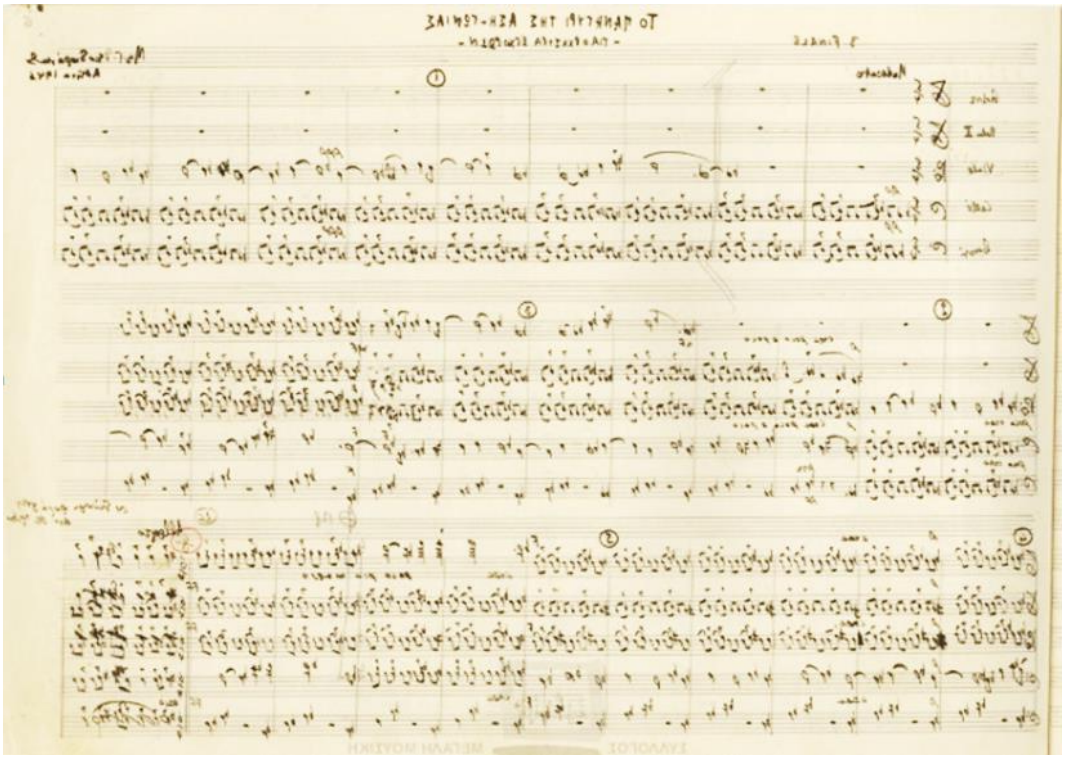
Σχέδια έργου (1946)[11]

[8] Πανδώρα Λιασοπούλου και Γιώργος Σακαλλιέρος, «Ζητήματα ύφους, διακαλλιτεχνικότητας και πολιτισμικών σημάνσεων, μέσα από την κριτική επιμέλεια της όπερας *Το απόγεμα της αγάπης* (1935) του Μάριου Βάρβογλη», στο: Ιωάννης Φούλιας, Σταματία Γεροθανάση, Θεοδώρα Ιορδανίδου, Ευανθία Πατσιαούρα, Χρύσα Σκαρλάτου και Ευαγγελία Σπυράκου (επιμ.), *16ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Επετειακές μουσικές αντανακλάσεις, 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, σ. 345-358.

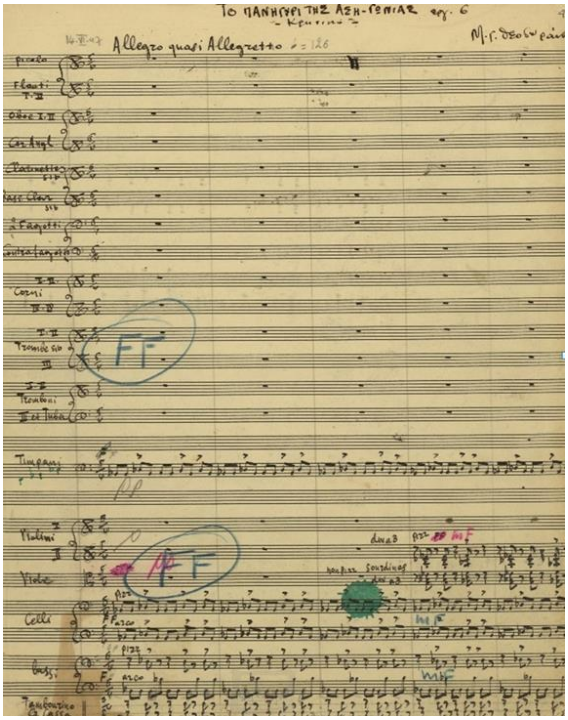
[9] Kostas Hassiotis, *F. W. Ferling's 48 Studies for Oboe, Op. 31: A Critical Edition Based on Historical Evidence with Particular Reference to Nineteenth-Century Performing Practices*, διδακτορική διατριβή, City University of London, 2012, σ. 114-116.

[10] Μίκης Θεοδωράκης, *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς*, αυτόγραφο χειρόγραφο μεταγραφής για τέσσερα χέρια στο πιάνο, Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 44 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/58968).

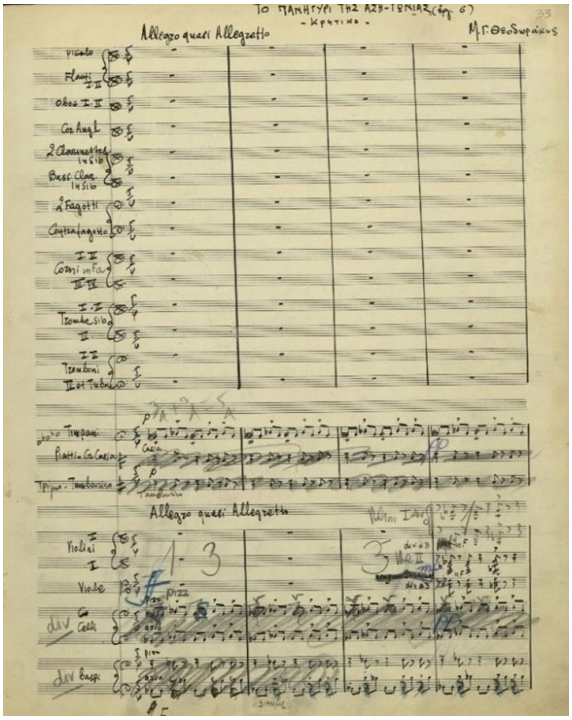
[11] Μίκης Θεοδωράκης, *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς*, αυτόγραφο χειρόγραφο, σχέδια έργου, Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 42 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://repository.mmb.org.gr/en/digma/handle/123456789/37811).



Ορχήστρα εγχόρδων και ελλιπείς πάρτες (1946)[12]



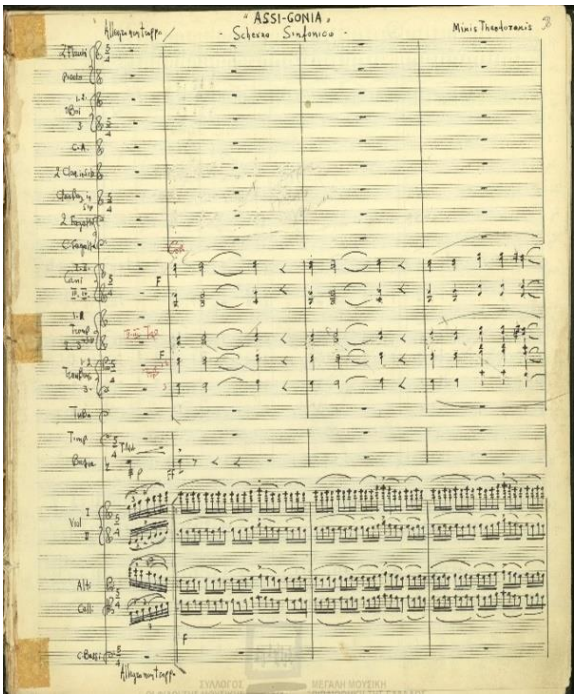
Ορχηστρική παρτιτούρα (1946)[13]



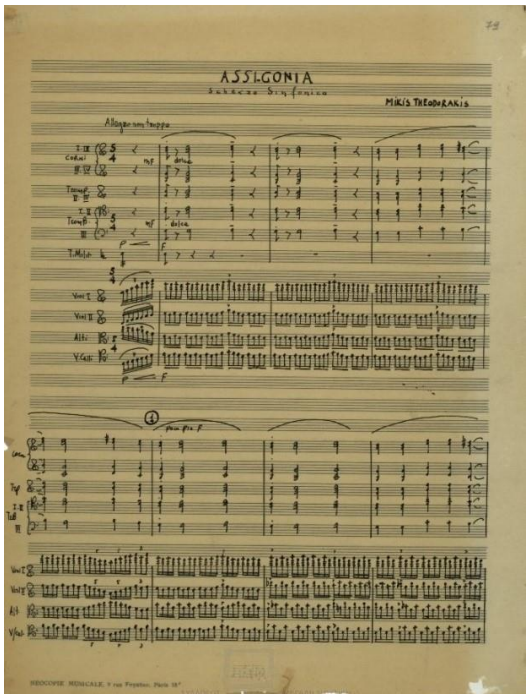
Ορχηστρική παρτιτούρα (1947)

[12] Μίκης Θεοδωράκης, *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς*, αυτόγραφο χειρόγραφο συνόλου εγχόρδων, Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 350 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://repository.mmb.org.gr/en/digma/handle/236181).

[13] Μίκης Θεοδωράκης, *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς*, αυτόγραφα χειρόγραφα ορχηστρικών εκδοχών, Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 55 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://shorturl.at/0zS7S· σημείωση: ο ίδιος σύνδεσμος περιλαμβάνει όλες τις ορχηστρικές εκδοχές).



Ορχηστρική παρτιτούρα (1953)



Μεταγενέστερη ορχηστρική παρτιτούρα

Πίνακας 1: Μίκης Θεοδωράκης, χειρόγραφα από *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)[14]

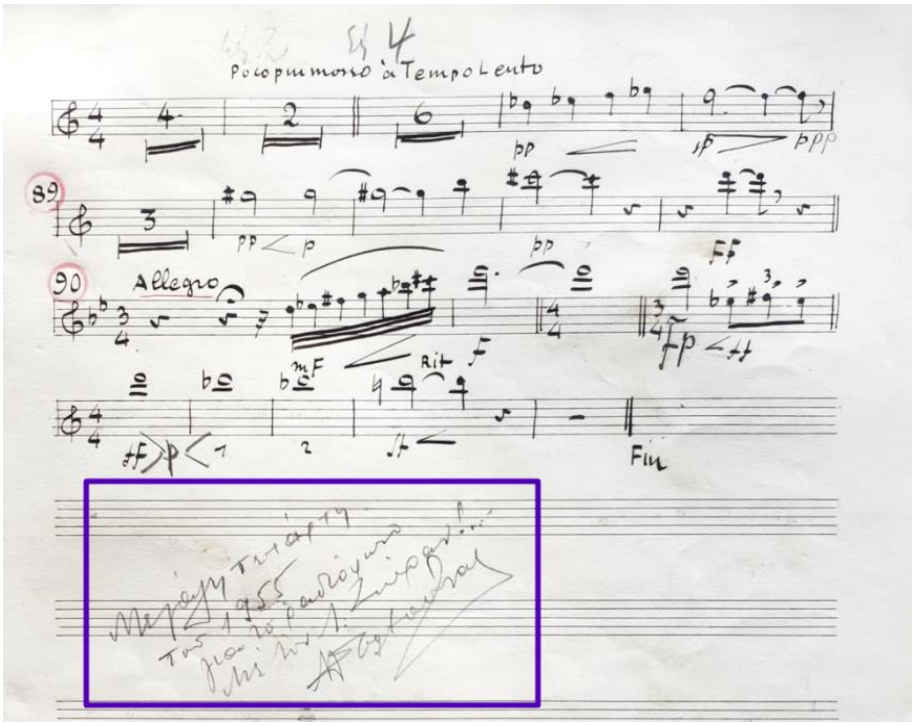
Ενδεικτική είναι η περίπτωση του έργου *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη, για το οποίο εντοπίστηκε ένα σύνθετο σύνολο πηγών (Πίνακας 1): πέραν της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια, διασώζονται προσχέδια του συνθέτη, εκδοχή για ορχήστρα εγχόρδων με ελλιπές υλικό παρτών, καθώς και τέσσερις διαφορετικές εκδοχές πλήρους ορχηστρικής παρτιτούρας. Από αυτές, μία μόνο παρουσιάζει άμεση αντιστοιχία με την πιανιστική μεταγραφή και, ως εκ τούτου, επιλέχθηκε ως βασική πηγή αναφοράς για τη συγκριτική ανάλυση.

Η συστηματική εξέταση του συνόλου των διαθέσιμων πηγών καθίσταται κρίσιμη όχι μόνο για την αποκατάσταση του μουσικού κειμένου αλλά και για την κατανόηση της ιστορικής του διαδρομής. Κάθε εκδοχή, αντίγραφο ή μεταγραφή ενδέχεται να ενσωματώνει ιδιότυπες επιλογές, παρεμβάσεις ή ενδείξεις που λειτουργούν ως φορείς ιστοριογραφικής πληροφορίας. Κατά συνέπεια, η εκδοτική διαδικασία δεν περιορίζεται στην επιλογή μιας «έγκυρης» μορφής, αλλά συνίσταται στη χαρτογράφηση ενός πεδίου παραλλαγών, εντός του οποίου το έργο συγκροτείται ως δυναμική και όχι ως στατική οντότητα.

Ενδεικτική είναι και η περίπτωση της όπερας *Το απόγεμα της αγάπης* του Μάριου Βάρβογλη, όπου η συστηματική διερεύνηση και καταγραφή των διαθέσιμων ηχογραφήσεων και εκτελέσεων, ως αναπόσπαστο μέρος της εκδοτικής μεθοδολογίας, ανέδειξε ένα κρίσιμο κενό στη βιβλιογραφία, καθώς απουσίαζε η ακριβής ημερομηνία ηχογράφησης του έργου. Μέσω της συγκριτικής μελέτης των πηγών, εντοπίστηκε στην πάρτα του πρώτου όμποε ιδιόχειρη ένδειξη ημερομηνίας (Μεγάλη Τετάρτη 1955), η οποία αντιστοιχεί στην 13η Απριλίου 1955 (Εικόνα 1). Το εύρημα αυτό καταδεικνύει ότι πληροφορίες

[14] Ευχαριστώ θερμά την κ. Βάλια Βράκα, υπεύθυνη του Αρχείου Μίκη Θεοδωράκη στο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», για τη συνεργασία και την ενυπόγραφη άδεια που επιτρέπει τη μερική δημοσίευση του υλικού, καθώς αυτό προορίζεται για επιστημονικούς-εκπαιδευτικούς σκοπούς.

καθοριστικής σημασίας για τη χρονολόγηση και την ιστορική τεκμηρίωση ενός έργου ενδέχεται να εντοπίζονται σε επιμέρους, φαινομενικά περιφερειακά, τεκμήρια και όχι στις κεντρικές πηγές ή τη δευτερογενή βιβλιογραφία. Υπό αυτή την έννοια, η εκδοτική διαδικασία διευρύνεται πέραν της στενά νοούμενης μουσικής ανάλυσης, ενσωματώνοντας πρακτικές αρχειακής έρευνας και ιστορικής διασταύρωσης δεδομένων.[15]



Εικόνα 1: Μάριος Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο πάρτας πρώτου όμποε από *Το απόγεμα της αγάπης* (Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)[16]

Σε συνέχεια των παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι η πολυπλοκότητα και η ετερογένεια των πηγών δεν περιορίζονται στο επίπεδο της ανάγνωσης ή της χρονολόγησης, αλλά επεκτείνονται και στον τρόπο με τον οποίο το έργο μεταγράφεται και παρουσιάζεται εκδοτικά. Η μετάβαση από την ανάλυση των πηγών στην αποτύπωσή τους σε παρτιτούρα συνεπάγεται, επομένως, ένα νέο πεδίο ερμηνευτικών επιλογών. Γι' αυτόν τον λόγο, η διάταξη της παρτιτούρας, η επιλογή δηλαδή μεταξύ της διατήρησης της ιστορικής μορφής και της προσαρμογής της στα σύγχρονα εκδοτικά πρότυπα, αποτελεί ένα εξίσου κρίσιμο ζήτημα.[17]

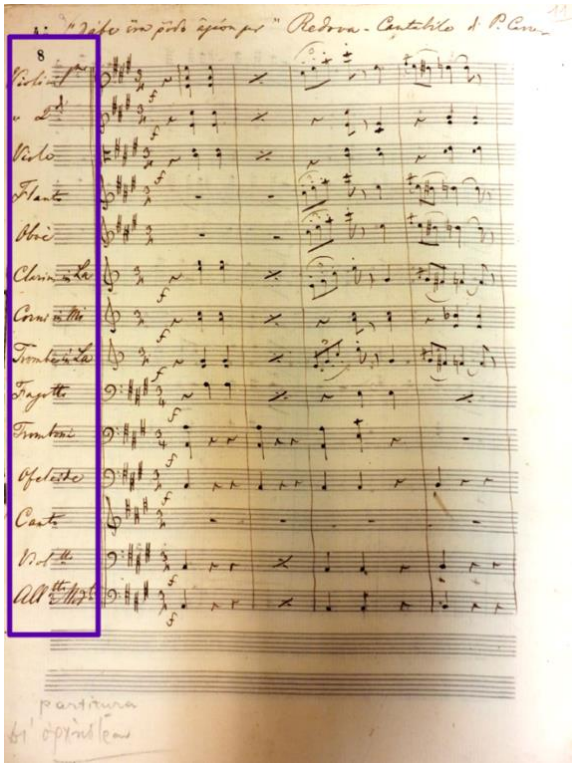
Ο σχεδιασμός της παρτιτούρας σε ψηφιακό περιβάλλον δεν συνιστά μια ουδέτερη τεχνική διαδικασία, αλλά εμπεριέχει ερμηνευτικές αποφάσεις. Αφενός, οφείλει να αποδίδει με ακρίβεια τη γραφική και δομική φυσιογνωμία του πρωτοτύπου, ιδίως όταν το χειρόγραφο εμφανίζει ιδιαιτερότητες με σημασιολογική ή αισθητική βαρύτητα, και αφετέρου, καλείται να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της σύγχρονης εκτελεστικής

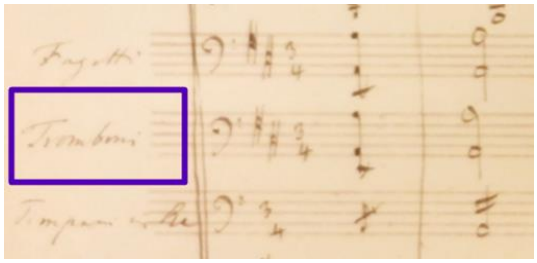
[15] Klaus Harro Hilzinger, "Überkritische Edition literarischer und musikalischer Texte", *Euphorion* 68, 1974, σ. 198-210.

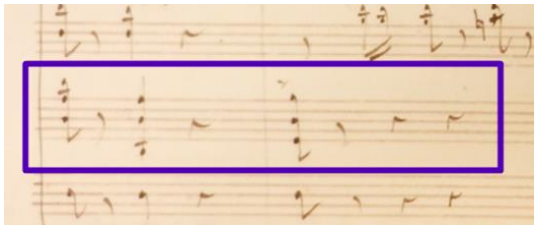
[16] Μάριος Βάρβογλης, *Το απόγεμα της αγάπης*, αυτόγραφο χειρόγραφο πάρτας πρώτου όμποε, Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Φάκελος 26, Υποφάκελος 5 (για περισσότερες πληροφορίες, βλ. https://shorturl.at/BPFkw).

[17] Mark Clague, "Portraits in Beams and Barlines: Critical Music Editing and the Art of Notation", *American Music* 23/1, 2005, σ. 39-68: 45 (https://doi.org/10.2307/4153040).

πρακτικής, όταν η έκδοση προορίζεται για χρήση επί σκηνής. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των έργων του Παύλου Καρρέρ, όπου η κριτική έκδοση προϋποθέτει τον σεβασμό στη διάταξη που υιοθετεί ο ίδιος ο συνθέτης, όπως η κάθετη οργάνωση των οργάνων από τα υψίφωνα προς τα βαθύφωνα (Εικόνα 2), καθώς και η διατήρηση επιμέρους στοιχείων, όπως, για παράδειγμα, η διατήρηση των πενταγράμμων για συγκεκριμένα όργανα, εν προκειμένω για τα τρομπόνια, τα οποία δεν αποτελούν απλώς πρακτικές σημειώσεις, αλλά ενσωματώνουν πτυχές της συνθετικής σκέψης (Εικόνες 3 & 4). Αντιθέτως, σε μια έκδοση με εκτελεστικό προσανατολισμό, η αναπροσαρμογή της διάταξης καθίσταται συχνά αναγκαία, προκειμένου να εξασφαλιστούν η αναγνωσιμότητα και η λειτουργικότητα της παρτιτούρας.[18]







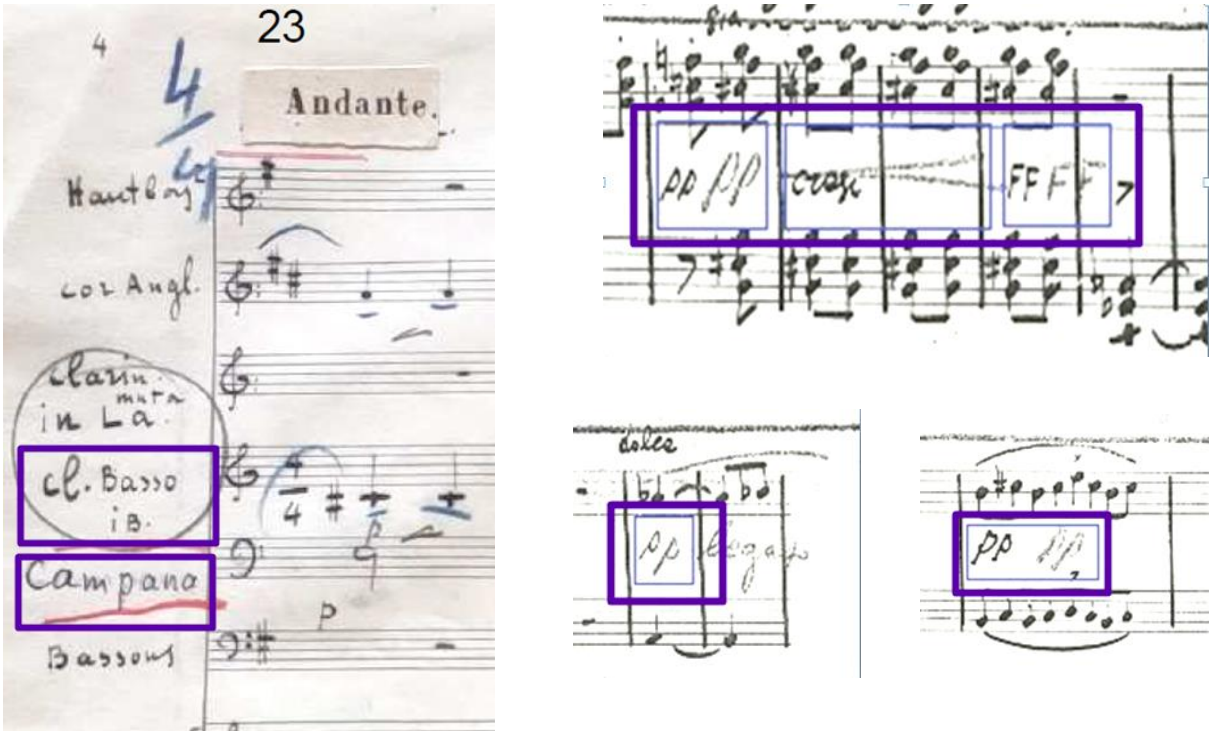
Εικόνες 2, 3 & 4: Παύλος Καρρέρ, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας από το *Γύρισε εδώ* (αριστερά) και την *Ανθοπωλήτρα* (δεξιά) (Αρχείο Παύλου Καρρέρ, Μουσείο Μπενάκη)[19]

Στην ίδια λογική, καθοριστικής σημασίας είναι η ενιαία αντιμετώπιση των γλωσσικών και σημειογραφικών συμβάσεων, καθώς αυτές επηρεάζουν άμεσα τη συνοχή και την αναγνωσιμότητα της εκδοτικής παρτιτούρας. Η επιλογή μιας συνεπούς γλωσσικής πολιτικής για τις μουσικές οδηγίες και τις ονομασίες των οργάνων, καθώς και η απόφαση ως προς τη χρήση λεκτικών ή συμβολικών ενδείξεων δυναμικής, δεν αποτελεί ζήτημα τυπικής ομοιομορφίας αλλά ουσιαστικής εκδοτικής ερμηνείας.

[18] Πέτρος Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (παρ)ερμηνευτικές μουσικές εκδόσεις: Μια ιστορική ανασκόπηση», *Muse-e-journal*, 2008, σ. 1-15: 2, https://shorturl.at/Llipb· Ίρμγκαρντ Λερχ Καλαβρυτινού, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872). Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α΄: Τρεις άριες του 1815*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα 2016, σ. 161-165.

[19] Ευχαριστώ θερμά τον μουσικολόγο, ιδρυτή και υπεύθυνο του Κέντρου Ελληνικής Μουσικής, κ. Γιάννη Τσελίκα, για την προώθηση του αυτόγραφου χειρόγραφου μουσικού υλικού των έργων *Ανθοπωλήτρα*, *Λάβε ένα ρόδο, αγάπη μου* και *Γύρισε εδώ*, τα οποία φυλάσσονται στο Αρχείο Παύλου Καρρέρ στο Μουσείο Μπενάκη.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της όπερας του Βάρβογλη *Το απόγεμα της αγάπης*, όπου οι ονομασίες των οργάνων εμφανίζονται στη γαλλική γλώσσα και απαιτούν κανονικοποίηση, όπως από *clarinette basso* σε *clarinette basse* και από *campana* σε *cloche*, με στόχο τη γλωσσική συνέπεια της έκδοσης (Εικόνα 5). Αντίστοιχα ζητήματα ανακύπτουν και στο πεδίο της δυναμικής σημειογραφίας, όπου παρατηρείται συνύπαρξη λεκτικών οδηγιών, όπως για το *crescendo*, με το αντίστοιχο σύμβολο, καθώς και επαναλαμβανόμενες ή μετατοπισμένες ενδείξεις.[20]



Εικόνες 5, 6, 7 & 8: Μάριος Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας από το *Απόγεμα της αγάπης* (αριστερά) και Μίκης Θεοδωράκης, αυτόγραφο χειρόγραφο της πιανιστικής εκδοχής για τέσσερα χέρια από *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (δεξιά) (Αρχεία Μάριου Βάρβογλη και Μίκη Θεοδωράκη αντίστοιχα, στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)

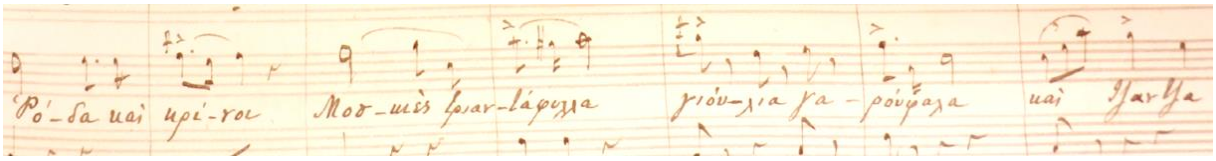
Παρόμοια φαινόμενα εντοπίζονται και στο *Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη, όπου οι πολλαπλές τοποθετήσεις δυναμικών απαιτούν ενιαία εκδοτική γραμμή ως προς την αποκατάσταση και την ιεράρχησή τους (Εικόνες 6, 7 & 8). Και στις δύο περιπτώσεις, η ανάγκη δεν αφορά απλώς την «διόρθωση» ασυνεπειών αλλά τη συγκρότηση ενός συνεκτικού εκδοτικού κειμένου, στο οποίο οι σημειογραφικές επιλογές αποδίδουν με σαφήνεια την πρόθεση του συνθέτη, χωρίς να δημιουργούν ερμηνευτική ασάφεια.[21]

Στις περιπτώσεις έργων για φωνή, η φιλολογική επιμέλεια αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς εμπλέκει ζητήματα που υπερβαίνουν τη στενά μουσικολογική διάσταση και αφορούν τη γλωσσική και φωνητική αποτύπωση του κειμένου. Μεταξύ αυτών, περιλαμβάνονται η διατήρηση ιστορικών γλωσσικών μορφών, όπως η καθαρεύουσα, η ακριβής φωνηματική απόδοση, καθώς και η ενδεχόμενη λατινική μεταγραφή για τη διευκόλυνση μη ελληνόφωνων ερμηνευτών και μελετητών. Η συγκριτική ανάλυση των

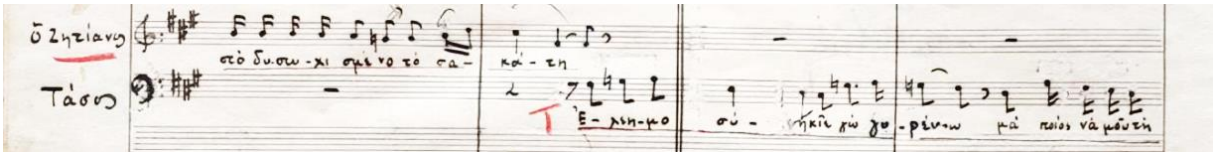
[20] Clague, "Portraits in Beams and Barlines", ό.π., σ. 42.

[21] George R. Hill & Anna Harriet Heyer, "Historical Sets, Collected Editions, and Monuments of Music: A Guide to Their Contents", *Notes* 38/3, 1982, 593-594 (https://doi.org/10.2307/939556).

διαθέσιμων πηγών καθιστά δυνατή την τεκμηριωμένη αποκατάσταση του μουσικού και λεκτικού κειμένου[22] και οδηγεί στη διαμόρφωση μιας εκδοτικής παρτιτούρας με διττό χαρακτήρα: αφενός μουσικολογικά ακριβούς και αφετέρου πρακτικά λειτουργικής στο εκτελεστικό πεδίο. Στο πλαίσιο αυτό, η φωνηματική μεταγραφή σε πολυτονικό σύστημα με βάση το ALA–LC Standard System[23] ενισχύει τη διεθνή προσβασιμότητα του έργου, ενώ η παράλληλη διατήρηση της πρωτότυπης γραφής διασφαλίζει την κειμενική και γλωσσική του αυθεντικότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κριτική έκδοση αναδεικνύεται όχι ως απλή διαδικασία μεταγραφής αλλά ως πεδίο διαμεσολάβησης μεταξύ φιλολογικής ακρίβειας, μουσικολογικής τεκμηρίωσης και καλλιτεχνικής διάδοσης.



Εικόνα 9: Παύλος Καρρέρ, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας από την *Ανθοπωλήτρα* (Αρχείο Παύλου Καρρέρ, Μουσείο Μπενάκη, δημοσίευση με άδεια)



Εικόνα 10: Μάριος Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας από το *Απόγεμα της αγάπης* (Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)

Ένα επιπλέον μεθοδολογικό ζήτημα αφορά τον χειρισμό υλικού που δεν προέρχεται αποκλειστικά από τον συνθέτη, όπως σημειώσεις, προσθήκες ή διορθώσεις μαέστρων και ερμηνευτών. Στις περιπτώσεις αυτές, η εκδοτική εργασία οφείλει να εξετάζει κατά πόσον οι παρεμβάσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν με τη γνώση ή τη συναίνεση του δημιουργού και να διακρίνει με σαφήνεια τα όρια μεταξύ πρωτογενούς και δευτερογενούς γραφής.[24] Ενδεικτική είναι η ορχηστρική παρτιτούρα της όπερας *Το απόγεμα της αγάπης* του Μάριου Βάρβογλη, όπου εντοπίζονται προσθήκες του μαέστρου Λεωνίδα Ζώρα, οι οποίες αφορούν κυρίως τεχνικά ζητήματα δοξαριών στα έγχορδα, καθώς και παρεμβάσεις στην φραστική άρθρωση των οργάνων. Οι πρώτες εντάσσονται σαφώς στο δευτερογενές εκτελεστικό υλικό και, όταν διατηρούνται στην κριτική έκδοση, οφείλουν να επισημαίνονται ως τέτοιες, με σαφή διαχωρισμό από το συνθετικό κείμενο. Αντίθετα, οι παρεμβάσεις που αφορούν τη φραστική οργάνωση απαιτούν συστηματική διακειμενική διερεύνηση, σε όλες τις διαθέσιμες πηγές, προκειμένου να διαπιστωθεί ο βαθμός εμπλοκής του ίδιου του συνθέτη.[25]

[22] Ronald Broude, "Musicological Editions and the Textual Fallacy: On the Critical Use Of Musical Texts", *Notes* 79/3, 2023, σ. 335-365: 352-354 (https://dx.doi.org/10.1353/not.2023.0001)· Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, ό.π., σ. 82-84.

[23] Πρόκειται για ένα διεθνώς αναγνωρισμένο μεθοδολογικό πρότυπο, το οποίο στοχεύει στην ανάδειξη ζητημάτων προφοράς και τονισμού με τη μέγιστη δυνατή σαφήνεια. Βλ. Lydía Zervanos, *Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction and Vocal Repertoire (Guides to Lyric Diction)*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2015, σ. 33-48.

[24] John Caldwell, "Editing Twelfth-Century Music", *Journal of the Royal Musical Association* 131/1, 2006, σ. 151-159 (https://doi.org/10.1093/jrma/fkl006).

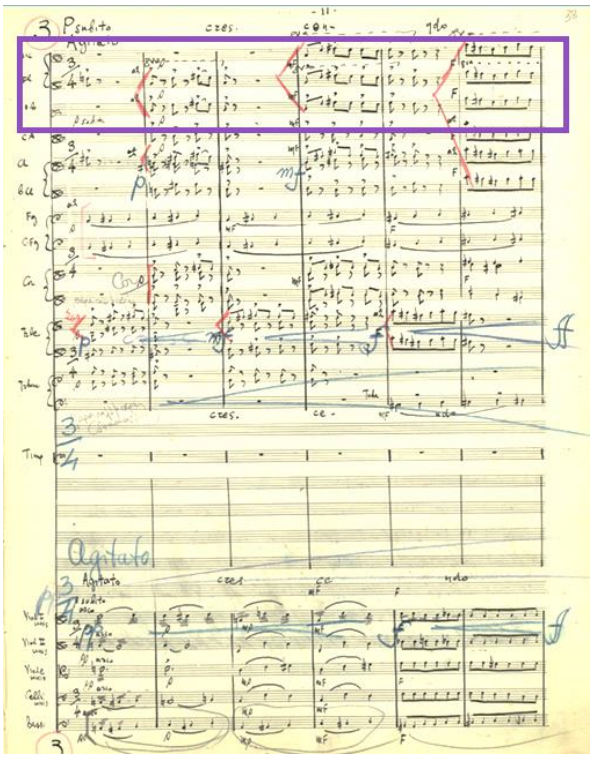
[25] Peter Hauge, *Textual Criticism and Philology – Music Editing and Notation: A Bibliography*, Royal Danish Library / Danish Centre for Music Editing, Copenhagen 2009, σ. 56-62.

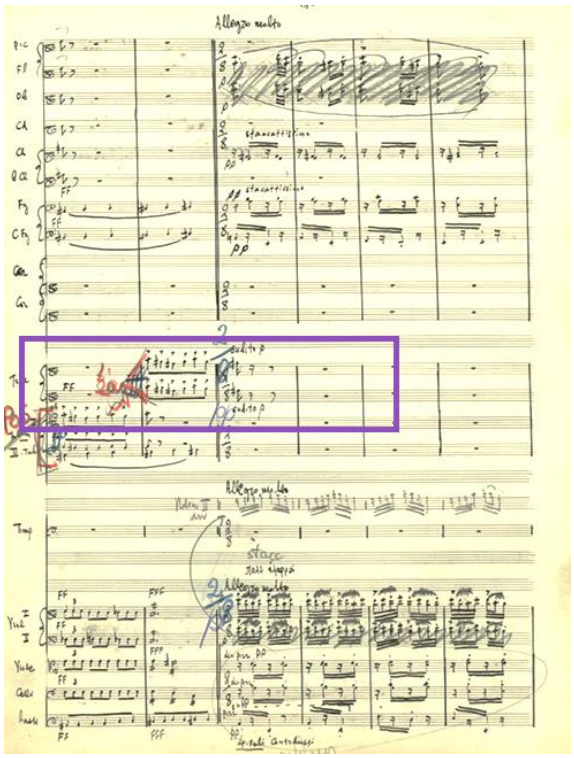


Εικόνα 11: Μάριος Βάρβογλης, αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας από το *Απόγεμα της αγάπης* (Αρχείο Μάριου Βάρβογλη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)

Στην περίπτωση της ορχηστρικής εκδοχής του έργου *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* του Μίκη Θεοδωράκη, οι σημειώσεις και οι διορθώσεις του μαέστρου Φιλοκτήτη Οικονομίδη δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν ως αυτόνομες παρεμβάσεις αλλά ως αποτέλεσμα στενής συνεργασίας με τον συνθέτη.[26] Σύμφωνα με σχετική μαρτυρία του Θεοδωράκη, το έργο αναδιαμορφώθηκε από κοινού μετά την πρώτη πρόβα με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, γεγονός που αναδεικνύει τον ενεργό ρόλο της εκτελεστικής πράξης στη διαμόρφωση της τελικής μορφής του έργου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η διάκριση μεταξύ συνθετικών και ερμηνευτικών προθέσεων δεν λειτουργεί ως απόλυτο όριο αλλά ως πεδίο διαπραγμάτευσης, στο οποίο η εκδοτική πρακτική καλείται να αποδώσει όχι μόνο το κείμενο αλλά και τις συνθήκες της συγκρότησής του.

[26] Πανδώρα Λιασοπούλου, «Κριτική έκδοση της μεταγραφής για πιάνο – τέσσερα χέρια του έργου *Το Πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (1946) του Μίκη Θεοδωράκη», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 298-319.





Εικόνες 12 & 13: Μίκης Θεοδωράκης, χειρόγραφα ορχηστρικής παρτιτούρας από *Το πανηγύρι της Ασή-Γωνιάς* (Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», δημοσίευση με άδεια)

Η αναλυτική διερεύνηση ενός έργου συνιστά αναπόσπαστο εργαλείο τόσο της κριτικής επιμέλειας όσο και της μουσικής ερμηνείας. Η κατανόηση της φραστικής οργάνωσης, της μορφολογικής δομής, της αρμονικής πορείας και των μοτιβικών μετασχηματισμών επιτρέπει την προσέγγιση του συνθετικού ειρμού και των υποκείμενων δημιουργικών προθέσεων, ακόμη και όταν αυτές δεν αποτυπώνονται πλήρως στο πρωτογενές τεκμήριο. Όπως επισημαίνει ο Rothstein,[27] η ανάλυση δεν αποτελεί αποκλειστικά συστηματική διαδικασία, αλλά προκύπτει από τη σύνθεση ενστίκτου, εμπειρίας και λογικής, στοιχείων που καθίστανται ιδιαίτερα κρίσιμα στην περίπτωση ελλιπών ή υπερφορτωμένων χειρογράφων. Υπό αυτή την έννοια, η κριτική έκδοση υπερβαίνει την απλή αποκωδικοποίηση των ορατών στοιχείων του κειμένου και αξιοποιεί αναλυτικά εργαλεία ως αναγκαίο υπόβαθρο για τη συγκρότηση μιας ερμηνευτικά λειτουργικής παρτιτούρας.[28] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, του Χρήστου Σαμαρά,[29] όπου η παράλληλη εκτελεστική προσέγγιση του έργου λειτούργησε ως μέσο ελέγχου και επιβεβαίωσης της αναλυτικής διαδικασίας. Μέσα από αυτή τη διπλή προσέγγιση αναδείχθηκαν ζητήματα άρθρωσης, φραστικής ισορροπίας και δυναμικής διαβάθμισης, ενώ κατέστη δυνατή και η διερεύνηση της ανάδειξης επιμέρους μελωδικών γραμμών σε σχέση με προϋπάρχοντα συνθετικά και υφολογικά πρότυπα.[30]

[27] William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance", στο: John Rink (επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 217-240: 225.

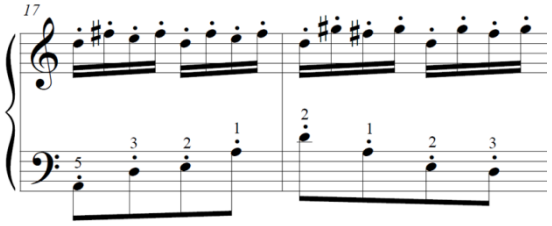
[28] Βούβαρης, «(Επι)κριτικές και (παρ)ερμηνευτικές μουσικές εκδόσεις», ό.π., σ. 9.

[29] Ευχαριστώ θερμά τον συνθέτη κ. Χρήστο Σαμαρά για την πρόσβαση στο αυτόγραφο χειρόγραφο της *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, καθώς και για όλη τη συνεργασία κατά τη διάρκεια της κριτικής έκδοσης του έργου αλλά και της ερμηνευτικής προσέγγισής του.

[30] Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1997, σ. 357-358.



Ζητήματα άρθρωσης (π.χ. staccato)



Σύνδεση με προϋπάρχοντα είδη γραφής (π.χ. μπαρόκ)



Ανάδειξη της εκάστοτε μελωδικής γραμμής σε περιβάλλοντα με αντιστικτική γραφή

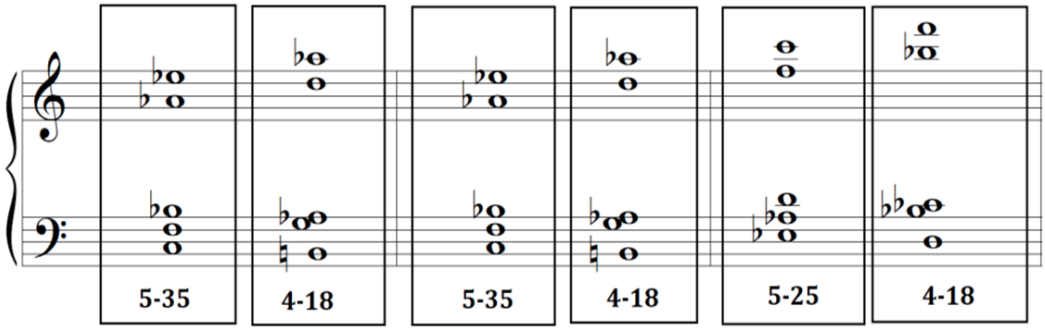
Πίνακας 2: Χρήστος Σαμαράς, διαμορφωμένη ψηφιακή παρτιτούρα της γράφουσας από τη *Sonatine για πιάνο*, op. 4β (δημοσίευση με άδεια)

Επιπλέον, η ανάλυση, η πιανιστική μελέτη και η κριτική επιμέλεια συγκροτούν ένα ενιαίο ερμηνευτικό πεδίο,[31] στο οποίο η καθεμία από τις διεργασίες αυτές τροφοδοτεί και επαναπροσδιορίζει τις υπόλοιπες. Η οργάνωση του μουσικού υλικού σε διακριτές ηχητικές ενότητες συμβάλλει στην αναγνώριση μελωδικών γραμμών και στην αποσαφήνιση της συνολικής αρχιτεκτονικής του έργου, ενισχύοντας τη δομική του αναγνωσιμότητα. Υπό αυτή την έννοια, η σχέση ανάμεσα στην ανάλυση, την επιμέλεια και την ερμηνεία δεν είναι γραμμική αλλά κυκλική και αλληλοτροφοδοτούμενη, καθώς κάθε στάδιο αναδιαμορφώνει τα δεδομένα των υπολοίπων. Κατά συνέπεια, η κριτική έκδοση δεν μπορεί να ιδωθεί ως απλό τεχνικό ή επιστημονικό αποτέλεσμα αλλά ως ερμηνευτική πράξη, στην οποία η υποκειμενική οπτική του επιμελητή συνυπάρχει με την απαίτηση τεκμηριωμένης ακρίβειας, συγκροτώντας μια πολυεπίπεδη κατανόηση του μουσικού έργου.



Εικόνα 14: Ανάδειξη της πορείας της μελωδικής γραμμής στη διαμορφωμένη ψηφιακή παρτιτούρα της γράφουσας για τη *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, του Χρήστου Σαμαρά (δημοσίευση με άδεια)

[31] Nicholas Cook, "The Editor and the Virtuoso, or Schenker versus Bülow", *Journal of the Royal Musical Association* 116/1, 1991, σ. 78-95 (https://doi.org/10.1093/jrma/116.1.78).



Εικόνα 15: Πορεία του ήχου οργανωμένη σε ηχητικά blocks από τη διαμορφωμένη ψηφιακή παρτιτούρα της γράφουσας για τη *Sonatine για πιάνο*, op. 4β, του Χρήστου Σαμαρά (δημοσίευση με άδεια)

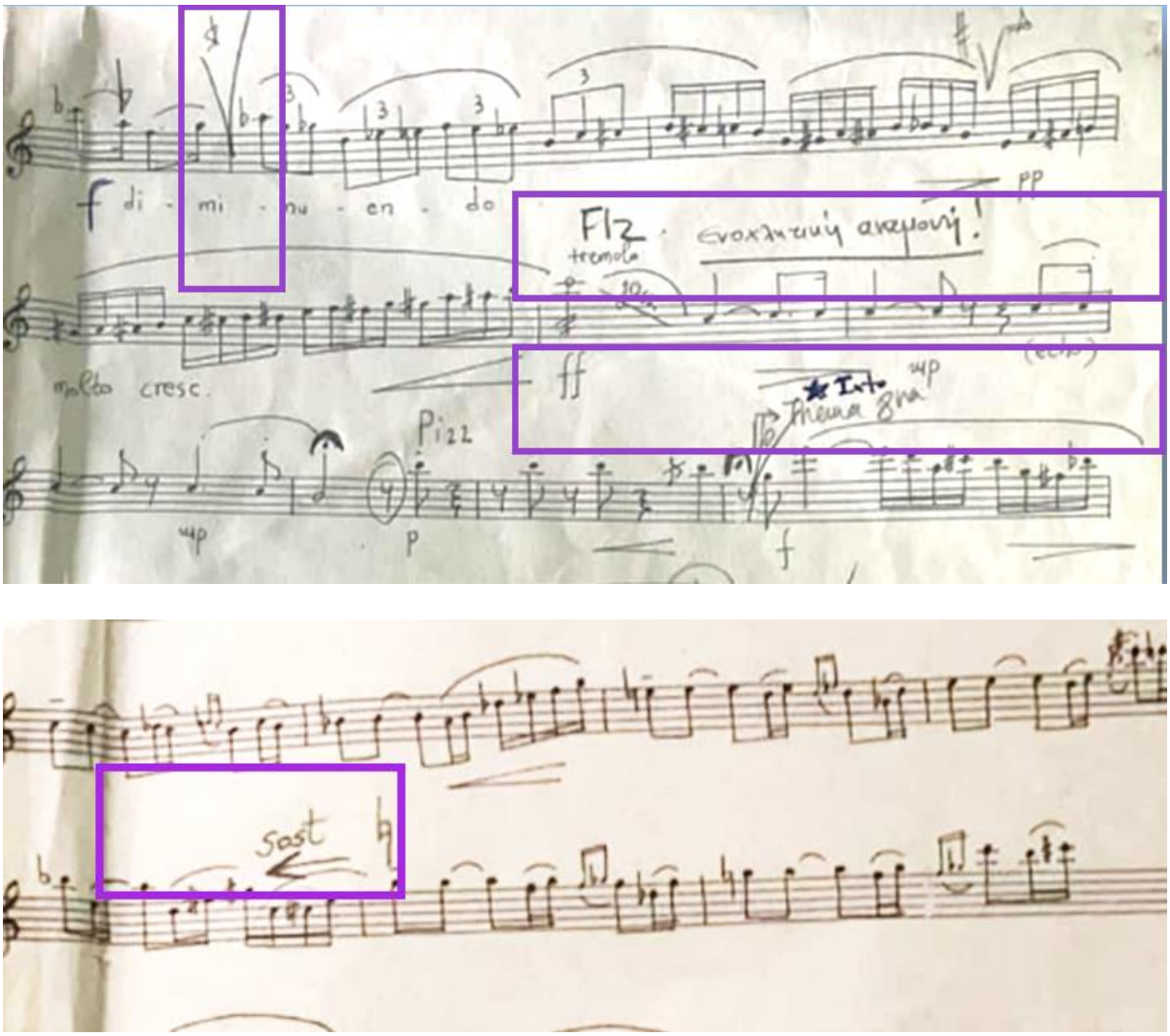
Η παρουσία του συνθέτη εν ζωή μεταβάλλει ριζικά το πλαίσιο και τη λειτουργία της κριτικής επιμέλειας, εισάγοντας μια δυναμική σχέση μεταξύ δημιουργού, επιμελητή και ερμηνευτή, η οποία δεν είναι πάντοτε σαφώς οριοθετημένη. Στην περίπτωση αυτή, η επιμέλεια δεν αφορά την αποκατάσταση ενός «κλειστού» έργου αλλά τη διαχείριση μιας δημιουργίας που παραμένει εν εξελίξει, υπό συνεχή αναθεώρηση και επαναπροσδιορισμό. Ο επιμελητής καλείται να ισορροπήσει ανάμεσα στον σεβασμό της αυθεντίας του συνθέτη και στη διατήρηση της αναλυτικής και ερμηνευτικής του αυτονομίας. Η θέση του καθίσταται ενεργή, καθώς λειτουργεί ως ενδιάμεσος κρίκος στη μετάβαση του έργου από την ιδιωτική πράξη της σύνθεσης στη δημόσια επικοινωνία του. Ο ερμηνευτής, από την άλλη, λειτουργεί ως ενδιάμεσος φορέας, μετουσιώνοντας το κείμενο σε ήχο και, κατά συνέπεια, σε νέα νοηματική πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει ο Grier,[32] κάθε εκτέλεση ενός έργου συνιστά ταυτόχρονα και μια μορφή αναθεώρησης της παρτιτούρας, καθώς αναδεικνύει σχέσεις και δυναμικές που παραμένουν ενίοτε λανθάνουσες στη γραπτή μορφή.[33] Υπό αυτό το πρίσμα, τα όρια μεταξύ δημιουργίας, επιμέλειας και ερμηνείας καθίστανται για μία ακόμα φορά διαπερατά, καθώς η ερμηνεία αποκτά και κριτική διάσταση, συμβάλλοντας ενεργά στην παραγωγή νοήματος πέραν της αρχικής συνθετικής πρόθεσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η *Σονατίνα για σόλο φλάουτο* του Γιώργου Σακαλλιέρου, όπου η καθαρότητα της γραφής περιορίζει το εύρος της κριτικής επιμέλειας, μετατοπίζοντας ωστόσο το κέντρο βάρους στην ερμηνευτική πράξη. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του συνθέτη, η ερμηνεύτρια κ. Θεοδώρα Ιορδανίδου ανέδειξε νέες πτυχές του έργου μέσω παρεμβάσεών της αναφορικά με αναπνοές, λεκτικές οδηγίες, αλλαγές οκτάβας και τεχνικές ενδείξεις, οι οποίες δεν αναιρούν αλλά επανατοποθετούν το κείμενο στο πεδίο της ζωντανής εκτέλεσης.[34] Το ερώτημα που ανακύπτει αφορά τον τρόπο με τον οποίο τέτοιες ερμηνευτικές προσθήκες δύνανται να ενσωματωθούν στην εκδοτική πράξη, χωρίς να ακυρώνουν τη συνθετική πρόθεση, αλλά αναγνωρίζοντας ότι η ίδια η παρτιτούρα παραμένει ένα ανοιχτό πεδίο νοηματοδότησης. Με τον τρόπο αυτό, η επιμέλεια δεν λειτουργεί ως στατική αποτύπωση αλλά ως αναστοχασμός πάνω στη διαρκώς μεταβαλλόμενη φύση της μουσικής δημιουργίας.

[32] James Grier, "Editing", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08550 (τελευταία πρόσβαση: 3 Μαρτίου 2026).

[33] Grier, *The Critical Editing of Music*, ό.π., σ. 91 και 95.

[34] Ευχαριστώ θερμά τόσο τον καθηγητή και συνθέτη κ. Γιώργο Σακαλλιέρο για την παραχώρηση του αυτόγραφου χειρόγραφου μουσικού υλικού όσο και την μουσικολόγο και φλαουτίστα κ. Θεοδώρα Ιορδανίδου για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου παρείχε, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην κατανόηση των ερμηνευτικών δυνατοτήτων και των προεκτάσεων του έργου.



Εικόνες 16 & 17: Προσθήκη ενδείξεων αναπνοών, φραστικών οδηγιών, αλλαγής οκτάβας (πάνω) και της ένδειξης *sostenuto* (κάτω) στο αυτόγραφο χειρόγραφο της *Σονατίνας για σόλο φλάουτο* του Γιώργου Σακαλλιέρου (δημοσίευση με άδεια)

Μέσα από αυτή τη μεθοδολογική προσέγγιση, η επιμέλεια παύει να αποτελεί απλή διαδικασία αναπαραγωγής και μετατρέπεται σε πεδίο ερμηνείας, σε μια επιστημονικά τεκμηριωμένη αλλά, ταυτόχρονα, βαθιά δημιουργική πράξη που αποκαθιστά τη φωνή του συνθέτη και ανανεώνει τη λειτουργία του έργου στο παρόν. Οι παραπάνω διεργασίες καταδεικνύουν ότι η κριτική επιμέλεια δεν συνιστά μόνο τεχνική πρακτική αλλά θεμελιώδη επιστημονική μέθοδο για τη μελέτη, αποκατάσταση και τεκμηρίωση της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας. Η συστηματική ανάλυση, η συγκριτική αξιολόγηση των πηγών, η διαχείριση της εκδοτικής πολυμορφίας και η ερμηνευτική ανασύνθεση του υλικού διαμορφώνουν ένα σταθερό αλλά συγχρόνως και ευέλικτο ερευνητικό πλαίσιο. Το πλαίσιο αυτό επιτρέπει την προσέγγιση του πρωτογενούς μουσικού κειμένου όχι ως στατικής οντότητας αλλά ως ιστορικά διαστρωματωμένου πεδίου, στο οποίο συνυπάρχουν η πρόθεση του συνθέτη, οι παρεμβάσεις της εκτέλεσης και οι μεταγενέστερες εκδοτικές αναγνώσεις. Υπό αυτή την έννοια, η επιμέλεια δεν αποσκοπεί στην οριστικοποίηση ή στην «αποκατάσταση» μιας μοναδικής και αμετάβλητης εκδοχής του έργου αλλά στην ανάδειξη της πολλαπλότητας των μορφών του και των τρόπων με τους οποίους αυτό νοηματοδοτείται διαχρονικά. Η κριτική έκδοση καθίσταται έτσι χώρος συνάντησης της ιστορικής ακρίβειας με την ερμηνευτική διαδικασία, όπου το επιστημονικό βλέμμα δεν

επιβάλλει οριστικές λύσεις, αλλά αναδεικνύει τις δυνατότητες του ίδιου του υλικού να παραγάγει νόημα. Τελικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η συγκρότηση μιας προσέγγισης που δεν περιορίζεται στη διαχείριση μουσικών πηγών, αλλά συμβάλλει ουσιαστικά στην κατανόηση της ίδιας της μουσικής δημιουργίας ως ζωντανού, εξελισσόμενου φαινομένου.

Μέρος της ερευνητικής εργασίας 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)

Αιμίλιος Ριάδης, *Hommage à Ravel*: Προσεγγίσεις και ευρήματα μέσα από τη δημιουργία μίας κριτικής έκδοσης

Δέσποινα Γιώρα

Εισαγωγή

Κάθε μουσικό χειρόγραφο συνιστά ένα μοναδικό τεκμήριο, στο οποίο αποτυπώνονται όχι μόνον η συνθετική διαδικασία αλλά και ευρύτερες πτυχές της καλλιτεχνικής και προσωπικής ταυτότητας του δημιουργού. Η κριτική έκδοση, ως βασικό μεθοδολογικό εργαλείο της μουσικολογικής έρευνας, δεν αποσκοπεί απλώς στην αποκατάσταση ενός «τελικού» κειμένου, αλλά κυρίως στην κατανόηση των διαδοχικών σταδίων διαμόρφωσής του. Μέσα από τη συστηματική μελέτη του χειρογράφου αναδύονται πληροφορίες που δύσκολα μπορούν να προκύψουν αποκλειστικά μέσω άλλων προσεγγίσεων, όπως από τη μουσική ανάλυση ή την εκτέλεση, χωρίς ωστόσο να αναιρείται ο συμπληρωματικός τους χαρακτήρας. Ιδιαίτερα στην περίπτωση δημιουργών των οποίων το έργο χαρακτηρίζεται από πολλαπλές εκδοχές, παρεμβάσεις και αναθεωρήσεις, η κριτική έκδοση καθίσταται απαραίτητη για την κατανόηση της ίδιας της συνθετικής σκέψης. Η παρούσα εισήγηση επικεντρώνεται στην παρουσίαση των προκλήσεων, των μεθοδολογικών επιλογών και των ερευνητικών ευρημάτων που αναδύθηκαν κατά τη διαδικασία δημιουργίας της κριτικής έκδοσης της λεγόμενης «μεγάλης εκδοχής» του έργου *Hommage à Ravel* του Αιμίλιου Ριάδη, όπως αυτή ορίζεται και αποκαθίσταται από τη γράφουσα. Στο πλαίσιο αυτό, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη αναφορά σε βασικά βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη, στον βαθμό που αυτά φωτίζουν τη συνθετική του πρακτική και συμβάλλουν στην κατανόηση της ιδιαιτερότητας του αρχειακού του υλικού. Η πορεία της ζωής και η καλλιτεχνική του διαμόρφωση συνδέονται άμεσα με τις πολλαπλές εκδοχές, τις συνεχείς αναθεωρήσεις και τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει το έργο του.

Α.1. Βιογραφία

Ο Αιμίλιος Ριάδης αποτελεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες αλλά και αινιγματικές μορφές της νεοελληνικής μουσικής. Γεννημένος στη Θεσσαλονίκη ως οθωμανός πολίτης, με πατέρα αυστροουγγρικής καταγωγής και μητέρα ελληνικής, έφερε από νωρίς μια σύνθετη πολιτισμική ταυτότητα, η οποία αντανακλάται τόσο στο έργο του όσο και στην ίδια του τη βιογραφία.[1] Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που καθιστούν τη μελέτη της ζωής και του έργου του ιδιαίτερα δύσκολη είναι η ασάφεια και η αποσπασματικότητα των πηγών. Ο ίδιος φαίνεται να καλλιέργησε, συνειδητά ή μη, ένα πέπλο μυστηρίου γύρω

[1] Βασικές πηγές βιογραφικής πληροφόρησης για τον Ριάδη αποτέλεσαν βιβλία, διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές, καθώς και επιστημονικά άρθρα. Ενδεικτικά: Dimitra Diamantopoulou-Cornejo, *Les melodies pour une voix et piano d' Émile Riadis: aspects esthétiques entre les musiques française et greque au début du XXe siècle*, διδακτορική διατριβή, Université François Rabelais Tours, 2001· Νικολέττα Δημητρίου, *Καταγραφή του μουσικού αρχείου του Αιμίλιου Ριάδη στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002· Μαρία Δημητριάδου-Καραγιαννίδου, *Αιμίλιος Ριάδης: η ζωή και το έργο του*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1990· Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ. 355· Δέσποινα Γιώρα, *Αιμίλιου Ριάδη, "Hommage à Ravel", για πιάνο – Κριτική έκδοση*, διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2023.

από την προσωπικότητά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χρήση διαφορετικών ονομάτων και ψευδωνύμων: εμφανίζεται ως Emil ή Emile Khu, ενώ σε πρώιμα λογοτεχνικά του έργα υπογράφει ως Ελευθεριάδης, πριν καθιερωθεί τελικά ως Αιμίλιος Ριάδης. Αυτή η πολλαπλότητα ταυτοτήτων δυσχεραίνει την ακριβή καταγραφή της δημιουργικής του πορείας και έχει οδηγήσει σε συγχύσεις στη βιβλιογραφία. Ανάλογη ασάφεια παρατηρείται και ως προς τις σπουδές και τις καλλιτεχνικές του επιρροές. Αν και είναι τεκμηριωμένη η φοίτησή του στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου (Königliche Akademie der Tonkunst), η μετέπειτα παραμονή του στο Παρίσι περιβάλλεται από αμφιβολίες, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη φημολογούμενη μαθητεία του κοντά σε σημαντικούς συνθέτες, όπως ο Maurice Ravel και ο Claude Debussy. Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται κυρίως από μεταγενέστερες αφηγήσεις και δεν επιβεβαιώνονται από επίσημα αρχεία. Παρά τις δυσκολίες στην τεκμηρίωση, είναι σαφές ότι ο Ριάδης ανέπτυξε μια πολυσχιδή δράση ως συνθέτης, ποιητής και παιδαγωγός. Μετά την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη το 1915, δίδαξε στο Κρατικό Ωδείο και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην πνευματική ζωή της πόλης. Συνολικά, η μορφή του Ριάδη παραμένει εν μέρει αινιγματική. Η έλλειψη τεκμηρίων, οι αντικρουόμενες μαρτυρίες και η χρήση πολλαπλών ονομάτων συνθέτουν μια βιογραφία που δεν είναι απόλυτα ξεκάθαρη. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η ασάφεια συμβάλλει στη γοητεία του, αναδεικνύοντάς τον ως μια ιδιαίτερη προσωπικότητα που κινείται ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον καλλιτεχνικό μύθο.

Α.2. Τα χειρόγραφα του Αιμίλιου Ριάδη: αρχειακή κατάσταση, ιδιαιτερότητες και ζητήματα αποκατάστασης

Στο σημείο αυτό και πριν την περιγραφή των χειρογράφων που εντοπίζονται με τον τίτλο *Hommage à Ravel* στα αρχεία του συνθέτη, επιχειρείται μια σύντομη αναφορά στη γενικότερη κατάσταση των χειρογράφων του. Το αρχείο Ριάδη βρίσκεται διασπασμένο σε δύο μέρη: ένα μέρος αυτού φυλάσσεται στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (Μ.Μ.Β.) και ένα άλλο στην βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.). Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα των χειρογράφων του Ριάδη είναι η έντονη παρουσία επάλληλων γραφών. Στα περισσότερα τεκμήρια παρατηρείται διαδοχική καταγραφή μουσικών ιδεών με αλλεπάλληλες διορθώσεις, προσθήκες και αφαιρέσεις, οι οποίες συχνά καθιστούν το μουσικό κείμενο δυσανάγνωστο. Οι διαγραφές εμφανίζονται με διαφορετικούς τρόπους: άλλοτε με ένα απλό σχήμα «Χ», που επιτρέπει ακόμη την αποκρυπτογράφηση της αρχικής γραφής και, συνεπώς, παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για την εξέλιξη της σκέψης του συνθέτη, και άλλοτε με έντονη, σχεδόν άγρια γραφή, που καλύπτει πλήρως το προϋπάρχον υλικό (Εικόνες Α2.1 και Α2.2). Στη δεύτερη περίπτωση, η αρχική μορφή του έργου χάνεται ή καθίσταται εξαιρετικά δύσκολο να ανασυγκροτηθεί. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί επίσης η συνύπαρξη διαφορετικών επιπέδων γραφής στο ίδιο χειρόγραφο. Συχνά παρατηρείται μία καλλιγραφική καταγραφή με μελάνι, η οποία φαίνεται να αντιστοιχεί σε μία πιο επεξεργασμένη μορφή του έργου, πάνω στην οποία όμως προστίθενται εκ των υστέρων πρόχειρες σημειώσεις με μολύβι. Οι τελευταίες, που ενίοτε επικαλύπτουν την αρχική ιδέα, μαρτυρούν μια συνεχή διαδικασία αναθεώρησης, κατά την οποία ο συνθέτης δεν διστάζει να επανέλθει ακόμη και σε φαινομενικά «τελικές» μορφές.

Σε ακραίες περιπτώσεις, η πολυπλοκότητα των διορθώσεων είναι τέτοια ώστε ο Ριάδης καταφεύγει στη σημείωση των φθόγγων με γράμματα επάνω από το πεντάγραμμο, προκειμένου να αποσαφηνίσει τις προθέσεις του. Ένα επιπλέον πρόβλημα αφορά την ύπαρξη πολλαπλών εκδοχών του ίδιου έργου. Στο αρχειακό υλικό συχνά εντοπίζονται χειρόγραφα με τον ίδιο τίτλο αλλά και με ουσιώδεις διαφορές στο μουσικό περιεχόμενο. Οι εκδοχές αυτές μπορεί να αντιστοιχούν σε διαφορετικά στάδια επεξεργασίας ή ακόμη και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, χωρίς όμως να υπάρχει σαφής ένδειξη

χρονολόγησης. Η απουσία ημερομηνιών και τόπου σύνθεσης, που χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος των χειρογράφων, καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την τοποθέτησή τους σε μια χρονολογική σειρά.



Εικόνες Α2.1 και Α2.2: Αρχείο Ριάδη, Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5, αποσπάσματα από χειρόγραφα του έργου *Sonate(s) pour violoncelle et piano*

Συναφές με το παραπάνω είναι και το ζήτημα της ονοματοδοσίας των έργων. Σε αρκετές περιπτώσεις, το ίδιο έργο εμφανίζεται με διαφορετικούς τίτλους, είτε στην ίδια είτε σε διαφορετική γλώσσα. Συμπερασματικά, από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι η αποκατάσταση ενός έργου δεν είναι απλή διαδικασία για τον ερευνητή αλλά σύνθετη και πολυεπίπεδη, που απαιτεί συγκριτική μελέτη των πηγών και αξιολόγηση των διαφορετικών στρωμάτων γραφής. Συχνά, μάλιστα, ο ερευνητής καλείται να λάβει αποφάσεις και να τις τεκμηριώσει, προκειμένου να προβεί στην αποκατάσταση του έργου. Κατά συνέπειαν, οι δυσκολίες που παρουσιάζουν τα χειρόγραφα του Ριάδη δεν είναι μόνο τεχνικής φύσεως, αλλά συνδέονται άμεσα και με την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία. Η ασάφεια, η πολλαπλότητα και η ρευστότητα που χαρακτηρίζουν το αρχειακό του υλικό αντανακλούν έναν δημιουργό που δεν αντιμετώπιζε το έργο του ως στατικό προϊόν αλλά ως μια διαρκώς εξελισσόμενη διαδικασία. Αυτό ακριβώς το στοιχείο, αν και δυσχεραίνει την επιστημονική προσέγγιση, προσδίδει στο έργο του μια ιδιαίτερη δυναμική και καθιστά τη μελέτη του τόσο απαιτητική όσο και γόνιμη.

