

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής



1^η συνάντηση
μεταπτυχιακών φοιτητών
& νέων ερευνητών

Κέρκυρα

17-18 Μαρτίου 2018

Τόμος Πρακτικών



1^η Συνάντηση Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Νέων Ερευνητών

Κέρκυρα

17 – 18 Μαρτίου 2018

Τόμος Πρακτικών

Επιμέλεια:

Κωνσταντίνος Σουέρεφ

Κατερίνα Τσιούκρα

Κέρκυρα 2020

© Ιόνιο Πανεπιστήμιο –Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής
Παλαιό Φρούριο, Πέτρινο Κτήριο, Κέρκυρα 49100

ISBN: 978-960-86801-9-7

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μίτσου Ακογιούννογλου, Η θρηνωδός στον ατομικό και συλλογικό πόνο της απώλειας: μία βιογραφική αφηγηματική ανάλυση	7
Παναγιώτης Αποστόλου, George Crumb: Ancient Voices of Children	28
Κωνσταντίνος Βαγενάς, Η αρμονική γλώσσα του Ιωάννη Θ. Σακελλαρίδη	46
Άννα Βασιλειάδη, Ηχοτοπία μικρόκοσμου.....	73
Κωνσταντίνα Δρακακή, Δικτατορία Μεταξά: Ο Γ' Ελληνικός Πολιτισμός και η απορρόφηση του καλλιτεχνικού προγράμματος του καθεστώτος μέσω του ραδιοφώνου στην επαρχία των Τρικάλων	91
Ευφροσύνη Ασπ. Κτιστάκη, Θέμα και Παραλλαγές (1965) για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη. Μία αναλυτική προσέγγιση.....	117
Λέτα Κρίσιλα, Η τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920-1930.....	133
Ανθή Κυρτσόγλου, Η συναυλιακή ζωή της Κέρκυρας (1901-1919) Προτάσεις για παιδαγωγικές δράσεις	155
Γεράσιμος Μαρτίνης, Θέματα-«ταμπού» για την πολιτιστική κληρονομιά και την ιστορική μνήμη: Η περίπτωση της μουσικής στο Γ' Ράιχ.....	184
Λοΐζος Παναγή, Το περιοδικό Κυπριακά Γράμματα (1934 - 1956) ως πηγή πληροφόρησης για τις εν Κύπρω μουσικές εκδηλώσεις.....	194
Νατάσα Παναγή, Η μουσική ως μέσο προπαγάνδας κατά την περίοδο της ιταλικής φασιστικής κατοχής στην Κέρκυρα, 1941 – 1943.....	209

Μαρία Παχνιστή, Η Διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών από την ίδρυσή του μέχρι την έλευση του Γεωργίου Νάζου (1871-1891)	226
Αθανάσιος Πετρόπουλος, Η ιστορική πορεία του χαρακτήρα της Donna Anna στον <i>Don Giovanni</i> των Mozart - Da Ponte, και ανάλυση των αποσπασμάτων της 10 ^{ης} Άριας από τη 13 ^η σκηνή της Α' Πράξης καθώς και της 23 ^{ης} Άριας από την 12 ^η Σκηνή της 2 ^{ης} Πράξης	248
Ιωάννης Ρουκούδης, Ο Ειρμός της θ' ωδής του α' κανόνα της Πεντηκοστής «Μη της φθοράς» από το παλαιό Ειρομολόγιο έως τον Πέτρο Βυζάντιο.....	262
Καμπάνης Σαμαράς, Αϊσέ: «Ένα σύγχρονο μιούζικαλ-μουσικό θέατρο. Επαναπροσέγγιση του μιούζικαλ μέσα από την χρήση σύγχρονων τεχνικών σύνθεσης και εργαλείων των πολύτεχνων παραστάσεων»	296
Κωνσταντίνος Σουέρεφ, Η περιοδεία του θιάσου Ολυμπίας Καντιώτη – Ιωσήφ Ριτσιάρδη το 1929: Μια απόπειρα αποτύπωσης.	320
Παναγιώτης Τέλλης, Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι. Καταγραφές πολυφωνικών τραγουδιών από τον Σπυρίδωνα Περιστέρη και σύγκριση με νεότερες καταγραφές-ηχογραφήσεις.	335
Κατερίνα ΤσιούκραΟι σειρές συναυλιών της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (U.S.I.S.) και της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης στην Αθήνα την περίοδο 1952-1959	365
Αικατερίνη - Μυρτώ Φατούρου, Η διδασκαλία ωδικής του Ιούλιου Έννιγγ μέσα από το αρχείο του Ωδείου Αθηνών.	380

Η ΘΡΗΝΩΔΟΣ ΣΤΟΝ ΑΤΟΜΙΚΟ ΚΑΙ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟ ΠΟΝΟ ΤΗΣ ΑΠΩΛΕΙΑΣ: ΜΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Μίτσου Ακογιούνογλου

Προοίμιο

«...αυτή η [...] πικροκαμένη, χαροκαμένη γυναίκα, είδεν τα πτώματα κι ήπιασεν και μοιρολογία...».

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στη βιογραφική αφήγηση μίας 90χρονης μοιρολογίστρας που ζει στα νοτιόχωρα της Χίου. Μέσα από την εκτενή αφήγηση της ζωής της, και ειδικότερα των βιωμάτων και των εμπειριών της, επιχειρείται η βαθύτερη κατανόηση του ρόλου της και η διερεύνηση των στοιχείων που συγκροτούν την ταυτότητά της ως θρηνωδό. Η ανάλυση επικεντρώνεται στο πώς περιγράφει και ανακατασκευάζει το ρόλο της στη διαδικασία του πένθους. Στη συνέχεια επιχειρείται εμβάθυνση στο ίδιο το μοιρολόγημα όπως αυτό παρουσιάζεται στη βιογραφική αφήγηση. Η διερεύνηση ακολουθεί ποιοτικό σχεδιασμό¹ και χρησιμοποιείται η μέθοδος της βιογραφικής αφηγηματικής ανάλυσης. Στο επίκεντρο της μελέτης βρίσκεται το νόημα της αφήγησης όπως η μοιρολογίστρα θυμάται και περιγράφει γεγονότα της ζωής της, προσδιορίζοντας και παρουσιάζοντας με αυτό τον τρόπο την ταυτότητά της. Στην ίδια την αφήγηση αντανακλάται η σύνδεση ανάμεσα στην προσωπική και την κοινωνική διάσταση, καθώς σε αυτήν εμπεριέχεται το σημείο όπου συνδιαλέγονται το ατομικό με το συλλογικό.

Η ΘΡΗΝΩΔΟΣ ΚΑΙ Ο ΤΑΦΙΚΟΣ ΘΡΗΝΟΣ

Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία των ταφικών εθίμων της Ελλάδας είναι τα μοιρολόγια,² τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται στον θάνατο, που μιλούν για τον νεκρό, που

¹ Η ποιοτική έρευνα είναι η ουσιώδης, ερμηνευτική, περιγραφική και συχνά ενστικτώδης προσπάθεια για να κατανοηθούν και να περιγραφούν συγκεκριμένες περιστάσεις ανθρωπίνων δράσεων και βιωμάτων, μέσα από την οπτική των συμμετεχόντων σε αυτά (Fischer, 2006). Δεν επιχειρείται η 'εξήγηση' αλλά η 'κατανόηση' όλων όσα εμφανίζονται και ανακαλύπτονται στον πραγματικό κόσμο και στο συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο (Alheit & Bergamini, 1998).

² Γλωσσολογικά, το μοιρολόι απαντάται στη βιβλιογραφία με δύο διαφορετικούς ορθογραφικούς τύπους, *μοιρολό(γ)ι* και *μυρολόγι*. Είναι σύνηθες λέξεις με λαϊκή προέλευση να παραδίδονται από γενιά σε γενιά διαφοροποιημένες, και από τη στιγμή που ηχητικά και φωνητικά είναι ίδιες, να γίνεται η ταύτισή τους και εννοιολογικά. Στις μέρες μας, έχει επικρατήσει η γραφή με την δίφθογγο οι, από τη λέξη *μοίρα*, με άμεση αναφορά στην εξιστόρηση της μοίρας του νεκρού ως έκφραση του πόνου του θανάτου και της απώλειας. Ο Σ. Π. Λάμπρος (1880) στο βιβλίο *Collection de Roman Grecs*, και ο Ε. Κριαράς (1988) στο βιβλίο *Μεσαιωνικά Μελετήματα* επισημαίνουν ως σωστότερη την ορθογραφία με *μοίρο-* (σελ. 70-71 και σελ. XXXIV αντίστοιχα). Η Μ. Αλεξίου (2008), στο βιβλίο *Ο Τελετουργικός Θρήνος στην Ελληνική Παράδοση*, κάνει μία εκτενή έρευνα για την ρίζα της λέξης *μοιρολόι* (σελ. 190-203). Η λέξη πιθανόν να προκύπτει από την ένωση δύο συνθετικών, «μοίρα» και «λόγος», ή, κοινώς, «κλαίω τη μοίρα μου» (Παπαδόπουλος, 2007). Μουσικολογικά, το μοιρολόι μπορεί να περιγραφεί ως αφηγηματικό μέλισμα, που ακολουθεί μία ημι-δομημένη και ημι-αυτοσχεδιαστική δομή, συχνά με

συνδιαλέγονται με τον νεκρό, τον αποχαιρετούν, ενημερώνουν τους οικείους του για τον θάνατό του και τους προετοιμάζουν για την δύσκολη αλλαγή στη ζωή τους που ακολουθεί την απώλεια του αγαπημένου τους (Saunier, 1999). Ως ταφικό έθιμο αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι των διαβατηρίων τελετουργιών, από την αγρυπνία, στην κηδεία αλλά και σε μετέπειτα επισκέψεις στο μνήμα του νεκρού, καθώς ήταν ο τρόπος για να συνεχίσουν οι ζωντανοί την επικοινωνία τους με τον νεκρό. Στις μέρες μας, εξακολουθεί να ακούγεται σε κάποια χωριά της Ελλάδας και παραμένει ο θρήνος κοινωνική υποχρέωση όλης της κοινότητας (Ακογιούνουγλου, 2014· Danforth, 1982· Σερεμετάκη, 1991/2008· Ψυχογιού, 2008).

Το μοιρολόγημα χαρακτηρίζεται ως γυναικεία υπόθεση (Κυριακίδης, 1920· Saunier, 1999). Οι γυναίκες επιτελούν τον ρόλο τους ως «θεματοφύλακες μιας παμπάλαιας, μυστικής, επίσημα ξεχασμένης, όσο συνάμα και λανθάνοντως ολοζώντανης πίστης και κοσμοθεώρησης» (Ψυχογιού, 2008). Σύμφωνα με τη Σερεμετάκη (1991/2008), στο θρήνο τους, οι γυναίκες, είναι «έμφωνες και συγκινησιακά εκδηλωτικές δημοσίως», ενώ οι άνδρες είναι «σιωπηλοί, συνεσταλμένοι και χωρικά απομονωμένοι» (σελ. 201). Ο πόνος τους βρίσκει διέξοδο και αποτελεί την ώθηση για να μοιρολογήσουν, να κλάψουν, να παραπονεθούν και να εκφράσουν την πίκρα τους για την απώλεια. Ταυτόχρονα, η συλλογική υπόσταση του μοιρολογήματος βοηθάει στη δημοσιοποίηση του πόνου, στην εξωτερικεύσή του στους άλλους και στην παρότρυνση όλων των παρισταμένων για έκφραση του δικού τους πόνου. Αυτό το ομαδικό τελετουργικό του μοιρολογίου ενώνει τις γυναίκες μέσα από τον πόνο τους, τις φέρνει αντιμέτωπες με τον θάνατο του άλλου και τον δικό τους, με αποτέλεσμα να τους δίνεται η δυνατότητα να δημιουργήσουν το υποστηρικτικό πλέγμα για να επεξεργαστούν το πένθος και να συμφιλιωθούν με την ίδια την απώλεια (Ακογιούνουγλου, 2014· Δαμίγος, 1999).

Στη Χίο έχουν απομείνει λιγοστές μοιρολογίστρες, το μοιρολόι έχει σχεδόν χαθεί από τις ταφικές τελετές και όπως οι ίδιες αναφέρουν, πλέον μοιρολογούν μόνο μέσα στο σπίτι τους (Ακογιούνουγλου, 2014). Γι' αυτό και η μελέτη επικεντρώνεται στο νήμα που ενώνει το παρελθόν με το παρόν και στη σύνδεση της ιστορίας της ζωής της μοιρολογίστρας μέσα από την ίδια την αφήγησή της, με στόχο την συγκρότηση και ανακατασκευή του ρόλου της μέσα στην κοινότητα.

Η ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η βιογραφία μπορεί να κατανοηθεί «ως 'κοινωνική κατασκευή', η οποία επιτελεί σημαντικές λειτουργίες, που σχετίζονται με τα εγχειρήματα των δρώντων υποκειμένων να προσοικειωθούν τον κοινωνικό τους κόσμο αλλά και να συγκροτήσουν την ταυτότητά τους, διαφυλάσσοντας τη συνοχή τους εντός των ετερόκλητων πλαισίων που κινούνται και των σημαντικών αλλαγών που υφίστανται στη διάρκεια του χρόνου» (Τσιώλης & Σιούτη, 2013, σ.

ποικίλματα που εκφράζουν την οδύνη της απώλειας. Είναι μονοφωνικό φωνητικό είδος με μία επαναλαμβανόμενη μελωδική γραμμή και χωρίς συνοδεία οργάνου. Βασίζεται στην τριτονική ή την πεντατονική κλίμακα, και οι στίχοι είτε αυτοσχεδιάζονται επί τόπου είτε είναι προσχεδιασμένοι από τις μοιρολογίστρες (Ακογιούνουγλου, 2014· Λιάβας, 2013· Saunier, 1999).

24). Θεμελιωμένη στη φαινομενολογία³ και την ερμηνευτική κοινωνιολογία⁴, η βιογραφική αφηγηματική ανάλυση έχει αποκτήσει ιδιαίτερο διεπιστημονικό ενδιαφέρον και έχει χαρακτηριστεί ως «μία προνομιακή στρατηγική για τη διερεύνηση της ανθρώπινης βιωμένης εμπειρίας» (Τσιώλης, 2006, σ. 163). Η αφήγηση δίνει τη δυνατότητα να ορίσει ο αφηγητής τον εαυτό του, να αποκαλύψει γεγονότα της ζωής του όπως τα θυμάται και να τα επικοινωνήσει με τους άλλους (Murray, 2003· Willig, 2013· White & Epston, 1990). Απροσχεδίαστα, ασυνείδητα ή συνειδητά, οργανώνει τη διαδοχή των γεγονότων της ζωής του νοηματοδοτώντας τη δική του ιστοριογραφία (emplotment) (Ricoeur, 1984). Με αυτό τον τρόπο μελετάται, αναπαριστάται και παρουσιάζεται ο εαυτός, η σχέση με τους άλλους και η σχέση με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο (Ρήγα & Τριανταφυλλίδου, 2001). Ταυτόχρονα, η βιογραφική προσέγγιση επιτελεί και τη σημαντική λειτουργία «της διαμεσολάβησης του κοινωνικού στο ατομικό» (Τσιώλης, 2013, σ. 408), όπου το κοινωνικό πεδίο επιδρά και διαμορφώνει τον βιωμένο εαυτό.

Ο βιογραφικός λόγος των ατόμων ανιχνεύει και αποκαλύπτει ποικίλες πτυχές, γι' αυτό και πολλοί θεραπευτές έχουν προσεγγίσει τις αφηγηματικές μεθόδους στο πλαίσιο της ποιοτικής έρευνας. Η δομή της αφήγησης των εμπειριών, όπως αυτές παρατίθενται, η χρονολογική διαδοχή και η γλωσσική απόδοση, εμπεριέχουν νόημα και επιτρέπουν σε μία βαθύτερη κατανόηση της αφηγηματικής «αλήθειας» (White & Epston, 1990). Ο Polkinghorne (1988), από τους πρώτους ψυχοθεραπευτές που περιέγραψε την ιδέα της αίσθησης του εαυτού μέσα από την συνεχή κοινωνική αναδόμηση, περιέγραφε την ταυτότητα ως «ο εαυτός ως αφήγηση» (σελ. 150). Η έννοια της αφήγησης εξελίχθηκε στο πλαίσιο της ψυχοθεραπείας και της έρευνας ως τρόπος ανακατασκευής νοήματος του εαυτού (Neimeyer, 2000· Etchison & Kleist, 2000· White & Epston, 1990). Μία σημαντική παράμετρος είναι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον ερευνητή και τον συνεντευξιαζόμενο και ειδικότερα η κοινωνική τους σχέση και το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο συναντιούνται (Riemann, 2003).

Η βιογραφική αφήγηση δίνει στην μοιρολογίστρα το μέσον για να ανακατασκευάσει το παρελθόν της μέσα από την οπτική που έχει αποκτηθεί στο τώρα. Έχοντας τη δυνατότητα να εκφραστεί ελεύθερα και να συσχετίσει όπως επιθυμεί το πώς η ίδια έχει βιώσει όλα όσα έχει ζήσει στη ζωή της, δομεί και παρουσιάζει τη δική της ιστορία και συνδιαλέγεται με τον ρόλο της στη διαδικασία του πένθους. Υπό αυτό το πρίσμα, το επίκεντρο δεν είναι η αφήγηση

³ Η φαινομενολογία έχει τις ρίζες της στην Ευρωπαϊκή φιλοσοφία των αρχών του 20^{ου} αιώνα και διερευνά την ζώσα εμπειρία ή τον βιωμένο κόσμο (Laverty, 2003· Giorgi & Giorgi, 2008). Ο Smith (2008) ορίζει την φαινομενολογία ως την μελέτη «φαινομένων», τα οποία περιλαμβάνουν τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος βιώνει καταστάσεις και την σημασία που έχουν αυτές οι εμπειρίες για τον ίδιο. Ως ερευνητική προσέγγιση, εμμένει στις απόψεις κάθε ανθρώπου, τις σέβεται ανοιχτά και τιμά την πολυποικιλότητα σε αντιλήψεις που υπάρχουν στον ζώντα κόσμο (Wertz, 2005). Παρόλο που υπάρχει έντονη ποικιλομορφία στις μεθόδους που ακολουθούν οι φαινομενολόγοι, έχει εμμείνει ως 'παραδοσιακή' η φαινομενολογία που επικεντρώνεται στην κατασκευή νοήματος μέσα από την σκοπιά των ερωτηθέντων, εστιάζοντας στην πολυπλοκότητα και στο πολυδιάστατο της κοινωνικής εμπειρίας (Caelli, 2001).

⁴ Μία σύντομη ανασκόπηση της βιογραφικής προσέγγισης παρατίθεται από την G. Rosenthal (2013) στο βιβλίο *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην Υστερη Νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες* (Γ. Τσιώλης & Ε. Σιούτη, επιμ.).

αλλά η παρουσίαση του ρόλου της μοιρολογίστρας όπως καταγράφεται, κατανοείται και ερμηνεύεται.

Η επιλογή να καταγραφεί η αφήγηση ολόκληρης της ζωής της μοιρολογίστρας παρόλο που μελετάται μία συγκεκριμένη κοινωνική συνθήκη, βασίζεται στις θεωρητικές παραδοχές που παραθέτει η Rosenthal (2013). Σύμφωνα με αυτές, στη συγκεκριμένη περίπτωση (α) η κατανόηση και ερμηνεία κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων του ρόλου της θρηνώδου, απαιτεί την μελέτη του φαινομένου από τη δημιουργία του, τη γένεσή του, (β) η κατανόηση και ερμηνεία των δράσεων απαιτεί ανάλυση της οπτικής της μοιρολογίστρας και της απόδοσης των διαδρομών δράσης, σύμφωνα με όσα βίωσε και νοηματοδότησε στο τότε και στο τώρα, και (γ) η κατανόηση και ερμηνεία των όσων αποκαλύπτει η αφηγήτρια σχετικά με το μοιρολόγημα απαιτεί να ερμηνευτεί «ως τμήμα του συνολικού πλαισίου της τωρινής ζωής της και της παροντικής και μελλοντικής της οπτικής» (ό.π., σελ. 67-68).

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Στην παρούσα μελέτη η αφήγηση προσεγγίζεται υπό το πρίσμα της εθνομουσικοθεραπείας⁵ και εστιάζει στην απώλεια, τη διεργασία του πένθους, και το μοιρολόγημα. Για την ανάλυση των αφηγήσεων ακολούθησα την προσέγγιση της βιογραφικής έρευνας της Rosenthal (2013), επιχειρώντας να συσχετίσω την εμπειρία, τις μνήμες και την αφήγηση ώστε να περάσω από το ατομικό στο συλλογικό. Έγινε αρχικά η χρονολογική καταγραφή των βιογραφικών δεδομένων, μετά θεματική και δομική ανάλυση των περιγραφών με στόχο την ανασύνθεση της ζωής της ως βίωμα και στη συνέχεια, μέσα στο ευρύτερο αφηγηματικό πλαίσιο, εστίασα ειδικότερα σε όλα τα τμήματα της αφήγησης όπου αναφερόταν στο μοιρολόι, στα ταφικά έθιμα, σε θανάτους που έζησε η ίδια μέσα στη ζωή της και στην πολύχρονη εμπειρία της ως μοιρολογίστρα.

Οι βιογραφικές συνεντεύξεις περιλαμβάνουν παραμέτρους που τις κάνουν αρκετά απαιτητικές στην προσέγγισή τους. Απαιτούν πολύ χρόνο στην προετοιμασία, στις επισκέψεις που χρειάζονται, στις πολύωρες ηχογραφήσεις και τις απομαγνητοφωνήσεις, και φυσικά στην ανάλυσή τους. Αλλά υπάρχουν και άλλα ζητήματα τα οποία καλείται ο ερευνητής να αντιμετωπίσει και να διαχειριστεί, όπως το ηθικό βάρος μίας βιογραφικής

⁵ Τα τελευταία χρόνια, ερευνητές από τον κλάδο της μουσικοθεραπείας έχουν δείξει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην επίδραση του πολιτισμικού υπόβαθρου στην αποτελεσματικότητα της θεραπευτικής προσέγγισης (Koen, 2008). Ο όρος «εθνο-μουσικοθεραπεία», με τον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Joseph Moreno (1995), περιγράφει την διεπιστημονική συστηματική προσέγγιση της χρήσης της παραδοσιακής μουσικής στην θεραπεία και «την μελέτη της γηγενούς μουσικής και των θεραπευτικών πρακτικών σε ένα ανθρωποκεντρικό μοντέλο» (σ. 336). Ως ένας συνδυασμός στοιχείων των επιστημών της εθνομουσικολογίας, της μουσικοθεραπείας, της ιατρικής ανθρωπολογίας και της ιατρικής, η εθνομουσικοθεραπεία μελετά τον αντίκτυπο της μουσικής σε τελετουργικές πρακτικές και παραδοσιακά έθιμα (Moreno, 1995· Chiang, 2008). Είναι ένας σχετικά νέος τομέας στο πεδίο της μουσικοθεραπείας και λίγες οι μελέτες που έχουν εστιάσει στα παραδοσιακά τραγούδια και τη σημασία τους στην επεξεργασία του θρήνου και τη διεργασία του πένθους (Ακογιούννογλου, 2014· Alviso, 2011· Amir, 1998· Sekeles, 2007· Kapoor, 2004).

συνέντευξης. Όπως αναφέρει η Sikes (2012), ο ερευνητής καλείται να ερευνήσει, να αναλύσει, να γράψει και να εκπροσωπήσει τη ζωή κάποιου άλλου. Ουσιαστικά, αναλύει και αποτυπώνει την αλήθεια του άλλου μέσα από το δικό του πρίσμα αλλά χωρίς την εμπλοκή της δικής του αλήθειας, και με γνώμονα τον σεβασμό του συνεντευξιαζόμενου, της ζωής του, αλλά και των ευαίσθητων προσωπικών δεδομένων του. Γι' αυτό και το βάρος της ηθικής ευθύνης που συνοδεύει αυτές τις συνεντεύξεις είναι μεγάλο. Η συμμετέχουσα έδωσε την συγκατάθεσή της να χρησιμοποιηθεί το μικρό της όνομα καθώς και το χωριό από όπου κατάγεται, παρόλα αυτά για τη διασφάλιση της προστασίας των ευαίσθητων προσωπικών της δεδομένων, όλα τα ονόματα έχουν διαφοροποιηθεί.

ΣΥΝΤΟΜΗ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ

Σημαντικό στοιχείο της ποιοτικής έρευνας είναι η *πλαισίωση*⁶ που στη συγκεκριμένη μελέτη αποτελεί ο κοινός κοινωνικά και χρονικά τόπος του χωριού των Μαστιχοχωριών. Γνώρισα την μοιρολογίστρα πριν μερικά χρόνια στο χωριό από όπου εν μέρει κατάγομαι. Η πρώτη συνομιλία μας είχε διερευνητικό χαρακτήρα, έγινε το καλοκαίρι του 2013 και εστίασε μόνο στο μοιρολόι.⁷ Οι συνεντεύξεις συνεχίστηκαν το 2016 και το 2017. Όλες οι συνομιλίες έγιναν στο σπίτι της γύρω στις 10 το πρωί, στην κουζίνα της, ένα μικρό δωμάτιο εξοπλισμένο με τα βασικά έπιπλα και με πολλές φωτογραφίες κρεμασμένες στους τοίχους και τοποθετημένες στα γύρω ράφια του δωματίου. Τίποτα δεν διέκοπτε τις συζητήσεις μας. Πάντοτε φορούσε μία σκουρόχρωμη ρόμπα, ποδιά, παντόφλες και ένα μαύρο μαντήλι στο κεφάλι της.

Όταν ανέφερα ότι ενδιαφερόμουν να μελετήσω το μοιρολόι μέσα από τα βιώματα και τις μνήμες της ως μοιρολογίστρα, αποκρίθηκε, «Γιατί θε να μάθεις για πράγματα που έχουν να κάνουν με τον θάνατο; [...] Θα σου πω [...] αλλά εν είναι χαρούμενο θέμα». Με αυτή τη φράση θεωρώ ότι αναφερόταν και στη ζωή της αλλά και στα ταφικά τελετουργικά, όπως διαφάνηκε μέσα από τις αφηγήσεις.

Σε όλες τις συναντήσεις ήταν πολύ φιλική, φιλόξενη και εξαιρετικά θετική. Αφού έψηνε καφέ, μιλούσε λίγο για τη μέρα της. Μετά μου έλεγε να βάλω τη συσκευή ηχογράφησης σε λειτουργία και ξεκινούσε να μιλάει και να μοιράζεται μαζί μου πολλές πληροφορίες ως προς τη ζωή της. Όλες οι ηχογραφήσεις έγιναν με έναν ψηφιακό εγγραφέα ZOOM H2n που ήταν πάντα τοποθετημένος σε ίση απόσταση ανάμεσά μας πάνω στο τραπέζι. Όταν ήθελε να πει κάτι που δεν επιθυμούσε να καταγραφεί, μου ζητούσε να το κλείσω και μετά ενημέρωνε τότε να το ξανα-ανοίξω. Πολλές φορές ο τόνος της ήταν διδακτικός, κάποιες στιγμές έντονα συναισθηματικός και κάποιες στιγμές έκανε απότομες παύσεις στη ροή του λόγου της. Με μία μικρή δική μου παρότρυνση συνέχιζε τις εξιστορήσεις. Μετά τη φάση της κύριας αφήγησης, περάσαμε στη φάση των παρεπόμενων

⁶ Όπως περιγράφει ο Τσιώλης (2011), «τόσο το ερευνώμενο φαινόμενο όσο και η ίδια η ερευνητική διαδικασία πρέπει να ιδωθούν και να ερμηνευτούν εντός του κοινωνικού και ιστορικού πλαισίου στο οποίο εντάσσονται και εντός του οποίου έχουν παραχθεί» (σελ. 134).

⁷ Αυτή η πρώτη συνομιλία έγινε στο πλαίσιο της έρευνας για τη διδακτορική μου διατριβή και συγκεκριμένα της διερεύνησης τρόπων για να ενσωματωθούν στοιχεία του Χιώτικου μοιρολογιού στην μουσικοθεραπευτική συνεδρία πένθους.

ερωτήσεων όπου η κυρία Κ. αντέδρασε με ιδιαίτερο ενθουσιασμό καθώς της δινόταν η ευκαιρία να εστιάσει σε συγκεκριμένα θέματα που την ενδιέφεραν.

Τα δύο στοιχεία που απεδείχθησαν σημαντικά για τη δημιουργία μίας ασφαλούς σχέσης για να μοιραστεί μαζί μου πληροφορίες για τη ζωή της, την ιστορία της οικογένειάς της και τη συμμετοχή της στις ταφικές τελετουργίες για πάνω από 70 χωριανούς της όπως ανέφερε, ήταν η οικειότητα που δημιουργήθηκε εξαιτίας της κοινής καταγωγής μας (ο παππούς μου και ο πατέρας της μεγάλωσαν μαζί) αλλά και η κοινή αγάπη μας για τη μουσική. Οι ηχογραφήσεις ήταν συνολικά περίπου 7,5 ώρες.

Κοινωνικό πορτραίτο

Γεννήθηκε σε ένα από τα Μαστιχοχώρια της Χίου, σε αγροτική περιοχή του νησιού. Ο πατέρας της ήταν αγρότης και εφοδίαζε με αγροτικά προϊόντα τα γύρω χωριά, με αποτέλεσμα να μην αντιμετωπίσουν ποτέ οικονομικό πρόβλημα. Η μητέρα της ασχολείτο με τα οικιακά. Δεν πήγε σχολείο, όπως και οι γονείς της, και προτιμούσε να βοηθά τον πατέρα της στα χωράφια από μικρή ηλικία. Είχε καλή φωνή και της άρεσε να χορεύει. Παρατηρούσε, παρακολουθούσε, άκουγε και μάθαινε από τους μεγαλύτερους του χωριού πολλά τραγούδια, ιστορίες, παραμύθια, χορούς, έθιμα και κράτησε όλη αυτή τη γνώση στη μνήμη της. Ήταν και παραμένει μία πολύ ενεργή παρουσία στα κοινωνικά δρώμενα του χωριού.

Διαδρομή βίου

Οι σημαντικότεροι βιογραφικοί σταθμοί, σύμφωνα με την χρονολογική τους ακολουθία και όχι όπως παρουσιάστηκαν κατά την αφήγηση, ξεκινούν με την γέννησή της τη δεκαετία του 1920. Είναι το δεύτερο από πέντε παιδιά, αν και ήταν συνολικά δέκα, εκ των οποίων τα μισά απεβίωσαν σε πολύ μικρή ηλικία από αρρώστιες. Δεν πήγε σχολείο και έμεινε να βοηθήσει τη μητέρα της να μεγαλώσει τα αδέρφια της. Ήταν το μόνο κορίτσι. Την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου γνώρισε τον ετεροθαλή αδερφό της, ο οποίος ένα χρόνο αργότερα πνίγηκε. Μοιρολόγησε για πρώτη φορά στα 16 της χρόνια στην κηδεία του μεγάλου της αδερφού που σκοτώθηκε στον πόλεμο. Ως παιδί της άρεσε να κάνει παρέα με τους μεγαλύτερους ανθρώπους του χωριού, και ήθελε να μαθαίνει τα πάντα από αυτούς. Τραγουδούσε και χόρευε από παιδί και συμμετείχε σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις του χωριού από τα χρόνια της εφηβείας της. Δούλευε στα χωράφια με τον πατέρα της όπου γνώρισε τον σύζυγό της. Παντρεύτηκαν όταν ήταν 21 ετών και από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και ως τα τέλη της δεκαετίας του 1950 απέκτησε τρία παιδιά. Οι γονείς της απεβίωσαν τη δεκαετία του 1970 και η ίδια για πέντε χρόνια εργάστηκε σε πλοίο για βιοποριστικούς λόγους. Μετά τον θάνατο του συζύγου της βιώνει προβλήματα ύπνου και μνήμης. Ο τελευταίος της αδερφός απεβίωσε προ τριετίας και στην κηδεία του ήταν η τελευταία φορά που μοιρολόγησε. Παρόλο που εξακολουθεί και τραγουδά όποτε της δίνεται η ευκαιρία, όπως λέει, η φωνή της την εγκαταλείπει καθώς μεγαλώνει. Είναι 90 χρονών.

Νοηματοδότηση ταφικών εθίμων

Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, η θεματική ερμηνευτική ανάλυση επικεντρώθηκε στα τμήματα των αφηγήσεων που αφορούσαν στο μοιρολόι, στη φροντίδα του νεκρού, σε θανάτους οικείων και προσφιλών ατόμων, στα ταφικά έθιμα του χωριού και στον ρόλο της σε διάφορες ταφικές τελετουργίες. Καθώς το υλικό από τις απομαγνητοφωνήσεις ήταν εκτενές, χρησιμοποιήθηκε το λογισμικό ATLAS.ti για την ευκολότερη οργάνωση και διαχείριση των δεδομένων. Ακολουθώντας την διαδικασία της ερμηνευτικής ανάλυσης των Smith & Osborn (2008), αναδύθηκαν επτά θεματικές κατηγορίες όπως περιγράφονται στη συνέχεια.

I. Η ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΤΑΦΙΚΩΝ ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΩΝ

Η λεπτομέρεια, με την οποία αναφέρεται σε όλα τα ταφικά έθιμα, υπογραμμίζει την σπουδαιότητα που είχαν αυτά στη ζωή της αλλά και στη ζωή της κοινότητας. Όπως περιγράφει, στο παρελθόν, όλες οι γυναίκες μαζεύονταν στο σπίτι του ετοιμοθάνατου και τον «φύλαγαν» ως την τελευταία του αναπνοή. Η επιλογή του ρήματος «φυλάω» φαίνεται να τονίζει την ανάγκη να παραμείνει κάποιος σκοπός και φύλακας της ζωής όσο το δυνατόν περισσότερο. Μετά, «όσες άντεχαν», περιποιόντουσαν τον νεκρό, τον σαβάνωναν, τον έντυναν και τον προετοίμαζαν για να τον τοποθετήσουν στη λατέρα, ένα κρεβάτι-φέρετρο, ντυμένο με όμορφα σεντόνια και μαξιλάρια. Με αυτήν τον μετέφεραν στο νεκροταφείο και τον τοποθετούσαν μέσα στη γη με τα σεντόνια τυλιγμένα γύρω του. Μετά την κηδεία, όλοι συγκεντρώνονταν στο σπίτι των πενθούντων, οι γυναίκες προετοίμαζαν ψάρι -το φαγητό της παρηγοριάς- έψηναν πικρό καφέ για όλους και παρέμεναν για να μοιρολογήσουν με την οικογένεια του θανόντος. Αναφέρεται σε όλα τα στάδια της εθιμοτυπικής τελετουργικής διαδικασίας με συγκεκριμένη και τυπική σειρά, «...ο νεκρός τον εφυλάγαμε να ξεψυχύει, να το σαβανώμεν, να του ταιριάξουν, να τον βάλουμε στο σπίτι...», κάτι που αποτελούσε σημαντικό μέρος της ζωής όλων των μελών της κοινότητας. Για σαράντα μέρες οι συγγενείς συνέχιζαν να μοιρολογούν, και οι χωριανοί μεριμνούσαν για τα υπόλοιπα, όπως να προετοιμάζουν φαγητό, να τους συντροφεύουν, να τρώνε αλλά και να μοιρολογούν μαζί τους.

Η συναισθηματική δύναμη και αντοχή στη θέα και τη φροντίδα του νεκρού αποτελούσε γνώρισμα μόνο κάποιων γυναικών της κοινότητας, οι οποίες αναλάμβαναν αυτό τον ρόλο. Το σαβάνωμα ήταν εξαιρετικά σημαντική διαδικασία για την ίδια γιατί, όπως ανέφερε, έλαβε αυτή την εντολή από τον πατέρα της και θεώρησε ότι ήταν υποχρέωσή της να φροντίζει τους νεκρούς και τιμή της να τους περιποιείται αποφεύγοντας να τους πονέσει, να τους καθαρίσει καλά και να τους κάνει όσο πιο όμορφους ήταν δυνατόν. «Όπου πηγαίνεις, αν ψυχομαχά, να φυλάγεις να τελειώνει κι αν ημπορείς σαβάνωνε. Δεν έχει, μου λέει, πιο μεγάλο ψυχικό [...], να τον σαβανώ, να τον ντύνω τον άνθρωπο, το κατάλαβες; Αν σου πω πόσους έχω ντυμένους... είναι πάνω από εβδομήντα... ηγώ... νεκρούς ντυμένους». Η υποστήριξη και η φροντίδα των πενθούντων είχε μεγάλη σημασία για όλη την κοινότητα, και ειδικά για τις γυναίκες, και θυμίζει τη δομή μίας βραχείας ομαδικής θεραπείας πένθους.

II. Η ΑΠΑΞΙΩΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΒΑΘΗΡΙΩΝ ΕΘΙΜΩΝ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΥ

Αναφερόμενη αποκαρδιωτικά για τη σημερινή εποχή, θεωρεί ότι τα ταφικά έθιμα πλέον εξαπατούν τον νεκρό και εκφράζεται με αρκετό θυμό, με ένταση στη φωνή της και κάποιες στιγμές φωνάζει όταν αναφέρεται στο σήμερα. «...Τώρα δεν έχει τέτοια πράγματα... δεν έχει... τώρα με ένα στεφάνι που θα κάμουν τ' αθρώπου θαρρούν πως το κάμνανε όσοολο, βασιλιά τον εκάμαμε, εεεε; δεν τον εκάμουμε βασιλιά, στον τάφο μέσα θα' μπει... στον τάφο θα' μπει...» Υποκριτικά χαρακτηρίζει τα σημερινά έθιμα και τα αποκαλεί «πανηγύρι», όπου καλύπτεται η υποχρέωση προς τον νεκρό με ένα στεφάνι, και η υποστήριξη της οικογένειας απλά με μία μάζωξη σε ένα εστιατόριο για τον καφέ όπου όλοι μιλάνε και γελάνε. «...τώρα είν' όλα σαν να πηγαίνουνε τον άθρωπο σε γάμο, όχι σαν να τον πηγαίνεις να τον θάψεις, ακούς;» Δεν μοιρολογεί κανείς, δεν συντροφεύουν της οικογένεια του νεκρού στο σπίτι του, δείχνοντας με αυτό τον τρόπο παντελή έλλειψη σεβασμού προς τον ίδιο τον νεκρό και τους πενθούντες. Και συμπληρώνει, «δεν υπάρχει τίποτα τώρα, τίποτα πια» με ψιθυριστή φωνή.

Η τελευταία φορά που μοιρολόγησε ήταν προ τριετίας στην κηδεία του τελευταίου αδερφού της. «Εεεε, του' πα τρία τραγουδάκια... δεν με αφήκαν να πω παραπάνω... [...] δεν μ' αφήκαν γιατί άμα μοιρολογείς κλαίει ο κόσμος κι έτσι δεν ήθελαν οι αθρώποι να χαλάουν...». Η απουσία του μοιρολογιού και της εξωτερίκευσης της θλίψης για την απώλεια ενός αγαπημένου είναι δυσνόητη για την ίδια και δύσκολο να την αποδεχθεί. Αναφερόμενη στη σημερινή εποχή και στις γυναίκες του χωριού, τόνισε ότι πλέον δεν ακούγεται το μοιρολόι πια, γιατί «εεεε, καμιά πια δεν θέλει να το μάθει ευτό το πράγμα, καμιά, καμιά δε μοιρολογά, καμιά...». Η επιλογή των λέξεων *ευτό το πράγμα* χαρακτηρίζει το μοιρολόγημα ως κάτι μη αποδεκτό αλλά ούτε ευχάριστο.

III. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ

Το αναπόφευκτο, το οριστικό και το μόνιμο καθορίζουν για την ίδια τον θάνατο. Αρκετές φορές ανέφερε με ιδιαίτερη ένταση στη φωνή της, «αυτή [είναι] η αλήθεια που σου λέγω εγώ τώρα, ό,τι πεθαίνει δεν ξαναζεί...». Θυμίζει την Επικούρεια αντίληψη της θνητής ψυχής που χάνεται οριστικά μαζί με το σώμα. Σε μικρή ηλικία χρειάστηκε να αντιμετωπίσει τους πρόωρους θανάτους πέντε αδερφών της. Από τις πρώτες μνήμες της ως παιδί, περιγράφει τον χώρο που αποτελούσε το τότε κοιμητήριο: «Εκεί ήταν το νεκροταφείο, κι είχαν ένα πηγάδι, ρίχνανε τα κόκκαλα όλα μέσα, τώρα έχουν έρθει και γίνονται τα κοιμητήρια και όλα αυτά, παλιά τα κουβαριάζανε εκεί πέρα».

Τονίζοντας την άποψή της για το τετελεσμένο και οριστικό του θανάτου, χρησιμοποίησε μία ενδιαφέρουσα μεταφορά: «δεν είναι ότι υπάρχει άλλος κόσμος και είν' εκεί οι αθρώποι και μας περιμένουν... όσοχι, όσοχι... ήβγαλες το χορτάρι; ηκόπην η άθρωπος...;» και συνεχίζει «...δεν έχει μείνει κανένας αθάνατος, και το δικό μου [το κεφάλι] θα φύγει...». Δεν πιστεύει στην μετά θάνατον ζωή, όπως ανέφερε πολλές φορές, όμως ο ίδιος ο θάνατος εξακολουθεί και της δημιουργεί θλίψη και πόνο. «Εγώ, να σου πω την αμαρτία μου, [...] εγώ [...] εδώ λέω είν' όλα κι η παράδεισο, κι η κόλαση είν' ηδώ...» Φαίνεται ότι ο θάνατος έγινε από νωρίς η αναπόφευκτη αλήθεια και η ζωή χαρακτηρίστηκε ως το μόνο πραγματικό γεγονός. Ο Επικούρειος στοχασμός της «...ο πεθαμένος πονεί;» κρύβει τη

σύνδεση του θανάτου με την απώλεια των αισθήσεων και την οριστικότητα της ανυπαρξίας⁸.

IV. Η ΑΠΟΨΗ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΓΗΡΑΤΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΠΩΛΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΑΔΙΚΟΤΗΤΑΣ

Τα γηρατεία φαίνεται ότι είναι αποδεκτά ως φυσικό επακόλουθο της ζωής, αλλά δύσκολο για την ίδια να τα διαχειριστεί. Είναι μία από τις γηραιότερες παρουσίες στο χωριό και θεωρεί τον εαυτό της λιγιστό. «...Όλοι οι μεγάλοι φύγανε, μείναν μόνο οι μικροί... δεν έχει πια μεγάλους... μέσα στο χωριό είμαστε χαμένοι, τέσσερι πέντε μεγάλοι ήμαστε...» Τη σκέψη ότι οι ηλικιωμένοι του χωριού χάνονται τη συνοδεύει μία εμφανής θλίψη που την εξωτερικεύει μέσα από την επιλογή συγκεκριμένων λέξεων και τους επιτονισμούς της. Όπως αναφέρει, «δεν έχει πια άλλες πιο μεγάλες γυναίκες εκτός από εμάς, όχι... έχουμε χαθεί». Θυμώνει με τη φθορά της μνήμης που συνοδεύει τους ηλικιωμένους. «...ηπεθάναν όλοι οι παλιοί, δεν τα θυμούνται να τα πουν, τώρα ακόμα εγώ τα θυμάμαι και τα λέω, αλλά κι αυτές οι μεγάλες που είναι, δεν θυμούνται, ανάθεμάν τες, να πουν τίποτα...» Εκφράζεται με δυσαρέσκεια για τις συνομήλικες συγχωριανές της που δεν θυμούνται τίποτα από το παρελθόν, όμως πιθανόν με αυτό τον τρόπο να διαχωρίζει τον εαυτό της από τις άλλες γυναίκες. Ταυτόχρονα, διαφαίνεται πικρία στην αφήγησή της ως προς την αδυναμία της να κάνει κάποια πράγματα που έκανε σε νεώτερη ηλικία. Πολύ συχνά συγκρίνει τον εαυτό της στο παρελθόν και στο παρόν. Παραπονιέται για την απώλεια της φωνής της και σε όσα στερείται λόγω της ηλικίας της και της γήρανσης του σώματος. Σημάδια κατάθλιψης είναι εμφανή καθώς εκφράζει ένα διαρκές άγχος και φόβο, και περιγράφει ότι ο θάνατος επισκέπτεται συχνά τις σκέψεις της. Μετά από την ξαφνική απώλεια του συζύγου της -τον οποίο η ίδια βρήκε νεκρό-, ανέπτυξε ένα «ανεξήγητο» για την ίδια άγχος, έναν «ψυχολογικό» φόβο, και παρουσιάζει δυσκολία στον ύπνο.

V. ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ήταν εμφανής η έντονη συναισθηματική της εμπλοκή σε αρκετές φάσεις της αφήγησής της. «Γιατί δεν μπορώ να κοιμηθώ, μόνο ο νους μου πάλι εδευτά εδευτά εδευτά εδευτά... δε μπορώ να κλείω τα μάτια μου και θυμούμαι πάλι τα περασμένα, όλα, και θανάτους και αρρώστιες, όλα...» Πολλές φορές εξέφρασε τη λύπη της που έχει δει στη ζωή της όλα γύρω της να πεθαίνουν, όχι μόνο τους ανθρώπους που αγάπησε αλλά και τις παλιές συνήθειες και τρόπους ζωής. «...άμα ακούω τον θάνατο κλαίω, όχι πως θα πεθάνω εγώ, λυπάμαι τον άλλον, όχι, το να πεθάνω δε με νοιάζει, μα να πεθάνω και σήμερα, λυπάμαι τον άλλον που πα μες το χώμα, αφήνει παιδιά, αφήνει... είναι νέος, είναι... αυτά λυπάμαι και μόνο κλαίω...» Χαρακτήρισε όμως τον εαυτό της ως «καλορίζικο» γιατί έχει ζήσει πολύ περισσότερο από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς της. «Η μόνη που ζω [...] εγώ τους έβαλα όλους μπρος... καλορίζικια... καλορίζικια ήμουν ηγώ...». Δυσκολεύεται περισσότερο με τους θανάτους

⁸ Στην Επιστολή προς Μενουκέα (124-127), ο Επίκουρος αναφέρει: «Κοίτα να συνηθίσεις στην ιδέα ότι ο θάνατος για μας είναι ένα τίποτα. Κάθε καλό και κάθε κακό βρίσκεται στην αίσθησή μας· όμως θάνατος σημαίνει στέρηση της αίσθησης» (μτφ. Αβραμίδης, 2000, σελ. 255).

νέων ανθρώπων στο χωριό, όμως φαίνεται να δέχεται το αναπόφευκτο του θανάτου ως μέρος της ζωής.

Δυσανασχετεί που εκλείπουν παλιά έθιμα και οι παλιοί τρόποι ζωής, και ως προς τα ταφικά έθιμα, αισθάνεται παραγκωνισμένη που δεν της επιτρέπεται από την κοινότητα να τα συνεχίσει. Ακόμα και στην πρόσφατη κηδεία του αδερφού της, προ τριετίας, δεν της επέτρεψαν να τον μοιρολογήσει και κατάφερε και του είπε «μόνο τρία τραγουδάκια». Η πίκρα και η θλίψη την ωθούν να μοιρολογεί, όμως οι άνθρωποι, όπως λέει, δεν θέλουν να κλαίνε ή να αισθάνονται πια πόνο και στενοχώρια. Και αυτό που της φέρνει ιδιαίτερη δυσφορία είναι ο μη αναμενόμενος θάνατος, τον οποίο αποκαλεί «πικρό μαχαίρι». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «Ναι, ναι, ναι, ο απότομος, ο ξαφνικός θάνατος είναι πικρό μαχαίρι, είναι, γαμώτο... άμα μάθω πως ο άλλος είναι άρρωστος, θα τον λατρέψεις, θα του δώξεις ένα ποτήρι νερό, να μιλήσετε, ξέρεις, είσαι αποφασισμένη πως θα φύγει... ενώ να φυλάγεις να φάτε και να τον βρεις ξαφνικά πεθαμένο, αυτόν είναι... ε... έπειτα, θα πεθάνουμε, δε θα μείνουμε και αθάνατοι, θα φύγουμε...»

VI. ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΗΣ ΗΘΙΚΗΣ

«Αν κάνει καλό, θα λάβεις καλό, αν βλάψεις, θα πληρωθείς πίσω, εδώ, σε αυτή τη ζωή». Ακολουθεί, όπως αναφέρει, έναν πολύ ισχυρό κώδικα ηθικής, ο οποίος είναι μείζονος σημασίας στη ζωή της και πιθανόν να έχει τις ρίζες του στην αίσθηση του καθήκοντος που της μετέφερε ο πατέρας της. Η θεώρησή της θυμίζει την θέση του Καντ που έβλεπε την ηθική ως ένα σύστημα από επιταγές σύμφωνα με τις οποίες πρέπει κάθε άνθρωπος να δρα. Μία πολύ σημαντική αξία στη ζωή της είναι η αλήθεια, που όπως λέει, πρέπει να συνοδεύει όλες τις πτυχές της ζωής του ανθρώπου. Ο πατέρας της φρόντιζε τους φτωχούς ανθρώπους του χωριού, κάτι που την παρακίνησε να κάνει και η ίδια. «Ο πατέρας μου... δεν υπήρχε φτωχός να μην πάει να δει, δεν υπήρχε τότε που πληρώνανε να κατεβάζουν νεκρούς απ' τα σπίτια να μην πάει ο πατέρας μου να κατεβάει και να πληρώνει, ο πατέρας μου ήτανε...» Υιοθέτησε και η ίδια αυτή τη διάθεση προσφοράς προς άλλους που έχουν ανάγκη, καθώς ο πατέρας της την παρότρυνε από μικρή ηλικία να νοιάζεται τον συνάνθρωπό της.

Ως προς τα ταφικά έθιμα, πιστεύει βαθιά ότι το σαβάνωμα είναι ο καλύτερος τρόπος να εκφράσει κάποιος τον σεβασμό του για τον νεκρό ως πράξη υπέρτατης έκφρασης καλοσύνης. «Ναι, είχα εντολή αφ' τον πατέρα μου, εκείνος δεν ηπήγαινε, εγώ μόνο είχα εντολή να σαβανώνω... [...] κι όλοι σιχαίνονταν, [...] οι δικοί τους... φεύγαν έξω απ' το δωμάτιο... [...] Αφού ο άνθρωπος ζει, του δίνεις το νεράκι μέχρι τα τελευταία που θα' βγει η ψυχούλα του, μετά γιατί του σιχαίνεσαι; Αυτό μούλεγεν ο πατέρας μου [...] είναι παραχώρηση Θεού...».

VII. Η ΟΠΤΙΚΗ ΤΗΣ ΣΤΗ ΖΩΗ

Από μικρή ηλικία έμαθε να συνδράμει όπου χρειαζόταν και στην αφήγησή της συχνά διαφοροποιεί τον εαυτό της από τους συγχωριανούς της. «...δεν ητρέχαν σαν που τρέχα γω... αν ήταν να πεθάνει άνθρωπος να πα να τον σαβανώ, αν ήταν να σπα άνθρωπος γέρος να πα να δω, αν ήταν άρρωστος ήτ' να πάω, αν ήταν... σ' όλα ήτρεχα...». Σε οποιαδήποτε δυσκολία ανταποκρινόταν όπως μπορούσε κάθε φορά. Είχε μεγάλη δίψα για μάθηση αν και δεν πήγε

σχολείο και όλα όσα μάθαινε από τους μεγαλύτερους του χωριού, τα αφομοίωνε και τα συγκρατούσε γερά στη μνήμη της. «...αλλά μού' ρεσεν να μαθαίνω, να ξέρω και για τους άγιους, και για τους κακούργους και για τους καλούς, όλα, να μαθαίνω βρε παιδί μου, και για τους μελιγάλες, και για τους μηλιγάλες, για τα ξωτικά, όλα, ήθελα να τα μαθαίνω τσε να λέω τσ' εγώ...» Φαίνεται να αποδέχεται τις δυσκολίες και τις χαρές με τον ίδιο τρόπο. «...[φυσάει] ούουου... και από στενοχώριες και δυσκολίες και από καλά, είναι πλούσια φορτωμένη [γελάει]... στα κακά ερχόνταν και τα καλά, στα καλά ερχόνταν και τα κακά, περνούσαν, περνούσαν...» Αλλά αποδίδει τις δυσκολίες της ζωής σε μία ανώτερη δύναμη, λέγοντας «ο Θεός μας ήπλασε να περνούμε τα βάσανα, να περνούμεν αρρώστειες, να περνούμεν στεναχώριες, να περνούμε, να περνούμε, ό,τι μας ήδωκεν...» Αν και ποτέ δεν πήγε σχολείο και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970 που πήγε τον πατέρα της στο νοσοκομείο στην Αθήνα, δεν είχε φύγει ποτέ από το χωριό, αισθάνεται ότι γνωρίζει πάρα πολλούς ανθρώπους. Δυσκολεύεται να κατανοήσει όσους ζουν «ανούσια» τη ζωή τους χωρίς να νοιάζονται για τους άλλους. Την προβληματίζει ιδιαίτερα η εγωκεντρική στάση και αναφέρει, «...κι έτσι να τα περνάς όλα ωραία, δεν μπορεί, δεν ειν' ζωή αυτή, να την περνάς όλη αρχόντισσα και να μην βλέπεις τον άλλον που υστερείται, να μην βλέπεις, ξέρω' γω... [...] πρέπει να αισθάνεσαι τον άλλον λιγάκι δίπλα σου, έτσι δεν είναι;»

Το μοιρολόι ως μέρος του βίου

ΣΕ ΕΝΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ Η ΚΥΡΙΑ Κ. ΑΝΑΦΕΡΘΗΚΕ ΣΤΟ ΜΟΙΡΟΛΟΙ. ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΟΕΚΥΨΑΝ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΥ ΟΡΙΖΟΥΝ ΤΟ ΜΟΙΡΟΛΟΙ ΩΣ ΑΝΑΓΚΗ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΓΝΩΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ, ΚΑΙ ΠΟΥ ΤΟ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΕΙ Η ΚΑΘΟΛΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΚΑΙ Η ΔΙΑΦΥΛΑΞΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ.

I. ΑΝΑΓΚΗ

Ο θρήνος ήταν ένας τρόπος εξωτερίκευσης και έκφρασης του βαθύτατου πόνου και της θλίψης της απώλειας. Η λέξη που συχνά χρησιμοποίησε ήταν ότι το μοιρολόι είναι ένα «ξαλάφρωμα». Αποτελούσε έκφραση της ανάγκης της μητέρας να μοιρολογήσει το νεκρό παιδί της, της αδερφής να μοιρολογήσει τον θάνατο του αδερφού της, της κόρης να μοιρολογήσει τον θάνατο του πατέρα. Η ανάγκη είναι τόσο μεγάλη, που όταν κάποιος πέθαινε στο χωριό, όλες οι γυναίκες είχαν την ευκαιρία να θρηνησουν και να μοιρολογήσουν τις δικές τους απώλειες και να μνημονεύσουν τους αγαπημένους τους. Ένα ιδιαίτερο περιστατικό, σύμφωνα με όσα είπε, συνέβη τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο όταν το Πολεμικό Ναυτικό βύθισε ένα γερμανικό πλοίο⁹. Όλοι οι άνδρες του χωριού συγκέντρωσαν τα

⁹ Για το συγκεκριμένο περιστατικό η ίδια είπε, «...τον καιρό που το... ...Παπανικολής ηπέταξεν το βαπόρι κάτου [στον όρμο] ... ετρύπησεν το βαπόρι και πεθάναν όλοι οι γερμανοί, πέσανε στη θάλασσα, επνιγήκαν όλοι...». Παρόλο που η πληροφορία δεν τεκμηριώθηκε ιστορικά μετά από βιβλιογραφική έρευνα, διασταυρώθηκε από άλλους συγχωριανούς της που ανέφεραν ότι έχουν ακούσει από τους παλαιότερους ότι «πτώματα γερμανών ξεβράστηκαν» σε κοντινή παραλία, τους οποίους περισυνέλεξαν και μετέφεραν στο χωριό, αναφερόμενοι στο Υ/Β Παπανικολής. Σύμφωνα με τα αρχεία του Πολεμικού Ναυτικού, το Υ/Β Παπανικολής πραγματοποίησε 10 πολεμικές περιπολίες

πτώματα των γερμανών που ξεβρόσθηκαν στην ακτή, τα μετέφεραν στο χωριό και τα τοποθέτησαν πάνω σε ένα κάρο. Μία γυναίκα άρχισε να μοιρολογεί: «κλάψετε να τους κλάψουμε... γιατί δεν έχουμε άλλα, γιατί της μάνας η φωνή είναι σαν την καμπάνα. Κλάψετε να τους κλάψουμε, πείτε τους να τους πούμε, παιδιά τους περιμένουνε, μάνες τους λαχταρούνε. Ο ξένος εις την ξενιτιά δεν πρέπει να πεθαίνει, γιατί το χώμα είν' βαρύ κι η πλάκα είναι ξένη». Κάποιος μετέφραζε τους στίχους του μοιρολογιού στους γερμανούς στρατιώτες που είχαν έρθει στο χωριό για να πάρουν εκδίκηση για τους νεκρούς τους, και συγκινήθηκαν τόσο που χάρισαν τη ζωή των συλληφθέντων ως υπαίτιων του περιστατικού. Όπως λέει, «δεν γίνεται να βλέπεις τον αγαπημένο σου να μπαίνει στο χώμα και να μην μοιρολογήσεις».

II. ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΓΝΩΣΗ

Το μοιρολόι ήταν μία εσωτερική γνώση των γυναικών του χωριού και σε κάθε χωριό το μοιρολόι περνούσε από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά. Οι νέες γυναίκες μάθαιναν να μοιρολογούν από τις μεγαλύτερες γυναίκες και μοιρολογούσαν όλες μαζί τον θάνατο ενός αγαπημένου. Οι στίχοι των μοιρολογιών δεν ήταν ποτέ γραμμένοι και τους διαφοροποιούσαν σύμφωνα με την ηλικία του νεκρού, αν ήταν παιδί, έφηβος, ή κάποιος γηραιότερος. Αντίστοιχα, στους γάμους, όταν παντρευόταν μία νύφη ή ένας γαμπρός που ήταν ορφανός, τότε δεν χρησιμοποιούσαν μουσικά όργανα στον γάμο και αντί για τραγούδια του γάμου, έλεγαν αμανέδες. Για παράδειγμα «το Χάρο θα τον σκοτώσουμε να τον εκδικηθούμε, μικρά παιδάκια ορφανά να μην εξαναδούμε... το Χάρο θα σκοτώσουμε με σιδερένιες μπάλες γιατί χωρίζει αντρώγενα, παιδιά από τις μανάδες...». Αυτή η προφορική παράδοση έχει περάσει μέσα στα χρόνια από γυναίκα σε γυναίκα ως μία εσωτερική γνώση.

III. ΚΑΘΟΛΙΚΟΤΗΤΑ

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όλες οι γυναίκες όπως και οι άνδρες μοιρολογούσαν. Όποτε υπήρχε κάποιος θάνατος στην οικογένεια, σχεδόν όλοι μοιρολογούσαν, αν και περισσότεροι οι γυναίκες. Θυμάται τον πατέρα της να μοιρολογεί στον αδερφού της την κηδεία, και με φανερή συγκίνηση στη φωνή επαναλαμβάνει τους στίχους που χρησιμοποίησε ο πατέρας της, «μαύρα 'ν τα ρούχα που φορούν όλα σου τ' αδερφάτσια κι απ' όλους ξεχωρίζουνε σαν τα καλογεράτσια». Οι γυναίκες στέκονταν αλληλέγγυες η μία στο θρήνο και το πένθος της άλλης στο χωριό. Ήταν πολύ σημαντικό να σταθούνε δίπλα στον πόνο της απώλειας της κάθε γυναίκας και να της συμπαρασταθούν. Είχαν συγκεκριμένους στίχους που χρησιμοποιούσαν για να καλέσουν και τις άλλες γυναίκες να συμμετέχουν στο θρήνο και το μοιρολόι, «ελάτε να μονιάσουμε τραγούδια να του πούμε κι όποια έχει πιότερο καημό να τον εμοιραστούμε». Σε κάθε νέο θάνατο που συνέβαινε στο χωριό, όλες οι γυναίκες που είχαν

στο Αιγαίο Πέλαγος από τα μέσα του 1941 έως και τις αρχές του 1944 (<http://www.hellenicnavy.gr/el/istoria/palaia-polemika-ploia/27-gr/istoria/palaia-polemika-ploia/ellinika-ypovryxia-2ou-pp/45-2>). Εικάζεται επίσης ότι ένας βαθύς όρμος στα δυτικά του νησιού πιθανόν να απετέλεσε «κρυψώνα» του Υ/Β Παπανικολής κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

βιώσει πόνο και απώλεια συμμετείχαν και μοιρολογούσαν τις δικές τους απώλειες. Είναι εμφανής ο καθολικός χαρακτήρας στην αντιμετώπιση της απώλειας, και της εξωτερίκευσης του πόνου μέσω του μοιρολογιού και η ανάγκη να στηρίξει όλη η κοινότητα τον πενθούντα ή την πενθούσα.

IV. ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

Παραδοσιακά, σε κάθε χωριό το μοιρολόι έχει τη δική του μοναδική μελωδική γραμμή και όλες οι γυναίκες του χωριού μοιρολογούν με το ίδιο μοιρολόι. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι πρόσφυγες από την Μικρά Ασία έφεραν μαζί τους και το δικό τους μοιρολόι. Έκτοτε στο συγκεκριμένο χωριό έχουν διασωθεί δύο μοιρολόγια, το παραδοσιακό και το προσφυγικό, σύμφωνα με όσα αναφέρει στην αφήγησή της η μοιρολογίστρα. Οι κάτοικοι του χωριού και οι πρόσφυγες διατήρησαν την κοινωνική τους ταυτότητα μέσα από τα δύο διαφορετικά μοιρολόγια όλο τον προηγούμενο αιώνα. Δεν απορροφήθηκε η μία κοινότητα από την άλλη, ούτε συγχωνεύτηκαν πολιτισμικά ως προς τα ταφικά τελετουργικά τους έθιμα.

Αναφερόμενη στις διαφορές των δύο μοιρολογιών, περιγράφει το παραδοσιακό του χωριού ως πιο συναισθηματικό με πολύ πόνο ενώ το προσφυγικό ως πιο λυρικό, πιο τραγουδιστό και κατά συνέπεια με περιορισμένη έκφραση του πόνου. Συγκεκριμένα επισημαίνει ότι μέσα στα χρόνια οι γυναίκες του χωριού χρησιμοποιούν μόνο το δικό τους μοιρολόι και οι γυναίκες πρόσφυγες μόνο το προσφυγικό. Ποτέ δεν ενσωματώθηκε το νεότερο μοιρολόι στο ήδη υπάρχον, όπως και ποτέ δεν ενσωματώθηκαν απόλυτα οι πρόσφυγες με τους ανθρώπους του χωριού. Διατήρησαν την ταυτότητά τους και οι μεν και οι δε μέσα από τα μοιρολόγια, αν και η ίδια γνωρίζει να τραγουδά και τα δύο.

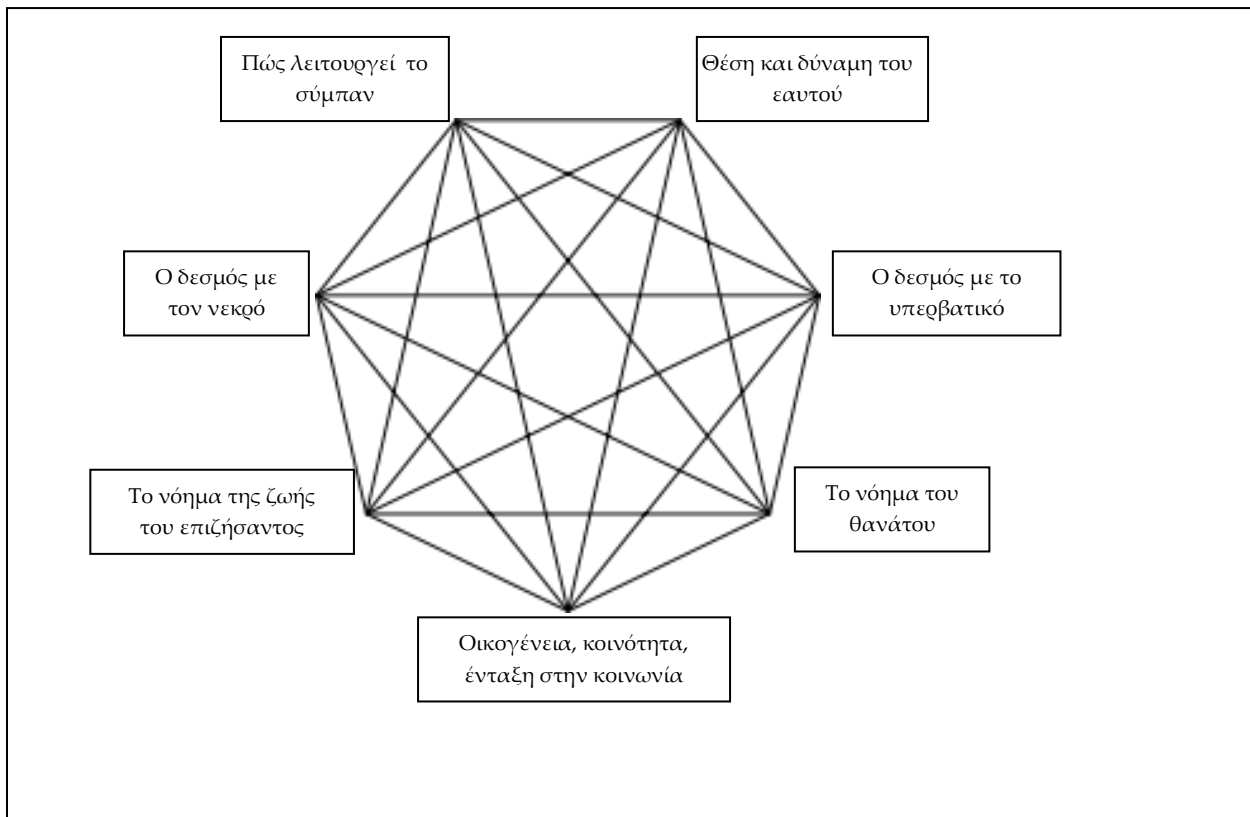
Ο ρόλος της θρηνωδού στη διαδικασία του πένθους

Η βιογραφική αφηγηματική ανάλυση ανέδειξε πολλές πτυχές της λειτουργίας των τελετουργικών εθίμων και συγκεκριμένα του μοιρολογιού στις διαβατήριες τελετές αποχαιρετισμού. Από τα συμπεράσματα γίνεται εμφανής η θέση και η δράση της μοιρολογίστρας στη διεργασία του πένθους σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Η διεργασία του πένθους αφορά στις εσώτερες ψυχολογικές διαδικασίες, την έκφραση της βαθύτατης οδύνης για την απώλεια ενός αγαπημένου, καθώς και την προσαρμογή των μελών της οικογένειας του νεκρού σε μία νέα πραγματικότητα ζωής. Επίσης περιλαμβάνει την αποδοχή και διαχείριση των αλλαγών στις εξωτερικές καταστάσεις ζωής, όπως σε σχέσεις και συνθήκες ζωής. Το πένθος όμως εκφράζεται μοναδικά και πολυδιάστατα από κάθε έναν και πολλοί ερευνητές έχουν καταλήξει ότι κάθε άνθρωπος θρηνεί με τον δικό του τρόπο (Bonanno & Kaltman, 2001· Doughy, 2009· Mancini & Bonanno, 2006). Αυτό είναι εμφανές και στην περίπτωση της μοιρολογίστρας η οποία θρηνεί αυτοσχεδιάζοντας στίχους και προσαρμόζοντας το μοιρολόι στη δική της απώλεια. Η ανάγκη της διεργασίας του πένθους, όπως περιγράφηκε από τον Freud το 1917 (Clewell, 2004), υιοθετήθηκε από πολλούς επιστήμονες, με αποτέλεσμα να κυριαρχούν τον 21^ο αιώνα ποικίλα θεωρητικά μοντέλα προσέγγισης και προσδιορισμού αυτής της διαδικασίας (Stroebe, 2001· Mancini & Bonanno, 2006). Παραλληλίζοντας τη διαδικασία του μοιρολογήματος με τα μοντέλα πένθους,

φαίνεται να συσχετίζεται περισσότερο με δύο θεωρίες, αυτή των «συνεχιζόμενων δεσμών» (Klass, Silverman & Nickman, 1996) και με το «μοντέλο διττής διεργασίας πένθους» (Stroebe & Schut, 1999).

Σύμφωνα με το μοντέλο πένθους των «συνεχιζόμενων δεσμών», η ανακατασκευή και η εκ νέου δόμηση της σχέσης με τον νεκρό είναι ουσιώδης για την ζωή του πενθούντος (Klass, 2006· Klass, Silverman & Nickman, 1996). Αυτή φαίνεται ότι είναι μία βασική λειτουργία της μοιρολογίστρας. Όταν μοιρολογεί, χρησιμοποιεί τον ενεστώτα στα ρήματα που αναφέρει στους στίχους, στοχεύοντας σε μία άμεση επικοινωνία με τον νεκρό, του απευθύνεται σαν να είναι ακόμα παρών. Σε ατομικό επίπεδο, εκφράζει την ανάγκη της να εξακολουθήσει τη συνομιλία της με τον νεκρό, την επικοινωνία της μαζί του σε ένα βαθύτερο συναισθηματικό πεδίο. Σε συλλογικό επίπεδο, θρηνεί για όλες τις απώλειες και τους θανάτους των αγαπημένων της μέσα από τα μοιρολόγια της και υπενθυμίζει, με αυτό τον τρόπο, και στους άλλους για τις παλαιότερες απώλειες.

Αναλύοντας περαιτέρω την πολυκατευθυντικότητα των δεσμών και προσπαθώντας να εντάξει και τις κοινωνικές και κοινοτικές παραμέτρους, ο Klass (2006) ανέπτυξε κι άλλο το μοντέλο αυτό, προτείνοντας ένα δίκτυο συνεχιζόμενων δεσμών και σχέσεων (Σχήμα 1).



Σχήμα 1. Προσαρμογή του δικτύου των δεσμών και πολύπλοκων σχέσεων – Klass, 2006

Η σχέση που συνδέει την αιτία με το αποτέλεσμα μπορεί να κινηθεί αμφίδρομα σε κάθε γραμμή όπως φαίνεται στο παραπάνω πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων και νοημάτων του Klass (2006, σ. 846). Σε όλη την βιογραφική αφήγηση η μοιρολογίστρα περιέγραφε διάφορες

φάσεις της ζωής της, ανέπτυξε τις πεποιθήσεις της και εξέφραζε τα πιστεύω της ως προς τη ζωή, το θάνατο, τους νεκρούς, την κοινότητα και τη σημασία που έχουν όλα αυτά στην καθημερινότητά της, νοσηματοδοτώντας την ίδια της τη ζωή. Προσδιόρισε την πρώτη επαφή της με τον θάνατο κατά την παιδική της ηλικία, τη στενή της σχέση με την κοινότητα, την εμπειρία της ως προς τις ταφικές τελετουργίες, τον ισχυρό δεσμό και τον βαθύ σεβασμό της για τον νεκρό, τη φιλοσοφία της ως προς τον θάνατο και το υπερβατικό και το νόημα της δικής της ζωής. Αναφέρθηκε συχνά στο νόημα της ζωής και την οριστικότητα του θανάτου, ενώ ταυτόχρονα τόνισε την αφοσίωση στον νεκρό μέσα από τα ταφικά έθιμα χωρίς όμως να πιστεύει στη ζωή μετά το θάνατο. Με άλλα λόγια, οι δεσμοί με τους αγαπημένους της που έχουν πεθάνει παραμένουν ενεργοί και το μοιρολόι της παρέχει τη δυνατότητα να τους μνημονεύει και να επικοινωνεί μαζί τους, επιχειρώντας να διαχειριστεί το αίσθημα της απώλειας που βιώνει στο τώρα.

Αντίστοιχα, σύμφωνα με το μοντέλο της «διττής διεργασίας» (Stroebe & Schutt, 1999) αντιμετώπισης του πένθους, ο πένθων κινείται σε τρεις άξονες (Σχήμα 2). Άλλοτε προσανατολίζεται προς την απώλεια, άλλοτε προς την αποκατάσταση της ζωής μετά την απώλεια και ενίοτε παραμένει ταλαντευόμενος ανάμεσα στις δύο αυτές καταστάσεις (Neimeyer, 2006· Richardson, 2010).



Αυτό φαίνεται να ισχύει στην περίπτωση του μοιρολογήματος το οποίο επιτρέπει στην θρηνωδό, σε ατομικό επίπεδο, να κινείται εύκολα ανάμεσα στη θλίψη της, στις καθημερινές της δραστηριότητες, τη φροντίδα της ζωής της αλλά και στις στιγμές όπου το μοιρολόι και η καθημερινότητα συνυπάρχουν χρονικά και συναισθηματικά. Με άλλα λόγια, μοιρολογεί όποτε μπορεί και βολεύει, έχοντας έναν ασφαλή τρόπο να εξωτερικεύει τον πόνο

και τη θλίψη, χωρίς όμως να εμποδίζεται η υπόλοιπη καθημερινότητα. Παράλληλα, στο συλλογικό επίπεδο, η μοιρολογίστρα στοχεύει στο να στηρίζει τους πενθούντες στη διεργασία του θρήνου τους, παρέχοντας τη δυνατότητα να προσανατολιστούν με ασφάλεια στο πένθος τους και να εκφράσουν τον πόνο της απώλειάς τους μέσα από τη συμμετοχή τους στο μοιρολόι, ακόμα και όταν η συμμετοχή τους είναι βουβή.

Αυτοπροσδιορισμός και ταυτότητα

Ο αυτοπροσδιορισμός και η δημιουργία της ταυτότητάς της ως μοιρολογίστρα ξεκίνησαν από μικρή ηλικία, όπως φάνηκε από την αφήγηση. Από τα δέκα συνολικά παιδιά που γέννησε η μητέρα της, έζησαν μόνο τα πέντε, εκ των οποίων η ίδια ήταν το μόνο κορίτσι. Από πολύ μικρή ταύτισε τις δράσεις της με αυτές της μητέρας της και έμαθε όλα όσα γνώριζε και έπραττε η μητέρα της, όπως ήταν και το μοιρολόγημα. Συντρόφευε τη μητέρα της στα μοιρολόγια που έλεγε για τα παιδιά που είχε χάσει, και μοιρολόγησε για πρώτη φορά η ίδια στα 16 της χρόνια στην κηδεία του μεγάλου της αδερφού. Το γεγονός ότι ήταν το μοναδικό κορίτσι, φαίνεται να ώθησε τους γονείς της στο να την παροτρύνουν να μείνει στο σπίτι, να βοηθάει τη μητέρα της στο μεγάλωμα των αδερφών της και να μην πάει σχολείο, κάτι που όπως εξομολογήθηκε ήθελε πάρα πολύ. Αυτό φαίνεται ότι καθόρισε τον τρόπο που έβλεπε τον εαυτό της μέσα στην οικογένεια αλλά και στην κοινότητα.

Ιδιαίτερο βάρος συναισθηματικό για την ίδια φαίνεται ότι έχει το όνομα που της δόθηκε. Πήρε το όνομα της αδερφής της η οποία πέθανε πριν η ίδια γεννηθεί. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ακούει συχνά τη μητέρα της να μοιρολογεί την νεκρή αδερφή της και στα πρώτα χρόνια της ζωής της το όνομά της φαίνεται ότι το είχε συνδέσει με το μοιρολόι. Αυτό το φέρνει, όπως είπε, συχνά στο νου της.

Θαύμαζε ιδιαίτερα τον πατέρα της και ήθελε να του μοιάσει. Η σχέση κόρης και πατέρα έπαιξε καθοριστικό ρόλο και στην μετέπειτα πορεία της, ταυτίζοντας τις δράσεις της προς την κοινότητα σύμφωνα με όσα της υπαγόρευσε ο πατέρας της. Ο σεβασμός προς αυτόν φάνηκε από την πρώτη πληροφορία που μοιράστηκε όταν ξεκίνησαν οι συνεντεύξεις και η οποία αφορούσε ένα παιδί εκτός γάμου που είχε ο πατέρας της. Διηγήθηκε με ιδιαίτερες λεπτομέρειες αυτή τη φάση της ζωής της. Η ίδια είδε τον ετεροθαλή αδερφό της μία μόνο φορά, χωρίς να ξέρει ότι ήταν αδερφός της, πριν φύγει για την Μέση Ανατολή, όπου και πνίγηκε κατά την μετάβασή του από την Κύπρο στην Τουρκία κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Μετά έμαθε ότι ήταν αδερφός της. Αυτό φαίνεται ότι τη στιγμάτισε, καθώς επέλεξε να το παραθέσει πρώτο στην αφήγησή της ως μία πολύ σημαντική πληροφορία για τη ζωή της.

Η πρώτη κηδεία στην οποία μοιρολόγησε πλάι στη μητέρα της ήταν του μεγάλου αδερφού της που σκοτώθηκε στον Β΄ ΠΠ όταν η ίδια ήταν 16 χρονών. Η απώλεια αυτή ήταν η πρώτη που αντιμετώπισε συμμετέχοντας ενεργά στα ταφικά δρώμενα. Είναι γνωστό ότι τα παιδιά κατανοούν τον θάνατο σύμφωνα με το κοινωνικό-πολιτισμικό τους περιβάλλον και τις ιδιαίτερες συνθήκες ζωής (Slaughter, 2005). Έχοντας όμως ήδη βιώσει τον θάνατο των μικρότερων αδερφών της, το νόημα του θανάτου και της μονιμότητάς του πιθανόν να είχε διαμορφωθεί από μικρότερη ηλικία και η συμμετοχή της από την ευαίσθητη ηλικία των 16 στα ταφικά τελετουργικά έθιμα να αποτέλεσε μία φυσική εξέλιξη.

Ο μικρότερος αδερφός της πνίγηκε σε νεαρή ηλικία δουλεύοντας στα καράβια. Αυτό το γεγονός το ανέφερε αρκετές φορές και σε κάθε περίπτωση που μοιρολογούσε ή μοιρολογεί, απευθυνόταν και απευθύνεται πάντα και σε αυτόν. Ακόμα και στην κηδεία του αδερφού της που μοιρολόγησε προ τριετίας, ανέφερε, «α, είπα του αδερφού μου, δεν ήθελα πιο καλόν άνθρωπο σαν και σένα να στείλω ρούχα του Γιωργή να βγάλει τα βρεγμένα...». Αυτός ο αδερφικός δεσμός φαίνεται ότι ήταν πολύ δυνατός, γιατί ήταν ο μικρότερος από τα πέντε αδέρφια και μάλλον ανέλαβε η ίδια το μέγλωμά του, οπότε και ο θάνατός του την συγκλόνισε αρκετά. Ταυτόχρονα ήταν και ο μόνος θάνατος που δεν οφειλόταν σε πόλεμο ή αρρώστια, και τον χαρακτήρισε άδικο και πρόωρο. Από νωρίς στη ζωή της κλήθηκε να αντιμετωπίσει πολλούς θανάτους αγαπημένων της προσώπων και πιθανόν αυτό να την καθόρισε ως μοιρολογίστρα, αλλά και ως προς τους υπόλοιπους ρόλους που επέλεξε να τηρεί όπως να σαβανώνει, να πλένει, και να φροντίζει όσο καλύτερα μπορούσε τους νεκρούς.

Αν και ανέφερε αρκετές φορές ότι δεν πιστεύει στη μετά θάνατον ζωή, και ότι υπάρχουν μόνο όσο είμαστε ζωντανοί, παρόλα αυτά έχει περιποιηθεί με περισσή φροντίδα πάνω από 70 νεκρούς και συνεχίζει να επικοινωνεί μέσα από τα μοιρολόγια της με αυτούς. Φαίνεται ότι οι κοινωνικές επιταγές σύμφωνα με τις οποίες έχει συνδυάσει τον ρόλο της ως μοιρολογίστρα μέσα στην κοινότητα υπερσχύουν των οντολογικών πεποιθήσεών της ως προς τη ζωή, την ύπαρξη και το θάνατο.

Εκτός από τις εμπειρίες της και τα βιώματα των θανάτων που έζησε από παιδί, αλλά και την παράδοση του μοιρολογήματος που πέρασε στην ίδια από την μητέρα της και τη γιαγιά της, δύο σημαντικά στοιχεία που επηρέασαν και καθόρισαν την ταυτότητά της ως μοιρολογίστρα στο χωριό ήταν η καλή φωνή που είχε και η ανεπτυγμένη ενσυναίσθηση στον πόνο του άλλου που την χαρακτήρισε από μικρή ηλικία. Μέσα από την ανάλυση της αφήγησης έγινε ξεκάθαρο ότι στόχος της στο μοιρολόγημα ήταν να βοηθά τους συγγενείς να πενήθουν, και με αυτό τον τρόπο να περνά τον ατομικό πόνο σε συλλογική έκφραση.

Αντί επιλόγου

Ο Ρίλκε στην πρώτη ελεγεία αναφέρει χαρακτηριστικά: «...θα μπορούσαμε να υπάρχουμε δίχως τους νεκρούς; Είναι τάχα μάταιος ο θρύλος, πώς κάποτε με τον Θρήνο για τον Λίνο, τόλμησε η πρώτη Μουσική την ξεραμένη ακαμψία να διαπεράσει;» (2000, σελ. 31-32). Μέσα από τη βιογραφική ανάλυση των όσων αφηγήθηκε η μοιρολογίστρα, επιχειρήθηκε η προσέγγιση της λειτουργίας και του νοήματος του μοιρολογιού στην ταφική τελετουργία και η σύνδεσή του με τη διαδικασία του πένθους των συγγενών και των οικείων του νεκρού.

Φαίνεται ότι ο σύγχρονος άνθρωπος επιχειρεί να «ξορκίσει» τον θάνατο, απομακρύνοντας όλα όσα του τον θυμίζουν, συμπεριλαμβανομένων και των τελετουργικών εθίμων αιώνων. Μέσα από τη βιογραφική αφήγηση, αποκαλύπτεται η δύναμη του ρόλου της θρηνώδου στο συγκεκριμένο τελετουργικό σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, καθώς και η συμμετοχή της στη διεργασία του πένθους. Αν και κάθε γυναίκα πενούσε με τον δικό της τρόπο, το μοιρολόγημα ήταν ένα ομαδικό δρώμενο όπου οι γυναίκες λειτουργούσαν ως στήριγμα η μία για την άλλη και βοηθούσαν η μία την άλλη να αντέξουν τον πόνο και τη θλίψη εξωτερικεύοντας ομαδικά και με ασφάλεια έντονα και δύσκολα συναισθήματα. Εν τούτοις, οι «συνεχιζόμενοι δεσμοί» με τον νεκρό μέσα από τα μοιρολόγια και την συχνή «συνομιλία» μαζί του, δεν αποτελούν απαραίτητα βήματα προς μία υγιή ολοκλήρωση του

πένθους. Όπως αναφέρει ο Δαμίγος (1999), «το πένθος [...] ως διεργασία ψυχική δεν μπορεί να ολοκληρωθεί παρά μόνο αν στηρίζεται κάπου». Αυτό το υποστηρικτικό πλαίσιο φαίνεται ότι παρείχε το μοιρολόι, ενδυναμώνοντας τους κοινωνικούς δεσμούς των γυναικών και προσφέροντας κοινωνικό, και κατά συνέπεια θεραπευτικό, στήριγμα στους πενθούντες συγγενείς συγχωριανούς τους. Όμως, αυτά τα συλλογικά υποστηρικτικά πλαίσια φαίνεται ότι έχουν αρχίσει να εκλείπουν στις μέρες μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αβραμίδης, Γ., *Επίκουρος: Κείμενα – Πηγές της Επικούρειας Φιλοσοφίας και Τέχνης του Ζην, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θύραθεν, 2000.*
- Ακογιούνου, Δ., *Φαινομενολογική έρευνα του Χιώτικου μοιρολογιού και μελέτη εφαρμογής στοιχείων του στη Σύγχρονη Μουσικοθεραπεία παιδιού που πενθεί την απώλεια ενός γονέα*, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο: αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, 2014.
- Αλεξίου, Μ., *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2008.
- Alheit, P. & Bergamini, S., «Βιογραφική έρευνα και έρευνα ιστοριών ζωής: μια νέα προσέγγιση στις κοινωνικές επιστήμες», στο *Κοινωνικός Μετασχηματισμός, Εκπαίδευση και Τοπική Κοινωνία*, Σ. Παπαϊωάννου, P. Alheit & H. Olesen, (επιμ.), Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1998, 121-130.
- Alheit, P., «Η αφηγηματική συνέντευξη: Μία εισαγωγή», στο *Κοινωνικός Μετασχηματισμός, Εκπαίδευση και Τοπική Κοινωνία*, Σ. Παπαϊωάννου, P. Alheit, & H. Olesen, (επιμ.), Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1998, 135-144.
- Alviso, R., «Tears run dry: Coping with AIDS through music in Zimbabwe», στο *The culture of AIDS in Africa: Hope and healing in music and the arts*, Barz, G & Kohen, J.M. (επιμ), New York, NY: Oxford University Press, 2011, 56-62.
- Amir, D., «The use of Israeli folksongs in dealing with women's bereavement and loss in music therapy» στο *Arts Therapies, Refugees and Migrants: reaching across borders*, D. Dokter (επιμ.), London: Jessica Kingsley Publishers, 1998, 217-235.
- Auerbach, S., «From Singing to Lamenting: Women's Musical Role in a Greek Village», στο *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, E. Koskoff, (επιμ.), Westport, CT: Greenwood Press, 1987, 25-43.
- Bonanno, G. A., & Kaltman, S., «The varieties of grief experience», *Clinical Psychology Review*, 21(2001), 705-734.
- Chiang, M. M., «Research on music and healing in ethnomusicology and music therapy», University of Maryland: αδημοσίευτη διατριβή, 2008, <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/8236/umi-umd-5446.pdf;sequence=1>.
- Clewell, T., «Mourning beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52 (2004), 43-67.
- Δαμίγος Δ., «Ψυχολογικές και κοινωνικές διαστάσεις της ευθανασίας» στο *Ευθανασία: Η σημαντική του "καλού" θανάτου*, Ε. Γραμματικοπούλου (επιμ.), Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2000, 55-66.

- Danforth, L. M., *The death rituals of rural Greece*, New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Doughty, E. A., «Investigating Adaptive Grieving Styles: A Delphi Study», *Death studies*, 33 (2009), 462-480.
- Etchison, M. & Kleist, D.M., «Review of Narrative Therapy: Research and Utility», *The Family Journal: Counseling and Therapy for Couples and Families*, 8 (2000), 61-66
- Fischer, C. T., «Introduction», στο *Qualitative Research Methods for Psychologists*, C.T. Fischer (επιμ.), Burlington, MA: Academic Press, 2006, XV-XL .
- Kapoor, P., «Rudali (The Lamentor): Mourning as Cultural Practice», *Conference Papers -- International Communication Association*, New Orleans, LA, 27.05.2004, 1-18, http://www.allacademic.com/meta/p113135_index.html.
- Klass, D., «Continuing conversation about continuing bonds», *Death Studies*, 30 (2006), 834-858.
- Klass, D., Silverman, P.R. & Nickman, S.L. *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. Washington, D.C.: Taylor & Francis, 1996.
- Koen, B. D., *The Oxford handbook of medical ethnomusicology* (επιμ.). Oxford/New York: Oxford University Press, 2008.
- Κριαράς, Ε., *Μεσαιωνικά Μελετήματα: Γραμματεία και Γλώσσα*, τ. Β', Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1988.
- Κυριακίδης, Σ. Π., *Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν: η λαϊκή ποιήτρια, η παραμυθού, η μάγισσα*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1920.
- Λάμπρος, Σπ. Π., *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Παρίσι: Maisonneure, 1880.
- Λιάβας, Λ., «Από τις ανθρώπινες φωνές στα μουσικά όργανα», Ομιλία στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο *Η Λογοτεχνία ως δρώμενο*, Αθήνα, 5-7.07.13.
- Mancini, A. D. & Bonanno, G. A., «Bereavement», στο *Practitioner's guide to evidence-based psychotherapy*, J. E. Fisher & W. T. O' Donohue (επιμ.), New York: Springer Publishing Company, 2006.
- Moreno, J. J., «Ethnomusic Therapy: An interdisciplinary approach to music and healing», *The Arts in Psychotherapy*, 22 (1995), 329-338.
- Murray, M. «Narrative Psychology and Narrative Analysis», στο *Qualitative Research in Psychology: Expanding Perspectives in Methodology and Design*, P.M. Camic, J.E. Rhodes & L. Yardley (επιμ.), Washington, DC: American Psychological Association, 2003, 95-112.
- Neimeyer, R. A., «Narrative disruptions in the construction of the self», στο *Constructions of Disorder*, R. A. Neimeyer, & J. D. Raskin (επιμ.), Washington, DC: American Psychological Association, 2000, 207-242.
- Παπαδόπουλος, Α. Π., *Οι λαϊκές περί θανάτου δοξασίες και τα ταφικά έθιμα των Ελλήνων από τον Όμηρο μέχρι σήμερα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερωδιός, 2007.
- Polkinghorne, D.E., *Narrative Knowing and the human sciences*, Albany: State University of New York Press, 1988.
- Ρήγα, Α., & Τριανταφυλλίδου, Σ., «Η σημασία της βιογραφικής μεθόδου στην ανάλυση του αναπαραστατικού λόγου των χρηστών ναρκωτικών», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 104 (2001), 3-42.
- Richardson, V. E., «The dual process model of coping with bereavement: a decade later», *OMEGA*, 61(2010), 269-271.

- Ricoeur, P., *Time and Narrative*, τ. 1, Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1984.
- Riemann, G., «A Joint Project against the Backdrop of a Research Tradition: An Introduction to 'Doing Biographical Research'», *Forum: Qualitative Social Research*, 4 (2003), Art. 18, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0303185>.
- Rilke, R. M., *Οι ελεγείες του Ντουΐνο* (μτφρ. Δ. Γκότση), Αθήνα: εκδόσεις Αρμός, 2000.
- Rosenthal, G., «Η Βιογραφική Έρευνα», στο *Βιογραφικές (ανα-)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Γ. Τσιώλης & Ε. Σιούτη (επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2013, 63-109.
- Saunier, G., *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: Τα μοιρολόγια*, Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- Sekeles, C., *Music Therapy: Death and Grief*, Gilsum, NH.: Barcelona Publishers, 2007.
- Σερεμετάκη, Ν., *Η τελευταία λέξη στις Ευρώπης τα Άκρα – Δι-Αίσθηση, Θάνατος, Γυναίκες*, Αθήνα: Νέα Σύνορα-Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, (4^η έκδοση), 1991/2008.
- Sikes, P., «Truths, Truths and Treating People Properly», στο *Explorations in Narrative Research*, I. F. Goodson, A. M. Loveless & D. Stephens (επιμ.), Rotterdam: Sense Publishers, 2012, 123-139.
- Smith, J.A. & Osborn, M., «Interpretative phenomenological analysis», στο *Qualitative Psychology: A practical guide to research methods*, J.A. Smith (επιμ.), London: Sage, 2008, 53-80.
- Slaughter, V., «Young Children's Understanding of Death», *Australian Psychologist*, 40(2005), 179-186.
- Stroebe, M. S., «Bereavement Research and Theory: Retrospective and Prospective», *American Behavioral Scientist*, 44 (2001), 854-865.
- Stroebe, M. & Schut, H., «The dual process model of coping with bereavement: Rationale and Description», *Death Studies*, 23 (1999), 197-224.
- Τσιώλης, Γ., *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική έρευνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2006.
- Τσιώλης, Γ., «Δευτερογενής ανάλυση ποιοτικών δεδομένων: μια ερευνητική στρατηγική συμβατή με την ποιοτική προσέγγιση», στο *Ερευνητικές υποδομές και δεδομένα στην εμπειρική έρευνα. Ζητήματα καταγραφής, τεκμηρίωσης και ανάλυσης κοινωνικών δεδομένων*, Γ. Τσιώλης, Ν. Σεργτεδάκης & Γ. Κάλλας (επιμ.), Αθήνα: Νήσος, 2011.
- Τσιώλης, Γ., «Επίμετρο: Οι βιογραφικές (ανα)κατασκευές της κοινωνικής εμπειρίας. Προκλήσεις και προοπτικές της ανακατασκευαστικής βιογραφικής έρευνας», στο *Βιογραφικές (ανα-)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Γ. Τσιώλης & Ε. Σιούτη (επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2013, 385-449.
- Τσιώλης, Γ. & Σιούτη, Ε., «Προλογικό Σημείωμα», στο *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Γ. Τσιώλης & Ε. Σιούτη (επιμ.), Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος, 2013, 11-28.
- Ψυχογιού, Ε., «Μαυρηγή» και Ελένη: Τελετουργίες θανάτου και αναγέννησης, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2008.
- White, M. & Epston, D., *Narrative Means to Therapeutic Ends*, New York: Norton & Company, 1990.

Willig, C., *Introducing Qualitative Research in Psychology*, New York, NY: Open University Press, 2013.

GEORGE CRUMB: ANCIENT VOICES OF CHILDREN

Παναγιώτης Αποστόλου

Εισαγωγή

Το καλοκαίρι του 1970 ο Τζορτζ Κραμπ συνέθεσε το επιβλητικό έργο *Ancient Voices of Children* βασισμένο στην ποίηση του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα. Οι ποιητικές εικόνες συνδυάζονται με μουσικές ιδέες άλλοτε σκληρές και πρωτόγονες, άλλοτε εξεζητημένες και προκλητικές και άλλοτε τρυφερές και γαλήνιες. Μουσική και ποίηση συνυπάρχουν αρμονικά ως δύο οντότητες ξεχωριστές αλλά όχι άσχετες μεταξύ τους. Το έργο μπορεί να συνδυαστεί με σκηνική δράση συμπεριλαμβάνοντας χορό και παντομίμα.

Απαιτούνται συνολικά εννιά μουσικοί για να εκτελεστεί και τις περισσότερες φορές αυτοί αξιοποιούνται ως πολυδιάστατες επιλογές. Πιο αναλυτικά, υπάρχει σοπράνο (μεταξύ άλλων θα χρειαστεί κάποια στιγμή να παίξει γκλόκενσπιλ), αγόρι-σοπράνο, όμποε (θα χρειαστεί κάποια στιγμή να παίξει φουσαρόνικα), μαντολίνο, άρπα, πιάνο (με ηλεκτρική ενίσχυση), καθώς και τρεις κρουστοί, οι οποίοι συχνά καλούνται να φωνάξουν, να ψιθυρίσουν, ακόμα και να τραγουδήσουν. Επιπλέον, στο μαντολίνο μια χορδή από κάθε ζευγάρι είναι κουρδισμένη κατά ένα τέταρτο του τόνου χαμηλότερα, δίνοντας έτσι στο έργο μια πρόσθετη λεπτή απόχρωση απροσδιοριστίας. Το έργο έχει επτά μέρη και οι ερμηνευτές συγκεκριμένες θέσεις εντός ή εκτός σκηνής.

Τα μέρη του έργου

“The little boy was looking for his voice”

Χωρίζεται σε δύο ενότητες οι οποίες αποτελούνται από επιμέρους τμήματα και έχει την ακόλουθη μορφή:

Πρώτη ενότητα:

Πρώτο τμήμα (σοπράνο σόλο: βοκαλισμοί)

3'' παύση

Δεύτερο τμήμα (σοπράνο σόλο: βοκαλισμοί)

Τρίτο τμήμα (είσοδος πιάνου και άρπας)

3'' παύση

Τέταρτο τμήμα (σοπράνο σόλο: βοκαλισμοί)

Πέμπτο τμήμα (νέα είσοδος πιάνου και άρπας)

Έκτο τμήμα (σοπράνο σόλο: βοκαλισμοί)

3'' παύση

Δεύτερη ενότητα:

- Πρώτο τμήμα (σοπράνο σόλο: πρώτος στίχος του ποιήματος)
- Δεύτερο τμήμα (σοπράνο σόλο και κρουστοί: δεύτερος στίχος του ποιήματος)
- Τρίτο τμήμα (κρουστοί: τρίτος και τέταρτος στίχος του ποιήματος)
- Τέταρτο τμήμα (αγόρι-σοπράνο: η δεύτερη στροφή του ποιήματος)

Πιο αναλυτικά:

Για την πρώτη ενότητα:

Πρώτο τμήμα:

Το ντο δίεση είναι ο κεντρικός φθόγγος. Η αρχή και το τέλος έχουν κοινό στοιχείο τις εναλλαγές φωνηέντων πάνω σε ένα κρατημένο φθόγγο, ενώ ενδιάμεσα υπάρχουν δύο ρυθμομελωδικά σχήματα με τις επαναλήψεις τους. Ξεχωρίζει η επανάληψη της κατιούσας τετάρτης αυξημένης ρε δίεση - λα.

Δεύτερο τμήμα:

Χωρίζεται σε τρία μικρότερα τμήματα, με το δεύτερο να αποτελεί παραλλαγή του πρώτου. Στα δύο αυτά υποτμήματα ξεχωρίζει η χαρακτηριστική κατιούσα και έπειτα κυματοειδής κίνηση, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την συνεχώς αντίθετης φοράς κίνηση του τρίτου υποτμήματος. Το υλικό τους παρουσιάζεται και στη συνέχεια.

Τρίτο τμήμα:

Εμφανίζεται λίγο πριν ολοκληρωθεί το δεύτερο τμήμα. Με τα διαστήματα της τρίτης ελαττωμένης σε πιάνο και εβδόμης μεγάλης, ενάτης μικρής και πέμπτης ελαττωμένης σε άρπα, προετοιμάζει το επόμενο τμήμα. Το πιάνο περιορίζεται σε δύο συγκεκριμένα τονικά ύψη (φα δίεση - λα ύφεση), ενώ η άρπα όχι.

Τέταρτο τμήμα:

Τα διαστήματα τρίτης ελαττωμένης, ενάτης μικρής και εβδόμης μεγάλης που κυριάρχησαν στο προηγούμενο τμήμα, αποτελούν την κεφαλή του νέου και με την προσθήκη του τριτόνου επικρατούν. Τα διαστήματα τετάρτης αυξημένης φα δίεση - ντο και μι - σι ύφεση (περίπου στη μέση), σχετίζονται με τις επαναλήψεις του ρε δίεση - λα του πρώτου τμήματος. Λίγο μετά τη μέση εμφανίζεται τροποποιημένη η αρχή του δεύτερου τμήματος, ενώ στη συνέχεια θυμίζει κάτι από την αρχή και το τέλος του πρώτου τμήματος με τις επαναλήψεις φθόγγων, οι οποίοι απέχουν διάστημα ενάτης μικρής.

Πέμπτο τμήμα:

Έχει ομοιότητα με το τρίτο. Εμφανίζεται πριν ολοκληρωθεί το τέταρτο και θα μπορούσε, ενδεχομένως, να αποτελέσει το κλείσιμο ενός επιμέρους κύκλου που συγκροτείται από το τρίτο, το τέταρτο και το πέμπτο τμήμα. Κι εδώ στο πιάνο υπάρχει το ομοούσιο διάστημα της

τρύτης ελαττωμένης ως δευτέρα μεγάλη σε δύο συγκεκριμένα τονικά ύψη (σολ και λα), ενώ στην άρπα τα διαστήματα ενάτης μικρής, τετάρτης αυξημένης, εβδόμης μεγάλης, συνεχώς σε διαφορετικά ύψη. Το πέμπτο τμήμα σε σχέση με το τρίτο είναι πιο εκτενές.

Έκτο τμήμα:

Τα διαστήματα τρίτης ελαττωμένο, εβδόμης μεγάλο και ενάτης μικρό, παίζουν και 'δω σημαντικό ρόλο, αφού το βασικό μοτίβο που εμφανίζεται στην αρχή και στη συνέχεια επεξεργασμένο και εμπλουτισμένο, στηρίζεται στη διαδοχή εβδόμης μεγάλης, τρίτης ελαττωμένης και μάλιστα μέσα στο πλαίσιο μιας ενάτης μικρής. Προς το τέλος παρουσιάζονται δύο έξυπνα εφέ: ήχος που θυμίζει φτάρνισμα και αυτοσχεδιασμός σε τονικά ύψη πάνω σε δεδομένο ρυθμικό πλαίσιο. Το τέλος του έκτου τμήματος σχετίζεται άμεσα με ότι έχει προηγηθεί στο μέρος του πιάνου σε τρίτο και πέμπτο τμήμα, ενώ συγχρόνως προετοιμάζει τα δύο επαναλαμβανόμενα ρυθμομελωδικά σχήματα που ακολουθούν στην αρχή της επόμενης ενότητας.

Για τη δεύτερη ενότητα:

Πρώτο τμήμα:

Διαιρείται σε τρία επιμέρους τμήματα τα οποία χωρίζονται μεταξύ τους από τις παύσεις των 3". Στο πρώτο επιμέρους τμήμα χρησιμοποιεί τους ίδιους φθόγγους με το πρώτο τμήμα της πρώτης ενότητας και επιπλέον έναν ακόμα (σολ, λα, ντο δίεση, ρε δίεση συν το λα δίεση). Στα δύο πρώτα επιμέρους τμήματα ξεχωρίζουν τα μικρά οστινάτι πάνω σε μοτίβα τριών και δύο φθόγγων αντίστοιχα. Αυτές οι επαναλήψεις σχετίζονται ιδιαίτερα με την πρώτη ενότητα και κυρίως με την αρχή και το τέλος του πρώτου τμήματος, την αρχή του δεύτερου, καθώς και με το μέρος του πιάνου. Το τρίτο επιμέρους τμήμα είναι επανάληψη του τέλους του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας.

Δεύτερο τμήμα:

Αρκετά διαφορετικό ως προς το ύφος σε σχέση με ότι προηγήθηκε. Πρώτη φορά εμφανίζονται τόσο διαφορετικοί φθόγγοι σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα και, σε σχέση με τις παύσεις μεταξύ τους, αποδίδεται μια διαφορετική διάθεση. Ωστόσο, και 'δω, το στοιχείο της επανάληψης είναι έντονο, αφού τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται είναι διαδοχικά: τρίτη μικρή, πέμπτη αυξημένη, έκτη μεγάλη, τρίτη μικρή, πέμπτη αυξημένη, έκτη μεγάλη, τρίτη μικρή, πέμπτη αυξημένη, τετάρτη αυξημένη και σχηματίζουν αλυσίδα ως προς τα τονικά ύψη. Το τμήμα ολοκληρώνεται με τους κρουστούς να μιμούνται τον ήχο του γρύλλου, για τον οποίο γίνεται αναφορά στο κείμενο, στο πλαίσιο μικρού κανόνα.

Τρίτο τμήμα:

Ο τρίτος στίχος, ο οποίος απαγγέλλεται, και ο τέταρτος, ο οποίος ψιθυρίζεται, κομματιάζονται και τα κομμάτια τους περνούν από τον έναν κρουστό στον άλλον, θυμίζοντας την τεχνική χοκέτους.

Τέταρτο τμήμα:

Ξεκινά πριν ολοκληρωθεί το τρίτο. Αποτελείται από τέσσερις μικρές φράσεις οι οποίες αντιστοιχούν στους τέσσερις στίχους της δεύτερης στροφής. Μελωδικά κυριαρχούν τα διαστήματα τρίτης και οι τόνοι.

Γενικά σχόλια:

Διαφαίνεται μια προτίμηση σε διαστήματα όπως είναι το τρίτονο, η εβδόμη (κυρίως μεγάλη) και η ενάτη (κυρίως μικρή). Εμφανίζει ρυθμομελωδικά σχήματα τα οποία επαναλαμβάνει πολλές φορές αμέσως ή πιο μετά, αφού μεσολαβήσει κάποιο άλλο γεγονός, αυτούσια ή παραλλαγμένα. Διαφορετικές ομάδες εκτελεστών συμμετέχουν σε κάθε ενότητα εκτός της σοπράνο, η οποία παίρνει μέρος και στις δύο.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος απόδοσης του ποιήματος. Οι δύο πρώτοι στίχοι πάνε στη σοπράνο. Ενώ η απόδοση του πρώτου δε διαφέρει σε σχέση με τους βοκαλισμούς που προηγήθηκαν, η αντίστοιχη του δεύτερου παρουσιάζει έντονη αντίθεση ως προς το ύψος. Οι δύο επόμενοι στίχοι αποδίδονται από τους κρουστούς, ενώ ολόκληρη η δεύτερη στροφή από το αγόρι-σοπράνο με τη βοήθεια χάρτινου σωλήνα και σχετική οδηγία από το συνθέτη να ακούγεται ο ήχος απόμακρος, φυσικός και απλοϊκός. Οι βοκαλισμοί της πρώτης ενότητας στο μέρος της σοπράνο προφανώς σχετίζονται με τον πρώτο στίχο του ποιήματος (*Το παιδί ψάχνει τη φωνή του*).

Επίσης, αρκετά από τα ρυθμομελωδικά σχήματα της πρώτης ενότητας εμφανίζονται και σε επόμενα μέρη του έργου λιγότερο ή περισσότερο παραλλαγμένα. Ακόμα, διακρίνεται ο χαρακτηριστικός τρόπος επεξεργασίας του μουσικού υλικού, κυρίως με τις επαναλήψεις και την αξιοποίηση ιδιαίτερων και ευφάνταστων ηχοχρωματικών επιλογών. Αυτό προσδίδει στην πρώτη ενότητα, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, χαρακτήρα έκθεσης για το έργο συνολικά.

2. Dances of the ancient earth

Αποτελείται από τέσσερις ενότητες:

Πρώτη ενότητα (αρχή ως τέλος του σόλο των τομ-τομς)

3'' παύση

Δεύτερη ενότητα (είσοδος Θιβετιανών λίθων προσευχής ως τέλος σόλο μαντολίνου και άρπας)

3'' παύση

Τρίτη ενότητα (νέα είσοδος τομ-τομς ως και τελευταίο μέτρο των έξι οργάνων)

3'' παύση

Τέταρτη ενότητα (νέα είσοδος Θιβετιανών λίθων προσευχής ως τέλος)

Πιο αναλυτικά:

Πρώτη ενότητα:

Χωρίζεται σε δύο τμήματα. Τα έξι πρώτα μέτρα αποτελούν το πρώτο και τα υπόλοιπα το δεύτερο. Κάθε τμήμα ξεκινά με ένα κοινό φα από μαντολίνο και άρπα.

Το σόλο του όμποε δεσπόζει καθ' όλη τη διάρκεια της πρώτης ενότητας. Κεντρικός φθόγγος είναι ο φα αν και από τη μέση προς το τέλος διαφαίνεται μια προτίμηση στους φθόγγους σολ και σι. Κινείται κυρίως βηματικά και πιο σπάνια με πηδήματα τρίτης μεγάλης ενώ, ακόμα σπανιότερα, χρησιμοποιεί και την τετάρτη αυξημένη. Μελωδικά μοτίβα επαναλαμβάνονται, συχνά τροποποιημένα. Δημιουργείται ένα πλαίσιο συγκροτούμενο από αρκετά επιμέρους τμήματα, όπου, αν όχι όλα, τα περισσότερα συγγενεύουν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους (π.χ. φθογγικό υλικό, ρυθμός, διαστήματα). Μέχρι τη μέση, όπου δεσπόζει ο φθόγγος φα, οι υπόλοιποι φθόγγοι βρίσκονται συνήθως χαμηλότερα απ' αυτόν. Από τη μέση κι έπειτα, όμως, αυτό αλλάζει, ενώ οι φθόγγοι που κυριαρχούν (σολ και σι) συχνά εναλλάσσονται.

Με την είσοδό τους τα τομ-τομς παρουσιάζουν μια κατάσταση ανάλογη με αυτή που επικρατεί στο όμποε. Πιο συγκεκριμένα, βασιζόμενα σε τέσσερις φθόγγους (φα, ρε δίεση, σι, λα) παρουσιάζουν μελωδικά μοτίβα που στη συνέχεια τα επαναλαμβάνουν, συνήθως ελαφρώς παραλλαγμένα. Επίσης, το κλείσιμο του πρώτου τμήματος με το κλείσιμο του δευτέρου συγγενεύουν, κυρίως λόγω της κυριαρχίας του φθόγγου φα.

Ακόμα, στα μέτρα όπου το όμποε δεν παρουσιάζει μεγάλη κινητικότητα (εκτός των πρώτων κάθε τμήματος και του μέτρου όπου μπαίνουν τα τομ-τομς), προστίθεται ένα νέο μοτίβο στο μαντολίνο, στους φθόγγους φα, ρε δίεση, σι, στην ίδια ρυθμική διαίρεση πάντα, συνοδευόμενο από την άρπα, η οποία το μιμείται πάντα στη ρυθμική διαίρεση, αλλά όχι και στους φθόγγους, παρότι την τελευταία φορά παρουσιάζει την καρκινική του μορφή. Χαρακτηριστικό είναι επιπλέον, ότι το μοτίβο εκτείνεται σε μια σταθερή τετάρτη αυξημένη, ενώ η συνοδεία του επίσης σε τετάρτη αυξημένη, αλλά κάθε φορά διαφορετική. Ακόμα, το μοτίβο αυτό (τρίφθογγο, στο πλαίσιο τετάρτης αυξημένης, πάντα με κίνηση προς μια κατεύθυνση) εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους σ' όλες τις ενότητες και συχνά με παρόμοια ρυθμική διαίρεση.

Δεύτερη ενότητα:

Έχει την ακόλουθη μορφή:

Εισαγωγικό τμήμα

- Κυρίως τμήμα
- Παραλλαγή κυρίως τμήματος

- Παραλλαγή εισαγωγικού τμήματος
- Επανάληψη κυρίως τμήματος

Το εισαγωγικό τμήμα αρχικά λειτουργεί ως υπενθύμιση ή ηχώ του τέλους της προηγούμενης ενότητας. Στη συνέχεια όμως, τόσο ρυθμικά όσο και ως προς τη διαδοχή των τονικών υψών, προαναγγέλλει τα επόμενα τμήματα.

Το κυρίως τμήμα, όπου η βασική μελωδική γραμμή είναι στην άρπα και υπάρχει το ιδιαίτερο ηχόχρωμα με την επαφή χαρτιού σε συγκεκριμένες χορδές του οργάνου, χρησιμοποιεί πέντε φθόγγους (σι ύφεση, ρε, μι, σολ δίεση, λα) σε έξι τονικά ύψη. Το μαντολίνο συνοδεύει, είτε ντουμπλάροντας φθόγγους από τη μελωδική γραμμή της άρπας, είτε παίζοντας φθόγγους που μόλις έχουν ακουσθεί ή πρόκειται να ακουστούν άμεσα. Το τμήμα κλείνει με την επανάληψη των τελευταίων φθόγγων (σολ δίεση, μι, ρε), αυτή τη φορά από το μαντολίνο, σε διαφορετική όμως ρυθμική υπόσταση. Πρόκειται για επανεμφάνιση του τρίφθογγου μοτίβου στο πλαίσιο τετάρτης αυξημένης με κίνηση προς μια κατεύθυνση.

Η παραλλαγή του κυρίως τμήματος που ακολουθεί έχει μεγαλύτερη έκταση και ολοκληρώνεται με την επανάληψη των τριών πρώτων φθόγγων (σι ύφεση, ρε, μι - επίσης τρίφθογγο μοτίβο στο εύρος τετάρτης αυξημένης με κίνηση προς μια κατεύθυνση). Τώρα υπάρχει και μεγαλύτερη ρυθμική σχέση αφού η επανάληψη είναι σε μεγέθυνση.

Στην επανάληψή του εισαγωγικού τμήματος, απουσιάζει ένα ζευγάρι ατσακατούρες, το πρώτο γκρουπ των τριών χτύπων μετά την παύση των 3", καθώς και η αυξομείωση της δυναμικής.

Στην επανάληψή του το κυρίως τμήμα έχει υποστεί κάποιες αλλαγές: είναι σε πολύ χαμηλότερη δυναμική (σκοπός είναι να ακούγεται σαν ηχώ, όπως σημειώνει ο συνθέτης), με τα δύο όργανα να αλλάζουν ρόλους (τώρα η κύρια μελωδία είναι στο μαντολίνο, ενώ η άρπα έχει αναλάβει το συνοδευτικό ρόλο) και επίσης απουσιάζουν οι ψιθυριστές κραυγές που συνόδευαν τους τρεις τελευταίους φθόγγους.

Τρίτη ενότητα:

Έχει πολύ αργό τέμπο σε σχέση με τις υπόλοιπες, ενώ κι ως προς την υφή διαφέρει αισθητά απ' αυτές.

Στα κρουστά στα δύο πρώτα μέτρα συντελούνται σε συγκεκριμένο χρόνο του κάθε μέτρου διαφορετικά συμβάντα, τα οποία επαναλαμβάνονται ανά δίμετρο. Ξεχωρίζει στα τομ-τομς η παρουσίαση φθογγικού υλικού ίδιου με το αντίστοιχο της πρώτης ενότητας, κάθε φορά ωστόσο σε διαφορετική διάταξη αν και πάντα στο ίδιο ρυθμικό πλαίσιο.

Μια ανάλογη κατάσταση ισχύει και σε μαντολίνο και άρπα. Παρουσιάζεται ελαφρώς παραλλαγμένο το γνώριμο μοτίβο (τρίφθογγο στο πλαίσιο τετάρτης αυξημένης με κίνηση προς μια κατεύθυνση) από την πρώτη ενότητα, το οποίο τώρα έχει πιο αναβαθμισμένο ρόλο. Τώρα, τη δεύτερη φορά το μαντολίνο επαναλαμβάνει το μέρος της άρπας από την πρώτη

φορά και η άρπα αντίστοιχα το μέρος του μαντολίνου. Επιπλέον, το μουσικό υλικό που την πρώτη φορά ξεκίνησε πρώτο, τη δεύτερη φορά συνεχίζει δεύτερο και το αντίστροφο.

Το όμποε κινείται συνεχώς σε παρόμοια ρυθμομελωδικά σχήματα χωρίς, ωστόσο, να μεσολαβεί μεταξύ τους η ίδια χρονική διάρκεια. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να αλλοιώνεται ελαφρώς η τάση για μια κάπως μηχανοποιημένη κατάσταση. Βέβαια σ' αυτή την αλλοίωση συμβάλλουν, αν και λιγότερο, τα τομ-τομς (με τις συνεχόμενες αναδιατάξεις φθόγγων) και το μαντολίνο με την άρπα (κυρίως με την εναλλαγή στη διαδοχή του μουσικού τους υλικού).

Τέταρτη ενότητα:

Πρόκειται για παραλλαγή της δεύτερης ενότητας. Διαφέρει κυρίως ενορχηστρωτικά, με το όμποε να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ μαντολίνο και άρπα συνοδεύουν. Επίσης προστίθεται και ένας κρουστός. Στην επανάληψη του κυρίως τμήματος παρατηρούνται επίσης ηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις. Ακόμα, το σόλο των Θιβετιανών λίθων προσευχής εμφανίζεται ουσιαστικά μόνο μια φορά (στην αρχή της ενότητας) και μάλιστα παραλλαγμένο, ενώ τη δεύτερη φορά εμφανίζονται μόνο οι δύο πρώτοι χτύποι. Τέλος, οι τρεις τελευταίοι φθόγγοι συνοδεύονται από χτύπημα κυμβάλου.

Γενικά σχόλια:

Το τρίφθογγο μοτίβο στο πλαίσιο τετάρτης αυξημένης με κίνηση πάντα προς μια κατεύθυνση, εμφανίζεται συνολικά εννέα φορές στην πρώτη ενότητα, πέντε στη δεύτερη, έξι στην τρίτη, έξι στην τέταρτη (λαμβάνεται πάντα υπόψη ότι στο μαντολίνο ακούγεται συγχρόνως και το ένα τέταρτο του τόνου χαμηλότερα από αυτό που είναι γραμμένο). Πολλές φορές (οκτώ) πρόκειται για τη συγχορδία σι ελαττωμένη με οξυμένη την τρίτη της (σι - ρε δίεση - φα).

2.2. I have lost myself in the sea many times

Ολόκληρο το κείμενο αποδίδεται αποκλειστικά από τη σοπράνο, η οποία διαρκώς ψιθυρίζει μέσα από χάρτινο σωλήνα και συνεχώς διαφοροποιεί δυναμική και τέμπο.

Έχει την ακόλουθη μορφή:

- Εισαγωγή (αρχή μέχρι είσοδος μουσικού προιονιού)
- Κυρίως τμήμα (είσοδος μουσικού προιονιού μέχρι τέλος κειμένου)
- Καταληκτικό τμήμα (τελευταία λέξη του κειμένου ως τέλος)

Πιο αναλυτικά:

Εισαγωγή:

Ξεκινά με το σολ δίεση από το κύμβαλο που λειτουργεί σαν προήχηση για να ακολουθήσει ένα μικρό οστινάτο στο πιάνο (σολ δίεση – λα - σολ δίεση - μι δίεση). Η άρπα παρεμβαίνει παίζοντας δύο φθόγγους (σι ύφεση και μι) οι οποίοι βρίσκονται σε πολύ χαμηλότερη περιοχή. Ωστόσο, το σι ύφεση, σα φθόγγος και όχι στο συγκεκριμένο τονικό ύψος, είναι ένα ημίτονο ψηλότερα από τον φθόγγο της κορυφής του οστινάτο (λα), ενώ το μι, με το ίδιο

σκεπτικό, είναι ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από τη βάση του οστινάτο (φθόγγος μι δίεση). Έτσι, το μελωδικό διάστημα της άρπας περικλείει όλους τους φθόγγους του οστινάτο.

Κυρίως τμήμα:

Το μουσικό πριόνι και το πιάνο πραγματοποιούν διάλογο. Το πιάνο παράγει ένα ιδιαίτερο εφέ που σχετίζεται με το ηχόχρωμα του μουσικού πριονιού. Μάλιστα, το πιάνο μιμείται και τον τρόπο παιξίματός του μουσικού πριονιού. Πιο συγκεκριμένα, χτυπώντας με το αριστερό χέρι την υποδεικνυόμενη χορδή, η σμίλη (εργαλείο που χρησιμοποιείται με το δεξί χέρι) κινείται κατά μήκος αυτής με σκοπό να παράγει τα υποδεικνυόμενα τονικά ύψη. Η μετάβαση από τον ένα φθόγγο στον άλλο γίνεται πάντα με γκλισάντο.

Ο διάλογος, ο οποίος αποτελεί τη βάση και το πλαίσιο στο οποίο δραστηριοποιείται η φωνή, αν και στον τρίτο στίχο ακούγεται εντελώς μόνη της, συγκροτείται από επτά μικρές φράσεις: τρεις για το μουσικό πριόνι και τέσσερις για το πιάνο. Στις φράσεις του μουσικού πριονιού υπάρχει κίνηση κυρίως με ημιτόνια, σπάνια τόνοι, διαστήματα τρίτης και τετάρτης αυξημένης. Ρυθμικά οι δύο πρώτες είναι ουσιαστικά πανομοιότυπες, ενώ στην τελευταία οι πέντε τελευταίοι φθόγγοι έχουν την ίδια ρυθμική διαίρεση με τους αντίστοιχους φθόγγους των προηγούμενων. Στις φράσεις του πιάνου υπάρχει κίνηση με διαστήματα δευτέρας και τρίτης. Στην πρώτη και στην τρίτη υπάρχει περισσότερο η τρίτη μικρή, στη δεύτερη οι τόνοι, ενώ στην τέταρτη κυρίως ημιτόνια. Συνήθως εμφανίζονται αμέσως οι φθόγγοι που συγκροτούν την κάθε φράση και στη συνέχεια υπάρχει συνεχόμενη εναλλαγή δύο διαδοχικών εξ'αυτών και σχεδόν πάντα (μόνη εξαίρεση η τελευταία φράση) κλείνει με τον εναρκτήριο φθόγγο. Επιπλέον, τα συνεχόμενα πεντάχηχα εξασφαλίζουν ρυθμική ομοιομορφία.

Οι τρεις εκτελεστές που συμμετέχουν κινούνται σε τρεις διαφορετικές περιοχές: η σοπράνο χαμηλά, το μουσικό πριόνι ψηλά και το πιάνο στη μεσαία περιοχή αλλά με κατιούσα φορά από φράση σε φράση.

Καταληκτικό τμήμα:

Πρόκειται για παραλλαγμένη εμφάνιση της εισαγωγής. Άρπα και πιάνο έχουν ανταλλάξει ρόλους. Το οστινάτο εμφανίζεται τροποποιημένο όπως και η ηχώ του από το βιμπράφωνο, με την μοναδική εμφάνιση ενός νέου φθόγγου στο τέλος (μι). Επίσης, η πέμπτη ελαττωμένη της άρπας στην εισαγωγή (σι ύφεση - μι), εδώ γίνεται ντο δίεση -σολ στο πιάνο, αν και οι φθόγγοι σι ύφεση και μι εμφανίζονται ταυτόχρονα προς το τέλος σε σοπράνο (πρώτος φθόγγος: λα δίεση) και άρπα (τελευταίος φθόγγος: μι). Το καταληκτικό τμήμα ολοκληρώνεται με την επανάληψη της πρώτης φράσης του μουσικού πριονιού, ελαφρώς παραλλαγμένη, τραγουδισμένη από τη σοπράνο μια πέμπτη καθαρή χαμηλότερα.

2.3. From where do you come, my love, my child? (Dance of the sacred life-cycle)

Το στοιχείο του αλεατορισμού είναι αρκετά έντονο όπως και οι επαναλήψεις εκτεταμένων τμημάτων. Έχει την εξής μορφή:

Εισαγωγή

Βασική ενότητα:

Οστινάτο κρουστών και συγχρόνως διαδοχή των εξής τμημάτων:

A1 - B1 - C1 - 3'' παύση - D1 - 3'' παύση - E1 -

A2 - B2 - C2 - 3'' παύση - D2 - 3'' παύση - E2 -

A3 - B3 - C3

Καταληκτικό τμήμα

Πιο αναλυτικά:

Εισαγωγή:

Επανέρχονται οι βοκαλισμοί και σχετίζεται με το πρώτο μέρος του έργου. Αποτελείται από έξι μικρά τμήματα. Στα πέντε πρώτα η σοπράνο είναι σόλο, ενώ στο τελευταίο προστίθεται άρπα, πιάνο και κρουστά.

Στο πρώτο τμήμα (αρχή ως πρώτη παύση), παρουσιάζονται διαστήματα που κυριάρχησαν στο πρώτο μέρος (όπως εβδόμη μεγάλη, τετάρτη αυξημένη, ενάτη μικρή) και μάλιστα σε ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν έντονα τις αρχές, κυρίως, του τετάρτου και του έκτου τμήματος της πρώτης ενότητας του πρώτου μέρους του έργου.

Το δεύτερο τμήμα (μεταξύ πρώτης και δεύτερης παύσης) είναι ένα οστινάτο. Αυτή η εναλλαγή των διαστημάτων δευτέρας μεγάλης και τετάρτης αυξημένης στους ίδιους φθόγγους και στην ίδια ρυθμική διαίρεση σχετίζεται με διάφορα σημεία του πρώτου μέρους, όπως π.χ. με τη μέση του πρώτου τμήματος της πρώτης ενότητας, με τις εμμονές σε φθόγγους και ρυθμικά σχήματα του έκτου τμήματος επίσης της πρώτης ενότητας, με τα δύο πρώτα υποτμήματα του πρώτου τμήματος της δεύτερης ενότητας, καθώς και με το μέρος του πιάνου.

Στο τρίτο τμήμα (μετά τη δεύτερη παύση ως την κορώνα στο μι) το μοναδικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται είναι το λα - σι ύφεση - μι. Το ύφος του έρχεται σε ήπια αντίθεση με τις έντονες, ρυθμικές κυρίως, εμμονές των υπολοίπων τμημάτων της εισαγωγής.

Το τέταρτο τμήμα (μετά την κορώνα στο μι ως την επόμενη παύση) σχετίζεται άμεσα με το τέλος της πρώτης ενότητας, την αρχή της δεύτερης, καθώς και με το μέρος του πιάνου του πρώτου μέρους.

Στο πέμπτο τμήμα (μετά την τρίτη παύση ως το τέλος του αυτοσχεδιασμού τονικών υψών) οι τρεις πρώτοι φθόγγοι είναι ίδιοι με τους τρεις πρώτους της εισαγωγής σε αντίστροφη διάταξη και παρόμοιο ρυθμικό σχήμα. Ακολουθεί αυτοσχεδιασμός σε τονικά ύψη πάνω σε δεδομένο ρυθμικό πλαίσιο που θυμίζει το τέλος της πρώτης ενότητας του πρώτου μέρους.

Το έκτο τμήμα (με την είσοδο άρπας, πιάνου και κρουστών) είναι ουσιαστικά δύο «χτυπήματα» των κρουστών που συνοδεύουν την κραυγή της σοπράνο και ολοκληρώνουν την εισαγωγή. Εμπλουτίζονται από τα γκλισάντι άρπας και πιάνου, τα οποία λειτουργούν ως μεταβατικό στοιχείο για την βασική ενότητα που ακολουθεί. Ενώ το πιάνο εμφανίζει για άλλη μια φορά το σύνηθες διάστημα της ενάτης μικρής, η άρπα παρουσιάζει για πρώτη φορά, αλλά και μια από τις ελάχιστες στο έργο, την ογδόη καθαρή.

Καθ' όλη τη διάρκεια της εισαγωγής η σοπράνο τραγουδά, ή ακόμα ουρλιάζει, μέσα στο πιάνο. Με το τέλος της εισαγωγής παίρνει θέση με πρόσωπο στο κοινό.

Βασική ενότητα:

Οστινάτο κρουστών:

Το οστινάτο των κρουστών αποτελεί τη βάση της ενότητας. Πρόκειται για κανόνα στο τέμπο του μπολερό. Ξεχωρίζουν αρχικά οι ψίθυροι των εκτελεστών και τα γκλισάντι στο τύμπανο που συνοδεύουν και χρωματίζουν το χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο. Το οστινάτο ενώ ξεκινά σε χαμηλή δυναμική (*ppp*), σταδιακά με ένα συνεχές κρεσέντο φτάνει σε κορύφωση (*ff*) και στη συνέχεια με ένα διαρκές ντεκρεσέντο επανέρχεται στην αρχική του κατάσταση. Την αυξομείωση της δυναμικής ακολουθούν και οι αρχικοί ψίθυροι, οι οποίοι σταδιακά γίνονται κραυγές και έπειτα πάλι ψίθυροι. Πάνω στο οστινάτο των κρουστών τα υπόλοιπα τμήματα διαδέχονται το ένα το άλλο.

A1, A2, A3:

Στα A1, A2 και A3 πραγματοποιείται διάλογος μεταξύ σοπράνο και αγοριού-σοπράνο. Η απόδοση του κειμένου γίνεται πάντα με τη φωνητική τεχνική *Sprechgesang* (δηλ. «μιλητό τραγούδι» ή «τραγούδι - ομιλία»). Οι φράσεις κάθε φωνής κινούνται σε παρόμοια ρυθμικά σχήματα. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει με μια πρώτη ματιά και για το σύνολο των φράσεων των δύο φωνών, όμως τα εξάηχα στη σοπράνο διαταράσσουν αυτή την ομοιομορφία.

B1, B2, B3:

Στα B1, B2 και B3 δεσπόζει το σόλο του όμποε. Τα B1 και B3 είναι ίδια και διαφέρουν με το B2 μόνο στην κατάληξη. Οι καταλήξεις ρυθμικά είναι ίδιες, ενώ αν εξαιρέσουμε τα μορτέντι και τις μονές ατσακατούρες τους, θα διαπιστώσουμε ότι ως προς τους κύριους φθόγγους η κατάληξη του B2 είναι η καρκινική μορφή των καταλήξεων των B1 και B3. Όλα τα B εισάγονται λίγο πριν εκπνεύσει, περίπου μισό μέτρο, το αντίστοιχο A. Στο σόλο του όμποε υπάρχουν τρεις φθόγγοι (σι, ρε δίεση, φα) οι οποίοι είναι βασικοί και λειτουργούν ως τονικά κέντρα, ενώ οι υπόλοιποι έχουν συμπληρωματικό ρόλο. Μια ανάλογη κατάσταση συναντήθηκε και στο σόλο του όμποε στην αρχή του δευτέρου μέρους. Βέβαια η σχέση με το συγκεκριμένο μέρος δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτό, αφού οι συγκεκριμένοι φθόγγοι δημιουργούν τη συγχορδία σι ελαττωμένη με οξυμένη την τρίτη (σι - ρε δίεση - φα), η οποία διαχέεται επανειλημμένως στο *Dances of the Ancient Earth*.

C1, C2, C3:

Τα C1, C2, C3 είναι ίδια. Σύμφωνα με το μέρος της σοπράνο μπορεί να χωριστούν σε δύο τμήματα, τα οποία αντιστοιχούν στους δύο στίχους που παρουσιάζονται συνολικά τρεις φορές στο συγκεκριμένο μέρος (με τα C1, C2, C3) και αποτελούν ένα είδος ρεφρέν, το μοναδικό στο έργο. Χαρακτηριστικό του πρώτου τμήματος είναι η ανιούσα κίνηση της μελωδίας της σοπράνο με τα ποικίλματά της· ποικίλματα με δευτέρα μεγάλη και τρίτη μεγάλη, καθώς και το γεγονός ότι ρυθμικά σχετίζεται με το τέλος του βασικού ρυθμικού σχήματος του οστινάτο των κρουστών. Σχεδόν με την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος, το πιάνο παίζει μια συνήχηση από υπερκείμενες τέταρτες (εκ των οποίων η πρώτη και η τρίτη είναι αυξημένες: ρε - σολ δίεση - ντο δίεση - σολ) και ακολουθεί αμέσως πήδημα δεκάτης στην ψηλότερη φωνή. Αυτή η συνήχηση αποτελεί προάγγελο του τι ακολουθεί στη σοπράνο κι αυτό γιατί το δεύτερο τμήμα της μελωδικά κινείται, στο μεγαλύτερο μέρος του, σε μια συνήχηση πάνω στους φθόγγους: σολ - ντο δίεση - φα δίεση - ντο (κι εδώ έχουμε υπερκείμενες τέταρτες όπου η πρώτη και η τρίτη είναι αυξημένες, ενώ ο φθόγγος λα ύφεση θεωρείται ξένος και λειτουργεί περισσότερο ως εκφυγή). Το δεύτερο τμήμα είναι σχεδόν όμοιο ρυθμικά με το πρώτο. Με την απόδοση της τελευταίας συλλαβής από τη σοπράνο, το πιάνο, όπως έκανε και στο πρώτο τμήμα, επαναλαμβάνει ακριβώς τα ίδια με τότε, μια τρίτη μικρή χαμηλότερα (η συνήχηση τώρα είναι: σι - φα - λα δίεση - μι). Ταυτόχρονα με το πιάνο παίζει τώρα και η άρπα ενώ λίγο αργότερα εισέρχεται και το μαντολίνο. Το μέρος της άρπας είναι ένα οστινάτο στους φθόγγους: σι δίεση - ντο δίεση - φα δίεση - λα δίεση - μι. Τα μελωδικά διαστήματα που απορρέουν απ' αυτό είναι εβδόμη μεγάλη, τετάρτη καθαρή, τρίτη μεγάλη, τετάρτη αυξημένη και σχετίζονται με το μέρος της σοπράνο και του πιάνου ως εξής: με εβδόμη μεγάλη ξεκινά τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο τμήμα της μελωδικής γραμμής της σοπράνο. Η τετάρτη καθαρή όπως και η τετάρτη αυξημένη, αποτελούν τα κύρια συστατικά των συνηχήσεων του πιάνου, καθώς και της μελωδικής κίνησης του δευτέρου, κυρίως, τμήματος της σοπράνο. Όπως στην άρπα έτσι και στο μαντολίνο υπάρχει ένα αντίστοιχο οστινάτο στους φθόγγους: φα δίεση - σολ - ντο δίεση - μι - φα δίεση. Τα μελωδικά διαστήματα που απορρέουν απ' αυτό είναι εβδόμη μεγάλη, τετάρτη αυξημένη, τρίτη μικρή, δευτέρα μεγάλη και σχετίζονται με τα προηγούμενα ως εξής: με εβδόμη μεγάλη ξεκινά το πρώτο και το δεύτερο τμήμα της μελωδικής γραμμής της σοπράνο, όπως επίσης και το οστινάτο της άρπας. Η τετάρτη αυξημένη, όπως αναφέρθηκε, αποτελεί βασικό συστατικό των συνηχήσεων του πιάνου, διάστημα το οποίο υπάρχει και στο μέρος της σοπράνο (δευτερο τμήμα), ενώ επίσης αποτελεί χαρακτηριστικό μελωδικό διάστημα στο οστινάτο της άρπας. Η τρίτη μικρή σχετίζεται κυρίως με τα πηδήματα δεκάτης στο πιάνο και την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος της σοπράνο, ενώ η δευτέρα μεγάλη κυρίως με τα ποικίλματα της σοπράνο στο πρώτο τμήμα. Ακόμα, το κλείσιμο της σοπράνο με την κατιούσα κίνηση, αυτοσχεδιάζοντας σε καθορισμένο ρυθμικό πλαίσιο, σχετίζεται με το πέμπτο τμήμα της εισαγωγής.

D1, D2:

Τα D1 και D2 είναι απαγγελίες του κειμένου από αγόρι-σοπράνο και σοπράνο αντίστοιχα. Μ' αυτόν τον τρόπο συμπληρώνεται η ποικιλία σύμφωνα με την οποία αποδίδεται το κείμενο στη συγκεκριμένη ενότητα: στα A *Sprechgesang*, στα C τραγούδι και στα D απαγγελία.

E1, E2:

Τα E1 και E2 είναι ίδια και παίζονται από το πιάνο, το οποίο αξιοποιείται περισσότερο ως κρουστό. Μάλιστα, παρουσιάζει αυτούσιο ρυθμικά το μεγαλύτερο μέρος από το οστινάτο των κρουστών. Επιπλέον, επανεκθέτει και την ενάτη μικρή (λα - σι ύφεση) που πρωτοπαρουσίασε στο τέλος της εισαγωγής.

Καταληκτικό τμήμα:

Έχει χαρακτήρα μικρής ανακεφαλαίωσης. Κι εδώ τα κρουστά αποτελούν τη βάση με το γνώριμο, από την προηγούμενη ενότητα, ρυθμικό σχήμα να εμφανίζεται έστω και αποσπασματικά. Ξεχωρίζει, επίσης, η τρίφωνη συνήχηση από υπερκείμενες πέμπτες (πρώτη ελαττωμένη, δεύτερη καθαρή) σε μαντολίνο, άρπα και πιάνο και η οποία σχετίζεται με τις τέταρτες στα C. Ακόμα, το μέρος της σοπράνο είναι θραύσμα από το πρώτο τμήμα της εισαγωγής και το μέρος του αγοριού-σοπράνο θραύσμα από το τελευταίο τμήμα της εισαγωγής.

2.4. Each afternoon in Granada, a child dies each afternoon

Πολύ αργό και ήρεμο, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τους σκληρούς στίχους που φαίνονται ήδη από τον τίτλο.

Χωρίζεται σε δύο ενότητες όπου κάθε μια βασίζεται στο δικό της συγχορδιακό ισοκράτη (σχέση πέμπτης ελαττωμένης των δύο συγχορδιών: ντο δίεση μείζονα και σολ ελάσσονα) και στο δικό της κεντρικό τμήμα.

Πρώτη ενότητα:

Ο συγχορδιακός ισοκράτης είναι στη ντο δίεση μείζονα και μορφολογικά η ενότητα ορίζεται ως εξής: A - B ($\beta_1 - \beta_2 - \beta_3$) - A'.

Το A (αρχή ως είσοδο σοπράνο) είναι ένα εισαγωγικό τμήμα. Χαρακτηριστικές είναι οι ιδιαίτερες ηχοχρωματικές προσεγγίσεις (μαρίμπα, τραγούδι κρουστών, φουσαρμόνικα) μιας στατικής, συγχορδιακά, κατάστασης.

Το B, με το σόλο της σοπράνο, είναι το κεντρικό τμήμα. Η μελωδία της σοπράνο μπορεί να χωριστεί σε τρεις επιμέρους φράσεις ($\beta_1, \beta_2, \beta_3$) οι οποίες ξεχωρίζουν από τις παύσεις. Κάθε φράση εισχωρεί κατά κάποιο τρόπο, κυρίως ως προς τη διαδοχή των φθόγγων αλλά και ρυθμικά, στην επόμενη (δηλαδή η β_1 στη β_2 και η β_2 στη β_3). Επίσης, συνολικά σε β_1, β_2 και πρώτο μισό περίπου του β_3 , πριν την κορώνα στο σι, η μελωδία κινείται αποκλειστικά σε τρεις φθόγγους: μι δίεση, ρε δίεση, ντο δίεση. Οι μι δίεση και ντο δίεση είναι φθόγγοι της συγχορδίας του ισοκράτη, ενώ το ρε δίεση λειτουργεί κυρίως είτε ως ποικιλιματικός, είτε ως διαβατικός φθόγγος και λιγότερο ως ενάτη της συγχορδίας. Από την

κορώνα στο σι και έπειτα, εμφανίζονται αποκλειστικά ξένοι, ως προς τη συγχορδία του ισοκράτη, φθόγγοι. Επιπλέον, στο δεύτερο μισό του β3 ξεχωρίζει η παραλλαγμένη επανάληψη ενός ρυθμομελωδικού μοτίβου (σι – σολ – φα – σολ – λα – φα - ρε δίεση) και η εκ νέου επανάληψη της κατάληξής του (φα - ρε δίεση).

Το Α' (τέλος μέρος σοπράνο ως τέλος μέρος φουσαρμόνικας) αποτελεί μια αφαιρετική, ενορχηστρωτικά, εκδοχή του Α.

Δεύτερη ενότητα:

Ξεκινά λίγο πριν ολοκληρωθεί η πρώτη. Ο ισοκράτης είναι στη σολ ελάσσονα και μορφολογικά ορίζεται ως εξής: Α – Β - Α'.

Σε σχέση με τα αντίστοιχα Α και Α' της πρώτης ενότητας, τα της δεύτερης είναι πιο απλά αν και σε παρόμοιο ύφος. Το Β ωστόσο είναι κάτι διαφορετικό αλλά όχι αντίθετο σε σχέση με το προηγούμενο. Παίζεται από παιχνίδι πιάνο και αποτελεί προσθήκη αποσπάσματος του *Bist du bei mir* του Μπαχ. Ενώ το ποιητικό κείμενο που λίγο πριν απέδωσε η σοπράνο αναφέρεται σε θάνατο παιδιών, με την προσθήκη του *Bist du bei mir* (μτφρ.: *Είσαι δίπλα μου*), ο Κραμπ πετυχαίνει να κάνει την υπέρβαση και παράλληλα να γλυκάνει τον πόνο και τη θλίψη της τραγικής απώλειας.

2.5. Ghost dance

Δύο είναι τα στοιχεία που ξεχωρίζουν: η οικονομία στο ηχόχρωμα (χρησιμοποιώντας μόνο μαντολίνο και μαράκες) και η αξιοποίηση της τεχνική *bottle-neck* στο μαντολίνο (όπου μια γυάλινη ράβδος γλιστρά στη χορδή μι παράγοντας τους διάφορους φθόγγους). Αποτελείται από δύο ενότητες οι οποίες συγκροτούνται από επιμέρους τμήματα κι έχει την παρακάτω μορφή:

Πρώτη ενότητα:

- Πρώτο τμήμα (μαράκες)
- Δεύτερο τμήμα (μαντολίνο)
- Τρίτο τμήμα (μαράκες)
- Τέταρτο τμήμα (μαντολίνο)
- 3'' παύση

Δεύτερη ενότητα:

- Πρώτο τμήμα (μαράκες)
- Δεύτερο τμήμα (μαντολίνο και μαράκες)
- Τρίτο τμήμα (μαράκες)
- Τέταρτο τμήμα (μαντολίνο)

Πιο αναλυτικά:

Για την πρώτη ενότητα:

Πρώτο τμήμα:

Διαιρείται σε τρία επιμέρους τμήματα τα οποία ξεχωρίζουν από τις παύσεις. Έχει χαρακτήρα εισαγωγής και πολλά από τα ρυθμικά του στοιχεία συναντώνται στη συνέχεια.

Δεύτερο τμήμα:

Διαιρείται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα τα οποία ξεχωρίζουν από τις κορώνες. Το πρώτο σχετίζεται ρυθμικά με το δεύτερο επιμέρους τμήμα του πρώτου τμήματος, ενώ το δεύτερο αποτελεί παραλλαγή του πρώτου. Το τρίτο ξεχωρίζει για τη ρυθμική ομοιομορφία του και το τέταρτο για τα γκλισάντι και τον αυτοσχεδιασμό τονικών υψών. Χρησιμοποιούνται σχεδόν αποκλειστικά διάστημα τετάρτης αυξημένης, δευτέρας μεγάλης και τρίτης μεγάλης. Παρατηρούνται επαναλήψεις φθόγγων (π.χ. πρώτο επιμέρους τμήμα: το ρε δίεση), επαναλήψεις μοτίβων (π.χ. τρίτο επιμέρους τμήμα αρχή: φα - σολ, τρίτο επιμέρους τμήμα τέλος: σι - ντο δίεση) και παλινδρομική κίνηση ως προς τα τονικά ύψη (τρίτο επιμέρους τμήμα μέση: ντο δίεση – σι – σι - σολ και σολ – σι – σι - ντο δίεση).

Τρίτο τμήμα:

Στηρίζεται στην αρχή του τρίτου υποτμήματος του πρώτου τμήματος. Εστιάζει στα τρία μεσαία χτυπήματα και προσθέτει τους εκτελεστές σταδιακά σε ένα ομοφωνικό πλαίσιο.

Τέταρτο τμήμα:

Έχει αρκετές ομοιότητες με το δεύτερο τμήμα. Χωρίζεται επίσης σε τέσσερα επιμέρους τμήματα, τα οποία ξεχωρίζουν από τις κορώνες και έχουν πολλές αναλογίες με τα αντίστοιχα του δευτέρου τμήματος. Το πρώτο σχετίζεται ρυθμικά με το δεύτερο επιμέρους τμήμα του πρώτου τμήματος, ενώ το δεύτερο αποτελεί παραλλαγή του πρώτου. Το τρίτο ξεχωρίζει για τη ρυθμική του ομοιομορφία, ενώ το τέταρτο για τα γκλισάντι και τον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα. Χρησιμοποιούνται κυρίως διαστήματα δευτέρας και τρίτης. Παρατηρούνται επαναλήψεις φθόγγων (π.χ. πρώτο επιμέρους τμήμα: το φα), επαναλήψεις ρυθμικών μοτίβων (π.χ. στο τρίτο επιμέρους τμήμα), καθώς και παλινδρομική κίνηση ως προς τα τονικά ύψη (τρίτο επιμέρους τμήμα: ρε δίεση – σι – σι - λα και λα – σι – σι - ρε δίεση).

Για τη δεύτερη ενότητα:

Πρώτο τμήμα:

Είναι σχεδόν πανομοιότυπο με το τρίτο τμήμα της πρώτης ενότητας. Οι διαφορές τους εντοπίζονται στη δυναμική και τον τρόπο εισαγωγής των εκτελεστών.

Δεύτερο τμήμα:

Είναι το μοναδικό τμήμα όπου συνυπάρχουν μαντολίνο και κρουστά. Οι επαναλήψεις ρυθμομελωδικών μοτίβων στο μαντολίνο θυμίζουν αρκετά την προηγούμενη ενότητα.

Τρίτο τμήμα:

Είναι ουσιαστικά επανέκθεση του πρώτου τμήματος της πρώτης ενότητας. Τώρα συμμετέχουν όλοι οι κρουστοί και το τέλος του, με την εστίαση στα τρία μεσαία χτυπήματα

της αρχής του τρίτου υποτμήματος, είναι παρόμοιο με το τέλος του τρίτου τμήματος της πρώτης ενότητας αλλά και με το τέλος του πρώτου τμήματος της δεύτερης.

Τέταρτο τμήμα:

Είναι επανάληψη του δευτέρου τμήματος της δεύτερης ενότητας σε χαμηλότερη δυναμική, με μικρές διαφοροποιήσεις στην κατάληξη και δίχως τη συνοδεία των κρουστών.

2.6. My heart of silk is filled with lights

Είναι το εκτενέστερο μέρος καλύπτοντας περίπου το ένα τέταρτο της συνολικής διάρκειας του έργου.

Χωρίζεται σε εννιά ενότητες:

- Πρώτη ενότητα (αρχή ως κορώνα 5'')
- Δεύτερη ενότητα (κορώνα 5'' ως δεύτερη κορώνα 5'')
- Τρίτη ενότητα (κορώνα 7'' ως είσοδο σοπράνο)
- Τέταρτη ενότητα (είσοδος σοπράνο ως κορώνα 4'')
- Πέμπτη ενότητα (κορώνα 7'' ως κορώνα 3'')
- Έκτη ενότητα (τέλος κορώνας 3'' ως επόμενη κορώνα 3'')
- Έβδομη ενότητα (κορώνα 7'' ως κορώνα 5'')
- Όγδοη ενότητα (από *piu lento* ως τέλος ποιητικού κειμένου στη σοπράνο)
- Ένατη ενότητα (είσοδος αγοριού-σοπράνο ως τέλος)

Πολλές από τις ενότητες μοιάζουν μεταξύ τους, ενώ επίσης συναντώνται «θραύσματα» από προηγούμενα μέρη, καθώς και λογικές που διέπουν προηγούμενες καταστάσεις.

Πιο συγκεκριμένα:

Πρώτη ενότητα:

Χαρακτηρίζεται από το ομοφωνικό παίξιμο και αποτελείται από επτά συνηχήσεις. Η πρώτη, η δεύτερη και η έβδομη είναι ίδιες και περιέχουν τους φθόγγους: σι δίεση, ντο δίεση, μι ύφεση. Η τρίτη και η έκτη συνηχήση αποτελούνται από κοινούς φθόγγους (φα δίεση, σολ, σολ δίεση, λα, σι ύφεση, ντο) σε διαφορετική διάταξη και είναι οι μόνες με ένδειξη δυναμικής διαφορετική από *fff*. Η τέταρτη και η πέμπτη είναι τετράφωνες και ξεχωρίζουν σ' αυτές η κυριαρχία του τρίτονου στο αρμονικό τους άκουσμα. Επίσης η σύνδεση τέταρτης συνηχήσης με πέμπτη είναι η μόνη που πραγματοποιείται χωρίς να υπάρχει κοινός φθόγγος μεταξύ τους. Ο φθόγγος ρε είναι ο μόνος που δεν ακούγεται καθόλου.

Δεύτερη ενότητα:

Είναι ένα πολυρυθμικό οστινάτο, το οποίο δημιουργείται και διαλύεται σταδιακά και συμμετέχουν σ' αυτό εννιά φθόγγοι. Στο παιχνίδι πιάνο υπάρχουν οι οκτώ (φα, φα δίεση, ρε δίεση, σολ δίεση, λα, σι, σολ, ντο), στην άρπα οι τρεις (ρε δίεση, λα, μι) και στο μαντολίνο οι δύο (λα, μι). Ο φθόγγος ρε συνεχίζει να απουσιάζει, αλλά πλέον δεν είναι ο μόνος.

Τρίτη ενότητα:

Υπάρχει το σόλο του όμποε το οποίο παισιώνεται αλλά και διακόπτεται από μια συγκεκριμένη συνήχηση, σε άρπα και πιάνο, στους φθόγγους ντο - σολ ύφεση – ντο, η οποία μάλιστα συνοδεύεται από το ταμ-ταμ. Το σόλο του όμποε έχει κεντρικούς φθόγγους το φα και το σολ και μπορεί να διαιρεθεί σε τρεις επιμέρους φράσεις οι οποίες ξεχωρίζουν από παύσεις και παρεμβολή της συνήχησης. Η πρώτη χωρίζεται σε τρία επιμέρους τμήματα, όπου τα δύο πρώτα είναι σχεδόν ίδια. Η δεύτερη φράση χωρίζεται επίσης σε τρία επιμέρους τμήματα, όπου πρώτο και τρίτο είναι ακριβώς ίδια (εξαίρεση αποτελεί μια μικρή διαφοροποίηση στη δυναμική), ενώ το δεύτερο είναι η κεφαλή του πρώτου και του τρίτου τμήματος. Η τρίτη φράση αποτελείται από τα δύο τελευταία επιμέρους τμήματα της πρώτης φράσης σε χαμηλότερη δυναμική.

Η συγκεκριμένη ενότητα έχει αρκετές ομοιότητες με την πρώτη ενότητα από το *Dances of the Ancient Earth*. Βασικό όργανο και στις δύο περιπτώσεις είναι το όμποε με το σόλο του να δεσπόζει. Έχουν κοινούς κεντρικούς φθόγγους (φα και σολ) και παρόμοιο ύφος, αν και το τέμπο είναι διαφορετικό. Και στις δύο περιπτώσεις επαναλαμβάνονται συγκεκριμένα μοτίβα, από τα οποία κάποια φαίνεται να μοιάζουν μεταξύ τους. Οι παρεμβολές άλλων οργάνων στο μέρος του όμποε συχνά βασιζονται στο τρίτονο. Ακόμα, ως προς το ύφος του, το σόλο του όμποε μοιάζει με τα B1, B2 και B3 του *Dance of the Sacred Life-Cycle*. Ιδιαίτερα τα τριήχα που κλείνουν πρώτη και τρίτη φράση θυμίζουν τις αρχές των καταλήξεων των B1, B2 και B3.

Τέταρτη ενότητα:

Ξεκινά με τη σοπράνο σόλο και στη συνέχεια εμφανίζονται κάποια από τα υπόλοιπα όργανα. Στο μέρος της σοπράνο ξεχωρίζει ο αρπισμός σε συνήχηση υπερκείμενων τετάρτων εκ των οποίων δύο είναι αυξημένες, οι ακραίες, ενώ μία καθαρή, η μεσαία. Επίσης, ο φθόγγος ρε εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μέρος και μάλιστα με μια μικρή διάθεση εμμοής, η οποία απορρέει από την επανάληψη του αρπισμού της συνήχησης της οποίας το ρε είναι η κορυφή.

Τα όργανα που συμμετέχουν κυρίως σχολιάζουν μουσικά το κείμενο της σοπράνο (π.χ. καμπάνες και πιάνο σχολιάζουν την αναφορά του κειμένου στις «καμπάνες», ενώ οι υπόλοιποι την αναφορά στις «μέλισσες»).

Το μέρος της άρπας, ένα μικρό οστινάτο, συνδυάζεται με το τρίγωνο και σχετίζεται με τα μέρη της άρπας και του πιάνου του πρώτου μέρους του έργου. Η σχέση αυτή διακρίνεται από την κοινή προτίμηση σε συγκεκριμένα μελωδικά διαστήματα (όπως ενάτη μικρή, δευτέρα μεγάλη, τετάρτη αυξημένη), την συγγενική ρυθμική διαίρεση (κυρίως με τη χρήση των ατσακατούρων), την εμμοή σε μεμονωμένους φθόγγους, σε παρόμοια ή και ολόιδια ρυθμικά σχήματα (στο μέρος του πιάνου πριν) και ρυθμομελωδικά σχήματα (τώρα). Μια διαφορά στα μέρη της άρπας πριν και τώρα, είναι ότι στο πρώτο μέρος αλλάζει συνέχεια φθόγγους διατηρώντας, ωστόσο, μια προτίμηση σε μελωδικά διαστήματα και ρυθμική διαίρεση. Τώρα έχει επιλέξει τέσσερις φθόγγους τους οποίους εναλλάσσει διατηρώντας και εδώ μια αντίστοιχη προτίμηση.

Πέμπτη ενότητα:

Πρόκειται για μια αφαιρετική εκδοχή της τρίτης ενότητας. Είναι συντομότερη και με τον ομποϊστα να παίζει εκτός σκηνής προσφέρει μια πιο απόμακρη αίσθηση. Το σόλο του όμποε στην ουσία είναι η πρώτη φράση της τρίτης ενότητας, όπου εισχωρούν το δεύτερο και τρίτο επιμέρους τμήμα της δεύτερης φράσης, αν και ελαφρώς τροποποιημένα.

Η συνήχηση άρπας και πιάνου εμφανίζεται μόνο δύο φορές, σε αρχή και τέλος, χωρίς το σολ ύφεση αλλά μόνο την οκτάβα ντο - ντο.

Έκτη ενότητα:

Σόλο του όμποε, το οποίο εξακολουθεί να παίζει εκτός σκηνής, ενώ προς το τέλος προστίθενται κρουστά. Υπάρχουν επαναλήψεις, συχνά ελαφρώς παραλλαγμένες, αρκετών μοτίβων. Η αρχή του, τα τέσσερα πρώτα τέταρτα, καθώς και το τέλος του, το τελευταίο τέταρτο, θυμίζουν το μέρος του όμποε στην τρίτη ενότητα του *Dances of the Ancient Earth*, ενώ σχεδόν όλο το υπόλοιπο μέρος του αποτελείται από φθογγικά σύνολα τα οποία πρωτοπαρουσιάστηκαν, με ελάχιστες διαφορές, στο μέρος του όμποε στην πρώτη ενότητα του *Dances of the Ancient Earth* σε χαμηλότερη περιοχή και σε διαφορετική, αν και συγγενική, ρυθμική συγκρότηση.

Έβδομη ενότητα:

Επανεμφάνιση της πρώτης φράσης του όμποε της τρίτης ενότητας σε χαμηλότερη δυναμική, καθώς ο ομποϊστας απομακρύνεται ακόμη περισσότερο από τη σκηνή. Η συνήχηση άρπας και πιάνου εμφανίζεται μόνο μια φορά στην αρχή και πάλι χωρίς το σολ ύφεση. Η τρίτη, η πέμπτη και η έβδομη ενότητα, δίνουν στο συγκεκριμένο μέρος ένα χαρακτήρα που θυμίζει μορφολογικά τη φόρμα ροντό.

Ογδοη ενότητα:

Μπορεί να χωριστεί σε τρία επιμέρους τμήματα. Στο πρώτο τμήμα (6 πρώτα μέτρα) τα πεντάηχα, κυρίως, στα γιαπωνέζικα κουδούνια και οι τρίφωνες συνηχήσεις στις καμπάνες δημιουργούν το πλαίσιο στο οποίο προβάλλεται η σοπράνο. Κινείται ανεξάρτητα από τους προηγούμενους και μελωδικά δείχνει μια προτίμηση στην τετάρτη αυξημένη χωρίς ωστόσο να λείπουν και άλλα διαστήματα, όπως τόνοι, τρίτες και έβδομες. Επίσης, η αρχή της σοπράνο είναι, ως προς τους φθόγγους της, όμοια με την αρχή του μέρους της στην τέταρτη ενότητα. Γενικά ολόκληρο το πρώτο τμήμα είναι ένα κρεσέντο που οδηγεί στην κορύφωση του δευτέρου.

Το δεύτερο τμήμα (επόμενο μέτρο μέχρι την ένδειξη *Very Freely*) αποτελεί την κορύφωση ολόκληρου του έργου. Υπάρχει μια διαδοχή έξι συνηχήσεων στο οργανικό σύνολο, κάτι ανάλογο με ότι συνέβη και στην πρώτη ενότητα, ενώ ξεχωρίζουν τα γκλισάντι και το κλάστερ στην τελευταία συνήχηση. Η σοπράνο μελωδικά κινείται στο ίδιο περίπου πλαίσιο με το προηγούμενο τμήμα, δείχνοντας ωστόσο μια προτίμηση στους φθόγγους σολ δίεση και ντο, καθώς και μια διάθεση για ρυθμική ομοιομορφία με τα συνεχόμενα τρίηχα.

Το τρίτο τμήμα (*Very Freely* ως τέλος ενότητας) είναι ένα ντιμινουέντο με τη σοπράνο να δείχνει μια προτίμηση σε τρίηχα και μεγάλα πηδήματα.

Ένατη ενότητα:

Αποτελεί την κατακλείδα του έργου. Υλικό του πρώτου μέρους επανεμφανίζεται συνήθως ελαφρά τροποποιημένο. Επίσης, το αγόρι-σοπράνο τραγουδά για πρώτη φορά επί σκηνής. Αυτά τα δεδομένα εξυπηρετούν το ποίημα και συγκεκριμένα τους στίχους της ικεσίας για την επιστροφή της αρχαίας παιδικής ψυχής.

Συμπεράσματα

Το ηχόχρωμα αποτελεί μια ουσιαστική παράμετρο στο έργο. Οι ιδιαίτερες ηχητικές αποχρώσεις που προκύπτουν έχουν βαρύνουσα σημασία στην εξέλιξη της πλοκής του. Αυτές δημιουργούνται είτε από συνδυασμό συγκεκριμένων μουσικών οργάνων (π.χ. όπως συμβαίνει στην αρχή του *Each afternoon in Granada, a child dies each afternoon*), είτε από ασυνήθιστη χρήση κάποιου απ' αυτά (π.χ. ο τρόπος παιξίματος του μαντολίνου στο *Ghost Dance*).

Φυσικά η φωνή πρωταγωνιστεί. Συνεχώς μεταμορφώνεται ως προς το ύφος: από εξαιρετικά τρυφερή και απλή σε απόλυτα δεξιοτεχνική και ακροβατική. Το βιοτουόζικο στίλ της μπορεί να φέρει στο νου την *Sequenza III per voce femminile* του Λουτσιάνο Μπέριο, η οποία γράφτηκε το 1966, τέσσερα μόλις χρόνια νωρίτερα.

Επιπλέον, σε κάθε μέρος του έργου εισάγεται διαφορετικός συνδυασμός μουσικών εκτελεστών. Συχνά, ακόμα και στα πλαίσια ενότητων ή επιμέρους τμημάτων, χρησιμοποιούνται ξεχωριστές ομάδες οργάνων. Αυτό θυμίζει το περίφημο έργο του Άρνολντ Σένμπεργκ *Pierrot Lunaire*, Op.21, το οποίο ολοκληρώθηκε 58 χρόνια νωρίτερα, καθώς και τη γενικότερη παράδοση που έχει δημιουργήσει, στην οποία ανήκουν, μεταξύ άλλων, συνθέσεις όπως τα *Τρία Γιαπωνέζικα Ποιήματα* του Ίγκορ Στραβίνσκι, τα *Τρία Ποιήματα του Στεφάν Μαλαρμέ* του Μωρίς Ραβέλ και το *Σφυρί χωρίς αφέντη* του Πιέρ Μπουλέζ. Άλλα στοιχεία που προσδίδουν συγγένεια με το *Pierrot Lunaire* είναι ότι επίσης πρόκειται για φωνή και οργανικό σύνολο, καθώς και η επιλογή της ιδιαίτερης φωνητικής τεχνικής *Sprechgesang*, έστω κι αν περιορίζεται στο *Dance of the Sacred Life-Cycle*. Γενικά, ως προς τη μουσική υφή, αλλά και την ενορχήστρωση, το κάθε μέρος διατηρεί μια αυτονομία, η οποία ωστόσο δεν αποτελεί τροχοπέδη στη συνύπαρξη του, καθώς και στην αλληλοσυμπληρωματική λειτουργία του, με τα υπόλοιπα.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο του έργου είναι η επανάληψη. Συχνά, ρυθμομελωδικά σχήματα, μοτίβα, φθόγγοι μεμονωμένοι, διαστήματα, ρυθμικά στοιχεία, εμφανίζονται και επαναλαμβάνονται αμέσως ή αργότερα, αυτούσια ή παραλλαγμένα. Ο χαρακτήρας αποσπασματικότητας που προκύπτει συνδυάζεται με στοιχεία αλεατορισμού αν και όχι ιδιαίτερος εξεζητημένα. Συνολικά η έκθεση και η επεξεργασία των μουσικών ιδεών πραγματοποιείται με σαφήνεια.

Η παρούσα εισήγηση έχει σκοπό να περιγράψει, αναλύσει και αποτιμήσει το συνθετικό έργο του εκκλησιαστικού μουσικού, συνθέτη και ψάλτη Ιωάννη Θ. Σακελλαρίδη, ως προς την αρμονική του διάσταση. Παρόλο το γεγονός ότι το έργο του Σακελλαρίδη εκτείνεται και καλύπτει όλο το φάσμα της εκκλησιαστικής μουσικής, η εναρμόνιση των βυζαντινών ύμνων ήταν και είναι ο λόγος για τον οποίο ο συνθέτης πολύ συχνά κατηγορήθηκε με σφοδρότητα, και μάλιστα όχι μόνο για αυτήν καθαυτήν την επιλογή της εναρμόνισης (από τους βυζαντινούς ψάλτες), αλλά και για την ποιότητά της (από τους ευρωπαϊκούς συνθέτες). Θεωρούμε, λοιπόν, ότι είναι σκόπιμο να διερευνηθεί, έστω και στα περιορισμένα πλαίσια της παρούσης ανακοίνωσης, η «αρμονική του γλώσσα», ούτως ώστε να υπάρξει πλέον μια σαφής και χωρίς προκαταλήψεις εικόνα αυτής της διάστασης του έργου του και να αρθούν αρκετές παρερμηνείες και παρεξηγήσεις, που έχουν διατυπωθεί εξίσου από πολέμιους και υποστηρικτές. Πρέπει να σημειωθεί πως, εκτός των γραπτών και προφορικών πηγών, βασικός αρωγός στην αποτελεσματική πραγμάτευση του θέματος αποτελεί και η χορωδιακή μου εμπειρία, αρχικά ως χορωδού και εν συνεχεία ως χοράρχη της Χορωδίας του Ι. Ν. Αγίου Σπυριδώνος Παγκρατίου, της χορωδίας δηλαδή που συστάθηκε στις αρχές του 20^{ου} αι. από τον ίδιο τον Σακελλαρίδη, κατά την περίοδο της θητείας του στον Ι. Ν. Αγίας Ειρήνης Αθηνών (οδού Αιόλου). Η αδιάσπαστη συνέχεια, από δάσκαλο σε μαθητή, της Χορωδίας αυτής (η οποία μετρά πάνω από έναν αιώνα ζωής και αδιάλειπτης ψαλτικής διακονίας) παρέχει τα εχέγγυα της πιστότητας του ύφους του Σακελλαρίδη και της εις βάθος κατανόησης της μουσικής του σκέψης μέσω της προφορικής παράδοσης σε συνδυασμό με της πηγές.

1. Μικρή ιστορική επισκόπηση του «μουσικού ζητήματος» και της θέσης του Σακελλαρίδη μέσα σ' αυτό

Ο Ιωάννης Σακελλαρίδης (Λιτόχωρο Ολύμπου 1853–Αθήνα 1938)¹⁰ υπήρξε μία μεγάλη μουσική φυσιογνωμία που επηρέασε και καθόρισε εν πολλοίς την ελληνόφωνη εκκλησιαστική μουσική του 19^{ου} και του 20^{ου} αι. Ο τρόπος με τον οποίο την καθόρισε, βεβαίως, αποτέλεσε και αποτελεί ακόμα πεδίο ισχυρότατων διαφωνιών, καθώς μία απ' τις βασικές παραμέτρους του έργου του Σακελλαρίδη, παράμετρος για την οποία είναι ίσως περισσότερο γνωστός, είναι η εναρμόνιση της παραδεδομένης βυζαντινής μελωδίας των ύμνων.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το έργο του Σακελλαρίδη και ιδίως την εναρμονιστική του προσπάθεια, θα πρέπει να τον εντάξουμε στο ευρύτερο πλαίσιο της

¹⁰ Συγκεντρωμένα βιογραφικά στοιχεία για τον Σακελλαρίδη: Τάκης Καλογερόπουλος, «Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης» στο *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τ. Ε', Αθήνα: Γιαλέλης, 1998, σ. 316-319. Βλ. επίσης: *Ο Ύμνωδός και Μουσικοδιδάσκαλος Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938) (Λόγοι έκφωνηθέντες κατά τὸ φιλολογικόν του μνημόσυνον ἐν τῷ Παρνασσῷ τῇ 12ῃ Ἰουνίου 1939)*, Αθήνα: 1940· Π. Μπρατσιώτου, «Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης, ὁ ἐκκλησιαστικὸς καὶ ἔθνικὸς ἡμῶν ὑμνωδός», *Νέα Ἐστία*, τόμ. 80 (1966), σ. 1058-1063· Κ. Καλοκύρη, *Ο μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η βυζαντινή μουσική (κριτική σκιαγραφή 50 χρόνια μετά τον θάνατό του)*, Θεσσαλονίκη: 1988.

εποχής κατά την οποία έδρασε, η οποία χαρακτηρίζεται συλλήβδην από μία στροφή αφενός προς την αρχαία ελληνική πολιτιστική κληρονομιά και αφετέρου προς την υιοθέτηση τεχνικών και πολιτισμικών επιτευγμάτων της Δύσης. Βεβαίως, πρέπει να σημειωθεί πως ο Σακελλαρίδης όχι μόνο δεν απέρριπτε την περίοδο της Βυζαντινής, ορθότερα Ανατολικής Ρωμαϊκής, Αυτοκρατορίας, όπως απαιτούσε το κύμα της εποχής του, αλλά αντιθέτως την προέβαλλε στα θεωρητικά του κείμενα¹¹ ως αναπόσπαστο κρίκο στη συνέχεια του πολιτισμού της καθ' ημάς Ανατολής και εξήρε το ρόλο της Εκκλησίας, ιδίως στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, ως κιβωτού που διαφύλαξε τα πολύτιμα στοιχεία της ελληνορωμαϊκής πίστης και παράδοσης. Όλα τα παραπάνω, φυσικά, επικεντρώνονταν για τον Σακελλαρίδη ιδίως στον χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής, αφού αυτό ήταν το βασικό πεδίο δράσης του· ταυτόχρονα, όμως, μελέτησε και ήταν απ' τους πρώτους που ανέδειξε την συνέχεια της ελληνικής μουσικής, βασιζόμενος σε πληθώρα «αρμονικών» συγγραφέων από την αρχαιότητα ως σήμερα. Πρέπει να σημειωθεί ότι πολύτιμος αρωγός σε όλην αυτήν την διαδικασία στάθηκε αναμφισβήτητα η φιλολογική του ιδιότητα για την οποία ήταν υπερέφανος και χάριν της οποίας κατέστη στην εποχή του αναγνωρισμένος θεωρητικός μελετητής της μουσικής.

Όλη αυτή η θεωρητική τοποθέτηση αποτυπώνεται στην επιλογή του, ουσιαστικά απόλυτα πρωτότυπη, να εισαγάγει την αρμονία στην εκκλησιαστική μουσική, όχι όμως πάνω σε δικές του μελωδίες, όπως έκαναν όλοι οι σύγχρονοί του ή προγενέστεροι πολυφωνικοί συνθέτες (Κατακουζηνός, Πολυκράτης, Μάντζαρος, Χαβιαράς κ.λπ.), αλλά χρησιμοποιώντας ως μελωδικό σκελετό τις βυζαντινές μελωδίες, είτε αυτούσιες, είτε ελαφρώς διασκευασμένες. Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος που οι συνθέσεις του επικράτησαν ευρέως, καθώς η μελωδία είναι πάντα η παραδεδομένη και ως εκ τούτου γνωστή και αναγνωρίσιμη από όλους, ιερείς, ψάλτες και εκκλησίασμα.

2. Η μουσική άποψη του Σακελλαρίδη για το ρόλο και το χαρακτήρα της αρμονίας στην εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Σακελλαρίδης προσπάθησε πρώτος να βρει την αρμονία εκείνη που ταιριάζει, ή καλύτερα που υπονοείται από την ίδια τη βυζαντινή μελωδία· αυτό που λίγο αργότερα ο Ελισαίος Γιανίδης ονόμασε αρμονική *ερμηνεία* της μελωδίας. Η προσπάθειά του αυτή, αυτονόητα και μόνο λόγω της απόλυτης καινοτομίας της, χωρίς προηγούμενα παραδείγματα για να στηριχθεί, παρουσιάζει ατέλειες και αδυναμίες. Πάντως η τελική του εναρμονιστική άποψη στηρίζεται στην προτίμηση καταρχήν της τριφωνίας έναντι της τετραφωνίας «διότι ή μελική σύστασις, ήτοι ή μελοποιΐα τών ύμνων τούτων ταύτην φυσικώτατα και άπαραβίαστα δέχεται».

Και συνεχίζει:

¹¹ Τα περισσότερα στο θεωρητικό μέρος των μουσικών του εκδόσεων: Ι. Θ. Σακελλαρίδου, *Χρηστομάθεια Έκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα: Τυπογραφείο Χ. Ν. Φιλαδελφείως, 1880· Κουσουλίνος 1885²· ό.π. 1889³· Ι. Θ. Σακελλαρίδου, *Τερά Ύμνωδία*, Αθήνα: Κουσουλίνος, 1902· 1914²· Δημητράκος 1924³· Ι. Θ. Σακελλαρίδου, *Όκτώηχος*, τ. Α'-Β', Αθήνα: Κουσουλίνος, 1908· Ι. Θ. Σακελλαρίδου, *Ύμνοι και Ωιδαί έν άρμονική τριφώνω συμφωνία*, Αθήνα: Γαϊτάνος, 1952 (α' εκδ. 1908).

Ἐχει δὲ τὸ προσὸν ἢ τοιαύτη ἀρμονικὴ συμφωνία νὰ μὴν ἀφανίζῃ τὴν κυρίως Ὡδὴν, τὴν ἀρχικὴν δηλαδὴ καὶ πρώτην φωνήν· τούναντίον δέ, ἐνισχύει καὶ χρωματίζει ἔτι μᾶλλον αὐτὴν διὰ τῆς συνηχίσεως τῶν συμφώνων ἀρμονικῶν φθόγγων.¹²

Ἡ ἀπόρριψη τῶν τετράφωνων ἐκκλησιαστικῶν συνθέσεων τῆς εποχῆς τοῦ πηγάζει ἀπὸ τοῦ ὅτι αὐτές βασιζόνταν σὲ νέες μελωδίαι (οἱ ὁποῖαι δὲν εἶχαν σχέση με τὴν παραδεδομένη βυζαντινὴ μελωδία) ἐνὸς ταυτοχρόνως θυσίαζαν τὴν ἀρτιμέλεια τῆς μελωδίας καὶ συνακόλουθα τὴν προσήλωσιν ἐπὲνδυσαν τοῦ λόγου στὸ βωμὸ τῆς ἀρμονικῆς ἐπεξεργασίας. Ἡ ἀποψὴ τοῦ αὐτῆ ἐκφράζεται, νομίζω, ἐναργέστατα στὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ συνέντευξή του στὴν ἐφημερίδα «Ἑλληνικὸν Μέλλον» τὸ 1938, λίγες ἐβδομάδες πρὶν τὸ θάνατό του: στὴν ἐρώτησιν τοῦ δημοσιογράφου ἀν πρέπει ἡ τετράφωνη μουσικὴ νὰ ἀπαγορευθῆ ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ, ἀπαντᾷ:

Βεβαίως πρέπει νὰ ἀπαγορευθῆ ἢ χρησιμοποιοῦνται [τῆς τετράφωνης μουσικῆς]. Καὶ τοῦτο διότι ἐκτὸς τοῦ ὅτι δὲν ἔχει τίποτε τὸ ἐκκλησιαστικόν, οὐδεμία προσοχὴ ἔχει δοθῆ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν ἐννοιῶν τῶν λέξεων.¹³

Καὶ συνεχίζει παραθέτοντας διάφορα παραδείγματα.

Για νὰ κατανοήσουμε αὐτὴν τὴν ἀπόλυτη ἀρνησιν ἀπέναντι σὲ μιὰ μουσικὴ ποὺ δὲν εἶχε κανένα ἐρεισμά ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ παράδοσιν, πρέπει νὰ ἔχουμε πάντα στὸ μυαλό μας πὼς ὁ Σακελλαρίδης ὑπῆρξε πρῶτιστα ψάλτης. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἦταν αὐτὴ ποὺ ἔμαθε ἀπὸ μικρὸς, ἀπ' αὐτὴν ξεκίνησε τὴ διακονίαν του καὶ μάλιστα στὰ πρῶτα τοῦ βήματα ἀκολούθησε κατὰ πόδας τὴν παραδεδομένη θεωρίαν τοῦ Χρυσάνθου, τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ ἀσκήσεν ἐν ὅλῃ τῇ ζωῇ, ἔγραψε καὶ ἐξέδωκε βιβλία με συνθέσεις γιὰ ὅλες τὶς ἀκολουθίας τοῦ ἔτους ἐν βυζαντινῇ σημειογραφίᾳ, αὐτὴν ὑποστήριξε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, ἐψάλλε ἀδιαλείπτως, σύμφωνα με ὅλες τὶς μαρτυρίες, ἐν ὅλες τῆς ἀκολουθίας, ἀπὸ τὴν κυριακάτικη Θεία Λειτουργία μέχρι τοὺς καθημερινοὺς ἐσπερινοὺς, καὶ τὸ ἐναρμονιστικὸν τοῦ ἔργου ἀφορᾷ μόνον τὴν Θείαν Λειτουργίαν καὶ αὐτὴν ἐν μέρει, τοὺς Χαιρετισμοὺς, κάποια μέλη ἀκολουθιῶν τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας καὶ τῆς Ἐξοδίου Ἀκολουθίας καὶ μεμονωμένα μέλη (ἀπολυτίκια, κοντάκια κ.α.) ἐπιδεκτικὰ πρὸς ἐναρμόνισιν. Ἀντιθέτως ἡ μεγάλη πλειονότης τῶν Δοξαστικῶν, Ἰδιομέλων, Στιχηρῶν κ.λπ., τὰ ὁποῖα ἀντιστοιχοῦν περίπου στὸ 70% τῆς συνολικῆς συνθετικῆς καὶ ἐκδοτικῆς τοῦ δραστηριότητος, προϋποθέτουν, καὶ μόνον ἕνεκα τοῦ τρόπου γραφῆς τους, μονοφωνικὴ καὶ ἐν πολλοῖς μονωδιακὴ ἐκτέλεσιν. Ἐδῶ πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ καὶ τὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ θεμελιώδης γνώσιν τοῦ καὶ ἡ ἐπικέντρωσίν του ἐν τῇ βυζαντινῇ συνδέεται μοιραία καὶ με τὴν κάπως ἐλλιπὴ γνώσιν τῆς ἐυρωπαϊκῆς, ἰδίως ἀπὸ πλευρᾶς τεχνικῆς, κατὰ ποὺ θὰ ἀναλύσουμε παρακάτω.

3. Ἡ πραγμάτωσιν τῶν θεωρητικῶν διατυπώσεων

¹² Ὑμνοι καὶ Ὡδαί, ὁ.π., σ. α'

¹³ «Ἡ μουσικὴ ἀναρχία ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ μας. Βυζαντινὴ ἢ Τετραφωνία», Ἑλληνικὸν Μέλλον (23.11.1938), σ. 3-4.

Η εναρμονισμένες συνθέσεις του Σακελλαρίδη εμφανίζονται στις εκδόσεις του σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και στην τελευταία έκδοση της *Τεράς Ύμνωδίας*, έργο σε βυζαντινή σημειογραφία, όπου κάθε εναρμονισμένη σύνθεση παρατίθεται ανά φωνή αυτοτελώς, προφανώς λόγω της αδυναμίας της σημειογραφίας¹⁴. Ως βασικό αρμονικό εγχειρίδιο, πάντως, του Σακελλαρίδη θα πρέπει να θεωρήσουμε το *Ύμνοι και Ωιδαί*, σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Εκεί παρουσιάζεται πλήρως ο αρμονικός Σακελλαρίδης.

Σε σχέση με τις θεωρητικές του τοποθετήσεις που είδαμε προηγουμένως, παρατηρούμε, πράγματι, ότι η μεγάλη πλειοψηφία των μελών παρουσιάζει μια τρίφωνη εναρμόνιση που βασίζεται στην απόλυτη πρωτοκαθεδρία της μελωδίας, την οποία η δεύτερη φωνή ακολουθεί βασικά σε παράλληλες τρίτες ή έκτες, ενώ το μπάσο παίζει το ρόλο ενός «εξελιγμένου» ισοκρατήματος, κρατώντας τις θεμελίους των συγχορδιών. Αυτά, όμως, ως μια πρώτη και μάλλον πρόχειρη ματιά. Όχι ότι δεν ισχύουν· σίγουρα όμως δεν ισχύουν MONON αυτά. Άλλωστε, η παρούσα εισήγηση αυτό ακριβώς θέλει να καταρρίψει: το MONON· και ακολούθως να διερευνήσει τις προεκτάσεις αυτής της κατάρριψης.

Είναι όμως καίριο πριν προχωρήσουμε στην ενδελεχέστερη αρμονική ανάλυση να εξετάσουμε, όσο μας επιτρέπουν ενδοκειμενικά και εξωκειμενικά στοιχεία πώς ο ίδιος ο συνθέτης με τη χορωδία του εκτελούσε τις εναρμονίσεις του, πώς δηλαδή πραγματώνονταν οι θεωρητικές του διατυπώσεις του στην εκτέλεση. Θα φανεί έτσι η διάσταση μεταξύ δυνατοτήτων γραφής και δυνατοτήτων εκτέλεσης.

4. Πώς εκτελούσε ο ίδιος Σακελλαρίδης με τη χορωδία του τα τρίφωνα μέλη

Ο ίδιος ο Σακελλαρίδης, μάλλον για διάφορους τεχνικούς και εξωτερικούς λόγους, δεν είχε τη δυνατότητα να ασκήσει μια μόνιμη χορωδία σε ένα καλό επίπεδο εκτέλεσης των μελών όπως ακριβώς είναι γραμμένα.

Αυτό φαίνεται, βεβαίως, από την πράξη των επιγόνων του, όπως έχουμε την τύχη να την γνωρίζουμε από πρώτο χέρι, αλλά και από μία σημαντικότερη μαρτυρία του μαθητή του Γ. Ζερβουδάκη, η οποία μάλιστα αφορά ένα καίριο (από μουσικής πλευράς) κομμάτι του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου: το δοξαστικό των αποστίχων του Ορθρου της Μ. Τετάρτης «Κύριε, ή έν πολλαίς άμαρτίαις», το γνωστό τροπάριο της Κασσιανής. Δεν χρειάζεται να αναλύσουμε την μουσική σημασία που έχει το συγκεκριμένο Δοξαστικό της Μ. Τρίτης για όλους ανεξαιρέτως τους εκκλησιαστικούς μελοποιούς, βυζαντινούς και ευρωπαϊκούς. Κι όμως, ο Σακελλαρίδης, ενώ γράφει μια πραγματικά εξαιρετη μελωδία, την παραθέτει μονόφωνη, χωρίς εναρμόνιση, ούτε καν ισοκράτημα!¹⁵

¹⁴ Μία σημαντικότερη όμως παρατήρηση: οι εναρμονίσεις που εμφανίζονται στη βυζαντινή σημειογραφία είναι διαφορετικές και πολύ πιο απλοποιημένες, προφανώς διότι απευθύνονται σε διαφορετικό μουσικό περιβάλλον.

¹⁵ *Ύμνοι και Ωιδαί*, ό.π., σ. 192-198.

138. Δόξα καὶ γῶν. Κασσιανῆς Μοναχῆς.

Κύ - ρι - ε . ἡ ἐν πολ -
 λαῖς ἀ - μαρ - τί - αῖς πε -
 ρι - πε - σοῦ . σα γυ - νῆ τὴν Σὴν
 αἰ - σθο - μέ - νη θε - ό - θε -
 ό - τη - τα μυ - ρο - φό - ρου ἀ - νχ - λα

Αναρωτιέται εύλογα κανείς: ἔτσι την εκτελούσε ο ίδιος; Είναι δυνατόν μία χορωδία 30 ατόμων να ἔλεγε ἓνα “ξερό” unisono χωρίς καμία, ἔστω και στοιχειώδη, συνηχητική επένδυση;

Ἡ ἀπάντηση ἔρχεται ἀπὸ τον Ζερβουδάκη, στον κολοφῶνα του χειρογράφου του¹⁶ με τη δική του εναρμόνιση της μελωδίας του δασκάλου του¹⁷:

Στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία μας, δύο τροπάρια τῆς Κασσιανῆς εἶναι κυρίως σὲ χρήση γιὰ τετραφωνία, τοῦ Μαντζάρου καὶ τοῦ Πολυκράτη. – Ἡ «Κασσιανή» τοῦ μακαρίτη Ἰ. Σακελλαρίδη καὶ γιὰ τὸν λόγο ποῦ ἂν καὶ τυπωμένη σὲ δύο βιβλία του («Ὑμνοι καὶ Ὡδαί» καὶ «Ἀκολουθία τῆς Μ. Ἑβδομάδος») βρῖσκεται σὲ πρωτόγονη καὶ ἀνεπαρκῆ ἑναρμόνιση¹⁸, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ὁ ἀείμνηστος συνθέτης, ὅταν ζοῦσε, τὴν ἔψαλλε μὲ τὴ Χορωδία του πάντα μὲ τὸ αὐτὶ καὶ ἐκ τοῦ προχείρου (I-IV-V) ὅπου μποροῦσαν οἱ χορωδοὶ νὰ κολλήσουν, ἔμεινε ἄγνωστη στὸ σοβαρώτερο ἑκκλησιαστικὸ μας τετράφωνο ῥεπερτόριο. – Μ’ ἂν τὴν προσέξουμε καλύτερα, θὰ ἰδοῦμε ὅτι ἡ μελωδία δηλ. ἡ πραγματικὴ σύνθεση, εἶναι ἀσυγκρίτως ἀνώτερη. Κάθε φράση τοῦ κειμένου γίνεται στὸν Σακελλαρίδη ἔκφραση ἐνῶ στὸς ἄλλους δύο ἡ ἐντύπωση μὲ διάφορα ἀρμονικὰ εὐρήματα, παίζει τὸν κυριώτερο ρόλο. – Κι’ ἐνῶ ἀκόμα ἡ μελωδία τοῦ Σακελλαρίδη πρωτότυπη καὶ πηγαία, εἶναι, πρὸ παντός, Ἐκκλησιά, στὸν Μάντζαρο καὶ στὸν Πολυκράτη, φτωχὴ μὲ τὰ χιλιακουσμένα μοτίβα τῆς καὶ παραπαίουσα μεταξὺ bel canto καὶ καντάδας ἀγωνίζεται νὰ ἐπιζήσει, χάρις στὴν τεχνικὴ τῆς ὑπερπληθωρικῆς ἀρμονίας τῆς. – Φυσικὰ γιὰ τὴν ἑναρμόνισή της δὲν εἶμαι ἐγὼ ἀρμόδιος νὰ κρίνω, ἀλλὰ ἓνα μονάχα ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ πῶ, τὸ πῶς προσπάθησα πάντα νὰ διαφυλάξω τὸν βυζαντινὸν ἦχο καὶ νὰ δώσω φυσικώτερη κίνηση στὶς φωνές. –

¹⁶ Το χειρόγραφο βρέθηκε στο αρχεῖο τῆς Κικῆς Καψάση.

¹⁷ Οἱ υπογραμμίσεις εἶναι τοῦ χειρογράφου, ἴσως ἀπὸ ἄλλη χεῖρα.

¹⁸ Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ ἀνακρίβεια: δὲν υφίσταται καν ἑναρμόνιση.

Παραθέτω επί τούτου ολόκληρο το απόσπασμα και όχι μόνο αυτό που αφορά την εναρμόνιση στην πράξη διότι θεωρώ ότι ο Ζερβουδάκης συμπυκνώνει εδώ τη μεγάλη αξία του έργου τού Σακελλαρίδη και ταυτόχρονα την πρακτική αδυναμία του, της οποίας η θεραπεία εναπόκειται στους συνεχιστές του έργου του, όπως ακριβώς ο συνθέτης είχε προειπεί¹⁹.

Είναι επομένως πρόδηλο πως η πρακτική αυτή, αν εφαρμοζόταν σε ένα τόσο καίριο από μουσικής πλευράς τροπάριο, εφαρμοζόταν και εν γένει, αφενός για τις πολλές συνθέσεις που εμφανίζονται στο *Ύμνοι και Ωιδαί* ως μονόφωνες, αφετέρου μάλλον και για τις εναρμονισμένες συνθέσεις, ιδίως τις απαιτητικές, κάτι που θα καταδειχθεί και παρακάτω. Ως προς την πρώτη κατηγορία, αρκούμαστε απλώς να πούμε πως υπάρχουν κομμάτια εναρμονισμένα κατά τόπους. Ενδεικτικά αναφέρουμε το Κοινωνικό της Αναλήψεως «Ανέβη ὁ Θεός»²⁰ για να γίνει κατανοητό αυτό το «κατά τόπους»:

49. Κοινωνικόν.

