



Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Συμβολή στη Μνήμη  
Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη  
(1936-2003)

Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και μαθητών του



Αθήνα 2013

**Συμβολή στη Μνήμη  
Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη**





Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Συμβολή στη Μνήμη  
Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη  
(1936-2003)

Μελέτες και κείμενα συναδέλφων και  
μαθητών του

Αθήνα 2013



# Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	vii
<i>Ειρήνη Θεοδοσοπούλου</i> <i>Γεώργιος Στυλιανού Αμαργιανάκης (1938-2003): εργογραφία (κατά</i> <i>χρονολογική σειρά) (αναδημοσίευση από το περιοδικό</i> <i>«Μουσικολογία», τ. 18 (2003), 19-22).....</i>	1
<i>Πάυλος Κάβουρας</i> <i>Αλληγορίες της νοσταλγίας: μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα</i> <i>στη μεσογειακή περιφέρεια.....</i>	5
<i>Ρένα Λουτζάκη</i> <i>Ο παραδοσιακός χορός. Παλιές μορφές, νέες ερμηνείες: Με αφορμή</i> <i>την 3η Συνάντηση των Μάρηδων, στη Θράκη.....</i>	48
<i>Μαρία Παπαπαύλου</i> <i>«Μεσογειακή μουσική» ή «μουσικές της Μεσογείου»;</i> <i>Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της</i> <i>παγκοσμιοποίησης.....</i>	73
<i>Αναστάσιος Χαψούλας</i> <i>Ελληνική μουσική παράδοση: η προβληματική της συνέχειας.....</i>	96
<i>Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος</i> <i>Ἡ πρωτοφανέρωση τοῦ μέλους τῆς Μεγάλης Δοξολογίας στίς</i> <i>χειρόγραφες πηγές τοῦ ἰδ' αἰ. ....</i>	110
<i>Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης</i> <i>Συγχύσεις ὁμωνύμων Ἀγιορειτῶν μουσικῶν. Ἡ περίπτωση τῶν</i> <i>Δαμασκητῶν.....</i>	129
<i>Χαράλαμπος Χ. Σπυρίδης</i> <i>Πυθαγόρειος Ανθυφαίρεσις ἢ Αντανάιρεσις.....</i>	160
<i>Σμαράγδα Χρυσοστόμου</i> <i>Ἡ διδασκαλία τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς στήν Ελλάδα: σύγχρονοι</i> <i>προβληματισμοί.....</i>	177
<i>Γιώργος Ζερβός</i> <i>Το μουσικό έργο ως έκφραση μορφής και περιεχομένου: οι</i> <i>διαδικασίες της σύνθεσης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20ού</i> <i>αιώνα.....</i>	186

Νίκος Μαλιάρας «Βασιλική προστάζει». Ένα χαμένο τραγούδι του Μανώλη Καλομοίρη και η προσπάθεια αποκατάστασής του.....	196
Πύρρος Μπαμιάς Antonio Greco. Ένας ακόμη Έλληνας συνθέτης της Ιταλικής Αναγέννησης;.....	226
Μάρκος Τσέτσος O Arnold Schönberg και το πρόβλημα της αξίας στη μουσική .....	245
Γιώργος Φιτσιώρης Οι τρόποι κατά την αναγεννησιακή περίοδο: παρερμηνείες, διαστρεβλώσεις και προβλήματα .....	261
Όλυ Ψυχοπαίδη - Φράγκου Προς μία κριτική της έννοιας του οργανισμού στην Αισθητική της μουσικής του G. W. F. Hegel.....	282
Απόστολος Κώστιος Η Μελαγχολία του ιστορικού .....	302
Καίτη Ρωμανού Περί των δυτικών πηγών του "Θεωρητικόν μέγα της μουσικής" .....	308
Γρηγόριος Θ. Στάθης Ίστορία και παρουσίαση τής έκφωνητικής σημειογραφίας .....	331
Ίων Ζώτος Η απήχησης του έργου του Νίκου Σκαλκώτα στον Ελληνικό και διεθνή χώρο.....	350
Μηνάς Ι. Αλεξιάδης Η όπερα του Scott Joplin Treemonisha και τα συναφή μουσικοθεατρικά ιδιώματα .....	376
Βασιλική Κ. Τυροβολά Τέχνη και ηγεμονία. Από τη νεωτερικότητα στο μετα-μοντερνισμό ....	395
Ρενάτα Δαλιανούδη Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ό αιώνα: fado, tango, flamenco, jazz, ρεμπέτικο. Ιστορικό, πολιτικό και μουσικό πλαίσιο .....	428

## Πρόλογος

Με μεγάλη συγκίνηση και ικανοποίηση χαιρετίζω την έκδοση ενός τιμητικού τόμου, που φιλοδοξεί να γίνει ο πρώτος της Σειράς Συλλογικών Τιμητικών Τόμων (ΣΣΤΤ) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Πρόκειται για μία Σειρά Αφιερωμάτων σε σημαντικούς μουσικολόγους της εποχής μας, με πρώτο Τόμο-Αφιέρωμα στον Γιώργο Αμαργιανάκη (1938-2003). Η ίδρυση της σειράς, όσον αφορά το ιστορικό της, υπήρξε μία από τις πρώτες αποφάσεις που ελήφθησαν κατά την Προεδρία μου (2004-2006) με ομόφωνη συναίνεση της Γενικής Συνέλευσης.

Ως ιδρυτικό μέλος του ΤΜΣ Αθηνών είχα την ευκαιρία να βιώσω τους πρώτους αγώνες για την σύσταση και λειτουργία του, στους οποίους ο Γιώργος Αμαργιανάκης, μετακληθείς Καθηγητής από το Πανεπιστήμιο Κρήτης, πρωτοστάτησε ως ο πρώτος και επί δύο συνεχείς θητείες Πρόεδρος του Τμήματός μας. Ο Γιώργος Αμαργιανάκης εγκατέλειψε το Τμήμα μας, που τόσο αγάπησε, πρώιμα (πριν από την αφυπηρέτησή του) και η έκδοση αυτού του Αφιερώματος υποκαθιστά τρόπον τινά συμβολικά την αναγόρευσή του σε Ομότιμο Καθηγητή μας, τιμή την οποία άξιζε, αλλά και δεν πρόλαβε να βιώσει. Η μνήμη ώφειλε να υψώσει έναν πνευματικό ναό για την προσφορά του στην ιστορία της επιστήμης και στον πολιτισμό.

Ως καθηγητής Εθνομουσικολογίας και Ελληνικής μουσικής, εκπρόσωπος της πρώτης ακαδημαϊκής μουσικολογικής γενιάς στην Ελλάδα, άφησε μία πολύτιμη ερευνητική και εκπαιδευτική διαθήκη στο πεδίο του, στους συνεργάτες του και στους φοιτητές του. Αλλά και την ανάμνηση ενός υποδείγματος σοβαρότητας, υπευθυνότητας, ευγένειας, καλλιεργημένου λόγου και διοικητικής σύνεσης όσον αφορούσε την εύρυθμη λειτουργία του Τμήματος, τη στελέχωσή του και όλα τα θέματα που είχαν σχέση με την καλλίτερη οργάνωσή



του. Την εντύπωση αυτή από την συνολική του προσωπικότητα συμεριζομαι με το νυν Ομότιμο Καθηγητή του Τμήματός μας Γρηγόριο Στάθη, με τον οποίο συμβιώσαμε επίσης από τα πρώτα ιδρυτικά χρόνια. Με αγάπη για την μουσική και για το πεδίο του, το οποίο προώθησε στον ακαδημαϊκό χώρο με όλες του τις δυνάμεις, αλλά και με ευρύ πνεύμα και κατανόηση για όλα τα άλλα πεδία, ο Γιώργος Αμαργιανάκης έθεσε το συμφέρον του Τμήματος υπεράνω όλων και με πατρικό ενδιαφέρον προστάτευσε κατά δύναμιν την αξιοπρέπεια της νεότευκτης στο Πανεπιστήμιό μας Μουσικολογίας. Τώρα που κι εμείς οι αρχαιότεροι πλησιάζουμε την στιγμή του απολογισμού της ιστορίας του σημερινού ώριμου πια Τμήματος, αναλογίζομαι τις δυσκολίες και τις πίκρες με τις οποίες συνδέεται ο ηγετικός ρόλος, αντιμετωπίζοντας τις αντιφάσεις μεταξύ της τήρησης αναγκαίων ισορροπιών και των αντιλήψεών του περί του ορθού πράττειν. Πιστεύω ότι ο Γιώργος Αμαργιανάκης σε καίριες στιγμές έπραξε σαν ένας υπερήφανος αλλά και ευαίσθητος Κρητικός, που δεν πειθαναγκάζεται αλλά που κρίνει με σοφία το δίκαιο συμφέρον του Τμήματος. Θα πρέπει να σκεφθεί κανείς όχι μόνον την συγκίνηση των αναμνήσεων που οδηγεί στα λόγια αυτά, αλλά και το αντικειμενικό ιστορικό πλαίσιο της πρώτης αυτής φάσης – ελάχιστες υλικές υποδομές, μικρό ανθρώπινο δυναμικό – της λειτουργίας του Τμήματος, κατά την οποία το διοίκησε, κατά την «εποχή των σκαπανέων».

Για το επιστημονικό έργο και την προσωπικότητα του Αμαργιανάκη, πλην των άλλων, παραπέμπω και στο πρώτο – μικρό αφιέρωμα, γιατί έγινε πολύ νωρίς – στο περιοδικό Μουσικολογία (τόμος 18, Αθήνα 2003) και ιδιαίτερα στο κείμενο του Ομότιμου Καθηγητού του Τμήματός μας Γρηγόρη Στάθη, συνιδρυτού του Τμήματος και συνοδοιπόρου του τιμωμένου σε όλες τις προσπάθειες σύστασης και λειτουργίας του, ο οποίος και τον διαδέχθηκε στην Προεδρία.

Η παρουσία σχεδόν όλου του σημερινού Τμήματος στον Τόμο αυτό αναδεικνύει τους καρπούς των προσπαθειών του Γιώργου Αμαργιανάκη για ένα Τμήμα Μουσικών Σπουδών του επιπέδου του πρώτου Ανωτάτου Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της χώρας, του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σε όλους όσους συνέβαλαν στην υλοποίηση αυτής της ελάχιστης προσφοράς ενός συλλογικού Τόμου προς τιμήν

του Γιώργου Αμαργιανάκη, που συμπεριλαμβάνει συμβολές από όλα τα πεδία της μουσικολογίας, αξίζουν συγχαρητήρια.

Το κριτήριο παρουσίασης των συμβολών στον παρόντα τόμο είναι η αλφαβητική σειρά. Εδώ προβαίνουμε σε μια παρουσίασή τους σύμφωνα με τους εν τω μεταξύ διαμορφωμένους τομείς του Τμήματος, των οποίων η ομοιογένεια δεν είναι, βέβαια, απόλυτη, όσον αφορά τουλάχιστον τις μεθοδολογίες, αλλά, παρ' όλα αυτά, συγκλίνουν σε ένα κοινό πεδίο προβληματισμού γι' αυτές. Έτσι αρχίζουμε από τον Β' τομέα, τον «Τομέα Εθνομουσικολογίας & Ανθρωπολογίας της μουσικής», τον τομέα του Γιώργου Αμαργιανάκη, του οποίου τα αρχαιότερα μέλη προώθησε ο ίδιος προσωπικά επιθυμώντας να συστήσει έναν δυνατό πυρήνα στο πλαίσιο του Τμήματος με προοπτικές για το μέλλον του αντικειμένου του, της Εθνομουσικολογίας και της έρευνας του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Έτσι προχωρώντας και εδώ αλφαβητικά:

Ο Παύλος Κάβουρας, Πρόεδρος του Τμήματος κατά τα έτη 2006-2010, κύριος εκπρόσωπος της Ανθρωπολογίας και Εθνογραφίας του μουσικού πολιτισμού στην Ελλάδα, συμβάλλει στο αφιέρωμα με το άρθρο του «Αλληγορίες της νοσταλγίας: μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα στην μεσογειακή περιφέρεια», ένα κείμενο χαρακτηριστικό της μεθοδολογίας της Ανθρωπολογίας που προέρχεται από την επιστημολογία των «Πολιτισμικών Σπουδών». Με βάση συγκροτητικές αρχές της τάσης αυτής το άρθρο αφήνει να αναδυθεί η έννοια της νοσταλγίας ερμηνεύοντας σύγχρονες συλλογικές εκδηλώσεις ως συμβολισμούς και αλληγορίες της παράδοσης από την πλευρά μιας ερμηνευτικής φαινομενολογίας που προτάσσει την σχετικιστική στάση της συνύπαρξης των πολλών αφηγήσεων και όχι της μίας υποκειμενικής κυρίαρχης μεταξύ των δυνατών πολλών. Αυτό θεμελιώνεται στην μετα-νεωτερική πολλαπλή κριτική εννοιών της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας, όπως στην έννοια του υποκειμένου, στον, σύμφωνα με το άρθρο, εξουσιαστικό χαρακτήρα του νεωτερικού λόγου και γενικότερα στους διάφορους λεγόμενους «χωρισμούς» στην ευρωπαϊκή σκέψη (υποκείμενο-αντικείμενο, χώρος-χρόνος, διάνοια-φαντασία κ.α.) θεωρώντας τον μετα-νεωτερικό σχετικισμό ως δυνατότητα ενοποίησης των αφηγήσεων, διότι επιτρέπει

την ανάδυση του σύγχρονου υποκειμενισμού του ερευνητή που χαρακτηρίζεται από ανοικτότητα κατά την βιωματική ταύτισή του με τα φαινόμενα. Παράλληλα ο συγγραφέας βασίζεται από την πλευρά του σε έναν θεμελιακό «χωρισμό» που αναφέρεται στην διάκριση της νοσταλγίας σε μία πολιτική και σε μία πνευματική διάσταση, ώστε να μπορέσει να διασώσει τον υπερβατικό χαρακτήρα της πνευματικής νοσταλγίας ως έκφρασης της οδύνης για το ανεπίστροπτο της παράδοσης, ενώ επικυρώνει την ιερότητα του βιώματος συσχετίζοντας την έννοια της παράδοσης με την ιστορία ενός τύπου ερευνητή ως ανθρώπου, ως αποτελέσματος της ζωής του. Η αφορμή για την ανάπτυξη των μεθοδολογικών απόψεων του συγγραφέα του δίνεται από το μεγάλο επικοινωνιακό γεγονός των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 στην Αθήνα ως επιτελεστική αφήγηση στο πλαίσιο της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης.

Στο δεύτερο μέρος του άρθρου, το οποίο θα πρέπει να διαβαστεί ως συνέχεια του ανωτέρω κειμένου, δεδομένου ότι ο συγγραφέας επιχειρεί να ισχυροποιήσει την επιστημολογική του ιδεολογία μέσω συγκριτικής αντιπαράθεσης προς το πεδίο-μήτρα της Ανθρωπολογίας, την Εθνομουσικολογία και την Λαογραφία, ο Παύλος Κάβουρας αισθάνεται την υποχρέωση να θεματοποιήσει την σχέση και τις διαφορές του νεότερου κλάδου της Ανθρωπολογίας, κλάδου ο οποίος εν τω μεταξύ συμβιώνει στο Τμήμα μας ισότιμα προς την Εθνομουσικολογία σε έναν τομέα. Συνομιλώντας με τον Γιώργο Αμαργιανάκη, «παραβιάζει» με έναν τρόπο αυτοαναλυτικό και βιωματικό κατ' αρχάς το «ιερό» του έργου του πατέρα της Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα, με βάση την ανάλυση της επιτέλεσης που παρουσιάζει στο πρώτο μέρος για την νοσταλγία και το γλέντι της Καρπάθου, ώστε μετά να το προσεγγίσει, να το τιμήσει μέσα από την δική του μεθοδολογική ματιά και τελικά να συγκλίνει προς τις αρχές του, σεβόμενος την κατηγορία της βιωματικής αλήθειας του ερευνητή-ανθρώπου, η οποία αποτελεί σε τελική ανάλυση και το θεμελιακό αίτημα της μεθοδολογίας του συγγραφέα. Πρόκειται για το μόνο κείμενο στον παρόντα τόμο που αναφέρεται συγκεκριμένα στο έργο του τιμωμένου, στο οποίο ο νεότερος επιδιώκει έναν διάλογο με τον πρεσβύτερο σαν να τον είχε απέναντί του, και το οποίο αποτελεί μία πρώτη προσπάθεια τοποθέτησης του έργου του Αμαργιανάκη -

μία πρώιμη βέβαια προσπάθεια, δεδομένου ότι το σπουδαίο αυτό έργο δεν έχει τύχει ακόμα πιο εξειδικευμένης αποτίμησης και το καθήκον αυτό παραμένει ως κύριο μέλημα για όλους τους ερευνητές της σχολής του. Θεωρούμε ότι αυτό το β' μέρος - επίμετρο του άρθρου του Παύλου Κάβουρα τιμά την μνήμη του πρωτεργάτη της ακαδημαϊκής Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα συμβάλλοντας στην ευρύτερη αναγνώριση του προσώπου και του έργου του. Πρόκειται για έναν έντιμο αναστοχασμό σχετικά με ορισμένες πρώτες αφετηρίες για την έναρξη μιας συζήτησης μεθοδολογικών αρχών και αποτελεσμάτων της σχετικής έρευνας και στο πεδίο της Μουσικολογίας, όπως αυτό επηρεάζεται από τους συγγενικούς κλάδους της.

Το άρθρο της Ρένας Λουτζάκη «Ο παραδοσιακός χορός. Παλιές μορφές, νέες ερμηνείες: με αφορμή την 3η Συνάντηση των Μάρηδων στη Θράκη» πραγματεύεται τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του παραδοσιακού με το νεωτερικό που συμβιώνουν ιδιότυπα στην κοινότητα των Μάρηδων. Η προσέγγιση είναι συγχρονική, η περιγραφή «πυκνή», και ο ιθαγενής λόγος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Θίγονται ζητήματα που σχετίζονται με τα προϊόντα της πολιτισμικής κληρονομιάς ενός τόπου γενικά, αλλά συζητείται συγκεκριμένα και η σημασία των πολιτιστικών συλλόγων στη ζωή των αγροτικών κοινωνιών και η συμβολή τους στην αναζωογόνηση της τοπικής παράδοσης.

Η Μαρία Παπαπαύλου με το άρθρο της « 'Μεσογειακή μουσική' ή 'Μουσικές της Μεσογείου' »; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης» επιχειρεί να αναδείξει τους τρόπους κατασκευής του μουσικού είδους της «Μεσογειακής Μουσικής» μέσα από τρεις άξονες, τον επιστημονικό (Ανθρωπολογία της Μεσογείου), τον άξονα της μουσικής παραγωγής και της πολιτιστικής διαχείρισης μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Μελετώντας τις σύγχρονες εθνομουσικολογικές έρευνες, το άρθρο διαπιστώνει μια θεωρητική και ερευνητική μετακίνηση, όπου πλέον δεν γίνεται λόγος για «Μεσογειακή Μουσική» αλλά για «Μουσικές της Μεσογείου». Η κατηγορία «Μεσογειακή Μουσική» είτε αποδομείται, είτε χρησιμοποιείται για μια μεταφορική ανάγνωση της νεωτερικότητας, είτε αντικαθίσταται από τις «Μουσικές της

Μεσογείου» όπου εξετάζονται οι μουσικοί διάλογοι των τοπικών μουσικών παραδόσεων με υπερτοπικές μουσικές επιρροές.

Ο Αναστάσιος Χαψούλας ανιχνεύει την προβληματική της συνέχειας στην Ελληνική μουσική παράδοση. Το άρθρο αποτελεί μία συμβολή στην εθνο-ιστορική μουσικολογική προσέγγιση του ζητήματος της ιστορικής προέλευσης και εξέλιξης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Στόχος του είναι αφενός να αναδειχθούν η πολυπλοκότητα και οι διαφορετικές διαστάσεις της έννοιας της «συνέχειας» στη μουσική, αφετέρου, να παρουσιαστούν τεκμηριωμένες υποθέσεις αναφορικά με την ιστορική πορεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Συνεχίζουμε την παρουσίαση με τον Γ' τομέα «Τεχνολογίας Ήχου, Μουσικοπαιδαγωγικής και Βυζαντινής Μουσικολογίας», δεδομένου ότι συμπεριλαμβάνει στους κόλπους του το πεδίο της Βυζαντινής Μουσικολογίας, το οποίο αποτελεί επίσης γνωστικό πεδίο του Αμαργιανάκη, αν και δεν αναφέρεται στον τίτλο του γνωστικού αντικειμένου του υπό το οποίο υπηρέτησε στο Πανεπιστήμιό μας:

Ο Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος με το άρθρο του «Η πρωτοφανέρωση του μέλους της Μεγάλης Δοξολογίας στις χειρόγραφες πηγές του ιδ' αι.» παρουσιάζει την μουσική του αγγελικού ύμνου της Μεγάλης Δοξολογίας, ο οποίος διασώζεται από την πρωτογενή εκκλησία, και χρησιμοποείται καθημερινά και αδιάκοπα κατά την χριστιανική λατρεία. Το θέμα διακρίνεται σε τρία μέρη: το υμνολογικό, το λειτουργικό και το μουσικό. Στο βασικό, τρίτο μέρος της εργασίας παρουσιάζονται τα στοιχεία που αντλούνται από τα μουσικά χειρόγραφα του 14<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και οι σημειούμενες τυπικές μαρτυρίες, που αφορούν στην παράδοση του μέλους της Δοξολογίας, και καταγράφονται τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την καταγραφή του μέλους του εωθινού αυτού ύμνου.

Ο Αχιλλέας Χαλδαιάκης αναφέρεται σε μία πρωτότυπη και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μελέτη σε «Συγχύσεις ομωνύμων Αγιορειτών μουσικών - Η περίπτωση των Δαμασκηνων», όπου για πρώτη φορά αποσαφηνίζεται πλήρως η ταυτότητα δύο ομωνύμων Αγιορειτών μουσικών (Δαμασκηνός μοναχός ο Ιβηρίτης και Θεσσαλός, Δαμασκηνός ιερομόναχος ο Παντοκρατορηνός, ενώ ιδιαίτερος λόγος γίνεται και για τον Δαμασκηνό τον Αγραφορενδινιώτη) και αίρονται

κάποιες (πλανώμενες στη σχετική χειρόγραφη και έντυπη παράδοση) συγχύσεις γύρω από την προσωπικότητα και το έργο τους. Η τεκμηρίωση της εργασίας στηρίζεται αποκλειστικά σε χειρόγραφες πηγές, ενώ μαζί με τις παρουσιαζόμενες ιστορικές (περί του βίου τους) μαρτυρίες καταγράφεται και σχολιάζεται αναλυτικά και το μουσικό έργο των παραπάνω τριών Δαμασκηνών.

Συνεχίζουμε με δύο ακόμη άρθρα αυτού του τομέα:

Ο Χαράλαμπος Σπυρίδης, επίσης τ. Πρόεδρος του Τμήματος και νυν Διευθυντής του τομέα του, στο άρθρο του «Πυθαγόρειος ανθυφαίρεσις ή αντανάιρεσις», ορίζει την έννοια αυτή ως μια μαθηματική έννοια, την οποία μνημονεύει ο Αριστοτέλης και η οποία αναφέρεται σε έναν Ευκλείδειο αλγόριθμο δια του οποίου δοθειςών δύο ομοειδών μαθηματικών οντοτήτων, μπορούμε:

- να βρούμε τον Μέγιστο Κοινό Διαιρέτη τους
- να αποφανθούμε εάν η σχέση (= λόγος) τους αποτελεί ρητό ή άρρητο αριθμό.

Με την Πυθαγόρειο ανθυφαίρεση, οι Πυθαγόρειοι διεπίστωσαν ότι τα μουσικά τους διαστήματα δεν έχουν κοινό μέτρο. Το πρόβλημα αυτό αντιμετώπισε δυναμικά ο Αριστόξενος και, σαν τον συμμαθητή του, τον Μέγα Αλέξανδρο, το έλυσε δυναμικά χρησιμοποιώντας το ξίφος του ίσου συγκερασμού.

Η Σμαράγδα Χρυσοστόμου τιμά το πεδίο του Γιώργου Αμαργιανάκη με το άρθρο της «Η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα: σύγχρονοι προβληματισμοί» διαπιστώνοντας ότι η αξία της παραδοσιακής μουσικής καθώς και ο ρόλος της στη μουσική εκπαίδευση, καθορίζεται από τις τάσεις και τις κυρίαρχες απόψεις κάθε ιστορικής στιγμής. Και ότι και στη χώρα μας, η ένταξη της παραδοσιακής μουσικής στην εκπαιδευτική διαδικασία ακολούθησε ποικίλα στάδια, ενώ η αξία και οι στόχοι της διδασκαλίας της έγιναν αντικείμενα διαφόρων αναθεωρήσεων. Το παρόν άρθρο αναζητά τις σύγχρονες τάσεις καθώς και τους προβληματισμούς αναφορικά προς τη διδασκαλία και τη μάθηση της παραδοσιακής μουσικής.

Από τον Α΄ Τομέα, «Ιστορικής & Συστηματικής Μουσικολογίας» αφιερώνονται στον παρόντα Τιμητικό Τόμο έξι άρθρα, με τα οποία οι συγγραφείς καταθέτουν προβληματισμούς από το επίπεδο έρευνας, στο οποίο βρίσκονται τα πεδία τους :

Ο Γιώργος Ζερβός συμβάλλει με ένα κεντρικού ενδιαφέροντος άρθρο για την μουσική της ευρωπαϊκής παράδοσης με τίτλο «Το μουσικό έργο ως έκφραση μορφής και περιεχομένου: οι διαδικασίες της σύνθεσης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20ού αιώνα». Στο κείμενο αυτό γίνεται μια προσπάθεια διαύγασης των διαδικασιών της σύνθεσης με αφετηρία τη διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, όπως αυτή εκδηλώνεται μέσα από κείμενα φιλοσόφων και αισθητικών της μουσικής αλλά και μέσα από τα κείμενα των ιδίων των συνθετών. Ο αυξανόμενος βαθμός ασάφειας μεταξύ των ορίων μορφής και περιεχομένου, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, οδηγεί σε μία σειρά από σκέψεις, τόσο ως προς την επανεξέταση των όρων αυτών καθ'αυτών, όσο και του τρόπου με τον οποίο πρέπει να διδάσκεται η σύνθεση.

Ο Νίκος Μαλιάρας, νυν Πρόεδρος του Τμήματος, προωθεί την μουσικολογική έρευνα στο πεδίο της Ελληνικής Έντεχνης Μουσικής περιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε στο άρθρο του «'Βασιλική προστάζει'. Ένα χαμένο τραγούδι του Μανώλη Καλομοίρη και η προσπάθεια αποκατάστασής του», όπου καταπιάνεται με ένα τραγούδι για φωνή και ορχήστρα του Μανώλη Καλομοίρη που αναφέρεται στον Κατάλογο έργων Καλομοίρη του Φοίβου Ανωγειανάκη, ως χαμένο. Μετά τον εντοπισμό ορχηστρικού υλικού (αλλά όχι και της μελωδίας του τραγουδιστή) για το τραγούδι αυτό στο αρχείο του Συλλόγου Καλομοίρη, ο συγγραφέας ερεύνησε σε πολλά ερευνητικά κέντρα συλλογής δημοτικών τραγουδιών και εντόπισε, μεταξύ των πολλών παραπλήσιων περιπτώσεων, εκείνο που συνιστά την πλησιέστερη προς την εναρμόνιση του Καλομοίρη εκδοχή της μελωδίας. Κατόπιν, με τη μέθοδο της σύγκρισης νότα προς νότα και μέτρο προς μέτρο, οδηγήθηκε σε μια μελωδική γραμμή που είναι πολύ πιθανό να συμπίπτει με την χαμένη μελωδία που χρησιμοποίησε ο Καλομοίρης και έτσι, στην ουσία, αποκατέστησε και παρέδωσε στην καλλιτεχνική κοινότητα ένα χαμένο έργο ενός σημαντικού Έλληνα συνθέτη.

Ο Πύρρος Μπαμίχας παρουσιάζει άλλο ένα πρωτότυπο δείγμα της μουσικολογικής του έρευνας σχετικά με κριτικές εκδόσεις αγνώστων έργων. Στο πόνημά του «Antonio Greco: ένας ακόμη Έλληνας συνθέτης της Ιταλικής Αναγέννησης;» έχει ως βασικό στόχο

την εξακρίβωση της εθνικής, αλλά και της εν γένει ταυτότητας του συνθέτη. Μέσα από την εξαντλητική διερεύνηση όλων των διαθέσιμων στοιχείων, μα κυρίως εκείνων σχετικά με τα πρόσωπα με τα οποία συνέθεσε την *canzone Mai non vo più cantar com'io soleva*, στο *Il gaudio primo libro de madrigali...* του 1586, διενεργείται προσπάθεια εντοπισμού του περιβάλλοντος δραστηριοποίησής του. Ως κατακλείδα, παρατίθεται κριτική έκδοση του μοναδικού δείγματος γραφής του Greco, 'Forsi ch'ogn' huom, che legge non s'intende'.

Ακολουθεί ο Μάρκος Τσέτσος, ο οποίος υπεισέρχεται σε μία έρευνα της αισθητικής ιδεολογίας του Σαίνμπεργκ με την οποία εμπλουτίζει την φιλοσοφική αισθητική με το ζήτημα της συγκεκριμένης διασύνδεσης της θεωρίας των αισθητικών αξιολογικών κρίσεων με την ανάλυση. Στο άρθρο του «Ο Arnold Schönberg και το πρόβλημα της αξίας στη μουσική» εξετάζονται τα αξιολογικά κείμενα του Schönberg από το *Style and Idea*. Εντοπίζονται οι δυο βασικές αξίες: το «ύφος» ως το (γενικό) κανονιστικό πλαίσιο της εκάστοτε ιστορικής μουσικής δημιουργίας και η «ιδέα», ως το (ατομικό) σύνολο των προσωπικών επιλογών του συνθέτη που εξασφαλίζουν την αξιολογική μοναδικότητα και ιστορική σημαντικότητα του έργου. Επιχειρείται η σύνδεση της επιχειρηματολογίας του Schönberg με ζητήματα από τη φιλοσοφική αισθητική (λ.χ. του Kant), αλλά και η κατάδειξη της χρησιμότητας της αξιοποίησης των αξιολογικών εννοιών του συνθέτη για τη συγκρότηση ενός σύγχρονου αντισχετικιστικού επιχειρήματος και για τη σύνδεση της μουσικής ανάλυσης με την αξιολογική κρίση.

Ο Γιώργος Φιτσιώρης, μοναδικός εκπρόσωπος στο πεδίο μιας συστηματικής συγκριτικής θεωρίας της μουσικής ιστορικών περιόδων, μελετά την πολυποικιλία των τροπικών θεωριών με το άρθρο του «Οι τρόποι κατά την αναγεννησιακή περίοδο: παρερμηνείες, διαστρεβλώσεις και προβλήματα». Αρχίζοντας με μία αναφορά στην επιφανειακή θεώρηση των τρόπων από το σύνολο των εγχειριδίων «τροπικής αντίστιξης» του 20ού αιώνα, το παρόν κείμενο προχωρεί σε μία σύντομη ιστορική αναδρομή της 'τροπικότητας', για να καταλήξει στη σύνδεση των τροπικών θεωριών με τις αντιστικτικές θεωρίες, όπως αυτή άρχισε να ανιχνεύεται από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης. Επισημαίνοντας τις θεμελιώδεις διαφορές από-



ψεων των μελετητών της εποχής όσον αφορά τον αριθμό, τη φύση, τις ιδιότητες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τρόπων, το κείμενο ολοκληρώνεται υποστηρίζοντας ότι ο 16ος αιώνας χαρακτηρίζεται από έντονη ασάφεια, αβεβαιότητα και ιδιαίτερη ‘κινητικότητα’ όσον αφορά τις απόψεις περί τρόπων.

Στόχος της Ολυμπίας Κ. Ψυχοπαίδη-Φράγκου στο άρθρο της «Προς μία κριτική της έννοιας του οργανισμού στην Αισθητική της μουσικής του G.W.F. Hegel», είναι η ανάπτυξη κατηγοριών σχετικά με την έννοια του οργανισμού στην μουσικολογία και στην Αισθητική της μουσικής. Αρχικά αναπτύσσεται συγκριτικά η προβληματική της έννοιας του οργανισμού και της έννοιας του είδους στην Εγκυκλοπαίδεια του Hegel, σε σχέση με την έννοια του έργου τέχνης και της θεωρίας μορφών και ειδών στην μουσικολογία και στην εγγειανή αισθητική. Από την σκοπιά αυτή επιχειρείται η σύνδεση βασικών εννοιών της Αισθητικής, όπως είναι το ωραίο, το τέλειο, το χαρακτηριστικό, καθώς και το ζήτημα της καθαρότητας ή της ανάμειξης των ειδών στην φύση και στην τέχνη. Πρόκειται για μία συζήτηση επιστημολογικών προϋποθέσεων της μουσικολογίας και της οργανιστικής αντίληψης περί τέχνης, καθώς και της κριτικής τους από την πλευρά της Κριτικής Αισθητικής Θεωρίας, η οποία έτσι διατυπώνει για πρώτη φορά στον 20ό αιώνα την διαφορά μεταξύ «Επιστήμης της Αισθητικής» και «Αισθητικής Θεωρίας», η οποία, σύμφωνα με τον Theodor W. Adorno, δεν είναι «εφαρμοσμένη φιλοσοφία, αλλά είναι φιλοσοφική εν εαυτή».

Αφήσαμε να παρουσιάσουμε τελευταία τις συμβολές όσων καθηγητών αφυπηρέτησαν, των οποίων οι υπηρεσίες στο Τμήμα μας υπήρξαν πολύτιμες, οι οποίοι έθεσαν τα θεμέλια στα πεδία τους και οι οποίοι δεν έχουν πάψει να συμπαραστέκονται, να συνεργάζονται και να δραστηριοποιούνται για την περαιτέρω ανάπτυξη της μουσικολογίας στον τόπο μας:

Στο πλαίσιο ενός κριτικού αναστοχασμού με τον οποίο συνδέει την πείρα του ως ιστορικός, ο Απόστολος Κώστιος επιχειρεί να ανασυστήσει τις διαδικασίες κατά την ιστοριογραφία, διαπιστώνοντας την δύσκολη θέση του ιστορικού, ο οποίος επιδιώκει την σύσταση της Ιστορίας ως επιστήμης, ενώ η εργασία του απειλείται

από διαφεύσεις και μη αποδείξιμες υποθέσεις και ανατροπές. Προς τον σκοπό αναδίπλωσης αυτού του επιστημολογικού προβλήματος ο συγγραφέας αναφέρεται σε έναν χαρακτήρα της Ιστορίας ως «συστήματος» (με την κυβερνητική έννοια) γεγονότων, το οποίο αποσταθεροποιείται διαρκώς λόγω της «απειρομεταβλητότητας» των γεγονότων, που παρεμβάλλονται αναδυόμενα από την εκάστοτε νέα ερμηνεία δημιουργώντας αλυσιδωτές αντιδράσεις στην όλη σύλληψη του «συστήματος». Το άρθρο αναφέρεται στην σχετικότητα της έννοιας της αιτιότητας, ενώ καταλήγει, στο πλαίσιο του επιστημολογικού αυτού αναστοχασμού, επιχειρώντας να θεμελιώσει τον σχετικισμό της άποψής του, στην σπουδαιότητα εννοιών όπως «τυχειότητα» και «απροσδιοριστία», έννοιες που βρίσκονται στο επίκεντρο της σύγχρονης έρευνας της φιλοσοφίας της Ιστορίας και της πολιτικής φιλοσοφίας.

Η Καίτη Ρωμανού συμβάλλει με ένα άρθρο πρωτότυπης έρευνας πηγών με τίτλο «Περί των δυτικών πηγών του 'Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής'», στο οποίο αναδεικνύεται η συμμετοχή του Χρυσάνθου στην διαδεδομένη στην Ευρώπη τάση να ελεγχθούν επιστημονικά κληροδοτημένες από τους Αρχαίους Έλληνες γνώσεις περί της δύναμης της μουσικής. Την τάση αυτή, η οποία ξεκίνησε από την Γαλλία του 17ου αιώνα (Mersenne) και παραδόθηκε σε όλη την Ευρώπη τον 18ο αιώνα, γνώρισε ο Χρυσάνθος από γαλλικές πηγές – και όχι γερμανικές, όπως έχει υποστηριχθεί.

Ο Γρηγόριος Θ. Στάθης, αναφέρεται, με το ανεπανάληπτο στυλ της γραφίδος του, σε ένα από τα σημαντικότερα θέματα της βυζαντινής μουσικής: στην «Ιστορία και παρουσίαση της εκφωνητικής σημειογραφίας». Το άρθρο διαρθρώνεται σε ένα προοίμιο και έξι ενότητες. Στο προοίμιο ο συγγραφέας θέτει τα γενικά ερωτήματα του θέματός του που απορρέουν από τον αινιγματικό χαρακτήρα του διαλόγου με το Θείο όπως λαμβάνει χώρα κατά την λατρεία: Επειδή «το 'κεκραγέναι' προς τον Θεόν με την κατά πλάτος φωνή θέλει να προκαλέσει την θεία φωνή, που είναι ως αύρα λεπτή» τίθενται ερωτήματα όπως «τί είναι και πώς γίνεται» ο διάλογος αυτός, «πώς αναγιγνώσκονται από τον αναγνώστη τα βιβλικά αναγνώσματα», «πώς αναπέμπονται οι δεήσεις και οι ευχές», και από τί προσδιορίζεται η εκφωνητική πράξη, ερωτήματα στα οποία ο

συγγραφέας, δεδομένης της μυστικιστικής αρχής του διαλόγου με το Θείο, απαντά ορθολογικά παρακολουθώντας ιστορικά την παράδοση της Εκκλησίας και των Πατέρων και την εξέλιξη της εκφωνητικής πράξης και της εκφωνητικής σημειογραφίας. Η ιστορική αυτή θεμελίωση προβάλλει την εξέλιξη της παράδοσης από το Βυζάντιο στο Μεταβυζάντιο και έως την σύγχρονη ψαλτική πρακτική. Έτσι οι επόμενες ενότητες αναφέρονται στα θέματα α. Περί γενέσεως της εκφωνητικής σημειογραφίας: οι τρεις και δύο κώδικες, β. Τα εκφωνητικά σημάδια: η λειτουργία τους, γ. Προέλευση, το «πάθος» της ελληνικής γλώσσας, μαρτυρία Κοϊντιλιανού, Αριστοξένου: Χρήση εκφωνητικών σημαδιών και από άλλους λαούς (Εβραίους, Συρίους, μανιχαϊκά κείμενα, Κόπτες, Αρμένιους και Δυτική-Λατινική εκφώνηση όπου ανιχνεύεται και η ανατολική-ελληνική προέλευση), ε. επιβίωση της εκφωνητικής πράξεως μέχρι τα χρόνια του Συμεών Θεσσαλονίκης, ς. Η μεταβυζαντινή και νεώτερη ελληνική εκφωνητική παράδοση. Το άρθρο καταλήγει στην μεταρρύθμιση του γραφικού συστήματος και στην επιβολή και καθιέρωση της Νέας Μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας το 1814-15, οπότε «δεν επαναφέρεται η εκφωνητική σημειογραφία, ούτε επινοείται μια νέα, καταγράφεται όμως η εκφωνητική πράξη με την αναλυτική σημειογραφία και διασώζεται και διαδίδεται», πράγμα που διευκόλυνε την ενοποίηση και την συνέχεια στον 20ό αι., ώστε βάσει της αναλυτικής σημειογραφίας να προκύψουν νέα σημειογραφικά και ηχογραφημένα δείγματα, καθώς και δημιουργικές δυνατότητες για σύγχρονες μελοποιήσεις.

Εν τω μεταξύ το Τμήμα μας βίωσε την δεύτερη μεγάλη απώλεια, το δυσαναπλήρωτο κενό, το οποίο άφησε ο ιστορικός μουσικολόγος και εξέχων Καθηγητής του Τμήματος Ίων Ζώτος, που μας εγκατέλειψε πρόσφατα. Δεν πρόλαβε να δει δημοσιευμένο το άρθρο του σε τούτο τον τόμο, ούτε να χαρεί για την ολοκλήρωση πολλών διατριβών του, όπως και για πολλά άλλα που προγραμματίζε. Αγαπητός σε όλους, βρισκόταν υπεράνω συγκρούσεων και μικροτήτων. Βαθειά μορφωμένος, εγνώριζε ότι δεν είμαστε αιώνιοι και ότι αυτή... η υπενθύμιση αποτελεί το ουσιαστικό νόημα της μουσικής και της λογοτεχνίας.

Η συμβολή του με τίτλο «Η απήχησης του έργου του Νίκου Σκαλκώτα στον Ελληνικό και διεθνή χώρο» εξετάζει κριτικά βάσει πηγών μία άποψη για τον Σκαλκώτα που σχεδόν μέχρι σήμερα επικράτησε στην έρευνα. «Όταν στις 19.9.49 έφυγε από τον κόσμο τούτο ο μεγάλος δημιουργός Νίκος Σκαλκώτας...», γράφει ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «πέθανε τελείως άγνωστος». Το 1994, γράφει ο ίδιος μουσικολόγος, «Συγκρίνεται συχνά με τους περισσότερους κορυφαίους σύγχρονους συνθέτες, με συγκρίσεις υπέρ του Σκαλκώτα». Με την βοήθεια της νεκρολογίας του Καλομοίρη, ανεκδότου επιστολής της Μαρίας Ν. Σκαλκώτα, της κριτικής του Μίνου Δούνια και των γραπτών του Διονυσίου Γιατρά, κυρίως, αποπειράται αναθεώρησης των άκρων θέσεων που είχε λάβει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου.

Από τους εκτός του Τμήματος συγγραφείς αναφερόμαστε στην συμβολή του Μηνά Αλεξιάδη, Αναπλ. Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου μας, ο οποίος τιμά την μνήμη του Καθηγητού του Γιώργου Αμαργιανάκη με ένα πρωτότυπο κείμενο από το πεδίο που αντιπροσωπεύει. Με το άρθρο «Η όπερα του Scott Joplin *Treemonisha* και τα συναφή μουσικοθεατρικά ιδιώματα» ο συγγραφέας αναφέρεται στην πρώτη όπερα αφροαμερικανικής προέλευσης και θεματολογίας, η οποία οφείλεται στον συνθέτη και πιανίστα Scott Joplin (1868-1917), κεντρική φυσιογνωμία του ragtime. Το έργο αυτό δεν ανέβηκε ποτέ κατά την διάρκεια της ζωής του συνθέτη, αλλά μόνο πολύ αργότερα, σε νέα συμφωνική επεξεργασία: η πρώτη, πλήρης σκηνική παρουσίαση της *Treemonisha*, σε ενορχήστρωση και διεύθυνση του Gunther Schuller, έγινε το 1974 στην Όπερα του Χιούστον. Το άρθρο ερευνά και σχολιάζει αυτό το έργο (που είναι αποτέλεσμα μιας τριμερούς διασταύρωσης στοιχείων: ευρωπαϊκής όπερας των μέσων του 19ου αιώνα, αφροαμερικανικών χορευτικών μορφών και αμερικανικών “δημοφιλών” και “ημι - κλασικών” ιδιωμάτων της φάσης της αλλαγής από τον 19ο στον 20ό αιώνα), καθώς και τους περαιτέρω συσχετισμούς με το μουσικοθεατρικό περιβάλλον της εποχής.

Ακολουθεί το κείμενο της Βασιλικής Τυροβολά, Καθηγήτριας στο Τμήμα Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών και μαθήτριας του Αμαργιανάκη, με τίτλο «Τέχνη και ηγεμονία. Από τη νεωτερικότητα στο μετα-μοντερνισμό». Η συγγραφέας στο-

χεύει στην προσέγγιση των εννοιών της ηγεμονίας και της αυτονομίας ή της χειραφέτησης της τέχνης υπό τους όρους της νεωτερικότητας και του μετα-μοντερνισμού. Ειδικότερα, μέσω συναφών παραδειγμάτων, επιδιώκεται η προσέγγιση της διαδικασίας αυτονομίας της τέχνης με αναφορά στο διαχωρισμό της από τα δεσμά της ηγεμονίας της θρησκείας, της φιλοσοφίας, της πολιτικής, και της οικονομίας. Παράλληλα, προσεγγίζεται η ένταξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας υπό τους νέους όρους του μετα-μοντερνισμού ως διάλογος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Για τη αιτιολόγηση της διαδικασίας που συνδέεται με την αυτονομία της τέχνης και την καλλιτεχνική δραστηριότητα χρησιμοποιείται η τυπολογική μέθοδος ερμηνείας των κοινωνικών φαινομένων του Max Weber και η έννοια της "αισθητικής σφαίρας", σύμφωνα με τους Adorno και Lukács.

Ο τόμος κλείνει με το κείμενο μιας ακόμη μαθήτριας του Αμαρ-γιανάκη, της Ρενάτας Δαλιανούδη, εκλεγμένης Λέκτορος στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και επιστημονικής συνεργάτιδος του Α.Τ.Ε.Ι. Ιονίων Νήσων και του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου. Στο άρθρο της με τίτλο: «Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ό αιώνα: fado, tango, flamenco, jazz, ρεμπέτικο. Ιστορικό, πολιτικό και μουσικό πλαίσιο», η Δαλιανούδη προσπαθεί να υπογραμμίσει ότι η ανάδειξη των αστικών λαϊκών μουσικών ως «εθνικών» πολιτισμικών προϊόντων μιας χώρας και ως πηγής έμπνευσης για δημιουργία νέων μουσικών ειδών που αποτελούν την κοινή συνισταμένη της πολιτισμικής διγλωσσίας μεταξύ λόγιας και λαϊκής (υπαίθρου και άστεως) μουσικής δημιουργίας, δεν αποτελεί μια τυχαία καλλιτεχνική συγκυρία. Είναι καρπός της γενικευμένης τάσης εθνικισμού και άλλων πολιτικών συγκυριών που παρατηρούνται στην Ευρώπη και την Αμερική απ' τα μέσα του 19ου και κυρίως στις αρχές του 20ού αιώνα. Μέσω της παράλληλης αντιβολής των ιστορικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών γεγονότων σε Ισπανία, Η.Π.Α., Αργεντινή, Γαλλία, Ρωσία, Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία και Ελλάδα, και του θεωρητικού πλαισίου του εθνικισμού ως ιδεολογίας και κινήματος, ερευνάται ο ρόλος των Εθνικών Μουσικών Σχολών, όπως και των κατά τόπους καλλιτεχνών και διανοούμενων στη διαμόρφωση και ανάδειξη της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας της χώρας τους. Ταυτόχρονα, με την ανάδειξη του ρεμπέτικου ως «γνήσιου ελληνικού τραγουδιού»

(Χατζιδάκις 1949) και ως βασική συνιστώσα της νέας μουσικής γλώσσας που δημιούργησε ο Μάνος Χατζιδάκις, επιχειρείται μια συγκριτική παρουσίαση του ιδεολογικού υπόβαθρου και των «πολιτικών» πράξεων του συνθέτη με αντίστοιχους Ευρωπαίους και Αμερικανούς καλλιτέχνες.

Με τον τόμο αυτό αναδεικνύονται οι καρποί των προσπαθειών του Γιώργου Αμαργιανάκη για ένα Τμήμα Μουσικών Σπουδών του επιπέδου του πρώτου Ανωτάτου Εκπαιδευτικού Ιδρύματος της χώρας, του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σε όλους όσους συνέβαλαν στην υλοποίηση αυτής της ελάχιστης προσφοράς ενός Συλλογικού Τόμου προς τιμήν του Γιώργου Αμαργιανάκη, που συμπεριλαμβάνει συμβολές από όλα τα πεδία της μουσικολογίας, αξίζουν συγχαρητήρια. Είναι μία προσφορά της Ελληνικής Μουσικολογίας σ' αυτόν που την ετίμησε σε όλη του την ζωή με το έργο και την δραστηριότητά του, αλλά, και με την σεβαστή αυτή αφορμή, μία σημαντική συμβολή στην έρευνα της μουσικολογίας στον τόπο μας.

Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη-Φράγκου

Καθηγήτρια Μουσικολογίας / Αισθητικής και Κοινωνιολογίας της Μουσικής

Διευθύντρια του Τομέα «Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας» (2009-2011)

Πρόεδρος του ΤΜΣ Αθηνών (2004-2006)

Διευθύντρια του Περιοδικού Μουσικολογία.



*Ειρήνη Θεοδοσοπούλου*

*Γεώργιος Στυλιανού Αμαργιανάκης (1938-2003):  
εργογραφία (κατά χρονολογική σειρά)  
(αναδημοσίευση από το περιοδικό «Μουσικολογία»,  
τ. 18 (2003), 19-22).*

### **Ελληνόγλωσσες εργασίες**

Συμβολή εις την μελέτην της δημώδους κρητικής μουσικής (Μελωδίαι του γάμου), Ηράκλειον Κρήτης, 1967.

«Λαϊκόν στιχοῦργημα του θρήνου της Θεοτόκου εις την σταύρωσιν του Χριστού», Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμ. Κ'-ΚΑ' (1967-1968), Αθήναι 1969, σ. 185-222.

«Συμβολή εις την μελέτην της δημώδους ελληνικής μουσικής εκ Μάκρης και Λιβισίου Μ. Ασίας», Μικρασιατικά Χρονικά, τόμ. ΙΔ' (1970), σ. 257-272.

«Λαϊκός θρήνος εις τα Πάθη του Χριστού», Αμάλθεια 4 (1973), Άγιος Νικόλαος Κρήτης 1973, σ. 155-161.

«Η ρίμα του Μανέττα», Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, τόμ. ΚΔ' (1975/1976), Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1977, σ. 40-59.

«Μια ιδιοτυπία σε τραγούδια των Κυκλάδων και Δωδεκανήσων», Επετηρίς της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμ. ΚΕ' (1977/1980), Αθήναι 1982, σ. 104-121.

«Ο αρχαιοελληνικός μουσικός νόμος, ο βυζαντινός ήχος και η ινδική ράγκα», Μουσικολογία, τ. 2, Αθήνα 1985, σ. 72-82.

«Samuel Baud-Bovy (1906-1986)» (νεκρολογία), Κρητικά Χρονικά, Τόμ. ΚΗ'-ΚΘ' (1988-1989), σ. 395-398.

«Κρητική βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική», δημοσίευση στο βιβλίο: Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός, τόμ. Β', Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 319-332.