Β.1. Οι εκδοχές του *Hommage à Ravel*: χαρακτηριστικά και διαφοροποιήσεις

Στα αρχεία Ριάδη, με τον τίτλο *Hommage à Ravel* (*Εγκώμιο* ή *Αφιέρωμα στον Ravel*) εντοπίζονται τρεις διαφορετικές εκδοχές. Ειδικότερα, στο Αρχείο Ριάδη στη Μ.Μ.Β. εμφανίζονται δύο διαφορετικές χειρόγραφες εκδοχές του *Hommage à Ravel*,[2] ενώ στο

[2] Αριθμός φακέλου 28, αριθμός κουτιού 4.

Αρχείο Ριάδη του Κ.Ω.Θ. – εκτός από τα φωτοαντίγραφα των δύο εκδοχών που περιλαμβάνονται στη Μ.Μ.Β. – φυλάσσεται άλλη μία εκδοχή του έργου, σε φωτοαντίγραφο, της οποίας το αυθεντικό χειρόγραφο προέρχεται από το προσωπικό αρχείο της Αλίκης Γουλάρα.[3] Στην παρούσα μελέτη ορίζεται ως «Μεγάλη εκδοχή» (εφεξής «Μ.ε.») το χειρόγραφο που εκτείνεται σε μεγαλύτερη έκταση (ως προς τα μέτρα, τις σελίδες, τη μορφή) στη Μ.Μ.Β. Επιπλέον, ως «μικρή εκδοχή α΄» (εφεξής «μ.ε.α΄.») ορίζεται η δεύτερη εκδοχή του έργου που φυλάσσεται στη Μ.Μ.Β. και είναι αισθητά μικρότερη σε αριθμό μέτρων από τη «Μ.ε.», ενώ, ως «μικρή εκδοχή β΄» (εφεξής «μ.ε.β΄.») ορίζεται η εκδοχή που εντοπίζεται μόνο στο Αρχείο Ριάδη του Κ.Ω.Θ. Η «Μ.ε.» αποτελεί την εκτενέστερη μορφή του έργου και καταγράφεται σε 41 αριθμημένες σελίδες με μελάνι, ενώ φέρει εκτεταμένες μεταγενέστερες παρεμβάσεις με μολύβι (διορθώσεις, διαγραφές, δυναμικές και ερμηνευτικές ενδείξεις). Η «μ.ε.α΄.» είναι σημαντικά συντομότερη (σε 18 σελίδες), αλλά παρουσιάζει έντονη επεξεργασία με διορθώσεις και αντικαταστάσεις, συχνά με τη χρήση βελών που υποδεικνύουν τη νέα θέση των φθόγγων. Αντιθέτως, η «μ.ε.β΄.» εκτείνεται σε 23 σελίδες και εμφανίζεται ως καθαρογραμμένη εκδοχή, χωρίς εμφανείς διορθώσεις.[4] Παρακάτω ακολουθεί ένας συγκριτικός πίνακας, στον οποίο παρουσιάζονται τα μέρη του έργου και οι αντίστοιχοι τίτλοι τους, όπως διαμορφώνονται στις τρεις διαφορετικές εκδοχές.

Μεγάλη εκδοχή	**μικρή εκδοχή α΄ και β΄**
Πρώτο μέρος: “Prélude”	Πρώτο μέρος: “Prélude aux rossignols de St. Jean de Luz” «Πρελούδιο στα αηδόνια του Αγίου Ιωάννη της Λουζ»
Δεύτερο μέρος: “Sarabande”	Δεύτερο μέρος: “Sarabande pour une maman défunte” «Σαραμπάντα για μία νεκρή μανούλα»
Τρίτο μέρος: “Finale”	Τρίτο μέρος: “Célébration. Finale” «Γιορτή. Φινάλε»

Από τον παραπάνω πίνακα γίνεται αντιληπτό πως ο Ριάδης τιτλοφορεί διαφορετικά τα μέρη της «Μ.ε.» συγκριτικά με τα μέρη των μικρών. Η ύπαρξη διαφορετικών τίτλων στα μέρη του έργου μεταξύ των εκδοχών ενισχύει περαιτέρω την πολυπλοκότητα. Ενώ στη «Μ.ε.» συναντώνται γενικοί τίτλοι (“Prélude”, “Sarabande”, “Finale”), στις μικρές εκδοχές εμφανίζονται πιο συγκεκριμένοι, που προσδίδουν διαφορετική σημασιολογική διάσταση στο έργο.

Β.2. Εισαγωγή στη σχέση των τριών εκδοχών

Η διαμόρφωση της κριτικής έκδοσης συνιστά μια ιδιαίτερα απαιτητική και πολυδιάστατη ερευνητική διαδικασία, η οποία εξελίχθηκε σε βάθος χρόνου και βασίστηκε στη συστηματική μελέτη τόσο του *Hommage* όσο και του ευρύτερου συνθετικού έργου του Ριάδη. Καίριας σημασίας για την αποκατάσταση της «Μ.ε.» υπήρξε η συγκριτική μελέτη των τριών εκδοχών και η συστηματική καταγραφή των μεταξύ τους σχέσεων, καθώς μέσω αυτής κατέστη δυνατή η κατανόηση της εξελικτικής πορείας του έργου και των επιμέρους μετασχηματισμών του μουσικού υλικού.[5]

[3] Δημητρίου, ό.π., σ. 32.

[4] Η πρώτη παγκόσμια ηχογράφηση της συγκεκριμένης εκδοχής περιλαμβάνεται στο δεύτερο CD με έργα του Αιμίλιου Ριάδη και ερμηνεύεται από τον πιανίστα Στέφανο Νάσο (*Αιμίλιος Ριάδης: Έργα ΙΙ*, LYRA – CD 0718, Αθήνα 2001).

[5] Στοιχεία για τις τρεις εκδοχές και τις μεταξύ τους διασυνδέσεις περιλαμβάνονται στις ακόλουθες μελέτες: Δημητρίου, ό.π., σ. 32-34· Αθανάσιος Τρικούπης, *Όψεις και νεωτερισμοί της συνθετικής δημιουργίας μακεδόνων μουσουργών*, αδημοσίευτη μεταδιδακτορική έρευνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021, σ. 81-91· Γιώρα, ό.π., σ. 19-39, όπου προσεγγίζεται διεξοδικότερα το ζήτημα της σχέσης των τριών εκδοχών.

Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάζεται ένας συγκριτικός πίνακας, στον οποίο αποτυπώνεται ο αριθμός των μέτρων κάθε μέρους σε καθεμία από τις τρεις εκδοχές. Σύμφωνα με αυτόν, και οι τρεις εκδοχές παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις ως προς την έκτασή τους, ωστόσο το μουσικό τους περιεχόμενο δεν διαφοροποιείται στον ίδιο βαθμό, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια.

Συγκριτικός πίνακας αριθμού μέτρων κάθε μέρους	**1ο μέρος**	**2ο μέρος**	**3ο μέρος**
Μεγάλη εκδοχή [Μ.ε.]	179	67	612
μικρή εκδοχή α΄ [μ.ε.α΄.]	35	73	196
μικρή εκδοχή β΄[μ.ε.β΄.]	35	66	195

Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος των μικρών εκδοχών ο Ριάδης χρησιμοποιεί περίπου αυτούσια 20 μέτρα της «Μ.ε.» με ορισμένες τροποποιήσεις σε επίπεδο άρθρωσης, χρονικής αγωγής και υφής (Εικόνες Β2.1, Β2.2 και Β2.3).



Εικόνα Β2.1: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 1-2: χωρίς σύζευξη προσωδίας (*legato*) στα δεκάηχα, χωρίς το αριθμητικό σύμβολο 10· στο δεξί χέρι, στο πρώτο μέτρο, στην κάτω φωνή, στον τρίτο χρόνο, παρουσιάζεται η νότα σολ και όχι η λα, όπως στις άλλες δύο εκδοχές

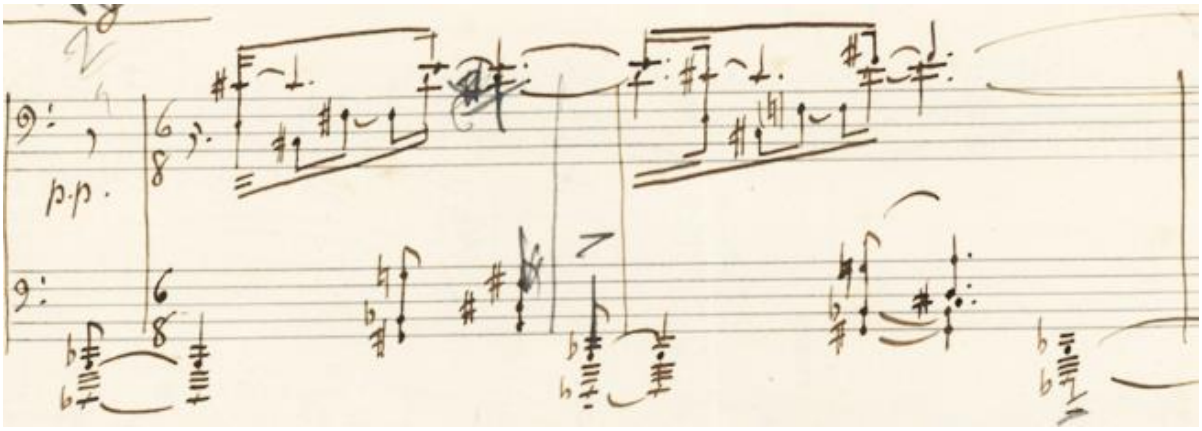


Εικόνα Β2.2: «μ.ε.α΄.», πρώτο μέρος, μ. 1-2: εμφάνιση δυναμικής *f*, διαφορετική παύση στο αριστερό χέρι στο ελλιπές μέτρο και χωρίς τονισμό στο δεξί χέρι, χωρίς ενδείξεις τονισμού στο δεύτερο μέτρο

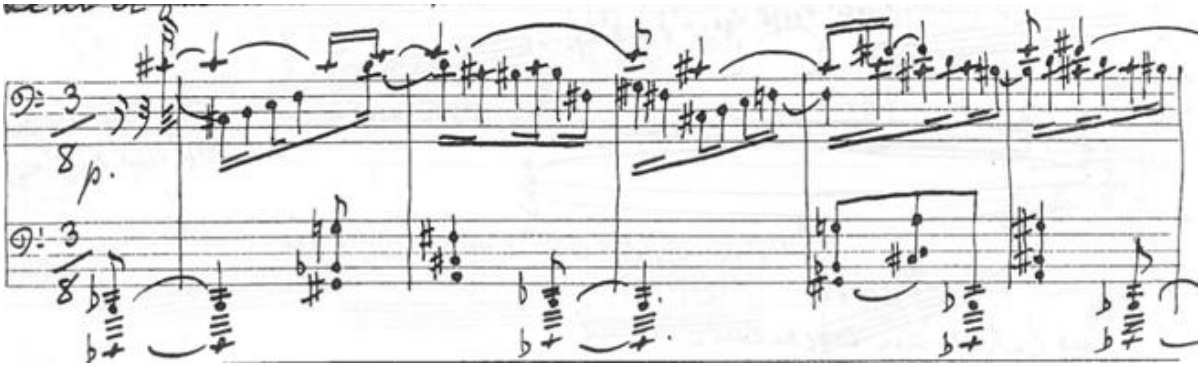


Εικόνα Β2.3: «μ.ε.β΄.», πρώτο μέρος, μ. 1-2: χωρίς εμφάνιση παύσης στο αριστερό χέρι στο ελλιπές μέτρο, ένδειξη *diminuendo*, χωρίς ενδείξεις τονισμού στο δεύτερο μέτρο

Στο δεύτερο μέρος, η πρώτη διαφοροποίηση αφορά τη μεταβολή του μέτρου των 6/8 της «Μ.ε.» σε 3/8 στις μικρές εκδοχές (Εικόνες Β2.4 και Β2.5). Ωστόσο, ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι, ενώ ο αριθμός των μέτρων εμφανίζεται παραπλήσιος μεταξύ των εκδοχών, στο συγκεκριμένο μέρος των μικρών εκδοχών ο συνθέτης μεταφέρει σχεδόν αυτούσια τα πρώτα δώδεκα μέτρα της «Μ.ε.». Συνεπώς, η περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού ακολουθεί διαφορετική συνθετική πορεία.



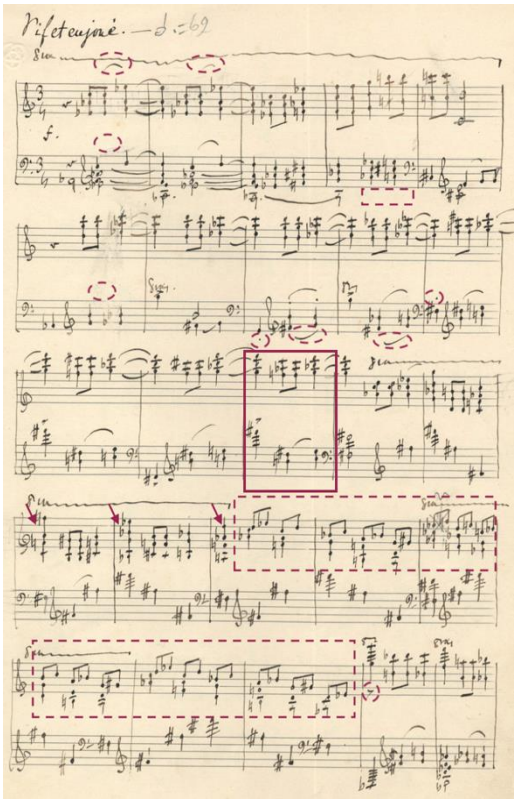
Εικόνα Β2.4: «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 1-2



Εικόνα Β2.5: «μ.ε.β΄.», δεύτερο μέρος, μ. 1-5

Το τρίτο μέρος συνιστά, ενδεχομένως, το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα της συνθετικής πρακτικής του Ριάδη. Στην περίπτωση αυτή, οι μικρές εκδοχές δεν λειτουργούν απλώς ως συντετμημένες μορφές της «Μ.ε.», αλλά ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας ανασύνθεσης, η οποία βασίζεται στη μεταφορά και την αναδιάταξη προϋπάρχοντος

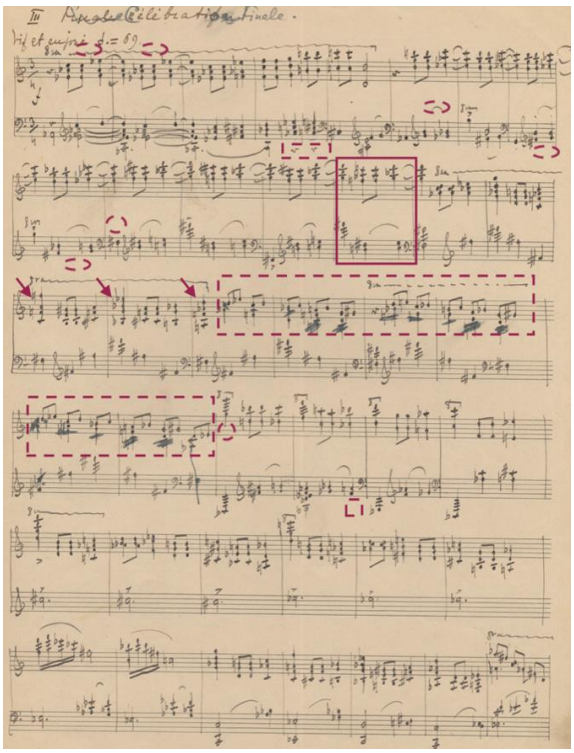
υλικού. Ειδικότερα, από το σύνολο των 196 ή 195 μέτρων που συγκροτούν το τρίτο μέρος των μικρών εκδοχών, περίπου 184 αντλούνται από διαφορετικά σημεία της «Μ.ε.» και συγκεκριμένα από το πρώτο και το τρίτο μέρος της (Εικόνες Β2.6, Β2.7, Β2.8, Β2.9 και Β2.10).



Εικόνα Β2.6: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 1-25



Εικόνα Β2.7: «μ.ε.β΄.», τρίτο μέρος, μ. 1-24



Εικόνα Β2.8: «μ.ε.α΄.», τρίτο μέρος, μ. 1-40



Εικόνα Β2.9: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 103-114



Εικόνα Β2.10: «μ.ε.α΄.», τρίτο μέρος, μ. 92-104

Συνολικά, μέσα από τη συγκριτική μελέτη των τριών εκδοχών του *Hommage à Ravel* προκύπτει ότι κάθε μέρος των μικρών εκδοχών διατηρεί άμεση συνάφεια με τη «Μ.ε.», επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη ενός κοινού συνθετικού πυρήνα. Παράλληλα, διαπιστώνεται ότι το δεύτερο μέρος της «Μ.ε.» διαφοροποιείται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να συνιστά, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες ενότητες των μικρών εκδοχών, μία διαφορετική, ουσιαστικά, συνθετική εκδοχή. Επιπλέον, η «μ.ε.β΄.» αναγνωρίζεται ως καθαρογραμμένη και αναθεωρημένη μορφή της «μ.ε.α΄.», ενώ, σε επίπεδο χρονολογικής διαστρωμάτωσης, καθίσταται σαφές ότι η «Μ.ε.» προηγείται των μικρότερων εκδοχών.[6] Συνεπώς, η συγκριτική μελέτη δεν αποτελεί απλώς εργαλείο τεκμηρίωσης αλλά βασική μεθοδολογική αρχή για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίον ο Αιμίλιος Ριάδης αντιλαμβανόταν τη σύνθεση: όχι ως ένα κλειστό και οριστικό αποτέλεσμα αλλά ως μια ανοιχτή, δυναμική και διαρκώς μεταβαλλόμενη διαδικασία. Έτσι, το *Hommage à Ravel* δεν αποτελεί μόνον ένα μουσικό έργο, αλλά και ένα προνομιακό πεδίο μελέτης της δημιουργικής σκέψης του Ριάδη, όπου η πολλαπλότητα των εκδοχών δεν συνιστά πρόβλημα προς επίλυση αλλά ουσιώδες χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

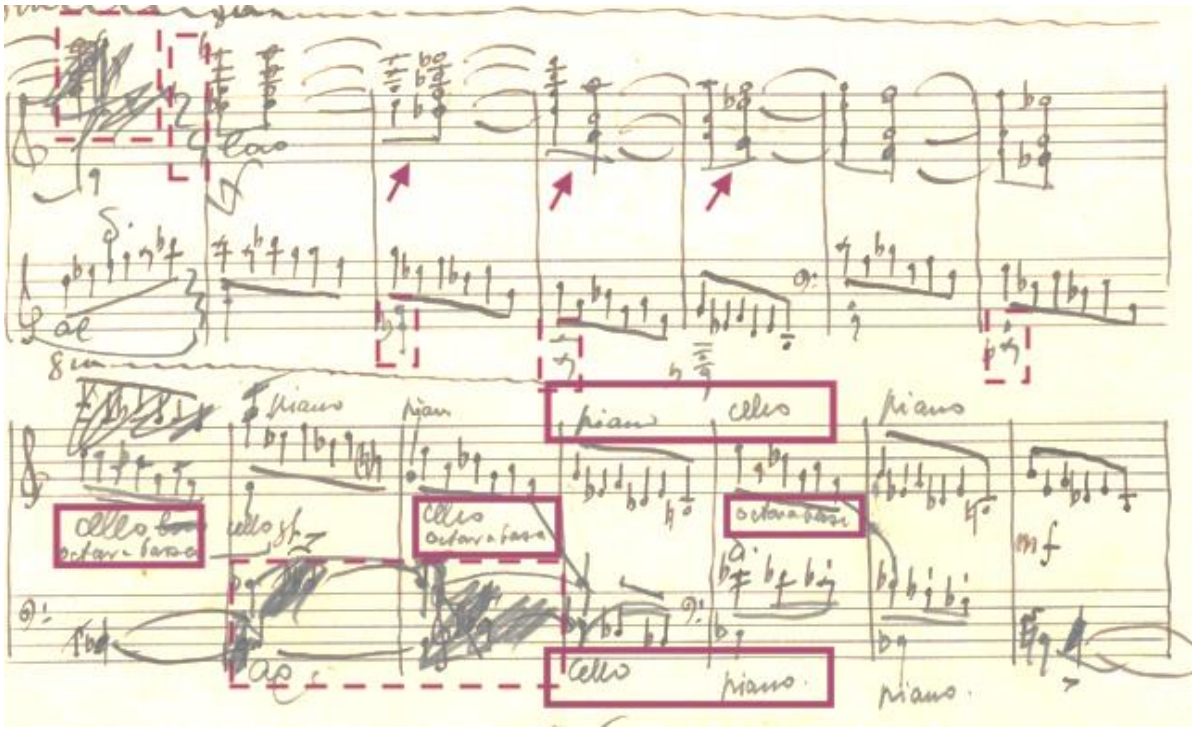
Β.3. Τρίτο μέρος – ο συσχετισμός της μεγάλης εκδοχής με την(ις) *Sonate(s) pour violoncelle et piano*

Το τρίτο μέρος της «Μ.ε.» αποδείχθηκε το πλέον απαιτητικό αλλά και ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο επιμέλειας, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια. Η διαδικασία συγκρότησης της κριτικής έκδοσης έφερε στο φως μια ουσιαστική διασύνδεση της «Μ.ε.» του *Hommage à Ravel* με ένα ακόμη έργο του συνθέτη, τις *Sonate(s) pour violoncelle et piano*.[7]

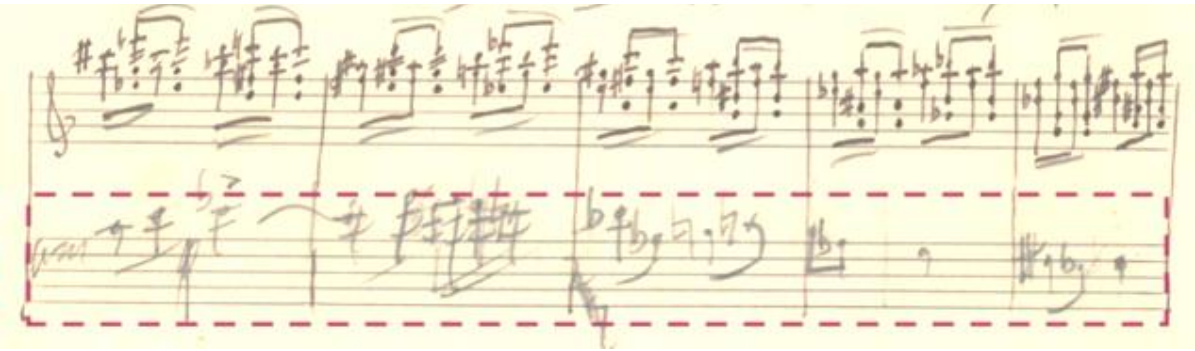
[6] Η παρούσα εισήγηση δεν επεκτείνεται στην εξέταση της γενεαλογίας (“stemmatic filiation”) των τριών εκδοχών. Πληροφορίες και αναλυτικά επιχειρήματα σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα παρατίθενται στο: Γιώρα, ό.π., σ. 47-58.

[7] Περισσότερες πληροφορίες για την συσχέτιση των δύο έργων αναφέρονται στο: Γιώρα, ό.π., σ. 39-47.

Πιο συγκεκριμένα, στις τελευταίες σελίδες του τρίτου μέρους εντοπίζονται μεταγενέστερες επεμβάσεις με μολύβι, οι οποίες δεν εντάσσονται στο αρχικό μουσικό κείμενο για σόλο πιάνο (Εικόνα Β3.1). Η παρουσία ενδείξεων όπως "cello" και η χρήση του κλειδιού του ντο στο πεντάγραμμο του αριστερού χεριού, σε συνδυασμό με σαφείς ρυθμικομελωδικές αντιστοιχίες με τεκμήρια των σονατών, καταδεικνύουν ότι το συγκεκριμένο υλικό συνδέεται άμεσα με τη γραφή για βιολοντσέλο και πιάνο (Εικόνες Β3.2, Β3.3 και Β3.4).



Εικόνα Β3.1: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 466-479

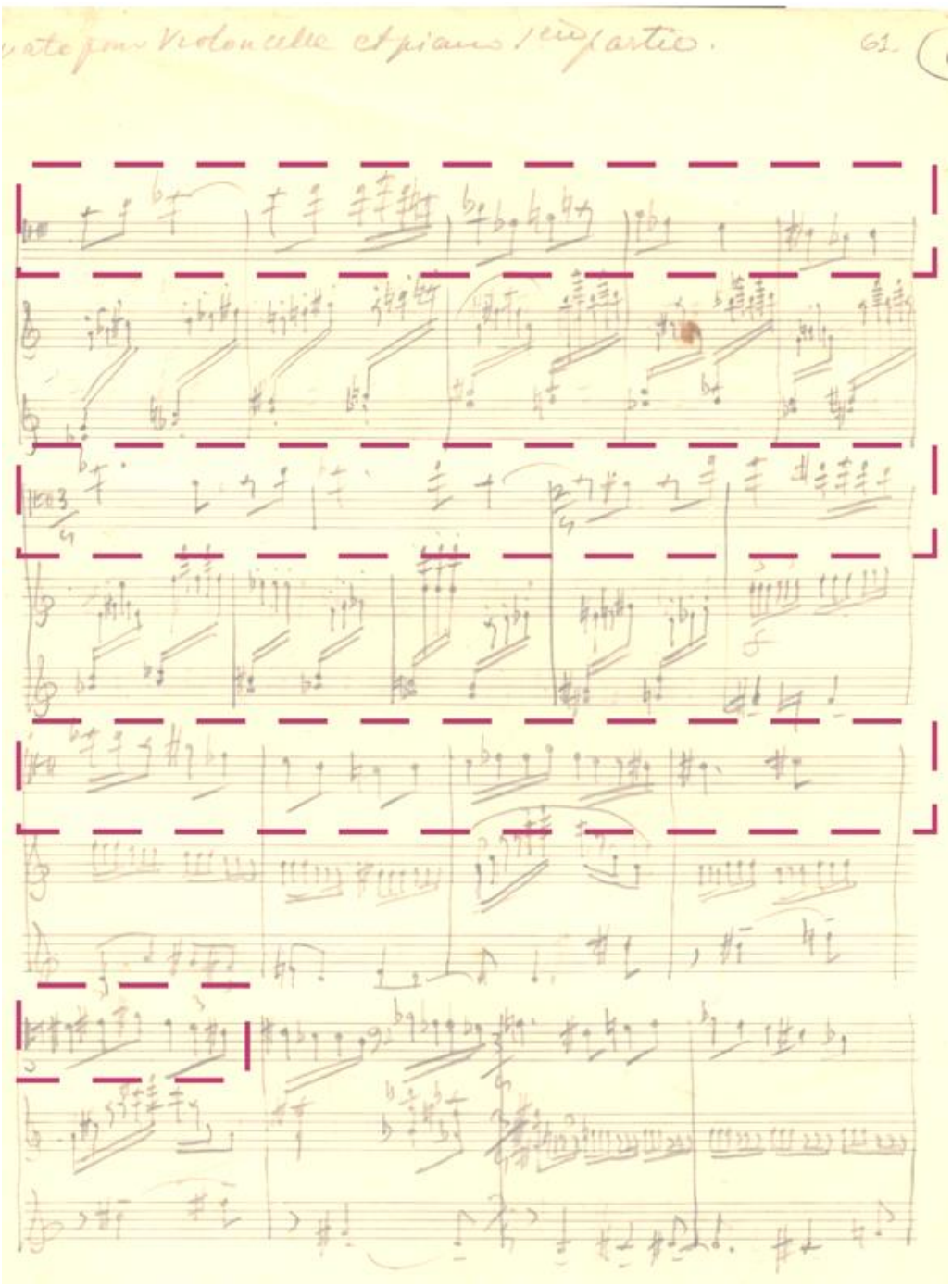


Εικόνα Β3.2: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 368-372





Εικόνα Β3.3: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 373-382



Εικόνα Β3.4: Αρχείο Ριάδη, Μ.Μ.Β., αρ. φακέλου 42, αρ. κουτιού 5,
***Sonate(s) pour violoncelle et piano*, τεκμήριο Β, σελίδα 67**

Το εύρημα αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Ριάδης δεν απέρριψε τη «Μ.ε.» ως ημιτελή, αλλά την αξιοποίησε ως πεδίο πειραματισμού και καταγραφής νέων συνθετικών ιδεών. Είναι πιθανό ότι – είτε στο πλαίσιο της αναθεώρησης του έργου είτε παράλληλα με τη σύνθεση των σονατών – μετέφερε και επεξεργάστηκε μουσικό υλικό από το ένα έργο στο άλλο. Στο τέλος του τρίτου μέρους, από το μέτρο 308 έως και το μέτρο 532, ο Ριάδης, επιβεβαιώνοντας την ιδιότυπη σχέση του με το έργο του, προβαίνει σε παρεμβάσεις σχεδόν σε κάθε μέτρο. Στις περιπτώσεις αυτές διαμορφώνεται μια χαρακτηριστική μορφή δυσγραφίας, με επάλληλες γραφές που καθιστούν το μουσικό κείμενο αμφίβολο και δυσανάγνωστο ως προς το περιεχόμενό του. Συγκεκριμένα, ο συνθέτης αντικαθιστά συστηματικά τις χρονικές αξίες των φθόγγων, ενώ σε αρκετά σημεία προσθέτει αλλοιώσεις χωρίς σαφή λειτουργική αιτιολόγηση. Παράλληλα, παρατηρείται αισθητή διαφοροποίηση στον γραφικό του χαρακτήρα σε σχέση με το αρχικό κείμενο, με αποτέλεσμα οι επεμβάσεις αυτές να προσομοιάζουν περισσότερο σε πρόχειρα σχεδιάσματα παρά σε οριστικές διορθώσεις. Για τον λόγο αυτόν, η επιμελήτρια επέλεξε να βασιστεί στο αρχικό μουσικό κείμενο που έχει καταγραφεί με μελάνι. Ωστόσο, η πρακτική αυτή δεν μπορεί να εφαρμοστεί στην ενότητα από το μέτρο 349 έως και το μέτρο 366, όπου το μεταγενέστερο υλικό επικαλύπτει σε μεγάλο βαθμό την αρχική γραφή του συνθέτη (Εικόνα Β3.5).



Εικόνα Β3.5: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 349-366

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, στο συγκεκριμένο σημείο, η κριτική έκδοση να αποκτήσει χαρακτήρα κριτικής αποκατάστασης. Δεδομένου ότι τα μέτρα που ακολουθούν μετά από το σημείο αυτό εμφανίζονται και στη(ις) *Sonate(s) pour violoncelle et piano*, δεν είναι ξεκάθαρο εάν οι μεταγενέστερες προσθήκες που εμφανίζονται στα μέτρα 349-366 της «Μ.ε.» αφορούν το ίδιο το έργο ή τη(ις) *Sonate(s) pour violoncelle et piano*. Εντούτοις, επειδή αποτελεί μέρος του έργου, το χωρίο αυτό δεν θα μπορούσε να αφαιρεθεί. Ένας άλλος λόγος που καθιστά αναγκαία την παρουσία των συγκεκριμένων μέτρων στην κριτική έκδοση αφορά τη συνοχή μεταξύ των μέτρων που προηγούνται και έπονται. Κατά συνέπειαν, η επιμελήτρια επεμβαίνει πλέον στο έργο σύμφωνα με την εμπειρία και την εξοικείωση που έχει αποκτήσει καθ' όλη τη διάρκεια της συνολικής της μελέτης και τριβής τόσο με το συγκεκριμένο χειρόγραφο όσο και με τις άλλες πηγές. Παράλληλα, μέσα από την παρατήρηση και τις προσωπικές της εκτιμήσεις, η επιμελήτρια προχωρά στην αποκατάσταση των μέτρων του έργου. Για τον λόγο αυτό, το αποτέλεσμα που προκύπτει δεν μπορεί να είναι απόλυτο και τα συγκεκριμένα μέτρα τοποθετούνται μέσα σε αγκύλες, με μικρότερες νότες, ενώ οι διαστολές των μέτρων είναι με διακεκομμένες γραμμές.

Β.4. Γενικές παρατηρήσεις

Στο σημείο αυτό, παρατίθενται οι γενικές παρατηρήσεις που αφορούν το σύνολο του έργου.[8] Πιο συγκεκριμένα, σε όλη την έκταση του *Hommage* διαπιστώνεται έντονη συμμετρικότητα στις μουσικές φιγούρες, τόσο ως προς τα διαστήματα και την άρθρωση όσο και ως προς τα ρυθμικομελωδικά χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση επαναλαμβανόμενων μοτίβων που λειτουργούν ως βασικά δομικά στοιχεία. Με γνώμονα τα μοτίβα αυτά πραγματοποιήθηκαν ορισμένες παρεμβάσεις. Ειδικότερα, σε περιπτώσεις όπου ένα χαρακτηριστικό μοτίβο – ως προς την άρθρωση και τη φραστική του συγκρότηση – διατηρείται για εκτεταμένο χρονικό διάστημα, διακόπτεται προσωρινά και στη συνέχεια επανεμφανίζεται απαράλλακτο, η εν λόγω ασυνέπεια αποδίδεται σε πιθανή αβλεψία του συνθέτη. Στις περιπτώσεις αυτές, τα ελλείποντα στοιχεία συμπληρώνονται εντός αγκυλών.

Ενδεικτικά, στο πρώτο μέρος, στο μέτρο 70, στο δεξί χέρι και συγκεκριμένα στον τρίτο χρόνο, έχει προστεθεί αναίρεση σε αγκύλη στη νότα ντο, ώστε να διατηρηθεί το διάστημα της μεγάλης δευτέρας που εμφανίζεται στην αρχή κάθε χρόνου του μέτρου. Σημειώνεται ότι η συγκεκριμένη προσθήκη τεκμηριώνεται από το δεύτερο μισό του πρώτου χρόνου, όπου η ίδια νότα εμφανίζεται ήδη αλλοιωμένη (Εικόνα Β4.1).



Εικόνα Β4.1: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 67-70

[8] Περισσότερες πληροφορίες για την μεθοδολογία της κριτικής έκδοσης στο: Γιώρα, ό.π., σ. 124-140.

Ομοίως, στο τρίτο μέρος, στα μέτρα 164, 167 και 168 στο αριστερό χέρι, στα σημεία που είναι σημειωμένα έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η άρθρωση του *staccato*, όπως αυτή εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα (Εικόνα Β4.2).



Εικόνα Β4.2: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 164-168

Αντιστοίχως, στο πρώτο μέρος, στα μέτρα 1 και 2 στο δεξί χέρι, στα σημεία που εμφανίζονται μέσα σε διακοπτόμενο πλαίσιο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη η ένδειξη του τονισμού, όπως αυτή εμφανίζεται και στο αριστερό χέρι στο μέτρο 2 (Εικόνα Β4.3). Ακόμη, έχουν προστεθεί οι συζεύξεις προσωδίας (*legato*) στον τελευταίο χρόνο κάθε μέτρου στα σημεία με τη διακεκομμένη σήμανση, τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό χέρι, όπως η ένδειξη αυτή εμφανίζεται και στο μέτρο 1.



Εικόνα Β4.3: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 1-2

Σε αρκετά σημεία, ο Ριάδης προβαίνει σε διαγραφές ολόκληρων μέτρων· ωστόσο, η αντιμετώπιση αυτής της πρακτικής διαφοροποιείται ανάλογα με τα εκάστοτε συμφραζόμενα. Τα παραδείγματα που ακολουθούν παρουσιάζουν δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις διαχείρισης διαγεγραμμένων μέτρων. Στο πρώτο παράδειγμα είναι σαφές ότι ο συνθέτης έχει διαγράψει τα συγκεκριμένα μέτρα. Ωστόσο, η αφαίρεση του αντίστοιχου μουσικού υλικού δεν επιτρέπει την ομαλή μετάβαση από τη μία μουσική ιδέα στην άλλη. Εφόσον δεν έχει πραγματοποιηθεί κάποια αντικατάσταση από τον ίδιο τον συνθέτη, στην κριτική έκδοση διατηρούνται τα εν λόγω μέτρα, προκειμένου να διασφαλίζονται η συνοχή και η ομαλή σύνδεση μεταξύ των δύο μουσικών ιδεών (Εικόνα Β4.4).



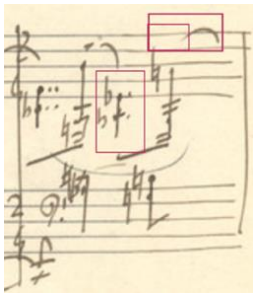
Εικόνα Β4.4: «Μ.ε.», τρίτο μέρος, μ. 528-532

Στο δεύτερο παράδειγμα φαίνεται ότι ο συνθέτης έχει διαγράψει το συγκεκριμένο μέτρο με πιο διακριτικό τρόπο. Εστιάζοντας στον πρώτο χρόνο του δεξιού χεριού, εντοπίζεται η ένδειξη «ναι», η οποία αποτελεί ισχυρή ένδειξη για τη διατήρηση αυτού του μέτρου στην κριτική έκδοση. Η επιλογή αυτή ενισχύεται περαιτέρω από τη συγκριτική μελέτη των μικρότερων εκδοχών, καθώς σε αντίστοιχες περιπτώσεις, όπου ο συνθέτης έχει αρχικά προβεί σε διαγραφή μέτρου, αλλά στη συνέχεια χρησιμοποιεί κάποια σχετική λεκτική ένδειξη (όπως «ναι» ή άλλη αντίστοιχη σημείωση), φαίνεται να αναθεωρεί τη στάση του και να διατηρεί τελικά τα μέτρα αυτά στο τελικό μουσικό κείμενο (Εικόνα Β4.5).

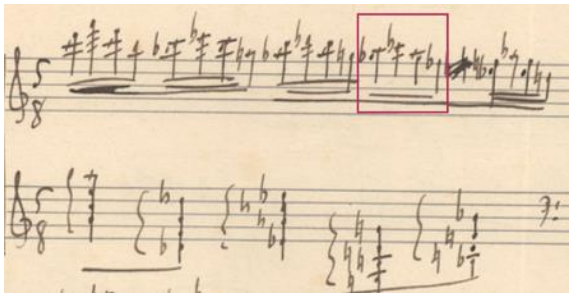


Εικόνα Β4.5: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 178

Ένα ακόμη ζήτημα που προέκυψε κατά τη διαδικασία δημιουργίας της κριτικής έκδοσης αφορούσε τις λανθασμένες ρυθμικές αξίες. Παρακάτω παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα. Στην πρώτη περίπτωση, στο α΄ μισό του δεύτερου χρόνου έχει τοποθετηθεί η προσήκουσα ένδειξη δις παρεστιγμένου (Εικόνα Β4.6), ενώ στη δεύτερη περίπτωση, στο δεξί χέρι, στον τέταρτο χρόνο, τα δέκατα έκτα έχουν αντικατασταθεί από τριακοστά δεύτερα, ώστε να αποδοθεί ορθά η κατανομή των ρυθμικών αξιών μέσα στο μέτρο (Εικόνα Β4.7).

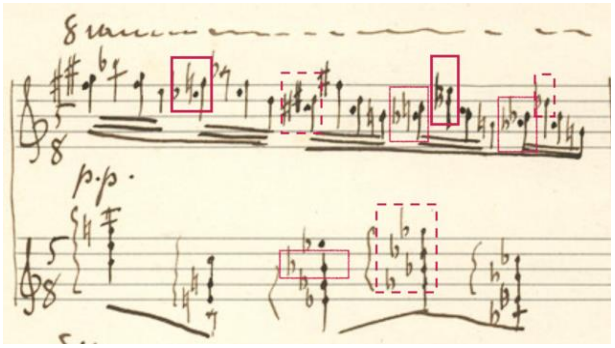


Εικόνα Β4.6: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 29

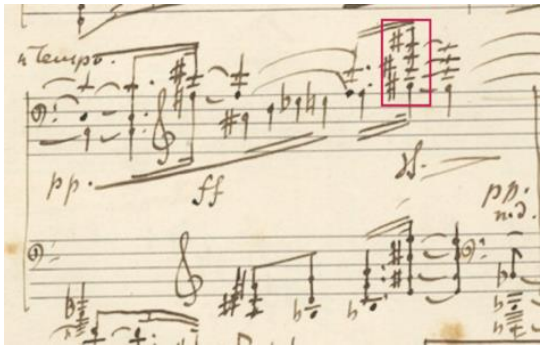


Εικόνα Β4.7: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 32

Στο συγκεκριμένο έργο του Ριάδη, η έντονη χρωματικότητα χαρακτηρίζει την αρμονική του υφή, προβάλλοντας ιδιαίτερες απαιτήσεις σε επίπεδο μουσικής ορθογραφίας. Σε περιπτώσεις όπου στο ίδιο μέτρο επαναλαμβάνονται όμοιες αλλοιώσεις χωρίς όμως να παρουσιάζεται κάποια αλλοίωση σε επόμενο χρόνο, είτε στο δεξί είτε στο αριστερό χέρι, κατά την επανεμφάνισή τους αυτές έχουν αφαιρεθεί (βλ. Εικόνες Β4.8 και Β4.9).

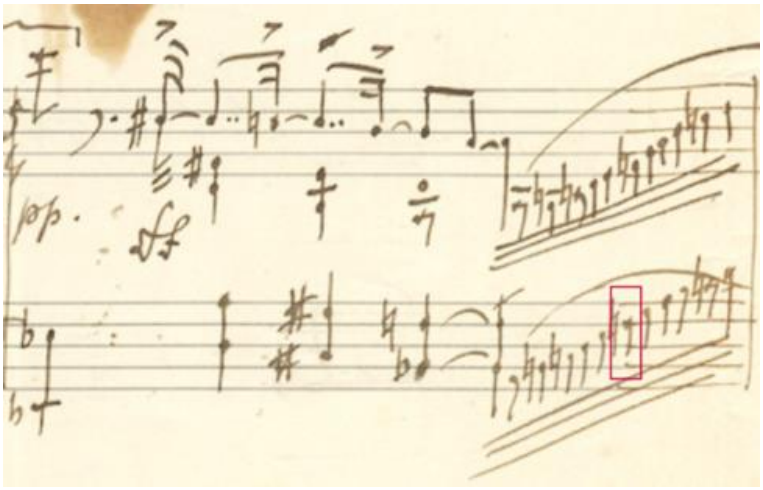


Εικόνα Β4.8: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 11



Εικόνα Β4.9: «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 30: στο δεξί χέρι, στο β΄ μισό του έκτου χρόνου, από τη νότα ντο αφαιρείται η δίεση, καθώς προϋπάρχει

Σημειώνεται ότι υπάρχουν σημεία στα οποία επαναλαμβάνονται οι αλλοιώσεις μόνον όταν αυτό είναι απαραίτητο λόγω της αρμονίας, όπως επίσης σε περιπτώσεις όπου η ίδια νότα εμφανίζεται ταυτόχρονα με διαφορετικές αλλοιώσεις στο αριστερό ή στο δεξί χέρι, ή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές μέσα στο μέτρο. Για παράδειγμα, στο μέτρο 20 του πρώτου μέρους, στο αριστερό χέρι, στον τελευταίο χρόνο, έχει αφαιρεθεί η αναίρεση από τη νότα φα, καθώς η ίδια εμφανίζεται και στον προηγούμενο χρόνο. Στο δεξί χέρι, όμως, εμφανίζεται στο ίδιο σημείο η αναίρεση στη νότα φα, καθώς δεν έχει παρουσιαστεί προηγουμένως αναίρεση, κι έτσι εδώ διατηρείται (Εικόνα Β4.10).



Εικόνα Β4.10: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 20

Λόγω της έντονα χρωματικής αρμονίας – για οπτική ευκολία κατά τη ροή της γραφής του έργου – ο Ριάδης επιλέγει να χρησιμοποιεί αναιρέσεις σε νότες που δεν έχουν αλλοιωθεί. Σε περιπτώσεις, όμως, που κρίνεται πλεονάζουσα η χρήση τους, αυτές έχουν αφαιρεθεί (Εικόνα Β4.11).



Εικόνα Β4.11: «Μ.ε.», πρώτο μέρος, μ. 9: στο δεξί χέρι έχει αφαιρεθεί η αναίρεση από τη νότα σι, καθώς η ίδια δεν εμφανίζεται αλλοιωμένη προηγουμένως

Όταν παρουσιάζεται καμπύλη γραμμή ως ένδειξη ομαδοποίησης διήχων και τριήχων, χωρίς να λειτουργεί ως σύζευξη προσωδίας, τότε αφαιρείται για να μην δημιουργείται σύγχυση (Εικόνα Β4.12).



Εικόνα Β4.12: «Μ.ε.», δεύτερο μέρος, μ. 19-20

Όλα τα παραπάνω ζητήματα αξιολογήθηκαν με ιδιαίτερη προσοχή. Στα σημεία όπου η ακριβής πρόθεση του συνθέτη κρίθηκε ασαφής, χρησιμοποιήθηκαν μικρότερες νότες, προκειμένου να δηλωθεί η επιφυλακτικότητα της εκδοτικής παρέμβασης. Οι μουσικολογικές παρεμβάσεις της επιμελήτριας στην επεξεργασμένη παρτιτούρα – όπως οι ενδείξεις άρθρωσης και οι προσθήκες σημείων αλλοίωσης – σημειώνονται μέσα σε αγκύλες, ενώ η σύζευξη προσωδίας αποδίδεται με διακεκομμένη καμπύλη. Επιπλέον, στο τέλος του τρίτου μέρους, στα μέτρα της κριτικής αποκατάστασης, οι διαστολές των μέτρων εμφανίζονται με διακεκομμένη γραφή και οι νότες σε μικρότερο μέγεθος.

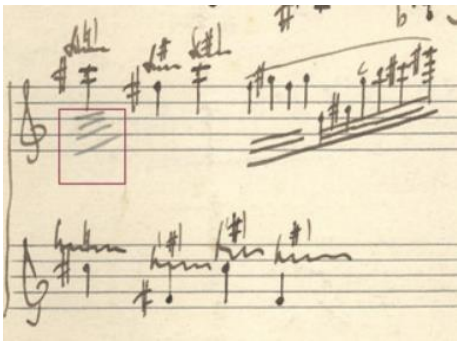
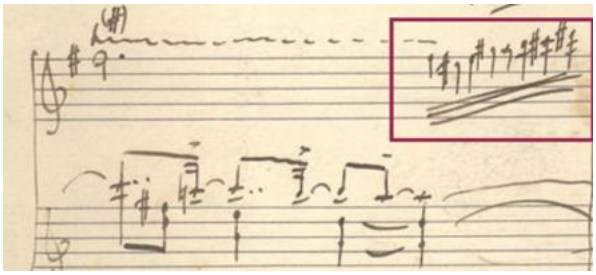
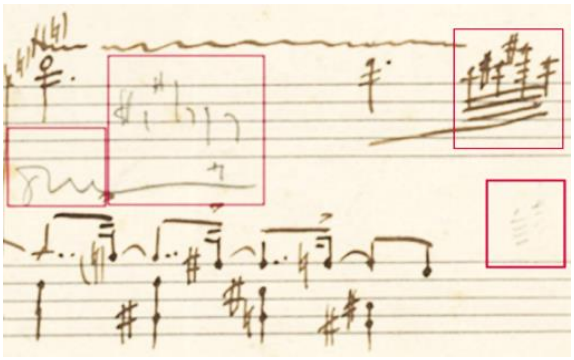
Συμπερασματικά, η διαδικασία της κριτικής έκδοσης υπερβαίνει τα όρια της απλής μεταγραφής και συνιστά μια σύνθετη πρακτική, στην οποία η επιστημονική τεκμηρίωση συνδυάζεται με την αναγκαία – αλλά ελεγχόμενη – υποκειμενικότητα του επιμελητή. Το τελικό αποτέλεσμα δεν φιλοδοξεί να αποτελέσει την απόλυτη εκδοχή του έργου, αλλά μια συνεκτική και τεκμηριωμένη πρόταση, ικανή να υποστηρίξει τη μουσικολογική έρευνα.

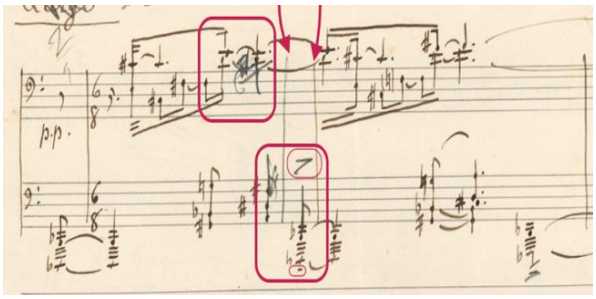
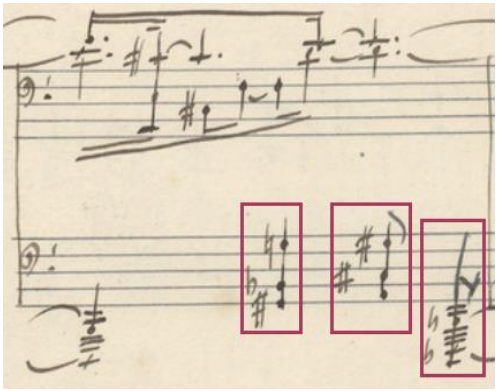
Β.5. Αναλυτικός πίνακας σχολιασμού

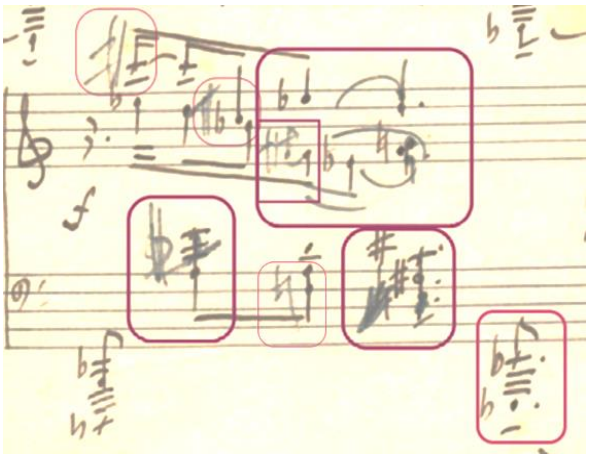
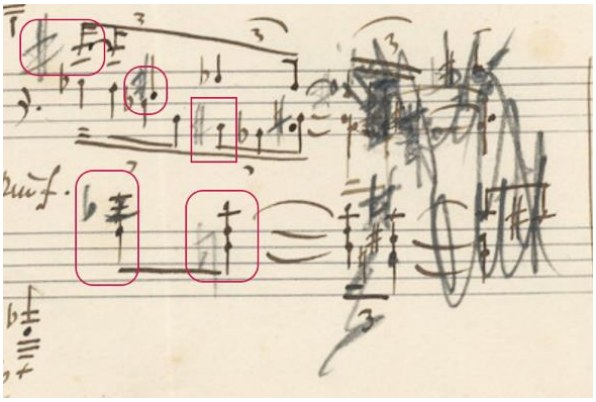
Παρακάτω παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα από τον αναλυτικό πίνακα σχολιασμού.[9]

Πρώτο μέρος – "Prélude"		
Μέτρα	Απόσπασμα χειρογράφου	Παρατηρήσεις
μ. 1		Στο δ.χ. στην άνω φωνή του β΄ μισού του δεύτερου και του τρίτου χρόνου έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη ενδείξεις τονισμού, όπως εμφανίζονται στο επόμενο μέτρο στο α.χ. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο στο δ.χ. στην κάτω φωνή, η συνήχηση αποτελείται από τις νότες σολ (αναίρεση) – ρε, όπως προκύπτει από την σύζευξη διαρκείας που ακολουθεί. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι στις μικρές εκδοχές ο συνθέτης έχει τοποθετήσει τη νότα λα και στο δεκάηχο που ακολουθεί οι δύο πρώτες νότες είναι λα, με την πρώτη να ενώνεται με σύζευξη διαρκείας. Στο δ.χ., στην κάτω φωνή στον τελευταίο χρόνο, έχουν προστεθεί σε αγκύλες οι αναιρέσεις στις νότες σολ και σι, καθώς εμφανίζονται αλλοιωμένες προηγουμένως. Ακόμη, στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο, έχει προστεθεί σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη, όπως εμφανίζεται στο δ.χ. Τέλος, και στα δύο χέρια στον τελευταίο χρόνο, στην κάτω φωνή έχει προστεθεί ο αριθμός 10, καθώς το σύνολο των νοτών αποτελούν ένα δεκάηχο.
μ. 2		Στο δ.χ. στην άνω φωνή, στο β΄ μισό του δεύτερου και του τρίτου χρόνου έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη ενδείξεις τονισμού. Στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχει προστεθεί από τον συνθέτη η νότα λα. Στην κριτική έκδοση υπάρχει η συγκεκριμένη προσθήκη και αιτιολογείται από την ταυτόχρονη εμφάνισή της στο α.χ. Επιπλέον, στον ίδιο χρόνο έχει αφαιρεθεί η αλλοίωση της δίεσης από τη νότα φα, καθώς προϋπάρχει. Τέλος, και στα δύο χέρια στον τελευταίο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη, όπως εμφανίζεται στο προηγούμενο μέτρο.

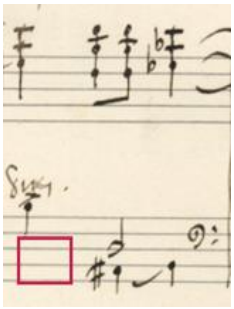
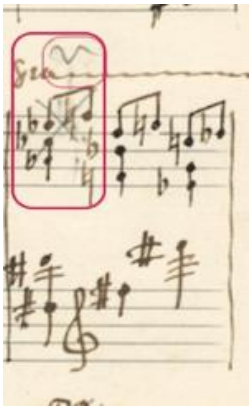
[9] Ολόκληρος ο αναλυτικός πίνακας περιλαμβάνεται στο: Γιώρα, ό.π., σ. 142-187.

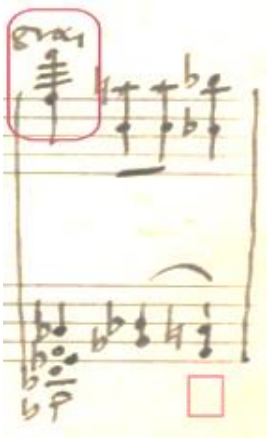
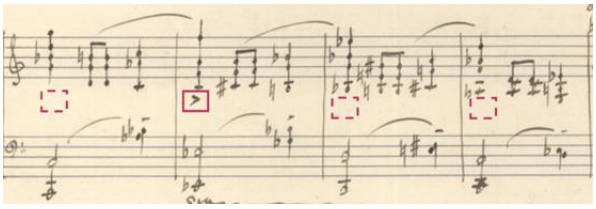
μ. 3		Στο δ.χ. κάτω από τον πρώτο χρόνο, ο συνθέτης έχει προσθέσει τέσσερις γραμμές που αναφέρονται στην ρυθμική αξία της εκτέλεσης της τρίλιας. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τις άλλες δύο εκδοχές, όπου ο συνθέτης καταγράφει τις τρίλιες αναλυτικά με τον τρόπο που θέλει να ερμηνευθούν, ως εξηκοστά τέταρτα. Η συγκεκριμένη προσθήκη δεν περιλαμβάνεται στην κριτική έκδοση, επειδή δεν εμφανίζεται σε κάποιο άλλο σημείο.
μ. 5		Στον τελευταίο χρόνο του δ.χ. έχει προστεθεί σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη.
μ. 5-6		Μεταξύ των μέτρων 5 και 6 στο α.χ. στην κάτω φωνή, στη νότα λα μέσα στο διάστημα έχει προστεθεί η σύζευξη διαρκείας που φαίνεται αχνά κι ενώνεται με το επόμενο μέτρο.
μ. 6		Στο δ.χ. στο β΄ μισό του τελευταίου χρόνου προστίθεται σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη, ενώνοντας το σι με το δεύτερο ντο-δίεση. Στο ίδιο χέρι έχουν προστεθεί από τον συνθέτη με μολύβι κάποιες νότες χωρίς σαφή χρονική διάρκεια. Επειδή αποτελούν σχεδιάσματα, αυτά δεν συμπεριλαμβάνονται στην κριτική έκδοση. Επιπλέον στο α.χ. εμφανίζεται η ένδειξη αλλαγής οκτάβας. Σημειώνεται ότι στο χέρι αυτό υπάρχουν συζεύξεις διαρκείας μεταξύ του μέτρου 5 και του μέτρου 6, κάτι που αναιρεί την ύπαρξη αλλαγής της οκτάβας στο σημείο που την τοποθετεί ο συνθέτης. Ωστόσο, σύμφωνα με τις άλλες δύο εκδοχές, η ένδειξη οκτάβας τοποθετείται στο β΄ μισό του δεύτερου χρόνου. Στην κριτική έκδοση δεν έχει τοποθετηθεί η συγκεκριμένη ένδειξη, καθώς δεν είναι σαφής ο προσδιορισμός της. Τέλος, στο α.χ. στον τελευταίο χρόνο παρουσιάζονται δύο νότες αρκετά αχνά γραμμένες χωρίς να είναι ευδιάκριτη η ρυθμική τους αξία και ίσως υποδηλώνουν την αλλαγή της οκτάβας. Οι προσθήκες αυτές δεν περιλαμβάνονται στην κριτική έκδοση, καθώς δεν είναι σαφές το νόημά τους και πιθανώς αποτελούν σχεδιάσματα.

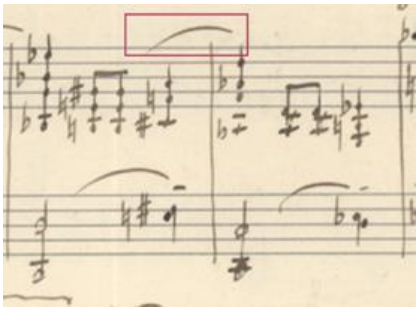
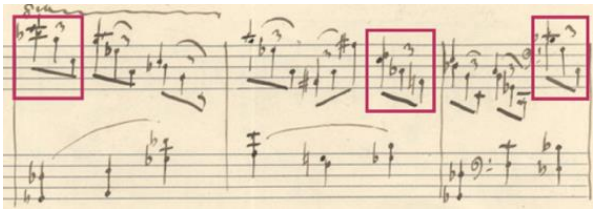
Δεύτερο μέρος – "Sarabande"		
Μέτρα	Απόσπασμα χειρογράφου	Παρατηρήσεις
μ. 1-2		Στο μέτρο αυτό, στο α.χ στον τέταρτο χρόνο έχει αντικατασταθεί το όγδοο από τέταρτο. Στο ίδιο χέρι, στον έκτο χρόνο, έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο (σημειώνεται ότι ως τέταρτο εμφανίζεται στις μικρές εκδοχές). Ακόμη, πάνω από την οκτάβα εμφανίζεται μία ένδειξη τονισμού, ενώ κάτω από την οκτάβα υπάρχει παύλα. Στην κριτική έκδοση έχει διατηρηθεί η παύλα και όχι η ένδειξη τονισμού, όπως εμφανίζεται και στα επόμενα μέτρα. Η ένδειξη του τονισμού είναι πιθανό να είχε τοποθετηθεί για οπτική υπενθύμιση και όχι ως ερμηνευτική ένδειξη. Στο δ.χ. στην κάτω φωνή μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου χρόνου έχει διατηρηθεί η σύζευξη διαρκείας στη νότα ρε, όπως συμβαίνει και στα επόμενα μέτρα. Τέλος, όσον αφορά τον διαχωρισμό του μέτρου υπάρχουν δύο γραμμές που υποδεικνύονται με τα βελάκια. Στην κριτική έκδοση διατηρείται η δεύτερη γραμμή.
μ. 3		Στο α.χ. στον τρίτο χρόνο το τέταρτο έχει αντικατασταθεί από όγδοο, ενώ στον τέταρτο χρόνο το όγδοο από τέταρτο. Επιπλέον, στην τελευταία συνήχηση στο ίδιο χέρι έχει αντικατασταθεί το τέταρτο από όγδοο. Η επιλογή των συγκεκριμένων αξιών μέσα στο μέτρο έγινε με βάση τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το συγκεκριμένο μοτίβο. Ακόμη, ανάμεσα στον τρίτο και τον τέταρτο χρόνο προστέθηκε σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη. Η συγκεκριμένη προσθήκη έγινε με βάση τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το συγκεκριμένο μοτίβο. Τέλος, στον τελευταίο χρόνο, όπου εμφανίζεται η θέση της οκτάβας κάτω από τη νότα σολ, υπάρχει τονισμός και όχι κάποια άλλη νότα.
μ. 5		Στο δ.χ. στην άνω φωνή μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου χρόνου στις νότες ρε (τρίτου) και ρε (τέταρτου), έχει τοποθετηθεί η σύζευξη διαρκείας που φαίνεται να έχει σβηστεί, όπως ανάλογη υπάρχει μεταξύ της νότας μι (τρίτου) και μι (τέταρτου) στον ίδιο χρόνο. Η συγκεκριμένη προσθήκη έγινε με βάση τα προηγούμενα και τα επόμενα μέτρα που ακολουθούν το συγκεκριμένο μοτίβο. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στην κάτω φωνή, στον δεύτερο και τον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί ο αριθμός 3, καθώς είναι τρίηχο δεκάτων έκτων.

μ. 8		Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β΄ μισό του πρώτου χρόνου και στο β΄ μισό του δεύτερου, στη νότα ντο έχει προστεθεί η αλλοίωση της δίεσης, σύμφωνα με τις προσθήκες του συνθέτη. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο στο δ.χ. στην κάτω φωνή έχει προστεθεί η επέρειση ογδόου φα-δίεση και οι αξίες που ακολουθούν από όγδοα έχουν αντικατασταθεί σε δέκατα έκτα, σύμφωνα με τις διορθώσεις του συνθέτη. Στον τελευταίο χρόνο στο δ.χ. στην άνω φωνή ο συνθέτης αντικαθιστά τη νότα ρε από τη νότα μι-ύφεση· ομοίως, στην κάτω φωνή αντικαθιστά τη συνήχηση φα-δίεση – σολ (φυσικό) από τη νότα μι-ύφεση. Οι παραπάνω αλλαγές έχουν προστεθεί στην κριτική έκδοση. Στο α.χ. στον δεύτερο χρόνο έχει αφαιρεθεί η νότα ντο και η συγχορδία αποτελείται από τις νότες λα – μι-ύφεση – σολ, όπως επιβεβαιώνεται και από τις άλλες εκδοχές. Επιπλέον, στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η αναίρεση στη νότα φα. Στον τέταρτο χρόνο, η νότα μι που βρίσκεται στην κάτω φωνή έχει αντικατασταθεί από τη νότα ρε, σύμφωνα με τη διόρθωση του συνθέτη.
μ. 9		Στο δ.χ. στην άνω φωνή στο β΄ μισό του πρώτου και στο β΄ μισό του δεύτερου χρόνου, στη νότα ντο έχει προστεθεί η αλλοίωση της δίεσης από τον συνθέτη, όπως και στο προηγούμενο μέτρο. Επιπλέον, στο ίδιο χέρι στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή έχει προστεθεί η δίεση στη νότα φα από τον συνθέτη. Στο α.χ. στον δεύτερο χρόνο έχει αφαιρεθεί η νότα ντο και η συγχορδία αποτελείται από τις νότες λα – μι-ύφεση – σολ, όπως επιβεβαιώνεται και από τις άλλες εκδοχές. Στο ίδιο χέρι στον τρίτο χρόνο έχει προστεθεί η αναίρεση στη νότα φα από τον συνθέτη, καθώς στο δ.χ. η ίδια εμφανίζεται ταυτόχρονα αλλοιωμένη. Οι τελευταίοι δύο χρόνοι στο δ.χ. και στο α.χ. φαίνονται διαγεγραμμένοι. Τα επόμενα μέτρα ακολουθούν την πορεία που προηγήθηκε, οπότε ίσως το συγκεκριμένο σημείο αποτελεί ένα σημείο στάσης. Η αποκατάσταση των τριών τελευταίων χρόνων προκύπτει από το καθαρώς γραμμένο κείμενο. Στο δ.χ., πέρα από τον τέταρτο χρόνο, οι δύο τελευταίοι χρόνοι φαίνεται να έχουν διαγραφεί. Για τον λόγο αυτόν, η συνήχηση του προηγούμενου χρόνου έχει τοποθετηθεί στην κριτική έκδοση στο δ.χ. στον τέταρτο χρόνο με σύζευξη διαρκείας φα-δίεση – σολ – ρε ως τέταρτο παρεστιγμένο. Στο α.χ. στον τέταρτο χρόνο έχει τοποθετηθεί το τρίηχο, όπως φαίνεται, δέκατο έκτο φα – λα – ρε και όγδοο ρε – σολ-δίεση – ντο-αναίρεση. Στους δύο τελευταίους χρόνους τοποθετούνται σε αγκύλες δύο παύσεις ογδόου. Σημειώνεται

		ότι στην «μ.ε.α΄.» το συγκεκριμένο σημείο (όπως και τα επόμενα 15 μέτρα) υπέστη αρκετές διαφοροποιήσεις. Ακόμη, θεωρώ ότι αν δεν υπήρχε η «μ.ε.β΄.» που αποτυπώνει το τελικό αποτέλεσμα, θα ήταν αρκετά δύσκολο κανείς να αναγνωρίσει τις επεμβάσεις του συνθέτη.

Τρίτο μέρος – "Finale"		
Μέτρα	Απόσπασμα χειρογράφου	Παρατηρήσεις
μ. 3		Στο συγκεκριμένο σημείο, στο δ.χ. ανάμεσα στο β΄ μισό του δεύτερου χρόνου και στον τρίτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη, όπως εμφανίζεται στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 5		Στο δ.χ. στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή φαίνεται να υπάρχει η νότα ντο αντί για τη νότα ρε σε θέση οκτάβας. Η γραμμή που έχει προστεθεί προέρχεται από λάθος, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τις άλλες δύο εκδοχές. Στην κριτική έκδοση υπάρχει η νότα ρε σε θέση οκτάβας. Στο α.χ. στην κάτω φωνή έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου.
μ. 7		Στο α.χ. στην κάτω φωνή στον πρώτο χρόνο έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη παύση τετάρτου.
μ. 17		Στο δ.χ. ο συνθέτης έχει διαγράψει τον πρώτο χρόνο και έχει τοποθετήσει στη θέση του παύση τετάρτου. Στην κριτική έκδοση έχει τοποθετηθεί η παύση τέταρτου. Επιπλέον, το ίδιο μέτρο παρουσιάζεται με παύση στις άλλες δύο εκδοχές, κάτι που επιβεβαιώνει την επιλογή του συνθέτη.