'Α - νέ - - - - βη

ὁ Θε - ὄς ἐν ἁ - λα - λαγ -

μῶ Κύ - ρι - ος ἐν φω - νῆ ἐν φω -

νῆ σάλ - - πιγ - - γος.

Ενδεχόμενη πιστή εκτέλεση της ως άνω παρτιτούρας είναι ευνόητο ότι στερείται απολύτως νοήματος²¹. Αντιθέτως, οι αναγραφόμενες αρμονίες πρέπει να θεωρηθούν ως απλός οδηγός για την συνολική εναρμόνιση. Η πρακτική αυτή, άλλωστε, διατυπώνεται σαφώς με την υποσημείωση στον 9^ο στίχο της Δοξολογίας του δ' ήχου με την οποία ξεκινά το *Ύμνοι και Ωιδαί*, όπου, μετά από μια σειρά στίχων σε απλή εναρμόνιση όπως την περιγράψαμε προηγουμένως, διαβάζουμε: «Ἡ δευτέρα φωνή ὡς εὐκόλως νοουμένη δὲν τυποῦται»²²!

¹⁹ Βλ. παρακάτω

²⁰ *Ύμνοι και Ωιδαί*, ό.π., σ. 92.

²¹ Ακόμα και στην περίπτωση που θελήσουμε να εκτελέσουμε το κομμάτι όπως είναι γραμμένο, δεν είναι καν σαφές αν στα σημεία που δεν υπάρχει εναρμόνιση υπονοείται σόλο ή χορωδιακό unisono. Και η μια και η άλλη περίπτωση, πάντως, είναι πρακτικά και μουσικά αίολη.

²² *Ύμνοι και Ωιδαί*, ό.π., σ. 9-15.

καὶ αἰ - νή - σω τὸ ὄ - νο - μά σου εἰς τὸν αἰ - ῶ - να καὶ εἰς τὸν αἰ - ῶ - να τοῦ αἰ - ῶ - νος.

Κα - τα - ξί - ω - σον Κύ - ρι - ε ἐν τῇ ἡ - μέ - ρει ταύ - τη ἅ - να μαρ - τή - τους φυ - λα χθῆ - ναι ἡ - μάς. (1) Εὐ - λο - γη - τὸς εἰς Κύ ρι - ε ὁ Θε - ὸς τῶν Πα - τέ - ρων ἡ - μῶν καὶ αἰ - νε - τὸν

(1) Ἡ δευτέρα φωνὴ ὡς εὐκόλως νοουμένη δὲν τυποῦται.

Και συνεχίζει το μέλος, με αρμονία «τετυπωμένη» μόνο στις καταλήξεις των στίχων. Το ίδιο ακριβώς μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι ισχύει και για όλες τις όμοιες αρμονικές ελλείψεις άλλων κομματιών.

Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο Σακελλαρίδης στόχευε στην επίτευξη μιας «λαϊκής» αρμονίας, με την έννοια ότι σαφής επιδίωξή του, διατυπωμένη ρητά σε άλλα του θεωρητικά κείμενα, υπήρξε η διευκόλυνση της συμμετοχής του λαού, αλλά και η διευκόλυνση συμμετοχής ανθρώπων στη χορωδία χωρίς να απαιτούνται πολλές μουσικές γνώσεις, πράγμα το οποίο λειτούργησε και λειτουργεί ως τις μέρες μας²³. Μπορεί κάπως να ξενίζει ο χαρακτηρισμός «λαϊκή» αρμονία, αλλά ο Σακελλαρίδης συνειδητά έγραψε τέτοια κομμάτια με αποκορύφωμα το πασίγνωστο Χερουβικό του πλ. δ' το οποίο ο ίδιος στην τελευταία έκδοση (1924) του Ὕμνοι καὶ Ωδαὶ το ονομάζει «τὸ λαϊκόν»²⁴. Είναι, άλλωστε το μόνο

²³ Παράδειγμα τρανό είναι ο περίφημος μπασος Φατούρος, ο οποίος χαρακτηριζόταν από τεράστια φωνητική και εκτελεστική δεινότητα αλλά και από αξιοθαύμαστο μουσικό ένστικτο, και ο οποίος, αν και υπήρξε επί δεκαετίες ο βασικός μπασος που κράταγε όλη τη χορωδία ακόμα και μόνος του, είχε στην πραγματικότητα στοιχειώδεις μόνο γνώσεις μουσικής ανάγνωσης!

²⁴ Έτσι ακριβώς ονομάζεται και σήμερα στους κόλπους της χορωδίας: «ποιο Χερουβικό θα πούμε;» «το λαϊκόν»!

Χερουβικό που γνωρίζουν απέξω οι πρακτικοί ψάλτες αλλά και το μεγαλύτερο μέρος του εκκλησιάσματος²⁵.

Ο χαρακτηρισμός όμως αυτός, όπως θα δούμε έχει διττή σημασία: αφενός χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο μέλος αποκαλύπτοντας όχι το αποτέλεσμα της απλής του εναρμόνισης αλλά, αντιθέτως, το σκοπό αυτής, και αιτιολογώντας την απλοϊκή του αρμονία και πρακτική εκτέλεση· αφετέρου, όμως, ίσως το σημαντικότερο, το αντιδιαστέλλει ουσιαστικά προς τον χαρακτήρα των άλλων Χερουβικών· διότι αν το Χερουβικό του πλ. δ' γράφτηκε για να γίνει «λαϊκόν», τα των υπολοίπων ήχων κάθε άλλο παρά τέτοια μπορούν να χαρακτηριστούν από πλευράς αρμονίας. Βεβαίως, απ' όσο γνωρίζουμε, ίσχυσε και γι' αυτά στην πράξη η πρακτική εναρμόνιση με το αυτί.

5. Η «τύχες» του αρμονικού Σακελλαρίδη

Το δρόμο αυτό, δηλαδή της πρακτικής εκ του προχείρου εναρμόνισης «με το αυτί», ακολούθησαν και οι επίγονοι και διάδοχοί του στη διδασκαλία και τη διεύθυνση της χορωδίας του, Σπυρίδων Καψάσκη και Πολυδεύκης Μπετίνης. Ιδίως μάλιστα ο Καψάσκη απλοποίησε στις εκδόσεις του και τις πιο αξιόλογες και απαιτητικές εναρμονίσεις του Σακελλαρίδη, επικαλούμενος το επιχείρημα ότι απευθύνεται βασικά σε μαθητικές και φοιτητικές χορωδίες χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις, αλλά και ότι τοιουτοτρόπως ακολούθησε την εκτέλεση του δασκάλου του στην πράξη, πράγμα που, όπως είδαμε, ανταποκρίνεται κατά μεγάλο μέρος στην πραγματικότητα²⁶. Η απλοποίηση αυτή, όμως, και μάλιστα σε έντυπη, «επισημοποιημένη» μορφή, συνήργησε στη διαίωση και παγίωση μιας φτωχής και γι' αυτό ευάλωτης αρμονικής κατάστασης. Ο Μπετίνης εν συνεχεία δεν μετέβαλε σε τίποτα την πρακτική του δασκάλου και προκατόχου του.

Αυτονόητο είναι ότι στο ίδιο μήκος κύματος και με χειρότερες ακόμα προδιαγραφές κινήθηκαν οι διάφοροι πρακτικοί ψάλτες και πρακτικές/ερασιτεχνικές χορωδίες, και στην Αθήνα και σε όλη την Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, με αποτέλεσμα το όνομα του Σακελλαρίδη να είναι συνώνυμο της καντάδας και μάλιστα της κακής καντάδας, εξαιτίας της διαστρέβλωσης που υφίστατο η μουσική του από αυτοσχέδιους εκτελεστές.

Απ' την άλλη, η σοβαρή πολυφωνική σχολή που τα κατοπινά χρόνια ασχολήθηκε με την εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής, χρησιμοποίησε κυρίως τις μελωδίες και σχεδόν

²⁵ Μιλώντας με παλιά μου καθηγήτρια και σχολιάζοντας το «λαϊκόν» Χερουβικό του πλ. δ', μου είπε το εξής: «Μα εμείς τα ξέρουμε απέξω αυτά. Η μητέρα μου με αυτό με νανούριζε!»

²⁶ Βλ. Σπ. Καψάσκη, «Λειτουργία» τ. Γ': *Υμνωδία τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας*, Αθήνα: 1959, σ. 3 (Προλεγόμενα): «Ἡ ὅλη μου ἐργασία στηρίζεται κατὰ κύριον λόγον εἰς τὸ ὑπὸ τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου μου Ἰωάννου Σακελλαρίδου, χαραχθὲν σύστημα [...]. Τὴν δευτέραν φωνὴν [...] ἐγράψαμεν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κατὰ τρίτας, εἰς ὅσα δὲ μέλη ἐτοποθετήσαμεν ταύτην ἄνωθεν τῆς πρώτης, ἠκολουθήσαμεν τὸ παραδεδομένον εἰς ἡμᾶς σύστημα τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδου, μὲ τὸν σκοπὸν ὅπως διευκολύνωμεν εἰς τὸν σχηματισμὸν Χορωδιῶν ἀπὸ φωνᾶς μετρίας ἐκτάσεως, ὅπως αἱ τῶν σπουδαστῶν καὶ τῶν μαθητῶν, οἵτινες δὲν ἀσχολοῦνται ἀποκλειστικῶς μὲ τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην, ἀλλ' ἀποτελεῖ αὕτη ἓν μέρος τῆς Ἐγκυκλοπαιδικῆς των μορφώσεως. Οἱ Χοράρχαι ὅμως ἔχουν τὴν εὐχέρειαν, ὅπως ἐναρμονίσουν πληρέστερα τοὺς ὕμνους, ἀναλόγως τοῦ φωνητικοῦ ὕλικου τὸ ὁποῖον διαθέτουν, ὑπὸ τὸν ὅρον νᾶ διατηρήσουν ἀνέπαφον τὴν μελωδίαν καὶ νᾶ προσπαθήσουν νᾶ προσεγγίσουν εἰς τὸ ἐπικρατοῦν ὕφος (Στῦλ) τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παραδόσεως».

καθόλου τις αρμονικές ιδέες τού Σακελλαρίδη. Αναφέρω ενδεικτικά το έργο του Παναγιώτη Γεωργίου ο οποίος κατά κόρον εναρμονίζει τετράφωνα μελωδίες του Σακελλαρίδη, τον Γεώργιο Ζερβουδάκη που αναφέραμε ήδη, τον Πέτρο Τζαφέρη, τον Μιχάλη Αδάμη, τον Ευάγγελο Κατσιναβάκη και πολλούς άλλους εντός και εκτός Ελλάδος. Όλοι αυτοί χρησιμοποιούν κατά μεγάλο ποσοστό τις μελωδίες τού Σακελλαρίδη, οι οποίες είναι κατά κοινή ομολογία εξαιρετικά εμπνευσμένες, καθώς αναδεικνύουν τις καλύτερες μελωδικές εκφάνσεις της βυζαντινής μουσικής, αλλά και έτσι δομημένες ώστε να δέχονται αβίαστα την αρμονική επεξεργασία.

Άρα, από καθαρά αρμονικής πλευράς, το έργο του Σακελλαρίδη όχι μόνο δεν δέχτηκε καμία εξέλιξη βασισμένη πάνω στις δικές του θεωρητικές αρχές, αλλά ούτε καν αυτό το ίδιο ακούγεται όπως το έγραψε ο συνθέτης.

6. Η στάση της ελληνικής πολυφωνικής σχολής

Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η εξ αμφοτέρων κριτική και η πολεμική που ασκήθηκαν στον Σακελλαρίδη και όσο ζούσε και μετά το θάνατό του. Ο συνθέτης βρισκόταν πάντα εν μέσω δύο πυρών: των βυζαντινών ψαλτών που τον κατηγορούσαν ως δυτικοπληκτο που κατέστρεψε τη βυζαντινή μουσική, και των πολυφωνιστών που τον ειρωνεύονταν για την παιδαριώδη αρμονία του και την “αδυναμία” του να ξεκολλήσει από το πρίμο-σεγόντο. Ενδεικτική είναι η κρίση τού κατά τ’ άλλα δίκαιου και αντικειμενικού Γιάννη Φιλόπουλου, ο οποίος δεν αναγνωρίζει καν αρμονικό σύστημα στον Σακελλαρίδη:

για ποιά “άρμονικό σύστημα” πρόκειται; Μήπως για τις συνεχόμενες παράλληλες τρίτες και έκτες; Ή μήπως για την υπεραπλούστευση που έγινε στην άρμονική διαδοχή τών συγχορδιών; [...] ό όποιοσδήποτε διέθετε μιὰ σχετική μουσικότητα, θὰ μπορούσε, “μὲ τὸ αὐτί” και μόνο, να τραγουδήσει σὲ μιὰ τρίτη ἢ σὲ μιὰ ἕκτη χαμηλότερα ἀπὸ τὴν πρώτη φωνή.²⁷

Βεβαίως αναγνωρίζει τη χρησιμότητα αυτού του συστήματος, έστω κι αν δεν το παραδέχεται ως τέτοιο, και το θεωρεί αιτία που ο Σακελλαρίδης

όχι μόνο πέτυχε αλλά θριάμβευσε», [αφού] «ἡ ἀπλότητα τῶν ἀρμονικῶν συνηχήσεων, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ διατήρηση τῆς παραδοσιακῆς μελωδίας, ἐπέτρεπε στὸ ἐκκλησιαστικὸ νὰ συμμετέχει ἐνεργά, ἂν ἤθελε, ψάλλοντας εἴτε τὴν πρώτη φωνὴ εἴτε κάποια ἄλλη, πού τοῦ ἐρχόταν φυσικὰ καὶ ἀβίαστα στὸ στόμα.²⁸

Όλα αυτά είναι σωστά και σίγουρα ανήκουν και αυτά στις επιδιώξεις του Σακελλαρίδη· απ’ την άλλη αναρωτιέται ο σημερινός ερευνητής:

1. Πώς είναι δυνατόν να παραβλέπεται η τεράστια προσφορά του συνθέτη που έγκειται: πρώτιστα στην μεταφορά στο 5γραμμο μέγιστου μέρους του ψαλτικού ρεπερτορίου (Αναστασιματάριο, Καταβασίες, Μυστήρια, Χαιρετισμούς, Μ.

²⁷ Γ. Φιλόπουλος, *Εἰσαγωγή στὴν ἑλληνικὴ πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Αθήνα: Νεφέλη, 1990, σ. 111-112

²⁸ ό.π.

Εβδομάδα, Πάσχα, Τροπάρια ακινήτων εορτών κ.α.) ώστε τα μέλη αυτά να καταστούν αναγνώσιμα από το συντριπτικά μεγάλο μέρος της μουσικής κοινότητας που δεν γνωρίζει τη βυζαντινή σημειογραφία· συνακολούθως, στην πρώτη στην ιστορία της βυζαντινής μουσικής συστηματική εναρμονιστική προσπάθεια του παραδοσιακού μέλους. Ο Σακελλαρίδης, χωρίς να έχει κανένα προγενέστερο έργο να στηριχθεί, δημιούργησε αναμφισβήτητα το δικό του αρμονικό σύστημα! Απλό; Ναι, σε γενικές γραμμές. Απλοϊκό; Ίσως. Αλλά ολοκληρωμένο και συνεπές καθ' εαυτό, με στοχεύσεις και μουσικές και λειτουργικές (συμμετοχή και συμπαλμωδία), όπως δείξαμε παραπάνω· κάτι περισσότερο: ο Σακελλαρίδης δημιούργησε το δικό του ύφος. Και φαίνεται αυτό από το γεγονός πως οι νέοι χορωδοί, όταν εξοικειωθούν μ' αυτό το ύφος, μπορούν να ψάλλουν και ελλείψει παρτιτούρας κομμάτια τα οποία δεν έχουν διδαχθεί, αλλά εντάσσονται εύκολα στο γενικότερο στυλ αυτής της μουσικής²⁹! Αν αυτό δεν είναι ύφος, τότε αναρωτιέμαι τι είναι!

2. Ανεξαρτήτως όλων των παραπάνων, κανείς δεν μπήκε στον κόπο να μελετήσει λίγο πιο επισταμένως τις εναρμονίσεις του Σακελλαρίδη και να κατανοήσει τη βαθύτερη ουσία και τις πραγματικές επιδιώξεις του συνθέτη στην πλήρη τους διάσταση; Κανείς δεν αντιλήφθηκε τα μηνύματα που άφηνε, σίγουρα σκόπιμα, ο Σακελλαρίδης στις συνθέσεις του και που δείχνουν και την αρμονική του πληρότητα και τις πραγματικές του προθέσεις, τις οποίες προφανώς δεν είχε πρακτική δυνατότητα να εφαρμόσει; Μηνύματα τα οποία απευθύνονται σίγουρα σε αυτούς που ο Σακελλαρίδης θεωρούσε «πολλῶ ἡμῶν κρείσσον[α]ς» που θα έρθουν στο μέλλον «ὅπως τὰτελῆ ἡμῶν βελτίω καταστήσωσι καὶ εἰς τὸ τέλειον ἀγάγωσι»³⁰.

7. Αξιολόγηση του εναρμονιστικού έργου τού Σακελλαρίδη (μέσα από τις παρτιτούρες) και 3μερής κατηγοριοποίηση

Για να έρθουμε, λοιπόν, στην ουσία του ζητήματος, αφού εξετάσαμε όλες τις υ-πόλοιπες παραμέτρους, είμαστε υποχρεωμένοι να κατατάξουμε από αρμονικής άποψης το έργο του Σακελλαρίδη σε 3 κατηγορίες:

α. Οι απλές – απλοϊκές τρίφωνες συνθέσεις. Οι συνθέσεις αυτές γράφτηκαν για να εξυπηρετήσουν λειτουργικές και πρακτικές ανάγκες: η πρώτη παράμετρος που αφορά την συμμετοχή και συμπαλμωδία ανεφέρθηκε ήδη· η δεύτερη, περισσότερο πολύπλοκη δεν μπορεί να αναλυθεί στα περιορισμένα πλαίσια μιας συνεδριακής εισήγησης. Αρκούμεστε μόνο να πούμε μόνο πως η η διαρκής πολεμική που είχε ως αποτέλεσμα μια συνεχή αστάθεια ως προς την εδραίωση του Σακελλαρίδη και συνακόλουθα της χορωδίας του σε

²⁹ Η κεφαλαϊώδους σημασίας προέκταση αυτής της διαπίστωσης είναι πως ο Σακελλαρίδης εκμεταλλεύτηκε τον μελωδικό «προσομοιακό» χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής (δηλαδή τα επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα) για να τον μετεξελίξει σε αρμονικό «προσομοιακό» χαρακτήρα του δικού του πια ύφους (με επαναλαμβανόμενα αρμονικά πλέον μοτίβα). Είναι μία πτυχή που δεν έχει ειπωθεί ποτέ, αλλά στην πράξη αλλάζει κυριολεκτικά όλη τη μουσική.

³⁰ Οκτώηχος, ό.π., σ. ζ'

έναν ναό, η οικονομική αδυναμία συγκρότησης και διατήρησης μόνιμης επαγγελματικής χορωδίας ήταν οπωσδήποτε καθοριστικοί παράγοντες. Να συνυπολογιστεί και κάτι ακόμα, παράδοξο για πολλούς: οι σοβαρές εναρμονίσεις του Σακελλαρίδη είναι εξίσου δύσκολες (και κάποιες δυσκολότερες) σε σχέση με τις τετράφωνες εναρμονίσεις π.χ. του Πολυκράτη και των υπολοίπων συγχρόνων του και αυτό διότι απαιτούν πολύ καλή γνώση και βυζαντινής και ευρωπαϊκής μουσικής αλλά και διότι όλες οι φωνές τραγουδάνε σχεδόν συνεχώς. Άρα η εκτέλεσή τους απαιτεί χορωδία ασκημένη καλύτερα κι από τις “καλές” μας τετράφωνες χορωδίες.

β. Οι “υπαινικτικές” τρίφωνες συνθέσεις. Χρησιμοποιώ τον όρο αυτό για να αναφερθώ σε τρίφωνα μέλη στα οποία επικρατεί γενικά ένα πρίμο-σεγόντο, αλλά σε ορισμένα σημεία εμφανίζονται αρμονικές “εξάρσεις”, οι οποίες παράγουν ένα ολότελα διαφορετικό άκουσμα. Υπαινίσσονται εν ολίγοις μία άλλη αρμονική προσέγγιση που πραγματώνεται όμως εδώ μόνον τμηματικά. Ας σημειωθεί ότι και γι’ αυτήν και για την προηγούμενη ομάδα, όταν λέμε τρίφωνα μέλη εννοούμε ουσιαστικά τα λεγόμενα “τριφωνο-τετράφωνα” (η τέταρτη φωνή εμφανίζεται ενίοτε ως *divisi* μεταξύ βαρυτόνων – μπάσων, σε συγχορδίες σε ευρεία θέση, όταν δηλαδή είναι δυνατόν κάτι τέτοιο με βάση το *spacing* των φωνών της ανδρικής χορωδίας).

Παρατηρούμε όμως εδώ την εξής ιδιορρυθμία: τα μέλη αυτά είναι, παραδόξως (;), τροπάρια τα οποία δεν ανήκουν στο βασικό *corpus* των ακολουθιών· πρόκειται δηλαδή για απολυτικά, κοντάκια, ειρμούς αντί του «Άξιόν ἐστι» της Λειτουργίας, Κοινωνικά εορτών κ.τ.ο., τα οποία ψάλλονται μια-δυο φορές το χρόνο. Σε πρακτικό δηλαδή επίπεδο, είναι απολύτως αδύνατον μία χορωδία να ασχοληθεί με ένα τέτοιο μέλος που κρατάει 2 λεπτά και το οποίο θα ψαλεί μόνο στη Λειτουργία της κυριώνυμης ημέρας της εορτής και της μεθέορτης Κυριακής. Είναι γνωστή η πρακτική των τετραφώνων χορωδιών να εκτελούνται αυτά τα μέλη μονόφωνα από έναν σολίστα, ο οποίος συνήθως έχει γνώσεις βυζαντινής μουσικής³¹. Αλλά το πράγμα εκτείνεται ακόμη παραπέρα, καθώς υπάρχουν στον Σακελλαρίδη μέλη αυτής της κατηγορίας που συνήθως³² δεν ψάλλονται καν από τον ψαλτικό χορό αλλά από τους ιερείς, όπως κοντάκια και εισοδικά! Το ερώτημα είναι αβίαστο: σε ποιον απευθύνονται και προς τι ο αρμονικός εμπλουτισμός αυτών των κομματιών, τα οποία, όπως είναι φυσικό, έχουν περάσει εντελώς απαρατήρητα ακόμα και από μελετητές του Σακελλαρίδη;

Η απάντηση που δίνω προσωπικά, η δεύτερη παράμετρος, είναι πως, ακριβώς λόγω της σπανιότητας και συνακολούθως της περιορισμένης χρηστικότητάς τους, επελέγησαν ως οιονεί πεδίο διαλόγου του συνθέτη με τους προσεκτικούς μελετητές του ως δηλαδή ευκαιρίες που εκμεταλλεύεται ο Σακελλαρίδης για να δείξει τις πραγματικές του δυνατότητες και στοχεύσεις, χωρίς να επηρεάσει τα συνήθη μέλη που πρέπει να γραφούν απλά για να μπορούν να ειπωθούν από οποιαδήποτε χορωδία. Πρέπει να σημειώσω πως η διάσταση αυτή μου αποκαλύφθηκε συν τω χρόνω, μέσω της εμπειρίας μου ως διευθυντή της

³¹ Αντίστοιχα, στη ρωσική παράδοση τα μέλη αυτά εμφανίζονται ως χορωδιακά *recitativi* με κάποιες παραδοσιακές ρωσικές αρμονικές πτώσεις. Δεν είναι δηλαδή δυνατόν από πρακτικής πλευράς να αποτελέσουν πάγιο ρεπερτόριο χορωδίας.

³² αν και εσφαλμένως

εκκλησιαστικής χορωδίας του Ι. Ν. Αγίου Σπυριδωνος Παγκρατίου, η οποία απαρτίζεται κατά μείζονα λόγο από ερασιτέχνες μουσικούς.

γ. Τετράφωνες συνθέσεις. Πρόκειται για τις συνθέσεις εκείνες, λίγες μεν αλλά αρκετές για τα συμπεράσματα στα οποία οδηγούν. Εδώ εμφανίζονται εναρμονίσεις και για ανδρική αλλά και για μικτή χορωδία. Οι συνθέσεις αυτές είναι πράγματι ενδεικτικές της αρμονικής αντίληψης του Σακελλαρίδη αλλά και, αντιστρόφως, του σκεπτικού με το οποίο είναι γραμμένες όλες οι υπόλοιπες. Κι αυτό διότι τίθενται σχεδόν πάντα ως δεύτερη εναλλακτική επιλογή μετά από την απλή τρίφωνη εναρμόνιση. Π.χ. στις τρεις στάσεις των Εγκωμίων της Μ. Παρασκευής³³ υπάρχει πρώτα μία απλή τρίφωνη εναρμόνιση για ανδρική χορωδία σε ένα πεντάγραμμο, όπως συνήθως στο *Ύμνοι και Ωιδαι* και ακολουθεί η τετράφωνη εναρμόνιση για μικτή χορωδία³⁴ κανονικά σε δύο πεντάγραμμα.

— 220 —

ρην γυ-καί . . κες προ-συ-παν-τά-τω-σαν τόν 'Α-δάμ
 σὺν τῇ Εὐ . . φ λυτροῦ-μαι παγ-γε-νή και τῇ τρί-
 τῇ ἡ-μέ-ρα ἐ-ξα-να-στή-σο-μαι.

156. Ἐγκώμια.

Ἡ ζω-ή ἐν τά-φῳ
 κα-τε-τέ-θης Χρι-στε και ἀγ-
 γέ-λων στρα-τι-αί ἐ-ξε-πλήτ-τον-το συγ-κα-

— 221 —

τά-θα-σιν δο-ξά-ζου-σαι τὴν Σὴν.

157.

pp Ἡ ζω-ή ἐν τά-φῳ κα-τε-
 τέ-θης Χρι-στε και ἀγ-γέλων στρατι-
 cess. αὐ-τῶν
 αὐ-τῶν ἐ-ξε-πλήτ-τον-το συγ-κα-
 f pp

³³ *Ύμνοι και Ωιδαι*, ό.π., σ. 220-227.

³⁴ Ας σημειωθεί πως δεν δηλώνεται στην παρτιτούρα ότι πρόκειται πλέον για μικτή βεβαίως είναι φανερό από την κίνηση των φωνών.

Το ίδιο παρατηρούμε και στο «Εἷς ἅγιος» αρχικά ως πλ. α' τρίφωνο με βάση το Ρε (κατ' αντιστοιχία με τον Πα της βυζαντινής) και στη συνέχεια ως μία καθαρή λα ελάσσονα, για τετράφωνη ανδρική³⁵.

Μόλις που χρειάζεται να σημειώσουμε πως καμία απ' αυτές τις εναρμονίσεις δεν έχει εκτελεστεί ποτέ, τουλάχιστον μετά το θάνατο του συνθέτη, και σχεδόν σίγουρα ποτέ καμία στην Εκκλησία (αφήνω μία πιθανότητα για το συναυλιακό περιβάλλον). Το ίδιο ισχύει και για την προηγούμενη κατηγορία των εμπλουτισμένων "υπαινικτικών" τριφώνων. Αντίθετα, οι μελωδίες αυτές εκτελούνται πάντα, ακόμα και από τις πιο καλά εκπαιδευμένες τετράφωνες χορωδίες, με την απλή εναρμόνιση πρίμο-σεγόντο, ως, θα λέγαμε, χαρακτηριστική της μουσικής του Σακελλαρίδη. Η διαφορά, πάντως, όπως θα ακούσουμε και σε λίγο είναι τεράστια. Παραθέτω ως παράδειγμα τη δοξολογία του γ' ήχου όπως την εξέδωσε ο Καψάσκης με πρίμο-σεγόντο και στις καταλήξεις το λεγόμενο "τέρτσο"³⁶ και την εναρμόνιση του Σακελλαρίδη από το Ύμνοι και Ωδαί.

ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ Γ' ΗΧΟΥ 171.

Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς. Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ καὶ ἐπι-
 γῆς εἰρη - νη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκί - α. Ὑμνοὶ μὲν σε εὐλογοῦν σε τροῦν.
 νοῦ μὲν σε δοξολογοῦμεν σε εὐκαρι - εστοῦ μὲν σοὶ δι - ο τὴν μέγα δόξαν σου
 δό - ξον. Κύ - ρι εὐ - βολέου πατρὶ - ε θεοῦ πατρὸς παν -
 τοκράτορος κύ - ρι εὐ - βολέου. Ἰ - η - σὺ κριεὶς καὶ Ἄ - γι - ον
 πνεύ - μα. Κύ - ρι εὐ - βολέου ὁ ὁμ - νός σου θεοῦ ὁ Ὑἱός σου πα -
 τρός ὁ αἰ - ρωντὴν ἁμαρτί - ᾶν του κό - σμου ἐλέησον ἡ - μῶν καὶ ὁ
 αἰ - ρωντὰς ἁμαρτί - ᾶς του κό - σμου. Πρόεδραίτην δὲ ἡ εἰν ἡ μὴν ὁ κα -
 θημενος ἐκ δεξιῶν του Πατρός καὶ ἐλέησον ἡ - μῶν. Ὁ - τι ζῆς
 εἰ μόνος Ἄ - γι - ος ζῆς εἰ μόνος κύ - ρι - ος Ἰ - η - σὺς χριστός εἰς δόξαν θε -
 οῦ πατρός ἄ - μὴν. καὶ θὴς καὶ ἅπλην ἡ μερὰν εὐ - λο - γῆ σου καὶ αἰ -

ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ
ἸἭχος γ'

Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης

1 *Andante moderato*
mf

ΤΕΝΟΡΟΙ I
ΤΕΝΟΡΟΙ II

Δό - ξα σοι τῷ δεῖξαν - τι τὸ φῶς. Δό - ξα ἐν ὑ -
 ἐν ἀν - θρώ - ποις
 ψί - στοὶς θε - ῶ καὶ ἐ - πί γῆς εἰ - ρῆ - νη, ἐν ἀν - θρώ - ποις
 ἐν ἀν - θρώ - ποις
 10 εὐ - δο - κί - α. 2
 εὐ - δο - κί - α. Ὑ - μνοὶ μὲν σε, εὐ - λο - γοῦ - μέν
 εὐ - δο - κί - α.
 14
 σε, προσ - κυ - νοῦ - μέν σε, δο - ξο - λο - γοῦ - μέν σε, εὐ - χι - ρι - στοῦ - μέν

Οι εναρμονίσεις αυτής της κατηγορίας χαρακτηρίζονται από πλούσια και πυκνή αρμονία και οι περισσότερες απ' αυτές αναδεικνύουν τη βυζαντινή μελωδία, παρόλο που κάποιες ακολουθούν μία πιο δυτική λογική, ενώ ανιχνεύονται αρμονικά στοιχεία που

³⁵ Ύμνοι και Ωδαί, ὁ.π., σ. 53-54.
³⁶ Καψάσκη, «Λειτουργία», ὁ.π., σ. 171-175. Το "τέρτσο" είναι ακριβῶς αυτό που αναφέρει ο Καψάσκης στο προλογικό του σημείωμα ως «δευτέρα φωνή [...] ἄνωθεν τῆς πρώτης» (βλ. υποσημ. 17).

απηχούν ρωσικές επιδράσεις, πράγμα άλλωστε απολύτως φυσιολογικό, βάσει του μουσικού περιβάλλοντος της εποχής. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ακόμα αν και τι είδους πρόσβαση είχε ο Σακελλαρίδης σε παρτιτούρες ρωσικών συνθέσεων, αλλά σίγουρα ένας γνώστης της ρωσικής σχολής μπορεί να εντοπίσει πολλά στοιχεία στις συνθέσεις του, σκόρπια τα περισσότερα, αλλά και ευάριθμες αυτοτελείς συνθέσεις όπως το «Εἷς ἅγιος» σε λα ελάσσονα που θα ακούσουμε σε λίγο.

Ας μην ξεχνάμε, επίσης, κάτι που δεν έχει καθόλου αναφερθεί στην κριτική απέναντι στον Σακελλαρίδη, ότι οι Ρώσοι εφαρμόζουν συχνά το πρίμο-σεγόντο μεταξύ μελωδίας και δεύτερης φωνής και κατά κόρον τις παράλληλες έκτες μεταξύ μελωδίας και βαρυτόνου. Αυτό το σύστημα είναι συχνότατο στη ρωσική σχολή, ιδίως στις εναρμονίσεις των παραδοσιακών τους μονόφωνων μελών, των λεγομένων *znameny*, αλλά όχι μόνο εκεί και στους μεγάλους συνθέτες, *Bortniansky*, *Lwon*, *Archangelsky*, *Rudikov* κ.α. υπάρχουν συνθέσεις για ανδρική χορωδία (είναι πολύ σημαντική από τεχνικής πλευράς αυτή η παράμετρος) στις οποίες οι παράλληλες τρίτες ή κυρίως έκτες επικρατούν και κάποτε μονοπωλούν και ολόκληρο το κομμάτι. Θεωρώ ότι αυτό είναι μία “μοιραία” εξέλιξη όταν α) γράφει κάποιος για ανδρική χορωδία με ό,τι περιορισμούς αυτό συνεπάγεται και β) πρέπει πάση θυσία να διατηρηθεί και εξαρθεί η **μελωδία**, η οποία έχει από μόνη της, για να επανέλθουμε τώρα πάλι στη βυζαντινή, πολύ ισχυρή προσωπικότητα, απόλυτη αυτοτέλεια και μεγάλη έκταση (συνήθως οκτάβα· στην περιορισμένη, λοιπόν, έκταση της ανδρικής χορωδίας υπάρχει σαφές πρόβλημα “χώρου”). Γι’ αυτούς τους λόγους, ο Σακελλαρίδης ρητά συμβουλεύει: «Ἄς τηρηται δ’ ὁ ἐξῆς κανὼν· ἄρμονία συνέστηκεν ἐξ ἀντιθέτων φωνῶν οὐ μὴν ἰσοσθενῶν ἀλλὰ τῆς μείζονος (τῆς πρώτης φωνῆς) ἀεὶ τὸ κράτος ἐχούσης».³⁷

Ανακεφαλαιώνοντας, είναι σαφές το μήνυμα και στις δύο προηγούμενες κατηγορίες: ο Σακελλαρίδης εναρμονίζει με γνώμονα τις πρακτικές δυνατότητες και ανάγκες. Αν οι δυνατότητες της χορωδίας είναι ανάλογες, προτείνει την “καλή” εναρμόνιση, τετράφωνη ή τρίφωνη· αν, αντιθέτως, η χορωδία είναι ερασιτεχνική και με περιορισμένες δυνατότητες, παραθέτει την εύκολη εναρμόνιση “πρίμο-σεγόντο”. Θεωρώ δε πως είναι επίσης σαφές, μέσω αυτού του διαχωρισμού, η πρόθεση να επισημανθεί ο ενδεδειγμένος τρόπος και στόχος βάσει των οποίων πρέπει να εργασθούν οι μεταγενέστεροι.

8. Αρμονική αντίληψη και τεχνική

Κλείνουμε την εισήγησή μας με μία αναφορά στην ποιότητα των εναρμονίσεων του Ι. Σακελλαρίδη. Η προσεκτική μελέτη των εναρμονίσεων του αλλά και οι εξωκειμενικές πηγές μάς οδηγούν στα εξής συμπεράσματα:

α. Οι αρμονικές ιδέες του Σακελλαρίδη είναι αξιολογότερες ως μουσικές εμπνεύσεις και αξιοπρόσεκτες ως αρμονική επένδυση της βυζαντινής μονόφωνης μελωδίας. Καταρχάς, πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Σακελλαρίδης κινείται σε απολύτως τονικά αρμονικά πλαίσια· εκμεταλλεύεται δηλαδή τις δυνατότητες της κλασικής αρμονίας. Οι εναρμονίσεις του δεν μπορούν να χαρακτηριστούν τροπικές, όπως οι μεταγενέστερες προσπάθειες άλλων συνθετών (Π. Γεωργίου, Διονυσίου Επισκόπου Σερβίων και Κοζάνης, Δ. Παπαποστόλου, Μ.

³⁷ Ι. Θ. Σακελλαρίδου, «Μεγάλη Έβδομάς» τ. Γ': *Τερά Ὑμνωδία*, Αθήνα: Δημητράκος, 1924, σ. 128-129. Το σχόλιο μάλιστα αναφέρεται με αφορμή την εναρμόνιση των Εγκωμίων.

Αδάμης, Ευ. Κατισανβάκης κ.λπ.), όμως αυτή η πτυχή δεν είναι απαραίτητως διαστρεβλωτική της βυζαντινής μελωδίας, καθώς ο Σακελλαρίδης εναρμονίζει μόνο ήχους οι οποίοι έχουν τονική και όχι τροπική συμπεριφορά και στους οποίους η κλασική εναρμόνιση δεν δημιουργεί προβλήματα. Εξαιρέση μόνο αποτελεί ο β' ήχος, ο οποίος αν και «μαλακός χρωματικός» κατά την ορολογία της βυζαντινής μουσικής θεωρίας, χαρακτηριζόμενος μάλιστα από διάστημα μικρότερο του τόνου και μεγαλύτερου του ημιτονίου ανάμεσα στην τονική και την επιτονική βαθμίδα, εναρμονίζεται από τον Σακελλαρίδη, όταν εναρμονίζεται, ως μαντζόρε. Αντιθέτως, οι υπόλοιποι ήχοι της βυζαντινής που έχουν ξεκάθαρη τροπική συμπεριφορά (α', πλ. α', πλ. β', βαρύς διατονικός εκ του Ζω, δ' στιχηρατικός) αφήνονται μονόφωνοι, ίσως και με ισοκράτημα³⁸.

β. Αν οι αρμονικές ιδέες του συνθέτη είναι αξιοπρόσεκτες και ιδιαίτερες, δεν θα μπορούσαμε να πούμε το ίδιο και για την αρμονική τεχνική του, την πραγμάτωση δηλαδή των ιδεών του στην παρτιτούρα. Είναι αλήθεια ότι ο Σακελλαρίδης δεν πρέπει να είχε γνώσεις υψηλού επιπέδου στην ευρωπαϊκή μουσική, κυρίως απ' την σκοπιά της τεχνικής της αρμονίας, και πολλές φορές είναι φανερό ότι επικρατεί το μουσικό ένστικτο σε σχέση με την τεχνική γνώση. Οι πληροφορίες μάς λένε ότι σπούδασε ευρωπαϊκή στο νεοσύστατο τότε Ωδείο Αθηνών με δάσκαλο τον Ιούλιο Ένιγγ, όμως οι σπουδές του δεν πρέπει να ξεπέρασαν τη γνώση των θεμελιωδών χαρακτηριστικών του ευρωπαϊκού μουσικού και αρμονικού συστήματος, στο “ωδειακό” επίπεδο της εποχής (δεκαετία 1880-90). Υπάρχει άλλωστε και η έμμεση, “ευγενική” θα λέγαμε, αλλά σαφής αναφορά του Μ. Καλομοίρη στο Φιλολογικό Μνημόσυνο του Σακελλαρίδη, το οποίο έλαβε χώρα στην αίθουσα του «Παρνασσού» το 1939: «[...] οὔτε ἡ ἐποχή του, οὔτε οἱ γενικώτερες δυνατότητές του τοῦ ἐπέτρεψαν νὰ προχωρήσει καὶ νὰ δράσει μέσα στὸν κόσμον τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς»³⁹. Παρατηρούμε, λοιπόν, πολλές φορές στις εναρμονίσεις του τεχνικές ελλείψεις που οδηγούν σε αδεξιότητες και ατασθαλίες: με άλλα λόγια, το γράψιμό του είναι συχνά “αντιφωνητικό” – ας μου επιτραπεί ο όρος. Αυτό μάλιστα παρατηρείται ανεξαρτήτως δυσκολίας και αριθμού φωνών: υπάρχουν δηλαδή και τρίφωνες, σχετικά απλές συνθέσεις οι οποίες σε ορισμένα σημεία δεν «σονάρουν» καθόλου από τεχνικής πλευράς. Αντιθέτως, «σονάρουν» πολύ καλά από αρμονικής πλευράς, με αποτέλεσμα να είναι επιβεβλημένα σήμερα η εκ νέου επεξεργασία τους, ώστε να προσαρμοστούν καλύτερα στις δυνατότητες και τις απαιτήσεις της φωνής. Αυτό που κι εμείς εφαρμόζουμε σήμερα είναι ουσιαστικά η διατήρηση, φυσικά, της μελωδίας αλλά και της αρμονίας, και επέμβαση στην κατανομή και την κίνηση των φωνών.

³⁸ Το ισοκράτημα στις παρτιτούρες εμφανίζεται μόνο σε ορισμένα κομμάτια. Δεν έχουμε, πάντως, λόγους να πιστεύουμε ότι ο Σακελλαρίδης δεν το ήθελε ή δεν τον εφάρμοζε, όπως αποδεικνύει και η πρακτική των επιγόνων του αλλά και η μοναδική γνωστή μέχρι τώρα σωζόμενη ψαλτική ηχογράφησή του «Δεῦτε λάβετε φῶς» (ήχος πλ. α').

³⁹ Αυτό βέβαια δεν εμποδίζει τον Καλομοίρη να αναφέρει στο τέλος της εισήγησής του: «[...] ἡ φυσιογνωμία τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδη, σεβαστὴ καὶ μεγάλη γιὰ ὅσα εἰργάσθη, γιὰ ὅσα ἐμόχθησε ἐπὶ τόσα καὶ τόσα χρόνια γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσική, θὰ μείνη σὰν ἓνα σύμβολο [...] καὶ δικαίως ἡ Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς θὰ τοῦ ἀπονείμει τὸν τίτλο: **Ἰωάννης Σακελλαρίδης ὁ Ὑμνωδός**» (η υπογράμμιση του κειμένου) (*Ὁ Ὑμνωδὸς καὶ Μουσικοδιδάσκαλος Ἰωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938)*, ὁ.π., σ. 37-38).

Εννοείται, επίσης, πως κλασικά “σχολικά” αρμονικά λάθη, όπως αχρείαστη και άνευ λόγου ευθεία κίνηση όλων των φωνών, απρόοπτα και δύσκολα μελωδικά πηδήματα, διαφωνίες που έρχονται ή/και φεύγουν με ευθεία κίνηση, ελεύθερη χρήση της β' αναστροφής κ.λπ. είναι συχνότατα. Σε πολλές απ' αυτές τις περιπτώσεις, τα “λάθη” αυτά θα μπορούσαν να αποφευχθούν με σχετική ευκολία. Σε άλλες περιπτώσεις, βεβαίως, πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις προαναφερθείσες δυσκολίες του εγχειρήματος: τις περιορισμένες δυνατότητες που παρέχει η ανδρική χορωδία σε συνδυασμό με την απαράβατη διαφύλαξη της ουσιαστικά δεδομένης μελωδικής γραμμής, η οποία, συν τοις άλλοις, έχει μεγάλη έκταση (τουλάχιστον οκτάβα) αλλά δεν πρέπει και να απέχει πολύ από την τονικότητα στην οποία ψάλλεται ως μονόφωνη βυζαντινή. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα: ο πλ. δ' είναι ένας ήχος “μαντζόρε”, του οποίου η μελωδική έκταση είναι συνήθως μιάμιση οκτάβα και στη μονόφωνη εκτέλεση λαμβάνει ως τονική το Ντο· στο πλαίσιο τρίφωνης ή τετράφωνης ανδρικής χορωδίας το πρώτο ζήτημα που αντιμετωπίζει κανείς είναι η τονικότητα στην οποία θα πρέπει να “τρανσπορταριστεί”, ώστε να μην απωλέσει εντελώς την ηχητική του ταυτότητα αλλά και να αφήσει χώρο στις 2-3 κάτω φωνές να κινηθούν⁴⁰; Είναι κατανοητές, πιστεύω, οι εγγενείς δυσκολίες αυτού του εγχειρήματος.

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις στις οποίες, για κάποιους λόγους, θα πρέπει να δεχτούμε ότι, παρόλο που υπάρχουν τεχνικές επιλογές, ο συνθέτης το ήθελε έτσι όπως το έγραψε, και σίγουρα εκεί δεν είναι θέμα γνώσεων ή απροσεξίας. Για παράδειγμα, η Δοξολογία του γ' ήχου που θα ακούσουμε είναι γραμμένη για 4 φωνές σε Λα μείζονα, μια τρίτη μεγάλη δηλαδή από την συνήθη τονικότητα του γ' ήχου (Φα). Εκτός του γεγονότος ότι ο μπάσος έχει κάτω Μι σε όλες τις καταλήξεις, πράγμα, εννοείται, καθόλου πρακτικό (καίτοι αρμονικά “σωστό”), η ενάρξεις των στίχων ξεκινούν από διφωνία και έπειτα οι φωνές ανοίγουν σε ευθεία κίνηση προς τα κάτω· θα μπορούσε άνετα να αποφευχθεί κάτι τέτοιο, αλλά το κομμάτι είναι γραμμένο κατ' αυτόν τον τρόπο σε όλους τους στίχους και σίγουρα εδώ δεν μπορούμε σε καμία περίπτωση να αναγάγουμε την επιλογή σε αδυναμία ή τεχνική έλλειψη, λόγω της γενικότερης δομής της σύνθεσης αυτής.

9. Συμπεράσματα

Στο σύντομο χρόνο που είχαμε στη διάθεσή μας, προσπαθήσαμε και καταφέραμε, πιστεύω, να δείξουμε τις ποικίλες πτυχές του εναρμονιστικού έργου του Ιωάννη Σακελλαρίδη, που μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

α. Ο Σακελλαρίδης συνθέτει πάντα με γνώμονα τις πρακτικές ανάγκες και δυνατότητες και σ' αυτό οδηγείται από την συνεχή του παρουσία στο αναλόγιο ως ψάλτης και χοράρχης που διακονεί όλες τις εκκλησιαστικές ακολουθίες. Πολλές φορές, χάριν αυτής της επιλογής, θυσιάζεται η αρμονική έμπνευση και η μουσική υπέρβαση· όμως, και μόνο η καταγραφή πληθώρας βυζαντινών μελωδιών σε 5γραμμο και η απόπειρα εναρμόνισης ενός τμήματός τους συνιστούν από μόνα τους μέγιστη υπέρβαση και καινοτομία για την εποχή του.

⁴⁰ Ο Σακελλαρίδης τον τρανσπορτάρει από Ρε έως Φα μείζονα.

β. Παρόλα αυτά, ο Σακελλαρίδης αφήνει σκόπιμα σε ήσωνος χρηστικότητα συνθέσεις εμβόλιμα αρμονικά στοιχεία τα οποία αφενός δείχνουν την πραγματική του μουσική σκέψη και τις δυνατότητές του και αφετέρου αποτελούν έναν οδηγό για τους μεταγενέστερους σχετικά με το πώς θα ήθελε ο ίδιος να δουλέψουν πάνω στην αρμονική επένδυση της παραδοσιακής μελωδικής γραμμής. Αυτό γίνεται ακόμα πιο εμφανές και επιβεβαιώνεται πλήρως από τις ευάριθμες αλλά καιρίες καθαρές τετράφωνες συνθέσεις του, οι οποίες απέχουν αρκετά από τις υπόλοιπες και αποτελούν δείγματα αξιολογότητας, αν και ενίοτε κάπως αδέξιας, αρμονικής επεξεργασίας.

γ. Πρέπει η σύγχρονη έρευνα να εγκύψει με προσοχή στο έργο του σημαντικού αυτού μελοποιού, αναθεωρώντας την εσφαλμένη αντίληψη που τον ήθελε να γράφει μόνο «παιδαριώδη» αρμονία λόγω έλλειψης γνώσεων και δυνατοτήτων και αποκαθιστώντας τον στην θέση που δικαιωματικά κατέχει στο χώρο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μελοποιίας. Επίσης, ο Σακελλαρίδης μπορεί και πρέπει να σταθεί οδηγός, όπως και οι μεταγενέστεροι εκκλησιαστικοί συνθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο της εκκλησιαστικής πολυφωνίας, ώστε να υπάρξει μία ανανέωση του είδους μέσα από την πολυφωνική επεξεργασία της βυζαντινής μελωδίας, αρμονική ή αντιστικτική, σύμφωνα πάντα με τους δικούς της εσωτερικούς κανόνες, προς μία τροπική βυζαντινή πολυφωνία.

Σας ευχαριστώ για την προσοχή σας.

Θα ακούσουμε τώρα 4 κομμάτια:

Τα 1-2 ανήκουν στην κατηγορία που ορίσαμε ως «υπαινικτικές» τρίφωνες συνθέσεις.

Το 3 είναι τετράφωνο και κινείται απολύτως κατά τα ρωσικά πρότυπα.

Το 4 είναι επιλογή στίχων από τη Μεγάλη Δοξολογία σε γ' ήχο (πασίγνωστη μελωδία), για 4 φωνές, της οποίας η αρμονία είναι καθαρά σακελλαριδικής έμπνευσης και μάλιστα οι επιμέρους αρμονικές κινήσεις και πτώσεις της απαντούν και σε άλλες εναρμονίσεις μελών του γ' ήχου. Είναι λοιπόν θα λέγαμε ένας οδηγός για το πώς ο Σακελλαρίδης ήθελε την εναρμόνιση του ήχου αυτού.

Εννοείται ότι τα κομμάτια αυτά δεν έχουν εκτελεστεί ποτέ, όπως θα είναι γραμμένα και όπως θα τα ακούσετε τώρα.

1. Εὶ καὶ ἐν τάφῳ

ΕΙ ΚΑΙ ΕΝ ΤΑΦΩ

Κοντάκιον τοῦ Πάσχα

Ἦχος πλ. δ'

Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης

Andante
mf

ΤΕΝΟΡΟΙ I
ΤΕΝΟΡΟΙ II

Εἰ καὶ ἐν τά - φῳ κα - τήλ - θες, ἀ - θά - να -

ΒΑΡΥΤΟΝΟΙ
ΜΠΑΣΟΙ

5
τε, ἀλ - λά τοῦ Ἁ - δου κα - θεῖ - λες τὴν δύ - να - μιν

10
καὶ ἀ - νέ - στης ὡς νι - κη - τῆς, Χρι - στὲ ὁ Θε - ὄς,

15
γυ - ναι - ζι μω - ρο - φό - ροις φθεγ - ζά - με - νος.

19

χαί - ρε - τε· και τοις σοις ά - πο - στό - λους ει - ρή -

24

νην δω - ρού - με - νος, ό τοις πε - σοῦ - σι πα -

28 *molto rit.*

ρέ - χων ά - νά - στα - σιν.

2. Χαίροις άνασσα

ΧΑΙΡΟΙΣ ΑΝΑΣΣΑ

Μεγαλνάριον Θεοτοκίον τῆς Πεντηκοστῆς

Ἦχος δ'

Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης

Maestoso
mf

ΤΕΝΟΡΟΙ I
ΤΕΝΟΡΟΙ II

Χαί-ροις, ἄ-νασ - σα, μη-τρο - πάρ - θε-νον κλέ - ος·

ΒΑΡΥΤΟΝΟΙ
ΜΠΑΣΟΙ

5

ἄ-παν γάρ εὐ - δί - νη - τον, εὐ - λα - λον στό - μα ῥη-τρεῦ -

9

ον οὐ σθέ-νει σε μέλ-πειν ἄ - ξί - ως· ἰ - λιγ-γι - ᾶ δὲ νοῦς ἄ-πας

14

σου τὸν τό - κον νο-εῖν· ὁ - θεν - σε συμ-φώ-νος δο - ξά-ζο - μεν.

rit.

3. Εἰς ἅγιος

ΕΙΣ ΑΓΙΟΣ

Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης

Adagio
p

ΤΕΝΟΡΟΙ I
ΤΕΝΟΡΟΙ II

Εἰς ἅ - γι - ος, εἰς Κύ - ρι - ος, Ἰ - η -

ΒΑΡΥΤΟΝΟΙ
ΜΠΑΣΟΙ

7

8

σοῦς Χρι - στός, εἰς δό - ξαν Θε - οῦ Πα -

3

13

8

τρός. Ἀ - μήν.

4. Δοξολογία ἤχος γ' (επιλογή στίχων)

ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ

Ἦχος γ'

Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης

1 *Andante moderato*
mf

ΤΕΝΟΡΟΙ I
ΤΕΝΟΡΟΙ II

Δό-ξα σοι, τῷ δεί-ξαν-τι τὸ φῶς. Δό-ξα ἐν ὑ-

ΒΑΡΥΤΟΝΟΙ
ΜΠΑΣΟΙ

5 ἐν ἄν - θρώ-ποις
ψί - στοις Θε - ᾧ καὶ ἐ - πί γῆς εἰ - ρή - νη, ἐν ἄν-θρώ-ποις
ἐν ἄν - θρώ-ποις

10 εὐ-δο-κί - α.
εὐ-δο-κί - α.
εὐ-δο-κί - α.

2

Ἦ - μνοῦ - μέν σε, εὐ-λο-γοῦ-μέν

14 σε, προσ-κυ - νοῦ-μέν σε, δο - ξο-λο-γοῦ-μέν σε, εὐ-χα-ρι-στοῦ - μέν

19 δι - ἅ τὴν με - γά - λην σου δό - ξαν.
 σοὶ δι - ἅ τὴν με - γά - λην σου δό - ξαν.

23 3 δι - ἅ τὴν με - γά - λην σου δό - ξαν.
 Κύ - ρι - ε, ὁ Θε - ὄς, ὁ ἀ - μνός — τοῦ Θε - οῦ,

27 ὁ Υἱ - ὄς τοῦ Πα - τρός, ὁ αἴ - ρων τὴν ἁ - μαρ -

31 τί - ἄν τοῦ κό - σμου, ἐ - λέ - η - σον ἡ - μάς, ὁ

35 ἁ - μαρ - τί - ας
 αἴ - ρων τὰς ἁ - μαρ - τί - ας τοῦ κό - σμου.
 ἁ - μαρ - τί - ας

39 4

Κα - τα - ξί - ω - σον, Κύ - ρι - ε, ἐν τῇ ἡ - μέ - ρα ταύ -

43

τη ἀ - να - μαρ - τή - τους φυ - λα - χθῆ - ναι ἡ - μᾶς.

47 5

Εὐ - λο - γη - τὸς εἶ, Κύ - ρι - ε· δι - δα ξόν - με τὰ δι - και -
τὰ δι - και -

52 6

ὡ - μα - τά σου. Κύ - ρι - ε, κα - τα - φυ - γῆ
ὡ - μα - τά σου.

56

ἐ - γε - νῆ - θης ἡ - μῖν ἐν γε - νε - ᾧ καὶ γε - νε - ᾧ. Ἐ - γὼ εἶ -

61

πα· Κύ-ρι - ε, ἐ - λέ - η - σόν_ με· ἴ - α - σαι τὴν ψυ-χὴν_

66

7 Andante

μου, ὁ - τι ἡ-μαρ τόν_ σοι.

ὁ - τι

Κύ-ρι - ε, πρὸς

70

Moderato

σὲ κα - τέ - φυ - γον· δι - δα - ξόν_ με τοῦ ποι - εῖν τὸ

74

θέ - λη - μά_ σου, ὁ - τι σὺ εἶ ὁ Θε - ὄς_ μου.

ὁ - τι σὺ εἶ

78 8

Ὁ - τι πα - ρά σοι πη - γή ζω - ῆς· ἐν τῷ φω -

82 9

τί σου ὀ - ψό - με - θα φῶς. Πα - ρά - τει -

86

νον τὸ ἔ - λε - ὄς σου τοῖς γι - νώ - σκου - σί σε. Ἄ - γι - ος

91

ὁ Θε - ὄς, ἄ - γι - ος ἰ - σχυ - ρός,

94 *rit.*

ἄ - γι - ος ἀ - θά - να - τος· ἐ - λέ - η - σον ἡ - μᾶς.

Περίληψη

Ο μικρόκοσμος, τόσο στο αβιοτικό όσο και το έμβιο περιβάλλον δεν γίνεται αντιληπτός με την αίσθηση της ανθρώπινης ακοής. Η ελάχιστη αυτόνομη μονάδα της ζωής στον έμβιο κόσμο είναι το κύτταρο, το οποίο είναι σήμερα ορατό με το μικροσκόπιο. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας ο έμβιος μικρόκοσμος αποτελεί μια πλούσια πηγή δημιουργίας μοντέλων σύνθεσης και οργάνωσης ηχητικού υλικού, που με τη μορφή έργων ηλεκτροακουστικής μουσικής, παρέχει τη δυνατότητα δημιουργίας ενός είδους ηχοτοπίων. Το βιολογικό φαινόμενο που μελετάται εδώ, είναι η κινητικότητα σπερματοζωαρίων, όπως αυτή αποτυπώνεται σε ένα σπερμοδιάγραμμα και το υλικό που μελετάται αποτυπώνεται σε ένα βίντεο. Τα δεδομένα αυτά ερμηνεύονται στη βάση της ελεύθερης απόδοσής τους σε ηχητικές δομές, που επιχειρούν να δομήσουν εν τέλει μία σύνθεση ηλεκτροακουστικής μουσικής. Η μέθοδος ηχοποίησης που εφαρμόζεται, είναι η παραμετρική ηχοποίηση (parameter mapping sonification) που θεωρήθηκε η καταλληλότερη για την απόδοση με ήχο των συγκεκριμένων βιολογικών φαινομένων. Η μέθοδος αυτή, δίνει τη δυνατότητα διαχείρισης πολλών παραμέτρων, επιτρέποντας στον αναλυτή/ επιστήμονα/καλλιτέχνη να ορίσει τις παραμέτρους της αρεσκείας του, προσδίδοντας σχετική ελευθερία στον τρόπο μοντελοποίησης, χωρίς να είναι απαραίτητη η χρήση αλγορίθμου.

Εισαγωγή

Ο ήχος σε συνδυασμό με την εικόνα αποτελούν βασικά μέσα αντίληψης του περιβάλλοντος στον άνθρωπο. Ένας ήχος έχει τη δυνατότητα να παραπέμπει τον ακροατή σε μια εικόνα, καθώς και το αντίστροφο. Η απουσία της εικόνας ή η δυσκολία ανάκτηση εικόνας, μπορεί να γίνει αντιληπτή με μια λεκτική περιγραφή (Ernst & Bühlhoff, 2004).

Η ηχοποίηση (sonification) αποτελεί έναν άλλο τρόπο αντίληψης ενός φαινομένου ή μιας εικόνας. Κατά τον Kramer et al. (2010), ηχοποίηση είναι η χρήση μη-λεκτικών ηχητικών μηνυμάτων, τα οποία παραπέμπουν στην ανάκτηση μίας πληροφορίας. Διεθνώς αποδεκτά παραδείγματα ηχοποίησης περιλαμβάνουν τον μετρητή Geiger, ο οποίος ενεργοποιείται κατά την ανίχνευση κάποιας μορφής ραδιενέργειας, το ακουστικό θερμόμετρο, τα ηχοεντοπιστικά συστήματα sonar, οι ακουστικές ενδείξεις που χρησιμοποιούνται σε διάφορα ιατρικά και διαγνωστικά μέσα, κ.λ.π.. Πιο πολύπλοκα σήματα ηχοποίησης περιλαμβάνουν τη δημιουργία αλγορίθμων και λογισμικών που μεταφράζουν τα υπερίσθια φασματοσκοπικά δεδομένα σε μια ηχητική παρουσίαση (Lunney & Morrison, 1990), την παρακολούθηση βασικών λειτουργιών του οργανισμού κατά τη διάρκεια μίας χειρουργικής επέμβασης (Fitch & Kramer, 1994), κ.λ.π..

Η ανάγκη της ηχοποίησης, γεννήθηκε όταν διαπιστώθηκε ότι τα περισσότερα εργαλεία για την εξέταση και μέτρηση του κόσμου (π.χ. χάρακας, μικροσκόπιο, τηλεσκόπιο, παλμογράφος, κ.ο.κ.), έχουν σχεδιαστεί για να βασίζονται στην όραση και όχι στην ακοή. Στην ερώτηση: «Θα μπορούσαμε να ακούσουμε μια εικόνα, ένα οπτικό συμβάν ή μία μέτρηση;», η απάντηση, χάρη στην ηχοποίηση, είναι καταφατική, πράγμα εξαιρετικά χρήσιμο τόσο για ερευνητές και αναλυτές, όσο και για άτομα με ειδικές ανάγκες. Η πρώτη καταγεγραμμένη μέθοδος ηχοποίησης συναντάται το 1908, με τον μετρητή Geiger, όπου ένα ηχητικό σήμα ειδοποιούσε για παρουσία ραδιενέργειας. Αργότερα, το Orthophone, ήταν ένα σύστημα κωδικοποίησης κειμένου για άτομα με προβλήματα όρασης. Ο καρδιακός παλμογράφος ή τα σύγχρονα θερμομέτρα, βασίζονται στην έννοια της ηχοποίησης, καθώς εκπέμπουν ηχητικά σήματα παρέχοντας χρήσιμες πληροφορίες. Τεχνικές ηχοποίησης έχουν χρησιμοποιηθεί μέχρι σήμερα ευρέως από σεισμολόγους, από επιστήμονες που μελετούν ηφαιστειακή δραστηριότητα, από γιατρούς, από επιστήμονες του διαστήματος και φυσικούς, από αναλυτές, από γεωλόγους, από κατασκευαστές οχημάτων για έλεγχο της ταχύτητας, από κατασκευαστές ρολογιών που τα έχουν σχεδιάσει έτσι ώστε να ηχούν διαφορετικά ανά συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα, από μετεωρολόγους, κ.ο.κ..

Σήμερα στη βιβλιογραφία αναφέρονται 5 κατηγορίες ηχοποίησης (sonification):

(α) Audification: Πρόκειται για μία μέθοδο ηχοποίησης σε πραγματικό χρόνο, η οποία ελέγχει μία μετρήσιμη παράμετρο συναρτήσει του χρόνου. Η παράμετρος αυτή πρέπει να είναι ένα επιστημονικά αποδεκτό και τεκμηριωμένο μέγεθος.

(β) Earcons και Auditory icons: Και οι δύο αυτές έννοιες αναφέρονται σε ηχητικές ειδοποιήσεις. Τα Earcons πληροφορούν για τυχαία ή μη αναμενόμενα γεγονότα, όπως ο ήχος ενός κινητού τηλεφώνου όταν λάβει ένα e-mail. Σε αυτή τη περίπτωση, ο παραλήπτης γνωρίζει ότι πρόκειται για e-mail και όχι για γραπτό μήνυμα, από τον ήχο που έχει ορίσει. Σε αντίθεση με τα Earcons, τα Auditory Icons μας ενημερώνουν για κάτι που αναμένεται να συμβεί, αλλά δεν είναι γνωστό το ακριβές χρονικό πλαίσιο (η συγκεκριμένη μέθοδος είναι συνάρτηση του χρόνου). Ο διακριτικός ήχος που εκπέμπει ένας υπολογιστής όταν ολοκληρώσει τη μεταφορά αρχείων, ανήκει σε αυτή την κατηγορία.

(γ) Audio Beacons: Δεν πρόκειται για καθαυτή τεχνική ηχοποίησης, αλλά αφορά ηχητικά μηνύματα που δίνουν ηχητικά χρονικές πληροφορίες για συμβάντα που είναι σε εξέλιξη. Η περιγραφή της συγκεκριμένης μεθόδου, είναι παρόμοια με εκείνη των Auditory Icons, αλλά πρόκειται για μία εντελώς διαφορετική τεχνική ηχοποίησης. Τα Audio Beacons δε σηματοδοτούν κάποια αρχή ή κάποιο τέλος, αλλά έχουν μία συνεχή και σταθερή εξέλιξη στο χρόνο, βοηθώντας το υποκείμενο να προσαρμοστεί μέσα σε αυτόν.

(δ) Model-based sonification: Αφορά την τεχνική ηχοποίησης η οποία έχει προκύψει από τη μοντελοποίηση δεδομένων. Στηρίζεται κατά κύριο λόγο σε ειδικά σχεδιασμένους αλγορίθμους για ήδη ορισμένα μεγέθη (όχι αυθαίρετα) τα οποία έχουν παραμετροποιηθεί (Pelletier 2009). Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται για την ανάλυση μεγάλου όγκου δεδομένων, τα οποία είναι δύσκολο να αποτυπωθούν γραφικά. Πρόκειται για μια τεχνική, που δεν

μπορεί να παρέχει ηχοποίηση σε πραγματικό χρόνο, αλλά υλοποιείται αφού έχουν οριστεί επακριβώς όλες οι απαιτούμενες παράμετροι.

(ε) Parameter-mapping sonification: Η μέθοδος αυτή δίνει τη δυνατότητα διαχείρισης πολλών παραμέτρων (όπως και στη Model-based sonification), μόνο που αφήνει τον αναλυτή/ επιστήμονα/καλλιτέχνη να ορίσει τις δικές του παραμέτρους, με τον τρόπο αρεσκείας του, χωρίς να είναι απαραίτητη η χρήση κάποιου αλγορίθμου. Η τεχνική αυτή, δίνει τη δυνατότητα χαρτογράφησης μιας συνεχούς ροής αποτελεσμάτων, επιτρέποντας παράλληλα αλλαγές στον ήχο (τονικότητα, ένταση, ταχύτητα, ...) που αντανακλούν τις αλλαγές των παραμέτρων. Μπορεί αυτή η μέθοδος να μην υλοποιείται απαραίτητα σε πραγματικό χρόνο, αλλά αφού ολοκληρωθεί, είναι σε θέση να ακολουθήσει μία συγκεκριμένη ροή (π.χ. ενός βίντεο).

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται ηχοποίηση του έμβιου μικρόκοσμου και η δημιουργία «Ηχοτοπίων μικρόκοσμου». Πρόκειται για τη σύνθεση μίας ομάδας έργων ηλεκτροακουστικής μουσικής, βασισμένη στην μελέτη, ανάλυση και ερμηνεία οπτικά καταγεγραμμένων βιολογικών-βιοχημικών δομών και λειτουργιών, αντλώντας από αυτές μοντέλα δόμησης και δημιουργίας ηχητικού υλικού.

Η μικρότερη μονάδα του έμβιου κόσμου είναι το κύτταρο, το οποίο δεν μπορεί να γίνει ορατό, παρά μόνο με τη χρήση μικροσκοπίου. Για να γίνουν σαφή τα υπό μελέτη μεγέθη, ενδεικτικά αναφέρεται ότι η διάμετρος των ευκαρυωτικών κυττάρων κυμαίνεται από 10-30 μm, ενώ το ανθρώπινο ωάριο έχει διάμετρο 120 μm. Αυτές οι δομές γίνονται ορατές στο οπτικό μικροσκόπιο, το οποίο μπορεί να παρέχει μια μεγέθυνση μέχρι 500 φορές. Μεγαλύτερες μεγεθύνσεις (x10,000) μπορούν να επιτευχθούν με τη χρήση ηλεκτρονικής μικροσκοπίας, αλλά σε αυτή την περίπτωση είναι εφικτή μόνο η στατική παρατήρηση.

Η βασική παράμετρος που παρατηρείται στις κυτταρικές διεργασίες, είναι η κίνηση, όπου σαν φυσικό φαινόμενο χαρακτηρίζεται από αλλαγή της θέσης, της απόστασης και της ταχύτητας (επιτάχυνση ή επιβράδυνση) σε συνάρτηση με το χρόνο, ενώ συναντάμε και άλλου είδους αλλαγές, όπως αυξομειώσεις, σχηματικές αλλαγές, διαιρέσεις, πολλαπλασιασμούς, κ.α..

Με τον όρο «ηχοτοπίο», αναφερόμαστε στους συνδυασμούς ήχων που αποτελούν ή και που προκύπτουν από ένα συγκεκριμένο περιβάλλον. Αφορά δηλαδή την ηχητική περιγραφή ενός φυσικού συμβάντος, έχοντας κυρίως ως σκοπό να μεταφέρει νοητά τον ακροατή σε ένα τεχνητό ακουστικό περιβάλλον, προσφέροντάς του μία ρεαλιστική βιωματική εμπειρία.

Στην ηλεκτροακουστική μουσική, που μέσα σε αυτήν εντάσσεται και η έννοια του ηχοτοπίου, δεν κυριαρχούν απαραίτητα ήχοι από κλασικά όργανα, αλλά ήχοι από τη φύση/περιβάλλον, καθημερινοί ήχοι, τεχνητοί ήχοι, καθώς και πλήθος επεξεργασμένων ήχων, ήχοι δηλαδή που μετά την επεξεργασία, είτε είναι δύσκολο να ταυτοποιηθούν, είτε παίρνουν άλλη μορφή (λ.χ. ας φανταστούμε ότι δημιουργείται ένας ήχος που παραπέμπει σε βροχή, έχοντας ως πρώτη ύλη τον ήχο μίας κιθάρας). Για την εν λόγω επεξεργασία, χρησιμοποιούνται ειδικά προγράμματα (software applications).

Στην παρούσα εργασία αποτυπώνεται ηχητικά η διαγνωστική ενός σπερμοδιαγράμματος, στην οποία ενδιαφέρει κυρίως ο αριθμός και η κινητικότητα των σπερματοζωαρίων. Η σύνθεση βασίζεται κατά κύριο λόγο στην τεχνική parameter-mapping sonification, που θα μπορούσε εναλλακτικά να θεωρηθεί ως μία αυθαίρετη ηχητική επένδυση του εν λόγω φαινομένου.

Σύμφωνα με τον Paul Vickers (2012), η ηχητική απεικόνιση (που ουσιαστικά αναφέρεται στην ηχοποίηση με την ευρύτερη έννοια, χωρίς να εστιάζει σε κάποιον συγκεκριμένο τύπο της), είναι ένα μέσο που βοηθά τον χρήστη να καταλάβει και να διαχειριστεί αυτό που θέλει να εννοήσει ο ήχος (Kramer 1994), ενώ η οπτικοποίηση αναφέρεται γενικά στη χρήση οπτικών μέσων για την αντίληψη των δεδομένων (Vickers, 2012). Όπως αναφέρει ο Vickers (2012), η αντίληψη είναι κάτι που χρησιμοποιεί και τις πέντε αισθήσεις: όραση, ακοή, αφή, όσφρηση και γεύση. Η ηχητική απεικόνιση ωστόσο παρέχει τεράστιες δυνατότητες, καθώς μπορεί να αποτελείται τόσο από εξαιρετικά αφηρημένες ή μη μουσικές δομές και ηχοτοπία, όσο και από ήχους που παράγονται απευθείας από τα ίδια τα δεδομένα. Και επειδή η ηχητική απεικόνιση είναι μια διαδικασία αναπαραγωγής, καταλήγει να είναι εγγενώς μια σημειωτική δραστηριότητα (Vickers, 2012). Στην ηχητική απεικόνιση (auditory display) χρησιμοποιούνται ηχεία ή ακουστικά και όχι οπτικά μέσα, προκειμένου να μεταφερθεί μία πληροφορία, ενώ ο όρος «σημειωτική», αναφέρεται σε έναν κλάδο που μελετά σήματα και σηματοδοτικά συστήματα, τόσο ως προς τη δημιουργία τους, όσο και ως προς την ερμηνεία τους. Τα σήματα αυτά, μπορεί να είναι εικόνες, λέξεις, ήχοι, μυρωδιές, ή οτιδήποτε μπορεί να γίνει αντιληπτό μέσω των αισθήσεων. Ένας ήχος, μία εικόνα και μία μυρωδιά, μπορεί να θεωρηθεί ως σήμα, μόνο εάν τους αποδοθεί μία συγκεκριμένη ερμηνεία. Εφόσον ο ήχος γίνεται αντιληπτός με την ακοή, η όποια σύνθεση οφείλει να λάβει υπόψη την αντίληψη του ακροατή, καθώς και την επιλογή του τύπου ακρόασης του ακροατή.

Η «ακρόαση», είναι μία λέξη η οποία αναφέρεται στο άκουσμα ενός συμβάντος, αλλά δεν παύει να έχει πολλαπλές πτυχές. Ενδεικτικά, ο Schaeffer (1967) διέκρινε την ακρόαση σε δύο ομάδες αντιθέσεων: αφηρημένη/συγκεκριμένη και αντικειμενική/υποκειμενική, δημιουργώντας 4 κατηγορίες ακρόασης:

Ecouter (listening), που αντιστοιχεί στην «αιτιολογική» κατά τον M. Chion (1983) ακρόαση (casual listening): Πρόκειται για το συνηθέστερο τρόπο ακρόασης και αναφέρεται στην ακρόαση ενός ήχου με στόχο τη συλλογή της απαραίτητης πληροφορίας σχετικά με κάποιο αίτιο (ή ηχητική πηγή). Όταν το αίτιο είναι ορατό, ο ήχος μπορεί να παρέχει συμπληρωματικές πληροφορίες. Για παράδειγμα, ο ήχος που παράγεται όταν χτυπάμε ένα κουτί υποδηλώνει αν αυτό είναι άδειο ή γεμάτο. Όταν το αίτιο του ήχου δεν είναι εμφανές, τότε ο ίδιος ο ήχος μπορεί να αποτελέσει την κύρια πηγή πληροφοριών (π.χ. ο ήχος του κινητήρα ενός φορτηγού που “ζορίζεται”, υποδηλώνει πως είναι φορτωμένο). Ωστόσο, η διάγνωση του αίτιου ενός ήχου, ακόμη και αν η πηγή δεν είναι ορατή, μπορεί να προσδιοριστεί από κάποια γνώση ή λογική πρόγνωσης. Η αιτιολογική ακρόαση θεωρείται

όχι μόνο ο πιο κοινός αλλά και ο πιο παραπλανητικός τρόπος ακρόασης.

Ouir (passive listening, παθητική ακρόαση): Αναφέρεται σε ένα τρόπο ακρόασης όπου ο ακροατής δέχεται το ηχητικό ερέθισμα χωρίς όμως να έχει την πρόθεση να το αποκωδικοποιήσει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η οχλαγωγία μίας κεντρικής πλατείας, τη στιγμή που κάποιος διαβάζει ένα βιβλίο σε ένα παγκάκι. Σε αυτό το παράδειγμα, η ηχητική πληροφορία είναι παρούσα μεν, αλλά κανείς δεν εστιάζει σε αυτήν δε.

Entendre (active listening mode), που αντιστοιχεί στη «Σημασιολογική» κατά τον M. Chion ακρόαση (Semantic Listening): Η σημασιολογική ακρόαση αναφέρεται σε έναν κώδικα ή μια γλώσσα ικανή να ερμηνεύσει ένα μήνυμα. Αυτός ο τρόπος ακρόασης λειτουργεί με έναν εξαιρετικά σύνθετο τρόπο, είναι αντικείμενο γλωσσολογικής έρευνας και έχει ευρύτατα ερευνηθεί. Ένα παράδειγμα του συγκεκριμένου τρόπου ακρόασης είναι το χτύπημα ενός κουδουνιού: αλλιώς αντιμετωπίζεται όταν πρόκειται για ένα διάλειμμα σε σχολείο και αλλιώς αντιμετωπίζεται σε ένα σπίτι που σηματοδοτεί την άφιξη κάποιου.

Comprendre, που αντιστοιχεί στην «Ελαχιστοποιημένη/μειωμένη» κατά τον M. Chion ακρόαση (Reduced Listening): Ο P. Schaeffer χρησιμοποίησε τον όρο ελαχιστοποιημένη ακρόαση ώστε να επισημάνει επιπλέον τον τρόπο ακρόασης που εστιάζει στα γνωρίσματα του ίδιου του ήχου, ανεξάρτητα από το αίτιο και από την σημασία του. Ουσιαστικά πρόκειται για τις περιπτώσεις που ο ακροατής εστιάζει σε κάτι συγκεκριμένο μέσα από ένα ευρύτερο ηχητικό σύνολο. Μέσα από την μειωμένη ακρόαση, δίνεται η δυνατότητα λεπτομερούς παρατήρησης, κάτι που απαιτεί επαναλαμβανόμενη ακρόαση. Κλασική περίπτωση που εφαρμόζει αυτή τη μέθοδο, είναι οι μουσικοί ενός συνόλου που συνομιλούν και συνεννοούνται εστιάζόμενοι σε λεπτομέρειες του ήχου για το κάθε όργανο ξεχωριστά, παρά τη συνήχησή τους.

Ωστόσο, η μειωμένη ακρόαση έχει τεράστιο πλεονέκτημα, καθώς ανοίγει νέους ορίζοντες τόσο στην ακοή, όσο και στην αντίληψη. Οι δημιουργοί ταινιών και βίντεο, οι μελετητές και οι τεχνικοί, μπορούν να επωφεληθούν σημαντικά στη δουλειά τους, δημιουργώντας πειθαρχημένες και ποιοτικές ηχητικές δομές. Από την άλλη πλευρά όμως, ο Smalley (1997) επισημαίνει ορισμένα προβλήματα σχετικά με τη μειωμένη ακρόαση: Ισχυρίζεται ότι αφού κάποιος έχει αντιληφθεί λεπτομερώς τα εγγενή ακουστικά χαρακτηριστικά σε έναν ήχο, είναι πολύ δύσκολο να ξανακερδίσει έναν κανονικό/αυθόρμητο τρόπο ακρόασης. Τείνει να μεγενθύνει τις λεπτομέρειες μικρής σημασίας, χάνοντας την ουσία και την ομορφιά του συνόλου.

Σήμερα, γνωρίζουμε ότι οι διαφορετικοί τρόποι ακρόασης συνδέονται άμεσα με τον ακουστικό φλοιό του εγκεφάλου, ο οποίος βρίσκεται στον κροταφικό λοβό και τον πρωτοταγή ακουστικό φλοιό και τον συνδετικό ακουστικό φλοιό. Η κάθε περιοχή του πρωτοταγούς ακουστικού φλοιού ενεργοποιείται από μια συγκεκριμένη ηχητική συχνότητα, ενώ υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία του ακουστικού φλοιού που αντιδρούν στο τονικό ύψος (Snyder, 2015). Στόχος του έργου που επιχειρείται σε αυτή την εργασία είναι η ηχοποίηση του κυτταρικού μικρόκοσμου με σκοπό να αποτυπώνει με ακρίβεια τη ζωή κάτω από το

μικροσκόπιο. Χρησιμοποιώντας τη παραμετρική ηχοποίηση γίνεται προσπάθεια αντιστοίχισης συγκεκριμένων ήχων σε συγκεκριμένες κυτταρικές κινήσεις. Βασιζόμενοι στα χαρακτηριστικά της ακρόασης, όπως αυτά αναλύονται παραπάνω, γίνεται προσπάθεια ώστε η ηχοποίηση να μπορεί να ενημερώνει τον ακροατή για σημαντικά συμβάντα. Η εκμάθηση αυτών των ήχων αναμένεται να οδηγήσει κάποια στιγμή στην αντίληψη της εικόνας. Στο συγκεκριμένο έργο που παρουσιάζεται εδώ, επιχειρείται η ηχητική αποτύπωση ενός σπερμοδιαγράμματος. Η κινητικότητα των σπερματοζωαρίων είναι ένα από τα πλέον δραστήρια φαινόμενα στη μονάδα χρόνου που μπορεί να παρατηρήσει κανείς κάτω από το μικροσκόπιο σε κύτταρα θηλαστικών.

Οι γρήγορες εναλλαγές δεδομένων που μπορεί να αποτυπώνονται σαν μια θολή ή ακόμα και μη αντιληπτή εικόνα, μπορούν να γίνουν πολύ πιο εύκολα αντιληπτά από ένα απλό αλλά καλά σχεδιασμένο άκουσμα, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι στην αντίληψη του ήχου, σε αντίθεση με αυτή της εικόνας, ο ακροατής δεν χρειάζεται να βρίσκεται απαραίτητα σε κάποια συγκεκριμένη θέση, γεγονός που παρέχει ευελιξία και ελευθερία. Πέρα-λοιπόν-από την καθαρή μουσική διάσταση της έρευνας αυτής, ενδέχεται μελλοντικά να παρέχει δυνατότητες μη μουσικής χρήσης στην καθ' αυτή επιστημονική έρευνα, δίνοντας το ερέθισμα για δημιουργία νέων-πιο ευέλικτων-συστημάτων εργαστηριακού εξοπλισμού ακουστικής παρατήρησης.

Μεθοδολογία

Το υλικό που μελετάται και καθοδηγεί τη διαδικασία ηχητικής επένδυσης, αφορά βιντεοσκοπημένο υλικό των διεργασιών αυτών, μέσω μικροσκοπίου, με τη τεχνική του «live imaging» (Digital Microscope Eyepiece). Η τεχνική αυτή παρέχει τη δυνατότητα παρατήρησης και καταγραφής των κυττάρων και των κυτταρικών διεργασιών σε πραγματικό χρόνο. Μετά τη βιντεοσκόπηση και μελέτη του υλικού, ακολούθησε η διαδικασία της ηχοποίησης, η οποία αποτυπώνει τον κάθε τύπο κίνησης, στο υπό μελέτη κυτταρικό φαινόμενο.

Την παρούσα εργασία συνοδεύει οπτικοακουστικό υλικό διάρκειας 05' και 18". Το βίντεο απεικονίζει κινητικότητα σπερματοζωαρίων από πειραματικό ποντίκι, ενώ το ηχητικό αποτέλεσμα είναι μία ηλεκτροακουστική σύνθεση βασισμένη στην parameter-mapping τεχνική ηχοποίησης.

Σε κάθε σπερματοζωάριο, έχει αντιστοιχηθεί ένας διαφορετικός ήχος, ο οποίος περιγράφει την κίνησή του στο χώρο. Ιδανικά, θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιηθεί ένας κοινός ήχος για κάθε σπερματοζωάριο, ωστόσο, η πολυπλοκότητα, η μη προβλεψιμότητα της κίνησής τους και κυρίως οι αισθητικοί λόγοι της σύνθεσης, οδήγησαν σε αυτόν τον τρόπο μοντελοποίησης.

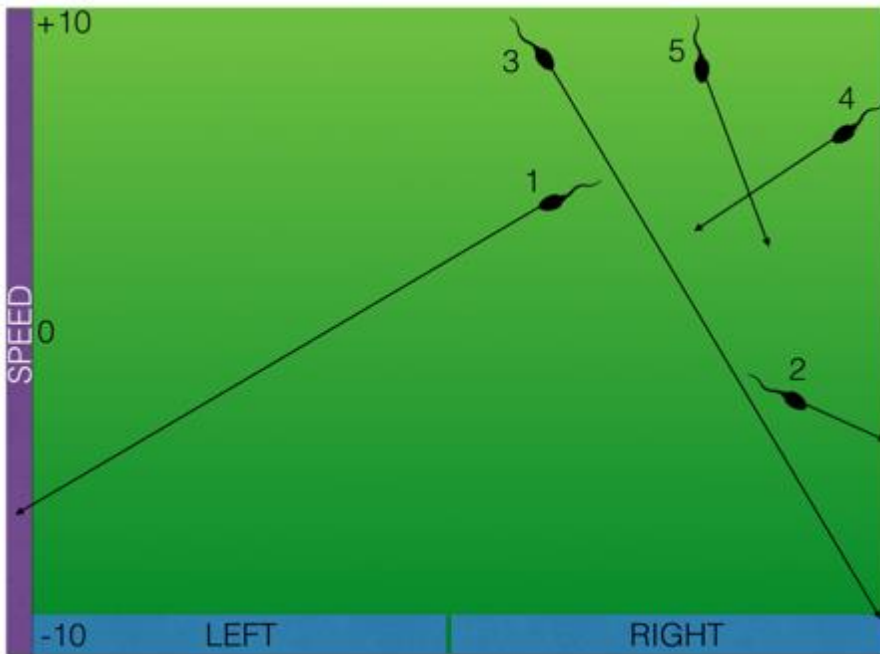
Η κίνηση αριστερά-δεξιά και δεξιά-αριστερά, αποτυπώνεται με μεταβολές στο panning (μετακίνηση του ήχου από το αριστερό ηχείο προς το δεξί και το αντίθετο), η κίνηση πάνω-κάτω και κάτω-πάνω, αποτυπώνεται με μεταβολές στο τονικό ύψος (pitch bend), δηλαδή, όσο πιο χαμηλά βρίσκεται το σπερματοζωάριο, τόσο πιο επιβραδυμένος και χαμηλής συχνότητας γίνεται ο ήχος που του αντιστοιχεί, ενώ όταν βρίσκεται ψηλά,

συμβαίνει το αντίστροφο. Όπως διαπιστώνεται μέσα από το βίντεο, οι κινήσεις δεν περιορίζονται στο αριστερά- δεξιά και στο πάνω-κάτω, αλλά παρατηρείται ένας αυθαίρετος και συνεχώς μεταβαλλόμενος συνδυασμός τους, γεγονός που κάνει την ηχοποίηση ενδιαφέρουσα.

Στο παρόν βίντεο, έχουν καταγραφεί 46 διαφορετικές κινήσεις σπερματοζωαρίων. Πριν τη διαδικασία της ηχοποίησης, μελετήθηκαν και σχεδιάστηκαν λεπτομερώς όλες οι περιπτώσεις μία προς μία. Οι παράγοντες που παίζουν σημαντικό ρόλο είναι: η κατεύθυνση και οι πιθανές μεταβολές της, οι πιθανές μεταβολές στην ταχύτητα κατά τη διάρκεια της απεικόνισης και η διάρκεια που μεσοβαλεί καθώς κινούνται από το σημείο Α στο σημείο Β. Στην περίπτωση που υπάρχει συνδυασμένη δραστηριότητα, η διαδικασία είναι ελαφρώς πιο πολύπλοκη. Αν υποθέσουμε ότι ένα σπερματοζωάριο βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο της οθόνης, τότε ο ήχος μοιράζεται ισόποσα και από τα δύο ηχεία και η ταχύτητά του είναι ανεπηρέαστη. Αυτό θα γίνει πλήρως κατανοητό στην ανάλυση του βιντεοσκοπημένου υλικού που ακολουθεί.

Ανάλυση σύνθεσης

Στην αφετηρία του οπτικού υλικού, απεικονίζονται 5 σπερματοζωάρια, όπως φαίνονται αριθμημένα στην Εικόνα 1.



ΕΙΚΟΝΑ 1: 1^ο ΕΩΣ 5^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

1^ο σπερματοζωάριο (00:00-00:04): Ο ήχος στην έναρξή του ακούγεται ελαφρώς παραπάνω από το δεξί κανάλι, αλλά κατευθείαν μετακινείται προς το αριστερό, ακολουθώντας την πορεία που δείχνει η Εικόνα 1. Ταυτόχρονα, η ταχύτητά του στο 00:00

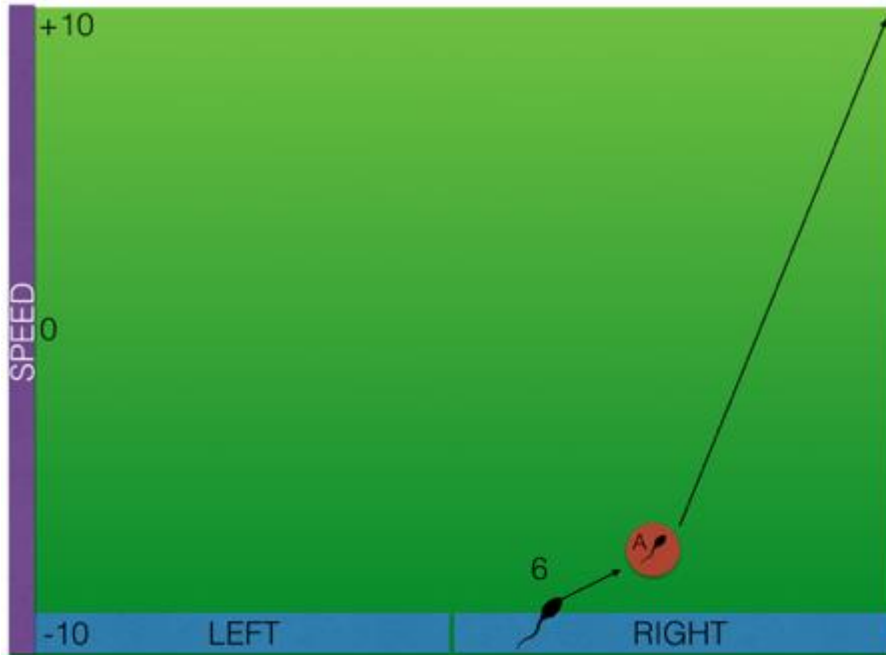
είναι μετατοπισμένη προς τα πάνω (~+2), ενώ μέχρι το 00:04, μετατοπίζεται προς τα κάτω, φτάνοντας στο -6.

2^ο σπερματοζώαριο (00:00-00:02): Δραστηριοποιείται στο δεξί κανάλι, όπως δείχνει η Εικόνα 1. Η ταχύτητά του είναι ήδη ελαφρώς επιβραδυνμένη (~-3) και συνεχίζει να έχει φθίνουσα-με ελαφριά κλίση-πορεία.

3^ο σπερματοζώαριο (00:01-00:04): Αρχικά, ακούγεται περίπου 60% από το δεξί κανάλι (άρα 40% από το αριστερό), ενώ φτάνοντας στο τέλος της διαδρομής του, ακούγεται 100% από το δεξί. Από την Εικόνα 1, είναι εμφανές ότι αρχικά ο ήχος είναι αρκετά μετατοπισμένος προς τα πάνω, αλλά ακολουθεί μία σχετικά απότομη φθίνουσα πορεία (από το +10 στο -10) μέσα στα μόλις 3 δευτερόλεπτα που μεσολαμβάν.

4^ο σπερματοζώαριο (00:03-μέχρι τέλος): Δραστηριοποιείται στο δεξί κανάλι, αλλά έχει κατεύθυνση προς το αριστερό. Το συγκεκριμένο σπερματοζώαριο παρουσιάζει μία ιδιαίτερη ιδιομορφία, καθώς στο 6^ο δευτερόλεπτο μπλέκεται με το 5^ο και μένει στο σημείο που δείχνει το βέλος, καθόλη τη διάρκεια του βίντεο. Έχει αποδοθεί με έναν ήχο που ταξιδεύει ελαφρώς από τα δεξιά προς τα αριστερά, η ταχύτητά του μετατοπίζεται από το +7 στο +1, αλλά αφού ενωθεί με το 5^ο, ο ήχος μένει σταθερός καθόλη τη διάρκεια του βίντεο, δίνοντας έμφαση στην επιτόπια κίνησή του. Η έμφαση αυτή επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός pitch wheel ενός midi controller. Λίγο μετά το 1^ο λεπτό, θανατώνεται, όπου σταματάει να κινείται.

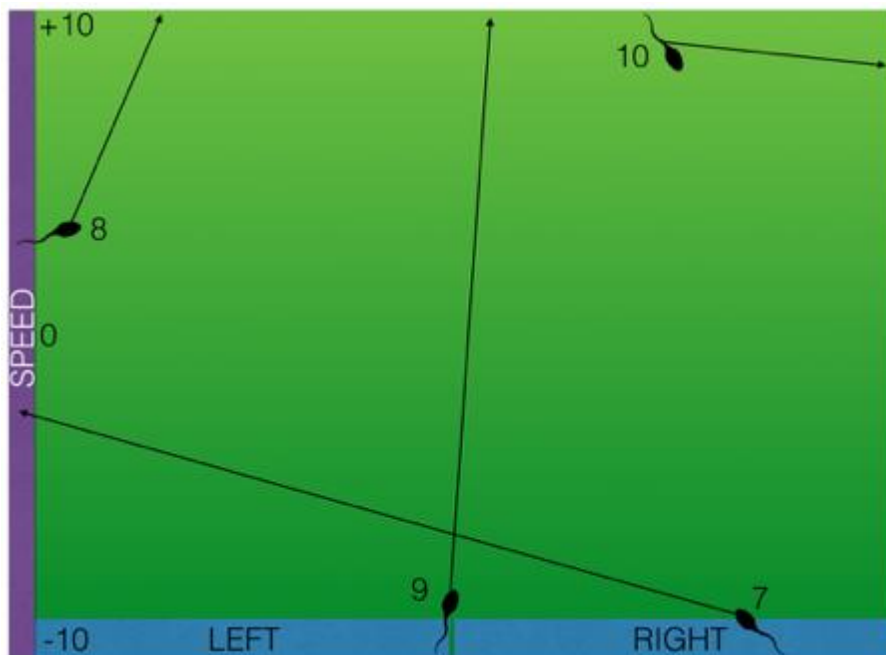
5^ο σπερματοζώαριο (00:03-μέχρι τέλος): Αν και δραστηριοποιείται στο δεξί κανάλι, αρχικά ταξιδεύει από τα αριστερά στα δεξιά, όπως δείχνει η Εικόνα 1. Η μετατόπιση του ήχου (pitch), συμπεριφέρεται όπως το 4^ο, με τη διαφορά ότι έχει πιο απότομη κλίση. Όπως αναφέρθηκε προ ολίγου, στο 6^ο δευτερόλεπτο, μπλέκεται με το 4^ο, όπου και ακινητοποιούνται στο σημείο συμβολής τους. Ηχητικά, το 4^ο και το 5^ο, αποδίδονται παρόμοια, με αποτέλεσμα να γίνονται αντιληπτοί ως ένας κοινός ήχος. Από τη στιγμή θανάτωσης του 4^{ου}, μπορεί κανείς να διακρίνει την επιτόπια και φθίνουσα-σε ταχύτητα-κίνηση του 5^{ου}, με τη χρήση του pitch wheel ενός midi controller.



ΕΙΚΟΝΑ 2: 6^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

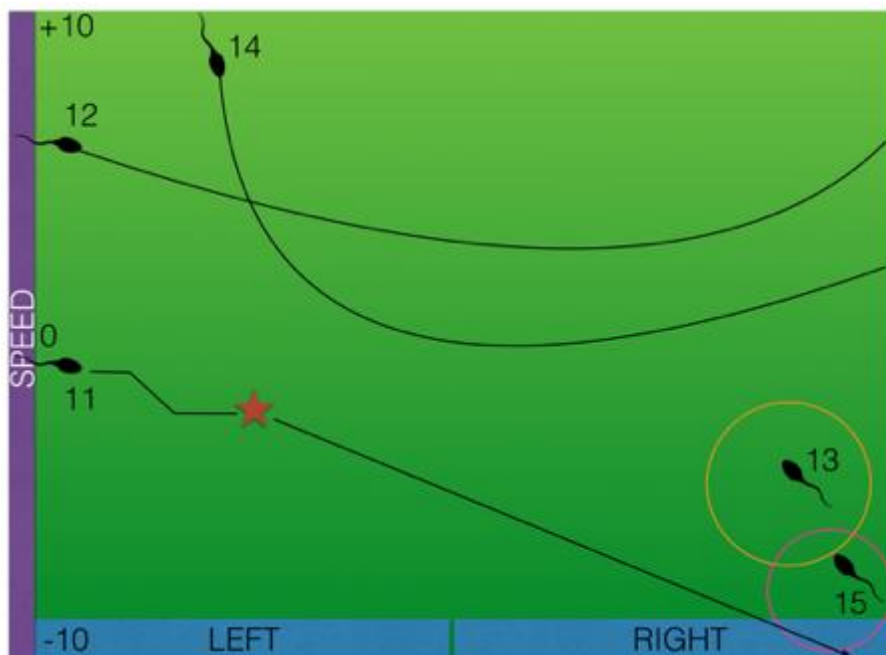
6^ο σπερματοζώαριο (00:07-00:15): Με παρόμοια λογική, το 6^ο σπερματοζώαριο (Εικόνα 2) δραστηριοποιείται στο δεξί κανάλι, έχοντας φορά (panning) από τα αριστερά προς τα δεξιά. Ο ήχος στην έναρξή του, είναι πολύ έντονα μετατοπισμένος προς τα κάτω, ενώ όσο ανεβαίνει προς τα πάνω, αυτό αλλάζει έως ότου φτάσει στο +10. Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης κίνησης, είναι ότι στο 00:09, το σπερματοζώαριο ακινητοποιείται για ένα δευτερόλεπτο στο σημείο A, οπότε συνεχίζει τη διαδρομή του κανονικά από το 00:10 κι έπειτα.

Στη συνέχεια, για λόγους συντομίας, θα αναλυθούν όλες οι ιδιαιτερότητες που παρατηρούνται, έχοντας ως δεδομένη την αριστερα-δεξιά και πάνω-κάτω λογική/συμπεριφορά της ηχητικής διαμόρφωσης.



ΕΙΚΟΝΑ 3: 7^ο ΕΩΣ 10^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Στην Εικόνα 3, δεν παρατηρείται κάτι ασυνήθιστο. Οι χρόνοι είναι ως εξής: 7^ο σπερματοζώαριο (00:13-00:17), 8^ο σπερματοζώαριο (00:16-00:18), 9^ο σπερματοζώαριο (00:16-00:21) και 10^ο σπερματοζώαριο (00:18-00:22).



ΕΙΚΟΝΑ 4: 11^ο ΕΩΣ 15^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Το 11^ο σπερματοζώαριο (00:18-00:30), ενώ ακολουθεί μία πορεία όπως δείχνει η Εικόνα 4, βρίσκει αντίσταση σε ένα εμπόδιο, το οποίο είναι ακινητοποιημένο καθ'όλη τη διάρκεια

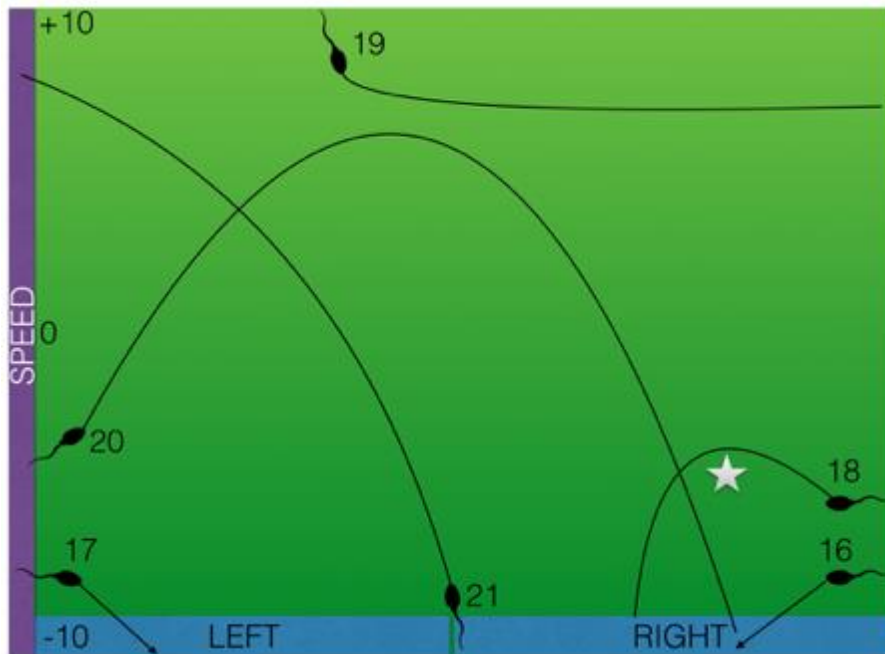
του βίντεο στο σημείο που υποδεικνύει το κόκκινο αστέρι. Το εμπόδιο αυτό (που πρόκειται για υπόλειμμα θανατωμένου σπερματοζωαρίου), κάνει το σπερματοζωάριο να μείνει στην ίδια θέση από το 00:21 έως το 00:24. Από το 00:24 και μετά, συνεχίζει την πορεία του μέχρι που χάνεται στο 00:30.

Εδώ να σημειωθεί ότι υπάρχουν επιπλέον περιπτώσεις που τα σπερματοζωάρια συναντάνε εμπόδια, ή συγκρούονται σε αυτά. Τις περισσότερες φορές (όχι πάντα), αυτό αποδίδεται ηχητικά με σύντομους ήχους που διαρκούν όσο διαρκεί η σύγκρουση, δίνοντας μία κωμική υφή στη σύνθεση.

Το 12^ο σπερματοζωάριο, εμφανίζεται στο 00:20 και χάνεται στο 00:27.

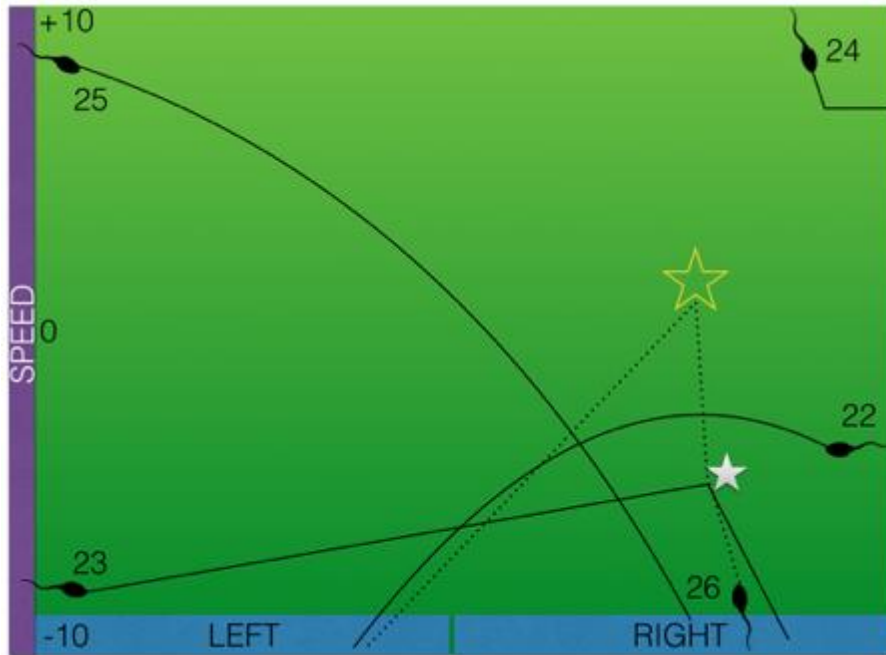
Το 13^ο σπερματοζωάριο αφορά ένα νεκρό σπερματοζωάριο το οποίο εισέρχεται αργά και σταθερά στο οπτικό πεδίο. Είναι ακίνητο, μένει στο σημείο που δείχνει η Εικόνα 4 καθ' όλη τη διάρκεια του βίντεο και αποτελεί συχνά εμπόδιο για άλλα σπερματοζωάρια. Ηχητικά έχει αποδοθεί με έναν σταθερό ήχο (drone), που ηχεί μέχρι το τέλος.

Το 14^ο σπερματοζωάριο δραστηριοποιείται από το 00:21 μέχρι το 00:26, ενώ το 15^ο, είναι ένα σπερματοζωάριο που δεν έχει αντιστοιχηθεί ηχητικά. Η εμφάνισή του είναι σχετικά σύντομη, καθώς μπλέκεται για λίγο με το 13^ο και μετά χάνεται με κατεύθυνση προς τα κάτω. Ο χρόνος που βρίσκεται στο οπτικό πεδίο είναι 10 δευτερόλεπτα (από το 00:20 έως το 00:30).



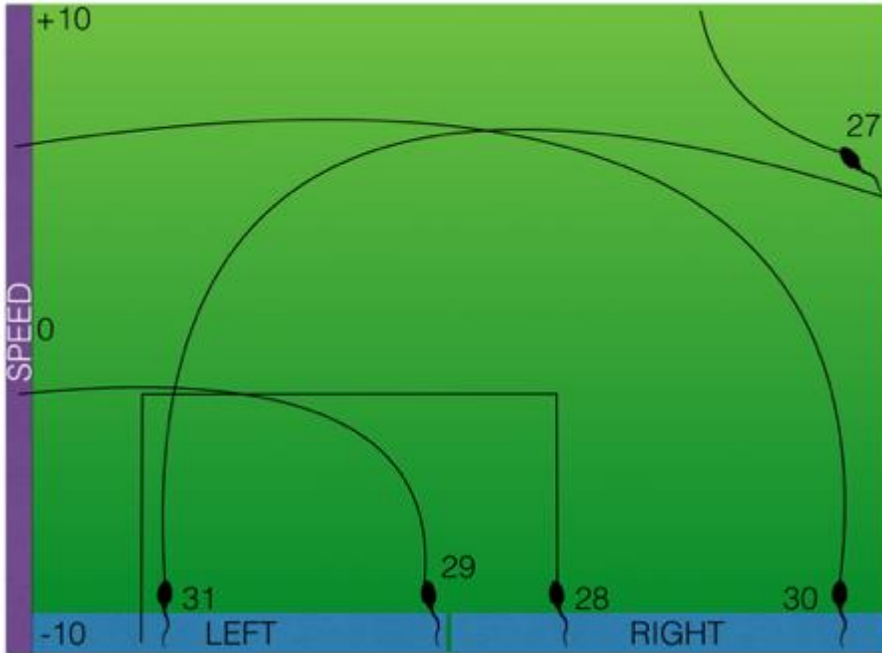
ΕΙΚΟΝΑ 5: 16^ο ΕΩΣ 21^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Λίγο αργότερα, ακολουθεί το 16^ο σπερματοζωάριο (00:25-00:27), το 17^ο (00:30-00:33), το 18^ο (00:31-00:35), το 19^ο (00:33-00:37), το 20^ο (00:42-00:48) και το 21^ο σπερματοζωάριο (00:43-00:47) (Εικόνα 5). Το αστέρι δείχνει τη θέση του ακινητοποιημένου νεκρού σπερματοζωαρίου (13^ο), το οποίο εμφανώς επηρεάζει την πορεία των υπολοίπων.



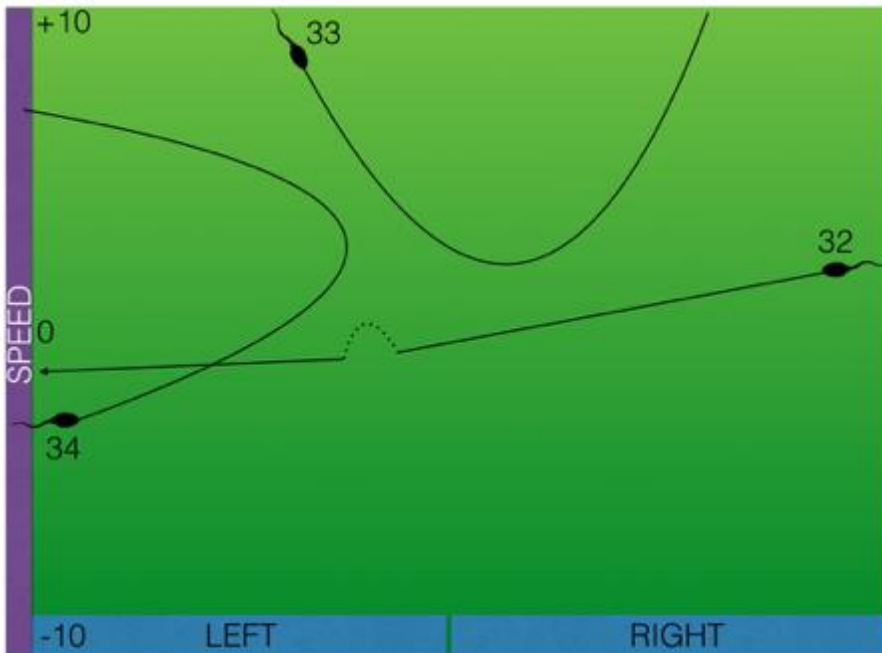
ΕΙΚΟΝΑ 6: 22° ΕΩΣ 26° ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Στην Εικόνα 6, το άσπρο αστέρι σηματοδοτεί το 13° σπερματοζώαριο, ενώ το κίτρινο το 4° & 5° που βρίσκονται μόνιμα στις θέσεις αυτές. Το 22° σπερματοζώαριο κινείται από το 00:44 έως το 00:47 όπου και χάνεται. Το 23°-όπως και πολλά άλλα-συγκρούεται με το 13° (00:48-00:54), πράγμα που το αναγκάζει να αλλάξει την πορεία του. Το 24° σπερματοζώαριο κινείται ανεπηρέαστο από το 00:48 έως το 00:50, ομοίως το 25° από το 00:50-00:54, ενώ το 26° (00:53-01:02) βρίσκει εμπόδιο τόσο στο 13° όσο και στο 4° & 5°, αναγκάζοντάς το να αλλάζει συνεχώς πορεία.



ΕΙΚΟΝΑ 7: 27° ΕΩΣ 31° ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Στην Εικόνα 7, δεν παρατηρείται κάτι ιδιαίτερο. Οι χρόνοι είναι οι ακόλουθοι: 27° σπερματοζώαριο (00:56-00:59), 28° (01:03-01:07), 29° (01:10-01:13), 30° (01:16-01:22) και 31° (01:15-01:21).

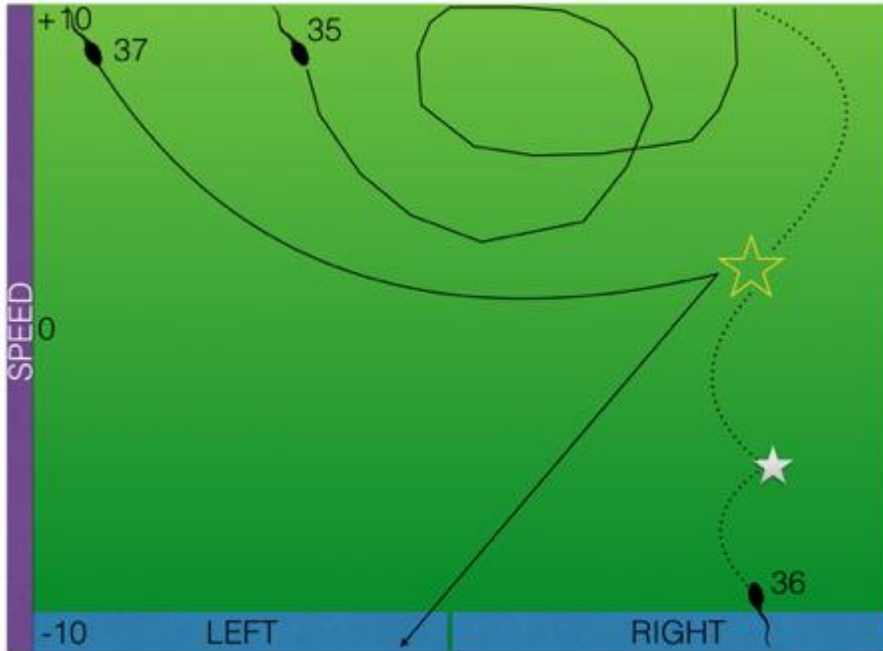


ΕΙΚΟΝΑ 8: 32° ΕΩΣ 34° ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Το 32° σπερματοζώαριο (01:23-01:31) έχει μία ιδιαίτερη συμπεριφορά (Εικόνα 8), καθώς στο σημείο που βρίσκεται η καμπυλωτή διακεκομμένη γραμμή ακινητοποιείται

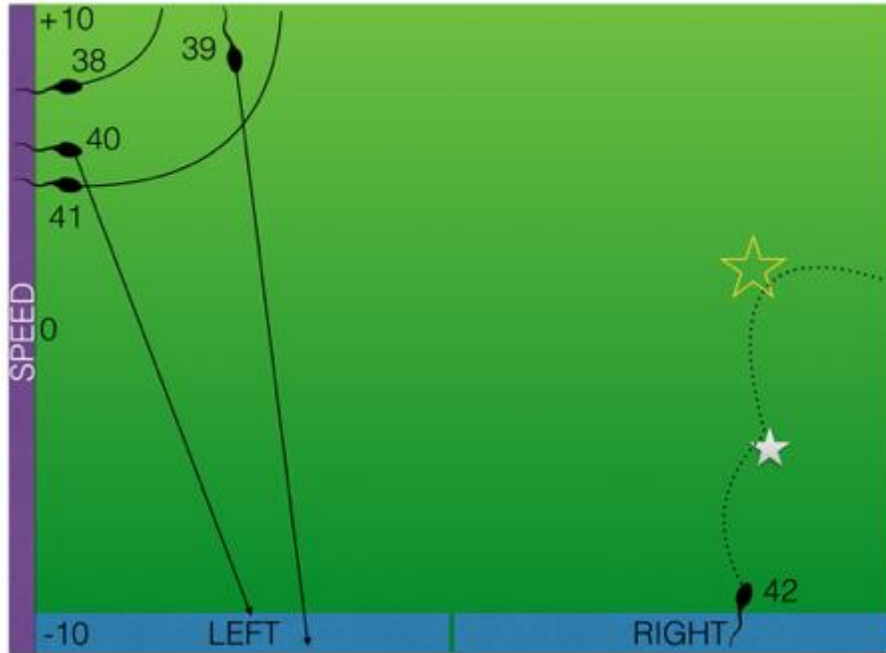
ακαριαία για τρία δευτερόλεπτα, ενώ μετά το τέλος των τριών δευτερολέπτων συνεχίζει την πορεία του ανεπηρέαστο. Για την ηχητική απεικόνιση της ακινητοποίησης αυτής έχει χρησιμοποιηθεί το εφέ freeze των GRM Tools, στον ήδη υπάρχοντα ήχο.

Οι χρόνοι για το 33^ο και 34^ο αντίστοιχα είναι 01:32-01:40 και 01:33-01:38.



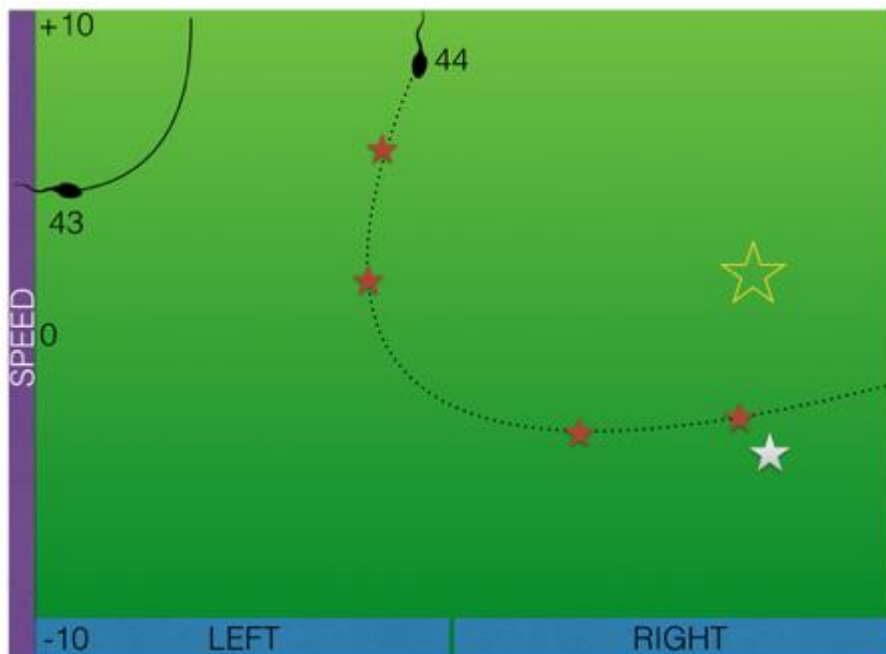
ΕΙΚΟΝΑ 9: 35^ο ΕΩΣ 37^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Το 35^ο σπερματοζώαριο (01:45-02:06), όπως παρατηρούμε στην Εικόνα 9, κάνει αργή δεξιόστροφη κυκλική κίνηση. Το 36^ο (01:46-03:07), μένει πολλή ώρα δίπλα στο 13^ο, ενώ δραπετεύοντας από το 13^ο, παγιδεύεται από το 4^ο και 5^ο. Το 37^ο (02:12-02:40) επίσης βρίσκει εμπόδιο στο 4^ο και 5^ο και παγιδεύεται μέχρι το 02:34, όπου αποφασίζει να αλλάξει πορεία να να απομακρυνθεί όπως δείχνει το σχήμα.



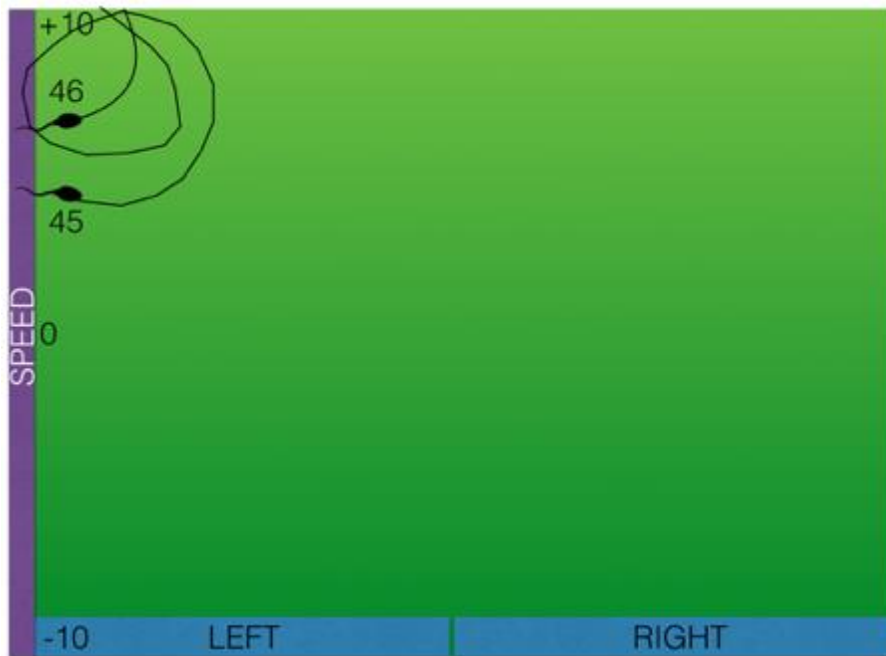
ΕΙΚΟΝΑ 10: 38° ΕΩΣ 42° ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Ιδιαίτεροτητα σε αυτή την εικόνα παρουσιάζει το 42° (03:29-03:43) σπερματοζώαριο (Εικόνα 10). Οι χρόνοι των υπολοίπων είναι οι: 38° (02:23-02:37), 39° (02:02-02:19), 40° (02:45-02:50), 41° (03:17-03:24). Το 42ο έχει μία παρόμοια σχεδόν συμπεριφορά με το 36°. Παγιδεύεται τόσο στο 13° όσο στο 4° & 5°, με τη διαφορά, ότι όταν αποδεσμεύεται, ακολουθεί διαφορετική πορεία.



ΕΙΚΟΝΑ 11: 43° ΚΑΙ 44° ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Στην Εικόνα 11 παρατηρούμε το 43^ο σπερματοζώαριο (03:33-03:38) και το 44^ο (03:31-04:42). Από το 44^ο, είναι πλέον ξεκάθαρη η εξασθένιση/ εξάντληση που έχει επέλθει. Τα κόκκινα αστέρια δείχνουν σημεία στα οποία ακινητοποιείται και δυσκολεύεται να συνεχίσει την ομαλή πορεία του. Πέρα από τα σημεία, μπορεί κανείς βάσει χρόνου να διαπιστώσει ότι η κινητικότητα έχει αλλάξει ριζικά σε σχέση με πριν.



ΕΙΚΟΝΑ 12: 45^ο ΚΑΙ 46^ο ΣΠΕΡΜΑΤΟΖΩΑΡΙΟ

Τέλος, στην Εικόνα 12, παρατηρούμε έντονη κυκλική δραστηριότητα (η οποία έχει παρατηρηθεί από νωρίτερα), με σαφώς πιο επιβραδυμένη μορφή: 45^ο σπερματοζώαριο (03:47-04:01) και 46^ο (04:04-04:09). Τα ίδια σπερματοζώαρια συνεχίζουν να εκτελούν αυτή την κυκλική τροχιά μέχρι το τέλος του βίντεο.

Η επιλογή των ήχων ήταν αυθαίρετη, αλλά κύριο μέλημα ήταν να αποδίδεται όσο το δυνατόν καλύτερα η διάρκεια που έπρεπε να αντιπροσωπεύσουν. Έτσι συναντάμε ήχους που διαρκούν από μόλις ένα δευτερόλεπτο, έως ηχητικά/μουσικά μοτίβα που διαρκούν μέχρι και 5 λεπτά. Από τους χρόνους και την πολυπλοκότητα των κινήσεων, βγαίνει αβίαστα το συμπέρασμα ότι τίποτα δεν είναι δεδομένο, πράγμα που κάνει τη διαδικασία της ηχοποίησης κάτι όχι τόσο απλό. Το συγκεκριμένο βίντεο, αποτελεί ένα από τα πιο πολύπλοκα βίντεο της ηχοποίησης βιολογικών διεργασιών.

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, ιδανικά-και αν έλεγε κανείς ότι στόχος είναι μόνο η ηχητική παρατήρηση και όχι απαραίτητα ένα καλαίσθητο ηχητικό αποτέλεσμα ηλεκτροακουστικής μουσικής-θα όφειλε να υπάρχει ένας συγκεκριμένος ήχος (π.χ. ένας συγκεκριμένος τόνος ή ο συνδυασμός συγκεκριμένων τόνων), η διάρκεια του/των οποίου/ων θα ορίζεται από τον αναλυτή. Για λόγους αισθητικής, στο συγκεκριμένο έργο, ενδεικτικά συναντάμε ήχους από κλασικά όργανα, μουσικά ηχητικά μοτίβα, ήχο από θάλασσα και

πτώσης αντικειμένων σε υγρό, ανθρώπινες φωνές, κρουστικούς ήχους και ήχους μη προσδιορίσιμους, που έχουν προκύψει από άλλους ήδη επεξεργασμένους ήχους.

Αυτή η πολυπλοκότητα τόσο στην κίνηση όσο και στην επιλογή ήχων, μπορεί να οδηγήσει σε μερική ασάφεια για το «τι ακούμε» πράγμα που απαιτεί επαναλαμβανόμενη ακρόαση για μεγαλύτερη παρατήρηση, ειδικά στα σημεία που διαδραματίζονται πολλά γεγονότα ταυτόχρονα. Μερικά συμβάντα, υπερτερούν σε σχέση με άλλα (π.χ. μπορεί η ένταση του ενός, να επισκιάζει το άλλο), εάν όμως κανείς ακούσει τους ήχους μεμονωμένα, τότε θα είναι σε θέση να τους απομονώσει και να τους εντοπίσει παρατηρώντας για μία 2^η ή 3^η φορά το οπτικοακουστικό υλικό (εστιασμένη/μειωμένη ακρόαση).

Αυτό που παρατηρείται σε ένα σπερμοδιάγραμμα είναι η σταδιακή εξασθένιση της ταχύτητας στην πάροδο του χρόνου. Μέσα από το παρόν οπτικοακουστικό υλικό, πράγματι, οι αρχικοί ήχοι που αντιπροσωπεύουν μεγάλες «διαδρομές», διαρκούν μόλις λίγα δευτερόλεπτα, ενώ προς το τέλος, μικρότερες «διαδρομές», αποδίδονται με ήχους άνω των 10-20 δευτερολέπτων. Βάσει αυτού, εάν ένας ερευνητής ήθελε από το ηχητικό-και μόνο-ερέθισμα να καταλάβει από ποιο σημείο και μετά μειώνεται η δραστηριότητα, θα μπορούσε με μεγάλη ευκολία να δώσει μία κατά προσέγγιση απάντηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Chandler, D. *Semiotics: The basics*. Routledge, 2^d edition, 2007.

Chion M. (1983) *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*. Paris: Institut National de L'Audiovisuel & Éditions Buchet/Chastel. Translated by John Dack, J., North, C. 2009.

Ernst, M.O., Bühlhoff, H.H. Merging the senses into a robust percept. *Trends. Cogn. Sci.* 8 (2004), 162–169.

Fitch, T., Kramer, G. Sonifying the body electric: Superiority of an auditory over a visual display in a complex, multi-variate system. In G. Kramer (ed.), *Auditory display: Sonification, audification and auditory interfaces*. Proceedings of the First International Conference on Auditory Display (ICAD) 1992, Reading, MA: Addison-Wesley, 1994, 307-326.

Kramer, G. *Auditory display: Sonification, audification, and auditory interfaces*. Volume XVIII of Santa Fe Institute, *Studies in the Sciences of Complexity Proceedings*. Reading, MA: Addison K Wesley, 1994.

Kramer, G., Walker, B., Bonebright, T., Cook, P., Flowers, J.H., et al. *Sonification Report: Status of the Field and Research Agenda*, Faculty Publications, Department of Psychology, 2010.

Lunney, D., Morrison, R. High technology laboratory aids for visually handicapped chemistry students. *Journal of Chemistry Education* 58 (1990), 228.

Moore, A. *Sonic Art: An Introduction to Electroacoustic Music Composition*, 2016, 9-11.

Pelletier, J.-M. La sonification de séquences d'images a des fins musicales, in ` Actes des JIM'09, Grenoble, France, Apr. 2009.

Schaeffer, P. *Les quatre écoutes*. In *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, rev. edition. p. 103-

128, 1967.

Snyder, J.S. Sound perception: Rhythmic brain activity really is important for auditory segregation. *Cur. Biol.* 25: R1166-R1185, 2015.

Vickers, P. Ways of Listening and Modes of Being: Electroacoustic Auditory Display, *Journal of Sonic Studies*, 2, ISSN 2212-6252, 2012

ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΜΕΤΑΞΑ: Ο Γ' ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΡΡΟΦΗΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΕΣΤΩΤΟΣ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ ΤΩΝ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Κωνσταντίνα Δρακάκη

Πολιτική κατάσταση της εποχής

Έπειτα από μία περίοδο έντονων πολιτικών ζυμώσεων στο εσωτερικό και με φόντο τη σταδιακή άνοδο του εθνικισμού στην εξουσία αρκετών χωρών της Ευρώπης,

¹ ο αρχηγός του κόμματος των «Ελευθεροφρόνων» και πρωθυπουργός, Ι. Μεταξάς, αποφασίζει την κήρυξη στρατιωτικού νόμου στη χώρα και την κατάλυση των εργασιών της Βουλής των Ελλήνων στις 4 Αυγούστου 1936.² Με αυτόν τον τρόπο εγκαθιδρύεται ένα «φασίζον» με τάσεις ολοκληρωτισμού καθεστώσ,³ η πορεία του οποίου ανακόπτεται, όπως μπορεί κανείς να ισχυριστεί, με το ξέσπασμα του πολέμου στην περιοχή καθώς και με τον θάνατο του Ι. Μεταξά τον Ιανουάριο του 1941.

Η τέχνη ως προπαγανδιστικό μέσο και ο Γ' Ελληνικός Πολιτισμός

Η έννοια της προπαγάνδας αφορά τη - μονόπλευρη συνήθως - διοχέτευση πληροφοριών στις ευρύτερες μάζες με σκοπό τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης και τη στρατευμένη καθοδήγησή της προς ορισμένη κατεύθυνση, συνήθως πολιτική ή θρησκευτική.⁴ Ο άνθρωπος είθισται να χρησιμοποιεί την τέχνη για να επηρεάσει τα πιστεύω και τη συμπεριφορά των άλλων καθώς μέσω μίας «καλής» εικόνας, ενός «καλού» τραγουδιού ή γλυπτού μπορεί να τραβήξει την προσοχή και ταυτόχρονα να επηρεάσει τη σκέψη τους.⁵

Ο ρόλος της τέχνης -και πιο συγκεκριμένα της μουσικής- σε ιδιάζοντα πολιτικά συστήματα, όπως αυτό του καθεστώτος Μεταξά, εμφανίζει μεγάλο ιστορικό και ερευνητικό

¹Ι. Κολιόπουλος, *Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία (1789-1945) από την Γαλλική επανάσταση μέχρι τον Β' παγκόσμιο πόλεμο* (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1987), σελ. 326-372. Επίσης, E. Burns (επιμ. β' έκδοσης Έλλη Σκοπετέα), *Ευρωπαϊκή Ιστορία – Εισαγωγή στην Ιστορία και τον Πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τ. β' (Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, χ. χ.), σελ. 311-360. Επιπροσθέτως, Ευάν. Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά 1936-1941* (Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε., 2010), σελ. 42-47. Τέλος, Α. Παπαναστασίου, *Ο εθνικισμός* (Αθήνα: Μπάυρον, 1916), σελ. 20.

²«Η ΚΥΒΕΡΝΗΣΙΣ ΕΛΑΒΕ ΔΡΑΣΤΙΚΑ ΜΕΤΡΑ ΠΡΟΣ ΠΕΡΙΦΡΟΥΡΗΣΙΝ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΚΑΘΕΣΤΩΤΟΣ/ΤΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΘΕΝΤΑ ΔΙΑΤΑΓΜΑΤΑ - ΑΙ ΕΙΣΗΓΗΤΙΚΑΙ ΕΚΘΕΣΕΙΣ, *Εθνος* (Αθήνα) (5.8.1936), σελ. 1.

³Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι 1936-1941*, τ. β' 1939-1941 (Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, 1997), σελ. 443-445: «[...] Η Ελλάδα έγινε από της 4 Αυγούστου κράτος αντικομμουνιστικό, κράτος αντικοινοβουλευτικό, κράτος ολοκληρωτικό, κράτος με βάση αγροτική και εργατική και κατά συνέπεια αντιπλουτοκρατικό. [...].

⁴«Προπαγάνδα», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* (Αθήνα: Πάπυρος, 1981), 61 τόμοι, τ. 51.

⁵C. Moore, *Propaganda Prints: A History of Art in the Service of Social and Political Change* (London: A&C Black, 2011), σελ. 7.

ενδιαφέρον. Σύνηθες φαινόμενο της πολιτιστικής πολιτικής ολοκληρωτικών καθεστώτων της Ευρώπης είναι η χρήση της μουσικής ως μέσο διοχέτευσης της εκάστοτε ιδεολογίας στην επαρχία.⁶ Όπως καταλαβαίνει κανείς, η αμεσότητα της μουσικής την καθιστά ένα άριστο μέσο προπαγάνδας στα χέρια της κάθε κυβέρνησης. Το καθεστώς Μεταξά λοιπόν, μη απομονωμένο από το περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννιέται, επιλέγει μία παρόμοια στάση ως προς το ελληνικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της περιόδου.

Σε γενικές γραμμές, η δικτατορία δείχνει να μην έχει παρεμβατική διάθεση στα καλλιτεχνικά δεδομένα, παραχωρώντας κάποιες ελευθερίες στην έκφραση.⁷ Ωστόσο η χρήση απαγορεύσεων (αστυνομικές διατάξεις, απαγορεύσεις μετάδοσης «ανατολίζουσας» ή ρεμπέτικης μουσικής και επιτρεπόμενοι προς πώληση δίσκοι) και η ίδρυση ελεγκτικών μέσων (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών) κάνουν προφανή την πρόθεση της κυβέρνησης να ρυθμίσει την πορεία και την άνθιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁸ Αυτή η επίφαση

⁶E. Levi, *Music in the Third Reich* (London: Macmillan Press Ltd, 1994), σελ. 13: Σε γενικές γραμμές, στο πλαίσιο της προώθησης του στόχου του εκάστοτε προπαγανδιστή, είναι σύνηθες φαινόμενο η κατευθυνόμενη χρήση της τέχνης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσω των κυβερνητικών θεσμών, όπως για παράδειγμα στο ναζιστικό καθεστώς · όσον αφορά τα όργανα της ναζιστικής πολιτιστικής διακυβέρνησης, το RKK (Reichskulturkammer) είναι ο κύριος φορέας της. Το RMK (Reichsmusikkamer) αποτελεί ένα από τα επτά (7) γραφεία του και έχει ως αντικείμενο εξ' ολοκλήρου τη μουσική. Η γερμανική περιφέρεια χωρίζεται σε τριάντα ένα (31) μέρη, σε καθένα από τα οποία ιδρύονται τοπικοί οργανισμοί, με στόχο τη μεταφορά της προπαγάνδας στην επαρχία. Επίσης, ανάμεσα στις εργασίες του γραφείου συγκαταλέγεται η διαχείριση των συνθετών, των εκτελεστών, των συνόλων, των εκδόσεων, των καταστημάτων μουσικής, των χορωδιακών κοινοτήτων και κάθε φορέα μουσικής στη Γερμανία. Ακόμα ένα μέσο καλλιτεχνικής προπαγάνδας αποτελεί η ίδρυση της NS Reichs Sinfonie Orchester (1931), η οποία δίνει παραστάσεις στην περιφέρεια σε συνδυασμό με πολιτικούς προλόγους των τοπικών αρχόντων, αλλά και η ίδρυση άλλων ορχηστρών, χορωδιών, η θέσπιση φεστιβάλ κλπ. με στόχο την εξάπλωση της «επανάστασης» των Ναζί σε όλη την επικράτεια. ⁷Ενδεικτικά, «Το σημερινόν ραδιοφωνικόν πρόγραμμα», *Κήρυξ* (Λάρισα) (26.6.1938), σελ. 3: «Μουσική χορού από την Τζαζ [ορχήστρα] του Στόλου» (απουσία εκστρατείας κατά των μοντέρνων ρευμάτων). Επίσης, «Οι αστέρες του σινεμά», *Κήρυξ* (30.4.1939), σελ. 1 (η εισαγωγή του Χόλυγουντ στην ελληνική καθημερινότητα). Επίσης, «Αρχίζει η χορευτική κίνησης», *Θεσσαλική Φωνή* (Καρδίτσα) (17.11.1938), σελ. 1: «[...] από της προσεχούς Κυριακής αρχίζει η χορευτική κίνησης [...]. Ιδιαίτερα επιμέλεια κατεβλήθη δια την εκλογήν μιας σειράς από τις καλλίτερες πλάκες χορού μεταξύ των οποίων την πλειοψηφίαν κατέχουν τα περιπαθέστερα και πιο μοντέρνα ταγκό» (ενσωμάτωση των χορευτικών ειδών από το εξωτερικό ως μέρος της διασκέδασης). Τέλος, Γιάννης Κ. Μπασιτιάς, *Κωστής Μπασιτιάς, βιογραφία, δημοσιογραφία-θέατρο-λογοτεχνία* (Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη Α.Ε., 2005), σελ. 267-268: Στο πλαίσιο της επιλογής έργων για την Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, ο ίδιος ο Μεταξάς βρίσκεται σε ασυμφωνία με την κίνηση ομάδας ακαδημαϊκών ζωγράφων τον Δεκέμβριο του 1937 να ταχθούν εναντίον των νέων τάσεων (σουρεαλισμός, εξπρεσιονισμός κ.λπ.) και υπέρ των διωγμών των ρευμάτων αυτών από τα αντίστοιχα καθεστώτα της Ευρώπης ως αντικείμενα «παρακμιακής» τέχνης. ⁸«Η ΛΑΪΚΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ/ΕΓΚΥΚΛΙΟΣ ΤΟΥ ΥΠ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ, *Κήρυξ* (15.1.1939), σελ. 4: Σε συνέχεια της περιγραφής της ανάμειξης της κυβέρνησης στα μουσικά δεδομένα της χώρας, το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας μέσω της έκδοσης σχετικής εγκυκλίου διαχωρίζει τη «λαϊκή ελληνική μουσική» από την «ανατολική μουσική των γειτόνων κρατών», η οποία παρουσιάζει ομοιότητες με την ελληνική λόγω επιρροών. Το Υπουργείο έχει ως μέριμνα να μην εξαφανιστούν τα «λαϊκά τοπικά χρώματα» κυρίως εξαιτίας της άγνοιας των κατά τόπους αστυνομικών, οι οποίοι πρέπει να

ελευθερίας υπηρετείται άριστα από το ιδεολογικό οικοδόμημα του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού, ο οποίος φέρνει στο προσκήνιο τη δημιουργία «εθνικής τέχνης» και τον όρο «ελληνικότητα» στα έργα τέχνης - γεγονός που δεν αποτελεί βέβαια καινοτομία του καθεστώτος.⁹ Ο ίδιος ο Ι. Μεταξάς, διατυπώνει ότι ο Γ' Ελληνικός Πολιτισμός στηριζόμενος στους δύο μεγάλους πολιτισμούς του παρελθόντος (αρχαιότητα και Βυζάντιο), έρχεται να επαναφέρει το χαμένο από τα θλιβερά γεγονότα της προηγούμενης δεκαετίας «γόητρο».¹⁰

συμβουλευόνται τα «καταλληλότερα σε κάθε πόλη πρόσωπα» (μουσικοί, λαογράφοι, φιλόλογοι κλπ.), πριν προβούν σε εκτέλεση της απαγόρευσης. Επίσης, «ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κινήσις», *Θάρρος* (Τρίκαλα) (9.10.1938), σελ. 1: «[...] μια Αστυνομική Διάταξις που εξεδόθη στην Δράμα υπό της εκεί Χωροφυλακής δια τους αμανέδες και τα Ζεμπέκικα, τα ασικλίδικα και τα ... ρεμπέτικα κατόπιν σχετικής αποφάσεως του Υφ/γείου Τύπου και Τουρισμού γρήγορα ασφαλώς θα επεκταθή και εδώ. Κατ' αυτήν απαγορεύεται παίξιμον δίσκων γραμμοφώνων «δί' ων μεταδίδεται αναχρονιστική μουσική αμανέδων και παρεμφερών ασμάτων των οποίων το άκουσμα όχι μόνον δεν τέρπει τους ακροατάς, αλλά και προκαλεί πολλάκις δυσμενή σχόλια των ξένων εις βάρος του πολιτισμού της χώρας[...]». Επίσης, «ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (30.7.1938), σελ. 1: Προ της υπαγωγής της ραδιοφωνίας στο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού, η επιτροπή εορτασμού της 4^{ης} Αυγούστου συνηθίζει να προμηθεύει τα καταστήματα πώλησης δίσκων με τη λίστα των βραβευμένων από εκείνη δίσκων γραμμοφώνου, οι οποίοι επιτρέπεται να πωλούνται στα καταστήματα. Επίσης, Α.Ν. 1215, ΦΕΚ 29.4.1938, αρ. φύλλου 175, *Περί ιδρύσεως εν Αθήναις «Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών»*, σελ. 1061-1063: Η ίδρυση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών υπό την εποπτεία του Υπουργείου Παιδείας (πιο συγκεκριμένα η Διεύθυνση Γραμμάτων και Τεχνών υπό τον Κωστή Μπαστιά) αποσκοπεί στην «προαγωγή των Ελληνικών Γραμμάτων και της Ελληνικής Τέχνης δια της επί το αυτό συγκεντρώσεως των ανεγνωρισμένων σωματείων και ενώσεων». Μπορεί να υποθέσει κανείς πως πηγή όλων αυτών αποτελεί η επιθυμία του καθεστώτος να θέσει υπό μία σκέπη (άρα υπό ένα ελεγκτικό μέσο) την τέχνη και τους καλλιτέχνες μέσω των σωματείων. Υπό την αιγίδα της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών βρίσκονται τα τμήματα θεάτρου, καλών τεχνών και οργανώσεως καλλιτεχνικών εκθέσεων, καθώς επίσης στεγάζονται: 1. Η Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών 2. Η Ένωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών και 3. Η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

⁹Α. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880* (Αθήνα: Εταιρία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, 1998), σελ. 30-35: Οι όροι αυτοί (μαζί με τον όρο «Έλληνας» και «Ελληνικός») είναι σε χρήση από τον προηγούμενο αιώνα, κατά τη διάρκεια της κρυστάλλωσης της εθνικής συνείδησης. Επίσης, Α. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια [...] ό. π.*, σελ. 53-60. Συγκεκριμένα, σελ. 60: «[...] Και η λαογραφία λοιπόν, καθώς και η ιστορία, προσπάθησε με την ανάπτυξη της να προσδιορίσει την εθνική ταυτότητα των Νεοελλήνων, να ορίσει τι είναι, τι πρέπει να είναι μέσα στα όρια της εθνικής συνείδησης [...]». Τέλος, οι όροι αυτοί αποτελούν κεντρική έννοια των δημιουργημάτων της γενιάς του '30: Δ. Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού, και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο* (Αθήνα: Οδυσσεάς, 1989), σελ. 38-41.

¹⁰Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι 1936-1941*, τ. α' (Αθήνα: εκδ. Γκοβόστη, 1997), σελ. 197-198: «Λόγος κατά την συγκέντρωσιν της νεολαίας εις Ιωάννινα»: Αναφέρεται στην εποχή εσωστρέφειας στην οποία οδηγήθηκε η χώρα χάριν στον καταποντισμό του Μεγαλοϊδεατισμού. Επίσης, «Το εθνικόν φρόνημα», *Έθνος* (10.8.1936), σελ. 1: «Γεγονός αναμφισβήτητον είνε ότι από καιρού το εθνικόν φρόνημα έχει σημειώση θλιβερωτάτην κατάπτωσιν εις την Ελλάδα. Κατάπτωσιν ολονέν περισσότερον ανησυχητικήν, η οποία θα εδικαιολόγηι τας σοβαρωτέρας των ανησυχιών εάν έμενεν άνευ αντιδράσεως θετικής, ενεργού, αποτελεσματικής. [...] Την αντίδρασιν κατά της καταπτώσεως αυτής ανέλαβεν η Κυβέρνησις Μεταξά. Την προσπάθειάν της προς αναζωπύρησιν του εθνισμού μας οφείλουν να ενισχύσουν όλοι οι Έλληνες, όσοι αντιλαμβάνονται που θα ωδηγεί η δημιουργηθείσα

Βασικός πυλώνας του προγράμματος του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού είναι η απευθείας επικοινωνία της καλλιτεχνικής έκφρασης με το κοινό¹¹ και η δημιουργία κατάλληλου περιβάλλοντος,¹² με στόχο την απορρόφηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από όλες τις ομάδες των ανθρώπων της χώρας.¹³ Κατά συνέπεια, οι κάτοικοι της επαρχίας αποτελούν τη δυναμική πάνω στην οποία μπορεί να στηριχθεί το καθεστώς για την εφαρμογή των παραπάνω.¹⁴

Η υποδοχή του καθεστώτος Μεταξά στα Τρίκαλα

Η επαρχία των Τρικάλων, μία καθαρά αγροτική περιοχή με «δυνατές» στιγμές του παρελθόντος όπως αυτή της αγροτικής εξέγερσης του 1925,¹⁵ συνδέεται πολιτικά και

κατάστασις. Αι ιθύνουσαι τάξεις, η κοινωνία ολόκληρος, ο Τύπος, το Θέατρον, αι ιδιωτικά οργανώσεις, κανείς δεν επιτρέπεται να υστερήσει εις την εκπλήρωσιν του ιερού αυτού καθήκοντος [...]».

¹¹Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. α', σελ. 344-346: «Λόγος κατά τα εγκαίνια της πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως» (21.3.1938): «Η τέχνη δεν είναι εκδήλωσις του πολιτισμού ενός ατόμου αλλ' η εκδήλωσις του πολιτισμού του συνόλου και ο καλλιτέχνης δεν δύναται να εξετασθή έξω τόπου και χρόνου, αλλ' εντός των πλαισίων των κοινωνικών, των κλιματολογικών, των φυλετικών, των εθνικών και λοιπών όρων και ως εκδήλωσις καθαρώς ομαδική [...]. Και επειδή ο καλλιτέχνης είναι ο φορέας της τέχνης, πρέπει να προσπαθήσωμεν να θέσωμεν προ παντός τον καλλιτέχνην εις επαφήν με το κοινόν [...]».

¹²Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. α', σελ. 433-435: «Λόγος κατά τα εγκαίνια της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών» (20.12.1938): Η επίτευξη του παραπάνω σκοπού κατά τον Ι. Μεταξά συμβαίνει με τον εξής τρόπο: το κράτος και η κοινωνία πρέπει να δημιουργήσουν το περιβάλλον για να αναπτυχθεί η τέχνη, κάτι το οποίο δεν έχει γίνει τα προηγούμενα χρόνια, καθώς η κοινωνία «δεν πίστευε στον εαυτό της» και «δεν πίστευε σε τίποτε το ελληνικό και γι αυτό ενόμιζε ότι καλλιτέχνημα ήτανε μονάχα εκείνο που ερχότανε από την Ευρώπη [...]».

¹³Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. α', σελ. 437-441: «Λόγος κατά το γεύμα των καλλιτεχνικών οργανώσεων» (30.12.1938): Ο Ι. Μεταξάς δεσμεύεται να δημιουργήσει ένα κοινωνικό έρεισμα με σκοπό την απορρόφηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από όλες τις ομάδες ανθρώπων της χώρας. Για να αναπτυχθεί η τέχνη όπως επιθυμεί το καθεστώς «δεν πρέπει να αποβλέψη μονάχα εις τας μεγάλας πόλεις, τας Αθήνας, την Θεσσαλονίκην, αλλά και σε όλη την Ελλάδα και στο μικρότερο χωριό και στο πλέον απομακρυσμένο χωριουδάκι του βουνού ώστε να κάμνει την κοινωνία ολόκληρη έτοιμη για να ημπορέση να αναπτυχθή μέσα της το δένδρο της τέχνης [...]».

¹⁴Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. β', σελ. 304-305: «Ομιλία κατά την απονομήν λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών βραβείων δια το έτος 1939» (22.5.1940): Τα επαρχιακά μουσικά δεδομένα μέσω της δημόδους μουσικής βρίσκονται πιο κοντά στη «λαϊκή ψυχή», απαραίτητο πρότυπο έμπνευσης για τους καλλιτέχνες κατά τον Ι. Μεταξά.

¹⁵Χ. Βραχνιάρης, *Η αγροτική λαϊκή εξέγερση του 1925 στα Τρίκαλα* (Αθήνα, εκδ. Πανόραμα, 1978), σελ. 46-85: Το «παλαιολογιστικό» κίνημα, το οποίο αναπτύσσεται έπειτα από τη Μικρασιατική Καταστροφή, συνδέεται άμεσα με το αγροτικό κίνημα της χώρας, γεγονός το οποίο σε τοπικό επίπεδο ταυτίζεται με την αγροτική εξέγερση στα Τρίκαλα το έτος 1925. Συγκεκριμένα η Ένωση Παλαιών Πολεμιστών Τρικάλων μαζί με το Εργατικό Κέντρο της πόλης αποφασίζουν τη διοργάνωση συλλαλητηρίου διαμαρτυρίας για τη Δευτέρα δύο (2) Φεβρουαρίου, το οποίο καταλήγει σε αιματηρά γεγονότα.

ιδεολογικά με τον στρατηγό Γ. Κονδύλη¹⁶ ενώ στους κόλπους της επικρατεί μία έντονα «αντιβενιζελική» ατμόσφαιρα.¹⁷ Σε γενικές γραμμές οι Τρικαλινοί φαίνεται να υποδέχονται θερμά τη δικτατορία Μεταξά ωστόσο, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι παρά τις

¹⁶Ενδεικτικά, «ΜΕ ΠΡΩΤΟΦΑΝΗ ΕΙΣ ΕΝΘΟΥΣΙΑΣΜΟΝ ΣΥΝΑΓΕΡΜΟΝ ΤΑ ΤΡΙΚΚΑΛΑ ΥΠΕΔΕΧΘΗΣΑΝ ΧΘΕΣ ΤΟΝ κ. ΚΟΝΔΥΛΗ», *Θάρρος*, (3.6.1935): [...] ο κ. Κονδύλης ήθελε να ιδή και να επικοινωνήσει όσον το δυνατόν πλησιέστερα με τους συμπολίτες του [...]. Η προσφώνηση του δημάρχου: «Κύριε Αντιπρόεδρε της Ελληνικής Κυβερνήσεως: Εξ ονόματος του Δήμου και του Λαού των Τρικάλων Σας απευθύνω το καλώς ήλθατε [...]. Δι' αυτό και η ιδιαίτερα πατρίς Σας, η πόλις των Τρικάλων [...]». Επιπροσθέτως, «ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΛΑΙΚΗΣ ΡΙΖ/ΣΠΑΣΤΙΚΗΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΝΟΜΟΥ ΤΡΙΚΑΛΩΝ», *Θάρρος* (18.1.1936), σελ. 2: Ο Γ. Κονδύλης είναι ο πρώτος στη λίστα υποψήφιος βουλευτής των Τρικάλων. Επίσης, «Η ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΗΣ ΥΠΟΔΟΧΗ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΗΓΟΥ ΤΗΣ Α.Ρ.Ε κ. Γ. ΚΟΝΔΥΛΗ», *Θάρρος* (20.1.1936), σελ. 1: Επίσκεψη του στρατηγού Κονδύλη στην πόλη κατά τη διάρκεια της προεκλογικής του εκστρατείας η οποία χαίρει θερμότητας υποδοχής. Επίσης, «ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΒΟΥΛΕΥΤΙΚΩΝ ΕΚΛΟΓΩΝ 26.1.36 ΕΠΑΡΧΙΩΝ ΤΡΙΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΚΑΛΑΜΠΑΚΑΣ», *Θάρρος* (28.1.1936), σελ. 1: Θρίαμβος του κόμματος του Γ. Κονδύλη (Λαϊκή Ριζοσπαστική Ένωση) στα Τρίκαλα. Επίσης, «ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΚΛΟΓΩΝ ΚΑΤΑ ΝΟΜΟΥΣ», *Θεσσαλική Φωνή* (28.1.1936): Οι «Κονδυλικοί» λαμβάνουν τέσσερις (4) έδρες (σε ενενήντα [90] τμήματα του νομού) ενώ οι «Φιλελεύθεροι» τρεις (3), σε αντίθεση με την Αθήνα, τη Μακεδονία και τη Θράκη όπου πλειοψήφησαν οι «Φιλελεύθεροι». Επιπροσθέτως, «ΑΠΕΘΑΝΕΝ ΑΙΦΝΗΔΙΩΣ ΧΘΕΣ Ο ΑΡΧΗΓΟΣ ΤΟΥ Ε.Ρ.Κ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΟΝΔΥΛΗΣ», *Θάρρος* (1.2.1938), σελ. 1-2: Η είδηση του αιφνίδιου θανάτου του Κονδύλη γίνεται πρωτοσέλιδο ενώ «τα Τρίκαλα βαρυναλούν δια την απώλειαν του μεγάλου και αναντικατάστατου προστάτη των». Τέλος, «Η ΣΟΡΟΣ ΤΟΥ ΚΟΝΔΥΛΗ ΜΕΤΑΦΕΡΕΤΑΙ ΕΝΤΑΥΘΑ ΑΥΡΙΟΝ 11 Π.Μ.», *Θάρρος* (2.2.1936), σελ.1: Ο ενταφιασμός του στρατηγού Κονδύλη στην πόλη των Τρικάλων, έπειτα από τηλεγράφημα του δημάρχου Θεοδοσόπουλου: «η πόλις αξιοί σορός Κονδύλη μετά την κηδείαν μεταφερθή ενταφιασθή ενταύθα».

¹⁷«ΣΥΝΟΛΟΝ ΝΟΜΟΥ», *Θάρρος* (4.11.1935), σελ. 2: Αξίζει να σημειωθεί πως στο δημοψήφισμα της 3ης Νοεμβρίου 1935 για την επάνοδο της Βασιλείας, τα αποτελέσματα - νοθευμένα ή μη [βλ. Δ. Κιτσίκης, *Η Ελλάς της 4ης Αυγούστου και οι μεγάλες δυνάμεις: Τα αρχεία του ελληνικού υπουργείου Εξωτερικών 1936-1941* (Αθήνα: Ελεύθερη Σκέψις, 1990), σελ. 162-163: Τα αποτελέσματα των εκλογών του Ιανουαρίου του '36 και η αμφισβήτηση του δημοψηφίσματος.] – του νομού δίνουν στο «ναί» ποσοστό πάνω από 95 %. Επίσης, ενδεικτικά, Μ. Κλιάφα, «Το ανάθεμα του Βενιζέλου στα Τρίκαλα», www.e-enimerosi.gr (16.12.2016).

εκδηλώσεις ενδιαφέροντος από τον τρικαλινό κόσμο¹⁸ και τις υποσχέσεις του ιδίου,¹⁹ ο Ι. Μεταξάς δεν επισκέπτεται ποτέ την πόλη. Κατά συνέπεια, η τρικαλινή πραγματικότητα δεν έρχεται σε «φυσική» επαφή με το καθεστώς –σε αντίθεση με άλλες θεσσαλικές πόλεις²⁰- γεγονός που καθιστά αναγκαία τη διαμεσολάβηση του ραδιοφώνου στο μέλλον.

¹⁸«Η ΠΡΟΣΚΛΗΣΙΣ ΤΟΥ κ. ΜΕΤΑΞΑ» & «ΚΑΙ Ο ΛΑΟΣ ΤΗΣ ΚΑΛΑΜΠΑΚΑΣ ΖΗΤΕΙ ΝΑ ΜΑΣ ΕΠΙΣΚΕΦΘΗ Ο κ. ΜΕΤΑΞΑΣ», *Θάρρος* (3.6.1937), σελ. 1. Επίσης, «ΑΠΟ ΟΛΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΚΑΛΕΙΤΑΙ ΝΑ ΜΑΣ ΕΠΙΣΚΕΦΘΗ Ο ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΣ κ. ΜΕΤΑΞΑΣ», *Θάρρος* (4.6.1937), σελ. 1: Οι εκπρόσωποι και οι οργανώσεις των μεγάλων πόλεων του νομού (Τρίκαλα, Καλαμπάκα, Καρδίτσα) εκφράζουν έντονα την επιθυμία να επισκεφθεί ο Ι. Μεταξάς τις πόλεις τους. Συγκεκριμένα, οι πρόεδροι των σωματείων Καλαμπάκας και Καρδίτσας ακολουθώντας το παράδειγμα του εργαζομένου κόσμου των Τρικάλων αποφασίζουν να τηλεγραφήσουν προσωπική πρόσκληση στον κυβερνήτη. Μεταξύ άλλων, η πρόσκληση αυτή διατείνεται πως εκπροσωπεί ολόκληρο τον νομό Τρικάλων, ο οποίος είναι ευγνώμων και αφοσιωμένος στον «Εθνικό Κυβερνήτη» κυρίως για τα έργα της κυβερνήσεως στη Θεσσαλία (ρύθμιση αγροτικών χρεών, υδραυλικά έργα κ.ά.) μέσω των οποίων οδηγείται το κράτος σε «γοργή ανασυγκρότηση». Τέλος, «Ο ΥΓΕΙΟΝΟΜΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΖΗΤΕΙ ΝΑ ΜΑΣ ΕΠΙΣΚΕΦΘΗ Ο κ. ΜΕΤΑΞΑΣ», *Θάρρος* (6.6.1937), σελ.1: Ο «υγειονομικός κόσμος» επαρχιών Τρικάλων - Καλαμπάκας (ιατρικοί, φαρμακευτικοί και οδοντιατρικοί σύλλογοι) ζητούν την επίσκεψη του Ι. Μεταξά, ενώ εκφράζουν, επίσης, την ευγνωμοσύνη τους για τα έργα της κυβέρνησης στον τομέα της υγείας τονίζοντας πως «η δεινώς ύπο φυματιώσεως και ελονοσίας δοκιμαζόμενη Θεσσαλία θέλει αναγεννηθή και μεταβληθή εις πρότυπον υγιούς και πλουτοπαραγωγικού διαμερίσματος της χώρας».

¹⁹«ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ κ. ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟΥ ΔΙΑ ΤΑ ΤΡΙΚΑΛΑ», *Θάρρος* (1.7.1938), σελ. 1: Σε συνάντησή του με τον νομάρχη Κατσαμπή, ο Ι. Μεταξάς δείχνει ενδιαφέρον για την περιοχή επιθυμώντας να πάρει πληροφορίες πάνω στα σοβαρά ζητήματα που απασχολούν το νομό και την οργάνωση της Εθνικής Νεολαίας. Επίσης, «Ο κ. Μεταξάς εις Τρίκαλα», *Θάρρος* (11.10.1936), σελ. 2: Ο Ι. Μεταξάς δεσμεύεται στον νομάρχη Αντωνόπουλο σχετικά με τη μελλοντική του επίσκεψη στα Τρίκαλα.

²⁰Ι. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. α', σελ.58: «Λόγος εκφωνηθείς εις την Λάρισαν» (9.10.1936): Στην πρώτη εμφάνιση του αρχηγού της κυβέρνησης στη Θεσσαλία, ο λόγος τον οποίο εκφωνεί στην πόλη της Λάρισας αποτελεί ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός. Εκτός από το «κατηγορώ» του Ι. Μεταξά στον κομμουνισμό και τον κομματισμό για «πνιγμό» του λαού μέχρι τη δεδομένη στιγμή, αξίζει να σταθεί κανείς στα εξής σημεία του προαναφερθέντος λόγου: 1. Στην αναφορά στον υλικό πολιτισμό της Θεσσαλίας ο οποίος υστερεί λόγω της γεωγραφικής θέσης και των κλιματολογικών συνθηκών. 2. Στη διαπίστωσή ότι ο μορφωτικός πολιτισμός της περιοχής δεν έχει φτάσει ακόμα «εις μακρύτερα περιθώρια», διατυπώνοντας επίσης ότι οι σύγχρονοι νέοι δεν είναι μορφωμένοι («η μόρφωσις πραγματική των παιδιών δεν υπάρχει») και 3. Στην υπεράσπιση του ρόλου της Θεσσαλίας στην αρχαιότητα και την αναπτέρωση του ηθικού των Θεσσαλών ταυτίζοντας τους με τους αρχαίους Έλληνες της περιοχής: «εις τους πολέμους δε της αρχαίας Ελλάδος παρέτασσε και δέκα χιλιάδας θεσσαλικό ιππικόν, το καλλίτερον ιππικόν που είχεν η αρχαία Ελλάς. Τόσον μπροστά ήσατε και τόσο πολιτισμό είχατε τότε και πως δεν θα φθάσετε τώρα εις το ύψος το παλαιόν αφού είσθε οι ίδιοι άνθρωποι, η ίδια ράτσα, αφού την ίδια γη έχετε, τον ίδιο ουρανόν, το ίδιο κλίμα;»

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο τοπικός τύπος²¹ (υπό το πρίσμα βέβαια των αναμενόμενων μέτρων λογοκρισίας²²) γεμάτος εγκωμιαστικές αναφορές στο έργο της κυβέρνησης και στην αγάπη του ελληνικού λαού προς αυτή²³, τηρεί θετική στάση απέναντι στην αλλαγή του πολιτικού πλαισίου, πριν και μετά την 4^η Αυγούστου.²⁴ Επιπρόσθετα, σημαντικό στοιχείο αναφοράς αποτελούν οι εξαγγελίες υπέρ της πολιτικής μεταβολής²⁵ του

²¹Μ. Κλιάφα, *Τρίκαλα-Από τον Σειφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη*, τ. β' (Αθήνα: Κέδρος, 1998), σελ. 397: Οι εφημερίδες οι οποίες κυκλοφορούν την περίοδο αυτή στα Τρίκαλα είναι δύο: Η *Αναγέννησις* και το *Θάρρος*. Η πρώτη ιδρύεται από τον φιλοβασιλικό και εν συνεχεία εξόριστο από τους βενιζελικούς Ηπειρώτη Ι. Θεοδωρόπουλο, ενώ περί τα μέσα της δεκαετίας του 1920 περνάει στα χέρια του Ν. Λιβέρη. Η δεύτερη εφημερίδα ιδρύεται από τον Λ. Κλειδωνόπουλο, γνωστό για τα φιλοβενιζελικά του αισθήματα, πολέμιο της Βασιλείας και φίλο του Ν. Πλαστήρα. [Ενδεικτικά, «Προς τους νέους», *Θάρρος* (6.2.1924), σελ.1 : Άρθρο-μνεία προς τον Βενιζέλο].

²²«Κι ένα άγνωστο ντοκουμέντο από την λογοκρισία της 4^{ης} Αυγούστου», *Αντί*, τ. 4 (19.10.1974), σελ. 12: Συγκεκριμένα, ο υφυπουργός Τύπου και Τουρισμού Θ. Νικολούδης διαμέσου οδηγών του προς τις εφημερίδες απαγορεύει ενέργειες, όπως: 1. Τα σχόλια για το έργο της κυβέρνησης - εκτός εάν αυτά είναι ευνοϊκά. 2. Τη δημοσίευση υπομνημάτων προς την κυβέρνηση, τα οποία ενδεχομένως να εκφράζουν λαϊκή αγανάκτηση. 3. Τη συγγραφή άρθρων σχετικά με την κυβέρνηση ή πρόσωπα αυτής χωρίς να έχουν εγκριθεί. 4. Την εμφάνιση κειμένων αριστερών θεωριών. 5. Τη δημοσίευση κρίσεων για την οικονομική κατάσταση της χώρας. 6. Την ανάρτηση πληροφοριών σχετικών με τον στρατό και τις ένοπλες δυνάμεις και 7. Τη δημοσίευση πληροφοριών για τις εκδηλώσεις συνδικάτων και επαγγελματικών οργανώσεων, εκτός εάν αυτές είναι υποστηρικτικές της κυβέρνησης ή έχουν εγκριθεί από τον υπουργό εργασίας για την Αθήνα και από τις τοπικές αρχές για την επαρχία. Επίσης, οι πληροφορίες για τις κινήσεις του Μεταξά και του βασιλιά ή τις τοποθετήσεις/αλλαγές πολιτικών προσώπων σε θέσεις θα επιτρέπεται να γίνονται μόνο με επίσημες ανακοινώσεις.

²³Ενδεικτικά, «ΑΠΟ ΤΟ ΚΥΒΕΡΝΗΤΙΚΟΝ ΕΡΓΟΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΟΜΟΝ ΤΡΙΚΚΑΛΩΝ», *Αναγέννησις* (Τρίκαλα) (4.8.1939), σελ. 3: Κατά τον απολογισμό ενός έτους διακυβέρνησης: «Διάτοροι ζητωκραυγαί δονούν την ατμόσφαιραν. Ιαχαί και αλλαλαγμοί χαράς διαυλακώνουν τους αιθέρας.[...] Είναι τα προμηνύματα του εορτασμού υπό του ελληνικού λαού μιάς μεγάλης του γιορτής, της επετείου της 4^{ης} Αυγούστου του 1936 [...]».

²⁴«ΠΕΡΙ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ», *Θάρρος* (3.8.1936), σελ. 1: Εν όψει της ενδεχόμενης επιβολής δικτατορίας, ο τύπος δεν απορρίπτει την ιδέα της μεταβολής αυτής· εν αντιθέσει, πρεσβεύει την άποψη πως εάν η δικτατορία είναι χρήσιμη για τον τόπο θα λάβει την υποστήριξη του λαού. Επίσης, «[...] Ο ΕΛΛΗΝ. ΛΑΟΣ ΥΠΕΔΕΧΘΗ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΝ ΑΓΟΓΓΥΣΤΩΣ ΑΝΑΜΕΝΩΝ, ΕΛΠΙΖΩΝ ΚΑΙ ΠΙΣΤΕΥΩΝ ΟΤΙ Ο κ. ΜΕΤΑΞΑΣ ΘΑ ΔΕΙΧΘΗ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ ΠΕΡΙΣΤΑΣΕΩΝ», *Θάρρος* (6.8.1936), σελ. 1: Δύο ημέρες μετά την καθεστωτική αλλαγή η εφημερίδα χαιρετίζει το νέο καθεστώς.

²⁵«ΧΘΕΣΙΝΗ ΣΥΣΚΕΨΙΣ ΤΩΝ ΔΗΜΑΡΧΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟΤΑΡΧΩΝ/ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΤΟΥ κ. ΝΟΜΑΡΧΟΥ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΤΟΠΙΚΩΝ ΑΡΧΟΝΤΩΝ/ΟΙ ΕΚΦΩΝΗΘΕΝΤΕΣ ΛΟΓΟΙ ΤΩΝ κ.κ. ΝΟΜΑΡΧΟΥ ΚΑΙ ΔΗΜΑΡΧΩΝ», *Θάρρος* (6.10.1936), σελ.1: Παρότι φιλικά προσκείμενος στον Γ. Κονδύλη, πρόσωπο που υπηρέτησε τις κομματικές έριδες των προηγούμενων ετών, ο Θ. Θεοδοσόπουλος σε ομιλία προς τους κοινοτάρχες του νομού αναφερόμενος στο μέχρι πρότινος πολιτικό σύστημα της χώρας, το χαρακτηρίζει «εθνοκτόνο κοινοβουλευτισμό». Τέλος, «ΠΩΣ ΕΙΔΕ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑΝ Ο ΔΗΜΑΡΧΟΣ ΜΑΣ κ. ΘΕΟΔΟΣΟΠΟΥΛΟΣ/ΕΝΘΟΥΣΙΩΔΗΣ ΘΕΑΣΩΤΗΣ ΤΗΣ ΕΠΕΛΘΟΥΣΗΣ ΝΕΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΜΕΤΑΒΟΛΗΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ», *Θάρρος* (28.8.1936), σελ. 1: Αμέσως μετά την άφιξή του στα Τρίκαλα από το Βερολίνο, όπου είχε μεταβεί οικογενειακώς για την παρακολούθηση των Ολυμπιακών αγώνων, ερωτάται για τη νέα κατάσταση στην οποία περιήλθε

παραμένοντος -παρά το γενικό κλίμα αλλαγών²⁶- στην ηγεσία του Δήμου Θ. Θεοδοσόπουλου.²⁷ Σαφέστατα η παραπάνω τάση ενισχύεται από τις κινήσεις και τις αποφάσεις του δημοτικού συμβουλίου,²⁸ κάποιες εκ των οποίων εντοπίζονται και σε άλλες πόλεις.²⁹ Σχετικά με την ηγεσία της νομαρχίας Τρικάλων, κατά τη διάρκεια του καθεστώτος καταλαμβάνεται διαδοχικά από άτομα που αποτελούν μέρος του συστήματος και δηλώνουν υπέρμαχοι αυτού.³⁰ Η συμμετοχή των παραπάνω τοπικών αρχόντων αλλά και μιας μεγάλης

η χώρα μετά την εγκαθίδρυση του καθεστώτος Μεταξά, ενώ σχετικά με τη νέα τάξη πραγμάτων στην Ελλάδα δηλώνει πως είναι «γεμάτος ελπίδα».

²⁶Ι. Κορωνάκης, *Η πολιτεία της 4ης Αυγούστου* (Αθήνα: ιδιωτική, 1950), σελ. 48 – 54: Η μεταξική δικτατορία θέτει ως στόχο - από τις πρώτες κιόλας μέρες της διακυβέρνησής της - την τοποθέτηση έμπιστων στο καθεστώς ατόμων σε κάθε πόλη και απομακρυσμένη κοινότητα της χώρας. Αν και σε πολλές ελληνικές πόλεις ο κατάλογος των δημάρχων οι οποίοι αντικαθίστανται (κατά κύριο λόγο με την πρόφαση της «αριστερής δράσης» ή με την ένδειξη «δια βαρείαν αμέλειαν περί την εκτέλεσιν των καθηκόντων») είναι μακρύς, τα Τρίκαλα βρίσκονται ανάμεσα στις πόλεις στις οποίες ο δήμαρχος διατηρείται στη θέση του καθ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας.

²⁷Μ. Κλιάφα, *Τα του Δήμου εν δήμω* (Τρίκαλα: Πρότυπες Θεσσαλικές Εκδόσεις, 2007), σελ. 143. Επίσης, «Ο κ. ΦΙΛ. ΧΡΙΣΤΟΔΗΜΟΣ ΔΙΩΡΙΣΘΗ ΔΗΜΑΡΧΟΣ» *Θάρρος* (27.2.1942), σελ. 1: Ο Θ. Θεοδοσόπουλος κατέχει τη θέση από τον Απρίλιο του 1934 έως το 1942, όταν απολύεται κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής στην πόλη.

²⁸«ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΙΣ ΤΟΥ ΔΗΜ. ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ/Συγχαρητήριο τηλεγράφημα προς την Κυβέρνησιν και ψήφισμα», *Θάρρος* (13.8.1936), σελ. 2: Δείγμα της απόλυτης αποδοχής (ηθελημένης ή μη) του καθεστώτος από το δημοτικό συμβούλιο Τρικάλων αποτελεί το περιεχόμενο του συγχαρητηρίου τηλεγραφήματος προς τον Ι. Μεταξά το οποίο τον επαινεί για την «πατριωτικήν ενέργειαν κυβερνήσεως» να συγκεντρώσει όλες τις εξουσίες «προς πάταξιν των εθνοκτόνων αντιδραστικών στοιχείων». Επίσης, «Ο κ. ΜΕΤΑΞΑΣ ΑΝΕΚΗΡΥΧΘΗ ΔΗΜΟΤΗΣ ΤΡΙΚΚΑΙΩΝ/ΤΟ ΨΗΦΙΣΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜ. ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ», *Θάρρος*, (31.7.1937), σελ. 1: Ο λαός αισθάνεται την «θαλπωρή της Κυβερνητικής στοργής», καθώς «κλίνει το γόνυ προ του δημιουργού της 4ης Αυγούστου». Το δημοτικό συμβούλιο αποφασίζει την ονομασία της κεντρικής πλατείας σε «πλατεία Ιωάννου Μεταξά» μέσω ενός ψηφίσματος το οποίο αναφέρεται στα συναισθήματα του τρικαλινού λαού στο πρόσωπο του δικτάτορα και τον ανακηρύσσει επίτιμο δημότη χαρακτηρίζοντας τη δικτατορία ως το «λαμπρότερο ιστορικό σταθμό του Έθνους». Τέλος, «ΤΑ ΝΕΑ/Το χθεσινόν δημοτικόν συμβούλιον», *Θάρρος* (16.12.1936), σελ. 2: Μετονομασία της κεντρικής οδού «Δήμητρας» σε οδό «4ης Αυγούστου».

²⁹Ενδεικτικά, «ΜΕΤΟΝΟΜΑΣΙΑ ΟΔΩΝ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ», *Θεσσαλία* (Βόλος) (17.7.1937), σελ. 3: Μετονομασία της κεντρικής οδού «Ιωλκού» σε «4ης Αυγούστου». Επίσης, Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Λαρίσας, Φ. ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ ΛΑΡΙΣΑΣ, υπφ. 20 «Συνεδριάσεις από 19 Ιουλίου 1937 ως 27 Ιουνίου 1938», 19.7.1937: «[...] Είτα το συμβούλιον επί της δια της υπ' αριθμ. 18164 Δ/γής του κ. Νομάρχου/κοινοποιηθήσης υπ' αριθμ. 34688 Εγκυκλίου Υπουργείου Εσωτερικών «περί ονομασίας/των οδών και πλατειών της πόλεως» προς διευκόλυνσιν της υπηρεσίας Τουρισμού δεν/προήλθεν εις την έκδοσιν σχετικής αποφάσεως καθ' ότι δεν συντρέχει τοιούτος λόγος/και δια την πόλιν της Λαρίσης ης αι οδοί και πλατεΐαι έχουσιν ονομασίαν, τα δε ακίνη-/τα εισίν αριθμημένα [...]».

³⁰«ΝΕΟΣ ΝΟΜΑΡΧΗΣ», *Θάρρος* (28.1.1938), σελ. 1: Το 1936 νομάρχης Τρικάλων διατελεί ο Ν. Αντωνόπουλος ο οποίος δύο χρόνια αργότερα τοποθετείται στο Υπουργείο Εσωτερικών στη θέση του γενικού γραμματέα, γεγονός που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σημαντικό (αν όχι καθοριστικό) για την εξέλιξη της πόλης κατά την περίοδο της δικτατορίας. Επίσης, «ΧΘΕΣΙΝΗ ΣΥΣΚΕΨΙΣ ΤΩΝ ΔΗΜΑΡΧΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟΤΑΡΧΩΝ [...] ό. π. : Ο Ν. Αντωνόπουλος τάσσεται και αυτός υπέρ της

μερίδας εξεχόντων Τρικάλινων στις καθεστωτικές δράσεις³¹ επιβεβαιώνει την - εκ των έσω - άποψη ότι η επιτυχία της προπαγάνδας απαιτεί άτομα τα οποία εξασκούν κατάλληλη υπηρεσία, έχουν πείρα των κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων, είναι καλοί ψυχολόγοι, δεινοί χειριστές της πέννας και επιδέξιοι συζητητές.³²

Οι αναφορές του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού

Η εφαρμογή της υπ' αριθ. 102 απόφασης του Δ.Σ. της 1.11.1935 για τη μετονομασία της πόλης σε «Τρίκινη»,³³ ονομασία η οποία θεωρείται άρρηκτα συνδεδεμένη με τον γιατρό της αρχαιότητας Ασκληπιό,³⁴ είναι εναρμονισμένη με τα δεδομένα του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού, ο οποίος κάνοντας επίκληση στην πολιτιστική κληρονομιά της αρχαίας Ελλάδας κρίνει αναγκαία την αναγέννησή της στην παρούσα περίοδο, με σκοπό την οικοδόμηση του

κυβέρνησης Μεταξά, ενώ σε κάθε ευκαιρία δημοσίου λόγου υποστηρίζει το έργο του «Νέου Κράτους» δηλώνοντας ότι η πολιτική αλλαγή της 4^{ης} Αυγούστου αποτελεί λύτρωση για τη χώρα από το «ζυγό της κομμουνιστικής και μικροκομματικής τυραννίας». Επιπροσθέτως, «ΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΦΙΧΘΕΝΤΟΣ ΧΘΕΣ ΝΕΟΥ ΝΟΜΑΡΧΟΥ κ. ΚΑΤΣΑΜΠΗ», *Θάρρος* (30.1.1938), σελ. 1: Η αντικατάσταση του νομάρχη Αντωνόπουλου πραγματοποιείται σε σύντομο χρονικό διάστημα (γεγονός που υποδηλώνει ότι ενδεχομένως η «Εθνική Κυβέρνηση» έχει προνοήσει για τη μεταβολή αυτή), με τον Ι. Κατσαμπή να καταφθάνει στην πόλη στις είκοσι εννέα (29) Ιανουαρίου διορισμένος από την κυβέρνηση Μεταξά. Ανάμεσα σε όσα λέει στον πρώτο εκφωνηθέντα λόγο της θητείας του στη Νομαρχία Τρικάλων δηλώνει ότι «η Εθνική Κυβέρνησις ως γνωστόν από της πρώτης στιγμής έστρεψεν ακεραίαν την προσοχήν της εις την επαρχίαν και είναι γνωστό τοις πάσιν τα άπειρα ευεργετικά μέτρα δια την Επαρχίαν. Η προσπάθεια προς ανύψωσιν της εγκαταλελειμμένης κατά το παρελθόν επαρχίας, δεν θα σταματήσει ποτέ, ώστε συν τω χρόνω οι Έλληνες οι ζώντες εν τη επαρχία, να ζώσιν ένα βίον ευχάριστον, ευτυχισμένον και πολιτισμένον και να μη ζητώσι να εγκαταλείψωσι τας επαρχίας και να συγκεντρώνονται εις τα κέντρα όπου τους αναμένει η δυστυχία και η απογοήτευση». Τέλος, «Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΝΟΜΑΡΧΟΥ κ. ΚΡΙΜΠΑ ΠΡΟΣ ΤΟΥ ΜΑΘΗΤΑΣ ΤΩΝ ΣΧΟΛΕΙΩΝ ΤΗΣ Μ. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ», *Αναγέννησις* (31.5.1939), σελ. 1 : Ομιλία του τρίτου κατά σειρά νομάρχη της περιόδου [σ.σ. αδερφός του υπουργού προνοίας Η. Κριμπί: «Η ΑΦΙΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΩΔΗΣ ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΟΥ ΤΗΣ ΠΡΟΝΟΙΑΣ κ. Η. ΚΡΙΜΠΑ», *Θάρρος* (1.10.1940), σελ. 1.] κατά την έναρξη των γυμναστικών επιδείξεων του γυμνασίου, στην οποία δηλώνει υποστηρικτής της θέσης του Ι. Μεταξά σχετικά με την αναγκαία ώθηση της νεολαίας προς τον αθλητισμό και υπέρμαχος της προσπάθειας του αρχηγού της κυβέρνησης στην οικοδόμηση της νέας παράδοσης.

³¹«Η ΜΕΓΑΛΗ ΛΑΪΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ», *Θάρρος* (28.7.1940), σελ. 1: Εάν λάβουμε υπόψη τη λίστα των ονομάτων της «Λαϊκής Επιτροπής» της εποχής της 4^{ης} Αυγούστου στα Τρίκαλα, η οποία αποδεικνύει όχι μόνο την αποδοχή του καθεστώτος από τα πρόσωπα της «καλής κοινωνίας» αλλά και τη συμμετοχή τους ως ενεργά μέλη των ενεργειών και δομών του, θα εντοπίσουμε άτομα τα οποία καλύπτουν εξέχουσες θέσεις στον νομό, απλούς επιχειρηματίες αλλά και πρόσωπα τα οποία καλύπτουν την παραπάνω άποψη.

³²Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχείο Εθνικής Οργανώσεως Νεολαίας, Φ.13, υπφ. 107: Εισηγητική έκθεση του καθηγητή Παντελή Παπανικολάου στον τομέα της ιδεολογικής διαφώτισης (προπαγάνδας).

³³Γ. Κ. Παπαγεωργίου, «Τρίκινη, η μητέρα της Ιατρικής», *Νεολαία*, τ. 35 (1.6.1940), σελ. 1105.

³⁴Κ. Φαλτάιτς, «Οι μαθηταί του Ασκληπιού», *Νεολαία*, τ. 26 (30.3.1940), σελ. 810: Άρθρο για τον γιατρό της αρχαιότητας Ασκληπιό. Όπως βλέπουμε, το καθεστώς ασχολείται ιδιαίτερα με τον Ασκληπιό και την πατρίδα του, τα Τρίκαλα.

ελληνικού πολιτιστικού ιδεώδους.³⁵ Συν τοις άλλοις, πολύ νωρίτερα από αυτή την κίνηση εκφράζονται απόψεις απόρριψης του ονόματος «Τρίκ[κ]αλα», καθώς θεωρείται αναντίστοιχο με την αρχαία πόλη «Τρίκκη», στις οποίας τη θέση έχει χτιστεί η νεώτερη πόλη.³⁶

Επιπρόσθετα, στο πλαίσιο της πολιτιστικής προβολής της πόλης υπό το πρίσμα του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού, το 1940 κυκλοφορεί ο *Ύμνος της Τρίκκης* σε μουσική του Θ. Σακελλαρίδη και πωλείται στα πρακτορεία των εφημερίδων έναντι του ποσού των 10 (δέκα) δραχμών.³⁷ Ενδεικτικά σε σχόλιο του τύπου διαβάζει κανείς μία μικρή στιχουργική ανάλυση στην οποία συνδέεται ο αριθμός των στίχων με την πολυπόθητη «ελληνικότητα» στη μουσική.³⁸

Τέλος, αξίζει να επισημανθεί η προσπάθεια διοργάνωσης ετησίων θεατρικών εορτών υπό την επωνυμία «Παντρύκκεια» στο υπαίθριο θέατρο του Φρουρίου από ομάδες ερασιτεχνών ηθοποιών.³⁹ Αυτή η κίνηση παραπέμπει ενδεχομένως στο θεσμό των υπαίθριων φεστιβάλ αρχαίου δράματος, τα οποία συνεχίζονται ως «Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος» στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού⁴⁰ επί θητείας του Κ. Μπαστιά.⁴¹

Το ραδιόφωνο

ΓΕΝΙΚΑ

Το ραδιόφωνο αποτελεί νεωτερισμό της εποχής του Μεσοπολέμου ενώ, όπως και τα υπόλοιπα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (κινηματογράφος, τύπος), λειτουργεί ως μέσο μεταφοράς μηνυμάτων και συμβόλων στον πληθυσμό, με πομπό τις θεσμικές δομές ενός κράτους. Κατά συνέπεια λοιπόν, αποτελεί φορέα της συστηματικής προπαγάνδας της εξουσίας η οποία το διαχειρίζεται⁴². Αν μη τι άλλο, σε περιπτώσεις μελέτης των πρακτικών προπαγάνδας ενός συγκεκριμένου μοντέλου πολιτικής διακυβέρνησης, όπως αυτό της

³⁵I. Μεταξάς, *Σκέψεις και Λόγοι* [...] ό. π., τ. α', σελ. 197 – 198: «Λόγος κατά την συγκέντρωσιν της νεολαίας εις Ιωάννινα» : Ο ίδιος ο I. Μεταξάς αναλύει και περιγράφει την έννοια του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού» στην ομιλία του προς τη νεολαία των Ιωαννίνων.

³⁶Γ. Παπαγεωργίου, «Η ΝΥΜΦΗ ΜΑΣ», *Θάρρος* (29.4.1938), σελ. 1: «[...] Το όνομα Τρίκαλα (με ένα κ) είναι εξ' ολοκλήρου βάρβαρος λέξις και δεν έχει καμμίαν απολύτως σχέσιν με το Ελληνικό όνομα της πόλεως Τρίκκη [...].»

³⁷«ΤΑ ΝΕΑ/Ο ύμνος της Τρίκκης», *Θάρρος* (12.6.1940), σελ. 2.

³⁸Γ. Π. Ε., «Ο ύμνος ΤΗΣ ΤΡΙΚΚΗΣ», *Θάρρος* (20.6.1940), σελ. 2: Όπως βλέπουμε, η αναφορά στο στοιχείο της «ελληνικότητας» είναι εμφανής. Ο αρθρογράφος συγκεκριμένα τονίζει ότι η χρήση του αριθμού των στίχων είναι «ελληνική» καθώς «ο αριθμός 24 είναι ελληνικός» και η αρμονία των στίχων «αγκαλιάζει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον».

³⁹ΤΑ ΝΕΑ/Τα «Παντρύκκεια», *Θάρρος* (15.5.1940), σελ. 2: Ως πρώτο έργο επιλέγεται η τραγωδία του Ευρυπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.

⁴⁰Γ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς* [...] ό. π., σελ. 284.

⁴¹Γ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς* [...] ό. π., σελ. 251-254: Διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου και διευθυντής του Τμήματος Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας από τον Αύγουστο του 1937.

⁴²E. Herman & N. Chomsky, *Manufacturing concept: The Political Economy of the Mass Media* (N. York: Pantheon Books, 2002), σελ. 1.

δικτατορίας Μεταξά, είναι δόκιμο να διερευνηθεί η χρήση του ραδιοφώνου ως προπαγανδιστικό μέσο.

Μπορεί να πει κανείς πως η ιδιότητα του ραδιοφώνου ως μέσο διάδοσης ιδεών σε κάθε πτυχή της κοινωνίας, έχει εκτιμηθεί ιδιαίτερα από τους κυβερνώντες της Δύσης⁴³ καθώς και από τα προγράμματα προπαγάνδας των ολοκληρωτικών καθεστώτων της Ευρώπης.⁴⁴ Επίσης, είναι γεγονός πως η αξία του ως μέσο πληροφόρησης, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας έχει ήδη αναγνωριστεί κατακτώντας ύψιστη θέση στη ζωή των Αμερικανών και των Ευρωπαίων.⁴⁵ Αντίθετα, στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '20 δεν έχουν εμφανιστεί ραδιοφωνικές παραγωγές και εγκαταστάσεις – εκτός κάποιων εξαιρέσεων⁴⁶ – και η ακρόαση του ραδιοφώνου δεν αποτελεί μέρος της καθημερινότητας πλείστου αριθμού των

⁴³E. Hobsbawm (μετ. Β. Καπετανγιάννη), *Η εποχή των άκρων-ο σύντομος 20^{ος} αιώνας 1914-1991* (Αθήνα: Θεμέλιο, 2004), σελ. 161: «[...] Η ικανότητα αυτή του μέσου να απευθύνεται ταυτόχρονα σε άπειρα εκατομμύρια ακροατών, που είχαν την αίσθηση ότι τους μιλούσε ατομικά στον καθένα, το έκαναν ένα αδιανόητα πανίσχυρο εργαλείο μαζικής πληροφόρησης, πράγμα που αμέσως αντιλήφθηκαν κυβερνώντες και πωλητές, οι μεν για προπαγάνδα οι δε για διαφήμιση. Στις αρχές της δεκαετίας του '30, ο πρόεδρος των ΗΠΑ είχε ανακαλύψει τις δυνατότητες του ραδιοφώνου για «φιλική κουβεντούλα», όπως επίσης και ο βασιλιάς της Βρετανίας για να απευθύνει το χριστουγεννιάτικο μήνυμά του (1932 και 1933 αντίστοιχα). Στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, με την ακόρεστη δίψα για ειδήσεις, το ραδιόφωνο έγινε από μόνο του πολιτικό εργαλείο και μέσο πληροφόρησης. Ο αριθμός των ραδιοφωνικών συσκευών στην ηπειρωτική Ευρώπη αυξήθηκε σημαντικά σ' όλες τις χώρες, εκτός από μερικές που υπήρξαν τα χειρότερα θύματα του πολέμου».