- «Η μουσική της Θυσίας τον Αβραάμ. Αριάδνη», Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης (Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου), τόμ. Ε' (1989), σ. 289-296.
- Για μια μορφολογία τον ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (Σημειώσεις), 27+45 σελ. Αθήνα 1994.
- «Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της», δημοσίευση στο Πρόγραμμα του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (1994/1995), Κύκλος Ελληνικής Μουσικής, Βυζαντινοί Μελουργοί. Αθήνα 1994, σ. 73-78.
- «Το ήθος στη μουσική», ΜΟΥΣΑ (Μουσικό Περιοδικό του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αθήνας), τ. 2 (1995), σ. 10-21.
- «Η συμβολή των νησιών του Αιγαίου στην καλλιέργεια της μουσικής κατά την αρχαιότητα», δημοσίευση στα Πρακτικά του συνεδρίου: «Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα», Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικ. Δημητρίου», Αθήνα 1995, σ. 133-142.
- «Η συμβολή του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου στη μελέτη της ελληνικής δημοτικής μουσικής», δημοσίευση στο βιβλίο: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. 65 χρόνια επιστημονικής προσφοράς, αποτίμηση και προοπτική, έκδ. Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1996, σ. 72-79.
- «Μίκης Θεοδωράκης» (ομιλία κατά την αναγόρευσή του σε Επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών), ΜΟΥΣΑ, τ. 3 (1996), σ. 22-28.
- «Σπυρίδων Περιστέρης» (ομιλία κατά την αναγόρευσή του σε Επίτιμο Διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών), ΜΟΥΣΑ, τ. 4 (1997), σ. 24-30. Πρβλ. και περιοδ. Εκκλησία, έτος ΟΓ', τόμ. Α', τ. 16 και 17 (σε συνέχειες), επίσης και σε ανάτυπο με τίτλο: Αμφοίν την τιμήν.
- Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική (Σημειώσεις), 114 σελ., Αθήνα 1999.
- «Ο επίτριτος ρυθμός (επτάσημος)», δημοσίευση στα Πρακτικά Συμποσίου 5-15 Αυγούστου 1996: «Διεθνής Συνάντηση Μουσικής, Μουσική και Αρχαία Ελλάδα», Αθήνα 1999, σ. 147-162.
- «Δημοτική μουσική», δημοσίευση στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. ΚΗ': «Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική-Χορός», Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 100-104.

- «Κλασική Ινδική Μουσική» (στο λήμμα «Ασιατική Μουσική»), δημοσίευση στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. ΚΗ': «Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική-Χορός», Εκδοτική Αθηνών, 1999, σ. 46-47.
- «Η μουσική στην Κρήτη», δημοσίευση στο Κρητικό Ημερολόγιο Γιώργου και Ηρούς Σγουράκη, Αθήνα 2000, σ. 91-98.
- «Η μουσική [των σατιρικών τραγουδιών]», δημοσίευση στο βιβλίο του Στέφανου Ήμελλου: Τα σατιρικά δημοτικά τραγούδια, Αθήναι 2000: σ. 323-394.
- «Εντυπώσεις από μια μουσικο-λαογραφική αποστολή στην Κάρπαθο το 1970», δημοσίευση στο βιβλίο: Κάρπαθος και λαογραφία, Πρακτικά Α' Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος, 26-27 Μαρτίου 1994), έκδ. Επαρχείου Καρπάθου, Αθήνα 1998-2001, σ. 63-69.
- «Κώστας Μουντάκης», δημοσίευση στο Κρητικό Ημερολόγιο Γιώργου και Ηρούς Σγουράκη, έτος Β', Αθήνα 2001, σ. 77-82.
- «Η κρητική παραδοσιακή μουσική (Συμπεράσματα από μια πρόσφατη έρευνα)», Πρακτικά συνεδρίου με θέμα: «Μουσική και χορός της Κρήτης», Πολιτιστικός Σύλλογος Λουσακιών, Λουσακιές 2001, σ. 27-46.

## Ξενόγλωσσες εργασίες

- «An Analysis of Stichera in the Deuterios Modes. The Stichera Idiomela for the Month of September in the Modes Deuterios, Plagal Deuterios, and Nenano Transcribed from the Manuscript Sinai 1230 (A.D. 1365)», Université de Copenhague, Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin, publié par le directeur de l'Institut, Part I, II, 263 σελ., Κοπεγχάγη 1977 (διδακτορική διατριβή).
- «The Chromatic Modes», δημοσίευση στα Πρακτικά: XVI International Byzantinistenkongress, Acten 117, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 32/7, Βιέννη 1982, σ. 7-17.
- «Some Remarks on the Orthography of the Signs Oligon, Petastè, Oxeia and Kouphisma», Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin 44, Κοπεγχάγη 1983, σ. 7-15.
- «Harmonie Affinities», δημοσίευση στο βιβλίο: India and Greece. Connections and Parallars, Marg Publications, Βομβάη 1985, σ. 119-124.

- «Bemerkungen über die kretische Volksmusik», δημοσίευση στο βιβλίο: *Orbis Musicarum 3. Griechische Musik und Europa*, Aachen 1988, σ. 81-90.
- «La pittura e la musica byzantina nel culto», *Oriente Cristiano*, XXXIII (3-4), luglio-dicembre 1993, σ. 149-155.
- «The Interpretation of the Old Sticherarion», δημοσίευση στο βιβλίο: *Byzantine Chant, Tradition and Reform*, Πρακτικά συνάντησης στο Δανέζικο Ινστιτούτο Αθηνών, 1993, Αθήνα 1997, σ. 23-53.

Ο αναγνώστης που θα θελήσει να ανατρέξει στις ξενόγλωσσες εργασίες του Γεωργίου Αμαργιανάκη καλό είναι να έχει υπόψη του ότι το ονοματεπώνυμο του ερευνητή απαντάται στα διάφορα περιοδικά και βιβλία με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους ορθογραφίας: Amargianakis (διδακτορική διατριβή), Amaryiannakis, Amarjanakis, Amarghianakis.

Ο Γεώργιος Στυλ. Αμαργιανάκης ήταν επίσης μέλος και επιστημονικός συνεργάτης του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας & Έρευνας (ΙΤΕ) από το 1987 και διατέλεσε επιστημονικός υπεύθυνος των ερευνητικών προγραμμάτων «Αρχαία - βυζαντινή - παραδοσιακή μουσική» (1987-2003) και «Θαλήτας: Η βιολιστική παράδοση στην κρητική δημοτική μουσική» (1998-2003).

## Παύλος Κάβουρας

### *Αλληγορίες της νοσταλγίας: μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα στη μεσογειακή περιφέρεια*

Είναι γνωστή η αποστροφή που ένωθε ο Bob Dylan για τη νοσταλγία.<sup>1</sup> Το στοιχείο που τον έκανε να είναι τόσο αρνητικός απέναντι στη νοσταλγική διαχείριση της μουσικής και του πολιτισμού εν γένει ήταν η παραλυτική, κατά τη κρίση του, επίδραση της νοσταλγικότητας σε κάθε προσπάθεια για καινοτομία. Ωστόσο, με την άποψη του μεγάλου αστέρα της δημοφιλούς μουσικής δεν φαίνεται να συμφωνεί το μουσικό κοινό, όπως φανερώνει η δημοτικότητα και η εμπορική αξία της «νοσταλγίας» στους καταλόγους των μουσικών επιτυχιών.

Πρόσφατα, η ιδέα της νοσταλγίας προβλήθηκε με μεγαλοπρέπεια σε δύο μεγάλα καλλιτεχνικά γεγονότα παγκόσμιας εμβέλειας. Πρόκειται για τις τελετές έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων που έγιναν στην Αθήνα το 2004. Στις τελετές αυτές κυριάρχησε η νοσταλγική αντίληψη του ελληνισμού ως κοιτίδας ενός διαχρονικού οικουμενικού ανθρωπισμού.<sup>2</sup> Η παγκοσμιοποιητική ρητορική των Ολυμπιακών Αγώνων συνδυάστηκε με μια εθνοκεντρική ποιητική περί ελληνισμού, με την προοπτική να αναδειχθούν οι τελετές σε σύμβολα αναπαράστασης της οικουμενικότητας του ελληνικού πολιτισμού. Η κεντρική ιδέα πάνω στην οποία στηρίχθηκε ο σχεδιασμός και η πραγματοποίηση της στόχευσης αυτής ήταν η «νοσταλγία»: η έλξη της επιστροφής του οικουμενισμού και των Αγώνων στο ιστορικό και διαχρονικό τους λίκνο. Για να είναι συμβατή με την παγκοσμιοποιημένη και παγκοσμιοποιητική συνθήκη των Αγώνων, η

---

<sup>1</sup> Bogdanov & Woodstra & Erlewine 2001:130, Wintle 2002:143.

<sup>2</sup> Για μια κριτική θεώρηση των τελετών έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004 και ειδικότερα της μουσικής τους διάστασης, βλ. τα υπό έκδοση κείμενά μου για την τελετή έναρξης και την τελετή λήξης.

νοσταλγική επιτέλεση της οικουμενικότητας του ελληνισμού όφειλε να έχει – και τελικώς είχε κατά γενική ομολογία, σύμφωνα με τους κριτικούς – μια διττή επικοινωνιακή λογική.<sup>3</sup> Κάθε τελετή έπρεπε να σημαίνει επαρκώς, ως μέρος και ως όλο, το νόημα του εγχειρήματος σε ένα ετερογενές, παγκόσμιο, διεθνές και τοπικό εθνικό κοινό. Η ιδεολογία και η αισθητική των τελετών στηρίχθηκαν στην αλληγορία για να αφηγηθούν, ως νοσταλγία του ελληνισμού, το πανανθρώπινο ιδανικό για έναν οικουμενικό πολιτισμό και οικουμενικούς Αγώνες. Οι τελετές είχαν ένα σαφή σκοπό και τον εκπλήρωσαν καλά: την προβολή του σύγχρονου ελληνισμού. Η συγκεκριμένη στόχευση συνέβαλε ώστε η επιτελεστική αφήγηση της οικουμενικότητας του ελληνικού πολιτισμού και των ελληνικών Αγώνων να μεταμορφωθεί σε μια νοσταλγική αφήγηση για τον ελληνισμό σαν μια πνευματική και διαχρονική αξία. Μια αφήγηση με προφανή ρητορική στρατηγική: να πείσει το κοινό ότι τα ιδεώδη του ελληνισμού ταυτίζονται με εκείνα του δυτικού πολιτισμού. Η νοσταλγικότητα στην αφήγηση του ελληνισμού στις τελετές της έναρξης και λήξης των Αγώνων είχε έντονη υποκειμενική υφή και τελετουργική χροιά. Η αναφορά στην ιστορία των Αγώνων, στη γένεση, στην αναβίωση (ως νέα γένεση) και στη σύγχρονη, δεύτερη επιστροφή τους στην Ελλάδα, συνέβαλε ώστε η νοσταλγική αφήγηση να μοιάζει με διαβατήρια τελετή του ελληνισμού.<sup>4</sup> Ως καλλιτεχνική παραγωγή, η τελετουργική νοσταλγικότητα είχε διττή υφή, η οποία εξέφραζε την ερμηνευτική διττότητα του λόγου της αφήγησης. Η αφήγηση ήταν ποιητικά αμφίροπη, με αμφιλεγόμενο προσανατολισμό ως προς το δυτικό ευρωπαϊκό και το ελληνικό στοιχείο, και αμφίθυμη ρητορικά: έδειξε ότι η «οικουμενικότητα» διαφέρει από κουλτούρα σε κουλτούρα

---

<sup>3</sup> Kavouras (υπό έκδοση), Κάβουρας (υπό έκδοση).

<sup>4</sup> Πρόκειται για τη θεωρία των διαβατήριων τελετών (*rites of passage*) του Arnold van Gennep (1960), την οποία χρησιμοποίησαν τόσο η συμβολική ανθρωπολογία, με βασικό σύγχρονο εκφραστή τον ανθρωπολόγο Victor Turner, όσο και η διεθνιστική ιδεολογία του ολυμπισμού, την οποία ανέπτυξε ο πρωτοπόρος και εμπνευστής της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων Pierre de Coubertin (Turner 1984:19-41, MacAloon 1984:250-52).

και διέκρινε σαφώς την παγκοσμιοποίηση ως δυτική κατασκευή του «οικουμενικού» από την τοπική – των άλλων λαών και διαφορετικών πολιτισμών – αντίληψη και πρακτική για το ίδιο θέμα.

Στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών (*cultural studies*) και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, η «νοσταλγία» αποτελεί θεωρητικό εργαλείο στη μελέτη της δημοφιλούς κουλτούρας (*popular culture*).<sup>5</sup> Ο όρος χρησιμοποιείται ακόμη στην κριτική θεωρία, ιδίως στη μετανεωτερική προσέγγιση της νεωτερικότητας, όπου απαντούν οι βασικοί υποστηρικτές του. Υπάρχουν ωστόσο και θεωρητικοί του μετανεωτερικού στοιχείου οι οποίοι τοποθετούνται αρνητικά απέναντι στην έννοια «νοσταλγία», για την οποία ισχυρίζονται ότι είναι ένα σύμπτωμα του ύστερου καπιταλισμού. Ένας τέτοιος θεωρητικός είναι ο Frederic Jameson, ο οποίος φαίνεται να συμφωνεί απόλυτα με τον Dylan ως προς την παραλυτική επίδραση που ασκεί η νοσταλγία στις βασικές αρχές της νεωτερικής συνθήκης: την πρόοδο και την καινοτομία.<sup>6</sup> Ο Jameson πιστεύει ότι η νοσταλγία, ως λόγος του παρόντος για το παρελθόν, εκφράζει μian άρνηση ως προς το παρόν: το χάσιμο της εμπιστοσύνης του στο μέλλον. Συνέπεια αυτής της άρνησης είναι, κατά τον ίδιο, η γένεση μιας κουλτούρας που βλέπει μόνο προς τα πίσω και αναπλάθει σημαντικές πλευρές της πρόσφατης δικής της ιστορίας, μέσα από μια αισθηματική ερμηνευτική. Η νέα κουλτούρα βρίσκει στο «συνονθύλευμα» τη λογική αρχή της. Ιδέες ετερογενείς και πράγματα ευτελούς αξίας ανακυκλώνονται συνεχώς και έρχονται στο προσκήνιο ως νέες «παλιές» δημιουργίες. Η επιστροφή του παλαιού ως νέου βασιζέται στη μίμηση.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Η βιβλιογραφία είναι τεράστια. Ενδεικτικά αναφέρω, κατά χρονολογική σειρά, τα έργα: Davis 1977, DaSilva & Faught 1982, Lipsitz 1987, Turner 1987, Stewart 1988, Stauth & Turner 1988, Rist 1989, Brill 1989, Chase & Shaw 1989, Rosaldo 1989, Robertson 1990, Ang 1992, Graburn 1995, Tannock 1995, Boym 2001, Turner 2001, Dika 2003.

<sup>6</sup> Jameson 1989 και Jameson 1991. Μία από τις συστηματικές επιθέσεις του Jameson κατά της μετανεωτερικότητας έχει ως αντικείμενο το μετανεωτερικό κινηματογράφο και ειδικότερα το φιλμ νοσταλγίας.

<sup>7</sup> Auerbach 1953, Taussig 1993, Walsh 2003.

Η μίμηση επικυρώνει τη χειραγώγηση του παλαιού και προωθεί μια νέα αντίληψη για αυτό. Η μίμηση του παλαιού από το νέο είναι αλληλένδετη με μια ρητορική νοσταλγικής επιστροφής στο παρελθόν.

Οι απόψεις για την προοδευτική ή συντηρητική δυναμική της νοσταλγίας, καθώς επίσης για τη σχέση της με τη νεωτερική ή μετανεωτερική συνθήκη δίστανται. Ωστόσο, η επικαιρότητά της είναι αδιαμφισβήτητη. Καθώς ο όρος «νοσταλγία» συνδέει το παρελθόν με το παρόν, η ιστορική διερεύνηση της χρήσης του κρίνεται αναγκαία για να γίνει αντιληπτή η εξέλιξη ως τη σημερινή μορφή του.

## Νοσταλγία

Η λέξη «νοσταλγία» σημαίνει, σύμφωνα με το *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, ένα «συναίσθημα έντονου πόθου και λαχτάρας για επιστροφή στην πατρική γη που συνοδεύεται συνήθως από θλίψη και μελαγχολία, εφόσον η επιστροφή αυτή κρίνεται δύσκολη ή αδύνατη».<sup>8</sup> Σημαίνει, επίσης, κατ' επέκταση, την «ψυχική κατάσταση που συνοδεύει ενίοτε την αναπόληση του παρελθόντος και χαρακτηρίζεται από συναισθήματα θλίψεως και μελαγχολίας κατά την ανάμνηση αγαπημένων προσώπων, ευχάριστων γεγονότων, καταστάσεων κλπ., ενώ συνδυάζεται και με επιθυμία για επάνοδο, επιστροφή τους».<sup>9</sup> Η «νοσταλγία» παράγεται από τις λέξεις «νόστος», που σημαίνει «επιστροφή του ξενιτεμένου στην πατρίδα», και «άλγος», που δηλώνει «σωματικό ή ψυχικό πόνο, δοκιμασία – θανάτου, μοναξιάς, πένθους».<sup>10</sup>

Μια ιστορική προσέγγιση των χρήσεων του όρου αποκαλύπτει πώς εξελίχθηκε η σύγχρονη έννοια «νοσταλγία».<sup>11</sup> Στα τέλη του δεκάτου εβδόμου αιώνα, η νοσταλγία είχε τη φήμη μιας σοβαρής, α-

---

<sup>8</sup> Μπαμπινιώτης 1998:1204.

<sup>9</sup> Μπαμπινιώτης 1998:1204.

<sup>10</sup> Μπαμπινιώτης 1998:117, 1205.

<sup>11</sup> Για μια συνοπτική αλλά περιεκτική ιστορική αναδρομή όσον αφορά στη χρήση του όρου «νοσταλγία», βλ. Hutcheon 2000, McCann 1941.

κόμη και θανατηφόρου, ασθένειας.<sup>12</sup> Σταδιακά, ωστόσο, και ως τις αρχές του εικοστού αιώνα, έπαψε να αντιμετωπίζεται σαν μια παθολογία και αναγνωρίστηκε σαν ψυχική διαταραχή, ένα φαινόμενο ανάλογο με τη μελαγχολία. Η αλλαγή ήταν σημαντική και έγινε αιτία να εκδηλωθούν ποικίλες αντιδράσεις, συχνά με αμφίθυμη λογική.<sup>13</sup> Κάποιοι χαιρέτησαν την αποσύνδεση με την παθολογία σαν θετική επίδραση των νέων χρόνων, ως αποτέλεσμα μιας προοδευτικής αντίληψης. Ύπήρξαν όμως μερικοί που αντέδρασαν αρνητικά στην αλλαγή, καθώς είδαν να υποβαθμίζονται μαζί με τις παλαιές απόψεις περί σοβαρής ασθένειας και αυτά καθ' εαυτά τα συναισθήματα του νόστου, του πόνου για μια αδιέξοδη επιστροφή στην ποθητή πατρίδα.

Η φράση «αδιέξοδη επιστροφή στην ποθητή πατρίδα» έχει ποικίλες συνδηλώσεις, με πιο σημαντική την έννοια της επιστροφής σε μια ουτοπική πατρίδα, έναν παράδεισο ασφάλειας, ξεγνοιασιάς και συνεχούς ευδαιμονίας. Η άρση ή υποβάθμιση της νοσταλγίας ως σοβαρής ασθένειας συνδέθηκε με μια αρνητική διαπίστωση για τη νεωτερική συνθήκη. Η αλήθεια οδήγησε τη συνείδηση σε μια νέα λήθη. Η οδύνη που συνοδεύει την αδιέξοδη επιστροφή έγινε απωθημένο και η αντιμετώπιση της ψυχικής διαταραχής νοσταλγικός εξορθολογισμός. Η ορθολογική διαχείριση του πόνου μιας αδιέξοδης επιστροφής είναι μια πράξη χειραγώγησης του νοσταλγού και του ουτοπικού του διεξόδου από τη νεωτερικότητα, η οποία επικυρώνει το ηγεμονικό κατεστημένο του νεωτερικού ορθολογισμού, καθώς η νεωτερική πρόοδος και απομυθοποίηση στερεί την ανθρωπότητα από τη δυνατότητά της να πονά και να ελπίζει για μια οριστική επιστροφή στην ποθητή πατρίδα.

Η νοσταλγία σήμερα δεν παραπέμπει στην επιστροφή σε μια υπαρκτή πατρίδα. Σημαίνει κάτι αδύνατο: την επιστροφή σε μια εποχή, που είναι διαφορετική για τον καθένα, την εποχή της νεότη-

---

<sup>12</sup> Hutcheon 2000:193-94. Η πρώτη συστηματική ιατρική αναφορά στη νοσταλγία ως ασθένεια έγινε το 1688· Hutcheon 2000:193.

<sup>13</sup> Hutcheon 2000:194.



τας.<sup>14</sup> Αλλά στη διάσταση του χρόνου, αντίθετα με τη διάσταση του χώρου, δεν υπάρχει επιστροφή.<sup>15</sup> Η σχέση με τον χρόνο είναι μοναδική και ανεπανάληπτη. Η μετατόπιση της έμφρασης από τη χωρική στη χρονική συντεταγμένη συνέβαλε ώστε η νοσταλγία να έχει αμφιλεγόμενη σημασία ως προς την εμπειρία της ξενιτιάς. Η νοσταλγία αναγνωρίστηκε ως ψυχική απόκριση απέναντι στην ξενότητα, στην αίσθηση της σχέσης με το «ξένο» ως ίδιο. Η έννοια «ξενιτιά» αποδίδει το αίσθημα της ξενότητας σε διάφορα επίπεδα του επισητού και εκφράζει ευρύτερα τη φυσική, κοινωνική και, τελικά, πνευματική αποξένωση του ανθρώπου στη νεωτερική συνθήκη.

Η «νοσταλγία» σήμερα συνδέεται με μια βαθειά επιθυμία για επιστροφή σε ένα παρελθόν εξιδανικευμένο, που μπορεί ποτέ να μην υπήρξε. Η σύγχρονη νοσταλγία είναι ένας λόγος του συναισθήματος, ένας λόγος του παρόντος για το παρελθόν που αφορά το ίδιο το παρόν. Η νοσταλγία του παρελθόντος είναι ένας αναστοχασμός του παρόντος για το παρόν ως παρελθόν. Κάθε αναστοχασμός έχει διττή υφή και αμφίροπη δυναμική. Αναθεωρώντας την πραγματικότητα από την οποία εκκινεί, τη νομιμοποιεί. Η άλλη διάσταση του αναστοχασμού είναι κριτική και ανατρεπτική. Ως αναστοχα-

---

<sup>14</sup> Η Hutcheon (2000:194) επισημαίνει ότι ήδη από το 1798 ο φιλόσοφος Immanuel Kant είχε αποδώσει την απογοήτευση της νοσταλγίας στο αδύνατο της επιστροφής των νοσταλγών στη χρονικότητα της νεότητάς τους. Η συγκεκριμένη διάσταση, όσον αφορά στην πρόσληψη της νοσταλγίας, απαντά επίσης ως πολιτισμική πραγματικότητα σε διάφορες κοινωνίες με πλούσια ιστορία μετανάστευσης και εκφράζεται με αλληγορικό τρόπο στη συλλογική ποιητική δημιουργία. Για παράδειγμα, σχολιάζοντας την εμπειρία της ξενιτιάς, οι Καρπάθιοι τραγουδιστές της νοσταλγίας διατυπώνουν με τον πρώτο στίχο της μαντινάδας «Ξένος εδώ, ξένος εκεί, όπου κι α(ν) πάω ξένος» το οδυνηρό συναίσθημα της απογοήτευσης που νιώθουν οι ξενιτεμένοι πατριώτες τους καθώς συνειδητοποιούν το αδύνατο της επιστροφής στον τόπο της νεότητάς τους και, τελικά, σε έναν συμβολικό τόπο απόλυτης ασφάλειας και ευδαιμονίας (Κάβουρας 1993, Kavouras 1990).

<sup>15</sup> Στη μετανεωτερική θεώρηση της έννοιας «χώρος» ως βιωματικής πραγματικότητας (*lived space*), η επιστροφή είναι εξίσου αδύνατη. Για την έννοια του βιωματικού χώρου, βλ. Soja 1996.

σμός, ο λόγος της σύγχρονης νοσταλγίας είναι, επομένως, αμφί-πλευρος και αμφιλεγόμενος. Ο συγκεκριμένος λόγος εκκινεί από το παρόν, περνά στο παρελθόν, το οποίο χρησιμοποιεί ως μέσο αναστοχασμού, και επιστρέφει στο παρόν. Πρόκειται για μια συμβολική διαδρομή η οποία μεταμορφώνει το «παρελθόν» σε υποκατάστατο του «παρόντος». Ο Mikhail Bakhtin την ονομάζει «ιστορική αναστροφή» και γράφει για αυτή ότι «το ιδανικό που δεν βιώνεται στο παρόν προβάλλεται στο παρελθόν».<sup>16</sup> Η νοσταλγία παίρνει την εγωσυνείδηση, τη βγάζει από το παρόν της και την οδηγεί σε έναν άλλο τόπο, τόπο της φαντασίας, όπου το παρόν του Εγώ υποχωρεί στο παρελθόν του, με αποτέλεσμα η πράξη που τελείται στο παρόν να αναζητεί δικαίωση σε μια κατασκευή του παρελθόντος. Η ξενιτιά της χρονικότητας είναι γεμάτη οδύνη για όποιον αισθανθεί το αδύνατο της ποθητής επιστροφής και η νοσταλγία φαίνεται να δίνει κάποια λύση στο ψυχικό αδιέξοδο, δίνοντας στο Εγώ τη δυνατότητα να συνδεθεί με την ξενότητα και να την αντιμετωπίσει μέσα από μια φυγόκεντρη δυναμική. Αλλά ακόμη και η φυγόκεντρη δυναμική αποτελεί, στην πράξη, ζήτημα ερμηνείας. Γιατί η τάση της φυγής από το κέντρο σημαίνει άλλοτε εκτόνωση της έντασης που προκαλεί το κέντρο και, παράλληλα, επικύρωση της ύπαρξής του και άλλοτε πάλι, εντελώς αντίθετα, ανατροπή και υπέρβαση των συνθηκών που διέπουν αυτή καθ' εαυτήν την ύπαρξη και λειτουργία του κέντρου.

Η νοσταλγία φτιάχνει το παρελθόν με τρόπο που η αντίληψή του να είναι σταθερή και να εμπνέει ασφάλεια, κρατώντας μακριά την ερμηνεία από το ενδεχόμενο, το απρόοπτο και την αμφιβολία.<sup>17</sup> Στην προβολή που κάνει το Εγώ στο παρελθόν, μεταμορφώνοντας το παρόν σε ένα παρόν του παρελθόντος, έχει τη νοσταλγία σύμμαχο και οδηγό. Το παρόν του παρελθόντος και το παρόν του μέλλοντος δεν είναι το ίδιο πράγμα. Το «εδώ» και «τώρα» του παρόντος είναι για τη συνείδηση συνώνυμο με το άγνωστο και το απροσδόκητο, με το καινούριο. Η νοσταλγία φτιάχνει το παρελθόν με τέτοιον

---

<sup>16</sup> Bakhtin 1981:147.

<sup>17</sup> Hutcheon 2000:195.

τρόπο που το Εγώ να μη συγκρούεται με το παρόν του μέλλοντός του. Έτσι, η νοσταλγία δεν είναι μόνο θέμα μνήμης, όπως ορθά σημειώνει η Hutcheon, αλλά μια σύνθετη κατασκευή.<sup>18</sup> Η νοσταλγία είναι μια ετεροχρονισμένη, μερική και εξιδανικευμένη αντίληψη του παρελθόντος από μια άμεση, συνολική και τρέχουσα αίσθηση του παρόντος, του παρόντος ως μέλλοντος. Ως χρονικότητα της νοσταλγίας, η διττή διαχείριση του παρόντος εκφράζει την αμφιθυμική αντίδραση του Εγώ απέναντι στη νεωτερική συνθήκη: ικανοποίηση για το παρόν ως παρελθόν και απογοήτευση από το παρόν ως μέλλον.

Ο πόθος για μια αδύνατη επιστροφή, την αδιέξοδη επιστροφή στη χρονικότητα του παρελθόντος, γεννά, κατά τον George Steiner, «μια βαθειά, ανήσυχη νοσταλγία για το απόλυτο».<sup>19</sup> Κατά πόσο ο πόθος για το απόλυτο οφείλει τη γένεσή του στην παρακμή των αξιών του δυτικού πολιτισμού, όπως επισημαίνει ο Steiner, ή είναι αποτέλεσμα του καπιταλισμού που κάνει το χρόνο εμπόρευμα και που χειραγωγεί την ιστορία, όπως υποστηρίζει ο Jameson, δεν είναι εύκολο να πει κανείς και ίσως δεν έχει, τελικά, ιδιαίτερη σημασία. Αυτό που προέχει σχετικά με το φαινόμενο της νοσταλγίας είναι ότι η ιδέα της επιστροφής σε κάτι αδύνατο είναι σημαντικά επίκαιρη στη σύγχρονη εποχή. Το άλγος της νοσταλγίας σήμερα είναι πολύτροπο και η ξενιτιά της νοσταλγίας πολλαπλή, καθώς η εγωσυνείδηση υποκύπτει στην ξενότητα σαν μια απόλυτη και καταλυτική προοπτική. Όταν δεν είναι απλώς μια αισθηματική διέξοδος και επιβεβαίωση του Εγώ, που παραλύει μπροστά στον τρόπο της ξενότητάς του, η νοσταλγία προβάλλει σαν μια ειρωνική αντίδραση απέναντι στο παρόν, με τις εικόνες και κατασκευές του παρελθόντος που η ίδια αναπλάθει και ανανοηματοδοτεί. Αυτή είναι η διαφορούμενη δυναμική της σύγχρονης νοσταλγίας. Όμως, η Susan Stewart επιμένει να θεωρεί τη νοσταλγία σαν μια ασθένεια. Την ονομάζει «κοινωνική ασθένεια» και τη συνδέει με τη ζοφερή εμμονή

---

<sup>18</sup> Hutcheon 2000:197.

<sup>19</sup> Steiner 1974:50.

ότι η επανάληψη στερείται αυθεντικότητας.<sup>20</sup> Αλλά είναι απλώς μια επανάληψη χωρίς ταυτότητα η νοσταλγία; Με το να αρνείται ή τουλάχιστον να υποβαθμίζει την προβολή στο μέλλον του παρόντος, η νοσταλγία, ως λόγος του παρόντος για το παρελθόν, μετατρέπει το «παρελθόν» σε μια αυθεντική και άμεση νέα παρουσία.

## Νοσταλγία και ειρωνεία

Η ιστορική διερεύνηση του όρου «νοσταλγία» που προηγήθηκε οφείλει πολλά στις διαπιστώσεις και τη διορατικότητα της Linda Hutcheon, η οποία στο εξαιρετικό δοκίμιο «Irony, nostalgia and the postmodern» διατυπώνει μια σύνθετη θεώρηση της νοσταλγίας από μια μετανεωτερική σκοπιά.<sup>21</sup> Η Hutcheon διαπιστώνει ότι υπάρχουν δυο μορφές απόκρισης στη σύγχρονη νεωτερική συνθήκη: η συντηρητική και η προοδευτική.<sup>22</sup> Η ίδια ξεκινά με την παραδοχή ότι η νοσταλγία είναι μια συντηρητική απόκριση και την αντιδιαστέλλει με μια άλλη απόκριση, την ειρωνεία, που θεωρεί προοδευτική. Ως συντηρητική αντίληψη που στρέφεται στο παρελθόν, η νοσταλγία δέχεται το παρόν και το εξιδανικεύει. Η ειρωνεία κάνει ακριβώς το αντίθετο. Υπονομεύει το παρόν ως μέλλον, ό,τι το παρόν υπόσχεται σε αντίθεση με αυτό που είναι, και σατιρίζει τις ακρότητες και τις παρατυπίες σαν υποκριτικές εκφράσεις της εξέλιξης.<sup>23</sup> Μια συντηρητική απόκριση στη νεωτερική ξενότητα αποτελεί ο αισθηματισμός της νοσταλγίας, ο οποίος βρίσκεται στον αντίποδα της αμφισβήτησης, που είναι η στάση της ειρωνείας απέναντι στη νεωτερική εξέλι-

---

<sup>20</sup> Stewart 1984:23.

<sup>21</sup> Για το ευρύτερο επιστημονικό έργο της Hutcheon, το οποίο αφορά α) στην ποιητική και την πολιτική της μετανεωτερικότητας, βλ. Hutcheon 1987 και 1988 και β) στη θεωρία και την πολιτική της ειρωνείας, βλ. Hutcheon 1995.

<sup>22</sup> Hutcheon 2000:196-99.

<sup>23</sup> Για την ειρωνεία ως σχήμα λόγου και ως πολιτική πρακτική, βλ. Holdcroft 1983, Hutcheon 1995, Fernandez & Taylor Huber 2001, Colebrook 2004.

ξη. Η αντιπαράθεση των δύο λόγων εξυπηρετεί έναν ακόμη στόχο. Η Hutcheon θεωρεί ότι η ιδεολογία και η πολιτική είναι αλληλένδετες με την εγω-συνείδηση του ανθρώπου. Με βάση τη θεώρηση αυτή, η ίδια διερευνά τη λογική της ψυχικής και πολιτισμικής απόκρισης σε μια ηγεμονική συνθήκη που καθορίζει τη ζωή και την αντίληψή της. Απογοήτευση και ικανοποίηση, νοσταλγία και ειρωνεία είναι τα αισθήματα και οι αποκρίσεις που κυριαρχούν στη νεωτερική συνθήκη. Η Hutcheon συνδέει τη συντηρητική απόκριση του λόγου της νοσταλγίας με την ικανοποίηση για το παρόν ως παρελθόν και την προοδευτική απόκριση του λόγου της ειρωνείας με την απογοήτευση για το παρόν ως μέλλον. Πρόκειται για μια διστακτική διαχείριση των αποκρίσεων απέναντι στη νεωτερική συνθήκη, η οποία έχει ηθικό προσανατολισμό και παραπέμπει άμεσα σε μια ουτοπική συνθήκη πριν και μετά την Πτώση. Η ειρωνεία εκφράζει την ανθρωπότητα μετά την Πτώση, καθώς ο άνθρωπος αναζητεί δυναμικά τη γνώση που ελευθερώνει από όλα τα δεσμά, ενώ η νοσταλγία δείχνει το δρόμο της επιστροφής στην εποχή της άγνοιας, πριν να συμβεί η Πτώση. Η πρώτη συμβολίζει μια επώδυνη αλλά ελεύθερη ζωή, ενώ η δεύτερη μια ευδαιμονία υποταγής, χωρίς αυτογνωσία.<sup>24</sup>

Η Hutcheon δεν αποσκοπεί σε μια διστακτική θεώρηση της νεωτερικής ξενότητας. Χρησιμοποιεί το ζεύγος «νοσταλγία και ειρωνεία» ως αναλυτικό υπόβαθρο για να αντιμετωπίσει την απόκριση στην ξενότητα της νεωτερικής συνθήκης σαν ένα σύνθετο, νοσταλγικό και ειρωνικό υβρίδιο. Έτσι, η συγγραφέας επιλέγει να αναφερθεί σε περιπτώσεις όπου η νοσταλγία έχει ειρωνική υφή και η ειρωνεία νοσταλγική χροιά. Η ίδια εξηγεί ότι μια τέτοια σύνθεση είναι δυνατή και οφείλεται στη διττότητα των δύο λόγων (*discourses*).<sup>25</sup> Η νοσταλγία συνδέει το παρελθόν με το παρόν, ενώ η ειρωνεία συνδυάζει το κυριολεκτικώς νοούμενο με το υπονούμενο. Η ετεροαναφορικότητα ή σχετικότητα των δύο λόγων αποτελεί ακόμη ένα κοινό στοιχείο που διευκολύνει τη μετανεωτερική τους σύζευξη. Αμφότεροι οι λό-

---

<sup>24</sup> Stewart 1984:23.

<sup>25</sup> Hutcheon 2000:199.

γοι υπάρχουν μόνον ως αντιδράσεις απέναντι σε άλλες, αυτόνομες καταστάσεις. Αποτελούν εκφράσεις μετα-λόγου (*meta-discourse*), δηλαδή είναι λόγοι που διαχειρίζονται μια πραγματικότητα με τους όρους μιας άλλης. Η μετανεωτερική θεώρηση, που εκφράζει η Hutcheon, στηρίζεται στη διττότητα και τη σχετικότητα των δύο λόγων και αντιμετωπίζει κάθε σημαίνουσα απόκριση στη νεωτερική συνθήκη σαν μια αμφίροπη και αμφιλεγόμενη προοπτική. Η απόκριση στη νεωτερική ξενότητα άλλοτε νομιμοποιεί και άλλοτε αμφισβητεί την ετερότητα της χρονικότητάς της.

Η μετανεωτερική θεώρηση της σύγχρονης νοσταλγίας είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική σε προσεγγίσεις που αφορούν δημοφιλή φαινόμενα της μουσικής παράδοσης.<sup>26</sup> Η νοσταλγία στη μουσική αναδεικνύει την «παράδοση» σε μια δημοφιλή και επίκαιρη έννοια με πολλαπλή κοινωνική συνδήλωση και συγκροτεί έναν καινούριο λόγο που ευνοεί την έκφραση νέων σημασιών και χρήσεων της μουσικής και αναθεωρεί το αισθητικό και ιδεολογικό κατεστημένο. Θα χρησιμοποιήσω δύο εθνογραφικές πηγές για να διερευνήσω το ζήτημα της νοσταλγίας στη μουσική. Οι πηγές μου αφορούν στη μουσική της Μάλτας και της Τουρκίας και περιλαμβάνουν συσχετισμούς για όλη τη μεσογειακή περιφέρεια. Η αισθητική και η ιδεολογία στη διαχείριση της νοσταλγίας στη μουσική παράδοση εκφράζουν απόψεις και πρακτικές που συγκροτούν μια μεσογειακή απόκριση στη δυτική νεωτερική ξενότητα. Οι τελετές της έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004, αντιμετώπισαν την προβληματική αυτή σαν έναν στοχασμό του σύγχρονου ελληνισμού με αφορμή τη σχέση μεταξύ οικουμενικότητας και παγκοσμιοποίησης. Ο στοχασμός, όπως εκφράστηκε, ήταν αμφιλεγόμενος. Υιοθέτησε την παγκοσμιοποιημένη λογική για να επικοινωνήσει με ένα ευρύ κοινό, αλλά, ταυτόχρονα, στάθηκε κριτικά απέναντι στην παγκοσμιοποιητική συνθήκη. Δίχως την άμεση και έντονη πίεση που δημιουργεί η διεκπεραίωση ενός σημαντικού θεσμού της παγκοσμιοποίησης, όπως είναι οι τελετές των Ολυμπιακών Αγώνων, η μεσογειακή περιφέρεια

---

<sup>26</sup> Flinn 1992, Holst-Warhaft 1997, Shumway 1999, McPherson 2003.

αντιδρά με τον δικό της τρόπο στη σύγχρονη ηγεμονία του δυτικού – ως παγκόσμιου οικονομικού και πολιτισμικού – συστήματος. Ένας από τους πιο δημοφιλείς τρόπους της αντίδρασης αυτής είναι η νοσταλγία στη μουσική.

## Η νοσταλγία στη μουσική

Δύο πρόσφατες εθνογραφικές μελέτες για τη μουσική στη μεσογειακή περιφέρεια συμβάλλουν στην κατανόηση της αμφίροπης σχέσης της νοσταλγίας με τη σύγχρονη νεωτερική συνθήκη. Στο άρθρο «History, memory, and nostalgia in contemporary Turkish musicology», ο εθνομουσικολόγος Martin Stokes εξετάζει τη σχέση της νοσταλγίας με την ιστορία και τη μνήμη στη σύγχρονη τούρκικη μουσικολογία.<sup>27</sup> Η δεύτερη μελέτη οφείλεται στον ανθρωπολόγο Paul Sant Cassia, ο οποίος στο άρθρο του «Exoticizing discoveries and extraordinary experiences; traditional music, modernity, and nostalgia in Malta and other Mediterranean societies» διερευνά το ζήτημα της νοσταλγίας στη μουσική σε σχέση με την παράδοση και τη νεωτερικότητα, συνδέοντας την περίπτωση της Μάλτας με άλλες ανάλογες περιπτώσεις από την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου.<sup>28</sup> Αμφότεροι οι εθνογράφοι σχολιάζουν κριτικά τη νοσταλγική αναβίωση της μουσικής αλλά αποφεύγουν, ιδίως ο Stokes, να γενικεύσουν τις παρατηρήσεις τους για το συγκεκριμένο ζήτημα μιλώντας για ολόκληρη τη μεσογειακή περιφέρεια. Ο Stokes και ο Sant Cassia υιοθετούν τον σχετικιστικό προβληματισμό της ανθρωπολογίας της Μεσογείου και απορρίπτουν ως ουσιολογική τη θεώρηση των μεσογειακών πολιτισμών ως τοπικών εκφράσεων ενός ενιαίου και αυτόνομου μεσογειακού πολιτισμού.<sup>29</sup> Δεν συμφωνούν ωστόσο με την αποσπασμα-

---

<sup>27</sup> Stokes 1996.

<sup>28</sup> Sant Cassia 2000.

<sup>29</sup> Η κριτική συζήτηση για τη μεσογειακή ανθρωπολογία που έγινε κατά τη δεκαετία του 1980 ανέδειξε ένα σημαντικό εννοιολογικό και θεωρητικό προβληματισμό. Απορρίφθηκε, ορισμένως, η ουσιολογική (*essentialist*) θεώρηση των τοπικών πολιτισμικών φαινομένων της μεσογειακής περι-

τική διερεύνηση των εθνογραφικών θεμάτων και στο σημείο αυτό εγκαταλείπουν ως αδιέξοδο τον άκαμπτο σχετικισμό. Ως λύση, στο ζήτημα της θεώρησης των τοπικών πολιτισμών της Μεσογείου από μια ευρύτερη εθνογραφική προοπτική, οι ίδιοι αναζητούν στην πολλαπλότητα της σημασίας των τοπικών φαινομένων που εξετάζουν συγκεκριμένες πρακτικές και ιδέες, για να τις χρησιμοποιήσουν ως υποθέσεις εργασίας στη διερεύνηση ανάλογων φαινομένων από όλη την περιφέρεια. Με την προοπτική της διεύρυνσης της ερμηνείας, ο Stokes και ο Sant Cassia δεν στοχεύουν στην ανάδειξη μιας εγγενούς και αυθύπαρκτης ουσίας του μεσογειακού στοιχείου – μια «μεσογειακότητα». Η διεύρυνση της τοπικής διερεύνησης στηρίζεται στον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν οι κοινωνίες αναφοράς της έρευνας ως κοινωνίες της περιφέρειας στην παγκοσμιοποίηση και ειδικότερα στην ηγεμονική της ταύτιση με τη Βορειοδυτική Ευρώπη.<sup>30</sup> Ο Stokes και ο Sant Cassia θεωρούν ότι φαινόμενα όπως η νοσταλγία στη μουσική και η αναβίωση της παράδοσης αποτελούν εκφράσεις μιας τοπικής περιφερειακής απόκρισης στη σύγχρονη νεωτερική συνθήκη.<sup>31</sup>

Η σύγχρονη νοσταλγία είναι ένα ιστορικό φαινόμενο που συνδέεται άμεσα με τη νεωτερική συνθήκη. Η «νοσταλγία» είναι διπλά χρήσιμη ως έννοια, διότι συνδέει την κοινωνική με την επιστημονική πραγματικότητα.<sup>32</sup> Ως τίτλος που δηλώνει ένα ορισμένο είδος (*genre*) μουσικής, η «νοσταλγία» εκφράζει μια άποψη για τη μουσική παράδοση η οποία είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στη σύγχρονη

---

φέρειας, ως μορφωμάτων που εκφράζουν μια ιδιαίτερη και ενιαία μεσογειακή ουσία. Για τη συζήτηση αυτή βλ. Boissevain 1979, Herzfeld 1987, Pina Cabral 1987, Davis 1989. Για τη μεταφορά της συζήτησης από τη «Μεσόγειο» στο «Αιγαίο», βλ. Κάβουρας 1995.

<sup>30</sup> Προβλ. Sant Cassia 2000:281-82 και 294.

<sup>31</sup> Stokes 1996, Sant Cassia 2000:294-99.

<sup>32</sup> Stokes 1996. Η παρουσίαση των θέσεων του Stokes, σχετικά με τη νοσταλγία και τη νεωτερική μουσικολογία στη σύγχρονη Τουρκία, προέρχονται από το ίδιο άρθρο (Stokes 1996), το οποίο υπάρχει μόνον σε ηλεκτρονική μορφή και, επομένως, η παραπομπή σε συγκεκριμένες σελίδες δεν είναι δυνατή.



Τουρκία. Επίσης, ως όρος της ανάλυσης, η νοσταλγία είναι ιδανική για τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ιστορίας και πολιτικής: πώς, ορισμένως, η ιστορία, ως όργανο πολιτικής, χειραγωγεί τη μνήμη. Οι κεμαλιστές προσπάθησαν να αναμορφώσουν το παρελθόν του σύγχρονου τουρκικού παρόντος. Η οθωμανική κληρονομιά ήταν μεγάλο πρόβλημα για αυτούς, καθώς δεν ήταν συμβατή με τη νεωτερική προοπτική του εκσυγχρονισμού της χώρας στα πρότυπα των δυτικών κρατών. Στο πρόγραμμα αναμόρφωσης που εφάρμοσαν με ζήλο οι ιδεολόγοι εθνικιστές του νέου κράτους η ιστορική προσέγγιση της μουσικής αποσυνδέθηκε από τη μουσική παράδοση ως μνήμη. Η σκοπιμότητα ήταν εμφανής. Η ιδεολογία του μέλλοντος ανέλαβε να απαλλάξει το παρόν από το βιωματικό φορτίο του παρελθόντος. Τη μετατροπή αυτή ανέλαβε να διεκπεραιώσει η κεμαλική, επίσημη ιστορία του κράτους. Χαρακτηριστική περίπτωση μιας τέτοιας χειραγώγησης αποτελεί η υποβάθμιση της λόγιας μουσικής της πόλης, που ήταν συνώνυμη με το οθωμανικό στοιχείο. Την «οθωμανική» αυτή μουσική διέκριναν η πολυεθνική συμμετοχή και μια κοινοτική αντίληψη, πράγματα που δεν ήταν συμβατά με τα ιδεολογικά προτάγματα των νεωτεριστών, που στόχευαν στην «καθαρότητα» και στην ομοιογένεια του έθνους. Ωστόσο, παρά τη συστηματική προσπάθεια αλλοίωσης του παρελθόντος, η λόγια μουσική της πόλης αναβίωθηκε. Σε αυτό συνέβαλε ουσιαστικά η σύγχρονη τεχνολογία του ήχου, με τις εκδόσεις παλαιών ηχογραφήσεων σε νέους δίσκους, οι οποίοι έφεραν την ετικέτα «νοσταλγία». Ο Stokes θεωρεί σημαντική την αναβίωση αυτή για δύο λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι κοινωνικός και αφορά την άποψη ότι η επιτυχία της αναβίωσης της μουσικής της πόλης ως «νοσταλγίας» υπογραμμίζει μια αποτυχία: η ιστορική αλλοίωση της μνήμης δεν ήταν οριστική. Ο δεύτερος λόγος είναι ανθρωπολογικός και αναδεικνύει μια ερμηνευτική διάσταση του φαινομένου. Ο Stokes διακρίνει στη μουσική αναβίωση ως νοσταλγία μια μετανεωτερική δυναμική που προοιωνίζει μια νέα μορφή ιστορικής συνείδησης. Η νέα ιστορικότητα δεν αποσιωπά το παρελθόν της μουσικής, αλλά το επικαλείται. Η επανασύνδεση του παρόντος με το παρελθόν υπογραμμίζει την ετερογενή συγκρότηση και την υβριδική πολυμορφία του παρόντος ως παρόντος, πέρα από προβολές και αναγωγές στη χρονικότητα του παρελθόντος ή του

μέλλοντος, που ήταν επιλογές της νεωτερικής συνθήκης. Η νέα ιστορικότητα εκφράζει μια μετανεωτερική αντίληψη και πρακτική.

Η μουσικολογική αντίδραση για τη δημοφιλή απήχηση που είχε στο κοινό η μόδα της νοσταλγίας ήταν αρνητική. Ο Stokes διερευνά τη στάση που κράτησαν στο ζήτημα αυτό δύο μεγάλα ρεύματα της «νεωτερικής», όπως την αποκαλεί, τούρκικης μουσικολογίας: το ένα ρεύμα αναδεικνύει την «μνημειακότητα του οθωμανισμού», ενώ το άλλο τις «τέχνες της μνήμης». Αμφότερα τα ρεύματα συντάσσονται με το αίτημα για την επιστροφή της μουσικής παράδοσης στο παρελθόν. Ο Stokes στέκεται ιδιαίτερα στο δεύτερο ρεύμα για να παρουσιάσει τη σκέψη και τη δράση ενός από τους πρωτοπόρους εκφραστές του, του μουσικολόγου Cem Behar. Ο Behar ανοίγει, κατά τον Stokes, το παρόν στο παρελθόν μέσα από μια σιωπηρή, ωστόσο συστηματική, επανασύνδεση με την προνεωτερική διδασκαλία της μουσικής, με τη συνειδητή επιστροφή σε μια παράδοση προφορικότητας και στην προσωπική διαδικασία της μάθησης, η οποία προϋποθέτει μια σταθερή πνευματική συνάφεια ανάμεσα στο δάσκαλο και τον μαθητή. Οι σύγχρονοι μουσικολόγοι που συμφωνούν με τον Behar παρεμβαίνουν στο παρόν και το αλλάζουν, επαναφέροντας τις παραδοσιακές δομές της βιωμένης γνώσης. Ωστόσο, οι πρωτοπόροι μεταρρυθμιστές της μουσικής παιδείας πιστεύουν ότι η μόδα της νοσταλγίας, όσον αφορά στη μουσική του παρελθόντος, δεν είναι συμβατή με την αντίληψη που διέπει την πολιτική επιλογή τους. Η παραλυτική επίδραση που ασκεί η νοσταλγία στην πρόοδο και στην καινοτομία – άποψη που εξέφρασαν ο Jameson και ο Dylan – βρίσκει απόλυτα σύμφωνο και τον Behar. Ο ίδιος ο Stokes διχάζεται ως προς το ζήτημα αυτό. Υποστηρίζει, όπως και ο Behar, ότι η «νοσταλγία» είναι μια εύπλαστη έννοια, εύκολη στη χειραγώγηση και ιδανική για εκμετάλλευση. Αντίθετα ωστόσο με τον Behar, ο Stokes βλέπει στη νοσταλγία ένα σύνθετο και αξιοπρόσεκτο φαινόμενο, μια απόκριση μέσω της μουσικής στη σύγχρονη νεωτερική, με ευρύτερο κοινωνικό νόημα και πολιτισμική δυναμική. Στη «νοσταλγία» και την κουλτούρα της ο Stokes διακρίνει μια στάση αντίδρασης που υπερβαίνει την Τουρκία και εκφράζει, κατά την άποψή του, τον κόσμο της Μεσογείου στο σύνολό του: μια αντίδραση της περιφέ-

ρειας απέναντι στο κέντρο, στην ηγεμονική εξουσία του δυτικού ευρωπαϊκού Βορρά.