μ. 25		Στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο έχει προστεθεί σε αγκύλη ένδειξη τονισμού στον πρώτο χρόνο, όπως εμφανίζεται στα μέτρα 24 και 26. Επιπλέον, στο α.χ. στον τρίτο χρόνο στην κάτω φωνή έχει τοποθετηθεί, σε αγκύλη, παύση τετάρτου.
μ. 26-28		Στα μέτρα 27 και 28 στο δ.χ., στους πρώτους χρόνους έχουν προστεθεί σε αγκύλη ενδείξεις τονισμού, όπως εμφανίζονται και στα μέτρα 25 και 26.
μ. 28		Στο α.χ. πάνω από τον πρώτο χρόνο εμφανίζεται η ένδειξη αλλαγής της οκτάβας. Ωστόσο, η συγκεκριμένη ένδειξη δεν εμφανίζεται ούτε στα επόμενα μέτρα ούτε στις άλλες δύο εκδοχές· για αυτόν τον λόγο, έχει αφαιρεθεί από την κριτική έκδοση.
μ. 31		Στο δ.χ. έχει τοποθετηθεί σε αγκύλη ένδειξη τονισμού, όπως και στα παραπάνω μέτρα. Σημειώνεται ότι στις άλλες δύο εκδοχές ο συνθέτης τοποθετεί τη συγκεκριμένη ένδειξη σε αυτά τα σημεία.
μ. 36-39		Στον πρώτο χρόνο στο δ.χ., στα σημεία που περικλείονται στα διακεκομμένα ορθογώνια έχουν τοποθετηθεί σε αγκύλη ενδείξεις τονισμού, κατά την ανάλογη που εμφανίζεται στο μέτρο 37. Ακόμη, εκτός από τις ενδείξεις τονισμού, στο δ.χ. στον πρώτο χρόνο σε κάθε μέτρο έχουν τοποθετηθεί ενδείξεις αρπισμού σε αγκύλη.

μ. 38-39		Στο μέτρο 38 η σύζευξη προσωδίας (*legato*) έχει τοποθετηθεί από το α΄ μισό του δεύτερου χρόνου, όπως ξεκινά στα προηγούμενα μέτρα.
μ. 42-44		Στο δ.χ. στα σημεία που περικλείονται σε ορθογώνιο έχει τοποθετηθεί σύζευξη προσωδίας (*legato*) διακεκομμένη, όπως εμφανίζεται και στους υπόλοιπους χρόνους.

Άγνωστα ιδιόγραφα έργα ελλήνων και ξένων συνθετών από τη συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Ε.Β.Ε.

Χριστίνα Βέργαδου

Κατά τ' άστρα, στο Θρόνο του Υψίστου
της Ελλάδος το τέκνο ας γυρίση
τ' αναμμένα φτερά της ψυχής του,
και στη φλόγα του πόθου του ας πη:
Ο καλός Βασιληάς μου να ζήση,
την Ελλάδα μεγάλη να ιδή!
Γεράσιμος Μαρκοράς

Αυτοί οι στίχοι του Μαρκορά συνοψίζουν τις προσδοκίες που το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού λαού είχε εναποθέσει στο πρόσωπο του δεύτερου βασιλιά του νεότερου ελληνικού κράτους, του νεαρού Γεωργίου Α΄. Νωρίτερα, στις 12 Οκτωβρίου του 1862, οι Έλληνες είχαν εκδιώξει τον Βαυαρό Όθωνα, απεμπλεκόμενοι από την πολιτική ενός μονάρχη, ο οποίος με τη βοήθεια των συμβούλων του κυβέρνησε δεσποτικά τη χώρα. Είχαν προηγηθεί σημαντικές εξεγέρσεις, με τις οποίες ο λαός είχε καταδικάσει την πολιτική του σε διπλωματικό, οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο.[1]

Στις 18 Μαρτίου του 1863, με ψήφισμα της «Εν Αθήναις Β΄ των Ελλήνων Συνελεύσεως», ορίζεται νέος βασιλιάς της χώρας ο δανός πρίγκηπας Χριστιανός Γουλιέλμος Φερδινάνδος Αδόλφος Γεώργιος, δευτερότοκος γιος του πρίγκηπα (και λίγους μήνες αργότερα βασιλιά) Χριστιανού Θ΄ της Δανίας. Ο νέος βασιλιάς θέλησε από την αρχή να δείξει σεβασμό απέναντι στον ελληνικό λαό με δύο κινήσεις: ζήτησε να προσφωνείται «Βασιλεύς των Ελλήνων» αντί «της Ελλάδος» και χρησιμοποίησε ως σύνθημα τη φράση «Ισχύς μου η αγάπη του λαού», η οποία ενσωματώθηκε και στον βασιλικό θυρεό του Γεωργίου. Το σύνθημα αυτό είχε χρησιμοποιηθεί παλαιότερα από τον βασιλιά της Δανίας Φρειδερίκο Ζ΄ κατά τη διάρκεια της βασιλείας του (1848-1863), σηματοδοτώντας το πέρασμα από την απόλυτη μοναρχία στη συνταγματική μοναρχία.

Οι Έλληνες συνέδεσαν τις ελπίδες τους για επέκταση των συνόρων της χώρας με την εκλογή του νέου βασιλιά. Η εκλογή, βέβαια, στην πραγματικότητα υποκινήθηκε από τους εξωτερικούς "προστάτες" της χώρας στην προσπάθειά τους να εξακολουθήσουν να ελέγχουν τα εσωτερικά πράγματα της Ελλάδας. Ένα, άλλωστε, από τα υπεσχημένα του νέου βασιλιά προς την Αγγλία – η οποία υποστήριξε την εκλογή του – ήταν η αποφυγή υποκίνησης εξεγέρσεων κατά της Τουρκίας[2] και ο σεβασμός των συνόρων με την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Παρ' όλα αυτά, στη διάρκεια της βασιλείας του αρκετά ελληνικά εδάφη ανακτήθηκαν σταδιακά: τα Ιόνια Νησιά, η Θεσσαλία, η Ήπειρος και η Κρήτη. Όπως αναφέρει ο ιστορικός George Marcopoulos,[3] ο Γεώργιος ήδη από την περίοδο 1866-1869 είχε κάνει – αποτυχημένες, δυστυχώς – προσπάθειες να πείσει τις Μεγάλες Δυνάμεις ότι η Κρήτη έπρεπε να παραχωρηθεί στην Ελλάδα. Ακόμη, το 1876

[1] Wayne S. Vucinich, "Tragedy of Modern Greece", *Current History* 17/99, November 1949, σ. 266-272.

[2] Ό.π., σ. 268.

[3] George J. Marcopoulos, "King George I and the expansion of Greece, 1875-1881", *Balkan Studies* 9/1, 1968, σ. 21-40 (https://ojs.lib.uom.gr/index.php/BalkanStudies/article/view/777· τελευταία πρόσβαση: 29 Απριλίου 2026).

ταξίδεψε με ολόκληρη τη βασιλική οικογένεια στην Ευρώπη προκειμένου, αξιοποιώντας και τις συγγενικές του σχέσεις με μέλη άλλων βασιλικών οικογενειών της γηραιάς ηπείρου, να επηρεάσει σε διπλωματικό επίπεδο το ζήτημα της επέκτασης των ελληνικών συνόρων.

Ο ενθουσιασμός και οι προσδοκίες που ο ελληνικός λαός έτρεφε για το πρόσωπο του ηγεμόνα του αποτυπώνονται και στα μουσικά έργα που αφιερώθηκαν και προσφέρθηκαν στον βασιλιά. Πρέπει, βέβαια, να διευκρινιστεί ότι στη συλλογή που παρουσιάζεται στο παρόν άρθρο συμπεριλαμβάνονται και αρκετά έργα, μάλλον τα περισσότερα, τα οποία έχουν απλώς το στοιχείο της αφιέρωσης και δεν διαπνέονται από πατριωτικά αισθήματα.

Η ιδιαίτερη βιβλιοθήκη που οργανώθηκε στα Βασιλικά Ανάκτορα κατά την περίοδο βασιλείας του Γεωργίου Α΄ και της συζύγου του Όλγας (στο εξής ονομαζόμενη Βασιλική Βιβλιοθήκη), μαζί με το αρχειακό υλικό της, περιήλθε στην κατοχή της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος το 1924 μέσω αγοράς, ενώ το 1935 παραδόθηκαν από την Υπηρεσία Καταγραφής στο Τμήμα Χειρογράφων και Ομοιοτύπων έγγραφα και χειρόγραφα που περιλαμβάνονταν στον μεγάλο όγκο των τεκμηρίων.

Η σημασία της συγκεκριμένης συλλογής έγκειται τόσο στο εύρος της βιβλιογραφικής θεματολογίας της όσο και στη σπανιότητα και την ιστορική σημασία του αρχειακού υλικού. Διατρέχοντας το βιβλίο εισαγωγής της συλλογής, ο μελετητής συναντά βιβλιογραφία (μονογραφίες και περιοδικό τύπο) που αφορά και είναι ταξινομημένη ανά επιστημονικό τομέα. Η θεματολογία του υλικού καλύπτει τα περισσότερα επιστημονικά πεδία (φιλολογία, ιστορία, φυσικές επιστήμες, μουσική, τέχνες κλπ.). Σημαντικό μέρος της συλλογής καλύπτουν, επίσης, τα διοικητικά έγγραφα, τεκμήρια που αφορούν τη λειτουργία της βιβλιοθήκης των ανακτόρων, καθώς και αλληλογραφία μελών της βασιλικής οικογένειας με διάφορα πρόσωπα.

Οι γλώσσες του υλικού είναι η ελληνική, η αγγλική, η γαλλική, η ιταλική, η γερμανική, η δανική και η ρωσική· οι δύο τελευταίες, βέβαια, εξηγούνται λόγω της καταγωγής του βασιλικού ζεύγους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πολυτελείς σταχώσεις ορισμένων τεκμηρίων, πολλές από τις οποίες είναι δερμάτινες ή βελούδινες και φέρουν ανάγλυφες χρυσοτυπίες με περίτεχνα σχέδια. Αξίζει, επίσης, να παρατηρήσουμε ότι η Βασιλική Βιβλιοθήκη του Γεωργίου Α΄ έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς η αντίστοιχη συλλογή που δημιουργήθηκε στα ανάκτορα κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα δεν βρίσκεται στην Ελλάδα, αλλά αποτελεί τμήμα της Κρατικής Βιβλιοθήκης της Βαυαρίας, με εξαίρεση λιγοστά τεκμήρια που έχουν παραμείνει και φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος. Πρόκειται, κατά συνέπεια, για μια αρχειακή συλλογή, η οποία προσφέρει πολλαπλές και ποικίλες ερευνητικές δυνατότητες σε διαφορετικά πεδία.

Αν και η γράφουσα εστιάζει την έρευνά της σε ιδιόγραφα έργα συνθετών αφιερωμένα στη βασιλική οικογένεια, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια πολύ σύντομη αναφορά στα γενικά χαρακτηριστικά και στο περιεχόμενο της συλλογής. Τα αλφάβητα των γλωσσών που συναντά κανείς στα τεκμήρια είναι το ελληνικό, το λατινικό και το κυριλλικό, στοιχείο που δημιουργεί σημαντική δυσκολία στη συνολική προσπέλαση του υλικού. Αν μάλιστα ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι μεγάλος αριθμός των τεκμηρίων βρίσκεται σε χειρόγραφη μορφή, γίνεται αντιληπτό ότι σε πολλές περιπτώσεις οι διαδικασίες περιγραφής και τεκμηρίωσης είναι ιδιαίτερα χρονοβόρες. Άλλωστε, πολλά από τα τεκμήρια χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της μοναδικότητας, με συνέπεια να μη μπορούν να ταυτοποιηθούν με έρευνα σε άλλες αρχειακές συλλογές. Σημαντικό οδηγό αποτελεί το κατάστιχο ή βιβλίο εισαγωγής που συντάχθηκε από τον Ιωάννη Σταμνόπουλο (ο οποίος εργαζόταν εκείνο το διάστημα στην Ε.Β.Ε.), όταν παραλήφθηκε το υλικό. Το κατάστιχο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης δίνει αναλυτικές και σημαντικές πληροφορίες και, αν και χειρόγραφο, είναι γραμμένο με ιδιαίτερη ευκρίνεια. Έκτοτε, βέβαια, πολλοί επιστήμονες, βιβλιοθηκονόμοι και ιστορικοί, που εργάστηκαν στην Ε.Β.Ε. έχουν επεξεργαστεί το υλικό, δημιουργώντας πολύτιμα εργαλεία για την ερευνητική κοινότητα.

Τα μουσικά τεκμήρια εντάχθηκαν αρχικά στη Γενική Συλλογή της Εθνικής Βιβλιοθήκης και ταξινομήθηκαν σύμφωνα με τους σχετικούς κανόνες καταλογογράφησης. Κατά συνέπεια, κάθε ένα από αυτά διαθέτει ταξιθετικό αριθμό, ο οποίος ξεκινάει με τα αρχικά γράμματα ΚΑΛΛ στην περίπτωση των μουσικών έργων, μιας και αυτά κατατάσσονται στο θέμα της «Καλλιτεχνίας». Σημειώνεται, επίσης, ένας δεύτερος αριθμός, ο οποίος είχε αποδοθεί σε κάθε τεκμήριο με την είσοδο του υλικού στη Βιβλιοθήκη αμέσως μετά την αγορά του και περιλαμβάνει τα αρχικά γράμματα Β.Β. (Βασιλική Βιβλιοθήκη). Και οι δύο αριθμοί ευρετηριάζονται στον ηλεκτρονικό κατάλογο της Ε.Β.Ε. και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως κριτήριο αναζήτησης για τον εντοπισμό σχετικού υλικού.

Εκτός από τα μουσικά έργα της Βασιλικής Βιβλιοθήκης που αποτελούσαν τμήμα της Γενικής Συλλογής της Ε.Β.Ε., ορισμένα άλλα φυλάσσονταν ως σπάνιο υλικό στο γραφείο του γενικού διευθυντή μέχρι πρόσφατα. Με τη μεταφορά της Ε.Β.Ε. στο κτήριο του Κέντρου Πολιτισμού – Ίδρυμα «Σταύρος Νιάρχος», ο υπεύθυνος των ειδικών συλλογών μερίμνησε ώστε να συλλεχθεί και να ενοποιηθεί σε ενιαίο σώμα το υλικό, το οποίο έκτοτε φυλάσσεται στα ειδικά θησαυροφυλάκια των αρχείων.

Ξεχωριστή θέση μέσα στη μουσική συλλογή έχουν δύο έργα του Νικολάου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872), τα οποία ανήκουν σε διαφορετικά μουσικά είδη και παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Τα έργα δεν είναι άγνωστα βιβλιογραφικά, αλλά λόγω της σημασίας τους παραθέτουμε μία σύντομη περιγραφή τους.

Το έργο *Hymnes royaux* [*Βασιλικοί ύμνοι*] γράφτηκε τον Ιούνιο του 1864 και αφιερώθηκε στον βασιλιά Γεώργιο Α΄ με την ευκαιρία της Ένωσης των Επτανήσων με την κυρίως Ελλάδα, η οποία ολοκληρώθηκε στις 21 Μαΐου 1864 με τη συνθήκη του Λονδίνου. Στον λιτό αλλά καλαίσθητο δερματόδετο τόμο περιλαμβάνονται δύο έργα χορωδιακής μουσικής, σε χειρόγραφη μορφή, τα οποία δεν φέρουν επιμέρους τίτλους. Στο εξώφυλλο του τόμου είναι γραμμένα τα στοιχεία του έργου με ανάγλυφη χρυσοτυπία:

HYMNES ROYAUX
MUSIQUE
DU CHEV. N. C. MANZARO
OFFRE RESPECTUEUSE
A SA MAJESTE GEORGES Ier
ROI DES HELLENES
DE LA
SOCIETE PHILHARMONIQUE
DE CORFOU [sic]
JUIN 1864

Κάθε χορωδιακό έργο είναι γραμμένο σε δύο εκδοχές: για μικτή χορωδία και ορχήστρα πνευστών και για μικτή χορωδία με συνοδεία πιάνου. Δυστυχώς, σε κανένα σημείο της παρτιτούρας δεν αναφέρεται ο ποιητής των ύμνων. Παρ' όλα αυτά, κατά την έρευνά μας διαπιστώσαμε ότι ο σπουδαίος μαθητής του Σολωμού, Γεράσιμος Μαρκοράς, έγραψε τους στίχους του πρώτου ύμνου, οι οποίοι παρατέθηκαν στην αρχή του παρόντος κειμένου. Όπως πολύ εύγλωττα περιγράφει ο Λίνος Πολίτης, την ποίηση του Μαρκορά «χαρακτηρίζει αβρότητα και ευγένεια, μια γλώσσα δροσισμένη από την εφτανησιώτικη παράδοση κι ακόμα μια σπάνια τελειότητα μορφική».[4]

Οι στίχοι του πρώτου ύμνου εκφράζουν με λυρισμό και περιγραφές εμπνευσμένες από τη φύση την ελπίδα ότι η Ελλάδα θα ανακτήσει τα χαμένα εδάφη της, ενώ στο τέλος κάθε στροφής επανέρχεται η ευχή-επωδός «Ο καλός Βασιληάς μου να ζήση, / την

[4] Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Δ΄ έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σ. 163.

Ελλάδα μεγάλη να ιδή!». Ο Μάντζαρος επιλέγει για τον πρώτο ύμνο έναν εμβατηριακό ρυθμό, ο οποίος, σε συνδυασμό με μια ανιούσα μελωδική κίνηση στην επωδό, δημιουργεί ένα αίσθημα ενθουσιασμού. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από μία μεγάλη χορωδία (Soprani, Tenori, Baritoni και Bassi), καθώς όλες οι φωνές, εκτός από τις δύο χαμηλές ανδρικές, χωρίζονται σε τρεις επιμέρους φωνές (divisi).

Στον δεύτερο ύμνο, ο συνθέτης διατηρεί την τονικότητα του πρώτου. Ωστόσο, αλλάζει το μέτρο (από 4/4 σε 2/4) και τη χρονική αγωγή, δηλώνοντας ότι η μουσική πρέπει να ερμηνευθεί σε Tempo di passo doppio, ενώ αυξάνει την μετρονομική ένδειξη του μέρους από 84 σε 104 τέταρτα ανά λεπτό. Επιπλέον, προκειμένου ο συνθέτης να εντείνει την αίσθηση της ορμής, χρησιμοποιεί εκτός από το σχήμα παρεστιγμένου ογδόου – δεκάτου έκτου, που χαρακτηρίζει το πρώτο μέρος, τετράδες δεκάτων έκτων, κυρίως σε ανιούσα βηματική ή ποικιλματική κίνηση.

Δυστυχώς, δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε τον ποιητή του δεύτερου ύμνου, ο οποίος απευθύνεται στον νέο βασιλιά με λατρεία, ως σωτήρα. Αντιγράφουμε την αρχή και μία χαρακτηριστική στροφή: «Έλα μας, έλα μας προμηνυμένο, / έλα μας, έλα μας προσδοκημένο…» και «Τόσα στα ουράνια λεν' είναι αστέρια / όσα το φίλημα στα αγνά σου χέρια / ποθούν να δώσουνε της νέας λαμπρής, / χείλη ολοσπάραχτα τσ' Ανατολής…». Η επωδός αυτού του ύμνου είναι η αραμαϊκή λέξη *Μαραναθά*, η οποία σημαίνει «Κύριε, έλα!» ή «ο Κύριός μας ήρθε». Αυτή συναντάται στην Καινή Διαθήκη ως *μαράν αθά* (Προς Κορινθίους Α΄, 16:22), όπου ο Απόστολος Παύλος την χρησιμοποιεί με κάπως διαφορετική έννοια, ως προειδοποίηση κάποιας τιμωρίας («Ο Κύριος είναι κοντά»). Στο έργο του Μάντζαρου, παρ' όλα αυτά, χρησιμοποιείται με αίσθημα θριάμβου και εκφράζει όλες τις ελπίδες και τις προσδοκίες του λαού για τη λύτρωση της Ελλάδας.

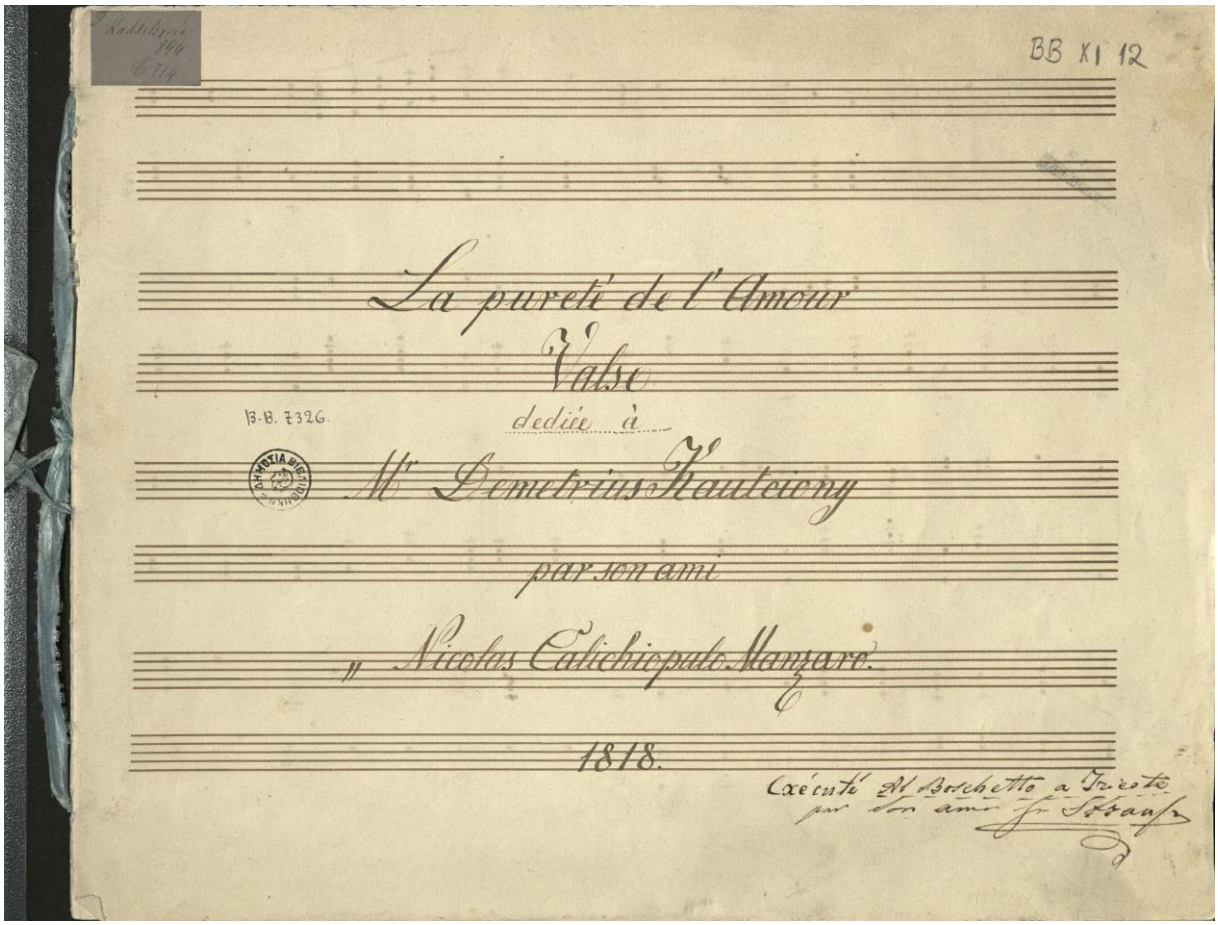
Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, *Hymnes royaux*

Maestoso. Tempo di Marcia	Vivace con anima. Tempo di passo doppio
M.M. ♩ = 84	M.M. ♩ = 104
Μι-ύφεση-μείζων, 4/4	Μι-ύφεση-μείζων, 2/4

Το δεύτερο έργο του Μάντζαρου είναι μία νεανική του σύνθεση για πιάνο με τίτλο *La pureté de l' Amour*, αφιερωμένη στον «Mr Demetrius Kautciony par son ami Nicolas Calichiopulo Manzaro», όπως σημειώνεται στο εξώφυλλο. Βάσει των στοιχείων του εξωφύλλου, γράφτηκε το 1818. Σύμφωνα με τον κατάλογο έργων του Μάντζαρου που συνέταξε ο Κώστας Καρδάμης, το έργο *La pureté de l' Amour* υπάρχει, επίσης, στο αρχείο του Μουσείου Μπενάκη ως μέρος χειρόγραφης συλλογής με έργα Μάντζαρου (αρ. εισ. 407, αρχείο Κωνσταντίνου Συρογιαννόπουλου) που χρονολογείται το 1844.[5] Η γράφουσα, κατόπιν αυτοψίας και αντιπαραβολής των δύο χειρογράφων, θεωρεί ότι και το χειρόγραφο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης είναι ιδιόγραφο του συνθέτη. Τόσο η γραφή στα στοιχεία του εξωφύλλου όσο και η μουσική γραφή προσεγγίζουν τον γραφικό χαρακτήρα του συνθέτη (μέγεθος και τρόπος γραφής των νοτών, φορά του μίσχου των νοτών προς τα κάτω και δεξιά, κ.λπ.). Βέβαια, ο τόμος που φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη φαίνεται προγενέστερος της παρτιτούρας της Βασιλικής Βιβλιοθήκης και φέρει πολλά σημεία με διορθώσεις από τον συνθέτη. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το χειρόγραφο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης έπεται χρονικά του άλλου και πιθανόν ο Μάντζαρος αντέγραψε ευκρινέστερα το έργο προκειμένου να το δωρίσει στον βασιλιά. Η παρτιτούρα που φυλάσσεται στην

[5] Ιστοσελίδα AtoM, Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Ιστορικών Αρχείων, Αρχείο Αρ. Εισ. 407 – Μουσικό χειρόγραφο Νικολάου Μάντζαρου, https://greekarchivesinventory.gak.gr/index.php/b6rz-eeew-krmf (τελευταία πρόσβαση: 5 Οκτωβρίου 2025).

Ε.Β.Ε. δεν είναι βιβλιοδετημένη· είναι γραμμένη σε φυλλάδιο πενταγράμμου, του οποίου οι σελίδες συνδέονται μεταξύ τους με κορδέλα γαλάζιου χρώματος. Επίσης, στο εξώφυλλο της παρτιτούρας σημειώνεται ότι το έργο εκτελέστηκε στο Boschetto στην Τεργέστη από τον φίλο του J. Strauss. Δεν είναι σαφές από αυτή τη σημείωση αν ο J. Strauss ήταν φίλος του συνθέτη ή του Mr Kautciony, ούτε κατέστη δυνατόν να διευκρινιστεί ποιο ήταν το πρόσωπο στο οποίο είναι αφιερωμένο το έργο. Επίσης, είναι πιθανό η σημείωση που αφορά την εκτέλεση του έργου να είναι μεταγενέστερη, καθώς τα γράμματα με τα οποία είναι γραμμένη είναι μικρότερα και πιο βιαστικά γραμμένα σε σχέση με τον γραφικό χαρακτήρα της παρτιτούρας. Το μελάνι σε αυτό το σημείο είναι πιο έντονο και η γραφή είναι λεπτότερη από τη γενική, πράγμα που σημαίνει ότι, κατά πάσα πιθανότητα, η σημείωση γράφτηκε με διαφορετική πένα. Η πληροφορία της σημείωσης δεν ερευνήθηκε περαιτέρω, αλλά, δεδομένων των στενών δεσμών της ελληνικής κοινότητας της Τεργέστης – μέρους ακόμα της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας την εποχή που γράφτηκε το έργο του Μάντζαρου – με τα Επτάνησα, θεωρούμε ότι ευσταθεί. Επίσης, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι ο γραφικός χαρακτήρας της σημείωσης αυτής εντοπίστηκε και στον χειρόγραφο τόμο του Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 1: Εξώφυλλο του έργου του Ν. Χ. Μάντζαρου, *La pureté de l' Amour* (Μουσική Συλλογή Βασιλικής Βιβλιοθήκης – © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος)

Το έργο *La pureté de l' Amour* χαρακτηρίζεται ως *valse* στο εξώφυλλο, αλλά είναι κάτι πολύ εκτενέστερο και πιο ενδιαφέρον μορφολογικά από ένα κλασσικό βαλς. Ο τρόπος που είναι δομημένο προσιδιάζει περισσότερο σε χορευτική σουίτα, καθώς αποτελείται από ένα εισαγωγικό μέρος (Andante un poco sost.), πέντε τμήματα τα οποία αριθμούνται και, στις περισσότερες περιπτώσεις, χαρακτηρίζονται από έναν τίτλο, και μία coda,

χωρισμένη σε δύο τμήματα, τα οποία επίσης έχουν τίτλους. Η τονικότητα του έργου είναι η Λα-ύφεση-μείζων, το μέτρο 3/4 και η γραφή ομοφωνική, με ενδιαφέρουσες μελωδίες με ποικίλματα που περιγράφουν μουσικά χαριτωμένες χορευτικές κινήσεις.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Μάντζαρος σε τόσο νεαρή ηλικία γράφει ένα έργο περιγραφικής μουσικής, το οποίο δημιουργεί την εικόνα μιας ιστορίας μέσω των τίτλων που δίνει ο συνθέτης· φροντίζει, μάλιστα, να σημειώσει στην παρτιτούρα ενδείξεις που αφορούν την μουσική έκφραση (π.χ. *con grazia*, *animato*, *delicato*), ενώ στον αρ. 5 σημειώνει σε τρία κοντινά μεταξύ τους σημεία την έκφραση *un baiser*, εννοώντας προφανώς ότι οι χορευτές παριστάνουν ότι φιλιούνται.

Τα μέρη του έργου είναι τα εξής: Andante un poco sost., 1. "Deux épous [sic] qui dansent" [Δύο σύζυγοι χορεύουν], 2. [Χωρίς τίτλο], 3. "La Chasse amoureuse" [Το κυνήγι της αγάπης], 4. "Le langage d' Amour" [Η γλώσσα της αγάπης], 5. "La conversation amoureuse" [Η ερωτική συζήτηση] – "L' espérance des Amoureux" [Η ελπίδα των εραστών], Coda: "L' Amour impatient" [Ανυπόμονη αγάπη] – "L' épilogue de la conversation" [Ο επίλογος της συζήτησης].



Εικόνα 2: Εσωτερική σελίδα από το έργο του Ιωσήφ Καίσαρη, *Φαντασία «Ανάμνησις της Δανίας»* (Holger Danske Mærke) (Μουσική Συλλογή Βασιλικής Βιβλιοθήκης – © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος)

Ο Ιωσήφ Καίσαρης (1845-1923), κατά το διάστημα που υπηρετούσε ως αρχιμουσικός του Πυροβολικού, αφιέρωσε στον Γεώργιο μία *Φαντασία* με τίτλο *«Ανάμνησις της Δανίας»*. Το έργο βρίσκεται σε χειρόγραφη μορφή εντός ενός βιβλιοδετημένου τόμου, ο οποίος έχει στην εξωτερική πλευρά του ανάγλυφη χρυσοτυπία με τον βασιλικό θυρεό του Γεωργίου Α΄. Δυστυχώς, δεν σημειώνεται σε κάποιο σημείο του τεκμηρίου το έτος σύνθεσης. Το έργο είναι γραμμένο για ορχήστρα πνευστών, σε ρυθμό εμβατηρίου, και σε διάφορα σημεία της παρτιτούρας αναγράφονται τίτλοι που έχουν κάποια σύνδεση με τη Δανία. Στην πραγματικότητα, βέβαια, δεν πρόκειται για διαφορετικά μέρη αλλά για ένα είδος "επεισοδίων", στα οποία ο συνθέτης αλλάζει μέτρο και μουσικό θέμα προκειμένου η μουσική να περιγράψει ό,τι δηλώνει ο τίτλος. Ένα από τα σημεία αυτά αναφέρεται στη θρυλική φιγούρα του Holger Danske, ενός πολεμιστή για τον οποίο ο μύθος λέει ότι κοιμάται και θα ξυπνήσει, αν κάποιος επιτεθεί στη Δανία, προκειμένου να την προστατέψει.[6] Η δυναμική της μουσικής στο σημείο αυτό αλλάζει από *f* σε *p*,

[6] Το άγαλμα του Holger Danske βρίσκεται στο κάστρο Kronberg, ένα εμβληματικό αξιοθέατο στην πόλη Helsingor (Ελσινόρη) της Δανίας, το οποίο ο Shakespeare επιλέγει επίσης ως σκηνικό για το έργο του *Hamlet*.

υποβάλλοντας έτσι στον ακροατή την αίσθηση του κοιμώμενου πολεμιστή. Η μελωδία κινείται κυρίως βηματικά και με κάποιους μικρούς ποικιλματικούς φθόγγους, δημιουργώντας μια αφηγηματική ατμόσφαιρα.

Οι τίτλοι του έργου είναι οι εξής: Tempo di Marcia – "Hell dig, du höga Nord!", Moderato – "Paa Forpost", Allegretto – "Holger Danske Mærke", Andante con moto – "Dannevang", Allegro – "Foraarsbuds Kab", Moderato – "Der er et Land", Tempo di Marsch – "Skytternes Festmarsj", Maestoso – "Danmark, dejligst Vang", Moderato – "Vift stolt paa Kodary Bolge", Tempo di Marcia – "Den tapre Landsoldat", "Kong Christian stod ved højen Mast".

Εκτός αυτού του έργου, ο Καίσαρης αφιέρωσε στον Γεώργιο, με την ευκαιρία της εορτής του, ένα εμβατήριο για ορχήστρα πνευστών. Το έργο είναι γραμμένο σε 2/4 και στη Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ ο συνθέτης υπογράφει την αφιέρωση ως αρχιμουσικός του Πυροβολικού. Ο τόπος και η ημερομηνία που αναγράφονται είναι: «Αθήναι 21 Απριλίου 1882 [;]» (λόγω του ιδιαίτερου τρόπου γραφής του τελευταίου αριθμού του έτους διατηρούμε μια επιφύλαξη για το αν είναι 2 ή 9).

Ο σημαντικός κερκυραίος αρχιμουσικός και συνθέτης Λεωνίδας Ραφαήλοβιτς (1846-1902), υπογράφοντας ως διευθυντής της Στρατιωτικής Μουσικής της Κέρκυρας, αφιερώνει στον βασιλιά Γεώργιο ένα βαλς για πιάνο με τον τίτλο *Une fleur a mon Roi*. Το έργο είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα και δομείται σπονδυλωτά, με ένα αρχικό τμήμα σε 6/8 (Andante pastorale) που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε εισαγωγή, πέντε τμήματα που ο συνθέτης αριθμεί, και μία εκτενή coda. Πρόκειται για όμορφη, χαριτωμένη μουσική σε ομοφωνική γραφή, με μελωδίες χαρακτηριστικές του είδους του βαλς. Δεν γνωρίζουμε αν το έργο του Ραφαήλοβιτς *Une fleur. Polka* σε μεταγραφή για ορχήστρα πνευστών, το οποίο φυλάσσεται στην Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος» και εντοπίστηκε στο ψηφιακό αποθετήριο των αρχείων των φιλαρμονικών εταιρειών των Ιονίων Νήσων, είναι το ίδιο έργο.

Ανάμεσα στα έργα της συλλογής συναντώνται και τρία έργα του φιλέλληνα ιταλού συνθέτη και αρχιμουσικού Raffaele Rarisini (Ραφαήλ Παριζίνη, 1820-1875), αφιερωμένα στη βασιλική οικογένεια. Τα έργα αναφέρονται στον κατάλογο έργων του συνθέτη στο βιβλίο της Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού.[7] Η σύντομη αναφορά στα συγκεκριμένα τεκμήρια γίνεται προκειμένου να παρουσιαστούν ορισμένα στοιχεία, τα οποία δεν αναγράφονται στον κατάλογο που προαναφέρθηκε.

Το έργο *Inno a Sua Maestà Giorgio I. re degl' Elleni* είναι γραμμένο για ορχήστρα πνευστών, πιάνο και μικτή χορωδία, σε στίχους του Γεωργίου Παράσχου. Περιλαμβάνεται σε έναν σκληρόδετο, ντυμένο με βελούδο τόμο κόκκινου χρώματος, με περίτεχνη ανάγλυφη χρυσοτυπία στο εξώφυλλο, στον οποίο περιλαμβάνεται, επίσης, στο φύλλο 9ν, η εκδοχή του έργου για μικρότερο μουσικό σύνολο: Tromboni (3), Ofikleide, Fagotti, Timpani και Gran Cassa. Οι στίχοι του ύμνου ξεκινούν ως εξής: «Με το έαρ της Ελλάδος και τους ύμνους των πτηνών / ο Μονάρχης μας ως άστρον επεφάνη πρωινόν…».

Το αντίστοιχο έργο που ο συνθέτης αφιερώνει στη βασίλισσα Όλγα για την άφιξή της στην Ελλάδα έχει τον τίτλο *Inno pel fausto arrivo in Atene di Sua Maestà Ellenica Olga nostra Regina adorata* (*Ύμνος επί τη αισία ελεύσει της Αυτού Ελληνικής Μεγαλειότητος, της προσφιλούς ημών Βασιλίσσης Όλγας*), και αυτό σε στίχους του Παράσχου. Η μουσική είναι γραμμένη για ορχήστρα, πιάνο και ανδρική χορωδία, ενώ οι στίχοι εκφράζουν λατρεία προς το πρόσωπο της βασίλισσας. Αντιγράφουμε την αρχή τους: «Έρχεται με τον αιθέρα της πρωίας εις το βλέμμα, / και βασιλικόν της στέμμα ρόδον εύοσμον φορεί…».

[7] Ίρμγκαρτ Λερχ-Καλαβρυτινού, *Ραφαήλ Παριζίνης. Ζωή και έργο*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.



Εικόνα 3: Σελίδα τίτλου του έργου του Ιωσήφ Καίσαρη, *Ο διάδοχος Κωνσταντίνος*, φιλοτεχνημένη από τον ζωγράφο Αλέξανδρο Καλούδη (Μουσική Συλλογή Βασιλικής Βιβλιοθήκης – © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος)

Ο Parisini θα αφιερώσει το τρίτο του έργο στον Γεώργιο με αφορμή τη γέννηση και τη βάπτιση του γιού του, διαδόχου Κωνσταντίνου. Πρόκειται για τη σύνθεση *Ο διάδοχος Κωνσταντίνος*, για ορχήστρα, πιάνο και ανδρική χορωδία, σε στίχους Γεωργίου Παράσχου. Το έτος σύνθεσης – παρ' ότι δεν σημειώνεται – θεωρούμε ότι είναι το 1868, έτος γέννησης του Κωνσταντίνου Α΄. Οι στίχοι αρχίζουν ως εξής: «Λουλούδια, Βασιλόπουλο, στην τελετή σου στρώνω, / και μ' ένα δάκρυ μου κ' εγώ, / τη βαπτισί σου ευλογώ, / το

δρόμο σου μυρόνω [sic]…». Στο χειρόγραφο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η φιλοτέχνηση του εξωφύλλου, η οποία έγινε από τον ζωγράφο Αλέξανδρο Καλούδη ή Καλλούδη (1853-1923): απεικονίζονται μικρά αγγελάκια και άλλα σχέδια που πλαισιώνουν τα στοιχεία του έργου, ενώ τα αγγελάκια στο κάτω μέρος της σελίδας κρατούν ένα πανί που έχει γραμμένα ονόματα αγωνιστών, όπως του Υψηλάντη, του Φεραίου, του Κολοκοτρώνη, του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου και άλλων. Το στοιχείο αυτό είναι ένα ακόμη δείγμα, κατά την εκτίμησή μας, των υψηλών προσδοκιών που μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού έτρεφε και ο ζωγράφος απεικόνισε σε ένα σχέδιο που συμβολίζει έλληνες αγωνιστές να ευλογούν, κατά κάποιον τρόπο, τον διάδοχο του ελληνικού θρόνου.

Αρκετά είναι και τα έργα του επτανήσιου μουσουργού Γεωργίου Λαμπίρη (1833-1889) στην μουσική συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης. Εκτός από έναν βελούδινο βιβλιοδετημένο τόμο που περιέχει έντυπες παρτιτούρες του συνθέτη για πιάνο ή φωνή και πιάνο – ανάμεσα στις οποίες έναν ύμνο προς τον βασιλιά – όλες υπό την έκδοση του ιταλικού εκδοτικού οίκου Ο. Morandi, ιδιαίτερη σημασία έχει ένας δεύτερος βελούδινος βιβλιοδετημένος τόμος που περιέχει χειρόγραφες συνθέσεις του Λαμπίρη και ο οποίος – αν και δεν φέρει αφιέρωση στον βασιλιά – έχει στο εξώφυλλό του ανάγλυφη ασημοτυπία με τον βασιλικό θυρεό του Γεωργίου. Ιδιαίτερη σημασία έχει η πρώτη σύνθεση του τόμου με τίτλο *Inno alla Libertà*, η οποία είναι βασισμένη στους στίχους του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν* του Διονυσίου Σολωμού. Το έργο είναι γραμμένο στην Φα-μείζονα και σε μέτρο 3/4, για φωνή και πιάνο, και εκτείνεται σε μόλις 22 μέτρα. Επιφυλασσόμαστε για μελλοντική λεπτομερή παρουσίαση τόσο του ύμνου όσο και των υπολοίπων συνθέσεων του Λαμπίρη που περιλαμβάνονται σε αυτόν τον τόμο.

Ένας έλληνας συνθέτης, για τον οποίο δεν γνωρίζουμε ούτε εντοπίσαμε στοιχεία, είναι ο Περικλής Βερτσός, ο οποίος αφιέρωσε στον Γεώργιο ένα χορωδιακό του έργο με τίτλο *Πολυχρονισμός* σε δύο εκδοχές: για τετράφωνη ανδρική χορωδία με συνοδεία πιάνου και για μικτή χορωδία με συνοδεία πιάνου. Το έργο είναι γραμμένο σε ομοφωνικό ύφος και μέτρο 4/4, ενώ η μελωδία του κινείται κυρίως με βηματικές κινήσεις και τέταρτα, στοιχεία που δημιουργούν ένα αίσθημα ιεροπρέπειας. Κατά πάσα πιθανότητα, προοριζόταν για να ενταχθεί στη Θεία Λειτουργία, στην οποία ψαλλόταν ο πολυχρονισμός των βασιλέων στο νεότερο ελληνικό κράτος κατά την περίοδο της μοναρχίας, σύμφωνα με την βυζαντινή παράδοση. Η συγκεκριμένη παρτιτούρα, παρ' ότι αφορά ένα έργο ήσσονος συνθέτη, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και ως προς το εικαστικό της μέρος: όλα τα φύλλα του πενταγράμμου φέρουν χρυσοτυπίες με περίτεχνα διακοσμημένα πλαίσια σε δύο σχέδια (άλλο για το αριστερό και άλλο για το δεξί φύλλο). Αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι, πιθανόν, ο συνθέτης ζούσε στο εξωτερικό, καθώς αντίστοιχη αλλά πιο λιτή διακόσμηση απλών φύλλων συναντάμε σε άλλο τεκμήριο της συλλογής, στο οποίο κάτω από το σχέδιο υπάρχει η επωνυμία του τυπογράφου «H. Lard – Paris» που παραπέμπει στο γαλλικό τυπογραφείο Lard-Esnault, το οποίο εντοπίσαμε σε εγγραφές του καταλόγου της BnF (Bibliothèque nationale de France) και του RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Η αρχή των στίχων της σύνθεσης είναι η γνωστή του πολυχρονισμού: «Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ο Θεός / τον θεοσεβέστατον και φιλόχριστον ημών βασιλέα / Γεώργιον τον πρώτον συν τη βασιλίσση ημών Όλγα…».



Εικόνα 4: Εσωτερική σελίδα από το έργο του Περικλή Βερτσού, *Πολυχρονισμός* (Μουσική Συλλογή Βασιλικής Βιβλιοθήκης – © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος)

Ανάλογη σύνθεση αφιέρωσε στον βασιλιά και ο Laurenz ή Lorenz Weiss (1810-1880), διευθυντής της χορωδίας της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησίας της Βιέννης και καθηγητής στο Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.[8] Το έργο του βασίζεται στους στίχους του πολυχρονισμού, έχει τίτλο *Hymne für Ihre Majestät den König vom Griechenlande Georg den 1ten* και προορίζεται για ανδρική χορωδία a cappella.

Ο ιταλός συνθέτης εβραϊκής καταγωγής Benedetto Franchetti (Βενέδικτος Φρανκέττης, 1824-1894)[9] αφιέρωσε στον Γεώργιο το έργο του *Ύμνος τω Μεγαλειοτάτω των Ελλήνων Βασιλεί Γεωργίω Α΄* για φωνή και πιάνο. Οι πρώτοι στίχοι είναι οι εξής: «Δεν έφερεν, όχι, / ποτέ εις αιώνας / την μνήμην Νερώνων / η πότνι' Ελλάς…». Ποιητής του ύμνου είναι ο λόγιος Επαμεινώνδας Φραγκούδης (α΄ μισό 19ου αιώνα – 1892), ο οποίος σπούδασε στην Ιόνιο Ακαδημία, υπηρέτησε σε εκπαιδευτικές και διπλωματικές θέσεις στην Κύπρο, την Κωνσταντινούπολη και τη Ρουμανία, ενώ υπήρξε και συνεργάτης εφημερίδων της Σμύρνης και της Τεργέστης.[10] Δεν έχουμε κάποια στοιχεία σχετικά με το αν γνωρίζονταν

[8] Carl Friedrich Pohl, *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Konservatorium*, Graumüller, Wien 1871, σ. 140 (https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11011703· τελευταία πρόσβαση: 3 Νοεμβρίου 2025).

[9] Vladimiro Bertazzoni & Valentina Lates, *Benedetto Franchetti, 1824-1894. Un' israelita mantovano protagonista della vita musicale in Romania*, Editoriale Sometti, Mantova 2004.

[10] "Φραγκούδης Επαμεινώνδας", στο: Άντρος Παυλίδης (επιμ.), *Polignosi: Η Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, https://www.polignosi.com/cgibin/hweb?-A=38690&-V=limmata (τελευταία πρόσβαση: 3 Νοεμβρίου 2025).

οι δημιουργοί και μέσω ποιων συνθηκών, γνωρίζουμε όμως ότι και οι δύο έζησαν στο Βουκουρέστι.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι ένα έργο του ρώσου πιανίστα και συνθέτη Νικολάι Βλαντίμιροβιτς Στσερμπατσιώφ (1853-1922)[11] που ο συνθέτης αφιέρωσε στη βασίλισσα Όλγα. Ο Στσερμπατσιώφ έζησε και σπούδασε στην Αγία Πετρούπολη, ήταν θείος του επίσης συνθέτη Βλαντίμιρ Στσερμπατσιώφ και εντάχθηκε από πολύ νέος στον κύκλο της Ομάδας των Πέντε. Η γραφή του για πιάνο παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και τόσο ο Μούσοργκσκι όσο και ο Κιουί είχαν εκφραστεί με θαυμασμό για τις ικανότητές του.[12] Το έργο που περιλαμβάνεται στη μουσική συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης ονομάζεται *Evenings in Greece*. Πρόκειται για μια σειρά επτά τραγουδιών για μία ή περισσότερες φωνές με συνοδεία πιάνου, βασισμένη στο ομώνυμο έργο του Thomas Moore (1779-1852). Αντιγράφουμε από τη σελίδα τίτλου του χειρογράφου: «Evenings in Greece / 7 Songs / Words by Thomas Moore / set to music by / N. de Stscherbatcheff». Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι οι εξής:

No. 1: "The Lesbian Maid". A Ballad for Soprano
No. 2: "Weeping for thee". A love song for tenor
No. 3: "The Romaika". Duett for soprano and tenor
No. 4: "Songs of the Well". A chorus of Grecian maidens and solo or Duett for soprano and contralto
No. 5: "The Fairy-boat". A Ballad for tenor or mezzo-soprano
No. 6: "The dying bird". A song for soprano
No. 7: "Hymn to the Virgin". Trio for 2 sopranis [sic] and one alto

Η αφιέρωση του συνθέτη αφορά προσωπικά τη βασίλισσα και διατυπώνεται ως εξής: «To Her Royal Majesty Olga Queen of Greece / This Album is respectfully dedicated by the Author». Η ρωσική καταγωγή της Όλγας είναι, προφανώς, ένας από τους λόγους που ώθησαν τον Στσερμπατσιώφ να της αφιερώσει ένα έργο του, χωρίς, παρ' όλα αυτά, να υπάρχει κάποια ένδειξη για κάποιο πέρασμά του από την Ελλάδα. Επίσης, σε κανένα σημείο του χειρογράφου δεν υπάρχει κάποια ένδειξη σχετικά με το έτος σύνθεσης του έργου. Η συλλογή *Evenings in Greece* του Νικολάι Στσερμπατσιώφ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα της επιδραστικότητας της φιλελληνικής ποίησης του Thomas Moore, στενού φίλου και βιογράφου του Λόρδου Βύρωνα, η οποία διαπνέεται από τις αρχές του ρομαντισμού και ενσωματώνει γλαφυρές περιγραφές, στοιχεία που αξιοποιήθηκαν από τον συνθέτη με ιδιαίτερα εύγλωττο τρόπο. Χωρίς διάθεση μακρυγορίας, αξίζει να σημειωθεί ως προς τη μουσική γραφή του συνθέτη ότι ο Στσερμπατσιώφ ακολουθεί τους τονισμούς του ποιητικού κειμένου. Επίσης, σε αρκετά σημεία η πιανιστική συνοδεία είναι αρκετά δεξιοτεχνική, ενώ συχνά γίνεται χρήση αρπισμών, παράλληλων συγχορδιών και γρήγορων περασμάτων, στοιχείων που συναντά κανείς και σε άλλα έργα του συνθέτη.

Ανάμεσα στα χειρόγραφα έργα ξένων συνθετών που είναι αφιερωμένα στον Γεώργιο συγκαταλέγεται και αυτό του γερμανού συνθέτη, μαέστρου, οργανίστα και μουσικοδιδασκάλου Franz Litterscheid (Brühl 1854 – Koblenz 1921). Στη διάρκεια της καριέρας του υπηρέτησε τη μουσική διδασκαλία και τη διεύθυνση χορωδιών από σημαντικές θέσεις, έλαβε πολλές διακρίσεις και διετέλεσε κριτής σε διαγωνισμούς τραγουδιού.[13] Ύστερα από αντιπαραβολή του χειρογράφου της Βασιλικής Βιβλιοθήκης

[11] Βλ. VIAF (Virtual International Authority File) για τις καθιερωμένες εκδοχές γραφής του ονόματός του σε διάφορες γλώσσες και το διάστημα που έζησε, https://viaf.org/en/viaf/315534887 (τελευταία πρόσβαση: 27 Οκτωβρίου 2025).

[12] Jennifer Spencer & Edward Garden, "Shcherbachyov, Andrey Vladimirovich", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25615 (τελευταία πρόσβαση: 27 Οκτωβρίου 2025).

[13] Axel Beer, "Litterscheid, Franz", στο: Axel Beer (επιμ.), *Musik und Musiker am Mittelrhein (MMM2)*, *Online-Lexikon*, www.mmm2.mugemir.de (τελευταία πρόσβαση: 24 Οκτωβρίου 2025).

με ψηφιακό αντίγραφο[14] χειρόγραφου έργου του συνθέτη που φυλάσσεται στην Κρατική Βιβλιοθήκη του Baden (Badische Landesbibliothek), διαπιστώθηκε ότι το έργο του *Erinnerung an Wiesbaden* [*Ανάμνηση του Wiesbaden*], opus 45, για μεγάλη ορχήστρα, αφιερωμένο στον Γεώργιο, έχει τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα αλλά και παρόμοιο τρόπο γραφής και διακόσμησης της σελίδας αφιέρωσης και της σελίδας τίτλου. Είναι γραμμένο στη Ρε-μείζονα, σε μέτρο 2/4 και αποτελείται από τα εξής τμήματα: Einleitung – Meno mosso – Tempo di Marcia – Marsch – Trio – Coda.

Η δανική καταγωγή του Γεωργίου και η αντίστοιχη ρωσική της Όλγας έχουν παίξει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της συλλογής. Αρκετοί δανοί συνθέτες αφιέρωσαν έργα τους στον Γεώργιο, ενώ είναι αξιοπρόσεκτο το ότι ανάμεσά τους υπάρχουν και έργα προς τιμήν του πατέρα του, βασιλιά Christian IX. Μία τέτοια περίπτωση είναι το έργο του Lumbye *Kong Christian den IXdes Honneur-Marsch*, σε μεταγραφή για στρατιωτική μπάντα από τον August Otto Dehn. Αν και σήμερα ο δανός συνθέτης Hans Christian Lumbye (1810-1874) είναι άγνωστος, στις μέρες του συνεργάστηκε με σημαντικούς δανούς συνθέτες και μαζί με τους γιους του κυριαρχούσε στον χώρο της δημοφιλούς χορευτικής μουσικής στην Κοπεγχάγη, σχεδόν όσο και οι Strauss στη Βιέννη. Έγραψε αρκετά έργα μουσικής μπαλέτου και συχνά αποκαλούταν "ο Strauss του Βορρά".[15] Όσο για τον Dehn, η έρευνα έδειξε ότι υπηρέτησε ως διευθυντής της Βασιλικής Στρατιωτικής Μπάντας (Den Kongelige Livgarde Musikkorps, DKLM) από τη δεκαετία του 1860 μέχρι το 1875 και είχε μεταγράψει και άλλα έργα του Lumbye.[16] Η προαναφερθείσα μπάντα είναι η κύρια του Δανικού Στρατού και συμμετέχει συνήθως σε παρελάσεις και τελετές της Δανικής Μοναρχίας και της Δανικής Βασιλικής Οικογένειας. Η πρωτότυπη εκδοχή του έργου για ορχήστρα φυλάσσεται στη Βασιλική Βιβλιοθήκη της Δανίας (Det Kgl. Bibliotek).[17] Η χειρόγραφη παρτιτούρα της εκδοχής για στρατιωτική μπάντα που φυλάσσεται στην Ε.Β.Ε. χρονολογείται το 1867. Στη σελίδα τίτλου υπάρχει η σημείωση: «arangert for Militairmusik / af A: O: Dehn. / Kjöbenhavn 23/7 1867».

Ο ούγγρος βιολιστής και συνθέτης August von Adelburg (Κωνσταντινούπολη 1830 – Βιέννη 1873)[18] έγραψε και αφιέρωσε στον έλληνα βασιλιά έναν *Ελληνικό ύμνο*. Πρόκειται για σύνθεση γραμμένη για τετράφωνη μικτή χορωδία με συνοδεία ορχήστρας. Στο επάνω μέρος κάθε συστήματος είναι γραμμένη η μελωδία με κόκκινο μελάνι, με τη σημείωση: «Canto del popolo all' unisono». Επίσης, κάτω από τα όργανα της ορχήστρας είναι γραμμένη η μεταγραφή του *Ύμνου* για πιάνο, ενώ μετά το τέλος της παρτιτούρας γράφονται η 3η, η 4η και η 5η στροφή μόνο για χορωδία. Στη σελίδα τίτλου της παρτιτούρας το έργο αναγράφεται ως «Εθνικός Ελληνικός Ύμνος», στοιχείο που δημιουργεί το ερώτημα εάν προηγείται ή συμπίπτει χρονικά με τον *Ύμνον εις την Ελευθερίαν* του εθνικού μας συνθέτη και υποβλήθηκε πιθανόν ως υποψήφιος ελληνικός εθνικός ύμνος. Δυστυχώς, στο χειρόγραφο που παρουσιάζεται δεν σημειώνεται έτος, ώστε να έχουμε κάποια σχετική ένδειξη. Οι στίχοι ξεκινούν ως εξής: «Τι τιμή στο παλικάρι, όταν πρώτο στη φωτιά / Σκοτοθή [sic] για την πατρίδα με το ξίφος στην δεξιά…».

[14] Franz Litterscheid, *Badische Jubiläums-Fest-Polonaise*, ψηφιακό αντίγραφο χειρογράφου από την ιστοσελίδα της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Baden, https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/Musikalien/content/titleinfo/6316218 (τελευταία πρόσβαση: 24 Οκτωβρίου 2025).

[15] Bruce R. Schueneman & William E. Studwell, *Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-Six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western Ballet Music*, 1st edition, Routledge, New York 1997, σ. 58.

[16] Στοιχεία από ηχογράφηση μουσικής για χάλκινα πνευστά σε δίσκο ακτίνας: *Historic Danish Brass Music, 1848-1861*, Olufsen Records – CD Klassisk, Copenhagen 2012). Η εγγραφή ανακτήθηκε από τον κατάλογο της Βασιλικής Βιβλιοθήκης της Δανίας (Det Kgl. Bibliotek).

[17] Knud Arne Jürgensen, "Hans Christian Lumbyes kompositioner: Værkfortegnelse og kildekatalog", στο: *Fund og forskning i det Kongelige Biblioteks samlinger*, 27 Απριλίου 2010, https://tidsskrift.dk/fundogforskning/article/view/132976/178106 (τελευταία πρόσβαση: 30 Οκτωβρίου 2025).

[18] Dezső Legány, "Adelburg, August [Abranovics, Ritter von August]", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00190 (τελευταία πρόσβαση: 11 Σεπτεμβρίου 2026).



Εικόνα 5: Πρώτη σελίδα από το έργο του August von Adelburg, *Ελληνικός ύμνος* (Μουσική Συλλογή Βασιλικής Βιβλιοθήκης – © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος)

Στη συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης υπάρχουν, επίσης, δύο έργα του στρατιωτικού αρχιμουσικού Andreas Seiller (1838-1903).[19] Και τα δύο είναι γραμμένα για ορχήστρα πνευστών, με μικρές διαφοροποιήσεις στη σύνθεση του συνόλου. Έτος σύνθεσης γνωρίζουμε μόνο για το ένα από τα δύο, ένα εμβατήριο για το νέο έτος (1880). Ο τίτλος του είναι *Neu-Jahrs-Marsch 1880*, το έργο είναι αφιερωμένο στον βασιλιά και από την απόχρωση του χαρτιού, καφέ λόγω παλαιότητας, υποθέτουμε ότι είναι παλαιότερο από το δεύτερο χειρόγραφο. Η δεύτερη σύνθεση του Seiller είναι το *Ordonnanz-Signal-Marsch*, ενώ παρεμβάλλεται σε αυτό και ένα Trio, μετά από το οποίο η μουσική επαναλαμβάνεται από την αρχή μέχρι το τέλος («D.C. fino al fine»).

Το έργο του Eug[ène] Sallis, *Macedoine Marche Royale* για ορχήστρα πνευστών, το οποίο είναι αφιερωμένο στον βασιλιά των Ελλήνων Γεώργιο, δεν μας παρέχει κάποια πληροφορία που να οδηγεί στη χρονολόγησή του. Στη σελίδα τίτλου του χειρογράφου δηλώνεται η ιδιότητα του συνθέτη («Chef de musique») στο 112ο τμήμα του πεζικού («Infanterie») στην Aix-en-Provence. Η γράφουσα ερεύνησε αρκετά, τόσο βιβλιογραφικά στο γαλλόφωνο βιογραφικό λεξικό συνθετών του 19ου αιώνα του Fétis,[20] όσο και σε καταλόγους ελληνικών, γαλλικών και ιταλικών αρχείων καθώς και στη διεθνή ηλεκτρονική βάση μουσικών πηγών RISM, προκειμένου να εντοπίσει περισσότερες πληροφορίες τόσο για τον συνθέτη όσο και για το έργο, χωρίς κάποιο αποτέλεσμα. Στον τόμο περιλαμβάνονται και οι πάρτες των οργάνων, οι οποίες είναι γραμμένες συνεχόμενα (τέσσερεις πάρτες ανά σελίδα) μετά το τέλος της παρτιτούρας ορχήστρας. Χρήσιμο είναι να σημειωθεί ότι οι σελίδες του χειρογράφου φέρουν ανάγλυφο υδατόσημο του μουσικού οίκου Alexandre Guerin της Μασσαλίας, στο οποίο διαβάζουμε: «A Guerin / Succ de Daniel / Rue Paradis, 18 / Marseille». Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την ιστορία του μουσικού οίκου Guerin,[21] μας είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την χρονολόγηση του τεκμηρίου, υποδεικνύοντας ότι πρόκειται για έργο του β΄ μισού του 19ου αιώνα.

Διατρέχοντας τη μουσική συλλογή της Βασιλικής Βιβλιοθήκης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί, επίσης, το έργο *Leonida alle Termopili* του ιταλού συνθέτη Riccardo Bonicioli, ο οποίος, κατά τη διάρκεια της επιτυχημένης καριέρας του σε διάφορα μέρη του κόσμου, έδρασε και στην Ελλάδα. Προηγούμενες έρευνες της αγαπημένης Καίτης Ρωμανού[22] και πρόσφατη της γράφουσας[23] έχουν φέρει στο φως άγνωστες πτυχές του έργου του ιταλού συνθέτη Riccardo Bonicioli καθώς και της σχέσης του με την Ελλάδα. Το έργο που αφιέρωσε ο συνθέτης στον Γεώργιο Α΄ είναι γραμμένο για συμφωνική ορχήστρα, στην τονικότητα της Φα-μείζονος και σε μέτρο 4/4, ενώ χαρακτηρίζεται από τον ίδιο

[19] Κώστας Καρδάμης, "Συνθέτες και δημιουργικές τάσεις: εθνικές και διεθνικές αναγνώσεις", στο: Χάρης Ξανθουδάκης, Πάνος Βλαγκόπουλος, Κώστας Καρδάμης και Στέλλα Κουρμπανά (επιμ.), *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, τ. Β΄, Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 2023, σ. 568.

[20] Francois-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Firmin Didot, Paris 1837, 1866-1868, 1869, 1878 και 1883.

[21] Από διαδικτυακό άρθρο της ερευνήτριας ανθρωπολόγου Hélène Claudot-Hawad σχετικά με τους οργανοποιούς στη Μασσαλία, μαθαίνουμε ότι ο Guerin, ο οποίος εργαζόταν στον μουσικό οίκο της οικογένειας Daniel, διαδέχτηκε τον Charles Bruno Daniel (1801-1848). Βλ. Hélène Claudot-Hawad, "1877-2017: 140 ans de lutherie dans un atelier marseillais", *Archives de la recherche & Phonothèque de la MMSH*, 13 Novembre 2017, https://doi.org/10.58079/svab (τελευταία πρόσβαση: 30 Οκτωβρίου 2025).

[22] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 105· Καίτη Ρωμανού, Ίων Ζώτος, Αριάδνη Αναστασοπούλου, Αριστείδης Κέντρος, Νίκος Πουλάκης και Παύλος Βεντούρας, *Η μουσική βιβλιοθήκη της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 2004, σ. 33-34, 42 και 112.

[23] Christina Vergadou, "Riccardo Bonicioli as a citizen of the world and the effect of Greek Revolution on his work", ανακοίνωση στο IMS Intercongressional Symposium *Global Mediterranean. Postcolonial Music Histories (16th-20th centuries)*, Valencia, 9-12 July 2025, https://www.academia.edu/130466148/Riccardo_Bonicioli_as_a_citizen_of_the_world_and_the_effect_of_the_Greek_Revolution_on_his_work (τελευταία πρόσβαση: 24 Απριλίου 2026).

συμφωνικό ποίημα, όπως σημειώνεται στο εξώφυλλο. Ως τόπος και έτος αφιέρωσης σημειώνονται: «Atene 17/29 Maggio 1894». Το έργο εντάσσεται στον σημαντικό αριθμό συνθέσεων του Bonicioli με κέντρο έμπνευσης τη ζωή ηρώων των χωρών όπου δραστηριοποιήθηκε ο συνθέτης.[24]

Σύντομη μνεία θα κάνουμε και στον ύμνο *Vaincre ou mourir!* του γάλλου συνθέτη και ποιητή Émile de Tarade (1800-1880).[25] Το έργο είναι γραμμένο σε δύο εκδοχές: για συμφωνική ορχήστρα και μικτή χορωδία και για ορχήστρα πνευστών, ενώ τους στίχους έχει γράψει ο ίδιος ο Tarade. Ο συνθέτης ήταν μαθητής και διατηρούσε στενή φιλία με τον Fernando Sor, ο οποίος χρησιμοποίησε του ίδιους στίχους για το έργο του *Le dernier cri des Grecs*. Συγκρίνοντας το έργο του Tarade με το έργο του Sor για φωνή και πιάνο από ψηφιακό αντίγραφο, διαπιστώσαμε ότι η μουσική του πρώτου στο σημείο της σύνθεσής του όπου χρησιμοποιεί τους στίχους είναι ίδια ακριβώς με τη μουσική του Sor. Δεν γνωρίζουμε ποιο έργο προηγήθηκε του άλλου ούτε αν ο Tarade επέλεξε να ενορχηστρώσει το έργο του Sor και να προσθέσει και δικό του κομμάτι στη μουσική. Πρόκειται για ένα ζήτημα που σαφώς χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση.

Τέλος, αν και δεν θα επεκταθούμε στο συγκεκριμένο ζήτημα, είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στη Βασιλική Βιβλιοθήκη του Γεωργίου Α΄ διασώζονται και κάποιες χειρόγραφες συνθέσεις αφιερωμένες στον βασιλιά Όθωνα και τη βασίλισσα Αμαλία. Το γεγονός αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό, αν λάβουμε υπόψη μας ότι ο κύριος όγκος της βιβλιοθήκης του Όθωνα ταξίδεψε εκτός Ελλάδος μετά την εκδίωξή του από τον θρόνο.

Το παρόν κείμενο δεν εξαντλεί το πλήθος των χειρόγραφων μουσικών έργων που φέρουν αφιερώσεις στη βασιλική οικογένεια. Η αναλυτική περιγραφή της μουσικής συλλογής της Βασιλικής Βιβλιοθήκης του Γεωργίου Α΄ βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη, καθώς άλλωστε μέρος των τεκμηρίων μόλις πρόσφατα μεταφέρθηκε από το κεντρικό κτήριο (Βαλλιάνειο Μέγαρο) της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Συνεπώς, ο κατάλογος των χειρογράφων που έχει συσταθεί δεν είναι τελικός. Εκτός αυτών, μελετώνται επίσης οι έντυπες παρτιτούρες της συλλογής, μεταξύ των οποίων υπάρχουν άγνωστα έργα ή έργα ησσόνων συνθετών.

Η σημασία της συγκεκριμένης συλλογής μουσικών έργων δεν περιορίζεται στο μουσικό της ενδιαφέρον, αλλά επιπλέον έχει διαστάσεις ιστορικού, φιλολογικού και εικαστικού ενδιαφέροντος. Εκτός των αμιγώς μουσικολογικών συμπερασμάτων, αντλούνται και συνεκτιμώνται πληροφορίες που αφορούν ζητήματα όπως την υποδοχή του βασιλιά Γεωργίου στην Ελλάδα, γεγονότα της προσωπικής ζωής των μελών της βασιλικής οικογένειας (επέτειοι, γεννήσεις, θάνατοι), τη μελοποίηση ποιημάτων ελλήνων δημιουργών, την επέκταση των συνόρων της Ελλάδας, το κίνημα του φιλελληνισμού στην τέχνη, αλλά και την εικαστική επένδυση των χειρογράφων (βιβλιοδεσία, εικονογράφηση, υδατογραφήματα κ.λπ.). Τα γεγονότα ή οι ιστορικές καταστάσεις με τις οποίες είναι προφανής η σύνδεση ορισμένων έργων, τα κείμενα που έχουν χρησιμοποιηθεί ως βάση των έργων φωνητικής μουσικής, οι λιθογραφίες και οι πολυτελείς βιβλιοδεσίες πολλών τεκμηρίων, αξίζει σίγουρα να ερευνηθούν στο μέλλον σε μεγαλύτερη έκταση.

[24] Στο ίδιο.