⁴⁴E. Levi, *Music in the Third Reich* (London: Macmillan Press Ltd, 1994), σελ. 124: Ο ίδιος ο Γ. Γκαίμπελς στην ομιλία του στο άνοιγμα της Ραδιοφωνικής Έκθεσης το καλοκαίρι του 1933, χαρακτηρίζει το ραδιόφωνο ως το «8^ο θαύμα του κόσμου» και δηλώνει πως αυτό αποτελεί το πιο «σύγχρονο και σημαντικό μέσο επιρροής των μαζών». Επίσης, E. Levi, *Music in the Third Reich* [...] ό. π., σελ. 125: Ενδεικτικό της βαρύτητας του ρόλου του ραδιοφώνου είναι ο έλεγχος των ραδιοφωνικών εκπομπών αμέσως μετά την εγκαθίδρυση του ναζιστικού καθεστώτος, που προηγείται του αντίστοιχου ελέγχου του γερμανικού τύπου.

⁴⁵E. Hobsbawm (μετ. Β. Καπετανγιάννη), *Η εποχή των άκρων* [...] ό. π., σελ. 161: «Στις παραμονές του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου τη μεγαλύτερη πυκνότητα ραδιοφωνικών συσκευών βρίσκουμε στις ΗΠΑ, τη Σκανδιναβία, τη Νέα Ζηλανδία και τη Βρετανία. Ωστόσο, σε τέτοιες χώρες το ραδιόφωνο διαδόθηκε με τόσο εκπληκτικούς ρυθμούς, ώστε συσκευές μπορούσαν πλέον να αγοράσουν και οι φτωχοί. Το 1939, στη Βρετανία, υπήρχαν 9 εκατ. ραδιοφωνικές συσκευές. Απ' αυτές, τις μισές είχαν αγοράσει άτομα με εισόδημα 2,5 έως 4 λίρες στερελίνες την εβδομάδα -μέτριο εισόδημα τότε- και κάπου 2 εκατ. συσκευές άτομα με εισόδημα ακόμα μικρότερο».

⁴⁶Μ. Πετράκη, *Ο μύθος του Μεταξά: δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα* (Αθήνα: Ωκεανίδα, 2006), σελ. 288-289: Από τον Ιούλιο του 1934, η ιταλική κρατική ραδιοφωνία εκπέμπει στην Ελλάδα για τρία (3) χρόνια, μέχρι τον Ιούλιο του 1937, όταν η κυβέρνηση αρχίζει τις προσπάθειες οργάνωσης κρατικής ραδιοφωνικής υπηρεσίας. Επίσης, «Ρεσιτάλ του ντισέρ κ. Χάρη», *Θάρρος* (10.10.1936), σελ. 2: Αναφορά στον ραδιοφωνικό σταθμό Θεσσαλονίκης «Ράδιο Τσιγγιρίδης». Τέλος, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (10.8.1936), σελ. 4: «Πειραιεύς (Προσωρινός σταθμός Τ.Τ.Τ. [...] 8.30'μμ. ομιλία του πρωθυπουργού κ. Μεταξά».

ελληνικών νοικοκυριών.⁴⁷ Παρά τις προσπάθειες του παρελθόντος,⁴⁸ το καθεστώς Μεταξά είναι αυτό που καθιερώνει την Ελληνική Ραδιοφωνία στο πλαίσιο της αναδημιουργικής προσπάθειας του, χρησιμοποιώντας τη ως «δούρειο ίππο» στην καθημερινότητα της επαρχίας.⁴⁹

Τα πρώτα βήματα για τη δημιουργία του Ελληνικού Ραδιοσταθμού

Πρώτο βήμα από πλευράς του καθεστώτος είναι η δια νόμου σύσταση της Υπηρεσίας Ραδιοφωνικών Εκπομπών στις 7.9.1936⁵⁰, με βασικό στόχο τη διαπαιδαγώγηση, τη μόρφωση και την ψυχαγωγία του κοινού.⁵¹ Τον Οκτώβριο του 1936 διεξάγεται διαγωνισμός για την προμήθεια των ειδών εγκαταστάσεων με νικητή τη γερμανική εταιρία «Τελεφούνκεν»,⁵² ενώ τα θεμέλια των ανεγειρόμενων δομών τοποθετούνται στις είκοσι πέντε (25) Ιουλίου του 1937.⁵³ Η πρώτη εκπομπή του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών πραγματοποιείται την ημέρα

⁴⁷Δ. Καρανόπουλος, «Κράτος και ραδιόφωνο», *το Νέον Κράτος*, τ. 6 (Φεβρουάριος 1938), σελ. 190: Στα τέλη του 1935, ο αριθμός των ραδιοφωνικών συσκευών, οι οποίες χρησιμοποιούνται από τους πολίτες των κυριότερων κρατών της Ευρώπης και της Βαλκανικής Χερσονήσου είναι ενδεικτικός της κατάστασης. Στην Ελλάδα, για παράδειγμα, ο αριθμός των ραδιοφωνικών δεκτών ανέρχεται στους 6.317 (με τις περισσότερες βέβαια συσκευές να ανήκουν σε δημοσίους χώρους, όπως τα καφενεία, ή σε πολυμελή νοικοκυριά). Αντίθετα, στην αναθεωρητική γειτονική Βουλγαρία του συνταγματάρχη δικτάτορα Βέλτσεφ, ο αριθμός των ραδιοφωνικών συσκευών ανέρχεται στις 17.000 και στη ναζιστική Γερμανία του Χίτλερ στις 7.152.952

⁴⁸Ενδεικτικά, «Η ΣΥΜΒΑΣΙΣ ΔΙΑ ΤΟΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΝ ΣΤΑΘΜΟΝ», *Αναγέννησις* (31.12.1934), σελ.4: Σύμβαση του Δημοσίου με την εταιρία «Μαρκόνι» για επικείμενη δημιουργία ραδιοφωνικού σταθμού.

⁴⁹«ΕΝΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟΝ ΓΕΓΟΝΟΣ/ΤΑ ΧΘΕΣΙΝΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΚΠΟΜΠΑΙ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ/ΟΙ ΕΚΦΩΝΗΘΕΝΤΕΣ ΛΟΓΟΙ», *Ακρόπολις* (Αθήνα) (22.5.1938), σελ. 3: (από τον λόγο του γενικού διευθυντή της ΥΠΕ Γ. Κυριάκη) [...] Ευρισκόμεθα πλέον εις το σημείον εκείνο, εις το οποίον προβάλλει αδυσώπητον το ερώτημα αυτής ταύτης της υπάρξεώς μας. Τώρα χρειάζεται πλέον συγκέντρωσις όλου του πνεύματός μας και όλων των δυνάμεών μας. Και αυτό το μέγαν και ιερόν έργον ανέλαβε το κράτος της 4^{ης} Αυγούστου. Η ραδιοφωνία, όργανον ενός ανώτερου πολιτισμού αλλά και της πολιτικής ηγεσίας προς διαφώτισιν και καθοδήγησιν του λαού, θα παίξη σπουδαιότατον ρόλον διά την επιδίωξιν και επίτευξιν των σκοπών του Νέου Κράτους. Αυτή θα συγκεντρώση όλους τους Έλληνας εις εν πνεύμα και υπό μίαν ηγεσίαν διά της αμέσου επικοινωνίας μεταξύ αρχηγού και λαού. [...]

⁵⁰A.N. 95, ΦΕΚ 7.9.1936, αρ. φύλλου 391, *Περί συστάσεως Υπηρεσίας Ραδιοφωνικών Εκπομπών*, σελ. 2041-2043.

⁵¹A.N. 95 ό. π., άρθρο 3.

⁵²«Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ», *Εθνος* (12.10.1936), σελ. 6: «Σήμερον διεξάγεται εις το υπουργείον Συγκοινωνίας ο διαγωνισμός δι' ενσφραγίστων προσφορών διά την ίδρυσιν ραδιοφωνικού σταθμού. Εις τον διαγωνισμών μετέχουν 10 Εταιρείαι του εξωτερικού». Επίσης, «ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΠΡΟΣΩΡΙΝΟΥ ΠΟΜΠΟΥ ΑΘΗΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (29.7.1937), σελ. 3: «[...] Ως γνωστόν η εγκατάστασις και τα μηχανήματα του πομπού θα είνε του εργοστασίου ΤΕΛΕΦΟΥΝΚΕΝ το οποίον επροτιμήθη μεταξύ πολλών συναγωνισθέντων ...]».

⁵³«ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ/Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ», *Θεσσαλική Φωνή* (26.7.1937), σελ. 1.

της 25^{ης} Μαρτίου του 1938⁵⁴ και τα επίσημα εγκαινία του ραδιοσταθμού λαμβάνουν χώρα την εικοστή πρώτη (21^η) Μαΐου.⁵⁵

ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ

Τον Σεπτέμβριο του 1938 συστήνεται δια νόμου⁵⁶ η υπό τη «διεύθυνση λαϊκής διαφώτισεως» επιτροπή προγράμματος, υπεύθυνη για την επιλογή των «ιδεολογικώς σωστών εκφωνητών»,⁵⁷ καθώς και για την τελική έγκριση μετάδοσης των κατάλληλων μουσικών έργων στο πλαίσιο βέβαια των επιταγών του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού. Η μετάδοση των εκάστοτε προγραμμάτων (κυρίως των μουσικών εκπομπών) πραγματοποιείται εφόσον ληφθεί η έγκριση της επιτροπής ελέγχου η οποία έχει το δικαίωμα ακόμα και να απαγορεύσει την «τελική φωνοληψία» ή να εμποδίσει τη μετάδοση ενός ολόκληρου έργου ή οποιουδήποτε μέρους του θεωρείται από εκείνη ακατάλληλο και «θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής».⁵⁸

Πρωταρχικό ρόλο στο προτεινόμενο ρεπερτόριο αποτελούν οι δύο ορχήστρες του ραδιοσταθμού. Βασική πρόθεση δημιουργίας της συμφωνικής ορχήστρας από τον Αντ. Ευαγγελάτο αποτελεί το ρεπερτοριακό «άνοιγμα» σε έργα συνθετών λιγότερο γνωστών στο ελληνικό κοινό και η παρουσίαση έργων Ελλήνων συνθετών, κάτι που γίνεται πράξη ακόμα και από την εκπομπή των εγκαινίων.⁵⁹ Η εμφάνισή του συνόλου πραγματοποιείται κατά

⁵⁴«Ενδεικτικά, «ΑΠΟ ΣΗΜΕΡΟΝ ΘΑ ΕΚΠΕΜΠΕΙ Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΑΘΗΝΩΝ», *Θάρρος* (25.3.1938), σελ. 1.

⁵⁵«ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΥ», *Θάρρος*, 19.5.1938, σελ. 2: «ΑΘΗΝΑΙ. 18.- Κατ' ανακοίνωσιν του υφυπουργού Συγκοινωνίας κ. Νικολοπούλου το προσεχές Σάββατον 11.30 π.μ. θα γίνουν επισήμως τα εγκαινία του Ραδιοσταθμού Αθηνών. [...]». Επίσης, «ΑΡΧΙΖΕΙ Η ΤΑΚΤΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ/Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΤΕΛΕΤΗ», *Εθνος* (21.5.1938), σελ. 6.

⁵⁶A.N. 1619, ΦΕΚ 16.2.1939, αρ. φύλλου 61, σελ. 413-418, *Περί Ραδιοφωνίας και συμπληρώσεως του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού κειμένων διατάξεων*.

⁵⁷A.N. 1619/1939 ό. π.

⁵⁸A.N. 1619/1939 ό. π.

⁵⁹Λ. Φλώρου, «ο Αντίοχος Ευαγγελάτος και η ίδρυση, συγκρότηση και διεύθυνση νέων ορχηστρικών συνόλων», *Μουσικός Ελληνομνήμων* τ. 10 (Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 2011), σελ. 32-33. Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (16.10.1938), σελ. 4: Ο χορός των ρόδων και ο Ινδιάνικος χορός του Γ. Βιτάλη. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (9.10.1938), σελ. 4: *Επινίκεια* λυρικός κύκλος για βαρύτονο και ορχήστρα σε ποίηση Δροσίνη και μελοποίηση Φ. Σαμάρα. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7.10.1938), σελ. 4: *Αντάτζιο* για ορχήστρα εγχόρδων Αντ. Ευαγγελάτου. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.11.1938), σελ. 4: *Παραλλαγή* Ν. Λεβίδη & *Νανούρισμα* Γ. Καζάσογλου. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (5.1.1939), σελ. 4: *Ελληνική χορευτική φαντασία* (σε πρώτη εκτέλεση) Μ. Βούρτση. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (31.5.1939), σελ. 4: *Μπαλάντα για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων* Θ. Καρυωτάκη. Επιπροσθέτως, «ΤΑ ΣΗΜΕΡΙΝΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝ. ΣΤΑΘΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ», *Θάρρος* (21.5.1938), σελ. 2: Στην εκπομπή των εγκαινίων επιλέγεται να εκπεμφθούν κατά προτίμηση έργα Ελλήνων συνθετών, στο πλαίσιο φυσικά της τάσης της δικτατορίας προς την «ελληνικότητα» του καλλιτεχνικού ρεπερτορίου. Συγκεκριμένα, η μετάδοση ξεκινά στις 9:30 μ.μ. με το άκουσμα του εθνικού ύμνου και τελειώνει ομοιοτρόπως δύο (2) ώρες

κύριο λόγο δύο φορές την εβδομάδα⁶⁰ με συχνότερη την εκτέλεση έργων μεγάλων μουσουργών της κλασικής περιόδου⁶¹ και της εποχής Μπαρόκ.⁶² Επίσης, αρκετά συχνή είναι η ερμηνεία έργων της λεγόμενης ρομαντικής περιόδου,⁶³ ενώ δε λείπουν από το ρεπερτόριο

αργότερα. Κατά τη διάρκεια της εκπομπής πραγματοποιείται η εναρκτήρια συναυλία της συμφωνικής ορχήστρας του ραδιοφωνικού σταθμού σε έργα Σαμάρα (*Ρέα*), Λαυράγκα (*Ελληνική Σουίτα*), Μπετόβεν (*Συμφωνία αρ. πέντε*). Επίσης, εμφανίζεται η ανδρική χορωδία Αθηνών σε δημοτικά και λαϊκά τραγούδια Ελλήνων συνθετών (Ρόδιος, Κόκκινος). Επίσης, «ΤΟ ΣΗΜΕΡΙΝΟΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΕΚΠΟΜΠΗΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ», *Αναγέννησις* (21.5.1938), σελ.4: Στη συγκεκριμένη εφημερίδα προτιμάται να αναφερθούν μόνο τα έργα των Ελλήνων συνθετών με έμφαση στην ανάλυση των τραγουδιών που θα ακουστούν από τη χορωδία.

⁶⁰Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* 4 & 7.10.1938, σελ. 4.

⁶¹Ενδεικτικά, έργα του Μότσαρτ: «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7.10.1938 & 13.10.1938), σελ. 4: Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα σε λα μείζονα & συμφωνία αρ. 58 σε ρε μείζονα. Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.11.1938 & 4.12.1938), σελ. 4: Άρια από το μελόδραμα *Οι γάμοι του Φίγκαρο* & μπαλέτο *Τα μικροπράγματα*. «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (10.11.1938 & 4.5.1939), σελ.4: *Μικρή νυχτερινή μουσική* & δύο άριες (σύμπραξη με σολίστ Βουτυρά - Γαλανού) και συμφωνία «εις σολ ελάττον». Έργα του Μπετόβεν: Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.11.1938 & 1.12.1938 & 9.10.1938), σελ. 4: Συμφωνία αρ. 4 & κοντσέρτο «δια βιολί και ορχήστραν» με σολίστ τον Σούλτσε & συμφωνία αρ. 3 *Ηρωική*. Έργα του Χάυντ: «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (1.12.1938 & 2.4.1939), σελ. 4: *Στρατιωτική συμφωνία* & *Συμφωνία σε ρε μείζονα*.

⁶²Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (13.10.1938), σελ. 4: *Κοντσέρτο Γκρόσσο* του Βιβάλντι αρ. 11 σε λα ελάσσονα. Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (10.11.1938 & 24.11.1938), σελ. 4: «Ι. Χρ. Μπαχ *Συμφωνία σε συ ύφεση*» & Πέρσελ, *Θάνατος της Διδούς* από το μελόδραμα *Διδώ και Αινείας*. Πιο συχνή είναι η μετάδοση έργων Μπαρόκ κατά την περίοδο της Σαρακοστής: Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος*, περίοδος Απριλίου 1939.

⁶³Αρκετά συχνές είναι οι παρουσιάσεις έργων των Σούμπερτ [ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7.10.1938 & 10.11.1938 & 4.5.1939), σελ. 4: *Ημιτελής συμφωνία* & *Συμφωνία σε σι ύφεση* & εισαγωγή «εις ιταλικόν στυλ, εις ρε μείζον»], Λιστ [ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.11.1938 & 16.10.1938), σελ. 4: Συμφωνικό ποίημα *Ορφεύς* & συμφωνικό ποίημα *Τα πρελούδια*], Τσαϊκόφκι [ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (16.10.1938 & 10.11.1938 & 4.12.1938), σελ. 4: Αποσπάσματα από τον *Καρνοθραύστη* &: *Αντάντε καντάμπιλε* «δι' ορχήστραν εγχόρδων»], Σοπέν [ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (25.5.1939), σελ. 4: *Κοντσέρτο σε μι ελάσσονα έργο 11*], του Γερμανού «προ-ρομαντικού» Μέντελσον [ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (16.10.1938 & 4.10.1938), σελ.4: *Σκωτική συμφωνία* & εισαγωγή από το *Όνειρο θερινής νυκτός*], εκπροσώπων της ρωσικής σχολής [ενδεικτικά «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.10.1938 & 4.12.1938), σελ. 4: «*Το πέταγμα του μπούρμπουλα*» & *Ισπανικό Καπρίτσιο* του Ρίμσκι - Κορσάκοφ. Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.12.1938 & 2.4.1939), σελ. 4: *Μποροντίν-Σκίτσο της ασιατικής στέππας* & *Γκλαζούνοφ -Εισαγωγή επί ελληνικών θεμάτων*] και του γαλλικού ρομαντισμού [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (9.10.1938 & 13.10.1938), σελ.4: *Μπιζέ-εισαγωγή Πατρίς* & *Γκρετρώ-εισαγωγή Χωριάτικη δοκιμασία*. Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.11.1938 & 13.10.1938 & 4.5.1939), σελ.4: *Μπερλιόζ-Εμβατήριο των Τρώων* & *Απολύτρωσις* του Φρανκ & *Ο καταραμένος κνηγός* (συμφωνικό ποίημα), με ιδιαίτερη προτίμηση στα έργα του Σαιν-Σανς («Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.10.1938 & 1.12.1938), σελ. 4: *Το καρναβάλι των ζώων* & *Η νεότης του Ηρακλέους* (συμφωνικό ποίημα)].

έργα εκπροσώπων του ιμπρεσιονισμού⁶⁴ και των «εθνικών σχολών» της Ευρώπης.⁶⁵ Όσον αφορά τη «μικρή ορχήστρα», αυτή εμφανίζεται καθημερινά (εκτός από τις ημέρες της εμφάνισης της συμφωνικής ορχήστρας), ερμηνεύοντας αρχικά ρεπερτόριο ποικίλης και ελαφράς - χορευτικής μουσικής,⁶⁶ ενώ στη συνέχεια εμφανίζεται με πιο απαιτητικό ρεπερτόριο.⁶⁷

Υποθέτει κανείς πως ο στόχος της εκ του ραδιοφώνου μεταδιδόμενης μουσικής είναι να «κατακτά» όλες τις κοινωνικές τάξεις και τις ιδιότητες των πολιτών, καθώς επίσης να υπηρετεί τον κυριότερο στόχο της δικτατορίας: την επιρροή στους κατοίκους της επαρχίας και στο λαϊκό αίσθημα (κάτι που φαίνεται ξεκάθαρα στην επιλογή του σήματος της ραδιοφωνίας⁶⁸). Έτσι, εκτός από το μέρος της συμφωνικής μουσικής⁶⁹ και του μελοδράματος,⁷⁰ ξεχωριστό ρόλο στο πρόγραμμα του ραδιοφώνου κατέχει η δημοτική

⁶⁴«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος*, ό. π. : Οι διάλογοι της ωραίας και του τέρατος από το *Η χήνα η μητέρα μου* (Ραβέλ).

⁶⁵Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (1.12.1938 & 7.10.1938), σελ. 4: Ο κύκνος της Τουονέλλα & συμφωνικό ποίημα *Θρύλος* (Σιμπέλιους-Φινλανδία). Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7.10.1938), σελ.4: Εισαγωγή από το μελόδραμα *Η πουλημένη μνηστή* (Σμέτανα-Τσεχία).

⁶⁶Ενδεικτικά, «ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΣ ΑΘΗΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (14.7.1938), σελ.4: «συναυλία ποικίλης γαλλικής μουσικής υπό της μικράς ορχήστρας του σταθμού». Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (11.10.1938),σελ. 4: «Παλιές χορευτικές επιτυχίες υπό της μικράς ορχήστρας του σταθμού».

⁶⁷«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (29.5.1939 & 23.5.1939), σελ.4: Άριες από όπερες των Μπερλιόζ, Βάγκνερ, Ρίμσκι-Κόρσακοφ, Λαυράγκα, Πουτσίνι. & Μότσαρτ (εισαγωγή της όπερας *Απαγωγή από το σεράι*), Γιόχαν Στράους (*Στον ωραίο γαλάζιο Δούναβη*). Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (24.5.1939), σελ.4: Ροσσίνι (*Ο κουρέας της Σεβίλλης*), Καλομοίρη (*Σ' αγαπώ*), Μέντελσον (*Τραγούδι της Ανοιξέως*).

⁶⁸Ενδεικτικά, «Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ», *Κήρυξ* (30.3.1938), σελ.4: Στις είκοσι οκτώ (28) Μαρτίου 1938, μετά από μακρά συνεδρίαση του συμβουλίου της Ραδιοφωνίας επιλέγεται το βουκολικό σήμα, γνωστό και ως «ο τσοπανάκος» (χρησιμοποιείται έως και σήμερα από κάποια προγράμματα της ελληνικής ραδιοφωνίας) με κύρια αιτία το επιχείρημα πως αντιπροσωπεύει ένα μεγάλο κομμάτι των κατοίκων της ελληνικής υπαίθρου, αφού συνδυάζει «ήχο φλογέρας και ποιμενικού κώδωνος».

⁶⁹Συχνή είναι η ηχογραφημένη μετάδοση κοντσέρτων και συμφωνικής μουσικής συνθετών, όπως ο Σαιν - Σανς [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (1.4.1939), σελ.4], ο Στραβίνσκι [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.1.1939), σελ.4], ο Μέντελσον [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (2.5.1939), σελ.4], ο Μπετόβεν [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (3.4.1939 & 4.4.1939), σελ.4], ο Μπαχ [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.4.1939), σελ. 4], ο Βέρντι [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (28.5.1939), σελ.4] , ο Μότσαρτ, ο Σούμπερτ [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (23.5.1939), σελ.4] κ.ά.

⁷⁰«Θεσσαλική ζωή», *Κήρυξ* (15.7.1938), σελ.2: Το μελόδραμα έχει ιδιαίτερη θέση στη σύσταση του προγράμματος, καθώς από τους πρώτους μήνες της ύπαρξης του τμήματος μουσικής ανακοινώνεται πως ο ραδιοφωνικός σταθμός θα αρχίσει τη μετάδοση ολόκληρων μελοδραμάτων, καθώς επίσης θα προσληφθούν γνωστοί καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες του άσματος. Επίσης, «Θεσσαλική ζωή», *Κήρυξ* (24.11.1938), σελ.2: Μετάδοση από τον σταθμό του Βερολίνου, ρεσιτάλ τραγουδιού της Λαρισίας καλλιτέχνιδος Σύλβια Βιανέλλη. Η καλλιτέχνιδα εμφανίζεται στο Μιλάνο ερμηνεύοντας ελληνικά τραγούδια, ενώ εμφανίζεται τακτικά στον ραδιοφωνικό σταθμό του Μπάρι. Επίσης, «ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΑΙ ΕΚΠΟΜΠΑΙ», *Κήρυξ* (21.3.1940),σελ. 3: Ο τενόρος Λάμπρος Μαυράκης θα τραγουδήσει από τον σταθμό του Τορίνο άριες από γνωστές όπερες, όπως η *Μποέμ* και η *Μπατερφλάν*. Όπως διαπιστώνουμε, στο πλαίσιο της ραδιοφωνικής μελοδραματικής κίνησης εντοπίζονται στα

μουσική⁷¹ με κύρια θεματολογία την ελληνική φύση, τον έρωτα, την ξενιτιά κ.ά.⁷² Επίσης, συχνή είναι η μετάδοση «ελαφρού» ελληνικού τραγουδιού,⁷³ χωρίς να λείπει το εξωτικό στοιχείο (π.χ. τσιγγάνικη και χαβανέζικη μουσική),⁷⁴ καθώς δεν αποκλείεται η μετάδοση σύγχρονων εκφάνσεων της μουσικής, όπως η τζαζ⁷⁵. Στο πλαίσιο της ελεύθερης εισαγωγής ρευματών του εξωτερικού, κάθε βράδυ μεταδίδεται «μουσική χορού» από δίσκους⁷⁶ και αφορά τα δημοφιλή είδη χορών της εποχής εκείνης,⁷⁷ καθώς επίσης συχνή είναι η φιλοξενία συγκροτημάτων που παρουσιάζουν χορευτικά τραγούδια συνθετών του εξωτερικού.⁷⁸

Το ραδιόφωνο στην πόλη των Τρικάλων

Κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας ο κόσμος των επαρχιακών πόλεων έρχεται σε επαφή με τις καινοτομίες της Αμερικής αλλά και την καλλιτεχνική κίνηση στην Ευρώπη (το μουσικό περιβάλλον του Παρισιού και οι παραστάσεις της Σκάλας του Μιλάνου, για

ραδιοφωνικά προγράμματα του εξωτερικού Έλληνες καλλιτέχνες οι οποίοι εμφανίζονται στις ραδιοφωνικές εκπομπές ευρωπαϊκών σταθμών και μέσω των εκπομπών της Ελληνικής Ραδιοφωνίας γίνονται προσιτοί στο ελληνικό κοινό. Συχνή, επίσης, είναι η ηχογραφημένη μετάδοση αποσπασμάτων από όπερες [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (30.11.1938), σελ.4] και οπερέτες [«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (16.10.1938), σελ.4].

⁷¹«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7.10.1938), σελ.4: «Κρητική μουσική υπό του συγκροτήματος Αλέκου Καραβίτη». Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (6.12.1938 & 15.10.1938), σελ.4: Ποντιακό τραγούδι με τη συνοδεία *Λύρας & Ο Τασιούλας, Ένα καράβι από τη Χίο* (συναυλία χορωδιακής μουσικής).

⁷²«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (1.10.1938 & 3.5.1939), σελ.4: «δημοτικό τραγούδι υπό του συγκροτήματος Καγκιλέρη» & *Περιβόλι μου οργανωμένο* (Τσάμικος), *Αναστασία* (καλαματιανός), *Δεν θέλω πια την ξενητιά* (Συρτός).

⁷³«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (2.10.1938 & 3.5.1939 & 2.12.1938), σελ.4: «ελαφρά μουσική, ορχήστρα Παγώνη-Χυτήρη» & ελληνική καντάδα υπό τον Αθανασιάδη με τραγούδια, όπως το *Νανούρισμα, Η τρελλή ξανθούλα* κ.ά. & «εύθυμο ελληνικό τραγούδι» (από δίσκο). Επίσης, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (6.5.1939 & 4.5.1939 & 1.10.1938), σελ.4: *Είδα μάτια* (Αττίκ), *Κάτι έχω στην καρδιά* κ.ά. & *Είσαι όνειρο, Γιατί δεν μ αγαπάς* & «ελαφρό τραγούδι υπό της δεσποινίδος Νίτσας Μόλλυ». Τέλος, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (6.5.1939 & 2.5.1939), σελ.4: Ελληνική χορωδία υπό τη διεύθυνση Γλυκοφρύδη, *Έρωσ πιστός* Ροδίου, *Εύπνα ψυχή μου* Τσαμπουνάρα. & Πειραϊκή χορωδία με έργα Ελλήνων συνθετών (Κοκκίνου, Ροδίου).

⁷⁴«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (4.5.1939 & 8.10.1938), σελ.4: Τσιγγάνικη μουσική & Χαβανέζικο Κουαρτέτο «Γαλάζιες Κιθάρες».

⁷⁵«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (3.10.1938), σελ.4: «Ορχήστρα τζαζ υπό την διεύθυνση του κ. Κυπαρίσση».

⁷⁶Ενδεικτικά, «Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (7 έως 14.11.1938 & 1.4.1939), σελ.4: (Μουσική χορού) *Σαν τις πεταλούδες «ταγκό», [...] Εκεί κάτω στις φοινικιές (ρούμπα), Ακούστε τα μαντολίνα (φοξ), Η γλυκειά Νανά (βαλς), Την γυναικά και τα τραμ μην τα κνηγάς ποτέ σου (φοξ).*

⁷⁷Πρόκειται για τα βαλς, φοξ τροτ, τάνγκο και άλλα είδη χορών εξ Ευρώπης και Αμερικής που ακούγονται στο πλαίσιο της διασκέδασης στις χοροεσπερίδες και τα πάρτι [«ΤΑ ΝΕΑ/Η χοροεσπερίδες», *Θάρρος* (4/7/1937), σελ. 2].

⁷⁸«Ραδιοπρόγραμμα», *Εθνος* (3.5.1939), σελ. 4: Ορχήστρα Κορινθίου με τραγούδια, όπως: *Καράμπα* (πάσο ντόμπλε) του Μπενάσσο, *Φθινόπωρο* (ταγκό) του (ή των) Μενεστρέλ-Πετοράσι, *Μ' αγαπάς ακόμα* (ταγκό) των Σαββίδη- Πουχόλ, *Γλυκοχάραμα* (ραντσέρα) του Μπιάνκο, *Κρυφές ματιές* (βαλς) του Μπιντόνε.

παράδειγμα) στον ιδιωτικό του χώρο, μέσω του ραδιοφώνου.⁷⁹ Αυτό το γεγονός, πέρα από το ζήτημα της μεταξικής προπαγάνδας και της κατευθυνόμενης - ή μη - χρήσης του ραδιοφώνου για τους σκοπούς της, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι αποτελεί ένα ενθαρρυντικό στοιχείο για την ποιότητα του επιπέδου της ζωής των κατοίκων της επαρχίας και τη «γνωριμία» της με τις καινοτομίες του εξωτερικού.

Πριν τη δημιουργία του Ραδιοσταθμού, η κοινωνία των Τρικάλων φαίνεται να έρχεται σε επαφή με τη μουσική ψυχαγωγία κυρίως μέσω των δίσκων γραμμοφώνου⁸⁰. Ωστόσο, στον τοπικό τύπο συχνά αναφέρονται τα οφέλη του ραδιοφώνου⁸¹ και τονίζεται η ανάγκη ίδρυσης κρατικής ραδιοφωνίας ως φορέα πολιτισμού και διάυλο επικοινωνίας/επαφής της περιφέρειας με το κέντρο κάθε νομού⁸². Επίσης, να σημειωθεί ότι η ενημέρωση περί των κινήσεων της μεταξικής κυβέρνησης για τη δημιουργία του Ραδιοσταθμού Αθηνών είναι συνεχής.⁸³

⁷⁹«Η ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ ΠΟΥ ΕΚΝΕΥΡΙΖΕΙ», *Θάρρος* (4.6.1937), σελ. 1.

⁸⁰Ενδεικτικά, «ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ΚΑΙ ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΕΤΑΙΡΕΙΩΝ», *Αναγέννησις* (4.12.1933), σελ. 2 & (11.3.1934), σελ. 1: Διαφημίσεις καταστημάτων πώλησης γραμμοφώνων και δίσκων γραμμοφώνων. Επίσης, «ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ [...] ό. π.», *Αναγέννησις* (11.1.1934), σελ. 1: Δίσκοι και βελόνες για «καλύτερη απόδοση για σόλο βιολί» και φτηνές για μεταπώληση - επισκευές γραμμοφώνων εντελώς δωρεάν με την πληρωμή μόνο των ανταλλακτικών –επισκευή ραπτομηχανών από τον ίδιο τεχνίτη. Επίσης, «ΤΡΙΚΚΑΛΙΝΑ ΝΕΑ/Τα Μεσάνυχτα», *Αναγέννησις* (1.1.1934), σελ. 2: «Όσοι έχετε Γραμμόφωνον απαραίτητως πρέπει στη συλλογή των δίσκων σας να χετε τον δίσκον «ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ»· είναι το μόνο ταγγό που μπιζάζεται σε κάθε σαλόνη που θα παιχθή [...]». Ωστόσο, δεν εντοπίζονται διαφημίσεις πώλησης ραδιοφώνων από τα τρικαλινά καταστήματα (εφ. *Θάρρος* 1935 & *Αναγέννησις* 1932/1933/1934).

⁸¹Ενδεικτικά, «Η ΔΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΙΣ», *Θάρρος* (2.12.1935), σελ. 1: Άρθρο για τη Διεθνή Ραδιοφωνική Έκθεση του Παρισιού και για την εκπαίδευση μέσω του ραδιοφώνου.

⁸²«ΘΑΡΡΑΛΕΑ/Ο ΡΑΔΙΟΦ. ΣΤΑΘΜΟΣ», *Θάρρος* (1.4.1938), σελ. 1: «[...] Το ραδιόφωνον εις ολον τον πολιτισμένον και προοδευμένον κόσμον έχει καταστή παράγων διαπαιδαγωγήσεως των μαζών καί όχι απλώς μέσον διασκεδάσεως καί επικοινωνίας». Επίσης, «ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ/Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ», *Θεσσαλική Φωνή* (26.7.1937), σελ. 1: Χαρακτηριστικά διαβάζουμε εντός του επαινετικού πλαισίου προς το κράτος Μεταξά, πως ήρθε η στιγμή να «αποπλύνωμεν μίαν κηλίδα του πολιτισμού καί της ιστορίας μας» και πως το «πλέον μικρό και ασήμαντο κρατίδιο» έχει ραδιοφωνικό σταθμό, ενώ η Ελλάδα αποτελεί «παραφωνία» και είναι φορέας οπισθοδρομικότητας με τον πολιτισμό και τη θέση της να βρίσκονται ανάμεσα σε αυτά των «προωδευμένων» κρατών. Επίσης, «ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ/Ραδιόφωνα», *Κήρυξ* (29.3.1938), σελ. 1: Εντός της επιχειρηματολογίας περί ειδικών κονδυλίων της τοπικής αυτοδιοίκησης συγκαταλέγεται η διατύπωση της ανάγκης της αγοράς ραδιοφώνων, καθώς ο ραδιοφωνικός σταθμός κάθε βράδυ, εκτός από μουσική, θα εκπέμπει και άλλα μορφωτικά θέματα, ενώ «το ραδιόφωνο θα αποτελέσει παράγοντα πολιτισμού για το ελληνικό χωριό».

⁸³«ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΠΡΟΣΩΡΙΝΟΥ ΠΟΜΠΟΥ ΑΘΗΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (29.7.1937), σελ. 3: Πλήρης ενημέρωση των πολιτών της Καρδίτσας σχετικά με τον τόπο και τον χρόνο εγκατάστασης του πομπού του σταθμού στην Αθήνα, με αναφορά σε όλες τις τεχνικές λεπτομέρειες, την εμβέλεια ακόμα και τη δημιουργία χορωδίας. Επίσης, ενδεικτικά, «ΟΙ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ», *Αναγέννησις* (23.1.1938), σελ.4: Ενημέρωση για το συμβούλιο ραδιοφωνικών εκπομπών). Επιπροσθέτως, «Η ΕΝΑΡΞΗ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ», *Αναγέννησις* (16.4.1938), σελ. 4: Ενημέρωση για την έναρξη του ραδιοσταθμού. Τέλος, «Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ

Η τοπική αυτοδιοίκηση

Σε πλήρη εναρμόνιση με τις επιταγές της κυβέρνησης (και σε αντίθεση με όμορες πόλεις, όπως αυτή της Λάρισας⁸⁴), ο Δήμος Τρικκαίων προβαίνει στην αγορά ραδιοφώνου «Telefunken» με σκοπό την ολιγόωρη μετάδοση μουσικής ραδιοφώνου και δίσκων γραμμοφώνου στην πλατεία της πόλης.⁸⁵ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η επιλογή του μεταδιδόμενου ρεπερτορίου θα απασχολήσει τις εφημερίδες.⁸⁶ Επίσης, να επισημανθεί πως γίνεται προσπάθεια να επεκταθεί η χρήση του ραδιοφώνου στα χωριά του νομού,⁸⁷ κάτι που θεσμοθετείται νωρίτερα σε γειτονικές περιφέρειες.⁸⁸

Τα καταστήματα διασκέδασης

ΣΤΑΘΜΟΣ» & «ΕΓΕΝΟΝΤΟ ΧΘΕΣ ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ», *Αναγέννησις* (19 & 22.5.1938), σελ. 4: Μικρής έκτασης ανακοινώσεις για τα εγκαίνια.

⁸⁴«ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ/Ραδιόφωνα», *Κήρυξ* (25.7.1937), σελ. 1: Ο λαός της όμορης και μεγαλύτερης πόλης της Λάρισας, φαίνεται πως δεν απολαμβάνει ομοιοτρόπως την εξέλιξη της τεχνολογίας, καθώς μέσω του τοπικού τύπου γίνονται παράπονα πως ο Δήμος Τρικκαίων είναι πιο πρωτοπόρος από τον αντίστοιχο της πόλης τους και προέβη σε αγορά ραδιοφώνου για την ψυχαγωγία των πολιτών, ζητώντας τη μίμηση της πράξης αυτής από τη δημοτική αρχή της πόλης, εφόσον το «απογευματινό σουλάτσο» στην πλατεία είναι η μόνη ψυχαγωγία του κόσμου.

⁸⁵«ΤΑ ΝΕΑ/Ραδιόφωνο του Δήμου», *Θάρρος* (22.6.1937), σελ.2 & «ΤΑ ΝΕΑ/Εγκατάστασις μεγαφώνων», *Θάρρος* (29.11.1938), σελ. 2: Ο Δήμος προμηθεύεται, μαζί με τα προαναφερθέντα, δύο (2) μεγάφωνα και ένα (1) μικρόφωνο για τις ομιλίες των επισήμων στις εορτές και τις επετείους.

⁸⁶«ΑΠΟ ΗΜΕΡΑΣ ΕΙΣ ΗΜΕΡΑΝ/ΜΕΓΑΦΩΝΑ», *Θάρρος* (2.12.1938), σελ.1: Το συγκεκριμένο άρθρο μέσα σε ένα κλίμα αποστροφής στον καλλιτεχνικό μοντερνισμό σχολιάζει την «ελληνικότητα» του εκ μεγαφώνων προτιμητέου ρεπερτορίου και προτείνει τη χρήση μουσικής χωρών της Ευρώπης. Τονίζει, επίσης, πως θα πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα το ρεπερτόριο, το οποίο θα ακούγεται από τα μεγάφωνα του Δήμου, καθώς οι σύγχρονοι συνθέτες κατά κανόνα «ψέλνουν φοβερά και τρομερά τροπάρια απελπισίας». Στη συνέχεια, προτείνει να πραγματοποιηθεί αυστηρός έλεγχος και να απορριφθούν ελληνικά τραγούδια (ουδείς λόγος για ξενόγλωσσα ή «ξενόφερτα» τραγούδια ή ξένη μουσική), τα οποία αναφέρονται σε «αίματα, ερωτικές εγκαταλείψεις, μαχαίρια και σκοτωμούς» και συστήνει να «ζητήσουμε βοήθεια» από τα μοτίβα των γερμανικών λαϊκών τραγουδιών και ταυτόχρονα να παραδειγματιστούμε από τα τραγούδια των Άγγλων και των Γάλλων, λόγω του ότι πρόκειται για έναν εύθυμο και συνάμα αισιόδοξο λαό.

⁸⁷«ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κίνησις», *Θάρρος* (3.6.1938), σελ. 1: «[...] ακούστηκε πως φέτος θα έχουν και σε κάποια χωριά ραδιόφωνα. Θα εγκατασταθούν κάποια με μπαταρίες [...]».

⁸⁸«ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ/Ραδιόφωνα», *Κήρυξ* (29.3.1938),σελ. 1: Τον Μάρτιο του 1938 οι κοινότητες υπογράφουν εντός των προϋπολογισμών τους κονδύλια για την αγορά ραδιοφώνων στα κέντρα των χωριών, με σκοπό την ψυχαγωγία των πολιτών.

Οι τρικαλινοί μπορούν να έρθουν σε επαφή με το ραδιόφωνο -πριν και μετά τη δημιουργία του Ραδιοσταθμού Αθηνών⁸⁹- μέσω των καταστημάτων διασκέδασης,⁹⁰ χώρων οι οποίοι αποτελούν φορείς πολιτισμού και καινοτομιών.⁹¹ Αξίζει να αναφερθεί ότι τα ραδιογραμμόφωνα, τα οποία επιλέγονται από τους επαγγελματίες, είναι της τάξης των 19-20.000 δραχμών,⁹² συσκευές που έχουν τη δυνατότητα να μεταδίδουν το πρόγραμμα των ραδιοσταθμών ευρωπαϊκών πόλεων.⁹³

Είναι αναμενόμενο να θεωρήσει κανείς πως το μουσικό/ραδιοφωνικό ρεπερτόριο των κέντρων διασκέδασης αποτελεί μία ικανή σφρυγομέτρηση των μουσικών προτιμήσεων του

⁸⁹Ενδεικτικά, «Η ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ ΠΟΥ ΕΚΝΕΥΡΙΖΕΙ», *Θάρρος* (4.6.1937), σελ.1. Επίσης, ενδεικτικά, «ΤΡΙΚΚΑΛΙΝΑ ΝΕΑ/Νέον Ραδιόφωνον», *Αναγέννησις* (27.12.1934), σελ. 4: «Θέλετε να περάσητε τις βραδιές σας ευχάριστα; Πηγαίνετε εις το καφενείον του κ. Δ. Λύτρα (έναντι Ζαχαροπλαστείου Ζαχαρτζή) για να ακούσητε ραδιόφωνο της τελευταίας εφευρέσεως της ραδιοφωνίας. Απόδοσις μουσικής άφθαστος [...]».

⁹⁰«ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κίνησις», *Θάρρος* (9.12.1938), σελ.1: «[...] πάνω από 15 κεντρικά καφενεία στην πόλη ενώ απέμεινε ένας μόνο κινηματογράφος [...]».

⁹¹«ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κίνησις», *Θάρρος* (27.9.1938), σελ. 1-2: Οι κινηματογράφοι φιλοξενούνται σε αίθουσες καφενείων, γεγονός το οποίο θεωρείται κατώτερο των αξιώσεων του κοινού. Επίσης, «ΘΑΡΡΑΛΕΑ/ΘΕΑΤΡΟΝ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΝ», *Θάρρος* (20.8.1938), σελ.1: Μεταρρυθμίσεις στο χώρο του καταστήματος «Πανελλήνιον» με σκοπό την αριότερη χρήση της αίθουσας ως θεατρική σκηνή. Ενδεικτικά, «ΤΑ ΝΕΑ/Ραδιοφωνική επίδειξις», *Θάρρος* (15.6.1938), σελ. 2: Επίδειξη ραδιοφώνου «Pilot» υπό του αντιπροσώπου της εταιρίας για τη Θεσσαλία, σε χώρο καφενείου. Τέλος, «ΤΕΛΕΦΟΥΝΚΕΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (23.8.1937), σελ.4: Το αυτοκίνητο του εργοστασίου της εταιρίας «Telefunken» διέρχεται των πόλεων της επαρχίας με σκοπό τον έλεγχο και τη βεβαίωση της καλής λειτουργίας των ραδιοφώνων των πελατών της: «Υπό όλως εξαιρετικής επιτυχίας εστέφθη εις το καφενείον κ. Σωκρ. Κωστήκα η υπό του διά την Θεσσαλίαν ειδικού αντιπροσώπου κ. Δ. Δάλλα επίδειξις ενός νεωτάτου ραδιοφώνου του διεθνώς ανεγνωρισμένου εργοστασίου Pilot. [...] Η λήψις πάντων των σταθμών μεσαίων και βραχέων κυμάτων υπήρξεν ευκρινεστάτη, του δε σταθμού Αθηνών ακούοντος ικανοποιητική [...]».

⁹²Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Νομού Τρικάλων, Αρχείο Συμβολαιογράφου Αν. Κυριάκου, Φ. «Αγοραπωλησίες» υπφ. 14076, 2.6.1937 & 14252, 28.8.1937 & 14174, 12.6.1937. Προκαλεί εντύπωση η από πλευράς αγοραστών επιλογή του αναφερόμενου στο συμβόλαιο Λαρισαίου εμπόρου, εφόσον υπάρχουν τοπικά καταστήματα στα οποία μπορούν να απευθυνθούν. Το γεγονός αυτό ενδεχομένως να σημαίνει πολλά για την τιμή των ραδιοφώνων ή για την ποικιλία που προσφέρουν οι τοπικοί καταστηματάρχες.

⁹³«ΜΕΓΑΛΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΤΥΠΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (23.9.1938), σελ.3: «Μεγάλη έκθεσις των νέων τύπου ραδιοφώνου». Τα μοντέλα του 1939 παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία σε τεχνικά χαρακτηριστικά και τιμές: το πιο φτηνό «λαϊκό ραδιόφωνο» με μπαταρίες κοστίζει 1.900 δραχμές. Στη συνέχεια, προσθέτοντας επιπλέον τεχνικά χαρακτηριστικά φτάνουμε σε ραδιόφωνα υψηλής ποιότητας τα οποία κοστίζουν 8.000δρχ. όσα λειτουργούν με συνεχές ρεύμα και 9.950 δρχ. όσα χρησιμοποιούνται για όλα τα κύματα. Να επισημάνουμε εδώ πως, εάν κάποιος αγοράσει ένα ραδιόφωνο το οποίο μπορεί να συντονίζεται με όλα τα κύματα (μικρά, μεσαία, βραχέα), έχει τη δυνατότητα να ακούσει το πρόγραμμα των σταθμών του εξωτερικού. Εάν κάποιος θέλει να τοποθετήσει βελόνα γραμμοφώνου και να μετατρέψει τη συσκευή σε ραδιογραμμόφωνο, οφείλει να δώσει επιπλέον 5.000 δραχμές. Συνεπώς, ένα ικανοποιητικής απόδοσης ραδιογραμμόφωνο το 1939 κοστίζει περίπου 14.000 δραχμές. Το πιο ακριβό ραδιόφωνο που βρίσκουμε στη συγκεκριμένη διαφήμιση κοστίζει 27.000 δραχμές.

κοινού, καθώς τα καταστήματα αυτά, με σκοπό να προσελκύσουν όσο το δυνατόν περισσότερους πελάτες, επιλέγουν να μεταδίδουν δημοφιλή είδη μουσικής. Το προτιμηθέν ποικίλο⁹⁴ ρεπερτόριο παρουσιάζει -σε σύμπνοια με την κρατική ραδιοφωνία- μία ροπή στη τζαζ, στους δημοφιλείς χορούς της εποχής και στην «ελαφρά» μουσική.⁹⁵ Ωστόσο, τα επόμενα χρόνια δε λείπουν τα αρνητικά σχόλια, κυρίως πάνω στα ζητήματα του θορυβώδους περιβάλλοντος που δημιουργείται αλλά και του ρεπερτορίου.⁹⁶

Το πρόγραμμα του Ραδιοσταθμού Αθηνών στις εφημερίδες

Για να μπορέσει ο ερευνητής να διαπιστώσει εάν το ρεπερτόριο της κρατικής ραδιοφωνίας έχει απήχηση στην επαρχία και φτάνει στους κατά τόπους δέκτες, αρκεί να εντοπίσει και να παρατηρήσει το πρόγραμμα εκπομπών στον τοπικό τύπο. Ωστόσο, ενώ η μορφή και η συχνότητα αναφοράς του προγράμματος του σταθμού στις εφημερίδες δεν αποτελούν αναγκαστικά απόδειξη της διάδοσης του ρεπερτορίου, σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες δημοσιεύσεις περί ραδιοφώνου μπορεί κανείς να βγάλει ορισμένα βασικά συμπεράσματα για τη σχέση ραδιοφωνικών εκπομπών και τοπικής κοινωνίας.

Εν ολίγοις να σημειωθεί, λοιπόν, ότι οι δύο τρικαλινές εφημερίδες εμφανίζουν σχεδόν καθημερινά (συνήθως πρόκειται για ένα μονόστηλο στο οπισθόφυλλο⁹⁷) το πρόγραμμα του ραδιοφώνου από την ημέρα των εγκαινίων κι έπειτα,⁹⁸ σε αντίθεση με άλλες επαρχιακές πόλεις, στις οποίες αυτό προϋπάρχει της δημιουργίας του ραδιοσταθμού.⁹⁹ Στη συνέχεια η κατάσταση αλλάζει -σε αντιδιαστολή με τη δεύτερη μεγαλύτερη πόλη του νομού

⁹⁴«Η ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ ΠΟΥ ΕΚΝΕΥΡΙΖΕΙ», *Θάρρος* (4.6.1937), σελ.1: «[...] αρχίζει το ένα ραδιόφωνο με Μουσικήν π.χ. Τσιγγάνικης ορχήστρας, συγχρόνως το άλλο με Αλγερινούς αμανέδες, παρακάτω το άλλο με πλάκα γραμμοφώνου κλαρίνο του Λαβίδα, παρακάτω το άλλο με συμφωνίες Μπετόβεν και απέναντι στην άλλη πλατεία παίζει το τρίο με την φουσαρμόνικα της Ξανθής Ντιζέζ».

⁹⁵«ΤΑ ΝΕΑ/Χαβανέζικο συγκρότημα», *Θάρρος* (4.10.1936), σελ. 2: Στο μπαρ «Πανελλήνιον» το χαβανέζικο συγκρότημα Μακρή γνωστό από τους δίσκους γραμμοφώνου «Κολούμπια». Επίσης, «ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κινήσεις», *Θάρρος* (16.5.1937), σελ. 1: Ορχήστρα στο μπαρ «Πανελλήνιον» αποτελούμενη από Μπαρώνε-Παναγόπουλο-Ιωαννίδου. Επίσης, «ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΝ ΜΟΥΣ. ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ», *Θάρρος* (14.9.1936), σελ.2: Στο καφενείο του σταθμού «Εθνικόν» των αδερφών Τσιτσάνη, εμφανίζεται κουιντέτο από Αθήνα «Τζαζ-μπαντ» της «Μεγάλης Βρετανίας», αποτελούμενο από βιολί, πιάνο, ακορντεόν, σαξόφωνο · μαζί τους και ο τενόρος Ζαμάνης. Τέλος, «ΕΡΧΟΝΤΑΙ ΤΑ ΠΑΓΑΝΑ», *Θάρρος* (18.7.1937, σελ.1): «Τρίο Παγανά» με πιάνο και «βιολί τζαζ», στο κέντρο του σταθμού το «Λούνα Παρκ», σε μουσική φοξ, ταγκό και βαλς & «ΤΑ ΝΕΑ/Ορχήστρα Πανελληνίου», *Θάρρος* (26.9.1937), σελ. 2: Στο μπαρ «Πανελλήνιον» ο βιολιστής Μ. Παναγόπουλος μαζί με τον πιανίστα Αντ. Μαυρόπουλο και την ντιζέζ Μ. Ραγκαβάνοβιτς εξ Αθηνών.

⁹⁶«ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ», *Αναγέννησις* (4.7.1940), σελ. 1: Εντός του πλαισίου των παραπόνων για τη φασαρία εξαιτίας της αλόγιστης χρήσης των γραμμοφώνων από τα καταστήματα διασκέδασης, εκφράζονται αντιρρήσεις πάνω στη μουσική που ακούγεται, η οποία «δεν εξυπηρετεί το μουσικόν αίσθημα, καταβιάζει την μορφωτική στάθμη της πόλεως και μειώνει τον πολιτισμόν μας. Είναι καιρός νομιζόμεν να παύση προσφερομένη τοιαύτη μουσική. Με ολίγην μεγαλυτέραν προσοχήν δύναται να εκλεγεί καλλιτέρα μουσική η οποία να τέρπη και να μορφώνη συγχρόνως».

⁹⁷Ενδεικτικά, «ΡΑΔΙΟΦ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΑΘΗΝΩΝ», *Αναγέννησις*, 25 & 26.5.1938, σελ. 4.

⁹⁸Ενδεικτικά, η εφημερίδα *Θάρρος* παρουσιάζει το πρόγραμμα των εγκαινίων αλλά και της επόμενης ημέρας στο φύλλο της 21^{ης} Μαΐου 1938. Έπειτα αυτό αναγγέλλεται στις εξής ημερομηνίες: 24.5.1938, 25.5.1938, 26.5.1938, 27.5.1938, 29.5.1938, 1.6.1938, 3.6.1938, 4.6.1938, 7.6.1938.

⁹⁹Ενδεικτικά, «Ράδιο-Πρόγραμμα», *Θεσσαλία* (3.7.1937), σελ. 3.

Καρδίτσα¹⁰⁰- με την ανάρτηση του προγράμματος να είναι σπάνια το καλοκαίρι του 1938,¹⁰¹ ενώ τα επόμενα χρόνια η παρουσία του έχει εξαλειφθεί από τα τρικαλινά φύλλα.¹⁰² Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί πως η κυκλοφορία του επίσημου εβδομαδιαίου προγράμματος της ραδιοφωνίας τον Ιούλιο του 1939¹⁰³ φαίνεται να μην επηρεάζει την προαναφερθείσα σταδιακή απόσυρση του προγράμματος από τις τοπικές εφημερίδες διότι τα δύο αυτά γεγονότα δεν συμπίπτουν χρονικά.

Τα καταστήματα πώλησης

Οι διαφημίσεις στον τύπο των πολυάριθμων -για τα δεδομένα της πόλης¹⁰⁴ - καταστημάτων πώλησης ραδιοφώνων,¹⁰⁵ ξεκινούν δειλά την εμφάνισή τους τον Ιανουάριο του 1937¹⁰⁶ η οποία συνεχίζεται με αραιή συχνότητα μέχρι τα μέσα του 1938 (χρονιά της σύστασης του ραδιοφωνικού σταθμού). Στη συνέχεια παρατηρείται σημαντική αύξηση του αριθμού

¹⁰⁰Από την άλλη, η εφημερίδα *Θεσσαλική Φωνή* της Καρδίτσας παρουσιάζει σε καθημερινή σχεδόν βάση το πρόγραμμα από την ημέρα των εγκαινίων κι έπειτα. Αυτό, αρχικά, παρατηρείται αρκετά συχνά μέχρι τον Ιούλιο, ενώ τους επόμενους μήνες έως το τέλος της χρονιάς συμβαίνει κατά αραιά διαστήματα (τους μήνες Οκτώβριο και Νοέμβριο εντοπίζεται μόνο μία φορά: *Θεσσαλική Φωνή*, 9.10.1938 και 6.11.1938 αντίστοιχα). Συνεχίζοντας με την εφημερίδα *Θεσσαλική Φωνή*, το έτος 1939 το πρόγραμμα του ραδιοφώνου εμφανίζεται σπάνια (ενδεικτικά, τον Ιανουάριο και τον Απρίλιο δεν εμφανίζεται καθόλου, ενώ τον Μάρτιο μόνο για διάστημα έξι (6) ημερών πριν από την 25η Μαρτίου: *Θεσσαλική Φωνή*, 19.3.1939, 21.3.1939, 23.3.1939, 24.3.1939, 25.3.1939), ενώ για το 1940 έως τον μήνα Οκτώβριο δεν εμφανίζεται σχεδόν καθόλου (μελετήθηκαν οι μήνες από τον Απρίλιο έως τον Οκτώβριο, καθώς δεν βρέθηκαν τα υπόλοιπα φύλλα).

¹⁰¹Στην εφημερίδα *Θάρρος* η τελευταία ανάρτηση εντοπίζεται στις 7 Ιουνίου 1938 και στην εφημερίδα *Αναγέννησις* στις 23 Ιουνίου της ίδιας χρονιάς.

¹⁰²Έπειτα από έρευνα στα φύλλα των εφημερίδων *Θάρρος* και *Αναγέννησις* των ετών 1938,1939,1940.

¹⁰³«ΕΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΟΝ ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΣΤΑΘΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ», *Έθνος* (29.7.1939), σελ. 2: Το περιοδικό κυκλοφορεί με πρώτη εβδομάδα αναφοράς από τριάντα (30) Ιουλίου έως πέντε (5) Αυγούστου 1939, κοστίζει 10 δραχμές και είναι 180 σελίδων.

¹⁰⁴*Πληθυσμός της Ελλάδος κατά την Απογραφή της 16 Οκτωβρίου 1940 - Πραγματικός, νόμιμος και μόνιμος πληθυσμός* (Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο, 1946), σελ. κ' [20]: Ο πραγματικός πληθυσμός του νομού Τρικάλων, σύμφωνα με την απογραφή του 1940, ανέρχεται στους 251.144 κατοίκους. Συγκεκριμένα, η πόλη μετράει 18.892 κατοίκους.

¹⁰⁵*Αναγέννησις & Θάρρος*, ετών 1936 - 1941: Πρόκειται για τα εξής καταστήματα (σύμφωνα με τις διαφημίσεις του τύπου): «Μάτης», «Παπαδημητρίου-Κιάφφας», «Σαλμάς», «Νακόπουλος», «Τσαπάλας», «Καταφυγιώτης-Αναγνωστόπουλος» και «Καραγιάννης». Να σημειωθεί ότι τα καταστήματα αυτά δεν πωλούν αποκλειστικά ραδιόφωνα, καθώς σε κάποια από αυτά επισκευάζονται και πωλούνται ανταλλακτικά και αξεσουάρ αυτοκινήτων, ποδηλάτων, γραφομηχανών, ραπτομηχανών, τηλεφώνων, ηλεκτρικών ειδών και φωτογραφικών ειδών [«ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΙΣ», *Θάρρος* (27.1.1937), σελ.2]. Επίσης, κάποια καταστήματα διαθέτουν κτηνοτροφικά φάρμακα [«ΒΙΤΑΝ», *Αναγέννησις* (24.1.1938), σελ.3] ενώ μπορεί να συναντήσει κανείς να πωλούνται ξυπνητήρια, ρολόγια, φακοί και μπαταρίες [«ΟΛΑ ΦΘΗΝΑ/ΟΛΑ ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ.ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΜΑΤΗ», *Αναγέννησις*, (6 & 9.1.1938)].

¹⁰⁶«ΦΙΛΙΠΣ», *Αναγέννησις* (15.1.1937), σελ. 3: Διαφήμιση ραδιοφώνου μάρκας «Φίλιπς», υπερβραχέων, από το κατάστημα «Νακόπουλος».

διαφημίσεων ενώ ιδιαίτερα κατά τις εορταστικές περιόδους τα καινούρια μοντέλα παραλαμβάνονται και παρουσιάζονται σε καθημερινή βάση με φρενήρεις ρυθμούς.¹⁰⁷ Οι δημοσιεύσεις αυτές στον τύπο αναδεικνύουν μία ποικιλία στις μάρκες και στο εύρος των ειδών ραδιοφώνων που πωλούνται¹⁰⁸ και αποτελούν ένα μέσο δελεασμού των καταναλωτών.¹⁰⁹ Επίσης, είναι προφανές ότι από την πλευρά του το αγοραστικό κοινό αποκτά ιδιαίτερες απαιτήσεις όσο εξελίσσονται οι ραδιοφωνικές συσκευές¹¹⁰ με αποτέλεσμα να δημιουργείται -φαινομενικά τουλάχιστον- ένας κύκλος ζήτησης-αγοράς-διαφήμισης (και ανταγωνισμού).

Το κόστος αγοράς και κατοχής

¹⁰⁷Αναγέννησις, 3 έως 31.12.1938: Προς το τέλος του μήνα, όταν πλέον βρισκόμαστε στην καρδιά της εορταστικής περιόδου, οι διαφημίσεις των καταστημάτων πώλησης είναι περισσότερες και εκτενέστερες. Επίσης, Αναγέννησις, Φεβρουάριος 1938: Οι διαφημίσεις της περιόδου των Απόκρεων ξεκινούν από την πρώτη του μήνα. Τέλος, Αναγέννησις (15.4.1938), σελ. 3: «Το κατάστημα Γραμμοφώνων και Ραδιοφώνων Θεοδ. Σαλμά, λόγω των εορτών του Πάσχα παρέλαβε πλουσίαν συλλογήν δίσκων όλων των τραγουδιών [...]. Επίσης γραμμόφωνα Κολούμπια και ραδιόφωνα Χις Μάστερ Βόις εις μεγάλην παρακαταθήκην [...]».

¹⁰⁸Οι συχνότερες μάρκες των ραδιοφώνων, οι οποίες εμφανίζονται στα καταστήματα πώλησης, είναι τα ραδιόφωνα της ολλανδικής εταιρίας «Philips», τα γερμανικά ραδιόφωνα «Mende Radio», τα ραδιόφωνα της αμερικάνικης «General Electric», τα -επίσης εξ' Αμερικής- ραδιόφωνα «τύπου RCA», «Emerson» και «Hismaster's voice» και, φυσικά, τα ραδιόφωνα «Telefunken».

¹⁰⁹«ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ R.C.A. VICTOR» Θάρρος (28.12.1938), σελ. 2: Δεν είναι λίγες οι φορές στις οποίες οι εφημερίδες παρακινούν τους αναγνώστες στην αγορά ραδιοφώνων γράφοντας πως είναι ένα κατάλληλο δώρο για τις γιορτές: «Μοντέλα ραδιοφώνων «Rca Victor» τύπου 1939 (5Q4 και 98X): το ωραιότερο και χρησιμότερο πρωτοχρονιάτικο δώρο», στο κατάστημα του Κων/νου Τσαπάλα. Επίσης, «ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ-ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ-ΔΙΣΚΟΙ/Η φωνή του Κυρίου του Χις Μάστερς Βόις», Αναγέννησις (6.4.1938), σελ.3: (ανανεωμένη) Διαφήμιση καταστήματος Δ. Μάτη: «Η μόνη μάρκα που κατέκτησε όλον τον κόσμο. Ικανοποιεί κάθε απαίτηση. Με υπερηφάνεια υποστηρίζω ότι δεν ευρέθη αγοραστής παραπονούμενος. Αποκλειστικά χαρίσματα. 1. Ηγγυημένη στερεότης 2. Άφθαστος φυσική απόδοσις 3. Πολυτελέστατη εμφάνισις».

¹¹⁰Από τα ραδιόφωνα μπαταρίας (τα οποία αποτελούν μία πιο οικονομική λύση) περνάμε σε εκείνα στα οποία ο καταναλωτής έχει τη δυνατότητα να αποφύγει την εκπομπή παρασίτων [«R.C.A VICTOR», Θάρρος (6.3.1940), σελ. 1: Διαφήμιση του καταστήματος Κ. Τσαπάλα], καθώς επίσης να αγοράσει έναν δέκτη «για όλα τα ρεύματα» [«ΠΑΡΕΛΑΒΟΜΕΝ», Αναγέννησις (23.2.1939),σελ. 4: Διαφήμιση του καταστήματος Κ. Τσαπάλα] και όλων των κυμάτων [«ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ», Θάρρος (31.1.1937), σελ. 1: Διαφήμιση του καταστήματος Θ. Σαλμά] ή στις συσκευές οι οποίες μπορεί να έχουν εμφάνιση επίπλου [«ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ R.C.A. VICTOR» Θάρρος (28.12.1938), σελ. 2].

Η άποψη και οι κινήσεις της κυβέρνησης που αφορούν το κόστος των συσκευών¹¹¹ σε συνδυασμό με τις ευκολίες πληρωμής που προτείνουν τα τοπικά καταστήματα πώλησης¹¹², έρχονται να επιβεβαιώσουν τα παράπονα τα οποία βρίσκει κανείς στον τοπικό τύπο για τις τιμές των προϊόντων.¹¹³ Για παράδειγμα, ένα ραδιόφωνο «Φίλιπς» μοντέλο του 1937, πωλείται από κατάστημα των Τρικάλων σε δώδεκα (12) δόσεις¹¹⁴ με συνολικό κόστος τις 6.000 δραχμές,¹¹⁵ ποσό που, εάν λάβουμε υπόψιν τις τιμές βασικών αγαθών και υπηρεσιών, είναι σεβαστό.¹¹⁶ Σε αυτό το σημείο να παρατηρηθεί ότι το ραδιόφωνο αποτελεί τον πρώτο λαχνό

¹¹¹«ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ/ΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ», *Κήρυξ* (2.3.1939), σελ.1: Ενδεικτικά της κατάστασης είναι τα λόγια του υφυπουργού Νικολούδη, ο οποίος μιλάει για την ανάγκη καθιέρωσης ενός τύπου ραδιοφώνου πιο «μικρού» και πιο «προσιτού» στις «λαϊκές τάξεις», ενώ παράλληλα διατείνεται πως είναι ευχαριστημένος από την πορεία του ραδιοφώνου στη χώρα μας τα χρόνια αυτά. Επίσης, «ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ/ΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ», *Κήρυξ* (16.6.1939), σελ. 1: Τον Ιούνιο του 1939, από επίσημη ανακοίνωση του υπουργείου αγορανομίας πληροφορούμαστε πως οι εισαγωγείς ραδιοφώνων εισπράττουν 113% κέρδος από τα τοις μετρητοίς πωλούμενα ραδιόφωνα και 127% από τα επί πιστώσει. Δηλαδή, εάν ένα ραδιόφωνο με δασμό 3.000 δραχμές στη συνέχεια πωλείται στις 7.000 δρχ., αυτό έχει ως συνέπεια να μην είναι προσιτό στις «λαϊκές τάξεις». Μετά από αυτή τη διαπίστωση το υπουργείο θα ορίσει ανώτατο θεμιτό όριο κέρδους.

¹¹²«ΤΖΕΝΕΡΑΛ ΕΛΕΚΤΡΙΚ ΡΑΔΙΟ 1938», *Αναγέννησις* (1.1.1938), σελ. 3: «[...] ζητήσατε πληροφορίες και τιμάς. Δίδονται με πολύ μεγάλας ευκολίας πληρωμής».

¹¹³«ΘΑΡΡΑΛΕΑ/Ο ΡΑΔΙΟΦ. ΣΤΑΘΜΟΣ», *Θάρρος* (1.4.1938), σελ.1: «[...] Όμως θα πρέπει να φτηνύνει γιατί δεν είναι για όλα τα βαλάντια. Κοστίζει δεκάδες χιλιάδες δραχμές».

¹¹⁴Το γεγονός πως τα καταστήματα προτίθενται να διαφημίζουν τις δόσεις αγοράς εξαρχής, σημαίνει πως τα ραδιόφωνα θεωρούνται ακριβά από το κοινό και πρέπει να δελεάζονται οι αγοραστές όλων των βαλαντίων μέσω των διευκολύνσεων δηλώνοντάς τες πριν την αγορά.

¹¹⁵«ΦΙΛΙΠΣ», *Θάρρος* (31.1.1937): Διαφήμιση του καταστήματος «Νακόπουλος».

¹¹⁶Για παράδειγμα, ο άρτος τον Φεβρουάριο του 1938 κοστίζει 9,90 δρχ. [ενδεικτικά, «Η ΤΙΜΗ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥ», *Αναγέννησις* (9.2.1938), σελ. 1], στις αρχές του 1940 κυμαίνεται στις 9 δρχ./οκά, ενώ τον Μάιο του ίδιου έτους αυξάνεται στις 10,90 δρχ./οκά [«ΑΙ ΤΙΜΑΙ ΑΡΤΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕΥΡΩΝ ΚΑΙ ΜΕΡΙΔΩΝ ΚΡΕΑΤΟΣ ΕΙΣ ΤΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΑ», *Κήρυξ* (27.1.1940), σελ. 3 & «Η ΤΙΜΗ ΤΟΥ ΑΡΤΟΥ», *Κήρυξ* (25.5.1940), σελ. 1]. Επίσης, η τιμή του γάλακτος τον Ιανουάριο του 1939 κυμαίνεται ανάμεσα σε 9,5 και 12 δρχ. ανάλογα την πώληση ([«ΔΙΑΦΟΡΟΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ/Η τιμή του γάλακτος», *Αναγέννησις*, (26.1.1939), σελ. 1: Το άβραστο γάλα σε χονδρική πώληση κοστίζει 9,50 δρχ./οκά, σε λιανική 10,50, ενώ στην λιανική βρασμένο κοστίζει 12 δρχ./οκά]. Από την άλλη, ένα πακέτο συσκευασμένων ζυμαρικών τον Ιανουάριο του 1940 κοστίζει 15,50 δρχ./οκά, ενώ έπειτα από 4 μήνες κοστίζει 17 δρχ./οκά [«ΑΙ ΤΙΜΑΙ ΑΡΤΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕΥΡΩΝ ΚΑΙ ΜΕΡΙΔΩΝ ΚΡΕΑΤΟΣ ΕΙΣ ΤΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΕΣΤΙΑΤΟΡΙΑ», *Κήρυξ* (27.1.1940), σελ. 3 & «Η ΤΙΜΗ ΛΙΑΝΙΚΗΣ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΜΑΚΑΡΟΝΙΩΝ ΧΥΜΑ ΚΑΙ ΠΑΚΕΤΑ», *Κήρυξ* (18.4.1940), σελ. 3]. Επιπρόσθετα, να σημειωθεί πως η τιμή μίας εφημερίδας την τετραετία 1936-1940 ανέρχεται στις 2 δραχμές. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η ανακοίνωση της Εθνικής Τράπεζας περί των καταθέσεων των πελατών της, οι οποίες από το έτος 1930 έως το 1936 έχουν μία αύξηση του 68% [«ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ», *Θεσσαλική Φωνή* (29.7.1937), σελ. 2: Οι καταθέσεις των πελατών στις 30.6.1930 ανέρχονται στο ποσό των 6.745.000.000 δραχμών ενώ στις 30.6.1936 είναι 10.073.315.312 δραχμές]. Τέλος, τα ετήσια δίδακτρα ενός μαθητή του παραρτήματος του Εθνικού Ωδείου στα Τρικάλα για το έτος 1940-41 στην τάξη του πιάνου ανέρχονται στις 3.940 δραχμές (Ετήσιο Δελτίο του Εθνικού Ωδείου 1940-41, σελ. 45) καθώς επίσης, η παραχώρηση του τίτλου του παραρτήματος από τον Μ. Καλομοίρη κοστολογείται ετησίως στις 5.000 δραχμές (Αρχείο Συλλόγου Καλομοίρη - Αρχείο Παλαιού Φαλήρου, Φακ.11/1 αρ.108, 21.4.1938). Τέλος, ο μισθός της οικιακής

σε διάφορες λαχειοφόρους χοροεσπερίδων¹¹⁷. Ενδεικτικό της αγοραστικής κίνησης θα μπορούσε να αποτελέσει η απουσία προγράμματος ραδιοφωνικών εκπομπών του εξωτερικού (όπως αυτό στον τύπο της πρωτεύουσας) · ενδεχομένως η πλειοψηφία των τρικαλινών δεν προτιμά τα υψηλού κόστους ραδιόφωνα-δέκτες όλων των κυμάτων (όσο κι αν αυτά διαφημίζονται¹¹⁸).

Όσον αφορά το κόστος κατοχής, σύμφωνα με τον αναγκαστικό νόμο της ιδρύσεως της ραδιοφωνικής υπηρεσίας, για την κάλυψη των δαπανών της ορίζεται η καταβολή ετήσιας συνδρομής 300 δραχμών για τα ραδιόφωνα οικιακής χρήσης.¹¹⁹ Επίσης, στο πλαίσιο του κυβερνητικού ελέγχου του ραδιοφώνου και της γενικής οικονομικής δυσπραγίας,¹²⁰ θεσμοθετείται η ετήσια¹²¹ ειδική άδεια κατοχής συσκευής ραδιοφώνου.¹²² Η μη συμμόρφωση

βοηθού το έτος 1937 είναι 400 δραχ./μήνα [«Μικραί Αγγελία», *Θεσσαλική φωνή* (29.7.1937), σελ. 2], ενώ το χαρτόσημο μιας συμβολαιογραφικής πράξης αγοραπωλησίας μπορεί να κυμανθεί από 59 έως 300 δραχμές αναλόγως την περίπτωση (Γενικά Αρχεία του Κράτους - Αρχεία Νομού Τρικάλων, Αρχείο Συμβολαιογράφου Αν. Κυριάκου, Φ. «Αγοραπωλησίες» υπφ. 14174, 12.6.1937 & υπφ. 14252, 28.8.1937).

¹¹⁷Ενδεικτικά, «Η ΧΟΡΟΕΣΠΕΡΙΣ ΤΟΥ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ», *Θάρρος* (12.3.1940), σελ.1: Ο πρώτος λαχνός της λαχειοφόρου κερδίζει ένα ραδιόφωνο Rca, αξίας 6.500 δραχμών.

¹¹⁸Ενδεικτικά, «ΤΖΕΝΕΡΑΛ ΕΛΕΚΤΡΙΚ ΡΑΔΙΟ 1938», *Αναγέννησις* (1.1.1938), σελ. 3: Διαφήμιση αντιπροσώπου Ν. Καταφυγιώτη: [...] 100% λήψις βραχέων κυμάτων χωρίς διαλείψεις [...] 100% λήψις απάντων των Σταθμών με σταθερότητα, διαύγειαν και όχι παραλαλών [...].

¹¹⁹Α.Ν. 95, ΦΕΚ 7.9.1936, αρ. φύλλου 391, *Περί συστάσεως Υπηρεσίας Ραδιοφωνικών Εκπομπών*, άρθρο 4, σελ. 2042: Αντίστοιχα, θα πρέπει να καταβάλουν τα σχολεία 200 δραχ., τα καταστήματα και τα γραφεία 600 δραχμές., ενώ οι δήμοι θα πρέπει να καταβάλουν ποσά από 300 έως 600 δραχμές.

¹²⁰«Η ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ ΥΠΗΧΘΗ ΕΙΣ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ/Σχετικά ανακοινώσεις του κ. Νικολούδη, *Κήρυξ* (18.12.1938), σελ. 4: Η δικτατορία Μεταξά δεν έχει βρει τη χώρα σε καλή οικονομική κατάσταση και η εγκατάσταση του σταθμού αποτελεί έτσι κι αλλιώς μία πολυέξοδη επιχείρηση, γεγονός το οποίο παραδέχεται και ο υφυπουργός Νικολούδης ([...]«παρά της δυσχέρειας της στιγμής η ελληνική ραδιοφωνία [...]).

¹²¹«ΠΡΟΣΚΛΗΣΙΣ», *Θάρρος* (8.11.1938), σελ.1: Με βάση τις ανακοινώσεις του Υπουργείου, των δήμων, και των περιφερειακών γραφείων ΤΤΤ κοινοποιείται η σχετική πρόσκληση δήλωσης κατοχής ραδιοφώνων, με απαραίτητη την προσκόμιση της άδειας κατοχής και λειτουργίας. Επίσης, «ΟΙ ΚΑΤΟΧΟΙ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ», *Θεσσαλική Φωνή* (16.11.1938), σελ.1: Δήλωση εντός δεκαήμερου στο γραφείο του ΤΤΤ του τύπου ραδιοφώνου και επίδειξη της σχετικής άδειας κατοχής. Τέλος, «ΔΗΜΟΣ ΤΡΙΚΚΑΙΩΝ/ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ/Περί υποβολής δηλώσεων κατόχων Ραδιοφώνων», *Αναγέννησις* (15.7.1939), σελ.2 : «Ανακοινούται ότι πας κάτοχος Ραδιοφώνου από της ισχύος του υπ αριθ. 1807/1939 Αναγκαστικού Νόμου και εφεξής υποχρεούται εντός μηνός από της ημέρας της παραλαβής τούτου να υποβάλη έγγραφον δήλωσιν περί τούτου [...] Οι κ.κ. κάτοχοι ραδιοφώνων της περιφέρειάς του Δήμου Τρικκαίων παρακαλούνται όπως προσέλθουν μέχρι της 22ας τρέχ. μηνός εις τα γραφεία του Δήμου προς λήψιν σχετικών οδηγιών ως και διά την παραλαβήν και επίδοσιν των σχετικών δηλώσεων προς αποφυγήν των εκ του Νόμου συνεπειών ...» .

¹²²«ΟΙ ΚΑΤΟΧΟΙ ΤΩΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ ΟΦΕΙΛΟΥΝ ΝΑ ΕΧΟΥΝ ΕΙΔΙΚΗΝ ΑΔΕΙΑΝ/ΟΙ ΜΗ ΣΥΜΜΟΡΦΟΥΜΕΝΟΙ ΘΑ ΤΙΜΩΡΟΥΝΤΑΙ ΔΙΑ ΠΡΟΣΤΙΜΟΥ ΜΕΧΡΙ 3 ΧΙΛΙΑΔΩΝ ΔΡΑΧΜΩΝ», *Θάρρος* (13.10.1936), σελ. 2: Σύμφωνα με την ανακοίνωση του υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού, Θ. Νικολούδη, η εν λόγω άδεια παρέχεται από τη ραδιοηλεκτρογραφική υπηρεσία του Υπουργείου Συγκοινωνιών, ενώ μαζί με την αίτηση είναι υποχρεωμένοι οι κάτοχοι των ραδιοφώνων να αναφέρουν τον τύπο της συσκευής, αλλά και το μέρος της εγκατάστασής της. Όλα αυτά ενδεχομένως

με το παραπάνω τιμωρείται με πρόστιμο το οποίο μπορεί να φτάσει τις 20.000 δραχμές ενώ ως μέγιστη ποινή αναφέρεται η φυλάκιση.¹²³

Οι δυσκολίες στη ραδιοφωνική μετάδοση

Οι ραδιοφωνικές μεταδόσεις φαίνεται πως συναντούν αρχικά πολλά εμπόδια. Σύμφωνα με δημοσίευμα τοπικής εφημερίδας, το πρόγραμμα εκπομπής των εγκαινίων δεν καταφέρνει να φτάσει στους τρικαλινούς δέκτες.¹²⁴ Το γεγονός απασχολεί τον τύπο τις επόμενες ημέρες,¹²⁵ ενώ θεωρείται πλήγμα για την επίσημη προεμμέρα του ραδιοσταθμού κυρίως λόγω του ενδεχομένως μεγάλου αριθμού ακροατών.¹²⁶ Στη συνέχεια η κατάσταση βελτιώνεται,¹²⁷ ωστόσο τα προβλήματα δεν παύουν να υπάρχουν κυρίως λόγω των βιομηχανικών παρασίτων. Όλα αυτά τα γεγονότα προκαλούν πολλές φορές την αγανάκτηση του τύπου, δημοσιεύματα του οποίου συχνά ζητάνε επίλυση του προβλήματος ακόμα και με την επέμβαση της αστυνομίας.¹²⁸

συμβαίνουν για να υπάρξει μία «τάξη στο ζήτημα της εγκατάστασης και λειτουργίας των ραδιοφώνων», όπως καθησυχάζει ο υπουργός.

¹²³«ΑΙ ΥΠΟΧΡΕΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΙΔΙΟΚΤΗΤΩΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ ΠΡΟΣ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΤΥΠΟΥ», *Κήρυξ* (9.7.1939), σελ. 4 & Α.Ν. 1807, ΦΕΚ 22.6.1939, αρ. φύλλου 257, *Περί συμπληρώσεως των διατάξεων του Α.Ν 1619/1939 «Περί Ραδιοφωνίας κ.λπ.»*: Το έτος 1939 η κατάσταση γίνεται πιο αυστηρή, καθώς οι μη συμμορφούμενοι με το νόμο θα διώκονται ποινικά με φυλάκιση ή πρόστιμο ύψους έως 20.000 δραχμές ή και τα δύο. Οποιος θέλει να πουλήσει, να μεταβιβάσει ή να αχρηστεύσει ένα ραδιόφωνο, πρέπει να το δηλώσει. Επίσης, θα πρέπει να δηλώσει εκτός από τα προσωπικά του στοιχεία και τον τύπο του ραδιοφώνου, την τιμή, τον χρόνο κατοχής, καθώς επίσης και το όνομα του ιδιώτη ή καταστηματάρχη από τον οποίο το αγόρασε. Από την πλευρά των πωλητών ραδιοφώνων και καταστηματάρχων, αυτοί πρέπει να δηλώνουν εντός του πρώτου δεκαήμερου κάθε μηνός στη διεύθυνση της ραδιοφωνίας του Υ.Τ.Τ τον αριθμό των ραδιοφώνων που πούλησαν τον προηγούμενο μήνα, τα τεχνικά χαρακτηριστικά τους, τη χρονολογία και την τιμή πώλησης, τον αριθμό των εισαχθέντων ραδιοφώνων, καθώς και το τελωνείο στο οποίο συνέβη αυτό.

¹²⁴«ΜΟΛΥΒΙΕΣ», *Αναγέννησις* (22.5.1938), σελ. 1: «[...] Την χθεσινήν εκπομπήν του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών δεν κατέστη δυνατόν να ακούσωμεν εδώ και οι φίλοι της μουσικής οι οποίοι είχαν συγκεντρωθεί εις τα ραδιόφωνα έφυγαν απογοητευμένοι ...]».

¹²⁵«ΔΙΑΦΟΡΟΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ/Η μη καλή απόδοσις του Ραδιοφωνικού Σταθμού», *Αναγέννησις* (25.5.1938), σελ. 1: «Σχετικώς με την απόδοσιν του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών, μας ανεκοινώθη ότι το πλημμελές αυτής ενδέχεται να οφείλεται εις παρεμβολάς του ασυρμάτου του Βοτανικού. [...]».

¹²⁶«ΑΝΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ/Ζωή και κίνησις», *Θάρρος* (22.5.1938), σελ. 1: Η έλλειψη παροχής ρεύματος από το εργοστάσιο ηλεκτρισμού τις ημέρες των Κυριακών και αργιών φαίνεται να αποτελεί εμπόδιο στην ακρόαση των ραδιοφωνικών εκπομπών.

¹²⁷«ΘΑΡΡΑΛΕΑ/Ο ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΣ», *Θάρρος* (31.5.1938), σελ. 1: «Ο ραδιοφωνικός σταθμός Αθηνών μόλις προχθές το βράδυ διά πρώτην φοράν εδέησε ν' ακουσθή οπωσδήποτε ευκρινώς από τα ενταύθα ραδιόφωνα. Όχι βεβαίως χωρίς παράσιτα εντελώς αλλ' οπωσδήποτε υποφερέτα ιδίως από τα μεγάλα ραδιόφωνα ...]». Επίσης, «Ο Ραδιοφ. Σταθμός», *Αναγέννησις* (26.5.1938), σελ.4: «Ο κύριος Δ. Μάτης μας ετόνισεν χτες ότι το χθεσινόν πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών ηκούσθη ευκρινέστατα δια του ραδιοφώνου Χις – Μάστερ – Βόις».

¹²⁸«ΠΩΣ ΜΑΤΑΙΟΥΥΤΑΙ Ο ΡΑΔΙΟΦ. ΣΤΑΘΜΟΣ ΑΘΗΝΩΝ», *Θάρρος* (16.5.1940), σελ.1: Βιομηχανικά παράσιτα από μοτέρ μικροβιομηχανιών ματαιώνουν τις λήψεις του ραδιοσταθμού Αθηνών, ιδίως κατά τη διάρκεια των βραδινών ειδήσεων.

Επίλογος

Το καθεστώς έχει τη δυνατότητα να ελέγχει το περιβάλλον της νεοσύστατης ραδιοφωνίας και να δημιουργεί το επιθυμητό για εκείνη κατά τόπους «ηχητικό τοπίο» μέσω του μεταδιδόμενου ρεπερτορίου. Ωστόσο, μη μπορώντας η δικτατορία να γνωρίζει τον αριθμό του ουσιαστικά τελικού αποδέκτη της προπαγάνδας της, προσπαθεί να παρακολουθήσει την κατάσταση μέσω του νομοθέτη (άδειες κατοχής, έλεγχος των αγοραπωλησιών), οικειοποιούμενη τις ήδη υπάρχουσες δομές (αυτοδιοίκηση, καταστήματα πώλησης) και στηριζόμενη σε μία υπάρχουσα εκτιμητέα δυναμική (καταστήματα διασκέδασης, δημοφιλή δίσκων γραμμοφώνου), για να το καταφέρει.

Εν κατακλείδι, παρά την πρόθεση της κυβερνήσεως να γίνει προσιτή στην επαρχία μέσω των υπηρεσιών του ραδιοφώνου, αναπόφευκτα προκύπτουν δυσκολίες οι οποίες αποτελούν τροχοπέδη στην εξάπλωση της μεταξικής προπαγάνδας στα Τρίκαλα: το ανεπαρκές ραδιοφωνικό πρόγραμμα στις εφημερίδες, το υψηλό κόστος αγοράς και κατοχής των συσκευών και οι δυσκολίες στη ραδιοφωνική μετάδοση αποτελούν μερικά ικανά δείγματα της -φαινομενικά- ελλιπούς απορρόφησής της. Οπωσδήποτε, για να υπάρξει ολοκληρωμένη εικόνα της κατάστασης θα πρέπει να μελετηθούν (ως αντικείμενο περαιτέρω έρευνας) τα υπόλοιπα μουσικά δεδομένα-συστατικά του διαμορφωμένου μουσικού περιβάλλοντος της περιοχής.

ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ (1965) ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΝΤΙΝΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ. ΜΙΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ ΑΣΤ. ΚΤΙΣΤΑΚΗ¹

1. Βιογραφικά στοιχεία του Ντίνου Κωνσταντινίδη

Η μουσική του Ντίνου Κωνσταντινίδη έχει παρουσιαστεί σε όλο τον κόσμο, από φημισμένες ορχήστρες, διακεκριμένα μουσικά σύνολα και εξαίρετους δεξιότεχνες – σολίστ. Ο Κωνσταντινίδης έχει συνθέσει περισσότερα από 300 έργα (μουσική δωματίου, ορχηστρικά έργα, για σόλο όργανα κ. α'). Στην εργογραφία του εμβληματική θέση κατέχουν οι τρεις όπερές του (*Intimations*, *Antigone* και *Rosanna*), από τις οποίες η *Intimations* απέσπασε το πρώτο βραβείο στους διαγωνισμούς *Brooklyn College International Chamber Opera Competition* (1981) και *First Midwest Chamber Opera Conference* (1985), καθώς και οι επτά συμφωνίες του, από τις οποίες η δεύτερη βραβεύθηκε με το βραβείο *Artist of the Year Award of Louisiana*. Από τις πάμπολλες διακρίσεις του αξίζει να αναφερθεί αυτή του *Distinguished Teacher White House commission on Presidential Scholars*.

Οι σπουδές του Κωνσταντινίδη ολοκληρώθηκαν στην Ελλάδα (Ιωάννινα και Αθήνα, Ελληνικό Ωδείο και Ωδείο Αθηνών) και στις ΗΠΑ (Juilliard School, Indiana University, και Michigan State University).² Στους καθηγητές του συμπεριλαμβάνονται οι Ivan Galamian, Dorothy DeLay, και Josef Gingold. Έχει, επίσης, αναγορευθεί επίτιμος διδάκτωρ στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας (Θεσσαλονίκη). Σήμερα κατέχει τη θέση του Boyd Professor στο Πανεπιστήμιο της Λουιζιάνα (LSU), καθώς επίσης είναι και ο επικεφαλής του Τμήματος Σύνθεσης και ο διευθυντής της ορχήστρας Louisiana Sinfonietta.³

¹ Το παρόν άρθρο αποτελεί μια επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη εκδοχή της εισήγησης της γράφουσας, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της 1ης Συνάντησης Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Νέων Ερευνητών που διοργάνωσε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Η συμμετοχή της γράφουσας εντάσσονταν στην κατηγορία “Lecture-Recital” και περιλάμβανε, εκτός από την εισήγηση, την εκτέλεση του έργου *Θέμα και Παραλλαγές* του Ντίνου Κωνσταντινίδη.

² Παρατίθενται κάποιες χρονολογίες, προκειμένου να δοθεί ένας προσανατολισμός ως προς τις χρονικές περιόδους των σπουδών του συνθέτη, στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Σπουδές στο βιολί (Ωδείο Ιωαννίνων, 1941-44), δίπλωμα βιολιού (Ελληνικό Ωδείο, 1950), ιδιαίτερα μαθήματα βιολιού και μουσικής δωματίου (Ωδείο Αθηνών, 1956-57), πτυχίο Αρμονίας (Ωδείο Αθηνών, 1957), δίπλωμα βιολιού (Juilliard School, 1960), μεταπτυχιακό δίπλωμα στο βιολί (Indiana University, 1965) και διδακτορικό στη σύνθεση (Michigan State University, 1968).

³ Για βιογραφικά στοιχεία του συνθέτη ενδεικτικά βλ. Harold Mims, *Pedagogical Methods of Nadia Boulanger and Dinos Constantinides: A Comparative Study*, Doctoral Diss., Louisiana State University Baton Rouge: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017, σσ.130-133· Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας (Α' εκδ.), Μάιος 1995, σσ. 213-217· Κωνσταντίνος Λιγνός – Ντίνος Κωνσταντινίδης, «Η σύνθεση της διδασκαλίας και η διδασκαλία της σύνθεσης» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Κωνσταντίνο Λιγνό και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών), *Αντίφωνον* 9, 2005, σσ. 32-36 και Αθανάσιος Ζέρβας, «Ντίνος Κωνσταντινίδης:

Μολονότι η επαφή του Κωνσταντινίδη με τη σύνθεση, σε ακαδημαϊκό πλαίσιο, ξεκίνησε την περίοδο που σπούδαζε βιολί στη σχολή Juilliard, κάνοντας μαθήματα σύνθεσης με τον Robert Craft⁴, εντούτοις, οι προπτυχιακές και μεταπτυχιακές του σπουδές ήταν προσανατολισμένες στην εκτέλεση (performance). Η εστίασή του στη μουσική δημιουργία έγινε εμφανής όταν επέλεξε να συνεχίσει τις σπουδές στη σύνθεση, σε επίπεδο διδακτορικού στο Michigan State University. Σημαντικά έργα εκείνης της περιόδου, εκτός από το *Θέμα και Παραλλαγές* (το οποίο πιθανώς να γράφτηκε πριν την εισαγωγή του στο διδακτορικό πρόγραμμα), είναι το *Τρίο No.1* για βιολί, βιολοντσέλο, και πιάνο (1967), το *Κουαρτέτο εγχόρδων No.1* (1967) και το *Κοντσέρτο* για βιολί, τσέλο, πιάνο και ορχήστρα, έργο που αποτέλεσε το κύριο μέρος της διδακτορικής του εργασίας.⁵

2. Εισαγωγικό πλαίσιο

Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται σε ένα σημαντικό έργο της δημιουργικής πορείας του Κωνσταντινίδη και αποτελεί μέρος της διδακτορικής έρευνας της γράφουσας, η οποία εστιάζει στα σολιστικά πιανιστικά έργα του συνθέτη.⁶ Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος στο πλαίσιο μιας διδακτορικής διατριβής πραγματοποιήθηκε κατόπιν ενδελεχούς έρευνας του συνολικού ρεπερτορίου του δημιουργού, η οποία αποκάλυψε ότι τα πιανιστικά

Λυρισμός και Πανδιατονικότητα», στο Δημήτρης Θέμελης και Ντίνος Κωνσταντινίδης: *Μουσική Πράξη Λόγος και Διδασκαλία* (Πρακτικά Ημερίδας), Αθανάσιος Ζέρβας, Άννα Μαρία Ρετζεπέρη - Τσώνου (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), *mus-e-journal* (<http://www.muse.gr/el/news/116--l-r->), 2010, σσ. 5-7. Αναλυτικές, επίσης, πληροφορίες για τη ζωή του συνθέτη δίνονται από τον ίδιο στην ανέκδοτη ομιλία που πραγματοποίησε κατά την τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα, από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας το Μάιο του 2010.

⁴ Βλ. Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, Ιωάννινα: Ιδιωτική έκδοση (2ος Τόμος), 1996, σ. 56. Επίσης, σε διάφορες βιογραφικές πληροφορίες για τον Κωνσταντινίδη αναφέρεται ότι παρακολούθησε μαθήματα σύνθεσης στο Brandeis University με τον Irving Fine. Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλέλη (τόμος 3ος), 1998, σ. 387 και Θωμάς Ταμβάκος, *Έλληνες Δημιουργοί Σοβαρής Μουσικής (40 άρθρα στους «Νέους Αγώνες Ηπείρου»)*, ό.π., σ. 56.

⁵ Σύμφωνα με πληροφορίες που αντλούνται από τις προγραμματικές σημειώσεις του συνθέτη, τα έργα εκείνης της περιόδου, με εξαίρεση το *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο, ήταν προσανατολισμένα στο δωδεκάφθογγο σύστημα και σε ελεύθερες σειραϊκές τεχνικές. Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides (Catalogue of his Works)*, Baton Rouge: Magni Publications, Spring 2018, σ. 4. Περισσότερες πληροφορίες για τον συνθετικό προσανατολισμό και το πνεύμα της περιόδου που γράφτηκαν τα συγκεκριμένα έργα (δωδεκαφθογγικά και σειραϊκά) μπορούν να αντληθούν από τα γραπτά του συνθέτη. Βλ. Dinos Constantinides, "Composition in the 21st Century", *Four Articles on Composition in the New Millennium*, Baton Rouge: Magni Publications, LA 2002., σ.4.

⁶ Η διδακτορική διατριβή της γράφουσας εκπονείται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και έχει τίτλο: «Μορφοπλασία και γενεσιουργές ηχοδομές στα έργα για σόλο πιάνο του Ντίνου Κωνσταντινίδη». Η τριμελής συμβουλευτική επιτροπή αποτελείται από τους κ.κ. Χαράλαμπο Βασιλειάδη (επιβλέπων Καθηγητής), Αθανάσιο Ζέρβα (Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης) και Νικόλαο Τσούχλο (Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου).

έργα του κατέχουν ιδιαίζουσα και κομβική θέση στην εργογραφία του, αφενός γιατί στα περισσότερα από αυτά εμφανίζονται για πρώτη φορά ισχυρά υλικά (υλικά υπό την ευρύτερη έννοια, ρυθμομελωδικά στοιχεία, μοτίβα, ακόμη και ολόκληρες συμπαγείς περιοχές ανάπτυξης) που αξιοποιούνται μετέπειτα ποικιλοτρόπως στη συνθετική του πορεία, αφετέρου γιατί μέσω αυτού του πιανιστικού ρεπερτορίου σκιαγραφούνται με καθαρότητα και αξιοθαύμαστη ευκρίνεια οι αναζητήσεις και τα στάδια εξέλιξης της γραφής του.

Ας σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο άρθρο δεν φιλοδοξεί να αναδείξει το έργο *Θέμα και Παραλλαγές* στην κάθε του λεπτομέρεια. Πρωταρχικά και κυρίως, στοχεύει στην ευσύννοπτη παρουσίαση των υφολογικών χαρακτηριστικών κάθε παραλλαγής, καθώς και στην ανάδειξη της διαλεκτικής σχέσης ανάμεσα στις συνιστώσες του θεματικού υλικού και της δημιουργικής ματιάς του συνθέτη σε αυτές.

3. Κατατοπιστικές πληροφορίες για το έργο *Θέμα και Παραλλαγές*

Το έργο διαρθρώνεται σε 10 παραλλαγές και το θεματικό υλικό βασίζεται στον πολύ γνωστό ελληνικό Τσακωνικό χορό.⁷ Ο διαφορετικός χαρακτήρας της κάθε παραλλαγής, η άμεσα εμφανής ή η συγκεκριμενοποιημένη αξιοποίηση του πρωτογενούς μελωδικού υλικού, οι τεχνικές παραλλαγές άλλοτε με έμφαση στην αρμονική δομή του θέματος και άλλοτε με εστίαση σε υλικά της μελωδικής επιφάνειας καθώς και η χρονικά σφιχτή διασύνδεση μεταξύ των παραλλαγών, χαρακτηρίζουν το έργο από μορφολογική άποψη. Πρόκειται για το πρώτο χρονολογημένο έργο στην εργογραφία του δημιουργού, σύμφωνα με πηγές που αναφέρονται σε πολλά λεξικά συνθετών, αν και στη επίσημη εργογραφία του που δημοσιεύτηκε από την Magni Publications φαίνεται ότι είχαν προηγηθεί συνθέσεις του από την περίοδο της εφηβείας του, στοιχείο που μαρτυρά την πρόωπη ροπή του προς τη σύνθεση.⁸ Παράλληλα, αν επικεντρωθούμε στο *Θέμα και Παραλλαγές* και αν εξετάσουμε τη συνθετική πρόθεση μέσα από τη νεανική ορμητικότητα του δημιουργού, σε συνδυασμό με τις σπουδές του και το ακαδημαϊκό του περιβάλλον, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το έργο αυτό ενδεχομένως να αποτέλεσε και μια «συμβατική ακαδημαϊκή πεπατημένη» για το ρεπερτόριο

⁷ Σχετικά με τον Τσακωνικό βλ. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1994, σσ. 5, 6, 34., Λάμπρος Λιάβας, «Η Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική», *Παράδοση και Τέχνη* 008, Μάρτιος - Απρίλιος 1993, σσ. 10-11., Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Ο Ελληνικός Ρυθμός*, Αθήνα: Αρμός (μετ. Χαρά Λαγοπατή - Τόμπρα), 2001, σσ. 37-44.

⁸ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα έργα *Sonata for Violin and Piano* (1946) και *A Brahms for Violin and Piano* (1946). Και τα δύο έργα έχουν τον χαρακτηρισμό «εφηβικά έργα» (“teenage works”). Βλ. Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides (Catalogue of his Works)*, ό.π. σ. 5. Η Laura Mobley Thompson αναφέρει στη διδακτορική της διατριβή: “Constantinides’s professional career in composition began with a request from Mr. Lemos of Lemos Theatre in New York for incidental music for a play, *Diakos*.”. Η αναφορά αυτή αποκαλύπτει την εκκίνηση της επαγγελματικής, συνθετικής σταδιοδρομίας του Κωνσταντινίδη, ενώ ο κατάλογος των συνθέσεων του κάνει αναφορά στο έργο αυτό στις προγραμματικές σημειώσεις μιας μεταγενέστερης σύνθεσής του, με τον τίτλο *Diakos Suite for Orchestra* (1980). Βλ. Laura Mobley Thompson, *Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides*, Doctoral Diss., University of Mississippi: Magni Publications, 2004, σ. 21 και Dinos Constantinides, *Music by Dinos Constantinides (Catalogue of his Works)*, ό.π. σ. 27. Επίσης, πληροφορίες για τον πειραματισμό του Κωνσταντινίδη με τη σύνθεση εντοπίζονται στη διατριβή του Leo Day. Βλ. Leo Day, *Selected Songs of Dinos Constantinides*, Baton Rouge: Magni Publications, LA 2003, σσ. 3 - 4.

ενός εκκολαπτόμενου συνθέτη. Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι ο Κωνσταντινίδης ήταν τότε 36 χρονών και βρίσκονταν στη μετάβαση από το μεταπτυχιακό στον διδακτορικό κύκλο σπουδών του.

Η τροπικότητα που χαρακτηρίζει το θεματικό υλικό (αιολικός τρόπος) δημιουργεί ισχυρές προσδοκίες για τον γενικό αρμονικό προσανατολισμό του έργου που -εν πολλοίς- στη συνέχεια επαληθεύονται, ενώ ταυτόχρονα εγείρει ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που αφουγκράζεται ο συνθέτης τις ιδιότητες του παραδοσιακού υλικού. Στο σημείο αυτό, αξίζει να επισημάνουμε ότι η αρμονική στήριξη της μελωδίας πραγματοποιείται προς δυο κατευθύνσεις. Στην πρώτη κατεύθυνση ισχυροποιείται η τονική μέσα από μια συνήχηση που απαρτίζεται από 4ες και 5ες καθαρές, εγγενές συνηχητικό - αρμονικό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης. Στη δεύτερη κατεύθυνση εμφανίζεται μία κατιούσα χρωματική κίνηση που υποδηλώνει την παρείσφρηση της δυτικής αρμονικής ματιάς του συνθέτη. Μάλιστα η χρωματικότητα αυτή, ακριβώς επειδή απομακρύνεται από το αισθητικό πλαίσιο της «ηχητικής» της ελληνικής παράδοσης, θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης έχει ξεκινήσει ήδη μια διακριτική επεξεργασία, με άλλα λόγια ότι η ιδέα των παραλλαγών εμφανίζεται αμυδρά από την παρουσίαση του θέματος (Σχήμα 1). Σε κάθε περίπτωση, τα στοιχεία της αρμονικής συνοδείας, δηλαδή τα διαστήματα 4ης και 5ης και η ιδέα της χρωματικότητας (χρωματικότητας με μια ευρύτερη έννοια), αξιοποιούνται ποικιλοτρόπως στη διάρθρωση του έργου.

Σχήμα 1. Το θεματικό υλικό (μ. 1- 8). Οι σκάσεις δείχνουν δύο διαφορετικές, στιλιστικά, αρμονικές επιλογές.

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζεται μία απεικόνιση της διαδοχής των παραλλαγών, η οποία περιλαμβάνει την έκτασή τους, τους μετρικούς σπλισμούς και τα tempi. Ο προσδιορισμός «γρήγορη» και «αργή» παραλλαγή δεν σχετίζεται μόνο με τις διαφοροποιήσεις των χρονικών αγωγών, αλλά κυρίως αφορά την πύκνωση και την αραιώση των ρυθμικών σχηματισμών, που δημιουργούν την αίσθηση μιας ζωηρής ή μιας πιο χαλαρής κίνησης.

Θέμα , μέτρα 1 - 8, μετρικός οπλισμός: 5/8 ($\epsilon = 184$)	
1^η παραλλαγή , μέτρα 9 - 24, μετρικός οπλισμός: 5/8 ($\epsilon = 192$) γρήγορη	}
2^η παραλλαγή , μέτρα 25 - 42, μετρικός οπλισμός: 4/4 ($\theta = 92$) αργή	
3^η παραλλαγή , μέτρα 43 - 58, μετρικός οπλισμός: 5/4 ($\theta = 76$) γρήγορη	}
4^η παραλλαγή , μέτρα 59 - 75, μετρικός οπλισμός: 3/4 ($\theta = 138$) γρήγορη	
5^η παραλλαγή , μέτρα 76 - 107, μετρικός οπλισμός: 5/8 ($\epsilon = 144$) αργή	}
6^η παραλλαγή , μέτρα 108 - 131, μετρικός οπλισμός: 3/8 ($\epsilon = 176$) γρήγορη	
7^η παραλλαγή , μέτρα 132 - 156, μετρικός οπλισμός: 3/8 ($\theta = 152$) γρήγορη	}
8^η παραλλαγή , μέτρα 157 - 188, μετρικός οπλισμός: 6/4 ($\theta = 92$) αργή	
9^η παραλλαγή , μέτρα 189 - 212, μετρικός οπλισμός: 3/4 + 3/8 ($\theta = 144$, $\epsilon = \epsilon$) γρήγορη	}
10^η παραλλαγή , μέτρα 213 - 236, μετρικός οπλισμός: 3/4 + 3/8 ($\theta = 144$, $\theta = \theta$) αργή	

ΠΙΝΑΚΑΣ. ΜΙΑ ΣΧΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΔΟΧΗΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΛΛΑΓΩΝ, ΣΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΔΙΑΦΑΙΝΕΤΑΙ Η ΕΚΤΑΣΗ ΚΑΘΕ ΜΙΑΣ, ΟΙ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΜΕΤΡΙΚΩΝ ΟΠΛΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΕΝΑΛΛΑΓΕΣ ΤΩΝ ΧΡΟΝΙΚΩΝ ΑΓΩΓΩΝ.

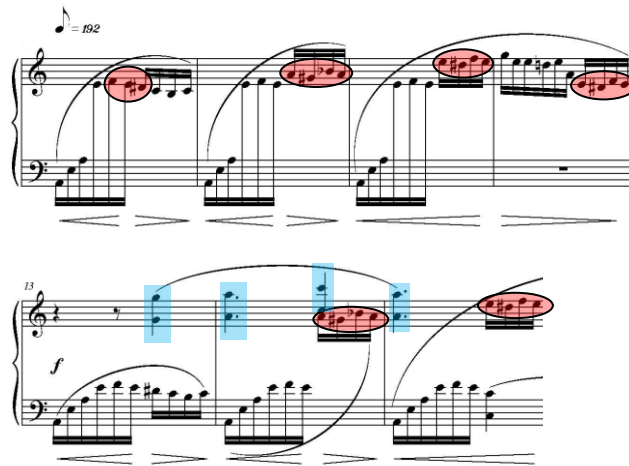
4. Ανάλυση του έργου.

1^η παραλλαγή

Στην 1η παραλλαγή εντοπίζουμε έναν ισορροπημένο χειρισμό ανάμεσα στην προβολή της αρμονικής πλοκής και της αναγωγικής παρουσίασης της παραδοσιακής μελωδίας. Ενδιαφέρον στοιχείο συνιστά η χρωματικότητα που εμφανίζεται στη συγκρότηση του τροπικού μελωδικού περιβάλλοντος. Έτσι, η «δυτικού τύπου» κατιούσα χρωματική κίνηση (λα - σολ# - σολ - φα#), που εντοπίσαμε ήδη στο θέμα, δίνει εδώ τη σκυτάλη σε μία χρωματική συμπεριφορά που εντοπίζουμε στα τροπικά συστήματα της ανατολικής Μεσογείου. Ενδεικτικά, ας αναφέρουμε ότι η διαδοχή {λα-σι(b)-ντο-ρε#-μι-φα-σολ#-λα} θα μπορούσε να εξεταστεί μέσα από τη σύζευξη δύο υποσυνόλων, σύμφωνα με το θεωρητικό σύστημα της βυζαντινής μουσικής. Το πρώτο πεντάχορδο (λα-μι) θα μπορούσε να ερμηνευτεί μέσα από τη μελωδική συμπεριφορά του πλαγίου του Πρώτου υπό την επιρροή συγκεκριμένης χρώας (σπάθη), ενώ το οξύ τετράχορδο μέσα από τη διαστηματική διάρθρωση του πλαγίου του Δευτέρου.⁹ Παράλληλα, τα ημιτονιακά τρίχορδα {σολ#-λα-σιb}, {ρε#-μι-φα} στοχεύουν στη δημιουργία ισχυρών προσανατολισμών γύρω από τα άκρα του πενταχόρδου λα - μι.¹⁰ Η διαρκής κίνηση των δεκάτων-έκτων σε συνδυασμό με τη νέα χρονική αγωγή διαμορφώνουν μία παραλλαγή με δυναμικό και έντονο χαρακτήρα.

⁹ Για την μελωδική συμπεριφορά του πλαγίου του Πρώτου με χρήση της σπάθης, αλλά και για το περιβάλλον και τη διαστηματική διάρθρωση της κλίμακας του πλαγίου του Δευτέρου βλ. Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα: Fagotto, 1999, σ. 256 και σσ. 154 - 156.

¹⁰ Η συγκεκριμένη παρείσφρηση οξύνσεων και βαρύνσεων, γύρω από άκρα υποσυνόλων (πενταχόρδων και τετραχόρδων), θυμίζει την λειτουργικότητα του ανιόντος και κατιόντος προσαγωγέα που επισημαίνει ο Schoenberg. Βλ. Arnold Schoenberg, *Θεωρητική Αρμονία*, Αθήνα: Νάσος, 1992, σ. 240.



ΣΧΗΜΑ 2. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 1Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ 9-15). ΟΙ ΚΟΚΚΙΝΕΣ ΣΚΙΑΣΕΙΣ ΔΕΙΧΝΟΥΝ ΤΙΣ ΗΜΙΤΟΝΙΑΚΕΣ ΚΙΝΗΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΑ ΑΚΡΑ ΤΟΥ ΠΕΝΤΑΧΟΡΔΟΥ (ΛΑ-ΜΙ) ΚΑΙ ΟΙ ΜΠΛΕ ΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ.

2^η παραλλαγή

Η επιλογή του συμμετρικού ρυθμού των 4/4, σε αντιδιαστολή με τα ασύμμετρα 5/8 του θεματικού υλικού και της 1ης παραλλαγής και σε συνδυασμό με τη νέα μετρονομική ένδειξη και τη ρυθμική αραίωση, δημιουργεί όλες εκείνες τις προϋποθέσεις για μία ήπια αφομοίωση μίξης νέων στοιχείων που χαρακτηρίζει αυτή την παραλλαγή.¹¹ Τρία διαφορετικά ηχητικά επίπεδα συνδιαλέγονται μεταξύ τους (Σχήμα 3). Το πρώτο αφορά μια κίνηση με παράλληλες πέμπτες στο αριστερό χέρι. Το δεύτερο σχετίζεται με την εναλλαγή μιας ελαττωμένης συγχορδίας και μιας συνήχησης διαρθρωμένης με 4ες και 5ες και το τρίτο προβάλλει μία ενδιάμεση φωνή που συμβάλλει σε μια «ετεροχρονισμένη συγχορδιοποίηση»¹² ή και στη δημιουργία μιας διάφωνης ηχητικής (σύγκρουση με τις προαναφερθείσες τεταρτοδόμητες - πεμπτοδόμητες συνηχήσεις). Σ' αυτή την παραλλαγή, ο ιδιαίτερος μελοδηγητικός ρόλος της

¹¹ Η Χριστίνα Σιδηροπούλου σε άρθρο της, κάνοντας αναφορά στο υπό εξέταση έργο, και με αφορμή την ποικιλία μετρικών συμπεριφορών που εντοπίζονται σ' αυτό, αναφέρει: «Από την επεξεργασία της αρχικής θεματικής καταγραφής στην ασύμμετρη χαρακτηριστική μετρική δομή των 5/8, προκύπτει μια σειρά μεταλλάξεων στη μορφή δέκα παραλλαγών, με ποικίλες μετρικές δομές, οι περισσότερες από τις οποίες υποκύπτουν εσωτερικά σε διευρυνμένο φάσμα μετρικών μετατροπιών». Βλ. Χριστίνα Σιδηροπούλου, «Μορφές πιανιστικής παρουσίας στο Λόγο του Ντίνου Κωνσταντινίδη», στο Δημήτρης Θέμελης και Ντίνος Κωνσταντινίδης: *Μουσική Πράξη Λόγος και Διδασκαλία* (Πρακτικά Ημερίδας), ό.π. σ. 2.

¹² Ο όρος «ετεροχρονισμένη συγχορδιοποίηση» αναφέρεται στην τρίφωνη συγχορδιακή πληρότητα που επιτυγχάνεται, εάν συνυπολογίσουμε στο συνηχητικό άθροισμα {a¹-d²-a²} την εμφάνιση του φθόγγο f¹, στον 2ο χρόνο.

3^{ης} ελαττωμένης στην ψηλότερη φωνή, δίνει μια άλλη διάσταση και διαφοροποιείται από τη λειτουργικότητα που περιγράψαμε πιο πάνω.¹³

ΣΧΗΜΑ 3. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 2Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΚΑΙ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΕΠΙΠΕΔΩΝ ΣΤΗ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ 2ΗΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗΣ.

3^η παραλλαγή

Στην 3^η παραλλαγή, το νέο τονικό περιβάλλον (μετάβαση στη σολ# ελάσσονα με χρήση οπλισμού) συνιστά ένα μικρό στοιχείο έκπληξης, το οποίο ισχυροποιείται ασφαλώς από το μελωδικό στοιχείο που κυριαρχεί (Σχήμα 4). Μέσω της συνεπούς διαδοχής των 5/4 και των 4/4 και των συγκοπτόμενων ρυθμικών σχηματισμών στο αριστερό χέρι, ο Κωνσταντινίδης δημιουργεί μελωδίες, οι οποίες απομακρύνονται - εκ πρώτης όψεως - από το θέμα. Μια πιο προσεκτική ματιά όμως στη διαστηματική συγκρότηση του νέου μελωδικού υλικού, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης αξιοποιεί νευραλγικές διαστηματικές σχέσεις της παραδοσιακής μελωδίας. Έτσι, λοιπόν, το διάστημα 3ης και τα συμπληρωματικά διαστήματα 4ης και 5ης φαίνεται να διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη μελωδική ύφανση, ενώ οι έντονες επαναλήψεις του φθόγγου σολ# λειτουργούν ως εμβόλιμη ισοκρατηματική στήριξη στη μελωδική ροή που συμβάλλει αναντίρροτα στην εδραίωση του νέου τονικού κέντρου. Αξίζει να επισημάνουμε και εδώ την παρουσία των διαστημάτων 4ης και 5ης στο συνηχητικό άθροισμα και την αναμενόμενη, πλέον, «μεθοδευμένη απαλλαγή» της συμμετοχής του διαστήματος 3^{ης} από τη συγχορδιακή σύνταξη. Παράλληλα, γρήγορες

¹³ Πράγματι, στην περίπτωση αυτή, το ημιτονιακό τρίχορδο {σολ# - λα - σιβ} αποκτά ισχυρή μελοδηγητική υπόσταση. Ο ισχυρός προσανατολισμός που δημιουργείται, μέσω αυτής της ημιτονιακής επαναληπτικότητας στην ψηλότερη φωνή [g#² - a², μ.25 - 32] και η τρίτη ελαττωμένη (διατυπωμένη με διάστημα τόνου [g#² - a# (b²), μ. 33-34], αναδεικνύει μια γραμμική ανάγνωση του τριχορδου, με φορά από κάτω προς τα πάνω, και όχι μια λειτουργία «τονικοποίησης» με φθόγγους δορυφόρους γύρω από τον φθόγγο a². Επίσης, ιεραρχώντας ως πιο σημαντική την κίνηση στον μπάσο (γιατί είναι φορέας θεματικής υπενθύμισης), θα μπορούσαμε να αναγνώσουμε το διτονικό περιβάλλον που δημιουργείται με το συνηχητικό υλικό του δεξιού χεριού ως προσθήκη «χρώματος», όπως αναφέρεται στη διατριβή της Thompson. Αναφέρει χαρακτηριστικά: "Constantinides often uses a chord from another mode as a color chord, much as a romantic composer might have used the Neapolitan sixth.". Βλ. Laura Mobley Thompson, *Pedagogical and Comparative Study: Selected Songs of Dinos Constantinides*, ό.π. σ. 27.

χρωματικές, κινήσεις εμπλουτίζουν τον μελωδικό ιστό, έχοντας το ρόλο μεταβατικών περασμάτων.¹⁴

ΣΧΗΜΑ 4. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 3Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ.
ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ, ΕΠΑΝΑΛΗΠΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΝΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ
ΚΑΙ ΣΥΝΕΠΗΣ ΣΥΝΗΧΗΤΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΜΕ 4^{ΕΣ} ΚΑΙ 5^{ΕΣ}.

4η παραλλαγή

Ο δυναμικός χαρακτήρας της 4ης παραλλαγής αναδεικνύεται από τη νέα ρυθμική αγωγή, τις έντονες δυναμικές και ασφαλώς από την ιδιαίτερη κινητικότητα που δημιουργεί η ροή των δεκάτων-έκτων. Ο νέος μετρικός οπλισμός των 3/4, ο οποίος απορρέει από τον διπλασιασμό της πρώτης ομαδοποιημένης τριάδας ογδώνων των 5/8 (3/8), συνιστά μία επιλογή που εξοβελίζει το αίσθημα οποιασδήποτε ρυθμικής αστάθειας, δεδομένης,

¹⁴ Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Κωνσταντινίδης, συνεπής στο πνεύμα μιας μελωδικής ανάπτυξης που χαρακτηρίζει την οργάνωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (βυζαντινή και δημοτική), αξιοποιεί εσώττες, δηλαδή σταθερούς φθόγγους τετραχόρδων ως βάση, για την εξελικτική συνέχεια της μελωδικής του γραμμής. Όπως φαίνεται και στο σχήμα 4, η μετάβαση στο τονικό κέντρο ντο# (μέτρο 45), συνιστά μία νέα μελωδική εκκίνηση, ίδιου ρυθμομελωδικού περιεχομένου, μία 4η ψηλότερα. Αυτή η αναπτυξιακή διαδικασία (η οποία βασίζεται στη δημιουργία μια μελωδικής ανέλιξης με αφετηρία το άκρο ενός τετραχόρδου) αναδεικνύει μία ιδιοματική σκέψη περί οικονομίας υλικού, αντικατοπτρίζοντας τις οργανωτικές αρχές και το αισθητικό πλαίσιο που κυριαρχεί στον ελληνικό μουσικό πολιτισμό. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι χειρισμός ως προς τη μελωδική ανάπτυξη του Κωνσταντινίδη (στη συγκεκριμένη παραλλαγή) παραπέμπει στην έννοια του «συστήματος», που συνιστά μια από τις καταστατικές οργανωτικές αρχές στη βυζαντινή μελοποιία. «Σύστημα», στη βυζαντινή μουσική, καλείται ο οριζόντιος, γραμμικός συνδυασμός διαδοχικών φθόγγων και των μεταξύ τους διαστημάτων. Πρβλ. Μάριος Μαυροειδής, ό.π., σ. 152. Για την κατανόηση της έννοιας του «συστήματος» και της λειτουργικότητάς του βλ. επίσης Κυριάκος Φιλοξένης, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής*, Θεσσαλονίκη: Π. Πουρνάρα, 1992, σ. 102 και Σίμων Καράς, *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής: Θεωρητικόν*, Αθήνα: τόμ. Α', 1982, σ. 220.

ασφαλώς, της διαμορφωθείσας συμμετρικής φρασεολογίας.¹⁵ Συμπληρωματικά, το στίγμα της σύζευξης του περιβάλλοντος της μι μείζονος και της σχετικής της ελάσσονος (Σχήμα 5) δίνεται εξ αρχής μάλιστα, μέσα από μια ατελέσφορη εκτόνωση μικρής χρωματικής κίνησης (μ. 61- 62). Αμεση αναφορά στο 2ο τμήμα της παραδοσιακής μελωδίας με τη χρήση μιας ακανόνιστης μεγέθυνσης εμφανίζεται στα μέτρα 67 και 68 και 71 έως 73 (Σχήμα 6).

ΣΧΗΜΑ 5. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 4^η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ. 59 - 62). Η ΑΤΕΛΕΣΦΟΡΗ ΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΣΤΟΝ ΜΠΑΣΟ ΚΑΙ Η ΣΥΖΕΥΞΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΤΗΣ ΜΙ ΜΕΙΖΟΝΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΝΤΟ# ΕΛΑΣΣΟΝΟΣ.

Σχήμα 6. Αποσπάσματα από την 4η παραλλαγή (μ. 66 - 68 και μ.71 - 73). Η εμφάνιση μιας ακανόνιστης μεγέθυνσης του 2ου τμήματος του θέματος.

5^η παραλλαγή

¹⁵ Όπως φαίνεται και πιο ξεκάθαρα στο σχήμα 5, η εναρκτήρια φράση της 4ης παραλλαγής χαρακτηρίζεται από το άθροισμα τριών μέτρων 3/4 και ενός μέτρου 4/4, γεγονός που αντανακλά μια μεγέθυνση του αρχικού μέτρου των 5/8.

Στην 5^η παραλλαγή ο Κωνσταντινίδης δημιουργεί μια πολύ ενδιαφέρουσα αντίθεση ως προς την οργάνωση του φθογορυθμικού υλικού. Κυριαρχεί ένας λιτός, δίφωνος διάλογος - σε διαφορετικά ρετζίστρα - ανάμεσα στα δύο χέρια, ενώ η αξιοποίηση πέντε διέσεων στον οπλισμό αποδεικνύεται προσχηματική, αναφορικά με οποιαδήποτε προσδοκώμενη «τονική» κατεύθυνση (Σχήμα 7α). Ως προς το διαστηματικό περιεχόμενο, ο συνθέτης εδώ επιλέγει κυρίως μη γραμμικά ηχοχρωματικά ζεύγη σε απόσταση ημιτονίου (όπως η εναλλαγή αλμάτων τρίτης και βημάτων τόνου, με αντίθετες κατευθύνσεις). Ο χαρακτήρας όμως αυτής της παραλλαγής δεν δημιουργείται μόνο από τις διαστηματικές επιλογές του συνθέτη, αλλά και από τη χρήση των παύσεων που αναδεικνύει και υπογραμμίζει τη διάδραση των φωνών. Ιδιαίτερα σημαντικό για τη ροή των παραλλαγών (δεδομένου ότι βρισκόμαστε στη μέση του έργου) αποδεικνύεται το γεγονός ότι ο διάλογος ζευγών ή συνδυασμών από μεμονωμένους φθόγγους πραγματοποιείται σε μεγάλες αποστάσεις διαφορετικών ρετζίστρων, στοιχείο το οποίο διακόπτει τη μελωδική γραμμικότητα των προηγούμενων παραλλαγών. Από το μέτρο 84 και έπειτα, τα αραιά ομορυθμικά σύμφωνα και διάφωνα διαστήματα προετοιμάζουν την «ανακουφιστική»¹⁶ διαδοχή μιας μείζονας και μιας ημιτελούς ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης¹⁷ (Σχήμα 7β). Γενικά, ο Κωνσταντινίδης, στη συγκεκριμένη παραλλαγή, λειτουργεί περισσότερο αφαιρετικά ως προς το θεματικό του υλικό. Μεγαλύτερη σημασία δίδεται στην απομονωμένη επιλογή διαστημάτων, που αντλούνται βέβαια από το θεματικό υλικό, αλλά δεν συσχετίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνονται άμεσα αντιληπτά το νόημα και η προέλευσή τους.



ΣΧΗΜΑ 7 (Α). ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 5^η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ. 76-81).



ΣΧΗΜΑ 7 (Β).
ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ
5^Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ. 92 -
93), ΣΤΗΝ ΟΠΟΙΑ
ΠΑΡΑΤΗΡΟΥΜΕ
ΤΗ ΔΙΑΔΟΧΗ ΜΙΑΣ
ΜΕΙΖΟΝΑΣ ΚΑΙ ΜΙΑΣ
ΕΛΛΙΠΟΥΣ του
ΕΛΑΤΤΩΜΕΝΗΣ της
ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΣ.

6^η παραλλαγή

Μετά την απομάκρυνση των προαναφερθέντων «πιστοποιητικών» θεματικού υλικού, ο συνθέτης αξιοποιεί την επανάληψη φθόγγου

¹⁶ Η αίσθηση της «ανακούφισης» οφείλεται στο γεγονός ότι δημιουργείται ένας συγκεκριμένος ρυθμικός προσανατολισμός, δεδομένης της σαφήνειας των 5/8, μέσω του σχήματος { θ. θ }.

¹⁷ Η μη πληρότητα της ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης σχετίζεται με την απουσία της 3ης της συγχορδίας.

ουσίας μονοφωνική αλλά με τα χαρακτηριστικά ενός «ψευδοπολυφωνικού»¹⁸ γεγονότος (Σχήμα 8). Με άλλα λόγια, ο Κωνσταντινίδης επαναφέρει το ξεδίπλωμα μιας οριζόντιας, διαβατικής διαδοχής, στην οποία όμως η μετάβαση από βαθμίδα σε βαθμίδα πραγματοποιείται αφού προηγηθούν επανεμφανίσεις του εκάστοτε εν κινήσει φθόγγου σε διαφορετικά ρετζίστρα. Συσχετίζοντας την 6η παραλλαγή με την προηγούμενη, παρατηρούμε ότι ο δημιουργός διατηρεί τη μη γραμμική μελωδικότητα μέσω της ψευδοπολυφωνίας, αλλά μέσα σε έναν συνεχή παλμό.¹⁹ Η ενεργητικότητα των συμμετρικών δεκάτων-έκτων υπογραμμίζει τον παλμό ογδών που αξιοποιείται στη δημιουργία ολοκληρωμένων φράσεων 11/8 (3/8+3/8+3/8+2/8) και 5/8 (3/8+2/8). Παράλληλα, το φθογγικό υλικό εντάσσεται στο περιβάλλον του φρύγιου τρόπου με αφετηρία τον φθόγγο φα, ενώ η χρήση του ρεβ (μέτρο 125) παραπέμπει σε μελωδικές συμπεριφορές και αναλύσεις εκτός πενταχόρδου που σώζονται στην ερμηνευτική πρακτική του αξιοποιηθέντος δημοτικού τραγουδιού.

Σχήμα 8. Απόσπασμα από την 6η παραλλαγή (μ. 108-125).
Διάρθρωση φράσεων σε 11/8 και 5/8.

¹⁸ Το ψυχοακουστικό φαινόμενο του «διαχωρισμού της ακουστικής σειράς» («auditory stream segregation»), αφορά ουσιαστικά μονοφωνικές κατασκευές και είναι γνωστό με τον όρο «ψευδοπολυφωνία» (όρος που δόθηκε το 1977 από την Dianna Deutsch). Για παράδειγμα, οι συνθέτες της εποχής του Baroque χρησιμοποιούσαν αυτό το φαινόμενο για να δημιουργήσουν την αίσθηση της πολυφωνίας μονοφωνικών μουσικών οργάνων. Βλ. Dianna Deutsch, *The Psychology of Music*, Academic Press (ed. Dianna Deutsch), Third Edition, 2013, σ. 196.

¹⁹ Αντίθετα στην 5η παραλλαγή, η ομαδοποίηση σε ζεύγη και η τοποθέτησή τους σε μακρινές αποστάσεις (σε συνδυασμό με τη μεσολάβηση παύσεων) καθιστά όχι και τόσο αναγνωρίσιμη την παρουσία των 5/8.

7^η παραλλαγή

Διατηρώντας κάποιες αναλογίες με την 4^η παραλλαγή, όπως ο μετρικός σπλισμός των 3/4, ο εναρκτήριο επαναλαμβανόμενος ρυθμομελωδικός σχηματισμός στο 1ο τετράμετρο (Σχήμα 9α) και η διαβατική κατιούσα χρωματική κίνηση (Σχήμα 9β), ο Κωνσταντινίδης επαναφέρει το τονικό κέντρο του θεματικού υλικού, με στόχο την υπενθύμιση και απώτερο σκοπό τη μεταγενέστερη εδραίωση του. Παράλληλα, η κατωφερής κίνηση αυξημένων συγχορδιών στα μέτρα 140 - 143 ευθύνεται για τη ανάδυση μιας γραμμής στον μπάσο που δημιουργεί ένα σαφές ολοτονικό περιγράμμα (Σχήμα 9γ). Αυτός ο χειρισμός παρουσιάζει αντιστοιχίες με τη λειτουργία μιας παραδοσιακής αρμονικής αλυσίδας και στηρίζει την ανάπτυξη της παραλλαγής. Ο έντονος και δυναμικός χαρακτήρας αντανακλά το κέφι και την έκσταση ενός ελληνικού παραδοσιακού γλεντιού.

ΣΧΗΜΑ 9 (Α). Ο ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΟΣ ΕΠΑΝΑΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΟΣ ΡΥΘΜΟΜΕΛΩΔΙΚΟΣ ΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ 7^{ΗΣ} ΠΑΡΑΛΛΑΓΗΣ (Μ. 132 - 135).

ΣΧΗΜΑ 9 (Β). ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΕΚΤΕΤΑΜΕΝΗΣ ΚΑΤΙΟΥΣΑΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΣΗΣ.

ΣΧΗΜΑ 9 (Γ). Η ΚΑΤΩΦΕΡΗΣ ΔΙΑΔΟΧΗ ΑΥΞΗΜΕΝΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΟΛΟΤΟΝΙΚΟΥ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΣΤΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΟΥ ΜΠΑΣΟΥ.

8^η παραλλαγή

Η ιδιαίτερος αφαιρετική και επιβλητική συνάμα 8^η παραλλαγή δημιουργεί την εντύπωση μιας κατασταλαγμένης ατμόσφαιρας, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται μια στοχαστική διάθεση καθώς και συναισθήματα ηρεμίας, αυτοπεποίθησης και μεγαλοπρέπειας. Σε τεχνικό επίπεδο, αναφέρουμε την ευδιάκριτη μεγέθυνση του θέματος στην χαμηλότερη φωνή, την ανελκτική - και πολλές φορές με εξερευνητική διάθεση - κίνηση της ψηλότερης φωνής καθώς και τη στατική, μεσαία φωνή ή συνήχηση (ισοκρατηματικής λειτουργίας) που γεφυρώνει τις εξωτερικές φωνές (βλ. Σχήμα 10). Αξιοσημείωτο στοιχείο συνιστά το γεγονός ότι μουσικό υλικό και αρχές που το διέπουν δημιουργούν την εντύπωση της περιστροφής γύρω από τον εαυτό τους, καθώς οι μεγεθυμένοι φθόγγοι, που υπογραμμίζουν το θέμα, μοιάζουν να αφομοιώνουν το μονοφωνικό στοιχείο και τα θεμελιώδη διαστήματα της καθαρής 4^{ης} και 5^{ης}.

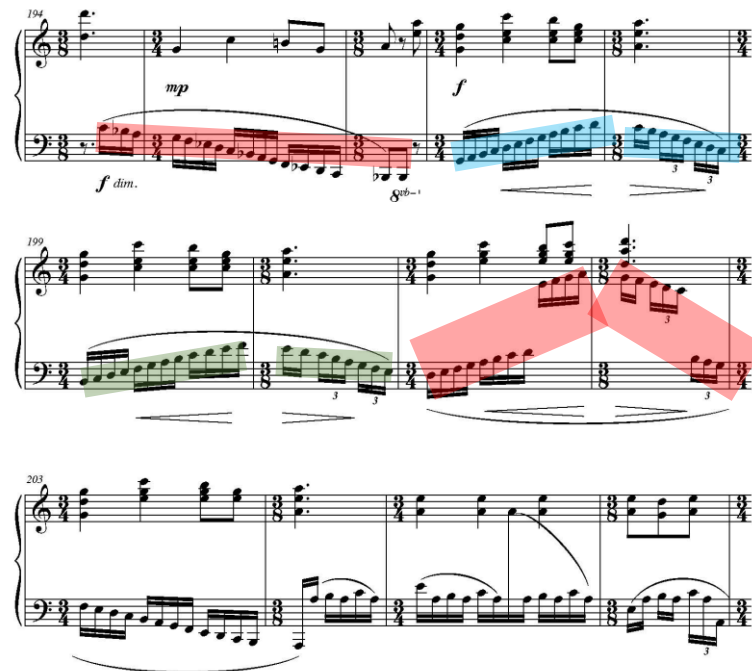
The image displays a musical score for the 8th variation, consisting of two columns of music. The left column contains three systems of piano and bass staves, and the right column contains three systems. The music is written in a 9/8 time signature. The first system (measures 157-161) features a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 162-165) includes mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The third system (measures 166-169) shows mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The fourth system (measures 170-173) features a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system (measures 174-177) includes mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The sixth system (measures 178-181) shows mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The seventh system (measures 182-185) features mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The eighth system (measures 186-189) includes mezzo-forte (mf) and mezzo-forte (mf) dynamics. The score is marked with various dynamics such as p, mf, and f, and includes articulations like accents and slurs. Red circles highlight specific notes in the bass staff of each system.

Σχήμα 10. Η 8^η παραλλαγή. Το μεγεθυμένο θέμα στον μπάσο συνυπάρχει και αφομοιώνει τις καταστατικές διαστηματικές αρχές που το διέπουν (διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης}).

9^η παραλλαγή

Συνεχίζοντας τη λογική της διαστολής του μετρικού χώρου από την προηγούμενη παραλλαγή, που μορφοποιήθηκε εντός των 6/4, ο συνθέτης επιλέγει εδώ μια ασύμμετρα μεγεθυμένη παρουσίαση του θεματικού υλικού. Τα 9/8 που δημιουργούνται από τη συνεπή συνένωση μέτρων 3/4 και 3/8 δεν συμβάλουν μονάχα στη χρονική διεύρυνση της μελωδίας αλλά δημιουργούν κατάλληλο έδαφος για την ανάδειξη μιας περαιτέρω κινητικότητας.

Πράγματι, ο συνθέτης δημιουργεί στο αριστερό χέρι ανοδικές και καθοδικές κινήσεις δεκάτων-έκτων που εκτείνονται σε δύο οκτάβες (Σχήμα 11α). Η συνεπής διαβατικότητα των κινήσεων αυτών χαρακτηρίζεται από συγκλίνοντα ή και αποκλίνοντα τροπικά περιβάλλοντα (με διαφορετικούς κάθε φορά φθόγγους αφετηρίας) που ευθύνονται για διάφορες πανδιατονικές κατευθύνσεις. Με άλλα λόγια, ο δώριος τρόπος από ντο και από ρε, ο μιζολύδιος από σολ και ο λόκριος από σι δημιουργούν την αίσθηση ότι ο συνθέτης σχεδόν αδιαφορεί για μια τροπική ευθυγράμμιση με το μελωδικό υλικό του θέματος και ενδιαφέρεται, κυρίως, για μια διατονική συλλογή φθόγγων.²⁰ Αξίζει να επισημανθεί ότι η εμφάνιση του σιβ στην αρχή της παραλλαγής (στο αριστερό χέρι) αποτελεί μια πρώτη ένδειξη υπονόμησης του τροπικού χαρακτήρα του θεματικού υλικού (Σχήμα 11β).



ΣΧΗΜΑ 11 (Α). ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ 9^η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ.194 - 206). ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ ΤΡΟΠΙΚΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΑ ΣΥΝΥΠΑΡΧΟΥΝ ΜΕ ΤΟ ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ.



²⁰ Η οπτική αυτή της... ούς να ασκεί κάποια κυριαρχικά δικαιώματα, επισημαίνεται από τον Dav στη σύντομη ανάλυση του 3ου τραγουδιού από τα *Four Greek Songs* του Κωνσταντίνου Σχήμα 11 (β). Απόσπασμα από την 9^η παραλλαγή characterized by the harmonic use of both the aeolian and (μ. 189 - 193). Η επιλογή του φθογγικού υλικού στο act freely, it is difficult to pinpoint exactly where these mc... act freely, it is difficult to pinpoint exactly where these mc... *Constantinides*, ό.π. σ. 34. θέματος.

10^η παραλλαγή

Στην τελευταία παραλλαγή του έργου η πρόθεση για τη δημιουργία ενός διτονικού περιβάλλοντος, σε συνδυασμό με την απόκρυψη της μελωδίας του θέματος αλλά με μια ρυθμοποιημένη, ισοκρατηματική συγχορδιακή στήριξη γίνεται αμέσως αισθητή (βλ. Σχήμα 12). Πουθενά στη συγκεκριμένη παραλλαγή δεν ακούγεται μια «γνήσια» συνηχητική στήριξη που να απορρέει αποκλειστικά από την «τροπική φύση» του θεματικού υλικού. Ο συνθέτης διαρθρώνει το φινάλε του έργου δίχως να αισθάνεται καμία ανάγκη να εμφανίσει τη δημοτική μελωδία για άλλη μια φορά. Μέλημά του είναι η προβολή της αρμονικής συνοδείας της δάνειας μελωδίας (λα-μι-λα), με τη παράλληλη χρήση συνηχήσεων που διευρύνουν και εμπλουτίζουν την κατεύθυνση του αρμονικού περιβάλλοντος.



ΣΧΗΜΑ 12. Η 10Η ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ (Μ.213-236). Η ΡΥΘΜΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΙΣΟΚΡΑΤΗΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗΡΙΞΗ ΣΥΝΥΠΑΡΧΕΙ ΜΕ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΑ ΞΕΝΑ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΗΧΗΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΗΣ ΔΑΝΕΙΑΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ, Η ΟΠΟΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΚΡΥΠΤΕΤΑΙ.

Επίλογος

Γραμμένο μέσα σε μια περίοδο αναζητήσεων γύρω από την οργάνωση της ατονικότητας, το *Θέμα και Παραλλαγές* για σόλο πιάνο δημιουργεί μια αντιθετική ατμόσφαιρα. Γνωστό επίσης και με τον τίτλο *Ελληνικές Παραλλαγές (Grecian Variations)* – λόγω της αξιοποίησης μουσικού υλικού από την ελληνική παράδοση –, φαίνεται να απασχόλησε ιδιαίτερα τον δημιουργό, αφού μεταγενέστερες συνθέσεις του, όπως οι *Ελληνικές Παραλλαγές* για βιόλα και ορχήστρα εγχόρδων (1987), το 2^ο *Κοντσέρτο* για σοπράνο σαξόφωνο και ορχήστρα εγχόρδων (2004) καθώς και το 2^ο *Κοντσέρτο* για πιάνο και ορχήστρα δωματίου (2012), συνιστούν μια διευρυμένη μορφή της πρώτης πιανιστικής εκδοχής. Βάσει αυτής της θεώρησης, το τροπικό θεματικό υλικό αυτού του πρώιμου έργου και οι διαφορετικές χρονικά επανεστιάσεις σ' αυτό, με στόχο τη δημιουργία μεγαλύτερων μορφών, φαίνεται να συμβάλουν στη δημιουργία ενός ισχυρού αισθητικού προσανατολισμού, ίσως και να προοικονομούν το νεοτονικό ιδίωμα που επρόκειτο να σφραγίσει την ηχητική ταυτότητα του δημιουργού.

Την εποχή της κλασικής αρχαιότητας σε μία και την αυτή εποχή υπήρχε διαφορετική αισθητική αντίληψη κατά τόπους. Με το πέρασμα όμως του χρόνου τα μεγάλα ρεύματα της αισθητικής αντίληψης άρχισαν να παίρνουν διεθνή μορφή και να επηρεάζονται από τα μεγάλα διεθνή γεγονότα που αναστάτωναν κι επηρέαζαν τη ζωή και τα έθιμα των λαών. Ένα από τα γεγονότα αυτά ήταν ο Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, ο οποίος προκάλεσε αισθητικές αλλαγές σε διάφορους τομείς της κοινωνίας, από την κατάργηση των πολύπλοκων διακοσμήσεων με την εισαγωγή του γεωμετρικού σχεδίου και της απλότητας, μέχρι το γυναικείο ντύσιμο και την τζαζ-μπαντ. Η τέχνη της τζαζ αναπτύχθηκε την εποχή του μεσοπολέμου, εξαπλώθηκε με ταχύτητα, καθιερώθηκε σε βάθος και έκταση και διαδόθηκε προς πολλές κατευθύνσεις και σε πολλά στρώματα, παρά τις αμφισβητήσεις που εκφράστηκαν σχετικά με την αισθητική της αξία. Η δεκαετία του '20 ονομάστηκε «Εποχή της Τζαζ», ένας όρος ο οποίος πέρα από μια μουσική αντίληψη προσπαθούσε να περιγράψει και μια ψυχική κατάσταση.¹

Παράλληλα με την επικράτηση της τζαζ εξαπλώθηκε έντονα και το φαινόμενο της χορομανίας. Η τζαζ και ο ρυθμός που αντιπροσώπευε τους χορούς της προήλθαν από τους νέγρους της Αμερικής. Ο χορός ήταν άμεσα συνδεδεμένος με τη μουσική της τζαζ, και αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του μεσοπολεμικού ανθρώπου. Οι χοροί της τζαζ επικράτησαν στα καμπαρέ, στα μιούζικ-χολ, στα θέατρα, στην οθόνη του κινηματογράφου, και μέσα από τη μόδα του χορού και τη «χορευτική μανία», η τζαζ διαδόθηκε ευρέως σε παγκόσμιο επίπεδο. Η χορευτική αυτή επιδημία δεν είχε προσβάλει αδικαιολόγητα την ανθρωπότητα. Μέσα από τον πρωτόγονο ρυθμό της τζαζ ο κόσμος προσπαθούσε να ξεχάσει τις σκληρότερες εκδηλώσεις της ζωής - πολέμους, αιματοχυσίες, ψυχικά βάσανα - και να χαθεί στην αίσθηση του παρόντος. Ο νεοφανής αυτός ρυθμός εξέφραζε τη ψυχική κατάσταση των ανθρώπων της εποχής εκείνης, και η αισθητική του εμπειρείχε μια αλήθεια για τη νέα γενιά η οποία δεν δοκίμαζε τις καινούργιες συνήθειες απλώς από περιέργεια, αλλά τις αισθανόταν, παθιαζόταν, ζούσε και προσαρμοζόταν αμέσως σε αυτές, κατανοώντας την εσωτερικότητά τους. Κατά τη γνώμη των ειδικών ο χορός δεν ήταν απλά ένα μέσο διασκέδασης, αλλά ένας τρόπος επικοινωνίας του ανθρώπου με τον αδιάκοπο και κυρίαρχο ρυθμό της φύσης: «Ο γενικός ρυθμός της φύσης, το σύμπαν, ο κόσμος, η ύλη, οι δυνάμεις, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία παλμική κίνηση των αόρατων ηλεκτρονίων και πρωτονίων. Η παλμική αυτή κίνηση υπάρχει σαν εσωτερική δόνηση μέσα στον άνθρωπο και εκδηλώνεται μέσα από το ρυθμό που παρέχει η μουσική. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ακόμη κι όσοι δε γνωρίζουν χορό, μόλις ακούσουν τη ρυθμική μουσική αισθάνονται την ανάγκη να αρχίσουν να κινούνται σύμφωνα με το χρόνο της. Η επικράτηση της τζαζ δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός. Η πρωτόγονη αυτή μουσική διήγειρε τον

¹ Ν. Δρακουλίδης, «Η διακοσμητική φυσιογνωμία», *Νέα Εστία*, τεύχος 160 (1933), σελ. 855 / Marshall W. Stearns, *TZAZ*, Εκδόσεις «Γνώση», 1988, σελ. 145

«πολιτισμένο» άνθρωπο και τον επανάφερε στην πρωτόγονη σχεδόν κατάσταση του, θέτοντας τον σε ρυθμική κίνηση, με μια παρόρμηση ισχυρότερη από κάθε άλλο είδος μουσικής. Ο πολιτισμένος κόσμος έχοντας εξαντλήσει όλα σχεδόν τα θέματα της μουσικής εμπνεύσεως και της ορχηστρικής του δημιουργίας, ένοιωσε την ανάγκη να προστρέξει στο κόσμο των ημιπολιτισμένων και των άγριων λαών σε αναζήτηση πρωτοτυπίας, και αποδέχθηκε με ευχαρίστηση όλα τα θέματα που του προσφέρθηκαν υπό τη μορφή της τζαζ και των εκκεντρικών χορών της». Η χορομανία δεν αποτελούσε μόνο ψυχολογικό φαινόμενο, αλλά και κοινωνικό. Ο χορός είχε γίνει μια μόδα που ασκούσε μυστηριώδη εξουσία στον κόσμο, γεγονός που οφειλόταν στην αδυναμία του ατόμου να δημιουργήσει τη δική του τέχνη, κάτι το οποίο ανέλαβε να λύσει η κοινωνία.²

Η τζαζ ταυτίστηκε με τον κοσμοπολιτισμό, μια έννοια ρευστή, με πολλαπλό και πολλές φορές διαφορετικό περιεχόμενο. Μετά από διάφορες διαμορφώσεις απέκτησε μια γενικότερη σημασία και ταυτίστηκε με το διεθνισμό, με μια αλληλεγγύη μεταξύ των κρατών που είχε ως σκοπό να εξαλείψει τις εκρήξεις εθνικισμού, χωρίς όμως να αποκλείεται ο πατριωτισμός. Στην Ελλάδα ο κοσμοπολιτισμός ταυτίστηκε με την έννοια του ευρωπαϊσμού, δηλαδή του κοσμοπολίτη που είχε ταξιδέψει σε πολλές ξένες χώρες αποκτώντας μια ιδιαίτερη νοοτροπία. Οι όψεις μιας τυπικά κοσμοπολίτικης ζωής, δηλαδή της «μεγάλης ζωής» στην Ελλάδα, αποτελούνταν από τα πλούσια καμπαρέ, τα μεγάλα και πολυσύχναστα ξενοδοχεία, τους χορούς και την τζαζ. Η ελληνική κοινωνία δεν απαρτιζόταν μονάχα από χωρικούς και αγρότες, αλλά είχε αποκρυσταλλωθεί σε πιο εξελιγμένες μορφές, καθώς είχε αρχίσει να αναπτύσσεται και να πληθαίνει μια νέα αστική κοινωνία και ο αστός ήταν πλέον ο κυρίαρχος τύπος. Ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, με την αύξηση του πληθυσμού και την ανάπτυξη της Αθήνας, είχαν αρχίσει να αναπτύσσονται εκτεταμένα μικροαστικά στρώματα. Εκτός από την «παραδοσιακή» μικροαστική τάξη στην οποία ανήκαν οι μαγαζάτορες και οι βιοτέχνες υπήρχε και η «νέα» μικροαστική τάξη την οποία αποτελούσαν οι μισθωτοί διανοητικής εργασίας και οι ελεύθεροι επαγγελματίες. Οι αστοί οργανώνονταν συλλογικά μέσα από σωματεία και ανέπτυξαν κοινές συμπεριφορές: στήριζαν ως κοινό διάφορους νεωτερισμούς, συνετέλεσαν στην εξάπλωση της αστικής αποκριάτικης κουλτούρας κ.α.³

² Ρ. Π., «Αποχαιρετισμός», *Μακεδονία* (17.2.1919), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Εις χορόν», *Εμπρός* (17.2.1921), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Τζαζ μπαντ», *Εμπρός* (13.3.1921), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Θερινοί χοροί», *Εμπρός* (1.6.1923), σελ. 1 / Ο Στυλογράφος, «Παράπονο κόρης», *Εμπρός* (31.8.1923), σελ. 2 / Ο Καθημερινός, «Χορός», *Σκριπ* (24.12.1923), σελ. 1 / Τριστάνος, «Ενώ βραδυάζει...», *Μακεδονία* (28.12.1923), σελ. 3 / Αθηναίος, «Αι θεριναί κατασκηνώσεις», *Εμπρός* (22.7.1924), σελ. 1 / Το κεντρί, «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (14.3.1927), σελ. 2 / Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Δημόσιος χορός του 1927», *Νέα Εστία*, τεύχος 1, (1927), σελ. 8-9 / «Με λίγα λόγια», *Μακεδονία* (14.6.1927), σελ. 2 / Αντώνης Νεοκλής, «Στα ντάνσιγκ της Θεσσαλονίκης», *Μακεδονία* (27.1.1928), σελ. 3 / Μια νέα όψις του εργατικού ζητήματος», *Εμπρός* (30.9.1928), σελ. 3 / «Μια νύχτα οργίων στα βερολινέζικα καμπαρέ», *Εμπρός* (27.2.1929), σελ. 3 / Γ. Ν. Μακρής, «Κινηματογράφος, ο χορός στην οθόνη», *Νέα Εστία*, τεύχος 249, (1937), σελ. 713

³ Απόστολος Σαχίνης, «Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Νέα Εστία*, τεύχος 387, (1943), σελ. 939-943 / Νίκος Ποταμιανός, *Οι Νοικοκυραίοι*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σελ.1-6, 35, 50

Στους χορούς των νεοελλήνων ήταν ολοφάνερη η ευρωπαϊκή επιρροή και ο νεοπλουτισμός: «Μέσα στο γυάλινο κλουβί της κραιπάλης και του γλεντιού... οι φωνές και τα γέλια ανάμικτα με την πρωτόγονη μουσική της τζαζ και τα ουρλιάσματα του αράπη μαέστρου επισφράγιζαν την τρελή στιγμή της ζωής που διασκεδάζει αδιάκοπα και που ατμοί της σαμπάνιας και του ουίσκι... μια παρέα από νέους ροκάνιζαν τις περιουσίες των πατέρων τους, ποιος ξέρει με τι κόπους αποκτημένες...».⁴

Την ίδια χρονική περίοδο, παράλληλα με την ανάπτυξη της νέας αστικής τάξης, άρχισε να εδραιώνεται και η θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Η χειραφέτηση της γυναίκας αποτελεί μία από τις σημαντικότερες κοινωνικές μεταβολές, η οποία έγινε σχεδόν αυτόματα και ασυνείδητα κάτω από την ήρεμη επιφάνεια της κοινωνίας: «Κανένας κοινωνιολόγος δεν θα μπορούσε να υποπτευθεί πριν από δεκαπέντε χρόνια ότι η κούκλα του ελληνικού σπιτιού θα εμφανιζόταν ξαφνικά ως άτομο οικονομικά αυθύπαρκτο. Ιδού η μεταβολή που έγινε εντός των δέκα ετών. Στους χορούς τους οποίους άλλοτε ελάχιστοι μπορούσαν ν' αντικρύσουν, μπήκε τώρα ο λαός με την προχωρημένη προφυλακή του, τη γυναίκα του λαού εντελώς εξισωμένη με τα προνομιάχια θηλυκά της κοσμικής κινήσεως, κουρεμένη όπως εκείνες, βαμμένη όπως εκείνες, κοντοφούστανη και χαρούμενη. Φύση, τάξη, επάγγελμα δεν διακρίνεται. Σήμερα γλεντούν όλοι. Ομοιομορφία και κοινοκτημοσύνη».⁵

Η τζαζ πρωτοεμφανίστηκε στη Βόρεια Αμερική και προήλθε από ένα συνονθύλευμα μουσικών ιδιωμάτων, σημαντικότερο από τα οποία ήταν η μουσική των μαύρων δούλων της Αφρικής οι οποίοι προέρχονταν από πολλές και ανομοιογενείς φυλές, αλλά είχαν ως κοινό στοιχείο τη σπουδαία θέση που κατείχε η μουσική στην καθημερινή τους ζωή. Με το πέρασμα του χρόνου η αφρικανική μουσική διασταυρώθηκε με μουσική ισπανικής, αγγλικής και γαλλικής προελεύσεως. Οι εξωτερικές αυτές επιδράσεις διαμόρφωσαν τις αρμονίες και τις μελωδίες της πρώτης τζαζ, αλλά οι ρυθμοί και τα ηχοχρώματα της

⁴ Φορτούνιο, «Φυντάνια», *Εμπρός* (8.5.1918), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Εις χορόν», *Εμπρός* (17.2.1921), σελ. 1 / «Η αποκρηάτικη κίνησης - Πως εορτάστηκαν τα κούλουμα», *Εμπρός* (15.2.1922), σελ. 2 / «Μπαλ ντ' ανφάν», *Μακεδονία* (11.4.1923), σελ. 4 / DE FELD, «Περιζήτητος», *Μακεδονία* (12.4.1923), σελ. 3 / Λοξίας, «Που οδηγεί ο χορός», *Σκριπ* (7.3.1924), σελ. 2 / Ο Περίεργος, «Αττικά ημέρα», *Εμπρός* (14.9.1924), σελ. 1 / Αστυνόμος Ζακ, «Πως γλεντούν οι Ραμολί», *Μακεδονία* (25.11.1925), σελ. 1 / Μεφιστοφέλε, «Ελευθερία-Ισότητα!..», *Μακεδονία* (17.12.1925), σελ. 2 / Ο Κλαυσίγγελος, «Spleen», *Σκριπ* (3.6.1926), σελ. 3 / Θ-ς, «Η νυχτερινή ζωή των Αθηνών», *Εμπρός* (27.2.1927), σελ. 1, 2 / Ο Έτερος, «Πρόδοσ!», *Μακεδονία* (28.2.1927), σελ. 2 / Αμασκάρευτος, «Αποκρηά και κρίση», *Μακεδονία* (3.3.1927), σελ. 3 / Ρίβι Μπενεντίτο, Διήγημα «Ξαναδός μου την καρδιά σου», *Μακεδονία* (14.3.1927 έως 25.3.1927), σελ. 2 / Βινίκιος Γεράνης, «Καραγκιοζήδες», *Μακεδονία* (14.6.1927), σελ. 1 / Νίκος Φαρδής, «Καβάλα, η νέα Επτάλοφος, η ζωή της, τα γλέντια της», *Μακεδονία* (25.11.1927), σελ. 3 / Βινίκιος Γεράνης, «Εύθυμο τρίο», *Μακεδονία* (17.4.1928), σελ. 1 / Μήτσος Δειλινός, «Οι άνθρωποι που ξοδεύουν», *Εμπρός* (15.9.1928), σελ. 1 / Μήτσος Δειλινός, «Τα καμπαρέ της πρωτευούσης», *Εμπρός* (2.11.1928) σελ. 2 / Μήτσος Δειλινός, «Τα καμπαρέ της πρωτευούσης», *Εμπρός* (3.11.1928 & 4.11.1928), σελ. 2 / Στάθης Λούπας, «Μέσα στον ίλιγγο του ντάνσιγκ», *Μακεδονία* (4.11.1928), σελ. 3 / Ο Σωφρόνιος, «Ο Ντερτλής», *Μακεδονία* (11.11.1929), σελ. 2

⁵ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Δημόσιος χορός του 1927», *Νέα Εστία*, τεύχος 1, (1927), σελ. 8-9

προέρχονταν από την Αφρική. Η λέξη «τζας», αργότερα «τζαζ» πρωτοακούστηκε στο Σικάγο στα μέσα της δεκαετίας του '10. Το ευρύ κοινό άρχισε ν' ακούει πρώτη φορά για την τζαζ το 1917, έτος που αποτελεί ίσως την ακριβέστερη χρονολόγηση για την αρχή της Εποχής της Τζαζ. Το βράδυ της 26ης Γενάρη του 1917, η Ορίτζιναλ Ντίξιλαντ Τζας Μπαντ έκανε το ντεμπούτο της στο καμπαρέ του Ράιζενουέμπερ, στο Κολόμπους Σερκλ. Την μπάντα αποτελούσαν πέντε λευκοί πρωτοπόροι, γεμάτοι από τη νέγρικη μουσική της Νέας Ορλεάνης. Τον Ιανουάριο του 1917 έγινε και η πρώτη ηχογράφιση από την 5μελή αυτή ορχήστρα από τη Νέα Ορλεάνη της Λουιζιάνας.⁶

Η τζαζ εξαπλώθηκε σταδιακά σε διάφορες πολιτείες της Αμερικής με βασικούς σταθμούς τη Νέα Ορλεάνη, το Σικάγο και τη Νέα Υόρκη, και επικράτησε ως μουσικό είδος σε όλα τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης.⁷

Τα βασικά ιδιώματα της μαύρης μουσικής πάνω στα οποία στηρίχτηκε και αναπτύχθηκε η μουσική της τζαζ, είναι το «blues» και το «ragtime». Το blues διαδόθηκε στην Αμερική από τον 19^ο αιώνα και η χροιά του προερχόταν από την ανθρώπινη φωνή. Τα ιδιαίτερα ηχοχρώματα του και οι διολισθήσεις των τόνων (bent notes και blue notes) μεταφέρθηκαν στα ξύλινα και στα χάλκινα πνευστά. Η τρομπέτα και το τρομπόνι μιμήθηκαν τον τόνο και το «θόρυβο» της ανθρώπινης φωνής με τη χρήση της σουρντίνας. Είναι αξιοσημείωτη η χρήση των φωνητικών αυτών χαρακτηριστικών του blues από τους μουσικούς της τζαζ σε όλες τις περιόδους. Στην ενόργανη μουσική μεταφέρθηκε επίσης και το χαρακτηριστικό στοιχείο της μαύρης εκκλησιαστικής μουσικής, η επανάληψη στίχων (call-and-response patterns). Το ragtime άνθισε στην Αμερική περίπου από το 1890 μέχρι τον Α' παγκόσμιο πόλεμο. Ο όρος αυτός χρησιμοποιούταν στα τέλη του 19ου αιώνα για να περιγράψει το ιδίωμα της συγκοπής που χαρακτήριζε ένα είδος λαϊκής μουσικής που παιζόταν κυρίως στο πιάνο. Η λέξη ήταν αλλοιωμένη διότι η συγκοπική πρακτική ονομαζόταν «ragging» και τα μουσικά κομμάτια «rags». Οι πρακτικές του ragtime επηρέασαν την κατεύθυνση των σόλο και συλλογικών αυτοσχεδιασμών της πρώτης τζαζ. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα ο όρος αυτός ήταν πλέον συνώνυμος με τον όρο τζαζ.

8

Από την εποχή του ragtime αναπτύχθηκαν διάφορες χορευτικές μορφές, όπως το cakewalk, οι οποίες εξελίχθηκαν και πήραν τη μορφή των χορών που επικράτησαν την Εποχή της τζαζ. Οι επικρατέστεροι χοροί της τζαζ εποχής ήταν το one-step, το two-step, το fox-trot, το shimmy, το charleston, το black-bottom και το yale. Οι αφροαμερικάνικοι αυτοί

⁶ Marshall W. Stearns, *ο.π.*, σελ. 146 / John Chilton, *Ιστορία της Τζαζ*, Αθήνα: Υποδομή, 1985, σελ. 11-14 / John Chilton, «Original Dixieland Jazz [Jass] Band [ODJB]» στο *The New Grove Dictionary of Jazz*, II, Edited by Barry Kernfeld, London: Macmillan Press, 1988, σελ. 274-275

⁷ Άγγελος Γαβριήλ, «Η Jazz στο Σικάγο», *Πολύτονον*, τεύχος 44, (2011), σελ. 35-37 / Άγγελος Γαβριήλ, «Η Jazz στο Σικάγο III», *Πολύτονον*, τεύχος 46, (2011), σελ. 39-40 / Άγγελος Γαβριήλ, «Η εποχή του swing στη Νέα Υόρκη», *Πολύτονον*, τεύχος 48, (2011), σελ. 36-37 / «Nightclubs and other venues» στο *The New Grove Dictionary of Jazz*, II, Edited by Barry Kernfeld, London: Macmillan Press, 1988, σελ. 176-247

⁸ William J. Schafer, «Ragtime» στο *The New Grove Dictionary of Jazz*, II, Edited by Barry Kernfeld, London: Macmillan Press, 1988, σελ. 345-346 / Paul Oliver, «Blues, 1 & 2: Blues and New Orleans Jazz» στο *The New Grove Dictionary of Jazz*, I, Edited by Barry Kernfeld, London: Macmillan Press, 1988, σελ. 121-123

χοροί καθώς και διάφοροι χοροί βραζιλιάνικης προελεύσεως κυριάρχησαν στην Αμερική, και μέσω των μαύρων διαδόθηκαν σε παγκόσμιο επίπεδο. Συγκεκριμένα στην Ευρώπη, το ουάν-στεπ εισήχθη το 1910 και αποτέλεσε τη βάση για το μετέπειτα φοξ-τροπ ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές τη δεκαετία του '20, όπως επίσης και το ταγκό. Το σίμμυ εισήγαγε το κούνημα του επάνω μέρους του κορμιού στους χορούς αυτούς. Το προκλητικό για την εποχή τσάρλεστον πολιτογραφήθηκε στο Παρίσι το 1926 σ' ένα μιούζικ-χολ και στη συνέχεια εισήχθη στα ντάνσιγκ και στα ιδιωτικά σαλόνια. Τέλος, το μπλακ-μπότομ και το yale διαδόθηκαν στην Ευρώπη κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '20.⁹

Παράλληλα με την Ευρώπη, την ίδια ακριβώς χρονική περίοδο, η κουλτούρα της διασκέδασης, το ραγκτάιμ, η τρέλα του χορού και οι τζαζ-μπαντ επικράτησαν και στην Ελλάδα. Σταδιακά εμφανίστηκαν διάφοροι εκκεντρικοί χοροί και αυτή η «διαρκής αλλαγή» έφερε στην Ελλάδα όλων των ειδών τους χορούς: τζαζ, ευρωπαϊκούς και λατινοαμερικάνικούς.¹⁰

⁹ Walter Nelson, «Cakewalk|Mass Historia», <http://www.walternelson.com/dr/cakewalk> (20.5.2017) / Walter Nelson, «Jazz Age Social Dancing (The Modern Dances)|Mass Historia», <http://www.walternelson.com/dr/1920s-dance> (20.5.2017) / Αρετή Βασιλείου, «Οι φτέρνες που μιλούν: Η πρώτη γνωριμία της Αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τους αμερικανικούς χορούς», *Παράβασις*, τόμος 6, (2005), σελ. 43, 44, 50

¹⁰ «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός* (17.12.1913), σελ. 3 / «Πεννιές», *Εμπρός* (4.1.1914), σελ. 1 / «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός* (12.1.1914), σελ. 3 / «Ζήτω ο χορός», *Εμπρός* (12.3.1914), σελ. 6 / «Αι αρσακειάδες εις το Ορφανοτροφείον», *Εμπρός* (14.4.1914), σελ. 4 / «Ευρωπαϊκή σχολή χορού Ευάγ. Ξυναριανού», *Σκριπ* (15.11.1914), σελ. 2 / «Η πρώτη του παπαγάλου 1916», *Εμπρός* (13.7.1916), σελ. 2 / Σπύρος Μελάς, «Λευκαί Αθήναι», *Εμπρός* (24.11.1917), σελ. 1 / Φορτούνιο, «Φυντάνια», *Εμπρός* (8.5.1918), σελ. 1 / Φορτούνιο, «Στο διάλειμμα», *Εμπρός* (15.2.1919), σελ. 1 / «Αποχαιρετισμός», *Μακεδονία* (17.2.1919), σελ. 1 / «Πως διασκέδασαν προχθές οι Αθηναίοι», *Εμπρός* (19.2.1919), σελ. 1 / Φορτούνιο, «Μια διασκέδασις», *Εμπρός* (3.6.1919), σελ. 1 / «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός* (12.1.1920), σελ. 4 / «Πεννιές», *Εμπρός* (18.1.1920), σελ. 1 / «Κήπος Λευκού Πύργου», *Μακεδονία* (10.10.1920), σελ. 1 / «Πεννιές», *Εμπρός* (25.11.1920), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Εις χορόν», *Εμπρός* (17.2.1921), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Η μάσκα», *Εμπρός* (6.2.1922), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Τζαζ Μπαντ», *Εμπρός* (13.3.1921), σελ. 1 / «Οι χοροί που χορεύονται», *Εμπρός* (10.4.1922), σελ. 1 / Ο Τζαζ, «Κοσμική κίνησης», *Σκριπ* (20.11.1923), σελ. 3 / Αθηναίος, «Χειμερινή νύχτα», *Εμπρός* (15.12.1923), σελ. 1 / Ο Καθημερινός, «Χορός», *Σκριπ* (24.12.1923), σελ. 1 / Λόεγκριν, «Παρακαλούνται οι σεμνότυφοι», *Μακεδονία* (18.1.1924), σελ. 3 / «Παρασκήνια», *Σκριπ* (2.6.1926), σελ. 2 / «Παρασκήνια», *Σκριπ* (3.6.1926), σελ. 3 / Συλβέστρος, «Τσάρλεστον», *Μακεδονία* (24.9.1926), σελ. 2 / Βινίκιος Γεράνης, «Το πεπρωμένο..», *Μακεδονία* (28.10.1926), σελ. 1 / «Ο χορός τσάρλεστον με τους πιθηκανθρώπους», *Μακεδονία* (29.10.1926), σελ. 3 / «Θα χορέψετε το μπλακ-μπότομ;», *Εμπρός* (7.11.1926), σελ. 3 / «Οι νέοι χοροί», *Μακεδονία* (25.11.1926), σελ. 3 / Λόεγκριν, «Τσάρλεστον», *Μακεδονία* (8.12.1926), σελ. 3 / «Στης κ. Καραγιαννίδου», *Μακεδονία* (27.1.1927), σελ. 5 / Βινίκιος Γεράνης, «Τι καλά που ήταν!...», *Μακεδονία* (2.2.1927), σελ. 1 / Αντώνης Νεοκλής, «Το τσάρλεστον», *Μακεδονία* (6.2.1927), σελ. 3 / «Η τελευταία του μαύρου κόσμου», *Ελεύθερον Βήμα* (13.3.1927), σελ. 2 / «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (14.3.1927), σελ. 2 / Αντώνης Νεοκλής, «Η χορευτική σαιζόν», *Μακεδονία* (13.11.1927), σελ. 3 / «Η «Βαβυλωνία» & Δ. Χρονόπουλος, «Το Κολωνάκι, η γνήσια αθηναϊκή συνοικία», *Εμπρός* (21.10.1928), σελ. 2 / Στάθης Λούπας, «Μέσα στον ίλιγγο του ντάνσιγκ», *Μακεδονία* (4.11.1928), σελ. 3 / «Μια νύχτα οργίων εις τα βερολινέζικα καμπαρέ», *Εμπρός* (27.2.1929), σελ. 3

Οι χοροί αυτοί και η κουλτούρα τους δεν εμφανίστηκαν ξαφνικά στην Ελλάδα, αλλά ήρθαν ως η συνέχεια των παλαιότερων ευρωπαϊκών χορών και της ευρωπαϊκής κουλτούρας επικρατούσε στην Ελλάδα από την εποχή του Όθωνα (1832 κ.ε.). Αργότερα, όταν ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας ο Χαρίλαος Τρικούπης (1882 κ.ε.) και η Αθήνα μπήκε για τα καλά στη διαδικασία του εκσυγχρονισμού, επηρεάστηκε ακόμη περισσότερο η κοινωνική της ζωή. Εκτός από τα καφενεία, άρχισαν να λειτουργούν θέατρα, καφέ-σαντάν, ανθοπωλεία, μυροπωλεία, καταστήματα νεωτερισμών και χοροδιδασκαλεία. Δημιουργήθηκαν σωματεία και σύλλογοι, σαφές τεκμήριο για τη χειραφέτηση και την κοινωνική και πολιτική έκφραση των μεσαιών στρωμάτων, οι οποίοι διοργάνωναν εκδρομές μέσω των οποίων οι άνθρωποι της πόλης έρχονταν σε επαφή με τους κατοίκους της υπαίθρου. Οι ευρωπαϊκοί χοροί διαδόθηκαν σε διάφορα μέρη της Ελλάδας καθώς και σε μέρη όπου κατοικούσε ελληνικός πληθυσμός, όπως η Θράκη, ο Πόντος, η Προποντίδα, η Καππαδοκία, η Κωνσταντινούπολη, η Μικρά Ασία και η Αγκυρα. Τέτοιοι χοροί αυτοί ήταν κυρίως το βαλς, η πόλκα, το γκαλόπ, το ρετεβάλς, οι καντριλιες, οι λανσιέδες και το μενουέτο. Στα ελληνικά νησιά επίσης χόρευαν βαλς, πόλκα, ταγκό, φοξ-αγγλέ, φοξ-τροτ, σάμπα, σουίνγκ και τσάρλεστον, και ονομάζονταν «τα ευρωπαϊκά». Στη Ρόδο οι ευρωπαϊκοί χοροί διαδόθηκαν μετά την προσάρτηση της στην Ιταλία το 1912. Στην πόλη της Ρόδου υπήρχε ένας χοροδιδάσκαλος που δίδασκε τους χορούς αυτούς. Οι βιολιστές του νησιού έμαθαν να παίζουν τις μελωδίες των χορών αυτών, και με τον τρόπο αυτό οι ευρωπαϊκοί χοροί διαδόθηκαν και στα χωριά του νησιού όπου χορεύονταν από το 1920. Οι ευρωπαϊκοί χοροί χορεύονταν στα νησιά του Ιονίου, και στα χωριά της Κρήτης, όπου χορευόταν επίσης ο σωτής, μια λαϊκή διασκευή της πόλκας, «ένας χορός μεταμορφωμένος σε ιδιότυπο ζευγαρωτό κρητικό χορό».¹¹

Μέσα από αυτό το προϋπάρχον κοινωνικό περιβάλλον, η τζαζ διαδόθηκε στην Ελλάδα και οι χοροί της αποτέλεσαν «τους συνηθισμένους χορούς» της εποχής. Τους οποίους αυτούς συνήθιζαν να τους ονομάζουν ευρωπαϊκούς, καθώς εμφανίστηκαν ως η συνέχεια και η εξέλιξη των παλαιών ευρωπαϊκών χορών.¹²

Από χρονολογικής απόψεως, τα γεγονότα αυτά συμβαίνουν και εξελίσσονται στην Ελλάδα παράλληλα με αυτά που διαδραματίζονται στην Ευρώπη. Η τζαζ-μπαντ ήταν γνωστή στην Ελλάδα από τις αρχές της δεκαετίας του '20,¹³ το ουάν-στεπ από το 1913, το

¹¹ Αντζακα-Βέη, Ευαγγελία – Λουτζάκη, Ρένα, «Ο χορός στην Ελλάδα» στην *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*, 28, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1999, σελ. 324-341 / «Ευρωπαϊκοί Χοροί», *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού*, Επιμέλεια Άλκης Ράφτης, Αθήνα: Θέατρο ελληνικών χορών «ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ», 1995 / Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, «Μουσικές διαδρομές, Ευρωπαϊκά (ταγκό, βαλς, πόλκα κ.λπ.)» http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_menusite&view=expanded&type=articles&layout=227 (25.5.2017) / Ιστοχώρος ποικίλης ύλης, «Παραδοσιακοί χοροί της Ελλάδας», <https://www.paredose.net/85> (25.5.2017) / Candia, «Ο χορός στην Κρήτη», <https://candia.wordpress.com/culture/dance-gr/> (25.5.2017)

¹² «Οι χοροί της εβδομάδας/των Ζακυνθίων», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2 / «Ο καλλιτεχνικός», *Εμπρός* (3.3.1927), σελ. 2 / «Το Διεθνές Συνέδριον Χορού», *Σκριπ* (10.7.1927), σελ. 3 / «Τα εγκαίνια», *Σκριπ* (4.9.1927), σελ. 3 / «Χορευτική κίνησης», *Μακεδονία* (6.11.1927), σελ. 5

¹³ «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός* (17.12.1913), σελ. 3 / «Η πρώτη του παπαγάλου 1916», *Εμπρός* (13.7.1916), σελ. 2 / Πεζοπόρος, «Επελάσεις Βορριά», *Εμπρός* (26.1.1920), σελ. 1 / «Πεννιές», *Εμπρός* (2.9.1920), σελ.