Η δεύτερη εθνογραφική μελέτη για τη νοσταλγία στη μουσική αναφέρεται στη Μάλτα και στη μεσογειακή περιφέρεια. Ο Sant Cassia εξετάζει τη σχέση της νοσταλγίας με τη μουσική παράδοση από μια μετανεωτερική σκοπιά.<sup>33</sup> Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, η παράδοση δεν είναι μια αυτόνομη πραγματικότητα που κείται απέναντι στη νεωτερικότητα, αλλά ένα προϊόν της νεωτερικότητας. Η «παράδοση» παύει να είναι μια αντικειμενική και αυθύπαρκτη ετερότητα για το νεωτερικό υποκείμενο και γίνεται μια υποκειμενική ετερότητα. Στη μετανεωτερική θεώρηση του Sant Cassia, η «παράδοση» είναι ένα νεωτερικό υβρίδιο.<sup>34</sup> Ως νεωτερικό στοιχείο, ο λόγος για την παράδοση διατηρεί την τάση τόσο για ανακάλυψη μορφών του παρελθόντος όσο και για την αποκάλυψή τους στο παρόν.<sup>35</sup> Ωστόσο, ως νεωτερικό υβρίδιο, ο λόγος αυτός δεν έχει ως αντικείμενό του την ετερότητα μιας υπαρκτής παράδοσης, αλλά την ετερότητα της υποκειμενικότητάς του. Το «παραδοσιακό» εκτοπίζει την «παράδοση» και ο λόγος για την παράδοση επικεντρώνεται στον εαυτό του: ταυτίζεται με την παραδοσιολογία.<sup>36</sup> Η «παραδοσιακή» αφήγηση αναφέρεται μεν σε μια συγκεκριμένη και αυτόνομη παράδοση, αλλά ο λόγος της αφήγησης δεν αφορά σε αυτή καθ' εαυτήν την παράδοση αναφοράς. Συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν του υποκειμένου στην αφήγηση της παράδοσης, ο υβριδικός λόγος διαχειρίζεται την υποκειμενικότητά του σαν μια διττή, σύνθετη χρονικότητα.

Ο Sant Cassia αντιμετωπίζει τη νοσταλγική αναβίωση της μουσικής παράδοσης στη Μάλτα σαν ένα νεωτερικό υβρίδιο. Ως λόγος για το παρελθόν, χωρίς ωστόσο να δεσμεύεται από προβλήματα και

---

<sup>33</sup> Sant Cassia 2000:297-99.

<sup>34</sup> Ο όρος «υβρίδιο της νεωτερικότητας» είναι της Penelope Harvey (1996).

<sup>35</sup> Sant Cassia 2000:289-91.

<sup>36</sup> Sant Cassia 2000:298. Για τη θεώρηση της σύγχρονης κοινωνίας ως «κοινωνίας που ιστορείται» βλ. de Certeau 1984:186.

καταστάσεις που προέρχονται από μια βιωματική αντίληψη του παρελθόντος, η νοσταλγία στη μουσική είναι ένας λόγος του παρόντος που διαχειρίζεται το παρόν με όρους του παρελθόντος. Η απόσταση του λόγου της νοσταλγίας από την πράξη και τα βιώματα του παρελθόντος διευκολύνουν τη μετουσίωση του νοσταλγικού αντικειμένου σε ένα υποκατάστατο επιστροφής, σε μια ουτοπία της ουτοπίας, καθώς το υποκείμενο της νοσταλγίας στρέφεται στον οραματισμό ή στην ψευδαίσθηση της επιστροφής σε έναν συμβολικό τόπο βεβαιότητας και ευδαιμονίας. Στη νοσταλγική διαδικασία η μνήμη γίνεται ιστορία και η επίκληση του παρελθόντος επιβεβαίωση του παρόντος. Η ιστορία απομακρύνεται με πολιτισμικά έγκυρο τρόπο από τη μνήμη, την οικειοποιείται και τη χρησιμοποιεί σαν μια ρητορική που βασίζεται στο παρελθόν για να επικυρώνει τις ποιητικές επιλογές της στο παρόν. Ο Sant Cassia επισημαίνει ότι η νοσταλγία μιας παράδοσης έχει επιφανειακή σχέση με το παρελθόν.<sup>37</sup> Η επιφανειακότητα ως προς τη χρονικότητα της παράδοσης κάνει το λόγο της νοσταλγίας, όπως υποστηρίζει ο MacCannell, να στηρίζεται σε μια «θεατρική αυθεντικότητα», η οποία νομιμοποιεί στο λόγο περί αυθεντικότητας την ανεξαρτησία του νοσταλγικού υποκειμένου από το αντικείμενο της αναφορικής του δράσης.<sup>38</sup>

Ο Sant Cassia αποκαλεί τη νέα υβριδική μορφή της νοσταλγίας «νοσταλγία της νοσταλγίας», και την ταυτίζει με το φαινόμενο της σύγχρονης αναβίωσης των τελετουργικών παραδόσεων στη μεσογειακή περιφέρεια.<sup>39</sup> Ο συγγραφέας ανιχνεύει την αναβίωση της παρά-

---

<sup>37</sup> Sant Cassia 2000:295.

<sup>38</sup> Ο όρος που χρησιμοποιεί ο MacCannell (1992:284) είναι «staged authenticity». Με τη «θεατρική αυθεντικότητα», ο MacCannell εννοεί την αναγωγή της παράδοσης σε μια πρακτική θεάματος, κατά την οποία υποβαθμίζεται συστηματικά η τελετουργική πλευρά του παραδοσιακού και προβάλλεται, αντί για αυτήν, ένα αναφορικό υποκατάστατο της παράδοσης – μια νέα παράδοση. Για μια κριτική εθνογραφική θεώρηση της «θεατρικής αυθεντικότητας» στον ελληνικό χώρο με αντικείμενο μια δραματουργική παρουσίαση του αυτοσχέδιου διαλογικού γλεντιού στη Λέσβο βλ. Κάβουρας 2000:219-25.

<sup>39</sup> Η αναβίωση στηρίζεται σε μια λογική θεάματος, σε βάρος της τελετουρ-

δοσης ως νοσταλγία στο μαλτέζικο διαλογικό τραγούδι και ειδικότερα στη μουσική *Ghana* και συσχετίζει τις παρατηρήσεις του με δεδομένα που αφορούν σε άλλα φαινόμενα αναβίωσης της μουσικής παράδοσης στη μεσογειακή περιφέρεια, όπως το τούρκικο αραμπέσκ, το ισπανικό φλαμένκο και ιδίως το ελληνικό ρεμπέτικο.<sup>40</sup> Η μουσική παράδοση *Ghana* έχει πολλά κοινά στοιχεία με την παράδοση του αυτοσχεδιασμού με δίστιχα που έχει ευρύτατη διάδοση σε όλη την Ανατολική Μεσόγειο και ιδίως στην Κρήτη, στη Νάξο, στην Κάρπαθο και στην Κύπρο.<sup>41</sup> Στη *Ghana*, οι τραγουδιστές αυτοσχεδιάζουν και τραγουδούν τους στίχους τους (τετράστιχα οκτασύλλαβα) σε μια διαλογική αντιπαράθεση που συνδυάζει τη μουσική και την ποιητική δημιουργία και είναι γνωστή ως «απάντηση» και «ανταπάντηση».

Ο Sant Cassia συνδέει το παραδοσιακό με το περιθωριακό στοιχείο στη *Ghana*.<sup>42</sup> Η περιθωριακότητα της *Ghana*, όπως υποστηρίζει ο

---

γίας, πρβλ. Boissevain 1992.

<sup>40</sup> Sant Cassia 2000:282-94. Για το μαλτέζικο παραδοσιακό τραγούδι *Ghana* βλ. Mifsud-Chircop 1999. Για το ελληνικό ρεμπέτικο, ο Sant Cassia παραπέμπει στο εθνογραφικό έργο της Jane Cowan (1991), ενώ για το τούρκικο αραμπέσκ, στο έργο του Martin Stokes (1992 και 1994).

<sup>41</sup> Ο Sant Cassia συνδέει τη μαλτέζικη *Ghana* με την παράδοση των «τσατιστών» της Κύπρου (2000:285). Υποστηρίζει, ορισμένως, ότι και οι δύο παραδόσεις δεν κατάφεραν να αντιμετωπίσουν την έλευση του έντυπου λόγου και αναγκάστηκαν, για να επιβιώσουν, να χρησιμοποιήσουν το ραδιόφωνο και την κουλτούρα της κασέτας. Ωστόσο, η παράδοση του αυτοσχέδιου διαλογικού τραγουδιού στη μεσογειακή περιφέρεια είναι πολύ πιο σύνθετη από ό,τι την παρουσιάζει ο Sant Cassia. Η διαγωνιστική πλευρά της παράδοσης αυτής αποτελεί ιδιαίτερη μεν, αλλά αυτονομημένη διάσταση της κοινωνικής επιτέλεσης του τραγουδιού. Η πλέον σημαίνουσα, από κοινωνική άποψη, έκφραση του αυτοσχέδιου διαλογικού τραγουδιού συνδέεται άμεσα με το παραδοσιακό γλέντι. Για το αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και το γλέντι στην Κάρπαθο και στη Λέσβο βλ. Κάβουρας 1990, 1993, 1996 και 2000.

<sup>42</sup> Sant Cassia 2000:292-99. Για την «περιθωριακότητα» στο ελληνικό ρεμπέτικο και στο πορτογαλικό φάδο βλ. Butterworth & Schneider 1975, Holst-Warhaft 1975, Santos 1987, Vernon 1998.

ίδιος, δεν γίνεται αντιληπτή σαν μια άμεση και εξωπραγματική ετερότητα. Η ετερότητα της *Ghana* δεν είναι εξωτική με τη συνήθη έννοια του «μακρινού και ξένου», αλλά οικεία, μια έκφραση κοινού εξωτισμού στην καθημερινότητα. Η *Ghana* αναγνωρίζεται σαν μια «μουσική του κόσμου». Η σύγχρονη αντίληψη της *Ghana* προβάλλει τη μουσική παράδοση σαν ένα νεωτερικό υβρίδιο, το οποίο παράγει «διαφορετικότητα» και τη διαχειρίζεται με έναν λόγο που είναι έγκυρος και ταυτόχρονα ενιαίος. Η ομογενοποίηση και ο εξορθολογισμός της *Ghana* ως μουσικής του κόσμου δεν είναι δυνατόν, ωστόσο, να απαλείψει την περιθωριακότητά της ως τοπικής μεσογειακής παράδοσης. Ό,τι συμβαίνει στη Μάλτα με τη *Ghana*, υποστηρίζει ο Sant Cassia, συμβαίνει ευρύτερα με ανάλογα φαινόμενα σε όλη τη μεσογειακή περιφέρεια. Στη μετανεωτερική εποχή της «νοσταλγίας της νοσταλγίας», η αναβίωση της παράδοσης προβάλλει σαν μια ξεχωριστή ανακάλυψη αυτής καθ' εαυτήν της έννοιας του «περιθωριακού» και σαν ένας νέος λόγος που αφηγείται την περιθωριακή και την παραδοσιακή πλευρά της νοσταλγίας σαν μια υβριδική, ιστορική και μυθοπλαστική, εκδοχή του παρελθόντος.

## Αλληγορίες της νοσταλγίας

Η κυριαρχία της νοσταλγίας στις σύγχρονες εκφράσεις της μουσικής παράδοσης στη μεσογειακή περιφέρεια και η μετανεωτερική αντίληψη της παράδοσης ως υβριδίου της νεωτερικότητας αποτελούν εμπειρικές διαπιστώσεις και θεωρητικές αρχές, πάνω στις οποίες θεμελιώνουν τις μουσικές εθνογραφίες τους οι Stokes και Sant Cassia. Αμφότεροι οι εθνογράφοι επισημαίνουν ότι η νοσταλγία ως μετανεωτερικό φαινόμενο αποτελεί εξίσου προϊόν του μουσικού κοινού και των επιστημόνων που μελετούν τη μουσική παράδοση: των μουσικολόγων, των ιστορικών, των λαογράφων και των ανθρωπολόγων. Ωστόσο, μια διάσταση της αφήγησης ως προς την επιτέλεση της μουσικής παράδοσης περνά απαρατήρητη στις δυο εθνογραφίες. Πρόκειται για το λόγο της αφήγησης ο οποίος, μιλώντας για μια πραγματικότητα – μια μουσική παράδοση – την υπερβαίνει: περνά από την αναφορικότητα στην επιτέλεση της υποκειμενικότητάς του. Η προβληματική αυτή είναι βασική στη «νέα εθνογραφία», μια κί-

νηση που εμφανίστηκε στη δεκαετία του 1980 και σηματοδοτεί μια μετανεωτερική στροφή στην πολιτισμική ανθρωπολογία.<sup>43</sup> Η νέα εθνογραφία εκκινεί από τη διαπίστωση ότι η πραγματικότητα της ερμηνείας, την οποία δημιουργεί ο λόγος του εθνογράφου, διαφέρει ριζικά από ό,τι θεωρεί ως πραγματικότητα το εθνογραφικό αντικείμενο, ο Άλλος, στον οποίο αναφέρεται η εθνογραφική αφήγηση. Πέρα από το ετερο-αναφορικό αντικείμενο, ο λόγος του εθνογράφου διαφέρει επίσης ριζικά και από το ετερο-ερμηνευτικό του αντικείμενο: την αναπαράσταση και την αξιολόγηση του Άλλου. Η εστίαση στην υποκειμενικότητα, τη διαλογικότητα και την αναστοχαστική δυναμική του εθνογραφικού λόγου και η αναγνώριση της πολλαπλότητας της εθνογραφικής πραγματικότητας ώθησαν τον James Clifford, έναν από τους πρωτοπόρους της κίνησης της νέας εθνογραφίας, να στραφεί στην αλληγορία για να αντιμετωπίσει αποτελεσματικά όλες αυτές τις ερμηνευτικές διαστάσεις.<sup>44</sup>

Η αλληγορία είναι μια τεχνική της λογοτεχνίας και, κατ' επέκταση, μια μέθοδος κριτικής.<sup>45</sup> Ως τεχνική της λογοτεχνίας, η αλληγορία είναι μια τεχνική συγγραφής ή εξιστόρησης, η οποία συνδέει στο συμβολικό επίπεδο του λόγου το πραγματικό στοιχείο με το φανταστικό, τη ρεαλιστική ερμηνεία με τη μυθοπλασία. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της αλληγορίας είναι η πολλαπλότητα της ερμηνείας. Η αλληγορία λειτουργεί σε δύο ή περισσότερα σημασιολογικά επίπεδα, ένα κυριολεκτικό και ένα ή περισσότερα συμβολικά. Σε μια αλληγορία, τα συμβάντα, οι χώροι, οι χαρακτήρες και τα αντικείμενα

---

<sup>43</sup> Για τη «νέα εθνογραφία» και τη μετανεωτερική στροφή στην πολιτισμική ανθρωπολογία βλ. Clifford & Marcus 1986, Marcus & Fischer 1986. Για μια κριτική εφαρμογή των θεωρητικών αρχών και των μεθοδολογικών τάσεων της «νέας εθνογραφίας» στη σύγχρονη εθνομουσικολογία βλ. Barz & Cooley 1997.

<sup>44</sup> Clifford 1986. Για μια ερμηνευτική φαινομενολογική θεώρηση της αλληγορίας ως αναστοχαστικού και διαλογικού μέσου για την επιτέλεση και την κατανόηση του εθνογραφικού λόγου βλ. Kanouras 2006α και Κάβουρας 2003.

<sup>45</sup> Slemmon 1988, Madsen 1994, Day 1999.

έχουν πολύπλευρη σημασία και μπορούν να ερμηνευθούν με περισσότερους από έναν τρόπους, πάντοτε όμως συνεχώς και ενιαία, για ολόκληρο το λόγο αναφοράς. Η ερμηνευτική συνέχεια και η διαφοροποίηση της ερμηνείας συνθέτουν τη διττή συμβολική δυναμική του λόγου της αλληγορίας.<sup>46</sup> Στην αλληγορία συναντώνται δημιουργικά η ενότητα και η πολλαπλότητα της ερμηνείας. Ο λόγος της ενότητας, ο λόγος της πολλαπλότητας και η σχέση των δύο λόγων διαμορφώνουν τη διαλογικότητα – το λόγο των λογικών – σε κάθε αλληγορία.<sup>47</sup> Η αλληγορία δεν διαταράσσει τη συνέχεια της αφήγησης και τη συνέπεια της ερμηνείας. Αντίθετα, η αφήγηση και η ερμηνεία φωτίζονται από την αλληγορική διαλογικότητα και αποκτούν νέες, παράλληλες σημασίες. Κάθε αφήγηση που σχολιάζει απλώς ή ερμηνεύει μια πραγματικότητα είναι, δυνάμει, μια αλληγορία. Η ερμηνευτική ενότητα και η πολλαπλότητα της ερμηνείας απορρέουν, σαν μια συμβολική διττότητα, από τη σημαίνουσα δυναμική της αλληγορικής διαλογικότητας και του αλληγορικού αναστοχασμού. Η αλληγορία είναι ένας λόγος ο οποίος σημαίνει και σημαίνεται, ένας λόγος που λέει κάτι για κάτι άλλο και, ταυτόχρονα, για αυτόν τον ίδιο.<sup>48</sup> Με αυτή την έννοια, η αλληγορία συνοδεύει κάθε έκφραση και κάθε δημιουργία, είτε αυτές χαρακτηρίζονται «αλληγορικές» είτε όχι.

Η ενεργητική και η παθητική πλευρά της σημασίας – η αλληγορία σημαίνει και σημαίνεται – εκφράζουν τη συμβολική διττότητα του λόγου της αλληγορίας σαν μια διαλογικότητα που αφορά την

---

<sup>46</sup> Η συνέχεια διακρίνει την αλληγορία από την αμφιβολία και τον απλό υπαινιγμό.

<sup>47</sup> Ο όρος «λόγος των λογικών» αποδίδει τον αγγλικό όρο «*discourse of rationalities*». Για τη «διαλογικότητα» ως υπέρθεση λογικών βλ. Kavouras 2006.

<sup>48</sup> Για να υπογραμμίσει τη σημαίνουσα διττότητα της αλληγορίας, ο θεωρητικός της λογοτεχνίας George Whalley (1967:190) επικαλείται τον Ιρλανδό συγγραφέα C. S. Lewis (1981) που γράφει ότι «(ε)ίναι κακότροπο λάθος να υποθέτουμε ότι σε μια αλληγορία ο συγγραφέας μιλάει ‘ουσιαστικά μόνο’ για το πράγμα που συμβολίζεται, και καθόλου για το πράγμα που συμβολίζει: αυτή καθ’ εαυτήν η ουσία της τέχνης είναι να μιλάει και για τα δύο».



ίδια τη συνείδηση. Η ενότητα του Εαυτού και η πολλαπλότητα του Εγώ απασχολούν την αλληγορική ερμηνεία ως δύο αλληλένδετες διαστάσεις που διέπουν τη δυναμική της έκφρασης σε κάθε λόγο.<sup>49</sup> Σύμφωνα με τον George Whalley, η αλληγορία στην πλήρη της ανάπτυξη είναι ένα σπάνιο επίτευγμα και αποτελεί ανώτατη μορφή συμβολισμού. Όταν επιτελείται, αποσκοπεί στην ψυχολογική αποκάλυψη του δράματος του έρωτα και της συνείδησης.<sup>50</sup> Τη σπάνια αυτή αλληγορία, ο Whalley αποκαλεί «συμβολική αλληγορία» και τη διακρίνει από τις λοιπές μορφές αλληγορίας, είτε πρόκειται για αλληγορίες δράσης, ιστορικού ή πολιτικού περιεχομένου, είτε για αλληγορίες ιδεών, που εστιάζουν σε ηθικά, θρησκευτικά, φιλοσοφικά ή επιστημονικά ζητήματα.<sup>51</sup> Η συμβολική αλληγορία, όπως επισημαίνει ο Whalley, δεν είναι απλώς ένας καινούριος τρόπος για να πει κανείς κάτι διαφορετικό για κάτι που είναι γνωστό ή άγνωστο, αλλά συχνά ο μόνος τρόπος για να αποκαλυφθεί μια νέα ψυχολογική πραγματικότητα, όπως το έδειξαν σαφώς με τη γραφή τους οι James Joyce και Franz Kafka.<sup>52</sup>

Η «εθνογραφική αλληγορία» του Clifford και η «συμβολική αλληγορία» του Whalley αναδεικνύουν την ετερότητα του ίδιου του υποκειμένου – που - σημαίνει και συμβάλλουν ουσιαστικά στην κατανόηση της ετερο-ποιητικής πλευράς του αφηγηματικού στοιχείου. Η συμβολική αλληγορία δεν εξαντλείται σε μια αναφορική, ιστορική ή πολιτική ετερο-ποίηση, καθώς δεν αποβλέπει ούτε στην επικύρωση κάποιου κατεστημένου ούτε στην υπονόμηση της ηγεμονικής του εξουσίας. Ωστόσο, ως λόγος που οδηγεί στην ψυχολογική αποκάλυψη, συναντά και αναδεικνύει τη νοσταλγία. Καθώς η νοσταλγία γίνεται αντιληπτή σαν μια συναισθηματική απόκριση στο φόβο του θανάτου, όπου ο πόνος του αδύνατου για την επιστροφή στην ποθη-

---

<sup>49</sup> Για τη λογοτεχνική σχέση μεταξύ αλληγορίας και συμβόλου και τις διαστάμενες απόψεις των λογοτεχνών και των θεωρητικών της λογοτεχνίας για το ζήτημα αυτό βλ. Whalley 1967:190-92.

<sup>50</sup> Whalley 1967:191.

<sup>51</sup> Whalley 1967:191.

<sup>52</sup> Whalley 1967:192.

τή πατρίδα γίνεται πόνος συμβολικού θανάτου, ένας πόνος απόκριση στην ξενιτιά της χρονικότητας. Η «νοσταλγία», ως αίσθηση και αποκάλυψη του πόνου της επιστροφής, προβάλλει σαν μια ιδανική μεταφορά γύρω από την οποία μπορεί να αναπτυχθεί μια συμβολική αλληγορία. Η αξιοποίηση της δυνατότητας αυτής στο χώρο της μελέτης της μουσικής παράδοσης και του πολιτισμού εν γένει προϋποθέτει μια πολλαπλή συνάντηση της εθνογραφικής με τη συμβολική αλληγορία. Σε διαφορετική περίπτωση, το άνοιγμα στην αλληγορία περιορίζει την εθνογραφική γνώση και γραφή σε άλλες, ατελέστερες συμβολικά, σημαίνουσες εκφράσεις περί ενότητας και πολλαπλότητας της ερμηνείας.

Στον κόσμο της μουσικής αφήγησης, όπου κυριαρχούν η επιτέλεση της ετερότητας του υποκειμένου και η επιτέλεση της μουσικής ως νοσταλγίας, οι ιστορίες της νοσταλγίας εκφράζουν τη μια ή την άλλη από τις δύο βασικές διαστάσεις της νεωτερικής συνθήκης όπως την αντιλήφθηκε και την περιέγραψε μοναδικά ο Charles Baudelaire στο έργο του «The painter of modern life».<sup>53</sup> Το υβρίδιο της νοσταλγίας μεταφέρει επάνω του ως δυνατότητα και δυναμική τη διττότητα της νεωτερικότητας, από την οποία προέρχεται: το απόλυτο και το εφήμερο, το αιώνιο και το ενδεχόμενο, το άχρονο και το προκύπτον. Μένοντας στη μια ή στην άλλη διάσταση της νεωτερικότητας, ο λόγος της νοσταλγίας χρωματίζεται από μια νεωτερική ή μετανεωτερική ερμηνευτική. Η νεωτερική ερμηνευτική εκδοχή της «νοσταλγίας» στηρίζεται στη διάσταση της νεωτερικής συνθήκης που εκφράζει το απόλυτο, το αιώνιο και το άχρονο. Ανάλογα συμβαίνει και με τη μετανεωτερική εκδοχή, η οποία ακολουθεί την άλλη διάσταση: το εφήμερο, το ενδεχόμενο και το προκύπτον.<sup>54</sup> Η ερμηνευτική διάκριση ανάμεσα σε μια «νεωτερική» και μια «μετανεωτερική» αφήγηση της νοσταλγίας επιτρέπει να αντιληφθεί κανείς

---

<sup>53</sup> Baudelaire 1964.

<sup>54</sup> Για μια κριτική συζήτηση της νεωτερικότητας ως ιστορικής συνθήκης και του λόγου που ερμηνεύει τη νεωτερικότητα ως νεωτερικού ή μετανεωτερικού λόγου, σε σχέση με τον Φάουστ του Goethe και τη αντίληψη του Baudelaire περί νεωτερικότητας, βλ. Κάβουρας 2003.

γιατί η νεωτερική αφήγηση δομεί την ετερότητά της πάνω σε έναν εξαιρετικό, δηλαδή ξένο και ασυνήθη, εξωτισμό, όπου το παρελθόν τοποθετείται κάπου αλλού, πέρα και έξω από το παρόν του νοσταλγού. Αντίθετα, η μετανεωτερική αφήγηση της νοσταλγίας στη μουσική παράδοση στηρίζεται, όπως ο Sant Cassia έδειξε καθαρά, σε έναν οικείο και συνήθη εξωτισμό του «καθημερινού». Η ετεροποιητική παραδοσιολογία και η ψευδαίσθηση της επιστροφής στην ποθητή παράδοση είναι στοιχεία που γεννά η ταύτιση του Εγώ με την αφήγηση και αποτελούν σημαντικές πτυχές της μετανεωτερικής θεώρησης στο λόγο της σύγχρονης νοσταλγίας. Πέρα όμως από μια νεωτερική ή μετανεωτερική ερμηνευτική δυναμική, η «νοσταλγία», ως αλληγορία, ανοίγει μια νέα, καθαρά συμβολική προοπτική. Ως λόγος απόκρισης στην ξενιτιά της χρονικότητας, η αλληγορία της νοσταλγίας μπορεί να αποκαλύψει σημαντικές πλευρές του ψυχισμού των νοσταλγών, με αφορμή την ψυχολογική εμπλοκή τους στην πολιτισμική αναβίωση της μουσικής παράδοσης. Τέτοιες αποκαλύψεις, όταν γίνονται, συμβάλλουν στην ανανοηματοδότηση της σχέσης που συνδέει τον άνθρωπο με την αντίληψη της χρονικότητας της ύπαρξής του, από την πρόσληψη της νοσταλγίας ως πόνου για την αδύνατη επιστροφή του νοσταλγού κατά το παρελθόν έως την κριτική αντιμετώπισή της στις αλληγορικές διαδρομές της ερμηνείας.

Η αφήγηση για τις αλληγορίες της νοσταλγίας κλείνει εδώ. Υπάρχει ωστόσο ένα θέμα που έμεινε κάπως μετέωρο και θα ήθελα να του αφιερώσω έναν ακόμη στοχασμό. Πρόκειται για το ζήτημα που έθεσαν οι Stokes και Sant Cassia: την προβληματική, ορισμένως, για τη νοσταλγική ενότητα της μεσογειακής περιφέρειας. Το ερώτημα που με απασχολεί είναι εάν υπάρχει κάτι ιδιαίτερα «μεσογειακό» στη «νοσταλγία» των μουσικών παραδόσεων της Μεσογείου και, εάν αυτό ισχύει, πώς είναι δυνατόν να αντιμετωπιστεί χωρίς να οδηγήσει σε μια ουσιολογική θεώρηση. Μια σκέψη προς την κατεύθυνση αυτή είναι ότι η νοσταλγία είναι μια μορφή απόκρισης της περιφέρειας στη δυτικοποίηση του πολιτισμού, η οποία ταυτίζεται με την παγκοσμιοποίηση: μια πολιτική αλληγορία της Μεσογείου για τις χώρες του ευρωπαϊκού Βορρά. Η αλληγορία της νοσταλγίας στη μεσογειακή πολιτική παράγει αντι-ιστορίες, οι οποίες επαναφέ-

ρουν στο προσκήνιο το ζήτημα της χειραγώγησης της μνήμης από την ιστορία. Πέρα ωστόσο από την ιδεολογική και την πολιτική θεώρηση της νοσταλγίας ως λόγου που εκφράζει την περιθωριακή ενότητα της περιφέρειας, μια συμβολική αλληγορική θεώρηση της νοσταλγίας της ξενιτιάς είναι δυνατόν να ταυτίσει τη «Μεσόγειο» με το προκύπτον ίχνος μιας διαδρομής, που, ενώ φαίνεται να διαγράφει μια πορεία μες στο χρόνο, στην ουσία κινείται έξω από αυτόν: τον υπερβαίνει. Στη διαδρομή αυτή ο οδοιπόρος διασχίζει τη «Μεσόγειό» του σαν μια νοσταλγία μιας ουτοπίας οδεύοντας προς έναν άλλον τόπο, άρρητο αλλά υπαρκτό, όπου η ετερότητα του υποκειμένου και η υποκειμενικότητα του εαυτού συναντώνται, ενώνονται και σβήνουν η μια μέσα στην άλλη. Η συμβολική αλληγορία της νοσταλγίας εκφράζει τη δυνατότητα της ανθρωπότητας για υπέρβαση της ιστορικότητάς της στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης και, ταυτόχρονα, ανοίγει μια νέα προοπτική για τη συνειδητοποίηση του «οικουμενικού», μέσα αλλά και πέρα από την οικουμενικότητα της παγκοσμιοποίησης.

\* \* \*

Γνώρισα το Γιώργο Αμαργιανάκη το 1992 από έναν κοινό μας γνωστό, τον καθηγητή Γρηγόρη Σηφάκη. Η εντύπωση της πρώτης συνάντησης παρέμεινε αναλλοίωτη και υπερισχύει, ανάμεσα σε άλλες εντυπώσεις, στη συνείδηση κάθε φορά που η παρουσία του επανέρχεται στη μνήμη μου. Μου είχε φανεί λοιπόν τότε ότι ο άνθρωπος αυτός είχε μια ιδιαίτερη σχέση με το «ιερό». Όπως διαπίστωσα αργότερα όταν τον γνώρισα καλύτερα, ήταν βαθειά δεμένος με την ελληνική παράδοση, τη μουσική και το τραγούδι της. Και μετουσίωνε αυτή τη σχέση σε μια ανάλογη στάση ζωής. Μια στάση σεβασμού απέναντι στη γνώση της παράδοσης και, παράλληλα, μια στάση δέους για αυτή τη μορφή γνώσης.

Είχα την τύχη να κουβεντιάσω πολλές φορές μαζί του για το ζήτημα της παράδοσης. Ο λόγος του ήταν εναρμονισμένος με το λόγο της κλασικής ελληνικής λαογραφίας – μια μεθοδολογική μάλλον, παρά ιδεολογική συνάφεια. Ο ίδιος χρησιμοποιούσε τη λαογραφική μεθοδολογία στις έρευνες και τις συζητήσεις που έκανε για την πα-

ράδοση έχοντας ως βασικό κριτήριο –θα έλεγα και κίνητρο– τη βιωματική του σχέση με αυτήν. Η επιστημονική του ενασχόληση με τη θεωρία και την πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής διέφερε σημαντικά από άλλες παρόμοιες προσεγγίσεις, καθώς στη δική του θεώρηση υπήρχε ένα στοιχείο που απουσίαζε κατά κανόνα από τις άλλες: το «ιερό». Ο Αμαργιανάκης ήταν ένας βαθειά θρησκευόμενος άνθρωπος, ένας χριστιανός ορθόδοξος πιστός με όλη τη σημασία της λέξης. Ωστόσο, το «ιερό» του δεν ταυτιζόταν με το «ιερό» της επίσημης, ελληνικής ορθόδοξης χριστιανικής θρησκείας, αλλά με το «ιερό» της αυτογνωσίας. Μιας αυτογνωσίας που είχε ως όχημα πραγμάτωσης και κριτήριο αλήθειας τη γνώση της παράδοσης. Από την προσωπική του σχέση με την ιερότητα της παράδοσης προέκυψαν δύο διακριτές μορφές προσέγγισης του παραδοσιακού στοιχείου, μια ενδοσκοπική εμπειρική, η οποία αφορούσε κυρίως το βίωμα της ιερότητας, και μια αναλυτική επιστημονική, η οποία είχε ως γνωστικό αντικείμενο τον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό, τη μουσική και το τραγούδι του. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο εντάσσονται οι ερευνητικές και οι εκπαιδευτικές προσπάθειες του Αμαργιανάκη, ως επιστήμονα και πανεπιστημιακού δασκάλου. Αξίζει να σημειωθεί πάντως ότι, παρά το συστηματικό της χαρακτήρα, η μεθοδολογία αυτή δεν οδήγησε στη διατύπωση μιας κριτικής θεωρίας για τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση. Ίσως ο ίδιος να ένιωθε μεγαλύτερη άνεση και ενδεχομένως ασφάλεια αναλύοντας τις διάφορες επιμέρους όψεις της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, παρά αντιμετωπίζοντας την πρόκληση για σύνθεση ενός θεωρητικού έργου συνολικά για την προέλευση, τη δομή και τη λειτουργία της παράδοσης αυτής.

Το στοιχείο πιστεύω που χαρακτήριζε τη μακρά και γεμάτη αυταπάρνηση ενασχόλησή του με την παραδοσιακή μουσική ήταν η μετουσίωση του προσωπικού βιώματος της ιερότητας της παράδοσης σε θεμελιώδες επιστημονικό κριτήριο. Η ενδοσκοπική και η αναλυτική θεώρηση της παράδοσης δεν ήταν ασύμβατες με την προοπτική της διατύπωσης μιας γενικής θεωρίας για τον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό και ειδικότερα για τη μουσική και το τραγούδι. Εξάλλου η συνάφεια της ψαλτικής τέχνης με την τέχνη του δημοτικού τραγουδιού αποτελούσε βιωματική εμπειρία για τον ίδιο από

την ιδιαίτερη πατρίδα του, την Ανατολική Κρήτη, από τα παιδικά και νεανικά του χρόνια. Η εμπειρία αυτή, καθώς και γενικότερα η σχέση του με τη κρητική παραδοσιακή μουσική παρέμεινε ισχυρή σε ολόκληρη τη ζωή του, στην Κρήτη και την Αθήνα, ασκώντας ουσιαστική επίδραση στη διαμόρφωση της πνευματικής του συγκρότησης.

Τα κείμενα του Αμαργιανάκη για την ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι σύντομα, λιτά και περιεκτικά. Θυμίζουν επίσημες δοκιμές ενός καλλιτεχνικού έργου, δηλαδή αυστηρές και ολοκληρωμένες προσπάθειες που στοχεύουν στην αριότερη δυνατή προετοιμασία για την επιτυχή επιτέλεση του έργου. Μοιάζουν με τις «σπουδές» που κάνει ένας ζωγράφος ο οποίος δοκιμάζει διάφορες τεχνικές για να αποδώσει εικαστικά το θέμα που τον απασχολεί. Τα συγκεκριμένα κείμενα είναι αξιόλογες επιστημονικές συμβολές. Ο καταρτισμένος αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι προσιωνίζονται τη συγγραφή ενός θεωρητικού πονήματος για την ελληνική παραδοσιακή μουσική, το οποίο ωστόσο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Σαν η σύλληψη και κυρίως η εκτέλεση ενός τέτοιου έργου να ξεπερνούσε τις αντοχές της συνείδησης του δημιουργού του απέναντι σε κάτι τόσο μεγαλόπνοο. Η μορφή της σύνθεσης στην οποία κατέληγε κάθε φορά ο ίδιος ήταν η μετάλλαξη της μουσικής και ποιητικής έκφρασης, η οποία προερχόταν από τα πεδία της παραδοσιακής λατρείας και ψυχαγωγίας, σε μια νέα πνευματική πραγματικότητα. Η αδιάλειπτη αυτή μετάλλαξη της παράδοσης υπήρξε για τον Αμαργιανάκη στοιχείο ιδιαίτερης εσωτερικής ταύτισης, ένα μοναδικό έργο υπέρβασης της ατομικότητάς του και συνάμα ένας πιστός σύντροφος ζωής. Δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι η μετάλλαξη της παράδοσης ήταν για αυτόν ένας σημαντικός συμβολικός Άλλος: η παρουσία της ετερότητάς του. Σαν ένας ηρωικός καλλιτέχνης της ρομαντικής μυθοπλασίας, ασκητικός και εσωστρεφής, αναζήτησε την αλήθεια –τη γνώση της αλήθειας και την έκφραση αυτής της γνώσης– μέσα από μια προσωπική σχέση με την ιερότητα της παράδοσης της ελληνικής μουσικής.

Η ιερότητα της παράδοσης είναι ένα σημαντικό ζήτημα, η σημασία του οποίου δεν περιορίζεται σε μια προσωπική εμπειρία, όσο αξιομνημόνευτη και αν είναι αυτή. Είναι μια πνευματική πραγματικότητα με οικουμενική αξία, η οποία αφορά την ανθρωπότητα στο

σύνολό της. Το ζήτημα της ιερότητας αποτελεί κομβική συνιστώσα του παραδοσιακού πολιτισμού και των παραδοσιακών τεχνών, όπως μας πληροφορούν η πολιτισμική ανθρωπολογία και η ανθρωπολογία της τέχνης, οι επιστήμες που ασχολούνται με αυτά τα γνωστικά αντικείμενα σε παγκόσμια, συγκριτική, συγχρονική και διαχρονική προοπτική. Σε ένα ακόμη ειδικότερο πεδίο αναφοράς ως προς την τέχνη, έχει υποστηριχτεί, από την ανθρωπολογία της μουσικής και την εθνομουσικολογία, ότι όλες οι παραδοσιακές εκφράσεις της μουσικής είναι εκφάνσεις μιας ευρύτερης μορφής τέχνης: της τέχνης του ιερού. Η εθνογραφική αυτή διαπίστωση ισχύει προκειμένου για κοινωνίες προσώπων, στις οποίες κάθε μέλος της κοινωνίας ανατρέφεται σύμφωνα με μια βαθειά γενεαλογική αντίληψη και πρακτική γνώση μιας παραδοσιακής συνθήκης κοινοτικής ζωής. Στην πολιτισμική αυτή διαδικασία ιδιαίτερο ρόλο, ανάμεσα σε άλλα στοιχεία και καταστάσεις, παίζει η γνωριμία του ατόμου-μέλους της κοινωνίας με το «ιερό» της παράδοσής του. Η συγκεκριμένη γνωριμία αποτελεί αναγκαιότητα για την ψυχική και πολιτισμική ωρίμανση του ατόμου και, συνεπώς, για τη διαμόρφωση της πνευματικής του παρουσίας σε άμεση συνάρτηση με την κοινότητά του: του «προσώπου» του. Με άλλα λόγια, η προσωπικότητα ενός μέλους μιας παραδοσιακής κοινότητας εκφράζει, ως διακριτό και αυτόνομο μέρος, την ιερότητα της κοινότητας στο σύνολό της.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για την παραδοσιακή δυναμική που συνδέει τη προσωπικότητα ενός ανθρώπου με την ιερότητα της σχέσης του με την κοινότητά του είναι το γλέντι της Καρπάθου. Η διαλογική διαδικασία της αυτοσχέδιας τραγουδιστής συνομιλίας των γλεντιστών, υπό τη συνοδεία των τοπικών μουσικών οργάνων (τσαμπούνα, λύρα και λαούτο) που παίζουν μέλη της ίδιας κοινότητας, οδηγεί στην έμπρακτη φανέρωση μιας συλλογικής κατάστασης ζωής την οποία οι ίδιοι οι Καρπάθιοι αποκαλούν *παρουσία*. Εννοούν παρουσία της κοινότητας. Της κοινότητας των γλεντιστών. Οι γλεντιστές δεν αντιλαμβάνονται την κοινότητά τους σαν μια αφηρημένη θεωρητική έννοια, δηλαδή σαν μια νοησιαρχική κατασκευή χωρίς καθημερινό κοινωνικό αντίκρισμα. Αντίθετα, η κοινότητα για τους Καρπάθιους γλεντιστές αποτελεί κοινή πρακτική έκφραση της ταυτότητας και της ετερότητάς τους. Την αντιλαμβάνονται σαν μια

ζωντανή πραγματικότητα η οποία παρουσιάζεται δημόσια μπροστά σε όλους τους μετέχοντες, με τους ίδιους τους γλεντιστές να είναι οι πρωταγωνιστές της επιτέλεσης της παρουσίας της. Έτσι, η παρουσία αυτή εγγράφεται στη συνείδηση όλων των προσώπων που παρίστανται στο γλέντι σαν μια δυναμική και συνάμα μοναδική εκδήλωση της ιερότητας της κοινότητας στο σύνολό της. Με άλλα λόγια, η προσωπικότητα των γλεντιστών σμιλεύεται στο επιτελεστικό πλαίσιο της παραδοσιακής παρουσίας της κοινότητας του γλεντιού. Καθώς η συγκρότηση της προσωπικότητας του ατόμου στη συγκεκριμένη παραδοσιακή κοινωνία πραγματώνεται με συμβολικό όχημα την ετερότητα του προσώπου του, την οποία ενσαρκώνει η κοινότητα ως επιτέλεση του «κοινού στοιχείου», η «γλεντική» αυτή ετερότητα γίνεται αντιληπτή από τα μέλη της κοινότητας των γλεντιστών σαν μια οριακή μέθεξη. Η μεθεξιακή ταύτιση οδηγεί τον κάθε γλεντιστή ξεχωριστά αλλά, ταυτόχρονα, και όλους μαζί τους γλεντιστές, ως σύνολο, σε μια υπερβατική συνειδητοποίηση του κόσμου και του εαυτού. Να ποιο είναι το βίωμα της ιερότητας της παράδοσης στο οποίο αναφέρονται, ρητά ή υπόρητα, συνειδητά, υποσυνείδητα ή ενδιάθετα, με τις μαντινάδες τους οι Καρπάθιοι γλεντιστές. Θυμάμαι με πόση λαχτάρα και προσοχή άκουγε τις ιστορίες μου για το καρπάθικο γλέντι ο Γιώργος Αμαργιανάκης, ενισχύοντας με τις παρατηρήσεις και τα σχόλια του αλλά και την εν γένει στάση του απέναντι μου, την αρχική μου εντύπωση για εκείνον. Η προσωπικότητά του ήταν σμιλευμένη πάνω σε ένα πολύτιμο πνευματικό (και φυσικά πολιτισμικό) αγαθό. Στην ιερότητα της παράδοσης.

Η αγάπη που έτρεφε ο Αμαργιανάκης για την έρευνα και τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής τον ώθησε να ανταποκριθεί θετικά στην πρόταση του πρύτανη καθηγητή Μιχάλη Σταθόπουλου για την ίδρυση Τμήματος Μουσικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Υπήρξε ένας καλός, συναινετικός και δίκαιος, Πρόεδρος και συνέβαλε καθοριστικά, τόσο ως πρόεδρος όσο και ως μέλος της Γενικής Συνέλευσης, στη διαμόρφωση της ευρύτερης πανεπιστημιακής φυσιογνωμίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών. Σημαντική ήταν, ειδικότερα, η συμβολή του στην ανάπτυξη του πεδίου της Εθνομουσικολογίας, ένα έργο το οποίο απέκτησε θεσμική οντότητα αρκετά χρόνια μετά το



θάνατό του, με την ίδρυση και λειτουργία στο Τμήμα του Τομέα Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας.

Η πολιτική την οποία άσκησε ο Αμαργιανάκης για τη σύσταση εθνομουσικολογικών σπουδών στο Τμήμα στηρίχθηκε στις δύο βασικές συνιστώσες της μεθοδολογίας με την οποία αντιμετώπιζε ο ίδιος τη σχέση του με την παράδοση, στη λαογραφική και στην πνευματική διάσταση της παραδοσιακής αυτογνωσίας. Η προσωπική αυτή στάση απέναντι στην παράδοση είχε σαν αποτέλεσμα να καλλιεργηθούν οι εθνομουσικολογικές σπουδές με πρότυπο την κυρίαρχη ελληνική λαογραφική αντίληψη περί παραδοσιακού πολιτισμού. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, ο ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός είναι μια αδιάσπαστη διαχρονική ενότητα η οποία χαρακτηρίζεται από ορισμένα διακριτά αλλά αλληλένδετα ιστορικά μορφώματα. Εστιάζοντας στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, ο Αμαργιανάκης υποστήριζε ότι η συγκεκριμένη μουσική πρέπει να ερευνάται και να διδάσκεται σε όλες τις ιστορικές εκφάνσεις της, δηλαδή την αρχαία, τη βυζαντινή, τη δημοτική και τη σύγχρονη «εθνική» (με ορόσημο τη γένεση και λειτουργία του ελληνικού έθνους-κράτους). Θεωρούσε επίσης ότι βασική προτεραιότητα της λαογραφικής αυτής εθνομουσικολογίας είναι η συστηματική μελέτη του ζητήματος της επίδρασης που έχουν ασκήσει οι διάφοροι μουσικοί πολιτισμοί του κόσμου στη διαμόρφωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Εννοούσε τις μουσικές επιρροές που έχουν προέλθει από τη Δυτική Ευρώπη και τους μεγάλους πολιτισμούς της Ανατολής, κυρίως το αραβικό, οθωμανικό, περσικό και ινδικό μουσικό στοιχείο. Στη θεώρησή του αυτή, ιδιαίτερη σημασία για την έρευνα και τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής είχε η πολιτισμική ιδιαιτερότητα της μουσικολογικής μεθοδολογίας, τόσο ως προς την αναλυτική επεξεργασία όσο και ως προς τη συνθετική παρουσίαση των μουσικολογικών ζητημάτων. Για παράδειγμα, όταν μελετούσε την ελληνική παραδοσιακή μουσική, ο ίδιος ο Αμαργιανάκης χρησιμοποιούσε συνήθως έννοιες και εργαλεία της ευρωπαϊκής μουσικολογίας. Παράλληλα όμως αναζητούσε και σε άλλους πολιτισμούς μορφές ανάλογων εννοιών και εργαλείων, τα οποία αντιμετώπιζε πάντοτε με τον ίδιο σεβασμό και πίστη ως προς την αναλυτική και συνθετική μεθοδολογική τους αξία, όπως έκανε και με τα δυτικά μουσικολο-

γικά μέσα που είχε στη διάθεσή του. Χαρακτηριστική σχετική περίπτωση αποτελεί η μελέτη του με θέμα την ινδική ράγκα. Πρόκειται για μια εργασία η οποία εντάσσεται πλήρως στη λογική της ανάδειξης της ιστορικής ενότητας της ελληνικής μουσικής παράδοσης και της πολιτισμικής συνάφειάς της με άλλες μεγάλες μουσικές παραδόσεις του κόσμου: στη λογική της οικουμενικότητάς της.

Οι απόψεις του Αμαργιανάκη για την ανάπτυξη του επιστημονικού πεδίου της εθνομουσικολογίας στο ελληνικό πανεπιστήμιο δεν ταυτίζονταν με τις δικές μου. Η διαφορά μας ήταν μεγάλη, μάλλον αγεφύρωτη, αν λάβει κανείς υπόψη του τα επιστημολογικά δεδομένα των θεωρητικών και κυρίως των μεθοδολογικών προσανατολισμών μας. Στη δική του, λαογραφική, θεώρηση του ελληνικού παραδοσιακού μουσικού πολιτισμού κυριαρχούσαν τα ιδεολογικά προτάγματα της συνέχειας και της ενότητας, ενώ στη δική μου, πολιτισμική ανθρωπολογική, τα εθνογραφικά μορφώματα της ασυνέχειας και της διαφορετικότητας. Στη δική του θεωρία της πολιτισμικής εξέλιξης είχα να αντιπαραθέσω τη θεωρία του πολιτισμικού σχετικισμού, με μια ανάλογη διαφοροποίηση ως προς την αντίληψη της ιστορίας. Και απέναντι στη δική του, θετικιστική, ανάγνωση της ιστορίας, έστεκε, εντελώς αντίθετη με αυτήν, η δική μου, ερμηνευτική ιστοριογραφική, προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία κάθε «ιστορία» είναι μια κατασκευή, με αποτέλεσμα η αφήγηση μιας ιστορίας να αποτελεί, ως κατασκευή, σύνθετη πραγματικότητα, πολύ ευρύτερη από αυτά καθαυτά τα δεδομένα της εξιστόρησης. Αλλά και ως προς τη μεθοδολογική διαχείριση της μουσικής οι επιστημονικές μας διαφορές ήταν σημαντικές. Από τη μια πλευρά υπήρχε η δική του, αναλυτική, προσέγγιση της μουσικής ως προϊόντος και από την άλλη η δική μου, φαινομενολογική-ερμηνευτική, σύμφωνα με την οποία η μουσική –κάθε μορφή μουσικής– δεν αντιμετωπίζεται ως προϊόν αλλά ως διαδικασία επιτέλεσης.

Με λίγα λόγια, ποικίλες και ουσιώδεις ήταν οι θεωρητικές και οι μεθοδολογικές διαφορές ανάμεσά μας, για ένα γνωστικό αντικείμενο για το οποίο συμφωνούσαμε καταρχήν απόλυτα ότι έπρεπε να εισαχθεί στο πανεπιστήμιο με την αρμόζουσα για την περίπτωση ερευνητική και διδακτική φυσιογνωμία. Ωστόσο, τα δομικά αυτά προβλήματα δεν έγιναν εμπόδιο στη συνεργασία μας, η οποία υ-

πήρξε άριστη και ιδιαίτερα δημιουργική για το πεδίο της εθνομουσικολογίας. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη αυτή έπαιξε η αμοιβαία εκτίμηση που έτρεφε ο ένας για τον άλλο. Η σχέση μας κινήθηκε από την αρχή μέσα σε ένα ασυνήθιστο για τα πανεπιστημιακά δεδομένα περιβάλλον ήθους. Στο περιβάλλον αυτό αναπτύχθηκε ένα έντονο αίσθημα εμπιστοσύνης το οποίο ικανοποιούσε πλήρως και παράλληλα υπερέβαινε τις συμβάσεις και πρακτικές επικοινωνίας που οριοθετούν συνήθως με όρους μιας αδιαμφισβήτητης εξουσίας τη σχέση ενός αρχαιότερου πανεπιστημιακού με ένα νεότερο συνάδελφό του. Αν και δεν γνώριζε τις επιστήμες της πολιτισμικής ανθρωπολογίας και της ανθρωπολογίας της μουσικής, ο Αμαργιανάκης είχε αντιληφθεί από νωρίς την αναγκαιότητα για την ανάπτυξη μιας ανθρωπολογικής προσέγγισης της μουσικής ως πολιτισμικού μορφώματος. Δύο παράγοντες συντέλεσαν, κατά τη γνώμη μου, σε αυτή τη συνειδητοποίηση. Πρώτον, η λαογραφική θεώρηση της πολλαπλότητας του ελληνικού μουσικού πολιτισμού ως διαχρονικής ενότητας. Στη θεώρηση αυτή οφείλεται ουσιαστικά η ανάδειξη του ζητήματος της πολιτισμικής διαφοροποίησης. Η διάσταση της διαφοροποίησης του πολιτισμού ήταν μια συμβολική εξισορρόπηση στη θεώρηση του ελληνικού μουσικού στοιχείου ως ενιαίας πραγματικότητας. Μια ελληνική ετεροποίηση της μη ελληνικής διαφορετικότητας. Ο δεύτερος παράγοντας συνειδητοποίησης συνδέεται άμεσα με την πνευματική σχέση του Αμαργιανάκη με την ιερότητα της παράδοσης και αφορά στην πίστη του στην οικουμενική αξία που έχει η γνώση την οποία συγκροτεί και μεταφέρει από γενιά σε γενιά κάθε παραδοσιακός πολιτισμός στην ιστορική πορεία της επιβίωσης και της αυτογνωσίας του. «Οικουμενική αξία», πρωτίστως για τον ίδιο τον πολιτισμό αναφοράς, αλλά και ευρύτερα, για ολόκληρη την ανθρωπότητα. Πιστεύω ότι αυτή ήταν και η μεγαλύτερη παρακαταθήκη που άφησε ο Αμαργιανάκης στην ελληνική εθνομουσικολογία. Δεν ήταν η συστηματική μορφολογική διερεύνηση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, ένα έργο στο οποίο αφιέρωσε μεγάλο μέρος της ερευνητικής και διδακτικής δραστηριότητάς του, αλλά ο πνευματικός πραγματισμός του: η βιωματική θεμελίωση και επικύρωση της επιστημονικής θεώρησης της μουσικής παράδοσης στη βάση της συνειδητοποίησης της ιερότητάς της.