[25] Στοιχεία αντλούνται από την ιστοσελίδα για τον Tarade στον ιστότοπο *Musée virtuel de la musique maçonique* (*MVMM*), http://mvmm.org/m/docs/Tarade.html (τελευταία πρόσβαση: 5 Νοεμβρίου 2025).

Γκρατσιέλα Παρασκευαΐδη (1940-2017): ο ρόλος και η επίδρασή της στη διαμόρφωση της σύγχρονης μουσικής ταυτότητας της Ουρουγουάης

Περικλής Κοτίνης & Θανάσης Τρικούπης

Η Γκρατσιέλα Παρασκευαΐδη γεννήθηκε το 1940 στο Μπουένος Άιρες της Αργεντινής από έλληνες γονείς. Αν και παραμένει σχετικά άγνωστη στο ευρύτερο ελληνικό κοινό, θεωρείται μία από τις σημαντικότερες μορφές της σύγχρονης μουσικής στη Λατινική Αμερική. Το συνθετικό της έργο έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης από πολλούς μουσικολόγους της περιοχής, οι οποίοι αναγνωρίζουν τη συμβολή της στη διαμόρφωση της σύγχρονης μουσικής σκέψης. Η καλλιτεχνική της δραστηριότητα εκτείνεται πολύ πέρα από τη σύνθεση, περιλαμβάνοντας πλούσιο μουσικολογικό και παιδαγωγικό έργο, καθώς και ουσιαστική συμμετοχή στην προώθηση και ανάδειξη της λατινοαμερικανικής μουσικής δημιουργίας.

Ξεκίνησε τις μουσικές σπουδές της στο Conservatorio Nacional Superior de Música του Μπουένος Άιρες. Χάρη σε υποτροφίες που εξασφάλισε, συνέχισε τις σπουδές της στο Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) του Ινστιτούτου Torcuato Di Tella (Μπουένος Άιρες). Εκεί είχε την ευκαιρία να μαθητεύσει κοντά σε εξέχουσες μορφές της σύγχρονης μουσικής σκηνής. Ιδιαίτερα καθοριστικές υπήρξαν, όπως η ίδια έχει επισημάνει, η γνωριμία και η συνεργασία της με τον Ιάννη Ξενάκη, οι ιδέες του οποίου για τη δομή, τη μορφή και τη σχέση της μουσικής με τα μαθηματικά επηρέασαν βαθιά τη συνθετική της σκέψη. Ο Ξενάκης το 1966 δίδαξε στο CLAEM το μάθημα «Νέες Αρχές Μουσικής Σύνθεσης», προτρέποντας τους νέους συνθέτες, ανάμεσα σε αυτούς και την Παρασκευαΐδη, να απελευθερωθούν από τις επιρροές της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής μουσικής.[1] Στη συνέχεια, συνέχισε την εκπαίδευσή της μέσω της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών (DAAD) στο Φράιμπουργκ, όπου ήρθε σε επαφή με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις στη σύγχρονη μουσική σύνθεση και θεωρία.[2]

Το 1975 η Παρασκευαΐδη εγκαταστάθηκε στο Μοντεβιδέο της Ουρουγουάης, όπου έζησε και εργάστηκε μέχρι τον θάνατό της, τον Φεβρουάριο του 2017. Από το 1985 έως και το 1992 δίδαξε στη Σχολή Μουσικής του Universidad de la República, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της εκπαιδευτικής και καλλιτεχνικής ζωής της χώρας. Οι συνθέσεις της γνώρισαν διεθνή αναγνώριση, αποσπώντας διακρίσεις από σημαντικούς θεσμούς, όπως την Ένωση Συνθετών Αργεντινής και την Ακαδημία Τεχνών του Βερολίνου. Το 1994 τιμήθηκε με το μετάλλιο Goethe από το Ινστιτούτο Goethe του Μονάχου και το 2006 έλαβε το Βραβείο Morosoli από το Ίδρυμα Lolita Rubial, ως αναγνώριση της σημασίας του έργου της για τη λατινοαμερικανική μουσική δημιουργία.[3]

[1] Graciela Paraskevaídis, "Presencia de Xenakis", *Pauta* 77-78, Ιούνιος 2001, σ. 175.

[2] "Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis", στο: *La Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis*, https://faap1940.com (πρόσβαση στις 14 Ιουνίου 2024)· "Paraskevaidis, Graciela", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2021191 (πρόσβαση στις 29 Σεπτεμβρίου 2025).

[3] "Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis", ό.π.

Παράλληλα, συμμετείχε ενεργά σε οργανισμούς και καλλιτεχνικά δίκτυα, όπως τα Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), το Núcleo Música Nueva de Montevideo (NMN) και η Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), αναλαμβάνοντας καίριο οργανωτικό και παιδαγωγικό ρόλο στη διάδοση της σύγχρονης μουσικής σκέψης στη Λατινική Αμερική και στη διασύνδεση των νέων συνθετών της περιοχής.

Όσον αφορά το συνθετικό της έργο, η Παρασκευαΐδη διακρίνεται για την πολυπλοκότητα των μουσικών δομών και την εκφραστική πυκνότητα του ύφους της, το οποίο αντλεί στοιχεία τόσο από την παραδοσιακή μουσική της Λατινικής Αμερικής όσο και από τις πρωτοποριακές τεχνικές του 20ού αιώνα. Η εργογραφία της αριθμεί συνολικά εβδομήντα δύο (72) έργα, εκ των οποίων ένα για πιάνο και μαγνητοταινία, δύο ηλεκτροακουστικά έργα και τα υπόλοιπα για διάφορα μουσικά σύνολα. Το έργο της ενσωματώνει συχνά ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές, αποτυπώνοντας με ιδιαίτερη ευαισθησία τις κοινωνικοπολιτικές μεταβολές που σημάδεψαν την Αργεντινή και την Ουρουγουάη κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980.[4] Μέσα από τη μουσική της αναδεικνύεται ένας συνεχής διάλογος ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την κοινωνική εμπειρία, όπου η έννοια της ταυτότητας, της συλλογικής μνήμης και της αντίστασης αποκτούν κεντρική σημασία.[5]

Ως μουσικολόγος και θεωρητικός, συνέβαλε καθοριστικά στη μελέτη της λατινοαμερικανικής μουσικής, διερευνώντας τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί της περιοχής προσλαμβάνουν, επαναπροσδιορίζουν και ενσωματώνουν τη σύγχρονη δυτική μουσική παράδοση στις δικές τους δημιουργικές πρακτικές. Η συγγραφική της δραστηριότητα είναι εκτενής, περιλαμβάνοντας πέντε βιβλία, ογδόντα εννέα (89) άρθρα, εξήντα τρία (63) επιμελημένα δοκίμια και τέσσερα ανέκδοτα κείμενα. Από το 1990 έως το 2000 διετέλεσε συν-επιμελήτρια του περιοδικού *World New Music Magazine* του Διεθνούς Οργανισμού Σύγχρονης Μουσικής (ISCM), συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διάδοση και τη θεωρητική τεκμηρίωση της νέας μουσικής και στη δημιουργία ενός διεθνούς πλαισίου για την παρουσίαση και την κριτική της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας.[6]

Η συνθετική και η μουσικολογική δραστηριότητα της Παρασκευαΐδη δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε. Η ίδια υπήρξε βαθιά ευαισθητοποιημένη απέναντι στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Λατινικής Αμερικής, γεγονός που επηρέασε αποφασιστικά τόσο τη σκέψη όσο και τη δημιουργία της. Οι δεκαετίες του 1960, του 1970 και του 1980 υπήρξαν περίοδοι έντονων πολιτικών αναταράξεων για πολλές χώρες της ηπείρου, με τις δικτατορίες, τη λογοκρισία και τις εξορίες να διαμορφώνουν ένα περιβάλλον αβεβαιότητας αλλά και αντίστασης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική μετατράπηκε σε πεδίο έκφρασης, σχολιασμού και, πολλές φορές, πολιτικής στάσης, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση μιας νέας, ιδιαιτέρως συνειδητοποιημένης καλλιτεχνικής γενιάς, στην οποία η Παρασκευαΐδη κατέχει εξέχουσα θέση.

Κατά τη δεκαετία του 1960, η μουσική σκηνή της Λατινικής Αμερικής και ιδιαίτερα της Αργεντινής γνώρισε μία πρωτοφανή περίοδο καλλιτεχνικής αναζήτησης και ιδεολογικής ζύμωσης. Η ηλεκτρονική μουσική, που τότε έκανε τα πρώτα της βήματα, λειτούργησε ως πεδίο πειραματισμού γύρω από τη σχέση μεταξύ τέχνης, τεχνολογίας και κοινωνίας.

[4] Coriún Aharonián, "Technology for the Resistance: A Latin American Case", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23/2, 2002, σ. 195-205.

[5] Graciela Paraskevaídis, "Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina", στο: *gp-magma.net*, Αύγουστος 2006 (Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis).

[6] "Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis", ό.π.

Έργα όπως το *Intensidad y Altura* του César Bolaños,[7] το *Orillas* του Francisco Kröpfl[8] και το *Que* του Coriún Aharonián[9] ανέτρεψαν τις καθιερωμένες αντιλήψεις περί ακουστικής και μουσικής μορφής, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση ανάμεσα στη φωνή, τον λόγο, τη μουσική και τον θόρυβο, και αντιμετωπίζοντας κάθε ήχο, φυσικό ή τεχνητό, ως ισότιμο συνθετικό υλικό.[10] Παρ' ότι δεν έφεραν ρητά πολιτικά μηνύματα, οι αισθητικές καινοτομίες τους συνέβαλαν, σύμφωνα με τον Jacques Rancière, στη διαμόρφωση νέων τρόπων αντίληψης και ακρόασης της μουσικής.[11] Το Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales αποτέλεσε βασικό θεσμό αυτής της πρωτοπορίας, προωθώντας την επαφή νέων λατινοαμερικανών συνθετών με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις και δημιουργώντας έναν χώρο όπου η τεχνολογική και αισθητική καινοτομία συνυπήρχε με τη φιλοσοφική και πολιτική αναζήτηση.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η Γκρατσιέλα Παρασκευαΐδη εντάσσεται σε μία γενιά δημιουργών που αντιλαμβάνονταν τη μουσική όχι μόνον ως αισθητικό πεδίο αλλά και ως χώρο κριτικού στοχασμού για την ιστορία, την εξουσία και την πολιτική. Η κριτική της απέναντι στη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης αποκαλύπτει μια βαθιά φιλοσοφική στάση απέναντι στην ίδια την έννοια της «τάξης» στη μουσική και την κοινωνία. Η Παρασκευαΐδη βλέπει τη δωδεκάφθογγη τεχνική όχι ως απόλυτη απελευθέρωση αλλά ως μορφή νέας πειθαρχίας, που υποκαθιστά την καλλιτεχνική ριζοσπαστικότητα με μία άλλη μορφή νεοκλασικισμού.[12] Η άποψή της ότι η καλλιτεχνική ανάγκη για «τάξη» αντανακλά τις πολιτικές επιδιώξεις ελέγχου και ομοιομορφίας της εποχής αναδεικνύει τη στενή σχέση ανάμεσα στη μουσική αισθητική και το ιστορικό πλαίσιο. Η δημιουργία μετατράπηκε σε πεδίο όπου οι έννοιες της υπακοής και της ρήξης, της συνέχειας και της ανατροπής, όπως τις θέτει η ίδια, αποκτούν βαθύτερη καλλιτεχνική και πολιτική σημασία. Η περίοδος αυτή προετοίμασε το έδαφος για τη διαμόρφωση της «νέας μουσικής».

[7] Ο César Bolaños (1931-2012) υπήρξε πρωτοπόρος περουβιανός συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής. Σπούδασε στις Η.Π.Α. και στο CLAEM του Ινστιτούτου Torcuato Di Tella στο Μπουένος Άιρες, όπου δημιούργησε το πρώτο έργο ηλεκτροακουστικής μουσικής του κέντρου και δίδαξε σύνθεση και ηλεκτρονική μουσική. Η έρευνά του συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσικής πρωτοπορίας στη Λατινική Αμερική τη δεκαετία του 1960. Βλ. "César Bolaños (biography)", στο: *Fondation Daniel Langlois*, Ιανουάριος 2005, https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1598#esp (πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025).

[8] Ο Francisco Kröpfl (1931-2021) υπήρξε πρωτοπόρος της ηλεκτροακουστικής μουσικής στη Λατινική Αμερική. Το 1958 ίδρυσε το Estudio de Fonología Musical στο Πανεπιστήμιο του Μπουένος Άιρες, το πρώτο εργαστήριο του είδους στην περιοχή, ενώ η διδασκαλία και η δράση του στην Agrupación Nueva Música συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση της μουσικής του 20ού αιώνα. Βλ. Laura Novoa, "Kröpfl, Francisco (1931-)", στο: *Routledge Encyclopedia of Modernism*, 1η έκδοση, 2016, https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM575-1 (πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025).

[9] Ο Coriún Aharonián (1940-2017) υπήρξε ουρουγουανός συνθέτης, μουσικολόγος, παιδαγωγός και σύζυγος της Παρασκευαΐδη. Υπήρξε μαθητής των Héctor Tosar, Luigi Nono και Lauro Ayestarán, και σπούδασε στην Αργεντινή, τη Χιλή και σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Ως συνθέτης και ερευνητής συνδύασε την έντεχνη και τη λαϊκή μουσική παράδοση της Λατινικής Αμερικής, ενώ έργα του έχουν παρουσιαστεί διεθνώς. Ήταν συνιδρυτής των Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, του Núcleo Música Nueva και των εκδόσεων Ayuí – Tacuabé, καθώς και ενεργό μέλος της πολιτισμικής αντίστασης κατά της δικτατορίας στην Ουρουγουάη. Βλ. "Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis", ό.π.

[10] M. Laura Novoa, "Listening to Cultures in Conflict: The Politics of Sound in Buenos Aires in the 1960s", *Parallax* 20/4, 2014, σ. 303-319, https://doi.org/10.1080/13534645.2014.957546 (πρόσβαση στις 10 Οκτωβρίου 2025).

[11] Στο ίδιο.

[12] Graciela Paraskevaidis, "Algunas reflexiones a propósito de la Escuela de Viena", στο: *gp-magma.net*, 2001 (Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis).

Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής δικτατορίας στην Ουρουγουάη (1973-1985), η μουσική απέκτησε έναν ιδιαίτερα βαρύνοντα ρόλο ως μέσο αντίστασης και πολιτισμικής επιβίωσης. Στο πλαίσιο αυτό, η Παρασκευαΐδη αναδείχθηκε ως μία από τις πλέον στοχαστικές φωνές, υποστηρίζοντας ότι η πολιτική διάσταση της μουσικής δεν μπορεί να περιορίζεται σε επιφανειακές ή δηλωτικές μορφές στράτευσης.[13] Για την ίδια, ένα έργο δεν καθίσταται πολιτικά ουσιαστικό απλώς επειδή φέρει πολιτικό τίτλο ή αναφορά, αλλά μόνον όταν η ίδια του η μουσική γλώσσα, η μορφή και η αισθητική του θέση αμφισβητούν τις καθιερωμένες νόρμες και τα καλλιτεχνικά μοντέλα που συνδέονται με τις δομές εξουσίας. Με άλλα λόγια, η «πολιτική» της μουσικής δεν προκύπτει από τα εξωτερικά της γνωρίσματα αλλά από την εσωτερική της ανατρεπτικότητα, από την ικανότητά της να διαρρηγνύει το αισθητικό κατεστημένο και να δημιουργεί νέους, απελευθερωτικούς τρόπους ακρόασης και δημιουργίας.[14]

Κεντρική θέση στη σκέψη της Παρασκευαΐδη κατέχει η έννοια των «αντι-μοντέλων» ("counter-models"), δηλαδή η ανάγκη για μια τέχνη που να απορρίπτει τη μίμηση των ευρωπαϊκών προτύπων και να επιδιώκει τη διαμόρφωση αυθεντικών μορφών έκφρασης, συνδεδεμένων με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της Λατινικής Αμερικής.[15] Στη θεώρησή της, η καλλιτεχνική χειραφέτηση δεν διαχωρίζεται από την πολιτική και πνευματική απελευθέρωση. Η μουσική, επομένως, οφείλει να αναλαμβάνει έναν ενεργό ρόλο και να λειτουργεί «ενάντια στη λήθη» ("contra la olvidación") που επέβαλλαν τα αυταρχικά καθεστώτα. Μέσα από αυτή την οπτική, η ίδια αντιλαμβάνεται τη μουσική πράξη ως μορφή ελευθερίας και αντίστασης, ως «τρόπο ύπαρξης στον κόσμο» που εμπεριέχει πράξη, στοχασμό και ηθική στάση.[16]

Μέσα σε αυτό το πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο, το εκδοτικό εγχείρημα Ediciones Tacuabé («Εκδόσεις Tacuabé»), που ιδρύθηκε το 1971, αποτέλεσε έναν από τους πιο σημαντικούς φορείς πολιτισμικής αντίστασης στην Ουρουγουάη. Δημιουργήθηκε ως μη κερδοσκοπική και πολιτικά ανεξάρτητη πρωτοβουλία με στόχο την προώθηση των τοπικών πολιτισμικών αξιών και την αντίσταση απέναντι στην πολιτισμική εξάρτηση και την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του λειτούργησε με αρχές ακτιβισμού και συλλογικότητας, αποδεικνύοντας ότι εναλλακτικά μοντέλα πολιτιστικής δημιουργίας και διάδοσης μπορούν να επιβιώσουν ακόμη και υπό αυταρχικά καθεστώτα και δυσμενείς οικονομικές συνθήκες.

Κεντρικό πρόσωπο σε αυτήν την προσπάθεια υπήρξε ο Coriún Aharonián, σύζυγος της Παρασκευαΐδη. Υπήρξε ένας από τους τέσσερις ιδρυτές των Εκδόσεων Tacuabé και βασικός συντονιστής τους από το 1971 έως το 1984.[17] Ο Aharonián, συνθέτης και μουσικολόγος, αξιοποίησε την εμπειρία και το κύρος του για να στηρίξει τη νέα γενιά δημιουργών και να αναδείξει την πολιτισμική πολυφωνία της Ουρουγουάης. Οι Ediciones Tacuabé δεν περιορίστηκαν στην έκδοση έργων πρωτοποριακής μουσικής, αλλά συνέβαλαν και στην ανάδειξη νέων τάσεων στη λαϊκή μουσική της Ουρουγουάης. Χάρη στη δράση τους κατέστη δυνατόν να επιβιώσουν και να διαδοθούν έργα που θα είχαν χαθεί κατά την περίοδο της δικτατορίας. Αν και η Παρασκευαΐδη δεν είχε άμεσο ρόλο στη δημιουργία ή τη διαχείριση των Εκδόσεων Tacuabé, ορισμένα από τα κείμενα και τα έργα

[13] Paraskevaídis, "Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina", ό.π., σ. 2.

[14] Ό.π., σ. 6.

[15] Monika Fürst-Heidtmann, "Nueva Música De Arte: Neue Musik In Lateinamerika", *Neue Zeitschrift für Musik* 158/6, 1997, σ. 8-15.

[16] Natalia Solomonoff, "*A entera revisación del público en general* (1981) de Graciela Paraskevaídis: una manera de escuchar el mundo", *Revista del ISM* 23, Νοέμβριος 2023, σ. 2, https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0038 (πρόσβαση στις 14 Ιουνίου 2024).

[17] Aharonián, ό.π.

της εκδόθηκαν από αυτές,[18] γεγονός που υπογραμμίζει τη στενή ιδεολογική και καλλιτεχνική της συγγένεια με το πνεύμα του εγχειρήματος.

Μαζί με τον Aharonián, η Παρασκευαΐδη συνδιοργάνωσε από το 1971 έως το 1989 τα «Μαθήματα σύγχρονης μουσικής της Λατινικής Αμερικής» ("Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea"), έναν θεσμό που υπήρξε καθοριστικός για τη συγκρότηση μιας «νέας μουσικής» στη Λατινική Αμερική. Οι συναντήσεις αυτές λειτούργησαν ως εργαστήρια ανταλλαγής ιδεών, εκπαίδευσης και καλλιτεχνικού πειραματισμού, προωθώντας μια αισθητική που απέρριπτε τον ευρωπαϊκό ακαδημαϊσμό και επιδίωκε να εκφράσει την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα των λατινοαμερικανικών χωρών.[19]

Η αισθητική αυτή, που διαμορφώθηκε μέσα από τη συλλογική εμπειρία των μαθημάτων, βασιζόταν στις αρχές της οικονομίας του υλικού, της μη-αναπτυξιακής μορφής και της έμφασης στο ηχόχρωμα και τη δομή, ενώ απέφευγε τις μακροδομικές αφηγήσεις της ευρωπαϊκής παράδοσης. Αντί για τη μίμηση εξωτερικών προτύπων, η «νέα μουσική» που υπερασπιζόταν η Παρασκευαΐδη πρότεινε μια κριτική αναμέτρηση με την αποικιακή κληρονομιά, επιδιώκοντας να καταστήσει τη μουσική πράξη αντανάκλαση της κοινωνικής εμπειρίας των Λατινοαμερικανών. Η καλλιτεχνική «χειρονομία» αποκτούσε έτσι πολιτική βαρύτητα, όχι μέσω του θέματος ή του τίτλου ενός έργου, αλλά μέσα από τη ρήξη με τις καθιερωμένες μορφές και τη διαμόρφωση αντι-μοντέλων που προωθούσαν την αισθητική και νοητική απελευθέρωση.[20]

Στο συγγραφικό έργο της, η Παρασκευαΐδη επεκτείνει τη συζήτηση αυτή και στον ρόλο των γυναικών δημιουργών στη Λατινική Αμερική, αναγνωρίζοντας πως οι έμφυλες και οι αποικιακές δομές εξουσίας λειτουργούν παράλληλα και αλληλοτροφοδοτούνται.[21] Ασκεί κριτική τόσο στις πατριαρχικές προκαταλήψεις που περιόρισαν τις γυναίκες στη σφαίρα της ερμηνείας ή της διδασκαλίας, όσο και στην τάση μίμησης των «μητροπολιτικών» και ανδρικών προτύπων. Αρνείται, ωστόσο, την ύπαρξη μιας «γυναικείας μουσικής» ως διακριτής κατηγορίας. Για εκείνη, το ουσιαστικό ερώτημα δεν είναι το φύλο του δημιουργού αλλά η ηθική και ιστορική ευθύνη της καλλιτεχνικής πράξης, αν δηλαδή αυτή υπηρετεί την αλήθεια της εποχής της ή αναπαράγει τις κυρίαρχες δομές.[22]

Οι ιδέες και οι απόψεις της Παρασκευαΐδη για τη διαμόρφωση μιας «νέας μουσικής» δεν ήταν οι μόνες που αναπτύχθηκαν εκείνη την περίοδο. Στην Αργεντινή, ο Gerardo Gandini[23] διατύπωσε τη δική του εκδοχή της «νέας μουσικής». Ενώ ο Gandini πρότεινε μια «νέα μουσική» η οποία θα βασίζεται στην αναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος και τη σύνθεση παλαιών και νέων υλικών, η Παρασκευαΐδη είχε ήδη προτάξει την ανάγκη μιας ριζικής ρήξης με τα ευρωπαϊκά αισθητικά παραδείγματα και της οικοδόμησης μιας μουσικής πράξης βαθιά συνδεδεμένης με την κοινωνική πραγματικότητα, την ιστορική μνήμη και τη συλλογική ταυτότητα της ηπείρου.[24]

[18] Παράδειγμα αποτελούν τα βιβλία της *La obra sinfónica de Eduardo Fabini* (1992) και *Luis Campodónico, compositor* (1999).

[19] Fürst-Heidtmann, ό.π., σ. 14.

[20] Στο ίδιο.

[21] Graciela Paraskevaidis, "Die komponierende Frau in Lateinamerika", στο: *Neue Musik aus Lateinamerika*, Programmheft / Hochschule der Künste, Δεκέμβριος 1984 (Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis)· Daniela Fugellie, "Mujeres Intérpretes, Compositoras y Musicólogas", *Neuma (Talca)* 13/2, 2020, σ. 14-39, https://doi.org/10.4067/s0719-53892020000200014 (πρόσβαση στις 9 Οκτωβρίου 2025).

[22] Paraskevaidis, "Die komponierende Frau in Lateinamerika", ό.π., και Fugellie, ό.π.

[23] Ο Gerardo Gandini (1936-2013) υπήρξε αργεντινός συνθέτης, πιανίστας και παιδαγωγός. Η μουσική του σκέψη βασίστηκε στην αλληλεπίδραση μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, στην προσέγγιση και τη μεταμόρφωση έργων άλλων συνθετών και στη δημιουργία μιας σύνθεσης που συνδυάζει ευρωπαϊκά και μη-ευρωπαϊκά στοιχεία. Βλ. Graciela Paraskevaídis, "Gerardo Gandini: Mozartvariationen", *Revista Argentina de Musicología* 7, 2006, σ. 7.

[24] Violeta Nigro Giunta, "Defining Audible Democracy: New Music in Post-Dictatorship Argentina", στο: Esteban Buch & Robert Adlington (επιμ.), *Finding Democracy in Music*, Routledge, London 2021, σ. 125-143, https://hal.science/hal-02996323 (πρόσβαση στις 14 Ιουνίου 2024).

Η συμβολή της Παρασκευαΐδη στη διαμόρφωση της «νέας μουσικής» στη Λατινική Αμερική δεν περιορίστηκε μόνο στη συνθετική ή θεωρητική της δράση. Η βαθιά της πίστη στη σημασία της πολιτισμικής αυτογνωσίας και της συλλογικής μνήμης επεκτάθηκε και σε ένα ακόμη, εξίσου ουσιώδες πεδίο: τη διαφύλαξη και διάδοση της μουσικής κληρονομιάς της περιοχής. Από αυτήν την ανάγκη γεννήθηκε το Αρχείο Aharonián – Paraskevaídis, το οποίο προήλθε από τη συνένωση των προσωπικών και επαγγελματικών συλλογών της Γκρατσιέλας Παρασκευαΐδη και του Coriún Aharonián. Από τα πρώτα του χρόνια, το αρχείο δεν λειτούργησε ως απλός αποθηκευτικός χώρος αλλά ως ζωντανό εργαστήριο έρευνας, σύνθεσης και διδασκαλίας. Σταδιακά συγκεντρώθηκε ένα πλούσιο σώμα υλικού για τη λατινοαμερικανική μουσική, τόσο την έντεχνη όσο και τη λαϊκή. Μετά τον θάνατό τους, ιδρύθηκε το Fundación Archivo Aharonián – Paraskevaídis (FAAP), με πρόεδρο την κόρη τους, Nairí Aharonián Paraskevaídis,[25] για τη διατήρηση και διάδοση αυτής της πνευματικής παρακαταθήκης.[26]

Το αρχείο περιλαμβάνει παρτιτούρες, ηχογραφήσεις, βιβλία, περιοδικά, προγράμματα συναυλιών, αλληλογραφία και φωτογραφίες, αποτελώντας ένα μοναδικό τεκμήριο της μουσικής δημιουργίας στη Λατινική Αμερική. Σχεδιασμένο εξαρχής με δημόσιο προσανατολισμό, το FAAP φιλοδοξεί να αποτελέσει αρχείο «στη Λατινική Αμερική, για τη Λατινική Αμερική», συνεχίζοντας τη βαθιά παιδαγωγική και ερευνητική δέσμευση της Παρασκευαΐδη.[27] Η αξία του δεν έγκειται μόνο στον όγκο και τη σπανιότητα του υλικού αλλά και στο γεγονός ότι αντικατοπτρίζει το πνευματικό προφίλ και την κοσμοθεωρία των δημιουργών του. Η σπανιότητα τέτοιων προσωπικών αλλά βαθιά πολιτισμικά ενημερωμένων αρχείων καθιστά το FAAP εξαίρεση στον λατινοαμερικανικό χώρο.

Η λειτουργία του αρχείου αποτελεί φυσική συνέχεια της ακαδημαϊκής και ερευνητικής πορείας της Παρασκευαΐδη, η οποία είχε αφιερωθεί στη συστηματική τεκμηρίωση και διάδοση της λατινοαμερικανικής μουσικής δημιουργίας. Μέσα από τις μελέτες της, τη διδασκαλία της και τη δημιουργία της διαδικτυακής συλλογής *latinoamérica-música*, επιδίωξε να αποκαταστήσει τη θέση των τοπικών δημιουργών, και ιδίως των γυναικών, στην ιστορία της σύγχρονης μουσικής.[28]

Συμπερασματικά, η πορεία και το έργο της Γκρατσιέλας Παρασκευαΐδη συνθέτουν ένα ενιαίο όραμα, όπου η μουσική λειτουργεί ταυτόχρονα ως πράξη δημιουργίας, στοχασμού και αντίστασης. Μέσα από τις συνθέσεις της, τα κείμενα και τη θεωρητική της σκέψη, συνέδεσε τη μουσική πρωτοπορία με την πολιτιστική ταυτότητα και την κοινωνική συνείδηση της Λατινικής Αμερικής. Η Παρασκευαΐδη ανέδειξε τη μουσική ως πεδίο κοινωνικής ευθύνης και πολιτισμικής αυτογνωσίας, αμφισβητώντας τα κατεστημένα πρότυπα της δυτικής παράδοσης και προτείνοντας μια νέα, ριζικά πρωτότυπη λατινοαμερικανική προοπτική.

[25] Η Nairí Aharonián Paraskevaídis (γεν. 1977) είναι ουρουγουανή καλλιτέχνιδα, γραφίστρια και φωτογράφος. Έχει σπουδάσει Τεχνική Διόρθωσης Κειμένων και Ιστορικές Επιστήμες στη Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών του Πανεπιστημίου της Δημοκρατίας (Universidad de la República) στην Ουρουγουάη και εργάζεται ως γραφίστρια και φωτογράφος στην Υπηρεσία Επικοινωνίας του εν λόγω πανεπιστημίου. Βλ. Federico Meneses, "De la gran siete, entrevista a Nairí Aharonián", στο: *Cooltivarte Portal*, 9 Φεβρουαρίου 2013, https://cooltivarte.com/portal/de-la-gran-siete-entrevista-a-nairi-aharonian (πρόσβαση στις 11 Οκτωβρίου 2025).

[26] Daniel Áñez, "La Fondation Archive Aharonián – Paraskevaídis (FAAP) et l'héritage de Coriún Aharonián et Graciela Paraskevaídis", *Circuit* 32/2, 2022, σ. 94-100, https://doi.org/10.7202/1091908ar (πρόσβαση την 1η Μαΐου 2025).

[27] Ό.π., σ. 98.

[28] Ό.π., σ. 97.

Vicky Tzoumerka Knoedler (1941-2022): μια πολυδιάστατη ελληνίδα συνθέτρια και η συνεργασία της με το Kanopy Dance Theater

Περικλής Κοτίνης

Η Vicky Tzoumerka Knoedler, με καταγωγή από την Ήπειρο, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα, μέσα στις δύσκολες συνθήκες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του ελληνικού εμφυλίου. Τα παιδικά της χρόνια επηρεάστηκαν πολύ από τις κακουχίες της ναζιστικής κατοχής και τις αναταραχές της εποχής, όμως, ήδη από μικρή, ήρθε σε επαφή με τον κόσμο της τέχνης. Με την ενθάρρυνση των γονιών της καλλιέργησε το ταλέντο της στο τραγούδι, τον χορό και το πιάνο, και σύντομα αναγνωρίστηκε ως παιδί-θαύμα. Σε ηλικία μόλις 10-11 ετών, ο πατέρας της προχώρησε στην αλλαγή του πιστοποιητικού γέννησής της, ώστε να μπορέσει να εγγραφεί σε ένα διακεκριμένο αμερικανικό λύκειο της εποχής. Έως τα τέλη της εφηβείας της είχε ήδη ολοκληρώσει το γαλλικό απολυτήριο (Baccalauréat) με κατεύθυνση στη γαλλική φιλολογία και είχε αποκτήσει πτυχίο ψυχολογίας από το Αμερικανικό Κολλέγιο, Pierce College. Παράλληλα, φοίτησε στη Σχολή Ξεναγών, αποκτώντας την πιστοποίηση για ξεναγήσεις σε αρχαιολογικούς χώρους, και ξεκίνησε σπουδές στην Ιατρική, τις οποίες όμως δεν ολοκλήρωσε.[1]

Στη νεότητά της, η Knoedler εργάστηκε ως ξεναγός σε αρχαιολογικούς χώρους στην Ελλάδα και απέκτησε εκτεταμένη γνώση της ελληνικής ιστορίας, αρχαιολογίας και μυθολογίας. Κατά τη διάρκεια της εργασίας της ως ξεναγού, της απονεμήθηκε τιμητικά πτυχίο αρχαιολογίας από τον διάσημο αρχαιολόγο Νικόλαο Πλάτωνα[2] για τη συμβολή της και τις γνώσεις της στην ελληνική ιστορία. Παντρεύτηκε δύο φορές στην Ελλάδα πριν γνωρίσει τον τρίτο της σύζυγο, William Knoedler, το 1972. Ύστερα από έναν χρόνο, μετακόμισε στο Madison του Wisconsin μαζί με τον Knoedler, σε ηλικία 31 ετών.

Μετά την άφιξή της στις Ηνωμένες Πολιτείες, η Vicky Knoedler ασχολήθηκε με διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες και ξεκίνησε άμεσα μαθήματα πιάνου υπό την καθοδήγηση του Ellsworth Snyder,[3] διακεκριμένου πιανίστα και μαέστρου χορωδίας. Έπειτα, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, άνοιξε ένα κατάστημα ελληνικής λαϊκής τέχνης, τη "Bouboulina", στο Madison. Το κατάστημα αυτό απέκτησε γρήγορα μεγάλη δημοτικότητα τόσο μεταξύ των ντόπιων όσο και των επισκεπτών, προσφέροντας μεγάλη ποικιλία αυθεντικών ελληνικών χειροτεχνημάτων και αναμνηστικών. Ταυτόχρονα με τη "Bouboulina", η Knoedler παρακολουθούσε μαθήματα παραδοσιακών χορών, τόσο ελληνικών όσο και χωρών της Μέσης Ανατολής, καθώς και μαθήματα σχεδιασμού μόδας στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin.

[1] Bill Knoedler, *Stories from Vicky's Life*, Madison 2023, σ. 1-5· Bill Knoedler, "Interview with Bill Knoedler: The Life and Work of Vicky Knoedler", συνέντευξη στον συγγραφέα, 12 Μαρτίου 2025.

[2] Ο Νικόλαος Πλάτων (Κεφαλονιά, 8 Ιανουαρίου 1909 – Αθήνα, 28 Μαρτίου 1992) υπήρξε έλληνας αρχαιολόγος, ο οποίος διεξήγαγε σημαντικές ανασκαφές στην κάτω Ζάκρο της Κρήτης και τιμήθηκε λίγο πριν τον θάνατό του από την Ακαδημία Αθηνών καθώς και από ανώτατα πνευματικά ιδρύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό· https://www.researchgate.net/publication/374031317_Nikolaos_Platon_Mikro_chroniko_gia_ena_daskalo (πρόσβαση στις 24 Δεκεμβρίου 2025).

[3] Ο Ellsworth Snyder (13 Μαΐου 1931 – 11 Αυγούστου 2005) υπήρξε αμερικανός ζωγράφος, πιανίστας, μαέστρος και μελετητής. Ήταν γνωστός ως υποστηρικτής της πρωτοποριακής τέχνης και μουσικής. Το 1964 μετακόμισε στο Madison του Wisconsin. Βλ. "Ellsworth Snyder – Biography, Shows, Articles & More", στο: *Artsy*, https://www.artsy.net/artist/ellsworth-snyder (πρόσβαση στις 24 Δεκεμβρίου 2025).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ίδρυσε το χορευτικό συγκρότημα "Mesoghios", το οποίο παρουσίαζε ελληνικούς και άλλους παραδοσιακούς χορούς στο Wisconsin και σε γειτονικές πολιτείες. Το συγκρότημα συνέχισε τη δραστηριότητά του έως το 2023. Οι παραστάσεις της ομάδας ξεχώριζαν για την αυθεντική χορογραφία και τις εντυπωσιακές στολές, πολλές από τις οποίες είχε ράψει η ίδια η Knoedler, αναδεικνύοντας με μοναδικό τρόπο τον πλούτο της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Ορισμένα από τα κοστούμια τα οποία ανήκαν στη συλλογή της Vicky Knoedler, δωρίσθηκαν το 2023 από τον σύζυγό της, William Knoedler, στο Ενδυματολογικό Μουσείο του Συλλόγου «Αρμονία» στην Καστοριά.[4] Το "Mesoghios" γνώρισε γρήγορα μεγάλη απήχηση, προσελκύοντας τόσο Ελληνοαμερικανούς όσο και άτομα άλλων εθνοτήτων. Μάλιστα, αρκετά μέλη, όπως η Lisa Thurrell,[5] σημερινή διευθύντρια του Kanopy Dance Theater, ξεκίνησαν την καλλιτεχνική διαδρομή τους μέσα από τη συμμετοχή τους στο "Mesoghios". Με την πάροδο του χρόνου, το συγκρότημα προσκαλείτο συχνά να εμφανιστεί σε πολιτιστικά φεστιβάλ και εκδηλώσεις, προωθώντας τις ελληνικές παραδόσεις και την ιστορία της Ελλάδας στο αμερικανικό κοινό.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, η Vicky Knoedler ξεκίνησε σπουδές στη μουσική σύνθεση με δάσκαλο τον Karlos Moser[6] στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin. Τα πρώτα της έργα περιλάμβαναν σύντομες συνθέσεις για πιάνο, μικρά σύνολα και φωνή, με θεματικές συχνά εμπνευσμένες από την ελληνική παράδοση. Στη συνέχεια στράφηκε σε ευρύτερης κλίμακας δημιουργίες, ανάμεσά τους τέσσερα έργα, τα *Medea* (1998), *Antigone* (2006), *Ikaros* (2009) και *Cassandra* (2011), βασισμένα στην ελληνική μυθολογία, τα οποία παρουσιάστηκαν από το Kanopy Dance Theater. Τις χορογραφίες τους επιμελήθηκε η Lisa Thurrell.

Η μουσική της ενσωματώνει επιρροές από την ελληνική και τη μεσανατολική παράδοση, αξιοποιώντας συχνά παραδοσιακούς ρυθμούς και κλίμακες, με σαφείς αναφορές σε ελληνικούς χορούς. Παράλληλα, συνυπάρχουν στοιχεία κλασικής, τζαζ και σύγχρονης μουσικής.[7] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Dance for All Seasons* (1983), όπου οι χοροί περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, ζεμπέκικο, σούστα, βαλς και τάνγκο, καταδεικνύοντας τη συνθετική πολυμορφία και τη διαπολιτισμική της προσέγγιση. Κεντρικό γνώρισμα της συνθετικής της γραφής αποτελούν οι μελωδίες, οι οποίες λειτουργούν ως βασικός άξονας και καθοδηγούν την εξέλιξη της μουσικής δομής. Η Knoedler χρησιμοποιεί συχνά τρόπους και ελάσσονες κλίμακες, δίνοντας στα έργα της έντονο μελωδικό και λυρικό χαρακτήρα. Παράλληλα, αξιοποιεί δωδεκάφθογγες

[4] Σύλλογος Αρμονία Καστοριάς, "Νέα εκθέματα στο Ενδυματολογικό Μουσείο του Συλλόγου Αρμονία Καστοριάς (φωτογραφίες)", στο: *Φωνή της Καστοριάς*, 14 Μαρτίου 2023, https://fonikastorias.gr/νέα-εκθέματα-στο-ενδυματολογικό-μουσ (πρόσβαση στις 16 Σεπτεμβρίου 2025).

[5] Η Lisa Thurrell είναι καλλιτεχνική διευθύντρια του Kanopy Dance Company από το 1995. Εκπαιδεύτηκε και υπήρξε χορεύτρια στη Martha Graham Dance Company από το 1987 έως το 1995. Διετέλεσε πρόεδρος του Τμήματος Χορού στο Idrætshøjskole στο Oure της Δανίας (1997) και δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Nebraska (1991-1994). Επιπλέον, η Thurrell διδάσκει τακτικά ως προσκεκλημένη στη Σχολή Martha Graham στη Νέα Υόρκη και είναι προσκεκλημένη διδάσκουσα στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin. Βλ. Kanopy Dance Theater, "Faculty", στο: https://kanopydance.org/kanopy-dance-academy/faculty (πρόσβαση στις 20 Σεπτεμβρίου 2025).

[6] Ο Karlos Moser γεννήθηκε στην Βραζιλία. Συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη της όπερας στην πολιτεία του Wisconsin, ιδρύοντας το πρόγραμμα University Opera. Στη διάρκεια της καριέρας του διηύθυνε και σκηνοθέτησε πάνω από εκατό παραγωγές. Ήταν, επίσης, ιδρυτής της Fox Valley Symphony και διευθυντής της Wisconsin Youth Symphony Orchestra. Βλ. "Karlos Moser", στο: *Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, 2012, https://www.wisconsinacademy.org/contributor/karlos-moser (πρόσβαση στις 24 Δεκεμβρίου 2024).

[7] Παράδειγμα αποτελεί η σειρά έργων της *Blues*, η οποία περιλαμβάνει τα έργα *Girls' Blues* (1998), *Cold, Cold Blues* (1998), *Dee Dee's Blues* (1998) και *Blues + 1* (2003).

σειρές, όχι με αυστηρά δογματικό τρόπο, αλλά ως εργαλείο εμπλουτισμού της μουσικής της γλώσσας.[8]

Έχει συνθέσει για πληθώρα οργάνων, δείχνοντας ιδιαίτερη προτίμηση στη βιόλα και το πιάνο,[9] ενώ συχνά αξιοποιεί παραδοσιακά ή λιγότερο διαδεδομένα κρουστά, δημιουργώντας ηχητικά τοπία που λειτουργούν ως φορείς αφήγησης.[10] Συνολικά, έχει κυκλοφορήσει δεκαέξι δίσκους ακτίνας με δικές της συνθέσεις. Σε αρκετές από αυτές τις παραγωγές συνεργάστηκε με μέλη της Madison Symphony Orchestra και της ορχήστρας του Πανεπιστημίου του Wisconsin. Έργα της έχουν παρουσιαστεί στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Ιταλία και την Ελλάδα – συγκεκριμένα το 2004, στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας στην Αθήνα.[11] Η δημιουργική της πορεία αναγνωρίστηκε με υποτροφίες από το Wisconsin Arts Board και τιμήθηκε με το βραβείο του Wisconsin Alliance of Composers.

Περίπου στην ηλικία των εβδομήντα ετών, η Knoedler υπέστη έναν τραυματισμό στη μέση της, ο οποίος την άφησε ανήμπορη να περπατήσει. Παρά τα προβλήματα υγείας που περιόρισαν την κινητικότητά της, συνέχισε να δημιουργεί και να διευθύνει το χορευτικό της συγκρότημα. Η εξαιρετική της συνεισφορά στον χορό στην πολιτεία του Wisconsin αναγνωρίστηκε όταν τιμήθηκε με το Βραβείο Συνολικής Προσφοράς από το Wisconsin Dance Council το 2015. Στα τελευταία χρόνια της ζωής της, όταν πια δεν μπορούσε να μετακινηθεί, σταμάτησε να συνθέτει μουσική και τη διεύθυνση της ομάδας "Mesoghios" ανέλαβε η Laurin Paulos,[12] μέλος της ομάδας. Η τελευταία παρουσίαση της ομάδας "Mesoghios" έλαβε χώρα την 1η Απριλίου του 2023.[13]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τέσσερα έργα που συνέθεσε η Vicky Knoedler για το Kanopy Dance Theater. Χαρακτηρίζονται από έντονο διακαλλιτεχνικό χαρακτήρα, καθώς συνδυάζουν τη μουσική σύνθεση, τον χορό και τον σχεδιασμό κοστουμιών, τρεις τομείς με τους οποίους η ίδια ασχολήθηκε συστηματικά καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της. Και τα τέσσερα αυτά έργα αντλούν την έμπνευσή τους από μύθους και πρόσωπα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας.

Το έργο *Medea* παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 10 Απριλίου 1999.[14] Η Knoedler αξιοποιεί μία μικρή ορχήστρα ξύλινων πνευστών, εγχόρδων και κρουστών, στην οποία

[8] Θωμάς Ταμβάκος, "Βίκυ Τζουμέρκα-Knoedler", *Jazz & Τζαζ – Πράξεις Λόγιας Μουσικής* 42-43, Δεκέμβριος 1999 (πρόσβαση μέσω του Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου).

[9] Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν τα έργα *Δημοτικό* (1986), *Ιόνιον* (1986), *Ψυχοπομπή* (1986) και *Βότσαλα* (1996), τα οποία συνέθεσε τις δεκαετίες του 1980 και του 1990.

[10] Για παράδειγμα, στο έργο *Turquoise Horses Under Lime Trees* (1991) αξιοποιεί το τουμπερλέκι, ενώ στα *Medea* (1998) και *Cassandra* (2011), τα οποία περιλαμβάνουν σκηνική παρουσίαση, όργανα όπως η μηχανή του ανέμου, τα congas και το concha υποστηρίζουν την ιστορία που εξελίσσεται στη σκηνή.

[11] «Σύγχρονες ελληνίδες και ελληνικής καταγωγής συνθέτριες της διασποράς» (πρόγραμμα συναυλίας υπό την αιγίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα, 1 Μαρτίου 2004), Ωδείο Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 3 Ιανουαρίου 2004 (πρόσβαση μέσω του Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου).

[12] Η Laurin Paulos είναι πιανίστρια και τραγουδίστρια, με πτυχίο στη Μουσική Εκπαίδευση και μεταπτυχιακό στην Παιδαγωγική. Εντάχθηκε στη χορευτική ομάδα "Mesoghios" με εμπειρία σε διάφορα είδη χορού, επιθυμώντας να εμβαθύνει στην ελληνική παράδοση. Με την καθοδήγηση και την ενθάρρυνση της Vicky Knoedler, ανέλαβε τη χορογραφία παραστάσεων της ομάδας και, κατά τα τελευταία χρόνια λειτουργίας της, έως και το 2023, διετέλεσε καλλιτεχνική διευθύντρια. Βλ. Laurin Paulos, *Laurin Paulos Biography* (γραπτή μαρτυρία της Laurin Paulos μέσω διαδικτυακής αλληλογραφίας), 28 Σεπτεμβρίου 2025.

[13] "Mesoghios Dance Troup at the 2023 International Festival – YouTube", στο: *Youtube*, 1 Απριλίου 2023, https://www.youtube.com/watch?v=sUezJd9SwZQ&t=155s (πρόσβαση στις 8 Αυγούστου 2025)· Kanopy Dance Theater, "Kanopy Dance Company Announces Its 2022-23 Season", στο: *Kanopy Dance*, 2 Ιουλίου 2022, https://kanopydance.org/this-is-a-press-release (πρόσβαση στις 10 Σεπτεμβρίου 2025).

[14] Vicky Knoedler, *Medea*, 1999, χειρόγραφη παρτιτούρα (πρόσβαση μέσω του Αρχείου Ελλήνων Μουσουργών Θωμά Ταμβάκου)· *Medea*, σκηνοθεσία Vicky Knoedler και Lisa Thurrell, *Kanopy Dance Theater & Vicky Tzoumerka Knoedler*, U. W. Music Hall, 1999, βίντεο, 40:18-1:30:00 (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler).

περιλαμβάνονται δύο congas και μηχανή του ανέμου. Δομικά, το έργο αποτελείται από την Εισαγωγή, τέσσερα κύρια μέρη και ένα καταληκτικό τμήμα. Παρουσιάζονται συνολικά τρία βασικά θέματα: το πρώτο (Παράδειγμα 1), είναι έντονα λυρικό, με κυρίαρχα τα διαστήματα τρίτης και έκτης, το δεύτερο (Παράδειγμα 2) έχει έντονα χρωματικό χαρακτήρα και το τρίτο (Παράδειγμα 3) αποτελείται από ανιόντες συγχορδιακούς αρπισμούς και, στη συνέχεια, από βηματική κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση.



Παράδειγμα 1: Πρώτο θέμα του έργου *Medea*



Παράδειγμα 2: Δεύτερο θέμα του έργου *Medea*



Παράδειγμα 3: Τρίτο θέμα του έργου *Medea*

Όσον αφορά τη σκηνική παρουσίαση, στο έργο συμμετέχουν συνολικά οκτώ χορευτές, οι οποίοι εισάγονται στη σκηνή σταδιακά, ενισχύοντας την αίσθηση εξέλιξης και κλιμάκωσης της δράσης. Τα κοστούμια τους είναι λιτά, όλα στο ίδιο χρώμα, γκρι, και παραπέμπουν σε αρχαιοελληνικά ενδύματα. Η σκηνική δράση είναι απόλυτα συνδεδεμένη με τη μουσική και οι κινήσεις των χορευτών με τη μουσική αντικατοπτρίζουν την πορεία της ιστορίας.

Στην Εισαγωγή του έργου (μ. 1-62) παρουσιάζεται το πρώτο θέμα, αρχικά μόνο από τα ξύλινα πνευστά και τα κρουστά, και στη συνέχεια από ολόκληρη την ορχήστρα. Επίσης, εμφανίζονται στοιχεία και των δύο άλλων θεμάτων, τα οποία θα αναπτυχθούν στη συνέχεια. Η Ντο-μείζων λειτουργεί ως τονικό κέντρο. Επιπλέον, παρατηρείται περιορισμένη, αλλά χαρακτηριστική χρήση τριημιτονίων, τα οποία θα εμφανιστούν σε συγκεκριμένα σημεία και στην υπόλοιπη έκταση του έργου.

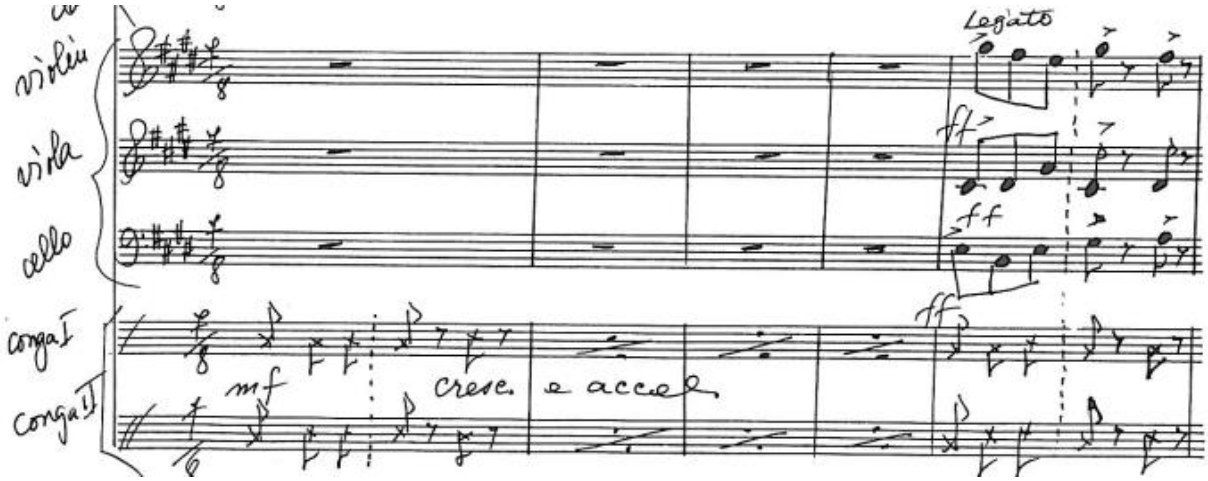
Το πρώτο μέρος (μ. 63-130) μπορεί να χωριστεί σε δύο τμήματα. Τα μ. 63-84 χαρακτηρίζονται από έντονη χρωματικότητα, με την αξιοποίηση και την ανάπτυξη του δεύτερου θέματος, στο οποίο γίνεται μετάβαση προς τη Μι-ύφεση-μείζονα. Η τονική σταθερότητα της Εισαγωγής διασπάται και δημιουργείται έντονη αντίθεση με τη χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών, ενώ κυριαρχούν τα διαστήματα δευτέρας μικρής και τετάρτης αυξημένης. Στα μ. 85-130 παρατηρείται επιστροφή σε ένα πιο τονικό περιβάλλον με στοιχεία χρωματικότητας, ενταγμένα όμως στο πλαίσιο της διευρυμένης τονικότητας. Στο τελευταίο τμήμα, γίνεται μετατροπία προς στη φα-ελάσσονα.

Το δεύτερο μέρος (μ. 131-195) χαρακτηρίζεται από την είσοδο του τρίτου θέματος και την επιστροφή του αρχικού θέματος της Εισαγωγής σε νέα μορφή, με επανάληψη στη λα-ελάσσονα και διατονική μετατροπία προς τη σολ-ελάσσονα. Στα μ. 164-193 αναπτύσσεται περαιτέρω το πρώτο θέμα και η μουσική αποκτά αργό, λυρικό χαρακτήρα, με λιτή και εστιασμένη ενορχήστρωση, προτού η ενότητα οδηγηθεί σε μία γενική παύση (μ. 194-195) για την εξυπηρέτηση της σκηνικής δράσης.

Στο τρίτο μέρος (μ. 196-268) επανέρχεται ελαφρώς παραλλαγμένο το τρίτο θέμα από το δεύτερο μέρος στη φα-ελάσσονα. Στα μ. 212-268 το μουσικό υλικό έχει έντονη χρωματικότητα, ενώ κυριαρχούν τα διαστήματα δευτέρας και τετάρτης. Το μέρος ολοκληρώνεται με την πρώτη κορύφωση του έργου, η οποία ενισχύεται τόσο με τη χρήση χρωματικών κινήσεων και αλλοιωμένων συγχορδιών όσο και ενορχηστρωτικά.

Το τέταρτο μέρος (μ. 269-334) υποδιαιρείται σε τρία επιμέρους τμήματα. Στα μ. 269-306 παρατηρείται απότομη αλλαγή του μέτρου σε 7/8 και αξιοποίηση των δύο congas, μεταβάλλοντας τον χαρακτήρα του έργου (Παράδειγμα 4). Η τονική βάση ορίζεται αρχικά στη Μι-μείζονα και σταδιακά πραγματοποιείται μετάβαση στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Στα μ. 307-318 σημειώνεται ξανά μεταβολή του μέτρου σε 10/8 (Παράδειγμα 5), ενώ το τονικό περιβάλλον παρουσιάζει συνεχή αποσταθεροποίηση μέσω αλλοιωμένων συγχορδιών και συγχορδιών τύπου clusters. Παράλληλα, εμφανίζονται μελωδικά στοιχεία και φράσεις που αναπτύσσουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα των προηγούμενων μερών. Τέλος, στα μ. 319-334 επανέρχεται το μέτρο των 4/4 και εξελίσσεται η δεύτερη κορύφωση του έργου, με ταχύτατες κινήσεις σε όλα τα όργανα, όπου το διάστημα του τριημιτονίου καθίσταται ιδιαίτερα εμφανές (Παράδειγμα 6). Το μέρος ολοκληρώνεται με το ταυτόχρονο άκουσμα των συγχορδιών της Ντο-μείζονος και της σι-ελάσσονος.

Το καταληκτικό τμήμα (μ. 335-366) παρουσιάζει μία συνεχή κατιούσα κίνηση, ενώ η μηχανή του ανέμου δημιουργεί ένα ηχητικό τοπίο που υπογραμμίζει την αίσθηση της αποσυμπίεσης της έντασης, προσδίδοντας ατμοσφαιρικό και τελετουργικό χαρακτήρα στο τέλος του έργου.



Παράδειγμα 4: ***Medea*****, απόσπασμα από το τέταρτο μέρος (μ. 269-273)**



Παράδειγμα 5: ***Medea*****, απόσπασμα από το τέταρτο μέρος (μ. 308-309)**



Παράδειγμα 6: *Medea*, απόσπασμα από το τέταρτο μέρος (μ. 322-323)

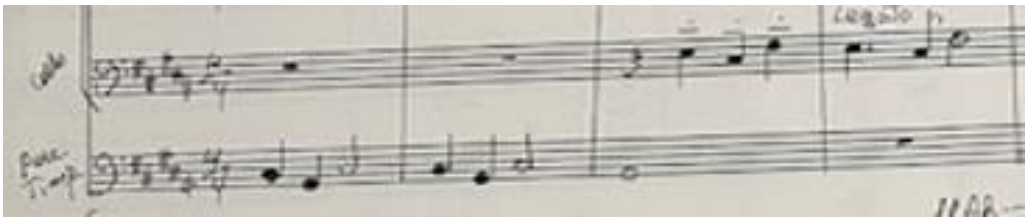
Το έργο *Antigone* παρουσιάστηκε πρώτη φορά τον Μάρτιο του 2007 και εμφανίζει στοιχεία που παραπέμπουν έντονα στη δομή και το ύφος της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.[15] Η ενορχήστρωση συνδυάζει το τραγούδι και την απαγγελία αποσπασμάτων από την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, τα οποία δομούνται κατ' ερωταπόκριση και κατευθύνουν τη δραματουργική εξέλιξη, παραπέμποντας στη λειτουργία του ήρωα και του χορού στις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Το μουσικό σύνολο συμπληρώνεται από τρίο εγχόρδων και κρουστά (οκαρίνα, ταμπούρο και μπάσο τύμπανο, καμπάνες και γκονγκ), δημιουργώντας ένα ιδιαίτερα εκφραστικό ηχόχρωμα που ενισχύει τον θεατρικό χαρακτήρα του έργου.

Η σκηνική παρουσίαση του έργου είναι πιο εντυπωσιακή και μεγαλοπρεπής από εκείνη της *Medea*. Συμμετέχουν συνολικά δώδεκα χορευτές. Τα κοστούμια τους είναι πολύχρωμα, αλλά διατηρούν μια λιτή γραμμή που παραπέμπει ευθέως σε αρχαιοελληνικές ενδυμασίες με τελετουργική αλλά και θεαματική διάσταση. Η χορογραφία είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο, ώστε ο πλήρης αριθμός των χορευτών να εμφανίζεται μόνο στις δύο κορυφώσεις των δύο ενοτήτων, όταν η μουσική και η σκηνική δράση φτάνουν στο αποκορύφωμά τους. Στις υπόλοιπες στιγμές, η παρουσία τους περιορίζεται σε μικρότερες ομάδες, από δύο έως έξι χορευτές.

Η πρώτη ενότητα (μ. 1-114) ξεκινά με μία σύντομη Εισαγωγή (μ. 1-10· Παράδειγμα 7), όπου παρουσιάζεται το βασικό μοτίβο του έργου, δομημένο γύρω από τα διαστήματα της τρίτης μικρής και της τέταρτης καθαρής, τα οποία θα αποτελέσουν θεμελιώδη στοιχεία για την ανάπτυξη του συνθετικού υλικού. Στο πρώτο μέρος (μ. 10-35), το μοτίβο αυτό αναπτύσσεται συνεχώς, αποκτώντας σταδιακά έντονα χρωματικό χαρακτήρα μέχρι την κορύφωση και κατάληξη, στο μ. 32, σε μία ελαττωμένη συγχορδία (λα – ρε-δίεση / μι-ύφεση – φα-δίεση). Η συγχορδία αυτή λειτουργεί ως προετοιμασία

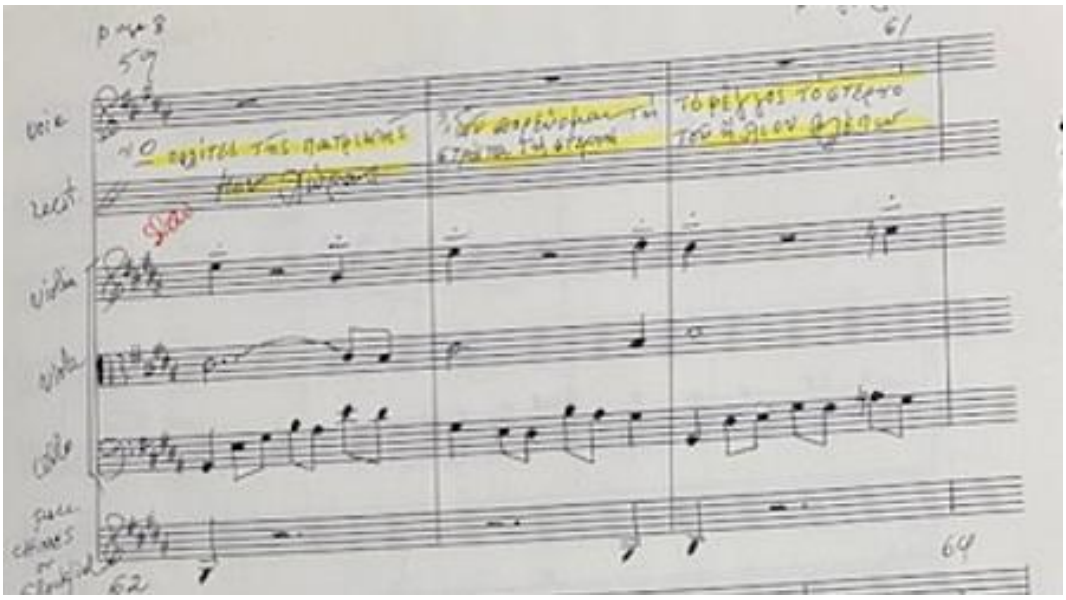
[15] Vicky Knoedler, *Antigone*, 2006, χειρόγραφη παρτιτούρα (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler)· *Antigone*, σκηνοθεσία Vicky Knoedler και Lisa Thurrell, *Kanopy Dance Theater*, 2007, βίντεο (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler)· "Dark Nights, Landscape of the Soul by Kanopy Dance Company", στο: Madstage.com, https://www.madstage.com/Shows/darknightsl070209.html (πρόσβαση στις 7 Μαΐου 2025).

για τη σολ-ελάσσονα ως νέο τονικό κέντρο. Στα μ. 36-39 παρεμβάλλεται ένα σύντομο τετράμετρο μεταβατικό τμήμα, ως προσωρινό σημείο αποφόρτισης της μελωδικής γραμμής. Η αρμονική κίνηση είναι ελεύθερη, με χρήση χρωματικών κινήσεων και διάφωνων συγχορδιών, καταλήγοντας στη ντο-δίεση-ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή. Στα μ. 40-56 επανέρχεται το αρχικό μοτίβο, αυτή τη φορά αναπτυγμένο με διαφορετικό τρόπο, πριν την κατάληξη στη Σολ-δίεση-μείζονα στο μ. 56.



Παράδειγμα 7: Έναρξη του έργου *Antigone*

Το δεύτερο μέρος (μ. 57-94) χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση του αφηγητή-ήρωα (Παράδειγμα 8), με μία απλή συνοδεία στην Μι-μείζονα, ενώ στο μ. 62 πραγματοποιείται μετάβαση προς τη λα-ελάσσονα. Στα μ. 69-81 η φωνή απαντά στον αφηγητή, παραπέμποντας στον ρόλο του χορού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Στη συνέχεια (μ. 82-94) επανέρχεται ο αφηγητής και το έργο οδηγείται σε τονική αστάθεια που προκαλείται από την ταυτόχρονη και εναλλασσόμενη παρουσία των φθόγγων ρε – ρε-δίεση και σολ – σολ-δίεση, καταλήγοντας τελικά στη μι-ελάσσονα. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 95-102), στο οποίο παραμένουν μόνο τα έγχορδα, καταλήγει σε μία συγχορδία δομημένη σε τέταρτες (λα – ρε – σολ), προετοιμάζοντας την τελική κατάληξη της ενότητας. Το καταληκτικό τμήμα (μ. 103-114) κλείνει την πρώτη ενότητα στη ρε-ελάσσονα με μία απατηλή πτώση.



Παράδειγμα 8: *Antigone*, απόσπασμα από το δεύτερο μέρος (μ. 59-61)· είσοδος του αφηγητή

Η δεύτερη ενότητα του έργου εισάγει ένα νέο ρυθμικό και αρμονικό πλαίσιο που διαφοροποιεί αισθητά τη δραματουργία. Το σχήμα ερώτησης – απάντησης ανάμεσα στη φωνή και την απαγγελία επανέρχεται, συμβάλλοντας στην περαιτέρω ανάπτυξη της πλοκής. Στο τρίτο μέρος (μ. 115-145, στη σολ-ελάσσονα) εμφανίζεται ένα νέο ρυθμικό μοντέλο στα κρουστά, το οποίο καθορίζει τον χαρακτήρα ολόκληρης της ενότητας, ενώ

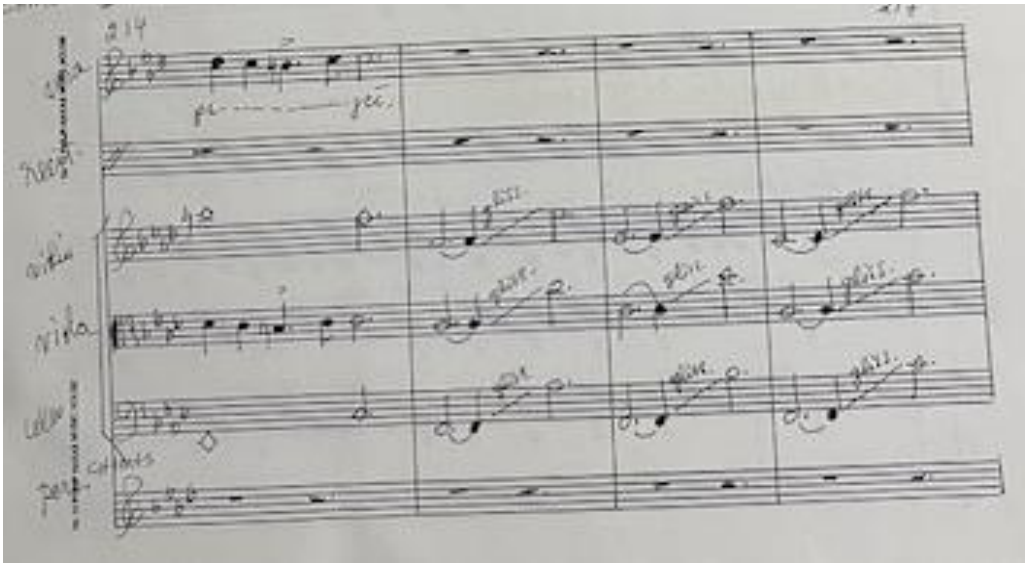
το μέτρο των 7/4 προσδίδει περισσότερη κίνηση και ρυθμικό ενδιαφέρον στο μοτίβο των κρουστών (Παράδειγμα 9). Στο μ. 124 εισάγεται η τεχνική του glissando στη φωνή, η οποία αξιοποιείται εκτενώς στα έγχορδα στο υπόλοιπο έργο. Στο μ. 128 το έργο μεταφέρεται στη ντο-ελάσσονα, πριν οδηγηθεί σε μια σύντομη εναλλαγή μεταξύ των δύο τονικών περιοχών και τελικά επανέλθει στη σολ-ελάσσονα.



Παράδειγμα 9: *Antigone*, απόσπασμα από το τρίτο μέρος (μ. 118-120)

Το τέταρτο μέρος (μ. 146-173) συνιστά παραλλαγή του δεύτερου μέρους, αυτή τη φορά σε μέτρο 7/4, με τη μελωδία να επεκτείνεται. Δεν εμφανίζονται έντονα χρωματικά στοιχεία και η ανάπτυξη των μοτίβων γίνεται κυρίως διατονικά. Η πορεία ολοκληρώνεται με μία απότομη χρωματική μετατόπιση στη φα-ελάσσονα.

