ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΗΜΕΡΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ
days of greek music creation

Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας «Όψεις Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας: Γεφυρώνοντας Παραδόσεις»

Στο πλαίσιο του 2ου Φεστιβάλ
«Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας»
(Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών - Αμφιθέατρο
Ι.Μ. Βλατάδων, 20 Μαΐου 2024)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Θεοδώρα Ιορδανίδου, Χρυσούλα Σκαρλάτου

Συντονισμός επιμέλειας: Γιώργος Σακαλλιέρος,
Ερευνητική Ομάδα "Νεοελληνική Μουσική (19ος-21ος αιώνας)"
της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2026

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας

«Όψεις Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας: Γεφυρώνοντας Παραδόσεις»

Στο πλαίσιο του 2ου Φεστιβάλ
«Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας»
Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών - Αμφιθέατρο
Ιερά Μονή Βλατάδων, 20 Μαΐου 2024

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Θεοδώρα Ιορδανίδου, Χρυσούλα Σκαρλάτου

Συντονισμός επιμέλειας:
Γιώργος Σακαλλιέρος, Ερευνητική Ομάδα “Νεοελληνική Μουσική (19ος-21ος αιώνας)” της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2026

Θεοδώρα Ιορδανίδου και Χρυσούλα Σκαρλάτου (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας «Όψεις Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας: Γεφυρώνοντας Παραδόσεις»*. Στο πλαίσιο του 2ου Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας» (Ι.Μ. Βλατάδων, 20 Μαΐου 2024). Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2026.

Ε.Μ.Ε. Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία

Συντονισμός επιμέλειας:

Γιώργος Σακαλλιέρος, Ερευνητική Ομάδα "Νεοελληνική Μουσική (19ος-21ος αιώνας)" της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2026

Σημειώνεται ότι η έκδοση έχει εξ αρχής σχεδιασθεί για να κυκλοφορήσει σε ηλεκτρονική μορφή· τυχόν έντυπες εκδοχές της μπορεί να μην αντιπροσωπεύουν την αντίστοιχη —της ηλεκτρονικής εκδοχής— ποιότητα εικόνων και μουσικών παραδειγμάτων.

ISBN 978-960-243-767-4

© ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
https://www.mus.auth.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ…….. i

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ
Και πάλι στις πηγές της ψαλτικής τέχνης. Μουσικά χειρόγραφα στην Λέσβο…….. 1

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ
Η οικογένεια του Γ' ήχου στο Μαθηματάριο: Τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας…… 34

ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ
Η εξηγητική και διαποικιλματική γραπτή παράδοση του Χερουβικού του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο Α'…… 54

YEVGENIYA IGNATENKO
Ηχητικές όψεις της ελληνικής μουσικής σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους 16ου – 18ου αιώνα…….. 69

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ
Νανούρισμα αρ. 2 για φωνή και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου: ένα έντεχνο τραγούδι που προσομοιάζει σε δημοτικό νανούρισμα…… 78

ΧΡΥΣΑ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ
Η πολυετής και γόνιμη συνεργασία του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη και του διευθυντή της Χορωδίας του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. Γιάννη Μάντακα…….. 87

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ
Από τον Ψυχρό Πόλεμο έως τον Covid19: πολιτιστική πολιτική, ιστοριογραφικός κανόνας και μετασχηματισμοί του στην ελληνική μουσική ζωή και δημιουργία (1950-2020)…….. 111

ΘΕΟΔΩΡΑ ΙΟΡΔΑΝΙΔΟΥ
…last breath, …(in)somnium, Lament…: αναλυτικές, εθνογραφικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σύγχρονα έργα για φλάουτο…… 126

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο παρών τόμος Πρακτικών περιέχει εισηγήσεις οι οποίες παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας», κατά την 2η έκδοσή του, στην Επιστημονική Ημερίδα με τίτλο «Όψεις Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας: Γεφυρώνοντας Παραδόσεις», Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Ιερά Μονή Βλατάδων, στις 20 Μαΐου του 2024.[1]

Τα κείμενα των Πρακτικών της προαναφερθείσας Ημερίδας φέρουν στο φως πολλές άγνωστες και πρωτότυπες πτυχές της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, σε ένα εύρος περισσότερων αιώνων και με τη χρήση μιας ολόκληρης παλέτας σύγχρονων μεθοδολογικών προσεγγίσεων. Οι εισηγήσεις κατατάσσονται σε δύο μεγάλες επιστημολογικές ενότητες, με την πρώτη να διερευνά θέματα της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής – Ψαλτικής Τέχνης, και τη δεύτερη να παρουσιάζει θέματα της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής και σύγχρονης δημιουργίας και ερμηνείας. Ακολουθεί μια σύντομη αναφορά στα οκτώ κείμενα του παρόντος τόμου Πρακτικών.

Ο τόμος ξεκινά με την εισήγηση του **Εμμανουήλ Γιαννόπουλου** για βυζαντινά μουσικά χειρόγραφα στη νησιώτικη Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα στη Λέσβο. Ο συγγραφέας αναφέρει με πληρότητα την προϋπάρχουσα σχετική έρευνα και ενημερώνει για το *status quo* διάφορων συλλογών βυζαντινών μουσικών χειρογράφων στο νησί, σύμφωνα με δική του επιτόπια έρευνα (τον Σεπτέμβριο του 2023) στη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Μυτιλήνης, στην Ιερά Μονή Λειμώνος, στο Πρότυπο Γενικό Λύκειο Μυτιλήνης, στην Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου (Υψηλού), στο Μανταμάδο, στο Πλωμάρι και στην Ιερά Μονή Θεοτόκου στην Αγιάσο. Η εισήγηση περιέχει επίσης αναλυτική καταλογογράφηση επιλεγμένων κωδίκων (Υψηλού 48 και Λειμώνος 239) και πλούσιο φωτογραφικό υλικό, με δείγματα ψαλτικών χειρογράφων της Λέσβου, φέροντας στο φως σημαντικές και μέχρι τώρα άγνωστες πτυχές της γραπτής παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης.

Η δεύτερη εισήγηση ανήκει στον **Δημοσθένη Σπανουδάκη** και διερευνά τη Βυζαντινή Καλοφωνία, με εστίαση στο τροπικό σύστημα της Ψαλτικής, και πιο συγκεκριμένα στην οικογένεια του τρίτου ήχου, με βάση έντεκα μελοποιήσεις του Αγίου Ιωάννου του Κουκουζέλη από το Μαθηματάριο Ζακύνθου Γριτσάνη 7 (γύρω στο 1440, αυτόγραφο Γρηγορίου Μπούνη Αλυάτη). Για τη σκιαγράφηση του προφίλ του τρίτου ήχου και του πλαγίου του (βαρέος ήχου) στην πολύ μελισματική υφή του καλοφωνικού μέλους, ο συγγραφέας εξετάζει συστηματικά τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας (Signs of Enhanced Modal Weight - SEMoW), δηλαδή μεσομαρτυρίες που δηλώνουν

[1] Για τον θεσμό του Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας» και για το Πρόγραμμα της β΄ έκδοσής του, πρβλ. https://greekmusicdays.wixsite.com/days-of-greek-music/αρχειο (24/9/2026). Συντονιστής της εν λόγω Ημερίδας ήταν ο Γιώργος Σακαλλιέρος, καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

καταλήξεις, αποδέρματα που εμφανίζονται στο τέλος μελωδικών φράσεων, διπλές, κρατήματα και δύο αποστρόφους συνδέσμους που αποτελούν τις λεγόμενες άργιες/αργίες (σημάδια μεγαλύτερης διάρκειας) και θέσεις ισότητας (φόρμουλες με επαναλήψεις του ίδιου φθόγγου). Ο συγγραφέας παρουσιάζει τα ευρήματα της έρευνάς του με πίνακες και στατιστικά γραφήματα για κάθε ένα από τα SEMoW, αναδεικνύοντας τους πιο σημαντικούς φθόγγους – τα τροπικά κέντρα των υπό εξέταση ήχων και συμβάλλοντας στην καλύτερη γνωριμία τόσο της βυζαντινής οκτωηχίας όσο και της καλοφωνίας, η οποία αποτελεί τον κολοφώνα της Ψαλτικής Τέχνης κατά την Παλαιολόγεια εποχή.

Ακολουθεί η εισήγηση του **Χρυσοβαλάντη Ιωαννίδη**, η οποία αφορά την εξηγητική και διαποικιλματική γραπτή παράδοση του Χερουβικού του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου (1777-1862) στον πρώτο ήχο. Ο συγγραφέας ανιχνεύει τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη γραπτή και την προφορική παράδοση της Ψαλτικής Τέχνης στο περιβάλλον της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας στην Κωνσταντινούπολη στα μέσα του 19ου αιώνα, με βάση ένα χαρακτηριστικό μέλος του παπαδικού γένους, σε έντονα μελισματική μουσική υφή. Το Χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου εξετάζεται από τον συγγραφέα με τη χρήση του «ολιστικού μοντέλου θεώρησης των πηγών», το οποίο περιλαμβάνει τη σύγκριση όλων των διαθέσιμων πηγών για ένα έργο και, συμπληρωματικά, και άλλων συμβατών πηγών με όμοιο φρασεολογικό υλικό στον ίδιο ήχο και το ίδιο γένος μελοποιίας. Διαμέσου αντιπαραβολής των δύο εξηγήσεων για το Χερουβικό σε ήχο πρώτο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, οι οποίες ανήκουν στον Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα και στον Στέφανο Λαμπαδάριο, μαθητή του Κωνσταντίνου που καταγράφει πολλά στοιχεία της προφορικής ερμηνείας του δασκάλου του, ο συγγραφέας παρατηρεί πολλές αποκλίσεις, τις οποίες συστηματοποιεί στις κατηγορίες α) ανάπτυξης μοτίβων, β) προσθήκης επιπλέον μελωδικής γραμμής, γ) διαφοροποίησης της εξήγησης σε επίπεδο μοτίβου, φράσης ή και ολόκληρης ενότητας, δ) πυκνού διαποικιλματικού εμπλουτισμού. Με αυτόν τον τρόπο, η παρούσα εισήγηση διαφωτίζει σημαντικές πτυχές του φαινομένου της εξήγησης στο μεταίχμιο προφορικής και γραπτής παράδοσης της Ψαλτικής Τέχνης στη νεότερη εποχή.

Στην τέταρτη εισήγηση, η **Ευγενία Ιγνατένκο** ασχολείται με την ακτινοβολία της βυζαντινής μουσικής στους Σλάβους, ειδικά στον άξονα Κωνσταντινούπολη – Κίεβσκα Ρους, αναζητώντας ηχητικές όψεις της ελληνικής ψαλτικής σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα της εποχής από το τέλος του 16ου μέχρι τον 18ο αιώνα. Συγκεκριμένα, εξετάζει μέλη με την ένδειξη «ελληνικό» (грецкий, по грецку), τα οποία είναι μεταγεγραμμένα στην τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου, με κείμενα στην ελληνική γλώσσα, γραμμένα όμως με την κυριλλική αλφάβητο. Η συγγραφέας ταύτισε τα μέλη ως ανήκοντα σε επιφανείς βυζαντινούς μελουργούς της καλοφωνικής εποχής (Ιωάννη Γλυκύ, Ιωάννη Κλαδά και Μανουήλ Χρυσάφη). Παράλληλα, επισημαίνει δυσκολίες στην ταύτιση των ήχων στα επιμέρους κομμάτια. Εμβαθύνοντας τη μελέτη στις μικροδιαστηματικές και ποικιλματικές ιδιαιτερότητες της ελληνικής Ψαλτικής, η συγγραφέας παρατηρεί ότι οι Σλάβοι ψάλτες προσάρμοσαν τους βυζαντινούς ήχους στο σλαβικό τροπικό σύστημα, υποθέτει όμως ότι προσπάθησαν να αποδώσουν το

δανεικό ρεπερτόριο όσο το δυνατόν πιστότερα προς τον αρχικό του ήχο. Επιχειρηματολογεί, μεταξύ άλλων, με πορίσματα παλαιότερων και σύγχρονων ερευνών για την ακουστική και την μελωδική αντίληψη διαστημάτων και, ειδικά, με την έννοια της «ζωνικής φύσης της ανθρώπινης ακοής» (Νικολάι Γκάρμπουζοφ), που αφορά όχι μόνο το ύψος των φθόγγων, αλλά και τη χρονική αγωγή και τον ρυθμό, καθώς και λεπτότητες δυναμικών και ηχοχρωμάτων. Με αυτόν τον τρόπο, η παρούσα εισήγηση ανοίγει νέες διαδρομές μελέτης για το καίριο ζήτημα της διάδοσης της Ψαλτικής Τέχνης σε άλλους λαούς, με τις ποικίλες διεργασίες προσαρμογής που συνυφαίνονται με αυτήν.

Με την εισήγησή της για το Νανούρισμα αρ. 2 για φωνή και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου (1902-1981), η **Σταματία Γεροθανάση** σκιαγραφεί την βιογραφία του Κεφαλλονίτη συνθέτη, μαέστρου και μουσικοπαιδαγωγού, από τα παιδικά και νεανικά του χρόνια και περνώντας από την περίοδο των σπουδών του στις πόλεις της Λειψίας, Βιέννης, Βερολίνου και Βασιλείας, μέχρι την οριστική του εγκατάσταση στην Αθήνα. Η συγγραφέας αναφέρει την εργογραφία του συνθέτη, ο οποίος διαμόρφωσε τη μουσική του γλώσσα στο υπόβαθρο του ύστερου γερμανικού Ρομαντισμού και της Εθνικής Σχολής, και εστιάζει στο Νανούρισμα αρ. 2. Το συγκεκριμένο κομμάτι για φωνή και πιάνο, ως έξοχο δείγμα σύνδεσης δημοτικής ποίησης με δημοτικοφανή μελωδία και εξαιρετικά λιτή συνοδεία, αναλύεται μουσικοποιητικά από τη συγγραφέα, με σκοπό την ανίχνευση της προσωπικής μουσικής γλώσσας του συνθέτη, όταν «ντύνει» με τη μουσική του μαεστρία τη δημοτική ποίηση.

Η έκτη στη σειρά εισήγηση έχει ως συγγραφέα τη **Χρύσα Σκαρλάτου**. Στο κείμενο παρουσιάζεται η γόνιμη και μακρόχρονη συνεργασία του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη (1929-2013) με τον Γιάννη Μάντακα (1932-1998), ιδρυτή και μαέστρο της χορωδίας του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (1953-1993). Ακολουθώντας τη μεθοδολογία της ποιοτικής έρευνας και της γραμμικής ιστοριογραφίας, η συγγραφέας παρουσιάζει πρώτα τις δύο προσωπικότητες και τη χορωδία ξεχωριστά και μετά προχωράει σε λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με έργα του Αδάμη που γνώρισαν τις πρώτες τους εκτελέσεις από την πανεπιστημιακή χορωδία του Μουσικού Τμήματος. Η συγγραφέας αποκαλύπτει σπουδαίες πτυχές της συνεργασίας των δύο κορυφαίων μουσικών για την προώθηση της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα, σε συνάφεια με την άσκηση πολιτιστικής πολιτικής των Η.Π.Α. κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.

Εν μέρει συναφές ως προς την θεματολογία της προηγούμενης εισήγησης είναι το επόμενο κείμενο, από τη γραφίδα του **Γιώργου Σακαλλιέρου**, με τίτλο «Από τον Ψυχρό Πόλεμο έως τον Covid19: πολιτιστική πολιτική, ιστοριογραφικός κανόνας και μετασχηματισμοί του στην ελληνική μουσική ζωή και δημιουργία (1950-2020)». Ο συγγραφέας προτείνει μια εκλεπτυσμένη και συσχετισμένη ανάγνωση και ανάλυση ιστορικών, κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών και πολιτιστικών γεγονότων και συγκειμένων, η οποία επιτρέπει μια νέα κριτική θεώρηση της μουσικής ζωής στον ελλαδικό χώρο, κατά τα εβδομήντα χρόνια που κύλησαν από την αρχή του Ψυχρού Πολέμου και μέχρι την αρχή της πανδημίας του Covid19. Αναφέρεται σε διαλεκτικές συνύπαρξης και σύμμειξης ενίοτε αντιθετικών μουσικών τάσεων και ρευμάτων, σε

αισθητικές και ιδεολογικές μεταβάσεις ανάμεσα σε διάφορα μουσικά ιδιώματα (π.χ. το έντεχνο και το λαϊκό), σε προσωπικότητες όπως τους Σκαλκώτα, Ξενάκη και Χρήστου, Χατζιδάκι και Θεοδωράκη, Πετρίδη και Αντωνίου, σε θεσμούς και οργανισμούς κρατικούς και ιδιωτικούς, μουσικούς και μη, οι οποίοι συνέβαλαν ποικιλοτρόπως στη διαμόρφωση ενός εξαιρετικά πλούσιου και άκρως ετερογενούς μουσικού γίγνεσθαι της ελληνικής μουσικής ζωής και δημιουργίας, το οποίο καλείται η σύγχρονη μουσικολογία να καταγράφει, αναλύει, ερμηνεύει και αναδεικνύει.

Ο τόμος κλείνει με ένα δοκίμιο της **Θεοδώρας Ιορδανίδου** το οποίο τιτλοφορείται «*…last breath, … (in)somnium, Lament…*: αναλυτικές, εθνογραφικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σύγχρονα έργα για φλάουτο». Το κείμενο προσκαλεί τον αναγνώστη/την αναγνώστρια σε ένα νοητό ταξίδι διείσδυσης στον κόσμο της απόλυτα σύγχρονης μουσικής για φλάουτο σόλο, με αφορμή τρία έργα καλλιτεχνών της Θεσσαλονίκης: του Δημήτρη Παπαγεωργίου (*Waiting long enough for our last breath* [2024], για σόλο μπάσο φλάουτο), της Gundega Šmite *(somnio (in)somnium* [2024]) και του Κώστα Τσούγκρα (*Lament for Theodore* [2020]). Η συγγραφέας υιοθετεί μια πολυσύνθετη μεθοδολογία για την παρουσίαση των έργων, η οποία συνδυάζει την εθνογραφική θεώρησή τους (μέσω διαλογικής συνέντευξης με τους συνθέτες και προφορικής ιστορίας), με την ερμηνευτική πράξη των έργων και την αναλυτική θεώρησή τους. Επίσης, με την ιδιότητά της ως φλαουτίστα, ερευνήτρια και διδάσκουσα, αξιοποιεί σύγχρονες προσεγγίσεις του λεγόμενου a/r/tography (**a**rtist/**r**esearcher/**t**eacher: καλλιτεχνικές, ερευνητικές και διδακτικές θεωρήσεις ενός έργου), οι οποίες επιτρέπουν τη διεξαγωγή σπουδαίων πορισμάτων σχετικά με: (α) τα τρία έργα και τα συγκείμενά τους, (β) τις ποικίλες νέες τεχνικές παιξίματος του φλάουτου στα επιλεγμένα κομμάτια και (γ) τη μουσική (μικρο)ιστοριογραφία της σύγχρονης Θεσσαλονίκης.

Κλείνοντας το παρόν προλόγισμα θα θέλαμε να εκφράσουμε θερμά συγχαρητήρια και ευχαριστήρια στους/στις συγγραφείς των εισηγήσεων και σε όλους/ες που συνέβαλαν στην πραγματοποίηση της Ημερίδας και στην προετοιμασία του τόμου των Πρακτικών. Ειδικά, ευχαριστούμε τον καθηγητή Γιώργο Σακαλλιέρο και τις Δρ. Χρύσα Σκαρλάτου και Δρ. Θεοδώρα Ιορδανίδου για την επιμέλεια της έκδοσης, καθώς και τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και το Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών στη Μονή Βλατάδων της Θεσσαλονίκης, για την έμπρακτη στήριξη της Ημερίδας. Ευχόμαστε ο ανά χείρας τόμος Πρακτικών να είναι ο πρώτος μιας μακράς σειράς επιστημονικών ερευνών πάνω στο πολυσχιδέστατο φαινόμενο της μουσικής, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας».

Μαρία Αλεξάνδρου
Καθηγήτρια Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ
Συντονιστικό μέλος της οργανωτικής επιτροπής του ετήσιου Φεστιβάλ
«Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.



Η ερευνητική ομάδα "**Νεοελληνική Μουσική" [Ν.Μ.] (19ος-21ος αιώνας)"** ιδρύθηκε στη Γ.Σ. της 24ης Απριλίου 2015, της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας με συντονιστές τους Νίκο Μαλιάρα, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. (κύριο συντονιστή), Γιώργο Σακαλλιέρο, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και Κώστα Καρδάμη, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Η ερευνητική ομάδα της ΝΜ έχει ως στόχο να καλύψει ειδικές ερευνητικές και εκπαιδευτικές ανάγκες, σύμφωνα με το πλαίσιο λειτουργίας και στόχων της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρίας. Στο πλαίσιο αντικειμένων και στόχων, έμφαση έχει δοθεί σε τομείς ιστορίας, σύνθεσης, θεωρίας και ανάλυσης, εκτέλεσης και ερμηνείας, κριτικής και αισθητικής, καθορισμού εκπαιδευτικών κατευθύνσεων, αρχειονομίας, καταλογογράφησης και βιβλιογράφησης, καθώς και της εν γένει προβολής της έντεχνης (κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά) νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας, των προσώπων που τη συστήνουν, των θεσμών και των φορέων που τη διακινούν.

Και πάλι στις πηγές της ψαλτικής τέχνης. Μουσικά χειρόγραφα στην Λέσβο

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος

emmgiann@gmail.com

Η παλαιότερη έρευνα των ψαλτικών χειρογράφων της Λέσβου

Η παρούσα εισήγηση αποτελεί ένα σχετικά σύντομο κείμενο, προοιμιακό μιας ευρύτερης μελέτης για τα ψαλτικά χειρόγραφα που σώζονται σήμερα στο νησί της Λέσβου. Δεν είναι απαραίτητο να τονιστεί και να αναλυθεί ξανά εδώ, το γιατί τα ψαλτικά χειρόγραφα, τα οποία διατηρούνται σήμερα σε πλήθος συλλογές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, αποτελούν τις πολύτιμες πηγές της εκκλησιαστικής μουσικής τέχνης και επιστήμης, τεκμήρια μοναδικά του ευρύτερου μουσικού πολιτισμού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τούτο έχει γίνει σε πολλές άλλες περιπτώσεις από σπουδαίους μελετητές τους, αλλά και από τον γράφοντα.

Στην Λέσβο βρίσκονται πολλά και σπουδαία μουσικά χειρόγραφα, σε διάφορες συλλογές. Ίσως αυτά δεν αποτυπώνουν πάντα την τοπική ψαλτική δημιουργία και παραγωγή μελοποιημάτων των ίδιων των Λεσβίων (αν και το νησί φημίζεται γενικότερα για την μουσικότητα των κατοίκων του από τα αρχαία χρόνια), καθώς πολλά δημιουργήθηκαν σε άλλους γεωγραφικούς χώρους, μαρτυρούν όμως σίγουρα την διαχρονική βαθιά ενασχόλησή τους με την εκκλησιαστική μουσική και την φροντίδα τους να προμηθεύονται τα καλύτερα μουσικά κείμενα, να τα σπουδάζουν και να τα χρησιμοποιούν στην λατρεία. Ειδικά για τους μεταβυζαντινούς μελουργούς του νησιού υπάρχει μια μελέτη: Ανδρέα Ιωακείμ, *Οι μεταβυζαντινοί μελουργοί της Λέσβου και το έργο τους* (μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας Α.Π.Θ.), Λαμία 2008.

Με τις συλλογές χειρογράφων του νησιού, άρα και με τα μουσικά, ασχολήθηκαν πρωτογενώς κατά τον 19ο, τον 20ό και τον 21ο αιώνα κάποιοι ερευνητές: ο Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (σχεδόν για όλα τα χειρόγραφα της Λέσβου), ο μοναχός Διονύσιος και ο ηγούμενος Νικόδημος Παυλόπουλος (για την συλλογή της μονής Λειμώνος), ο αείμνηστος Μανόλης Χατζηγιακουμής (μονές Λειμώνος και Υψηλού), ο Αθανάσιος Τσερνόγλου (χειρόγραφα Γυμνασίου Μυτιλήνης) και με μεμονωμένους κώδικες οι καθηγητές Γρηγόριος Στάθης και Σωτήριος Καδάς.

Αναγράφω με χρονολογική σειρά τα δημοσιεύματα για κάθε συλλογή, καθώς και τον αριθμό ψαλτικών χειρογράφων[1] που αναφέρει το καθένα.

---

[1] Εφεξής: χφ..: χειρόγραφο, χφφ.: χειρόγραφα.

Για την μονή Λειμώνος.

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Κατάλογος των εν τη βιβλιοθήκη της εν Λέσβω ιεράς και σεβασμίας του Λειμώνος μονής αποκειμένων χειρογράφων», *Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη* (Ο εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, παράρτημα του ιε΄ τόμου (1884) 1-44, του ιστ΄ τόμου (1885) 45-84, του ιζ΄ τόμου (1886) 85-140, και του ιη΄ τόμου (1888) 141-212). Αναγράφει 65 μουσικά χφφ. -δεν τα περιγράφει αναλυτικά. Πρόκειται για τα: 8, 31, 38, 55, 57, 104, 134, 212, 221, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293.

Διονυσίου μοναχού, *Συμπληρωματικός κατάλογος των χειρογράφων της βιβλιοθήκης της Ιεράς Μονής Λειμώνος εν Λέσβω*, Λέσβος 1947. Συνεχίζει τον Κεραμέα και αναγράφει είκοσι (20) ακόμη ψαλτικούς κώδικες, τους: 300, 302, 316, 317, 318, 326ΙΑ, 337, 338, 341, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 374, 375, 387, 389.

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, Αθήνα 1975. Περιγράφει, όχι πάντα αρκούντως αναλυτικά, 69 από το σύνολο των ψαλτικών χφφ. της συλλογής (στην σ. 501, στήλη πρώτη, ο αριθμός 286 να γίνει 236) και δημοσιεύει λίγα πανομοιότυπα. Τα 69 χειρόγραφα που περιγράφονται (με βάση τους παραπάνω καταλόγους του Κεραμέως και του Διονυσίου) είναι τα: 57, 212, 230-43, 245-59, 271-74, 276-89, 291-302, 326ΙΑ-341, 343-51, 375 και τα: 444, 457, 459 (για τα τρία τελευταία βλ. και τον κατάλογο του Παυλόπουλου Νικοδήμου που αναγράφεται αμέσως παρακάτω). Σε τόμο του ίδιου ερευνητή ο οποίος εκδόθηκε στα 1980 (*Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820*, Αθήνα 1980, σ. 21) αναφέρεται ότι στην συλλογή βρήκε ογδόντα (80) μουσικά χειρόγραφα.

Παυλόπουλου Νικοδήμου, ηγουμένου Μονής Λειμώνος, *Κατάλογος συμπληρωματικός των χειρογράφων της Ιεράς Μονής Λειμώνος* (ανάτυπον εκ του περιοδικού *Λειμωνιάς*), Μυτιλήνη 1989. Συνεχίζει Κεραμέα και Διονύσιο και αναγράφει δεκαέξι (16) ακόμη ψαλτικούς κώδικες, τους: 444, 449, 455, 457, 459, 462, 466, 487, 494, 496, 497, 498, 500, 504, 505, 506.

Constantinides Costas-Browning Robert, *Dated Greek manuscripts from Cyprus to the year 1570*, Washington-Nicosia 1993, σσ. 253-55 και πίνακες (χφ. Λειμώνος υπ' αρ. 300).

Σπανός Απόστολος, «Η συλλογή χειρογράφων της Μονής Λειμώνος», *Ιερά Μονή Λειμώνος. Ιστορία, Παλαιογραφία, Τέχνη*. Πρακτικά Συνεδρίου. Μονή Λειμώνος, 27-30 Σεπτεμβρίου 2001, Αθήνα 2009, σσ. 35-56. Υπολογίζει, περιέργως (βλ. παρακάτω τους τελικούς υπολογισμούς μου), σε 87 τα ψαλτικά χφφ., και αναφέρει ότι ανάμεσα σε περίπου σαράντα ακαταλογογράφητους κώδικες που υπάρχουν στην συλλογή βρίσκονται και πολλά μουσικά.

Καδάς Σωτήριος, «Τα διακοσμημένα χειρόγραφα Λειμώνος 245 και 242», στον ίδιο τόμο, σσ. 111-39 και πίνακες VII- Χ (χφφ. 245 και 242).

Καραθανάσης Αθανάσιος, «Αντιγραφείς χειρογράφων της Μονής Λειμώνος (16ος-20ος αι.)», στον ίδιο τόμο, σσ. 57-61.

Στάθης Γρηγόριος, «Ο Πραξαπόστολος, χειρόγραφο 55 της Μονής Λειμώνος, και η εκφωνητική σημειογραφία», στον ίδιο τόμο, σσ. 141-55.

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Μνημεία και Σύμμεικτα εκκλησιαστικής μουσικής. Εκδοτικές σειρές, κείμενα και σχολιασμοί (1999-2010)* [Κέντρο ερευνών και εκδόσεων], Αθήνα 2011, σ. 250 (φωτογραφία φύλλου του κώδικα Λειμώνος 251).

Γυμνάσιο Μυτιλήνης (σήμερα: Πρότυπο Γενικό Λύκειο Μυτιλήνης)

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Κατάλογος των εν τη βιβλιοθήκη του Γυμνασίου Μυτιλήνης αποκειμένων χειρογράφων», *Μαυρογορδάτειος…*(βλ. παραπάνω), σσ. 138-39. Μνημονεύει ένα μουσικό χειρόγραφο, το αρ. 13.

Τσερνόγλου Αθανάσιος, «Συμπληρωματικός κατάλογος χειρογράφων της παλαιάς Γυμνασιακής Βιβλιοθήκης Μυτιλήνης, νυν του Α΄ Λυκείου Μυτιλήνης», *Λεσβιακά* 13 (1991), 347-388. Μνημονεύει τρία μουσικά: 12 (13), 49, 53, εκ των οποίων το πρώτο είναι αυτό που αναφέρει ο Κεραμέας.

Για την Αγιάσο

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Εν τη κωμοπόλει Αγιάσου-Χειρόγραφα Μονής Θεοτόκου», *Μαυρογορδάτειος…* Αναφέρονται τρεις μουσικοί κώδικες (οι αριθμοί 8, 9, 10).

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Κατάλογος των εν Αγιάσω χειρογράφων», *Αγία Σιών* 2 (1938-39), 133-136.

Για τον Ι.Ν. Αγίου Ερμολάου

Ιακώβου, μητροπολίτου Μυτιλήνης, «Ο ενοριακός ναός του Αγίου Ερμολάου εις Παλαιόκηπον Γέρας», *Ο Ποιμήν* 39 (1974) παράρτημα μετά το τεύχος 12 του Δεκεμβρίου 1974. Μνημονεύεται ένα χφ. του 19-20ού αιώνα.

Για την Ι.Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου (Υψηλού)

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Κατάλογος των εν τη μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου αποκειμένων χειρογράφων», *Μαυρογορδάτειος…* Αναγράφει επτά μουσικούς κώδικες (τους αριθμούς 11 (Ευαγγελιστάριο στο οποίο υπάρχει και ένα μόνο φύλλο με μελοποιήσεις κανόνων), 39, 40, 41, 43, 45, 48).

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Μουσικά χειρόγραφα…*, 1975 (ό.π.). Περιγράφει τους έξι παραπάνω κώδικες (εκτός του αρ. 11). Στον τόμο *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820*, Αθήνα 1980, σ. 21 ο ίδιος αναφέρει ότι στην μονή βρήκε δέκα (10) μουσικά χειρόγραφα.

Χατζηγιακουμή Μανόλη, *Μνημεία...*, 2011 (ό.π.), σ. 43 (φωτογραφίες από τον κώδικα 48).

Για το Μανταμάδο (ναός και σχολείο)

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Χειρόγραφα εν τη εκκλησία της κωμοπόλεως Μανταμάδου», *Μαυρογορδάτειος…* Μνημονεύεται ένα μουσικό χφ.

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Χειρόγραφα εν τη σχολή της κωμοπόλεως Μανταμάδου», *Μαυρογορδάτειος…* Μνημονεύονται πέντε ψαλτικά χφφ. (οι αριθμοί ΙΒ’,

ΙΓ΄, ΙΔ΄, ΙΕ΄, ΙΣΤ΄). Σήμερα, η τότε «σχολή», είναι το «Γεροντέλλειο Δημοτικό Σχολείο Μανταμάδου».

Για τον Ποταμό (σήμερα: Πλωμάρι)

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Χειρόγραφα Ποταμού-εκκλησία Αγίου Νικολάου», *Μαυρογορδάτειος…* Μνημονεύονται τέσσερα ψαλτικά χφφ.

Παπαδόπουλου-Κεραμέως Αθανασίου, «Χειρόγραφα Ποταμού-βιβλιοθήκη Γεωργίου Αγριτέλη», *Μαυρογορδάτειος…* Ένα ψαλτικό χφ.

Η δική μου επιτόπια έρευνα (Σεπτέμβριος 2023)

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Μυτιλήνης

Στην βιβλιοθήκη αυτή εντόπισα έναν άγνωστο έως τώρα κώδικα, αρίθμησα τα φύλλα του, τον μελέτησα αναλυτικά και τον φωτογράφησα. Είναι γραμμένος περί τις αρχές του 18ου αιώνα και περιέχει μια Προθεωρία της Ψαλτικής τέχνης, Αναστασιματάριο [Παναγιώτη] Χρυσάφη «του νέου» (τα εωθινά γράφηκαν στο τέλος του κάθε ήχου στον οποίο ανήκουν), Ανθολογία όρθρου και Λειτουργίας, μέλη Ακαθίστου Ύμνου. Στάχωση με απλό δέρμα (λίγο φθαρμένο) επί χάρτινων καλυμμάτων, και χρυσοτυπίες. Στη ράχη: «ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ». Διαστάσεις: 14,5x10, φάκελοι[2] Α΄+161+α΄-β΄, κάποια από τα οποία λίγο λερωμένα. Σύμφωνα με κολλημένο χαρτί στην εσωτερική όψη του μπροστινού καλύμματος της στάχωσης, το χειρόγραφο είναι «ΔΩΡΕΑ ΘΕΙΕΛΠΙ ΛΕΥΚΙΑ» προς την Δημοτική Βιβλιοθήκη Μυτιλήνης.

Το χειρόγραφο έχει εξαιρετικά πολυτελή διακόσμηση, καλλιτεχνικά επίτιτλα και πρωτογράμματα και μικρογραφίες με χρυσαφί μελάνη. Ο γραφέας ιερομόναχος Σάββας (βλ. παρακάτω) είναι καλλιγράφος και προσεκτικός. Αναλυτικά τα περιεχόμενα του τόμου:

Φ. 1α: ο τροχός της παραλλαγής.

Φ. 1β: ξεκινά η Προθεωρία μετά από καλλιτεχνικό επίτιτλο άνωθεν του οποίου: «ἰῦ βο ἤθει με:-».

Φ. 5α χαμηλά: Μετά τα περί υποταγής της υπορροής: «Ταῦτα χειρονομοῦνται ἄνευ μέλους ἦγουν (φ. 5β) δεικνύουσιν τὴν στράταν τῆς χειρονομίας, συντεθέντα παρὰ κὺρ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος *Ἴσον, ὀλίγον, ὀξεία, παρακλητική…*». Ακολουθούν τα κατ᾽ ήχον ηχήματα, η μέθοδος «τοῦ κὺρ Χρυσάφη τοῦ νέου» *Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν…*

Φ. 11β: Μετά από επίτιτλο ξεκινούν τα κεκραγάρια και αναστάσιμα σε α΄ ήχο με την συμπληρωματική επιγραφή: «τὰ ἀναστάσιμα ἐκαλλωπίσθησαν παρὰ κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου». Καθεξής, παντού με μεγάλα επίτιτλα και πρωτογράμματα (στις αρχές των κεκραγαρίων και στις αρχές των εσπερίων ιδιομέλων): στο φ. 23α ξεκινά ο β΄ ήχος, στο φ. 33β ο τρίτος, στο φ. 42β ο δ΄ (φ. 43β: εντός του πρωτογράμματος Τ[ον ζωοποιόν σου Σταυρόν]: «σάββα ἱερομονάχου τῶν ἱβήρων»), στο φ. 54α ο πλ. α΄, στο φ. 68β ο πλ. β΄, στο φ. 81β ο βαρύς, στο φ. 92α ο πλ. δ΄.

[2] Εφεξής: φ.: φύλλο, φφ.: φύλλα.

Στο φ. 105β, μετά το τέλος του ια΄ εωθινού: «είς τὸ Εὐαγγέλιον· πλ. δ΄ *Πᾶσα πνοή...*». Ακολουθούν: «είς τὴν θ΄ ὠδὴν [Μανουήλ] Χρυσάφου τοῦ παλαιοῦ· ἦχος α΄ *Καθεῖλε... Τὴν τιμιωτέραν...*», φ. 107β: «ποίημα κὺρ Ροδεστινοῦ» (η γνωστή δοξολογία σε πλ. α΄ του επισκόπου Ραιδεστού Μελχισεδέκ, με το ομόηχο ασματικό «Γαβριὴλ ἱερομονάχου ἐξ Ἀγχιάλου»), το τρισάγιο του Σταυροῦ με δήλωση ήχου «πλ. β΄» (προφανώς λανθασμένη) και (φ. 112α) το νεκρώσιμο «[Κωνσταντίνου] τοῦ ἐξ Ἀγχιάλου» σε ήχο πλ. β΄.

Φ. 113β: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν συλλειτουργημάτων» (τα τρισάγια, το *Ὅσοι εἰς Χριστόν*, *Τὸν Σταυρόν σου*, το αλληλουιάριο «κὺρ Θεοδούλου μοναχοῦ» σε ήχο πρωτόβαρυ).

Από το φ. 115β αρχίζουν τα χερουβικά: «κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ πρωτοψάλτου· ἦχος α΄, τοῦ αὐτοῦ ἦχος α΄» και ακολουθοῦν και άλλα του ίδιου στους υπόλοιπους επτά ήχους.

Φ. 131α: ξεκινούν τα κοινωνικά *Αἰνεῖτε* του «Χρυσάφη τοῦ νέου» (ήχοι: α΄, δ΄, βαρύς, πλ. δ΄).

Φ. 134α: «τοῦ αὐτοῦ Χρυσάφη· ἦχος α΄ *Σῶμα Χριστοῦ*», και ακολουθοῦν του ιδίου της Αναλήψεως (ήχος δ΄), *Ἀγαλλιᾶσθε* (ήχος βαρύς), *Εἰς πᾶσαν* (ήχος α΄), *Ποτήριον* (ήχος δ΄), της Μεταμορφώσεως (ήχος α΄).

Φ. 140β: «είς τὴν λειτουργίαν τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ψάλλονται τὰ παρόντα· ἦχος β΄ *Ἅγιος, ἅγιος..., Ἀμήν, Ἀμήν, Σὲ ὑμνοῦμεν...*, Κὺρ Ξένου τοῦ Κορώνη· ἦχος α΄ *Τὴν γὰρ σὴν μήτραν*».

Φ. 142β: «Είς τὸ ἀντίδωρον λέγεται· ἦχος πλ. β΄ *Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου*».

Φ. 143α: «Είς τὴν λειτουργίαν τῶν Προηγιασμένων· πλ. β΄ *Κατευθυνθήτω...*».

Φ. 143β: «ποίημα ἐμοῦ Σάββα ἱερομονάχου ἐκ τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων· ἦχος α΄ *Νῦν αἱ δυνάμεις*» και ακολουθοῦν: «τοῦ κὺρ Χρυσάφη τοῦ νέου· ἦχος α΄ *Γεύσασθε...*, κὺρ Ἰωάσαφ τοῦ νέου Κουκουζέλη· ἦχος πλ. β΄ *Νῦν αἱ δυνάμεις*, κὺρ Ἰωάννου λαμπαδαρίου· ἦχος α΄ *Γεύσασθε*».

Φ. 146β: «κὺρ Ἰωάννου Κουκουζέλους καὶ μαΐστορος· βαρὺς *Ἄνωθεν...*, είς ἀρχιερέα· ἦχος β΄ *Τὸν δεσπότην...*».

Φ. 149α: «Ποίημα κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου· ἦχος δ΄ *Ρο τοτοτοτο Ρόδον τὸ ἀμάραντον...* με εκτενές κράτημα».

Φ. 153β: «πλ. α΄ *Δόξα... Καὶ νῦν... Ἀναστάσεως ἡμέρα...*».

Φ. 156α (διατηρώ την ορθογραφία): «ἰδὲ εἰπὲ τὸ παρὸν, ἐστὶ ἀπὸ τὸ Χριστὸς ἀνέστη ὅπερ ἐστὶ ποῖημα κὺρ Χρυσάφου τοῦ νέου καὶ πρωτοψάλτου· ἦχος πλ. α΄ *Τοτοτοτοειριρερε...καὶ τοῖς ἐν τοῖς μνήμασιν ζωὴν χαρισάμενος*».

Φ. 158β: «τὸ παρὸν ψάλλεται τῷ Σαββάτῳ τοῦ Ακαθίστου· πλ. δ΄ *Τῇ ὑπερμάχω..*».

Φ. 159β: «τὸ παρὸν ψάλλεται είς τράπεζαν φίλου· πλ. δ΄ *Ὁ χορτάσας...*» (έως το φ. 161α. Τέλος του κώδικα).

Σύμφωνα με όσα διαβάζουμε στα φφ. 43β και 143β ο γραφέας του τόμου είναι ο Σάββας, ιερομόναχος εκ της μονής των Ιβήρων, μάλλον άγνωστος από αλλού από μια πρώτη έρευνα, κάτι πολύ περίεργο, δεδομένης της πρόδηλης κωδικογραφικής και καλλιτεχνικής εμπειρίας του. Να είναι άραγε ο κώδικας αυτός κάποιος από τους παλαιούς του Κεραμέως (από άλλες συλλογές της Λέσβου) που σήμερα δεν ανευρίσκονται; Θεωρώ πως όχι.

Μονή Λειμώνος

Η πιο μεγάλη και σημαντική συλλογή στο νησί, με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα μουσικά χφφ., εξαίρετους αλλά και ελάσσονες μελοποιούς, σημαντικές συνθέσεις ή και ολόκληρες

μουσικές συλλογές. Η δική μου καταμέτρηση δείχνει ότι τα ψαλτικά χφφ. είναι 100 και εάν υπολογιστεί και το αρ. 55, τότε 101, χωρίς να προσμετρώ κάποιους ακαταλογογράφητους κώδικες (βλ. παραπάνω το δημοσίευμα του Απ. Σπανού). Όταν μελετηθούν και υπολογιστούν και εκείνοι, ο αριθμός αυτός θα αυξηθεί και άλλο. Είδα επιλεγμένα χειρόγραφα της συλλογής, μελέτησα ιδιαιτέρως και φωτογράφησα επιλεγμένα φύλλα τους, πολύ σημαντικά για την μουσικολογική έρευνα (συνθέσεις, γραφείς, κ.ά.). Μια συγκεκριμένη περίπτωση θα αναφερθεί παρακάτω ως ενδεικτική της σπουδαιότητας της συλλογής.

Γυμνάσιο (=Πρότυπο Γενικό Λύκειο Μυτιλήνης)

Μελέτησα και φωτογράφησα και τα τρία χειρόγραφα. Κάποιες πληροφορίες για το καθένα:

-Αρ. 13 (προ Νέας Μεθόδου, φφ. 154). Στάχωση από καφέ δέρμα χωρίς χρυσοτυπίες. Στην ράχη μεγάλη ετικέτα με τον αριθμό 12, στο παράφυλλο Α΄α άλλη με την ένδειξη 12 (13). Πρόκειται για τον κώδικα τον οποίο αναφέρει ο Παπαδόπουλος-Κεραμεύς υπό τον αριθμό 13. Γραφείς τρεις ή τέσσερις (ο κύριος γράφει τα φφ. 8α-59β, 64α-144α) στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα.

Φ. 1α: ξεκινά μικρή ανθολογία μελών «Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας· πλ. β *Ψυχή μου, ψυχή μου*», ακολουθούν τα τριαδικά του Μεσονυκτικού των Κυριακών «τοῦ αὐτοῦ», τα Τυπικά της Θ. Λειτουργίας «τοῦ αὐτοῦ» (δύο στάσεις), αργό και σύντομα *Χριστὸς ἀνέστη*, *Ὅσοι εἰς Χριστόν,* Προκείμενα *Μὴ ἀποστρέψῃς*, *Ἔδωκας κληρονομίαν,* απολυτίκια Κατανυκτικών εσπερινών, τα του Μεγάλου αποδείπνου.

Φ. 8α (από άλλον γραφέα): «Ἀναστασιματάριον συντεθὲν κατὰ τὸ ὕφος τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης ἐκκλησίας παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου λαμπαδαρίου κὺρ Πέτρου Πελοποννησίου» (σε κάθε ήχο: κεκραγάρια, επτά εσπέρια, θεοτοκίο, τέσσερα απόστιχα, θεοτοκίο, πασαπνοάρια, οκτώ στιχηρά αίνων, μακαρισμός), έως το φ. 44α.

Φ. 44α: ξεκινούν χωρίς επιγραφή (άγραφος χώρος) τα Εωθινά Πέτρου Πελοποννησίου, *Θεαρχίω νεύματι*, *Κύριε η εν πολλαίς αμαρτίες*, Δοξολογίες σύντομες Πέτρου κατ᾽ ήχον, Τιμιωτέρες (οι αργές) «τοῦ αὐτοῦ» (Πέτρου) μετά το τέλος των οποίων στο φ. 59β (από άλλο χέρι, χωρίς επιγραφή) η δοξολογία σε ήχο δ΄ αγια του Πέτρου Πελοποννησίου), και καθεξής ο ίδιος: «Μάθημα ψαλλόμενον τῆς Ακαθίστου, σύνθεσις τοῦ αὐτοῦ· ἦχος βαρὺς *Ξένον τόκον* έως το φ. 63α. Φ. 63β άγραφο.

Φ. 64α (από τον γραφέα των φφ. 8α-59β): «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ, ποιηθέντων ὑπὸ διαφόρων ποιητῶν, ἐξηγηθέντων δὲ ὑπὸ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τῆς μεγάλης ἐκκλησίας τοῦ Πελοποννησίου: προτέτακται δὲ τὸ μέγα ἴσον ἐξηγηθὲν παρὰ τοῦ αὐτοῦ κὺρ Πέτρου Πελοποννησίου ὀκτάηχον ἀρχόμενον ἀπὸ πλ. δ΄ *Ἴσον, ὀλίγον...*».

Φ. 67α: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ καὶ τοῦ μεγάλου Ἑσπερινοῦ, ἐξήγησις κὺρ Πέτρου· ἦχος πλ. δ΄ *Ἀνοίξαντός σου...*» (αναλυτικότατα οι στίχοι των παλαιών Ανοιξανταρίων, έως το φ. 93α, ψηλά).

Φ. 94α κ.ε.: «Κοινωνικὰ κὺρ Δανιὴλ πρωτοψάλτου ἐξηγηθέντα παρὰ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου· ἦχος α΄ *Αἰνεῖτε»* πλήρης σειρά, κατ᾽ ήχον. Ακολουθούν άλλα κοινωνικά του Δανιὴλ: «ἦχος πλ. β΄ *Ὁ ποιῶν*, ἦχος βαρὺς *Εἰς μνημόσυνον*, ἦχος πλ. δ΄ *Εἰς πᾶσαν*, ἦχος α΄ *Ἐσημειώθη*, ἦχος α΄ δ΄φωνος *Λύτρωσιν*, ἦχος α΄ *Ἐπεφάνη*, ἦχος α΄ δ΄φωνος *Ἐξελέξατο*, κὺρ Πέτρου· ἦχος α΄ *Ἐκ στόματος*, Δανιὴλ· δ΄ *Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος*, Πέτρου λαμπαδαρίου· πλ. β΄ *Τοῦ δείπνου σου*, Τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτῳ ἀντὶ χερουβικοῦ κὺρ Δανιὴλ· πλ. α΄ *Τοῦ δείπνου σου*, κὺρ Πέτρου· ἦχος α΄ *Ἐξηγέρθη*, τοῦ αὐτοῦ· α΄ *σῶμα*

Χριστοῦ, τοῦ αὐτοῦ· πλ. α΄ *Ἐπαίνει*, τοῦ αὐτοῦ· δ΄ *Ὁ τρώγων μου*, ἦχος δ΄ [Πέτρου] *Ἀνέβη*, τοῦ αὐτοῦ· α΄ *Τὸ Πνεῦμα σου τὸ ἅγιον*, ἦχος δ΄ *Ἀγαλλιᾶσθε*, ἦχος βαρὺς *Ἐν τῷ φωτί*» έως το φ. 110α.

Φφ. 110β-111β: άγραφα. Φ. 112α: «Τὰ παρόντα ψάλλονται ἀντὶ τοῦ πολυελέου εἰς τὰς ἑορτὰς τῆς Θεοτόκου, ποίημα κὺρ Πέτρου· ἦχος δ΄ *Λόγον ἀγαθόν* (με σύντομο Τριαδικό και Θεοτοκίο)».

Φ. 114β: «Πασαπνοάρια κὺρ Ἰωάννου πρωτοψάλτου [▪1770]» -οι ήχοι α΄, α΄, β΄, δ΄, βαρύς.

Φ. 120β: «Τρισάγιον ἀσματικὸν τοῦ Σταυροῦ ἐξηγηθὲν παρὰ κὺρ Πέτρου· ἦχος δ΄ *Ἅγιος ὁ Θεός...*».

Φ. 121β: «κοινωνικὸν ἐξηγηθὲν παρὰ τοῦ αὐτοῦ κὺρ Πέτρου· ἦχος α' δ΄φωνος *Γεύσασθε*». Παρακάτω: «Κὺρ Ἰωάννου Κουκουζέλους ἐξηγηθὲν παρὰ τοῦ αὐτοῦ κὺρ Πέτρου· ἦχος βαρὺς *Ἄνωθεν*». Ακολουθοῦν: «τρισάγιον τοῦ βήματος, ἐξήγησις κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου· β΄ *Ἅγιος ὁ Θεός...*, Τοῦ αὐτοῦ κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου ἦχος β΄ *Δύναμις Ἅγιος ὁ Θεός...*», (φ. 124β): «Τοῦ Κορώνη, ἐξήγησις τοῦ αὐτοῦ· β΄ *Νε δύναμις...*». Ακολουθοῦν: *Τὸν Σταυρόν σου* (2), *Ὅσοι εἰς Χριστὸν* (2) και «κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου· πρωτόβαρυς *Ἀλληλούια...*, *Εἰς πολλὰ ἔτη...* (ήχοι δ΄ και πλ. δ΄), ἦχος πλ. α΄ *Δόξα σοι Κύριε...*, Τρισάγιον νεκρώσιμον, ἐξήγησις τοῦ αὐτοῦ· πλ. β΄ *Ἅγιος ὁ Θεός...*».

Φ. 128α: «Μεγαλυνάριον εἰς τὴν Χριστοῦ γέννησιν τοῦ κὺρ Δανιὴλ πρωτοψάλτου· ἦχος α΄ *Μεγάλυνον ψυχή μου*».

Φ. 130α: «Τοῦ αὐτοῦ γράμματα καὶ μέλος· ἦχος πλ. α΄ *Χαῖρε κατάρας λύτρωσις*».

Φ. 132α: «Πολυέλεος κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου Πελοποννησίου· βαρὺς *Δοῦλοι Κύριον*» με Τριαδικό και Θεοτοκίο.

Φ. 138α: «Τὸ παρὸν ψάλλεται εἰς τὴν ἀγρυπνίαν τοῦ μεγάλου κανόνος, κὺρ Δανιὴλ· πλ. β΄ *Ψυχή μου, ψυχή μου*» και ακολουθεί: «θεοτοκίον ψαλλόμενον εἰς τὰς ἑορτὰς τῆς Θεοτόκου, τοῦ αὐτοῦ· α΄ δ΄φωνος *Σὲ προκατήγγειλε χορός...*» έως την μέση του φ. 141α, το υπόλοιπο άγραφο, όπως και το 141β.

Φ. 142α (από τον ίδιο γραφέα, με σκουρότερη κόκκινη μελάνη στις ερυθρογραφίες): «Χερουβικὰ μεγάλα κὺρ Δανιὴλ πρωτοψάλτου τῆς μεγάλης ἐκκλησίας πάνυ ὡραῖα. Τὸ παρὸν α΄» και ακολουθούν οι ήχοι β΄ και τρίτος.

Φφ. 144β-147β: άγραφα. Φ. 148α (από άλλον γραφέα, διάφορο των προηγουμένων): «Ὅταν εἰσέρχεται ὁ ἀρχιερεὺς εἰς τὴν ἐκκλησίαν· β΄ *Εἰς πολλά...*, Μετὰ τὸ Εὐαγγέλιον· τρίτος *Εἰς πολλὰ ἔτη δέσποτα*, Μετὰ τὸ Εὐαγγέλιον· τρίτος *Δόξα σοι Κύριε...*, Μετὰ τὴν ἀπόλυσιν· β΄ *Τὸν δεσπότην...*, Εἰς χειροτονίαν· β΄ *Κύριε ἐλέησον...* ἦχος τρίτος *Ἄξιος...* Τὰ εὐλογητάρια· ἦχος πλ. α΄ [δ΄φωνος, τα αναστάσιμα]».

Φ. 150α κ.ε.: «πλ. δ΄ *Τῇ ὑπερμάχῳ* σύντομον, Εἰς τὸ μέγα ἀπόδειπνον· ἦχος β΄ *Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου...*, πλ. β΄ *Κύριε τῶν δυνάμεων...* ἦχος πλ. β΄ *Ψυχή μου...* Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Δευτέρᾳ· πλ. δ΄ *Ἀλληλούια...* Σύντομον· πλ. δ΄ *Τὸ προσταχθέν...*».

Ακολουθούν τα μετά τον Ν΄ ψαλμό των Κυριακών και των Κυριακών του Τριωδίου και τα εισοδικά «κὺρ Ἰω[άννου] πρωτοψάλτου [▪1770]· β΄ *Δεῦτε προσκυνήσωμεν, Ἐκ γαστρός, Ἐν ἐκκλησίαις*» και το τρισάγιον «σύνθεσις κὺρ Πέτρου» με το *Δύναμις*, το *Ὅσοι εἰς Χριστόν* και το *Τὸν Σταυρόν σου* έως χαμηλά στο φ. 154α. Τέλος του κώδικα.

-Αρ. 49. Διαστάσεις 22x14,5, φφ. 223. Ακέφαλος και κολοβός κώδικας (σπουδαία Παπαδική) με στάχωση που έχει εκπέσει, υπερβολικά εξίτηλος, με πολύ λερωμένα φύλλα από υγρασία, πολύ δυσανάγνωστο (ειδικά η κόκκινη μελάνη), του 15ου-16ου αιώνα. Στο φ. 75α ξεκινά η ακολουθία της Καμίνου. Σημείωση στο φ. 46α αναφέρει ότι το χειρόγραφο προέρχεται από τα κελιά του Αγίου Όρους. Μέλη παλαιών μελοποιών όπως

ο Κουκουζέλης, Ηθικός και ο Ιωάννης λαμπαδάριος Κλαδάς. Στο φ. 209β γράφτηκε με μεγαλόσχημα γράμματα και χωρίς ψαλτική σημειογραφία το αναστάσιμο στιχηρό *Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχάς,* και χαμηλώτερα: «μηνὶ μαρτίῳ κε΄, ίνδ[ικτιώνος] ζ΄ ἔτει ζκζ΄», άρα έτος 7027 (από κτίσεως κόσμου), το οποίο σημαίνει έτος από Χριστού 1519.

-Αρ. 53, περίπου 13ου αιώνα, διαστάσεις 32x26,5, φφ. 247. Σε καλή κατάσταση με την εξαίρεση λίγων φύλλων. Στάχωση από δέρμα επί ξύλινων πινακίδων, ταλαιπωρημένη, ελαφρά κατεστραμμένη χαμηλά.

Είναι ένα Στιχηράριο Σεπτεμβρίου-Αυγούστου (έως το φ. 106β), αναστάσιμα και άλλα (εσπερινού και όρθρου) κατ΄ ήχον (φφ. 106β-όλοι οι ήχοι;;), φ. 128β κ.ε. τα ένδεκα εωθινά, φ. 131α κ.ε. Στιχηράριο Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου έως το φ. 202β. Φ. 203α στιχηρά εορτής Ιω. Δαμασκηνού. Φ. 204α κ.ε.: Ξεκινά Ειρμολόγιον κατ΄ ήχον, έως το τέλος του κώδικα.

Δυσανάγνωστες σημειώσεις στο φ. 193β: «βεζίρης, καπετὰν πασᾶς, ...» και παρακάτω μια μονοκονδυλιά. Στο φ. 203β άτεχνη σημείωση για την κτήση του χειρογράφου και κατάρες για όποιον το κλέψει. Σημαντικό χφ.!

Ι.Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Υψηλού

Μελέτησα αρκετά αναλυτικά όλα τα χφφ. Φωτογράφησα επιλεκτικά ή και ολόκληρα κάποια από αυτά. Διαπίστωσα ότι τα σαράντα τουλάχιστον τελευταία χρόνια οι κώδικες 11 και 41 δεν ευρίσκονται πια στην συλλογή, άρα τα ψαλτικά χφφ. σήμερα είναι πέντε, τα: 39, 40, 43, 45, 48. Σύμφωνα με την περιγραφή του Μ. Χατζηγιακουμή, 1975 (ό.π.) ο αριθμός 41 ήταν ένα Αναστασιματάριο Χρυσάφου του νέου, γραμμένο το έτος 1785 από τον ιερομόναχο Ιγνάτιο εκ Μυτιλήνης και εκ της μονής Υψηλού (επί τουρκοκρατίας: μονή Ζησύρα).

Σημειώνω ακόμη ότι τα πρώτα και τα τελευταία φύλλα του χειρογράφου 39 (Β΄ τόμος Στιχηραρίου Γερμανού Νέων Πατρών), είναι αρκετά λερωμένα. Στα φφ. 316α-320α αυτού του κώδικα ανθολογούνται θέσεις από στιχηρά του Μηνολογίου και του Πεντηκοσταρίου, μάλλον δεινές. Σε μία-δύο θέσεις υπάρχει η επιγραφή «έξηγητή».

Σε μια ειδικότερη αναφορά στον κώδικα 48 βλέπε παρακάτω την αναλυτική του περιγραφή και τα σχόλιά μου.

Μανταμάδο (σχολείο και ναός)

Με την πρόθυμη βοήθεια του διευθυντή του σχολείου, έγινε αρκετά προσεκτική έρευνα στο «Γεροντέλλειο Δημοτικό Σχολείο Μανταμάδου», όπου βρίσκεται σήμερα (δυστυχώς όχι σε ικανοποιητική κατάσταση και τακτοποίηση) η σπουδαία βιβλιοθήκη «Σχολής Μανταμάδου» που είχε δει ο Κεραμέας. Δυστυχώς τα ψαλτικά χφφ. δεν βρέθηκαν!!!

Για το ένα χφ. που μαρτυρεί ο Κεραμέας ότι υπήρχε στον ναό του Ταξιάρχη η έρευνα εκκρεμεί.

Πλωμάρι (παλαιότερα: Ποταμός)

Σε μια πρώτη έρευνα, δεν βρέθηκαν τα ψαλτικά χφφ. τα οποία αναφέρει ο Κεραμέας στα τέλη του 19ου αιώνα. Υπάρχει η μαρτυρία ότι σε διαδοχικές πλημμύρες, η τελευταία μεγάλη των οποίων έγινε την δεκαετία του 1960, καταστράφηκε μέγα μέρος της βιβλιοθήκης.

Αγιάσος, μονή Θεοτόκου

Σε μια πρώτη έρευνα, δεν βρέθηκαν τα ψαλτικά χφφ. τα οποία αναφέρει ο Κεραμέας στα τέλη του 19ου αιώνα.

Εστίαση σε δύο συγκεκριμένα χφφ.

Ο κώδικας μονής Υψηλού 48.

Φφ. 182. Αρκετά φύλλα είναι λερωμένα, ταλαιπωρημένα, κάποια δε (φφ. 102-107) ξακρισμένα μεν στην εξωτερική τους μεριά, με απώλεια όμως κειμένου. Πρόκειται για δεμένα μαζί τεύχη 3-4 γραφέων (οι δύο κύριοι), ο καθένας από τους οποίους φαίνεται να γράφει και σε διαφορετικές περιόδους, πάντως στα τέλη του 16ου-αρχές 17ου αι.

Είχε αναφερθεί παλαιότερα ότι ένα δίφυλλο του κώδικα αυτού (φφ. 7α-8β) «φέρεται» να γράφεται από τον πρωτοψάλτη Κωνσταντίνο εξ Αγχιάλου στα τέλη του 16ου-αρχές 17ου αιώνα (Χατζηγιακουμής 1975 [ό.π.], σσ. 40-42, και, Χατζηγιακουμής, *Μνημεία...*, 2011 [ό.π.], σ. 43). Όπως θα φανεί παρακάτω, οι συγκρίσεις μου με πολλά άλλα χφφ. έδειξαν ότι όχι μόνο αυτό το δίφυλλο, αλλά και αρκετά άλλα φύλλα του χειρογράφου γράφονται επίσης από αυτόν.

Παρενθετικά σημειώνω εδώ ότι οι μελοποιοί, ψάλτες, κωδικογράφοι από την Αγχίαλο στις ακτές του Ευξείνου Πόντου είναι το θέμα της ενασχόλησής μου αυτό τον καιρό, με την ετοιμασία ενός τόμου όπου αναπτύσσονται τα επιστημονικά στοιχεία της έρευνας, καταγράφονται νέα αυτόγραφα που ταύτισα με αλλεπάλληλες συγκρίσεις, αλλά γίνεται και κριτική έκδοση όλων των γνωστών έργων τους. Ανήκει στην σειρά μουσικολογικών σπουδών τις οποίες διοργανώνω τα τελευταία χρόνια ανά διετία (α΄. 2017: Πέτρος Βυζάντιος πρωτοψάλτης, β΄. 2019: Πέτρος Εφέσιος με δράση στο Βουκουρέστι, γ'. 2021: οι δύο πρωτοψάλτες του 18ου αι. Παναγιώτης Χαλάτζογλου και ο μαθητής του Ιωάννης, δ'. 2023: Καλλίνικος ο Μυτιληναίος που δρα στην Αγχίαλο τον 19ο αιώνα). Αναλυτικά στοιχεία για αυτές, οι μαγνητοσκοπήσεις τους, και δύο από τους τόμους με το έργο τους οι οποίοι διατίθενται δωρεάν, βρίσκονται στην ημέτερη ιστοσελίδα https://mangian.webpages.auth.gr/ («Επιστημονικό έργο», «Διοργάνωση και έκδοση μουσικολογικών σπουδών»).

Μετά από μια σχολαστική και επίπονη μελέτη, τα αναλυτικά περιεχόμενα του κώδικα μονής Υψηλού 48 και οι παρατηρήσεις μου για τους γραφείς του, έχουν ως εξής:

Φ. 1α: Συνεχίζεται από εκπεσόν φύλλο ή φύλλα και ολοκληρώνεται ένα τρισάγιο σε ήχο α΄: *Νε ἅγιος ἀθάνατος...*.

Φ. 1β: «κράτημα λεγόμενον νάι, ἔσω φωνή· ἦχος πλ. α΄ *Α νε ε να νε..*».

Φ. 3α: «ἕτερον κράτημα πέρσικον λεγόμενον νάι, πάνυ ὡραῖον· ἦχος α΄ *Ανενε..*».

Φ. 5β: «ἐκ τοῦ Λατρινοῦ [ἦχος α΄] *Εὐλογήσατε τὸν Κύριον, τοὺς ὀρθοδόξους ἄνακτας...*».

Φ. 6β: μετά το τέλος του προηγούμενου μέλους γράφτηκε πιο πρόχειρα αλλά από το ίδιο χέρι ένα κοινωνικό *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*.

Φ. 7α: από τον ίδιο γραφέα, αλλά πιο πρόχειρα και χωρίς ερυθρογραφίες: «Τιμιωτέρα ἅπερ ἅδεται εἰς τὴν θ΄ ἀναποδισμὸς δύχορος (sic) καὶ ὀκτάηχος, ποιηθεῖσα παρ΄ ἐμοῦ Κωνσταντίνου α΄ ψάλτου ἐξ Ἀγχιάλου εἰς ἦχον α΄. Ὁ α΄ χορὸς καὶ τελειώνει εἰς τὸν β΄. Ἦχος α΄ ἔσω φωνή· α΄ *Τὴν ὄντως Θεοτόκον...* Εἶτα ὁ ἀριστερὸς χορὸς εἰς ἦχον β΄ *Σὲ μεγαλύνομεν...*».

Φ. 7β: «Ὁ α΄ χορὸς εἰς ἦχον γ΄ *Τὴν τιμιωτέραν*». Καθεξῆς και οι ήχοι: «δ΄ *Καὶ ἐνδοξοτέραν*, πλ. α΄ *Τὴν ἀδιαφθόρως*, πλ. β΄ *Ἄξιόν ἐστιν*, βαρὺς *Τὴν ὄντως Θεοτόκον*» ο οποίος δεν ολοκληρώνεται, καθώς στο φ. 9α ξεκινά πρόχειρα, μάλλον από τον ίδιο γραφέα ένα κοινωνικό *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* σε ήχο α΄, ενώ ψηλά στην ώα γράφτηκε πρόχειρα: «†είς τῆν αγιοσύνην σου σου ἅγιε κυρ διδάσκαλε παπά κυρ .... (;)».

Φ. 9β μάλλον από τον α΄ γραφέα: «[ἦχος] τρίτος *Τὴν ὡραιότητα*» αργό μέλος με κράτημα έως το φ. 11α.

Φ. 11β, πρόχειρα, αλλά μάλλον από τον ίδιο: «ἦχος β΄ *Δύναμις ἅγιος ὁ Θεός...*»

Φ. 12α: από άλλον (β΄) γραφέα, πιο πρόχειρα και χωρίς ερυθρή μελάνη, συνεχίζεται από χάσμα το α΄ θεοτοκίο του εσπερινού του α΄ ήχου: *αὕτη τὸ μεσότειχον...*

Φ. 12β: «ἦχος β΄ *Δόξα... Παρῆλθεν...*», φ. 13α: «ἦχος τρίτος *Δόξα... Πῶς μὴ θαυμάσωμεν...*» ως το φ. 13β.

Φ. 14α από κάποιον γ΄ γραφέα, πιο προσεκτικά, με έντονη μελάνη και ερυθρογραφίες, συνεχίζεται κράτημα (από μάθημα της εορτής των Εισοδίων) από χάσμα: «*οτοτοτερρε... ἐν τῷ ναῷ προσάγεται*».

Φ. 14β: «ἕτερον εἰς τὴν αὐτὴν ἑορτὴν ποίημα τοῦ Χρυσάφου, τετράφωνος. ἦχος πλ. α', α΄ *Ανεανε*», αλλά δεν ολοκληρώνεται.

Φ. 15α ο β΄ γραφέας ξεκινά: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων...» (η συνήθης Προθεωρία).

Φ. 19α: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν κατ᾽ ἦχον ἡχημάτων· ἦχος α΄» (τα γνωστά, κυρίως με βάση τις αρχές των εωθινών ιδιομέλων). Εξέπεσαν φύλλα μεταξύ των 21β-22α στο οποίο συνεχίζονται μέθοδοι της ψαλτικής.

Φ. 24α: «στίχος ... [ἡμέτερος;] μετροφωνία μετὰ τῆς παραλλαγῆς· ἦχος α΄ *Χορὸς τετραδεκαπύρσευτος...*».

Φ. 25α, ο β΄: «ποίημα κὺρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη· ἦχος α΄ *Ἴσον, ὀλίγον...*» έως το φ. 25β χαμηλά όπου διακόπτεται.

Φ. 26α από τον α΄ γραφέα: «Ἀρχὴ τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ· ἦχος πλ. δ΄ *Ἀνοίξαντός σου*». Καθεξής οι γνωστοί στίχοι έως το φ. 30β. Στο 31α συνεχίζονται από τον ίδιο, αλλά πιο πρόχειρα και χωρίς ερυθρογραφίες και προσεγμένα πρωτογράμματα.

Φ. 32α από τον β΄ γραφέα: «Κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη *Ἐγὼ σήμερον γεγένηκά σε*».

Φ. 35α: «κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη [ἦχος] δ΄ *Τὸν στρατιώτην τὸν λαμπρόν*».

Φ. 38α: «Τὸ παρὸν ψάλλεται εἰς εὐωχίαν ἁρίστου, μελισθὲν παρὰ κὺρ Γερασίμου ἁγιορείτου· ἦχος πλ. δ΄ *Ὁ χορτάσας λαόν*».

Φ. 39β, πολύ πρόχειρα: «*Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου...*».

Φ. 40α ίσως από τον α΄ γραφέα: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν κεκραγαρίων· ἦχος α' *Κύριε ἐκέκραξα...*» οι ήχοι α΄, β΄ και ο τρίτος ο οποίος δεν ολοκληρώνεται, καθώς στο φ. 42α συνεχίζεται από χάσμα το αντί χερουβικού του Μεγ. Σαββάτου: *...[ἐαυ]τῇ λογιζέσθω...*

Φ. 42β χωρίς επιγραφή, ίσως από άλλον: «[ἦχος α΄] *Ἐξηγέρθη ὡς ὁ ὑπνῶν*».

Φ. 43α, πρόχειρα από τον α΄: «Ἀλληλουϊάριον τῶ Σαββάτῳ· ἦχος βαρὺς *Ἀνάστα ὁ Θεός...*».

Φ. 43β: «ἦχος α΄ *Τὰς ἑσπερινάς...*, *Ἀλληλούια...*

Φ. 44α από τον β΄ γραφέα: «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν ἔνδεκα ἑωθινῶν, ποίημα κὺρ Λέοντος τοῦ σοφοῦ τὸ δὲ μέλος Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος· ἦχος α΄ *Δόξα... Εἰς τὸ ὄρος...* και τα υπόλοιπα δέκα, έως το φ. 58α.

Φ. 58β: «τὸ παρὸν ψάλλεται εἰς τὴν θ΄ ὥραν, ἦχος πλ. β΄ *Καθεῖλε δυνάστας...*» και ακολουθεί: *Ἀντελάβετο...*

Φ. 59β: «Τρισάγιον τοῦ Σταυροῦ, ψάλλεται καὶ είς τὰς Κυριακὰς τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ· πλ. β΄ *Ἅγιος ὁ Θεός...*».

Φ. 60α: «Ἕτερον είς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς, ἦχος πλ. δ΄· *Ἅγιος ὁ Θεός...*».

Φ. 60β: «Ἕτερον ἦχος δ΄ τῆς Κ... [Κυριακῆς;] πᾶνυ ὡραῖον *Ἅγιος ὁ Θεός..*».

Φ. 61α: «Τὸ παρὸν ψάλλεται είς τὸν Ἀκάθιστον ὕμνον· ἦχος πλ. δ΄ *Τῇ ὑπερμάχω...*» και ακολουθούν: *Χαῖρε νύμφη...* και *Ἀλληλούια...*.

Φ. 62α: «Ἦχος δ΄ *Ποτήριον...*».

Φ. 63α, μισοσβησμένη επιγραφή: «Ἀλληλουιάριον ὡραιότατον, ποίημα ..... (ο Μανόλης Χατζηγιακουμής, 1975, διαβάζει: «Μελχισεδέκ») ἱερομονάχου καὶ ..... (και πάλι ο Χατζηγιακουμής διαβάζει: «ἡμετέρου») [διδα]σκάλου· ἦχος βαρὺς *Ἀλληλούια...*».

Φ. 63β: τρία *Θεὸς Κύριος* σε ήχο α΄ πρόχειρα και ατελώς, το τρίτο δεν ολοκληρώνεται.

Φ. 64α: «*Θεὸς Κύριος*» σε ήχους β΄, τρίτο, ...(;), ...(;), και πλ. δ΄.

Φ. 65α πρόχειρη επιγραφή, αλλά συνεχίζει ο β΄ γραφέας: «Τρισάγιον νεκρώσιμον καθὼς ψάλλεται ἐν Ἀθήναις· πλ. β΄ *Ἅγιος ὁ Θεός...*».

Φ. 66α: «[ἦχος α΄] *Πᾶσα πνοή..., Αἰνεῖτε αὐτόν..., Σωματικαῖς μορφώσεσι...*, [ἦχος β΄] *Πᾶσα πνοή, Αἰνεῖτε αὐτόν, Ἀλληλούια, ἀλληλούια, ἀλληλούια.*».

Φ. 67α: πρόχειρα και ατελή μουσικά.

Φ. 67β: άγραφο. Φ. 68α με ελλείψεις μαρτυριών και ερυθρών σημαδιών, μοιάζει να γράφει ο ίδιος: «ἦχος πλ. α΄ *Πᾶσα πνοή..., Αἰνεῖτε αὐτόν..., Ἀλληλούια*».

Φ. 68β: «*Ὑμνωδίας ὁ καιρός... Πᾶσα πνοή, Αἰνεῖτε αὐτόν, ἀλληλούια*» και όμοια μέλη έως το φ. 69β, πάντα ατελώς. Φ. 70α: «[ἦχος] πλ. α΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ*» (σύντομο μέλος).

Φ. 71α, συνεχίζεται από χάσμα το β΄ εωθινό δοξαστικό μάλλον από τον α΄ γραφέα, προσεγμένα: ...*[Μα]ριάμ γυναιξί...* και τα υπόλοιπα έως και το ια΄ το οποίο ολοκληρώνεται στο φ. 79β.

Φ. 80α (συνεχίζει ο α΄ γραφέας): «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τοῦ μεγάλου ἑσπερινοῦ συντεθέντος παρὰ διαφόρων ποιητῶν· ἦχος πλ. δ΄ *Ἀνοίξαντός σου*». Καθεξής και οι υπόλοιποι στίχοι στον ίδιο ήχο: «ὅμοιον *Ἀποστρέψαντός σου*, τοῦ μαΐστορος *Ἀντανελεῖς,* ὅμοιον *Καὶ είς τὸν χοῦν,* τοῦ Παναρέτου *Ἐξαποστελεῖς*, ὅμοιον *Καὶ ἀνακαινιεῖς*, τοῦ μαΐστορος *Ἤτω ἡ δόξα,* ὅμοιον *Εὐφρανθήσεται*, τοῦ Κοντοπετρῆ *Ὁ ἐπιβλέπων,* ὅμοιον *Ὁ ἁπτόμενος*, τοῦ λαμπαδαρίου *Ἄσω τῷ Κυρίῳ*, κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφου *Ἄσω τῷ Κυρίῳ,* ὅμοιον *Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου*, τοῦ λαμπαδαρίου *Ἡδυνθείη*, ὅμοιον *Ἐγὼ δὲ εὐφρανθήσομαι*, τοῦ μαΐστορος *Ἐκλείποιεν*, ὅμοιον *Καὶ ἄνομοι*, τοῦ λαμπαδαρίου *Εὐλόγει ἡ ψυχή μου*, ὅμοιον *Ὡς ἐμεγαλύνθη*, *Πάντα ἐν σοφίᾳ... Δόξα... Καὶ νῦν..., Ἀλληλούια..., Ἀλληλούια..., Ἀλληλούια...*».

Φ. 87β (στη μέση, μετά το τέλος των Ανοιξανταρίων): «Εἶτα ποιεῖ ὁ ἱερεὺς τὴν μεγάλην συναπτὴν καὶ μετὰ τὴν ἐκφώνησιν βάλλει ὁ κανονάρχης μετάνοιαν τὸν δομέστικον τοῦ β΄ χοροῦ καὶ ἄρχεται τὸ Μακάριος ἀνὴρ γεγονωτέρα τῇ φωνῇ ἀπ΄ ἔξω είς τὸν διπλασμόν· ἦχος πλ. δ΄ *Μακάριος ἀνήρ,* ἐσωτέρα φωνῆ *Μακάριος ἀνήρ*». Καθεξής και οι υπόλοιποι στίχοι στον ίδιο ήχο, κάποιοι από τους οποίους επιγράφονται «τοῦ Χαλιβούρη», «τοῦ Κορώνη», «τοῦ λαμπαδαρίου», «τοῦ ἁγιοσοφίτου». Το *Δόξα Πατρί... Ἀλληλούια...* δεν ολοκληρώνεται μετὰ τὸ φ. 91β.

Φ. 92α όπου έμεινε χώρος για επιγραφή, στην θέση της οποίας γράφτηκε πρόχειρα: «† ἀρχὶ σὺν Θεο αγίο ι θεία λητουργία του Χρησωστόμου». Παρακάτω, μάλλον από άλλον γραφέα: «[ἦχος β΄] *Ἅγιος ὁ Θεός...* (δύο), *Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός*, [ἦχος] πρωτόβαρυς *Ἀλληλούια*».

Φ. 93β: «ἦχος α΄ τοῦ Χρυσάφου *Ἀλληλούια*».

Φ. 94α: «χερουβικὸν τοῦ Χρυσάφου· ἦχος α΄ *Οἱ τὰ χερουβίμ* (ατελές, λείπουν μαρτυρίες και ερυθρά σημάδια)». Φ. 96α ξεκινά ένα *Αἰνείτε τὸν Κύριον* χωρίς επιγραφή και ατελές.

Φ. 96β: «κοινωνικὸν ποίημα κὺρ Δημητρίου τοῦ Ραιδεστινοῦ *Αἰνεῖτε*» και πάλι χωρίς ένδειξη ήχου, μαρτυρίες και ερυθρά σημάδια. Φ. 97β πρόχειρα και πυκνά: «[ἦχος]β΄ *Σήμερον φαιδρῶς πανηγυρίσωμεν τὸν τοῦ Χριστοῦ ποιμένα...*».

Φ. 98α: «[ἦχος] β΄ τρισάγιον τοῦ βήματος» και παρακάτω: «τοῦ Καρύκη· ἦχος α΄ (;) *Νῦν αἱ δυνάμεις*», και ακολουθεί και άλλο ένα σε αδιευκρίνιστο ήχο.

Φ. 100β: «τοῦ λαμπαδαρίου [ἦχος α΄] *Γεύσασθε*». Στο φ. 101β μια σημείωση για πόρθηση πόλεως.

Φ. 102α από τον β΄ γραφέα: «Κοινωνικὰ τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἀπὸ τοῦ κοινωνικοῦ τοῦ Λασκάρεως καὶ τοῦ Χρυσάφου. Ἀρχὴ εἰς τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου καὶ εἰς πάσας τὰς ἑορτὰς αὐτῆς· ἦχος δ΄ *Ποτήριον*». Ακολουθούν (φύλλα ξακρισμένα εξωτερικά, με απώλεια κειμένου και μαρτυριών): «τοῦ Σταυροῦ· ἦχος τρίτος *Ἐσημειώθη*, τῶν ἀρχαγγέλων· τρίτος *Ὁ ποιῶν*, [ἦχος δ΄;] *Ἐπεφάνη ἡ χάρις* και *Λύτρωσιν ἀπέστειλε*» (διπλό κείμενο κάτω από τα σημαδόφωνα), «[ἦχος δ΄ ;] *Ἐξελέξατω*, *Ἐκ στόματος*, *Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος*».

Φ. 106β: «Χερουβικὸν τῷ ἁγίῳ καὶ Μεγάλῳ Ε΄ (sic: «τῇ ἁγίᾳ καὶ Μεγάλῃ Πέμπτῃ») ἀπὸ τὸ Νῦν αἱ δυνάμεις· ἦχος πλ. β΄ *Τοῦ δείπνου σου*».

Φ. 107β: «Χερουβικὸν τῷ ἁγίῳ καὶ Μεγάλῳ Σαββάτῳ ἀπὸ τὸ Νῦν αἱ δυνάμεις· ἦχος πλ. β΄ *Σιγησάτω*».