Ο πραγματισμός του Αμαργιανάκη λειτούργησε εξ αρχής θετικά διευκολύνοντας ως καταλύτης τη σύμμειξη των διαφορετικών μεθοδολογικών προσανατολισμών μας. Στο περιβάλλον αυτό συνδυάστηκαν με αρμονικό τρόπο ορισμένες ετερογενείς επιστημολογικές θεωρήσεις οι οποίες ανέδειξαν και ενίσχυσαν, με την παράλληλη εφαρμογή τους, μια συνυπαρκτική λογική. Η λογική αυτή είχε ως βάση το ήθος, τόσο στο πεδίο της παραδοσιακής γνώσης συγκεκριμένων μουσικών πολιτισμών όσο και στο πεδίο της παιδείας, δηλαδή της ανατροφής και της συγκρότησης, του «προσώπου» στην παραδοσιακή κοινωνία. Με το ζήτημα της σχέσης μεταξύ ήθους και μουσικής στον παραδοσιακό πολιτισμό είχε ασχοληθεί ο Αμαργιανάκης συστηματικά, σε διαχρονική και διαπολιτισμική προοπτική, στις μελέτες του για την αρχαία, τη βυζαντινή και τη δημοτική ελληνική μουσική, καθώς επίσης την ινδική μουσική. Έτσι, με πραγματιστικό καταλύτη το βιωματικό στοιχείο της ιερότητας της παράδοσης, οργανώθηκαν στο Πανεπιστήμιο Αθηνών οι μουσικές σπουδές στο πεδίο της εθνομουσικολογίας, με βασικό αντικείμενο αναφοράς τον ελληνικό παραδοσιακό μουσικό πολιτισμό. Οι σπουδές αυτές ακολούθησαν μια ιδιότυπη πορεία καθώς κινήθηκαν τόσο προς την κατεύθυνση της ελληνικής λαογραφίας όσο και προς έναν εθνικά και επιστημονικά ευρύτερο προσανατολισμό. Η σύνθετη αυτή πορεία είχε σαν αποτέλεσμα να αναδειχθούν τελικά και οι δύο βασικές συνιστώσες της εθνομουσικολογίας, η μουσικολογική και η ανθρωπολογική, σε μια σύζευξη των μουσικών σπουδών με τις πολιτισμικές σπουδές, από την οποία προέκυψε τελικά ο Τομέας Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας.

Με το ζήτημα της παράδοσης έχουν ασχοληθεί διεξοδικά όλες οι κοινωνικές επιστήμες και οι επιστήμες του ανθρώπου. Στην πολιτισμική ανθρωπολογία η σχετική συζήτηση έχει επικεντρωθεί, ιδίως από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, στην ιστοριογραφική και την εθνογραφική διερεύνηση της κατασκευής ή επινόησης της παράδοσης. Σύμφωνα με την κριτική αυτή άποψη, το «νεωτερικό» υποκείμενο δημιουργεί το αντικείμενο της έρευνάς του χωρίς να λαμβάνει υπόψη του την ιστορική και την πολιτισμική ιδιαιτερότητα του Άλλου που ερευνάται: την οντολογική και γνωσιολογική του παρουσία. Η θεώρηση της παράδοσης από ένα υποκείμενο το οποίο δεν μετέ-

χει σε αυτήν, αλλά την αντιμετωπίζει αποκλειστικά ως γνωστικό αντικείμενο, έχει σημαντικές ηθικές και πολιτικές επιπτώσεις στις πραγματικότητες στις οποίες παραπέμπει συμβολικά το γνωσιακό σύμπλοκο «υποκείμενο της γνώσης-γνώση-αντικείμενο της γνώσης». Η «νεωτερική» αποκάλυψη της παράδοσης –η κατασκευή και η επινόησή της– βεβαιώνει και νομιμοποιεί το θάνατο της παράδοσης: την παύση της αυθυπαρξίας της. Η εξωγενής αποκάλυψη της παράδοσης οδηγεί αναπόφευκτα στην ανα-κάλυψή της: στον ενταφιασμό της. Στη συγκεκριμένη κριτική θεώρηση της παράδοσης, αναδεικνύεται ένας θεμελιώδης εννοιολογικός μετασχηματισμός. Μια προ-νεωτερική συνθήκη ζωής εξαντικειμενικεύεται από τον νεωτερικό ορθολογισμό για να αποτελέσει σημείο αναγνώρισης και αυτοεπιβεβαίωσης της παρουσίας του νεωτερικού Εγώ. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, η παράδοση αναδύεται σαν μια διακριτή και αυτόνομη, για τη νεωτερική αντίληψη, πολιτισμική οντότητα, η οποία αποτελεί σημαντική έκφραση της ετερότητας της νεωτερικότητας. Ο νεωτεριστικός λόγος της ελληνικής λαογραφίας και ειδικότερα ο λαογραφικός λόγος περί παράδοσης έχουν δεχθεί έντονη κριτική από πολλούς σύγχρονους ερευνητές του παραδοσιακού πολιτισμού, ιδιαίτερα από εκείνους που δραστηριοποιούνται θεωρητικά στο εννοιολογικό πλαίσιο της κατασκευής ή επινόησης της παράδοσης.

Η κριτική αυτή δεν είναι δυνατόν να εφαρμοστεί πλήρως στην περίπτωση του Αμαργιανάκη. Η πνευματική του σχέση με την παράδοση ανανέωσε ουσιαστικά τη νεωτερική λαογραφική στάση του απέναντι σε αυτήν, οδηγώντας τον σε μια ριζική, μετα-νεωτερική, ανασηματοδότηση του όρου. Ο Αμαργιανάκης γνώριζε καλά ότι η ιερότητα της παράδοσης δεν ήταν δυνατόν να ανιχνευθεί και να αναδειχθεί από τον επιστημονικό ορθολογισμό, που για αυτόν ήταν συνώνυμος με το νεωτερικό ορθολογισμό. Θεωρούσε ωστόσο χρέος του να συμβάλει με όλες του τις δυνάμεις στην έρευνα και την καταγραφή, τη μελέτη και τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Η σύζευξη της επιστημονικής έρευνας με την πνευματική ενασχόληση με την παράδοση γινόταν σε ένα καθαρά ιδιοσυγκρασιακό πεδίο, με αποτέλεσμα ο ίδιος να κατορθώνει να συνδυάζει αρμονικά δύο ετερογενή στοιχεία: τη νεωτερική λαογραφική γνώση μιας προ-νεωτερικής συνθήκης ζωής και τη μετα-νεωτερική βιωμα-

τική εμπειρία αυτής της συνθήκης. Σε αυτή τη δυναμική κατάσταση, η μετα-νεωτερική παρουσία της βιωματικής ιερότητας της παράδοσης εξισορροπούσε τη νεωτερική νοσταλγία για την αδυναμία της επιστροφής στο παραδοσιακό στοιχείο.

Εξέτασα, στο πρώτο μέρος της παρούσας δημοσίευσης, τη σχέση δύο εννοιών οι οποίες έχουν ευρύ σημασιολογικό περιεχόμενο στην ελληνική γλώσσα, την αλληγορία και τη νοσταλγία. Οι Αλληγορίες της νοσταλγίας είναι αφηγήσεις οι οποίες έχουν ως βασικό θέμα τους τον πόνο τον οποίο νιώθει το υποκείμενο της αφήγησης καθώς συνειδητοποιεί το αδύνατο της επιστροφής σε μια ιδιαίτερα επιθυμητή και οικεία για το ίδιο συνθήκη ζωής. Η αλληγορική διάσταση εκφράζεται κυρίως μέσα από την πολλαπλότητα της αφήγησης. Πρόκειται για μια συμβολική λειτουργία του λόγου η οποία επιτρέπει τη διακριτή και συνάμα αυτόνομη σύνδεση του αφηγηματικού μέρους με το αφηγηματικό όλο. Στη συμβολική αυτή λειτουργία οφείλεται η επιτελεστική συνάρθρωση των αφηγήσεων της νοσταλγίας μέσα από την έκφραση ενός ενιαίου και μοναδικού λόγου ο οποίος απευθύνεται, ωστόσο, σε διάφορα επίπεδα συνειδητότητας ταυτόχρονα. Η νοσταλγία για την ιερότητα της παράδοσης και οι αλληγορικές της αφηγήσεις παραπέμπουν σε ποικίλες αντιδράσεις των αφηγηματικών υποκειμένων απέναντι στην αντικειμενική πραγματικότητα του αδιεξόδου της επιστροφής. Ξεχωρίζω δύο βασικές μορφές αντίδρασης στο αδύνατο της επιστροφής, την πολιτική και την πνευματική αλληγορία. Η πολιτική αλληγορία της νοσταλγίας δεν είναι μια απλή έκφραση αντίδρασης αλλά μια μετα-νεωτερική μεθοδολογία με την οποία ασκείται κριτική σε ποικίλα ζητήματα πολιτικής κοινωνικής αλλά και επιστημολογικής υφής, τα οποία αφορούν κυρίως την εξουσιαστική διάσταση του νεωτερικού λόγου. Υπερβατική είναι επίσης και η λειτουργία της πνευματικής αλληγορίας της νοσταλγίας. Η συγκεκριμένη μορφή αλληγορίας διαχειρίζεται τον πόνο που προέρχεται από τη συνειδητοποίηση του αδυνάτου της επιστροφής σαν μια προοπτική ελευθερίας. Στην πνευματική αλληγορία, η νοσταλγία μετουσιώνεται σε μια αέναη πηγή τροφοδότησης της αλληγορικής δυνατότητας και, παράλληλα, αναδύεται ως ένα αυτόνομο πεδίο συμβολικού αναστοχασμού.

Η παραδοσιακή μουσική και ο παραδοσιακός πολιτισμός δεν αποτελούν μόνον επιστημονικά γνωστικά αντικείμενα, αλλά πολιτικά κοινωνικά και πνευματικά μορφώματα. Όταν αντιμετωπίζονται ως διακριτά και αυτόνομα πράγματα, τα συγκεκριμένα αντικείμενα ή μορφώματα εμφανίζονται στη συνείδηση του ερμηνευτή σαν μια ενδεχόμενη και πολλαπλή παρουσία του παραδοσιακού στοιχείου. Δεσπόζουσα σημασία για τη θεώρηση αυτή έχει η συνειδητοποίηση αυτής καθ' εαυτήν της συνειδησιακής κατάστασης του ερμηνευτή: της σχέσης του με τον κόσμο και με τον ίδιο του τον εαυτό. Το αίτημα για μια συνολική και συνάμα ενωτική διαχείριση της πολλαπλότητας των ποικίλων θεωρήσεων της παραδοσιακής μουσικής και του παραδοσιακού πολιτισμού αποτελεί βαθύτερο πρόβλημα της συνείδησης κάθε ανθρώπου. Πρόκειται για το πρόβλημα της κυριαρχίας της πολλαπλής συνειδητότητας του Εγώ σε βάρος μιας συνολικής ενιαίας αντίληψης του εαυτού. Η προοπτική μιας ενωτικής αντιμετώπισης των πολλαπλών θεωρήσεων τόσο των επιστημονικών γνωστικών αντικειμένων όσο και των πολιτικών κοινωνικών και πνευματικών μορφωμάτων της παραδοσιακής μουσικής και του παραδοσιακού πολιτισμού δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση. Όταν δεν αναλύσεται σε μια νοησιαρχική κριτική της νεωτερικότητας, ο μετα-νεωτερικός λόγος έχει τη δυνατότητα να απελευθερώσει τον ερμηνευτή της σύγχρονης πραγματικότητας από την ιστορική του υποκειμενικότητα. Να τον απελευθερώσει από το αδιέξοδο του κατακερματισμού της γνώσης το οποίο δεν διαφέρει από το αδιέξοδο του κατακερματισμού της συνείδησης. Αρκεί το υποκείμενο της συνείδησης να υποχωρήσει εντελώς από το προσκήνιο, αφήνοντας τη συνείδηση ανοιχτή ώστε να καταληφθεί πλήρως από το αντικείμενό της. Ιδίως όταν το αντικείμενο της συνείδησης είναι μια πνευματική πραγματικότητα η οποία δεν είναι δυνατόν να αναχθεί στις ιστορικές και τις ιδεολογικές συντεταγμένες μιας συγκεκριμένης συνθήκης ζωής, είτε αυτή αφορά στη νεωτερικότητα είτε όχι. Μια πραγματικότητα που δεν είναι άλλη από την ιερότητα της βιωματικής σχέσης του ανθρώπου-ερευνητή, αλλά και του ερευνητή-ανθρώπου, με τη μουσική και τον πολιτισμό του. Με την παράδοση της ζωής του.

## Βιβλιογραφία

- Ang, Ien (1992) «Hegemony-in-trouble: nostalgia and the ideology of the impossible in European cinema», στο Duncan Petrie (επιμ.), *Screening Europe: image and identity in contemporary European cinema*. Σελ. 21-31. London: British Film Institute.
- Auerbach, Erich (1953) *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (1981) *The dialogic imagination: four essays*. Μετάφραση Caryl Emerson & Michael Holquist. Επιμέλεια Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (επιμ.) (1997) *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Baudelaire, Charles (1964) «The painter of modern life», στο Jonathan Mayne (επιμ., μετφ.), *The painter of modern life and other essays*. Σελ. 1-40. London: Phaidon.
- Bogdanov, Vladimir & Woodstra, Chris & Erlewine, Stephen Thomas (επιμ.) (2001) *All music guide: the definitive guide to popular music*. San Francisco: Backbeat.
- Boissevain, Jeremy (1979) «Towards a Social Anthropology of the mediterranean», *Current Anthropology* 20.1:81-93.
- Boissevain, Jeremy (επιμ.) (1992) *Revitalizing European rituals*. London: Routledge.
- Boym, Svetlana (2001) *The future of nostalgia*. New York: Basic.
- Brill, Michael (1989) «Transformation, nostalgia and illusion in public life and public place», στο Irwin Altman & Ervin Zube (επιμ.), *Public places and spaces*. Σελ. 7-28. New York: Plenum.
- Butterworth, Katharine & Schneider, Sara (επιμ.) (1975) *Rebetika: songs from the old Greek underworld*. Athens: Komboloi.
- Certeau, Michel de (1984) *The practice of everyday life*. Μετάφραση Rendall, Steven F. Berkeley: University of California Press.
- Chase, Malcolm & Shaw, Christopher (επιμ.) (1989) *The imagined past: History and nostalgia*. Manchester & New York: Manchester University Press.



- Clifford, James (1986) «On ethnographic allegory», στο James Clifford & George Marcus (επιμ.), *Writing culture: the poetics and politics of Ethnography*. Σελ. 98-121. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Clifford, James & Marcus, George (επιμ.) (1986) *Writing culture: the poetics and politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Colebrook, Claire (2004) *Irony: the new critical idiom*. London & New York: Routledge.
- Cowan, Jane K. (1993) «Politics, identity and popular music in contemporary Greece», στο *Kampos. Cambridge Papers in Modern Greek* 1:1-22.
- DaSilva, Fabio B. & Faught, Jim (1982) «Nostalgia: a sphere and process of contemporary ideology», *Qualitative Sociology* 5:47-59.
- Davis, Fred (1977) «Nostalgia, identity and the current nostalgia wave», *Journal of Popular Culture* 11:414-24.
- Davis, John (1989) «The social relations of the production of History», στο Elisabeth Tonkin & Maryan McDonald & Malcolm Chapman (επιμ.), *History and ethnicity*. Σελ. 104-20. London: Routledge.
- Day, Gail (1999) «Allegory: between deconstruction and dialectics», *Oxford Art Journal* 22.1:105-18.
- Dika, Vera (2003) *Recycled culture in contemporary art and film: the uses of nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernandez, James & Huber, Mary Taylor (επιμ.) (2001) *Irony in action: Anthropology, practice, and the moral imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Flinn, Caryl (1992) *Strains of utopia: gender, nostalgia and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gennep, Arnold van (1960) *The rites of passage*. London: Routledge.
- Graburn, Nelson H. H. (1995) «Tourism, modernity and nostalgia», στο Akbar S. Ahmed & Cris N. Shore (επιμ.), *The future of Anthropology: its relevance to the contemporary world*. Σελ. 158-78. London: Athlone.
- Harvey, Penelope (1996) *Hybrids of modernity: Anthropology, the nation state and the universal exhibition*. London & New York: Routledge.

- Herzfeld, Michael (1987) *Anthropology through the looking glass: Critical Ethnography in the margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holdcroft, David (1983) «Irony as a trope, and irony as discourse», *Poetics Today* 4.3:493-511.
- Holst-Warhaft, Gail (1997) «Song, self-identity, and the Neohellenic», *Journal of Modern Greek Studies* 15.2:232-38.
- \_\_\_\_\_ (1975) *Road to rembetika: music of a Greek subculture*. Athens: Denise Harvey.
- Hutcheon, Linda (2000) «Irony, nostalgia, and the postmodern», στο Raymond Vervliet & Annemarie Estor (επιμ.), *Methods for the study of literature as cultural memory*. Σελ. 189-207. Atlanta, Georgia: Rodopi.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London & New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1988) *The politics of postmodernism*. London & New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1987) *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London & New York: Routledge.
- Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_ (1989) «Nostalgia for the present», *The South Atlantic Quarterly* 88.2:522-37.
- Κάβουρας, Παύλος (υπό έκδοση) «Δρώμενο και δραματολογία: η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του έθνικ», στο Κάβουρας, Παύλος (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση*. Αθήνα: Fagotto.
- \_\_\_\_\_ (2003) «Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας», στο *Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Σελ. 307-359. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- \_\_\_\_\_ (2000) «Το γλέντι στη Λέσβο (19ος-20ός αιώνας)», στο Χτούρης, Σωτήρης (επιμ.), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο*. Σελ. 173-242. Αθήνα: Εξάντας.
- \_\_\_\_\_ (1996) «Το καρπάθιο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών», στο *Λαϊκά δρώμενα: παλιές μορφές*

και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου. Σελ. 65-81. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού - Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού.

\_\_\_\_\_ (1995) «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση», στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*. Σελ. 17-36. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου 'Νικόλαος Δημητρίου'.

\_\_\_\_\_ (1993) «Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου», *Εθνολογία* 2:155-200.

Kavouras, Pavlos (υπό έκδοση) «Voices, meanings and identities: cultural reflexivity in the opening and closing ceremonies of the XXVIII Olympiad in Athens», στο *Making music, making meaning*. International Association for the Study of Popular Music.

\_\_\_\_\_ (2006) «Ethnographies of dialogical singing, dialogical ethnography», *Music and Anthropology* 10, στο [http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number10/kavour/kav\\_0.htm](http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number10/kavour/kav_0.htm)

\_\_\_\_\_ (1990) *Ghlendi and xenitia: The poetics of exile in rural Greece (Olymbos, Karpathos)*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ann Arbor. Michigan: UMI Research Press.

Lewis, Clive Staples (1981) *The allegory of love. A study in Medieval tradition*. New York: Oxford University Press.

Lipsitz, George (1990) *Time passages: collective memory and American popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacAloon, John J. (1984) «Olympic Games and the theory of spectacle in modern societies», στο MacAloon, John J. (επιμ.), *Rite, drama, festival, spectacle: rehearsals toward a theory of cultural performance*. Σελ. 241-80. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

MacCannell, Dean (1992) *Empty meeting grounds: the tourist papers*. London & New York: Routledge.

Madsen, Deborah L. (1994) *Rereading allegory: a narrative approach to genre*. New York: St. Martin's Press.

Marcus, George E. & Fischer, Michael M. J. (1986) *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- McCann, Willis H. (1941) «Nostalgia: a review of the literature», *Psychological Bulletin* 38:165-82.
- McPherson, Tara (2003) *Reconstructing dixie: race, gender, and nostalgia in the imagined South*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος (1998) «Νοσταλγία» s.v., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Mifsud-Chircop, Gorg (επιμ.) (1999) *Maltese folksong 'Ghana': a bibliography and resource material*. Malta: University of Malta Press.
- Pina-Cabral, João (1987) «Paved roads and enchanted Mooresses: the perception of the past among peasant population of the Alto Minho», *Man* 22:715-35.
- Rist, Peter (1989) «Nostalgia: stars and genres in American pop culture», *Canadian Review of American Studies* 20.1:111-17.
- Robertson, Roland (1990) «After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization», στο Bryan Turner (επιμ.), *Theories of modernity and postmodernity*. Σελ. 45-61. Newbury Park, California: Sage.
- Rosaldo, Renato (1989) «Imperialist nostalgia», *Representations* 26:107-22.
- Sant Cassia, Paul (2000) «Exoticizing discoveries and extraordinary experiences: 'traditional' music, modernity, and nostalgia in Malta and other Mediterranean societies», *Ethnomusicology* 44.2:281-301.
- Santos, João Dos (1987) «The gangster reformed», *Musical Traditions* 7:12-20.
- Shumway, David R. (1999) «Rock'n'roll sound tracks and the production of nostalgia», *Cinema Journal* 38.2:36-51.
- Slemon, Steven (1988) «Post-colonial allegory and the transformation of History», *Journal of Commonwealth Literature* 23.1:157-68.
- Soja, Edward W. (1996) *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge & Oxford: Blackwell.
- Stauth, Georg & Turner, Bryan S. (1988) «Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture», *Theory, Culture and Society* 5.2-3:509-26.
- Steiner, George (1974) *Nostalgia for the absolute*. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation.
- Stewart, Susan (1984) *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

- Stewart, Kathleen (1988) «Nostalgia: a polemic», *Cultural Anthropology* 3.3:227-41.
- Stokes, Martin (1996) «History, memory, and nostalgia in contemporary Turkish musicology», *Music and Anthropology* 1 στο <http://www.provincia.venezia.it/levi/ma/index/number1/stokes1/st1.htm>.
- \_\_\_\_\_ (1992) *The arabesk debate: music and musicians in modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press & New York: Oxford University Press.
- Stokes, Martin (επιμ.) (1994) *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Tannock, Stuart (1995) «Nostalgia critique», *Cultural Studies* 9.3:453-64.
- Taussig, Michael (1993) *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. London & New York: Routledge.
- Turner, Bryan S. (2001) «Mourning bodies and cultural nostalgia», *Body and Society* 7.4:97-102.
- \_\_\_\_\_ (1987) «A note on nostalgia», *Theory, Culture and Society* 4:147-56.
- Turner, Victor (1984) «Liminality and the performative genres», στο MacAloon, John J. (επιμ.), *Rite, drama, festival, spectacle: rehearsals toward a theory of cultural performance*. Σελ. 19-41. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Vernon, Paul (1998) *A history of the Portuguese fado*. Aldershot: Ashgate.
- Walsh, Richard (2003) «Fictionality and mimesis: between narrativity and fictional worlds», *Narrative* 11.1:110-21.
- Whalley, George (1967) *Poetic process: an essay in poetics*. Cleveland, Ohio: Meridian.
- Wintle, Justin (επιμ.) (2002) *Makers of modern culture: makers of culture*. London & New York: Routledge.

## Περίληψη

Η δημοτικότητα και η εμπορική αξία της νοσταλγίας είναι αδιαμφισβήτητη στη σύγχρονη εποχή. Στις τελετές έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων που έγιναν στην Αθήνα το 2004 κυριάρχησε η νοσταλγική αντίληψη του ελληνισμού ως κοιτίδας ενός διαχρονικού οικουμενικού ανθρωπισμού. Αλλά και ως αναλυτική έννοια η «νοσταλγία» έχει ιδιαίτερη μεθοδολογική και επιστημολογική σημασία στη με-

τανεωτερική κριτική, ιδίως όσον αφορά στη διεπιστημονική διερεύνηση της δημοφιλούς κουλτούρας (popular culture). Με βασικό άξονα τη θεώρηση της σχέσης νοσταλγίας και ειρωνείας, που κάνει η Linda Hutcheon, εξετάζονται οι νεωτερικές και μετανεωτερικές αντιλήψεις της έννοιας «νοσταλγία» σε συνάρτηση με την έννοια «ειρωνεία». Η προβληματική της νοσταλγίας μεταφέρεται στο γνωστικό πεδίο της μουσικής ανθρωπολογίας και ειδικότερα σε δύο εθνογραφικές περιπτώσεις που αφορούν τις μουσικές παραδόσεις της Τουρκίας (Stokes) και της Μάλτας (Sant-Cassia), καθώς επίσης και ορισμένες άλλες μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου. Ακολούθως, η «νοσταλγία» συναντά την έννοια «αλληγορία» και ως «αλληγορία της νοσταλγίας» αποκτά μια διακριτή πολιτική (ειρωνική) και συμβολική (ψυχολογική) σημασία. Το άρθρο ολοκληρώνεται με μια συμβολική αλληγορία, η οποία περιστρέφεται γύρω από τη βιωματική μου σχέση με το Γιώργο Αμαργιανάκη.

## *Ρένα Λουτζάκη*

### *Ο παραδοσιακός χορός. Παλιές μορφές, νέες ερμηνείες: Με αφορμή την 3η Συνάντηση των Μάρηδων, στη Θράκη*

Τα τελευταία είκοσι χρόνια, με την άνθιση των κοινωνικών επιστημών και στη χώρα μας, παρατηρούνται ουσιαστικές ανακατατάξεις στην ανάγνωση και μελέτη του ελληνικού χορού καθώς γίνονται ουσιαστικές προσπάθειες ένταξης της μελέτης του κάτω από την ομπρέλα της ανθρωπολογίας και την παράλληλη εφαρμογή σύγχρονων θεωριών που αγγίζουν θεματικές όπως: τα λαϊκά δρώμενα και η ανάδειξη τους σε προϊόντα της πολιτιστικής κληρονομιάς, ο θεσμός των πολιτιστικών συλλόγων, η συμβολή των πολιτιστικών συλλόγων στην ανάπτυξη ενός τόπου, και εν γένει ζητήματα που άπτονται της «παραδόσης» (Λουτζάκη 2004:6-10). Στις μελέτες αυτές κάποιες από τις θέσεις που προτείνονται αναφέρονται, για παράδειγμα, στην πολιτική χρήση του χορού στη διαχείρισή του από τους τοπικούς φορείς, καθώς και στην οργανωμένη παρέμβαση του Κράτους, μέσω της οποίας επιχειρείται η επίδειξη εξουσίας – η έκφραση δηλαδή, της ισχύος του Κράτους και στον τομέα του πολιτισμού – που εν πολλοίς οδηγεί «στη νομιμοποίηση της πολιτισμικής του ηγεμονίας» (Lane 1981). Κάποιες άλλες θέσεις αναδεικνύουν το χορό, τη μουσική, το τραγούδι ως εργαλεία των κοινοτήτων που αποσκοπούν στη μορφοποίηση ταυτοτήτων διαφορετικών επιπέδων όπως φύλου, ταξικές, εθνοτικές ή και εθνικές (Herzfeld 1982, Manos 2003), άλλες πάλι, εστιάζουν σ' εκείνα τα στοιχεία των τελετουργιών (Turner 1982) η πολιτιστική διάσταση των οποίων αναδεικνύεται μέσα από τον τουρισμό και τη νεωτερικότητα (Boissevain 1992, Σκουτέρη 1996, Κάβουρας 1999) ενώ άλλες αναφέρονται στην αναβίωση ή επινόηση των δρωμένων ως κατηγορηματικών δηλώσεων της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας κατ' αντιπαράθεση στις ομογενοποιητικές δυνάμεις τόσο της Ευρωπαϊκής όσο και της παγκόσμιας ένταξης (Foley 2001, Παπαπαύλου, στο παρόν).

Στη συζήτηση για τα πολιτιστικά αυτά δρώμενα, οι έννοιες «παλαιό» και «νέο» / «παραδοσιακό» και «μοντέρνο» αναπόφευκτα εμπλέκονται (Σκουτέρη 1996:132, Λιάβας 1999, Sant Cassia 2000). Συχνά, πιστεύεται, όπως διεξοδικά υποστηρίζεται από τον Sant Cassia, ότι οι δύο αυτοί όροι έχουν δεδομένες και ξεκάθαρες σημασίες, ιδιαίτερα, θα πρόσθετα, όταν αυτές ερευνώνται στο επίπεδο μιας κοινότητας ή από την άποψη η οποία προλειαίνει το έδαφος για κρατικές ή άλλες παρεμβάσεις (Herzfeld 1987, Loutzaki 2001). Η άποψη αυτή ισχύει και στις περιπτώσεις όπου ο όρος «παραδοσιακό» χρησιμοποιείται με ειρωνικό τρόπο, προξενώντας ερωτηματικά για τις στρατηγικές περιθωριοποίησης κάποιων χορών ή εθίμων που παλιότερα χρησιμοποιούνταν ως τελετουργία, διασκέδαση ή ψυχαγωγία (Σκουτέρη 1996:147). Το τι ονομάζουμε «παραδοσιακό» και τι μοντέρνο, αυθεντικό ή κίβδηλο, φολκλορικό ή αναβιωμένη παράδοση είναι ζητήματα που τίθενται σε συζήτηση. Για παράδειγμα, η ανάδειξη ενός χορού, μιας μουσικής, σε «παραδοσιακό είδος» ή «προϊόν πολιτιστικής κληρονομιάς» γεμίζει υπερηφάνεια, δημιουργεί ενοχές, υπεροψία, ακόμα και υποχρεώσεις. Ή πάλι, η παράσταση με θέμα τον παραδοσιακό χορό παραπέμπει σε μια πρωτοβουλία ερασιτεχνών και, ως εκ τούτου, αποτιμάται ως υποδεέστερο θέμα έναντι των αντίστοιχων παραστάσεων του κλασικού ή του μοντέρνου χορού, που αποτιμώνται ως έργα υψηλής τέχνης. Στην ανακοίνωση αυτή, με αφορμή την 3<sup>η</sup> Συνάντηση των Μάρηδων, όπου το παραδοσιακό και το νεωτερικό συμβιώνουν με μια ιδιότυπη σχέση, θα υποστηρίξω ότι το ζήτημα δεν τίθεται στο επίπεδο της συζήτησης περί αναζωογόνησης της παράδοσης, – ένα θέμα που εύστοχα υποστηρίζει και επεξεργάζεται ο Cassia αναφορικά με τη μουσική στη Μάλτα (2000) – αλλά ότι η σχέση ανάμεσα στο παραδοσιακό και το μοντέρνο επαναπροσδιορίζεται με νέο τρόπο. «Τί είναι παραδοσιακό και τί νεωτερικό» υποστηρίζει ο Sant Cassia «δεν έγκειται στο γεγονός ότι εναλλάσσονται το ένα ανεξάρτητα από το άλλο – δηλαδή ότι φεύγει το ένα, για να έρθει το άλλο, ότι ολοκληρώνει τον κύκλο του το ένα, για να ξεκινήσει τον κύκλο του το άλλο –, αλλά στο ότι η ρητορική τους αντίθεση και διάρθρωση – το ένα δηλαδή για το άλλο – γίνεται ασαφές» (Sant Cassia 2000:282).



Στον Έβρο η έννοια της νεωτερικότητας αναφορικά με το χορό κερδίζει έδαφος μέσω της έξαρσης της παραδοσιαρχίας που χρονικά συμπίπτει με την επιστροφή της πρώτης γενιάς των μεταναστών της Γερμανίας, οι οποίοι, σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας και επανένταξης τους στην κοινότητα, δραστηριοποιούνται σε συλλόγους, όπου μέσω αυτών αναζητούν έθιμα και τελετουργίες που είχαν βιώσει στο παρελθόν – πριν δηλαδή ξενιτευτούν – τα οποία τα φέρνουν στην επιφάνεια, και με την επαναληπτική διήγηση ως αναβιωμένο είδος – «τα έθιμα των παπούδων μας» – τα ανάγουν σε σημαντικά γεγονότα. Η διήγηση, πέρα του ότι σχηματοποιεί εικόνες, μετατρέποντας ένα ρευστό και άυλο συμβάν σε υλικό προϊόν, δίνοντας του σχήμα και μορφή, επιτρέπει στον ακροατή να απομονώσει κάποια σημεία της διήγησης ως τα πλέον σημαντικά έναντι των δευτερευόντων ή αυτών που αποσιωπούνται, παρέχοντάς τη δυνατότητα αυτά να τα συγκρίνει με αντίστοιχα έθιμα άλλων περιοχών. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, που το εν λόγω εύρημα «παραστασιοποιείται», εκτός από το χρόνο (ημερομηνία ή εποχή) που παραδοσιακά το έθιμο αυτό υλοποιείται, μπορεί επιπλέον να ενταχθεί και στα προγράμματα που κάθε πολιτιστικός φορέας οργανώνει την περίοδο του καλοκαιριού προς τέρψη του κοινού. Με την τοποθέτηση του χορού στη θεατρική σκηνή, το χορευτικό δρώμενο από καθημερινή πρακτική μεταμορφώνεται σε θεατρικοποιημένο είδος που απαιτεί κατανομή ρόλων, σκηνική διευθέτηση, λεκτική και κινησιολογική παρέμβαση. Η καλλιτεχνική αυτή αντιμετώπιση επιτρέπει κάποια μέρη του δρωμένου να προβάλλονται σαν κάτι το ξεχωριστό και ιδιαίτερο, καθώς η παράσταση πέρα του ψυχαγωγικού, αποσκοπεί σε μια πλουραλιστική εκδήλωση διαφορών – «εμείς στο χωριό μας το κάνουμε με τον τρόπο αυτό, στο άλλο το ερμηνεύουν διαφορετικά». Αποτέλεσμα, οι διαφορές να τοποθετούνται στο επίπεδο του εμείς και οι άλλοι, με μια διάθεση διάκρισης, έκφραση υπεροχής και κυριαρχίας: «τα δικά μας είναι τα καλύτερα, τα πλέον αυθεντικά, έναντι των άλλων». Η διαδικασία αυτή παραπέμπει στην τάση που ισχύει σήμερα στον Έβρο, όπου πολλές από τις κοινότητές του, με την προβολή των τοπικών εθίμων μέσω τηλεόρασης, φεστιβάλ ή των πολιτιστικών ανταλλαγών, δεν στοχεύουν αποκλειστικά στη σύνδεση των εθίμων με την τοπική

τους παράδοση – η διάσταση αυτή θεωρείται δεδομένη – αντίθετα, επιδιώκουν τον τρόπο με τον οποίο οι παραδόσεις αυτές – με βάση τις διαφορές – συγκροτούν μια ξεχωριστή διακριτή οντότητα έναντι κάποιων άλλων ομοειδών. Οι διαφορές ανάμεσα στα δικά τους έθιμα και τα έθιμα των άλλων εξειδικεύεται στις αντιθέσεις που είναι τόσες όσες και οι διαφορετικοί τρόποι να δηλώσει κανείς αυτές τις διακρίσεις. Με αποτέλεσμα, οι διαφορές να ξεπερνούν το επίπεδο της επισήμανσης, να αποκτούν αξία και σημασία και να ανάγονται σε πολιτιστικό κεφάλαιο, αφού μέσω της παράστασης επιδιώκεται η διατήρησή τους στο χρόνο, η ενίσχυση της πολιτιστικής κληρονομιάς της κοινότητας από την οποία πηγάζουν και, επομένως, η διατήρηση της θέσης της στο «λαογραφικό γίγνεσθαι» της χώρας ως μια κοινότητα που έχει παράδοση (Λουτζάκη 2003:105-06). Στο πλαίσιο αυτό, το θέμα που αναδεικνύεται είναι «το μέσο της αναπαράστασης» (Cassia 2000:282), δηλαδή, η αγωνία για τους χορούς που χάνονται, οι τύψεις για μια χαμένη εποχή που δεν θα επιστρέψει ποτέ ίδια, η αναζήτηση στοιχείων του παρελθόντος και η αναγωγή τους σε προϊόντα πολιτιστικής κληρονομιάς, συμβολικό και οικονομικό κεφάλαιο για λογαριασμό της κοινότητας, με επακόλουθο να πυκνώνει η αντίδραση στα άτομα που εμμένουν στην καταστράγγιση της εξαφάνισης των εθίμων αυτών και την αντικατάστασή τους με άλλα νεώτερα. Αντιμετωπίζοντας την κατάσταση με θετική διάθεση, υποστηρίζω ότι η τακτική αυτή συνθέτει ένα νέο τρόπο του να μιλήσεις για το παρόν αναφορικά με το παρελθόν, όπως για παράδειγμα, για το τραγούδι<sup>1</sup> των γυναικών της Παταγής, οι οποίες στις δημόσιες εμφανίσεις με το Σύλλογό τους επιλέγουν να χορεύουν με το στόμα – όπως συνήθιζαν παλιά – με το τραγούδι δηλαδή, χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Κι αυτό

---

<sup>1</sup> Στο κείμενο υιοθετώ τον όρο «τραγούδι» που εισάγεται από τους Νιτσιάκο και Μάντζο αντί του όρου «τραγούδι» γιατί, όπως επισημαίνεται, «απ' τη μια μεριά τονίζεται η κοινωνική, τελετουργική και επιτελεστική διάσταση και από την άλλη διαφοροποιείται η μεθοδολογική πρακτική από τις προηγούμενες προσεγγίσεις, που ασχολήθηκαν με τα τραγούδια σαν να ήταν μόνο κείμενα (Νιτσιάκος & Μάντζος 2002:135).

επειδή πιστεύουν ότι το τραγούδι, εκτός από την ευχαρίστηση που τους προξενεί, ενδυναμώνει την ταυτότητα και την ιστορία του τόπου τους, τόσο στις δημόσιες εμφανίσεις του Συλλόγου όσο και ενδοκοινοτικά.

Εστιάζοντας στον ιθαγενή λόγο και την περιγραφή της διαδικασίας σε βάθος μικροκλίμακας, στο κείμενο αυτό θα ασχοληθώ με ζητήματα που αναφέρονται στις πολιτισμικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα σε ομοειδείς κοινότητες σε συγχρονικό επίπεδο. Με οδηγό το νεωτερικό, την κριτική και την αντιπαράθεση του παλαιού με το σημερινό και του κατεστημένου με τις ανατροπές του θα επιχειρήσω να ερμηνεύσω ανθρώπινες συμπεριφορές και δράσεις που προκαλούν ασυνήθιστα γεγονότα τα οποία αναδύονται μέσα από άγνωστα, κυρίως, συμφραζόμενα. Πέρα, όμως, από τα τμήματα που σχετίζονται με το γενικό προσανατολισμό της μελέτης και αφορούν θεμελιώδη ζητήματα αναφορικά με τα προϊόντα της πολιτιστικής κληρονομιάς ενός τόπου – όπως για παράδειγμα, το χορό, τη μουσική και το τραγούδι – η «πυκνή περιγραφή» των διαφορετικών επεισοδίων αποσκοπεί στην κατανόηση της σημασίας των πολιτιστικών συλλόγων στη ζωή των αγροτικών κοινωνιών του Έβρου και τη συμβολή τους στην αναζωογόνηση της τοπικής παράδοσης ως διακριτών, διαφορετικά χρωματισμένων και απολύτως περιγεγραμμένων συνόλων της ανθρώπινης ποικιλομορφίας, το καθένα από τα οποία θα πρέπει να εξεταστεί και να αξιολογηθεί στη δική του εσωτερική συνάφεια. Κι αυτό γιατί το κάθε σύνολο υπακούει σε διαφορετικούς κανόνες κοινωνικής δράσης που υπαγορεύονται από διαφορετικούς τυπικούς ηθικούς κανόνες. Συγκεκριμένα, θα ασχοληθώ με τα μέλη του Μορφωτικού Πολιτιστικού Συλλόγου Παταγής, τα οποία με την προτροπή του δασκάλου τους, σε μια προσπάθεια αναζωπύρωσης του «παραδοσιακού» τρόπου ερμηνείας του χορού τους στις κοινές εκδηλώσεις, όπου δηλαδή, λαμβάνουν μέρος μαζί με συγγενικές με την κοινότητά τους ομάδες – όπως για παράδειγμα στις ετήσιες Συναντήσεις των Μάρηδων<sup>2</sup>– έχουν υιοθετήσει μια

---

<sup>2</sup> Ως Μάρηδες φέρεται μια ομάδα Θρακών που αριθμητικά δεν ξεπερνά τα

περιθωριοποιημένη πρακτική του παρελθόντος, «το χορό με το στόμα», που πρακτικά σημαίνει την υποστήριξη του χορού με τραγούδι που οι ίδιες οι γυναίκες ερμηνεύουν. Η ενέργεια αυτή ενώ φαίνεται να ανακαλεί μια πρακτική του παρελθόντος – τότε δηλαδή που χωρίς την παρουσία των ανδρών στον κύκλο οι σημερινές εξηντάρες γυναίκες ως κοπέλες οργάνωναν χορό στο μεσοχώρι χωρίς υποστήριξη της γκάιντας ή της φλογέρας – γίνεται στο σήμερα, με ένα πνεύμα που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «δύναμη της συλλογικότητας» που είναι μοναδικό και διακριτό από άλλους πολιτισμούς. Ο συλλογικός αυτός τρόπος είναι τελικά που προσδίδει την ξεχωριστή ιδιότητα και ταυτότητα των γυναικών αυτών, επαναπροσδιορίζοντας συγχρόνως την παράδοσή τους. Η επιλογή των γυναικών της Παταγής να αναθερμάνουν μια παλιά τεχνική αντιτίθεται στην επιβολή μιας νεωτερικής αντιμετώπισης που καταστρατηγείται από την Ομοσπονδία των Σωματείων των Μάρηδων –δηλαδή οι χοροί που κάθε κοινοτικό διαμέρισμα που μετέχει στη γιορτή και έχει αποφασίσει να παρουσιάσει να συνοδεύονται από μια και μοναδική ορχήστρα– και εφαρμόζεται στην κατ’ έτος εορταστική εκδήλωση με την επωνυμία «Συνάντηση των Μάρηδων». Η πολιτική αυτή έχει ήδη εφαρμοστεί και στις επτά συναντήσεις που έχουν πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα στα χωριά του Ερυθροποτάμου και αναφέρεται στο ρόλο μιας σύγχρονης σύνθεσης μουσικού συγκροτήματος – που επιλέγεται κάθε φορά από την οργανώτρια κοινότητα για να υποστηρίξει το χορό των κοινοτήτων που μετέχουν στη γιορτή – στη διατήρηση των πολιτισμικών χαρακτηριστικών κάθε μιας, αφού το άκου-

---

20.000 άτομα και τα οποία ζουν σε δεκατρία χωριά στο βόρειο τμήμα του νομού Έβρου. Κάποιοι μιλούν ότι ήταν καπετανέοι – άρα υπάρχει σχέση με τη θάλασσα, από το λατινικό mare – και με τον τρόπο αυτό δικαιολογούν το γεράνιο χρώμα του παντελονιού της ανδρικής ντυμασίας, και επιπλέον, το γεγονός ότι πολλά τραγούδια τους αναφέρονται στη θάλασσα. Άλλοι προτάσσουν ως τόπο προέλευσης το Μωρηά, ενώ λίγοι είναι αυτοί που μιλούν για καταγωγή από την Ήπειρο. Εικασίες περί της καταγωγής υπάρχουν πολλές, καμιά όμως δεν υποστηρίζεται με σαφήνεια από γραπτές πηγές. Για την προέλευση του όρου «Μάρηδες» βλ. και Ασπρογέρακας 2001:19-20.

σμα που αναπαράγει ομογενοποιεί τους διαφορετικούς σκοπούς με τον έναν και μοναδικό τρόπο που χειρίζεται τα όργανα, ενώ παράλληλα, λόγω τονικότητας – τα ηχεία μεγεθύνουν τον ήχο – επιβάλλει τη σιωπή στις ομάδες που επιθυμούν να διαφοροποιηθούν και να «χορέψουν με το στόμα» (*a capella*, δηλαδή, χωρίς οργανική υποστήριξη).<sup>3</sup>

## Οι Συναντήσεις των Μάρηδων

Αξιολογώντας τη σημασία της εορταστικής εκδήλωσης με την επωνυμία «Συνάντηση των Μάρηδων», γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι δεν συμπίπτει με καμία θρησκευτική γιορτή ή ιστορική επέτειο. Είναι μια ετήσια σύναξη, μια γιορτή με τη μορφή παράστασης που την οργάνωσή της αποφάσισαν από κοινού τα διοικητικά συμβούλια των πολιτιστικών σωματείων που εκπροσωπούν τις δεκατρείς κοινότητες των Μάρηδων.<sup>4</sup> Δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη γιορτή και στο συμβολισμό που εκπέμπει, τα δεκατρία σωματεία που αυτεπάγγελτα μετέχουν σε κάθε διοργάνωση, στοχεύουν στη σύσφιξη των μελών τους – κατ' επέκταση και των κοινοτήτων που εκπροσωπούν – σε μια ομαδική μάζωξη, ενώ συγχρόνως, μέσω της παράστασης επιτυγχάνεται και η προβολή της «φυλής» στην οποία

---

<sup>3</sup> Για την αθρόα συμμετοχή των ατόμων, η γιορτή των Μάρηδων πραγματοποιείται σε μεγάλους χώρους – γήπεδο ή πλατεία – όπου η πλατφόρμα για τους οργανοπαίκτες που χειρίζονται ηλεκτρικά πλέον τον ήχο, ενισχύεται με μικροφωνική εγκατάσταση για την αναπαραγωγή του (κάθε όργανο είναι συνδεδεμένο με μικρόφωνο). Αντίθετα, ο «χορός με το στόμα» που εκτελείται από μια ομάδα γυναικών δεν εκπληρεί τα κριτήρια μια σωστά οργανωμένης παρουσίας, καθώς το τραγούδι των γυναικών ακούγεται φτενό και χάνεται στο χώρο.

<sup>4</sup> Τα δεκατρία χωριά των Μάρηδων είναι: Στέρνα (παλαιότερη ονομασία Τατάρκοι), ενώ στην κάτω πλευρά βρίσκονται οι κοινότητες Ασπρονέρι (Αχμπουνάρι), Βασιλικά (Καράμπουναρι), Κυανή (Τσαουσλί), Ασβεστάδες (Κερέσκιοι) και Κουφόβουνο (Ιντζές) που ευθυγραμμίζονται με την πόλη του Διδυμοτείχου. Τα υπόλοιπα χωριά είναι: Νεοχώρι (Γενίκιοι), Παταγή (Παζαρλί), Αμπελάκια (Κουλακλί), Ποιμενικό (Τσαμπανλί), Σιτοχώρι (Σκουροχώρι), Μάνη (Κατήκιοι) και Καρωτή (Κορτζί).

ανήκουν ως αυτοτελής οντότητα. Η αρχική ιδέα της γιορτής οφείλεται στην πρωτοβουλία του Πολιτιστικού Συλλόγου Σιτοχωρίου, που εισηγείται την οργάνωση ενός ετήσιου ανταμώματος, ανάλογο με το ετήσιο πανελλήνιο ανάμωμα των Σαρακατσαναίων που εδώ και χρόνια πραγματοποιείται με τεράστια επιτυχία στο Περούλι Τρικάλων. Διαφέρει όμως, στο ότι στο Περούλι μετέχουν ολόκληρες οικογένειες σ' ένα κοινό συμπόσιο και γλέντι ενώ στη γιορτή των Μάρηδων, οι κοινότητες εκπροσωπούνται με τις οργανωμένες τους χορευτικές ομάδες που ανήκουν σε κάποιο πολιτιστικό ή γυναικείο φορέα. Η ιδέα διοργάνωσης υποστηρίχτηκε θερμά από τις γυναίκες του Συλλόγου Σιτοχωρίου, αφού έγινε γρήγορα κατανοητό ότι το μήνυμα που θα έστελναν μέσω της κοινής γιορτής – η πρόταση αφορούσε και τα δεκατρία χωριά – θα γινόταν εμφανής η πρόθεση των Μάρηδων να οργανωθούν ως «φυλή» καθιερώνοντας μια «δική» τους ημέρα που θα συμβόλιζε, έστω και με έμμεσο τρόπο, την επιστροφή στις συνήθειες και στις παραδόσεις του παρελθόντος, συγχρόνως δε, μέσω της παρουσίας των χορών, κάθε κοινότητα θα είχε την ευκαιρία να προβάλει τα δικά της έθιμα, τη δική της κουλτούρα. Για μια τέτοια μεγαλειώδη κοινή πολιτιστική διοργάνωση, το γεγονός ότι οι δεκατρείς κοινότητες ήταν διασκορπισμένες ένθεν και ένθεν του Ερυθροποτάμου,<sup>5</sup> στο βόρειο τμήμα του Έβρου, πιθανόν να ήταν ένα επιχείρημα που θα λειτουργούσε ως ανασταλτικός παράγων. Όπως όμως εκφράστηκε στο πρώτο κείμενο της άτυπης επιτροπής που συστάθηκε για να εξετάσει το ενδεχόμενο πραγμάτωσης μιας παρόμοιας με των Σαρακατσάνων μάζωξης, έντονη υπήρχε η πίστη ότι μπροστά στη δυνατή συγκίνηση που θα

---

<sup>5</sup> Με την εφαρμογή του σχεδίου Καποδίστριας το 2000, οι δεκατρείς κοινότητες των Μάρηδων κατανέμονται στους ακόλουθους τέσσερις δήμους: Νέας Βύσσης, Ορεστιάδας, Διδυμοτείχου και Μεταξάδων. Κατακερματισμένες διοικητικά, οι κοινότητες αυτές δεν αποτελούν πλέον ένα ενιαίο σύνολο, καθώς η νέα διοικητική διεύθεσή τους έχει επηρεάσει τις μεταξύ τους επαφές σε πολλαπλά επίπεδα. Αποτέλεσμα, η συνάντηση των Μάρηδων να θεωρείται μια εξαιρετική ευκαιρία ενδυνάμωσης της φυλής τους.

έδινε μια τέτοια «συνάντηση» θα υποχωρούσαν όλα τα εμπόδια. Έτσι, σε απομίμηση μιας άλλης πετυχημένης γιορτής, γεννήθηκε ο θεσμός της «Συνάντησης των Μάρηδων», μια γιορτή που είχε τη δική της φυσιογνωμία και το δικό της περιεχόμενο.