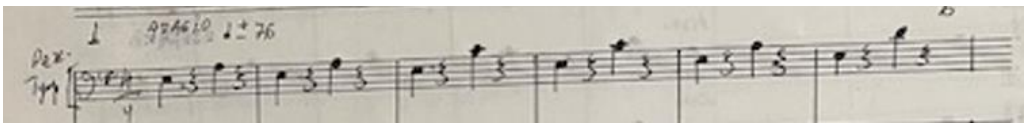
Στο πέμπτο μέρος (μ. 174-237) επανέρχεται το ρυθμικό μοτίβο του τρίτου μέρους, αυτή τη φορά από ολόκληρη την ορχήστρα. Στα μ. 212-222 το υλικό ανανεώνεται με ρυθμικές παραλλαγές των μοτίβων σε συνδυασμό με το glissando στα έγχορδα, πριν οδηγηθεί σε μετατροπία στη Λα-ύφεση-μείζονα (Παράδειγμα 10). Ακολουθεί επιστροφή στη φα-ελάσσονα, η οποία επιβεβαιώνεται στο καταληκτικό τμήμα (μ. 231-237), που ολοκληρώνει το έργο.



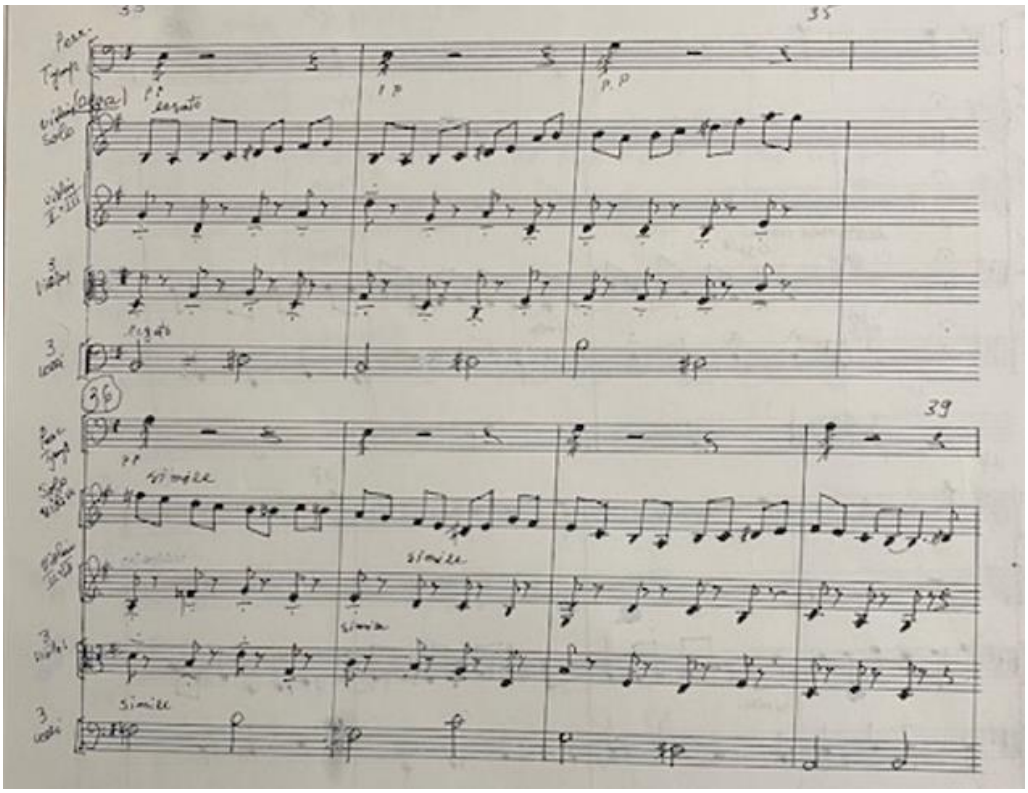
Παράδειγμα 10: *Antigone*, απόσπασμα από το πέμπτο μέρος (μ. 214-217)

Το έργο *Ikaros* είναι το πιο μικρό από τα τέσσερα έργα και η πρώτη παρουσίασή του έγινε το 2010.[16] Η σύνθεση της ορχήστρας περιλαμβάνει τρία βιολιά, βιόλες και βιολοντσέλα, και κρουστά (τύμπανο, κύμβαλο και "ocean bloom"). Η πιο λιτή του ενορχήστρωση συνδυάζεται με τον πολύ μικρότερο αριθμό των χορευτών που συμμετέχουν, καθώς το έργο επικεντρώνεται στην ιστορία του Δαίδαλου και του Ίκαρου.

Στην Εισαγωγή (μ. 1-16), το τύμπανο παρουσιάζει το βασικό μοτίβο του έργου, στο οποίο κυριαρχούν τα διαστήματα τρίτης, τετάρτης και έκτης (Παράδειγμα 11). Στα τελευταία μέτρα, τα έγχορδα που εισάγονται αποδίδουν τη μελωδία σε ομοφωνία. Στο πρώτο μέρος (μ. 17-65) παρουσιάζεται και αναπτύσσεται το βασικό μουσικό υλικό στα έγχορδα, ενώ σταδιακά η μελωδία αποκτά χρωματικά στοιχεία. Στο μ. 33 εμφανίζεται ολοκληρωμένο το κύριο θέμα του έργου (Παράδειγμα 12) και καταλήγει στη μι-ελάσσονα. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του τριημιτονίου και του διαστήματος της αυξημένης τετάρτης. Στο δεύτερο μέρος (μ. 66-135) η μελωδία περνά στα βιολοντσέλα, ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα παρέχουν αρμονική στήριξη. Το υλικό αναπτύσσεται και καταλήγει στη Φα-μείζονα. Το τρίτο μέρος (μ. 136-152) λειτουργεί ως σύντομη παραλλαγή του αρχικού θέματος με χρωματικές κινήσεις, ενώ το καταληκτικό τμήμα (μ. 153-182) οδηγεί σε μία διάφωνη συγχορδία, ολοκληρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την τραγική ιστορία του Δαίδαλου και του Ίκαρου.



Παράδειγμα 11: Έναρξη του έργου *Ikaros*

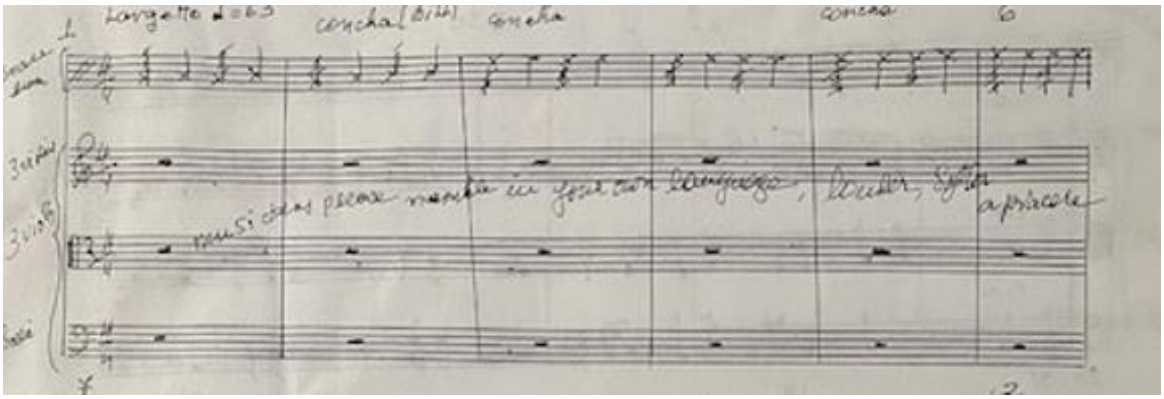


Παράδειγμα 12: *Ikaros*, απόσπασμα από το πρώτο μέρος (μ. 33-39)

[16] Vicky Knoedler, *Ikaros*, 2009, χειρόγραφη παρτιτούρα (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler)· *Ikaros*, σκηνοθεσία Vicky Knoedler και Lisa Thurrell, *Kanopy Dance Theater*, 2010, βίντεο (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler).

Το τέταρτο έργο της Vicky Knoedler, *Cassandra*, το οποίο παρουσιάστηκε στις 13-15 Απριλίου του 2012 στο Kanopy Dance Theater, εμφανίζει ορισμένες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την αρχική παρτιτούρα, καθώς το εισαγωγικό του τμήμα επεκτάθηκε.[17] Επιπλέον, ενώ η παρτιτούρα περιλαμβάνει διάσπαρτα αποσπάσματα από το έργο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, αυτά δεν αξιοποιήθηκαν στην παρουσίαση της 14ης Απριλίου 2012. Η ενορχήστρωση αποτελείται από τρία βιολιά, βιόλες και βιολοντσέλα, και κρουστά (τύμπανο, γκονγκ, ταμπούρο, concha και μηχανή του ανέμου). Συμμετέχουν συνολικά δέκα χορευτές, οι οποίοι συνθέτουν μια σκηνική εικόνα με έντονα πολεμικό χαρακτήρα. Το περιβάλλον παραπέμπει άμεσα σε ατμόσφαιρα μάχης, καθώς η ιστορία διαδραματίζεται την εποχή του Τρωικού Πολέμου. Οι χορευτές εμφανίζονται με στολές μάχης εμπνευσμένες από την αρχαιότητα και ορισμένοι από αυτούς φορούν περικεφαλαίες.

Το έργο ανοίγει με μία σύντομη Εισαγωγή (μ. 1-21), όπου το τύμπανο, με τον επαναλαμβανόμενο και έντονα ρυθμικό του χαρακτήρα, δημιουργεί την αίσθηση στρατιωτικού-πολεμικού κλίματος (Παράδειγμα 13). Πάνω σε αυτό το υπόβαθρο, τα έγχορδα εισέρχονται με pizzicato στη Ντο-μείζονα, εντείνοντας την ατμόσφαιρα τελετουργικής προετοιμασίας. Στην παρουσίαση του έργου, η αφήγηση του κειμένου από τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου έχει αφαιρεθεί και στη θέση του χρησιμοποιούνται μηχανές του ανέμου. Στο πρώτο μέρος (μ. 22-35) παρουσιάζεται το πρώτο θέμα σε 14/8 (Παράδειγμα 14), με εναλλαγές μεταξύ λα-ελάσσονος, Φα-μείζονος και σολ-ελάσσονος, πριν καταλήξει με μισή πτώση στη Ντο-μείζονα. Στο δεύτερο μέρος (μ. 36-71) εμφανίζεται το δεύτερο θέμα σε 9/8 (Παράδειγμα 15), με μετατροπία προς τη σολ-ελάσσονα. Η πρώτη μετάβαση (μ. 72-78) προσφέρει ένα χρωματικό ανέβασμα από το σολ στο ντο, καταλήγοντας σε μία συγχορδία ντο – ρε – μι – σολ – λα. Στο τρίτο μέρος (μ. 79-161) η μελωδία εναλλάσσεται μεταξύ των εγχόρδων σε 3/4, με ελεύθερη αρμονική κίνηση και σταδιακή εγκαθίδρυση του τονικού κέντρου στη νότα ρε. Ακολουθεί η δεύτερη μετάβαση (μ. 162-166) με διατονικό ανέβασμα και μετατροπία προς τη Φα-μείζονα. Το τέταρτο μέρος (μ. 167-218) ξεκινά στη Ντο-μείζονα, παρουσιάζει έντονη χρωματικότητα και ένα νέο ρυθμικό σχήμα στα έγχορδα (Παράδειγμα 16), και καταλήγει στη ρε-ελάσσονα. Στο πέμπτο μέρος (μ. 219-251) επανέρχεται το κατιόν θέμα του τρίτου μέρους σε 4/4, με εναλλαγές της μελωδίας μεταξύ βιολιών και βιολών, και κατάληξη στη σολ-ελάσσονα. Το καταληκτικό τμήμα (μ. 252-261) ολοκληρώνει το έργο με επαναφορά στη Ντο-μείζονα.

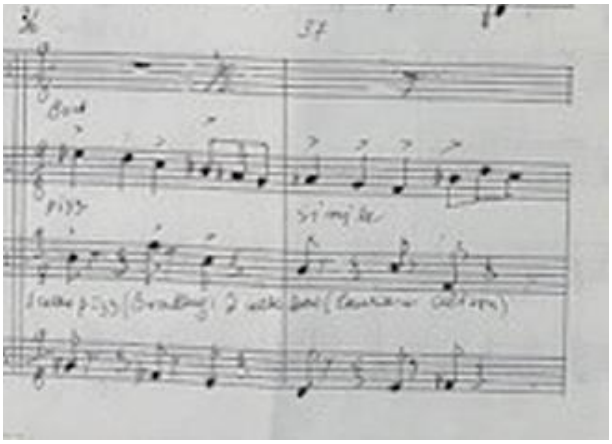


Παράδειγμα 13: Έναρξη του έργου *Cassandra*

[17] Vicky Knoedler, *Cassandra*, 2011, χειρόγραφη παρτιτούρα (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler)· *Cassandra*, σκηνοθεσία Vicky Knoedler και Lisa Thurrell, *Kanopy Dance Theater*, 2012, βίντεο (πρόσβαση μέσω του προσωπικού αρχείου της Vicky Knoedler)· "Kanopy Dance Company, Performance Season 2011-2012", στο: *Kanopy Dance*, https://register.kanopydance.org/index.php?page=Company&season=2011-2012 (πρόσβαση στις 17 Σεπτεμβρίου 2025).



Παράδειγμα 14: *Cassandra*, απόσπασμα από το πρώτο μέρος (μ. 22-25)



Παράδειγμα 15: *Cassandra*, απόσπασμα από το δεύτερο μέρος (μ. 36-37)



Παράδειγμα 16: *Cassandra*, απόσπασμα από το τέταρτο μέρος (μ. 167-172)

Συμπερασματικά, η Vicky Tzoumerka Knoedler υπήρξε μία καλλιτέχνις που προσπάθησε να γεφυρώσει δημιουργικά τον ελληνικό πολιτισμό με το αμερικανικό καλλιτεχνικό περιβάλλον. Τα τέσσερα έργα της για το Kanopy Dance Theater (*Medea*, *Antigone*, *Ikaros* και *Cassandra*) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της ικανότητάς της να συνενώνει τη μουσική σύνθεση, τον χορό και τη σκηνογραφία, δίνοντας νέα μορφή στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Παράλληλα, η δράση της μέσα από το συγκρότημα "Mesoghios" και το κατάστημα λαϊκής τέχνης "Bouboulina" ενίσχυσε την παρουσία του ελληνικού πολιτισμού στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η καλλιτεχνική της προσφορά αναγνωρίστηκε με σημαντικές διακρίσεις, ωστόσο το έργο της αξίζει περαιτέρω μελέτης και ανάδειξης μέσω μουσικολογικών αναλύσεων και, κυρίως, μέσω ερμηνευτικών προσεγγίσεων, ώστε να αναδειχθεί πλήρως η σημασία του και να γίνει γνωστό και στην ελληνική μουσική κοινότητα.

Συνθέτες της ελληνικής κοινότητας της Τεργέστης: η κομβική περίπτωση του Michele Eulambio / Μιχαήλ Ευλαμπίου (1881-1974). Εργοβιογραφία και συσχετισμοί με το κεντροευρωπαϊκό και ελληνικό συγκείμενο[1]

Μαγδαληνή Καλοπανά

Η συνθήκη του Πασάροβιτς (Požarevac), που υπογράφηκε στις 21 Ιουλίου 1718 μεταξύ της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, της Αψβουργικής Μοναρχίας και της Δημοκρατίας της Βενετίας, θέτοντας τέλος στον Οθωμανο-βενετικό Πόλεμο (1714-1718) και στον Αψβουργο-οθωμανικό Πόλεμο (1716-1718), οδήγησε σε δύο σημαντικά αποτελέσματα: κατά πρώτον, η Τεργέστη, ανήκουσα από το 1382 στη μοναρχία των Αψβούργων (έως και το 1918), ανακηρύχθηκε το 1719 – με διάταγμα του αυστριακού αυτοκράτορα Κάρολου ΣΤ΄ – ελεύθερο λιμάνι, το σημαντικότερο της αυστριακής μοναρχίας· επιπροσθέτως, έλληνες ναυτικοί και έμποροι, εκμεταλλευόμενοι τους θαλάσσιους δρόμους που απελευθερώθηκαν μετά τη συνθήκη, κατευθύνθηκαν προς την Τεργέστη, η οποία γνώρισε σύντομα μεγάλη οικονομική άνθηση. Αντιθέτως, η Βενετία, ως έδρα της ομώνυμης Γαληνοτάτης Δημοκρατίας (Serenissima Repubblica di Venezia), που υπήρξε κυρίαρχο κράτος και θαλασσοκράτειρα από το 697, βρισκόταν πλέον σε φάση παρακμής και υπήχθη στην αυστριακή κυριαρχία 78 χρόνια αργότερα, το 1797, με τη Συνθήκη του Campo Formio.

Στην Τεργέστη αναπτύχθηκε μία από τις σημαντικότερες ελληνικές κοινότητες της Ιταλίας.[2] Από πολύ νωρίς, στο πλαίσιο της θρησκευτικής ζωής, καλλιεργήθηκε η εκκλησιαστική πολυφωνική μουσική, με την εισαγωγή της στον ελληνορθόδοξο ναό της πόλης να ξεκινά ήδη από τη δεκαετία του 1840, ενώ στη Βενετία τοποθετείται χρονικά μεταξύ του 1877 και του 1942.[3] Μάλιστα, η εκκλησιαστική μουσική των ναών San Giorgio (Βενετία) και San Nicolò (Τεργέστη) αποκαλύπτει πράγματι μια στενή σχέση, με περιόδους άνθησης και παρακμής.[4] Από την άλλη πλευρά, ο ρόλος των ελλήνων συνθετών στην κοσμική μουσική της περιοχής έχει αποτυπωθεί στο πλαίσιο ευρύτερων[5] και όχι

[1] Η εν εξελίξει έρευνα, μέρος της οποίας παρουσιάζεται εδώ, πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνάς μου στα αρχεία της Βιβλιοθήκης του Θεατρικού Μουσείου Carlo Schmidl της Τεργέστης. Ευχαριστώ και από το σημείο αυτό την υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης, Elisabetta Buffulini, για την πρόσβαση και την άδεια χρήσης του υλικού. Η αφήγηση της ζωής του Eulambio αξιοποιεί κατά κύριο λόγο το αυτοβιογραφικό σημείωμα δύο φύλλων (Michele Eulambio, *Curriculum Vitae*), το οποίο εντοπίζεται ήδη στο διαδίκτυο (https://digilander.libero.it/zanverdiani/Eulambio.htm· πρόσβαση στις 2 Μαΐου 2026). Παράλληλα, αντλούνται στοιχεία από την αυτοβιογραφία του συνθέτη (34 δεμένων φύλλων και ενός λυτού) με τίτλο *Appunti sulla mia vita* [*Σημειώσεις για τη ζωή μου*], καθώς και από άλλα τεκμήρια του αρχείου του συνθέτη. Λοιπό πρωτογενές υλικό που αξιοποιείται προέρχεται από το αρχείο του Εθνικού Ωδείου· για την πρόσβαση σε αυτό οφείλω και από εδώ να ευχαριστήσω τη Χαρά Καλομοίρη, Γενική Διευθύντρια και Πρόεδρο του Δ.Σ. του Εθνικού Ωδείου, και τον Δημήτριο Διαμαντάκο, Υπεύθυνο του Αρχείου του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης».

[2] Olga Katsiardi-Hering, "Migrationen von Bevölkerungsgruppen in Südosteuropa vom 15. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts", *Südost-Forschungen* 59-60, 2000, σ. 125-148: 125-127.

[3] Αθανασία Κυριακίδου, *Η πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική στους ελληνορθόδοξους ναούς του Αγίου Νικολάου στην Τεργέστη και του Αγίου Γεωργίου στη Βενετία, 1840-1975: αρχεία – θεματικοί κατάλογοι*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012, σ. 14.

[4] Ό.π., σ. 15.

[5] Athanasios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions*, postdoctoral research, National and Kapodistian University of Athens, Athens 2015.

εξειδικευμένων μελετών. Συνεπώς, ελάχιστα είναι γνωστά για την παρουσία και τη δράση συνθετών ελληνικής καταγωγής έντεχνης κοσμικής μουσικής με επίκεντρο την Τεργέστη. Έρευνα της γράφουσας τον Φεβρουάριο του 2023 στις συλλογές αρχείων του Θεατρικού Μουσείου Carlo Schmidl έφερε στο φως άγνωστα έργα ελλήνων συνθετών της περιοχής. Ειδική μνεία οφείλεται στον παλαιότερο εξ αυτών, Michele Eulambio, ο οποίος προβάλλει ως ο πρώτος χρονικά επαγγελματίας συνθέτης της ελληνικής κοινότητας της Τεργέστης, με σημαντική δράση στη Γερμανία, την Ελβετία, την Ιταλία και την Ελλάδα.

Ο Michele Eulambio, ή Μιχαήλ Ευλάμπιος, γεννήθηκε στις 13 Φεβρουαρίου 1881. Υπήρξε το τέταρτο κατά σειρά γέννησης τέκνο – από τα πέντε συνολικά – του Αλέξανδρου Ευλαμπίου και της Άννας Διαμαντή, οι οποίοι ενώθηκαν με τα δεσμά του ορθόδοξου γάμου το 1872. Ο πατέρας, με καταγωγή από το Ναύπλιο, μετοίκησε στην Τεργέστη το 1860 και δημιούργησε μαζί με τον αδελφό του εργοστάσιο σμυρίδας και παράγωγων προϊόντων[6] στην Gradisca της περιοχής Friuli. Η μητέρα, Άννα Διαμαντή, είχε γεννηθεί στην Τεργέστη το 1853 και με βάση τα βιογραφικά σημειώματα του Michele ήταν "esimia"[7] – εξέχουσα – πιανίστα· δεν υπήρξε εφικτό, ωστόσο, κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας να εντοπιστούν πρόσθετα σχετικά στοιχεία.

Ο Michele Eulambio έλαβε τα πρώτα μαθήματα πιάνου από τη μητέρα του. Σε ηλικία οκτώ ετών ξεκίνησε να σπουδάζει βιολί με τον G.[8] Coronini και αργότερα με τον Alberto Castelli.[9] Τη σημαντικότερη μουσική επίδραση στον Michele σε αυτή την ηλικία φαίνεται να είχαν τα μαθήματα αρμονίας με τον Gustavo Adolfo Wieselberger[10] (Βιέννη, 1834 – Τεργέστη, 1910), προσωπικότητα με ιδιαίτερα έντονη δράση στη μουσική ζωή της πόλης μέσα από τη σύνθεση, τη διδασκαλία, τη διοργάνωση συναυλιών και την πραγματοποίηση διαλέξεων. Στη συνέχεια, έπειτα από δύο έτη συστηματικής προετοιμασίας με τον Rudolf von Benezur,[11] ο Michele πέτυχε την εισαγωγή του στο Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig[12] το φθινόπωρο του 1903. Υπενθυμίζεται εδώ πως στο Ωδείο της Λειψίας φοίτησαν επίσης λίγο αργότερα η Ελένη Λαμπίρη (1882-1960) και η Αντιγόνη Παπαμικροπούλου (1889-1980), ενώ στην ίδια πόλη διαβιούσε εκείνη την περίοδο η μητρική οικογένεια της Πολυξένης Ρουσοπούλου (μετέπειτα Ματέυ), χωρίς ωστόσο να εντοπίζονται σχέσεις με τον Eulambio.

[6] Κάποιες λεπτομέρειες σχετικές με την επεξεργασία της σμύριδας στην Ελλάδα που πιθανώς ερμηνεύουν τη μετοικεσία του πατρός Ευλαμπίου: το 1828 τα σμυριδωρυχεία κηρύσσονται κρατική ιδιοκτησία, ενώ το 1830 η σμύριδα τίθεται ως υποθήκη και παραχωρείται με τα εισοδήματά της στην Εθνική Τράπεζα για την εξασφάλιση της ύπαρξής της. Στη συνέχεια, στις 17 Ιουλίου 1852 ψηφίζεται για πρώτη φορά νόμος στην Ελληνική Βουλή, με τον οποίο ορίζεται ότι το «σμυρίγλι» εξορύσσεται και διατίθεται αποκλειστικά για λογαριασμό του κράτους. Βλ. Ειρήνη Προμπονά, «Η σμύριδα της Νάξου και ο κύκλος των χαμένων ευκαιριών», *Βιώσιμες Κυκλάδες*, 15 Ιανουαρίου 2024, https://www.sustainablecyclades.gr/2024/01/15/i-smyrida-tis-naxou-kai-o-kyklos-ton-chamenon-efkairion (πρόσβαση στις 2 Μαΐου 2026).

[7] Eulambio, *Curriculum Vitae*, ό.π., σ. 1· Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 1r.

[8] Δεν κατέστη εφικτό να αποσαφηνιστεί το βαπτιστικό όνομα του Coronini.

[9] Ο Castelli φαίνεται να μετέφρασε αργότερα στα ιταλικά το έργο του T. S. Eliot *Murder in the Cathedral* (1935), το οποίο αξιοποίησε ο Ildebrando Pizzetti στην ομότιτλη όπερά του, *Assassinio nella cattedrale* (1958)· βλ. *Assassinio nella cattedrale. Tragedia in due atti e un intermezzo*. *Testo originale ridotta per la propria musica dalla versione italiana di monsignore Alberto Castelli da Ildebrando Pizzetti*, Ricordi, Milano 1958.

[10] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 1r.

[11] Ό.π.

[12] Ο τίτλος όπως εμφανίζεται στο πτυχίο του Eulambio (M. Eulambio Archivio, Biblioteca del Museo Teatrale Carlo Schmidl). Το ιστορικό ίδρυμα (έτος ίδρυσης: 1843) από το 1992 έχει ενοποιηθεί με τη Σχολή Θεάτρου και έχει μετονομαστεί σε Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn-Bartholdy" Leipzig.

Στο Ωδείο της Λειψίας ο Michele σπουδάζει από τις 26 Σεπτεμβρίου 1903 με διακεκριμένους δασκάλους: τον Stephan Krehl (1864-1924), διακεκριμένο θεωρητικό της εποχής και διευθυντή της Ακαδημίας κατά το 1923, στην αρμονία, την αντίστιξη και τη φούγκα· τον περιώνυμο ούγγρο διεθνούς εμβέλειας αρχιμουσικό Arturo Nikisch (1855-1922) στη διεύθυνση ορχήστρας· τον Heinrich Zöllner (1854-1941) στη σύνθεση· τον Richard Hofmann (1844-1918) στην ενορχήστρωση· τον Adolfo Ruthard (1849-1934) στο πιάνο και τον Arturo Seidl (1863-1928) στην ιστορία της μουσικής.[13] Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί πως οι αρχικές επιφυλάξεις του πατέρα Eulambio για τις μουσικές σπουδές του γιού του – καθώς ο τελευταίος προοριζόταν να αναλάβει το οικογενειακό εργοστάσιο – κάμφθηκαν μόνον έπειτα από γράμμα του Zöllner στις 30 Ιουλίου 1905 σχετικά με την πολλά υποσχόμενη πρόοδο του Michele.[14] Ο Eulambio αποφοίτησε από την Ακαδημία της Λειψίας στις 31 Ιουλίου 1907, στη «θεωρία της μουσικής και τη σύνθεση, τη διεύθυνση ορχήστρας, [και] το πιάνο»,[15] εκτελώντας δημόσια το *Concerto per pianoforte ed orchestra* που συνέθεσε και διηύθυνε ο ίδιος.[16]

Δεκαεννέα χρόνια αργότερα, στις 27 Φεβρουαρίου 1926, το «Κοντσέρτο διὰ πιάνο» του «Μιχαὴλ Εὐλαμπίου» εκτελέστηκε στο Ωδείον Αθηνών, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητρόπουλου με σολίστα τον Αντώνη Σκόκο.[17] Αναζήτηση στον τύπο της εποχής επιβεβαίωσε την πραγματοποίηση της συναυλίας, αλλά δεν ανέδειξε κάποια κριτική που να αναφέρεται στο έργο. Ωστόσο, συμφωνώντας με τα γραφόμενα του Γιώργου Σακαλλιέρου,[18] υποχρεούμαι να σημειώσω ότι, εφόσον τα δεδομένα επιβεβαιώνονται, πρόκειται για το πρώτο κοντσέρτο για πιάνο από έλληνα συνθέτη, το οποίο μάλιστα εκτελέστηκε στην Ελλάδα, και προηγείται σε κάθε περίπτωση του *Πρώτου κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα* του Νίκου Σκαλκώτα (σύνθεση του 1931) αλλά και του πρώτου ανάλογου κοντσέρτου που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα (του Πέτρου Πετρίδη, σύνθεση και εκτέλεση το 1937).

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να προβώ σε μία σημαντική διευκρίνιση, η οποία ίσως διακόπτει την ομαλή χρονική αφήγηση των γεγονότων της ζωής του συνθέτη. Την ημέρα της συναυλίας δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Η ελληνική* άρθρο[19] που αναφέρεται στον ομώνυμο του συνθέτη Μιχαήλ Ευλάμπιο (1874-1955), τραπεζίτη, ο οποίος διετέλεσε Διευθυντής της Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος. Το όνομα «Μιχαήλ Ευλάμπιος» διακρίνεται επίσης μεταξύ των ιδρυτικών στελεχών του Εθνικού Ωδείου και μάλιστα με την ιδιότητα του Προέδρου του Διοικητικού Συμβουλίου (1926-1955). Ο Ευλάμπιος παραμένει Πρόεδρος του Εθνικού Ωδείου, με κάποια μικρά διαλείμματα έως το 1955, οπόταν την προεδρία αναλαμβάνουν ο νομικός σύμβουλος Βασίλης Κανταρές, είτε το μέλος του Δ.Σ. Γεώργιος Χέλμης. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής* ταυτίζει τον Μιχαήλ Ευλάμπιο – μέλος του

[13] Eulambio, *Curriculum Vitae*, ό.π., σ. 1.

[14] Παρατίθεται αντίγραφο της επιστολής στο: Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 2v.

[15] "Theorie der Musik und Komposition, Dirigenten, Pianofortespiel" (πτυχίο του M. Eulambio από το Königliches Conservatorium der Musik zu Leipzig, M. Eulambio Archivio, Biblioteca del Museo Teatrale Carlo Schmidl).

[16] Eulambio, *Curriculum Vitae*, ό.π., σ. 1· Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 4r.

[17] Όπως τα στοιχεία αυτά αναγράφονται στο πρόγραμμα της συναυλίας που συμπεριλαμβάνεται στο: Γιώργος Σακαλλιέρος, «Το *Πανηγύρι* (1909) για ορχήστρα του Μάριου Βάρβογλη», στο: Ιωάννης Φούλιας, Μαγδαληνή Καλοπανά, Θοδωρής Καραθόδωρος, Τάσος Κολυδάς, Κατερίνα Λεβίδου και Νίκος Πουλάκης (επιμ.), *15ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Από την επικαιρότητα στην διαχρονικότητα: Μαρία Κάλλας, 100 χρόνια από την γέννησή της»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 9-11 Νοεμβρίου 2023), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2024, σ. 252-267: 260.

[18] Στο ίδιο.

[19] [Ανυπόγραφο], «Ο κ. Γ. Κοφινάς και η δικτατορία. Την είχε υποδείξη προ εξαμήνου. Πταίουν όλοι οι πολιτικοί αρχηγοί», *Η ελληνική*, 27 Φεβρουαρίου 1926, σ. 1.

Δ.Σ. του Εθνικού Ωδείου – με τον συνθέτη Michele Eulambio.[20] Ωστόσο, αφενός η αυτοπρόσωπη παρουσία του Μιχαήλ Ευλαμπίου[21] στις συνεδριάσεις του Δ.Σ. και της Γ.Σ. του Εθνικού Ωδείου σε ημερομηνίες κατά τις οποίες ο συνθέτης Michele Eulambio προάγει το καλλιτεχνικό έργο του στην Ιταλία, αφετέρου το περιεχόμενο του εισαγωγικού κειμένου-χαιρετισμού του Ευλαμπίου στο δεύτερο *Δελτίον* του Εθνικού Ωδείου (1927-1928),[22] καθώς και όσα εκείνος αναφέρει στις συνεδριάσεις, φαίνεται να διαχωρίζουν τα δύο πρόσωπα. Καθοριστικό και αδιαμφισβήτητο στοιχείο αποσαφήνισης της ταυτότητας του Πρόεδρου του Δ.Σ. του Εθνικού Ωδείου Μιχαήλ Ευλαμπίου αποτελούν οι εξής καταγεγραμμένες λεπτομέρειες των συνεδριάσεων του Δ.Σ.: «Τὸ Συμβούλιον κληθὲν νομίμως είς συνεδρίασιν συνῆλθεν ἐν τῷ Καταστήματι τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος ἔνθα τὸ γραφεῖον τοῦ Προέδρου αὐτοῦ σήμερον, ἡμέραν Παρασκευὴν κ' ὥραν 12 ¾ μ.μ. Κατ' αὐτὸ παρέστησαν τὰ κάτωθι μέλη αὐτοῦ, ἤτοι, 1) Μιχ. Εὐλάμπιος, Πρόεδρος, 2) Μ. Καλομοίρης, Διευθυντής […]».[23] Αντίστοιχη αναφορά υπάρχει και σε ακόλουθη συνεδρίαση.[24] Τα ευρήματα αυτά, σε συνδυασμό με το συμπτωματικό χρονικώς με τη συναυλία δημοσίευμα της εφημερίδας *Η ελληνική*, το οποίο μάλιστα φέρει φωτογραφία στην οποία περιλαμβάνεται ο τραπεζίτης Μιχαήλ Ευλάμπιος, διακρίνουν πλήρως τα ομώνυμα πρόσωπα. Η πιθανή συγγενική σχέση μεταξύ του συνθέτη Michele Eulambio / Μιχαήλ Ευλαμπίου και του τραπεζίτη Μιχαήλ Ευλαμπίου, χωρίς να αποκλείεται, δεν επιβεβαιώθηκε από κανένα εύρημα της παρούσας έρευνας.

Ως προς το κοντσέρτο για πιάνο, ο συνθέτης Μιχαήλ Ευλάμπιος / Michele Eulambio το 1942 «προσθέτει το πρώτο μέρος».[25] Σημειωτέον πως ενώ το έργο στην αρχική του γραφή χαρακτηριζόταν ως *Concerto in E moll für Pianoforte*, μετά την επεξεργασία του 1942 αναγράφεται ως *Concerto in sol minore*.[26] Στη νέα του μορφή, το έργο ερμηνεύτηκε με μεγάλη επιτυχία από την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Τεργέστης, με σολίστα τον Bruno Degrassi, στο ραδιόφωνο της Τεργέστης, Radio Littorale Adriatico. Η εκτέλεση μεταδόθηκε δύο φορές κατά τη γερμανική κατοχή της Ιταλίας (1944) και προκάλεσε αιτήματα των ακροατών για επανάληψη·[27] παρουσιάστηκε επίσης δημόσια το 1956 στο θέατρο Verdi της Τεργέστης από τον πιανίστα Alessandro Costantinides, ο οποίος ήταν μέλος της ορχήστρας του θεάτρου.[28] Η επιτυχία του κοντσέρτου για πιάνο άνοιξε τον δρόμο για

[20] «Αργότερα, ήταν από τους ιδρυτές του "Εθνικού Ωδείου" (1926)», στο: Τάκης Καλογερόπουλος, «Ευλάμπιος (και Ευλαμπίου) Μιχαήλ», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως* σήμερα, τόμος 2, Γιαλλελής, Αθήνα 1998, σ. 258. Το λήμμα αναπαράγεται και στην καταχώρηση: «Ευλάμπιος (και Ευλαμπίου) Μιχαήλ», στο: *Θησαυρός Ελληνικής Μουσικής*, Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, https://www.iema.gr/thesaurus_s?lang=el&id=4137&q=Ευλάμπιος (και Ευλαμπίου) Μιχαήλ (πρόσβαση στις 2 Μαΐου 2026).

[21] Μιχαήλ Σ. Ευλάμπιος (Ερμούπολη, 1874 – Αθήνα, 1955). Βλ. επίσης "Michel S. Eulambio, Managing Director of the National Bank of Greece and Vice-President of the Athens Chamber of Commerce", στο: William B. Dana (επιμ.), *The Commercial and Financial Chronicle* 121 (3150), 7 Νοεμβρίου 1925, σ. 2192-2271: 2237.

[22] Μ. Ευλάμπιος, «Ἡ πορεία τοῦ "Ἐθνικοῦ Ὠδείου". Προσφώνησις κατὰ τὴν ἑορτὴν τῆς 3ης Ἰουλίου 1927 είς τὸ Θέατρον Κοτοπούλη», στο: *Δελτίον του σχολικού έτους 1927-1928*, Εθνικόν Ωδείον, Αθήνα 1927, σ. 11-12.

[23] Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Ωδείου, 29 Ιουλίου 1927.

[24] Πρακτικά Δ.Σ. Εθνικού Ωδείου, 18 Αυγούστου 1927.

[25] "[…] aggiungendovi il 1mo tempo" (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 27r).

[26] Τα πολλαπλά χειρόγραφα και οι εκδόσεις του έργου στο αρχείο του συνθέτη απαιτούν εξειδικευμένη ιστορική και αναλυτική προσέγγιση για την πλήρη αποσαφήνιση της σχέσης μεταξύ της αρχικής και της τελικής εκδοχής του έργου.

[27] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 27r.

[28] Γιος του Margaritis και της Calliope Costantinides, Ελλήνων της Τεργέστης (15.3.1898-17.6.1979). Ήταν μέλος της ορχήστρας του θεάτρου Verdi της πόλης και δίδασκε στο Istituto di Musica της Gorizia και στο Ωδείο του Bolzano. Υπήρξε ντούο με τον τεργεστίνο βιολονίστα Cesare Barison. Ο αδελφός του, Costantino Costantinides (1881-1960), θήτευσε ως Διευθυντής του Ψυχιατρικού Νοσοκομείου της πόλης.

την εκτέλεση των συμφωνικών έργων *Concerto per violino ed orchestra* (1945) και *Preludio romantico* (1946) στις 10 Μαρτίου του 1957 και στις 17 Οκτωβρίου του επόμενου έτους, αντίστοιχα.[29]

Επιστρέφοντας στην αποφοίτηση του Eulambio από το Βασιλικό Ωδείο της Λειψίας το 1907, τον βρίσκουμε να αποδέχεται άμεσα πρόταση να εργαστεί ως μουσικός προπαρασκευαστής στο θέατρο Leipziger Schauspielhaus. Η θέση αυτή αποδείχθηκε απαιτητική και με χαμηλές απολαβές· υπήρξε ωστόσο η κινητήριος δύναμη της εμπλοκής του Eulambio με τον χώρο της σκηνικής μουσικής – επένδυσε τη σκηνή της ταβέρνας στο δραματικό θεατρικό έργο *Το ζωντανό πτώμα* του Λέοντος Τολστόι – και κυρίως με τον χώρο της όπερας. Εντυπωσιασμένος από το θεατρικό έργο *Ninon de Lenclos* (1905) του Ernst Hardt που παραστάθηκε στο θέατρο το 1907, ξεκίνησε να εργάζεται πάνω στην αξιοποίησή του ως όπερας. «Όταν είχα ετοιμάσει μερικές σκηνές του έργου, αισθάνθηκα την υποχρέωση να ενημερώσω τον δραματουργό», σημειώνει ο συνθέτης.[30] Κατά τη συνάντηση του Eulambio με τον Hardt στη Βαϊμάρη, ο τελευταίος έδωσε στον συνθέτη τα δικαιώματα της επεξεργασίας του έργου ως λιμπρέτου για την όπερά του.[31] Ο Eulambio, αισθανόμενος την τεράστια ευκαιρία που ανοιγόταν μπροστά του, αποφάσισε να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στη σύνθεση του έργου μεταβαίνοντας στο Μιλάνο, όπου κατοικούσε ο αδελφός του, Αναστάσιος. Άφησε τη Γερμανία το 1909 με λύπη, καθώς διέκοψε τον δεσμό του με τη γερμανίδα πιανίστα Carlotta Frommhold, συμμαθήτριά του στο Ωδείο από το 1905. Ωστόσο, στο Μιλάνο ολοκλήρωσε πολύ γρήγορα την όπερα (1910).[32]

Το έργο επιλέχθηκε το 1911 από τη Διεύθυνση του Neues Stadt Theater της Λειψίας ανάμεσα σε πενήντα έξι υποψήφια έργα και παρουσιάστηκε το επόμενο έτος με αδιαμφισβήτητη επιτυχία.[33] Σημειώνεται πως η όπερα είχε γίνει δεκτή επίσης από το δουκικό θέατρο της Βαϊμάρης, ωστόσο ο συνθέτης επέλεξε το θέατρο της Λειψίας, καθώς το τελευταίο διέθετε μεγαλύτερη καλλιτεχνική ακτινοβολία. Το έργο ανέβηκε με μεγάλη επιτυχία στις 27 Απριλίου 1912, υπό τη διεύθυνση του Egon Pollak και σε σκηνοθεσία του Ernst Lert.[34] Ακολούθησαν τέσσερις παραστάσεις, την τελευταία εκ των οποίων διηύθυνε ο συνθέτης (με την ορχήστρα του Gewandhaus της Λειψίας). Ο ίδιος σημειώνει ότι την ημέρα της πρεμιέρας παρατέθηκε δείπνο, στο οποίο παρευρέθηκε και ο καθηγητής του Krehl, λέγοντάς του: «Αγαπημένε μου Eulambio, αυτό που κατάφερες να ολοκληρώσεις ήδη στα νεανικά σου χρόνια, εγώ δυστυχώς δεν θα το κατορθώσω ποτέ».[35] Το έργο εκδόθηκε το 1912 από τον εκδοτικό οίκο Albert Stahl του Βερολίνου. Ακολούθως, η *Ninon* συνέχισε τις επιτυχίες της σε όλη τη Γερμανία: στο Kiel το 1914, στο Schwerin το 1915, στο Elberfeld το 1916, στο Magdeburg, το Regensburg και το Würzburg το 1921 κ.α.[36] Στο Θέατρο Verdi της Τεργέστης προγραμματίστηκε χωρίς επιτυχία δύο φορές, το 1919 και το 1927, και παρουσιάστηκε τελικώς το 1947, με ομόφωνη επιδοκιμασία του κοινού. Πρωταγωνίστρια ήταν η Sara Scuderi, ενώ προπαρασκευαστής και διευθυντής ορχήστρας ο Umbertore Berrettoni. Το επόμενο έτος, 1948, η όπερα παρουσιάστηκε στη Βέρνη, όπου μεταδόθηκε ραδιοφωνικά και μάλιστα επαναλήφθηκε το 1951 υπό τη διεύθυνση του μαέστρου του Κρατικού Θεάτρου της Βιέννης, Otto Ackermann.[37]

[29] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 30r.

[30] "[…] e dopo aver musicato alcune scene, senti il dovere di darne notizia al drammaturgo" (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 5r).

[31] Ο ίδιος ο Eulambio σημειώνει πως υπάρχει σχετικό τεκμήριο στο αρχείο του, το οποίο εντούτοις δεν εντοπίστηκε (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 5r).

[32] Ό.π., φ. 6r.

[33] Το γεγονός παρουσιάζεται επίσης σε δημοσίευμα ελληνικής εφημερίδας: [ανυπόγραφο], «Ένας έλλην μουσικός», *Ακρόπολις*, 4 Μαΐου 1912.

[34] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 7r.

[35] "Caro Eulambio, ciò oche voi siete arrivato a compiere nei vostri giovani anni, io purtroppo non riuscirò mai a fare" (στο ίδιο).

[36] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 15r.

[37] Ό.π., φ. 28r.

Ένα έτος έπειτα από την πρεμιέρα της *Ninon*, το 1913, επ' ευκαιρία της εκατονταετηρίδας της μάχης της Λειψίας (1813) και των εγκαινίων του Μνημείου της Μάχης των Εθνών (Völkerschlacht Denkmal), ανατέθηκε από την οργανωτική επιτροπή των εγκαινίων στον Eulambio να συνθέσει έναν ύμνο, ο οποίος εκτελέστηκε δημοσίως στη Λειψία υπό τη διεύθυνσή του, ενώπιον τριών χιλιάδων ατόμων.[38] Το έργο, *Offizieller Jubiläums Festmarsch*, αφιερώθηκε από τον συνθέτη στον θεμελιωτή του γιγαντιαίου μνημείου, Klemens Thieme, αρχιτέκτονα και διακεκριμένο μέλος πολλών σημαντικών φορέων της πόλης. Μάλιστα, η εταιρεία μηχανικών μουσικών οργάνων Hupfeld κατασκεύασε επ' ευκαιρία των εγκαινίων ένα "orchestrion" μεγάλων διαστάσεων, το οποίο ερμήνευε στη συνέχεια τον ύμνο, υποκαθιστώντας την ορχήστρα· το αυτόματο αυτό μουσικό όργανο δωρίσθηκε στη συνέχεια στον βασιλιά Φρειδερίκο Αύγουστο Γ΄ της Σαξονίας.[39]

Λίγο μετά τα εγκαίνια του μνημείου, ξεσπάει ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος (το 1914), οπότε ο Eulambio επιστρέφει στο Μιλάνο, αντιλαμβανόμενος πως στην Ιταλία θα χρειαστεί να ξεκινήσει την καριέρα του από την αρχή.[40] Σε αυτή την κατεύθυνση τον συνέδραμε ο φίλος του, συνθέτης Umberto Giordano (1867-1948), που τον παρουσίασε στον επιδραστικότατο οπερατικό εκδότη Edoardo Sonzogno, στον οποίο εν συνεχεία ο Eulambio πραγματοποίησε μια επιτυχημένη παρουσίαση αποσπασμάτων της *Ninon*. Δυστυχώς δεν επιτεύχθηκε συμφωνία μεταξύ του γερμανού εκδότη (Albert Stahl) και του ιταλικού οίκου Casa Musicale Sonzogno· η αποτυχία επίτευξης αυτής της συμφωνίας αποτελεί μία από τις βασικές αιτίες για την απουσία σταδιοδρομίας της *Ninon* στην Ιταλία και, από την άλλη πλευρά, για τις επί σειρά ετών παρουσιάσεις αυτής στον γερμανόφωνο χώρο έως τις αρχές της δεκαετίας του 1920. Κατόπιν τούτου και για να αποφύγει τη στράτευση, ο συνθέτης μεταβαίνει το 1915 στη Νάπολη, όπου είχε νωρίτερα μετακομίσει ο αδελφός του. Εκεί έζησε από το 1915 έως το 1925. Κατά τη διάρκεια αυτών των ετών εξέδωσε πολλές συνθέσεις του για σόλο πιάνο, για φωνή και πιάνο, και για βιολί και πιάνο στον εκδοτικό οίκο Raffaele Izzo, τα δικαιώματα του οποίου σήμερα ανήκουν στον εκδοτικό οίκο Curci του Μιλάνου.

Παράλληλα, ο Eulambio έγραψε δύο ακόμη έργα του λυρικού θεάτρου. Καταρχάς τη μονόπρακτη κωμική όπερα *Madamigella Figaro* (1921), η οποία βασίζεται σε κωμωδία των Augustin Eugène Scribe (1791-1861) και Melesville (1787-1865),[41] διασκευασμένη σε λιμπρέτο από τον Enrico Golisciani (1848-1918), ο οποίος είχε επίσης μεταφράσει στα ιταλικά τη *Ninon*. Διευκρινίζεται πως ο Golisciani υπήρξε δημοφιλής λιμπρετίστας της εποχής, διατελώντας επίσης διευθυντής της βιβλιοθήκης του Ωδείου San Majella, όπου σύχναζε ο Eulambio όσο κατοικούσε στη Νάπολη.[42] Το έργο ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1921, όσο ο συνθέτης βρισκόταν για διακοπές στην Gradisca, όπου, με προτροπή φίλων του, διοργάνωσε μία συναυλία ορχηστρικών αποσπασμάτων έργων του (κυρίως της *Ninon*) προς τιμήν των ηρώων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου· επρόκειτο για τη μοναδική φορά που η μητέρα του άκουσε τη μουσική του. Η *Madamigella Figaro* αναθεωρήθηκε το 1939 με την προσθήκη μίας σκηνής.[43] Εν συνεχεία, ο Eulambio

[38] Ό.π., φ. 8r.

[39] Ό.π., φ. 7v. Σημειώνεται επίσης ότι το Μνημείο της Μάχης των Εθνών, με ύψος περίπου ενενήντα ενός μέτρων, υπήρξε κατά τα εγκαίνιά του το υψηλότερο στην Ευρώπη, ενώ αποτέλεσε σημαντικό τοπόσημο της Λειψίας, συνδεδεμένο με τα ιστορικά γεγονότα και τα καθεστώτα του 20ού αιώνα (Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, Δημοκρατία της Βαϊμάρης, Γ΄ Ράιχ, Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, Σοσιαλιστική Γερμανική Λαϊκή Δημοκρατία). Πλέον αποτελεί σημαντικό τουριστικό αξιοθέατο και χώρο πολιτιστικών εκδηλώσεων.

[40] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 10r-11r.

[41] Καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του θεατρικού συγγραφέα Anne-Honoré-Joseph Duveyrier.

[42] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 16r.

[43] Ό.π., φ. 20r.

συνέθεσε επίσης την όπερα *Corsaresca* σε τρεις πράξεις, βασισμένη σε λιμπρέτο του Alfredo Algardi.[44] Το έργο ολοκληρώθηκε το 1926 και αναθεωρήθηκε το 1947, με την προσθήκη της Εισαγωγής και μίας σκηνής με τίτλο "La festa di Bucintoro" [«Η γιορτή του Bucintoro»].[45] Για το λιμπρέτο αξιοποιήθηκε η υπόθεση της «Συνομωσίας του Bedmar» που αφορά σε γεγονότα του έτους 1618 επί Ενετικής Δημοκρατίας, με τον τελικό τίτλο να είναι ιδέα του λιμπρετίστα.[46]

Ήδη από το έτος 1924 ο Eulambio περιγράφει το ζοφερό καλλιτεχνικό περιβάλλον που απλώνεται γύρω του[47] και σύντομα επιστρέφει στην Gradisca αναζητώντας πόρους ζωής. Εγκαθίσταται στην πόλη το καλοκαίρι του 1925 και παραμένει εκεί για το υπόλοιπο της ζωής του.[48] Το δίπλωμά του από το Ωδείο της Λειψίας δεν αναγνωρίστηκε από το ιταλικό κράτος, ώστε να μπορεί να διδάξει σε κάποιο από τα κρατικά ωδεία. Κατά συνέπεια, εργάστηκε ως καθηγητής θεωρίας και ιστορίας της μουσικής στη δημόσια Μέση Εκπαίδευση στην Gorizia, από το 1932 έως το 1956, αναβαθμίζοντας το μουσικό επίπεδο της νεολαίας, όπως ο ίδιος σημειώνει.[49]

Εν συνεχεία, το 1941 συνέθεσε το «μιμόδραμα» *I prati di Ialu* [*Τα λιβάδια του Ιαλού*], σε τρεις εικόνες, επάνω σε κείμενο της τεργεστίνας σεναριογράφου Maria Gioitti Del Monaco (1890-1973).[50] Λίγο αργότερα, το 1945 συνθέτει το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα,[51] που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 10 Μαρτίου 1957 στο θέατρο Verdi της Τεργέστης, από τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της πόλης, με επιτυχία και επαναλαμβανόμενες ραδιοφωνικές μεταδόσεις.[52] Το κοντσέρτο αυτό ανήκει χρονολογικά στην πρώτη ομάδα κοντσέρτων για βιολί ελλήνων συνθετών· συγκεκριμένα, τοποθετείται μετά από τα κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα (1938), του Χρήστου Δέλλα (1938) και του Ανδρέα Νεζερίτη (1942-1943) και πριν από το *Κοντσερτάκι* του Μανώλη Καλομοίρη (1955).[53] Την επόμενη χρονιά, το 1946, γράφει το *Preludio romantico* για μεγάλη ορχήστρα, το οποίο εκτελέστηκε πρώτα το 1948 ραδιοφωνικά στο Radio Trieste από την ορχήστρα του σταθμού υπό τον Adriano Petronio, και δέκα έτη αργότερα συναυλιακά, στις 17 Οκτωβρίου 1958, στο θέατρο Verdi της Τεργέστης.[54]

Το 1960 ο Eulambio συνέθεσε το «ιερό ποίημα»[55] *Il segno della Croce* [*Το σημείο του Σταυρού*] για σολίστες, χορωδία και μεγάλη ορχήστρα, σε κείμενο της τεργεστίνας

[44] Alfredo Algardi, *Corsaresca. Libretto drammatico in tre atti. Musica di Michele Eulambio*, F.[i]lli Bello, Gradisca d' Isonzo 1927.

[45] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 27r· Eulambio, *Curriculum Vitae*, ό.π., σ. 1.

[46] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 21r. Τα γεγονότα της εποχής και η ερμηνεία αυτών ως συνομωσίας μεταφέρονται στο περίφημο ιστορικό αφήγημα του César Vichard de Saint-Réal, *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en l'année M. DC. XVIII*, Claude Barbin, Paris 1674.

[47] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 22r. Ο Eulambio εν συνεχεία περιγράφει ως τελευταία ελπίδα του για την παρουσίαση της *Ninon* στην Ιταλία τη γνωριμία του με τον Arnaldo Mussolini, νομάρχη του Μιλάνου και αδελφό του δικτάτορα Benito Mussolini. Όταν εκείνος πεθαίνει αιφνιδίως το 1931, ο Eulambio αποφασίζει να εγκαταλείψει τη σύνθεση ως μέσο βιοπορισμού (στο ίδιο, φ. 24r).

[48] Ό.π., φ. 21r.

[49] "[…] sviluppare nella gioventù il senso per la più sublime delle arti, la musica" (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 24r).

[50] Από την έως τώρα έρευνα της γράφουσας δεν έχει εντοπιστεί «μιμόδραμα» (κίνηση επί σκηνής άνευ λόγου επί τη βάσει ενός σεναρίου με συνοδεία μουσικής) άλλου έλληνα συνθέτη. Διερευνάται, φυσικά, η σχέση του έργου αυτού με το είδος του μπαλέτου.

[51] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 27v.

[52] Ό.π., φ. 30v.

[53] Χριστιάννα Σουλιώτη, *Το κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα στο έργο ελλήνων συνθετών του 20ού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2017.

[54] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 27v, 28v και 30r.

[55] Πρόκειται για θρησκευτική καντάτα. Και πάλι βρίσκεται υπό μελέτη η θέση αυτού του έργου στην ελληνική μουσική, καθώς η μόνη αντίστοιχη γνωστή περίπτωση είναι η *Κασσιανή*, βυζαντινό τροπάρι-

ποιήτριας Bice Polli (1898-1989). Η θρησκευτική αυτή καντάτα γράφθηκε ως αφιέρωμα πίστης και ευγνωμοσύνης του συνθέτη απέναντι στον χριστιανικό Θεό· αναφέρεται μάλιστα στην αυτοβιογραφία του με το ακόλουθο σχόλιο: «Και στο σημείο του Σταυρού, εγώ συνεχίζω τη ζωή μου».[56]

Στις 28 Απριλίου 1962 μεταδόθηκαν σε εκπομπή της Ιταλικής Κρατικής Ραδιοφωνίας (RAI) του Μιλάνου (ώρα 15:30) επιλεγμένα αποσπάσματα της όπερας *Corsaresca*. Η ηχογράφηση είχε πραγματοποιηθεί στη μεγάλη αίθουσα του Ωδείου Giuseppe Verdi του Μιλάνου στις 4 Απριλίου του ίδιου έτους, με μαέστρο τον Fulvio Vernizzi. Ο συνθέτης καταθέτει μάλιστα στην αυτοβιογραφία του συζήτηση με τους μουσικούς, κατά την οποία τέθηκε το θέμα της μεγάλης χρονικής απόστασης ανάμεσα στη σύνθεση και την εκτέλεση του έργου, με τον ίδιο να δίνει την ακόλουθη εξήγηση: «Σήμερα θέλουν τους νέους [συνθέτες] και, όταν ήμουν νέος, ήθελαν τους παλιούς!».[57] Στις 13 Φεβρουαρίου του 1965, την ημέρα των 84ων γενεθλίων του συνθέτη, το Ateneo Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (ίδρυση το 1812 στη Βενετία) διοργάνωσε μία εκδήλωση παρουσιάζοντας επιλογή αποσπασμάτων της όπερας *Corsaresca* στην ιστορική αίθουσα Tommaseo της Τεργέστης. Η εκδήλωση ολοκληρώθηκε με δείπνο προς τιμήν του συνθέτη, προσφορά του προέδρου και του Ακαδημαϊκού Συμβουλίου του φορέα.[58]

Το 1969[59] παρουσιάστηκε σε παγκόσμια πρώτη εκτέλεση στην Gradisca, χάρη στον φίλο του συνθέτη, ιμπρεσάριο Bruno Patuna, η όπερα *Madamigella Figaro*. Διευθυντής της ορχήστρας της Βερόνας ήταν ο Enrico Pessina. Η παράσταση ήταν ιδιαίτερα επιτυχής. Το έργο καταγράφηκε από τη RAI και μεταδόθηκε στα μουσικά χρονικά του RAI Friuli Venezia Giulia στις 31 Οκτωβρίου 1969. Την εκτέλεση του έργου τίμησαν με την παρουσία τους μουσικοί του θεάτρου Verdi της Τεργέστης, μεταξύ των οποίων ο Alessandro Constantinidis.

Έφυγε από τη ζωή στις 26 Ιανουαρίου 1974, στο Monfalcone της περιοχής Gorizia.[60] Κατά τη διάρκεια του βίου του, ο Michele Eulambio αποκόμισε σημαντικές διακρίσεις για το έργο του: βραβείο των εκδόσεων Peters της Λειψίας (1908), το επονομαζόμενο «Nikisch Preis»·[61] «Οικονόμειο Βραβείο» του κληροδοτήματος της οικογένειας Οικονόμου, από την ελληνική Κοινότητα της Τεργέστης (1931)·[62] βραβείο της Εθνικής Ταμειακής Υπηρεσίας Αρωγής Μουσικών της Ρώμης (Cassa Nazionale di Assistenza Musicisti – Roma, 1960)·[63] ανακήρυξη ως αντεπιστέλλοντος μέλους του Ateneo Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (12 Νοεμβρίου 1963)·[64] ανακήρυξη ως Ταξιάρχη του Τάγματος του Στέμματος

καντάτα, για μεσόφωνο, μεικτή χορωδία και ορχήστρα, του Γεωργίου Πονηρίδη, έργο που εκτιμάται ότι συνετέθη το 1939 (Ιωάννης Φούλιας, *Αρχείο Γεωργίου Πονηρίδη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.* [ανέκδοτος κατάλογος], 25 Μαρτίου 2010).

[56] "E nel Segno della Croce, io proseguo il mio camino" (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 31r).

[57] "Oggi vogliono i giovani e quando ero giovano io, volevano i vecchi" (Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 32[B]r). Το σχόλιο του συνθέτη αναφέρεται πιθανότατα αφενός στην ιταλική οπερατική πραγματικότητα των αρχών του 20ού αιώνα, όπου κυριαρχούσαν ο απόηχος του Giuseppe Verdi (1813-1901) και η γοητεία του εν δράσει Giacomo Puccini (1858-1924), και αφετέρου στον μεταπολεμικό μοντερνισμό, οπότε και άλλαξε εκ νέου το ύφος των έργων του λυρικού θεάτρου.

[58] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 34r.

[59] Ό.π., ένθετο αναρίθμητο φύλλο, recto.

[60] Raoul Meloncelli, "Eulambio, Michele", στο: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1993, https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-eulambio_(Dizionario-Biografico) (πρόσβαση στις 2 Μαΐου 2026).

[61] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 8r.

[62] Επιστολή αρχείου (M. Eulambio Archivio, Biblioteca del Museo Teatrale Carlo Schmidl) από την Comunità Greco-Orientale με αρ. πρωτ. 1693 και ημερομηνία 28 Φεβρουαρίου 1931. Αναφέρεται επίσης στο: Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 23r.

[63] Eulambio, *Curriculum Vitae*, ό.π., σ. 2.

[64] Eulambio, *Appunti sulla mia vita*, ό.π., φ. 32[B]r-33r.

της Ιταλίας (Commendatore nell' Ordine della Corona d' Italia, 15 Σεπτεμβρίου 1964) από τον έκπτωτο ιταλό βασιλιά Umberto II (1904-1983).[65]

Μία συνολική αποτίμηση του συνθέτη Μιχαήλ Ευλαμπίου / Michele Eulambio στην ευρωπαϊκή ιστοριογραφία απαιτεί περαιτέρω μελέτη της ζωής και του έργου του και ανάδειξη των υφιστάμενων διασυνδέσεων με τα καλλιτεχνικά δίκτυα της κεντρικής και νοτιοανατολικής Ευρώπης. Σε κάθε περίπτωση, η συμβολή του φαίνεται μη αμελητέα, το εύρος της ωστόσο οφείλει να προσδιοριστεί αναλυτικότερα σε ακόλουθες μελέτες.

[65] Ό.π., φ. 31v-32[A]r. Η πρωτότυπη επιστολή ανακοίνωσης της τιμητικής απονομής του τίτλου έχει ενσωματωθεί ως φ. 32[A] της αυτοβιογραφίας του συνθέτη.

Χαρτογραφώντας τις *καρτεσιανές συνέργειες*: Η ανάδυση αρμονικών μορφών στη μουσική του Γιώργου Απέργη

Στυλιανός Δήμου

1. Εισαγωγή

Ο Γιώργος Απέργης, γεννημένος στην Αθήνα το 1945, συνιστά μία από τις πλέον ιδιοσυγκρασιακές φωνές της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας. Εγκατεστημένος στο Παρίσι από το 1963, ανέπτυξε ένα καλλιτεχνικό ιδίωμα που δεν εντάσσεται ανέτως σε καμία από τις κυρίαρχες τάσεις της μεταπολεμικής πρωτοπορίας: ούτε στον δομικό σειραϊσμό, ούτε στη φασματική σχολή, ούτε στη νέα πολυπλοκότητα. Η γραφή του χαρακτηρίζεται από έντονη διαστηματική κινητικότητα, πολύπλοκες ρυθμικές υφές και συστηματική αξιοποίηση της μικροτονικότητας, στοιχεία που συγκροτούν έναν αρμονικό κόσμο με ιδιαίτερη εσωτερική λογική. Η λογική αυτή, ωστόσο, παραμένει σε μεγάλο βαθμό αναλυτικά αδιερεύνητη: η βιβλιογραφία για τον Απέργη εστιάζεται κατά κύριο λόγο στο μουσικό θέατρό του, αφήνοντας τη συνθετική σκέψη που διαπερνά τα οργανικά του έργα χωρίς συστηματική θεωρητική αντιμετώπιση.[1]

Η παρούσα μελέτη ξεκινά από τρία οργανικά έργα[2] του Απέργη και από τα ερωτήματα που η ανάλυσή τους αναπόφευκτα θέτει. Στο *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, η ανάλυση αποκαλύπτει ότι ορισμένα φθογγικά σύνολα επανέρχονται, μεταμορφώνονται και αποδομούνται με τρόπο που δεν μπορεί να αποδοθεί σε κανένα από τα γνωστά αρμονικά συστήματα: δεν πρόκειται για σειρά, ούτε για φάσμα, ούτε για τροπικότητα. Στο *Dark Side* (2003) για μεσόφωνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, η κατανομή του ρυθμικού υλικού ανάμεσα σε διαφορετικές ενορχηστρωτικές ομάδες παράγει αρμονικές συνηχήσεις που δεν είναι προσχεδιασμένες, αλλά εμφανίζονται ως αποτέλεσμα της ρυθμικής αλληλεπίδρασης. Στο *Faux Mouvement* (1995) για τρίο εγχόρδων, η ισομερής κατανομή του χρόνου ανάμεσα στα τρία όργανα αναδεικνύει με γεωμετρική σαφήνεια πως η ρυθμική σταθερότητα και η αρμονική σαφήνεια όχι απλώς συνυπάρχουν, αλλά αλληλοπροϋποτίθενται.

Αυτές οι τρεις αναλυτικές παρατηρήσεις – διαφορετικές ως προς το έργο, τη χρονολογία και την ενορχήστρωση – συγκλίνουν σε ένα κοινό ερώτημα: πώς αναδύεται η αρμονία στη μουσική του Απέργη; Ειδικότερα, τρία επιμέρους ερωτήματα καθοδηγούν την ανάλυση.

[1] Η θεατροκεντρική έμφαση της βιβλιογραφίας για τον Απέργη τεκμηριώνεται από τη συνολική κατεύθυνση των πλέον αναγνωρισμένων μελετών: της μνημειώδους εργασίας επί υφηγεσία (HDR) του Durney (1996) που είναι αφιερωμένη στις σκηνικές συνθέσεις και στη σχέση μουσικής – θεάτρου, της μελέτης του Rothstein (2003), η οποία προτείνει «μία προσωρινή σύνοψη» των δώδεκα χαρακτηριστικών διαδικασιών του μουσικού θεάτρου του Απέργη, καθώς και του τόμου υπό την επιμέλεια του Szendy (2001) που έχει αφιερωθεί στις *Machinations*. Η συστηματική αναλυτική εξέταση της αρμονικής γλώσσας των αμιγώς οργανικών έργων του Απέργη παραμένει σε μεγάλο βαθμό ένα αναξιοποίητο πεδίο, κενό που η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αρχίσει να καλύπτει.

[2] Τα μουσικά παραδείγματα του παρόντος άρθρου προέρχονται από τις ακόλουθες εκδόσεις: Georges Aperghis, *Faux Mouvement*, Durand & Fils (D. & F. 01497300), Paris 1995· Georges Aperghis, *Dark Side*, Éditions Durand (6332/6535), Paris 2004· και Georges Aperghis, *Contretemps*, Durand & Fils (D. & F. 15708), Paris 2006. Η αναπαραγωγή σύντομων αποσπασμάτων εντάσσεται στο πλαίσιο της δίκαιης χρήσης για σκοπούς ακαδημαϊκής ανάλυσης (N. 2121/1993, άρθρο 19· Berne Convention, Art. 10).