φοξ-τροτ από το 1916 και το τσάρλεστον από το 1926. Τα χορευτικά κέντρα και τα χοροδιδασκαλεία της Ελλάδας απέκτησαν τις κλασικές ευρωπαϊκές ονομασίες «Ντάνσιγκ» (Dancing) και «Ακαδημία Χορού» (Academy of Dance) και λειτουργούσαν παράλληλα και με τις δύο ιδιότητες, μία επίσης ευρωπαϊκή συνήθεια. Η κίνηση που επικρατούσε στα χοροδιδασκαλεία ήταν απεριγράπτη και «οι μαθητεύομενοι φοξ-τροτιστές και φοξ-τροτίστριες ήταν κάθε ηλικίας, παντός γένους και όλων των διαστάσεων». Χαρακτηριστική είναι η φράση που ειπώθηκε: «Απορώ πως ακόμη ο Δήμος Αθηναίων δεν βάφτισε κανένα δρόμο, η μάλλον την κεντρικότερη οδό με το όνομα των Χοροδιδασκάλων: Λεωφόρος Χοροδιδασκάλων!!!». Οι καθηγητές χορού μετέβαιναν αυτοπροσώπως στην Ευρώπη και διατηρούσαν είχαν άμεση επαφή με τις εξελίξεις της χορευτικής κίνησης και τους νέους χορούς που προωθούνταν στους χορευτικούς κύκλους. Και μέσα από αυτά τα χοροδιδασκαλεία σχηματίζονταν οι χορευτικές ομάδες (groupes) που οργάνωναν «ζουρφιξ» σε διάφορες αίθουσες υπό τη συνοδεία τζαζ-μπαντ. Η χορευτική μανία είχε ως αποτέλεσμα να ανοίξουν τόσα χορευτικά κέντρα που να μη μείνει πλατεία, δρόμος και γωνιά της πρωτεύουσας από όπου να μην «εκτοξεύονται οι μεταλλικοί ήχοι της τζαζ». ¹⁴ Αξιοσημείωτα γεγονότα αποτελούν η δημοσίευση ενός άρθρου στον ελληνικό τύπο με την ιστορία της τζαζ το 1926 και η κυκλοφορία ενός περιοδικού με τίτλο *Τζαζ* το 1928! ¹⁵

Η κοσμική ζωή ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη όπου υπήρχε έντονο το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού, αλλά δεν περιορίστηκε σ' αυτές. Η κοσμική ζωή των πόλεων, η κουλτούρα και η νοοτροπία της εισχώρησε και σε μικρότερες πόλεις, σε νησιά και χωριά, όπως οι Σπέτσες, το Κιλκίς, ο Βόλος, η Καβάλα, η Κοζάνη, η Κομοτηνή, η Δράμα, τα Βίλλια, το Λουτράκι, το Πισοδέρι, η Αιδηψός κ.λπ. Ιδίως κατά τη θερινή περίοδο η κοσμοπολίτικη κοινωνία των πόλεων μεταφερόταν σε εξοχικά μέρη και παραλίες, με αποτέλεσμα να ανοίξουν υπαίθρια χορευτικά κέντρα σε παραλιακές περιοχές. Οι ευρωπαϊκοί χοροί ήταν ευρέως διαδεδομένοι στις επαρχιακές πόλεις και αποτελούσαν μέρος της διασκέδασης σε όλες τις επίσημες γιορτές. Στους χορούς αυτούς παρευρίσκονταν όλα τα εκλεκτά μέλη της τοπικής κοινωνίας, δήμαρχοι, νομάρχες, έπαρχοι, διευθυντές και υπάλληλοι των εποικισμών, δημόσιοι υπάλληλοι, καθηγητές, δάσκαλοι και δασκάλες,

1 / Πεζοπόρος, «Εις χορόν», *Εμπρός* (17.2.1921), σελ. 1 / Συλβέστρος, «Τσάρλεστον», *Μακεδονία* (24.9.1926), σελ. 2 / «Θα χορέψετε το μπλακ-μπότομ;», *Εμπρός* (7.11.1926), σελ. 3

¹⁴ «Πεννιές», *Εμπρός* (11.1.1921), σελ. 2 / Πεζοπόρος, «Μια αντοχή» *Εμπρός* (20.2.1921), σελ. 1 / «Πεννιές», *Εμπρός* (4.10.1923), σελ. 1 / «Sans-Souci», *Ελεύθερον Βήμα* (5.10.1923), σελ. 3 / Άγγ[ελος] Δόξ[ας], «Πρωτομάθημα χορού», *Εμπρός* (19.10.1923), σελ. 1 / Ο Τζαζ, «Κοσμική κίνησης», *Σκριπ* (26.11.1923), σελ. 3 / Ο Τζαζ, «Κοσμική κίνησης», *Σκριπ* (27.11.1923), σελ. 3 / Ο Τζαζ, «Κοσμική κίνησης», *Σκριπ* (1.12.1923), σελ. 3 / Ο Χορευτής, «Αι χορεύουσαι Αθήναι», *Σκριπ* (16.12.1924), σελ. 3 / «Γερμανική Λέσχη», *Σκριπ* (21.2.1925), σελ. 2 / «Χοροί», *Σκριπ* (25.6.1925), σελ. 2 / «Παρασκήνια», *Σκριπ* (6.3.1924), σελ. 2 / «Διεθνής Ακαδημία χορού Ιωάν. Τζίτζά», *Σκριπ* (21.2.1925), σελ. 2 / «Σχολή χορού Α. Ανδρεόπουλου», *Μακεδονία* (18.9.1926), σελ. 2 / Walter Nelson, «Dance Scenes from Nickel-Hopper with Mabel

Normand», <https://www.youtube.com/watch?list=PLmA2R7foaoP7m67UECfVwdFYQchfo8tv2&v=HNmr6ygCCnQ> (30.5.2017) / Ντόλης Νίκβας, «Χορομανία», *Σκριπ* (30.10.1926), σελ. 2 / «Το Διεθνές Συνέδριον Χορού», *Σκριπ* (10.7.1927), σελ. 3 / «Αμπασσαντέρ», *Εμπρός* (2.2.1929), σελ. 2

¹⁵ «ΤΖΑΖ-ΜΠΑΝΤ», *Εμπρός* (28.2.1926), σελ. 3 / «Τζαζ», *Εμπρός* (27.10.1928), σελ. 2 / «Εκδόσεις», *Εμπρός* (29.10.1928), σελ. 2

συνταγματάρχες, στρατηγοί, αξιωματικοί, ταγματάρχες, λοχαγοί, οικονομικοί έφοροι, τελωνειακοί, γιατροί, βιομήχανοι, έμποροι, δικηγόροι, δικαστικοί, ειρηνοδίκες, πταισματοδίκες, πρωτοδίκες, επιχειρηματίες, τραπεζικοί, ταμίες, χωροφύλακες, δασάρχες κ.λπ. Η έναρξη των χορών αυτών γινόταν με τον καλαματιανό και κατόπιν ακολουθούσαν οι ευρωπαϊκοί χοροί. Οι πιο διαδεδομένοι χοροί ήταν το φοξ-τροτ, το ταγκό και προς το τέλος της δεκαετίας το τσάρλεστον. Τέλος, σε ορισμένες επαρχίες υπήρχαν και ντάνσιγκ με τζαζ-μπαντ και μαύρους τραγουδιστές.¹⁶

Πέρα από το κέντρο της Αθήνας, η τζαζ διαδόθηκε και στα περίχωρα, στις γραφικές συνοικίες, τα Αναφιώτικα και το Κολωνάκι, στα προάστια, το Παλαιό και το Νέο Φάληρο, την Κηφισιά, τη Γλυφάδα, το Γαλάτσι, το Παγκράτι, το Μεταξουργείο και τα Πατήσια, σε όλες τις γειτονίες, και έφτασε μέχρι και στους πιο μικρούς και αφανείς συνοικισμούς. Τις νύχτες, τα μικροκαφενεία στις γειτονίες λειτουργούσαν ως χορευτικά κέντρα, με αποτέλεσμα κάθε γειτονιά να έχει το δικό της ντάνσιγκ. Ως χορευτικά κέντρα λειτουργούσαν και διάφορες αίθουσες, σαλόνια ξενοδοχείων, λέσχες, θέατρα και κινηματογράφοι. Η χορευτική κίνηση ξεκινούσε το μήνα Σεπτέμβριο, αλλά η επίσημη έναρξη της χειμερινής σαιζόν γινόταν τον Δεκέμβριο, όταν όλη η κοσμική Αθήνα έκανε την εμφάνιση της στις χορευτικές αίθουσες. Η λήξη της χειμερινής σαιζόν δεν σηματοδοτούσε πλέον και τη λήξη των χορευτικών συγκεντρώσεων, καθώς επικρατούσε μεγάλη κοσμοσυρροή στα κοσμικά κέντρα την άνοιξη, ακόμη και το καλοκαίρι. Παλαιότερα, όταν η Αθήνα ήταν «μικρότερη», ο κόσμος χόρευε επίσης πολύ, αλλά μόνο το χειμώνα και τον Απρίλιο γινόταν πλήρης διακοπή της χορευτικής περιόδου. Η αρχή και το τέλος κάθε εύθυμης αθηναϊκής συγκεντρώσεως όταν έμπαινε η άνοιξη, «ο ομφαλός και το απόγαιο συμπάσης της κοσμικής κινήσεως», ήταν το Ζάππειο, ένα αθηναϊκό πάρκο αντάξιο των αντιστοίχων των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων. Σε όλη την περιοχή που εκτεινόταν από το Μετς μέχρι την Αίγλη, προς το τέρμα της οδού Ηρώδου Αττικού και προς το Στάδιο, επικρατούσε μια «σαλάτα μουσικής», ένας «νυχτερινός μουσικός συναγερμός». Όχι κύμα, αλλά «ωκεανός μουσικής δονούσε τριγύρω» με τις πιο απίθανες μουσικές ενορχηστρώσεις. Στο μέρος αυτό όπου σύχναζε κάθε λογής κόσμος, από διάφορες ράτσες και προελεύσεις και από όλες τις αθηναϊκές συνοικίες ακουγόταν μουσική από το ραδιόφωνο, από την κλασική ορχήστρα της Αίγλης και από τα βιολιά της τζαζ. Εκτός από το Ζάππειο υπήρχαν πολλά κέντρα που άνοιγαν κατά τη θερινή περίοδο: «Ολόκληρη η έκταση από το σταθμό Πελοποννήσου μέχρι το σταθμό Λαρίσης είναι γεμάτη από φως, μουσική, φωνές, τραγούδια. Μύρια βιολοντσέλα, τζαζ, μπαλέτα ξεφύτρωσαν στα εκεί κέντρα σαν

¹⁶ Ο Καθημερινός, «Περιφορά βρεφών», *Σκριπ* (11.6.1924), σελ. 1 / «Αι κοσμικαί Αθήναι», *Σκριπ* (9.7.1924), σελ. 2 / Ρήσσα, «Κοσμική κίνησης», *Μακεδονία* (19.12.1924), σελ. 2 / Αντώνης Νεοκλής, «Το κοσμικό Πισοδέρι», *Μακεδονία* (14.8.1927), σελ. 2 / Ευάγγ. Μπ., «Η ζωή στο Λουτράκι», *Σκριπ* (4.9.1927), σελ. 3 / Σ. Βλάχος, «Ένα Σαββατόβραδο εις τας Σπέτσας», *Σκριπ* (4.9.1927), σελ. 3 / Νίκος Φαρδής, «Καβάλα, η νέα Επτάλοφος, η ζωή της, τα γλέντια της», *Μακεδονία* (25.11.1927), σελ. 3 / Χ. Τζ., «Το Εμπρός εις τας επαρχίας/Χορός Γυμναστικού Συλλόγου», *Εμπρός* (1.1.1928), σελ. 5 / Ε.Π., «Η εορτή των ανθέων εις την Κομοτινήν», *Μακεδονία* (15.6.1928), σελ. 3 / Άγγελος Ακροθαλασσίτης, «Η μαγευτική λουτρόπολις της Αιδηψού», *Εμπρός* (2.7.1928), σελ. 5 / «Χοροεσπερίδα στα Βίλλια», *Σκριπ* (21.9.1928), σελ. 2 / Σ. Αμέριμος, «Η εφετεινή κίνησης των παραθεριστών», *Εμπρός* (9.10.1928), σελ. 1&2 / «Ζωή και κίνησης», *Μακεδονία* (11.11.1929), σελ. 2

μανιτάρια». Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού εκτός από τα θερινά χορευτικά κέντρα, άριστα μέρη χορευτικών συναθροίσεων αποτελούσαν και οι ταράτσες των σπιτιών! Η κάθε περιοχή απέκτησε «τη δική της ταράτσα» κι επομένως και την ορχήστρα της, όπου μαζεύονταν τα ζεύγη των χορευτών για να χορέψουν υπό τον έναστρο ουρανό, μια συνήθεια ιδιαίτερα αγαπητή στην αθηναϊκή νεολαία.¹⁷

Μια αντίστοιχη κοινωνική κατάσταση επικρατούσε και στη Θεσσαλονίκη όπου κυριαρχούσε έντονα η κοσμοπολίτικη νοοτροπία. Στην πόλη αυτή είχαν ανοίξει πολλά ντάνσιγκ και χοροδιδασκαλεία, όπου συγκεντρωνόταν το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Οι χοροδιδάσκαλοι χρησιμοποιούσαν το σύστημα διδασκαλίας της Παρισινής Ακαδημίας «για την τελειότερη και ταχύτερη εκμάθηση των νέων ευρωπαϊκών χορών» και ορισμένες φορές δίδασκαν δάσκαλοι από το εξωτερικό. Στα χοροδιδασκαλεία υπήρχαν και τμήματα εκμάθησης των χορών της τζαζ ειδικά για παιδιά. Η κοσμική κοινωνία οργάνωνε ζουρ-φιξ και χόρευε τους «νέους χορούς» υπό τη συνοδεία τζαζ-μπαντ. Κι ενώ παλαιότερα οι κοσμικές εκδηλώσεις της πόλης απευθύνονταν μόνο στην αφρόκρεμα της τοπικής κοινωνίας, τη δεκαετία του '20 μαζευόταν κόσμος από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Οι χοροί ξεκινούσαν το Σεπτέμβριο, αλλά η επίσημη κοσμική σαιζόν όπως και στην Αθήνα, ξεκινούσε το Δεκέμβριο. Το Πάσχα, με την έναρξη της θερινής σαιζόν, άνοιγαν τα υπαίθρια χορευτικά κέντρα και ο κόσμος συνέχιζε να χορεύει κατά τη διάρκεια της θερινής σαιζόν «φοξ-τροτ, ταγκό κι όλα μαζί τα εξιτασιόν». Ένα από αυτά τα θερινά κέντρα ήταν ο *Κήπος Λευκού Πύργου* που λειτουργούσε ήδη από το 1920: «Σήμερα στη μεγάλη αίθουσα εστιατορίου τέιον-συναυλία για οικογένειες, με χορούς (ταγκό, ουάν-στεπ, φοξ-τροτ κ.λπ.) από την κυρία Υβόννη και τον κύριο Φρεντ, του folies bergères των Παρισίων».¹⁸ Από το 1926

¹⁷ «Κοσμική κίνησης», *Εμπρός* (12.1.1920), σελ. 4 / Ο Πεζοπόρος, «Η ξανθή του Φαλήρου», *Εμπρός* (25.6.1922), σελ. 1 / Ο κ. Ραμολίδης, «Στα Βιαστικά», *Αθηναϊκή* (12.12.1922), σελ. 1 / Πεζοπόρος, «Θερινοί χοροί», *Εμπρός* (1.6.1923), σελ. 1 / «ΦΑΡΟΣ», *Σκριπ* (1.6.1924), σελ. 3 / «Θέατρα», *Εμπρός* (8.7.1924), σελ. 2 / «Αι κοσμικά Αθήναι», *Σκριπ* (9.7.1924), σελ. 2 / «ΙΛΙΟΝ ΤΡΩΑΣ», *Εμπρός* (11.7.1924), σελ. 3 / Ο Περίεργος, «Αττικά Ημέραι», *Εμπρός* (1.12.1924), σελ. 1 / Ο Χορευτής, «Αι χορεύουσαι Αθήναι», *Σκριπ* (16.12.1924), σελ. 3 / «Γερμανική Λέσχη», *Σκριπ* (21.2.1925), σελ. 2 / «Τροκαντερό», *Εστία* (23.6.1925), σελ. 2 / «Χοροί», *Βραδυνή* (17.3.1926), σελ. 5 / «Ιαπωνική εορτή», *Σκριπ* (14.7.1926), σελ. 2 / Ο Καθημερινός, «Υπαίθριος ύπνος», *Σκριπ* (15.7.1926), σελ. 1 / Γ. Σ. ΚΟΠΤΩ, «Η ωραία εορτή της αδελφότητας των κουρέων κλπ.», *Εμπρός* (7.9.1926), σελ. 3 / «Οι χοροί της εβδομάδας/Ιδιωτικών Υπαλλήλων Πειραιώς», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2 / «Κοσμικά Αθήναι», *Εβδομάς*, τεύχος 1, (1927), σελ. 13 / «Κοσμικά Αθήναι», *Εβδομάς*, τεύχος 10, (1927), σελ. 193 / Θεόδ[ωρος] Βελλιανίτης, «Τ' Αναφιώτικα», *Εμπρός* (2.2.1928), σελ. 2 / Ε. Θωμόπουλος, «Κάτω από το ασημένιο φεγγάρι στο δροσόλουστο Ζάππειο», *Εμπρός* (11.5.1928), σελ. 3 / Το πεννάκι, «Πεννιές», *Εμπρός* (24.5.1928), σελ. 2 / «Τρούβιλ», *Εμπρός* (3.8.1928), σελ. 2 / Δ. Χρονόπουλος, «Το Κολωνάκι, η γνήσια αθηναϊκή συνοικία», *Εμπρός* (21.10.1928), σελ. 2 / «Η κοσμική στήλη», *Σκριπ* (30.9.1929), σελ. 2 / «Τα Θέατρα», «Κινηματογράφου», *Εμπρός* (21.12.1929), (24.12.1929), (30.12.1929), σελ. 3

¹⁸ «Κήπος Λευκού Πύργου», *Μακεδονία* (10.10.1920), σελ. 1 / «Ζαρντινιέρα», *Μακεδονία* (25.3.1923), σελ. 3 / DE FELD, «Χοροδιδασκαλεία», *Μακεδονία* (30.6.1923), σελ. 3 / Εδώ κι εκεί», *Μακεδονία* (22.11.1924), σελ. 2 / Ένας, «Η πρωτόβγαλτη», *Μακεδονία* (15.11.1925), σελ. 2 / Μεφιστοφέλε, «Ελευθερία-Ισότητα!..», *Μακεδονία* (17.12.1925), σελ. 2 / Α. Ανδρεόπουλος, χορογράφος, «Σχολή χορού Α. Ανδρεόπουλου», *Μακεδονία* (18.9.1926), σελ. 2 / Το κεντρί, «Με δύο λόγια», *Μακεδονία* (13.11.1926), σελ. 2 / Το κεντρί, «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (18.5.1927), σελ. 2 / Γεώργιος Αναγνώστου, «Χορευτική

η θερινή σαιζόν έκλεινε με τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης στον περίβολο της οποίας τοποθετούσαν πίστα χορού όπου μαζευόταν και χόρευε ο «ωραιόκοσμος» της πόλης. Λόγω της μεγάλης προσέλευσης κόσμου τις μέρες εκείνες, έκαναν χρυσές δουλειές τα καμπαρέ της Θεσσαλονίκης, καθώς και το ντάνσιγκ που λειτουργούσε στο χώρο της ΔΕΘ κατά τη διάρκεια της Εκθέσεως. Το 1929 μάλιστα, κατά τη διάρκεια της Δ' ΔΕΘ, είχαν τοποθετηθεί στον περίβολο της Έκθεσης οι λέκτες του κ. Τσιγκιρίδη για να μεταδώσουν ραδιοφωνικές εκπομπές τζαζ μουσικής από την Ευρώπη.¹⁹

Με την εξέλιξη της τεχνολογίας το τοπίο της μαζικής μουσικής ακρόασης είχε αλλάξει στην Ελλάδα, και σε αυτό συνέβαλαν η εμπορική διάθεση των φωνογράφων, η δημιουργία δισκογραφικών εταιριών, η εξάπλωση των ραδιοφωνικών εκπομπών και η παρουσία του ομιλούντος κινηματογράφου (ειδικά η προβολή μουσικών ταινιών). Το ραδιόφωνο διαδόθηκε στην Ελλάδα στο τέλος την δεκαετίας του '20. Τα ραδιόφωνα-βαλίτσες που κυκλοφορούσαν, πωλούνταν σε προσιτές τιμές και επικοινωνούσαν με όλους τους ευρωπαϊκούς σταθμούς. Τα ραδιόφωνα-βαλίτσες που πουλούσαν στην Ελλάδα, επικοινωνούσαν με όλους τους ευρωπαϊκούς σταθμούς. Στις καθημερινές εφημερίδες δημοσιεύονταν τα προγράμματα των ραδιοφωνικών εκπομπών τα οποία περιελάμβαναν εκπομπές ζωντανής αναμετάδοσης τζαζ μουσικής από διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις όπως η Τουλούζη, η Ρώμη, η Βιέννη, το Παρίσι και το Βερολίνο. Μουσική μέσω ραδιοφώνου μπορούσε να ακούσει κανείς σε σπίτια, σε επίσημους χορούς όπου συνδέονταν μέσω ραδιοφώνου με διάφορα κοσμικά κέντρα της Ευρώπης, και σε δημόσιους χώρους, όπως ο κήπος του Ζαππείου και ο περίβολος της Διεθνούς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης: «...υπό τους ήχους της τζαζ της Βιέννης, των Παρισίων και του Βερολίνου, μεταδιδόμενων δια ραδιοφώνου και μεγενθυνομένων από τους λέκτας του κ. Τσιγκιρίδη», «ο κ. Τσιγκιρίδης είχε δεν είχε τα κατάφερε να στήσει στον περίβολο της Έκθεσης δέκτη ασυρμάτου. Έτρεξε, φώναξε, διαπληκτίστηκε, ιδρώσε, επί τέλους! Απόψε θ' ακούσουμε Ρώμη, Βιέννη, Βερολίνο, Παρισίους. Τα μεγάφωνα τους, οι μαγκναβόξ θα συντελέσουν ώστε χιλιάδες των επισκεπτών της σήμερα να μη χάσουν τίποτα από τη σπάνια μουσική απόλαυση που θα προσφερθεί».²⁰

κίνησις», *Μακεδονία* (6.11.1927), σελ. 5 / Ο μικρός, «Το καρέ», *Μακεδονία* (21.1.1929), σελ. 1 / Το κεντρί, «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (15.5.1929), σελ. 2 / Το Κεντρί, «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (9.10.1929), σελ. 2

¹⁹ WIKIWAND, «ΧΡΙΣΤΟΣ ΤΣΙΓΓΙΡΙΔΗΣ»,

[HTTPS://WWW.WIKIWAND.COM/EL/%CE%A7%CF%81%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%82%CE%A4%CF%83%CE%B9%CE%B3%CE%B3%CE%B9%CF%81%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82](https://www.wikiwand.com/el/%CE%A7%CF%81%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%82%CE%A4%CF%83%CE%B9%CE%B3%CE%B3%CE%B9%CF%81%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82)
(30.5.2017) /ΒΙΚΙΠΑΙΔΕΙΑ, «ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ»,

[HTTPS://EL.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/%CE%A1%CE%B1%CE%B4%CE%B9%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A1%CE%B1%CE%B4%CE%B9%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1) (30.5.2017) / ΤΟ ΚΕΝΤΡΙ, «ΜΕ ΔΥΟ ΛΟΓΙΑ», *ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ* (24.9.1929), ΣΕΛ. 2 / «Η ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΔΙΕΘΝΗ ΈΚΘΕΣΙΝ», *ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ* (13.9.1929), ΣΕΛ. 1, 2

²⁰ Κώστας Καρδάμης, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής, Περιλήψεις παραδόσεων: Ο μουσικός μοντερνισμός στην Ελλάδα*, Κέρκυρα, 2010 / «Οι χοροί της εβδομάδας/των Ζακυνθίων», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2 / «Δια την εγκατάστασιν του ραδιοφώνου», *Εστία* (6.3.1927), σελ. 4 / Βινίκιος Γεράνης, «Εύθυμο τρίο», *Μακεδονία* (17.4.1928), σελ. 1 / Ε. Θωμόπουλος, «Κάτω από το ασημένιο φεγγάρι στο

Ευρέως διαδεδομένος ήταν επίσης ο φωνογράφος, κοινώς γραμμόφωνο. Στα μέρη της Ελλάδος αλλά και σε χορούς γενικότερα όπου δεν υπήρχε διαθέσιμη ορχήστρα, ο κόσμος χόρευε υπό τη συνοδεία ενός γραμμοφώνου. Ήταν εύκολο να προμηθευτεί κανείς γραμμόφωνο καθώς και δίσκους διαφόρων ειδών. Πιο συγκεκριμένα, στην Ελλάδα κυκλοφορούσαν ελληνικοί και ξένοι δίσκοι με γνήσια αμερικάνικη τζαζ, φοξ, ταγκό, μπλουζ, τσάρλεστον, και με ελαφρά τραγούδια Ελλήνων και ξένων συνθετών. Ωστόσο, την εποχή εκείνη ο κόσμος έδειχνε πάντα προτίμηση για τη συνοδεία ζωντανής μουσικής από τζαζ-μπαντ στους χορούς και το γραμμόφωνο αποτελούσε μια λύση ανάγκης. Τέλος, σε πολλά μέρη της Ελλάδας τους χορούς συνόδευαν οι λατέρνες και οι ρομβίες.²¹

Η κοινωνική διάσταση του χορού συνέβαλε στο να επικρατήσει η τζαζ και να αποτελέσει το κύριο μέρος της μουσικής υπόκρουσης σε όλες τις κοινωνικές γιορτές, όπως τα Χριστούγεννα, την Πρωτοχρονιά, το Πάσχα, τις Αποκριές, αλλά και σε ονομαστικές εορτές, σε αρραβώνες και γάμους. Τα Χριστούγεννα οργανώνονταν ρεβεγιόν, εκδηλώσεις για την κοπή πίτας και διάφορες χορευτικές προεπερίδες κι εσπερίδες, με ζωντανή συνοδεία τζαζ-μπαντ. Την παραμονή των Χριστουγέννων, την ημέρα που κατά παράδοση λέγονται τα κάλαντα σε όλη την Ελλάδα, συναντούσε κανείς τζαζ-μπαντ αλλά και λατέρνες να παίζουν φοξ-τροτ σε διάφορους υπαίθριους χώρους. Την ημέρα αυτή, οι τζαζ-μπαντ έπαιζαν στην ψαραγορά της οδού Αθηνάς στο κέντρο της Αθήνας, και οι λατέρνες έπαιζαν χασάπικους και τρελά φοξ-τροτ στην Πλατεία Αριστοτέλους στο κέντρο της Θεσσαλονίκης! Οι κοσμικές συγκεντρώσεις που ξεκινούσαν από το Δεκέμβριο, συνεχίζονταν ακατάπαυστα μέχρι τις Αποκριές, με αποτέλεσμα ο κόσμος να χορεύει και να γλεντάει διαρκώς: «καιρός

δροσόλουστο Ζάππειο», *Εμπρός* (11.5.1928), σελ. 3 / «Ραδιόφωνο», *Σκριπ* (16.9.1928), σελ. 3 / *Εμπρός* (27.10.1928), σελ. 2 / «Η κίνησης εις την Διεθνή Έκθεσιν», *Μακεδονία* (13.9.1929), σελ. 1, 2 / «Η Χ.Υ ημέρα της Εκθέσεως», *Μακεδονία* (29.9.1929), σελ. 1 / «Τι θα ακούσουμε στο ραδιόφωνο» *Εμπρός* (26.5.1930), σελ. 3

²¹ Ο Καθημερινός, «Χορός», *Σκριπ* (24.12.1923), σελ. 1 / «Gramophone Co Ltd», *Εμπρός* (18.4.1924), σελ. 3 / «Από την Έδεσσα, Ο.Ε.Κ», *Μακεδονία* (3.9.1925), σελ. 2 / Χρίστος Χατζημήχος, «Από τα Καϊλάρια», *Μακεδονία* (19.2.1926), σελ. 3 / Ο Περιπλανώμενος, «Η χθεσινή εμπορική κίνησης εις την χριστουγεννιάτικην αγοράν», *Μακεδονία* (25.12.1926), σελ. 7 / «Odeon», *Μακεδονία* (29.12.1926), σελ. 4 / Νίκανδρος, «Πως περνά η ζωή», *Μακεδονία* (12.3.1927), σελ. 2 / «Νέαι Φυλακαί» *Μακεδονία* (26.4.1927), σελ. 4 / Αντώνιος Νεοκλής, «Το κοσμικόν Πισοδέρι», *Μακεδονία* (14.8.1927), σελ. 2 / Σ. Βλάχος, «Ένα Σαββατόβραδο εις τας Σπέτσας», *Σκριπ* (4.9.1927), σελ. 3 / Σ. Αμέριμος, «Η εφετεινή κίνησης των παραθεριστών», *Εμπρός* (9.10.1928), σελ. 1-2 / Πάνος Ι. Βασιλείου, «Ένα ρουμελιώτικο γλέντι», *Εμπρός* (15.12.1928), σελ. 4 / «Οι πλαστικοί χοροί ανακτούν και πάλι την θέσιν των», *Εμπρός* (9.2.1929), σελ. 3 / Ο Σωφρόνιος, «Ο Ντερτλής», *Μακεδονία* (11.11.1929), σελ. 2. Στο άρθρο αυτό αναφέρεται ξεκάθαρα ότι στην Ελλάδα κυκλοφορούσαν δίσκοι του πλέον δημοφιλούς ξένου ρεπερτορίου της τζαζ, όπως το *C-o-n-s-t-a-n-t-i-n-o-p-l-e* του Arthur Fields / «Δίσκοι γραμμόφωνου Brunswick», *Μακεδονία* (22.12.1929), σελ. 4. Η εταιρεία Κ. Οικονομίδης & Σια στην οδό Βενιζέλου 3 ήταν γενική αντιπρόσωπος για τη Μακεδονία και τη Θράκη και πουλούσε γραμμοφώνια και δίσκους γραμμοφώνου Brunswick με χορούς, τα τελευταία γνήσια αμερικανικά φοξ, tango, blues / «Τροκαντερό», *Εμπρός* (30.12.1929), σελ. 3

για εργασία δε μένει καθόλου καθώς οι γιορτές ξεκινούν τα Χριστούγεννα και διαρκούν ως την άνοιξη».²²

Την περίοδο της Αποκριάς, οι χοροεσπερίδες ήταν τόσο πολλές που η Αθήνα μεταβαλλόταν σε ένα απέραντο ντάνσιγκ, σε μια «χορόπολις», όπως οι περισσότερες ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις: «δεν υπάρχει τρύπα, υπόγειο, θέατρο και κινηματογράφος στο κέντρο της πόλης αλλά και στις συνοικίες που να μην έχει διασκευαστεί κατάλληλα για χορευτικό κέντρο». Τα εστιατόρια και τα συνοικιακά καφενεία μεταβάλλονταν σε ντάνσιγκ, ενώ παράλληλα οργανώνονταν χορευτικές εκδηλώσεις και στα κοσμοπολίτικα κέντρα, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει κανείς στην Αθήνα που να μη χορεύει: «οι μεγάλες χειμερινές νύχτες είναι μικρότερες κι από τις θερινές νύχτες του Βορρά καθώς ο κόσμος δεν προφταίνει να πέσει στο κρεβάτι του πηγαίνοντας από το ένα γλέντι στο άλλο... τον πρώτο λόγο τις ημέρες αυτές έχει η τζαζ-μπαντ». Οι χοροί ξεκινούσαν από νωρίς το απόγευμα με προεσπερίδες και ακολουθούσαν οι χοροεσπερίδες που διαρκούσαν ως το πρωί. Η κοσμική κοινωνία οργάνωνε χορευτικά γκρουπ, δεξιώσεις, σουπέ, μαστίχα και χορευτικό τέιον στα σαλόνια των σπιτιών και των αρχοντικών. Βασικό χαρακτηριστικό όμως της περιόδου αυτής αποτελούσε το γεγονός ότι οργανώνονταν οι επίσημοι χοροί διαφόρων συλλόγων και οργανώσεων, υπέρ φιλανθρωπικών κι ευεργετικών σκοπών: «...ανά δέκα και πλέον δίδονται κάθε βράδυ σε όλες τις δημόσιες αίθουσες για να προλάβουν τις λίγες μέρες που απομένουν. Το τι τραβούν οι συμπολίτες μας με τις επιδόσεις προς αγορά των εισιτηρίων είναι απερίγραπτο. Επιδρομή γίνεται στα καταστήματα όπου εμφανίζονται ανά πάσα στιγμή διάφοροι φίλοι με ένα εισιτήριο χορού υπέρ ευγενών σκοπών...». Οι τζαζ-μπαντ και οι ευρωπαϊκοί χοροί αποτελούσαν το κύριο μέρος του προγράμματος στους χορούς αυτούς όπου παρευρίσκονταν άτομα όλων των κοινωνικών τάξεων κι επαγγελματιών, επίσημοι και ανεπίσημοι, Έλληνες και ξένοι, μέλη της βασιλικής οικογένειας, στελέχη της κυβέρνησης, το αί λάιφ των κοσμικών κύκλων, εργάτες, υπάλληλοι, πρόσφυγες και καλλιτέχνες. Το πρόγραμμα εμπλουτιζόταν με θεατρικά και χορευτικά δρώμενα, επιθεωρήσεις, οπερέτες, έργα κλασικής μουσικής, ορχηστρικά θεάματα, μελοδράματα, ατραξιόν, χορωδίες και φωνητικά σύνολα. Υπήρχαν επίσης τσιγγάνοι χορευτές, γαλλικά και βιεννέζικα μπαλέτα από το εξωτερικό που έκαναν κωμικά, ακροβατικά και άλλα διασκεδαστικά νούμερα. Οι ορχήστρες και οι μπάντες είχαν ποικίλο και πλούσιο ρεπερτόριο που αποτελούσαν από κλασικά έργα, βιεννέζικα βαλς, φοξ, ταγκό, μπλουζ και τσιγγάνικα κομμάτια, ξένα και ελληνικά τραγούδια, παλιές αθηναϊκές καντάδες και πρωτότυπα τραγούδια. Κι εκτός από τους χορούς της τζαζ, ο κόσμος χόρευε ελληνικούς, κλασικούς, πρωτότυπους και παλαιότερους ευρωπαϊκούς χορούς, με αποτέλεσμα ανάμεσα στα φοξ-τροτ, τα ταγκό, τα βαλς εζιτασιόν και τα τσάρλεστον, να χορεύονται οι μακεδονικοί χοροί, οι τσακόνικοι, οι ρουμελιώτικοι, οι χιώτικοι, οι ζακυνθινοί, οι χοροί της Μικράς Ασίας και του Πόντου, ο μανιάτικος, ο χανιώτικος συρτός, το τσάμικο, ο καλαματιανός, ο πεντοζάλης, ο σιφνέικος, ο

²² Αντζακα-Βέη, Ευαγγελία – Λουτζάκη, Ρένα, «Ο χορός στην Ελλάδα», ο.π. / Ο Έκτωρ, «Χριστούγεννα», *Μακεδονία* (27.12.1926), σελ. 2 / Θ-ς, «Η χθεσινή κίνησης εις την αθηναϊκήν αγοράν», *Εμπρός* (25.12.1927), σελ. 5 / «Ο εορτασμός του νέου έτους», *Εμπρός* (3.1.1928), σελ. 3 / «Η γιορτή των δώρων του Ολυμπιακού», *Εμπρός* (29.12.1928), σελ. 4 / «Δεξιώσεις», *Εμπρός* (31.12.1928), σελ. 4 / Σωφρόνιος, «Εορτές», *Μακεδονία* 4/1/1929, σελ. 2 / «Το ρεβεγιόν του Τροκαντερό», *Εμπρός* (21.12.1929), (24.12.1929), (30.12.1929), σελ. 3 / «Η βασιλόπιτα των συντακτών», *Εμπρός* (30.12.1929), σελ. 3

ανδρικός μπάλος, ο κεφαλλονίτικος μπάλος, καθρίλιες, λανσιέδες, μαζούρκες, η πόλκα και πολλοί άλλοι χοροί. Την περίοδο των Αποκριών οργανώνονταν και παιδικοί χοροί όπου τα παιδιά χόρευαν τους μοντέρνους χορούς της τζαζ. Τη λήξη και το αποκορύφωμα της αποκριάτικης κίνησης και της χειμερινής χορευτικής σαιζόν τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη, αποτελούσε ο χορός των Συντακτών ο οποίος γινόταν την τελευταία Κυριακή της Αποκριάς. Ο χορός της Ενώσεως Συντακτών των Αθηναϊκών Εφημερίδων ήταν ο ωραιότερος χορός, ένας χορός που άφηνε πάντοτε εποχή και αποτελούσε το κλου της αποκριάτικης περιόδου.²³

Την περίοδο των Απόκρεω, λόγω της αυξημένης ζήτησης σε ορχήστρες, καταρτίζονταν εκτάκτως και ειδικά για τους αποκριάτικους χορούς, ελληνικές ορχήστρες, μπάντες και τζαζ-μπαντ. Οι ορχήστρες αυτές που αναφέρονται ως «πλήρης τζαζ-μπαντ» ή «τέλεια ορχήστρα», καταρτίζονταν από καταξιωμένους Έλληνες αρχιμουσικούς και συνθέτες της εποχής, αποτελούνταν από 18 έως 40 περίπου όργανα και συνόδευαν τους αποκριάτικους χορούς παίζοντας τζαζ και κλασικό ρεπερτόριο. Σε ορισμένες περιπτώσεις καταρτιζόταν και δεύτερη ορχήστρα η οποία αναφέρεται ως «στρατιωτική μουσική», μπάντα πνευστών ή απλώς ορχήστρα. Οι δύο ορχήστρες έπαιζαν εναλλάξ ή από κοινού, και αναφέρονται ως «δύο τζαζ-μπαντ», «δύο μουσικές», «δύο ορχήστρες», «διπλή τζαζ-μπαντ» ή «διπλή ορχήστρα». Όπου δεν υπήρχε διαθέσιμη ορχήστρα, η συνοδεία του χορού γινόταν από ένα όργανο ή από μικρά σύνολα: «στα λιγότερο αριστοκρατικά κέντρα τα ζεύγη χορεύουν με τη συνοδεία τριών οργάνων», «πολλά μικροκαφεενία τη νύχτα

²³ Πεζοπόρος, «Παιδικοί χοροί», *Εμπρός* (11.2.1922), σελ. 1 / «Ο μεγάλος χορός της ενώσεως των Συντακτών», *Εμπρός* (15.2.1922), σελ. 2 / ΤΖΑΖ ΜΠΑΝΤ, «Η χαρά της ζωής», *Μακεδονία* (4.2.1923), σελ. 1 / ΤΖΑΖ ΜΠΑΝΤ, «Το γλέντι του καρναβαλιού», *Μακεδονία* (7.2.1923), σελ. 1 / «Ο χορός των Συντακτών», *Σκριπ* (28.2.1924), σελ. 3 / «Ο σημερινός χορός», *Εμπρός* (9.3.1924), σελ. 2 / «Ο χορός των Συντακτών», *Εμπρός* (24.2.1925), σελ. 2 / «Αίθουσα Εστιατορίου Παλλάδιον», *Σκριπ* (28.2.1925), σελ. 2 / «Ο μέγας χορός των Απόκρεω», *Σκριπ* (27.2.1926), σελ. 2 / «Αι κοσμικαί Αθήναι», *Σκριπ* (27.2.1926), σελ. 2 / «Το τέλος των Απόκρεω και ο χορός των Συντακτών», *Εμπρός* (16.3.1926), σελ. 1 / ΣΕΡ., «Ρεζιλίκια», *Μακεδονία* (25.5.1926), σελ. 1 / «Η κίνησης εις τα σαλόνια-Η εσπερίς της κας Μανδρά», *Εμπρός* (14.2.1927), σελ. 2 / «Η ιστορία του μεγάλου μπαλ-μασκέ της Αποκριάς», *Εβδομάς*, τεύχος 20, (1927), σελ. 383 / «Ο λευκός χορός», *Εμπρός* (28.2.1927), σελ. 2 / Η Μονταίν, «Κοσμική κίνησης», *Ελεύθερον Βήμα* (3.3.1927), σελ. 2 / «Οι χοροί της εβδομάδας-Παρά τω κ. και τη κ. Λιαμπέη», *Εμπρός* (3.3.1927), σελ. 2 / Α.Χ., «Οι χοροί στη Θεσσαλονίκη», *Ελεύθερον Βήμα* (3.3.1927), σελ. 2 / «Ο παιδικός χορός», *Εμπρός* (3.3.1927), σελ. 2 / «Ο χορός των Συντακτών», *Μακεδονία* (4.3.1927), σελ. 3 / «Οι χοροί της εβδομάδας-Των συντακτών», *Εμπρός* (4.3.1927), σελ. 2 / «Οι χοροί της εβδομάδας-του Συλλόγου Συναυλιών», *Εμπρός* (5.3.1927), σελ. 2 / «Οι χοροί της εβδομάδας-Παιδικός», *Εμπρός* (5.3.1927), σελ. 2 / «Χορός Κυκλαδιτών», *Βραδυνή* (5.3.1927), σελ. 5 / Ντόλης Νίκβας, «Αποχαιρετιστήριο», *Σκριπ* (6.3.1927), σελ. 3 / «Ο χορός των Ευελπίδων», *Εμπρός* (6.3.1927), σελ. 2 / «Το κλου των Απόκρεω: Ο χορός των Συντακτών», *Εμπρός* (8.3.1927), σελ. 2 / «Εις την Κηφισιάν», *Βραδυνή* (8.3.1927), σελ. 3 / «Πως επέρασεν η Αποκρηά- Οι επίσημοι κι ανεπίσημοι χοροί», *Μακεδονία* (8.3.1927), σελ. 3 / Η Μονταίν, «Κοσμική κίνησης», *Ελεύθερον Βήμα* (12.3.1927), σελ. 2 / «Η Βενετία εις τας Αθήνας», *Εμπρός* (12.2.1928), σελ. 2 / Αντώνης Νεοκλής, «Η ζωή της νύχτας της Αποκρηάς», *Μακεδονία* (26.2.1928), σελ. 3 / «Μία ωραία εορτή», *Σκριπ* (29.1.1929), σελ. 2 / «Χορός εν Ν. Ιωνία (Ποδαράδες)», *Εμπρός* (1.2.1929), σελ. 2 / «Δεξιώσεις», *Εμπρός* (2.2.1929), σελ. 2 / «Η σημερινή εορτή», *Εμπρός* (26.2.1929), σελ. 2 / «Ο χορευτικός οργανισμός των Αθηνών», *Εμπρός* (2.3.1929), σελ. 5 / Ερνάνης, «Αναμνήσεις», *Εμπρός* (3.3.1929), σελ. 2 / «Η χορευτική κίνησης των Απόκρεω», *Εμπρός* (12.3.1929), σελ. 3

μετασηματίζονται σε χορευτικά κέντρα όπου με τη συνοδεία ενός οργανέτου χορεύουν οι συλφίδες της συνοικίας φοξ-τροτ ή σίμμυ». Ακόμη και στις ταβέρνες, στα καφεενεία και στα ουζοπωλεία, οι μουσικοί έπαιζαν τους νέους ρυθμούς με λατέρνες, σαντούρια, κιθάρες και μαντολίνα: «...οι νέοι διαμαρτυρήθηκαν κι έτσι άρχισαν τα βιολιά και τα σαντούρια να παίζουν φοξ-τροτ... και χόρευαν κατά ζεύγη όπως στα ντάνσιγκ και στα άλλα κοσμικά χορευτικά κέντρα».²⁴

Η εορτή του Πάσχα συνέπιπτε με τον ερχομό της άνοιξης και συνεπώς με την έναρξη της θερινής περιόδου. Οι χορευτικές γιορτές γίνονταν σε υπαίθρια κοσμικά κέντρα και απευθύνονταν όχι μόνο στα ζεύγη των χορευτών, αλλά σε ολόκληρες οικογένειες. Στους κήπους των θερινών ντάνσιγκ οι στρατιωτικές ορχήστρες και οι τζαζ-μπαντ έπαιζαν αμερικάνικο ρεπερτόριο, ταγκό και φοξ-τροτ. Το Πάσχα αποτελούσε μια υπαίθρια γιορτή που εορταζόταν με γλέντια και χορούς ακόμη και σε στρατώνες, σε Αστυνομικά Τμήματα και στο Πολεμικό Ναυτικό και στα χορευτικά γκρουπ που σχημάτιζαν, συμμετείχαν και οι παρευρισκόμενοι επισκέπτες: «ο 9ος λόχος ειδικοτήτων 1ου πεζικού συντάγματος είχε προμηθευθεί ολόκληρη ορχήστρα με πιάνο, βιολί και άλλα όργανα, κι αποτέλεσε ολόκληρη τζαζ-μπαντ». Η ημέρα του Πάσχα εορταζόταν ακόμα και στις φυλακές της οδού Κασσάνδρου, στο προαύλιο της οποίας γλεντούσαν παρέα ο Εισαγγελέας, ο Διευθυντής, το προσωπικό των φυλακών, ο αρχιφύλακας, οι σκοποί, οι κρατούμενοι, οι μητέρες και οι συγγενείς τους, χορεύοντας τσάρλεστον υπό τους ήχους ενός γραμμόφωνου. Τέλος, ανήμερα του Πάσχα, σε διάφορα σπίτια οι οικοδεσπότες ψυχαγωγούσαν τους καλεσμένους τους παίζοντας και τραγουδώντας τα τραγούδια της τζαζ.²⁵

Ο κόσμος διασκέδαζε υπό τους ήχους και τους νέους ρυθμούς της τζαζ στις ονομαστικές εορτές, στους αρραβώνες και στους γάμους, και οι χοροεσπερίδες διαφόρων Συλλόγων συνέχιζαν να οργανώνονται καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Τους χορούς αυτούς συνόδευαν ερασιτεχνικές μαντολινάτες, λατέρνες ή τζαζ-μπαντ, και τα γλέντια γίνονταν είτε κατ' οίκον, είτε σε συνοικιακά καφεενεία, είτε σε κοσμικά κέντρα: «στο Ζάππειο, στην ταράτσα της Αίγλης, τελέστηκαν γάμοι όπου παρευρέθηκε ένας ευρύς κύκλος εκλεκτών προσκεκλημένων, Θεσσαλονικέων κι Αθηναίων... έπαιζε μια πολυμελής και πληρέστατη σε όργανα τζαζ...».²⁶

²⁴ Ενδεικτικά: «Η εσπερίς του Συνδέσμου Συντακτών», *Εμπρός* (6.5.1923), σελ. 2 / «Ο χορός των καλλιτεχνών», *Εμπρός* (15.2.1925), (24.2.1925), σελ. 2 / «Ο χορός των Συντακτών», *Σκριπ* (21.2.1925), σελ. 2 / ΣΕΡ., «Το διδακτικό τραγούδι», *Μακεδονία* (30.5.1926), σελ. 1 / «Χοροί - του συλλόγου Συναυλιών», *Εμπρός* (14.2.1927), σελ. 2 / «Οι χοροί της εβδομάδας-των Συντακτών», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2 / «Η Βενετία εις τας Αθήνας», *Εμπρός* (12.2.1928), σελ. 2 / «Ο χορός της χορωδίας Αθηνών», *Σκριπ* (12.2.1929), σελ. 3 / «Ο χορός της χορωδίας Αθηνών», *Εμπρός* (26.2.1929), σελ. 5 / «Κοσμική κίνησις», *Εμπρός* (3.3.1929), σελ. 2

²⁵ Ασ. Τέγος, «Το Πάσχα στους στρατώνες-Η λαμπρή στα Αστυνομικά τμήματα», *Μακεδονία* 21/4/1925, σελ. 3 / «Κήπος Βασ[ιλέως] Γεωργίου», *Μακεδονία* 24/4/1927, σελ. 7 / «Μπεξινάρ», *Μακεδονία* 24/4/1927, σελ. 7 / «Ο εορτασμός του Πάσχα στο στρατό», *Μακεδονία* 26/4/1927, σελ. 1, 4 / «Νέαι Φυλακαί», *Μακεδονία* 26/4/1927, σελ. 4 / Βινίκιος Γεράνης, «Εύθυμο τρίο», *Μακεδονία* 17/4/1928, σελ. 1 / «Ο εορτασμός του Πάσχα στους στρατώνες, στα παραπήγματα, στις δυο αστυνομίες, στο ναυτικό», *Σκριπ* 17/4/1928, σελ. 3 / «Μέγα εξοχικό κέντρο Κήπος Λούξεμπουργκ», *Μακεδονία* 5/5/1929, σελ. 6

²⁶ «Ζαρντινέρα», *Μακεδονία* (12.4.1923), σελ. 3 / «Προσκοπική εορτή», *Μακεδονία* (12.6.1925), σελ. 3 / «Υμέναιος», *Μακεδονία* (28.6.1925), σελ. 3 / ΣΕΡ., «Ρεζιλίκια», *Μακεδονία* (25.5.1926), σελ. 1 / ΣΕΡ., «Το

Κυρίαρχο ρόλο στη διάδοση της τζαζ έπαιξε, όπως και στην Ευρώπη, η παρουσία μαύρων μουσικών και χορευτών στην Ελλάδα. Τη δεκαετία του '20 υπήρχαν στην Ελλάδα πολλοί μαύροι ιθαγενείς, οι οποίοι ήταν και δεινοί χορευτές. Χόρευαν τον «πρωτόγονο χορό» τους υπό τους ήχους μιας «πρωτόγονης ορχήστρας» η οποία αποτελούταν από ένα ντέφι και μια γκάιντα. Υπήρχαν όμως και πολλές «ορίζινες τζαζ-μπαντ» με «νέγρους τζαζμπαντίστες», τις οποίες διηύθυνε πάντα ένας μαέστρος ο οποίος έδινε και το σύνθημα του χορού. Οι μαύροι αυτοί μουσικοί έπαιζαν, τραγουδούσαν και χόρευαν στα κοσμοπολίτικα χορευτικά κέντρα: «Η τζαζ-μπαντ έπαιζε υπό τη διεύθυνση ενός μαύρου κι ο κόσμος χόρευε εζιτασιόν, μπλου-φοξ, ουάν-στεπ, ταγκό και yale ...στο υαλόφρακτο εκείνο κέντρο, οι φωνές και τα γέλια ανάμικτα με την πρωτόγονη μουσική της τζαζ και τα ουρλιάσματα του αράπη μαέστρου ...η τζαζ-μπαντ των νέγκρων, σωστή καταγιίδα ...ο νέγκρος τζαζμπαντίστας γρουλλίζει, συνοδεύει με τη μαύρη του θαρρείς φωνή και το ταβούλι του τους ήχους ενός τσάρλεστον ...ο νέγκρος τζαζμπαντίστας έδινε το σύνθημα του χορού με μια δυνατή κλωτσιά στο ταβούλι του κι αμέσως το παρκέ ξεχείλιζε από χορευτικά ζεύγη ...η τζαζ-μπαντ έπαιζε κι ο αγαπημένος Μπλακ αναστάτωνε όλους, χορευτές και μη». Οι τζαζ μπαντ αποτελούνταν από τα συνήθη όργανα, όπως το μπάντζο, το ντραμς, το σαξόφωνο, το πιάνο κ.λπ. αλλά οι μαύροι χρησιμοποιούσαν και διάφορα άλλα «πρωτόγονα» κρουστά και πνευστά όργανα: «το ζηλότυπο άθροισμα των παλιοτενεκέδων και των τυμπάνων ξανάρχιζε πιο ζωηρά», «η τζαζ είχε εμπλουτιστεί με κρότους από ξύλα, από διάφορα σκεύη κι από ταμπουρλονιάκαρα, τα οποία αποτελούσαν την κύρια μουσική των μοντέρνων χορών», «ο αράπης της ντραμς είναι κάτοχος του κλάξον, των γιδοκουδουνων, των κατσαρολών, των σειρήνων και των άλλων σίδερων και λοιπών συμπράγκαλων. Κι όταν δίνει το σύνθημα του χορού χτυπώντας ένα τύμπανο, οι μουσικοί σπεύδουν να λάβουν μέρος ο ένας μετά τον άλλο αυτοσχεδιάζοντας κι αρχίζει ένας συναγωνισμός ταχύτητας μεταξύ τους. Το μπάντζο τρώει διαρκώς μπατούτες, το σαξόφωνο το κυνηγάει με αγκομαχητά, το πιάνο παραιτείται για μια στιγμή και ο αράπης τους ανακαλεί σε τάξη με μια γροθιά στην γκρανκάσα». Στην ταινία ελληνικής παραγωγής του 1924 *Οι περιπέτειες του Βιλλάρ* (1924) βλέπουμε την τζαζ-μπαντ μαύρων που έπαιζε στο κοσμοπολίτικο κέντρο του Παλαιού Φαλήρου *Τροκαντερό*, στην οποία συμμετείχε χορεύοντας, τραγουδώντας ξεσηκώνοντας τον κόσμο ένας μαύρος τραγουδιστής. Η μπάντα αποτελούταν από ένα τρομπόνι, μια τρομπέτα,

διδασκτικό τραγούδι», *Μακεδονία* (30.5.1926), σελ. 1 / «Κοσμική κίνησης», *Σκριπ* (2.5.1928), σελ. 2 / «Η εορτή του Ωδείου Αθηνών», *Εμπρός* (14.5.1928), σελ. 2 / Ν. Π., «Η εορτή των ζυθοπωλών», *Σκριπ* (6.6.1928), σελ. 2 / Πάνος Ι. Βασιλείου, «Ένα ρουμελιώτικο γλέντι», *Εμπρός* (15.12.1928), σελ. 4 / «Ο σημερινός αγών Άρεως Παναθηναϊκού», *Μακεδονία* (20.4.1929), σελ. 3 / «Η εορτή του Συλλόγου Μέρμινα», *Σκριπ* (22.5.1929), σελ. 2 / «Κοσμικαί Αθήναι», *Εβδομάς*, τεύχος 3, (1927), σελ. 53

ένα σαξόφωνο, δύο μπάντζο, ντραμς και πιάνο. Στο πιάνο έπαιζε με τρελό κέφι ένας λευκός, ο οποίος φαίνεται να είναι αντάξιος των μαύρων, σε ταλέντο και ενέργεια.²⁷

Μέσα από όλη αυτή την κατάσταση, διαδόθηκε και το κατεξοχήν χαρακτηριστικό στοιχείο της γνήσιας τζαζ, η τεχνική του αυτοσχεδιασμού. Και καθώς «ο κρότος των χεριών υπήρξε ο πρόδρομος του τυμπάνου και των υπολοίπων κρουστών οργάνων των πρωτόγονων ανθρώπων», σε ορισμένες κατ' οίκον συγκεντρώσεις, ο κόσμος συμμετείχε στην «εκτέλεση της τζαζ-μπαντ από το πιάνο» χρησιμοποιώντας τα χέρια του, τη φωνή του και διάφορα αντικείμενα, προσπαθώντας να μιμηθεί ήχους που ταίριαζαν στη μουσική και στο ύφος της τζαζ: «...για την τζαζ-μπαντ είχαμε αναλάβει κι εμείς συνεργασία. Τα κουταλάκια των φλιτζανιών του τείου, οι τρομπετίτσες των μωρών, το κουδούνι του τραπέζιού και οι παλάμες μας κατέβαλαν κάθε προσπάθεια για να καταστήσουν εκφραστικότερο το ρυθμό της τζαζ».²⁸

Στην Ελλάδα υπήρχαν επίσης ρουμάνικες και τσιγγάνικες ορχήστρες που έπαιζαν σε χοροεσπερίδες και συνόδευαν προβολές ταινιών σε κινηματογράφους. Το ρεπερτόριο τους περιελάμβανε κλασικά βιεννέζικα βαλς, φοξ-τροτ, ταγκό, μπλουζ, τσιγγάνικα κομμάτια και τσιγγάνικους χορούς.²⁹ Ο Nae Coco ήταν ένας ρουμάνος μουσικός που είχε έρθει από το Παρίσι με μία τζαζ-μπαντ, φέρνοντας όλους τους μοντέρνους ευρωπαϊκούς χορούς. Επρόκειτο για ένα γνωστό μαέστρο που συναντάμε να διευθύνει ορχήστρες τζαζ σε διάφορες χοροεσπερίδες στην Ελλάδα έως το τέλος της δεκαετίας.³⁰ Άλλες τζαζ-μπαντ που έπαιζαν τη δεκαετία του '20 στην Ελλάδα ήταν η βιεννέζικη τζαζ-μπαντ υπό τη διεύθυνση του François Lex,³¹ η αμερικάνικη τζαζ-μπαντ υπό τη διεύθυνση ενός διάσημου μαέστρου Nicolas Låke από το Moulin Rouge των Παρισίων,³² η τζαζ-μπαντ Tardel,³³ η αμερικανική

²⁷ «ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑΙ ΤΟΥ ΒΙΛΛΑΡ», [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=WLNC_NSDS14&T](https://www.youtube.com/watch?v=WLNC_NSDS14&T) (15.4.2017) / ΠΕΖΟΠΟΡΟΣ, «ΕΙΣ ΧΟΡΟΝ», ΕΜΠΡΟΣ (17.2.1921), ΣΕΛ. 1 / ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ, «ΑΡΑΠΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ», ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ (10.3.1923), ΣΕΛ. 1 / ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ ΖΑΚ, «ΠΩΣ ΓΛΕΝΤΟΥΝ ΟΙ ΡΑΜΟΛΙ», ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (25.11.1925), ΣΕΛ. 1 / Ο ΚΛΑΥΣΙΓΕΛΟΣ, «SPLEEN», ΣΚΡΙΠ (3.6.1926), ΣΕΛ. 3 / «ΤΑ ΚΑΜΠΑΡΕ», ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (12.12.1926), ΣΕΛ. 3 / «ΚΟΣΜΙΚΑΙ ΑΘΗΝΑΙ», ΕΒΔΟΜΑΣ, ΤΕΥΧΟΣ 10, (1927), ΣΕΛ. 193 / ΖΑΧ[ΑΡΙΑΣ] ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ, «ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΧΟΡΟΣ ΤΟΥ 1927», Ο.Π. / ΑΝΤΩΝΗΣ ΝΕΟΚΛΗΣ, «Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ ΤΗΣ ΑΠΟΚΡΗΣ», ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (26.2.1928), ΣΕΛ. 3 / Σ. ΑΜΕΡΙΜΝΟΣ, «Η ΕΦΕΤΕΙΝΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΘΕΡΙΣΤΩΝ», ΕΜΠΡΟΣ (9.10.1928), ΣΕΛ. 1, 2 / ΣΤΑΘΗΣ ΛΟΥΠΑΣ, «ΜΕΣΑ ΣΤΟΝ ΙΛΙΓΓΟ ΤΟΥ ΝΤΑΝΣΙΓΚ», ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (4.11.1928), ΣΕΛ. 3

²⁸ Πεζοπόρος, «Τζαζ Μπαντ», Εμπρός (13.3.1921), σελ. 1 / «Πως έγινε η τζαζ-μπαντ. Τα μουσικά όργανα των πρωτογενών λαών», Εμπρός (4.8.1928), σελ. 4

²⁹ «Η δεξίωσις παρά τη Αγγλική πρεσβεία», Εμπρός (18.10.1919), σελ. 2 / «Πεννιές», Εμπρός (13.3.1921), σελ. 1 / «Η χορευτική κίνησις των Απόκρεω», Εμπρός (12.3.1929), σελ. 3 / «Ο σημερινός αγών Άρως Παναθηναϊκού», Μακεδονία (20.4.1929), σελ. 3 / «Κινηματογράφου». Εμπρός (20.9.1930), (30.9.1930), σελ. 3

³⁰ «Caprice», Εστία (14.11.1922), σελ. 5 / «Trocadero», Εμπρός (21.12.1929), σελ. 3 / «Το ρεβεγιόν του Τροκαντερό», Εμπρός (30/12/1929), σελ. 3

³¹ «Sans-Souci», Εμπρός (30.9.1922), σελ. 3 / «Sans-Souci», Πατρίς (12.10.1922), σελ. 3 / «Sans-Souci», Αθηναϊκή (6.12.1922), σελ. 4

³² «Micado», Ελεύθερον Βήμα (5.10.1923), σελ. 3 / Ο Τζαζ, «Κοσμική κίνησις», Σκριπ (20.11.1923), σελ. 3

³³ «Délice», Σκριπ (1.3.1924), σελ. 3 / «Ο χορός του Ντελίζ», Σκριπ (7.3.1924), σελ. 2

τζαζ-μπαντ Picadilly,³⁴ η τζαζ του Μαλ Κερκ,³⁵ ο «Μπίλλυ και ο τζαζ-μπαντ αυτού»,³⁶ The Hot-Music-Mascers' jazz band,³⁷ το ισπανικό «Τρίο Κορτεζίνο»³⁸ και το Duo Accordeoniste.³⁹ Τέλος, διάφοροι μαέστροι που διηύθυναν τζαζ-μπαντ ήταν ο Μάκερ,⁴⁰ ο Mario De meis,⁴¹ ο Γκαρίλιο⁴² και ο Χ. Νιούλαντ,⁴³ ο Σ. Ποζέλι⁴⁴ και πολλοί άλλοι.

Ορισμένες τζαζ-μπαντ έρχονταν στην Ελλάδα συνοδεύοντας ξένους θιάσους, όπως οι τζαζ-μπαντ του θιάσου των Αδελφών Ζακίνι Φαρούτζιο και Πιέτρο⁴⁵ και του θιάσου μαύρων του Louis Douglas. Στην παράσταση *Black People* του θιάσου του Louis Douglas πρωταγωνιστούσε η Maud de Forest, μια μαύρη καλλιτέχνη του χορού και του τραγουδιού από την πόλη Φιλαδέλφεια της Αμερικής. Στην παράσταση συμμετείχαν κι άλλοι μαύροι καλλιτέχνες, οι Francis Mores, Bobby Goins, Babe Goins, Rastus Banks, Arabella Fields, Willie Robins, Honey Boy Thompson, Louis Douglas κ.λπ. που τραγουδούσαν και χόρευαν τα τραγούδια της τζαζ.⁴⁶ Το θιάσο αυτό συνόδευαν και δύο τζαζ ορχήστρες. Η μία, υπό τη διεύθυνση του Sidney Bechet, αποτελούταν από 14 άτομα, κυρίως Γάλλους, Γερμανούς και Κουβανέζους, και η άλλη από τους John Warrer στην τούμπα, Charles Gaines στην τρομπέτα, Arthur Lanier στο άλτο σαξόφωνο και στο κλαρινέτο, Sterling Conaway στην κιθάρα και στο μπάντζο και John Higgings στα τύμπανα.

Το 1926 έκλεισε με την περιοδεία του Louis Douglas. Αρχικά ο Douglas προσέλαβε μια ήδη υπάρχουσα ορχήστρα που είχε έρθει στην Ευρώπη με την Black Review και την οποία διεύθυνε ο πιανίστας Claude Hopkins. Εκτός από τον Hopkins, στο γκρουπ συμμετείχαν ο Gene Parker στο τρομπόνι, ο Arthur Lanier στο άλτο σαξόφωνο και στο κλαρινέτο, ο Joe Hayman στο σαξόφωνο, ο Sterling Conaway στην κιθάρα και στο μπάντζο και ο John Higgings στα τύμπανα. Τον Απρίλιο (1926) ο Louis Douglas τους προσκάλεσε να τον συνοδέψουν με την επιθεώρηση «Μαύρος Κόσμος». Πρόσθεσε στην μπάντα τον Charles Gaines στην τρομπέτα, αλλά μετά από μερικές εβδομάδες οι Hopkins, Hayman και Gene αποχώρησαν...⁴⁷ Αρχικά ο Louis Douglas είχε προσλάβει τον John Warrer που έπαιζε τούμπα (brass bass player)

³⁴ «Τροκαντερό», *Εστία* (23.6.1925), σελ. 2 / «Παρασκήνια», *Σκριπ* (19.6.1925), σελ. 3

³⁵ «Εις το Ρωσικόν», *Βραδυνή* (8.3.1927), σελ. 3 / «Ο χορευτικός οργανισμός των Αθηνών», *Εμπρός* (1.3.1929), σελ. 5

³⁶ «Αγγλοβέλγικον Ιπποδρόμιον», *Μακεδονία* (1.7.1926), σελ. 2

³⁷ «Κήπος Β. Γεωργίου», *Μακεδονία* (26.5.1927) σελ. 3

³⁸ *Βραδυνή* (20.3.1926), σελ. 5 / «Κινηματογράφου», *Εμπρός* (2.4.1926), σελ. 2 / «Το τέλος των Απόκρρω και ο χορός των Συντακτών», *Εμπρός* (16.3.1926), σελ. 1

³⁹ «Το ρεβεγιόν του Τροκαντερό», *Εμπρός* (30.12.1929), σελ. 3

⁴⁰ «Η κίνησις εις τα σαλόνια», *Εμπρός* (14.2.1927), σελ. 2

⁴¹ «Αττικόν», *Εμπρός* (1.10.1923), σελ. 3 / «Ο χορός των δημοσιογράφων Πειραιά», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2 / «Η εορτή των δώρων του Ολυμπιακού», *Εμπρός* (29.12.1928), σελ. 4 / «Ο χορός της χιακής αδελφότητας», *Εμπρός* (1.2.1929), σελ. 2

⁴² «Το τέλος των Απόκρρω και ο χορός των Συντακτών», *Εμπρός* (16.3.1926), σελ. 1

⁴³ «Ιαπωνική Εορτή», *Σκριπ* (14.7.1926), σελ. 2

⁴⁴ «Η επανίδρυσις της ομάδος Μακαμπή», *Μακεδονία* (12.3.1926), σελ. 2

⁴⁵ «Η χοροεσπερίς του Σαββάτου», *Μακεδονία* (15.2.1929), σελ. 2

⁴⁶ «Ο ΜΑΥΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ* (11.3.1927), ΣΕΛ. 2 / Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, «ΟΙ ΛΕΥΚΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΜΑΥΡΟΙ», *ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ* (12.3.1927), ΣΕΛ. 2 /

⁴⁷ Adriano Mazzeletti, *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, Torino:EDT srl, 2004, p. 202-203

και τον τρομπετίστα Tommy Ladnier ο οποίος όμως τον Αύγουστο του 1926 επέστρεψε στην Αμερική. Το θίασο συνόδευαν δύο τζαζ ορχήστρες. Η μουσική ήταν των Spenser Williams και Joe Solmer. Κατά την περιοδεία του θιάσου στη Ζυρίχη, από 15 έως 18 Νοεμβρίου του 1926, υπήρχαν 9 άτομα στην τζαζ-μπαντ, ένας εξαιρετικός πιανίστας, και οι επίσης αντάξιοι του, ένας τρομπονίστας, ένας κλαρινετίστας κι ένας μαέστρος.⁴⁸ Στο τέλος του έτους ήρθε στον θίασο ο Sidney Bechet ως μαέστρος μιας ορχήστρας 14 ατόμων που αποτελούταν κυρίως από Γάλλους, Γερμανούς και Κουβανέζους.⁴⁹

Το επικρατέστερο ρεπερτόριο της δεκαετίας του '20 στην Ελλάδα ήταν τραγούδια από οπερέτες και «καντσονέτες» ξένων καμπαρέ. Οι ορχήστρες έπαιζαν τα δημοφιλή τραγούδια της εποχής, τα φοξ, ταγκό και τσάρλεστον που παίζονταν και στα Παρισινά ντάνσιγκ: «Η τζαζ-μπαντ των νέγκρων, σωστή καταγίς, έκπέμπει μέ μανία τούς όργιαστικούς ήχους των τελευταίων Φόξ και Τσάρλεστον πού παίζονται μέ σουκσέ φοϋ στις μπουάτ ντέ νουΐ της Μονμάρτης...».⁵⁰ Ορισμένα παραδείγματα είναι το Yes Sir, that's my baby του Walter Donaldson, το οποίο έγινε δημοφιλές στην Αμερική το 1925,⁵¹ η Valencia του José Padilla Sánchez, πολύ δημοφιλές τραγούδι στο Μουλέν Ρουζ των Παρισίων,⁵² το C-o-n-s-t-a-n-t-i-n-o-p-l-e του Arthur Fields που παιζόταν στα ντάνσιγκ του Βερολίνου,⁵³ η Ramona του Mabel Wayne⁵⁴ και διάφορα spirituals.⁵⁵

Τα τραγούδια αυτά μεταφράζονταν στα ελληνικά, κάνοντας με τον τρόπο αυτό τη νέα μουσική προσιτή στο ευρύτερο ελληνικό κοινό. Ενδεικτικά αναφέρονται το *My Electric Girl* (Ηλεκτρικό κορίτσι) του Holmes Helmburgh, το *Last night on the back porch* (Τη νύχτα στη βεράντα) του Brown Lew, το *Je cherche après Titine* (Γυρεύω την Τιτίνα) του Daniderff Leo και το *I ain't nobody's Darling* (Καμιά δεν μ' αγαπάει) του King Robert. Στα ελληνικά μεταφράζονταν επίσης ξένες οπερέτες. Ορισμένα δημοφιλή τραγούδια από ξένες οπερέτες ήταν το *Adieu Mimi* (1926) του Ralph Benatzky, το *Joseph Ach Joseph* (Γιόζεφ, Αχ Γιόζεφ) από την Οπερέτα *Madame Pompadour* του Leo Fall κι ο Λέανδρος από την οπερέτα *Κάτια η Χορεύτρια* του Gilbert Jean.⁵⁶

⁴⁸ Rainer E. Lotz, *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany*, p. 328-329

⁴⁹ Adriano Mazzoletti, ο.π.

⁵⁰ «Ο χορός των συγγραφέων», Σκριπ (28.2.1924), σελ. 3 / Αθηναίος, «Τα τραγούδια», *Εμπρός* (14.3.1926), σελ. 1 / Αντώνης Νεοκλής, «Τα καμπαρέ», *Μακεδονία* (12.12.1926), σελ. 3 / Το κεντρί, «Με δυο λόγια», *Μακεδονία* (18.5.1927), σελ. 2 / «Μέγα εξοχικό κέντρο Κήπος Λούξεμπουργ», *Μακεδονία* (12.5.1929), σελ. 4

⁵¹ Υπότιτλοι στην ταινία *Οι περιπέτειες του Βιλλάρ*, ο.π.

⁵² Βινίκιος Γεράνης, «AVE MARIA!...», *Μακεδονία* (21.10.1926), σελ. 1 / Βινίκιος Γεράνης, «Το πεπρωμένο...», *Μακεδονία* (28.10.1926), σελ. 1 / «Το Μουλέν Ρουζ ως τόπος συναντήσεως των δύο φύλων», Σκριπ (1.7.1928), σελ. 3

⁵³ «Μια νύχτα οργίων στα βερολινέζικα καμπαρέ», *Εμπρός* (27.2.1929), σελ. 3 / Ο Σωφρόνιος, «Ο Ντερτλής», *Μακεδονία* (11.11.1929), σελ. 2

⁵⁴ Άγγελος Σγουρός, «Εικόνες», *Εμπρός* (25.1.1929), σελ. 3

⁵⁵ Σ. Αμέριμνος «Η εφετεινή κίνηση των παραθεριστών», *Εμπρός* (9.10.1928), σελ. 1-2

⁵⁶ «Κάτια η χορεύτρια», *Μακεδονία* (18.4.1926), σελ. 2 / «Οι χοροί της εβδομάδας/των Συντακτών», *Εμπρός* (2.3.1927), σελ. 2

Από την τζαζ επηρεάστηκαν και οι Έλληνες συνθέτες οι οποίοι συνέθεσαν τραγούδια σε ρυθμούς one-step, schimmy, fox-trot, charleston, valse, valse hésitation, tango, java και samba. Ορισμένοι από τους αυτούς ήταν ο Θέμης Νάλτσας, ο Νίκος Χατζηαποστόλου, ο Ιωάννης Οικονομάκος, ο Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο Στάθης Μάστορας, ο Ιωάννης Καρπούνης, ο Ιωάννης Παπαδημητρίου, ο Κλέων Τριανταφύλλου, γνωστός με το ψευδώνυμο Αττίκ, ο Αλέκος Παναγιωτόπουλος, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Νίκος Σταθερός και ο Σταύρος Παντελίδης. Τα τραγούδια αυτά ανήκουν στο λεγόμενο αστικό ή ελαφρό τραγούδι. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν επίσης και τα περισσότερα τραγούδια που επένδυαν μουσικά τις θεατρικές παραστάσεις, τις επιθεωρήσεις και τις οπερέτες.⁵⁷

Πολύ σημαντικό τεκμήριο όσον αφορά τη διάδοση της τζαζ στο ελληνικό κοινό, αποτελεί η παρουσία του κοσμοπολίτικου στοιχείου και η περιγραφή της ζωής των πόλεων του εξωτερικού στη νεοελληνική πεζογραφία. Η ελληνική πεζογραφία ήταν γεμάτη από ταξίδια στην Ευρώπη, από κοσμοπολίτες που ταξίδευαν σε ξένες χώρες αποκτώντας μια ιδιαίτερη νοοτροπία, από Έλληνες τοποθετημένους μέσα στη διεθνή κοινωνία των μεγάλων κέντρων και κυρίως στο Παρίσι, από τη μεγάλη ζωή σε πλούσια καμπαρέ, πολυτελή ξενοδοχεία, πολυσύχναστα χαρτοπαίγνια, βαγκόν-λι, βαπόρια, και προπαντός ήταν γεμάτη από την τζαζ που οργίαζε σ' έναν ολοφυρόμενο ρυθμό και ξυπνούσε το ζωντανό αίμα της ανθρώπινης σάρκας. Ορισμένοι πεζογράφοι στάθηκαν αποκλειστικά στην περιγραφή κοσμοπολίτικων θεμάτων παρουσιάζοντας όλες τις όψεις της μεγάλης ζωής, τα πλούσια καμπαρέ, τα πολυτελή καράβια, τα μεγάλα και πολυσύχναστα ξενοδοχεία, τους χορούς και την τζαζ. Στην εισαγωγή του κοσμοπολιτισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία πρωτοστάτησε ο Θράσος Καστανάκης με τα βιβλία *Η χορεύτρια κοντεσίνα Φελιτσιτά κι άλλα διηγήματα* (1928), *Το Παρίσι της νύχτας και του έρωτα*, διηγήματα (1929), και το μυθιστόρημα *Στον χορό της Ευρώπης* (1929). Άλλα αντιπροσωπευτικά λογοτεχνικά έργα με τυπικό κοσμοπολίτικο περιεχόμενο ήταν το βιβλίο του Π.Ν. Καραβία *Η νύχτα με πολύχρωμα φώτα* (1930) και το μεταγενέστερο βιβλίο του Άγγελου Δόξα *Γκαρσόν, ένα Ονίσκι* (1932).⁵⁸ Επίσης, στον ελληνικό τύπο δημοσιεύονταν ελληνικά και ξένα διηγήματα που περιέγραφαν την κοσμοπολίτικη ζωή της Ελλάδας και την αντίστοιχη κουλτούρα διαφόρων πόλεων του εξωτερικού, της Σμύρνης, του Μιλάνου και του Παρισιού, όπως τα αποκριάτικα γλέντια, τους χορούς, τις τζαζ-μπαντ, τα ντάνσιγκ, τα σαλόνια, τον «καλό κόσμο», την ψευτοαριστοκρατία και την κοινωνική αδικία.⁵⁹

Οι τζαζ-μπαντ αποτελούσαν επίσης μέρος της θεματογραφίας των Ελλήνων σκιτσογράφων οι οποίοι σχεδίαζαν διάφορες φυσιογνωμίες της τζαζ. Στο αρχείο της Εθνικής

⁵⁷ Κρίσιλα Λέτα, *Η τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920-1930*, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2017. Περισσότερες πληροφορίες στις υποενότητες *Το αστικό τραγούδι & Η τζαζ στο θέατρο και στην οπερέτα*

⁵⁸ Απόστολος Σαχίνης, «Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία», ο.π.

⁵⁹ Ντόλης Νίκβας, «Ονειρα που σβήνουν», *Σκριπ* (4.7.1926), σελ. 3 & (5.7.1926), σελ. 2 / Ρίβι Μπενεντίτο, «Ξαναδός μου την καρδιά σου», *Μακεδονία* (14/3/1927 ως 25/3/1927), σελ. 2 / Celso Garatti, «Θλιβερό Επάγγελμα», *Μακεδονία* (1.9.1927), σελ. 3 / Νίκος Φαρδής, «Μ' ενοχλούσαν τρομερά!», *Μακεδονία* (1.1.1929), σελ. 3 / Αλέξανδρος Βεϊνόγλου, «Η νεκρόπολη», *Νέα Εστία*, τεύχος 92, (1930), σελ. 1086-1091

Πινακοθήκης - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου υπάρχει το πρόγραμμα της πρώτης χιουμοριστικής έκθεσης του Συνδέσμου Σκιτσογράφων που έγινε στην αίθουσα Στρατηγούλου. Στο πρόγραμμα αυτό περιλαμβάνεται κι ένα σκίτσο του Τριό Κορτεζίνο. Για την ίδια έκθεση, ο σκιτσογράφος Δ. Αντωνιάδης είχε σχεδιάσει κάποια πολύ επιτυχημένα σκίτσα «με τύπους στρατιωτικών και κίνηση στην τζαζ-μπαντ».⁶⁰

Τέλος, η τεχνοτροπία και οι ρυθμοί της τζαζ επηρέασαν και τους συνθέτες της κλασικής μουσικής, με αποτέλεσμα να συνθέτουν όπερες και μπαλέτα με τζαζ μουσική, την παγκόσμια λαϊκή χορευτική μουσική της εποχής.⁶¹ Ο Ιταλός συνθέτης Alfredo Casella αναφέρει σε μια κριτική του ότι οι συνθέτες ανέκαθεν επηρεάζονταν από τη λαϊκή τέχνη, και πολλοί είχαν χρησιμοποιήσει χορευτικούς ρυθμούς για να συνθέσουν τα μεγαλύτερα αριστουργήματά τους:

Πρέπει να εκπλησσόμαστε αν σε μια εποχή γενικής ελευθερίας φτάσαμε στη μουσική της τζαζ; Γιατί να εκπλησσόμαστε τότε, εάν τόσοι μεγάλοι σημερινοί συνθέτες επιδεικνύουν τόσο ζωηρό ενδιαφέρον όσο οι μεγάλοι συνθέτες του χθες για τη μουσική του χορού; Η λαϊκή τέχνη άσκησε τεράστια επιρροή σε όλες τις εποχές επί των μεγάλων συνθετών και έχει άμεση σχέση με την εξέλιξη της συμφωνικής μουσικής και της μουσικής δωματίου. Και οι δύο κατά τη διάρκεια των τελευταίων ετών επωφελήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τα μοτίβα του χορού τα οποία χρησιμοποίησαν για την «σοβαρή μουσική» οι Frescobaldi, Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin και Brahms. Μολονότι πολυάριθμοι μουσικοσυνθέτες αξιώνουν να επιβάλλουν τη δική τους μουσική ως την καλύτερη έκφραση της σύγχρονης εποχής, είναι πέρα πάσης αμφιβολίας ότι η τζαζ εκφράζει καλύτερα τη νέα ανθρώπινη διανοητικότητα. Η τζαζ δίνει ένα πραγματικό και σπουδαίο μάθημα σε όλους τους μεγάλους μουσικούς γιατί τους διδάσκει πως να κάνουν πιο ανθρώπινη μια μουσική η οποία έχει ρυθμό, παλμό και μελωδία. Μια μουσική η οποία δεν προκαλεί πλήξη, μια μουσική η οποία μετά από τόσα έτη πνευματικής μονοτονία και καταθλιπτικών συμφωνικών έργων μπορεί να δώσει στον άνθρωπο την ηχητική χαρά που έχει ανάγκη. Η χαρά αυτή δεν είναι κατ' ανάγκη κατώτερης ποιότητας παρά την αφέλεια και τον πρωτογονισμό της, και κατά βάθος δεν διαφέρει από εκείνη που προκαλεί η τελευταία συμφωνία του Μπετόβεν. Δώστε στους ανθρώπους την τέχνη που τους λείπει και σας επιφυλάσσεται μια σπουδαία θέση στην ιστορία. Μελετήστε τη μουσική η οποία γεννήθηκε στη ζούγκλα και ζητήστε από αυτή να σας διδάξει πως να φτάσετε σε έναν πλήρη λυρισμό τον οποίο καμία μουσική δεν κατάφερε να προσεγγίσει.⁶²

Παρόλα αυτά, πολλοί συνθέτες και μουσικοκριτικοί προσπάθησαν να δυσφημήσουν και να πολεμήσουν την τζαζ, διότι την θεωρούσαν ελαφρά μουσική, μια μουσική χορού καθαρά τεχνική και στερημένη ψυχής. Όλες αυτές οι προσπάθειες απέτυχαν πλήρως και η κάθε μέρα επιβεβαίωνε το θρίαμβο της τζαζ. Η δημοτικότητα της για κανένα λόγο δεν έδειχνε σημεία χαλάρωσης και παρά τους φιλιππικούς των διαφόρων συνθετών που μάταια

⁶⁰Πρώτη χιουμοριστική έκθεση του Συνδέσμου Σκιτσογράφων http://85.72.36.238/Pictures/1927/562_1927.pdf (15.5.2017) / Χ., «Η τέχνη», *Νέα Εστία*, τεύχος 4, (1927), σελ. 245

⁶¹ «Η εισαγωγή της τζαζ εις το σπουδαιότερο λυρικό θέατρο του κόσμου», *Βραδυνή* (24.3.1926), σελ. 3 / Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ernst Krenek «Jonny spielt auf» και οι επιδράσεις της τζαζ στη λόγια ευρωπαϊκή μουσική κατά τη δεκαετία του 1920*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1995-2009, σελ. 1-3

⁶² Alfredo Casella, «Το μάθημα της τζαζ», *Εργασία*, τεύχος 139, (1932), σελ. 1907

προσπαθούσαν ν' αναζητήσουν σημεία παρακμής των εξωφρενικών ήχων που έπλητταν τον κόσμο, η τζαζ μουσική είχε μια επιτυχία άνευ προηγουμένου που οφειλόταν στο γεγονός ότι ικανοποιούσε μια σπουδαία ανάγκη της ανθρωπότητας. Ο κόσμος είχε κουραστεί τα τελευταία χρόνια από τη λεγόμενη σοβαρή μουσική, καθώς η παρακμή του ρομαντισμού δημιούργησε μια ατμόσφαιρα μονοτονίας και πλήξεως που εντεινόταν διαρκώς.⁶³ Την αξία και την πρωτοτυπία της τζαζ επιβεβαιώνει επίσης κι ένα άρθρο του Γεωργίου Λαμπελέτ:

Η θριαμβεύτρια μουσική των μαύρων, η οποία - πρέπει να ομολογηθή - δεν οφείλει την μεγάλην διάδοσίν της εις όλον τον κόσμο απλώς και μόνον εις ένα ρεύμα μόδας που εσηματίσθη δι' αυτήν, αλλά και εις την ιδιορρυθμίαν της, εις την δροσερότητά της, και εις κάποιον πνεύμα πρωτογόνου ορμής που διακρίνει την έμπνευσίν της - ακόμη και εις νεώτερα έργα λυρικωτέρας και πνευματικωτέρας υποστάσεως, - και εις την πρωτοτυπίαν των ρυθμών της, οι οποίοι, δια των χορών κατακτούν από ημέρας εις ημέραν ολοένα περισσότερον την γηραιάν και σάπιαν Ευρώπην. Αν δεν είναι προωρισμένον να κατακτήση η Αμερική τον Κόσμον με το πνεύμα της δικαιοσύνης της, ασφαλώς θα τον κατακτήση εις το μέλλον με την μουσικήν της.⁶⁴

Η έντεχνη μουσική παραγωγή της περιόδου αυτής στην Ελλάδα, αντανakλούσε και βρισκόταν σε αρμονία με τις ανάγκες της κοινωνίας που εξέφραζε, και κυρίως εκείνης της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας. Η ελλαδική μουσική δημιουργία ήρθε σε επαφή με καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς που συντάρασαν τη μεσοπολεμική Ευρώπη, κι ο μοντερνισμός σε όλες τις τέχνες ήρθε ως δημιουργική διέξοδος μιας γενιάς που βίωνε τις απογοητεύσεις του Μεσοπολέμου. Ο μοντερνισμός απέκτησε εμβληματική αξία στην Ελλάδα και στην υπόλοιπη Ευρώπη, για εκείνους που θεωρούσαν τους εαυτούς τους καλλιεργημένους και ανθρώπους του καιρού τους.⁶⁵ Και παρότι η πλειοψηφία των μοντέρνων κλασικών συνθέσεων της δεκαετίας του '20 δεν χαρακτηρίζεται από τζαζ επιρροές, οι μοντέρνες τάσεις που τις χαρακτηρίζουν αποδόθηκαν στην παγκόσμια διάδοση της μουσικής και του χορού των μαύρων:

Αν υπολογίσουμε πριν από πόσο καιρό εμφανίστηκαν οι μαύροι, και σιγά-σιγά επιβλήθηκαν στην αρέσκεια των λευκών, θα καταλάβουμε ότι αυτοί ακριβώς ήταν οι προάγγελοι κάθε στρεβλώσεως γούστου κι αιφνίδιας αλλαγής, κάθε καλλιτεχνικής κατευθύνσεως ζωγραφικής και μουσικής. Μήπως δεν έχουμε ως δείγματα την ασυναρτησία της υπερμοντέρνας τέχνης που κάθε τελάρο νεοπαθούς ζωγράφου παρουσιάζει και ένα εκτροχιασμένο θέμα, και τη μουσική α-λα Στραβίνσκυ, όπως η Ιστορία του στρατιώτη; Γιατί τάχα να παραξενευτούμε από τη θέα, τα πηδήματα και το τραγούδι των μαύρων; Σκεφτήκατε αν οπισθοχωρούσε στο πρόσφατο παρελθόν, από τι φόβο και πανικό θα καταλαμβάνονταν οι ακροατές της εποχής εκείνης; Ενώ τώρα την ακούνε όλοι ευχαρίστως, την χειροκροτούν και την μπιζάρουν ακόμη.

⁶³ Alfredo Casella, *ο.π.*

⁶⁴ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η μουσική των μαύρων», *Ελεύθερος Λόγος* (3.9.1927), σελ. 2

⁶⁵ Κώστας Καρδάμης, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής, Περιλήψεις παραδόσεων: Ο μουσικός μοντερνισμός στην Ελλάδα*, Κέρκυρα, 2010

Την εποχή των παραφωνιών, των παρακρούσεων και ξεβιδωμάτων. Διανύουμε μια εξωφρενική εποχή. Διανύουμε την εποχή του τζαζ-τσαφ.⁶⁶

⁶⁶ Μία, «Τα μαύρα πουλιά», *Ελεύθερον Βήμα* (19.3.1927), σελ. 2

Η ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΉ ΖΩΉ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ (1901-1919) ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΈΣ ΔΡΑΣΕΙΣ

ΑΝΘΗ ΚΥΡΤΣΟΓΛΟΥ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ανεύρεση και αξιοποίηση του μουσικού υλικού κατά τη χρονική περίοδο 1901-1919 στην Κέρκυρα. Μέσα από δημοσιεύματα του τοπικού τύπου και πιο συγκεκριμένα *Αλήθεια*, *Φωνή*, *Πρόοδο* και *Le Communiqués des Allies* όπως επίσης και από προγράμματα συναυλιών του αρχείου της Φ.Ε.Κ. έγινε μια καταγραφή των συναυλιών, των ρεπερτορίων καθώς και των καλλιτεχνικών φορέων της εποχής. Μια τέτοιου είδους έρευνα όμως αντιμετωπίζει πολλές δυσκολίες ως προς την εγκυρότητα, διότι πολλά τεύχη εφημερίδων δεν διασώζονται ή ακόμα κάποια από τα μουσικά γεγονότα δεν έχουν καν δημοσιευτεί. Επίσης δεν αναγράφονται με συνέπεια οι τίτλοι από τα μουσικά έργα ή τα ονόματα των συνθετών. Αυτό μπορεί να έχει πολλές ερμηνείες είτε γιατί τα έργα ήταν πολύ δημοφιλή και δεν χρειαζόταν να αναγραφεί ο τίτλος ή το όνομα του συνθέτη είτε γιατί ο αρθρογράφος, ο οποίος τις περισσότερες φορές δεν ήταν ούτε μουσικός ούτε κριτικός τέχνης, δεν γνώριζε τον ακριβή τίτλο του έργου. Μάλλον επικρατεί η δεύτερη άποψη, διότι συχνά υπάρχουν λάθη και ασάφειες στους τίτλους των έργων και στα ονόματα των συνθετών.

Μέσα από εκπαιδευτικές δραστηριότητες στην Ε΄ και την Στ΄ τάξη του δημοτικού σχολείου θα αξιοποιηθούν οι παραπάνω πληροφορίες με σκοπό την σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν, την ευαισθητοποίηση των μαθητών σε ζητήματα πολιτιστικής κληρονομιάς και μουσικής συνέχειας. Οι διαθεματικές δράσεις αφορούν τα εξής γνωστικά αντικείμενα: γλώσσα, ιστορία, τοπική ιστορία, μουσική, εικαστικά και θεατρική αγωγή.

Η εν λόγω έρευνα θα αποτελέσει ένα εγχειρίδιο για τον μουσικό ή τον δάσκαλο προσφέροντας πλάνα δραστηριοτήτων με απότερο σκοπό την ανασύσταση του μουσικού ηχοτοπίου βασισμένο σε πρωτογενές υλικό.

Ιστορική αναδρομή

Εξετάζουμε τη χρονική περίοδο μέχρι το 1920, δηλαδή λίγο πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή, διότι από εκεί κι έπειτα αλλάζει εντελώς το πολιτικό παρασκήνιο και η ανθρωπογεωγραφία της χώρας.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή της εποχής, είναι αναγκαίο να την εντάξουμε στο ιστορικό πλαίσιο. Τα γεγονότα που συμβαίνουν σε Ελλάδα και Ευρώπη επηρεάζουν την πολιτική και την πολιτιστική εξέλιξη της χώρας.

Ο ολοένα αυξανόμενος εθνικισμός δεν κάνει ισχυρή την παρουσία του μόνο τα ευρωπαϊκά κράτη, αλλά και σ' όλα τα νεοσύστατα που δημιουργούνται από την κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Για το ελληνικό κράτος η εδραίωση της εθνικής ταυτότητας σχεδόν ταυτίζεται με την επεκτατική πολιτική.

Η πολιτική και οικονομική κατάσταση είναι άκρως τεταμένες, αφού έχει προηγηθεί η ήττα του 1897 με δυσμενείς όρους για την Ελλάδα. Το ζήτημα των εδαφικών προσαρτήσεων αποτελεί επιτακτική ανάγκη για την ελληνική πραγματικότητα. Μπορεί τα σύνορα να έχουν επεκταθεί τις τελευταίες δεκαετίες, αλλά παραμένουν κάποιες περιοχές, επονομαζόμενες

και ως αλύτρωτες, όπου κυριαρχεί το ελληνικό στοιχείο και δημιουργείται το ζήτημα της προστασίας τους υπό του κράτους.

Μετά την απόκτηση της Κρήτης με τη βοήθεια των μεγάλων δυνάμεων, το ενδεχόμενο για διαδοχικά απελευθερωτικά κινήματα εις βάρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ήταν πολύ πιθανό. Στην περίπτωση όμως της Μακεδονίας το ζήτημα ήταν αρκετά περίπλοκο. Το μέλλον της ενδιέφερε όχι μόνο Τούρκους και Έλληνες, αλλά Βούλγαρους και Σέρβους. Οι μεγάλες δυνάμεις αναγνώριζαν ότι η Βουλγαρία έχει ίσα δικαιώματα με την Ελλάδα, αν όχι περισσότερα λόγω της γλωσσικής συνάφειας με τους Βούλγαρους-. Ο Μακεδονικός Αγώνας αποτελεί την πιο κρίσιμη φάση των εθνικών και εδαφικών διεκδικήσεων με σκοπό τη διαφύλαξη των κρατικών συμφερόντων στις περιοχές που υπήρχαν ελληνικές κοινότητες. Σκοπός του αγώνα ήταν η διατήρηση της τούρκικης κυριαρχίας μέχρι να ανακάμψει η Ελλάδα για μια κατά μέτωπο επίθεση. Ο αγώνας έλαβε τέλος το 1908 και εξαιτίας της αποτυχίας του, ακολούθησαν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913) και η απελευθέρωση της Μακεδονίας υπογράφοντας συνθήκη ειρήνης.

Στο εσωτερικό, η ανερχόμενη αστική τάξη εκτός από την διεκδίκηση πολιτικής ισχύος μάχεται για την ενσωμάτωση αλύτρωτων περιοχών και τη δημιουργία εθνικών «πυλώνων» με σκοπό την εθνική ολοκλήρωση. Μετά την άφιξη του Βενιζέλου στην Ελλάδα το 1910, συσπειρώνονται γύρω του υποστηρικτές του εκσυγχρονισμού και του φιλελευθερισμού, οι οποίοι ανήκουν στην αστική τάξη. Η πολιτική σύγκρουση και ο διχασμός είναι πραγματικότητα, καθώς η συντηρητική μερίδα με κύριο εκφραστή τον Κωνσταντίνο προσπαθούσε να διατηρήσει τα δικαιώματα και την εξουσία. Αποκορύφωμα της πολιτικής σύγκρουσης αποτέλεσε το ζήτημα της ουδετερότητας της Ελλάδας κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο (1914-18). Η πολιτική που υποστήριζε ο Κωνσταντίνος φαινόταν ενδεδειγμένη καθώς η χώρα είχε μόλις εξέλθει από δύο πολέμους και είχε την ανάγκη ανασυγκρότησης-. Επιπλέον αν η Ελλάδα εγκατέλειπε την ουδετερότητα και τάσσονταν υπέρ της Συνεννόησης (Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία) θα κινδύνευε να χάσει τα εδάφη που μόλις είχε κερδίσει από τις αντίπαλες χώρες, Βουλγαρία και Τουρκία. Η κυβέρνηση δεν μπόρεσε να διατηρήσει το δικαίωμα της ουδετερότητας, διότι δέχτηκε μεγάλες πιέσεις από Αγγλία και Γαλλία. Λόγω της εξωτερικής πολιτικής του Κωνσταντίνου και των έντονων αντιπαραθέσεων από το 1915 τα πρόσωπα στην εξουσία εναλλάσσονται με βάση τα αποτελέσματα αλληπάλληλων εκλογών. Μετά τη λήξη του πολέμου συνήλθε στο Παρίσι Διάσκεψη Ειρήνης κατά την οποία οι εδαφικές προσαρτήσεις περιελάμβαναν τη Βόρειο Ήπειρο, τη Θράκη, τα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας και τα νησιά του ανατολικού Αιγαίου-.

Τοπική ιστορία

Τα Ιόνια νησιά παρά το γεγονός ότι ενώθηκαν με το ελληνικό βασίλειο το 1864 και ακολούθησαν κοινή πολιτική πορεία με τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, η διαμόρφωση των πολιτιστικών στοιχείων και των κοινωνικών κατανομών είναι αποτέλεσμα μιας μακρόχρονης ξένης κυριαρχίας. Η συνεχής επαφή τους με τον δυτικό πολιτισμό ευνόησε στο να αναπτυχθούν κοινωνικές δομές με βάση τα ερωπαϊκά πρότυπα, συνεπώς κάνει την εμφάνισή της η ιόνια αριστοκρατία και στη συνέχεια η αστική τάξη.

Σημείο τομής της ιστορίας της Κέρκυρας και κατ' επέκταση των υπόλοιπων Ιόνιων

νησιών είναι η Ένωση. Η πόλη της Κέρκυρας παύει να είναι πρωτεύουσα του νησιωτικού συμπλέγματος αλλά αποτελεί περιφέρεια ενός κέντρου που βρίσκεται αυτή τη φορά ανατολικά. Η εξέλιξη της επηρεάζεται από τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονται στο ελληνικό κράτος. Πιο συγκεκριμένα κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου καταλαμβάνεται το νησί από τους Γάλλους (1915) στην προσπάθειά τους να υποστηρίξουν τον Βενιζέλο ενώ οι Παξοί, η Λευκάδα, η Ιθάκη, η Κεφαλλονιά και η Ζάκυνθος βιώνουν την γαλλική κυριαρχία έναν χρόνο αργότερα, τον Σεπτέμβρη του 1916. Η γαλλική κατοχή διήρκησε μέχρι το 1917, όταν αποικιακά στρατεύματα Σενεγαλέζων αποχώρησαν από τα νησιά. Τα μνημεία του σερβικού νεκροταφείου στον Άγιο Ματθαίο και τον Βίδο αποτελούν άλλη μια μαρτυρία σχετικά με την εμπλοκή του νησιού στον πόλεμο. Η Σερβία χωρίς βοήθεια υπέκυψε στις επιθέσεις της Αυστρίας και τα συντρίμια του στρατού της έφτασαν στην Κέρκυρα-. Οι στρατιώτες κατά την παραμονή του σερβικού στρατού στο νησί προσβλήθηκαν από χολέρα και τάφηκαν στον τόπο παραμονής τους όπως επίσης και η εξόριστη σερβική κυβέρνηση-.

Φορείς

Οι καλλιτεχνικοί φορείς που οργανώνουν συναυλίες και άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις είναι οι εξής:

Οι μέχρι τότε μόνο δύο φιλαρμονικές εταιρίες Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας και Φιλαρμονική Εταιρεία Μάντζαρος που ακολουθούν το πρότυπο του αστικού ευρωπαϊκού συνόλου, μέσα από τις οποίες έρχεται σε επαφή με την έντεχνη μουσική το κοινό από ποικίλες κοινωνικές τάξεις. Μουσικοί κι από τις δύο φιλαρμονικές εταιρίες λάμβαναν μέρος σε όπερες και θεατρικές ορχήστρες ή δίδασκαν μουσική στην μπάντα. Ο ρόλος της Φ.Ε.Κ. καθώς και της «Μαντζάρου» στην Επτάνησο ήταν καθοριστικός για την εξάπλωση της δυτικής μουσικής και τη μουσική εκπαίδευση.

Μπορεί το έτος ίδρυσης της πρώτης φιλαρμονικής να είναι το 1840, ωστόσο υπήρχε έκδηλο μουσικό ενδιαφέρον πολύ νωρίτερα στο νησί. Ο κύριος πρωταγωνιστής για τη θεμελίωση της μουσικής παιδείας και εκπαίδευσης υπήρξε ο Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος-. Εκτός από την εθνική υπόσταση που προσδίδει στη μουσική, εξομοιώνει την κοινωνική ανισότητα μέσα από το μουσικοπαιδαγωγικό του έργο. Το όραμά του ήταν να μπορούν μαθητές ακόμα κι από κατώτατα στρώματα να έχουν πρόσβαση στη μουσική πράξη. Με βάση αυτήν την αρχή ξεκινά η λειτουργία της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας η οποία δεν παράγει μόνο μουσικό έργο, αλλά αποκτά σημαντικότατο κοινωνικό χαρακτήρα. Αφορμή της ίδρυσής της είναι η απαγόρευση των μουσικών σωμάτων της βρετανικής φρουράς στις χριστιανικές λιτανείες-. Οι αρχικές πεποιθήσεις των ιδρυτών της δεν είναι απλώς η δημιουργία μιας μπάντας, αλλά μιας μουσικής σχολής-.

Τα ποικίλα μουσικά σύνολα της Φ.Ε.Κ. πλαισιώνουν γυμναστικούς αγώνες- , συμπράττουν με την Επιτροπή Ευγενών Κυριών και την Ένωση Ερασιτεχνών Κερκύρας, υποδέχονται τις βασιλικές οικογένειες- και, φυσικά, δίνουν συναυλίες στο θέατρο και στην πλατεία κατά τη θερινή σεζόν.

Η Φιλαρμονική Εταιρεία Μάντζαρος ιδρύεται στις αρχές του 1890 και σκοπός της, σύμφωνα με τον κ. Ζούμπο είναι να εκφράσει «μια τάξη η οποία τότε περιλαμβάνει εργάτες και επαγγελματίες»-. Στο καταστατικό που συντάσσεται 15-16 Απρίλη 1901

επαναπροσδιορίζεται ο σκοπός της εταιρείας τίθενται άκρως μουσικοπαιδαγωγικοί στόχοι, παρά το γεγονός ότι ξεκίνησε εξυπηρετώντας μια καθαρά πολιτική ιδεολογία-.

Τον Δεκέμβρη του 1901 δημιουργείται Σχολή Εγχόρδων - και ένα χρόνο αργότερα Σχολή Ωδικής -. Το μουσικό σώμα παίρνει μέρος σε λιτανείες, συναυλίες εορτασμούς εθνικών επετείων όπως ακόμα πιθανώς κάποιο μικρό σύνολο παίζει σε καφενεία-. Πολύ συχνά συμπράττει με άλλους φορείς όπως το Εκπαιδευτήριο Καποδίστριας, τον Γυμναστικό Σύλλογο- και τον Ωδικό Σύλλογο. Επιπλέον, σε ειδικές περιπτώσεις-συνεργάστηκαν οι δύο φιλαρμονικές για την παρουσίαση του μουσικού προγράμματος. Δωρεές και εισπράξεις εισιτηρίων αποτελούν τα έσοδα της εταιρείας, δεν παύουν όμως να υπάρχουν προβλήματα οικονομικής υφής.

Το ρεπερτόριο που παρουσιάζεται από τις δύο φιλαρμονικές αντιγράφει το ρεπερτόριο μιας στρατιωτικής μπάντας, περιέχοντας στρατιωτικά εμβατήρια, βαλς, οβερτούρες από όπερες και οπερέτες. Εκτός από Ιταλούς συνθέτες, οι οποίοι έχουν καθιερωθεί στο κερκυραϊκό αλλά και το διεθνές ρεπερτόριο, παρατηρούνται ονόματα Γερμανών συνθετών σε συναυλίες της πρώτης δεκαετίας του αιώνα. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι υπάρχει η ανάγκη να παρουσιαστούν νέα για το κερκυραϊκό κοινό έργα. Ακόμη μπορεί αυτή η στροφή να εκφράζει φιλογερμανικά συναισθήματα, λόγω των συχνών επισκέψεων της γερμανικής βασιλικής οικογένειας, τα οποία όμως δεν καλλιεργούνται για μεγάλο χρονικό διάστημα, μιας και η Κέρκυρα - και όλη η χώρα - παίρνει μέρος στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ.

Επίσης παίζονται έργα του Ξύνδα και του Μάντζαρου, γεγονός που προσδίδει στις συναυλίες εθνικό χαρακτήρα. Η τάση των εθνικών σχολών στη μουσική υπάρχει στα υπόλοιπα ευρωπαϊκά κράτη ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα και εξυπηρετεί την ανάγκη για τη δημιουργία εθνικής συνείδησης. Αυτές οι αντιλήψεις καταφθάνουν στην Ελλάδα μέσω των Επτανήσων με χρονική καθυστέρηση. Έτσι, επηρεασμένη από το ευρωπαϊκό μοντέλο, η μουσική σκηνή ενσωματώνει το εθνικό στοιχείο.

Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος σηματοδοτεί μια νέα εποχή για τη μουσική εξέλιξη του νησιού. Η κατάληψη της Κέρκυρας από τους συμμάχους και η μετατροπή της σε στρατιωτική βάση έχει ως αποτέλεσμα να συγκεντρώσει στρατιωτικά σώματα, το καθένα από τα οποία έχει μπάντα. Οι μπάντες αυτές διαφόρων εθνικοτήτων παρελαύνουν στην πόλη, παρουσιάζουν συναυλίες που περιέχουν εκτός των άλλων και τη δική τους εθνική μουσική, προδίδοντας στην πόλη έναν πολυπολιτισμικό χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο του πολέμου υπάρχουν στην πόλη η μπάντα του γαλλικού πολεμικού ναυτικού, η μπάντα Ζουαβών, το σλοβενοσέρβικο μουσικό σώμα, η ιταλική μπάντα του 271ου Τάγματος και μπάντες των πλοίων «Provence», «Victor-Hugo» και «Courbert». Συχνά οι τελευταίες διοργάνωναν από κοινού συναυλίες.

Το Δημοτικό Θέατρο κυρίως φιλοξενεί μελοδραματικούς θιάσους. Πρόκειται για επαγγελματικούς θιάσους από την Ιταλία, διότι την εν λόγω εποχή δεν υπάρχουν ελληνικοί επαγγελματικοί μελοδραματικοί θιάσοι πλην του *Δραματικού και Μουσικού Συλλόγου Αθηνών* (1871). Η θεατρική παράδοση, που διακρίνεται σε λαϊκή και λόγια, υπάρχει στην Κέρκυρα από τα πρώτα χρόνια της Ενετοκρατίας. Η ίδρυση ενός θεάτρου αποτελούσε επιτακτική ανάγκη, έτσι το 1720 ιδρύεται το πρώτο θέατρο, *San Giacomo*-, η λειτουργία του οποίου ακολουθούσε τα βενετικά πρότυπα. Το 1903 το *San Giacomo* μετατρέπεται σε

Δημαρχείο- κι έτσι οι παραστάσεις στεγάζονται σε νέο μεγαλύτερο κτίριο, το Δημοτικό Θέατρο της οδού *Μαντζάρου 5*. Η κατασκευή του ξεκίνησε το 1893 με βάση τα σχέδια του αρχιτέκτονα *Corrado Pergolesi*-.

Ο εκάστοτε υπεύθυνος, *μπρεσάριος*, με σκοπό την αύξηση των εσόδων προσπαθεί να ικανοποιήσει τις επιθυμίες του κοινού κι έτσι διαμορφώνει το πρόγραμμα προσελκύνοντας ακροατές διαφόρων κοινωνικών τάξεων και ηλικίας. Είναι αρμόδιος για την εύρεση, επικοινωνία και παραλαβή του θιάσου και τη διεξαγωγή των οπερατικών σεζόν. Ο *μπρεσάριος* έπαιρνε ένα επικίνδυνο ρίσκο όσον αφορά στην επιλογή του ρεπερτορίου και του θιάσου, διότι σε περίπτωση αποτυχίας και επαγωγικά χρεοκοπίας μπορεί να έχανε μέχρι και την ελευθερία του. Δεν είναι λίγες οι φορές που το θέατρο αντιμετώπιζε οικονομικά οριακές καταστάσεις-, αυτό συμβαίνει ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του πριν τη μεταφορά του θεάτρου. Η αίθουσα του θεάτρου φιλοξενεί εκδηλώσεις των φιλαρμονικών, πολιτιστικών και άλλων ιδιωτικών συλλόγων. Πολύ συχνά πραγματοποιούνται εκδηλώσεις από ιδιωτικούς θιάσους *φιλανθρωπικού χαρακτήρα*-. Το θέατρο μένει ανεπηρέαστο μπροστά στις εξελίξεις στο εσωτερικό της χώρας και το ίδιο παρατηρείται όταν καταλαμβάνεται η Κέρκυρα από τους Γάλλους. Μπορεί αυτό να αποτελεί διπλωματική πρακτική, μιας και συνεχίζονται οι παραστάσεις *ιταλικών θιάσων* και δεν αλλάζει το ρεπερτόριο.

Ο *Δραματικός Σύλλογος Κερκύρας* ιδρύθηκε επίσημα το 1875 με σκοπό την εκπαίδευση ηθοποιών και την προαγωγή του εθνικού θεάτρου-. Ο σύλλογος στεγάστηκε στο θέατρο *Φοίνικας*, το κτίριο του οποίου ολοκληρώθηκε το 1895 και είχε το προνόμιο να λειτουργεί *χειμώνα - καλοκαίρι*-. Εκεί ο σύλλογος πραγματοποίησε πολυάριθμες *ελληνόγλωσσες* θεατρικές παραστάσεις. Πιθανώς αυτό αποτελεί την ανάγκη της ανερχόμενης μεσαίας τάξης να καθιερωθεί κοινωνικά σε ένα χώρο με *ιταλοκεντρικό χαρακτήρα*. Λόγω οικονομικών οφειλών ο σύλλογος ακολούθησε *φθίνουσα πορεία*. Τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο το θέατρο περιήλθε στη δικαιοδοσία των Γάλλων- και μετά τη λήξη του στον Δήμο, το 1919.

Συχνά δημοσιεύονται στον τύπο άρθρα που περιγράφουν τον εορτασμό των εθνικών επετείων από το Εκπαιδευτήριο Καποδίστριας και το Παρθεναγωγείο Αρσάκειο ως ένα επίσημο πολιτιστικό γεγονός, το οποίο δεν περιορίζεται στον σχολικό χώρο.

Πρωτοβουλίες της Επιτροπής Ευγενών Κυριών και της Κοινότητας Κάτω Κορακιάνας αποτελούνται από *φιλόμους* ιδιώτες και οργανώνουν εκδηλώσεις με *μουσική και θεατρικά αποσπάσματα*. Άλλο ένα παράδειγμα *ιδιωτικής πρωτοβουλίας* είναι η Ένωση Ερασιτεχνών Κερκύρας, που αρχίζει να δραστηριοποιείται το 1909-. Το σωματείο φαίνεται να πραγματοποιούσε συχνά εκδηλώσεις για επτά μήνες, αλλά το 1920 είχε διακόψει τη συναυλιακή του δράση τους τελευταίους πέντε μήνες «και ανυπομόνως η Κέρκυρα αναμένει την από του προσεχούς Νοεμβρίου *αρξομένην νέαν περίοδο*»-.

Μια από τις πιο γνωστές μουσικές σχολές είναι η Σχολή Ωδικής Ποταμού, που συστάθηκε το 1897 και μετονομάστηκε Ωδική Σχολή Ποταμού, όταν την ανέλαβε ο Αριστος Μοναστηριώτης το 1901. Πρόκειται για *ψαλτικό χορό* που ψάλλει σε επίσημες εορτές και λειτουργίες. Μετά από τέσσερα χρόνια δράση του συλλόγου διακόπτεται και επαναλειτούργει το 1908 ως Ωδικός Σύλλογος Ποταμού μέχρι το ξέσπασμα του Α' Βαλκανικού Πολέμου 1912-. Επίσης, υπάρχει και ο Ωδικός Σύλλογος Κερκύρας, για τον οποίο δε γίνεται λόγος στον τύπο εκτός από ένα άρθρο που κοινοποιεί μια συναυλία και

ενημερώνει ότι παραδίδονται μαθήματα κατόπιν εγγραφής.

1. ΜΠΑΝΤΕΣ

Φορέας: Φ.Ε.Κ.

Προγράμματα ΦΕΚ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Συναυλίας
-	(Passo- Εμβατήριο Doppio)	Marchetti	Πλατεία (στην εξέδρα)	22 Αυγούστου 1903
<i>Rienzi</i>	«Εισαγωγή» (όπερα)	Wagner		
<i>A Toi</i>	Βαλς	Waldteufel		
<i>Il Gottardo</i>	«Inno Trionfale» Θριαμβ. Εμβατήριο	Ponchielli		
<i>Lucrezia Borgia</i>	«Επιλογή» (όπερα)	Donizetti		

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Συναυλίας
<i>Tannhaeuser</i>	Εμβατήριο	Wagner	Πλατεία (στην εξέδρα)	29 Αυγούστου 1903
<i>Guglielmo Tell</i>	Επιλογή (όπερα)	Rossini		
<i>Espana</i>	Βαλς	Waldteufel		
<i>Mignon</i>	Επιλογή (όπερα)	Thomas		

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Συναυλίας
<i>Nozze d' argento</i>	Εμβατήριο	Sparano	Πλατεία (στην εξέδρα)	5 Σεπτεμβρίου 1903
<i>Fra Diavolo</i>	«Εισαγωγή» (όπερα)	Auber		
<i>Boccaccio</i>	Επιλογή (οπερέττα)	Suppe		
<i>L' Aurora</i>	«Polka Caratteristica »	F. Pezzini		
<i>Lohengrin</i>	«Φαντασία» (όπερα)	Wagner		

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Συναυλίας
<i>Die Wachtparade kommt</i>	Εμβατήριο	R. Eilenbry	Πλατεία (στην εξέδρα)	12 Σεπτεμβρίου 1903
<i>Mein Traum</i>	Βαλς	Waldteufel		
-	«Εισαγωγή» (Militarie)	Mendelssohn		
<i>Gillette de Narbonne</i>	Επιλογή (οπερέττα)	Audran		
<i>I Puritani</i>	Επιλογή (όπερα)	Bellini		

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Tosca</i>	Όπερα (κουαρτέτο εγχόρδων)	Puccini	Δημοτικό Θέατρο	Φωνή 2074 (4/06/1905),3
<i>Aida</i>	Απόσπασμα όπερας	Verdi		
<i>Forza del destino</i>	Απόσπασμα όπερας	Verdi		
<i>Ζητείται υπηρέτης</i>	Κωμωδία	Άννινος		
-	Μουσικά τεμάχια	G. Verdi	Δημοτικό Θέατρο	Φωνή 2259 (14/03/1909), 3
-	Οργανική και φωνητική μουσική	-		
<i>Το υπερφυσικό παιδί</i>	Θέατρο γαλλική κωμωδία	-	Δημοτικό Θέατρο	Φωνή 2364 (16/06/1911), 3
<i>Το ξινό φρούτο</i>	Θέατρο	-		
<i>Tosca</i>	Επιλογή (όπερα)	Giacomo Puccini	Πλατεία (στην εξέδρα)	Πρόοδος 177 (03/10/1905),3
<i>Ο Υποψήφιος</i>	Επιλογή (όπερα)	Σ. Ξύνδας		
-	Δύο ύμνοι	-		
<i>Rigolletto</i>	Επιλογή (όπερα)	G. Verdi	Ανω Πλατεία	Πρόοδος 233 (04/06/1907),3
-	-	-	Δημοτικό Θέατρο	Πρόοδος 260 (18/04/1908),2

Φορέας: Φ.Ε. Μάντζαρος

ΤΙΤΛΟΣ	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Κάρμεν</i>	Όπερα (αποσπάσματ α)	Georges Bizet	Πλατεία Σπιανάδα	Φωνή 2076 (18/06/1905), 3
<i>Les Huguenots</i>	Όπερα	Giacomo Meyerbeer		Φωνή 2277 (11/08/1909),4
<i>Faust</i>	Όπερα	Charles Gounod		
-	Έργα για πιάνο	Haydn	Φ.Ε. Μάντζαρος	Φωνή 2291 (08/12/1909),3
-		F. Chopin		
<i>Palatinus</i>	Εμβατήριο	R.B. Hall	Πλατεία Σπιανάδα	<i>Αλήθεια</i> 159 (29/09/1909),4
<i>Studentenlieder</i>	Συμφωνία	Franz von Suppé		
<i>Rigoletto</i>	Επιλογή	Verdi		
<i>L'Arlesienne</i>	«Φαντασία»	Bizet		
<i>Neues Jahrhundert Neues Leben</i>	Βαλς	K.M. Ziehrer		
<i>Il Trovatore</i>	Όπερα	Verdi	Πλατεία Σπιανάδα	<i>Πρόοδος</i> 177 (03/10/1905),3
<i>The stars and stripes for ever</i>	Εμβατήριο	Sousa	Πλατεία Σπιανάδα	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 258 (05/08/1917),2
<i>Norma</i>	«Overture» (όπερα)	Bellini		
<i>Gioconda</i>	«Φαντασία» (όπερα)	Ponchielli		
<i>Aida</i>	Επιλογή	Verdi		
<i>A Toi</i>	Βαλς	Waldteufel		
-	Μουσικά τεμάχια	-	Πλατεία Σπιανάδα	<i>Πρόοδος</i> 177 (03/10/1905),3
<i>Il Trovatore</i>	Επιλογή (όπερα)	Verdi		
<i>Εθνικός ύμνος (ελληνικός)</i>	Υμνος	N.X. Μάντζαρος		
<i>Εθνικός ύμνος (γερμανικός)</i>	Υμνος	-		
-	Εμβατήριο	Hall	Άνω πλατεία	<i>Πρόοδος</i> 265 (30/05/1908),3
<i>Zampa</i>	«Εισαγωγή»	Herold		

	(όπερα)			
<i>Aida</i>	Επιλογή (όπερα)	Verdi		
Υποψήφιος	Επιλογή (όπερα)	Ξύνδα		

2. ΘΕΑΤΡΑ

Φορέας: Δημοτικό Θέατρο

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>La Gioconda</i>	Όπερα	Amilcare Ponchielli	Φωνή 2053 (01/01/1905),4 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 120 (20/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 126 (26/03/1917),2
<i>La Favorita</i>	Όπερα	Gaetano Donizetti	Φωνή 2057 (29/01/1905),4
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Όπερα	Pietro Mascagni	
<i>Pagliacci</i>	Όπερα	Ruggero Leoncavallo	Φωνή 2058 (05/02 1905),4
<i>La Traviata</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Όπερα	Pietro Mascagni	
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Όπερα	Gaetano Donizetti	Φωνή 2059 (12/02/1905),3 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 149 (18/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 152 (21/04/1917),2
<i>La Traviata</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	Φωνή 2060 (19/02/1905),3 Πρόδος 280 (09/12/1908),2-3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 829 (02/03/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 852 (25/03/1919),2
<i>Die Zauberflöte</i>	Απόσπασμα «Άρια» (Όπερα)	W. A. Mozart	Φωνή 2060 (19/02/1905),3

<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Όπερα	Gioachino Rossini	
<i>Ernani</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	
<i>Rigoletto</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	<p>Φωνή 2061 (26/02/1905), 4 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 131 (31/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 132 (01/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 134 (03/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 138 (07/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 145 (14/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 151 (20/04/1917),2</p>
<i>Mefistofele</i>	Όπερα	Arrigo Boito	<p>Φωνή 2062 (05/03/1905),4 Πρόοδος 281 (25/12/1908),4 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 832 (05/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 836 (09/03/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 838 (11/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 839 (12/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 851 (24/03/1919),2</p>
<i>Un ballo in Maschera</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	<p>Φωνή 2348 (18/02/1911),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 805 (06/02/1919),3</p>

			<p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 807 (08/02/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 808 (09/02/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 814 (15/02/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 815 (16/02/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 822 (23/02/1919),3</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 826 (27/02/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 837 (10/03/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 842 (15/03/1919),2</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 805 (06/02/1919),3</p> <p>«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 807 (08/02/1919),2</p>
<i>Fedora</i>	Όπερα	Umberto Giordano	<p>Φωνή 2103 (24/12/1905),3</p> <p>Φωνή 2343 (14/01/1911),4</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 67 (26/01/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 70 (29/01/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 80 (08/02/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 82</p>

			(10/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 83 (11/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 117 (17/03/1917),2
<i>Adriana Lecouvreur</i>	Όπερα	Francesco Cilea	«Cronaca Teatrale», Φωνή (13/01/1907), 3 Πρόοδος 217 (30/12/1906),3
<i>Mignon</i>	Όπερα	Ambroise Thomas	Φωνή 2207 (26/01/1908),3
<i>La Vally</i>	Όπερα	Alfredo Catalani	Φωνή 2209 (09/02/1908), 4
-	Τεμάχια κλασικής μουσικής για βιολί	Viotti, Kramer, Raff, Dvorak, Brahms, Pierne	Φωνή 2248 (29/11/1908), 3
<i>Ancora un bacio</i>	Μονωδία	Αλέξανδρος Γκρεκ	
Έλα	Μονωδία	Αλέξανδρος Γκρεκ	Φωνή 2248 (29/11/1908), 3
<i>La forza del Destino</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	Φωνή 2249 (9/12/1908),3 Πρόοδος 280 (09/12/1908),2-3
<i>La Traviata</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	Φωνή 2250 (20/12/1908),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 806 (07/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 815 (16/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 852 (25/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 806 (07/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 815 (16/02/1919),2
<i>I pescatori di perle</i>	Όπερα	Georges Bizet	Φωνή 2254 (31/01/1909),3
-	Έργα για πιάνο	Robert Schuman	Φωνή 2291 (08/12/1909),3
-		L. v. Beethoven	
-		F. Chopin	

-		Felix Mendelssohn	
<i>Madama Butterfly</i>	Όπερα	Giacomo Puccini	Φωνή 2344 (21/01/1911),3-4 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 108 (08/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 113 (13/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 133 (02/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 147 (16/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 148 (17/04/1917),2
<i>Don Carlo</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	Φωνή 2347 (11/02/1911),4
<i>Barbiere di Siviglia</i>	Όπερα	Gioachino Rossini	Φωνή 2356 (22/04/1911),4
	Concert		«Nouvelles Locales» <i>Les Communiqués des Allies</i> 5 (20/11/1916),2
<i>Aida</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Allies</i> 49 (08/01/1917),2 «Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Allies</i> 50 (09/01/1917),2 «Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Allies</i> 54 (13/01/1917),2 «Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Allies</i> 57 (16/01/1917),2 «Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Allies</i> 61 (20/01/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 76 (04/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les</i>

			<p><i>Communiqués des Alliés</i> 118 (18/03/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 132 (01/04/1917),2</p>
<i>La Bohème</i>	Όπερα	Giacomo Puccini	<p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 52 (11/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 53 (12/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 55 (14/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 56 (15/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 58 (17/01/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 76 (04/02/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 83 (11/02/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 87 (15/02/1917),2</p>
<i>Othello</i>	Όπερα	Giuseppe Verdi	<p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 60 (19/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 62 (21/01/1917),2</p> <p>«Theatre Municipal de Corfou» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 63 (22/01/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 65 (24/01/1917),2</p> <p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 66</p>

			<p>(25/01/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 69 (28/01/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 71 (30/01/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 83 (11/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 90 (18/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 91 (19/02/1917),2</p>
<i>Carmen</i>	Όπερα	George Bizet	<p>«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 86 (14/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 88 (16/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 89 (17/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 92 (20/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 93 (21/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 94 (22/02/1917),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 809 (10/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 818 (19/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Allies</i> 821 (22/02/1919),2</p>

			«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 828 (01/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 829 (02/03/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 840 (13/03/1919),2
<i>Carmen</i> «Πρόξη Ι, ΙΙ» <i>La Bohème</i> «Πρόξη ΙΙΙ»	Γαλα όπερας	George Bizet Giacomo Puccini	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 93 (21/02/1917),2
<i>Paillasse</i> <i>Aida</i> «Πρόξη ΙΙ»	Όπερες	Ruggero Leoncavallo Giuseppe Verdi	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 95 (23/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 96 (24/02/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 97 (25/02/1917),2
<i>Lorelay</i>	Όπερα	Alfredo Catalani	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 124 (24/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 128 (28/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 129 (29/03/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 135 (04/04/1917),2
<i>La Tosca</i>	Όπερα	Giacomo Puccini	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 136 (05/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 138 (07/04/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 145 (14/04/1917),2

			«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 147 (16/04/1917),2
<i>Manon Lescaut</i>	Όπερα	Giacomo Puccini	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 156 (25/04/1917),2
<i>Ruy Blas</i>	Όπερα	Filippo Marchetti	«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 810 (11/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 823 (24/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 810 (11/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 823 (24/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 824 (25/02/1919),2
<i>L'amico Fritz</i>	Όπερα	Pietro Mascagni	«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 812 (13/02/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 813 (14/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 816 (17/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 822 (23/02/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 824 (25/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 827 (28/02/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 828 (01/03/1919),2

			«Theatre Municipal <i>Les Communiqués des Alliés</i> 829 (02/03/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 844 (17/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 822 (23/02/1919),3 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 824 (25/02/1919),2
<i>Isabeau</i>	Όπερα	Pietro Mascagni	«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 846 (19/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 847 (20/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 849 (22/03/1919),2
<i>Preludio-Orchestra Arpa Violino</i>	«Πρελούδιο»	Bellucci	«Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 853 (26/03/1919),2 «Theatre Municipal» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 854 (27/03/1919),2
<i>Suite per archi e arpa</i>	«Σουίτα»	Bellucci	
<i>Marcia sinfonica</i>	Συμφωνικό Εμβατήριο	Bellucci	
<i>La Traviata</i> «Πράξη II και III»	Όπερα	Verdi	

Φορέας: Θέατρο «Φοίνικας»

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Ημερομηνία Δημοσίευσης
Grand Concerto	Κοντσέρτο	Saint-Saens	Φωνή 2340 (9/12/1910),2
Σπουδή σε ρυθμό βαλς σε ρε μινόρε	Σπουδή	-	
-	Μουσικά τεμάχια	-	Αλήθεια 91 (05/05/1907), 2-3
Actualites Gaumont Cloches de Paques Jugment des Pierres Mariage Manque	Ταινίες		«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 66 (25/01/1917),2

Industrie du Poisson Volga			
Les Vampires	Ταινία		«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 258 (05/08/1917),2
Le petit Chapelier Don Quichotte Caroline demoiselle d' honneur Paris après trois ans de guerre	Ταινίες		«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 259 (06/08/1917),2 «Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 260 (07/08/1917),2
Paris après trois ans de guerre	Ταινία		«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 261 (08/08/1917),2
Κινηματογραφικά επίκαιρα Le Malheur Qui Passe	Ταινίες		«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Alliés</i> 320 (06/10/1917),2
La Puissance militaire de la France Georget Demenage Fantomas Cubiste par amour	Ταινίες		«Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 348 (04/11/1917),3
Nos Glorieux Equipages Les merveilles de la vie des plantes L' ombre tragique Un film comique	Ταινίες		«Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 372 (28/11/1917),2
Gaumont Actualités Une maman dans les arbres Page de gloire Un film comique	Ταινίες		«Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 373 (29/11/1917),2
Les allemands ne sont plus à noyon Les mystères de New York Onesime Horlonger	Ταινίες		«Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 375 (01/12/1917),2 « Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 376 (02/12/1917),3
L'armée britannique en France Dans la griffe de la loi Les mariés d' un jour	Ταινίες		« Theatre Phenix» <i>Les</i> <i>Communiqués des Alliés</i> 505 (10/04/1918),2
	Οπερέττα		«Θίασος Ροζαλίας Νίκα»

			Αλήθεια 5 (04/07/1920), 2
--	--	--	---------------------------

3. ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗΡΙΑ

Φορέας: Εκπαιδευτήριο Καποδίστριας

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
Ύμνος εις την Ελευθερία «Ψεύτρα Ελευθερία»	Ύμνος	N.X. Μάντζαρος	Εκπαιδευτήρι ο Καποδίστριας	Φωνή 2222 (24/05/1908)
Ύμνος (εις την Μακεδονία)		Ανώνυμος		
Εθνικός ύμνος		N.X. Μάντζαρος		
Στα ξένα	Άσμα	-	Δημοτικό Θέατρο	Φωνή 2305 (02/04/1910), 1
Ο Γερο-Δήμος		Π.Καρρέρ		
Η Σημαία		Μ. Μάστορας		
Διάκος		Μ. Μάστορας		
Ολυμπιακός Ύμνος	Ύμνος	Σπυρίδων Σαμάρας	Εκπαιδευτήρι ο Καποδίστριας και Άνω πλατεία	Φωνή 2314 (11/06/1910), 2-3
Γαϊτανάκι	Χορευτικό παιχνίδι τετράχορα και χοροί	-	Εκπαιδευτήρι ο Καποδίστριας	Φωνή 2349 (25/02/1911), 3
Αλωσις της Τριπολιτσάς	Άσμα	N. X. Μάντζαρος	Άνω πλατεία συνοδεύει η μπάντα της Φ.Ε. Μάντζαρος	Φωνή 2353 (25/03/1911), 2
Ύμνος εις τον Διάκο	Άσμα	Μ. Μάστορα		
Εθνικός ύμνος	Άσμα	N. X. Μάντζαρος		
-	Εθνικά άσματα	-	Εκπαιδευτήρι ο Καποδίστριας	Φωνή 2362 (03/06/1911),2
Εθνικός ύμνος	Άσμα	N. X. Μάντζαρος		
Ολυμπιακός Ύμνος	Ύμνος	Σπυρίδων Σαμάρας		
-	Απαγγελίες και Κωμειδύλλια	-	Δημοτικό Θέατρο	Πρόοδος 269 (04/07/1908), 3 Πρόοδος 270 (18/07/1908), 3

Οι δημοσιεύσεις στις 24/05/1908, στις 02/04/1910 και στις 25/03/1911 αφορούν εορτασμό Εθνικής Επετείου (21/05 και 25/03)

ΦΟΡΕΑΣ: ΠΑΡΘΕΝΑΓΩΓΕΙΟ ΑΡΣΑΚΕΙΟ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Sous le palmiers</i>	Φαντασία	E. Becucci	Φωνή 2365 (22/06/1911), 3
<i>Brahma</i>	Στρατιωτικό εμβατήριο	R. Amedei	
<i>Notturmo</i>	Νυχτερινό	De Bresceuzo	
<i>Βαλλισμός</i>	Βαλς	Aug. Durand	
<i>Preghiera di Mosè</i>	Απόσπασμα από όπερα (πιανιστική μουσική)	G. Rossini	
<i>Souviendras tu</i>	Χορωδιακό	Penuad	
Ύμνος εις την Ελευθερία	Ύμνος	N. Χ. Μάντζαρος	
<i>Ballo in Maschera</i>	Απόσπασμα από όπερα (πιανιστική μουσική)	Giuseppe Verdi	
<i>Ugonotti</i>	-	Meyerbeer	
<i>Les secrets de la Barone</i>	Γαλλική κωμωδία	Ch. Pourny	
<i>Serenats</i>	Σερενάτα για πιάνο	U. Seuchi	
<i>Σωφροσύνη</i>	Χορωδιακό	M. Belanger	
-	Γαλλική κωμωδία	-	

1. ΛΟΙΠΟΙ ΦΟΡΕΙΣ- ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΕΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΥΓΕΝΩΝ ΚΥΡΙΩΝ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Semiramis</i>	«Overture» (όπερα)	Rossini	Δημοτικό Θέατρο	Φωνή (31/12/1909),2
-	Φαντασία για κλειδοκύμβαλο	-		
<i>Il Libro Santo</i>	Melodia for Voice, Violin and Piano	Ciro Pinsuti		
-	Τρία τετράφωνα άσματα	-		

-	Κομμάτια για ορχήστρα εγχόρδων και ένα ελληνικό άσμα	-		
<i>Fantasia su I Puritani</i>	-	Bellini		
<i>Η χήρα</i>	Κωμικός μονόλογος	-		
<i>Roberto il Diavolo</i>	Μελωδία από το μελόδραμα διασκευή για κλειδοκύμβαλο	-		
-	Δύο τεμάχια για βιολί και κλειδοκλυμβαλο	-		
-	Τrio για βιολί, τσέλο και κλειδοκύμβαλο	De Beriot		

ΦΟΡΕΑΣ : ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΚΑΤΩ ΚΟΡΑΚΙΑΝΑΣ

ΤΙΤΛΟΣ	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Σαν τη σπίθα</i>	Άσμα	Σπυρίδων Εύνδας	Κάτω Κορακιάννα (Ι.Ν. Αγίου Νικολάου)	Φωνή 2354 (01/04/1911),3
<i>Εθνικός ύμνος</i>	Άσμα	Ν. Χ. Μάντζαρος		

ΦΟΡΕΑΣ: ΕΝΩΣΙΣ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΩΝ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
	Έργα για κλειδοκύμβαλο		Θέατρο Φοίνικας	<i>Αλήθεια</i> 2 (13/06/1920), 2
	Άσμα			
	Μονόλογος			
	trio			
	Έργα για ορχήστρα			

ΦΟΡΕΑΣ: ΩΔΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΙΣΡΑΗΛΙΤΩΝ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
--------	-------	----------	-------	------------------------

<i>Η υπνοβάτης</i>	Απόσπασμα όπερας	Bellini	Β' Δημοτικό Σχολείο Αρρένων	Φωνή 2063 (12/03/1905)
<i>Φαβοριτα</i>	Απόσπασμα όπερας	Donizetti		
<i>Προφήτης</i>	Απόσπασμα όπερας	Meyerbeer		
<i>La campane di Ferara</i>	-	-		
<i>Le cento astuzie</i>	Μονόπρακτη κωμωδία	-		
<i>Η Δημοπρασία</i>	Μονόπρακτη κωμωδία	-		

ΦΟΡΕΑΣ: ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

(Συναυλία Κοκκίνου)

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Notturmo</i>	Νυχτερινό	-	Θέατρο Φοίνικας	<i>Αλήθεια</i> 91 (05/05/1907), <i>Πρόδος</i> 229 (04/05/1907),3 «Μουσική Συναυλία Παν. Κοκκίνου», <i>Πρόδος</i> 230 (11/05/1907),3
<i>Andante</i>	Trio in re minore	-		
<i>Peter Schmoll und seine Nachbarn</i>	Επιλογή (όπερα)	Carl Maria von Weber		
<i>Chanson Grecque</i>	Τραγούδι	-		
-	Έργα για πιάνο	-		

5. ΛΟΙΠΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
<i>Ανδρονίκη</i>	Όπερα	Α. Γκρεκ	Δημοτικό Θέατρο	<i>Αλήθεια</i> 91 (05/05/1907), 3 <i>Πρόδος</i> 230 (11/05/1907), 3
-	-	-	Δημοτικό Θέατρο (ευεργετική)	<i>Πρόδος</i> 216 (18/12/1906), 3
-	-	-	Δημοτικό	<i>Πρόδος</i> 254 (08/01/1908),3

			Θέατρο (φιλανθρωπικού χαρακτήρα)	
-	-	-	Δημοτικό Θέατρο (φιλανθρωπικού χαρακτήρα)	Πρόοδος 260 (18/04/1908),3
-	Ταινία και συναυλία (Φ.Ε.Κ)		Κινηματογράφος Αφοί Γαζή (ευεργετική παράσταση)	Πρόοδος 294 (17/07/1909),3-4
<i>Marche</i>	Εμβατήριο	N. Καλαμά	Δημοτικό Θέατρο (Αφοί Ζαργάνη)	Φωνή 2380 (07/10/1911),3
<i>Piccolo adagio con variazione</i>	-	Fr. Bolognini		
<i>Traum Walzer</i>	Βαλς	Straus		
<i>Νάσος Κανέλα</i>	Κλέφτικα τραγούδια	N. Καλαμά		
<i>Tosca</i>	«Overture» (όπερα)	G. Puccini		
<i>I due Foscari</i>	Απόσπασμα (όπερα)	G. Verdi		
<i>Le defile du regiment</i>	Εμβατήριο	Glaubearge		
-	3 Μονόλογοι	-		
	Κερκυραϊκή Μανδολινάτα			Φωνή 2381 (14/10/1911),3
				«Ωδικός Σύλλογος Κερκύρας», Πρόοδος 208 (30/08/1906),4
-	-	-	Γυμναστικός Σύλλογος	Πρόοδος 218 (08/01/1907),3

ΦΟΡΕΑΣ: ΘΙΑΣΟΣ ΔΕΛΕΟΝΑΡΔΟΥ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
-	Κωμωδία και τραγούδια	-	Salle du Cinematographe Royal	«Spectacles and Concerts» <i>Les Communiqués des Allies</i> 104 (04/03/1917),2

ΦΟΡΕΑΣ: ΘΙΑΣΟΣ ΚΑΣΤΕΛΛΑΝΟΥ

Τίτλος	Είδος	Συνθέτης	Τόπος	Ημερομηνία Δημοσίευσης
-	Μελοδραματικές Παραστάσεις	-	Θέατρο Φοίνικας	Πρόοδος 241 (01/08/1907),3

Σχεδιασμός Δράσεων

Τα παραπάνω ευρήματα που αφορούν τη συναυλιακή ζωή της πόλης, έφεραν στην επιφάνεια μια εποχή σχεδόν άγνωστη όσον αφορά την τοπική ιστορία και την πολιτιστική εξέλιξη. Ιδιαίτερη άνθιση γνωρίζουν οι τέχνες σε περίοδο πολέμου, μιας και αποτελούν τη μόνη διέξοδο ελεύθερης έκφρασης και αποτύπωσης συναισθημάτων. Αναρίθμητες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις πραγματοποιούνται ανακλώντας άμεσα ή έμμεσα τις διεθνείς δραματικές εξελίξεις, τον πολεμικό πυρετό και την ένταση των Βαλκανικών πολέμων.

Καθώς το νησί βρισκόταν υπό κατάληψη, πληθυσμοί διαφορετικών εθνικοτήτων συγκεντρώθηκαν στην πόλη, μεταφέροντας τον πολιτισμό τους. Το κερκυραϊκό κοινό ήταν εκτεθειμένο σε ποικίλα ακούσματα παραδοσιακού και διεθνούς ρεπερτορίου. Τα δημοφιλή θεάματα, όπως η όπερα και ο βωβός κινηματογράφος, η δράση της *Παλαιάς*, η ανάδειξη Κερκυραίων συνθετών, γεγονότα που προέκυψαν μέσα από την έρευνα στον τύπο, έγιναν αφορμή και έμπνευση για τον σχεδιασμό παιδαγωγικών δράσεων στο δημοτικό σχολείο. Η κεντρική ιδέα που διέπει τις παρακάτω δράσεις είναι η προσέγγιση της γνώσης μέσα από την πράξη.

Θα αναλύσουμε μόνο μία από τις δράσεις που σχεδιάστηκαν, η οποία αφορά την όπερα, ως καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης της τοπικής ιστορίας και σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν. Επιλέχθηκαν δραστηριότητες που αφορούν τον αυτοσχεδιασμό, το τραγούδι και την δραματοποίηση προσφέροντας στους μαθητές τη δυνατότητα να προσεγγίσουν την όπερα βιωματικά και να αξιοποιήσουν δεξιότητες μουσικής έκφρασης μέσα από τη χρήση του σώματος και της φωνής.

ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΟΙ

Οι δράσεις αφορούν την Ε' και Στ' τάξη του Δημοτικού Σχολείου. Για κάθε ένα πρότζεκτ προτείνονται μερικές δραστηριότητες που μπορούν να γίνουν μέσα στη σχολική τάξη από τον δάσκαλο στην ώρα των Εικαστικών ή από τον μουσικό στην ώρα της μουσικής. Σε μία διδακτική ώρα (45 λεπτά) μπορεί ο εκπαιδευτικός να πραγματοποιήσει μία ή περισσότερες δραστηριότητες. Ο απαιτούμενος εξοπλισμός είναι ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής, ένας βιντεοπροβολέας και ηχεία, οπτικοακουστικά μέσα που διαθέτει πλέον κάθε σχολική μονάδα. Τα παιδιά εργάζονται ομαδικά σε πολλές δραστηριότητες, οπότε τα θρανία είναι τοποθετημένα ανά δύο για να εξυπηρετούν τον σκοπό αυτό. Θέτουμε ορισμένους

εκπαιδευτικούς στόχους που σχετίζονται με τους τρεις τομείς μάθησης.

α. Γνωσιολογικός τομέας

Οι γνωσιολογικοί στόχοι αναφέρονται στην κατάκτηση της γνώσης. Οι μαθητές με βιωματικό τρόπο μαθαίνουν μουσικές έννοιες όπως μελωδία, ρυθμό, αρμονία, φόρμα. Εκτός από τους μουσικούς όρους και έννοιες είναι πολύ σημαντικό να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με την τοπική ιστορία και τα σημαντικότερα γεγονότα (πολιτικά και ιστορικά) αποκομίζοντας γνώσεις με παιγνιώδη και διαδραστικό τρόπο. Επιπλέον, τα παιδιά μαθαίνουν για τη ζωή και το έργο Ελλήνων συνθετών. Στόχος επίσης είναι να προσεγγίσουν οι μαθητές την ιστορία διερευνητικά συλλέγοντας πληροφορίες σχετικά με την καλλιτεχνική κίνηση και την κοινωνική κατάσταση της εποχής, έτσι ώστε να νιώσουν ότι συμμετέχουν στη μαθησιακή διδασκαλία.

β. Ψυχοκινητικός τομέας

Ο ψυχοκινητικός τομέας αφορά την πνευματική και σωματική ανάπτυξη Μέσα από την ενασχόλησή τους με διάφορα είδη τέχνης, οι μαθητές αναπτύσσουν πέρα από τη δημιουργικότητα και τη φαντασία τους, μουσικο-κινητικές δεξιότητες (ρυθμό-κίνηση, σωματική έκφραση, τραγούδι, εκτέλεση μουσικών οργάνων και ενεργητική ακρόαση) και αντιληπτικές ικανότητες (ακουστική, κιναισθητική και οπτική διάκριση).

γ. Συναισθηματικός- Κοινωνικός τομέας

Ο τομέας αυτός αφορά τη συμπεριφορά, τις στάσεις και τις αξίες. Η μουσική διδασκαλία και εκτέλεση επιδιώκει την ανάπτυξη ευχάριστης διάθεσης και συναισθημάτων απόλαυσης και διασκέδασης. Μέσα από τη συναισθηματική εμπλοκή κύριος σκοπός είναι να ευαισθητοποιηθούν οι μαθητές σε ζητήματα πολιτιστικής κληρονομιάς και να αποκτήσουν θετική στάση απέναντι στο μάθημα της ιστορίας, της μουσικής και της γλώσσας. Σκοπός επίσης είναι ο καθένας μαθητής ως μέλος μιας ομάδας να μάθει να υποστηρίζει τη γνώμη του, να αποδέχεται διαφορετικές απόψεις, να αναδεικνύεται ή απορρίπτεται από την ομάδα. Η εργασία σε ομάδες καλλιεργεί το πνεύμα ομαδικότητας και τον υγιή ανταγωνισμό.

«Η όπερα ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και ιστορικής επίγνωσης: Το παράδειγμα της Κέρκυρας στις αρχές του 20ού αιώνα.»

Με βάση τα δημοσιεύματα του τύπου, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η ιταλική όπερα, που έχει κάνει την εμφάνισή της στο νησί τον 18ο αιώνα, συνεχίζει να είναι πολύ αγαπητό θέαμα στην Κέρκυρα κατά την περίοδο που εξετάζουμε, όπως έχει γίνει ήδη αναφορά στο κεφάλαιο «Έργα ως προς την εποχή». Αναβιβάζονται πολύ συχνά παραστάσεις όπερας και το πιο εντυπωσιακό είναι ότι δε διακόπτονται ακόμη και σε καιρό πολέμου. Επίσης, το ρεπερτόριο που παίζεται ακόμα και σήμερα είτε από τις μπάντες είτε από άλλους φορείς έχει πολλές ομοιότητες με το ρεπερτόριο στις αρχές του αιώνα. Γι' αυτούς τους λόγους προτείνεται το παρόν πρότζεκτ, μέσα από το οποίο θα μάθουν οι μαθητές περισσότερες πληροφορίες για την όπερα συνδέοντάς την με την ιστορία του νησιού και τη μουσική που ακούγεται από τις μπάντες και άλλους φορείς ως σήμερα.

Δραστηριότητα 1-Καταιγισμός ιδεών- Συζήτηση

Θέτουμε στα παιδιά την ερώτηση «Τι σας έρχεται στο μυαλό όταν ακούτε την λέξη 'όπερα' και σημειώνουμε τις απαντήσεις τους στον πίνακα, με βάση τις οποίες συνθέτουμε τον ορισμό της όπερας. Τα παιδιά μπορεί να έχουν μια εσφαλμένη άποψη, διότι το συγκεκριμένο άκουσμα μπορεί να μην τους είναι οικείο ή μπορεί να μην έχουν παρακολουθήσει ποτέ παράσταση όπερας.

Διευκρινίζουμε λοιπόν ότι η όπερα είναι η πρώτη προσπάθεια συνύπαρξης μουσικής δράσης, ποίησης, κίνησης και σκηνογραφίας, προερχόμενη από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Διαδόθηκε σε πολλές χώρες, γι' αυτό υπάρχουν όπερες σε διάφορες γλώσσες όπως ιταλικά, γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά, ελληνικά. Υπάρχουν όπερες κωμικές, σοβαρές ή και τα δύο μαζί. Πολύ σημαντική είναι η συνεργασία του συνθέτη και του λιμπρετίστα, καθώς ο λόγος πρέπει κάθε φορά να ενισχύεται από τη μουσική, εκφράζοντας χαρά, πόνο, συγκίνηση, δραματικότητα, ηρωισμό κ.α. Οι τέσσερις βασικές φωνές είναι η σοπράνο, η άλτο, ο τενόρος και ο μπάσος. Κατά τη πρώιμη μορφή της, η όπερα αντλεί θέματα από την αρχαιοελληνική μυθολογία, όπως μαρτυρούν και οι τίτλοι *Ευρυδίκη*, *Δάφνη*, *Ορφέας*. Δεν είναι όμως ελληνικό προϊόν, αλλά προέρχεται από την Ιταλία και πιο συγκεκριμένα τη Φλωρεντία.

Δεν θα επεκταθούμε πολύ σε ιστορικά στοιχεία και στην εξέλιξη της όπερας, άλλωστε κάτι τέτοιο απέχει παρασάγγας από τον σκοπό της εργασίας. Αναφέρουμε μόνο τα στοιχεία εκείνα που θα βοηθήσουν στην υλοποίηση του πρότζεκτ. Είναι πολύ σημαντικό να αναφέρουμε ότι τα δύο πιο σπουδαία είδη όπερας που επικράτησαν στην Κέρκυρα είναι η σοβαρή όπερα (opera seria) και η κωμική όπερα (opera buffa). Η πρώτη έχει περισσότερο διδακτικό χαρακτήρα και τα πρόσωπα των έργων συχνά λειτουργούν ως πρότυπο ηθικών αξιών. Η κωμική όπερα αντλούσε τα θέματά της από την καθημερινή ζωή της πόλης εκφράζοντας πολιτικές σχέσεις και τοπικές ειδήσεις μέσα από τον κωμικό διάλογο. Οι χαρακτήρες ήταν άνθρωποι της καθημερινότητας από την αστική ή την εργατική τάξη. Το κύριο χαρακτηριστικό στοιχείο της κωμικής όπερας ήταν η χρήση ομιλούμενου διαλόγου.

Ακολουθεί προβολή φωτογραφιών από παραστάσεις όπερας και συζήτηση για τη καθεμιά. Εντελώς ενδεικτικές είναι οι φωτογραφίες που υπάρχουν στο Παρ. 1. σελ. 104. Κάνουμε ερωτήσεις τόσο για το εξωτερικό όσο και για το εσωτερικό του κτιρίου της όπερας. Επιλέγουμε φωτογραφίες από διαφορετικές χώρες κι εποχές για να τονίσουμε τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της όπερας, τη διάρκειά της στο χρόνο και την εξέλιξή της μέχρι σήμερα. Ακόμα οι μαθητές κατανοούν ότι η λέξη 'όπερα' αναφέρεται εκτός από το μουσικό είδος ή την παράσταση και στο κτίριο που φιλοξενεί τις παραστάσεις. Οι ερωτήσεις αφορούν σ' αυτό το στάδιο όχι τόσο ποια όπερα αναπαριστά ή ποιος είναι ο συνθέτης της, αλλά περισσότερο τη σύνθεση των επιμέρους τεχνών που την αποτελούν (μουσική εκτέλεση, μουσική σύνθεση, δράμα, χορός, εικαστικές τέχνες), την ενορχήστρωση και την προέλευσή της. Άλλες κομβικές ερωτήσεις που θέτουμε στα παιδιά είναι: «τι μας δείχνει η ανάγκη για κίνηση και θεατρική απόδοση;» «Είναι δημοφιλές είδος, κι αν ναι πότε και πού;». Μέσα από τη συζήτηση φτάνουμε σε συμπεράσματα όπως: η όπερα αποτελούσε λαϊκό θέαμα στην Κέρκυρα, ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στο νησί ήδη από τον 18ο αιώνα.

Δραστηριότητα 2 - Ακρόαση οπερετικών αποσπασμάτων

Εισάγουμε τα παιδιά στην επόμενη δραστηριότητα γράφοντας στον πίνακα κάποια χαρακτηριστικά της όπερας γλώσσα, είδος, μέρη, δομή. Επιλέγουμε αποσπάσματα από συγκεκριμένες όπερες, που ήταν πολύ δημοφιλείς στο νησί όπως *La Cavalleria Rusticana*, *La Traviata*, *Die Zauberflöte*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Rigoletto*, *Carmen*, *der Freischuetz*, *Υποψήφιος* και μάλιστα αποσπάσματα πολύ γνωστά στα παιδιά για να καταλάβουν ότι οι μελωδίες που υπάρχουν στις όπερες είναι άκρως διαδεδομένες. Κατά την ακρόαση του πρώτου αποσπάσματος ρωτάμε τους μαθητές τι όργανα άκουσαν και ποιες φωνές. Τα παιδιά κατά την διάρκεια των ακροάσεων καλούνται να συμπληρώσουν ένα μικρό κουίζ, όσον αφορά στη γλώσσα, το είδος και τα μέρη με σκοπό να ακούσουν προσεκτικά το κάθε απόσπασμα. Συζητάμε τις απαντήσεις τους και τις εξηγούμε. Όταν υπάρχει κάποια διαφωνία ξανά παίζουμε το ακρόαμα. Μπορούμε να αφήσουμε τα παιδιά να μαντέψουν και να αντιστοιχίσουν το κάθε ακρόαμα με τις φωτογραφίες της προηγούμενης δραστηριότητας.

Δραστηριότητα 3 - Ακρόαση με εικαστικά

Επιλέγουμε το πιο αγαπητό ακρόαμα των παιδιών και τους ζητάμε να ζωγραφίσουν αυτό που ακούν (σκηνικά, κοστούμια, πρόσωπα). Μπορούμε να τους διαβάσουμε την υπόθεση δίνοντάς τους περισσότερες πληροφορίες. Αν έχουμε αρκετό χρόνο, ακούμε και ζωγραφίζουμε και δεύτερο ακρόαμα.

Δραστηριότητα 4 - Δραματοποίηση

Διαβάζουμε στα παιδιά την υπόθεση από την όπερα *Υποψήφιος*. Ζητάμε από τα παιδιά να μας πουν τα πρόσωπα τα γράφουμε στον πίνακα Χωρίζουμε τα παιδιά σε ομάδες. Η πρώτη ομάδα θα παρουσιάσει την πρώτη πράξη με παντομίμα, η δεύτερη με θεατρικό τρόπο και η τρίτη με τραγούδι. Η καθεμιά ομάδα είναι υπεύθυνη για τη διανομή ρόλων και τη σκηνική παρουσία. Το ίδιο απόσπασμα πρέπει να το μεταφέρουν στο παρόν, αλλάζοντας έτσι τα επαγγέλματα των ανθρώπων, τα πρόσωπα και τα λόγια. Αφού τελειώσει η συγγραφή του νέου λιμπρέτου, παρουσιάζει η κάθε ομάδα τη διασκευή της με τραγούδι.

Δραστηριότητα 5 - Μουσική

Μοιράζουμε στα παιδιά το «Χορωδιακό Χωρικών» της Α΄ σκηνής για να το διδάξουμε. Πριν προχωρήσουμε στη μουσική, διαβάζουμε το κείμενο στην τάξη. Κατά τη δεύτερη ανάγνωση ζητάμε από τα παιδιά να ακούν τα λόγια και να αντιδρούν ανάλογα με κίνηση, με εκφράσεις του προσώπου και με παντομίμα. Αφού κατακτήσουν τη μελωδία και το ρυθμό, κάνουμε μερικές επεμβάσεις όσον αφορά στην έκφραση και τις δυναμικές με σκοπό να αποκτήσουν θεατρικότητα όταν τραγουδούν. Επιμένουμε ότι δεν πρόκειται για ένα τραγούδι, αλλά τους θυμίζουμε ότι έχουν το ρόλο του χωρικού που πηγαίνει στη δουλειά. Μετά από αρκετές πρόβες κι έχοντας μάθει να λόγια απ' έξω προσπαθούμε να ενσωματώσουμε όλα τα παραπάνω μουσική-θέατρο, όπως θα το παρουσιάζαμε σε μια παράσταση.

Δραστηριότητα 6 - Συνέντευξη από μουσικό φιλαρμονικής

Ζητάμε από τα παιδιά να πάρουν μια συνέντευξη από έναν μουσικό κάποιας φιλαρμονικής. Ετοιμάζουμε το ερωτηματολόγιο στην τάξη με ερωτήσεις που αφορούν τα επαγγέλματα των

μουσικών, το ρεπερτόριο της μπάντας, το κοινό που παρακολουθεί τις συναυλίες της. Την επόμενη φορά καταγράφουμε και συγκρίνουμε τα επαγγέλματα και το ρεπερτόριο εκείνης της εποχής και σήμερα.

Δραστηριότητα 7- Μουσικές προτιμήσεις του τότε και του τώρα

Με θέμα «Τι άκουγαν παλιά σ' ένα αστικό σπίτι στην πόλη της Κέρκυρας (παππούς-πατέρας-γιος) και τι ακούμε τώρα στο δικό μας σπίτι». Ακούμε κάποια αποσπάσματα μουσικών προτιμήσεων του παρελθόντος και κάνουμε μια συζήτηση ως προς την ενορχήστρωση, το στίλ και τη δομή. Τα παιδιά χωρισμένα σε τριάδες γράφουν ένα δικό τους σενάριο που αφορά στις μουσικές προτιμήσεις τριών διαφορετικών γενεών. Αφού τελειώσουν τη συγγραφή, αποφασίζουν τους ρόλους (παππούς-πατέρας-γιος ή γιαγιά-μητέρα-κόρη) και δραματοποιούν το μικρό σκετς. Ζητάμε από τα παιδιά φέρουν μουσική ή τίτλους κομματιών που ακούγονται σήμερα στα σπίτια και να μεταφέρουν στην τάξη την ατμόσφαιρα που επικρατεί στο σπίτι τους αναφορικά με τις μουσικές προτιμήσεις και τις διαφορές που έχουν τα ίδια τα παιδιά με τους γονείς τους ή τον παππού και τη γιαγιά.

ΘΕΜΑΤΑ-«ΤΑΜΠΟΥ» ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΝΗΜΗ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ Γ' ΡΑΙΧ

Γεράσιμος Μαρτίνης

Διερευνώντας κανείς τα της έντεχνης μουσικής στην Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, αναμφίβολα οφείλει να εξετάσει και την αλληλεπίδρασή της με μια σειρά ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων που έλαβαν χώρα την εν λόγω περίοδο. Μια τέτοια περίπτωση είναι η αντιμετώπιση που επιφυλάχθηκε για την έντεχνη μουσική (αλλά και για συγκεκριμένους μουσικούς) από τα διάφορα ολοκληρωτικά καθεστώτα που βρέθηκαν στην εξουσία σε κάποιες ευρωπαϊκές χώρες από την περίοδο του Μεσοπολέμου έως και το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η αντιμετώπιση της έντεχνης μουσικής στη Γερμανία του Γ' Ράιχ αποτελεί, ίσως, ένα από τα χαρακτηριστικότερα τέτοια παραδείγματα.

Ιδεολογικό πλαίσιο – Βασικές έννοιες

Το χιτλερικό Καθεστώς προωθούσε καθετί που προέβαλε τις αξίες και τις αρετές της γερμανικής φυλής. Σε μια απόπειρα να δώσει ιδεολογικό υπόβαθρο σε κάθε μορφής ρατσιστικές διακρίσεις και διώξεις, συχνά διαστρεβλώνοντας σχετικές φιλοσοφικές θεωρίες του 19^{ου} αιώνα, χώριζε τους ανθρώπους σε κατηγορίες. Στην κορυφή βρισκόνταν οι «Άρειοι» και στον πυθμένα οι «υπάνθρωποι» (Εβραίοι, τσιγγάνοι κλπ.).

Οι Ναζί, έχοντας ως όραμα μια μεγάλη Γερμανία (Grossdeutschland) καθαρή από το οτιδήποτε ξένο, πίστευαν στην ιδέα του ομοιογενούς Λαού (Volk) που θα δρα σαν Κοινότητα (Gemeinschaft), ώστε να είναι όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρη η ανωτερότητα του γερμανικού φύλου έναντι οποιουδήποτε άλλου. Βασικό ρόλο στην προώθηση και εμπέδωση της ιδέας αυτής θα είχαν τα γράμματα και οι τέχνες. Η εποπτεία όλων των σχετικών δραστηριοτήτων ήταν αρμοδιότητα του Υπουργείου Πληροφοριών & Προπαγάνδας το οποίο συστάθηκε αμέσως μετά την άνοδό του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP) στην εξουσία, το 1933, υπό την διοίκηση του δαιμόνιου Joseph Goebbels (1897-1945), ο οποίος σημείωνε χαρακτηριστικά: «Ο καλλιτέχνης, αναντίρρητα, έχει το δικαίωμα να αποκαλείται α-πολιτικός σε περιόδους που η πολιτική δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά ομαδικούς καβγάδες ανάμεσα σε κοινοβουλευτικά κόμματα. Αλλά, αυτή τη στιγμή, που η πολιτική γράφει ένα εθνικό δράμα και που ο κόσμος έχει ανατραπεί, ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να πει “Αυτό δεν με αφορά”. Τον αφορά σε μεγάλο βαθμό».¹

Η μουσική δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί από τα προπαγανδιστικά σχέδια του Καθεστώτος. Εξάλλου, για οι Ναζί θεωρούσαν ως υποδειγματικό είδος τέχνης, την όπερα. Η ιδανική μορφή όπερας θα έπρεπε να έχει κείμενο με θεματολογία παρμένη είτε από την γερμανική μυθολογία και ιστορία, είτε από την λαϊκή παράδοση. Κάτι ανάλογο θα έπρεπε

¹Αναστασία Σιώψη, «Ζητήματα ιδεολογίας στο έργο, την κριτική και την υποδοχή της μουσικής στη Γερμανία του Τρίτου Ράιχ». *Μουσικός Λόγος*, τ.5 (Καλοκαίρι 2003), σελ. 67-68

να συμβαίνει και με τη μουσική επένδυση, όπου αποκλείεται οτιδήποτε ξένο προς την γερμανική έντεχνη μουσική παράδοση. Πολύ σημαντική θεωρούταν και η ύπαρξη χορωδίας, που συμβόλιζε το πνεύμα της κοινότητας. Συνολικότερα, το έργο θα έπρεπε να ακολουθεί τα πρότυπα του βαγκνεरिकού «καθολικού έργου τέχνης» (Gesamtkunstwerk) και υφολογικά να μη ξεφεύγει από το στυλ αντίστοιχων έργων του Wagner ή του Weber, καθώς οτιδήποτε «πιο μοντέρνο» ήταν γενικά απορριπτό. Το «είδος» αυτό ονομάστηκε από τους Ναζί «όπερα του λαού» (Volksoeper). Ο θεσμός εγκαινιάστηκε το 1935 στο Βερολίνο και ακολούθως διαδόθηκε στη Φρανκφούρτη και σε άλλες πόλεις που διέθεταν οπερατικές σκηνές. Στόχος του Καθεστώτος ήταν αυτές να προσελκύουν όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό.²

Κρατική δομή

Μία από τις πρώτες ενέργειες του Καθεστώτος ώστε να τεθεί υπό τον πλήρη έλεγχο του ο χώρος των γραμμάτων και των τεχνών, ήταν η σύσταση των αντίστοιχων κρατικών εποπτικών θεσμών και φορέων. Ένας από αυτούς υπήρξε η Εθνικοσοσιαλιστική Πολιτιστική Εταιρεία που διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στην προώθηση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εκπορευόμενης από το Καθεστώς ιδεολογίας. Επίσης, ιδρύθηκαν Επικουρικά Ταμεία Καλλιτεχνών που μεριμνούσαν για την πρόνοια των τελευταίων, κάτι που δεν υφίστατο προηγουμένως στη Γερμανία. Ωστόσο τον κεντρικό ρόλο τον είχαν τα διάφορα Κρατικά Επιμελητήρια που υπάγονταν στο Υπουργείο Πληροφοριών & Προπαγάνδας. Αυτά ήσαν τα εξής:

- Κρατικό Λογοτεχνικό Επιμελητήριο Τύπου (Reichspressekammer – RPK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Ραδιοφώνου (Reichsrundfunkkammer)
- Κρατικό Επιμελητήριο Θεάτρου (Reichstheaterkammer – RTK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών (Reichskammer der bildenden Künste)
- Κρατικό Επιμελητήριο Κινηματογράφου (Reichsfilmkammer – RFK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Λογοτεχνίας (Reichsschrifttumskammer – RSK)
- Κρατικό Επιμελητήριο Μουσικής (Reichsmusikkammer - RMK)

Το τελευταίο, το οποίο μας ενδιαφέρει και περισσότερο στην παρούσα μελέτη, ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 1933. Πρώτος διευθυντής του υπήρξε ο μεγάλος μουσουργός Richard Strauss, ενώ υποδιευθυντής του, ο αρχιμουσικός Wilhelm Furtwängler (βλ. παρακάτω για αμφότερους). Το 1937, μετά από μόλις τέσσερα χρόνια λειτουργίας του, το Κρατικό Επιμελητήριο Μουσικής είχε εγγεγραμμένα πάνω από 300.000 μέλη (συνθέτες, ερμηνευτές κλπ.).³

Μία ακόμη αξιοσημείωτη περίπτωση φορέα -κομματικού αυτή τη φορά- με καθοριστικό ρόλο στην προώθηση της ναζιστικής ιδεολογίας για τη μουσική, ήταν η

² Ο.π., σελ. 68

³ Bruno Gallotta, «Η μουσική στο Γ' Ράιχ». *Ιστορία Εικονογραφημένη*, τ.176 (Φεβρουάριος 1983), σελ. 64-75

Εθνικοσοσιαλιστική Συμφωνική Ορχήστρα. Όπως φανερώνει και η ονομασία της, άνηκε στο γερμανικό Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα, έχοντας μη κερδοσκοπικό χαρακτήρα. Ιδρύθηκε το 1931, δηλαδή πριν την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, με σκοπό να αποτελέσει το «αντίβαρο» στη μοντέρνα μουσική και στα μουσικά σύνολα που την πρόβαλαν. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, η λειτουργία της ορχήστρας στους κόλπους των Εθνικοσοσιαλιστών, στόχευε στο να είναι αυτοί «ενωμένοι στην κοινή εθνικοσοσιαλιστική πίστη, πολιτικοί αγωνιστές και ενεργοί προπαγανδιστές μιας υγιούς και εξευγενισμένης λαϊκής τέχνης, σε αντίθεση με εκείνη που αυτοτιτλοφορείται “προοδευτική”, προοδευτική φυσικά στον δρόμο προς την άβυσσο».⁴ Στα πρώτα οκτώ χρόνια λειτουργίας της, υπό τη μουσική διεύθυνση των Franz Adam και Erich Gloss, η Εθνικοσοσιαλιστική Συμφωνική Ορχήστρα έδωσε περισσότερες από 1.000 συναυλίες σε ολόκληρη τη Γερμανία αλλά και σε άλλες χώρες, όπως η Ιταλία. Πολλές από τις συναυλίες αυτές δόθηκαν στο πλαίσιο επίσκεψης της ορχήστρας σε κάποια βιομηχανική ζώνη της Γερμανίας, με ακροατήριο τους εργάτες των τοπικών εργοστασίων, καθώς το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα επεδίωκε τη μεγαλύτερη δυνατή διείσδυση στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Αντιστοίχως, το ρεπερτόριο των συναυλιών ήταν προσεκτικά επιλεγμένο ώστε να προβάλλει τα γερμανικά ιδεώδη μέσα από τα έργα των μεγάλων Γερμανών μουσουργών.⁵

ΟΙ ΑΡΕΣΤΟΙ ΚΑΙ ΟΙ ΦΙΛΑ ΠΡΟΣΚΕΙΜΕΝΟΙ

Το χιτλερικό Καθεστώς απέδιδε μεγάλη σημασία στην επιλογή των προσωπικοτήτων που θα πρόβαλε μέσω της προπαγάνδας του, είτε θετικά, είτε αρνητικά. Ως εκ τούτου, εύλογος ήταν ο θαυμασμός που εξέφραζε ο προπαγανδιστικός μηχανισμός του Ναζιστικού Καθεστώτος, στο έργο μεγάλων γερμανόφωνων συνθετών του παρελθόντος που θεωρούταν ότι αναδεικνυαν την ανωτερότητα της γερμανικής μουσικής, όπως ο Johann Sebastian Bach (1685-1750) και ο Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Χαρακτηριστικές υπήρξαν οι εντυπωσιακές εκδηλώσεις που διοργάνωσε το Καθεστώς το 1941, εν μέσω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για την επέτειο των 150 ετών από τον θάνατο του τελευταίου. Παρόντες σε αυτές ήταν τόσο ο Hitler όσο και ο Goebbels, ο οποίος δήλωσε, μεταξύ άλλων, πως «όλος ο γερμανικός λαός οφείλει να αποδώσει τιμή σε αυτόν τον Γερμανό (σ.σ.: για τους Ναζί, Αυστριακοί και Γερμανοί ήταν ένα και το αυτό) – ιδιοφυΐα της μουσικής».⁶ Ο ίδιος ο Hitler έτρεφε μεγάλη εκτίμηση και για τον αυστριακής καταγωγής συνθέτη Anton Bruckner (1824-1896), καθώς θεωρούσε ότι μαζί με τον Mozart, εξέφραζαν τους ιδιαίτερους δεσμούς Αυστρίας – Γερμανίας. Μάλιστα, ενώπιον 131.520 θεατών, ο Hitler έκανε ο ίδιος τα αποκαλυπτήρια της προτομής του Bruckner στο Ναό της Βαλχάλα, την 6^η Ιουνίου 1937, σε

⁴ Ο.π., σελ. 70

⁵ Ο.π., σελ. 70

⁶ Erik Levi, *Mozart and the Nazis*, London: Yale University Press, 2011, σελ. 23

μια συμβολική πράξη που κατά πολλούς προϋδέαζε για την επικείμενη ενσωμάτωση της Αυστρίας στην Γερμανία.⁷

Αναμφίβολα όμως, για το Γ' Ράιχ, ο σημαντικότερος Γερμανός συνθέτης που υπήρξε ως τότε, ήταν ο Richard Wagner (1813-1883). Πολλά από τα έργα του και ιδίως οι όπερές του, αντιμετωπίζονταν σχεδόν λατρευτικά από τους Ναζί. Κατά πολλούς, ο Wagner όχι μόνο προκαλούσε θαυμασμό στον Hitler για τη μουσική του (ιδίως μέσω των έργων του των οποίων η θεματολογία σχετιζόταν με το τευτονικό πνεύμα και τη γερμανική μυθολογία), αλλά επέδρασε καθοριστικά και στην κοσμοθεωρία του. Η προαναφερθείσα έννοια του βαγκνερικού «καθολικού έργου τέχνης» αντιστοιχεί σε μια ολιστική/οργανική αντίληψη της κοινωνίας⁸ και στο όραμα του Hitler για ενοποίηση του γερμανικού λαού.⁹ Δεν είναι τυχαίο το ότι η ραδιοφωνική αναγγελία του θανάτου του Hitler έγινε με υπόκρουση το finale από το *Λυκόφως των Θεών* του Wagner και το adagio της 7ης Συμφωνίας του Bruckner.¹⁰

Είναι γνωστή, άλλωστε, η στενότερη σχέση της οικογένειας Wagner με το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα και τον Hitler προσωπικά. Το Καθεστώς έδειχνε τεράστιο ενδιαφέρον για το Φεστιβάλ του Bayreuth που είχε θεσπίσει ο ίδιος ο Wagner το 1876 και είχαν αναλάβει να συνεχίσουν οι απόγονοί του. Πιο συγκεκριμένα, μετά τον θάνατο του Wagner και της συζύγου του αργότερα, την ευθύνη του Φεστιβάλ ανέλαβε ο υιός του, Siegfried. Η Αγγλίδα σύζυγός του -και προσωπική φίλη του Hitler- Winifred, ανέλαβε την διοίκηση αμέσως μετά τον θάνατο του Siegfried, το 1930.¹¹ Οι σχέσεις της Winifred με τον Hitler ήταν τόσο στενές, που έκαναν πολλούς να πιστεύουν ότι μεταξύ τους υπήρχε ένα ερωτικό ειδύλλιο. Εξάλλου η ίδια είχε δηλώσει ότι ο Hitler «ήταν ο μοναδικός άνθρωπος» που την «κυριεύσε από την αρχή και εκείνη τον γοήτευσε», ενώ ο Φύρερ είχε πει ότι εάν επρόκειτο κάποτε να νυμφευθεί, «δεν θα έβρισκε καλύτερη σύζυγο που θα άξιζε να γίνει η Πρώτη Κυρία της Γερμανίας, παρά μόνο τη νύφη του μεγαλύτερου συνθέτη της χώρας».¹² Είναι χαρακτηριστικό το ότι τα εγγόνια του Wagner αποκαλούσαν τον Hitler «θείο λύκο». Η μικρότερη εγγονή του Wagner, Verena, παντρεύτηκε αξιωματικό των SS, ενώ στενή σχέση με ανθρώπους του Καθεστώτος είχαν και οι αδελφοί της, Wieland και Wolfgang. Εξαίρεση απετέλεσε η άλλη τους αδελφή, Friedelind, που από ένα σημείο και μετά διαφωνούσε με το Καθεστώς και έφυγε για τις ΗΠΑ και, αργότερα, για την Αγγλία. Με την λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η μητέρα τους, Winifred, συνελήφθη από τους Συμμάχους και αναγκάστηκε να παραδώσει την διοίκηση του Φεστιβάλ Bayreuth στους δύο υιούς της.¹³

⁷ Χρήστος Σιαφκός, «Όταν ο Χίτλερ συνάντησε τον Βάγκνερ», *Ελευθεροτυπία* (22.04.2007), σελ. 45

⁸ Κώστας Α. Λάβδας, «Βάγκνερ και Χίτλερ: Μουσική και Πολιτική», *Το Βήμα της Κυριακής* (11.07.2007), σελ.49

⁹ Σιώψη, ό.π. σελ. 70

¹⁰ Σιαφκός, ό.π. σελ. 45

¹¹ Carr Jonathan Carr, *The Wagner Clan*, London: Grove Press, 2007, σελ. 12

¹² Κωνσταντίνος Τσοπάνης, *Η μυστική ζωή του Χίτλερ*, Αθήνα: Εκδόσεις Περισκόπιο, 2006, σελ. 29

¹³ Carr, ό.π. σελ. 12

Όσον αφορά τους σύγχρονους συνθέτες, για την περίοδο που το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα ήταν στην εξουσία, ξεχωρίζει αναμφίβολα η μορφή του Richard Strauss (1864-1949), ο οποίος τιμήθηκε όσο λίγοι καλλιτέχνες από το Γ' Ράιχ. Όπως προαναφέρθηκε, ήταν ο πρώτος διευθυντής του Κρατικού Επιμελητηρίου Μουσικής (Reichsmusikkammer) του Υπουργείου Προπαγάνδας, όπου και διορίστηκε τον Νοέμβριο του 1933. Πολλά έργα του θεωρήθηκαν από το Καθεστώς έργα-σταθμοί και ήταν αυτός που επελέγη για να συνθέσει τον Ύμνο των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου (1936). Ωστόσο, η συνεργασία του με τον Εβραίο λιμπρετίστα Stefan Zweig του στοίχισε την διευθυντική του θέση το 1935, ενώ δεν έλειψαν και έργα του που δέχθηκαν έντονη κριτική, όπως η όπερα *Friedenstag* (1938), η οποία εξυμνούσε την ειρήνη και την ελευθερία ενώ ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν προ των πυλών.¹⁴

Ένας άλλος συνθέτης της εποχής ο οποίος, αρχικά τουλάχιστον, είχε κερδίσει την εύνοια του Καθεστώτος ήταν ο αυστριακής καταγωγής Hans E. Pfitzner (1869-1949). Ο Pfitzner, μέλος της Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου και δάσκαλος πολλών σπουδαίων μουσικοσυνθετών της εποχής, ήταν πολέμιος του μοντερνισμού και θερμός υποστηρικτής της άποψης ότι η μουσική συνδέεται άμεσα με την κοινωνία, την πολιτική και την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Αργότερα όμως, οι σχέσεις του με το Καθεστώς διαταράχθηκαν λόγω της συνεργασίας του με τον εβραϊκής καταγωγής αρχιμουσικό Bruno Walter και τελικά έφτασαν στην οριστική ρήξη λόγω της δημόσιας δήλωσης θαυμασμού του στο έργο του Felix Mendelssohn.¹⁵

Αντιθέτως, ο -τότε- νεοεμφανιζόμενος συνθέτης και μουσικοπαιδαγωγός Carl Orff (1895-1982) διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με το Καθεστώς καθ' όλη την διάρκεια της παραμονής του στην εξουσία. Ο Orff διετέλεσε μαθητής του Pfitzner και άρχισε να γίνεται γνωστός επί Ναζισμού. Το εμβληματικό του έργο, *Carmina Burana*, πρωτοπαρουσιάστηκε με μεγάλη επιτυχία στην Φρανκφούρτη το 1937 και σύντομα έγινε θερμά αποδεκτό και από τους Ναζί, που τον θεωρούσαν άξιο συνεχιστή της μεγάλης γερμανικής μουσικής παράδοσης. Άλλωστε, συνέθεσε και έργα ειδικά για διάφορες εκδηλώσεις της Χιτλερικής Νεολαίας. Επίσης, κατά την περίοδο του Γ' Ράιχ, ο Orff προώθησε σημαντικά και το μουσικοπαιδαγωγικό του έργο. Μη θέλοντας να διαταράξει τις σχέσεις αυτές, ο Orff φέρεται να αρνήθηκε να βοηθήσει τον αρχηγό της αντιναζιστικής οργάνωσης «Λευκό Ρόδο» και φίλο του, Kurt Huber, ο οποίος τελικά συνελήφθη και εκτελέστηκε από τους Ναζί το 1943.

Ιδιαίτερα αγαπητός στο Καθεστώς ήταν και ο συνθέτης και μαέστρος Werner Egk (1901-1983), μαθητής του Orff και στέλεχος του Reichsmusikkammer. Ο Egk έγραψε, μεταξύ άλλων, και έργα για την Χιτλερική Νεολαία. Σύντομα και άλλα έργα του, όπως η βασισμένη στο έργο του Henrik Ibsen όπερά του *Peer Gynt*, κέρδισαν τον θαυμασμό στελεχών του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Ο Goebbels έγραφε στο προσωπικό του ημερολόγιο ότι τόσο

¹⁴ Σιαφκός, ό.π. σελ. 45

¹⁵ Marc A. Weiner, *Undertones of Insurrection: Music, Politics & the Social Sphere in the Modern German Narrative*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1993, σελ. 35-71

ίδιος, όσο και ο Hitler, «ήταν ενθουσιασμένοι» με τον Egk και το έργο του.¹⁶ Γι' αυτό και ο συνθέτης κατείχε σημαίνουσα θέση στην 36σέλιδη λίστα με τους 1.041 αρεστούς στο Καθεστώς και «προικισμένους από τον Θεό» (Gottbegnadeten) καλλιτέχνες που συνέταξε ο Goebbels τον Σεπτέμβριο του 1944, λίγους μήνες πριν την πτώση του Γ' Ράιχ.¹⁷

Εκτός όμως από τους συνθέτες, υπήρχαν και κάποιες άλλες μουσικές προσωπικότητες που είχαν την εύνοια του Καθεστώτος. Ανάμεσα σε αυτές ξεχωρίζουν δύο πολύ σπουδαίοι αρχιμουσικοί: ο Herbert von Karajan (1908-1989) και ο Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Ο Karajan ξεκίνησε την καριέρα του ως μαέστρος το 1927. Η άνοδος του Ναζισμού στην εξουσία τον βρήκε να διευθύνει την ορχήστρα του Ουλμ, απ' όπου αποχώρησε το 1934. Το 1935 υπέβαλε αυτοβούλως αίτηση και έγινε μέλος του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος και την ίδια χρονιά διορίστηκε γενικός αρχιμουσικός (Generalmusikdirektor) της Γερμανίας. Τότε, και υπό τις ευλογίες του Κόμματος, πραγματοποιήθηκε το μεγάλο άλμα στην καριέρα του και σύντομα η φήμη του ξεπέρασε τα σύνορα της Γερμανίας. Το 1938 ξεκίνησε τη συνεργασία του με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου αλλά και την δισκογραφική του παρουσία, υπογράφοντας συμβόλαιο αποκλειστικής συνεργασίας με την Deutsche Grammophon. Το 1942 παντρεύτηκε την κόρη ενός πλούσιου Εβραίου βιομηχάνου, γεγονός που τάρραξε τις σχέσεις του με το Καθεστώς, χωρίς όμως να επηρεαστεί σημαντικά η καριέρα του (λόγω και των στενών επαφών που διατηρούσε με τον Hermann Göring). Το 1946 διεξήχθη στη Βιέννη η πρώτη του μεταπολεμική συναυλία, αλλά οι σοβιετικές Αρχές του απαγόρευσαν να ξαναδιευθύνει εξαιτίας του παρελθόντος του. Στις ανακρίσεις που ακολούθησαν δεν βρέθηκε κάτι μεμπτό εναντίον του και έτσι συνέχισε κανονικά την πορεία που τον ανέδειξε ως έναν εκ των κορυφαίων μαέστρων του 20^{ου} αιώνα.¹⁸

Από την άλλη πλευρά, ο Furtwängler είχε ήδη μια σημαντική καριέρα τόσο ως μαέστρος, όσο και ως συνθέτης, όταν ο Hitler ανήλθε στην εξουσία. Αρχικά άσκησε δημόσια κριτική στους ρατσιστικούς νόμους των Ναζί (κάτι που του κόστισε προσωρινά την θέση του ως αρχιμουσικού της Κρατικής Όπερας του Βερολίνου), αργότερα όμως ανακάλεσε και έτσι παρέμεινε στη Γερμανία, συνεχίζοντας την καριέρα του, παρ' ότι του είχε προταθεί η θέση του διευθυντή της Ορχήστρας της Νέας Υόρκης. Καθοριστικό ρόλο σ' αυτό πιστεύεται ότι έπαιξε η γνωριμία του με τους Göring και Speer. Ποτέ ξανά δεν αναφέρθηκε δημοσίως στο Καθεστώς, αλλά το 1938 διηύθυνε τη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου σε μια συναυλία που οργάνωσε η Χιτλερική Νεολαία. Την ίδια χρονιά και με την ίδια ορχήστρα διηύθυνε και την όπερα *Die Meistersinger von Nürnberg* του Wagner για την επέτειο γενεθλίων του Hitler. Μεταπολεμικά εργάστηκε στη Φιλαρμονική Ορχήστρα του Σικάγο. Αν και εκεί πολλακίς κατηγορήθηκε για συνεργασία με τους Ναζί τα χρόνια που προηγήθηκαν, ποτέ δεν αποδείχθηκε κάτι χειροπιαστό εναντίον του. Αντιθέτως, είναι πλέον γνωστό ότι βοήθησε

¹⁶ Ο.π., σελ. 35-71

¹⁷ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992, σελ. 110

¹⁸ Richard Osborne, *Herbert von Karajan: A Life in Music*, Boston: Northeastern University Press, 2000, σελ. 457-478

πολλούς μουσικούς εβραϊκής καταγωγής (μεταξύ των οποίων ο Arnold Schoenberg, αλλά και ο ανιψιός του συνθέτης Fritz Zweig, Max) να ξεφύγουν από το Καθεστώς.¹⁹

Οι διωκόμενοι

Για τους Ναζί, καθετί μη γερμανικό θεωρούταν αυτομάτως κατώτερο. Εάν, μάλιστα, δεν πληρούσε τις βασικές αρχές της ιδεολογίας τους, έμπαινε αμέσως «στο στόχαστρό τους». Όσον αφορά τις εικαστικές τέχνες, περισσότερα από 16.000 έργα αποκαθελώθηκαν από τα μουσεία. Πολλά από αυτά καταστράφηκαν, ενώ κάποια άλλα πουλήθηκαν. Στη μουσική, πολλά έργα αποσιωπήθηκαν επειδή θεωρήθηκε ότι δεν άρμοζαν σε αυτό που το Καθεστώς πρόβαλε ως «καθαρή γερμανική μουσική». Το Γ' Ράιχ κατέβαλε αγωνιώδη προσπάθεια να επιβάλει τις μορφές τέχνης που θα το εξέφραζαν και να φιμώσει εκείνες που θεωρούσε «εκφυλισμένες». Στο επίκεντρο της κριτικής του Καθεστώτος βρισκόταν η τζαζ, αφού ήταν η μουσική της φυλής των νέγρων, άρα και «κατώτερη» σύμφωνα με τη ναζιστική ιδεολογία. Γι' αυτό, πολλοί δίσκοι τζαζ μουσικής κήκαν δημοσίως.²⁰ Παρόμοιας υποδοχής από τους Ναζί έτυχε και η *avant-garde* μουσική. Γενικώς, οτιδήποτε αντιπροσώπευε τον μοντερνισμό στις τέχνες ήταν καταδικαστέο από τους ανθρώπους του χιτλερικού Καθεστώτος, καθώς θεωρούσαν ότι δεν συνάδει με την «καθαρή γερμανική μουσική παράδοση» και άρα ήταν κάτι «εκφυλισμένο που απειλούσε να διαφθείρει τη γερμανική κοινωνία».²¹

Φυσικά, διωκόταν και καθετί το εβραϊκό στη μουσική, ως «μουσική των υπανθρώπων» κατά τους Ναζί. Ως εκ τούτου, μεγάλοι εβραϊκής καταγωγής συνθέτες του παρελθόντος, όπως ο Felix Mendelssohn, ο Gustav Mahler, ο Jacques Offenbach κ.ά., υποτιμήθηκαν συστηματικά. Ιδεολογικούς σύμμαχους σε αυτή τους την προσπάθεια βρήκαν οι Ναζί σε πολλά αντισημιτικά έργα που δημοσιεύτηκαν τον 19^ο αιώνα, με κυριότερο το *Ο Ιουδαϊσμός στη μουσική* του Richard Wagner. Αντιστοίχως, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, σύγχρονοι συνθέτες εβραϊκής καταγωγής όπως ο Hans Eisler (1896-1962) και ο Kurt Weill (1900-1950), δυσφημίστηκαν έντονα από τους Ναζί, οι οποίοι τους χαρακτήρισαν «μπολσεβίκους της κουλτούρας με αμερικανικές επιρροές, κυρίως από την τζαζ».²² Και, φυσικά, τους «τίμησαν» αργότερα σε μια «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής», ανάλογη εκείνης με τίτλο «Εκφυλισμένη Τέχνη» η οποία διοργανώθηκε στο Μόναχο το 1939 με σκοπό να γελοιοποιηθούν σύγχρονοι εικαστικοί και τα έργα τους.²³

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω, είναι μάλλον εύκολο να αντιληφθεί κανείς ότι πρωτοποριακά για την εποχή εκείνη μουσικά κινήματα, όπως ο ατοναλισμός και ο δωδεκαφθογγισμός, δεν είχαν καμία τύχη στη ναζιστική Γερμανία. Έτσι, στο στόχαστρο του

¹⁹ Antony Charles, «Wilhelm Furtwängler and Music in the Third Reich». *The Journal of Historical Review*, Vol.17 No3 (May – June 1998), σελ. 2

²⁰ Michael H. Kater, «Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich». *The American Historical Review*, Vol.94 No1 (February 1989), σελ. 12

²¹ Erik Levi, *Music in the Third Reich*, London: Palgrave Macmillan, 1994, σελ. 85-97

²² Σιαφκός, ό.π. σελ. 45-46

²³ Ό.π., σελ. 46

Καθεστώτος μπήκε και η λεγόμενη «Β' Σχολή της Βιέννης», αν και οι πορείες των τριών βασικών εκπροσώπων της ήταν αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους. Ο μεν ιδρυτής της, Arnold Schoenberg (1874-1951), προτίμησε να αυτοεξοριστεί στις ΗΠΑ, όπου συνέχισε ανεμπόδια τη συνθετική και διδακτική του δραστηριότητα. Ο δε Alban Berg (1885-1935) πέθανε στη Βιέννη μερικούς μήνες μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία. Ωστόσο, πρόλαβε να δεχθεί την έντονη κριτική του Καθεστώτος για τα έργα του, τα οποία εντάχθηκαν στην λεγόμενη «εκφυλισμένη μουσική». Τέλος, ο Anton Webern (1883-1945), παρ' όλο που δέχθηκε και αυτός σφοδρή κριτική και τα έργα του μπήκαν επίσης στην λίστα των «εκφυλισμένων μουσικών έργων», παρέμεινε στη Βιέννη αρνούμενος, για λόγους πατριωτισμού, να εγκαταλείψει τη χώρα του σε μια τόσο δύσκολη περίοδο.²⁴ Μάλιστα, σε αλληλογραφία του τον Μάιο του 1940, χαρακτήριζε τον Hitler ως τον «μοναδικό άνδρα που μπορεί να δημιουργήσει ένα νέο Γερμανικό Κράτος».²⁵

Μια πιο περίπλοκη περίπτωση από εκείνη των τριών Βιεννέζων, ήταν εκείνη του μουσικοθεωρητικού και συνθέτη Paul Hindemith (1895-1963), του οποίου η σύζυγος ήταν Εβραία. Τα έργα του -ιδιαίτερα τα πρώιμα, όπως όπερα *Sancta Susanna*, τα οποία είχαν φανερές επιρροές από τον Schoenberg- είχαν ενταχθεί και αυτά στην λίστα των «εκφυλισμένων», ενώ ο ίδιος ο Goebbels τον είχε αποκαλέσει σε μία ομιλία του το 1934, «ατονικό παραγωγό θορύβου». Ωστόσο, άλλα στελέχη του Εθνικοσοσιαλιστικού Καθεστώτος υποστήριζαν ότι είναι ένα παράδειγμα σύγχρονου συνθέτη για τη Γερμανία, το έργο του οποίου «είναι εμπνευσμένο από τη γερμανική παράδοση». Την ένθερμη υποστήριξη προς το πρόσωπο του Hindemith είχε εκφράσει, μεταξύ άλλων, και ο Furtwängler.²⁶ Το 1935 η τουρκική Κυβέρνηση ανέθεσε στον Hindemith την πλήρη αναδιοργάνωση του συστήματος μουσικής εκπαίδευσης της χώρας. Το ναζιστικό Καθεστώς υποστήριξε θερμά την εργασία του αυτή, βλέποντάς την ως μεγάλη ευκαιρία να προωθηθεί στο εξωτερικό η γερμανική θεώρηση μουσικής ιστορίας και εκπαίδευσης. Τελικά όμως, και ο Hindemith αποφάσισε να εγκαταλείψει τη Γερμανία, αυτοεξοριζόμενος αρχικά στην Ελβετία (1938-1939) και στη συνέχεια στις ΗΠΑ (από το 1940).²⁷

Αλλά και μεταξύ των Γερμανών αρχιμουσικών, αρκετοί ήταν εκείνου που επέλεξαν διαφορετικό δρόμο από εκείνο των Karajan και Furtwängler. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτέλεσε ο διάσημος Bruno Walter (1876-1962) που έφυγε για τις ΗΠΑ το 1939, αλλά και ο αυστριακής καταγωγής πρώην αρχιμουσικός της Όπερας του Βερολίνου, Erich Kleiber (1890-1956), ο οποίος την ίδια χρονιά έφυγε για την Αργεντινή. Τις ΗΠΑ ως προορισμό αυτοεξορίας, αφού πρώτα μετέβη στην Αγγλία, επέλεξε το 1938 και ο σπουδαίος μεταμαρξιστής μουσικολόγος και κοινωνιολόγος της μουσικής, Theodor W. Adorno (1903-1969), ο οποίος έως τότε ήταν καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου της

²⁴ Erik Levi, «Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich», *Tempo*, No178 (September 1991), σελ. 17-21

²⁵ Hans Moldenhauer, *Anton von Webern: A chronicle of his life and work*, New York: Knopf, 1978, σελ. 287

²⁶ Charles, σελ. 3

²⁷ Erik Levi, *Music in the Third Reich*, London: Palgrave Macmillan, 1994, σελ. 107-110

Φρανκφούρτης και μέλος του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας (το οποίο επανασυστάθηκε στη Νέα Υόρκη, όπου είχαν καταφύγει τα περισσότερα από τα παλαιά μέλη του).²⁸

Το παράδοξο

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι προσωπικές μουσικές προτιμήσεις του Adolf Hitler που, απ' ό,τι φαίνεται, διέφεραν αρκετά από τις επίσημα διακηρυγμένες απόψεις του Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος. Η 9^η Συμφωνία του Beethoven και ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* του Wagner, μπορεί μιν να είχαν χαρακτηριστεί επισήμως ως τα αγαπημένα μουσικά έργα του Φύρερ, σύμφωνα όμως με σχετικά πρόσφατους ισχυρισμούς, εκείνος δεν ακούγαν μόνο σε αυτά. Συγκεκριμένα, η κόρη ενός εβραϊκής καταγωγής αξιωματικού του Σοβιετικού Στρατού, ονόματι Λεβ Μπεσιμένσκι, λίγες εβδομάδες μετά τον θάνατο του πατέρα της το 2007, έδωσε στην δημοσιότητα το μουσικό υλικό που εκείνος είχε αποκτήσει παράνομα. Επρόκειτο για την ιδιωτική συλλογή του Hitler που είχε κλαπεί από τον Μπεσιμένσκι κατά την λεηλασία του υπόγειου καταφυγίου του Φύρερ στο Βερολίνο, όταν τα σοβιετικά στρατεύματα κατέλαβαν την πόλη το 1945. Ανάμεσα σε δίσκους με έργα των Beethoven, Wagner, Brahms, Schumann και Mozart, υπήρχαν και αρκετοί δίσκοι με έργα σπουδαίων Εβραίων και Ρώσων συνθετών, όπως ο Tchaikovsky, ο Rachmaninoff και ο Borodin. Μεταξύ άλλων ξεχωρίζουν ένας δίσκος του Πολωνοεβραίου βιρτουόζου βιολονίστα Μπρόνισλαβ Χιούμπερμαν, με έργα Tchaikovsky, καθώς και ένας δίσκος του εβραϊκής καταγωγής αυστριακού πιανίστα Άρθουρ Σιάμπελ, η μητέρα του οποίου είχε εκτελεστεί από τους Ναζί.²⁹

Αντί επιλόγου

Αν θα θέλαμε να κάνουμε εν τάχει μια σύγκριση με άλλα ολοκληρωτικά καθεστώτα της ίδιας περιόδου, θα παρατηρούσαμε ότι η αντιμετώπιση της έντεχνης μουσικής στη ναζιστική Γερμανία, είχε τελικά περισσότερες ομοιότητες επί της αρχής με εκείνην του σταλινικού καθεστώτος παρά με εκείνην του στενότερου της συμμάχου, της φασιστικής Ιταλίας. Η απόψεις τόσο του ναζιστικού όσο και του σταλινικού καθεστώτος γενικά χαρακτηρίζονταν από έντονο συντηρητισμό, ενώ αμφότερες επεδίωκαν να προβάλουν την λαϊκή παράδοση, απεμπολώντας παράλληλα οποιοδήποτε στοιχείο νεωτερικότητας και μοντερνισμού, την ώρα που το Καθεστώς του Mussolini όχι απλά υποστήριζε αλλά και επεδίωκε την πρωτοπορία και την καινοτομία σε κάθε μορφή τέχνης. Εξάλλου για τον Hitler και για τον Stalin τα γράμματα και οι τέχνες αποτέλεσαν σημαντικό προπαγανδιστικό εργαλείο για προβολή των ιδεολογιών τους, στοχεύοντας τόσο προς το εσωτερικό των χωρών τους, όσο και προς το εξωτερικό. Ειδικότερα, οι Ναζί χρησιμοποίησαν την έντεχνη μουσική ως μέσο προπαγάνδας και στις χώρες που κατείχαν, πάντοτε εντός του πλαισίου που περιγράφηκε προηγουμένως. Για την περίπτωση της Ελλάδας, είναι χαρακτηριστικό ότι εν μέσω

²⁸ Ο.π., σελ. 111-118

²⁹ Στέλιος Δεμήρας, «Ο Χίτλερ θαυμαστής Εβραίων μουσικών»; *Στρατιωτική Ιστορία*, τ.134 (Οκτώβριος 2007), σελ. 4

Γερμανικής Κατοχής παίχτηκαν εδώ για πρώτη φορά όπερα του Richard Strauss (*Ηλέκτρα*, Ηρώδειο 24/6/1942), η 9^η *Συμφωνία* του Beethoven (Ηρώδειο, 3/7/1942) καθώς και η όπερά του, *Fidelio* (Ηρώδειο, 14/8/1944) με την Μαρία Κάλλας στον πρωταγωνιστικό ρόλο.³⁰

Γενικότερα, στον χώρο του Πολιτισμού, οι ελληνογερμανικές σχέσεις είχαν αναπτυχθεί ιδιαίτερα ήδη από την δεκαετία του '30, ιδίως μετά την άνοδο του Ιωάννη Μεταξά στην εξουσία τον Αύγουστο του 1936 και την επίσημη επίσκεψη του Goebbels στην Αθήνα, λίγες μόνο εβδομάδες αργότερα. Ενδεικτικό του κλίματος που είχε αναπτυχθεί ήταν η θερμή υποδοχή που έτυχε και η παράσταση της όπερας *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* του Μανώλη Καλομοίρη στο Βερολίνο τον Φεβρουάριο του 1940, μερικούς μήνες πριν Ελλάδα και Γερμανία βρεθούν σε εμπόλεμη κατάσταση.³¹ Μάλιστα ήταν ακριβώς στην περίοδο της Γερμανικής Κατοχής που στην Αθήνα σημειώθηκαν κάποιες πολύ σημαντικές εξελίξεις για τα μουσικά πράγματα του τόπου. Εξελίξεις οι οποίες προφανώς είχαν εγκριθεί και από τις Κατοχικές Αρχές. Εντελώς ενδεικτικά αναφέρουμε την ίδρυση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (Κ.Ο.Α.) στις αρχές του 1943 (ως μετεξέλιξη της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών). Η πρώτη συναυλία της ως Κ.Ο.Α, δόθηκε στο παλαιό θέατρο «Ολύμπια» στις 28 Φεβρουαρίου 1943, υπό τη διεύθυνση του Καλομοίρη, την ίδια μέρα που η κηδεία του μεγάλου ποιητή και στενού του φίλου, Κωστή Παλαμά, είχε εξελιχθεί σε δυναμική αντικατοχική διαδήλωση. Το Μάιο του 1944, δηλαδή πέντε μήνες πριν την αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα, έλαβε χώρα άλλο ένα πολύ σημαντικό γεγονός: η αυτονόμηση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από το Εθνικό Θέατρο -του οποίου αποτελούσε τμήμα από το 1939. Ως τέτοιο, καθ' όλο το διάστημα της Κατοχής, πραγματοποιούσε παραστάσεις στο κινηματοθέατρο «Παλλάς». Η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου έγινε καθώς διέθετε καταφύγιο για την περίπτωση αεροπορικού βομβαρδισμού. Ως ανεξάρτητος φορέας πλέον, η Εθνική Λυρική Σκηνή εγκαταστάθηκε στο θέατρο «Ολύμπια».

Γενικότερα, η ανακάλυψη αξιόπιστων πηγών και η ορθή αξιοποίηση των στοιχείων για την έγκυρη σκιαγράφηση της μουσικής κίνησης στην κατεχόμενη Αθήνα, είναι ένα ζήτημα για το οποίο χρειάζεται πολύ έρευνα ακόμη. Το έργο αυτό δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι οι Γερμανοί αποχωρώντας έκαψαν τους αρχαιικούς φακέλους της Μορφωτικής Διεύθυνσης της Πρεσβείας και της Υπηρεσίας του Πληρεξουσίου του Ράιχ στην Αθήνα και έτσι ελάχιστο υλικό των επίσημων γερμανικών αρχείων διασώθηκε. Την ίδια τύχη είχε και το αντίστοιχο ιταλικό αρχείο, το οποίο κάηκε τον Σεπτέμβριο του 1943. Η έρευνα για τον εντοπισμό των εναπομεινών σχετικών πηγών ή την εξεύρεση άλλων έγκυρων, αποτελεί και έναν από τους στόχους της εν εξελίξει διδακτορικής διατριβής του συγγραφέα.

³⁰ Ούρσουλα Βρυζάκη,. (χ.χ.). «Ελληνογερμανικές μουσικές σχέσεις κατά την περίοδο 1933-1945», *Ανέκδοτο, χ.χ.*, σελ. 1-2

³¹ *Ο.π.*, σελ. 1-2

Εισαγωγή:

Οι πηγές μουσικής πληροφόρησης που συναντούμε συχνά για τις διάφορες μουσικές εκδηλώσεις της Κύπρου, που πραγματοποιήθηκαν πριν την ανεξαρτητοποίηση του κράτους το 1960, είναι ελάχιστες. Μερικές από αυτές όπως το *Music in Cyprus*, που αφορά κυρίως στην διάδοση και εξέλιξη της παραδοσιακής μας μουσικής με ελάχιστες αναφορές πάνω στην έντεχνη μουσική δραστηριότητα του τόπου¹, το *Σόλων Μιχαηλίδης: η ζωή και το έργο του*, στο οποίο γίνεται μια προσπάθεια περιγραφής της δραστηριότητας του εν λόγω καλλιτέχνη² ή το *Κυπριακή Μουσική: βιβλιογραφία και δισκογραφία*, που αναφέρεται κι αυτό στην παραδοσιακή μας μουσική³ αφενός αγγίζουν κάποια θέματα της μουσικής δραστηριότητας στο νησί κατά την Αγγλοκρατία αφετέρου, όμως, δεν δίνουν ξεκάθαρη εικόνα της έντεχνης μουσικής ζωής του τόπου τη συγκεκριμένη περίοδο. Άλλες πάλι, όπως το *Η μουσική στην Κύπρο τον καιρό της Αγγλοκρατίας: στα χνάρια πρωτοπόρων*⁴ ή το *Η δημοτική μουσική στην Κύπρο: Πρακτικά Συνεδρίου*⁵ που προσπαθούν ειδικότερα να εκθειάσουν την μουσική ζωή του τόπου, αφήνουν πίσω τους σημαντικές συναυλίες, παραστάσεις ή μουσικές εκδηλώσεις εν γένει, που διαδραμάτισαν πρωτεύοντα ρόλο στην καλλιέργεια μουσικής συνείδησης στο νησί. Το γεγονός αυτό, δημιουργεί ζητήματα και κενά στην έρευνά μας σχετικά με την περιγραφή της εξέλιξης και της διάδοσης της έντεχνης μουσικής στον κυπριακό χώρο. Σημαντικοί ελληνοκύπριοι εργάτες της μουσικής μένουν συνήθως παραγκωνισμένοι, αφού πολλές φορές το περιορισμένο υλικό μας δεν επιτρέπει την ορθή και αντικειμενική προβολή τους. Παράλληλα, πολλές σημαντικές μουσικές εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα στην Κύπρο, τουλάχιστον την περίοδο 1934 – 1956, δεν έχουν προβληθεί όπως τους αρμόζει ένεκα της ανεπάρκειας των καθαρά μουσικών πηγών πληροφόρησής μας, δηλαδή, των μουσικών αρχείων, των μουσικολογικών περιοδικών ή των εγχειριδίων μουσικής ιστοριογραφίας. Ένεκα λοιπόν της προαναφερθείσας έλλειψης, δυσκολευόμαστε να διαπιστώσουμε το πώς η έντεχνη μουσική στην Κύπρο αναπτύχθηκε και κάτω από ποιές προϋποθέσεις. Έτσι, δημιουργείται η ανάγκη για διεύρυνση της έρευνας σε πηγές που εκ πρώτης όψεως δεν έχουν

¹ Jim Samson and Nicoletta Demetriou, *Music in Cyprus*, (New York: Routledge, 2016), σελ. 205

² Έλενα Λαμάρη Παπαδόπουλου, *Σόλων Μιχαηλίδης: η ζωή και το έργο του*, (Λευκωσία: πολιτιστικές υπηρεσίες υπουργείου παιδείας και πολιτισμού - Λώρης Σταυρινίδης και Υιός Λτδ, 1994), 111 σελίδες

³ Νίκος Παναγιώτου, *Κυπριακή Μουσική: Βιβλιογραφία και δισκογραφία*, (Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1985), 49 σελίδες

⁴ Νίκος Παναγιώτου, *Η μουσική στην Κύπρο τον καιρό της Αγγλοκρατίας: στ' αχνάρια πρωτοπόρων*, (Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου παιδείας, 1985), 95 σελίδες

⁵ Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού (Κυπριακή Δημοκρατία), *Η δημοτική μουσική στην Κύπρο: Πρακτικά Συνεδρίου*, (Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, 1996), 84 σελίδες

καμία σχέση με τα μουσικά πράγματα. Μια τέτοια πηγή πληροφόρησης είναι και το λογοτεχνικό περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα* που εκδίδετο στην Κύπρο από το 1934 έως το 1956⁶. Σκοπός της παρούσας αναφοράς είναι η μεταφορά της προερχόμενης από το περιοδικό μουσικής ειδησιογραφίας, αφού μέσα από αυτήν μπορούμε ευκολότερα να σχηματίσουμε μια πρώτη εικόνα για την εξέλιξη της έντεχνης μουσικής στην Κύπρο. Λόγω των λεπτομερών άρθρων, που μεταξύ άλλων μας ενημερώνουν για τους καλλιτέχνες και το ρεπερτόριο συναυλιών που έλαβαν χώρα στο νησί τότε, η προσλαμβάνουσα πληροφόρηση μας βοηθά από τη μια να γνωρίσουμε πρόσωπα και θεσμούς που στόχευαν στην ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής κι από την άλλη να διευρύνουμε την έρευνά μας σε πεδία που, αν και άρρηκτα συνδεδεμένα με τη μουσική, αφήναμε στο περιθώριο.

Περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα*:

Το περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα*, εκδόθηκε με σκοπό να προβάλλει τη “φωνή” των διανοούμενων και καλλιεργημένων της εποχής που ευρίσκονταν στον κυπριακό χώρο, ως αντίδραση - κατά κόρων - στα σκληρά μέτρα που επεβλήθησαν στον, υπό αγγλικής κατοχής, κυπριακό λαό μετά την Οκτωβριανή του εξέγερση το 1931⁷. Το περιοδικό εκδιδόταν στη Λευκωσία για περίπου εικοσιένα χρόνια. Συγκεκριμένα, από το Σεπτέμβριο του 1934 έως τον Ιούλιο του 1937 και από το Μάιο του 1939 έως τον Ιούνιο του 1956. Από τον Ιούλιο του 1937 μέχρι και τον Μάιο του 1939 διέκοψε την κυκλοφορία του, η οποία επιβεβαιώνεται και από το άρθρο του Νίκου Κρανιδιώτη⁸ στη στήλη «ζωή και τέχνη» του περιοδικού όπου αναφέρει ότι: «Υστερα από δύο σχεδόν ετών αναγκαστική διακοπή ξαναβγαίνουν σήμερα τα *Κυπριακά Γράμματα*, για να εξακολουθήσουν και στη νέα τους αυτή περίοδο πιο οργανωμένα το αναμορφωτικό έργο, που είχαν αναλάβει με την πρώτη έκδοσής τους...».⁹

Καθόλα τα έτη κυκλοφορίας του περιοδικού, εκδόθηκαν 252 τεύχη τα οποία φιλοξενούσαν κείμενα λογοτεχνικού χαρακτήρα (ποιήματα, διηγήματα και δημοτικά τραγούδια), μελέτες για διάφορα θέματα (ιστορία, μουσική, ζωγραφική, γεωγραφία, αρχαιολογία κ.ά.), κριτικές αλλά και διάφορες διαφημίσεις των οποίων οι πληροφορίες είναι εξίσου σημαντικές. Παρόλο που το περιοδικό είναι λογοτεχνικό και τα δημοσιεύματά του αφορούν κυρίως στην πεζογραφία, ποίηση και διηγηματογραφία, εν τούτοις, αρκετή είναι και η παράθεση της μουσικής πληροφορίας που παρουσιάζεται σε πολλές μορφές. Συγκεκριμένα, πέραν των διαφόρων μελετών μουσικολογικού χαρακτήρα ή εν πάση περιπτώσει κειμένων με καθαρά μουσικό περιεχόμενο, η μουσική πληροφορία μπορεί να πηγάζει και μέσα από τα διηγήματα ή ακόμα και από την ποίηση. Ειδικότερα, οι κατηγορίες υπό των οποίων προβάλλεται η μουσική πληροφορία είναι: «μελέτες» (μουσικολογικές ή με μουσικές αναφορές), «διηγήματα με μουσικές αναφορές», «βιογραφίες συνθετών»,

⁶ Λευτέρης Παπαλεοντίου, *Κυπριακά Περιοδικά (1903-1958), Περιοδικά Λόγου και τέχνης: Τόμος Τέταρτος*, (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004), σελ. 50-98

⁷ Για το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου βλ. Παπαπολυβίου Πέτρος, *Ιστορία της Κύπρου στα χρόνια της Αγγλοκρατίας 1878-1960*, (Λευκωσία, 2006)

⁸ Κύπρος Χρυσάνθης, «Κρανιδιώτης Νίκος», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, (Αθήνα: Χάρης Πάτσης, 1968), 20 τόμοι, 9^{ος} τόμος

⁹ Νίκος Κρανιδιώτης, «Προλογικό Σημείωμα», *Κυπριακά Γράμματα* 1 (1939), σελ. 67-68

«κυπριακά δημοτικά τραγούδια», «ειδήσεις μουσικού ενδιαφέροντος», «ποίηση με μουσικές αναφορές», «συνθέσεις» αλλά και «αλληλογραφία».¹⁰

Δημοσιεύματα Μουσικού Ενδιαφέροντος:

Στις «μελέτες» εντάσσονται όλα αυτά τα κείμενα που, είτε άμεσα είτε έμμεσα, σχετίζονται με τη μουσική και προσφέρουν στον αναγνώστη μουσική πληροφορία πάνω σε διάφορα θέματα. Η μουσική πληροφορία μπορεί να προκύπτει είτε επειδή το άρθρο επεξεργάζεται καθαρά μουσικό θέμα, όπως το «Απόλυτη και Προγραμματική Μουσική» του Σόλωνα Μιχαηλίδη,¹¹ είτε επειδή το θέμα του άρθρου επαφίεται έμμεσα με τη μουσική, όπως στην περίπτωση του άρθρου του John Manrogordato, «Η Νεοελληνική Πνευματική Παραγωγή».¹²

Στα «διηγήματα μουσικού ενδιαφέροντος» περιλαμβάνονται διηγήματα που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό κι έχουν μουσικό ενδιαφέρον, δηλαδή, μουσικές αναφορές όπως κι αν αυτές προβάλλονται μέσα από το διήγημα. Μια τέτοια περίπτωση είναι το διήγημα της Μαρίκας Ρουσιά (κύπρια πεζογράφος, γεννηθείσα στο Κάιρο, που δημοσίευσε βιβλία και νουβέλες¹³) με τίτλο «Ο Χαραλάμπης: το ψέμα και η αλήθεια γεννούν τα παραμύθια», στο οποίο γίνεται αναφορά πάνω στην Ιστορία του Τραγουδιού *Ελα βρε Χαραλάμπη, να σε παντρέψουμε*.¹⁴ Αν και διήγημα, το συγκεκριμένο κείμενο μπορεί να χαρακτηριστεί κι ως πηγή ιστορικής πληροφόρησης αφού περιγράφει τα γεγονότα που επηρέασαν στη δημιουργία του τραγουδιού. Από μουσικής πλευράς και ειδικότερα στο πλαίσιο της Εθνομουσικολογίας, το συγκεκριμένο κείμενο αποτελεί πηγή μουσικής πληροφόρησης για την περιγραφή της ιστορίας του τραγουδιού.

Στις «βιογραφίες συνθετών» εντάσσονται όλα τα κείμενα που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό και περιέχουν πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο διαφόρων συνθετών. Τέτοιες περιπτώσεις είναι το κείμενο του Σόλωνα Μιχαηλίδη «Vincent D' Indy»¹⁵ αλλά και το κείμενο της Λούλας Ιερωνυμίδου «Λεωνίδα Ζώρας».¹⁶

¹⁰ Για την μουσική πληροφόρηση που προκύπτει από τα *Κυπριακά Γράμματα* βλ. Λοΐζος Παναγή, *Μεταπτυχιακή Εργασία: Το περιοδικό Κυπριακά Γράμματα (1934-1956) ως πηγή μουσικής πληροφόρησης*, (Ιόνιο Πανεπιστήμιο: Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Φεβρουάριος 2018), 243 σελίδες

¹¹ Σόλων Μιχαηλίδης, «Απόλυτη και Προγραμματική Μουσική», *Κυπριακά Γράμματα* 7-8 (15.12.1934 – 01.01.1935), σελ. 215-217

¹² John Manrogordato, «Η Νεοελληνική Πνευματική Παραγωγή», *Κυπριακά Γράμματα* 5 (Σεπτέμβριος 1939), σελ. 288-295.

¹³ Ευγενία Παλαιολόγου – Πετρώνδα, *Μαρία Ρουσιά: η Κύπρια Πεζογράφος*, (Λευκωσία, 1981).

¹⁴ Μαρίκα Ρουσιά, «Ο Χαραλάμπης: το ψέμα και η αλήθεια γεννούν τα παραμύθια», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (Ιούλης 1939), σελ. 148-153

¹⁵ Σόλων Μιχαηλίδης, «Vincent D' Indy», *Κυπριακά Γράμματα* 9 (15.01.1935), σελ. 296-297 κι ενδεικτικά για τον Vincent D' Indy: Andrew Tomson, *Vincent d' Indy and his world*, (Oxford: Clarendon Press, 1996).

¹⁶ Λούλα Ιερωνυμίδου, «Λεωνίδα Ζώρας», *Κυπριακά Γράμματα* 1 (Ιανουάριος 1955), σελ. 33-34 και ενδεικτικά για Λεωνίδα Ζώρα βλ. Leotsakos, George. "Zoras, Leonidas", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001. Version at *Grove Music Online*, ed.

LauraMacy.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/31033?q=zoras&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>> (ημερομηνία προσπέλασης 07/10/2017)

Στην ενότητα «κυπριακά δημοτικά τραγούδια» περιέχονται δημοτικά τραγούδια της Κύπρου που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό και περιέχουν πληροφορίες που αφορούν στους στίχους, στις διάφορες συλλογές που περιέχονται αλλά και στην καταγραφή τους. Παράδειγμα τέτοιων περιπτώσεων αποτελεί το «Δημοτικά Κυπριακά Τραγούδια: Ο Κωσταντάς» του Ανδρέα Χατζηιωσήφ.¹⁷ Στο εν λόγω δημοσίευμα περιέχονται οι στίχοι του τραγουδιού όπως τους κατέγραψε ο Χατζηιωσήφ αλλά και πληροφορίες για μια μορφή του συγκεκριμένου τραγουδιού στα *Κυπριακά* του Σακελλαρίου¹⁸ με τίτλο «άσμα Κωνσταντάκη» και αρ. 60¹⁹ καθώς και μια άλλη στη συλλογή του Φαρμακίδη *Κύπρια Έπη*²⁰ με τίτλο «Ο Μικροκωσταντίνος» και αρ. 9.²¹

Στην ενότητα «ειδήσεις μουσικού ενδιαφέροντος» περιλαμβάνονται όλα εκείνα τα άρθρα που ενημερώνουν το κοινό για διάφορες συναυλίες ή για μουσικά γεγονότα που αφορούν στην Κύπρο, στην Ελλάδα καθώς και στο εξωτερικό. Μια τέτοια περίπτωση είναι το άρθρο του Χάρη Γαβριηλίδη «Καλλιτεχνικά Νέα από την Ελλάδα: Η Μουσική Κίνηση».²²

Στην ενότητα «ποίηση με μουσικές αναφορές» υπάρχουν ποιήματα που άλλοτε φέρουν τίτλους παρμένους από μουσικές συνθέσεις όπως «Μαγεμένος Αυλός» του Παύλου Κριναίου²³ κι άλλοτε, μέσα από την ανάγνωσή τους, προκύπτει άμεση αναφορά στη μουσική. Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Τεύκρου Ανθία (= Ανδρέας Παύλου Χατζημηνά 1903-1968, έγραψε έργα για το θέατρο, μυθιστόρημα κι εξέδωσε ποιητικές συλλογές²⁴) «Το σήμερα και το αύριο: από τα σφυρίγματα του ερημίτη»²⁵ όπου στη δεύτερη στροφή του δεύτερου μέρους στον 4^ο στίχο αναφέρει: «μια συμφωνία τονίζουν ηρωική» γεγονός που υποδηλώνει την *Ηρωική Συμφωνία* του Μπετόβεν, αρ.3²⁶.

¹⁷ Χατζηιωσήφ Α., «Δημοτικά Κυπριακά Τραγούδια: Ο Κωσταντάς», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (Δεκέμβριος 1935), σελ. 161 - 164

¹⁸ Βλ. Αθανάσιος Α. Σακελλαρίου Αγιοπετρίτου, «Δημώδη Κυπριακά Άσματα» στο *Τα Κυπριακά : Ητοι Γεωγραφία, Ιστορία και Γλώσσα της Κύπρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα*, (Αθήνα: Τύποις και αναλώμασι Π. Δ. Σακελλαρίου, 1891), 2^{ος} τόμος, σελ. 176

¹⁹ Α. Χατζηιωσήφ, «Δημοτικά Κυπριακά Τραγούδια: Ο Κωσταντάς», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (Δεκέμβριος 1935), σελ. 161

²⁰ Ξενοφών Φαρμακίδης, *Κύπρια Έπη: μετά σημειώσεων και σχολίων*, (Λευκωσία: Τύποις Μουσών, 1926), σελ. 35

²¹ Χατζηιωσήφ Α., «Δημοτικά Κυπριακά Τραγούδια: Ο Κωσταντάς», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (Δεκέμβριος 1935), σελ. 161

²² Χάρης Γαβριηλίδης, «Καλλιτεχνικά Νέα από την Ελλάδα: Η Μουσική Κίνηση», *Κυπριακά Γράμματα* 11 (Νοέμβριος 1953), σελ. 421 – 422

²³ Παύλος Κριναίος, «Μαγεμένος Αυλός», *Κυπριακά Γράμματα* 10 (Φεβρουάριος 1940), σελ. 481 - 482

²⁴ Κώστας Στεργιόπουλος, «Τεύκρος Ανθίας», *Η Ελληνική Ποίηση: Ανθολογία Γραμματολογία – Η Ανανεωμένη Παράδοση*, (Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 1980), 3^{ος} τόμος, σελ. 452 - 456

²⁵ Τεύκρος Ανθίας, «Το σήμερα και το αύριο: από τα σφυρίγματα του ερημίτη», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1942)

²⁶ ό. π.

Στην ενότητα «συνθέσεις» εντάσσονται παρτιτούρες έργων που είδαν για πρώτη φορά τη δημοσιότητα μέσα από τις σελίδες του περιοδικού. Παράδειγμα αποτελεί ο «Ύμνος του Παγκυπρίου Γυμνασίου» του Γιάγκου Μιχαηλίδη.²⁷

Τέλος, στην ενότητα «αλληλογραφία» περιέχονται όλες οι πληροφορίες που προκύπτουν από τη στήλη του περιοδικού «αλληλογραφία» και μας ενημερώνουν για διάφορα ζητήματα που προέκυπταν μεταξύ των αρχισυντακτών του περιοδικού και των άμεσα σχετιζόμενων με τη μουσική αρθρογράφων όπως τον Σόλωνα Μιχαηλίδη.²⁸ Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Παναγιώτη Παναγιωτόπουλου όπου, αναφερόμενος στην εκδήλωση προς τιμή του Σόλωνα Μιχαηλίδη από το «σύλλογο Άρη Λεμεσού», εισηγείται όπως ο Σόλωνας Μιχαηλίδης τιμηθεί κι από τον «Ελληνικό Πνευματικό Όμιλο Κύπρου».²⁹

Μουσική Ειδησιογραφία:

Μια από τις σημαντικότερες, αν όχι κι η σημαντικότερη από τις προαναφερθείσες ενότητες, είναι αυτή της ειδησιογραφίας του περιοδικού. Μέσα από αυτήν έχουμε το δικαίωμα να ενημερωθούμε για τις διάφορες μουσικές δραστηριότητες στην Κύπρο τη συγκεκριμένη περίοδο. Τα δημοσιεύματα των *Κυπριακών Γραμμάτων* σχετικά με τις μουσικές εκδηλώσεις του νησιού, προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για την απάντηση του ερωτήματος «έντεχνη μουσική δραστηριότητα στην Κύπρο κατά την όψιμη Αγγλοκρατία». Η ειδησιογραφία του περιοδικού μας βοηθά να μάθουμε, έστω κι επιφανειακά, τί πραγματικά περιλάμβανε η μουσική ζωή της Κύπρου την περίοδο που αυτό εκδιδόταν. Το γεγονός αυτό δημιουργεί νέους ορίζοντες στην έρευνά μας για την ορθότερη και ασφαλέστερη καταγραφή της διάδοσης και εξέλιξης της έντεχνης μουσικής στην Κύπρο. Ακολουθώντας, βασιζόμενοι στις ειδήσεις του περιοδικού, παραθέτουμε τις συναυλίες αλλά και τις εκδηλώσεις που περιλάμβαναν μουσικό πρόγραμμα με απώτερο στόχο τη δημιουργία μιας βάσης για τη διερεύνηση των κυπριακών μουσικών πραγμάτων κατά την περίοδο 1934 – 1956.

Μουσικές Εκδηλώσεις στην Κύπρο 1934-1956:

Η πρώτη μουσική εκδήλωση που συναντούμε στην ειδησιογραφία του περιοδικού, είναι η συναυλία φωνητικής μουσικής της δραματικής ψιφώνου Νέλλης Πλούτη στη Λευκωσία, αλλά και στις υπόλοιπες πόλεις της Κύπρου, τον Φεβρουάριο του 1935.³⁰ Ο καθημερινός τύπος της Κύπρου, ένεκα προφανώς της σημασίας της εν λόγω εκδήλωσης για τα δεδομένα του νησιού τότε, δεν θα μπορούσε να μείνει αμέτοχος στο καλλιτεχνικό αυτό συμβάν κι έτσι από τις 26.01.1935 η εφημερίδα *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* αναγγέλλει την άφιξη της Νέλλης Πλούτη από την Αθήνα – μέσω Αιγύπτου – στην Κύπρο.³¹ Η ίδια εφημερίδα, στην έκδοσή της

²⁷ Γιάγκος Μιχαηλίδης, «Ύμνος του Παγκυπρίου Γυμνασίου», *Κυπριακά Γράμματα* 1 (Μάιος – Ιούνιος 1943), σελ. 2 - 4

²⁸ Ενδεικτικά για Σόλωνα Μιχαηλίδη: Λοϊζος Παναγή, *Σόλων Μιχαηλίδης: Ζωή και Δράση μέσα από το αρχαιακό υλικό του «Δημοτικού Μουσείου – Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη»*, (Λευκωσία, 2016)

²⁹ Παν. Παναγιωτόπουλος, «Επιστολές: Μια εισήγηση», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1952), σελ. 263 – 264

³⁰ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 10 (Φεβρουάριος 1935), σελ. 329

³¹ «Η καλλιτέχνις του Ελληνικού Μελοδράματος Δις Νέλλη Πλούτη», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 545 (26.01.1935), σελ. 3

στις 31.01.1935, μας πληροφορεί ότι η συναυλία της Νέλλης Πλούτη στη Λευκωσία διεξήχθη στις 06.02.1935 στο «Μαγικό Παλάτι» κι ότι γενικότερα η σειρά συναυλιών της στην Κύπρο τελούσε υπό την προστασία του τότε Άγγλου Κυβερνήτη³² Πάλμερ (διετέλεσε κυβερνήτης από το 1933 έως το 1939³³) αλλά και του Πρόξενου της Ελλάδας Λούδ Σκάρπα³⁴. Στη Λάρνακα, η συναυλία της Πλούτη πραγματοποιήθηκε στις 08.02.1935³⁵, ενώ στην Αμμόχωστο το Σάββατο 23.02.1935.³⁶ Όπως μας ενημερώνει ο καθημερινός τύπος της εποχής, το ρεπερτόριο αποτελείτο από αποσπάσματα των έργων *Aïnta* και *La Forza del Destino* του Giuseppe Verdi, από Ισπανικά Τραγούδια αλλά και ελληνικά δημοτικά τραγούδια.³⁷ Από την εν λόγω συναυλία και μέχρι το 1939, το περιοδικό δεν προσφέρει πληροφόρηση για κάποια άλλη μουσική εκδήλωση χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν πραγματοποιήθηκαν μουσικές συναυλίες ή παραστάσεις στο νησί τη συγκεκριμένη περίοδο. Ίσως η έρευνα των επόμενων ετών καταφέρει να προβάλλει επαρκώς τα όσα η μουσική δραστηριότητα της Κύπρου την περίοδο 1935-1939 έχει να επιδείξει.

Η αμέσως επόμενη συναυλία για την οποία η ειδησιογραφία των *Κυπριακών Γραμμάτων* μας ενημερώνει, είναι αυτή του «Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ» στις 06.05.1939, υπό τη διεύθυνση του Γιάγκου Μιχαηλίδη, με έργα Μότσαρτ και μόνο.³⁸ Ο εν λόγω σύλλογος, πέραν της προαναφερθείσας συναυλίας η οποία ήταν και η πρώτη του, πραγματοποιούσε τακτικές συναυλίες με έργα ξένων και Ελλήνων συνθετών στις κυριότερες πόλεις της Κύπρου.³⁹ Την ίδια περίοδο και συγκεκριμένα στις 27.05.1939, η «Ελληνική Χορωδία Λευκωσίας» έδωσε την ετήσια συναυλία της υπό τη διεύθυνση του Φριξου Μικελλίδη.⁴⁰ Το 1940 ο «Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ» έδωσε συναυλία υπέρ του «Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού», ενώ το 1941 έδωσε και πάλι συναυλία στο πλαίσιο βοήθειας υπέρ της Ελλάδος.⁴¹ Από το 1941 και μετά, δεν συναντούμε δημοσιεύματα με αναφορές πάνω στις μουσικές εκδηλώσεις της Κύπρου, πιθανόν ένεκα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος προκάλεσε δυσχέρειες στην πραγμάτωση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και δραστηριοτήτων εν γένει. Αυτό άλλωστε προκύπτει κι από την αραίωση της κυκλοφορίας του περιοδικού μιας και την

³² «Κοσμική Ηχώ: Συναυλία», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 549 (31.01.1935), σελ. 2

³³ Για την περίοδο που διετέλεσε κυβερνήτης ο Πάλμερ στην Κύπρο βλ. Ιωάννα Παστελλά, *Διδακτορική Διατριβή: Η ποινικοποίηση της πολιτικής ζωής στην Κύπρο, 1931-1939. Θέσπιση νόμων και λήψη μέτρων από τη μεταοκτωβριανή περίοδο μέχρι τη λήξη της Παλμεροκρατίας*, (Πανεπιστήμιο Κύπρου: Τμήμα Ιστορίας κι Αρχαιολογίας, 2016).

³⁴ «Κοσμική Ηχώ: Συναυλία», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 549 (31.01.1935), σελ. 2 και «Μικραί ειδήσεις Λάρνακος», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 552 (03.02.1935), σελ. 2

³⁵ ό. π.

³⁶ «Κοσμική Ηχώ: Συναυλία», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 568 (22.02.1935), σελ. 2

³⁷ «Κοσμική Ηχώ: Η Συναυλία της Ν. Πλούτη», *Νέος Κυπριακός Φύλαξ* 553 (05.02.1935), σελ. 2

³⁸ Χ. Παπαχρυσοστόμου, «Η πρώτη συναυλία του μουσικού συλλόγου Mozart», *Κυπριακά Γράμματα* 2 (Ιούνης 1939), σελ. 138

³⁹ Κύπρος Χρυσάνθης, «Η Μουσική Κίνηση: Τα δεκαπεντάχρονα του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1953), σελ. 147

⁴⁰ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 2 (Ιούνης 1939), σελ. 142

⁴¹ Κύπρος Χρυσάνθης, «Η Μουσική Κίνηση: Τα δεκαπεντάχρονα του Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1953), σελ. 147

περίοδο 1941 – 1946 κυκλοφόρησαν μόνο 32 τεύχη. Από το 1948 κι ύστερα, όμως, οι ειδήσεις για τις μουσικές δραστηριότητες της Κύπρου παρουσιάζονται όλο και συχνότερα στο περιοδικό, γεγονός που μας ωθεί να διαπιστώσουμε το πόσο σημαντικές ήταν τέτοιου είδους εκδηλώσεις, μιας και αυξάνονταν συνεχώς όπως θα δούμε πιο κάτω.

Στις 25.01.1948 το «Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου», στο πλαίσιο των εορτασμών για τα 18χρονα από την ίδρυσή του, παρουσίασε καλλιτεχνικό πρόγραμμα κατά το οποίο ερμηνεύθηκαν κλασικά μουσικά τεμάχια.⁴² Στις 10.03.1948, ο «Μουσικός και Δραματικός Σύνδεσμος της Αγγλικής Σχολής» παρουσίασε την όπερα του Γκίλμπερτ *Ιολάνθη*⁴³ ενώ το πρώτο 15ήμερο του Ιουνίου 1948 το «Ωδείο Κύπρου» έδωσε συναυλία με έργα των Cui, Chopin, Viotti, Arenski, Puccini, Rode, Saint Saens και Γιάγκου Μιχαηλίδη. Το ίδιο έτος, το «Παρθεναγωγείο Φανερωμένης» παρουσίασε τα μουσικά δράματα *Η Ρηνούλα δέχεται, ο Βασιλιάς των Γλυκών και η Περσεφόνη*, υπό τη μουσική διδασκαλία της Έλλης Παυλίδου,⁴⁴ ενώ στις 23.02.1949 η «Μικτή και Παιδική Χορωδία του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου» έδωσε στο θέατρο «Χατζηχαμπή» συναυλία υπό τη διεύθυνση του Σώτου Βασιλειάδη την οποία επανέλαβε και στις 19.03.1949 στο θέατρο «Παλλάς».⁴⁵ Στις 06.04.1949, οι Γεώργιος Αρβανιτάκης (πιάνο), Σώτος Βασιλειάδης (βιολί) και Κώστας Πετριδής (βιολοντσέλο), έδωσαν την πρώτη τους συναυλία στις αίθουσες του ξενοδοχείου «Σαβόυ Αμμοχώστου» με έργα Μπετόβεν, Σούμπερτ, Μέντελσον, Σαιν Σανς και Χάϋδν.⁴⁶ Όπως μας ενημερώνει το άρθρο, η προαναφερθείσα συναυλία δόθηκε και στη Λάρνακα.⁴⁷ Στις 30.10.1949 ο «Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου», με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 ετών από το θάνατο του Σοπέν, οργάνωσε καλλιτεχνικό μνημόσυνο στο οποίο ο πιανίστας Τώνη Γεωργίου ερμήνευσε έργα Σοπέν.⁴⁸ Το «Ωδείο Κύπρου» (ιδρύθηκε το 1927 από τον τότε Κυβερνήτη Σερ Ρόναλντ Σπορς⁴⁹) έδωσε συναυλίες στις 22.01.1950 και 29.01.1950 αλλά και μαθητική συναυλία στις 10.02.1950.⁵⁰ Στις 15.02.1950 δόθηκε στο «Λήδρα Πάλας» ρεσιτάλ πιάνου του Γεώργιου Αρβανιτάκη με έργα Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, Scarlatti, Debussy και Αρβανιτάκη.⁵¹

Στο τεύχος Ιουλίου 1950, συναντούμε άρθρα που πραγματεύονται ένα πολύ σημαντικό μουσικό γεγονός που έλαβε χώρα στην Κύπρο το 1950. Το μουσικό γεγονός αυτό, δεν είναι άλλο από την παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας* του Purcell, της πρώτης ολοκληρωμένης παράστασης όπερας στο νησί μέχρι τότε, μιας και η έως τώρα έρευνα δεν έφερε στο φως στοιχεία που να αναιρούν την προαναφερθείσα θέση. Με αφορμή, λοιπόν, το γεγονός αυτό η Λουλού Συμεωνίδου δημοσίευσε άρθρο στα *Κυπριακά Γράμματα* με

⁴² «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 1, (Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος 1948), σελ. 55

⁴³ «Ειδήσεις: Κυπριακές», *Κυπριακά Γράμματα* 2 (Απρίλιος 1948), σελ. 97 – 98

⁴⁴ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 6 (Αύγουστος 1948), σελ. 257-258

⁴⁵ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1949), σελ. 141

⁴⁶ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 5 (Μάιος 1949), σελ. 175

⁴⁷ ό. π.

⁴⁸ Λουλού Συμεωνίδου, «Frederick Chopin 1810-1849», *Κυπριακά Γράμματα* 11 (Δεκέμβριος 1949), σελ. 372 – 375

⁴⁹ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ωδείο Κύπρου», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (15.10.1934)

⁵⁰ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 3 (Μάρτιος 1950), σελ. 96

⁵¹ ό. π.

πληροφορίες για την παράσταση του έργου. Συγκεκριμένα, στο τεύχος Ιουλίου 1950, η Συμεωνίδου στο άρθρο της με τίτλο «Η Μουσική Κίνησης: Purcell Διδώ και Αινείας» εκφράζει θερμά συγχαρητήρια στον Σόλωνα Μιχαηλίδη, αφού ήταν ο πρωτεργάτης και μαέστρος της παράστασης, αναφέροντας ότι η προσπάθειά του χαρακτηρίζεται «γιγαντιαία».⁵² Μέσα στο άρθρο της υπάρχουν πληροφορίες για το συνθέτη Purcell αλλά και για το συγκεκριμένο έργο του.⁵³ Ακολούθως, αναφέρεται στις κατά τη γνώμη της εξαιρετικές ερμηνείες, των Λυσιμάχης Αναστασιάδου και Φανής Αϊδαλή, στους ερασιτέχνες σολίστες Μαρκουλλή, Βασιλειάδη και Σιακατίδη, στη χορωδία, στο μπαλέτο, στη σκηνοθεσία αλλά και στις σκηνογραφίες.⁵⁴ Επιπλέον, αναφέρεται στην ορχήστρα του «Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ», αλλά και στον μουσικό σύλλογο «Άρη» Λεμεσού, σωματεία που συνεργάστηκαν άψογα για την παράσταση αυτή.⁵⁵ Η ειδησιογραφία του περιοδικού για το γεγονός αυτό, ενημερώνει το αναγνωστικό κοινό, ότι η παράσταση δόθηκε στις 20.05.1950 στο θέατρο «Ριάλτο» Λεμεσού κι επαναλήφθηκε αργότερα στη Λευκωσία και στην Αμμόχωστο.⁵⁶ Στις 24.05.1950 το «Ωδείο Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου» έδωσε την τρίτη συναυλία της μικτής και παιδικής χορωδίας του με έργα των Νίκου Κοκκίνου, Διονύσιου Λαυράγκα, Παναγιώτη Γλυκοφρύδη, Σπύρου Σαμάρα, Σώτου Βασιλειάδη, Νίκου Λάβδα, Ξενοφώντα Αστεριάδη, Μανώλη Καλομοίρη, Α. Μπαϊτή, Κ. Δουράκη και Γεώργιου Γεωργιάδη.⁵⁷ Στις 22.03.1951, η λαογραφική ομάδα του «Παγκυπρίου Γυμνασίου» οργάνωσε λαϊκή γιορτή με λαϊκά τραγούδια, χορούς, αυλό, σκηνές του λαϊκού βίου, τσιατίσματα κ.λ.π.⁵⁸ ενώ στις 21.03.1951 ο Γεώργιος Θέμελης έδωσε ρεσιτάλ πιάνου στο «Μαγικό Παλάτι», υπό την προστασία του Γενικού Πρόξενου της Ελλάδος και της Α. Παπά.⁵⁹ Το εν λόγω ρεσιτάλ, δόθηκε στη Λευκωσία καθώς και σε άλλες πόλεις της Κύπρου.⁶⁰ Στις 29.03.1951 ερμηνεύθηκαν έργα κλασσικής μουσικής στο βιολοντσέλο από τον Κώστα Πετρίδη υπό την πιανιστική συνοδεία του Γεώργιου Αρβανιτάκη κατά τη μουσικοφιλολογική συγκέντρωση του «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου».⁶¹ Ο «Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ» έδωσε συναυλία στη Λευκωσία στις 11.04.1951 με κλασσικά έργα υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη, ενώ στις 15.04.1951 πραγματοποιήθηκε η παράσταση του θρησκευτικού μουσικού έργου *Ρέκβιεμ* του Κερουμπίνι στο θέατρο «Χατζηχαμπή Βαρωσίων» υπό τη διεύθυνση του Σώτου Βασιλειάδη.⁶² Στις 15.05.1951 δόθηκε συναυλία στο θέατρο «Ρόγιαλ», αλλά και στην Αμμόχωστο και στη Λεμεσό αργότερα, με έργα Μανώλη Καλομοίρη από τις Ναυτικά Βουτυρά Γαλανού (τραγούδι) και

⁵² Λουλού Συμεωνίδου, «Η Μουσική Κίνησης: Purcell Διδώ και Αινείας», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1950), σελ. 221 και Λοϊζος Παναγή, *Σόλων Μιχαηλίδης: Ζωή και Δράση μέσα από το αρχειακό υλικό του «Δημοτικού Μουσείου – Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη»*, (Λευκωσία, 2016), σελ. 19

⁵³ ό. π.

⁵⁴ ό. π.

⁵⁵ ό. π.

⁵⁶ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1950), σελ. 224

⁵⁷ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1950), σελ. 224

⁵⁸ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1951), σελ. 128

⁵⁹ *Κυπριακά Γράμματα*, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 5 (Μάιος 1951), σελ. 164

⁶⁰ ό. π.

⁶¹ ό. π.

⁶² ό. π.

Κρηνιώ Καλομοίρη (πιάνο), συμπεριλαμβανομένης ομιλίας του Καλομοίρη με θέμα «Η Τέχνη μου και οι Πόθοι μου».⁶³ Στις 03.06.1951 δόθηκε η μαθητική συναυλία του «Ελληνικού Ωδείου Λευκωσίας» με κλασσικά και ελληνικά έργα,⁶⁴ ενώ στις 07.12.1951 η Κύπρια Λυσιμάχη Αναστασιάδου με σύμπραξη μαθητών και μαθητριών της έδωσε συναυλία τραγουδιού στο κινηματοθέατρο «Απόλλων».⁶⁵

Στις 23.03.1952 δόθηκε ρεσιτάλ νεοελληνικής μουσικής στη μεγάλη αίθουσα του «Παγκυπρίου Γυμνασίου», υπό την αιγίδα του «Ελληνικού Πνευματικού Ομίλου Κύπρου», στο οποίο ο Σόλωνας Μιχαηλίδης εκφώνησε ομιλία⁶⁶ ενώ οι Λουλού Συμεωνίδου – Στελλάκη (πιάνο) και Λυσιμάχη Αναστασιάδου (τραγουδί), ερμήνευσαν νεοελληνικές συνθέσεις.⁶⁷ Η εν λόγω εκδήλωση, δεν άφησε καθόλου ανέπαφο τον καθημερινό τύπο της Κύπρου αφού στην έκδοση της εφημερίδας *Ελευθερία* στις 22.03.1952 συναντούμε σχετική ανακοίνωση,⁶⁸ ενώ στην έκδοση της εφημερίδας *Το έθνος* στις 15.06.1952 φιλοξενείται απόσπασμα της ομιλίας του Σόλωνα Μιχαηλίδη.⁶⁹

Στις 04.05.1952 ο «Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου» οργάνωσε στην αίθουσα τελετών του «Παγκυπρίου Γυμνασίου» τη «Σολωμική Εορτή».⁷⁰ Στην εκδήλωση αυτή απαγγέλθηκαν στίχοι του Διονύσιου Σολωμού από την Κ. Καραγιώργη με μουσική υπόκρουση της Λουλούς Συμεωνίδου, ενώ παράλληλα μελοποιημένοι στίχοι του ποιητή από τους Γ. Ρόδιο και Γεώργιο Αρβανιτάκη, ερμηνεύθηκαν από τη Λυσιμάχη Αναστασιάδου και τη χορωδία του «Εθνικού Ωδείου Κύπρου».⁷¹ Στις 18.05.1952 δόθηκε η μαθητική συναυλία του «Εθνικού Ωδείου Κύπρου» στο θέατρο «Απόλλων», όπου οι Λουλού Συμεωνίδου και Μανώλης Καλομοίρης μίλησαν για την πρόοδο του ιδρύματος, ενώ οι μαθητές Λουκία Χαραλαμπίδου (πιάνο), Αθηνά Δουζένη (πιάνο) και Αράμ Βορσκανιάν (βιολί) διακρίθηκαν για τις επιδόσεις τους.⁷² Στις 28.05.1952 δόθηκε η συναυλία του «Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ Λευκωσίας» στο κινηματοθέατρο «Παλλάς», υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη, με έργα των Πάρσελλ (Henry Purcell), Μπαχ, Σόλωνας Μιχαηλίδη, Γκρηγκ και Χάϋνν, ενώ την ίδια περίοδο ανεβάστηκε και το έργο *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη σε μετάφραση του Δ. Σάρρου, κατά διδασκαλία του Φρ. Βράχα και μουσική του Σόλωνα Μιχαηλίδη.⁷³ Στις 03.12.1952 δόθηκε και πάλι συναυλία του «Μουσικού Συλλόγου Μότσαρτ»

⁶³ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 6 (Ιούνιος 1951), σελ. 196

⁶⁴ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1951), σελ. 228

⁶⁵ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 1 (Ιανουάριος 1952), σελ. 38

⁶⁶ Για το μουσικό γεγονός αυτό βλ. Λοΐζος Παναγή, *Σόλων Μιχαηλίδης: Ζωή και Δράση μέσα από το αρχαιολογικό υλικό του «Δημοτικού Μουσείου – Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη»*, (Λευκωσία, 2016), σελ. 49 - 50

⁶⁷ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1952), σελ. 147 - 148

⁶⁸ «Ρεσιτάλ Νεοελληνικής Μουσικής», *Ελευθερία* (22.03.1952), σελ. 3

⁶⁹ «Σόλων Μιχαηλίδης: Η Νεοελληνική Μουσική», *Εθνος* (15.06.1952) σελ. 4

⁷⁰ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 6 (Ιούνιος 1952), σελ. 227 - 228

⁷¹ ό. π.

⁷² ό. π.

⁷³ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 7 (Ιούλιος 1952), σελ. 264 και Λοΐζος Παναγή, *Σόλων Μιχαηλίδης: Ζωή και Δράση μέσα από το αρχαιολογικό υλικό του «Δημοτικού Μουσείου – Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη»*, (Λευκωσία, 2016), σελ. 72 - 73

στο θέατρο «Παλλάς» Λευκωσίας, υπό τη διεύθυνση του Σόλωνα Μιχαηλίδη, με σολίστ τον πιανίστα Γεώργιο Αρβανιτάκη.⁷⁴ Το πρόγραμμα περιελάμβανε το κοντσέρτο σε ρε ελάσσονα του Μότσαρτ, τη Συμφωνία σε ρε μείζονα του Χαΰδν και το κοντσέρτο αρ. 5 σε μι ύφεση μείζονα του Μπετόβεν.⁷⁵ Στις 15.12.1952 ερμηνεύθηκε μουσικό πρόγραμμα από τη Λουκία Χαραλαμπίδου και Γ. Μενελάου, στο πλαίσιο της ομιλίας του Νικόλαου Ιακωβίδη με θέμα «Η θέσις της γυναικός εν τω οίκο κατά τη Χριστιανικήν περίοδον, ιδιαιτέρως δε η θέσις της Ελληνίδος» για τη σειρά διαλέξεων της «Πνευματικής Αδελφότητος».⁷⁶ Τον Ιανουάριο του 1953 ανεβάστηκε η *Τραβιάτα* του Βέρντι στη Λευκωσία αλλά και σε άλλες πόλεις του νησιού, υπό τη διεύθυνση του Δ. Τυρίμου.⁷⁷ Στις 17.04.1953 ο «Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ Λευκωσίας» οργάνωσε «Φεστιβάλ Μότσαρτ» στο θέατρο «Παλλάς» με έργα *Sonata Re Majeur*, *Sonata Violin and Piano La Majeur*, *Requiem* κ.ά.⁷⁸ Την ίδια περίοδο η Λυσιμάχη Αναστασιάδου, με σύμπραξη μαθητών και μαθητριών της, έδωσε συναυλία στο θέατρο «Απόλλων» με έργα Ευρωπαίων και Ελλήνων συνθετών.⁷⁹ Στις 25.10.1954, δόθηκε στο «Βρετανικό Ινστιτούτο Λευκωσίας» κοντσέρτο από τους Christinus Dekker και Hubertus Distler σε έργα Biber, Stamitz και Rameau.⁸⁰ Τέλος, στις 26.10.1955 πραγματοποιήθηκε στο «Οίκημα Κοινωνικής Πρόνοιας» μουσική συγκέντρωση του «Συλλόγου Συναυλιών Μότσαρτ» όπου ερμηνεύθηκε μουσικό πρόγραμμα από τους α) Γιώργο Δημητριάδη (βαθύφωνο) σε έργα Στρομπούλη και Ροδίου, β) Στ. Κωνσταντίνου, Χατζηλοϊζου και Μιχαηλίδη στο *Trio αρ. 1* του Haydn και γ) Σπύρο Τοφαρίδη (φλάουτο) και Μάνο Ζαμπά σε μια «άρια» από τον *Ορφέα* του Γκλόκ.⁸¹

Συμπέρασμα:

Λαμβάνοντας υπόψη την έως άνω παρατιθέμενη πληροφόρηση, συμπεραίνουμε ότι όχι μόνο υπήρχε έντεχνη μουσική δραστηριότητα στο νησί, αλλά ήταν κι έντονη. Από τα προαναφερθέντα διαπιστώνουμε ότι την περίοδο 1934 – 1956 στην Κύπρο υπήρχαν Μουσικοί Σύλλογοι («Άρης Λεμεσού» και «Σύλλογος Μότσαρτ»), Ωδεία («Ωδείο Κύπρου» = «Εθνικό Ωδείο Κύπρου») καθώς και μικρά σύνολα ερμηνευτών (Τρίο Αρβανιτάκη, Βασιλειάδη και Πετρίδη) με αξιόλογο ρεπερτόριο. Παράλληλα, φαίνεται ότι ακόμη και η μουσική εκπαίδευση στο νησί, με γνώμονα την δραστηριότητα του «Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου» και του «Παγκυπρίου Γυμνασίου», βρισκόταν σε καλά επίπεδα. Οι Έλληνες της Κύπρου την περίοδο εκείνη είχαν την ευκαιρία να ακούσουν έργα συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου, όπερα, οπερέτα αλλά και έργα για σόλο όργανο σχεδόν σε όλες τις επαρχίες. Μολονότι η παρούσα αναφορά μπορεί να χαρακτηριστεί ελλιπής, ένεκα της επεξεργασίας μιας και μόνο πηγής μουσικής πληροφόρησης, εντούτοις δίνει το δικαίωμα στους ενδιαφερόμενους να σχηματίσουν μια πρώτη εικόνα για την έντεχνη μουσική δραστηριότητα στην Κύπρο την περίοδο 1934 – 1956, ιδίως δε, στις περιπτώσεις που

⁷⁴ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 1 (Ιανουάριος 1953), σελ. 31 – 32

⁷⁵ ό. π.

⁷⁶ ό. π.

⁷⁷ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 2 (Φεβρουάριος 1953), σελ. 64

⁷⁸ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 5 (Μάιος 1953), σελ. 188

⁷⁹ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 6 (Ιούνιος 1953), σελ. 232 – 233

⁸⁰ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 11 (Νοέμβριος 1954), σελ. 446

⁸¹ Κυπριακά Γράμματα, «Ειδήσεις», *Κυπριακά Γράμματα* 12 (Δεκέμβριος 1955), σελ. 484

προτίθενται να μελετήσουν κυπριακό καθημερινό και περιοδικό τύπο για άντληση μουσικών πληροφοριών. Είναι φρονιμότερο και πρέπον όλα τα πιο πάνω γεγονότα ή θεσμοί, να εξετασθούν ενδελεχέστερα για να γίνει εφικτή μια ολοκληρωμένη παρουσίαση των μουσικών πραγμάτων της Κύπρου. Η προβολή της μουσικής ειδησιογραφίας των *Κυπριακών Γραμμάτων* δεν επιχειρεί την ολοκληρωμένη περιγραφή των μουσικών πραγμάτων του τόπου, αλλά το συμμάζεμα όλων των πληροφοριών που αφορούν στα καλλιτεχνικά γεγονότα του νησιού και πηγάζουν από το συγκεκριμένο περιοδικό. Έτσι, αφενός δημιουργείται ένα εγχειρίδιο για όσους ενδιαφέρονται να γνωρίσουν παρόμοια με την προαναφερθείσα δραστηριότητα, αφετέρου τονίζεται η σημασία τέτοιου είδους πηγών για την ασφαλέστερη κι αντικειμενικότερη καταγραφή καλλιτεχνικών γεγονότων.

Συνοπτικός Πίνακας Καλλιτεχνικών Γεγονότων:

<u>Χώρος Διεξαγωγής</u>	<u>Ημερομηνία</u>	<u>Ορχήστρα – Εορηνευτές</u>	<u>Σύνολο</u>	<u>Ρεπερτόριο</u>
Μαγικό Παλάτι	06.02.1935	Νέλλη Πλούτη	Φωνητική Μουσική	αποσπάσματα των έργων <i>Αίντα</i> και <i>La Forza del Destino</i> του Giuseppe Verdi, Ισπανικά Τραγούδια και ελληνικά δημοτικά τραγούδια
Λάρνακα	08.02.1935	Νέλλη Πλούτη	Φωνητική Μουσική	αποσπάσματα των έργων <i>Αίντα</i> και <i>La Forza del Destino</i> του Giuseppe Verdi, Ισπανικά Τραγούδια και ελληνικά δημοτικά τραγούδια
Αμμόχωστος	23.02.1935	Νέλλη Πλούτη	Φωνητική Μουσική	αποσπάσματα των έργων <i>Αίντα</i> και <i>La Forza del Destino</i> του Giuseppe Verdi, Ισπανικά Τραγούδια και ελληνικά δημοτικά τραγούδια
-	06.05.1939	Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ	Ορχήστρα – Μικτή Χορωδία	Έργα Μότσαρτ
Λευκωσία	27.05.1939	Ελληνική Χορωδία	Χορωδιακή Μουσική	
-	[1940]	Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ	-	-
-	[1941]	Μουσικός Σύλλογος Μότσαρτ	-	-

Αίθουσα του Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου	25.01.1948	Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου	-	Κλασικά Μουσικά Τεμάχια
-	10.03.1948	Μουσικός και Δραματικός Σύνδεσμο της Αγγλική Σχολής	Όπερα	<i>Ιολάνθη του Γκίλμπερτ</i>
-	Πρώτο 15μερο Ιουνίου 1948	Ωδείου Κύπρου	-	Cui, Chopin, Viotti, Arenski, Puccini, Saint Saens, Rode, Γιάγκος Μιχαηλίδης
Λουκούδι	[1948]	Παρθεναγωγείο Φανερωμένης	Μουσικό Δράμα	<i>Η Ρηνούλα δέχεται, ο Βασιλιάς των Γλυκών και η Περσεφόνη</i>
Θέατρο «Χατζηχαμπή»	23.02.1949	Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου	Μικτή και Παιδική Χορωδία	-
Θέατρο «Παλλάς»	19.03.1949	Λύκειο Ελληνίδων Αμμοχώστου	Μικτή και Παιδική Χορωδία	-
Ξενοδοχείο «Σαβού Αμμοχώστου»	06.04.1949	Γεώργιος Αρβανιτάκης (πιάνο), Σώτος Βασιλειάδης (βιολί) και Κώστας Πετρίδης (βιολοντσέλο)	Τρίο	έργα Μπετόβεν, Σούμπερτ, Μέντελσον, Σαιν Σανς και Χαΰδν
Λάρνακα	[1949]	Γεώργιος Αρβανιτάκης (πιάνο), Σώτος Βασιλειάδης (βιολί) και Κώστας Πετρίδης (βιολοντσέλο)	Τρίο	Έργα Μπετόβεν, Σούμπερτ, Μέντελσον, Σαιν Σανς και Χαΰδν
-	30.10.1949	Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου - Τώνη Γεωργίου	Σόλο Πιάνο	Έργα Σοπέν
-	22.01.1950	Ωδείο Κύπρου	Ορχήστρα	-
-	29.01.1950	Ωδείο Κύπρου	Ορχήστρα	-
-	10.02.1950	Ωδείο Κύπρου	Μαθητική Ορχήστρα	-

«Λήδρα Πάλας»	15.02.1950	Γεώργιος Αρβανιτάκης	Σόλο Πιάνο	Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, Scarlatti, Debussy και Αρβανιτάκη
Θέατρο «Ριάλτο»	20.05.1950	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ» και Μουσικός Σύλλογος «Άρης»	Ορχήστρα και Χορωδία	Διδώ και Αινείας του Purcell
Λευκωσία	[1950]	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ» και Μουσικός Σύλλογος «Άρης»	Ορχήστρα και Χορωδία	Διδώ και Αινείας του Purcell
Αμμόχωστος	[1950]	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ» και Μουσικός Σύλλογος «Άρης»	Ορχήστρα και Χορωδία	Διδώ και Αινείας του Purcell
-	24.05.1950	Ωδείο Λυκείου Ελληνίδων Αμμοχώστου	Μικτή και Παιδική Χορωδία	έργα των Ν. Κοκκίνου, Δ. Λαυράγκα, Π. Γλυκοφρύδη, Σ. Σαμάρα, Σ. Βασιλειάδη, Ν. Λάβδα, Ξ. Αστεριάδη, Μ. Καλομοίρη, Λ. Μπαϊτή, Κ. Δουράκη και Γ. Γεωργιάδη
-	22.03.1951	Λαογραφική ομάδα του «Παγκυπρίου Γυμνασίου»	-	με λαϊκά τραγούδια, χορούς, αυλός, σκηνές του λαϊκού βίου, τσιατίσματα κ.λ.π.
«Μαγικό Παλάτι»	21.03.1951	Γεώργιος Θέμελης	Σόλο Πιάνο	-
-	29.03.1951	Κώστας Πετρίδης (βιολοντσέλο) Γεώργιος Αρβανιτάκης (πιάνο)	Ντουέτο	Έργα κλασικής μουσικής
Λευκωσία	11.04.1951	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ»	Ορχήστρα	Κλασικά έργα
Θέατρο «Χατζηχαμπή Βαρωσίων»	15.04.1951	-	Ορχήστρα και Χορωδία	Ρέκβιεμ του Κερουμπίνι

Θέατρο «Ρόγιαλ»	15.05.1951	Ναυσικά Βουτυρά Γαλανού (τραγούδι) και Κρηνιώ Καλομοίρη (πιάνο)	Ντουέτο	Έργα Μανώλη Καλομοίρη
Ελληνικό Ωδείο Λευκωσίας	03.06.1951	Ωδείο Κύπρου	-	Κλασικά και Ελληνικά έργα
Κινηματοθέατρο «Απόλλων».	07.12.1951	Λυσιμάχη Αναστασιάδου με σύμπραξη μαθητών και μαθητριών της	Φωνητικό Σύνολο	-
Μεγάλη αίθουσα του «Παγκυπρίου Γυμνασίου»	23.03.1952	Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Λυσιμάχη Αναστασιάδου και Λουλού Συμεωνίδου – Στελλάκη	Φωνητική Μουσική με πιανιστική Συνοδεία	Νεοελληνικές συνθέσεις
Αίθουσα τελετών του «Παγκυπρίου Γυμνασίου»	04.05.1952	Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Λουλού Συμεωνίδου, Λυσιμάχη Αναστασιάδου και χορωδία του «Εθνικού Ωδείου Κύπρου»	Χορωδιακή Μουσική με πιανιστική συνοδεία	Μελοποιημένα τραγούδια του Διονύσιου Σολωμού από τους Γ. Ρόδιο και Γ. Αρβανιτάκη
Θέατρο «Απόλλων»	18.05.1952	Εθνικό Ωδείο Κύπρου	-	-
Θέατρο «Παλλάς»	28.05.1952	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ»	Ορχήστρα	Έργα των Πάρσελλ (Henry Purcell), Μπαχ, Σόλωνα Μιχαηλίδη, Γκρήγκ και Χάϋνδν
-	[1952]	-	-	<i>Ιφιγένεια εν Αυλίδι</i>
Θέατρο «Παλλάς»	03.12.1952	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ»	Ορχήστρα	<i>Κοντσέρτο αρ. 5 σε μι ύφεση μείζονα του Μπετόβεν, Συμφωνία σε ρε μείζονα του Χάϋνδν και κοντσέρτο σε ρε ελάσσονα του Μότσαρτ</i>

-	15.12.1952	Λουκία Χαραλαμπίδου και Γ. Μενελάου	Ντουέτο	-
Λευκωσία και σε άλλες πόλεις του νησιού	Ιανουάριος 1953	-	Όπερα	<i>Τραβιάτα</i> του Βέρντι
Θέατρο «Παλλάς»	17.04.1953	Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ»	Ορχήστρα	Sonata Re Majeur, Sonata Violin and Piano La Majeur, Requiem κ.ά.
Θέατρο «Απόλλων»	1953	Λυσιμάχη Αναστασιάδου	Φωνητικό Σύνολο	Έργα Ευρωπαίων και Ελλήνων συνθετών
Βρετανικό Ινστιτούτο Λευκωσίας	25.10.1954	Hubertus Distler Christinus Dekker	Μουσική Δωματίου	Έργα Biber, Stamitz και Rameau
Οίκημα Κοινωνικής Πρόνοιας	26.10.1955	Γιώργος Δημητριάδης, Σπύρος Τοφαρίδης, Μάνος Ζαμπάς, Στ. Κωνσταντίνου, Χατζηλοΐζου και Μιχαηλίδης	Μουσική Δωματίου	έργα Στρομπούλη και Ροδίου «άρια» από τον <i>Ορφέα</i> του Γκλόκ <i>Trio αρ. 1</i> του Haydn

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΦΑΣΙΣΤΙΚΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ, 1941 – 1943

Νατάσα Παναγή

Εξετάζοντας την περίοδο της ιταλικής κατοχής στην Κέρκυρα, που εκτείνεται από τον Απρίλιο του 1941 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1943, θα ήταν παράλειψή μας να μην αναφερθούμε στην προπαγανδιστική πολιτική που είχε ασκηθεί από τις ιταλικές κατοχικές αρχές και τον ρόλο που είχε διαδραματίσει η μουσική σ' αυτό το πλαίσιο. Αυτό διαπιστώνεται από πηγές της εποχής, οι οποίες καταδεικνύουν τη χρήση της μουσικής ως ισχυρό προπαγανδιστικό εργαλείο σχεδόν σ' όλους τους τομείς της καθημερινής ζωής του λαού, στην εκπαίδευση, στην ενημέρωση και στην ψυχαγωγία, με απώτερο σκοπό τον αφελληνισμό της συνείδησης του λαού. Σ' αυτό το πλαίσιο, θα εξετάσουμε τη δράση του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κέρκυρας, τη θεατρική και κινηματογραφική κίνηση της περιόδου, το εκπαιδευτικό σύστημα, όπως επίσης και τον ρόλο των φιλαρμονικών της Κέρκυρας. Τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην παρούσα έρευνα προέκυψαν από μια εις βάθος έρευνα στον τοπικό τύπο της εποχής, την *Εφημερίδα των Ιονίων Νήσων*, όπως επίσης και στο επίσημο αρχειακό υλικό της Παλαιάς Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας και πιο συγκεκριμένα στο «πρωτόκολλο αλληλογραφίας» (9.12.1939 – 29.6.1946), στα «πρακτικά των γενικών συνελεύσεων» (13.1.1929 – 20.1.1952) και στα «πρακτικά της διοικητικής επιτροπής» (31.10.1940 – 9.11.1945).

Η κατάληψη της Κέρκυρας από τα ιταλικά φασιστικά στρατεύματα χρονολογείται στις 28 Απριλίου 1941¹ όταν ύστερα από έντονες απειλές που δέχεται για βομβαρδισμό του νησιού από την Ιταλία αναγκάζεται να παραδοθεί σε αυτήν. Η παράδοση της νήσου στις ιταλικές δυνάμεις «σφραγίστηκε» με την υπογραφή σχετικού πρωτοκόλλου από τον τότε Νομάρχη της Κέρκυρας, Αβέρωφ². Από την αρχή της ιταλικής κατάληψης, οι κατοχικές δυνάμεις προέβησαν σε διπλωματικές ενέργειες που εξυπηρετούσαν το προπαγανδιστικό τους σχέδιο. Έθεσαν υπό επιτήρηση άτομα τα οποία ήταν γνωστά για τα αντιιταλικά τους αισθήματα³, απέκοψαν την κάθε μορφή επικοινωνίας μεταξύ των Ιονίων Νήσων και της Αθήνας, απαγορεύοντας την έλευση αθηναϊκού τύπου,⁴ και αντικατέστησαν όλες τις ελληνικές διοικητικές αρχές με ιταλικές.⁵ Η διοίκηση των Ιονίων Νήσων ανατέθηκε στο Γραφείο Πολιτικών Υποθέσεων, με επικεφαλής τον Piero Parini, ο οποίος παρεμπιπτόντως ήταν μέλος του Μεγάλου Φασιστικού Συμβουλίου και επιβλέπων του φασισμού έξω από την Ιταλία.⁶ Το Γραφείο Πολιτικών Υποθέσεων συγκέντρωνε τα τμήματα Γενικής Γραμματείας,

¹ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής, Κέρκυρα 1940 – 1944*, Κέρκυρα: Κερκυραϊκά χρονικά, 1966, 88

² Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής – Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...], ο.π. 93 – 94

³ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής – Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...], ο.π. 107

⁴ Οδυσσεάς Κάρολος Χρ. Κλήμης, *Ιστορία νήσου Κέρκυρας*, Αθήνα: Τυποθύτω, 2002, 276.

⁵ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής – Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...], ο.π. 123

⁶ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής, – Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...], ο.π. 161

Ανεφοδιασμού, Εκπαίδευσης, Γεωργίας, Δικαστικό, Υγειονομικό, Οικονομικό, Τουρισμού και Τύπου και προπαγάνδας. Όλα τα πιο πάνω τμήματα και γενικότερα οι τοπικές υπηρεσίες έπαιρναν εντολές μόνο από τις φασιστικές αρχές. Το τμήμα που θα μας απασχολήσει στην παρούσα έρευνα είναι αυτό του «Τουρισμού, τύπου και προπαγάνδας», που δρομολογούσε ολόκληρο το σχέδιο προπαγάνδας στην Κέρκυρα.⁷ Κάποιες από τις αρμοδιότητες του ήταν ο έλεγχος των άρθρων που δημοσιεύονταν στον τύπο της εποχής⁸, η επιτήρηση όλων των προγραμμάτων που μεταδίδονταν από τον Ρ.Σ.Κ., ο έλεγχος των κινηματογραφικών προβολών, ο έλεγχος της εισερχόμενης και εξερχόμενης αλληλογραφίας⁹ και η επιτήρηση της εκπαίδευσης.¹⁰

Σ' αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να επισημάνουμε ορισμένα σημαντικά στοιχεία για τον τύπο της εποχής, που θεωρείται και όχι αδικαιολόγητα, ένα από τα πιο σημαντικά προπαγανδιστικά μέσα των ιταλικών αρχών στην Κέρκυρα. Δεδομένης της σημασίας του, δεν είναι περιεργό το ότι οι κατοχικές αρχές είχαν απαγορεύσει την έκδοση ελληνικών εφημερίδων στα Ιόνια Νησιά και την εισαγωγή αθηναϊκών εφημερίδων και περιοδικών, ενώ αντίθετα, κυκλοφορούσαν αποκλειστικά ιταλικά έντυπα. Στις 18 Μαΐου 1941, ξεκίνησε να εκδίδεται δύο φορές την εβδομάδα η φασιστική εφημερίδα *Jonio*, στην ελληνική και ιταλική γλώσσα, ενώ τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους τη διαδέχτηκε η εφημερίδα *Gazetta Ionica*, η οποία και συνέχισε να εκδίδεται μέχρι τις 8 Σεπτεμβρίου 1943, ημέρα κατά την οποία η Ιταλία συνθηκολόγησε με τους Συμμάχους.¹¹ Το συντακτικό προσωπικό της *Εφημερίδας των Ιονίων*, αποτελείτο κυρίως από Κερκυραίους,¹² ενώ οι ιταλικές ειδήσεις που δημοσιεύονταν στην εφημερίδα προέρχονταν από το ιταλικό πρακτορείο *Stefani*. Οι ειδήσεις αυτές επεξεργάζονταν πρώτα από το Γραφείο Τύπου και Προπαγάνδας της Ιταλίας και μετά περνούσαν από τον έλεγχο του ιταλικού καθεστώτος. Μάλιστα, ο Mussolini είχε απαγορεύσει τη διάδοση ειδήσεων και δηλώσεων από το ραδιόφωνο ή από τον τύπο, εάν πρώτα δεν περνούσαν από την έγκρισή του και την επεξεργασία του πρακτορείου *Stefani*¹³.

Ο αυστηρός έλεγχος από πλευράς των ιταλικών κατοχικών δυνάμεων εκτείνεται σε όλους τους τομείς της καθημερινής ζωής. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελούν οι δύο εν ενεργεία φιλαρμονικές της πόλης της Κέρκυρας, η «Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας» και η Φιλαρμονική Εταιρία «Μάντζαρος». Δεδομένης της σημασίας των φιλαρμονικών στη ζωή των Κερκυραίων, δεν μας εκπλήσσει ο αυστηρός έλεγχος που αυτές δέχονταν κατά τη διάρκεια της ιταλικής κατοχής. Όπως συμπεραίνεται από το αρχειακό υλικό της Φ.Ε.Κ. η παραμικρή κίνηση, είτε εσωτερική είτε εξωτερική, έπρεπε να περάσει πρώτα από τον αυστηρό έλεγχο των αρμοδίων Αρχών, από το «Affari Civili» (Τμήμα Πολιτικών Υποθέσεων),

⁷ Οδυσσέας Κάρολος Χρ. Κλήμης, *Ιστορία νήσων Κέρκυρας [...]*, ο.π. 276.

⁸ Παύλος Κορπής, *Μέσα επικοινωνίας και εργαλεία προπαγάνδας στην Ιταλία του Μουσολίνι (1922 – 1943)*, Ηράκλειο: Ίδρυμα Ιστορικών μελετών Καθολικής Επισκοπής Κρήτης, 2004, 29.

⁹ «Κερκυραϊκή ζωή: Δια την αλληλογραφίαν», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.162 (8.7.1943), 2

¹⁰ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής, – Κέρκυρα 1940 – 1944, [...]*, ο.π. 162

¹¹ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής – Κέρκυρα 1940 – 1944, [...]*, ο.π. 107 – 108

¹² Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής – Κέρκυρα 1940 – 1944, [...]*, ο.π. 192

¹³ Παύλος Κορπής, *Μέσα επικοινωνίας και εργαλεία προπαγάνδας στην Ιταλία του Μουσολίνι (1922 – 1943), [...]*, ο.π. 37

από το τμήμα Γενικής Ασφάλειας, την Αστυνομία Πολιτών και την Καραμπινερία.¹⁴ Συγκεκριμένα, για την αγορά προϊόντων που προορίζονταν για το μουσικό σώμα όφειλε να παίρνει άδεια από το Τμήμα Πολιτικών Υποθέσεων και τον Δήμαρχο, ενώ για τη σύγκλιση συνελεύσεων,¹⁵ τη διεξαγωγή ψυχαγωγικών παιχνιδιών,¹⁶ τη συμμετοχή της σε μνημόσυνα,¹⁷ λιτανείες¹⁸ και συναυλίες,¹⁹ έπρεπε να ζητήσει άδεια από το τμήμα «Γενικής Ασφαλείας και Αστυνομίας Πολιτών». Άξιο αναφοράς αποτελεί επίσης το γεγονός ότι ακόμα και οι πρόβες της φιλαρμονικής καθορίζονταν από τον Ιταλό Αξιωματικό των Καραβινιέρων.²⁰ Εξίσου μεγάλο έλεγχο δεχόταν και στα οικονομικά θέματα με αρμόδια αρχή τη Νομαρχία στην οποία ήταν υποχρεωμένη να υποβάλλει κάθε χρόνο τον οικονομικό απολογισμό και την κατάσταση της περιουσίας της εταιρείας αλλά και των μελών της.²¹

Χρήζει ιδιαίτερης σημασίας το γεγονός ότι η ιταλική φασιστική ηγεσία είχε εκμεταλλευτεί αρκετές φορές τη Φ.Ε.Κ. για να επωφεληθεί, μεταξύ άλλων, στον οικονομικό τομέα. Κάτι τέτοιο συνέβη το 1941 όταν η *Εφημερίδα των Ιονίων* ή αλλιώς *Gazetta Jonica* αντιμετώπιζε οικονομικά προβλήματα. Τότε, ο διευθυντής της εφημερίδας ζήτησε από τον πρόεδρο της φιλαρμονικής να ενισχύσει οικονομικά την εφημερίδα. Παρά το γεγονός ότι ο πρόεδρος της Φ.Ε.Κ. του τόνισε ότι η φιλαρμονική δεν ήταν σε θέση να συνεισφέρει οικονομικά, αυτή τελικά κλήθηκε να καταβάλει στην εφημερίδα το ποσό των 3.000 δραχμών²². Εξίσου μεγάλος ήταν ο έλεγχος που δέχονταν οι δύο φιλαρμονικές από την αστυνομία, η οποία μπορούσε να παρεμβαίνει και να λαμβάνει αποφάσεις για τα μουσικά σώματα όποτε αυτή το θεωρούσε αναγκαίο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απόφαση της ιταλικής αστυνομίας τον Μάιο του 1943, να κλείσει τις δύο φιλαρμονικές με την κατηγορία ότι ήταν αντιαξονικά κέντρα, στα οποία γίνονταν αντιγερμανικές και αντιιταλικές συζητήσεις. Η απόφαση αυτή αναιρέθηκε με την υπογραφή του πρωτόκολλου «Processo Verbale di Ffiata» στις 21 Μαΐου 1943, με το οποίο οι δύο φιλαρμονικές δήλωναν ότι δεν θα επαναλάμβαναν ανάλογη πράξη.²³

Με δεδομένα τα παραπάνω, δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι η μουσική δράση των φιλαρμονικών χρησιμοποιήθηκε προπαγανδιστικά ακόμα και στον τύπο της εποχής. Κάτι τέτοιο αποτυπώνεται σε άρθρο του 1942 το οποίο αναφέρει τα εξής. «Εμείς εδώ είμαστε ο τόπος του γλεντιού, της χαράς και της μουσικής. Για εμάς πολεμική ατμόσφαιρα δεν υπάρχει [...] Είναι λίγο εγωιστικό εκ μέρους μας, μα τι να κάνουμε αφού όλα, φυσικός και τεχνικός

¹⁴ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.156, 2.7.1943.

¹⁵ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.82, 16.6.1941., Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.85, 26.7.1941. Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.86, 9.8.1941, Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.88, 17.8.1941

¹⁶ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.107, 8.11.1941.

¹⁷ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.95, 9.9.1941. Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.134, 9.9.1942

¹⁸ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.109, 412.1941.

¹⁹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.115, 20.12.1941.

²⁰ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 18.5.1943.

²¹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ. 90, 20.8.1941.

²² Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 14.11.1941, Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 18.11.1941.

²³ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 22.6.1943.

πλούτος συντελούν στην ξεκουραστική ειρηνική ζωή μας. Όταν όλα προσφέρονται από τη φύση και από τον κόπον των Αρχών μας γιατί να μην τα απολαμβάνουμε; [...] Και γιατί να μην δώσουμε ραντεβού απόψε κάτω από τις γλυκές μουσικές νότες που μας χαρίζουν με τόση ευχαρίστηση οι δυο μας περίφημες μουσικές εταιρίες Μάντζαρος και Παλαιά στη Σπιανάδα;». Το άρθρο συνεχίζει αναφέροντας πως στα πρόσωπα των μουσικών ήταν «ζωγραφισμένη η διάθεσή» τους να διασκεδάσουν το κοινό²⁴. Την παραπάνω εικόνα έρχονται να διαψεύσουν τα στοιχεία που έχουμε σχετικά με την άθλια οικονομική κατάσταση των μελών των μουσικών σωμάτων.²⁵

Όπως πληροφορούμαστε από το αρχειακό υλικό της Φ.Ε.Κ. η οικονομική κατάσταση τόσο της φιλαρμονικής, όσο και των μουσικών ήταν τόσο άσχημη, ώστε σιτίζονταν με ειδικά δελτία που τους παραχωρούσε το «Affari Civili».²⁶ Δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι είχε παρατηρηθεί το φαινόμενο να εγγράφονται μουσικοί στη φιλαρμονική, μόνο και μόνο γιατί έτσι είχαν εξασφαλισμένο φαγητό. Μάλιστα, πολλοί από αυτούς έρχονταν μόνο για να λάβουν το φαγητό που τους αναλογούσε χωρίς να προσέρχονται στις πρόβες. Για αυτές τις περιπτώσεις, η διοικητική επιτροπή της Φ.Ε.Κ. έλαβε δραστικά μέτρα, ζητώντας τον Σεπτέμβριο του 1941 από τον Δήμαρχο Γεράσιμο Τρύφωνα, να σταματήσει την προσφορά άρτου στους μουσικούς που δεν προσέρχονταν στις πρόβες.²⁷

Ένα από τα πρώτα ερωτήματα που δημιουργούνται είναι το σε ποιο βαθμό επηρεάστηκε η εσωτερική λειτουργία της Φ.Ε.Κ. κατά τη διάρκεια της κατοχής. Η αλήθεια είναι πως σε αυτό το διάστημα έγιναν σοβαρές αλλαγές, κυρίως στα δίδακτρα των μαθημάτων της φιλαρμονικής. Από τον Σεπτέμβριο κιόλας του 1941, δηλαδή από το πρώτο έτος της ιταλικής κατοχής, τα δίδακτρα των μαθημάτων ξεκίνησαν να παρουσιάζουν σταδιακή αύξηση.²⁸ Παράδειγμα αποτελούν τα δίδακτρα στα μαθήματα εγχόρδων τα οποία όχι μόνο αυξήθηκαν αλλά διπλασιάστηκαν.²⁹ Αδιαμφισβήτητα, οι εισφορές που λάμβανε από άτομα τα οποία δεν ανήκαν στις κατοχικές αρχές της Κέρκυρας ήταν σημαντικές για τη λειτουργία της. Βέβαια, πολλοί από αυτούς εξαιτίας της άσχημης οικονομικής κατάστασης της περιόδου, σταμάτησαν να προσφέρουν τη βοήθειά τους στη φιλαρμονική, δυσκολεύοντας έτσι τη λειτουργία της.³⁰

Όπως είναι ευρέως γνωστό, η Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, από την ίδρυση της, ήταν ένα σημαντικό σώμα για τον τόπο. Παρά τις αλλαγές που δέχτηκε, η προσφορά της δεν άλλαξε κατά τη διάρκεια της κατοχής. Τα καλοκαίρια εκτελούσε μουσικά έργα στη Σπιανάδα, ενώ κατά τη χειμερινή περίοδο έδινε συναυλίες στο Δημοτικό Θέατρο.³¹ Επίσης,

²⁴ Σπύρος Δαπεργολας, «Η ηχώ των Ιονίων: Με το φακό – Μια βραδυά μουσικής», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.187 (6.8.1942), 3

²⁵ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 24.3.1942.

²⁶ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.142, 28.12.1942, Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.155, 8.6.1943.

²⁷ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.94, 4.9.1941.

²⁸ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 16.12.1941.

²⁹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 8.9.1942.

³⁰ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.154, 7.6.1943.

³¹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, 20.10.1942.

είχε παίξει κάποιες φορές και προς ψυχαγωγία των εργαζομένων του Εργατικού Κέντρου³² αλλά και σε παιχνίδια τόμπολας που διεξάγονταν στην πλατεία.³³ Εξίσου σημαντική δράση παρουσίαζε και η Φιλαρμονική Εταιρία «Μάντζαρος»³⁴ καθώς οι δράσεις και των δύο φιλαρμονικών βρίσκονταν σε παραλληλία εκείνο το διάστημα. Όπως και στην περίπτωση της Φ.Ε.Κ. έτσι και στη Φιλαρμονική Εταιρία «Μάντζαρος», για να παιανίσει σε κάποια εορτή ή λιτανεία, έπρεπε πρώτα να αιτηθεί άδεια εξόδου από τον Δήμαρχο Κέρκυρας.³⁵

Εξίσου αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του εύρους της προπαγάνδας στην Κέρκυρα, αποτελεί και ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Κέρκυρας, που λειτούργησε για πρώτη φορά τον Αύγουστο του 1941. Ο πρώτος υπεύθυνος του σταθμού ήταν ο Paolo Veronese, που ήταν παράλληλα διευθυντής του «Γραφείου Τύπου, Προπαγάνδας και Τουρισμού», του «Γραφείου των Πολιτικών Υποθέσεων» και διευθυντής της *Εφημερίδας των Ιονίων Νήσων*³⁶. Φυσικά, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το εν λόγω πρόσωπο κατείχε αυτές τις σημαντικές θέσεις που αφορούσαν αφενός την ενημέρωση και την ψυχαγωγία και αφετέρου την τοπική διοίκηση και την εξωτερική πολιτική.³⁷ Όντας εκπρόσωπος του ιταλικού φασισμού και του οράματος της «Μεγάλης Ιταλίας», είχε εντάξει τον Ρ.Σ.Κ. σ' ένα καλά οργανωμένο προπαγανδιστικό σχέδιο, το οποίο στηριζόταν στην πολιτιστική αποστολή της Ιταλίας στην Ανατολική Μεσόγειο και αποσκοπούσε στο να πείσει τους Κερκυραίους ότι το συμφέρον τους ήταν η ένωση με την Ιταλία³⁸. Αυτό επιβεβαιώνεται τόσο από τον αυστηρό έλεγχο που δέχονταν όλες οι τοπικές εκπομπές πριν μεταδοθούν, όσο και από το γεγονός ότι το ημερήσιο πρόγραμμα περιελάμβανε και ιταλικές εκπομπές που μεταδίδονταν από την Ιταλική Εταιρεία Ραδιοφωνικών Ακροάσεων, που ήταν ο μοναδικός φορέας μετάδοσης ραδιοφωνικών προγραμμάτων στην Ιταλία του Mussolini³⁹. Κατ' επέκταση, ο λαός της Κέρκυρας δεν μπορούσε να είναι αντικειμενικά ενημερωμένος για τις εξελίξεις στα μέτωπα πολέμου, καθώς η εικόνα που του παρουσίαζε καθημερινά η ιταλική ειδησιογραφία ήταν πλασματική και μονομερής.⁴⁰

Το δελτίο ειδήσεων του ραδιοφώνου ενημέρωνε το ακροατήριο μόνο για τις νίκες και κατακτήσεις του φασισμού, ενώ απέκρυπτε τις ήττες του. Όταν δε ήταν η ημέρα κάποιας φασιστικής εορτής, όπως η επέτειος της ίδρυσης της Ρώμης και της ημέρας της εργασίας (21 Απριλίου), η ιταλική εξουσία μέσω του ραδιοφώνου δεν έχανε την ευκαιρία να τονίσει την «εκπληκτική» δύναμη των στρατευμάτων του φασισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα

³² «Κερκυραϊκή ζωή: Λακωνικά», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.70 (23.3.1943), 2

³³ «Κερκυραϊκή ζωή: Τελευταία ημέρα πωλήσεως των καρτελλών της τόμπολας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.108 (6.5.1943), 2

³⁴ Εκ της Διοίκησης, «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ανακοινώσεις», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.292 (6.12.1942), 4

³⁵ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρωτόκολλο Επιστολών 1933 – 1946, αρ.91, 22.8.1941.

³⁶ Κωνσταντίνος Καλαντζής, *Η παιδεία εν Ελλάδι 1935 – 1951*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, 100

³⁷ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής, Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...] ο.π. 103

³⁸ Κώστας Δαφνής, *Χρονικά πολέμου και κατοχής Κέρκυρα 1940 – 1944*, [...] ο.π. 189

³⁹ Aristotle A. Kallis, *Fascist ideology, territory and expansionism in Italy and Germany, 1922 – 1945*, London: Routledge, 2000, 15

⁴⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η πολεμική κατάσταση από του Ραδιοσταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.292 (6.12.1942), 4

αποτελεί η ομιλία του Υπουργού των Πολιτικών Υποθέσεων των Ιονίων Νήσων, Piero Parini, προς τιμή αυτής της επετείου, το 1943. Σ' αυτή την ομιλία λοιπόν, απαρίθμησε τα έργα που είχαν πραγματοποιηθεί στο νησί, από την άφιξη των φασιστικών δυνάμεων μέχρι τη συγκεκριμένη ημέρα. «Αν εις τον κόσμο η κατάσταση χειροτέρευσε, στα Ιόνια Νησιά η εργατική τάξη απεναντίας, έκανε ένα βήμα προόδου»⁴¹. Το γεγονός όμως ότι οι οικονομικές συνθήκες της εποχής δεν επέτρεπαν σε πολύ κόσμο να έχει δικό του ραδιόφωνο, δεν εξυπηρετούσε τα ιταλικά σχέδια καθώς η μεγαλύτερη μερίδα του λαού δεν είχε πρόσβαση σε αυτά τα προγράμματα. Ωστόσο, το πρόβλημα λύθηκε με την τοποθέτηση μεγαφώνων στα κύρια σημεία της πόλης⁴², σε καφεενία και ζυθοπωλεία του κέντρου και της πλατείας⁴³. Σύμφωνα με το Γραφείο Τύπου και Προπαγάνδας, η κίνηση αυτή θεωρήθηκε επιτυχημένη αφού με αυτό τον τρόπο επιτεύχθηκε η αύξηση της ακροαματικότητας του σταθμού.⁴⁴

Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι τόσο στην Ιταλία όσο και στην Κέρκυρα κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, χρησιμοποιούνταν όμοιες πρακτικές στις ραδιοφωνικές μεταδόσεις. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε τον νόμο περί περιορισμού της ακρόασης ξένων ραδιοφωνικών μεταδόσεων που είχε επιβληθεί στην Ιταλία τον Απρίλιο του 1941⁴⁵ και ίσχυε και για την Κέρκυρα. Παραδόξως, παρά τις σοβαρές κυρώσεις που προέβλεπε ο νόμος, μεγάλη μερίδα του πληθυσμού συνέχισε να ακούει παράνομα ξένους σταθμούς⁴⁶. Μάλιστα, μια σημαντική μαρτυρία υποστηρίζει ότι στο νησί λειτουργούσαν περίπου 200 παράνομα ραδιόφωνα, ενώ παρατηρήθηκε το φαινόμενο ο λαός να ακούει κρυφά τον Σταθμό του Λονδίνου⁴⁷. Όπως στην Ιταλία του Μουσολίνι, έτσι και στην Κέρκυρα, ο Ρ.Σ.Κ. ήταν υποχρεωμένος να τιμήσει όλες τις φασιστικές επετείες, όπως αυτές τιμώνταν στην Ιταλία, μεταδίδοντας ειδικά προγράμματα τα οποία περιελάμβαναν ομιλίες και μουσικά έργα, σχετικά με τη συγκεκριμένη εορτή.⁴⁸ Δείγμα του τι περιελάμβανε το πρόγραμμα μιας επετειακής μέρας, αποτελεί ο εορτασμός για την 20ή επέτειο από την «πορεία προς τη Ρώμη» που έλαβε χώρα το 1942. Το πρόγραμμα λοιπόν περιελάμβανε πολεμικά τραγούδια της εποχής, ομιλίες σχετικές με την επέτειο, έργα ιταλικής μουσικής από τη Φιλαρμονική Εταιρία «Μάντζαρος» και ιταλικά ποιήματα.⁴⁹ Ο εορτασμός συνεχίστηκε και την επόμενη ημέρα, κατά την οποία ο Ρ.Σ.Κ. μέσω σύνδεσης με τον σταθμό του Τορίνου μετέδωσε τις

⁴¹ «Κερκυραϊκή ζωή: Ο λόγος του Αρχηγού των Πολιτικών Υποθέσεων», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3 αρ.96 (22.4.1943), 2

⁴² Francesca Tacchi, *Φασισμός*, Γιώργος Κασαπίδης (μτφ.), Αθήνα: Μοντέρνοι καιροί, 2007, 15.

⁴³ Francesca Tacchi, *Φασισμός*, [...], ο.π. 10.

⁴⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων – Η δράσις του γραφείου τύπου και προπαγάνδας των πολιτικών υποθέσεων των Ιονίων Νήσων», *Εφημερίς των Ιονίων*, 24, (28.11.1941), 2

⁴⁵ Martin Blinkhorn, *Mussolini and fascist Italy*, γ' έκδ. New York: Routledge, 2006, 14

⁴⁶ Alvaro Lopez, *Mussolini y el fascismo Italiano*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2012, 63.

⁴⁷ Δημήτρης Ε. Φιλιππίς, *Προφασισμός, εκφασισμός, ψευδοφασισμός, Ελλάδα – Ιταλία και Ισπανία στον μεσοπόλεμο*, Προκόπης Παπαστράτης (πρόλογος), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010, 94

⁴⁸ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η 21η Απριλίου απο του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 95 (21.4.1942), 2

⁴⁹ Francesca Tacchi, *Φασισμός*, [...], ο.π. 49

«μεγαλοπρεπείς» εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Ιταλία⁵⁰ όπως επίσης και την ομιλία του Χίτλερ.⁵¹

Όπως όλες οι εκπομπές που μεταδίδονταν από τον Ρ.Σ.Κ. έτσι και τα μουσικά προγράμματα, περνούσαν από τον αυστηρό έλεγχο των κατοχικών δυνάμεων. Οι τίτλοι των προγραμμάτων που μεταδίδονταν σε καθημερινή βάση κατά τις μεσημεριανές ώρες, ήταν η «ελαφρά μουσική», η «μουσική χορού» και τα «εκλεκτά βαλς». Κατά τις βραδινές ώρες παρουσιαζόταν το πρόγραμμα «ύμνοι και τέλος εκπομπής», το οποίο και έκλεινε καθημερινά τη ραδιοφωνική μετάδοση. Πολύ συχνά μεταδίδονταν συναυλίες ποικίλης μουσικής από τη συμφωνική ορχήστρα του Ρ.Σ.Κ., καθώς και ολόκληρες όπερες, τα προγράμματα «ναπολιτάνικα τραγούδια», «κουαρτέτο και κουιντέτο χαβανέζικων κιθάρων», «στρατιωτικά εμβατήρια» και «δίσκοι κατ' επιθυμία των ακροατών». Όλα αυτά τα προγράμματα ανήκαν στη βραδινή ζώνη. Εξίσου συχνή ήταν και η μετάδοση των προγραμμάτων «συμφωνίες και άριες από μελοδράματα», «ρυθμοί και μουσική», «μουσική δωματίου», «ελληνικά και ιταλικά τραγούδια», «εκλεκτά τεμάχια από όπερες», «μουσική από δίσκους», «η ώρα του στρατιώτη», τα οποία μεταδίδονταν τις βραδινές ώρες και το πρόγραμμα «εύθυμοι ρυθμοί», το οποίο μεταδιδόταν στη μεσημβρινή ζώνη. Ουκ ολίγες φορές ακούστηκε κατά τις βραδινές ώρες, μουσική από το τρίο Κόλλα – Τίτα – Καμηλιέρη⁵² και από το τρίο Κόλλα – Τίτα – Λουμπράνου.⁵³

Πιο σπάνια μεταδίδονταν «τεμάχια από κινηματογραφικές ταινίες» κατά τις μεσημεριανές ώρες, το «ιονικό πρόγραμμα» το οποίο περιελάμβανε μουσικές της Κέρκυρας και το πρόγραμμα με λαϊκά ελληνικά τραγούδια από Κερκυραίους καλλιτέχνες υπό τη συνοδεία «χαβιάς». Τα δύο τελευταία προγράμματα ακούγονταν από το ραδιόφωνο κατά τη βραδινή ζώνη. Επίσης, το καλοκαίρι του 1942 μεταδόθηκε αρκετές φορές, κατά τις βραδινές ώρες, η συναυλία της Φιλαρμονικής Εταιρίας «Μάντζαρος».⁵⁴ Δεν έλειπαν βέβαια και οι μεταδόσεις προγραμμάτων από την ιταλική ραδιοφωνία όπως τον ΕΙΑΡ Τορίνου, Μιλάνου και οι μεταδόσεις μουσικών προγραμμάτων, όπως της ορχήστρας και χορωδίας του θεάτρου «Alla Scala».⁵⁵ Το Κερκυραϊκό ακροατήριο ενημερωνόταν για το καθημερινό πρόγραμμα του Ρ.Σ.Κ. από την αντίστοιχη στήλη της εφημερίδας, η οποία περιελάμβανε πολλές φορές σχολιασμό, κριτική και βιογραφικά στοιχεία των συνθετών των έργων, τα οποία επρόκειτο να μεταδοθούν.⁵⁶

⁵⁰ Νίκος Μακρής, «Φασισμός», *Εισαγωγικό λεξικό πολιτικών όρων και φιλοσοφίας* (Πολιτικά θέματα, 1990), 428

⁵¹ Ruth Ben – Ghiat, *Fascist modernities, Italy 1922 – 1945, Usa*: University of California Press, 2001, 18.

⁵² «Το πρόγραμμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.141 (13.6.1942), 2

⁵³ «Κερκυραϊκή ζωή: Ο ραδιοσταθμός μας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.130 (1.6.1943), 2

⁵⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο ραδιοφωνικός μας σταθμός», *Εφημερίς των Ιονίων*, 191 (11.8.1942), 2

⁵⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο ραδιοφωνικός μας σταθμός», *Εφημερίς των Ιονίων*, 194 (14.8.1942), 2

⁵⁶ «Η ζωή των Ιονίων – Μεγάλη επιτυχία της συναυλίας του Ραδιοσταθμού», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.28, (3.12.1941), 2

Άξιο αναφοράς αποτελεί επίσης, η σύσταση τακτικής συμφωνικής ορχήστρας του Ρ.Σ.Κ. Την ορχήστρα αποτελούσαν 25 μουσικοί⁵⁷ και το ρεπερτόριο που απέδιδαν ανήκε κατά βάση σε Ιταλούς και Γερμανούς μουσικούς, ενώ πιο σπάνια σε Επτανήσιους συνθέτες⁵⁸. Εξίσου σημαντικό αποτελεί το γεγονός ότι οι πρόβες της χορωδίας, της ορχήστρας και της μπαντίνας του Ρ.Σ.Κ. πραγματοποιούνταν στο κτήριο της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κέρκυρα.⁵⁹ Αξίζει να προσθέσουμε επίσης, ότι αρκετοί μουσικοί της φιλαρμονικής έπαιζαν και στα μουσικά προγράμματα που μετέδιδε ο Ρ.Σ.Κ.⁶⁰ Ακόμα, όπως προκύπτει από το αρχειακό υλικό της Φ.Ε.Κ., η ίδια είχε προσφέρει κάποιες φορές μουσικά έργα στην ορχήστρα του σταθμού⁶¹. Τη διεύθυνση της ορχήστρας είχαν αναλάβει σε σταθερή βάση ο Giovanni di Prinzio, ο Nicolao Cerruti,⁶² ο οποίος εμφανίζεται ως ο σταθερός μαέστρος μέχρι το τέλος Ιανουαρίου 1942⁶³ και ο Σωτήρης Κρητικός, αρχιμουσικός της Φιλαρμονικής Εταιρίας «Μάντζαρος» ο οποίος φαίνεται να κατείχε αυτή τη θέση από τον Φεβρουάριο του 1942.⁶⁴ Κατά καιρούς την ορχήστρα είχαν διευθύνει και άλλοι μουσικοί όπως ο Φαρούγγιας⁶⁵ και ο Μοναστηριώτης.⁶⁶

Όπως είναι ευρέως γνωστό, το κύριο μέλημα της ιταλικής ηγεσίας ήταν να προσεγγίσει τη νεολαία, καθώς αυτή θα αποτελούσε την επόμενη ενήλικη γενιά που θα συνέχιζε τα σχέδια του ιταλικού φασισμού. Ο Ρ.Σ.Κ. δεν εξαιρείται από αυτή τη σκοπιμότητα. Στο πλαίσιο αυτό, διαμορφώθηκαν ειδικά προγράμματα για τους νέους, μαθητές και σπουδαστές της Κέρκυρας με στόχο τη διαπαιδαγώγησή τους στον καλλιτεχνικό και τεχνικό τομέα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι ιταλικές αρχές στον τύπο της εποχής, τα προγράμματα αυτά δημιουργήθηκαν «για να μπορέσει η νεολαία να αντιληφθεί τα υψηλά ανθρωπιστικά και μορφωτικά ιδεώδη» του φασισμού.⁶⁷ Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η εκπομπή η «Ωρα του ερασιτέχνη» που για πρώτη φορά φαίνεται να μεταδόθηκε τον Νοέμβριο του 1941. Σ' αυτή την εκπομπή καλούνταν να συμμετέχουν μουσικοί όλων των οργάνων και τραγουδιστές «κοινών ασμάτων» και

⁵⁷ W. «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο ραδιοφωνικός σταθμός Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 30 (4.2.1942), 2.

⁵⁸ «Το πρόγραμμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.128 (29.5.1942), 2

⁵⁹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α., Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 16.9.1941.

⁶⁰ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 9.12.1941

⁶¹ Φ.Ε.Κ./ Δ.Α. Πρακτικά Διοικητικής Επιτροπής, Συνεδρίαση 23.9.1941.

⁶² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων – Το πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 5 (6.11.1941), 2

⁶³ Ο Νικόλαος Τσερούτη εκτός απο μαέστρος της συμφωνικής ορχήστρας του Ρ.Σ.Κ. παρέδιδε και μαθήματα πιάνου, φωνητικής και σύνθεσης και επίσης αναλάμβανε κουρδίσματα πιάνων παντός είδους.

⁶⁴ «Το πρόγραμμα του Ραδιοσταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 28 (1.2.1942), 2

⁶⁵ «Η ζωή των Ιονίων – Μεγάλη επιτυχία της συναυλίας του Ραδιοσταθμού», *Εφημερίς των Ιονίων*, 28, (3.12.1941), 2

⁶⁶ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Έκτακται εκπομπάι του Ραδιοσταθμού Κερκύρας επί τη εορτή των Χριστουγέννων», *Εφημερίς των Ιονίων*, 46 (24.12.1941), 2

⁶⁷ Δημήτρης Φιλίππης, *Προφασισμός, εκφασισμός, ψευδοφασισμός – Ελλάδα, Ιταλία και Ισπανία στον μεσοπόλεμο, [...]*, ο.π. 122

μελοδραμάτων. Οι εκτελεστές εμφανίζονταν στο κοινό ύστερα από δήλωση ενδιαφέροντος και αφού περνούσαν πρώτα από μια διαδικασία επιλογής.⁶⁸

Επεκτείνοντας τον συλλογισμό μας, θα λέγαμε ότι από τη μαζική προπαγάνδα δεν θα μπορούσε να λείπει η προώθηση της ιταλικής γλώσσας και πολιτισμού. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι κατοχικές αρχές δημιούργησαν ήδη από τον Νοέμβριο του 1941 ειδικές εκπομπές εκμάθησης της ιταλικής γλώσσας με καθηγήτρια την Ελένη Γαβαλά⁶⁹. Τα μαθήματα αυτά μεταδίδονταν δύο φορές την εβδομάδα και χωρίζονταν σε δύο εκπομπές, για αυτούς που δεν είχαν καθόλου γνώση της ιταλικής γλώσσας και για αυτούς που κατείχαν κάποιες βασικές γνώσεις⁷⁰. Μετέπειτα, στα τέλη Οκτωβρίου 1942 ξεκίνησε να μεταδίδεται ένας κύκλος συζητήσεων με τίτλο «Γνωρίζω την φασιστική Ιταλία» με στόχο να διδάξει στους ακροατές τη φασιστική κίνηση και την εξέλιξή της επί της ιταλικής χερσονήσου. Κι αυτή η εκπομπή μεταδιδόταν δύο φορές την εβδομάδα με παρουσιάστρια επίσης την Ελένη Γαβαλά⁷¹ και άλλοτε τον αρχισυντάκτη της *Εφημερίδας των Ιονίων*, Franco Martinelli.⁷² Οι διαλέξεις είχαν διαφορετικό θέμα κάθε φορά, όμως σχετιζονταν πάντα με τη φασιστική Ιταλία και τη φασιστική μόρφωση των νέων⁷³. Μια χαρακτηριστική θεματική ενότητα ήταν «Ο αστός στρατιώτης δια μέσου της σχολικής μορφώσεως» στην οποία γινόταν λόγος για το πώς η κατάλληλη φασιστική μόρφωση μπορούσε να δημιουργήσει τους αυριανούς σωστούς πολίτες⁷⁴. Με αυτές τις εκπομπές, είχε καλυφτεί ένας τεράστιος αριθμός διαφορετικών θεμάτων που «δίδασκε» στους ακροατές τις ποικίλες πτυχές του ιταλικού πολιτισμού.

Ένα άλλο κεφάλαιο που χρήζει αρκετής συζήτησης αποτελεί η κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου. Η δύναμη του κινηματογράφου είχε εκτιμηθεί κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ού αιώνα από πολλούς ηγέτες οι οποίοι προσπάθησαν μέσω αυτού να καθοδηγήσουν προπαγανδιστικά την αντίληψη του λαού.⁷⁵ Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η ανάθεση, από τον Hitler, της κινηματογραφικής κάλυψης του συνεδρίου των Ναζί στη Νυρεμβέργη το 1934 στην Helena Riefenstahl, την καλύτερη δημιουργό κινηματογραφικών ταινιών της Γερμανίας. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί η καλύτερη προπαγανδιστική ταινία που είχε γίνει ποτέ, παρόλο που αποτύπωνε τις πιο απάνθρωπες αντιλήψεις του αιώνα.⁷⁶ Από την άλλη, όπως και στη

⁶⁸ «Η ώρα του ερασιτέχνη», *Εφημερίς των Ιονίων*, 15, (18.11.1941), 2

⁶⁹ «Το πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 8, (9.11.1941), 4

⁷⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αξιόλογος δράσις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 235 (1.10.1942), 4

⁷¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αξιόλογος δράσις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 235 (1.10.1942), 4

⁷² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αύριον αρχίζουν τα μαθήματα της Ιταλικής γλώσσας απο του Κερκυρ. Ραδιοφώνου», *Εφημερίς των Ιονίων*, 238 (4.10.1942), 4

⁷³ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ραδιοφωνικός Σταθμός Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, 274 (15.11.1942), 4

⁷⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ραδιοφωνικός Σταθμός Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, .290 (4.12.1942), 2

⁷⁵ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Κατερίνα Κακλαμάνη (μετάφρ.), Εύα Σταφανή (επιμ.), 4η έκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάνη, 2011, 26.

⁷⁶ Κωνσταντίνος Σάντας, *Πώς βλέπω μια ταινία. Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2006, 39.

Γερμανία έτσι και στην Ιταλία, εάν κάποια ταινία δεν πρέσβευε τα ιδεώδη της κρατικής ιδεολογίας, τότε δεν γινόταν αποδεκτή από την ηγεσία και διωκόταν. Έτσι είχε συμβεί και με την ταινία *Ο μεγάλος δικτάτορας*, η οποία είχε σκηνοθετηθεί από τον Charlie Chaplin και στην οποία πρωταγωνιστούσε ο ίδιος.⁷⁷

Με δεδομένα τα παραπάνω, είναι φανερό το γεγονός ότι στη φασιστική Ιταλία δεν έπρεπε να περάσουν στους θεατές μηνύματα αντίθετα από τις θέσεις της διοίκησης ή να διαρρεύσουν πληροφορίες από τα αντίπαλα στρατεύματα, που ίσως να προκαλούσαν γενική εξέγερση.⁷⁸ Με στόχο τον καλύτερο έλεγχο των κινηματογραφικών προβολών, ιδρύθηκε στην Ιταλία το 1923 το κινηματογραφικό ινστιτούτο «Luce», το οποίο παρήγαγε «εκπαιδευτικά» ντοκιμαντέρ και ταινίες εθνικής και πατριωτικής προπαγάνδας, που προβάλλονταν υποχρεωτικά σε όλες τις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας. Επίσης, από τον Ιούνιο του 1927, παρουσιάζονταν υποχρεωτικά και τα μικρής διάρκειας «cinegiornale» τα οποία πρόβαλλαν τα επίκαιρα γεγονότα του φασιστικού κράτους.⁷⁹ Κατά την ιταλική κατοχή, προβάλλονταν και στην Κέρκυρα με το όνομα «Ζουρνάλ Λούτσε».⁸⁰ Παρατηρώντας τα, αντιλαμβανόμαστε την προσεκτική επιλογή της μουσικής επένδυσης, η οποία στις πλείστες περιπτώσεις ήταν εμβατηριακή και σε συνδυασμό με την εικόνα ερχόταν να τονίσει την επιβλητικότητα του φασιστικού καθεστώτος.

Οι ίδιες προπαγανδιστικές τεχνικές που εφαρμόζονταν στις κινηματογραφικές παραγωγές στην Ιταλία, συναντώνται και στην Κέρκυρα. Στα χρόνια της ιταλικής κατοχής προβάλλονταν κινηματογραφικές ταινίες κατά τη χειμερινή περίοδο στο Δημοτικό Θέατρο ενώ κατά τη θερινή περίοδο στον Κινηματογράφο «Ορφεύς». Από τον Νοέμβριο του 1941, όταν ξεκίνησε η λειτουργία του Δημοτικού Θεάτρου υπό ιταλική διοίκηση,⁸¹ και έκτοτε, προβάλλονταν, σχεδόν σε καθημερινή βάση, κινηματογραφικές ταινίες και σε μικρότερο βαθμό θεατρικές παραστάσεις. Οι ταινίες που προβάλλονταν ανήκαν ως επί το πλείστον σε παραγωγές της Ιταλίας⁸² αλλά και συμμαχικών χωρών της⁸³. Επίσης, χάρη στη σύνδεση του σταθμού της Κέρκυρας με τους σταθμούς της Ιταλίας, προβάλλονταν εκτελέσεις μουσικών έργων, κυρίως Ιταλών συνθετών. Ενδεικτικά αναφέρονται η *Μαντάμ Μπάτερφλαϋ*,⁸⁴ η 7η οπερέτα του Στράους⁸⁵ και άλλα. Φυσικά, δεν έλειπαν και οι ζωντανές εκτελέσεις μουσικών έργων από σύνολα της Κέρκυρας όπως το μουσικό συγκρότημα «Κέρκυρα», του Σπύρου

⁷⁷ Alvaro Lopez, *Mussolini y el fascismo Italiano*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2012, 61.

⁷⁸ Δημήτρης Ε. Φιλιππής, *Προφασισμός, εκφασισμός, ψευδοφασισμός – Ελλάδα, Ιταλία και Ισπανία στον μεσοπόλεμο*, [...], ο.π., 239

⁷⁹ Παύλος Κορπής, *Μέσα επικοινωνίας και εργαλεία προπαγάνδας στην Ιταλία του Μουσολίνι (1922-1943)*, [...], ο.π. 66 - 67

⁸⁰ «Δημοτικόν Θέατρον», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.18 (21.1.1942), 2

⁸¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων – Έναρξις παραστάσεων χειμερινού κινηματογράφου», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.16, (19.11.1941), 2

⁸² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Κινηματογραφικά παραστάσεις», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.24 (28.1.1943), 4

⁸³ «Δημοτικόν Θέατρον», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.18 (21.1.1942), 2

⁸⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Κινηματογραφικά παραστάσεις», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.24 (28.1.1943), 4

⁸⁵ «Η ζωή των Ιονίων: Κινηματογραφικά παραστάσεις», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ. 2, αρ. 292 (6.12.1942), 4

Δαπέργολα.⁸⁶ Από την άλλη, ο θερινός κινηματογράφος «Ορφεύς» έκανε την πρεμιέρα του επί φασιστικής εξουσίας, τον Ιούνιο του 1942⁸⁷ και λειτουργούσε κάθε καλοκαίρι μέχρι το τέλος Οκτωβρίου⁸⁸. Σε αντίθεση με το Δημοτικό Θέατρο, στο οποίο παρουσιάζονταν κυρίως κινηματογραφικές ταινίες, στο θέατρο «Ορφεύς» λάμβαναν χώρα αρκετές μουσικές συναυλίες και εκδηλώσεις. Η πλειονότητα των μουσικών έργων που εκτελούνταν, ανήκαν σε γνωστούς Ιταλούς συνθέτες και σε μικρότερο βαθμό σε Επτανήσιους συνθέτες.⁸⁹ Αξίζει να σημειωθεί, ότι τα έσοδα από τις δράσεις που πραγματοποιούνταν στα δύο θέατρα βοήθησαν σημαντικά στην κάλυψη μέρους των οικονομικών ελλείψεων του τοπικού ταμείου.⁹⁰

Πέρα από τα δύο προαναφερθέντα θέατρα, οι φασιστικές αρχές εκμεταλλεύτηκαν και το παλαιό θέατρο «Ποικιλιών», για να το μετατρέψουν σε χώρο συσσιτίου για τους φτωχούς κατοίκους. Στο συσσίτιο αυτό, το οποίο οργανωνόταν από το Γραφείο Πολιτικών Υποθέσεων σε συνεργασία με τον Δήμο Κερκυραίων⁹¹ σιτίζονταν καθημερινά πολίτες που είχαν άμεση οικονομική ανάγκη. Το ενδιαφέρον για τον συγκεκριμένο χώρο έγκειται στο ότι παρουσίαζε μουσική κίνηση η οποία προέκυψε μετά από πρωτοβουλία μουσικών που σιτίζονταν εκεί. Σύμφωνα με την αρθρογραφία της εποχής, οι μουσικοί αυτοί είχαν δημιουργήσει μια ορχήστρα για να δώσουν «μια φλόγα χαράς και ελπίδας στους συνανθρώπους τους». Πρόκειται για τους μουσικούς Σέργιο Παβία, Σπύρο Βασιλά, Γεράσιμο Καπράνο, Γεράσιμο Λίβερη, Παναγιώτη Γραμμένο, Γεώργιο Κοντογιάννη και Σωτήριο Ταχιάτη.⁹² Μάλιστα, η αυτοσχέδια ορχήστρα συνέχιζε να παίζει καθ' όλη τη διάρκεια του χειμώνα.⁹³

Η ιταλική ηγεσία από την πλευρά της, είχε συγκροτήσει μια παιδική χορωδία αποτελούμενη από παιδιά που σιτίζονταν στο συγκεκριμένο θέατρο.⁹⁴ Η χορωδία αυτή συμμετείχε σε αρκετές συναυλίες και εκδηλώσεις στην Κέρκυρα, εκ των οποίων οι πλείστες δεν είχαν ως αποκλειστικό στόχο την ψυχαγωγία του κοινού, αλλά την ενίσχυση του τοπικού ταμείου. Μια από αυτές ήταν η εκδήλωση που έλαβε χώρα στις 17 Ιανουαρίου 1943. Η συγκεκριμένη εκδήλωση είχε ξεκινήσει με συναυλία της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κέρκυρας και το φασιστικό εμβατήριο «Giovinezza». Ακολούθως, σειρά είχε η απόδοση παραδοσιακών

⁸⁶ «Κερκυραϊκή ζωή: Επί τέλους η πρώτη του μουσικού συγκροτήματος Κέρκυρα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.134 (5.6.1943), 2

⁸⁷ «Δημοτικόν Θέατρον», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ. 2, αρ. 139 (11.6.1942), 4

⁸⁸ «Η ζωή των Ιονίων: Κινηματοαγραφικά παραστάσεις», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.256 (25.10.1942), 4

⁸⁹ Εδουάρδος Ρινέτη, «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Μουσικό ρεπορτάζ – Επτανησιακή μουσική», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.181 (30.7.1942), 4

⁹⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αυθόρμητος Δωρεά της τραπέζης της Ιταλίας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.258 (28.10.1942), 2

⁹¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ένα έργο φιλανθρωπίας – Τα λαϊκά συσσίτια», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.27 (31.1.1942), 2

⁹² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Συνεχίζονται αρθροί οι προσφοραί προς το Γραφείον Κοιν. Πρόνοιας – Πλήρης κατανόησις του μεγάλου ανθρωπιστικού προορισμού του», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.41 (17.2.1942), 2

⁹³ «Δημοτικόν Θέατρον», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.82 (5.4.1942), 4

⁹⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η Α.Τ.Σ.Ι. προσέφερε 500 χιλιάδας δραχμάς υπέρ των ενδεών», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.43 (19.2.1942), 2

χορών και τραγουδιών από τα παιδιά του Θεάτρου Ποικιλιών, όπως η «Ανθισμένη αμυγδαλιά» και το τραγούδι «Ευχαριστώ» στον «λαϊκότατο ήχο του άσματος Μάμμα». Η εκδήλωση συνεχίστηκε με τη Φ.Ε.Κ. να εκτελεί διάφορα τεμάχια μελοδραμάτων. Στην εκδήλωση αυτή, είχαν λάβει μέρος και κάποια παιδιά από το άσυλο των Φραγκισκανών Αδελφών, τα οποία απόδωσαν διάφορα τραγούδια. Η βραδιά έκλεισε με μουσικά έργα από τη μικρή ορχήστρα εγχόρδων.⁹⁵

Αναφορικά με τα παιδιά που σιτίζονταν στο Θέατρο Ποικιλιών αξίζει να αναφέρουμε ορισμένα βασικά στοιχεία. Από το αρχαικό υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας προκύπτει ότι μέχρι τα τέλη Ιουνίου 1942, τα παιδιά που σιτίζονταν εκεί, είχαν φτάσει τα 1.300,⁹⁶ ενώ γνωρίζουμε ότι οι καθημερινές ψυχαγωγικές τους δραστηριότητες περιελάμβαναν, μεταξύ άλλων, τραγούδια και γυμνάσματα⁹⁷. Όπως και τα υπόλοιπα παιδιά που φοιτούσαν σε σχολεία της Κέρκυρας, έτσι και τα παιδιά του Θεάτρου Ποικιλιών δέχονταν έμμεσα την προπαγάνδα, μέσω κυρίως του τομέα της διασκέδασης. Στο αρχαικό υλικό της περιόδου εμφανίζεται αρκετές φορές η προβολή κινηματογραφικών ταινιών με προπαγανδιστικό περιεχόμενο. Ένα παράδειγμα αποτελεί η προβολή ταινίας με τα επίκαιρα νέα του φασισμού, τον Ιούλιο του 1942 στο Δημοτικό Θέατρο, με θεατές τα παιδιά που σιτίζονταν στο Θέατρο. Μάλιστα, στον σχολιασμό σχετικού άρθρου που ακολούθησε στην *Εφημερίδα των Ιονίων*, οι ιταλικές αρχές δεν έχασαν την ευκαιρία να διαλαλήσουν ότι κάθε φορά που εμφανιζόταν η «επιβλητική» μορφή του Ντούτσε, τα παιδιά ξεσπούσαν σε εκκωφαντικά χειροκροτήματα και ζητωκραυγές.⁹⁸ Φυσικά, αποδέκτες της μαζικής προπαγάνδας μέσω του κινηματογράφου δεν ήταν μόνο τα παιδιά αλλά και οι ενήλικες. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες του φασισμού, ήταν η ταινία με τίτλο «9 Μαΐου», η οποία είχε προβληθεί και στην Κέρκυρα τον Ιούνιο του 1942. Σε αυτή την ταινία, αποτυπώνονταν οι πολιτικές, κοινωνικές και στρατιωτικές κατακτήσεις του φασισμού.⁹⁹

Την ίδια σκοπιμότητα είχαν κι όλες οι εορτές και επέτειοι του φασισμού που παρουσιάζονταν στην Κέρκυρα. Μια σημαντική φασιστική εορτή που πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο στις 21 Απριλίου, στο Δημοτικό Θέατρο, ήταν η ημέρα της εργασίας και της ίδρυσης της Ρώμης. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε το πρόγραμμα εορτασμού έτσι όπως πραγματοποιήθηκε το 1942. Η εκδήλωση περιελάμβανε την προβολή δύο κινηματογραφικών ταινιών και δύο «Ζουρνάλ Λούτσε» προς τους εργάτες της Κέρκυρας στο Δημοτικό Θέατρο, όπως επίσης και το μουσικό έργο «Τραγουδήστε μαζί μου».¹⁰⁰ Με την ίδια

⁹⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η επιτυχία της εορτής της περιθάλψεως καθ' ην διανεμήθησαν τα δώρα της Μπεφάνα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.16 (19.1.1943), 2

⁹⁶ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Τα παιδιά του Ποικιλιών», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.149 (23.6.1942), 2

⁹⁷ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η πρόνοια δια τα παιδιά - Τα παιδιά των Ποικιλιών στην θάλασσα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.158 (3.7.1942), 2

⁹⁸ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Το Ποικιλιών στον κινηματογράφο», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.158 (3.7.1942), 2

⁹⁹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ενδιαφέροντα κινηματογραφικά επίκαιρα γεγονότα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.154 (28.6.1942), 4

¹⁰⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Δύο κινηματογραφικά παραστάσεις δια τους εργατάς της Κέρκυρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.95 (21.4.1942), 2

επισημότητα, εορταζόταν κάθε χρόνο και η επέτειος ίδρυσης των Φάσιο Μάχης. Η επέτειος του 1943 πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα του «Dopolavoro» στο Δημοτικό Θέατρο και παρόντες ήταν όλοι οι Ιταλοί που διέμεναν στην Κέρκυρα, οι αρχές και οι διοικητές ενόπλων δυνάμεων του νησιού, οι φασιστικές ομάδες πρωτοπορίας και οι σχηματισμοί της ιταλικής νεολαίας «Littorio». Αξίζει να αναφερθεί ότι στην εκδήλωση είχε παιανίσει η στρατιωτική μουσική της φρουράς, ενώ για ακόμα μια φορά ακούστηκε το εθνικό άσμα «Gioninezza».¹⁰¹

Όλες οι δράσεις που έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τον εκπαιδευτικό τομέα. Η διαπαιδαγώγηση της νεολαίας, όπως ανέφερα πιο πάνω, θεωρείται, και όχι αδικαιολόγητα, ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέτρα του φασισμού. Με στόχο τον εκφασισμό της νεολαίας, στα Επτάνησα ιδρύθηκαν ιταλικά σχολεία και φασιστικά σωματεία.¹⁰² Συγκεκριμένα, στην Κέρκυρα λειτουργούσαν δύο ιταλικά σχολεία και η Ιταλική Εμπορική Σχολή Κέρκυρας. Δημιουργήθηκαν επίσης τα φασιστικά σωματεία, «Ιταλικός Φασιστικός Σύλλογος», «Ιταλική Αλληλοβοήθεια» και το «Ιταλικό Εθνικό Φασιστικό Κόμμα» το οποίο αποτελείτο από τους «φασίστες διαρκούς απασχόλησης» (Fascisti in Servizio Attivo) και τους απλούς μελανοχίτωνες (Camice nere semplici).¹⁰³ Οι δραστικές αλλαγές στον εκπαιδευτικό τομέα ξεκίνησαν περί τα τέλη Ιουνίου 1941, με την έλευση του Carlo Brighenti,¹⁰⁴ γενικού επόπτη της εκπαίδευσης των Ιονίων Νήσων¹⁰⁵ και επιθεωρητή των δημοτικών σχολείων Κέρκυρας. Ο Brighenti προσπάθησε να «εξιταλίσει» την παιδεία, αντικαθιστώντας σταδιακά τους Έλληνες διευθυντές των σχολείων μέσης εκπαίδευσης με Ιταλούς καθηγητές και εισάγοντας στην καθημερινή εκπαίδευση των παιδιών, τον φασιστικό χαιρετισμό και την τήρηση του φασιστικού εορτολογίου. Όπως είναι ευλόγως εννοούμενο, επιδίωξε να απομακρύνει από την εκπαίδευση, άτομα τα οποία θεωρούσε απειλή ως προς την εδραίωση του προγράμματος τη φασιστικής διαπαιδαγώγησης. Μέχρι τον Οκτώβριο του 1942, είχε ήδη διωχθεί το ένα τέταρτο των καθηγητών των Γυμνασίων.¹⁰⁶

Όλο το φάσμα της γνώσης και το είδος της εκπαίδευσης που λάμβαναν οι μαθητές (σωματική αγωγή, φασιστικές συνήθειες), τους προετοίμαζε έτσι ώστε να γίνουν άξιοι συνεχιστές της φασιστικής ιδεολογίας. Αυτό εξάλλου τονίζεται και στο περίφημο διάγγελμα του Γραμματέα του Εθνικού Φασιστικού Κόμματος, Sforza, το οποίο είχε δημοσιευτεί στην *Εφημερίδα των Ιονίων* στις 30 Απριλίου 1943. Στο διάγγελμα αυτό καθορίζονταν τα κυριότερα χαρακτηριστικά που έπρεπε να διέπουν όλους τους φασίστες, εντός και εκτός Ιταλίας.

¹⁰¹ «Κερκυραϊκή ζωή: Η ιστορική επέτειος της 13ης Μαρτίου – Εξαίρεται υπό του Εξοχ. Παρίνι εντός ατμόσφαιρας ζωηρού ενθουσιασμού και φασιστικής πίστεως», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3 αρ.71 (24.3.1943), 2

¹⁰² Δημήτρης Ε. Φιλιππής, *Προφασισμός, εκφασισμός, ψευδοφασισμός – Ελλάδα, Ιταλία και Ισπανία στον μεσπόλεμο*, [...], ο.π., xii

¹⁰³ Δημήτρης Ε. Φιλιππής, *Προφασισμός, εκφασισμός, ψευδοφασισμός – Ελλάδα, Ιταλία και Ισπανία στον μεσπόλεμο*, [...], ο.π.189.

¹⁰⁴ Οδυσσέας – Κάρολος Χρ. Κλήμης, *Ιστορία νήσου Κέρκυρας*, [...], ο.π. 278

¹⁰⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Τμήμα Μαθημάτων ιταλικής γλώσσας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.242 (9.10.1942), 2

¹⁰⁶ Οδυσσέας – Κάρολος Χρ. Κλήμης, *Ιστορία νήσου Κέρκυρας*, [...], ο.π. 278.

1. Τον Ντούτσε και την Επανάσταση εξυπηρετούν ως καθορίζει ο όρκος «μέχρι της προσφοράς αυτού του αίματος». Οποιος δεν είναι διατεθειμένος και έτοιμος για την υπέρτατη αυτή θυσία δεν δικαιούται πνευματικά να ανήκει στο κόμμα.
2. Πρέπει να αφιερώσει όλες του τις δυνάμεις για τη νίκη.
3. Έκαστος φασίστας αντιπροσωπεύει μόνος και δια μόνο το γεγονός ότι έδωσε όρκο ολόκληρο το κόμμα. Έτσι, απορρέει δι' αυτόν το ιερό καθήκον, όπως καταστεί σε κάθε στιγμή σθεναρός υπερασπιστής και υπηρέτης της Επανάστασης και του Κράτους.
4. Η αριστοκρατία του Φασιισμού αξιοποιείται και εκλεπτύνεται εκ των στοιχείων της ηθικής, της πειθαρχίας, της δικαιοσύνης και του ανθρωπιστικού αισθήματος.
5. Το «Πλησιάζει τον λαόν», δεν απευθύνεται μόνο στους εργάτες και τους χωρικούς αλλά και στους ανήκοντες στις τάξεις που παρέχουν σπάνια δείγματα πειθαρχίας και σταθερότητας.
6. Η πρόνοια προς τους αγωνιστές και τις οικογένειές τους είναι υποχρέωση.
7. Ο φασίστας πρέπει να είναι υπόδειγμα ανθρωπισμού, ισορροπίας και ευαισθησίας.¹⁰⁷

Τον Ιανουάριο του 1943, είχε εισαχθεί το μάθημα της ιταλικής γλώσσας σε όλα τα σχολεία μέσης εκπαίδευσης των Ιονίων Νήσων και σταδιακά είχε ξεκινήσει να ενσωματώνεται ακόμα και στις τάξεις των δημοτικών σχολείων.¹⁰⁸ Η διδασκαλία της ιταλικής γλώσσας δεν αφορούσε μόνο το νεανικό κοινό, αλλά και το ενήλικο, το οποίο λάμβανε νυχτερινά μαθήματα στο Α' Γυμνάσιο Αρρένων και την Εμπορική Σχολή.¹⁰⁹ Τα μαθήματα στο Α' Γυμνάσιο Αρρένων φαίνεται ότι είχαν ξεκινήσει στις 17 Νοεμβρίου 1941, αρχικά δωρεάν, έτσι ώστε να μπορούν να τα παρακολουθούν πιο πολλά άτομα. Υπήρχαν διάφορα τμήματα, στα οποία δίδασκαν Ιταλοί καθηγητές και διαφοροποιούνταν ανάλογα με το επίπεδο. Το ένα τμήμα απευθυνόταν σε καθηγητές και δασκάλους, το δεύτερο σε επαγγελματίες και υπαλλήλους, το τρίτο σε «κυρίες και δεσποινίδες» και το τέταρτο σε νέους που είχαν κάποια στοιχειώδη μόρφωση στη γλώσσα.¹¹⁰ Το σχολικό έτος 1942 – 1943, τα νυχτερινά μαθήματα ιταλικής γλώσσας συνεχίστηκαν να παραδίδονται στο Α' Γυμνάσιο Αρρένων.¹¹¹ Από το έτος αυτό, οι κανόνες εισδοχής για δωρεάν φοίτηση στα νυχτερινά μαθήματα είχαν γίνει αυστηρότεροι, αφού για να γίνει κανείς δεκτός έπρεπε να κατέχει τουλάχιστον πτυχίο στοιχειώδους σχολής.¹¹² Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιβολή της ιταλικής γλώσσας και των τακτικών της φασιστικής ιδεολογίας (φασιστικός χαιρετισμός, φασιστικό

¹⁰⁷ «Αι σαφείς υποθήκαι του Σκόρτσα δια τους Ιταλούς Φασίστες», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.103 (30.4.1943), 1

¹⁰⁸ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Απολογισμοί του 1942 – Η δράσις των σχολείων της Νήσου», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.8 (9.1.1943), 2

¹⁰⁹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Και οι διδάσκαλοι πηγαίνουν σχολείο», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.56 (6.3.1942), 2

¹¹⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων - Βραδυνά μαθήματα ιταλικής γλώσσας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.10, (12.11.1941), 2

¹¹¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Εσπερινά μαθήματα Ιταλικής γλώσσας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.173 (21.7.1942), 2

¹¹² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Εσπερινά μαθήματα Ιταλικής», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.228 (23.9.1942), 2

εορτολόγιο) στα σχολεία της Κέρκυρας είχε ενοχλήσει έντονα κάποιους καθηγητές, οι οποίοι κατά καιρούς εξέφραζαν τα παράπονά τους με επιστολές στην *Εφημερίδα των Ιονίων*.¹¹³

Μελετώντας τα σχολικά προγράμματα και των τριών ετών κατοχής, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι στη μέση εκπαίδευση, μεταξύ άλλων μαθημάτων, διδάσκονταν και ωδική. Τα υπόλοιπα μαθήματα ήταν τα ακόλουθα: θρησκευτικά, αρχαία ελληνικά, νέα ελληνικά, ιταλικά, λατινικά, μαθηματικά, γαλλικά, φυσική, χημεία, γεωγραφία, ιστορία, υγιεινή, ιχνογραφία, χειροτεχνία και γυμναστική. Στις εμπορικές σχολές διδάσκονταν επίσης η λογιστική, η στενογραφία, η δακτυλογραφία, το εμπορικό δίκαιο και η εμπορολογία.¹¹⁴ Αξιοσημείωτο δε, είναι το γεγονός ότι ήδη αυτή τη σχολική χρονιά, τα παιδιά ήταν αναγκασμένα να χαιρετούν «ρωμαϊστί», σύμφωνα με το νέο σχολικό διάταγμα που είχε εκδοθεί.¹¹⁵ Όπως έχουμε επισημάνει παραπάνω, τονίζεται το γεγονός ότι στο σχολικό πρόγραμμα των σχολείων μέσης εκπαίδευσης εμφανίζεται και το μάθημα της ωδικής.¹¹⁶ Μουσική δράση παρουσίαζαν επίσης και τα ιταλικά σχολεία μέσω των οργανωμένων χορωδιών που διέθεταν.¹¹⁷ Το μάθημα της μουσικής εμφανίζεται και στο πρόγραμμα του Γυμνασίου Θηλέων, το οποίο εκείνα τα χρόνια είχε διευθύντρια την Zibaldi.¹¹⁸ Το κτίριο στο οποίο στεγαζόταν το Γυμνάσιο, διέθετε ξεχωριστή αίθουσα για το μάθημα της μουσικής, στην οποία πραγματοποιούνταν και οι πρόβες της χορωδίας.¹¹⁹

Ύπαρξη μουσικής κίνησης εμφανίζεται και στην υπεύθυνη αρχή για τη φασιστική διαπαιδαγώγηση της νεολαίας της Κέρκυρας, «G.I.L.» (Gioventú Italiana del Littorio) ή αλλιώς «Ιταλική Νεολαία του Λιττόριο». Η G.I.L. συγκέντρωνε όλα τα αγόρια και κορίτσια που διέμεναν στην Κέρκυρα και προέρχονταν είτε από ελληνική είτε από ιταλική οικογένεια.¹²⁰ Αξίζει να σημειωθεί ότι διέθετε δική της χορωδία,¹²¹ καθώς και ένα σύνολο με τυμπανιστές με το όνομα «Ballila» το οποίο χαρακτήριζε η στρατιωτική πειθαρχία.¹²² Το σύνολο αυτό έπαιζε σε διάφορες φασιστικές εορτές και εκδηλώσεις, οι οποίες πραγματοποιούνταν στο

¹¹³ Ένας καθηγητής, «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Επιστολή ενός Καθηγητού», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.252 (21.10.1942), 2

¹¹⁴ «Η ζωή των Ιονίων: Ο νέος κανονισμός των σχολείων Μέσης Εκπαίδευσης- ο τρόπος βαθμολογίας αι απουσίαι η διαγωγή», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.243 (10.10.1942), 2

¹¹⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Τα εγκαίνια της ενάρξεως του νέου σχολικού έτους», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.245 (13.10.1942), 2

¹¹⁶ «Η ζωή των Ιονίων: Ο νέος κανονισμός των σχολείων Μέσης Εκπαίδευσης- ο τρόπος βαθμολογίας αι απουσίαι η διαγωγή», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.243 (10.10.1942), 2

¹¹⁷ «Το πρόγραμμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.1, αρ.46 (24.12.1941), 2

¹¹⁸ «Κερκυραϊκή ζωή: Επί τη λήξει των μαθημάτων – το συντελεσθέν έργο εν τω Γυμνάσιο Θηλέων», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.3, αρ.154 (29.6.1943), 2

¹¹⁹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσεων: Το ιταλικ. Σχολείον Θηλέων», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.47 (24.2.1942), 2

¹²⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αποφάσεις του Εθνικού Φασιστικού Κόμματος, θεριναί κατασκηνώσεις Ιταλικής Νεολαίας Λιττόριο», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.162 (8.7.1942), 2

¹²¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ραδιοφωνικός Σταθμός Κερκύρας», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.259 (29.10.1942), 2

¹²² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η πρόνοια δια τα παιδιά – Τα παιδιά του Ποικιλιών στη θάλασσα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.158 (3.7.1942), 2

νησί, σε ιπποδρομίες,¹²³ στις εορτές που πραγματοποιούνταν στο Θέατρο Ποικιλιών¹²⁴ και στις εορτές λήξης των θερινών κατασκηνώσεων, για τις οποίες θα μιλήσουμε στη συνέχεια.¹²⁵

Χωρίς αμφιβολία, η πιο στοχευμένη στρατηγική που εφαρμόστηκε από τις ιταλικές αρχές, εντός της προσπάθειας για την επίτευξη της μαζικής διαπαιδαγώγησης της νεολαίας, ήταν η δημιουργία των θερινών παιδικών κατασκηνώσεων. Οι κατασκηνώσεις αυτές λειτουργούσαν στην Κέρκυρα υπό την αιγίδα της περιφερειακής διοίκησης της G.I.L. και οργανώνονταν από το Ιταλικό Εθνικό Φασιστικό Κόμμα με γενικό γραμματέα τον κ. Vidusoni.¹²⁶ Η μια εκ των τριών κατασκηνώσεων που λειτούργησαν έφερε το όνομα «Γαληνοτάτη» και ήταν εγκατεστημένη στους «κήπους της Ρολίνας».¹²⁷ Το πρώτο καλοκαίρι λειτουργίας της, το 1942, είχε ως διευθύντρια την Victoria Forlini¹²⁸ και φιλοξένησε συνολικά 900 παιδιά.¹²⁹ Η δεύτερη, υπό το όνομα «Giovinezza», στεγαζόταν στην Πλατυτέρα¹³⁰ και με διευθύντρια τη Remonti έφτασε να φιλοξενεί 991 παιδιά.¹³¹ Τέλος, η τρίτη υπό το όνομα «Γαβρηίλ ντ' Αννούντσιο» ήταν εγκατεστημένη στην έπαυλη Κογεβίνα¹³² και τη διεύθυνσή της κατείχε η Δοκ. Βίνια.¹³³

Τα παιδιά καθ' όλη τη διάρκεια παραμονής τους στις κατασκηνώσεις, μάθαιναν να πειθαρχούν στους κανόνες του φασισμού και να συμμερίζονται τα φασιστικά «πιστεύω». Χάρη στα αρχαιακά τεκμήρια που έχουμε στη διάθεσή μας, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στη φασιστική διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Αυτό προκύπτει μέσα από το γεγονός ότι διδάσκονταν φασιστικά τραγούδια, συνθήματα και

¹²³ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Τα αλογάκια», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.161 (7.7.1942), 2

¹²⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η πρόνοια δια τα παιδιά – Τα παιδιά του Ποικιλιών στη θάλασσα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.158 (3.7.1942), 2

¹²⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η σεμνή τελετή του τερατισμού των παιδικών εξοχών Πλατυτέρας και Βίλλας Κογεβίνα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.235 (1.10.1942), 4

¹²⁶ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: ΑΙ επιμελήτριαι των κατασκηνώσεων της GIL παρά τη Α.Ε.ΤΩ κ. Παρίνι», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.208 (30.8.1942), 4

¹²⁷ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο Νομάρχης και ο Δήμαρχος Κερκυραίων συνοδευόμενοι υπο του περιφ. Γραμ – επιτρόπου επισκέφθησαν τας κατασκηνώσεις της CIL», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.214 (6.9.1942), 4

¹²⁸ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο Νομάρχης και ο Δήμαρχος Κερκυραίων συνοδευόμενοι υπο του περιφ. Γραμ – επιτρόπου επισκέφθησαν τας κατασκηνώσεις της CIL», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.214 (6.9.1942), 4

¹²⁹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η θερινή κατασκήνωση της Γαληνοτάτης», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.186 (5.8.1942), 2

¹³⁰ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Αποφάσεις του φασιστικού κόμματος GIL», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.194 (14.8.1942), 2

¹³¹ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο Νομάρχης και ο Δήμαρχος Κερκυραίων συνοδευόμενοι υπο του περιφ. Γραμ – επιτρόπου επισκέφθησαν τας κατασκηνώσεις της CIL», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.214 (6.9.1942), 4

¹³² «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η τρίτη θερινή κατασκήνωση της G.I.L. “Γαβρηίλ ντ' Αννούντσιο”», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.200 (21.8.1942), 2

¹³³ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Ο Νομάρχης και ο Δήμαρχος Κερκυραίων συνοδευόμενοι υπο του περιφ. Γραμ – επιτρόπου επισκέφθησαν τας κατασκηνώσεις της CIL», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.214 (6.9.1942), 4

ύμνους, όπως αυτόν της «Γκιοβινέτσας», που τα τραγουδούσαν σε κάθε εκδήλωση.¹³⁴ Οι τελετές λήξης των θερινών κατασκηνώσεων μας δίνουν την δυνατότητα να γνωρίζουμε περαιτέρω πληροφορίες για τη μουσική που διδάσκονταν και το πώς αυτή εξυπηρετούσε στην ευρύτερη μόρφωση των παιδιών, τα χρόνια της φασιστικής κατοχής. Ένα παράδειγμα αποτελεί η τελετή λήξης της κατασκήνωσης «Giovinezza», το 1942. Αρχικά, υπό τον ήχο των τυμπάνων, τα παιδιά παρατεταγμένα σε σειρές, ακίνητα και σε στάση προσοχής καλωσόριζαν τις αρχές στις εκδηλώσεις. Στη συνέχεια, τραγούδησαν πατριωτικούς ύμνους για την Ιταλία, μεταξύ των οποίων και τον ύμνο της «Γκιοβινέτσας» σε μεταγραφή για χορωδία. Η τελετή έληξε με γυμναστικές επιδείξεις από τα παιδιά της κατασκήνωσης.¹³⁵

Εν κατακλείδι, μέσα από την παρούσα έρευνα έχουμε διαπιστώσει ότι η μουσική όντως είχε αποτελέσει ένα βασικό εργαλείο στο ευρύτερο σχέδιο της φασιστικής προπαγάνδας, το οποίο είχε ασκηθεί στην Κέρκυρα. Στο ραδιόφωνο, μεταδίδονταν σχεδόν αποκλειστικά, προγράμματα ιταλικής και γερμανικής μουσικής, καθώς και προγράμματα αφιερωμένα στην ιταλική γλώσσα και πολιτισμό. Το ίδιο παρατηρούμε ότι συνέβαινε και στα θέατρα της πόλης, στο Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας και στον Θερινό Κινηματογράφο «Ορφεύς», στα οποία παρουσιάζονταν ως συνήθως συναυλίες Ιταλών και Γερμανών συνθετών. Πέρα από τις συναυλίες, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι κινηματογραφικές ταινίες που προβάλλονταν, οι οποίες χαρακτηρίζονταν για το προπαγανδιστικό τους περιεχόμενο. Όπως διαπιστώσαμε μέσα από το αρχειακό υλικό της εποχής, η προπαγάνδα που είχε ασκηθεί από την πλευρά των κατοχικών δυνάμεων είχε βασιστεί κατά πολύ στη φασιστική διαπαιδαγώγηση των νέων. Αυτό παρατηρείται στις παιδικές θερινές κατασκηνώσεις, οι οποίες αποτέλεσαν ένα από τα κυριότερα μέσα φασιστικής διαπαιδαγώγησης. Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε και η εισαγωγή των μαθημάτων ιταλικής γλώσσας και πολιτισμού στα σχολικά προγράμματα. Εκτός από τα μαθήματα αυτά, είχε επιβληθεί στους μαθητές και η τήρηση των φασιστικών διατάξεων, όπως ο φασιστικός χαιρετισμός και η ανάλογη συμπεριφορά της απόλυτης τάξης και πειθαρχίας. Σε αυτό τον τομέα, είχε χρησιμοποιηθεί και η μουσική, μέσω της οποίας τα παιδιά μάθαιναν φασιστικά τραγούδια και συνθήματα. Το προπαγανδιστικό σχέδιο, είχαν προσπαθήσει να ολοκληρώσουν οι ιταλικές αρχές, μέσω της πλήρης επίβλεψης των δύο φιλαρμονικών της πόλεως, σε καλλιτεχνικό, οικονομικό και διοικητικό επίπεδο. Εύχομαι, αυτή η έρευνα να δώσει το έναυσμα και για τη δημιουργία ακόμα περισσότερων μελετών, στο θέμα της σύνδεσης της μουσικής με την πολιτική και της μουσικής με τις διάφορες ιδεολογίες που αναπτύχθηκαν στο διεθνές σκηνικό.

¹³⁴ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Δια του τερματισμού της Γαληνοτάτης. Λήγει η δράσις των θερινών κατασκηνώσεων», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.239 (6.10.1942), 2

¹³⁵ «Η ζωή των Ιονίων Νήσων: Η σεμνή τελετή του τερματισμού των παιδικών εξοχών Πλατυτέρας και Βίλλας Κογεβίνα», *Εφημερίς των Ιονίων*, ετ.2, αρ.235 (1.10.1942), 4

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΗΝ ΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΑΖΟΥ (1871-1891)

Μαρία Παχνιστή

Ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1871 στην Αθήνα¹ με σκοπό την καλλιέργεια της μουσικής και τη σύσταση και πρόοδο εθνικού θεάτρου. Πρώτιστο μέλημά του, σύμφωνα με το καταστατικό του, ήταν η σύσταση ωδείου (conservatoire).² Για το σκοπό αυτό, το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου προέβη σε όλες τις αναγκαίες ενέργειες, προκειμένου να εξασφαλίσει τους πόρους και τα μέσα που θα καθιστούσαν εφικτή την ίδρυση Ωδείου στην Αθήνα, την πρωτεύουσα του Βασιλείου της Ελλάδος. Πιο συγκεκριμένα, το Διοικητικό Συμβούλιο επέτυχε την επίσημη έγκριση της σύστασης του Συλλόγου και την επικύρωση του καταστατικού του με Βασιλικό Διάταγμα, γεγονός που επέτρεπε την αναζήτηση συνδρομών εντός κι εκτός Ελληνικού Βασιλείου,³ την παραχώρηση εκ μέρους της Κυβερνήσεως Κουμουνδούρου⁴ του κτιρίου του παλαιού Πολυτεχνείου για τη στέγαση του

¹ Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, *Εκθεσις τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ Πεπραγμένων, Ιούλιος 1871 – Ιούνιος 1875* (Αθήνησι: Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, 1875), 3. Αναλυτικότερα σχετικά με την ίδρυση του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου βλ. Μαρία Παχνιστή, *Ωδεῖον Αθηνῶν (1871-1873): τὰ περὶ τῆς ἰδρύσεώς του μέσα ἀπὸ τὶς ἀρχεῖακές πηγές του*, διπλωματική εργασία (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2016), 13-22.

² «Διοργανισμὸς τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου. Ἄρθρον 1. Συνιστᾶται ἐν Ἀθήναις Σύλλογος μουσικὸς καὶ δραματικὸς. Ἄρθρον 2. Σκοπὸς τοῦ συλλόγου εἶναι ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς καὶ ἡ σύστασις καὶ πρόοδος ἐθνικοῦ θεάτρου. Ἄρθρον 3. Ἀναλόγως τῶν πόρων αὐτοῦ, ὁ Σύλλογος θέλει τείνει α) Εἰς σύστασιν ὠδείου (conservatoire), ἐν ᾧ θέλει εἰσαχθῆ ἡ διδασκαλία τῆς ὠδικῆς, τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, τῆς ἁρμονικῆς καὶ τῆς ἀπαγγελίας. β) Εἰς συγκρότησιν θεάτρου, κατασκευὴν δραματολογίου διὰ μεταφράσεως, διασκευῆς, συντάξεως καὶ ἀθλοθεσίας ἐθνικῶν πρὸ πάντων ὑποθέσεων. Ὁ Σύλλογος πρὸς τούτοις θέλει τείνει πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ. γ) Δι' ἀποστολῆς ὑποτρόφων ἀρρένων καὶ κορασιῶν, ἐπὶ διαγωνισμῶν πεμπομένων εἰς τὴν ἀλλοδαπὴν, πρὸς τελειότεραν αὐτῶν μόρφωσιν. δ) Δι' ἀπονομῆς βραβείων. ε) Διὰ μουσικῶν συμφωνιῶν καὶ παραστάσεων. στ) Διὰ πανδήμου πανηγυρίσεως ἐθνικῶν ἑορτῶν, μουσικῶν καὶ δραματικῶν καὶ διὰ παντὸς ἄλλου μέσου, ὅπερ ἤθελε κριθῆ πρόσφορον πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ σκοποῦ [...].», Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Εκθεσις [...]*, ὁ.π., παράρτημα, 14-15.

³ Β. Δ. τῆς 2ας Οκτωβρίου 1871, «Περὶ συστάσεως ἐν Ἀθήναις συλλόγου μουσικοῦ καὶ δραματικοῦ καὶ παροχῆς ἀδείας πρὸς εἰσπραξιν εἰσφορῶν ὑπὲρ αὐτοῦ», *Εφημερὶς τῆς Κυβερνήσεως* (αριθ. 4/5.2.1872), 27· βλ. καὶ Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Εκθεσις [...]*, ὁ.π., παράρτημα, 12.

⁴ Ο πενηντατετράχρονος το 1871 πολιτικός Αλέξανδρος Κουμουνδούρος (1817-1883) ανέλαβε πρωθυπουργός για τρίτη φορά στις 3 Δεκεμβρίου 1870. Παραιτήθηκε από τη θέση του Προέδρου του Υπουργικού Συμβουλίου και Υπουργού επί των Εσωτερικών, προσωρινώς δε επί των Εξωτερικών, στις 28 Οκτωβρίου 1871, υπέρ του Θρασύβουλου Α. Ζαΐμη (1825-1880) που τον διαδέχτηκε στην πρωθυπουργία (28 Οκτωβρίου 1871-25 Δεκεμβρίου 1871), βλ. Τρύφων Ε. Ευαγγελίδης, *Τὰ μετὰ τον Οθωνα, ἤτοι Ἱστορία τῆς μεσοβασιλείας καὶ τῆς βασιλείας Γεωργίου του Α' (1862-1898)* (Αθήνα: Γεώργιος Δ. Φέξης, 1898), 290, 300.

Ωδείου – επρόκειτο για την «οικίαν του Βλαχούτσι κατά την όδον του Πειρεῶς (sic)»⁵ – και εξασφάλισε την υπόσχεση χορήγησης από το Δημόσιο χρηματικής συνδρομής.⁶

Έχοντας διευθετήσει το φλέγον ζήτημα της εύρεσης στέγης για το υπό ίδρυσιν Ωδείο, το Διοικητικό Συμβούλιο του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου προχώρησε στον καταρτισμό *Σχεδίου ὀργανισμοῦ ὠδείου ἐν Ἀθήναις*, δηλαδή κανονισμού λειτουργίας του Ωδείου, σύμφωνα με το οποίο, τη διοίκηση του ιδρύματος θα αναλάμβανε το ίδιο το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου. Το τελευταίο όφειλε να εκλέξει κατάλληλο διευθυντή, ο οποίος, εκτός από διδακτικές υποχρεώσεις, θα αναλάμβανε να διευθύνει το Ωδείο σύμφωνα με τον εν λόγω κανονισμό.⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, το Συμβούλιο ξεκίνησε την αναζήτηση κατάλληλου προσώπου για τη συγκεκριμένη θέση,⁸ απευθυνόμενο αρχικά στις ελληνικές πρεσβείες σε Ρώμη και Βερολίνο με αίτημα να ενημερωθεί ο Σύλλογος αν δύναται να κληθεί από την Ιταλία ή τη Γερμανία κάποιος «δεδοκιμασμένης ικανότητος, τεχνικῆς καὶ διοικητικῆς» για να αναλάβει τη θέση του διευθυντή του αθηναϊκού Ωδείου και με ποιους όρους θα γινόταν αποδεκτή μια τέτοια πρόταση.⁹

⁵ «Κοινοποιήσις περὶ συστάσεως πολυτεχνικοῦ σχολείου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (αριθ. 35/6.11.1837), 138. Η οικία Βλαχούτση δόθηκε ως δωρεά στο Δημόσιο και στέγαζε το από το 1837 ιδρυθέν «Πολυτεχνικὸν Σχολεῖον» μέχρι και τη μεταστέγασή του το 1872 στο νεοανεγερθέν με δωρεές των Μετσοβιτῶν Νικόλαου Στουρνάρη και Μιχαήλ και Ελένης Τσοίτσα κτίριο της οδού Πατησίων, βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)* (Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς – Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2000), 204-205.

⁶ Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Ἐκθεσις [...]*, ὁ.π., παράρτημα, 13.

⁷ «*Σχέδιον ὀργανισμοῦ ὠδείου ἐν Ἀθήναις*. § 1. Τὸ ἐν Ἀθήναις ὠδεῖον τοῦ μουσικοῦ καὶ δραματικοῦ Συλλόγου, κατὰ τὸ § 3 τοῦ διοργανισμοῦ αὐτοῦ, σκοπὸν ἔχει τὴν διδασκαλίαν τῆς ὠδικῆς, τῆς ἐκκλησιαστικῆς, τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἀπαγγελίας μετὰ τῶν συντελεστικῶν αὐταῖς μαθημάτων. Α. § 2. Περὶ τῆς διοικήσεως τοῦ ὠδείου. Τὸ ὠδεῖον διοικεῖται ὑπὸ τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τοῦ Συλλόγου. Τοῦτο ἐκλέγει τὸν διευθυντὴν τοῦ ὠδείου. Ὁ διευθυντὴς εἶναι ὁ τεχνικῶς καὶ πειθαρχικῶς προϊστάμενος τοῦ καταστήματος· ἐπιτηρῶν τὰς τάξεις, τὰς τε ἰδίας καὶ δημοσίας ἀσκήσεις. Εἰς τὸν διευθυντὴν εἶναι συγχρόνως ἀνατεθειμένη καὶ ἡ διδασκαλία ἐν τῷ ὠδεῖῳ. § 3. Ὁ διευθυντὴς κατὰ τὸν συνταχθῆσόμενον ὑπὸ τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τοῦ συλλόγου κανονισμὸν διευθύνει τὰ τοῦ ὠδείου, ἀποφασίζει τὰ μαθήματα, ἅτινα ὁ ἐγγραφόμενος μαθητὴς ὀφείλει νὰ διδαχθῆ· καὶ διαπέμπει εἰς τὸ διοικητικὸν συμβούλιον τοῦ συλλόγου ὅσα εἰς αὐτὸ ἀνήκει ν’ ἀποφασίσῃ. [...] § 22. Ὁ διευθυντὴς θέλει φροντίζει καθ’ ὅσον εἶναι δυνατόν, ὥστε νὰ συναπαρτίζηται ἐκ τῶν μαθητῶν ὀρχήστρα ἐν τῇ ἀνηκούσῃ ἀναλογίᾳ. Ὅθεν τοῦτο, ὅσον ἐνδέχεται, θέλει λαμβάνεσθαι πρὸ ὀφθαλμῶν κατὰ τὴν πρώτην κατάταξιν τῶν μαθητῶν. [...] § 30. Οἱ διδάσκαλοι ὑποβάλλουσι διὰ τοῦ διευθυντοῦ εἰς τὴν ἔγκρισιν τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τοῦ Συλλόγου τὰς μεθόδους, ἃς προτίθενται νὰ μεταχειρίζωνται ὡς κείμενα. [...] § 44. Τοὺς διδασκάλους διορίζει τὸ διοικητικὸν τοῦ Συλλόγου συμβούλιον. [...] § 51. Ἐκαστος τῶν διδασκάλων ὡς πρὸς τὰ τῆς τέχνης ἐξαρτᾶται ὑπὸ μόνου τοῦ διευθυντοῦ. [...]», Διοικητικὸν Ἀρχεῖον Ωδείου Ἀθηνῶν (στο ἐξῆς: ΔΑΩΑ), Φάκελος 1872, 2 Φεβρουαρίου 1872 ~~αφ=28~~ αρ. 11. Λεπτομέρειες σχετικά με το εν λόγω *Σχέδιον ὀργανισμοῦ ὠδείου ἐν Ἀθήναις*, βλ. Μ. Παχνιστή, *Ωδεῖον Ἀθηνῶν (1871-1873)*: [...], ὁ.π., 29-32.

⁸ ΔΑΩΑ, Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος (στο ἐξῆς: ΜΔΣ), *Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου ἀπὸ 13 Σεπτεμβρίου 1871 – μέχρι 26 Φεβρουαρίου 1882, 1872, Συνεδριάσις ιβ’ (4)*.

⁹ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (ἐξερχ.) 26.1.1872 (αριθ.19).

Σύμφωνα με το πρακτικό της συνεδρίασης του Διοικητικού Συμβουλίου της 21^{ης} Μαρτίου 1872, «άνεγνώσθησαν έπιστολαί εκ Βερολίνου καί Γενούης περί διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου».¹⁰ Η επιστολή από τη Γένοβα προερχόταν από έναν μουσικό, τον Nicoló Guglioramo, ο οποίος ζητούσε τους ακριβείς όρους για τη συγκεκριμένη θέση και ενημέρωνε για τα προσόντα του, παραθέτοντας τους τίτλους σπουδών του.¹¹ Δεν προκύπτει από κάποιο έγγραφο ή από καταχώριση στα επίσημα πρακτικά ότι ελήφθη υπόψη η συγκεκριμένη επιστολή από το Διοικητικό Συμβούλιο. Η επιστολή από το Βερολίνο προερχόταν από τον Heinrich Dorn (1804-1892),¹² Αυλικό Διευθυντή της Μουσικής στο Βερολίνο, στον οποίο φαίνεται πως είχε ανατεθεί ο ρόλος του διαμεσολαβητή για την εύρεση κατάλληλου διευθυντή για το Ωδείο της Αθήνας. Την αλληλογραφία με το Βερολίνο την είχε αναλάβει, ως φαίνεται, ο Βαυαρός Ιούλιος Έννιγγ (1810-1895),¹³ ιδρυτικό μέλος του Συλλόγου, ο οποίος και τη μετέφρασε. Στην επιστολή του ο Dorn ανέφερε πως είχε απευθυνθεί προς τον υποψήφιο που είχε επιλέξει, τον πιανίστα, οργανίστα, μαέστρο και κριτικό μουσικής Carl Dorius Johannes Fuchs (1838-1922),¹⁴ αλλά η απάντηση αυτού ήταν αρνητική. Ζητούσε λοιπόν

¹⁰ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ό.π., 1872, Συνεδρίασις ιγ' (2).

¹¹ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (εισερχ.) [25.2]/8.3.1872 (αριθ.16/21.3.1872).

¹² Ο Heinrich Ludwig Edmund Dorn (1804-1892) σπούδασε Νομική στο Königsberg καθώς και μουσική, στην οποία

Αφοσιώθηκε, σπουδάζοντας κατόπιν στο Βερολίνο πιάνο με τον Ludwig Berger και σύνθεση με τους Bernhard Klein και Carl Friedrich Zelter. Δίδαξε στη Φρανκφούρτη και στη συνέχεια έγινε Kapellmeister στο Königsberg. Ακολουθώντας, μετέβη στη Λειψία όπου ανέλαβε τη θέση του μουσικού διευθυντή του Θεάτρου, παραδίδοντας παράλληλα μαθήματα σύνθεσης· μεταξύ των μαθητών του συγκαταλεγόταν και ο Robert Schumann. Το 1843 έγινε μουσικός διευθυντής στην Κολωνία όπου και ίδρυσε τη Reinische Musikschule (1845) που μετεξελίχθηκε κατόπιν στο Ωδείο της Κολωνίας (Cologne Conservatoire, 1850). Το 1849 ανέλαβε μαέστρος και διευθυντής στο Βασιλικό Θέατρο του Βερολίνου, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1869. Κατόπιν, διορίστηκε λέκτορας στη Kullakschen Akademie στο Βερολίνο, κι εργάστηκε ως μουσικοκριτικός στη *Neuer Berliner Musikzeitung*. Συνέθεσε δώδεκα όπερες (*Die Rolandsknappen*, 1826, *Der Zauberer*, 1827, *Artaxerches*, 1850, *Die Nibelungen*, 1854 κ.ά.), καντάτες, συμφωνίες, ορχηστρικά κομμάτια, έργα για πιάνο καθώς και τραγούδια, βλ. «Dorn, Heinrich Ludwig Edmund», *A Biographical Dictionary of Musicians* (επιμ. Th. Baker) (New York: G. Schirmer, 1900), 152-153.

¹³ Ο Βαυαρός Ιούλιος Έννιγγ (Julius Ennig) σπούδασε στο Βερολίνο. Έφτασε στην Ελλάδα το 1833 ακολουθώντας τον Όθωνα και ως το 1838 υπηρέτησε στο πυροβολικό. Υπήρξε δάσκαλος φωνητικής μουσικής και πιάνου και δίδαξε το μάθημα της ωδικής αρχικά στη Σύρο («Λύκειο Ευαγγελίδη», Παρθενατροφείο Ερμούπολεως κ.α.) και κατόπιν σε Σχολεία και Παρθεναγωγεία της Αθήνας (σε κάποια δε δίδαξε και το μάθημα της γυμναστικής). Ιδρυτικό μέλος του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, θα διδάξει ωδική στο Ωδείο Αθηνών μέχρι το 1879 που παραιτήθηκε. Δημοσίευσε *Εγχειρίδιον Φωνητικής Μουσικής και ασματολογία*, βλ. Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήνα: χ.ε., 1958), 310 και Στέλλα Κουρμπανά, «Η μουσική εκπαίδευση στην Ερμούπολη τον 19ο αιώνα», αδημοσίευτη εργασία παρουσιασμένη στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών της κατεύθυνσης Μουσικολογίας, ειδίκευσης στη Νεοελληνική Μουσική (Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2014), 1-13:5.

¹⁴ Ο Carl Dorius Johannes Fuchs σπούδασε στο Βερολίνο για ένα χρόνο θεολογία και κατόπιν φιλοσοφία, ενώ παράλληλα παρακολουθούσε μαθήματα πιάνου με τον Hans von Bülow. Παράλληλα με τη μελέτη των έργων του Kant και του Sopenhauer, παρακολουθούσε μαθήματα σύνθεσης με τους C. F. Weitzmann και Friedrich Kiel. Από το 1868 δίδασκε στη Μουσική Ακαδημία του Kullak του

συγγνώμη για την ατυχή εξέλιξη της υπόθεσης, ενημέρωνε όμως, συγχρόνως, ότι εντός οκτώ ημερών περίμενε την οριστική απάντηση από έναν άλλον υποψήφιο για τη θέση.¹⁵ Εσωκλείστως συμπεριλάμβανε την επιστολή του Carl Fuchs. Σε αυτήν ο Fuchs παρέθετε τους λόγους της άρνησής του να αναλάβει τη θέση του διευθυντή στο υπό ίδρυσιν Ωδείο της Αθήνας, επικαλούμενος, μαζί με την ασάφεια περί των χρηματικών απολαβών και το ζήτημα της προσωπικής ασφάλειας, τις αυξημένες αρμοδιότητες του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου στη διοίκηση του Ωδείου, στοιχείο που, κατά τη γνώμη του, θα καθιστούμε στην πράξη τη θέση του διευθυντή περιττή.¹⁶

Η αναμενόμενη επιστολή από το Βερολίνο του διατελούντος χρέη διαμεσολαβητή Heinrich Dorn πρωτοκολλήθηκε στις 30 Απριλίου κι ενημέρωνε για τη θετική, αυτή τη φορά, εξέλιξη της υπόθεσης: το δεύτερο πρόσωπο, στο οποίο είχε απευθυνθεί ο Γερμανός αρχιμουσικός δέχθηκε τη θέση. Επρόκειτο για τον διδάκτορα της Φιλολογίας Wilhelm Langhans (1832-1892),¹⁷ ο οποίος δεν ήταν μόνο ικανός βιολιστής, αλλά και επιστήμων,

Βερολίνου κι έδινε συναυλίες. Το 1869 έγινε οργανίστας στην Sankt Nicolai-Kirche στο Stralsund. Το 1871 ολοκλήρωσε το διδακτορικό του στο Πανεπιστήμιο του Greifswald. Από το 1871 διέμενε στο Βερολίνο όπου εργαζόταν ως πιανίστας και μουσικοκριτικός. Το 1879 εγκαταστάθηκε στο Danzig, όπου ανέλαβε πολλές σημαντικές θέσεις αναπτύσσοντας ένα ευρύ και ποικίλο πεδίο μουσικών δραστηριοτήτων, ως διευθυντής της Μουσικής Ακαδημίας του Danzig (1882-1883), ως καθηγητής μουσικής στο Viktoria-Seminar, από το 1886 ως οργανίστας του Αγίου Πέτρου και Παύλου, κι από τον επόμενο χρόνο και της Συναγωγής (1887-1907), ως πιανίστας, και από το 1887 μέχρι το 1920 ως μουσικοκριτικός στη *Danziger Zeitung*. Διατηρούσε αλληλογραφία με τον Friedrich Nietzsche από το 1872 και συνδέθηκε στενά με τον Hugo Riemann. Συνέθεσε έργα κυρίως για πιάνο καθώς και τραγούδια, βλ. Werner Schwarz, «Fuchs, Carl Dorius Johannes» στο *Neue Deutsche Biographie* (Berlin: Dunker & Humblot, 1961), τ.5, 680, ηλεκτρονική έκδοση <http://www.deutschebiographie.de/pnd116844086.html> (ημερομηνία προσπέλασης: 19.10.2015).

¹⁵ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (εισερχ.) [7]/19.3.1872 (αρ.17/21.3.1872).

¹⁶ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (εισερχ.) [27.2]/11.3.1872 (αρ.15/21.3.1872). Αναλυτικά για τις δράσεις του Διοικητικού συμβουλίου για το θέμα του διευθυντή το έτος 1872 καθώς και για το περιεχόμενο των εν λόγω επιστολών βλ. Μ. Παχνιστή, *Ωδείον Αθηνών (1871-1873)*: [...], ό.π., 32-36, 91-96.

¹⁷ Ο Wilhelm Langhans γεννήθηκε στο Αμβούργο, σπούδασε στο Ωδείο της Λειψίας βιολί (Ferdinand David) και σύνθεση (Hauptmann, Richter) από το 1849 μέχρι το 1852, κατόπιν μετέβη στο Παρίσι όπου συνέχισε τις σπουδές του στο βιολί με τον Delphin Alard, κι ακολούθως έγινε Kapellmeister στο Düsseldorf (1857-1860). Εκεί άρχισε να εκδίδει και τις πρώτες του συνθέσεις. Από το 1860, επιστρέφοντας στο Αμβούργο έδινε ρεσιτάλ και συναυλίες από κοινού με τη σύζυγό του, ενώ εργάστηκε και ως δάσκαλος μουσικής: από το 1863 διέμενε στο Παρίσι όπου και ξεκίνησε τη δραστηριότητά του ως μουσικοκριτικός, όντας ανταποκριτής στη *Neue Zeitschrift für Musik* που ίδρυσε ο Robert Schumann. Μετά από πανεπιστημιακές σπουδές στη Χαϊδελβέργη από το 1869, αναγορεύτηκε διδάκτωρ το 1871 κι έπειτα εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο όπου εργάστηκε ως δάσκαλος και μουσικοκριτικός. Το 1874 δίδαξε Ιστορία και Θεωρία της μουσικής στη Neue Akademie der Tonkunst κι από το 1881 στο νεοσύστατο Scharwenka-Konservatorium. Συνεργάστηκε με τη *Neuer Berliner Musikzeitung* και την περίοδο 1873-1879 εξέδωσε στο Βερολίνο τη μουσική εφημερίδα *Echo*. Το συνθετικό του έργο αποτελείται κυρίως από τραγούδια, κομμάτια μουσικής δωματίου και σπουδές για βιολί. Ως μουσικοπαιδαγωγός, τόνισε με έμφαση τη σημασία της μουσικής εκπαίδευσης, υποστηρίζοντας την ισοτιμία της μουσικής με τους άλλους κλάδους της σχολικής εκπαίδευσης και

συγγραφέας μουσικοπαιδαγωγικών συγγραμμάτων. Στην επιστολή του ο Dorn αναφερόταν, χωρίς να την κατονομάσει, και στη σύζυγο του μελλοντικού διευθυντή, η οποία, ως «ἐξαίρετο[ς] τεχνήτρια τοῦ κλειδοκυμβάλου», θα εμπλούτιζε με τις συναυλίες της τη μουσική ζωή της πρωτεύουσας, χωρίς ωστόσο να επιθυμεί κάποια θέση για την ίδια στο ωδείο. Η σύζυγος του Langhans ήταν η σπουδαία στην εποχή της πιανίστα Louise Japha (1826-1910)¹⁸, στενή φίλη του Johannes Brahms και των Robert και Clara Schumann. Ο Dorn απέστειλε στον Έννιγγ, μαζί με τη δική του, και την καταφατική απαντητική προς αυτόν επιστολή του Γερμανού βιολιστή, και του ζητούσε, στο εξής οι συνεννοήσεις να γίνονταν κατ' ευθείαν με τον ίδιο τον Langhans.¹⁹

Ωστόσο, το Διοικητικό Συμβούλιο άργησε να επικοινωνήσει με τον υποψήφιο διευθυντή για τα περαιτέρω, διότι εκκρεμούσε ακόμη το ζήτημα της στέγασης· το κτίριο της οδού Πειραιώς δεν παραδόθηκε αμέσως στο Σύλλογο, καθώς έπρεπε πρώτα να ολοκληρωθεί η μεταστέγαση του «Πολυτεχνικού Σχολείου» στο νεοανεγερθέν τότε κτίριο της οδού Πατησίων. Η παραλαβή έγινε μόλις στις αρχές Αυγούστου του 1872, τέσσερις δηλαδή μήνες μετά τη θετική απάντηση του Langhans. Παρ' όλα αυτά, δεν χάθηκε περαιτέρω χρόνος και αμέσως το Διοικητικό Συμβούλιο μεταβίβασε στον Γερμανό μουσικό τους όρους που προπαρασκευαστικώς έθετε για την πρόσληψη. Σύμφωνα με το πρακτικό, ο μέλλον διευθυντής καλούταν να αναλάβει α) τη διεύθυνση του Ωδείου σύμφωνα με τον διοργανισμό και τους από το συμβούλιο εκδοθησομένους κανονισμούς, β) τη διδασκαλία τουλάχιστον σε δύο τάξεις, γ) τη διεξαγωγή συγκεκριμένων δράσεων που ενδεχομένως να του ανέθετε το Συμβούλιο, όπως π.χ. τη διεύθυνση χορωδιών κ.ά., του απαγορευόταν όμως η ιδιωτική διδασκαλία εκτός ωδείου. Ως προς τα οικονομικά ζητήματα, ο μηνιαίος παρεχόμενος μισθός θα ανερχόταν στις 500 δραχμές, ενώ θα του προσφερόταν και κατοικία με ορισμένο αριθμό

πρότεινε μια σειρά μεταρρυθμίσεων στην τριτοβάθμια εκπαίδευση των μουσικών, ζητώντας τη βελτίωση της θέσης των μουσικοπαιδαγωγών. Έχει επίσης πλούσιο συγγραφικό έργο, από το οποίο ξεχωρίζουν οι δύο τόμοι

της *Ιστορίας της Μουσικής του 17ου, 18ου και 19ου αιώνα* (*Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jh.*, 1882-1887), βλ. Hubert Kollard, «Langhans, Wilhelm» στο *Neue Deutsche Biographie* (Berlin: Dunker & Humblot, 1982), τ.13, 603-604, ηλεκτρονική έκδοση <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116723262.html> (ημερομηνία προσπέλασης: 19.10.2015).

¹⁸ Η Louise Japha γεννήθηκε στο Αμβούργο όπου σπούδασε πιάνο με τον Fritz Warendorf και σύνθεση με τους

Georg August Groß και Friedrich Wilhelm Grund. Έδωσε την πρώτη της συναυλία το 1835. Για να ασκείται στο πιάνο πήγαινε στο εργοστάσιο πιάνων Baumgarten und Heins, όπου γνώρισε τον νεαρό Johannes Brahms, με τον οποίο έπαιζαν μαζί. Το 1853 μετέβη στο Düsseldorf για να συνεχίσει τις μουσικές της σπουδές πλάι στην Clara Schumann. Το 1858 παντρεύτηκε τον Wilhelm Langhans κι έδιναν από κοινού συναυλίες. Εγκαταστάθηκαν στο Παρίσι το 1863 όπου συνδέθηκαν με τους Stephen István Heller, Hector Berlioz, François-Auguste Gevaert, Camille Saint-Saëns, César Franck, Gioachino Rossini, κ. ά. Το 1874 πήρε διαζύγιο από τον Wilhelm Langhans κι εγκαταστάθηκε στο Wiesbaden, συνεχίζοντας να δίνει συναυλίες και να διδάσκει πιάνο. Συνέθεσε αρκετά έργα, κυρίως για πιάνο, βλ. Annkatrin Babbe, «Langhans, Louise Luise (Hermine), geb. Japha», *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*, ηλεκτρονική έκδοση <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/langhans-loise> (ημερομηνία προσπέλασης: 9.12.2015).

¹⁹ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (εισερχ.) [18]/30.3.1872 (αφ.20/30.4.1872)α&β.

δωματίων εντός του οικήματος του ωδείου. Η διάρκεια της συμφωνίας οριζόταν διετής, με δυνατότητα ανανέωσης, η οποία θα προαναγγελλόταν τρεις μήνες πριν τη λήξη της προθεσμίας.²⁰ Οι δύο επιστολές, προς το Υπουργείο Εξωτερικών και τον μέλλοντα διευθυντή, απεστάλησαν, κατά πάσα πιθανότητα, στις 8 Αυγούστου.²¹ Επιστολή, ωστόσο, του Langhans εμφανίστηκε, σύμφωνα πάντα με τα επίσημα πρακτικά, στις 17 Νοεμβρίου.²²

Με την επιστολή αυτή γραμμένη στα Γαλλικά, ο Γερμανός μουσικός εξέφραζε τις απόψεις του για τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να οργανωθεί το ωδείο της Αθήνας, στηριζόμενος στην εμπειρία του. Διέκρινε δύο κατηγορίες σχολών, αφενός αυτές που λειτουργούσαν υπό την αιγίδα του κράτους κι είχαν έναν προσανατολισμό περισσότερο επαγγελματικό, καλύπτοντας ολόκληρο το φάσμα των μουσικών αντικειμένων, αφετέρου εκείνες των οποίων η επίδραση ήταν μικρότερης εμβέλειας, συνεπώς και το πρόγραμμα σπουδών που προσέφεραν λιγότερο πλούσιο και περισσότερο στοχευμένο στα απαραίτητα της μουσικής (ωδική, σύνθεση και διδασκαλία συγκεκριμένων μουσικών οργάνων). Θέτοντας με αυτό τον τρόπο το πλαίσιο συζήτησης, κατέτασσε το υπό ίδρυση ωδείο της Αθήνας στη δεύτερη κατηγορία και πρότεινε τα μαθήματα που θα έπρεπε να περιλαμβάνει, ήτοι α) αρμονία και αντίστιξη, β) μονωδία και χορωδία, γ) πιάνο, δ) βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο. Αναφερόταν, επίσης, και στα οικονομικά ζητήματα, υπολογίζοντας το συνολικό μηνιαίο κόστος των αμοιβών των διδασκόντων στις 2000 δραχμές, τις οποίες κατένειμε ανά διδάσκοντα, ορίζοντας την αμοιβή του διευθυντή στις 800 δραχμές.²³

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε την επενέργεια της ανάγνωσης της εν λόγω επιστολής τη δεδομένη χρονική στιγμή, καθώς είκοσι σχεδόν μέρες νωρίτερα, στη συνεδρίαση της 25^{ης} Οκτωβρίου 1872, το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου είχε ήδη λάβει την απόφαση και πριν να προσκληθεί ο διευθυντής από τη Γερμανία, να προχωρήσει στην έναρξη της λειτουργίας του ωδείου με τα ήδη υπάρχοντα μέσα.²⁴ Δεν εμφανίζονται σε κάποιο πρακτικό οι λόγοι που ώθησαν το Συμβούλιο σε αυτή την απόφαση, μπορούμε όμως εύλογα να εικάσουμε ότι είχαν να κάνουν με την αξιοπιστία του Συλλόγου. Η καθυστέρηση της παράδοσης του κτιρίου του παλαιού Πολυτεχνείου και η ανάγκη επισκευών δεν επέτρεψαν την έγκαιρη έναρξη, με το νέο σχολικό έτος 1872-1873, της λειτουργίας του Ωδείου. Μια περαιτέρω καθυστέρηση θα έβλαπτε την εικόνα του Συλλόγου έναντι των μελών και των ευεργετών – χορηγών (είχαν ήδη παρέλθει δεκαπέντε μήνες χωρίς κάποιο ορατό αποτέλεσμα). Έτσι, το Συμβούλιο κάλεσε σε ιδιαίτερη σύσκεψη συγκεκριμένους μουσικοδιδασκάλους των Αθηνών, για να καταλήξουν από κοινού στις πρέπουσες διαδικασίες για την άμεση έναρξη του ωδείου. Αποφασίστηκε να δημιουργηθούν α) δύο τάξεις ωδικής, β) δύο τάξεις οργανικής μουσικής, μία τετραχόρδου (violon) και μία πλαγιαύλου (flûte), και γ) έδρα απαγγελίας,²⁵ ένα πλαίσιο λειτουργίας του ωδείου σαφώς ρεαλιστικότερο σε σχέση με το αρκετά φιλόδοξο και ακριβό που θα πρότεινε ο Langans, όπως

²⁰ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1872, Συνεδριάσις κα' (1), (2).

²¹ Βλ. Μ. Παχνιστή, *Ωδείον Αθηνῶν (1871-1873): [...]*, ὁ.π., 47-48, 113-114.

²² ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1872, Συνεδριάσις κστ' (1).

²³ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1872, αλληλογραφία (εισερχ.) [8]/20.11.1872 (αρ.31/16.11.1872). Βλ. εκτενέστερα Μ. Παχνιστή, *Ωδείον Αθηνῶν (1871-1873): [...]*, ὁ.π., 49-50, 115-117.

²⁴ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1872, Συνεδριάσις κβ' (4).

²⁵ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1872, Συνεδριάσις κγ' (4), (5).

είδαμε προηγουμένως. Αποφασίστηκε λοιπόν ο διορισμός των διδασκόντων από το Διοικητικό Συμβούλιο, όπως προβλεπόταν στο Σχέδιον ὀργανισμοῦ: διδάσκαλοι ωδικής διορίζονταν ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός (1824-1892)²⁶ και ο Ιούλιος Έννιγγ, διδάσκαλος πλαγιαύλου ο Παναγιώτης Ακτίπης²⁷ και τετραχόρδου ο Φρειδερίκος Βολονίνης,²⁸ με αμοιβή δυόμιση δραχμές ανά ωριαίο μάθημα.²⁹ Ο Ιούλιος Έννιγγ θα αναλάμβανε επίσης χρέη επιμελητού του Ωδείου και ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός, ο οποίος προσεφέρθη να διδάξει τις έξι ώρες του στο ωδείο δωρεάν, διορίστηκε επίσης «ἔφορο[ς] τοῦ ᾠδείου μέχρι οὗ προσκληθῆ ἔκ τοῦ ἔξωτερου διευθυντῆς».³⁰

Εναρξη λειτουργίας Ωδείου Αθηνών

²⁶ Ο εγγονός του Κωνσταντίνου Κούμα, μουσικοδιδάσκαλος και συνθέτης Αλέξανδρος Κατακουζηνός γεννήθηκε στην Τεργέστη, όπου οι γονείς του είχαν καταφύγει από τη Σμύρνη λόγω της Επανάστασης. Μετά την πρώτη εκπαίδευσή του, πήγε στο Παρίσι και τη Βιέννη όπου επιδόθηκε κυρίως στη μουσική. Το 1844 στη Βιέννη, έκανε το πρώτο βήμα στην εισαγωγή της τετραφωνίας στην εκκλησιαστική μουσική της Ορθοδόξου Εκκλησίας· το ίδιο έπραξε και στην Οδησό, όπου προσκλήθηκε το 1861. Ακολούθως, ήλθε στη Αθήνα, όπου από το 1872 διηύθυνε τον εκκλησιαστικό χορό του ναού των ανακτόρων. Συνέθεσε τα έργα: *Ελεγεία, Ο υιος του Δημίου, Τειρεσίας, Ερωτικόν χαρτοφυλάκιον, Το Σούλι, Μύθοι* (1870), άφησε δε ανέκδοτα την *Αρμονικὴν* και δύο δράματα, την *Αρετούσαν* και τους *Αδελφούς Φόσκαρι*, βλ. *Ποικίλη Στοά* 10 (1894), 419-421.

²⁷ Σύμφωνα με τον Μοτσενίγο, ο φλαουτίστας Παναγιώτης Ακτίπης δίδαξε φλάουτο και στη Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη», βλ. Σπ. Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική* [...], ό.π., 311· περισσότερα βιογραφικά στοιχεία για τον συγκεκριμένο μουσικό δεν έχουν ακόμη εντοπιστεί.

²⁸ Ο Federico Bolognini από τη Μπολόνια υπήρξε μαθητής του Rossini στα ανώτερα θεωρητικά και του Sartì στο βιολί, στο Ωδείο της γενέτειράς του. Ήρθε στην Ελλάδα ως μέλος ιταλικού μελοδραματικού θιάσου και κατόπιν παρέμεινε διδάσκοντας βιολί σε σχολεία των Αθηνών και κατ' οίκον. Διδάσκαλος τετραχόρδου για χρόνια στο Ελληνικό Εκπαιδευτήριο, δίδαξε και στη Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη», συνέθεσε δε και έργα για βιολί, πιάνο και ορχήστρα πνευστών. Πέθανε στην Αθήνα το 1892, βλ. Σπ. Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική* [...], ό.π., 310.

²⁹ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ό.π., 1872, Συνεδρίασις κε' (3).

³⁰ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ό.π., 1872, Συνεδρίασις κστ' (9).

Προσφερόμενα μαθήματα

Πρόταση Langhans

α) αρμονία και αντίστιξη

β) μονωδία και χορωδία
(violon)²

μία πλαγιαύλου (flûte)³

γ) πιάνο

δ) βιολί, βιόλα και βιολοντσέλο

Απόφαση Διοικητικού Συμβουλίου

α) δύο τάξεις ωδικής¹

β) δύο τάξεις οργανικής μουσικής: μία τετραχόρδου

γ) έδρα απαγγελίας

¹Αλέξανδρος Κατακουζηνός και Ιούλιος Έννιγγ

²Φρειδερίκος Βολονίνης

³Παναγιώτης Ακτίπης

Αμοιβή: δύομιση δραχμές ανά ωριαίο μάθημα

Επομένως, από τις 11 Ιανουαρίου 1873, οπότε και ξεκίνησαν τα μαθήματα στο Ωδείο Αθηνών και μέχρι να έρθει ο διευθυντής από το εξωτερικό, η διεύθυνση του Ωδείου περιλαμβανόταν στις υποχρεώσεις του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου με τη συμβολή των Κατακουζηνού και Έννιγγ ως εφόρου και επιμελητού αντίστοιχα. Ας σταθούμε λίγο σε αυτά τα δύο πρόσωπα. Είναι αναντίρρητο ότι η χειρονομία του Κατακουζηνού να προσφέρει όχι μόνο τη διδασκαλία του αλλά και τη λοιπή υπηρεσία του δωρεάν, ήταν πολύ μεγάλη βοήθεια για το Σύλλογο τη δεδομένη στιγμή, ακριβώς λόγω της οικονομικής στενότητας. Ο πολύπειρος μουσικοδιδάσκαλος Ιούλιος Έννιγγ από την άλλη, όρισε την αμοιβή του για τη θέση του επιμελητού «κατά τὸ παρὸν εἰς δρ. 100 κατὰ μῆνα», πρόταση που ενεκρίθη από το Συμβούλιο.³¹ Θυμίζουμε ότι η προτεινόμενη μηνιαία αντιμισθία προς τον υποψήφιο διευθυντή Wilhelm Langhans ήταν 500 δρχ. ενώ ο ίδιος ο Langhans στο υπόμνημά του ζητούσε 800 δρχ. Επομένως, η προσωρινή αυτή διευθέτηση του διοικητικού ζητήματος ήταν η οικονομικότερη δυνατή λύση τη δεδομένη χρονική στιγμή για τον Σύλλογο.

Ως προς τα διοικητικά καθήκοντα των δύο διδασκάλων της ωδικής, δεν φαίνεται να υπήρχαν κάποιοι συγκεκριμένοι κανόνες που να όριζαν το εύρος της δικαιοδοσίας, καθώς ούτε στο *Σχέδιον ὀργανισμοῦ* του Ωδείου προβλεπόταν θέση εφόρου ή επιμελητού ούτε βρέθηκε κάποιο έγγραφο που να καθόριζε τη δράση και τις ενέργειες των δύο αυτών θέσεων ευθύνης μέχρι το 1877 και την αναθεώρηση του *Κανονισμοῦ* λειτουργίας του Ωδείου. Κάποια στοιχεία, ωστόσο, μπορούμε να εξάγουμε από τα επίσημα πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου. Πριν την έναρξη των μαθημάτων, ο επιμελητής Έννιγγ αναλάμβανε το κομμάτι των εγγραφών των μαθητών³² και ο έφορος την σύνταξη του

³¹ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1872, Συνεδρίασις κθ' (1).

³² «Τῆ 3 Νοεμβρ. ἀπόντες οἱ κυρ. Τρικουπῆς κ[αὶ] Φιλήμων. 1) ἀνεγνώσθη τὸ σχέδιον τῆς προαποφασισθείσης ἀγγελίας κ[αὶ] γενομένων τινῶν μεταβολῶν κ[αὶ] προσθηκῶν, ὠρίσθη ἡμέρα τῆς ἐνάρεως τῶν ἐγγραφῶν ἢ 13 ἰσταμένου κ[αὶ] ἐγκριθέντος τοῦ Κυρ. Ίουλ. Έννιγγ ὡς ἐπιμελητοῦ, ἀπεφασίσθη νὰ προσκληθῆ ἵνα ὀρίσῃ τὰς ὥρας τῶν ἐγγραφῶν. 2) ἀπεφασίσθη ὅσον τάχιον ἔκδοσις

προγράμματος σε συνεννόηση με τους διδασκάλους,³³ όλα όμως τα στοιχεία και οι προτάσεις υποβάλλονταν με έγγραφες αναφορές στο Διοικητικό Συμβούλιο και οι τελικές αποφάσεις λαμβάνονταν πάντα από αυτό. Χαρακτηριστικές ως προς αυτό είναι κάποιες εγγραφές στα πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου των ετών 1873-1874, διαρκούντων των μαθημάτων.³⁴ Οι θέσεις όμως του εφόρου και του επιμελητού ήσαν τότε λύση ανάγκης. Πότε λοιπόν θα ερχόταν ο Langhans;

Η διοίκηση του Ωδείου κατά την έναρξη των μαθημάτων
11 Ιανουαρίου 1873 [Α' σχολικό έτος:(1872)-1873]

Διοικητικό Συμβούλιο ΜΔΣ

Μ. Ρενιέρης	πρόεδρος	Αλέξανδρος Κατακουζηνός	έφορος (άμισθος)
Ν. Μαυροκορδάτος	αντιπρόεδρος	Ιούλιος Έννιγγ	επιμελητής (100 δρχ.)
Α. Μπαλάνος	αντιπρόεδρος		
Ν. Χατσόπουλος	ταμίας		
Γ. Γ. Παππαδόπουλος	γραμματέας		
Τ. Φιλήμων	σύμβουλος	Αλ. Κατακουζηνός,	49 ετών
Χαρ. Τρικούπης	σύμβουλος	Ι. Έννιγγ,	63 ετών

Μάρκος Ρενιέρης: 58 ετών, νομομαθής, διοικητής της Εθνικής Τραπέζης
 Νικόλαος Α. Μαυροκορδάτος: 36 ετών, βουλευτής Ανδρου
 Αριστείδης Μπαλάνος: 55 ετών, δικηγόρος και πολιτικός
 Νικόλαος Α. Χατσόπουλος
 Γρηγόριος Γ. Παππαδόπουλος: 55 ετών, τμηματάρχης του Υπουργείου Εξωτερικών
 Τιμολέων Φιλήμων: 40 ετών, δημοσιογράφος (Αιών), βουλευτής Αττικής
 Χαρίλαος Τρικούπης: 41 ετών, βουλευτής Μεσολογγίου (Από 1.2.1873 στη θέση του ο Βασίλειος Μελάς, 54 ετών, έμπορος)

Στη συνεδρίαση της 16^{ης} Μαρτίου 1873 ανακοινώθηκε στο Συμβούλιο ότι ο ομογενής από την Αλεξάνδρεια Ιωάννης Αντωνιάδης (1818-1895), «έφάνη πρόθυμος νά προμηθεύση

της αγγελίας εν έφημερίδι κ[αί] εν ιδίω φύλλω», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ό.π., 1872, Συνεδριάσις κδ' (1).

³³ «[...] 8) ἀνεγνώσθη ἀναφορὰ τοῦ ἐπιμελητοῦ τοῦ ὠδείου, ἀναγγέλλοντος ὅτι ἐνεγράφησαν 75 μαθηταί. _ ἀπεφασίσθη νὰ προσκληθῇ ὁ ἔφορος ἵνα συνεννοηθῇ μετὰ τῶν διδασκάλων κ[αί] ὑποβάλῃ ἡμῖν εἰς τὴν ἐπομένην συνεδρίασιν σχέδιον προγράμματος [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ό.π., 1872, Συνεδριάσις κζ' (8).

³⁴ Ενδεικτικά: «[...] 5) Ἐπειδὴ ὁ κ. ἔφορος μετέβαλε τὰς ὥρας τῆς διδασκαλίας καὶ ἔνεκα τούτου οἱ μαθηταί του διδάσκονται μόνον δις τῆς ἑβδομάδος, παρεκλήθη ὁ ἐπιμελητής ν' ἀνακοινώσῃ αὐτῷ ὅτι οὐδεμία μεταβολὴ πρέπει νὰ γίνηται ἐν τῷ προγράμματι πρὶν ἢ ὑποβληθῇ ἡμῖν ἢ περὶ τούτου πρότασις. [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ό.π., 1873, Συνεδριάσις Μ' (5)· «[...] 9) νὰ μὴ γίνηται ἀντικατάστασις τῶν διδασκάλων τοῦ ὠδείου ἄνευ ἐγκρίσεως τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ό.π., 1873, Συνεδριάσις Μα' (9) (οἱ υπογραμμίσεις ἀνήκουν στο πρωτότυπο).

καὶ συντηρήση διευθυντὴν τοῦ ᾠδείου».³⁵ Αποφασίστηκε νὰ απευθυνθεῖ ἐγγράφως τὸ Συμβούλιο σὲ αὐτὸν γιὰ τὰ περαιτέρω,³⁶ ὡστόσο ἡ σχετικὴ ἀλληλογραφία δὲν ἔχει βρεθεῖ – ἀκόμη τουλάχιστον – στὸ Διοικητικὸ Ἀρχεῖο τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν. Κι ἐνῶ οἱ συζητήσεις γιὰ τὴν ἐξεύρεση χορηγίας γιὰ τὴ συγκεκριμένη θέση ἦταν σὲ ἐξέλιξη ὡς φαίνεται, τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο κατέγραφε στὸ πρακτικὸ τῆς συνεδρίασης τῆς 4^{ης} Μαΐου 1873 ὅτι «ἐνεφανίσθη ἐπιστολὴ τοῦ κ. Λαγγανς λέγοντος, ὅτι δὲν δύναται νὰ δεχθῆ τὴν θέσιν τοῦ διευθυντοῦ τοῦ ᾠδείου».³⁷ Δυστυχῶς, οὔτε ἡ συγκεκριμένη ἐπιστολὴ ἔχει ἐντοπιστεῖ στὸ Διοικητικὸ Ἀρχεῖο τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν οὔτε καὶ κάποια ἄλλη ἀναφορὰ στὸ ἐν λόγω ζήτημα, ἡ ὁποία θὰ μποροῦσε ἐνδεχομένως νὰ φωτίσει τοὺς λόγους τῆς τελικῆς ἀρνήσεως τοῦ Γερμανοῦ μουσικοῦ νὰ ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τοῦ ᾠδείου τῆς Ἀθήνας. Εἶναι μάλλον βέβαιο, πάντως, ὅτι αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη δὲν ἦταν ἀναμενόμενη ἀπὸ τὸ Συμβούλιο καθὼς τέσσερις μόλις μέρες πρὶν τὴ συνεδρίαση αὐτή, σὲ ἐπιστολὴ πρὸς τὸ Ὑπουργεῖο Ἐσωτερικῶν γινόταν ἀναφορὰ στὴν ἀνάληψη τῆς διεύθυνσης τοῦ ᾠδείου ἀπὸ δόκιμο καλλιτέχνη τῆς Δυτικῆς Ευρώπης.³⁸

Υποψήφιοι Διευθυντές γιὰ τὸ ᾠδεῖο τῆς Ἀθήνας (1871-1891)

1871, Ἰούλιος	Ἰδρυση Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου (ΜΔΣ)
1872, Ἰανουάριος	Πρώτες ἐνέργειες Διοικητικοῦ Συμβουλίου γιὰ ἐξεύρεση κατάλληλου προσώπου γιὰ τὴ θέση τοῦ Διευθυντοῦ: ἐπιστολές πρὸς πρεσβείες Βερολίνου καὶ Ρώμης
Μάρτιος, 21	Ἐπιστολές ἀπὸ Γένοβα καὶ Βερολίνο: <u>Nicoló Cuglioramo</u> <u>Carl Dorius Johannes Fuchs</u>
Ἀπρίλιος, 30	Ἐπιστολὴ ἀπὸ Heinrich Dorn: <u>Wilhelm Langhans</u>
Αύγουστος	Ἐπικοινωνία τοῦ ΔΣ με τὸν Wilhelm Langhans: προτεινόμενοι ὄροι γιὰ τὴν πρόσληψη
Ὀκτώβριος	Παραλαβὴ κτιρίου οδοῦ Πειραιῶς Ἀπόφαση γιὰ ἐναρξὴ τῶν μαθημάτων «διὰ τῶν παρόντων μέσων»
1873, Ἰανουάριος, 10	Τελετὴ ἐγκαινίων ᾠδείου Ἀθηνῶν

³⁵ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὅ.π., 1873, Συνεδρίασις 10^η (6).

³⁶ «[...] 2) ἀνετέθη εἰς τὸν κ. πρόεδρον νὰ γράψῃ τῷ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ κ. Ἀντωνιάδῃ περὶ διευθυντοῦ τοῦ ᾠδείου. [...]», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὅ.π., 1873, Συνεδρίασις Μαΐου (2) (οἱ υπογραμμίσεις ἀνήκουν στὸ πρωτότυπο).

³⁷ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὅ.π., 1873, Συνεδρίασις 44 (5).

³⁸ «[...] Ἐπειδὴ αἱ μὲν τάξεις τοῦ ᾠδείου ἠῤῥησαν, κατὰ δὲ τὸ ἐπόμενον ἔτος μέλλει νὰ ἔλθῃ ἐκ τῆς Δυτικῆς Ευρώπης δόκιμος καλλιτέχνης ἵνα ἐνοικῶν ἀναλάβῃ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ᾠδείου, τὸ παραδοθὲν ἡμῖν μέρος τῆς διὰ τοῦ § 3 τοῦ ἀπὸ 2 Ὀκτωβρ. 1871 Β. Δ. παραχωρηθείσης ἡμῖν οἰκοδομῆς ἀδύνατον εἶναι νὰ ἐπαρκέσῃ εἰς τὰς ἀνάγκας τῆς διδασκαλίας ἀπὸ τῆς α'. Σεπτέμ. [...], ΔΑΩΑ: Φάκελος 1873, ἀλληλογραφία (ἐξερχ.) 30.4.1873 ([αφ.]78).