Ένα από τα πρώτα ζητήματα που τέθηκε στο τραπέζι των συζητήσεων ήταν ο ορισμός του τόπου και του χρόνου διοργάνωσης. Ως χρόνος, ορίστηκε η τελευταία Κυριακή του Ιουλίου, εποχή που τα χωριά σφύζουν από κόσμο και θα ήταν μια καλή ευκαιρία και στους μετανάστες να βιώσουν μια μέρα παράδοσης. Ως προς τον τόπο αποφασίστηκε κάθε χρόνο η γιορτή να φιλοξενείται σε διαφορετικό χωριό, μια κυκλική δηλαδή διαδικασία που θα έδινε την ευκαιρία σ' ένα νέο Σύλλογο να αναλάβει τη διοργάνωση της εκδήλωσης, ώστε αφενός να εξασφαλιστεί η βιωσιμότητα της γιορτής και αφετέρου η κοινότητα που θα αναλάμβανε την οργάνωση θα ανανεώνει την πίστη της και την υποστήριξή της στο θεσμό. Το δεύτερο ζήτημα αφορούσε το είδος της γιορτής και το περιεχόμενό της. Ως προς το είδος της εκδήλωσης αποφασίστηκε να έχει τη μορφή «επίδειξης», δηλαδή, κάθε σύλλογος (μορφωτικός, λαογραφικός, γυναικών) με το χορευτικό του, φέροντας την τοπική φορεσιά, να παρουσιάζει ένα δεκάλεπτο πρόγραμμα διανθισμένο με υλικό από την κοινότητά του. Αποφασίστηκε επίσης η γιορτή να υποστηρίζεται μουσικά από ένα μουσικό συγκρότημα, επιλογής κάθε οργανώτριας κοινότητας, το οποίο θα αναλάμβανε αρχικά το οργανωμένο θέαμα (την παρουσίαση των ομάδων) και, στη συνέχεια, και το ελεύθερο γλέντι που θα ακολουθούσε για τη διασκέδαση των θεατών. Ένα τελευταίο ζήτημα ήταν η εύρεση ονόματος για τη γιορτή. Η επωνυμία που αρχικά επικράτησε ήταν: «Συνάντηση των Γαλαζοβράκηδων», όρος που σημειολογικά παραπέμπει στο βασικό ένδυμα της ανδρικής ντυμασιάς (το σύνολο του ανδρικού ενδύματος), το οποίο, ως υλικό διακριτό στοιχείο, αφενός εντοπίζεται σε συγκεκριμένα χωριά στο χάρτη, αφετέρου δε διαφοροποιεί τα χωριά αυτά από τα όμορα προσφυγικά χωριά που τα περιβάλλουν. Η φράση «είμαστε γαλαζοβράκηδες» που ήταν σε ισχύ τότε που οι άντρες έφεραν το γεράνιο βρακί (παντελόνι), ίσχυε ακόμα και μετά το '40, εποχή που άρχισε η αντικατάστασή του από το αντίστοιχο «φράγκικο». Ήταν λοιπόν αναμενόμενο, ο όρος που ταυτίζεται και στη συνείδηση των

κατοίκων με τις δεκατρείς αυτές κοινότητες, να προταθεί ως επωνυμία της γιορτής.

Η 1η Συνάντηση των Γαλαζοβράκηδων, λοιπόν, πραγματοποιήθηκε στην κοινότητα Σιτοχωρίου, η οποία, ως εμπνευστής του θεσμού, ανέλαβε την διοργάνωση της γιορτής, τον Ιούλιο του 2000.<sup>6</sup> Όπως ελέγχθηκε, παρά τις ελλείψεις που οφείλονταν στην παρθενική προσπάθεια των γυναικών του Σιτοχωρίου να οργανώσουν μια τέτοιου είδους μεγαλειώδη γιορτή, η πρώτη αυτή συνάντηση θεωρήθηκε επιτυχημένη, θέτοντας βάσεις για την επόμενη χρονιά, αρτιότερη διοργάνωση, ισχυροποίηση του θεσμού και καθιέρωσή του σε ετήσια βάση.

Την επαύριον της διοργάνωσης, με εφόδιο την απήχηση της πρώτης σύναξης και με πρόσχημα την ανάγκη δημιουργίας ενός συντονιστικού οργάνου που θα αναλάμβανε τα διαδικαστικά της συνάντησης, μια μικρή ομάδα γυναικών με πολιτικές βλέψεις έδρασε τάχιστα και πέτυχε τη συσπείρωση των κοινοτήτων με τη σύσταση ενός θεσμικού οργάνου, το οποίο πέραν των άλλων δραστηριοτήτων – όπως εκτέθηκαν στο καταστατικό του – θα έθετε υπό την αιγίδα του ως κορυφαίο γεγονός την εν λόγω Συνάντηση. Έτσι, το Μάρτιο του 2001, ιδρύεται η *Ομοσπονδία των Σωματείων των Μάρηδων*, τα ιδρυτικά μέλη της οποίας ήταν οι Πρόεδροι και οι Γενικοί Γραμματείς των Πολιτιστικών Συλλόγων και Συλλόγων Γυναικών, ως εκπρόσωποι των δεκατριών Μαραϊικών κοινοτήτων. Στην πρώτη συνεδρία, με εισήγηση της Προέδρου της Ομοσπονδίας, επικυρώνεται και η αλλαγή της επωνυμίας της γιορτής από τον χωριάτικο τίτλο «Συνάντηση των Γαλαζοβράκηδων», που παρέπεμπε στην παλιά δύσκολη αγροτική ζωή, στις λάσπες και τις κακουχίες και στα συμπλέγματα των αγροτών που εγκαταλείπουν την ύπαιθρο για να

---

<sup>6</sup> Ο εορτασμός περιελάμβανε: δοξολογία, την παρουσίαση των χορών από τις αντιπροσωπείες των δεκατριών κοινοτήτων στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο της κεντρικής πλατείας, φαγητό και ξεφάντωμα με χορό που σηματοδότησε και την έναρξη του ελεύθερου προγράμματος για το κοινό.



εγκατασταθούν στις πόλεις, στον περισσότερο εύηχο και ιδεολογικά φορτισμένο τίτλο «Συνάντηση των Μάρηδων».<sup>7</sup>

Τον Απρίλιο του 2001, σε ειδική συνεδρία της Ομοσπονδίας, η κληρωτίδα αναδεικνύει ως οργανώτρια της «2<sup>ης</sup> Συνάντησης των Μάρηδων» την κοινότητα της Στέρνας, η οποία, μέσω των δύο συλλόγων της, είχε παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη πρόταση για τη γιορτή. Την επόμενη χρονιά, μετά από κάποιες διαβουλεύσεις, για εσωτερικούς της Ομοσπονδίας λόγους, αποφασίστηκε να μη γίνει ψηφοφορία, αλλά να γίνει κατ' ευθείαν ανάθεση στην κοινότητα της Κυανής.<sup>8</sup> Έτσι, η 21<sup>η</sup> Ιουλίου του 2002 βρίσκει την Κυανή πανέτοιμη να υποδεχτεί τους καλεσμένους της, όπου από νωρίς το απόγευμα, στην κεντρική πλατεία του Αγίου Γεωργίου, άρχισαν να συρρέουν, με παντός είδους μέσα, χορευτές και θεατές από τα γύρω χωριά. Παρά τις αισιόδοξες προβλέψεις ότι όλα θα έβαιναν καλώς στην 3<sup>η</sup> Συνάντηση, ένα περιστατικό έμελλε να ανατρέψει την καλή εικόνα της διοργάνωσης, αφού μετά από έναν έντονο διαπληκτισμό που διαμείφθηκε πριν την έναρξη της εκδήλωσης ανάμεσα στους οργανωτές και την ομάδα της Παταγής, ανάγκασε την τελευταία να αποχωρίσει από τη γιορτή. Το γεγονός δεν πήρε ιδιαίτερη έκταση καθώς, όταν σύμφωνα με το πρόγραμμα ήρθε η σειρά της συγκεκριμένης κοινότητας<sup>9</sup> να παρουσιάσει το πρόγραμμά της, ακούστηκε από το μικρόφωνο ότι: «Δυστυχώς, η κοινότητα της Παταγής αποχώρησε· συνεχίζουμε λοιπόν με το επόμενο χωριό, το Ποιμενικό».

---

<sup>7</sup> Ο όρος «Μάρηδες, Μάρουδες ή Μαραίοι» εμφανίζεται για πρώτη φορά στον 26<sup>ο</sup> τόμο της *Λαογραφίας*, το 1969, από το λαογράφο Γεώργιο Μέγα στο άρθρο του «Θρακικές Οικήσεις» και αναφέρεται στους πληθυσμούς δεκατριών κοινοτήτων που εντοπίζονται στο βόρειο τμήμα του Έβρου, που αποτελούν ένα ενιαίο εθνολογικό σύνολο. Για το θέμα αυτό βλ. Barth 1970:9-38.

<sup>8</sup> Η Κυανή είναι μια μικρή μεικτή κοινότητα, ο πληθυσμός της οποίας συντίθεται από Μάρηδες και πρόσφυγες από το Μικρό Ζαλούφι και το Άκαλαν της Ανατολικής Θράκης (Μελίδου-Κεφαλά 2000:137 υποσ. 1).

<sup>9</sup> Η σειρά εμφανίσεων των συλλόγων ακολουθεί την αλφαβητική σειρά των κοινοτήτων που εκπροσωπούν. Με τη λογική αυτή, ο σύλλογος της Παταγής έπρεπε να βγει δέκατος στη σειρά.

Ωστόσο, δεν έλειψαν οι κατ' ιδίαν συζητήσεις, αφού το νέο της αποχώρησης είχε από νωρίς διαρρεύσει στις κερκίδες και αρκετοί ήταν εκείνοι που πιθανολογούσαν για τα τεκταινόμενα, τοποθετούμενοι θετικά ή αρνητικά υπέρ της μίας ή της άλλης πλευράς.

Η διαφωνία ανάμεσα στο σύλλογο της Παταγής και τους οργανωτές – όπως τουλάχιστον συζητήθηκε – στηρίχτηκε στο ότι η ομάδα των γυναικών της ήρθε να λάβει μέρος στην 3<sup>η</sup> Συνάντηση ενισχυμένη με δέκα νεαρές κοπέλες από την Αλεξανδρούπολη. Τα κορίτσια είχαν λάβει μέρος και στις προηγούμενες διοργανώσεις χωρίς ωστόσο να δημιουργηθεί πρόβλημα. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα κορίτσια αυτά φίλους του Συλλόγου, που σύμφωνα με το «κατηγορητήριο», δεν κατάγονταν από την Παταγή, άρα δεν είναι Μάρηδες, ως εκ τούτου δεν μπορούσαν να λάβουν μέρος στην εκδήλωση τους. Για να επιτραπεί στην ομάδα της Παταγής να χορέψει, έπρεπε τα άτομα αυτά να αποχωρίσουν. Εντύπωση προξένησε η αδικαιολόγητη – σύμφωνα με την άποψη πολλών θεατών – συμπεριφορά των διοργανωτών, αφού οι Συναντήσεις των Μάρηδων δεν έχουν διαγωνιστικό χαρακτήρα, ούτε δίνεται κάποιο βραβείο, οπότε δεν τίθεται θέμα για αθέμιτο ανταγωνισμό. Αρκετά μάλιστα ήταν τα άτομα τα οποία, αφού είχε αποκλειστεί η χρήση ατομικών μικροφώνων, έκαναν σκληρή κριτική προς τους ιθύνοντες, λέγοντας ότι τα κορίτσια «ήρθαν για να βοηθήσουν τις γυναίκες στο τραγούδι». Άλλωστε, όλοι συμφωνούν ότι στις συναντήσεις αυτές μετράει η συμμετοχή, αφού «κάθε πολιτιστικός σύλλογος με την παρουσίαση των χορών της κοινότητάς του ενδυναμώνει την ιστορική μνήμη, παίζοντας το ρόλο του φρουρού στο μέτωπο της παράδοσης και της πολιτιστικής κληρονομιάς», όπως χαρακτηριστικά είχε πει στην προσφώνησή του ο Δήμαρχος Διδυμοτείχου στην Κυανή το 2002.

Θιγμένες από την προσβολή που έγινε στο Σύλλογό τους, οι γυναίκες της Παταγής, όπως ήταν ντυμένες με τη φορεσιά τους έτοιμες για χορό, χωρίς δεύτερη κουβέντα, έκαναν στροφή, μπήκαν στο πούλμαν και επέστρεψαν στο χωριό τους. Η δυναμική αποχώρηση των γυναικών της Παταγής ήταν για μένα το έναυσμα να επισκεφτώ την επόμενη μέρα την κοινότητα της Παταγής για να γνωρίσω τις «αντάρτισσες» γυναίκες, οι οποίες – όπως τουλάχιστον φάνηκε σε πρώτη ανάγνωση – μπροστά στο δίλημμα να κάνουν μια κακή

εμφάνιση, χωρίς την υποστήριξη των κοριτσιών, αποφασίζουν να μην λάβουν μέρος στη γιορτή προκειμένου να ρεζιλευτούν. Στο κείμενο αυτό επικεντρώνομαι στη σημασία και αξία του τραγουδίσματος, το οποίο ως παλιά πρακτική σε νέο πλαίσιο, με νέα πλέον μορφή, διατηρεί την αίγλη του ανάμεσα στους Παζαρλιώτες ως στοιχείο της τοπικής τους ταυτότητας.

## **Ο «χορός με το στόμα» και η σημασία του στη μορφοποίηση της μορφής του χορού**

Οι δέκα κοπέλες που θα ενίσχυαν φωνητικά την ομάδα της Παταγής, όλες θρακικής καταγωγής, ζουν και εργάζονται στην Αλεξανδρούπολη και δραστηριοποιούνται «χορευτικά» στον Πολιτιστικό Σύλλογο «Ο Έβρος», με έδρα την Αλεξανδρούπολη. Ο ιδρυτής του Συλλόγου και δάσκαλός τους είναι το ίδιο άτομο, το οποίο μετά την επαναλειτουργία του Μορφωτικού Πολιτιστικού Συλλόγου στην Παταγή, το 1998, ανέλαβε το συντονισμό του χορευτικού του. Κι αυτό επειδή, όντας ένα παιδί δικό τους – η μητέρα του κατάγεται από την Παταγή: ο ίδιος γεννήθηκε εκεί και εκεί έζησε τα πρώτα σχολικά του χρόνια – θεωρεί υποχρέωσή του να βοηθάει τις γυναίκες – συγγένισσες, παλιές γειτόνισσες και φίλες της μητέρας του – πρώτον να φτιάξουν ένα χορευτικό και δεύτερον, μέσω αυτού και των παραστάσεων, να βγάλει το χωριό από την αφάνεια. Ο νέος αυτός, που από τα χρόνια που οι γονείς του ήταν στη Γερμανία, έμαθε να αγαπάει και να σέβεται τους χορούς και τα τραγούδια από τους παππούδες του, επιδιώκει να εφαρμόζει τις γνώσεις που απέκτησε από τις τότε γυναίκες του χωριού του, όχι μόνο στο Σύλλογό του στην Αλεξανδρούπολη όπου διδάσκει επαγγελματικά, αλλά και ως εμψυχωτής και συντονιστής στο Σύλλογο της Παταγής. Πρακτικά, αυτό σημαίνει ότι οι γυναίκες του Συλλόγου, όχι μόνο θα έπρεπε να αφυπνίσουν χορούς και έθιμα που βρίσκονταν σε αδράνεια, θα έπρεπε, επιπλέον, να μάθουν εξ αρχής να χορεύουν με το στόμα, όπως δηλαδή συνήθιζαν «παλιά», χωρίς τη συνοδεία οργάνων. Ο ίδιος θεωρεί το τραγούδι σημαντικό κεφάλαιο για την Παταγή, επειδή, όπως υποστηρίζει, υπάρχουν ακόμα γυναίκες στο χωριό που γνωρίζουν τα τραγούδια του χορού και μέσω του χορεύειν είναι ευ-

καιρία τα τραγούδια αυτά «να μπου ξανά στο στόμα των γυναικών». Όλα τα χωριά των Μάρηδων έχουν να επιδείξουν πολύ καλούς χορευτές, ωστόσο, στον τομέα του τραγουδιού κανένα από αυτά δεν «καλλιεργεί τα τραγούδια» με τον τρόπο που τα καλλιεργεί η Παταγή. Οι υπεύθυνοι των άλλων ομάδων, όπως φάνηκε από τις σχετικές συνεντεύξεις, φαίνεται να ενδιαφέρονται περισσότερο για την εμφάνιση, για το ένδυμα για παράδειγμα, παρά για τους χορούς και τα τραγούδια που θα χρησιμοποιηθούν.<sup>10</sup>

Μιλώντας όμως για τα όργανα, απορία προξενεί το γεγονός ότι, ενώ οι Μάρηδες θεωρούν τη γκάιντα ως το κατ' εξοχήν παραδοσιακό όργανο, φορέα του οργανικού ρεπερτορίου της περιοχής τους, εν τούτοις, στη συγκεκριμένη γιορτή, όπου θα περίμενε κανείς να υπερισχύουν οι διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις κοινότητες, καμιά μέχρι στιγμής οργανώτρια κοινότητα δεν τόλμησε να επιβάλλει, ή τουλάχιστον να εισηγηθεί, οι σύλλογοι να προβάλλουν τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της κοινότητας και στον τομέα της ηχητικής συνοδείας. Αντίθετα, όλες οι ομάδες – πλην του Συλλόγου της Παταγής που επιλέγει το τραγούδι και των Ασβεστάδων που χρησιμοποιεί τη γκάιντα – δείχνουν να υποτάσσονται στο μουσικό σχήμα που εδώ και αρκετά χρόνια έχει επικρατήσει στην περιοχή, δηλαδή το «ετερόκλητο μουσικό συγκρότημα όπου κυριαρχεί το κλαρίνο και το αρμόνιο, καθόσον και τα δυο μπορούν να ανταποκριθούν σ' ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου» (Λιάβας 1999:285).

Οι γυναίκες της Παταγής, όλες μεγάλης ηλικίας, που ως κορίτσια έχουν βιώσει διαφορετικές καταστάσεις, έτσι, συνειδητά πλέον απορρίπτουν την πρακτική που έχει υιοθετηθεί για τις Συναντήσεις, δηλαδή, στην κοινή χορευτική εκδήλωση όλες οι ομάδες να συνοδεύονται από την ίδια ορχήστρα. Επενδύοντας σημασία και αξία στη γιορτή σαν κάτι πολύτιμο, κατακρίνουν την απόφαση της Ομο-

---

<sup>10</sup> Για παράδειγμα, το Σιτοχώρι την πρώτη χρονιά είχε επιλέξει την ορχήστρα του Κώστα Λιγούδη από τους Ασβεστάδες, η Στέρνα θεώρησε υποχρέωσή της να καλέσει το τοπικό συγκρότημα του Γιώργου Μπουρμά, ενώ στην Κυανή επιλέχτηκε το συγκρότημα του Γιώργου Μποτζαμάνη από την Παταγή.

σπονδίας να χρησιμοποιήσει την εν λόγω ορχήστρα που συγκροτείται από άτομα διαφορετικής καταγωγής και τα οποία χρησιμοποιούν ένα κοινότυπο ρεπερτόριο σκοπών, παιγμένων μάλιστα με νεωτερικά όργανα που ούτε τις ικανοποιούν, ούτε και τις εκφράζουν, όπως για παράδειγμα η γκάιντα. Δεν θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι η γκάιντα ή ο χορός με το στόμα είναι η συνοδεία με την οποία οι Παζαρλιώτες αντιμετωπίζουν όλες τις κοινωνικές τους εκδηλώσεις, αφού στις εκτός του Συλλόγου περιστάσεις, όπως σ' ένα γάμο για παράδειγμα, επιλέγουν και αυτοί – όπως και οι άλλοι – ένα μουσικό συγκρότημα, με πρώτη προτίμηση του Γιώργου Μποτζαμάνη, που είναι και συντοπίτης τους. Πιστεύουν ωστόσο, ότι μια ορχήστρα – ακόμα και αυτή του δικού τους κλαριντζή –, δεν «παίζει» τα τραγούδια που οι ίδιες ερμηνεύουν, καθώς οι οργανοπαίκτες του αρμονίου και του κλαρίνου, επειδή έχουν μάθει να εξυπηρετούν «διεθνοποιημένα» ακροατήρια, δεν μπορούν πλέον να εξειδικεύουν το παίξιμό τους ώστε να αποδίδεται το ιδιαίτερο ύφος τους. Οι ετερόκλητες ως προς τη σύνθεση ορχήστρες με το παίξιμό τους ενισχύουν την *ισοπεδωτική ομοιομορφία* αντί της ανάδειξης των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων, τόσο στο επίπεδο του ύφους (τρόπος ερμηνείας των σκοπών) όσο και στις επιλογές των μελωδιών που συνοδεύουν τους χορούς.<sup>11</sup> Οι γυναίκες της Παταγής θεωρούν ότι με το τραγούδι, όχι μόνο δίνουν διέξοδο στο οικονομικό, καθώς ως επαγγελματίες οι οργανοπαίκτες ενός συγκροτήματος απαιτούν αμοιβή για κάθε εμφάνιση, επιπλέον, τους δίνεται η ευκαιρία, με την ανακάλυψη των τραγουδιών και τη χρήση τους στο χορό, να αναθερμάνουν ξεχασμένες πτυχές της παράδοσής τους. Όσο περισσότερο τραγουδούν, τόσο περισσότερο συνειδητοποιούν ότι το τραγούδι τις αναζωογονεί, τις κάνει να χορεύουν καλύτερα, τους δίνει σιγου-

---

<sup>11</sup> Το μουσικό συγκρότημα με τον τρόπο που ερμηνεύει τους σκοπούς δεν αποβλέπει στο «να ευχαριστηθεί ένα χωριό» – όπως σχολίασε η γυναίκα που της είχα ζητήσει να μου εξηγήσει κάθε μου απορία καθώς παρακολουθούσαμε τη γιορτή στην Κυανή – «αλλά την πελατεία τους στα μεγάλα μαγαζιά που έχουν μάθει να παίζουν» (απόσπασμα συνομιλίας, Κυανή, Ιούνιος 2002).

ριά, αίσθημα εμπιστοσύνης, καθώς είναι αυτές, πλέον, που ορίζουν ποιο τραγούδι θα πουν –και έχουν μια μεγάλη γκάμα– ώστε οι επιλογές τους να αρμόζουν κάθε φορά στις ειδικού βάρους περιστάσεις – για παράδειγμα, ποιο τραγούδι θα ερμηνεύσουν, σε ποιο τόνο, πόσο γρήγορα θα πάει ο χορός ή, ακόμα, πόση διάρκεια θα έχει. Αυτό σημαίνει ότι οι ίδιες σε κάθε εμφάνισή τους μπορούν και επεμβαίνουν δημιουργικά στη διαμόρφωση της μορφής του χορού, καθώς χειρίζονται ένα τραγουδιστικό υλικό που, επιπρόσθετα, είναι και της αρεσκείας τους. Αυτό τις βοηθά, κατά την κρίση τους βέβαια, να επιτύχουν μια καλή εμφάνιση.

Όπως ισχυρίζονται στην Παταγή, ο χορός με το στόμα ήταν μια δραστηριότητα αποκλειστικά για γυναίκες, επειδή είναι οι μόνες που διέθεταν τον απαιτούμενο χρόνο για να εξασκηθούν στη δύσκολη τεχνική του. Η καλή τεχνική στο τραγούδι ως διακριτό στοιχείο φαίνεται και στο γεγονός ότι και σήμερα οι γυναίκες που τραγουδούν καλά θεωρούνται σημαντικές, ως εκ τούτου, πέραν του ότι οι ίδιες αποκτούν όνομα, γίνονται δηλαδή γνωστές στην κοινότητα, επιπλέον, απολαμβάνουν κάποια προνόμια στο χορό έναντι αυτών που δεν τραγουδούν. Για παράδειγμα, η τοποθέτηση των τραγουδιστριών στον κύκλο. Εθιμοτυπικά, η κυκλική διευθέτηση των χορευτών στις περιπτώσεις όπου μετέχουν άντρες και γυναίκες οργανώνεται ως εξής: οι άντρες τοποθετούνται στο πρώτο μισό του κύκλου, «στο πάνω μέρος», και οι γυναίκες στο δεύτερο μισό, «στο κάτω μέρος». Όταν όμως χορεύουν μόνο γυναίκες, οπότε ο χορός υποστηρίζεται από το τραγούδι που επιτελούν οι τραγουδίστριες, τότε τις «καλές» θέσεις «στο πάνω μέρος» καταλαμβάνουν οι μερακλούδες τραγουδίστριες, ανεξαρτήτως της ηλικίας τους. Αμέσως μετά ακολουθούν οι μεγάλης ηλικίας γυναίκες και οι παντρεμένες. Στις περιπτώσεις που μετέχουν και οι άντρες στο χορό, τις καλές θέσεις καταλαμβάνουν ‘δικαιωματικά’ οι άντρες ενώ οι γυναίκες περιορίζονται στο δεύτερο μισό του κύκλου. Έτσι, θα λέγαμε ότι η δεξιότητα στο τραγούδι δίνει προβάδισμα σε κάποιες νέες σε ηλικία γυναίκες να καταλάβουν θέσεις στον κύκλο που θεσμικά ανήκουν στις μεγαλύτερες. Συγχρόνως δε, υποχρεώνει τις μη τραγουδίστριες, τις μεγάλες σε ηλικία, να καταλάβουν θέσεις στο δεύτερο ημιχόριο, εκεί που υποτιμητικά ονόμαζαν παλιά «στην ουρά για να μαζεύουν τα

χλάρια». Ένα δεύτερο είναι η αναγνωρισιμότητα που χαίρουν οι μερακλούδες στο τραγούδι γυναίκες, καθώς όλοι στην κοινότητα τις γνωρίζουν, η φήμη τους προηγείται και οι ίδιες αποκτούν όνομα: «η παπαδιά τραγουδά», «η Θεοπούλα είναι καλό ζευγάρι για την παπαδιά». Στις μέρες μας, οπότε το γλέντι του γάμου στην Παταγή λαμβάνει χώρα σε κλειστό χώρο, όπως για παράδειγμα σε κάποιο κέντρο στην Ορεστιάδα, δεν συνηθίζεται, μια οικογένεια όπως παλιά, να καλεί μια γυναίκα, επειδή τραγουδά, αν δεν ανήκει στο συγγενικό ή τουλάχιστον στο στενό φιλικό της περιβάλλον. Πριν τη Γερμανία, το να καλέσεις την μερακλού στο γάμο του παιδιού σου για να τραγουδήσει ήταν ιδιαίτερη τιμή για τη γυναίκα αυτή, επειδή με τη φωνή της και τις επιλογές της στο τραγούδι θα προκαλούσε συγκίνηση και θα έδινε χαρά στους παριστάμενους.

Το τραγούδισμα στην Παταγή παίζει σημαντικό ρόλο και στην ιεράρχηση των χορών. Για παράδειγμα, αξιολογικά, οι χοροί που χορεύονται με το στόμα – όπως οι χοροί απ’ τα ζνάρια – θεωρούνται περισσότερο σημαντικοί, πιο παλιοί από αυτούς με την οργανική συνοδεία. Αντίθετα, χοροί που παραδοσιακά συνοδεύονταν από οργανική μουσική, όπως η ντρίστα και η μπαϊντούσκα, δεν χρησιμοποιούνται πλέον, καθώς, κατά κανόνα, χορεύονται αποκλειστικά στις εκδηλώσεις που οργανώνει ο σύλλογος. Ο «χορός με το στόμα» είναι ο τόπος όπου οι γυναίκες αναδεικνύουν τη δεξιότητά τους στο τραγούδισμα, επιδεικνύουν την ευρύτητα του ρεπερτορίου τους ή, ακόμα, τη μαεστρία με την οποία τοποθετούν στη σειρά τα καταποδιαστά τραγούδια (που τραγουδιούνται στον ίδιο τόνο το ένα μετά το άλλο), όπως συμβαίνει στο χορό απ’ τα ζνάρια όπου το ένα τραγούδι διαδέχεται το άλλο χωρίς να διακόπτεται η ροή του χορού. Ως εκ τούτου, ο χορός μπορεί να διατηρηθεί ζωντανός για ώρες χωρίς οι χορευτές να είναι υποχρεωμένοι να σταματήσουν. Επιπλέον, η συνεχής ροή του χορού παρακινεί κι άλλους χορευτές να «ριχτούν στο χορό», αναζωογονώντας τον με νέο αίμα.

Στο Σύλλογο, ιδιαίτερα μετά το 1990 – εποχή που και οι τελευταίες γυναίκες της πρώτης γενιάς μεταναστών επιστρέφουν από τη Γερμανία – μπορεί να βρει κανείς αρκετές φωνές που ταιριάζουν μεταξύ τους στο τραγούδι. Οι ταιριασμένες φωνές παρασέρνουν και τις γυναίκες που δεν τραγουδούν να χορεύουν καλύτερα, αφού το

τραγουδισμα ελευθερώνει την αναπνοή του χορευτή, σταθεροποιεί το τέμπο του χορού και η επιτέλεσή του γίνεται με μεγαλύτερη άνεση, κυρίως όμως με πολύ κέφι, αφού θεωρητικά πιστεύουν ότι μετέχουν όλες σε μια συλλογική διαδικασία. Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου, οι πολλές και καλές φωνές έχουν εκλείψει και πολλά ζευγάρια γυναικών που «ταίριαζαν οι φωνές τους» για το αντιφώνημα «χάλασαν» επειδή κάποιες πέθαναν και έμειναν αναντικατάστατες. Έτσι, στις σύγχρονες εκδηλώσεις του Συλλόγου, οι δυο τρεις τραγουδίστριες – όλες άνω των εξήντα χρόνων – που παρέμειναν δεν αντέχουν να κρατήσουν το χορό μόνο με το τραγούδι. Αντί του παραδοσιακού λοιπόν αντιφωνήματος (δηλαδή, δύο γυναίκες να εισάγουν το στίχο και δύο να απαντούν), τώρα, τα αντίφωνα εκτελούνται από όλες τις γυναίκες, οι οποίες είναι χωρισμένες σε δύο ημιχόρια· στο «πάνω μέρος» τοποθετούνται οι πλέον ισχυρές φωνές που μπορούν και εισάγουν το στίχο, ενώ στο «κάτω μέρος» τοποθετούνται αυτές που μπορούν να ανταπαντούν εξίσου δυναμικά.<sup>12</sup> Στο σχήμα αυτό οι στίχοι τραγουδιούνται διαδοχικά από τις γυναίκες των δύο ημιχορίων, κι αν καμιά φορά κάποια γυναίκα δεν τραγουδά καλά, οι άλλες της επιβάλλουν τη σιωπή, καθώς με τις δικές τους φωνές υπερκαλύπτεται το κενό χωρίς να παρατηρείται χάσμα ή παραφωνία. Με την παρεμβολή της αισθητικής και της ισχυροποίησης του τρόπου ερμηνείας του χορού στα δύο ημιχόρια καταστρατηγείται και η σειρά των χορευτριών, που πλέον η τοποθέτησή τους δεν ακολουθεί την ηλικιακή διευθέτηση, αντίθετα, ορίζεται με βάση την επίδοση της κάθε γυναίκας στο τραγούδι.

Ο χορός με το στόμα δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο της κοινότητας της Παταγής, καθώς στον Έβρο υπάρχουν πολλές κοινότητες όπου το τραγούδι είναι ο κύριος υποστηρικτής του χορού. Στην

---

<sup>12</sup> Στο πλαίσιο του Συλλόγου, η τοποθέτηση των γυναικών στον κύκλο καταλύει τα κοινωνικά όρια βάσει των οποίων οι γυναίκες παίρνουν τη θέση τους στον κύκλο, αφού οι τραγουδίστριες τοποθετούνται στον κύκλο σύμφωνα με τη δυναμική της φωνής τους. Κάτι που δεν ισχύει όταν, για παράδειγμα, θα τοποθετηθούν στο γλέντι ενός γάμου. Στην περίπτωση αυτή η θέση των γυναικών ακολουθεί την κοινωνική θέση της κάθε μιας.



Παταγή όμως, με αφορμή τις εμφανίσεις του Σύλλογου, ο χορός με το στόμα έχει αναδειχτεί για τις γυναίκες ως ένα ισχυρό σύμβολο ιθαγένειας που ενέχει στοιχεία της τοπικής τους κουλτούρας και ταυτότητας και δεν θεωρείται απλά ένας ακόμα τρόπος ερμηνείας του χορού. Ο τρόπος αυτός δεν έχει επίσημη γραπτή ιστορία, ισχύει όμως ως ένα ντόπιο είδος επιτέλεσης που το προβάλλει ο γυναικίος αυτός Σύλλογος στις ποικίλες κοινωνικές τους εκδηλώσεις. Σήμερα πια, το αντιφώνημα μόνο περιστασιακά μπορεί να τ' ακούσει κάποιος στο χωριό – όπως σ' ένα γάμο, αν τύχει και βρεθούν γυναίκες που ξέρουν τα τραγούδια –, προβάλλεται όμως συστηματικά στις εκδηλώσεις που με το ειδικό βάρος που φέρουν – όπως οι Συναντήσεις των Μάρηδων – οι γυναίκες, φορώντας το παραδοσιακό τους ένδυμα, εκπροσωπούν την κοινότητά τους, μετέχοντας σε μια δημόσια επίσημη γιορτή.

Τα τελευταία χρόνια, ιδίως μετά το περιστατικό στην Κυανή το 2002, το χορευτικό της Παταγής έχει βρει το ρυθμό του και κάθε φορά που εμφανίζεται ο Σύλλογος, τόσο στις εντός όσο και στις εκτός κοινότητας εκδηλώσεις ή, ακόμα, στην τηλεόραση και αλλού, γίνεται αποδέκτης θετικών σχολίων και επαίνων. Όπως εκτιμάται, ο χορός με το στόμα συμβάλει στην καλή εμφάνιση των γυναικών της Παταγής, που πρακτικά σημαίνει ότι συνεργάζονται αρμονικά μεταξύ τους, τόσο στην ερμηνεία του τραγουδιού όσο και στην ερμηνεία των κινήσεων, μετατρέποντας την άσημη ομάδα του Έβρου σε μια υπολογίσιμη χορευτική και τραγουδιστική δύναμη, που με τις εμφανίσεις της, εκτός από θαυμασμό, προκαλεί φθόνο και ζήλια, οπότε οι άλλοι, οι αντίζηλοι, προσπαθούν και εφευρίσκουν αιτίες για να της προσκομίσουν εμπόδια.

Για τις γυναίκες της Παταγής, ο χορός με το στόμα δεν αποτελεί απλά μόνο μια διασκέδαση· έχει μετασχηματιστεί σε συμβολικό κεφάλαιο που μεταμορφώνει μια κοινότητα, θα έλεγα, εμφάνιση χορών σε μια ενδιαφέρουσα παρουσία, αφού το τραγούδι προσθέτει αίγλη στην παράσταση, φήμη στους ερμηνευτές της, κατ' επέκταση δε και στην κοινότητα που αυτές εκπροσωπούν. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι κάθε εμφάνιση των γυναικών δεν περνάει απαρατήρητη, τόσο από την κοινή γνώμη όσο και από τον τοπικό τύπο.

## Κάποιες σκέψεις

Όπως κάθε γιορτή σφίγγει τους δεσμούς με τον διπλανό μας, την ομάδα, την οικογένεια, το γενέθλιο τόπο, έτσι και η πρόθεση για τη διοργάνωση μιας κοινής γιορτής όπως των Μάρηδων επιθυμεί να δείξει την ανθρώπινη όψη της μάζωξης, εκείνη στην οποία οι άνθρωποι δεν καθορίζονται από τα συμφέροντα, αλλά καταφθάνουν γενναιόδωροι, μέτοχοι σε μια κοινή περιπέτεια, προσπαθώντας παράλληλα, ο καθένας μέσω του χορού, της μουσικής και του τραγουδιού, να προβάλλει τη δική του πολιτισμική ταυτότητα. Αναλύοντας το χορό της Παταγής ως εκδήλωση που προσφέρει ευχαρίστηση, συγχρόνως όμως συντηρεί και την «παράδοση», οδηγούμαστε σε μια σειρά από συμπεράσματα για το νέο ρόλο που επιτελεί ο παραδοσιακός χορός στη σύγχρονη εποχή μέσω των πολιτιστικών συλλόγων.

Ο τοπικός χορός και ο τρόπος με τον οποίο έχει επικρατήσει να ερμηνεύεται στο Σύλλογο στηρίζεται σε δύο κατευθύνσεις: στην πρώτη ανήκουν τα απλά μέλη, που μέσω του χορού αποζητούν παρέα και διασκέδαση – άλλωστε γι αυτό εγγράφονται στο Σύλλογο και προσπαθούν να μετέχουν στις ποικίλες δράσεις του –, στη δεύτερη, ανήκουν τα μέλη του Δ.Σ. – η ηγεσία του Συλλόγου – και μια ομάδα γυναικών, των πρωτοπόρων, που συνέβαλαν ώστε να ιδρυθεί ο Σύλλογος, και που επιθυμούν να διατηρήσουν την παράδοση των προγόνων τους. Η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στα δύο αυτά μέρη της ιδιόμορφης ζυγαριάς –διασκέδαση και διατήρηση της παράδοσης– επιτυγχάνεται μέσα από την ενδυνάμωση και βελτίωση των σχέσεων των ατόμων που μετέχουν στις δραστηριότητες του Συλλόγου. Ωστόσο, θα λέγαμε ότι ο παραδοσιακός χορός στο Σύλλογο φαίνεται περισσότερο να αντιπροσωπεύει την παράδοση παρά να φέρεται ως «παράδοση». Με τον τρόπο αυτό, η έννοια «παράδοση» δεν θεωρείται μια επινόηση του παρελθόντος, όπως ο Hobsbawm και οι συνεργάτες του εισηγούνται, αντίθετα, η επινόηση έγκειται «στο να μπορεί κάποιος να μιλήσει για το παρελθόν μέσα από την αναγνώριση και παγίωση ορισμένων πρακτικών στο σήμερα» (Cassia 2000:289). Όπως είναι η περίπτωση του χορού με το στόμα, που στη συνείδηση των Παζαρλιωτών, ως πρακτική, πρέπει να δια-

τηρηθεί για τις επόμενες γενιές. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται και η προσπάθειά τους να εφευρίσκουν τρόπους εφικτούς που να ελκύουν την προσοχή των μελών τους, ώστε η εμμονή σε κάτι παλιό να προκαλέσει αντιδράσεις ή αποστροφή. Το πώς κανείς μπορεί να συνδυάσει και τα δύο έγκειται στις πολιτικές που οι εκάστοτε ιθύνοντες του Συλλόγου επινοούν προκειμένου ο χορός με το στόμα να διατηρηθεί, όπως στην περίπτωση των γυναικών που δέχτηκαν την άποψη του δασκάλου τους, ο οποίος, στην τάση ομογενοποίησης της Ομοσπονδίας με την εισαγωγή στην εκδήλωση του μοντέρνου συγκροτήματος, αντιτάσσει το τραγούδι των γυναικών. Το τραγούδι, ενώ ως πρακτική «πατάει στο παρελθόν», δίνει, αναζωογονεί το χορό των γυναικών, δίνοντας νέα μορφή, νόημα και σημασία στο «παρόν».

Το στοιχείο της διαχείρισης του χορού από το Σύλλογο είναι μια πραγματικότητα, όντας μέρος ενός ευρύτερου συνόλου διαδικασιών που πραγματώνονται στην κοινότητα της Παταγής. Στο βαθμό που η αναζωπύρωση του τραγουδιού ικανοποιεί και τα δύο «στρατόπεδα» της μικρής κοινότητας, δηλαδή τα μέλη του Συλλόγου αλλά και τους απλούς κατοίκους του χωριού, είναι, κατά την άποψή μου, ενθαρρυντικό, να δείξουν στους ξένους ότι τα πράγματα έχουν παραμείνει αναλλοίωτα στο χωριό, με διαπιστώσεις όπως «έτσι τα βρήκαμε κι έτσι τα συνεχίζουμε». Εάν ο χορός με το στόμα εκλαμβάνεται σαν κάτι το ξεχωριστό και το ιδιαίτερο, η ιδιαιτερότητά αυτή κινδυνεύει να χαθεί στις περιπτώσεις που αντιμετωπίζεται ως περιθωριακό είδος ή ως κειμήλιο: «αυτά είχαμε, αυτά κάνουμε» ή, πάλι, «αυτό πρέπει να κάνουμε». Αντίθετα, όταν ο χορός με το στόμα ενσωματώνεται στην καθημερινότητα, όπως αυτή στο πλαίσιο του Συλλόγου, τότε ο τρόπος μετατρέπεται σε παιχνίδι, σε διασκέδαση, σε γλέντι και, επομένως, η σημασία του τρόπου μέσω του οποίου αυτό επιτυγχάνεται<sup>13</sup> περνάει, θα έλεγα, σε δεύτερη μοίρα. Ωστόσο,

---

<sup>13</sup> Για παράδειγμα, οι υπεύθυνοι του Συλλόγου, για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες των μελών τους, δεν μονοπωλούν τη διασκέδαση με τα παραδοσιακά, ούτε και με τα λαϊκά, αντίθετα, έχουν εφοδιαστεί με κασέτες και

η ποιότητα της διασκέδασης (χορός με το στόμα vs. μηχανική ανα- παραγωγή του ήχου μέσω ψηφιακού δίσκου, τοπικά vs. λαϊκά), α- κόμα και στο στενό πλαίσιο του μικρού Συλλόγου ή σε κλειστούς χώρους, όπως το καφενείο, είναι ένα θέμα ανοικτό προς διερεύνη- ση.<sup>14</sup>

Επιστρέφοντας στις Συναντήσεις των Μάρηδων, γίνεται αντιλη- πτό ότι τους οργανωτές, τόσο στο επίπεδο της Ομοσπονδίας, όσο και στο επίπεδο των εκάστοτε οργανωτών, δεν φαίνεται ν' απασχο- λεί καθόλου το περιεχόμενο των επιμέρους προγραμμάτων των συλλόγων, καθώς τα δεκατρία χωριά, όπως προκύπτει από την έ- ρευνα, έχουν κοινό χορευτικό ρεπερτόριο, το οποίο διαφοροποιείται ως προς τον τρόπο ερμηνείας των διαφορετικών χορευτικών γενών ή το είδος των τραγουδιών που συνοδεύουν αυτά τα γένη, δηλαδή, στον/ους τρόπο/ους εκτέλεσης και ερμηνείας του χορού. Οι διαφο- ροποιήσεις που εκ των πραγμάτων δεν είναι ορατές στον αδαή θεα- τή φαίνεται ότι δεν είναι σημαντικές και για τους οργανωτές ή, ό- πως αποδεικνύεται και μέσα από τις συνεντεύξεις, αρχίζουν να μην είναι κατανοητές ούτε και ανάμεσα στις νεώτερες γενιές των ντό- πιων, καθώς, εδώ και αρκετά χρόνια, η σύγχρονη παραδοσιακή ορ- χήστρα, ως συνοδεία του μαζικού γλεντιού που αντικατέστησε για πρακτικούς λόγους τη γκάιντα και το «χορό με το στόμα», έχει ει-

---

βίντεο που κατά το δυνατόν καλύπτουν όλων τα γούστα. Επιπλέον, και οι εκδρομές που οργανώνουν, κι αυτές μοιράζονται ανάμεσα στις επιθυ- μίες των μεγαλύτερων γυναικών, που κλίνουν προς το θρησκευτικό του- ρισμό – προσκύνημα σε μοναστήρια – και των νεωτέρων, που επιθυμούν να γνωρίσουν νέους τόπους. (Σημειώσεις από το ερευνητικό μου ημερο- λόγιο).

<sup>14</sup> Ενδεικτική είναι η άποψη του Πασχάλη, ο οποίος συνήθιζε κάθε βράδυ στο καφενείο του να παίρνει τη γκάιντα και να παίζει για τους πελάτες του, και τώρα, αντιλαμβάνεται ότι τα ίδια άτομα αποζητούν περισσότερο την παρέα της τηλεόρασης ακόμα και στις περιστάσεις που παρουσιάζει φολκλορικές εκπομπές όπου πρωταγωνιστεί η γκάιντα. Η στροφή της πελατείας του Πασχάλη προς τα νέα ακούσματα ή θεάματα, δημιούργη- σε και στο καφενείο της Παταγής τις προϋποθέσεις για την ανάδειξη της τηλεόρασης ως σημαντικού μέσου διασκέδασης (Σημειώσεις από το ε- ρευνητικό μου ημερολόγιο).

σαγάγει νέα ακούσματα και νέους τρόπους ερμηνείας των οικείων για τους Μάρηδες σκοπών, που ενώ έχουν παύσει εδώ και καιρό τα κομμάτια αυτά να είναι αναγνωρίσιμα ως Παζαρλιώτικα, Ασβεστούδικα ή Ακμπουναριώτικα, θεωρούνται ως των Μάρηδων, τείνοντας στη συνέχεια να αναγνωρίζονται, πλέον, ως Εβρίτικα ή, ακόμα, και ως Θρακιώτικα.

## Βιβλιογραφία

- Ασπρογέρακας Ιωάννης (2001) Μάρηδες το γνήσιο θρακικό φύλο. Αθήνα: Νεφέλη.
- Barth, Fredrik (1970) «Introduction» στο *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*. Σελ. 9-38. Bergen-Oslo: Georg Allen and Unwin.
- Boissevain, Jeremy (επιμ.) (1992) *Revitalizing European rituals*. London: Routledge.
- Foley, Cathrine (2001) “Perceptions of Irish step dance: national, global, and local”, *Dance Research Journal* 33.1:34-45.
- Herzfeld, Michael (1982) *Ours once more. Folklore, ideology and the making of modern Greece*. Austin: University of Texas Press.
- Lane, Christel (1981) *The rites of rulers. Ritual in industrial society- the Soviet case*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Λιάβας, Λάμπρος (1999) «Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: παράδοση και νεοτερικότητα», στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σελ. 269-340. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής» - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη».
- Λουτζάκη Ρένα (2004) «Εθνογραφίες χορού», *Αρχαιολογία και Τέχνες - Ο χορός στα νεότερα χρόνια - Εθνογραφία* 92:6-10.
- \_\_\_\_\_ (2003) «Από την τοπική κοινωνία στο Αρχείο του Μουσείου: άυλα προϊόντα πολιτισμού και πνευματικά δικαιώματα», *Εθνογραφικά - Μουσεία και Λαϊκός Πολιτισμός* 12-13:93-118. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Manos, Yiannis (2004) *Visualising culture – demonstrating identity: dance performance and identity politics in a border region in northern Greece*. Διδακτορική διατριβή. Αμβούργο, Universität Hamburg.

- Μελίδου-Κεφαλά, Νέλλη (2000) «Οι παραδοσιακές φορεσιές των Μάρηδων (1910-1970)», στο *Ενδυματολογικά. Πρακτικά πρώτου κύκλου μαθημάτων του Εθνικού Αρχείου Ελληνικής Παραδοσιακής Ενδυμασίας*, Ι:108-45. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Νιτσιάκος, Βασίλης και Μάντζος, Κωνσταντίνος (2003) «Πολιτικοποιώντας την παράδοση: χρήσεις των πολυφωνικών τραγουδιών στην Ελλάδα και Αλβανία», Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, λαογραφία, κοινωνική ανθρωπολογία. Επιστημονικό Συμπόσιο, 19-21 Απριλίου 2002. Σελ. 131-48. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Sant Cassia, Paul (2000) "Exoticizing discoveries and extraordinary experiences: 'traditional' music, modernity, and nostalgia in Malta and other Mediterranean societies", *Ethnomusicology* 44.2:281-301. βλ. και <http://www.sosig.ac.uk/redirect?url=http%3A%2F%2Fwww.allmalta.com%2Fghana%2Fsant01.html&rec=1033379272-6517>
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ελεωνόρα (1996) «Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης: από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση», στο *Λαϊκά Δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου, Κομοτηνή 25-27 Νοεμβρίου 1994*. Σελ. 131-51. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων, Δήμος Κομοτηνής – Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων.
- Turner, Victor (επιμ.) (1982) *Celebration: studies in festivity and ritual*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

## Περίληψη

Το άρθρο πραγματεύεται τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του παραδοσιακού με το νεωτερικό που συμβιώνουν ιδιότυπα στην κοινότητα των Μάρηδων. Η προσέγγιση είναι συγχρονική, η περιγραφή «πυκνή», και ο ιθαγενής λόγος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Θίγονται ζητήματα που σχετίζονται με τα προϊόντα της πολιτισμικής κληρονομιάς ενός τόπου γενικά, αλλά συζητείται συγκεκριμένα και η σημασία των πολιτιστικών συλλόγων στη ζωή των αγροτικών κοινωνιών και η συμβολή τους στην αναζωογόνηση της τοπικής παράδοσης.

Με εκ περιτροπής διοργάνωση από τους πολιτιστικούς συλλόγους δεκατριών κοινοτήτων του Έβρου που συναπαρτίζουν το κοινό των Μάρηδων.

ρηδων, καθιερώθηκε μια ετήσια «Συνάντησή» τους, στο πρότυπο του ανταμώματος των Σαρακατσαναίων. Στην 3<sup>η</sup> Συνάντηση, το καλοκαίρι του 2002, μετά από διαπληκτισμό, οι γυναίκες από την Παταγή εγκατέλειψαν τη γιορτή επιστρέφοντας στο χωριό τους χωρίς να χορέψουν. Το ενδιαφέρον έγκειται στο ότι η Παταγή είναι το μόνο από τα δεκατρία χωριά που δεν ακολουθεί τον συρμό, δηλαδή τη συλλογική οργανική συνοδεία του χορού, αλλά έχει αναζωπυρώσει μια περιθωριοποιημένη πρακτική του παρελθόντος που είναι «ο χορός με το στόμα», η υποστήριξη δηλαδή του χορού με το τραγούδι που ερμηνεύουν οι χορεύτριες. Οι ετερόκλητες ως προς τη σύνθεση ορχήστρες πράγματι ενισχύουν την ισοπεδωτική ομοιομορφία και δεν αναδεικνύουν τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες. Οι γυναίκες του συλλόγου της Παταγής όμως, έχουν αναγάγει «το χορό με το στόμα» -στον οποίο ισορροπούν παράδοση και διασκέδαση- σε συμβολικό κεφάλαιο, σύμβολο της τοπικής τους κουλτούρας και ταυτότητας.

Μαρία Παπαπούλου

«Μεσογειακή μουσική» ή «μουσικές της Μεσογείου»; Εθνομουσικολογικοί προβληματισμοί στην εποχή της παγκοσμιοποίησης

## 1. Εισαγωγικά περί παγκοσμιοποίησης

Παρατηρεί κανείς εύκολα πως η ρητορική περί παγκοσμιοποίησης κινείται μεταξύ ενός δίπολου, από τη μια μεριά μιας εκ προοιμίου θετικής αντιμετώπισης και από την άλλη μιας πολιτικά κριτικής στάσης (Feld 2002:2-7). Οι υπέρμαχοι της παγκοσμιοποίησης φαίνεται να ομιλούν επ' ονόματι ενός νέου ουμανιστικού ιδεώδους, αναγκαίου στις νέες πολυπολιτισμικές συνθήκες συμβίωσης των λαών, το οποίο θα συμβάλλει στη σταδιακή απάλειψη των κοινωνικών / εθνοτικών / φυλετικών συγκρούσεων και θα προάγει την αμοιβαία συνεργασία και αλληλοκατανόηση των λαών. Οι κατακριτές, από την άλλη, του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης φαίνεται να επικεντρώνονται στους ανθρώπινους εκείνους παράγοντες (*agents*) που την προωθούν και στα οφέλη τα οποία αυτοί αποκομίζουν, οικονομικά καταρχήν και πολιτικά εν γένει. Κάνουν λόγο για μια εποχή νέο-αποικιακής σχέσης του Δυτικού κόσμου με τον υπόλοιπο, μεταμφιεσμένης σε ειρηνικό πανανθρώπινο διάγγελμα, το οποίο όμως εξυπηρετεί πολύ συγκεκριμένα συμφέροντα. Συμφέροντα μεγάλων πολυεθνικών αλλά και πολιτικές επιλογές εθνικών κρατών, τα οποία, ενόψει της *de facto* πολυπολιτισμικής σύνθεσης των κοινωνιών τους, αναζητούν νέους τρόπους συμβίωσης γηγενών και μεταναστών.