Πρώτον: με ποιον τρόπο η γραμμική διαστηματική κίνηση, η οριζόντια ροή των φθόγγων, παράγει κάθετες αρμονικές συναθροίσεις; *Δεύτερον*: ποια είναι η σχέση μεταξύ ρυθμικής συμπληρωματικότητας και αρμονικής συμπεριφοράς, και με ποιον τρόπο η κατανομή του χρόνου μεταξύ οργανικών ομάδων επηρεάζει τη φύση των αρμονικών πεδίων που αναδύονται; *Τρίτον*: πώς λειτουργεί η μικροτονικότητα στο πλαίσιο αυτό – ως αυτόνομο σύστημα ή ως επέκταση και διεύρυνση της χρωματικής σκέψης;

Η απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα στηρίζεται σε ένα αναλυτικό μοντέλο που η παρούσα μελέτη ονομάζει *καρτεσιανή συνέργεια*: ένα τρισδιάστατο πεδίο αλληλεπίδρασης, στο οποίο τρεις αναλυτικοί άξονες, ο διαστηματικός (οριζόντιος), ο αρμονικός (κάθετος) και ο ρυθμικός (χρονικός), λειτουργούν δυναμικά και αλληλεξαρτώμενα. Το μοντέλο αυτό αποτελεί εξέλιξη της διπολικής σύλληψης των *linear verticalities* που είχε διατυπωθεί στη διδακτορική διατριβή του γράφοντος (Dimou, 2020): η διατριβή είχε αναδείξει πώς οι οριζόντιες διαστηματικές αρχές στο *Contretemps* καθορίζουν τις κάθετες αρμονικές δομές του έργου, ενώ η παρούσα μελέτη ενσωματώνει τον ρυθμικό άξονα ως ισότιμο τρίτο, μετασχηματίζοντας τη διπολική θεώρηση σε τρισδιάστατη. Σε αυτό το πλαίσιο, η αρμονία δεν συντίθεται εκ των προτέρων με εξωτερικούς κανόνες: αναδύεται εκ των έσω, μέσα από τη συνεχή κίνηση, την ένταση και τον μετασχηματισμό των ίδιων των παραμέτρων. Το μοντέλο δεν αξιώνει οριστικότητα, αλλά αποτελεί μια σκέψη υπό διερεύνηση, μια αναλυτική υπόθεση που γεννήθηκε από την επαφή με συγκεκριμένο μουσικό υλικό, και όχι ένα κλειστό θεωρητικό σύστημα που αναζητά εφαρμογή.

Σε γενικές γραμμές, η παρούσα μελέτη έχει ως εφαλτήριο τη διδακτορική αυτή διατριβή, στην οποία η σύλληψη των *linear verticalities* διαμορφώθηκε αρχικά στο πλαίσιο της ανάλυσης του *Contretemps*. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να χαρτογραφήσει τις ιδέες αυτές πέρα από το αρχικό τους πεδίο εφαρμογής και να προτείνει το καρτεσιανό μοντέλο ως ένα *μοντέλο αντίληψης και συζήτησης* των αναδυόμενων αρμονικών μορφών στη μουσική του Απέργη, ένα ερμηνευτικό πλαίσιο ικανό να αναδείξει τις τομές και τις συνέργειες των τριών αξόνων στη συνθετική του γλώσσα.

Η χαρτογράφηση αυτή αναπτύσσεται σε τρεις κατευθύνσεις. *Πρώτον*, η συγκριτική εξέταση δύο επιπλέον έργων, του *Dark Side* (2003) και του *Faux Mouvement* (1995), λειτουργεί ως υποστήριξη και επαλήθευση των αναλυτικών αρχών που είχαν διατυπωθεί στη διατριβή για το *Contretemps*, αναδεικνύοντας ότι οι αρχές αυτές δεν αποτελούν ιδιαιτερότητα ενός έργου αλλά χαρακτηριστικό της συνθετικής γλώσσας του Απέργη ευρύτερα. *Δεύτερον*, ο ρυθμικός άξονας αναβαθμίζεται σε ισότιμο αναλυτικό άξονα αρμονικής μορφογένεσης μαζί με τον διαστηματικό και τον αρμονικό. Στη διατριβή, ο άξονας αυτός είχε διατυπωθεί διερευνητικά μέσω της αναλογικής σχέσης μεταξύ αμετάβλητης ρυθμικής συμπληρωματικότητας / χρωματικότητας και μεταβλητής ρυθμικής συμπληρωματικότητας / μικροτονικότητας. Στην παρούσα μελέτη, η αναλογία αυτή ενεργοποιείται αναλυτικά, ολοκληρώνοντας τη μετάβαση από το διπολικό σχήμα των *linear verticalities* στο τρισδιάστατο καρτεσιανό πλαίσιο. *Τρίτον*, διατυπώνεται συστηματικά μία ενιαία αισθητική αρχή που διέπει τη γραφή του Απέργη σε όλα τα επίπεδα ταυτόχρονα: η *διάσπαση της κανονικότητας*, είτε ρυθμικής είτε χρωματικής, αποτελεί τον θεμελιώδη μηχανισμό μορφογένεσης, που λειτουργεί ανάλογα και στους τρεις άξονες του μοντέλου.

Ιδιαίτερο αναλυτικό βάρος αποκτά, στο πλαίσιο αυτό, η διάκριση μεταξύ *μεταβλητής ρυθμικής συμπληρωματικότητας* (variable rhythmic complementarity), που παράγει ακανόνιστη, ρευστή ροή με μικροδομικές τριβές, και *αμετάβλητης ρυθμικής συμπληρωματικότητας* (invariable rhythmic complementarity), που γεννά κανονική ροή και καθαρή άρθρωση των αρμονικών δομών (Dimou, 2020: 4). Στη διατριβή, η διάκριση αυτή είχε εισαχθεί διερευνητικά, ως αναλογικό σχήμα που συσχέτιζε τη χρωματικότητα με την αμετάβλητη και τη μικροτονικότητα με τη μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα,

με στόχο να αναδειχθεί η εσωτερική συνεκτικότητα της συνθετικής σκέψης του Απέργη σε διαφορετικές παραμέτρους. Στην παρούσα μελέτη, η αρχική αυτή αναλογία αξιοποιείται συστηματικά και ενεργοποιείται ως αναλυτική θέση: η ρυθμική τυπολογία αντικατοπτρίζει άμεσα την αισθητική αρχή που διέπει και τη μικροτονική σκέψη του Απέργη, κατά την οποία η μεταβλητή τυπολογία αντιστοιχεί στη λογική της μικροτονικής διάσπασης της χρωματικότητας, ενώ η αμετάβλητη αντιστοιχεί στη λογική της χρωματικής σαφήνειας. Η παραλληλία αυτή δεν αποτελεί τυχαία αναλογία: αποκαλύπτει μια ενιαία συνθετική σκέψη που εκδηλώνεται ταυτόχρονα στον χρόνο και στον ήχο.

Στο *Contretemps*, η πυκνότητα των αναλυτικών παραδειγμάτων είναι μεγαλύτερη: το έργο αυτό αποτελεί το κεντρικό αναλυτικό πεδίο, καθώς η πολυπλοκότητα της υφής του επιτρέπει τη διεξοδική εξέταση και των τριών αξόνων του μοντέλου και της αλληλεπίδρασής τους. Το *Dark Side* και το *Faux Mouvement* λειτουργούν ως συγκριτικά πεδία επαλήθευσης: το πρώτο αναδεικνύει τη μεταβλητή ρυθμική τυπολογία σε απλούστερη ενορχηστρωτική συνθήκη και σε δύο διαφορετικά αναλυτικά στιγμιότυπα, ενώ το δεύτερο φωτίζει την αμετάβλητη τυπολογία με τη διαυγή γραμμικότητα του τρίο εγχόρδων. Η επιλογή των τριών έργων καλύπτει δύο διαφορετικές δεκαετίες της δημιουργίας του Απέργη (από το 1995 έως το 2006) και τρεις διαφορετικές ενορχηστρωτικές πυκνότητες, από τη σύνθετη υφή του μεγάλου συνόλου έως την οικονομία του τρίο εγχόρδων. Αυτή η τριπλή συγκριτική προοπτική είναι η μεθοδολογική καινοτομία που επιτρέπει τη μετάβαση από την ανάλυση ενός έργου, που ήταν ο στόχος της διατριβής, στη διατύπωση γενικευμένων αρχών για τη συνθετική γλώσσα του Απέργη.

Μεθοδολογικά, η μελέτη αξιοποιεί διαστηματικές και αρμονικές αναγωγές, εντοπίζοντας διαστηματικά αρχέτυπα μέσα από *τάξεις ομάδων φθογγικών τάξεων* (pitch-class set classes) κατά τους Forte (1973) και Straus (2016), καθώς και μακροδομικές διαδικασίες επέκτασης, παραλλαγής και αποδόμησης εμβληματικών φθογγικών συνόλων. Στο θεωρητικό υπόβαθρο εντάσσονται η έννοια της *ρυθμικής συμπληρωματικότητας* κατά τον Schoenberg (1970) και η ανάλυση της αντιστικτικής υφής κατά τον Berry (1987). Η εργασία διαρθρώνεται ως εξής: η δεύτερη ενότητα παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο και τη μεθοδολογία, η τρίτη εισάγει το καρτεσιανό μοντέλο των τριών αξόνων αλληλεπίδρασης και αναπτύσσει την ενιαία αισθητική αρχή που τους διέπει, η τέταρτη εξετάζει διεξοδικά την αντιφωνική εναλλαγή και τους δύο τύπους ρυθμικής συμπληρωματικότητας, η πέμπτη ανιχνεύει τη λειτουργία της μικροτονικότητας ως διευρυμένης χρωματικότητας, η έκτη εξετάζει τα εμβληματικά φθογγικά σύνολα και τις μακροδομικές αρμονικές διαδικασίες, και η έβδομη συνοψίζει τα συμπεράσματα, αξιολογώντας κατά πόσον τα ευρήματα της συγκριτικής ανάλυσης επιτρέπουν τη διατύπωση γενικευμένων αρχών για την αρμονική γλώσσα του Απέργη.

2. Θεωρητικό πλαίσιο και μεθοδολογία

2.1. Διαστηματικές αναγωγές

Η μεθοδολογική προσέγγιση που υιοθετείται στην παρούσα μελέτη εδράζεται σε δύο αλληλένδετα επίπεδα αναλυτικής εργασίας: τις *διαστηματικές αναγωγές* και τις *αρμονικές αναγωγές*. Και τα δύο αποτελούν εργαλεία κατανόησης της σχέσης ανάμεσα στη γραμμικότητα και την αρμονία, ανάμεσα, δηλαδή, στη διαδοχική κίνηση των φθόγγων στον χρόνο και στις ταυτόχρονες φθογγικές συναθροίσεις που αυτή γεννά ή υπονοεί. Το πλαίσιο αυτό είχε αναπτυχθεί ως *linear verticalities* στη διατριβή του γράφοντος (Dimou, 2020), όπου εφαρμόστηκε στην ανάλυση του *Contretemps*. Εδώ αναβαθμίζεται σε τρισδιάστατη καρτεσιανή θεώρηση μέσω της ενσωμάτωσης του ρυθμικού άξονα ως ισότιμου αναλυτικού άξονα και της συγκριτικής εξέτασης των τριών έργων.

Οι διαστηματικές αναγωγές αφορούν την κατανόηση των γραμμικών κινήσεων και των σχέσεων ανάμεσα στα διαστήματα που σχηματίζουν τοπικές και ευρύτερες δομές. Μέσα από αυτές επιχειρείται ο εντοπισμός *διαστηματικών αρχετύπων* ως σταθερών συνδυασμών φθόγγων που εμφανίζονται επανειλημμένα στη γραφή του Απέργη και καθορίζουν τόσο τη γραμμική όσο και την αρμονική σκέψη του. Η σημασία τους δεν εξαντλείται στο μελωδικό επίπεδο: λειτουργούν ως *μηχανισμοί σύνδεσης* μεταξύ γραμμικών και αρμονικών σχέσεων εκεί ακριβώς όπου η μεταβολή παράγει μορφή. Υπό αυτή την έννοια, κάθε γραμμική κίνηση εμπεριέχει το δυναμικό μιας κάθετης σύνθεσης: πρόκειται για μια συνεχή μετάβαση από το διαδοχικό στο ταυτόχρονο.

2.2. Αρμονικές αναγωγές

Οι αρμονικές αναγωγές εστιάζουν στον τρόπο με τον οποίο οι κάθετες συναθροίσεις, οι φθογγικές ομάδες, συνδέονται με τη γραμμική κίνηση και προκύπτουν από αυτήν. Οι οριζόντιες μικροτονικές παρεκκλίσεις, οι επαναλήψεις και οι διαστηματικές επεκτάσεις δημιουργούν αρμονικά και χρωματικά πεδία που δεν συνιστούν στατικές οντότητες αλλά *ζώνες αλληλεπίδρασης* μεταξύ ηχοχρώματος, τονικού ύψους και ρυθμού. Οι αρμονικές αναγωγές επιχειρούν να δείξουν πώς αυτά τα πεδία λειτουργούν μορφογενετικά: όχι ως συγχορδίες με σταθερή ταυτότητα αλλά ως δυναμικές ζώνες μετασχηματισμού.

Ένας εύγλωττος τρόπος να συλλάβει κανείς αυτή τη διαδικασία είναι ο εξής: εάν «παγώσουμε» τη ροή σε ένα δεδομένο σημείο, ορίζεται ένα αρμονικό πεδίο, μια στιγμιαία τομή της γραμμικής κίνησης που αποκαλύπτει την κάθετή της διάσταση. Η αρμονική μορφή, κατά συνέπεια, δεν προκύπτει ούτε από κάθετη συσσώρευση ούτε από καθαρή γραμμική πορεία, αλλά από τη *συνεχή μετάβαση ανάμεσα στις δύο*. Η μουσική του Απέργη δεν «κατασκευάζει» αρμονία· την αποκαλύπτει ως αποτέλεσμα κίνησης, έντασης και συνεχούς αλληλεπίδρασης.

2.3. Οι τάξεις ομάδων φθογγικών τάξεων ως αναλυτικό εργαλείο

Τα διαστηματικά αρχέτυπα της μουσικής του Απέργη περιγράφονται στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης μέσα από την έννοια των *τάξεων ομάδων φθογγικών τάξεων* (*pitch-class set classes*) κατά την τυπολογία των Forte (1973) και Straus (2016).[3] Αυτά τα σύνολα διαπερνούν τη γραφή του συνθέτη και μας επιτρέπουν να αναλύσουμε πώς οι οριζόντιοι και οι κάθετοι άξονες λειτουργούν συνεργικά, πώς, δηλαδή, η χαρτογράφηση της αρμονικής συμπεριφοράς αποκαλύπτει ένα πλέγμα αλληλεπιδράσεων και όχι ένα στατικό φαινόμενο.

Η αναλυτική αξία της προσέγγισης αυτής έγκειται στο γεγονός ότι δεν επιβάλλει εξωτερικά θεωρητικά σχήματα στη μουσική, αλλά αναδύει τα δομικά της χαρακτηριστικά μέσα από την ίδια την αναλυτική πράξη. Η χρήση των τάξεων ομάδων φθογγικών τάξεων δεν αποσκοπεί στη στατιστική καταγραφή φθογγικών συχνοτήτων αλλά στον εντοπισμό εκείνων των σταθερών συνδυασμών που αποκτούν *εμβληματική* λειτουργία: επανέρχονται, μεταμορφώνονται και αποδομούνται μέσα στην εξέλιξη των έργων, λειτουργώντας ως δομικοί πυρήνες αρμονικής σκέψης. Στην παρούσα μελέτη η εμβληματική αυτή λειτουργία

[3] Ο Forte (1973) εισήγαγε το σύστημα ταξινόμησης των τάξεων ομάδων φθογγικών τάξεων ως αναλυτικό εργαλείο για την ατονική / μετατονική μουσική, βασισμένο στις έννοιες της ισοδυναμίας μεταφοράς και αναστροφής. Ο Straus (2016) επεξεργάστηκε και επέκτεινε αυτό το πλαίσιο, ενσωματώνοντας τη μετασχηματιστική θεωρία και την κίνηση των φωνών (voice leading). Ο Callender (2007) γενίκευσε περαιτέρω τη μέθοδο σε συνεχείς χώρους τονικού ύψους, καταδεικνύοντας ότι οι αρχές ταξινόμησης φθογγικών συνόλων εφαρμόζονται και σε μικροτονικά συστήματα πέραν της δωδεκαφθογγικής ισοσυγκερασμένης κλίμακας, ένα εύρημα ιδιαίτερης σημασίας για την παρούσα μελέτη που εξετάζει μουσική στην οποία η χρωματικότητα και η μικροτονικότητα αλληλεπιδρούν.

δεν εξετάζεται πλέον αποκλειστικά εντός ενός έργου. Η συγκριτική προοπτική των τριών έργων επιτρέπει να ελεγχθεί εάν αυτή αποτελεί ιδιαιτερότητα του *Contretemps* ή χαρακτηριστικό ευρύτερης αναλυτικής ισχύος.

2.4. Η μικροτονικότητα ως επέκταση της χρωματικότητας

Ιδιαίτερη μεθοδολογική βαρύτητα φέρει η ερμηνεία της μικροτονικότητας. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η μικροτονικότητα δεν αντιμετωπίζεται ως αυτόνομο ύφος ούτε ως αισθητικό αποτέλεσμα καθ' εαυτό, αλλά ως *επέκταση της χρωματικότητας*, ως τρόπος περιγραφής πιο λεπτών διαβαθμίσεων της αρμονικής συμπεριφοράς. Δεν ενδιαφέρει ως τελικό αποτέλεσμα αλλά ως *διαδικασία*, ως τρόπος σκέψης μέσα στον ήχο.[4]

Συγκεκριμένα, εμφανίζεται μέσα από γραμμικές μικροδιαστηματικές διαδικασίες που λειτουργούν ως *διανθισμοί*: λεπτές αποχρώσεις που εμπλουτίζουν και διασπούν τις χρωματικές δομές.[5] Η μικροτονικότητα δεν είναι, επομένως, διακοσμητική ή απλώς συμπληρωματική, αλλά λειτουργεί *μετασχηματιστικά*: διασπά τη χρωματικότητα, αναδιαμορφώνει την πυκνότητά της και τη μετατρέπει από συμπαγές φαινόμενο σε ένα διευρυμένο και μικροτονικά διαστρωματωμένο χρωματικό πεδίο. Η αναλογία με τη ρυθμική οργάνωση, που εισάγεται στην τρίτη ενότητα και αναπτύσσεται διεξοδικά στην τέταρτη και την πέμπτη ενότητα παρακάτω, αποτελεί έναν από τους κεντρικούς άξονες επιχειρηματολογίας της μελέτης: η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα και η μικροτονική διάσπαση της χρωματικότητας δεν είναι απλώς ανάλογες διαδικασίες· εκδηλώνουν την ίδια βαθύτερη αισθητική αρχή σε διαφορετικές παραμέτρους.

2.5. Θεωρητικές συντεταγμένες: Schoenberg, Berry, Murail και η λογική των σχέσεων

Το θεωρητικό υπόβαθρο της μελέτης αντλεί από τρεις αναλυτικές πηγές, τις οποίες αξιοποιεί ως σημεία αφετηρίας και όχι ως δεσμευτικά αναλυτικά πλαίσια. *Πρώτον*, η έννοια της ρυθμικής συμπληρωματικότητας κατά τον Schoenberg (1970), που αναπτύσσεται διεξοδικά στην τέταρτη ενότητα, λειτουργεί ως σημείο αφετηρίας. Στη μουσική του Απέργη, ωστόσο, η αρχή αυτή μετασχηματίζεται ριζικά: η ρυθμική συμπληρωματικότητα δεν υπηρετεί τη μετρική σταθερότητα, αλλά την αποσταθεροποιεί, τροφοδοτώντας την αρμονική αστάθεια τόσο στη μικροτονική όσο και στη χρωματική διάσταση. Η παρούσα μελέτη επεκτείνει αυτή την παρατήρηση: δεν αρκείται στο να διαπιστώσει ότι ο Απέργης μετασχηματίζει τη ρυθμική συμπληρωματικότητα, αλλά επιχειρεί να αποδείξει ότι αυτός ο μετασχηματισμός έχει αρμονικές συνέπειες και ότι το πώς κατανέμεται ο χρόνος καθορίζει τι αρμονικές δομές αναδύονται.[6]

[4] Η μεθοδολογική επιλογή να αντιμετωπιστεί η μικροτονικότητα ως επέκταση ενός υφιστάμενου χρωματικού πλαισίου και όχι ως αυτόνομο σύστημα βρίσκει σημαντικό προηγούμενο σε εθνομουσικολογικές μελέτες. Ο Marcus (1993: 49-50) έχει καταδείξει ότι στην αραβική μουσική θεωρία το ισοσυγκερασμένο τέταρτο του τόνου (24-TET) λειτουργεί ως *μεταθεωρητικό σημείο αναφοράς*, ως κοινός γλωσσικός κώδικας που επιτρέπει στους μουσικούς να συζητούν τις μικροδιαστηματικές αποκλίσεις ακόμη και όταν στην πράξη παρεκκλίνουν συστηματικά από αυτόν. Η ίδια λογική ισχύει εδώ μεθοδολογικά: η αναγωγή της μικροτονικής γραφής του Απέργη σε ένα επεκταμένο χρωματικό πλαίσιο δεν προϋποθέτει τη συμμόρφωσή της με το ισοσυγκερασμένο σύστημα, αλλά λειτουργεί ως αναλυτικό πλαίσιο εντός του οποίου εντοπίζονται και ονοματίζονται οι μικροδιαστηματικές διαδικασίες.

[5] Ο όρος *διανθισμός* χρησιμοποιείται εδώ κατ' αναλογία προς την παραδοσιακή έννοια του μελωδικού διανθισμού μέσω της χρήσης μη αρμονικών φθόγγων που εμπλουτίζουν μία κύρια φθογγική δομή χωρίς να την αντικαθιστούν. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η έννοια αυτή διευρύνεται: ο μικροτονικός διανθισμός δεν αφορά μεμονωμένες νότες αλλά μικροδιαστηματικές διαδικασίες που παρεμβάλλονται στα αρχέτυπα φθογγικά σύνολα, μετασχηματίζοντάς τα σταδιακά.

[6] Η Adams (1993: 339 και 354-356) έχει καταδείξει συστηματικά ότι η αρχή της ρυθμικής συμπληρωματικότητας του Schoenberg λειτουργεί ως μηχανισμός δομικής συνοχής στα ίδια του τα ατονικά οργανικά έργα (op. 11, 16 και 19), όπου η σύνθετη ρυθμική κίνηση (*composite rhythm*) προσφέρει συνοχή ανάλογη με εκείνη

Δεύτερον, η περιγραφή του Berry (1987: 192) για την αντιστικτική υφή ως «συνθήκη αλληλεπίδρασης μεταξύ γραμμών που εμπεριέχει διαστηματικό περιεχόμενο, κατεύθυνση, ρυθμό και άλλες ποιότητες διαφοροποίησης» προσφέρει ένα αναλυτικό ανάλογο για την προσέγγιση της μουσικής του Απέργη. Η διατύπωση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, γιατί θεωρεί τον ρυθμό και την αρμονία ως *αδιαχώριστες παραμέτρους* εντός της υφής, όπως ακριβώς η θέση που υποστηρίζει το καρτεσιανό μοντέλο.

Τρίτον, η αναλυτική σκέψη του Murail (2005: 152-153) προσφέρει τη φιλοσοφική βάση του μοντέλου: ο Murail υποστηρίζει ότι «οι σχέσεις μεταξύ των φαινομένων είναι συχνά σημαντικότερες από τα ίδια τα φαινόμενα» («the relationships between phenomena are often more important than the phenomena themselves») και προτάσσει μια σκέψη σε συνεχείς και όχι διακριτές κατηγορίες. Αυτή η αντίληψη της μουσικής ως *πεδίου σχέσεων* και όχι ως συσσώρευσης αυτόνομων μουσικών γεγονότων αποτελεί μία από τις φιλοσοφικές βάσεις πάνω στην οποία στηρίζεται το καρτεσιανό μοντέλο, ακόμα κι αν η αρμονική γλώσσα του Απέργη ακολουθεί διαφορετική από τη φασματική λογική.[7]

3. Οι τρεις άξονες αλληλεπίδρασης: το καρτεσιανό μοντέλο

Τα ερευνητικά ερωτήματα που διατυπώθηκαν στην εισαγωγή – πώς αναδύεται η αρμονία από τη γραμμική κίνηση, πώς η ρυθμική συμπληρωματικότητα διαμορφώνει αρμονικές συμπεριφορές και πώς η μικροτονικότητα λειτουργεί ως επέκταση της χρωματικής σκέψης – δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν επαρκώς μέσα από έναν και μόνον αναλυτικό άξονα. Απαιτούν ένα *πολυδιάστατο πλαίσιο*, ένα πεδίο στο οποίο οι επιμέρους παράμετροι δεν εξετάζονται μεμονωμένα αλλά στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασής τους. Η συγκριτική ανάλυση των τριών έργων οδήγησε στην επέκταση του διπολικού πλαισίου των *linear verticalities* (Dimou, 2020) σε ένα τρισδιάστατο μοντέλο συνεργειών, ένα πεδίο στο οποίο οι τρεις αναλυτικοί άξονες (ο διαστηματικός, ο αρμονικός και ο ρυθμικός) λειτουργούν συνεργικά, παράγοντας αρμονικές μορφές που αναδύονται μέσα από τη συνεχή διαπλοκή τους.

Ο όρος «καρτεσιανός» δεν παραπέμπει εδώ στην καρτεσιανή γεωμετρία με την τεχνική του έννοια, αλλά αξιοποιείται μεταφορικά για να αποδώσει την ιδέα ενός *χώρου αλληλεπίδρασης τριών αξόνων*, εντός του οποίου κάθε μουσική παράμετρος κατέχει συντεταγμένες που ορίζονται από τη σχέση της με τις άλλες δύο. Κάθε άξονας δεν λειτουργεί αυτόνομα αλλά σε σχέση αλληλεπίδρασης με τους υπόλοιπους. Οι σχέσεις τους είναι δυναμικές, μετασχηματιστικές και ποτέ στατικές. Αυτή η συσχετιστική αντίληψη αντηχεί τη θέση του Murail (2005), όπως αυτή παρουσιάστηκε στην προηγούμενη ενότητα, αν και η αρμονική γλώσσα του Απέργη ακολουθεί μια λογική διαφορετική από τη φασματική.

3.1. Ο διαστηματικός / οριζόντιος άξονας

Ο πρώτος άξονας είναι ο *διαστηματικός*, ο οριζόντιος. Περιλαμβάνει τη γραμμική κίνηση, τις μικροδιαστηματικές διευρύνσεις και όλες εκείνες τις διαδικασίες που συγκροτούν

που συνήθως αποδίδεται στην επαναφορά τονικών υψών (pitch recall). Η παρατήρηση αυτή είναι κρίσιμη για το παρόν εγχείρημα: αν ο Schoenberg θεωρητικοποίησε τη ρυθμική συμπληρωματικότητα στο πλαίσιο της τονικής σύνθεσης, αλλά την αξιοποίησε εμπράκτως και στην ατονική του παραγωγή ως φορέα συνοχής, η περαιτέρω επέκτασή της στη μουσική του Απέργη, όπου η ρυθμική κατανομή δεν διασφαλίζει συνοχή αλλά παράγει αρμονική μορφογένεση, αποτελεί λογική συνέχεια αυτής της εξελικτικής τροχιάς.

[7] Ο Murail ανήκει στη φασματική σχολή, η οποία αντλεί τις αρμονικές της δομές από την ακουστική ανάλυση του ηχητικού φάσματος. Η αρμονική γλώσσα του Απέργη διαφέρει θεμελιωδώς: δεν βασίζεται στη σειρά των φθόγγων της αρμονικής στήλης αλλά σε διαστηματικά αρχέτυπα και γραμμικές χρωματικές διαδικασίες. Η αναφορά στον Murail αφορά αποκλειστικά την επιστημολογική του θέση για τη σχεσιακή αντίληψη της μουσικής.

το μελωδικό προφίλ της γραφής. Στο επίκεντρο βρίσκεται η *διαστηματική τάξη* (*interval class*) ως γραμμικός πυρήνας αρμονικής μορφογένεσης: η κίνηση του τονικού ύψους δεν αποτελεί απλώς μελωδικό φαινόμενο, αλλά εμπεριέχει ήδη τη δυνατότητα αρμονικής μορφής. Οι διαστηματικές τάξεις δεν είναι, υπό αυτή την έννοια, απλώς μελωδικές κινήσεις· είναι *μηχανισμοί σύνδεσης* μεταξύ γραμμικών και αρμονικών σχέσεων.

Κεντρικό ρόλο στον άξονα αυτό διαδραματίζουν οι *μικροδιαστηματικές διαδικασίες*: μικρές, συχνά ημιτονιακές ή μικροτονικές κινήσεις που λειτουργούν ως *διανθισμοί*, εμπλουτίζοντας και διασπώντας τις χρωματικές δομές. Αυτές οι κινήσεις δεν είναι τυχαίες και παράγουν *διαστηματικά αρχέτυπα* που επανέρχονται με συστηματικό τρόπο στη γραφή του Απέργη, αποτελώντας τους δομικούς πυρήνες τόσο της γραμμικής όσο και της αρμονικής σκέψης του. Η ανάλυση του *Contretemps* στη διατριβή είχε αποκαλύψει ότι αυτά τα αρχέτυπα δεν είναι απλώς τοπικά φαινόμενα: διαπερνούν το έργο σε όλα τα επίπεδα της δομής του, από το μικροδιαστηματικό έως το μακροδομικό, μια διαπίστωση που αποτέλεσε αφετηρία του παρόντος μοντέλου.

3.2. Ο αρμονικός / κάθετος άξονας

Ο δεύτερος άξονας είναι ο *αρμονικός*, ο κάθετος. Αφορά τις φθογγικές συναθροίσεις και τις τάξεις φθογγικών ομάδων, δηλαδή τον τρόπο που οι φθογγικές τάξεις συνυπάρχουν, επικαλύπτονται ή μεταβάλλονται σε ένα δεδομένο σημείο του χρόνου. Αυτές οι συναθροίσεις δεν κατανοούνται ως συγχορδίες με σταθερή ταυτότητα αλλά ως *ζώνες αλληλεπίδρασης* που αναδύονται από τη γραμμική κίνηση.

Η σχέση μεταξύ οριζόντιου και κάθετου άξονα στη μουσική του Απέργη είναι μία σχέση *αμοιβαίας συνάρτησης*: η γραμμικότητα οδηγεί στη διαμόρφωση κάθετων συναθροίσεων, ενώ οι κάθετες συναθροίσεις, με τη σειρά τους, ορίζουν τις δυνατότητες της επόμενης γραμμικής κίνησης. Το αρμονικό πεδίο, κατά συνέπεια, δεν είναι ούτε αίτιο ούτε αποτέλεσμα της γραμμικότητας: είναι *ο χώρος της αλληλεπίδρασής τους*. Η ανάλυση του *Dark Side* και του *Faux Mouvement* επιβεβαίωσε ότι αυτή η αρχή δεν αποτελεί ιδιαιτερότητα του *Contretemps*, αλλά διαπερνά τη γραφή του Απέργη ανεξαρτήτως ενορχηστρωτικής πυκνότητας και χρονολογικής περιόδου.

3.3. Ο ρυθμικός / χρονικός άξονας

Ο τρίτος άξονας είναι ο *ρυθμικός*, ο χρονικός. Περιλαμβάνει τη μεταβλητή και την αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα, δηλαδή τους τρόπους με τους οποίους ο ρυθμός οργανώνει και, κυρίως, αποσταθεροποιεί τη ροή. Ο ρυθμός στον Απέργη δεν λειτουργεί ως ανεξάρτητη παράμετρος, αλλά είναι *φορέας μορφογένεσης* που συνδέει τον χρόνο με το τονικό ύψος, αναπροσδιορίζοντας συνεχώς τόσο τον διαστηματικό όσο και τον αρμονικό άξονα.

Ιδιαίτερα σημαντική στον ρυθμικό άξονα είναι η έννοια της *αντιφωνικής εναλλαγής* (*hocketing*): η περικοπή μιας μελωδικής γραμμής με παύσεις και η διαμερισμένη κατανομή των φθόγγων της ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες εναλλασσόμενες φωνές ή όργανα (Dalglish, 1969: 344), που δημιουργεί μια αντιφωνική αναπνοή της μουσικής υφής. Κάθε παύση είναι ενεργή και κάθε είσοδος μιας φωνής λειτουργεί ως ηχώ της προηγούμενης. Η σύγκριση των τριών έργων ανέδειξε ότι η αντιφωνική εναλλαγή δεν λειτουργεί με ενιαίο τρόπο: εμφανίζεται σε δύο διακριτές μορφές, ως μεταβλητή και αμετάβλητη, που παράγουν διαφορετικές αρμονικές συμπεριφορές. Η τυπολογία αυτή, που είχε διατυπωθεί διερευνητικά στη διατριβή (Dimou, 2020: 4), επιβεβαιώνεται εδώ συγκριτικά και αναβαθμίζεται σε ισότιμη αναλυτική κατηγορία ευρύτερης ισχύος.

3.4. Το καρτεσιανό πεδίο ως μοντέλο αρμονικής μορφογένεσης

Μέσα σε αυτό το τρισδιάστατο πεδίο, η αρμονία παύει να είναι μια σταθερή οντότητα και γίνεται *δυναμικό αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης*, μια μορφογένεση που αναδύεται μέσα από τη συνεχή διαπλοκή των μικροδιαστηματικών, ρυθμικών και χρωματικών διαδικασιών. Οι τρεις άξονες ορίζουν ένα πεδίο συνεργειών, όπου κάθε παράμετρος επηρεάζει και μετασχηματίζει τις άλλες.

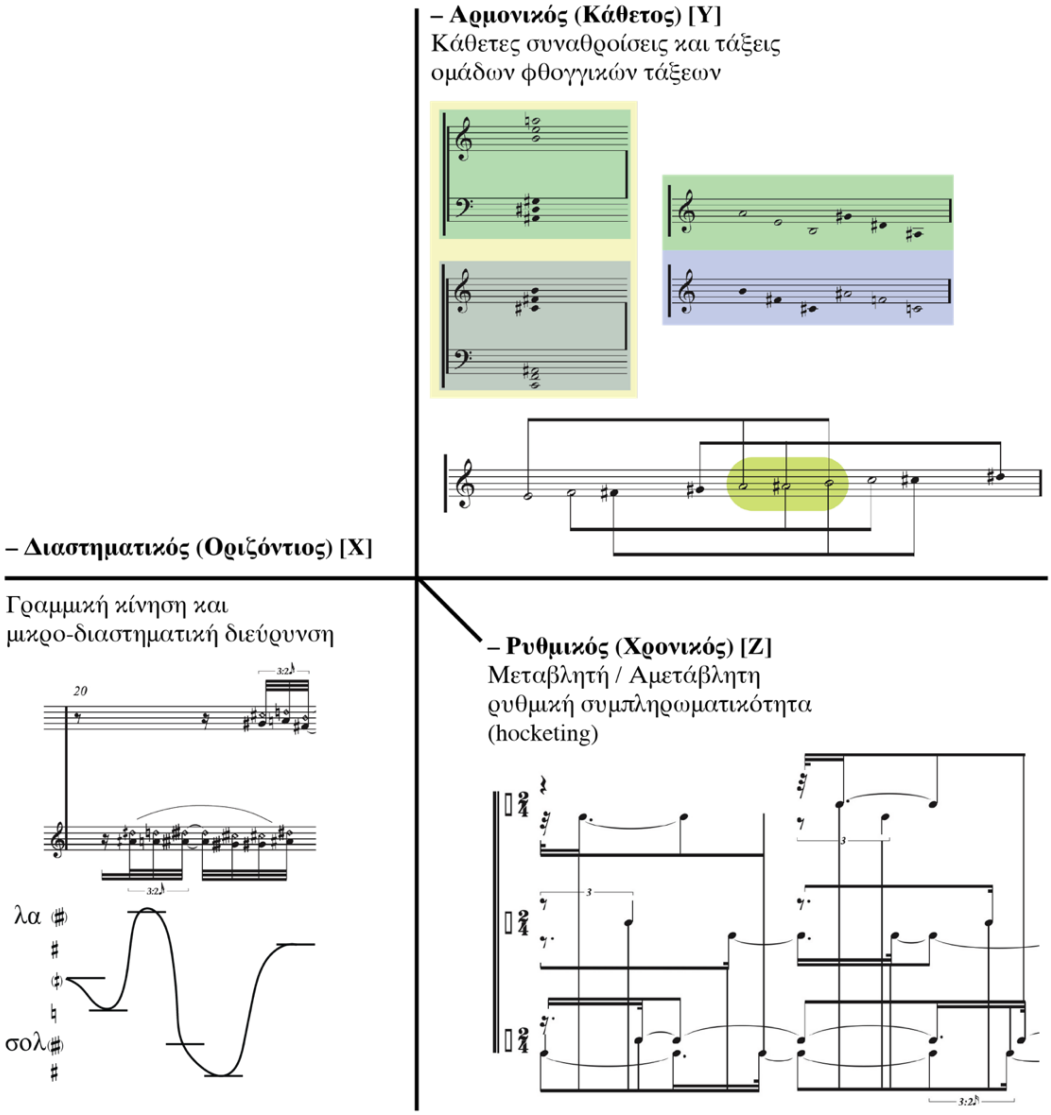
Συγκεκριμένα, η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα συντελεί στη δημιουργία πολύπλοκων μορφωμάτων υφής: οι φωνές δεν κινούνται ομορρυθμικά, αλλά διαπλέκονται, παράγοντας μικροτονικές διακυμάνσεις και ηχητικές τριβές – ένα φαινόμενο ρευστό, ευέλικτο, σχεδόν ασταθές. Αντίθετα, η αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα δημιουργεί σταθερές και καθαρότερες δομές, εκεί όπου η ροή ενοποιείται και σχηματίζονται κατακόρυφα αρμονικά συμπλέγματα που μεταβάλλονται είτε μικροτονικά είτε χρωματικά, διατηρώντας πάντα μια δυναμική ισορροπία. Στη μουσική του Απέργη, η υφή δεν είναι αποτέλεσμα αλλά *μηχανισμός*: ένα πεδίο σύγκλισης, όπου ρυθμός, μικροτονικότητα και γραμμικότητα συνδιαμορφώνουν την ίδια την αρμονική συμπεριφορά του ήχου.

Το καρτεσιανό μοντέλο συνεργειών που προτείνεται εδώ δεν αξιώνει τη θέση μιας οριστικής θεωρητικής κατασκευής, αλλά λειτουργεί ως μία διερευνητική υπόθεση, μία αναλυτική προοπτική για το πώς ενδέχεται να πραγματώνεται η αρμονική σκέψη του Απέργη μέσα από τη διάδραση διαστηματικών, ρυθμικών, μικροτονικών και χρωματικών διεργασιών. Δεν συνιστά στατικό σχήμα προς εφαρμογή αλλά εργαλείο ανάγνωσης που επιτρέπει την ανάδειξη των τομών, των περιοχών όπου οι παράμετροι αυτές συναντώνται και αλληλεπιδρούν. Η αναλυτική εστίαση συγκεκριμενοποιείται σε τέσσερις αλληλένδετες αρχές: α) τη διαστηματική τάξη ως γραμμικό πυρήνα αρμονικής μορφογένεσης, β) τη μικροτονική απόκλιση ως μηχανισμό χρωματικής διεύρυνσης, γ) την αντιφωνική εναλλαγή ως φορέα ρυθμικής συμπληρωματικότητας και δ) τη σύζευξη των παραμέτρων αυτών σε τοπικές συνηχήσεις που μετασχηματίζονται σταδιακά σε γενικευμένα αρμονικά μοντέλα. Το Σχήμα 1 αποτυπώνει σχηματικά το τρισδιάστατο πεδίο αυτής της αλληλεπίδρασης.

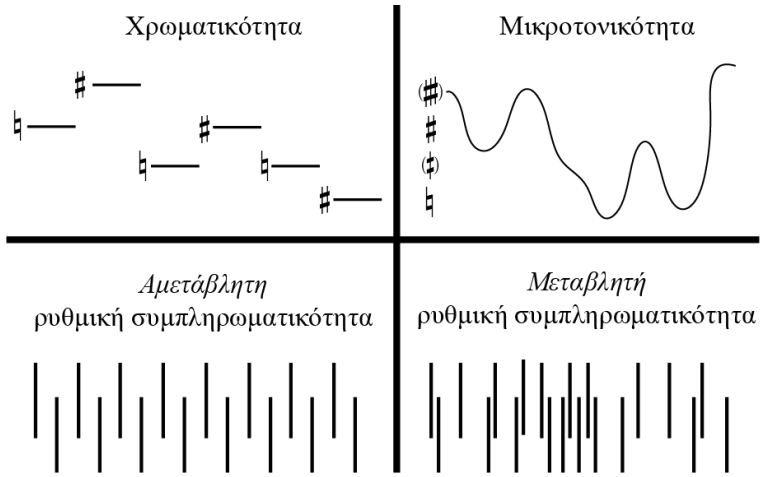
3.5. Η αισθητική αρχή της διάσπασης

Η εξέταση των τριών αξόνων δεν αποκαλύπτει μόνον αναλυτικές κατηγορίες· αποκαλύπτει μία *ενιαία αισθητική αρχή* που διέπει τη γραφή του Απέργη σε όλα τα επίπεδα ταυτόχρονα. Η αρχή αυτή μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: η *διάσπαση της κανονικότητας*, είτε ρυθμικής είτε χρωματικής, αποτελεί τον θεμελιώδη μηχανισμό μορφογένεσης στη γραφή του Απέργη. Δεν πρόκειται για τεχνική επιλογή αλλά για αισθητική φιλοσοφία: η μορφή δεν οικοδομείται από την επανάληψη αλλά από τη ρήξη, δεν προκύπτει από τη συσσώρευση αλλά από τη διακοπή.

Η αρχή αυτή εκδηλώνεται με αναλογικό τρόπο σε όλους τους άξονες του καρτεσιανού μοντέλου. Στον *ρυθμικό άξονα*, η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα διασπά τη μετρική κανονικότητα: αντί για ισομερή κατανομή του χρόνου, παράγει ακανόνιστες εναλλαγές που αποσταθεροποιούν τη ρυθμική ροή και μεταφράζονται άμεσα σε αρμονική αστάθεια. Στον *διαστηματικό άξονα*, η μικροτονικότητα διασπά τη χρωματική κανονικότητα: αντί για σαφείς ημιτονιακές κινήσεις, παρεισφρέουν μικροδιαστηματικές παρεκκλίσεις που μετατρέπουν τη συμπαγή χρωματικότητα σε ένα διευρυμένο, πολυδιαβαθμισμένο χρωματικό πεδίο. Στον *αρμονικό άξονα*, η εναλλαγή πλήρους και μερικής χρωματικής συνάθροισης διασπά τη στατική αρμονική ταυτότητα: αντί για σταθερές συγχορδίες, εμφανίζονται δυναμικές ζώνες αρμονικής αναδόμησης. Το Σχήμα 2 αποτυπώνει σχηματικά την αναλογία αυτή ανάμεσα στους τρεις άξονες.



Σχήμα 1: *Καρτεσιανές συνέργειες* και άξονες αλληλεπίδρασης στην αρμονική σκέψη του Απέργη. Σχηματική απεικόνιση του προτεινόμενου τρισδιάστατου αναλυτικού μοντέλου: διαστηματικός άξονας (οριζόντιος), αρμονικός άξονας (κάθετος), ρυθμικός άξονας (χρονικός)



Σχήμα 2: Διάγραμμα αναλογίας μεταξύ ρυθμικής τυπολογίας και χρωματικότητας / μικροτονικότητας: η αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα αντιστοιχεί στη χρωματική σαφήνεια, ενώ η μεταβλητή στη μικροτονική διάσπαση της χρωματικότητας

Η τριπλή αυτή αναλογία δεν αποτελεί σύμπτωση· υποδηλώνει ότι ο Απέργης σκέφτεται *ενιαία* σε όλες τις παραμέτρους: η ίδια φιλοσοφία που κατευθύνει τη ρυθμική του σκέψη κατευθύνει και τη μικροτονική και την αρμονική. Ρυθμός, τονικό ύψος και αρμονία δεν είναι ανεξάρτητες παράμετροι που συντονίζονται εκ των υστέρων· είναι εκφράσεις μίας και μόνης αρχής που λειτουργεί ταυτόχρονα σε όλα τα επίπεδα.[8]

Η διαπίστωση αυτή έχει συνέπειες που υπερβαίνουν τα όρια της παρούσας ανάλυσης. Αν η αρχή της διάσπασης είναι αληθινά ενιαία, τότε η κατανόηση ενός οποιουδήποτε άξονα της γραφής του Απέργη – ρυθμικού, χρωματικού ή αρμονικού – φωτίζει αναδρομικά και τους άλλους δύο. Κάθε αναλυτική ενότητα που ακολουθεί στην παρούσα μελέτη αποτελεί ταυτόχρονα εξέταση ενός άξονα και επαλήθευση της ενιαίας αρχής: οι αναλύσεις δεν συσσωρεύουν απλώς παραδείγματα, αλλά ελέγχουν τη θεωρητική συνοχή του μοντέλου.

4. Αντιφωνική εναλλαγή και ρυθμική συμπληρωματικότητα

4.1. Ορισμός και τυπολογία

Η έννοια της *αντιφωνικής εναλλαγής* (*hocketing*), δηλαδή ο διαμερισμός του μελωδικού ή ρυθμικού υλικού ανάμεσα σε διαφορετικές φωνές ή όργανα, αποτελεί έναν από τους κεντρικούς μηχανισμούς οργάνωσης της μουσικής υφής στο έργο του Απέργη. Ιστορικά, η αντιφωνική εναλλαγή εμφανίζεται ήδη στη μεσαιωνική πολυφωνία ως τεχνική κατανομής μίας μελωδικής γραμμής ανάμεσα σε διαφορετικές φωνές. Ο Dalglish (1969: 344) καταγράφει τον κοινώς αποδεκτό ορισμό της ως «τη διάσπαση μιας μελωδικής γραμμής με παύσεις και την κατανομή των φθόγγων της μεταξύ δύο ή περισσοτέρων εναλλασσόμενων φωνών» («the truncation of a melodic line with rests and the distribution of its tones between two or more alternating parts»), διακρίνοντας (1969: 349) τρεις τύπους εφαρμογής της στο μεσαιωνικό ρεπερτόριο: την επεισοδιακή (*incidental*), την ανεξάρτητη (*independent*) και την παραλλάσσουσα (*variation*).[9]

Η λογική της αντιφωνικής εναλλαγής συγγενεύει με την έννοια της ρυθμικής συμπληρωματικότητας (complementary rhythm), την οποία ο Schoenberg (1970: 84) ορίζει ως τη διαδικασία κατά την οποία «μία φωνή γεμίζει τα κενά στην κίνηση των άλλων, διατηρώντας έτσι τη σταθερή υποδιαίρεση του μέτρου». Ο Hahn (2012: 18), στο κείμενό του που συνοδεύει τη δισκογραφική έκδοση του *Contretemps*, παρομοιάζει το άνοιγμα του *Contretemps* με ηχητικό συναγερμό, όπου η τρομπέτα συμπλέκεται με την αντιφωνική εναλλαγή, αναδεικνύοντας την ετυμολογική καταγωγή του «hocket» από τη λέξη «hiccup», μια παρατήρηση που συνδέει άμεσα τη ρυθμική πρακτική του Απέργη με τις ιστορικές καταβολές της τεχνικής.

Σε όλες τις μορφές της, η αντιφωνική εναλλαγή προϋποθέτει ότι η σιωπή μιας φωνής δημιουργεί τον χώρο για την είσοδο μιας άλλης. Στη μουσική του Απέργη, ωστόσο, η αντιφωνική εναλλαγή δεν υπηρετεί τη μετρική σταθερότητα, αλλά την αναδιαμορφώνει, λειτουργώντας ως *μηχανισμός μορφογένεσης*, στον οποίο ρυθμός και αρμονία αλληλοπροσδιορίζονται.

[8] Η αναλογία μεταξύ μεταβλητής ρυθμικής συμπληρωματικότητας και μικροτονικής διάσπασης της χρωματικότητας εισήχθη σχηματικά στη διατριβή (Dimou, 2020: 12, Figure 1-14) ως αναλυτικό εργαλείο. Στην παρούσα μελέτη αναβαθμίζεται σε αισθητική θέση: δεν αφορά μόνο τον τρόπο ανάλυσης της μουσικής του Απέργη, αλλά τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης σκέφτεται ενιαία σε όλες τις παραμέτρους. Η μετάβαση από το αναλυτικό εργαλείο στη θεωρητική αρχή αποτελεί μία από τις κεντρικές συνεισφορές της παρούσας μελέτης.

[9] Πέρα από τη μεσαιωνική παράδοση, η αντιφωνική εναλλαγή συνιστά θεμελιακή δομική αρχή σε μη-δυτικές πολυφωνικές παραδόσεις. Ο Arom (1991) έχει χαρτογραφήσει συστηματικά τη λειτουργία της στις πολυρρυθμικές και πολυφωνικές δομές της Κεντρικής Αφρικής, καταδεικνύοντας πώς η διαμερισμένη κατανομή του ρυθμικού υλικού ανάμεσα σε φωνές ή όργανα παράγει αναδυόμενες κάθετες συνηχήσεις μέσα από μεταβλητές, αλληλοτεμνόμενες περιοδικότητες. Η εθνομουσικολογική αυτή τεκμηρίωση στηρίζει την ευρύτερη αναλυτική χρήση της τεχνικής ως φορέα αρμονικής μορφογένεσης πέρα από το συγκεκριμένο ιστορικο-πολιτισμικό πλαίσιο της δυτικής γραφής.

Η τυπολογία που προτείνεται εδώ, η διάκριση μεταξύ μεταβλητής και αμετάβλητης ρυθμικής συμπληρωματικότητας, εξετάζεται συστηματικά μέσα από τη σύγκριση των τριών έργων: η εξέταση του τρόπου με τον οποίο η αντιφωνική εναλλαγή λειτουργεί στο *Dark Side*, στο *Faux Mouvement* και στο *Contretemps* αποκάλυψε ότι δεν πρόκειται για μία και μόνη τεχνική αλλά για ένα φάσμα με δύο διακριτούς πόλους που παράγουν ριζικά διαφορετικές αρμονικές συμπεριφορές. Η συγκριτική προοπτική των τριών έργων καθιστά την επισήμανση αυτή σαφέστερη.

Η περιγραφή του Berry (1987: 192) για την αντιστικτική υφή προσφέρει ένα ευρύτερο αναλυτικό πλαίσιο: η μουσική του Απέργη μπορεί να ιδωθεί ως σύγχρονη πραγμάτωση αυτής της αντιστικτικής λογικής, όπου ο ρυθμός δεν είναι πλέον μέτρο αλλά *παράγοντας μορφογένεσης* και η αντιφωνική εναλλαγή αποτελεί τον φορέα μέσα από τον οποίο αυτή η λογική υλοποιείται στην πράξη.

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης προτείνεται η διάκριση δύο τύπων ρυθμικής συμπληρωματικότητας (Dimou, 2020: 4), οι οποίοι δεν αποτελούν απλώς ρυθμικές κατηγορίες, αλλά οριοθετούν διαφορετικές *αρμονικές συμπεριφορές* της υφής, μια διάκριση που στην παρούσα μελέτη αναδεικνύεται ως έκφραση της αισθητικής αρχής της διάσπασης που αναπτύχθηκε στην προηγούμενη ενότητα:

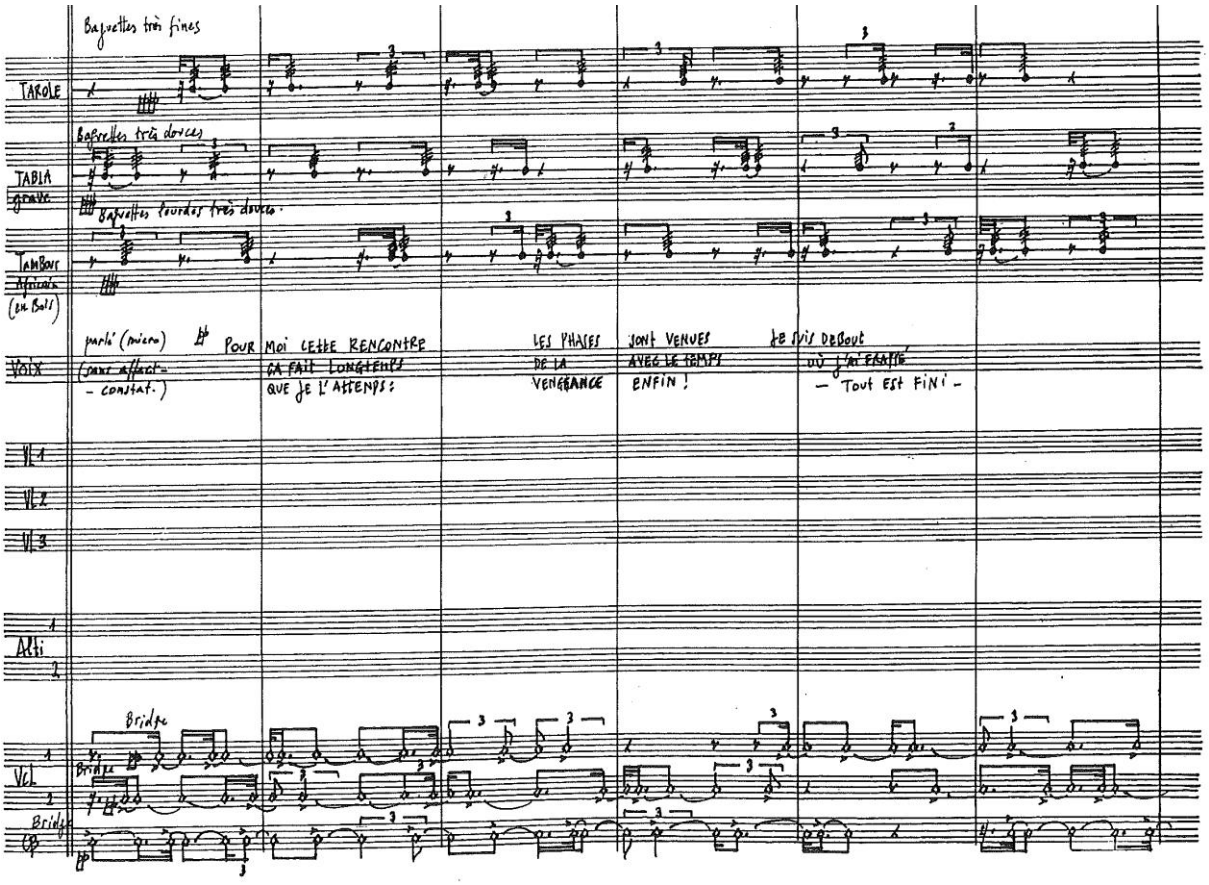
- Η *μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα* (*variable rhythmic complementarity*) παράγει ακανόνιστη ροή: τα συμμετέχοντα όργανα εναλλάσσονται με ποικίλα, μη επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μορφώματα, δημιουργώντας μια αόριστη, ρευστή χρονική αίσθηση με μικροδομικές τριβές.
- Η *αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα* (*invariable rhythmic complementarity*) παράγει κανονική ροή: τα όργανα μοιράζουν τον χρόνο με σταθερά, επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα, διαμορφώνοντας μια συνεκτική και ευδιάκριτη ρυθμική δομή.

Το Σχήμα 2 αποτυπώνει σχηματικά τη διάκριση μεταξύ των δύο τύπων. Οι δύο αυτοί τύποι μπορούν να συνυπάρξουν στο ίδιο απόσπασμα σε διαφορετικές οργανικές ομάδες, παράγοντας πολυεπίπεδες υφές με διαφορετικές αρμονικές «ταχύτητες», ένα φαινόμενο που θα εξεταστεί διεξοδικά στην ενότητα 4.4.

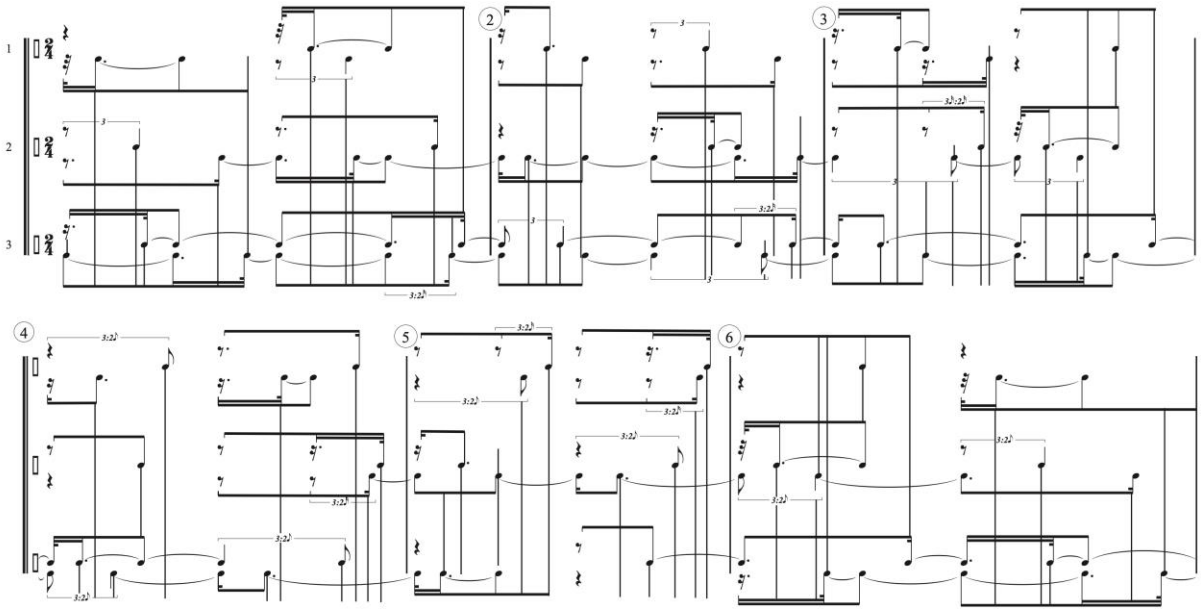
4.2. Μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα: αναλυτικά παραδείγματα

Dark Side (2003), μ. 1-6

Το άνοιγμα του *Dark Side* για μεσόφωνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταβλητής ρυθμικής συμπληρωματικότητας. Στα μέτρα 1-6, πριν την είσοδο της φωνής, κρουστά, τσέλο και κοντραμπάσο αναλαμβάνουν από κοινού τη μορφοποίηση της ρυθμικής ροής, εναλλασσόμενα με ποικίλα ρυθμικά μορφώματα που δεν επαναλαμβάνονται με σταθερό τρόπο (Παράδειγμα 1). Η ρυθμική αναγωγή του αποσπάσματος (Παράδειγμα 2) αποκαλύπτει ότι η συνέργεια των τριών οργανικών ομάδων παράγει ένα ρυθμικό μόρφωμα που είναι αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης και όχι γραμμικής επανάληψης: η ροή του χρόνου διαμορφώνεται ως δυναμικό πεδίο συνεχών εναλλαγών, όπου η απουσία κανονικότητας είναι η ίδια η οργανωτική αρχή. Η δομή αυτή αντικατοπτρίζει άμεσα την αισθητική αρχή της διάσπασης: η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα δεν είναι απλώς τεχνική ποικιλίας· είναι ο μηχανισμός μέσα από τον οποίο η αρμονική συνύπαρξη των ηχοχρωματικών στοιχείων αναδύεται ως αποτέλεσμα και όχι ως δεδομένο. Στα πρώτα μέτρα του *Dark Side* δεν συναντούμε αρμονίες με την παραδοσιακή έννοια, συγχορδίες ή πεδία ύψους, αλλά τη σχεσιακή συνύπαρξη ηχοχρωματικών στοιχείων από κρουστά, τσέλο και κοντραμπάσο, μια συνύπαρξη που οδηγεί στη δημιουργία του ηχητικού όλου. Η έννοια της αρμονίας μετατοπίζεται εδώ από κάθετη συνήχηση φθόγγων σε σχεσιακή λειτουργία διαπλοκής παραμέτρων που γεννά το ηχητικό αποτέλεσμα ως διαρκή ανάδυση.



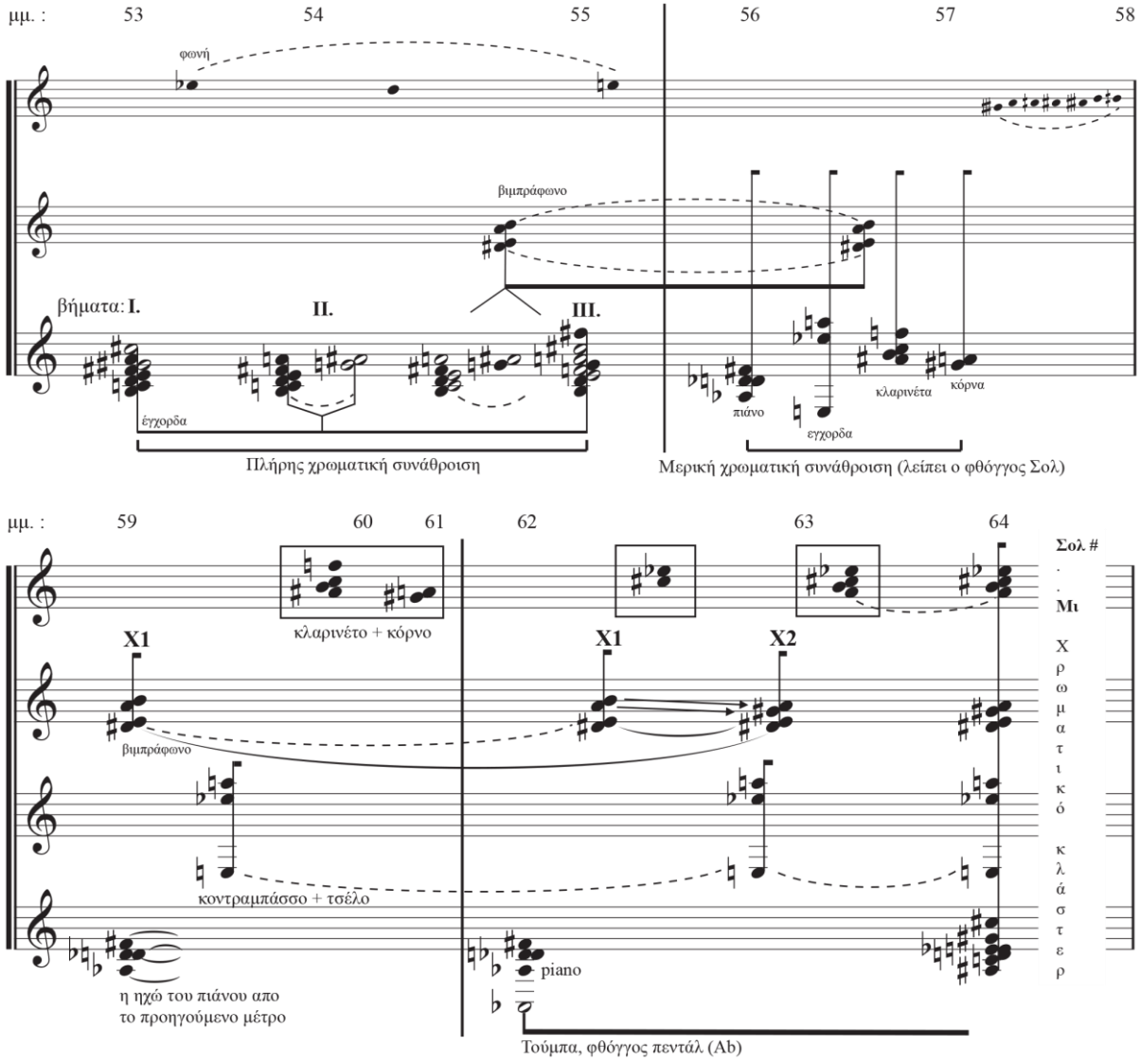
Παράδειγμα 1: *Dark Side* (2003) για μεσόφωνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 1-6: το άνοιγμα του έργου με μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα σε κρουστά, τσέλο και κοντραμπάσο



Παράδειγμα 2: Ρυθμική αναγωγή του *Dark Side* (2003) για μεσόφωνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 1-6: συνέργεια τριών οργανικών ομάδων που παράγει ρυθμικό μόρφωμα ως αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης και όχι γραμμικής επανάληψης

Dark Side (2003), μ. 53-64

Η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα δεν αποτελεί τοπικό χαρακτηριστικό του ανοίγματος του *Dark Side*, αλλά διαπερνά το έργο ως δομική αρχή. Το απόσπασμα των μέτρων 53-64 (Παράδειγμα 3) αναδεικνύει μία πιο σύνθετη διάσταση αυτής της αρχής: η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα συνδυάζεται εδώ με ένα ενορχηστρωτικό μοντέλο στο οποίο διαφορετικές λειτουργίες κατανέμονται σε διαφορετικά οργανικά στρώματα, παράγοντας μια πολυεπίπεδη υφή με ταυτόχρονα ρυθμικά, αρμονικά και χρωματικά φαινόμενα.



Παράδειγμα 3: *Dark Side* (2003) για μεσόφωνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 53-64: μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα συνδυασμένη με ισοκράτες και εμβληματικά φθογγικά σύνολα

Το απόσπασμα χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη τριών συνιστωσών: *πρώτον*, εμβληματικών φθογγικών συνόλων που εκτείνονται οριζόντια μέσα από τη γραμμική κίνηση των φωνών, *δεύτερον*, ισοκρατών, σταθερών φθογγικών αξιών, που λειτουργούν ως αρμονικά σημεία αναφοράς εντός της ρευστής υφής, και *τρίτον*, της εναλλαγής πλήρους και μερικής χρωματικής συνάθροισης, όπου το χρωματικό σύνολο δεν παρουσιάζεται ως στατικό αποτέλεσμα αλλά ως δυναμική διαδικασία εμφάνισης και αποσύνθεσης. Η

αναγωγή του αποσπάσματος αποκαλύπτει πως οι ισοκράτες λειτουργούν ως «αγκυρώσεις», σταθεροποιώντας προσωρινά ένα αρμονικό πεδίο, ενώ η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα των υπόλοιπων φωνών συνεχίζει να αποσταθεροποιεί την υφή γύρω τους.

Ο συνδυασμός αυτός αποτελεί χαρακτηριστικό ενορχηστρωτικό μοντέλο υφής: ένα πλαίσιο στο οποίο η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα γίνεται ο μηχανισμός μέσα από τον οποίο αρμονικές δομές εμφανίζονται, αναδιαμορφώνονται και διαλύονται. Η σύγκριση με τα μ. 1-6 του ίδιου έργου αποδεικνύει ότι η μεταβλητή τυπολογία λειτουργεί σε διαφορετικές ενορχηστρωτικές συνθήκες με διαφορετικές αρμονικές συνέπειες: ενώ στα μ. 1-6 η ρυθμική αστάθεια παράγει κυρίως ηχοχρωματική ρευστότητα, στα μ. 53-64 η ίδια ρυθμική αρχή διαλέγεται με εμβληματικά φθογγικά σύνολα και ισοκράτες, παράγοντας ένα πιο πολύπλοκο αρμονικό τοπίο. Αυτή η εσωτερική διαφοροποίηση υποδηλώνει ότι η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα δεν είναι μια μονοσήμαντη τεχνική αλλά μια αρχή με ευρύ φάσμα αρμονικών εκφράσεων.

Contretemps (2005-2006), μ. 43-46

Παρόμοια λογική διέπει και τα μέτρα 43-46 του *Contretemps* για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο. Το απόσπασμα (Παράδειγμα 4) και η αντίστοιχη ρυθμική αναγωγή των μέτρων 43-44 (Παράδειγμα 5) καταδεικνύουν πως η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα λειτουργεί εδώ ως *μορφοποιητής της χρονικής ροής*: τα συμμετέχοντα όργανα δεν αντιπαραθέτουν σταθερές ρυθμικές αξίες, αλλά διαπλέκονται μέσα από ποικίλα μορφώματα, παράγοντας μια αόριστη ρυθμική αίσθηση που τροφοδοτεί ταυτόχρονα την αρμονική αστάθεια του αποσπάσματος.