Φ. 107α: «Κοινωνικὸν τῷ ἁγίῳ Σαββάτῳ· [ἦχος α΄] *Ἐξηγέρθη*», και χωρίς επιγραφές, πρωτογράμματα και ερυθρογραφίες, ατελώς τα: «*Σῶμα Χριστοῦ, Ἐπαίνει, Ἀνέβη ὁ Θεός, Τὸ Πνεῦμα σου τὸ ἀγαθόν, Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν*». Τέλος, με πληρότητα: «Εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν· ἦχος δ΄ *Ἐν τῷ φωτί*» με ποιητικό κείμενο διάφορο του γνωστού.

Φ. 110α (άλλος γραφέας, σε φύλλο πολύ λερωμένο και με κείμενο δυσδιάκριτο): «Πολυέλεος λεγόμενος Κουκουμᾶς· ἦχος α΄ *Δοῦλοι Κύριον*» (μέχρι και τον στίχο *Ἐν τῷ οὐρανῷ...*).

Φ. 112α: «Θεοτοκίον [Μανουὴλ Χρυσάφου]· ἦχος α΄ *Χαῖρε ἡ τῆς χάριτος πηγή*».

Φ. 114α: «τετράφωνος τοῦ Χρυσάφου, ἦχος α΄ *Ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβίδ κρούων...*».

Φ. 116α (άλλος γραφέας): «[Ξένου Κορώνη· ἦχος α΄] *Στόμα ἔχουσι*» έως χαμηλά στο φ. 117β.

Φ. 118: από τον ίδιο γραφέα συνεχίζεται κράτημα από χάσμα, έως το φ. 119β (το τελευταίο τμήμα χωρίς ερυθρά σημάδια και μαρτυρίες).

Φ. 120α: «Θεοτοκίον ψαλλόμενον... (;)· [Μανουὴλ Χρυσάφου] πλ. δ΄ *Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου*».

Φ. 122α (από τον α΄ γραφέα: «Θεοτοκίον ὡραιότατον κὺρ Ἰωάννου Κουκουζέλη· ἦχος δ΄ *Τὴν ὄντως Θεοτόκον*».

Φ. 124α: «Ἕτερον τοῦ αὐτοῦ· ἦχος βαρὺς *Ἄνωθεν οἱ προφῆται*».

Φ. 125α: «Τῇ Κυριακῇ εἰς τὸν ὄρθρον· β΄ *Δόξα... Ταῖς τῶν ἀποστόλων*» και τα υπόλοιπα. Ακολουθεί πρόχειρα: «ἦχος β΄ *Τὸν Σταυρόν σου...*».

Φ. 126α (ίσως από τον α΄): «Ἄμωμος ψαλλόμενος εἰς κοιμηθέντας εἰς ἦχον δεύτερον. Ποιεῖ ὁ ἱερεὺς εὐλογητόν, οἱ ψάλται τὸ Ὁ κατοικῶν εἰς ἦχον πλ. α΄ *Καὶ νῦν... Ἀλληλούια...* Ἦχος β΄ *Ἄμωμοι ἐν ὁδῷ...*» (στην κάτω ώα: «τοῦ Φαρδιβούκη»). Ακολουθοῦν και οι δύο άλλες στάσεις σε ήχους πλ. α΄ και πλ. δ΄.

Φ. 131β, ψηλά στην ώα, δυσδιάκριτο: «είς τὴν .... μον .... διὰ λείψανον ἐν Κω[νσταντινουπόλει ;] δὲ ... ὅλον» και γράφεται ένα τρισάγιο, ατελές, χωρίς ερυθρά σημάδια. Χαμηλά στο φύλλο γράφτηκε πρόχειρα το μέλος του στίχου *Ἀθυμία κατέσχε με..*

Φ. 132α: το νεκρώσιμο τρισάγιο σε ήχο πλ. β.

Φ. 132β κάπως πρόχειρα: «Κοινωνικὸν ἦχος α΄ ἡμέτερον *Αἰνεῖτε*» (διαπίστωσα ότι η σύνθεση αυτή είναι του Κλήμεντος Μυτιληναίου, όπως εμφανίζεται και σε άλλα χφφ., όπως π.χ. το Ψάχου 45/195, φ. 189β).

Φ. 133α, από τον β΄, πολύ δυσδιάκριτη επιγραφή): «είς τὴν Σύναξιν .... [τῶν Ταξιαρχῶν] ποίημα κὺρ Μανουὴλ ...· ἦχος πλ. α΄ *Ὅπου ἐπισκιάσει...*». φ. 136α: πρόχειρα μουσικά.

Φ. 136β: πρόχειρα γραμμένο σε δύο ατελείς σειρές: «.... (;) ἤγουν ἀτζέμικον· βαρὺς α΄ *Σου λεμανο...*».

Φ. 136β: πρόχειρες μουσικές γραμμές.

Φ. 137β: «[Μανουὴλ Χρυσάφου· ἦχος δ΄] *Εὐφραίνεσθε δίκαιοι...*» σε μαθηματάρικη μελοποίηση έως το φ. 140β.

Φ. 141α (χωρίς ερυθρά σημάδια, μαρτυρίες, κ.λπ. έως και το φ. 146α): «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν κατ᾽ ἦχον ... (ἠχημάτων;). Ἦχος α΄ ποίημα κὺρ Μανουὴλ Χρυσάφου *Ανενανε... καὶ αὐτὸς πολεμήσει τοὺς ἐχθροὺς ὡς παντοδύναμος.*».

Φ. 142β: αρχίζει χωρίς επιγραφή ένα κράτημα σε β΄ ήχο, το οποίο τελειώνει: *ἀντὶ Μωυσέως Χριστὸς ἡ σωτηρία τῶν ψυχῶν ἡμῶν.*

Φ. 143β: «Ἦχος τρίτος *Ανενανε... Θεοτόκον ὁμολογούντων σε.*».

Φ. 145α: «Ἦχος δ΄ κὺρ Ἰωάσαφ *Ανενανε... Χριστὸς ὁ ἔχων τὸ μέγα καὶ πλούσιον ἔλεος.*».

Φ. 146β: «Ἦχημα· πλ. α΄ *Νεανενε... ὁ ὢν καὶ προὼν καὶ φανεὶς ὡς ἄνθρωπος Θεὸς ἐλέησον ἡμᾶς.* (και πάλι το μισό χωρίς ερυθρά σημάδια)».

Φ. 148β: πρόχειρα μουσικά έως το φ. 150β.

Φ. 151α: «Ἦχημα· πλ. β΄ *Νεανενε... σεμνὴ παμμακάριστε ἐλεηθῆναι τὰς ψυχὰς ἡμῶν.*».

Φ. 152β: και πάλι ήχημα ατελές.

Φ. 154α: ατελώς το *Τὴν ζωοδόχον πηγὴν τὸν ἄέναον...* Και στα επόμενα φύλλα υπάρχουν κρατήματα χωρίς ερυθρά σημάδια και μαρτυρίες, κάποια μάλιστα δεν ολοκληρώνονται, έως το 161α.

Φ. 157α: *Ανενανε... Ἀγαλλιάσθω ὁ Δαβὶδ κρούων...* ατελές, καθώς δεν συνεχίζεται μετά το φ. 157β.

Φ. 158α: «*Ὁ χορτάσας λαὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ...*» έως το φ. 158β.

Φ. 159α: «*Ναανανε... Μακαρίζομέν σε Θεοτόκε Παρθένε...*».

Φ. 161β από άλλον γραφέα: «κὺρ Ἰωάννου μαΐστορος τοῦ Κουκουζέλους εἰς τὴν Χριστοῦ γέννησιν ὡραιότατον· ἦχος βαρὺς *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ...*» (ανάμεσα στα μουσικά σημάδια και στο κείμενο *Δόξα ἐν ὑψίστοις...* γράφτηκε και άλλο ποιητικό κείμενο: *Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν...*) το οποίο δεν ολοκληρώνεται, αφού μετά το φ. 162β, στο φ. 163 συνεχίζονται στίχοι του πολυελέου *Δοῦλοι Κύριον* σε ήχο α΄: «*τιτι ἀλληλούια., Ἐν τῷ οὐρανῷ...*» και οι υπόλοιποι στίχοι έως το φ. 171α χαμηλά όπου τελειώνει ο στίχος *Τὰ εἴδωλα...*.

Φ. 171β: «Ἰδοὺ γίνεται καλοφωνία, ποίημα τοῦ Κορώνη· ἦχος α΄ *Στόμα ἔχουσι...*».

Φ. 173β: «[ἦχος] α΄ *Οἶκος Ἰσραήλ... παντάνασσα πανύμνητε ἐλπὶς ἀπηλπισμένων...*» το οποίο δεν ολοκληρώνεται μετά το τέλος του φ. 173β.

Φ. 174α συνεχίζεται από χάσμα: «*νε ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος...*».

Φ. 174β: «† Τιμιωτέρα ἡ λεγομένη ἀγιορείτικη, ψαλλομένη είς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον. Τοῦ Κουκουζέλη· πλ. β΄ *Τὴν τιμιωτέραν...*» και πάλι με έλλειψη μαρτυριών.

Φ. 176β: «Ἕτερον ἐγκώμιον είς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον κὺρ Ἰωάννου τοῦ λαμπαδαρίου, δίχορον· ἦχος πλ. δ΄ *Ἄνωθεν οἱ προφῆται...*».

Φ. 178β: «[ἦχος] α΄ *Ἄνωθεν οἱ προφῆται...*».

Φ. 180α: «Ἕτερον θεοτοκίον είς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον ποίημα κὺρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη· ἦχος πλ. β΄ *Τὸ θαῦμα τοῦ τόκου σου...*» το οποίο δεν ολοκληρώνεται, καθώς μετά το φ. 182β δεν υπάρχουν άλλα φύλλα. Μέσα στο κάλυμμα της πίσω στάχωσης διαφαίνεται ένα φύλλο με μουσικά κείμενα από το ίδιο χέρι του τελευταίου γραφέα.

Είναι πολύ δύσκολο και επίπονο να ξεκαθαρίσουν οι γραφείς των τευχιδίων του τόμου, και να φανεί επίσης εάν κάποιες φορές γράφει ο ίδιος σε άλλη χρονική περίοδο ή πιο πρόχειρα, καθώς υπάρχει αρκετή ομοιότητα στους γραφικούς χαρακτήρες. Μια πρώτη προσπάθεια: στα φφ. 1α-6β γράφει ένας και ο αυτός γραφέας, πολύ τεχνικά και καθαρά. Στα φφ. 7α-8β γράφει ο ίδιος πιο πρόχειρα, δηλώνοντας ότι είναι ο πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος εξ Αγχιάλου. Με βάση συγκρίσεις με άλλα αυτόγραφα του ίδιου μουσικού (όπως τα Ιβήρων 1242 και 1266, αυτός είναι πράγματι ο Κωνσταντίνος). Του ίδιου μοιάζουν και τα φφ. 9α-11α, αν και το 9α πιο πρόχειρο, σε άλλη χρονική στιγμή και συνάφεια. Επίσης, σίγουρα τα φφ. 25α-31β, μάλλον τα 40α-42β, το 43α (τμήμα), πιθανότατα τα 71α-91β, τα 122α κ.ε.., και τα φφ. 161β έως τέλους.

Διαφορετικός γραφέας (β΄, αλλά με παραπλήσιο με τον α΄ γραφέα γραφικό χαρακτήρα) είναι εκείνος των φφ. 12α-13β, 15α-23β (ίσως και ως το φ. 24β), 31α-39β, 44α-70β. Αυτός δηλώνει στο φ. 63α ότι είναι μαθητής του ιερομονάχου Μελχισεδέκ (προφανώς του μετέπειτα επισκόπου Ραιδεστού, για τον οποίο σε άλλη πηγή βρήκα την πληροφορία ότι καταγόταν από την Αγχίαλο), 102α-109β, 133α-161α.

Ένας τρίτος (γ΄) γραφέας εμφανίζεται στο φ. 14α-14β. Στα φφ. 110α-119β διακρίνεται πάλι άλλος, δ΄ γραφικός χαρακτήρας. Τέλος, όπως έδειξαν οι σχετικές συγκρίσεις, η περίπτωση να γράφει όντως ο Κλήμης Μυτιληναίος στο φ. 132β (βλ. παραπάνω την περιγραφή του) δεν μπορεί να αποκλειστεί.

Ο κώδικας Λειμώνος 239.

Ο τόμος αυτός είναι γραμμένος στα 1672-73 από τον Σεραφείμ εκ μονής Λειμώνος, ο οποίος δρα και στην Πόλη και στο Άγιον Όρος, ενδεχομένως και αλλού. Θυμίζω εδώ αυτό που έχω σημειώσει παλαιότερα, ότι δηλαδή, αν και το Άγιον Όρος είναι (μετά την Κωνσταντινούπολη) ο δεύτερος μεγάλος πυλώνας της διαχρονικής εξέλιξης της ψαλτικής τέχνης, ωστόσο διαχρονικά δεν διαμόρφωσε κάποια δική του μουσική συλλογή (Αναστασιματάριο, Ειρμολόγιο, Στιχηράριο, Παπαδική) η οποία να είχε ευρεία διάδοση και εκτός αυτού, μάλλον ούτε καν εντός του χώρου του. Πάντα κυριαρχούσαν στον Άθωνα συλλογές και μέλη της Κωνσταντινούπολης, ψαλλόμενες αυτούσιες ή «κατά το ύφος του Αγίου Όρους». Λίγες προσπάθειες όπως το Ειρμολόγιο του Ιωάσαφ Βατοπεδινού περί τα 1600, ή το Στιχηράριο του Κοσμά Ιβηρίτη περί τα τέλη του 17ου αιώνα δεν έτυχαν μεγάλης και ευρύτερης αποδοχής.

Από την σημαντική ύλη του χειρογράφου, επιλέγω μια μικρή ενότητα (φ. 317α-324β) όπου ο Σεραφείμ καταγράφει τα αναστάσιμα και τα οκτώ δογματικά θεοτοκία με την επιγραφή «Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν ἀναστασίμων πάντων καλωπισθέντων ἐν τῷ ἀγιωνύμῳ Ὄρει». Προσεκτική παρατήρηση των φύλλων αυτών δείχνει ότι ο Σεραφείμ καταγράφει με την σειρά τα επτά εσπέρια, το θεοτοκίο *Τὴν παγκόσμιον δόξαν* με τα *Δόξα, Καὶ νῦν,* το β΄ θεοτοκίο του εσπερινού *Ἰδοὺ πεπλήρωται* και ένα ακόμη μέλος στον ίδιο ήχο (στα δύο

τελευταία δεν υπάρχει ποιητικό κείμενο παρά μόνο στην πρώτη φράση του θεοτοκίου). Κατόπιν (χαμηλά στο φ. 318β): «Ἀρχὴ τῶν ὀκτὼ δογματικῶν ὡς ψάλλονται ἐν τῷ ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος (φ. 319α) ἦχος β΄ *Παρῆλθεν...*» και τα υπόλοιπα πρώτα (μόνο) θεοτοκία των αναστάσιμων εσπερινών έως και το του πλ. δ΄. Φ. 321α: «Ταῦτα τὰ ἀπόστιχα εἰσὶν ἀπὸ τοῦ Χρυσάφου, τὰ δὲ ἐσπέρια ὄπισθεν ἐγράφησαν (πράγματι, στα φ. 229α κ.ε.) ἦχος α΄ *Τῷ πάθει σου...*» και τα υπόλοιπα τρία του α΄ ήχου, και ακολούθως όλα (τέσσερα) των ήχων β΄, τρίτου, δ΄, πλ. α΄. Στο φ. 324β ξεκινά το α΄ απόστιχο του πλ. β΄, ακολούθως το β΄, το οποίο όμως δεν ολοκληρώνεται, καθώς το επόμενο φύλλο δεν έχει μουσικά κείμενα. Άρα, δεν συνεχίζονται κάπου τα «αγιορείτικα» αναστάσιμα.

Ο Σεραφείμ γράφει το χειρόγραφό του στην Κωνσταντινούπολη στα 1672-73, αντιγράφοντας, όπως δηλώνει, ένα χειρόγραφο του τότε πρωτοψάλτη Παναγιώτη Χρυσάφη «του νέου», ο οποίος αυτά τα χρόνια (περίπου 1671-βλ. χφ. Ξενοφώντος 128 ή και 1672-βλ. χφ. Αλμυρού 15) παραδίδει το καλλωπισμένο Αναστασιματάριό του το οποίο διαδίδεται και ψάλλεται ευρύτατα. Ποια μελοποιητική και ερμηνευτική σχέση έχουν τα «καλλωπισμένα στο Άγιον Όρος» αναστάσιμα που παρεμβάλλει σε αυτό το σημείο ο Σεραφείμ, με τις κωνσταντινουπολίτικες μελωδίες των ίδιων ύμνων προ του Χρυσάφη (βλ. π.χ. το χειρόγραφο Ψάχου 70/220), αλλά και με εκείνες του αναστασιματαρίου του τελευταίου; Πρόκειται για ένα ιδιαιτέρως ενδιαφέρον μουσικολογικό, και καθαρά ψαλτικό-ερμηνευτικό θέμα.

Η σύντομη και ενδεικτική (για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου) σύγκριση των μελών, φανερώνει ότι τα καλλωπισμένα στο Άγιον Όρος αναστάσιμα σχετίζονται οπωσδήποτε με την παλαιότερη κωνσταντινουπολίτικη παράδοση, από την οποία ενσωματώνουν πολλές θέσεις, αλλά σε αρκετές περιπτώσεις βρίσκονται κοντά και στον καλλωπισμό του Παναγιώτη Χρυσάφη. Επί παραδείγματι, στο πρώτο εσπέριο στιχηρό του α΄ ήχου *Τὰς ἑσπερινάς*, το μέλος Αγίου Όρους και Χρυσάφου ταυτίζεται απόλυτα, εκτός από την φράση *ἄφεσιν ἁμαρτιῶν*, όπου ο μεν Χρυσάφης διατηρεί την προ αυτού θέση και πραγματοποιεί κάθοδο στον έσω α΄ ήχο, ενώ το αγιορείτικο μέλος πρωτοτυπεί επιμένοντας στην βάση του έξω α΄ ήχου. Σε άλλα ιδιόμελα, όπως στο α΄ δογματικό θεοτοκίο *Τὴν παγκόσμιον δόξαν*, το αγιορείτικο μέλος διατηρεί περισσότερα στοιχεία και θέσεις από την παλαιότερη κωνσταντινουπολίτικη μελωδία, δείχνοντας έτσι ότι βασίζεται σε αυτήν. Γενικότερα, είναι εμφανές ότι με βάση αυτό το πολύτιμο χειρόγραφο της μονής Λειμώνος, στο τέλος του γ' τετάρτου του 17ου αιώνα γίνονται δημιουργικές μουσικές ζυμώσεις, όχι μόνο ως προς τον καλλωπισμό των βασικών ψαλτικών συλλογών, αλλά και ως προς την ακτινοβολία αυτών και των παλαιότερων στο Άγιον Όρος.

Τα ψαλτικά χειρόγραφα τα οποία υπάρχουν στις διάφορες συλλογές της μουσικότατης νήσου Λέσβου είναι ιδιαιτέρως σημαντικά και αξιόλογα και η συστηματική μελέτη και προβολή τους θα προσφέρει πληθώρα γνώσεων και πληροφοριών, τόσο σε επίπεδο μουσικολογικής έρευνας, όσο και σε ψαλτικό-ερμηνευτικό. Μακάρι στο άμεσο μέλλον να δοθεί η ευκαιρία και ο χρόνος για κάτι τέτοιο, όπως και προσωπικά επιθυμώ και σχεδιάζω.

Εικόνα 1



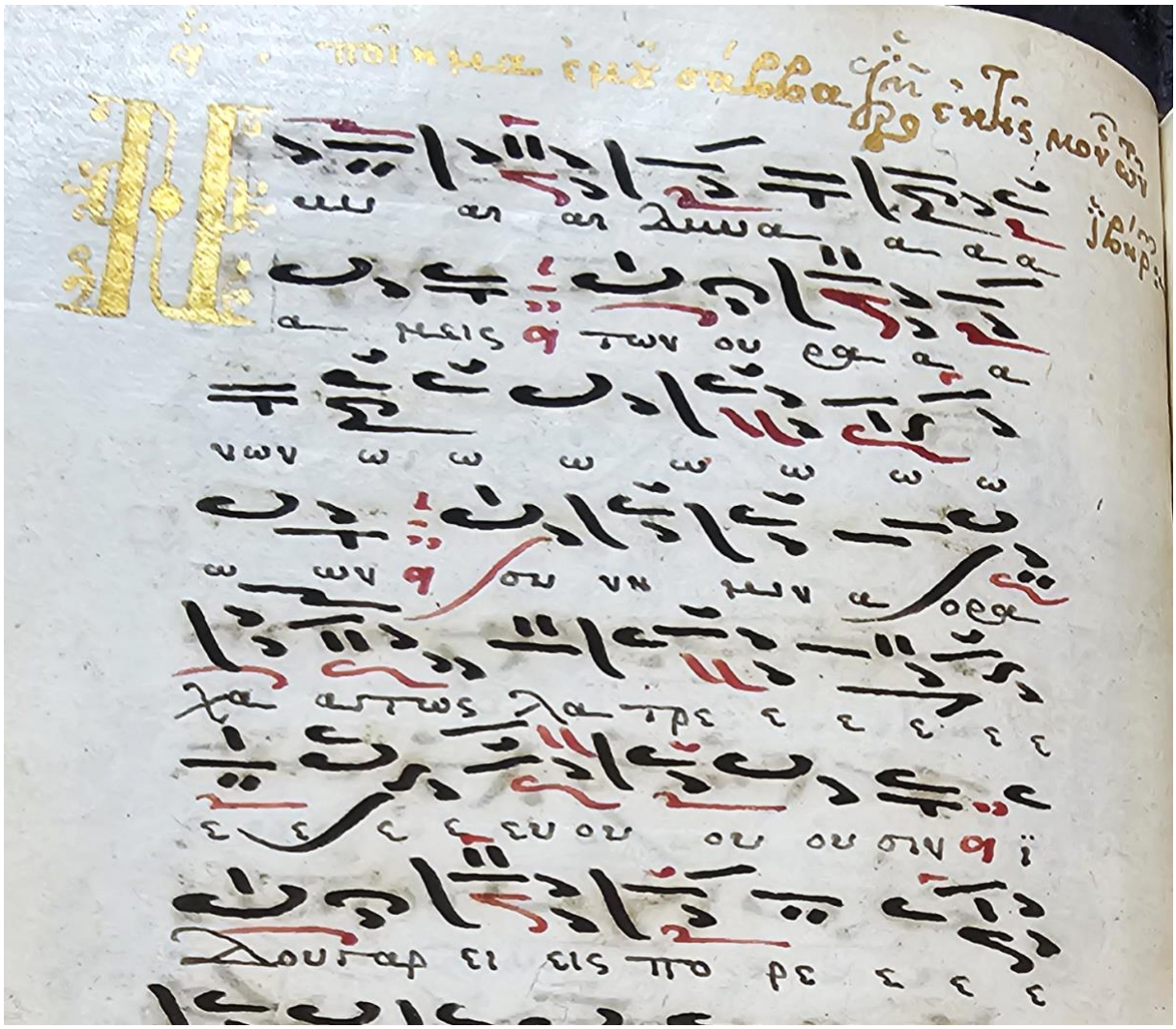
Χφ. Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης Μυτιλήνης.
Η αρχή της Προθεωρίας.

Εικόνα 2



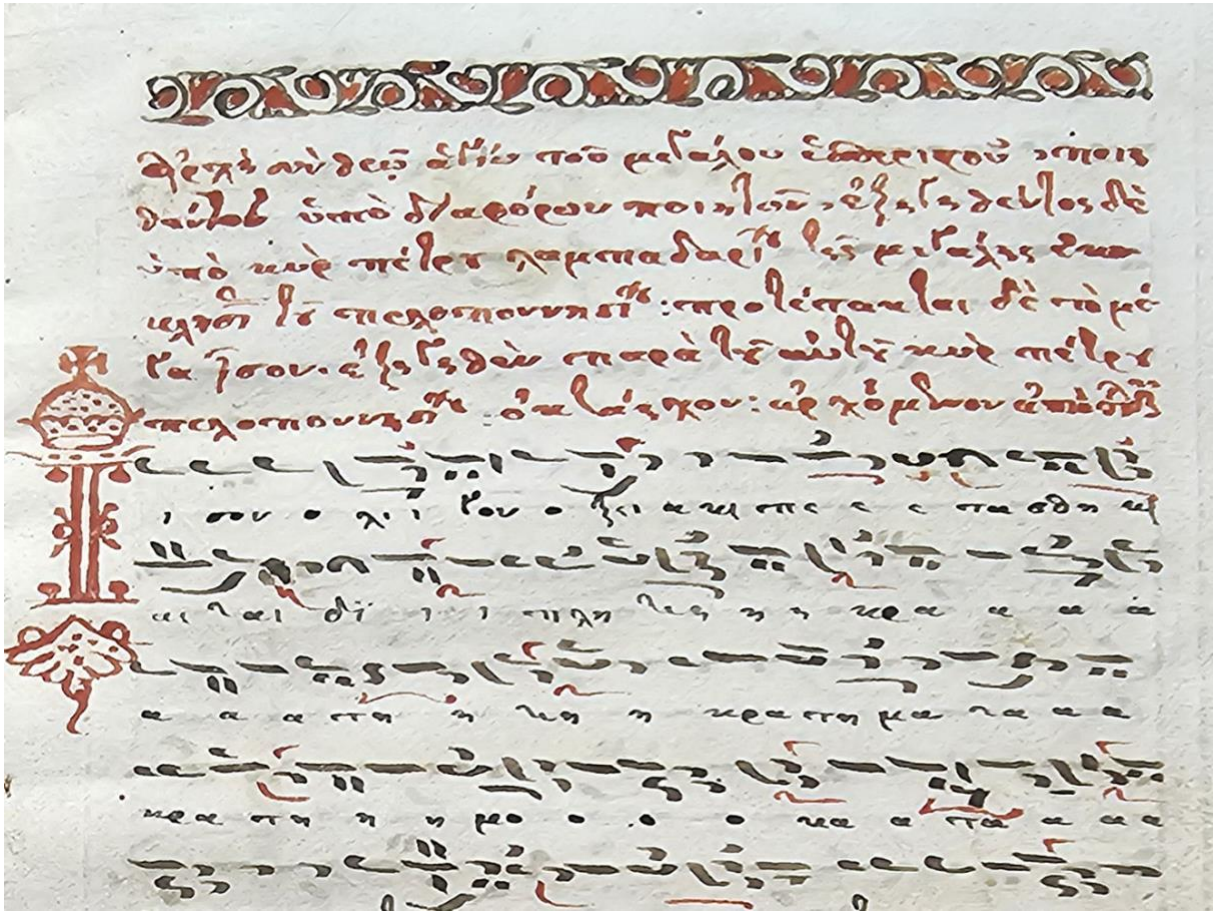
Χφ. Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης Μυτιλήνης.
Η αρχή του Αναστασιματαρίου.

Εικόνα 3



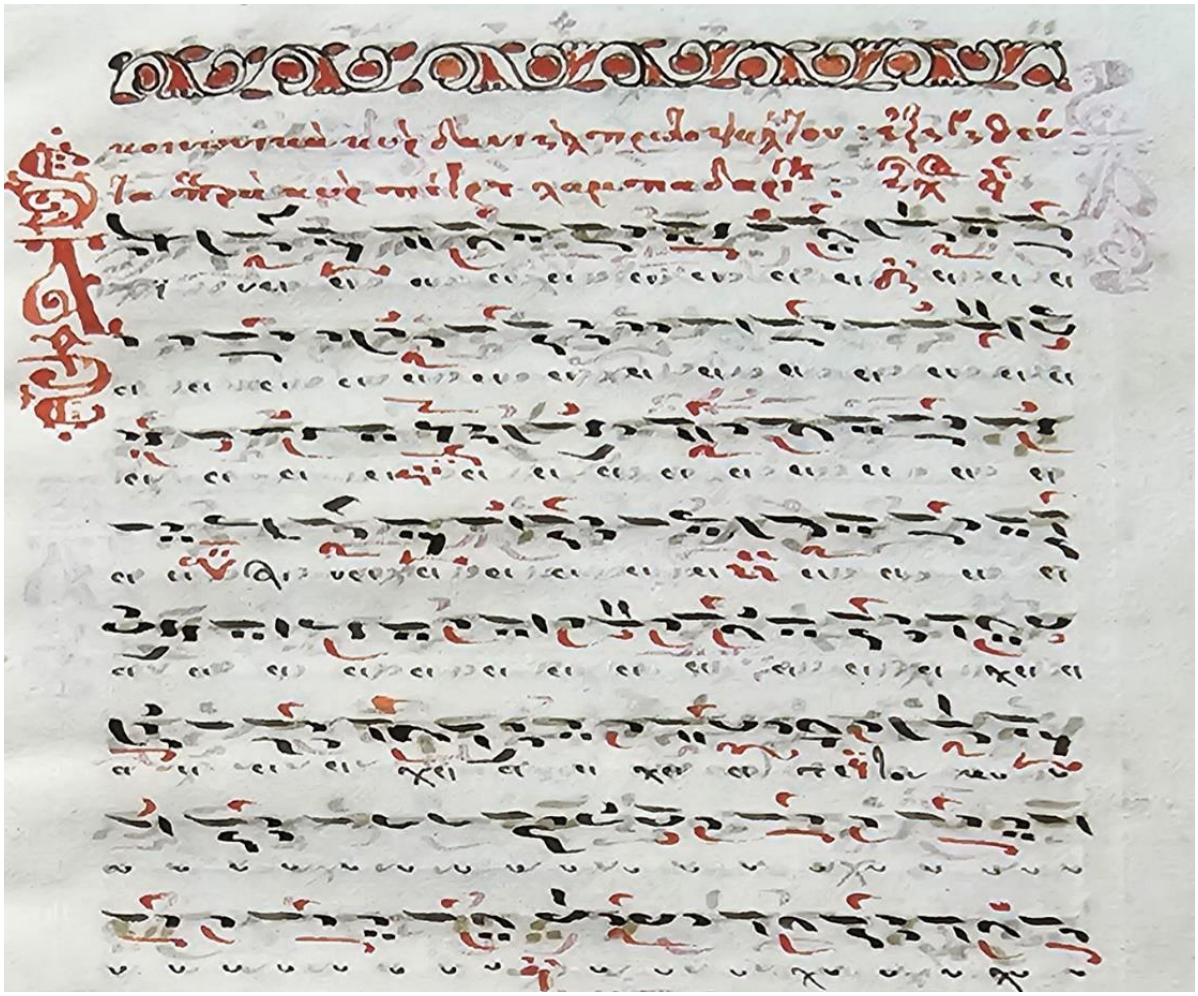
Χφ. Δημόσιας Κεντρικής Βιβλιοθήκης Μυτιλήνης.
Φ. 143β.

Εικόνα 4



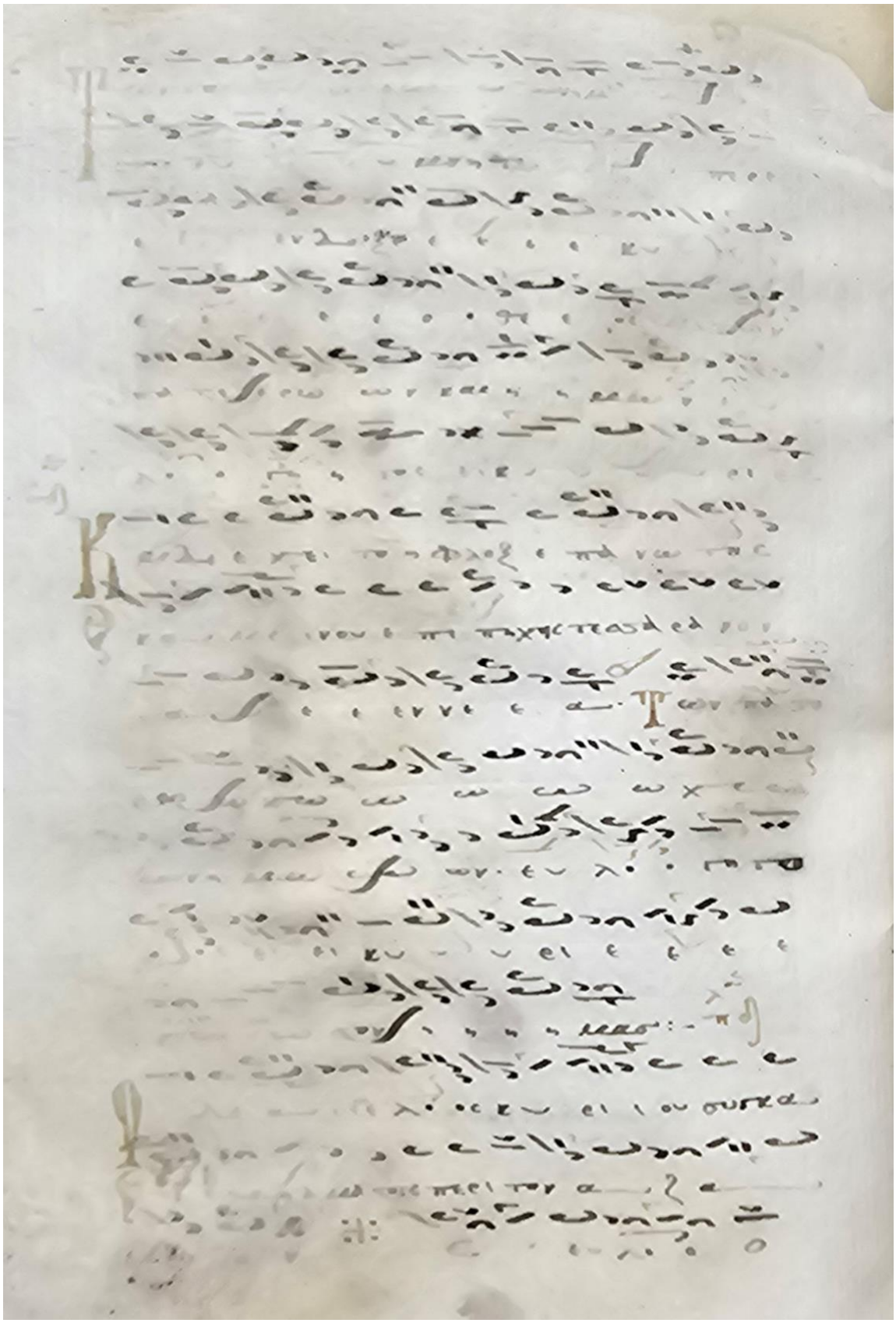
Χφ. Γενικού Λυκείου Μυτιλήνης 13, φ. 64α.

Εικόνα 5



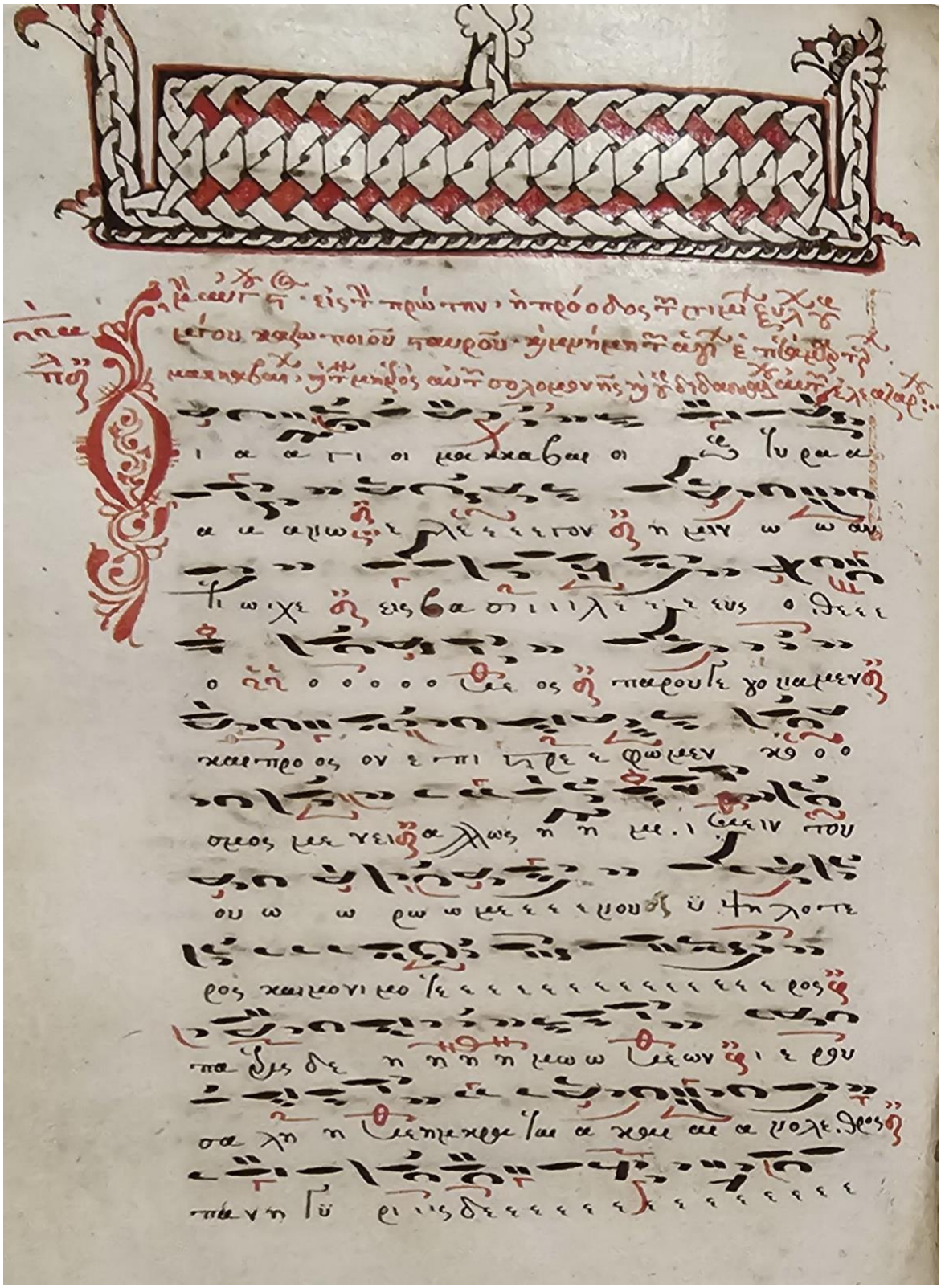
Χφ. Γενικού Λυκείου Μυτιλήνης 13, φ. 94α.

Εικόνα 6



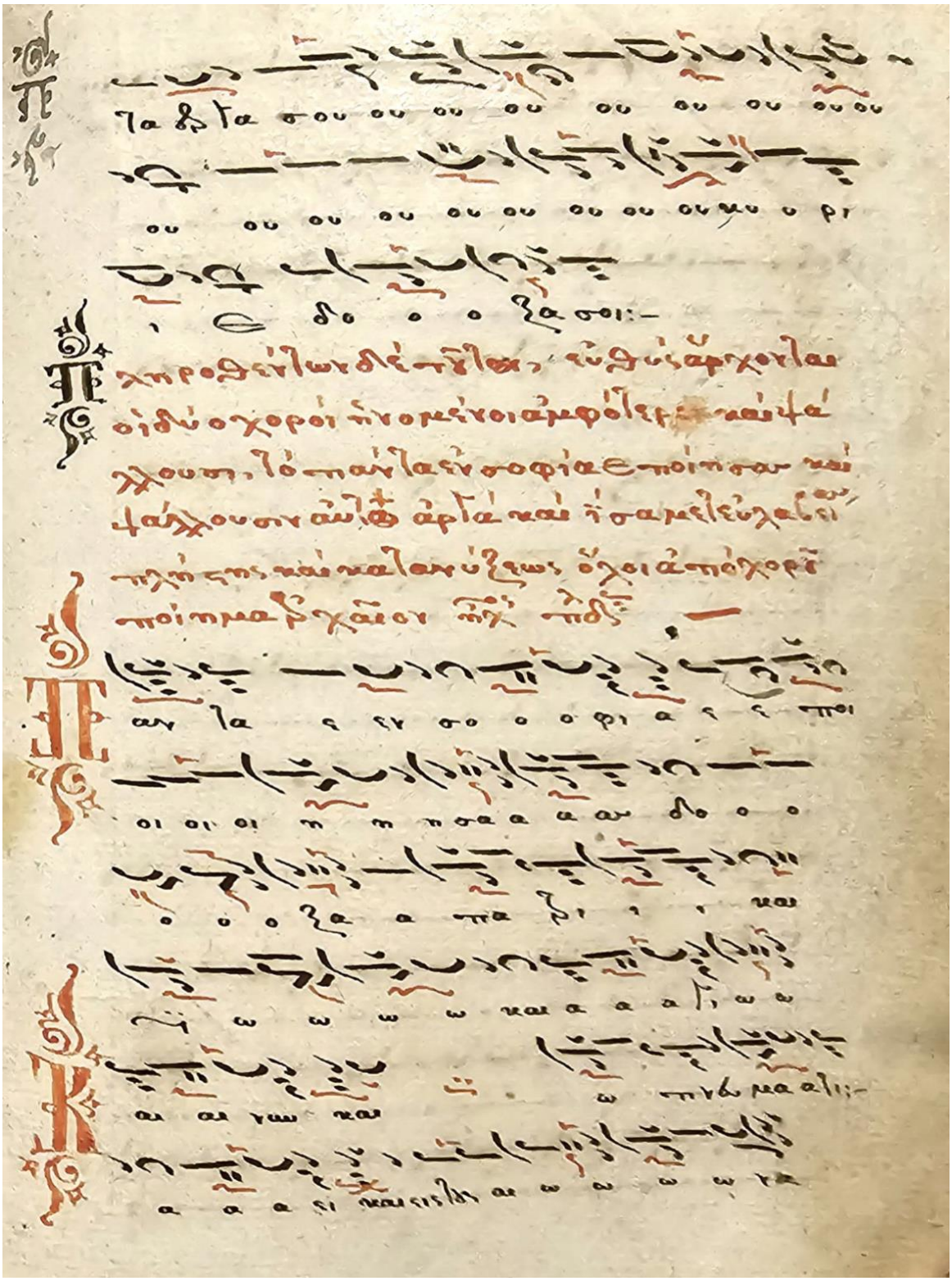
Χφ. Γενικού Λυκείου Μυτιλήνης 49, φ. 75β.
Ακολουθία των αγίων τριών παίδων (Καμίνου).

Πίνακας 7



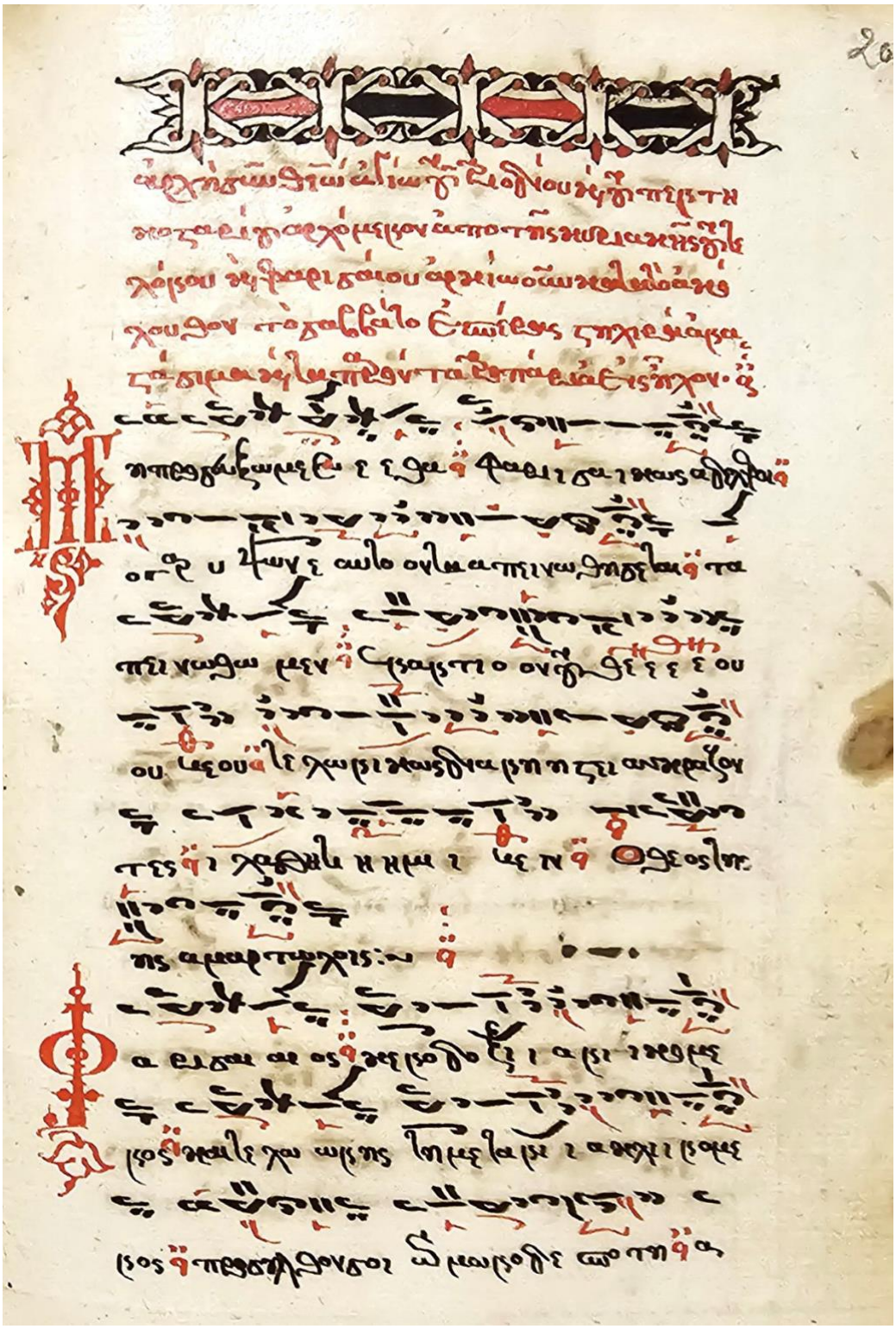
Χφ. μονής Υψηλού 39, φ. 97β.

Εικόνα 8



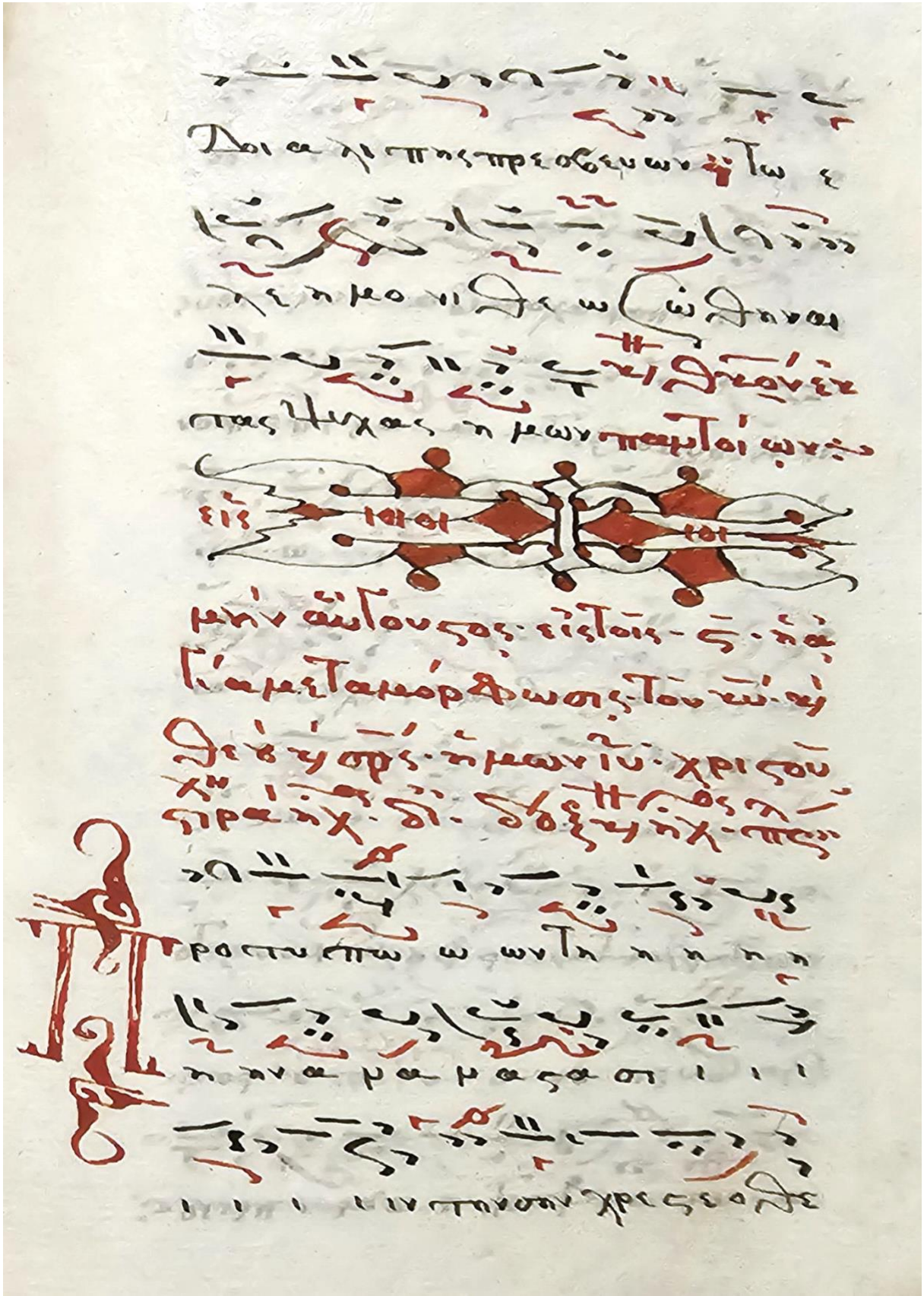
Χφ. μονής Υψηλού 40, φ. 8α.

Εικόνα 9



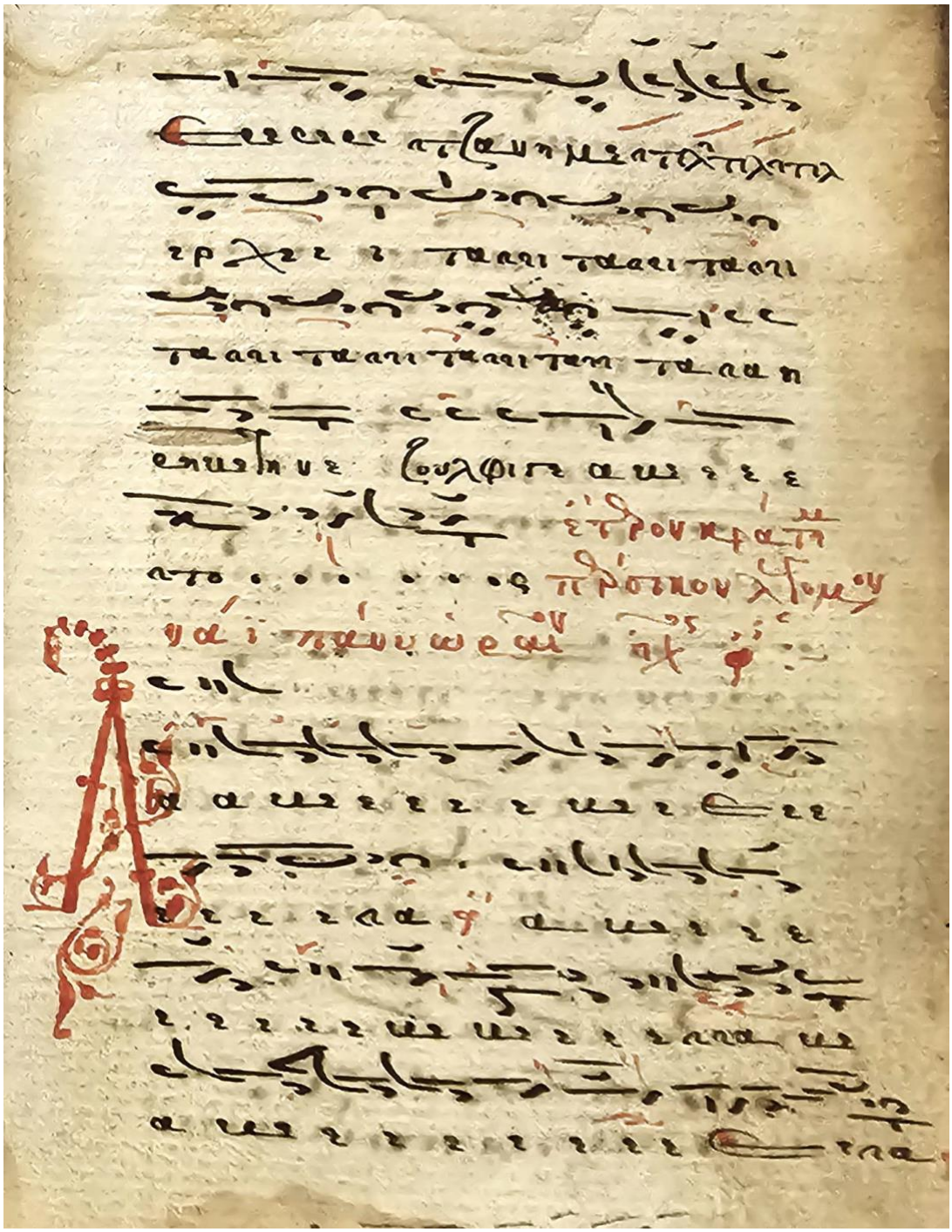
Χφ. μονής Υψηλού 43, φ. 200α.

Εικόνα 10



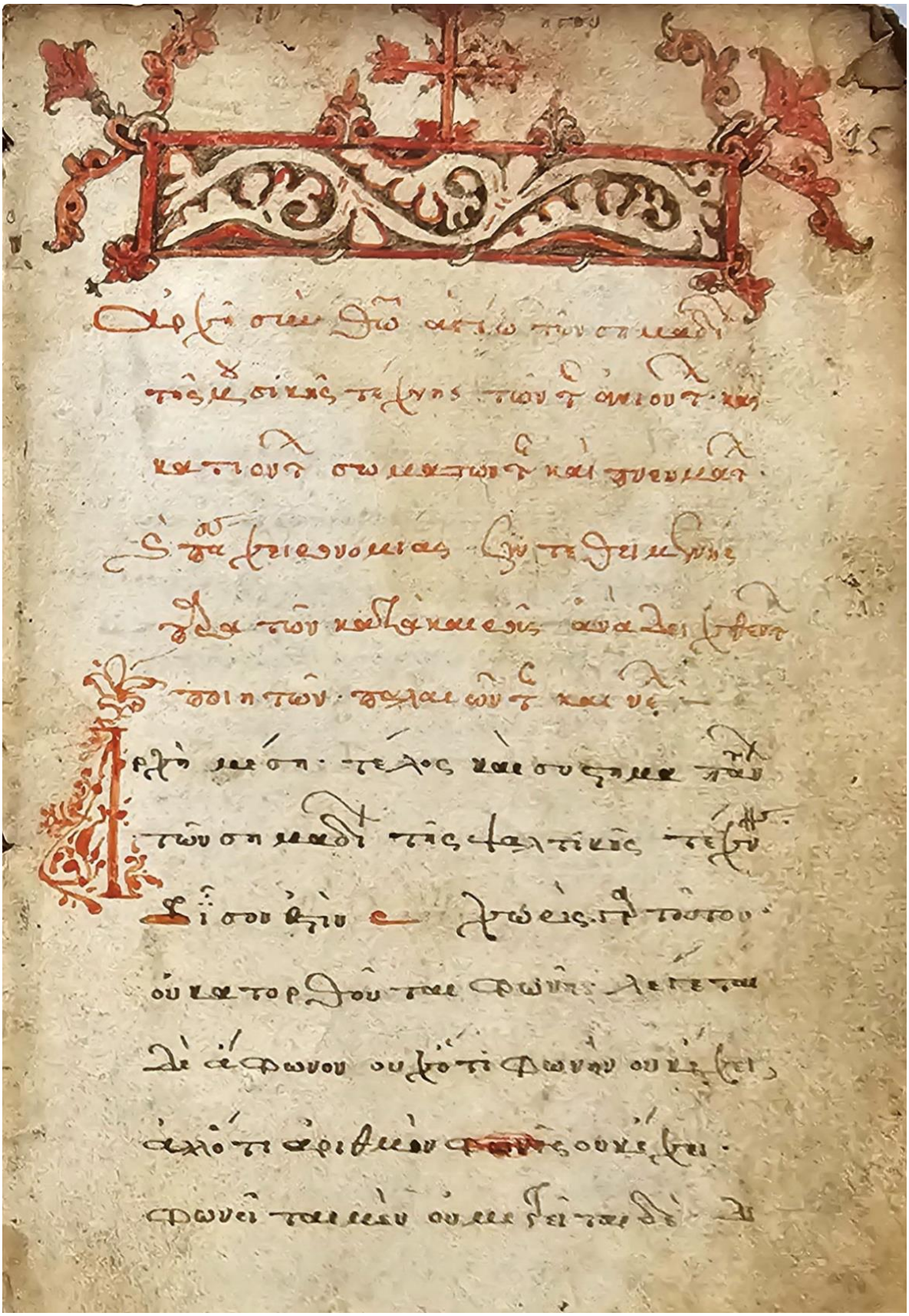
Χφ. μονής Υψηλού 45, φ. 208α.

Εικόνα 11



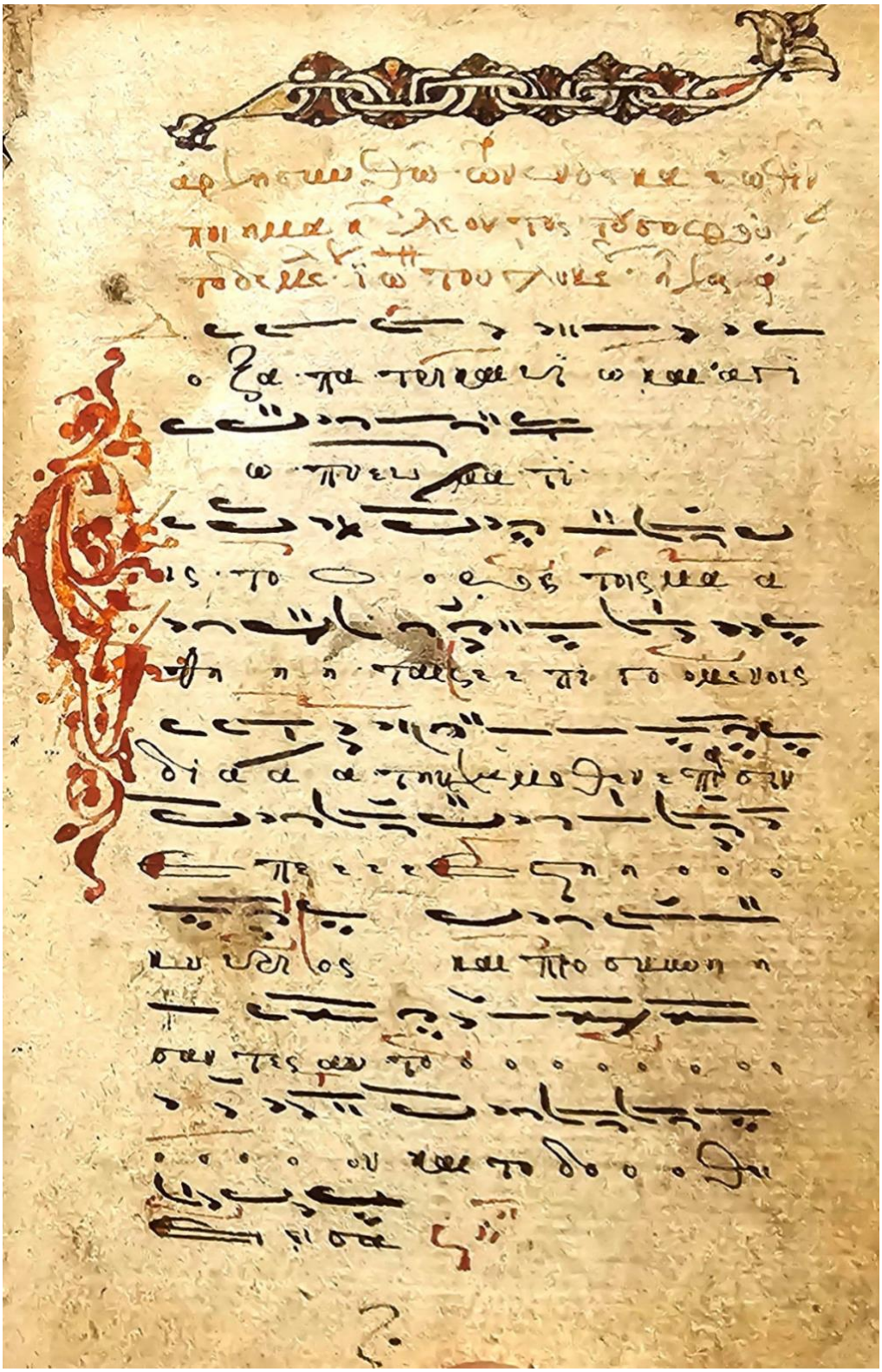
Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 3α.

Εικόνα 12



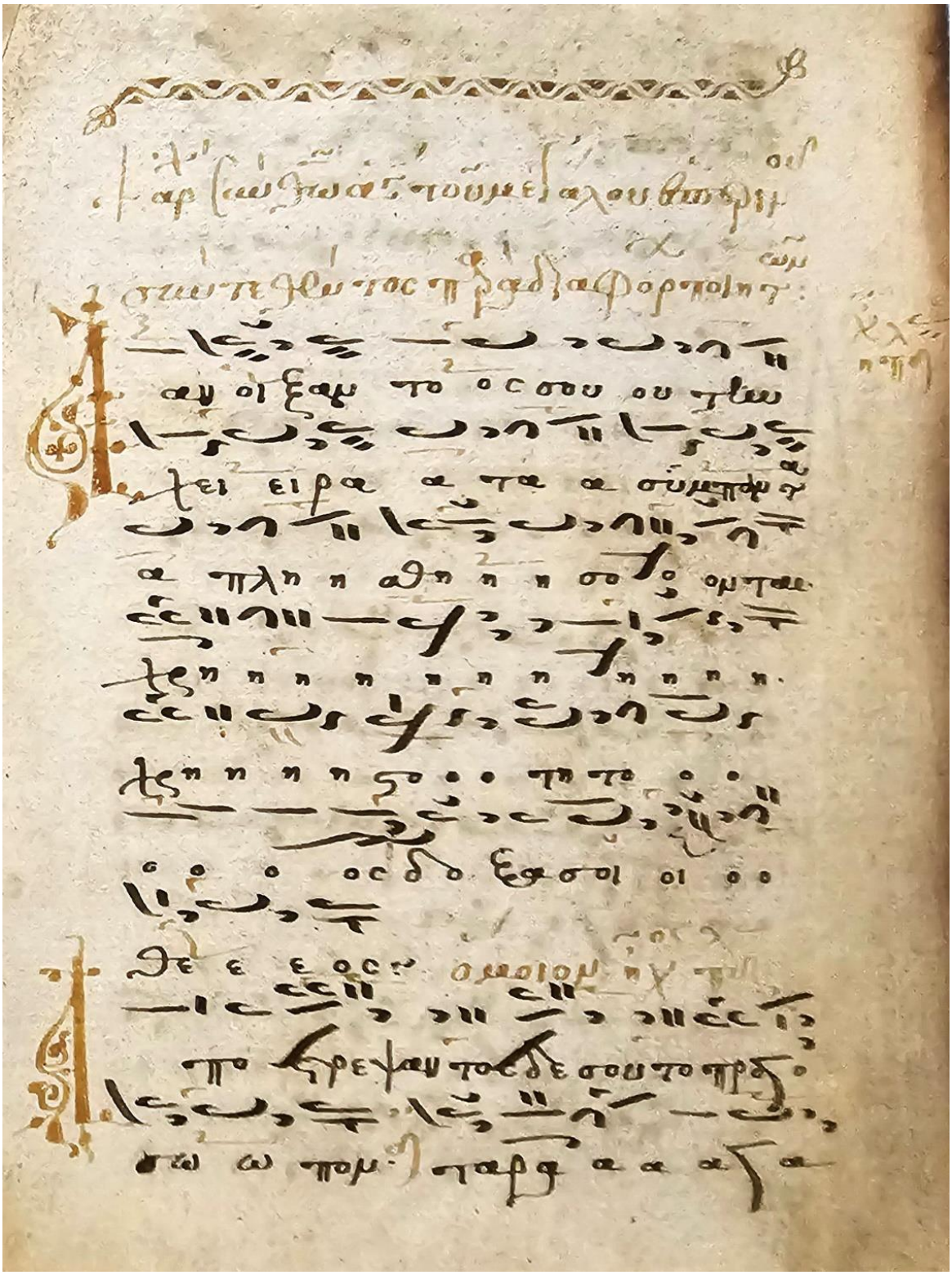
Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 15α.

Εικόνα 13



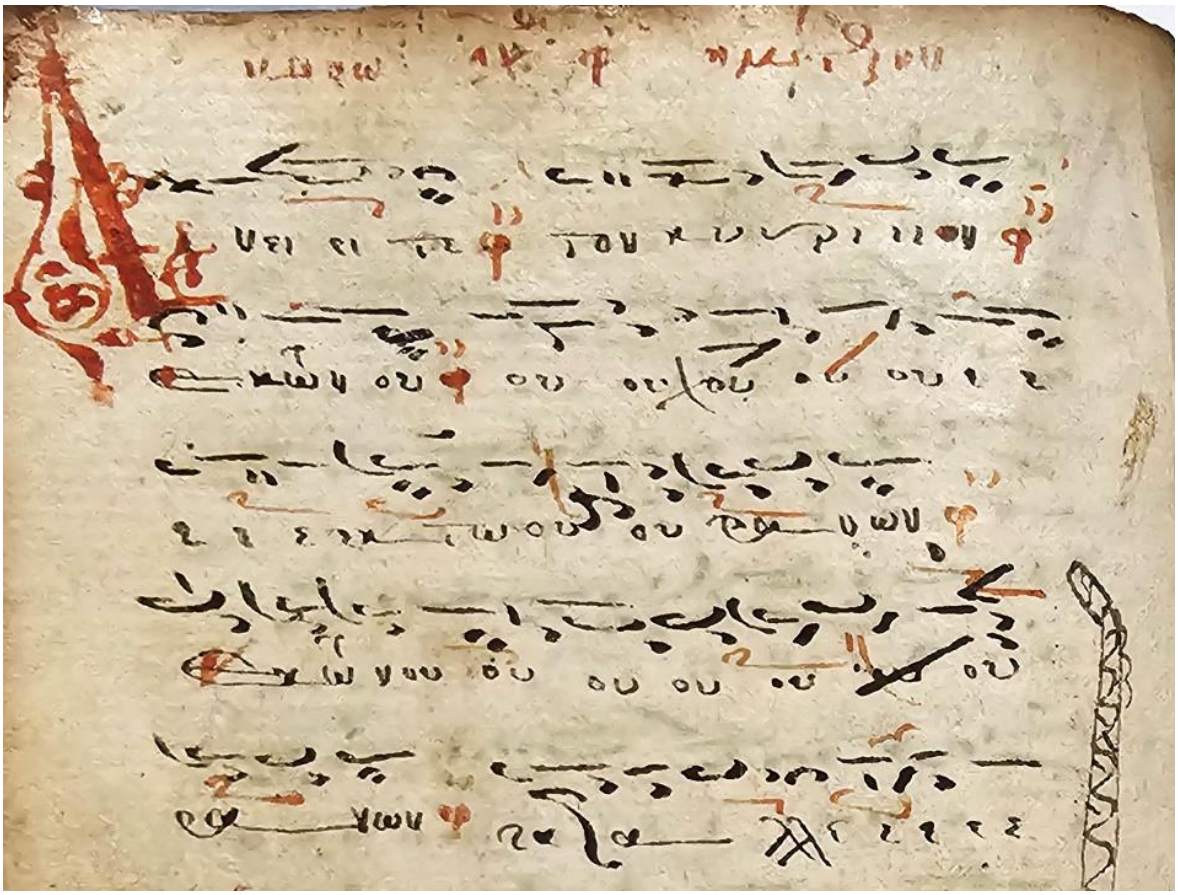
Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 44α.

Εικόνα 14



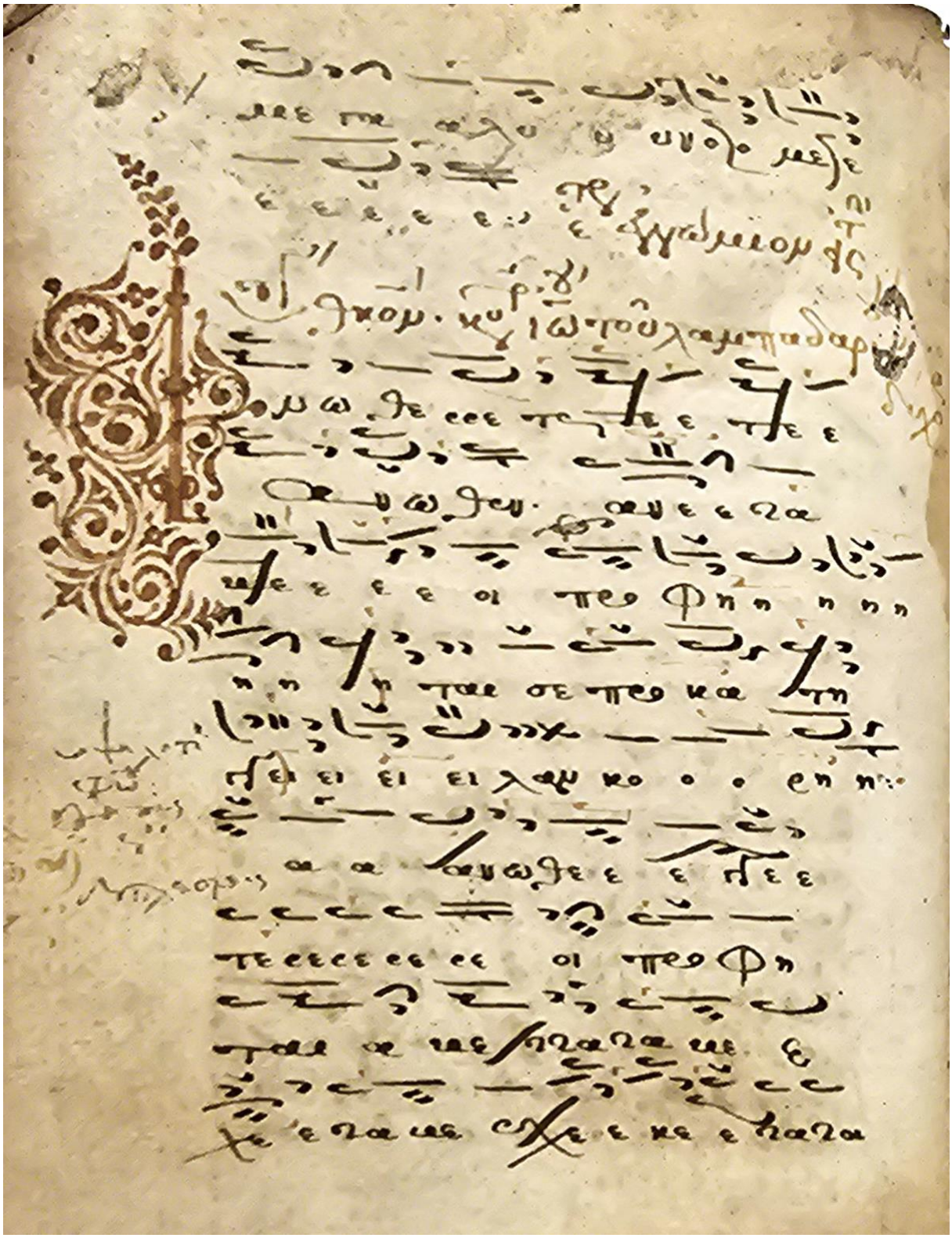
Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 80α.

Εικόνα 15



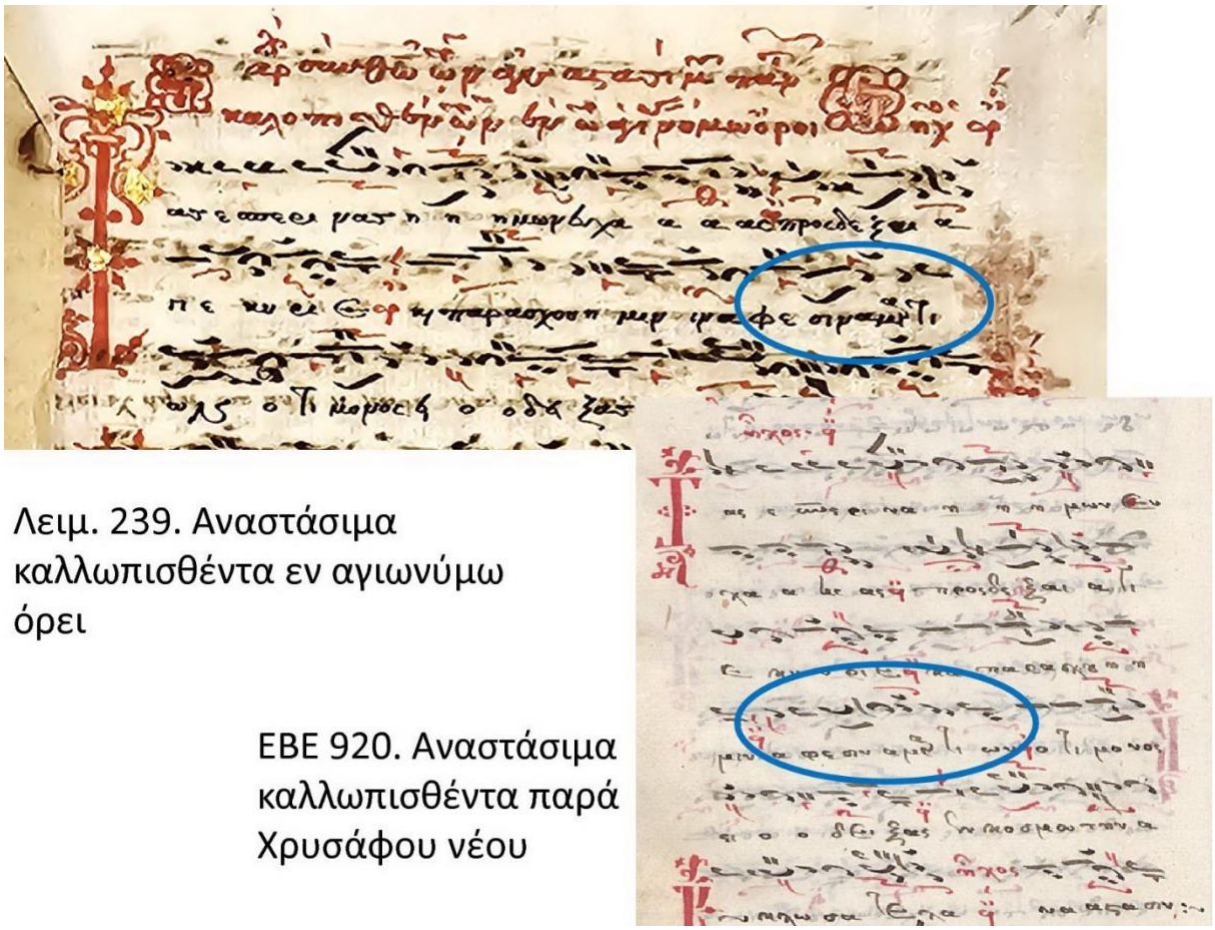
Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 132β (τμήμα).

Εικόνα 16



Χφ. μονής Υψηλού 48, φ. 176β.

Εικόνα 17



Λειμ. 239. Αναστάσιμα καλλωπισθέντα εν αγιωνύμω όρει

ΕΒΕ 920. Αναστάσιμα καλλωπισθέντα παρά Χρυσάφου νέου

Βιογραφικό: Ο Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος είναι αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης («Βυζαντινή Μουσικολογία με εξειδίκευση στην Ψαλτική Τέχνη»). Είναι συγγραφέας πολλών επιστημονικών βιβλίων, άρθρων, μελετών, καταλόγων χειρογράφων ψαλτικής και είναι επίσης τακτικός εισηγητής σε διεθνή μουσικολογικά και άλλα συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου δίνει σχετικές διαλέξεις ή παραδίδει μαθήματα σε Πανεπιστήμια (Γερμανία, Ιταλία, Ρουμανία, Ρωσία, Σερβία, Ισραήλ, ΗΠΑ, Τουρκία, Γαλλία, Αυστρία, Τσεχία, Κύπρος, Βοσνία, Ουκρανία, Αλβανία, Γεωργία, Ολλανδία, Ισπανία, κ.α.), ή οργανώνει σεμινάρια εκμάθησης της ψαλτικής.

Το κύριο βάρος της επιστημονικής του έρευνας δίδεται, αφενός στην χειρόγραφη παράδοση της ψαλτικής (από τη συστηματική μελέτη της οποίας προκύπτουν πλήθος στοιχείων για την ιστορία, τις μεγάλες μορφές, την μορφολογία, την θεωρία, την εξέλιξη και διάδοση, κ.ά. της σπουδαίας αυτής τέχνης), αφετέρου στην σχέση λόγου και μέλους και στην λειτουργική επιτέλεση του εκκλησιαστικού μέλους.

Ως καλλίφωνος ερμηνευτής της ψαλτικής και καθηγητής της στο Δημοτικό Ωδείο Θεσσαλονίκης επί 30 χρόνια, είναι πρωτοψάλτης σε ναούς της Θεσσαλονίκης από το έτος 1988. Έχει συμμετάσχει ως ψάλτης πολλές φορές σε ακολουθίες και αγρυπνίες στο Άγιον Όρος, ενώ έχει προσκληθεί και ψάλλει πολλές φορές στο εξωτερικό (Καναδάς, ΗΠΑ, Αγγλία, Ρωσία, Τουρκία, Βουλγαρία, κ.α.).

Ιστοσελίδα Εμμ. Γιαννοπούλου: https://mangian.webpages.auth.gr/

English summary

Again, at the Sources of Psaltic Art: Musical Manuscripts on the Island of Lesvos

The island of Lesvos has a rich musical tradition, extending from ancient times to the present day. Regarding the Psaltic Art manuscripts, which preserve the ecclesiastical music of the Orthodox Church, several significant major and minor collections have been found on the island. Scholars such as Athanasios Papadopoulos-Kerameus, Manolis Chatzigiakoumis, and others presented many of these volumes during the late 19th and 20th centuries, although in most cases without detailed descriptions.

At the beginning of this article, I provide a comprehensive overview of all previous relevant publications and thoroughly reference the musical manuscripts that were known to us through them up to now.

During my visit to Lesvos in September 2023, I attempted to locate these collections in monasteries, libraries, and school archives across the island. I was able to gather substantial information about the current status of this material. I was also pleased to discover a new and relatively unknown musical volume in the Public Library of Lesvos.

I examined and described in detail several important Psaltic manuscripts, highlighting particular aspects of their content that are of notable interest.