## 2. Παγκοσμιοποίηση και Μουσική

Η μουσική λοιπόν ως πολιτιστικό και πολιτισμικό προϊόν, μέσα σε αυτό το αμφίθυμο κλίμα προώθησης ή κριτικής της παγκοσμιοποίησης, τυγχάνει αντίστοιχης αντιμετώπισης με τις παραπάνω δύο τάσεις που πολύ σχηματικά και αδρά περιέγραψα.



Από τη μια πλευρά αντιμετωπίζεται ως η κατ' εξοχήν ευκαιρία οικοδόμησης ενός πανανθρώπινου διαύλου επικοινωνίας πέρα και πάνω από γλωσσικά σύνορα και εμπόδια. Ως μια δυνατότητα επαφής και αλληλεπίδρασης των λαών απαλλαγμένης από φορτία εθνικεντρικά ή ρατσιστικά, ικανής να προωθήσει ένα κλίμα ειρηνικής συνύπαρξης. Συγκεκριμένα, οι υπέρμαχοι της παγκοσμιοποίησης υπερθεματίζουν για την απελευθέρωση του μουσικού προϊόντος στην παγκόσμια αγορά, μια και η εύκολη και οικονομική διακίνησή του στα χέρια του καταναλωτικού κοινού (μέσω των νέων τεχνολογιών) αποτελεί την βασική και απαραίτητη προϋπόθεση για την επαφή και αλληλογνωριμία των λαών και των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων από όποια γωνιά της γης και αν προέρχονται.

Ακριβώς σε αυτό το σημείο, που αφορά την απελευθέρωση του μουσικού προϊόντος στην παγκόσμια αγορά, επικεντρώνονται πολλές κριτικές κατά της παγκοσμιοποίησης της μουσικής. Οι επικριτές υποστηρίζουν συγκεκριμένα ότι στην ουσία δεν διακινούνται ελεύθερα όλα τα μουσικά προϊόντα από όπου κι αν προέρχονται, άλλα μόνον εκείνα που προωθούν συγκεκριμένες πολυεθνικές εταιρίες. Κατά συνέπεια, δεν μπορούμε να μιλάμε για έναν «οικονομικό» εκδημοκρατισμό των όρων της αγοράς, αλλά για μια πολύ μεθοδευμένη και συστηματική διαχείριση και εν τέλει διαμόρφωση του μουσικού γούστου και των αισθητικών προτιμήσεων σε παγκόσμιο μάλιστα επίπεδο. Η εμπορευματοποίηση λοιπόν της μουσικής έχει για τους επικριτές της παγκοσμιοποίησης κομβική σημασία. Προκειμένου τα μουσικά προϊόντα που διακινούνται στην παγκόσμια αγορά να έχουν τις καλύτερες δυνατές πωλήσεις, υποβάλλονται σε μια απλοποιητική διαδικασία της μουσικής δομής έτσι ώστε να γίνονται εύπεπτα, καταναλώσιμα είδη από το πλατύ κοινό (Baumann 1998:99). Το γεγονός αυτό προσβάλλει την εσωτερική ποικιλομορφία του εκάστοτε μουσικού είδους και το τυποποιεί.

Ενώ λοιπόν οι υπέρμαχοι υποστηρίζουν πως μέσω των νέων τεχνολογιών δίδεται η δυνατότητα και στις πιο απομακρυσμένες μουσικές παραδόσεις να ακουστούν και να γίνουν γνωστές στο ευρύ κοινό – κατά συνέπεια να εμπλουτίσουν το παγκόσμιο μουσικό μωσαϊκό –, οι επικριτές θεωρούν υπεύθυνους τους μηχανισμούς της παγκόσμιας αγοράς για μια ομοιομορφοποίηση και μια ομογενο-

ποίηση των μουσικών του κόσμου. Αντί δηλαδή να ακούγονται όλο και περισσότερες διαφορετικές φωνές, αυτές αρχίζουν και μοιάζουν μεταξύ τους, καταλήγοντας να αποτελούν για το ευρύ κοινό μια γενικευτική και εν τέλει ομογενοποιητική κατηγορία, αυτή της «World music». Ο Αμερικάνος εθνομουσικολόγος Steven Feld υποστηρίζει ότι η καθιέρωση του μουσικού είδους «World music» στην ουσία νομιμοποιεί ιδεολογικά αλλά και οικονομικά τον πολιτισμικό ιμπεριαλισμό της Δύσης. Όταν στη Δύση μιλούν για «World music» δεν συμπεριλαμβάνουν την κλασική π.χ. ευρωπαϊκή μουσική, αλλά εννοούν τις μουσικές του «Τρίτου Κόσμου» (Feld 1991:266). Αυτή η ταξινόμηση αναπαράγει σχέσεις ηγεμονίας μεταξύ Δύσης και μη, και κάθε άλλο παρά προμοδοτεί την ποικιλομορφία και την πολυφωνία, τουλάχιστον σε επίπεδο μουσικού αν όχι και σε επίπεδο γενικότερου πολιτισμικού πλουραλισμού.

### **3. «Μεσογειακή μουσική» ή «Μουσικές της Μεσογείου»;**

Προσπάθησα ως τώρα, έστω και αδρομερώς, να θέσω ερωτήματα τουλάχιστον ως προς το πώς, από ποιους και γιατί δομείται και νοηματοδοτείται ένα καινούργιο μουσικό είδος, αυτό της «World Music», στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. Αυτό που με ενδιαφέρει στη συνέχεια, είναι η δημιουργία υπο-κατηγοριών οι οποίες ανήκουν στην «Παγκόσμια Μουσική», όπως αυτή της «Μεσογειακής Μουσικής».

Το κεντρικό ερώτημα επομένως διαμορφώνεται ως εξής: Τί συμβαίνει άραγε και γίνεται λόγος κυρίως για «Μεσογειακή μουσική» και λιγότερο ή και καθόλου για «Μουσικές της Μεσογείου»; Ο διαζευκτικός χαρακτήρας του ερωτήματος μας επιτρέπει και συγχρόνως μας προτρέπει να συνδέσουμε τις διαδικασίες παγκοσμιοποίησης στο χώρο της μουσικής με τη δημιουργία/κατασκευή ενός νέου μουσικού είδους, αυτού της «Μεσογειακής μουσικής», το οποίο, καταπώς φαίνεται, δεν αποτελεί παρά μια υποκατηγορία της «World music». Το διαζευκτικό «ή» επομένως του ερωτήματος σηματοδοτεί έναν σκεπτικισμό/προβληματισμό ως προς τον αυταπόδεικτο χαρακτήρα της μουσικής κατηγορίας «Μεσογειακή μουσική».

Η απάντηση σε αυτήν την ομογενοποιητική, ενοποιητική/οντολογική κατηγορία πιθανόν να βρίσκεται στο δεύτερο σκέλος του ερωτήματος «Μουσικές της Μεσογείου». Πιο συγκεκριμένα, μήπως η χρήση του ουσιαστικού «Μουσικές» – και μάλιστα στον πληθυντικό αριθμό – της Μεσογείου αντί του επιθετικού προσδιορισμού (ενικού αριθμού) «Μεσογειακή» μουσική θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια πλουραλιστικότερη θεώρηση της μουσικής δημιουργίας και παραγωγής ακόμα και στον ίδιο κοινό γεωπολιτισμικό χώρο;

Προκειμένου να πλαισιώσω θεωρητικά και ιστορικά πιο στέρεα το παραπάνω ερώτημα, θα αναφερθώ στη συνέχεια στις ζυμώσεις, αντιρρήσεις και αντιφάσεις που σημειώθηκαν στο χώρο της «Ανθρωπολογίας της Μεσογείου» (*Mediterranean Anthropology*) από την εποχή του '60 και έπειτα.

### 3α. Από την πλευρά της Ανθρωπολογίας

Την παρακάτω ιστορία του Italo Calvino από το βιβλίο του *Αόρατες Πόλεις* θα ήθελα να τη διαβάσουμε μεταφορικά, σκεπτόμενοι τη Μεσόγειο σαν μια πόλη, μια πόλη όμως δίσημη ή και πολύσημη, διαφορετική για αυτόν που τη βλέπει και για αυτόν που τη φαντάζεται.

*Με δύο τρόπους φτάνει κανείς στη Δέσποινα: με το πλοίο ή με την καμήλα. Η πόλη παρουσιάζεται διαφορετικά σε όποιον έρχεται από τη στεριά και σε όποιον έρχεται από τη θάλασσα.*

*Ο καμηλιέρης που βλέπει να εμφανίζονται στον ορίζοντα του οροπεδίου οι κορυφές από τους ουρανοξύστες, οι κεραίες από τα ραντάρ, να χτυπάνε στον άνεμο οι λευκοί και κόκκινοι ανεμοδείκτες, να βγάζουν καπνό οι καπνοδόχοι, βάζει με το νου του ένα πλοίο. Ξέρει ότι πρόκειται για μια πόλη αλλά τη σκέφτεται σαν ένα καράβι που τον παίρνει μακριά από την έρημο, ένα ιστιοφόρο έτοιμο να σαλπάρει (...).*

*Στην καταχνιά της ακτής ο ναυτικός ξεχωρίζει το σχήμα της καμπούρας μιας καμήλας, τα λαμπερά κρόσσια της κεντημένης σέλας, ξέρει πως πρόκειται για μια πόλη αλλά τη φαντά-*

ζεται σαν μια καμήλα από το σαμάρι της οποίας κρέμονται ασκιά και δισάκια γεμάτα γλασαρισμένα φρούτα, μπουκάλια με κρασί από χουρμάδες, και ήδη βλέπει τον εαυτό του επικεφαλής ενός μεγάλου καραβανιού που τον πηγαίνει μακριά από την έρημο της θάλασσας, προς οάσεις με γλυκό νερό στην οδοντωτή σκιά των φοινίκων (...).

Η κάθε πόλη παίρνει το σχήμα από την έρημο στην οποία αντιστέκεται. Έτσι βλέπουν τη Δέσποινα, πόλη-σύνορο ανάμεσα σε δύο ερήμους, ο καμηλιέρης και ο ναύτης (Calvino 2004: 35-36).

Θα κρατούσα για σκέψη την τελευταία πρόταση του Calvino: Η κάθε πόλη παίρνει το σχήμα από την έρημο στην οποία αντιστέκεται. Σε ποιά έρημο λοιπόν αντιστέκονται οι ανθρωπολόγοι, όταν γύρω στη δεκαετία του '60<sup>1</sup> συστήνουν ένα ερευνητικό αντικείμενο με την επωνομασία «Μεσογειακή ανθρωπολογία»; Την απάντηση θα προσπαθήσω να την αναζητήσω στους επικριτές αυτού του αντικείμενου, οι οποίοι, όντας ανθρωπολόγοι, διαβάζουν από τα έσω την ιστορία της επιστήμης τους και οδηγούνται σε διάφορα συμπεράσματα επηρεαζόμενοι φυσικά από τα θεωρητικά ρεύματα της εποχής τους. Τόσο λοιπόν τα κειμήλια της αναστοχαστικής ανθρω-

---

<sup>1</sup> Το 1963 δημοσιεύεται το πρώτο έργο από την πλευρά της ανθρωπολογίας, το *Mediterranean countrymen* (Pitt-Rivers 1963), το οποίο εισάγει και τη θεματολογία του νεοσηματιζόμενου κλάδου της «Μεσογειακής ανθρωπολογίας». Η πρώτη αυτή έκδοση ακολουθείται από τον συλλογικό τόμο *Honor and shame: the values of Mediterranean society* (1966), τον οποίο επιμελείται ο John Peristiany. Και τα δύο αυτά έργα στηρίζονται στην βασική θεωρητική παραδοχή και θέαση της Μεσογείου ως ενιαίας πολιτισμικής περιοχής, η οποία αντλεί την ενότητά της από την κοινή ιστορία και τη γεωγραφική εγγύτητα, τα δύο βασικά επιχειρήματα μέσω των οποίων οι ανθρωπολόγοι εξηγούν την πολιτισμική ομοιογένεια και ομοιομορφία των μεσογειακών κοινωνιών. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι ακόμα και ο τίτλος του τόμου που επιμελείται ο Peristiany αναφέρεται στις αξίες μίας και ενιαίας «Μεσογειακής κοινωνίας» (values of *Mediterranean society*), γεγονός που παραπέμπει άμεσα στον ολιστικό και ουσιολογικό χαρακτήρα του επιχειρήματος περί «Μεσογειακής ανθρωπολογίας».

πολογίας (Clifford and Marcus 1986), όσο και ο κριτικός λόγος που αναπτύσσεται γύρω από τη σχέση της ανθρωπολογίας και της αποικιοκρατίας (Asad 1973) οδηγούν ορισμένους ανθρωπολόγους,<sup>2</sup> όπως τον Herzfeld (1984), τον de Pina Cabral (1989) ή τον Llobera (1986) να επικεντρωθούν στους λόγους και στους τρόπους που προσανατόλισαν τους ανθρωπολόγους της εποχής εκείνης (π.χ. Pitt Rivers 1963, Peristiany 1965, Davis 1977, Boissevain 1979, Gilmore 1982,<sup>3</sup> στο να συγκροτήσουν έναν νέο υποκλάδο υπό την ονομασία «Μεσογειακή ανθρωπολογία».

Ανάμεσα στα επιχειρήματα που αναπτύχθηκαν υπήρξαν τα παρακάτω:<sup>4</sup>

i) Με την κατάλυση του αποικιοκρατικού καθεστώτος, οι λεγόμενες «πρωτόγονες κοινωνίες», (κλασικό αντικείμενο μελέτης των ανθρωπολόγων), αποκτούν καινούργια υπόσταση (γίνονται ανεξάρτητα κράτη). Η σχέση τους κατά συνέπεια με τη Δύση διαφοροποιείται ριζικά από την εποχή της αποικιοκρατίας, με αποτέλεσμα η πρόσβαση των ανθρωπολόγων σε αυτές να γίνεται δυσκολότερη.

ii) Η προηγούμενη διαπίστωση οδηγεί κατ' ανάγκην στην μετατόπιση του ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος από τις λεγόμενες «απλές» στις σύνθετες κοινωνίες.

Ποιές όμως θα ήταν αυτές, αφού οι «καθαρόαιμα» δυτικές κοινωνίες των χωρών της Αμερικής και της Ευρώπης ποτέ δεν υπήρξαν πεδίο ανθρωπολογικών ερευνών (παρά μάλλον κοινωνιολογικών);

---

<sup>2</sup> Για μια συζήτηση σχετικά με την παραπάνω προβληματική βλ. Κάβουρας (1995:17-36), ο οποίος αναφέρεται διεξοδικότερα στην περίπτωση του Αιγαίου, θεωρούμενου ως ενιαία πολιτισμική περιοχή (αντιστοίχως με τη Μεσόγειο).

<sup>3</sup> Ακόμα και αν τα κείμενα των Davis (1977) και Boissevain (1979) στέκονται κριτικά απέναντι στις προγραμματικές περί «Ανθρωπολογίας της Μεσογείου» εκδόσεις των Pitt-Rivers (1963) και Peristiany (1965), παραμένουν μέσα στη λογική της σύλληψης της Μεσογείου ως μια ενιαία πολιτισμική περιοχή.

<sup>4</sup> Για μια αναλυτική συζήτηση και συγχρόνως ιστορική ανασκόπηση της δόμησης/συγκρότησης και αποδομητικής κριτικής του κλάδου της «Μεσογειακής ανθρωπολογίας» βλ. την εισαγωγή των Albera et al (2001).

Πού θα έπρεπε να αναζητηθούν «ικανοί» «εξωτικοί Άλλοι», ώστε να μπορούν οι ανθρωπολόγοι να ασκήσουν το επάγγελμά τους; Οι μεσογειακές κοινωνίες επομένως, ως κοινωνίες του περιθωρίου, του δυτικού περιθωρίου, θα μπορούσαν να αποτελέσουν χώρο έρευνας.

iii) Κατά συνέπεια, οι ανθρωπολόγοι μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν τα μεθοδολογικά τους εργαλεία, εμπνευσμένα και κατασκευασμένα παλαιότερα και σε άλλες ηπείρους,<sup>5</sup> στους «εξωτικούς» Άλλους του μεσογειακού χώρου.

Για αυτούς και άλλους λόγους η κριτική επικεντρώνεται στην έννοια της κατασκευής ενός θεωρητικού αντικειμένου, το οποίο επιχείρησε να αποδείξει την εγκυρότητά του όχι επαγωγικά αλλά παραγωγικά (Κάβουρας 1995:32). Η θεωρητική αυτή κατασκευή λάμβανε ως δεδομένη την πολιτισμική ενότητα της Μεσογείου<sup>6</sup> και την οποία προσπάθησε να αποδείξει μέσα από επιμέρους επιτόπιες έρευνες.

Η απάντηση ή, ακόμη σωστότερα, το αντεπιχείρημα σε αυτήν τη ομογενοποιητική και κατά μια έννοια ιμπεριαλιστική θεώρηση των μεσογειακών κοινωνιών από τους δυτικούς εθνογράφους έρχεται από τους κόλπους της «νέας εθνογραφίας», η οποία, ανάμεσα σε άλλα, αφήνει να προβάλλει η δυνατότητα του «γηγενούς ανθρωπο-

---

<sup>5</sup> Συζητώντας τις επιστημολογικές συνέπειες υιοθέτησης δυτικών θεωρητικών μοντέλων στην περίπτωση της Ελλάδας, η Σερεμετάκη σχολιάζει: «Η βρετανικά χρωματισμένη ανθρωπολογική σχολή γράφει σαν να αγνοεί ότι οι Έλληνες κατασκευάζουν ταυτότητες που υπερβαίνουν όσο και επανατοποθετούν τις παλιότερες μορφές συγγένειας στη νεωτερικότητα, την κρατική κουλτούρα και τις υπερεθνικές πραγματικότητες, και ότι κατηγορίες που έχουν την προέλευση τους σε αποικιακές καταστάσεις, συγκεκριμένα στην αφρικανική κουλτούρα και κοινωνία, δεν μπορούν να εξαχθούν στην Ελλάδα χωρίς βαθιές πολιτισμικές-πολιτικές συνέπειες»· Σερεμετάκη 1994:30-31.

<sup>6</sup> Μια παραδοχή η οποία εμπνέεται τόσο από τη γαλλική σχολή των *Annales*, με κυριότερο εκπρόσωπό της στην ιστορική έρευνα της Μεσογείου τον Fernand Braudel (1945), όσο και από την αμερικανική σχολή της θεωρίας των «πολιτισμικών περιοχών» (*cultural areas*) (βλ. για μια αναλυτικότερη παρουσίαση Albera et al 2001).

λόγου»<sup>7</sup> ως «πρόκληση πρώτα σε παλιότερες έγκυρες έννοιες της κλασικής ανθρωπολογίας, που έβλεπε τις κουλτούρες που μελετούσε ως αυτοτελείς ολιστικές οντότητες ή «κήπους» (Σερεμετάκη 1994:21). Η νεοαναδυόμενη ιταλική σχολή εθνομουσικολογίας ή η ανάπτυξη της ισπανικής ανθρωπολογίας αποτελούν παραδείγματα αυτής της κατεύθυνσης.

Θα ήθελα να στραφώ τώρα στη σχέση της παγκοσμιοποίησης με τη «Μεσογειακή ανθρωπολογία», και να κρατήσω από τον μεταφορικό λόγο του Calvino την έννοια της φαντασίας. Η έννοια της φαντασίας έχει συζητηθεί εκτενώς από τον ανθρωπολόγο-θεωρητικό της παγκοσμιοποίησης Arjun Appadurai (1996). Κατέχοντας θέση-κλειδί στις αναλύσεις του, ο Appadurai μας προβληματίζει ως προς τους ρόλους που αναλαμβάνει να παίξει η φαντασία στην παγκόσμια τάξη πραγμάτων. Χρησιμοποιώντας ως ορμητήριο όχημα τις αναλύσεις του Benedict Anderson στο έργο του *Φαντασιακές κοινότητες* (Anderson 1983) και τον τρόπο που συνδέει τη λειτουργία της συλλογικής φαντασίας για την συγκρότηση των εθνικών κρατών τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, ο Appadurai θα μας μιλήσει αντίστοιχα για την εποχή της παγκοσμιοποίησης. Όπως τότε η συλλογική φαντασία ενεργοποιήθηκε με τη χρήση του εντύπου (τυπογραφία) ως μέσου επικοινωνίας ανθρώπων άγνωστων μεταξύ τους, οι οποίοι μέσω αυτού συνδέθηκαν φαντασιακά ο ένας με τον άλλον, δημιουργώντας καταρχάς μια φαντασιακή κοινότητα, έτσι και σήμερα η συλλογική φαντασία ενεργοποιείται και φέρνει σε επαφή ανθρώπους μέσω των ΜΜΕ εντυπωσιακά γρήγορα και αποτελεσματικά. Η ευρείας κλίμακας χρήση και πρόσβαση στα ΜΜΕ τεράστιου όγκου ανθρώπων δίνει στα ΜΜΕ τρομερή δύναμη. Μια δύναμη η οποία πλέον μπορεί

---

<sup>7</sup> Η εθνογραφία της Σερεμετάκη πάνω σε μια μεσογειακή κουλτούρα, τη μαριάτικη κουλτούρα, αποτελεί ένα ριζοσπαστικό παράδειγμα εφαρμοσμένης κριτικής στις ολιστικές ουσιολογικού και οντολογικού τύπου θεωρήσεις της Μεσογείου. Μέσα από τα μάτια της «γηγενούς ανθρωπολόγου», η Σερεμετάκη δοκιμάζει δυτικής εμπνεύσεως και εμπειρίας θεωρητικά μοντέλα, πρώτα στο μυαλό της (ως διαφιλονικούμενος συνοριακός τόπος) και έπειτα στο πεδίο έρευνας.

να κατασκευάσει όχι απλά «φαντασιακές κοινότητες» αλλά ολόκληρους «φαντασιακούς κόσμους» (Appadurai 1996:33).

Αν λοιπόν η Μεσόγειος έγινε στους κόλπους των μουσικών δημιουργών αλλά και των παραγωγών ένας «φαντασιακός κόσμος», αυτό εξαρτήθηκε άμεσα από τη δυνατότητα διάδοσης αυτής της ιδέας υπό τον μανδύα της μουσικής δημιουργίας στους ανθρώπους της Μεσογείου αλλά και πέρα. Για παράδειγμα, το «Μοιάζεις και συ με θάλασσα», τραγουδιμένο από την Ελευθερία Αρβανιτάκη (στο δίσκο *Mediterranean Music Café* 2004), δεν απευθύνεται πια στους Έλληνες μόνο, αλλά τόσο στους «Μεσόγειους» (όσο παράξενο και αν ακούγεται αυτό), όσο και σε ολόκληρο τον κόσμο. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Ολλανδός ανθρωπολόγος Henk Driessen (Driessen στον Plastino 2003:9):

*Ο ανθρωπολόγος ο οποίος υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει μεσογειακή κουλτούρα αρνείται ότι για πολλούς και διαφορετικούς ανθρώπους η 'Μεσόγειος' είναι μια πολιτισμική πραγματικότητα (υπογράμμιση Driessen 1999:61).*

Αν λοιπόν αυτό που υποστηρίζει ο Driessen έχει μια βάση, θα έπρεπε να ερευνήσουμε και να προβληματιστούμε στο πώς έγινε η Μεσόγειος μια πολιτισμική πραγματικότητα για πολλούς και διαφορετικούς ανθρώπους. Στο τρίτο υποκεφάλαιο αυτού του μέρους θα προσπαθήσω να προσεγγίσω το παραπάνω ερώτημα, μέσα από δύο οπτικές γωνίες, αυτήν της μουσικής παραγωγής και αυτήν των πολιτικών πολιτιστικής διαχείρισης.

### **3β. Από την πλευρά της μουσικής παραγωγής**

Ως προς τις κυκλοφορίες δίσκων μεσογειακής μουσικής από άλλες χώρες της Μεσογείου (εκτός της Ελλάδας) αξίζει να αναφερθεί μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση, ο δίσκος *Creuza de mă* (Θαλασσινές διαδρομές) του Fabrizio de Andre, ο οποίος πρωτοκυκλοφόρησε το 1984 και θεωρείται ότι έχει ασκήσει σημαντική επίδραση στις μουσικές παραγωγές που ακολούθησαν με θέμα την Μεσόγειο (βλ. για μια εκτενή συζήτηση Plastino 2003:267-86, Fabbri 2001). Το ενδιαφέρον στις παραπάνω αναλύσεις επικεντρώνεται στον τρόπο με



τον οποίο στήθηκε ο δίσκος αυτός, τόσο από μουσική όσο και από στιχουργική/γλωσσική άποψη.

Ο Fabrizio de Andre «φτιάχνει» μια καινούργια διάλεκτο με βάση τα γενοβέζικα, (τα οποία θεωρεί ότι διαθέτουν έναν πολύ μεγάλο αριθμό λέξεων αραβικής προέλευσης), στην οποία τραγουδά ο θαλασσινός ταξιδευτής της Μεσογείου του 15<sup>ου</sup> αιώνα σε μια μείξη και ποικιλία μελωδιών, ρυθμών και οργάνων,<sup>8</sup> τις οποίες υποτίθεται ότι κατέγραψε στη μνήμη του κατά τη διάρκεια του πολύχρονου περίπλου του από τότε που άφησε την πατρίδα του τη Γένοβα μέχρι τότε που επέστρεψε και πάλι σε αυτήν (Plastino 2003:267-86). Μέσα λοιπόν από τον γλωσσικό, οργανικό, μελωδικό και ρυθμικό συγκρητισμό (*syncretism*) φανερώνεται ξεκάθαρα η πρόθεση των δημιουργών του δίσκου (Fabrizio de Andre σύλληψη/σύλληψη και Mauro Pagani μουσική), που δεν είναι άλλη από την κατασκευή ενός νέου μουσικού είδους, αυτού της «Μεσογειακής μουσικής».<sup>9</sup> Η διάθεση και πρόθεση καθιέρωσης αυτού του νέου μουσικού είδους φαίνεται, στα επόμενα είκοσι περίπου χρόνια που ακολουθούν την κυκλοφορία του *Creuza de mã*, να υλοποιείται από διάφορους μουσικούς και με διαφορετικούς τρόπους. Στη συνέχεια, θα αναφερθώ ενδεικτικά σε ορισμένες παραγωγές, ώστε να αποκομίσουμε μια εικόνα για τη δισκογραφική παραγωγή επ' ονόματι της «Μεσογειακής μουσικής».

Το 1998 κυκλοφορεί ο δίσκος της Σαβίνας Γιαννάτου *Τραγούδια της Μεσογείου* με τους Primavera en Salonic Ensemble, ο οποίος σημείωσε αξιόλογες πωλήσεις και στο εξωτερικό. Η λογική αυτού του δίσκου δεν βασίζεται, όπως στην περίπτωση της *Creuza de mã*, στην ιδέα της δημιουργίας μιας «Μεσογειακής μουσικής» τραγουδισμένης κατά κάποιο τρόπο σε μια «μεσογειακή γλώσσα», αλλά

---

<sup>8</sup> Ούτι, ως εκπρόσωπος του Αραβικού κόσμου, σάζι από την Τουρκία, μαντολίνο από την Ιταλία, μπουζούκι από την Ελλάδα.

<sup>9</sup> Ο Plastino ερμηνεύει τη διαδικασία αυτή σε σχέση με τους τρόπους οι οποίοι είναι αναγκαίοι για την κατασκευή μιας εθνοτικής μουσικής, όπως άλλωστε δηλώνει ξεκάθαρα και ο ίδιος ο De Andre (Plastino 2003:280-82).

στην ερμηνεία τραγουδιών παρμένων από μουσικές παραδόσεις διαφορετικών μεσογειακών χωρών (Ελλάδα, Αλβανία, Ιταλία, Ισραήλ, Λίβανο, Τουρκία, Ισπανία, Κορσική, Γαλλία και Τυνησία). Ο συνδυαστικός ιστός της επιλογής αυτών των τραγουδιών ωστόσο είναι και παραμένει η Μεσόγειος ως «ένας διαχρονικός τόπος διαρκών μεταναστεύσεων και ανάμειξης λαών», όπως δηλώνεται στο συνοδευτικό υλικό του δίσκου.

Το 1999 κυκλοφορεί από τη δισκογραφική εταιρεία Putumayo ο δίσκος *A Mediterranean Odyssey: Athens to Andalusia*, ο οποίος αποτελεί μια ευρωκεντρική εκδοχή της Μεσογείου, φιλοξενώντας τραγούδια από την Ισπανία, τη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελλάδα,<sup>10</sup> ακολουθώντας περισσότερο μια συλλογιστική συλλογή τραγουδιών, παρά δημιουργίας νέων (όπως στο *Creuza de mă*) ή διαφόρων τραγουδιών ερμηνευμένων από μια φωνή (όπως στο *Τραγούδια της Μεσογείου της Γιαννάτου*). Εδώ η Μεσόγειος και η ενότητά της προωθείται μέσω των κοινών μελωδικών/ρυθμικών στοιχείων που οφείλονται, όπως αναφέρουν σχολιαστές,<sup>11</sup> στην οριζόντια παρουσία και πορεία κατά μήκος των μεσογειακών χωρών νομάδων και μετακινούμενων πληθυσμών, όπως Τσιγγάνοι, Άραβες και Εβραίοι.

Το 2004 κυκλοφορεί ο δίσκος *Mediterranean Music Café*, ο οποίος όμως επεκτείνει τη μουσική σύλληψη της Μεσογείου και στις αφρικανικές ακτές (συμπεριλαμβάνοντας και τραγούδια από το Μαρόκο, την Αλγερία και την Αίγυπτο), ακολουθώντας ωστόσο την ίδια λογική συλλογής, όπως στο *A Mediterranean Odyssey: Athens to Andalusia*.

Το 2002 και το 2004 κυκλοφορούν οι δίσκοι *Mediterranean crossroads I* και *II* αντίστοιχα με τραγούδια από όλη τη μεσογειακή λεκάνη. Διαβάζουμε σχετικά:

---

<sup>10</sup> Για την ελληνική πλευρά ακούγονται τα «Πάρε με απόψε πάρε με» από τη Γλυκερία, το «Πάμε για αλλού» από τον Γιώργο Νταλάρα, και το «Μοιάζεις με φωτιά» του συγκροτήματος Άνεμος.

<sup>11</sup> Βλ. Editorial Reviews από το Amazon.com

Το ταξίδι συνεχίζεται με το δεύτερο CD από τη σειρά *Mediterranean crossroads*. Οι μουσικές των χωρών-κρατών που βρέχονται από τη Μεσόγειο θάλασσα έτσι όπως παίχθηκαν, ερμηνεύθηκαν και τραγουδήθηκαν τα τελευταία σαράντα χρόνια είναι το αντικείμενο αυτής της σειράς των CDs. Σε αυτές τις συλλογές, θεωρούμε την λεκάνη της Μεσογείου σαν ένα τόπο μουσικής έκφρασης, τέχνης και παραγωγής και την μεσογειακή μουσική σαν μία οντότητα (υπογράμμιση δική μου)· <http://www.musicnews.gr>

Τέλος, για να αναφερθούμε και σε ένα πιο πρόσφατο παράδειγμα, στο τέλος της περασμένης χρονιάς κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το νέο CD του Γιώργου Νταλάρα από ηχογραφημένες συναυλίες του.<sup>12</sup> Σχετικά με τη νέα κυκλοφορία διαβάζουμε στην επίσημη ιστοσελίδα του Γιώργου Νταλάρα:

Οι δύο λαμπροί ερμηνευτές (Νταλάρας, Dulce Pontes) μοιράστηκαν τη σκηνή για να ερμηνεύσουν με οδηγό το ταλέντο, τις μουσικές γνώσεις, την αγάπη και το σεβασμό στη παράδοση αλλά και την αγωνία της αναζήτησης σε καινούργιους ήχους – τα *fado* αλλά και τα ρεμπέτικα, τα *blues* και τα *flamenco*, τη φλόγα της ανατολικής Μεσογείου και το πάθος της δυτικής. Τα τραγούδια πέφτουν στα νερά της Μεσογείου και φτιάχνουν ομόκεντρους κύκλους. Κύκλους συγκίνησης, κύκλους πάθους, ομόκεντρους κύκλους με κοινή αφετηρία τη Μεσόγειο που μας ενώνει (υπογράμμιση δική μου) · <http://www.dalaras.gr>

Αυτός ο ενωτικός και ενοποιητικός χαρακτήρας όλων των μουσικών παραγωγών για τη «Μεσογειακή μουσική» διατρέχει σταθερά όλους τους δίσκους<sup>13</sup> και, από ό,τι φαίνεται, είτε πρόκειται πρωτίτως για κατανάλωση εντός των ορίων της εκάστοτε εθνικής αγοράς

---

<sup>12</sup> Στο Ηρώδειο το 2004 με την Πορτογαλίδα ερμηνεύτρια Dulce Pontes και άλλους καλλιτέχνες από τη Μεσόγειο (Ιταλία, Ισραήλ, Τουρκία) και από δύο ακόμα συναυλίες την άνοιξη του 2005 στην Αθήνα.

<sup>13</sup> Για την παρουσίαση και σχολιασμό και άλλων δίσκων για τη Μεσόγειο βλ. Plastino 2003:1-36.

(Ιταλία για την περίπτωση του *Creuza de mă*) είτε για το ευρύτερο κοινό των χωρών της Μεσογείου αλλά και πέρα (όπως οι παραγωγές της Putumayo, FM Records), στοχεύουν κυρίως, μέσα από τη λογική του *pot pouri* – δειγμάτων τραγουδιών –, να παράξουν και να αναπαράξουν την ιδέα ενός κοινού μουσικού ιδιώματος, αυτού της «Μεσογειακής μουσικής». Αυτό επιτελείται, είτε με αναφορές στην κοινή ιστορία των Μεσογειακών χωρών, είτε στην παρουσία κινούμενων πληθυσμών που θεωρείται ότι έφεραν σε επαφή διαφορετικές μουσικές κουλτούρες, είτε στην απλή συνύπαρξη διαφορετικών οργάνων της Μεσογείου στον ίδιο δίσκο. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι στην πλειάδα τους οι μουσικές αυτές παραγωγές προσφέρουν το προϊόν τους στο καταναλωτικό κοινό υπό την ομπρέλα «Μεσογειακή μουσική», η οποία λιγότερο μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα νέο μουσικό είδος και περισσότερο ως μια γενικευτική κατηγορία συμπεριληπτικού χαρακτήρα.

### 3γ. Από την πλευρά των πολιτικών πολιτιστικής διαχείρισης

Όπως θα προσπαθήσω να δείξω και παρακάτω, η ίδια συλλογιστική περί μίας και ενιαίας Μεσογείου φαίνεται να διέπει και τις πολιτικές διαχείρισης της πολιτιστικής παραγωγής (*cultural policies*). Τα τελευταία δέκα χρόνια περίπου παρατηρείται μια άνθηση ως προς την ίδρυση κέντρων έρευνας αλλά και ερευνητικών προγραμμάτων με αντικείμενο τη μεσογειακή πολιτιστική κληρονομιά. Η Ευρωπαϊκή Ένωση, στο όνομα μιας ευρω-μεσογειακής πολιτισμικής και πολιτιστικής συσπείρωσης, προωθεί συστηματικά προγράμματα έρευνας αλλά και διατήρησης μιας εκ προοιμίου δεδομένης κοινής μεσογειακής πολιτισμικής κληρονομιάς. Αυτό γίνεται εύκολα σαφές, αν κοιτάξει κανείς τη στοχοθεσία προγραμμάτων, όπως το Euromed Heritage I (1998), II (2001) και III (2004). Ανάμεσα στους στόχους αυτών των προγραμμάτων είναι:

*Να καταγραφεί η σύνθεση και η έκταση της μεσογειακής πολιτιστικής κληρονομιάς, να ενθαρρυνθούν οι συνεργασίες μεταξύ μουσείων και άλλων πολιτιστικών φορέων, να προωθηθεί ο υψηλής ποιότητας τουρισμός (...)* <http://>

[www.euromedheritage.net](http://www.euromedheritage.net)

Επιμέρους προγράμματα, τα οποία εντάσσονται στα Euromed Heritage, αναλαμβάνουν ακόμα πιο συγκεκριμένα πεδία δράσης. Για παράδειγμα, όσον αφορά στο υπο-πρόγραμμα «DELTA» (Developmental Territorial Cultural Systems), ο ιδεολογικός και πρακτικός προσανατολισμός γίνεται ιδιαίτερα σαφής στα παρακάτω:

*Αντικείμενο του προγράμματος είναι η διαμόρφωση κριτηρίων και μεθόδων για την προσέγγιση των Τοπικών Πολιτιστικών Συστημάτων, δηλ. ως συνόλων πολιτιστικών, ιστορικών, κοινωνικών, οικονομικών κ.α. χαρακτηριστικών που μπορούν να αναδειχθούν και να αξιοποιηθούν για την ανάπτυξη της περιοχής (τουριστική, οικονομική, κοινωνική, πολιτιστική κ.ο.κ).* <http://www.deltaeuromed.net>

Επίσης, το υπο-πρόγραμμα «Mediterranean Voices»<sup>14</sup> σκοπό έχει την συλλογή και καταγραφή προφορικών ιστοριών από τους κατοίκους διαφόρων μεσογειακών πόλεων<sup>15</sup> πάνω σε θέματα όπως οικογενειακές ιστορίες, απομνημονεύματα τόπων και σημαντικών γεγονότων, τοπικές παραδόσεις, ήθη και έθιμα, φεστιβάλ και εορτές, καθημερινές πρακτικές, ώστε να αναδειχθεί το νόημα και ο χαρακτήρας των μεσογειακών αστικών κέντρων. Ειδικότερα, σχετικό με το θέμα του παρόντος κειμένου ήταν ένα μικρό φεστιβάλ εννέα συναυλιών που οργάνωσε το 2005 η ελληνική ομάδα του Πανεπιστημίου Κρήτη<sup>16</sup> με τίτλο «Medi-Terra: Music across lands» με συγκροτήματα<sup>17</sup> από χώρες της Μεσογείου.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Ερευνητικό Πρόγραμμα συνεργασίας μεταξύ του London Metropolitan University και άλλων Πανεπιστημίων και Ινστιτούτων της Μεσογειακής Λεκάνης (<http://med-voices.org>).

<sup>15</sup> Alexandria, Ancona, Beirut, Bethlehem, Chania, Ciutat de Mallorca, Granada, Istanbul, Las Palmas de Gran Canaria, Marseille, Nicosia North, Nicosia South, and Valletta.

<sup>16</sup> Με υπεύθυνη καθηγήτρια την κοινωνιολόγο κ. Κούση, η οποία σε συνέντευξή της στην τοπική εφημερίδα *Ρεθυμνιώτικα Νέα* (Ιούλιος 2005) τόνισε ότι το συγκεκριμένο πρόγραμμα «Mediterranean Voices» έχει στόχο την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς του σύγχρονου αστικού χώρου σε ιστορικές μεσογειακές πόλεις και την ενίσχυση των δικτύων τοπι-

Η Ελλάδα συμμετέχει σε αυτά τα ευρωπαϊκά προγράμματα και επιπλέον διαθέτει και ένα «Κέντρο Μεσογειακής Μουσικής» στη Λαμία – (ιδρύθηκε στο πλαίσιο του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων) – και το οποίο ανάμεσα σε άλλα θέτει ως στόχους:

*την κατανόηση-συνειδητοποίηση και συνέχιση της πολιτιστικής παράδοσης της Μεσογείου με κεντρικό άξονα τη μουσική, όσο και την ενθάρρυνση και προώθηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας στον ίδιο χώρο (...). Σκοπός είναι μια ευρύτερη πολιτιστική συνεργασία μέσα από την οποία θα διασωθεί και ερευνηθεί η πολιτιστική μας κληρονομιά θα ενισχυθεί ο θεσμός του 'πολιτιστικού τουρισμού'(...).*

<http://www.culture.gr>

Αν διαβάσει κανείς κάθετα όλες τις διακηρύξεις των παραπάνω προγραμμάτων διαπιστώνει ότι υπάρχει μια κοινή λογική που βασίζεται σε τρεις κεντρικούς άξονες:

- στη θεώρηση της Μεσογείου ως δεδομένης πολιτιστικής και πολιτισμικής οντότητας,
- στη διατήρηση της μεσογειακής πολιτιστικής κληρονομιάς (υλικής και άυλης),
- στην αξιοποίηση της μεσογειακής πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω διακρατικών συνεργασιών με στόχο την οικονομική και τουριστική ανάπτυξη των μεσογειακών κρατών στα ευρύτερα πλαίσια της μιας ευρω-μεσογειακής συνεργασίας.<sup>19</sup>

---

κών φορέων για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς στον αστικό χώρο της Μεσογείου.

<sup>17</sup> L'Ham de Foc από τη Valencia της Ισπανίας (Μουσική περιπλάνηση από την βηρική χερσόνησο προς την Ανατολική Μεσόγειο), οι Balkan Journey από την Κωνσταντινούπολη (παραδοσιακά και ρεμπέτικα τραγούδια της Ελλάδας), οι Dounia από την Κατάνια της Ιταλίας (παραδοσιακά τραγούδια της Μέσης Ανατολής), και οι Artas Folklore Center Group από τη Βηθλεέμ.

<sup>18</sup> Τα συγκροτήματα αυτά χαρακτήρισε η εθνομουσικολόγος Ελένη Καλλιμοπούλου «αντιπροσωπευτικά συγκεκριμένων μουσικών παραδόσεων της Μεσογείου» (*Ρεθυμνιώτικα Νέα*, Ιούλιος 2005).

<sup>19</sup> Βλ. Barcelona Declaration 1995 στο <http://www.idd.ie/> barcelona\_decla-

Φαίνεται λοιπόν ότι τόσο από την πλευρά της μουσικής παραγωγικής δραστηριότητας όσο και από την πλευρά των πολιτικών πολιτιστικής διαχείρισης, η διάθεση και η πρόθεση είναι κοινή: η δημιουργία ενός ενιαίου, ομοιογενούς πολιτισμικού κοινού, το οποίο, και μέσω της αγοραστικής του δύναμης, θα θέλει εύκολα και αυτονόητα να καταναλώνει τα «μεσογειακά αγαθά» (κλίμα, διατροφή, ιστορία, αρχιτεκτονική κλπ), ανάμεσα σε αυτά και τη μουσική, τη «Μεσογειακή μουσική». Εκτός όμως από τη δυναμική της ίδιας της μεσογειακής αγοράς, η ομογενοποιητική αυτή κατηγορία της Μεσογείου διευκολύνει και την κυκλοφορία των μεσογειακών αγαθών σε διεθνείς αγορές. Η «Μεσογειακή μουσική» αποκτά με αυτόν τον τρόπο σαφώς πλεονεκτικότερη θέση στην αναγνωριστική ικανότητα του αγοραστικού κοινού από π.χ. την Μανίλα των Φιλιππίνων ή από το Cape Town της Νότιας Αφρικής, από ό,τι θα είχε για παράδειγμα αυτόνομα η «Μαλτέζικη μουσική» ή η «Μουσική του Αιγαίου».

Πέρα όμως από μια οικονομιστική εξήγηση των παραπάνω διαδικασιών, θα έπρεπε κανείς να τις συνδέσει γενικότερα με το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης στο επίπεδο ευρύτερων πολιτισμικών πραγματικοτήτων (Appadurai 1996). Συγκεκριμένα, η «Μεσογειακή μουσική», ως κατηγορία συγκεντρωτικού, συμπεριληπτικού χαρακτήρα, λειτουργεί όντως ομογενοποιητικά για τις επιμέρους μουσικές παραδόσεις των διαφορετικών μεσογειακών μουσικών πολιτισμών, συγχρόνως όμως μπορεί να ειπωθεί και ως τοπική, περιφερειακή αντίσταση στις αγγλο-αμερικανικές μουσικές επελάσεις της *pop music*.<sup>20</sup> Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να ειπωθεί και ως φυγόκεντρος αντίσταση στην μουσική ομογενοποίηση της παγκόσμιας αγοράς.

---

ration.htm.

<sup>20</sup> Βλ. σχετική συζήτηση στον Plastino (2003:276-77) αναφορικά με τον δί-σχο *Creuza de mă*.

#### 4. Αντί επιλόγου: από την πλευρά της εθνομουσικολογίας

Η εθνομουσικολογία, εμφανώς επηρεασμένη από την ένταση των ανθρωπολογικών προβληματισμών περί της δοκιμότητας μιας «Ανθρωπολογίας της Μεσογείου», αλλά συγχρόνως απορροφημένη από νέα ζητήματα που προκύπτουν στις έρευνές της, όπως φαινόμενα μουσικής υβριδοποίησης, διαπολιτισμοποίησης (*trasculturalism*), καθώς και μείξεων (*fusion*) διαφορετικών μουσικών ειδών, έρχεται να αντιμετωπίσει το φαινόμενο της «Μεσογειακής μουσικής» με μια ανανεωμένη ματιά, η οποία φαίνεται τα τελευταία χρόνια να κρυσταλλώνεται με την κυκλοφορία νέων εκδόσεων επί του θέματος (Magrini 2003, Plastino 2003, Cooper & Dawe 2005), αλλά και με την ενεργό παρουσία επιστημονικών περιοδικών<sup>21</sup> και ερευνητικών ομάδων.<sup>22</sup> Το χαρακτηριστικό της παραπάνω δραστηριότητας, είτε συγγραφικής, είτε εκδοτικής ή ερευνητικής, φαίνεται κατά κύριο λόγο να είναι μια συγκρατημένη και σκεπτικιστική στάση απέναντι σε μια άκριτη υιοθέτηση του ομογενοποιητικού όρου «Μεσογειακή μουσική». Αντί αυτού προτιμώνται διαφορετικού τύπου προσεγγίσεις, οι οποίες είτε προσλαμβάνουν έναν αποδομητικό χαρακτήρα της κατηγορίας «Μεσογειακή μουσική» (Fabbri 2001, Plastino 2003, 2005, Serrousi 2003), είτε την χρησιμοποιούν για μια μεταφορική ανάγνωση της νεωτερικότητας (Bohlmann 1997), είτε – και κατά κύριο λόγο – ενδιαφέρονται για τους τρόπους μετασχηματισμού και τους μουσικούς διάλογους που αναπτύσσουν οι τοπικές μουσικές παραδόσεις με υπερτοπικές μουσικές επιρροές.

---

<sup>21</sup> Όπως το ηλεκτρονικό περιοδικό *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, αφιερώματα για τη Μεσογειακή Μουσική στο *Ethnomusicology Online* 3 (Mediterranean Issue 1997). Σχετικές συζητήσεις δημοσιεύονται εν μέρει και στο περιοδικό *Revista Transcultural de Musica*.

<sup>22</sup> Το Study Group της ICTM (International Council of Traditional Music), *Anthropology of Music in Mediterranean Cultures*, το οποίο ηγήτο μέχρι πρόσφατα η ιταλίδα εθνομουσικολόγος Tullia Magrini.



Σε έναν γεωπολιτισμικό *locus* όπως οι χώρες της Μεσογείου, οι οποίες καταπώς φάνηκε τόσο διαχρονικά όσο και συγχρονικά μεταμορφώνονται σε κινούμενη άμμο κάτω από τα πόδια των περιπατητών τους (νομάδες, παλαιοί και σύγχρονοι μετανάστες, πρόσφυγες, τουρίστες, κ.ά.), είναι δύσκολο να εφαρμόσει κανείς στατικά θεωρητικά μοντέλα και στατικά μεθοδολογικά εργαλεία. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Appadurai, η κλασική ανθρωπολογική μεθοδολογία της επιτόπιας έρευνας (με έντονο τοπικό χαρακτήρα) αρχίζει στις μέρες μας να μοιάζει αναχρονιστική και πολλάκις παραπλανητική, μια και οι μετακινήσεις και οι μετασχηματισμοί που βιώνουν πλέον οι άνθρωποι – πραγματικά ή φαντασιακά, δεν έχει σημασία – τους αποσυνδέουν αποφασιστικά από έναν σταθερό και αμετακίνητο τόπο αναφοράς. Η επιτόπια έρευνα που εισηγείται ο Appadurai οφείλει να γίνει ευέλικτη και πολυτοπική (βλ. επίσης και Marcus 1995:95-117).

Η εθνομουσικολογία, και λόγω αντικειμένου και λόγω των καιρών, αναγκαστικά κινείται προς αυτήν την κατεύθυνση. Οι επιτόπιες έρευνες που διεξάγονται τα τελευταία χρόνια, τουλάχιστον στο μεσογειακό χώρο, αρχίζουν να αποκτούν έναν «μετακινούμενο» χαρακτήρα, μια και ο ερευνητής ακολουθεί τα χνάρια των μουσικών στις πολυτοπικές διαδρομές τους.<sup>23</sup> Επίσης, όπως γίνεται εμφανές και από τις σχετικές εκδόσεις (βλ. παραπάνω), αρκετές από τις θεματικές που απασχολούν τους εθνομουσικολόγους με πεδίο έρευνας την Μεσόγειο σχετίζονται με τις επιρροές και επιδράσεις που δέχονται οι τοπικές μουσικές από την παγκόσμια μουσική σκηνή,<sup>24</sup> όπως επίσης και με τους τρόπους έκφρασής τους, ειδικότερα στο πεδίο της δημοφιλούς μουσικής (*popular music*).

---

<sup>23</sup> Για παράδειγμα, μπορούμε να αναφερθούμε στις έρευνες του Marc Schade-Poulsen (1999) για το αλγερινό μουσικό είδος Rai (Παρίσι, Algiers, Oran, Tlemcen, και άλλες πόλεις της Αλγερίας), όπως αντιστοίχως οι έρευνες του Gabriele Marranci (2003, 2005).

<sup>24</sup> Βλ., για παράδειγμα, τις συζητήσεις για τις νέες μουσικές εκφράσεις για την περίπτωση της Πορτογαλίας (*fado nuevo*) (Castelo-Branco 1997) ή για την περίπτωση της Ισπανίας (*flamenco nuevo*) (Berlanga 2005).