Παράδειγμα 4: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 43-46: μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα σε πολυεπίπεδη ενορχηστρωτική υφή



Παράδειγμα 5: Ρυθμική αναγωγή του *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 43-44: μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα ανάμεσα στα συμμετέχοντα όργανα, που τροφοδοτεί την αρμονική αστάθεια του αποσπάσματος

Η σύγκριση με τα δύο αποσπάσματα του *Dark Side* αναδεικνύει τόσο τις ομοιότητες όσο και τις διαφορές: και στα τρία αποσπάσματα, η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα λειτουργεί ως αρχή αποσταθεροποίησης, αλλά στο *Contretemps* η πολυεπίπεδη ενορχηστρωτική πυκνότητα δημιουργεί ένα ακόμα πιο σύνθετο πεδίο αλληλεπίδρασης, στο οποίο τα στρώματα της μεταβλητής τυπολογίας πολλαπλασιάζονται και αλληλοτέμνονται. Παρά τις διαφορές ενορχήστρωσης, η αναγνώριση αυτής της κοινής βαθύτερης λογικής δεν θα ήταν εφικτή χωρίς τη συγκριτική εξέταση και των δύο έργων και αποτελεί από μόνη της ένδειξη ότι η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό της συνθετικής γλώσσας του Απέργη και όχι ιδιαιτερότητα ενός έργου.

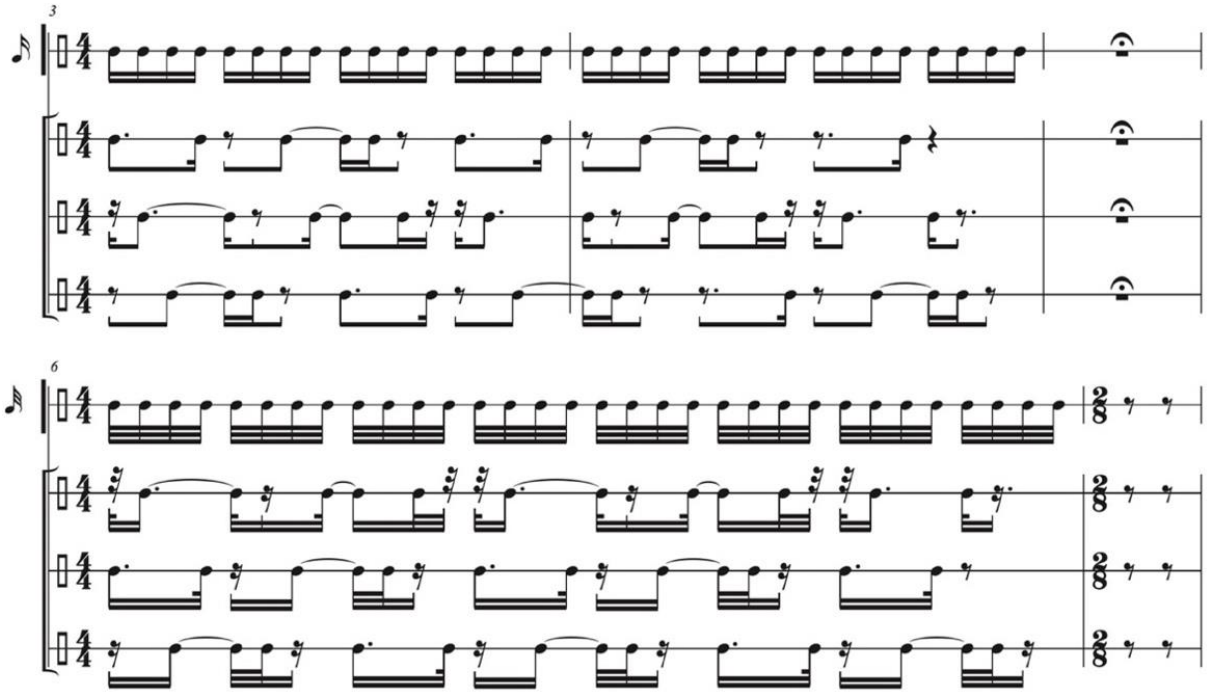
4.3. Αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα: *Faux Mouvement* (1995), μ. 3-7

Η αντίθετη πρακτική αναδεικνύεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στο *Faux Mouvement* για τρίο εγχόρδων. Στα μέτρα 3-7 (Παράδειγμα 6) και στη ρυθμική αναγωγή τους (Παράδειγμα 7), τα τρία έγχορδα, βιολί, βιόλα και τσέλο, μοιράζονται τον χρόνο ισομερώς, εναλλασσόμενα με σταθερά και επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα. Η αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα δημιουργεί εδώ μια συνεκτική, κανονική ρυθμική ροή, εντός της οποίας η ρυθμική αξία της συμπληρωματικότητας διατηρείται σταθερή. Η ισομερής κατανομή του χρόνου ανάμεσα στα τρία όργανα παράγει μια αντιφωνική αναπνοή που είναι δομικά προβλέψιμη, αλλά ακριβώς αυτή η δομική σαφήνεια επιτρέπει την ανάδυση καθαρών κατακόρυφων συναθροίσεων, αποκαλύπτοντας πως η ρυθμική σταθερότητα και η αρμονική σαφήνεια αλληλοπροϋποτίθενται στη γραφή του Απέργη.

Παρατηρείται, ωστόσο, ότι η αμετάβλητη τυπολογία δεν σημαίνει στατικότητα: το δεύτερο φραστικό μπλοκ του αποσπάσματος διατηρεί τον ίδιο συνολικό ρυθμό, αλλά αλλάζει τη μονάδα υποδιαίρεσης, δημιουργώντας την αίσθηση μιας νέας χρονικότητας εντός της αμετάβλητης δομής. Η παρατήρηση αυτή αποδεικνύει ότι η αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα δεν είναι η «κανονική» εκδοχή της μεταβλητής αλλά μία αυτοτελής αρχή με δικούς της μηχανισμούς εσωτερικής διαφοροποίησης.



Παράδειγμα 6: *Faux Mouvement* (1995) για τρίο εγχόρδων, μ. 3-7: αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα με ισομερή κατανομή του χρόνου ανάμεσα σε βιολί, βιόλα και τσέλο



Παράδειγμα 7: Ρυθμική αναγωγή του *Faux Mouvement* (1995) για τρίο εγχόρδων, μ. 3-7: σταθερά και επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα που διαμορφώνουν μια συνεκτική ρυθμική ροή και επιτρέπουν την ανάδυση καθαρών κατακόρυφων συναθροίσεων

Το *Faux Mouvement* δεν αξιοποιείται απλώς ως παράδειγμα τεκμηρίωσης, αλλά αποτελεί το έργο που αναδεικνύει με τη μεγαλύτερη σαφήνεια την *αντίθεση* ανάμεσα στους δύο τύπους ρυθμικής συμπληρωματικότητας. Η σαφήνεια της αμετάβλητης ρυθμικής τυπολογίας σε αυτό το έργο λειτουργεί ως «αρνητικός ορισμός» της μεταβλητής, αποσαφηνίζοντας αναδρομικά τη λειτουργία της στο *Dark Side* και στο *Contretemps*.

4.4. Η συνύπαρξη των δύο τύπων: *Contretemps* (2005-2006), μ. 63-66

Ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ταυτόχρονη παρουσία και των δύο τύπων ρυθμικής συμπληρωματικότητας στα μέτρα 63-66 του *Contretemps* (Παράδειγμα 8), όπου αποκαλύπτονται δύο διαφορετικές τάσεις αρμονικής προσέγγισης που συνυπάρχουν στην ίδια χρονική ενότητα.

Στα μέτρα 63-64, δύο τσέλα αναπτύσσουν μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα με πολυποίκιλα ρυθμικά μοντέλα που διαπλέκονται, δημιουργώντας μια ρευστή ροή με έντονες μικροδομικές τριβές. Η αρμονική προσέγγιση εδώ είναι αντιστοίχως ρευστή: τα δύο τσέλα κινούνται κατά μήκος της χρωματικής κλίμακας με μικροτονικές παρεκκλίσεις, παράγοντας ένα διευρυμένο χρωματικό πεδίο, όπου το αρμονικό περιεχόμενο δεν στατικοποιείται, αλλά μετατοπίζεται διαρκώς εντός της μικροτονικής πυκνότητας. Η ρυθμική αστάθεια τροφοδοτεί αντίστοιχη αρμονική ρευστότητα, καθώς οι συνεχώς μεταβαλλόμενες ρυθμικές σχέσεις δεν επιτρέπουν τη στατικοποίηση κάποιου αρμονικού πεδίου. Στα μέτρα 65-66, αντίθετα, το σαξόφωνο και η τρομπέτα εισέρχονται με αμετάβλητη ρυθμική συμπληρωματικότητα, με ίσες ρυθμικές αξίες και αντιφωνική εναλλαγή που δημιουργούν μια σταθερή, ευδιάκριτη ρυθμική ροή. Η αρμονική προσέγγιση εδώ σταθεροποιείται αντιστοίχως: τα δύο πνευστά αναδεικνύουν το διαστηματικό σύνολο [0,5] / [0,7], δηλαδή τις διαστηματικές τάξεις της καθαρής τέταρτης και πέμπτης, εντός μιας συγκεντρωμένης χρωματικής περιοχής (λα – λα♯ – σι – ντο – ντο♯ – ρε). Η αμετάβλητη ρυθμική σταθερότητα επιτρέπει την ανάδυση σαφέστερων κατακόρυφων συναθροίσεων και την κρυστάλλωση μιας ευδιάκριτης διαστηματικής λογικής, παράγοντας μια αίσθηση, έστω και πρόσκαιρης, αρμονικής σταθεροποίησης.



Παράδειγμα 8: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 63-66: συνύπαρξη μεταβλητής (στα τσέλα) και αμετάβλητης (σε σαξόφωνο και τρομπέτα) ρυθμικής συμπληρωματικότητας στην ίδια χρονική ενότητα, ως καρτεσιανή σύζευξη ρυθμικού και αρμονικού άξονα

Η δομή αυτή αποκαλύπτει μία από τις πλέον χαρακτηριστικές στρατηγικές της γραφής του Απέργη: η ταυτόχρονη διαστρωμάτωση διαφορετικών ρυθμικών λογικών σε διαφορετικές οργανικές ομάδες παράγει μια *πολυεπίπεδη αρμονική υφή*, εντός της οποίας ρευστότητα και σταθερότητα δεν αντιτίθενται, αλλά συνδιαμορφώνουν το ίδιο ηχητικό πεδίο. Η διαπίστωση αυτή ενισχύει τη θέση του καρτεσιανού μοντέλου: ο ρυθμικός άξονας δεν λειτουργεί ανεξάρτητα, αλλά διαπερνά και μετασχηματίζει τους άλλους δύο. Ταυτόχρονα, επαληθεύει την αισθητική αρχή της διάσπασης σε πραγματικό χρόνο: ρευστότητα και σταθερότητα δεν εναλλάσσονται διαδοχικά, αλλά συνυπάρχουν *ταυτόχρονα*, αποδεικνύοντας ότι η διάσπαση της κανονικότητας δεν είναι αντίθετη με αυτήν, αλλά την εμπεριέχει.

Από την οπτική αυτή, η ρυθμική οργάνωση στον Απέργη λειτουργεί διαλογικά: δεν είναι μέτρηση, είναι σχέση· δεν είναι επανάληψη, είναι ανταπόκριση. Κάθε παύση είναι ενεργή και κάθε είσοδος μιας φωνής λειτουργεί ως ηχώ της προηγούμενης, καθιστώντας τον χρόνο όχι δοχείο της μορφής αλλά φορέα μορφογένεσης, ένα συνεχές σύστημα ανταλλαγής, όπου ο ρυθμός, το τονικό ύψος και το ηχόχρωμα γίνονται πλευρές του ίδιου φαινομένου.

5. Η μικροτονικότητα ως διευρυμένη χρωματικότητα

5.1. Θεωρητική θέση

Η μικροτονικότητα στη μουσική του Απέργη δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Δεν τον ενδιαφέρει ως αισθητικό αποτέλεσμα καθ' εαυτό, ως ηχητική «εξωτικότητα» ή ως σύστημα εναλλακτικής κλιμάκωσης· τον ενδιαφέρει ως *διαδικασία*: ως τρόπος σκέψης μέσα στον ήχο, ως μηχανισμός που διευρύνει και μετασχηματίζει την έννοια της χρωματικότητας εκ των έσω. Αυτή η θέση διαφοροποιεί ριζικά την προσέγγιση του Απέργη από εκείνη συνθετών που αξιοποιούν τη μικροτονικότητα ως *σύστημα*, όπως ο

Haas, για τον οποίο η μικροτονικότητα συνδέεται με την αντίθεση μεταξύ ισοσυγκερασμού και καθαρού κουρδίσματος βασισμένου στην αρμονική στήλη (Hasegawa, 2015), και αναδεικνύει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της στη γραφή του Απέργη ως *γραμμική διαδικασία χρωματικής διεύρυνσης*.[10]

Η θέση που υποστηρίζεται εδώ είναι ότι η μικροτονικότητα λειτουργεί στη γραφή του Απέργη ως *επέκταση της χρωματικότητας*: δεν την αντικαθιστά, αλλά τη διασπά, αναδιαμορφώνει την πυκνότητά της και τη μετατρέπει από συμπαγές φαινόμενο σε ένα διευρυμένο, μικροτονικά διαστρωματωμένο χρωματικό πεδίο. Εμφανίζεται μέσα από γραμμικές μικροδιαστηματικές διαδικασίες που λειτουργούν ως *διανθισμοί*, ως λεπτές αποχρώσεις που παρεμβάλλονται στα αρχέτυπα φθογγικά σύνολα, επεκτείνοντάς τα και μετασχηματίζοντάς τα εντός ενός συνεκτικού αρμονικού πλαισίου.

Η αναλογία με τη ρυθμική οργάνωση, που αναπτύχθηκε στην τρίτη ενότητα ως αισθητική αρχή, αποκτά εδώ πλήρη αναλυτική βαρύτητα: όπως η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα διασπά τη μετρική κανονικότητα σε ακανόνιστη ροή, έτσι και η μικροτονικότητα διασπά την «τετραγωνισμένη» έννοια της χρωματικότητας σε μικροκινήσεις, αναδεικνύοντας μια συνέχεια που γεννιέται μέσα από τη διακοπή, όπου κάθε απόκλιση γίνεται πηγή μορφής. Αυτή η παραλληλία δεν συνιστά απλώς αναλυτική αναλογία: επιβεβαιώνει εμπειρικά την αισθητική αρχή της διάσπασης που διατυπώθηκε στην τρίτη ενότητα, σύμφωνα με την οποία ο Απέργης σκέφτεται ενιαία σε όλες τις παραμέτρους.[11]

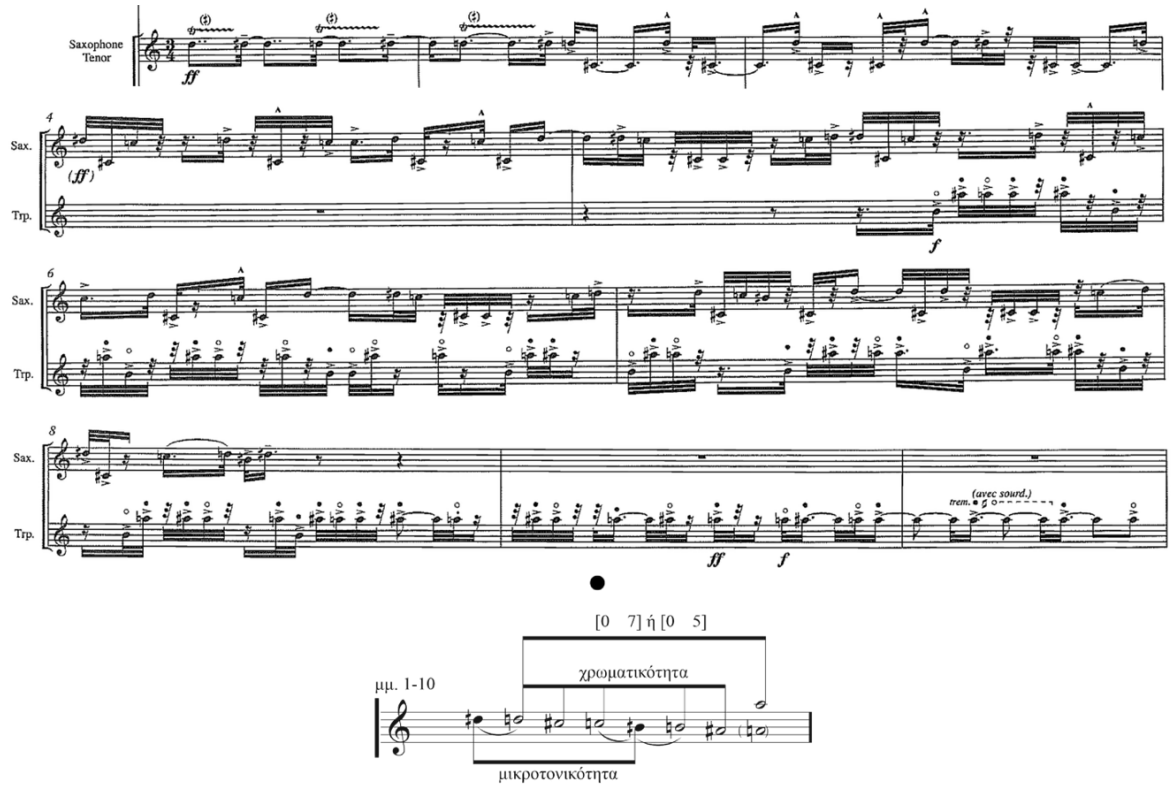
5.2. Διανθισμοί ως μικροτονικές παρεμβολές: *Contretemps*, μ. 1-10

Το άνοιγμα του *Contretemps* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της λειτουργίας των μικροτονικών διανθισμών (Παράδειγμα 9). Στα μέτρα 1-10, το σαξόφωνο και η τρομπέτα αναπτύσσουν μεταξύ τους μικροδιαστηματικές κινήσεις, τόσο ανοδικές όσο και καθοδικές, με εύρος που κυμαίνεται από χρωματικές ημιτονιακές κινήσεις έως μικροτονικές παρεκκλίσεις. Αυτές οι κινήσεις δεν αποτελούν ανεξάρτητα μελωδικά γεγονότα και λειτουργούν ως *παρεμβολές* στα υποκείμενα φθογγικά σύνολα, εμπλουτίζοντας και διασπώντας τις χρωματικές δομές. Η αναγωγή του αποσπάσματος αποκαλύπτει ότι υπό τη μικροτονική επιφάνεια κρύβεται μία σαφής διαστηματική δομή, η σχέση ρε – λα, δηλαδή η διαστηματική τάξη 5, που προοιωνίζεται τις αρμονικές διαδικασίες που θα αναπτυχθούν στις επόμενες ενότητες.

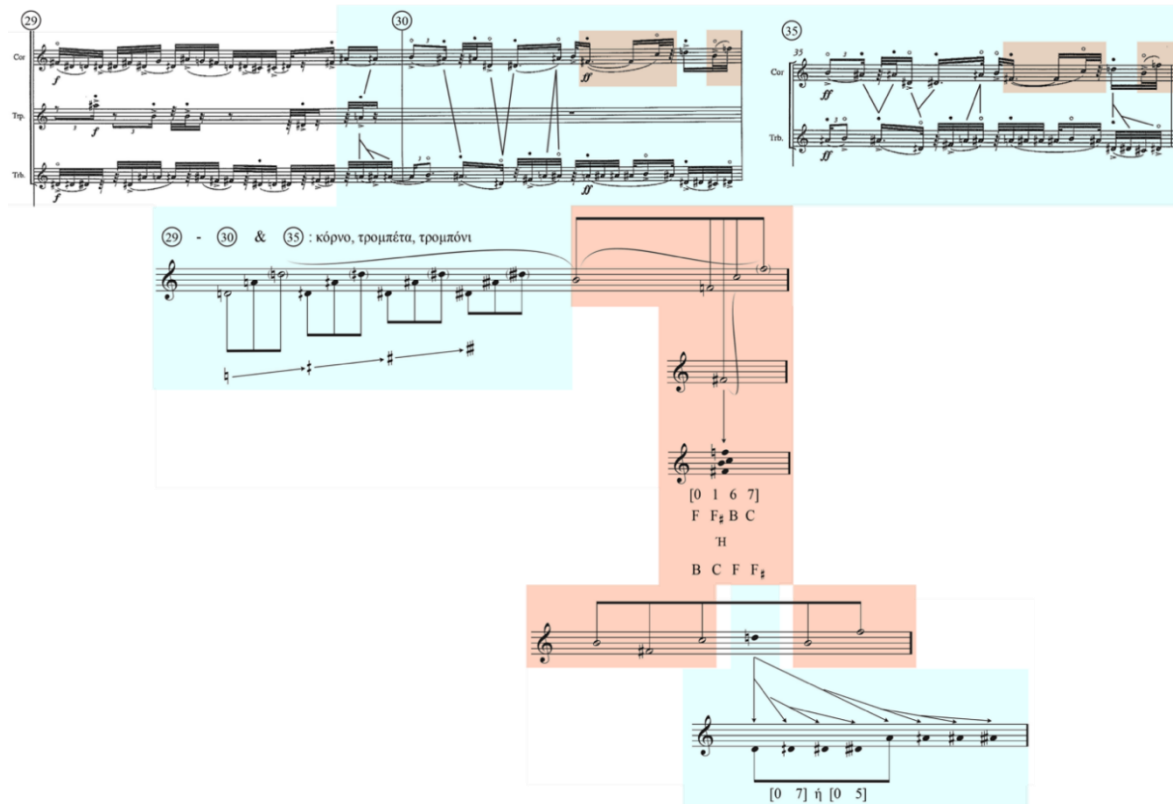
Το αποτέλεσμα είναι μια *διευρυμένη χρωματική επιφάνεια*: από τη μικροτονική πυκνότητα αναδύεται ένα χρωματικό πεδίο που δεν είναι ούτε απολύτως ημιτονιακό ούτε απολύτως μικροτονικό, αλλά κινείται σε μια ζώνη αλληλεπίδρασης ανάμεσά τους. Η γραμμικότητα των δύο οργάνων, υπό αυτή την έννοια, οδηγεί στη διαμόρφωση κάθετων συναθροίσεων που δεν θα ήταν εφικτές μέσα από αμιγώς χρωματικές κινήσεις, επιβεβαιώνοντας τη θέση ότι η μικροτονικότητα λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στον διαστηματικό και τον αρμονικό άξονα του καρτεσιανού μοντέλου.

[10] Η Werntz (2001: 186) θεωρητικοποιεί τη μικροτονικότητα ως διαδικασία προσθήκης φθόγγων σε διευρυμένο ισοσυγκερασμένο σύστημα και διατυπώνει ως θεμελιώδη αρχή τη συνεχή βηματική κίνηση μεταξύ γειτονικών μικροδιαστημάτων: ένα μικροτονικό σύστημα που στηρίζεται σε προστιθέμενους φθόγγους απαιτεί τέτοιου τύπου βηματική κίνηση στη μικρομετρική του κλίμακα, αλλιώς τα μικροδιαστήματα δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτά. Η αρχή αυτή στηρίζει θεωρητικά την ερμηνεία της μικροτονικότητας στον Απέργη ως γραμμικής διαδικασίας, όπου η μικροτονικότητα δεν παράγει αυτόνομες αρμονικές δομές, αλλά διευρύνει τη χρωματική γραμμικότητα εκ των έσω, μέσω ακριβώς μιας συνεχούς βηματικής κίνησης.

[11] Η ρυθμική τυπολογία, οι αναλύσεις του *Contretemps* και τα συγκριτικά παραδείγματα από το *Dark Side* (μ. 1-6) και το *Faux Mouvement* των ενοτήτων 4-6, καθώς και τα Παραδείγματα 2 και 4-17 αλλά και το Σχήμα 2, προέρχονται ή προσαρμόζονται από τη διδακτορική διατριβή του γράφοντος (Dimou, 2020). Στην παρούσα μελέτη το υλικό αυτό επανεξετάζεται, επεκτείνεται (*Dark Side*, μ. 53-64) και εντάσσεται στο τρισδιάστατο καρτεσιανό μοντέλο.



Παράδειγμα 9: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 1-10: μικροτονικοί διανθισμοί στο σαξόφωνο και την τρομπέτα που διευρύνουν τη χρωματική επιφάνεια



Παράδειγμα 10: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 29, 30 και 35: μικροτονικές κινήσεις σε κόρνο, τρομπέτα και τρομπόνι που αναδύουν το εμβληματικό φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] με διαστηματικό άξονα την καθαρή τέταρτη / πέμπτη

5.3. Μικροτονικές κινήσεις και αναδυόμενο αρμονικό πεδίο: *Contretemps*, μ. 29, 30 και 35

Η σχέση μεταξύ μικροτονικής γραμμικότητας και αναδυόμενου αρμονικού πεδίου αναδεικνύεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στα μέτρα 29, 30 και 35 του *Contretemps* (Παράδειγμα 10). Εδώ, το κόρνο, η τρομπέτα και το τρομπόνι αναπτύσσουν μικροτονικές κινήσεις που, αν «παγώσουμε» τη ροή σε ένα δεδομένο σημείο, ορίζουν ένα συγκεκριμένο αρμονικό πεδίο: το φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] με κύριο διαστηματικό άξονα το [0,5] ή [0,7], δηλαδή την καθαρή τέταρτη και την καθαρή πέμπτη, αντίστοιχα.

Η σημασία αυτής της παρατήρησης είναι θεμελιώδης: οι μικροτονικές κινήσεις των χάλκινων πνευστών δεν είναι τυχαίες παρεκκλίσεις, αλλά *γραμμικοί πυρήνες αρμονικής μορφογένεσης*. Η ίδια η γραμμικότητα, δηλαδή η κίνηση των διαστημάτων μέσα στον χρόνο, οδηγεί στην αναγωγή και περιγραφή κάθετων συναθροίσεων. Το φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] δεν τοποθετείται εκ των προτέρων ως αρμονικό πλαίσιο, αλλά *αναδύεται* από τη διαδικασία της μικροτονικής κίνησης, επιβεβαιώνοντας ότι στον Απέργη η αρμονία είναι πάντοτε αποτέλεσμα και ποτέ αφετηρία.

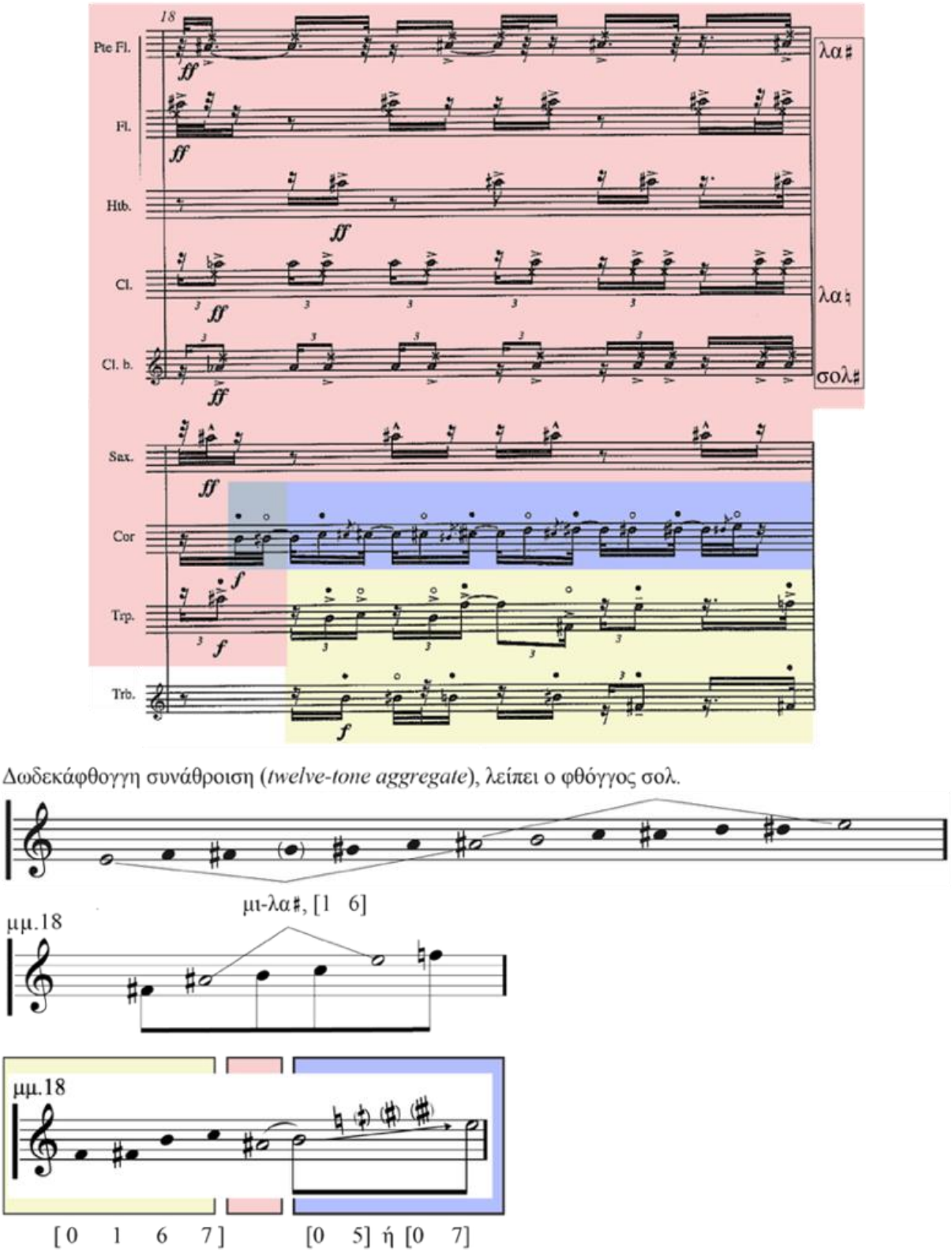
5.4. Εμβληματικά φθογγικά σύνολα ως αποτέλεσμα μικροτονικής κίνησης: *Contretemps*, μ. 18

Το μέτρο 18 του *Contretemps* (Παράδειγμα 11) αποτελεί ίσως το πλέον συνοπτικό παράδειγμα της διαδικασίας μέσα από την οποία η μικροτονική γραμμική κίνηση παράγει εμβληματικά φθογγικά σύνολα. Εντός ενός και μόνο μέτρου, οι ανοδικές μικροτονικές κινήσεις του κόρνου προβάλλουν τη διαστηματική τάξη 5 (σι – μι), ενώ ο διάλογος τρομπέτας και τρομπονιού διαμορφώνει το φθογγικό σύνολο [0,1,6,7], ένα σύνολο που λειτουργεί ως *δομικός πυρήνας* τόσο στις οριζόντιες όσο και στις κάθετες συναθροίσεις του έργου, όπως θα αναδειχθεί διεξοδικά στην επόμενη ενότητα.

Ταυτόχρονα, τα υπόλοιπα όργανα, που αναπτύσσουν μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα, συνυπάρχουν με πιο στατικές φθογγικές δομές, οι οποίες συμπληρώνουν το αρμονικό προφίλ, δημιουργώντας ένα σχεδόν πλήρες χρωματικό σύνολο.[12] Το αποτέλεσμα είναι ένα ηχητικό πεδίο όπου κίνηση και στατικότητα *ισορροπούν*: η μικροτονική γραμμικότητα του κόρνου και η ρυθμική ρευστότητα των υπόλοιπων οργάνων συγκλίνουν σε έναν αρμονικό χώρο που είναι ταυτόχρονα δυναμικός και συνεκτικός.

Το μέτρο 18 αποκαλύπτει με εξαιρετική συνοπτικότητα έναν από τους θεμελιώδεις μηχανισμούς της αρμονικής γραφής του Απέργη: η μικροτονική κίνηση μιας γραμμής παράγει εντός ενός μέτρου ένα εμβληματικό φθογγικό σύνολο, ενώ η ρυθμική ρευστότητα των υπόλοιπων οργάνων το εντάσσει σε ένα ευρύτερο χρωματικό πεδίο. Οι τρεις άξονες του καρτεσιανού μοντέλου – διαστηματικός, αρμονικός, ρυθμικός – *συμπυκνώνονται* σε ένα και μόνον αναλυτικό στιγμιότυπο, επιβεβαιώνοντας εμπειρικά τη θεωρητική αρχή ότι οι τρεις άξονες δεν λειτουργούν παράλληλα αλλά *συνεργικά*.

[12] Ο όρος «χρωματικό σύνολο» (chromatic aggregate) αναφέρεται στη συνάθροιση του συνόλου των δώδεκα φθογγικών τάξεων του ισοσυγκερασμένου συστήματος. Η μετατονική θεωρία (Forte, 1973· Straus, 2016) αξιοποιεί το χρωματικό σύνολο ως πλαίσιο αναφοράς στη συστηματική ανάλυση φθογγικών συνόλων· για τη λειτουργία του ως πλαισίου αναγωγής στο *Contretemps*, βλ. Dimou (2020: 43).



Παράδειγμα 11: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 18: ανοδικές μικροτονικές κινήσεις του κόρνου (διαστηματική τάξη 5) και διάλογος τρομπέτας – τρομπονιού που διαμορφώνει το εμβληματικό φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] εντός ενός μέτρου, σε συνύπαρξη με τη μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα των υπόλοιπων οργάνων

6. Εμβληματικά φθογγικά σύνολα και μακροδομικές αρμονικές διαδικασίες

6.1. Το σύνολο [0,1,6,7] ως δομικός πυρήνας

Ανάμεσα στα διαστηματικά αρχέτυπα που διαπερνούν τη γραφή του Απέργη στο *Contretemps*, ξεχωριστή θέση κατέχει το φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] (τάξη 4-9 κατά τον Forte, 1973· πρβλ. Straus, 2016). Πρόκειται για ένα από τα μόλις τρία τετράχορδα που παραμένουν αναλλοίωτα υπό μεταφορά κατά τρίτονο (T6), μαζί με τα 4-25 [0,2,6,8] και 4-28 [0,3,6,9], καθώς εμπεριέχει δύο ζεύγη ημιτονίων, [0,1] και [6,7], που απέχουν μεταξύ τους ένα τρίτονο. Αυτή η εσωτερική συμμετρία προσδίδει στο σύνολο μια δυαδική ταυτότητα, ταυτόχρονα πυκνή (λόγω των ημιτονίων) και διεσπαρμένη (λόγω του τριτόνου), η οποία αντικατοπτρίζει ακριβώς τη διαλεκτική μεταξύ μικροτονικής πυκνότητας και χρωματικής διεύρυνσης που χαρακτηρίζει συνολικά τη γραφή του έργου.[13]

Το σύνολο αυτό δεν λειτουργεί ως τοπική αρμονική μονάδα αλλά ως δομικός πυρήνας που διαπερνά το έργο στο σύνολό του, τόσο σε οριζόντιο όσο και σε κάθετο επίπεδο. Συμπεριφέρεται σαν αρμονικός οργανισμός που γεννά και απορροφά άλλες διαστηματικές δομές, μεταμορφώνοντας σταδιακά τη συνολική αρμονική επιφάνεια του *Contretemps*. Η λειτουργία αυτή μπορεί να συσχετιστεί αναλογικά με την ιδέα των «noyaux» στη συνθετική σκέψη του Απέργη (2010), όπου ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει σημεία-πυρήνες από τα οποία αναπτύσσεται η μουσική μορφή σε ευρύτερα στρώματα. Παρ' ότι ο Απέργης εφαρμόζει τον όρο σε μακροδομικό επίπεδο, η ίδια οργανωτική αρχή αποτυπώνεται και στη φθογγική οργάνωση του *Contretemps*: το [0,1,6,7] λειτουργεί ως αρμονικός πυρήνας από τον οποίο εκπορεύονται οι ευρύτερες δομικές κινήσεις του έργου.

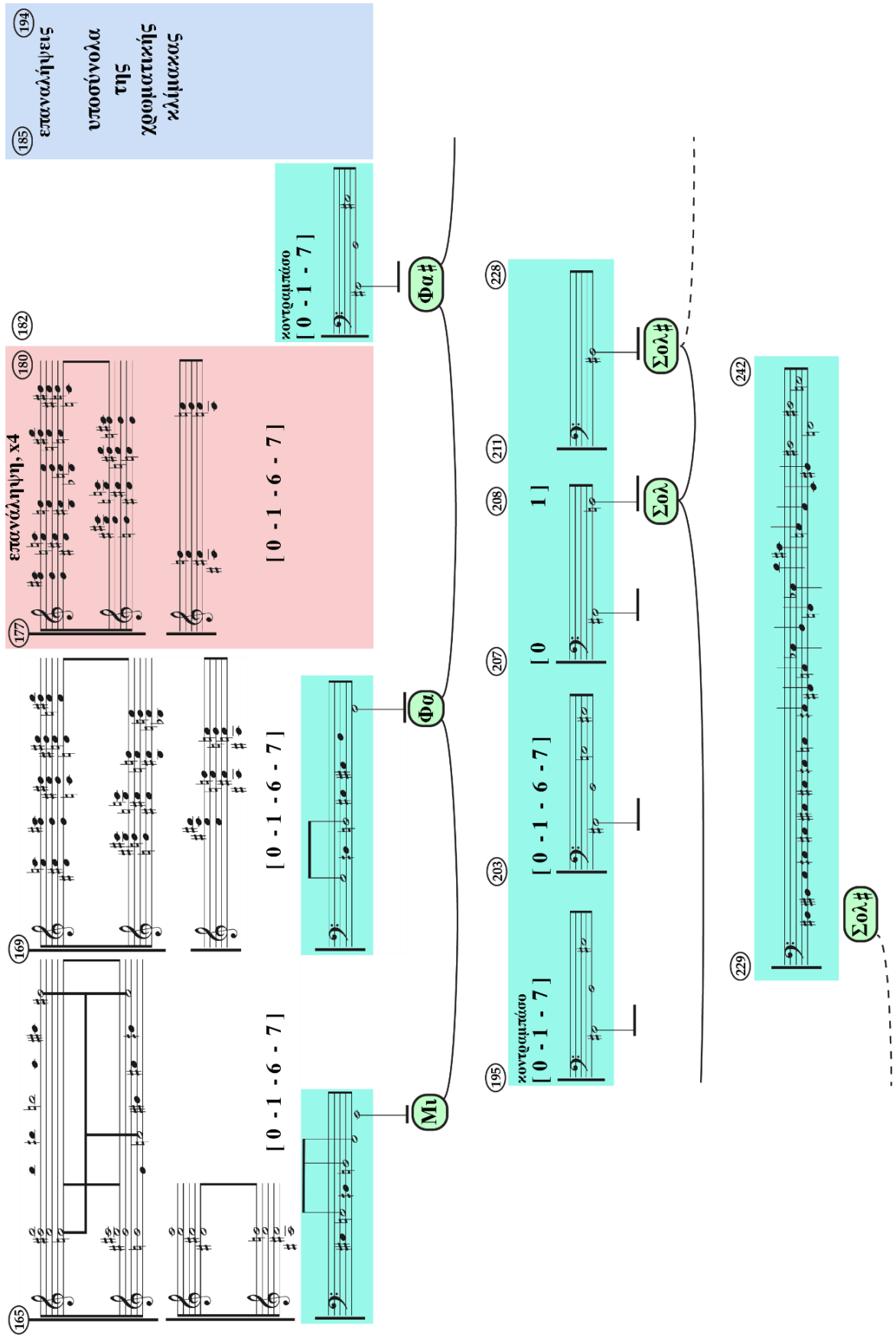
Ο κεντρικός διαστηματικός άξονας του συνόλου, η καθαρή τέταρτη [0,5] και η καθαρή πέμπτη [0,7], αποτελεί τη γενεσιουργό δύναμη τόσο των γραμμικών διαστηματικών κινήσεων όσο και των κάθετων συναθροίσεων τετάρτης που θα εξεταστούν στις επόμενες ενότητες. Η χρωματική κλίμακα λειτουργεί εδώ ως γενικευμένο πλαίσιο αναγωγής, ως ένα δυναμικό πεδίο εντός του οποίου το [0,1,6,7] μετασχηματίζεται, επεκτείνεται και αποδομείται.

6.2. Μακροδομικός μετασχηματισμός: *Contretemps*, μ. 165-242

Η μακροδομική λειτουργία του [0,1,6,7] αναδεικνύεται στο εκτεταμένο απόσπασμα των μέτρων 165-242 (Παράδειγμα 12). Μέσα από επαναλήψεις, ενορχηστρωτικά στρώματα και διαδικασίες επέκτασης, το σύνολο απλώνεται, παραλλάσσεται και αποδομείται σε μικρότερα υποσύνολα του χρωματικού συνόλου. Η αρμονική επιφάνεια μετασχηματίζεται συνεχώς, καθώς κάθε επανεμφάνιση του πυρήνα φέρει νέες ενορχηστρωτικές και διαστηματικές ιδιότητες.

Ιδιαίτερη σημασία έχει ο ρόλος του κοντραμπάσου, το οποίο αναπτύσσει μια *νοητή μακροδομική χρωματική κίνηση*, μια υπόγεια γραμμικότητα, τόσο ανοδική όσο και καθοδική, που προσδίδει κατεύθυνση στην αρμονική ροή. Το κοντραμπάσο λειτουργεί ως *αρμονικός ορίζοντας* του αποσπάσματος: η γραμμική του κίνηση χαρτογραφεί τη χρωματική κλίμακα ως δυναμικό πεδίο αναγωγής, αποκαλύπτοντας το [0,1,6,7] ως *πεδίο δυνάμει ανασύνθεσης*, μια μορφή που περιέχει ήδη τις δυνατότητες της ίδιας της εξέλιξής της.

[13] Σε συνέντευξή του με τους Donin και Trubert (Aperghis, 2010), ο συνθέτης περιγράφει τα «noyaux» ως πυρήνες-σημεία εκκίνησης, από τα οποία η μουσική μορφή αναπτύσσεται «par le milieu» («από το μέσον»), μια αρχή που συνδέεται στη συνέντευξη με τη φιλοσοφία των Deleuze και Guattari. Στην παρούσα μελέτη, η έννοια διευρύνεται από το μακροδομικό στο φθογγικό-αρμονικό επίπεδο: η μακροδομική λειτουργία του [0,1,6,7] ως αρμονικού πυρήνα που συνδέεται με τις δομές διαστημάτων τετάρτης και τη χρωματική κλίμακα αντικατοπτρίζει, σε διαφορετική κλίμακα, την ίδια συνθετική αρχή που ο Απέργης διατυπώνει για τη μορφή.



Παράδειγμα 12: ***Contretemps*** **(2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 165-242: εκτεταμένη μακροδομική ανάπτυξη του εμβληματικού φθογγικού συνόλου [0,1,6,7] με διαδικασίες επανάληψης, επέκτασης και αποδόμησης σε υποσύνολα του χρωματικού συνόλου**

6.3. Δομές διαστημάτων τετάρτης και χρωματική κλίμακα: *Contretemps*, μ. 274-280

Στα μέτρα 274-280 (Παράδειγμα 13), η αρμονική γλώσσα του *Contretemps* αρθρώνεται μέσα από συμπλέγματα υπερτιθέμενων τεταρτών, δηλαδή δομές διαστημάτων τετάρτης (*quartal harmony*, όρος εμπνευσμένος από τη θεωρητικοποίηση του Schoenberg, 1978 [1911]: κεφ. XXI) που κατανέμονται στα δύο πιάνα. Η αναγωγή αποκαλύπτει κάτι ουσιώδες: μέσα σε αυτές τις κάθετες συσσωρεύσεις αναδύεται εκ νέου η χρωματική κλίμακα, όχι πάντα πλήρης, αλλά μερικώς ανασχηματισμένη ως αποτέλεσμα της εναλλαγής των συμπλεγμάτων τετάρτης.

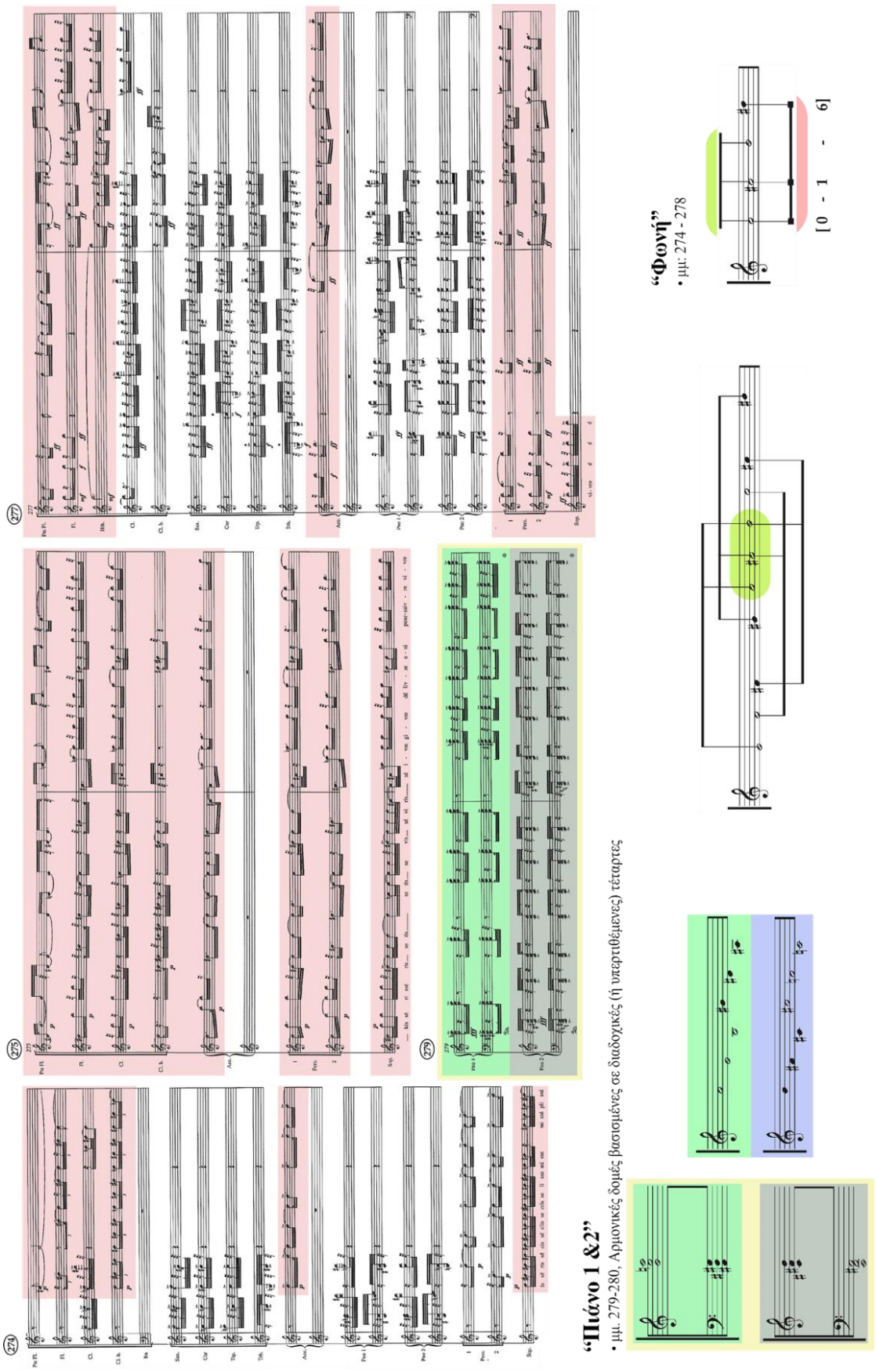
Πάνω σε αυτή την κάθετη ενόργανη υφή, η φωνή της σοπράνο προβάλλει μια γραμμική μελωδική τροχιά που υπερτονίζει τέσσερις φθόγγους ως τοπικά κέντρα βάρους: λα, λα♯, σι, ρε♯. Η επιλογή τους δεν είναι τυχαία: εάν λάβουμε το μι ως φθόγγο αναγωγής της χρωματικής συνάθροισης, όπως αυτή αναδύεται από τη βάση των διαστηματικών δομών τετάρτης των πιάνων, οι τέσσερις φωνητικά προβαλλόμενοι φθόγγοι ορίζουν τις θέσεις [5], [6], [7] και [11] σε σχέση με αυτόν.

Μέσα σε αυτή την αναγωγή αναδεικνύεται η σχέση τριτόνου μι ↔ λα♯, η οποία διαιρεί τη χρωματική κλίμακα σε δύο ισομερή διαστήματα (από έξι ημιτόνια το καθένα). Η συμμετρική αυτή σχέση ανακαλεί άμεσα την εσωτερική δομή του [0,1,6,7]: εάν το θεμελιώδες τετράχορδο του έργου αναγνωσθεί από το μι (μι – φα – λα♯ – σι), το μι και το λα♯ καταλαμβάνουν τις θέσεις [0] και [6], τους ακριβείς ακραίους πόλους που διαρθρώνουν τη συμμετρία του συνόλου. Οι υπόλοιποι φωνητικοί φθόγγοι, σι (θέση [7]) και λα (θέση [5]), ολοκληρώνουν τη γειτονία καθαρής τέταρτης και καθαρής πέμπτης γύρω από τους πόλους, ενώ το ρε♯ (θέση [11]) ορίζει την οριακή χρωματική γειτνίαση με το μι από τη μεριά του κατώτερου ημιτονίου.[14]

Η οργανωτική σημασία αυτής της κατανομής εκτείνεται πέρα από το επίπεδο της φθογγικής ανάλυσης. Ο άξονας τριτόνου μι ↔ λα♯ ενορχηστρώνεται θεατρικά: το μι αναδύεται ως κέντρο μέσα από τις κάθετες ενόργανες συναθροίσεις τετάρτης των δύο πιάνων, ενώ το λα♯, ο αντίθετος πόλος του, προβάλλεται από τη φωνή μέσα από τη γραμμική μελωδική της κίνηση. Η συμμετρία του [0,1,6,7] δεν λειτουργεί απλώς ως αφηρημένο αναλυτικό σχήμα: σαρκώνεται στη διαλεκτική αντίθεση του φωνητικού και του ενόργανου επιπέδου, μετατρέποντας τη φθογγική συμμετρία σε δραματουργική ένταση, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της θεατροφιλούς γραφής του Απέργη, η οποία συνδέεται με τη μακρά εμπειρία του στο μουσικό θέατρο, Atelier théâtre et musique (ATEM).

Με αυτόν τον τρόπο, ο Απέργης δεν περιορίζεται στο να ενεργοποιήσει συμβολικά μερικούς υπερτονισμένους φθόγγους: «ξαναγράφει» τη χρωματική κλίμακα, όχι ως γραμμική σειρά, αλλά ως δυναμικό πεδίο που οργανώνεται γύρω από το μι ως αναγωγικό κέντρο, και αναπτύσσει εσωτερικά τη συμμετρία [0,1,6,7] σε μακροδομικό και ενορχηστρωτικό επίπεδο.

[14] Η ερμηνεία του μι ως φθόγγου αναγωγής δεν αποδίδει τονικότητα στο τοπικό αρμονικό πεδίο των μέτρων 274-280, αλλά αναγνωρίζει το μι ως οργανωτικό κέντρο, εντός του οποίου διαρθρώνεται η χρωματική συνάθροιση που προβάλλει η φωνή. Η συμμετρική διαίρεση της οκτάβας μέσω του τριτόνου αποτελεί αρχέγονη οργανωτική αρχή της μετατονικής μουσικής γλώσσας, ιδιαίτερα όπως αυτή αναπτύχθηκε στο σύστημα αξόνων του Bartók (Lendvai, 1971). Στον Απέργη, ωστόσο, ο άξονας τριτόνου μι ↔ λα♯ δεν λειτουργεί τονικά: ενσαρκώνει την εσωτερική συμμετρία του θεμελιώδους τετραχόρδου [0,1,6,7] σε δραματουργικό επίπεδο, μέσω της κατανομής της σε δύο αντίθετα ενορχηστρωτικά επίπεδα (κάθετη ενόργανη υφή *έναντι* γραμμικής φωνητικής προβολής).



Παράδειγμα 13: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 274-280: διαστηματικές δομές τετάρτης (quartal harmony) που διανέμονται στα δύο πιάνα, με την ανάδυση των φθόγγων λα♯ και μι ως τοπικών αρμονικών κέντρων βάρους

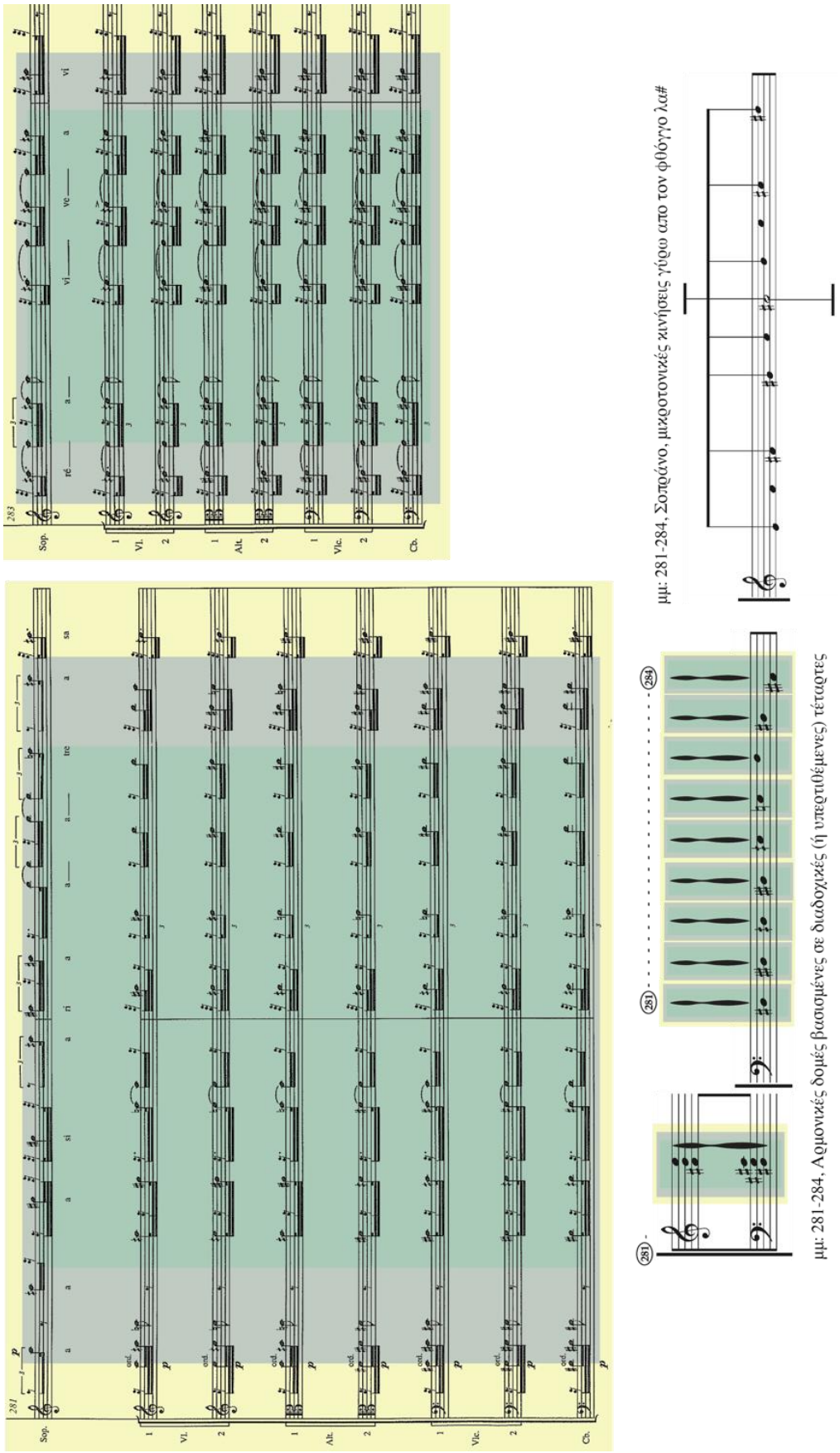
Η μετάβαση από τα εμβληματικά φθογγικά σύνολα στις συναθροίσεις διαστημάτων τετάρτης δεν είναι αδόκιμη, αλλά συνιστά τη φυσική κατάληξη της μακροδομικής πορείας. Το [0,1,6,7] φέρει ήδη στον κεντρικό του διαστηματικό άξονα, την καθαρή τέταρτη, τον σπόρο των διαστηματικών δομών τετάρτης που εδώ αναδύονται, ενώ συγχρόνως φέρει στους ακραίους του πόλους ([0] – [6]) τη συμμετρική διαίρεση σε διάστημα τριτόνου της χρωματικής συνάθροισης. Η μακροδομή δεν αλλάζει αρμονική γλώσσα, αλλά αναπτύσσει μία γλώσσα που ήταν πάντα παρούσα στο DNA του θεμελιακού υλικού: το τρίτονο και την καθαρή τέταρτη ως δύο εκφάνσεις της ίδιας δομικής αρχής, που εδώ ενεργοποιούνται ταυτόχρονα, η μία στο επίπεδο της κάθετης ενόργανης συγχορδιακής υφής (διαστηματικές δομές τετάρτης) και η άλλη στο επίπεδο της φωνητικά αναδεικνυόμενης συμμετρικής διαίρεσης του χρωματικού πεδίου (μι ↔ λα♯).

6.4. Μικροτονική εναλλαγή συγχορδιών κατά τέταρτες και εναλλαγή χρωματικής συνάθροισης: *Contretemps*, μ. 281-292

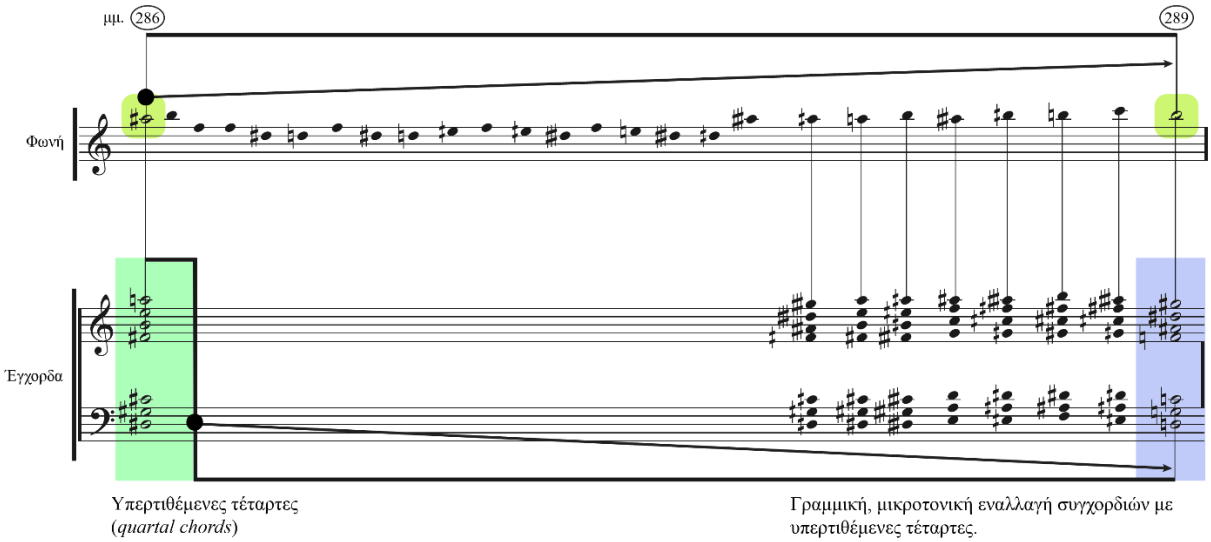
Στα μέτρα 281-289 (Παραδείγματα 14 και 15), η αρμονική γλώσσα συγκλίνει σε *συγχορδίες κατά τέταρτες*, η εναλλαγή των οποίων πραγματοποιείται *μικροτονικά*. Η αναγωγή στο Παράδειγμα 15 αποκαλύπτει τη βαθύτερη σχέση: η εναλλαγή των δύο συγχορδιών κατά τέταρτες διαρθρώνει συμπληρωματικά τις δώδεκα φθογγικές τάξεις, παράγοντας το πλήρες χρωματικό σύνολο σε μακροδομικό επίπεδο. Η γραμμική μικροτονική τροχιά που οριοθετείται από τους θεμελιώδεις φθόγγους των συγχορδιών αποδεικνύει ότι η μικροτονικότητα δεν εγκαταλείφθηκε στο πλαίσιο των διαστηματικών δομών τετάρτης· μεταφέρθηκε απλώς στον άξονα εναλλαγής τους, λειτουργώντας ως αρχή διάσπασης της κανονικότητας των διαστημάτων τετάρτης, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί στα αρχικά μέτρα ως αρχή διάσπασης της χρωματικής κανονικότητας. Η πλήρης χρωματική συνάθροιση αναδύεται από την εναλλαγή δύο χρωματικά σχετιζόμενων συγχορδιών κατά τέταρτες, επιβεβαιώνοντας ότι η αισθητική αρχή της διάσπασης λειτουργεί σε κάθε επίπεδο της μακροδομής.

Η μακροδομική αυτή διαδικασία επεκτείνεται στα μέτρα 291-292 (Παράδειγμα 16), τα οποία αποτελούν φυσική κατάληξη και επιβεβαίωση της λογικής που αναπτύσσεται στα προηγούμενα μέτρα. Εδώ, η εναλλαγή πλήρους και μερικής χρωματικής συνάθροισης αποκαλύπτεται ως *αρμονική αρχή μακροδομικής εμβέλειας*: το χρωματικό σύνολο δεν εμφανίζεται ως στατικό αποτέλεσμα αλλά ως δυναμική διαδικασία εναλλαγής πληρότητας και μερικότητας. Παράλληλα, παραλλαγές του [0,1,6,7] επανεμφανίζονται εντός του πλαισίου των συγχορδιών κατά τέταρτες, δημιουργώντας έναν αναδρομικό δεσμό με τη δομική αφετηρία του έργου: το [0,1,6,7] δεν έχει «αντικατασταθεί» από τις διαστηματικές δομές τετάρτης, αλλά τις *διαπερνά*, λειτουργώντας ως αόρατος άξονας συνοχής.

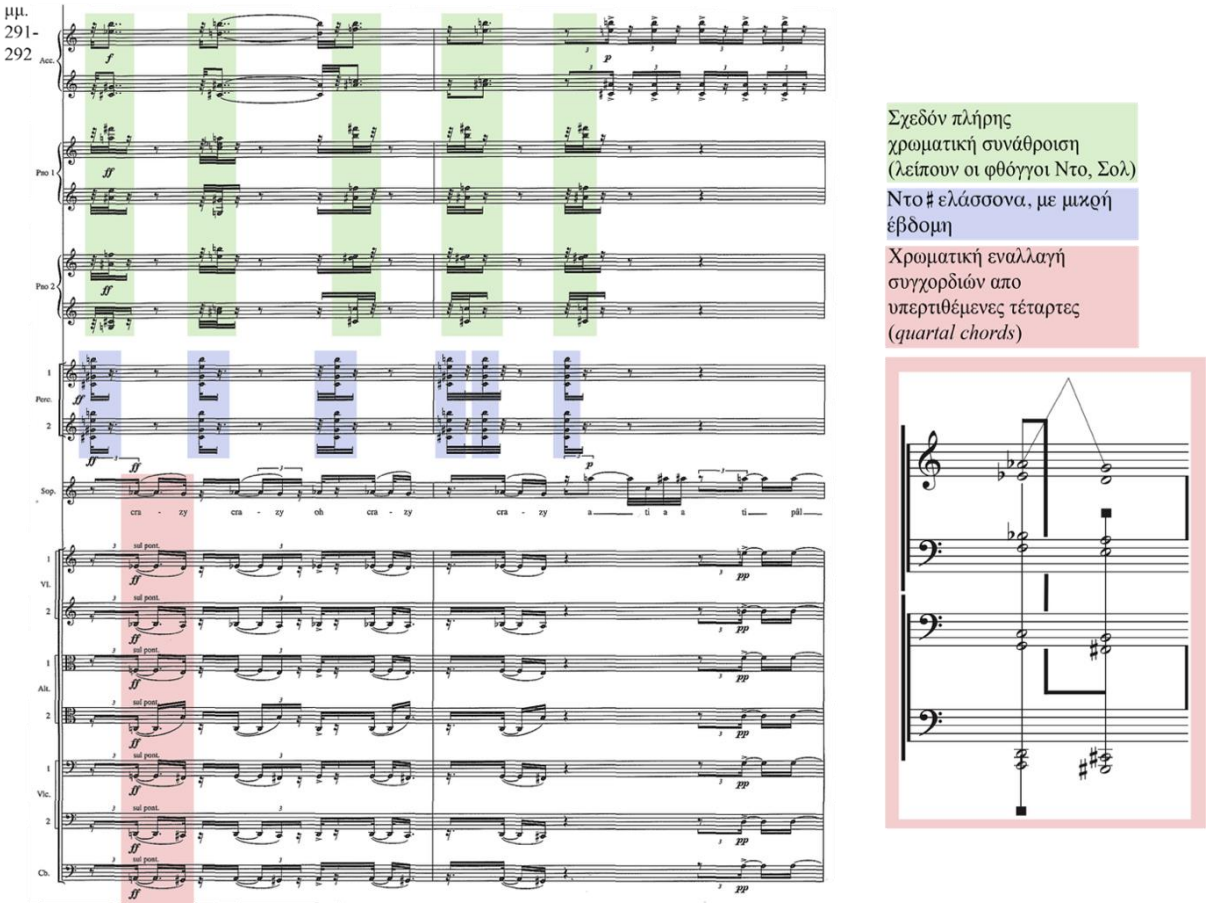
Η κυκλικότητα αυτή, από το [0,1,6,7] στις μικροτονικές εναλλαγές συγχορδιών κατά τέταρτες και από αυτές πίσω στις παραλλαγές του [0,1,6,7], αποκαλύπτει την *εσωτερική συνοχή* της αρμονικής σκέψης του Απέργη: η μικροτονικότητα και οι διαστηματικές δομές τετάρτης αλληλοπροϋποτίθενται εντός ενός ενιαίου αρμονικού συστήματος που αναπτύσσεται συνεχώς από την αρχή έως το τέλος του έργου.