Η οικογένεια του Γ’ ήχου στο *Μαθηματάριο*: Τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας

Δημοσθένης Σπανουδάκης

dimosmusic@yahoo.gr

Εισαγωγή

Το παρόν άρθρο αποτελεί ένα μέρος της υπό εξέλιξη μεταδιδακτορικής έρευνάς μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης με τον γενικό τίτλο *Η οικογένεια του Γ’ ήχου στο Μαθηματάριο*. Ταυτόχρονα, είναι και συνέχεια προηγούμενων μελετών, οι οποίες επικεντρώθηκαν στην κατανόηση της διαδικασίας της εξήγησης ως τέχνη και τεχνική (Αλεξάνδρου 2019, 575), αλλά και στη διερεύνηση της σημειογραφικής σκέψης μέχρι τον 19ο αιώνα, δηλαδή των αντιληπτικών μηχανισμών κατανόησης της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα έχουν δημοσιευθεί σημαντικές μελέτες στη Βυζαντινή Μουσικολογία από Έλληνες ερευνητές σχετικά με μέλη της μεταβυζαντινής κυρίως περιόδου (π.χ. 17ο και 18ο αιώνα)[1] στην παλαιά και νέα γραφή (μετά το 1814). Παράλληλα, ξένοι μελετητές προσέγγισαν το παλαιό ρεπερτόριο (π.χ. 14ου και 15ου αιώνα), χωρίς όμως τη συγκριτική προσέγγιση με τη νέα γραφή (εξηγήσεις από τους Τρεις Διδασκάλους).[2] Η συμβολή των παραπάνω είχε ως αποτέλεσμα να προσεγγιστούν και να διαλευκανθούν διάφορα ζητήματα επί της οκτωηχίας και μορφολογίας των εξεταζόμενων μελών.

Τα είκοσι τελευταία χρόνια, στοχευμένες συγκριτικές έρευνες στο παλαιό ρεπερτόριο πριν από τα μέσα του 15ου αιώνα, έχουν αναδείξει ποικιλοτρόπως την ανάγκη να μελετηθούν ευρέως τα καλοφωνικά μέλη του 13ου, 14ου και 15ου αιώνα στην παλαιά γραφή και συγκριτικά με τις αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος στη νέα γραφή.[3] Φαίνεται πως η ευρεία συγκριτική μελέτη των καλοφωνικών μελών μπορεί να προσφέρει απαντήσεις σε αναζητήσεις σχετικές με την πολυμορφία της τροπικότητας, μικρές αλλά σημαντικές «κλείδες» για την κατανόηση της σχέσης παλαιάς και νέας γραφής, καθώς και προοπτικές κατανόησης διαφόρων ζητημάτων που απασχολούν μέχρι σήμερα τον κλάδο της Βυζαντινής Μουσικολογίας.

---

[1] Ο Κωνσταντίνος Ψάχος (1869-1949) ήταν αυτός που ανέδειξε την αντιπαραβολή των πηγών και την αναδρομική μελέτη ως τον ιδανικό τρόπο προσέγγισης των παλαιών μελών της Βυζαντινής Μουσικής (Ψάχος 1978, 236 και 249· Αλεξάνδρου 2016, 97 και 366).

[2] Ενδεικτικά αναφέρεται η μελέτη του Edward Vinson Williams στο σύνολό της (Williams 1969).

[3] Βλ. ενδεικτικά δύο μελέτες: Alexandru 2012, 57-106 και Troelsgård 2008, 65-77.

Μέχρι πρόσφατα, η βαθύτερη κατανόηση της παλαιάς γραφής, όπως και της τέχνης και τεχνικής της εξήγησής της, ήταν δύσκολο να επιτευχθεί λόγω του ότι η επιστημονική κοινότητα δεν γνώριζε τα παλαιά χειρόγραφα βάσει των οποίων έγραψαν τις εξηγήσεις τους κυρίως οι Γρηγόριος Πρωτοψάλτης και Γεώργιος Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας.[4] Πλέον, γνωρίζουμε ότι το Καλοφωνικό Στιχηράριο της Ι. Μητροπόλεως Ζακύνθου, αριθμός χειρογράφου 7, στο εξής Ζακ 7, ήταν το χειρόγραφο επί του οποίου έγραψε τις εξηγήσεις του ο Χουρμούζιος στα χειρόγραφα Μετόχιον Παναγίου Τάφου 706, 722 και 727-734, στο εξής ΜΠΤ 706, 722 και 727-734 (Alexandru 2020, 125-164). Ήδη ερευνητές έχουν προσεγγίσει και προσεγγίζουν το καλοφωνικό ρεπερτόριο με κεντρικό άξονα τις οικογένειες των ήχων. Έχουν πραγματοποιηθεί και βρίσκονται σε εξέλιξη μελέτες για τον διατονικό ήχο Α' και πλάγιο του Α' (Δέλιος, υπό έκδοση), για τους χρωματικούς ήχους Β' και πλάγιο του Β΄ (Adsuara 1995, 15-58),[5] για τον διατονικό ήχο Δ' και πλάγιο του Δ' (Γοργολίτσα 2025). Όπως διαφαίνεται, στη βιβλιογραφία απουσιάζει μία αντίστοιχη μελέτη για τον Γ' και τον πλάγιό του, τον Βαρύ, σε καλοφωνικά μαθήματα.

Με βάση τους παραπάνω συλλογισμούς δομήθηκε η παρούσα έρευνα, στην οποία θα διερευνηθεί ο Γ' ήχος και ο Βαρύς, μέσα από το χειρόγραφο Ζακ 7, του έτους περίπου 1440, σε όψιμη μεσοβυζαντινή σημειογραφία (Αλεξάνδρου 2019, 370).[6] Οι στόχοι της παρούσης έρευνας, η μεθοδολογία και τα ευρήματα, περιγράφονται αναλυτικά παρακάτω.

Περιγραφή έρευνας

Επισήμανση στόχων

Κύριος στόχος είναι η μελέτη των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας σε ένα πολύ συγκεκριμένο ρεπερτόριο το οποίο καθορίζεται από το τρίπτυχο: Γ' ήχος – Καλοφωνικό ρεπερτόριο – Άγιος Ιωάννης Κουκουζέλης. Επιμέρους ειδικότεροι στόχοι είναι η διερεύνηση της τροπικής λειτουργικότητας των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας, η κατανόηση πτυχών της τέχνης και τεχνικής της εξήγησης, αλλά και η ανίχνευση εκφάνσεων της τροπικότητας του Γ' και Βαρέος ήχου στο ρεπερτόριο του *Μαθηματαρίου* σε επίπεδο μετροφωνικής δομής.[7]

[4] Ειδικότερα για τον δεύτερο εξηγητή βλ.: Γιαννόπουλος 2016α, 445-457 και Γιαννόπουλος 2016β, 459-472.

[5] Η μελέτη αυτή πραγματοποιήθηκε αποκλειστικά με χειρόγραφα της παλαιάς γραφής, συνεπώς υπάρχει ακόμη ανοικτό το πεδίο έρευνας στους χρωματικούς ήχους βάσει των εξηγήσεων στη νέα σημειογραφία.

[6] Σε μικρό βαθμό στην παρούσα έρευνα προσεγγίστηκαν και οι αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου στα προαναφερθέντα χειρόγραφα ΜΠΤ (Στάθης 1992, 167-204), για τις περιπτώσεις όπου εντοπίζονται μελοποιήσεις του Αγίου Ιωάννου Κουκουζέλη στον Γ΄ ή Βαρύ ήχο, αλλά αυτές δεν εντοπίζονται στα τελευταία απολεσθέντα φύλλα του Ζακ 7.

[7] Ως μετροφωνική δομή εννοούμε την με *σαφήνεια ανάγνωση των μουσικών διαστημάτων ενός κομματιού μέσω των έμφωνων σημαδιών* στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία, η οποία είναι διαστηματική (εν αντιθέσει με τη μη διαστηματική παλαιοβυζαντινή σημειογραφία). Επιπλέον, μετροφωνική δομή είναι *ο διαστηματικός σκελετός ενός ύμνου ή τροπαρίου* (Αλεξάνδρου 2017, 58, 310, 312, 333, 336, κ.ά.).

Σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας

Βάσει προηγούμενων ερευνών (Spanoudakis 2013· Spanoudakis 2014), τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας είναι οι μεσομαρτυρίες, το απόδερμα ή απόδομα, η θέση ισότητας και οι τρεις μεγάλες αργίες: η διπλή, το κράτημα και οι δύο απόστροφοι σύνδεσμοι (Αλεξάνδρου 2017, 340). Η λίστα των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας είναι μία ανοιχτή λίστα, αφού διαμορφώθηκε βάσει των μέχρι τώρα σχετικών ερευνών και πιθανώς μελλοντικά να διαμορφωθεί αφενός με προσθαφαίρεση σημαδιών (πιθανότερη θεωρείται η προσθήκη παρά η αφαίρεση), αφετέρου ίσως και με εξειδίκευση περιπτώσεων κατά τις οποίες κάποια σημάδια μπορούν να προσεγγίζονται ως αυξημένης τροπικής βαρύτητας ή όχι, ανάλογα με τα μουσικά ή/και σημειογραφικά συμφραζόμενα και το είδος της σημειογραφίας.

Για λόγους σαφήνειας και καλύτερης ενσωμάτωσης της παρούσας μελέτης στη διεθνή βιβλιογραφία, στο εξής προτείνεται να χρησιμοποιείται και ο αγγλικός όρος *Signs of Enhanced Modal Weight* με τη συντομογραφία SEMoW, ως ισοδύναμος όρος των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας. Η επιλογή της συγκεκριμένης αγγλικής ορολογίας και της αντίστοιχης συντομογραφίας αποσκοπεί στη διευκόλυνση αναγνωσιμότητας του σχήματος από ξενόγλωσσους ερευνητές. Ακόμη, εναρμονίζει την εργασία με την προτεινόμενη πρακτική χρήσης και αγγλικών τεχνικών όρων στη διεθνή επιστημονική συζήτηση. Ως εκ τούτου, η συντομογραφία SEMoW θα χρησιμοποιείται στο άρθρο εναλλακτικά της ελληνικής πλήρους αναφοράς στην εν λόγω κατηγορία σημαδιών.[8]

Μεθοδολογία

Το χειρόγραφο Ζακ 7, το οποίο περιλαμβάνει μέλη του *Μαθηματαρίου*, και οι αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου περιλαμβάνουν συνολικά 52 μέλη της οικογένειας του Γ’ ήχου (43 μέλη του Γ’ και 9 μέλη του Βαρέος). Από αυτά εντοπίστηκαν και επιλέχθηκαν τα δεκαπέντε μέλη του Πίνακα 1. Στο σύνολό τους στηρίζουν απόλυτα το κεντρικό τρίπτυχο της έρευνας, δηλαδή είναι όλα καλοφωνικές συνθέσεις του προαναφερθέντος μελοποιού στην οικογένεια του Γ’ ήχου. Εννέα μέλη ανήκουν στον Γ΄ ήχο και έξι στον Βαρύ.[9] Τα μέλη του Βαρέος ήχου επισημαίνονται στον Πίνακα με ελαφρύ πράσινο χρωματισμό.

---

[8] Ο όρος «σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας» αποδόθηκε στο παρόν άρθρο με τον αγγλικό όρο Signs of Enhanced Modal Weight. Η επιλογή αυτή έγινε κατόπιν εξέτασης διαφόρων πιθανών μεταφραστικών εκδοχών. Ο πιο άμεσος και τυπικός όρος θα ήταν το Signs of Increased Modal Weight, ο οποίος αντανακλά κυριολεκτικά το «αυξημένης». Ωστόσο, ο όρος increased παρουσιάζει έναν πιο ποσοτικό και γενικό χαρακτήρα, που δεν αποδίδει πλήρως τη λειτουργική ενίσχυση που φέρουν τα συγκεκριμένα σημάδια στο τροπικό σύστημα. Μία δεύτερη πιθανή απόδοση, το Signs of Heightened Modal Weight, αποδίδει πληρέστερα την έννοια της «οξυμένης» τροπικής σημασίας, ευθυγραμμίζεται, δε, με ορισμένες χρήσεις στη μουσικολογική βιβλιογραφία. Παρόλα αυτά, ο όρος heightened έχει συνήθως πιο τονισμένη συνδηλωτική φόρτιση και μπορεί να δημιουργήσει την αίσθηση έντονης διαφοροποίησης ή ισχυρού τροπικού τονισμού, η οποία δεν ανταποκρίνεται πάντοτε στις πραγματικές περιπτώσεις χρήσης των συγκεκριμένων σημείων. Η επιλογή του όρου *enhanced* προκρίθηκε διότι συνδυάζει ακρίβεια και λειτουργική ουδετερότητα, αποδίδοντας την ποιοτική ενίσχυση της τροπικής σημασίας των σημαδιών χωρίς να συγχέεται με την κύρια λειτουργικότητά τους. Ενδεικτικά, όπως έχει προαναφερθεί, η διπλή ανήκει καταρχήν στις μεγάλες αργίες, ενώ η θέση ισότητος είναι θέση, δηλαδή μουσική φόρμουλα, αποτελούμενη από το άφωνο ίσον (Αλεξάνδρου 2019, 333). Η τροπική τους βαρύτητα, επομένως, αποτελεί πρόσθετη λειτουργία και όχι την πρωτογενή τους ταυτότητα.

[9] Είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι στο χειρόγραφο Ζακ 7 εντοπίζονται συνολικά εννέα μέλη στον Βαρύ ήχο εκ των οποίων τα έξι είναι μελοποιήσεις του Αγίου Ιωάννου Κουκουζέλη.

Στην παρούσα έρευνα εντάσσονται τα έντεκα από τα δεκαπέντε μέλη, αφού τέσσερα δεν κατέστη δυνατόν να μελετηθούν για διαφορετικούς λόγους. Το καλοφωνικό στιχηρό σε ήχο Βαρύ *Μήτηρ Παρθένος σταυρικόν* (Στάθης 2003, 195) δεν μελετήθηκε γιατί δεν έχουν ψηφιοποιηθεί οι σελίδες 748 και 749 του Ζακ 7 σε συνδυασμό με το γεγονός ότι δεν ήταν δυνατή η μέχρι τώρα αυτοψία των συγκεκριμένων φύλλων του χειρογράφου.[10] Τα μέλη *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ* (ήχος Βαρύς, Πα), *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ* (ήχος Βαρύς, Ζω) και *Ἄνωθεν οἱ Προφῆται* (ήχος Βαρύς, Πα) δεν μελετήθηκαν γιατί το Ζακ 7 είναι κολοβό χειρόγραφο και δεν έχουν εντοπιστεί (τουλάχιστον ακόμη) τα τελευταία φύλλα του. Είναι σχεδόν σίγουρο ότι υπήρχαν καταγεγραμμένα και αυτά τα μέλη στα τελευταία φύλλα του Ζακ 7, αφού υπάρχουν οι εξηγήσεις τους από τον Χουρμούζιο, ο οποίος κατά την εξήγηση του χειρογράφου ούτε παρέλειψε ούτε προσέθεσε κάποιο μάθημα, αλλά διατήρησε με απόλυτη ακρίβεια και τη σειρά των μελών (Alexandru 2020, 125-164). Η εξήγηση του *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ* εντοπίζεται στο ΜΠΤ 722 στα φφ. 89v-94r, η εξήγηση του δεύτερου *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ* εντοπίζεται στο ΜΠΤ 722, στα φφ. 121r-127r και η εξήγηση του *Ἄνωθεν οἱ Προφῆται* στο ΜΠΤ 706, στα φφ. 365r-370r (Στάθης 2016, 67).

Τα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα του Πίνακα 1 μελετήθηκαν ολόκληρα σε επίπεδο μετροφωνικής δομής. Εν συνεχεία εντοπίστηκαν όλοι οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής που επισημαίνονται με σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας, δηλαδή μεσομαρτυρίες, αποδέρματα, διπλές, κρατήματα, θέσεις ισότητας και δύο απόστροφους συνδέσμους.[11] Έπειτα έγιναν μετρήσεις και αντίστοιχοι πίνακες που περιλαμβάνουν συγκεντρωτικά τις φορές που εμφανίζεται ένα σημάδι αυξημένης τροπικής βαρύτητας και σε ποιους φθόγγους (μεσοβυζαντινής σημειογραφίας) για κάθε ένα από τα έντεκα μέλη ξεχωριστά. Στην επόμενη ενότητα οι μετρήσεις καταγράφονται λεπτομερώς σε αναλυτικούς πίνακες και οπτικοποιούνται κάθε φορά σε αντίστοιχα γραφήματα.

[10] Η παραπομπή στο χειρόγραφο γίνεται σε σελίδες και όχι σε φύλλα, καθώς ο κώδικας στερείται πρωτότυπης αρίθμησης. Η υφιστάμενη αρίθμηση φαίνεται πως αποτελεί μεταγενέστερη σημείωση, πιθανότατα του 20ού αιώνα, και έχει τοποθετηθεί σε επίπεδο σελίδας. Για τον λόγο αυτό χρησιμοποιούνται οι ενδείξεις σελίδων και όχι φύλλων, ώστε να αποφευχθεί σύγχυση με την κανονική διάκριση recto/verso.

[11] Για τα παραπάνω σημάδια στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία βλ: Αλεξάνδρου 2017, 305-566, κυρίως 328-333 και Γλωσσάριο, 23.

Πίνακας 1

Α/Α	**Αρκτικό**	**Σελίδα/ες στο Ζακ 7**	**Φύλλο/α στα ΜΠΤ**
1	*Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν*	97-98	ΜΠΤ 729: 136v-139v
2	*Νῦν προφητικὴ πρόρρησις*	229-230	ΜΠΤ 729: 225v-261r
3	*Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος*	230-231	ΜΠΤ 729: 258v-261r
4	*Μητέρες ἠτεκνοῦντο*	254-256	ΜΠΤ 729: 324v-330v
5	*Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ τῷ ἐκ Παρθένου ἀνατείλαντι*	272-273	ΜΠΤ 730: 25v-28v
6	*Μνημόνευε καὶ ἡμῶν*	308-309	ΜΠΤ 730: 141r-143v
7	*Διὸ ταῖς σαῖς ἑλλαμφθέντες*	390-391	ΜΠΤ 730: 387v-388r
8	*Ἀκατάληπτόν ἐστι*	419	ΜΠΤ 731: 54r-57r
9	*Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον*	513	ΜΠΤ 731: 329r-330v
10	*Τὴν ἀγνὴν περιστεράν*	597	ΜΠΤ 732: 164r-167r
11	*Τέκνον μου πλάστα δυνατέ*	738-739	ΜΠΤ 733: 159r-160v
12	*Μήτηρ Παρθένος σταυρικόν*	748-749	ΜΠΤ 733: 184v-186v
13	*Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*	---	ΜΠΤ 722: 89v-94r
14	*Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*	---	ΜΠΤ 722: 121r-127r
15	*Ἄνωθεν οἱ Προφῆται*	---	ΜΠΤ 706: 365r-370r

Τα δεκαπέντε μέλη είναι συνθέσεις του Αγίου Ιωάννη Κουκουζέλη. Ανήκουν στην οικογένεια του Γ' ήχου και εντοπίζονται στο Ζακ 7 ή/και στις αντίστοιχες εξηγήσεις του Χουρμουζίου. Εννέα μέλη ανήκουν στον Γ΄ ήχο και έξι στον Βαρύ. Τα μέλη του Βαρέος ήχου επισημαίνονται με πράσινο χρωματισμό.

Ερευνητικά ευρήματα

Στην ενότητα αυτή περιλαμβάνονται συγκεντρωμένες οι παρατηρήσεις για τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα που μελετήθηκαν. Για κάθε SEMoW υπάρχουν δύο πίνακες και ένα γράφημα. Αναλυτικότερα, ο πρώτος πίνακας δείχνει σε ποιους συγκεκριμένους φθόγγους μετροφωνικής δομής και πόσες φορές εμφανίζεται το SEMoW σε κάθε ένα από τα έντεκα υπό μελέτη μαθήματα. Οι πρώτες εννέα γραμμές περιλαμβάνουν τα μέλη στον Γ' ήχο, ενώ οι δύο τελευταίες, οι οποίες έχουν έναν ελαφρύ πράσινο χρωματισμό, τα μέλη του Βαρέος ήχου. Εν συνεχεία, για το ίδιο SEMoW ο δεύτερος μικρότερος πίνακας έχει συγκεντρωτικά τις μετρήσεις από τα έντεκα μέλη και δείχνει σε τι ποσοστό % και σε ποιον φθόγγο εμφανίζεται συνολικά το συγκεκριμένο σημάδι αυξημένης τροπικής βαρύτητας. Ο χρωματισμός με ελαφρύ πράσινο χρώμα επαναλαμβάνεται και εδώ για τον Βαρύ ήχο. Τέλος, το γράφημα ουσιαστικά οπτικοποιεί τις μετρήσεις, οι οποίες επισημαίνονται στον δεύτερο πίνακα. Σε

αυτόν βρίσκονται οι μετρήσεις εμφάνισης σε ποσοστό % των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας.

Στα γραφήματα ο κάθετος άξονας δείχνει το πόσες φορές εμφανίζεται το εκάστοτε σημάδι αυξημένης τροπικής βαρύτητας, ενώ ο οριζόντιος άξονας τους φθόγγους μετροφωνικής δομής στους οποίους έχει εντοπιστεί. Με λευκό χρώμα επισημαίνονται οι μετρήσεις που αφορούν τον Γ' ήχο και με ανοικτό πράσινο όσες αφορούν τον Βαρύ ήχο.

Συνολικά εντοπίστηκαν 63 μεσομαρτυρίες, 50 στα μέλη του Γ' ήχου και 13 σε αυτά του Βαρέος. Βάσει των μετρήσεων και των συγκεντρωμένων στοιχείων στους Πίνακες 2α και 2β είναι σαφές ότι οι περισσότερες μεσομαρτυρίες στον Γ' ήχο είναι στη βάση του ήχου Γα και στη μεσότητα Πα. Στον Βαρύ ήχο οι περισσότερες μεσομαρτυρίες είναι στη βάση του ήχου Ζω και στον Πα (Πίνακες 2α και 2β και Γράφημα 1).

Τα αποδέρματα είναι συνολικά 108. Στον Γ' ήχο 90 και 18 στον Βαρύ. Στον Γ' ήχο περισσότερα από τα μισά έχουν τεθεί στους φθόγγους Γα και Πα. Στον Βαρύ ήχο από τα 18 αποδέρματα τα 15 είναι στους φθόγγους Πα και Ζω (Πίνακες 3α και 3β και Γράφημα 2).

Οι διπλές είναι τα συχνότερα απαντούμενα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας και χρειάζεται να μελετηθούν ιδιαιτέρως σε επόμενες έρευνες. Στην παρούσα μελέτη εντοπίστηκαν συνολικά 185. Από αυτές οι 158 στον Γ' ήχο και οι 27 στον Βαρύ. Στον Γ' ήχο εμφανίζεται κατά πλειοψηφία (100 από τα 158) στους φθόγγους Γα και Πα. Αντίστοιχα, στον Βαρύ ήχο από τις 27 φορές οι 20 είναι στους φθόγγους Πα και Ζω (Πίνακες 4α, 4β και Γράφημα 3).

Οι θέσεις ισότητας είναι 88. Στον Γ' ήχο 74 και 14 στον Βαρύ. Στον Γ' ήχο το 44,3% των περιπτώσεων είναι στους φθόγγους Πα και Γα, ενώ στον Βαρύ οι 10 από τις 14 θέσεις είναι στους φθόγγους Πα και Ζω. Φαίνεται, δηλαδή, ότι οι θέσεις ισότητας τίθενται όπως και τα υπόλοιπα SEMoW (με εξαίρεση τα κρατήματα και τους δύο απόστροφους συνδέσμους όπως σημειώνεται παρακάτω) στους κρίσιμους φθόγγους Ζω, Πα και Γα (Πίνακες 5α, 5β και Γράφημα 4).

Στα 11 υπό εξέταση μέλη έχουν σημειωθεί 17 κρατήματα. Στον Γ' ήχο 15 και κυρίως στους φθόγγους Γα και Δι (12 από τα 15), ενώ στον Βαρύ ήχο μόνο 2, από ένα στους φθόγγους μετροφωνικής δομής Βου και Δι. Εδώ είναι μία αξιοσημείωτη διαφοροποίηση που παρατηρείται καθώς τα κρατήματα δεν φαίνεται να ακολουθούν την τάση των προαναφερθέντων SEMoW, όπου τα περισσότερα τίθενται στους Γα και Πα στον Γ΄ ήχο και στους φθόγγους Πα και Ζω στον Βαρύ (Πίνακες 6α, 6β και Γράφημα 5).

Οι δύο απόστροφοι σύνδεσμοι είναι μόνο 16. Στον Γ' ήχο 14 και στον Βαρύ 2. Αν και το πλήθος είναι μικρό για να συναχθεί κάποιο αρχικό συμπέρασμα, εντούτοις είναι εμφανές ότι εδώ δεν παρατηρείται (όπως και στα κρατήματα) η τάση όλων των υπολοίπων SEMoW να τίθενται κατά σημαντική πλειοψηφία στους φθόγγους Γα, Πα και Ζω (Πίνακες 7α, 7β και Γράφημα 6).

Συνολικά στα υπό εξέταση μέλη εντοπίζονται 477 SEMoW, εκ των οποίων τα 318 (ποσοστό 66,7%) τίθενται στους τρεις σημαντικούς για την οικογένεια του Γ' ήχου φθόγγους Ζω, Πα και Γα. Τα υπόλοιπα 159 (33,3%) σημειώνονται στους υπόλοιπους έξι φθόγγους, δηλαδή Νη, Βου, Δι, Κε, Ζω΄ και Νη΄. Αποκλειστικά στα μέλη του Γ΄ ήχου από τα συνολικά 401 SEMoW, τα 228 (ποσοστό 57%) τίθενται στους δύο φθόγγους μετροφωνικής δομής Πα και Γα, ενώ στους άλλους επτά φθόγγους τα υπόλοιπα 173 SEMoW. Αντίστοιχα στον Βαρύ ήχο, από τα συνολικά 76 SEMoW, τα 59 (ποσοστό 78%)

είναι στους φθόγγους Ζω και Πα, ενώ μόλις 17 SEMoW είναι στους υπόλοιπους (Πίνακας 7, Γραφήματα 6 και 7).

Μεσομαρτυρίες, σύνολο 63.

Πίνακας 2α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω′**	**Νη′**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν		1	2						
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις		2	2	3		3			
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος		1							
Μητέρες ἡτεκνοῦντο	4		3	1	5	1			
Διὸ ταῖς σαῖς ἐλλαμφθέντες					3			1	
Ἀκατάληπτόν ἐστι			2		1				
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον		1			1				
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν			3		5				
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ	1		3		1				
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ	3		3						
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν	4		3						

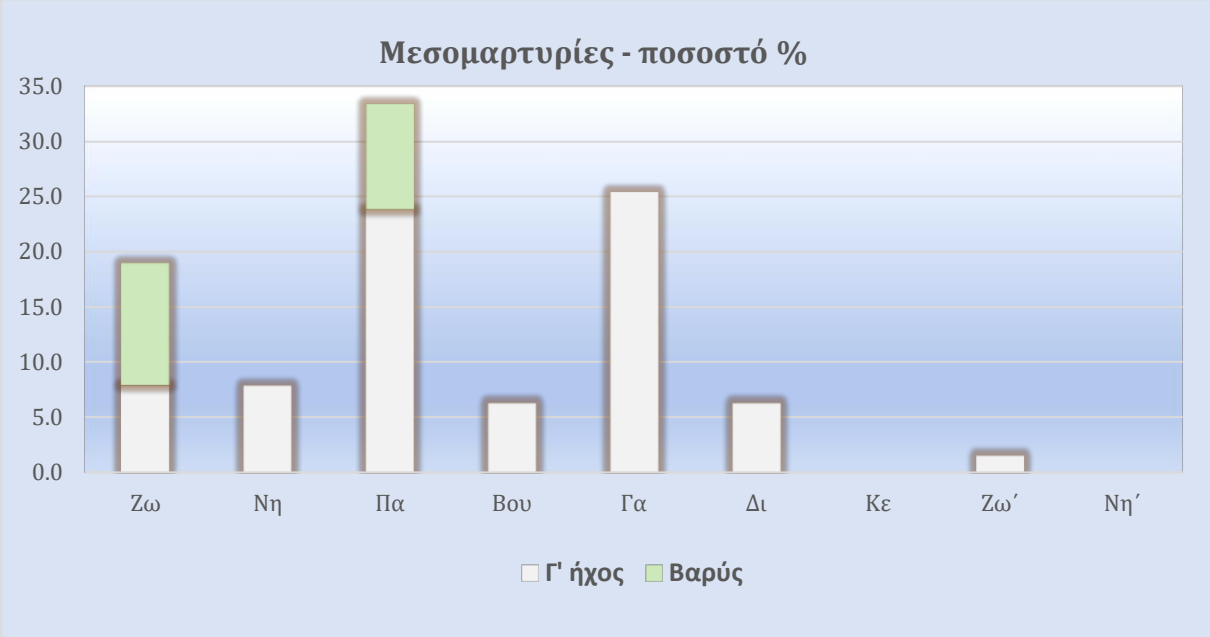
Ο αριθμός των **μεσομαρτυριών** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 2β

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω′**	**Νη′**
Γ' ήχος	7,9%	7,9%	23,8%	6,3%	25,4%	6,3%		1,6%	
Βαρύς	11,1%		9,5%						

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **μεσομαρτυριών** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 1



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **μεσομαρτυριών** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 2β.

Αποδέρματα, σύνολο 108.

Πίνακας 3α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν			8		1	5	2		
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις			5	5	1	4			
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος		3	2	2	2	2	2		
Μητέρες ἠτεκνοῦντο	1	1	4	1	4				
Διὸ ταῖς σαῖς ἐλλαμφθέντες					2			1	2
Ἀκατάληπτόν ἐστι			4		8				
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον			3	2					
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν	1		3		8				
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ	1								
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ	3	1	11	1					
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν	1					1			

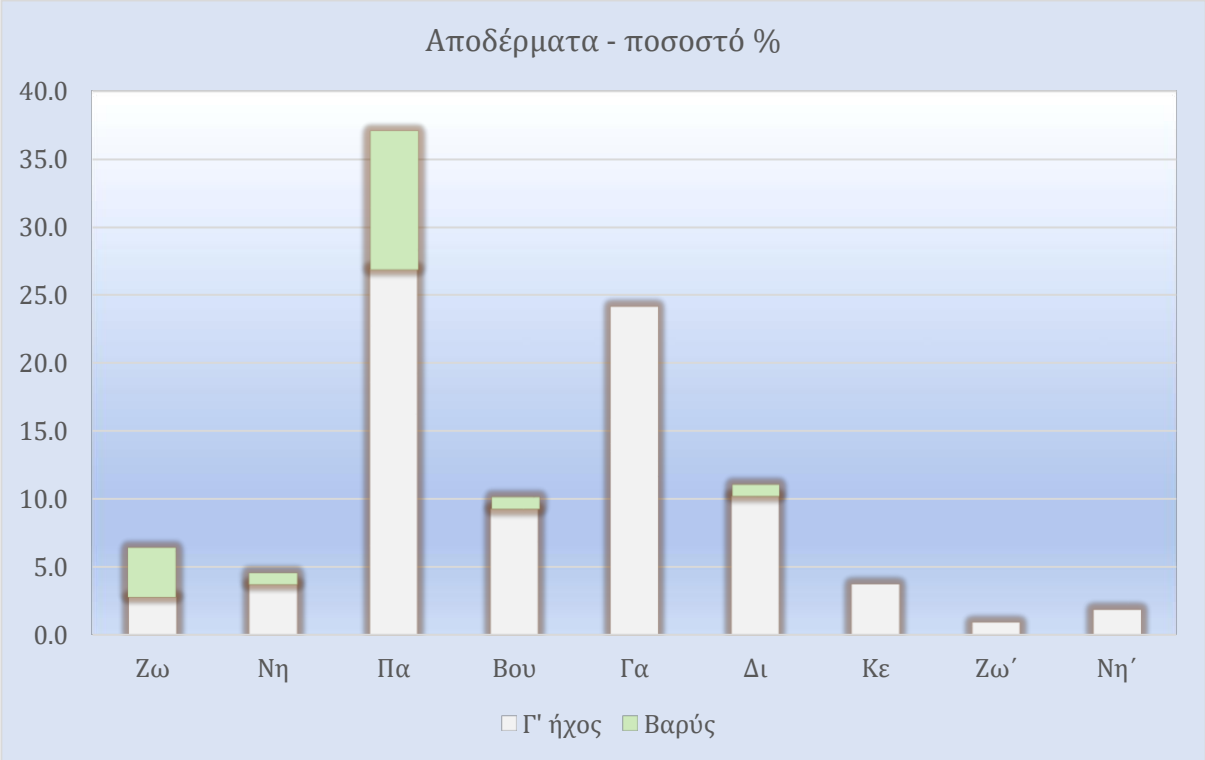
Ο αριθμός των **αποδερμάτων** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 3β

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Γ' ήχος	2,8%	3,7%	26,9%	9,3%	24,1%	10,2%	3,7%	0,9%	1,9%
Βαρύς	3,7%	0,9%	10,2%	0,9%		0,9%			

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **αποδερμάτων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 2



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **αποδερμάτων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 3β.

Διπλές, σύνολο 185.

Πίνακας 4α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν		1	2	1	6	1			
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις	1	2	11	3	5	3			
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος			1	2	2		1		
Μητέρες ἡτεκνοῦντο	5	1	10	7	10	5			
Διὸ ταῖς σαῖς ἑλλαμφθέντες						1	1	6	6
Ἀκατάληπτόν ἐστι	1		3		6	2			
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον	1		1		9	2			
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν	1		7		10	1			
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ	3	1	2	2	8	3	1		
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ	4		6	4	1	1			
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν	5		5				1		

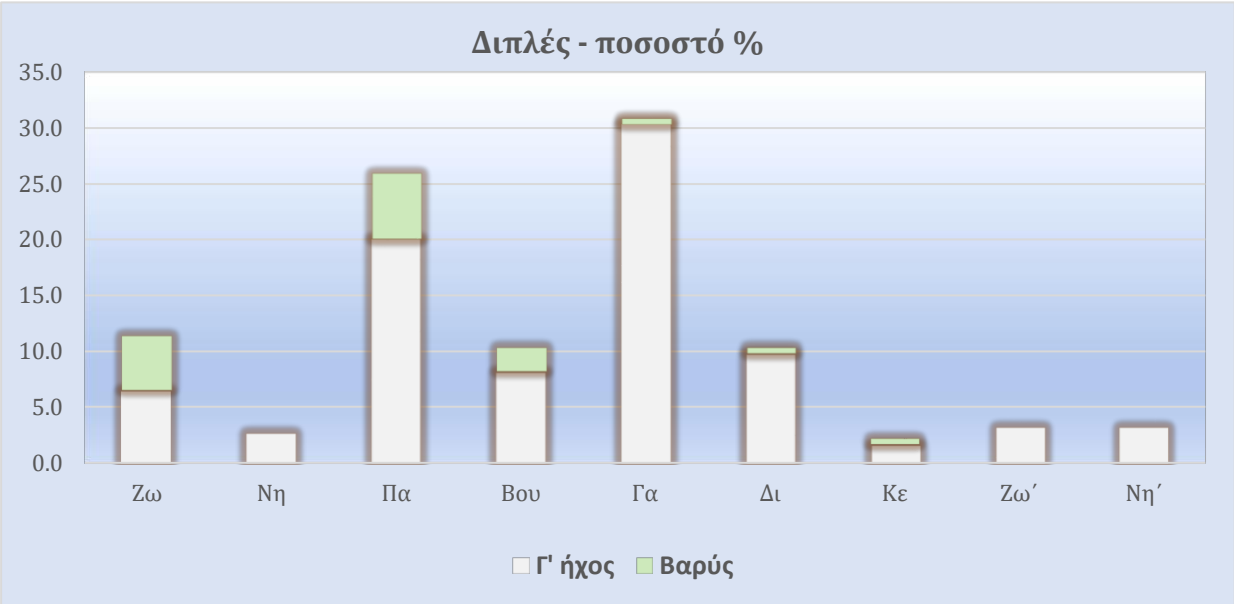
Ο αριθμός των **διπλών** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 4β

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Γ' ήχος	6,5%	2,7%	20,0%	8,1%	30,3%	9,7%	1,6%	3,2%	3,2%
Βαρύς	4,9%		5,9%	2,2%	0,5%	0,5%	0,5%		

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **διπλών** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 3



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **διπλών** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 4β.

Θέσεις Ισότητας, σύνολο 88.

Πίνακας 5α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν		3	3		2	6	1		
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις		1	1	1	1	2			
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος			1	1	2	1			
Μητέρες ἠτεκνοῦντο	5		5	1	5	1			
Διὸ ταῖς σαῖς ἐλλαμφθέντες					1				
Ἀκατάληπτόν ἐστι	1		1		4				
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον	1	1							
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν		4	4		5	4			
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ	1		1		3				
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ			4	3					
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν	3		3	1					

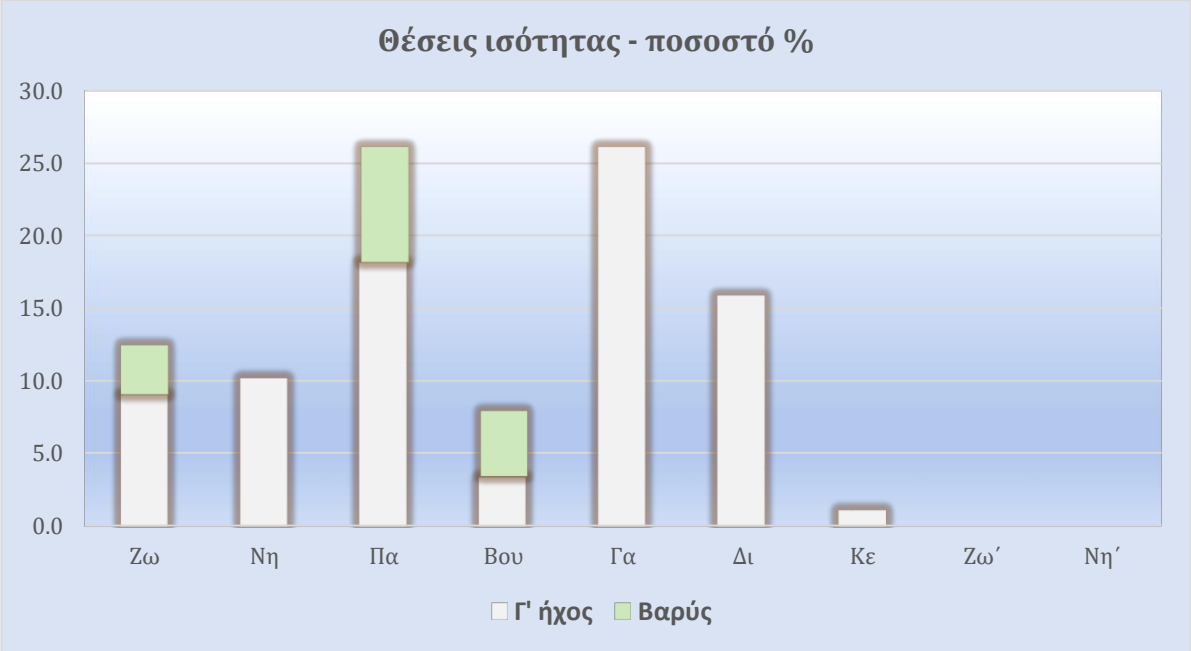
Ο αριθμός των **θέσεων ισότητας** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 5β

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Γ' ήχος	9,1%	10,2%	18,2%	3,4%	26,1%	15,9%	1,1%		
Βαρύς	3,4%		8,0%	4,5%					

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **θέσεων ισότητας** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 4



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **θέσεων ισότητας** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 5β.

Κρατήματα, σύνολο 17.

Πίνακας 6α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν					1				
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις						2	1		
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος					1	2			
Μητέρες ἡτεκνοῦντο			1			1			
Διὸ ταῖς σαῖς ἐλλαμφθέντες									
Ἀκατάληπτόν ἐστι					1	2	1		
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον									
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν					1				
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ						1			
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ				1					
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν						1			

Ο αριθμός των **κρατημάτων** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 6β

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Γ' ήχος			5,9%		23,5%	47,1%	11,8%		
Βαρύς				5,9%		5,9%			

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **κρατημάτων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 5



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **κρατημάτων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 6β.

Δύο απόστροφοι, σύνολο 16.

Πίνακας 7α

	Ζω	**Νη**	**Πα**	**Βου**	**Γα**	**Δι**	**Κε**	**Ζω΄**	**Νη΄**
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητήν									
Νῦν προφητικὴ πρόρρησις			1						
Ἐκ σοῦ γὰρ ἐξελεύσεται ἡγούμενος		4	2						
Μητέρες ἡτεκνοῦντο	2								
Διὸ ταῖς σαῖς ἐλλαμφθέντες		1	1		1				
Ἀκατάληπτόν ἐστι									
Τῆς οἰκουμένης τὸν ὑπέρμαχον		1		1					
Τὴν ἀγνὴν περιστεράν									
Τέκνον μου πλάστα δυνατέ									
Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ	1								
Μνημόνευε καὶ ἡμῶν						1			

Ο αριθμός των **δύο απόστροφων συνδέσμων** και οι φθόγγοι μετροφωνικής δομής στους οποίους εμφανίζονται στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Πίνακας 7β

	Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω΄	Νη΄
Γ' ήχος	12,5%	37,5%	25,0%	6,3%	6,3%				
Βαρύς	6,3%					6,3%			

Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **δύο απόστροφων συνδέσμων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα.

Γράφημα 6



Το ποσοστό (%) της εμφάνισης **δύο απόστροφων συνδέσμων** στον εκάστοτε φθόγγο μετροφωνικής δομής στα έντεκα καλοφωνικά μαθήματα. Οπτικοποίηση του Πίνακα 7β.

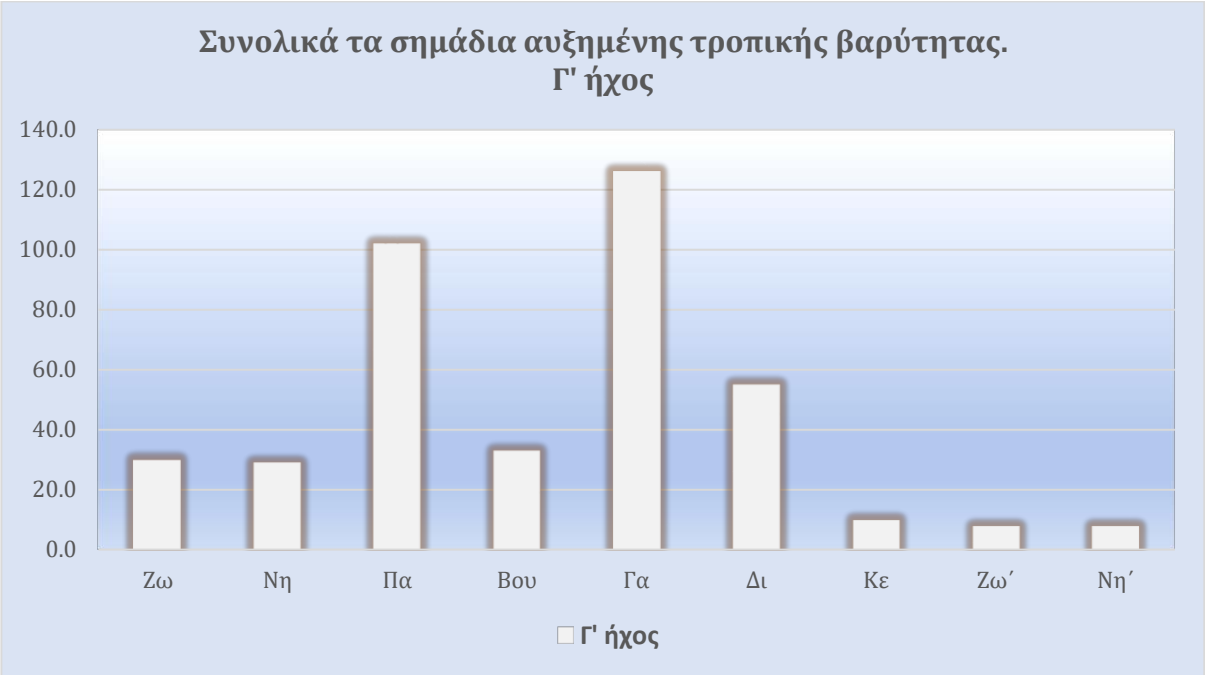
Το σύνολο όλων των 477 σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας.

Πίνακας 8

	Ζω	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω΄	Νη΄
Γ' ήχος	30	29	102	33	126	55	10	8	8
Βαρύς	24	1	35	10	1	4	1		

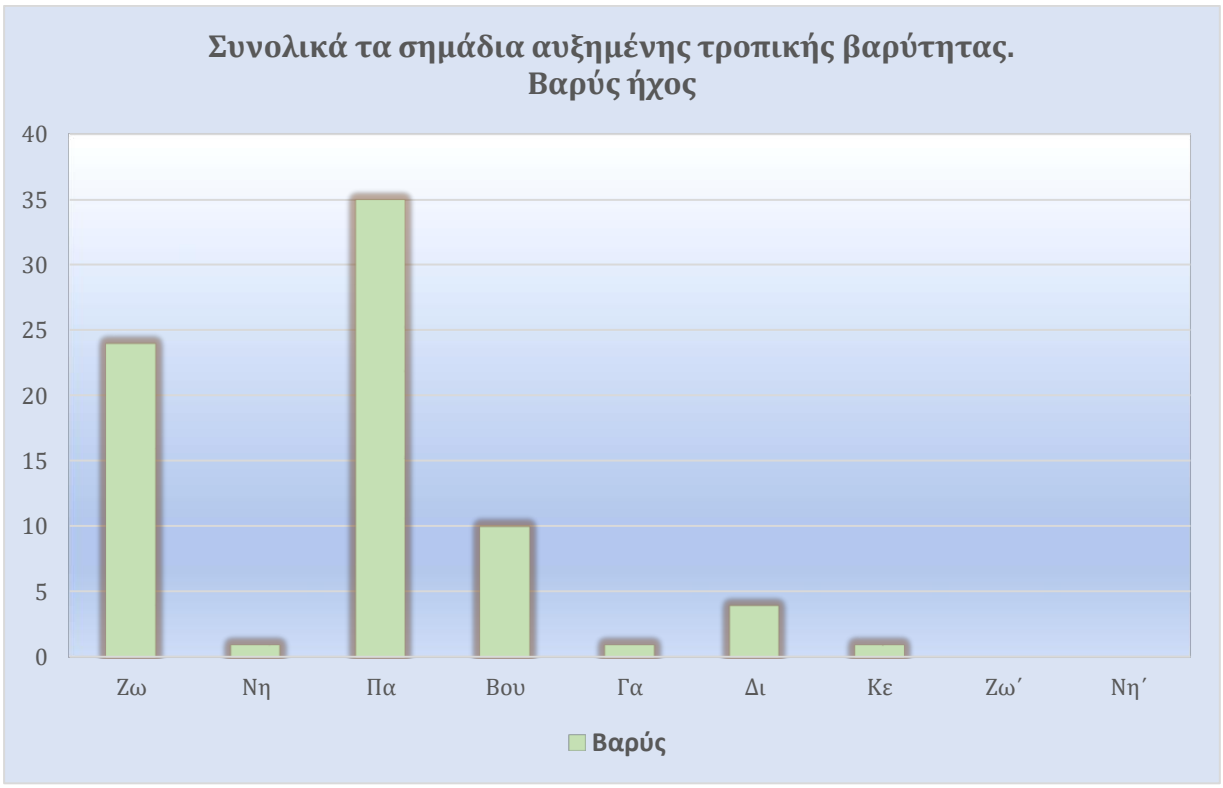
Ο συνολικός αριθμός όλων των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας στον Γ’ ήχο (401) και τον Βαρύ ήχο (76).

Γράφημα 7



Ο συνολικός αριθμός όλων των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας στον Γ' ήχο. Οπτικοποίηση του Πίνακα 8.

Γράφημα 8



Ο συνολικός αριθμός όλων των σημαδιών αυξημένης τροπικής βαρύτητας στον Βαρύ ήχο. Οπτικοποίηση του Πίνακα 8.

Συμπεράσματα

Από τα ευρήματα της παρούσας μελέτης διαφαίνεται καθαρά ότι τα σημάδια αυξημένης τροπικής βαρύτητας συνδέονται άμεσα με τους σημαντικούς φθόγγους μετροφωνικής δομής Πα – Γα για τον Γ΄ ήχο και Ζω – Πα για τον Βαρύ ήχο. Αυτό αποτελεί μία ισχυρή ένδειξη ότι τα υπό μελέτη σημάδια συσχετίζονται με τη σημειογραφική ανάδειξη και εδραίωση των τροπικών κέντρων στα οποία αναπτύσσεται η μελωδία, έτσι όπως αυτή καταγράφεται στενογραφικά στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Η συστηματικά συχνότερη τοποθέτησή τους σε κρίσιμους, από τροπικής άποψης, φθόγγους μετροφωνικής δομής φαίνεται πως αποτελούσε έναν οδηγό τροπικής ανάπτυξης για τον ψάλτη.

Παράλληλα, ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον εμφανίζουν οι περιπτώσεις στις οποίες τα SEMoW τίθενται σε φθόγγους μετροφωνικής δομής εκτός των Ζω, Πα και Γα. Οι περιπτώσεις αυτές, παρότι δεν αποτελούν την πλειοψηφία, εγείρουν νέα ερευνητικά ζητήματα, τα οποία μπορούν να συνοψιστούν στα εξής τρία ερωτήματα:

- Στις περιπτώσεις αυτές τα SEMoW έχουν μειωμένη ή και καθόλου τροπική βαρύτητα;

  Αν αυτό ισχύει, τότε φαίνεται ότι θέτει πρακτική δυσκολία για τον ψάλτη, ερμηνευτή και εξηγητή της στενογραφικής μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, να διακρίνει πότε και εάν θα θεωρεί γενικότερα αυτά τα σημάδια ως σημάδια εν δυνάμει τροπικής βαρύτητας ή όχι. Συνεπώς αυτό το ενδεχόμενο φαντάζει κάπως απίθανο αν και δεν μπορεί να αποκλειστεί με σιγουριά ακόμη, ενώ είναι εμφανές ότι χρειάζεται επέκταση της έρευνας.

- Στις περιπτώσεις αυτές τα SEMoW έχουν αυξημένη τροπική βαρύτητα βάσει της οποίας υποδεικνύεται στον ψάλτη κάποια μελωδική κίνηση με τροπική μεταβολή, για παράδειγμα σχηματισμός διαφορετικών τετραχόρδων ή πενταχόρδων, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων;

  Η συγκεκριμένη υπόθεση φαίνεται περισσότερο πιθανή, αφού διατηρεί τη λογική που έχει ανιχνευθεί για αυτά τα σημάδια στην παρούσα, αλλά και σε προηγούμενες έρευνες. Παράλληλα αποδίδεται στα SEMoW ένας ενιαίος τρόπος αντιμετώπισης κατά τη μουσική ανάγνωση, ο οποίος συμβάλει επί του πρακτικότερου στη σημειογραφική προσέγγιση και δόμηση της μεσοβυζαντινής γραφής.

- Στις περιπτώσεις αυτές η τροπικότητα των SEMoW διαφοροποιείται ανάλογα με το εάν τίθενται εντός μίας θέσης ή όχι;

  Το συγκεκριμένο ερώτημα δεν μπορεί να απαντηθεί με το υπάρχον ερευνητικό υλικό, αλλά απαιτεί πολύ μεγαλύτερο αριθμό μελών, συνδυασμό με πολύπλευρες μουσικολογικές αναλύσεις και ποιοτικές προσεγγίσεις των μετρήσεων, καθώς και μελέτες οι οποίες θα εκτείνονται σε όλο το εύρος της οκτωηχίας.

Τα αποτελέσματα υπογραμμίζουν την ανάγκη διεύρυνσης της έρευνας σε μεγαλύτερο αριθμό μελών, όχι μόνο στην οικογένεια του Γ’ ήχου, αλλά και στις υπόλοιπες τρεις οικογένειες, προκειμένου να διαμορφωθεί μια συνολική εικόνα για τη λειτουργία των SEMoW στη μεσοβυζαντινή σημειογραφία. Παράλληλα, κρίνεται σημαντικό να πραγματοποιηθούν ποιοτικές αναλύσεις με στόχο να εξεταστεί η σχέση των SEMoW με την τροπική ανάπτυξη, τις θέσεις και τη μελωδική αρχιτεκτονική στο σύνολο του

καλοφωνικού ρεπερτορίου. Τέλος, ποσοτική και ποιοτική «χαρτογράφηση» των SEMoW μπορούν να συμβάλουν στη βαθύτερη κατανόηση της τροπικής σκέψης και πρακτικής της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Βιβλία, άρθρα, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Αλεξάνδρου, Μαρία. 2016. *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσική.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

_____. 2019. *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής. Μουσικολογικές & καλλιτεχνικές αναζητήσεις*. Θεσσαλονίκη: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Γιαννόπουλος Εμμανουήλ. 2016α. «Εισήγηση για τον Γεώργιο Χουρμούζιο, Χαρτοφύλακα της Μ.Χ.Ε.». Στο *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και Μέλος στη Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Επιμ. Γιαννόπουλος Εμμανουήλ. Τόμος Α'. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη.

_____. 2016β. «Πτυχές του έργου του Γεωργίου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος της Μ.Χ.Ε.». Στο *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και Μέλος στη Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας.* Επιμ. Γιαννόπουλος Εμμανουήλ. Τόμος Β'. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη.

Γοργολίτσα Αποστολία. 2025. «Η τροπική οικογένεια του τετάρτου ήχου στα καλοφωνικά μαθήματα του 13ου έως 15ου αιώνα». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ανακτήθηκε 4 Δεκεμβρίου 2025, από https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/59984.

Δέλιος Αθανάσιος. χ.χ. «Η Βυζαντινή Καλοφωνία κατά την περίοδο της Παλαιολόγειας Αναγέννησης. Διερεύνηση της τεχνικής και τέχνης της εξήγησης σε επιλεγμένα καλοφωνικά μαθήματα του πρώτου ήχου». Διδακτορική διατριβή σε εξέλιξη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Στάθης, Γρηγόριος. 2003. *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας.* Ε' έκδοση. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

_____. 2016. *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις την Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας.* Τόμος Β'. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Ψάχος, Κωνσταντίνος. 1978. *Η παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*. Β' έκδοση. Αθήνα: Διόνυσος.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Άρθρα, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Adsuara, Clara. 1995. "The Kalophonic Sticherarion Sinai gr. 1251. Introduction and Indices". In *Cahiers de l'institut du Moyen Âge grec et latin, Université de Copenhague.* 15-58. Vol. 65, Copenhagen.

Alexandru, Maria. 2010. "Byzantine kalophonia, illustrated by St. John Koukouzeles' piece Φρούρησον πανένδοξε in honour of St. Demetrios from Thessaloniki. Issues of

notation and analysis". *Studii Si Cercetari de Istoria Artei*: 57-106. Iaşi: Romanian Academy, Institute of Art History "G. Oprescu".

_____. 2020. "Preparations for a Corpus of the Kalophonic Mathemata by St John Koukouzeles". In *St. John Koukouzeles – Personality, Work, Epoch*, edited by Svetlana Kujumdzieva, 125-164. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Spanoudakis, Dimosthenis. 2013. "A statistical approach of the chromaticity. The sticheron Σήμερον συνέχει τάφος - Today, a tomb holds Him in the new and old notation". In *Artes*, edited by Laura Vasiliou, Irina Zamfira Dănilă, Liliana Gherman, Diana Andron, Gabriela Vlahopol, 58-85. Vol. 13. Iaşi: University of the Arts "George Enescu".

Spanoudakis, Dimosthenis. 2014. "Hidden modulations in the Old Sticherarion". In *Musical Romania and the Neighbouring Cultures*, edited by Maciej Gołąb, 97-104. Frankfurt: Peter Lang.

Troelsgård, Christian. 2008. "Long Intonations and Kalophonia. Traces of Stylistic Development in Late Byzantine Echemata, Tradition and Innovation in Late- and Post-byzantine Liturgical Chant". In *Eastern Christian Studie*, edited by G. Wolfram, Volume 8, 65-77. Leuven: Bredius Foundation, Peeters.

Williams Edward Vinson. 1969. "John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century". PhD dissertation, Yale University. Ann Arbor, MI: University Microfilms.

Βιογραφικό: Ο Δημοσθένης Σπανουδάκης είναι διδάκτορας και μεταδιδακτορικός ερευνητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με ειδίκευση στη Βυζαντινή Μουσική. Η έρευνά του επικεντρώνεται στη νευροεπιστήμη της μουσικής, τη θεραπευτική επίδραση της μουσικής και τη μουσικολογική ανάλυση. Έχει διδάξει μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής στο Α.Π.Θ. (2019, 2022–2025) και στο Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου (2022–2025). Διαθέτει εμπειρία στη διεπιστημονική έρευνα, με εισηγήσεις σε διεθνή ιατρικά και μουσικολογικά συνέδρια και δημοσιεύσεις σε αναγνωρισμένα διεθνή μουσικολογικά και ιατρικά επιστημονικά περιοδικά.

English summary

Dimosthenis Spanoudakis / The Family of the Third Mode in the *Mathematarion*: Signs of Enhanced Modal Weight

The present study investigates the modal behaviour of the Third mode and its plagal within the *Mathematarion*, focusing specifically on the Signs of Enhanced Modal Weight (SEMoW). Building on previous research in palaeography of Byzantine Music, the paper analyses eleven kalophonic compositions by St John Koukouzeles preserved in the Middle Byzantine manuscript Zakynthos 7 (ca. 1440). Employing a metrophonic-structure approach, all SEMoW—*mesomartyriai*, *apodermata*, *diplai*, *kratemata*, *dyo-apostrophoi syndesmoi*, and *theseis isotitas*—were systematically identified and quantified across the selected corpus. The analysis revealed 477 SEMoW in total, of which 66.7% occur on the structurally dominating tones Pa and Ga in the Third mode, and Zo–Pa in Varys mode. These findings indicate that SEMoW consistently highlight pivotal modal centers within the melodic architecture of the Third-mode family. Particular attention is given to cases

in which SEMoW appear on non-dominant tones, raising questions about potential modal shifts and/or altered modal behaviour, as well as about the interaction between SEMoW and the *theseis*. The study emphasizes the need for broader comparative research across all modal families and for deeper exploration of SEMoW as functional indicators of modal weight within Middle Byzantine notation.

Η εξηγητική και διαποικιλματική γραπτή παράδοση του Χερουβικού του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο Α’

Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης

ioannidischrisovl@yahoo.gr

Εισαγωγικά

Η πραγμάτευση του θέματος που έχει επιλεγεί προς παρουσίαση επικεντρώνεται αποκλειστικά στο Παπαδικό γένος μελοποιίας και αποτελεί μια μικρή μόνο πτυχή μιας ευρύτερης θεώρησης, η οποία έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο της μεταδιδακτορικής έρευνας που εκπόνησα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με τίτλο «Η Πατριαρχική Ψαλτική Τέχνη κατά τον ΙΘ’ αιώνα». Συγκεκριμένα, η ερευνητική αυτή εργασία αποπειράται να συμβάλει ουσιαστικά στη σπουδή της εκτέλεσης και ερμηνείας της λατρευτικής μουσικής της Ανατολικής Ορθοδόξου Εκκλησίας, καθώς και στον εμπλουτισμό του πεδίου της συστηματικής θεώρησης της ερμηνείας του μέλους της Νέας Μεθόδου, εστιάζοντας κυρίως στη πράξη της ψαλτικής τέχνης κατά την χρονική περίοδο κυρίως του 19ου αιώνα στο μουσικό και λατρευτικό περιβάλλον της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Ειδικότερα, η μουσικολογική αυτή θεώρηση πραγματώνεται με βάση κυρίως τις γραπτές πηγές του 19ου αιώνα, σε αντιπαραβολή με αντίστοιχες καταγραφές του ιδίου ή του προηγούμενου αιώνα στην προ της Νέας Μεθόδου σημειογραφία, καθώς και με τις πρώτες δημοσιευμένες ηχογραφήσεις και ορισμένες όψιμες συνθέσεις από το περιβάλλον της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας κατά το α’ τέταρτο του 20ού αιώνα. Η πραγμάτευση λοιπόν του θέματος άπτεται των αξόνων αφενός της δημοσιευμένης και αδημοσίευτης εξηγητικής και μελοποιητικής παραγωγής των φορέων της πατριαρχικής κυρίως ψαλτικής παραδόσεως και αφετέρου της επιτέλεσης και ερμηνευτικής προσέγγισης του ψαλλόμενου ρεπερτορίου μέσα στο λειτουργικό πλαίσιο του πατριαρχικού ναού, καθώς και ευρύτερων αισθητικών, μελοποιητικών και σημειογραφικών ζητημάτων της εκκλησιαστικής μουσικής της εν λόγω περιόδου (Ιωαννίδης 2025, 31-39).

Παράλληλα, επιχειρείται ο καταρτισμός μιας συστηματικής και κατά το δυνατόν συνολικής προσέγγισης του ζητήματος της «ανάλυσης» των εκκλησιαστικών μελών και, επιπλέον, μίας τεκμηριωμένης ερμηνευτικής πρότασης του βασικού ρεπερτορίου της ψαλτικής τέχνης, διαμέσου της ολιστικής προσέγγισης αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων και των τριών γενών της ψαλτικής μελοποιίας από τις χειρόγραφες και έντυπες πηγές της περιόδου αυτής, με απώτερο βασικό στόχο να καταδειχθεί ο κύριος ερμηνευτικός κορμός και τα προφορικά στοιχεία του ψαλτικού πατριαρχικού ιδιώματος της εποχής εκείνης, καθώς και τα όρια προσωπικής αυτενέργειας του καθενός από τους φορείς της μακραίωνης αυτής παράδοσης. Τέλος, καλύπτονται θέματα που αφορούν αμιγώς την μουσική σημειογραφία της Παλαιάς και Νέας Μεθόδου και ειδικότερα σε

σχέση με το αναγωγικό μοντέλο αποτύπωσης των μελωδικών σχημάτων σε διαφορετικά επίπεδα συνοπτικότερης ή αναλυτικότερης καταγραφής, καθώς και ως προς τον μηχανισμό και τις αρχές που διέπουν την διαδικασία αυτή.

Το ερμηνευτικό στυλ των Χερουβικών κατά τον 19ο αιώνα σύμφωνα με την παράδοση της Μεγάλης Εκκλησίας

Στο πλαίσιο λοιπόν της πατριαρχικής ψαλτικής παράδοσης του 19ου αιώνα τα πλουσιότερα και εκφραστικότερα δείγματα έντεχνης ερμηνείας και διαποικιλματικής διάνθισης αποτελούν η ψαλμώδηση του ύμνου του Χερουβικού και του Κοινωνικού. Τα δύο αυτά αργά Παπαδικά είδη της Θείας Λειτουργίας διανθίζονται ερμηνευτικά εξαιτίας της συρρίκνωσης κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας της χρονικής διάρκειας των υπολοίπων Ακολουθιών, καθώς και των λειτουργικών και αισθητικών προϋποθέσεων που «υπηρετεί» η ψαλμώδηση τους, κυρίως ως προς την αργή χρονική αγωγή και εκτύλιξη του μέλους, η οποία ευνοεί τον περαιτέρω διαποικιλματικό εμπλουτισμό του μελωδικού κορμού της σύνθεσης.

Κατά συνέπεια η ανίχνευση της πυκνής διαποικιλματικής τους μεταχείρισης, η οποία επιτελείται σε επίπεδο ψαλτικής και ερμηνευτικής πράξης, είναι εφικτή κατεξοχήν στο καταγραφικό έργο του Πέτρου Εφεσίου (Efesiul 2023, 35-191, 231-60), καθώς και σε ορισμένες οψιμότερες γραπτές και ηχογραφημένες πηγές, διαμέσου της άμεσης αντιπαραβολής με τα πρωτότυπα μουσικά κείμενα και, όπου αυτό δεν είναι εφικτό, με τη χρήση του ολιστικού μοντέλου θεώρησης των πηγών. Σημειωτέον ότι στο πλαίσιο του εν λόγω μοντέλου, η απουσία άμεσα συγκρίσιμων πηγών μιας συγκεκριμένης σύνθεσης καλύπτεται διαμέσου της ανίχνευσης και τον εντοπισμό πανομοιότυπου φρασεολογικού υλικού σε μέλη καταρχάς του ιδίου ήχου και γένους και, όπου αυτό είναι συμβατό με την γενική τροπική δομή, ακόμα και άλλων γενών και ειδών μελοποιίας.

Ειδικότερα, ως προς τις όψιμες γραπτές πηγές, η οκτάηχη ενότητα των Χερουβικών που περιέχεται στο «Μουσικόν Απάνθισμα» του Δημητρίου Κυφιώτου (Κυφιώτης 1901, 74-104) αποτελεί μία έμμεση γραπτή πηγή του υφολογικού και ερμηνευτικού στυλ των Πρωτοψαλτών της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Γεωργίου Βιολάκη και του προκατόχου του Γεωργίου Ραιδεστηνού,[1] οι οποίοι ανήκουν στο φάσμα του β΄ μισού του 19ου αιώνα (Παπαδόπουλος 1904, 177-78). Επιπλέον, για το είδος των Κοινωνικών παραδίδεται μια ενδεικτική αλλά αρκετά αποκαλυπτική ηχογράφηση της σύνθεσης του Κοινωνικού της Κυριακής του Ιωάννου Πρωτοψάλτου του Νεοχωρίτου σε ήχο Α’ από τον Ιάκωβο Ναυπλιώτη (Αλυγιζάκης 2008).[2] Επίσης, το ηχογραφημένο Χερουβικό σε ήχο πλ. Α’ που αποδίδεται στον ίδιο και το οποίο γνώρισε πλατιά διάδοση και ψάλλεται μέχρι και σήμερα στον Πατριαρχικό ναό, ανήκει τεχνοτροπικά στο φάσμα του νεωτερικότερου χαρακτήρα σύνθεσης, με την παράλληλη ενσωμάτωση ορισμένων μελωδικών περιόδων του Χερουβικού της Εβδομάδος του Θεοδώρου Φωκαέως (Αλυγιζάκης 2008, 49-50). Συγκεκριμένα, οι περίοδοι από το Χερουβικό του Θεοδώρου Φωκαέως, οι οποίες μπορούν να αξιοποιηθούν στο πλαίσιο της εξέτασης της διαποικιλματικής διάνθισης των Παπαδικών μελών, είναι οι εξής: «Οι τα Χερουβείμ», «και τη ζωοποιώ» και «δορυφορούμενον». Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται επιπλέον και η αναλυτικότατη

[1] Χερουβικά «ψαλλόμενα παρά Πολ. Γ. Παχείδου Πρωτοψάλτου της Παναγίας Καφατιανής Γαλατά κατά μίμησιν των Μουσικολογιωτάτων Γεωργίου Ραιδεστηνού και Γεωργίου Βιολάκη, Πρωτοψαλτών της Μ. Εκκλησίας».

[2] Συγκεκριμένα στον δίσκο ακτίνας 5, truck 2-3.

καταγραφή της ενότητας των Χερουβικών της Εβδομάδος και των Χερουβικών και Κοινωνικών του Πέτρου Βυζαντίου από τον Πέτρο Εφέσιο (Efesiul 2023, 231-60), η οκταηχία των Χερουβικών του ιδίου (Ιωάννης-Στέφανος 1851, 400-35), η «λεπτότερη και σαφέστερη» εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος σε σχέση με την αντίστοιχη του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου των Κοινωνικών των Κυριακών του Πέτρου Βυζαντίου και Δανιήλ του Πρωτοψάλτου (κώδικας Δοχειαρίου 1240, 397-466) και η προφορικού τύπου εξήγηση των Χερουβικών του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου από τον μαθητή του Στέφανο Δομέστικο και μετέπειτα Λαμπαδάριο, σύμφωνα με την «από του στόματος προφορικήν υπαγόρευσιν αυτού». Τα προαναφερόμενα αποτελούν σπουδαία τεκμήρια για την διαχρονικότητα και τον χαρακτήρα του διαποικιλματικού εμπλουτισμού των Παπαδικών συνθέσεων στο πλαίσιο της ψαλτικής και λατρευτικής παραδόσεως της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας (Κωνσταντίνος 1846, 1-89).

Η παράδοση των Χερουβικών του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου στις έντυπες εκδόσεις της Κωνσταντινουπόλεως

Στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στην τελευταία κατηγορία και ειδικότερα στο Χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο Α’**.** Σημειωτέον ότι εκτός από το Στιχηραρικό γένος, όπου ευδοκίμησε κατεξοχήν, ο Κωνσταντίνος Πρωτοψάλτης έχει ασχοληθεί εκτενώς και με την παπαδική μελοποιία (Κωνσταντίνος 1845· Κωνσταντίνος 1846*).* Ως προς το είδος των Χερουβικών παραδίδει τρεις σειρές, από την συντομότερη προς την μελισματικότερη, από τις οποίες η «μεσαία» του μελοποίηση έτυχε και της πλατύτερης διάδοσης μεταξύ των εκδόσεων του 19ου και του α’ τετάρτου του 20ού αιώνα (Γρηγόριος 1834, 217-45· Κωνσταντίνος 1846, 1-89· Ιωάννης-Στέφανος 1851, 371-400· Φωκαεύς 1851, 290-320· Πρωγάκης 1910, 171-220). Ειδικότερα η γραπτή παράδοση της ενδιάμεσης αυτής στάσης περιλαμβάνει δύο εξηγητικές καταγραφές του μέλους. Η πιο διαδεδομένη είναι του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, η οποία αναπαράγεται σχεδόν απαράλλακτα σε όλες τις εκδόσεις όπου περιέχεται η σύνθεση του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, με εξαίρεση το τμήμα του Αριστερού Χορού, το οποίο παρουσιάζεται με δυο διαφορετικές εκδοχές: α) στην έκδοση του Ταμείου Ανθολογίας του έτους 1834, καθώς και της τετράτομης Πανδέκτης, ενσωματώνεται το τμήμα της σύνθεσης του Πέτρου Λαμπαδαρίου (Γρηγόριος 1834, 217-21· Ιωάννης-Στέφανος 1851, 371-76) και β) στο Ταμείο Ανθολογίας του έτους 1837 και της Συλλογής του Γεωργίου Πρωγάκη περικλείεται το εκτός του Κρατήματος τμήμα της σύνθεσης του αργού Χερουβικού του Κωνσταντίνου, με απόκλιση κυρίως στο «Ταις αγγελικαίς» (Φωκαεύς 1851, 290-95· Πρωγάκης 1910, 171-76).

Αφενός στο Ταμείο Ανθολογίας του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου περιέχεται το πρωτότυπο μέλος του τμήματος από το «Ως τον Βασιλέα» και μετά. Στο σύνολό της, η καταγραφή αυτή αποτελεί μία ιδιάζουσα περίπτωση, όπως και οι υπόλοιπες καταγραφές του εξηγητή του έργου του Κωνσταντίνου στη Νέα Μέθοδο Στεφάνου Λαμπαδαρίου, το οποίο διασώζει παράλληλα και την προφορική παράδοση του δασκάλου του, κατά τη δήλωση του ιδίου του Στεφάνου τόσο στην «ειδοποίηση» του β’ τόμου του Ταμείου Ανθολογίας, όσο και στην έκδοση της Κρηπίδας του (Στέφανος 1875, 22-25). Χαρακτηριστικό είναι ότι η εκδοχή αυτή παρουσιάζει μεγάλο βαθμό απόκλισης τόσο σε εξηγητικό, όσο και σε διαποικιλματικό επίπεδο από την αντίστοιχη του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να διασαφηνιστεί η βασική διάκριση ανάμεσα στη διαποικιλματική-ερμηνευτική φύση και τον αμιγώς σημειογραφικό-εξηγητικό χαρακτήρα των επιμέρους στοιχείων. Η διάκριση αυτή ισχύει κατεξοχήν για το αργό Παπαδικό γένος μελοποιίας, ο μελισματικός χαρακτήρας του οποίου ευνοεί μελικές

διαφοροποιήσεις τόσο σε επίπεδο μοτίβων δύο συνήθως μετρικών ποδών ή και στην ευρύτερη κλίμακα μίας μουσικής φράσης ή και σπανιότερα ολόκληρης δέσμης.[3] Επίσης, η εξηγητική ποικιλία μεταξύ δύο τμημάτων μπορεί να έχει δραστικό ή ηπιότερο χαρακτήρα και να αφορά είτε εντελώς διαφορετική μελική πλοκή, με παραπλήσια ή αρκετά εκτενέστερη χρονική διάρκεια, ή παρόμοια καταγραφή στη βάση του ίδιου μελωδικού κορμού (Ιωαννίδης 2025, 34-35).

Το Χερουβικό του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου σε ήχο Α': εξηγητική και διαποικιλματική προσέγγιση

Συγκεκριμένα ως προς το Χερουβικό του Α' ήχου, το οποίο αποτελεί και το ενδεικτικό παράδειγμα της σημερινής μας παρουσίασης, η διαφορετική εξηγητική μεταχείριση του μέλους του ποικίλει σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, από τη συνοπτικότερη ή πλατύτερη καταγραφή επιμέρους μοτίβων μέχρι και την μερική ή τελεία διαφοροποίηση της μελωδικής πορείας εκτενών τμημάτων της σύνθεσης, καθώς και την επιπλέον προσθήκη μελωδικών γραμμών. Επιπλέον, σε αρκετά σημεία παρατηρείται μεταξύ των δύο εξηγήσεων έντονη διαποικιλματική διαφοροποίηση, με την χαρακτηριστική ενσωμάτωση στοιχείων της προφοράς του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου από τον μαθητή του Στέφανο, τα οποία αποτελούν, σύμφωνα με την ολιστική θεώρηση των πηγών, και εν γένει χαρακτηριστικά της προφορικής παράδοσης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Με βάση τα παραπάνω, θα ακολουθήσει αμέσως τώρα η συγκριτική αντιπαραβολή των σημείων όπου διαφοροποιείται η εξήγηση του Στεφάνου Λαμπαδαρίου σε σχέση με του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος. Στον πίνακα με τα επιμέρους υπό εξέταση φαινόμενα που ακολουθεί (Πίνακας 1), οι δύο διακρινόμενοι με κόμμα αριθμοί δηλώνουν αντίστοιχα τις σελίδες και τις σειρές στην έκδοση του Θεοδώρου Φωκαέως (βραχυγραφικά Χ) και του Στεφάνου Λαμπαδαρίου (βραχυγραφικά Στ). Σημειωτέον ότι για κάποιες σελίδες τα επιμέρους ίδιας κατάταξης στοιχεία παρουσιάζονται οριζόντια στην ίδια σειρά και διακρίνονται με κάθετη γραμμή.[4]

Πίνακας 1

	Ανάπτυξη μοτίβων		Προσθήκη επιπλέον μελωδικής γραμμής		Διάφορη εξήγηση (μοτίβου, φράσης ή ολόκληρης ενότητας)		Πυκνός διαποικιλματικός εμπλουτισμός	
	1	2	3	4	5	6	7	8
1	Χ	Στ	Χ	Στ	Χ	Στ	Χ	Στ
2	291, 1	8, 3	290, 5	7, 4-5	290, 2/5/6	7, 2/5/8,1	290, 7	8, 1-2
3	291, 2-3	8, 5	291, 4	8, 6-7	291, 3-4	8, 5-6	291, 4	8, 6
4	291, 4	8, 7	291, 11- 13+ 292, 1-3	8, 12+9,1	291, 10-11	8, 11-12	292, 3/4/ 5-6/9	9, 1/3/ 3-4/7
5			292, 3	9,2	292, 8	9, 6	293, 1	9, 11
6			293, 1-3	9, 11	292, 10-13	9, 8-10		
7					293, 4-7	10, 1-2		

[3] Τα δύο αυτά επίπεδα περικλείουν μελικό περιεχόμενο στο πλαίσιο της εξήγησης της παλαιάς σημειογραφίας και ορίζονται ως β' και γ', σε αντιδιαστολή με το α' που αφορά το διαποικιλματικό επίπεδο ερμηνευτικής εκφοράς του μέλους στην Νέα Μέθοδο στη μικροδομική μονάδα ενός μετρικού πόδα.

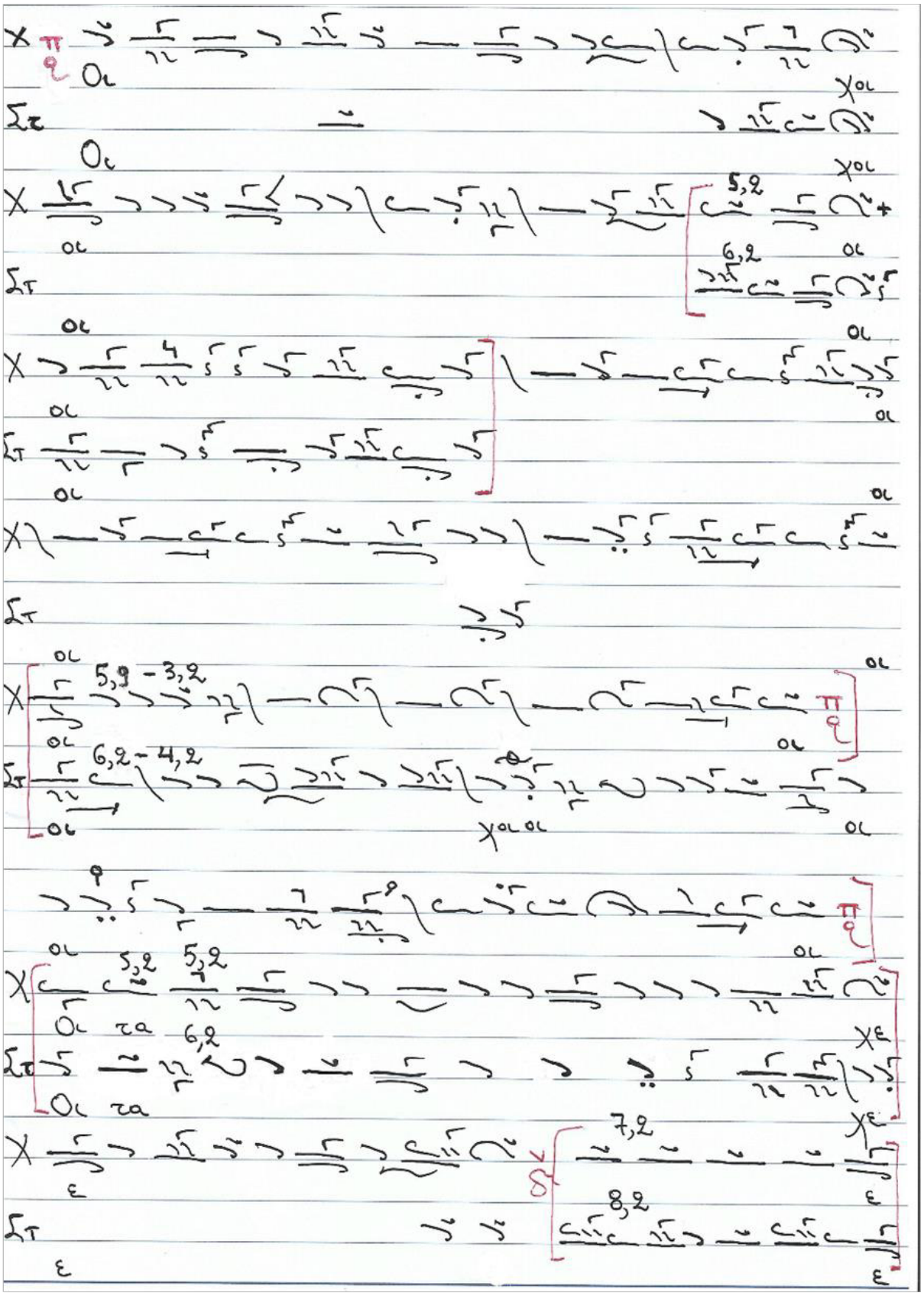
[4] Επιπλέον εκτός των περιεχομένων στον παρακάτω Πίνακα απαντούν μεμονωμένα σχεδόν όλοι οι τύποι ποικιλμάτων και κυρίως οι Κ3β, Κ6, Δ5, Δ7, Δ10 και Δ13 (Ιωαννίδης 2025, 39-47).