Ιανουάριος, 11 Έναρξη μαθημάτων

Μάρτιος, 16 Εύρεση χορηγίας για τη θέση του διευθυντή: Ι. Αντωνιάδης
από Αλεξάνδρεια

Μάιος, 4 Επιστολή Langhans: δεν δύναται να δεχθεί τη θέση
του διευθυντού W. Langhans

Λίγο πριν τη λήξη του σχολικού έτους 1872-1873, εμφανίστηκε επιστολή από τη Ζάκυνθο σύμφωνα με την οποία ο Γεώργιος Δομενεγίνης, γιος του μαθητή του Μάντζαρου Φραγκίσκου Δομενεγίνη (1809-1874), γνωστοποιούσε στο Διοικητικό Συμβούλιο την επιθυμία του να αναλάβει τη θέση του διευθυντή του Ωδείου.³⁹ Ως εκ τούτου ανετέθη στον ταμία Νικόλαο Χατζόπουλο «να μάθη ἂν δέχεται μὲ 70 ταλ. κατὰ μῆνα» και, αν η απάντηση ήταν καταφατική, να ενημερωνόταν σχετικά ο ομογενής Αντωνιάδης.⁴⁰ Έξι μήνες μετά, κατόπιν εκ νέου επιστολής του Γεωργίου Φ. Δομενεγίνη με την οποία παρακαλούσε το Συμβούλιο να γράψει επιτέλους στον κ. Αντωνιάδη «περὶ τοῦ διορισμοῦ του, ὡς διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου»,⁴¹ το Διοικητικό Συμβούλιο αποφάσισε να απαντήσει ότι λόγω διαφόρων περιστάσεων «ἡ ἰδέα περὶ τοῦ διορισμοῦ αὐτοῦ ἐματαιώθη», και κατόπιν να απευθυνθεί στον Ιωάννη Αντωνιάδη, για τις προθέσεις του, αν αναλαμβάνει αυτός την εκλογή ευρωπαίου μουσικοῦ ὡς διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου ἢ αν αφήνει την επιλογή αυτή στο Συμβούλιο.⁴² Ως φαίνεται, ο χορηγός είχε τον πρώτο και τελευταίο λόγο για τον τρόπο χρήσης της χορηγίας του. Τελικά, το ποσό της συγκεκριμένης χορηγίας («ἐπὶ τρία ἔτη 2500 φραγ. κατ' ἔτος») αποφασίστηκε «συναινοῦντος τοῦ κ. Αντωνιάδου» να δαπανηθεί «προς μισθοδοσίαν τοῦ διευθυντοῦ τοῦ μουσικοῦ θιάσου ἐκ τῶν ὀρφανῶν Χ.Κώστα», που είχε καταρτιστεί από τον Μάιο.⁴³

³⁹ «[...] Πληροφορηθεὶς τελευταίως ὅτι τὸ Κατάστημα τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρίας “Τὸ Ωιδεῖον” στερῆται εἰσέτι Διευθυντοῦ, δρᾶττομαι τῆς εὐκαιρίας ἵνα γνωστοποιήσω Ὑμῖν, ὅτι ἐπιθυμῶ νὰ λάβω τὴν θέσιν ταύτην δι’ ἐπίτευξιν τῆς ὁποίας, ἐφ’ ὄλων τῶν ἐν τῷ Καταστατικῷ καὶ Ὁργανισμῷ προσδιοριζομένων τοῦ Διευθυντοῦ καθηκόντων, προσθέτω ἐκείνο, τοῦ νὰ ἀναπληρῶ ἐν ἀπουσίᾳ καὶ ἀσθενείᾳ τοὺς Διδασκάλους Τετραχόρδου καὶ Βιόλας (Alto), νὰ διευθύνω τὴν Ὀρχήστραν, καὶ πᾶν ὅτι ἄλλο δύναμαι θὰ πράττω προθύμως διὰ τὴν καλὴν καὶ κοσμίαν πρόοδον [τοῦ] ἔργου. Περὶ μισθοῦ δύνασθε νὰ συνεννοηθῆτε μετὰ τοῦ πατρός μου, νῦν διαμένοντος ἐν Ἀθήναις, πρὸς ὃν σήμερον γράφω λεπτομερώς», ΔΑΩΑ, Φάκελος 1873, ἀλληλογραφία (εἰσερχ.) 28.6.1873 (αφ.66/20.7.1873).

⁴⁰ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1873, Συνεδρίασις 50. (1).

⁴¹ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1873, ἀλληλογραφία (εἰσερχ.) 6.12.1873 (αφ.83/17.12.1873).

⁴² «[...] 2) Ἀνεγνώσθη ἐπιστολή τοῦ κ. Δομενεγίνης πρὸς τὸν κ. Χατζόπουλον, δι’ ἧς παρακαλῆ τὸ συμβούλιον νὰ γράψῃ τῷ κ. Αντωνιάδῃ περὶ τοῦ διορισμοῦ του, ὡς διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου _ ἀπεφασίσθη νὰ γράψωμεν αὐτῷ ὅτι ἔνεκα διαφόρων περιστάσεων τοῦ ὠδείου ἡ ἰδέα περὶ τοῦ διορισμοῦ αὐτοῦ ἐματαιώθη. Προσέτι δὲ νὰ ἐρωτήσωμεν τὸν κ. Αντωνιάδην ἂν ἀναδέχεται αὐτὸς τὴν ἐκλογὴν μουσικοῦ ευρωπαίου ὡς διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου ἢ ἀφήνῃ αὐτὴν εἰς τὸ Συμβούλιον. _ [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1873, Συνεδρίασις 63^η (2).

⁴³ «Τῆ 27 Ἀπριλίου 1874 παρήσαν οἱ κ. Ρενιέρης, Μπαλάνος, Μαυροκορδάτος καὶ Χατζόπουλος. α) Ὁ κ. πρόεδρος ἀνεκοίνωσε ὅτι τὸ συμβούλιον τοῦ ὀρφανοτροφείου Χ. Κώστα παραδεχθὲν τὴν αἴτησιν περὶ σχηματισμοῦ μουσικοῦ θιάσου ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ θέλει φροντίσει διὰ τὴν ἀγορὰν τῶν ἀναγκαίων ὀργάνων. _ 2) ἐπίσης ἀνεκοίνωσεν ὅτι ὁ κ. Αντωνιάδης ὑπεσχέθη αὐτῷ προφορικῶς νὰ δίδῃ ἐπὶ τρία ἔτη 2500 φραγ. κατ' ἔτος ἅμα προσκληθῆ εὐρωπαῖος διευθυντὴς τοῦ ὠδείου. ἀπεφασίσθη

Κατά τις ετοιμασίες του επόμενου σχολικού έτους 1874-1875 και στο πλαίσιο της αναζήτησης διδασκάλου κλειδοκυμβάλου, το Διοικητικό Συμβούλιο βολιδοσκόπησε κάποιον κ. Lombardi, ο οποίος θα δεχόταν να αναλάβει τη θέση μόνο αν λάμβανε την υπόσχεση ότι μετά από τρεις μήνες θα διοριζόταν και διευθυντής του ωδείου, με μισθό 600 φρ. το μήνα. Απάντηση από το Συμβούλιο δεν δόθηκε αμέσως, διότι υπήρχαν ελπίδες «περι δωρεᾶς τινός ἐκ Τεργέστης πρὸς μισθοδοσίαν διευθυντοῦ».⁴⁴ Πράγματι, είκοσι μέρες αργότερα ελήφθη τηλεγράφημα από την Τεργέστη με την υπόσχεση περί γενναίας συνδρομῆς υπέρ του ωδείου, οπότε το Διοικητικό Συμβούλιο θεώρησε πως μπορούσε να προτείνει στον Lombardi θέση διευθυντού και διδασκάλου του κλειδοκυμβάλου, αλλά με αμοιβή «250-300 Δρ. κατὰ μῆνα».⁴⁵ Το Συμβούλιο, όμως, εμφανίζεται δέκα μέρες μετά να αποφασίζει να απευθυνθεί εκ νέου στις πρεσβείες Παρισίων και Ρώμης για να πληροφορηθεί αν είναι δυνατόν να βρεθεί ικανός μουσικός να διδάσκει «τὸ κλειδοκύμβαλον καὶ ν' ἀναλάβῃ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ὠδείου» ἀντὶ «300 φρ. κατὰ μῆνα»,⁴⁶ γεγονός που μας επιτρέπει να υποθέσουμε πως ο κ. Lombardi αρνήθηκε τη θέση. Τελικά, με αυτή τη χορηγία καλύφθηκε η πρόσληψη του μουσικού Ερρίκου Σταγκαπιάνου προκειμένου να διδάσκει πιάνο καθημερινά επί τρεις ώρες και ωδική επί μία ώρα με μηνιαίο μισθό 200 δρχ.⁴⁷ Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό και η επιστολή της 28^{ης} Ιανουαρίου 1875 του πατέρα του Διονυσίου Ροδοθεάτου (1849-1892), Σπυριδώνα, προς τον πρόεδρο του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου Μάρκο Ρενιέρη (1815-1897) προκειμένου να του υπενθυμίσει την υπόσχεσή του, ότι, δηλαδή, σε περίπτωση

νὰ εὐχαριστήσωμεν καὶ νὰ παρακαλέσωμεν αὐτὸν συγχρόνως νὰ ἐπιτρέψῃ τὸ ποσὸν αὐτὸ νὰ δαπανηθῇ ὑπὲρ αὐτῶν ἢ ὑπὲρ τῆς διδασκαλίας πρὸς μισθοδοσίαν τοῦ διευθυντοῦ τοῦ μουσικοῦ θιάσου ἐκ τῶν ὀρφανῶν Χ. Κώστα. [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 80^η (α), (2). Τον Μάρτιο του 1873 προτάθηκε η σύσταση μιας επιπλέον τάξεως ωδικῆς για τους παῖδες του Ὀρφανοτροφείου Χατζηκώστα, τη διδασκαλία της οποίας ανέλαβε ο επιμελητῆς Ιούλιος Ἐννιγγ. Σύμφωνα με αναφορά του τελευταίου, το πρώτο μάθημα στα ὀρφανά ἐδόθη το Σάββατο 12 Μαΐου 1873, βλ. ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1873, Συνεδρίασις 13' (2), μα' (3), 43 (6).

⁴⁴ «[...] β) Ὁ κ. Χατζόπουλος ἀνεκοίνωσε ὅτι ὁ κ. Lombardi δέχεται νὰ παραδώσῃ τὸ μάθημα τοῦ κλειδοκυμβάλου ἂν λάβῃ ὑπόσχεσιν ὅτι μετὰ τρεῖς μῆνας θέλει διορισθῆ καὶ διευθυντῆς τοῦ ὠδείου ἐπὶ μηνιαίῳ μισθῷ φρ. 600. Ἐπειδὴ δὲ ὁ κ. Μπαλάνος ἐξέφρασε ἐλπίδας τινὰς περὶ δωρεᾶς τινός ἐκ Τεργέστης πρὸς μισθοδοσίαν διευθυντοῦ, ἀπεφασίσθη νὰ εἰπωμεν εἰς τὸν κ. Lombardi ὅτι μετὰ τινὰς ἡμέρας θέλει τῷ δοθῆ ὀριστικὴ ἀπάντησις. [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 93 (β).

⁴⁵ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 95 (α). Ἡ δωρεὰ ἀπὸ τὴν Τεργέστη προερχόταν ἀπὸ τοὺς ὁμογενεῖς κκ. Δ. Οικονόμου καὶ Ἀν. Βαρδάκα: «[...] ὁ κ. Μπαλάνος ἀνεκοίνωσε ὅτι οἱ ἐν Τεργέστη κ. Δ. [Οἰκονόμος] καὶ Ἀν. Βαρδάκα[ς] προσφέρουσι εἰς τὸ ὠδεῖον πρὸς μισθοδοσίαν τοῦ διευθυντοῦ ὁ μὲν [] φρ. 4800, ὁ δὲ 2400 ἀπεφασίσθη νὰ εὐχαριστήσωμεν [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 96^η (γ).

⁴⁶ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 97^η (γ).

⁴⁷ «[...] Στ) Ἀπεφασίσθη νὰ γράψωμεν εἰς τὸν κ. Οἰκονόμον καὶ Βαρδάκαν παρακαλοῦντες αὐτοὺς νὰ ἐπιτρέψωσι μέρος τῆς συνδρομῆς τῶν νὰ δαπανηθῆ εἰς μισθοδοσίαν διδασκαλίας τοῦ κλειδοκυμβάλου. ζ) Ἀνετέθη εἰς τὸν κ. Μπαλάνον νὰ συμβληθῆ κατ' ἐντολήν τοῦ ὠδείου μετὰ τοῦ μουσικοῦ Ερ. Σταγκαπιάνου ὅπως ἀναλάβῃ νὰ διδάσκῃ ἐπὶ 3 ὥρας καθ' ἑκάστην τὸ κλειδοκύμβαλον καὶ ἐπὶ μίαν ὥραν τὴν ὠδικὴν ἀντὶ Δρ. 200 κατὰ μῆνα. [...], ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...], ὁ.π., 1874, Συνεδρίασις 98^η (στ), (ζ).

που αυξάνονταν οι πόροι του Ωδείου, θα προτιμούσε το δίχως άλλο τον γιο του, Διονύσιο, για τη θέση του Διευθυντή.⁴⁸ Καμία αναφορά περί αυτής δεν υπάρχει στα επίσημα πρακτικά των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου.⁴⁹

Και κάπως έτσι φθάνουμε στο 1879. Στο πρακτικό της 10^{ης} Απριλίου του έτους αυτού σημειώνεται η απόφαση της πρόσληψης, ως διευθυντού του Ωδείου, του γεννημένου στο Αργοστόλι Φρειδερίκου Στήβενς⁵⁰, με όρους: α) να λαμβάνει 6.000 δραχ. για μισθοδοσία ετησίως και 1.000 δραχ. για ενοίκιο και β) 1.120 δραχ. εφάπαξ για τα έξοδα μεταβάσεως. Η ισχύς του συμβολαίου θα ήτο διετής και προβλεπόταν ποινική ρήτρα σε περίπτωση λύσης του.⁵¹ Η εξέλιξη αυτή δεν άρεσε, ως φαίνεται, καθόλου στον έφορο του Ωδείου Αλέξανδρο Κατακουζηνό, ο οποίος ήδη από τις 17 Μαρτίου είχε απευθυνθεί εγγράφως προς το Συμβούλιο, γνωστοποιώντας την αντίθεσή του με τις σκέψεις περί προσλήψεως διευθυντού και εκθέτοντας την επιχειρηματολογία του: το ωδείο τη δεδομένη στιγμή δεν είχε ανάγκη από έναν διευθυντή, ο οποίος μάλιστα θα αμειβόταν αδρά για την υπηρεσία του αυτή, καθώς δεν είχε αναπτυχθεί ακόμη σε τέτοιο βαθμό ούτε ήταν εφάμιλλο των ευρωπαϊκών ωδείων ώστε να είναι απαραίτητη η συνεισφορά του.⁵² Ας θυμίσουμε στο σημείο αυτό ότι ο έφορος, από την αρχή της ανάληψης των καθηκόντων του στο Ωδείο, ήταν άμισθος· συνεχώς δε αναλάμβανε και καινούργιες υπηρεσίες, αφού από τις αρχές του 1877 είχε διορισθεί – κατόπιν δικής του προτάσεως – «άμισθος διευθυντής τῆς συσταθησομένης τάξεως τῆς

⁴⁸ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1875, αλληλογραφία (εισερχ.) 28.1.1875 (αρ.133/5.2.1875). Η συγκεκριμένη επιστολή έχει δημοσιευθεί, βλ. [Αδηλος], «Από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών: Μια επιστολή του Σπ. Ροδοθεάτου στον Μ. Ρενιέρη», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, 14 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2013), 23. Ας σημειωθεί ότι, οκτώ μήνες μετά τη συγκεκριμένη επιστολή, ο Διονύσιος Σ. Ροδοθεάτος ανέλαβε τελικά διοικητική θέση σε μουσικό ίδρυμα, καθώς ορίστηκε «Αντιπρόεδρος τῆς Μουσικῆς», δηλαδή καλλιτεχνικός υποδιευθυντής της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Με αφορμή μιαν εικόνα: Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος και τα συμφωνικά έργα του», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, 1 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2008), 18-23:22.

⁴⁹ Καμία, επίσης, αναφορά δεν έχει βρεθεί στα *Πρακτικά* του Διοικητικού Συμβουλίου του ΜΔΣ του έτους 1875, που να επιβεβαιώνει την πληροφορία που παραθέτει ο Μοτσενίγος στο πόνημά του, ότι η ανάληψη της διεύθυνσης του Ωδείου Αθηνών προτάθηκε τη χρονιά εκείνη στον Κεφαλονίτη μουσουργό Γεώργιο Λαμπίρη (1833-1889), ο οποίος, όμως, την αρνήθηκε, βλ. Σπ. Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική* [...], ό.π., 320.

⁵⁰ Αξιόλογος πιανίστας και συνθέτης αγγλο-επτανησιακής καταγωγής. Γεννήθηκε στο Αργοστόλι Κεφαλονιάς και πέθανε στο Παρίσι. Υπήρξε μαθητής του Ν. Χ. Μάντζαρου. Διετέσε διευθυντής της Φιλαρμονικής Αργοστολίου και από το 1838 έως το 1849 διηύθυνε ιταλικά μελοδράματα στο Θέατρο “Αλέξανδρου Σολομού”. Από το 1858 έως το 1860 δίδαξε φωνητική μουσική και κλειδοκύμβαλο στο Ελληνικό Εκπαιδευτήριο του Γρηγορίου Γ. Παππαδόπουλου στην Αθήνα, ενώ το διάστημα 1863-1865 υπήρξε μπρεσάριος στο Θέατρο Απόλλων στη Σύρο. Συνέθεσε διάφορα έργα, μεταξύ των οποίων “Notturmi”, “Romances” και το μελόδραμα “Les folies amoureuses”, βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Στήβενς Φρειδερίκος», *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, (Αθήνα: Γιαλλελής, 1998), τ.5· *Εκθεσις περί του Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου κατά το σχολικόν έτος 1858-1859* (Αθήνα: εκ της τυπογραφίας Λ. Δ. Βιλαρά, 1859), 40· *Εκθεσις περί του Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου κατά το σχολικόν έτος 1859-1860* (Αθήνα: τύποις Π. Α. Σακελλαρίου, 1860), 18.

⁵¹ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ό.π., 1879, Συνεδριάσις 223.

⁵² ΔΑΩΑ, Φάκελος 1879, αλληλογραφία (εισερχ.) 17.3.1879 (χ.αρ.πρωτ), βλ. παρακάτω, Επίμετρο (α).

θεατρικής ὀρχήστρας τοῦ ᾠδείου»,⁵³ ἐνῶ ἀδιάκοπα μετέφραζε κομμάτια ἀπὸ ὅπερες γιὰ τὴν ἐξάσκηση τῶν μαθητῶν καὶ τὶς μαθητικὲς συναυλίες, ἐκεῖνη τὴ χρονιά δὲ εἶχε μεταφράσει ολόκληρο τὸ μελόδραμα *Βετλή* τοῦ Gaetano Donizetti (1797-1848), τὸ ὁποῖο πρότεινε ὁ ἴδιος νὰ παρουσιαστῆι στὴν καθιερωμένη μαθητικὴ συναυλία τῆς λήξης τοῦ σχολικοῦ ἔτους πρὸ τῶν ἐξετάσεων, ὅπερ καὶ ἐγένετο.⁵⁴ Ἡ παράσταση δόθηκε στὶς 20 Μαΐου καὶ ἐπαναλήφθηκε τὴν ἐπομένη, μετὰ τὸν τύπο νὰ ἐγκωμιάζει τὸ ἐγχείρημα, καὶ νὰ συγχαίρει διδασκάλους, μαθητὲς καὶ, φυσικὰ, τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο καὶ τὸν Σύλλογο.⁵⁵ Ὡστόσο, ἓνα δημοσίευμα στὴν ἐφημερίδα *Πρωία*, μίᾳ ἐβδομάδα μετὰ τὶς παραστάσεις τῆς *Βετλή*, δὲν ἀναφερόταν στὴν ἐπιτυχία τοῦ ἐγχειρήματος: «Εἰς τὴν διεύθυνσιν τοῦ Ὡδείου προσεκλήθη, καθ' ἃ μανθάνομεν, διευθυντὴς ἐκ Παρισίων ὁ κ. Στήβενς. Χωρὶς νὰ θέλωμεν νὰ μειώσωμεν τὴν ἀξίαν τοῦ ἀνδρός, νομίζομεν ὅτι τὸ διοικητικὸν συμβούλιον τοῦ Ὡδείου ἔσπευσε λίαν εἰς τὴν πρόσκλησιν τοῦ νέου διευθυντοῦ, καθ' ὅσον αἱ οἰκονομικαὶ ἀνάγκαι αὐτοῦ, ὡς πληροφοροῦμεθα, εἶναι μεγάλαι, αἱ δὲ πρόσδοδοι αὐτοῦ ἐλάχισται». Ἡ ἀνυπόγραφη αὐτὴ καταχώριση στὴ στήλη *Διάφορα* τῆς ἐφημερίδας κατέληγε: «Διὸ φρονοῦμεν ὅτι δὲν ἦτο χρεῖα τόσης σπουδῆς ὑπὸ τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου, ἀφοῦ τὸ κατάστημα διευθύνεται καὶ ἤδη μετὰ ζήλου καὶ δραστηριότητος ὑπὸ τοῦ ἐφόρου αὐτοῦ κ. Α. Κατακουζηνοῦ, ἔχοντος ὡς βοηθοὺς καὶ τοὺς λοιποὺς διδασκάλους».⁵⁶ Ἀς ἐπισημάνομε ὅτι ὁ Φρειδεरिकὸς Στήβενς θὰ ἀναλάμβανε τὰ καθήκοντά του τὴν 1^η Σεπτεμβρίου καὶ τὸ σχετικὸ δελτίο τύπου δὲν δημοσιεύθηκε παρά στὶς ἀρχὲς Αὐγούστου.⁵⁷ Τὸ παρασκήνιο τῆς ὑπόθεσης αὐτῆς μᾶς λείπει καθὼς δὲν γνωρίζομε τι διημείφθη στὴ σύσκεψη γιὰ τὴν πρόσληψη τοῦ συγκεκριμένου προσώπου. Γεγονὸς πάντως εἶναι πῶς τὴν ἐπομένη τοῦ συγκεκριμένου δημοσιεύματος, ὁ Κατακουζηνὸς υπέβαλε ἐγγράφως στὸ Συμβούλιον τὴν παραίτησίν του.⁵⁸

Ὁ ἄλλος στυλοβάτης μέχρι τότε τοῦ Ὡδείου, ὁ ἐπιμελέστατος Ἰούλιος Ἐννιγγ, ἀντέξε μέχρι τὰ τέλη Οκτωβρίου, ὁπότε καὶ υπέβαλε τὴν παραίτησίν του, ἡ ὁποία ἀρχικὰ δὲν ἐγένε

⁵³ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1877, Συνεδρίασις 180 (γ).

⁵⁴ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1877, Συνεδρίασις 180 (β), 1879, Συνεδρίασις 220 (ε), 221, 222, 223.

⁵⁵ «Πλήρης ἐπιτυχία ἐπέσπεψε τὴν παράστασιν, ἥτις ἐδόθη ἐν τῷ Ὡδεῖῳ τὴν ἑσπέραν τῆς χθὲς καὶ προχθὲς τοῦ μελοδράματος «Βετλή» ὑπὸ μαθητῶν τοῦ καταστήματος τούτου, ὅπερ εὐγλωττότερον παντὸς ἐπαίνου συνιστῶσιν εἰς τὰς συμπαθείας καὶ τὴν ὑποστήριξιν τοῦ κοινῶν οἱ τοσοῦτον γενναῖοι καρποί, οὓς παράγει ἐντὸς οὕτω βραχείου ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ χρόνου», *Τηλέγραφος*, 1005 (22.5.1879), 3· «[...] Δίκαιος ἔπαινος ὀφείλεται εἰς τὸ διοικητικὸν συμβούλιον τοῦ Ὡδείου, εἰς τὸν μεταφράσαντα κύριον Κατακουζηνόν, ἔφορον τοῦ Ὡδείου καὶ εἰς τοὺς διδασκάλους [...]», *Παλιγγενεσία*, 4438 (25.5.1879), 3· *Εφημερίς*, 141 (21.5.1879), 2.

⁵⁶ *Πρωία*, 79 (28.5.1879), 3-4.

⁵⁷ «Τῆ ἑβδόμῃ Αὐγούστου παρήσαν οἱ κ. Ρενιέρης, Χατζόπουλος, Δαμασκηνὸς καὶ Αὐγερινός. Ὁ κύριος πρόεδρος ἐπαρουσίασεν εἰς τὰ μέλη τοῦ Συμβουλίου τὸν κ. Φριδ. Στιβενς διευθυντὴν τοῦ ᾠδείου ἐσχάτως ἀφικθέντα ἐκ Παρισίων. Ἀνεγνώσθη ἡ ἔκθεσις τοῦ ἐπιμελητοῦ καὶ ἀπεφασίσθη νὰ προκηρυχθῆ διὰ τῶν ἐφημερίδων τῆς πρωτευούσης τῆς Κερκύρας καὶ τῆς Ζακύνθου ὅτι αἱ ἐγγραφαὶ μαθητῶν ἐν τῷ ᾠδεῖῳ ἄρχονται τὴν 15^{ην} Αὐγούστου τὰ δὲ μαθήματα τῆ 1 Σεπτεμβρίου, καὶ ὅτι ἐσυστήθησαν νέαι ἀνώτεραι τάξεις ᾠδικῆς καὶ κλειδοκυμβάλου ὡς καὶ ἀρμονίας διδασκόμεναι ὑπὸ τοῦ διευθυντοῦ [...]», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικὰ τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ [...]*, ὁ.π., 1879, Συνεδρίασις 229.

⁵⁸ ΔΑΩΑ, Φάκελος 1879, ἀλληλογραφία (εἰσερχ.) 29.5.1879 (αρ.πρωτ.275), βλ. παρακάτω, Ἐπίμετρο (β).

δεκτή από το Συμβούλιο αλλά ως φαίνεται ο Έννιγγ επέμεινε σε αυτήν του την απόφαση.⁵⁹ Δυστυχώς, η αλληλογραφία με τον Έννιγγ δεν έχει εντοπιστεί στο Διοικητικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών και το μόνο στοιχείο που ρίχνει κάποιο φως στο ζήτημα είναι το εκτενέστατο πρακτικό της συνεδρίασης του Διοικητικού Συμβουλίου της 20^{ης} Νοεμβρίου, στο οποίο περιγράφονται με λεπτομέρεια οι αντιπαραθέσεις που προκάλεσε το θέμα του διευθυντού στα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου. Από το εν λόγω πρακτικό πληροφορούμαστε ότι ο λόγος της παραίτησης του Ιουλίου Έννιγγ δεν ήταν ο διευθυντής αλλά η περί υποτροφιών απόφαση του Συμβουλίου, και παρά τις παραινήσεις να παραμείνει στην εργασία του χάριν του ωδείου, χωρίς να αναμειγνύεται στις αποφάσεις του Συμβουλίου, αυτός επέμεινε στις απόψεις του και παραιτήθηκε. Με αυτό όμως ως αφορμή, τέθηκε το ζήτημα της κακής κατάστασης του ωδείου, με κάποια μέλη του Συμβουλίου να υποστηρίζουν ότι αιτία της δεν ήταν η απουσία του Έννιγγ αλλά η αποτυχία στην εκλογή Διευθυντή, διότι «ο Διευθυντής στερείται δυστυχώς τῆς ἀπαιτουμένης Διοικητικῆς ἰκανότητος». Άλλοι υποστήριξαν τον νεοφερμένο διευθυντή, υπογραμμίζοντας ότι εκπληρώνει το καθήκον του καλώς και επέρριψαν την ευθύνη για τη μη βελτίωση του Ωδείου στο ότι δεν έγιναν δεκτά όσα είχε προτείνει ο ίδιος ο Στήβενς.⁶⁰ Τελικά, μετά από συζητήσεις σε τρεις συνεδριάσεις για το αν θα έπρεπε να παραμείνει ο διευθυντής ή να απομακρυνθεί, διεξήχθη ψηφοφορία στην οποία επήλθε ισοψηφία και υπερίσχυσε τελικά η ψήφος του προέδρου η οποία ήταν «ὕπερ τῆς ἀπαλλαγῆς τοῦ διευθυντοῦ».⁶¹ Αποφασίσθηκε λοιπόν η απομάκρυνση του Φρειδερίκου Στήβενς και η επαναπρόσληψη των Κατακουζηνού και Έννιγγ ως εφόρου και επιμελητού αντίστοιχα, στην οποία ανταποκρίθηκε εν τούτοις μόνο ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός, ως έμμισθος αυτή τη φορά.⁶²

Για την άδοση αυτή κατάληξη της υπόθεσης, το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου ανέφερε στη δημοσιευμένη *Ἐκθεσιν των Πεπραγμένων* του Συλλόγου ότι «ἡ πρόσληψις Διευθυντοῦ ὑπῆρξε πολυτέλεια ὄλως ἀνωφελής», για λόγους λειτουργικούς και κυρίως

⁵⁹ «Τῆ 23^ῃ 8βρίου παρήσαν οἱ κ. Ρενιέρης, Χατσόπουλος, Φιλήμων, Δαμασκηνός, Σουῦτσος καὶ Αὐγερινός. Ἀνεγνώσθη ἔγγραφον τοῦ ἐπιμελητοῦ τοῦ ὠδείου λέγοντος ὅτι παραιτεῖται τῆς ἐν τῷ ὠδείῳ ὑπηρεσίας του· ἀπεφασίσθη δὲ νὰ κοινωποιηθῆ εἰς αὐτὸν ἔγγραφον τοῦ Συμβουλίου ὅτι δὲν δέχεται τὴν παραίτησίν του ταύτην ἂν ὅμως ἐπιμένῃ εἰς τὴν παραίτησίν του νὰ παραδώσῃ εἰς τὸν διευθυντὴν τὰ τῆς βιβλιοθήκης καὶ λοιπῆς κινητῆς περιουσίας τοῦ ὠδείου τῆς εὐρισκομένης εἰς χεῖρας του. Ἀνατίθεται δὲ εἰς τὸν Διευθυντὴν νὰ φροντίσῃ περὶ τῆς διδασκαλίας τῶν τάξεων τοῦ κ. Ἐννιγγος.», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1879, Συνεδριάσις (χ. αρ.) [23.10.1879].

⁶⁰ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1879, Συνεδριάσις (χ. αρ.) [20.11.1879], βλ. παρακάτω, Επίμετρο (γ).

⁶¹ ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1880, Συνεδριάσις (χ. αρ.) [8.1.1880], Συνεδριάσις (χ. αρ.) [12.1.1880], βλ. παρακάτω, Επίμετρο (δ).

⁶² «[...] ἀπεφασίσθη νὰ προσληφθῶσιν ἐν τῷ ὠδείῳ ὡς ἔφορος αὐτοῦ μεν ὁ πρόην τοιοῦτος κ. Ἀλ. Καντακουζηνός καὶ ἐπιμελητῆς δὲ ὁ κ. Ἐννιγγ [...].», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1880, Συνεδριάσις τῆς 13 Φεβρουαρίου 1880· «[...] ἀπεφασίσθη πρῶτον. νὰ δοθῆ μηνιαία μισθοδοσία ἐκ δραχμῶν 100 (ἑκατὸν) τῷ κ. Ἀλεξάνδρῳ Κατακουζηνῷ διὰ τὴν ἐν τῷ ὠδείῳ ὑπηρεσίαν αὐτοῦ ὡς διδασκάλου τῆς ἁρμονίας. [...].», ΔΑΩΑ, ΜΔΣ, *Πρακτικά τῶν συνεδριάσεων τοῦ Διοικητικοῦ* [...], ὁ.π., 1880, Συνεδριάσις (χ. αρ.) [1.4.1880].

οικονομικούς, υιοθετώντας δηλαδή την επιχειρηματολογία του Κατακουζηνού.⁶³ Έκτοτε, το θέμα της κάλυψης της κενής θέσης του Διευθυντή δεν φαίνεται να ξανααπασχόλησε το Διοικητικό Συμβούλιο. Για τη δεύτερη δεκαετία της ζωής του Συλλόγου και του Ωδείου, άλλωστε, τα τεκμήρια στο Διοικητικό Αρχείο του Ωδείου Αθηνών είναι σαφώς λιγότερα, ενώ το βιβλίο των πρακτικών των συνεδριάσεων του Διοικητικού Συμβουλίου από τον Φεβρουάριο του 1882 μέχρι και το 1891 και την έλευση του Γεωργίου Νάζου λανθάνει. Πληροφορίες αντλούμε ως επί το πλείστον από τα δημοσιευμένα ανά τριετία *Πεπραγμένα* του Συλλόγου, όπου αναπαράγονται τα πρακτικά των γενικών συνελεύσεων των μελών του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου προ της εκλογής του εκάστοτε Διοικητικού Συμβουλίου, το οποίο επί είκοσι χρόνια, τουλάχιστον ως προς το πρόσωπο του προέδρου και του ταμιά, δεν διαφοροποιήθηκε καθόλου,⁶⁴ παρά τις συνεχείς εκκλίσεις, από το 1882 και μετά, για την εκλογή νέων προσώπων στο επερχόμενο κάθε φορά Διοικητικό Συμβούλιο.⁶⁵ Μάλιστα το αίτημα αυτό για ανανέωση των προσώπων στη διοίκηση του Συλλόγου και του Ωδείου καταγραφόταν και στον τύπο τα έτη 1889-1890, με αφορμή τις καθιερωμένες μαθητικές συναυλίες του Ωδείου.⁶⁶ Η αμέσως επόμενη λοιπόν αναφορά στη θέση του Διευθυντή στα *Πεπραγμένα* του Συλλόγου, μετά το 1880 και το φιάσκο με τον Φρειδερίκο Σπήβενς, είναι η αναγγελία του διορισμού του Γεωργίου Νάζου (1862-1934) «εις τὴν ἀπὸ πολλοῦ μένουσαν κενὴν, ἔνεκα ἐλλείψεως χρηματικῶν μέσων, θέσιν Διευθυντοῦ τοῦ Ωιδείου» με μηνιαίο μισθό 250 δραχ.⁶⁷ Η εξέλιξη αυτή, που δρομολογούταν από τον Νικόλαο

⁶³ Μουσικός καὶ Δραματικός Σύλλογος, *Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1^{ης} Ἰουλίου 1877 μέχρι 30^{ης} Ἰουνίου 1880*,

(Ἀθήνησι: Τύποις Ἀνδρέου Κορομηλά, 1880), 9-10.

⁶⁴ Βλ. Επίμετρο (ε).

⁶⁵ «[...] Ὁ ἡμέτερος Σύλλογος, ἰδρυθεὶς τῷ 1871, διανύει ἤδη τὸ ἰβ' τῆς ὑπάρξεως αὐτοῦ ἔτος. Κατὰ τὸ χρονικὸν τοῦτο διάστημα, ὅπερ διαιρεῖται εἰς τέσσαρας διοικητικὰς περιόδους, ἡ ἐμπιστοσύνη τῆς γενικῆς Συνελεύσεως ἀνέδειξε κατ' ἐπανάληψιν διὰ τῆς ψήφου τῆς μέλη τοῦ συμβουλίου τὰ πλεῖστα ἐκ τῶν συγκροτούντων αὐτὸ σήμερον. Τὸ συμβούλιον, ἐκφράζον πρὸς τὴν συνέλευσιν τὴν εὐγνωμοσύνην του ἐπὶ τῇ τιμῇ καὶ ἐμπιστοσύνη μεθ' ὧν μέχρι τοῦδε τὸ περιέβαλε, παρακαλεῖ αὐτὴν νὰ προβῇ εἰς ἐκλογὴν νέων προσώπων πρὸς συγκρότησιν τοῦ μέλλοντος διοικητικοῦ Συμβουλίου, τὰ ὅποια πέποιθεν ὅτι θέλουσιν ἀναπτύξει καὶ ζῆλον πλείοτερον, καὶ προθυμίαν καὶ δραστηριότητα μεγαλειτέραν περὶ τὴν ἐκπλήρωσιν τῶν παρὰ τοῦ ὀργανισμοῦ ἀνατεθειμένων αὐτοῖς καθηκόντων. [...]», Μουσικός καὶ Δραματικός Σύλλογος, *Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰουλίου 1880 – 31 Δεκεμβρίου 1882*, (Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τοῦ Αἴωνος, 1883), 11· «[...] Τ' ἀποτελοῦντα τὸ ἀποχωροῦν Συμβούλιον μέλη ἐκφράζουσι πρὸς τὴν Γεν. Συνέλευσιν τὰς εὐχαριστίας αὐτῶν διὰ τὴν ἐμπιστοσύνην μεθ' ἧς ἐτίμησεν αὐτὰ, ἀναδείξασα διὰ τῆς ψήφου αὐτῆς κατ' ἐπανάληψιν μέλη τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως τοῦ Συλλόγου ἀλληλοδιαδόχων Διοικητικῶν Συμβουλίων, δὲν διστάζουσι δὲ νὰ συστήσωσιν αὐτῇ ἐξ ἰδίας πείρας ὀδηγούμενα καὶ πρὸς τὸ συμφέρον τοῦ Συλλόγου ἀποβλέποντα, ὡς λυσιτελεῖ καὶ ἀναγκαίαν τὴν ἐκάστοτε ἀνανέωσιν τοῦ Συμβουλίου δι' ἐκλογῆς προσώπων νέων, ἅτινα ἀναμφιβόλως θὰ φιλοτιμηθῶσι ν' ἀναπτύξωσι πλείονα ζῆλον καὶ μεγαλειτέραν δραστηριότητα πρὸς εὐδῶσιν τοῦ παρὰ τοῦ Συλλόγου ἐπιδιωκομένου σκοποῦ. [...]», Μουσικός καὶ Δραματικός Σύλλογος, *Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ἰανουαρίου 1886 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1888*, (Ἐν Ἀθήναις: Ἀνέστης Κωνσταντινίδης, 1889), 13-14.

⁶⁶ Ενδεικτικά: *Καιροί*, 134 (30.5.1889), 2. *Εφημερίς*, 26 (26.1.1890), 3.

⁶⁷ «[...] Φιλόμουσος ὁμογενῆς, ἐπιθυμῶν νὰ συντελέσῃ εἰς τὴν προαγωγὴν τοῦ Ωιδείου, ὑπὲρ οὗ καὶ ἄλλοτε γενναίαν προσέφερε συνδρομὴν, ὁ κ. Ἀνδρέας Συγγρός, ὑπεσχέθη ἐσχάτως νὰ προσφέρῃ κατ'

Νάζο, τον πατέρα του Γεωργίου, ήδη από το 1884,⁶⁸ έφερε νέο αέρα στο εικοσαετές πλέον ίδρυμα, το οποίο, με την αναδιοργάνωση που επέφερε ο νέος διευθυντής του, άλλαξε σελίδα μεταβαίνοντας από την περίοδο Ρενιέρη-Κατακουζηνού στην περίοδο Νάζου.

<u>Υποψήφιοι Διευθυντές για το Ωδείο της Αθήνας (1871-1891)</u>		
1872	Nicolò Guglioramo Carl Dorius Johannes Fuchs Wilhelm Langhans	
1873	Wilhelm Langhans Γεώργιος Φ. Δομνεγιάνης	Χορηγία Ι. Αντωνιάδη: σε θέση διευθυντή του Μουσικού Θιάσου Ορφανών Χ/Κώστα
1874	Lombardi (?)	Χορηγία Δ. Οικονόμου / Αν. Βαρδάκα: σε θέση καθηγητού κλειδοκυβάλου
1875	Διονύσιος Ροδοθεάτος	
1879	Φρειδερίκος Στήβενς	1 Σεπτεμβρίου 1879 – 1 Φεβρουαρίου 1880
1891	Γεώργιος Νάζος	Χορηγία Ανδρέα Συγγρού

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

α) Η επιστολή του Αλέξανδρου Κατακουζηνού προς το Διοικητικό Συμβούλιο του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, όπου επιχειρηματολογεί κατά της πρόσληψης διευθυντού για το Ωδείο.

Πρὸς τὸ διοικητικὸν Συμβούλιον / τοῦ ἐν Ἀθήναις Δραματικοῦ καὶ / Μουσικοῦ Συλλόγου./

Μαρτίου 17 / 1879 / Ἐν Ἀθήναις /

Κύριοι, /

Ἀπὸ τῆς ιδρύσεως τοῦ Ωιδείου καὶ ὡς Ἕλληνας / καὶ ὡς μουσικὸς ἐθεώρησα καθήκόν μου νὰ προσφέρω / τὴν ἀσθενῆ μου συνδρομὴν ὑπὲρ τῆς προαγωγῆς καὶ / προόδου τοῦ ἔθνωφελοῦς τούτου ιδρύματος, ἄνευ οὐδεμιᾶς / ὀπισθοβουλίας, ὡς εἶναι τοῦτο γνωστὸν εἰς τοὺς πλείστους / τῶν ἀξιοτίμων Κυρίων, τῶν ἀποτελούντων σήμερον τὸ Συμβούλιον.

ἔτος ὑπὲρ τοῦ Ωιδείου χρηματικὴν συνδρομὴν ἐξ 9,000 δραχμῶν. Συνεπεία τῆς προσφορᾶς ταύτης τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον ἀπεφάσισε καὶ διώρισεν εἰς τὴν ἀπὸ πολλοῦ μένουσαν κενὴν, ἕνεκα ἐλλείψεως χρηματικῶν μέσων, θέσιν Διευθυντοῦ τοῦ Ωιδείου, τὸν κ. Γεώργ. Νάζον, φοιτήσαντα ἐπὶ ἑπταετίαν ἐν τῷ Μονάχῳ Ωιδεῖῳ· ὁ μισθὸς τοῦ εἰρημένου διευθυντοῦ ὠρίσθη εἰς Δρ. 250 κατὰ μῆνα. [...].», Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ιανουαρίου 1889 μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1890*, (Ἐν Ἀθήναις: Ἀνέστης Κωνσταντινίδης, 1891), 9.

⁶⁸ Βλ. Γεώργιος Δροσίνης, *Γεώργιος Νάζος καὶ τὸ Ωιδεῖον Ἀθηνῶν* (Ἀθήνα: Ἐστία, 1938), 35-36.

Ἐπομένως δικαιοῦμαι νὰ πιστεύσω, / ὅτι αἱ παρατηρήσεις, ἅς λαμβάνω σήμερον τὸ / θάρρος νὰ ὑποβάλω ὑμῖν, θὰ ἐκληφθῶσιν εἰλικρινεῖς / καὶ ὑπ' οὐδενὸς πλαγίου σκοποῦ ὑπαγορευόμεναι. /

Ἐπληροφορήθην ὅτι τὸ διοικητικὸν συμ- / βούλιον, ἐν τῇ ἀξιεπαίνῳ αὐτοῦ μερίμνῃ ὑπὲρ τοῦ / ᾠδείου, ἐσκέφθη καὶ ἀπεφάσισε νὰ προσκαλέσῃ / εἰς τὴν διεύθυνσιν αὐτοῦ ἱκανὸν διευθυντὴν ἐπὶ ἄδρᾶ / ἀμειβῆ, πιστεῦον ὅτι διὰ τῆς προσλήψεως τοιούτου / τὸ ἴδρυμα τοῦτο θέλει προαχθῆ καὶ προοδεύσῃ / πολὺ πλεόν ἢ ὅσον μέχρι τοῦδε ἐγένετο. /

Ἡ τοιαύτη τοῦ συμβουλίου ἀπόφασις, ἀπο- / λύτως θεωρουμένη, καὶ ἂν πράγματι ἐπρόκειτο περὶ / ᾠδείου, ὅποια εἰσὶ τὰ ἐν Εὐρώπῃ, βεβαίως θὰ ἦτον / ὀρθοτάτη. Ἀλλ' ἐπὶ τῶν πραγμάτων καὶ προκειμένου / περὶ τοῦ ἡμετέρου ᾠδείου ___ τὸ ὅποιον ἐπὶ τοῦ / παρόντος εἶναι καὶ ἐπὶ πολὺν ἀκόμη χρόνον θὰ εἶναι / ἀπλῶς στοιχειώδης σχολὴ μουσικῆς, ἥς αἱ τάξεις στεροῦνται / ἀναλόγου ἀριθμοῦ μαθητῶν, οἱ πλεῖστοι δ' αὐτῶν διὰ προτρο- / πῶν καὶ ὑποσχέσεων προσέρχονται· εἰς τὰς ὁποίας τὰ θήλαα / ὡς ἐκ τῶν ἐπικρατουσῶν εἰσέτι παρ' ἡμῖν προλήψεων / δυσκολεύονται νὰ φοιτῶσι· ἥς καὶ ἐκ τῶν ἀρρένων μαθη- / τῶν οἱ μᾶλλον μορφωμένοι εἶναι οἱ ἀποτελοῦντες τὸν / χορὸν τῶν ἀνακτόρων, φοιτῶσι δὲ εἰς τὸ ᾠδεῖον διότι / ἢ φοίτησις τοῖς ἐπιβάλλεται ὑπ' ἐμοῦ, ὅστις συμπίπτει / νὰ ἤμῃ διευθυντὴς τοῦ ἀνακτορικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ / χοροῦ· καὶ οὕτινος Ωιδείου οἱ πλεῖστοι μαθηταί, / ὀλιγίστων ἐξαιρουμένων, ἔχουσι τὴν μουσικὴν πάρερ- / γον καὶ ἀπλῶς ἀντικείμενον διασκεδάσεως ἢ στολισμοῦ, / καὶ ὡς ἐκ τούτου καὶ ἡ διδασκαλία ἐν τῷ ᾠδεῖῳ / κατ' ἀνάγκην ἄρχεται ἀπὸ τῆς 5 μ. μ. καταγίνο- / μένων τῶν μαθητῶν καθ' ὅλον τὸ ἄλλο τῆς ἡμέρας / διάστημα εἰς τὸ κύριον αὐτῶν ἔργον ___ ἢ πρόσκλησις / διευθυντοῦ δὲν θέλει παντελῶς συντελέσει εἰς πλειοτέραν / τοῦ ἡμετέρου Ωιδείου ἐπίδοσιν, ἔχω δὲ πλήρη πεποιθή- / σιν, ὅτι θ' ἀποβῆ ὅλως περιττὴ καὶ ματαίαν, ἐπιβαρῦ- / νουσα ἀπλῶς τὸν Σύλλογον διὰ δαπάνης, δυναμένης / νὰ χρησιμεύσῃ ἀποτελεσματικώτερον. /

Ὁ ἕτερος τῶν δύο κλάδων τοῦ Ωιδείου, / ὁ δραματικός, ὡς κάλλιστα γινώσκει τὸ Συμβούλιον, ἐντελῶς ἀπὸ τινος παρημελήθη, πᾶσαι δὲ ἔδραι τοῦ / κλάδου τούτου σχολάζουσιν, / ἐνῶ ἡ ἀνάπτυξις αὐτοῦ / θεωρεῖται δικαίως ἐθνικὴ ἀνάγκη. Ἄν ἀντὶ τῆς ἐν λόγῳ / δαπάνης συστηθῶσιν ὑπὸ τοῦ Δραματικοῦ Συλλόγου / 10 τοῦλάχιστον ὑποτροφίαι, ἐπιβληθῆ δὲ τοὺς ὑποτρόφους / ἢ ὑποχρέωσις νὰ ἐγκολπωθῶσι / τὸ στάδιον τοῦ δραματικοῦ / ἠθοποιοῦ· ἂν συστηθῶσιν ἐν τῷ Ωιδεῖῳ (ὡς καὶ ὁ κανο- / νισμὸς αὐτοῦ ἀπαιτεῖ) τρεῖς ἔδραι – ἢ τῆς δραματικῆς / ἀπαγγελίας, ἢ τῆς μιμικῆς καὶ ἢ τῆς δραματικῆς ἱστορίας – / ὁ σπουδαῖος οὗτος κλάδος τοῦ Ωιδείου, ὁ ἀποτελῶν ἓνα τῶν / κυρίων σκοπῶν τῆς ιδρύσεως τοῦ Δραματικοῦ καὶ Μουσικοῦ / Συλλόγου, ἤθελε προοδεύσει καὶ παραγάγει ἀγλαοὺς καρπούς. / Ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἄλλων ἀναγκαιστάτων μουσικῶν ὀργάνων / ἢ διδασκαλία ἐλλείπει ἀπὸ τοῦ Ωιδείου, ὡς καὶ ἡ τῆς ἰταλικῆς / γλώσσης, χρησίμου κυρίως εἰς τοὺς διδασκομένους τὴν ᾠδικήν. /

Μετά τινα ἔτη, ὅταν, ὡς ἐλπίζω, τὸ ἡμέτερον Ωιδεῖον / ἐξέλθῃ τῶν σπαργάνων του· ὅταν ἀπὸ στοιχειώδους μουσι- / κῆς σχολῆς μεταβληθῆ, ὡς ἐκ τοῦ χρόνου καὶ τῆς κοι- / νωνικῆς ἀναπτύξεως, εἰς ἀληθὲς Ωιδεῖον, τότε βεβαίως / ὁ διορισμὸς καταλλήλου διευθυντοῦ θὰ ἦναι ἀναγκαῖος / καὶ ὠφέλιμος. Σήμερον, ἐπαναλαμβάνω, εἶναι / ὅλως περιττός, καὶ, ἂν ὁ προσκληθησόμενος ἦναι ἀνὴρ / εὐσυνειδήτος, θέλει καὶ αὐτὸς ὁμολογήσει, ὅτι δωρεὰν / ὁ Σύλλογος ὑποβάλλεται εἰς τὴν δαπάνην τῆς διατη- / ρήσεώς του,

θέλει δὲ ἀποδώσει εἰς ἡμᾶς ἄγνοϊαν τοῦ / βαθμοῦ, ἐν ᾧ εὐρίσκεται τὸ μουσικὸν διδακτὴ- / ριὸν μας. /

Αἰτῶ συγγνώμην, ἀξιότιμοι Κύριοι, / ὅτι ἐτόλμησα νὰ ὑποβάλλω ὑμῖν τὰς ἀνωτέρω / παρατηρήσεις μου, πέποιθα δὲ ὅτι, ἐκτιμῶντες / τὰ εἰλικρινῆ μου αἰσθήματα καὶ τὸν ὑπὲρ / τῆς προόδου / τοῦ Ὡιδείου ζήλον μου, θέλετε με δικαίωσει διὰ / τὸ θάρρος. /

Ἀλ. Κατακουζηνός /

β) *Ἡ ἐπιστολὴ παραίτησης τοῦ Ἀλέξανδρου Κατακουζηνού.*

Πρωτοκόλλου / Ἀρ. 275. /

Πρὸς τὸ διοικητικὸν Συμβούλιον / τοῦ ἐν Ἀθήναις μουσικοῦ κ[αὶ] / δραματικοῦ Συλλόγου. /
Μὴ ληφθέντων ὑπ' ὄψιν τῶν ἐν τῇ τῆς / 17 Μαρτίου 1879 ἐκθέσει μου γραφο- / μένων, ὑποβάλλω ὑμῖν σήμερον / τὴν παραίτησίν μου, καθ' ὅτι ἡ ἐν / τῷ ᾧδεῖῳ ὑπηρεσία μου εἶναι περι- / τή, ἐρχομένου ἤδη τοῦ κρ. Στεῖβενς. / Θὰ ἐποιοῦν δὲ τοῦτο πρὸ μηνῶν, / ἀλλὰ περιμένα ἵνα πρότερον παρα- / σταθῇ ἡ Βετλή, κ[αὶ] ἀποπερατωθῶσιν / αἱ ἐξετάσεις./

Εὐχόμενος ὑπὲρ τῆς προόδου / τοῦ Ὡιδείου, ὑπὲρ τῆς ἰδρύσεως καὶ / προαγωγῆς τοῦ ὁποῦ καυχῶμαι ὅτι / ἐξ ἀρχῆς συνετέλεσα, ὑποσημειοῦμαι /

Ἀλ. Κατακουζηνός /

1879. Μαΐου 29 / Ἀθήνησιν.

γ) *Τὸ πρακτικὸν τῆς συνεδρίασης τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου τῆς 20^{ης} Νοεμβρίου 1879.*

Συνεδρίασις

Τῇ 20 Νοεμβρίου παρήσαν ἅπαντα τὰ μέλη / τοῦ Συμβουλίου. / Κατὰ τὴν τελευταίαν συνεδρίασιν μολονότι ὑπῆρχε / ἀπαρτία παρὰ τῶν κ. Ρενιέρη, Μαυροκορδάτου / Χατσοπούλου καὶ Μελά ἀπεφασίσθη νὰ μὴ κατα- / χωρισθῶσιν ἐν τοῖς πρακτικοῖς τὰ λεχθέντα καθ' αὐτὴν / περὶ τῆς καταστάσεως τοῦ ᾧδεῖου ἐπομένως δὲν / ὑπάρχουσι πρακτικὰ πρὸς ἀνάγνωσιν καὶ ἐπι- / κύρωσιν τῆς συνεδριάσεως ἐκείνης. Ἀνεγνώσθη ἡ ἐκθεσις τοῦ διευθυντοῦ / τοῦ ᾧδεῖου καὶ ἀπεφασίσθη νὰ δημοσιευθῇ / διὰ τῶν ἐφημερίδων ὅτι χηρεύουσιν ἐν τῷ ᾧδεῖῳ πέντε θέσεις / πνευστῶν ὀργάνων χαλκίνων, δύο θέσεις τῆς ἀνωτέρας / ᾧδικῆς τάξεως τῶν θηλέων, δύο θέσεις διὰ τὴν βάρβι- / τον τὴν βαθειαν, 1. διὰ κλειδοκύμβαλον, ἵνα λάβωσι / γνῶσιν οἱ θέλοντες νὰ προσέλθωσιν ὡς μαθηταί. / Μετὰ ταῦτα ὁ κ. Μαυροκορδάτος ἀναφέρει ὅτι ἡ / παραίτησις τοῦ ἐπιμελητοῦ κ. Ἐννιγγος ἔβλαψεν ὡς πλη- / ροφορεῖται τὸ ᾧδεῖον καὶ διὰ τοῦτο φρονεῖ ὅτι πρέπει / νὰ ληφθῇ φροντὶς περὶ τῆς ἐπανόδου αὐτοῦ. Εἰς ταῦτα / ὁ κ. πρόεδρος ἀπήντησεν ὅτι ὁ κ. Ἐννιγγ διαμαρτυρη- / θείσιν κατὰ τῆς περὶ ὑποτροφιῶν ἀποφάσεως τοῦ Συμβου- / λίου δι' ἐκφράσεων ἀνοικείων παρητήθη. Τὸ Συμβου- / λιον ἐκτιμῶν τὰς πολυχρονίους ὑπηρεσίας του καὶ τὸν / ὑπὲρ τῆς προόδου τοῦ ᾧδεῖου ζήλον του, ἀπέδωκεν εἰς ὑ- / περβολὴν ζήλου τὴν τελευταίαν παρεκτροπὴν του, καὶ / δι' ἐγγράφου πρὸς αὐτὸν ἀπαντήσεως δὲν ἐδέχθη τὴν παραί- / τησίν του, ὑπενθυμίζον αὐτῷ συνάμα ὅτι κατὰ τὸν κα- / νονισμὸν οἱ διδάσκαλοι εἶνε ὑποχρεωμένοι νὰ διδάσκουσι / καθ' ὅλον τὸ σχολικὸν ἔτος καὶ ὅτι δὲν ἠδύνατο ἐπο- / μένως νὰ παραιτηθῇ

τῆς διδασκαλίας πρὸ τῆς λή- / ξεως τοῦ Σχολ. ἔτους. Ἐκεῖνος ὁμως ἀπήντησεν δι' ἐγγράφου / ὑβριστικοῦ ἀποτόμου ὅτι ἐπιμένει εἰς τὴν παραίτησίν του καὶ / ἀπεσύρθη τῆς διδασκαλίας. Μετὰ ταῦτα ὁ κ. Χατσό- / πουλος ἀναγνωρίζει λέγει τὴν χρησιμότητα τοῦ κ. Ἐννιγγος / καὶ ὅτι εἶνε εἰς θέσιν καλλίτερον παντὸς ἄλλου / νὰ ἐκτιμῆσῃ αὐτήν, ὡς καὶ τὸν πολὺν ὑπὲρ τοῦ / ὦδείου ζῆλον του, ὅτι μετὰ τὴν διαμαρτήρησίν / του τὸν προσεκάλεσε καὶ τῷ ὑπέδειξε τὸ ἄτοπον / τῆς συμπεριφορᾶς του, καὶ τὸν προέτρεψε χάριν / τοῦ ὦδείου νὰ ἐξακολουθῇ ἐργαζόμενος μὴ ἀναμι- / γνυόμενος εἰς ἀντικείμενα ἀφορῶντα εἰς τὸ Συμβού- / λιον, τὸ ὁποῖον μόνον ἔχει τὴν εὐθύνην τῶν πράξεων αὐτοῦ. Ἀλλ' αὐτὸς ἐπανελάβε τὰ ἴδια καὶ ἐπι- / τέλους παρητήθη. Ἐὰν ὁμως θελήσῃ νὰ ἀνακαλέσῃ / τὴν παραίτησίν του ζητῶν συγγνώμην παρὰ τοῦ / συμβουλίου διὰ τὸν τρόπον του τὸν ὅλως ἀνοίκειον / φρονῆ ὅτι τὸ συμβούλιον πρέπει νὰ εὐχαριστηθῇ / εἰς τὴν τοιαύτην μεταμέλειαν καὶ νὰ τὸν ἐπα- / ναφέρῃ εἰς τὴν θέσιν του. Αἰτία δὲ τῆς κακῆς / καταστάσεως τοῦ ὦδείου δὲν εἶνε λέγει ἡ ἀπου- / σία τοῦ Ἐννιγγος ἀλλ' ἡ ἀποτυχία τοῦ Συμβουλίου / εἰς τὴν ἐκλογὴν Διευθυντοῦ αὐτοῦ. Τὸ Συμβού- / λιον ἀφ' οὗ ἀπεφάσισεν νὰ φέρῃ Διευθυντὴν / τοῦ ὦδείου διὰ θυσίας ἀνωτέρας τῶν πόρων του / ἐπίστευσεν ὅτι ἡ κατάστασις τοῦ ὦδείου ἤθελε / βελτιωθῆ καὶ ὅτι διὰ τῶν φώτων καὶ τῆς ἰκανό- / τητός του ἤθελε τοῦτο προαχθῆ. Ἐν τούτοις τὸ ὦδεῖον / εὐρίσκεται εἰς παραλησίαν καὶ ἀποσύνθεσιν / διότι ὁ Διευθυντὴς στερεῖται δυστυχῶς / τῆς ἀπαιτουμένης Διοικητικῆς ἰκανότητος. Περὶ τούτου / ἐπέισθη ἐκ διαφόρων δεδομένων τῶν ὁποίων ἔλαβε γνῶσιν / ἐπισκεπτόμενος συχνὰ τὸ ὦδεῖον. Φρονεῖ ἐπομένως ὅτι / τὰ μέλη τοῦ Συμβουλίου τὰ ὁποῖα ὡς ἐκ τῶν ἰδι- / αιτέρων τῶν ἀσχολιῶν δὲν ἔλαβον εὐκαιρίαν / νὰ μάθωσι τὴν σημερινὴν κατάστασιν τοῦ / ὦδείου ὀφείλουσι νὰ ἐξετάσωσι καὶ πληροφορηθῶσι / περὶ τούτου· εἰς ταῦτα ὁ κ. Αὐγερινὸς ἀπήντησεν / ὅτι ἡ κακὴ κατάστασις εἰς τὴν ὁποῖαν εὐρίσκεται / σήμερον τὸ ὦδεῖον ὑπῆρχε καὶ πρὸ τῆς προσλή- / ψεως τοῦ Διευθυντοῦ ὅτι οὗτος ἐκπληροῖ τὸ καθήκον / του καλῶς, ἐργαζόμενος μάλιστα περισσότερον τῶν συμπε- / φωνημένων ἂν δὲ δὲν ἔγινε βελτίωσις εἰς τὸ ὦδεῖον / τοῦτο προέρχεται ἐκ τῆς μὴ ἐφαρμογῆς τῶν ὑπ' αὐ- / τοῦ προταθέντων εἰς τὸ Συμβούλιον. Εἶτα ὁ κ. πρό- / εδρος εἶπεν ὅτι νομίζει καλὸν πρὸς ἐξακρίβωσιν / τῶν ἐν τῷ ὦδεῖῳ συμβαινόντων νὰ διορισθῇ τριμε- / λῆς ἐπιτροπὴ ἐκ τῶν μελῶν τοῦ Συμβουλίου. Προσέθη- / κε δὲ ὁ κ. Χατσόπουλος ὅτι δέον νὰ ἐξετασθῶσιν οἱ δι- / δασκαλοὶ τοῦ ὦδείου οἵτινες δύνανται νὰ δώσωσι πρὸς τούτο / πληροφορίας πρῶτον, ἀλλ' ὁ κ. Σοῦτσος παρετήρησεν / ὅτι τὸ Συμβούλιον ὀφείλει πρῶτον νὰ ἐξετάσῃ τὸν ἐν τῷ ὦδεῖ- / ῳ προϊστάμενον καὶ ἦτα τοῖς ἄλλοις διδασκάλοις κατὰ τὰ εἰ- / θισμένα. Πρὸς ταῦτα ὁ κ. Μαυροκορδάτος καὶ ὁ κ. Φιλῆ- / μων παρετήρησεν ὅτι δὲν πρέπει νὰ δώσωσιν εἰς / τὴν ὑπόθεσιν ταύτην τοιοῦτον ἀνακριτικὸν χαρακτήρα / ὅστις ἐνδέχεται ν' ἀπεβῆ ἀλυσιτελῆς εἰς τε τὸ Συμ- / βούλιον καὶ τὸν Διευθυντὴν, ἀλλὰ ἡ ἐξέτασις νὰ γί- / νη κατ' ἄλλον τρόπον εὐχερέστερον διὸ ἀπεφα- / σίσθη νὰ συνεδριάσῃ μὲν τὸ συμβούλιον τὴν / προσεχῆ Τρίτην ὥρα 5^η μ. μ. ἐν τῷ ὦδεῖῳ νὰ προ- / βῆ εἰς διαφόρους ἐξετάσεις καὶ λάβῃ τὰς ἀνα- / γκαίας πληροφορίας πρὸς σχηματισμὸν μιᾶς / ἀποφάσεως ἐπὶ τοῦ προκειμένου ζητήματος. / μέχρι δὲ τῆς προσεχοῦς τρίτης ἑκάστον τῶν / μελῶν νὰ ἐπισκεφθῆ τὸ ὦδεῖον ἵνα ἐξ ἰδίας ἀντι- / λήψεως πληροφορηθῆ περὶ τῆς καταστάσεως αὐτοῦ. καὶ / οὕτω διελύθη ἡ συνεδρίασις. /

δ) Αποσπάσματα ἀπὸ τα πρακτικὰ των συνεδριάσεων του Διοικητικοῦ Συμβουλίου του Μουσικῆ καὶ Δραματικῆ Συλλόγου του Ἰανουαρίου του 1880 γιὰ τὸ θέμα τῆς παραμονῆς ἢ ὄχι του Φρειδερίκου Στήβενς στὴ θέση του διευθυντῆ του Ὤδείου.

1880

Τῇ ὀγδῶν Ἰανουαρίου παρήσαν πάντες / πλὴν τῶν κ. Μελᾱ καὶ κ. Δαμασκηνοῦ. /
Ανεγνώσθη ἐπιστολὴ τοῦ κ. προέδρου πρὸς / τὸν κ. Μαυροκορδάτον λέγοντος ὅτι λόγῳ /
ύγειας ἀναγκάζεται νὰ ἀποσυρθῆ τῆς θέσε- / ὡς τοῦ προέδρου, ἀλλὰ πάντες παρεκάλεσαν
/ τὸν κ. προέδρον νὰ παραμείνῃ μέχρι τοῦ / προσεχοῦς Σεπτεμβρίου ὅτε λήγει ἡ τριετής / τοῦ
Συμβουλίου ὑπηρεσία καὶ οὕτως ἐπεισθη / νὰ παραμείνῃ. [...] Μετὰ δὲ ταῦ- / τα ἐγένετο
συζήτησις μακρὰ περὶ τοῦ διευθυντοῦ / τοῦ ᾧδεῖου ἂν πρέπη νὰ διατηρηθῆ ἢ οὐχί, μεθ' ἣν /
ὁ κ. πρόεδρος εἶπεν ὅτι ἐπειδὴ μέχρι τῆς σήμερον / ὡς ἐκ τῶν πραγμάτων φαίνεται δὲν
προῆλθε ἡ ἐλπίς- / μένη ὠφέλεια εἰς τὸ ᾧδεῖον ἐκ τῆς προσλήψεως τοῦ διευθυντοῦ / ὁ Συλ.
δὲν ἔχει / τὰ μέσα νὰ / δαπανᾷ το- / σαῦτα χρήματα διὰ διευθυντὴν / νομίζει καλὸν νὰ
ἐκλείψῃ οὗτος τὰ δὲ χρήματα τὰ ὀ- / ποῖα ὁ Σύλλογος δαπανᾷ πρὸς συντήρησιν διευθυντοῦ
νὰ δαπα- / νηθῶσιν εἰς μισθοὺς διδασκάλων ὧν ἔχει ἀνάγκη τὸ ᾧδεῖον, / γενομένης δὲ
ψηφοφορίας ἐπὶ τῆς προτάσεως ταύτης ἐπῆλθεν / ἰσοψηφία τριῶν μὲν ὑπὲρ τῆς ἀπαλλαγῆς
τοῦ διευθυντοῦ ψη- / φισαμένων τριῶν δὲ ὑπὲρ τῆς διατηρήσεως αὐτοῦ· παρα- / τηρήσεως δὲ
γενομένης ὅτι ἐν ἰσοψηφίᾳ ἢ ψῆφος τοῦ κ. προέ- / δρου εἶνε ἡ νικῶσα καὶ ἐπομένως ὅτι τὸ
ζήτημα ἐλύθη ὑπὲρ / τῆς γνώμης τοῦ δηλ. τῆς ἀπαλλαγῆς τοῦ διευθυντοῦ ὁ κ. πρό- / εδρος []
λαβεν ὅτι δὲν παραδέχεται τοῦτο διότι τὸ ζήτημα / εἶνε σοβαρὸν καὶ πρέπει νὰ ἀναβληθῆ ἢ
λύσις εἰς ἄλλην / συνεδρίασιν καθ' ἣν νὰ παρευρεθῶσιν καὶ τὰ σήμερον ἂ- / πόντα μέλη τοῦ
συμβουλίου, ἐκτὸς ἔαν ῥητῶς ὁ κανονισμὸς / τοῦ Συλλόγου ἀναφέρῃ τοῦτο ὅτε θέλει
θεωρηθεῖ καὶ ἀπὸ τοῦδε / λελυμένον. Μετὰ ταῦτα διελύθη [ἡ] συνεδρίασις ἀποφασισθέντος
ἵνα / τὸ προσεχὲς σάββατον γείνη συνεδρίασις ἐν τῇ ἐθνικῇ τραπέζῃ / διὰ τὴν ὀριστικὴν
λύσιν τοῦ ζητήματος τοῦτου. /

Τῇ 12 Ἰανουαρίου παρήσαν πάντες πλὴν τοῦ κ. / Δαμασκηνοῦ καὶ Μελᾱν. / Μετὰ τὴν
ἀνάγνωσιν καὶ ἐπικύρωσιν τῶν πρακτικῶν τῆς τε- / λευταίας συνεδριάσεως καθ' ἣν ἔμεινεν
ἐκκρεμὲς τὸ περὶ / ψήφου τοῦ προέδρου ζήτημα ἂν δηλ. ἐν ἰσοψηφίᾳ ἔχη / ὁ πρόεδρος τὴν
νικῶσαν, ἀπεφασίσθη διὰ ψηφοφορίας ὅτι ἡ ψῆφος τοῦ προέδρου ἐν ἰσοψηφίᾳ εἶνε ἡ νικῶσα,
καὶ οὕτως ἀπεφασίσθη νὰ κοινοποιηθῆ ἐγγράφως πρὸς τὸν / διευθυντὴν τοῦ ᾧδεῖου ἢ
ἀπόφασις αὕτη τοῦ Συμβου- / λίου. Κατὰ τὴν συνεδρίασιν ταύτην καὶ κατὰ τὴν προ- /
γουμένην ὁ κ. Φιλήμων Σοῦτσος καὶ Αὐγερινὸς ἦσαν / ὑπὲρ τῆς διατηρήσεως τοῦ διευθυντοῦ
ἐν τῷ ᾧδεῖῳ ὡς / τοιοῦτου, ὁ δὲ κ. πρόεδρος ὁ ἀντιπρόεδρος καὶ ὁ κ. Χατσό- / πουλος ὑπὲρ τῆς
ἀπαλλαγῆς αὐτοῦ. /

ε) Διοικητικά Συμβούλια Μουσικῆς καὶ Δραματικῆς Συλλόγου (1873-1890)

<u>1873-1875</u>	<u>1875-1877</u>	<u>1877-1880</u>	<u>1880-1882</u>	<u>1883-85</u>
Μ. Ρενιέρης	Ρενιέρης	Ρενιέρης	Ρενιέρης	Ρενιέρης
Ν. Α.	Μαυροκορδάτος	Μαυροκορδάτος	Μαυροκορδάτος	Δαμασκηνός
Μαυροκορδάτος				
Ν. Α.	Χατζόπουλος	Χατζόπουλος	Χατζόπουλος	Χατζόπουλος
Χατζόπουλος				
Τιμ. Φιλήμων	Τιμ. Φιλήμων	Φιλήμων	Φιλήμων	Φιλήμων
Μιχ. Μελάς	Μιχ. Μελάς	Μιχ. Μελάς	Μιχ. Μελάς	Μιχ. Μελάς

Αλεξ. Α. Σούτσος Αλ. Α. Σούτσος Σίμος Μπαλάνος Σίμος Μπαλάνος
Νικ. Δαμασκητός Αρ. Παππούδωφ Αρ. Παππούδωφ

1886-1888

Ρενιέρης
Δαμασκητός
Χατζόπουλος
Φιλήμων
Μιχ. Μελάς
Σίμος Μπαλάνος
Αρ. Παππούδωφ

1889-1890

Ρενιέρης
Δαμασκητός
Χατζόπουλος
Γεώργιος Αθηνογένης
Μιχ. Μελάς
Σίμος Μπαλάνος
Αρ. Παππούδωφ

Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΗΣ DONNA ANNA ΣΤΟΝ DON GIOVANNI ΤΩΝ MOZART - DA PONTE, ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ ΤΗΣ 10^{ΗΣ} ΑΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ 13^Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ Α' ΠΡΑΞΗΣ ΚΑΘΩΣ ΚΑΙ ΤΗΣ 23^{ΗΣ} ΑΡΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ 12^{ΗΣ} ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ 2^Η ΠΡΑΞΗΣ

Αθανάσιος Πετρόπουλος

Πρόλογος

Το Don Giovanni των Da Ponte – Mozart υπήρξε ίσως η πιο σημαντική όπερα που γράφτηκε ποτέ, εάν υποθέσουμε πως το αντίκτυπο ενός έργου στο πέρασμα των αιώνων είναι ένα ισχυρό κριτήριο για αυτόν τον ισχυρισμό. Από τον 17^ο Αιώνα που ο μύθος του γυναικοκατακτητή εμφανίστηκε στη λογοτεχνία, ουκ ολίγοι έχουν επηρεαστεί από τον αινιγματικό μύθο, ομηρικές συγκρούσεις έλαβαν μέρος μεταξύ των κριτικών, και καθώς περνούν οι αιώνες, το αίνιγμα δείχνει κάθε άλλο παρά να διαλύεται. Από τον Tirso de Molina έως τον Hoffman και από τον Goldoni έως τον Joyce, ο μύθος όπως τον παρουσίασε με τη μεγαλοφυΐα του ο Mozart συνεχίζει να ερεθίζει τους ανθρώπους του πνεύματος.

1. Ιστορική Πορεία του χαρακτήρα της Donna Anna και απαρχές του μύθου του Don Juan.

Η ιστορικότητα του Δον Ζουάν ως υπαρκτό πρόσωπο διχάζει τους κριτικούς, καθώς ορισμένοι υποστηρίζουν πως ο Don Juan Tenorio όντως υπήρξε και έζησε στην εποχή του Alfonso του XI (1311 – 1350), βασιλιά της Καστίλης και του Λεόν, και πως πράγματι διέπραξε τα εγκλήματα για τα οποία κατηγορείται ενώ άλλοι πως είναι ένας κατασκευασμένος λογοτεχνικός χαρακτήρας.

Ο Samuel Waxman στο άρθρο του “The Don Juan Legend in Literature”, μας αναφέρει πως συμφωνεί με τον Ιταλό ακαδημαϊκό και κριτικό Arturo Farinelli όσον αφορά την μη ιστορικότητα του προσώπου του Don Juan Tenorio, παρ’ όλο που σε πολλά δεν συμφωνεί μαζί του. Ο κύριος λόγος είναι πως πριν από την εποχή του Tirso de Molina το όνομα του “Juan Tenorio” δεν ήταν ευρέως διαδεδομένο. Παρόλο πως είναι αλήθεια πως το όνομα Tenorio ήταν ένα υπαρκτό επίθετο στη Σεβίλλη, κανένας κριτικός δεν έχει αποδείξει πως πράγματι έζησε ένας έκλυτος ελευθεριάζων με το όνομα Juan Tenorio κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Alfonso του XI. Ο ίδιος ο Farinelli παραδέχεται πάντως πως το θέμα αξίζει περισσότερη έρευνα.¹

Υπάρχουν ενδείξεις πως πριν τον Tirso de Molina, ένας συμπατριώτης του από τη Σεβίλλη, ο Juan de la Cueva, με το έργο του “El Infamador” που επίσης σημαίνει «ο ελευθεριάζων» και παρουσιάστηκε το 1581, ίσως προϊδέασε τον Tirso, καθώς βλέπουμε πολλές ομοιότητες στους δύο πρωταγωνιστές των έργων, Don Juan στη περίπτωση του Tirso de Molina και Leucino στην περίπτωση του Juan de la Cueva.² Η συχνότητα της φράσης “Es

¹Samuel M. Waxman, «The Don Juan Legend in Literature», *The Journal of American Folklore*, Vol. 21, No. 81, American Folklore Society, Απρίλιος -Σεπτέμβριος (1908) σελ. 185 – 189.

²ό.π

un Tenorio” στην Ισπανική λογοτεχνία και η οποία είναι παρόμοια με την αγγλική “He is a devil with women” ή με την “He is a lady killer” συμβάλλει στις υποψία της ύπαρξης του μύθου εκείνη την εποχή.³

Η αμέσως επόμενη αναφορά του μύθου του γυναικοκατακτητή μας έρχεται από την πόλη Ίνγκολστατ το 1615, στο ανώνυμο θεατρικό *Αναπαράσταση του δράματος του Κόμη Λεόντιου* όπου παρουσιάστηκε σε κολέγια Ιησουϊτών, όπως μαθαίνουμε από τον θεολόγο Πάουλ Τσέχεντερ το 1643. Ο κόμης Λεόντιος όντας μακιαβελικός, ένας υλιστής ουσιαστικά, είχε την έμπνευση να προσκαλέσει σε δείπνο ένα κρανίο. Όπως ο μύθος του Φάουστ, έτσι και ο Δον Ζουάν είναι ως καρποί της Αντιμεταρρύθμισης (16^{ος} αι.) καθώς φαίνεται πως είχαν και οι δύο ως σκοπό να λειτουργήσουν σαν αυστηρές προειδοποιήσεις των ανθρωπίνων οριών: Ο Φάουστ σε ό,τι αφορά στην αναζήτηση μεταφυσικής γνώσης και δύναμης, ο Δον Ζουάν σε ό,τι αφορά την ερωτική ζωή χωρίς ηθικούς περιορισμούς και πνευματική πίστη. Φυσικά και οι δύο τιμωρούνται απ’ τον Θεό.

Η ιδιότητα του Tirso de Molina ως μοναχού -του οποίου το πραγματικό του όνομα ήταν Γκαμπριέλ Τέλεθ- ίσως τελικά να έπαιξε ρόλο στην διαμόρφωση του μύθου στο θεατρικό *Ο διαφθορέας της Σεβίλλης ή ο Πέτρινος Συνδαιτυμόνας* (1624), καθώς στο έργο του υπάρχουν απόηχοι της Ιεράς Εξέτασης.

Το 1652 χρονολογείται το πρώτο γνωστό θεατρικό έργο με τίτλο *Ο πέτρινος συνδαιτυμόνας* (*Il convitato di Pietra*) του Ονόφριο Τζιλιπέρο, που παρουσιάστηκε στη Νάπολη. Ο Dorimond το 1658 παρουσιάζει την Amarille στο (*Le Festin de Pierre ou le fils criminel*), μία ισχυρότερη πλέον Anna. Το τριών πράξεων έργο του Alonso y Maldonado γραμμένο μεταξύ 1658-1662 (*La venganza en el sepulcro*) επικεντρώνεται στο κυνήγι του Don Juan προς την Anna. Ο Δον Ζουάν ή το πέτρινο γεύμα (1665) του Μολιέρου (*Don Juan ou le festin de pierre*), έχει σχέση με το ισπανικό θεατρικό αλλά εισάγει για πρώτη φορά τον χαρακτήρα της Ντόνα Ελβίρα, που θα αξιοποιήσουν αργότερα οι Μπερτάτι και Ντα Πόντε. Το 1676 εμφανίζεται η αγγλική εκδοχή του Τόμας Σάντγουελ με τίτλο *Ο ελευθεριάζων* (*The libertine*), ενώ το 1736 ο Γκολντόνι δίνει σε έργο του τον τίτλο *Ντον Τζιοβάννι Τενόριο ή Ο ακόλαστος*.⁴ (*Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*).

Ο Tirso de Molina ήταν ο εμπνευστής του συστήματος σχέσεων που ενυπάρχουν σε όλες τις εκδοχές του μύθου του Δον Ζουάν, από τον Μολιέρο στον Μότσαρτ και αργότερα στον Ρομαντισμό. Ο καθένας από τους μετέπειτα δημιουργούς αλλάζοντας τους συσχετισμούς των δυνάμεων αυτών έδωσε τη δικιά του εκδοχή ανάλογα με το κοινωνικό γίγνεσθαι και τις συνθήκες τις εποχής.

Σύμφωνα με τον Jean Rousset, το πλήρες σύστημα αποτελείται από τρία βασικά στοιχεία:

A) Τον Γυναικοκατακτητή, B) την Ομάδα Γυναικών, και Γ) τον Νεκρό.⁵

³ό.π.

⁴Jean Rousset, «Δον Ζουάν ή Οι μεταμορφώσεις μιας δομής», Καραναστάσης Ν. (επιμ.), Τσελέντη Ευγενία (μτφ.), στο W. A. MOZART *Don Giovanni*, Αθήνα: Ν.& Γ. Μπάλη Α.Ε. 1996 σελ. 67, βλ. επίσης και Christi-Brown Montesano, «Feminine Vengeance I: The Assailed/Assailant, Donna Anna», στο *Understanding Women in Mozart's Operas*, Berkeley: University of California Press Books, 2007 σελ. 2 - 3.

⁵ό.π. Jean Rousset, σελ. 263.

Στον συνδυασμό του Molina δύο είναι οι βασικές φάσεις: Η αποπλάνηση που ακολουθείται από έναν φόνο και η συνάντηση με τον νεκρό όπου απορρέει η λύση του δράματος. Από τα τρία βασικά στοιχεία, τα δύο παραμένουν αμετάβλητα. Το τρίτο, η ομάδα των θυμάτων, επιδέχεται τροποποιήσεις. Εδώ, θα μπορέσουν οι συγγραφείς να εισαγάγουν τις παραλλαγές τους, είτε αλλάζοντας τον αριθμό των θυμάτων είτε δίνοντας ειδικό βάρος στις γυναικείες αυτές μορφές. Η ίδια όμως η σύνθεση της ομάδας εμπεριέχει μια αντίφαση, με πολλαπλές δυνατότητες. Το πρώτο σταθερό στοιχείο (ο Ακόλαστος) απαιτεί πολλές αδιαφοροποίητες γυναικείες μορφές για να φανεί η αστάθειά του · εντούτοις, το τρίτο σταθερό στοιχείο, (ο Νεκρός) οδηγεί στο προσκήνιο μία μόνο γυναίκα, την κόρη, που βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον Νεκρό αλλά και με τον φόνο του. Έτσι, καθώς συνδέεται ταυτόχρονα και με τους τρεις βασικούς φορείς της δραματικής αφήγησης, η Άννα αποκτά κεντρική θέση στο τριγωνικό αυτό πεδίο.

Εάν λάβουμε λοιπόν υπόψη αυτή τη κεντρική θέση της Άννας, καθώς και το γεγονός ότι τα επιμέρους στοιχεία αλληλοσυνδέονται, είναι εύκολο να μαντέψουμε το αντίκτυπο που θα έχουν τόσο στο γενικό σύνολο όσο και στο νόημά τους οι επιλογές που αφορούν το πρόσωπό της. Σύμφωνα με τον Jean Rousset σε γενικές γραμμές οι επιλογές συνοψίζονται ως εξής :

1. Η Άννα δεν είναι παρά μια γυναίκα ανάμεσα στις άλλες, με περιορισμένο ρόλο στο να αναδεικνύει το επιτόλαιο ερωτικό κυνήγι του ήρωα, τον ευμετάβλητο χαρακτήρα του και την ικανότητά του να ξεχνάει αμέσως. Ο Tirso de Molina επέλεξε ακριβώς αυτή τη λύση. Ο ευρηματικός δημιουργός δε φαίνεται να διαισθάνθηκε τις δυνατότητες που έκρυβε αυτό το πρόσωπο· κι ωστόσο ενυπήρχαν στο σύστημα δυνάμεων που επινόησε. Έτσι το ανεκπλήρωτο κενό στο κέντρο του δράματος θα αργήσει να καλυφθεί.
2. Φθάνοντας στους Ντα Πόντε - Μότσαρτ (τον δρόμο τον είχε προετοιμάσει ο Γκολντόνι), και αργότερα στους Ρομαντικούς, οι οποίοι θα κατανοήσουν και θα εκμεταλλευτούν στην εντέλεια την ακριβώς αντίθετη λύση από αυτή που είχε προτείνει ο Tirso de Molina: τότε η Άννα θα ξεχωρίσει επιτέλους από όλες τις συντρόφισσές της, όπως επιβάλλει η δεσπόζουσα θέση της ως κόρη του Νεκρού, και αποστολή της θα είναι να κάνει αισθητή τη παρουσία του Νεκρού καθώς επιδιώκει να πάρει εκδίκηση. Το δράμα αλλάζει ριζικά. Η Άννα και ο Διοικητής, ενωμένοι ως την τελική έκβαση, θα αντιταχθούν στον Ακόλαστο, που είναι καταδικασμένος στη μοναξιά, σε μια μονομαχία ανάμεσα στη θεία δίκη και την επίγεια ζωή, η οποία κερδίζει όλη την τραγικότητά της χάρη σε αυτή τη σύγκλιση δυνάμεων που συναγωνίζονται τον ήρωα.
3. Η τρίτη λύση αντίθετα αγνοεί την Άννα, την ξεχνάει παντελώς. Αυτή περιέργως είναι η επιλογή του Μολιέρου, ο οποίος αντισταθμίζει αυτόν τον αποκλεισμό με την εισαγωγή μιας νέας γυναικείας μορφής.

Η παράδοξη αυτή απουσία της Άννας πρέπει να οφείλεται σε περιορισμούς που επέβαλε το ύφος: στο δράμα αυτό, που περνά προοδευτικά από τη φάρσα στο τραγικό, ο Μολιέρου μπορούσε και έπρεπε να βάλει έναν φόνο στο τέλος, τον θάνατο του πρωταγωνιστή. Θα ήταν κατά συνέπεια δύσκολο να βάλει άλλον έναν φόνο στην αρχή του έργου. Αναγκάστηκε

λοιπόν να παραλείπει τον θάνατο του Διοικητή, πράγμα που συνεπαγόταν και την παράλειψη της κόρης του. Καθώς τοποθετείται κάπου στο παρελθόν, το επεισόδιο αναφέρεται κάπου σε ένα μικρό διάλογο ανάμεσα στον υπηρέτη και στον αφέντη του, και έτσι ο θεατής δε μπορεί να το δει σα χειροπιαστό γεγονός. Αυτό όμως αναγκαστικά επιφέρει κάποιες συνέπειες. Ο οργανικός δεσμός ανάμεσα στον Διοικητή και την κόρη του γίνεται πιο χαλαρός και η παρέμβαση του Διοικητή δεν δικαιολογείται επαρκώς. Ο αποκλεισμός της Άννας απαιτούσε κάποια αναπλήρωση. Επινοεί την Ελβίρα και της δίνει απροσδόκητη σημασία. Εδώ υπάρχει μια διπλή καινοτομία: ο Άστατος αποκτά σύζυγο και αυτή η σύζυγος τον αγαπά. Με την αποστροφή του προς τη γυναίκα αυτή που σε αυτή τη περίπτωση δε περνά στην επίθεση αλλά το βάζει στα πόδια, δηλώνει την αποστροφή όχι μόνο για κάθε περιορισμό αλλά και κάθε τι που έχει διάρκεια-κατά τη δική του άποψη.

Αντικαθιστώντας την Άννα με την Ελβίρα ο Μολιέρος εξασθενίζει κάθε συσχετισμό με τον Νεκρό, και κατά συνέπεια με το υπερβατικό στοιχείο, τονίζει όμως την μοναχική επιθετικότητα του Δον Ζουάν, τη βαθιά περιφρόνηση στο να αγαπήσει και να αγαπηθεί, τη βαθιά ψυχρότητά του. Ο Άστατος του Μολιέρου, δεδομένου και τις αλλαγές που επήλθαν στην ομάδα των γυναικών, δεν είναι μόνο άστατος στον έρωτα, αλλά σε κάθε τι που προσπαθεί να τον καθλώσει, άρα να τον ταπεινώσει. Όλη η μαεστρία του συνίσταται στο να δραπετεύει, να ξεγλιστρά, είτε με τη φυγή είτε με τη μεταμφίεση, προτείνοντας στον υπηρέτη του να αλλάξουν ρούχα, φέρεται υποκριτικά στην Ελβίρα από την πρώτη τους κιόλας συνάντηση, εξελίσσοντας την υποκρισία σε τέχνη. Ο Μολιέρος εδώ μας δείχνει την ήδη υπάρχουσα σχέση του άστατου με τον θεατρίνο, μόνο που τώρα έχει μεγαλύτερη επίγνωση της διεστραμμένης ηδονής την οποία αντλεί από την εξαπάτηση. Είναι ένας αντιρρησίας λιγότερο αφελής σε σχέση με τους Ιταλούς και Γάλλους προκατόχους του.

Η αλλαγή που επέφερε ο Μολιέρος στον μύθο και στις σχέσεις του πρωταγωνιστή του με την Άννα, με τον Νεκρό και με το θείο, έχει ως αποτέλεσμα την εξασθένηση του μύθου, παρ' όλα αυτά ο Δον Ζουάν αποκτά πλέον ιδιαίτερη σημασία ως θεατρικό πρόσωπο.

Σε αυτό το πρόσωπο ο 18^{ος} αιώνας θα τον ταυτίσει με έναν λογοτεχνικό και κοινωνικό τύπο: τον έκλυτο, τον γυναικά, τον επαγγελματία εραστή. Παύοντας να υπάρχει πλέον η διαλεκτική του Μπαρόκ γύρω από την απιστία και την πίστη, απογυμνώνεται από κάθε συμβολισμό και περιορίζεται αποκλειστικά στον ρόλο του καρδιοκατακτητή.

Απόρροια αυτού του φαινομένου είναι ότι η ομάδα των γυναικών μπορεί να διευρυνθεί χωρίς κανένα περιορισμό, χωρίς όμως να προεξέχει καμία Ελβίρα, - ή ακόμα πιο σημαντικό - καμία Άννα.

Ο Goldoni αντικαθιστά το άγαλμα που μιλάει, βαδίζει και πάει να δειπνήσει στη πόλη με έναν κεραυνό, αποδιαρθρώνοντας τον μύθο, χάνοντας την αρχική του ισορροπία ανάμεσα στα τρία σταθερά στοιχεία του. Διαλύοντας τον μύθο συνείσφερε ουσιαστικά στην αναγέννησή του για δύο λόγους, πρώτον υπενθύμισε στο κοινό την ύπαρξη του θεατρικού έργου του Μολιέρου, για αυτό και γραφήκαν πολλά λιμπρέτα ανάμεσα σε αυτά και του Da Ponte, ταυτόχρονα όμως επανέφερε την απαραίτητη Άννα. Ίσως να οφειλόταν στη γνώση του Goldoni σεναρίων της *comedia de l'arte* ή ορισμένα θεατρικά έργα στο τέλος του 17^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα η φιγούρα της Άννας επανεμφανίζεται, με διαφορετικό όμως όνομα, στην πρώτη όπερα που στηρίζεται στον μύθο, *L'empio punito* (Η τιμωρία του Ασεβούς), *drama per musica*, των Acciaiuoli και Melani, η οποία ανέβηκε στη Ρώμη το 1669 και εκδόθηκε

το 1966 από τον Giovanni Macchia στο *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*.⁶ Στο έργο του Goldoni το ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως η Άννα βρίσκεται αντιμέτωπη με τον ήρωα που προσποιείται ότι μετανόησε, έτσι η επιθυμία της κλονίζεται νιώθοντας έτοιμη να τον αγαπήσει και να τον συγχωρέσει. Πίσω από τη μάσκα των ψευδαισθήσεων ο Δον Ζουάν την παρατηρεί ψυχρά περιμένοντας τότε η γυναίκα θα λυγίσει.

Ο Mozart επανέφερε τον Δον Ζουάν στη ζωή, με τη βοήθεια του Da Ponte. Οι δημιουργοί για να πάνε αντίθετα στο ρεύμα της εποχής τους ανέτρεξαν στην παράδοση, στις απαρχές του μύθου. Αυτό σημαίνει την επανένταξη του Άστατου στο αρχικό σύστημα δυνάμεων. Σε αντίθεση με τον Goldoni, ο Mozart αποκαθιστά το υπερφυσικό στοιχείο, ξαναδίνοντας στον Νεκρό και το τραγούδι του από τον άλλο κόσμο την τρομερή τους δύναμη. Ταυτόχρονα τονίζονται ιδιαίτερα η αχαλίνωτη ασωτία, το αισθησιακό και κατακτητικό του μένος, στοιχεία τα οποία η μουσική θα παρουσιάσει είτε ως διονυσιακή μέθη στο «*Finch'han dal vino*», είτε ως γοητευτική τρυφερότητα στο ντουέτο «*La ci darem la mano*». Η ομάδα των γυναικών εκπροσωπούνται στην τριάδα της Τζερίνα, της Ελβίρα και της Άννας.

Η Τζερίνα είναι απόγονος της Θίσβης του Tirso de Molina και της Ματυρίν του Μολιέρου. Η Ελβίρα είναι η γυναίκα που αγαπά και ταπεινώνεται. Η Donna Anna, που ενυπήρχε στον Tirso de Molina, έχει επιτέλους ολοκληρωμένη ύπαρξη, όπως το επιβάλλει η θέση της ως κόρη του Νεκρού. Εμφανιζόταν και στην όπερα των Bertati και Gatsaniga, *Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra*, Βενετία 1787,⁷ που όμως στη μέση του έργου εξαφανίζεται και δεν ξαναβγαίνει στη σκηνή. Οι Mozart και Da Ponte βάζοντας την αποπλάνηση της Άννας από τον «άγνωστο» και τον φόνο του Διοικητή πατέρα της στην πρώτη σκηνή, μία από τις πυκνότερες αν όχι η πυκνότερη εναρκτήρια σκηνή στη ιστορία της όπερας, καθιστούν την Άννα σε κύριο πρωταγωνιστή, παρούσα από την αρχή έως το τέλος.

Στο άρθρο «*Donna Anna, Το θύμα ως θύτης*» στο *Understanding Women in Mozart's Operas*, η Christi-Brown Montesano⁸ μας εξηγεί ακριβώς την πορεία της Άννας μέσα στο έργο, δίνοντας ένα ιδιαίτερα ενδοσκοπικό ψυχολογικό ψυχογράφημα. Ο διττός ρόλος της Donna Anna, αυτός δηλαδή του θύματος που θρηνεί και του επαναστάτη υποκινητή είναι αυτός ακριβώς που δεν μας αφήνει να δεχτούμε a priori το έργο ως μία απλή κωμική όπερα και εγείρει σοβαρές αμφιβολίες πως πρόκειται για ένα «δραματικό» έργο.⁹ Η Donna Anna κατευθύνει τους αντιπάλους του ακόλαστου. Πάντα οι παρεμβάσεις της συνοδεύονται με σκοτεινές συγχορδίες. Είναι το αντίβαρο του ακόλαστου. Η μουσική εκφράζει αυτή την ισοτιμία στη σύγκρουσή τους όταν αντιπαραθέτει, στο φινάλε της πρώτης πράξης, από τη μια το τραγούδι των τριών μασκοφόρων και από την άλλη τα τραγούδια της γιορτής. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε την συζήτηση και τα ερωτήματα που εγείρονται γύρω από τον Δον Ζουάν των Μότσαρτ – Ντα Πόντε. Ο Peter Conrad αναφέρει πως ο Δον Ζουάν εκπροσωπεί το αρχέτυπο του χαρακτήρα που θέλει να πάει παντού, να γίνει ο καθένας. Είναι περισσότερο μία δυνατότητα παρά ένα πρόσωπο. Η Jessica Waldoff αναρωτιέται γιατί ο Don Giovanni και όχι ο Δον Ζουάν, γιατί ο Da Ponte και όχι ο Tirso de Molina με το El Burlador de Sevilla (1624) ή ο Δον Ζουάν του Μολιέρου του 1665 ή το Don Giovanni Terorio του Goldoni (1736). Γιατί αυτή η

⁶Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari: Adelphi, 1966 σ. 227 -332.

⁷Σχετικά με την όπερα αυτή, βλ. Macchia, ό.π και A. Einstein, *Mozart*, Παρίσι: Declee, 1954, σ. 507.

⁸ό.π Christi-Brown Montesano, «Feminine Vengeance I: The Assailed/Assailant, Donna Anna», σελ. 2.

⁹ό.π. σελ. 2 - 3.

εκδοχή του μύθου ενέπνευσε τον Goethe να πει ότι “εάν ζούσε ο Mozart παραπάνω θα είχε συνθέσει με την ίδια έμπνευση για τον Faust και θα είχε εμπνεύσει το όραμα του Bernard Shaw που έβλεπε τον Don Giovanni ως φιλόσοφο κρατημένο απ’ το χερούλι της Δύναμης της Ζωής” σχόλιο που εμφανίζεται σε ένα γράμμα που έγραψε ο Goethe στον Schiller το 1797 σύμφωνα με τον J. P. Eckermann. Ο γράφων θα προσέθετε, μα φυσικά λόγω της μουσικής του Μότσαρτ. Άλλωστε ο Βάγκνερ ήταν αυτός που είπε πως «δεν έχει γραφτεί ποτέ κάτι πιο ολοκληρωτικά όμορφο στη μουσική από κάθε κομμάτι του Don Giovanni».

Έχοντας ως έναυσμα αυτή την κεντρική θέση στη διάταξη των αντιτιθέμενων δυνάμεων της Donna Anna και το ανάστημα που προβάλλει, οι μεταγενέστεροι πίστεψαν πως η Άννα τρέφει κάποιο ερωτικό μίσος προς τον Don Giovanni. Ένας απ’ αυτούς ήταν και ο Jean Pierre Jouve, όπως μας λέει και ο Jean Starobinsky στο *Poetry as interpretation, Jouve’s Don Giovanni*, όπως επίσης και ο E.T.A Hoffman στο *Don Giovanni: A Strange Episode*. «Δεν θα μπορούσαμε άραγε να υποθέσουμε πως η Άννα είναι αυτή που προσόριζε ο Θεός για να αποκαλύψει στον Don Giovanni τη θεία πλευρά της φύσης του και να τον σώσει με τον ίδιο έρωτα που χρησιμοποίησε ο Σατανάς για να τον οδηγήσει στην κόλαση;». Εδώ ο Hoffman βλέπει μόνο έναν πονεμένο έρωτα για έναν Don Giovanni μεταμορφωμένο σε «πεπτωκότα άγγελο», σε ιδεαλιστή που αναζητά από γυναίκα σε γυναίκα το άπειρο που καμία γυναίκα δε μπορεί να του το προσφέρει, ώσπου θα συναντήσει την εκλεκτή πρόθυμη να θυσιάσει τη ζωή της για να τον σώσει.

Ο E.T.A Hoffmann στο "Don Juan" του το 1813 παρεξήγησε τη Donna Anna καθώς την χαρακτηρίζει γεμάτη από μυστική επιθυμία και έλξη για τον Don Giovanni. Η ατυχής συνέπεια ήταν πως έκανε την Donna Elvira να μοιάζει σχεδόν με καρικατούρα ενός σχεδίου της *comedia dell' arte* του Jacques Callot. Ο Hermann Abert επαναθέτει το θέμα στις σωστές του βάσεις στο μακροσκελές κεφάλαιο για τη συγκεκριμένη όπερα που έγραψε στην αναθεώρηση της βιογραφίας του Mozart του Otto Jahn, το 1924, όπου περιγράφει την Donna Elvira ως μια γυναίκα που “απλώς θέλει να σώσει τον άνδρα που είναι ερωτευμένη από την καταδίκη”.¹⁰ Με αυτή του τη διατύπωση, επαναφέρει στη σωστή οπτική και τον ρόλο της Donna Anna, καθώς την φέρνει σε αντίθετη προσέγγιση όσον αφορά τα αισθήματά τους και τον έλεγχο που ασκούν σε αυτά οι δύο γυναίκες, αφενός η Donna Elvira να κυριαρχείται από ανεξέλεγκτο πάθος, αφετέρου η Donna Anna ως κόρη αριστοκράτη, έχει τον απόλυτο έλεγχο σε αυτό. Παρ’ όλα αυτά οι Alfred Einstein και ο William Mann απέρριψαν αυτή την οπτική του Abert, και στήριξαν τον Hoffmann. Πάντως μετά τον Hoffman, Ο Dent μας λέει πως ήταν μία πολύ δυσάρεστη γυναίκα, και προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα, εντύπωση μας κάνει η διαπίστωση του Mann που προτείνει για το καλό της ανάπτυξης της προσωπικότητάς της πως θα ήταν καλό να δεχτεί να “να βιαστεί ευχάριστα” (!). Ακριβώς γι’ αυτό τους επέπληξε ο Julian Rushton, στο “W.A. Mozart, Don Giovanni”.¹¹

Η Donna Anna του Hoffmann είναι ένας παθιασμένος άγγελος που έχει ρημάξει από μια δαιμονική δύναμη, αλλά η ψυχή της οποίας παραμένει καθαρή. «Η “κάψα” ενός υπεράνθρωπου αισθησιασμού, λαμπερή σαν πυρ της κολάσεως, την διαπέρασε και έκανε

¹⁰Hermann Abert, *Mozart’s Don Giovanni*, Peter Gelhorn (μτφ.), London: Eulenburg Books, 1976 σελ. 70.

¹¹Julian Rushton, *W.A. Mozart, Don Giovanni*, Cambridge: Cambridge Opera Handbooks, σελ. 123. Ο γράφων είχε την ευκαιρία να συναντήσει τον κ. Rushton και του έθεσε το ερώτημα περί της συγκεκριμένης υπόθεσης, όπου ο ίδιος φάνηκε ιδιαίτερα ταραγμένος όταν θυμήθηκε το γεγονός.

όλη την αντίστασή της μάταιη...»¹² γράφει η Montesano. Βασανίζεται από την ατιμία της μοιραίας αυτής συνάντησης. Και, φυσικά, όπως όλες οι τυπικές ηρωίδες στον Ρομαντισμό, έτσι κι αυτή είναι καταδικασμένη να πεθάνει από τις συνέπειες αυτού του «ανιερου πάθους» της.¹³

Στον Hoffman, όπως και στους διαδόχους του, Γκράμπε, Δουμά, Πούσκιν, Θορίγια, η ομάδα των γυναικών διαλύεται και τη θέση της παίρνει μόνο μία και μοναδική, προκαθορισμένη από τη μοίρα γυναίκα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μία σημαντική αλλαγή. Ο Δον Ζουάν γίνεται επιπόλαιος παρά τη θέλησή του. Μια βαθύτερη σχέση τον συνδέει τώρα με τη γυναίκα που συνενώνει όλες τις γυναίκες. Άπιστος ακόμη, αλλά θα προτιμούσε να είναι πιστός, το μαρτύριό του τον εξυψώνει, του δίνει άφεση αμαρτιών.

Στον Πέτρινο Καλεσμένο, ο Πούσκιν διατηρεί μόνο δύο πρωταγωνιστές, τον Δον Ζουάν και τη Δόννα Άννα. Στο τέλος του έργου όταν τον αρπάζει το πέτρινο χέρι απελπισμένος φωνάζει «χάθηκα Δόννα Άννα». Με κάποιο τρόπο τον λυτρώνει. Ο Δουμάς και ο Θορίγια δε διστάζουν να το κάνουν. Η κόρη του νεκρού αποφασίζει τη πορεία του Δον Ζουάν και την οδηγεί στο αποκορύφωμά της και στο τέλος της, η οποία διακινδυνεύει τα πάντα και συχνά χάνει τη σωτηρία της δικής της ψυχής. όπως λέει και στη Δελιά της η Γεωργίας Σάνδη (1833). Έτσι ερχόμαστε στον αντίποδα του 17^{ου} Αιώνα, το Άγαλμα τραβούσε τον άθεο στις φλόγες της κόλασης και στο Ρομαντισμό τον σώζει η γυναίκα που αγαπά. Γι' αυτό πλέον θα μπορούσαμε να πούμε πως όλες οι εξουσίες συγκεντρώνονται πλέον στα χέρια της Άννας.

Ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς που έχουν επηρεαστεί από τον Don Giovanni και τον Mozart είναι και ο James Joyce. Δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει πως στον Joyce οι περισσότερες μουσικές αναφορές είναι για τον Don Giovanni. Ο ίδιος λάτρης της φωνητικής μουσικής, με παιδικό όνειρο να γίνει τενόρος, στηριζόμενος στη γνώση του αναγνώστη του για τη συγκεκριμένη όπερα, υπαινισσόμενος σημεία από το λιμπρέτο και σκηνές όπως η "La ci darem da mano" καθώς και η περίφημη σκηνή που ο Διοικητής ως άγαλμα δειπνεί με τον Don Giovanni, μπόρεσε και δημιούργησε τα ίδια ψυχολογικά εφέ στην Οδύσσειά του, σύμφωνα με τον Vernon Hall Jr. στο *Joyce's Use of Da Ponte Mozart's Don Giovanni*. Η αγάπη του για την όπερα, φαίνεται και από μία σκηνή που διηγείται ο Frank Budgen, που περιγράφει πως κάθονται σε κάποιο καφέ, και αμέσως μετά τον Beethoven η ορχήστρα που έπαιζε συνέχισε με την εισαγωγή του Don Giovanni, όπου ο Joyce τον προέτρεψε να αναγνωρίσει την χάρη και την επινοητικότητα του Mozart, αμέσως μετά την βαρύγδουπη σκληρότητα του Beethoven. Οι χαρακτήρες στην Οδύσσειά του ταυτίζονται με την Οδύσεια του Ομήρου, και το ίδιο μπορεί να γίνει και με το *Don Giovanni*. Ο Don Giovanni είναι ο Hugh E. (Blazes) Boylan, η Zerlina είναι η Molly Bloom, ο γαμπρός της Zerlina, ο Masetto, είναι ο Leopold Bloom. Αλλά ο Joyce δεν σταματά εδώ. Ο ίδιος αναγνωρίζει ότι το δράμα της αγάπης ενός ανθρώπου μπορεί να παιχτεί σε διαφορετικά μέρη και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ακόμα και ταυτόχρονα. Έτσι, σε σχέση με την Zerlina της Martha Clifford, ο Bloom είναι ο Don Giovanni. Αυτό μπορεί προς στιγμήν να ακούγεται ειρωνικό, καθώς φαίνεται σαν ο Masetto και όχι ο Leporello να φόρεσε τα ρούχα του Don Giovanni στη περίφημη σκηνή του

¹²ό.π. Montesano, «Feminine Vengeance I: The Assailed/Assailant», σελ. 11.

¹³ό.π.

μπαλκονιού.¹⁴ Ο Vernon Hall περιγράφει πως ο Joyce, βασίζεται στη γνώση του αναγνώστη του για το έργο και τη μουσική του Don Giovanni, ώστε να μπορέσει να έχει μια πιο πλήρη κατανόηση και πιο ουσιαστική εμπειρία της Οδύσσειάς του, και περιγράφει με αρκετά αποκαλυπτικό τρόπο στο άρθρο του την άμεση σχέση των δύο έργων.

2. Αναλύσεις αποσπασμάτων

2.1 Ανάλυση Άριας Αρ.10, 1^η Πράξης, 13^η Σκηνής

Παρόλο που η ρυθμική αγωγή είναι η αναμενόμενη σε μία άρια τόσο δραματική, ένα *Andante*,¹⁵ ο Mozart μας εκπλήσσει με την επιλογή του τρόπου της τονικότητας. Θα περίμενε κανείς να έχει επιλέξει μία ελάσσονα τονικότητα για αυτή τη δραματική στιγμή του έργου. Αντ' αυτού επέλεξε την μείζονα τονικότητα η οποία στο μεγαλύτερο ποσοστό της κυριαρχεί σε όλο το έργο, την Ρε Μείζονα.¹⁶

Όσον αφορά την επιλογή των τονικοτήτων, σε όλη την όπερα, ο Andrew Steptoe αναφέρει πως δεν είναι καθόλου τυχαία επιλεγμένες. Σε αντίθεση με το *Le nozze di Figaro*, που η κύρια τονικότητα της όπερας, ενώ εμφανίζεται στην αρχή και το τέλος του έργου, δεν έχει σχέση στα ενδιάμεσα μέρη, στο Don Giovanni φαίνεται να είναι πάντα κοντά, καθώς σε όλα τα μέρη φαίνεται να έχει κάποια σχέση. Σύμφωνα με τον Charles Rosen, «αυτό είναι το αποτέλεσμα μιας κεντρικής διαχείρισης της όπερας που όλα είναι συνδεδεμένα μεταξύ τους, και όχι μόνο έχει συμβολικό χαρακτήρα αλλά και μία ατομική ηχηρότητα που προκαλεί».¹⁷

Μετά την *Overture*, η Ρε Μείζονα επανέρχεται στις άριες του Leporello *Madamina, il catalogo*, της Elvira *Ah fuggi il traditor* και της Donna Anna την *Or sai chi l'onore*. Είναι σημαντικό να προσθέσουμε πως κάθε μία από αυτές τις σκηνές έχει επεξηγητικό χαρακτήρα, σύμφωνα με τον Steptoe.

Η Ρε Μείζονα έχει προβλήματα για τον Mozart μιας και είναι τονικότητα με διέσεις. Εάν γίνονταν οι μετατροπές με τον συνηθισμένο τρόπο, ο Mozart θα αναγκαζόταν να χρησιμοποιήσει τονικότητες όπως η Μι Μείζονα, η Σι μείζονα κτλ. Αυτές όμως δεν είναι συνήθειες στον Mozart. Η λύση στο πρόβλημα είναι η τονικότητα της Ρε Ελάσσονος. Επίσης μία αγαπημένη τεχνική του είναι να χρησιμοποιεί την επιδεσπόζουσα της ελάσσονος (*flat submediant*), μία απόσταση τρίτης κάτω, ως αντίθεση της τονικής της Ρε ελάσσονος, δηλαδή την Σι Ύφεση Μείζονα. Σε πολλά έργα έχει χρησιμοποιήσει αυτή τη τεχνική, όπως για παράδειγμα στο αργό μέρος του Κονσέρτου για Πιάνο σε Ρε Ελάσσονα (K.466), στο κουϊντέτο εγχόρδων (K.516) καθώς και στο *Andante* από τη σονάτα για πιάνο (K.310). Χρησιμοποιώντας

¹⁴Vernon Hall, Jr., «Joyce's Use of Da Ponte and Mozart's Don Giovanni», William Riley Parker, (επιμ.), Νέα Υόρκη: PMLA, Vol. 66, No. 2, Μάρτιος 1951 σελ. 78 - 79.

¹⁵Για περισσότερα περί ρυθμικής αγωγής και tempo στον Mozart, βλ. Jean Pierre Marty, «Mozart's Tempo Indications», στο: *Early Music, Vol.20, No 1*, Performing Mozart's Music II, Oxford University Press, Φεβρουάριος 1992 σελ. 141 - 142.

¹⁶Spike Hughes, *Famous Mozart Operas, An Anytical guide for the opera-goer and armchair listener*, Dover Publications, Inc., New York, 1958 σελ. 96 - 98 και 122 - 125.

¹⁷Charles Rosen, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, W.W Norton, London 1971 σελ. 299.

αυτή τη σχέση λοιπόν, ο Mozart μπόρεσε να αυξήσει την ένταση χωρίς να ακολουθήσει τη συνήθη οδό του κύκλου των πεμπτών.¹⁸

Περνώντας στη συγκεκριμένη άρια, ο Mozart ξεκινώντας τη μελωδία της Donna Anna με ένα ανιόν διάστημα τρίτης μεγάλης από την τονική στην τρίτη της συγχορδίας της τονικής, την Φα δίεση, καθώς και η λέξη που χρησιμοποιείται είναι το ρήμα «ξέρεις» και απευθύνεται στον αρραβωνιαστικό της Ottavio, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως δηλώνει ευθύς αμέσως μια κατάφαση, μια γνώση του τι έχει συμβεί, η Donna Anna βιώνει μια αποκάλυψη. Είναι ακριβώς η στιγμή που συνειδητοποιεί την ταυτότητα του αγνώστου που προσπάθησε να τη βιάσει και σκότωσε τον πατέρα της.

Με μία ανάκρουση της τονικής λοιπόν, και ενώ παράλληλα στα βιολιά και τις βιόλες έχουμε εξάηχα δέκατων έκτων σε δυναμική piano, ο Mozart δημιουργεί μια αναταραχή, μία υποβόσκουσα αγωνία, υποδηλώνοντας την σημαντικότητα της αναγγελίας της Donna Anna. Διακρίνουμε στα κοντραμπάσα και στα τσέλα ένα ανιόν σχήμα που μας θυμίζει το γνωστό εφέ της ρουκέτας της Σχολής του Μανχάϊμ, μιας σχολής που τόσο επηρέασε τον Mozart, συμβάλλοντας και αυτό στην όλη δραματικότητα της στιγμής της συνειδητοποίησης της ταυτότητας του «προδότη», όπως θα τον αποκαλέσει αργότερα, και ανάλογη μάλιστα θα είναι και η απόδοση στη μουσική από τον συνθέτη, όπως θα δούμε παρακάτω.

Είναι σημαντικό να αποδώσουμε την ανάλογη σημασία των λέξεων σε σχέση με ποιες νότες επιλέγει ο Mozart. Παρατηρούμε πως την λέξη «τιμή» την τοποθετεί ο συνθέτης στην νότα Σολ, μία 5^η κάτω από τη Ρε στη μελωδία μας, αλλά στην πραγματικότητα βρίσκεται στο πάνω τετράχορδο της κλίμακας, ειδικά αν λάβουμε υπόψιν και τις γνώσεις αντίστιξης που αποκόμισε από τα ταξίδια που τον έστειλε ο πατέρας του Λεοπόλδος, που μάλιστα πέθανε την περίοδο που έγραφε το Don Giovanni ο Mozart. Έτσι θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως χειρίζεται τη μελωδική γραμμή ως «πλάγιο τρόπο του Ρε», μιας και η ambitus, η έκταση δηλαδή, κατεβαίνει από τη Ρε⁵ έως τη Σολ⁴ και ανεβαίνει έως τη Λα⁶.¹⁹ Η νότα Σολ είναι μία νότα που όπως θα δούμε παρακάτω έχει πολύ μεγάλη σημασία. Επίσης ένας λόγος που ξεκινάει χαμηλά το Σολ, είναι πώς το μοτίβο που ξεκινάει από τον τέταρτο παλμό του μ. 70, και φθάνει έως τον πρώτο παλμό του μ. 72, στη μελωδία, ανεβαίνει βηματικά σε τρία στάδια. Στο τέταρτο παλμό του μέτρου 72 με πρώτο του μ. 73, ξεκινάει ο δεύτερος κρίκος αυτής της αλυσίδας, (Μι - Σολ) και φθάνει έως το μ. 74, και ο τελευταίος κρίκος που μετατίθεται αυτό το εναρκτήριο μοτίβο είναι από τον τέταρτο παλμό του μ. 74 (φα - λα) και καταλήγει στον πρώτο παλμό του μέτρου 76, για να μας οδηγήσει στην κορύφωση του μ. 77 -και μάλιστα ενισχύοντας την ορμή με ένα πήδημα έκτης στα όγδοα του πρώτου παλμού του μ. 77- στη νότα που αντιστοιχεί στη λέξη «πατέρα», που δεν είναι άλλη

¹⁸Andrew Steptoe, *The Mozart- Da ponte Operas, The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan Tutte*, Oxford: Clarendon Press, 1988 σελ. 193.

¹⁹Γιώργος Φιτσιώρης, *Τα Χορικά του Μπαχ, Ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων(15^{ος} -18^{ος} Αιώνας)*, Αθήνα: Panas Music, 2010 σελ.127 - 135, 178.

Παρό' όλα αυτά ο Leopold Mozart σε μία υποσημείωσή του αναφέρει πως οι «τρόποι των αρχαίων» στις εκκλησίες έχουν το ελεύθερο να υπάρχουν, αλλά στην Αυλή δεν υποφέρονται. Και αυτό για να δώσει έμφαση στην επικρατούσα σύγχρονη του αντίληψη πως η "τροπική" πολυφωνική μουσική ήταν πλέον «βαρετή». Πρβλ. επίσης Joel Lester, «Between Modes and Keys» στο *German Theory, 1592-1802*, Harmonologia Series No 3, Νέα Υόρκη: Pendragon Press, 1989 σελ. 202.

από την προαναφερθείσα Σολ. Αυτή η επιπλέον ενίσχυση των ογδών, και με την απότομη κίνησή τους (ανιόν πήδημα έκτης) ίσως να θέλει να αναδείξει το μέγεθος του πόνου, αλλά και το γεγονός ότι μοιάζει σαν “σκίσιμο” της καρδιάς της. Η σημασία της Σολ ως νότας επίσης αναδεικνύεται και πως βρίσκεται και στην κορυφή της μελωδίας από το πρώτο όμποε, αλλά και στις βιόλες, ως ενίσχυση των μεσαίων συχνοτήτων. Δηλαδή ο Mozart χρησιμοποιεί τις μεσαίες και υψηλές συχνότητες για να μας υποδείξει πόσο “υψηλή” θέση κατέχει στη καρδιά της Donna Anna ο πατέρας της.

Αμέσως μετά, το σημείο που είναι αξιομνημόνευτο είναι στο μ.79. Βλέπουμε τις τρεις συλλαβές της λέξης *ven - de - ta* να διαμοιράζονται στις νότες Λα, Φα δίεση και Σολ αντιστοιχώς, με ένα Σολ παράλληλα να συνηχεί στα κόρνα, και όλο αυτό να τονίζεται και από το εφέ της ρουκέτας από τα πρώτα βιολιά. Στο σημείο αυτό είναι ξεκάθαρος ο συμβολισμός της “οργής” για τον πατέρα. Αμέσως συνεχίζουν τα εξάηχα στα δεύτερα βιολιά και στις βιόλες επιτείνοντας την αγωνία και την ένταση, και περνάμε στη νότα Λα, (*chiedo - ρωτά*) στο μ.81, που είναι η απαραίτητη προετοιμασία πριν την επερχόμενη κλιμάκωση, όπως ακριβώς ένα *piano* πριν το *forte* ή ένα *diminuento* πριν το *crescendo*. Η Λα αυτή τη φορά βρίσκεται στο δεύτερο διάστημα στο κλειδί του Σολ, δηλαδή μια οκτάβα χαμηλότερα από πριν. Ίδιες νότες με τις νότες της «εκδίκησης» -και ίδια διαστήματα- χρησιμοποιεί για να πει “ρωτά” (*chiede*), στο μ. 82, σαν να αποζητά την εκδίκηση, να την έχει ανάγκη. Έχουν δηλαδή τον ίδιο συμβολισμό, της αναζήτησης της δικαιοσύνης.

Και φθάνουμε σε ένα από τα πιο συγκλονιστικά σημεία της άριας, ίσως και του έργου, στο μ.83, όπου η νότα Λα της Donna Anna, αντιστοιχεί στη λέξη «καρδιά», και συνηχεί με τη νότα του πατέρα (Σολ) στα κόρνα, αλλά και τη Φα δίεση του Ottavio, στα μπάσα, που ευθύς αμέσως αντικαθίσταται με τη Σολ, τη νότα του πατέρα (!) Εάν υποθέσουμε πως η νότα Ρε, είναι της Donna Anna εφόσον είναι η αφετηρία και η τονικότητα της άριας που της ανήκει, τότε η Ρε και η Φα δίεση (Ottavio) υπάρχουν στα βιολιά και στις βιόλες, η Σολ του πατέρα στα κόρνα, αλλά και έπειτα, στα μπάσα, συνηχεί με αυτή της καρδιάς στη μελωδία της Donna Anna. Όλοι οι εμπλεκόμενοι χαρακτήρες, κάτω από το πέπλο του «πατέρα», και εμψυχωμένοι με τη δύναμη της «καρδιάς», μοιάζουν να έχουν φτάσει στο σημείο της συνένωσης ενάντια στο απόλυτο κακό που συμβολίζει ο Don Giovanni! Η Φα δίεση στα μπάσα, η νότα του Ottavio, η οποία ξεκινά κάτω από τη νότα της «καρδιάς», δίνει τη θέση της στη νότα του «πατέρα», σαν να θέλει να μας δείξει πως η προσοχή της αυτή τη τόσο σημαδιακή για την ψυχοσύνθεσή της ώρα είναι στραμμένη στον πατέρα της. Σα να μην ήταν αρκετό αυτό, η νότα Σολ του «πατέρα» είναι ήμισυ, σε σχέση με το τέταρτο του Ottavio.

Στο μ.86, η νότα Ρε αντιστοιχεί στη λέξη της καρδιάς, ακριβώς γιατί τώρα μιλάει για τη καρδιά της Άννας, και τη “πληγή” που της άφησε η «προδοσία». Αλλάζει οπτική, το βλέπει από τη μεριά της. Αυτή η πληγή μεταφέρθηκε στη - προηγούμενης οπτικής- νότα της καρδιάς, τη Λα, αλλά μια οκτάβα χαμηλότερα, στο μ. 88, δείχνοντας τη συνέπεια της πληγής. Έχει “χαμηλώσει”, έχει λυγίσει συναισθηματικά. Βλέπουμε πάλι μια σχέση δύο αντιθετικών πόλων σε σχέση πέμπτης, Ρε - Λα, «καρδιά» και «πληγή». Στα μπάσα έχει ξεκινήσει ένα *ostinato* με όγδοα, μια αναταραχή. Η νότα της Άννας έχει ξεκινήσει αποφασισμένη να πάρει εκδίκηση. Η φράση είναι «θυμήσου τη πληγή». Άραγε σε ποιόν απευθύνεται, μήπως στον εαυτό της, να πάρει θάρρος;

Στο μ.87 δημιουργεί εντύπωση η πρώτη ύφεση, η Σι ύφεση, καθώς περνάει σε ελάσσονα τρόπο με τη συγχορδία της έβδομης ελαττωμένης της Ντο δίεση, ακριβώς γιατί θέλει να περιγράψει τη πληγή στο στήθος, και η Σι ύφεση στο μ.89 αντιστοιχεί στη λέξη «misero», που μεταφράζεται «στο φτωχό σου στήθος». Το «στήθος» του πατέρα, στο μ.90, αντιστοιχεί σε Φα αναίρεση, δηλώνοντας ίσως την έλλειψη ζωής, τη ζωή που στέρησε ο Don Giovanni. Σίγουρα πρόκειται για μια πιο σκοτεινή κατάσταση. Οι λέξεις «στήθος» και «πληγή» πάλι αντιστοιχούν σε ένα δίπολο διαστήματος πέμπτης, τις νότες Φα και Ντο. Οι βιόλες και τα βιολιά συνεχίζουν με ομάδες τριών δέκατων έκτων που έχουν ξεκινήσει από το μ.86, συμβάλλοντας στην “πολεμική” του χαρακτήρα της μουσικής. Στα μ.93-97 παρατηρούμε έντονο χρωματισμό, ακριβώς γιατί περιγράφει το αίμα της ανοιχτής πληγής του στήθους. Δε θα μπορούσε να είναι διαφορετικού χαρακτήρα άλλωστε. Επίσης παρατηρούμε τις φιγούρες που χρησιμοποιήθηκαν στο “σκίσιμο” της καρδιάς στο μ. 77, δηλαδή το ανιόν έκτης με όγδοα, μιλώντας για μια “δίκαιη οργή”, και μάλιστα στη νότα της καρδιάς, τη Λα.

Στο μ.100 έχουμε το τέλος του πρώτου μέρους, τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Έπειτα επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο, δηλαδή τα μ.100 – 115 είναι τα αντίστοιχα των μ.70 – 116, όπου η συγχορδία είναι πλέον η V/ii, η Σι Μείζονα, και η νότα της καρδιάς έγινε η 5^η της, η Φα δίεση, σκοτεινιάζοντας τη διάθεση, σαν να προαναγγέλλει την αρχή του αγώνα για δικαιοσύνη. Τα μ.116 - 118 είναι ένα συνεπτυγμένο μέρος αντίστοιχο του β, και λειτουργεί συνδετικά για να περάσει στα μ.119 - 123, που μιλάει πάλι για εκδίκηση, τα οποία είναι αντίστοιχα των μ.80 - 84. Έπειτα έχουμε επίσπευση των γεγονότων καθώς οδηγούμαστε προς το τέλος. Από το μ.125 έως το τέλος του μ.140 έχουμε την κατακλείδα, η οποία ως αντιπροσωπευτική τέτοια πετυχαίνει την πορεία της προς το τέλος με σύμπτυξη μοτίβων, και επιτελεί τον σκοπό της με μία τέλεια πτώση στη τονική.

2.2 Ανάλυση Άριας Αρ.23, 2^{ης} Πράξης 12^{ης} Σκηνης.

Η άρια Αρ. 23, της δεύτερης πράξης, *Non mi dir*, είναι μία ματιά της πλευράς της Άννας πριν από τον θάνατο του πατέρα της. Ξεκινώντας το recitativo, βλέπουμε τον Ottavio να χάνει την υπομονή του με την αρραβωνιαστικιά του έχοντας μια ανθρώπινη στιγμή, καθώς η Άννα μέσα στο πένθος της ξέχασε παντελώς τον Ottavio, γεγονός που της γεννά την ανάγκη να απαντήσει στη σκοτεινότητα της Ρε ελάσσονος του μ. 16 του recitativo, και στη κατηγορία “*crudele*” προς αυτήν. Είναι η σειρά του Ottavio να στραφεί στη Ρε ελάσσονα. Η Donna Anna, θορυβημένη από το σοκ, προσπαθεί να απολογηθεί και του αναγγέλλει πως τη θλίβει πολύ να καθυστερήσει τον αρραβώνα τους. Η ένδειξη *risoluto* δείχνει την αποφασιστικότητα του Ottavio για εξηγήσεις. Οι φιγούρες στα έγχορδα με την ένδειξη *Larghetto* και τονικότητα την Σι Ύφεση Μείζονα, που προαναφέραμε από την ανάλυση του Andrew Steptoe, είναι σαν να μας εισάγουν στην ανθρώπινη πλευρά της Άννας, και βοηθούν στη συνειδητοποίησή της πως ο Ottavio χρειάζεται καθησύχαση. Καθώς του εξηγεί στα μ.5 - 7, φθάνει στη τονικότητα της Φα μείζονος, με τα έγχορδα να συνεχίζουν να παίζουν τις δεμένες φιγούρες δέκατων έκτων.²⁰ Η γνώμη του κόσμου, πώς θα αντιμετωπίσει έναν αρραβώνα μετά από έναν θάνατο, το ηθικό δίλημμα, τη ξαναχτυπά, καθώς αναρωτιέται «*Ma il mondo, oh Dio*”, με μία

²⁰Η Christi-Brown Montesano, στο: *Feminine Vengeance I: The Assailed/Assailant*, στη σελ.27 μας αναφέρει πως αυτές οι φιγούρες θυμίζουν τη μελωδία από το “*Nor mi dir*”, ή μέρος της, εμείς δεν βλέπουμε αυτή τη παρομοίωση.

συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης και τα έγχορδα να ανακρούουν εμφαντικά δείχνοντας την αγωνία της. Στο μ.10 κάνει μία κατάβαση από τη Ρε ελάσσονα, στη Σι ύφεση Μείζονα, με τις φιγούρες των δέκατων έκτων στα βιολιά παρμένες από τις φιγούρες των μ.3 - 5. Στην επόμενη φράση “non sedur la constanza / del sensibil mio core!” θυμάται πως παρόλο που προσπαθεί να φτάσει με κάποιον τρόπο τον Ottavio, να έρθει κοντά του, αυτόματα θυμάται και τη δολοφονία του πατέρα της, όντας μια νωπή ακόμα ανάμνηση. Η αρμονία της ελαττωμένης έβδομης προσφέρεται για ασταθείς καταστάσεις, όπως και σε αυτή τη περίπτωση στο μ.11.

Στο μ.13 μια χαϊδευτική ναπολιτάνικη συγχορδία και μια μελωδία της Donna Anna στα όρια της έκτασης, μας εισάγει στην “ερωτική” πλευρά της.

Το Rondo²¹ ξεκινάει με την ένδειξη *Larghetto*, και τα έγχορδα μαζί με το κλαρινέτο και το φαγκότο και το φλάουτο αμέσως μετά, παίζουν τις φιγούρες των δέκατων έκτων στη τονικότητα της Φα Μείζονος. Το κλαρινέτο, ένα χαρακτηριστικό όργανο για τον χαρακτήρα της Donna Elvira, κάνει τη πρώτη εμφάνιση του στη μουσική της Ντόνα Άννα, όπου με την πλούσια ηχηρότητα του αντικαθιστά το οξύ όμποε που συνοδεύει την “Or sai chi l'onore.” Με την έναρξη των λόγων της στα μ.20 - 26, “Non mi Dir”, σε συνδυασμό με την τονικότητα της Φα Μείζονος δείχνει την ανάγκη να θυμίσει την αγάπη της στον Ottavio, μία σχέση που σε όλο το έργο έχει αποκρυφθεί και δεν έχουμε τις αρκετές πληροφορίες, παρ’ όλα αυτά μας δίνει κάποιες κρυφές ματιές στη διάρκεια του έργου. Για παράδειγμα τρέχει σε αυτόν όταν ο πατέρας της χρειάζεται βοήθεια, και σε αυτόν εκμυστηρεύεται τη δολοφονία. Όταν ο Ottavio και η Άννα, μαζί με την Ελβίρα, μπαίνουν στο σπίτι του Don Giovanni στην πράξη 1, σκηνή 19, εκφράζει την ανησυχία της ότι ο Ottavio της, ο αγαπημένος της σύζυγος, ο “Caro sposo”, θα μπορούσε να βρίσκεται σε κίνδυνο. Τώρα, στο *Larghetto* του “Non mi dir” η Donna Άννα αντιμετωπίζει τον Don Ottavio με ασυνήθιστη ηρεμία, διαβεβαιώνοντάς τον για την πίστη της και η ζητά την υπομονή του. Στο μ. 27 απαντούν τα φαγκότα και τα κόρνα. Συνεχίζει με το “Tu ben sai quant' io t' amai” σε μία προσπάθεια εκδήλωσης της αγάπης της γι’ αυτόν, με τα έγχορδα να συνοδεύουν σε δεμένες φιγούρες των τριακοστών δευτέρων. Στο μ. 31 δίνει έμφαση στην «αλήθεια» της με τις φιγούρες παρμένες από το ίδιο αρχικό υλικό των προηγούμενων, καταλήγοντας στη Ρε, εν είδη ατελής πτώσης, στη συνέχεια απαντούν τα κόρνα και τα φαγκότα και επαναλαμβάνει την ίδια φράση πιο περίτεχνα αυτή τη φορά, σαν να θέλει να πείσει ακόμα και τον εαυτό της. Στα μ. 38 - 41 λέει στον Ottavio να χαλαρώσει τα βάσανά του, να σταματήσει να βασανίζεται, και παρατηρούμε πως και η μουσική έχει κατιούσα υφή (μ.39 - 40) και με τα φλάουτα στην αρχή και έπειτα τα κόρνα και τα φαγκότα να απαντούν επαναλαμβάνοντας την ίδια κατιούσα υφή. Όταν αναφέρεται στην δική της δυστυχία βλέποντας τις αμφιβολίες του Don Ottavio στο “se di duol non vuoi ch'io mora” η

²¹Περί της μορφής του Rondo, βλ. William Caplin, *Classical Form, A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 1998 σελ. 231 – 241, αλλά και James Hepokosky - Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late- Eighteenth Century Sonata*, New York: Oxford University Press, 2006 σελ. 389 - 429, καθώς και Arnold Schoenberg, «The Rondo Forms» στο *Fundamentals of Musical Composition*, Gerald Strang - Leonard Stein (επιμ.), London: Faber and Faber, 1967 σελ. 190-198.

μουσική συνοδεύει την Άννα με απρόβλεπτες αρμονικές ακολουθίες, και έχει χρωματική υφή που περιγράφει θλίψη. Στα μέτρα 42 - 47, η μελωδία είναι αρκετά ήρεμη, αλλά η συγκοπές στις βιόλες και στα φαγκότα δείχνουν μία υποβόσκουσα αναταραχή. Παρατηρούμε πως στη λέξη της θλίψης ακριβώς ξεκινούν και οι φιγούρες των φαγκότων με τις βιόλες. Αυτό επαναλαμβάνεται στα μ. 45 - 46 και φθάνει στη κορύφωση με πυκνότερη υφή επίσης με τη λέξη της θλίψης, "Mora" στο μ.47. Τα μ. 48-59 είναι τα αντίστοιχα των μ.20 - 26 αλλά αυτή τη φορά με πυκνότερη υφή και οδηγούν και στη κορύφωση του μ.60 - 61 με τα παρεστιγμένα δέκατα έκτα και τα τριακοστά δεύτερα να συνηγορούν στην έμφαση της επανάληψης των λέξεων "non nuoi ch'io mora", «εάν δε θέλεις να πεθάνω απ' τη θλίψη». Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η δραματικότητα στην κορώνα του μ.63 με το την soprano να αφήνεται μόνη της από τα όργανα και να αποδίδει όλη τη θλίψη που θα μπορούσαν να αποδώσουν τρεις νότες... Εκεί είναι και το τέλος του *Larghetto*.

Ξεκινώντας το *Allegretto Moderato*, στο μ.64 - 65 τα βιολιά εισάγουν το μέρος, επίσης με δεμένες φιγούρες και τρίλιες στη Φα Μείζονα. Τα κόρνα τα φαγκότα και τα φλάουτα απαντούν με περίτεχνη ενορχήστρωση στη συγχορδία της Ντο Μείζονας. Τα βιολιά συνεχίζουν στα μ.68 - 69 σε καρκινική αντιστικτική γραφή και φθάνουν στο μ.70 όπου επίσης με περίτεχνη ενορχήστρωση ο Mozart μας προετοιμάζει για την εισαγωγή της φωνής στο μ.72 στη τονικότητα της Φα. Ξεκινώντας με τα έγχορδα και τις ίδιες φιγούρες των μ.64-65 η Donna Anna αναζητά την ελπίδα λέγοντας πως μία μέρα η ο παράδεισος θα της χαμογελάσει ξανά. Τα μ.72 - 79 είναι τα αντίστοιχα των μ.64 -71 ενορχηστρωτικά, και ακούγεται η επανάληψη της ίδιας φράσης από τη Άννα. Τα μ.79 - 82 λειτουργούν ως προετοιμασία για το σόλο που θα ακολουθήσει, με μικρές φράσεις και λιτή ενορχήστρωση. Ακολουθεί ένα δεξιοτεχνικό σόλο της φωνής με κρατημένες νότες από τη πλευρά της συνοδείας και από τα πνευστά και από τα έγχορδα, που λειτουργεί ως γέφυρα, και καθώς επαναλαμβάνει τη φράση "Sentira pieta di me" η υφή πυκνώνει όλο και περισσότερο- με ένα δισταγμό στο μ. 94, με τη φωνή να κάνει ένα κατίον διάστημα πέμπτης ελαττωμένης, για να πάει στο Ντο, ένα εξαιρετικό εργαλείο του Mozart για να χαλιναγωγήσει την ενέργεια - οδηγώντας μας στη κορύφωση του μ.98, αλλά με ένα *sf* και *p*, για να επαναληφθεί στο μ.101, και να ξεκινήσει η αρχή του τέλους με τις καταληκτικές φράσεις σε *fragmentation*, δηλαδή τμηματοποίηση του υλικού, και *liquidation*, δηλαδή η συστηματική εξάλειψη χαρακτηριστικών μοτίβων.²² Φθάνοντας στη συγχορδία της ελαττωμένης εβδόμης στο μ.105 που λειτουργεί ως προδεσπόζουσα της Ντο του μ.107, παρ' όλο που παρεμβάλλεται η τονική Φα στο μ.106 με ένα ανεβοκατέβασμα της φωνής για προσγειωθεί στο Σολ με τρίλια, της δεσπόζουσας Ντο, και να μας οδηγήσει μέχρι το τελικό Φα του μ. 108. Από εκεί ξεκινάει η κατακλείδα με τις τελευταίες φράσεις της φωνής να επαναλαμβάνονται, με συνοδεία των *tremoli* από τα έγχορδα εν είδη ενός μικρού ισοκράτη, και να καταλήξουν στο μ.112 μετά από μερικές δεμένες φιγούρες δέκατων έκτων και απαντώντας τα έγχορδα αλλά και τα πνευστά, φθάνοντας στο πολυπόθητο τέλος τετράμετρο ουσιαστικά είναι μόνο οργανικό με τη φωνή να έχει εκπληρώσει την αποστολή της. Τα τρία χαρακτηριστικά τελικά ανακρούσματα της τονικής μετά την τέλεια πτώση στο μ.115 δε θα μπορούσαν να λείπουν σε ένα τόσο αντιπροσωπευτικό Μοτζάρτειο αριστούργημα.

²²Βλ. ό.π, William Caplin, *Classical Form*, σελ. 255 και για τους δύο όρους.

Επίλογος

Δεν είναι τυχαίο ότι, παρ' όλο που ο μύθος του Δον Ζουάν έχει υπερχρησιμοποιηθεί από προγενέστερους του Mozart αλλά και μεταγενέστερους, η μνημειώδης εκδοχή των Da Ponte και Mozart είναι ένα σημείο τομής στην ιστορία, όχι μόνο του συγκεκριμένου μύθου αλλά και όλης της ιστορίας της όπερας. Η συγκλονιστικότερη εισαγωγή όπερας που έγινε ποτέ, με την τόσο πυκνή δράση στα πρώτα λεπτά του έργου, η αέναη συζήτηση για το εάν πρόκειται για μία κωμική όπερα ή για opera seria, οι χαρακτήρες όπως της Donna Anna, της Donna Elvira αλλά και του ίδιου του Don Giovanni δεν θα πάψουν ποτέ να συναρπάζουν και να απασχολούν.

Ο ΕΙΡΜΟΣ ΤΗΣ Θ' ΩΔΗΣ ΤΟΥ Α' ΚΑΝΟΝΑ ΤΗΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗΣ «ΜΗ ΤΗΣ ΦΘΟΡΑΣ» ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟ ΕΩΣ ΤΟΝ ΠΕΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ.

Ιωάννης Ρουκούδης

Θα προσπαθήσω να παρουσιάσω την εξέλιξη ενός ύμνου, του ειρμού της θ' ωδής του α' κανόνα της Πεντηκοστής ως μέλος καταβασίας στην ακολουθία του Όρθρου από το παλαιό Ειρμολόγιο (δηλ. από τον 13^ο αι.) έως την εξήγηση του Πέτρου Βυζαντίου (σε χειρόγραφο αρχών του 19^{ου} αι). Η μελέτη εξετάζει τον ειρμό ως μέλος της ειρμολογικής παράδοσης του Βαρέος ήχου μόνο σε αυτή τη μελική κατηγορία, χωρίς να συμπεριλαμβάνει τις εκδοχές του ειρμού ως μέλος ψαλλόμενο αντί του *Άξιον εστί* στη Λειτουργία ή ως καλοφωνικό μέλος, τα οποία αποτελούν περιπτώσεις μελοποίησης που ανήκουν σε άλλη μελική κατηγορία.

Η παρούσα μελέτη αποτέλεσε το θέμα της Διπλωματικής Εργασίας στα πλαίσια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στη Βυζαντινή Μουσικολογία, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου. Για τη μελέτη αυτή χρησιμοποιήθηκαν χειρόγραφα (χφφ) από κάθε αιώνα, ωστόσο το παλαιότερο χειρόγραφο (χφ) που χρησιμοποιήθηκε είναι το αρ. 470 της Μονής Ιβήρων χρονολογούμενο τον 12^ο αιώνα. Το χειρόγραφο αυτό εντάσσεται στο τελευταίο στάδιο εξέλιξης της παλαιοβυζαντινής μουσικής σημειογραφίας Coislin και ως εκ τούτου, επειδή σε κάθε συλλαβή υπάρχουν διαστηματικά προσδιοριστικά σημάδια, κατέστη δυνατή η μεταγραφή του και η συμπερίληψη του στο σύνολο των χειρογράφων που αποτέλεσαν τις άμεσες πηγές της παρούσας έρευνας.

Τα χειρόγραφα που χρησιμοποιήθηκαν κατά χρονολογική σειρά είναι: 1. Της Μονής Ιβήρων με ταξινομικό αριθμό 470 που χρονολογείται τον 12^ο αι. 2. Της Μονής Κρυπτοφέρνης¹, γνωστό ως λατινιστί «Cryptensis» με ταξινομικό αριθμό E.γ.II, του έτους 1281. 3. Της Βιβλιοθήκης της Αγ. Πετροπόλεως, γνωστό ως λατινιστί «Petroplitanus graecus» με ταξινομικό αριθμό 121, του έτους 1302. 4. Της Μονής Λειμώνος στη Λέσβο με ταξινομικό αριθμό 262 που χρονολογείται τον 14^ο αι. 5. Της Μονής Αγ. Αικατερίνης του όρους Σινά με ταξινομικό αριθμό 1256, του έτους 1309. 6. Της Μονής Ιβήρων με ταξινομικό αριθμό 1259 του 15^{ου} αι. 7. Της Μονής Ιβήρων με ταξινομικό αριθμό 1101 που χρονολογείται τον 16^ο αι. 8. Της Μονής Αγ. Αικατερίνης του όρους Σινά με ταξινομικό αριθμό 1259 του 16^{ου} αι. 9. Της Μονής Ξενοφώντος με ταξινομικό αριθμό 159, του έτους 1607. 10. Της Μονής Ιβήρων (από τη συλλογή Γριτσάνη στη Ζάκυνθο) με ταξινομικό αριθμό 8, του έτους 1698. 11. Της Μονής Αγ. Αικατερίνης του όρους Σινά με ταξινομικό αριθμό 1260 του 17^{ου} αι. 12. Της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (ΕΒΕ) με ταξινομικό αριθμό 934 του 18^{ου} αι. 13. Της Μονής Κουτλουμουσίου με ταξινομικό αριθμό 422 του 18^{ου} αι. 14. Της Βιβλιοθήκης του πανεπιστημίου Birmingham, Edgbaston Birmingham με ταξινομικό αριθμό Mingana gr 5-2, του 18^{ου} αι. 15. Της Μονής Σταυρουπόλεως Βουκουρεστίου, του έτους 1821. 16. Της ψηφιακής Βιβλιοθήκης «Πέργαμος» του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ), του έτους 1809.

¹ Είναι περισσότερο γνωστή με το όνομα Γκροταφεράτα.

Το χειρόγραφο αυτό υλικό, από την αρχή της έρευνας για την διευκόλυνση της διεξαγωγής των συμπερασμάτων, χωρίστηκε σε δύο ομάδες. Στην πρώτη ομαδοποιήθηκαν τα χειρόγραφα μέχρι του 16^{ου} αι. που αντιστοιχούν στο παλαιό ή Βυζαντινό (B) Ειρμολόγιο και στην δεύτερη από τον 16^ο αι. και εξής. Στη δεύτερη ομάδα περιλαμβάνονται δύο υποομάδες που αντιστοιχούν στο Μεταβυζαντινό (MB) Ειρμολόγιο (τα χφφ από τον 16^ο έως περ. τα μέσα του 18^{ου} αι.) και στο Νεοβυζαντινό (NB) (τα χφφ από τα μέσα του 18^{ου} αι.). Για την διεξαγωγή των συμπερασμάτων η μέθοδος που ακολουθήθηκε αρχικά είναι η ανάλυση των μουσικών κειμένων και στη συνέχεια η σύγκριση μεταξύ τους. Η εργασία αποτελείται χοντρικά από δύο μέρη. Στο Α' μέρος γίνεται ο καθορισμός των μελωδικών χαρακτηριστικών του ειρμού που αφορά και τον Βαρύ ήχο στον οποίο ανήκει. Με τη μορφολογική ανάλυση ο ειρμός χωρίζεται σε φράσεις οι οποίες μέσα από τη συγκριτική μέθοδο αποτέλεσαν τη βάση του καθορισμού των μελωδικών χαρακτηριστικών στο μέρος αυτό. Στο τέλος, παρουσιάζονται συνοπτικά τα μελωδικά χαρακτηριστικά του ειρμού που προέκυψαν από τη μελέτη όλων των χφφ τα οποία και ομαδοποιήθηκαν με σκοπό τη διευκόλυνση της καταγραφής των σχετικών συμπερασμάτων. Στο Β' μέρος γίνεται η δομική, μετρική, τροπική, και συντακτική ανάλυση του ειρμού. Συνεχίζοντας απ' το προηγούμενο μέρος τη μορφολογική ανάλυση, γίνεται ο καθορισμός των μικρότερων τμημάτων (από αυτά των φράσεων) τα οποία ονομάζονται κώλα. Τα κώλα είναι οι μικρότερες νοηματικές και μουσικές ενότητες. Δύο ή τρία κώλα αποτελούν τη μεγαλύτερη νοηματική και μουσική ενότητα, τη φράση, όπου χαρακτηριστικό αυτής είναι ο καταληκτικός νοηματικός και μελωδικός χαρακτήρας. Στη δομική και μετρική ανάλυση εξετάζονται η δομή του κειμένου και η μετρική του διάρθρωση. Στη δομική ανάλυση η διαίρεση γίνεται με βάση το κείμενο και τη μελωδία και η μετρική ανάλυση αφορά τον αριθμό συλλαβών ανά κώλον. Στην τροπική ανάλυση καθορίζεται ο ήχος του τροπαρίου, το σύστημα κατά το οποίο κινείται η μελωδία και εξετάζονται οι διάφορες μελικές μετατοπίσεις. Συνδεδεμένο με τα στοιχεία αυτά είναι οι καταλήξεις, οι μελωδικές φράσεις και τα τονικά κέντρα. Αναλυτικά στο Α' μέρος, η μορφολογική ανάλυση του ειρμού, οδήγησε σε συμπεράσματα σχετικά με το μελωδικό περιεχόμενο του, την περίοδο που μελετήθηκε. Για την ευκολότερη καταγραφή των σχετικών συμπερασμάτων παρουσιάζονται παρακάτω συνοπτικά τα μελωδικά χαρακτηριστικά του ειρμού όπως καθορίστηκαν από τη μελέτη των χφφ από το Β έως το NB Ειρμολόγιο.

Μελωδικό περιεχόμενο του ειρμού στο Β Ειρμολόγιο (χφφ Η, C, P, L, S1, Ηα και Ηβ)

Έκταση: Πα – Νη' (D - c).

Δεσπόζοντες φθόγγοι: Γα (F), Δι (G), Κε (a).

Μελωδικές περιοχές: Χαμηλή, Μέση (Μέση 1, Μέση 2), Οξεία.

Μελωδικές φράσεις: τέσσερις (4).

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 1 μελωδική περιοχή: Μέση.

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 2 μελωδικές περιοχές: Μέση – Χαμηλή, Μέση – Οξεία.

Μελωδική περιοχή καταλήξεων: Μέση.

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης σε 1 περιοχή:

α. Μέση με τελικό φθόγγο τον Γα (F), ή τον Δι (G) ή εξαιρετικά σπάνια τον Κε (a).

β. Μέση 2 με τελικό φθόγγο τον Δι (G).
Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης ως τελική κατάληξη:
α. Μέση με τελικό φθόγγο τον Γα (F).
β. Μέση 2 με τελικό φθόγγο τον Δι (G).
Κατηγορίες καταλήξεων: πέντε (5).

Μελωδικό περιεχόμενο του ειρμού στο MB Ειρμολόγιο (χφφ S, X, H8, S2 και E)

Έκταση: Νη – Πα' (C - d).

Δεσπόζοντες φθόγγοι: Πα (D), Γα (F), Δι (G), Κε (a).

Μελωδικές περιοχές: Χαμηλή, Μέση (Μέση 1, Μέση 2), Οξεία, Οξύτατη.

Μελωδικές φράσεις: πέντε (5).

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 1 μελωδική περιοχή: Μέση.

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 2 μελωδικές περιοχές: Μέση – Χαμηλή και Οξεία – Οξύτατη.

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 3 μελωδικές περιοχές: Μέση – Οξεία – Οξύτατη.

Μελωδική περιοχή καταλήξεων: Μέση, Χαμηλή.

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης σε 1 περιοχή:

- α1. Μέση με τελικό φθόγγο τον Γα (F).
- α2. Μέση με τελικό φθόγγο τον Δι (G).
- β. Μέση 2 με τελικό φθόγγο τον Δι (G).
- γ. Χαμηλή με τελικό φθόγγο τον Γα (F).

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης σε 2 περιοχές:

Χαμηλή και Μέση 1 με τελικό φθόγγο τον Δι (G).

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης ως τελική κατάληξη:

- α. Χαμηλή με τελικό φθόγγο τον Γα (F).
- β. Μέση με τελικό φθόγγο τον Γα (F).

Κατηγορίες καταλήξεων: τέσσερις (4).

Μελωδικό περιεχόμενο του ειρμού στο NB Ειρμολόγιο (χφφ K, M, B και A)

Έκταση: Νη – Ζω' (C - b).

Δεσπόζοντες φθόγγοι: Πα (D), Γα (F), Δι (G), Ζω' (b).

Μελωδικές περιοχές: Χαμηλή, Μέση (Μέση 1, Μέση 2).

Μελωδικές φράσεις: πέντε (5).

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 1 μελωδική περιοχή: Μέση.

Κίνηση κεντρικού μέρους της φράσης σε 2 μελωδικές περιοχές: Μέση – Χαμηλή.

Μελωδική περιοχή καταλήξεων: Μέση, Χαμηλή.

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης σε 1 περιοχή:

- α. Μέση με τελικό φθόγγο τον Γα (F).
- β. Χαμηλή με τελικό φθόγγο τον Γα (F).
- γ. Χαμηλή με τελικό φθόγγο τον Πα (D). Μόνο στο σύντομο μέλος του χφ Α και μόνο μία φορά.

Κίνηση καταληκτικού μέρους της φράσης ως τελική κατάληξη: Χαμηλή με τελικό φθόγγο τον Γα (F).

Κατηγορίες καταλήξεων: μία (1).

Από τη συγκριτική μελέτη του μελωδικού περιεχομένου, συμπεραίνεται ότι αποτελούν αποδεικτικά στοιχεία των αλλαγών που συντελέστηκαν στο μέλος του ειρμού από το παλαιό Ειρμολόγιο έως τον 18^ο αιώνα. Συγκεκριμένα, το 1ο συμπέρασμα από τη δομική – μορφολογική ανάλυση αφορά τον καθορισμό των μελωδικών χαρακτηριστικών του Βαρέος ήχου στον οποίο ανήκει ο ειρμός.

Αναλυτικά,

α) Πρώτο χαρακτηριστικό που παρατηρείται στην εξέλιξη της μελωδίας του ειρμού, είναι η αλλαγή της μελωδικής του έκτασης. Από τον 12^ο έως τον 16^ο αι. το μέλος εκτείνεται σχεδόν σε μία οκτάβα Πα – Νη' (D – c). Από τον 16^ο έως τα τέλη του 17^{ου} αι. το μέλος εκτείνεται χαμηλά μέχρι τον Νη (C) και ψηλά μέχρι τον Πα' (d). Τον 18^ο αι. ο ειρμός φαίνεται να κινείται σε μικρότερη έκταση, αφού διατηρεί ως χαμηλότερο φθόγγο τον Νη (C) και δεν ξεπερνάει τον Ζω' (b).

β) Δεύτερο χαρακτηριστικό των αλλαγών στην πορεία εξέλιξης του ειρμού είναι οι δεσπόζοντες φθόγγοι. Από τον 12^ο έως τον 16^ο αι. οι βασικοί φθόγγοι που κινείται το μέλος είναι τρεις (3) και συγκεκριμένα ο Γα (F), ο Δι (G) και ο Κε (a), ενώ από τον 16^ο έως τα τέλη του 17^{ου} αι. οι δεσπόζοντες φθόγγοι αυξάνονται σε τέσσερις με την προσθήκη του Πα (D). Οπότε, με τη διατήρηση των φθόγγων της προηγούμενης περιόδου και την προσθήκη ενός νέου σ' αυτή την περίοδο, τους δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν οι Πα (D), Γα (F), Δι (G), Κε (a). Κατά τον 18^ο αι. η μόνη αλλαγή που παρατηρείται στους δεσπόζοντες, είναι η αντικατάσταση του Κε (a) από τον Ζω' (b). Ως εκ τούτου, με τη διατήρηση των φθόγγων της προηγούμενης περιόδου και την αντικατάσταση του Κε (a) από τον Ζω' (b), σ' αυτή την περίοδο τους δεσπόζοντες φθόγγους αποτελούν οι Πα (D), Γα (F), Δι (G), Ζω' (b).

Εδώ πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι ο καθορισμός των δεσπόζοντων φθόγγων στο Βυζαντινό Ειρμολόγιο έγινε με βάση τα χφφ Η και C, δηλ. της κλασικής παράδοσης του Βυζαντινού Ειρμολογίου, στα οποία η μελωδική κίνηση γίνεται με βάση τον Γα (F) όπου και καταλήγει το μέλος. Επειδή τα μεταγενέστερα χφφ του Βυζαντινού Ειρμολογίου παρουσιάζουν την ιδιαιτερότητα της μελωδικής κίνησης με τονικό κέντρο την επιτονική του ήχου, δηλ. τον Δι (G) αντί του Γα (F) όπου και καταλήγουν, αποτελούν όπως φαίνεται μία ιδιαίτερη και άγνωστη μέχρι σήμερα εκδοχή της κουκουζέλειας παράδοσης, για την οποία θα γίνει εκτενέστερη έρευνα στο προσεχές μέλλον. Συνεπώς τα χφφ αυτά δεν συμπεριλήφθησαν στον καθορισμό των δεσπόζοντων φθόγγων.

γ) Τρίτο χαρακτηριστικό του μελωδικού περιεχομένου του ειρμού που καταδεικνύει τις αλλαγές στο μέλος του, είναι οι μελωδικές περιοχές. Την περίοδο από τον 12^ο έως τον 16^ο αι. οι μελωδικές περιοχές που διαμορφώνουν τις μελωδικές φράσεις και κατ' επέκταση ολόκληρο το μέλος του ειρμού είναι η Χαμηλή, η Μέση με τις δύο υποδιαίρεσεις της και η Οξεία. Οι μελωδικές περιοχές αποτελούν τα δομικά στοιχεία των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του ήχου όπως οι καταλήξεις και οι μελωδικές φράσεις. Έπειτα από τη μεταγραφή του ειρμού (χφφ Η, C, P, L, S1, Ha, Hb) και την ανάλυση των μελωδικών του

γραμμών η διαπίστωση των συμπερασμάτων είναι ίδια με αυτή του Νικόλαου Μπούκα και του Alberto Doda που αφορούν την ύπαρξη των συγκεκριμένων μελωδικών περιοχών του βυζαντινού μουσικού ήχου. Οι μελωδικές γραμμές του Βαρέος ήχου στον υπό εξέταση ειρμό διαρθρώνονται σε τρεις βασικές μελωδικές περιοχές²:

Χαμηλή: Πα – Γα (D - F)

Μέση: Γα – Κε (F - a)

-Μέση 1: Γα–Δι (F-G)

-Μέση 2: Δι–Κε (G-a)

Οξεία: Κε – Νη' (a - c)

Από την παρατήρηση και εξέταση των μελωδικών κινήσεων του ειρμού στα χφφ αυτής της περιόδου διαπιστώθηκε ότι σχηματίζονται τρεις μελωδικές περιοχές από διαστήματα τρίτης η οποίες είναι η Χαμηλή, η Μέση και η Οξεία. Η Μέση υποδιαιρείται σε δύο μικρότερες μελωδικές περιοχές (Μέση 1 και Μέση 2) από διαστήματα δευτέρας. Η Οξύτατη μελωδική περιοχή Νη' – Πα' (c - d) σχηματίζεται από διάστημα δευτέρας και συναντήθηκε μόνο στο χφ Ηb και μόνο σε ένα σημείο του³.

Την περίοδο από τον 16^ο έως τα τέλη του 17^{ου} αι. διατηρούνται οι μελωδικές περιοχές της προηγούμενης περιόδου με την προσθήκη μίας επιπλέον περιοχής, της Οξύτατης. Φαίνεται λοιπόν ότι το μέλος σ' αυτή την περίοδο φτάνει στον χαμηλότερο και ψηλότερο φθόγγο δείχνοντας τη μεγαλύτερη έκταση που είχε ο Βαρύς ήχος στο συγκεκριμένο μέλος, αλλά και γενικότερα. Τον 18^ο αι. οι μελωδικές περιοχές περιορίζονται σε δύο, στη Μέση και στη Χαμηλή. Επίσης διαπιστώνεται η αλλαγή της έκτασης της Χαμηλής μελωδικής περιοχής από τον 16^ο αι. και μετά, από Πα (D) – Γα (F) σε Νη (C) – Γα (F).

δ) Τέταρτο χαρακτηριστικό είναι ο αριθμός των μελωδικών φράσεων. Την περίοδο από τον 12^ο έως τον 16^ο αι. ο ειρμός χωρίζεται σε τέσσερις (4) μελωδικές φράσεις, ενώ από τον 16^ο αι. και εξής σε πέντε (5). Η διαφορά αυτή οδηγεί επίσης στη διαπίστωση της αλλαγής των μελωδικών γραμμών του ειρμού από τον 16^ο αιώνα.

ε) Πέμπτο χαρακτηριστικό είναι ο συνδυασμός των μελωδικών περιοχών που δομούν τα κεντρικά μέρη των μελωδικών φράσεων.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι μία ολοκληρωμένη μελωδική γραμμή για να θεωρηθεί μελωδική φράση πρέπει οπωσδήποτε να αποτελείται από δύο τμήματα. Το α. είναι το κεντρικό μέρος που αντιστοιχεί στο κεντρικό τμήμα της μελωδικής φράσης (δηλ. από την αρχή της μέχρι πριν την αρχή της κατάληξης της) και το β. είναι η κατάληξη η οποία αντιστοιχεί στο τέλος της μελωδικής φράσης που μπορεί να αποτελεί και το τέλος του

² Ν. Μπούκας, *Η παράδοση των ειρμολογικών βυζαντινών μελωδιών του Βαρέος ήχου από το 10^ο έως το 16^ο αιώνα*, Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, 2004, σ. 249.

³ Επειδή το χφ Ηb είναι το τελευταίο σε χρονολογική σειρά χφ του Β Ειρμολογίου και επειδή η Οξύτατη μελωδική περιοχή παρατηρήθηκε μόνο σε ένα σημείο και μόνο σ' αυτό το χφ, ως εκ τούτου το χαρακτηριστικό αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί στοιχείο αυτής της χρονικής περιόδου, διότι δεν παρατηρήθηκε σε κανένα άλλο χφ του Β Ειρμολογίου. Επομένως θεωρήθηκε ως νεωτεριστικό στοιχείο που ανήκει στο ΜΒ Ειρμολόγιο.

μέλους. Χωρίς το κεντρικό μέρος και την κατάληξη δεν μπορεί να υφίσταται μελωδική γραμμή ως μελωδική φράση.

Το πρώτο λοιπόν κοινό στοιχείο στην εξέλιξη του ειρμού από το παλαιό Ειρμολόγιο έως τον 18^ο αι. είναι ότι το κεντρικό μέρος μπορεί να αποτελείται από μία μελωδική περιοχή η οποία είναι η *Μέση*. Το δεύτερο κοινό στοιχείο είναι ότι το κεντρικό μέρος μπορεί να αποτελείται από δύο μελωδικές περιοχές οι οποίες είναι η *Μέση* και η *Χαμηλή*. Η διαφορά έγκειται στον συνδυασμό των μελωδικών περιοχών. Έτσι από τον 12^ο έως τον 16^ο αι. οι μελωδικές περιοχές που δομούν το κεντρικό μέρος της φράσης εκτός από τη *Μέση* και τη *Χαμηλή*, είναι η *Μέση* και η *Οξεία*, ενώ από τον 16^ο μέχρι τα τέλη του 17^{ου} αι. εκτός από τη *Μέση* και τη *Χαμηλή*, είναι η *Οξεία* και η *Οξύτατη*. Τελευταίο χαρακτηριστικό στοιχείο διαφοροποίησης του μέλους από τον 16^ο έως τον 18^ο αι. είναι η περίπτωση ο συνδυασμός των μελωδικών περιοχών που δομούν το κεντρικό μέρος της φράσης να είναι τρεις (*Μέση*, *Οξεία* και *Οξύτατη*). Οι συνδυασμοί των μελωδικών περιοχών *Μέση – Οξεία* και *Οξεία – Οξύτατη* δεν αποτελούν το κεντρικό μέρος των φράσεων κατά τον 18^ο αι., ενώ ο συνδυασμός *Μέση – Οξεία* δεν αποτελεί το κεντρικό μέρος των φράσεων από τον 16^ο αι. και μετά.

στ) Έκτο χαρακτηριστικό είναι οι μελωδικές περιοχές που δομούν τα καταληκτικά μέρη των μελωδικών φράσεων. Κοινό χαρακτηριστικό σε όλα τα χφφ είναι ότι οι καταλήξεις είτε εσωτερικές, είτε τελικές δομούνται από μία μελωδική περιοχή. Διαφοροποίηση παρατηρείται τον 16^ο αι. και 17^ο αι., όπου οι μελωδικές περιοχές που δομούν το καταληκτικό μέρος στο εσωτερικό του ειρμού εκτός από μία μπορεί σπάνια να είναι και δύο, οι οποίες είναι η *Χαμηλή* και η *Μέση 1*. Κοινή περίπτωση από το παλαιό Ειρμολόγιο μέχρι τον 18^ο αι. είναι η *Μέση* μελωδική περιοχή να δομεί το καταληκτικό μέρος της φράσης ως εσωτερικής ή τελικής κατάληξης με τελικό φθόγγο τον Γα (F). Τέλος, κοινό χαρακτηριστικό στη δομή του καταληκτικού μέρους της μελωδικής φράσης (με τελικό φθόγγο τον Γα/F) από τον 16^ο αι. και μετά, αποτελεί η *Χαμηλή* μελωδική περιοχή.

Η διαφοροποίηση έγκειται:

- i. Στη *Μέση* και *Μέση 2* μελωδική περιοχή που δομεί το καταληκτικό μέρος της μελωδικής φράσης ως εσωτερικής ή τελικής κατάληξης με τελικό φθόγγο τον Δι (G) (βλ. χφφ 14^{ου} και 15^{ου} αι.) και μόνο ως εσωτερικής κατάληξης με τελικό φθόγγο τον Δι (G) που συναντάται στο χφ Hb (16^{ου} αι).
- ii. Στη *Μέση* μελωδική περιοχή που δομεί εσωτερικές καταλήξεις με τελικό φθόγγο τον Δι (G) και συναντάται μόνο σε χφ στα τέλη του 17^{ου} αι. (βλ. χφ H8).
- iii. Στη *Χαμηλή* μελωδική περιοχή που δομεί το καταληκτικό μέρος της μελωδικής φράσης ως εσωτερικής ή τελικής κατάληξης με τελικό φθόγγο τον Γα (F) η οποία συναντάται στα χφφ από τον 16^ο αι. και μετά.
- iv. Στην περίπτωση του συνδυασμού των μελωδικών περιοχών *Χαμηλής* και *Μέσης 1* ως κατάληξη στο εσωτερικό του ειρμού με τελικό φθόγγο τον Δι (G). Αυτό φαίνεται στα χφφ S και H8 (16^{ου} και τέλη του 17^{ου} αι. αντίστοιχα).

ζ) Έβδομο χαρακτηριστικό είναι η μελωδική περιοχή που δομεί το καταληκτικό μέρος της μελωδικής φράσης ως τελική κατάληξη. Κοινό χαρακτηριστικό του ειρμού από το παλαιό

Ειρμολόγιο έως τον 18^ο αι. αποτελεί η *Μέση* μελωδική περιοχή. Από τον 16^ο αι. και μετά, τη δομή της τελικής κατάληξης αποτελεί και η *Χαμηλή* μελωδική περιοχή.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του ειρμού στο Νεοβυζαντινό Ειρμολόγιο είναι η τελική κατάληξη στη *Μέση* μελωδική περιοχή που παρατηρήθηκε μόνο στο χφ Α. Στα υπόλοιπα χφφ η τελική κατάληξη γίνεται στη *Χαμηλή* μελωδική περιοχή.

η) Από την εξέταση των καταλήξεων και επικεντρώνοντας στις τονισμένες συλλαβές, συνολικά για όλη την περίοδο μελέτης, προέκυψαν δέκα (10) κατηγορίες μελωδικών καταλήξεων. Πέντε (5) για τον ειρμό του Β Ειρμολογίου (12^{ος} έως 16^{ος} αι.), τέσσερις (4) για τον ειρμό του ΜΒ Ειρμολογίου (16^{ος} έως μέσα του 18^{ου} αι.) και μία (1) για τον ειρμό του ΝΒ Ειρμολογίου (2^ο μισό του 18^{ου} αι. και εξής). Οι κατηγορίες αυτές καθορίστηκαν στο αρχικό στάδιο της έρευνας και οδήγησαν στην ομαδοποίηση των μελωδικών καταλήξεων με σκοπό τη διαπίστωση αρχικά των μελωδικών διαφοροποιήσεων του ύμνου. (Βλ. σχήμα 1).

Το επόμενο συμπέρασμα της μορφολογικής ανάλυσης, αφορά τον *συνολικό αριθμό των τύπων των μελωδικών φράσεων* και την ομαδοποίησή τους κατ' αντιστοιχία της ομαδοποίησης του ειρμού στο Β, ΜΒ και ΝΒ Ειρμολόγιο. Οι μελωδικές φράσεις, με βάση την εξέταση της αλληλουχίας των μελωδικών περιοχών, κατατάσσονται σε είκοσι τρεις (23) διαφορετικούς τύπους. Όπως προαναφέρθηκε σχετικά, οι μελωδικές γραμμές του ειρμού δομούνται στην αλληλουχία των μελωδικών περιοχών που σχηματίζει τις μελωδικές φράσεις και οι οποίες είναι αυτές που αποτελούν τις μελωδικές γραμμές⁴. (Βλ. σχήμα 2).

- Στο Β Ειρμολόγιο διαπιστώθηκε η χρήση του τύπου: Α1, Α2, Β, Β1, Γ, Δ, Δ1, Δ2, Δ3, και Δ4.
- Στο ΜΒ Ειρμολόγιο διαπιστώθηκε η χρήση του τύπου: Α, Γ, Στ, Ζ, Ζ1, Ζ3, Ζ4, Η, Η1, Θ, Θ1⁵ και Ι.
- Στο ΝΒ Ειρμολόγιο διαπιστώθηκε η χρήση του τύπου: Α, Β1, Ε, Ζ, Ζ2 και Η.

Από την παραπάνω διαπίστωση προκύπτει ότι η *αλληλουχία των μελωδικών περιοχών*⁶ που δομεί τους ανωτέρω τύπους των μελωδικών φράσεων διαφέρει στο Β, ΜΒ και ΝΒ Ειρμολόγιο.

⁴ Η αλληλουχία των μελωδικών περιοχών σχηματίζει μελωδικές φράσεις. Υπόθεση εργασίας που παρουσίασε ο Alberto Doda το Νοέμβριο του 1992, στα πλαίσια του 2^{ου} Συνεδρίου που πραγματοποιήθηκε στην πόλη Hernen της Ολλανδίας με θέμα *Zur Erforschung der palaeobyzantinischen Musikquellen*. Βλ. Doda, Alberto, «Coislin Notation Problems and Working Hypothesis», στο: *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material*, Jorgen Raasted and Cristian Troelsgard (επιμ.), Hernen: A.A. Bredius Foundation, 1995, σ. 68. Βλ. Μπούκας, *Η παράδοση των ειρμολ.*, ό.π., υποσ. 217, σσ. 241-242.

⁵ Ο τύπος Θ1 ανήκει στο χφ Ηb (του 16^{ου} αι.) το οποίο στην παρούσα μελέτη κατατάχθηκε στα χφφ του Β Ειρμολογίου. Ωστόσο, επειδή αυτός ο τύπος εμφανίζεται μόνο μία φορά και μόνο σε αυτό το χφ, κρίθηκε ότι δεν αποτελεί χαρακτηριστικό του μέλους του Β Ειρμολογίου. Για τον λόγο αυτό, ο τύπος αυτός εντάχθηκε στο ΜΒ Ειρμολόγιο, όπως φαίνεται και από τον τύπο Θ που ανήκει στο χφ Η8. Συνεπώς, οι τύποι Θ και Θ1 που περιέχουν την *Οξύτατη* μελωδική περιοχή και κατ' επέκταση δείχνουν την κίνηση του μέλους σε αυτή την μελωδική περιοχή του ήχου, αποτελούν χαρακτηριστικό του ΜΒ Ειρμολογίου.

⁶ Σύμφωνα με τον Doda, ο βυζαντινός μελωδός συνέθετε εφαρμόζοντας μία *μελοποιητική τεχνική* «*tecnica melodica di base*». Η μελοποιητική αυτή τεχνική στηριζόταν στην αλληλουχία των μελωδικών περιοχών. Η μελωδία, με το πέρασμά της από τη μία μελωδική περιοχή στην άλλη, δημιουργούσε

Συγκεκριμένα:

- Οι τύποι A1, A2, Δ, Δ1, Δ2, Δ3 και Δ4 εντοπίστηκαν μόνο στον ειρμό του Βυζαντινού Ειρμολογίου.
- Οι τύποι A⁷, Στ, Z1, Z3, Z4, H1, Θ, Θ1 και I εντοπίστηκαν μόνο στον ειρμό του Μεταβυζαντινού Ειρμολογίου.
- Οι τύποι E και Z2 εντοπίστηκαν μόνο στον ειρμό του Νεοβυζαντινού Ειρμολογίου

Από τους παραπάνω τύπους των μελωδικών φράσεων μόνο ο B1 είναι κοινός στον ειρμό του B και NB Ειρμολογίου, ο Γ είναι κοινός στον ειρμό του B και MB Ειρμολογίου και οι A, Z και H είναι κοινοί στον ειρμό του MB και NB Ειρμολογίου. Άρα παρατηρείται ότι από το σύνολο των τύπων των μελωδικών φράσεων του B Ειρμολογίου μόνο ένας συνέχισε στο NB Ειρμολόγιο και συγκεκριμένα στο σύντομο μέλος του Πέτρου Βυζαντίου (χφ A) και μόνο ένας στον ειρμό του MB Ειρμολογίου (συγκεκριμένα στα χφ S2 και E του Μπαλασίου). Από το σύνολο των τύπων των μελωδικών φράσεων του MB Ειρμολογίου μόνο τρεις συνέχισαν στον ειρμό του NB Ειρμολογίου. Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι οι κοινόι μελωδικοί τύποι δείχνουν ένα σχεδόν μηδαμινό συνδετικό κρίκο μεταξύ του ειρμού του παλαιού Ειρμολογίου με τα μεταγενέστερα αυτού. Στον ειρμό του MB Ειρμολογίου ανήκουν ο ένας τύπος του παλαιού και οι τρεις του NB δείχνοντας ότι σε αυτόν ανήκουν στοιχεία της προηγούμενης και επόμενης παράδοσης. Ως προς τον κοινό μελωδικό τύπο B1 στο παλαιό και Νεοβυζαντινό Ειρμολόγιο φαίνεται μια (πρώτη) σχέση του σύντομου μέλους του ειρμού του Πέτρου Βυζαντίου με το μέλος του ειρμού του παλαιού Ειρμολογίου. Συνεπώς, ο ειρμός του B, MB και NB Ειρμολογίου χαρακτηρίζεται από μοναδικούς τύπους μελωδικών φράσεων που συναντώνται στο μέλος του δείχνοντας με αυτό τον τρόπο τις διαφορετικές παραδόσεις αλλά και τις αλλαγές που συντελέστηκαν στην πορεία εξέλιξης αυτού του ύμνου. Έτσι λοιπόν και εδώ φαίνεται η αλλαγή του μέλους του ειρμού από τον 16^ο αι. (που αποτελεί αφετηρία του MB Ειρμολογίου) αλλά και των νέων χαρακτηριστικών του από τον Πέτρο Πελοποννήσιο (που αποτελεί αφετηρία του NB Ειρμολογίου). Το συμπέρασμα αυτό αποτελεί επιπλέον στοιχείο της ομαδοποίησης του ειρμού στο B, MB και NB Ειρμολόγιο.

Ένα άλλο συμπέρασμα της μορφολογικής ανάλυσης είναι η *συχνότητα εμφάνισης του κάθε τύπου μελωδικής φράσης*. Ποιος ή ποιοι τύποι παρατηρούνται συχνά και ποιος ή ποιοι τύποι εμφανίζονται σπανιότερα. Ο συνηθέστερος τύπος μελωδικής φράσης στον ειρμό του Βυζαντινού Ειρμολογίου είναι ο Δ1. Ακολουθούν οι B και A2. Λιγότερο συχνοί είναι οι τύποι A1, B1, Γ και Δ. Σπάνιοι είναι οι τύποι Δ2, Δ3 και Δ4. Στον ειρμό του Μεταβυζαντινού Ειρμολογίου συνηθέστερος τύπος είναι ο A και ο Z1. Λιγότερο συχνοί είναι οι Z, H1 και H. Σπάνιοι είναι οι Γ, Στ, Θ, Θ1 και I. Στον ειρμό του Νεοβυζαντινού Ειρμολογίου συνηθέστερος τύπος είναι ο H. Λιγότερο συχνός είναι ο E και σπάνιοι είναι οι Z, Z2, B1 και A. Συνεπώς, χαρακτηριστικός τύπος μελωδικής φράσης του ειρμού στο Βυζαντινό Ειρμολόγιο είναι ο Δ1,

μελωδικές φράσεις. Βλ. Doda, «Coislin Notation», ό.π., σ. 68. Βλ. Μπούκας, *Η παράδοση των ειρμολογικών βυζαντινών μελωδιών*, ό.π., υποσ. 217, σσ. 241-242.

⁷ Ο τύπος αυτός ανήκει και το χφ A του Πέτρου Βυζαντίου (NB Ειρμολόγιο). Ωστόσο, επειδή το μέλος του χφ είναι σύντομο και ο τύπος αυτός εμφανίζεται μία φορά στο χφ, οδηγεί την ένταξη αυτού του μελωδικού τύπου στον ειρμό του MB Ειρμολογίου.

για τον ειρμό του Μεταβυζαντινού Ειρμολογίου είναι ο Α και ο Ζ1, και για τον ειρμό του Νεοβυζαντινού Ειρμολογίου είναι ο Η.

Το 4ο συμπέρασμα της μορφολογικής ανάλυσης αφορά τη διαπίστωση της κοινής δομής του μέλους και του μελωδικού περιεχομένου του ειρμού που κατ' επέκταση οδήγησε επίσης στην ομαδοποίηση του στο Β, ΜΒ και ΝΒ Ειρμολόγιο. Από τη δομική ανάλυση του ειρμού σε όλα τα χφφ, όπως διαπιστώθηκε και στα προηγούμενα συμπεράσματα, οι μελωδικές γραμμές του ειρμού δομούνται βάσει της αλληλουχίας των μελωδικών περιοχών οι οποίες σχηματίζουν μελωδικές φράσεις. Οι μελωδικές αυτές φράσεις με τη σειρά τους δομούν τις μελωδικές γραμμές του ειρμού. Αυτό ακριβώς το φαινόμενο αποτελεί μια τεχνική μελοποίησης του κειμένου («μελοποιητική τεχνική»). Παρατηρώντας τους συγκριτικούς πίνακες καθώς και τα μέχρι τώρα συμπεράσματα διαπιστώνεται ότι η μελοποιητική αυτή τεχνική είναι κοινή στα χφφ από τον 12^ο έως τον 15^ο αι. και διαφοροποιείται από τον 16^ο αι. Πρέπει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι στο χφ Ηb το οποίο είναι του 16^{ου} αι. και στο χφ Η8 το οποίο χρονολογείται στα τέλη του 17^{ου} αι. διακρίνονται στοιχεία που μοιάζουν με αυτά των χφφ των προηγούμενων αιώνων. Στα χφφ αυτά, τα οποία και τα δύο είναι της Μονής Ηβήρων (αγιορείτικη παράδοση) διακρίνεται ένας «μελωδικός συντηρητισμός». Ενώ ανήκουν στον 16^ο και 17^ο αι. φαίνεται ότι το μέλος δεν επηρεάστηκε από τις μελωδικές αλλαγές που συντελέστηκαν από τον 16^ο αιώνα. Αντίθετα, φαίνεται ξεκάθαρα η επιρροή της παλαιότερης παράδοσης του Β Ειρμολογίου⁸. Αυτό μπορεί να συμβαίνει για δύο λόγους:

α. Είναι πιθανό αυτός ο «μελωδικός συντηρητισμός» να οφείλεται στο γεγονός ότι οι αλλαγές δεν συνέβαιναν απότομα από τον έναν αιώνα στον άλλον, αλλά σταδιακά⁹. Οπότε υπήρχε μια περίοδος που οι δύο παραδόσεις συνυπήρχαν μέχρι να επικρατήσει η νέα. Μάλλον αυτό φαίνεται στην περίπτωση του χφ Ηb που ο 16^{ος} αι. ήταν η αρχή του νέου και το τέλος του παλαιού.

β. Ο δεύτερος λόγος για τον μελωδικό «συντηρητισμό» του χφ Ηb αλλά κυρίως του Η8 πιθανό να οφείλεται στην τοπική αγιορείτικη παράδοση που ήταν στενά συνδεδεμένη με την παλαιά παράδοση. Φαίνεται πως οι αλλαγές, δηλ. η εισαγωγή νέων μελωδικών στοιχείων, δεν γίνονταν εύκολα δεκτές από την μοναστική κοινότητα του Αγίου Όρους. Πιθανόν οι νέες τάσεις στη μουσική να αργούσαν να γίνουν αποδεκτές λόγω της ισχυρής αγιορείτικης μουσικής παράδοσης.

Το 5ο συμπέρασμα της μορφολογικής ανάλυσης αφορά τη διάκριση των δύο παραδόσεων του παλαιού Ειρμολογίου σε «κλασική» και «κουκουζέλια»¹⁰. Διαφοροποίηση

⁸ Η επιρροή της παράδοσης του παλαιού Ειρμολογίου στα δύο αυτά χφφ, φαίνεται στο μεν χφ Ηb από τα μελωδικά στοιχεία και το τονικό κέντρο που είναι (σε όλο το μέλος εκτός της τελικής κατάληξης) η επιφωνία/επιτονική του ήχου (Δι/Γ), στο δε χφ Η8 φαίνεται μόνο από το τονικό κέντρο που είναι σε όλο το μέλος (εκτός της τελικής κατάληξης) η επιφωνία του ήχου (Δι/Γ).

⁹ Ιδιαίτερα σε ορισμένες περιοχές οι αλλαγές συνέβαιναν πολύ πιο αργά, π.χ. Αγ. Όρος. Σχετικά βλ. Μπούκας, *Η παράδοση των ειρμολογικών βυζαντινών μελωδιών*, ό.π., σ. 413.

¹⁰ Σχετικά με τη διάκριση των δύο παραδόσεων του παλαιού Ειρμολογίου μέσα από το παράδειγμα του ειρμού της Α' Ωδής του Α' Κανόνα (πεζός) των Χριστουγέννων «Χριστός γεννάται» βλ. Ε. Makris,

παρατηρείται στο μέλος των χφφ του παλαιού Ειρμολογίου. Στα χφφ αυτά από την κάθετη εξέταση των μελωδικών γραμμών, όπως φαίνονται στους σχετικούς πίνακες¹¹, παρατηρούνται επίσης και οπτικά ομοιότητες και διαφορές ως προς τη μελωδική τους γραμμή. Καταρχάς παρατηρήθηκε η ομοιότητα στη μελωδική γραμμή των χφφ Η και C τα οποία χρονολογούνται τον 12^ο και 13^ο αι. αντίστοιχα και ανήκουν στην «κλασική παράδοση» του παλαιού Ειρμολογίου. Η άλλη ομοιότητα παρατηρήθηκε στη μελωδική γραμμή των χφφ P, L και S1 που χρονολογούνται τον 14^ο αι. και τα οποία ανήκουν στην «κουκουζέλεια παράδοση» του παλαιού Ειρμολογίου. Ως προς τα χφφ Ηα και Ηβ αυτά φαίνεται (περισσότερο το χφ Ηα) ότι ανήκουν στην *κουκουζέλεια παράδοση*, αφού έχουν κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά με την παράδοση αυτή. Συνεπώς στο Βυζαντινό Ειρμολόγιο ανήκουν δύο παραδόσεις, όπως συμπεράθηκαν παραπάνω. (Βλ. σχήμα 3).

Τα μελωδικά χαρακτηριστικά του ειρμού του Βυζαντινού Ειρμολογίου είναι αποκρυσταλλωμένα στο χφ C (Ειρμολόγιο Cryptensis E.γ.Π) το οποίο αποτελεί την παγίωση της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας¹². Η σημειογραφία αυτή αποτελεί την πλήρως εξελιγμένη διαστηματική σημειογραφία¹³ και οδηγεί να θεωρηθεί το χφ αυτό σημείο αναφοράς για τη συγκριτική μελέτη των μελωδικών γραμμών της κλασικής παράδοσης (που ανήκει) με τη μεταγενέστερη *κουκουζέλεια παράδοση*.

Τα μελωδικά χαρακτηριστικά των χφφ του παλαιού Ειρμολογίου, όπως αποκρυσταλλώθηκαν στο χφ C, πιθανόν να είχαν καθιερωθεί στη συνείδηση των εκφραστών του εκκλησιαστικού μέλους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να επιβιώσει ένα μέρος των μελωδικών γραμμών του χφ C κατά τον 14^ο αι. δηλ. στην *κουκουζέλεια παράδοση* (βλ. χφφ P, L, S1) που συνεχίστηκε τον 15^ο και 16^ο αι. όπως φαίνεται στα χφφ Ηα και Ηβ. Όπως αποδεικνύεται από τις μελωδικές γραμμές των χφφ της *κουκουζέλειας παράδοσης*, ακολουθούν μια διαφορετική μελωδική εκδοχή, η οποία όμως δεν απαγκιστρώνεται πλήρως από την προηγούμενη. Οι συνδετικοί μελωδικοί δεσμοί που ενώνουν τις δύο παραδόσεις τεκμηριώνονται από την ύπαρξη κοινών μελωδικών γραμμών όμοιων ή ελαφρός διαφοροποιημένων. Το συμπέρασμα αυτό τεκμηριώνεται αφενός από τις κοινές μελωδικές θέσεις που παρατηρήθηκαν, αφετέρου από τις μελωδικές γραμμές των χφφ της *κουκουζέλειας παράδοσης* οι οποίες ακολουθούν μια διαφορετική μελωδική εκδοχή από την προηγούμενη *κλασική παράδοση*¹⁴.

«Adjustments of modality in the postbyzantine Heirmologion», στο *Eastern Christian Studies 8, Tradition and innovation in late – and postbyzantine liturgical chant*. Gerda Holfran (επιμ.), Leuven – Paris – Dudley: Gerda Holfran, 2008, pp. 37-63.

¹¹ Ι. Ρουκούδης, *Η παράδοση του ειρμού «Μη της φθοράς» από το παλαιό Ειρμολόγιο έως τον Πέτρο Βυζάντιο*, Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, 2017. Αναλυτική μελέτη για το θέμα αυτό έγινε στο κεφάλαιο της εργασίας “Η παράδοση του Ειρμού *Μη της φθοράς* από το παλαιό Ειρμολόγιο έως τον Πέτρο Βυζάντιο”, σσ. 317-324.

¹² Ν. Μπούκας, *Η παράδοση των ειρμολογικών βυζαντινών μελωδιών*, ό.π., σ. 407.

¹³ Ι. Αρβανίτης, *Ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελών μέσα από την παλαιογραφική έρευνα και την εξήγηση της παλαιάς σημειογραφίας*, Κέρκυρα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, 2010, σ. 123.

¹⁴ Ρουκούδης, *Η παράδοση του ειρμού «Μη της φθοράς»*, ό.π., σσ. 317 – 324.

Όπως προαναφέρθηκε παραπάνω η «κουκουζέλεια παράδοση» δεν αφορά μόνο τον 14^ο αι. την εποχή δηλ. που έζησε και έδρασε ο Κουκουζέλης, αλλά συνεχίστηκε τον 15^ο αι. και με χαλαρότερους δεσμούς τον 16^ο αι. όπως φαίνεται στο χφ Ηb, ακόμα και τον 17^ο αι. όπως φαίνεται στο χφ Η8. Αυτή η διαπίστωση λοιπόν τεκμηριώνεται στις συλλαβές του ειρμού 7-8, 29-30, 40-41, 47-48, 54-55, 12-14, 18-20, 26-27. (Βλ. σχήμα 4).

Το 6ο συμπέρασμα της μορφολογικής ανάλυσης αφορά την *ιδιαιτερότητα του τονικού κέντρου του μέλους κατά την «κουκουζέλεια παράδοση»*, αποτελώντας ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Βαρέος ήχου του παλαιού Ειρμολογίου. Όπως φαίνεται, από τη μεταγραφή των χφφ της «κουκουζέλειας παράδοσης», από τη συλλαβή 8 και εξής το μέλος κινείται στην επιτονική του ήχου έχοντας τονικό κέντρο τον Δι/G (αντί τον Γα/F που είναι η βάση του Βαρέος ήχου). Το μέλος παρουσιάζει αυτή την ασυνήθιστη συμπεριφορά και στις καταλήξεις, τόσο στις εσωτερικές που γίνονται στον Δι (G), όσο και στην τελική κατάληξη που γίνεται επίσης στον Δι (G). Αυτό αποτελεί όπως φαίνεται μία ιδιαίτερη και άγνωστη μέχρι σήμερα εκδοχή της ειρμολογικής παράδοσης του Βαρέος ήχου για την οποία θα γίνει εκτενέστερη έρευνα στο προσεχές μέλλον.

Τα χφφ στα οποία διαπιστώνεται αυτή η ιδιαιτερότητα είναι το P, L, S1 του 14^{ου} αι., το Ηa του 15^{ου} αι., το Ηb του 16^{ου} αι. ακόμα και το Η8 του 17^{ου} αι. Στα χφφ του 14^{ου} και 15^{ου} αι. τόσο οι εσωτερικές όσο και η τελική κατάληξη γίνονται στον Δι (G)¹⁵. Στα αντίστοιχα χφφ του 16^{ου} και 17^{ου} αι. όλες οι εσωτερικές καταλήξεις γίνονται στον Δι (G), ενώ η τελική στον Γα (F). (Βλ. Σχήμα 5).