Παράδειγμα 14: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 281-289: σύγκλιση σε συγχορδίες κατά τέταρτες με μικροτονικά πραγματωμένη εναλλαγή που παράγει το πλήρες χρωματικό σύνολο σε μακροδομικό επίπεδο



Παράδειγμα 15: Αναγωγή των συγχορδιών κατά τέταρτες στο *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 286-289: η εναλλαγή των δύο συγχορδιών κατά τέταρτες διαρθρώνει το πλήρες χρωματικό σύνολο

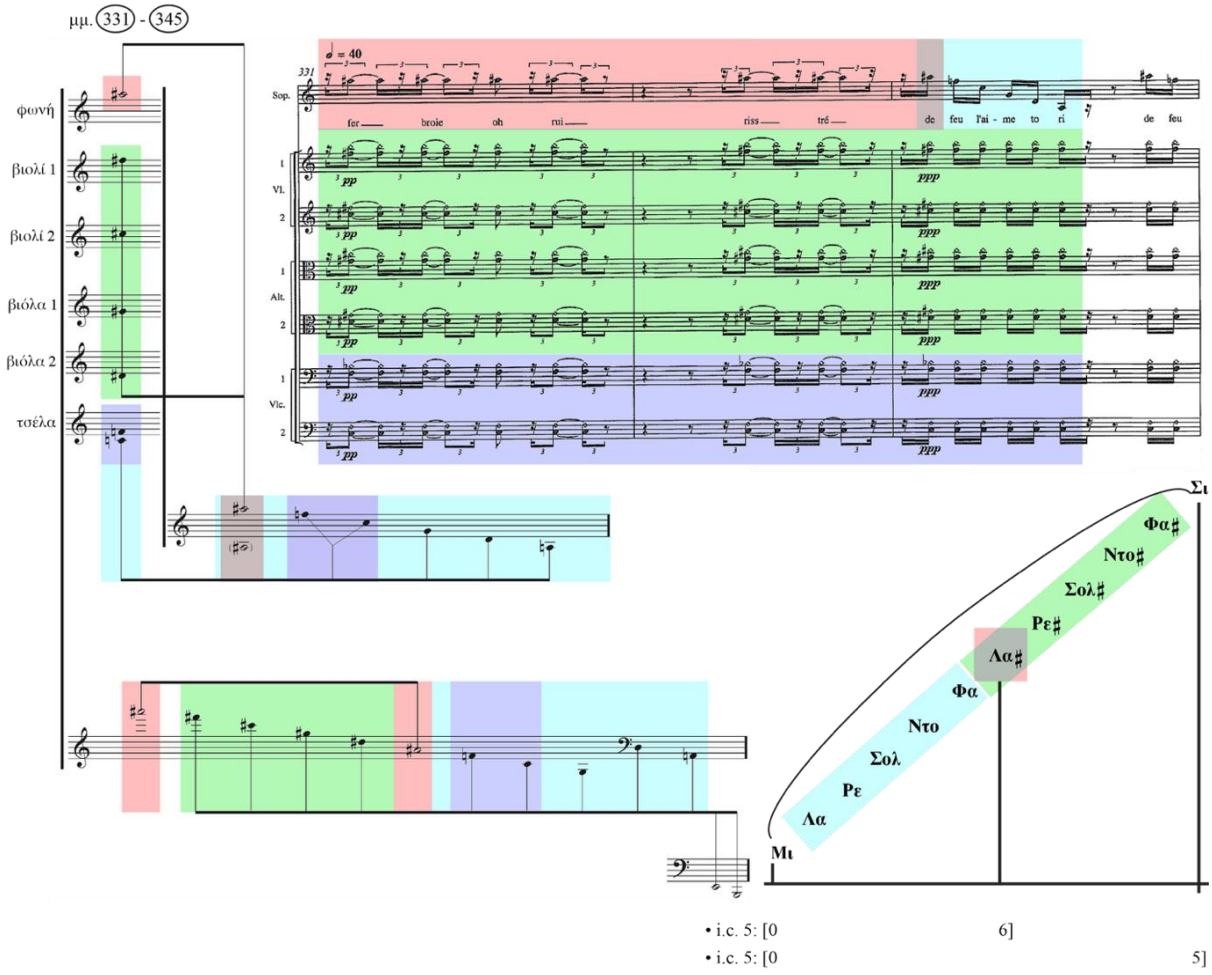


Παράδειγμα 16: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο μ. 291-292: φυσική κατάληξη της μικροτονικής εναλλαγής συγχορδιών κατά τέταρτες με ανάδυση του χρωματικού συνόλου ως αρμονικής αρχής μακροδομικής εμβέλειας

6.5. Η διαστηματική τάξη 5 ως γραμμικός και κάθετος άξονας: *Contretemps*, μ. 331-345

Το απόσπασμα των μέτρων 331-345 αναδεικνύει τη διττή, οριζόντια και κάθετη, λειτουργία της διαστηματικής τάξης 5. Το διάστημα αυτό λειτουργεί *και στους δύο άξονες ταυτόχρονα*, επιβεβαιώνοντας τη θεμελιώδη αρχή του καρτεσιανού μοντέλου.

Στα μέτρα αυτά (Παράδειγμα 17), η φωνή αναλαμβάνει την *οριζόντια προβολή* της διαστηματικής κίνησης γύρω από τη διαστηματική τάξη 5, ενώ τα έγχορδα παραθέτουν ταυτόχρονα ένα *αρμονικό μόρφωμα υπερτιθέμενων τεταρτών*, σύμπλεγμα διαστημάτων τετάρτης που αντικατοπτρίζει κάθετα αυτό που η φωνή εκθέτει οριζόντια. Η σύζευξη αυτή αποτελεί ένα από τα πλέον εύγλωττα παραδείγματα *καρτεσιανής συνέργειας* στο *Contretemps*: ο διαστηματικός και ο αρμονικός άξονας *αλληλοαντικατοπτρίζονται*, συνθέτοντας μια αρμονική μορφή που δεν θα μπορούσε να υπάρξει χωρίς τη σύγχρονη δραστηριοποίηση και των δύο. Η αναγωγή αναδεικνύει τη σύγκλιση διαστηματικού, αρμονικού και χρωματικού άξονα σε ένα και το αυτό αναλυτικό πεδίο, επιβεβαιώνοντας τη συνολική αρχή του μοντέλου.



Παράδειγμα 17: *Contretemps* (2005-2006) για σοπράνο και μεγάλο ενόργανο σύνολο, μ. 331-345: η διττή λειτουργία της διαστηματικής τάξης 5 (καθαρή τέταρτη / πέμπτη), τόσο σε οριζόντιο όσο και σε κάθετο άξονα, ως καρτεσιανή σύζευξη των τριών αναλυτικών αξόνων

Το απόσπασμα κλείνει συνθετικά τον κύκλο που ξεκίνησε με τους μικροτονικούς διανθισμούς των μέτρων 1-10: από την αρχική ρευστή χρωματική επιφάνεια, μέσα από τον μακροδομικό μετασχηματισμό του [0,1,6,7], την ανάδυση των διαστηματικών δομών τετάρτης, τη μικροτονική εναλλαγή και την επιστροφή στις παραλλαγές του [0,1,6,7] στα

μ. 291-292, η αρμονική γλώσσα του *Contretemps* καταλήγει εδώ σε ένα σημείο όπου γραμμικότητα και κάθετη συνήχηση εκφράζουν *ταυτόχρονα* την ίδια διαστηματική λογική, αναδεικνύοντας την εσωτερική συνέπεια ενός έργου που, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, στοχεύει στην «απελευθέρωση της μέγιστης δυνατής ενέργειας μέσα από το γίγνεσθαι μιας μορφής διαρκώς διαρρηγμένης και ταραγμένης» (Aperghis, 2006).

7. Συμπεράσματα: προς μια θεωρία της αναδυόμενης αρμονίας

7.1. Τα τρία επίπεδα συνέργειας

Η ανάλυση των τριών έργων του Γιώργου Απέργη που εξετάστηκαν στην παρούσα μελέτη – του *Contretemps* (2005-2006), του *Dark Side* (2003) και του *Faux Mouvement* (1995) – ανέδειξε με συνέπεια μία κεντρική διαπίστωση: η αρμονία στη μουσική του Απέργη δεν αποτελεί σύστημα κανόνων αλλά *διαδικασία αλληλεπίδρασης*· δεν προϋπάρχει ως δεδομένο πλαίσιο, αλλά αναδύεται ως αποτέλεσμα της συνεχούς διαπλοκής τριών αλληλένδετων παραμέτρων: της γραμμικής διαστηματικής κίνησης, της ρυθμικής συμπληρωματικότητας και της μικροτονικής διεύρυνσης της χρωματικότητας. Η διαπίστωση αυτή δεν είναι αποτέλεσμα εφαρμογής ενός προϋπάρχοντος θεωρητικού πλαισίου: προέκυψε από τα ίδια τα έργα, μέσα από τα ερωτήματα που η ανάλυσή τους αναπόφευκτα έθεσε.

Ο *διαστηματικός άξονας*, ο οριζόντιος, αναδείχθηκε ως ο θεμελιώδης φορέας αρμονικής μορφογένεσης: οι διαστηματικές τάξεις δεν λειτουργούν απλώς ως μελωδικές κινήσεις αλλά ως μηχανισμοί σύνδεσης γραμμικών και αρμονικών σχέσεων. Η γραμμική κίνηση εμπεριέχει ήδη τη δυνατότητα αρμονικής μορφής, καθώς το αρμονικό πεδίο αναδύεται από τη «στιγμιαία τομή» της γραμμικής ροής, όπως αναδείχθηκε με ιδιαίτερη σαφήνεια στα μέτρα 18, 29, 30 και 35 του *Contretemps*.

Ο *αρμονικός άξονας*, ο κάθετος, αποκάλυψε ότι οι φθογγικές συναθροίσεις στον Απέργη δεν είναι στατικές συγχορδίες αλλά δυναμικές ζώνες αλληλεπίδρασης. Το εμβληματικό φθογγικό σύνολο [0,1,6,7] αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα: λειτουργεί ως δομικός πυρήνας που μετασχηματίζεται, επεκτείνεται και αποδομείται, ορίζοντας μακροδομικά την αρμονική επιφάνεια και καταλήγοντας στις συναθροίσεις διαστημάτων τετάρτης των μέτρων 274-345. Η δυαδική εσωτερική δομή του συνόλου αντικατοπτρίζει τη διαλεκτική μεταξύ μικροτονικής πυκνότητας και χρωματικής διεύρυνσης που διέπει ολόκληρο το έργο.

Ο *ρυθμικός άξονας*, ο χρονικός, αναδείχθηκε ως ο παράγοντας που συνδέει και αποσταθεροποιεί ταυτόχρονα τους δύο άλλους. Η διάκριση μεταξύ μεταβλητής και αμετάβλητης ρυθμικής συμπληρωματικότητας δεν αποτελεί απλώς τυπολογική κατηγοριοποίηση, αλλά αντικατοπτρίζει δύο θεμελιωδώς διαφορετικές *αρμονικές συμπεριφορές* της υφής, όπως αναδείχθηκε συγκριτικά: η μεταβλητή, χαρακτηριστική τόσο του *Dark Side* (μ. 1-6 και 53-64) όσο και του *Contretemps* (μ. 43-46 και 63-64), παράγει ρευστότητα και αστάθεια, ενώ η αμετάβλητη, εντοπισμένη με εξαιρετική σαφήνεια στο *Faux Mouvement* (μ. 3-7), επιτρέπει την ανάδυση σαφέστερων κάθετων συναθροίσεων.

7.2. Η αισθητική αρχή της διάσπασης: εμπειρική επαλήθευση

Το κεντρικότερο συμπέρασμα της παρούσας μελέτης δεν είναι αναλυτικό αλλά θεωρητικό. Η εξέταση των τριών έργων επέτρεψε τη διατύπωση μίας *ενιαίας αισθητικής αρχής* που δεν ήταν ορατή από την ανάλυση ενός μόνον έργου: η *διάσπαση της κανονικότητας* αποτελεί τον θεμελιώδη μηχανισμό μορφογένεσης στη γραφή του Απέργη και λειτουργεί αναλογικά σε όλες τις παραμέτρους ταυτόχρονα. Στον ρυθμικό άξονα: η μεταβλητή ρυθμική συμπληρωματικότητα διασπά τη μετρική κανονικότητα και παράγει αρμονική αστάθεια. Στον διαστηματικό άξονα: η μικροτονικότητα διασπά τη χρωματική

κανονικότητα και επεκτείνει το αρμονικό πεδίο. Στον αρμονικό άξονα: η εναλλαγή πλήρους και μερικής χρωματικής συνάθροισης διασπά τη στατική αρμονική ταυτότητα και παράγει δυναμικές ζώνες αναδόμησης. Και στα τρία επίπεδα, η ίδια λογική: η κανονικότητα δεν απορρίπτεται, αλλά διασπάται και η διάσπαση γίνεται η πηγή της μορφής. Με αυτή την έννοια, ο χρόνος στον Απέργη δεν είναι δοχείο της μορφής αλλά φορέας μορφογένεσης. Η αρμονική μορφή δεν συντίθεται με εξωτερικούς κανόνες, αλλά αναδύεται εκ των έσω, μέσα από τη συνεχή κίνηση, την ένταση και τον μετασχηματισμό των ίδιων των παραμέτρων.

Αυτή η τριπλή αναλογία δεν θα ήταν ορατή από τη μελέτη ενός μόνον έργου ούτε από τη μελέτη ενός μόνον άξονα. Η συγκριτική εξέταση τριών έργων δύο δεκαετιών, με διαφορετικές ενορχηστρώσεις, διαφορετικές δομικές πυκνότητες, διαφορετικές αναλυτικές προκλήσεις, ήταν η μεθοδολογική προϋπόθεση που επέτρεψε τη γενίκευση. Το *Faux Mouvement* αναδεικνύει με τη μεγαλύτερη σαφήνεια την αντίθεση ανάμεσα στους δύο τύπους ρυθμικής τυπολογίας· το *Dark Side* απέδειξε ότι η μεταβλητή ρυθμική αρχή εκδηλώνεται σε διαφορετικές ενορχηστρωτικές πυκνότητες με διαφορετικές αρμονικές συνέπειες· και το *Contretemps*, ως κεντρικό αναλυτικό πεδίο, ανέδειξε πως και οι δύο τύποι μπορούν να συνυπάρχουν ταυτόχρονα, παράγοντας πολυεπίπεδες αρμονικές υφές με διαφορετικές ταχύτητες σε διαφορετικά ενορχηστρωτικά στρώματα.

7.3. Η μικροτονικότητα ως διευρυμένη χρωματικότητα: ένα γενικευμένο συμπέρασμα

Η ανάλυση επιβεβαίωσε ότι η μικροτονικότητα στον Απέργη δεν λειτουργεί ως αυτόνομο αισθητικό ύφος· δεν αποτελεί, όπως στη φασματική σχολή, προέκταση μιας ακουστικής λογικής, βασισμένης στην αρμονική στήλη (Murail, 2005), αλλά λειτουργεί ως *μέσο διαμόρφωσης μιας διευρυμένης χρωματικότητας*. Μέσα από γραμμικές μικροδιαστηματικές διαδικασίες, διανθισμούς που παρεμβάλλονται στα αρχέτυπα φθογγικά σύνολα, η μικροτονικότητα διασπά τη χρωματικότητα, αναδιαμορφώνει την πυκνότητά της και τη μετατρέπει από συμπαγές φαινόμενο σε ένα διευρυμένο, μικροτονικά διαστρωματωμένο χρωματικό πεδίο.

Η αναλογία μεταξύ μικροτονικής διάσπασης της χρωματικότητας και μεταβλητής ρυθμικής συμπληρωματικότητας αποδείχθηκε αναλυτικά παραγωγική: και οι δύο διαδικασίες διασπούν μια «τετραγωνισμένη» κανονικότητα, ρυθμική ή χρωματική, αναδεικνύοντας μια συνέχεια που γεννιέται μέσα από τη διακοπή. Αυτή η παραλληλία υπογραμμίζει την *εσωτερική συνοχή* του καρτεσιανού μοντέλου και επιβεβαιώνει εμπειρικά ότι ο Απέργης σκέφτεται ενιαία σε όλες τις παραμέτρους, μία θέση που υποδηλώνει μια ευρύτερη συνθετική φιλοσοφία και όχι απλώς τη συνάφεια των τεχνικών επιλογών.

7.4. Πρωτότυπες συμβολές στην ανάλυση της μουσικής του Απέργη

Η παρούσα μελέτη εγγράφεται σε ένα βιβλιογραφικό πεδίο, όπου η έρευνα γύρω από τη μουσική του Απέργη έχει εστιαστεί κατά κύριο λόγο στη σκηνική και θεατρική του παραγωγή (Durney, 1996· Szendy, 2001· Rothstein, 2003), ενώ η αναλυτική εξέταση της αρμονικής γλώσσας των αμιγώς οργανικών του έργων παραμένει σε μεγάλο βαθμό αναξιοποίητη. Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα μελέτη προτείνει τρεις πρωτότυπες συμβολές.

Η πρώτη αφορά τη θεωρητική αναβάθμιση της ρυθμικής τυπολογίας μεταβλητής και αμετάβλητης συμπληρωματικότητας: από αναλυτικό εργαλείο που είχε εισαχθεί στη διδακτορική διατριβή του γράφοντος (Dimou, 2020) ως περιγραφικό σχήμα, προτείνεται εδώ ως αρμονική αρχή, δηλαδή ως μηχανισμός κατά τον οποίο η κατανομή του χρόνου καθορίζει τη φύση των αναδυόμενων αρμονικών πεδίων. Η συστηματική αυτή σύνδεση ρυθμού και αρμονίας στη μουσική του Απέργη δεν έχει διατυπωθεί στη βιβλιογραφία.

Η δεύτερη συμβολή αφορά τη διατύπωση της «διάσπασης της κανονικότητας» ως ενιαίας αισθητικής αρχής που διέπει ταυτόχρονα και τους τρεις άξονες – ρυθμό, χρωματικότητα και αρμονία. Η ταυτόχρονη ενεργοποίηση της αρχής αυτής σε διαφορετικές παραμέτρους είχε επισημανθεί σε επιμέρους έργα του συνθέτη (Dimou, 2020), χωρίς ωστόσο να έχει διατυπωθεί ως ενιαίο αναλυτικό σχήμα. Στην παρούσα μελέτη, αυτή η ενότητα αναδεικνύεται ως δομικό χαρακτηριστικό της συνθετικής σκέψης του Απέργη, ένα χαρακτηριστικό που απαιτεί τρισδιάστατη αναλυτική προσέγγιση, όπως αυτή του καρτεσιανού μοντέλου.

Η τρίτη συμβολή είναι μεθοδολογικής φύσης: η συγκριτική εξέταση τριών έργων που εκτείνονται σε δύο δεκαετίες – *Faux Mouvement* (1995), *Dark Side* (2003), *Contretemps* 2005-2006) – επιτρέπει την αναγνώριση των ευρημάτων ως διαχρονικών χαρακτηριστικών της συνθετικής γλώσσας του Απέργη και όχι ως ιδιαιτεροτήτων ενός συγκεκριμένου έργου. Η εσωτερική συνέπεια που αναδεικνύεται από αυτή τη συγκριτική προοπτική τεκμηριώνει την ύπαρξη μιας συνεκτικής αρμονικής σκέψης, διακριτής από την κυρίαρχη στην έρευνα θεατρική και σκηνική του διάσταση.

7.5. Ανοιχτά ζητήματα και προοπτικές

Το μοντέλο που προτείνεται εδώ δεν αξιώνει οριστικότητα: αποτελεί μια *σκέψη υπό διερεύνηση*, μια αναλυτική υπόθεση που χρήζει περαιτέρω επεξεργασίας και ελέγχου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η επέκταση της ανάλυσης στα θεατρικά μουσικά έργα του Απέργη, όπου η διαπλοκή μουσικής, γλώσσας και σκηνικής δράσης ενδέχεται να εισαγάγει πρόσθετες διαστάσεις στο καρτεσιανό πεδίο συνεργειών, διευρύνοντάς το πέραν της αμιγώς οργανικής γραφής.

Επιπλέον, η συστηματική σύγκριση με άλλους συνθέτες που αξιοποιούν τη μικροτονικότητα ως δομική παράμετρο, ιδίως τον Haas, για τον οποίο η μικροτονικότητα συνδέεται με ακουστικά μοντέλα και αντιτιθέμενα αρμονικά συστήματα (Hasegawa, 2015), θα μπορούσε να αποσαφηνίσει κατά πόσον η λογική της *γραμμικής χρωματικής διεύρυνσης* αποτελεί ιδιαιτερότητα του Απέργη ή εκφράζει μια ευρύτερη συνθετική στρατηγική.

Αυτό που η παρούσα μελέτη επιχείρησε να αποδείξει είναι ότι η αρμονική γλώσσα του Απέργη δεν είναι ούτε άτακτη ούτε αδιαφανής· είναι *συστηματική με τον δικό της τρόπο*: έναν τρόπο στον οποίο η τάξη δεν επιβάλλεται εκ των προτέρων, αλλά αναδύεται εκ των έσω, μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση γραμμικότητας, ρυθμού και μικροτονικότητας. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, δηλαδή στην ανάδυση της μορφής από τη σχέση και όχι από τα υλικά, βρίσκεται η πιο ουσιαστική ποιητική του Απέργη. Και ακριβώς εδώ, η μορφή δεν οικοδομείται, αλλά *αποκαλύπτεται*:[15] ως αποτέλεσμα κίνησης, έντασης και συνεχούς αλληλεπίδρασης, ως σκέψη σε κίνηση· μια μορφή που – με τα ίδια τα λόγια του συνθέτη – εκλύει «un maximum d'énergie grâce au devenir de cette forme sans cesse déchirée et bousculée» (Aperghis, 2006): «μέγιστη ενέργεια χάρη στο γίγνεσθαι μιας μορφής διαρκώς διαρρηγμένης και ταραγμένης».

[15] Η ιδέα της μορφής ως δυναμικής διαδικασίας μάλλον, παρά ως στατικής κατασκευής εντοπίζεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στη φιλοσοφική σκέψη της Stambaugh (1964: 272-273), η οποία, στο πλαίσιο μιας φαινομενολογικής θεώρησης της μουσικής, υποστηρίζει ότι η μουσική μορφή δεν προϋπάρχει, αλλά συνιστά μια διαρκή διαδικασία διαμόρφωσης που υπάρχει μόνο στην ηχητική στιγμή και αναδιπλώνεται ως χρονική σύνθεση. Η θέση αυτή προσφέρει φιλοσοφικό υπόβαθρο στην πεποίθηση που διέπει την παρούσα μελέτη: ότι στον Απέργη η αρμονική μορφή δεν είναι, αλλά γίνεται, και αυτό το γίγνεσθαι αποτελεί την κεντρική ποιητική αρχή του.

Βιβλιογραφία

Adams, Courtney S. (1993): "Techniques of Rhythmic Coherence in Schoenberg's Atonal Instrumental Works", *The Journal of Musicology* 11/3, σ. 330-356.

Aperghis, Georges (2006): *Contretemps* – προγραμματικό σημείωμα, Ressources IRCAM: Base de Documentation sur la Musique Contemporaine, https://brahms.ircam.fr/en/work/contretemps (τελευταία πρόσβαση: 19 Μαΐου 2026).

Aperghis, Georges (2010): "Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille)", συνέντευξη με τους Nicolas Donin και Jean-François Trubert, *Genesis* 31, σ. 65-76 (https://doi.org/10.4000/genesis.363· τελευταία πρόσβαση: 19 Μαΐου 2026).

Arom, Simha (1991): *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, μτφρ. Martin Thom, Barbara Tuckett & Raymond Boyd, Cambridge University Press, Cambridge [πρωτότυπη έκδοση: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, SELAF, Paris 1985].

Berry, Wallace (1987): *Structural Functions in Music*, Dover, New York.

Callender, Clifton (2007): "Continuous Harmonic Spaces", *Journal of Music Theory* 51/2, σ. 277-332.

Dalglish, William E. (1969): "The Hocket in Medieval Polyphony", *The Musical Quarterly* 55/3, σ. 344-363.

Dimou, Stylianos (2020): *Linear Verticalities: Structural Symbiosis among Chromatic and Microtonal Aggregations in Georges Aperghis' "Contretemps" and "Les Instances" (2019) for Diffused, Synthesized Sounds and Large Ensemble*, διδακτορική διατριβή, Columbia University Academic Commons, https://doi.org/10.7916/d8-8njd-pr39 (τελευταία πρόσβαση: 19 Μαΐου 2026).

Durney, Daniel (1996): *Les compositions scéniques de Georges Aperghis: une écriture dramatique de la musique*, Thèse d'Habilitation à diriger des recherches, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris.

Forte, Allen (1973): *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven.

Hahn, Patrick (2012): σημείωμα στο ένθετο του CD *Aperghis: Contretemps, SEESAW, Parlando, Teeter-totter*, KAIROS Music Production, σ. 18.

Hasegawa, Robert (2015): "Clashing Harmonic Systems in Haas's *Blumenstück* and *in vain*", *Music Theory Spectrum* 37/2, σ. 204-223.

Lendvai, Ernő (1971): *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London.

Marcus, Scott (1993): "The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music", *Asian Music* 24/2, σ. 39-58.

Murail, Tristan (2005): "Target Practice", μτφρ. Joshua Cody, *Contemporary Music Review* 24/2-3, σ. 149-172.

Rothstein, Evan Jon (2003): "Le théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire", στο: Laurent Feneyrou (επιμ.), *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, σ. 465-486.

Schoenberg, Arnold (1970): *Fundamentals of Musical Composition*, επιμ. Gerald Strang – Leonard Stein, Faber & Faber, London.

Schoenberg, Arnold (1978): *Theory of Harmony*, μτφρ. Roy E. Carter, University of California Press, Berkeley [πρωτότυπη έκδοση: *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911].

Stambaugh, Joan (1964): "Music as a Temporal Form", *The Journal of Philosophy* 61/9, σ. 265-280.

Straus, Joseph N. (2016): *Introduction to Post-Tonal Theory*, 4η έκδοση, W. W. Norton, New York.

Szendy, Peter [επιμ.] (2001): *Machinations de Georges Aperghis*, Ircam – L'Harmattan, Paris.

Werntz, Julia (2001): "Adding Pitches: Some New Thoughts, Ten Years after *Perspectives of New Music*'s 'Forum: Microtonality Today'", *Perspectives of New Music* 39/2, σ. 159-210.

Ο ήχος ως μνήμη στην μουσική του Αλέξανδρου Μαρκέα

Ανδριάνα Σουλελέ

Ο Αλέξανδρος Μαρκέας εκπροσωπεί μια γενιά ελλήνων συνθετών που εγκαταστάθηκαν στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1980. Καθηγητής γενετικού αυτοσχεδιασμού στο Ωδείο του Παρισιού από το 2003, αφιερώνεται πλήρως στη σύνθεση πολυάριθμων οργανικών, φωνητικών και ηλεκτροακουστικών έργων που αναδεικνύουν το πάθος του για διάφορους τομείς καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως το θέατρο, η ποίηση, η αρχιτεκτονική και οι εικαστικές τέχνες. Έχοντας ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις τεχνικές πολυμέσων (βίντεο, εγκαταστάσεις, ηλεκτρονικά μέσα, διαδίκτυο), ο Μαρκέας θέτει υπό αμφισβήτηση την παραδοσιακή συναυλιακή μορφή καθώς και την αντίληψη του ήχου και δημιουργεί νέες μορφές μουσικής ακρόασης. Το πολύπλευρο έργο του αντανακλά μια κοινωνικοπολιτική σκέψη και έναν συνεχή προβληματισμό γύρω από τις διεθνείς εξελίξεις, ενώ μπορεί να χωριστεί σε τέσσερις πορώδεις άξονες που αφορούν την παράδοση, την πολιτική, την ποίηση, καθώς και τη σχέση του με το πιάνο, τον αυτοσχεδιασμό και τη χρήση σύγχρονων τεχνικών πολυμέσων. Οι έννοιες του ήχου, της πρόσληψης του ήχου, καθώς και της μνήμης, της ηχητικής μνήμης και του χρόνου έχουν επίσης ιδιαίτερη σημασία για τον Μαρκέα και επηρεάζουν τη σύλληψη της μουσικής του. Το παρόν άρθρο στοχεύει να αναδείξει τον ρόλο της ηχητικής μνήμης στα έργα του συνθέτη που συνομιλούν κυρίως με την μεσογειακή μουσική παράδοση.

Ήχος, μουσική και μνήμη

Η μνήμη αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του ανθρώπου και ορίζεται συνοπτικά ως «η ικανότητα με την οποία τα πράγματα ανακαλούνται ή διατηρούνται στο μυαλό».[1] Η σύγχρονη νευροψυχολογία διακρίνει τέσσερις διαφορετικούς τύπους μνήμης: ανάμνηση, ανάκληση, αναγνώριση και εκμάθηση εκ νέου. Η ανάμνηση βασίζεται σε ερεθίσματα, η ανάκληση είναι μια συνολική πράξη, η αναγνώριση φέρνει την πεποίθηση ότι κάτι είναι οικείο (εμπειρία ή ψευδαίσθηση), ενώ η εκ νέου μάθηση βασίζεται στην πραγματική οικειότητα για να χτίσει τη μνήμη με έναν ακόμη διαφορετικό τρόπο.[2] Επίσης, σημαντική είναι η διαφοροποίηση που υφίσταται μεταξύ βραχυπρόθεσμης και μακροπρόθεσμης μνήμης.

Η μουσική, ως φαινόμενο που εξελίσσεται στον χρόνο, βασίζεται εξ ολοκλήρου στην ικανότητά μας να αποθηκεύουμε και να συσχετίζουμε μουσικές «πληροφορίες». Οποιαδήποτε μουσική δραστηριότητα – πρόσληψη, ερμηνεία, αυτοσχεδιασμός ή σύνθεση – εμπλέκει τη μνήμη.[3] Φέροντας πολλούς τύπους αναμνήσεων, η μουσική εμπλέκεται άμεσα στη λειτουργία τριών διαφορετικών συστημάτων μνήμης που θεωρούνται μέρος της μακροπρόθεσμης μνήμης: της επεισοδιακής μνήμης, που επιτρέπει την ανάκληση συγκεκριμένων συμβάντων, της σημασιολογικής μνήμης, ενός δικτύου συσχετισμών και

[1] Kay Kaufman Shelemay, "Music, Memory and History", *Ethnomusicology Forum* 15/1, 2006, σ. 18 (http://dx.doi.org/10.1080/17411910600634221· πρόσβαση στις 27 Οκτωβρίου 2025).

[2] Jonathan Dunsby, "Memory, memorizing", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42568 (πρόσβαση στις 27 Οκτωβρίου 2025).

[3] John Sloboda, "Psychology of music / II. Perception and cognition / 4. Memory", στο: *Grove Music Online*, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42574 (πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2025).

εννοιών που υποστηρίζει τη γνώση μας για τον κόσμο, και της διαδικαστικής μνήμης, της ικανότητας να μαθαίνουμε και να αποκτούμε συγκεκριμένες δεξιότητες.[4] Επίσης, η μνήμη αποτελεί μια ατομική γνωστική ικανότητα στην οποία βρίσκονται ίχνη των προσωπικών και αυτοβιογραφικών εμπειριών ενός ανθρώπου. Κάποια από αυτά μπορούν να ανακληθούν εύκολα όντας στην επιφάνεια της συνείδησης, ενώ άλλα παραμένουν εκτός της συνείδησης, εξακολουθώντας ωστόσο να ανταποκρίνονται σε διάφορους τύπους διεγέρσεων. Όσον αφορά τη συλλογική μνήμη, αυτή είναι η γνώση που μοιράζεται κανείς με άλλους μέσω διαφόρων μορφών έκφρασης, όπως της ομιλίας, της μουσικής, του χορού και άλλων εκφραστικών μέσων.[5] Η κατασκευή της συλλογικής μνήμης και, κατ' επέκταση, της συλλογικής ανάμνησης του παρελθόντος εξαρτάται από την «επικοινωνιακή μνήμη» (το πρόσφατο / συγκεκριμένο παρελθόν) και από την «πολιτισμική μνήμη» (το μακρινό παρελθόν). Αυτή η τελευταία περιλαμβάνει την «κουλτούρα της μνήμης» και αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οι παραδόσεις μεταδίδονται από γενιά σε γενιά με τη βοήθεια πολιτιστικών μνημονικών τεχνικών.[6] Η ηχώ του παρελθόντος μπορεί να ακουστεί στη μουσική του παρόντος και, κατά συνέπειαν, η μουσική μπορεί να ανακαλεί, να ενσαρκώνει και να μεταμορφώνει το παρελθόν, λειτουργώντας ως μέσο για την ιστορία και την ερμηνεία της.[7]

Το παρελθόν και το παρόν συνδέονται σε σημαντικό βαθμό στη μουσική του Μαρκέα. Η λαϊκή-παραδοσιακή μουσική και η σύγχρονη δημιουργία συνυπάρχουν, εγείροντας ουσιώδη ερωτηματικά σχετικά με την αντίληψή μας για τον ήχο και για τον χρόνο μέσω του ήχου. Ο συνθέτης αντιλαμβάνεται τον ήχο ως μνήμη, ικανό να επαναφέρει και να αναβιώσει αναμνήσεις που βρίσκονται βαθιά κρυμμένες στο μυαλό μας. Είναι αποδεκτό ότι σημαντικές στιγμές ή περίοδοι της ζωής μας συνδέονται με συγκεκριμένα μουσικά κομμάτια, σε βαθμό τέτοιο που να αποτελούν ορόσημα της αυτοβιογραφικής μας μνήμης.[8] Σύμφωνα με την νευροψυχολογία, η ανάμνηση μιας μουσικής περιλαμβάνει πολλές πτυχές της ατομικότητάς μας, ιδίως κοινωνικές και συναισθηματικές, και η μουσική, ως τέχνη της μνήμης, έχει τη δύναμη να αναζωογονεί μακρινές αναμνήσεις.[9] Στην περίπτωση του Μαρκέα, ορισμένες παραδοσιακές, τζαζ μελωδίες ή, γενικότερα, το πιανιστικό ρεπερτόριο συνδέονται όντως με προσωπικές του αναμνήσεις και αυτοβιογραφικές ιστορίες. Εγκατεστημένες στο εσωτερικό του αυτί, περιρρέουν στο μυαλό του σαν ένα *tarabust* (όρος του Pascal Quignard),[10] περιμένοντας να υλοποιηθούν σε ένα συγκεκριμένο έργο.

Σύμφωνα με τον συνθέτη,[11] η ηχητική μνήμη είναι πάντα παρούσα όταν γράφει μουσική – κάποιοι ήχοι, μάλιστα, θα πάρουν σάρκα και οστά χωρίς ο ίδιος να έχει ουσιαστικά επίγνωση αυτής της πράξης. Επιπλέον, ο Μαρκέας συνειδητοποιεί συχνά εκ των υστέρων την προέλευση μιας μουσικής ιδέας-μνήμης είτε από το παραδοσιακό είτε από το ρεπερτόριο της τζαζ. Σε συγκεκριμένα κομμάτια η ηχητική μνήμη – ο ήχος που στροβίλιζε μέσα στο μυαλό του – μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κεντρικό ηχητικό

[4] Shelemay, ό.π., σ. 28.

[5] Στο ίδιο.

[6] Caroline Bithell, "The Past in Music: Introduction", *Ethnomusicology Forum* 15/1, 2006, σ. 6 (https://doi.org/10.1080/17411910600634213· πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2025).

[7] Ό.π., σ. 3.

[8] Hervé Platel, "Musique, Cerveau et Mémoire: Une approche neuropsychologique", *Revue Confluence: Sciences et Humanités* 2/4, 2023, σ. 49 (https://doi.org/10.3917/confl.004.0041· πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2025).

[9] Στο ίδιο.

[10] Το ρήμα *tarabuster* χρησιμοποιείται πολύ συχνά από τον εν λόγω συγγραφέα για να περιγράψει κάτι που βασανίζει επανειλημμένα ή επίμονα το μυαλό.

[11] Οι πληροφορίες που ακολουθούν προέρχονται από συνέντευξη του συνθέτη στη γράφουσα, η οποία έλαβε χώρα στο Παρίσι, στις 23 Οκτωβρίου 2025.

αντικείμενο, το οποίο ο ίδιος θα επεξεργαστεί συνειδητά σε ένα ολόκληρο έργο. Αυτό το ηχητικό αντικείμενο αποτελεί τον μουσικό πυρήνα, το κύτταρο που θα παραγάγει το υπόλοιπο μουσικό υλικό με βάση τις μεθόδους και τα προσωπικά εργαλεία του συνθέτη: σταδιακή, προοδευτική και συνεχή μεταμόρφωση, ρήξεις, πολυρρυθμία, πολυμετρία, επικάλυψη και παράθεση χρονικών αγωγών και μουσικών ρυθμών. Κατά συνέπειαν, αυτή η μουσική ιδέα είτε θα καταστεί αντικείμενο επεξεργασίας σε τέτοιο βαθμό ώστε να είναι πάντα αναγνωρίσιμη, είτε θα μεταβληθεί τόσο που θα είναι ελάχιστα παρούσα, «σαν ένα μικρό φάντασμα που περιφέρεται γύρω από τις νότες», όπως τονίζει ο Μαρκέας.[12] Πολλές φορές, μόνον ο συνθέτης γνωρίζει ότι η μουσική ιδέα αποτελεί μια ηχητική μνήμη ή ότι προέρχεται από κάποια ανάμνηση, από μία συγκεκριμένη μουσική παράδοση ή μουσική εμπειρία. Ως εκ τούτου, ο ακροατής δεν μπορεί να το διακρίνει. Αναγνωρίζοντας ότι η ανθρώπινη μνήμη είναι ελαττωματική, ο Μαρκέας παραδέχεται πως είναι πολύ πιθανό αυτή η ηχητική μνήμη να μην επανέρχεται στο μυαλό του όπως ακριβώς την είχε πρωτακούσει· αυτό όμως δεν αποτελεί εμπόδιο για να την χρησιμοποιήσει όπως το επιθυμεί.

Οι μουσικές μνήμες του Μαρκέα προέρχονται κυρίως από τη μεσογειακή παράδοση, χωρίς να κάνει ιδιαίτερη διάκριση μεταξύ της ελληνικής ή της παράδοσης κάποιας άλλης μεσογειακής χώρας, και από την τζαζ. Τα λαϊκά τραγούδια του πατέρα του, Λυκούργου Μαρκέα, η ελληνική παραδοσιακή μουσική αλλά και η ενασχόλησή του με την τζαζ από τα νεανικά του χρόνια (piano-bar en France) διαμόρφωσαν ιδιαίτερα τα ακούσματά του και αποτελούν μια ηχητική πηγή που εδρεύει τόσο στη συνείδηση όσο και στο υποσυνείδητό του. Η επιρροή της τζαζ διαφαίνεται κυρίως στη ρυθμική επεξεργασία της μουσικής του (συγκοπές, τονισμοί των ασθενών χρόνων του μέτρου, swing κ.λπ.) και ιδιαίτερα στα έργα *Sprint* (2017), *Outside Rhythms* (2020), *Living happily during the war* (2023), *Living Lines* (2024) και *Last Danse* (2024). Όσον αφορά την επιρροή της μεσογειακής παράδοσης, αυτή είναι έκδηλη στη μελωδική γραφή, κυρίως για φωνή, στο ηχόχρωμα, στη μελωδική διάνθιση, στην επιλογή μοτίβων, διαστημάτων και τρόπων. Ειδικότερα οι τρόποι καθιστούν για τον Μαρκέα ένα υλικό το οποίο μπορεί να πλάσει, να παραμορφώσει ή να αναδιαμορφώσει όπως επιθυμεί. Η χρήση της ηχητικής μνήμης εκδηλώνεται με δύο ξεχωριστούς τρόπους στη μουσική του συνθέτη: α) ο μουσικός πυρήνας ενός έργου βασίζεται σε μια συγκεκριμένη ηχητική μνήμη ή β) μια μουσική ιδέα καθίσταται αντικείμενο επεξεργασίας και τροποποιείται συνεχώς, σε τέτοιο βαθμό ώστε να φαντάζει σαν ηχώ, να ηχεί σαν μια απομακρυσμένη μνήμη. Πολλές φορές αυτές οι δύο εκφάνσεις της ηχητικής μνήμης συνδυάζονται σε ένα έργο.

La Symphonie Diagonale (2008) – *Trois fois Hellas* (2014)

Στην *Symphonie Diagonale* (2008), ο Μαρκέας ενώνει την προσωπική του γλώσσα με την παραδοσιακή ελληνική μουσική, την τζαζ και την παραδοσιακή μουσική της Βρετάνης. Αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, το έργο αυτό (για σοπράνο σολίστ, φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, κοντραμπάσο, πιάνο και ηλεκτρονικά μέσα) συνδυάζει διάφορες μορφές έκφρασης: ζωντανή σκηνική μουσική, ντοκιμαντέρ, μουσικό φιλμ, διαδραστικό μουσικό βίντεο, road-movie. Ακολουθώντας μια διαγώνια διαδρομή από την Κρήτη μέχρι τη Βρετάνη (ιδέα του συνόλου Sillages που βρίσκεται στη Μπρεστ και του συνθέτη), το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει τρεις συναντήσεις με μουσικούς που σχετίζονται με τη μουσική του τόπου όπου ζουν. Πρόκειται για τον Στέλιο Πετράκη, εκτελεστή κρητικής λύρας και λαούτου, την Annie Ebrel, τραγουδίστρια παραδοσιακής μουσικής της Βρετάνης, και τον Barre Phillips, κοντραμπασίστα και αυτοσχεδιαστή στη νότια Γαλλία.

[12] Στο ίδιο.

Εμπνευσμένος από τα κομμάτια που ερμηνεύουν αυτοί οι μουσικοί και από τις αυτοσχεδιαστικές τους δημιουργίες, ο Μαρκέας γράφει μουσικά σχόλια που μεταμορφώνουν ελεύθερα τις αρχικές μελωδίες και δημιουργούν μια παράξενη και ασυνήθιστη ηχώ.[13] Παρά την συνεχή αλλοίωσή τους, η μουσική τους ταυτότητα, η ηχητική τους μνήμη διατηρείται. Αυτό το μουσικό παιχνίδι διευρύνεται με τη συγχώνευση της μουσικής της ταινίας που προβάλλεται και της μουσικής που ερμηνεύεται ζωντανά από το σύνολο των επτά μουσικών (μεταξύ των οποίων ο πιανίστας Vincent Leterme), δημιουργώντας ένα «συμφωνικό ντουέτο» που λειτουργεί ως καθρέφτης. Η συνεχής αλληλεπίδραση μεταξύ των εν λόγω στοιχείων, στα οποία προστίθεται και το ηλεκτροακουστικό μέρος του έργου, δημιουργεί έναν εφευρετικό διάλογο μεταξύ της παραδοσιακής μουσικής, της αυτοσχεδιαστικής μουσικής και της σύγχρονης δημιουργίας. Ο διάλογος αυτός αναδεικνύει μια ηχητική μνήμη που, παρά τη συνεχή μεταμόρφωσή της, παραμένει οικεία στον ακροατή. Στο απόσπασμα «Αμανές», η μουσική ιδέα που αναπτύσσεται στη φωνή χαρακτηρίζεται από κατιόντα χρωματικά glissandi, ενώ σε κάθε επανάληψή της αυτή η ιδέα μεταβάλλεται μέχρι να παραμείνει μια μακρινή ηχώ. Ο Μαρκέας χρησιμοποίησε επίσης αυτή τη μουσική ιδέα στο μεταγενέστερο έργο του *Trois fois Hellas* (*Τρεις φορές Ελλάς*, 2014), για βιόλα, κουαρτέτο εγχόρδων και κρουστά. Η βιόλα αντικαθιστά τη φωνή, η οποία, σύμφωνα με τον συνθέτη, είναι κατά κάποιον τρόπο παρούσα (Παράδειγμα 1).

Το εν λόγω έργο αναφέρεται στη δυσμενή οικονομική κατάσταση όπου βρέθηκε η Ελλάδα το 2014, στον γενικότερο θρήνο της χώρας για τις γενιές που θυσιάστηκαν λόγω της κρίσης και στην επικείμενη τότε χρεωκοπία. Τα τρία κομμάτια που απαρτίζουν αυτόν τον κύκλο είναι εμπνευσμένα από το ελληνικό μοιρολόι που τραγουδούσε ο λαός σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας και το οποίο, κάποιες φορές, επαναλαμβανόταν με όργανα. Ο Μαρκέας χρησιμοποίησε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν αυτό το θρηνητικό τραγούδι – στασιμότητα, επαναλαμβανόμενες φράσεις, θλιβερές μελωδίες – και τα οδήγησε στα άκρα.[14] Η βιόλα παίζει τον ρόλο του κορυφαίου, που καθοδηγεί το σύνολο και επινοεί μουσικές ακολουθίες που επαναλαμβάνονται σαν αντήχηση.[15] Το πρώτο κομμάτι, «Καφέ Αμάν», που συνδέεται με τον «Αμανέ» της *Symphonie Diagonale*, διαρθρώνεται γύρω από τις επαναλήψεις ενός μελωδικού θραύσματος που μεταμορφώνεται συνεχώς σαν μια ηχητική μνήμη που χάνεται προοδευτικά.[16] Η προετοιμασία της βιόλας με σουρντίνες (μανταλάκια) έχει ως αποτέλεσμα την αλλοίωση του ηχοχρώματός της, έτσι ώστε να ακούγεται «σαν μια βραχνιασμένη φωνή», όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει ο συνθέτης (Παραδείγματα 2 και 3).

[13] Στο ίδιο.

[14] Alexandros Markeas, “Note d’intention”, *Trois fois Hellas*, 2014 (σημείωση του συνθέτη στην εν λόγω παρτιτούρα).

[15] Στο ίδιο.

[16] Συνέντευξη του συνθέτη, Παρίσι, 23 Οκτωβρίου 2025.



Παράδειγμα 1: Alexandros Markeas, *Trois fois Hellas* (2014), "Café Aman", μέτρα 1-6 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 2: Alexandros Markeas, *Trois fois Hellas* (2014), "Café Aman", μέτρα 47-56 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 3: Alexandros Markeas, *Trois fois Hellas* (2014), "Café Aman", μέτρα 57-65 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης

Minore Manes (2022)

Στο *Μινόρε Μανές*, μια αναπαράσταση για πιανίστα, κλειστό και προετοιμασμένο πιάνο, συσκευή αναπαραγωγής ήχου και σταθερούς ήχους, οι δύο εκφάνσεις της ηχητικής μνήμης συνυπάρχουν: ο πυρήνας του έργου βασίζεται σε μια ηχητική μνήμη, η οποία αναπτύσσεται σταδιακά μέχρι να καταλήξει να ακούγεται σαν μια μακρινή ανάμνηση. Το έργο γράφτηκε τον Ιούλιο του 2022, κατόπιν παραγγελίας της ερευνητικής μας ομάδας (RelMus/FG) στον συνθέτη για τη συμμετοχή μας στο πενταετές συνέδριο της IMS (τον Αύγουστο του 2022, στην Αθήνα) με θέμα «Μια δημιουργική προσέγγιση των λαϊκών τραγουδιών της Μικράς Ασίας μέσα στον χρόνο και τον χώρο». Με αυτή την ευκαιρία, ο Μαρκέας πραγματοποίησε την επιθυμία του να γράψει ένα έργο πάνω στη μελωδία του «Μινόρε μανέ» που τον στοίχειωνε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Έχοντάς την ακούσει πιθανώς σε μια παλιά ταινία και γνωρίζοντας καλά τις ερμηνείες της τραγουδίστριας Μαρίκας Παπαγκίκα, η μελωδία του «Μινόρε μανέ» τού έφερνε αναμνήσεις από τη γιαγιά του, η οποία έφυγε από τη Σμύρνη το 1922 σε ηλικία 20 ετών, σκέψεις για τις παλιές ηχογραφήσεις της ελληνικής λαϊκής μουσικής της Μικράς Ασίας, που είναι σήμερα ευρύτερα γνωστές χάρη στο διαδίκτυο (YouTube κ.λπ.), καθώς και για τη ζωή και τις συνθήκες εργασίας των μουσικών εκείνης της εποχής. Παθιασμένος με την ιδέα του παρελθόντος, ο συνθέτης εμπνεύστηκε από τα παράσιτα των παλιών ηχογραφήσεων, το τρίξιμο των δίσκων 78 στροφών, καθώς ακόμη και από τον ήχο των πεντάλ, των σφυριών και των σιγαστήρων ενός παλιού, ξεκούρδιστου πιάνου. Αυτά δεν αποτελούν μόνον ηχητικό υλικό, αλλά έχουν μια ιδιαίτερη σημασία, καθώς αντιπροσωπεύουν τον χρόνο που έχει περάσει και αφηγούνται κάτι που ανήκει στο παρελθόν.

Πέρα από το μέρος του ηχογραφημένου πιάνου και τους ηλεκτρονικούς ήχους,[17] ο Μαρκέας έγραψε δώδεκα κύκλους αυτοσχεδιασμού, βασισμένους στη μελωδία του «Μινόρε μανέ», που την κάνουν να αντηχεί με διαφορετικό τρόπο (Παράδειγμα 4). Κάθε αυτοσχεδιασμός εξελίσσεται σε «γειτονικές νότες» της αρχικής μελωδίας, σαν να επρόκειτο για «μικρά ατυχήματα ερμηνείας», σύμφωνα με τον συνθέτη, που ωθούν τον ακροατή να την ακούσει με διαφορετικό τρόπο. Αυτή η ετεροφωνική επεξεργασία της μελωδίας ενσαρκώνει τα ηχητικά παράσιτα. Ο Μαρκέας την αποκαλεί «ετεροφωνική παρεμβολή» ή «παρασιτική ετεροφωνία». Σύμφωνα με τον ίδιο, αυτή η έννοια προέρχεται από την ανάμνηση και αντικατοπτρίζει τον τρόπο με τον οποίον ο συνθέτης χειρίζεται μουσικά τις αναμνήσεις, τις ανακαλεί, τις ταξινομεί αυτοσχεδιάζοντας, αλλά κάθε φορά με ένα ελάττωμα. Με κεντρικό θέμα το παιχνίδι της μνήμης, αυτό το έργο αλλοιώνεται σταδιακά, σαν οι αναμνήσεις αυτής της αυθεντικής μελωδίας, που επέζησε αρκετών δεκαετιών, να διαρκούν δέκα λεπτά. Η σταδιακή μετάβαση από τον αρχικό μανέ σε προοδευτικά διάφωνες αυτοσχεδιαστικές φράσεις, η αναμονή της αυξημένης τετάρτης και η ηχώ της χάρη στα ηλεκτρονικά μέσα (εφέ «freeze»), καθώς και η αλλαγή του ηχοχρώματος του πιάνου, το οποίο αποκτά κρουστικό χαρακτήρα χάρη στις προετοιμασμένες νότες, ενσαρκώνουν μουσικά μια σαφή πορεία: την ανάδειξη των αναμνήσεων αυτής της μικρασιατικής μελωδίας και τον τρόπο με τον οποίον η μνήμη τις ανακαλεί, τις μεταβάλλει, τις συγχέει ή τις εξαλείφει (Παράδειγμα 5).[18]

[17] Σύμφωνα με την παρτιτούρα και το σενάριο του συνθέτη, μια μικρή συσκευή αναπαράγει τη μελωδία του «Μινόρε μανέ», κρυμμένη σε ένα κλειστό πιάνο. Ο ερμηνευτής φτάνει και παίζει μερικές νότες της μελωδίας. Η μελωδία παίζεται 12 φορές στην κασέτα. Προτείνονται 11 κύκλοι παρέμβασης, αλλά ο πιανίστας μπορεί να επιλέξει να κάνει πολύ λιγότερους. Η μελωδία εξαφανίζεται σταδιακά και γίνεται μια αμετάβλητη ηχώ. Ο πιανίστας παίζει το τελευταίο μέρος (Cadence), το οποίο ολοκληρώνεται με ένα καριγιόν αποτελούμενο από προετοιμασμένες νότες και αρμονικούς στις χαμηλές συχνότητες. Βλ. Alexandros Markeas, *Minore Manes*, 2022.

[18] Συνέντευξη του συνθέτη, Παρίσι, 17 και 29 Ιουλίου 2022.



Παράδειγμα 4: Alexandros Markeas, *Minore Manes* (2022), μέτρα 1-43 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 5: Alexandros Markeas, *Minore Manes* (2022), μέτρα 157-192 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης

La Vallée de l'étonnement (2021)

Η έννοια της ηχητικής μνήμης και η μουσική της ενσάρκωση παίρνουν μια άλλη διάσταση στο έργο *La Vallée de l'étonnement* (*Η κοιλάδα της έκπληξης*). Όπερα δωματίου για τέσσερις φωνές (σοπράνο κολορατούρα, μπασοβαρύτονο, βαρύτονο, τενόρο) και οργανικό σύνολο (κλαρινέτο, σαξκόρνο – τούμπα, ακορντεόν, κρουστά και κοντραμπάσο), το *Vallée de l'étonnement* αποτελεί ελεύθερη διασκευή του θεατρικού έργου του Peter Brook και της Marie-Hélène Estienne *The valley of the astonishment* (2014). Θέτοντας γενικότερα ερωτήματα γύρω από την ψυχική υγεία, την ανθρώπινη συμπεριφορά, και επηρεασμένος από μια αληθινή ιστορία, οι Brook και Estienne εξερευνούν μία άλλη πτυχή του ανθρώπινου εγκεφάλου, τη μνήμη. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ο/η Σάμμυ Κοσκά,[19] 44 ετών, ταπεινή ελληνίδα αρθρογράφος με εξαιρετική συναισθητική μνήμη – χρώματα, ήχοι, αριθμοί συνδιαλέγονται στο μυαλό της – η οποία γίνεται αντικείμενο εντατικής επιστημονικής μελέτης μέχρις ότου η μνήμη της κορεστεί από την υπερβολική χρήση. Η οπερατική προσαρμογή από τον Μαρκέα και τον σκηνοθέτη Sylvain Maurice, ο οποίος του πρότεινε να συνεργαστούν επί τούτω, σέβεται την αρχική πρόθεση των Brook και Estienne που υμνούν την ανθρώπινη ευφυΐα και τις πολλαπλές δυνατότητές της, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα τα όριά της. Η μουσική αφηγείται όλες τις πιθανότητες αυτής της βουτιάς στη μνήμη – ενδοσκοπική, πολύχρωμη, θεαματική – εναλλάσσοντας την ομιλία με το τραγούδι και παράλογους διαλόγους με λυρικά ιντερλούδια.[20] Σύμφωνα με τον συνθέτη, τρεις άξονες διακρίνουν τη μουσική αυτής της όπερας:[21]

α) Ο πρώτος αφορά την υπερμνημονική λειτουργία του κύριου χαρακτήρα: ήχοι, χρώματα, αντικείμενα, συνδέσεις, λίστες, απαριθμήσεις, συναισθησίες κ.λπ. αποδίδονται με μηχανικούς ρυθμούς και ηχητικά κινήματα που προσπαθούν να εκφράσουν την αδιάκοπη μνημονική φρενίτιδα της Σάμμυ. Το απόσπασμα «Des nombres» («Αριθμοί») στην ένατη σκηνή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του άξονα: η ηρωίδα ερμηνεύει το κείμενο και τραγουδάει μονάχα κάθε φορά που πρέπει να εκφωνήσει τη λέξη «αριθμοί» κάποια από τις τέσσερις μουσικές φόρμουλες που παραλλάσσουν στην ουσία κυρίως ρυθμικά την αυθεντική (Παράδειγμα 6). Το κείμενο δεν συγχρονίζεται με το ορχηστρικό μέρος, το οποίο, εκτός από τον γρήγορο ρυθμό του, χαρακτηρίζεται και από ρυθμικά ostinati στο κοντραμπάσο, στα κρουστά και στο ακορντεόν (Παράδειγμα 7), ενώ το κλαρινέτο και ειδικότερα το πιάνο-κλαβιέ αναπτύσσουν διάφωνα μελωδικά μέρη που μοιάζουν συχνά με ανεξέλεγκτο ηχητικό χείμαρρο.

β) Ο δεύτερος άξονας αφορά τη μουσική ως ηχητικό σκηνικό. Οι χώροι στους οποίους εξελίσσεται η ζωή της Σάμμυ (γραφείο, εργαστήριο, θέατρο) και της προσφέρουν ηχητικά σημεία αναφοράς για τη μνήμη της, φέρνουν μια συγκεκριμένη ηχητική υπογραφή. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τόσο συγκεκριμένους ήχους (musique concrète) όσο και αναμνήσεις από τη λαϊκή μουσική.

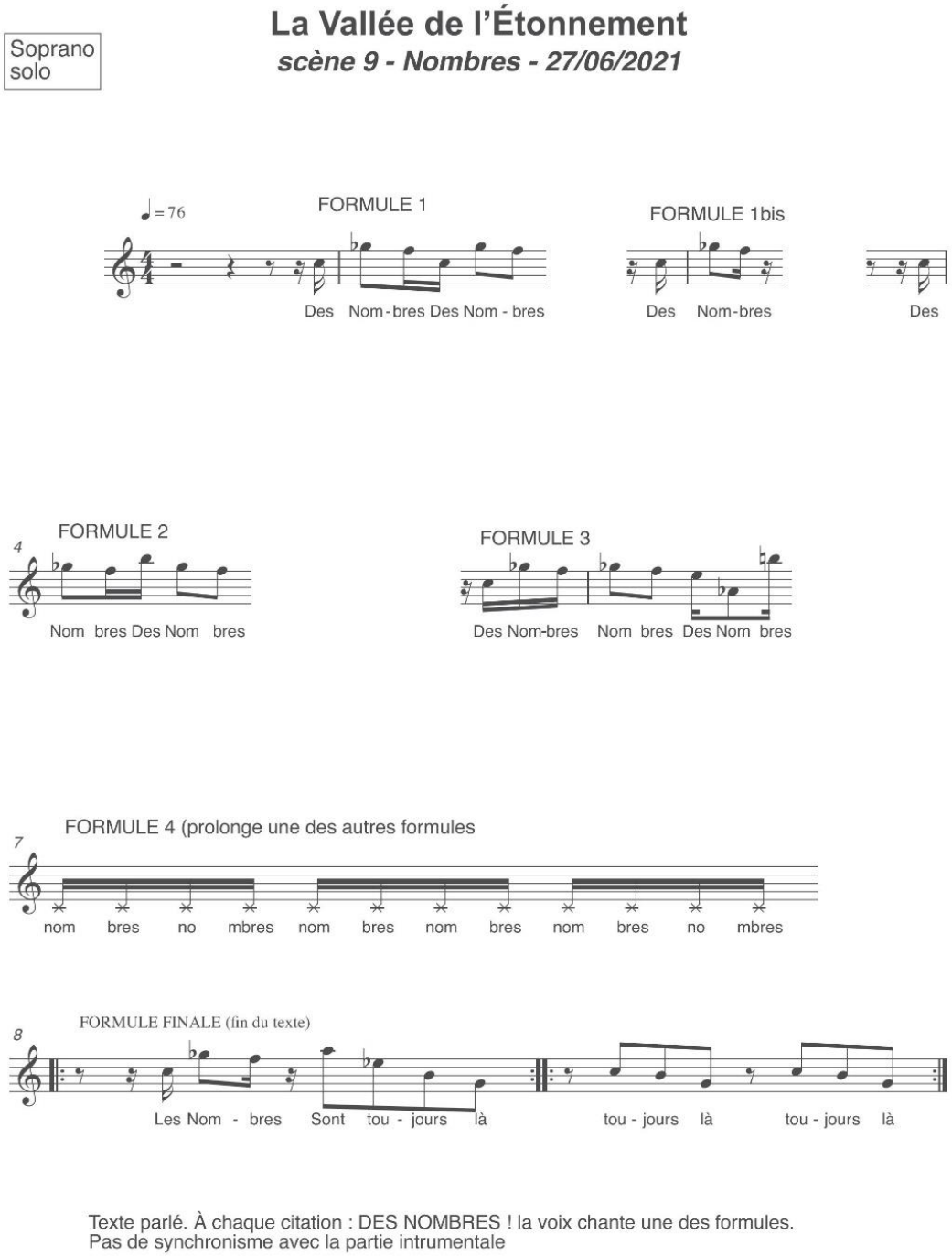
γ) Ο τρίτος άξονας αφορά την πτώση της ηρωίδας, τη συνεχή απώλεια των αναμνήσεων, την αργή και οδυνηρή μεταμόρφωσή της που θα καταστήσει την αναζήτηση νοήματος τελείως αδύνατη. Η φωνητική γραφή εκφράζει μουσικά αυτή την τραγική αλλαγή: αρχικά χαρούμενη, δυναμική και ρυθμική, χρησιμοποιεί στη συνέχεια την ανάσα, τον αναστεναγμό, ένα εύθραυστο ηχόχρωμα, μικροσκοπικούς ήχους και ελάχιστες αποχρώσεις για να προσδιορίσει ένα ακαθόριστο συναίσθημα. Η φωνή τραχιά, εξαντλημένη, σπασμένη

[19] Σύμφωνα με τον Μαρκέα, ο συνθέτης και ο σκηνοθέτης επιθυμούσαν έναν ανδρόγυνο χαρακτήρα, που να μην είναι εμφανές αν πρόκειται για άνδρα ή γυναίκα. Για τις ανάγκες του άρθρου και για μια ομαλή ανάγνωση, θα αναφερόμαστε στον εν λόγω χαρακτήρα ως γυναίκα.

[20] Sylvain Maurice, "Synethésie et opéras", κείμενο του σκηνοθέτη, το οποίο μας παραχώρησε ο συνθέτης.

[21] Alexandros Markeas, "La musique du projet", στο: *La vallée de l'étonnement. Dossier de presse*, 9-12 Νοεμβρίου 2021, σ. 5.

και τελικά σβησμένη θα αναδείξει αυτή την οδύνη (Παράδειγμα 8). Το απόσπασμα «Maison» («Σπίτι») εκπροσωπεί αυτή την προσέγγιση. Το τραγούδι που αφορά το σπίτι και την παιδική ηλικία της Σάμμυ (μνήμες που δεν θέλει να θυμάται) είναι εμπνευσμένο από τη μεσογειακή παράδοση και μαρτυρά μια τροπική γραφή εκ μέρους του συνθέτη (Παράδειγμα 9, προσωπικός τρόπος που αναμειγνύεται με έναν παραδοσιακό).



Παράδειγμα 6: Alexandros Markeas, *La Vallée de l'étonnement* (2021) – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 7: Alexandros Markeas, *La Vallée de l'étonnement* (2021), «Des nombres», μέτρα 10-12 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 8: Alexandros Markeas, *La Vallée de l'étonnement* (2021), scène 11, μέτρα 82-90 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης



Παράδειγμα 9: Alexandros Markeas, *La Vallée de l'étonnement* (2021), scène 10, μέτρα 58-67 – αντίγραφο της παρτιτούρας που μας παραχώρησε ο συνθέτης

Η εν λόγω όπερα έδωσε τη δυνατότητα στον Μαρκέα να εκφράσει ποικιλοτρόπως και με μεγαλύτερη ευρύτητα το θέμα της μνήμης – ως ανάμνηση, μνήμη του ήχου, του τόπου και του χρόνου, απώλεια μνήμης – που υποβόσκει στη σκέψη του διαμορφώνοντας σε μεγάλο βαθμό τη μουσική του δημιουργία. Χωρίς να πρόκειται για μια σκόπιμη επιλογή, ο συνθέτης έκανε χρήση όλων εκείνων των μουσικών στοιχείων – ρυθμών, συγκοπών και τονισμών των ασθενών χρόνων από την τζαζ, μελωδιών αυθεντικών με έντονο μεσογειακό χρώμα – τα οποία προτιμά και αναζητά όταν οι ηχητικές του μνήμες παίρνουν υλική υπόσταση και μεταμορφώνονται σε νότες πάνω στο χαρτί.

Επίσης, η απώλεια μνήμης της ηρωίδας και, πιο συγκεκριμένα, η απώλεια της ευαίσθητης μνήμης που αφορά την παιδική ηλικία και των βιωμάτων αυτής της περιόδου ανακαλεί στον συνθέτη μια θεωρία του συγγραφέα Pascal Quignard, την οποία χαρακτηρίζει ποιητική. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το φαινόμενο της μεταφώνησης στους άνδρες μουσικούς, η απώλεια της παιδικής φωνής, δημιουργεί την επιθυμία να γράψουν μουσική για να ξαναβρούν ή να ξανασυνδεθούν με το παιδικό κομμάτι της ζωής τους: «η σύνθεση της μουσικής και η γοητεία που ασκεί βασίζονται, εν μέρει, στην ατέρμονη αναζήτηση μέσα μας μιας χαμένης φωνής».[22] Σε αντίθεση με τους άνδρες, οι γυναίκες διατηρούν μια φωνή υψηλή σε τονικό ύψος παρά την ενηλικίωσή τους. Κατά συνέπειαν, οι γυναίκες συντηρούν τη μνήμη της παιδικής τους ηλικίας, ενώ οι άνδρες προσπαθούν συνέχεια να τη βρουν. Για τον Quignard, η μουσική είναι ο ήχος μιας έλλειψης, το ηχητικό ίχνος μιας ρήξης.[23] Σύμφωνα με τον Μαρκέα, η αναζωογόνηση των περιοχών της μνήμης και η επαναφορά αναμνήσεων στην επιφάνεια μέσω της μουσικής μπορούν να αποτελέσουν έναν ορισμό της σύνθεσης· και τούτο συσχετίζεται με αυτό που ονομάζουμε «μαντλέν του Προυστ»: αυτό το σημείο αναφοράς – ήχος, χρώμα, αντικείμενο της καθημερινής ζωής – που πυροδοτεί την επιστροφή μιας παιδικής ανάμνησης στη μνήμη ενός ανθρώπου.[24]

Η διάσταση που παίρνει η έννοια της ηχητικής μνήμης στα έργα του Μαρκέα, ο ορισμός της σύνθεσης μέσω της θεωρίας του Quignard που τον αγγίζει ιδιαίτερα, αλλά και τα προσωπικά βιώματά του μάς οδηγούν σε μια εύλογη υπόθεση: η δημιουργία μουσικής ίσως να συνδέεται άμεσα με την αναζήτηση της μνήμης της παιδικής του ηλικίας, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Μαρκέας γαλουχήθηκε από τα λαϊκά τραγούδια του πατέρα του και μυήθηκε επίσης στην τζαζ μουσική από τον ίδιο. Δεν είναι ίσως τυχαίο το ότι αυτά τα χαρακτηριστικά ακούσματα (λαϊκά, παραδοσιακά, τζαζ) αναδύονται κάθε φορά που ο συνθέτης επιλέγει συνειδητά ή μη να υλοποιήσει μουσικά μια ηχητική μνήμη, όσο και αν αυτά φιλτράρονται μετέπειτα μέσα από τη δική του προσωπική γλώσσα. Κατά συνέπεια, δεν θα ήταν ίσως άτοπο να θεωρήσουμε ότι η μουσική του Μαρκέα αντιπροσωπεύει ένα προσωπικό ταξίδι στον χρόνο, κατά τη διάρκεια του οποίου ήχοι, τόποι, μνήμες και αναμνήσεις του παρελθόντος αναβιώνονται, συνδιαλέγονται με το παρόν μέχρι να μεταβληθούν σε μια μακρινή ηχώ. Αν για τον Quignard η μουσική είναι ο ήχος της έλλειψης, για τον Μαρκέα η μουσική είναι ο ήχος της μνήμης.

[22] Jean-Louis Pautrot, “La musique de Pascal Quignard”, *Études françaises* 40/2, 2004, σ. 55-76 (https://doi.org/10.7202/008809ar· πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2025).

[23] Στο ίδιο.

[24] Συνέντευξη του συνθέτη, Παρίσι, 23 Οκτωβρίου 2025.