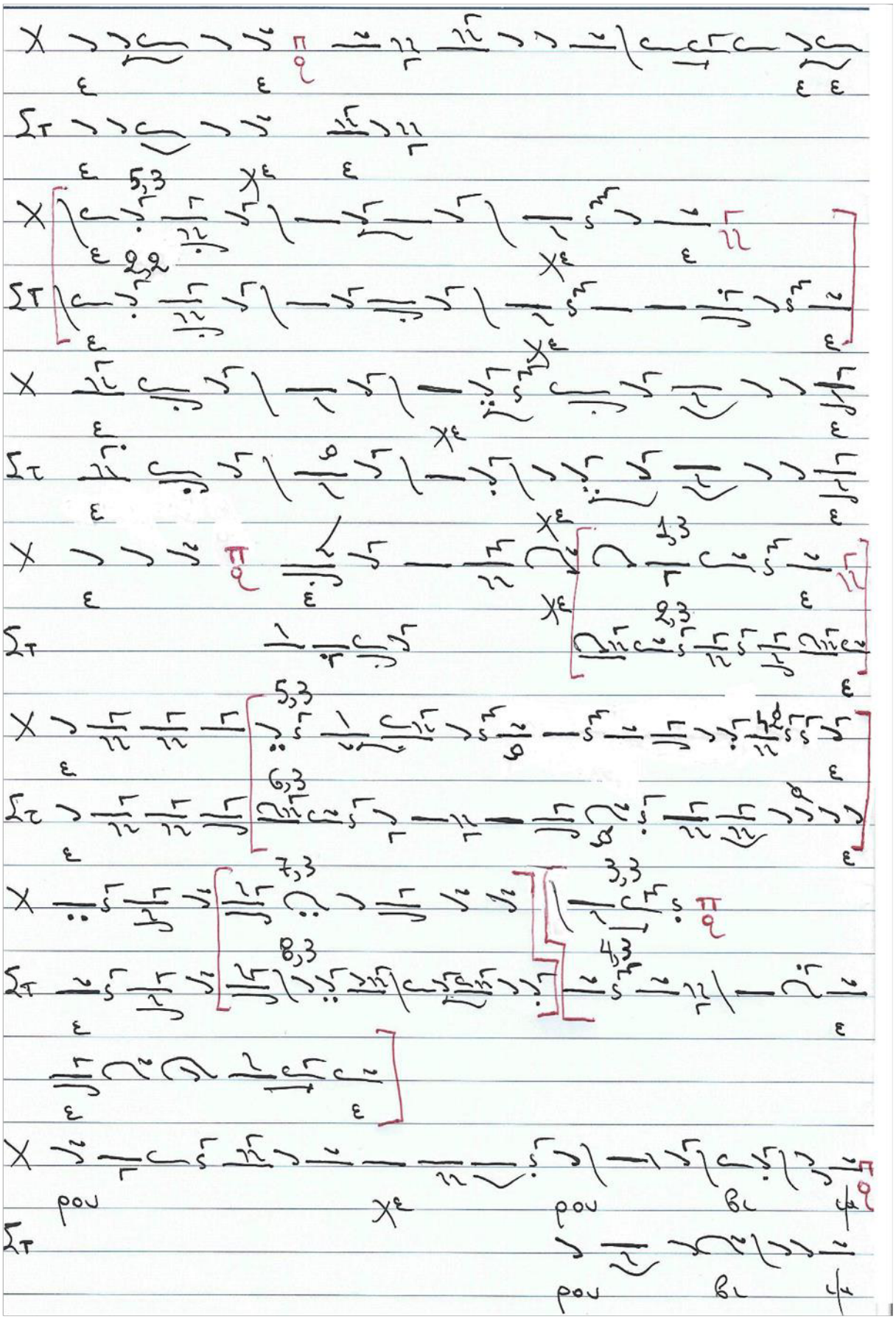
Σημειωτέον ότι η πρωτότυπη εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, η οποία εμπεριέχεται στον κώδικα Δοχειαρίου 1240 και αναπαράγεται στις δύο εκδόσεις του Ταμείου Ανθολογίας των ετών 1834 και 1837 και μετέπειτα στη Μουσική Συλλογή του Γεωργίου Πρωγάκη, δεν παραδίδει την εξήγηση του τμήματος του ύμνου που ψάλλεται μετά την Μεγάλη Είσοδο. Ειδικότερα, παρατηρείται μεταξύ των δύο εκδόσεων μια πολύ αραιή διαποικιλματική επεξεργασία, ενώ στο τμήμα του Αριστερού Χορού διαφοροποιούνται δραστικά σε σχέση με την έκδοση του Στεφάνου Λαμπαδαρίου αλλά και μεταξύ τους, αφενός με την υιοθέτηση στην έκδοση του 1834 του μέλους του Πέτρου Λαμπαδαρίου και αφετέρου με την ενσωμάτωση στην έκδοση του 1837 του μέλους των «μέγιστων» Χερουβικών του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, η οποία προηγείται της εν λόγω «μέσης» μελοποίησης τους στο Ταμείον Ανθολογίας του τελευταίου.[5]

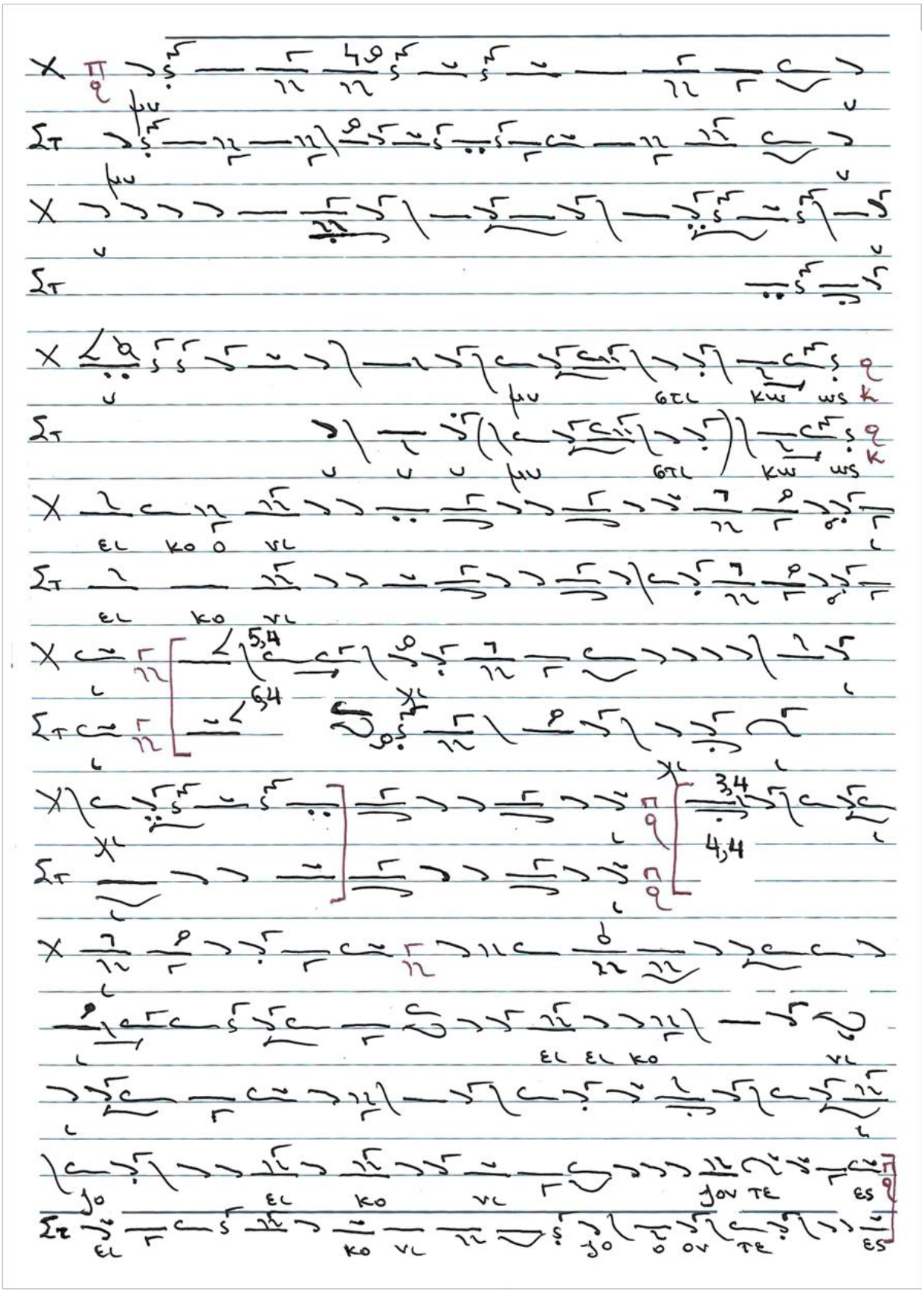
Αναφορικά με το ενδεικτικό παράδειγμα του Χερουβικού του Α’ ήχου, εντύπωση προκαλεί μεταξύ των δύο κύριων σημειογραφικών εκδοχών του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και των Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου-Στεφάνου Λαμπαδαρίου η αρκετά εκτενέστερη εξηγητική απόδοση του τελευταίου τμήματος της σύνθεσης του «Ως τον Βασιλέα» (Φωκαεύς 1851, 294· Κωνσταντίνος 1846, 6), η παράλειψη του εκτενούς κρατήματος του αργού Χερουβικού (Κωνσταντίνος 1846, 6-7), η σχεδόν καθολική μεταποίηση του μέλους του «Ταις αγγελικαίς…Αλληλούια» (Φωκαεύς 1851, 294· Κωνσταντίνος 1846, 7), καθώς και η ενσωμάτωση παραλλαγών και διαφορετικών μελικών εκδοχών κατά την απόδοση των καταληκτικών γραμμών των φράσεων «υποδεξόμενοι» και «τάξεσιν» (Φωκαεύς 1851, 294· Κωνσταντίνος 1846, 7), στοιχεία τα οποία απαντούν ανάγλυφα στο παρακάτω Μουσικό Παράδειγμα 1 συγκριτικής αντιπαραβολής των εν λόγω δύο κύριων εκδοχών. Σημειωτέον τέλος ότι τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά απαντούν σε διαφορετικό βαθμό και κατά την σύνθεση των υπολοίπων ήχων, όπως επί παραδείγματι στο μέλος του Χερουβικού του Γ’ και του πλ. Α’ ήχου, όπου το τμήμα από το «Ως τον Βασιλέα…» και μετά ταυτίζεται με την αντίστοιχη ενδιάμεση μελοποίηση που περιέχεται στο Ταμείο του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου και όχι με την αργή, όπως ισχύει για τους υπολοίπους ήχους (Φωκαεύς 1851, 300-301, 308-309· Κωνσταντίνος 1846, 32-33, 54-55). Τέλος, ως αντιπροσωπευτική ηχογράφηση του μέλους του Χερουβικού του Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου προτείνεται η ζωντανή ερμηνευτική του απόδοση από τον αείμνηστο Άρχοντα Πρωτοψάλτη της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας Λεωνίδα Αστέρη στον Πατριαρχικό Ναό κατά τη Σύναξη των Ορθοδόξων Προκαθημένων στην εορτή των Χριστούγεννων του έτους 2000 (Αστέρης 2000).

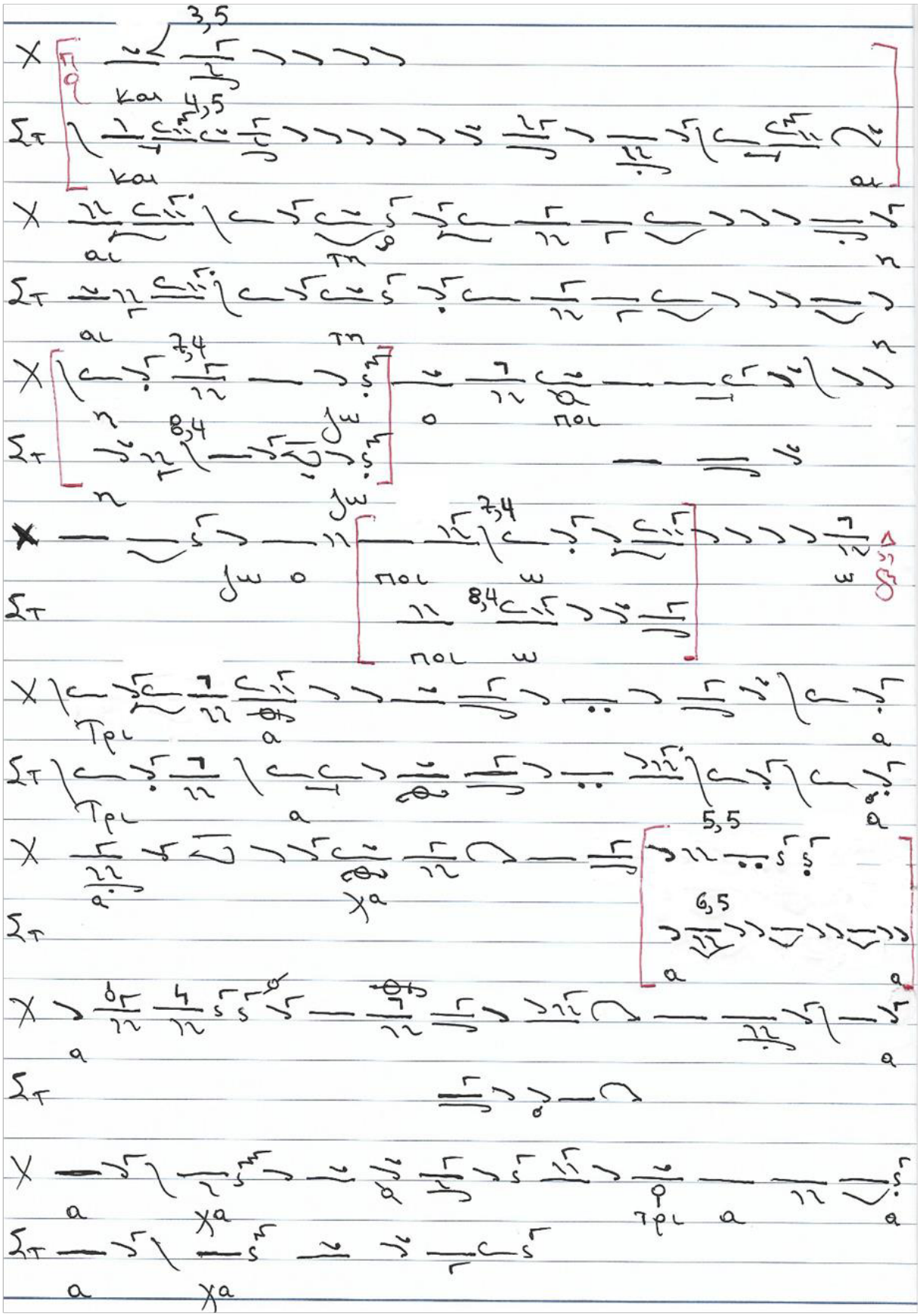
[5] Να διευκρινιστεί ότι η εξήγηση του μέλους των Χερουβικών του Κωνσταντίνου παρουσιάζεται σε εκδοτικό επίπεδο για πρώτη φορά στο Ταμείο Ανθολογίας του έτους 1834, το οποίο αν και αποτελεί κατά βάση δημοσιοποίηση των περιεχομένων των εξηγήσεων από τα αυτόγραφα του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου που σώζονται στους φακέλους Γ’-Ζ’ της Βιβλιοθήκης του Κωνσταντίνου Ψάχου, εντούτοις συμπεριλαμβάνεται κατ΄ εξαίρεση από τον επιμελητή της έκδοσης Θεόδωρο Φωκαέα, σύμφωνα με την εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος του κώδικα Δοχειαρίου 1240, μη υπαρχούσης αντίστοιχης εξήγησης του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου.

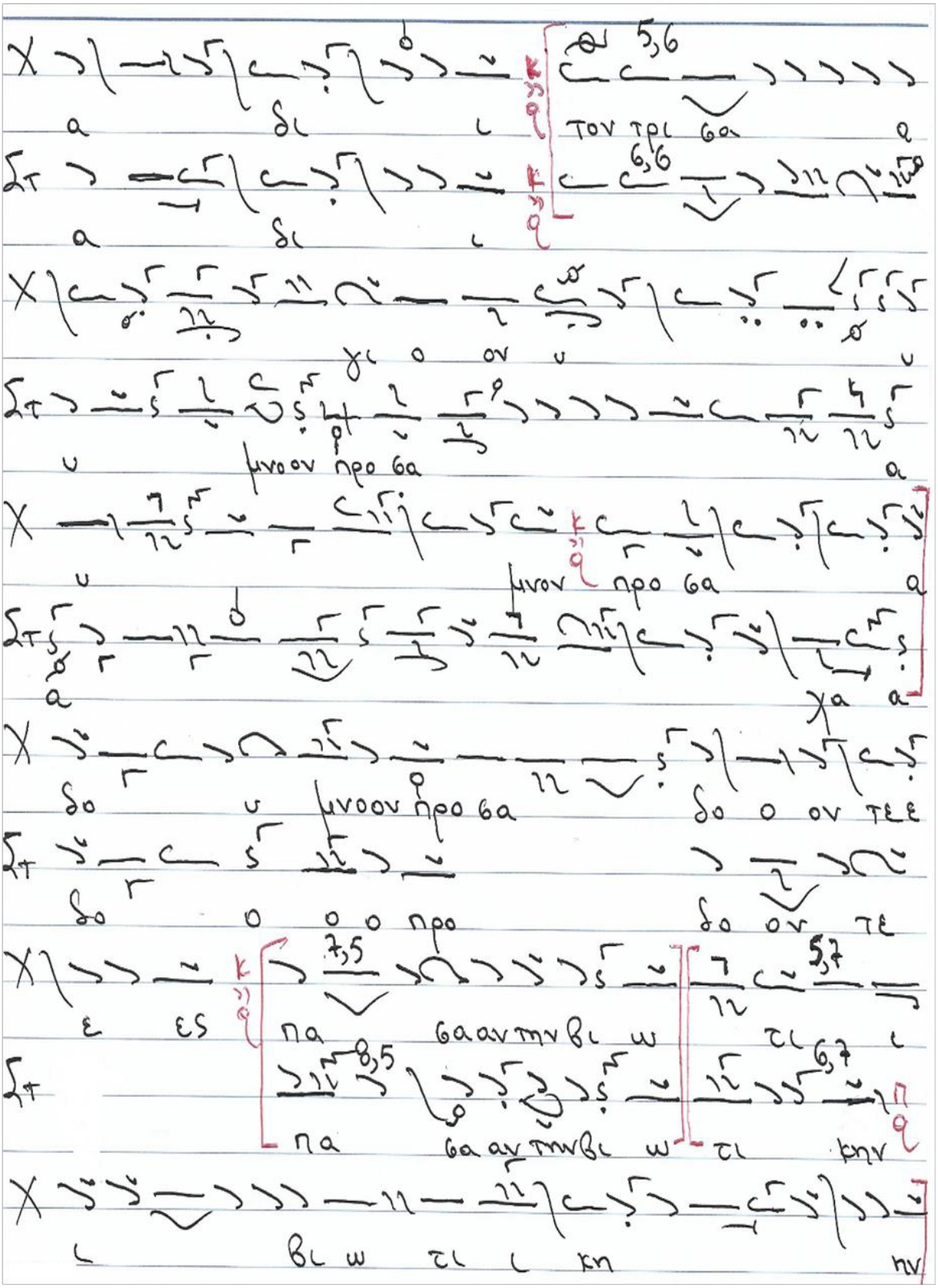
Μουσικό Παράδειγμα 1

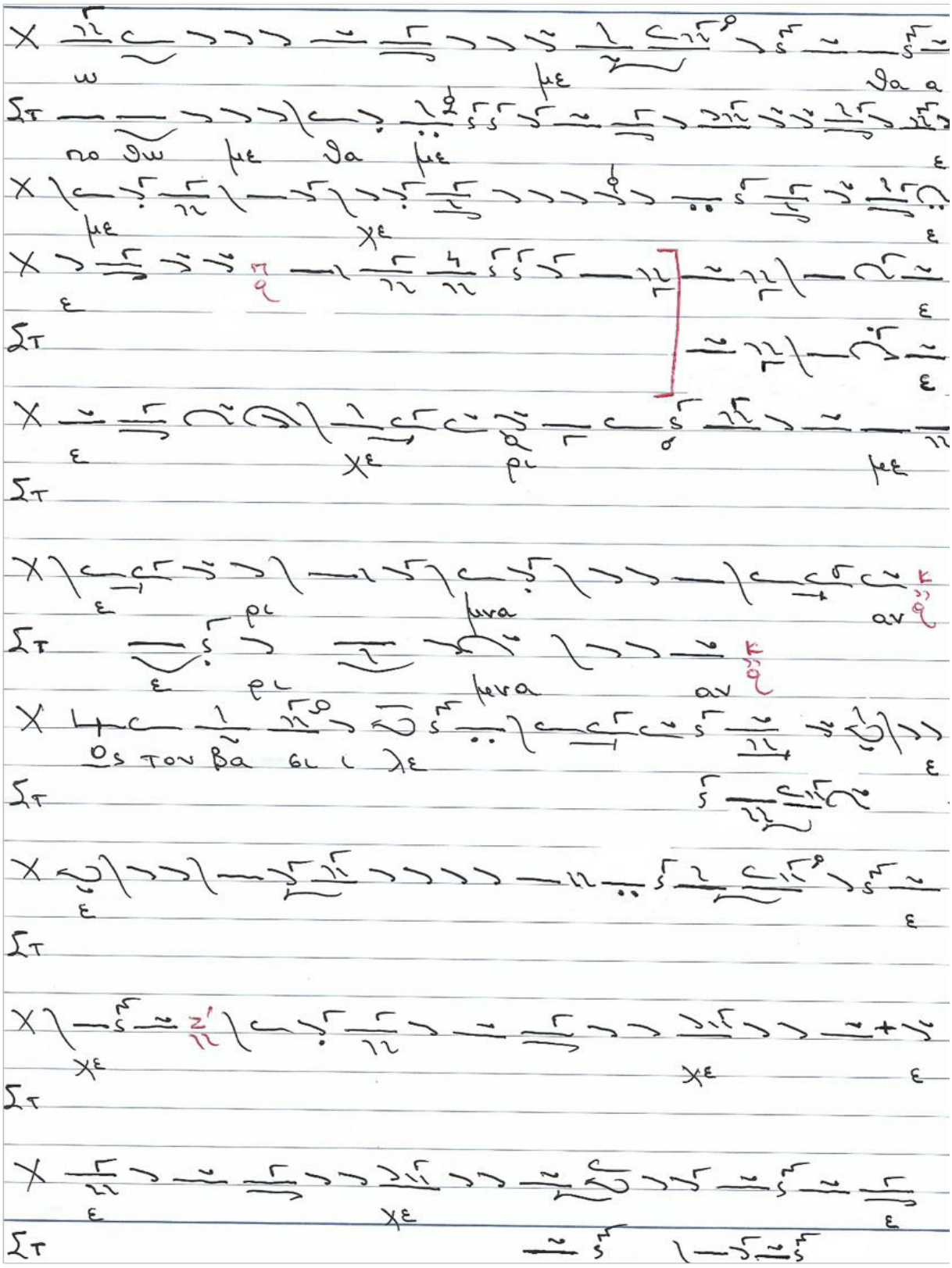


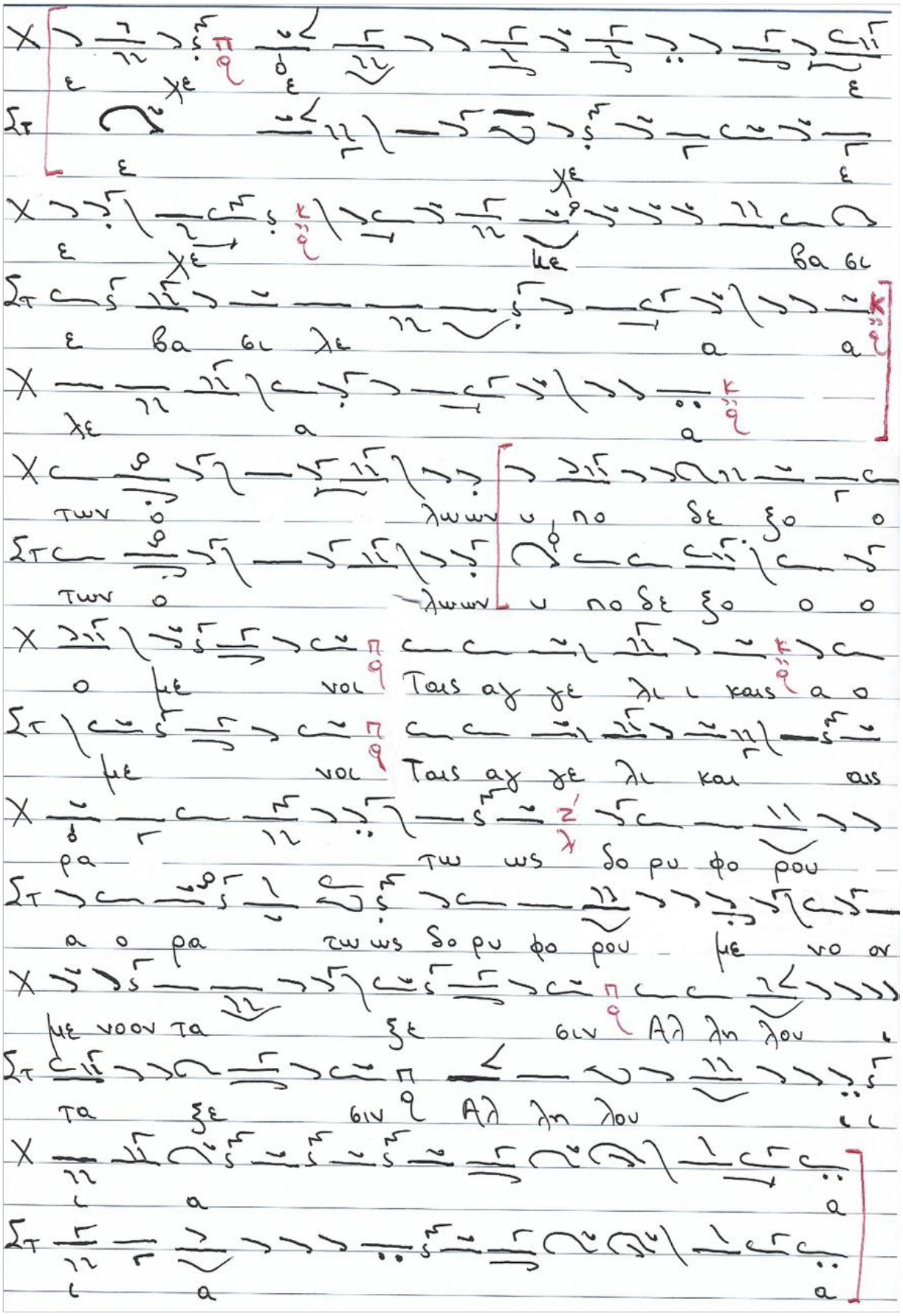












Ελληνική Βιβλιογραφία

Γρηγόριος Πρωτοψάλτης. 1834. *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικήν ενιαύσιον ακολουθίαν εσπερινού, όρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της Λαμπροφόρου Αναστάσεως μετά τινων καλλοφωνικών ειρμών εν τέλει, κατ΄ εκλογήν των εμμελεστέρων και ευφραδεστέρων μουσικών μαθημάτων των ενδοξοτέρων διδασκάλων παλαιών τε και νέων, εξηγηθείσαν εις την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον και μετά πάσης επιμελείας διορθωθείσαν παρά του εφευρέτου της ρηθείσης μεθόδου διδασκάλου Γρηγορίου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Νυν δεύτερον εκδοθείσαν εις τύπον μετά προσθήκης πολλών ετέρων, εκτός των Ανοιξανταρίων παρά Θεοδώρου Παπα Παράσχου Φωκαέως, επιστασίᾳ δε του ιδίου. Αναλώμασι δε του τε ιδίου και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμος Α' και Β'.* Εν Κωνσταντινουπόλει εκ της Τυπογραφίας Κάστρου εις Γαλατάν.

Ιωάννης Λαμπαδάριος, και Στέφανος Α' Δομέστικος. 1851. *Πανδέκτη της Εκκλησιαστικής υμνωδίας του όλου ενιαυτού, εκδοθείσα υπό Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α' Δομεστίκου της Μ.Χ.Ε., τόμος Δ', περιέχων τα μέγιστα μαθήματα της Ιεράς Λειτουργίας.* Εν Κων/πόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου [1997. Κατερίνη: Φωτοαναστατική έκδοση Επέκταση].

Ιωαννίδης, Χρυσοβαλάντης. 2025. «Η Πατριαρχική Ψαλτική Τέχνη κατά τον ΙΘ' αιώνα, Ερμηνεία και Εκτέλεση της Ψαλτικής». Μεταδιδακτορική διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Διαθέσιμο στο: https://shorturl.at/VjfJ4.

Κυφιώτης, Δημήτριος. 1901. *Μουσικόν Απάνθισμα, τεύχος Α' και Β'.* Κωνσταντινούπολη.

Κων/ντίνος Πρωτοψάλτης. 1845 και 1846. *Ταμείον Ανθολογίας περιέχον τα τε Χερουβικά και Κοινωνικά της Ενιαυσίου Ακολουθίας μετά τινών Μαθημάτων και δέκα Καλοφωνικών Ειρμών εν τω τέλει, τα μεν επιδιορθωθέντα, τα δε τονισθέντα και μελοποιηθέντα παρά Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. κατά παράδοσιν δε αυτού απαραλλάκτως εξηγηθέντα κατά την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον παρά του Α' Δομεστίκου Στεφάνου. Νυν το πρώτον εκδοθέντα εις τύπους.* Εν Κων/πόλει εκ της του Γένους Πατριαρχικής Τυπογραφίας.

Φωκαεύς Θεόδωρος. 1851. *Ταμείον Ανθολογίας, περιέχον άπασαν την εκκλησιαστικήν ενιαύσιον ακολουθίαν Εσπερινού, Όρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής και της Λαμπροφόρου Αναστάσεως μετά τινων Καλλοφωνικών ειρμών εν τέλει, κατ΄ εκλογήν των εμμελεστέρων και ευφραδεστέρων μουσικών μαθημάτων των ενδοξοτέρων διδασκάλων παλαιών τε και νέων. Εξηγηθέν μεν εις την Νέαν της Μουσικής Μέθοδον και μετά πάσης επιμελείας διορθωθέν παρά των Αειμνήστων Διδασκάλων και εφευρετών της ρηθείσης μεθόδου, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Πλουτισθέν δε μετά προσθήκης πολλών νέων Μαθημάτων μελισθέντων παρά Θεοδώρου Π. Π. Φωκαέως, Νυν τέταρτον εκδίδεται παρ΄ αυτού, εγκρίσει και αδεία της Α. Παναγιότητος και της Ιεράς Συνόδου, εις τόμους τρεις επιστασίᾳ δε του ιδίου, Αναλώμασι δε και αυτού και των φιλομούσων συνδρομητών, τόμος Α', Β' και Γ'.* Εν Κωνσταντινουπόλει εκ της Τυπογραφίας Μωυσή δε Κάστρου εν Γαλατά [1979. Θεσσαλονίκη: φωτοαναστατική έκδοση Β. Ρηγοπούλου της επανέκδοσης του έτους 1889].

Παπαδόπουλος, Γεώργιος. 1904. *Ιστορική επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής, Από των Αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ΄ ημάς (1-1900 μ.χ.).* Αθήναι. [1990. Έκδοση β' Κατερίνη].

Πρωγάκης, Γεώργιος. 1910. *Μουσική Συλλογή εκδοθείσα το πρώτον υπό Γεωργίου Πρωγάκη, Μουσικοδιδασκάλου της εν Χάλκη Ι. Θεολογικής Σχολής, τόμος Γ'.* Εν Κων/πόλει εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου. Νεάπολη Κρήτης: φωτοαναστατική έκδοση Πολυχρονάκη].

Στέφανος Λαμπαδάριος. 1875. *Κρηπίς Ήτοι Νέα στοιχειώδης διδασκαλία του θεωρητικού και πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την Νέαν Μέθοδον. Νυν το πρώτον εκδιδόντως Δ. Ιωάννου Πρωτοψάλτου.* Εν Κωνσταντινουπόλει εκ της Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας.

Οπτικοακουστικό Υλικό

Αστέρης, Λεωνίδας. «Χερουβικόν Κων/ντίνου Πρωτοψάλτου, Ηχος Α'». Αναρτήθηκε 25 Δεκεμβρίου 2000, στο https://youtu.be/wJbGtHOXxEg?feature=shared

Αλυγιζάκης, Αντώνιος (κείμενα, επιστημονική επιμέλεια). 2008. *Βυζαντινή Μουσική, υπό του Πρωτοψάλτου της Μ.Χ.Ε. Ιακώβου Ναυπλιώτου* (με πέντε δίσκους ακτίνας). Κωνσταντινούπολη, Καλάν.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Petru M., Efesiul. 2023. *Antologhion I, , Universitatii Nationale de Muzica.* Επιμέλεια Certanescu Catalin. Βουκουρέστι. Διαθέσιμο στο: http://www.edituraunmb.ro/?product=antologhion-i&lang=ro

Βιογραφικό: Ο Χρυσοβαλάντης Ιωαννίδης (MSc, PhD) γεννήθηκε στην Θεσ/νίκη το 1977 και είναι πτυχιούχος του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Είναι κάτοχος πτυχίου και διπλώματος της βυζαντινής μουσικής, μεταπτυχιακού και διδακτορικού διπλώματος με ειδίκευση στη βυζαντινή μουσικολογία από το Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας του Α.Π.Θ., καθώς και επιμορφωτικών σεμιναρίων σχετικά με την παιδαγωγική της μουσικής και την εκπαίδευση ευρύτερα.

Εργάζεται ως καθηγητής βυζαντινής και ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στο Μουσικό Σχολείο της Καβάλας. Έχει διδάξει στο Δημοτικό Ωδείο Καβάλας και στο Ωδείο Ανατολικής Μακεδονίας και υπηρετεί ως Πρωτοψάλτης του Μητροπολιτικού Ναού Αγίου Νικολάου Ελευθερούπολης. Είναι ιδρυτής και συντονιστής του Βυζαντινού Χορού Ν. Καβάλας, με ευρύ λειτουργικό, πολιτιστικό και δισκογραφικό έργο, και μέλος του μουσικού σχήματος «Αίολος». Επίσης, έχει ηχογραφήσει αδημοσίευτα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μέλη της Κυριακής της Ορθοδοξίας και της Πεντηκοστής, καθώς και Ακολουθίες Αγίων και ποικίλες ψαλτικές συνθέσεις.

Τέλος, έχει πραγματοποιήσει περί τις είκοσι εισηγήσεις σε επιστημονικά συνέδρια με αντικείμενο την ψαλτική τέχνη και την παιδαγωγική της μουσικής και έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες μουσικολογικού, λειτουργικού και ψαλτικού περιεχομένου σε επιστημονικά περιοδικά. Επίσης έχει λάβει μέρος ως ειδικός επιστήμονας στο πλαίσιο της Πράξης του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής «ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα)-Νέο Πρόγραμμα Σπουδών». Τέλος έχει εκπονήσει τριετή μεταδιδακτορική έρευνα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με υπεύθυνο καθηγητή τον κ. Εμμανουήλ Γιαννόπουλο και με θέμα «Η Πατριαρχική Ψαλτική Τέχνη κατά τον ΙΘ' αιώνα».

English summary

Chrysovalantis Ioannidis / The Written Tradition of the Exegesis and Analytical Style of Constantinos Protopsaltes' Cherouvikon in the First Mode

The written tradition of the melos of the intermediate series of Constantinos Protopsaltes' Cherouvikon comprises two main exegetical versions. Of these, the written version of Stephanos Lampadarios, based on the oral tradition of his teacher Constantinos, presents a great degree of deviation both at the exegetical and analytical level in relation to the corresponding one of Gregorios Protopsaltes. More specifically, the notation of the melos of the first-mode Cherouvikon ranges from a more concise or more expansive written rendering of individual motifs to the partial or complete differentiation of the melodic course of extensive sections of the composition. Particularly characteristic is the strongly oral character of Stephanos Lampadarios' style. By contrast, the secondary version of Hourmousios Chartophylax is of interest only in the part of the hymn sung after the Great Entrance. This version incorporates the corresponding section of Constantinos' Great Cherouvikon, while omitting the extensive Kratema. It also exhibits substantial differentiation, mainly in its approach to exegesis.

Ηχητικές όψεις της ελληνικής μουσικής σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους 16ου – 18ου αιώνα

Yevgeniya Ignatenko

evgeniaopus31@gmail.com

Η χιλιετής ιστορία της ανάπτυξης της ουκρανικής εκκλησιαστικής μουσικής, οι ρίζες της οποίας ανάγονται στην εποχή της Κίεβσκα Ρους, έχει πολλά μυστήρια. Ειδικότερα, τα ουκρανικά και λευκορωσικά εκκλησιαστικά μουσικά βιβλία του τέλους 16ου – 18ου αιώνα περιέχουν τα μέλη που συνοδεύονται με την ένδειξη «ελληνικό» (грецкий, по грецку*)*. Τα μέλη αυτά ενσωματώθηκαν στην ουκρανική παράδοση και άλλαξαν μορφή. Η μελωδία είναι μεταγεγραμμένη στην τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου και το ελληνικό κείμενο διατηρείται, αλλά αποδίδεται με το κυριλλικό αλφάβητο (Ignatenko 2023).

Μελέτες για την ιστορία της ουκρανικής μουσικής δεν περιείχαν αιτιολογημένη απάντηση σχετικά με την προέλευση αυτών των μελών, επειδή είναι όλα ανώνυμα. Το ερώτημα εάν αυτά τα μέλη είναι όντως ελληνικά ή αντιπροσωπεύουν τη βυζαντινή μουσική παράδοση έμεινε αναπάντητο. Ως αποτέλεσμα της συγκριτικής μελέτης των ουκρανικών, λευκορωσικών και ελληνοβυζαντινών χειρογράφων, καταφέραμε να ταυτίσουμε ένα σημαντικό αριθμό των «ελληνικών» μελών. Τα ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα περιέχουν τα καλοφωνικά έργα των επιφανών συνθετών βυζαντινής μουσικής (Ιωάννου του Γλυκέος, Ιωάννου του Κλαδά, Μανουήλ του Χρυσάφη), καθώς και μερικά ανώνυμα ελληνικά έργα (Ignatenko 2020).

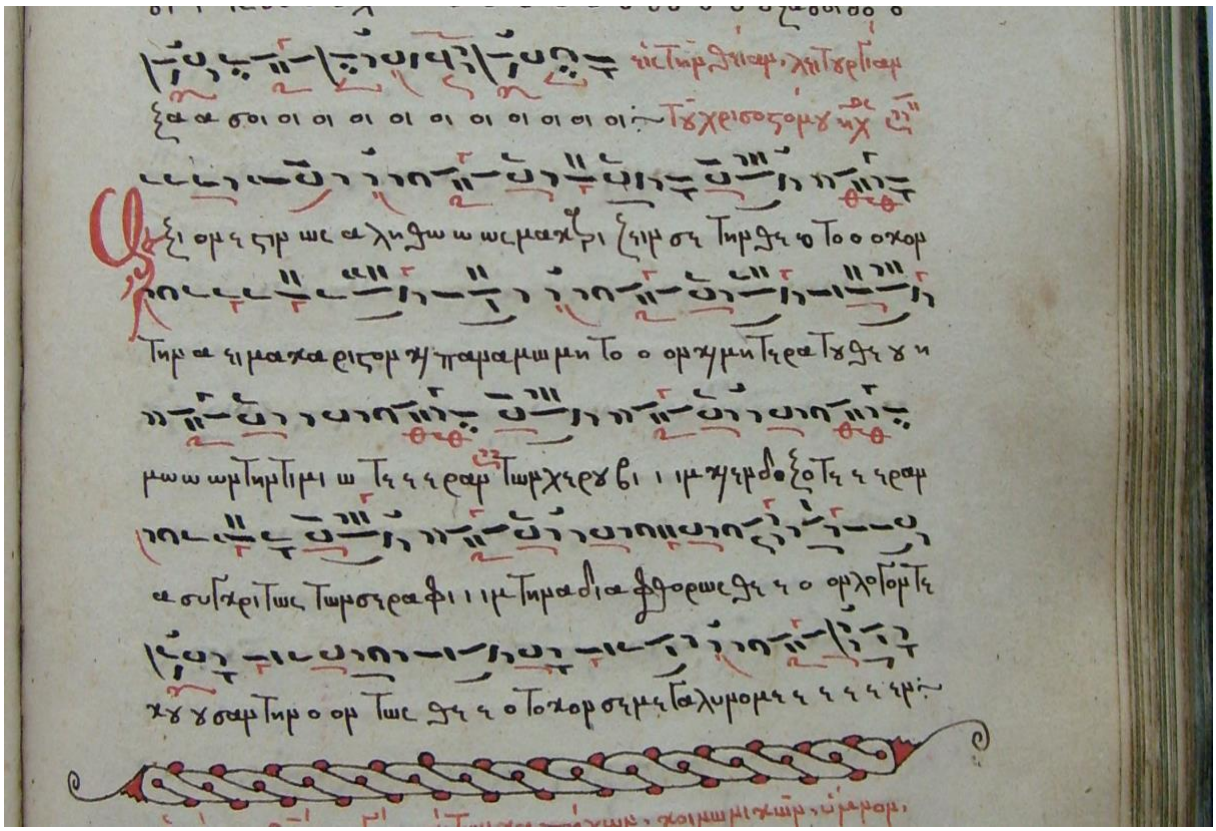
Η ταύτιση των ελληνικών μελών λύνει πολλά μυστήρια, συμπεριλαμβανομένου του κυριότερου για την προέλευσή τους, αλλά και παράγει άλλα. Συγκεκριμένα, τίθεται το ερώτημα πώς ακούγονταν τα δανεισμένα ελληνικά μέλη. Σήμερα, οι ηχητικές διαφορές μεταξύ της ουκρανικής και της νεοβυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής είναι εμφανείς, αλλά ήταν πάντα έτσι; Κατά τη γνώμη μας, οι κλίμακες που εφαρμόζει ένας σύγχρονος μουσικός όταν διαβάζει την τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου σε χειρόγραφα του 17ου αιώνα διαφέρουν από εκείνες που υπήρχαν τον 17ο αιώνα.

Κοιτάζοντας το έργο του βυζαντινού συνθέτη, καταγεγραμμένο σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα με τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου, ένας σύγχρονος ερευνητής θέτει μία ρητορική ερώτηση: γιατί η τροπική οργάνωση των ελληνικών μελών δεν προσδιορίζεται με τη βοήθεια ειδικών πρόσθετων σημείων; Οι στοχασμοί πάνω σε αυτό το θέμα οδηγούν στην πεποίθηση ότι τέτοιες προσδοκίες είναι αναχρονιστικές και προκύπτουν μόνο για έναν ερευνητή που είναι εξοικειωμένος με τα σύγχρονα συστήματα

μεταγραφής της βυζαντινής μουσικής ή της λαογραφίας που έχουν αναπτυχθεί στη μουσικολογία.

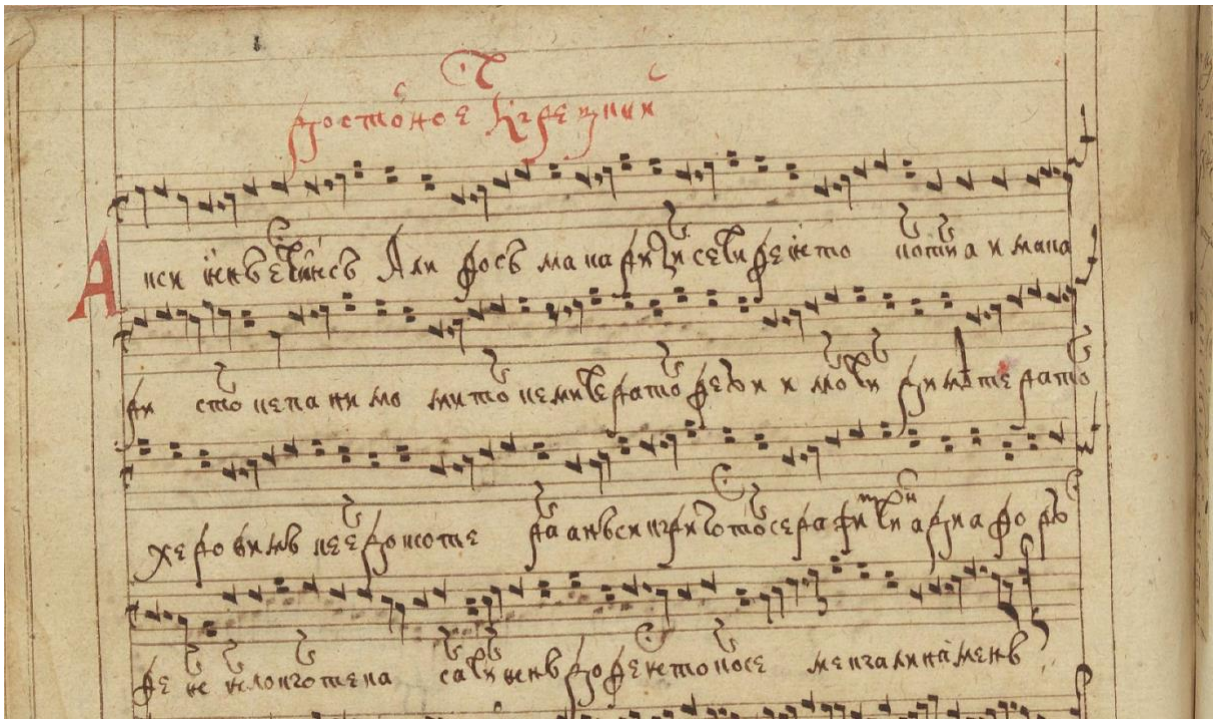
Εξάλλου, στη βυζαντινή σημειογραφία –παλιά και σύγχρονη– οι πληροφορίες για τα τροπικά χαρακτηριστικά του έργου αρκούν επίσης μόνο για έναν ψάλτη, ο οποίος γνωρίζει τη βυζαντινή παράδοση. Ο ήχος ορίζεται και ο ψάλτης γνωρίζει την κλίμακά του, τα σωστά διαστήματα και τις χαρακτηριστικές μελωδικές φράσεις από τον δάσκαλο του και τα αναπαράγει από τη μνήμη του (Εικόνα 1).

Εικόνα 1



Το ανώνυμο Ἄξιόν ἐστιν του δευτέρου ήχου «εἰς τὴν Θείαν λειτουργίαν τοῦ Χρυσοστόμου». Παπαδική του 17ου αιώνα, φ. 249α. © Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος στην Αθήνα, ΕΒΕ 897.

Εικόνα 2



Το ανώνυμο Ἄξιόν ἐστιν μεταγεγραμμένο σε τετραγωνική σημειογραφία του Κιέβου. Έχει τον τίτλο «το Ἄξιόν ἐστιν ελληνικό» (Достойно ест кгрецкий). Ο ήχος του κομματιού (глас) δεν προσδιορίζεται. Ειρμολόγιο του 1640 της Ιεράς Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο Μεζιχίρσκ, φ. 204β. © Ινστιτούτο Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης «Βερνάντσκι» της Ουκρανίας, Κίεβο, συλλογή του καθεδρικού ναού της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο, ταμείο 312, αρ. 112/645.

Σχετικά με τη μεταγραφή της βυζαντινής μουσικής σε πεντάγραμμη σημειογραφία, έχει σωθεί ένα ενδιαφέρον ιστορικό στοιχείο – η επιστολή του πατέρα Αζαρία προς τον πρίγκιπα Μιχαήλ Βολκόνσκι (Михаил Волконский), γραμμένη στο Άγιο Όρος στις 7 Δεκεμβρίου 1861.[1] Σε αυτή την επιστολή ο πατέρας Αζαρίας περιγράφει τις προσπάθειές του να μεταγράψει τη βυζαντινή μουσική σε πεντάγραμμο:

> «Μου ζητήσατε να προσπαθήσω να μεταγράψω στις νότες μας [δηλ. σε πεντάγραμμο] εκείνα τα παλιά μέλη που μπορούν να διαβαστούν. Αυτό ακριβώς προσπάθησα πολύ και δεν το κατάφερα, δεν γίνεται. Η μεταγραφή μπορεί να γίνει εις ακοήν, αλλά όταν αρχίζεις να τη ψέλνεις στον Έλληνα, σου λέει αποφασιστικά: "όχι!". Ποιο είναι το μυστήριο εδώ; Οι φθόγγοι της μουσικής του μπορείς να μεταγράψεις στις νότες μας. Εκτός όμως από την έκφραση των φθόγγων της μουσικής, ο Έλληνας έχει και κάποιο είδος μουσικής του λαιμού, κάποιο παιχνίδι του λαιμού[2]. Χωρίς το οποίο ολόκληρο το μέλος, όσο σωστά και αν μεταγραφεί, δεν έχει καμία χρησιμότητα. Ακριβώς αυτή τη μουσική του λαιμού, ή το παιχνίδι του λαιμού, είναι πολύ άβολο να μεταφέρουμε στις νότες μας, και χωρίς αυτά, η ελληνική μουσική, μεταγεγραμμένη στις νότες μας, είναι άχρηστη. Αν κάποιος είχε μάθει τέλεια μία άλλη μουσική, ίσως κάτι μπορούσε να γίνει,

[1] Ρωσική Εθνική Βιβλιοθήκη, Αγία Πετρούπολη, ταμείο 738 (αρχείο του Β. Στάσοφ), αρ. 276. Πατήρ Αζαρίας (στον κόσμο Αλεξάντερ Ποπτσόφ (Александр Попцов), † 1878) – ο μοναχός της Ιεράς Μονής του Αγίου Παντελεήμονος, που για πολλά χρόνια είχε υπακοή στη βιβλιοθήκη της.

[2] Με αυτά τα λόγια, ο πατέρας Αζαρίας περιγράφει τις ερμηνευτικές τεχνικές που χαρακτηρίζουν την Ψαλτική.

> για το οποίο ακόμα αμφιβάλλω. Αλλά η μεταγραφή ελληνικής μουσικής μόνο εις ακοήν δεν αξίζει τον κόπο...» (Герцман 1999, 53).

Κατά τη γνώμη μας, οι ψάλτες που κατέγραψαν τα ελληνικά μέλη στα ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα στα τέλη του 16ου και 17ου αιώνα δεν σκέφτηκαν έτσι. Η μεταγραφή τους τους ικανοποίησε ως γραπτό κείμενο, αρκετά ενημερωτικό για την εκτέλεση, γιατί τα ελληνικά μέλη παρέμειναν στο λειτουργικό ρεπερτόριο για περισσότερα από 200 χρόνια. Αν και στην πραγματικότητα αυτό το κείμενο ήταν αρκετά ενημερωτικό μόνο για ψάλτες που γνώριζαν τη βυζαντινή παράδοση, γνώριζαν δηλαδή ότι «η γραπτή παράδοση ερμηνεύεται από την προφορική παράδοση και συμπληρώνεται από αυτή» (Αγγελόπουλος 2008, 11).

Ο εξαίρετος Έλληνας ψάλτης Λυκούργος Αγγελόπουλος (1941–2014) τόνισε ότι «η μικροδιαστηματική ποικιλία και οι ενέργειες των σημαδιών είναι βασικά στοιχεία μίας ολοκληρωμένης ερμηνείας» (Αγγελόπουλος 2008, 11). «Η μικροδιαστηματική ποικιλία» είναι τροπικό χαρακτηριστικό του έργου και η πραγματοποίηση της «ενέργειας των σημαδιών» της βυζαντινής σημειογραφίας είναι ένας παραδοσιακός τρόπος ερμηνείας της συμπεριλαμβανομένης τροπικής ερμηνείας.

Κατά τη γνώμη μας, ο πατέρας Αζαρίας με τις λέξεις «η μουσική του λαιμού» και «το παιχνίδι του λαιμού» χαρακτήρισε αυτά τα βασικά στοιχεία της ερμηνείας, που περισσότερο από όλα εντυπωσιάζουν έναν Ευρωπαίο που ακούει τη βυζαντινή μουσική. Ακριβώς αυτά τα στοιχεία «είναι πολύ άβολο να μεταφέρουμε στις νότες», και χωρίς αυτά τα στοιχεία «η ελληνική μουσική, μεταγεγραμμένη στις νότες, είναι άχρηστη». Οι παρατηρήσεις του πατέρα Αζαρία επιβεβαιώνουν ότι τα τροπικά χαρακτηριστικά του έργου ανήκουν σε μεγάλο βαθμό στην προφορική παράδοση της βυζαντινής μουσικής, η οποία πάντα συνοδεύει και συμπληρώνει το γραπτό κείμενο.

Τα τροπικά χαρακτηριστικά των ελληνικών μελών από τα ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους 16ου – 18ου αιώνα υποδεικνύουν ότι οι Σλάβοι ψάλτες επανερμήνευσαν τους βυζαντινούς ήχους και τους προσάρμοσαν στο σλαβικό τροπικό σύστημα.

- Ο βυζαντινός όρος ΗΧΟΣ αντικαταστάθηκε από τον σλαβικό όρο ΓΛΑΣ.
- Η μαρτυρία του ΓΛΑΣ συχνά απουσιάζει.
- Υπάρχουν οι αποκλίσεις στον ορισμό του ΓΛΑΣ σε διαφορετικά αντίγραφα του ίδιου ελληνικού έργου.
- Οι ενδείξεις του ΓΛΑΣ των ελληνικών μελών, που έχουν καταγραφεί σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα, είναι συχνά «λανθασμένες» σε σύγκριση με τη σωστή ένδειξη του ήχου ενός έργου.

Σήμερα είναι αδύνατο να ξέρουμε πώς ακουγόταν η βυζαντινή μουσική τον 17ο αιώνα, επομένως μπορούμε να βασιστούμε μόνο σε ιστορικές πληροφορίες και σύγχρονες επιστημονικές απόψεις. Ένα αρκετά κατατοπιστικό, αν και αφηρημένο, χαρακτηριστικό του ήχου είναι η αριθμητική του έκφραση.

Η χρήση ακουστικών μεθόδων στη μεταβυζαντινή μουσική θεωρία ξεκίνησε στις αρχές του 19ου αιώνα από τρεις Διδασκάλους, γνωστούς κυρίως για τη μεταρρύθμιση της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας (1814–1815) (Χρύσανθος 1977· Χουρμούζιος 2007·

Γιαννόπουλος 2011). Το 1881–1883, η Μουσική Επιτροπή του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως πραγματοποίησε ένα ψυχοακουστικό πείραμα, με αποτέλεσμα να προτείνει νέους αριθμητικούς πίνακες διαστημάτων βυζαντινών κλιμάκων με βάση το γεγονός ότι η οκτάβα περιέχει 72 μόρια[3] (Μουσικῆ Ἐπιτροπῆ 1978· Ἀλυγιζάκης 2010).

Από τον 20ό αιώνα, η ακουστική ανάλυση της βυζαντινής μουσικής χρησιμοποιείται ευρέως στην Ελλάδα, αν και η επιστημονική ερμηνεία των αποτελεσμάτων της είναι αμφιλεγόμενη. Ο Έλληνας ερευνητής Δημήτρης Λέκκας αναφέρει ότι «[…] στους εθνομουσικολογικούς και μουσικολογικούς χώρους της βυζαντινής Ψαλτικής και των ισλαμικών μουσικών πολιτισμών ενδημεί ένα μικρό χάος ως προς το κούρδισμα των φθόγγων και τις καθαρές μαθηματικές προτυπώσεις του, και μάλιστα για πολλούς αιώνες» (Λέκκας 2010, 466).

Στις αρχές του 21ου αιώνα, οι Έλληνες ερευνητές Δημήτριος Δελβινιώτης και Γεώργιος Κουρουπέτρογλου πρότειναν μαθηματικούς πίνακες διαστημάτων σύγχρονων βυζαντινών κλιμάκων, αφού ανέλυσαν τις ηχογραφήσεις των δεκαπέντε έμπειρων ψαλτών από διάφορα μέρη της Ελλάδος. Τα αποτελέσματα που προέκυψαν συγκρίθηκαν με τους υπολογισμούς της Μουσικής Επιτροπής του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, αποδεικνύοντας την τροπική σταθερότητα της βυζαντινής ψαλτικής παράδοσης. Οι ερευνητές βρήκαν μία μέση διαφορά ενός μορίου (16,6 cents), για την οποία πιστεύουν ότι είναι αδύνατο να διακριθεί με το αυτί (Δελβινιώτης και Κουρουπέτρογλου 2010).

Στην έρευνα του ελεύθερου επιτονισμού, η ευρωπαϊκή μουσική ακουστική έχει περάσει από τη μελέτη των χωριστών διαστημάτων στην ανάλυση της ζωντανής ερμηνείας. Τον 19ο αιώνα, το αντικείμενο της ακουστικής ανάλυσης ήταν κυρίως τα μελωδικά και αρμονικά διαστήματα. Οι ερευνητές C. E. Delezenne, W. Preyer, M. Plank, E. Röntgen, H. Herzogenberg, H. Helmholtz μελέτησαν την ευαισθησία της ακοής του μουσικού στον αποσυντονισμό των διαστημάτων και αναζήτησαν τα όρια μεταξύ καθαρού και ψευδούς επιτονισμού. Οι αξιολογικές στάσεις στην ερμηνεία των αποτελεσμάτων βασίστηκαν στην πεποίθηση ότι ένας συγκεκριμένος αριθμητικός συγκερασμός (πυθαγόρειος, φυσικός, δωδεκάφθογγος κ. λπ.) επηρεάζει την απόδοση ενός μουσικού κομματιού. Θεωρήθηκε ότι ο κανόνας του «καθαρού» επιτονισμού ήταν ένας αριθμητικός συγκερασμός και όχι αυτό που υπάρχει στη μουσική πράξη. Στα τέλη του 19ου αιώνα, οι ερευνητές C. Stumpf και M. Meyer διαπίστωσαν ότι τα υποκειμενικά καθαρά διαστήματα δεν συμπίπτουν σε μέγεθος με τα αντικειμενικά καθαρά διαστήματα της φυσικής κλίμακας και εξήγησαν αυτό το φαινόμενο με την αισθητική ανάγκη της εκφραστικότητας (Parc 1980, 18–20).

Τον 20ό αιώνα, αντικείμενο της μουσικής ακουστικής μαζί με τα διαστήματα έγινε ο επιτονισμός στις συνθήκες ζωντανής καλλιτεχνικής απόδοσης ενός μουσικού έργου. Ο Νικολάι Γκάρμπουζοφ (Николай Гарбузов) στην έρευνά του συνόψισε τις αναζητήσεις και προσεγγίσεις της σοβιετικής μουσικής ακουστικής. Ο Γκάρμπουζοφ πρότεινε τον όρο «ζωνική φύση της ανθρώπινης ακοής», η οποία ισχύει για το ύψος του φθόγγου, αλλά και για την αίσθηση του tempo και του ρυθμού, τη δυναμική και των ηχοχρωμάτων:

[3] 6 μόρια ισούνται με 100 cents ή ένα συγκερασμένο ημίτονο.

> «[...] οι μουσικοί υψηλής εξειδίκευσης είναι σε θέση να θυμούνται, να αναγνωρίζουν και να αναπαράγουν όχι φθόγγους ορισμένης συχνότητας ή ορισμένης αναλογίας συχνοτήτων, που σχηματίζει ένα συγκεκριμένο διάστημα, αλλά μια ζώνη, εντός της οποίας οι φθόγγοι και τα διαστήματα, με όλες τις ποσοτικές αλλαγές, διατηρούν μία και όμοια ποιότητα (ατομικότητα) και επομένως έχουν το ίδιο όνομα (ντο, ρε, μι..., η τρίτη, η πέμπτη κ. λπ.)» (Гарбузов 1980а, 207).

Πειράματα έδειξαν ότι το πλάτος της ζώνης ακοής είναι περισσότερο από το ένα τέταρτο του τόνου. Στα γραπτά του Γκάρμπουζοφ αναφέρεται ως αξίωμα ότι το όριο για τη διάκριση του ύψους δύο φθόγγων για έναν καταρτισμένο μουσικό είναι κατά μέσο όρο 5–6 cents (υπενθυμίζουμε ότι οι Έλληνες ερευνητές Δ. Δελβινιώτης και Γ. Κουρουπέτρογλου πιστεύουν ότι η μέση διαφορά του ενός μορίου (δηλαδή 16,6 cents) δεν διακρίνεται) (Гарбузов 1980б, 82). Ο Γκάρμπουζοφ χώρισε τα διαστήματα σε κύρια και ενδιάμεσα. Τα πειράματα έδειξαν ότι τα κύρια διαστήματα έχουν συγκεκριμένη ατομικότητα και ευρεία ζώνη διαστήματος. Τα ενδιάμεσα διαστήματα, αντίθετα, χαρακτηρίζονται από αόριστη ατομικότητα και στενή ζώνη διαστήματος. Οι φθόγγοι και τα διαστήματα που περιλαμβάνονται στην ίδια ζώνη διαφέρουν ως προς τον επιτονισμό (Гарбузов 1980б, 98). Ο εκτελεστής επιτυγχάνει ατομική εκφραστικότητα όταν ερμηνεύει ένα μουσικό κομμάτι, βρίσκοντας διαφορετικό επιτονισμό εντός της ζώνης: δίνει έμφαση στις έλξεις, κάνει τα διαστήματα πιο μαλακά ή πιο σκληρά κ.τ.λ.

Μελέτη για το χορωδιακό τραγούδι σε ομοφωνία έδειξε ότι το αποδεκτό πλάτος της ζώνης φτάνει τα 140 cents (δηλαδή πάνω από ένα ημίτονο) (Гарбузов 1980б, 111). Ακουστική ανάλυση της καλλιτεχνικής απόδοσης ενός μουσικού έργου στο βιολί – μουσικό όργανο με ακαθόριστο ύψος των φθόγγων– απέδειξε ότι κάθε βιολιστής αναπαράγει έναν διαφορετικό συγκερασμό, ο οποίος δεν είναι αριθμητικός (Гарбузов 1980б, 132). Σύμφωνα με τον Γκάρμπουζοφ, οι αριθμητικοί συγκερασμοί (πυθαγόρειος, φυσικός, δωδεκάφθογγος κ. λπ.) υπάρχουν μόνο στα θεωρητικά.

Έτσι, στη μουσική ακουστική καθιερώνεται η μεταβλητότητα της κλίμακας κατά την καλλιτεχνική απόδοση ενός έργου με φωνές ή με όργανα ακαθόριστου ύψους, κάτι που εξηγείται από τη ζωνική φύση της ανθρώπινης ακοής. Μελέτες έχουν δείξει ότι οι έμπειροι μουσικοί έχουν πολύ μεγαλύτερο πλάτος της ζώνης των διαστημάτων που αποτελούν την κλίμακα από τους αρχάριους (Parc 1980, 39-40).

Αυτά τα ευρήματα είναι σημαντικά για την κατανόηση του πώς οι Ουκρανοί ψάλτες προσάρμοσαν τις βυζαντινές κλίμακες τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Εξίσου πολύτιμες είναι οι σκέψεις και οι ιδέες των ξένων μουσικών που κατέκτησαν την τέχνη της βυζαντινής ψαλτικής, όπως για παράδειγμα, οι Άραβες ψάλτες του Ορθόδοξου Πατριαρχείου Αντιοχείας (σύγχρονη Συρία). Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του ιερέα Ρωμανού Νταούντ, οι Άραβες ψάλτες, στηριζόμενοι σε βυζαντινές κλίμακες, στην πράξη τις φέρνουν πιο κοντά σε παρόμοιες αραβικές. Ο παπάς Ρωμανός σημειώνει, επίσης, ότι η αραβική μουσική επηρεάζει τη βυζαντινή στις κλίμακες και στη σύνθεση, διακρίνοντας δύο τύπους αλληλεπίδρασης:

- Η εισαγωγή αραβικών μελωδικών γραμμών (φράσεων) στα έργα συνθετών βυζαντινής μουσικής σε εκείνα τα τμήματα της σύνθεσης που επιτρέπουν

ελεύθερη ερμηνεία από τον ψάλτη, για παράδειγμα, στην αρχή των εκτεταμένων μελισματικών χερουβικών και κοινωνικών.[4]

- Η χρήση του αραβικού μακάμ ως σταθερού δομικού και τροπικού σχήματος του έργου, πρακτική που αναπτύχθηκε τον 20ό αιώνα. Σύμφωνα με αυτή, αραβικά έργα καταγράφονται σε βυζαντινή σημειογραφία και η τροπική τους οργάνωση εξηγείται από τη σκοπιά της βυζαντινής μουσικής θεωρίας.

Κατά τον παπά Νταούντ, η αραβική επίδραση είναι θετική: χάρη σε αυτή διατηρούνται τα ανατολικά διαστήματα της βυζαντινής μουσικής, σε αντίθεση με τα εδάφη όπου η ευρωπαϊκή μουσική είναι ευρέως διαδεδομένη (Νταούντ 2010).
Επιστρέφοντας στα ελληνικά μέλη, μεταγεγραμμένα σε ουκρανικά και λευκορωσικά χειρόγραφα του τέλους 16ου – 18ου αιώνα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ερμηνεία ενός Ουκρανού ψάλτη που γνώριζε την παραδοσιακή βυζαντινή ψαλτική διέφερε αρκετά από την ερμηνεία ενός δασκάλου που ήταν εξοικειωμένος μόνο με την τοπική σλαβική πρακτική της εκκλησιαστικής μουσικής.

Τον 16ο και 17ο αιώνα, οι Ουκρανοί ψάλτες δανείστηκαν ελληνικά μέλη για να αναβιώσουν τη σύνδεσή τους με τη βυζαντινή μουσική παράδοση, προκειμένου να εξαχθεί ως συμπέρασμα ότι η Κίεβσκα Ρους ασπάστηκε τη χριστιανική θρησκεία στο Βυζάντιο και ότι η Ορθόδοξη Μητρόπολη του Κιέβου ανήκει στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως για πολλούς αιώνες. Έτσι, κατά τη γνώμη μας, οι Ουκρανοί ψάλτες προσπάθησαν να αποδώσουν το δανεικό ελληνικό ρεπερτόριο όσο το δυνατόν πιο κοντά στον αρχικό ήχο του.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Βιβλία, άρθρα, πρακτικά συνεδρίων

[Ανυπόγραφο]. 1978. *Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1881-1883). Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Κωνσταντινούπολη 1888.* Φωτ. άνατ. Ἀθῆναι: Ἐκδόσεις Κουλτούρα.

Αγγελόπουλος, Λυκούργος. 2008. «Η τεχνική του ισοκρατήματος στη νεώτερη μουσική πράξη». *Μουσικοδρόμιο* 2: 11-14.

Ἀλυγιζάκης, Ἀντώνιος. 2010. «Ἡ θεωρία τῶν φωνῶν καὶ τῶν ἤχων». Στο *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία* (Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου 2006), επιμ. Δημήτριος Κ. Μπαλαγεῶργος, Γρηγόριος Γ. Ἀναστασίου, 127-142. Αθήνα: Εκδότης Γρ. Θ. Στάθης.

Γιαννόπουλος, Έμμανουήλ. 2011. *Θεωρητικές υπηχήσεις και μουσικές κλίμακες Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου.* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Δελβινιώτης, Δημήτριος και Κουρουπέτρογλου, Γεώργιος. 2010. «Μουσικὴ Διαστηματικὴ Ψηφιακὴ Ἀνάλυση στὸ Βυζαντινὸ Μέλος». Στο *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς*

[4] Η πρακτική της πιο ελεύθερης ερμηνείας ορισμένων τμημάτων της σύνθεσης απαντάται και στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αυτοσχεδιαστική αρχή της ιταλικής τοκάτας.

Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία (Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου 2006), επιμ. Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, Γρηγόριος Γ. Ἀναστασίου, 193-206. Αθήνα: Εκδότης Γρ. Θ. Στάθης.

Λέκκας, Δημήτριος. 2010. «Βυζαντινὸ τονικὸ σύστημα: προτύπωση καὶ ἐφαρμογή». Στο *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία* (Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου 2006), επιμ. Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, Γρηγόριος Γ. Ἀναστασίου, 465-486. Αθήνα: Εκδότης Γρ. Θ. Στάθης.

Νταούντ, Ρωμανοῦ. 2010. «Ἡ ἐπίδραση τῆς θύραθεν Μουσικῆς στὴν Βυζαντινὴ Ὀκταηχία στὸ Πατριαρχεῖο Ἀντιοχείας». Στο *Θεωρία καὶ Πράξη τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης. Ἡ Ὀκταηχία* (Πρακτικά Γ΄ Διεθνοῦς Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ Συνεδρίου, Ἀθήνα, 17–21 Ὀκτωβρίου 2006), επιμ. Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, Γρηγόριος Γ. Ἀναστασίου, 558-561. Αθήνα: Εκδότης Γρ. Θ. Στάθης.

Χουρμούζιος, Χαρτοφύλακας. 2007. *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς Χρυσάνθου, επιδιόρθωση και συμπλήρωση*. Επιμ. Ἐμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, β' έκδοση. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. 1977. *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς.* Τεργέστη, 1832. ἀνατ. Ἀθῆναι: Ἐκδόσεις Κουλτούρα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Ignatenko, Yevgeniya. 2020. “Die byzantinische Gesänge in den Ukrainischen und Weißrussischen Handschriften des 16.–18. Jahrhunderts: Identifizierung der Quellen”. *Theorie und Geschichte der Monodie,* 10: 189-210 (in German), 211-228 (in Russian).

Ignatenko, Yevgeniya. 2023. “Ukrainian and Belarusian Church Music of the 17th century: Meeting of East with West”. *Series Musicologica Balcanica,* 4: 92-108. DOI: https://doi.org/10.26262/smb.v0i4.8129. Ανακτήθηκε 28 Φεβρουαρίου 2025.

Гарбузов, Николай. 1980а. «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» В *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог,* сост. О. Сахалтуева, О. Соколова, ред. Ю. Рагс, 207-243. Москва: Музыка.

Гарбузов, Николай. 1980б. «Зонная природа звуковысотного слуха» В *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог,* сост. О. Сахалтуева, О. Соколова, ред. Ю. Рагс, 80-145.

Герцман, Евгений. 1999. «Начало российской музыкальной византинистики». В *Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997*, 44-56. Москва: Государственный институт искусствознания.

Рагс, Юрий. 1980. «Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие» В *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог,* сост. О. Сахалтуева, О. Соколова, ред. Ю. Рагс, 11-48.

Βιογραφικό: Η Yevgeniya Ignatenko σπούδασε στην Ουκρανία (Εθνική Μουσική Ακαδημία «Τσαϊκόφσκι» της Ουκρανίας) και στην Ελλάδα με τον Λυκούργο Αγγελόπουλο και τη Μαρία Αλεξάνδρου. Έλαβε το Διδακτορικό δίπλωμα της το 2006 και από το 2002 διδάσκει στην Εθνική Μουσική Ακαδημία «Τσαϊκόφσκι» της Ουκρανίας, όπου υπηρετεί σήμερα ως επίκουρη καθηγήτρια. Το 2007-2008 και το 2014-2015 έλαβε υποτροφία από το Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης. Είναι μέλος της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (Study Group *Music of the Christian East and Orient*) και της Ομάδας Παλαιογραφίας Βυζαντινής Μουσικής «Χρυσορρήμων» του Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. Διατέλεσε επιστημονική σύμβουλος του εργαστηρίου "Musica sacra Ukraina" (2020, http://lab.openopera.com.ua) και το 2023 ίδρυσε στο Κίεβο το εργαστήρι «Βυζαντινοσλάβικα». Ετοίμασε την έκδοση ουκρανικών χορωδιακών έργων του 17ου και 18ου αιώνα *Partesny Concertos of the 17th – 18th Centuries from the Kyiv Collection* σε συνεργασία με τη Νίνα Γερασίμοβα-Περσίντσκα (Κίεβο, 2006) και έχει γράψει πάνω από εξήντα επιστημονικά άρθρα.

English summary

Yevgeniya Ignatenko / Sound Aspects of Greek Music in Ukrainian and Belarusian Manuscripts of the late 16th – 18th Centuries

The thousand-year history of the development of Ukrainian church music, the roots of which go back to the Kyivan Rus, has many enigmas. In particular, the Ukrainian and Belarusian staff-notated manuscripts of the late 16th – 18th centuries contain the chants with Greek verbal text transcribed in Cyrillic and accompanied by the note 'Greek'. As a result of our comparative study of the Ukrainian-Belarusian and Greek-Byzantine manuscripts, their significant number were authorized.

The attributed Greek chants from the Ukrainian and Belarusian manuscripts have the following features of their mode organization:

- ✓ the Byzantine notion echos *(ἦχος)* was replaced by the Slavonic notion glas *(глас)*;
- ✓ mode definitions are often absent;
- ✓ there are discrepancies in the mode definition of the same work, written down in different manuscripts;
- ✓ indications of the mode, offered in the Ukrainian and Belarusian manuscripts, are often erroneous compared to the original definitions of the work's mode.

Our paper presents the sound aspects of the borrowed Greek chants based on the acoustic approaches to the analysis of the Byzantine music.

Νανούρισμα αρ. 2 για φωνή και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου: ένα έντεχνο τραγούδι που προσομοιάζει σε δημοτικό νανούρισμα

Σταματία Γεροθανάση

matige@mus.auth.gr

Περίληψη

Η εργασία αφορά στο φωνητικό έργο του Αντίοχου Ευαγγελάτου και πιο συγκεκριμένα στη σχέση λόγου και μουσικής στο νανούρισμα αρ. 2 για φωνή και πιάνο. Αρχικά γίνεται λόγος για τη ζωή και την εκπαίδευση του συνθέτη πριν από την οριστική εγκατάστασή του στην Αθήνα, αλλά και για την πολύπλευρη δράση του ως μαέστρου, εκπαιδευτικού και συνθέτη. Στη συνέχεια δίνονται πληροφορίες για τα έργα φωνητικής μουσικής και ακολουθεί μουσικοποιητική ανάλυση του νανουρίσματος αρ. 2. Ο Ευαγγελάτος, στηριζόμενος σε δημοτική ποίηση, με εξαιρετική λιτότητα συνθετικών μέσων, δημιουργεί ένα έντεχνο τραγούδι που προσομοιάζει σε δημοτικό νανούρισμα. Η ανάλυση των μουσικών παραμέτρων σκοπό έχει να αναδείξει την πρόθεση του συνθέτη να γεφυρώσει το παρελθόν με το παρόν μέσω της ελληνικής δημοτικής παράδοσης και να συνδεθεί έμμεσα με τις κατευθύνσεις της Εθνικής Σχολής.

Ζωή και εκπαίδευση του συνθέτη: παιδικά/νεανικά χρόνια στην Κεφαλονιά και στην Αθήνα

Ο Αντίοχος-Γεράσιμος Ευαγγελάτος γεννήθηκε στο Ληξούρι Κεφαλονιάς στις 23/12/1902 (Φλώρου 2016, 29). Από τα παιδικά του χρόνια γίνεται δέκτης του ιδιόμορφου μουσικού πολιτισμού των Ιονίων Νήσων που έχει σμιλευτεί από τις κοινωνικοπολιτισμικές, καλλιτεχνικές και μουσικές επιρροές της Δύσης (Φλώρου 2016, 30). Ο ίδιος αναφέρει ότι θυμάται τις συναυλίες της μπάντας και τον θαυμασμό που του προκαλούσαν οι ηχητικές και μορφολογικές ιδιαιτερότητες των οργάνων καθώς και οι κινήσεις του μαέστρου. Ο συνθέτης ανακαλεί, ακόμη, τα καλοκαιρινά βράδια που έμενε ξύπνιος για να ακούσει τις αρμονικές κεφαλονίτικες φωνές (Μποζίνη 2015, στο 1:46-2:30). Το 1910 η οικογένειά του εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα. Το 1917 πήρε βασικά μαθήματα βιολιού στο Ωδείο Αθηνών, ενώ το 1919 μεταγράφεται στο Ελληνικό Ωδείο (Φλώρου 2016, 36 και Nika-Sampson 2014). Το 1919, μετά από επιμονή του πατέρα του, μπαίνει στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και την εγκαταλείπει μετά από ένα χρόνο (Φλώρου 2016, 37). Το 1920 κάνει την εγγραφή του στη Νομική Σχολή και με την πρόφαση ότι θέλει να διευρύνει τις νομικές σπουδές του

στο εξωτερικό πείθει την οικογένειά του να τον αφήσει να συνεχίσει τις σπουδές του στη Λειψία (Φλώρου 2016, 38).

Ζωή και εκπαίδευση του συνθέτη: σπουδές στη Λειψία, στη Βιέννη, στο Βερολίνο και στη Βασιλεία της Ελβετίας

Στη Λειψία ο Ευαγγελάτος παράλληλα με τις σπουδές νομικής κάνει ιδιωτικά μαθήματα μουσικής με τον συνθέτη και αρχιμουσικό Max Ludwig (μαθητή του Max Reger) (Φλώρου 2016, 38). Το πλούσιο μουσικό περιβάλλον της Λειψίας ωθεί το συνθέτη να εγκαταλείψει τη Νομική. Εκεί γίνεται, μέσω συναυλιών, δέκτης της μουσικής του Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Reger, R. Strauss, μεταξύ άλλων (Φλώρου 2016, 39). Το 1925 εγγράφεται στο Κρατικό Ωδείο της Λειψίας και σπουδάζει μουσική θεωρία και ανάλυση με τον Herman Grabner, πιάνο με τον Otto Wenreich και διεύθυνση ορχήστρας με τον Max Hochkofler (Nika-Sampson 2014). Επιπλέον, το Μάιο του 1926 εγγράφεται στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της Λειψίας και παρακολουθεί μαθήματα Φιλοσοφίας, Ιστορίας της Τέχνης, Μουσικής Αισθητικής, τα οποία συμπληρώνουν τις γνώσεις του γύρω από τη μουσική. Το καλοκαίρι του 1928 αποφοιτά από το Κρατικό Ωδείο της Λειψίας (Φλώρου 2016, 40-41). Τα επόμενα τρία χρόνια, με σκοπό την απόκτηση μουσικών εμπειριών, διαμένει σε σημαντικά ευρωπαϊκά κέντρα: Βιέννη, Βερολίνο και Βασιλεία της Ελβετίας. Στο Ωδείο της Βασιλείας αποφασιστική είναι η παρακολούθηση μαθημάτων με τον διαπρεπή μαέστρο Felix Weingarten (Nika-Sampson 2014).

Ζωή και εκπαίδευση του συνθέτη: οριστική επιστροφή στην Αθήνα

Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του στη Βασιλεία, τον Ιούλιο του 1931 (Φλώρου 2016, 50), ο Ευαγγελάτος επιστρέφει στην Ελλάδα οριστικά το 1932 για να προσφέρει πολύπλευρο καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό έργο. Πέρα από το συνθετικό του έργο τίθεται στην υπηρεσία της ελληνικής μουσικής, στην προώθηση της νεοελληνικής δημιουργίας, στη στήριξη των Ελλήνων συνθετών καθώς και στη βελτίωση της εκπαιδευτικής και καλλιτεχνικής ζωής του τόπου. Αναφέρονται ενδεικτικά ορισμένες σημαντικές θέσεις: ιδρύει τη Νέα Συμφωνική Ορχήστρα, αναλαμβάνει καθηγητής και στη συνέχεια καλλιτεχνικός διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου, συγκροτεί την συμφωνική ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας, διευθύνει τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών, την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, την ορχήστρα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, το 1954 αναλαμβάνει τη διεύθυνση των μουσικών προγραμμάτων του Ε.Ι.Ρ. και ιδρύει το Γ΄ Πρόγραμμα μαζί με τον συγγραφέα Διονύση Ρώμα (Nika-Sampson 2014). Σημαντική είναι η προσφορά του Ευαγγελάτου από τη θέση του προέδρου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (Ρωμανού 2006, 185), ενώ έντονη είναι η δραστηριότητά του μέσα από μουσικούς φορείς (συλλόγους, οργανώσεις και σωματεία, όπως η συνεργασία του με το Διεθνές Συμβούλιο Μουσικής, καθώς και με την Εθνική Επιτροπή Μουσικής) (Nika-Sampson 2014).