Η διαπίστωση αυτή ενισχύεται και από άλλα χφφ της παράδοσης αυτής που χρονολογούνται τον 14^ο και 15^ο αι. και συνδέονται με τον Ιωάννη Κουκουζέλη. Πρόκειται για τέσσερα χφφ του 14^{ου} αι. και δύο χφφ του 15^{ου} αι. τα οποία περιέχονται στη Διδακτορική Διατριβή του Ν. Μπούκα. Τα χφφ του 14^{ου} αι. είναι: το Pb (Πάτμος 480), το Q (Παντοκράτορας 215), το V (Βατικανό 243), το Pc (Πάτμος 473). Τα χφφ του 15^{ου} αι. είναι: το F (Φιλοθέου 131) και το Η-2 (Ιβήρων 1044)¹⁶. Από την τροπική ανάλυση του ειρμού του παλαιού Ειρμολογίου έως το Νεοβυζαντινό διαπιστώνεται ότι *τροπικά το μέλος παρουσιάζει ομοιότητα*. Συγκεκριμένα διαπιστώνεται ότι οι τροπικές μετατοπίσεις του μέλους είναι στον α' ήχο, στον πλ. α', στον Άγια και στον πλ. δ'. Συχνότερες τροπικές μετατοπίσεις στον πλ. α' παρατηρούνται από τον 16^ο αι. και εξής (συγκεκριμένα από το χφ S και μετά). Η συχνή τροπική μετατόπιση του μέλους στον πλ. α' αντιστοιχεί στη Χαμηλή μελωδική περιοχή που, όπως διαπιστώθηκε και παραπάνω, είναι πολύ συχνή από τον 16^ο αι. και μετά, δείχνοντας την αλλαγή του μελωδικού περιεχομένου του ειρμού από αυτόν τον αιώνα. Ωστόσο, στα χφφ της κλασικής παράδοσης του παλαιού Ειρμολογίου δεν παρατηρήθηκε τροπική μετατόπιση στον Άγια. Τροπική μετατόπιση στον Άγια εντοπίζεται στα χφφ από τον 14^ο αι. και μετά. Συγκεκριμένα στα χφφ της κουκουζέλειας παράδοσης οι μελικές μετατοπίσεις στον Άγια είναι πολύ συχνές και αυτό οφείλεται ότι το μέλος κινείται έχοντας τονικό κέντρο την επιτονική του ήχου (Δι/G), όπως αναλυτικά αναφέρθηκε μόλις προηγουμένως. Τέλος διαπιστώθηκε μια γενικότερη τροπική συνεργασία του Βαρέος με τον α' ήχο (συμπεριλαμβανομένου και του πλαγίου του).

¹⁵ Εξαίρεση αποτελεί η μοναδική κατάληξη στον Κε (a) που παρατηρήθηκε στην 3^η φράση του χφ Ηa.

¹⁶ Το μέλος των χφφ αυτών εσφαλμένα έχει μεταγραφεί με κατάληξη στον Γα (F). Βλ. Μπούκας, ό.π., στο κεφάλαιο: Παράλληλη μεταγραφή ειρμών, Πίνακας 62ε., σ. 397.

Από τη μετρική και συντακτική ανάλυση, διαπιστώθηκε η χρήση των προσδιοριστικών σημαδιών των τυπικών καταλήξεων του ειρμού στην πορεία εξέλιξής του. Οπότε, τα προσδιοριστικά σημάδια των καταλήξεων αποτέλεσαν ένα επιπλέον στοιχείο που οδήγησε στην ομαδοποίηση του ειρμού. Τα σημάδια αυτά παρατηρήθηκαν στον ειρμό του Β, ΜΒ και ΝΒ Ειρμολογίου και είναι οι χρονικές αξίες των τελευταίων φθόγγων που προσδιορίζονται συνήθως με τη διπλή. Συγκεκριμένα στον ειρμό του Β Ειρμολογίου στην κατάληξη της 2^{ης} φράσης παρατηρείται διπλός χρόνος. Στα χφφ Η, C, Ρ, L και S1 η διπλή συναντάται στην κατάληξη της 2^{ης} φράσης που αποτελεί χαρακτηριστική κατάληξη του ειρμού. Στα χφφ Ηα και Ηβ στο τέλος της 1^{ης} και 2^{ης} φράσης συναντάται ο σύνδεσμος που λειτουργεί (εκτός από έφωνο) και ως σημάδι πρόσθεσης χρόνου «αργία». Στην 3^η φράση (χφ Ηα) τίθεται η διπλή. Στην τελική κατάληξη του ειρμού στο χφ Ηα τίθεται ως σημάδι «αργίας» το απόδεσμα και στο χφ Ηβ δεν συναντάται χρονικό σημάδι στον τελευταίο φθόγγο. Στα χφφ Η, C, L, S1 και Ηβ η διπλή συναντάται στην τονισμένη προ προτελευταία συλλαβή «λυ». Ως εκ τούτου, στον ειρμό του Β Ειρμολογίου ως προσδιοριστικό στοιχείο των καταλήξεων δεν φαίνεται να αποτελεί πάντα κάποιο χρονικό σημάδι ή συνδυασμός που να δείχνει αργία της φωνής. Πάντως, όταν τίθεται σημάδι «αργίας» αυτό είναι η διπλή. Το απόδεσμα συναντήθηκε μόνο στο χφ Ηα και μόνο μία φορά.

Στον ειρμό του ΜΒ και ΝΒ Ειρμολογίου σε όλες τις τυπικές (χαρακτηριστικές) καταλήξεις συναντάται πάντα το απόδεσμα. Ως εκ τούτου, σε αντίθεση με τα χφφ του Β Ειρμολογίου, στα χφφ του ΜΒ και ΝΒ Ειρμολογίου το απόδεσμα το οποίο δηλώνει διπλάσιο χρόνο στον τελευταίο φθόγγο των τυπικών καταλήξεων είναι το προσδιοριστικό σημάδι των καταλήξεων αυτών. Επομένως, φαίνεται ότι η κατά κανόνα χρήση του αποδέσματος ως χρονική αξία των τελευταίων φθόγγων στις τυπικές καταλήξεις γίνεται από τον 16^ο αι. και εξής μέχρι τον Πέτρο Πελοποννήσιο (χφφ Κ, Μ, Β). Στο χφ Α του Πέτρου Βυζαντίου παρατηρείται ότι στο τέλος της 1^{ης}, 2^{ης} και 3^{ης} φράσης τίθεται ως προσδιοριστικό σημάδι η διπλή, ενώ στην τελική κατάληξη του μέλους τίθεται το απόδεσμα. (Βλ. Σχήμα 6).

Συνεχίζοντας τη μετρική και συντακτική ανάλυση, διαπιστώθηκαν εμφανή σημεία που δείχνουν τη σχέση που διέπει το μέλος με το ποιητικό κείμενο, η σχέση δηλ. μουσικής σημειογραφίας και συλλαβών του ποιητικού κειμένου. Από τη συγκριτική μελέτη του συνόλου των χφφ παρατηρήθηκε σε δύο σημεία, μία εμφανείς σχέση που διέπει το μέλος με το ποιητικό κείμενο. Αυτός ο ορατός σύνδεσμος μέλους και ποιητικού κειμένου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μελωδία στολίζει το ποιητικό κείμενο προς διευκόλυνση και κατανόηση από τον ακροατή. Γι' αυτό τον λόγο χρησιμοποιούνταν από τη μια, σημαδόφωνα τα οποία αντικαθιστούσαν τον τονισμό του ποιητικού κειμένου¹⁷ και από την άλλη, μελωδήματα τα οποία έδιναν έμφαση σε λέξεις με θεολογική βαρύτητα. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι στον ειρμό από τον 16^ο αι. και εξής, απ' ότι παρατηρήθηκε στις λέξεις «θεοτόκε» και «απείρου»¹⁸ δίνεται μια μελωδική έμφαση με τη χρήση Θεματισμών¹⁹. Εξαιρέση αποτελούν τα χφφ Η8

¹⁷ Γι' αυτό, ο τρόπος προσέγγισης του βυζαντινού μέλους πρέπει να επικεντρώνεται στον τονισμό του ποιητικού κειμένου, διότι ο λόγος κατέχει κυρίαρχη θέση στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Βλ. Εμ. Γιαννόπουλος, *Η Ψαλτική Τέχνη. Λόγος και Μέλος στη Λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Τομ. Β', Θεσσαλονίκη: Κυριακίδη, 2016, σ. 364.

¹⁸ Εκτός από το χφ Η8 στη λέξη «απείρου».

¹⁹ Πρόκειται για το μελωδήμα *Ανατριχίσματα*.

και Α που δεν εμφανίζουν Θεματισμούς στη λέξη «απείρου». Το συμπέρασμα εδώ είναι ότι ο μελισματικότερος αυτός χαρακτήρας τονίζει τις λέξεις αυτές δίνοντας έμφαση στη θεολογική σημασία τους. Η βαρύτητα που δίνεται κυρίως στο «θεοτόκε» είναι επειδή η λέξη αυτή αναφέρεται σε ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα της ορθόδοξης εκκλησίας (την Παναγία που γέννησε τον Χριστό, τον Υιό του Θεού²⁰). Επίσης, μελωδική έμφαση δίνεται και στο «απείρου» όπου με τη λέξη αυτή προβάλλεται η άπειρη φύση του Θεού²¹. Ο μελισματικός αυτός χαρακτήρας έρχεται σε αντίθεση με τον συλλαβικό χαρακτήρα του μέλους. (Βλ. σχήμα 7).

Το 3ο συμπέρασμα της μετρικής και συντακτικής ανάλυση αφορά τον εντοπισμό των μελωδικών σχηματισμών στο εξεταζόμενο μέλος που είναι γνωστοί στη σημερινή παράδοση. Οι μελωδικοί αυτοί σχηματισμοί εντοπίζονται στα καταληκτικά μέρη των φράσεων σε χφφ από το παλαιό μέχρι και το Νεοβυζαντινό Ειρμολόγιο. Οι καταλήξεις του ειρμού στην 1^η και 2^η φράση στα χφφ Ηα, Ηβ από το παλαιό Ειρμολόγιο και στα χφφ S, X από το Μεταβυζαντινό είναι ίδιες με τις καταλήξεις του χφ Α από το Νεοβυζαντινό Ειρμολόγιο το οποίο είναι στη χρήση της λειτουργικής μουσικής πράξης σήμερα. Λιγότερο όμοιες είναι οι καταλήξεις των χφφ P, L, S1 της «κουκουζέλειας παράδοσης» και Η, C της «κλασικής παράδοσης» τα οποία χρονολογούνται παλαιότερα των χφφ Ηα και Ηβ. Στο τέλος του 5^{ου} κώλου (τρεις τελευταίες συλλαβές) η κατάληξη είναι όμοια στα χφφ Η, C, P, L, S1, Ηα, Ηβ, S, X, S2 και E. Η κατάληξη του ειρμού στην 3^η φράση είναι όμοια στα χφφ S, X, Η8, S2, E, K, M, B και A του Μεταβυζαντινού και Νεοβυζαντινού Ειρμολογίου. Οι συλλαβές 42-44 που αντιστοιχούν στη λέξη «δοχείον» παρουσιάζουν γνωστές μελωδικές γραμμές οι οποίες συναντώνται στα χφφ L, S1, Ηα, Ηβ και A²². Η κατάληξη στις δύο τελευταίες συλλαβές 54-55 της λέξης «απείρου» είναι γνωστή στη σημερινή παράδοση και παρουσιάζει ομοιότητα στα χφφ P, L, S1, Ηα, Ηβ, S²³, X, S2, E, K, M και B. Επίσης, γνωστές μελωδικές γραμμές συναντώνται στην τελική κατάληξη του ειρμού στα χφφ Η, C, P, L, S1, Ηβ και A. (Βλ. σχήμα 8).

Στο 4ο συμπέρασμα της μετρικής και συντακτικής ανάλυσης παρατηρείται το φαινόμενο του παρατονισμού στον ειρμό του παλαιού Ειρμολογίου μέχρι τον ειρμό του NB Ειρμολογίου. Το φαινόμενο του παρατονισμού είναι συχνότερο στον ειρμό του παλαιού Ειρμολογίου όπου σταδιακά εξασθενεί από το Μεταβυζαντινό Ειρμολόγιο. Ωστόσο, φαινόμενα παρατονισμού διαπιστώνονται στα χφφ K, M, B και A του Νεοβυζαντινού Ειρμολογίου. Συγκεκριμένα στον ειρμό του χφ K σε δύο σημεία συναντώνται άτονες συλλαβές ψηλότερα από τις τονισμένες. Τα σημεία αυτά είναι στις συλλαβές 11 και 37 με τη χρήση *ολίγον με κέντημα* και *κόκκινο γοργό*. Στον ειρμό του χφ Α παρατηρήθηκε μόνο σε ένα σημείο άτονη συλλαβή ψηλότερα από τονισμένη. Το σημείο αυτό είναι στη συλλαβή 42 στην άτονη συλλαβή «δο» όπου τίθεται το *ολίγον* και ακολουθεί η τονισμένη συλλαβή «χει» με την *απόστροφο*²⁴.

²⁰ Η θεολογική σημασία της λέξης «Θεοτόκε» είναι η γέννηση του Υιού του Θεού.

²¹ Ο Θεός δηλ. που δεν είναι κάτι συγκεκριμένο αλλά το άπειρο που έκτισε το άπειρο.

²² Το σημείο αυτό είναι κοινό με το τελευταίο συμπέρασμα. Προς αποφυγήν επανάληψης, βλ. σ. 32, σχήμα 10 (κώλον 7).

²³ Από το χφ S διακρίνεται η εξέλιξη αυτού του σχηματισμού.

²⁴ Αναλυτικά για το φαινόμενο του παρατονισμού από το παλαιό Ειρμολόγιο βλ. Ρουκούδης, ό.π. Συμπέρασμα 14, σσ. 357-358.

Το τελευταίο συμπέρασμα της μετρικής και συντακτικής ανάλυσης αφορά τη διαπίστωση της ομοιότητας του μέλους στα χφφ από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου με το χφ από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου καθώς και την ομοιότητα του μέλους από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου με το μέλος του παλαιού Ειρμολογίου. Ως προς το πρώτο, από τη συγκριτική μελέτη του ειρμού των χφφ Κ και Α από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Πελοποννησίου και από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου αντίστοιχα, διαπιστώνεται μία μεγάλη ομοιότητα και σχέση του μέλους στα δύο αυτά χφφ. Διαπιστώνεται ότι το μέλος ως προς τον σκελετό του είναι ίδιο, απλά το "αργότερο" του Πελοποννησίου είναι πιο καλλωπισμένο και διπλασιασμένο από το "σύντομο" του Βυζαντίου. Το συλλαβικό μέλος του Βυζαντίου έχει σχέση με το "αργότερο" του Πελοποννησίου αλλά και πιο παλιά όπως φαίνεται από τα χφφ του Μπαλασίου. (Βλ. σχήμα 9). Ως προς το δεύτερο, διαπιστώνεται ότι ομοιότητα παρουσιάζει το μέλος του ειρμού από το Ειρμολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου (χφ Α) με παλαιότερα χφφ κυρίως με αυτά του παλαιού Ειρμολογίου. Συγκεκριμένα, κατά τη συγκριτική μελέτη παρατηρήθηκαν ομοιότητες στα εξής σημεία. Στις συλλαβές 7-8 η πεταστή στη συλλαβή 7 και η απόστροφος στη συλλαβή 8 συναντάται από το χφ Ηb του 16^{ου} αι. και μετά, ενώ στη συλλαβή 9 η απόστροφος συναντάται και στα χφφ Ρ, L, S1, Ηa, Ηb και Η8. Στα χφφ Ρ, L, S1 και Ηa τίθενται δύο απόστροφοι ή συνεχές ελαφρόν, ωστόσο η ομοιότητα έγκειται με τη διαστηματική κάθοδο του φθόγγου στη συλλαβή αυτή. Το ίδιο συμβαίνει και στις συλλαβές 10-14 με το ολίγον, το ίσον, το ολίγον, την απόστροφο και την απόστροφο με διπλή. Οι συλλαβές 12-13 δείχνουν την ομοιότητα της κατάληξης με τα χφφ Ηa, Ηb, S και Χ. Το 3^ο κώλον παρουσιάζει ομοιότητα με τα χφφ του παλαιού Ειρμολογίου. Η κατάληξη της 2^{ης} φράσης είναι ίδια με αυτή των χφφ Ηa, Ηb, S και Χ. Η διαστηματική άνοδος στη συλλαβή 29 είναι κοινή στα χφφ Ρ, L, S1, Ηa, Ηb, S, S2, E, Κ, Μ και Β. Οι συλλαβές 32-33 είναι διαστηματικά όμοιες (με τη διαστηματική άνοδο και κάθοδο διαστήματος 2ας) με τα χφφ Η, C, Ρ, L, S1, Ηa, Ηb, S, Χ, S2, E, Κ, Μ και Β με τη διαφορά ότι στα εν λόγω χφφ εκτός από τα Κ, Μ, Β η άνοδος γίνεται με τη χρήση της οξείας, και του ολίγον για τα χφφ S2 και E, ενώ στο χφ Α με τη χρήση της πεταστής. Οι συλλαβές 42-44 είναι εκπληκτικά όμοιες με τα χφφ L, S1, Ηa και Ηb. Οι συλλαβές 46-48 είναι περισσότερο όμοιες με τα χφφ Ρ, L, S1 και Ηb διότι καταλήγουν και με απόστροφο, ενώ λιγότερες ομοιότητες παρουσιάζουν με τα χφφ Η, Ηa, S και Η8. Τέλος το κώλον 10 είναι όμοιο με τα χφφ Ρ, L και S1. Ειδικότερα η τελική κατάληξη του μέλους παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με τα χφφ του παλαιού Ειρμολογίου. (Βλ. σχήμα 10).



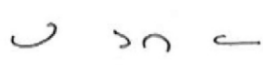
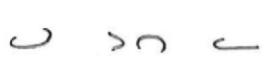
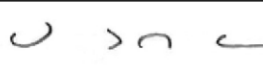
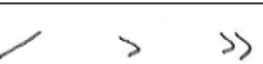
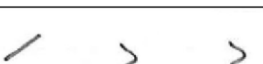
Μία επιπλέον ομοιότητα που διαπιστώνεται στο μέλος του χφ Α με τα χφφ του παλαιού Ειρμολογίου, αποτελεί το προσδιοριστικό χρονικό σημάδι των καταλήξεων που είναι η διπλή. Στο χφ Α του Πέτρου Βυζαντίου παρατηρείται ότι στο τέλος της 1^{ης}, 2^{ης} και 3^{ης} φράσης τίθεται ως προσδιοριστικό σημάδι η διπλή, ενώ στην τελική κατάληξη του μέλους τίθεται το απόδερμα. Όπως αναλυτικά αναφέρθηκε προηγουμένως για τα προσδιοριστικά σημάδια των τυπικών καταλήξεων του ειρμού στην πορεία εξέλιξής του, στα χφφ του παλαιού Ειρμολογίου (Η, C, Ρ, L και S1) η διπλή συναντάται στην κατάληξη της 2^{ης} φράσης που αποτελεί χαρακτηριστική κατάληξη του ειρμού. Επίσης στα χφφ Η, C, L, S1 και Ηb η διπλή συναντάται στην τονισμένη συλλαβή «*λυ*» της τελικής κατάληξης. Στην τελική κατάληξη του ειρμού στο χφ Ηa τίθεται ως σημάδι «*αργίας*» το απόδερμα. (Βλ. σχήμα 6).

Ως εκ τούτου, στον ειρμό του παλαιού Ειρολογίου όταν τίθεται σημάδι «αργίας» αυτό είναι συνήθως η διπλή. Στον ειρμό του Πέτρου Βυζαντίου διαπιστώνεται ότι το σημάδι αυτό χαρακτηρίζει τον τελευταίο φθόγγο των καταλήξεων, εκτός από τον τελευταίο της τελικής κατάληξης που φέρει απόδεσμα το οποίο παρατηρήθηκε στο χφ Ηα του παλαιού Ειρολογίου και από το χφ S και εξής στο Μεταβυζαντινό και Νεοβυζαντινό Ειρολόγιο. Συμπεραίνεται λοιπόν ότι ο Πέτρος Βυζάντιος, όπως φαίνεται, ακολουθεί παλαιότερα πρότυπα, όπως αναλυτικά παρουσιάστηκαν παραπάνω.



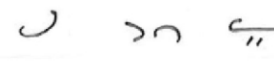
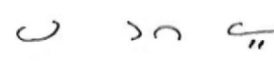
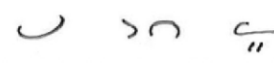


ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 1

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά οι μελωδικές καταλήξεις της 1^{ης} και 2^{ης} φράσης του ειρμού σε χφφ που ανήκουν στο Β, ΜΒ & ΝΒ Ειρολόγιο.

Φράση 1

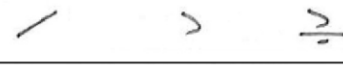
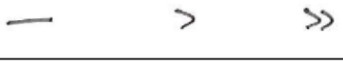
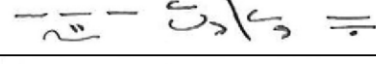
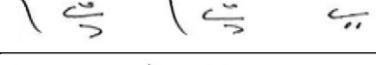
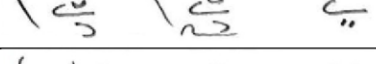


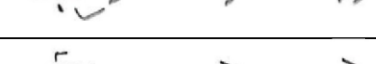

ΧΦ	Κατάληξη	Τελικός φθόγγος	Κατηγορία	Είδος Ρ.Τ.	Μελωδική περιοχή
H		Γα (F)	1α	B	Μέση
C		Γα (F)	1α	B	Μέση
P		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
L		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
S1		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
Ha		Δι (G)	2	B	Μέση 2
Hb		Δι (G)	2	B	Μέση 2

Φράση 2

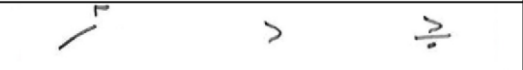

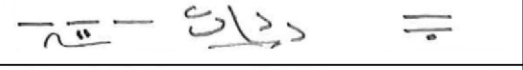
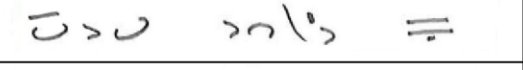
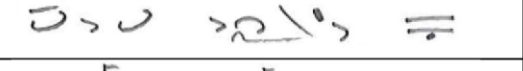
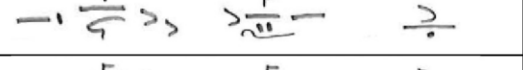
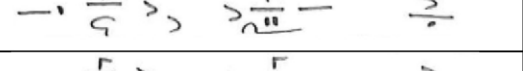
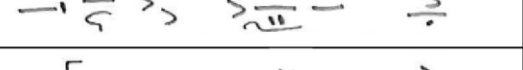

ΧΦ	Κατάληξη	Τελικός φθόγγος	Κατηγορία	Είδος P.T.	Μελωδική περιοχή
H		Γα (F)	1α	B	Μέση
C		Γα (F)	1α	B	Μέση
P		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
L		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
S1		Δι (G)	1β	B	Μέση 2
Ha		Δι (G)	2	B	Μέση 2
Hb		Δι (G)	2	B	Μέση 2

Πίνακας μελωδικών καταλήξεων του Ειμού στο MB και NB Ειμολόγιο

Φράση 1

ΧΦ	Κατάληξη	Τελικός φθόγγος	Κατηγορία	Είδος P.T.	Μελωδική περιοχή
S		Γα (F)	2	B	Μέση
X		Γα (F)	2	B	Μέση
H8		Δι (G)	6α	B	Μέση
S2		Γα (F)	1α	B	Μέση
E		Γα (F)	1α	B	Μέση
K		Γα (F)	2	B	Μέση
M		Γα (F)	2	B	Μέση
B		Γα (F)	2	B	Μέση
A		Γα (F)	2	B	Μέση

Φράση 2

XΦ	Κατάληξη	Τελικός φθόγγος	Κατηγορία	Είδος P.T.	Μελωδική περιοχή
S		Γα (F)	2	B	Μέση
X		Γα (F)	2	B	Μέση
H8		Δι (G)	6α	B	Μέση
S2		Γα (F)	10	B	Χαμηλή
E		Γα (F)	10	B	Χαμηλή
K		Γα (F)	8	B	Χαμηλή
M		Γα (F)	8	B	Χαμηλή
B		Γα (F)	8	B	Χαμηλή
A		Πα (D)	2	B	Χαμηλή

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 2

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζεται συνοπτικός πίνακας των τύπων των μελωδικών φράσεων του ειρμού από τα χφφ της εξεταζόμενης περιόδου.

A/A	Τύπος Μελωδικής Φράσης	Μελωδικές Περιοχές Κεντρικού Μέρους	Μελωδική Περιοχή Κατάληξης	Έκταση	Διάστημα
1.	A	Μέση (F-a)	Μέση (F-a)	F-c E-a F-a	5 ^{ης} 4 ^{ης} 3 ^{ης}
2.	A1	Μέση 2 (G-a)	Μέση 2 (G-a)	G-b	3 ^{ης}
3.	A2	Μέση (F-a)	Μέση 2 (G-a)	F-b	4 ^{ης}
4.	B	Χαμηλή (D-F) Μέση (F-a)	Μέση (F-a)	D-a	5 ^{ης}
5.	B1	Χαμηλή (D-F) Μέση (F-a)	Μέση 2 (G-a)	D-b	6 ^{ης}
6.	Γ	Μέση 1 (F-G) Χαμηλή (D-F)	Μέση (F-a)	D-c	7 ^{ης}
7.	Δ	Μέση (F-a) Οξεία (a-c)	Μέση 2 (G-a)	E-c	6 ^{ης}

Πίνακας τύπων μελωδικών φράσεων, σ. 1

A/A	Τύπος Μελωδικής Φράσης	Μελωδικές Περιοχές Κεντρικού Μέρους	Μελωδική Περιοχή Κατάληξης	Έκταση	Διάστημα
8.	Δ1	Οξεία (a-c) Μέση 2 (G-a)	Μέση (F-a)	E-c	6 ^{ης}
9.	Δ2	Οξεία (a-c) Μέση 2 (G-a)	Μέση 2 (G-a)	E-c	6 ^{ης}
10.	Δ3	Μέση 1 (F-G) Οξεία (a-c)	Μέση 2 (G-a)	E-c	6 ^{ης}
11.	Δ4	Μέση (F-a) Οξεία (a-c)	Μέση (F-a)	E-c	6 ^{ης}
12.	E	Μέση 1 (F-G) Μέση 2 (G-a)	Μέση (F-a)	D-b E-a	6 ^{ης} 4 ^{ης}
13.	ΣΤ	Μέση 1 (F-G) Μέση 2 (G-a) Χαμηλή (D-F)	Μέση (F-a)	D-a	5 ^{ης}
14.	Z	Μέση 2 (G-a) Χαμηλή (D-F)	Χαμηλή (D-F)	D-a	5 ^{ης}
15.	Z1	Μέση (F-a) Χαμηλή (D-F)	Χαμηλή (D-F)	C-b	7 ^{ης}

Πίνακας τύπων μελωδικών φράσεων, σ. 2

A/A	Τύπος Μελωδικής Φράσης	Μελωδικές Περιοχές Κεντρικού Μέρους	Μελωδική Περιοχή Κατάληξης	Έκταση	Διάστημα
16.	Z2	Χαμηλή (D-F) Μέση (F-a)	Χαμηλή (D-F)	C- a	6 ^{ης}
17.	Z3	Χαμηλή (D-F) Μέση (F-a)	Χαμηλή (D-F) Μέση 1 (F-G)	D-G	4 ^{ης}
18.	Z4	Μέση 1 (F-G) Χαμηλή (D-F)	Χαμηλή (D-F)	D-G	4 ^{ης}
19.	H	Μέση (F-a)	Χαμηλή (D-F)	C-b D- b	7 ^{ης} 6 ^{ης}
20.	H1	Μέση 1 (F-G)	Χαμηλή (D-F)	D-G	4 ^{ης}
21.	Θ	Οξύτατη (c-d) Οξεία (a-c) Μέση (F-a)	Χαμηλή (D-F) Μέση 1 (F-G)	D-d	8 ^{ης}
22.	Θ1	Οξύτατη (c-d) Οξεία (a-c) Μέση 2 (G-a)	Μέση 2 (G-a)	E- d	7 ^{ης}
23.	I	Οξεία (a-c) Οξύτατη (c-d)	Μέση 2 (G-a)	F-d	6 ^{ης}

Πίνακας τύπων μελωδικών φράσεων, σ. 3

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 3

Ενδεικτικά παρουσιάζεται η 1η φράση του ειρμού. Στο πλαίσιο με ανοιχτό πράσινο χρώμα σημειώνονται τα χειρόγραφα της κλασικής παράδοσης και με κόκκινο σκούρο χρώμα της μεταγενέστερης κουκουζέλειας παράδοσης του παλαιού Ειρμολογίου.

Κώλον 1: «Μη της φθοράς διαπείραν»

H	ᾤ	ᾖ	✓	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ	ᾛ
C	ᾤ	ᾖ	✓	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ	ᾛ
P	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ	ᾛ	ᾜ
L	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ	ᾛ	ᾜ
S1	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ	ᾛ	ᾜ
Text	Μη	της	φθο	ρας	δι	α	πει	ραν
Sill.	1	2	3	4	5	6	7	8

Κώλον 2: «κυοφορήσασα»

H	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ
C	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ
P	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ
L	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ
S1	ᾤ	ᾖ	ᾗ	ᾘ	ᾙ	ᾚ
Text	κυ	ο	φο	ρη	σα	σα
Sill.	9	10	11	12	13	14

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 4

Ενδεικτικά παρουσιάζονται το 6^ο και 7^ο κώλον του ειρμού. Με το μπλε χρώμα σημειώνεται η επιρροή της κουκουζέλειας παράδοσης σε χφφ του 16^{ου} και 17^{ου} αι.

Κώλον 6: «παρθένε θεοτόκε»

H							
C							
P							
L							
S1							
Ha							
Hb							
H8							
Text	παρ	θε	νε	θε	ο	το	κε
Sill.	35	36	37	38	39	40	41

Κώλον 7: «δοχείον του αστέκτου»

H							
C							
P							
L							
S1							
Ha							
Hb							
H8							
Text	δο	χει	ον	του	α	στεκ	του
Sill.	42	43	44	45	46	47	48

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 5

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά τα καταληκτικά μέρη της 1^{ης} και 2^{ης} φράσης προκειμένου να γίνει αντιληπτό το τονικό κέντρο του μέλους, μέσω των καταλήξεων.

Κατάληξη 1^{ης} Φράσης, Κώλον 2: «κνοφορήσασα»

P	G	a	a	b	G	G
L	G	a	a	b	G	G
S1	G	a	a	b	G	G
Ha	a G	a	a	b	a	G
Hb	G	a	a	b	a	G
H8	F	E	D	E F G	a a G GF	G

Text	κυ	ο	φο	ρη	σα	σα
Sill.	9	10	11	12	13	14

Κατάληξη 2^{ης} Φράσης, Κώλον 4: «σάρκα δανείσασα»

P	G	a	a	b	G	G
L	G	a	a	b	G	G
S1	G	a	a	b	G	G
Ha	G	a	a	b	a	G
Hb	G	a	a	b	a	G
H8	a	G F	E D	E F G a	a G F	G
Text	σαρ	κα	δα	νει	σα	σα
Sill.	23	24	25	26	27	28

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 6

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζονται οι καταλήξεις του μέλους σε χφφ από το Βυζαντινό έως το Νεοβυζαντινό Ειρμολόγιο, προκειμένου να διακριθούν τα προσδιοριστικά τους σημάδια.

Πίνακας μελωδικών καταλήξεων του Ειρμού στο Β Ειρμολόγιο

Φράση 1

ΧΦ	Κατάληξη
H	
C	
P	
L	
S1	
Ha	
Hb	

Φράση 2

ΧΦ	Κατάληξη
H	
C	
P	
L	
S1	
Ha	
Hb	

Φράση 3

XΦ	Κατάληξη
H	
C	
P	
L	
S1	
Ha	
Hb	

Φράση 4

XΦ	Κατάληξη
H	
C	
P	
L	
S1	
Ha	
Hb	

Πίνακας μελωδικών καταλήξεων του Ειμοίου στο MB και NB Ειμοιολόγιο

Φράση 1

XΦ	Κατάληξη
S	
X	
H8	
S2	
E	
K	
M	
B	
A	

Φράση 2

XΦ	Κατάληξη
S	
X	
H8	
S2	
E	
K	
M	
B	
A	

Φράση 3

XΦ	Κατάληξη
S	
X	
H8	
S2	
E	
K	
M	
B	
A	

Φράση 5

XΦ	Κατάληξη
S	
X	
H8	
S2	
E	
K	
M	
B	
A	

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 7































Στο σχήμα αυτό φαίνεται η μελωδική έμφαση που δίνεται στις λέξεις «θεοτόκε» και «απείρου» με τη χρήση *Θεματισμών*.

S					S			
X					X			
H8					H8			
S2					S2			
E					E			
K					K			
M					M			
B					B			
A					A			
Text	θε	ο	το	κε	Text	α	πει	ρου
Sill.	38	39	40	41	Sill.	53	54	55
































































ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 8

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζονται ενδεικτικά ορισμένοι γνωστοί μελωδικό σχηματισμοί του ειρμού από το παλαιό Ειρμολόγιο.

Κώλον 2. Κατάληξη της 1ης φράσης.

Ha						
Hb						
S						
X						
A						
Text	κυ	ο	φο	ρη	σα	σα
Sill.	9	10	11	12	13	14

Κώλον 6. Κατάληξη της 3ης φράσης.

H							
C							
S							
X							
H8							
S2							
E							
K							
A							
Text	παρ	θε	νε	θε	ο	το	κε
Sill.	35	36	37	38	39	40	41

Κώλον 10. Τελική κατάληξη.


















H						
C						
P						
L						
SI						
Ha						
Hb						
A						
Text	σε	με	γα	λυ	νο	μεν
Sill.	60	61	62	63	64	65













ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 9

Ενδεικτικά παρουσιάζονται ορισμένα αποσπάσματα που καταδεικνύουν την ομοιότητα του μέλους στα χφφ του Πέτρου Πελοποννησίου (Κ) και του Πέτρου Βυζαντίου (Α), αλλά και με παλαιότερα του Μπαλασίου (Ε).

E								
K								
A								
Text	Μη	της	φθο	ρας	δι	α	πει	ραν
Sill.	1	2	3	4	5	6	7	8

E								
K								
A								
Text	και	παν	τε	χνη	μο	νι	λο	γω
Sill.	15	16	17	18	19	20	21	22





































E			»			
K						
A						
Text	σαρ	κα	δα	νει	σα	σα
Sill.	23	24	25	26	27	28

E				
K				
A				
Text	πλα	στουρ	γου	σου
Sill.	56	57	58	59

ΣΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ 10

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζεται ενδεικτικά σε ορισμένα κώλα η ομοιότητα του μέλους από το Ειρηολόγιο του Πέτρου Βυζαντίου (A) με χειρόγραφα του παλαιού Ειρηολογίου (H, C, P, L, S1, Ha, Hb).

Κώλον 2. Κατάληξη της 1ης φράσης.

P						
L						
S1						
Ha						
Hb						
A						
Text	κυ	ο	φο	ρη	σα	σα
Sill.	9	10	11	12	13	14

Κώλον 3.

H								
C								
A								
Text	και	παν	τε	χη	μο	νι	λο	γω
Sill.	15	16	17	18	19	20	21	22

Κώλον 4. Κατάληξη της 2ης φράσης.

Ha						
Hb						
S						
X						
A						
Text	σαρ	κα	δα	νει	σα	σα
Sill.	23	24	25	26	27	28

Κώλον 5.

P					
L					
S1					
Ha					
Hb					
A					
Text	μη	τηρ	α	πει	ραν
Sill.	29	30	31	32	33

Κώλον 7.

P							
L							
Sl							
Ha							
Hb							
A							
Text	δο	χει	ον	του	α	στεκ	του
Sill.	42	43	44	45	46	47	48

Κώλον 10. Τελική κατάληξη.

P						
L						
Sl						
A						
Text	σε	με	γα	λυ	νο	μεν
Sill.	60	61	62	63	64	65

ΑΪΣΕ: «ΕΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΧΡΗΣΗ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΕΡΓΑΛΕΙΩΝ ΤΩΝ ΠΟΛΥΤΕΧΝΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ».*

Καμπάνης Σαμαράς

Το μουσικό θεατρικό έργο είναι αμερικανικό είδος του μουσικο-ψυχαγωγικού θεάτρου, το οποίο προέκυψε γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα από την ένωση των minstrel show, μπουρλέσκ, εξτραβαγκάντσας, βοντβίλ, οπερέτας, παντομίμας και μπαλέτου. Ο ορισμός που δίνουμε, με βάση τη δική μας κρίση και στηριζόμενοι στους συγγραφείς του βιβλίου *The Cambridge Companion to the Musical*¹ και την εγκυκλοπαίδεια *The New Grove Dictionary of American Music*² είναι πως το μιούζικαλ είναι η δημοφιλέστερη μουσικοθεατρική μορφή του 20 αιώνα στην Αμερική, κατά την οποία το τραγούδι και ο χορός συνδυάζονται μεταξύ τους ενώ ακολουθούν πιστά τη δραματική δομή της ιστορίας, ξετυλίγοντας έτσι την πραγματική διάσταση των χαρακτήρων. Είναι μια παράθεση ενός συνδυασμού μουσικής, χορού, πλοκής και θεατρικής ερμηνείας³ που αναπτύχθηκε μέσα από ορισμένα είδη σκηνικής παρουσίας, που θα παρουσιάσουμε παρακάτω.

Κύρια συστατικά της δομής του μιούζικαλ είναι: η εισαγωγή της ορχήστρας, οι άριες, τα φωνητικά ντουέτα, τρίο, κουαρτέτα, κουιντέτα, σεξτέτα, σύνολα σολίστ, τα χορωδιακά μέρη, τα ρετσιτατίβα (διάλογος σε πρόζα) και τα ορχηστρικά κομμάτια⁴. Η δομή του μιούζικαλ στηρίχτηκε κατά πολύ στις αρχές και στους κώδικες⁵ κυρίως του χολλυγουντιανού κινηματογράφου των δεκαετιών '30 -'50, ο οποίος όμως με τη σειρά του ήταν άμεσα επηρεασμένος από τα σκηνικά θεάματα του Μπρόντγουεϊ. Σύμφωνα με τους συγγραφείς του βιβλίου *The Cambridge Companion to the Musical*⁶ το μιούζικαλ του Μπρόντγουεϊ, δηλαδή το αμερικανικό μιούζικαλ είναι το πιο ενδιαφέρον είδος τέχνης, χάρη στο οποίο πρωτοτύπησε η αμερικανική μουσική. Με βάση πάντοτε τη δική μας κρίση και στηριζόμενοι

* Σ.τ.Ε. Η επιμέλεια της ανακοίνωσης έγινε από τον συγγραφέα.

¹ William A. Everett – Paul Laird, *The Cambridge companion to the Musical*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2002, πρόλογος

² Andrew Lamb, «Musical» in *The New Grove Dictionary of American Music*, Επιμ. H. Wiley Hitchcock – Stanley Sadie, London: Macmillan, τόμος 3, 1986, 289

³ Επιπροσθέτως, στοιχεία για την έννοιά του, βρίσκουμε και στο άρθρο «American Musical Theater», University of Wisconsin (<http://www.uwsp.edu/.../AmericanMusicalTheater.htm> 10/1006)

⁴ Η Μεγάλη Όπερα – Βήμα προς Βήμα, CD Book Collection της Deutsche Gramophone. Από τη σειρά χάρτης ακρόασης σελ. 39-64 του μιούζικαλ *West Side Story* του Leonard Bernstein.

⁵ Κώστας Μυλωνάς, *Μουσική και Κινηματογράφος*, Εκδόσεις Κέδρος 1999, σελ. 226, 241.

⁶ William A. Everett – Paul Laird, *The Cambridge companion to the Musical*, United Kingdom: Cambridge University Press, 2002

στους προαναφερόμενους συγγραφείς αποτελεί την πραγματική συμβολή της Αμερικής στην όπερα⁷.

Άρα λοιπόν με ποιον ορισμό, με ποια οριοθέτηση και μεταξύ ποιων συγγενών μουσικοθεατρικών ειδών θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε το ψυχαγωγικο-θεατρικό αυτό είδος της μουσικής κωμωδίας ή – όπως καθιερώθηκε στον 20ό αιώνα να λέγεται – μιούζικαλ;

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

A. ΠΡΟΔΡΟΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Παρά το γεγονός ότι τα είδη αυτά γεννήθηκαν σε άλλες εποχές με άλλες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές παραμέτρους και διαφορετικές τεχνοτροπίες, αποτέλεσαν εντούτοις πηγή σύνθετων μουσικοδραματικών ιδεών, εργαλείων και κωδίκων που υιοθετήθηκαν από το μιούζικαλ, εξυπηρετώντας τον βαθύτερο γενετικό μουσικό κώδικά του και τις ψυχολογικές-κοινωνικές περιβάλλουσες μέσα και χάρη στις οποίες γεννήθηκε και αναπτύχθηκε μετά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Σύμφωνα με τον David Ewen,⁸ η **μουσική κωμωδία** έκανε την εμφάνισή της ως πρώτη μουσική σκηνική παράσταση το 1735, με τη Flora, μια όπερα με αγγλικές μπαλάντες.

Από τα μέσα του 18ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα το είδος αυτό της όπερας ήταν διαδεδομένο, όπως και άλλα μουσικά είδη, κωμωδίες ή παντομίμες, οι οποίες μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία του ποικίλου θεάματος ή βαριετέ⁹. Σε αυτό το είδος ανήκουν,

⁷ David Pogue and Scott Speck, *Opera for Dummies*, IDG Books Worldwide, Inc, San Marco, California, USA, 1997

⁸David Ewen, *American Musical Theater*, Henry Holt, N.Y., 1958.

⁹Τ. Καλογερόπουλος, *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, Τόμος 4, σελ. 688, και Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής, Εκδόσεις Γιαλλέλη, σελ. 325-326. Βαριετέ: «Ελαφρύ θεατρικό είδος, χωρίς ενιαία υπόθεση, με επικρατέστερο τον μουσικό χαρακτήρα με στοιχεία από την επιθεώρηση, το τσίρκο και το καμπαρέ. Παράλληλα έχει επικρατήσει ο όρος να δηλώνει και το θέατρο όπου παρουσιάζεται το βαριετέ. Ως θέαμα μπορεί να αναχθεί στις μεσαιωνικές παραστάσεις των γελωτοποιών. Στοιχεία του βαριετέ υπάρχουν και στο τσίρκο, στα θεάματα των αγγλικών pleasure gardens (κήποι τέρψεως), που στον 17ο & 18ο αιώνα, λειτουργούσαν ως τόποι συγκεντρώσεων, και περισσότερο ακόμη σαν καφέ-σαντάν και στα καφέ-κονσέρ, που αντιπροσωπεύουν το πρώτο στάδιο του βαριετέ. Με τη μετάβαση στην κλασική μορφή των θεατρικών παραστάσεων, κατά τον δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, έχασε σε μεγάλο βαθμό τον τολμηρό χαρακτήρα που είχε προηγουμένως, καθώς απευθύνονταν πλέον σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό. Ποικίλο στο χαρακτήρα του θεάματος, ανάλογα με τον τόπο και την εποχή, περιλάμβανε ωστόσο ορισμένα απαραίτητα νούμερα, όπως ο τραγουδιστής, ο κωμικός και το μπαλέτο. Στις ΗΠΑ το αντίστοιχο είδος, για το οποίο ο όρος vaudeville, προήλθε κυρίως από τα honkytonks, κέντρα που

ανάμεσα σε άλλα, το βοντβίλ¹⁰ και το μιούζικ χολ, με βασικό, κοινό χαρακτηριστικό τους την ποικιλία στο πρόγραμμα: ακροβατικά νούμερα, τραγούδια, κωμικά σκετς, τσίρκο κ.ά.

Όλα τα παραπάνω ανατρεπτικά στοιχεία εμφανίζονται σαν ένα είδος αντανakλαστικής αντίδρασης απέναντι στις μεταρρυθμίσεις που εισάγει ο Μεταστάζιο. Ο σπουδαίος αυτός λιμπρετίστας, μεταξύ άλλων, απέκλεισε τις κωμικές σκηνές από τις όπερες, όπως συνηθιζόταν τον 17ο αιώνα. Έτσι, τον επόμενο αιώνα, άρχισαν να γράφονται όπερες βασισμένες σε κωμικά λιμπρέτα. Είναι μάλιστα γνώρισμα του είδους ότι αναπτύχθηκε παράλληλα και ανεξάρτητα στις χώρες της δυτικής Ευρώπης: η όπερα μπούφα στην Ιταλία, η όπερα μπαλάντα στην Αγγλία, τα «κωμικά σκηνικά θεάματα με αριέτες» στη Γαλλία, το ζίνγκσπιλ στη Γερμανία, η τοναντίγια και η θαρθουέλα στην Ισπανία. Έτσι λοιπόν, μέσα από αυτήν την παράλληλη αλλά ανεξάρτητη ανάπτυξη του κωμικού αυτού είδους όπερας στα διάφορα σημεία της Ευρώπης, δόθηκε το έναυσμα για πλήθος μουσικά σκηνικά έργα αορίστου προσδιορισμού κατά την περίοδο δημιουργίας τους, αλλά άκρως καταλυτικά για την προσέγγιση του μιούζικαλ του 20ού αιώνα.

Έτσι λοιπόν η όπερα μπούφα δεν είναι όπερα με άριες, αλλά όπερα με φωνητικά σύνολα. Για το λόγο αυτό, ο μπάσος δεν λείπει σχεδόν ποτέ από τη διανομή, σε αντίθεση με τις (ιταλικές) σοβαρές όπερες, απ' όπου απουσιάζει σχεδόν τελείως. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι το ανσάμπλ και τα περίφημα φινάλε, που καμιά φορά είναι τόσο μεγάλα, ώστε μπορεί να καταλαμβάνουν τη μισή και πλέον διάρκεια κάθε Πράξης.¹¹

Στη Γαλλία, τον 18ο αιώνα, οι γαλλικές **όπερες - κωμωδίες** λέγονταν ως επί το πλείστον Comédie mêlée d'ariettes. Η μουσική των έργων αυτών ήταν γοητευτική και χαριτωμένη. Υπήρχαν αρκετά ντουέτα (όχι όμως μεγαλύτερα φωνητικά σύνολα, όπως στην όπερα μπούφα) και ορχηστρικά κομμάτια περιγραφικά της φύσης, όπως του Ραμώ. Τα περισσότερα έργα καταλήγουν σε ένα «φινάλε βοντβίλ». Τα φινάλε αυτά επικράτησαν και στη μεταγενέστερη «οπερά κομίκ», αλλά και στα αντίστοιχα ιταλικά και γερμανικά είδη (τέτοια φινάλε έχουν γράψει και ο Μότσαρτ με τον Ροσσίνι).¹² Έχει αντλήσει όλη τη γοητεία και τη χάρη της μουσικής αλλά και τη λειτουργική περιγραφικότητά της σε σχέση με την πλοκή.

σύχναζαν άνθρωποι του υποκόσμου και όπου πρωτοεμφανίστηκαν τα μελλοντικά μεγάλα ονόματα του θεάματος αυτού του είδους».

¹⁰«ΟΠΕΡΑ Νο 7 - Ναμπούκο του Τζ. Βέρντι», Το Λεξικό της Όπερας, 2004 De Agostini Deutschland GmbH, 2009 De Agostini Hellas Ltd, σελ. 12. «Το μουσικό-θεατρικό είδος βοντβίλ (vaudeville) γεννήθηκε στην Γαλλία. Ο όρος θα μπορούσε να προέρχεται από το γαλλικό "voix de ville" (η φωνή της πόλης), διότι το βοντβίλ θέατρο γνώρισε την άνθισή του στις μεγαλουπόλεις όπως το Παρίσι, τη δεκαετία του 1840. Οι κωμωδίες διέφεραν από τις οπερέτες, καθώς τα μουσικά νούμερα ήταν απλές, γενικά γνωστές, μελωδίες. Υπήρχε διαχωρισμός μεταξύ του σοβαρού δράματος και της κωμικής κομεντί ή ακόμα και του ελαφρού βοντβίλ.

¹¹ Αικατερίνη Ρωμανού, «Ιταλία: Η Όπερα – Μπούφα», ό.π., σελ.121.

¹² Αικατερίνη Ρωμανού, «Γαλλία: Κωμωδίες αναμιγμένες με αριέτες», ό.π., σελ. 122.

Και στη Γερμανία, η νέα εθνική όπερα, το **ζίνγκσπιλ (Singspiel)** έχει λαϊκή καταγωγή: τα τραγούδια του λέγονταν σε θεατρικές παραστάσεις περιπλανώμενων θιάσων. Αξιόλογος διάδοχος του ζίνγκσπιλ ήταν ο Γκέοργκ Μπέντα (1722-1795), διάσημος και για τα μελοδράματά του. Είναι γνωστό πως το μελόδραμα πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία. Δημιουργός του υπήρξε ο μεγάλος φιλόσοφος Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, πρωταγωνιστής του κύκλου των Γάλλων Διαφωτιστών.

Το μελόδραμα είναι ένα υβριδικό είδος, αποτελούμενο από πρόζα και μουσική. Η ομιλούμενη φράση αναγγέλλεται και προετοιμάζεται από τη μουσική έκφραση, χωρίς να παρατηρείται καμία όσμωση μεταξύ τους. Στο μελόδραμα τα μουσικά μέρη διακόπτουν το μονόλογο ή το διάλογο, δηλαδή διακόπτουν τη θεατρική δράση, και αυτό είναι από τα βασικά στοιχεία που διαφοροποιούν το είδος από το ζίνγκσπιλ, όπου υπάρχει επίσης η πρόζα και που η δράση του εξελίσσεται με τον θεατρικό λόγο και όχι το ρετσιτατίβο – στοιχεία που υιοθέτησε και το μιούζικαλ. Έτσι, κάθε Πράξη στο ζίνγκσπιλ καταλήγει συχνά σε έναν φωνητικό συνδυασμό: τρίο, κουαρτέτο, κουιντέτο. Το τελικό κουιντέτο ήταν συνήθως ένα βοντβίλ, ένα στροφικό τραγούδι με ρεφρέν, σαν αυτά που αποτελούσαν τα φινάλε στις γαλλικές όπερες.¹³

Υπό την επιρροή της ιταλικής όπερας μπούφα, προέκυψαν από το ζίνγκσπιλ το γερμανικό σπίλοπερ και η ρομαντική όπερα. Και στην Ισπανία, η τοπική όπερα του 18ου αιώνα είναι εξέλιξη θεατρικού είδους που απέκτησε με τον καιρό όλο και περισσότερη μουσική. Το θεατρικό είδος που ονομάστηκε **θαρθουέλα**¹⁴.

Έως τα μέσα του 19ου αιώνα, το Παρίσι ήταν η πρωτεύουσα των μουσικών θεάτρων της Ευρώπης. Στις αρχές αυτού του αιώνα έκαναν την εμφάνισή τους δύο αντίθετα είδη γαλλικής όπερας: η μεγάλη όπερα¹⁵ και η όπερα κομίκ. Η αντίθεση δεν έγκειται τόσο στη διαφορά μεταξύ σοβαρού και εύθυμου, όσο στη μορφή. Η **grand opéra** περιλαμβάνει ρετσιτατίβα στη θέση του πεζού λόγου, πλούσια ενορχήστρωση και σκηνικά, παρουσιάζει χορωδία και μπαλέτο, σκηνές με πλήθη, και χαρακτηρίζεται από μεγάλη μουσική περιπλοκότητα.

Αντιθέτως, η **opéra comique**,¹⁶ τυπική μορφή ρομαντικής όπερας, έχει μουσική διαφάνεια και χάρη, σπιριτάδα και γαλλική φινέτσα. Η όπερα κομίκ έχει ομιλούντα διάλογο και πλησιάζει έτσι το θεατρικό έργο.

¹³Αικατερίνη Ρωμανού, «W. A. Mozart», ό.π., σελ. 139-140.

¹⁴Παράρτημα Α'

¹⁵ΟΠΕΡΑ No 22 – *Τουραντό*» του J. Puccini, Grand Opera, Το Λεξικό της Όπερας, @2004 De Agostini Deutschland GmbH, @2009 De Agostini Hellas Ltd, σελ. 12. Οι σπουδαιότερες παραστάσεις για πρώτη φορά.

¹⁶ Αικατερίνη Ρωμανού, «Το Παρίσι στο πέραςμα προς τον 19ο αιώνα: Κωμική Όπερα», ό.π., σελ.151-152.

Μετά το 1850 περίπου, η οπερά κομίκ οδηγείται, από τη μια, με την υιοθέτηση σοβαρών ή δραματικών στοιχείων, στο λυρικό δράμα, ενώ από την άλλη στρέφεται προς την εύθυμη όπερα μπούφα και την **οπερέτα**.¹⁷ Η **οπερέτα** είναι ένα είδος μουσικού θεάτρου που ανθεί παράλληλα στο Παρίσι και στη Βιέννη κατά τον 19ο αιώνα. Από τη γαλλική οπερά κομίκ και την ιταλική όπερα μπούφα έλκει την προέλευσή της η **γερμανική κωμική όπερα**, με εύθυμα θέματα τα οποία προέρχονται συχνά από τη λαϊκή κουλτούρα. Αποτελεί τον αντίποδα της αυλικής σοβαρής όπερας (opera seria). Η **γερμανική οπερέτα** αποτελεί την εξέλιξη του γερμανικού ζίνγκσπιλ, μια παραλλαγή της κωμικής όπερας, αλλά με εναλλαγή τραγουδιού και διαλόγων.¹⁸ Στις αρχές του 20ού αιώνα, η βιεννέζικη οπερέτα άρχισε να γίνεται πιο συναισθηματική, με εξωτικά και τζαζ στοιχεία.

Το μιούζικαλ πέτυχε εκεί που δεν τα κατάφερε η οπερέτα¹⁹. Η **επιθεώρηση** και το **κωμειδύλλιο** επηρέασαν επίσης έντονα τις μουσικές κωμωδίες.²⁰

Το **κωμειδύλλιο**²¹ είναι το κατεξοχήν γαλλικό θεατρικό είδος βοντβίλ. Στα τέλη του 19ου αιώνα, το βοντβίλ εξελίχθηκε σε δημοφιλέστατο είδος του αμερικανικού λαϊκού θεάτρου, που μικρή όμως σχέση φαίνεται να είχε με το αντίστοιχο γαλλικό ως προς το περιεχόμενό του.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, ταυτόχρονα με τη μουσική κωμωδία, που άρχιζε να παίρνει μορφή, εμφανίζεται κι ένα άλλο είδος μουσικού θεάτρου, η **επιθεώρηση (revue)**. Η επιθεώρηση έρχεται ως «προέκταση» του βαριετέ και του μιούζικ χολ, δέχτηκε όμως τις επιδράσεις της οπερέτας και εξελίχθηκε σε ένα νέο είδος μουσικού θεάτρου, καθαρά αμερικανικού. Η επιθεώρηση πρόσθεσε στο συνηθισμένο βαριετέ πλούσια σκηνικά, φωτιστικά εφέ, νούμερα με ημίγυμνες γυναίκες και σκετς που σατίριζαν σκάνδαλα της τοπικής κοινωνίας, γνωστά θεατρικά έργα κτλ. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι δεν είχε υπόθεση, δεν βασιζόταν δηλαδή σε κάποιο θεατρικό έργο ή μυθιστόρημα.²² Κατά τον Λέοναρντ Μπέρνσταϊν,²³ η κυριότερη προσφορά της επιθεώρησης ήταν η εισαγωγή της τζαζ στο θέατρο.

¹⁷Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής: «Opera Comique»*, τόμος 2, μετ. Ι.Ε.Μ.Α., εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1977, σελ.449.

¹⁸ ΟΠΕΡΑ No 8 – Ο Μαγικός αυλός του W. A. Mozart, Κωμική Όπερα – Το Λεξικό της Όπερας, 2004 De Agostini Deutschland GmbH, 2009 De Agostini Hellas Ltd, σελ. 12.

¹⁹ Λυδία Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ*, κεφάλαιο I, μετ. Μαργ. Κουλεντιάνου – Αντ. Παρούση, εκδ. Παπαζήσης, 2009, σελ. 58.

²⁰Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμος 1, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2000, σελ. 128-133 και 135-138.

²¹Τάκης Καλογερόπουλος, «Κωμειδύλλιο», *Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλέλη, 2002, σελ. 378.

²²Σάκης Παπαδημητρίου, *Leonard Bernstein –Το αμερικάνικο μουσικό θέατρο*, University Studio Press, 1994, σελ. 34-35.

²³Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, Simon and Schuster, Ν.Υ., 1959, σελ. 168.

Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τον **Αντρέ Οντέρ**, αλλά και τον **Λέοναρντ Μπέρνσταϊν**,²⁴ με μικρές διαφοροποιήσεις, τα δύο βασικά κριτήρια με τα οποία μπορούμε να διακρίνουμε τα είδη του μουσικού θεάτρου από την επιθεώρηση έως την όπερα είναι οι προθέσεις – στόχοι και η μορφή²⁵ των έργων που διαμορφώνουν τελικά τη μουσική γλώσσα.

Η χαρτογράφηση ειδών όπως η επιθεώρηση, το μιούζικαλ, η οπερέτα, η όπερα διαμορφώνεται τελικά με βάση τους στόχους και τη φόρμα που επιλέγει ο δημιουργός. Έτσι, η επιθεώρηση, για παράδειγμα, έχει σκοπό να διασκεδάσει τον θεατή και τίποτα περισσότερο, ενώ η όπερα θέλει να εμπλουτίσει τα αισθήματα του κοινού, να συγκινήσει αισθητικά. Επίσης, ενώ η επιθεώρηση είναι συνονθύλευμα τραγουδιών, κωμικών σκετς κτλ., το μιούζικαλ έχει μια ενότητα στη μορφή του, κάτι που καθορίζεται ούτως ή άλλως λόγω της υπάρχουσας πλοκής. Ακόμα, πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η πυκνότητα και η ποιότητα των μουσικών παρεμβάσεων στο έργο.

Β. Η ΕΞΕΛΙΚΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Μετά την ιστορική αναδρομή στα μουσικοθεατρικά είδη που αποτέλεσαν τους προπομπούς του μιούζικαλ και άμεσα ή έμμεσα καθόρισαν τη φόρμα και τον γενετικό του κώδικα, θα προσεγγίσουμε συνοπτικά την πορεία του από τη σταδιακή ανάδυσή του έως τις πιο εξελιγμένες και πρόσφατες μορφές του

Το μιούζικαλ διαμορφώθηκε στις ΗΠΑ στα μέσα του 19ου αιώνα από το minstrel show, το οποίο συνδύαζε μουσική τόσο από την αφρικανική όσο και την ευρωπαϊκή παράδοση, χορό και κωμικά σκετς.²⁶

Το αμερικανικό μουσικό θέατρο γεννήθηκε γύρω στο 1866 με το θεατρικό έργο *The Black Crook* του Τσαρλς Μ. Μπάρρας (κείμενα) και του Τζουζέππε Οπέρτι (μουσική), που –χωρίς να αποτελεί πρόθεση των δημιουργών του– μετατράπηκε εντελώς τυχαία στην πρώτη μουσική κωμωδία.²⁷ Δύο τάσεις κυριαρχούσαν την περίοδο αυτή: οι απομιμήσεις της ευρωπαϊκής οπερέτας ή της κωμικής όπερας με επιρροές από τους Όφενμπαχ και Γιόχαν Στράους ή τους Γκίλμπερτ και Σάλλιβαν και από την άλλη, οι μουσικές κομεντί (επιθεωρήσεις) με περισσότερο αμερικάνικο στίλ ως προς την πλοκή.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, οι παραστάσεις άλλαξαν τελείως, με την εμφάνιση του ρυθμού ράγκταϊμ και μια μανία για τα τραγούδια coon. Στις μουσικές κωμωδίες αυτής της περιόδου

²⁴ Σάκης Παπαδημητρίου, ό.π., σελ. 36-43

²⁵ Andre Hodeir, *Les Formes de la musique*, Que sais-je, Presses universitaires de France, Paris, 1960, σελ. 80

²⁶ ΟΠΕΡΑ No 35 - Ρούσαλκα του Αντονίν Ντβόρζακ, Το Μουσικό Θέατρο – Η χρυσή εποχή του μιούζικαλ, 2004 De Agostini Deutschland GmbH, 2009 De Agostini Hellas Ltd, σελ. 12.

²⁷ Stanley Green, *The World of Musical Comedy*, Grosset & Dunlap, N.Y., 1960, σελ. 1.

οι σκηνές όμως δεν διαδέχονταν η μία την άλλη φυσιολογικά, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει κεντρικός άξονας.²⁸

Μεταξύ 1900-1929 έχουμε σαφή άνθηση του μουσικού θεάτρου. Μερικοί από τους παράγοντες που συνετέλεσαν σε αυτήν ήταν:

α) το γεγονός ότι οι συνθέτες ήταν πια καλά καταρτισμένοι και με εξειδικευμένες σπουδές

β) η άνοδος της επιθεώρησης (revue²⁹) του Φλόρεντς Ζήγκφελντ, ο οποίος υπήρξε πρωτοπόρος των νεωτεριστικών παραστάσεων³⁰ και έφερε στη σκηνή τη διακωμώδηση της επικαιρότητας, όπως στα *Follies* του 1909,³¹ καθώς και

γ) ο σημαντικός ρόλος που έπαιξαν τα μιούζικαλ στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τα μιούζικαλ του Princess Theater αλλά και, ειδικότερα, η καθοριστική παρουσία των συνθετών Τζωρτζ Κόχαν, Βίκτορ Χέρμπερτ και Τζερόμ Κερν. Πολυμήχανοι καλλιτέχνες στο χώρο του θεάματος, καθώς κατόρθωσαν να γεφυρώσουν το χάσμα μεταξύ του βοντβίλ και των μουσικών κωμωδιών³² και να εμπλουτίσουν, με τους νεωτερισμούς τους, το αμερικανικό μουσικό θέατρο δημιουργώντας ιστορικά ορόσημα όπως το *The Red Petticoat* (1912), το πρώτο ολοκληρωμένο αμερικανικό δείγμα μουσικής κωμωδίας.³³ Το 1921, η επιθεώρηση *Shuffle Along* όχι μόνο νομιμοποίησε το αφροαμερικανικό μιούζικαλ, αποδεικνύοντας στους παραγωγούς ότι το κοινό θα πλήρωνε για να παρακολουθήσει Αφροαμερικανούς στο Μπρόντγουεϊ, αλλά και επαναπροσδιόρισε το μιούζικαλ σε κάτι περισσότερο από ένα «συνονθύλευμα από τραγούδια και κομμάτια διαφορετικής προέλευσης και ποιότητας».³⁴

Η Margaret M. Knapp αναφέρει πως με τον Τζερόμ Κερν ξεκινούν τα **integrated musicals** ή **book musicals**,³⁵ έργα με ολοκληρωμένη δομή, που περιέχουν χορό και τραγούδια που ακολουθούν την πλοκή.³⁶ Ο θρίαμβος για τον Κερν ήρθε μέσα από το πρώτο integrated musical, το *Show Boat*.

²⁸John Kernick, "The 1890: Part I", *History of the Musical Stage*, Copyright: 1996 & 2003.

²⁹ Παράρτημα Α'

³⁰ John Bush Jones, *Our Musicals Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Brandeis University Press, USA, 2003, σελ. 14.

³¹ Ο.π., σελ. 17

³² Sylviane Gold, "Advice to Casting Agents: The camera loves dancers – tomorrow's screen idol may be in a Broadway ensemble right now", *Dance Magazine*, July 2006.

³³Gerald Bordman, "Jerome David Kern: Innovator /Traditionalist", *The Musical Quarterly*, τόμος 71, αρ. 4, 1985, σελ. 468.

³⁴ J. R. Reynolds, "The Rhythm and the Blues", "a patchwork of songs and bits of varying source and quality", *Billboard* (9 November 1996), σελ. 23.

³⁵ Παράρτημα Α'

³⁶ Irene Forsyth Comer, "Lotta Crabtree and John Brougham: Collaborating Pioneers in the Development of American Musical Comedy" στο: Glenn Loney, *Musical Theater in America: Papers and Proceedings of the Conference on the Musical Theater in America*, Greenwood Press, 1984, σελ. 107.

Είναι σημαντικό να τονίσει κανείς ότι τα μιούζικαλ, παρά την εμμονή τους σε ιστορίες αγάπης μ' έναν εύκολο και ρηχό συναισθηματισμό, έδειξαν μια απρόβλεπτη ευαισθησία για την πολιτική και την κοινωνία, κρατώντας ίσως τις παλιές ρίζες της επιθεώρησης (revue) που άγγιζαν με τόλμη και καυστικό τρόπο σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Σημαντικοί δημιουργοί αυτών των μιούζικαλ από τις αρχές του 1930 είναι οι Ίρα και Τζωρτζ Γκέρσουιν, Έρβιν Μπερλίν, Κόουλ Πόρτερ, Λόρεντς Χαρτ, Ρίτσαρντ Ρότζερς, Μαρκ Μπλίτζσταϊν. Στην κατηγορία της πολιτικής σάτιρας ανήκει το *Strike Up the Band* και το *Of Thee I Sing*. Ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα μέχρι τότε μιούζικαλ της δεκαετίας είναι το *The Cradle Will Rock* του Μαρκ Μπλίτζσταϊν. Ήταν ένα συνδυασμός όπερας, βοντβίλ, επιθεώρησης, χορευτικής μουσικής, μοντέρνου χορού και μπαλέτου δοσμένου με έναν περιπαικτικό και αστειό τρόπο από την πλευρά της τεχνικής της συμφωνικής μουσικής.³⁷ Στα μέσα όμως της δεκαετίας, το 1935, γράφτηκε ένα από τα ωραιότερα αμερικάνικα θεατρικά έργα, το *Porgy and Bess*, που θα μπορούσε να θεωρηθεί το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα της ζωής των Αφροαμερικανών. Σίγουρα επικρατούσε σύγχυση για το αν το *Porgy and Bess* είναι ένα μουσικό θέατρο που παρουσιάζεται σαν όπερα ή μια όπερα που περιέχει στοιχεία μουσικού θεάτρου.

Μια άλλη παράμετρος που απασχόλησε αλλά και στιγμάτισε τη μορφή της μουσικής κωμωδίας και γενικότερα το μουσικό θέατρο ήταν ο νοσταλγικός χαρακτήρας της και η προσπάθεια απεικόνισης της αμερικανικής κοινωνίας. Αυτό ακολουθούν πολλά μιούζικαλ όπως τα: *Oklahoma!*, *South Pacific*, *Carousel* των εξαίρετων δημιουργών Ρότζερς και Χάμμερσταϊν Β' αλλά και άλλων συνθετών και στιχουργών, που ανέδειξαν την ενοποιημένη φόρμα και προσδιόρισαν την καθ' όλα άρτια μουσικοθεατρική παράσταση με το χαρακτηρισμό **integrated musical**.³⁸ Το integrated musical έδινε περισσότερη έμφαση στην ενότητα μουσικής, χορού και δράσης, σχηματίζοντας ένα αλληλένδετο και ομοιογενές σύνολο.

Έτσι το μιούζικαλ πέρασε σε μια περίοδο αναπροσαρμογής, όπου άρχισε να υιοθετεί νέα μουσικοδραματικά στοιχεία – διασκεδάζοντας και γοητεύοντας, όπως πάντα, το κοινό του – με την τάση επίσης να εισάγει μια πιο σύνθετη και ανεπτυγμένη κινησιολογική γλώσσα. Ένα τέτοιο μιούζικαλ είναι το *Lady in the Dark* (1941), μια «ψυχανάλυση σε μουσικοκωμικό σκηνικό»,³⁹ όπως το αποκαλεί το *Time Magazine*.

Ένα από τα πιο αναγνωρισμένα αριστουργήματα του αμερικανικού θεάτρου τη δεκαετία του 1950 είναι το *West Side Story* του Λέοναρντ Μπέρνσταϊν. Στο μιούζικαλ αυτό ο συνθέτης υιοθετεί τζαζ και μπλουζ ιδιώματα για τους λευκούς (Jets), ενώ για τους Sharks ρυθμό και

³⁷ A combination of Opera, ballet, dance music, modern dance, vaudeville, revue and silly symphony technique" (Carol J. Oja, "Marc Blitzstein's "The Cradle Will Rock" and Mass-Song Style of the 1930s", *The Musical Quarterly*, τόμος 73, αρ. 4, 1989, σελ. 446).

³⁸ Ian C. Bradley, *You've got to have a dream: The message of musical*, Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky, 2005, σελ. 62.

³⁹ «Psychoanalysis in a musicocomedy setting», *Time Magazine* (13 October 1941).

στιλ πιο λάτιν, επίσης χρησιμοποιεί τόσο κουλ τζαζ στοιχεία όσο και πιο σύγχρονες τεχνικές.⁴⁰ Το τέλος της δεκαετίας (1959), το διάσημο δίδυμο Ρότζερς - Χάμμερσταϊν Β' παρουσιάζει το μιούζικαλ *The Sound of Music*, που ίσως να είναι και ο επίλογος της χρυσής εποχής του Μπρόντγουεϊ, αν και χαρακτηρίστηκε περισσότερο οπερέτα του Σίγκμουντ Ρόμπεργκ παρά το ενοποιημένο ύφος των παραστάσεων των δημιουργών του⁴¹.

Η δεκαετία του 1960, και ακόμη περισσότερο του 1970, ήταν καθοριστική για την εξέλιξη του μιούζικαλ. Ήταν η εποχή της άνθησης των **concept musicals**,⁴² στα οποία το κύριο θέμα της παράστασης στηρίζεται σε μια ιδέα, ενώ στόχος της παραγωγής είναι να βρει με ποιο τρόπο θα ενσωματώσει ή θα ερμηνεύσει αυτή την ιδέα.⁴³ Ο κύριος εκπρόσωπος του νέου αυτού είδους ήταν ο **Στήβεν Σόντχαϊμ 1930 -**). Την εποχή αυτή βλέπουμε ότι διάφορα μουσικά είδη έχουν μεγάλη δημοτικότητα, όπως το ροκ, το ροκ εντ ρολ, η πολιτικοποιημένη παραδοσιακή μουσική και είδη που είχαν ως βάση τους την αφροαμερικάνικη παράδοση (σόουλ, φανκ, γκόσπελ).⁴⁴ Λίγα ροκ μιούζικαλ έκαναν την εμφάνισή τους στο Μπρόντγουεϊ και χωρίς μεγάλη επιτυχία. Σύμφωνα με τον John Rockwell, στο *New York Grove Dictionary of Opera* οι όροι **rock opera** και **rock musical** αναφέρονται σε παραλλαγές παρόμοιων ειδών που έχουν ως βάση το ροκ εντ ρολ.⁴⁵ Η διαφορά ανάμεσα στο ροκ μιούζικαλ και στη ροκ όπερα είναι η έλλειψη ισχυρού λιμπρέτου στο πρώτο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το *Jesus Christ Superstar*, των Andrew Lloyd Webber και Tim Rice το οποίο προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις λόγω του τρόπου παρουσίασης του Χριστού.⁴⁶

Τη δεκαετία του 1960 εμφανίστηκαν τα εβραϊκά μιούζικαλ (*Fiddler on the Roof*, *Funny Girl*...), τα μιούζικαλ που συνδυάστηκαν με τις κοινωνικές αναταραχές των ημερών (*Cabaret*, *Man of La Mancha*...) αλλά και τα ροκ μιούζικαλ (*Hair*).

Σύμφωνα με την Barbara Lee Horn, τα μιούζικαλ *West Side Story* και *Fiddler on the Roof* θεωρούνται η απαρχή του concept musical, και ακολουθούν το *Hair* και το *Cabaret*, μια μείξη book musical με concept musical.⁴⁷ Από τα integrated musicals του πρώτου μισού του 20ού

⁴⁰ Raymond Knapp, *ό.π.*, σελ. 205-208.

⁴¹ Stanley Green, *The World of Musical Comedy*, A.S. Barnes and Co., 3η έκδοση, New Jersey, 1968, σελ. 283.

⁴² Παράρτημα Α'

⁴³ Richard Kislán, *The Musical: A Look at the American Musical Theater*, Applause Books, 1995, σελ. 182.

⁴⁴ Raymond Knapp, *ό.π.*, σελ.153.

⁴⁵ John Rockwell, "Rock Opera", *The New Grove Dictionary of Opera*, H. Wiley Hitchcock – Stanley Sadie, Macmillan, London, τόμος 3, 1994, σελ. 1364-65.

⁴⁶ William Emmett Studwell, *The Popular Song Reader: A Sampler of Well-Known Twentieth Century-Songs*, Routledge, N.Y., 1994, σελ. 160.

⁴⁷ Barbara Lee Horn, *The Age of Hair: Evolution and impact of Broadway's first rock musical*, Greenwood Press, N.Y., 1991, σελ. 82.

αιώνα στη μοντέρνα αξιοποίηση του Σόντχαιϊμ, το concept musical αξιοποιεί μια σύνθεση συγκεκριμένων τεχνικών και προσεγγίσεων.⁴⁸

Η πραγματικότητα μιας κοινωνίας που βίωσε μια νέα σκληρή κοινωνική, οικονομική και πολιτιστική πολυπλοκότητα επηρέασε καθοριστικά τον «εξιδανικευμένο» και φανταχτερό κόσμο των μιούζικαλ και τον οδήγησε σιγά σιγά σε μια νέα ταυτότητα, πιο εσωστρεφή, ίσως πιο προσγειωμένη και πάντως μακριά από την παλιά λάμψη του Μπρόντγουεϊ.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ολοκληρώνοντας τη συνοπτική ιστορική επισκόπηση των πρόδρομων μορφών του μιούζικαλ αλλά και τη σύντομη αναφορά στην πορεία του από τις αρχές μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, μπορεί κανείς να οδηγηθεί σε ορισμένα αδρά συμπεράσματα, τα οποία αναδεικνύουν θεμελιώδη διαχρονικά, γενετικά χαρακτηριστικά του μιούζικαλ. Το μιούζικαλ, ενώ ήταν και παραμένει, με την ευρύτερη έννοια, ένα είδος πιο ψυχαγωγικό, πιο εξωστρεφές και πιο «ανάλαφρο» από την όπερα, αντανakλούσε τις περιβάλλουσες κοινωνικές καταστάσεις και επικοινωνούσε γόνιμα άλλοτε υπόγεια και άλλοτε με πιο εμφανή τρόπο με την πραγματικότητα κάθε εποχής. Οι άλλοτε εύκολες και άλλοτε πολύ εμπνευσμένες μελωδίες, ιδιαίτερα προικισμένων συνθετών με έργα όπως το *West Side Story* του Μπέρνσταϊν, το *Lady in the Dark* του Κουρτ Βάιλ, το *The Phantom of the Opera* του Andrew Lloyd Webber και πολλά άλλα απέδειξαν ότι το μιούζικαλ μπορούσε να έχει ακόμη πιο τολμηρές και ανατρεπτικές, ενορχηστρωτικές, ρυθμικές και αρμονικές προσεγγίσεις, που άνοιγαν διακριτικά το δρόμο για μια πιο σύγχρονη μουσική δημιουργία χωρίς να χάνεται όμως η επικοινωνιακή του δύναμη.

Πολυδιάστατη ανάλυση του μιούζικαλ Αϊσέ

Στο μιούζικαλ «ΑΪΣΕ» (2014), οι τεχνικές σύνθεσης, η επεξεργασία του μουσικού υλικού, τα στιλιστικά χαρακτηριστικά και η επέκταση της μεθοδολογίας και τεχνοτροπίας που χρησιμοποιήθηκε αποτελούν τους βασικούς πυλώνες αυτής της έρευνας που θέλει να αποτελέσει μια καλλιτεχνικά άρτια και καινοτόμα πρόταση για το μουσικό θέατρο – μιούζικαλ. Ο Ντέιβιντ Κόουπ (David Cope, 1941-) με τη μέθοδο της **πολυδιάστατης ανάλυσης (vectoral analysis)**, σύμφωνα με το βιβλίο του *New Directions in Music* (2001), παρέχει τη δυνατότητα μιας αναλυτικής προσέγγισης επτά διαστάσεων (vectors) που περιλαμβάνουν το καθαυτό μουσικό μέρος, τους συσχετισμούς της μουσικής με το λόγο και

⁴⁸Diana Calderazzo, *Stephen Sondheim's Gesamtkunstwerk: The Concept Musical as Wagnerian Total Theatre*, Master Thesis, University of Central Florida, USA, 2005, σελ. 4.

το σχολιασμό του θεατρικού μέρους (staging) του έργου⁴⁹. Με τη μέθοδο αυτή, παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της έρευνας που αφορούν τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του έργου, δηλαδή τις τεχνικές σύνθεσης και επεξεργασίας του μουσικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε, καθώς και την επέκταση της μεθοδολογίας και τεχνοτροπίας, δηλαδή α) τη διαμόρφωση αλλά και την αναβάθμιση του ρετσιτατίβου με στοιχεία μελοδράματος, β) αλλαγές στη δομή και τη μορφή, στο θέμα, με τη χρήση καθοδηγητικών μοτίβων εμπνευσμένων από σύγχρονες απόψεις και στοιχεία, γ) πρωτοποριακές ενορχηστρώσεις σε άμεση ρυθμική σχέση με τις χορευτικές σκηνές του μιούζικαλ – βασισμένα πάντα στις δύο θεμελιώδεις έννοιες της έμπνευσης και των τεχνικών της σύνθεσης-, δ) με τη χρήση συμφωνικών ιντερλουδίων μεταξύ των διαφόρων σκηνών και ε) με τη χρήση «ρεαλιστικών στοιχείων» που τοποθετούν το έργο σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Επίσης, γίνεται κριτική θεώρηση της μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε τόσο ως προς την αποτελεσματικότητα όσο και την καθιέρωσή της. Αυτοί οι επτά τομείς της Πολυδιάστατης Ανάλυσης είναι οι εξής:

- **Historical Background – Ιστορικό υπόβαθρο**
- **Overview – Συνολική εκτίμηση**
- **Orchestration Techniques – Ενορχηστρωτικές τεχνικές**
- **Basic Techniques – Βασικές τεχνικές**
- **Vertical Models – Κάθετα μοντέλα**
- **Horizontal Models – Οριζόντια μοντέλα**
- **Style – Στιλ**

1. **Historical Background – Ιστορικό υπόβαθρο.** Περιέχει τα κύρια χαρακτηριστικά του συνθέτη (σπουδές, καταβολές, τεχνοτροπίες, ιδιώματα) και γενικά κάθε πληροφορία σε σχέση με το βιογραφικό του. Αναφέρονται στοιχεία του λιμπρετίστα, της γλώσσας, η πρώτη παρουσίαση (πρεμιέρα) αλλά και η διαδρομή του έργου, τα ονόματα των πρωταγωνιστών, των συντελεστών των παραστάσεων σε σχέση με τη σκηνοθεσία, τα κοστούμια, τα σκηνικά, τη χορογραφία, αλλά και τυχόν μεταγενέστερες αναβιώσεις.
2. **Overview – Συνολική εκτίμηση.** Εξετάζονται πιο συγκεκριμένα στοιχεία του έργου, όπως το θέμα, η διάρκεια, η σχέση που μπορεί να έχει με άλλες μορφές τέχνης π.χ. χορός, video art, πολυμέσα, προβολές, παντομίμα, κουκλοθέατρο, πολύτεχνα κτλ. Περιγραφή των μακροδομικών στοιχείων του έργου, τόσο για τον αριθμό των Πράξεων όσο και για την παρουσίαση των Σκηνών αλλά και την υπόθεση του μουσικού θεάτρου. Γίνεται παρουσίαση του λιμπρέτου, για τις ιδιαιτερότητές του στη γλώσσα και στο λόγο, και τις αναγωγές που πιθανόν να γίνονται σε άλλα κείμενα. Στο θέμα της δραματοποίησης,

⁴⁹ David Cope, *New Directions in Music* (2001, Preface v), Copyright @ 2001 by Waveland Press, Inc.

γίνονται υποδείξεις από τον συνθέτη μέσω της παρτιτούρας σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, τον λιμπρετίστα, τον χορογράφο, τον σκηνογράφο και τον φωτιστή σχετικά με το στήσιμο στο χώρο, την κίνηση, τα σκηνικά, τα κοστούμια και τους φωτισμούς. Υπάρχουν τοποθετήσεις και αναγωγές άλλων έργων της ίδιας κατηγορίας είτε του ίδιου συνθέτη, είτε άλλων συνθετών.

3. **Orchestration Techniques – Ενορχηστρωτικές τεχνικές.** Γίνεται αναφορά στην αντιμετώπιση και στο χτίσιμο της παρτιτούρας αλλά και στις τεχνοτροπίες στις οποίες στηρίζεται αυτή η διαδικασία. Είναι μια πρώτη προσέγγιση της παρτιτούρας, ως προς την παρουσίασή της, σχετικά με τη σημειογραφία της, την περιγραφή της αλλά και την επιλογή των φωνών – οργάνων. Στις τεχνοτροπίες υπαγορεύονται τα διάφορα εφέ στις φωνές και στα όργανα (όπως ασυνήθιστες εκτάσεις, προετοιμασίες, multiphonics, φαλσέτα, γκλισάντι, ήδη βιμπράτο, προηχογραφημένα σημεία κτλ.), αναφέρονται οι δυναμικές, οι εκτάσεις, οι ισορροπίες. Όπως έχουμε είδη αναφέρει, γίνεται ενημέρωση των ενδείξεων envelopes (σε περίπτωση χρήσης ηλεκτροακουστικού υλικού), συσχετισμός ηχοχρωμάτων με τη δομή, οδηγίες προς τους μουσικούς και τους τραγουδιστές για την τοποθέτησή τους στη σκηνή του θεάτρου ή εκτός αυτής.
4. **Basic Techniques – Βασικές τεχνικές.** Στον τομέα αυτόν παρουσιάζεται η οργάνωση του φθογγικού υλικού (τρόποι, κλίμακες, ανάλυση σειρών, χρυσή τομή κτλ.) αλλά και το ιδίωμα γραφής που υπάγονται στις γενικότερες τεχνικές, όπως ο αυτοσχεδιασμός, ο σειραϊσμός, η τεχνική του κολάζ, ο αλεατορισμός, τα πυκνώματα - αραιώματα. Μελέτη των ρυθμικών μοντέλων και η εξέλιξή τους.
5. **Vertical Models – Κάθετα μοντέλα.** Γίνεται αναφορά στις συνηχήσεις, οι οποίες μπορεί να είναι συγχορδίες που ανήκουν σε διάφορα τονικά κέντρα, και παρουσιάζονται δείγματα από αξιοσημείωτες κάθετες δομές, όπως διαστηματικές σχέσεις και παραθέσεις διαστημάτων, clusters, νέφη, χρωματικότητα.
6. **Horizontal Models – Οριζόντια μοντέλα.** Και εδώ γίνεται αναφορά στην περιγραφή των μελωδικών γραμμών, εστιάζοντας στη μελωδική κίνηση (πηδήματα, διαστήματα, καταλήξεις κτλ.) και στις επεξεργασίες των βασικών μοτίβων με διάφορες τεχνικές.
7. **Style – Στιλ.** Ο χαρακτήρας που διαμορφώνεται από τη συνεκτίμηση όλων των τεχνικών στοιχείων που προσωποποιούν τον συνθέτη, τη διερεύνηση της σχέσης του λόγου με τη μουσική, την προσέγγιση ως προς την εστίαση κατεύθυνσης του έργου με βάση το πού απευθύνεται, καινοτομίες, προσμίξεις, επιτεύγματα, αντιπαραθέσεις.

Ένα σύγχρονο μουσικό θέατρο, με στοιχεία ψυχοδράματος, βασισμένο σε κάποιο παλιό διήγημα του Παναγιώτη Γούτα, που μεταποιήθηκε από τον ίδιο σε λιμπρέτο, έλαβε σάρκα και οστά επί σκηνής με τη μουσική του Καμπάνη Σαμαρά. Η γνωριμία του συνθέτη με το μουσικό θέατρο Αϊσέ έγινε συμπτωματικά με τη συνάντηση του συνθέτη με τον συγγραφέα Παναγιώτη Γούτα. Η διαμόρφωση του κειμένου σε λιμπρέτο έγινε το 2010 από τον συγγραφέα με τη βοήθεια του συνθέτη.

II. Συνολική εκτίμηση

Με αφορμή το διήγημα αυτό, δημιουργήθηκε μια περφόρμανς χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα. Τα λόγια τρέχουν και συντάσσονται ατενώς σε μια περίεργη διάταξη, αφήνοντας ανοιχτούς μικρούς διαδρόμους. Η μουσική περνά ενδιάμεσα, περιγράφει, προτείνει, συμπληρώνει και μορφοποιεί αυτά που παρατηρεί. Το έργο, «ταξιδεύοντας» μουσικά μεταξύ Ανατολής και Δύσης, μέσα από τις ιδιοματικές και ηχοχρωματικές αντιθέσεις, δημιουργεί μια μυστηριακή ατμόσφαιρα, με την οποία συμπορεύεται η ορχήστρα, πλαισιώνοντας τη συναισθηματική φόρτιση του έργου.⁵⁰

- ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Το έργο αρθρώνεται σε τρία επίπεδα: οι μνήμες, το παρόν του ήρωα, και το ταξίδι της απελευθέρωσής του. Η Πρώτη Πράξη αποτελείται από την Εισαγωγή και εννέα Σκηνές, η Δεύτερη Πράξη αποτελείται από ένα ιντερμέτζο και πέντε Σκηνές και η Τρίτη και τελευταία Πράξη έχει ένα μικρό ιντερμέτζο και μία Σκηνή.

III. – ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ

Η ορχήστρα αποτελείται από 32 μουσικούς που καλύπτουν τις τρεις βασικές ομάδες οργάνων (πνευστά. Ύγχορδα και κρουστά). Στα όργανα ειδικής τεχνικής περιλαμβάνονται πληκτροφόρα, παραδοσιακά αλλά και ηλεκτρικά όργανα όπως: ένα πιάνο (Pno), ένα ηλεκτρονικό όργανο (E. Org.), από τα παραδοσιακά όργανα ένα κανονάκι (Cannon), ένα νέι (Nay), ένα λαούτο (Lute), ένα ακορντεόν (Accord.) και ένα βιολί (παραδοσιακό), ενώ για τα ηλεκτρικά όργανα είναι μια μπάσο κιθάρα [Bass Guitar (Bass.)] και μια ηλεκτρική κιθάρα [Electr. Guitar (E. Gtr.)]. Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει επίσης τέσσερις τραγουδίστριες και επτά τραγουδιστές (εκτός και επί σκηνής), μικτή χορωδία (εκτός και επί σκηνής) και ορχήστρα.

⁵⁰ Σχόλια του συνθέτη από το πρόγραμμα της παραγωγής που παρουσιάστηκε στη Θεσ/νίκη τον Ιούνιο του 2014 (πρεμιέρα).

Η ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΩΝ ΦΩΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΒΑΣΙΚΟΥΣ ΡΟΛΟΥΣ

Οι επιλογές των φωνών έχουν γίνει με γνώμονα τη δημιουργία αντιθέσεων, δηλαδή διαφορετικών ηχοχρωμάτων, ποιημάτων και τεσιτούρας που ενδυναμώνουν και ενισχύουν την εξέλιξη και την αξιοπιστία του μιούζικαλ.

- ΤΡΟΠΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΚΑΙ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑΣ ΜΕ ΤΙΣ ΝΕΕΣ ΤΟΥ ΜΟΡΦΕΣ ΣΤΗΝ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Οι συντελεστές αποδίδουν το κείμενο είτε με τον κλασικό τρόπο τραγουδιού, είτε με τρόπο ομιλητικό, είτε με πρόζα, είτε με τρόπο μικτό. Πιο συγκεκριμένα:

- Τραγουδιστικός τρόπος, που σημειώνεται και ως **ord**.
- κάτι ανάμεσα στην εκφώνηση λόγου και το τραγούδισμα (Sprechstimme⁵¹ ή Sprechgesang), που οφείλεται στον Αυστριακό συνθέτη Άρνολντ Σαίνμπεργκ. Στον 20ό αιώνα λίγες ήταν οι καινοτομίες στην τεχνική δημιουργίας τραγουδιών. Η πιο σημαντική εξέλιξη ήταν η εισαγωγή αυτού του νέου είδους φωνητικής παραγωγής. Περιγράφονται με νότες **x** και με το συμβολισμό \tilde{z} με όλες τις αξίες φθογγόσημων και σε κάθε συγκεκριμένο τονικό ύψος. Ο τραγουδιστικός τρόπος με ομιλητικό στοιχείο σε συγκεκριμένα τονικά ύψη του τύπου Sprechstimme ή chanson parlée αφορά αποκλειστικά τους τραγουδιστές και τις τραγουδίστριες (σημειώνεται ως **Sprech.**) και στο μουσικό μας θέατρο ΑΪΣΕ το συναντάμε σε πολλά σημεία.
- Ο ομιλητικός τρόπος σε ασαφή τονικά ύψη που περιγράφονται με νότες **x** ως υψηλή, μεσαία και χαμηλή περιοχή με συγκεκριμένες διάρκειες χρησιμοποιείται για να περιγράψει συγκεκριμένα εφέ, όπως κραυγές και επιφωνήματα. Ο συγκεκριμένος τρόπος αφορά τους τραγουδιστές και τις τραγουδίστριες αλλά και τους ηθοποιούς που θα παίρνουν μέρος στα διάφορα μιούζικαλ και σημειώνεται ως **Recit.**
- Ομιλητικός τρόπος χωρίς τονικά ύψη με συγκεκριμένες διάρκειες. Αφορά τους τραγουδιστές και τις τραγουδίστριες αλλά και τους ηθοποιούς. Σημειώνεται ως **Parl.** (Parlare) πάνω από τις ακέφαλες νότες. Πρόκειται στην ουσία για απαγγελία σε αυστηρό ρυθμικό πλαίσιο.
- Ομιλητικός τρόπος ή απλά πρόζα που περιλαμβάνει κείμενο μέσα σε κουτί με ταυτόχρονη ένδειξη μέγιστης διάρκειας: όπου είναι απαραίτητο. Αφορά τους τραγουδιστές και τις τραγουδίστριες και σημειώνεται ως **Parl.**
- Ομιλητικός τρόπος ή απλή πρόζα που περιλαμβάνει κείμενο μέσα σε κουτί με απόλυτη χρονική ελευθερία.

⁵¹ Πρώτος ο Σαίνμπεργκ εισήγαγε το μη συμβατικό τραγούδι στις συνθέσεις του. Ζητά από τον τραγουδιστή να μιλά σε συγκεκριμένα τονικά ύψη, με αποτέλεσμα ένα συνδυασμό ομιλίας – τραγουδιού. *Εγκυκλοπαιδικό λεξικό*, τόμ. «Κλασική Μουσική», 20ός αιώνας, Β' μέρος: «Ιστορία και μορφολογία της περιόδου», εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη (2004-05), σελ. 615.

- Συνδυασμοί των παραπάνω τρόπων ώστε μια φράση να ξεκινά ομιλητικά και να τελειώνει τραγουδιστικά και αντιστρόφως. Επίσης είναι δυνατό το πέραςμα από ένα είδος απαγγελίας σ' ένα άλλο, όπως:
 - από τραγουδιστικό (**Sprech.**)σε απαγγελία (**Recit.**)
 - από ομιλία (**Parl.**) σε απαγγελία (**Recit.**)
 - από απαγγελία (**Recit.**)σε ομιλία (**Parl.**)
 - από ομιλία (**Parl.**) σε κανονικό τραγούδι (**Ord.**)
 - από κραυγή (**Recit.**) σε κανονικό τραγούδι (**Ord.**)

- ΜΕΛΕΤΗ ΧΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΕΦΕ ΚΑΙ ΤΟΥ ΒΙΜΠΡΑΤΟ

Ένα από τα πιο συνηθισμένα εφέ στο τραγούδι είναι το **βιμπράτο** της φωνής. Εδώ το βιμπράτο χρησιμοποιείται ως εφέ από τους δύο τραγουδιστές στη Σκηνή 3 της Πρώτης Πράξης (και όχι γενικότερα), λόγω του ότι η Σκηνή αυτή διέπεται από στοιχεία της τζαζ και ειδικότερα από το είδος της έθνικ τζαζ. Πρόκειται για συνηθισμένο εφέ του είδους αυτού, του οποίου η παρουσία ή απουσία μπορεί να συμβάλει σε μια πιο πολυδιάστατη λειτουργία του τραγουδιού όπως Δίνει τη δυνατότητα στον τραγουδιστή να τραγουδήσει έναν τόνο χαμηλότερα ή ψηλότερα του τελικού, και με τη χρήση ενός μικρού πορταμέντου (portamento)⁵² να καταλήξει σ' έναν σταθερό τόνο ώστε να ξεκινήσει το διακριτικό βιμπράτο σε σχήμα «Bouche fermée».

Το **πορταμέντο – γκλισάντο** (portamento – glissando) είναι ένα είδος εφέ πάνω στο κανονικό τραγούδι αλλά και σε ομιλητικά μέρη (ρετσιτατίβα) με κύριο στόχο την έμφαση στην ερμηνεία.

Άλλα εφέ που χρησιμοποιούνται στις φωνές του έργου είναι το **φαλσέτο (falsetto)**, το **sotto voce**, η **κραυγή** σε ένα οποιοδήποτε κατά προσέγγιση μουσικό ύψος στη λογική του Sprechstimme, **ψιθυριστά (whispering)**, το **μισόκλειστο στόμα (half-closed mouth)**, το **τρίξιμο** της φωνής.

ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

- ΤΑ ΝΤΙΒΙΖΙ ΚΑΙ Η ΥΦΗ ΣΤΑ ΕΓΧΟΡΔΑ

Παρά τις αυτονόητες δυσκολίες που το μουσικό αυτό θέατρο δημιουργεί σε κάθε ζωντανή εκτέλεση, κάνει χρήση πολλών σύγχρονων τεχνικών, όπως α) εκτεταμένα ντιβίζι (divisi), β) νέφη, γ) ετεροφωνίες και δ) μικροπολυφωνία στατικής υφής. Όλες οι παραπάνω τεχνικές χρησιμοποιούνται με προσεκτικό και λειτουργικό τρόπο ώστε να

⁵² Αυτό το μικρό πορταμέντο, όταν είναι σε ανιούσα μορφή, συνήθως συνοδεύεται με τρίξιμο της φωνής – μια επιρροή τόσο της μπλουζ όσο και της τζαζ μουσικής.

εξυπηρετείται η αφήγηση χωρίς να δημιουργούνται τάσεις αυτονομίας του ορχηστρικού υλικού, κάτι που ενδεχομένως θα κατακερμάτιζε την προσοχή του θεατή. Η ύπαρξη της ετεροφωνίας ως ενορχηστρωτικής τεχνικής είναι ένα στοιχείο που συμβάλλει στην ενίσχυση της κύριας μελωδίας, όταν αυτή ερμηνεύεται ταυτόχρονα από πολλούς ερμηνευτές π.χ. την υφή ετεροφωνίας που δημιουργείται απ' όλη την ομάδα των εγχόρδων σε μια μορφή χρωματικού κλάστερ (cluster). Η υφή αυτή είναι παραπλήσια με την υφή της μικροπολυφωνίας,⁵³ όπου δεν γίνεται αντιληπτή καθεμιά από τις φωνές που διαπλέκονται σε μια πολυφωνική υφή, αλλά μόνο οι παραγόμενες συνηχήσεις.

- Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΦΕ

Οι ήχοι στο φλάουτο και στο κλαρινέτο προέρχονται είτε από μια αμιγή παραγωγή αέρα μέσα από το όργανο, χρησιμοποιώντας όμως τα κλειδιά, είτε δημιουργούνται αποκλειστικά από φθόγγους με τονικό ύψος που εμπεριέχουν όμως και αέρα. Γίνεται επίσης χρήση **μικροδιαστημάτων**. Ένα άλλο στοιχείο που δίνει την αίσθηση του εφέ είναι το Flatterzunge. Ο ήχος της σφυρίχτρας, με τον τρόπο που εισάγεται, τα εφέ με τα τύμπανα, με τη χρήση του γκλισάντο και του παράλληλου τρέμολο, τα σκουπάκια τα χρησιμοποιούμε για να βγάλουμε μια συγκεκριμένη ποιότητα ήχου από το κρουστό, παίζεται από το κέντρο του ταμπούρου προς τα άκρα και αντίστροφα, αναμιγνύοντας έναν «κλειστό» με έναν πιο «ανοιχτό» ήχο. Τα Cymbals και το Tam-tam, όταν παίζονται με δοξάρι, παράγουν έναν ιδιαίτερο συριστικό, ανατριχιαστικό και απόκοσμο ήχο.

Η ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΤΙΚΗ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΣΤΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΨΥΧΗΣ

Ο ακροατής βιώνει τις δύο αντιθετικές καταστάσεις που αναμιγνύει ο συνθέτης στη μουσική γλώσσα του δίνοντας σε καθεμιά έναν διακριτό ρόλο: τονικότητα και ατονικότητα· Ανατολή και Δύση· Οι δύο καταστάσεις έρχονται σε συνεχή αντιπαράθεση σε όλη τη διάρκεια του έργου, ώσπου στο τέλος ισορροπούν αποδεικνύοντας ότι αποτελούν τις δύο αδιαίρετες όψεις της ζωής. Η ενορχήστρωση επιφορτίζεται με ανάλογους ρόλους, ταξιδεύοντας μέσα από τις ιδιοματικές και ηχοχρωματικές αντιθέσεις αλλά και μέσα από τη δημιουργία ηχητικών τοπίων. Η χρήση των παραδοσιακών οργάνων (νέι, κανονάκι, λαούτο, μπεντίο, νταούλι...) είναι μερικά από αυτά που προσδίδουν ειδικό κλίμα και μια ιδιαίτερη ηχοχρωματική ταυτότητα. Τα παραπάνω όργανα δίνουν τη δυνατότητα για τη χρήση μικρο-διαστημάτων, γκλισάντι και ρυθμών με εθνική ταυτότητα.

⁵³ Ο όρος «μικροπολυφωνία» πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Λίγκετι για την περιγραφή έργων με μορφολογικό χαρακτηριστικό τη στατικότητα, όπου γίνεται χρήση μικροκανόνων. Σύμφωνα με τον Piper Clendinning, σε έργα όπως το *Lontano* (1967), οι διάρκειες και το τονικό ύψος των κανόνων συνεχώς μεταβάλλονται, κάτι που δεν ισχύει στη δική μας περίπτωση των έγχορδων που προαναφέραμε.

IV. – ΒΑΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ

- ΡΥΘΜΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ

Τα ρυθμικά μοντέλα που χρησιμοποιήθηκαν και έχουν συμπεριληφθεί για την κατασκευή, τη διαμόρφωση και την εξέλιξη αυτού του μουσικού θεάτρου είναι τα εξής:

1. Η γεωμετρική πρόοδος (1,2,4,8,16... ή 1, ½, ¼...)
2. Η απλή αριθμητική πρόοδος (1,2,3,4...), η ακολουθία των αριθμών Fibonacci
3. Τα ρυθμικά μοντέλα που αντιστοιχούν σε χορευτικούς και ασύμμετρους ρυθμούς που υπαγορεύονται από τις ανάγκες του έργου
4. Το φαινόμενο της αραιώσης και πύκνωσης
5. Η τεχνική της αποσύνθεσης (liquatation)

Η επεξεργασία που υπέστησαν αυτά τα ρυθμικά μοντέλα προώθησαν τα εξής φαινόμενα:

- Την κατασκευή και την ενίσχυση της συμμετρίας στη φόρμα
- Τη συνύπαρξη ρυθμικών μοντέλων με διαφορετικά μέτρα και ρυθμικό τέμπο για την εφαρμογή της πολυμετρίας (πολυμετρικής υφής)
- Τη συνύπαρξη διαφορετικών μεταβαλλόμενων ρυθμικών μικρομοντέλων για τη δημιουργία ετεροφωνικής υφής
- Μικρές μετατοπίσεις ρυθμικών συμβάντων κατά χρονικές περιόδους για την ικανοποίηση μινιμαλιστικών μοντέλων τύπου phasing
- Το φαινόμενο της πτωτικής διεύρυνσης και της επέκτασης της φόρμας

- Η ΧΡΗΣΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΒΟΗΘΗΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΑΪΣΕ

Το μουσικό θέατρο Αϊσέ, λόγω της συγκεκριμένης δομής της υπόθεσής του, κάνει επιτακτική την ανάγκη ενσωμάτωσης οπτικού και ακουστικού υλικού αλλά και κάθε μορφής σκηνοθετικών παρεμβάσεων που βασίζονται στην τεχνολογία, όχι ως παθητικό, στατικό εικαστικό στοιχείο αλλά με διαδραστικό χαρακτήρα που θα προωθεί τη δράση, την πλοκή. Τέτοια τεχνολογικά μέσα είναι το ζωντανό και βιντεοσκοπημένο οπτικό υλικό αλλά και ζωντανό και προηχογραφημένο ηχητικό υλικό με ενίσχυση. Όπως η χρήση ζωντανού ήχου και ενίσχυσης. Στην παρτιτούρα υπάρχει ανάλογη ένδειξη, με συγκεκριμένο σύμβολο ανά περίπτωση.

- ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΤΡΟΠΙΕΣ

Η ηχοχρωματική μετατόπιση των ηχητικών μαζών μπορεί να περιγραφεί με τον όρο «ηχοχρωματική μετατροπία» (timbre modulation⁵⁴). Μια επεξεργασία που στην εννορηστρωτική σκακιέρα προέρχεται από διαδοχικές φιγούρες ρυθμικών μικρο-

⁵⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Modulation_%28music%29

μοντέλων. Έχουμε δηλαδή την μεταμόρφωση και την εξέλιξη μιας ηχοχρωματικής μετατροπίας. Για παράδειγμα μετατοπίζεται από την αρπισματική εμφάνιση των ξύλινων στην κάθετη ηχητική μάζα όλων των πνευστών, για να συνεχίσει με τον αρπισματικό σχολιασμό του πιάνου και να κλείσει με ένα ρυθμικό μοντέλο αραίωσης στα έγχορδα.

- **Χρονικές μετατοπίσεις και αποσυντονισμός**

Είναι μια τεχνική που αναπτύσσεται με τη χρήση επαναλαμβανόμενων χρωματικών μικρομοντέλων ή μικροκλιμάκων που ξεκινούν σε ουνίσονο και σταδιακά αποσυντονίζονται. Έτσι λοιπόν η τεχνική αυτή δηλώνει τον χρονικό αποσυντονισμό ενός ουνίσονο τμήματος που χρησιμοποιείται και εκτελείται από κάθε φωνή με διαφορετικές ταχύτητες μέσα στη σύνθεση στο μιούζικαλ ΑΪΣΕ.

- **ΜΙΚΡΟΠΟΛΥΦΩΝΙΑ ΚΑΙ PHASING**

Έτσι λοιπόν οι χρονικές μικρομετατοπίσεις ρυθμομελωδικών μοντέλων μάς οδηγούν σε διάφορες μορφές ετεροφωνίας, όπως είναι η υφή της μικροπολυφωνίας και του phasing. Οι χρονικές μικρομετατοπίσεις των ρυθμικών συμβάντων οδηγούν στη δημιουργία μιμιμαλιστικών μοντέλων τύπου phasing. Κατά το phasing υπάρχει ένα απλό μοτιβικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται όπως ο κανόνας, μόνο που οι επαναλήψεις παίζονται σε αμυδρά διαφορετικά τέμπο. Στο phasing ο αποσυντονισμός γίνεται γραμμικά μέσω κάποιας επιτάχυνσης. Μπορεί όμως να επιτευχθεί και μέσω της διαδικασίας προσθήκης φθόγγου μικρής διάρκειας.⁵⁵ Τέτοια σημεία υπάρχουν αρκετά μέσα στο μιούζικαλ ΑΪΣΕ.

- **Πολυμετρία και πολυρυθμία**

Με τον όρο πολυρυθμία⁵⁶ - πολυμετρία εννοούμε το συνδυασμό δύο ή και περισσότερων ρυθμικών σχημάτων ή μετρικών προτύπων, που χρησιμοποιήθηκε πολύ από του δημιουργούς του 20ού αιώνα. Στο φαινόμενο της πολυρυθμίας ο θεατής χάνει την αίσθηση του παλμού και αντιλαμβάνεται την πολυμετρία περισσότερο σαν υφή ομογενοποιημένη.⁵⁷ Στο μουσικό θέατρο, το φαινόμενο αυτό ενδείκνυται για την περιγραφή δράσεων που συμβαίνουν την ίδια στιγμή, αλλά δεν έχουν σχέση μεταξύ τους. Από μια διευρυμένη οπτική, θα μπορούσαμε να πούμε πως με την επαναληπτική χρήση των ίδιων πολυμετρικών δομών,

⁵⁵ Πολ Γκρίφιθς: «Είναι μια τεχνοτροπία που προέρχεται από μια παλαιότερη τεχνική, όπως τις προσθήκες που έκανε ο Μεσσιάν στα μέτρα του, όπου ο ρυθμός, πάντα κατά τον ίδιο, το ουσιαστικότερο στοιχείο στη μουσική είναι πρώτα πρώτα αριθμητικές μεταβολές και αλλαγές της διάρκειας» (*Μοντέρνα Μουσική*, Εκδ. Ζαχαρόπουλος, 1993, σελ. 222).

⁵⁶ Πολυρυθμία – πολυμετρία, *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, τόμος «Κλασική Μουσική», Λεξικό μουσικών όρων, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη (2004-05), σελ. 808.

⁵⁷ Michail Embeoglou, *La Notion de texture dans la musique post-seriele* (thèse de doctorat en musicologie – Manfred Kelkel, directeur de recherche), Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1999, σελ. 273.

ο συνθέτης θέλει να δημιουργήσει αλλά και να διατηρήσει στο κοινό το αίσθημα της προσμονής και να προβάλει το πέρασμα του χρόνου. Έτσι λοιπόν θα λέγαμε ότι ο ρόλος της πολυμετρίας στο μιούζικαλ Αϊσε είναι κυρίως συμβολικός και δεν παραπέμπει σε διαφορετικές δράσεις.

- ΧΡΗΣΗ ΔΑΝΕΙΣΜΕΝΟΥ ΥΛΙΚΟΥ – ΚΟΛΑΖ

Η πιο συνηθισμένη τεχνική με την οποία γίνεται αυτή η διαδικασία είναι του κολάζ, μια πρωτοποριακή μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε πολύ συχνά στη μεταπολεμική περίοδο και η οποία έχει συμβολικό χαρακτήρα και εξυπηρετεί πολύ συγκεκριμένες ανάγκες της πλοκής.⁵⁸ Στο έργο έχει γίνει χρήση αυτής της τεχνικής σε αρκετά σημεία με αποσπάσματα κομματιών που επισφράγισαν και εξυπνήτησαν την πλοκή της αντίστοιχης στιγμής στο μιούζικαλ .

V. – ΚΑΘΕΤΑ ΜΟΝΤΕΛΑ

Εδώ γίνεται λεπτομερής αναφορά στις συνηχήσεις, με την ευρύτερη έννοια, είτε πρόκειται για αρμονικά διαστήματα, είτε για συγχορδίες που ανήκουν σε διάφορα τονικά κέντρα, δείγματα από αξιοσημείωτες κάθετες δομές, όπως διαστηματικές σχέσεις και παραθέσεις διαστημάτων, πολυσυγχορδίες, κλάστερ, νέφη, χρωματικότητα. Ένα κάθετο μοντέλο μάς προσδιορίζει ακριβώς το βαθμό σαφήνειας σε ό,τι αφορά την τονικότητα ενός μουσικού γεγονότος που αποτελείται από δύο ή περισσότερους φθόγγους. Για τις δραματουργικές ανάγκες του έργου (όπως η ανάδειξη της διαφορετικότητας των χαρακτήρων) δημιουργήθηκε η ανάγκη να γίνει επιλεκτική χρήση πολλών τρόπων κατασκευής κάθετων μοντέλων.

- ΧΡΗΣΗ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΣΥΜΜΕΤΡΙΚΟΥΣ ΤΡΟΠΟΥΣ Η ΚΛΙΜΑΚΕΣ (ΟΛΟΤΟΝΙΚΗ – ΟΚΤΑΤΟΝΙΚΗ)

Για την κατασκευή συγχορδιών για το μουσικό θέατρο χρησιμοποιήθηκαν επίσης συμμετρικοί τρόποι ή κλίμακες όπως η ολοτονική και η οκτατονική κλίμακα. Σύμφωνα με τον Ολιβιέ Μεσσιάν, είναι οι «Τρόποι I και II περιορισμένης μεταφοράς». Στο μουσικό θέατρο Αϊσέ, το χτίσιμο των συγχορδιών πάνω στην ολοτονική σειρά αφορά 3φωνες έως και 6φωνες συγχορδίες.

- ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΡΙΦΩΝΩΝ ΤΕΤΡΑΦΩΝΩΝ ΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΠΟΛΥΣΥΓΧΟΡΔΙΩΝ ΑΠΟ ΟΚΤΑΤΟΝΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

Στο μουσικό θέατρο Αϊσέ η χρήση των συγχορδιακών σχηματισμών (τρίφωνων και τετράφωνων) στην οκτατονική σειρά γίνεται με βάση την παραδοσιακή επέκταση της συγχορδίας (υπερκεείμενες τρίτες αλλά και τις επεκτάσιμες νότες της) και με γνώμονα την αισθητική την οποία θέλουμε να διαμορφώσουμε με βάση την εξέλιξη του κειμένου. Αυτή η πληροφορία είναι πολύ σημαντική για τον συνθέτη, για να μπορεί να αρθρώσει την

⁵⁸ Μιχάλης Λαπιδάκης, «Το κολάζ στη μουσική: η χρήση "δανεισμένου" υλικού στη μουσική δημιουργία», ηλεκτρο. περιοδικό Μουσικός Λόγος φθινόπωρο 2000, σελ. 25 κ.ε.

αυτοσχεδιαστική του σκέψη στους εκτελεστές και κατά συνέπεια στους ακροατές. Μπορεί να περνά από διάφορες τονικότητες όταν πρόκειται για τονικά κέντρα, αλλά με ενδιάμεσες αναφορές σε συμμετρικές κλίμακες, δίνοντας έτσι μια σύγχρονη άποψη, αφού οι νότες που θα γεφυρώνουν το πέρασμα θα αποτελούν νότες «έξω» από τις νότες των κεντρικών κλιμάκων αναφοράς του μουσικού μας θεάτρου. Αρκετοί συνδυασμοί συγχορδιών που προκύπτουν από το χτίσιμό τους μέσα από την οκτατονική κλίμακα ταυτίζονται με συγχορδίες της παραδοσιακής αρμονίας ή και με συγχορδίες της τζαζ αρμονίας. Εύκολα μπορεί κανείς να διακρίνει, κατά τη διάρκεια του έργου, τις συνδέσεις των συγχορδιών που προέρχονται από την οκτατονική και ολοτονική σειρά να παραπέμπουν στη λειτουργική αρμονία ως συνέπεια των έλξεων που προϋπάρχουν, λόγω του χρωματικού τους στοιχείου που ενυπάρχει στις μισές από αυτές κλίμακες. Έτσι λοιπόν η μίξη των αρμονικών συστημάτων, που παραπέμπει στο δυϊσμό της ανθρώπινης ύπαρξης, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο ενός τέτοιου μουσικού θεάτρου (μιούζικαλ).

- **Οι συγχορδίες από τέταρτες στο μιούζικαλ Αϊσέ**

Σύμφωνα με τον θεωρητικό και συνθέτη Γουόλτερ Πίστον (Walter Piston, 1894-1976), στην ιστορία της μουσικής οι συγχορδίες που κατασκευάζονται από επάλληλες τέταρτες έχουν ως σημείο έναρξης το έργο του Άρνολντ Σαίνμπεργκ *Συμφωνία δωματίου*, έργο 9 (1906).⁵⁹ Ήταν βέβαια συνηθισμένο φαινόμενο οι συνθέτες αλλά και οι μουσικολόγοι να μεταφράζουν αυτά τα κάθετα μοντέλα με τη βοήθεια παραδοσιακών αρμονικών μοντέλων, όπως η συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης και οι επεκτάσεις της.⁶⁰ Στο μιούζικαλ Αϊσέ συναντούμε συγχορδίες από 4^{ες} σε σημεία που τονίζουν και δίνουν ιδιαίτερη έμφαση την συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

- **ΠΟΛΥΣΥΓΧΟΡΔΙΕΣ ΚΑΙ ΚΛΑΣΤΕΡ (CLUSTER)**

Πρόκειται για κατασκευές από την υπέρθεση δύο τριφώνων ή και τετράφωνων συγχορδιών, η μία πάνω στην άλλη. Η ένωση των δύο αρμονικών συνηχήσεων μας φέρνει κοντά στη διτονικότητα αλλά και στην ασάφεια ενός κλάστερ. Όταν πρόκειται περί διτονικότητας, η κάτω συγχορδία προσδιορίζει τη βασική μορφή, ενώ η πάνω το χρώμα. Τις συναντούμε σε αρκετά σημεία μέσα στο μιούζικαλ όπου ενισχύουν με την ύπαρξή τους αυτή την απροσδιόριστη και χαοτική ατμόσφαιρα μέσα από την αλληπάλληλη εκτέλεση τετράφωνων συγχορδιών δημιουργώντας ένα διτονικό τοπίο.

⁵⁹ Piston Walter, "Quartal Harmony", *Harmony*, 5η αναθεωρημένη έκδοση από τον Mark DeVoto, Norton and Co, Νέα Υόρκη 1987, σελ. 501.

⁶⁰ Σύμφωνα με τον Peter Sabbagh, οι συγχορδίες με υπερκείμενες 4ες που συναντώνται στα έργα του Σκριάμπιν είναι επεκτάσεις της συγχορδίας από 4ες που βρίσκεται και σε έργα του Σοπέν. Θεωρεί πως οι συγχορδίες από 4ες έχουν τις ρίζες τους στη συγχορδία από υπερκείμενες 3ες και μπορούν να προκύψουν από επεξεργασία και οργάνωση της συγχορδίας με 13η.

- ΚΑΘΕΤΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΚΑΙ ΓΟΝΙΜΟΙ ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΙ

Υπάρχει περίπτωση να έχουμε τρίφωνη συγχορδία η οποία να δημιουργεί τονική ασάφεια. Το ιντερμέτζο μεταξύ της Πρώτης και της Δεύτερης Πράξης είναι βασισμένο στο συγχορδιακό αλλά και μελωδικό υλικό του τρίφθογγου μοτίβου που αποτελείται από 4ες καθαρές (ΦΑ# - ΣΙ - ΜΙ)· ενός μοτίβου που περνά από πολλές ηχοχρωματικές παραλλαγές σχηματίζοντας διάφορα μοντέλα τόσο στην οριζόντια όσο και στην κάθετη δομή του.

VI. – ΟΡΙΖΟΝΤΙΑ ΜΟΝΤΕΛΑ

Οι τρόποι που χρησιμοποιήθηκαν στο μιούζικαλ Αϊσέ έχουν επιλεγεί με γνώμονα τη σωστή εξυπηρέτηση του κειμένου και τις δραματικές απαιτήσεις του. Οι διαστηματικές σχέσεις που ήθελε να εκφράσει σε οριζόντια μοντέλα ο συνθέτης σύμφωνα με αρχές και ποιότητες που διέπουν το έργο, οδήγησε τον συνθέτη να χρησιμοποιήσει τρόπους όπως:

- ✚ Συμμετρικός τρόπος περιορισμένης μεταφοράς, Τρόπος I – Ολοτονική κλίμακα
- ✚ Συμμετρικός τρόπος περιορισμένης μεταφοράς, Τρόπος II – Οκτατονική κλίμακα
- ✚ Συμμετρική διπλή αρμονική⁶¹ ή στην αραβοπερσική κλίμακα «Χιτζάζ»
- ✚ Ανατολίτικη ή τσιγγάνικη κλίμακα με την ονομασία Νιαβέντ⁶²
- ✚ Μείζονα και ελάσσονα πεντατονική κλίμακα
- ✚ Χρωματική κλίμακα
- ✚ Μοντέλο Blues κλίμακας

- ΟΡΙΖΟΝΤΙΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗΝ ΑΪΣΕ

Γίνονται πολύ συνδυασμοί από ομάδες οργάνων πάνω στην εξάτονη (ολοτονική) κλίμακα. Επίσης η μελωδία σε αρκετά σημεία κινείται στον τονικό χώρο της συμμετρικής διπλής αρμονικής (Ήχος Πλάγιος του Δευτέρου) ή, όπως την αναφέρει ο Μαργαζιώτης (1974),⁶³ στην αραβοπερσική ως Χιτζάζ.⁶⁴ Η μείζονα πεντατονική κλίμακα προέρχεται από τη αρχαία

⁶¹ Είναι μια συμμετρική κλίμακα που αποτελείται από δυο όμοια τετράχορδα ελάσσονος αρμονικής κλίμακας που μας παραπέμπει στον Ήχο Πλάγιο του Δευτέρου της βυζαντινής μουσικής. Ταυτίζεται δε και με τον ανατολίτικο τρόπο Χιτζάζ.

⁶² Τάκης Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, «Νιαβέντ – Niavent - Nihavent», Τόμος 4, Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1998, σελ. 338. Ένας από τους «δρόμους» της λαϊκής μουσικής, διαζώντως χαρακτηριστικός εξ' αιτίας της αυξημένης IV βαθμίδας του (ρε, μι, φα, σολ δίεση, λα, σι ύφεση, ντο δίεση, ρε). Κατά καιρούς έφερε και άλλες παραπλήσιες ονομασίες «Νεχαβέντ», «Νεχαβέντι», «Νιαβέντι», αλλά και «τσιγγάνικο μινόρε», «αρμονικός» ή «δημοτικός». Κύριες συγχορδίες του: ρε ελάσσονα (I), σολ δίεση – σι ύφεση – ρε ή σολ δίεση ελαττωμένη (IV), Λα μείζονα (V). Γνωστά τραγούδια γραμμένα σ' αυτό το ιδίωμα: «Στου Χαροκόπου και στην Καλλιθέα», «Αλανιάρα», «Έμαθα πως είσαι μάγκας», «Το διαζύγιο», κλπ.

⁶³ Ιωάννης Μαργαζιώτης, *Θεωρητικόν Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήνα 1974.

⁶⁴ Ο ήχος αυτός δε βρίσκει απόλυτη αντιστοιχία με κλίμακα της Ευρωπαϊκής Μουσικής, μιας και δεν υπάρχει τέτοια αντίστοιχη κλίμακα στη Δυτική Μουσική. Επομένως, για να κατανοήσουμε το άκουσμά του, τον μεταγράφουμε σε μια ιδιότυπη κλίμακα: Ρε μείζονα (με σπλισμό Φα και Ντο δίεση), ενώ χρησιμοποιούμε και άλλα δύο τυχαία σημεία αλλοίωσης που τα τοποθετούμε στον σπλισμό της:

ωνική κλίμακα και αποτελείται από τις νότες 1, 2, 3, 5, 6. Γίνεται επίσης χρήση και των μεταφορών αυτής της κλίμακας τοποθετώντας κάθε νότα της διατονικής κλίμακας ως θεμέλιο της νέας πεντατονικής.

- ΤΡΟΠΟΙ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΝ ΜΟΝΤΕΛΩΝ, ΑΡΙΘΜΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΟΔΟΙ ΚΑΙ ΣΥΜΜΕΤΡΙΕΣ

Οι μεταδωδεκαφθογγικές προσπάθειες εμπλουτισμού του ηχητικού υλικού οδήγησαν τον συνθέτη στους διάφορους εθνικούς πολιτισμούς, ανασύροντας νέα στοιχεία, των οποίων μία από τις βασικές καινοτομίες βρίσκεται στη χρήση διαστημάτων μικρότερων από το ημιτόνιο. Έτσι λοιπόν, τα διαστήματα που χρησιμοποιήθηκαν αντλήθηκαν κυρίως από στη βυζαντινή όσο και από τις ευρύτερες μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου και των Βαλκανίων. Όπως και στην ενότητα με τα κάθετα μοντέλα που χτίζονται επάνω σε τέταρτες, έτσι και χρησιμοποιούμε μελωδίες που είναι χτισμένες πάνω στο ίδιο δομικό στοιχείο. Το λάιτμοτιβ του μιούζικαλ που περνά απ' όλα σχεδόν τα ηχοχρώματα είναι ένα βασικό παράδειγμα αυτής της τεχνοτροπίας.

VII. - ΣΤΙΑ

Συμπυκνώνοντας όλα τα παραπάνω, το στίλ του έργου διαμορφώθηκε μέσα από το συγκερασμό όλων των στοιχείων και των τεχνικών που αναφέρθηκαν. Κύριο μέλημα υπήρξε η ισορροπημένη χρήση και προσμιξη, ώστε να υπάρχει τελικά ενότητα ύφους, ομοιογένεια αλλά και ανάδειξη μιας προσωπικής γλώσσας.

Πιο συγκεκριμένα:

- Στη διαμόρφωση των ρυθμικών μοντέλων και στη δημιουργία γόνιμων ρυθμομελωδικών συνδυασμών στο μιούζικαλ *Αϊσέ* χρησιμοποιήθηκαν απλές αριθμητικές και γεωμετρικές πρόοδοι, τα φαινόμενα της πύκνωσης και της αραιώσης, η ακολουθία των αριθμών Fibonacci, χορευτικοί και ασύμμετροι χοροί σύμφωνα με τις ανάγκες του έργου αλλά και η τεχνική της αποσύνθεσης.
- Στην ενορχήστρωση και στη χρήση του μελωδικού υλικού και των αρμονιών, χρησιμοποιήθηκαν (α) έντονες μελωδίες με την υφή που αναλύσαμε προηγούμενα (ολοτονικές και άλλου είδους κλίμακες, κλίμακες με τη χρήση μορίων της παραδοσιακής μουσικής), (β) ενορχηστρώσεις που αναμίγνυαν παραδοσιακά με

Σι και Μι ύφεση. Ειδικά δε τα επείσακτα μέλη του Πλαγίου Δευτέρου (δηλαδή τα μέλη που ενώ ανήκουν σε έναν ήχο –εν προκειμένω στον Πλάγιο του Δευτέρου– ψάλλονται σε άλλον, μετά την τοποθέτηση στο μέλος και συγκεκριμένα επί της αρκτικής μαρτυρίας, της φθοράς του άλλου ήχου), τα οποία έχουν ως βάση τον Δι (τα μέλη αυτά είναι γνωστά ως Νενανώ ή παλατινά μέλη) αντιστοιχούν και μεταγράφονται στη Σολ ελάσσονα (οπλισμός: Σι και Μι ύφεση). Στην αραβοπερσική, ο πλάγιος του Δευτέρου ονομάζεται Χιτζάζ ή κατ' άλλους: Χουμαγιούν, Σουρί, Σεχνάζ, Σεχνάζ μπουσελίκ, Ντουγκιάχ ή Ασιράν:

www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=390

ευρωπαϊκά συμφωνικά όργανα τα οποία συχνά παίζονταν με ειδικούς τρόπους και (γ) αρμονίες και κάθετα μοντέλα που προέκυψαν από τις προαναφερθείσες τεχνικές. Όλα αυτά εντάσσονται σε ένα περιβάλλον που αποτυπώνει το απροσδιόριστο, το τυχαίο, το μυστηριακό, την πολυπλοκότητα και τον ασυνείδητο ψυχικό κόσμο των ηρώων.

- Στις βασικές τεχνικές χρησιμοποιήθηκαν ηχοχρωματικές μετατοπίσεις ηχητικών μαζών με αποτέλεσμα τη δημιουργία ιδιαίτερων μορφών ετεροφωνίας, όπως η υφή της μικροπολυφωνίας και του phasing. Επίσης, σε αρκετά σημεία έγινε χρήση αποσυντονισμού μιας ουνίσονο ηχητικής κατάστασης σε συνάρτηση με την ταχύτητα, σχηματίζοντας μικρομοντέλα σε διάφορες παραλλαγές με τη βοήθεια ασύμπτωτων τονισμών.

Μέσα από τη σύνθεση αλλά και την ανάλυση του έργου διατυπώθηκαν συγκεκριμένα εργαλεία και τεχνικές που έδωσαν τη δυνατότητα στον δημιουργό να επαναπροσεγγίσει ένα είδος με έναν έντονο γενετικό κώδικα και μια πολύ συγκεκριμένη ιστορική εξέλιξη. Στόχος αυτής της προσέγγισης ήταν να διατηρήσει τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, όπως το συνδυασμό της μουσικής με πολλές άλλες τέχνες: το χορό, το θεατρικό λόγο, τα σκηνικά, τα κοστούμια, την εικόνα και τη διακριτική πάντα παρουσία της τζαζ μέσα σε ένα κλίμα αναβαθμισμένης και εμπλουτισμένης ψυχαγωγίας.

Την ίδια στιγμή επιχειρήθηκε η ανανέωση της μουσικής γλώσσας του είδους μέσα από τεχνικές και προσεγγίσεις χωρίς περιορισμούς.

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στη δημιουργία μιας αισθητικής ενότητας που αναδεικνύει την προσωπική μουσική ταυτότητα του δημιουργού χωρίς όμως τους περιορισμούς και τα κλισέ ενός μουσικο-θεατρικού είδους που έχει μεν ισχυρούς συμμάχους την εμπορικότητα και την τυποποίηση, αλλά αυτοί οι ίδιοι παράγοντες δεν του δίνουν νέες προοπτικές και τη βάση για μια αυθεντική ανανέωση και εξέλιξη.

Ακόμη και σε επίπεδα συμβόλων, τα μιούζικαλ στις μεγάλες μητροπόλεις της Δύσης παίζονταν όχι τυχαία σε συγκεκριμένες περιοχές, όπως το Μπρόντγουεϊ ή το West End, όπου ο θεατής ήξερε τι θα δει και τι θα ακούσει. Η απελευθέρωσή του από τα «γκέτο», η είσοδός του σε όπερες, σε άλλους χώρους μουσικού θεάτρου, μικρούς ή μεγάλους, σε αντισυμβατικούς χώρους, υπόγεια γκαράζ, εργοστάσια, χρησιμοποιώντας συχνά τεχνικές site specific, και κυρίως η απόλυτη ελευθερία έκφρασης του δημιουργού, έχουν δώσει ήδη σημάδια μιας νέας κινητικότητας στο είδος αυτό. Ο συνθέτης, αντλώντας την ενέργεια από τη δική του αυθεντική μουσική ταυτότητα, κινείται άνετα ακόμη και μέσα από ατονικά πεδία, με πιο απρόβλεπτες λύσεις, πιο πολύπλοκες δομές, με πιο ερευνητική διάθεση και ορμή, αναπτύσσοντας έτσι ένα πιο δημιουργικό πεδίο στην κατεύθυνση της σύγχρονης όπερας που θέλει όμως να συνδεθεί με υπόγεια νήματα με την παράδοση του μιούζικαλ, χωρίς τις τυποποιήσεις του. Οι τεχνικές που αναπτύχθηκαν στην παρόν μουσικό θέατρο

είναι βέβαια μερικές από αυτές τις οποίες ένας συνθέτης μπορεί να χρησιμοποιήσει. Η τεράστια ποικιλία από τα σύγχρονα στίλ και εργαλεία μπορούν, με ευθύνη και πρωτοβουλία του δημιουργού, να αξιοποιηθούν μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του είδους.

Από τη φασματική μουσική, το μινιμαλισμό, την ηλεκτροακουστική μουσική, τα πιο σύγχρονα σειραϊκά ιδιώματα, τα διαστήματα και ο τρόπος με τον οποίο διαρθρώνονται σε μεγάλους μουσικούς πολιτισμούς, ο συνθέτης επιλέγει πολλές ιδέες και τεχνικές και τις αφομοιώνει μέσα σε μια προσωπική μουσική ταυτότητα με ενότητα και ανιδιοτελή αυθόρμητη έκφραση, χωρίς τα δεσμά της εμπορικότητας. Μιας εμπορικότητας που φυσικά μπορεί να προκύψει, αλλά όχι να επιδιώκεται επί τούτου. Αυτή ακριβώς η διαίσθηση και η πίστη ότι η ψυχαγωγία μπορεί να είναι συχνά όχι μόνον ο σκοπός αλλά και το μέσο για τη διεύρυνση και τον εμπλουτισμό της επικοινωνίας με το κοινό καθώς και την κατάκτηση ενός μεγάλου βαθμού ελευθερίας στη μουσική γλώσσα του δημιουργού, αποτέλεσε ίσως και το βασικό κίνητρο για τη συγκεκριμένη έρευνα η οποία επιχείρησε να συνεισφέρει προς την κατεύθυνση αυτή.

Η ΠΕΡΙΟΔΕΙΑ ΤΟΥ ΘΙΑΣΟΥ ΟΛΥΜΠΙΑΣ ΚΑΝΤΙΩΤΗ – ΙΩΣΗΦ ΡΙΤΣΙΑΡΔΗ ΤΟ 1929: ΜΙΑ ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗΣ.

Κωνσταντίνος Σουέρεφ

Εισαγωγή

Η μεσοπολεμική περίοδος στην Ελλάδα θα μπορούσε να συνδεθεί με δύο σπουδαία ιστορικά γεγονότα, τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 αλλά και τη διεθνή οικονομική κρίση του 1929 (Κράχ) της οποίας τα πρώτα σημάδια στην Ελλάδα εμφανίστηκαν το 1930 και στη συνέχεια οδήγησαν στην πτώχευση του 1932. Παρά την κοινωνική αναταραχή που προκλήθηκε από τα παραπάνω γεγονότα, ο πολιτιστικός χώρος της Ελλάδας σημείωσε ανοδική και επιτυχημένη πορεία. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου η οπερέτα αποτέλεσε ένα από τα κυρίαρχα είδη ψυχαγωγίας στην Ελλάδα αλλά και στον παροικιακό Ελληνισμό. Στην εργασία αυτή παρουσιάζεται όλη η πορεία και η δράση του οπερετικού θιάσου «Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη» το 1929 στα μουσικά κέντρα των Αθηνών, Πάτρας, Αργοστολίου, Κέρκυρας, Σύρου, Μυτιλήνης και Καβάλας. Πηγές έρευνας των παρακάτω πληροφοριών αποτέλεσαν ο τοπικός Τύπος της εποχής, προγράμματα συναυλιών και παρτιτούρες. Μέσα από δημοσιεύματα της εποχής βλέπουμε να αντικατοπτρίζεται μια κοινωνία η οποία παρά τις αλλεπάλληλες πολιτικές αναταραχές βρήκε διέξοδο στη μουσική και το θέατρο. Μαέστρος του θιάσου ήταν ο συνθέτης Ιωσήφ Ριτσιάρδης.

Ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης γεννήθηκε στην Κέρκυρα στις 26 Φεβρουαρίου/10 Μαρτίου 1896¹. Ήταν μαέστρος, πιανίστας και συνθέτης του ελαφρού μουσικού θεάτρου². Υπάρχουν αναφορές ότι τα πρώτα του μουσικά μαθήματα τα πήρε σε ηλικία 6 ετών από τον Αλέξανδρο Γκρέκ. Ακόμη γίνεται αναφορά ότι τελειοποίησε τις σπουδές του στη Ρωσία και στο Μόναχο, αλλά η προς το παρόν έρευνα δεν μας έχει αποδείξει κάτι τέτοιο³. Στις 22.3.1924 παντρεύτηκε την Ολυμπία Καντιώτη⁴. Είχε συνθέσει περίπου 50 οπερέτες όπως: *Δημόσιο Σκάνδαλο, Ένας γυναικός Παρθένος, Ο Καρδιοκλέφτης, Η Δις καπετάνιος, Τρεις Σωματοφύλακες, Η Βασίλισσα του Φόξ- Τρότ, Η Δούκισσα των Αθηνών, Φρύννη, Πριγκίπισσα της Ταβέρνας, Αρλένικος, Η Κλο-Κλο, Μοντέρνα Αφροδίτη, Είμαι δική σου, Γιάννηδες, Η Γαλάζια νύφη, Γυναίκα Διάβολος, Μελίνα, Το κόλπο της Πεθεράς, Η Νεράιδα του Νείλου, Λευκή Σκλάββα και*

¹ Γενικά Αρχεία Κράτους-Αρχεία Νομού Κερκύρας, Ληξιαρχείο γεννήσεων

² «Ριτσιάρδης Ιωσήφ», *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* (Εκδόσεις: Γιαλλέλης, 1990), 7 τόμοι, τόμος 5, σ.264-265.

³ Τον Ιούνιο του 1914, ο πατέρας του συνθέτη, Πέτρος τον αναζητεί μέσω του υπουργείου εξωτερικών στη Μόσχα. (Γενικά αρχεία κράτους-Αρχεία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Νομαρχίας, Φ.262, αρ.6016, 23.6.1914). Όσον για την περίοδο του Μονάχου, ο συνθέτης δεν εμφανίζεται στο μαθητολόγιο της μουσικής Ακαδημίας της πόλης.

⁴ «Κοινωνικά», *Εμπρός* 9843 (24.3.1924), σ.3. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατή η παραχώρηση της ληξιαρχικής πράξης γάμου, από το τμήμα γάμων και θανάτων του ληξιαρχείου Αθηνών.

Το συντριβάνι⁵. Ακόμη, είχε συνθέσει φωνητική μουσική όπως: *Πατινιοπούλα μου καλή* (συρτός νησιώτικος), *Σε παραδέχομαι, Παράπονα... Παράπονα...* (Λαϊκό τραγούδι), *Είσαι ψεύτρα, Νοσταλγώ, Παλιοκόριτσο σ'αγαπώ, Ε ρε τι κάνει το κρασί, Ηρθες αγάπη μου*. Επιπλέον, είχε συνθέσει μουσική για της ταινίες *Αγνούλα, Τσιγγάνικο αίμα και Η Μελίνα* (ή *Το Ρομάντζο της γυναίκας*)⁶. Ήταν συνεργάτης του ΕΙΡ και του ΡΣ Ενόπλων Δυνάμεων, μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών συγγραφέων όπως και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών⁷. Απεβίωσε την 13^η Ιουλίου 1979 στην Αθήνα⁸.

Τη θεατρική περίοδο 1927-1928 ο θίασος «Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη» περιπλανούνταν μεταξύ μουσικών κέντρων Αθήνας, Πάτρας, Αλεξάνδρειας και Καΐρου. Κατά την περίοδο αυτή το ρεπερτόριο του θιάσου παρουσίασε αρκετά έργα, ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνονται και καινούργιες συνθέσεις του Ιωσήφ Ριτσιάρδη όπως η Αρχαϊκή οπερέτα *Φρύνη*⁹, η προεμιέρα της οποίας πραγματοποιήθηκε στο Κάιρο τον Οκτώβριο του 1927. Ακλουθώντας τον θίασο από το 1927 και για οκτώ χρόνια, παρατηρούμε ότι η προαναφερόμενη πορεία δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες αλλαγές. Το 1929, όμως, ο θίασος χαράζει μια νέα πορεία παρουσιάζοντας έργα του στο Αργοστόλι, την Κέρκυρα, τη Σύρο, τη Μυτιλήνη, την Καβάλα, την Αθήνα και την Πάτρα. Οι παραστάσεις του θιάσου στις παραπάνω περιοχές πραγματοποιήθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του έτους 1929 και γι' αυτόν το λόγο δεν παρουσιάζεται η πορεία του θιάσου μέσα από θεατρική σεζόν, αλλά μέσα από μια ημερολογιακή χρονιά.

Πάτρα

Η Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη επέστρεψε με το σύζυγο της το Νοέμβριο του 1928 από την περιοδεία στην Αίγυπτο και ξεκίνησε τις διεργασίες για τη συγκρότηση θιάσου. Ο θίασος «παίρνει σάρκα και οστά» και ξεκινάει τις παραστάσεις του στο θέατρο *Απόλλων* της Πάτρας την Τρίτη 18.12.1928 με το Βιενέζικο έργο *Der Orlow* των Bruno Granichstaedten- Ernst Marischka¹⁰. Η τελευταία παράσταση στο θέατρο *Απόλλων* πραγματοποιήθηκε στις 23.1.1929 με το έργο *Η τρελλοκογένια* του Enrico Cofino¹¹. Δύο μέρες αργότερα ο θίασος αναχωρεί για το νησί της Κεφαλονιάς.

Οι κριτικές στον τύπο για την παρουσία του θιάσου ήταν θετικές, ενώ το κοινό της πόλης είχε μεγάλη συμμετοχή στις παραστάσεις. Αναλυτικότερα, στο φύλλο της 7.1.1929 στην εφημερίδα *Νεολόγος Πατρών* διατυπώθηκαν τα ακόλουθα σχόλια: « Αι παραστάσεις

⁵ Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρίας Κερκύρας, Ιστορικό Αρχείο, Αρχείο Ιωσήφ Ριτσιάρδη φ.3180

⁶ Ο.π

⁷ «Ριτσιάρδης Ιωσήφ», *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* (Εκδόσεις: Γιαλλέλης, 1990), 7 τόμοι, τόμος 5, σ.264-265.

⁸ Δήμος Αθηναίων, *Τμήμα Γάμων-Θανάτων αρ. Η/248/79*.

⁹ Βλ. Κωνσταντίνος Σουρέφ, *Κριτική έκδοση και παραστασιογραφία της Αρχαϊκής οπερέτας Φρύνη των Ιωσήφ Ριτσιάρδη και Νικολάου Γριμάληδη*, μεταπτυχιακή εργασία (Ιόνιο Πανεπιστήμιο σχολή μουσικής & οπτικοακουστικών τεχνών, τμήμα μουσικών σπουδών, Κέρκυρα 2018).

¹⁰ «Θεάματα», *Τηλέγραφος Πατρών* 3779 (18.12.28), σ.2

¹¹ «Δημοτικόν θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών* 22 (23.1.1929), σ.3

του θιάσου Καντιώτου-Ριτσιάρδη εξακολουθούν με αμείωτον συρροήν κόσμου. Είναι από τους ολίγους θιάσους, οι οποίοι εξασφαλίζουν την υποστήριξιν του κοινού δια μόνης της φήμης την οποίαν έχουν κατακτήσει ανά σύμπαν το θεατρόφιλον Ελληνικόν κοινόν, χωρίς το κοινόν τούτο να παροτρύνεται δια δημοσιευμάτων διαφημιστικών. Δικαίως άλλως τε, διότι και συνολικώς και μερικώς ο θιάσος είναι άρτιος ή μάλλον είναι ο μόνος σχεδόν θιάσος όστις έχει αρτίαν την ολικήν εμφάνισιν, ενώ πολλά του θιάσου μέλη αποτελούν ανά μίαν καλλιτεχνικήν κορυφήν...»¹².

Πίνακας 1

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο θέατρο Απόλλων.

18.12.1928&10.1.1929	<i>Der Orlow</i> (Bruno Granichstaedten-Ernst Marischka) ¹³
19,23,29.12.1928	<i>Διαβολογυναίκα</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη – Φιλλιπίδη) ¹⁴
20,25.12.1928	<i>Η Πρώτη Αγάπη</i> (Χατζηαποστόλου) ¹⁵
21,23.12.1928&14.1.1929	<i>Η Πριγκίπισσα της Ταβέρνας</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδης) ¹⁶
22.12.1928	<i>Η Κοντέσα του Χορού</i> ¹⁷
25,30.12.1928	<i>Χαλιμά</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ¹⁸
26,27.12.1928	<i>Raganiini</i> (Franz Lehar-Paul Knepler& Bela Jenbach) ¹⁹
26.12.1928	<i>Η γυναίκα του δρόμου</i> (Χατζηαποστόλου) ²⁰
28.12.1928	<i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman) ²¹
30.12.1928	<i>Το κρυφό Ρομάντζο</i> (Θεόφραστος Σακελλαρίδης) ²²
31.12.1928&1,9.1.1929	<i>Φρόνη</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Νικόλαου Γριμάλδη) ²³
3,7,11.1.1929	<i>Αικατερίνη η Μεγάλη</i> (Jean Gilbert) ²⁴

¹² «Θεατρικά», *Νεολόγος Πατρών Νεολόγος Πατρών* 6 (7.1.1929),σ.3

¹³ «Θεάματα», *Τηλέγραφος Πατρών* 3779 (18.12.28), σ.2

¹⁴ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3780 (19.12.1928),σ.2

¹⁵ «θεάματα», *Τηλέγραφος* 3781 (20.12.1928),σ.2

¹⁶ «θεάματα», *Τηλέγραφος* 3782 (21.12.1928),σ.2

¹⁷ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3783 (22.12.1928),σ.2

¹⁸ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3786 (25.12.1928),σ.2

¹⁹ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3786 (25.12.1928),σ.2

²⁰ «θεάματα», *Τηλέγραφος* 3786 (25.12.1929),σ.2

²¹ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3788 (28.12.1928),σ.2

²² «θεάματα», *Τηλέγραφος* 3792 (30.12.1928),σ.2

²³ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.359* (31.12.1928),σ.3

²⁴ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.2* (3.1.1929),σ.3

4.1.1929	<i>Ένας κλέφτης στον Παράδεισο</i> (Θεόφραστος Σακελλαρίδης) ²⁵
5.1.1929	<i>Ροζίτα</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ²⁶
6.1.1929	<i>Αικατερίνη Βα& Μποεμική Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ²⁷
12,13.1.129	<i>Der letzte Walzer</i> (Oscar Straus) ²⁸
13.1.1929	<i>Die Zirkusprinzessin</i> (Emmerich Kálmán) ²⁹
14,20.1.1929	<i>Η Δούκισσα των Αθηνών</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Σπυριδώνα Ποταμιάνου) ³⁰
15.1.1929	<i>Παληά και νέα χρόνια</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ³¹
17,19.1.1929	<i>Ο Βαρκάρης Του Βόλγα</i> (Ανδρέα Μαστροεκίνη-Σπυριδώνα Ποταμιάνου) ³²
18,20.1.1929	<i>Polenblut</i> (Oskar Nedbal-Leo Stein) ³³
21,22.1.1929	<i>Die Teresina</i> (Oscar Straus- Rudolph Schanzer & Ernst Welisch) ³⁴

Κεφαλονιά (Αργοστόλι)

Ο θιάσος «Καντιώτη-Ριτσιάρδη» πιθανόν να αφίχθη στο νησί της Κεφαλονιάς την 25^η Ιανουαρίου³⁵. Δυστυχώς οι ελάχιστες διαθέσιμες πηγές δεν μπορούν να μας δώσουν μια γενική εικόνα για τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο νησί της Επτανήσου. Στην εφημερίδα *ΕΛΗΑ* στις 9 Φεβρουαρίου δημοσιεύεται το παρακάτω άρθρο: «Παρά όλην την αθλιότητα του καιρού και τα φοβερά και τσουχτερά κρύα το θέατρον όπου παριστάνει η οπερέττα Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη κάθε βράδυ είναι κατάμεστον θεατών. Τα θεωρεία γεμάτα, η πλατεία υπερπλήρης, το υπερών σαρδεληδόν υπερπληρωμένον. Αλλά η κοινωνία, η οποία παρακολουθεί μετά τόσης μανίας τας παραστάσεις του θιάσου έχει μεγάλο δίκιο. Ποιος ξέρει πότε θα ξαναϊδωμεν μίαν Ολυμπίαν, που με το μεγαλοπρεπές της παράστημα την γοητευτικήν της χάριν και την τέχνη μας συναρπάξει; Πότε θα ξαναϊδωμεν τον αμίμητον Φιλλιπίδην, που μόνο η εμφάνισίς του προκαλεί ζωηροτάτας εκδηλώσεις και δαιμονιώδη χειροκρότημα; Την ευλίγιστη και χαριτωμένην Ζαζά

²⁵ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.3*(4.1.1929),σ.3

²⁶ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.3*(4.1.1929),σ.3

²⁷ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.5* (6.1.1929),σ.3

²⁸ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ 11* (12.1.1929),σ.3

²⁹ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών αρ.12* (13.1.1929),σ.3

³⁰ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών έτος ΛΕ αρ.13* (14.1.1929),σ.3

³¹ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών 14* (15.1.1929),σ.3

³² «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών 18* (19.1.1929),σ.3

³³ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών 17* (18.1.1929),σ.3

³⁴ «Δημοτικόν Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος Πατρών 20* (21.1.1929),σ.3

³⁵ «Ταχυδρομείον», *Σκρίπ 9238* (25.1.1929), σ.3

Μπριλλάντη, το αληθινό μπριλλάντι της σκηνής, η οποία, με την διακρίνουσαν αυτήν χορευτική και σκηνική δεινότητα και χάριν, προσηλώνει επ' αυτής αχόρταγα τα βλέμματα, των θεατών; Τον Καβαφάκη, τον Κοφινιώτη και εν γένει το σύνολον του θιάσου τούτου; Και πότε θα ξανακούσωμεν την γλυκυτάτην μουσική του κ. Ι. Ριτσιάρδη; Έχει δίκιο λοιπόν ο κόσμος, που παρακολουθεί με τόσον ενδιαφέρον τον θίασον αυτόν και συνωσιίζεται καθημερινώς γύρω του Μπατίστα για τα είσιτήρια»³⁶. Στις 3 Φεβρουαρίου πιθανόν να παρουσιάστηκε η οπερέτα *Φρύνη* (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Νικολάου Γριμάλδη)³⁷. Ο θίασος αναχώρησε για τη γενέτειρα πόλη του συνθέτη, την Παρασκευή 15.2.1929³⁸, ενώ μια μέρα νωρίτερα η Ολυμπία Καντιώτη Ριτσιάρδη υπογράφει ευχαριστήριο προς το Δήμο Αργοστολίου, την Επιτροπή του θεάτρου, την κοινωνία του Αργοστολίου, τον Τύπο και το προσωπικό του θεάτρου³⁹.

Κέρκυρα

Οι παραστάσεις στη γενέτειρα πόλη του Ιωσήφ Ριτσιάρδη ξεκίνησαν το Σαββάτο 16.2.1929 στο Δημοτικό θέατρο της πόλης με το έργο *Αικατερίνη η Μεγάλη* (Jean Gilbert)⁴⁰. Η ημερομηνία αναχώρησης του θιάσου είναι άγνωστη, στο φύλλο όμως της 29^{ης} Μαρτίου στην εφημερίδα *Εφημερίς των ειδήσεων*, εντοπίζουμε ευχαριστήριο της Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη προς το Δήμαρχο, την διοικούσα επιτροπή του Δημοτικού Θεάτρου και τον Κερκυραϊκό τύπο⁴¹, η πιθανή ημερομηνία αναχώρησης μπορεί να ορισθεί η 28^η ή 29^η Μαρτίου.

Ο κερκυραϊκός τύπος έκανε αναφορές για την αρτιότητα του θιάσου. Ακόμη γίνονται θετικές κριτικές στο σύνολο των έργων τα οποία παρουσιάστηκαν, ενώ πραγματοποιείται ιδιαίτερη αναφορά στην οπερέτα *Φρύνη*. Αναλυτικότερα στην εφημερίδα *Έγερσις* στο φύλλο της 3^{ης} Μαρτίου παρουσιάζεται η παρακάτω κριτική: «Πραγματικήν απόλαυσιν παρέχει εις το μουσικοτραφές Κερκυραϊκόν κοινόν ο από ημερών εις το Δημ. Θέατρον παίζων οπερετιτικός θίασος της Κας Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη, συζύγου του συμπολίτου μουσικοσυνθέτου κ. Ιωσήφ Ριτσιάρδη. Η αρτιότης του θιάσου είναι εκτός αμφισβητήσεως, η δε κ. Καντιώτη-Ριτσιάρδη πάντοτε απαράμιλλος εις τους ρόλους της. Εις την «Φρύνην» μάλιστα ήτις αποτελεί μιαν θριαμβευτικήν επιτυχίαν του συνθέτου της κ. Ιωσήφ Ριτσιάρδη, η σύζυγός του υπερέβαλλεν εαυτήν αποδόσασα ότι ήτο δυνατόν να αποδώση μια εκλεκτή καλλιτέχνης και πεπειραμένη ηθοποιός ως η Κα Ο.Κ. Ριτσιάρδη και ήτο απολύτως δεδικοιολογημένος ο ενθουσιασμός του κοινού διότι έβλεπεν εις την «Φρύνην» ένα νέον σταθμόν εις την μουσικήν φήμην της Κερκύρας και εις το πρόσωπον της Κας Ριτσιάρδη και των από πάσης απόψεως αρίστων συνεργατών της, τους εκτελεστάς εκείνους οίτινες

³⁶ «Θεατρικά», *Ελήα* 356 (9.2.1929),σ.4

³⁷ Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας, *Μουσικό Αρχείο Φ.3180*, υπφ.3 (π.τ.α 16)

³⁸ «Ηλθεν η σειρά των», *Ελήα* 357 (16.2.1929),σ.1

³⁹ «Ευχαριστήριο», *ΕΛΗΑ* 357 (16.2.1929),σ.4

⁴⁰ «Δημοτ. Θέατρον», *Ελευθερία Κέρκυρας* 86 (15.2.1929),σ.2

⁴¹ «Ευχαριστήριο», *Εφημερίς των Ειδήσεων* 90 (29.3.1929),σ.3

εχρειάζοντο διά να ξεχωρίση η αξία του έργου. Ιδιαίτεράν επιτυχίαν σημειώνει η γνωστή και συμπαθέστατη σουμπρέττα κ. Ζαζά Μπριλλάντη αποσπώσα τα δίκαια χειροκροτήματα του κοινού. Εν γένει ο θίασος είναι από πάσης απόψεως άρτιος ώστε να επιβάλλεται η αμέριστος υποστήριξις του έκ μέρους των συμπολιτών μας, ίνα καταδειχθή ότι ο προς ερως των κερκυραίων δεν εξέλιπεν.»⁴².

Το κοινό της Κέρκυρας όπως, αναφέρθηκε παραπάνω, «αγκάλιασε» το θίασο. Αυτό φαίνεται και στα δημοσιεύματα των τοπικών εφημερίδων· ένα από αυτά αναφέρει: «η εφετεινή χορευτική κίνησης δεν παρουσίασε τίποτα μέχρι τούδε το εξαιρετικόν, ίσως λόγω της ενταύθα παρουσίας του οπερετικού Θιάσου κ.κ Ριτσιάρδη-Καντιώτου, όστις συγκεντρεί καθ'εκάστην εσπέραν είς το Δημοτικόν θέατρον μέγα μέρος της Κοινωνίας μας...»⁴³. Το κοινό, όμως, της Κέρκυρας έδειξε και την δυσαρέσκεια του προς το πρόσωπο του κυρίου Καβαφάκη, όπου κατά τη διάρκεια της ευεργετικής του βραδιάς το κοινό τον αποδοκίμασε διότι είχε ζητήσει τη στήριξη του Νομάρχη και των Ζαβιτσιανικών παραγόντων⁴⁴.

Πίνακας 2

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο Δημοτικό θέατρο Κέρκυρας.

21.2.1929	<i>Die Teresina</i> (Oscar Straus) ⁴⁵
21.2&9,12.3.1929	<i>Ένας κλέφτης στον παράδεισο</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ⁴⁶
22.2&3.3.1929	<i>Η Φρόνη</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Νικολάου Γριμάλδη) ⁴⁷
23.2.1929	<i>Η γυναίκα του δρόμου</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ⁴⁸
1,3.3.1929	<i>Die Zirkusprinzessin</i> (Emmerich Kálmán) ⁴⁹
2,25.3.1929	<i>Η Χαλιμά</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ⁵⁰
4,17.3.1929	<i>Η Διαβολογυναίκα</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Μάνου Φιλλιπίδη) ⁵¹
8.3.1929	<i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman) ⁵²
9.3.1929	<i>Marietta</i> (Walter&Will Collo) ⁵³

⁴² «Θεατρική κίνησης», *Εγερσις* 35 (3.3.1929),σ.2

⁴³ «Χορευτική κίνησης», *Εφημερίς των ειδήσεων* 88 (16.3.1929),σ.4

⁴⁴ «Θεατρικά», *Εφημερίς των ειδήσεων* 89 (21.3.1929),σ.3

⁴⁵ Δημήτρης Παπικινός, 1928-1929 *Θίασος οπερέτας Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη*, ανέκδοτη εργασία.

⁴⁶ Ο.π

⁴⁷ «Φρόνη», *Αρχείο θεατρικού μουσείου προγράμματα παραστάσεων*

⁴⁸ Δημήτρης Παπικινός, 1928-1929 [...], ο.π.

⁴⁹ «Δημοτ. Θέατρον», *Ελευθερία Κέρκυρας* 90 (1.3.1929),σ.2

⁵⁰ «Δημοτ. Θέατρον», *Ελευθερία Κέρκυρας* 90 (1.3.1929),σ.2

⁵¹ Δημήτρης Παπικινός, Δημήτρης Παπικινός, 1928-1929 [...], ο.π.

⁵² Δημήτρης Παπικινός, Δημήτρης Παπικινός, 1928-1929 [...], ο.π.

⁵³ Ο.π

16.3.1929	<i>Polenblut</i> (Oskar Nedbal-Leo Stein) ⁵⁴
17.3.1929	<i>Paganini</i> (Franz Lehar-Paul Knepler& Bela Jenbach) ⁵⁵
18,23.3.1929	<i>Ο Βαρκάρης Του Βόλγα</i> (Ανδρέα Μαστροεκίνη-Σπυριδωνα Ποταμιάνου) ⁵⁶
20.3.1929	<i>Η πριγκήπισσα της Ταβέρνας</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη) ⁵⁷
20,27.3.1929	<i>Η Δούκισσα των Αθηνών</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη) ⁵⁸

Σύρος

Ο επόμενος σταθμός του θιάσου είναι το νησί της Σύρου. Οι παραστάσεις πιθανόν να πραγματοποιήθηκαν στο θέατρο Απόλλων. Το Σάββατο 20.4.1929 παρουσιάστηκε η οπερέτα *Φρόνη*⁵⁹, ενώ υπάρχουν ενδείξεις ότι παρουσιάστηκε και το έργο *Κρυφό Ρομάντζο* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη⁶⁰. Στο φύλλο της 20^{ης} Απριλίου της εφημερίδας *Θάρρος* υπάρχει σχολιασμός για το θίασο αλλά και για τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν. Αναλυτικότερα το άρθρο αναφέρει: «Με μεγάλην επιτυχίαν συνεχίζονται αι παραστάσεις του θιάσου της κ. Καντιώτη παρ' όλον ότι τα παιζόμενα έργα ασφαλώς δεν λέγουν μεγάλα πράγματα. Αύριον ο θίασος δίδει την αποχαιρετιστήριον του παράστασιν, σήμερον δε παίζει το σημειώσαν εξαιρετικήν επιτυχίαν έργον «Φρόνη». Τα έργα παίζονται σχεδόν πάντοτε πολύ καλά. Η κ. Καντιώτη δεν έχει μόνο μιαν φωνήν, η οποία ασφαλώς δικαιώνει το όνομα της αλλά και ηθοποιάν και χάριν εξαιρετικήν. Ο Κ. Φιλιππίδης σκορπίζει το γέλιο και την χαράν με την άφθαστον τέχνην του. Ο κ. Μίμης Καντιώτης πολλές φορές είναι... αμίμητος, δυστυχώς όμως συνήθως ξεχνιέται και μας εμφανίζεται ο ίδιος, ίδιες χειρονομίες, ίδιοι μορφασμοί, ίδιο ύφος, πολλές φορές και τα ίδια λόγια, τι κρίμα! Ο κ. Καβαφάκης τιμά την θέσιν του εις τον θίασον, είναι ό,τι πρέπει και ό,τι του πρέπει. Δια την Δδα. Ζ. Μπριλλάντη κάθε έπαινος είναι περιττός, είναι εις όλα... αρτία. Λαμπρός επίσης και ο κ. Λάμπρου. Μόνο εις τον κ. Κοφινιώτην θα ηθέλαμε να συστήσωμεν περισσότεράν προσοχήν εις τας κινήσεις του και εις την πρόζα του. Και τα λοιπά μέλη του θιάσου κάνουν ό,τι μπορούν για να ευχαριστήσουν το κοινόν. Ελπίζομεν ότι ο θίασος θα φύγη ικανοποιημένος από τη Σύρον και ότι θα έχωμεν την τύχην να [τον] έχωμεν και εις το προσεχές. Το ελπίζομεν και το ευχόμεθα. Αν.Δρ»⁶¹ Ο θίασος πιθανόν αναχώρησε από το νησί της Σύρου στις 21 ή 22 Απριλίου. Δυστυχώς για το νησί της Σύρου οι διαθέσιμες πηγές ήταν ελάχιστες όπως και για το νησί της Κεφαλονιάς.

⁵⁴ Ο.π

⁵⁵ Ο.π

⁵⁶ Ο.π

⁵⁷ «Θεατρικά», *Εφημερίς των ειδήσεων* 89 (21.3.1929), σ.3

⁵⁸ Δημήτρης Παπικινός, 1928-1929 *Θίασος οπερέτας Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη*, ανέκδοτη εργασία

⁵⁹ «Θίασος Ολ. Καντιώτη-Ριτσιάρδη», *Θάρρος* 326 (20.4.1929), σ.1

⁶⁰ Φιλαρμονική Εταιρία Κέρκυρας, *Ιστορικό μουσικό αρχείο φ3294*, νφ.3

⁶¹ «Θίασος Ολ.Καντιώτη-Ριτσιάρδη», *Θάρρος* 326 (20.4.1929), σ.1

Αθήνα-Πειραιάς

Πιθανόν ο θίασος αφίχθη στην πρωτεύουσα στις 23.4.1929 και ξεκίνησε τις παραστάσεις στο θέατρο «Παπαϊωάννου» την Κυριακή του Πάσχα με το έργο του Emmerich Kalman *Die*

Zirkusprinzessin ⁶². Ο θίασος παρέμεινε στην πρωτεύουσα και το θέατρο «Παπαϊωάννου» έως την 12^η Ιουλίου. Κατά τη διάρκεια των τεσσάρων αυτών μηνών, ο θίασος πραγματοποίησε και τέσσερις παραστάσεις στο θέατρο «Πειραιϊκόν»⁶³. Ο θίασος το μεσημέρι της 15^{ης} Ιουλίου επιβιβάστηκε στο ατμόπλοιο «Μαιρή Μ.» με προορισμό το νησί της Μυτιλήνης⁶⁴.

Σύμφωνα με δημοσιεύματα της εποχής, ο αριθμός των θεατών στα θέατρα ήταν ικανοποιητικός, όπως και στο θέατρο «Παπαϊωάννου»⁶⁵. Ωστόσο αυτό δεν εξασφάλιζε ικανοποιητικό κέρδος για τους θιασάρχες λόγω των προσκλήσεων⁶⁶. Ο Τύπος αναφέρεται ακόμη με θετικά σχόλια για τον θίασο. Τα περισσότερα δημοσιεύματα γράφτηκαν -όπως είναι λογικό- για την Αθηναϊκή πρεμιέρα του έργου *Η Πρώτη Αγάπη* του Νικολάου Χατζηαποστόλου⁶⁷. Άρθρο στην εφημερίδα *Ακρόπολις* την 19^η Μαΐου ανέφερε: «... Η εκτέλεσις από τον θίασον, ο οποίος το είχε παίξει ήδη το έργον κατά το χειμερινόν τουρνέ ανά τας επαρχίας, υπήρξεν άψογος. Και δεν ήτο δυνατόν να μην είναι, εφ' όσον τους πρώτου ρόλους κρατούν καλλιτέχναι ως η κ. Ολυμπία Καντιώτη- Ριτσιάρδη, η συμπαθεστάτη σουμπρέττα δις Ηρώ Χαντά, ο τενόρος κ. Μ. Κοφινιώτης και ο νεαρός κωμικός κ. Μίμης Καντιώτης»⁶⁸.

Πίνακας 3

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο θέατρο Παπαϊωάννου.

5 έως 12.5.1929	<i>Die Zirkusprinzessin</i> (Emmerich Kálmán) ⁶⁹ .
13 έως 16.5.1929	<i>Κάτια η χορεύτρια</i> ⁷⁰
17.5.1929 έως 13.6.1929	<i>Η Πρώτη Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ⁷¹
14 έως 23.6.1929	<i>Μια μονάκριβη νύχτα</i> ⁷²
24.6.1929 έως 7.7.1929	<i>Διαβολογυναίκα</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Μάνου Φιλλιπίδη)
10 έως 12.7.1929	<i>Φρόνη</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδης- Νικολάου Γριμάλδη) ⁷³

Μυτιλήνη

⁶² «Τα θέατρα», *Εμπρός* 11654 (5.5.1929),σ.2

⁶³ *Γυναίκα Διάβολος* (8.7.1929), *Η πρώτη Αγάπη* (9.7.1929), *Χαλιμά* (13.7.1929), *Φρόνη* (14.7.1929).Οι ημερομηνίες των παραστάσεων είναι όπως εμφανίζονται στη στήλη «θέατρα-κινηματογράφοι» στην εφημερίδα *Ακρόπολις*.

⁶⁴ «Ταχυδομείον», *Σκρίπ* 9402 (15.7.1929),σ.2

⁶⁵ «Θέατρον και μουσική», *Ακρόπολις* 101 (10.5.1929),σ.2

⁶⁶ «Εδώ κ' εκεί/θεατρικά», *Ακρόπολις* 9392 (5.7.1929),σ2-3

⁶⁷ «Θεατρικά πρώται», *Ακρόπολις* 110 (19.5.1929),σ.2

⁶⁸ «Θεατρικά Πρώται», *Ακρόπολις* 110 (19.5.1929),σ.2

⁶⁹ «Τα θέατρα», *Εμπρός* 11654 (5.5.1929),σ.2

⁷⁰ «Τα θέατρα», *Εμπρός* 11660 (13.5.1929),σ.2

⁷¹ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 134 (12.6.1929),σ.2

⁷² «Θέατρα», *Σκρίπ* 9371 (14.6.1929),σ.3

⁷³ «Θεατρικά-Κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 160 (10.7.1929),σ.2

Μυτιλήνη

Ο θίασος αφίχθη στο νησί της Μυτιλήνης την 16^η Ιουλίου και την επόμενη μέρα ξεκίνησε τις παραστάσεις του στο θέατρο «ΑΣΤΗΡ» με το έργο *Die Zirkusprinzessin* (Emmerich Kálmán)⁷⁴ ενώ η τελευταία παράσταση δόθηκε τη Δευτέρα 12.8.1929 και ήταν αφιερωμένη στο θεατρικό επιχειρηματία Φωκαέα⁷⁵.

Η κριτικές του τύπου προς τον θίασο είναι θετικές ενώ ο σχολιασμός για το σύνολο των έργων ήταν θετικός, πλην για τα έργα *Die Zirkusprinzessin*⁷⁶ και *Η Φρόνη*⁷⁷. Στη στήλη «Τριβόλοι» αναφέρει ότι το έργο η *Πριγκήπισσα της Ταβέρνας* και η Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη προσέελκυσαν αρκετό κόσμο. «... Η «Πριγκήπισσα της Ταβέρνας» σημείωσε πρώτης τάξεως επιτυχία. Η κ. Ριτσιάρδη κατεχειροκροτήθη. Ο κήπος και το Περίπτερον εκήρυξαν πτώχευσιν. Αυτά έχουν οι συναγωνισμοί. Ούτε μουσική τώρα ούτε μπατζίδια ούτε Ρωσίδες, ούτε μεγαλοπρεπείς ορχήστρες. Επελθών γάρ ο θίασος, πάντα ταύτα εξηφάνισεν. Ακόμη και ο φωτισμός έχει τσιμπλιάσει κυριολεκτικώς. Και ο κυρ-Στράτης κάθε τόσο τουμπάρει... Αέρα στο λούξ. Όσο για τα ηλεκτρικά λαμπόνια αυτά δα έχουν κατανήσει νεκροκαντήλες. Εν τω μεταξύ φρονιμώτατα ποιών ο κ. Κατζούνος εγκατέστησεν ορχήστρα εις τα «Ολύμπια». Έτσι τα «Ολύμπια» στην προκυμαία και η Ολυμπία στον «Αστέρα» τραβούν όλο των κοσμάκη».

Πίνακας 4

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο θέατρο ΑΣΤΗΡ.

18,20.7.1929	<i>Η Πρώτη Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ⁷⁸
19.7.1929	<i>Der Orlow</i> (Bruno Granichstaedten-Ernst Marischka) ⁷⁹
20.7.1929	<i>Δεσποινίς Σορολόπ</i> ⁸⁰
22.7.1929&4.8.1929	<i>Φρόνη</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδης- Νικολάου Γοιμάλδη) ⁸¹

⁷⁴ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3816 (17.7.1929), σ.4

⁷⁵ Ο Παλής, «ΤΡΙΒΟΛΟΙ», *Ελεύθερος Λόγος* 3837 (12.8.1929),σ.2

⁷⁶ «ΤΡΙΒΟΛΟΙ», *Ελεύθερος Λόγος* 3819 (20.7.1929),σ.2

⁷⁷ «ΤΡΙΒΟΛΟΙ», *Ελεύθερος Λόγος* 3822 (24.7.1929),.2

⁷⁸ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3817 (18.7.1929),σ.4

⁷⁹ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3818 (19.7.1929),σ.4

⁸⁰ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3819 (20.7.1929),σ.4

⁸¹ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3820 (22.7.1929),σ.4

24.8.1929	<i>Μια μονάκριβη νύχτα & Διαβολογυναίκα</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη- Μάνου Φιλλιπίδη) ⁸²
25.7.1929	<i>Paganini</i> (Franz Lehar-Paul Knepler& Bela Jenbach) ⁸³
26,31.7.1929	<i>Η Χριστίνα</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ⁸⁴
27.7.1929	<i>Το τελευταίο βάλς ή ο Χορός του θανάτου</i> ⁸⁵
28.7.1929&4.8.1929	<i>Χαλιμά</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ⁸⁶
30.7.1929	<i>Μέγας Ναπολέων</i> ⁸⁷
1.8.1929	<i>Η πριγκίπισσα της Ταβέρνας</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη) ⁸⁸
2.8.1929	<i>Gräfin Mariza</i> (Emmerich Kalman) ⁸⁹
3.8.1929	<i>Die Csárdásfürstin</i> (Emmerich Kalman) ⁹⁰
7.8.1929	<i>Γύρω στην Αγάπη</i> ⁹¹
9.8.1929	<i>Polenblut</i> (Oskar Nedbal-Leo Stein) ⁹²
9.8.1929	<i>The Yankee Princess</i> (Emmerich Kalman) ως τιμητική Ηρώς Χαντά ⁹³
10.8.1929	<i>Η Γυναίκα του Δρόμου</i> ⁹⁴
11.8.1929	<i>Κρυφό Ρωμάντζο</i> ⁹⁵
11.8.1929	<i>Ο Βαρκάρης Του Βόλγα</i> (Ανδρέα Μαστροεκίνη-Σπυρίδωνα Ποταμιάνου) ⁹⁶

Καβάλα

Οι παραστάσεις του θιάσου «Καντιώτη-Ριτσιάρδη» στην πόλη της Καβάλας ξεκίνησαν στις 14.8.1929 με το έργο του *The Yankee Princess* (Emmerich Kalman) στο θέατρο «Δημοτικός Κήπος», ενώ η τελευταία παράσταση του θιάσου μπροστά στο κοινό της Καβάλας πραγματοποιήθηκε τη Δευτέρα 2.9.1929 με το έργο *Polenblut* (Oskar Nedbal-Leo Stein). Η τελευταία αυτή παράσταση πραγματοποιήθηκε ως τιμητική προς τον Μίμη Καντιώτη⁹⁷. Την επομένη της παράστασης ο θιάσος αναχώρησε με το ατμόπλοιο «Μπουμπουλίνα» με προορισμό την Αθήνα⁹⁸.

Δυστυχώς στη διάθεση μου δεν μπόρεσα να έχω επαρκές υλικό. Στην εφημερίδα *Κήρυξ* εντοπίζεται μόνο μία αναφορά για το θιάσο στο φύλλο της 31^{ης} Αυγούστου. Στο άρθρο αυτό γίνεται αναφορά ότι το θέατρο κάθε βράδυ συγκεντρώνει αρκετό κόσμο⁹⁹.

Πίνακας 5

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο θέατρο Δημοτικός Κήπος.

14.8.1929	<i>The Yankee Princess</i> (Emmerich Kalman) ¹⁰⁰
17.8.1929	<i>Der letzte Walzer</i> (Oscar Straus-Julius Brammer&Alferd Grünwald) ¹⁰¹
21.8.1929	<i>Φρόνη</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη-Νικολάου Γριμάλδη) ¹⁰²
26.8.1929	<i>Paganini</i> (Franz Lehar-Paul Knepler& Bela Jenbach) ¹⁰³

-
- ⁸² «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3822 (24.7.1929),σ.4
⁸³ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3823 (25.7.1929),σ.4
⁸⁴ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3824 (26.7.1929),σ.4
⁸⁵ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3825 (27.7.1929),σ.4
⁸⁶ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3826 (29.7.1929),σ.4
⁸⁷ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3827 (30.7.1929),σ.4
⁸⁸ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3829 (1.8.1929),σ.4
⁸⁹ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3830 (2.8.1929),σ.4
⁹⁰ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3831 (3.8.1929),σ.4
⁹¹ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3833 (7.8.1929),σ.4
⁹² Ο.π
⁹³ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3835 (9.8.1929),σ.4
⁹⁴ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3836 (10.8.1929),σ.4
⁹⁵ «Θέατρον ΑΣΤΗΡ», *Ελεύθερος Λόγος* 3836 (10.8.1929),σ.4
⁹⁶ Ο.π
⁹⁷ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1088 (5.9.1929),σ.3
⁹⁸ Ο ΦΑΚΟΣ, «στο περιθώριο», *Κήρυξ* 1091 (5.9.1929),σ.2
⁹⁹ «Στο περιθώριο», *Κήρυξ* 1087 (31.8.1929),σ.2
¹⁰⁰ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1072 (13.8.1929),σ.3
¹⁰¹ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1075 (17.8.1929),σ.3
¹⁰² «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1078 (21.8.1929),σ.3
¹⁰³ «Το θέατρον», *Κήρυξ* 1082 (25.8.1929),σ.3

**Αθήνα-
Πειραιάς
Οι**

27.8.1929	<i>Η Δούκισσα των Αθηνών</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη) ευργετική παράσταση υπέρ της Ολυμπίας Καντιώτης-Ριτσιάρδης ¹⁰⁴
1.9.1929	<i>Κρυφό ρομάντζο</i> ¹⁰⁵
1.9.1929	<i>Η πρώτη Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ¹⁰⁶
2.9.1929	<i>Polenblut</i> (Oskar Nedbal-Leo Stein) ¹⁰⁷

παραστάσεις στην Αθήνα ξεκίνησαν στο θέατρο «Παπαϊωάννου» την 6^η Σεπτεμβρίου 1929 με το έργο *Η Πρώτη Αγάπη* του Χατζηαποστόλου¹⁰⁸. Η τελευταία παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 22.10.1929 με την Γαλλική οπερέτα René Mercier *Déshabillez-vous*¹⁰⁹. Στη συνέχεια ο θίασος κατηφόρισε προς τον Πειραιά και ξεκίνησε τις παραστάσεις του στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης την 24^η Οκτωβρίου με το έργο *Η Πρώτη Αγάπη* του Νικολάου Χατζηαποστόλου¹¹⁰, ενώ ο θίασος παρέμεινε στον Πειραιά γι ενάμισι μήνα περίπου. Στη συνέχεια, ο θίασος επιστρέφει στην Αθήνα και παραμένει ανενεργός μέχρι τις τελευταίες μέρες του Νοεμβρίου αλλά πραγματοποιεί προεμιέρα τη Δευτέρα 2 Δεκεμβρίου στο θέατρο «Κεντρικόν» με το έργο *Οι Γιάννηδες*, ενώ η τελευταία παράσταση πραγματοποιήθηκε την 6^η Ιανουαρίου με το νέο έργο του Σπάθη *Στο Λαβύρινθο* και την επομένη ο θίασος αναχώρησε για σειρά παραστάσεων στο Ηράκλειο και στα Χανιά¹¹¹.

Δυστυχώς οι κριτικές είναι ελάχιστες, διότι οι κριτικοί της Αθήνας σχολίαζαν περισσότερο τα νέα έργα τα οποία παρουσιάζονταν εκείνη την χρονική στιγμή στην πρωτεύουσα. Για τον θίασο υπάρχουν, όμως δύο κριτικές για τις προεμιέρες των έργων *Η Βλάμισσα* και *Στο Λαβύρινθο*, οι οποίες ήταν θετικές όσον αφορά τα έργα και το θίασο. Η προσέλευση του κόσμου στις παραστάσεις του θιάσου μπορεί να χαρακτηριστεί ως ικανοποιητική.

Πίνακας 6

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο θέατρο Παπαϊωάννου.

6 έως 16.9.1929	<i>Η Πρώτη Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ¹¹²
17.9.1929 έως 14.10.1929	<i>Η Βλάμισσα</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ¹¹³
15 έως 22.10.1929	<i>Déshabillez-vous</i> (René Mercier) ¹¹⁴

¹⁰⁴ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1083 (27.8.1929),σ.3

¹⁰⁵ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1088 (1.9.1929),σ.3

¹⁰⁶ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1088 (1.9.1929),σ.3

¹⁰⁷ «Θεατρικά», *Κήρυξ* 1088 (5.9.1929),σ.3

¹⁰⁸ «Θέατρα-Κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 228 (6.9.1929),σ.2

¹⁰⁹ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 266 (15.10.1929), σ.2

¹¹⁰ «Τα θέατρα», *Εμπρός* 12080 (24.10.1929),σ.3

¹¹¹ «Ο θίασος Ριτσιάρδη εις την Κρήτην», *Ακρόπολις* 338 (5.1.1930),σ.2

¹¹² «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 237 (16.9.1929),σ.2

¹¹³ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 265 (14.10.1929),σ.2

¹¹⁴ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις* 266 (15.10.1929), σ.2

Πίνακας 7

Οι παραστάσεις και τα έργα τα οποία παρουσιάστηκαν στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

24,28.10.1929	<i>Η Πρώτη Αγάπη</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ¹¹⁵
24,27.10.1929	<i>Déshabillez-vous</i> (René Mercier) ¹¹⁶
26.10.1929	<i>Η Βλάμισσα</i> (Νικολάου Χατζηαποστόλου) ¹¹⁷
29.10.1929	<i>Η Κοντέσα του Χορού</i>
30.10.1929	<i>Κρυφό Ρομάντζο</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ¹¹⁸
31.10.1929	<i>Χριστίνα</i> (Θεόφραστου Σακελλαρίδη) ¹¹⁹
1.11.1929	<i>Η Διαβολογυναίκα</i> (Ιωσήφ Ριτσιάρδη) ¹²⁰
2 έως 5.11.1929	<i>Η γυναίκα του δρόμου</i> ¹²¹
7.11.1929	<i>Der letzte Walzer</i> (Oscar Straus-Julius Brammer&Alferd Grünwald) ¹²²
8,9.11.1929	<i>Δις Σορολόπ</i> ¹²³
10.11.1929	<i>Ο Βαρκάρης Του Βόλγα</i> (Ανδρέα Μαστροεκίνη-Σπυριδώνα Ποταμιάνου)
10.11.1929	<i>Μποεμική Αγάπη</i> ¹²⁴

Πίνακας 8

Οι ηθοποιοί που έλαβαν μέρος στο θίασο κατά τη διάρκεια της περιοδείας.

Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη
Ζαζά Μπριλάντη
Άννα Ρούσσου
Μαίρη Φλερύ
Άννα Παρασκευοπούλου
Μιχαήλ Κοφινιώτης
Μάνος Φιλιππίδης
Άγγελος Λάμπρος
Βέρδης Παρασκευόπουλος
Εμμανουήλ Καντιώτης
Μίμης Καντιώτης

¹¹⁵ «Τα θέατρα», *Εμπρός 12080* (24.10.1929),σ.3

¹¹⁶ «Θέατρα», *Σκρίπ 9887* (25.10.1929),σ.2

¹¹⁷ «θέατρα-Κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 277* (26.10.1929),σ.2

¹¹⁸ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 281* (30.10.1929),σ.2

¹¹⁹ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 282* (31.10.1929),σ.2

¹²⁰ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 283* (1.11.1929),σ.2

¹²¹ «Θέατρα-Κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 284* (2.11.1929),σ.2

¹²² «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 289* (7.11.1929),σ.2

¹²³ «θέατρα-κινηματογράφοι», *Ακρόπολις 290* (8.11.1929),σ.2

¹²⁴ Ο.π.

Λέανδρος Καφαβάκης
Μάνος Σκορδίλης
Ιωάννης Τερζάκης
Τζαβέλλα
Α. Πίλτς
Μ. Θηβαίου
Αθ. Λουλούδα
Άγγελος Λάμπρου
Χ. Θηβαίος
Ιακωβίδης
Α. Μερμινάς
Ν. Μανιάτης
Ν. Βουτσινάς
Γ. Βουτσινάς
Δημήτρης Αφεντάκης
Αρβανιτάκης
Σουμβασόλας

Έτσι, λοιπόν, λαμβάνοντας υπ' όψιν πρωτογενή τεκμήρια της τότε περιόδου διαπιστώνεται ότι ο θίασος «Ολυμπία Καντιώτη-Ριτσιάρδη» διέγραψε μια δραστήρια πορεία στον τομέα του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Ο θίασος πραγματοποιούσε αδιάλειπτα παραστάσεις καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς, γεγονός το οποίο προκύπτει - συμπεριλαμβανομένης της θετικής υποδοχής που είχε από το κοινό- ότι παρουσίαζε αξιόλογο έργο. Σχετικά με τους ηθοποιούς ο θίασος ως επί το πλείστον απαρτιζόταν από τους ίδιους ηθοποιούς κυρίως στους βασικούς ρόλους. Χορογράφος ήταν η Ραμασ[κ]ώφ και πρώτες χορεύτριες: Σόνια Κρακόφσκη, Σοφία Ραμασ[κ]ώφ ενώ ο χορός αριθμούσε περί τους 20 χορευτές (άνδρες-γυναίκες). Η ορχήστρα αποτελούνταν από 20-25 μουσικούς, οι 10-15 από τους οποίους ήταν σταθεροί κατά τη διάρκεια της περιόδου ενώ οι υπόλοιποι ήταν ντόπιοι μουσικοί της εκάστοτε περιοχής¹²⁵. Διευθυντής Ορχήστρας ήταν ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης¹²⁶. Όσον αφορά το ρεπερτόριο του θιάσου ήταν έργα ως επί το πλείστον Ελλήνων συνθετών αλλά και ενίοτε Ευρωπαίων, κυρίως από τη Γαλλική σχολή και τη Βιεννέζικη. Η τότε κοινωνία τόσο της Αθήνας όσο και της επαρχίας έδειχνε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις παραστάσεις οπερέτας όπως συμπεραίνεται από τα δημοσιεύματα του τοπικού Τύπου. Η δράση των οπερετικών θιάσων ήταν αρκετά έντονη κατά τη περίοδο του Μεσοπολέμου, γεγονός το οποίο αφήνει περιθώρια για περαιτέρω έρευνα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον αρχιμουσικό της Φιλαρμονικής Ένωσης Κέρκυρας «Καποδίστρια», κ. Δημήτρη Παπικινό για τη παραχώρηση ανέκδοτου υλικού, όπως και τον Ιωάννη Μιλιάδη για τη φωτογράφιση των απαραίτητων εντύπων της εφημερίδας *Κήρυξ*.

¹²⁵ Παρατηρώντας τα μέρη των οργάνων από την οπερέτα *Φρόνη*, εντοπίζουμε την παραπάνω τακτική του θιάσου.

¹²⁶ «Θεάματα», *Τηλέγραφος* 3776 (15.12.1928), σ.2

ΤΟ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ. ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΜΕ ΝΕΟΤΕΡΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ-ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ.

Παναγιώτης Τέλλης

I. Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι¹

1. Γεωγραφική περιοχή – προσέγγιση

Το πολυφωνικό ιδίωμα της Ηπείρου γεωγραφικά τοποθετείται στα χωριά της επαρχίας Πωγωνίου, σε κάποια της Κόνιτσας του νομού Ιωαννίνων καθώς και σε λιγοστά χωριά που βρίσκονται στους πρόποδες του όρους Μουργκάνα του νομού Θεσπρωτίας. Από την άλλη πλευρά των συνόρων (Αλβανική επικράτεια) συνεχίζεται σε ολόκληρη την περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης, της Ρίζας και Πάνω Πωγωνίου του νομού Αργυροκάστρου, στα χωριά του Θεολόγου και Βούρκου των νομών Δελβίνου και Αγίων Σαράντα και στα ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρρας². Ο μουσικολόγος Κ. Λώλης επιπλέον αναφέρει, «Το πολυφωνικό τραγούδισμα συνεχίζεται σε όλες τις Αλβανόφωνες περιοχές που συνορεύουν με το γεωγραφικό χώρο της Εθνικής Ελληνικής Μειονότητας στην Αλβανία. Αντίθετα βαδίζοντας προς το νότο της Ηπείρου η παρουσία του πολυφωνικού τραγουδιού συρρικνώνεται, μέχρι που χάνεται...». Ο εθνομουσικολόγος Λ. Λιάβας τονίζοντας την σπουδαιότητα των πολυφωνικών τραγουδιών συμπληρώνει, «Τα πολυφωνικά τραγούδια αποτελούν τη μοναδική περίπτωση πολυφωνίας στο χώρο της Ελληνικής μουσικής παράδοσης, αλλά και μιαν από τις πλέον ενδιαφέρουσες μουσικές φόρμες όχι μόνο στην ανατολική Μεσόγειο και στα Βαλκάνια αλλά στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της Λαϊκής πολυφωνικής μουσικής»³. Από την παραπάνω γεωγραφική περιοχή οφείλουμε να αναφέρουμε χωριά που έτυχαν αντικείμενο ερεύνης από μουσικολόγους-ερευνητές ή ηχογραφήσεων, κάποια με ξεχωριστή πολυφωνική παράδοση και ερμηνείες (κατά το παρελθόν ή και τη σημερινή εποχή). Στην επαρχία Πωγωνίου⁴ νομού Ιωαννίνων τα χωριά Χαραυγή, Κτίσματα, Μαυρόπουλο, Χρυσόδουλη, Δολό, Πωγωνιανή, Δελβινάκι, Παρακάλαμος, Βήσσανη, Βασιλικό, στην περιοχή Μουργκάνας νομού Θεσπρωτίας τα χωριά Βαβούρι και Λιάς. Από την άλλη πλευρά

¹ Το άρθρο αποτελεί μέρος της μεταπτυχιακής εργασίας του γράφοντος.

Τέλλης Παν., *Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι. Καταγραφές του Σπυρίδωνος Περιστερή και σύγκριση με νεότερες καταγραφές-ηχογραφήσεις*, Μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών του Ι. Π., Κέρκυρα 2017.

² Λώλης Κ., *Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι*, Ιωάννινα: 2006, σ.16.

³ Λιάβας Λ., «Τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου», *Απειρος*, αρ. 1 (1998), σ.18.

⁴ Στην επαρχία Πωγωνίου και ιδιαίτερα στο χωριό Κεφαλόβρυσσο ανιχνεύεται και ένας δεύτερος τύπος πολυφωνίας (βλάχικη πολυφωνία) η οποία δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσης έρευνας.

των συνόρων (αλβανική επικράτεια) στην περιοχή Άνω Πωγωνίου νομού Αργυροκάστρου τα χωριά Πολύτσανη, Χλωμό, Σωπική, Τσιάτιστα, στην περιοχή Άνω Δερόπολη νομού Αργυροκάστρου τα χωριά Σωτήρα, Λόγγος, Κοσοβίτσα, Σελειό, Πέπελη, Βόδριστα, Μπουλιαράτες, Γεωργουτσάτες, στην περιοχή Κάτω Δερόπολη – Αργυροκάστρου τα χωριά Γράψη, Τεριαχάτες, Σωφράτικα, Γορανζή, Δερβιτσάνη, στην περιοχή της Ρίζας – Αργυροκάστρου τα χωριά Γλύνα, Άνω και Κάτω Επισκοπή και το Αργυρόκαστρο. Στην περιοχή Θεολόγου νομού Αγίων Σαράντα τα χωριά, Άνω και Κάτω Λεσινίτσα, Δίβρη, Τσερκοβίτσα, στην περιοχή Βούρκου νομού Δελβίνου τα χωριά, Βρυώνι, Φοινίκι, στην περιοχή Βούρκου νομού Αγίων Σαράντα τα χωριά Τσαούσι, Τσούκα, στην περιοχή των Ριζών - Αγίων Σαράντα το χωριό Καρόκι και η κωμόπολη Χειμάρα με το κοντινό χωριό Δρυμάδες.

2. Οι ηχογραφήσεις του Ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να χωρίσουμε τις ηχογραφήσεις του Ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού σε δύο βασικές κατηγορίες:

α) Οι ηχογραφήσεις των δισκογραφικών εταιρειών-εμπορικές ηχογραφήσεις

β) Οι ηχογραφήσεις ιδρυμάτων, φορέων, αρχείων, ερευνητών.

Οι εμπορικές ηχογραφήσεις προηγούνται χρονικά των μουσικολογικών στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι και μπορούμε να τις χωρίσουμε σε τρεις χρονικές περιόδους⁵.

Α περίοδος 1928-1945

Β περίοδος 1945-1990

Γ περίοδος 1990 έως σήμερα

Οι ερευνητικές ηχογραφήσεις πάνω στο πολυφωνικό τραγούδι ξεκινάνε μετά το 1950⁶.