Αν τελικά έχει να προσφέρει κάτι καινούργιο μεθοδολογικά αλλά και γνωσιοθεωρητικά η εθνομουσικολογία ευρύτερα στο χώρο των κοινωνικών επιστημών, η περίπτωση της Μεσογείου ως ένα πεδίο (*field*)<sup>25</sup> έρευνας όντως μπορεί να γίνει φορέας αυτού, και οι λόγοι για κάτι τέτοιο είναι πολλοί. Πρώτον, διότι η δόμηση, η αποδόμηση και η αναδόμηση της Μεσογείου, ως «περιοχής» έρευνας παλαιότερα και ως «πεδίου» έρευνας σήμερα, εμπεριέχει ένα σύμπλεγμα κριτικών λόγων εξαιρετικά γόνιμων και προκλητικών για την ίδια την επιστήμη ως κοινωνική κριτική. Δεύτερον, διότι οι μουσικές της Μεσογείου, είτε μελετηθούν από την πλευρά της ιστορικής εθνομουσικολογίας, είτε από την πλευρά της συγχρονικής επιτόπιας έρευνας, έχουν πολλά να αποκαλύψουν σχετικά με τον ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό της πραγματικότητας των ανθρώπων της Μεσογείου, μέσα από τις διαδρομές και τις μετακινήσεις τους, υπαρκτές ή φαντασιακές. Και τρίτον, διότι τόσο η κυριολεκτική αυλότητα της μουσικής καθεαυτής, όσο και η μεταφορική αυλότητα της Μεσογείου, καθιστούν την αναζήτηση των μουσικών της Μεσογείου μια ρευστή<sup>26</sup> πραγματικότητα η οποία είναι ανοιχτή σε πολλαπλές ερμηνείες.

Η εθνομουσικολογία που ασχολείται με τις «Μουσικές της Μεσογείου» αφήνει επομένως το περιθώριο για έρευνα εντός αλλά και εκτός των τειχών –επιστημολογικών αλλά και γεωπολιτισμικών–, ειδικότερα στην εποχή μας, μιαν εποχή παγκοσμιοποιημένης ανησυχίας αλλά και προσδοκιών. Οι ίδιες οι «Μουσικές της Μεσογείου» θα δείξουν από μόνες τους –ανεξάρτητα από οποιοδήποτε επιστημολογικό φακό και αν κρατάμε– τη δυναμική τους, την μετασχηματιστική δυναμική τους, την δυνατότητα μιας πραγματικής ή/και φαντασιακής διαπραγμάτευσης και υπέρβασης των ορίων τους.

---

<sup>25</sup> Περιοχή, πεδίο έρευνας, όπως προτείνουν στην Εισαγωγή τους οι Albera et al.(2001).

<sup>26</sup> Όπως λέει και ο Belhaj Yahia «Mediterranean is a liquid story» Plastino 2005:187).

## Βιβλιογραφία

- Albera, Dionigi et al. (επιμ.) (2001) *Anthropology of the Mediterranean*. Paris: Maisn neuve et Larose Maisn Mediterranee de sciences del home.
- Anderson, Benedict (1997) Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού. Μετάφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη.
- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Asad, Talal (επιμ.) (1973) *Anthropology and the colonial encounter*. USA: Humanities Press and Ithaca Press.
- Baumann, Max Peter (1998) «Zwischen Globalisierung und Ethnisierung: Zur Musik differierenden Regionen», στο Sefik Alp Bahadır (επιμ.) *Kultur und Region im Zeichen der Globalisierung - Positionspapiere*. Σελ. 94-108. Erlangen: Zentralinstitut für Regionalforschung.
- Bauman, Zigmunt (1998) *Globalization: the human consequences*. New York: Columbia University.
- Beck, Ulrich. (1997) Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Beck, Ulrich. (1999) *Τί είναι παγκοσμιοποίηση; λανθασμένες αντιλήψεις και απαντήσεις*. Μετάφρ. Γ. Παυλόπουλος. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Berlanga, Miguel Angel (1997) «Tradicion y renovacion: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco», *Revista Transcultural de la Musica Transiberia 1*, [http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/indice\\_ib.htm](http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/indice_ib.htm)
- Boissevain Jeremy (1976) «Toward an anthropology of the Mediterranean», *Current Anthropology* 20:81-93.
- Bohlman, Philip (1997) «Music, myth, and history in the Mediterranean: diaspora and the return to modernity», *Ethnomusicology Online* 3, <http://www.umbc.edu/eol/eol.html>
- Braudel, Fernand (1999) *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*. Μετάφρ. Κλαίρη Μιτσotάκη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Calvino, Italo (2004) *Αόρατες πόλεις*, Μετάφρ. Ανταίος Χρυσοστομίδης. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Castelo-Branco, Salva El-Shawan (επιμ.) (1997) *Portugal and the world: the encounter of cultures in music*. Lisbon: Don Quixote.

- Clifford, James & Marcus, George (επιμ.) (1986) *Writing culture: the poetics and the politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cooper, David & Dawe, Kewin (επιμ.) (2005) *The Mediterranean in music. Critical perspectives, common concerns, cultural differences*. Oxford: The Scarecrow Press.
- Fabbri, Franco (2001) «The construction of Mediterranean identity in the Italian popular music», *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 6, [http://www.umbc.edu/MA/index/number6/ma\\_ind6.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/number6/ma_ind6.htm)
- Feld, Steven (2000) «A sweet lullaby for world music», *Public Culture* 12.1:145-71.
- Gilmore Davis (1982) «Anthropology of the Mediterranean area», *Annual Review of Anthropology* 11:175-205.
- Herzfeld, Michael (1984) «The horns of the Mediterraneanist dilemma», *American Ethnologist* 11:439-54.
- Κάβουρας, Παύλος (1995) «Το Αιγαίο ως ενιαία πολιτισμική περιοχή: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση», στο *Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα. Πρακτικά Β΄ Συμποσίου για τον Πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο*. Σελ. 17-36. Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», Σελ. 17-36
- Llobera, Joseph (1986) «Fieldwork in southwestern Europe: anthropological panacea or epistemological straitjacket?», *Critique of Anthropology* 6.2:25-33.
- Magrini, Tullia (επιμ.) (2003) *Music and gender. Perspectives from the Mediterranean*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Marcus, George (1995) «Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited Ethnography», *Annual Review of Anthropology* 24:95-117.
- Παπαπαύλου, Μαρία (2007) «Φολκλόρ και Φολκλορισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο *Πρακτικά του Συμποσίου «Παράδοση και Φολκλόρ», Φολκλόρ Φεστιβάλ Λευκάδας 2005. Υπό δημοσίευση*
- Pitt-Rivers, Julian (επιμ.) (1963) *Mediterranean countryman*. The Hague & Paris: Mouton.
- Pina-Cabral, Joao de (1989) «The Mediterranean as a category of regional comparison: a critical view», *Current Anthropology* 30:399-406.
- Peristiany, John (επιμ.) (1966) *Honour and shame: the values of Mediterranean society*. Chicago: University of Chicago Press.

- Plastino, Goffredo (επιμ.) (2003) *Mediterranean mosaic: popular music and global sounds*. New York & London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2003) «Inventing ethnic music: Fabrizio de Andre's Creuza de Ma and the creation of Musica Mediterranea in Italy», στο Goffredo Plastino (επιμ.), *Mediterranean mosaic: popular music and global sounds*. Σελ. 267-84. New York & London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2005) «Open textures: on Mediterranean music», στο D. Cooper & K. Dawe (επιμ.), *The Mediterranean in music. Critical perspectives, common concerns, cultural differences*. Σελ.179-94. Oxford: The Scarecrow Press.
- Ρεθυμνιώτικα Νέα (Ιούλιος 2005). Μουσικές της Μεσογείου. Συνέντευξη με τις κ. Κούση και κ. Καλλιμοπούλου
- Σερεμετάκη, Κ. Νάντια (1994) *Η τελευταία λέξη στην Ευρώπη τα άκρα. Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες*. Μετάφρ. Νίκος Μαστρακούλης. Αθήνα: Νέα Σύνορα-Λιβάνης.
- Seroussi, Edwin (2003) «'Mediterraneanism' in Israeli music: an idea and its permutations», *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 7, [http://www.umbc.edu/MA/index/number6/ma\\_ind7.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/number6/ma_ind7.htm)

## Δισκογραφία

- A Mediterranean Odyssey. Athens to Andalusia (1999) Putumayo World Music PUTU, 148-2.
- Σαβίνα Γιαννάτου, Τραγούδια της Μεσογείου (1998) Λύρα.
- Fabrizio De Andre, Creuza de mă (1984) Ricordi SMRL 6308.
- Mediterranean Music Café* (2004) World Music Network.
- Mediterranean Crossroads I (2002) FM RECORDS.
- Mediterranean Crossroads II (2004) FM RECORDS.
- Γιώργος Νταλάρας, Μεσόγειος 30<sup>ος</sup> 40<sup>ος</sup> Παράλληλος (2005) Parlophohe.
- Savina Yannatou, *Mediterranea. Songs of the Mediterranean* (1998) Sounds True STA MM 00118D.

## Περίληψη

Το άρθρο επιχειρεί να αναδείξει τους τρόπους κατασκευής του μουσικού είδους της «Μεσογειακής Μουσικής» μέσα από τρεις άξονες, τον επιστημονικό (Ανθρωπολογία της Μεσογείου), τον άξονα της μουσικής παραγωγής και της πολιτιστικής διαχείρισης μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Μελετώντας τις σύγχρονες εθνομουσικολογικές έρευνες το άρθρο διαπιστώνει μια θεωρητική και ερευνητική μετακίνηση, όπου πλέον δεν γίνεται λόγος για «Μεσογειακή Μουσική» αλλά για «Μουσικές της Μεσογείου». Η κατηγορία «Μεσογειακή Μουσική» είτε αποδομείται, είτε χρησιμοποιείται για μια μεταφορική ανάγνωση της νεωτερικότητας, είτε αντικαθίσταται από τις «Μουσικές της Μεσογείου» όπου εξετάζονται οι μουσικοί διάλογοι των τοπικών μουσικών παραδόσεων με υπερτοπικές μουσικές επιρροές.

## Αναστάσιος Χαψούλας

### Ελληνική μουσική παράδοση: η προβληματική της συνέχειας

Ο τίτλος της παρούσας μελέτης, ήδη, προκαταλαμβάνει τον αναγνώστη λόγω της θεματικής του ευρύτητας. Πέραν των ισχυουσών θεωρητικών προσεγγίσεων, τα ερωτήματα που προκύπτουν κατά την διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος είναι εύλογα και αναπόφευκτα:

Πώς ορίζεται το εννοιολογικό περιεχόμενο του όρου «μουσική παράδοση», ποιά είναι τα αξιολογικά κριτήρια ορισμού του και ποιές οι σχέσεις εξάρτησης των κριτηρίων αυτών από τις συνθήκες του εκάστοτε χώρου και χρόνου στον οποίο διαμορφώνονται; Επίσης, ποιά είναι τα προφορικά και έντεχνα είδη που συγκροτούν μία μουσική παράδοση, πώς ταυτοποιείται η ελληνικότητά τους και με ποιόν τρόπο αναγνωρίζεται το αναλλοίωτο της μορφής τους στον ιστορικό χρόνο;

Ο όρος «δημοτικό» ή «παραδοσιακό» τραγούδι μορφοποιήθηκε από τον Herder και τους διαδόχους του για να υποδηλώσει την «εθνική» ιδιαιτερότητα της μουσικής δημιουργίας ενός λαού, σε αντιδιαστολή προς την υπέρ-εθνική έντεχνη μουσική της εποχής τους.<sup>1</sup> Σύμφωνα με τους ρομαντικούς, τα δημώδη άσματα αντανakλούσαν τα ιδανικά και τις αρετές του εκάστοτε λαού που τα δημιούργησε και διατήρησε, άρα μπορούσαν να αποτελέσουν σύμβολα εθνικής ταυτότητας και να λειτουργήσουν, αφενός ως πρότυπα καλλιτεχνικής έμπνευσης, αφετέρου δε ως πρότυπα διαπαιδαγώγησης λόγω του παιδευτικού και ηθικού τους χαρακτήρα.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Suppan 1965:3-4· Brandl 1996:408.

<sup>2</sup> Suppan 1965:49-53.

Η υπόθεση ότι η παραδοσιακή μουσική δεν διέπετο, λόγω της προφορικής της διάστασης, από τους νόμους της ιστορικής εξέλιξης οδήγησε στην μυστικοποίησή της ως «αρχαϊκής» ή «φυσικής» και αυτό με τη σειρά του στην αντίληψη ότι ο προφορικός μουσικός πολιτισμός είναι «ελεύθερος» από «ξένα» στοιχεία, δηλαδή ανεπηρέαστος από την έντεχνη μουσική, διότι πώς αλλιώς θα ήταν δυνατόν να διατηρήσει τον «αρχέγονο» χαρακτήρα του;<sup>3</sup>

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος του 19<sup>ου</sup> αι., οι λόγιοι της εποχής, επηρεασμένοι από το κίνημα του ρομαντισμού, υπερασπιζόμενοι την νεοαποκτηθείσα εθνική ανεξαρτησία και κυρίως αντιδρώντας στην θεωρία του Fallmeyer<sup>4</sup> περί εκσλαβισμού των Ελλήνων, ιδεολογικοποιούν το δημοτικό τραγούδι, αναζητώντας τα πολύτιμα εκείνα – κυρίως γλωσσικά<sup>5</sup> – χαρακτηριστικά, τα οποία θα απεδείκνυαν την αδιάλειπτη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού από την Αρχαιότητα έως την εποχή τους. Αποτέλεσμα αυτής της αναζήτησης ήταν η εκκίνηση μίας διαδικασίας επιλογής και κάθαρσης των δημοτικών τραγουδιών από γλωσσικά στοιχεία, τα οποία αλλοίωναν – σύμφωνα με τα αξιολογικά κριτήρια των συλλεκτών τους – την ελληνική εθνική ταυτότητα και δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις μίας εθνικής αισθητικής και ηθικής. Συνέπεια αυτής της κατάστασης ήταν η κωδικοποίηση και κατανόηση ενός μόνο μέρους των παραδοσιακών τραγουδιών, που πραγματικά ηχούσαν κάποτε, και η εξαφάνιση ενός άλλου μέρους, το οποίο δεν δύναται πλέον να ανασταθεί.

Ωστόσο, το ουσιαστικό πρόβλημα της ιστοριογραφίας που υφίσταται στον τομέα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής εντοπίζεται στην απουσία μουσικών-σημειογραφικών πηγών, μια και, ως γνωστόν, μόνο η Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική διασώζεται σε νευματική σημειογραφία.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Suppan 1965:50-51· Χαφούλας 2003:93.

<sup>4</sup> Fallmeyer 1984.

<sup>5</sup> Πολίτης 1994.

<sup>6</sup> Εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων. Στάθης 1976:184-219.



Οι πρώτες προσπάθειες καταγραφών ευρωπαϊών μουσικόφιλων είναι, παρ' όλο τον πολύτιμο χαρακτήρα τους, επιστημονικά ανακριβείς και δεσμευμένες στους κανόνες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής θεωρίας. Οι πηγές αυτές, όπως επίσης και κάποιες διάσπαρτες απόπειρες καταγραφής παραδοσιακών μελωδιών, προέρχονται από Ευρωπαίους φιλέλληνες, οι οποίοι, αφενός δεν ήταν μουσικολόγοι, αφετέρου δεν ήταν Έλληνες, δηλαδή βρίσκονταν εκτός της ελληνικής πολιτισμικής πραγματικότητας και μουσικής πράξης.<sup>7</sup>

Το ερώτημα, γιατί δεν έγινε χρήση μουσικής σημειογραφίας στον χώρο της παραδοσιακής μουσικής, ώστε να είναι προσεγγίσιμη η ιστορική της εξέλιξη, είναι δύσκολο να απαντηθεί. Θα μπορούσε κανείς να δικαιολογήσει την απουσία της μουσικής σημειογραφίας, υποστηρίζοντας ότι το δημοτικό τραγούδι ζει και εξελίσσεται μέσω της προφορικής παράδοσης, συνοδεύει την ανθρώπινη ύπαρξη σε όλες τις εκδηλώσεις της, σχολιάζει ιστορικά γεγονότα και εκφράζει διαχρονικές μεταφυσικές ανησυχίες, πάντοτε συνδεδεμένο με θρησκευτικά ή κοσμικά έθιμα. Πρόκειται δηλαδή για μία αυτονόητη διεργασία στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας και ως τέτοια δεν χρήζει καταγραφής.

Στην προφορική μουσική παράδοση αποφασίζει η εκάστοτε κοινότητα που συνδέεται με έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο τι μπορεί να κριθεί ως σημαντικό ή ασήμαντο, επομένως θα πρέπει η κάθε μελωδία ή το κάθε τραγούδι να αποδείξει την λειτουργική του ικανότητα, ώστε να καταστεί αποδεκτό και να μεταδοθεί στην επόμενη γενιά. Η έντεχνη μουσική, ως ατομική-επώνυμη δημιουργία, έχει, λόγω της γραπτής αποτύπωσης της, περισσότερες πιθανότητες επιβίωσης, ακόμη και αν δεν γίνεται κατά καιρούς αποδεκτή από το περιβάλλον.<sup>8</sup>

Οι απαρχές του δημοτικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο θα πρέπει, σύμφωνα με κάποιες θεωρίες, να ανιχνευθούν στην εποχή

---

<sup>7</sup> Hapsulas 1997:29· Brandl 1985:108.

<sup>8</sup> Graf 1980:134-37, 144.

της αποσύνθεσης της τραγωδίας ως δρωμενικής ενότητας μουσικής, λόγου και χορού, δηλαδή στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες.<sup>9</sup>

Είναι ευρύτερα γνωστό, ότι ο ελληνιστικός κόσμος κληροδότησε στην βυζαντινή εποχή πλήθος θεαμάτων και εορτών που συνδέονταν με χορευτικές και μουσικές εκδηλώσεις, παντομίμα και διάφορα είδη θεατρικών δρώμενων που εορτάζονταν – εκτός από τον κυρίως ελλαδικό χώρο – σε όλη την επικράτεια της Ανατολικής Αυτοκρατορίας.<sup>10</sup>

Ήδη, από τις αρχές του Βυζαντίου, τέτοιου είδους εκδηλώσεις δέχονται αμέτρητες επικρίσεις από την πλευρά των Πατέρων της Εκκλησίας, οι οποίες γίνονται ακόμα εντονότερες από την στιγμή που ο Χριστιανισμός ορίζεται ως επίσημη θρησκεία του κράτους.<sup>11</sup> Εντούτοις, παρ' όλη την αντίδραση της εκκλησιαστικής εξουσίας και τα απαγορευτικά διατάγματα Οικουμενικών Συνόδων, γνωρίζουμε ότι οι μιμικές και μουσικοχορευτικές παραστάσεις ανήκαν στα πιο αγαπητά θεάματα του βυζαντινού κόσμου.<sup>12</sup>

Σύμφωνα με την προαναφερθείσα θεωρία, οι τραγικοί μίμοι διαφύλαξαν στοιχεία της αρχαιοελληνικής ποίησης, έστω και αν αυτά εκφράστηκαν με διαφορετικό καλλιτεχνικό τρόπο. Μελετητές της δημοτικής ποίησης υποστηρίζουν την προέλευση του δεκαπεντασύλλαβου από τον αρχαίο ιαμβικό ή τροχαϊκό τετράμετρο στίχο,<sup>13</sup> υποδεικνύοντας ταυτόχρονα αναλογίες μεταξύ της θεματολογίας δημοτικών τραγουδιών και της θεματολογίας αρχαίων μύθων ή τραγωδιών.<sup>14</sup>

Βεβαίως, οι όποιες διατυπώσεις για τον ποιητικό ρυθμό του λόγου καθίστανται προβληματικές, εάν αναλογισθεί κανείς ότι στην εποχή της εκπνοής του αρχαίου κόσμου και της γέννησης ενός νέου η δυναμική προσωδία αντικατέστησε τη μουσική προσωδία της αρ-

---

<sup>9</sup> Ανωγειανάκης 1991:16.

<sup>10</sup> Ursprung 1930:16.

<sup>11</sup> Wellesz 1949:68.

<sup>12</sup> Hunger 1994:556-57· Στεφανής 1986.

<sup>13</sup> Baud-Bovy 1979-85:549-59.

<sup>14</sup> Κυριακίδης 1954· Δημαράς 1975:3-22.

χαιοελληνικής γλώσσας και η αρχαιοελληνική μουσική σημειογραφία έπαψε να χρησιμοποιείται.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον κορυφαίο μελετητή της ελληνικής μουσικής Samuel Baud-Bovy, το πέρασμα από τη μουσική στη δυναμική προσωδία ολοκληρώθηκε σταδιακά και, παρόλη την αλλαγή που επιτελέσθη, τα φωνήεντα διατήρησαν τον μουσικό τους τόνο και την σχετική τους χρονική διάρκεια.<sup>15</sup>

Ο ίδιος παρατηρεί επίσης, ότι στο μετρικό σύστημα του συλλαβικού δίχρονου ρυθμού υπάγονται τα μέτρα της αρχαίας ελληνικής ποίησης και ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης στην αξιόλογη μελέτη του για τον ελληνικό ρυθμό ταυτίζει τον πανελλήνιο ρυθμό των 7/8 με τον ηρωικό εξάμετρο των ομηρικών επών.<sup>16</sup>

Ιστορικά τεκμηριωμένο, το ελληνικό δημοτικό τραγούδι μπορεί να διαιρεθεί σε δύο χρονικές περιόδους. Η χρονική περίοδος μεταξύ του 9<sup>ου</sup> και του 11<sup>ου</sup> αιώνα καλύπτει τον ακριτικό κύκλο με τραγούδια επικού-ηρωικού περιεχομένου που εκφράζουν βιώματα και αγωνίες των Ακριτών και η χρονική περίοδος από τα ύστερα βυζαντινά χρόνια έως το 1821 συγκροτεί την εποχή του κλέφτικου τραγουδιού που αντανακλά ουσιαστικά όλες τις εκφάνσεις της ζωής του νεώτερου Ελληνισμού.<sup>17</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μουσική ζωή των Ελλήνων στα χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Όπως αποδεικνύουν μελέτες σε κείμενα και εικονογραφήσεις περιηγητών που επισκέφθηκαν τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, κυρίως κατά τον 17<sup>ο</sup>, 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα, η ελληνική μουσική παράδοση παρέμεινε ζωντανή στα χρόνια της κυριαρχίας των Οθωμανών.<sup>18</sup>

Οι αναφορές των περιηγητών στο σύνολο τους αφορούσαν χορευτικά τραγούδια, ανάλογα με εκείνα που συναντά κανείς και στη σύγχρονη Ελλάδα. Υπήρξαν επίσης πολλές αναφορές σε επιτραπέ-

---

<sup>15</sup> Baud-Bovy 1984:1, 4-5.

<sup>16</sup> Georgiades 1949:98-99.

<sup>17</sup> Ανωγειανάκης 1991:25.

<sup>18</sup> Hapsulas 1997:170-78.

ζια άσματα, τραγούδια του γάμου, κλέφτικα, ερωτικές μπαλάντες και ο δεκαπεντασύλλαβος φαίνεται ότι αποτελούσε και στο παρελθόν τη συχνότερη ποιητική φόρμα του δημοτικού τραγουδιού.

Η μουσική ζωή του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα συγκεντρώνεται κυρίως στις πόλεις. Στην Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, την Σμύρνη και τα Ιωάννινα συναντά κανείς τα ίδια όργανα και οργανικά σύνολα και ως μουσικοί της εποχής εμφανίζονται Έλληνες, Τσιγγάνοι, Εβραίοι και Αρμένιοι. Η συνύπαρξη παραδοσιακών και έντεχνων μουσικών οργάνων και οργανικών συνόλων, καθώς και η παράλληλη χρήση ανατολικών και ελληνικών ονομασιών μελωδιών, χαρακτηρίζουν τον αστικό μουσικό πολιτισμό της εποχής και αποδεικνύουν με σαφήνεια την ανταλλαγή και τις αλληλοεπιδράσεις που έλαβαν χώρα μεταξύ των τοπικών ιδιωμάτων και της έντεχνης οθωμανικής παράδοσης.<sup>19</sup>

Σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη εξέλιξη έπαιξαν οι κατοικίες των πασάδων και τα καραβάνια, όπου ταξιδιώτες και έμποροι όλων των εθνοτήτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, συχνά σε παρόμοιες συνευρέσεις, έπαιζαν μουσική και τραγουδούσαν για την ψυχαγωγία τους.<sup>20</sup>

Σύμφωνα με την ερμηνεία των περιηγητικών κειμένων, ένας πανελλαδικός μουσικός πολιτισμός, υπό την έννοια μίας εθνικής-στυλιστικής ενότητας της μουσικής παράδοσης, φαίνεται ότι δεν υπήρξε στην εποχή του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως άλλωστε δεν υπάρχει και στο παρόν.

Ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζει η διαπίστωση ότι, παρά την ίδρυση ωδείων και τη δυνατότητα σπουδών κλασικής μουσικής από τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η ελληνική δημοτική μουσική παρέμεινε μέχρι σήμερα μονοφωνική-τροπική, δηλαδή ανεπηρέαστη από τη δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Όπως και στην εποχή του περιηγητισμού, η ελληνική μουσική παράδοση φέρει και σήμερα τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του τοπικού ιδιώματος. Ως παράδειγμα θα

---

<sup>19</sup> Hapsulas 1997:21.

<sup>20</sup> Hapsulas 1997:23.

μπορούσε να αναφερθεί ο ανημιτονισμός, οι ασυμμετρικοί ρυθμοί, η τριημίσιχη στροφή στη στεριανή Ελλάδα και η ομοιοκαταληξία, τα δίσιχα, οι ισόχρονοι ρυθμοί και οι πλούσιες σε ημιτόνια σκάλες της νησιωτικής Ελλάδος.

Ο λόγος για τον οποίο οι προαναφερθείσες διαφορές είναι τόσο ουσιώδεις παραμένει αδιευκρίνιστος, ωστόσο, μελωδίες που ταξίδεψαν μεταξύ στεριανής Ελλάδος, νησιών και Μικράς Ασίας, υποδεικνύουν ότι «οι σκάλες και οι ρυθμοί δεν αποτελούν τα σπουδαιότερα στοιχεία μιας μελωδίας, αλλά το ότι σε όλα τα μουσικά ιδιώματα ενυπάρχει ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της μελωδικής διαμόρφωσης», μια αρχή που διαφοροποιείται τόσο από την ανατολική όσο και από τη δυτική μουσική, «η αρχή του σκοπού».<sup>21</sup>

Κατά τη μελωδική διαμόρφωση π.χ. ενός ήχου ή ενός *maqam*, μία ακολουθία φθόγγων δεν κατανοείται ως μία δομική σχέση διαστημάτων. Οι μουσικοί φθόγγοι κατανοούνται ως τονικό ύψος (ψηλό ή χαμηλό) στο χώρο και εξαρτώνται πάντα από τους εκάστοτε σχετικούς τροπικούς-αξονικούς φθόγγους, οι οποίοι υφίστανται ως ένα είδος γραμμικής παράστασης στη φαντασία του μουσικού.<sup>22</sup>

Στη θεματική μορφή, ένα σύνολο φθόγγων παρουσιάζεται ως μία κλειστή ενότητα (μορφή), η οποία δύναται να μεταφερθεί και βασίζεται τόσο στην διαστηματική σχέση των φθόγγων, όσο και στη ρυθμική τους υπόσταση.<sup>23</sup> Η αρχή του σκοπού συνδυάζει ουσιαστικά τους δύο προαναφερθέντες παράγοντες μελωδικής διαμόρφωσης. Κάθε σκοπός αποτελείται από έναν μελωδικό σκελετό φθόγγων χωρίς συγκεκριμένη ρυθμική υπόσταση. Ο μελωδικός σκελετός δεν μπορεί να συγκριθεί π.χ. με ένα *maqam*, μια και στην αραβοπερσική μουσική η μελωδία ενός *maqam* είναι απόλυτα συνδεδεμένη με ένα συγκεκριμένο τρόπο, άρα και με φθόγγους που επιτρέπει ο εκάστοτε τρόπος.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Brandl 1990:135-58.

<sup>22</sup> Brandl 1995:1690.

<sup>23</sup> Brandl 1995:1702-03.

<sup>24</sup> Brandl 1996:423.

Ωστόσο, ο μελωδικός σκελετός στην αρχή του σκοπού είναι ανεξάρτητος από κάποια συγκεκριμένη τονική σκάλα και από ρυθμικά σχήματα. Σε διαφορετικές περιοχές μπορεί να χρησιμοποιηθούν διαφορετικές σκάλες ή ρυθμοί για τον ίδιο μελωδικό σκελετό. Η διάσταση του χώρου, η οποία εκδηλώνεται με τον μελωδικό σκελετό, συμπληρώνεται από μία δεύτερη διάσταση που τη δημιουργούν οι διάφορες συνήθως οργανικές δεξιοτεχνικές φιγούρες (τρίλιες, *glissanti*, μελίσματα κλπ). Δεν ανήκουν σε κάποια συγκεκριμένη τονική σκάλα, δεν είναι τροπικές, μπορούν όμως να ονομαστούν τοπικές-ιδιωματικές, μια και πρέπει να γίνονται αποδεκτές από τους ακροατές.<sup>25</sup> Χαρακτηρίζουν πολλές φορές τόσο την εκτέλεση ενός συγκεκριμένου μουσικού όσο και το τοπικό μουσικό ιδίωμα. Η χρονική τους διάρκεια εξαρτάται από τη λειτουργικότητα της μουσικής. Έχει παρατηρηθεί ότι στα χορευτικά τραγούδια ο αυτοσχεδιαστικός καλλωπισμός της μελωδίας παρουσιάζει μετρική ακρίβεια, ενώ σε επιτραπέζια, η εκτέλεση είναι συνήθως *rubato* (ρυθμικά ελεύθερη).

Εκείνο που μπορεί να ειπωθεί συμπερασματικά είναι ότι συνήθως, σε όλες τις φράσεις-τμήματα ενός δεδομένου σκοπού, τίθεται ως βάση το ίδιο μελωδικό μοντέλο. Το μελωδικό περιεχόμενο είναι σε κάθε περιοδική ενότητα (στίχος-στροφή) το ίδιο, ωστόσο η εξωτερική του εμφάνιση προσλαμβάνει μέσω εναλλασσόμενων προσθεμάτων ή αφαιρέσεων σε κάθε επανάληψη διαφορετική μορφή. Αυτού του είδους οι αλλαγές ή αλλοιώσεις μπορεί να είναι μελωδικής-γραμμικής φύσεως, ωστόσο φαίνεται ότι ο αποφασιστικός παράγοντας προσδιορίζεται στην ρυθμική ποικιλία. Επιπρόσθετοι φθόγγοι μπορούν μεν να διευρύνουν το μουσικό υλικό, δεν αλλοιώνουν όμως ποτέ την ουσία του.

Σύμφωνα με τον καθηγητή R. Brandl, η αρχή του σκοπού, άμεσα συνδεδεμένη με την μονοφωνικότητα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, αποτελεί μια αυτόχθονη συγκρότηση με αδιευκρίνιστη ιστορική προέλευση. Οι προαναφερθείσες αναλογίες μεταξύ στοιχείων της αρχαίας ελληνικής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού,

---

<sup>25</sup> Hoerbunger 1966· Μαζαράκη 1959· Brandl 1995:1702.

αποτελέσματα μακροχρόνιων ερευνών κορυφαίων μουσικολόγων, βοηθούν σημαντικά στη διατύπωση υποθέσεων όχι όμως στη διεξαγωγή συμπερασμάτων καθολικής ισχύος, μια και, λόγω έλλειψης πρωτογενών πηγών, η γνώση μας υπολείπεται εκείνης που θα επιθυμούσαμε να έχουμε σε σχέση με την ιστορική εξέλιξη της ελληνικής μουσικής.

Ο αρχαιοελληνικός μουσικοθεωρητικός στοχασμός, με όλες τις μαθηματικές και φιλοσοφικές Πυθαγόρειες παραμέτρους που τον διέπουν, άσκησε τεράστια επίδραση στη συγκρότηση της μουσικής θεωρίας του Δυτικού Μεσαίωνα,<sup>26</sup> όπως επίσης άσκησε επιδράσεις στη συγκρότηση της αραβοπερσικής μουσικής θεωρίας, αρχικά μέσω των εκχριστιανισμένων Αράβων της Συρίας.<sup>27</sup>

Επίσης, «η θεμελιακή πρόταση της διδασκαλίας περί ήθους, ότι δηλαδή η ακροώμενη κίνηση επιδρά στην κίνηση της ψυχής και ιδιαίτερα στη βούληση, διευκόλυνε το πέρασμα της αρχαίας θεώρησης της μουσικής στο χριστιανικό Μεσαίωνα, δημιουργώντας έναν αξιοσημείωτο αναχρονισμό: παρά την περιφρόνηση της ενόργανης μουσικής από τους Πατέρες της Εκκλησίας, η θεωρία για το παίξιμο της ξεχασμένης λύρας γινόταν αντικείμενο μελέτης για να συναχθούν από αυτήν φιλοσοφικοί και θρησκευτικοί κανόνες συμπεριφοράς».<sup>28</sup>

Στο επίπεδο της διδασκαλίας της μουσικής θεωρίας, στα πλαίσια του Τετραδίου, οι σχολές που επεκράτησαν ήταν: 1) οι συνεχιστές της Πυθαγόρειας παράδοσης με κύριους εκπροσώπους τον Κλαύδιο Πτολεμαίο και τον Νικόμαχο Γερασηνό και 2) οι οπαδοί του Αριστόξενου του Ταραντίνου, με κύριους εκπροσώπους τον Κλεονείδη και τον Αριστείδη τον Κοϊντιλιανό.<sup>29</sup>

Ωστόσο, όπως δεν γνωρίζουμε τη σχέση μεταξύ σημειογραφίας και ερμηνείας, ή τους τρόπους οργανικής εκτέλεσης της αρχαίας ελ-

---

<sup>26</sup> Friedlein 1867.

<sup>27</sup> Touma 1975.

<sup>28</sup> Hannick 1994:383.

<sup>29</sup> Abert 1905:78-80.

ληνικής μουσικής, δε γνωρίζουμε και το βαθμό επιρροής που άσκησε η ελληνική σκέψη στη συγκρότηση της αισθητικής του Βυζαντινού μέλους. Η όποια θεωρητική επίδραση της ελληνικής φιλοσοφίας δε θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως επίδραση στην ίδια τη στυλιστική μορφή και εξέλιξη της Βυζαντινής μουσικής, μια και αυτή συνδέεται άμεσα με τις ανάγκες της Λειτουργίας της Ανατολικής Εκκλησίας.<sup>30</sup>

Όπως προαναφέρθηκε, η κοσμική μουσική του πολυεθνικού Βυζαντινού κόσμου δεν έπαψε να υφίσταται και να εξελίσσεται παράλληλα με την εκκλησιαστική μουσική. Είναι γνωστό από πολλές πηγές ότι οι ζονγλέρ, οι πλανόδιοι μουσικοί και οι ακροβάτες από το Βυζάντιο ήταν διασκορπισμένοι όχι μόνο στην Δ. Ευρώπη αλλά και στην Αγγλία και τη Σκανδιναβία και τύγχαναν της εύνοιας και υπόληψης από τους τοπικούς ηγεμόνες.<sup>31</sup>

Εάν επίσης συγκρίνει κανείς εικονογραφικές παραστάσεις, όσον αφορά τα μουσικά όργανα αλλά και τις ενδυματολογικές προτιμήσεις τους, φαίνεται ότι αποτελούσαν πρότυπα για τους δυτικούς συναδέλφους τους.<sup>32</sup> Έρευνες της συγκριτικής οργανολογίας απέδειξαν ότι τα περισσότερα όργανα του Δυτικού Μεσαίωνα (ιδιαίτερα λαουτοειδή και έγχορδα με δοξάρι) ήταν (εκτός Αραβικής), κυρίως Βυζαντινής προέλευσης.<sup>33</sup>

Οι παραλληλισμοί δεν είναι μόνο μορφολογικού-εξωτερικού περιεχομένου. Οι ποιητικές φόρμες και τα μέτρα της κοσμικής μουσικής του Δυτικού Μεσαίωνα, η υψηλή αυτοσχεδιαστική πράξη, ο τροπικός χαρακτήρας των μελωδιών, η χρήση του «ίσου» (*bordun*), η ετεροφωνική πρακτική, ακόμη και το κούρδισμα των οργάνων αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που απαντώνται σε διάφορα ιδιώματα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Wellesz 1949:86.

<sup>31</sup> Bessler 1931:62.

<sup>32</sup> Brandl 1992:245.

<sup>33</sup> Sachs 1930.

<sup>34</sup> Χαφούλας 2002:227-28.



Λόγω έλλειψης πρωτογενών πηγών, οι συσχετισμοί που διατυπώθηκαν μπορούν να ειπωθούν ως μια αναλογία φαινομένων και όχι ως μια προσπάθεια απόδειξης ιστορικής συνέχειας. Η δημοτική μουσική στον ελλαδικό χώρο εμπεριέχει έναν τεράστιο πλούτο ιδιωμάτων και σίγουρα δεν έπαψε να εξελίσσεται στην πορεία της ιστορίας, επιδρώντας ποικιλοτρόπως σε άλλους πολιτισμούς, αλλά και δεχόμενη επιδράσεις, συγκροτώντας αυτό που σήμερα ονομάζουμε προφορική μουσική παράδοση.

Στο πέρασμα του χρόνου δεν άλλαξαν μόνο τρόποι μουσικής έκφρασης ή μουσικά όργανα, τα οποία επέφεραν αλλοιώσεις στις παλαιότερες φυσικές κλίμακες· άλλαξε επίσης και ο τρόπος της μουσικής ακρόασης, κατά συνέπεια άλλαξε η εν γένει μουσική αντίληψη. Έτσι, ηχητικοί συμβολισμοί με συγκεκριμένο αισθητικό χαρακτήρα δε διατηρήθηκαν στη συλλογική μνήμη και πολλά είδη τραγουδιών χάθηκαν, είτε διότι άλλαξε το πολιτισμικό και κοινωνικό υπόβαθρο στο οποίο είχαν ακμάσει παλαιότερα, είτε διότι δε διατηρούσαν πια τη λειτουργικότητά τους. Κατά συνέπεια, εξέλιξη δεν σημαίνει στατικότητα, και οι όποιες συνέχειες ή ασυνέχειες δύνανται να συμβαίνουν ταυτόχρονα στον ιστορικό χρόνο, καθώς δε και να αλληλοεπικαλύπτονται, δυσχεραίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την μεταξύ τους διάκριση.

Ερωτήματα που αφορούν την προέλευση και την ιστορική εξέλιξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, μπορούν, σύμφωνα με όλα όσα προαναφέρθηκαν, να απαντηθούν επαγωγικά-φαινομενολογικά, μέσω περαιτέρω ερευνών των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων και της συγκριτικής μελέτης των παραδόσεων της Μεσογείου, της Βυζαντινής μουσικής και της μουσικής του Δυτικού Μεσαίωνα, ώστε να καθίσταται δυνατή η διεξαγωγή σαφέστερων-επιστημονικά τεκμηριωμένων συμπερασμάτων.

## Βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991) *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Μέλισσα.
- Abert, Heinrich (1905) «Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen». Halle.

- Baud-Bovy, Samuel (1979-1985) «Αρχαία και νέα Ελλάδα», στο *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν/μίου Αθηνών*. Περίοδος δεύτερη. Τόμος ΚΗ'. Σελ. 549-59. Αθήνα: Φιλοσοφική Σχολή.
- Baud-Bovy, Samuel (1984) *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Bessler, Heinrich (1931) *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam: Handbuch der Musikwissenschaft.
- Friedlein, Godfried (επιμ.) (1867) *Boetii De institutione musica libri quinque*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Brandl, Rudolf-Maria & Reinsch, Diether (1992) *Die Volksmusik der Insel Karpathos*. Göttingen: Orbis Musicarum.
- Brandl, Rudolf-Maria (1996) «Regionalstile traditioneller Musik in Griechenland», στο v. R. Lauer & P. Schreiner (επιμ.), *Die Kultur Griechenlands im Mittelalter und Neuzeit*. Σελ. 408-40. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Brandl, Rudolf-Maria (1990) «Die Tektonik der griechischen Volksmusik. Das Skopos-Prinzip», στο H. Braun (επιμ.), *Probleme der Volksmusikforschung*. (Studien zur Volksliedforschung, 5). Σελ. 135-58. Bern.
- Brandl, Rudolf-Maria (1985) «Deutsche Reiseberichte des 19. Jahrhunderts, als Quelle zur Geschichte der griechischen Volksmusik», στο Rudolf-Maria Brandl & Evangelos Konstantinou (επιμ.), *Griechische Musik und Europa*. Σελ. 107-50. Aachen: Orbis Musicarum.
- Brandl, Rudolf-Maria (1995) «Griechenland. Volksmusik und Tänze», s.v. στο Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Kassel et al: Bärenreiter.
- Χαφούλας, Αναστάσιος (2003) «Η αξία της Συγκριτικής Μουσικολογίας σήμερα», στο *Η αξία της μουσικής σήμερα*. Σελ. 89-97. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως/Περιοδικό Μουσικολογία.
- Χαφούλας, Αναστάσιος (2002) *Μουσικές καταγραφές μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ. (1975) *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. 6<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Ίκαρος.
- Fallmeyer, J. P. F. (1984) *Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων*. Μετάφρ. Καίτη Ρωμανού. Αθήνα: Νεφέλη.

- Georgiades, Thrasyboulos (1949) *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg: Marion von Schneider.
- Graf, Walter (1980) *Vergleichende Musikwissenschaft*. Wien-Foehrenau: Stiglmayr.
- Hannick, Christian (1994) «Βυζαντινή μουσική», στο Herbert Hunger (επιμ.), *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*. Σελ. 383-425. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Hapsulas, Anastasios (1997) Informationen über das traditionelle griechische Musikleben in Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts. Göttingen: Orbis Musicarum.
- Hoerburger, Felix (1966) *Musica vulgaris*. (Erlanger Forschungen, 19). Erlangen: Universitätsbund.
- Hunger, Herbert (1994) *Βυζαντινή λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Κυριακίδης, Στ. Π. (1954) Αι ιστορικά αρχαία της δημόδους νεοελληνικής ποιήσεως. Θεσσαλονίκη.
- Μαζαράκη, Δέσποινα (1959) *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. (Collection de l' institute francais d' Athènes, 114 MΛA 22). Αθήνα.
- Πολίτης, Αλέξης (1994) Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880. Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε. Μνήμων.
- Sachs, Curt (1930) *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Στεφανής, Ι. Ε. (επιμ.) (1986) *Χορίκιου Σοφιστού Γαζής. Συνηγορία μίμων*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Suppan, Wolfgang (1965) *Volkslied*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Touma, Habib-Hassan (1975) *Die Musik der Araber*. Wilhelmshaven: Heinrichshofens.
- Ursprung, Otto (1930) «Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik», *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12:193-219.
- Wellesz, Egon (1949) *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford: Clarendon Press.

## Περίληψη

*Το συγκεκριμένο άρθρο αποτελεί μια εθνο-ιστορική μουσικολογική προσέγγιση του ζητήματος της ιστορικής προέλευσης και εξέλιξης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Στόχος του είναι αφενός να αναδειχθούν η πολυπλοκότητα και οι διαφορετικές διαστάσεις της έννοιας της «συνέχειας» στην μουσική, αφετέρου, να παρουσιαστούν τεκμηριωμένες υποθέσεις αναφορικά με την ιστορική πορεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης.*

Δημήτριος Κ. Μπαλαγεωργος

*Ἡ πρωτοφανέρωση τοῦ μέλους τῆς Μεγάλης  
Δοξολογίας στίς χειρόγραφες πηγές τοῦ ιδ' αἰ.*

### Ὑμνολογικά

Με τὸν ὄρο «δοξολογία» ἐννοεῖται ἡ ἐξύμνηση, ἡ ἀπονομὴ δόξας στὸ Θεό,<sup>1</sup> ἐπιπροσθέτως δὲ ὡς δοξολογία μπορεῖ νὰ κληθεῖ ὁ προσευχητικὸς ἐκείνος τύπος μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο μεγαλύνουμε καὶ ὑμνοῦμε τὸ Θεὸ καὶ ὁ ὁποῖος ἀντιδιαστέλλεται πρὸς τοὺς ἄλλους τύπους, τῆς παρακλήσεως καὶ τῆς εὐχαριστίας. Τῇ λειτουργικῇ πράξει τῆς Ἐκκλησίας μας διακονοῦν δύο δοξολογικὲς μορφές· α. ἡ Μικρὴ Δοξολογία, ὁ βραχύς, ὁ πλέον εὐχρηστος καὶ σὲ κάθε νυχθήμερη προσευχῇ ἀπαντῶμενος ὕμνος τῆς Ἐκκλησίας, μὲ κείμενο τὸ «Δόξα Πατρί... Καὶ νῦν καὶ αἰεί...» καὶ β. ἡ Μεγάλη Δοξολογία, ὁ ἀγγελικὸς δηλ. ὕμνος «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία», ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πλέον λαμπρὸ καὶ χαροποῖο ὕμνο τῆς Ἐκκλησίας μας, ψαλλομένη καθημερινῶς καὶ διηνεκῶς κατὰ τὶς συνάξεις τῶν κοινῶν προσευχῶν ἀπὸ τοὺς πρώτους αἰῶνες.

Τὸ πλήρες κείμενο τῆς Μεγάλης Δοξολογίας, μὲ τὴ μορφή ποὺ φάλλεται σήμερα στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία, ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ δοξολογικὸ προοίμιο «Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς», δεκαπέντε στίχους καὶ τὸν Τρισάγιο ὕμνο «Ἅγιος ὁ Θεός... ἐλέησον ἡμᾶς».<sup>2</sup> Τὸ ἐναρκτήριο δίστιχο «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία» ἀπαντᾷ στὴν Καινὴ Διαθήκη, στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ καὶ εἶναι ὁ ὕμνος-μήνυμα ποὺ ἔψαλαν οἱ ἄγγελοι κατὰ τὴ νύκτα τῆς γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ· «καὶ ἐξαίφνης

<sup>1</sup> Liddell-Scott 1901:643 «δοξολογία» s.v.

<sup>2</sup> Τὰ σχετικὰ μὲ τὴν διαμόρφωση καὶ παράδοση τοῦ κειμένου τῆς Μεγάλης Δοξολογίας βλ. στὴν ἱστοριοφιλολογικὴ μελέτη Κορακίδης 1984:1-231.

ἐγένετο σὺν τῷ ἀγγέλῳ πλῆθος στρατιᾶς οὐρανόυ αἰνούντων τὸν Θεὸν καὶ λεγόντων· δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία»<sup>3</sup>. Ὁ ἐξ ἀποκαλύψεως ἀγγελικὸς αὐτὸς ὕμνος<sup>4</sup> συμπληρώθηκε, ἀπὸ ἄγνωστο συγγραφέα ἢ συγγραφεῖς, ἀρκετὰ νωρὶς μὲ σύντομες ἐκφράσεις ἢ καὶ ὀλόκληρους στίχους, προερχομένους εἴτε ἀπὸ τὸ Ψαλτήρι τοῦ Δαβίδ, εἴτε ἀπὸ ἄλλα βιβλία τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης.<sup>5</sup>

Ἡ μορφολογικὴ ἐξάρτηση, τὸ περιεχόμενον καὶ τὰ νοήματα τῶν στίχων τοῦ ὕμνου μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διακρίνουμε τέσσερα μέρη, μᾶλλον ἀνεξάρτητα μεταξύ τους, τὰ ὁποῖα πρὶν τὸν δ' αἰ. πιθανῶς νὰ ἀπαντοῦσαν κι ὡς αὐτοτελεῖς ὕμνοι.<sup>6</sup> Τὸ πρῶτο μέρος ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 1-6 (ἀπὸ τὸν στίχο «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ...» μέχρι καὶ τὸν στίχο «Ὅτι σὺ εἶ μόνος ἅγιος...»)· τὸ δεῦτερο μέρος περιλαμβάνει τοὺς ἐπόμενους τρεῖς στίχους, 7-9 (ἀπὸ τὸν στίχο «Καθ' ἐκάστην ἡμέραν...» μέχρι καὶ τὸ «Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε, ὁ Θεός...»)· τὸ τρίτο μέρος σύγκειται ἀπὸ τοὺς τελευταίους ἔξι

---

<sup>3</sup> Λουκ. 2, 13-14. Κατὰ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένη ὁ ὕμνος αὐτὸς ἀποτελεῖ εὐχαριστήριον «δοξολογία διὰ τὴν φιλόανθρωπον συγκατάβασιν τοῦ Θεοῦ καὶ πρώτην παρουσίαν τοῦ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ὃν φάλλομεν καὶ οἱ γηγενεῖς κατὰ μίμησιν ἐκείνων, ἀκαταπαύστως βοῶντες 'δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία'»· Φιλοξένης 1868:62.

<sup>4</sup> Περὶ τῶν ἀποκαλυπτικῶν θαυμάτων τῶν ψαλλόντων ἀγγέλων βλ. τὸ κατατοπιστικὸ ὁμῶνυμο κεφάλαιον στὸ Βουρλῆς 1994:173-84.

<sup>5</sup> Ἡ ἐπικρατήσασα μορφή τοῦ δευτέρου μέρους τῆς Μεγάλης Δοξολογίας, ἀπὸ τὸν στίχο «Καθ' ἐκάστην ἡμέραν εὐλογήσω σε...» ἕως τὸ «Παράτεινον... τοῖς γινώσκουσί σε», ἐνσωματώνει ψαλμικοὺς κυρίως στίχους, ἀλλὰ καὶ μικρὰ τμήματα ἀπὸ παλαιοδιαθηρικὰ χωρία. Τὸ πλῆρες κείμενον, βάσει τῆς χειρογράφου καὶ τῆς ἐν γένει ἐκκλησιαστικῆς παραδόσεως, καὶ τὰ ἀγιογραφικὰ χωρία ποὺ δάνεισαν μικρὰ τεμάχια ἢ κι ὀλόκληρους στίχους, καταγράφονται στὸ προμνημονευθὲν ἔργον τοῦ Κορακίδη 1984: 55-57.

<sup>6</sup> Στὴν διαπίστωση αὐτὴ μᾶς βοηθᾷ καὶ ἡ χρῆσις τῆς λέξεως Ἀμὴν στὸ τέλος τοῦ πρώτου καὶ δευτέρου μέρους τῆς Δοξολογίας. Ἡ λέξις αὐτὴ, τιθέμενη στὸ τέλος τῶν ὕμνων καὶ τῶν εὐχῶν, ἀποτελεῖ τὸ ἐπισφράγισμα τοῦ νοήματος τοῦ προηγηθέντος κειμένου καὶ ἐκφράζει τὴν σταθερότητα καὶ τὴν βεβαιότητα τοῦ περιεχομένου αὐτοῦ.

στίχους (ἀπὸ τὸ «*Εὐλόγητός εἶ, Κύριε, δίδαξόν με...* » μέχρι καὶ τὸ «*Παράτεινον τὸ ἔλεός σου...*»)· καὶ τὸ τέταρτο μέρος, τὸ ὁποῖο ἐπισφραγίζει τὸν ὕμνο, περιλαμβάνει τὸν Τρισάγιο ὕμνο.