Στα 54 χρόνια της συνθετικής του πορείας (από το 1927 έως το 1981) περιλαμβάνονται 15 έργα για ορχήστρα, 5 έργα μουσικής δωματίου, 6 τραγούδια για φωνή και ορχήστρα, 38 τραγούδια για φωνή και πιάνο, 8 χορωδιακά, μουσική για 4 τραγωδίες και μουσική για ένα ντοκιμαντέρ (Φλώρου 2016, 216).[1] Ενδεχομένως, η πολύπλευρη δραστηριότητά

[1] Χρονολογικός κατάλογος συνολικά των έργων του Ευαγγελάτου παρατίθεται στο: Φλώρου (2016, 344-347) και χρονολογικός αλλά επιλεκτικός κατάλογος των έργων του στο: Nika-Sampson (2014). Παρτιτούρες των έργων βρίσκονται στον ιστότοπο: Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν

του ως διευθυντή ορχήστρας, παιδαγωγού καθώς και η έντονη δραστηριότητά του σε φορείς να δικαιολογεί το σχετικά περιορισμένο σε αριθμό συνθετικό του έργο.

Έργα φωνητικής μουσικής

Ο Ευαγγελάτος ασχολείται με τη σύνθεση φωνητικής μουσικής στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, της γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου (Φλώρου 2016, 216). Δεν συνθέτει όπερα και θρησκευτική μουσική, αλλά επιδίδεται στη μελοποίηση λόγιας ποίησης Ελλήνων λογοτεχνών όπως οι Παναγιωτόπουλος, Παπαντωνίου, Παλαμάς, Σικελιανός, Πάλλης, Πορφύρας, Γρυπάρης, Λασκαράτος, Καβάφης, Μαβίλης. Επιπλέον, μελοποιεί δημοτική ποίηση από τη συλλογή του Ν. Πολίτη καθώς και δική του ποίηση. Συνθέτει χορωδιακά έργα (a cappella ή με συνοδεία ορχήστρας) για γυναικεία, ανδρική και μεικτή χορωδία, έργα για φωνή και ορχήστρα (όπως π.χ. *Η Λυγερή και ο Χάρος*, συμφωνική μπαλάντα για φωνή και ορχήστρα σε δημοτική ποίηση από τη συλλογή του Ν. Πολίτη) και έργα για φωνή και πιάνο. Εκτός από δύο διασκευές ομώνυμων δημοτικών τραγουδιών (*Ουρανός σαν συννεφιάσει* και *Η Μάνα σου μαλώνει*), τα υπόλοιπα τραγούδια είναι δικής του σύνθεσης. Ας σημειωθεί ότι η μοναδική περίπτωση που ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυτούσιο το θέμα δημοτικού τραγουδιού (*Σαράντα Παλικάρια*) είναι στο ορχηστρικό έργο *Παραλλαγές και Φούγκα πάνω σ' ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (Φλώρου 2016, 273). Τα τραγούδια για πιάνο και φωνή αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος του συνθετικού του έργου, στα οποία είναι εμφανής η πρόθεση του συνθέτη να γεφυρώσει το παρελθόν με το παρόν μέσω της ελληνικής δημοτικής παράδοσης καθώς εμπνέεται από την παραδοσιακή ποίηση και μουσική κληρονομιά.[2]

Ο Ευαγγελάτος, σε αντίθεση με τους περισσότερους Επτανήσιους συνθέτες που σπουδάζουν στην Ιταλία, επιλέγει τη Γερμανία και τη γερμανική μουσική παιδεία. Η μουσική γλώσσα του ύστερου γερμανικού ρομαντισμού επηρεάζει και διαμορφώνει το μουσικό αισθητήριο του συνθέτη, ο οποίος μένει μακριά από τα πιο επαναστατικά ρεύματα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.[3] Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι σε έργο της ύστερης καλλιτεχνικής περιόδου του συνθέτη, δηλαδή στα τέσσερα τραγούδια σε ποίηση Καβάφη (*Θερμοπύλες*, *Ιωνικόν*, *Φωνές* και *Κεριά*) εμφανίζονται τονικά, πολυτονικά και ατονικά στοιχεία. Κατά τον Αντωνίου, η προσωπική μουσική γλώσσα του Ευαγγελάτου απομακρύνεται από τα *τυποποιημένα* της αρχής της Εθνικής Σχολής (Μποζίνη 2015, στο 7:17-7:40). Σύμφωνα με τον Κώστιο, ο χαρακτηρισμός του Ευαγγελάτου ως κύριου επιγόνου του Καλομοίρη οφείλεται στον ίδιο τον Καλομοίρη και δεν μπορεί να χαρακτηρίσει την εμβέλεια του συνθετικού έργου του (Φλώρου 2016,

---

Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής – Ψηφιακές Συλλογές, «Αρχείο Αντίοχου Ευαγγελάτου», πηγή: https://digital2.mmb.org.gr/handle/55906 (τελευταία πρόσβαση 11 Δεκεμβρίου 2024).

[2] Σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο (2006, 56), «Η νεοελληνική μουσική δημιουργία κατά το α΄ μισό του 20ού αι. χαρακτηρίζεται, στο μεγαλύτερο ποσοστό, από την προσπάθεια ανάδειξης στοιχείων «εθνικής» ταυτότητας μέσα στο μουσικό έργο. Βασικό υλικό αποτελεί το δημοτικό τραγούδι αλλά και αναφορές σε ηθικοθρησκευτικά και μυθολογικά σύμβολα της λαογραφίας, τα οποία συνδυάζονται με εθνο-ιδεολογήματα, πνευματικά αιτήματα και ζητήματα πολιτισμικής συγκρότησης της νεοελληνικής αστικής κοινωνίας».

[3] Σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο (2011, 230-231), «Η ύστερη εμφάνιση έργου με χαρακτηριστικά «εθνικής» ταυτότητας, αποτελεί γνώρισμα αρκετών Ελλήνων συνθετών, οι οποίοι δεν ασπάζονται τις νεωτεριστικές τάσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας του 1950, ούτε καν αυτές του γερμανικού εξπρεσιονισμού του μεσοπολέμου: οι Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981), Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης (1908-1996) και ο πρώιμος (μέχρι το 1950 περίπου) Γιάννης Παπαϊωάννου (1910-1989) αποτελούν αντιπροσωπευτικές μορφές».

17-18). Όπως επισήμανε η Νίκα-Σαμψών, τα χαρακτηριστικά «εθνικής» ταυτότητας στο έργο του Ευαγγελάτου δεν εμφανίζονται με την ίδια συχνότητα όπως στο έργο του Καλομοίρη και δεν επισκιάζεται το ύστερο ρομαντικό ιδίωμα που διαποτίζει τις συνθετικές του τεχνικές (Nika-Sampson 2014).

Νανούρισμα αρ. 2: Μουσικοποιητική ανάλυση

Το νανούρισμα αρ. 2, από τα γνωστότερα έργα για φωνή και πιάνο του συνθέτη, συστήνει έξοχο δείγμα της συνθετικής του πρόθεσης να ντύσει τη δημοτική ποίηση με δημοτικοφανή μελωδία και με συνοδεία εξαιρετικής λιτότητας. Χειρόγραφη παρτιτούρα του νανουρίσματος βρίσκεται στο Αρχείο Αντίοχου–Γεράσιμου Ευαγγελάτου στον ιστότοπο της Μουσικής βιβλιοθήκης "Λίλιαν Βουδούρη".[4]

Η Μορφολογική δομή του νανουρίσματος έχει ως εξής:

- Τετράμετρη εισαγωγή από το πιάνο.
- Μέρος **α** που αποτελείται από 4 μέτρα και αντιστοιχεί στο στίχο: *Ύπνε που παίρνεις τα μικρά έλα πάρε και τούτο*
- Μέρος **β** (αποτελείται από 5 μέτρα): *μικρό σου το 'δωκα μεγάλο φέρε μου το*
- Μέρος **γ** (4 μέτρα): *μεγάλο σαν ψηλό βουνό ίσιο σαν κυπαρίσσι*
- Μέρος **β'** (6 μέτρα): *και οι κλώνοι του να απλώνονται σ' Ανατολή και Δύση*
- Μέρος **α'** (7 μέτρα): (στο οποίο εμφανίζεται επανάληψη του πρώτου στίχου) *ύπνε που παίρνεις τα μικρά έλα πάρε και τούτο*

Πιανιστική εισαγωγή

Στην πιανιστική εισαγωγή, το αρπέζ με εναλλαγή της νότας σολ και ρε, εναλλαγή του διαστήματος της πέμπτης και τέταρτης καθαρής που απλώνεται στο χώρο και στο χρόνο (χωρίς την τρίτη της συγχορδίας) υπονοεί την τροπικότητα της μελωδικής/φωνητικής γραμμής. Στο μ. 1 εμφανίζονται αξίες ογδόου ενώ στο μ. 2 αξίες τετάρτου και μισού. Τα μ. 1 και 2 επαναλαμβάνονται στα μ. 3 και 4 με μία όμως διαφορά: η ρυθμική επιβράδυνση συνοδεύεται από μείωση στη δυναμική (το μ. 1 και 2 σε δυναμική *p*, μ. 3 και 4 σε δυναμική *pp*). Ο Ευαγγελάτος αποδίδει στα πρώτα 4 μέτρα την ατμόσφαιρα του νανουρίσματος με μουσικά μέσα: η επιβράδυνση του ρυθμού και η μείωση της δυναμικής παραπέμπει στο σταδιακό αποκοίμισμα του παιδιού. Ας σημειωθεί ότι η σύντομη εισαγωγή από το πιάνο αποτελεί σταθερό συνθετικό στοιχείο των περισσότερων τραγουδιών για πιάνο και φωνή του Ευαγγελάτου.

Μέρος α

Στο μέρος α παρατηρείται διαστολή του μέτρου: μ. 5 σε 3/4 ενώ το μ. 6 σε 4/4 κάτι που επαναλαμβάνεται στα μ. 7 και 8. Η διαστολή του μέτρου αφενός σπάει την κανονικότητα αποδίδοντας στη φωνητική γραμμή τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα που χαρακτηρίζει την ανέλιξη μίας δημοτικής μελωδίας, αφετέρου υπογραμμίζει το αίσθημα επιβράδυνσης. Η έκταση της μελωδικής γραμμής σε δυναμική *pp* περιορίζεται

[4] Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής – Ψηφιακές Συλλογές, «Αρχείο Αντίοχου Ευαγγελάτου», πηγή: https://repository.mmb.org.gr/digma/handle/56231/ (τελευταία πρόσβαση 17 Αυγούστου 2025).

σε 4 νότες (φα, σολ, λα, σι ύφεση)[5] με κέντρο τη νότα σολ συνεπώς βασίζεται στον αιολικό τρόπο[6] από σολ: σολ, λα, σι ύφεση, ντο, ρε, μι ύφεση, φα, σολ.

Μέρος β

Στο μέρος β, ενώ το μέτρο διατηρείται σταθερό σε 4/4, η μελωδική γραμμή, με χαμηλότερη νότα το σι ύφεση εκτείνεται έως το μι ύφεση.[7] Η δραματικότητα της επίκλησης του ποιητικού υποκειμένου να μεγαλώσει το παιδί υπογραμμίζεται με εμφάνιση της φωνητικής γραμμής σε υψηλότερο ρετζίστρο καθώς και μέσω της εμφάνισης τριημιτονίου (σι ύφεση-ντο δίεση αντί για ντο φυσικό).[8] Στο μ. 11 το πιάνο μιμείται τη φωνητική γραμμή μία οκτάβα πάνω σε δυναμική *ppp*. Το οργανικό *crescendo* των μ. 12 έως 13 (μελωδία στη φωνή και στο πιάνο) συνδυάζεται με μείωση της δυναμικής σε *ppp* και με την ένδειξη *ritenuto molto* στο μ. 12, δηλαδή απότομη επιβράδυνση της εκφοράς της μελωδίας.

Μέρος γ

Η αντιφατική εσωτερικότητα των τελευταίων μέτρων του μέρους β εκτονώνεται στη δραματική κορύφωση του μέρους γ. Η επίκληση του ποιητικού υποκειμένου χαρακτηρίζεται από μεταφορικότητα και υπερβολή: να μεγαλώσει το παιδί σαν ψηλό βουνό, σαν κυπαρίσσι. Στο μέρος γ εμφανίζεται συχνή αλλαγή του μέτρου (μ. 14 σε 3/4, μ. 15 σε 2/4, μ. 16 σε 3/4 και μ. 17 σε 4/4). Στα μ. 14 και 15 η μελωδία βασίζεται σε αιολικό τρόπο από ντο, ενώ στα μ. 16 και 17 βασίζεται σε δώριο τρόπο από σολ. Επιπλέον, στα μ. 16 και 17 παρατηρείται ανοδική πορεία της φωνητικής γραμμής, η οποία στη λέξη *κυπαρίσσι* αγγίζει το υψηλότερο σημείο (σολ5). Η μουσική ένδειξη της κορώνας πάνω από την υψηλότερη νότα του τραγουδιού, όπου ο Ευαγγελάτος αφήνει τον τραγουδιστή να αποφασίσει για τη χρονική διάρκειά της, συμβάλλει στη χρονική επιμήκυνση της λέξης *κυπαρίσσι*. Επομένως έχουμε επιμήκυνση τόσο του τονικού ύψους όσο και του μουσικού χρόνου. Ενώ ο Ευαγγελάτος σημειώνει τη δυναμική *pp* στο μέρος γ, η ανοδική πορεία της φωνής στο υψηλότερο ρετζίστρο συνεπάγεται μία αναπόφευκτη αύξηση της δυναμικής (στη φωνητική έκταση της υψίφωνου, το *pp* στην υψηλή φωνητική περιοχή έχει διαφορετική διαπεραστικότητα και ένταση από το *pp* στη χαμηλή και μεσαία περιοχή).

---

[5] φα4, σολ4, λα4, σι ύφεση4.

[6] Σύμφωνα με τις Mantzourani και Tserpe (2020, 109), "The identification and comparison of the modes in Greek art-music of the first half of the twentieth century, in particular, often reveals an incongruity between theory and practice. In the latter, the modes used in such works are predominantly identified through the music itself and not through any pre-existing classification of modes. This has led us to reconsider the terminology we use in this study, and in the description and discussion of the musical examples, we use the more appropriate term scale- model' ".

[7] Από σι ύφεση4 έως μι ύφεση5.

[8] Σύμφωνα με τον Chardas (2020, 313), "The late nineteenth and the early twentieth century saw the resurfacing of the debate especially over the names Rōmios and Hellene. In fact, as Dimitris Tziovas argues, 'the controversy over the names Romiosyni and Hellenism was not a simple debate about terms, but a confrontation concerning the constitution of the historical past' [...]. Especially with regard to modality, on a surface level, the characteristic eastern element of the augmented second ensures an unmistakable Romeic association. However, because of the appropriation of the ancient Greek theory by the west, the use of the so-called church modes by Greek composers surely acquires various connotations".

Μέρος β’

Το επόμενο μέρος συστήνει παραλλαγή του μέρους β. Η μετρική ποικιλία διατηρείται (μ. 18 σε 2/4, μ. 19 σε 3/4, μ. 20 σε 2/4, μ. 21 έως 23 σε 4/4) και το ποιητικό *εγώ* εύχεται να απλωθούν οι κλώνοι του κυπαρισσιού (το παιδί είναι κυπαρίσσι) στην Ανατολή και στη Δύση. Από την κάθετη διάσταση, δηλαδή το εικονοσχήμα του πάνω-κάτω (να ψηλώσει το παιδί σαν κυπαρίσσι) μεταβαίνουμε στην οριζόντια διάσταση (Δύση-Ανατολή). Η διεύρυνση αυτή γίνεται αισθητή και μουσικά: σε σχέση με το μέρος β που καταλαμβάνει 5 μέτρα, το μέρος β’ καταλαμβάνει 6 μέτρα. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μ. 19 εμφανίζεται για πρώτη φορά τρίηχο ογδόου στη λέξη *Ανατολή*: τα 7 όγδοα του μέτρου μ. 19 (2+2+3) δημιουργούν την αίσθηση ασύμμετρου μέτρου με σαφή αναφορά στα μεικτά μέτρα της Ελληνικής δημοτικής μουσικής. Στα μ. 22 και 23 το πιάνο επαναλαμβάνει τη μελωδία σε συνδυασμό με τη μείωση της δυναμικής σε *ppp*.

Μέρος α’

Στο τελικό τμήμα του τραγουδιού που συστήνει παραλλαγή του μέρους α επαναλαμβάνεται ο αρχικός στίχος. Η επιβράδυνση μέσω της ένδειξης *più lento*, που σημαίνει πιο αργά, οι μεγαλύτερες αξίες μισού, μισού παρεστιγμένου και ολόκληρου στα μ. 26 και 28-29, η ένδειξη *molto sostenuto* (που μεταφράζεται ως *πολύ συγκρατημένα*, δηλαδή συγκρατημένη ταχύτητα, επιβράδυνση του tempo) και η δυναμική *ppp* υπονοούν το κοίμισμα του παιδιού.

Συμπερασματικά σχόλια

Ο Ευαγγελάτος με ανεπιτήδευτη λιτότητα συνθετικών μέσων στηρίζεται σε δημοτική ποίηση και δημιουργεί ένα έντεχνο τραγούδι που προσομοιάζει σε δημοτικό νανούρισμα. Η αφαιρετική συνοδεία επιτρέπει την ομαλή αλλαγή του μέτρου και αναδεικνύει την τροπική φύση της μελωδίας. Η αλλαγή του μέτρου διευκολύνει την μελοποίηση του ελληνικού λόγου και προσδίδει στη μελωδική γραμμή αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Η φυσικότητα που αποπνέει η μελωδική γραμμή οφείλεται στην περιορισμένη σχετικά έκτασή της, στη συλλαβική μελοποίηση, στην ποικιλία μέτρων, στην τροπικότητα και στο γεγονός ότι κάθε ποιητικός στίχος έχει, αν όχι διαφορετική, σαφώς παραλλαγμένη μελωδία.

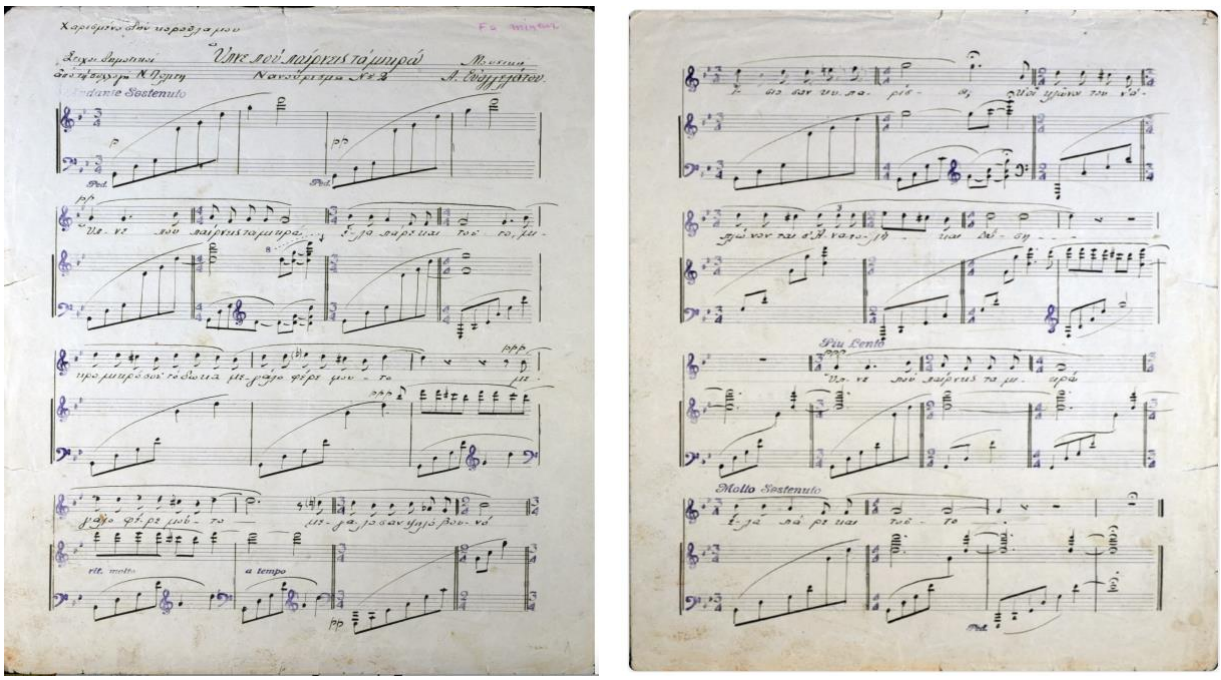
Η μελοποίηση δημοτικού λόγου με χαρακτηριστικά «εθνικής» ταυτότητας[9] στη μουσική σύνθεση του συγκεκριμένου έργου εκ πρώτης όψεως παραπέμπει σε κατευθύνσεις της Εθνικής Σχολής. Όμως, η εξαιρετική λιτότητα ως προς τη χρήση αυτών των χαρακτηριστικών εκφράζει, αν και μεμονωμένα, μία γενικότερη τάση διευρυμένης σύνδεσης με τις κατευθύνσεις της Εθνικής Σχολής στο έργο του συνθέτη.[10] Η παρούσα

[9] Βλ. Σακαλλιέρος (2006, 56).

[10] Σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο (2019, 89), «Μεταγενέστεροι Έλληνες συνθέτες, περισσότερο ή λιγότερο προσκείμενοι στο ύφος και τις κατευθύνσεις της Εθνικής Σχολής ή στρεφόμενοι προς νέες κατευθύνσεις (γεννημένοι μέχρι το 1909), είναι και οι: Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980), Αριστοτέλης Κουντούρωφ (1897-1969), Χρήστος Δέλλας (1900-1967), Αντίοχος Ευαγγελάατος (1903-1981), Θεόδωρος Καρυωτάκης (1903-1978), Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949), Σώτος Βασιλειάδης (1905- 1990), Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987), Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979), Χαρίλαος Περπέσσας (1907-1995), Μιχάλης Βούρτσης (1908-1983), Γεώργιος Καζάσογλου (1908- 1984) και Κώστας Κυδωνιάτης (1908-1996). [...] Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές του '60 η Εθνική Μουσική Σχολή κλείνει σταδιακά τον κύκλο της. Οι συνθέτες της πρώτης γενιάς δίνουν τη θέση τους στη νέα γενιά συνθετών που γεννήθηκαν κατά τη διάρκεια των τριών

ανάλυση είναι ένα πρώτο βήμα ανίχνευσης της προσωπικής μουσικής γλώσσας του Ευαγγελάτου στη μελοποίηση δημοτικού λόγου. Επόμενα βήματα είναι η μελέτη των υπόλοιπων τραγουδιών βασιζόμενα σε δημοτική ποίηση ώστε να εξαχθούν ποιοτικά και ποσοτικά συμπεράσματα που να αναδεικνύουν την πρόθεση του συνθέτη να «ντύσει» τον δημοτικό λόγο με αμεσότητα και εξαιρετική λιτότητα.

Εικόνα 1



Νανούρισμα αρ. 2 © Copyright (Αρχείο Αντίοχου Ευαγγελάτου Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», του Συλλόγου Οι Φίλοι της Μουσικής).[11]

Ελληνική Βιβλιογραφία

Ρωμανού, Καίτη. 2006. *Εντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεώτερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κούντουρα.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2006. «Εφαρμογές ανάλυσης σε έργα νεοελληνικής έντεχνης μουσικής με στοιχεία “εθνικής” ταυτότητας: κριτήρια, αισθητικές κατευθύνσεις, θεωρία και μεθοδολογία». Στο *Μουσική Θεωρία και Ανάλυση – Μεθοδολογία και Πράξη* (Πρακτικά Συμποσίου, Θεσσαλονίκη, 29 Σεπτεμβρίου – 1

πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα. Μερικοί από αυτούς, όπως οι Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979), Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987), Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), Αλέκος Ξένος (1912-1995), Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981), Διονύσιος Βισβάρδης (1910-1999), καθώς και μια γενιά συνθετών γεννημένων περίπου στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα όπως οι Πέτρος Πετρίδης (1892-1977), Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980), Γιώργος Πονηρίδης (1887-1982) και Γεώργιος Σκλάβος (1888-1976), αλλά ακόμη ενεργών στις δεκαετίες του ’50 και ’60, θα ακολουθήσουν τα ιδεώδη των συνθετών της Εθνικής Σχολής διευρυμένα, όμως, σε ορισμένες περιπτώσεις, από τις νέες τονικές αναζητήσεις της ευρωπαϊκής μουσικής των δεκαετιών του '30 και '40».

[11] Πηγή: https://repository.mmb.org.gr/digma/handle/56231/ (τελευταία πρόσβαση 17 Αυγούστου 2025).

Οκτωβρίου 2006), επιμ. Κώστας Τσούγκρας, 56-63. Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ. Ανακτήθηκε 8 Αυγούστου 2024, από https://bit.ly/3ic0TUY.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2011. «Μεταβατικότητα "υφής" και "ύφους" της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας (19ος-20ός αι.): ιστορική αναδρομή μέσω κριτικής αποτίμησης και των πρακτικών πηγών». *Μουσικολογία* 20: 215-238. Ανακτήθηκε 20 Αυγούστου 2024, από https://www.academia.edu/20051540/.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2019. «Νεοελληνική μουσική – Ιστορική θεώρηση». Στο *Εισαγωγή στη μουσικολογία και στις μουσικές επιστήμες,* επιμ. Εύη Νίκα-Σαμψών, 83-106. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Φλώρου, Λουίζα. 2016. *Αντίοχος Ευαγγελάτος: Ζωή και Έργο.* Αθήνα: Παπαγρηγορίου Κ. – Νάκας Χ.

Αρχειακό υλικό

Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής – Ψηφιακές Συλλογές, «Αρχείο Αντίοχου Ευαγγελάτου», https://digital2.mmb.org.gr/handle/55906.

Οπτικοακουστικό υλικό

Μποζίνη, Νατάσα. 2015. Ντοκιμαντέρ "*Αντίοχος Ευαγγελάτος*". Σειρά: Ταξίδι στον Πολιτισμό για το Υπουργείο Πολιτισμού. Βιογραφίες Δημιουργών Γυμνάσιο –Μουσική. YouTube, 14:59. https://www.youtube.com/watch?v=dal9YW9CnSM.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Chardas, Kostas. 2020. "Modality in Greek Music (1900-50) in Expressing Different Perceptions of the Nation". *Series Musicologica Balcanica* 1 (2): 310-325. Ανακτήθηκε 21 Αυγούστου 2024, από https://doi.org/10.26262/smb.v1i2.7944.

Mantzourani, Eva and Georgia Tserpe. 2020. "Modality in Greek Art Music: Theory and Praxis". *Series Musicologica Balcanica* 1 (1): 109-131. Ανακτήθηκε 21 Αυγούστου 2024, από https://doi.org/10.26262/smb.v1i1.7753.

Nika-Sampson, Evi. 2014. "Evangelatos, Antiochos". *Grove Music Online.* Ανακτήθηκε 29 Αυγούστου 2024, από https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09098.

Βιογραφικό: Η Σταματία Γεροθανάση είναι μουσικολόγος και λυρική τραγουδίστρια, επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της εστιάζουν στον τομέα της φωνητικής μουσικής (όπερα, οπερέτα, μουσικό θεάτρο, έντεχνο τραγούδι, Lied) με έμφαση στη Νεοελληνική φωνητική μουσική δημιουργία και στη γνωσιακή ανάλυση του λιμπρέτου και της μουσικής (music cognition). Εργασίες της έχουν δημοσιευθεί σε συλλογικούς τόμους, περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων. Το 2022 εκδόθηκε μονογραφία με τίτλο *A Multimodal Approach to the Study of Opera in Aribert Reimann's Medea.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

English summary

Stamatia Gerothanasi / Lullaby n. 2 for voice and piano by Antiochos Evangelatos: a Greek art song that simulates a Greek folk song

The present paper investigates the relationship between text and music in Antiochos Evangelatos' Lullaby n. 2. The first part offers insight into the life and education of the composer before his return to Athens, as well as his multifaceted work as a conductor, teacher and composer. The second part focuses on a musico-poetic analysis of Lullaby n. 2. Evangelatos, based on Greek folk poetry, creates a musical setting of immense simplicity, to the point where it becomes impossible to distinguish whether it is an authentic folk lullaby or an art song that simulates a Greek folk song.

Η πολυετής και γόνιμη συνεργασία του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη και του διευθυντή της Χορωδίας του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. Γιάννη Μάντακα

Χρυσούλα Σκαρλάτου

chryssiescarlatos@gmail.com

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη ερευνά την πολυετή συνεργασία του συνθέτη Μιχάλη Αδάμη με τον μαέστρο της χορωδίας του Μουσικού Τμήματος[1] της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (εφεξής: Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.) Γιάννη Μάντακα. Αποτέλεσμα αυτής της συνεργασίας ήταν η παρουσίαση από τη χορωδία έργων του συνθέτη —συχνά σε πρώτη παγκόσμια ή ελληνική εκτέλεση—, εκ των οποίων πολλά γράφτηκαν ειδικά για το συγκεκριμένο φωνητικό σύνολο.

Η συνεργασία των Αδάμη-Μάντακα εντάσσεται στην προώθηση της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα στο πλαίσιο της αμερικανικής ψυχροπολεμικής πολιτιστικής πολιτικής. Η παρούσα μελέτη ακολουθεί τη μεθοδολογία της ποιοτικής έρευνας και γραμμικής ιστοριογραφίας και είναι σε μεγάλο βαθμό βασισμένη στην έρευνα για τη συγγραφή της διδακτορικής διατριβής της γράφουσας. Στηρίζεται κυρίως σε πρωτογενές αρχειακό υλικό, με κύρια πηγή τη *Συλλογή Μάντακα Ιωάννη* (εφεξής: Συλλογή Μάντακα), καθώς και σε δευτερογενείς βιβλιογραφικές πηγές.

Στο παρόν κείμενο παρουσιάζονται αρχικά το γνωστικό υπόβαθρο και η ευρύτερη δράση των δύο προσωπικοτήτων και στη συνέχεια η ιστορία, η δράση και οι συνεργασίες που ανέπτυξε το Μουσικό Τμήμα του Α.Π.Θ., ως προϋποθέσεις για τη βαθύτερη κατανόηση όλων των παραμέτρων της συνεργασίας Μάντακα-Αδάμη. Ακολουθεί η παρουσίαση των έργων του Αδάμη με χρονολογική σειρά πρώτης εκτέλεσής τους από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., ενώ παράλληλα εντοπίζονται στοιχεία μουσικής νεωτερικότητας, αναδεικνύονται οι χώροι παρουσίασης των έργων και αναδύονται συνεργασίες τόσο με φορείς όσο και με άλλα πρόσωπα. Τα συμπεράσματα της έρευνας αναμένεται να αναδείξουν τη συμβολή του Α.Π.Θ. στη στήριξη και προώθηση της νεοελληνικής μουσικής πρωτοπορίας, καθώς και τον αντίκτυπο της γόνιμης συνεργασίας Αδάμη-Μάντακα για τους ίδιους, τη χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης αλλά και το ελληνικό κράτος.

[1] Ας μην συγχέεται το Μουσικό Τμήμα της Φοιτητικής Λέσχης με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το οποίο ιδρύθηκε το 1984.

Τα έργα του Αδάμη που παρουσιάστηκαν από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρατίθενται με χρονολογική σειρά των πρώτων εκτελέσεών τους από αυτή και ακολουθεί σχολιασμός των έργων ή/και των εκδηλώσεων. Στις περιπτώσεις που ένα έργο παρουσιάστηκε πολλές φορές (όπως: *Βυζαντινά Πάθη*, *Γένεσις*, *Τετέλεσται*),[2] προς διευκόλυνση των αναγνωστών,[3] παρατίθεται πίνακας, όπου δίνονται οι εξής πληροφορίες (εφόσον έχουν εντοπιστεί) με τη σειρά που αναφέρονται:

Χρονολογία έργου Α' εκτέλεση (σ.σ.: αν είναι α' εκτέλεση)	Χώρος – τόπος	Εκδήλωση	Διοργάνωση	Παρατηρήσεις

Η διαθεματική προσέγγιση του θέματος της παρούσας μελέτης αναμένεται να οδηγήσει σε συμπεράσματα που ενδιαφέρουν τόσο τον τομέα της νεοελληνικής ιστορικής μουσικολογίας όσο και άλλους τομείς των ανθρωπιστικών σπουδών, όπως εθνογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία και πολιτικές επιστήμες.

Ο Μιχάλης Αδάμης (1929-2013)

Ο συνθέτης, μουσικολόγος και μουσικοπαιδαγωγός Μιχάλης Αδάμης σπούδασε θεολογία στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, βυζαντινή μουσική και αρμονία στο Ωδείο Πειραιά και ανώτερα θεωρητικά στο Ελληνικό Ωδείο (με καθηγητή τον συνθέτη Γιάννη Α. Παπαϊωάννου). Κατά τα έτη 1962-65 σπούδασε βυζαντινή μουσική παλαιογραφία, σύνθεση και ηλεκτρονική μουσική στο πανεπιστήμιο Μπράνταις (Brandeis University) στη Μασαχουσέτη.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1965, ο Αδάμης μεταλαμπάδευσε τα νεωτερικά μουσικά ιδιώματα στα οποία είχε μυηθεί στις Η.Π.Α. Ο διεθνικός χαρακτήρας αυτών, καθώς και τα ιδανικά με τα οποία συνδέθηκε η αισθητική τους (τόλμη, ελευθερία), αντιστοιχούσαν με τα χαρακτηριστικά που προέβαλαν οι Η.Π.Α. ως αντιπροσωπευτικά του αμερικανικού πολιτισμού (Ρωμανού 2006, 233). Η ενασχόληση του συνθέτη με τη μουσική πρωτοπορία τον ώθησε να ιδρύσει το 1965 στην Αθήνα το πρώτο (ιδιωτικό) εγχώριο εργαστήριο ηλεκτρονικής μουσικής (Σακαλλιέρος 2023, 231), όπου έγιναν και τα πρώτα μαθήματα ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα (Μνιέστρης, Λώτης, και Φραγκίσκος 2019, 95).[4] Ο Αδάμης υπήρξε ιδρυτικό μέλος των κύριων φορέων δραστηριοτήτων για την προβολή και διάδοση της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα, δηλαδή του Ελληνικού Τμήματος (ιδρύθηκε το 1964) της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (Δ.Ε.Σ.Μ.) και του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (Ε.Σ.ΣΥ.Μ., ιδρύθηκε το 1965). Στο πρώτο προεδρείο του Ε.Σ.ΣΥ.Μ. ο ίδιος ο Αδάμης ανέλαβε καθήκοντα ειδικού γραμματέα, με πρόεδρο τον δάσκαλό του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου και αργότερα διετέλεσε πρόεδρος των δύο αυτών σωματείων (Σακαλλιέρος 2023, 282).[5] Ο

[2] Η πλάγια γραφή χρησιμοποιείται για τους τίτλους μεγάλων σε έκταση και διάρκεια έργων, καθώς και συλλογών από μικρά έργα / χορωδιακά τραγούδια. Σε εισαγωγικά μπαίνουν οι τίτλοι σύντομων έργων, εφόσον υποδηλώνουν κάτι περισσότερο από είδη εκκλησιαστικών ύμνων.

[3] Η χρήση του ανδρικού γένους όπου νοούνται και τα δύο γίνεται αποκλειστικά και μόνο για λόγους απλούστευσης της διατύπωσης.

[4] Εκείνη την εποχή ο εξοπλισμός αυτού του είδους εργαστηρίου είχε μεγάλο οικονομικό κόστος (Σακαλλιέρος 2023, 218, 296).

[5] Τα δύο σωματεία υπήρξαν οι κύριοι φορείς διοργάνωσης των πέντε *Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής*, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από το 1966 έως το 1976. Από την ίδρυση του Ε.Σ.ΣΥ.Μ. και

συνθέτης συμμετείχε επίσης στη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (ιδρύθηκε το 1992) με την ιδιότητα του μέλους της διοικούσας επιτροπής του πανεπιστημίου (1990-1994), συμβάλλοντας στον προσανατολισμό του τμήματος στη μουσική τεχνολογία.

Ο Αδάμης υπήρξε ο ίδιος διευθυντής χορωδιακών συνόλων. Κατά τα έτη 1950-67 οργάνωσε και διηύθυνε την Παιδική Χορωδία του Παρεκκλησίου των Βασιλικών Ανακτόρων. Το 1958 ίδρυσε τη Χορωδία Δωματίου Αθηνών, την οποία διηύθυνε ως το 1961, ενώ από το 1961 ως το 1963 διηύθυνε τη Χορωδία της Ανώτατης Ορθόδοξης Θεολογικής Σχολής «Τίμιος Σταυρός» στη Βοστώνη και από το 1968 ως το 1999 υπήρξε επικεφαλής του Μουσικού Τμήματος του Pierce College στην Αθήνα και διευθυντής της χορωδίας του συγκεκριμένου τμήματος. Κατά την περίοδο 1981-84 ορίστηκε από το –τότε ονομαζόμενο– Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών πρόεδρος της τετραμελούς Ομάδας Εργασίας για τη Χορωδιακή Ανάπτυξη, ενώ από το 1988 ως το θάνατό του το 2013 ήταν πρόεδρος της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας (ΕΛ.ΒΥ.Χ.: τη χορωδία ίδρυσε και διηύθυνε ο Λυκούργος Αγγελόπουλος).

Ο Αδάμης αναδείχθηκε ως μία από τις προσωπικότητες που συνέβαλαν στην συμμετοχή της χώρας στις παγκόσμιες μουσικές εξελίξεις με τους εξής τρόπους:

1. Με το συνθετικό έργο του,
2. Με την διεθνή προβολή του συνθετικού έργου του, όπου συνέβαλε και η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.,
3. Με το παιδαγωγικό έργο του (μαθήματα, ομιλίες, διεύθυνση συνόλων, συμμετοχή στην κατάρτιση του προγράμματος σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου),
4. Με την ενεργό συμμετοχή του σε μουσικούς φορείς.

Ειδικότερα, τα χορωδιακά έργα του Αδάμη, τα οποία αφορούν την παρούσα μελέτη, διατηρούν διακριτά χαρακτηριστικά της ελληνικής βυζαντινής ή/και δημοτικής παράδοσης, επιτυγχάνοντας τη μουσική γεφύρωση Ανατολής-Δύσης. Σε πολλά από αυτά τα έργα ο συνθέτης συνδυάζει την ηλεκτρονική μουσική, την ατονικότητα και τον αλεατορισμό με τη χρήση μικροδιαστημάτων (τα οποία αναγράφονται με ειδική σημειογραφία), ισοκρατημάτων στις φωνές, καθώς και τροπικότητας που προσομοιάζει στους ήχους της βυζαντινής μουσικής, ενώ κάποιες φορές (π.χ. *Τετέλεσται*) χρησιμοποιείται και η βυζαντινή μουσική σημειογραφία και τα κείμενα συνήθως προέρχονται από την ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση. Στα έργα του συναντώνται πυκνές εναλλαγές ρυθμού, μη χρήση διαστολών – μη χωρισμός σε μέτρα, χρονικοποίηση της διάρκειας των ηχητικών συμβάντων με μέτρηση σε δευτερόλεπτα, έως και μέρη όπου παρέχεται ρυθμική ελευθερία. Πολλά από τα μεγαλύτερα σε διάρκεια χορωδιακά έργα του αποτελούν οπτικο-ακουστικά θεάματα τα οποία περιέχουν στην παρτιτούρα σκηνικές οδηγίες (Conomos 2001· Παπαδάτος χ.χ.· ιστοσελίδα Μιχάλη Αδάμη χ.χ.· Μ.ΕΛ.Ο.Σ. χ.χ.).

Ο Γιάννης Μάντακας (1932-1998)

Ο διευθυντής του Μουσικού Τμήματος Ιωάννης-Αριστοτέλης (Γιάννης) Μάντακας ασχολούνταν με τη διεύθυνση χορωδίας ήδη από το 1951, δύο χρόνια προτού αναλάβει την πανεπιστημιακή χορωδία, ως αναπληρωτής διευθυντής της ανδρικής χορωδίας

έπειτα, το ελληνικό παράρτημα του Δ.Ε.Σ.Μ. και ο Ε.Σ.ΣΥ.Μ. συνδιοικούνταν και θεωρούνταν ένα ενιαίο σώμα (Σακαλλιέρος 2023, 282· Ρωμανού 2006, 236).

«Θερμαϊκός».[6] Παράλληλα, σπούδαζε διεύθυνση χορωδίας και ανώτερα θεωρητικά με τον Επαμεινώνδα Φλώρο και τον γιο του, Κωνσταντίνο Φλώρο (τον μετέπειτα καθηγητή ιστορικής μουσικολογίας του Πανεπιστημίου του Αμβούργου) στο Μακεδονικό Ωδείο, απ' όπου και πήρε το πτυχίο διεύθυνσης χορωδίας τον Ιούλιο του 1958.[7] Η σχέση του με το Μακεδονικό Ωδείο αργότερα συνεχίστηκε: από το 1964 έως το 1979 ο Μάντακας εργάστηκε εκεί ως καθηγητής διεύθυνσης χορωδίας και ανωτέρων θεωρητικών, ενώ από το 1966 ως το 1979 υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής του ιδρύματος.[8]

Ο Μάντακας διεύρυνε τις σπουδές του στη Γερμανία: το 1957 παρακολούθησε μαθήματα διεύθυνσης χορωδίας και θεωρητικών της μουσικής, το 1959 σεμινάρια πάνω στο μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα του Carl Orff, ενώ τα έτη 1963 και 1965 στη Μουσική Ακαδημία του Darmstadt, σεμινάρια διεύθυνσης και σύνθεσης πρωτοποριακής μουσικής του 20ού αιώνα. Το 1964 υπήρξε, επίσης, μαθητής του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, όπως και ο Αδάμης. Το 1972 ο Μάντακας προσκλήθηκε από το Lincoln Center της Νέας Υόρκης μέσω του προγράμματος μορφωτικών ανταλλαγών του Υπουργείου Εξωτερικών των Η.Π.Α. (State Department) να παραστεί στο *Γ' Παγκόσμιο Φεστιβάλ Πανεπιστημιακών Χορωδιών* (*Third International University Choral Festival*). Κατά την διαμονή του στην Αμερική, επισκέφτηκε πανεπιστήμια και εκπαιδευτικά ιδρύματα σε διάφορες πόλεις και μελέτησε την αμερικανική μουσική εκπαίδευση.

Ο Μάντακας (βλ. παραπάνω για Αδάμη) υπήρξε διευθυντής του Μουσικού Τμήματος του Α.Π.Θ. και της χορωδίας του από το 1953 ως το 1992. Διετέλεσε επίσης διευθυντής της μικτής Χορωδίας του Δήμου Θεσσαλονίκης (1958-59), ενώ το 1958 συγκρότησε την μικτή Χορωδία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης και το 1960 τη μικτή Χορωδία του Ραδιοφωνικού Σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων Βορείου Ελλάδος (Ε.Δ.Β.Ε.).[9] Υπήρξε επίσης καλλιτεχνικός διευθυντής του Νέου Ωδείου Θεσσαλονίκης και διευθυντής του Δημοτικού Ωδείου Καβάλας, ενώ δίδαξε θεωρία της μουσικής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών του Α.Π.Θ. (1985-1993) (Αθανασίου 1996, 28-30· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-43020).[10]

Ως μέλος της τετραμελούς Ομάδας Εργασίας για τη Χορωδιακή Ανάπτυξη (με πρόεδρο τον Αδάμη), ο Μάντακας ορίστηκε υπεύθυνος για τις περιοχές της Μακεδονίας και της Θράκης, ενώ συμμετείχε και στη δεκαπενταμελή Ομάδα Εργασίας για τη Μουσική Παιδεία, η οποία ορίστηκε τον Απρίλιο του 1983 από το –τότε ονομαζόμενο– Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων με σκοπό την οργάνωση του μαθήματος της μουσικής αγωγής στην πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια και τριτοβάθμια εκπαίδευση.[11] Ο Μάντακας ήταν μέλος πολυάριθμων οργανωτικών, καλλιτεχνικών και κριτικών επιτροπών μουσικών φεστιβάλ και διαγωνισμών και αρθρογραφούσε ως μουσικοκριτικός σε εφημερίδες της Θεσσαλονίκης (*Φως*, *Νέα Αλήθεια*, *Ελληνικός Βορράς*) (Σκαρλάτου 2021, 201-204). Απεβίωσε το 1998 (Λαζαρίδου 2001, 176· Αθανασίου 1996, 28-30).

[6] Σύμφωνα με επιστολή του ιδίου με ημερομηνία 1 Δεκεμβρίου 1958 προς την Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41500).

[7] *Συλλογή Μάντακα*, αριθμοί τεκμηρίων (εφεξής: αρ. τκμ.) 2008-41444, 2008-41445.

[8] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42533.

[9] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41456, 2008-41457, 2008-41159· Λαζαρίδου 2001, 176.

[10] Αθανασίου 1996, 28-30· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42533, 2008-43020.

[11] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41108, 2008-42050.

Το Μουσικό Τμήμα, η δράση του και η σχέση με τη μουσική πρωτοπορία

Το 1953 ιδρύθηκε επίσημα χορωδία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, αρχικά ανδρική και από το επόμενο έτος μικτή, με διευθυντή τον Μάντακα που ήταν τότε φοιτητής της νομικής σχολής.[12] Η χορωδία ενσωματώθηκε τον Νοέμβριο του 1954 στο τότε νεοϊδρυθέν Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης, του οποίου διευθυντής ορίστηκε ο Μάντακας. Στο τμήμα λειτουργούσε οργανικό σύνολο και μικρότερο φωνητικό σύνολο, η Χορωδία Δωματίου.

Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. δεν περιορίστηκε στις εμφανίσεις στις φοιτητικές εβδομάδες και τις εορταστικές εκδηλώσεις του πανεπιστημίου. Ήδη από την ίδρυσή της έδωσε συναυλίες στο ευρύτερο κοινό της Θεσσαλονίκης σε διάφορες περιστάσεις, συμμετέχοντας αργότερα και στα *Δημήτρια*. Εμφανίστηκε στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας, φτάνοντας μέχρι την Κρήτη, και συμμετείχε σε ευρωπαϊκά και διεθνή φεστιβάλ. Στη δράση της χορωδίας δεν στάθηκε εμπόδιο το γεγονός ότι ήταν ερασιτεχνική και είχε εφήμερο χαρακτήρα. Κάθε έτος υποδεχόταν νέα μέλη, ενώ όσα μέλη αποφοιτούσαν, συνήθως αποχωρούσαν και από τη χορωδία. Το Μουσικό Τμήμα διοργάνωσε επίσης χορωδιακές εβδομάδες, όχι μόνο στη Θεσσαλονίκη, αλλά και στην ελληνική περιφέρεια, καθώς και, από το 1965, συναντήσεις σχολικών χορωδιών.[13]

Το εξωστρεφές προφίλ της χορωδίας οφείλεται, αλλά και οδήγησε, σε συμπράξεις και συνεργασίες. Μέσα από τη συνεργασία του Μουσικού Τμήματος της Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. με την Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών [United States Information Service (εφεξής: U.S.I.S.)], η οποία ξεκίνησε τον Νοέμβριο του 1955[14] και κράτησε επίσημα έως το 1965 (Σκαρλάτου 2021, 238-44), πραγματοποιήθηκαν αρκετές συναυλίες της πανεπιστημιακής χορωδίας.[15] Η συνεργασία αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της άσκησης πολιτιστικής πολιτικής εκ μέρους των Η.Π.Α. κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου με τη συναίνεση του ελληνικού κράτους, το οποίο επιθυμούσε την ένταξη στις χώρες της Δύσης.[16] Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η μεταπολεμική προώθηση της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα, στην οποία πρωτοστάτησαν ιδρύματα των Η.Π.Α.

---

[12] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42988· Λαζαρίδου 2001, 42. Βέβαια στο παρελθόν είχαν ήδη λειτουργήσει φοιτητικά χορωδιακά σύνολα στο Α.Π.Θ.: επί Μεταξά υπήρχε φοιτητική χορωδία της Ε.Ο.Ν., ενώ στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής είχε ιδρυθεί ο Εκπολιτιστικός Όμιλος Πανεπιστημίου (Ε.Ο.Π.), που περιλάμβανε θεατρικό, εικαστικό και μουσικό τμήμα φωνητικής εκπαίδευσης (Σκαρλάτου 2021, 45, 49-50, 198).

[13] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42235, 2008-41719.

[14] Η U.S.I.S., με επιστολή της στις 4 Νοεμβρίου του 1955, ζήτησε από τον τότε Πρύτανη του Α.Π.Θ. Κωνσταντίνο Κασσαβιάδη τη συνεργασία με το Μουσικό Τμήμα, με στόχο την προετοιμασία μιας σειράς συναυλιών με ελληνική και αμερικανική μουσική. Λίγες μέρες αργότερα, στις 15 Νοεμβρίου 1955, η U.S.I.S. ζήτησε την άδεια από τον πρόεδρο της επιτροπής της Π.Φ.Λ. καθηγητή Γεώργιο Τσουτσουλόπουλο να λάβουν μέρος η Χορωδία και η Ορχήστρα Μ.Τ.-Α.Π.Θ. σε μια από τις συναυλίες που σκόπευε να διοργανώσει. Ο Τσουτσουλόπουλος δέχτηκε με επιστολή του στις 3 Δεκεμβρίου 1955. Αυτή η συνεργασία ίσως συνέβαλε στην απόφαση του Lincoln Center της Νέας Υόρκης να προσκαλέσει το 1972 τον Μάντακα στις Η.Π.Α.

[15] Ωστόσο, κάποιες δραστηριότητες στο πλαίσιο αυτής της συνεργασίας, όπως ακροάσεις δίσκων τους οποίους είχε παραχωρήσει η U.S.I.S., κράτησαν ως το 1967.

[16] Σκαρλάτου 2021, 57-58, 62-65, 81-82, 108-09· Λιαλιούτη 2019, 114-17, 134-37, 207-08, 251-52. Σημειώνεται πως το Α.Π.Θ. ήταν κρατικό ίδρυμα ανώτατης εκπαίδευσης.

(Ρωμανού 2006, 232-237), με την αδιάλειπτη ενεργή συμμετοχή της χορωδίας Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

Από το 1964, όταν ιδρύθηκε το Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε (Goethe) Θεσσαλονίκης με πρωτοβουλία του τότε διευθυντή του, Uwe Martin, και του Μάντακα, το Μουσικό Τμήμα συνεργάστηκε επίσης πολλές φορές με το παράρτημα Γκαίτε Θεσσαλονίκης, καθώς και με αυτά των Αθηνών, Πάτρας και Καβάλας (Σκαρλάτου 2021, 244-47 ·Αθανασίου 1996, 29). Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. ήταν ιδιαίτερα δραστήρια. Υπήρξε το πρώτο ελληνικό φωνητικό σύνολο που έγινε τακτικό μέλος της Ευρωπαϊκής Ομοσπονδίας Χορωδιών Νέων (Fédération Européenne des Jeunes Chorales, εφεξής: F.E.J.C.) το 1965 και από τότε αποτέλεσε μια σταθερή παρουσία στα φεστιβάλ *Europa Cantat* και σε χορωδιακές εβδομάδες που διοργάνωνε η ομοσπονδία, προβάλλοντας, μεταξύ άλλων, έργα Νεοελλήνων συνθετών της μουσικής πρωτοπορίας –καί του Αδάμη– και συμβάλλοντας στη διεθνή προβολή του Α.Π.Θ. αλλά και της Ελλάδας. Η πανεπιστημιακή χορωδία πραγματοποίησε, επίσης, ηχογραφήσεις και παρουσιάστηκε σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές στην Ελλάδα και το εξωτερικό.[17]

Χάρη στην παιδεία, τα ενδιαφέροντα και τις συνεργασίες που ανέπτυξε ο διευθυντής της, Γιάννης Μάντακας, η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. υπήρξε όχι μόνο φορέας προβολής της νεοελληνικής σύγχρονης μουσικής δημιουργίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό, αλλά και ο κύριος φορέας μύησης του κοινού της Θεσσαλονίκης και των φοιτητών του Α.Π.Θ. στη μουσική πρωτοπορία (με τον Αδάμη ως έναν εκπρόσωπό της). Στις συμμετοχές της χορωδίας σε εκδηλώσεις για τη σύγχρονη μουσική εντός Ελλάδας συνέβαλαν ασφαλώς οι συνεργασίες του Μουσικού Τμήματος Α.Π.Θ., αφενός με προσωπικότητες όπως, μεταξύ άλλων, ο Αδάμης και ο –δάσκαλος των Αδάμη και Μάντακα– Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, και αφετέρου με φορείς όπως ο Ε.Σ.ΣΥ.Μ. (μέσω των Αδάμη και Παπαϊωάννου), η U.S.I.S. και το Ινστιτούτο Γκαίτε. Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. συμμετείχε στις τέσσερις από τις πέντε *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* (εκτός της *Β' εβδομάδας*), οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα κατά το διάστημα 1966-76, όντας το μόνο μουσικό σύνολο από τη Θεσσαλονίκη, ενώ ήταν το μοναδικό φωνητικό σύνολο των εβδομάδων *Α'* και *Δ'*.[18] Οι κύριοι φορείς διοργάνωσης των πέντε *Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής* υπήρξαν το ελληνικό παράρτημα της Δ.Ε.Σ.Μ. και ο Ε.Σ.ΣΥ.Μ. (με πρόεδρο του Ε.Σ.ΣΥ.Μ. εκείνο το διάστημα τον Γ. Α. Παπαϊωάννου και ειδικό γραμματέα τον Αδάμη, όπως ειπώθηκε παραπάνω), ενώ στη διοργάνωση συμμετείχαν κυρίως ινστιτούτα και ιδρύματα κρατών της Δύσης τα οποία δρούσαν στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, η *Α' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (14-21 Απριλίου 1966) συνδιοργανώθηκε από το Ελληνικό Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, το Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών και τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού (Ε.Ο.Τ.).[19]

[17] Σκαρλάτου 2021, 212-13, 264-73· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-40546, 2008-46014, 2008-40757, 2008-41513.

[18] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-40765, 2008-41531, 2008-41154, 2008-41353: Έντυπα προγράμματα *Α', Γ', Δ', Ε' Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής* αντίστοιχα.

[19] Η ίδρυση του Ε.Ο.Τ. αποτελούσε ένα από τα τριάντα δύο νομοθετήματα που απαίτησε τον Σεπτέμβριο του 1950 η Αμερικανική Αποστολή Porter από την ελληνική κυβέρνηση. Οι συμμετοχές του Ε.Ο.Τ. σε διοργανώσεις ελληνικών φεστιβάλ πολιτισμού σκόπευαν στην προβολή των πολιτιστικών αγαθών και της πολιτιστικής ανάπτυξης της χώρας, αλλά και στην τουριστική ανάδειξη της Ελλάδας (Σακαλλιέρος 2023, 283).

Η *Β' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* πραγματοποιήθηκε ένα χρόνο αργότερα (29 Μαρτίου – 5 Απριλίου 1967) με τη συνεργία του Μορφωτικού Γραφείου Αμερικανικής Πρεσβείας Αθηνών [δηλαδή του τοπικού παραρτήματος της U.S.I.S (Σακαλλιέρος 2023, 285)] και του Ε.Ο.Τ. Στη διοργάνωση της *Γ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής* (15-22 Δεκεμβρίου 1968), επί Χούντας, συμμετείχαν το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών με τη βοήθεια του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, του Γαλλικού Υπουργείου Εξωτερικών, του Πολιτιστικού Μορφωτικού Γραφείου της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα και του Ιταλικού Ινστιτούτου Πολιτισμού Αθηνών, με χρηματοδότηση του Ιδρύματος Ford των Η.Π.Α. Το τελευταίο ήταν και το μόνο ίδρυμα που συμμετείχε στη διοργάνωση της *Δ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής* (19-26 Σεπτεμβρίου 1971).[20]

Στη Μεταπολίτευση, με τον Αδάμη πρόεδρο του Ε.Σ.ΣΥ.Μ. και τον Μάντακα μέλος του προεδρείου (Σακαλλιέρος 2023, 289), η *Ε' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (14-22 Δεκεμβρίου 1976) συνδιοργανώθηκε από το Γαλλικό και το Γερμανικό Ινστιτούτο Αθηνών [ωστόσο, όχι από το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής (Σακαλλιέρος 2023, 289)] και αρκετούς ελληνικούς κρατικούς φορείς, όπως το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, το Υπουργείο Οικονομικών, τον Ε.Ο.Τ., την Τράπεζα της Ελλάδος και την Εθνική Τράπεζα, ενώ δεν συμμετείχαν φορείς των Η.Π.Α.

Όταν το Μουσικό Τμήμα επανέλαβε τη συναυλία του της *Γ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής* τον Ιανουάριο του 1969, ένα μήνα μετά τη *Γ' Εβδομάδα*, στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, σε συνδιοργάνωση με το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Γκαίτε Θεσσαλονίκης, η προσέλευση του κοινού ήταν εντυπωσιακά μεγάλη (πάνω από χίλια άτομα).[21] Αν και η πρόσληψη της πρωτοποριακής μουσικής (παρουσιάστηκε και το *Γένεσις* του Αδάμη, βλ. παρακάτω) δίχασε τους ακροατές, οι οποίοι εξέφρασαν τη θετική ή αρνητική γνώμη τους για τη συναυλία με πληθώρα άρθρων στον τοπικό Τύπο της εποχής (Σακαλλιέρος 2023, 232· Σκαρλάτου 2021, 253-54), οι αρνητικές αντιδράσεις δεν φαίνεται να πτόησαν τον Μάντακα.[22]

Το 1971, μέσα σε κλίμα αντιαμερικανισμού που ολοένα εντεινόταν, η Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε στο κινηματοθέατρο «Αττίκ» του Βόλου, σε σύμπραξη με το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής (ιδρύθηκε το 1967),[23] όλα τα έργα με τα οποία συμμετείχε στη *Δ' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*. Ακολούθησε παρουσίαση έργων μουσικής πρωτοπορίας από τη χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. σε σύμπραξη με ενόργανο σύνολο και με το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής στις *Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής*, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη (28-30

[20] Παρατηρούμε επίσης πως ενώ ο Ε.Ο.Τ. συμμετείχε στη συνδιοργάνωση των εβδομάδων Α' και Β', απουσιάζει από τη διοργάνωση των εβδομάδων που πραγματοποιήθηκαν επί Χούντας (Γ' και Δ').

[21] Σύμφωνα με τους Α. Μνιέστρη, Θ. Λώτη και Γ. Φραγκίσκο, ήταν η πρώτη συναυλία ηλεκτρονικής μουσικής στη Θεσσαλονίκη (2019, 102).

[22] Σε συνέντευξη που έδωσε λίγες μέρες μετά τη συναυλία, ο Γιάννης Μάντακας σχολίασε πως «...πολλές από τις απόψεις που εξετέθησαν συγκεχυμένες, ελάχιστες είναι προσωπικές και πολλές στηρίζονται σε γνώμες τρίτων, μερικές δε καταλήγουν σε κακοπροαίρετους υπαινιγμούς... Για το κοινό της Θεσσαλονίκης που για πρώτη φορά παρηκολούθησε μια συναυλία του είδους, επόμενο ήταν να διαπιστωθούν αντιδράσεις».

[23] Έχοντας διευθυντή τον Θόδωρο Αντωνίου, το σύνολο ιδρύθηκε με κύριο στόχο να προωθήσει την πρωτοποριακή μουσική δημιουργία τόσο των Ελλήνων συνθετών όσο και συνθετών άλλων κρατών (Σακαλλιέρος 2023, 292· Ρωμανού 2006, 236).

Σεπτεμβρίου 1971) ως προέκταση της *Δ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών (Ε.Μ.Σ.), σε διοργάνωση των Ε.Σ.ΣΥ.Μ. και Μακεδονικού Ωδείου (με τον Μάντακα καλλιτεχνικό διευθυντή του ωδείου) και με χρηματοδότηση του Ιδρύματος Ford.

Στη Μεταπολίτευση η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. συμμετείχε επίσης στο φεστιβάλ *Παγκόσμιες Μουσικές Ημέρες* τον Σεπτέμβριο του 1979 με δύο συναυλίες, σε διοργάνωση της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (International Society of Contemporary Music: I.S.C.M.) (Σκαρλάτου 2021, 257-58), της οποίας το ελληνικό τμήμα ιδρύθηκε, όπως αναφέρθηκε, το 1964 και διασυνδέθηκε με τον Ε.Σ.ΣΥ.Μ. από την ίδρυση του τελευταίου το 1965 (Σακαλλιέρος 2023, 282). Προφανώς, η συμπαθής έως ελκυστική παρουσία μίας νεανικής ερασιτεχνικής χορωδίας φοιτητών λειτουργούσε υποστηρικτικά στην εισαγωγή της μουσικής πρωτοπορίας στο ελληνικό κοινό, ενώ η ενασχόληση της νεολαίας με τη μουσική πρωτοπορία εξέφραζε με εμφατικό τρόπο τα ιδανικά με τα οποία συνδεόταν η νεωτερική μουσική αισθητική (τόλμη, ελευθερία, ελπίδα).

Η συνεργασία των Μιχάλη Αδάμη και Γιάννη Μάντακα

Το 1966 ο Γιάννης Μάντακας ταξίδεψε στην πρωτεύουσα, όπου συναντήθηκε με τον Αδάμη με σκοπό να τον προτρέψει να συνθέσει έργα για τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. Το όραμα του Μάντακα για την πανεπιστημιακή χορωδία ήταν αυτή να αποτελέσει τον φορέα της προβολής έργων Ελλήνων συνθετών στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 2). Το Μουσικό Τμήμα είχε ήδη ως τότε παρουσιάσει έργα του συνθέτη σε συναυλίες του, και συγκεκριμένα τα Κάλαντα Προποντίδας και Θράκης. Ακολουθούν τα έργα του Αδάμη που παρουσιάστηκαν από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., με χρονολογική σειρά:

Α) Κάλαντα Προποντίδας και Θράκης (1959), επεξεργασία για μικτή χορωδία.
Τον Δεκέμβριο του 1961 η χορωδία παρουσίασε τα Κάλαντα Προποντίδας. Δύο χρόνια αργότερα, το 1963, τα Κάλαντα Προποντίδας παρουσιάστηκαν μαζί με αυτά της Θράκης στο κοινό της Θεσσαλονίκης, στη χριστουγεννιάτικη συναυλία της Χορωδίας Δωματίου και της Ορχήστρας Εγχόρδων Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στην Αίθουσα Διαλέξεων της Ε.Μ.Σ., σε διοργάνωση του παραρτήματος του Ινστιτούτου Γκαίτε Θεσσαλονίκης (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42634).

Β) Δοξαστικά – Αντίφωνα της Μεγάλης Παρασκευής - «Άγιος ο Θεός» από χειρόγραφο του 15ου αι., μεταγραφή στην ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία.
Το 1966, στο πλαίσιο της συμμετοχής του ως τακτικό μέλος στη F.E.J.C., το Μουσικό Τμήμα διοργάνωσε την *Α' Ευρωπαϊκή Χορωδιακή Εβδομάδα Θεσσαλονίκης* (8-14 Σεπτεμβρίου), όπου όλοι οι συμμετέχοντες χορωδοί τραγούδησαν στο Θέατρο της Ε.Μ.Σ. το Δοξαστικόν («Μυσταγωγών σου Κύριε») σε μεταγραφή του Αδάμη. Οι εκδηλώσεις μεταδόθηκαν μέσω ραδιοφώνου.[24] Οι δύο τελευταίες συναυλίες απέσπασαν πολύ καλές κριτικές από τον Τύπο της εποχής (*Μακεδονία*, 14 Σεπτεμβρίου 1966· *Έθνος*, 22

[24] Τα χορωδιακά σύνολα που συμμετείχαν ήταν η Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ., η χορωδία «Rupenhorner Singkreis» από το Αννόβερο και η χορωδία «Hugo Distler» από το Βερολίνο, ενώ επιτρέπονταν και ελεύθερες ατομικές συμμετοχές μελών χορωδιών. Συμμετείχαν επίσης τα οργανικά σύνολα του Μ.Τ.-Α.Π.Θ. Η χορωδιακή εβδομάδα πραγματοποιήθηκε με την οικονομική ενίσχυση της F.E.J.C., που κάλυψε τα έξοδα μετακίνησης των χορωδών και μουσικών άλλων χωρών, αλλά και του Ε.Ο.Τ., ο οποίος κάλυψε πολλά από τα έξοδα διοργάνωσης (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-46137, 2008-42151, 2008-42575· Λαζαρίδου 2001, 30).

Σεπτεμβρίου 1966). Το «Μυσταγωγών σου Κύριε» παρουσιάστηκε ξανά στις 27 Νοεμβρίου 1966 στη Θεσσαλονίκη.

Δοξαστικά και αντίφωνα της Μεγάλης Παρασκευής παρουσιάστηκαν από το ανδρικό τμήμα της Χορωδίας Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στις 25 Ιουλίου 1967 στην αίθουσα «Carl Duisberg Gesellschaft» στο Μόναχο, την επόμενη μέρα στη Στουτγκάρδη στην αίθουσα «Gustav-Siegle Haus», και πιθανόν στις 7 Αυγούστου στις Βρυξέλλες και στις 8 Αυγούστου στην πόλη Karlsruhe.[25] Προηγήθηκαν τρεις συναυλίες στη Θεσσαλονίκη στις οποίες παρουσιάστηκε επίσης το «Άγιος ο Θεός» από χειρόγραφο του 15ου αι.[26]

Γ) Τέσσερα Ιδιόμελα (1967, ανάθεση του Μουσικού Τμήματος) για μικτή χορωδία: «Σήμερον δέχεται η Βηθλεέμ», «Δόξα εν Υψίστοις», «Μάγοι Περσών», «Εν Βηθλεέμ ακούω».
Τα Τέσσερα Ιδιόμελα παρουσιάστηκαν σε παγκόσμια πρώτη εκτέλεση στις 21 Δεκεμβρίου 1967 στη χριστουγεννιάτικη συναυλία της Χορωδίας Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στο αμφιθέατρο της Φυσικομαθηματικής Σχολής (εφεξής: Φ.Μ.Σ.) του Α.Π.Θ. και από τότε αποτέλεσαν μέρος του χριστουγεννιάτικου ρεπερτορίου της χορωδίας, που τα παρουσίασε επίσης τα έτη 1968, 1969, 1974 και 1990 (Λαζαρίδου 2001, 30-31). Τα «Δόξα εν Υψίστοις» και το «Μάγοι Περσών» παρουσιάστηκαν ξανά από την Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. τον Δεκέμβριο του 1992 στην Α' Φοιτητική Εστία του Α.Π.Θ. και στην Αθήνα, στο πλαίσιο της *Β' Πολιτιστικής Πανεπιστημιάδας*, σε διοργάνωση του Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών.[27]

Πίνακας 1

21/12/1967 Α' παγκόσμια εκτέλεση	Θεσ/νίκη: Αμφιθέατρο Φ.Μ.Σ.			
24/11/1968	Θεσ/νίκη			
1/12/1968	Θεσ/νίκη			
12/1/1969	Θεσ/νίκη			
19/12/1974	Θεσ/νίκη			
10/12/1990	Θεσ/νίκη			Δύο ιδιόμελα
Δεκέμβριος 1992	Θεσ/νίκη: Α' Φοιτητική Εστία			Δύο ιδιόμελα
Δεκέμβριος 1992	Αθήνα	*Β' Πολιτιστική Πανεπιστημιάδα*	Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών	Δύο ιδιόμελα

Τέσσερα Ιδιόμελα Χριστουγέννων: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

[25] Η χορωδία έκανε αυτή την περιοδεία με την ευκαιρία της συμμετοχής της στο φεστιβάλ Europa Cantat III στην πόλη Namur του Βελγίου (Σκαρλάτου 2021, 269-70).

[26] *Δράσις*, 20 Μαρτίου 1967· *Το Βήμα*, 23 Μαρτίου 1967· Προσωπικό αρχείο Πέτρου Μπεκιαρίδη· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42540, 2008-46123.

[27] Προσωπικό αρχείο Πέτρου Μπεκιαρίδη· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42540. Για την πρώτη παγκόσμια εκτέλεση, βλ. επίσης *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-46095.

Δ) *Βυζαντινά Πάθη* (1967, ανάθεση Μουσικού Τμήματος Α.Π.Θ. – Μάντακα [υπό δημοσίευση], 3) σε κείμενο από την Καινή Διαθήκη και τις Ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδας, για έξι ψάλτες σε σολιστικά μέρη, δύο ανδρικούς χορούς ψαλτών, δύο μικτές χορωδίες, καμπάνες, τάλαντα και σήμαντρα.
Τα *Βυζαντινά Πάθη*, έργο θρησκευτικού χαρακτήρα, προοριζόταν εξαρχής για να εκτελεσθεί στη Ροτόντα (ή αλλιώς: Ιερό Ναό Αγίων Ασωμάτων / Αγίου Γεωργίου). Η Ροτόντα υπήρξε αρκετές φορές χώρος εκδηλώσεων του Α.Π.Θ., με μέριμνα εκ μέρους του πανεπιστημίου ώστε το περιεχόμενο των εκδηλώσεων να είναι εναρμονισμένο με τη θρησκευτική-χριστιανική ταυτότητα του χώρου. Όπως αναφέρεται και παρακάτω, η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., υπό τη μουσική διεύθυνση του Μάντακα, έχει παρουσιάσει πολλές φορές έργα του Αδάμη (αλλά και άλλων συνθετών) στο συγκεκριμένο χώρο.[28]

Τα *Βυζαντινά Πάθη* είναι το έργο του Αδάμη που παρουσιάστηκε από την Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. τις περισσότερες φορές, σε σχέση με άλλα έργα του συνθέτη. Το έργο είναι τριμερές (Προδοσία / Σύλληψις-Ανάκρισις / Σταύρωσις). Τα σολιστικά μέρη των έξι ψαλτών συμπεριλαμβάνουν τους ρόλους του Ευαγγελιστή, του Ιησού, του Ποντίου Πιλάτου, των δύο ληστών, και του Ποντίφικα. Παρά τη χρήση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας, υπάρχουν εμφανείς επιρροές από τη βυζαντινή μουσική, όπως χρήση τριημιτονίου, τροπικών κλιμάκων αντίστοιχων των βυζαντινών ήχων, ενώ οι φωνές συχνά έχουν ισοκρατήματα. Λόγω της θεματικής του, η παρουσίασή του γινόταν συνήθως κοντά στο Πάσχα.

Το έργο παρουσιάστηκε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση στις 10 Απριλίου 1968, αφού προηγήθηκαν ματαιώσεις της συναυλίας λόγω των αναταραχών που προκάλεσε το πραξικόπημα του 1967 (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 2).[29] Στην εκδήλωση συμμετείχαν συνολικά περίπου διακόσιοι χορωδοί: η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. και οι ανδρικές χορωδίες της Σχολής Βυζαντινής Μουσικής του Μακεδονικού Ωδείου και της Ανωτέρας Εκκλησιαστικής Σχολής Θεσσαλονίκης. Ο Μιχάλης Αδάμης έγραψε στο έντυπο πρόγραμμα σημείωμα για το έργο, το οποίο περιείχε και το κείμενο της σύνθεσης. Η συναυλία ηχογραφήθηκε και μεταδόθηκε από τον ραδιοφωνικό σταθμό του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.). Την τελική δοκιμή, που έγινε την προηγούμενη μέρα της συναυλίας, παρακολούθησαν μαθητές σχολείων της Θεσσαλονίκης, ενώ το έργο επαναλήφθηκε στις 8 Μαΐου στον ίδιο χώρο για τους φοιτητές του Α.Π.Θ.[30] Τα *Βυζαντινά Πάθη* παρουσιάστηκαν το ίδιο έτος στα *Γ' Δημήτρια* (17 Οκτωβρίου 1968), που ήταν και η πρώτη εμφάνιση του Μουσικού Τμήματος στο συγκεκριμένο φεστιβάλ. Το επόμενο έτος, στις 2 Απριλίου 1969 η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε το έργο στη Ροτόντα με ακροατήριο την πανεπιστημιακή χορωδία του Αμβούργου «Monteverdi-Chor Hamburg», η οποία βρισκόταν στη Θεσσαλονίκη στο πλαίσιο της διοργάνωσης συναυλιών

[28] Η Ροτόντα υπήρξε λατρευτικός χώρος του δωδεκάθεου (στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά χρόνια), του Χριστιανισμού και του Μωαμεθανισμού. Είναι μνημείο Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς, βρίσκεται στον κατάλογο προστασίας της UNESCO, και από το 1999 υπάγεται στο Υπουργείο Πολιτισμού. Στο παρελθόν υπήρξαν έντονες αντιδράσεις (και υπάρχουν ακόμα) ως προς τη χρήση της Ροτόντας ως χώρου συναυλιών, διότι κάποιες ομάδες πολιτών θεωρούν πως με αυτό τον τρόπο παραβιάζεται η ιερότητα του χώρου, με αποκορύφωμα τα επεισόδια σε συναυλία τζαζ μουσικής του πιανίστα Σάκη Παπαδημητρίου το 1995. Το 2019 αντικρουόμενες ήταν οι απόψεις για την τοποθέτηση, με πρωτοβουλία της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, μόνιμου εγκαινίου στο χώρο της, όπου και ανήκε αυτό στο παρελθόν (Καβάζη 2021· Τούλας 2021· Συλλαίου 2015).

[29] Αποσπάσματα από το έργο είχαν ήδη ακουστεί στο εξωτερικό (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41089).

[30] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41113, 2008-41143, 2008-41089, 2008-41086, 2008-46088· *Δράσις*, 15 Απριλίου 1968.

μουσικών συνόλων από τη Γερμανία με οργανωτικούς φορείς το Ινστιτούτο Γκαίτε Θεσσαλονίκης και το Μουσικό Τμήμα του Α.Π.Θ.[31]

Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε το έργο πολλές φορές τα επόμενα χρόνια, συνήθως κοντά στο Πάσχα, όχι μόνο στη Θεσσαλονίκη, αλλά και σε πόλεις της Βόρειας Ελλάδας (Σέρρες, Έδεσσα), καθώς και στην Αθήνα το 1977, όπου και ηχογραφήθηκε στο στούντιο της Ε.Ρ.Τ. στην Αγία Παρασκευή.[32]

Τα *Βυζαντινά Πάθη* παρουσιάστηκαν και στο εξωτερικό, και συγκεκριμένα, λίγο μετά την παγκόσμια πρεμιέρα τους, στη *Β' Διεθνή Χορωδιακή Εβδομάδα* (1-8 Σεπτεμβρίου 1968) στο Graz της Αυστρίας, από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. μαζί με χορωδούς από άλλες χώρες, σε διοργάνωση της Ακαδημίας Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών (Akademie für Musik und darstellende Kunst) του Graz και της F.E.J.C.[33] Σύμφωνα με τον ελληνικό Τύπο της εποχής, η συναυλία είχε μεγάλη επιτυχία και πολλοί διευθυντές χορωδιών ζήτησαν την παρτιτούρα για να την διδάξουν στις πατρίδες τους. Αποσπάσματα του έργου παρουσιάστηκαν επίσης από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. τον Ιούλιο 1985 στο φεστιβάλ *Europa Cantat IX* (17-28 Ιουλίου 1985) στο Στρασβούργο. Το μέρος του Χριστού είχε αναλάβει ο Απόστολος Σωτηρούδης, ο οποίος παρέμεινε σταθερό μέλος της χορωδίας στα χρόνια που ακολούθησαν και αναλάμβανε συχνά σολιστικά μέρη, χάρη στη δυνατή, καθαρή και ευέλικτη φωνή του.[34]

Στη συναυλία-καλλιτεχνικό μνημόσυνο του Γιάννη Μάντακα στις 23 Μαρτίου 1999 στον Ιερό Ναό Της Του Θεού Σοφίας, η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. (είχε πλέον μετονομαστεί σε Χορωδία «Γιάννης Μάντακας») παρουσίασε επίσης το έργο στο πλαίσιο της *Φοιτητικής Εβδομάδας* εκείνου του έτους, σε σύμπραξη με τη Χορωδία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., τη Χορωδία του Εκκλησιαστικού Λυκείου Νεαπόλεως και επτά σολίστ και σε διοργάνωση του Μουσικού Τμήματος και της Επιτροπής Κοινωνικής Πολιτικής του Α.Π.Θ. Ο Λυκούργος Αγγελόπουλος, ο οποίος ανέλαβε το σολιστικό μέρος του Ευαγγελιστή, και ο συνθέτης Μιχάλης Αδάμης ήρθαν από την Αθήνα, ειδικά για την εκδήλωση. Η συναυλία μαγνητοσκοπήθηκε και μεταδόθηκε κατ' επανάληψη από τον τηλεοπτικό σταθμό TV 100.[35]

---

[31] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42309, 2008-42742, 2008-42715· *Δράσις*, 17 Μαρτίου 1969.

[32] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-40934, 2008-40937, 2008-40947, 2008-42710, 2008-41617, 2008-41481, 2008-41491, 2008-41552, 2008-41564.

[33] Σύμφωνα με την εφημερίδα *Μακεδονία*, παρουσιάστηκε το τρίτο μέρος από τα *Βυζαντινά Πάθη* (*Μακεδονία*, 17 Σεπτεμβρίου 1968). Βλ. επίσης *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-43705.

[34] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-43788, 2008-43750, 2008-44671.

[35] *Αρχείο Μουσικού Τμήματος Π.Φ.Λ.*: Έκθεση Πεπραγμένων για το έτος 1999· επιστολές Πέτρου Μπεκιαρίδη: 14 Ιανουαρίου 1999, 2 Μαρτίου 1999, 15 Μαρτίου 1999. Η πανεπιστημιακή χορωδία, μαζί με το Χορωδιακό Εργαστήρι του Τμήματος Μουσικών σπουδών Α.Π.Θ. και του χορού ψαλτών του ναού και υπό τη μουσική διεύθυνση της Εριφύλλης Δαμιανού, παρουσίασε ξανά το έργο τον Απρίλιο του 2024 στον Ιερό Ναό της Του Θεού Σοφίας, με τον Απόστολο Σωτηρούδη για άλλη μια φορά στο ρόλο του Χριστού. Ίσως αυτό το έργο του Αδάμη να ενέπνευσε τον συνθέτη και ομότιμο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Χρήστο Σαμαρά, να συνθέσει το 2018 τα δικά του *Βυζαντινά Πάθη* για αφηγητή, δύο χορωδίες και ορχήστρα. Η παγκόσμια πρεμιέρα του έργου του Σαμαρά δόθηκε στις 15 Απριλίου 2022 στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης (Μ1).