3. Μελέτες και έρευνες με θέμα το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι

Η εθνο-μουσικολογική έρευνα για το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, από ελληνικής πλευράς, ξεκίνησε μετά το 1950 με τον ερευνητή Σπυρίδων Περιστέρη⁷ ακολουθούν εκείνες

⁵ Ο διαχωρισμός σε τρεις περιόδους έχει σχέση με την απομόνωση του Ελληνόφωνου πληθυσμού της Νοτίου Αλβανίας το χρονικό διάστημα (1945-1990) αποτέλεσμα της γενικής πολιτικής απομόνωσης του Αλβανικού κομμουνιστικού κράτους. Στις ηχογραφήσεις που έχουν πραγματοποιηθεί την περίοδο 1945-1990 συμμετέχουν και Βορειοηπειρώτες που ζουν στην Ελλάδα.

⁶ 1951 και 1957, Ηχογραφήσεις του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών από τους ερευνητές Σπ. Περιστέρη (μουσικολόγος) και Δημ. Οικονομίδα (φιλόλογος-λαογράφος).

⁷ Περιστέρης Σπ., «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ.9-10 (1955-1957), Αθήνα 1958, σσ. 105-133, καθώς και Σπυριδάκης Γ. - Περιστέρης Σπ., *Ελληνικά Δημοτικά τραγούδια – Μουσική Εκλογή*, τ.Γ', Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1968, β' εκδ. 1999.

του Αντώνιου Λάβδα⁸, Samuel Baud-Bovy⁹, Μενέλαου Ζώτου¹⁰, Παντελή Καβακόπουλου¹¹ και μετά το 1990 με έρευνες των Λάμπρου Λιάβα¹², Κώστα Λώλη¹³, Νίκου Διονυσόπουλου, Βασιλείου Νιτσιάκου και άλλων νεότερων ερευνητών. Η μελέτη και έρευνα προ του 1990 προσπίπτει σε ένα βασικό πρόβλημα, αυτό της απομόνωσης του Ελληνόφωνου πληθυσμού της Νοτίου Αλβανία¹⁴ (Βόρειος Ήπειρος). Κατά την περίοδο αυτή η έρευνα και τα δείγματα προέρχονται από τον Ελλαδικό γεωγραφικό-συνοριακό χώρο και από Βορειοηπειρώτες που κατοικούν στην Ελλάδα. Μετά το 1990 - άνοιγμα των συνόρων - έχουμε εμπλουτισμό των δειγμάτων και νέα βάση δεδομένων για τους ερευνητές. Ο γεωγραφικός χώρος του πολυφωνικού τραγουδιού βρίσκεται στην πλήρη του μορφή.

3.1 Σημαντικές μελέτες και έρευνες πριν και μετά το 1990

3.1.1 «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου» υπό Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη

Η πρώτη και πολύ σημαντική μελέτη στο Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι είναι αυτή του ερευνητή-μουσικολόγου Σπυρίδωνος Δ. Περιστέρη με τίτλο «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου» και δημοσιεύτηκε το 1958¹⁵. Πρόκειται για τα αποτελέσματα της έρευνας που διεξήχθη για λογαριασμό του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών το 1951 (Ιωάννινα) και 1957¹⁶ (Πέρδικα, Ρίζιανη-περιοχή Ηγουμενίτσας και Λάκκας Πωγωνίου) με επικεφαλής τους ερευνητές Σπ. Περιστέρη και Δ. Οικονομίδη. Η μελέτη αυτή θα γνωστοποιήσει το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι στον χώρο της εθνο-μουσικολογίας και συγχρόνως θα το τοποθετήσει στον χάρτη της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Ο Σπ. Περιστέρης καταγράφει σε ευρωπαϊκή γραφή εννέα πολυφωνικά τραγούδια, τραγουδισμένα από Βορειοηπειρώτες πρόσφυγες και ντόπιους (Λάκκα Πωγωνίου). Επιπλέον παρέχει γενικές πληροφορίες (γεωγραφικές, ήθη-έθιμα και γλωσσικές) για την περιοχή της Δρόπολης και ειδικές για την σύσταση της ομάδας του πολυφωνικού τραγουδιού. Αναλύει τη σύσταση της ομάδας, όσον αφορά το φύλλο (ανδρικά, γυναικεία,

⁸ Λάβδας Α., «Πεντάφθογοι κλίμακες εν τη δημόδη μουσική της Ηπείρου», *Ηπειρωτική Εστία*, αρ.7 (1958), σσ. 135-141.

⁹ Baud-Bovy S., «Chansons d' Epire du Nord et du Pont», *Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1971), pp. 120-127, καθώς και Baud-Bovy S., *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι 1: Μεταγραφή μουσικών παραδειγμάτων 2*, Ναύπλιο: Π.Α.Ι., 1984, β' εκδ. 1994, σσ. 49-51, 141.

¹⁰ Ζώτος Μεν., *Το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου*, Ιωάννινα: Ι.Β.Ε., 1978.

¹¹ Καβακόπουλος Παντ., «Μουσική αποστολή στην Ήπειρο», ανάτυπο από το Ζ' τόμο της Δωδώνης Επιστημονικής Επετηρίδας Φ.Σ.Π. Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1978, σσ. 359-384, στο *Ανθολογία Μουσικολογικών Ανακοινώσεων και Δημοσιευμάτων 1954-2008*, Λάιος Σάκης (επιμ.), Αθήνα: 2008, σσ. 175-179 και 223-228 .

¹² Λιάβας Λ., «Τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου», *Άπειρος*, αρ.1 (1998), σσ. 18-19.

¹³ Λώλης Κ., *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι*, Ιωάννινα: 2006.

¹⁴ Αποτέλεσμα της γενικής πολιτικής απομόνωσης του Αλβανικού κομμουνιστικού κράτους.

¹⁵ Περιστέρης Σπ., «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τ.9-10 (1955-1957), Αθήνα 1958, σσ. 105-133.

¹⁶ Ο ερευνητής έχει συμπεριλάβει στη μελέτη και στοιχεία από την αποστολή του 1954 στην περιφέρεια Κονίτσης, Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ.116-117.

μεικτά σύνολα), τοποθέτηση στο χώρο (σχηματικά), κάνει ιδιαίτερη αναφορά στους ρόλους των φωνών (παρτής, γυριστής-κλώστης, ισοκράτες, ριχτής), τις ιδιαιτερότητες των ρόλων, με πληροφορίες και αναφορές από τους ίδιους τους τραγουδιστές-πληροφοριοδότες. Επίσης κάνει αναφορά στις μελωδίες που βασίζονται τα τραγούδια (πεντατονική κλίμακα), την έκταση, τη ρυθμική αγωγή που ακολουθούν και αν υπάρχουν ομοιότητες με άλλες περιοχές της Ηπείρου¹⁷.

Παράλληλα διατυπώνονται:

ζητήματα μουσικά-μουσικολογικά ως προς τη λειτουργία των φωνών

[...]έάν ώρισμένοι τύποι έκ τών άσμάτων τούτων κλώθωνται ή γυρίζωνται, επίσης ό καθορισμός μιās φωνής την όποίαν χαρακτηρίζω ένταυθα άπλως ως τρίτην φωνήν, [...]

[...]Άκόμη ύπάρχουν καί ζητήματα σχετικά μέ τήν σχέσιν του κλώστου καί του γυριστου προς τό κείμενον του τραγουδιού καί άλλα τά όποία θά λυθούν μόνον μέ τήν περαιτέρω μουσικολογικήν μελέτην τών άσμάτων τούτων μετά τήν πλήρη περισυλλογήν αυτών ως καί τών μελωδιών τών γειτονικών περιφερειών.¹⁸

ζητήματα προέλευσης - μουσικολογικά

[...]Διακινδυνεύομεν την γνώμην, μήπως ταυτα προέρχωνται έκ μιμήσεως όργανικών μελωδικών ποικιλμάτων και μάλιστα έκ ποιμενικών μουσικών όργάνων ή άκόμη και έκ μιμήσεως τών μεγάλης ποικιλίας ήχων τών κουδουνιών τών κοπαδιών τών αίγοπροβάτων.¹⁹

ζητήματα προέλευσης - ομοιότητας με την Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική

Τελευταίον παρατηρώ έτι ότι τό ίσον καί ή μελωδική κίνησις του γυριστου εις τήν τονικήν καί ύποτονικήν είναι στοιχειά άπαντώντα όμοίως καί εις τήν Βυζαντινήν εκκλησιαστικήν μουσικήν. Τίθεται τό έρώτημα ένταυθα μήπως εις τήν δημόδη τεχνοτροπίαν ταύτην έχωμεν δημιουργικήν επίδρασιν τής μουσικής ταύτης, ήτις εις ώρισμένην ιστορικήν περίοδον ήνθει ένταυθα.²⁰

ζητήματα προέλευσης - εθνικής ταυτότητας

«Είναι τό μουσικόν τουτο φαινόμενον τής Βορείου Ηπείρου αυτόχθον, άναπτυχθέν ένταυθα εις παλαιότερους χρόνους καί έπιζήσαν μέχρι τής σήμερον, ή μετεφυτεύθη τουτο έξ ' άλλων τόπων;²¹

3.1.2 «Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι», Κώστας Λώλης.

Πρόκειται για μια ολοκληρωμένη μελέτη²² του μουσικολόγου και ερευνητή Κώστα Λώλη πάνω στο πολυφωνικό τραγούδι σχεδόν από όλη τη γεωγραφική του περιοχή. Στο πρώτο μέρος προσεγγίζονται θέματα που ταλανίζουν τους ερευνητές, διατυπώνονται οι τυπολογικές δομές του πολυφωνικού τραγουδιού, η μελωδική ανάπτυξη και φυσιολογία, ο

¹⁷ καταθέτει επιπλέον έξι ομοφωνικές καταγραφές.

¹⁸ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.115.

¹⁹ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.114.

²⁰ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ.116-117.

²¹ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.116. Η τελευταία αυτή παρατήρηση χρησιμοποιήθηκε από Αλβανούς μελετητές ως απόδειξη της παλαιότητας της Αλβανικής πολυφωνίας και την καταγωγή της Ελληνικής από την Αλβανική πολυφωνία (βλ. σχετικά Λώλης Κ., ο.π., 2006, σ.24, υποσ.13).

²² Λώλης Κ., *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι*, Ιωάννινα: 2006.

ρυθμός-ρυθμικό σχήμα και η παραδοσιακή μουσική τεχνική. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται οι περιοχές, τα πολυφωνικά σχήματα, οι πληροφοριοδότες, οι πηγές, η δισκογραφία και οι καταγραφές (εκατόν δέκα, 110, καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία). Η μελέτη συνοδεύεται από τα ακουστικά παραδείγματα (cd).

4. Εισαγωγή στη δομή και ερμηνεία του Ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού

Η λαϊκή πολυφωνία της Ηπείρου αναπτύχθηκε ανά τους αιώνες και ακολουθεί τους άγραφους νόμους της προφορικότητας, από στόμα σε στόμα και από γενεά σε γενεά²³. Υπάρχουν διαφορές ερμηνείας-ύφους από περιοχή σε περιοχή ίσως και από ομάδα σε ομάδα, επομένως δεν μπορεί να γίνεται λόγος για μια ενιαία περίπτωση. Με την εξέταση της κάθε περιοχής ξεχωριστά διαμορφώνεται μια γενική εικόνα του πολυφωνικού τραγουδιού. Η επιστημονική κατάρτιση σε συνάρτηση με την βιωματική προσέγγιση και μαθητεία²⁴ συντελούν σε πιο ολοκληρωμένη γνώση του.

4.1 Οι φωνές στο Ηπειρώτικο Πολυφωνικό τραγούδι

Η ομάδα των τραγουδιστών του Ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού αποτελείται από τέσσερις (4) διαφορετικές φωνές-ρόλους. Τα άτομα όμως που πλαισιώνουν ένα πολυφωνικό συγκρότημα είναι περισσότερα, συνήθως μεταξύ έξι (6) έως δέκα (10), ανάλογα με τον αριθμό των ισοκρατών. Το πολυφωνικό σύνολο αποτελείται τόσο από γυναικείες όσο και από ανδρικές φωνές. Τα σύνολα είναι άλλοτε αμιγώς ανδρικά, άλλοτε γυναικεία και άλλοτε μεικτά. Η ερμηνεία του πολυφωνικού τραγουδιού δεν απαιτεί τη συνοδεία μουσικών οργάνων²⁵ και αυτό διότι οι φωνές του πολυφωνικού τραγουδιού το καθιστούν καθ' όλα ολοκληρωμένο και ανεξάρτητο από κάθε οργανική συνοδεία. Παρ' όλα αυτά μέρος των πολυφωνικών τραγουδιών έχει εκτελεστεί με συνοδεία Ηπειρώτικης κομπανίας (κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι).

4.1.1 Η φωνή του πάρτη ή παρτή

Η φωνή η οποία «ξεκινάει», «παίρνει» το τραγούδι ονομάζεται πάρτης ή παρτής ή (σπάνια) σηκωτής. Είναι ο κορυφαίος της ομάδας και τραγουδάει την κύρια μελωδία του τραγουδιού. Ο πάρτης πρέπει να είναι καλλίφωνος και να γνωρίζει καλά τις ιδιαιτερότητες του πολυφωνικού ύφους και της ντοπιολαλιάς, της περιοχής απ' όπου προέρχεται το τραγούδι. Έχει ηγετικό ρόλο και καθορίζει τον τρόπο τραγουδίσματος των υπόλοιπων φωνών ώστε το τραγούδι να ακούγεται «καμπάνα». Όλη η ομάδα προσέχει και ακολουθεί τη ροή του πάρτη στο ρυθμό, στη μελωδία, στη συνήχηση, στο κούρδισμα των φωνών, στα

²³ Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να γίνει σαφής διαχωρισμός από την έντεχνη πολυφωνία της Ευρωπαϊκής μουσικής η οποία ακολουθεί άλλα αισθητικά κριτήρια και στηρίζεται σε διαφορετικό μουσικοθεωρητικό σύστημα.

²⁴ Σε θέματα ερμηνείας και πρακτικής του πολυφωνικού συνόλου ο γράφων καταθέτει και την προσωπική του γνώμη που απορρέει από τη μέχρι τώρα εμπειρία του στο πολυφωνικό τραγούδι.

²⁵ Χρησιμοποιείται συχνά και ο ευρωπαϊκός όρος "a capella".

κοψίματα, στις αναπνοές και στην έκφραση. Η ομάδα σχηματίζει συνήθως ένα ημικύκλιο και ο πάρτης τοποθετείται στο κέντρο ώστε να υπάρχει οπτική και ακουστική επαφή. Ξεκινάει το τραγούδι (πάρσιμο) μόνος του και εκθέτει άλλοτε ολόκληρο τον πρώτο στίχο, άλλοτε το πρώτο ημιστίχιο ή και μέρος του στίχου με μια μουσική φράση ανάλογης έκτασης²⁶. Με το πρώτο «πάρσιμο» ο πάρτης μεταδίδει και τη μουσική βάση του τραγουδιού (τονικότητα) ώστε να ακολουθήσουν καλοκουρδισμένα και οι υπόλοιπες φωνές. Η εκφορά της πρώτης μουσικής φράσης από τον πάρτη γίνεται συνήθως σε ύφος μουσικής απαγγελίας μπορεί όμως να έχει και μελωδικό χαρακτήρα. Η ρυθμική αγωγή σταθεροποιείται με την είσοδο όλων των φωνών. Η έκταση της μελωδίας του πάρτη (γυναικεία ή ανδρική φωνή) δεν υπερβαίνει την έβδομη μελωδική βαθμίδα (διάστημα εβδόμης μικρό) από τη βάση. Συνήθως οι μελωδίες φτάνουν έως την πέμπτη βαθμίδα (διάστημα πέμπτης καθαρής) ανάλογα βέβαια από την περιοχή προέλευσης του τραγουδιού και τις ικανότητες του τραγουδιστή. Κυριαρχεί ο συλλαβικός τρόπος τραγουδιού και λιγότερο ο μελισματικός.

4.1.2 Η φωνή του γυριστή

Ο γυριστής είναι ουσιαστικά η δεύτερη κατά σειρά φωνή που κάνει την εμφάνισή της αφού ο πάρτης ολοκληρώσει το πρώτο πάρσιμο και καταλήξει στην τονική βάση του τραγουδιού. Με ένα επιφώνημα: *α χό χό ή α ντέ ντέ ή απλά α, ε, ο* ή και την επανάληψη μέρος του ημιστιχίου του πάρτη δίνει το «σήμα» στην ομάδα να ξεκινήσει την πολυφωνική εξέλιξη. Σε αυτό το πρώτο και χαρακτηριστικό γύρισμα η φωνή του γυριστή «στέκεται» σε ένα φθόγγο που απέχει κατά ένα διάστημα τέταρτης καθαρής κάτω από την τονική με πιθανή χρήση και της υποτονικής²⁷. Στη συνέχεια το φωνητικό σύνολο με ένα νεύμα του και μια αναπνοή ξεκινά το τραγούδι. Ο πάρτης θα ακολουθήσει τη μελωδία και το ποιητικό κείμενο, οι ισοκράτες θα ισοκρατούν στη βάση του ήχου και «ο γυριστής θα γυρίζει, θα καγγελίζει, θα τσακίζει ασταμάτητα τη μελωδία του πάρτη»²⁸. Στις ενδιάμεσες και τελικές πτώσεις ο γυριστής εκτελεί, ανάλογα και με τις ικανότητές του, μια μελωδική φράση με τα επιφώνηματα : *α χό χό ή α ντέ ντέ ή α, ε, ο* ή το κείμενο. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι ο ρόλος του γυριστή είναι πιο ελεύθερος σε σχέση με τις άλλες φωνές τόσο ως προς τη μελωδία όσο και ως προς το κείμενο. Όσον αφορά τις μελωδικές γραμμές ο γυριστής κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και κάτω και οι φθόγγοι που «χρησιμοποιεί» είναι κυρίως η τονική, η υποτονική και η κάτω τέταρτη καθαρή²⁹. Βέβαια οι νότες αυτές εμπλουτίζονται από την τέχνη του δημοτικού τραγουδιστή με διάφορα στολίδια της

²⁶ Σπάνιες είναι οι περιπτώσεις όπου όλες οι φωνές ξεκινάνε ταυτόχρονα, βλ. Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 74-76, Κεφ. 6.2.3 «Δεροπολίτισσα» (μεικτό σύνολο Κτισμάτων Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας, 1975).

²⁷ Ο Σπ. Περιστέρης ονομάζει τη φωνή αυτή «ρίχτη» και την κίνηση «ρίξιμο του τραγουδιού», Περιστέρης Σπ., *«ο.π.»*, σσ. 114-115.

²⁸ Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ. 37.

²⁹ Κατά την εξέλιξη ενός τραγουδιού υπάρχει περίπτωση να υπερβεί την τονική βάση για λίγο, πλέκοντας περισσότερο την πολυφωνική υφή.

δημοτικής μας παράδοσης (ποικίλματα, γλιστρήματα, τσακίσματα, κ.ά.). Ο γυριστής κατά την εξέλιξη της μελωδίας «στέκεται» στην υποτονική με έναν ιδιαίτερο τρόπο και αρκετά συχνά καταλήγει σε αυτήν. Αυτό δημιουργεί ένα χαρακτηριστικό και γνώριμο άκουσμα της ηπειρωτικής μουσικής παράδοσης³⁰. Θα λέγαμε ότι ο γυριστής δημιουργεί αντιμελωδίες σε σχέση με τη φωνή του πάρτη η οποία κινείται σε γενικές γραμμές από τη βάση του ισοκρατήματος και επάνω. Όσον αφορά το ποιητικό κείμενο ο γυριστής εκφέρει το στίχο μαζί με τον πάρτη. Ο τραγουδιστής ο οποίος έχει αναλάβει το ρόλο του γυριστή, συνήθως άνδρας, πρέπει να είναι και αυτός καλλίφωνος, να μπορεί να τραγουδάει κάτω από τη βάση του ισοκρατήματος με δυνατή φωνή και με ντοπιολαλιά. Επίσης πρέπει να ακολουθεί πιστά τον πάρτη ώστε να συγχρονίζεται μελωδικά και ρυθμικά, να τον ακολουθεί στη ροή του κειμένου, να τον «συναγωνίζεται» στις μελωδίες που δημιουργεί σαν ένας δεύτερος τραγουδιστής ώστε να αναδεικνύεται καλύτερα το πολυφωνικό σύνολο.

4.1.3 Η φωνή του κλώστη

Η ιδιαίτερη φωνή του κλώστη, σπανίζει πλέον από τα σύγχρονα πολυφωνικά σύνολα. Τη συναντάμε περισσότερο σε παλαιότερες ηχογραφήσεις ή σε αμιγώς γυναικεία σύνολα. Στο πολυφωνικό τραγούδι δεν συνηθίζεται να συνυπάρχουν οι ρόλοι του γυριστή και του κλώστη. Επίσης η φωνή του κλώστη δεν εμφανίζεται στα τετράφωνα τραγούδια όπου η τετραφωνία διαμορφώνεται ως εξής: πάρτης, ρίχτης, γυριστής και ισοκράτες³¹. Ο κλώστης κατά κάποιον τρόπο «επιτελεί» το έργο του γυριστή με αντίθετη όμως μελωδική κίνηση. Η φορά των μελωδιών ξεκινά από τη βάση του ισοκρατήματος και προς τα επάνω με αποτέλεσμα τα μελωδικά διαστήματα του γυριστή να αναστρέφονται. Έτσι το χαρακτηριστικό άκουσμα τονικής – υποτονικής (διάστημα 2^{ας} μεγάλο) του γυριστή, γίνεται τονική – ανιόν διάστημα έβδομης μικρό (7^{ης} μικρό) ενώ το κατιόν διάστημα τέταρτης καθαρής γίνεται ανιόν διάστημα πέμπτης καθαρής (5^{ης} καθαρό). Ο κλώστης έχει περισσότερο μελισματικό χαρακτήρα και υπάρχει περίπτωση κατά την μελωδική του κίνηση να «σταθεί» ή να «διαβεί» από περισσότερους φθόγγους (διαβατικοί ή ποικιλματικοί φθόγγοι). «Η βασική του όμως τεχνική βασίζεται στο αδιάκοπο άκουσμα της ανιούσας έβδομης μικρής κυρίως με μελισματικό χαρακτήρα»³². Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος που εκτελεί τα ποικίλματα ο κλώστης με κεφαλική φωνή (falsetto). Η φωνή του κλώστη ταιριάζει καλύτερα στις γυναίκες, ερμηνεύεται όμως και από τους άνδρες. Λόγω του μελισματικού του χαρακτήρα ο κλώστης δεν εκφέρει το στίχο μαζί με τον πάρτη, υπάρχει όμως περίπτωση να εκφέρει το στίχο ενδιάμεσα των μελισμάτων-τσακισμάτων. Οι μαρτυρίες των παλαιότερων τραγουδιστών για το ρόλο του κλώστη και γυριστή είναι διευκρινιστικές³³: «...τό γύρισμα

³⁰ Σύμφωνα με τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής, σχηματίζεται το διάφωνο διάστημα της δευτέρας μεγάλης (2^{ας} M) μεταξύ ισοκρατών και γυριστή.

³¹ Λώλης Κ., ο.π., 2006, σ. 40.

³² Λώλης Κ., ο.π., 2006, σ. 39.

³³ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ. 109, 112-113.

είναι δύο ειδών: α) τό γύρισμα τό άπλό, (δηλαδή με γυριστή) και β) τό γύρισμα «μέ ψηλή φωνή ή μέ λαλιά» (δηλαδή με κλώστη).

Επίσης «αυτό τό τραγούδι θά πάη κλωστό» ή «αυτό τό τραγούδι θά πάη μέ γύρισμα». Τα μελωδικά ποικίλματα που κάνουν ο γυριστής και ο κλώστης λέγονται «κλωθογυρίσματα». Για το αν ο ρόλος του κλώστη ταιριάζει καλύτερα σε άνδρα ή γυναίκα οι ίδιοι οι τραγουδιστές ενημερώνουν: «Τό κλώσιμο πάει καλύτερα στις γυναϊκες που έχουν ψηλές φωνές», «οί άνδρες τό πήραν από τίς γυναϊκες». Για τη λειτουργία των φωνών μεταξύ τους: «ό παρτής είναι σαν νά αρχίξη νά γραφή και ό γυριστής ή ό κλώστης βάζει τους τόνους ».

4.1.4 Η φωνή του ρίχτη

Η φωνή-ρόλος φαίνεται να μην εμφανίζεται στις ηχογραφήσεις πριν το 1950. Μετά το 1950 γίνεται αναφορά από τον Σπ. Περιστέρη³⁴ ως ιδιαίτερος ρόλος «Είς τών ισοκρατών» χωρίς όμως να προστίθεται τέταρτη διαφορετική φωνή στο πολυφωνικό άκουσμα. Συγκριμένα αναφέρει

«Χαρακτηριστικόν έτι μουσικόν στοιχείον τών Δεσπολίτικων τραγουδιών είναι και τό λεγόμενον <ρίξιμο του τραγουδιού>. Είς τών ισοκρατών, ό εκ δεξιών του παρτή, πλην του έκτελουμένου παρ'αυτου ισοκρατήματος, όπως λέγουν, <ρίχνει τό τραγούδι>, έξ ου και καλείται ούτος ριχτής. Ούτος έκτελεί εις ώρισμένον σημείον του άσματος, και συγκεκριμένως άμέσως μετά την μονωδιαν του παρτή, ένα φθόγγον άπέχοντα κατά μίαν τετάρτην καθαράν κάτωθεν της τονικής μέ έν άπλου ή και διπλου ποίκιλμα. Όπως δέ έκτελείται αποτόμως ό φθόγγος ούτος και μέ μεγαλυτέραν διάρκεια, φαίνεται πράγματι, σαν νά ρίχεται και νά σταματά. Μέ τον φθόγγον τουτον ό ριχτης, ως λέγουν οι ίδιοι, δίδει άέρα εις τον παρτήν και τον ξεκουράζει διά νά προετοιμασθή ούτος διά την περαιτέρω συνέχισην του άσματος μέ τας άλλας φωνάς μαζί»³⁵.

Όπως έχει αναφερθεί, στις νεότερες ερμηνείες, αυτήν την μελωδική κίνηση με το επιφώνημα την εκτελεί ο γυριστής. Επιπλέον ο Σπ. Περιστέρης για το «ρίξιμο» συμπληρώνει:

Τό ρίξιμον τουτο έκτελεί κάποτε και ό κλώστης εις μίαν πέμπτην καθαράν άνω της τονικής, λόγω της κεφαλικής (falcetto) φωνής μέ την όποιαν άδει, όπως συμβαίνει εις τό ύπ' αριθ. 9 άσμα. Είς τό ίδιον άσμα και εις τας δύο έπομένας μουσικάς φράσεις τό ρίξιμον έκτελεί ό ίδιος ό παρτής εις μίαν τρίτην μικράν άνωθεν της τονικής. Τό ρίξιμον του τραγουδιού από τον παρτήν έχω παρατηρήσει και εις άλλας περιπτώσεις άσμάτων, [...]

Στις νεότερες ερμηνείες οι φωνές του κλώστη και του πάρτη εμφανίζουν βεβαίως παρόμοιες μελωδικές κινήσεις με τα επιφωνήματα στις καταλήξεις-πτώσεις χωρίς όμως να ορίζονται ως «ρίξιμο του τραγουδιού». Όσον αφορά την αρχική και παλαιότερη περίπτωση του «ρίχτη», μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ίδια μελωδική κίνηση με τα επιφωνήματα ανήκει στον μελωδικό-εκφραστικό χαρακτήρα του γυριστή και με την πάροδο των χρόνων

³⁴ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ. 114-115.

³⁵ Παρόμοια περίπτωση ρόλου συναντάμε στο τραγούδι «Κλαιν' οι πέρδικες στα πλάγια» από το πολυφωνικό συγκρότημα Κτισμάτων Πωγωνίου (1984, Ocora Radio France, LP 558631), βλ. Τέλλης Παν., ο.π., 2017, σσ. 134-137, Κεφ. 6.7.3 ανάλυση του τραγουδιού και παρτιτούρα.

ενσωματώθηκε στον ίδιο. Η ενέργεια ως «ρίξιμο»-κόψιμο στην πολυφωνική ερμηνεία απέμεινε, αλλά στον ρόλο του γυριστή. Βέβαια το «ρίξιμο του τραγουδιού» από ισοκράτη μπορεί να μην εμφανίζεται σε άλλες περιοχές - ο Σπ. Περιστέρης αναφέρει μόνο τα «Δεροπολίτικα τραγούδια» - με αποτέλεσμα να εξασθενήσει ως ανάθεση ρόλου. Στις νεότερες όμως ερμηνείες ο όρος «ρίχτης» εμφανίζεται ως άλλη ανεξάρτητη φωνή με τελείως διαφορετική μελωδική κίνηση και ενέργεια.

Σε ό,τι αφορά το ρόλο – φωνή του ρίχτη στις νεότερες ερμηνείες:³⁶

Ο ρίχτης είναι η τρίτη φωνή που εμφανίζεται ως «σολιστική» φωνή και το ρόλο τον έχει αναλάβει ένας τραγουδιστής (γυναίκα ή άνδρας). Ο ρίχτης εμφανίζεται μόνο στα τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια συμπληρώνοντας έτσι την πλήρη πολυφωνική έκφραση με τον πάρτη, τον γυριστή³⁷ και τους ισοκράτες. Η μελωδική γραμμή του ρίχτη κινείται από τη βάση του ισοκρατήματος και προς τα επάνω. Μπαίνει στη συνήχηση μαζί με τους ισοκράτες και συνήθως «στέκεται» στον τρίτο φθόγγο πάνω από τη τονική βάση (μελωδικό διάστημα τρίτης μικρής - 3^η μ.) σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια συνήχηση που μας παραπέμπει σε ελάσσονα αρμονικό άκουσμα. Στις καταλήξεις συναντά τους ισοκράτες στη βάση του τραγουδιού ή μένει στον τρίτο φθόγγο. Ιδιαίτερη περίπτωση του ρίχτη συναντάμε στα τετράφωνα τραγούδια από το χωριό Πολύτσανη (Άνω Πωγώνι-Αργυροκάστρου). Ο ρίχτης εδώ εκτελεί περισσότερες μελωδικές κινήσεις «συναγωνίζοντας» τον πάρτη και έχει ιδιαίτερο ρόλο στις καταλήξεις - πτώσεις.

Η μελωδική κίνηση του ρίχτη είναι επίσης πολύ χαρακτηριστική και έντονη σε τραγούδια που προέρχονται κυρίως από την περιοχή της Χειμάρρας. Εδώ ο τραγουδιστής (συνήθως άνδρας) χρησιμοποιεί πολύ έντονο και δυνατό τρεμούλιασμα (vibrato) στο διάστημα τρίτης μικρής.

Συνοψίζοντας για τη φωνή και το ρόλο του ρίχτη μπορούμε να προσθέσουμε ότι είναι νεότερη προσθήκη στο πολυφωνικό τραγούδι που χρήζει περαιτέρω έρευνας.

4.1.5 Το ισοκράτημα

Ο ρόλος του ισοκρατήματος και των ισοκρατών στο πολυφωνικό τραγούδι είναι πολύ σημαντικός. Το ισοκράτημα (ίσο) αποτελεί την «ηχητική βάση» του πολυφωνικού συνόλου. Η φωνή του ισοκράτη αντιστοιχεί σε πολλούς τραγουδιστές και όχι σε έναν. Ο αριθμός τους κυμαίνεται μεταξύ δύο (2) έως έξι (6) ατόμων αν και δεν αποκλείεται να είναι και περισσότεροι. Οι ισοκράτες κάνουν την εμφάνισή τους αφού ο πάρτης εκτελέσει την πρώτη μουσική φράση (πάρσιμο) και ο γυριστής το πρώτο γύρισμα (ή το κλώσιμο ο κλώστης). Το τραγούδι τους βρίσκεται πάντα στη βάση του ήχου που δίνει ο πάρτης. Οι φωνές τους πρέπει να είναι σταθερές, καλοκουρδισμένες, με καθαρή – δυνατή φωνή και καλή άρθρωση ώστε να μην «κλονίζεται» η βάση του τραγουδιού. Η όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι

³⁶ βλ. και Λώλης Κ., ο.π., 2006 σσ. 41-42.

³⁷ Η φωνή του κλώστη δεν εμφανίζεται στα τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια.

τραγουδιστές: «Πρέπει να σφίξουμε τόσο πολύ το ισοκράτημα ώστε να μη περάσει σφαίρα μέσα του, αντιθέτως τρώγονται οι φωνές»³⁸.

Κατά την εκτέλεση ενός τραγουδιού υπάρχει περίπτωση να διαφοροποιηθεί το τονικό ύψος με ανοδική πορεία. Το φαινόμενο των μεταβολών αυτών του τονικού ύψους ο μουσικολόγος Κώστας Λώλης το ονομάζει «παραδοσιακή εσωτερική μετατροπία», και διαχωρίζει τρεις τρόπους μετατροπίας³⁹.

Η πρώτη περίπτωση και η πιο συνηθισμένη είναι το τυχαίο αποτέλεσμα, «ζεσταίνονται» οι φωνές κατά την ερμηνεία και το τονικό ύψος ανεβαίνει⁴⁰. Μια δεύτερη περίπτωση είναι να γίνεται σκόπιμα (αυτό απαιτεί ένα καλοκουρδισμένο σύνολο). Η περίπτωση αυτή είναι χαρακτηριστική στο Χειμαριώτικο πολυφωνικό τραγούδι όπου μετά από κάθε κατάληξη-πτώση υπάρχει όξυνση του τόνου (γλίστρημα των φωνών - *glissando*), μερικές φορές ανά ημιτόνιο ή και μικρότερο του ημιτονίου. Το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να βρίσκεται και τρεις φωνές πάνω από την αρχική βάση⁴¹. Η τρίτη περίπτωση απαντάται στα εναλλασσόμενα τραγούδια. Όταν εναλλάσσεται ο ρόλος του πάρτη (ανά στροφή και ανά φύλο), τότε το ισοκράτημα τοποθετείται ανάλογα στη βάση του πάρτη (με διαφορά ενός τόνου ή και μεγαλύτερη). Το ίδιο ισχύει και στα τραγούδια με εναλλασσόμενους χορούς ανδρών-γυναικών.

Οι ισοκράτες συνήθως εκφέρουν το ποιητικό κείμενο με φωνήεντα ε, ι, α, ο, ου και ενσωματώνονται με τον πάρτη στις καταλήξεις. Μπορεί όμως και να εκφέρουν το κείμενο μαζί με τον πάρτη. Ιδιαίτερη και σπάνια περίπτωση για το πολυφωνικό τραγούδι έχουμε όταν η ομάδα των ισοκρατών ακολουθεί τη μελωδική πορεία του πάρτη με το ίδιο κείμενο αφήνοντας τη βάση του ισοκρατήματος⁴².

4.2 Οι πτώσεις-καταλήξεις

Οι πτώσεις και ο αριθμός των πτώσεων που εμφανίζονται σε ένα τραγούδι έχουν σχέση κυρίως με την ποιητική δομή (στίχος, ημιστίχια, εμφάνιση επωδού) αλλά και την περιοχή προέλευσης του τραγουδιού (ύψος). Οι πτώσεις μπορεί να εμφανιστούν στην αρχή, στη μέση και στο τέλος της κάθε στροφής.

4.3 Τυπολογική δομή⁴³

³⁸ Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ. 44.

³⁹ Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ. 45.

⁴⁰ Το πολυφωνικό τραγούδι δεν συνηθίζεται να συνοδεύεται από μουσικά όργανα. Η εκτέλεση του είναι "a capella" και είναι λογικό να μεταβάλλεται η τονική του βάση.

⁴¹ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 98-101, Κεφ. 6.4.3 «Στης Δερόπολης τον κάμπο» (μεικτό πολυφωνικό Χειμάρας), ανάλυση τραγουδιού και παρτιτούρα.

⁴² «Πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα», ο όρος χρησιμοποιείται από τον μουσικολόγο Κώστα Λώλη, βλ. Λώλης Κ. *ο.π.*, 2006, σ. 30 και Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 92-94, Κεφ. 6.3.5 «Ντεληπαπάς» ανάλυση τραγουδιού και παρτιτούρα.

⁴³ Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Κώστα Λώλη για να ορίσει την πολυφωνία ενός τραγουδιού (αριθμό φωνών) με διάφορα κριτήρια (έχει ορίσει επτά τύπους), Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σσ. 27-34.

Τα περισσότερα πολυφωνικά τραγούδια είναι τρίφωνα με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή ή κλώστη και των ισοκρατών και ακολουθούν τα τετράφωνα με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή, του ρίχτη και των ισοκρατών. Ιδιαίτερες περιπτώσεις, όπως αναφέρθηκε, αποτελούν τα πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα με τη φωνή του πάρτη του γυριστή και την ομάδα των τραγουδιστών, τα ομοφωνικά τραγούδια (με τη φωνή του πάρτη και την ομάδα των τραγουδιστών), και τα λιγοστά δίφωνα τραγούδια (με τη φωνή του πάρτη και ισοκρατήματος ή ισοκρατήματος σε ρόλο γυριστή⁴⁴). Υπάρχουν επίσης και τραγούδια με συνοδεία Ηπειρώτικης κομπανίας⁴⁵ σε νεότερες εκτελέσεις (από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα).

4.4 Ήχος - τρόπος και έκταση των φωνών

Ο Ήχος (τρόπος) που επικρατεί στα πολυφωνικά τραγούδια είναι αυστηρά ανημίτονος δηλαδή δεν εμφανίζονται ημιτόνια. Στα περισσότερα η έκταση της μελωδίας περιορίζεται σε τρεις με τέσσερις φθόγγους (έως την άνω πέμπτη) ενώ κάτω από τη βάση επεκτείνεται με τη φωνή του γυριστή (υποτονική και κάτω τέταρτη καθαρή της τονικής). Στα τετράφωνα τραγούδια παρατηρούμε ότι η έκταση της ανημίτονης κλίμακας (πεντατονική κλίμακα) σχεδόν ολοκληρώνεται (έως το διάστημα της έβδομης μικρής). Στο πολυφωνικό τραγούδι εμφανίζονται ανημίτονα φθογγικά συμπλέγματα παρά ολοκληρωμένη κλίμακα. Βάζοντας σε σειρά τους φθόγγους που εμφανίζονται στο σύνολο των φωνών, σχηματίζονται οι παρακάτω κλίμακες σε μεταφορά:

ανημίτονη πεντατονική κλίμακα⁴⁶ με βάση το Ρε: λα¹ ντο² Ρε² φα² σολ² λα² ντο³ (ρε³).

ανημίτονη πεντατονική κλίμακα με βάση το Ντο: λα¹ Ντο² ρε² φα² σολ² (λα²).

Η πλειοψηφία των Ηπειρώτικων πολυφωνικών τραγουδιών ανήκει στην πρώτη κατηγορία της ανημίτονης κλίμακας⁴⁷.

Το τονικό ύψος των βάσεων (ισοκρατημάτων) κινείται μεταξύ σολ² και ρε³ (μι³) αναλόγως εάν ο πάρτης είναι γυναικεία ή ανδρική φωνή καθώς και ανάλογα με την περιοχή προέλευσης του τραγουδιού. Οι ανδρικές φωνές κινούνται στη μεσαία και προς την υψηλή περιοχή ενώ οι γυναικείες στη μεσαία και χαμηλή περιοχή τους. Κατ' αυτόν το τρόπο μπορούμε να πούμε ότι το μεικτό φωνητικό σύνολο λειτουργεί αφαιρετικά στο εύρος των συχνοτήτων.

⁴⁴ Βλ., Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 88-89, Κεφ. 6.3.3 «Κούγω τον άνεμο κι αχάει» (Παρακάλαμος), ανάλυση του τραγουδιού και παρτιτούρα.

⁴⁵ Η ύπαρξη της κομπανίας δεν διαφοροποιεί τις τυπολογικές δομές του πολυφωνικού τραγουδιού. Θα επισημαίναμε μάλιστα ότι το ορχηστικό σύνολο έχει επηρεαστεί από το φωνητικό σύνολο. Στο «Πωγωνίσιο ύφος» είναι φανερή η σχέση κλαρίνο-πάρτης, βιολί-γυριστής, λαούτο-ισοκράτημα. Βλ., «Δεροπολίτισσα», Κτίσματα Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας (Χρ. Χαλιγιάννη), Σ.Δ.Ε.Μ. αρ. 111 (1975) και Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 71-73, Κεφ. 6.2.2 ανάλυση του τραγουδιού και παρτιτούρα.

⁴⁶ Κάθε μελωδική βαθμίδα της πεντατονικής κλίμακας μπορεί να γίνει η αρχή μιας καινούργιας πεντατονικής κλίμακας. Έτσι έχουμε πέντε παραλλαγές της κλίμακας (I, III, IV, V, VII) όσες είναι και οι βαθμίδες με διαφορετική κατανομή των διαστημάτων. Εδώ αναφέρουμε την I και την VII ενώ πολύ συχνά στην Ηπειρώτικη μουσική εμφανίζεται και η III.

⁴⁷ Βλ. Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 117, και Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σσ. 53-56.

4.5 Ρυθμική αγωγή

Σχετικά με το ρυθμικό μέρος – μουσικό μέτρο των πολυφωνικών τραγουδιών τα περισσότερα έχουν δίσημους ή τρίσημους απλούς ρυθμούς στο μέτρο των 2/4, 2/8 ή 3/8. Εμφανίζεται επίσης και ο πεντάσημος ρυθμός 5/8 ή 5/4 (μεικτό μουσικό μέτρο) με εσωτερική υποδιαίρεση 2+3. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ρυθμική αγωγή σταθεροποιείται με την είσοδο όλων των φωνών⁴⁸. Εκτός από τα έρρυθμα τραγούδια (χορευτικά ή καθιστικά) υπάρχουν και τα τραγούδια ελεύθερου ρυθμού (καθιστικά). Ο μουσικός ρυθμός στο πολυφωνικό τραγούδι έχει άμεση σχέση με την ποιητική του δημοτικού τραγουδιού.

4.6 Διάταξη συνόλου στο χώρο

Το πολυφωνικό σύνολο τοποθετείται στο χώρο σε δύο σειρές σε σχήμα ημικυκλίου ή σε μία σειρά εάν ο αριθμός των τραγουδιστών είναι μικρός. Στην πρώτη σειρά και στο κέντρο τοποθετείται ο πάρτης ενώ δεξιά του (συνήθως) βρίσκεται ο γυριστής (ή ο κλώστης) και αριστερά του ο ρίχτης (ή ισοκράτης). Ανάλογα με το κούρδισμα της ομάδας η θέση του ρίχτη μπορεί να μετατοπιστεί και μεταξύ του πάρτη και του ρίχτη να βρίσκεται ένας ισοκράτης. Στην πίσω (δεύτερη) σειρά τοποθετούνται οι ισοκράτες⁴⁹. Στα τραγούδια με εναλλαγή πάρτη (άνδρας-γυναίκα) ο γυριστής τοποθετείται στο κέντρο και εκατέρωθεν οι τραγουδιστές. Στα δε εναλλασσόμενα τραγούδια, στα τραγούδια με δυο χορούς (ανδρικός – γυναικείος), σχηματίζονται είτε δυο ημικύκλια σε κοντινή απόσταση ώστε να υπάρχει οπτική επαφή, είτε ένα ενιαίο με διαχωρισμό των φύλων. Σε γενικές γραμμές όλοι οι τραγουδιστές βρίσκονται πολύ κοντά ο ένας με τον άλλο χωρίς να αφήνουν κενά μεταξύ τους. Αυτό βοηθάει πρακτικά στο να ακούν καλύτερα ο ένας τη φωνή του άλλου αλλά και να έχουν οπτική επαφή μεταξύ τους.

II. Καταγραφές Ηπειρώτικων πολυφωνικών τραγουδιών από τον Σπυριδώνα Περιστέρη και σύγκριση με νεότερες καταγραφές-ηχογραφήσεις

5. Καταγραφές Ηπειρώτικων πολυφωνικών τραγουδιών από τον Σπυριδώνα Περιστέρη

Μέρος της πρώτης και πολύ σημαντικής μελέτης για το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι του ερευνητή Σπ. Περιστέρη αποτελούν οι καταγραφές εννέα πολυφωνικών τραγουδιών σε ευρωπαϊκή γραφή.

⁴⁸ Στα πολυφωνικά τραγούδια υπάρχει «αστάθεια της ρυθμικής αγωγής» (βλ. Σπυριδάκης Γ. - Περιστέρης Σπ., *ο.π.*, 1968, σ. μη') και αυτό οφείλεται κυρίως στην "a capella" ερμηνεία του πολυφωνικού ιδιώματος. Συχνά διακόπτεται ο σταθερός παλμός του μουσικού μέτρου από τις αναπνοές, τις κορώνες, τις μικρές επιβραδύνσεις ή επιταχύνσεις του ρυθμού, συνήθως στις καταλήξεις των ημιστιχίων και στίχων. Αυτό καθιστά δύσκολη την παρακολούθηση του μουσικού κειμένου αφού χάνεται η ουσία του μέτρου (βλ. Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ. 51).

⁴⁹ βλ. και Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 110, και Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σσ. 21-22.

Ο ερευνητής στις καταγραφές του, παρέχει πληροφορίες που αφορούν τον τίτλο του τραγουδιού, τον τόπο ηχογράφησης και καταγωγής του τραγουδιού, τα ονόματα των τραγουδιστών με τους ανάλογους ρόλους (παρτής, γυριστής, κλώστης, ρίχτης, ισοκράτες) και τον αριθμό της ταινίας καταγραφής-ηχογράφησης. Στις υποσημειώσεις υπάρχουν παρατηρήσεις πάνω στο μουσικό κείμενο, στο ποιητικό, κ.α.. Επίσης καταγράφεται ολόκληρο το ποιητικό κείμενο. Όσον αφορά τις καταγραφές στην ευρωπαϊκή σημειογραφία καταγράφεται συνήθως η πρώτη στροφή και τυχόν παραλλαγές της μελωδίας, στις επόμενες στροφές. Στο τέλος του κάθε τραγουδιού και σε μικρά πεντάγραμμα καταγράφονται οι εκτάσεις των φωνών (παρτή, γυριστή, κλώστη, ρίχτη, έκταση τρίτης φωνής) και του συνολικού άσματος.

Ο Σπ. Περιστέρης καταθέτει επιπλέον άλλες έξι καταγραφές με τραγούδια και σκοπούς της Ηπείρου⁵⁰. Ο ίδιος αναφέρει σχετικά: «Τά μουσικά στοιχεία τῶν κατὰ πολυφωνικόν τρόπον ἐκτελουμένων ἀσμάτων τῆς Δροπόλεως καί τῶν γειτονικῶν πρὸς αὐτήν περιοχῶν, τά ἀνεβρίσκομεν εἰς τά ἄσματα τῶν ἄλλων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου οὐχί ὁμῶς ἐκτελούμενα ἐν συνδυασμῶ ἀλλὰ μεμονωμένως. Τά ὑπ' ἀριθμ. 10-15 μουσικά παραδείγματα, προερχόμενα ἐκ διαφόρων περιοχῶν τῆς Ἡπείρου, μᾶς βεβαιώνουν περὶ τούτου».

Τα πολυφωνικά τραγούδια της μελέτης είναι:

1. «Η Δεροπολίτισσα» (Σωφράτικα Δροπόλεως) Ιωαν.1951
2. «Η κόρη που ονειρεύεται» (Σωφράτικα Δροπόλεως) Ιωαν.1951
3. «Ο Ντελή παπάς» (Γλύνα Δροπόλεως) Ιωαν.1951
4. «Πως το τρίβουν το πιπέρι» (Γράψη Δροπόλεως) Ιωαν.1951
5. «Të porta të shkona prëmë» (Λιμπόχοβον Αργυροκάστρου) Ιωαν.1951
6. «Ο Γιάννης και ο Γρίβας του» (Γεωργουτσάδες Δροπόλεως) Ιωαν.1951
7. «Ο Αμάραντος» (Λάκκα Πωγωνίου) Ιωαν.1954⁵¹
8. «Ο νιος που πνίγηκε» (Χαραυγή Λάκκας Πωγωνίου) 1957
9. «Κόρη και γέρος άνδρας» (Χαραυγή Λάκκας Πωγωνίου) 1957⁵²

Όσον αφορά τους τίτλους των τραγουδιών έχουμε να παρατηρήσουμε ότι τα δημοτικά τραγούδια είναι συνήθως γνωστά με το πρώτο στίχο ή ημιστίχο ή μέρος της επωδού (εάν

⁵⁰ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 117, πρόκειται για δυο μονοφωνικά τραγούδια από τον Πεντάλοφο Κοζάνης και την περιοχή Παραμυθιάς, δυο τραγούδια από τη Σαμαρίνα Γρεβενών, το ένα με ισοκράτημα, και δυο σκοπούς εκτελεσμένους από κλαρίνο.

⁵¹ Πιθανόν να ηχογραφήθηκε και ένας μικρός αριθμός πολυφωνικών τραγουδιών στα Ιωάννινα σε αποστολή του Λ.Α. το 1954., βλ. Τέλλης Παν., ο.π., 2017, σσ. 57-60, Κεφ. 5.3.

⁵² Πρόκειται προφανώς περί τυπογραφικού λάθους η χρονολογία 1954 αντί του σωστού 1957. Οι ηχογραφήσεις στη Χαραυγή Πωγωνίου πραγματοποιήθηκαν το 1957, βλ. Τέλλης Παν., ο.π., 2017, σσ. 57-60, Κεφ. 5.3, και βλ. Σπυριδάκης Γ. - Περιστέρης Σπ., ο.π., 1968, σσ. 374-376.

υπάρχει) ή λέξη που επαναλαμβάνεται και χαρακτηρίζει το άσμα (π.χ. στα κλέφτικα τραγούδια το όνομα του κλέφτη)⁵³. Οι γνωστές ονομασίες των παραπάνω τραγουδιών είναι:

- «Η κόρη που ονειρεύεται» - Μεσ' την Αγιά Παρασκευή
- «Ο Γιάννης και ο Γρίβας του» - Στης Δερόπολης τον κάμπο
- «Ο Αμάραντος» - Πέρα σε 'κείνο το βουνό ή Κοντούλα τι με μάρανες
- «Ο νιος που πνίγηκε» - Μια συννεφιασμένη μέρα
- «Κόρη και γέρος άνδρας» - Κλαιν οι πέτρες, τα λιθάρια

6. Νεότερες καταγραφές-ηχογραφήσεις

Οι καταγραφές των Ηπειρωτικών πολυφωνικών τραγουδιών σε σημειογραφία είναι σε γενικές γραμμές ελάχιστες. Για τη συγκεκριμένη έρευνα χρησιμοποιήθηκαν οι καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία των μουσικολόγων-ερευνητών Κώστα Λώλη⁵⁴ και S. Baud-Bovy⁵⁵.

Συγκεκριμένα απο τον Κ. Λώλη τα τραγούδια:

1. «Μωρ' Δεροπολίτισσα» (Γορανζή, μεικτό σύνολο-κομπανία Μέρου Αϊναζί, ηχογρ. 1992)
2. «Ντεληπαπάς» (Κτίσματα, μεικτό σύνολο, ηχογρ. 1995)
3. «Στης Δερόπολης τον κάμπο» (Τεριαχάτες, ανδρικό σύνολο με συνοδεία κομπανίας Σπύρου Μάστορα, ηχογρ. 1986)
4. «Έλα μαυρομάτα έλα» - Πέρα σε κείνο το βουνό (Μπουλιαράτες, γυναικείο σύνολο, ηχογρ. 1979)
5. «Μια συννεφιασμένη μέρα» (Τσιάτιστα, γυναικείο σύνολο, ηχογρ. 1995)

Από τον S. Baud-Bovy την καταγραφή του στο τραγούδι:

1. Η Δεροπολίτισσα (Δίσκος LDX 74425, Β 6, ηχογρ. 1968 Δόμνα Σαμίου)

Για το Αλβανικό τραγούδι «Të porta të shkona prëmë» η καταγραφή του Mexhit Daiu⁵⁶.

6.1 Νεότερες ηχογραφήσεις των τραγουδιών

Η έρευνα στις νεότερες ηχογραφήσεις των συγκεκριμένων τραγουδιών βασίστηκε στις εξής παραμέτρους:

- Καταγωγή και ομοιογένεια του συνόλου
- Παλαιότητα των ηχογραφήσεων
- Πρόσβαση στο ηχογραφημένο υλικό

⁵³ Πιθανόν η αλλαγή να έγινε για φιλολογικούς λόγους. Κατά την ακρόαση των τραγουδιών στο Κ.Ε.Ε.Α., βλ. Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 57-60, κεφ. 5.3, όταν ο ερευνητής προλογίζει τα τραγούδια τα προλογίζει με τη γνωστή τους ονομασία.

⁵⁴ Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σσ. 256, 115, 254, 111, 152.

⁵⁵ Baud-Bovy S., *ο.π.*, 1984, σ. 141.

⁵⁶ Instituti i Folklorit, *250 Këngë Popullore Dasmë*, Tirane: 1966, p. 130.

Λόγω της έρευνας και εύρεσης ηχογραφημένου υλικού από διάφορους φορείς – εμπορικούς δίσκους, ηχογραφήσεις αρχείων-ιδρυμάτων, ιδιωτικά αρχεία και διαδίκτυο, θεωρήθηκε απαραίτητη η ύπαρξη κριτηρίων-φίλτρων για την επιλογή του υλικού.

Βασικό κριτήριο είναι η κοινή καταγωγή των μελών του πολυφωνικού συνόλου, ξεκινώντας από την ίδια οικογένεια⁵⁷, παρές από το ίδιο χωριό ή και από διπλανά χωριά με τα ίδια πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Διαμορφώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο το τοπικό ύφος και η κατηγοριοποίηση του.

Από την έρευνα που έγινε δεν βρέθηκαν ηχογραφήσεις στα παρακάτω τραγούδια

1. «Η κόρη που ονειρεύεται» - Μεσ' την Αγιά Παρασκευή
2. «Πως το τρίβουν το πιπέρι»
3. «Të porta të shkona prëmë».

Το τραγούδι «Μεσ' την Αγιά Παρασκευή» πιθανόν έχει εκλείψει από το ρεπερτόριο των πολυφωνικών συνόλων⁵⁸. Το ίδιο ισχύει για το τραγούδι «Πως το τρίβουν το πιπέρι», το οποίο είναι γνωστό Πανελλήνια με τη μονόφωνη εκδοχή⁵⁹. Το Αλβανικό τραγούδι «Të porta të shkona prëmë» δεν εμφανίζει επίσης ηχογραφήσεις από τα Ελληνόφωνα πολυφωνικά σύνολα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μετά την ανάλυση των έξι τραγουδιών και συνολικά των είκοσι τεσσάρων εκδοχών μπορούμε να προχωρήσουμε στη διατύπωση συμπερασμάτων και να προσεγγίσουμε προβληματισμούς-αμφιβολίες όπως διατυπώθηκαν από τον ερευνητή Σπυριδάωνα Περιστέρη στην μελέτη του «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου».

Συγκεκριμένα:

α) Ζητήματα μουσικά-μουσικολογικά ως προς τη λειτουργία των φωνών

i) ...έάν ώρισμένοι τύποι έκ τών άσμάτων τούτων κλώθωνται ή γυρίζωνται,...⁶⁰

⁵⁷ Είναι χαρακτηριστικές οι ερμηνείες από τις οικογένειες Σκόπη (Γλύνα), Μάτσια και Τσιάβου (Κτίσματα), Δέδε (Δερβιτσάνη).

⁵⁸ Η μονόφωνη εκδοχή του, παραλλαγή, υπάρχει σε ηχογράφιση το 1954 (Κόνιτσα) απο τον Σπ. Περιστέρη και καταγραφή του ίδιου, βλ. Σπυριδάκης Γ. - Περιστέρης Σπ., *ο.π.*, 1968, σσ. 252-253 και επίσης καταγραφή του Baud-Bovy S., *ο.π.*, 1984, σ. 129 (Γαμήλιος χορευτικός σκοπός).

⁵⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε την καταγραφή της μονόφωνης εκδοχής, Baud-Bovy S., *ο.π.*, 1984, σ. 129 (ηχογρ. Εύβοια 1963, ΚΕΕΛ), βλ. επίσης <http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=106> (18.08.2017).

⁶⁰ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.115.

Δεν μπορούμε να ξέρουμε εάν ορισμένοι τύποι από τα πολυφωνικά τραγούδια κλώθονται ή γυρίζονται. Δεν γνωρίζουμε να υπάρχει διαχωρισμός των τραγουδιών με αυτήν την προϋπόθεση αλλά και οι ίδιοι οι τραγουδιστές-πληροφοριοδότες δεν τα διαχωρίζουν κατ' αυτόν τον τρόπο⁶¹. «...Ακόμη υπάρχουν και ζητήματα σχετικά με την σχέση του κλώστου και του γυριστού προς το κείμενο του τραγουδιού και άλλα τά όποια θά λυθούν μόνον με την περαιτέρω μουσικολογική μελέτην τῶν ᾠμάτων τούτων μετά την πλήρη περισυλλογήν αὐτῶν ὡς καὶ τῶν μελωδιῶν τῶν γειτονικῶν περιφερειῶν.»

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι τραγούδια με μελαγχολικό περιεχόμενο τραγουδιούνται με κλώστη και τα χαρούμενα με γυριστή. Κάτι το οποίο δεν ισχύει απόλυτα. Από τα παραδείγματά μας, το τραγούδι «Μια συννεφιασμένη μέρα»⁶², το γυναικείο σύνολο της Άνω Δερόπολης το τραγουδάει με κλώστη ενώ το ανδρικό σύνολο της Χαραυγής με γυριστή. Το σατυρικό τραγούδι «Πως το τρίβουν το πιπέρι» στην σπάνια καταγραφή από τον Σπ. Περιστέρη (αρθμ. 4)⁶³ ερμηνεύεται από ανδρικό σύνολο αλλά με κλώστη.

Ένας σημαντικός ρόλος στην ερμηνεία των τραγουδιών, με κλώστη ή γυριστή είναι το φύλο των τραγουδιστών. Παρατηρούμε κυρίως τα γυναικεία σύνολα να ερμηνεύουν τα τραγούδια με κλώστη ενώ τα αντίστοιχα ανδρικά με γυριστή⁶⁴. Χωρίς πάλι αυτό να αποτελεί κανόνα.

*ii) ...ἐπίσης ὁ καθορισμός μιᾶς φωνῆς την ὁποίαν χαρακτηρίζω ἐνταῦθα ἀπλῶς ὡς τρίτην φωνήν, ὡς παρατηρεῖ τις εἰς τὰ ᾠσματα ὑπ' ἀριθμ. 6 και 9 εἰς ἃς συμπίπτει ἡ μελωδική αὐτή κινήσις καίτοι ἄδονται ὑπό διαφορετικῶν τραγουδιστῶν. Ἡ φωνή αὐτή δέν ἀνταποκρίνεται ὡς πρὸς τήν τεχνικήν της πρὸς ὅσα εἶπον ἀνωτέρω περὶ τῆς καθιερωμένης τεχνικῆς τῶν συνοδουσῶν των κορυφαίων φωνῶν. Πρόκειται ἐνταῦθα περὶ αὐτοτελοῦς φωνῆς ἢ περὶ αὐτοσχεδιασμοῦ τῆς στιγμῆς ἑνός τῶν ἰσοκρατῶν, ὅπερ καὶ εἰς ἐμέ φαίνεται πιθανώτερον;*⁶⁵

Θα συμπληρώναμε επιπλέον ότι ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται όταν δεν υπάρχει ομοιογένεια στα μέλη του συνόλου και συνήθως αυτό έχει σχέση με την καταγωγή των μελών (από άλλα χωριά ή περιοχές) ή όταν τα μέλη δεν αποτελούν ομάδα-σύνολο. Έτσι τα μέλη μπορεί μεν να «γνωρίζουν» το τραγούδι, ο καθένας όμως λίγο διαφορετικά. Τότε το αποτέλεσμα δεν είναι ικανοποιητικό ή και άναρχο, διότι το πολυφωνικό τραγούδι θέλει σωστή -ίσως και αυστηρή- τοποθέτηση των ρόλων. Παίρνοντας όμως ξεχωριστά τις δυο

⁶¹ Ο Κ. Λώλης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στη Δίβρη του Θεολόγου μια γυναίκα μας είχε πει: Δεν υπάρχει κανόνας πότε τα τραγούδια είναι με κλώστη και πότε με γυριστή. Το κάνω εγώ όπως θέλω, με δυο τρόπους» βλ. Λώλης Κ. ο.π., 2006, σ. 39, υποσ. 7.

⁶² Τέλλης Παν., ο.π., 2017, σσ. 122-127.

⁶³ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ. 122-123.

⁶⁴ Σύμφωνα με τη γνώμη του γράφοντος αυτό έχει σχέση με το τονικό ύψος των βάσεων στο πολυφωνικό τραγούδι και την έκταση των φωνών.

⁶⁵ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.115.

περιπτώσεις όπως τις προσεγγίσαμε στις αναλύσεις, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι για το τραγούδι «Ο Γιάννης και ο Γρίβας του» αρθμ. 6 η «τρίτη φωνή» φαίνεται να προσαρμόζεται στους ισοκράτες⁶⁶, ενώ στο τραγούδι «Κόρη και γέρος άνδρας» αρθμ. 9 πρόκειται για την συνύπαρξη κλώστη και γυριστή.⁶⁷

Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και στις φωνές των γυναικών ισοκρατών, στα τραγούδια αρθμ. 1, «Η Δεροπολίτισσα» και αρθμ. 2 «Η κόρη που ονειρεύεται» .

Ο Σπ. Περιστέρης αναφέρει μεταξύ άλλων: «Τό πιθανώτερον ἐν προκειμένω εἶναι ἢ ὅτι οἱ ἰσοκράται γυναικες παρασύρονται ἀπό τήν κυρίως μελωδίαν ἢ ὅτι πρόκειται ἐνταῦθα περί μελωδικῶν αὐτοσχεδιασμῶν τῆς στιγμῆς.»⁶⁸. Επίσης διαφοροποιεί το ισοκράτημα των ανδρών το οποίο αναφέρει ως σταθερό.

Ανάλογη περίπτωση συναντήσαμε στο τραγούδι «Στης Δερόπολης τον κάμπο»⁶⁹, όπου μια από τις γυναικείες φωνές των ισοκρατών ακολουθεί τη φωνή του πάρτη (άνδρα) μετά από κάθε έκθεση. Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις: «τρίτη φωνή», «συνύπαρξη κλώστη και γυριστή», «άλλες μελωδικές γραμμές από τον ή τους ισοκράτες» ή «κύρια μελωδία από κάποιον ή κάποιους ισοκράτες όταν οι υπόλοιποι ισοκρατούν»⁷⁰, είναι εξαιρέσεις στο πολυφωνικό τραγούδι και συμβαίνουν όταν δεν υπάρχει ομοιογένεια στο σύνολο. Όσον αφορά το ισοκράτημα, είναι χαρακτηριστική η ηχογράφιση στο τραγούδι «Ο Αμάραντος»⁷¹ όπου στην τρίτη στροφή ακούγεται η φωνή ενός τραγουδιστή που φωνάζει: «ίσο παιδιά»!, τονίζοντας προφανώς την ανάγκη των ισοκρατών να μην εκτελούν μελωδικές κινήσεις και να διατηρούν την τονική βάση.

Πρέπει όμως να αναφέρουμε και την υπόθεση ότι ίσως μέσω των παραπάνω διεργασιών-αναζητήσεων να προέκυψε η νεότερη «σολιστική» φωνή του ρίχτη που ηχεί μια τρίτη μικρή (3^{ης} μ.) πάνω από την τονική. Ίσως και σε συνδυασμό με έντεχνη παρέμβαση το πολυφωνικό τραγούδι να διαμορφώθηκε και σε τετράφωνο. Το σίγουρο είναι ότι στις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε ο Σπ. Περιστέρης τη δεκαετία του '50 τα τραγούδια ήταν τρίφωνα⁷² με τις φωνές του πάρτη, του γυριστή ή κλώστη και των ισοκρατών.

Επιπλέον ο ρόλος του ρίχτη ως «Εἷς τῶν ἰσοκρατῶν» δεν τον καθιστά διαφορετική φωνή, αλλά περισσότερο ανάθεση ρόλου. Δεν γνωρίζουμε εάν ο ρόλος του ρίχτη ήταν γνωστός σε όλη την περιοχή που εμφανίζεται το πολυφωνικό τραγούδι ή μόνο στα «Δεροπολίτικα τραγούδια». Στο τραγούδι «ο Νιος που πνίγηκε» (Μια συννεφιασμένη μέρα) αρθμ. 8, από τη Χαραυγή (1957) παρατηρούμε τη λιτή ρυθμό-μελωδική κίνηση του γυριστή μεταξύ τονικής και υποτονικής, ενώ μόνο ο ρίχτης κατεβαίνει στην κάτω τέταρτη στο

⁶⁶ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 102-104, Κεφ. 6.4.4 .

⁶⁷ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 141-143, Κεφ. 6.7.5 .

⁶⁸ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 114.

⁶⁹ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 96-97, Κεφ. 6.4.2 (Μεικτό σύνολο, Γράψη, Κάτω Δερόπολη, 1995).

⁷⁰ Δεν πρέπει να συγχέεται η περίπτωση των πολυφωνικών τραγουδιών χωρίς ισοκράτημα.

⁷¹ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 117-118, Κεφ. 6.5.4 .

⁷² από τις ακροάσεις που πραγματοποίησε ο γράφων στο Κ.Ε.Ε.Α. διαπιστώθηκαν και ομοφωνικά τραγούδια.

λεγόμενο «ρίζιμο του τραγουδιού». Ο διαχωρισμός των δυο κοντινών φωνών είναι σαφής όσο και οι ρόλοι. Συγκρίνοντας τους δυο αυτούς ρόλους στην ερμηνεία του τραγουδιού «Κλαιν' οι πέρδικες στα πλάγια» από τα Κτίσματα (1984), έχουμε να παρατηρήσουμε το εξής: Ο ριχτής συνεχίζει να εκτελεί το «ρίζιμο του τραγουδιού» στους ίδιους φθόγγους, αλλά η μελωδική κίνηση του γυριστή είναι διευρυμένη κατά ένα πεντάχορδο. Από την κάτω τέταρτη, υποτονική ως την άνω δεύτερη. Μάλιστα με την εμμονή στους παραπάνω φθόγγους διαμορφώνεται η εικόνα ενός τροπικού ανημίτονου διπολισμού, σε σχέση με τις άλλες φωνές, μέχρι την κατάληξη στην τονική. Ουσιαστικά ο ρόλος του ριχτή είναι τυπικός. Με τη διευρυμένη σε έκταση φωνή του γυριστή ο ρόλος του ριχτή ενσωματώθηκε στην τεχνική του γυριστή. Η ενέργεια ως «ρίζιμο»-κόψιμο στην πολυφωνική ερμηνεία απέμεινε, αλλά στον ρόλο του γυριστή. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που εξαφανίστηκε ο ρόλος του ριχτή αλλά όχι ο όρος.

Έτσι, στις νεότερες ερμηνείες, ο όρος «ρίχτης» εμφανίζεται ως άλλη ανεξάρτητη φωνή με τελείως διαφορετική μελωδική κίνηση και ενέργεια. Δεν γνωρίζουμε πότε διαμορφώθηκε η διευρυμένη τετράφωνη πολυφωνία (πάρτης, γυριστής, ριχτής και ισοκράτες) και από ποια σύνολα-περιοχές, όπως επίσης αν ξεκίνησε από τον Ελλαδικό χώρο ή από τα Ελληνόφωνα χωριά της Νοτίου Αλβανίας. Στα παραδείγματα βρίσκονται τέσσερις εκδοχές τετράφωνες, από την Πολύτσανη (Άνω Πωγωνί), τη Χειμάρα, τη Γορανζή (Κάτω Δερόπολη) και τους Τεριαχάτες (Κάτω Δερόπολη). Τα περισσότερα τραγούδια είναι τρίφωνα (πάρτης, γυριστής ή κλώστης και ισοκράτες. Εμφανίζονται όμως και οι σπάνιες περιπτώσεις των δίφωνων πολυφωνικών τραγουδιών χωρίς ισοκράτημα (με τη φωνή του πάρτη και του ισοκρατήματος σε ρόλο γυριστή), «Κούγω τον άνεμο κι αχάει» (Παρακάλαμος) και «Έλα μαυρομάτα έλα» (Μπουλιαράτες), όπως και μια εκδοχή με πολυφωνικό τραγούδι χωρίς ισοκράτημα με τη φωνή του πάρτη, του γυριστή και την ομάδα των τραγουδιστών, «Ντελή παπάς» (Δερβιτσάνη, Κτίσματα). Επίσης υπάρχουν τρεις εκδοχές πολυφωνικών τραγουδιών με συνοδεία κομπανίας. Οι ερμηνείες των τραγουδιών είναι από σύνολα αμιγώς γυναικεία ή ανδρικά αλλά και μεικτά, εμφανίζονται δηλαδή όλοι οι συνδυασμοί.

iii) Είς οὐδεμίαν περίπτωσιν τραγουδοῦν ὄλαι ὁμοῦ αἱ φωναί ἀπό τῆς ἀρχῆς τοῦ ἄσματος.⁷³

Στο τραγούδι «Δεροπολίτισσα» από τα Κτίσματα Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας (Χρ. Χαλιγιάννη), 1975, εμφανίζεται η σπάνια περίπτωση να εισάγονται όλες οι φωνές ταυτόχρονα⁷⁴.

iv) Ἡ ἰδιότυπος αὐτῆ πτώσις τῆς φωνῆς τοῦ γυριστοῦ, ἥτις δέν γίνεται εἰς ὅλα τὰ τραγούδια, πιθανόν νά ἐπηρεάζεται ἐκ τῆς τελευταίας ὀξυτόνου ἢ παραξυτόνου συλλαβῆς τοῦ στίχου, ...⁷⁵

⁷³ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 111.

⁷⁴ Τέλλης Παν., ο.π., 2017, σσ. 71-73, Κεφ. 6.2.2 .

⁷⁵ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ. 112.

Αυτό που θα θέλαμε να προσθέσουμε είναι ότι σε πολλά τραγούδια η διαδικασία της πτώσης-κατάληξης ενδιάμεση ή τελική, διαφοροποιείται από τον στίχο από ένα έως και έξι μουσικά μέτρα (βλ. «Μια συννεφιασμένη μέρα» Άνω Δερόπολη⁷⁶) Με αποτέλεσμα να χάνεται η έννοια της τονισμένης ή άτονης τελευταίας συλλαβής. Οι τραγουδιστές εκφέρουν το τελευταίο φωνήεν και η φωνή του πάρτη ή του κλώστη οδηγεί με ρυθμό-μελωδικές κινήσεις και με κάποιο επιφώνημα προς την τελική πτώση, η οποία γίνεται με απότομο κόψιμο. Ο στίχος έχει ειπωθεί πριν την διαδικασία της πτώσης. Βέβαια υπάρχουν και τραγούδια χωρίς διευρυμένη πτώση αλλά με απότομο κόψιμο στο τέλος του στίχου (βλ. Δεροπολίτισσα, Κτίσματα). Το απότομο κόψιμο κατά την γνώμη του γράφοντος έχει πρακτική βάση, ώστε να σταματήσουν όλοι μαζί. Ο τελικός φθόγγος που κόβει η κάθε φωνή έχει σχέση με τη φωνή που φέρει, οι ισοκράτες την τονική, ο γυριστής την υποτονική ή την κάτω τέταρτη ή την τονική, ο ρίχτης την τρίτη ή την τονική, ο κλώστης την άνω έβδομη, και ο πάρτης την τονική ή την τρίτη.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να κάνουμε μια μικρή αναφορά και σε παράλληλες διατυπώσεις από άλλους ερευνητές. Συγκεκριμένα ο S. Baud-Bovy παρατηρεί για τη φωνή του γυριστή στο τραγούδι «Η Δεροπολίτισσα», 1968, που έχει καταγράψει: «...αν τον έχω καταγράψει σωστά ο άνδρας παίζει το ρόλο και του κλώστη και του γυριστή»⁷⁷. Κάτι το οποίο δεν συνηθίζεται στο πολυφωνικό τραγούδι. Ίσως η απάντηση βρίσκεται στην παρατήρηση του Κ. Λώλη «...Στα τραγούδια ελεγειακού περιεχομένου συναντούμε στις άλλες φωνές σποραδικά ακούσματα του κλώστη, όπως μετά της έκθεσης ή της κατάληξης του πάρτη, στα τελικά τσακίσματα του γυριστή ή στην κατάληξη του ρίχτη»⁷⁸.

Ένας όρος ο οποίος εμφανίζεται και αναφέρεται κυρίως από το σύνολο των Κτισμάτων είναι ο όρος «προλογιστής». Ο όρος είναι αντίστοιχος με τον όρο πάρτη ή παρτή ή σηκωτή. Πιθανόν όμως να πρόκειται και εδώ για ανάθεση ρόλου. Ο τραγουδιστής που «παίρνει» το τραγούδι, «προλογίζει», εκθέτει το στίχο (Κλαιν' οι πέρδικες στα πλάγια) ή μέρος του στίχου (Ντελή παπάς) και στη συνέχεια ακολουθεί άλλο ρόλο (συνήθως του γυριστή). Τη συνέχεια του τραγουδιού αναλαμβάνει μια γυναίκα-πάρτης με την ταυτόχρονη είσοδο όλων των φωνών μέχρι να τελειώσει η στροφή. Η ιδιαιτερότητα αυτή της εναλλαγής των ρόλων του πάρτη εμφανίζεται κυρίως στο Πολυφωνικό από τα Κτίσματα με συγκεκριμένα πρόσωπα στις εναλλαγές⁷⁹. Ο όρος «προλογιστής» δηλώνει λόγια παρέμβαση, οι λαϊκοί τραγουδιστές έχουν δώσει τα ονόματα των φωνών από την ντοπιολαλιά τους και τη λειτουργικότητά τους. Επίσης ο ίδιος όρος «...με τον προλογίζοντα τραγουδιστή...» εμφανίζεται και στο οπισθόφυλλο του δίσκου *Τραγούδια της Ηπείρου*, (μέρος 1^ο), επιμ. Σίμωνα Καρά, Σ.Δ.Ε.Μ., αρ.111 (LP), 1975, όπου συμμετείχε μεταξύ άλλων και το σύνολο από τα Κτίσματα. Δεν γνωρίζουμε την ύπαρξη του όρου πριν το 1975.

⁷⁶ Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 122-125, Κεφ. 6.6.2 .

⁷⁷ Baud-Bovy S., *ο.π.*, 1984, σ. 50, Βλ. και Τέλλης Παν., *ο.π.*, 2017, σσ. 80-81, Κεφ. 6.2.5 .

⁷⁸ Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ. 40.

⁷⁹ Ο Σωκράτης Τσιάβος είναι στο ρόλο του γυριστή και η Σοφία Μάτσια ή η Ανθούλα Κώτσου στον πάρτη.

β) Ζητήματα προέλευσης - μουσικολογικά

Διακινδυνεύομεν την γνώμην, μήπως ταῦτα προέρχονται ἐκ μιμήσεως ὀργανικῶν μελωδικῶν ποικιλμάτων και μάλιστα ἐκ ποιμενικῶν μουσικῶν ὀργάνων ἢ ἀκόμη και ἔκ μιμήσεως τῶν μεγάλης ποικιλίας ἤχων τῶν κουδουνιῶν τῶν κοπαδιῶν τῶν αἰγοπροβάτων.⁸⁰

Ο ερευνητής αναφέρεται στις ιδιαίτερες φωνές του γυριστή και του κλώστη. Οι απαντήσεις μόνο υποθετικές μπορεί να είναι, και έχουν σχέση και με την προέλευση της μουσικής.

Σύμφωνα με μια άποψη που έχει τις ρίζες της στην φιλοσοφία του Διαφωτισμού και ιδιαίτερα στον Ρουσό (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) και στον Χέρνερ (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803), η μουσική προέρχεται από τη γλώσσα.⁸¹

γ) Ζητήματα προέλευσης - ομοιότητας με την Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική

Τελευταῖον παρατηρῶ ἔτι ὅτι τό ἴσον καί ἡ μελωδική κίνησις τοῦ γυριστοῦ εἰς τήν τονικήν καί ὑποτονικήν εἶναι στοιχεῖα ἀπαντῶντα ὁμοίως καί εἰς τήν Βυζαντινήν ἐκκλησιαστικήν μουσικήν. Τίθεται τό ἐρώτημα ἐνταῦθα μήπως εἰς τήν δημόδη τεχνοτροπίαν ταύτην ἔχωμεν δημιουργικήν ἐπίδρασιν τῆς μουσικῆς ταύτης, ἥτις εἰς ὠρισμένην ἱστορικήν περίοδον ἦνθει ἐνταῦθα.⁸²

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι ανήκει στην στεριανή δημοτική μουσική παράδοση και αυτό το μαρτυρούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του (ήχος, ρυθμός, στιχουργική). Η ιδιαίτερη περίπτωση του, όπως αναφέρεται στην εθνομουσικολογική βιβλιογραφία, συνίσταται φυσικά στην ύπαρξη της λαϊκής πολυφωνίας⁸³ εν αντιθέσει με τη δημοτική μουσική παράδοση του υπόλοιπου Ελλαδικού χώρου που έχει παραμείνει ουσιαστικά μονόφωνη. Για τη σχέση που διέπει το δημοτικό τραγούδι και την Βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική ο Λ. Λιάβας αναφέρει σχετικά:

Η ελληνική μουσική παράδοση περιλαμβάνει δύο βασικούς κορμούς: την έντεχνη «κλασική» μουσική, που αντιπροσωπεύεται από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εκκλησιαστική παράδοση, και τη λαϊκή που περιλαμβάνει το δημοτικό τραγούδι αλλά και τη νεότερη αστική μουσική (ρεμπέτικο και αθηναϊκή κι επτανησιακή καντάδα). Θα μπορούσαμε να παραστήσουμε τα δύο αυτά είδη ως όψεις του ίδιου νομίσματος, επειδή ακριβώς έχουν πάμπολλα κοινά στοιχεία και αξιοσημείωτες αλληλεπιδράσεις. (Δεν είναι

⁸⁰ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.114.

⁸¹ Γιάννου Δ., *Ιστορία της Μουσικής – Σύντομη γενική επισκόπηση*, τ. Α' (μέχρι τον 16ο αιώνα), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995, σ. 9.

⁸² Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σσ.116-117.

⁸³ Αμαριανάκης Γ., «Δημοτική Μουσική», στο *Μουσική*, Κούρση Μ. (επιμ.), Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 2007, σσ. 343-359.

τυχαίο άλλωστε ότι οι ψάλτες υπήρξαν από τους καλύτερους τραγουδιστές δημοτικών τραγουδιών...).⁸⁴

δ) Ζητήματα προέλευσης - εθνικής ταυτότητας

Είναι τό μουσικόν τοῦτο φαινόμενον τῆς Βορείου Ἠπείρου αὐτόχθον, ἀναπτυχθέν ἐνταῦθα εἰς παλαιότερους χρόνους καί ἐπιζῆσαν μέχρι τῆς σήμερον, ἢ μετεφυτεύθη τοῦτο ἐξ ἄλλων τόπων;⁸⁵

Κατά τον γράφοντα, δομικό στοιχείο που δηλώνει τη συνέχεια του κάθε πολιτισμού και δη του Ελληνικού πολιτισμού είναι η Ελληνική γλώσσα, «και η ομαλή εξέλιξη της ελληνικής γλώσσας και μουσικής δε διακόπηκε ποτέ»⁸⁶.

Κλείνοντας το κεφάλαιο των συμπερασμάτων και κάνοντας μια αναδρομή στη μελέτη του Σπ. Περιστέρη έχουμε να παρατηρήσουμε την ανάγκη του ερευνητή να συμπεριλάβει παραδείγματα που κινούν τα νήματα της μουσικολογικής έρευνας και χρήζουν τεκμηριωμένης απάντησης. Με τη σημερινή γνώση πάνω στο Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι μπορούμε να ορίσουμε ποια παραδείγματα αποτελούν την εξαίρεση και ποια τον κανόνα χωρίς να υπάρχει σύγχυση μεταξύ τους. Όσον αφορά ειδικά θέματα θεωρούμε ότι η έρευνα χρήζει συνέχειας και επιστημονικής τοποθέτησης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

(Καταγραφές του τραγουδιού «Δεροπολίτισσα»)

1. Μουσικό κείμενο. «Δεροπολίτισσα» (μεικτό σύνολο Κτισμάτων Πωγωνίου με συνοδεία κομπανίας, 1975). Καταγραφή Π. Τέλλης.

⁸⁴ Λιάβας Λ., «Το δημοτικό τραγούδι και τα όργανα. Διαχρονικός καθρέπτης της μουσικής και των ανθρωπών της στη μακραίωνη ιστορία μας» εφημερίδα *Η Καθημερινή* στο ένθετο φυλλάδιο *Επτά Ημέρες* (18 Ιανουαρίου 1998), σ. 11.

⁸⁵ Περιστέρης Σπ., «ο.π.», 1958, σ.116. Η τελευταία αυτή παρατήρηση χρησιμοποιήθηκε από Αλβανούς μελετητές ως απόδειξη της παλαιότητας της Αλβανικής πολυφωνίας και την καταγωγή της Ελληνικής από την Αλβανική πολυφωνία (βλ σχετικά Λώλης Κ., *ο.π.*, 2006, σ.24, υποσ.13).

⁸⁶ Baud-Bovy S., *ο.π.*, 1984, σ. 71.

Δεροπολίτισσα

Μεικτός όμιλος Κτισμάτων Παγωνίου
με συνοδεία κομπανίας (Χρ. Χαλιγάννη)
Δίσκος: Τραγούδια της Ηπείρου (μέρος 1ον), αρ. 111
Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, 1975 (LP)
καταγραφή: Παναγιώτης Τέλλης

♩ ~ 50

Κλαρίνο
Βιολί
Λαούτο
Ντέφι

Κλαρίνο
Βιολί
Λαούτο
Ντέφι

Δεροπολίτισσα (φωνητικό)

♩ ~ 52

Πάρτης
(γυναίκα)

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, μωρ' καη - μέ - νη.

Γυριστής
(άνδρας)

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ε γε, μωρ' καη - μέ - νη.

Ισοκράτες

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, μωρ' καη - μέ - νη.

4

Π.

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Γ.

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Ι.

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Έκταση μελωδίας Πάρτη 

Έκταση μελωδίας Γυριστή 

2. Μουσικό κείμενο. «Μωρ' Δεροπολίτισσα» (μεικτό σύνολο Δερβιτσάνης, 2001). Καταγραφή
Π. Τέλλης

Μωρ' Δεροπολίτισσα

Μεικτό πολυφωνικό - Δερβιτσάνη
 Φεστιβάλ "Πολυφωνικό караβάνι"
 Πλωκάτι Κόνιτσα, 29/07/2001
 (ζωντανή ηχογράφηση, αρχείο Κώστα Λόλη)
 καταγραφή: Παναγιώτης Τέλλης

1 ♩ ~ 58

Πάρτης (γυναίκα) Πάρτης ♩ ~ 46

Πάρτης / Γουριστής (άνδρας)

Ισοκράτες

α μωρ' καη - μέ - νη.

Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ε χέ μωρ' - καη - μέ - νη -

μωρ' καη - μέ - νη.

4

Π. Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Γ. Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ε χε ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Ι. Μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τισ - σα, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

2 ♩ ~ 54

Π. Σαν θα πας στην, α, εκ - κλη - σιά, μωρ' καη - μέ - νη.

Γ. ε χε (ν) εκ - κλη - σιά, ε χε, μωρ' - καη - μέ - νη -

Ι. Εκ - κλη - σιά, μωρ' καη - μέ - νη.

10

Π. σαν θα πας στη εκ - κλη - σιά ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Γ. σαν_ θα_ ι - πάς_ στην_ εχε, (v) εκ - κλη - σιά, εχε, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Ι. σαν_ θα_ πας_ στην εκ - κλη - σιά, ζη, μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

Έκταση μελωδίας Πάρτη

Έκταση μελωδίας Γυριστή

Παρατήρηση: Η αρχική έκθεση (πάρσιμο) από τον άνδρα (γυριστή) συμβαίνει μόνο στην πρώτη στροφή (πιθανό λάθος). Η γυναικεία φωνή (πάρτης) συνεχίζει σε όλες τις επόμενες.

3. Μουσικό κείμενο «Η Δεροπολίτισσα» (Σωφράτικα Δροπόλεως, 1951). Καταγραφή Σπ. Περιστέρης

ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

1. Η ΔΕΡΟΠΟΛΙΤΙΣΣΑ

Ε. Μ. Σ. Λ. Α.* ἀριθμ. δίσκου 28 Αβ.

Σωφράτικα Δροπόλεως.

Τραγουδισαί. Παρτής: Εύθαλία Διαμαντή. Γυριστής: Γρηγ. Σκόπης.

Ίσοκράται. Ἀγάθη Μάνου, Ὀλγα Λίλλη, Ἀρετή Παντελή. — Ἰωάννινα, 1951.

Παρτής γυναίκα

Γυριστής ἄνδρας

Ίσοκράται γυναῖκες

Ἐκτασις μελωδίας τοῦ Παρτῆ.

Ἐκτασις μελωδίας τοῦ Γυριστῆ. 3)

* Ἐθνική Μουσική Συλλογή τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου.

1) Ὁ ὀπλισμός τῆς κλίμακος οὐδεμίαν σχέσηιν ἔχει μέ τὴν κλίμακα si min. τῆς εὐρωπ. μουσικῆς, ἐτέθη δὲ πρὸς ἀποφυγὴν τῶν συχνῶν ἐπαναλήψεων τῶν διέσεων. Τὸ σημεῖον ∞, σημαῖνον περίπου, ἐτέθη λόγῳ τῆς μὴ ἀπολύτου σταθερότητος τῆς ρυθμικῆς ἀγωγῆς.

2) Τὸ κείμενον ἀντιστοιχεῖ καὶ εἰς τὰς δύο συνοδευούσας φωνάς, ἤτοι τοῦ γυριστοῦ καὶ τῶν ἰσοκρατῶν.

3) Ἡ ἔκτασις τῆς μελωδίας τοῦ γυριστοῦ ἄνδρος νοεῖται κατὰ μίαν θην χαμηλότερον λόγῳ τῆς διαφορᾶς πρὸς τὴν γυναικεῖαν φωνὴν τοῦ παρτῆ.

4. Μουσικό κείμενο. Η Δεροπολίτισσα (1968), Καταγραφή S. Baud-Bouy

The image shows a musical score for the song 'Η Δεροπολίτισσα'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of '♩ ~ 50'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff is the piano accompaniment, also in a treble clef with a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line. The lyrics are written below the vocal staff, with some words underlined. A small 'ison' marking is placed above the first measure of the vocal line.

Μωρ' Δε -- ρο-πο -- λι - τισ - σα -- / μωρ' κλη-μέ - νη, Μωρ' Δε - ρο - πο - λι - τισ - σα -- ζη-μωρ' ζη-λε - μέ - νη.

5. Μουσικό κείμενο. «Μωρ' Δεροπολίτισσα» (Γορανζή, μεικτό σύνολο-κομπανία Μέρου Αϊνάζι, 1992). Καταγραφή Κ. Λώλης

ΜΩΡ' ΔΕΡΟΠΟΛΙΤΙΣΣΑ

ΓΟΡΑΝΤΖΗ, 1992.
 Κομπανία: ΜΕΡΟΥ ΑΪΝΑΖΙ.
 Μικτό - χορευτικό.

♩ - 92
 Κλαρίνο
 Βιολί
 Ακορντεόν
 Λαούτο
 Ντέφι

sempre simile
sempre simile
sempre simile
sempre simile

7 Πάρτης άνδρας
 Αϊ - ντε μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τι - σσα, μωρ' καη - μέ - νη
 Γυναίκα
 λί - τι - σσα, μωρ' καη - μέ - νη
 λί - τι - σσα, μωρ' καη - μέ - νη

10
 Αϊ - ντε, μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τι - σσα, ζη - μωρ' ζη - λε - μέ - νη.
 Αϊ - ντε, μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τι - σσα, ζη - μωρ' ζη - λε - μέ - νη.
 Αϊ - ντε, μωρ' Δε - ρο - πο - λί - τι - σσα, ζη - μωρ' ζη - λε - μέ - νη.

ΟΙ ΣΕΙΡΕΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ (U.S.I.S.) ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΈΝΩΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1952-1959

Κατερίνα Τσιούκρα

Για την Ελλάδα, η δεκαετία 1950 ακολούθησε την απόγνωση του πολέμου, την πολυμέτωπη κατοχή, τον μοναδικό για την περίοδο ευρωπαϊκό εμφύλιο πόλεμο και φυσικά τις επακόλουθες επιπτώσεις στην οικονομία και την κοινωνική συνοχή. Στα τέλη της δεκαετίας 1940 άλλες ευρωπαϊκές χώρες βρισκόταν ήδη σε διαδικασία ανάκαμψης και ανοικοδόμησης των πολεμικών καταστροφών χάρη στην οικονομική ένεση του σχεδίου Μάρσαλ, ενώ στην Ελλάδα μέρος των κονδυλίων χρησιμοποιήθηκαν για να καλύψουν ανάγκες του Εμφυλίου Πολέμου ή καταστροφών που ο ίδιος επέφερε. Σύμφωνα με παρατήρηση του Χατζηβασιλείου, η δεκαετία 1950 «αντιμετωπίζεται συνήθως συνοπτικά και βεβιασμένα, ως μια «σκοτεινή» μετεμφυλιακή εποχή, ενώ η ιστορική έρευνα την αναδεικνύει ως μια καμπή στην ιστορία της χώρας [...]».¹ Πράγματι, τη δεκαετία αυτή η χώρα ήταν πλέον σε θέση να ανακάμψει από τις συνέπειες των προηγούμενων – και σίγουρα σκοτεινότερων- χρόνων, όταν κρίσιμες καταστάσεις βρισκόταν στην κορύφωσή τους, και μάλιστα εκεί εντοπίζεται η αιτία της χρονικής καθυστέρησης της ελληνικής ανοικοδόμησης σε σχέση με τα λοιπά ευρωπαϊκά κράτη.² Το κοινωνικό αίτημα της μεταρρύθμισης του προπολεμικού κομματικού συστήματος προσωποποιήθηκε με την εκλογή του Αλέξανδρου Παπάγου το 1952 με το κόμμα «Ελληνικός Συναγερμός». Εν μέσω της κρίσης των σχέσεων Ελλάδας – Τουρκίας μετά τα γεγονότα του 1955 στην Κωνσταντινούπολη, ο Υπουργός Δημοσίων Έργων Κωνσταντίνος Καραμανλής έχοντας τη συγκατάθεση του Παλατιού αναδείχθηκε στην πολιτική σκηνή και ανέλαβε την ηγεσία του Ελληνικού Συναγερμού, μετατρέποντάς τον σε Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (ΕΡΕ) και κερδίζοντας τις εκλογικές αναμετρήσεις του 1956, 1958 και 1961. Στην αναμέτρηση του 1958 οι αποδυναμωμένες Κεντρώες αλλά και οι Δεξιές δυνάμεις υπέστησαν σημαντικό πλήγμα από την άνοδο της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ) ως κόμμα αξιωματικής αντιπολίτευσης, μετά τη δυσαρέσκεια των πολιτών από τους χειρισμούς των Ελλήνων πολιτικών και των νατοϊκών συμμάχων σχετικά με το κυπριακό.³

¹ Ευάνθης Χατζηβασιλείου, «Ο Ψυχρός Πόλεμος ως κρίση εκσυγχρονισμού: υπέρβαση κρίσεων και ελληνική εμπειρία 1932-1959» στο *Η Ελλάδα, Η Δύση και η Μεσόγειος 1945-6. Νέες ερευνητικές προσεγγίσεις* Κωνσταντίνα Μπότσιου και Γιάννης Σακκάς (επιμ.), Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2015, σελ. 20

² Χατζηβασιλείου, «Ο Ψυχρός Πόλεμος ως κρίση εκσυγχρονισμού: υπέρβαση κρίσεων και ελληνική εμπειρία 1932-1959» ό.π. σελ. 33-34

³ Richard Clogg, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, β' ελληνική εκδ. (Αθήνα: Κάτοπτρο, 2003) σελ. 177

Οι αγκυλώσεις του πολιτικού, διοικητικού και οικονομικού συστήματος της δεκαετίας του 1950, όπως οι πελατειακές σχέσεις, η «μη παραγωγική» και «κερδοσκοπική» οικονομική ελίτ, η υπάρχουσα αντίληψη του επαγγελματισμού και της αποτελεσματικότητας, ήταν ζητήματα που απασχόλησαν πρωτίστως την αμερικανική πλευρά, ενισχύοντας την παρεμβατικότητα της Δύσης στο ελληνικό κράτος με σκοπό την προώθηση του φιλελευθερισμού στο πλαίσιο του «εκσυγχρονισμού» της χώρας.⁴ Η αμερικανική ανησυχία για σχεδιασμό επιθέσεων παγκοσμίου κλίμακας στα πρότυπα του πολέμου της Κορέας (Ιούνιος 1950) στο χώρο της Ανατολικής Ευρώπης, σήμανε την έναρξη των συζητήσεων για την ένταξη της Ελλάδας και της Τουρκίας στο NATO το 1952, μετά από ήδη υπάρχοντα αιτήματα αμυντικής ενίσχυσης και από τις δύο χώρες.⁵

Η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών (United States Information Service – U.S.I.S.) ιδρύθηκε στην Ελλάδα το 1947 την εποχή που ο Harry S. Truman ήταν πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Πρωταρχικός στόχος της αμερικανικής πολιτιστικής πολιτικής από το 1948 αποτελούσε «η προώθηση της καλύτερης κατανόησης των Ηνωμένων Πολιτειών μεταξύ των λαών του κόσμου και η ενδυνάμωση των συνεργατικών διεθνών σχέσεων».⁶ Μάλιστα, την ίδια περίοδο, διατυπώθηκε η ανάγκη προσέγγισης των λαϊκών μαζών («γεωργοί, εργάτες, μικροί καταστηματάρχες και άνεργοι») με μέσα πέραν του ραδιοφώνου (Voice of America) ή του γραπτού λόγου, ιδιαιτέρως στην Ιταλία, την Ελλάδα και την Ισπανία όπου τα ποσοστά των αναλφάβητων θεωρούνταν υψηλά.⁷ Τα κεντρικά γραφεία της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών στην Ελλάδα βρισκόταν στην Αθήνα, έχοντας όμως παραρτήματα στη Θεσσαλονίκη και την Πάτρα. Μέχρι το 1951 υποπαρακλάδια της U.S.I.S. λειτουργούσαν σε ακριτικές και μεγάλες πόλεις όπως η Φλώρινα, τα Ιωάννινα, η Κομοτηνή, η Λαμία, η Λάρισα, ο Πειραιάς και η Τρίπολη. Όπως τονίζει ο Στεφανίδης, οι βιβλιοθήκες ήταν μάλλον το πιο «ορατό» τμήμα των Αμερικανικών Κέντρων Πληροφόρησης όπου, μάλιστα, υπήρχαν κινητές μονάδες προβολής ταινιών.⁸

Από τον Αύγουστο του 1953 και εξής, η ελληνική όπως και οι ανά τον κόσμο U.S.I.S. αποτελούσαν παγκόσμια παρακλάδια της νεοσυσταθείσας USIA (United States Information Agency). Με την πράξη αυτή, επί προεδρίας Dwight David «Ike» Eisenhower, μεταφέρθηκαν δραστηριότητες του Αμερικανικού Υπουργείου Εξωτερικών μέσω του «8ου Σχεδίου Αναδιοργάνωσης» («Reorganization Plan no 8») στην νέα, «ανεξάρτητη υπηρεσία» (ενν.

⁴ Χατζηβασιλείου, «Ο Ψυχρός Πόλεμος ως κρίση εκσυγχρονισμού: υπέρβαση κρίσεων και ελληνική εμπειρία 1932-1959» ό.π. σελ. 21-23

⁵ Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Στα σύνορα των κόσμων: Η Ελλάδα και ο Ψυχρός Πόλεμος, 1952-1967*, α' ελληνική έκδ. Αθήνα: Πατάκης, 2009, σελ. 43-44

⁶ Ως πρόλογος στο Department of State, *United States Advisory Commission on Information: Semiannual Report to the Congress*, 3485a (Μάρτιος 1949), σελ [iii] και σε κάθε εξαμηνιαία ανάλογη έκδοση του Department of State

⁷ *United States Advisory Commission on Information: Semiannual Report to the Congress*, 3485a (Μάρτιος 1949) ό.π. σελ. 88

⁸ Ioannis Stefanidis, «Telling America's Story: US Propaganda Operations and Greek Public Reactions» *Journal of the Hellenic Diaspora*, 30.1 (2004), σελ. 25

U.S.I.A.)⁹ η οποία δρούσε εντός των Η.Π.Α. και απευθυνόταν σε αποδέκτες εκτός της χώρας μέσω των κατά τόπους U.S.I.S. Σύμφωνα με τους στόχους που τέθηκαν με την ίδρυση της U.S.I.A., οι πολίτες του κόσμου θα «πληροφορούνταν», θα «κατανοούσαν», και θα «επηρεαζόταν» από την αμερικανική πολιτική και διπλωματία, την περίοδο που οι Η.Π.Α. κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν τη σοβιετική προπαγάνδα και την περαιτέρω εξάπλωση του κομμουνισμού.¹⁰ Επιπλέον, η USIA χρησιμοποιούσε τις «εκπαιδευτικές και πολιτιστικές σχέσεις» για την επίτευξη των στόχων της, δίνοντας μεγάλη έμφαση στην «ελευθερία» που διέπε τις Η.Π.Α. και τις σύμμαχες χώρες.¹¹ Σε τοπικό επίπεδο, η U.S.I.S. με τη δράση της και την προβολή του «ελεύθερου» κόσμου σε αντίθεση με τον «ανελεύθερο» κομμουνισμό, προσπάθησε να καταρρίψει, στερεότυπα που προϋπήρχαν περί αμερικανικής παιδείας και πολιτισμού.¹² Στα τέλη της δεκαετίας 1950 η βιβλιοθήκη των Υπηρεσιών διαδραμάτιζε το ρόλο του «πληροφοριακού κέντρου» σχετικά με τον πολιτισμό, τις σπουδές στις Η.Π.Α. και την εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας.¹³

Στην Αθήνα, συνεχής ήταν η προσπάθεια της U.S.I.S. να κάνει αισθητή την αμερικανική παρουσία και στον τομέα της μουσικής. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1950, η U.S.I.S. διοργάνωνε σειρές συναυλιών και προωθούσε κατά κύριο λόγο Έλληνες και Αμερικανούς συνθέτες. Στα τέλη της δεκαετίας αυτής, έδωσε τη σκυτάλη στην Ελληνοαμερικανική Ένωση η οποία διατήρησε το μοτίβο της σειράς συναυλιών με αμερικανική και ελληνική συμμετοχή στην ελληνική πρωτεύουσα.

1952 - 1953

Την Άνοιξη του 1952 η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών διοργάνωσε μία πρώτη Σειρά Συναυλιών από δίσκους «εις το Αμερικανικόν Κέντρον Εκθέσεων και Κινηματογραφικών ταινιών» της, επί της Βενιζέλου 9δ. Στις συναυλίες που εντοπίστηκαν παρουσιάστηκαν έργα Sibelius,¹⁴ Μάνου Χατζιδάκι, Menotti,¹⁵ Rachmaninov, Bernstein,¹⁶ Brahms.¹⁷ Την καλλιτεχνική περίοδο 1952-1953 (24 Νοεμβρίου – 26 Ιανουαρίου) εγκαινιάστηκε η νέα μορφή των σειρών

⁹ United States Advisory Commission on Information, *Eighth semiannual report to the Congress* (August 1953) στον Ιστότοπο του αμερικανικού State Department www.state.gov (ημ. Προσπέλασης 18.6.2018)

¹⁰ Kennon H. Nakamura, Matthew C. Weed, «U.S. Public Diplomacy: Background and Current Issues» στο *Congregational Research Service: Resport for Members and Committees of Congress* (18 Δεκεμβρίου 2009) στον ιστότοπο fas.org (ημ. Προσπέλασης 18.6.2018) σελ. 1 και 9-10

¹¹ Στρατής Μπουρνάζος, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα: Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2009, τόμος Δ2, σελ. 41

¹² Stefanidis, «Telling America's Story: US Propaganda Operations and Greek Public Reactions» ό.π. σελ. 34

¹³ Μπουρνάζος, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές» ό.π. σελ. 42

¹⁴ «Μουσική Ζωή», *Το Βήμα* 2102 (1.4.1952), σελ. 2

¹⁵ «Μουσική Ζωή», *Το Βήμα* 2113 (13.4.1952), σελ. 2

¹⁶ «Συναυλία», *Ελευθερία* 2347 (4.5.1952), σελ. 2

¹⁷ «Συναυλία», *Ελευθερία* 2349 (11.5.1952), σελ. 2

αυτών ως συναυλίες «συγχρόνου Ελληνικής και Αμερικανικής μουσικής». Η μουσικοκριτικός Αύρα Θεοδωροπούλου διατύπωσε για τη Σειρά Συναυλιών τα εξής: «Με τις συναυλίες αυτές [...] θα γνωρίσουμε τη σύγχρονη αμερικανική μουσική που μας είναι τέλεια άγνωστη και οι Αμερικανοί θα γνωρίσουν τη δική μας μουσική που αντιπροσωπεύεται από όλους σχεδόν τους σημερινούς μουσουργούς μας».¹⁸ Οι εκδηλώσεις ακολουθούσαν συστηματικά την εξής δομή παρουσίασης: στο α' μέρος πραγματοποιούνταν ακρόαση έργων Αμερικανών συνθετών και στο β' της ζωντανή εκτέλεση πρόσφατων έργων Ελλήνων συνθετών. Η εκτέλεση των ελληνικών έργων ακολουθούσε την ακρόαση των αμερικανικών για λόγους πρακτικούς και φυσικά για λόγους αξιοποίησης της αναμονής της ζωντανής εκτέλεσης προς όφελος της προβολής της αμερικανικής μουσικής. Ο πρώτος Έλληνας συνθέτης που επιλέχθηκε από τους διοργανωτές ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης. Ενδεικτικό της εξαιρετικά επιτυχημένης προσπάθειας της αθηναϊκής U.S.I.S. ήταν η επανάληψη της πρώτης συναυλίας «κατ' απαίτησιν πολλών ακροατών».¹⁹ Ο ίδιος ο Καλομοίρης φανερώνει κάποιες άγνωστες πληροφορίες για τις συναυλίες, τουλάχιστον του πρώτου αυτού κύκλου, μέσα από κριτικό του σημείωμα στην εφημερίδα *Εθνος*. Σύμφωνα με τον συνθέτη, «η ελληνική ψυχή της οργανώσεως» μεταξύ των Αμερικανών διοργανωτών υπήρξε ο θερμός υποστηρικτής της ελληνικής μουσικής, Αλέκος Πατσιφάς.²⁰

Στις επόμενες συναυλίες του πρώτου κύκλου ακολούθησαν έργα και άλλων εκπροσώπων της λεγόμενης Εθνικής Σχολής: του Πέτρου Πετρίδη, του Ανδρέα Νεζερίτη, του Μάριου Βάρβογλη. Μετά από δύο χριστουγεννιάτικες μουσικές εκδηλώσεις και με ειδική μέριμνα για τα παιδιά, ακολούθησαν άλλες τέσσερις συναυλίες με έργα των Μίκη Θεοδωράκη, Αιμίλιου Ριάδη, Λεωνίδα Ζώρα και Μάνου Χατζιδάκι. Οι συνθέτες που επιλέχθηκαν να εκπροσωπήσουν αντιπροσωπευτικά την αμερικανική μουσική στα πρώτα μέρη των συναυλιών ήταν οι Howard Hanson, Virgil Thomson, Don Gillis, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Norman Dello Joio, Roy Harris και Gian Carlo Menotti.

Τα προγράμματα που μοιράστηκαν σε κάθε μία από τις συναυλίες του πρώτου κύκλου²¹ αλλά και επόμενων, αναφέρονται στους συνθέτες, στα έργα και τα μέρη τους και στο τέλος παρατίθενται σύντομα βιογραφικά στοιχεία κάθε συνθέτη. Αν πρόκειται για ακροάσεις δίσκων τότε γίνεται λόγος για τις εκτελέσεις και τους εκτελεστές. Αν και δε γίνεται αναφορά στον συγγραφέα ή στον επιμελητή των προγραμμάτων, σε συγκεκριμένες περιπτώσεις τα βιογραφικά των συνθετών υπογράφονται από σημαίνουσες για τη μουσική προσωπικότητες της περιόδου. Το βιογραφικό του Πέτρου Πετρίδη επιμελήθηκε η Αύρα

¹⁸ Αύρα Θεοδωροπούλου «Το δεκαπενθήμερο: Η μουσική», *Νέα Εστία* 612 (1.1.1953), σελ. 64- 65

¹⁹ «Μουσική Ζωή», *Το Βήμα* 2307 (27.11.1952), σελ. 2

²⁰ Την ευθύνη της διοργάνωσης είχε η «δεσποινίς Άντριους». Το όνομα της «Άντριους» δεν εμφανίζεται στα προγράμματα των συναυλιών. Στο Μανώλης Καλομοίρης, «Η Ελληνική Μουσική και οι Αμερικάνοι», *Εθνος* 11904 (28.11.1952), σελ. 2

²¹ Πρόκειται για δέκα Προγράμματα, όσες και οι συναυλίες, με τίτλο «U.S.I.S. Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers» των ακόλουθων ημερομηνιών: 24 Νοεμβρίου, 1 και 8 Δεκεμβρίου 1952 [δύο προγράμματα χωρίς ημερομηνία, ενν. 15 Δεκεμβρίου 1952 και 5 Ιανουαρίου 1953] 12, 19 και 26 Ιανουαρίου 1953.

Θεοδωροπούλου.²² Για το βιογραφικό του Μάριου Βάρβογλη χρησιμοποιήθηκε κείμενο της Σοφίας Σπανούδη στην εφημερίδα *Τα Νέα*.²³ Η Θεοδωροπούλου υπογράφει και το βιογραφικό του Αιμίλιου Ριάδη.²⁴ Στην τελευταία συναυλία του πρώτου κύκλου τον Ιανουάριο το 1953, ο Μάνος Χατζιδάκις υπογράφει δύο βιογραφικά κείμενα.²⁵ Το πρώτο ήταν του Gian Carlo Menotti και το δεύτερο του ίδιου. Το σύντομο βιογραφικό σημείωμα του Χατζιδάκι αναφέρεται μεταξύ άλλων στη μη συμβατική μουσική του παιδεία.

Εκτός από τα προγράμματα κάθε συναυλίας, κυκλοφόρησε και δίγλωσσο συγκεντρωτικό πρόγραμμα των συναυλιών, των έργων και των συνθετών με τον εξής Ελληνικό Τίτλο: «Η Αμερικανική Πρεσβεία: στη Σειρά Συναυλιών της 1952-1953: Παρουσιάζει: Έλληνες και Αμερικανούς Σύγχρονους Συνθέτες».²⁶ Έτσι, στο γενικό και συνοπτικό πρόγραμμα η Αμερικανική Πρεσβεία παρουσιάστηκε ως ο διοργανωτής φορέας, ενώ η U.S.I.S. είχε σχεδόν τον ρόλο οικοδεσπότη. Αντιθέτως, στα προγράμματα κάθε ξεχωριστής συναυλίας, η U.S.I.S. παρουσιαζόταν ως υπεύθυνη της διοργάνωσης σύμφωνα με τον ακόλουθο τίτλο: «U.S.I.S. Concert Series, Featuring Contemporary Greek and American Composers». Η ίδια τακτική στην παρουσίαση φορέων ακολουθήθηκε και στην επόμενη σειρά συναυλιών.

1953

Αμέσως μετά την ολοκλήρωση της Σειράς Συναυλιών 1952-1953, ξεκίνησε νέα Σειρά Συναυλιών «της εαρινής περιόδου» και πραγματοποιήθηκε στον ίδιο χώρο της οδού Βενιζέλου. Ο αριθμός των συναυλιών του κύκλου του 1953 (2 Φεβρουαρίου – 20 Απριλίου) αυξήθηκε από οκτώ σε έντεκα.²⁷ Στα προγράμματα των συναυλιών αλλά και στα κριτικά

²² «U.S.I.S. Concert Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers: December 1, 1952» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

²³ «U.S.I.S. Concert Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers: [ενν. December 15, 1952]» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.). Στο κείμενο που επιλέχθηκε, η Σοφία Σπανούδη αναφέρει πως ο νεαρός Βάρβογλης, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Παρίσι, έμεινε μακριά από τις «αιρετικές ακρότητες των σχολών και των κύκλων της εποχής του» χάρις στη γνωριμία και τις φιλικές σχέσεις του με τον ποιητή Jean Moréas (Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο).

²⁴ «U.S.I.S. Concert Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers: January 12, 1953» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

²⁵ «U.S.I.S. Concert Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers: January 26, 1953» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

²⁶ «The American Embassy: presents: its 1952-1953 concert series: featuring: contemporary Greek and American Composers/ Η Αμερικανική Πρεσβεία: στη Σειρά Συναυλιών της 1952-1953: Παρουσιάζει: Έλληνες και Αμερικανούς Σύγχρονους Συνθέτες» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.) Στο συγκεντρωτικό αυτό πρόγραμμα παρουσιάζονται οι ημερομηνίες των συναυλιών, τα έργα και οι συνθέτες τους.

²⁷ Τα προγράμματα που μοιράστηκαν σε κάθε συναυλία είχαν ανάλογο τίτλο με την προηγούμενη Σειρά Συναυλιών του 1952-1953: «U.S.I.S. Series: Featuring Contemporary Greek and American Composers» των ακόλουθων ημερομηνιών: 2, 9, 17, 23 Φεβρουαρίου, 2, 9, 16, 23, 30 Μαρτίου, 13 και 20

σημειώματα της εποχής δεν γίνεται αντιληπτή η μετάβαση από τον πρώτο στον δεύτερο κύκλο δεδομένου του διαδοχικού προγραμματισμού και του περιεχομένου των συναυλιών, που σχεδόν ακολούθησε τον ίδιο προσανατολισμό. Το αμερικανικό μοτίβο της επιλογής συμφωνικών έργων διατηρήθηκε με την προσθήκη αμερικανικού φολκ ρεπερτορίου, την όπερα *Porgy and Bess* με τις jazz αναφορές της και κάποιων έργων μουσικής δωματίου από δίσκους. Ακούστηκαν έργα των Αμερικανών συνθετών Randal Thompson, George Gershwin, William Schuman, Samuel Barber, Mary Howe, Ernest Bloch. Οι Έλληνες συνθέτες που προβλήθηκαν στις εκδηλώσεις της δεύτερης Σειράς Συναυλιών ήταν οι εξής: Θεόδωρος Καρυωτάκης, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, Αργύρης Κουνάδης, Μενέλαος Παλλάντιος, Γεώργιος Καζάσογλου, Γιάννης Κωνσταντινίδης, Γεώργιος Πονηρίδης, Γεώργιος Σκλάβος, Αντίοχος Ευαγγελάτος και Νίκος Σκαλκώτας.

1954

Για τη διοργάνωση της Σειράς Συναυλιών του 1954 (21 Ιανουαρίου – 1 Απριλίου) επιλέχθηκε η Αίθουσα του «Παρνασσού» στην Πλατεία Αγ. Γεωργίου Καρύτση.²⁸ Η επιλογή ενός γνωστού συναυλιακού χώρου στον τρίτο κύκλο Συναυλιών υπήρξε μία καίρια αλλαγή, η οποία απέρρευσε από την επιτυχία των προηγούμενων Κύκλων, και έθεσε νέες βάσεις για την ευρύτερη προβολή της U.S.I.S. ως πολιτιστικού φορέα. Στον Παρνασσό πραγματοποιήθηκαν έξι συνολικά συναυλίες.²⁹ Αν και δεν εντοπίστηκε ανάλογο συγκεντρωτικό πρόγραμμα όπως στις δύο περασμένες Σειρές Συναυλιών, παρατηρείται η τοποθέτηση εξωφύλλου σε κάθε μεμονωμένο πρόγραμμα που βρέθηκε και η προβολή της U.S.I.S. ως διοργανωτή φορέα τόσο στην αγγλική όσο και στην ελληνική εκδοχή των προγραμμάτων.

Η μεταφορά των συναυλιών στον Παρνασσό δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει και την αρχική ιδέα των Συναυλιών από δίσκους, που συνοδεύονταν από ζωντανή εκτέλεση ελληνικών έργων. Πράγματι, από το 1954 τα έργα τόσο των Ελλήνων όσο και των Αμερικανών συνθετών ερμηνεύονταν ζωντανά από Έλληνες εκτελεστές σε συναυλιακή,

Απριλίου 1953. Παράλληλα για τη δεύτερη Σειρά Συναυλιών κυκλοφόρησε συνοπτικό πρόγραμμα με τον ακόλουθο τίτλο «The American Embassy: presents: its Spring concert series: featuring: contemporary Greek and American Composers/ Η Αμερικανική Πρεσβεία: στη Σειρά της εαρινής περιόδου 1953: Παρουσιάζει: Έλληνες και Αμερικανούς Σύγχρονους Συνθέτες» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

²⁸ Τα προγράμματα των συναυλιών που εντοπίστηκαν είχαν τον ακόλουθο τίτλο: «The United States Information Service: presents: the first [second, etc] concert in: its 1954 series: of contemporary Greek and American music/ Η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών: παρουσιάζει: την πρώτη [δεύτερη, κ.ο.κ. της συναυλία: στη σειρά των συναυλιών της του 1954: Σύγχρονη Ελληνική και Αμερικανική Μουσική [sic]» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.).

²⁹ Οι ημερομηνίες των έξι συναυλιών είναι οι εξής: 21 Ιανουαρίου, 4, 26 Φεβρουαρίου, 4, 18 Μαρτίου και 1 Απριλίου. Από το αρχείο του Κ.ΣΥ.Μ.Ε., στο οποίο βασίστηκε η αρχειακή έρευνα του παρόντος, απουσιάζουν τα προγράμματα της τέταρτης και της έκτης συναυλίας. Πληροφορίες για την πραγματοποίηση και το ρεπερτόριό τους αντλούνται από τον Τύπο της εποχής.

πλέον, αίθουσα. Με τον τρόπο αυτό, η αθηναϊκή U.S.I.S. πραγματοποίησε καίρια βήματα στην οργανωμένη προβολή της αμερικανικής μουσικής σε ευρύτερο κοινό μέσω του χώρου των συναυλιών αλλά και της ζωντανής ερμηνείας όλων των έργων από Έλληνες καλλιτέχνες. Επιπρόσθετα, στην τρίτη συναυλία του κύκλου αυτού επιλέχθηκε ανάμεσα στους ερμηνευτές για πρώτη φορά μαθητικό σύνολο. Πρόκειται για την «τάξη μουσικής δωματίου» του Γεωργίου Λυκούδη στο Ωδείο Αθηνών.³⁰ Η προβολή της αμερικανικής μουσικής μετέβη συστηματικά από το στάδιο της εξερεύνησης των συμφωνικών ηχογραφήσεων στην ενσωμάτωσή της στο ρεπερτόριο των Ελλήνων μουσικών και στις «απαιτήσεις» τελικά του αθηναϊκού κοινού. Το ελληνικό και αμερικανικό ρεπερτόριο αφορούσε το 1954 στη μουσική δωματίου.

Την πρώτη συναυλία προλόγισε ο «μουσοτραφής» Αμερικανός πρέσβης Κάννον χαρίζοντας επιπλέον επισημότητα στη διοργάνωση.³¹ Στις συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν ακούστηκαν έργα των Λώρη Μαργαρίτη, Νίκου Σκαλκώτα, Γεωργίου Πονηρίδη, Μάνου Χατζιδάκι, Γιώργου Σισιλιάνου, Μανώλη Καλομοίρη, Ανδρέα Νεζερίτη, Θεόδωρου Καρυωτάκη, Μάριου Βάρβογλη, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Γεωργίου Πλάτωνος, Αντίοχου Ευαγγελάτου, παράλληλα με έργα των Gail Kubik, Ray Green, Gian Carlo Menotti, Douglas Stuart Moore, Walter Piston, Charles Ives, Quincy Porter, David Diamond, William Mason και έγινε επιλογή αμερικανικών τραγουδιών. Η δομή των συναυλιών της Σειράς του 1954 επέτρεψε την εναλλαγή ελληνικού και αμερικανικού ρεπερτορίου, στην ίδια συναυλία σε αντίθεση με την –τουλάχιστον- καλλιτεχνικά αναγκαστική οργάνωση του ρεπερτορίου σε δύο ξεχωριστά μέρη.

Οι ακροατές των συναυλιών αποδείχθηκαν πολυάριθμοι και «κάθε φορά διψασμένοι για καινούρια ή σύγχρονα ακροάματα».³² Για τον Λυκούδη, η ελληνικότητα των έργων και η αναζήτησή της ακόμα και στο δεδομένο πλαίσιο της U.S.I.S. αποτελούσε σημαντικό ζήτημα.³³ Επιπλέον, ο ίδιος κριτικός βιώνοντας, ενδεχομένως, σύγχυση ανάμεσα στα πρωτοποριακά και τα έργα εθνικού χαρακτήρα σχολίασε στο *Βήμα* ως εξής:

Έχω την ιδέα ότι ο πρωταρχικός σκοπός των συναυλιών αυτών, η διάδοση δηλαδή της σύγχρονης μουσικής παραγωγής, έχει πλέον γίνει τόσο αντιληπτός από όλους εκείνους που τις παρακολουθούν, ώστε θα ήταν εκ μέρους μου περιττή κάθε ιδιαίτερη μνεία ή έπαινος σχετικά με τους εκτελεστές. [...] Εκείνο όμως που νομίζω πως έχουμε την υποχρέωση να

³⁰ Ο Γ. Λυκούδης έκανε ιδιαίτερη μνεία στο κουαρτέτο του Σισιλιάνου που εκτελέστηκε στην Τρίτη συναυλία, όπως επίσης και στο κουαρτέτο του Ωδείου Αθηνών το οποίο αποτελούσε «στόλισμα» μιας πρωτεύουσας. Γ. Λυκούδης «Μουσικοκριτικά σημειώματα», *Το Βήμα* 2699 (6.3.1954), σελ. 1-2

³¹ Γ. Λυκούδης, «Ελληνικές Μουσικές Επιτυχίες», *Το Βήμα* 2670 (31.1.1954), σελ. 4

³² Γ. Λυκούδης, «Η Μουσική μας Ζωή», *Το Βήμα* 2705 (12.3.1954), σελ. 1-2

³³ χαρακτήρισε τα «Ερωτικά τραγούδια» του Καρυωτάκη που εκτελέστηκαν στην τέταρτη συναυλία ως το Ελληνικότερο έργο του συνθέτη. Στο Γ. Λυκούδης, *Το Βήμα* 2705 (12.3.1954) ό.π. Για τα τραγούδια του Ευαγγελάτου στην τελευταία συναυλία διατύπωσε ότι «το τοπικό χρώμα των συνθέσεων των μουσουργών μας έχει βρει μια Ελληνική αλήθεια στην έκφρασή του» στο Γ. Λυκούδης, «Μουσική στην πρωτεύουσα» *Το βήμα* 2729 (10.4.1954) ό.π.

υπογραμμίσουμε, είναι το γεγονός ότι η εποχή μας είναι η εποχή που η μουσική Τέχνη περνάει από ένα αμείλικτο λαμπικάρισμα τάσεων, μεθόδων και σχολών, και γενικότερα πως βρίσκεται στη δύσκολη καμπή για να φθάση στο ζηλευτό σημείο της αναγνώρισης μιας εποχής στη γενικότερη ιστορία της. [...] την πιο ξεχωριστή θέση θα χει πάντοτε η μουσική που εκφράζει τα αισθήματα ενός λαού, με τοπικό χρώμα [...].³⁴

Παράλληλα, ο Λυκούδης έθεσε με εντονότατο τρόπο το ζήτημα της απουσίας εισιτηρίου στις συναυλίες της U.S.I.S., το οποίο, μάλιστα, χαρακτήρισε «επαγγελματικά κολάσιμο».³⁵ Σύμφωνα με κείμενό του, παρά τις προθέσεις των διοργανωτών, θα έπρεπε να οριστεί κάποια ελάχιστη καταβολή χρηματικού ποσού, αφού «συνήθιζε το μουσικό κοινό να ακούει μουσική ανέξοδα», εκφράζοντας ο ίδιος φόβους για τη διαμόρφωση πάγιας αντίστοιχης νοοτροπίας και απαίτησης από το κοινό στο μέλλον. Παρόλα αυτά, η δωρεάν ακρόαση συνέβαλλε στην προώθηση της σύγχρονης μουσικής σε ευρύτερο κοινό, που ήταν και ο πρωταρχικός στόχος της U.S.I.S., όπως άλλωστε διατυπώνει και ο Λυκούδης. Είτε λόγω της διατήρησης της δωρεάν εισόδου, είτε λόγω της επιλογής κατάλληλου ρεπερτορίου και ερμηνευτών, η Σειρά Συναυλιών του 1954 αποδείχθηκε για ακόμη μία φορά επιτυχής. Την ίδια περίοδο, προσπάθειες για διοργάνωση συναυλιών από άλλους ξένους φορείς, χωρίς αντίτιμο αλλά και με συντηρητικότερο ρεπερτόριο, αντιμετώπιζαν το φαινόμενο των «κενών καθισμάτων».³⁶

1955

Οι Συναυλίες του Κύκλου του 1955 (24 Ιανουαρίου – 4 Απριλίου) πραγματοποιούνταν στην Αίθουσα του «Παρνασσού» κάθε δεκαπενθήμερο.³⁷ Εκτελέστηκαν έργα Μανώλη Καλομοίρη, Γεωργίου Πονηρίδη, Μενέλαου Παλάντιου, Γεωργίου Σκλάβου, Θεόδωρου Καρυωτάκη, Αντίοχου Ευαγγελάτου, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, Γεωργίου Πλάτωνος, Γιώργου Σισιλιάνου, Λεωνίδα Ζώρα, Μιχάλη Βούρτση. Ειδικότερα, έργα του Μανώλη Καλομοίρη εκτελέστηκαν σε τέσσερις από τις έξι συναυλίες. Οι ξένοι συνθέτες που ερμηνεύτηκαν στη Σειρά Συναυλιών του 1955 ήταν οι Ernest Bloch, Marchand-Bazelaire, Roy Harris, Paul Bowles, Aaron Copland, David Diamond, Alexei Haieff, Ruth White, Charles, Deis, John Watts, Paul Creston, George Gershwin, Charles Griffes, Robert Palmer, Samuel Barber, Daniel Read, Virgil Thomson, Giordano, Stephen Foster, Ross Lee Finney. Στον εν λόγω κύκλο

³⁴ Γ. Λυκούδης, *Το Βήμα* 2705 (12.3.1954) ό.π.

³⁵ Γ. Λυκούδης, *Το βήμα* 2729 (10.4.1954) ό.π.

³⁶ Πρόκειται για συναυλία του ελληνογαλλικού συνδέσμου με έργα Ελλήνων και Γάλλων καλλιτεχνών, την οποία ο αρθρογράφος χρησιμοποίησε για να υπογραμμίσει την επιτυχία της αμερικανικής διοργάνωσης. Γ. Λυκούδης, *Το Βήμα* 2729 (10.4.1954) ό.π.

³⁷ Οι ημερομηνίες των συναυλιών ήταν οι εξής: 24 Ιανουαρίου, 7, 21 Φεβρουαρίου, 7, 21 Μαρτίου και 4 Απριλίου 1955. Στο αρχείο του Κ.ΣΥ.Μ.Ε. εντοπίστηκε μόνο το συγκεντρωτικό πρόγραμμα των έξι εκδηλώσεων. «The United States Information Service: presents: its 1955 Concert Series/ Η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών: παρουσιάζει: στη σειρά των Συναυλιών της του 1955 [sic]» στο Αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

εκδηλώσεων, δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στη γνωριμία των αθηναϊκών ωδειακών κύκλων τόσο με το αμερικανικό ρεπερτόριο όσο και με τη σύγχρονη ελληνική μουσική.

Σε αυτή τη Σειρά Συναυλιών έγινε επιλογή διπλωματούχων και τελειόφοιτων ερμηνευτών των τριών μεγαλύτερων ωδείων της πρωτεύουσας, του Ωδείου Αθηνών (στις 7 Φεβρουαρίου), του Ελληνικού Ωδείου (στις 21 Φεβρουαρίου) και του Εθνικού Ωδείου (7 Μαρτίου). Η απόφαση αυτή φανερώνει την πρόθεση των διοργανωτών να διαφημίσουν δυναμικά το ρεπερτόριο των συναυλιών στους και στους ωδειακούς κύκλους, με παράλληλη την προβολή των νέων καλλιτεχνών στη σκηνή του Παρνασσού και την έκθεσή τους στο πεπειραμένο πια αθηναϊκό ακροατήριο. Η απόφαση αυτή βρήκε το κοινό εξαιρετικά ενθουσιώδες και παρουσιάστηκε «πρωτοφανής κοσμοσυρροή».³⁸ Έτσι, σκοπός του έτους 1955 σχετικά με τις Σειρές Συναυλιών υπήρξε η προώθηση της σύγχρονης αμερικανικής και ελληνικής μουσικής και στους ωδειακούς κύκλους. Φυσικά, το σύγχρονο ελληνικό και αμερικανικό ρεπερτόριο συστήθηκε και στο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον των ίδιων των ερμηνευτών, αφού επρόκειτο για συναυλίες στο μεταίχμιο της μαθητικής και της επαγγελματικής πορείας των συμμετεχόντων. Πρόκειται για Σειρά Συναυλιών, στην οποία οι διοργανωτές συνέχισαν να δείχνουν εμπιστοσύνη στο ελληνικό δυναμικό, με φανερό, όμως, στόχο την προβολή, παρουσία, ή και προπαγάνδισή της αμερικανικής μουσικής σε νέους μουσικούς, και με παράλληλο αντίκτυπο την έκθεση του «συρρέυσαντος» κοινού στο επιλεγμένο -ή και εγκεκριμένο- εγχώριο ρεπερτόριο.

Πράγματι, η «Σειρά Συναυλιών 1955» αποτέλεσε φυτώριο νέων μουσικών, στους οποίους δόθηκε εκφραστικό βήμα και αφορμή μελέτης του σύγχρονου αμερικανικού και ελληνικού ρεπερτορίου στα τέλη των σπουδών τους, ή στην αρχή της επαγγελματικής τους πορείας. Φυσικά, ανταμείφθηκαν με τη «μέθη του χειροκροτήματος», που πρωτογνώρισαν στις συναυλίες.³⁹ Παράλληλα, οι εκδηλώσεις εμπλουτίστηκαν κατ' εξαίρεση με επιλογή ωδειακών «standards», όπως έργα Schubert, Chopin, Mozart, Faure, Rossini κ.ά. Το Κουαρτέτο Κολάση και το Ελληνικό Κουαρτέτο συμμετείχαν, επίσης, στη Σειρά Συναυλιών του 1955 ενισχύοντας την ελληνική παρουσία στις εκδηλώσεις. Χαρακτηριστικά, ο Λυκούδης διατύπωσε εκ μέρους των ανθρώπων του πνεύματος, πως αισθανόταν ευγνωμοσύνη για «τις πρωτοβουλίες και καλλιτεχνικές επιτεύξεις της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών».⁴⁰

1956

Το 1956 οι Συναυλίες με έργα Ελλήνων και Αμερικανών Συνθετών διαφοροποιήθηκαν από και εξαιτίας των προηγούμενων κύκλων και της επιτυχημένης πορείας τους. Ο χώρος των συναυλιών που φιλοξένησε τη Σειρά Συναυλιών 1956 ήταν το θέατρο «Κεντρικών». Για την «εξυπηρέτηση» των συνολικά τριών συναυλιών της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών συγκροτήθηκε μια μικρή ορχήστρα εγχόρδων. Την ορχήστρα διηύθυναν διαδοχικά ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Μενέλαος Παλλάντιος και πάλι ο Ευαγγελάτος. Παρουσιάστηκαν

³⁸ Γ. Λυκούδης, «Από τη μουσική ζωή», *Το Βήμα* 2995 (19.2.1955), σελ. 1-2

³⁹ Γ. Λυκούδης, «Η Μουσική Κίνησης», *Το Βήμα* 3007 (5.3.1955), σελ. 1-2

⁴⁰ Γ. Λυκούδης, «Αι συναυλίες», *Το Βήμα* 3031 (2/4/1954) σελ.1-2

συνθέσεις των Βάρβογλη, Καλομοίρη, Ευαγγελάτου (α' συναυλία, 11 Ιανουαρίου),⁴¹ Παλλάντιου, Γεωργίου Πονηρίδη (β' συναυλία, 1 Φεβρουαρίου),⁴² Αργύρη Κουνάδη, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (γ' συναυλία, 29 Φεβρουαρίου).⁴³ Οι Αμερικανοί συνθέτες που γνώρισε το ελληνικό κοινό ήταν οι εξής: Lou Harrison, Aaron Copland, David Diamond, Paul Creston, Arthur Foote, Ernest Bloch, Bernard Rogers, Samuel Barber. Εκτός από το ελληνικό και αμερικανικό σύγχρονο ρεπερτόριο, η μικρή ορχήστρα ερμήνευσε έργα Vivaldi και Mozart.

Σύμφωνα με τον Δούνια, η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών διοργάνωσε ακόμα μία αναμφισβήτητα επιτυχημένη σειρά συναυλιών. Υπήρξε «ζωηρότατη η συμμετοχή του κοινού»,⁴⁴ στο οποίο οι συναυλίες είχαν «βαθύτατη απήχηση». ⁴⁵ Η οργάνωση ήταν άρτια και η καλλιτεχνική ποιότητα υψηλή. Μάλιστα, στη δεύτερη συναυλία ο συνθέτης Μενέλαος Παλλάντιος έκανε την παρθενική του εμφάνιση ως μαέστρος, διευθύνοντας τη μικρή ορχήστρα.⁴⁶ Το κλίμα διαφοροποίησης και αλλαγών στην επιλογή συνόλων, μαέστρων, ημέρας και χώρου συνεχίστηκε και με την προσθήκη σε δύο περιπτώσεις κλασικού ρεπερτορίου, που αποτυπώθηκε ως «καινοτομία» της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών σε σχέση με άλλες σειρές Συναυλιών. Επιπρόσθετα, οι διευθυντές της ορχήστρας φαίνεται να είχαν συμμετοχή στην επιλογή του ρεπερτορίου. Ίσως για το λόγο αυτό η επιλογή των ελληνικών έργων χαρακτηρίστηκε συμβατικότερη από το αμερικανικό ρεπερτόριο. Συγκεκριμένα, ο Δούνιας διατύπωσε για τη δεύτερη συναυλία την παρατήρηση ότι:

Αντίθετα με την ελληνική παραγωγή για ορχήστρα δωματίου, που, αν κρίνουμε από την συχνή επανάληψη των ίδιων έργων, αρχίζει να εξαντλήται εις ποσότητα, η αμερικανική συμβολή στο είδος αυτό φαίνεται να ακμάζει και ασφαλώς χάρις στην πληθώρα οργανισμών συμφωνικής μουσικής και ορχηστρών δωματίου, που ανθίζουν σε μικρές και μεγάλες πόλεις του Νέου Κόσμου.⁴⁷

Για ακόμα μία φορά γίνεται αντιληπτή η συστηματική προβολή από τη U.S.I.S. νέου αμερικανικού ρεπερτορίου και ολοένα αυξανόμενου αριθμού Αμερικανών συνθετών. Η συγκεκριμένη στρατηγική προβολής αμερικανικών συνθέσεων έρχεται σε αντίθεση με την

⁴¹ «Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών, περίοδος συναυλιών 1955-56: Θέατρον Κεντρικόν: Τετάρτη 11 Ιανουαρίου 1956, ώρα 7 μ.μ.: Α' Συναυλία με έργα Ελλήνων και Αμερικανών συνθετών» αρχείο Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

⁴² «Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών, περίοδος συναυλιών 1955-56: Θέατρον Κεντρικόν: Τετάρτη 1 Φεβρουαρίου 1956, ώρα 7 μ.μ.: Β' Συναυλία με έργα Ελλήνων και Αμερικανών συνθετών» αρχείο Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

⁴³ «Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών, περίοδος συναυλιών 1955-56: Θέατρον Κεντρικόν: Τετάρτη 29 Φεβρουαρίου 1956, ώρα 7 μ.μ.: Γ' Συναυλία με έργα Ελλήνων και Αμερικανών συνθετών» αρχείο Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

⁴⁴ Μ. Δούνιας, «Η Μουσική Εβδομάς», *Καθημερινή* 13320 (19.1.1956) σελ.4

⁴⁵ Μ. Δούνιας, «Η Μουσική Εβδομάς», *Καθημερινή* 13338 (9.2.1956) σελ. 4

⁴⁶ «Η Μουσική Εβδομάς», *Καθημερινή* 13338 (9.2.1956) ό.π.

⁴⁷ «Η Μουσική Εβδομάς», *Καθημερινή* 13338 (9.2.1956) ό.π.

ελληνική εκπροσώπηση και επιλογή ρεπερτορίου από συνθέτες που παρουσιάζονταν σε κάθε σειρά συναυλιών, ήδη από το 1952.

1957-1958

Η ίδρυση της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης το 1958 προτάθηκε από την U.S.I.S. με σκοπό τη μεταβίβαση μέρους της δραστηριότητάς της στο νεοφυή οργανισμό και είχε στόχο την περαιτέρω ενδυνάμωση των πολιτιστικών και οικονομικών σχέσεων των δύο χωρών.⁴⁸ Η βιβλιοθήκη, μάλιστα, του Hellenic American College δημιουργήθηκε, σύμφωνα με όσα υποστηρίζονται από την Ελληνοαμερικανική Ένωση, αξιοποιώντας και εμπλουτίζοντας το υλικό της Βιβλιοθήκης της U.S.I.S..⁴⁹ Από την αρχαική έρευνα και την αποδελτίωση του τύπου της περιόδου 1957-1958 δεν προκύπτει η ύπαρξη κάποιας Σειράς Συναυλιών αμερικανικής διοργάνωσης στην Αθήνα. Αν και στις 8 Απριλίου του 1958 πραγματοποιήθηκε βραδιά αφιερωμένη στον Menotti στην αίθουσα προβολών της U.S.I.S., η εκδήλωση παρουσιάστηκε ως «Έκτακτο πρόγραμμα» και διοργανώθηκε από την Βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών. Προλόγιζε ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου με την ιδιότητα του μουσικολόγου.⁵⁰

1959

Την Άνοιξη του 1959 παρατηρείται εντονότατη δραστηριότητα από τα αμερικανικά ιδρύματα, τόσο την U.S.I.S. όσο και την Ελληνοαμερικανική Ένωση, που παρουσίασαν μια ευρύτατη γκάμα ρεπερτορίου σύγχρονης μουσικής. Το γεγονός αυτό αναπόφευκτα συνδέεται και ίσως προκαλείται από τις εξελίξεις στην ελληνική πολιτική της περιόδου και την άνοδο της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ) ως αξιωματική αντιπολίτευση στις εκλογές του 1958. Από την πλευρά της U.S.I.S. πραγματοποιήθηκε την Άνοιξη του 1959 Σειρά Συναυλιών αποκλειστικά από ηχογραφημένα έργα στη Βιβλιοθήκη της Υπηρεσίας στην οδό Σταδίου 29, στα πρότυπα της πρώτης σειράς συναυλιών του 1952. Το ρεπερτόριο βέβαια περιελάμβανε διάφορα είδη μουσικής και δεν πραγματοποιήθηκε ακρόαση Ελληνικών Έργων. Από δελτία τύπου αντλούνται οι πληροφορίες ότι ακούστηκαν έργα των Louis Armstrong, Duke Ellington, Sidney Beschet,⁵¹ Hindemith, Camille Saint-Saens, Charles Ives,⁵²

⁴⁸ Ioannis Stefanidis, "Telling America's Story: US Propaganda Operations and Greek Public Reactions" ό.π. σελ. 25

⁴⁹ Στη παρουσίαση της Αμερικανικής Βιβλιοθήκης (American Library) στον ιστότοπο της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, www.hau.gr (ημ. Προσπέλασης 18.6.2018)

⁵⁰ Ο πρόλογος του ενδεκασέλιδου προγράμματος της εκδήλωσης που μοιράστηκε είχε τον ακόλουθο πρόλογο: «Η Βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών θα σας παρουσιάσει σήμερα ένα έκτακτο πρόγραμμα, αφιερωμένο σε έργα του σύγχρονου Αμερικανού συνθέτη Gian Carlo Menotti. Το πρόγραμμα αυτό θα προλογήσει ο διακεκριμένος μουσικολόγος κύριος Ιωάννης Παπαϊωάννου.» στο «Βιβλιοθήκη Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών: Πρόγραμμα: 8 Απριλίου 1958» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

⁵¹ «Θέατρα και Μουσική», *Το Βήμα* 4235 (3.3.1959), σελ. 2

⁵² «Θέατρα και Μουσική», *Το Βήμα* 4241 (10.3.1959), σελ. 2

Erroll Garner, κουαρτέτο Dave Brubeck και Modern Jazz Quartet,⁵³ Samuel Barber, Chopin,⁵⁴ Ravel, Strauss, William Schuman, Bela Bartok.⁵⁵

Το 1959 η Ελληνοαμερικανική Ένωση διοργάνωσε τη δική της «Σειρά Συναυλιών Συγχρόνου Μουσικής από δίσκους και ταινίες μαγνητοφώνου» όπως επίσης και Σειρά τριών συναυλιών με νέους καλλιτέχνες. Οι συναυλίες της Σειράς Συναυλιών Συγχρόνου Μουσικής πραγματοποιούνταν κάθε Σάββατο απόγευμα στο κτίριο της ελληνοαμερικανικής ένωσης στην οδό Ηρώδου Αττικού 25. Πραγματοποιήθηκαν επτά συναυλίες από τον Μάρτιο έως τον Μάιο 1959.⁵⁶ Στην πλειονότητά τους ήταν αφιερωματικές σε συνθέτες, σημαντικές μορφές του 20ού αι. Η επιλογή των έργων και των αποσπασμάτων όπως και ο σχολιασμός τους έγινε από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Οι συναυλίες αφορούσαν στους Igor Stravinsky (28 Μαρτίου), Charles Ives (4 Απριλίου), Arnold Schoenberg (11 Απριλίου), Anton Webern (18 Απριλίου), η πέμπτη συναυλία ήταν αφιερωμένη στους πρωτοποριακούς συνθέτες των Η.Π.Α., τη Γαλλίας και της Ελλάδας (25 Απριλίου), η έκτη στον Alban Berg (9 Μαΐου) και η έβδομη και τελευταία στον Νίκο Σκαλκώτα (16 Μαΐου), με αφορμή τη δεκαετηρίδα από τον θάνατο του συνθέτη. Οι συνθέτες της πέμπτης συναυλίας με θεματολογία «έργα της Νεώτερης Πρωτοπορίας και Πειραματιστών» ήταν οι εξής: Pierre Boulez, George Antheil, Edgar Varese, John Cage, Henry Brant, Ιάnnης Ξενάκης, Γιάννης Χρήστου.

Η Σειρά τριών συναυλιών με νέους αποκλειστικά καλλιτέχνες πραγματοποιήθηκε την περίοδο Μαρτίου - Απριλίου 1959 στο θέατρο «Φωτοπούλου» και σκοπός της ήταν να ακουστούν αξιόλογοι ερμηνευτές «εις προγράμματα κλασικής και σοβαράς συγχρόνου μουσικής».⁵⁷ Οι καλλιτέχνες που παρουσιάστηκαν και εντοπίστηκαν στον τύπο, ήταν οι εξής: Πόπη Ευστρατιάδου, Χάρης Κλαδάκη, Βίνα Κυπαρίσση, Έλλη Νικολαΐδου,⁵⁸ Αλ. Παπαδοπούλου, Μανώλης Σουβατζής, Νιόβη Πλατσούκα, Νάνα Φάσσου,⁵⁹ και τέλος οι Στέλλα Γεωργακοπούλου, Κ. Κονταξή, Ε. Αναστασίου, Ισμήνη Αυγέρη, Μίκα Δεγάιτα, Χρήστος Κεφαλάς.⁶⁰ Κάθε συναυλία προλόγιζε ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου και το ρεπερτόριο

⁵³ «Θέατρα και Μουσική», *Το Βήμα* 4248 (18.3.1959), σελ. 2

⁵⁴ «Θέατρα και Μουσική», *Το Βήμα* 4260 (1.4.1959), σελ. 2

⁵⁵ «Θέατρα και Μουσική», *Το Βήμα* 4278 (22.4.1959), σελ. 2

⁵⁶ Οι συναυλίες πραγματοποιήθηκαν στις εξής ημερομηνίες: 28 Μαρτίου, 4, 11, 18, 25 Απριλίου, 9, 16 Μαΐου 1959. Σύμφωνα με τα επτά προγράμματα που έχουν εντοπιστεί με τίτλο «Ελληνο-αμερικανική Ένωση: Hellenic-American Union: Σειρά Συναυλιών Συγχρόνου Μουσικής» στο αρχείο του Κέντρου Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (Κ.ΣΥ.Μ.Ε.)

⁵⁷ «Η Δευτέρα Συναυλία Νέων Καλλιτεχνών», *Ελευθερία* (26.3.1959), σελ.2

⁵⁸ Και άλλων. Στο «Μουσικά Νέα», *Ελευθερία* 4457 (14.3.1959), σελ. 2

⁵⁹ «Η Δευτέρα Συναυλία Νέων Καλλιτεχνών», *Ελευθερία* (26.3.1959), σελ. 2

⁶⁰ *Ελευθερία* 4479 (9.4.1959), σελ. 2

αποτελούνταν από έργα Haendel, Copland, Brahms, Beethoven,⁶¹ Debussy, Ravel, παλιά γαλλικά και ελληνικά τραγούδια,⁶² Ross Lee Finney, Faure, Verdi, Καλομοίρη, Mussorgsky.⁶³

Με την ανάθεση μιας ολόκληρης «Σειράς Συναυλιών από δίσκους» και την παρουσίαση των Σειρών Συναυλιών για νέους καλλιτέχνες αποδεικνύεται έμπρακτα η εμπιστοσύνη της ελληνοαμερικανικής ένωσης προς το πρόσωπο του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Ο Παπαϊωάννου, βέβαια, δεν πραγματοποίησε για πρώτη φορά ομιλίες και διαλέξεις για τη μουσική το 1959 και η επιλογή του δεν υπήρξε τυχαία από το αμερικανικό ίδρυμα. Ήδη από το 1952 πραγματοποιούσε σειρές μαθημάτων - ομιλιών για τη μουσική που διοργάνωνε ο Μορφωτικός Όμιλος «Αθηναίον». Ειδικότερα, τα μαθήματα στεγαζόταν αρχικά στο κτίριο του ομίλου και αργότερα στο μέγαρο της Χριστιανικής Ενώσεως Νεανίδων (Χ.Ε.Ν.). Η θεματολογία των μαθημάτων εκτεινόταν από τον Μπαχ, Χάυντν, Μοτσαρτ, Μπετόβεν κ.ά. έως τους διάφορους μουσικούς πολιτισμούς. Μάλιστα, την περίοδο 1957-1958, πραγματοποίησε κύκλο είκοσι μαθημάτων-ομιλιών με θέμα τη σύγχρονη μουσική.

Συμπεράσματα

Η Θεοδωροπούλου διατύπωσε για τις πρώτες σειρές συναυλιών τα εξής: «είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, γιατί επικοινωνούμε με μια άγνωστη εντελώς σε μας πλευρά του αμερικανικού πνευματικού κόσμου, και όσοι από τους εδώ Αμερικανούς μπορούν να ενδιαφέρονται για τη μουσική, μαθαίνουν πως έχουμε κι εμείς αρκετή σημαντική μουσική».⁶⁴ Με τις παραπάνω λέξεις συνοψίζεται η επιτυχημένη στρατηγική της U.S.I.S. στη γνωριμία του ελληνικού ακροατηρίου με τους συνθέτες της σύγχρονης Αμερικής. Παράλληλα, όμως, οι Σειρές Συναυλιών συνέβαλλαν συστηματικά στη συνειδητοποίηση της ύπαρξης και μερικώς του όγκου και της διαφορετικότητας του σύγχρονου ελληνικού ρεπερτορίου από το ίδιο το αθηναϊκό ακροατήριο. Επιπλέον, τρόπος της παρουσίασης του ελληνικού ρεπερτορίου πλάι στο αμερικανικό το ανέδειξε ως σημαντική ψηφίδα της παγκόσμιας μουσικής δημιουργίας. Ταυτόχρονα, υπογραμμίζοντας την πρωτοπορία στην τέχνη ως χαρακτηριστικό του -πολλαπλώς εννοούμενου- ελεύθερου καλλιτέχνη, οι Αμερικανοί, οι Έλληνες και οι μη αμερικανικής καταγωγής συνθέτες των έργων που παρουσιάζονταν στις εκδηλώσεις, θεωρούνταν ταυτόχρονα και εγκεκριμένοι προς εκτέλεση από τους Αμερικανούς διοργανωτές. Η «φιλελεύθερη» πολιτιστική πολιτική της που εφαρμόστηκε και συχνά εκφραζόταν με την πρωτοπορία στην τέχνη, πάντα σε συνάρτηση με τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα (βλ. επιτυχία της αριστεράς στις εκλογές του 1958) αποκαλύπτεται χαρακτηριστικά στην περίπτωση των έργων του αντιστασιακού, αριστερού αλλά κυρίως πρωτοπόρου συνθέτη Γιάννη Ξενάκη. Οι διοργανωτές των Σειρών Συναυλιών ακολούθησαν σταδιακή καλλιτεχνική και κοινωνική στρατηγική παρουσίασης τόσο των ελληνικών όσο και

⁶¹ «Μουσικά Νέα», *Ελευθερία* 4457 (14.3.1959), σελ. 2

⁶² «Μουσικά Νέα», *Ελευθερία* 4458 (15.3.1959), σελ. 2

⁶³ Τα έργα της 3^{ης} Συναυλίας δεν εντοπίστηκαν στον τύπο. «Η Δευτέρα Συναυλία Νέων Καλλιτεχνών», *Ελευθερία* 4467 (26.3.1959), σελ. 2

⁶⁴ Αύρα Θεοδωροπούλου «Το δεκαπενθήμερο: Η μουσική» *Νέα εστία* 619 (15.4.1953), σελ. 556-557

των αμερικανικών έργων. Αρχικά, επιλέχθηκε μια σχετικά συντηρητική γραμμή προώθησης του αμερικανικού ρεπερτορίου μέσω ηχογραφήσεων κυρίως συμφωνικών έργων, όπως κοντσέρτα, συμφωνίες, συμφωνικά ποιήματα, αλλά και αποσπασμάτων από όπερα και μπαλέτο. Ο πλούσιος ορχηστρικός ήχος και η εκτελεστική δεξιοτεχνία των κοντσέρτων και των οπερατικών αποσπασμάτων αποτελούσαν αντιπροσωπευτικά δείγματα σύγχρονης αμερικανικής μουσικής. Επιλογή έργων μουσικής δωματίου έγινε σε επόμενους κύκλους συναυλιών. Η ποιότητα της πρώτης γνωριμίας με το ελληνικό κοινό αποτελούσε ζητούμενο στην προβολή της άγνωστης μέχρι τότε μουσικής παραγωγής των ΗΠΑ. Οι πολυάριθμες ηχογραφήσεις της Αμερικανικής Υπηρεσίας πληρούσαν τα ποιοτικά αυτά κριτήρια, ώστε να συμπεριληφθούν στις αρκετά εκτεταμένες πρώτες Σειρές Συναυλιών. Η επιτυχία των Σειρών στο αθηναϊκό κοινό επέτρεψε την επιλογή ολοένα και μεγαλύτερου χώρου και την εκτέλεση αμερικανικού ρεπερτορίου από Έλληνες, επαγγελματίες καλλιτέχνες. Ακολούθως, αμερικανικά έργα ερμηνεύθηκαν και από τους σπουδαστές των Ωδείων, ανάγοντας την επιλογή του ρεπερτορίου αυτού ως εκπαιδευτική και καλλιτεχνική πρόταση για τους νέους, ανερχόμενους μουσικούς.

Με την ίδρυση και της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης παρατηρείται η ανάδειξη της προσωπικότητας του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου ως ιεροφάντη της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα. Γνώστης της ελληνικής, της ευρωπαϊκής και της αμερικανικής σύγχρονης μουσικής, ο Παπαϊωάννου τα επόμενα έτη συγκέντρωσε τις δραστηριότητες περί μουσικής πρωτοπορίας γύρω από το όνομά του.⁶⁵ Παρόλα αυτά, οι σημαντικές κατακτήσεις του Παπαϊωάννου αλλά και του Ελληνικού Μουσικού Μοντερνισμού τη δεκαετία του 1960, δε θα ήταν δυνατές αν δεν είχε προηγηθεί η θολή ή «σκοτεινή» δεκαετία του 1950.

Οι Σειρές Συναυλιών της U.S.I.S. και της ελληνοαμερικανικής ένωσης συνέβαλλαν ουσιαστικά στην εκπαίδευση του κοινού, των καλλιτεχνών και των ωδειακών κύκλων στο σύγχρονο ρεπερτόριο και στη σταδιακή εδραίωσή του στη μουσική ζωή της πρωτεύουσας. Σύμφωνα με τον Σβώλο, «ο μοντερνισμός δεν είχε κοινωνικές ρίζες στην Ελλάδα».⁶⁶ Αρχισε, όμως, να αποκτά κοινωνική υπόσταση από τη δεκαετία του 1950, ακόμη και εάν οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις προσπάθειες των Αμερικανών, νατοϊκών συμμάχων της χώρας. Η συστηματοποιημένη προσπάθεια των αμερικανικών φορέων για την ανάδειξη ή την προπαγάνδισή της σύγχρονης μουσικής ως φορέα φιλελευθερισμού ή αντικομμουνισμού, προετοίμασε την εισαγωγή των νεότερων έργων Boulez, Ξενάκη, Varese και Χρήστου στον Αθηναίο ακροατή των Καλομοιρικών έργων. Ελλείψει, επομένως, της παραπάνω

⁶⁵ Κάποιες μόνο από τις δραστηριότητες αυτές είναι η διοργάνωση του Μουσικού Διαγωνισμού 1962 για λογαριασμό του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου και του χρηματοδότη-αθλοθέτη Μάνου Χατζιδάκι, η ίδρυση μαζί με τον Günter Becker του Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών το 1962, η παρουσία του σε φορείς προώθησης της ελληνικής μουσικής πρωτοπορίας (ελληνικό παράρτημα Δ.Ε.Σ.Μ. και Ε.Σ.ΣΥ.Μ.) η μεγάλη συμβολή του στη διοργάνωση των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής (1966, 1967, 1968, 1971, 1976) και η ισόβια προσπάθεια για την προβολή και προώθηση των έργων και της προσωπικότητας του Νίκου Σκαλκώτα.

⁶⁶ Γιάννης Σβώλος, «Μια απόπειρα ερμηνείας των καταβολών της μουσικής πρωτοπορίας στην Ελλάδα», *Πολυφωνία* 14 (Άνοιξη 2009), σελ. 135-159

συστηματικής «εκπαιδευτικής» διαδικασίας, αυτό που εύστοχα περιγράφεται ως «ακμή»⁶⁷ του Ελληνικού Μουσικού Μοντερνισμού τη δεκαετία 1960, θα είχε λάβει εντελώς διαφορετικές διαστάσεις, καλλιτεχνικά αλλά και κοινωνικά.

⁶⁷ Καίτη Ρωμανού, «Στυλ και ιδεολογία. Το Ψυχοπολεμικό μίγμα στην Ελλάδα», *Πολυφωνία* 12 (Ανοιξη 2018), σελ. 77-85

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΩΔΙΚΗΣ ΤΟΥ ΙΟΥΛΙΟΥ ΈΝΝΙΓΓ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ-ΜΥΡΤΩ ΦΑΤΟΥΡΟΥ

Αναζητώντας τον τρόπο διδασκαλίας του μαθήματος της ωδικής στα αρχεία του Ωδείου Αθηνών, υπήρξαν πολλά τεκμήρια που μαρτυρούν την πολυδιάστατη δράση του σημαντικού για την μουσική ιστορία της Ελλάδας παιδαγωγού, Ιούλιου Έννιγγ. Κάποια από αυτά ήταν η αλληλογραφία του με μαθητές του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, όπου συζητούν διευκρινήσεις που αφορούν την ύλη του μαθήματος αλλά και η αλληλογραφία με συνεργαζόμενα με το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο, Ορφανοτροφεία και Παρθεναγωγεία. Σε μια προσπάθειά του, να αποτρέψει την παύση των κοριτσιών του Ορφανοτροφείου από το τμήμα ωδικής, ο Ιούλιος Έννιγγ αναφέρει:

Δια του συνεχούς μαθήματος της ωδικής η ψυχή των τέκνων μορφούται ευγενεστέρα και γίνεται δια της ωδής ηθικών ασμάτων και ύμνων, ηθικότερα και ευσεβεστέρα, ότι τα με της χάριτος της ωραίας τέχνης ταύτας προικισμένα κοράσια γίνονται μάλλον να καθησυχάζουσι τα πεισματώδη και εις αδιαθεσίας υποκείμενα βρέφη αυτών δια κραυγών και τιμωριών βαναύσων επιτυχάνουσι τον σκοπόν της ταχείας και διαρκεστέρας φρονήσεως αυτών άδουσαι αυτούς κατάλληλα ασματάκια. Και ότι η ικανότης του άδειν όχι μόνον δεν γίνεται εις την νεανίδα πρόσκομμα γάμου αλλά μάλλον κάμνει πλέον ζητητήν εις θεραπαίναν και επιμελήτριαν τέκνων.¹

Ο Ιούλιος Έννιγγ (ή Ένιγκ, Julius Henning, 1810-1895) γεννημένος στο Bahn της Πομμερανίας (Πρωσίας) και με σπουδές στο Βερολίνο είχε έρθει στην Ελλάδα το 1833. Υπηρέτησε στο πυροβολικό του στρατού², υπήρξε δασονόμος³ και υπάλληλος του Αυλαρχείου⁴. Από το 1851 δίδασκε φωνητική μουσική, πιάνο και γυμναστική σε μαθήματα κατ' οίκον και διάφορα εκπαιδευτήρια στην Σύρο,⁵ ενώ διετέλεσε υπεύθυνος γυμναστικών αγώνων των Ολυμπίων το 1870.⁶ Από το 1867 μέχρι το 1878 δίδασκε κυρίως φωνητική

¹ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.2.

² Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εις την ιστορία της*, Αθήνα: χ.ε., 1958, σ.310.

³ Κεντρική Υπηρεσία Γ.Α.Κ., Συλλογή Βλαχογιάννη, Σειρά#001- Κατάλογος Α' Συλλογής Γιάννη Βλαχογιάννη, Υποσειρά #005- Ιδιωτικά Συλλογαί, Φάκελος #216- Μικραί ιδιωτικά συλλογαί, Ένιγκ, Σελ. 1 λήψη 13.

⁴ Σπύρος Μοτσενίγος, ο.π., σελ. 310.

⁵ Δημήτριος Βικέλας, *Η ζωή μου. Παιδικά Αναμνήσεις- Νεανικοί Χρόνοι*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1908, σ.116-120.

⁶ Κεντρική Υπηρεσία Γ.Α.Κ., Συλλογή Βλαχογιάννη, Σειρά#001- Κατάλογος Α' Συλλογής Γιάννη Βλαχογιάννη, Υποσειρά #005- Ιδιωτικά Συλλογαί, Φάκελος #216- Μικραί ιδιωτικά συλλογαί, Ένιγκ, Σελ.59, λήψη 1163.

μουσική στο Ελληνικό Εκπαιδευτήριο⁷, την Φιλεκπαιδευτική Εταιρία⁸, τη Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη»,⁹ το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο, και το Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός».¹⁰

Με την ίδρυση του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου το 1871, του οποίου ιδρυτικό μέλος ήταν και ο Ιούλιος Έννιγγ, ορίστηκε από την Γενική Συνέλευση ως γραμματέας στην επιτροπή επί της παιδαγωγικής μουσικής. Σκοποί της επιτροπής ήταν: η συλλογή κατάλληλων ασμάτων τα οποία θα συνθέτονταν για να εκδοθούν και να χρησιμοποιηθούν για τη διδασκαλία σε σχολεία, η απαγόρευση λήψης διδασκαλικών πτυχίων από μη ειδικευμένους διδασκάλους, η δυνατότητα λήψης πτυχίου ωδικής για διδάσκαλους από το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο, η σύνταξη κανονισμού του μαθήματος ωδικής και τέλος, η έκδοση πρακτικής μεθόδου ωδικής για χρήση από τους διδασκόμενους.¹¹

Με την έναρξη λειτουργίας των μαθημάτων, ο Ιούλιος Έννιγγ ανέλαβε και χρέη επιμελητού του Ωδείου.¹² Με εβδομαδιαία αναφορά ενημέρωνε εγγράφως το Διοικητικό Συμβούλιο για τα τεκταινόμενα, όπως την ομαλή ή όχι διεξαγωγή των παραδόσεων, τις απουσίες των μαθητών, ακόμη και κτιριακά ζητήματα.¹³ Παρέμεινε επιμελητής και καθηγητής φωνητικής μουσικής μέχρι την 23η Οκτωβρίου 1879 οπότε και «παραιτείται της εν τω Ωδείω υπηρεσίας του», διαφωνώντας με κάποιες αποφάσεις περί υποτροφιών.¹⁴

Ένας από τους στόχους της επιτροπής επί της παιδαγωγικής μουσικής υλοποιήθηκε το πρώτο εξάμηνο του 1875 με την έκδοση του *Εγχειριδίου Φωνητικής Μουσικής*, ήτοι

⁷ Μαρία Παχιστή, *Ωδείον Αθηνών (1871-1873): τα περί της ιδρύσεώς του μέσα από τις αρχειακές πηγές του*, διπλωματική εργασία, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2016, σ. 127.

⁸ Γιάννης Σταύρου, *Η διδασκαλία της Μουσικής στα Δημοτικά Σχολεία και Νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007)*. Α. έκδοση, Αθήνα: Gutenberg, 2009, σ.50-70.

⁹ Διονύσιος- Ιωάννης Κυριακούλης, *Η μουσική ως παράγοντας διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης και ταυτότητας στην Ελληνική εκπαίδευση κατά το διάστημα 1870-1940*. Διπλωματική εργασία, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014. σ.79., Σπύρος Μοτσενίγος, ο.π., σ.310., Μαρία Παχιστή, ο.π., σ.13. και Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919*, τεύχος πρώτο, Αθήνα: τύποις «Τύπου», 1919, σ.126

¹⁰ Ήδη από το 1878 φαίνεται να διεξάγονταν μαθήματα φωνητικής από τον Ιούλιο Έννιγγ στους μαθητές της Σχολής Απόρων Παίδων του Συλλόγου Παρνασσός. Κωνσταντίνος Βοβολίνης, *Το χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)*, Αθήνα: Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός, 1951, σ.111., Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών, Φάκελος 1883. Υποφ. 1883 πρακτικά, σ.15.

¹¹ Η Επιτροπή απαρτιζόταν από τους Λάτα, Δαμασκηνό και Έννιγγ και μέχρι το τέλος του έτους είχε συλλέξει 140 άσματα, δίφωνα και τρίφωνα, διαφόρων θεματικών. Παχιστή Μαρία, ο.π., σ.25-26.

¹² Παχιστή Μαρία, ο.π., σ.47

¹³ Παχιστή Μαρία, ο.π., σ.54, Αικατερίνη- Μυρτώ Φατούρου. *Οι σχετιζόμενες με το Ωδείο Αθηνών ορχήστρες πνευστών (μπάντες) μέσα από το αρχειακό υλικό του Ωδείου και τον τύπο της εποχής*. Διπλωματική εργασία, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014, σ.23., Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, *Έκθεσις των πεπραγμένων από της ιδρύσεως αυτού κατά τον Ιούλιον 1871 μέχρι τις 30^{ης} Ιουνίου 1875*. Τόμος (1871-1890), Αθήνα: Εκδ. Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1886, σελ.6

¹⁴ Χάρης Ξανθουδάκης, «Ελληνική Μουσική Ορολογία: Πρώιμη Ελληνική Απόδοση των Φωνητικών Τύπων», *Μουσικός Ελληνομνημών*, τ. 15 (2013), σ.38.

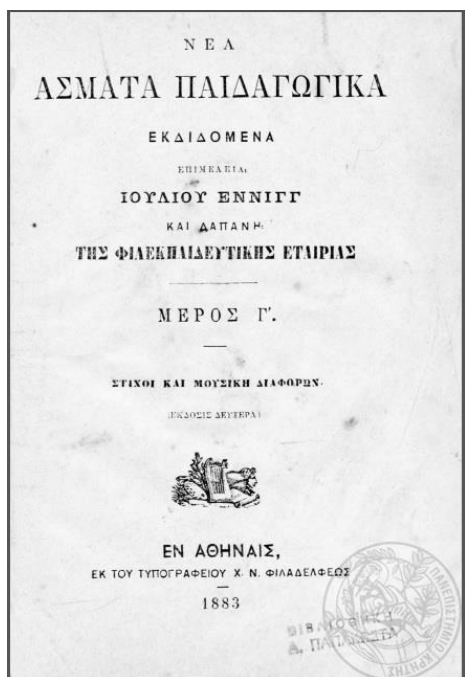
διδασκαλία ωδικής κατά τη μέθοδο του Γερμανού διδάσκαλου Γ. Κυμπλέρου (Τύποις Χ.Ν. Φιλαδελφέως).¹⁵

Η προσπάθεια απόδοσης των μουσικών όρων του *Εγχειριδίου* στα ελληνικά φαίνεται να απασχολούσε τον Έννιγγ αφού σε αχρονολόγητες σημειώσεις του μεταφράζει όρους από τα γερμανικά στα ελληνικά ενώ δείχνει να τον απασχολούσε η σχέση των αρχαίων Ελλήνων με τη μουσική και η κατηγοριοποίηση των τεχνών (αρχιτεκτονική, ζωγραφική, κ.α.).¹⁶

Ήδη από το 1873, όπως επίσης προέβλεπαν οι σκοποί της επί της παιδαγωγικής επιτροπής, ο Ιούλιος Έννιγγ είχε αλληλογραφία με τους Αλέξανδρο Κατακουζηνό, Ιωάννη Γ. Φραγκιά, Φίλιππο Α. Οικονομίδα, Αχιλλέα Ηλιάδη, Σπαθή, και Γόνιμο για την δημιουργία στίχων σε συγκεκριμένες, κυρίως γερμανικές, μελωδίες ή

την ελληνική
μετάφραση
γερμανικών
τραγουδιών.

Δεν είναι
γνωστό, ακόμα

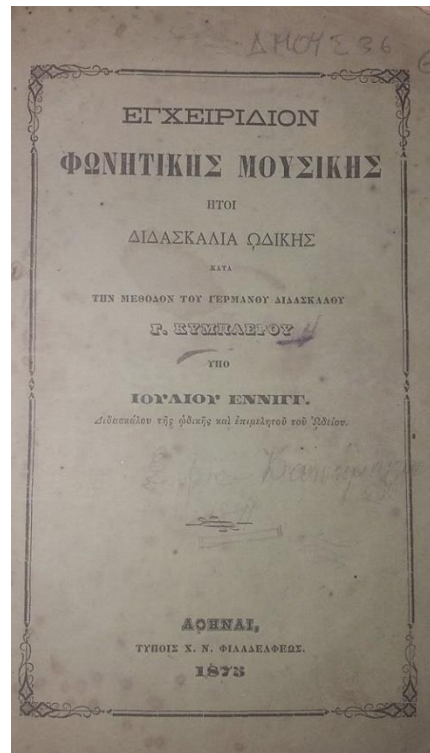


ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΗΤΟΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΟΔΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΜΕΘΟΔΟΝ

τουλάχιστον, αν τα παραπάνω άσματα χρησιμοποιήθηκαν στη διδασκαλία ή επιλέχθηκαν στα *Νέα Ασματα Παιδαγωγικά*, που επιμελήθηκε ο Ιούλιος Έννιγγ και εκδόθηκαν από τη Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία ένα χρόνο μετά την παραίτησή του από το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο.¹⁷

Τα *Νέα Ασματα Παιδαγωγικά* περιελάμβαναν 300 τραγούδια σε δέκα τόμους (Α-Ι), οι οποίοι εκδόθηκαν το 1880 και επανεκδίδονταν μέχρι το 1890.¹⁸

ΝΕΑ ΑΣΜΑΤΑ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ.



¹⁵ Το δεύτερο θεωρητικό εγχειρίδιο μουσικής που εκδόθηκε στην Ελλάδα. Χάρης Ξανθουδάκης, ο.π., σελ. 38 και Ιούλιος Έννιγγ. *Εγχειρίδιον Φωνητικής Μουσικής*. Αθήνα: Εκδ. Τύποις Χ.Ν.Φιλαδελφέως, 1875, σ.11.

¹⁶ Χάρης Ξανθουδάκης, ο.π., σ.38 και Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Αρχεία Έννιγγ, υποφ. Χ.Χ. Σημειώσεις, σελ. 42-49.

¹⁷ *Νέα Ασματα Παιδαγωγικά*. Ιούλιος Έννιγγ (επιμ.), Αθήνα: Τυπογραφείο Χ.Ν. Φιλαδελφέως, 1883.

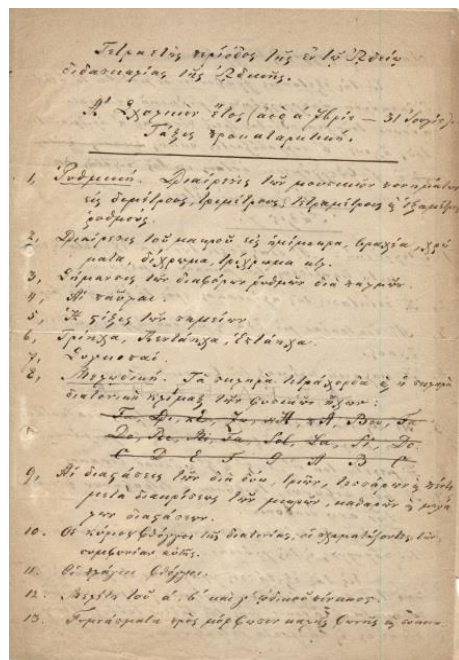
¹⁸ Για περισσότερες πληροφορίες και αναλύσεις σχετικά με το περιεχόμενό τους βλ. Διονύσιος-Ιωάννης Κυριακούλης, *Η μουσική ως παράγοντας διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης και ταυτότητας στην Ελληνική εκπαίδευση κατά το διάστημα 1870-1940*. Διπλωματική εργασία, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014 και Ζωή Διονυσίου, «Παιδαγωγικές και ιδεολογικές όψεις μιας συλλογής

Χρησιμοποιήθηκαν στα σχολεία και στα διδασκαλεία της χώρας, αφού ήταν εγκεκριμένα από το Οθωμανικό Κράτος.¹⁹

Χρησιμοποιήθηκαν διάφοροι όροι για να περιγράψουν το μάθημα της «Ωδικής» όπως «Φωνητική μουσική», «Ωδική Μουσική» ή απλώς «Μουσική». Η ύλη του μαθήματος ωδικής δημοσιεύτηκε το 1877 στον Κανονισμό του Ωδείου με ελάχιστες διαφορές σε σχέση με το χειρόγραφο του 1874 που βρέθηκε στα Αρχεία του Ωδείου.²⁰

Η φοίτηση ήταν τετραετής και όπως παρατηρήθηκε, η ύλη για το πρώτο έτος συμπίπτει με τον τρόπο που είναι γραμμένο και στο *Εγχειρίδιο Φωνητικής Μουσικής* και είναι χωρισμένη σε δύο μέρη, τη ρυθμική και τη μελωδική. Για τα υπόλοιπα έτη υπάρχουν μικρές διαφορές στον τρόπο διάρθρωσης του μαθήματος σε σχέση με τη σειρά του *Εγχειριδίου* και θα αναλυθούν εκτενέστερα σε επόμενη έρευνα.

Η διάρθρωση της ύλης του μαθήματος ωδικής όπως αυτή αναγράφεται σε χειρόγραφο σημείωμα του Ιούλιου Έννιγγ είναι ως εξής:



Α' Σχολικόν έτος, Τάξις προκαταρκτική.

1. Ρυθμική. Διαίρεσις τῶν μουσικῶν πονημάτων εἰς διμέτρους, τριμέτρους, τετραμέτρους καὶ εξαμέτρους ρυθμούς.
2. Διαίρεσις τοῦ μακροῦ εἰς ἡμίμακτρα, βραχεῖα, χρώματα, δίχρωμα, τρίχρωμα κ.τ.λ.
3. Σήμανσις τῶν διαφόρων ρυθμῶν δια παλμῶν.
4. Αἰ παύλαι
5. Ἡ στίξις τῶν σημείων
6. Τρίηχα, Πεντάηχα, Επτάηχα
7. Συγκοπαί
8. Μελωδική. Τὰ σκληρὰ τετράχορδα καὶ ἡ σκληρὰ διατονικὴ κλίμαξ τῶν φυσικῶν ἤχων:
Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ, πα, Βου, Γα
Δο, Ρε, Μι, Fa, Sol, La, Si, Δο
C, D, E, F, G, A, B, C
9. Αἰ διαστάσεις τῶν δια δυῶ, τριῶν, τεσσάρων καὶ πέντε μετὰ διακρίσεων τῶν μικρῶν, καθαρῶν καὶ μεγάλων διαστάσεων.
10. Οἱ κύριοι φθόγγοι τῆς διατονίας, οἱ σχηματίζοντες τὴν συμφωνίαν αὐτῆς.

τραγουδιῶν του 19^{ου} αἰώνα: τα Νέα Παιδαγωγικά Ἄσματα του Ιούλιου Έννιγγ (1880-1890)», *Μουσικοπαιδαγωγικά*, τ.14, 2016, σσ.58-88.

¹⁹ Ἄλλες γνωστὲς συλλογὲς εἶναι του Σακελλαριδῆ (1880) καὶ του Αναστάσιου Μάλτου (1884 κι ἔπειτα). Γιάννης Σταύρου, ο.π., σ.50-75.

²⁰ *Μουσικός καὶ Δραματικός Σύλλογος, Κανονισμὸς του εν Αθήναις Ωδείου*, Αθήνα: Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, 1877.

11. Οι πλάγιοι φθόγγοι.

12. Μελέτη του α', β' και γ' ωδικού πίνακος

Γυμνάσματα προς μόρφωσιν καλής φωνής και ευκινησίαν του λάρυγγος²¹ και της γλώσσης.²²

Β' Σχολικόν έτος, Τάξις γ.

1. Μελωδική: Αι διαστάσεις των δια εξ, επτά και πασών μετά διακρίσεως των μικρών και μεγάλων.
2. Η επέκτασις της κλίμακος προς το οξύ και το βαρύ.
3. Αι διατονίαι με ένα και με δύο ηλλοιωμένους ήχους
4. Η μαλακή κλίμαξ των φυσικών ήχων.-
~~πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ, πα~~
5. Αι εις την τονικήν προσάκουσαι τρεις διατονίαι: η μαλακή, η υφηγουμένη και η ηγουμένη.
6. Η μελέτη του δ', ε', στ' και ζ' ωδικού πίνακος.
7. Η ωδή διφώνων, τριφώνων και τετραφώνων ασμάτων των άνω διαφωνιών.
8. Γυμνάσματα προς μόρφωσιν καλής φωνής και ευκινησίας του λάρυγγος και της γλώσσης.²³

Γ Σχολικόν έτος, Τάξις β.

1. Μελωδική: Αι διαστάσεις των δια εννέα, δέκα δώδεκα και δεκατριών, μετά διακρίσεως των μικρών και μεγάλων.
2. Άπασαι αι δώδεκα σκληραί διατονίαι και αι δώδεκα μαλακαί.
3. Κυκλοφορία δνα των διατονιών δια των δια πέντε και δια των τεσσάρων.
4. Τα επτά γένη των διατονικών των αρχαίων.
5. Η μελέτη των λοιπών ωδικών πινάκων.
6. Η ωδή τετραφώνων ασμάτων και των μαλακών διατονιών.
7. Γυμνάσματα προς μόρφωσιν καλής φωνής και ευκινησίας του λάρυγγος και της γλώσσης.

Δ' σχολικόν έτος, Τάξις α.

1. Η διάκρισις των αρμονικών και των διαβατικών ήχων.
2. Η χρωματική κλίμαξ.
3. Αι ελαττωμένα και αι υπέρογκαι διαστάσεις.
4. Τα της δυναμικής (απαγγελίας της ωδής)
5. Τετράφωνα άσματα

²¹ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.11.

²² Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.11.

²³ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.12.

6. *Γυμνάσματα προς μόρφωσιν καλής φωνής και ευκινησίας του λάρυγγος και της γλώσσας.*²⁴

Οι περισσότερες εγγραφές μαθητών του Μουσικού και Δραματικού συλλόγου αφορούσαν το μάθημα της Ωδικής.²⁵ Το 1872 στο Ωδείο λειτούργησαν δέκα τμήματα διδασκαλίας μουσικής. Στα τέσσερα από αυτά διδάσκονταν φωνητική μουσική²⁶ από τους Αλέξανδρο Κατακουζηνό και Ιούλιο Έννιγγ. Η διδασκαλία τους γινόταν διαφορετικές μέρες ώστε να μην συμπίπτουν τα τμήματα αρρένων και θηλέων.²⁷ Το Μάιο προστέθηκε και το τμήμα των νεοεγγραφέντων μαθητών της Μπάντας Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα.²⁸ Κατά το τρίτο σχολικό έτος λειτουργίας υπάρχουν πλέον συνολικά δεκαοχτώ τμήματα, πέντε εκ των οποίων αφορούν τις τάξεις της Ωδικής με τμήματα *Προκαταρκτικής Αρρένων, Ανωτέρας Αρρένων, Προκαταρκτικής Μαθητριών, Ανωτέρας Μαθητριών και Ορφανών Χατζηκώνστα*,²⁹ ενώ το επόμενο έτος ξεκίνησε και η διδασκαλία φωνητικής της Μπάντας Τεχνιτών και Βιομηχάνων.³⁰

Τα τμήματα ωδικής θηλέων ήταν τα μόνα που προσφέρονταν για τις μαθήτριες τα πρώτα έτη λειτουργίας του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου.³¹ Ο Ιούλιος Έννιγγ για τα έτη 1873- 1875 είχε αλληλογραφία με τις διευθύντριες των Β' και Γ' Δημοτικών Σχολείων Αθηνών, το Παρθεναγωγείο Φιλεκπαιδευτικής Εταιρίας, και το Ορφανοτροφείο Κορασίων με θέματα κυρίως την άτακτη φοίτηση ή λεπτομέρειες κομματιών που δίδαδε για επικείμενες εκδηλώσεις.

Για την εγγραφή των νέων μαθητών απαιτούνταν η παρουσία κηδεμόνα ή «αξιόχρεου εγγυητού» ενώπιον του επιμελητή του Ωδείου, δεσμευόμενου με συμβόλαιο, την υποχρέωση να αποζημιώσει το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο σε περίπτωση διακοπής των μαθημάτων πριν την λήξη τους ή σε περίπτωση αποβολής από το Ωδείο λόγω απρεπούς συμπεριφοράς, αμέλειας ή σε περίπτωση ζημιάς στο κτήριο, τα έπιπλα, τα βιβλία ή τα

²⁴ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.13-14.

²⁵ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.29.

²⁶ Μαρία Παχνιστή, ο.π., σ.128.

²⁷ Μαρία Παχνιστή, ο.π., σ.47, Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.29.

²⁸ Η μπάντα του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα ήταν η πρώτη που λειτούργησε στο Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο (12.05.1873-30.06.1876), περισσότερα για τις μπάντες του Ωδείου Αθηνών βλ. Αικατερίνη- Μυρτώ Φατούρου. *Οι σχετιζόμενες με το Ωδείο Αθηνών ορχήστρες πνευστών (μπάντες) μέσα από το αρχειακό υλικό του Ωδείου και τον τύπο της εποχής. Διπλωματική εργασία, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2014*

²⁹ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.29. Το επίθετο «Χατζηκώνστα» στα αρχεία του Ωδείου Αθηνών εμφανίζεται μεν ως «Χ.Κώστα» στον κανονισμό λειτουργίας του Ορφανοτροφείου δε ως «Χατζηκώνστα» όπως φαίνεται στο *Ορφανοτροφείον Γεωργίου και Αικατερίνης Χατζηκώνστα*, Αθήνα: Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1908.

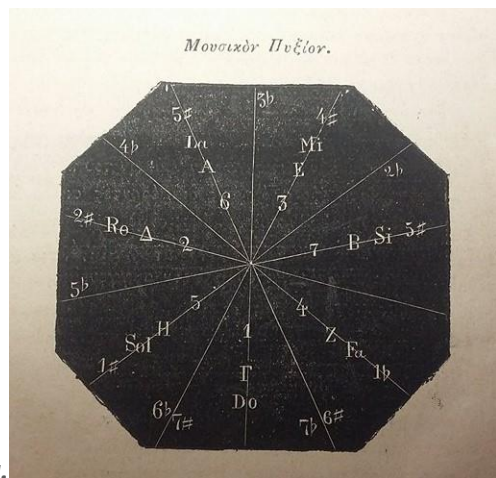
³⁰ Η μπάντα Τεχνιτών και Βιομηχάνων λειτούργησε στο Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο (19.04.1875-11.12.1878)

³¹ Μαρία Παχνιστή, ο.π., σ.128.

μουσικά όργανα.³² Όσοι μαθητές παρακολουθούσαν τακτικά τα μαθήματα απαλλάσσονταν από την εγγύηση.³³

Ο ελάχιστος χρόνος διδασκαλίας της ωδικής ήταν τετραετής και ο ανώτερος τα επτά έτη. Για την επίτευξη του ελάχιστου χρόνου ολοκλήρωσης των σπουδών σύμφωνα με τον Ιούλιο Έννιγγ ο μαθητής θα έπρεπε να είναι ευφυής, να διδάσκεται τρεις ώρες εβδομαδιαίως και να μελετά τέσσερις ώρες την ημέρα.³⁴

Οι μαθητές και οι μαθήτριες των τμημάτων που προέρχονταν από ιδρύματα και εκπαιδευτήρια έρχονταν με τη συνοδεία επιστάτη. Κατά τη διάρκεια διδασκαλίας σε τμήματα όπως της Μπάντας Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα που οι μαθητές έφταναν τους 80, υπήρχαν επιστάτες για την επιβολή της τάξης.³⁵



Την τάξη της ωδικής κοσμούσε το «Μουσικό Πυξίον» στα χρώματα της ίριδας παρουσιάζοντας τις μείζονες κλίμακες και τους σπλισμούς τους.³⁶

Για τις εξετάσεις του μαθήματος έχουμε πληροφορίες από σημειώσεις του επιμελητού του Ωδείου του 1874 και από τον Κανονισμό του Ωδείου που εκδόθηκε το 1877.³⁷ Στα δύο αυτά τεκμήρια παρατηρούνται μικρές διαφορές. Για τις εξετάσεις της προκαταρκτικής τάξης όπως αναφέρεται στα χειρόγραφα του Έννιγγ, οι μαθητές καλούνταν να γράψουν ρυθμικά θέματα που απαγγέλλονταν από το δάσκαλο και να αποδώσουν τους α, β, γ, ωδικούς πίνακες³⁸ από μνήμης α) αριθμώντας τις νότες³⁹, β)

ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΥΞΙΟΝ.
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΟΥΛΙΟΥ ΕΝΝΙΓΓ

συλλαβίζοντάς τες και γ) τραγουδώντας με τη συλλαβή «λα».⁴⁰ Στον

Κανονισμό του Ωδείου δεν αναφέρεται η από μνήμης απόδοση των ωδικών πινάκων. Ο συλλαβισμός των νοτών πρέπει να γίνεται «στα ελληνικά (πα,βου,γα) και στα ιταλικά (do,

³² Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.29.

³³ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.30,31.

³⁴ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος 1871, υποφ. 1871 Γενικές Συνελεύσεις, σ.1-38

³⁵ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Χ.Χ. Σημειώσεις, σ.5-7.

³⁶ Όσον αφορά τον τρόπο διδασκαλίας αναφέρεται στον Κανονισμό του Ωδείου ότι οι φωνητικές συνδέσεις πρέπει να τραγουδιούνται όπως γράφτηκαν από το μελοποιό χωρίς καμία αλλαγή. Σε περίπτωση παραλλαγής η άσκηση πρέπει να διακόπτεται προς διόρθωση. Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος 1871, υποφ. 1871 Γενικές Συνελεύσεις, σ.1-38.

³⁷ Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος, Κανονισμός του εν Αθήναις Ωδείου, Αθήνα: Τύποις Ανδρέου Κορομηλά, 1877, σ.19.

³⁸ Φωνητικές ασκήσεις στις οποίες παραπέμπει το *Εγχειρίδιο φωνητικής μουσικής* οι οποίες δυστυχώς δεν έχουν βρεθεί ακόμη. Οι «ωδικοί πίνακες» τυπώνονταν από το Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο και μοιράζονταν στους μαθητές έναντι αντιτίμου.

³⁹ Κάθε νότα ονομαζόταν με τον αριθμό της βαθμίδας και οι μαθητές καλούνταν να τις τραγουδήσουν με την συλλαβή λα. Έτσι οι μαθητές διαβάζοντας ένα συνδυασμό αριθμών καλούνταν να τραγουδήσουν όλους τους συνδυασμούς που υπαγορεύονταν από τον καθηγητή ή υποδεικνύονταν στο *Εγχειρίδιο φωνητικής μουσικής*.

⁴⁰ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.11.

re, mi)». Για το δεύτερο σχολικό έτος οι μαθητές καλούνταν να γράψουν ρυθμομελωδικά θέματα απαγγελλόμενα από τον δάσκαλο και να τραγουδήσουν τους δ, ε, στ, και ζ ωδικούς πίνακες αλλά και τραγούδια δίφωνα, τρίφωνα και τετράφωνα. Το επόμενο έτος οι μαθητές καλούνται να μεταφέρουν σε άλλες κλίμακες τα δοθέντα μουσικά θέματα και να τραγουδήσουν δίφωνα και πολυφωνικά άσματα ενώ το τελευταίο έτος οι μαθητές υποβάλλονταν σε εξετάσεις εφ' όλης της ύλης.⁴¹ Λόγω της ταχείας προόδου μαθητών της ωδικής ο Ιούλιος Έννιγγ πρότεινε «προς την τελείαν εκμάθησιν της τέχνης» της ωδικής η ανωτέρα τάξη ωδικής να δίνει δημόσια συναυλία περί την περίοδο των απόκρεων και κατά τη λήξη του σχολικού έτους και να βραβεύεται με εκατό δραχμές ένας μαθητής ωδικής από τις παρακάτω κατηγορίες: μια υπερφώνος soprano, μια υψίφωνος alti, ένας οξύφωνος πρώτος, ένας οξύφωνος δεύτερος, ένας βαρύφωνος πρώτος, ένας βαρύφωνος δεύτερος, ένας υπέρφωνος, ένας υψίφωνος, ένας οξύφωνος, ένας βαρύφωνος του τμήματος Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα.⁴²

Ο Ιούλιος Έννιγγ ερχόμενος από την Γερμανία και με την πολύχρονη πείρα του ως καθηγητή φωνητικής στα παιδαγωγικά ιδρύματα της χώρας με το όραμά του να καταστήσει ικανούς μουσικοδιδασκάλους στο μάθημα της φωνητικής στα σχολεία αλλά και μέσα από την επιμελή και επίμονη δουλειά του, άφησε ως κληρονομιά δύο πολύ σημαντικά έργα το *Εγχειρίδιο Φωνητικής Μουσικής* και τα *Νέα Άσματα Παιδαγωγικά*. Η παραπάνω σκιαγράφηση του μαθήματος ωδικής του Ιούλιου Έννιγγ μας οδηγεί στην περαιτέρω αναζήτηση των αθησαύριστων τεκμηρίων που θα φωτίσουν την πολυδιάστατη προσωπικότητα του Ιούλιου Έννιγγ και θα μας δώσουν μια συνολικότερη εικόνα για τα πενήντα χρόνια διδασκαλίας του ως καθηγητή φωνητικής μουσικής.

⁴¹ Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Φάκελος Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.12.

⁴² Ψηφιοποιημένα Αρχεία Ωδείου Αθηνών. Αρχεία Έννιγγ. Σημειώσεις Έννιγγ. 1874, σ.23.

© Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής

ISBN: 978-960-86801-9-7