Πίνακας 2

10/4/1968 Α' παγκόσμια εκτέλεση	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα			Ευαγγελιστής: Ζαχαρίας Πασχαλίδης, Χριστός: Νίκος Φορτωτήρας
8/5/1968	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα			
Σεπτέμβριος 1968	Αυστρία, Graz	*Β' Διεθνής Χορωδιακή Εβδομάδα*	F.E.J.C. / Ακαδημία Μουσικής και Παραστατικών Τεχνών του Graz	Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. (εφεξής: Χ.Δ.) Σολίστ: Βασίλης Κοντορίζος
17/10/1968	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα	*Γ' Δημήτρια*	Δήμος Θεσσαλονίκης	Πρώτη εμφάνιση Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στα *Δημήτρια*
2/4/1969	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα		Ινστιτούτο Γκαίτε Θεσσαλονίκης, Μ. Τ.	Ακροατήριο: χορωδία Monteverdi του Αμβούργου
7/4/1974	Σέρρες: αίθουσα ομίλου «Ορφέας»		Ινστιτούτο Γκαίτε Θεσσαλονίκης, Όμιλος «Ορφέας» Σερρών	Χ.Δ. (αποσπάσματα έργου)
4/4/1977	Αθήνα: θέατρο «Κοτοπούλη-Ρεξ»			Χ.Δ./Μουσικοί Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών/ Αττική Χορωδία/ χορωδία ιεροψαλτών. Ευαγγελιστής: Λυκούργος Αγγελόπουλος. Ηχογράφηση στην Ε.Ρ.Τ.
25/7/1985	Γαλλία, Στρασβούργο: Salle de Conservatoire	*Europa Cantat IX*	F.E.J.C.	Χ.Δ. Χριστός: Απόστολος Σωτηρούδης
12/4/1986	Έδεσσα: Μητροπολιτικός Ναός Αγίας Σκέπης		Φιλοπρόοδος Σύλλογος «Μέγας Αλέξανδρος», Ε.Ρ.Τ. (Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσ/νίκης)	Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., Χορωδία Συλλόγου «Μέγας Αλέξανδρος» Έδεσσας, Χορός Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Έδεσσας
13/4/1986	Σέρρες: αίθουσα «Ορφέας»		Εκπολιτιστικός Σύλλογος «Το Μουσικό Εργαστήρι», Ε.Ρ.Τ. (Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσ/νίκης)	Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., Χορωδία Συλλόγου «Μέγας Αλέξανδρος» Έδεσσας, Χορός του Συλλόγου Φίλων Βυζαντινής Μουσικής Έδεσσας Ευαγγελιστής: Ζαχαρίας Πασχαλίδης, Χριστός: Απόστολος Σωτηρούδης

Βυζαντινά Πάθη: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. υπό τον Μάντακα

Ε) *Γένεσις* (1968, ανάθεση της Ελληνικής Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής) σε ποίηση των Sinclair Beiles και Annie Rooney (μετάφραση Ολυμπίας Καραγεωργά), για αφηγητή, τρία χορωδιακά σύνολα, μαγνητοταινία και χορευτική ομάδα.

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη και στηρίζεται στις αρχές του αλεατορισμού: το μεγαλύτερο μέρος του είναι γραμμένο σε γραφική σημειογραφία, ενώ η χρονικότητα των ηχητικών συμβάντων δεν είναι αυστηρά καθορισμένη και περιορίζεται σε υποδείξεις

αγωγικής (λ.χ., αργό, presto, crescendo, diminuendo). Σε κάποια σημεία οι φωνές σχηματίζουν ευρείες και συμπαγείς ηχοδομές, ενώ αλλού ζητείται επίσης από τα χορωδιακά σύνολα να σφυρίζουν. Στο έργο ενυπάρχουν μοιρολόγια και αυτά είναι από τα λίγα σημεία όπου χρησιμοποιείται η παραδοσιακή ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία και προσδίδεται στις νότες η χρονική αξία τους, χωρίς ωστόσο να γίνεται χρήση διαστολών για χωρισμό σε μέτρα (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2013-49881).

Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση του *Γένεσις* έγινε στις 21 Δεκεμβρίου 1968 στην Αθήνα και συγκεκριμένα στην αίθουσα «Εσπερίδες» του ξενοδοχείου Hilton, από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. σε σύμπραξη με τη Χορωδία Δωματίου Αθηνών (υπό τον Αδάμη), στο πλαίσιο της *Γ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*. Στη διάρκεια του οπτικοακουστικού αυτού θεάματος υπήρχε στη σκηνή ένας πίνακας μεγάλων διαστάσεων του Fernando Espada, ενώ επικεφαλής της χορευτικής ομάδας ήταν η Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδου.[36]

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ένα μήνα αργότερα η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε ξανά το *Γένεσις* στη συναυλία στο Αμφιθέατρο της Φ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. και φαίνεται πως το συγκεκριμένο έργο προκάλεσε τις περισσότερες αρνητικές αντιδράσεις, με τον Μάντακα να το υπερασπίζεται λέγοντας: «...έχει ήδη κριθεί, εγκωμιαστικά, στην πρώτη του παρουσίαση στην Αθήνα, στην *Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*, από Έλληνες κριτικούς μουσικής (Λεωτσάκος, Φοίβος Ανωγειαννάκης), όπως και από προσωπικότητες διεθνούς κύρους, που δημοσίευσαν κριτική για το έργο αυτό σε ειδικά μουσικά περιοδικά της Γερμανίας και αλλού» (Λαζαρίδου 1969, αναφορά στο Μνιέστρης, Λώτης, και Φραγκίσκος 2019, 103). Η Χορωδία Δωματίου παρουσίασε ξανά το *Γένεσις* στο Φεστιβάλ Αθηνών στο Ηρώδειο μια δεκαετία αργότερα, το 1978. Το *Γένεσις* κυκλοφόρησε το 1970 σε δίσκο με τίτλο *Έλληνες Συνθέτες 3, Από την 3η Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (EMI/ Columbia), με τη συμμετοχή της Χορωδίας Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ.[37]

[36] *Συλλογή Μάντακα,* αρ. τκμ. 41531: Έντυπο πρόγραμμα *Γ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, 2, 24-25.

[37] Kostas Chardas and Giorgos Sakallieros (2025), "Musical Modernism in Greece. An Overview", in *Perspectives on Greek Musical Modernism*, edited by Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris (Oxon – New York: Routledge), 38-70: 29· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41468, 2008-41478, 2008-41544. Για την παρουσίαση στο Ηρώδειο, βλ. *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41405.

Πίνακας 3

21/12/1968 Α' παγκόσμια εκτέλεση	Αθήνα: Hilton, αίθουσα «Εσπερίδες»	*Γ' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*	Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Γαλλικό Υπουργείο Εξωτερικών, Πολιτιστικό Γραφείο Αμερικανικής Πρεσβείας Αθηνών, Ιταλικό Ινστιτούτο Πολιτισμού Αθηνών Χρηματοδότηση: Ίδρυμα Ford	Χ.Δ., Χορωδία Δωματίου Αθηνών
30/1/1969 Α' εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη	Αμφιθέατρο Φ.Μ.Σ.		Μουσικό Τμήμα, Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής Ινστιτούτου Γκαίτε Θεσσαλονίκης	Διεύθυνση: Γ. Μάντακας, Παναγιώτης Σκούφης, Μ. Αδάμης
Ιούλιος 1978	Αθήνα: Ηρώδειο	*Φεστιβάλ Αθηνών*		Χ.Δ. Διεύθυνση: Γ. Μάντακας, Μ. Αδάμης, Στέφανος Βασιλειάδης

Γένεσις: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

Στ) «Αναστάσιμη Ωδή» (1969, ανάθεση Μουσικού Τμήματος) για τενόρο ή ψάλτη και μικτή χορωδία.
Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε την «Αναστάσιμη Ωδή» σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση στις 2 Μαΐου 1969, στη διάρκεια της *Φοιτητικής Εβδομάδας*, ενώ, σύμφωνα με την εφημερίδα *Δράσις*, ακολούθησε η παρουσίασή του στη Βρέμη.[38]

Ζ) *Αποκάλυψις – Σφραγίς έκτη* (1967) για αφηγητή, τέσσερα φωνητικά σύνολα (S/A, S/A, S/A, T/B)[39] και μαγνητοταινία.
Το έργο αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος οι συλλαβές της λέξης «αποκάλυψις» (α-πο-κά-λυ-ψις) περνούν από φωνή σε φωνή, με την κάθε συλλαβή να τραγουδιέται από άλλη φωνή, ενώ από ένα σημείο κι ύστερα η κίνηση των φωνών δίνεται με τη μορφή γραφικής σημειογραφικής αναπαράστασης Το δεύτερο μέρος είναι για αφηγητή και μαγνητοταινία και στο τρίτο μέρος το κείμενο προορίζεται για απόδοση όχι τραγουδιστά, αλλά με ομιλία (parlando) εκ μέρους των φωνών, οι οποίες με αυτόν τον τρόπο σχηματίζουν αρχικά ένα κανόνα με κοινό κείμενο, ενώ στη συνέχεια η κάθε μία φωνή αποκτά διαφορετικό κείμενο. Στο μεγαλύτερο μέρος του έργου η χρονική διάρκεια των ηχητικών ενοτήτων ορίζεται σε δευτερόλεπτα (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2013-49878). Το *Αποκάλυψις – Σφραγίς έκτη* παρουσιάστηκε από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. σε πρώτη εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη στις 17 Απριλίου 1970 στο

[38] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2013-49876, 2008-42838, 2008-42850· *Δράσις*, 21 Απριλίου 1969.

[39] Όπου S: soprani (υψίφωνοι), A: alti (μεσόφωνοι), T: tenori (οξύφωνοι), B: bassi (βαθύφωνοι). Στην ιστοσελίδα του συνθέτη αναφέρεται πως τα φωνητικά σύνολα είναι πέντε, ωστόσο τέσσερα αναγράφονται στην παρτιτούρα που φυλάσσεται στην Κεντρική Βιβλιοθήκη Α.Π.Θ.

αμφιθέατρο Φ.Μ.Σ. και στις 6 Αυγούστου του ίδιου έτους στο φεστιβάλ *Europa Cantat IV* (31 Ιουλίου – 9 Αυγούστου 1970) στο στάδιο Liebenau στην πόλη Graz της Αυστρίας.[40]

Σε σημειώσεις του για το έργο ο Αδάμης επισημαίνει τα εξής (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 3):

> Εδώ η φωνή χρησιμοποιείται ως ψίθυρος, ομιλία, τραγούδι, ψαλμωδία αλλά και ως ηχοδομή συμπαγών ηχητικών επιφανειών ή συμπλεγμάτων από τραγουδιστικά και απαγγελτικά στοιχεία και η μαγνητοταινία που περιέχει τη σύνθεση των ηλεκτρονικά κατασκευασμένων ήχων, αποτελεί το βάθος από το οποίο αναδύονται τα διάφορα συμβάντα.

Η) <u>*Ακολουθία εις τους Αγίους Τρεις Παίδας τους εν τη Καμίνω*</u> (μεταγραφή και ανασύσταση κειμένου από χειρόγραφο του 15ου αι.) (1971), για τρεις υψιφώνους, ψάλτη, δύο δομέστικους (επικεφαλείς χορού ψαλτών), σολιστικό μέρος για αγόρι, παιδική χορωδία και ανδρικό χορό ψαλτών.

Η *Ακολουθία εις τους Αγίους Τρεις Παίδας τους εν τη Καμίνω*, το μοναδικό σωζόμενο λειτουργικό δράμα της ορθόδοξης παράδοσης, παρουσιαζόταν μία φορά το χρόνο, την Κυριακή πριν από τη μέρα των Χριστουγέννων, και ήταν διαδεδομένο στον ελλαδικό χώρο από τον 11ο έως τον 16ο αι.[41] Ο Αδάμης δεν περιορίστηκε στη μεταγραφή του έργου αλλά συμπεριέλαβε σκηνικές οδηγίες (για παράδειγμα, οι υψίφωνοι –οι «τρεις παίδες»– έπρεπε να στέκονται στο κέντρο της σκηνής, μέσα σε ένα κύκλο σχηματισμένο από αναμμένα κεριά).

Το έργο παρουσιάστηκε από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. τον Σεπτέμβριο του 1971 στην Αθήνα, στη *Δ' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*.[42] Ακολούθησαν, ένα χρόνο αργότερα, τρεις παρουσιάσεις του έργου στη Θεσσαλονίκη:[43] α) στις 14 Οκτωβρίου 1972, στα *Ζ' Δημήτρια*, στη Ροτόντα (σε πρώτη εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη), β) στο αμφιθέατρο Φ.Μ.Σ. και γ) στο θέατρο Χατζώκου, στο πλαίσιο των χριστουγεννιάτικων εκδηλώσεων του Ινστιτούτου Γκαίτε. Η χορωδία παρουσίασε ξανά το έργο το 1979 στο Μοναστήρι της Καισαριανής στην Αθήνα στις *Παγκόσμιες Μουσικές Ημέρες*, καθώς και το 1976 στο φεστιβάλ *Europa Cantat VI* στο Leicester της Μεγάλης Βρετανίας (29 Ιουλίου – 8 Αυγούστου 1976) και στα *ΙΑ' Δημήτρια*. Η τελευταία συναυλία μαγνητοσκοπήθηκε και προβλήθηκε στην τηλεόραση από την Ε.Ρ.Τ. τον Ιανουάριο του 1977.[44]

---

[40] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-43304, 2008-43805, 2008-43799, 2008-43773· Μάντακα [υπό δημοσίευση], 2.

[41] Σώζονται τέσσερα χειρόγραφα του έργου.

[42] *Συλλογή Μάντακα,* αρ. τκμ. 2008-41225, 2008-41154: Έντυπο πρόγραμμα *Δ' Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, 3· Chardas and Sakallieros, "Musical Modernism in Greece. An Overview", 47, 62, 64.

[43] Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. δεν παρουσίασε το συγκεκριμένο έργο στο φεστιβάλ *Ημέρες Σύγχρονης Μουσικής*, το οποίο ακολούθησε τη *Δ' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* και πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη (βλ. πιο πάνω: «Το Μουσικό Τμήμα»).

[44] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42162, 2008-41927, 2008-42162, 2008-41825, 2008-42047, 2008-42550, 2008-40420, 2008-40988, 2008-40985. Στη *Συλλογή Μάντακα* υπάρχει επίσης το έγγραφο με τους όρους που έθετε το Μουσικό Τμήμα για τη χρήση της μαγνητοσκόπησης από την Ε.Ρ.Τ. (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42677).

Πίνακας 4

Σεπτέμβριος 1971 Α΄ εκτέλεση	Αθήνα: θέατρο Κοτοπούλη (Ρεξ)	*Δ' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*	Χρηματοδότηση: Ίδρυμα Ford	Χ.Δ., Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής
14/10/1972 Α΄ εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα	*Ζ' Δημήτρια*	Δήμος Θεσσαλονίκης	Σολίστ: Ζαχαρίας Πασχαλίδης, Παναγιώτης Σκούφης
14/11/1972	Θεσσαλονίκη: Αμφιθέατρο Φ.Μ.Σ.		Μ.Τ.	
19/12/1972	Θεσσαλονίκη: θέατρο Χατζώκου		Ινστιτούτο Γκαίτε	Μέλη παιδικών χορωδιών Χ.Μ.Ο. και Αγίας Τριάδας Σολίστ: Ζαχαρίας Πασχαλίδης, Παναγιώτης Σκούφης
Αύγουστος 1976	Μεγάλη Βρετανία, Leicester: «De Montfort Hall», University of Leicester	*Europa Cantat VI*	F.E.J.C.	
20/10/1976	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα	*ΙΑ' Δημήτρια*	Δήμος Θεσσαλονίκης	
16/9/1979	Αθήνα: Μοναστήρι Καισαριανής	*Παγκόσμιες Μουσικές Ημέρες*		Σολίστ: Κάτια Βάμβα, Σωσώ Αδαμίδου, Αμαλία Παπαδοπούλου

Ακολουθία εις τους Αγίους Τρεις Παίδας τους εν τη Καμίνω: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

Θ) *Τετέλεσται Ι* για ψάλτη, μικτή χορωδία (3 σύνολα), καμπανάκια και μαγνητοταινία. Τον Απρίλιο του 1973, στην πανηγυρική συναυλία που έγινε στη Ροτόντα για τη συμπλήρωση των είκοσι χρόνων από την ίδρυση του Μουσικού Τμήματος, παρουσιάστηκε σε πρώτη ελληνική εκτέλεση το *Τετέλεσται Ι*.[45] Η συναυλία αυτή σηματοδοτεί την έναρξη μιας ακόμα συνεργασίας, αυτής των Αδάμη και Μάντακα με τον ψάλτη Λυκούργο Αγγελόπουλο (Μάντακα 2016, 5). Το *Τετέλεσται Ι* αποτελείται από πέντε μέρη, ενώ οι ηχητικές ενότητες διαχωρίζονται χρονικά άλλοτε σε μέτρα και άλλοτε σε δευτερόλεπτα. Στα μέρη ΙΙΙ και V, στα σημεία όπου ακούγεται παράλληλα μαγνητοταινία, το μέρος του ψάλτη είναι γραμμένο σε βυζαντινή σημειογραφία. Το *Τετέλεσται Ι* και τα *Βυζαντινά Πάθη* έχουν σε πολλά σημεία κοινό κείμενο, ενώ υπάρχουν και κοινές μελωδίες.[46]

Τον Απρίλιο του 1976 η Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε το *Τετέλεσται* στο Αμφιθέατρο του Πανεπιστημίου Πατρών και στην Εθνική Λυρική Σκηνή στην Αθήνα, σε πρώτη εκτέλεση και στις δύο πόλεις, σε διοργάνωση των τοπικών παραρτημάτων του

[45] *Συλλογή Μάντακα,* αρ. τκμ. 2008-40534, 2008-40525, 2008-40549.

[46] Για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος του *Τετέλεσται* η λέξη «Σταυρωθήτω» έχει στις φωνές της σοπράνο και άλτο ίδια μελωδία με αυτή που έχουν οι συγκεκριμένες φωνές στα *Βυζαντινά Πάθη* (μ. 339-342), μεταφερμένη ωστόσο κατά ένα τόνο πιο ψηλά.

Ινστιτούτου Γκαίτε.[47] Δύο χρόνια αργότερα η Χορωδία Δωματίου παρουσίασε ξανά το έργο στην Αθήνα, σε απευθείας μετάδοση από το Γ' Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Τ.[48]

Το έργο παρουσιάστηκε και στο εξωτερικό και συγκεκριμένα τον Σεπτέμβριο του 1973 σε διεθνές χορωδιακό φεστιβάλ στη Βαρκελώνη, όπου δημιούργησε ζωηρότατη αίσθηση και μεταδόθηκε από το ραδιοφωνικό και το τηλεοπτικό δίκτυο της Ισπανίας (*Θεσσαλονίκη*, 10 Σεπτεμβρίου 1973· *Βραδυνή*, 6 Σεπτεμβρίου 1973), καθώς και σε χορωδιακή εβδομάδα στο St. Moritz της Ελβετίας τον Αύγουστο του 1975, όπου ο Μάντακας δίδαξε και διεύθυνε το έργο σε χορωδούς από άλλα κράτη, μαζί με την ελληνική ομάδα.[49]

Πίνακας 5

19/4/1973 Α' ελληνική Εκτέλεση	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα		Μ.Τ.	Χ.Δ. Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
17/4/1976 Α' εκτέλεση στην Πάτρα	Πάτρα: Αμφιθέατρο Πανεπιστημίου Πατρών		Ινστιτούτο Γκαίτε Πατρών	Χ.Δ. Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
19/4/76 Α' εκτέλεση στην Αθήνα	Αθήνα: αίθουσα «Ολύμπια» Εθνικής Λυρικής Σκηνής		Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών	Χ.Δ. Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
2/9/1973	Ισπανία, Βαρκελώνη: Palacio Nacional de Montjuich	*IX Día Internacional del Canto Coral*		Χ.Δ. Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
15/8/1975	Ελβετία: St. Moritz: Laudinella (καλλιτεχνικό κέντρο)	*Χορωδιακή εβδομάδα*	F.E.J.C.	Χ.Δ. Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
26/4/1978	Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδας			Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος

Τετέλεσται Ι: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

Ι) «Αινείτε» (1972, μεταγραφή από χειρόγραφο του 15ου αιώνα του βυζαντινού μέλους του Μ. Γαζή του Λαμπαδάριου), για τενόρο και μπάσο.
Το δίφωνο *Αινείτε* παρουσιάστηκε σε πρώτη εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη στις 19 Δεκεμβρίου 1975 (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-42331, 2008-40716) και σε πρώτη εκτέλεση από τη Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στην Πάτρα και την Αθήνα στις προαναφερθείσες συναυλίες του Απριλίου 1976. Ο Λυκούργος Αγγελόπουλος βοήθησε τον Μάντακα στη διδασκαλία του έργου (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 5). Η καλή συνεργασία των Μάντακα-Αγγελόπουλου οδήγησε τον τελευταίο να επιλέξει το Μακεδονικό Ωδείο, του οποίου διευθυντής ήταν τότε ο Μάντακας, για την απόκτηση διπλώματος βυζαντινής μουσικής το 1977 (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 6).

[47] Η συναυλία της Πάτρας απευθύνονταν στη φοιτητική νεολαία του Πανεπιστημίου Πατρών και στις μαθήτριες του 3ου και του 4ου Γυμνασίου Θηλέων της Πάτρας, ενώ η συναυλία των Αθηνών στους σπουδαστές των ανωτάτων σχολών της πρωτεύουσας (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-40705, 2008-41041, 2008-42874, 2008-40978, 2008-41000, 2008-40971).

[48] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41347, 2008-41323, 2008-41327.

[49] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-43887, 2008-40723, 2008-40706, 2008-40698, 2008-40691, 2008-44598, 2008-44063, 2008-43919.

ΙΑ) *Φωτώνυμον* (1973), για ψάλτη, λειτουργικές καμπάνες, τάλαντα, σήμαντρα, δώδεκα γυναικείες φωνές και οκτώ ανδρικές.
Το *Φωτώνυμον* (=όνομα πλασμένο από το Φως) αποτελείται από δύο μέρη (Ι: «Κλεμμένη ελπίδα» / ΙΙ: «Ανάσταση-Φως») (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 7). Στο έργο αυτό ο Αδάμης κάνει χρήση τετάρτων του τόνου, τη σημειογραφία των οποίων δίνει στην πρώτη σελίδα του έργου. Οι μελωδικές κινήσεις των φωνών συχνά βασίζονται σε τετράχορδα, ενώ οι συνηχήσεις περιέχουν διάφωνα διαστήματα και το έργο έχει ταυτόχρονα επιδράσεις από τη βυζαντινή μουσική και εμφανή στοιχεία ατονικότητας. Οι λειτουργικές καμπάνες σχηματίζουν το τετράχορδο D-Eb-F-G. Το έργο εμπεριέχει σκηνικές οδηγίες, όπως την ύπαρξη ενός άσπρου κεριού δίπλα στις χορωδούς, το οποίο ανάβουν μερικοί άνδρες χορωδοί που εισέρχονται στη σκηνή φέροντες αναμμένα κεριά στο μέρος ΙΙ: «Ανάσταση-Φως».

Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε το *Φωτώνυμον* σε πρώτη ελληνική εκτέλεση στη Ροτόντα τον Μάιο του 1976, σε συναυλία με αφορμή τη συμπλήρωση των πενήντα χρόνων από την ίδρυση του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους η χορωδία παρουσίασε το έργο σε πρώτη εκτέλεση στην Αθήνα στην *Ε' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*.[50]

Το *Φωτώνυμον* παρουσιάστηκε από τη χορωδία και στο εξωτερικό, και συγκεκριμένα στο διεθνές φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής *Φθινόπωρο της Βαρσοβίας* το 1980, καθώς και στο φεστιβάλ *Europa Cantat VI* στο Leicester (29 Ιουλίου – 8 Αυγούστου) τον Αύγουστο του 1976, σε σύμπραξη με άλλες χορωδίες. Στις περισσότερες παρουσιάσεις του έργου συμμετείχε ως σολίστ ο Λ. Αγγελόπουλος, ο οποίος βοήθησε και στη διδασκαλία του έργου (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 6).[51]

Πίνακας 6

Μάιος 1976 Α' ελληνική εκτέλεση	Θεσσαλονίκη: Ροτόντα		Α.Π.Θ.	
15/12/1976 Α' εκτέλεση στην Αθήνα	Αθήνα: «Auditorium» Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών	*Ε' Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*	Γαλλικό και Γερμανικό Ινστιτούτο Αθηνών	Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
Καλοκαίρι 1976	Μεγάλη Βρετανία: Leicester «DeMontfort Hall», University of Leicester	*Europa Cantat VI*	F.E.J.C.	Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος
1980	Πολωνία, Βαρσοβία: Μουσική Ακαδημία	*Φθινόπωρο της Βαρσοβίας*		Σολίστ: Λυκούργος Αγγελόπουλος

Φωτώνυμον: Παρουσιάσεις από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ.

ΙΒ) «Καλοκαιράκι» (1969) – «Καράβι , καραβάκι» ΙΙ (1977), για μικτή χορωδία.

[50] *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41310, 2008-41314, 2008-41353: Έντυπο πρόγραμμα *Ε΄ Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής*, 8· Chardas and Sakallieros, "Musical Modernism in Greece. An Overview", 69. Ο κριτικός Γιώργος Λεωτσάκος και η μουσικολόγος Καίτη Ρωμανού εκφράστηκαν θετικά τόσο για τη σύνθεση του Αδάμη όσο και για την απόδοση της χορωδίας και του Λ. Αγγελόπουλου. Ωστόσο, η Ρωμανού σχολίασε πως τα θεατρικά στοιχεία του έργου δεν ήταν πειστικά (Λεωτσάκος 1976α· Λεωτσάκος 1976β· *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41388).

[51] Βλ. επίσης *Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-40686, 2008-41131, 2008-44201, 2008-44220, 2008-44225.

Η Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε τα δύο τραγούδια στα τέλη Απριλίου 1980 στην Κομοτηνή και την Ορεστιάδα.

ΙΓ) *Νυφιάτικα Δωδεκανήσου*: «Αφγκραστήτε μου να ζείτε» (από τη Νίσηρο), «Μάνα και δος μου την ευχή» (από τη Νίσηρο), «Παράκληση» (από την Κάρπαθο), «Τα βοτάνια» (από το Καστελλόριζο) και «Στόλισμα» (από τη Ρόδο), επεξεργασία για μικτή χορωδία (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2013-49903).
Η Χορωδία Δωματίου Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε τα παραπάνω τραγούδια σε πρώτη εκτέλεση, σύμφωνα με το έντυπο πρόγραμμα, στο θέατρο Κατερίνα την 1η Νοεμβρίου 1981, στα πλαίσια των εκδηλώσεων για τα *ΙΣΤ' Δημήτρια* (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2008-41557).[52]

ΙΔ) *Ευφραίνου Θεσσαλονίκη* (1986) σε ποίηση του βυζαντινού υμνογράφου και μελωδού του 9ου αι. μ.Χ., Γεωργίου Σικελιώτου, για μικτή χορωδία S/S/A/T/B (*Συλλογή Μάντακα*, αρ. τκμ. 2013-49963).
Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε το έργο σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση στη Ροτόντα στις 22 Μαΐου 1991, στο πλαίσιο της *Α' Αθλητικής Πανεπιστημιάδας* (*Θεσσαλονίκη*, 23 Μαΐου 1991).

Στο βιβλίο της Ελένης Λαζαρίδου *Γιάννης Μάντακας. Ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης* (2001, 26-29), ο Αδάμης μίλησε για τη μακροχρόνια συνεργασία του με τον Μάντακα και για τη συμβολή του τελευταίου στην προώθηση των χορωδιακών έργων του συνθέτη:

> Νομίζω πως όλα τα έργα μου που ανέλαβε τα αγάπησε ο Γιάννης Μάντακας. Τα δίδαξε προσπαθώντας με ειλικρίνεια να εμβαθύνει και να αποδώσει το χαρακτηριστικό τους ήθος συνειδητοποιώντας ότι η εκτέλεσή του διαμόρφωνε το ύφος μιας νέας επιδίωξης μουσικής εμπειρίας… Η μεγάλη και των δύο μας πείρα της χορωδίας συνιστούσε τον κοινό τόπο στον οποίο εύκολα συνεννοούμεθα στα ζητήματα της πρακτικής.

Και παρακάτω:

> Στη δική μου δημιουργική δουλειά, και μάλιστα τότε που οι ιδέες μου ξένιζαν καθώς απείχαν δραματικά από ό,τι χαρακτήριζε το σύγχρονο μουσικό γίγνεσθαι, η δυνατότητα αναγωγής ενός σύγχρονου μουσικού έργου στις αρχές και τις αξίες του δικού μας πολιτισμού, η δυνατότητα υπερβάσεων των δεδομένων της πηγής και μετουσίωσής τους μέσα στον κόσμο της σύγχρονης μουσικής, δυνατότητα διαμόρφωσης ενός ζωντανού μουσικού παρόντος με αναφορά ουσίας στο μουσικό πολιτισμό της βυζαντινής και της δημοτικής μας παράδοσης, βρήκε στο Γιάννη Μάντακα βαθιά απήχηση.

Ο συνθέτης μίλησε επίσης για τη βαθιά φιλία που τον συνέδεε με τον Μάντακα:

> Η προσωπική σχέση που μας συνέδεε επί τόσες δεκαετίες, που ανεπτύσσετο παράλληλα αλλά και ανεξάρτητα από τις τόσες συνεργασίες μας (επιτροπές, οργανώσεις, συμβούλια επιπλέον της καθαρά καλλιτεχνικής) υπήρξε μια πραγματικά πολύ καλή φιλία, από εκείνες που διέπονται εξ ίσου από την αμοιβαιότητα της εκτίμησης, της εμπιστοσύνης, της συνάφειας αλλά και του σεβασμού της ετερότητας που ευρύνει εκατέρωθεν την αποδοχή.

Λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Γιάννη Μάντακα, ο Αδάμης συνέθεσε στη μνήμη του το χορωδιακό έργο «Νεφέλη Φωτεινή» (1999) (Μάντακα [υπό δημοσίευση], 8).

---

[52] Στο έντυπο πρόγραμμα δεν διευκρινίζεται αν πρόκειται για πρώτες ελληνικές εκτελέσεις ή πρώτες στη Θεσσαλονίκη. Ωστόσο, τα έργα αυτά δεν συμπεριλαμβάνονται στη λίστα με τις πρώτες εκτελέσεις που επιμελήθηκε ο Πέτρος Μπεκιαρίδης, στο βιβλίο της Ελ. Λαζαρίδου (βλ. Βιβλιογραφία).

Συμπεράσματα

Η πολυετής συνεργασία των Μάντακα-Αδάμη αποτυπώνεται στις πολυάριθμες παρουσιάσεις έργων του τελευταίου από τη Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ., εκ των οποίων πέντε παρουσιάστηκαν σε α' παγκόσμια και δύο σε α' ελληνική εκτέλεση. Μέσω της συνεργασίας Μάντακα-Αδάμη, οι ερασιτέχνες χορωδοί, συνηθισμένοι στο συγκερασμένο τονικό σύστημα, είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν από κοντά έναν σύγχρονό τους Έλληνα συνθέτη και να έρθουν σε επαφή με το έργο του και, μέσω αυτού του έργου, με τη μουσική πρωτοπορία. Χάρη στην επιμονή του άοκνου Γιάννη Μάντακα, η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. σταδιακά εξελίχθηκε στον κύριο φορέα εισήγησης της μουσικής πρωτοπορίας στη Θεσσαλονίκη αλλά και σε άλλες ελληνικές πόλεις, μέσω και της παρουσίασης νεωτερικών χορωδιακών έργων του Αδάμη, τα οποία αποτέλεσαν ιδανικές επιλογές, διότι συμπεριλαμβάνουν διακριτά στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Σε αυτή την προσπάθεια τόσο ο Μάντακας όσο και ο Αδάμης είχαν, όπως είδαμε, την υποστήριξη ιδρυμάτων κρατών της Δύσης αλλά και την κρατική υποστήριξη –στην περίπτωση του Αδάμη το τελευταίο φαίνεται και από το γεγονός πως το Μουσικό Τμήμα της Φοιτητικής Λέσχης του κρατικού Α.Π.Θ. του ανέθεσε τη σύνθεση των έργων *Τέσσερα ιδιόμελα*, *Βυζαντινά Πάθη* και *Αναστάσιμη Ωδή*.

Η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. συνέβαλε με την έντονη και ποικιλόμορφη δράση της στη διεθνή προβολή της Ελλάδας και ειδικότερα του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου ως ενεργού κέντρου πολιτισμού, παρουσιάζοντας πολλές συνθέσεις του Αδάμη (*Τετέλεσται*, *Φωτώνυμον*, *Αποκάλυψις*, *Βυζαντινά Πάθη*), αλλά και μεταγραφές του ίδιου από τη βυζαντινή μουσική σημειογραφία (*Ακολουθία εις τους Αγίους Τρεις Παίδας τους εν τη Καμίνω*, Δοξαστικά και Αντίφωνα της Μεγάλης Παρασκευής) σε διεθνή φεστιβάλ μουσικής στην Ελλάδα και το εξωτερικό, από τον Ιούλιο του 1967 (λίγους μήνες μετά την επιβολή της Χούντας στους Έλληνες πολίτες) ως το 1985, ενώ αποτελούσε τη μοναδική μουσική εκπροσώπηση της Βόρειας Ελλάδας στις *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής*, με σχεδόν αδιάλειπτη παρουσία.
Κατά τα έτη 1967-74, το ανελεύθερο καθεστώς της επταετούς δικτατορίας επέτρεπε τις συμμετοχές της φοιτητικής Χορωδίας Μ.Τ.-Α.Π.Θ. με έργα πρωτοποριακής μουσικής σε διεθνή φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό, προφανώς διότι λειτουργούσαν ως τρόπος άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας εκ μέρους και των δικτατόρων, προβάλλοντας στο εξωτερικό την εικόνα μιας χώρας με έντονη πολιτιστική ζωή και ανάπτυξη. Από την πρώτη εμφάνιση της Χορωδίας Μ.Τ.-Α.Π.Θ. στη Ροτόντα, στις 17 Οκτωβρίου 1968, ο συγκεκριμένος λατρευτικός χώρος, πολιτιστικό τοπόσημο της Θεσσαλονίκης, επιλεγόταν συχνά για την παρουσίαση εκ μέρους της χορωδίας έργων θρησκευτικής μουσικής, τα οποία συνήθως ανήκαν ή είχαν επιρροές από την βυζαντινή μουσική παράδοση.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η Ροτόντα ήταν ο χώρος όπου η Χορωδία Μ.Τ.-Α.Π.Θ. παρουσίασε σε α' παγκόσμια εκτέλεση τα *Βυζαντινά πάθη* και το «Ευφραίνου Θεσσαλονίκη», σε α' εκτέλεση στη Θεσσαλονίκη την *Ακολουθία εις τους Αγίους Τρεις Παίδας τους εν τη Καμίνω* και σε α' ελληνική τα *Φωτώνυμον* και *Τετέλεσται I* με εμφατική, λόγω του χώρου, υπενθύμιση της συμβολικής γεφύρωσης Ανατολής-Δύσης μέσω των συγκεκριμένων συνθέσεων. Ωστόσο, το ανεξοικείωτο στα νεωτερικά μουσικά ιδιώματα κοινό της Θεσσαλονίκης δυσκολεύτηκε να προσλάβει έργα του Αδάμη όπως τα *Φωτώνυμον*, *Τετέλεσται I* και *Γένεσις*, και αυτός ήταν ίσως ο λόγος που αυτά παρουσιάστηκαν από μία μόλις φορά στη Θεσσαλονίκη, σε αντίθεση με άλλα έργα του συνθέτη πιο κοντά στο ευρωπαϊκό τονικό μουσικό σύστημα ή/και στην ελληνική

δημοτική και βυζαντινή παράδοση, όπως ήταν τα *Τέσσερα ιδιόμελα* και τα *Βυζαντινά Πάθη*, τα οποία παρουσιάστηκαν αρκετές φορές.

Συνοψίζοντας, η ενδελεχής μελέτη της πολυετούς συνεργασίας και φιλίας των Αδάμη - Μάντακα φέρνει στην επιφάνεια τους μηχανισμούς άσκησης ψυχροπολεμικής πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, εκ μέρους τόσο του ελληνικού κράτους όσο και άλλων κρατών, και αποτελεί βασικό και αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας της εισαγωγής της μουσικής πρωτοπορίας στη Θεσσαλονίκη και σε άλλες ελληνικές πόλεις.

Ελληνική βιβλιογραφία

Βιβλία, άρθρα, πρακτικά συνεδρίων, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Αθανασίου, Ευγενία. 1996. «Η εικοσάχρονη πορεία (1953-1973) της Χορωδίας της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ.». Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Γεωργάκη, Αναστασία, και Ανδρέας Μνιέστρης. 2000. «Παιδαγωγική της Μουσικής Πληροφορικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου: Δομή και λειτουργία – προοπτικές». Στα *Πρακτικά του 2ου Συνεδρίου Μουσικής Παιδαγωγικής*. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση.

Λαζαρίδου, Ελένη (επιμ.). 2001. *Γιάννης Μάντακας – ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη.

Λιαλιούτη, Ζηνοβία. 2019. *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος: Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα (1953-1973)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μάντακα, Μαργαρίτα. [Υπό δημοσίευση]. «Η Σύμπνοια μιας τριάδας». Στα *Πρακτικά της Μουσικολογικής Συνάντησης – αφιερώματος στη μνήμη του Λυκούργου Αγγελόπουλου* (Καρδαμύλη 29-30 Αυγούστου 2016).

Μνιέστρης, Ανδρέας, Λώτης Θεόδωρος, και Φραγκίσκος Γεώργιος. 2019. «Η Ηλεκτρονική Μουσική στην Ελλάδα». *Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων* 3. Αθήνα: Π. Νικολαΐδου, 84-117.

Ρωμανού, Καίτη. 2006. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεώτερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2023. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178.

Σκαρλάτου, Χρύσα. 2021. «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα – Περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η Χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Α.Π.Θ. (‘Γιάννης Μάντακας’)». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/49042.

Εφημερίδες και περιοδικά

[Ανυπόγραφο]. 14 Σεπτεμβρίου 1966. «Αι χορωδίαι». *Μακεδονία*.

[Ανυπόγραφο]. 22 Σεπτεμβρίου 1966. «Ευρωπαϊκές χορωδίες στη Θεσσαλονίκη». *Έθνος*.

[Ανυπόγραφο]. 20 Μαρτίου 1967. «Η συναυλία εργαστηρίου του Μουσικού Τμήματος». *Δράσις*.

[Ανυπόγραφο]. 23 Μαρτίου 1967. «Συναυλία βυζαντινής μουσικής». *Το Βήμα*.

[Ανυπόγραφο]. 15 Απριλίου 1968. «Τα 'Βυζαντινά Πάθη' του Αδάμη από το Ε.Ι.Ρ.». *Δράσις*.

[Ανυπόγραφο]. 17 Σεπτεμβρίου 1968. «Αι συναυλίαι του πανεπιστημίου». *Μακεδονία*.

[Ανυπόγραφο]. 17 Μαρτίου 1969. «Η Χορωδία Μοντεβέρντι στην πόλη μας». *Δράσις*.

[Ανυπόγραφο]. 21 Απριλίου 1969. «Η προσεχής συναυλία της πανεπιστημιακής χορωδίας». *Δράσις*.

[Ανυπόγραφο]. 6 Σεπτεμβρίου 1973. «'Τετέλεσται' στη Βαρκελώνη». *Βραδυνή*.

[Ανυπόγραφο]. 10 Σεπτεμβρίου 1973. «Επέστρεψε η πανεπιστημιακή χορωδία». *Θεσσαλονίκη*.

[Ανυπόγραφο]. 23 Μαΐου 1991. «'Ευφραίνου Κύριε' σε α' παγκόσμια εκτέλεση». *Θεσσαλονίκη*.

Λεωτσάκος, Γιώργος. 30 Οκτωβρίου 1976. «Φινάλε-Παραλειπόμενα της πέμπτης Ε.Ε.Σ.Μ.». *Το Βήμα*.

Λεωτσάκος, Γιώργος. 23 Δεκεμβρίου 1976. «Πέμπτη Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής». *Το Βήμα*.

Καβάζη, Εύα. 3 Απριλίου 2021. «Ροτόντα: το αρχαιότερο μνημείο της πόλης που φιλοξένησε τρεις θρησκείες». *Παράλλαξη*. https://parallaximag.gr/architektoniki/rotonta-to-archaiotero-mnimeio-tis-polis-pou-filoksenise-treis-thriskeies

Λαζαρίδου, Ελένη Μ. 24 Μαρτίου 1969. «Μετά την συναυλία του Μουσικού Τμήματος. Διαμάχη γύρω από την ηλεκτρονική μουσική. Συνέντευξη με τον κ. Γιάννη Μάντακα». *Δράσις*.

Συλλαίου, Γεωργία. 21 Δεκεμβρίου 2015. «Η Ροτόντα της πατρίδος, της θρησκείας, της οικογένειας». *The Book's Journal*. https://booksjournal.gr/gnomes/1695-%CE%B7-%CF%81%CE%BF%CF%84%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%80%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%B4%CE%BF%CF%82,-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B8%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%BA%CE%B5%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%B3%CE%AD%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B1%CF%82

Τούλας, Γιώργος. 7 Οκτωβρίου 2021. «Σάκης Παπαδημητρίου: Ο θρύλος μιλάει για τη ζωή του». *Παράλλαξη*. https://parallaximag.gr/life/prosopa-life/sakis-papadimitriou-thrylos-mila-gia-ti-zoi-tou.

Διαδικτυακές πηγές *(ιστοσελίδες, ιστολόγια, μέσα κοινωνικής δικτύωσης κ.λπ)*

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. 2024. «Παρουσίαση του έργου του Μιχάλη Αδάμη «ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΠΑΘΗ» από τη Χορωδία "Γιάννης Μάντακας" ΑΠΘ». Τελευταία πρόσβαση 25 Αυγούστου 2024. https://www.auth.gr/events/paroysiasi-toy-ergoy-toy-michali-adami/

Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. 2022. «Βυζαντινά Πάθη». Τελευταία πρόσβαση 25/8/2024. https://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=3&tcheid=2771

Μιχάλης Αδάμης (επίσημη ιστοσελίδα). Χ.χ. «Βιογραφία». Τελευταία πρόσβαση 31 Αυγούστου 2024. https://www.adamis.gr/bio.html

Μουσικές Ελληνικές Οπτικοακουστικές Συλλογές (Μ.ΕΛ.Ο.Σ.). «Αδάμης, Μιχάλης (1929-2013)». Τελευταία πρόσβαση 25 Αυγούστου 2024. https://collection.melos-project.gr/archive/item/875

Μάμαλης, Νίκος Α. Χ.χ. «Δραστηριότητες γύρω από την οργάνωση, τη διάδοση και την εκμάθηση της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα». *Ιόνιο Πανεπιστήμιο*. Τελευταία πρόσβαση 25 Μαρτίου 2024. https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/mamalis.pdf

Παπαδάτος, Ιωσήφ. Χ.χ. «Μιχάλης Αδάμης (1929-2013)». *Ιόνιο Πανεπιστήμιο*. Τελευταία πρόσβαση 31 Αυγούστου 2024. https://users.ionio.gr/~GreekMus/nea/adamis.pdf

Αρχειακό υλικό

Προσωπικό αρχείο Μπεκιαρίδη Πέτρου.

Κεντρική Βιβλιοθήκη Α.Π.Θ., *Συλλογή Μάντακα Ιωάννη* (ψηφιοποιημένη και σε φυσική μορφή).

Αρχείο Μουσικού Τμήματος Π.Φ.Λ.:

Έκθεση Πεπραγμένων για το έτος 1999· επιστολή Πέτρου Μπεκιαρίδη προς το ξενοδοχείο ΑΒC στη Θεσσαλονίκη με ημερομηνία 15/3/99 επιστολές Πέτρου Μπεκιαρίδη: α) προς το Δ.Σ. της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης. με ημερομηνία 14-1-99 και β) προς την Κ.Ο.Θ. με ημερομηνία 2-3-99.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Chardas, Kostas and Giorgos Sakallieros. 2025. "Musical Modernism in Greece. An Overview". In *Perspectives on Greek Musical Modernism*, edited by Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris, 38-70. Oxon – New York, Routledge.

Conomos, Dimitri (2001). «Adamis, Mihalis». Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00165.

Βιογραφικό σημείωμα: Η Χρύσα Σκαρλάτου είναι διδάκτωρ, απόφοιτος και μεταδιδακτορική ερευνήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. στον τομέα της ιστορικής μουσικολογίας, με ειδίκευση στη μουσική ιστορία της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα. Έχει συμμετάσχει σε διεθνή και ελληνικά μουσικολογικά, παιδαγωγικά και θεατρολογικά συνέδρια και έχει πραγματοποιήσει εισηγήσεις σε σεμινάρια και ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, ενώ άρθρα της

έχουν δημοσιευθεί σε συλλογικούς τόμους, επιστημονικά περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων. Έχει υπάρξει μέλος οργανωτικών και κριτικών επιτροπών επιστημονικών συνεδρίων, καθώς και συντάκτης κειμένων για προγράμματα της Συμφωνικής Ορχήστρας του Δήμου Θεσσαλονίκης και της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης. Είναι μέλος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας και της International Musicological Society. Έχοντας λάβει επίσης θεατρική αγωγή, η Χ. Σκαρλάτου έχει εμφανιστεί με θεατρικά σχήματα στη Θεσσαλονίκη και σε άλλες πόλεις της Βόρειας Ελλάδας. Από τον Σεπτέμβριο του 2024 εργάζεται ως σύμβουλος εκπαίδευσης μουσικής της Διεύθυνσης Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Δυτικής Θεσσαλονίκης, έχοντας υπάρξει για πολλά χρόνια καθηγήτρια μουσικής και έχοντας εκπονήσει με την ιδιότητα της εκπαιδευτικού πολλά πολιτιστικά και παιδαγωγικά προγράμματα, καθώς και προγράμματα e-twinning και Erasmus. Είναι ιδρυτικό μέλος του Δικτύου Σχολείων «Αστερισμός των Μουσών».

English summary

Chryssie Scarlatos / The Long and Fruitful Cooperation between Composer Mihalis Adamis and Yannis Mantakas, Conductor of the Choir of the Music Department of the Student Club of the Aristotle University of Thessaloniki

The present paper explores the long and fruitful cooperation between Greek avant-garde composer Mihalis Adamis (1929-2013) and Yiannis Mantakas (1932-1998), conductor of the Choir of the Music Department of the Student Club of the Aristotle University of Thessaloniki from 1953 to 1992. The mutual respect and trust built up over the years led to a strong and lasting friendship. First, the paper presents the life and work of the two music personalities under study, Adamis and Mantakas. Next follows the story of the foundation, cooperations, achievements and participations in choral communities of the student choir, under Mantakas conducting. The paper continues with the linear chronicle of the cooperation of the two personalities, placed in the political-historical context of that time. Through his compositional artworks, Adamis attempted in various ways to bridge Greek byzantine and folk tradition with western avant-garde music. Adamis not only trusted the premieres of his choral works to the university choir, but he also composed works especially for it – although he was sometimes assigned to compose choral artworks by the Music Department of the Student Club of the Aristotle University of Thessaloniki. On its part, the choir succeeded in promoting avant-garde music and making Adamis' works known all over Greece, as well as abroad, thanks to its participation in, and organization of, Greek and international choral festivals.

Από τον Ψυχρό Πόλεμο έως τον Covid19: πολιτιστική πολιτική, ιστοριογραφικός κανόνας και μετασχηματισμοί του στην ελληνική μουσική ζωή και δημιουργία (1950-2020)

Γιώργος Σακαλλιέρος

gsak@mus.auth.gr

Εισαγωγικά: ιστοριογραφώντας τοπόσημα

Στις 31 Μαρτίου 1950, στην αυγή του β΄ μισού του 20ού αιώνα αλλά και των εναρκτήριων κοινωνιοπολιτισμικών σημάνσεων του Ψυχρού Πολέμου, μία συναυλία με έργα του προσφάτως αποβιώσαντα Νίκου Σκαλκώτα έλαβε χώρα στην αίθουσα Παρνασσός στην Αθήνα. Μεταξύ των ερμηνευτών, η μετζοσοπράνο Λουκία Χέβα και ο πιανίστας Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου παρουσίασαν τέσσερα από τα *16 Τραγούδια* για φωνή και πιάνο, τον σημαντικότερο φωνητικό κύκλο του Σκαλκώτα, γραμμένο τον Απρίλιο και Μάιο του 1941. Λίγο πριν τη θεμελιώδη μεταπολεμική επαναθεώρηση του συνθέτη, το κοινό και οι μουσικοκριτικοί μοιάζουν να στέκουν ακόμη αμήχανοι απέναντι στον Έλληνα πρωτοπόρο του προπολεμικού μουσικού μοντερνισμού. Ανάμεσά τους, ένας 25χρονος νεαρός μουσικοκριτικός, ονόματι Μάνος Χατζιδάκις, και ο οποίος έγραφε στην εφημερίδα *Οι Καιροί* στις 4 Απριλίου 1950 (Σακαλλιέρος 2023, 240):

> […] η κ. Λουκία Χέβα τραγούδησε με πολύ πλούσια και μεστή φωνή, τέσσερα τραγούδια που αναρωτιόταν κανείς τον σκοπό για τον οποίο γράφτηκαν κι ακόμη τι θέλουνε να πούνε οι ανολοκλήρωτες αυτές τραγουδιστικές διαθέσεις του συνθέτη.

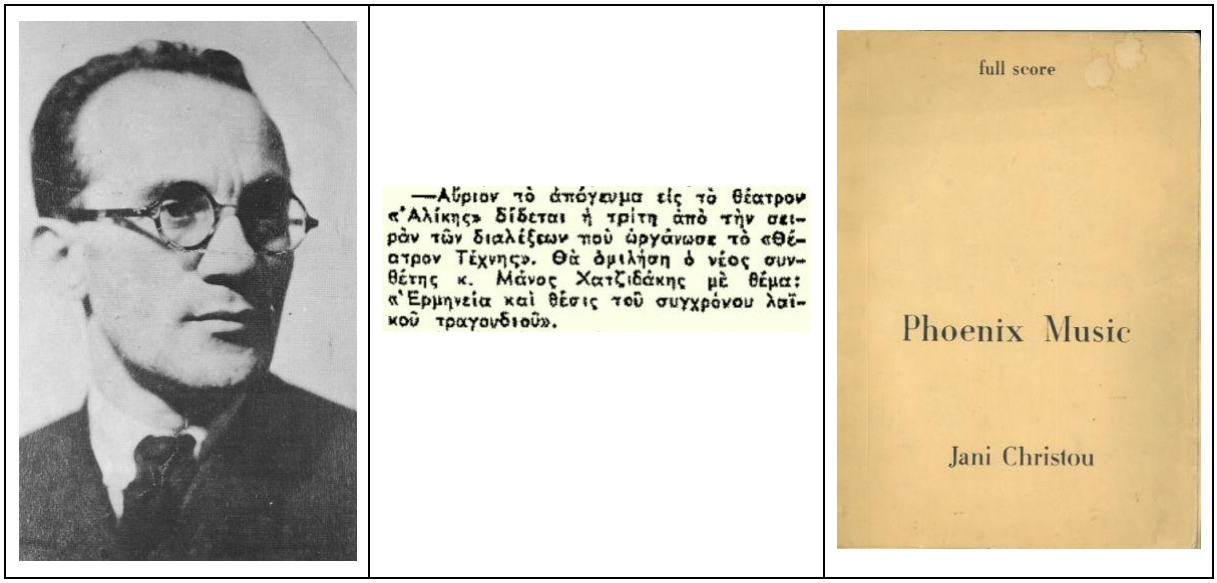
Ωστόσο, είκοσι περίπου χρόνια μετά, ο Χατζιδάκις θα δήλωνε σε συνέντευξή του από τη Νέα Υόρκη το 1969 (Ζουλιάτης 2018, 131):

> Μετά τον Σκαλκώτα, που ήταν αναμφισβήτητα ο μεγαλύτερος Έλληνας συνθέτης, η σύγχρονη μουσική εκπροσωπείται κατά τρόπο υποδειγματικό από τον Γιάννη Ξενάκη και τον Γιάννη Χρήστου. Σήμερα, αυτοί οι δύο Γιάννηδες, είναι οι μεγαλύτεροι Έλληνες μουσικοί.

Η αντινομία των δηλώσεων του Χατζιδάκι για τον Σκαλκώτα δεν αποτελεί έκπληξη για όσους γνωρίζουν τις εξελίξεις της μουσικής πρωτοπορίας στη μεταπολεμική Ελλάδα. Εγκιβωτισμοί και οριοθετήσεις υιοθετούνταν συχνά στα πρώτα βήματα της εγχώριας νεοελληνικής μουσικής ιστοριογραφίας. Για παράδειγμα, το έτος 1949, όπου τουλάχιστον τρία γεγονότα καταγράφονται ως ιστοριογραφικά τοπόσημα αλλαγής και μετάβασης σε μία νέα εποχή: ο Σκαλκώτας πεθαίνει απροσδόκητα, ακόμη πλήρως δημιουργικός· ο Χατζιδάκις δίνει την ιστορική του διάλεξη για την επαναθεώρηση του

ελληνικού λαϊκού τραγουδιού περιγράφοντας ουσιαστικά την αισθητική αναπαραγωγή ενός μοντερνιστικού μουσικού έργου μέσα από το πολιτισμικό συγκείμενο που όρισε η *Γενιά του Τριάντα* (Papanikolaou 2007, 72)· και ο Χρήστου παρουσιάζει ένα έργο-τομή του εγχώριου μεταπολεμικού συμφωνικού μοντερνισμού: τη *Μουσική του Φοίνικα* (εικ. 1). Είναι επίσης η χρονιά που σηματοδοτεί το τέλος του Ελληνικού Εμφυλίου και προαναγγέλλει την ένταξη της Ελλάδας στο ΝΑΤΟ και στο υπό διαμόρφωση κλίμα του Ψυχρού Πολέμου, γεγονότα που επέφεραν σημαντικές αλλαγές σε μία χώρα που αφενός αποτέλεσε ευρωπαϊκό πεδίο άσκησης της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής και αφετέρου τόπο για νεωτερικές εκφάνσεις μίας αποικιοκρατικού τύπου πολιτισμικής διπλωματίας μέσα από ένα ευρύ πλέγμα δράσεων χρηματοδότησης, υποστήριξης και ενδυνάμωσης της εγχώριας πολιτιστικής ζωής κυρίως μέσω ισχυρών ιδιωτικών φορέων από τις ΗΠΑ (Λιαλιούτη 2019, 126-37). Οι δράσεις αυτές επηρέασαν σημαντικά και τους μουσικούς θεσμούς στον ελλαδικό χώρο, τόσο τους ήδη υπάρχοντες όσο και τους νέους που οι αλλαγές στο πολιτισμικό περιβάλλον επέβαλλαν να ιδρυθούν.

Εικόνα 1



Αριστερά: ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949) σε φωτογραφία κατά την περίοδο 1938-40.[1] Στο κέντρο: η ανακοίνωση της διάλεξης του Μάνου Χατζιδάκι στο Θέατρο Τέχνης, στην εφημερίδα *Εμπρός* (30 Ιανουαρίου 1949).[2] Δεξιά: εξώφυλλο από το αυτόγραφο χειρόγραφο του έργου του Γιάννη Χρήστου, *Μουσική του Φοίνικα* (1949, αρχείο του συνθέτη).[3]

[1] Πηγή: Eva Mantzourani (2011), *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas* (Farnham - Burlington: Ashgate), 60.

[2] Πηγή: Φώντας Τρούσας, «Τι ακριβώς είχε πει ο Μάνος Χατζιδάκις για το "ρεμπέτικο" σ' εκείνη την περίφημη διάλεξή του το 1949», εφ. *LiFO* (31.1.2025) https://www.lifo.gr/culture/music/ti-akribos-eihe-pei-o-hatzidakis-gia-rempetiko-s-ekeini-tin-perifimi-dialexi-toy-1949 (ανακτήθηκε στις 3 Φεβρουαρίου 2025).

[3] Το Αρχείο Γιάννη Χρήστου παραχωρήθηκε το 2023 στο Κέντρο Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Ωδείου Αθηνών (ΚΕΤΩΑ), ψηφιοποιήθηκε και είναι διαθέσιμο προς κάθε ενδιαφερόμενο (βλ. σχετικά: https://www.athensconservatoire.gr/2023/09/αρχείο-γιάννη-χρήστου-στο-ωδείο/).

Λίγο αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του ’70, ο Γιώργος Σισιλιάνος σε διάλεξή του για την «Ελληνική Σχολή Σύγχρονης Μουσικής», αναφέρει ότι αν και οι Έλληνες συνθέτες της γενιάς του ήρθαν αντιμέτωποι με προβληματισμούς ευρύτερα διεθνικού (παρά τοπικού) χαρακτήρα σχετικά με την τέχνη και τη ζωή, οι ίδιοι δεν έχασαν τα «εθνικά τους χαρακτηριστικά ιδιοσυγκρασίας και τρόπου του σκέπτεσθαι»· αντίθετα, τα διαχειρίστηκαν ως εργαλεία ταυτοτικής ανασυγκρότησης και επιβίωσης μέσα στην παγκόσμια κρίση ηθικών και καλλιτεχνικών αξιών που έβλεπαν να αναδύεται στον σύγχρονο κόσμο (Σισιλιάνος 2011, 271-72). Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τις ποικιλόμορφες ετεροαναφορές τους στην ελληνική αρχαιότητα, μεταπλασμένες μέσα από νεωτερικά συντακτικά και σύγχρονες —των τρέχοντων διεθνών ρευμάτων— ιδέες και ιδωμένες μέσα σε μία απολύτως σύγχρονη, αυτόνομη και διακριτή δημιουργική ψηφίδα στο συγκείμενο της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής πρωτοπορίας (Chardas 2014, 347).

«Ηγέτες» – διάσημοι – θεσμοί (1950-70)

Η απαίτηση για μια ηγετική μορφή, που θα ήταν σε θέση να εκφράζει το ελληνικό πνεύμα στον δυτικό κόσμο, εκδηλώνεται μεταπολεμικά από το εγχώριο μουσικό περιβάλλον, τον Τύπο ή ακόμα και τους κρατικούς θεσμούς, καθιστώντας απαραίτητη μια αναχαρτογράφηση οριοθετήσεων και εγκιβωτισμών που υπάγονται σε ζητήματα ταυτότητας, ύφους, διάκρισης ρεπερτορίων έντεχνης, δημοφιλούς, λαϊκής μουσικής ή άλλων σύμμικτων πολιτισμικών οπτικών. Από την πλευρά της σύγχρονης έντεχνης μουσικής, γρήγορα ξεχώρισαν οι περιπτώσεις των Ξενάκη και Χρήστου, οι οποίοι προσέγγισαν νωρίς τον ευρωπαϊκό κόσμο των νεότερων αισθητικών και φιλοσοφικών ιδεών, ανέπτυξαν συνεκτικούς δεσμούς μαζί του ήδη από τη δεκαετία του ’50, τον διεύρυναν και τον εξέλιξαν. Η διεθνής αναγνώρισή τους σε συνδυασμό με το αυτόνομο και μάλλον «μονήρες» της ιδιοσυγκρασιακής προσωπικότητας του καθενός, αλλά και οι τρόποι με τους οποίους θεώρησαν τη μουσική διεπιστημονικά και διακαλλιτεχνικά (φιλοσοφία, μαθηματικά, αρχιτεκτονική, ηλεκτρονικός προγραμματισμός, ψυχολογία, θεοσοφία, happening), συνέβαλαν στο να τοποθετηθούν σε μια διαφορετική θέση σε σχέση με τους υπόλοιπους εκπροσώπους της εγχώριας avant-garde, μία μάλλον αναγκαστική θέση *προτύπων*, που αναπόφευκτα υπήρξε και ανάγκη να δημιουργηθεί (Σβώλος 2009, 178)· είναι δε χαρακτηριστικό ότι το κοινό των πρωτοποριακών συναυλιών στην Αθήνα τους θεωρούσε έως και ανταγωνιστές (Ρωμανού 2006, 245). Ήδη το 1962 ο Μάνος Χατζιδάκις, θιασώτης και υποστηρικτής του ελληνικού μουσικού μοντερνισμού, διέβλεπε στον Ξενάκη την ιστορική ευκαιρία ενός δημιουργού που θα μπορούσε να εκφράσει το ελληνικό πνεύμα στον δυτικό κόσμο υπό μία οικουμενική διάσταση (Tsagkarakis 2013, 131-32), άποψη που φαίνεται να διατηρούσε για χρόνια, όπως άλλωστε είδαμε και στην προαναφερθείσα συνέντευξή του από τη Νέα Υόρκη το 1969 (Ζουλιάτης 2018, 131) και τις αναφορές του στα μεγάλα ονόματα της ελληνικής πρωτοπορίας (Σκαλκώτας, Ξενάκης, Χρήστου).

Ωστόσο, η ισορροπία ανάμεσα στην «ηγετικότητα» και τη δημοφιλία έμελλε να αναδείξει και άλλα εγχώρια παραδείγματα με διεθνή διάσταση και αναγνώριση, μέσα από ένα πιο ετερογενές πολιτισμικό συγκείμενο. Τη δεκαετία του 1960, κι ενώ η πρωτοπορία προωθείται διαμέσου της ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας της Δύσης στην εγχώρια μουσική ζωή και δημιουργία, οι Μίκης Θεοδωράκης και Μάνος Χατζιδάκις καθίστανται σύμβολα διεθνούς εμβέλειας της ελληνικής μουσικής, επιτυγχάνοντας τη διασύνδεση του λαϊκού τραγουδιού με την υψηλή ποίηση, την πολιτική στάση, αλλά και τις εικαστικές και παραστατικές τέχνες. Μία νέα ιδέα για την ελληνικότητα επικεντρώνει

τις ταυτοτικές αναζητήσεις της στην καλλιτεχνική και ιδεολογική αφομοίωση ενός ετερογενούς μείγματος ποιητικής φόρμας και λαϊκών μουσικών δρόμων (αντί του δημοτικού ή βυζαντινού μέλους), τα οποία παράγουν το καλλιτεχνικό συγκείμενο του ελιτίστικα «υψηλού» με το δημοφιλές «λαϊκό» και την υβριδική μορφή του, φαινομενικά παράδοξου, όρου «έντεχνο λαϊκό» —εκτός, πλέον, του πλαισίου της διεθνούς πρωτοπορίας. Η αισθητική νομιμοποίηση μιας νέας εθνικής παράδοσης αποκτά διεθνή διάσταση και προβολή, ενώ απηχεί και σε ένα ευρύτατο κοινό στο εσωτερικό της χώρας, κατακτώντας νέα ακροατήρια (Χάρδας 2024, 155-56· Papanikolaou 2007, 95-96). Παρόλο που παρουσιάζονταν ως ανταγωνιστές στον Τύπο και το κοινό, ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης ήταν φίλοι ήδη από τα μαθητικά τους χρόνια στη δεκαετία του 1940, ως ενεργά μέλη της Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων (ΕΠΟΝ) στη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου. Τόσο οι αντιλήψεις τους για τη μουσική και την τέχνη όσο και η δημιουργική τους παραγωγή υπείχαν αισθητικές και πολιτικές απόψεις που επέδρασαν βαθιά στη μεταπολεμική ελληνική αστική λαϊκή κουλτούρα πέραν των ορίων της μουσικής και πέραν των οριοθετημένων ρεπερτορίων αυτής (Σακαλλιέρος 2023, 227).

Το 1947, ο Θεοδωράκης, πολιτικός εξόριστος στην Ικαρία και ακόμη μαθητής του Ωδείου Αθηνών, αντάλλασσε επιστολές με τον Χατζιδάκι και εκεί είναι που αναφέρεται για πρώτη φορά στη σύνθεση ενός συμφωνικού μπαλέτου με τίτλο *Ελληνική Αποκριά*. Το έργο αποτέλεσε, τελικά, παραγγελία το 1952 από τη χορογράφο Ραλλού Μάνου, συνεργάτιδα του Χατζιδάκι, και πρωτοπαρουσιάστηκε σε πλήρη σκηνική παραγωγή με το Ελληνικό Χορόδραμα στις 14 Μαρτίου 1954 στην Όπερα της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη. Η ιστορία του μπαλέτου ήταν εμπνευσμένη από τις παλιές καρναβαλικές γιορτές στην προπολεμική Αθήνα, αναβιώνοντας με νοσταλγία το αστικό-λαϊκό περιβάλλον της εποχής. Ο ίδιος ο Θεοδωράκης παραθέτει ένα δακτυλογραφημένο κείμενο για τη γένεση και τη δημιουργία του έργου, στο οποίο γίνεται εμφανής η αισθητική και ιδεολογική μετάβαση του ίδιου από την έντεχνη μουσική σε πιο λαϊκά ιδιώματα, εδώ για χρήση τους στη δημιουργία ενός συμφωνικού έργου, μεταξύ 1947 και 1952. Το κείμενο παρατίθεται εδώ αυτούσιο:[4]

> Στα 1947 βρισκόμουν εξόριστος στην Ικαρία, και τότε για πρώτη φορά ήρθα σε ουσιαστική επαφή με τη λαϊκή μας μουσική. Το πρώτο τραγούδι που άκουσα ήταν ο «Καπετάν Ανδρέας Ζέππος», μια μέρα που μας μετέφεραν με καΐκι από τον Άγιο Κήρυκο ως τον Αρμενιστή.
>
> Αμέσως μετά άρχισα να μαζεύω μεθοδικά λαϊκά τραγούδια. Παράλληλα, από την άποψη των σπουδών μου και της πορείας μου μέσα στη συμφωνική μουσική, είχα τελειώσει τις θεωρητικές σπουδές στο Ωδείο Αθηνών, και από το 1944 ως το 1947 είχα γράψει τα πρώτα μου έργα Μουσικής Δωματίου και τα πρώτα γυμνάσματα, για συμφωνική ορχήστρα. Προσπάθησα, έτσι, να συνδυάσω αυτά τα δύο κύρια μουσικά ρεύματα, δηλαδή από την μια μεριά την τεχνική της συμφωνικής μουσικής, όπως την διδασκόμαστε στα ωδεία και την ακούμε στα έργα των συμφωνιστών —ιδιαίτερα τα έργα των διαφόρων εθνικών «σχολών»— και από την άλλη μεριά την λαϊκή μουσική.
>
> Καρπός απ' αυτή την πειραματική σύζευξη υπήρξε το έργο για ορχήστρα εγχόρδων «Πρελούντιο – Πενιά – Χορός», γραμμένο στο 1948 στον Εύδηλο Ικαρίας, και κυρίως τα σχέδια από το «Καρναβάλι», που τ' άρχισα από το 1947, την επόμενη κιόλας μέρα που άκουσα το τραγούδι του «Ανδρέα Ζέππου», που είναι και ένα από τα κύρια θέματα του έργου.
>
> Όταν αργότερα, στα 1952, η Ραλλού Μάνου μού ζήτησε για το ελληνικό χορόδραμα να γράψω ένα δεύτερο μπαλέττο —το πρώτο ήταν το «Ορφέας και Ευρυδίκη», σε κείμενο

[4] Το ιδιόχειρο δακτυλογραφημένο κείμενο του Θεοδωράκη αναρτήθηκε στις 24 Ιουλίου 2014 στην επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη (www.mikistheodorakis.gr), στην ενότητα «Μουσικές αναλύσεις και κείμενα»: https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/analysis/?nid=4961 (ανακτήθηκε στις 8 Φεβρουαρίου 2025).

> του Νότη Περγιάλη— σκέφτηκα να χρησιμοποιήσω το υλικό που είχα μαζέψει πριν τέσσερα χρόνια στην Ικαριά. Ήταν μια θαυμάσια ευκαιρία να γράψω ένα συμφωνικό έργο μέσα στις αναζητήσεις εκείνης της εποχής, που είχαν σαν κεντρικό άξονα τη δημιουργία ενός ελληνικού συμφωνικού έργου, γιατί το έργο θα παιζότανε από την μεγάλη Συμφωνική Ορχήστρα της Όπερας της Ρώμης. Πράγμα που έγινε στα 1953[5] όταν δόθηκε το μπαλέττο με χορογραφία της Ραλλούς Μάνου, κοστούμια και σκηνικά του Σπύρου Βασιλείου και διεύθυνση ορχήστρας από τον Ανδρέα Παρίδη. Στο ίδιο πρόγραμμα υπήρχαν και δυο έργα του Μάνου Χατζιδάκι. Οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» και ο «Καραγιώζης».[6] Η φόρμα του έργου δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια σειρά από χορούς, γρήγορους ή αργούς, και το μεγαλύτερο βάρος το έριξα στην ενορχήστρωση, ζητώντας εκείνα τα ορχηστρικά χρώματα που να ανταποκρίνονται στο χαρακτήρα του ρυθμικού και μελωδικού υλικού του έργου.
>
> Το «Καρναβάλι» παίχτηκε με τη μορφή της σουίτας-μπαλέττο από την ορχήστρα του Εθνικού Σταθμού και την Κρατική Ορχήστρα με διευθυντή πάντοτε τον Ανδρέα Παρίδη. Σαν μπαλέττο ξαναδόθηκε στα 1958 στο θέατρο Sarah-Bernhardt στο Παρίσι από τα μπαλέττα της Ludmilla Tchérina με διαφορετικό τίτλο: «Le Feu aux Poudres»), με πρώτους χορευτές την Ludmilla Tchérina και τον Milko Šparemblek.

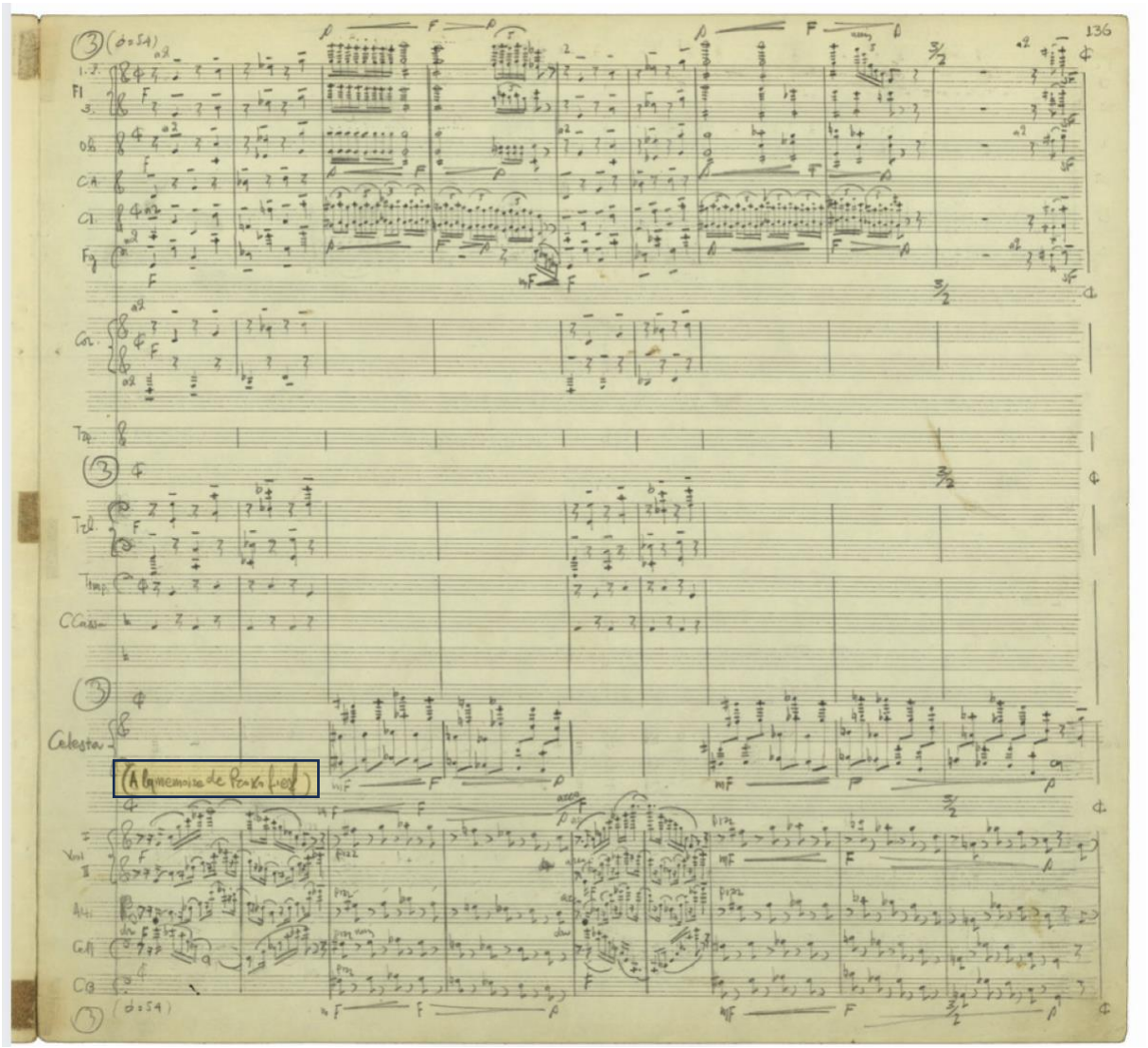
Η Ενότητα ΙΙΙ του έκτου μέρους του μπαλέτου *Ελληνική Αποκριά* έχει τον τίτλο «Γκαμήλα», αναπαριστώντας έναν χορό καρναβαλιού όπου ένα ξύλινο ομοίωμα καμήλας καλυμμένο με ύφασμα «φοριέται» σε δύο άτομα και γυροφέρνει στους δρόμους. Μετά από μια σύντομη εισαγωγή, ο Θεοδωράκης παραφράζει το γνωστό αρπισματικό και ρυθμικά παρεστιγμένο θέμα του «Χορού των Ιπποτών» από το μπαλέτο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Sergei Prokofiev, είτε εξ αφορμής του θανάτου του Σοβιετικού συνθέτη κατά τη χρονιά σύνθεσης της *Ελληνικής Αποκριάς*, το 1953,[7] είτε ως έμμεση ετεροαναφορά της δικής του ιδεολογικής ταυτότητας. Στο μ. 16 του συγκεκριμένου μέρους του έργου, πάνω από τα πρώτα βιολιά, ο συνθέτης αναγράφει: «A la mémoire de Prokofiev». Παρατίθεται το αυτούσιο χειρόγραφο απόσπασμα της ορχηστρικής παρτιτούρας του Θεοδωράκη, όπου η συνάφεια με το πασίγνωστο απόσπασμα του Prokofiev είναι ξεκάθαρη (εικ. 2).

[5] Η σωστή ημερομηνία αναφέρεται παραπάνω.

[6] Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για το *Καταραμένο Φίδι* του Χατζιδάκι (Τρούσας 2021), ως ένα επεισόδιο από το Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη το οποίο συνόδευε τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* σε χορογράφηση της Ραλλούς Μάνου.

[7] Ο Prokofiev πέθανε στις 5 Μαρτίου 1953, την ίδια ημέρα με τον τότε ηγέτη της Σοβιετικής Ένωσης, Stalin, γεγονός το οποίο προφανώς και είχε ιδεολογικές και αισθητικές σημάνσεις για τον Θεοδωράκη οι οποίες επικοινωνούνται εδώ με μουσικό τρόπο.

Εικόνα 2



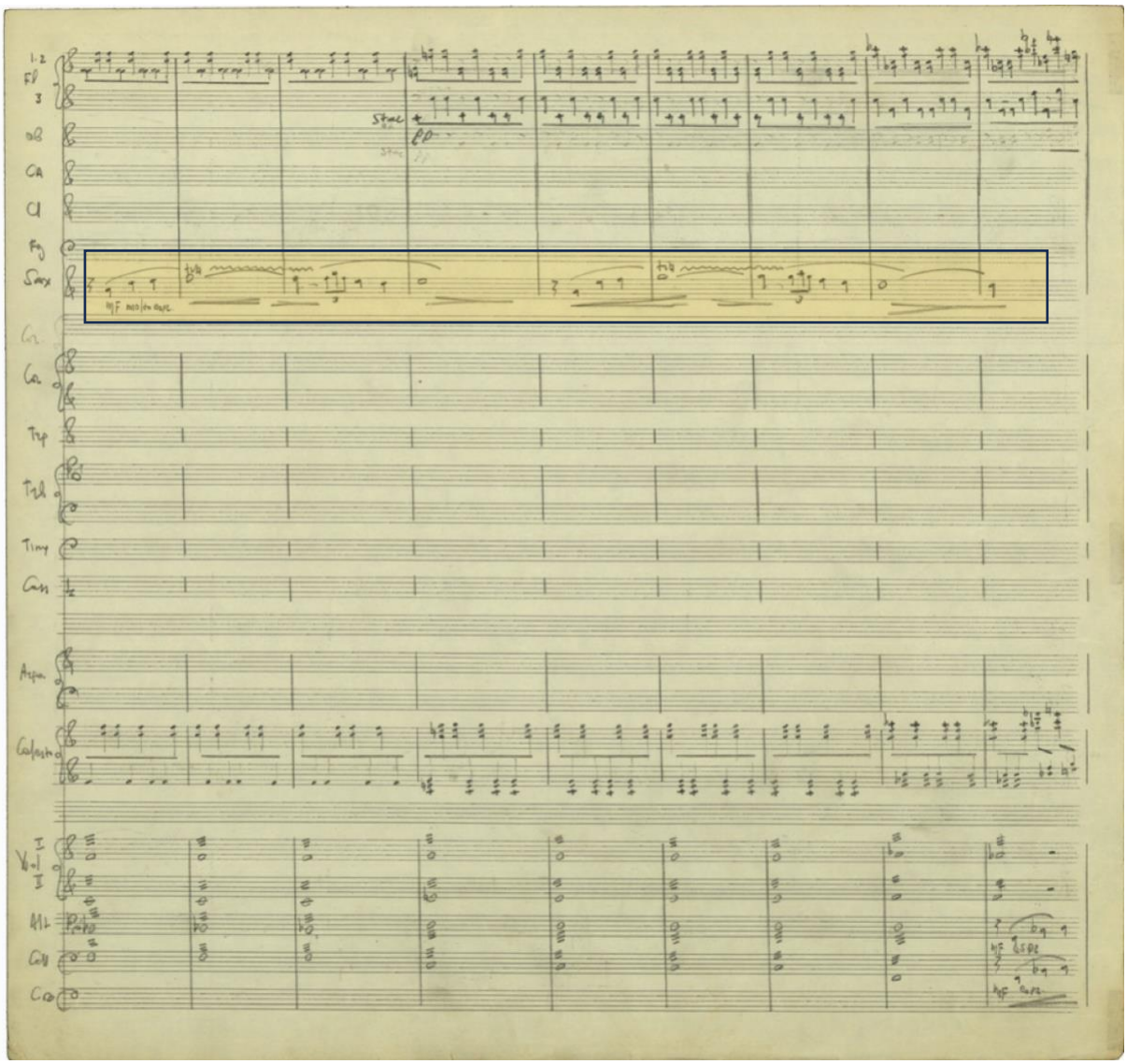
Μίκης Θεοδωράκης, *Ελληνική Αποκριά* (συμφωνικό μπαλέτο, 1953). Μέρος VI – Ενότητα III («Γκαμήλα»). Αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας, μ. 16-24.[8]

Ωστόσο, αυτό δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα μουσικού δανεισμού, εδώ. Ο Θεοδωράκης εμπιστεύεται το δεύτερο θέμα του παραπάνω τμήματος του έργου στο σόλο σαξόφωνο, συνοδευόμενο από τα φλάουτα, την τσελέστα και ένα αιθέριο τρέμολο των εγχόρδων. Πρόκειται για ένα απλό αλλά ιδιαίτερα χαρακτηριστικό μοτίβο το οποίο, ηχοχρωματικά και ενορχηστρωτικά, είναι υποδειγματικά παρατιθέμενο (εικ. 3), ενδεχομένως σε βαθμό τέτοιο ώστε να ωθήσει τον συνθέτη Πέτρο Πετρίδη να υποδείξει στον Θεοδωράκη, στην κριτική του στην εφημερίδα *Καθημερινή* (22 Νοεμβρίου 1953, για την εκτέλεση του έργου από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ακριβώς μια εβδομάδα πριν,

[8] Το αυτόγραφο χειρόγραφο του έργου είναι ψηφιακά διαθέσιμο στο *Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη*, Ψηφιακό Πολιτιστικό Απόθεμα Συλλόγου Οι Φίλοι της Μουσικής, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» (https://shorturl.at/yp6nr, τελευταία πρόσβαση στις 8 Μαρτίου 2024).

στις 15 Νοεμβρίου): «[…] *να μη θέλγεται υπερβολικά από τη σειρήνα της ενορχηστρώσεως εις βάρος των μουσικών ιδεών*» (Κούτουλας 1998, 301).

Εικόνα 3



Μίκης Θεοδωράκης, *Ελληνική Αποκριά* (συμφωνικό μπαλέτο, 1953). Μέρος VI – Ενότητα III («Γκαμήλα»). Αυτόγραφο χειρόγραφο ορχηστρικής παρτιτούρας, μ. 42-50.[9]

Αυτό το θέμα είναι ευρέως γνωστό, αλλά... όχι και τόσο από τον Θεοδωράκη. Εύκολα αναγνωρίζουμε τη μελωδία του πολύ δημοφιλούς τραγουδιού του Χατζιδάκι, «Το πέλαγο είναι βαθύ», που ηχογράφησε η Νανά Μούσχουρη το 1961. Ο Χατζιδάκις, ο οποίος επίσης είχε παραφράσει το θέμα του Prokofiev στην πιανιστική του «Μια μικρή λευκή αχιβάδα» το 1947, παραδέχτηκε δημόσια ότι δανείστηκε το θέμα του Θεοδωράκη, διευθύνοντας

[9] Αυτόγραφο χειρόγραφο του έργου, ψηφιακά διαθέσιμο, *Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη*: (https://shorturl.at/yp6nr, τελευταία πρόσβαση στις 8 Μαρτίου 2024).

την *Ελληνική Αποκριά* το 1990, με την Ορχήστρα των Χρωμάτων. Στο πρόγραμμα της συναυλίας υπογραμμίζει, με τη δέουσα σοβαρότητα:[10]

> […] η «Καμήλα», μέσα στην οποία υπάρχει το υπέροχο θέμα του σαξοφώνου που το έκλεψα συνειδητά έκλεψα για να γράψω το τραγούδι μου «Το πέλαγο είναι βαθύ», πιστεύοντας όπως ο Στραβίνσκυ, πως «**…**οι μεγάλοι κλέβουν ενώ οι μέτριοι μιμούνται».

Η παράφραση του Prokofiev από τον Θεοδωράκη αφορά στη νεοκλασική συμφωνική οπτική μιας παρωδιακής αναπαράστασης του αστικού-λαϊκού περιβάλλοντος, ενδεχομένως και ως ένα πρώιμο δείγμα μεταμοντερνιστικής αισθητικής. Η χρήση τραγουδιστικών μελωδιών σε συμφωνικά έργα —πολύ συνηθισμένη στον Θεοδωράκη— αναδεικνύει και τις προσπάθειές του για μία αναδιατύπωση του λαϊκού μουσικού πολιτισμού διατηρώντας, ωστόσο, το κύρος του ως συνθέτης με κλασική παιδεία και υπόβαθρο. Ο μετέπειτα δανεισμός από τον Χατζιδάκι, ο οποίος χρησιμοποίησε το συμφωνικό θέμα του Θεοδωράκη ως υλικό τραγουδιού, εξυπηρετεί επίσης μια απο-οριοθέτηση μεταξύ «υψηλού» και «χαμηλού» στην καλλιτεχνική δημιουργία, έτσι ώστε η ταυτότητα και η ιδεολογία να διαμεσολαβούνται και να αλληλοεκπληρώνονται, ίσως με τον πιο απλό και φυσικό τρόπο.

Η διεθνής αναγνώριση των Χατζιδάκι και Θεοδωράκη κατά τη δεκαετία του ‘60, κυρίως μέσα από μουσικές τους επενδύσεις για τις ταινίες *Ποτέ την Κυριακή* και *Αλέξης Ζορμπάς* σε σκηνοθεσία των Jules Dassin και Μιχάλη Κακογιάννη, αντίστοιχα, συνέβαλε καίρια στη διαμόρφωση της εικόνας της Ελλάδας στο εξωτερικό ως πολιτιστικού και τουριστικού προορισμού. Ο Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού (ΕΟΤ) επιβεβαίωσε την προσχώρηση του κράτους στο Δυτικό στρατόπεδο κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, καθώς η ίδρυσή του περιλαμβάνονταν στα 32 νομοθετικά διατάγματα που απαίτησε η αμερικανική αποστολή Porter από την ελληνική κυβέρνηση τον Σεπτέμβριο του 1950, ως μέρος της ένταξης της Ελλάδας στο Σχέδιο Marshall. Τουρισμός και έμμισθη άδεια διακοπών θεωρήθηκαν, διεθνώς, κατά τις δεκαετίες του ΄50 και του ‘60 ως μοντέλα εισροής ξένου συναλλάγματος σε εθνικές οικονομίες περιφερειακών χωρών με φυσικές ομορφιές αλλά και μακραίωνο πολιτισμό, όπως η Ελλάδα, συμβάλλοντας, ωστόσο, στη στερεοτυπική πολιτιστική απεικόνιση κάθε χώρας όπου αναπτύχθηκαν, ως μεγάλης κλίμακας εμπορικός μηχανισμός ομογενοποίησης της εθνικής της ταυτότητας (Αδαμοπούλου 2019, 81-82).

Μέσω των Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών (τα οποία ιδρύθηκαν το 1954 και 1955, αντίστοιχα), ο ΕΟΤ προώθησε τον εγχώριο πολιτισμό ως τουρισμό στο εξωτερικό, εξοικείωσε το εγχώριο κοινό με τα τρέχοντα διεθνή καλλιτεχνικά δρώμενα και δημιούργησε έναν κόμβο για την ιδεολογική διασύνδεση της σύγχρονης ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας με τα αρχιτεκτονικά τοπόσημα της γέννησής της. Το Φεστιβάλ Αθηνών φιλοξένησε συναυλίες πρωτοποριακής μουσικής που οργανώθηκαν από τον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ), ενώ ο ΕΟΤ συνέβαλε οικονομικά στην υλοποίηση τριών από τις πέντε *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* (1966, 1967, 1976), της *Εβδομάδας Ξενάκη* (1975) και των *Παγκόσμιων Μουσικών Ημερών* του ISCM (1979), κορυφαίων δράσεων εγχώριας προώθησης και προβολής της μουσικής πρωτοπορίας στις δεκαετίες του ‘60 και ’70 (Σακαλλιέρος 2023, 284). Σε πιο μαζικά πολιτιστικά θεάματα του ΕΟΤ, όπως το *Ήχος και Φως* (σε συνεργασία με την εταιρεία Philips) —όπου η αρχαία ελληνική ιστορία και τα μνημεία της (όπως η Ακρόπολη)

[10] Πρόγραμμα συναυλίας Ορχήστρας των Χρωμάτων: Α’ Κύκλος, 4η Συναυλία, 27.3.1990 (Θεσσαλονίκη) και 28.3.1990 (Αθήνα). Παρατίθεται στο: Κούτουλας (1998, 304).

αξιοποιούνταν ως μέρος της δυτικής κληρονομιάς στο κλίμα του Ψυχρού Πολέμου— συνθέτες της έντεχνης μουσικής επίσης συνεισέφεραν δημιουργικά: ο Πέτρος Πετρίδης το 1959 και ο Δημήτρης Δραγατάκης το 1972 (Καλοπανά 2008, 446-47).

Επανεξετάζοντας την προαναφερθείσα διαπίστωση του συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου για τους Έλληνες συνθέτες της γενιάς του (Σισιλιάνος 2011), μπορεί κανείς να εντοπίσει μια διαμεσολαβημένη συνεξάρτηση της καλλιτεχνικής έμπνευσης και δημιουργίας με την πολιτιστική πολιτική και την οικονομία. Οι νεοφιλελεύθερες αρχές της συνεργασίας μεταξύ κράτους και ιδιωτικών φορέων στον τομέα της οικονομίας του πολιτισμού δεν ήταν τόσο ευδιάκριτες εκείνη την εποχή. Ωστόσο, η συμμετοχή των αμερικανικών ιδρυμάτων Ford και Rockefeller ή των ξένων πολιτιστικών ινστιτούτων στην ανάπτυξη της μεταπολεμικής εγχώριας avant-garde σκηνής, μαζί με τον ΕΟΤ και, σε κάποιες περιπτώσεις, τα ελληνικά υπουργεία, σίγουρα δεν αποθάρρυναν τη διασύνδεση της σύγχρονης έντεχνης μουσικής παραγωγής υπό μία αναθεωρημένη ανάγνωση του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος. Αντίθετα, η διασύνδεση αυτή εξυπηρετούσε αμφίδρομα τόσο την εν γένει ανάπτυξη της εθνικής πολιτιστικής βιομηχανίας όσο και τις εκ δυσμάς πολιτιστικές πολιτικές του Ψυχρού Πολέμου.

Από την πρώτη διακυβέρνηση ΠΑΣΟΚ (1981) στην οικονομική κρίση του 2009 και την πανδημία Covid19 (2020)

Οι εθνικές εκλογές του 1981 έφεραν το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα (ΠΑΣΟΚ) και τον χαρισματικό του ηγέτη, Ανδρέα Παπανδρέου, στην εξουσία, στιγματίζοντας την έναρξη μιας περιόδου ριζικών αλλαγών στην ελληνική κοινωνία, με έμφαση στην οικονομική και πολιτισμική αναδιοργάνωση της μεσαίας τάξης, η οποία συνοδεύτηκε από την ένταξη της Ελλάδας στην τότε Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ, και τώρα Ευρωπαϊκή Ένωση), υπογεγραμμένη από τον πρώην πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή το 1979 (Beaton 2020, 442-47). Πρόσφατες μελέτες προσλαμβάνουν το τότε μείγμα πολιτιστικής πολιτικής και οικονομικών συνθηκών της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας από το 1980 έως την έναρξη της οικονομικής κρίσης (2009) υπό όρους εξελισσόμενης εμπορευματοποίησης και τυποποίησης στη διάχυση του πολιτιστικού προϊόντος και την πρόσληψη αυτού από το κοινό διαφορετικών ειδών μουσικής. Η αύξηση της χρηματοδότησης για τον πολιτισμό, από κρατικούς και ευρωπαϊκούς πόρους, σε ιδρύματα, οργανισμούς, μουσικά σύνολα και φυσικά πρόσωπα συχνά πραγματοποιούνταν με αμφισβητήσιμα αξιολογικά ή ποιοτικά κριτήρια, υπέχοντας, ταυτόχρονα, ελιτισμό και πολιτική ή επιχειρηματική ευνοιοκρατία (Tsagkarakis 2013, 254-58· Τσέτσος 2013, 128-32).

Ταυτόχρονα, ο ορισμός και η θεώρηση του «μεταμοντέρνου» στην εγχώρια έντεχνη μουσική δημιουργία εκφράζει κυρίως μια αναθεωρητική και κριτική στάση έναντι του καθεστωτικού ελιτισμού της μεταπολεμικής πρωτοπορίας που έμοιαζε να σβήνει πια, ήδη από την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης και εμφανέστερα μετά το 1981. Χαρακτηριστικό πρώιμο παράδειγμα μεταμοντερνιστικής καταδήλωσης αποτέλεσε το μουσικοθεατρικής σύλληψης έργο *Το κόκκινο πλεκτό* (*Le tricot rouge*), έργο 23, του Γιώργου Κουρουπού (γεν. 1942), με στοιχεία απροσδιοριστίας, αυτοσχεδιασμού, χιούμορ, ειρωνείας αλλά και ασαφούς διάκρισης μεταξύ «υψηλού» και «χαμηλού» ύφους (Christopoulou 2019, 109) και το οποίο παρουσιάστηκε στην *Πέμπτη Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (1976). Στη δεκαετία του 1980, αρκετοί εκπρόσωποι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς μοιάζουν να προχωρούν σε μία αναθεώρηση του μουσικού συντακτικού και του εν γένει δημιουργικού προσανατολισμού τους: δίνεται έμφαση στο μελωδικό στοιχείο, ειδικά όταν εκφέρεται από ανθρώπινη φωνή (Σισιλιάνος, σκηνική

καντάτα *Κασσάνδρα*, 1983)· παρατηρείται επιστροφή σε παραδοσιακές οργανικές μορφές (Γ. Α. Παπαϊωάννου, Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο, 1988) ή σε όπερες και μπαλέτα (Μαμαγκάκης, *Ερωφίλη*, 1980· *Οδύσσεια*, 1982- 84)· εμφανίζονται δε και μείξεις τροπικότητας με συνηχητική αδρότητα αναλόγως και του μορφολογικού σχεδιασμού ή του επιλεγμένου οργανολογίου (Δραγατάκης, *Αναδρομές IV* για δύο πιάνα, 1983· Συμφωνία αρ. 6 «Το χρέος», 1989). Η αντικατάσταση της κλειστής δομικής σύλληψης, βασικού στοιχείου του μεταπολεμικού μοντερνισμού των δεκαετιών του ’60 και ’70, από την προσπάθεια επικοινωνίας ιδεών, συναισθημάτων και εκφραστικών χειρονομιών στην εγχώρια έντεχνη δημιουργία των δύο τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα καθορίζει νέους κώδικες στο αναθεωρημένο μουσικό συντακτικό των νεότερων εκπροσώπων (από τους Γιώργο Ζερβό και Χάρη Βρόντο στους Ιωσήφ Παπαδάτο και Φίλιππο Τσαλαχούρη, για να αναφέρουμε ορισμένα μόνο ενδεικτικά παραδείγματα). Αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται επίσης από τη διεύρυνση των δραστηριοτήτων της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, που άτυπα διαδέχεται τον ΕΣΣΥΜ, και την, ευρείας αποδοχής, προσωπικότητα του προέδρου της, Θόδωρου Αντωνίου (1935-2018), ως συνθέτη, παιδαγωγού, ερμηνευτή αλλά και ικανού διοικητικού παράγοντα (Σακαλλιέρος 2023, 350-54).

Επιπλέον, μια ριζική αλλαγή στην ανώτατη μουσική εκπαίδευση —η θεσμοθέτηση της μουσικολογικής έρευνας σε ακαδημαϊκό επίπεδο— συνέβαλε σημαντικά σε μία αναθεωρημένη οπτική της αντίληψης και πρόσληψης της μουσικής ως τέχνη και επιστήμη, πλέον, στην Ελλάδα στα τέλη του 20ού αιώνα. Από το 1985, όπου το πρώτο Τμήμα Μουσικών Σπουδών στην Ελλάδα, στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, δέχθηκε τους πρώτους φοιτητές του, πολύ νερό κύλησε στο αυλάκι, με την έρευνα, καταγραφή και αποτίμηση της ελληνικής μουσικής ζωής και δημιουργίας να τίθενται στο επίκεντρο των ακαδημαϊκών δραστηριοτήτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο μεγάλος αριθμός νέων διδακτορικών διατριβών για την ελληνική μουσική των δύο τελευταίων αιώνων, οι οποίες υποβλήθηκαν στα πανεπιστημιακά μουσικά τμήματα των ΑΕΙ μετά το 2000, μέσω των οποίων ανασυστάθηκε εκ βάθρων το ιστοριογραφικό πεδίο της εγχώριας μουσικής έρευνας, φέρνοντας στο προσκήνιο μια ολόκληρη γενιά νέων μουσικολόγων και μέσα σε ένα ιδιαίτερα σύντομο χρονικό διάστημα ουσιαστικά μόλις δύο δεκαετιών (Σακαλλιέρος 2023, 373).

Η θέση της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα αναζωογονήθηκε ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1990 μέσω της ίδρυσης νέων πολιτιστικών οργανισμών και μουσικών συνόλων, με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, το οποίο άνοιξε τις πύλες του το 1991, να διατηρεί ακόμα την αίγλη του έστω και με κάποιες ρωγμές. Χώρος υψηλών ακουστικών προδιαγραφών και πολυτέλειας, φιλοξένησε σολίστ και μουσικά σύνολα διεθνούς διαμετρήματος, δημιούργησε στους χώρους του την πιο εξειδικευμένη μουσική βιβλιοθήκη της χώρας, ενώ αποτέλεσε τόπο συνάντησης ενός πολυπρόσωπου αστικού κοινού με πολιτιστικές ανησυχίες. Διοικούμενο ως ένα κέντρο μουσικού πολιτισμού υπό το αξιακό περίβλημα της έντεχνης δυτικής μουσικής, το Μέγαρο με τα χρόνια έφτασε να αποτελεί, για το ευρύ κοινό, τόσο έναν χώρο μουσικού-κοινωνικού εκδημοκρατισμού όσο και έναν κόμβο «πολιτιστικής ηγεμονίας», από όπου για περισσότερο από είκοσι χρόνια εκπορευόταν, σε μεγάλο βαθμό, η πολιτιστική πολιτική του κράτους (Φουρλάνου 2015, 166). Έτσι, η κριτική που αναπόφευκτα δέχτηκε ο συγκεκριμένος οργανισμός για ανταποδοτικές πολιτικές, ελιτισμό, ευνοιοκρατία και προβλήματα οικονομικής διαχείρισης, έφερε στην επιφάνεια και την αστάθεια της εγχώριας πολιτιστικής ζωής όταν αυτή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από κρατικούς πόρους και ιδιαίτερα σε περιόδους οικονομικής ύφεσης. Επιπλέον, ενίσχυσε, τόσο από την πλευρά της πολιτικής ηγεσίας, όσο και του κοινού, μια

πιο κριτική αντίληψη ως προς τη σχέση οικονομίας και πολιτισμού όσον αφορά τη δημόσια και ιδιωτική χρηματοδότηση και, για πρώτη φορά, τον έλεγχο στην κερδοφορία ή όχι των πολιτιστικών οργανισμών. Η οικονομική κρίση του 2009 επέτρεψε την επικράτηση πιο νεοφιλελεύθερων πολιτικών που οδήγησαν ακόμη και στο προσωρινό κλείσιμο του εθνικού ραδιοτηλεοπτικού φορέα της Ελλάδας (ΕΡΤ) από την τότε κυβέρνηση, το 2013, ή τον μαρασμό μουσικών συνόλων όπως η Ορχήστρα των Χρωμάτων που ιδρύθηκε από τον Μάνο Χατζιδάκι το 1989 κι έσβησε μέσα στη θύελλα των μνημονίων (Sakallieros 2022, 146-47). Θεσμοί και οργανισμοί, ορχήστρες και μουσικά σύνολα, πολιτιστικοί φορείς και μουσικοί ερμηνευτές, όλοι επηρεάστηκαν από την έκρηξη της οικονομικής κρίσης του 2009. Επαναπρογραμματισμός, ακυρώσεις συναυλιών και παραστάσεων και επαναλήψεις επιτυχημένων παραγωγών επιστρατεύτηκαν για λόγους οικονομικής διαχείρισης και διεύρυνσης του κοινού, ενώ η ανεργία μεταξύ των μουσικών, ιδιαίτερα των νεότερων, αυξήθηκε δραματικά (Poulakis 2020, 294-95).

Η Εθνική Λυρική Σκηνή αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα πολιτιστικής επιβίωσης στα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Με τον Μύρωνα Μιχαηλίδη ως καλλιτεχνικό διευθυντή, από το 2011, ο οργανισμός ξεκίνησε να οργανώνει ανοιχτές πρόβες, πρωτότυπες διαδραστικές παραστάσεις σε δημόσιους χώρους στο κέντρο της Αθήνας, του Πειραιά και της Θεσσαλονίκης, καθώς και εκπαιδευτικά προγράμματα για μαθητές πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, λαμβάνοντας εκτενή προβολή στα ΜΜΕ και τα κοινωνικά δίκτυα, και προσεγγίζοντας ένα ευρύτερο κοινό, μη εξοικειωμένο με την όπερα. Αυτή η σειρά δράσεων εξωστρέφειας οδήγησε στην επόμενη φάση του οργανισμού στον 21ο αιώνα: τη μετεγκατάσταση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο ολοκαίνουργιο, εντυπωσιακό Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ) το 2017, ένα ιδιωτικό πολιτιστικό συγκρότημα, του οποίου η ολοκλήρωση γινόταν κατανοητή στο ευρύτερο κοινό ως ένα συμβολικό συλλογικό βήμα εξόδου της ελληνικής κοινωνίας από τα χρόνια της οικονομικής κρίσης.

Η εδώ περίπτωση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής υπέχει μια διττή προσέγγιση. Βασισμένος στη διαρκώς μειούμενη δημόσια επιχορήγηση, μετά το 2009, ο οργανισμός επικεντρώθηκε στη διαμεσολάβηση της αντίληψης της όπερας, από το ελληνικό κοινό, ως χώρου μεν «υψηλής τέχνης» αλλά με διευρυμένα χαρακτηριστικά δημοφιλίας και ψυχαγωγίας, επενδύοντας στην «προσβασιμότητα» προκειμένου να επιτύχει κερδοφορία. Καλλιτεχνικοί συμβιβασμοί πιθανώς αντίθετοι, σε ένα βαθμό, στο «υψηλό» πολιτιστικό προϊόν που παρήγαγε ο οργανισμός, προωθήθηκαν αρχικά στο πλαίσιο της «εξωστρέφειας»· είχαν όμως επιτυχία. Μετά το 2017, η κληρονομιά αυτή ενσωματώθηκε στο πλαίσιο των προοδευτικών πολιτιστικών πολιτικών του 21ου αιώνα που συνδυάζουν την καλλιτεχνική με την οικονομική επιτυχία, σε έναν νέο χώρο εξαιρετικών προδιαγραφών και υπό έναν νέο καλλιτεχνικό διευθυντή, τον συνθέτη Γιώργο Κουμεντάκη. Σε κάθε περίπτωση, η αποσύνδεση (μερική ή ολική) πολιτιστικών οργανισμών από την κρατική επιχορήγηση επέτρεψε σε ιδιωτικά ιδρύματα —όπως τα ιδρύματα Ωνάση και Νιάρχος— να υλοποιήσουν τις δικές τους αυτόνομες πολιτιστικές πολιτικές και να εμφανιστούν έως και ως ρυθμιστές του πολιτιστικού περιβάλλοντος στην Ελλάδα μετά το 2010, εντάσσοντας και νέες αξίες στο πολιτιστικό προϊόν, όπως λ.χ. τη συνύπαρξη της πειραματικότητας με τη συμπερίληψη, την οικολογική συνείδηση και την κοινωνική προσβασιμότητα (Sakallieros 2022, 149).

Μια επιλογική προσθήκη σχετικά με τις επιπτώσεις της πανδημίας της Covid-19 στον πολιτισμό και τις πολιτικές του, θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει θέση εδώ. Με έκπληξη το μεγαλύτερο μέρος του παγκόσμιου κοινού παρακολούθησε το απότομο,

εξακολουθητικό κλείσιμο μουσείων, γκαλερί, θεάτρων, βιβλιοθηκών, χώρων συναυλιών και παραστάσεων, σε μια κλίμακα αναντίστοιχη ακόμα και αυτής των σκοτεινότερων ημερών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πρόσφατες μελέτες έχουν δείξει ότι η αντίδραση των ευρωπαϊκών κυβερνήσεων, όσον αφορά προληπτικά μέτρα και πολιτικές που εφαρμόστηκαν για τον πολιτισμό λόγω της πανδημίας, διαμορφώθηκε βάσει κριτηρίων της ήδη εδραιωμένης κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, της συνύπαρξης (ή όχι) κρατικής και ιδιωτικής συμμετοχής και επιχορηγήσεων, του οικονομικού κλίματος πριν από την πανδημία, και της σημασίας των τεχνών και του πολιτισμού στην κοινωνία (Betzler et al. 2020, 806-807). Η ελληνική κυβέρνηση αντιμετώπισε κατηγορίες ότι δεν ανταποκρίθηκε έγκαιρα στους τομείς του πολιτισμού και των τεχνών, καθώς και τις συνεχείς εκκλήσεις των φορέων του για υποστήριξη κατά την πανδημία. Τελικά, στις 11 Αυγούστου 2020, έξι μήνες μετά το ξέσπασμα του Covid19, το Υπουργείο Πολιτισμού ανακοίνωσε μέτρα στήριξης, αναγνωρίζοντας μεν ότι ο πολιτιστικός τομέας της χώρας αντιμετώπιζε δομικά ζητήματα πολλών χρόνων που έφερε στην επιφάνεια η πανδημία, και επιλέγοντας, τελικά, να τα αντιμετωπίσει θεωρώντας τα περισσότερο ως προϊόντα της οικονομικής κρίσης του 2009-2018 (Sakallieros 2022, 150).

Επίλογος

Η ταυτοποίηση των πολιτιστικών πολιτικών στον χώρο της μουσικής δείχνει να πραγματοποιείται, όπως είδαμε, μέσα σε εναλλασσόμενα ιστορικά και κοινωνικά συγκείμενα, διεθνείς σχέσεις και διπλωματία, σύσταση εγχώριων θεσμών μουσικής ζωής και εκπαίδευσης, στάση του επίσημου κράτους και οικονομική του (ή όχι) υποστήριξη, καθώς και παρουσία ιδιωτικών φορέων με ρόλο στη διάχυση του πολιτιστικού προϊόντος. Η διαπίστωση αυτή έχει βοηθήσει στην υπέρβαση των αυστηρών οριοθετήσεων στις επιστημολογικές θεωρήσεις της εγχώριας μουσικολογικής έρευνας, όσον αφορά ταυτότητες, παραδόσεις, στυλ, είδη και ρεπερτόρια, και τις περιρρέουσες πολιτισμικές, χρονολογικές ή τυπολογικές τους σημάνσεις. Έτσι, η διεύρυνση των ιστοριογραφικών ερμηνειών αλλά και η δημιουργία ενός κοινού μίτου μεταξύ των εκάστοτε πολιτισμικών συγκείμενων επιτρέπουν μια επίσης διευρυμένη, διεπιστημονική αλλά και κριτική ανάγνωση της ιστορίας της σύγχρονης ελληνικής μουσικής και των ανθρώπων της, αυτών που τη συστήνουν, την επικοινωνούν, τη βιώνουν, αλλά και αυτών που επωμίζονται τον ρόλο και την ευθύνη της καταγραφής της.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Βιβλία, άρθρα, πρακτικά συνεδρίων, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Αδαμοπούλου, Αρετή. 2019. *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950-1967).* Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Beaton, Roderick. 2020. *Ελλάδα. Βιογραφία ενός σύγχρονου έθνους*. Μτφ. Μενέλαος Αστερίου. Αθήνα: Πατάκης.

Ζουλιάτης, Κωνσταντίνος [Κωστής]. 2018. «Η φιλοσοφική και μουσική σκέψη του Γιάννη Χρήστου (1926-1970) όπως προκύπτει από τα χειρόγραφά του». Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Ανακτήθηκε 12 Μαρτίου 2024, από https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/45178

Καλοπανά, Μαγδαληνή. 2008. «Δημήτρης Δραγατάκης: Κατάλογος έργων». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ανακτήθηκε 18 Ιανουαρίου 2025, από https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/33704

Κούτουλας, Αστέρης (επιμ.). 1998. *Ο μουσικός Θεοδωράκης. Κείμενα – Εργογραφία – Κριτική, 1937-1996.* Αθήνα: Εκδόσεις «Νέα Σύνορα» - Α. Λιβάνη.

Λιαλιούτη, Ζηνοβία. 2019. *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος. Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2023. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε 21 Ιουνίου 2024 http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178

Σισιλιάνος, Γιώργος. 2011. *Για τη μουσική*. Επιμ. Έλλη Γιωτοπούλου-Σισιλιάνου. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη – Κέντρο Ελληνικής Μουσικής.

Σβώλος, Γιάννης. 2009. «Μια απόπειρα ερμηνείας των καταβολών της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα». *Πολυφωνία* 14: 171-195.

Τσέτσος, Μάρκος. 2013. *Νεοελληνική Μουσική. Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*. Αθήνα: Παπαγρηγορίου – Νάκας.

Φουρλάνου, Εύα. 2015. «Το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών: μια γέφυρα ανάμεσα στην τέχνη και την εκπαίδευση». *Πολυφωνία* 26: 166-178.

Χάρδας, Κώστας. 2024. *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα – Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε 21 Ιανουαρίου 2025, από http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038

Διαδικτυακές πηγές *(ιστοσελίδες, ιστολόγια, μέσα κοινωνικής δικτύωσης κ.λπ.)*

Επίσημη ιστοσελίδα του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη, https://www.mikistheodorakis.gr

Αρχειακό υλικό

Κέντρο Ερευνών και Τεκμηρίωσης του Ωδείου Αθηνών (ΚΕΤΩΑ), https://www.athensconservatoire.gr/category/nea/ketoa/

Ψηφιακό Πολιτιστικό Απόθεμα Συλλόγου Οι Φίλοι της Μουσικής, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», *Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη*, https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/14973

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Betzler, Diana, Ellen Loots, Marek Prokůpek, Lénia Marques, and Petja Grafenauer. 2020. "COVID-19 and the Arts and Cultural Sectors: Investigating Countries' Contextual Factors and Early Policy Measures". *International Journal of Cultural Policy* 27 / No. 6: 796-814. Ανακτήθηκε 18 Μαΐου 2022, από https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1842383

Chardas, Kostas. 2014. "International vs. National? Issues of (Hellenic/Greek) Identity within Greek Musical Modernism (1950s-1970s). In *The National Element in Music*

(Conference Proceedings, Athens, 18-20 January 2013), edited by Nikos Maliaras, 346-355. Athens: University of Athens, Faculty of Music Studies – Friends of Music Society. http://nem2013.music.uoa.gr/ NEMproc2013.pdf

Christopoulou, Valia. 2019. "A National Perspective and International Threads to Postmodernism at the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music». *Muzikologija* 26: 107-113. Ανακτήθηκε 30 Ιανουαρίου 2024, από https://doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2019/1450-98141926107C.pdf

Mantzourani, Eva. 2011. *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*. Farnham – Burlington: Ashgate.

Papanikolaou, Dimitris. 2007. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda.

Poulakis, Nick. 2020. "European Art Music as a Modality of the Greek Crisis: Identities, Practices, and Discourses". *Series Musicologica Balcanica* 1 / No. 1: 288-305. Ανακτήθηκε 1 Απριλίου 2024, από https://ejournals.lib.auth.gr/smb/article/view/7761/7529

Sakallieros, Giorgos. 2022. "Contextualizing Cultural Policies in 20th – and Early 21st – Century Greece: Readings in Political Milieu, Art Music and Popular Culture". *Series Musicologica Balcanica* 3. Ανακτήθηκε 27 Απριλίου 2024, από https://doi.org/10.26262/smb.v0i3.7977

Tsagkarakis, Ioannis. 2013. "The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism". PhD diss., Royal Holloway University of London. https://bit.ly/3K8wCCg

Βιογραφικό: Ο Γιώργος Σακαλλιέρος είναι καθηγητής ιστορικής μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με έμφαση στη μελέτη της νεοελληνικής μουσικής (19ος-20ός αι.). Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2005), αριστούχος απόφοιτος του αντίστοιχου Τμήματος του Α.Π.Θ. (1996), καθώς και διπλωματούχος σύνθεσης, ανωτέρων θεωρητικών (τάξη Α. Μπαλτά) και κιθάρας από το Ωδείο Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης. Έχει πραγματοποιήσει επιστημονικές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια μουσικολογίας και ελληνικής φιλολογίας, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, και έχει εκτενή αριθμό ελληνικών και ξενόγλωσσων επιστημονικών δημοσιεύσεων, καθώς και συνεργασιών με το *Grove Music Online*. Είναι συγγραφέας των βιβλίων *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023)· *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s The Introduction of Musical Modernism in Greece* (Athens: Hellenic Music Centre, 2016 – Βραβείο Μουσικολογικού Συγγράμματος 2018 της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών)· και *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010). Συμμετέχει σε εθνικά ερευνητικά προγράμματα και σε δράσεις διασύνδεσης του πανεπιστημίου με την κοινωνία. Το συνθετικό του έργο περιλαμβάνει πάνω από 35 τίτλους. Έλαβε το Α΄ Βραβείο του 1ου Πανελλήνιου Διαγωνισμού Σύνθεσης «Δημήτρης Δραγατάκης» (Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, 2003). Είναι τακτικό μέλος της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας (IMS), της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας.

English summary

Giorgos Sakallieros / From Cold War Politics to Covid19 Policies: Transformation and Canonization of Art Music in Greece, 1950-2020

In recent decades, the indigenous musicological community has successfully highlighted diverse perspectives of modern Greek musical life and creation through historical, analytical, interdisciplinary, inter-artistic, aesthetic, ideological, and/or critical approaches, though not always avoiding conventions in shaping the respective epistemological context. Research and documentation of music historiography in Greece have, over the years, established boundaries between local musical traditions, schools, styles, genres, and repertoires, thus generating geographical, chronological, or typological limitations. The present paper revisits the historiographical canon of Greek music through the lens of a case-study periodization for the years 1950–2020. The various manifestations of post-war musical life and creation are analyzed both within the context of overcoming the distinctions between center and periphery in the European musical tradition of the 20th century and within the framework of the fluid social, ideological, and cultural particularities that coexisted in Greece during the second half of the 20th and the early 21st centuries. Aspects of domestic cultural policy—shaped by international relations, economic conditions, or even a recent pandemic—are examined alongside issues of musical identity, artistic trends and values, music creation, and institutions. The aim is to promote a more inclusive and critical reading of Greek music historiography and the individuals who have shaped it since 1950.

…last breath, *…(in)somnium*, *Lament*…: αναλυτικές, εθνογραφικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις σε σύγχρονα έργα για σόλο φλάουτο

Θεοδώρα Ιορδανίδου

theodora.iordanidou@gmail.com

Εισαγωγικά

Το φλάουτο, τόσο σολιστικά όσο και ενταγμένο σε ποικιλόμορφα σύνολα μουσικής δωματίου, κατέχει δεσπόζουσα θέση στην εργογραφία του μουσικού μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα, αλλά και αργότερα, κατά τη μεταπολεμική μουσική πρωτοπορία.[1] Από τη δεκαετία του 1930 και εξής οι συνθέτες, στην προσπάθειά τους να καινοτομήσουν και να εξερευνήσουν νέες ηχητικές δυνατότητες του φλάουτου, εισήγαγαν πρωτότυπους, ασυνήθιστους έως τότε τρόπους χρήσης του. Έτσι το φλάουτο εξελίχθηκε από μονοφωνικό σε ένα πολύηχο όργανο, ικανό να παράγει εκτεταμένη ποικιλία ήχων, ηχοχρωμάτων και σύγχρονων ηχητικών εφέ.

Οι Έλληνες συνθέτες, εκπρόσωποι της Εθνικής Σχολής και εμβληματικοί συνθέτες έξω από το πλαίσιο αυτής, ενέταξαν το φλάουτο επίσης στο έργο τους.[2] Από το β' μισό του 20ού αιώνα έως τις μέρες μας έχει αυξηθεί θεαματικά η συνθετική παραγωγή έργων για σόλο φλάουτο από σημαίνοντες Έλληνες δημιουργούς εντός κι εκτός των ελληνικών συνόρων. Μεταξύ αυτών, και οι συνθέτες της επονομαζόμενης «Σχολής της Θεσσαλονίκης» (Σακαλλιέρος 2023, 359-363), μεταπολεμικά, ανέδειξαν το φλάουτο, εμπλουτίζοντας την έντεχνη ελληνική μουσική εργογραφία με μικρές ή μεγαλύτερες σόλο συνθέσεις, αλλά και με τη συμπερίληψη του οργάνου σε έργα μουσικής δωματίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η Σονατίνα για σόλο φλάουτο του Κώστα Νικήτα (1940-1989), το Κουιντέτο πνευστών του Άλκη Μπαλτά (γεν. 1948), η Σονατίνα

---

[1] Στις πλέον δημοφιλείς συνθέσεις για σόλο φλάουτο του 20ού αιώνα ανήκουν οι ακόλουθες: Claude Debussy, *Syrinx* L. 129 (1918)· Edgar Varese, *Density 21.5* (1936/1946)· Luciano Berio, *Sequenza I* (1958)· Kazuo Fukushima, *Mei* (1962)· Brian Ferneyhough, *Cassandra's Dream Song* (1970)· Toru Takemitsu, *Voice* (1971)· Isang Yun, *Etudes* (1974)· Karlheinz Stockhausen, *In Freundschaft* (1977)· Salvatore Sciarrino, *All'aure in una lontananza* (1977)· Heinz Holliger, *t(air)e* (1980/1983).

[2] Στο α' μισό του 20ού αιώνα, το φλάουτο απαντάται περισσότερο στη μουσική δωματίου Ελλήνων συνθετών, με αντιπροσωπευτικά έργα το *Κουαρτέττο σα φαντασία* για άρπα, φλάουτο, αγγλικό κόρνο και βιόλα (1921/1954) του Μανώλη Καλομοίρη, το Οκτέτο για τέσσερα ξύλινα και τέσσερα έγχορδα (1929) του Νίκου Σκαλκώτα, το *Pastorale* για φλάουτο και πιάνο (1937) του Μάριου Βάρβογλη και τα *Nocturne, Pastorale, Romanesca* για φλάουτο, βιόλα και άρπα (1937/1938) του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Για μία επισκόπηση του ρεπερτορίου με φλάουτο Ελλήνων συνθετών του 19ου και του α' μισού του 20ού αιώνα, βλ.: Ιορδανίδου (2023).

για φλάουτο και πιάνο του Χρήστου Σαμαρά (γεν. 1956), το *Ein andrer Hauch I* για σόλο φλάουτο του Μιχάλη Λαπιδάκη (γεν. 1960).

Υπ' αυτό το υπόβαθρο και φτάνοντας στο σήμερα, στο παρόν δοκίμιο προσεγγίζονται πτυχές της απόλυτα σύγχρονης έντεχνης συνθετικής παραγωγής στην πόλη της Θεσσαλονίκης, διαμέσου της παρουσίασης τριών έργων για σόλο φλάουτο και των δημιουργών τους, υπό εθνογραφική, ερμηνευτική και αναλυτική προοπτική. Πρόκειται για τα έργα *Waiting long enough for our last breath*… (2024) του Δημήτρη Παπαγεωργίου, *somnio (in)somnium* (2024) της Gundega Šmite και *Lament for Theodore* (2020) του Κώστα Τσούγκρα.[3]

Οι Παπαγεωργίου, Τσούγκρας και η Šmite, που ζουν, διδάσκουν, συνθέτουν στη Θεσσαλονίκη, συγκαταλέγονται στο δίκτυο των σύγχρονων δημιουργών της πόλης, συγκροτώντας μία τοπική ομάδα, μία κοινότητα (Cohen, 1993), με ποικιλόμορφες συνθετικές ταυτότητες και στυλιστικές κατευθύνσεις. Πέραν της κοινής γεωγραφικής αναφοράς, οι δύο συνθέτες, Παπαγεωργίου και Τσούγκρας, συνδέονται άμεσα με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ ως μέλη ΔΕΠ: καθηγητής της κατεύθυνσης σύνθεσης και καθηγητής θεωρίας και ανάλυσης της μουσικής, αντίστοιχα. Έτσι, εκτός από το πολυδιάστατο συνθετικό τους έργο, επί σειρά δεκαετιών καθοδηγούν, εκπαιδεύουν και μορφώνουν τις νέες γενιές συνθετών, συνθετριών, μουσικών και μουσικολόγων του ΑΠΘ. Παράλληλα, η Gundega Šmite διδάσκει μουσική, τόσο στη Θεσσαλονίκη, όσο και στη γενέτειρά της, Λετονία.

Οι αισθητικές και υφολογικές συνδηλώσεις των τριών συγκεκριμένων προσώπων επέτρεψαν το να αποτελέσουν μία μικρή ομάδα/αντικείμενο της παρούσας έρευνας, η οποία, με έναυσμα τα τρία παραπάνω έργα για σόλο φλάουτο, εστιάζει στην συνθετική και καλλιτεχνική ταυτότητά τους. Απώτερος στόχος είναι αφενός η καταγραφή τριών μικρο-ιστοριών, οι οποίες θα αναδείξουν το μουσικό υπόβαθρο των δημιουργών, την πορεία και την εξέλιξη της εργογραφίας τους, το εύρος των δυνατοτήτων του σύγχρονου φλάουτου, αφετέρου η συνεισφορά αυτής της μελέτης στη σύγχρονη μουσική ιστοριογραφία της Θεσσαλονίκης.

Μεθοδολογικό πλαίσιο

Η παρούσα μελέτη εντάσσεται στον κλάδο της έρευνας μέσω τέχνης (arts-based research), μεθοδολογικό υποπεδίο της ποιοτικής έρευνας (Daykin 2004, 5-9) και βασίζεται στην εθνογραφία (Hackett et al 2016, 59-61· Leavy 2020, 218-227), τομέα με μεγάλη απήχηση στις κοινωνικές επιστήμες και στην ανθρωπολογία (Reeves et al. 2008, 512-513· Leavy 2020, 66-69). Στα στάδια της καλλιτεχνικής ερευνητικής πρακτικής χρησιμοποιούνται μία σειρά μεθοδολογικών εργαλείων, όπως η ερμηνεία, η αναπαράσταση, η ανάλυση και η παρουσίαση δεδομένων. Με τον τρόπο αυτό, η έρευνα φέρνει τον κόσμο σε επικοινωνία, διάδραση, ανταλλαγή απόψεων και προτείνει νέες

[3] Αυτά στο σύνολό τους και πλαισιωμένα από άλλα έργα σύγχρονων Ελλήνων συνθετών για φλάουτο σόλο (Θόδωρου Αντωνίου, *Lament for Michelle* και Γιώργου Σακαλλιέρου, Σονατίνα) παρουσιάστηκαν από τη γράφουσα, ερευνήτρια και σολίστ φλάουτου στο ρεσιτάλ της στην Ημερίδα «Όψεις Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας: Γεφυρώνοντας Παραδόσεις» που πραγματοποιήθηκε στο Αμφιθέατρο της Μονής Βλατάδων στις 20 Μαΐου 2024 στο πλαίσιο της δεύτερης έκδοσης του Φεστιβάλ «Ημέρες Ελληνικής Μουσικής Δημιουργίας», σε διοργάνωση του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ. Στο παρόν δοκίμιο καταγράφονται και σχολιάζονται κριτικά όσα συζήτησαν η γράφουσα και οι τρεις δημιουργοί των παραπάνω έργων στη στρογγυλή τράπεζα που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της ημερίδας και προηγήθηκε του ρεσιτάλ.

οπτικές και καινοτόμους τρόπους διάχυσης των αποτελεσμάτων, αποκλίνοντας από την τεχνική ορολογία και τις περιοριστικές δομές που χαρακτηρίζουν σε μεγάλο βαθμό τις περισσότερο συνηθισμένες στον ακαδημαϊκό χώρο ερευνητικές πρακτικές (Leavy 2020, 22, 37).

Η γράφουσα, ως ερευνήτρια και ερμηνεύτρια των έργων, συνέλεξε πρωτογενείς πληροφορίες εθνογραφικού χαρακτήρα χρησιμοποιώντας μεθοδολογικά εργαλεία όπως η διαλογική συνέντευξη και η προφορική ιστορία (Saarnivaara 2003, 587, 598–99· Bartleet & Ellis 2009, 8). Οι διαπροσωπικές συζητήσεις με τους συνθέτες και η προφορική παρουσία τους κατά τη μελέτη, τις δοκιμές και τις παρουσιάσεις των έργων αποτέλεσαν πηγές αυτών των δεδομένων. Η προφορικότητα και η αφηγηματική εξιστόρηση (Leavy 2020, 227) είναι μεθοδολογικά εθνογραφικά εργαλεία που αποσκοπούν στη βαθύτερη κατανόηση εμπειριών και βιωμάτων, όχι απλή καταγραφή. Τα εργαλεία αυτά, πέρα από την άντληση πρωτογενούς υλικού, προωθούν καινοτόμες προσεγγίσεις στη μουσική ιστοριογραφία, ανοίγοντας νέους δρόμους έρευνας (Cuxima-Zwa 2019, 2, 6).

Με τα παραπάνω μεθοδολογικά εργαλεία, στο επίκεντρο της έρευνας βρίσκονται οι δύο συνθέτες και η συνθέτρια, ως φυσικές μορφές που εξελίσσουν δυναμικά τη μουσική δημιουργία της Θεσσαλονίκης και που μέσα από την τέχνη τους καινοτομούν, προβληματίζουν, μορφώνουν και διαμορφώνουν το κοινό της σύγχρονης έντεχνης μουσικής της πόλης. Η ερευνήτρια, διατηρώντας στενή επικοινωνία με τα υποκείμενα της έρευνάς της, μέσα από αφηγήσεις, προφορικές ιστορίες, σκέψεις και αναστοχασμούς, αναδεικνύει βιώματα και εμπειρίες τους. Έτσι, τα συγκεκριμένα έργα για σόλο φλάουτο ενσωματώνονται στην έρευνα ως μέσα επεξήγησης της ερευνητικής διαδικασίας (Robinson 2022, 32), οι δημιουργοί τους είναι οι πρωταγωνιστές της έρευνας και τα βιώματά τους χρησιμοποιούνται ως πρωτογενής πηγή ουσιαστικής σημασίας (Thompson 2008, 121) που συμβάλουν στον εμπλουτισμό της ιστοριογραφίας της κοινότητας σύγχρονων συνθετών και συνθετριών στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Οι αφηγήσεις και οι διαλογικές συνεντεύξεις που καταγράφηκαν διαφέρουν ως προς τη δομή, το περιεχόμενο, την έκταση, την αλληλουχία γεγονότων και βιωμάτων, και χαρακτηρίζονται από ρευστότητα, αμεσότητα και ανεπιτήδευτο λόγο.

Κατά το συνθετικό στάδιο, οι δημιουργοί αφιέρωσαν χρόνο και κόπο για να σκεφτούν, να καταγράψουν, να συνδυάσουν και να συνδέσουν τις ιδέες τους, ώστε ύστερα από κάποιο χρονικό διάστημα να προκύψει η τελική παρτιτούρα του έργου. Βασικό μέλημα της παρούσας έρευνας είναι, με αφετηρία την τελική παρτιτούρα και την ερμηνεία του έργου, να χαρτογραφηθεί η διαδρομή προς την προ-συνθετική διαδικασία, να αναδειχθεί η αρχική ιδέα και το έναυσμα της δημιουργίας. Ποιος λόγος και ποια ιστορία υπάρχει πίσω από το κάθε έργο; Κατά πόσο ενυπάρχουν σε αυτά πιο προσωπικές καταστάσεις και βιώματα των δημιουργών; Είναι εφικτό να διατυπωθούν με λόγια τα πιο προσωπικά βιώματα; Πώς μετουσιώνεται μία ιδέα, μία σκέψη, σε ολοκληρωμένη σύνθεση;

Προκειμένου να δοθούν οι σκέψεις του προ-συνθετικού σταδίου, συμπεριλαμβάνονται και στοιχεία σχετικά με τη ζωή και καθημερινότητα των δημιουργών, πέραν της επαγγελματικής διάστασης και του μουσικού υποβάθρου τους. Η συνθήκη αυτή καθιστά κάθε περίπτωση μοναδική, περισσότερο κατανοητή (Yow 2015, 9) και επιτρέπει μία περισσότερο ολιστική προσέγγιση της κάθε μίας μουσικής προσωπικότητας.

Η έρευνα διανθίζεται μεθοδολογικά με την καινοτόμα και πολυδιάστατη προσέγγιση του a/r/tography (Pinar 2004, 9· Heaton et al. 2022, 54, 55), ως υποπεδίο της έρευνας μέσω τέχνης (arts-based research) και της ποιοτικής έρευνας. Το ιδιότυπο ακρωνύμιο «a/r/t» αναφέρεται στις ιδιότητες «artist», «researcher» και «teacher», αποτυπώνοντας τη

γεφύρωση τριών ταυτοτήτων: καλλιτεχνικής, ερευνητικής και διδακτικής. Οι τρεις αυτές ιδιότητες συνυπάρχουν και αναπτύχθηκαν στην πράξη από τη γράφουσα την τελευταία δεκαετία, μέσα από προσωπικά ρεσιτάλ φλάουτου, συμπράξεις ως σολίστ με ορχήστρες, συμμετοχή σε συμφωνικές ορχήστρες και ορχήστρα όπερας, εκτεταμένη επιτόπια έρευνα σε διδακτορικό και μεταδιδακτορικό επίπεδο, καθώς και με το αυτόνομο διδακτικό της έργο στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ.

Οι αντικειμενικές δυσκολίες που η παραπάνω μεθοδολογική προσέγγιση υπέχει για την περίπτωση των προσώπων στον χώρο της μουσικής είναι δεδομένες, καθώς παράμετροι όπως η ποσοτικοποίηση των ερευνητικών αποτελεσμάτων είναι πιο δύσκολο να προσδιοριστούν με σαφήνεια σε σχέση με άλλους επιστημονικούς κλάδους. Ωστόσο, η δημοφιλία του a/r/tography στη διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα ολοένα και αυξάνει λόγω της ευελιξίας και των δυνατοτήτων ανάπτυξης νέων ερευνητικών οδών που αυτή προσφέρει (Robinson 2022, 32).

Έμπειροι ερευνητές και ερευνήτριες εξέλιξαν τον όρο σε musician/researcher/teacher, δηλαδή «μουσικός – artographer» (Gouzouasis 2013, 4), αντιλαμβανόμενοι τη δραστηριότητα και την ερμηνεία του/της artographer ως μία ολιστικά βιωμένη καλλιτεχνική διαδικασία κατά την οποία, εκτός από τις παρουσιάσεις των έργων, εκμαιεύονται γνωστές, αλλά και ανείπωτες έως τότε ιστορίες από την «ακαταστασία» της έρευνας, με τα παραπάνω να αποτελούν δημιουργικές στο σύνολό τους διαδικασίες (Prendergast, Gouzouasis, Leggo and Irwin 2009, 312). Πέραν της αξίας της προφορικότητας, η ερμηνεία των έργων «ανοίγει» περαιτέρω τους δρόμους μέσα από τους οποίους ο/η μουσικός εστιάζει, ερευνά, αναζητά στοιχεία προκειμένου να αποκτήσει αίσθηση του ευρύτερου κόσμου των δημιουργών (Gouzouasis 2007, 34).

Συνοψίζοντας, μεθοδολογικά, η ώσμωση γνώσης, δράσης, δημιουργίας, αναδημιουργίας και διδασκαλίας στο παρόν ερευνητικό πλαίσιο προκύπτει από τα ακόλουθα στάδια και διαδικασίες: αρχικά τη μελέτη των έργων, την έρευνα γύρω από αυτά, τους συνθέτες και την συνθέτρια και στη συνέχεια την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση μαζί τους με τη μορφή αφηγήσεων, εξιστόρησης, συζητήσεων, διαλογικών συνεντεύξεων. Ακολουθούν οι πρόβες των έργων και παρουσία των δημιουργών τους, η παρουσίαση αυτών σε δημόσια ρεσιτάλ, ανοιχτά στο ευρύ κοινό και όχι μόνο στην, κάπως πιο περιορισμένη, ακαδημαϊκή κοινότητα του ΑΠΘ. Τα δεδομένα των παραπάνω διαδικασιών περιλαμβάνουν την καταγραφή των διαλογικών αφηγήσεων και συνεντεύξεων συνδυαστικά με την αναλυτική προσέγγιση των έργων και την αποτύπωση των συμπερασμάτων της έρευνας, καθιστώντας το παρόν επιστημονικό δοκίμιο ένα δυνητικά χρήσιμο διδακτικό εργαλείο για φοιτητές/φοιτήτριες μουσικολογίας, σπουδαστές/σπουδάστριες φλάουτου και επαγγελματίες μουσικούς, μουσικολόγους, συνθέτες/-τριες.

Δημήτρη Παπαγεωργίου, *Waiting long enough for our last breath*… (2024)

Το *Waiting long enough for our last breath*… του Δημήτρη Παπαγεωργίου (γεν. 1965) για σόλο μπάσο φλάουτο γράφτηκε ύστερα από αίτημα της γράφουσας στον συνθέτη για τους σκοπούς της μεταδιδακτορικής της έρευνας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του

ΑΠΘ. Ο Παπαγεωργίου είναι επί σειρά ετών καθηγητής σύνθεσης στο ίδιο τμήμα, ύστερα από σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Graz και διδακτορικό από το Πανεπιστήμιο της Iowa, το 2002.

Η μουσική του Παπαγεωργίου «αποτελεί παράδειγμα της μοντερνιστικής αμφιταλάντευσης μεταξύ ορθολογικής οργάνωσης και ενστίκτου» (Chardas, Sakallieros 2025, 64) και σε αυτή διακρίνονται τάσεις επισώρευσης εννοιολογικών και υφολογικών συγκείμενων αλλά και ομογενοποίησης του μουσικού υλικού. Η εργογραφία του χαρακτηρίζεται από στυλιστική ποικιλομορφία, ενώ στο επίκεντρο της συνθετικής σκέψης του βρίσκονται η οικονομία, η αφαίρεση και επαναλήψεις στοιχείων ενταγμένων στην ίδια υποκείμενη δομή (Σακαλλιέρος 2023, 363).

Ο Παπαγεωργίου είναι από τους λίγους συνθέτες της Θεσσαλονίκης με σημαντικότερη παρουσία και δραστηριότητα στο εξωτερικό παρά στην Ελλάδα. Βερολίνο, Graz, Buenos Aires, Τεχεράνη, Σεβίλλη, Πόρτο είναι κάποιοι σημαίνοντες σταθμοί στην καριέρα του. Λόγω της διαρκούς επαφής του με το εξωτερικό, εύλογα από την αρχή της διαλογικής συνέντευξης ο συνθέτης υπογραμμίζει τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στη χώρα μας και σε άλλες, ως προς την παρουσίαση, την αντιμετώπιση και τη διάχυση του έργου του:

> Υπάρχει σημαντική διαφορά. Ας βγάλουμε απ' έξω τις οικονομικά προηγμένες χώρες που έχουν ισχυρούς θεσμούς γύρω από τη μουσική, ακόμη τουλάχιστον, όπως είναι η Γερμανία, η Αυστρία, αλλά ακόμη και η Ισπανία, όπου έχουμε πολύ σημαντικές χορηγίες μέσω των τραπεζών για τη σύγχρονη μουσική. Σε άλλα κράτη, όσο πιο δύσκολη είναι η οικονομική κατάσταση, τόσο πιο ισχυρές είναι οι κοινότητες συνθετών και μουσικών, οι οποίες προσπαθούν να αντιπαρέλθουν τις οικονομικές δυσκολίες, την έλλειψη υποστήριξης και προχωρούν με αλληλεγγύη. Η δική μας κουλτούρα είναι περισσότερο ατομικιστική. Η οικονομική μας κατάσταση είναι παρόμοια με αυτή της Αργεντινής, του Ιράν, της Αλβανίας. Σε αυτό πρέπει να συνυπολογίσουμε και το ότι η έντεχνη σύγχρονη μουσική, περισσότερο και από την κλασική μουσική, δεν ανήκει εγγενώς στην ελληνική κουλτούρα και για μεγάλο μέρος του πληθυσμού αποτελεί κάπως «κόκκινο πανί». Διαπιστώνω ότι αυτή είναι μία σημαντική διαφορά και φυσικά η οικονομική υποστήριξη είναι πάντα ένας πολύ σημαντικός παράγοντας.[4]

Επιπρόσθετα, ο Παπαγεωργίου επισημαίνει, εντυπωσιασμένος, τη στήριξη που υπάρχει στις προηγμένες χώρες από τον πολιτικό κόσμο, τα υπουργεία και από ιδιωτικούς φορείς, αναφέροντας χαρακτηριστικά ότι ο πρώην πρόεδρος της Δημοκρατίας της Αυστρίας είναι ένας από τους πιο θερμούς υποστηρικτές του Klangforum Wien, ο οποίος πηγαίνει χωρίς συνοδεία στις περισσότερες περιπτώσεις.[5]

Ως προς την απήχηση που έχουν τα έργα σύγχρονης μουσικής στο κοινό, ο συνθέτης με απογοήτευση διαπιστώνει ότι υπάρχει ένα διαρκώς μειούμενο κοινό. Μόνο στη Γερμανία η κατάσταση είναι διαφορετική:

> Εκεί έχω ζήσει συναυλίες με 500, 600, 1000 άτομα στο κοινό. Όπως και στο μεγάλο φεστιβάλ της Αυστρίας, το οποίο παρακολουθούσα όταν ήμουν φοιτητής στο Graz και συγκέντρωνε χιλιάδες κόσμου. Σήμερα εάν έχεις 200 ανθρώπους εδώ στην Ελλάδα, είσαι ευχαριστημένος.[6]

Εστιάζοντας στη σύνθεση του Παπαγεωργίου για σόλο μπάσο φλάουτο, η πρώτη εκδοχή του ανολοκλήρωτου ακόμη έργου στα μέσα Δεκεμβρίου του 2023 με τον αρχικό τίτλο

[4] Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη του Δημήτρη Παπαγεωργίου προς τη γράφουσα στις 20 Μαΐου 2024 στη Θεσσαλονίκη.

[5] Παπαγεωργίου, συνέντευξη.

[6] Ό.π.

ExStream υποδήλωνε εξαρχής την έννοια της υπερβολής και του ακραίου, ως γνωρίσματα τα οποία κυριαρχούν στο έργο. Τον Ιανουάριο του 2024, ήταν έτοιμη η τελική εκδοχή του με νέο τίτλο, *verseINverse*. Από την πρώτη ανάγνωση φάνηκε ότι το έργο αποτελεί μία ερμηνευτική πρόκληση για τον/την σύγχρονο/-η φλαουτίστα. Μετά την πρώτη εκτέλεση, τον Μάιο του 2024 στη Μονή Βλατάδων, ο συνθέτης έδωσε τον οριστικό τίτλο, *Waiting long enough for our last breath*…, εμπνευσμένο από το *Madrigal* των Opeth, συγκρότημα progressive metal μουσικής από τη Σουηδία.

Ο Παπαγεωργίου επιλέγει το μπάσο φλάουτο στο πλαίσιο της γενικότερης τάσης του να συνθέτει για όργανα χωρίς μεγάλο όγκο αυτόνομου ρεπερτορίου και τα οποία δεν είναι «πρώτης γραμμής». Το έναυσμα των συνθέσεών του είναι πολύ συχνά «μουσικό υλικό μνήμης» από αγαπημένα του είδη σύνθεσης, όπως το έργο *…anD…* (2012) για σόλο βιόλα, εμπνευσμένο από τη salon music του 19ου αιώνα και το *Even the Sky, Screams Sometimes Too* (2018) για σόλο ακορντεόν, βασισμένο στο tango, και τα δύο έργα γραμμένα για καλούς του φίλους και ερμηνευτές.

Με κεντρικό θέμα την ιδέα της αναπνοής και των οριακών καταστάσεών της, το *Waiting long enough for our last breath*… είναι μία διερεύνηση των ορίων του/της ερμηνευτή/ερμηνεύτριας ως προς το απόθεμα αέρα που έχει και μπορεί να χειριστεί «σε οριακό σημείο, μέχρι να φτάσει στα όρια της ασφυξίας», συμπληρώνει με χιούμορ ο συνθέτης. Αν και ο τίτλος προέκυψε από το τραγούδι *Madrigal*, έναυσμα της σύνθεσης ήταν η ταινία *Le Grand Bleu (Απέραντο γαλάζιο*). Σε αυτή την ταινία οι δύτες εξασκούνται ώστε να παίρνουν κατά το δυνατό μεγαλύτερες αναπνοές, φτάνοντας στα όριά τους καταδυόμενοι.

Το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται στο σύνολο του έργου «είναι αρκετά απλοϊκό, σαν μία χρωματική σπουδή».[7] Όπως φαίνεται και από τα παρακάτω μουσικά παραδείγματα (1-6), τα επαναλαμβανόμενα αποσπάσματα χρωματικών διαδοχών συνδυάζονται με ποικίλους τρόπους άρθρωσης και διαφορετικές δυναμικές. Οι δέκα ανισομερείς ενότητες του έργου, εισαγωγικό τμήμα και τμήματα Α έως Ι, δεν χωρίζονται σε μέτρα, ενώ παύσεις ογδόου και δεκάτου έκτου οριοθετούν τις φράσεις και τις μεγαλύτερες ενότητες της σύνθεσης. Το εισαγωγικό τμήμα (Μουσικό παράδειγμα 1) περιλαμβάνει τις περισσότερες σύγχρονες τεχνικές του *Waiting…*

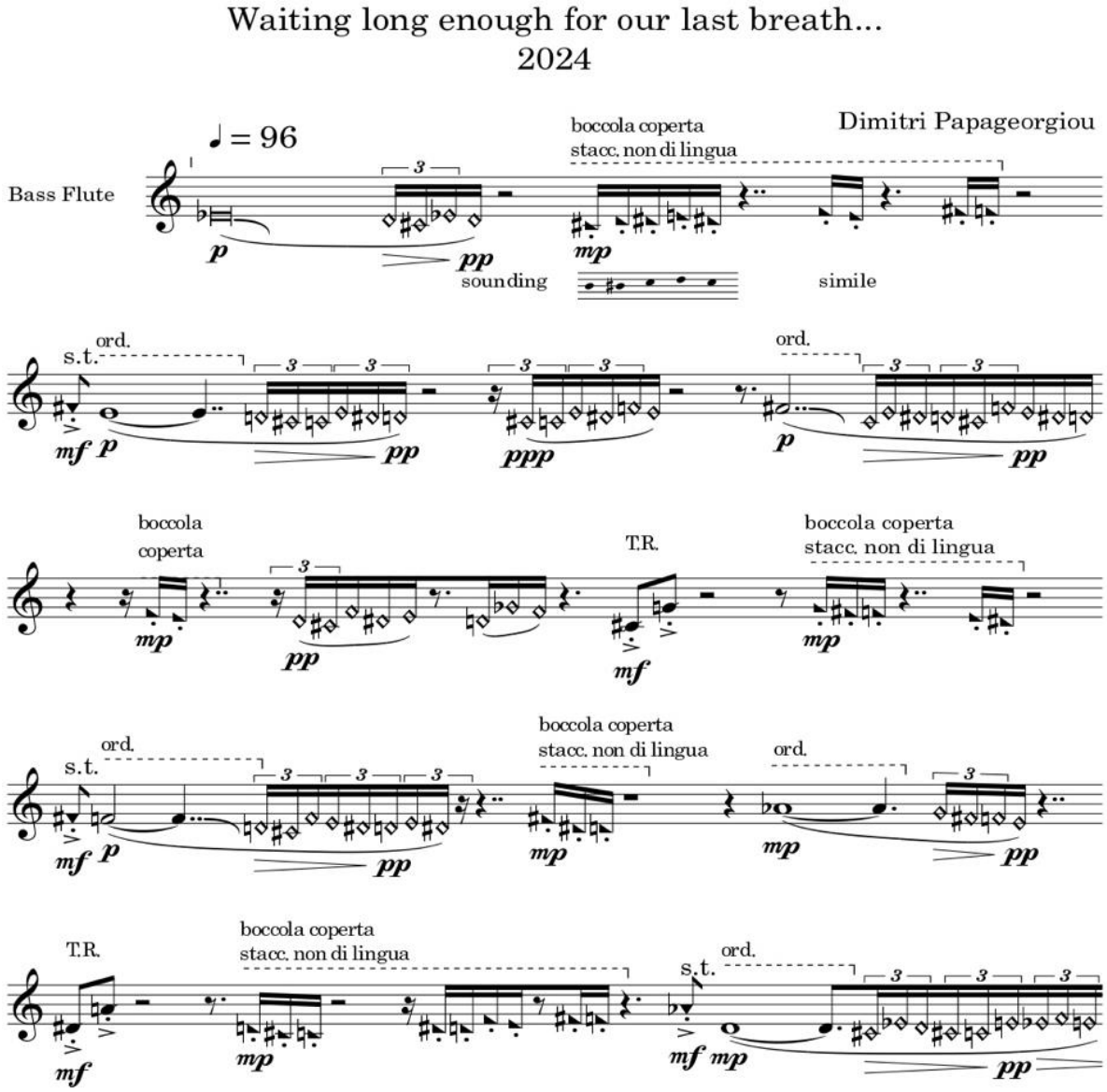
Οι εν λόγω τεχνικές ανήκουν στις κατηγορίες των αέρινων ήχων (air tones),[8] και της διαμόρφωσης άρθρωσης. Η ποικιλομορφία στα είδη άρθρωσης: boccola coperta, stacc. non di lingua, tongue ram και slap tongue[9] έχει σημαίνοντα ρόλο στο έργο. Διαμέσου αυτών και σε συνδυασμό με τις αναγραφόμενες δυναμικές αποδίδονται οι διαφορετικοί χαρακτήρες και οι ποικίλες διαθέσεις της σύνθεσης: εσωτερικότητα έναντι έντασης, εγρήγορση και ταχύτητα σε ενότητες με ανοδικά κινούμενη χρωματικότητα σε αντίθεση με καθοδικά glissandi με air tones, σύντομες legato φράσεις εν μέσω διευρυμένων τμημάτων με κυρίαρχη άρθρωση το διπλό staccato.

[7] Παπαγεωργίου, συνέντευξη.

[8] Βλ. Levine & Mitropoulos – Bott 2002, 36.

[9] Αναλυτικότερα για τα είδη αρθρώσεων, βλ.: Levine & Mitropoulos – Bott 2002, 20.

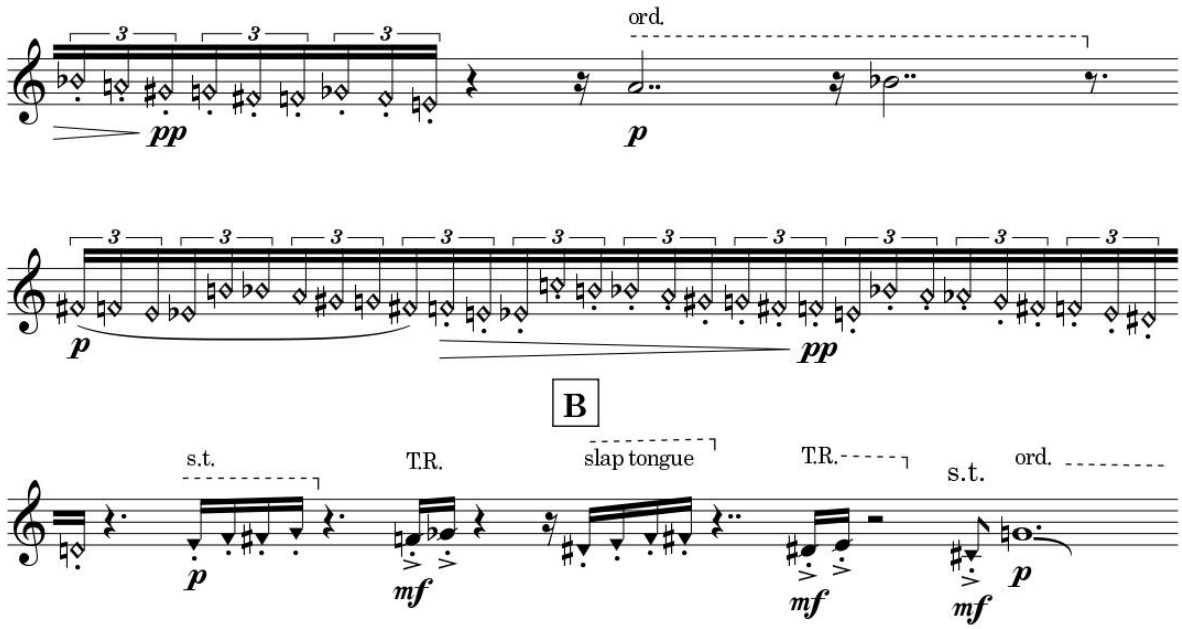
Μουσικό παράδειγμα 1



Η αρχή του εισαγωγικού τμήματος του *Waiting long enough for our last breath…* του Δημήτρη Παπαγεωργίου (έκδοση του συνθέτη).

Στα τμήματα Α, Β και C του έργου αναδεικνύεται η συνηθέστερα χρησιμοποιούμενη στο μπάσο φλάουτο χαμηλή περιοχή. Οι γρήγορες ανοδικές και καθοδικές χρωματικές κινήσεις με νότες μικρής ρυθμικής αξίας (δέκατα έκτα και τρίηχα δεκάτων έκτων) αποδίδονται με air tones και slap tongue, ενώ τα ordinario σημεία, που δηλώνουν την επιστροφή στον γνώριμο ήχο του φλάουτου, στα Α και Β τμήματα έχουν μεγαλύτερη ρυθμική αξία: μισό, μισό δις παρεστιγμένο, ολόκληρο, παρεστιγμένο ολόκληρο, όπως φαίνεται και στο Μουσικό παράδειγμα 2. Αυτά αποτελούν τα σημεία ηρεμίας και κάποιας στασιμότητας έναντι των χρωματικών μανιωδών περασμάτων, τα οποία κλιμακώνουν την εσωτερική ένταση και δημιουργούν την αίσθηση του επείγοντος.

Μουσικό παράδειγμα 2



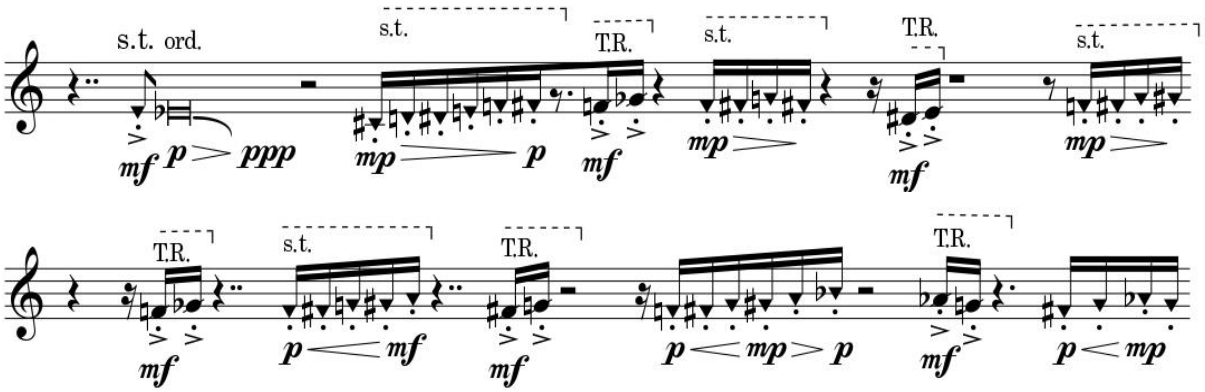
Το τέλος του τμήματος Α και η αρχή του Β στο *Waiting*… Κατιούσα χρωματικότητα με εφέ των air tones σε legato και staccato και η έναρξη της εναλλαγής δύο ειδών άρθρωσης slap tongue, tongue ram (έκδοση του συνθέτη).

Το τμήμα C καλύπτει το τονικό εύρος της οκτάβας (ντο δίεση' – ντο δίεση'')[10] και είναι μία συνεχής εναλλαγή φραστικών θραυσμάτων με ανοδική χρωματικότητα που αποδίδονται με slap tongue (s.t.) και tongue ram (T. R.). Στο Μουσικό παράδειγμα 3 υπάρχει η αρχή του τμήματος C, όπου η ανοδική χρωματική πορεία των slap tongue με τη χαρακτηριστική σφιχτή και κρουστική άρθρωση, εδώ σε σιγανές δυναμικές και συνηθέστερα με diminuendo στο τέλος των σύντομων φράσεων, έρχεται σε αντίθεση με τα αυστηρότερης διάθεσης και ακόμη περισσότερο κρουστού, έως αιχμηρού και επιθετικού, χαρακτήρα, tongue rams. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μία διάχυτη αίσθηση διφωνίας, όχι με την έννοια της κάθετης συνήχησης, αλλά της εναλλαγής δύο αντίρροπων χαρακτήρων.



10 Αντιστοιχία ονομασίας νότας και τονικού ύψους.

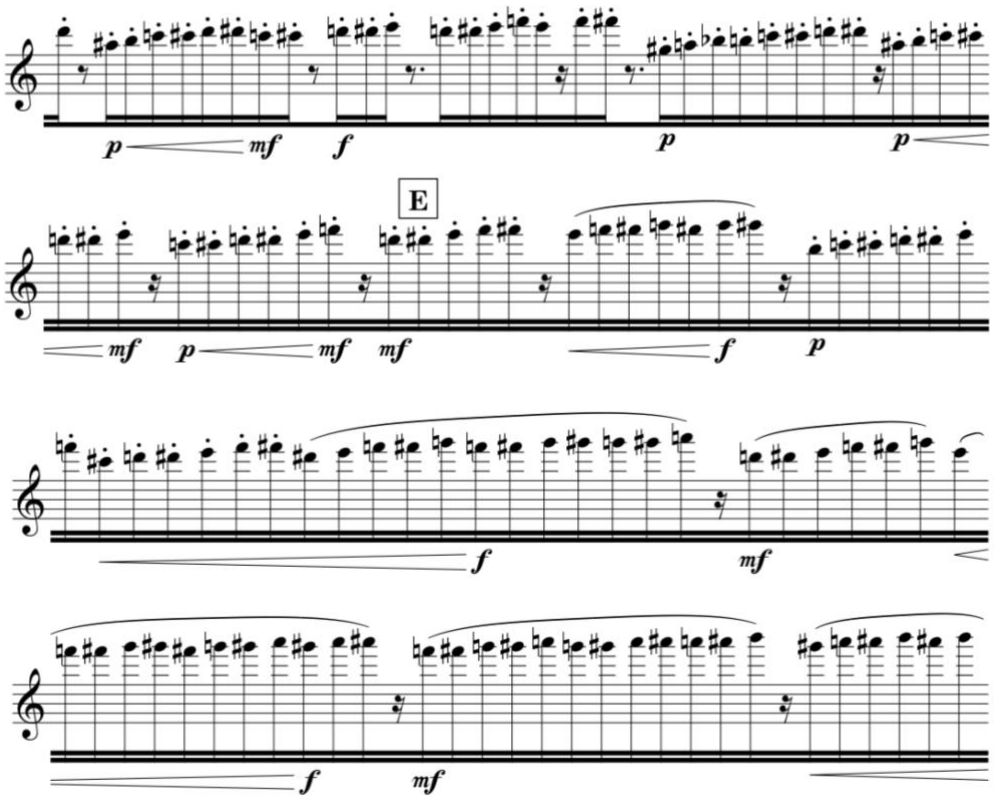
Μουσικό παράδειγμα 3



Η πυκνή εναλλαγή των αντιθετικών ειδών άρθρωσης (s.t. και T.R.) στο τμήμα C του *Waiting…* (έκδοση του συνθέτη).

Ομοίως με το C, και στο τμήμα D υπάρχουν αποκλειστικά staccato περάσματα με δέκατα έκτα, χρωματικής κίνησης κυρίως ανοδικής, ενώ στα είδη άρθρωσης s. t. και T. R. προστίθεται και το απλό staccato (Μουσικό παράδειγμα 4). Στο τμήμα D παρατηρείται, ακόμη, σημαντική διεύρυνση της έκτασης, από το λα δίεση' έως το φα δίεση''' και περνούμε πλέον στην υψηλή οκτάβα, δυσκολότερα αποδιδόμενη από το μπάσο φλάουτο συγκριτικά με τις άλλες δύο.

Μουσικό παράδειγμα 4

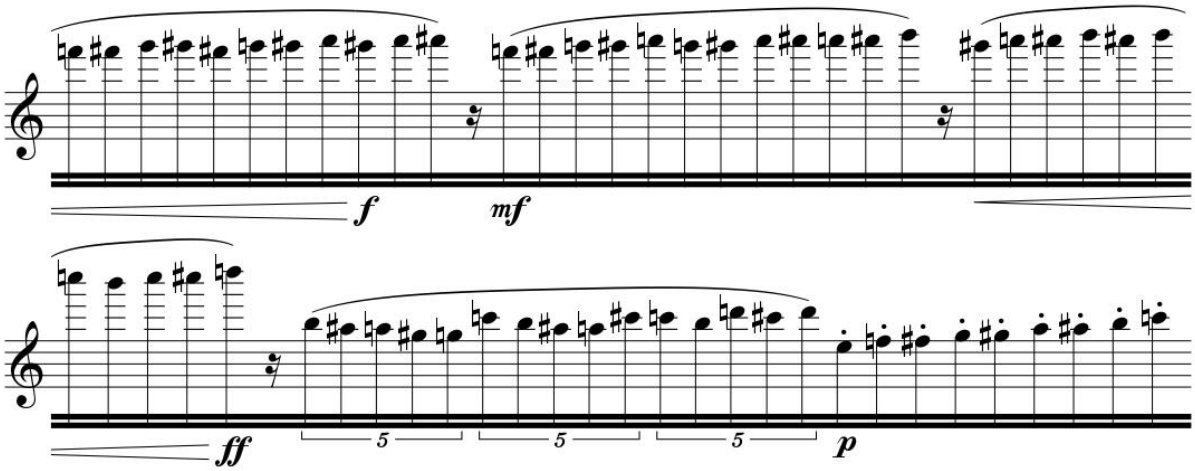


Το τέλος του τμήματος D και η αρχή του E στο *Waiting…* Από το E προστίθενται και legato στα χρωματικής κίνησης περάσματα σε mf, f και ff δυναμικές (έκδοση του συνθέτη).

Από το τμήμα E έως και το τέλος του G, η μελωδική γραμμή κινείται στην ακραία υψηλή περιοχή του μπάσου φλάουτου, γεγονός που αυξάνει σημαντικά τις τεχνικές απαιτήσεις του έργου. Πρόκειται για την σπανιότερα αξιοποιούμενη περιοχή του μπάσου φλάουτου, στην οποία η παραγωγή καθαρού και υγιούς ήχου είναι ιδιαίτερα δύσκολη, λόγω του ότι αυτός είναι εξαιρετικά λεπτός, αδύναμος και εύθραυστος. Για να επιτευχθεί το legato χρειάζεται μεγάλη εξοικείωση με την ορθοτονία της υψηλότερης οκτάβας του φλάουτου και πολύ καλός έλεγχος του αέρα ως προς τις παραμέτρους της ποσότητας, της κατεύθυνσης και της ταχύτητάς του.

Ακριβώς αυτός είναι, όμως, ο στόχος του Παπαγεωργίου στο *Waiting…*, να αναδειχθεί όχι μόνο η χαμηλή και συνηθέστερα χρησιμοποιούμενη περιοχή του οργάνου, αλλά και η πολύ δυσκολότερα αποδιδόμενη υψηλότερη οκτάβα του μπάσου φλάουτου, όπως φαίνεται και στο Μουσικό παράδειγμα 5, όπου η χρωματική κίνηση φτάνει στην ακραία υψηλή νότα ρε΄΄΄΄, σημαντική πρόκληση για τον/την σύγχρονο/-η φλαουτίστα. Από τα παραπάνω συνάγεται ότι οι οριακές καταστάσεις του έργου αφορούν αφενός στα αποθέματα της αναπνοής, αφετέρου στην κίνηση στην ακραία υψηλή οκτάβα για μεγάλο τμήμα του.

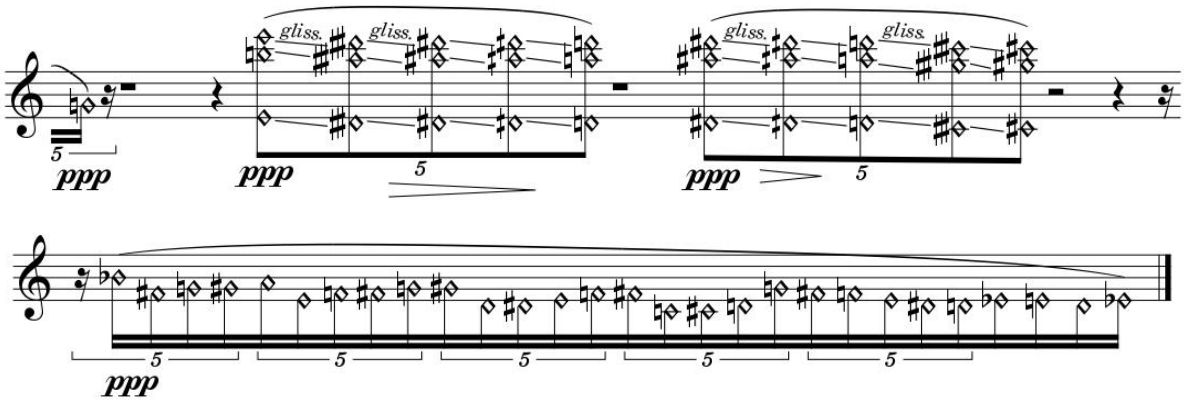
Μουσικό παράδειγμα 5



Το τέλος του τμήματος E στο *Waiting*... Σύντομες φράσεις με χρωματικότητα προς τα πάνω στην ακραία υψηλή περιοχή του μπάσου φλάουτου (ρε΄΄΄΄) με *mf* έως *fff* δυναμική (έκδοση του συνθέτη).

Η ένταση του έργου και η αίσθηση του επείγοντος κορυφώνονται στα τμήματα E και F. Από το G και περισσότερο στα τμήματα H και I ξεκινά η εκτόνωση του παρατεταμένου τμήματος κορύφωσης του έργου. Η αποφόρτιση της έντασης προκύπτει σε ένα πρώτο επίπεδο από την κίνηση στη μεσαία οκτάβα (ντο΄΄ έως ντο΄΄΄) και, προς το τέλος του έργου, με την επιστροφή στη χαμηλή οκτάβα (ντο’ έως ντο΄΄), αφετέρου μέσω των glissandi, από το β’ μισό του μέρους I (Μουσικό παράδειγμα 6). Τα τελευταία αντικατοπτρίζουν, «μία ρέουσα αρμονία», σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, είναι πολύ σιγανά και ομιχλώδη περάσματα, διαμετρικά αντίθετου ύφους και ατμόσφαιρας σε σχέση με την ένταση που έχει προηγηθεί. Οι καθοδικά χρωματικές φράσεις των glissandi ξεκινούν από τη δυναμική *ppp* και συνεχίζουν με diminuendo. Έχουν τη μορφή τρίφωνων συνηχήσεων – αρμονικών υπερτόνων: θεμέλιος, πρώτος και δεύτερος αρμονικός, οι οποίοι παράγονται με υπερφύσημα και είναι και πάλι νότες της υψηλής περιοχής του μπάσου φλάουτου, γεγονός που αυξάνει εκθετικά τις τεχνικές και ερμηνευτικές απαιτήσεις του έργου.

Μουσικό παράδειγμα 6



Το τέλος του *Waiting…* με glissandi αρμονικών και airtones στη χαμηλή οκτάβα (έκδοση του συνθέτη).

Συνοψίζοντας, ο Παπαγεωργίου εμπλουτίζει με ένα έργο μεγάλης διάρκειας, ιδιαίτερα αυξημένων τεχνικών και ερμηνευτικών απαιτήσεων το ρεπερτόριο του μπάσου φλάουτου, το οποίο είναι περιορισμένο. Ο στόχος του να φτάσει τον/την ερμηνευτή/ερμηνεύτρια σε ασφυκτική κατάσταση και σε υπέρβαση των ορίων ως προς την αναπνοή και την αντοχή έχει επιτευχθεί, ειδικά εάν συνυπολογίσουμε το σημαντικά μεγαλύτερο βάρος του μπάσου φλάουτου σε σχέση με το φλάουτο in do και το γεγονός ότι σε ολόκληρο το έργο απουσιάζουν μεγάλης διάρκειας παύσεις – σημεία ανάπαυλας.

Gundega Šmite, *somnio (in)somnium* (2024)

Το *somnio (in)somnium* της Gundega Šmite (γεν. 1977) γράφτηκε ύστερα από ανάθεση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση στην συνθέτρια, με σκοπό να πρωτοπαρουσιαστεί στο ρεσιτάλ φλάουτου της γράφουσας στην αίθουσα συναυλιών της Στέγης στις 8 Μαρτίου 2024, στο πλαίσιο της ένατης έκδοσης του φεστιβάλ «Μία γέφυρα μουσικής πάνω από τη Συγγρού», σε συνεργασία με το Πάντειο Πανεπιστήμιο. Φέροντας αρχικά τον τίτλο *Dreamworks*, το έργο ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του 2024 και παρουσιάστηκε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση στο πλαίσιο του παραπάνω φεστιβάλ.

Γεννημένη στη Λετονία το 1977, η Gundega Šmite σπούδασε σύνθεση στη Μουσική Ακαδημία της Ρίγας και σε μεταπτυχιακό επίπεδο στην Ακαδημία Jean Sibelius στο Ελσίνκι της Φιλανδίας με τον καθηγητή Veli-Matti Puumala. Δεν εγκαταστάθηκε στην πόλη αυτή, αλλά μετέβαινε συχνά για να παρακολουθήσει τα μαθήματά της, λόγω της εγγύτητας της Ρίγας με το Ελσίνκι. Τελειώνοντας τον β’ κύκλο σπουδών της, η Šmite συνέχισε στη μουσική ακαδημία της γενέτειράς της με διδακτορική έρευνα που επικεντρώθηκε στη σχέση μουσικής και λόγου στη σύγχρονη χορωδιακή μουσική και έλαβε τον τίτλο διδάκτορα σύνθεσης. Στην Θεσσαλονίκη εγκαταστάθηκε το 2012, όπου και ζει μόνιμα, διδάσκοντας και γράφοντας μουσική. Ωστόσο, επέλεξε να μην χάσει την επαφή με την πατρίδα της, την οποία επισκέπτεται τακτικά. Διδάσκει σύνθεση και μαθήματα θεωρητικών της μουσικής στην Ακαδημία Μουσικής της Ρίγας, ενώ πρόσφατα ολοκλήρωσε διετή μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών στην Ψυχολογία και στη Μουσικοθεραπείας στο Πανεπιστήμιο της Ρίγας.

Το ότι η Šmite βρίσκεται σε έναν ανδροκρατούμενο επαγγελματικό χώρο και εκτός της γενέτειράς της δεν την εμποδίζει να εκφραστεί μέσα από το πολυδιάστατο έργο της, στο οποίο διατηρεί στοιχεία από τους δύο διαφορετικούς πολιτισμούς, της Λετονίας και της Ελλάδας. Μιλώντας ελληνικά καθ' όλη τη διάρκεια της διαλογικής συνέντευξης με ελάχιστες προσθήκες αγγλικών λέξεων, επισημαίνει τις ποικίλες και έντονες διαφορές που εντοπίζει ανάμεσα στις δύο αυτές χώρες, οι οποίες αφορούν τον πολιτισμό, την έκφραση των ανθρώπων, την καθημερινότητα, τη φύση. Η αγάπη της και η επαφή με τη φύση είναι ένας σημαντικός λόγος που επιλέγει να ζει στην Ελλάδα, εντυπωσιασμένη από τα ελληνικά βουνά, λόγω και του ότι η Λετονία είναι μία εξαιρετικά επίπεδη στη μορφολογία της χώρα, και χαρακτηρίζει τον Όλυμπο «ένα θαύμα».[11]

Τόσο η ίδια η Šmite όσο και οι κοντινοί της άνθρωποι παρατηρούν ότι, ούσα στην Ελλάδα, άλλαξε βαθιά σε ψυχικό και συναισθηματικό επίπεδο. Περιγράφει τα έργα της που συνέθεσε στη Λετονία ως ήρεμα, πιο επίπεδα και με «οριζόντια» διάσταση, σαν ένας ποταμός της Λετονίας, ενώ στην Ελλάδα, υπό την επίδραση της ελληνικής φύσης, η μουσική της έγινε περισσότερο πολυεπίπεδη, «κατακόρυφη» και δραματική. Σε αντιδιαστολή με τη ζωντάνια της Θεσσαλονίκης, το Ελσίνκι της φάνηκε ακόμα πιο ήρεμο και παγωμένο από τη Ρίγα. Μολονότι δεν έζησε εκεί, αλλά ταξίδευε μία φορά τον μήνα για μαθήματα στην Ακαδημία Sibelius, θυμάται τις εξαιρετικά χαμηλές θερμοκρασίες και τους σχεδόν έρημους δρόμους της πόλης. Εκτός από τη Ρίγα, το Ελσίνκι και τη Θεσσαλονίκη, παρουσιάσεις έργων της σε σημαντικά φεστιβάλ όπως τα Klangspuren, Time of Music, Baltic Sea Festival και Sounds New την έχουν καταστήσει παρούσα σε σημαντικά κέντρα της διεθνούς σύγχρονης μουσικής.[12]

Διατηρώντας συχνή επαφή με τον μουσικό κόσμο της Λετονίας, η Šmite υπογραμμίζει τις σημαντικά λιγότερες ευκαιρίες που υπάρχουν στην Ελλάδα στον τομέα της έντεχνης σύγχρονης μουσικής συγκριτικά με τη Λετονία:

> Δεν γνωρίζω γιατί υπάρχει αυτή η μεγάλη αντίθεση, είναι μάλλον περισσότερο η πολιτισμική πολιτική που έχει αναπτύξει η Λετονία. Ως νέα χώρα, τώρα διαμορφώνει την πολιτισμική ταυτότητά της και έχει δοθεί σημαντικό κεφάλαιο για τη θεμελίωση και την ανάπτυξη της εθνικής μουσικής παράδοσης και γενικότερα των τεχνών. Γράφεται πολλή σύγχρονη μουσική, νέα έργα, ποίηση, λογοτεχνία και μεγάλο μέρος κρατικής χρηματοδότησης προορίζεται και δίνεται για τον πολιτισμό. Γίνονται αναθέσεις σε συνθέτες/-τριες και κάθε χρόνο πραγματοποιείται το Latvia Music Days, ένα μεγάλο φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής με χορωδία και ορχήστρα. Στην Ελλάδα, από την άλλη, πραγματοποιούνται περισσότερα στην Αθήνα, όπου υπάρχουν και πιο πολλοί χώροι, ενώ στην Θεσσαλονίκη είναι λιγότερες οι πρωτοβουλίες για την προώθηση και την παρουσίαση σύγχρονης μουσικής. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν εξίσου πολλοί και καλοί συνθέτες πολύ υψηλού επιπέδου και στις δύο χώρες.[13]

Παρακολουθώντας σεμινάρια σύνθεσης με τους Ιταλούς Salvatore Sciarrino, Fabio Nieder, τον Γάλλο Philippe Hurel, τον Αργεντίνο Oscar Strasnoy και την Κορεάτισσα Unsuk Chin, η Šmite έλαβε καίριες συνθετικές κατευθύνσεις και επιρροές. Από την αρχή της αφήγησής της εξηγεί ότι έχει ιδιαίτερη προτίμηση στο φλάουτο:

---

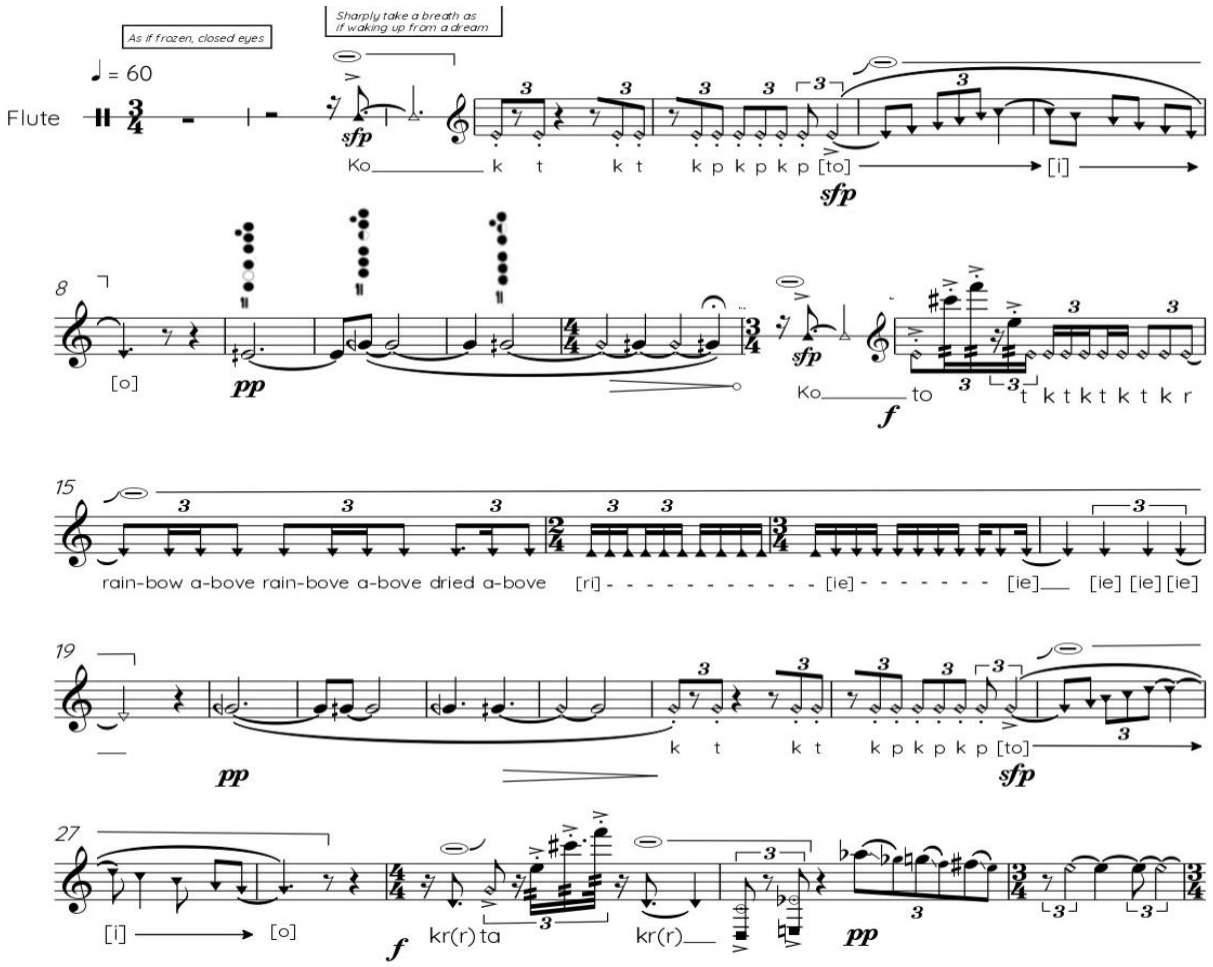
[11] Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη της Šmite στις 20 Μαΐου 2024 στη Θεσσαλονίκη.

[12] Šmite, συνέντευξη.

[13] Ό.π.

[…] το ξεχωρίζω από τα υπόλοιπα πνευστά, λόγω του ότι είναι πάρα πολύ κοντά στην ανθρώπινη φωνή, το αγαπημένο μου μουσικό και εκφραστικό μέσο. Όταν προετοιμάζω έργα για πνευστά όργανα, κυρίαρχη είναι στο μυαλό μου η σύνδεση αυτών με την ανθρώπινη φωνή και η συμπερίληψη στην παρτιτούρα ήχων της φωνής και τεχνικών που συνδέονται με αυτή.[14]

Μουσικό παράδειγμα 7



Η πρώτη σελίδα του *somnio (in)somnium*. Φωνήματα, συλλαβές και λέξεις ενσωματώνονται από τα πρώτα μέτρα του έργου (έκδοση της συνθέτριας).

Έκδηλη είναι η παραπάνω τάση στο *somnio (in)somnium*, όπως μαρτυρά και η πρώτη σελίδα της παρτιτούρας (Μουσικό παράδειγμα 7), στην οποία παρατίθενται συγκεντρωτικά τα σύμβολα, οι επεξηγήσεις των διευρυμένων τεχνικών, των ποικίλων εφέ και οι οδηγίες για τη χρήση της φωνής. Η συνθέτρια αναφέρει περιχαρής:

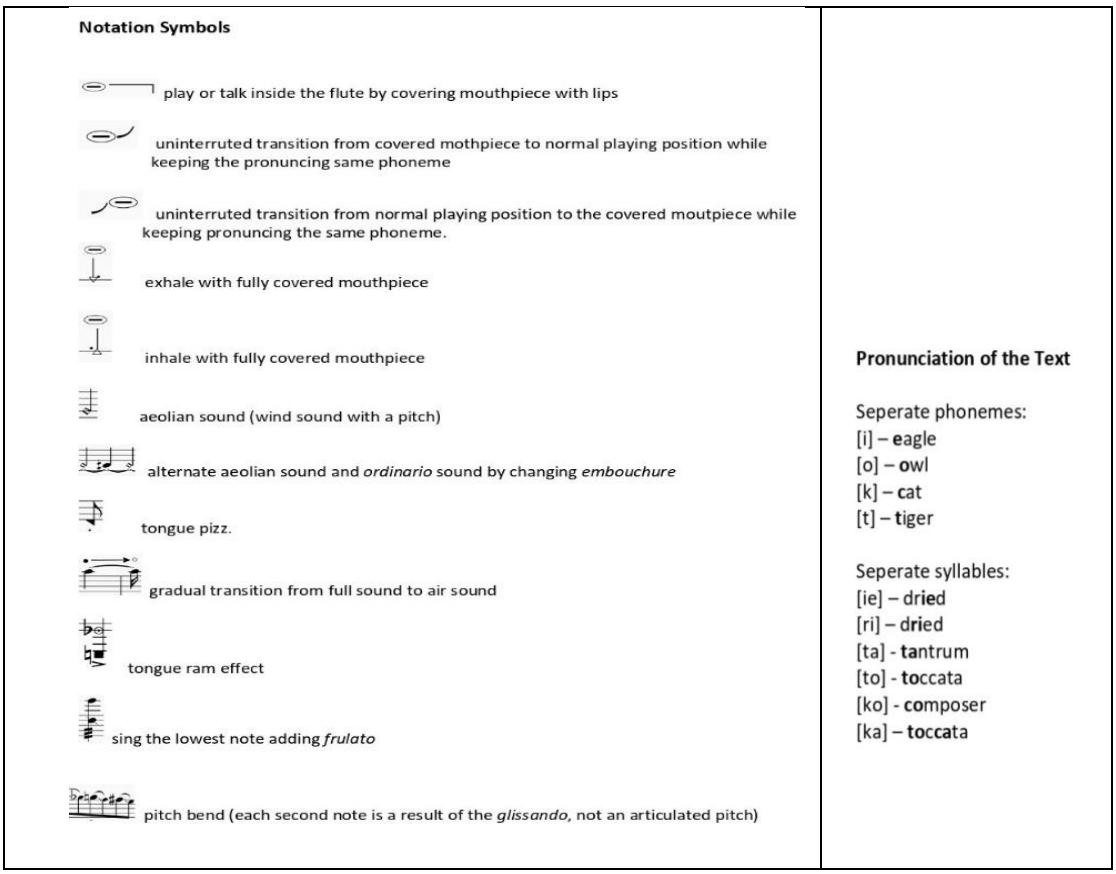
Δίνω έμφαση στη χρήση της φωνής και στο συνδυασμό της με το φλάουτο, καθώς με ενδιαφέρει ιδιαίτερα η ενσωμάτωση λέξεων. Η αγάπη που έχω για την ποίηση, τον λόγο γενικότερα είναι

[14] Ό.π.

> ίδια με αυτή που έχω για τη μουσική. Έχω γράψει και ποιήματα, αλλά δεν είμαι συγγραφέας, εστιάζω στη σύνδεση λόγου και μουσικής.[15]

Οι σπουδές της Šmite στη μουσικοθεραπεία και την ψυχολογία δεν την αφήνουν ανεπηρέαστη ως συνθέτρια. Όπως γίνεται αντιληπτό και από τον τίτλο, το έργο της πραγματεύεται διάφορες καταστάσεις της ανθρώπινης συνειδητότητας και ζητήματα διαταραχής του ύπνου. Τόσο ο αρχικός τίτλος, *Dreamworks*, όσο και ο μεταγενέστερος, *somnio (in)somnium*, αφορούν στο όνειρο· *Όνειρο στην αϋπνία* θα μπορούσε να είναι η μετάφρασή του, το οποίο προμηνύει και μας εισάγει σε συνθήκες και στάδια που βιώνουμε κατά την ώρα του ύπνου: όταν βλέπουμε όνειρα, όταν περνούμε στην κατάσταση της αϋπνίας, ή όταν ο συνειδητός νους λειτουργεί μερικώς. Η Šmite έχει εισάγει και σε άλλα έργα της αναφορές σχετικά με ζητήματα του συνειδητού και του υποσυνείδητου κόσμου της ανθρώπινης ύπαρξης, ωστόσο κρίνει ότι στο συγκεκριμένο της έργο είναι πιο στοχευμένη η εμβάθυνση σε αυτά.

Εικόνα 1



Τα σύμβολα των διευρυμένων τεχνικών με τις επεξηγήσεις τους και παραδείγματα λέξεων για τη σωστή προφορά φωνηέντων και συμφώνων στο *somnio (in)somnium* της Gundega Šmite (έκδοση της συνθέτριας).

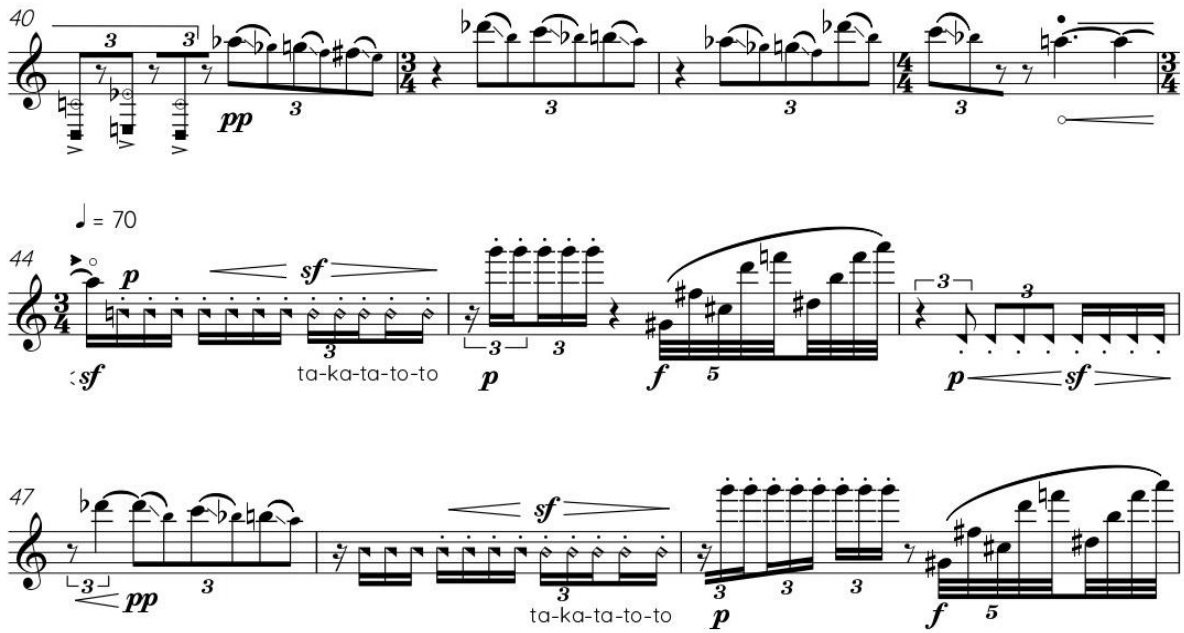
Η Šmite προφανώς επηρεασμένη από τους Takemitsu και Sciarrino, με στόχο τη γλαφυρή και παραστατική μουσική αφήγηση, αξιοποιεί πολλές από τις διευρυμένες τεχνικές του φλάουτου σε συνδυασμό με τη φωνή: ψίθυρος, καθαρή ομιλία, εκφορά φωνημάτων κατά

[15] Šmite, συνέντευξη.

την εισπνοή και την εκπνοή μαζί και με ταυτόχρονη εκτέλεση του φλάουτου, συνήχηση φλάουτου και τραγουδιού.

Τα glissandi σε *pp* δυναμική, όπως φαίνονται και στο Μουσικό παράδειγμα 8, ενσωματώνονται πολύ εύστοχα στο μουσικό κείμενο ενισχύοντας τη ρευστότητα και την επιδιωκόμενη απροσδιοριστία όλης της ατμόσφαιρας. Τα είδη των αρθρώσεων που χρησιμοποιούνται: tongue pizzicato, tongue ram, flatterzunge, προσδίδουν τις επιθυμητές αντιθέσεις στους χαρακτήρες και τις διαθέσεις του έργου, ακόμη πιο εντυπωσιακά σε συνδυασμό με τις αναγραφόμενες δυναμικές.

Μουσικό παράδειγμα 8



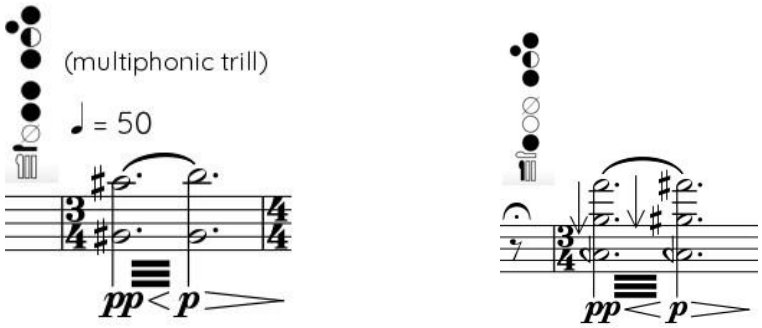
Šmite, *somnio (in)somnium*, μέτρα 40-49. Ένα από τα δεξιοτεχνικά τμήματα του έργου που ανήκει στο περισσότερο συνειδητό επίπεδο με σύντομες παρεμβολές από ψίθυρους ομιλούμενων συλλαβών (έκδοση της συνθέτριας).

Όλες οι διευρυμένες τεχνικές που συνδυάζουν τον ήχο του φλάουτου και την προσθήκη αέρα σε αυτόν (λ.χ. aiolian sound, alternate aeolian sound and ordinario sound by changing embouchure) εντείνουν τον βαθμό δυσκολίας του έργου. Τα απαιτούμενα αποθέματα αέρα είναι μεγάλα και οι παράμετροι της σωστής κατεύθυνσης, ταχύτητας και ποσότητάς του ανά περίπτωση χρειάζεται να ληφθούν σοβαρά υπόψη και να καθοριστούν κατά τη μελέτη και προετοιμασία του έργου. Από τις πιο απαιτητικές διευρυμένες τεχνικές του *somnio (in)somnium*, αρκετά σπάνιες στη σύγχρονη εργογραφία, είναι η δεύτερη και η αντίστροφή της τρίτη (Εικόνα 1). Η δεύτερη εκτελείται ως εξής: φυσώντας αρχικά μέσα στον σωλήνα του φλάουτου, η παραγωγή του ήχου συνεχίζεται με αδιάκοπη ροή του αέρα και στην κανονική, πλέον, θέση των χειλιών. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής και παράλληλα με την αδιάκοπη ροή του αέρα προφέρονται συλλαβές και φωνήματα, όπως τα [to] → [i] → [o]. Όλες οι παραπάνω διευρυμένες τεχνικές και τα εκφραστικά μέσα εξυπηρετούν τον πρωταρχικό στόχο της Šmite, τη συνύπαρξη της ανθρώπινης φωνής και του ήχου του φλάουτου, την ώσμωση των δύο ηχοχρωμάτων με αποτέλεσμα την ανάδυση νέων, περισσότερο σύνθετων ηχητικών εφέ.

Στη διεύρυνση των εφέ και των ηχοχρωματικών εκφάνσεων συμβάλει και η χρήση multiphonics στην αρχή και στο τελευταίο τμήμα του έργου. Στα μέτρα 9-11 (Μουσικό παράδειγμα 7) συναντούμε ένα multiphonic σε κάθε μέτρο, σε χαμηλές νότες μικροτόνων: μι υψωμένο κατά ¼ του τόνου, σολ βαρυμένο κατά ¼ του τόνου και σολ υψωμένο κατά ¼ του τόνου, το οποίο διαμέσου της εναλλαγής ήχου, multiphonics και air tones οδηγεί στο μέτρο 12 με diminuendo σε al niente και στο τελείωμα της πρώτης μεγάλης φράσης.

Από το μέτρο 71 (Μουσικά παραδείγματα 9α και 9β), τα multiphonics επανέρχονται με τη μορφή τρίλιας. Είναι δύο διαφορετικά: δίφωνο στη χαμηλή και μεσαία περιοχή (μ. 71) και τρίφωνο στις τρεις περιοχές του φλάουτου (μ. 75). Αυτά χρησιμοποιούνται σε πολύ σιγανή δυναμική (*pp-pppp*) ανά δύο ή ανά τέσσερα μέτρα έως το τέλος του έργου, ενώ στα μέτρα ανάμεσά τους παρεμβάλλονται σύντομες ή μεγαλύτερες φράσεις με τραγούδι και ομιλία. Με αυτά τα εκφραστικά μέσα και τις διευρυμένες τεχνικές η Šmite αποκλιμακώνει την ένταση της κορύφωσης που έχει προηγηθεί στο μεσαίο τμήμα του έργου και μας μεταφέρει και πάλι στη σφαίρα του υποσυνείδητου.

Μουσικά παραδείγματα 9α και 9β



Τρίλιες multiphonic στα μ. 71 και 75 του *somnio (in)somnium* της Šmite.

Στο *somnio (in)somnium* αποδίδονται εύστοχα οι δύο κόσμοι του συνειδητού και του υποσυνείδητου, του γνωστού και του ανοίκειου. Τα ποικίλα, απλά, αλλά και σύνθετα εκφραστικά και τεχνικά μέσα που αντικατοπτρίζουν τους δύο κόσμους εναλλάσσονται αποδίδοντας τη μετάβαση από το συνειδητό (αϋπνία) στο ασυνείδητο (όνειρο) και αντίστροφα. Πρόκειται για ένα σπάνιου περιεχομένου και νοημάτων έργο της διεθνούς, σύγχρονης εργογραφίας για φλάουτο από μία συνθέτρια στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

Κώστα Τσούγκρα, *Lament for Theodore* (2020)

Τον Αύγουστο του 2020, ο Κώστας Τσούγκρας (γεν. 1966), συνέθεσε το *Lament for Theodore* για σόλο φλάουτο. Το έργο γράφτηκε στη μνήμη του Θόδωρου Αντωνίου (1935-2018), επιφανούς Έλληνα συνθέτη με ευρύ συνθετικό και διδακτικό έργο στην Ελλάδα και την Αμερική και εμβληματική μορφή της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Ο Αντωνίου με τη σειρά του είχε γράψει laments (θρηνητικά μοιρολόγια) για σόλο όργανα,

αφιερωμένα στη μνήμη εκλιπόντων συναδέλφων και συνεργατών του στην Ελλάδα και στη Βοστώνη.[16]

Βασισμένος στο ίδιο με τον Αντωνίου μουσικό παραδοσιακό υλικό του μοιρολογιού «Αχ, πού πας ασήμι να χαθείς…»,[17] το οποίο χρησιμοποιείται στο *Lament for Michelle*, ο Τσούγκρας θέλοντας να εκφράσει την εκτίμηση και την ευγνωμοσύνη του προς τον αγαπητό του συνθέτη, αλλά και τη λύπη του για τον χαμό του, επέλεξε να τον αποχαιρετήσει γράφοντας ένα δικό του *Lament*, μία νέα, σύγχρονη επεξεργασία του γνωστού μοιρολογιού.

Αν και σπούδασε στην τάξη σύνθεσης του Χρήστου Σαμαρά στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης και δεν πραγματοποίησε συστηματικά και επί σειρά ετών σπουδές σύνθεσης με τον Αντωνίου, ο Τσούγκρας αναφέρει γεμάτος ενθουσιασμό το πόσα πολλά και ενδιαφέροντα διδάχθηκε από εκείνον. Εκτός του ότι άκουγε τη μουσική του και μελετούσε παρτιτούρες των έργων του, παρακολούθησε σεμινάρια σύνθεσης του Αντωνίου και Εργαστήρια Σύγχρονης Μουσικής που εκείνος διοργάνωνε επί σειρά ετών στην Αθήνα, κατά τις δεκαετίες 1990 και 2000, στην αίθουσα «Δημήτρης Μητρόπουλος» του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.

Η γνωριμία των δύο συνθετών έγινε στο Εργαστήριο Σύγχρονης Μουσικής του 1996 και μέχρι τον θάνατο του Αντωνίου, το 2018, διατήρησαν πολύ καλή φιλική και συναδελφική σχέση. Τα Εργαστήρια Σύγχρονης Μουσικής —φυτώρια συνθετών— παρουσιάζονται στην αφήγηση του Τσούγκρα ως μία ανεκτίμητη εμπειρία για τον ίδιο, αλλά και για πλήθος νέων τότε συναδέλφων του. Όπως συμπληρώνει εμφατικά:

> Κάθε χρόνο ο Αντωνίου προσκαλούσε διεθνώς καταξιωμένους συνθέτες, φίλους του, όπως οι George Crumb, Gunther Schüller, Luciano Berio, Lukas Foss για να διδάξουν. Οι καθηγητές και ο Αντωνίου άκουγαν τα έργα μας, έκαναν σχόλια για διορθώσεις, προσθήκες και προτάσεις για νέες συνθετικές ιδέες. Οι συμμετέχοντες συνθέτες είχαμε την τύχη να ακούσουμε τα έργα μας παιγμένα από πολύ καλούς μουσικούς, κάτι που τώρα φαίνεται φυσιολογικό, αλλά τότε δεν ήταν. Γράφαμε μουσική και την βάζαμε στο συρτάρι, δεν την άκουγες σχεδόν ποτέ, ούτε και είχαμε καλούς υπολογιστές να παίξουν τη μουσική μας. Πολλές γενιές συνθετών από την Ελλάδα και το εξωτερικό γνωριζόμασταν μεταξύ μας, γινόμασταν μία μουσική παρέα, ακούγαμε πρεμιέρες σύγχρονων έργων, μαθαίναμε τις νέες συνθετικές τάσεις και εξελίξεις που συνέβαιναν στην Αθήνα, την Κέρκυρα, το Darmstadt, την Αμερική, και, αυτό ήταν πολύ σπουδαίο για όλους. Χωρίς τον Αντωνίου δεν θα είχα ακούσει πολλά από τα έργα μου.[18]

Πράγματι, στα Εργαστήρια του 1999 και του 2004 το Κουαρτέτο Πατρών και μέλη της ορχήστρας «Καμεράτα» παρουσίασαν αντίστοιχα τα Κουαρτέτα Εγχόρδων αρ. 1 και αρ. 2 του Τσούγκρα και αργότερα, το 2008, ύστερα από ανάθεση του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (ΟΜΜΑ) πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα του έργου του *Έξι οργανικές μινιατούρες για δώδεκα εκτελεστές*, στην αίθουσα «Δημήτρης Μητρόπουλος». Στα τελευταία Εργαστήρια παρουσιάστηκαν και έργα μαθητών του Τσούγκρα, γεγονός που

---

[16] Τα έργα αυτά είναι: *Lament for Manos* για σόλο κλαρινέτο στη μνήμη του Μάνου Χατζιδάκι, *Lament for Michelle* για σόλο φλάουτο στη μνήμη της Michelle Sahm, φλαουτίστα του συνόλου Alea III, *Lament for Walter* για σόλο βιόλα στη μνήμη Walter Trampler, *Lament for Joseph* για φλάουτο στη μνήμη του Joseph Castaldo, *Lament for Yiannis* για μικτή χορωδία στη μνήμη του Γιάννη Μάντακα, *Lament for John* για κόρνο στη μνήμη του John Daverio. (Ηχογραφημένη και αποδελτιωμένη συνέντευξη του Κώστα Τσούγκρα στις 20 Μαΐου 2024 στη Θεσσαλονίκη).

[17] Σύμφωνα με έρευνα του Κώστα Τσούγκρα, το μοιρολόι προέρχεται από την Ήπειρο ή την Πελοπόννησο.

[18] Τσούγκρας, συνέντευξη.

μαρτυρά την καλή συναδελφική σχέση που είχε καλλιεργηθεί ανάμεσα στους δύο συνθέτες.

Εμβαθύνοντας στο συνθετικό ύφος του Αντωνίου, ο Τσούγκρας εκθειάζει την χαρακτηριστική ενορχηστρωτική δεινότητα του εκλιπόντος συνθέτη, την επιμονή στην επεξεργασία του ηχοχρώματος, που αποτελούσε μία μετεξέλιξη της Klangfarbenmelodie του Schönberg με μία πιο σύγχρονη προοπτική, περισσότερο πολυφωνική. Ακόμη, τονίζει το μεγάλο ενδιαφέρον του Αντωνίου για τα εξωμουσικά στοιχεία, τη δραματική αφήγηση ανεξάρτητα από το εάν το έργο έχει εξωμουσική αφετηρία και την «αφηρημένη προγραμματική μουσική». Ο όρος αυτός δηλώνει την πρόθεση συνθετικής σύλληψης και δημιουργίας σε ένα περιβάλλον περισσότερο απελευθερωμένο και εξατομικευμένο, απαλλαγμένο από αυστηροποιημένες κατηγορίες, συμβάσεις και διαχωρισμούς (Σακαλλιέρος 2023, 355).

Η σαφήνεια στη γραφή του Αντωνίου και το γεγονός ότι «με μία φαινομενικά απλή παρτιτούρα πετυχαίνει το μέγιστο ακουστικό αποτέλεσμα», καθώς και ο τρόπος που μελοποιούσε, χρησιμοποιούσε και ενσωμάτωνε στα έργα του το ελληνικό στοιχείο, την τροπικότητα, την ελληνική γλώσσα, είναι στοιχεία και συνθετικές παράμετροι που από νωρίς γοήτευσαν τον Τσούγκρα και τα μελέτησε εις βάθος, υιοθετώντας, τελικά, πολλά από αυτά στη δική του μουσική γλώσσα. Εύλογα, λοιπόν, λόγω των καθοριστικών συνθετικών και μουσικών επιρροών από το έργο του Αντωνίου και των σημαντικών εμπειριών που αποκόμισε από τα εργαστήρια σύνθεσης κατά τη νεανική αλλά και κατά την ώριμη συνθετική του δημιουργία, ο Τσούγκρας αισθάνθηκε την ανάγκη να γράψει έναν θρηνητικό αποχαιρετισμό για τον Αντωνίου. Στο *Lament for Theodore* ο Τσούγκρας αποσκοπεί να δημιουργήσει μία δραματική αφήγηση και εισάγει ως αφετηρία το παράθεμα (quotation) που χρησιμοποιούσε και ο Αντωνίου στα δικά του *Laments*. «Η συγκεκριμένη ετεροαναφορά απαντάται τρεις φορές στο έργο μου, στην αρχή, στη μέση και στο τέλος. Είναι δύο σημεία που τα παίρνω αυτούσια από το μοιρολόι για την Michelle».[19]

Ωστόσο, ο Τσούγκρας εμπλουτίζει το δικό του *Lament* με πλήθος νέων στοιχείων, δημιουργώντας εντελώς νέες φράσεις με την εισαγωγή ποικίλων διευρυμένων τεχνικών για φλάουτο, δραματικών κορυφώσεων, σημείων εκτόνωσης της έντασης και τοποθετώντας το δικό του «μουσικό μονόγραμμα» στο τέλος του έργου. Κατά τη διαλογική συνέντευξη, προσδιορίζοντας το προσωπικό του στίγμα που δίνει στο *Lament for Theodore*, συμπληρώνει:

> Η ελληνικότητα εκφράζεται στον τομέα της τελετουργίας και της δραματικής σύνδεσης. Το σημαντικότερο σε αυτό το πλαίσιο είναι η θρηνητική, εκφραστική χειρονομία, ενσωματωμένη στη μουσική ως ένα βαθύ δομικό σχήμα, κοινός τόπος επικοινωνίας ανάμεσα στο αρχαίο, το λαϊκό και το σύγχρονο μοιρολόι.[20]

Γίνεται άμεσα αντιληπτό, λοιπόν, ότι στο έργο η θλίψη κορυφώνεται μέσω του θρήνου και ακολουθεί το λυτρωτικό συναίσθημα της αποδοχής του αποχωρισμού.

---

[19] Τσούγκρας, συνέντευξη.

[20] Ό.π.

> Η μορφή του μοιρολογιού είναι αποτέλεσμα μίας συνεχούς πορείας προς το σημείο κορύφωσης και ακολουθεί η παραίτηση, η συντριβή και ακολουθεί ο αποχαιρετισμός του αγαπημένου προσώπου. Ο θρήνος εξυψώνεται ως μία πράξη κάθαρσης, γέφυρα μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και των νεκρών. Αυτή η κάθαρση, ένα διαχρονικό και βαθύ στοιχείο της ελληνικότητας από την αρχαιότητα έως σήμερα, μπορεί να εξηγήσει τη συναισθηματική επίδραση που έχουν αυτού του είδους και αυτής της θεματολογίας τα έργα, πρωτίστως στον συνθέτη που τα γράφει και λυτρώνεται, και στη συνέχεια στον ερμηνευτή, αλλά και στον ακροατή που τα ακούει και συγκινείται.[21]

Δεδομένου ότι ο Τσούγκρας δεν είναι φλαουτίστας, αναφερόμενος στο προ-συνθετικό στάδιο του έργου του, το χαρακτηρίζει ως μία «περιπέτεια» στην οποία υπέβαλε τον εαυτό του, όπως άλλωστε συμβαίνει κάθε φορά που γράφει ένα δεξιοτεχνικό σόλο έργο. Παράλληλα με την καταγραφή των πρώτων ιδεών του, αξιοποίησε το συγκεκριμένο «στάδιο μάθησης» για να διευρύνει τις γνώσεις του μελετώντας βιβλία οργανογνωσίας, διευρυμένων τεχνικών για φλάουτο, έργα άλλων συνθετών για σόλο φλάουτο και σημειογραφίες σύγχρονης μουσικής.

Σε όλη την έκταση του *Lament* ο συνθέτης χρησιμοποιεί διευρυμένες τεχνικές, με πρωτεύοντα στόχο να πειραματιστεί με την παράμετρο του ηχοχρώματος και να αναδείξει την ποικιλία που το φλάουτο προσφέρει σε αυτό τον τομέα. Δεν επιδιώκει απλά και μόνο να ακουστεί ένας ασυνήθιστος, πρωτότυπος ήχος, αλλά εισάγει τις διευρυμένες τεχνικές προσβλέποντας σε ένα βαθύτερο επίπεδο, με την επιδίωξη αυτές να εξυπηρετήσουν τη μουσική αφήγηση και τη δραματική εξέλιξη του έργου.

Πέντε κατηγορίες διευρυμένων τεχνικών απαντώνται στο *Lament for Theodore*:
α) σύντομοι και κρουστοί ήχοι: key click, pizzicato, tongue ram
β) αέρινοι ήχοι: tone with air sound, air → normal
γ) ήχοι που διαμορφώνουν το τονικό ύψος: embouchure glissando, quasi glissando, bisbigliando, overblows, μικροτόνοι
δ) ήχοι που διαμορφώνουν το ηχόχρωμα: flatterzunge, αρμονικοί, whistle tones
ε) ήχοι με χρήση της φωνής: συνήχηση φωνής και φλάουτου (singing and playing).[22]

Το τριμερούς δομής *Lament* (Α – Β – Α΄), ξεκινά μυστηριωδώς και διερευνητικά με πολύ σιγανές δυναμικές (*ppp-mp*) στη χαμηλή περιοχή του φλάουτου. Όπως φαίνεται και στο Μουσικό παράδειγμα 10, στο τμήμα Α του *Lament*, (μ. 1-14) οι αέρινοι ήχοι που ενίοτε συνηχούν με τον ήχο του φλάουτου και τα ανοδικά και καθοδικά glissandi (μ. 1-4) προσδίδουν διάχυτη τονική και ηχοχρωματική ασάφεια. Τα εφέ αυτά μαζί και με τις μικρές νότες (μ. 5 και μ. 10-13) και τους μικροτόνους (μ. 12) παραπέμπουν στους αναστεναγμούς και τους λυγμούς κατά την απόδοση ενός θρηνητικού μοιρολογιού, αλλά και σε σύντομες, σιγανές λέξεις που ακούγονται από τους συγγενείς, εν μέσω της έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Όλα αυτά τα εκφραστικά μέσα αντικατοπτρίζουν τα συναισθήματα λύπης, απόγνωσης, οργής και βαθιάς θλίψης, εισάγοντάς μας στη θρηνητική ατμόσφαιρα του μοιρολογιού.

Μετά από το εισαγωγικό τμήμα του τμήματος Α (μ. 1-6), στα μέτρα 7-9 εμφανίζεται το παράθεμα του παραδοσιακού μοιρολογιού σχεδόν αυτούσιο, με την προσθήκη καθοδικών glissandi, συμβατών με την έννοια της φθοράς και της πτώσης, τα οποία

---

[21] Ό.π.

[22] Αναλυτικότερα για τις κατηγορίες των διευρυμένων τεχνικών του φλάουτου, βλ. Levine & Mitropoulos – Bott 2002, 20· Παλαιολόγου 2023, 63-64.

προσδίδουν λυρισμό. Παρατηρώντας τις σιγανές δυναμικές στην πρώτη παράθεση του παραδοσιακού μοιρολογιού, η λύπη και ο πόνος στο σημείο αυτό εκφράζονται, ακόμη, πολύ εσωτερικευμένα, έως ψιθυριστά.

Μουσικό παράδειγμα 10



Η πρώτη σελίδα του *Lament for Theodore* του Κώστα Τσούγκρα (έκδοση του συνθέτη).

Κατά την εξέλιξη του τμήματος Α, η ένταση της δυναμικής αυξάνει, όπως επίσης ανοδική είναι και η τονική πορεία, από τη χαμηλή στη μεσαία, έως και την υψηλή περιοχή του φλάουτου. Το bisbigliando και η πρώτη εμφάνιση *f* δυναμικής στο έργο (τελευταίο μέτρο του Α), μαζί και με τα flatterzunge που έχουν προηγηθεί, οδηγούν στην πρώτη μικρή κορύφωση, που είναι όμως πολύ σύντομη, καθώς το *f* γρήγορα καταλήγει σε *pp* (μ. 14).

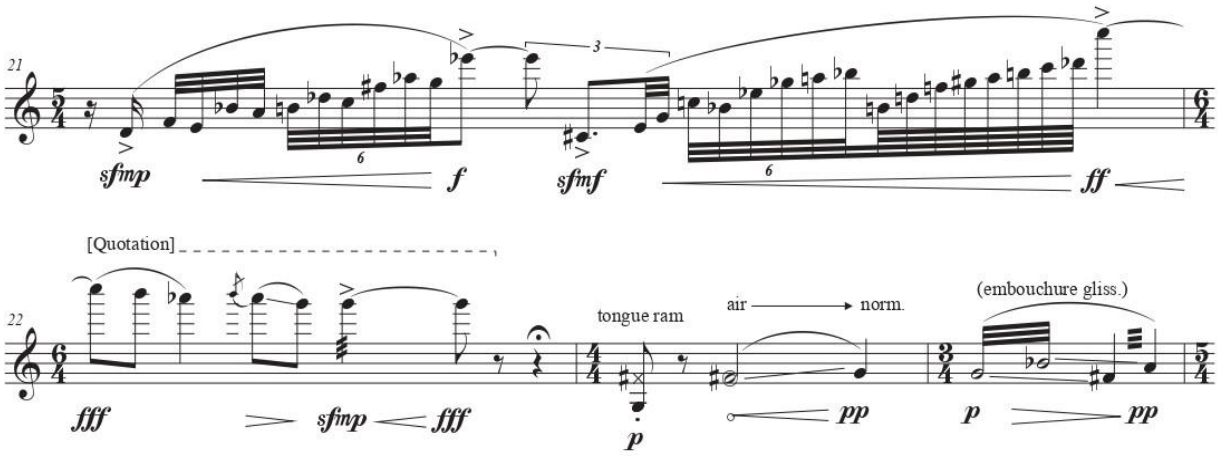
Συνολικά στο έργο υπάρχουν επτά κορώνες, σημεία ανάπαυλας, οι οποίες σηματοδοτούν την ολοκλήρωση μικρότερων μουσικών ιδεών και ενοτήτων και το πέρασμα στο επόμενο στάδιο του μοιρολογιού. Οι τρεις κορώνες του Α σε δυναμική *mp* και δύο σε *pp*, απαντώνται ολοένα και σε υψηλότερη νότα (μι'', σολ'', ρε'''), ακολουθώντας την ανοδική τονική πορεία του τμήματος Α, η οποία προετοιμάζει το αντιθετικού χαρακτήρα, περισσότερο ταραχώδες τμήμα Β.

Στο τμήμα Β (μ. 15-22) εμφανίζονται εξ αρχής νέες δυναμικές (*sfp, ff, fff*), οι οποίες μαζί με τα συνεχή crescendi καθιστούν το συγκεκριμένο μέρος το πλέον εξωστρεφές σε χαρακτήρα και δυνατό σε ένταση. Είναι το μέρος της άρνησης παραδοχής του τραγικού γεγονότος, της συντριβής και της έκφρασης της οργής. Τα overblows στα τέταρτα ρε' και λα' (μ. 14 και 18) είναι υπερφυσήματα σε *ff*, κατά τη διάρκεια των οποίων αποδίδονται οι περισσότερες δυνατές νότες από την εκάστοτε αρμονική στήλη. Αυτά είναι τα πρώτα δύο μεγάλα ξεσπάσματα του *Lament*, αναπόφευκτα κατά τον θρήνο, τα οποία παραπέμπουν σε έντονο παράπονο, φωνές απόγνωσης, οργής, άρνησης του θανάτου. Τα μεγάλης διάρκειας crescendi με σταθερά ανοδική τονική πορεία οδηγούν σε επιμέρους κορυφώσεις, ενώ το πολύ χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της τεχνικής flatterzunge (μ. 16, 19, 20) προσδίδει τραχύτητα που συνάδει με τη σκληρότητα της έννοιας του θανάτου, αλλά και της παραδοχής, της αποδοχής του από τους οικείους, φίλους και συγγενείς του εκλιπόντος προσώπου.

Το τμήμα Β είναι απαιτητικό δεξιοτεχνικά και, σε αντίθεση με τα τμήματα Α και Α΄, έχει γρήγορα περάσματα, εξάηχα έως δεκάηχο με την προσθήκη πολλών αλλοιώσεων. Σε επίπεδο υφής, χαρακτηρίζεται από χρωματικότητα, διαστήματα μικρών τριτών, μεγάλα άλματα από την υψηλή στη χαμηλή περιοχή και αντιστρόφως (μ. 17-18, 20, 21). Όλα αυτά και σε συνδυασμό με τις εκρήξεις εντάσεων και δυναμικών του Β έρχονται σε μεγάλη αντίθεση με τη διατονική, αργή κίνηση, τη στατικότητα και τη νωχελικότητα του εισαγωγικού τμήματος του Α.

Τα συνεχή crescendi στο τμήμα Β δημιουργούν κορυφώσεις, η κάθε μία από τις οποίες είναι μεγαλύτερη σε διάρκεια, έκταση και ένταση από την προηγούμενη. Η ανοδική πορεία προς την τέταρτη οκτάβα, την υψηλότερη για το φλάουτο, οδηγεί στην κορύφωση του έργου, στη «χρυσή τομή» του (Μουσικό παράδειγμα 11). Στην πλέον λαμπερή, ωστόσο ακραία για το φλάουτο τονική περιοχή (ντο'''' – σι''' – λα ύφεση''', μ. 21-22), ο Τσούγκρας εισάγει μόνο τη δεύτερη φράση του παραδοσιακού μοιρολογιού, πλέον σε δυναμική *fff*, όπως είχε κάνει και ο Αντωνίου στην κορύφωση του *Lament for Michelle*. «Αυτή τη συμβολική, εκφραστική χειρονομία που δημιουργεί την κορύφωση και ακολουθεί η εκτόνωσή της» είναι που θεωρεί ο Τσούγκρας το σημαντικότερο όλων στα έργα του Αντωνίου και το υιοθετεί στη δική του σύνθεση. Ακολουθεί η μοναδική κορώνα του έργου που βρίσκεται σε παύση, ακριβώς μετά από την κορύφωση (μ. 22), εύλογα, προκειμένου να δοθεί χρόνος και χώρος εκτόνωσης στην ηχητική και εκφραστική ένταση που προηγήθηκε.

Μουσικό παράδειγμα 11



Η «χρυσή τομή» του *Lament for Theodore* στη δεύτερη εμφάνιση θεματικού υλικού από το παραδοσιακό μοιρολόι στην ακραία υψηλή περιοχή του φλάουτου, τέλος μ. 21 και μ. 22 (έκδοση του συνθέτη).

Από το μ. 23 έως το 35 αναπτύσσεται το τμήμα Α΄:

> «Αυτό είναι το μέρος της αποκλιμάκωσης, της αποδόμησης. Η ένταση εκτονώνεται σταδιακά και από τη συντριβή και την παραίτηση περνούμε στη συνειδητοποίηση του θανάτου και στη δύσκολη παραδοχή του».[23]

Μετά από τη «χρυσή τομή», ακολουθεί ένα μεγάλο τονικό άλμα τεσσάρων οκτάβων, η «βύθιση στη χαμηλή οκτάβα», κατά τον συνθέτη. Αυτό επιτυγχάνεται με την τεχνική tongue ram, μέσω της οποίας η έκταση του φλάουτου διευρύνεται μία έβδομη μεγάλη κάτω από την αναγραφόμενη νότα. Ο συνθέτης δεν την είχε χρησιμοποιήσει ξανά σε έργο του, αναζήτησε, ωστόσο, τρόπους διεύρυνσης της έκτασης του φλάουτου κάτω από τη χαμηλότερη νότα του (σι), προκειμένου να δηλώσει πιο εκφραστικά την έννοια της φθοράς και της πτώσης.

Τα ηχοχρώματα, οι δυναμικές και οι διευρυμένες τεχνικές του τμήματος Α΄ παρουσιάζουν πολλά κοινά με το τμήμα Α. Εντυπωσιακότερα είναι εδώ τα embouchure glissandi (μ. 24 και 25), επειδή διαρκούν περισσότερο σε σχέση με τα προηγούμενα και κινούμενα χρωματικά προς τα κάτω συνοδεύονται με ταυτόχρονο τρέμολο που ενισχύει την αίσθηση της αποδόμησης. Ακολούθως, το μοναδικό multiphonic του έργου (μ. 26) προσδίδει έναν υπόκωφο, απόκοσμο τόνο. Η τρίτη και τελευταία εισαγωγή του παραθέματος (μ. 28-30), ομοίως με του Α είναι σε σιγανές δυναμικές (*pp-mp*), που έρχονται σε μεγάλη αντίθεση με αυτή του τμήματος Β. Στο σημείο αυτό το quotation ξεκινάει με αρμονικούς υπέρτονους, ακολουθούν glissandi, μικροτόνοι και quasi glissando. Όλη η φράση καταλήγει σε κορώνα με diminuendo και σε περαιτέρω σβήσιμο έως dal niente, όπως έγινε και με το παράθεμα στο τμήμα Α.

[23] Τσούγκρας, συνέντευξη.

Μουσικό παράδειγμα 13



Η τρίτη εμφάνιση του μοιρολογιού (μ. 28-30) και το μονόγραμμα του συνθέτη στα μ. 31-33 (έκδοση του συνθέτη).

Σύμφωνα με τον συνθέτη, το μουσικό του μονόγραμμα είναι μία φθογγική διαδοχή με τονικό κέντρο, αποτελούμενο από 6 νότες: ντο’’’ – μι ύφεση’’’ – λα’’’ – σολ’’’ – ρε’’’ – λα ύφεση’’’, οι οποίες αντιστοιχούν σε γράμματα του ονόματός του: C-Es-A-G-R-As, CoStAs tsouGRAs, όπου C=C, S=E♭, A=A, G=G, R=D, As=A♭. Η εισαγωγή του μονογράμματος του συνθέτη στο τέλος του έργου, μία πρωτότυπη ιδέα, είναι και ο δικός του προσωπικός αποχαιρετισμός. Στο σημείο αυτό (μ. 31-32) προς το τέλος του κομματιού, χρησιμοποιείται η διευρυμένη τεχνική singing and playing. Πρόκειται για τη συνήχηση φλάουτου και φωνής, μία πολύ εύστοχη και επιβλητική διφωνία στη χαμηλή περιοχή του φλάουτου και σε σιγανή ένταση. Και στα δύο μέτρα, η φωνή έχει ισοκράτη στο ντο’, σα να κρατά ισοκράτημα στο παραδοσιακό μοιρολόι, ενώ το φλάουτο παρουσιάζει το μονόγραμμα του συνθέτη.

Από εκεί και έπειτα, το τέλος του μονογράμματος εμφανίζεται αντεστραμμένο (As’’’ – G’’’ – A’’’) σε δυναμική *ppp* που οδηγεί με diminuendo σε ένα ακόμη *dal niente*, ρυθμική αγωγή meno mosso και με την τεχνική whistle tones, «σαν κάτι που φυσάει και φεύγει», σύμφωνα με τον συνθέτη. Το εξαιρετικά εύθραυστο και λεπταίσθητο αυτό ηχόχρωμα του ψίθυρου και σε συνδυασμό με την παραπάνω δυναμική έχει ως ηχητικό αποτέλεσμα μία απόκοσμη αιώρηση, συμβολίζει τη φθορά της ύλης, τη μετάβαση από την ύπαρξη στην απουσία και την εξαΰλωση του φθαρτού σώματος.

Τα δύο τελευταία μέτρα του *Lament* (34-35) γράφονται στην πλέον χαμηλή περιοχή του φλάουτου (μέχρι σι), σε απόλυτη αντίθεση με το προηγούμενο των whistle tones. Η καθοδική πορεία των δύο τελευταίων μέτρων συμβολίζει «τη βύθιση και το τέλος», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τσούγκρας. Χρησιμοποιούνται και πάλι τα εφέ αέρινων ήχων και embouchure glissando, ενώ στο τελευταίο μέτρο τρεις φορές η τεχνική tongue ram,[24] προκειμένου να αποδοθεί παραστατικότερα η κάθοδος του νεκρού σώματος κατά

[24] Βλ. Levine & Mitropoulos-Bott 2002, 28.

την ταφή, εξυπηρετώντας έτσι την δραματική εξέλιξη και κάνοντας ακόμη πιο απόκοσμο το τέλος του θρηνητικού αυτού έργου.

Συμπεράσματα

Η τέχνη προσφέρει μία ευρεία παλέτα μέσων διερεύνησης και επικοινωνίας, εσωτερικής αναζήτησης και ενδοσκόπησης, τα οποία μεταβιβάζουν στο κοινό ποικίλα νοήματα, με στόχο τη βαθύτερη κατανόηση και γνώση του εαυτού και των άλλων. Η χρησιμότητα και η αποτελεσματικότητα της έρευνας μέσω τέχνης έγκειται στον βαθμό επίδρασης που ασκούν τα μουσικά έργα στο κοινό, στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο και στην ωφελιμότητά τους. Πέραν της πρωτοτυπίας, τα αποτελέσματα της καλλιτεχνικής έρευνας χαρακτηρίζονται από υψηλού επιπέδου αμεσότητα, αυθεντικότητα, γνησιότητα και ειλικρίνεια και συχνά, με ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο, εκφράζονται μέσω αυτών κοινοί προβληματισμοί, ανθρώπινες εμπειρίες και συναισθηματικές όψεις της κοινωνικής ζωής (Leavy 2020, 62, 64, 67).

Η παρουσίαση των τριών έργων για σόλο φλάουτο υπό αναλυτική και εθνογραφική σκοπιά και η εξιστόρηση των τριών μικρο-ιστοριών από δημιουργούς της στενής αλλά και ευρύτερης κοινότητας του ΤΜΣ – ΑΠΘ εμπλουτίζουν και διανθίζουν την απόλυτα σύγχρονη συνθετική δημιουργία της Θεσσαλονίκης. Διαμέσου αυτών και της παρουσίασής τους καθίσταται σαφές ότι στη μεθοδολογία της έρευνας μέσω τέχνης προάγεται η ζεύξη της τέχνης με την επιστήμη και την έρευνα, οδηγώντας σε αποτύπωση συμπερασμάτων με καλλιτεχνική και εκπαιδευτική αξία, που είναι η βάση του a/r/tography (Robinson 2022, 32). Επίσης, το ερευνητικό έργο δεν μένει περιχαρακωμένο στα στενά όρια της επιστημονικής κοινότητας, αλλά διεισδύει στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων, μορφώνει, προκαλεί ερωτήματα, συναισθήματα, αναστοχασμό, αυτογνωσία (Gerber et al. 2012, 41· Leavy 2020, 13-16).

Στο δοκίμιο γίνεται σαφές ότι οι τρεις ιστορίες των δημιουργών των έργων χαρακτηρίζονται από ποικιλία και πολυμορφία. Η χαρτογράφηση των τριών μικρο-ιστοριών γίνεται με πολυποίκιλο τρόπο και όχι μόνο με γραμμικό, ο οποίος δείχνει τις ξεχωριστές και διαφορετικές κατευθύνσεις των δεδομένων και την πολλαπλότητα αναφορικά με την πορεία ανάπτυξης των διαφορετικών ταυτοτήτων των συμμετεχόντων συνθετών και της συμμετέχουσας συνθέτριας στην έρευνα (Robinson 2022, 34, 35). Τα μεθοδολογικά εργαλεία της εθνογραφίας, η εξιστόρηση ιστοριών κατά τη διαλογική συνέντευξη και κατά τις βιωματικές αφηγήσεις των συνθετών και της συνθέτριας, κάνουν το εκάστοτε έργο πιο κατανοητό και προσιτό τόσο στο καλλιεργημένο, όσο και στο λιγότερο εξοικειωμένο με τη μουσική κοινό. Οι συνθέτες και η συνθέτρια «βγαίνουν» από τον χώρο της δημιουργίας τους και της «ζώνης άνεσής τους», περνούν στο προσκήνιο, μιλούν για τον εαυτό τους και το έργο τους, θυμούνται, στοχάζονται, ενίοτε εκμυστηρεύονται γεγονότα. Έτσι γίνονται περισσότερο προσιτοί, ενώ μέσω της προφορικότητας, με κύριο χαρακτηριστικό τη ρευστότητα και την ελαστικότητα του λόγου, έρχονται στην επιφάνεια μνήμες, αναστοχασμοί, εμπειρίες, βιώματα, τα οποία προσδίδουν αξία και σημασία στο εκάστοτε έργο, καθιστώντας τη μεν πρόσληψη αυτού και των νοημάτων του πιο επιτυχή και πιο συμπεριληπτική, τη δε ερμηνεία του αυθεντικότερη.

Αναμφίβολα η κάθε σύνθεση αντανακλά βαθύτερες επιδιώξεις και επιθυμίες της/του δημιουργού της. Στο *Waiting long enough for our last breath…* του Δημήτρη Παπαγεωργίου (2024) είναι ολοφάνερος ο σκοπός του συνθέτη να εμπλουτίσει το ρεπερτόριο του μπάσου φλάουτου με μία εξαιρετικά απαιτητική και πρωτότυπη

σύνθεση. Εκτιμώντας το ιστορικό βάρος έργων για σόλο φλάουτο από την εποχή του Μπαρόκ έως τις αρχές του 21ου αιώνα, ο Παπαγεωργίου εξερευνά τα όρια και τις διαστάσεις του μπάσου φλάουτου και επιχειρεί να τα ξεπεράσει μαζί και με τη χρήση διευρυμένων τεχνικών. Με απλό τονικό υλικό, σαν μία χρωματική σπουδή, δεν γράφει ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά, ωστόσο στοχεύει στην υπέρβαση των ορίων, που οδηγούν σε «ασφυξιακές καταστάσεις» ως προς τα αποθέματα αέρα, την αντοχή και την αναπνοή του/της ερμηνευτή/ερμηνεύτριας, γράφοντας, μάλιστα, μεγάλο τμήμα του έργου του στην ακραία υψηλή περιοχή του μπάσου φλάουτου, εξαιρετικά σπάνια χρησιμοποιούμενη.

Οι παραπάνω προκλήσεις και ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του έργου αναπόφευκτα δημιουργούν εικόνες ασφυξιακών καταστάσεων, όπως οι περιπτώσεις κρίσης πανικού ή θανάτου, εγείρουν έντονα συναισθήματα και γεννούν ερωτήματα στο κοινό, αφυπνίζουν νέες ιδέες και καλλιεργούν την κρίση και την ενσυναίσθηση των ακροατών αναφορικά με τα νοήματα του έργου. Για τον λόγο αυτό είναι εύστοχο έως απαραίτητο, πριν από την ερμηνεία έργων σύγχρονης μουσικής, να γίνεται από τον/την μουσικό μία σύντομη εισαγωγή αναφορικά με το νόημα του έργου που θα ακολουθήσει. Εν κατακλείδι, και λαμβάνοντας υπόψη τις αποκρίσεις, τις ερωτήσεις και τα σχόλια του κοινού μετά από το πέρας της παρουσίασης του *Waiting*…, ο Παπαγεωργίου εμπλουτίζει τη σύγχρονη συνθετική δημιουργία της Θεσσαλονίκης με ένα έργο ιδιαίτερης δυναμικής και από τα δυσκολότερα που έχουν γραφτεί για μπάσο φλάουτο εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων.

Στην περίπτωση του *somnio (in)somnium*, χρειάζεται εξαρχής να ληφθεί υπόψη ότι η Šmite είναι συνθέτρια με σημαντικές επιρροές και υπόβαθρο από τον χώρο της ψυχολογίας και με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ανθρώπινη φωνή, το λυρικό τραγούδι και την ποίηση. Στην υψηλών ερμηνευτικών και τεχνικών απαιτήσεων παρτιτούρα του *somnio* συγκεντρώνει πληθώρα διευρυμένων τεχνικών με εστίαση σε αυτές που συνδυάζουν το φλάουτο και την ανθρώπινη φωνή. Από τη χρήση σπάνιων εκφραστικών μέσων και ηχοχρωμάτων, απόρροια της χρήσης διευρυμένων τεχνικών, επιτυγχάνεται μία ακροβασία μεταξύ του συνειδητού και του υποσυνείδητου κόσμου της ανθρώπινης ύπαρξης, της κατάστασης αϋπνίας και του ονειρικού φάσματος.

Το έργο της ρίχνει φως σε πτυχές της ανθρώπινης εμπειρίας, αγγίζει το ζήτημα διαταραχών ύπνου με ό,τι συνεπάγεται αυτό (ανεπιθύμητη αϋπνία, όνειρο, εφιάλτης, απότομο ξύπνημα, ρευστά όρια κατά τη μετάβαση από το ένα στάδιο στο άλλο), ένα σημαντικό θέμα με ευρεία απήχηση στη σύγχρονη —αστική κυρίως— κοινωνία, λόγω του σύγχρονου τρόπου ζωής. Με παραστατικό τρόπο το *somnio* θέτει ερωτήματα, προκαλεί, προβληματίζει το κοινό, ενώ δυνητικά μπορεί και να το καθησυχάσει, περνώντας με σαφήνεια το μήνυμα ότι το ζήτημα διαταραχών ύπνου απασχολεί μεγάλη μερίδα της κοινωνίας. Μέσα από μία πολύ πρωτότυπη μουσική αφήγηση επιχειρείται η αποδοχή, δυνητικά και η απομυθοποίηση των παραπάνω ζητημάτων επί σκηνής. Στο σημείο αυτό διαφαίνεται το ενδιαφέρον και η αξία που η έρευνα προσδίδει στο κοινωνικό σύνολο, και η διδακτική έως και απελευθερωτική διάσταση της έρευνας μέσω της τέχνης: το καλλιτεχνικό έργο συμβάλει στη συνειδητοποίηση θεμάτων που απασχολούν το ευρύ κοινωνικό σύνολο, στην ταύτιση του κοινού με την κεντρική ιδέα του μουσικού αυτού έργου, στην καλλιέργεια συμπόνοιας και ενσυναίσθησης (Leavy 2020, 22, 24· Gerber et al. 2012, 41).

Το *Lament for Theodore*, αφιερωμένο στη μνήμη του Θεόδωρου Αντωνίου, εστιάζει στον ύστατο αποχαιρετισμό και στον θάνατο, διαχρονικά επίκαιρα ζητήματα και πηγές

έμπνευσης κάθε μορφής τέχνης. Βασισμένος σε ένα ελληνικό μοιρολόι, ο Τσούγκρας δημιουργεί μία αυθεντική μουσική αφήγηση τριμερούς δομής, όσα και τα στάδια του θρήνου, με έντονο το δραματικό στοιχείο, εισάγοντας με πολύ πρωτότυπο τρόπο και προσωπικό αποχαιρετισμό προς τον εκλιπόντα. Παρά τη σύντομη διάρκεια, το έργο αξιοποιεί πλήθος εκφραστικών μέσων, ηχοχρωμάτων και διευρυμένων τεχνικών, υπηρετώντας την εξέλιξη της δραματικής αφήγησης, τη συγκινησιακή φόρτιση και τα κυρίαρχα συναισθήματα που συνοδεύουν το μοιρολόι. Το έργο προκαλεί έντονα συναισθήματα, προωθεί την αποδοχή του κύκλου της ζωής, του φθαρτού και του εφήμερου της ανθρώπινης ύπαρξης, την ενσυναίσθηση, ενώ μπορεί να λειτουργήσει και λυτρωτικά.

Ως προς το απαιτητικό τεχνικά και ερμηνευτικά ζήτημα της απόδοσης των διευρυμένων τεχνικών φλάουτου, οι οποίες απαντώνται και στα τρία έργα, από την έρευνα, καθώς και τις ήδη εφαρμοσμένες διδακτικές προσεγγίσεις στο πλαίσιό της, τεκμαίρεται ότι, πέραν της βασικής εκμάθησής τους, η σύνδεσή τους με συγκεκριμένους χαρακτήρες, διαθέσεις και νοήματα από συγκεκριμένα αποσπάσματα μουσικών έργων καθιστά πιο εύστοχη και παραστατική την εκτέλεσή τους.

Επιλογικά, η μουσική ως τέχνη και πρακτική επιτέλεσης, με την άυλη και τη χρονική της σημασία, υφίσταται μόνο κατά τη στιγμή που συμβαίνει. Εντούτοις συνεχίζει να μένει εντυπωμένη στη μνήμη και στις συναισθηματικές αναμνήσεις ερμηνευτών/ερμηνευτριών και ακροατών/-τριών. Στόχος της παρούσας μελέτης, σε συνδυασμό και με την ηχογράφηση και τη βιντεοσκόπηση του ρεσιτάλ, τα οποία πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της προαναφερθείσας ημερίδας και συνοδεύουν τις μνήμες από τη ζωντανή επιτέλεση, είναι, με βάση το a/r/tography και την ώσμωση τέχνης/επιστήμης/διδασκαλίας, αυτά να αφήσουν διδακτικό αποτύπωμα και να έχουν ουσιαστικό αντίκτυπο στις παρακάτω κοινωνικές ομάδες: φοιτητική κοινότητα μουσικών, μουσικολόγων, συνθετών/-τριών, επαγγελματίες των παραπάνω κλάδων, αλλά και το ευρύτερο κοινό, που αναζητά εμβάθυνση και σφαιρικότερη γνώση για την τρέχουσα μουσική δημιουργία, τις συνθήκες σύνθεσης των έργων, το έναυσμά τους και τις ποικίλες επιδράσεις και επιρροές (συνθετικές και μη) που δέχονται οι δημιουργοί.

Η πολυεπίπεδη παρουσίαση της διαδικασίας δημιουργίας ενός έργου σύγχρονης μουσικής από τους συνθέτες και τη συνθέτρια, όπως επίσης και η συνεργασία, διάδραση και αλληλεπίδραση δημιουργών και ανα-δημιουργών μουσικής, δυνητικά θα μπορεί να λειτουργήσει ως ισχυρή πηγή γνώσης και έμπνευσης για όλες τις παραπάνω ομάδες – αποδέκτες των αποτελεσμάτων της παρούσας έρευνας.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Βιβλία, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Ιορδανίδου, Θεοδώρα. 2023. «Το φλάουτο στη μουσική ζωή και εκπαίδευση των σημαντικότερων αστικών μουσικών κέντρων του Ελλαδικού χώρου κατά την εκατονταετηρίδα 1840-1940: θεσμοί, ιδρύματα, εκτελεστές και οργανολογικά χαρακτηριστικά». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τελευταία πρόσβαση 10 Οκτωβρίου 2024, από http://hdl.handle.net/10442/hedi/53476.

Leavy, Patricia (επιμ.). 2020. *Η Καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος: Έρευνα μέσω της τέχνης*. Μτφ. Άρτεμις Γρίβα. Αθήνα: Gutenberg.

Παλαιολόγου, Μιχαήλ. 2023. «Ήχοι- Ηχητικά σύμβολα: Διευρυμένες τεχνικές εκτέλεσης των μουσικών οργάνων της ορχήστρας». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. 2023. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. Ανακτήθηκε 27 Νοεμβρίου 2024, από http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178.

Thompson, Paul. 2008. *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική ιστορία*. Μτφ. Riki Van Boeschoten – Νίκος Ποταμιάνος. Θεσσαλονίκη: Πλέθρον.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Βιβλία, άρθρα, ακαδημαϊκές εργασίες *(έντυπα και ηλεκτρονικά)*

Bartleet, Brydie-Leigh and Caroline Ellis. 2009. "Introduction". In *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*, edited by Brydie-Leigh Bartleet and Caroline Ellis, 1-20. Queensland: Australian Academic Press.

Chardas, Kostas and Giorgos Sakallieros. 2025. "Musical Modernism in Greece. An Overview". In *Perspectives on Greek Musical Modernism*, edited by Eva Mantzourani, Costas Tsougras and Petros Vouvaris, 38-70. Oxon – New York, Routledge.

Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12 / No. 2: 123–38. Ανακτήθηκε 28 Νοεμβρίου 2024, από http://www.jstor.org/stable/931294.

Cuxima-Zwa, Chikukwango. 2019. "Oral History and Music and Culture". In *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture* Vol. 5, edited by Janet Sturman, 1-13. California: Thousand Oaks, Sage Publications Inc. Ανακτήθηκε 28 Νοεμβρίου 2024, από https://doi.org/10.4135/9781483317731.n534.

Daykin, Norma. 2004. "The Role of Music in Arts-Based Qualitative Inquiry". *International Journal of Qualitative Methods*, 3/2: 1-18. Ανακτήθηκε 28 Νοεμβρίου 2023, από http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_2/ pdf/daykin.pdf.

Gerber, Nancy, Elizabeth Templeton, Gioia Chilton, Marcia Cohen Liebman, Elizabeth Manders & Minjung Shim. 2012. "Arts-Based Research as a Pedagogical Approach to Studying Intersubjectivity in the Creative Arts Therapies. *Journal of Applied Arts and Health*, 3/1, 39-48. Ανακτήθηκε 30 Νοεμβρίου 2024, από https://doi.org/10.1386/jaah.3.1.39_1.

Gouzouasis, Peter. 2007. "Music in an A/r/t/ographic Tonality". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies* 5/2: 33-59. Ανακτήθηκε 13 Δεκεμβρίου 2024, από https://shorturl.at/wQzWe.

Gouzouasis, Peter. 2013. "The Metaphor of Tonality in Artography". *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts*, 3/2: 1-18. Ανακτήθηκε 26 Ιουνίου 2025, από https://shorturl.at/eyunD.

Hackett, Paul, Jessica Schwarzenbach & Uta Maria Jürgens. 2016. "Ethnography". In

Consumer Psychology: A Study Guide to Qualitative Research Methods, 59-63. Leverkusen, Verlag Barbara Budrich. Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου 2025, από https://www.jstor.org/stable/j.ctvddzsrf.13.

Heaton, Rebecca, Pamela Burnhard, Afrodita Nikolova. 2022. "Artography as a Creative Pedagogy: a Living Inquiry with Professional Doctoral Students". *Australian Art Education* 41/1: 53-74. Ανακτήθηκε 9 Φεβρουαρίου 2025, από https://shorturl.at/UHUQw.

Levine, Carin and Christina Mitropoulos – Bott. 2002. *The Techniques of Flute Playing: Die Spieltechnik der Flöte*. Kassel: Bärenreiter.

Pinar, William. 2004. "Foreword". In *A/r/tography: Rendering Self Though Arts-Based Living Inquiry*, edited by Rita Irwin and Alex de Cosson, 9-25. Vancouver: Pacific Educational Press. Ανακτήθηκε 19 Σεπτεμβρίου 2024, από https://shorturl.at/94Ai1.

Prendergast, Monica, Gouzouasis, Peter, Leggo, Carl & Irwin, Rita. L. 2009. "A Haiku Suite: the Importance of Music Making in the Lives of Secondary School Students". *Music Education Research* 11/3: 303-317. Ανακτήθηκε 29 Δεκεμβρίου 2024, από https://doi. org/10.1080/14613800903144262.

Reeves, Scott, Ayelet Kuper & Brian David Hodges. 2008. "Qualitative Research: Qualitative Research Methodologies: Ethnography". *British Medical Journal*, 337/7668: 512-514. Ανακτήθηκε 28 Ιουνίου 2025, από https://www.jstor.org/stable/20510696.

Robinson, Pip. 2022. "Conceptual Questing: A Doctoral Methodological Journey to Music Artography (a/r/tography)". *Victorian Journal of Music Education*: 32–41. Ανακτήθηκε 22 Δεκεμβρίου 2024, από https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.636720226271528.

Saarnivaara, Marjatta. 2003. "Art as Inquiry: The Autopsy of an [Art] Experience". *Qualitative Inquiry*, 9/4: 580-602. DOI: 10.1177/1077800403254225.

Yow, Valerie Raleigh. 2015. *Recording Oral History a Guide for the Humanities and Social Sciences*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Βιογραφικό: Η Θεοδώρα Ιορδανίδου (1988) είναι Α' κορυφαία φλαουτίστα στη Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών, μεταδιδακτορική ερευνήτρια και διδάσκουσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ. Είναι πτυχιούχος (BMus, Integrated Master) του ίδιου τμήματος, από όπου το 2023 έλαβε και τον διδακτορικό τίτλο της στην ιστορική μουσικολογία με «Άριστα παμψηφεί». Αρίστευσε στις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο Μουσικής της Νυρεμβέργης (BMus, MMus σολιστικής κατεύθυνσης με ειδίκευση στο φλάουτο) και κατά την αποφοίτησή της από το Conservatoire του Λουξεμβούργου και το Ωδείο Δήμου Έδεσσας. Ως σολίστ, μέλος συνόλων μουσικής δωματίου και μουσικός ορχήστρας έχει συμπράξει με όλες τις ελληνικές ορχήστρες, τη Συμφωνική Ορχήστρα της Νυρεμβέργης, τη Φιλαρμονική του Bad Reichenhall, το *Ensemble Resonanz* σε ρεπερτόριο από το Μπαρόκ έως τον 21ο αιώνα. Έλαβε βραβεία και υποτροφίες, μεταξύ άλλων: «Αλεξάνδρα Τριάντη», Ίδρυμα Ωνάση, DAAD, ΙΚΥ, και έχει ηχογραφήσει μουσική για το Γ' Πρόγραμμα της ΕΡΤ, για παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου και έργα Ελλήνων συνθετών 20ού και 21ου αιώνα. www.theodora-iordanidou.com

English summary

Theodora Iordanidou / …*last breath*, *(in)somnium*…, *Lament*…: Analytical, Ethnographic and Interpretative Aspects on Contemporary Works for Flute Solo

This article approaches three contemporary works for flute solo that incorporate a wide range of extended techniques: *Waiting long enough for our last breath*… (2024) for bass flute by Dimitri Papageorgiou, *somnio (in)somnium* (2024) by Gundega Šmite and *Lament for Theodore* (2020) by Costas Tsougras. It also explores the interaction between the composers – members of the academic community of the School of Music Studies at the Aristotle University of Thessaloniki– and performer Iordanidou (flute soloist, postdoctoral researcher, and adjunct lecturer at the same institution). Framed within art-based research, ethnography, and a/r/tography methodologies, the study investigates the osmosis between contemporary music interpretation and social science, including micro-history, biographical narration, and ethnographic poetic interviews. The article documents three distinct micro-histories, each centered on the composers' artistic backgrounds, personal musical languages, and the diverse influences they absorbed from youth to their mature compositional years.

The central themes explored in the solo flute works encompass suffocating conditions that lead to panic attacks or death, the oscillation between conscious and unconscious realms, the dimensions of dreaming and insomnia, the ultimate farewell, and the concept of morality. Through the interdisciplinary research approach, the study aims to illuminate the complex interactions shaping artistic expression and the interpretation of the extended techniques for flute, in relation to the deeper meanings embedded in the three compositions and their impact —not only on the student community (musicians, musicologists, composers) and professionals but also on the wider audience. This educational application of the present research fulfills the conceptual framework of a/r/tography.

ISBN 978-960-243-767-4