Ἡ προέλευση τοῦ ἐναρκτηρίου στίχου τῆς Μεγάλης Δοξολογίας ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη καὶ ἡ παράδοση τοῦ πρώτου μέρους τῆς στὴν κανονικολειτουργικὴ συλλογὴ τῶν Ἀποστολικῶν Διαταγῶν (δ' αἰ.), ὅπου κωδικοποιοῦνται κείμενα προῦπαρχούσης λειτουργικῆς παραδόσεως, φανερώνουν ὅτι ὁ ὕμνος – κυρίως ἡ ἀρχικὴ του δομὴ – ἀνήκει στὰ πρῶιμα ὕμνογραφήματα,<sup>7</sup> προερχόμενος συνεπῶς ἀπὸ τὴν ἀ' ὕμνογραφικὴ περίοδο τῆς Ἐκκλησίας (ἀ'-δ' αἰ.), ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία διαμορφώνονται οἱ προϋποθέσεις δημιουργίας ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως καὶ οἱ χριστιανοὶ ἀναζητοῦν τὴν ποιητικὴ ἔκφραση πὸ θὰ ταίριαζε στὴ λατρευτικὴ τους ζωὴ. Ἡ συλλογὴ τῶν Ἀποστολικῶν Διαταγῶν παραδίδει «τὸ πλεον ἀρχαῖκόν σωζόμενον κείμενον» τοῦ ὕμνου (Βιβλ. Ζ, XLVII), «ἀλλὰ μὲ ἀρειανικὴν ἐπεξεργασίαν»<sup>8</sup> καὶ συνεπῶς μὲ σοβαρὲς διαφορὲς ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα κείμενα.<sup>9</sup> Τὸν ποιητικὰ ἐξελιγμένο καὶ ὀριστικὸ τύπο μὲ τὸν ὁποῖο ἔφτασε μέχρις ἐμᾶς ἡ Μεγάλη Δοξολογία<sup>10</sup> πρωτοπαρέδωσε τὸ ἀρχαιότερο ὕμνολόγιο τῆς Ἐκκλησίας,<sup>11</sup> τὸ ὁποῖο διασώθηκε στὸν χρονολογημένο στίς ἀρχὲς τοῦ ε' αἰ. Ἀλεξανδρινὸ κώδικα τῆς Ἀγίας Γραφῆς.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Βλ. Πάσχος 1999:74.

<sup>8</sup> Βλ. Κορακίδης 1984:45.

<sup>9</sup> ΒΕΠΕΣ 2, 137 καὶ PG 1, 1056B-1057A.

<sup>10</sup> Στὸ κείμενο τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ κώδικα δὲν ἀπαντᾷ ὁ στίχος «*Γένοιτο, Κύριε, τὸ ἔλεός σου...*» (Ψαλμ. 32, 22), ὁ ὁποῖος προστέθηκε ἀργότερα καὶ μετὰ τὸν ιγ' αἰ. γιὰ νὰ συνδέσει τὸ δεῦτερο μὲ τὸ τρίτο μέρος τῆς Δοξολογίας καὶ ὁ Τρισάγιος ὕμνος. Βλ. καὶ Κορακίδης 1984:52-54.

<sup>11</sup> Βλ. Φυτράκης 1957:17.

<sup>12</sup> Πρόκειται γιὰ τὸν κώδικα Alexandrinus 1, D, III (φφ. 569α-β) τοῦ British Museum.

## Λειτουργιολογικά

Ἀθανάσιος ὁ Μέγας (295-373), στὸ *Περὶ παρθενίας* ἀμφίβολο ἔργο του,<sup>13</sup> παρέχει ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔμμεσα ἱστορικά στοιχεῖα, μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ὁδηγίες περὶ τῆς ὑπὸ τῶν χριστιανῶν χρήσεως τοῦ ὕμνου,<sup>14</sup> ὑποδεικνύοντας νὰ «ποιοῦν τὰς δοξολογίας» καὶ «πρὸς ὄρθρον» νὰ ψάλλουν τὸ «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη, ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία. Ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε καὶ τὰ ἐξῆς».<sup>15</sup> Ἡ προτροπὴ αὐτῆ τοῦ Ἀθανασίου, παρ' ὅτι δὲν ἀναφέρεται σὲ λειτουργικὴ χρήση τοῦ ὕμνου, ἀλλὰ ὑποδεικνύει τὴν ἔνταξή του στὶς ἰδιωτικὲς προσευχὲς τῶν παρθένων, ἀποτελεῖ τὸ ἀφεταιριακὸ σημεῖο, τὸν πρῶτο «τυπικὸ» κανόνα γιὰ τὴν κατὰ τὸν καιρὸ τοῦ ὄρθρου χρήση τοῦ ἀγγελικοῦ ὕμνου καὶ βέβαια ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη βαρύτητα καθότι προέρχεται ἀπὸ μιὰ τόσο σημαντικὴ προσωπικότητα καὶ ἓναν ἀπ' τοὺς μεγαλύτερους ἐκκλησιαστικὸς ἡγέτες.

Σαφέστερα, ὡς παρέχοντα πληροφορίες γιὰ τὴν ἀκριβῆ θέση τοῦ ὕμνου στὸ νυχθήμερο λατρευτικὸ κύκλο, εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴ διήγηση τῶν ἀββάδων Ἰωάννου Μόσχου καὶ Σωφρονίου, τοῦ κατόπιν πατριάρχου Ἱεροσολύμων, τῶν ἐπισκεψαμένων κατὰ τὸ ἔτος 606 τὸν μοναχὸ Νεῖλο στὸ Ὅρος Σινᾶ. Μέσ' ἀπ' αὐτὴ, παρέχεται ἡ διαμορφωθεῖσα μέχρι τότε παράσταση τοῦ τύπου τῆς θείας λατρείας τῶν μοναστηριῶν τῆς Παλαιστίνης καὶ τοῦ Σινᾶ<sup>16</sup> καὶ κανοναρχεῖται ἡ ψαλμώδηση τῆς Δοξολογίας μετὰ

---

<sup>13</sup> Κατὰ τὸν Παν. Κ. Χρήστου «... ἡ γενικὴ διαφορὰ λεξιλογίου ἀποτελεῖ σοβαρὸν ἐμπόδιον διὰ τὴν ὀριστικὴν ἀπόδοσιν εἰς τὸν Ἀθανάσιον» (Χρήστου 1987: 515).

<sup>14</sup> Περισσότερες ἱστορικὲς μαρτυρίες γιὰ τὴν ὑπὸ τῶν πρώτων χριστιανῶν χρήση τοῦ ἀγγελικοῦ ὕμνου, βλ. Κορακίδης 1984:38-40, 83-87.

<sup>15</sup> ΒΕΠΕΣ 33, 71.

<sup>16</sup> Σημειωτέον ὅτι οἱ ἐκ τῆς διηγήσεως αὐτῆς μαρτυρίες ἀπηχοῦν στοιχεῖα τοῦ ὑπὸ διαμόρφωσιν (μετὰ τὸν δ' αἰ.) μοναχικοῦ κανόνα προσευχῆς, ποὺ ἄρχισαν νὰ ἐπεξεργάζονται καὶ νὰ διατυπώνουν οἱ μεγάλοι Πατέρες Χαρίτων, Θεόκτιστος, Εὐθύμιος, Γεράσιμος καὶ ἰδιαίτερα ὁ Σάββας ὁ ἡγιασμένος, οἱ θεωρούμενοι πρωταίτιοι καὶ διαμορφωτὲς τοῦ



τοὺς αἴνους κατὰ τὴν ὀρθρινὴν προσευχή· «... καὶ μετὰ τὸν ἑξάψαλμον εἰπόντες τὸ ‘Πάτερ ἡμῶν’ ἠρξάμεθα φάλλειν τοὺς ψαλμούς... καὶ ἐγερθέντες ἠρξάμεθα νὰ ψάλωμεν τὰς ᾠδὰς τοῦ Μωϋσέως ἄνευ τροπαρίων, καὶ οὔτε εἰς τὴν τρίτην ᾠδὴν, οὔτε εἰς τὴν ἕκτην εἶπομεν μεσῶδια... καὶ εἰπόντες τοὺς αἴνους ἄνευ τροπαρίων ἠρξάμεθα: ‘Δόξα ἐν ὑψίστοις’...».<sup>17</sup>

Προοδευτικά, οἱ διαμορφούμενες τελεσιουργικὲς διατάξεις τῶν νυχθήμερων ἀκολουθιῶν σταθεροποιοῦνται, ἡ τάξι παρουσιάζεται σὲ πλήρη μορφή καὶ γύρω στὸν ἰ' αἰ. οἱ προσπάθειες καταγραφῆς τῆς λειτουργικῆς πρακτικῆς σὲ Διατάξεις καὶ Τυπικὰ αὐξάνονται καὶ ἀποτυπώνονται στὰ δύο προσευχητικὰ Τυπικὰ ποὺ ἦταν ἐν χρήσει, τὸ κοσμικὸ καὶ τὸ μοναστηριακό.<sup>18</sup> Ἡ συστηματικὴ ἔκθεση τῶν διατάξεων τῆς θείας λατρείας γιὰ κάθε ἡμέρα τοῦ ἐνιαυτοῦ, στὴν ἐνότητα τῶν ὁδηγιῶν γιὰ τὴν εὐσχήμονη τέλεση τοῦ Ὁρθρου, συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν ψαλμῶδηση τῆς Μεγάλης Δοξολογίας, ὡς πανηγυρικὸ κολοφῶνα τῆς ἀκολουθίας αὐτῆς καὶ ὡς ἀναπόσπαστο στοιχεῖο καὶ τῶν δύο μορφῶν λατρείας. Τὰ σημειούμενα στὶς ἐρευνηθεῖσες τυπικὲς διατάξεις<sup>19</sup> - ἰδιαίτερα στὶς προερχόμενες ἀπὸ τὰ μοναστηριακὰ Τυπικὰ - προσφέρουν ἀρκούντως ὀλιγόλογες περὶ τῆς Μεγάλης Δοξολογίας πληροφορίες, ἐπισημαίνοντας ἀπλῶς τὴν ἀσματικὴν πράξι ψαλμωδῆσεως τῆς με ἐντελῶς φιλητῆ ἀναφορὰ τῶν τύπων· «Γίνεται δὲ δοξολογία μεγάλη»,<sup>20</sup> «Δόξα ἐν ὑψίστοις

---

μοναστηριακοῦ Τυπικοῦ καὶ τὸ ὅποιο «ἐγγράφως... τοῖς μετέπειτα παρέδωκε ὁ ἐν πατριαρχαῖς Ἱεροσολύμων Σωφρόνιος» (Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς 1963:434).

<sup>17</sup> Pitra 1864:220-21.

<sup>18</sup> Περὶ τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν λατρείας βλ. διεξοδικὴ ἀναφορὰ στὴν ἡμετέρα διδακτορικὴ διατριβή: Μπαλαγεώργος 2001:1-354.

<sup>19</sup> Στὰ πλαίσια ἐνὸς μικροῦ σὲ ἔκταση ἀρθρου δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ ἔκθεση τῶν τυπικῶν διατάξεων ποὺ ρυθμίζουν τὰ τῆς Μεγάλης Δοξολογίας καὶ ὁ ὑπομνηματισμὸς τῶν πηγῶν ποὺ ἐρευνηθήκαν. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ μνημονεύονται ἐδῶ εὐάριθμες, ἀλλ' ἐνδεικτικὲς γιὰ τὴν ψαλμῶδηση τῆς Μεγάλης Δοξολογίας, μαρτυρίες.

<sup>20</sup> Arranz 1969:13.

Θεῶ»,<sup>21</sup> «Δοξολογία μεγάλη»,<sup>22</sup> «εἶτα Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ»,<sup>23</sup> «καὶ εὐθὺς οἱ ψάλλται τὴν δοξολογίαν»,<sup>24</sup> «ἄρχεται τοῦ Δόξα ἐν ὑψίστοις, ἐν ταῖς μεγάλαις δοξολογίαις». <sup>25</sup> Σὲ εὐαριθμητες μόνον περιπτώσεις σημειώνονται ἐπιπλέον σχόλια περὶ τῶν ψαλλόντων, τοῦ τρόπου ψαλμωδῆσεως, ἀκόμη καὶ περὶ τῶν τελετουργικῶν πράξεων ποὺ συμβαίνουν κατὰ τὴν ψαλμώδηση τοῦ ὕμνου· «εἶθ' οὕτως ἐκφωνεῖ ὁ ψάλτης· Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ, καὶ γίνεται μεγάλη δοξολογία»,<sup>26</sup> «ἀπερχόμεθα οἱ β' χοροὶ ἐν τῇ ψιαθίῳ καὶ ἰστάμενοι ἐν ἰσότητι, ἀρχόμεθα τοῦ Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ, πραεῖα καὶ ἴση τῇ φωνῇ, πάντες ποιοῦντες καὶ μετανοίας γ'»,<sup>27</sup> «μετὰ δὲ τὸ τέλος τοῦ αὐτοῦ τροπαρίου, εὐθὺς ἐκφωνεῖ ὁ διάκονος· Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ, μετὰ ἤχου, καὶ ὁ λαὸς τὸ αὐτὸ ψαλτὸν μετὰ ἤχου· Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ, καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη. Καὶ εἰσοδεύουσι, τούτου ψαλλομένου»,<sup>28</sup> «Δόξα ἐν ὑψίστοις, λιτῶς καὶ ἡσύχως, ὡς σύνηθες». <sup>29</sup>

Συμεών, ὁ λόγιος ἱεράρχης Θεσσαλονίκης (1416/17-1429) καὶ μέγας τυπικάρχης, καταγράφοντας τὶς διατάξεις τοῦ μεταρρυθμισμένου καὶ ἐμπλουτισμένου μὲ μοναστικά στοιχεῖα ἐνοριακοῦ ἢ ἀσματικοῦ - ὅπως ὁ ἴδιος τὸ ὀνομάζει<sup>30</sup> - Τυπικοῦ, μᾶς χαρίζει ἀφειδέστερες περὶ τῆς Δοξολογίας μαρτυρίες· «οἱ γὰρ δομέστικοι, ψάλλουσι τὴν μεγάλην δοξολογίαν ἀργῶς μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τῶν αἰνῶν καὶ τῶν τροπαρίων ἐν τῷ σολέα»,<sup>31</sup> «ἡ μεγάλη δοξολογία παρὰ τῶν ἱερέων ἐντός, καὶ παρὰ τῶν ψαλτῶν

---

<sup>21</sup> Arranz 1969:14.

<sup>22</sup> Arranz 1969:102.

<sup>23</sup> Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς 1963:58.

<sup>24</sup> Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς 1963:176.

<sup>25</sup> Dmitrievskij 1917:426.

<sup>26</sup> Arranz 1969:237.

<sup>27</sup> Dmitrievskij 1917:9.

<sup>28</sup> Dmitrievskij 1895:554.

<sup>29</sup> Dmitrievskij 1895:608.

<sup>30</sup> EBE 2047, φφ. 5α, 6α, 10β κ.ά. Βλ. καὶ PG 155, 556B.

<sup>31</sup> EBE 2047, φ. 109α.

ἐκτὸς συνήθως»,<sup>32</sup> «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ μετὰ τοῦ σταυροῦ ἐν τῷ ἄμβωνι, παρὰ τῶν φαλτῶν κάτω»,<sup>33</sup> «καὶ εὐθὺς ἐν τῷ ἄμβωνι παρὰ ἀναγνώστου τό, Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, λαμβάνοντος τὸν σταυρὸν ταῖς χερσί, καὶ ἐν τῷ ἄμβωνι ἰσταμένου, καὶ ἐπισυνάπτεται παρὰ φαλτῶν ἢ μεγάλη δοξολογία. Τοῦτο γίνεται καθ' ἑκάστην. Τῇ δέ γε Κυριακῇ κατὰ τὸν ἥχον οἱ Αἰνεῖτε, λέγονται μετὰ τῶν ὑποψάλμων. Καὶ εἰς τὸ τέλος ἀναστάσιμα στιχηρὰ ἢ τῆς ἑορτῆς, ἢ μεγάλου ἀγίου, εἰ ἔστι μνήμη αὐτοῦ, Δόξα τὸ ἑωθινόν. Ἐν ᾧ εἴσοδος τῶν ἱερέων μετὰ τοῦ σταυροῦ καὶ τοῦ θείου Εὐαγγελίου... εἰσελθόντων ἔνδον τῶν ἱερέων, πρῶτον μὲν ὑπ' ἀναγνώστου ἐν τῷ ἄμβωνι τὸν σταυρὸν κατέχοντος τό, Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, λέγεται ἔπειτα δὲ ὑπὸ τῶν φαλτῶν ἀσματικῶς ἄδεται. Εἶτα ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ βήματος παρὰ τῶν ἱερέων ὁμοῦ ἅπαν λέγεται, ἀπὸ τοῦ, Ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία, συμφώνου τῆς δοξολογίας ἔξωθεν τε καὶ ἔσωθεν γινομένης· ὅτι καὶ μία Ἐκκλησία διὰ τοῦ Χριστοῦ ἄνω τε καὶ κάτω γεγόναμεν».<sup>34</sup>

## Μουσικολογικά

Οἱ ποικιλώνυμες λατρευτικὲς πράξεις τῆς Ἐκκλησίας μας καὶ ἡ ὕμνογραφικὴ πολυεΐδεια ὁδήγησαν στὴ διαμόρφωση ἑνὸς σημαντικοῦ ἀριθμοῦ διαφοροετικῶν ὡς πρὸς τὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενο μουσικῶν κωδίκων, ὅπου καταγράφονται τὰ ἀρμόδια γιὰ κάθε δημόσια προσευχὴ μελοποιήματα. Στὴ συμπλήρωση καὶ διαμόρφωση τῶν μουσικῶν αὐτῶν βιβλίων, συνέβαλε καὶ ἡ ὀλοκλήρωση τῆς μουσικῆς γραφῆς -ἀπὸ τὸ β' μισὸ τοῦ 13' αἰ. καὶ μετὰ- μὲ ὅλα τὰ σημαδόφωνα καὶ καθορισμένη τὴ διαστηματικὴ τους ἀξία, ἀλλὰ καὶ ὅλο τὸν ἀριθμὸ τῶν μεγάλων χειρονομικῶν ὑποστάσεων. Ἡ ψαλτικὴ παράδοση ἔχει ταυτίσει τοὺς κώδικες μὲ μιὰ σειρὰ ὀνομάτων, δηλωτικῶν τοῦ τύπου καὶ τοῦ ρεπερτορίου

---

<sup>32</sup> EBE 2047, φ. 219α.

<sup>33</sup> EBE 2047, φ. 11β.

<sup>34</sup> PG 155, 649AC.

τους, τὸ ὁποῖο καταγράφεται σ' αὐτοὺς ἀπὸ τὸν κάλαμο τῶν ὀξυγράφων μουσικῶν της<sup>35</sup>.

Ἡ Μεγάλη Δοξολογία ἀνθολογεῖται στὸν τύπο ἐκεῖνο τῶν χειρογράφων μουσικῶν βιβλίων ποὺ εἶναι κοινῶς γνωστοὶ μὲ τὴν ὀνομασία Παπαδικὴ ἢ Ἀνθολογία καὶ περιέχουν κατὰ βάσιν τὸ σταθερὸ ρεπερτόριο τῶν βασικῶν νυχθήμερων ἀκολουθιῶν τοῦ Ἑσπερινοῦ καὶ τοῦ Ὁρθρου καὶ τῆς θ. Λειτουργίας. Τὴν μεταξὺ τῶν περιεχομένων τοῦ βιβλίου αὐτοῦ θέση, τῆς ἐξασφαλίζει ἡ ψαλμικὴ τῆς καταγωγῆ, στοιχεῖο ποὺ ἐνισχύει τὴν ἄποψη ὅτι «τὸν ὀργανικὸ κορμὸ τῆς Παπαδικῆς»<sup>36</sup> ἀποτελοῦν ψαλμικοὶ στίχοι. Οἱ πρῶτοι κωδικογράφοι, ψάλτες καὶ τυπικάρηδες μαζί, μετὰ δὲ ἀπὸ αὐτοὺς καὶ οἱ μεταγενέστεροι ἀντιγραφεῖς, ἐντάσσουν τὴ Μεγάλη Δοξολογία καὶ τὴ μουσικὴ τῆς στὴν ὀρθρινὴ ἐνότητα μαζί μὲ τ' ἄλλα λαμπρὰ καὶ ποικίλα μελοποιήματα τῆς πρωϊνῆς λατρευτικῆς πράξης καὶ μάλιστα στὸ τελευταῖο μέρος τῆς, γενόμενοι καὶ πιστοὶ τηρητῆς τῶν τυπικῶν ὁδηγιῶν ἀλλὰ καὶ ὀρθοὶ ἐρμηνευτῆς τῶν συμβολισμῶν τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὁρθρου.<sup>37</sup> Τὰ πασαπνοάρια τῶν αἰνῶν, τὸ

---

<sup>35</sup> Πλήρη παρουσίαση καὶ σαφῆ καθορισμὸ τοῦ περιεχομένου ὅλων τῶν εἰδῶν τῶν μουσικῶν βιβλίων τῆς χειρογράφου παραδόσεως βλ. στὸ μνημειῶδες ἔργο Στάθης 1975:λ'-μα'.

<sup>36</sup> Βλ. Στάθης 1979:65.

<sup>37</sup> Ἡ διαδοχὴ τῶν ὑμνογραφημάτων καὶ ὁ τρόπος ψαλμωδῆσεως αὐτῶν, ἀπὸ τὸν ἐξάψαλμο καὶ τὸ Θεὸς Κύριος μέχρι καὶ τὴ Μεγάλη Δοξολογία, γίνεται κατὰ μίμησιν τῆς πορείας τῶν φυσικῶν φαινομένων, ποὺ συνοδεύουν τὴ μετάβαση ἀπὸ τὴ νύκτα-σκοτάδι στὴν ἡμέρα-φῶς. Ἡ ἔναρξη τοῦ Ὁρθρου, τὴν ὥρα ποὺ ὑποχωρεῖ ἡ νύκτα, μὲ ἀνάγνωση - κατὰ τὴν διάρκειά τῆς ὁποίας «σβέννυνται πᾶσαι αἱ λαμπάδες καὶ ἀποκρύπτεται τὸ φῶς τῶν κανδύλων» (Ρήγας 1994:73) διὰ ἡσύχου καὶ ἡρέμου φωνῆς τοῦ ἐξαψάλμου καὶ ἡ κορύφωση τῆς ἀκολουθίας μὲ τὴν περίτεχνη ψαλμώδηση τῶν αἰνῶν καὶ τῆς Μεγάλης Δοξολογίας - κατὰ τὴν ὁποία ὁ ναὸς φωτίζεται ἀπὸ τὴν ἔλευση τοῦ αἰσθητοῦ καὶ τοῦ νοητοῦ φωτός - ἀπὸ τοὺς δύο χοροὺς ψαλτῶν καὶ τὴν μεταξὺ τους ἄμιλλα γιὰ καλύπτερη ἀπόδοση, ἐπιβεβαιώνουν τ' ἀνωτέρω. Τὸ Τυπικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τῶν Ἱεροσολύμων, τὸ χφ. Τιμίου Σταυροῦ 43 ὀρίζει ὅπως «ψάλλουσι τὸν ἐξάψαλμον μετὰ σιγῆσεως καὶ ἡσυχίας πολλῆς» (Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς 1963:162) καὶ ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης μέσα ἀπὸ

φαλλόμενο κατὰ τὶς Κυριακὲς γνωστὸ θεοτοκίο Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις, Θεοτόκε παρθένε, ἡ Μεγάλῃ Δοξολογία, τὸ ἀναστάσιμο τροπάριο Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ γέγονεν ἢ τὸ ἀντ' αὐτοῦ παλαιότερα φαλλόμενον στοὺς πλαγίους ἤχους Ἀναστάς ἐκ τοῦ μνήματος καὶ τὰ ἐπιφωνήματα τῶν προκειμένων τοῦ Ὁρθρου, συγκροτοῦν τὴν καταληκτικὴ ἐνότητα τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὁρθρου, ὅπως αὐτὴ διαρθρώνεται στὶς Παπαδικές.

Τὸ ἀρχαιότερο μουσικὸ βιβλίον τοῦ τύπου τῆς Παπαδικῆς, χρονολογημένο μάλιστα τὸ ἔτος 1336, ἀποτελεῖ ὁ κώδικας ΕΒΕ 2458.<sup>38</sup> Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου ὁ ἀρχέγονος καὶ πρωτότυπος αὐτὸς μουσικὸς τύπος ἀντιγράφεται καὶ σιγά-σιγά ὁ ἀριθμὸς τῶν χειρογράφων τοῦ συγκεκριμένου τύπου πληθύνεται. Ἡ γραπτὴ μουσικὴ παράδοση τοῦ ιδ' αἰ. - χρονικὴ περίοδος ποὺ ἐνδιαφέρει τὴν παροῦσα ἐργασία - ἔχει νὰ παρουσιάσει λίγες σχετικὰ Παπαδικές, θησαυρισμένες σὲ διάφορες μοναστηριακὲς καὶ δημόσιες βιβλιοθήκες, οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐρευνήθηκαν μὲ σκοπὸ τὸν ἐντοπισμὸ στοιχείων ποὺ ἀφοροῦν στὴν παράδοση τοῦ μέλους τῆς Μεγάλῃς Δοξολογίας.<sup>39</sup> Ἡ ἀναζήτηση μελοποιήσεων τῆς Μεγάλῃς Δοξολογίας ἢ στίχων αὐτῆς ἢ κι ἀπλῶν ἀκόμα περὶ τῆς ψαλμωδῆσεως τῆς τυπικῶν ὁδηγιῶν δὲν βοήθησε σημαντικὰ τὴν ἔρευνά μας, διότι τὰ χειρόγραφα ποὺ ἐντοπίσθηκαν νὰ ἀνθολογοῦν τὴν Μεγάλῃ Δοξολογία ἢ μέρος τῆς καὶ λίγα εἶναι καὶ ἡ καταχωριζομένη ἐνότητά τῆς εἶναι ἐλλιπής, ἀλλὰ καὶ οἱ τυπικὲς ὁδηγίαι δὲν φωτίζουν ἱκανοποιητικὰ τὰ σχετικὰ μὲ τὴν ψαλμῶδησὴ τῆς. Θὰ προσπαθήσουμε, ἐν συνεχείᾳ, νὰ βάλουμε σὲ μιὰ σειρὰ τὰ ἐκ τῶν χειρογράφων αὐτῶν ἀντλούμενα στοιχεῖα, παρακολουθώντας

---

τὴν Ἐκθεσὴ του κανοναρχεῖ πὼς «ἡ μεγάλη δοξολογία, τὸ δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ, ἀργῶς καὶ ἐμμελῶς» (ΕΒΕ 2047, φ. 7β) φάλλεται.

<sup>38</sup> Περιγραφή τῆς πρώτης αὐτῆς Παπαδικῆς καὶ σχολιασμὸ τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως ποὺ κομίζει βλ. Στάθης 1989:167-211.

<sup>39</sup> Οἱ ἐκ τοῦ ιδ' αἰ. προερχόμενες Παπαδικὲς ποὺ ἐρευνήθηκαν κατὰ τὴν πορεία τῆς ἔρευνας εἶναι οἱ κώδικες: ΕΒΕ 885, 899, 905, 906, 2062, 2411, 2454, 2456, 2458, 2599, 2600, Ἀγ. Τριάδος Μετεώρων 78, Κουτλουμουσίου 457, Λαύρας Ε 108 καὶ Ι 178.

τὴν παράδοση τοῦ μέλους τῆς Μεγάλης Δοξολογίας καὶ τὶς σημειούμενες τυπικὲς μαρτυρίες, συμπληρώνοντας ἀκολουθῶς καὶ τὰ προκύπτοντα συμπεράσματα ἀπὸ τὴν καταγραφή τοῦ μέλους τοῦ ἑωθινοῦ αὐτοῦ ὕμνου.

Ἡ ἔρευνά μας στὶς Παπαδικὲς καὶ Ἀνθολογίες τοῦ ἰδ' αἰ. ἐπεσήμανε μόνον ἕξι χειρόγραφα βιβλία ποὺ διασώζουν μαρτυρίες γιὰ τὴν ψαλμώδηση, καὶ τὴν μουσικὴ τῆς Μεγάλης Δοξολογίας. Οἱ κώδικες αὐτοί, παρὰ τὸ ὅτι προέρχονται ἀπὸ μιὰ περίοδο ποὺ θεωρεῖται ὡς ἡ πλέον καθοριστικὴ στὰ ψαλτικά πράγματα, μὲ τὴν μουσικὴ δραστηριότητα ἔντονη καὶ παραγωγικὴ σὲ ὅλα τὰ πεδία, δὲν μᾶς προσφέρουν ἀρκετὲς εἰδήσεις ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ παρακολουθήσουμε εὐχερῶς τὴν παράδοση τοῦ μέλους τῆς Δοξολογίας κατὰ τὴν πρώιμη αὐτὴ ἐποχὴ.

Πρώτη μνεῖα γιὰ τὴ Μεγάλη Δοξολογία γίνεται στὸν κώδικα EBE 2458' στὴ δεξιὰ ῥα τοῦ φ. 66α, μὲ κάθετη γραφὴ καὶ μετὰ τὴν ἐνότητα τῶν δοξαστικῶν ἑωθινῶν καὶ τοῦ θεοτοκίου ὕμνου Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις, Θεοτόκε παρθένε, ὑπενθυμίζεται στοὺς ψάλτες νὰ φάλλουν εὐθὺς τὴ Μεγάλη Δοξολογία,<sup>40</sup> χωρὶς νὰ παρασημαίνεται ἀκολουθῶς τμῆμα ἢ ἡ ἀρχὴ τῆς Δοξολογίας.

Ἡ πρώτη μουσικῶς παρασημασμένη ἐμφάνιση τοῦ ὕμνου στὶς χειρόγραφες μουσικὲς πηγὲς ἀπαντᾷ στὸν κώδικα Ἁγ. Τριάδος Μετεώρων 78, μιὰ Παπαδικὴ γραμμὴν στὰ 1380/81.<sup>41</sup> Ὁ ἄδηλος γραφέας τοῦ κώδικα, στὸ τελευταῖο αὐτὸ τμῆμα τοῦ Ὁρθρου, λειτουργεῖ περισσότερο ὡς τυπικάρης, παρασυρόμενος ἀπὸ τὴν ἔγνοια του νὰ κανοναρχήσει στοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς λατρείας τὴν ὀρθὴ τάξη καὶ τὴν κατὰ τὴν ψαλμώδηση τῶν καταληκτικῶν ὕμνων τοῦ Ὁρθρου διαδοχῇ ψαλτῶν καὶ ἱερέων καὶ λιγότερο ὡς ψάλτης, καταγράφοντας μουσικῶς μόνον τὶς ἐναρκτήριες φράσεις τῶν τριῶν ἀχροτελεύτων ὕμνων τοῦ Ὁρθρου·

φ. 53α «οἱ ἐκτὸς τοῦ βήματος ἀσματικόν [ἦχος] β' Καὶ  
νῦν καὶ ἀεί- Ὑπερευλογημένη καὶ οἱ ἱερεῖς ἐντὸς τοῦ

<sup>40</sup> EBE 2458, φ. 66α' «καὶ εὐθὺς ἡ μεγάλη δοξολογία».

<sup>41</sup> Βλ. Σοφιανὸς 1993:584.

βήματος πληροῦσιν τὸ ὄλον· Θεοτόκε παρθένε, διὰ γὰρ τοῦ  
ἐκ σοῦ

φ. 53β και ἔκτοτε λέγουσιν οἱ ἐκτός· Εὐλογητὸς Χριστὸς  
ὁ Θεὸς ἡμῶν ἔρχεται εἰς τὸν ἄμβωνα ὁ ἀναγνώστης και  
κρατῶν τὸν σταυρὸν λέγει ἀπ' ἔξω [ἦχος β]· Δόξα ἐν  
ὑψίστοις Θεῷ και εὐθὺς ὁ δομέστικος μετὰ τῶν ὄλων· Δόξα  
ἐν ὑψίστοις Θεῷ και πληροῦσιν τοῦτο ἀπὸ τὸ Εὐλογοῦμέν  
σε· ἕτερον τέλος· οἱ ἱερεῖς ἐντὸς τοῦ βήματος· νεανες  
Ἄναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος».

Τὴν ἴδια μελοποίηση, πλατεῖα και καλοφωνική, τῆς ἐναρκτηρίου  
φράσεως τῆς Μεγάλης Δοξολογίας Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ,  
συνοδευομένη ὅμως μὲ πρόσθετες τυπικὲς ὀδηγίες, διασώζει ἢ  
σπουδαιοτάτη ἀγιορειτικὴ Παπαδική, ὁ κώδικας Κουτλουμουσίου  
457.<sup>42</sup>

«Εἴθ' οὕτως ἀνέρχεται ὁ ἀναγνώστης ἐπὶ ἄμβωνος κρατῶν  
τὸν σταυρὸν και λέγει ἔξω φωνῇ τὸ Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ·  
ἦχος β' Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ

Εἶτα ἠχίζει ὁ δομέστικος και ψάλλωσι (sic) ἔξω ὄλοι τοῦτο,  
οὕτως ἀργὰ και ἴσα [ἦχος] β' Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ και ἐπὶ  
γῆς εἰρήνη

Ἐντὸς οὖν τοῦ βήματος λέγουσιν οἱ ἱερεῖς ἀπὸ χοροῦ,  
κοινῶς τό, Δόξα ἐν ὑψίστοις, ὄλοι. Και ὁ δομέστικος ἠχίζει μὲ  
τοὺς ἔξω ἦχος β' νεανες Ἄναστὰς ἐκ τοῦ μνήματος και τὰ  
δεσμὰ διαρρήξας».<sup>43</sup>

Δύο ἀθηναϊκοὶ κώδικες, ὁ ΕΒΕ 2456 (ἔτος 1390) και ὁ ΕΒΕ 906  
(ιδ' αἰ.), ἀποτυπώνουν διαφοροποιημένη, ἐν συγκρίσει μὲ τὰ  
ἀνωτέρω χειρόγραφα, τὴν διάρθρωση τῆς ἐνότητος τῆς Μεγάλης  
Δοξολογίας. Οἱ ἀντιγραφεῖς αὐτῶν προτιμοῦν νὰ καταγράψουν τὴ  
μουσικὴ τῶν τελευταίων στίχων τῆς Δοξολογίας και τοῦ  
κατακλείοντος αὐτὴ Τρισαγίου ὕμνου, παραλείποντας τὸ  
προηγούμενο τμήμα τῆς και τὶς κωδικοποιημένες τυπικὲς διατάξεις

<sup>42</sup> Λεπτομερέστατη περιγραφή τοῦ κώδικα βλ. στὸ Στάθης 1993:354-66.

<sup>43</sup> Κουτλουμουσίου 457, φφ. 104β-105α.

ποὺ συνοδεύουν τὴν ἔναρξή της, θεωρώντας πιθανῶς ἐκ παραδόσεως γνωστὴ στοὺς ψάλλοντες τῆ μουσική της. Οἱ καταγεγραμμένες στοὺς κώδικες αὐτοὺς μαρτυρίες καθιστοῦν σαφῆ τὴν ἀνωτέρω διάρθρωση:

EBE 2456, φ. 145α:

«Τρισάγιον ψαλλόμενον εἰς τὴν μεγάλην δοξολογίαν.  
Ἄρχεται ὁ δομέστικος τὸ Ὅτι παρὰ σοί ἀπὸ χοροῦ  
μετὰ πάντων ἤχος β' Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς, ἐν τῷ  
φωτὶ σου ὀφόμεθα φῶς. Παράτεινον τὸ ἔλεός σου  
τοῖς γινώσκουσί σε [ἤχος] πλ. β' Ἅγιος ὁ Θεός, ἅγιος  
ἰσχυρός, ἅγιος ἀθάνατος (φ. 145β) ἐλέησον  
ἡμᾶς... μετὰ τοῦτο, ποτὲ μὲν λέγουσι τό, Σήμερον  
σωτηρία... ».

EBE 906, φ. 69α:

«εἰς τὴν μεγάλην δοξολογίαν λέγονται ταῦτα [ἤχος]  
πλ. β' Ἅγιος ὁ Θεός  
ἕτερον ἀσματικόν· εἰ βούλει καὶ εἰς τὴν λειτουργίαν  
λέγεται τοῦτο [ἤχος] πλ.δ' Δύναμις Ἅγιος ὁ Θεός».

Ἐχωριστὸ ὅμως ἐνδιαφέρον ἔχουν δύο ἀναγραφές ποὺ κομίζει τὸ ἀσματικὸ ἀκολουθάριο, ὁ κώδικας EBE 2062, γραμμένος μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1376 καὶ 1385.<sup>44</sup> Μὲ τὴν πρώτη, τὴν προερχομένη ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τοῦ ἀσματικοῦ Ὅρθρου τοῦ Σαββάτου, ὁ κωδικογράφος παρασημαίνει μουσικὰ τὴν ὑπὸ τοῦ ἀναγνώστου ἐμμελεῖ ἐκφώνηση τοῦ Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ μιὰ τριπλῆ ἐπανάληψη τῆς ἐν εἴδει προψάλματος ψαλλομένης - στὸν ἴδιο β' ἤχο - ἔναρκτηρίου φράσεως τῆς Μεγάλης Δοξολογίας Δόξα σοὶ τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς:

« [ἤχος] β' Δόξα σοὶ τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς, Δόξα σοὶ τῷ  
δειξαντι τὸ φῶς, Δόξα σοὶ τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς  
- ὁ ἀναγνώστης ἐπὶ ἄμβωνος [ἤχος] β' Δόξα ἐν ὑψίστοις  
Θεῷ».<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Βλ. Πολίτης 1991:101-03.

<sup>45</sup> EBE 2062, φ. 36α.



Ἡ δεύτερη ἀναγραφὴ μᾶς προσφέρει δύο ἐπιπλέον στοιχεῖα· τὸ πρῶτο εἶναι ἓνας μελικὸς διπλασμὸς στὸ ὑπὸ τοῦ δομειστικοῦ ψαλλόμενον καταληκτῆριον μέρος -συγκεκριμένα στὴ λέξι *εἰρήνη*- τοῦ καλοφωνικῶς μεμελισμένου α' ἡμιστιχίου τοῦ α' στίχου τῆς Δοξολογίας καὶ τὸ δεύτερον εἶναι ἡ συμμετοχὴ τῶν ἐντὸς τοῦ βήματος εὐρισκομένων ἱερέων στὴν ψαλμώδηση τοῦ ἐπιλοιπίου ἡμιστιχίου ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία·

«καὶ ἀνέρχεται ὁ ἀναγνώστης εἰς τὸν ἄμβωνα μετὰ τοῦ σταυροῦ καὶ ἐκφωνεῖ οὕτως· [ἤχος] β' Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ  
- καὶ εὐθὺς ἡ μεγάλη δοξολογία· ὁ δομειστικὸς μετὰ καὶ τῶν ἄλλων ἀπὸ χοροῦ· [ἤχος] β' Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ  
καὶ ἐπὶ γῆς εἰει-ρηηηηη-ου-ηηηη ανανε ηηηουη ὅδε διπλάζει ηηη-νηηη  
- καὶ λέγουσιν οἱ ἱερεῖς τὸ ἐπίλοιπον· [ἤχος] β' ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία· ὑμνοῦμέν σε, εὐλογοῦμέν σε, προσκυνοῦμέν σε, εὐχαριστοῦμέν σοι  
- καὶ τὰ ἔξῃς μέχρι τέλους».<sup>46</sup>

Ἐπισκοποῦντες τὰ μέχρι τώρα ὑπὸ τῶν μουσικῶν χειρογράφων τοῦ ιδ' αἰ. στοιχειοθετηθέντα περὶ τῆς παραδόσεως τοῦ μέλους τῆς Μεγάλης Δοξολογίας, μποροῦμε νὰ σημειώσουμε τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα.

Μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ πρώτου τονισμένου τμήματος τῆς Μεγάλης Δοξολογίας στὶς πηγὲς τοῦ β' μισοῦ τοῦ ιδ' αἰ. ἀρχίζει ἡ μουσικὴ ἱστορία τοῦ ὕμνου. Ἡ περίοδος αὐτὴ δὲν εἶναι παραγωγικὴ προκειμένου περὶ συνθέσεων Δοξολογίας. Καταγράφεται μιὰ συγκεκριμένη ἀνώνυμη μελοποίησις διὰ τῆς ὁποίας τονίζεται τὸ ἐναρκτῆριον ἡμιστίχιον τοῦ ὕμνου καὶ ἡ καταληκτῆριος ἐνότης, ἡ περιλαμβάνουσα τὸν Τρισάγιον ὕμνον. Οἱ ὑπόλοιποι στίχοι δὲν παρασημαίνονται μουσικὰ καὶ ἡ ψαλμώδησίς τους ἀκολουθεῖ τὰ μελοποιητικὰ δεδομένα τοῦ ἐναρκτηρίου τμήματος. Ἡ μὴ καταγραφή τῆς μουσικῆς ὁλοκλήρου τοῦ ὕμνου ἀποδεικνύει ὅτι ἔχομε ἓναν ψαλτικὰ γνωστὸ ὕμνον, ποὺ φάλλεται πάνω σὲ ἀπλὲς

---

<sup>46</sup> EBE 2062, φφ. 50β-51β.

καὶ εὐμνημόνευτες μελικές γραμμές, πιστὲς στὴν παλαιὰ παράδοση τοῦ ὕμνου. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ ἀνθολόγηση τοῦ ἐναρκτηρίου τμήματος τοῦ ὕμνου *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη καὶ* τοῦ Τρισαγίου ὕμνου ποὺ ἐπισφραγίζει τὴν Δοξολογία. Τὴν παράδοση τῶν δύο αὐτῶν τμημάτων τοῦ ὕμνου δικαιολογεῖ ἡ ἐντεχνότερη καὶ πλατύτερη μελισματική μεταχείριση - κατ' ἐπέκτασιν δὲ οἱ ἐκτὸς παραδόσεως 'ἄγνωστες' μελωδίες ποὺ ἔχρηζαν καταγραφῆς γιὰ νὰ γίνουν γνωστὲς καὶ νὰ προστεθοῦν στὸ ρεπερτόριο τῶν ψαλτῶν - ποὺ ἐμφανίζουν αὐτά, κι ἐντονότερα τὸ πρῶτο, καὶ ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει στοιχεῖα τῆς ἐπιβαλλομένης κατὰ τὸν ιδ' αἰ. καλοφωνίας (μέλος ἐκτενές, ἀνάπτυξη τοῦ μέλους μὲ εἰσαγωγή μικρῶν ἠχημάτων μὲ τὰ σύμφωνα ν καὶ χ).

Τὰ ἀνθολογούμενα τμήματα τοῦ ὕμνου ἐμφανίζουν σημειογραφικὴ ὁμοιογένεια καὶ οἱ μελωδικές γραμμές εἶναι πανομοιότυπες σὲ ὅλες τὶς καταγραφές, στοιχεῖο ποὺ φανερώνει ὅτι σώζεται καὶ διατηρεῖται ἓνα ψαλτικὸ μοτίβο τῆς Δοξολογίας, γνωστὸ στοὺς ψάλτες, ποὺ ἀντικατοπτρίζει τὴν ψαλτικὴν παράδοση περασμένων ἐποχῶν καὶ τὴν μίμηση τῶν παλαιῶν διδασκάλων.

Τὸ ἀνώνυμο μέλος τοῦ ὕμνου παραδίδεται σὲ ὅλες τὶς χειρόγραφες πηγές νὰ ψάλλεται μόνον στὸν δεῦτερο χρωματικὸ ἦχο. Ἡ προτίμηση καὶ παράδοση αὐτὴ ἀκολουθεῖ τὴν παλαιὰ ἐκκλησιαστικὴ συνήθεια, κατὰ τὴν ὁποία οἱ σταθεροὶ ὕμνοι τῶν νυχθήμερων ἀκολουθιῶν καὶ τῆς θ. Λειτουργίας ψάλλονται σὲ δεῦτερο ἦχο. Ὁ ἐπιλύχνιος ὕμνος *Φῶς ἰλαρόν, τὰ ἔξαποστειλάρια, τὸ θεοτοκίον Ὑπερευλογημένη ὑπάρχεις, Θεοτόκε παρθένε, τὰ ἀντίφωνα τῆς θ. Λειτουργίας καὶ ὁ ἀρχαῖος ὕμνος Ὁ μονογενῆς Υἱός, οἱ ὕμνοι Εἶδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινὸν καὶ Εἶη τὸ ὄνομα Κυρίου εὐλογημένον, ψάλλονται ἀκόμη καὶ σήμερα στὸν δεῦτερο ἦχο, ἐνῶ πρωτοπαραδόθηκαν μελοποιημένα στὸν χρωματικὸ αὐτὸ ἦχο ἢ Μεγάλῃ Δοξολογία, ὁ Τρισάγιος ὕμνος, τὸ ἀλληλουιάριο τοῦ Εὐαγγελίου, ὁ χερουβικὸς ὕμνος *Οἱ τὰ χερουβίμ καὶ τὸ μεγαλυνάριο τῆς Θεοτόκου Ἄξιόν ἐστιν. Ἡ ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἐπιλογή συγκεκριμένου ἦχου σχετίζεται μὲ τὸ ἦθος καὶ τὸν**

χαρακτῆρα αὐτοῦ καὶ συνδυάζεται πολλές φορές μὲ τὴν ἐποχὴ καὶ τὴν ὥρα τοῦ νυχθημέρου, κατὰ τὴν ὁποία προεβλέπετο ἡ ψαλμώδηση τοῦ ὕμνου.<sup>47</sup> Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ δευτέρου ἤχου γιὰ τὸν τονισμὸ τοῦ μέλους τῆς Δοξολογίας, ἀρμόζει στὸν καιρὸ καὶ τὴν ὥρα ψαλμωδῆσεώς της καὶ εἶναι καιρὸς πρωϊνὸς καὶ ὥρα ποὺ ὁ ἥλιος στέλνει τὶς πρῶτες τοῦ ἀκτίνες στὴ γῆ καὶ ὁ χρωματικὸς αὐτὸς ἤχος εἶναι ὁ καταλληλότερος γιὰ νὰ ἐκφράσει «τὴν ἀπαλότητα καὶ ἠπιότητα τοῦ φωτός».<sup>48</sup>

Ὁ ἰδ' αἰ. εἶναι ἐποχὴ ἀκμῆς καὶ ἀνθησης γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη καὶ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ζοῦν μεγάλοι συνθέτες καὶ δάσκαλοι, ποὺ ἐπιθεωροῦν τὶς ψαλτικὲς ἐνότητες τῶν νυχθημέρων ἀκολουθιῶν, ἀνανεώνουν τὸ παραδοσιακὸ μέλος, ἐπινοοῦν καὶ εἰσάγουν νέες μελοποιητικὲς μορφές στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ πράξη. Ὁ ἀνανεωτικὸς αὐτὸς ἀέρας δὲν ἄγγιξε τὴν μελοποίηση - ὅπως δὲν ἐπηρέασε σὲ μεγάλο βαθμὸ τὸν χερουβικὸ καὶ κοινωνικὸ ὕμνο - τῆς Μεγάλης Δοξολογίας. Οἱ ἰδιοφυεῖς μελοποιοὶ ἄφησαν ἀνέγγιχτη τὴν τελευταία ἐνότητα τοῦ Ὁρθρου (πασαπνοάρια τῶν αἰνῶν, στιχηρά, Δοξολογία) καὶ καινοτόμησαν δοκιμάζοντας καὶ ἐξαντλώντας τὴ συνθετικὴ τους δεξιότητα στὰ ἐπακολουθοῦντα προκείμενα τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ὁρθρου, στὰ ὁποῖα ἔδωσαν μιὰ ἐπιτηδευμένη - καλοφωνικὴ - μορφή.

Οἱ τυπικὲς ὁδηγίες ποὺ καλύπτουν σύνολη τὴν τελευταία ἐνότητα τοῦ Ὁρθρου, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς ψαλμωδῆσεως τῆς Δοξολογίας, ἔχουν λειτουργικὲς προεκτάσεις καὶ ἀποκαλύπτουν τὸ λατρευτικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο ἀνήκουν. Εἶναι γνωστὸ ὅτι μέχρι τὸ α' τέταρτο τοῦ ιε' αἰ. περίπου, τὴν τάξη τῶν λατρευτικῶν πράξεων

---

<sup>47</sup> «Ἄλλοι μὲν ἤχοι φαίνονται δραστικοὶ τὸ Ἔαρ, ἄλλοι δὲ τὸ Θέρος, ἄλλοι δὲ τὸ Φθινόπωρον, καὶ ἄλλοι τὸν Χειμῶνα. Καὶ πάλιν ἄλλοι μὲν ἤχοι ἀρέσκουσι τὴν ἡμέραν, ἄλλοι δὲ τὴν νύκτα, ἄλλοι δὲ τὸ πρωί, ἄλλοι δὲ τὴν μεσημβριάν, καὶ ἄλλοι τὴν ἐσπέραν. Εἰς τοὺς τοιούτους, ἔργον εἶναι τοῦ μουσικοῦ νὰ προσφέρῃ μέλη, ἀφ' οὗ πρότερον γνωρίσει, ποῖα εἶναι τὰ ἀρέσκοντα εἰς αὐτούς»· Χρυσάνθος 1832:199-200. Πρβλ. σχετικῶς Φιλοξένης 1859:137-38.

<sup>48</sup> Στάθης 2002:266.

τῆς ὀρθοδόξου ἀνατολικῆς ἐκκλησίας ρύθμιζαν δύο διαφορετικὰ Τυπικά, τὸ ἐνοριακὸ ἢ ἀσματικὸ γιὰ τοὺς ἐνοριακοὺς ναοὺς καὶ τὸ μοναχικὸ γιὰ τὰ μοναστήρια. Τὰ δύο αὐτὰ Τυπικά εἶχαν ὠρισμένα χαρακτηριστικὰ ποὺ βοηθοῦσαν τὴ μεταξὺ τους διάκριση. Ἡ ἀπαραίτητη παρουσία ἱερέων καὶ οἱ πολυμελεῖς χοροὶ ψαλτῶν κατὰ τὴν τέλεση τῶν ἀκολουθιῶν, τὸ σύστημα τῶν εἰσόδων, ἐξόδων, λιτανειῶν καὶ προσκυνημάτων, ἡ χρήση τοῦ ἄμβωνα γιὰ ψαλμῶδηση, ἀνάγνωση καὶ τὴν λειτουργικὴ ἐν γένει δράση τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς ἐνοριακῆς λατρείας, εἶναι κάποια ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐνοριακοῦ τύπου ποὺ προσδιόριζαν τὴν ταυτότητά του. Οἱ μαρτυρίες ποὺ ἐκτέθησαν ἀνωτέρω καὶ ὑποδεικνύουν τὴν μετὰ τοῦ Σταυροῦ ἀνάβαση τοῦ ἀναγνώστη στὸν ἄμβωνα καὶ τὴν ὑπ' αὐτοῦ ἐκφωνητικὴ τρόπον τινὰ ἀπαγγελία τοῦ *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ*, στὸν δομέστικο μὲ τὸν χορὸ ψαλτῶν ἔξω καὶ στοὺς ἐντὸς τοῦ ἱεροῦ βήματος εὐρισκομένους ἱερεῖς νὰ ψάλλουν ἀντιφωνικὰ μὲ τοὺς ψάλτες τὴ Μεγάλῃ Δοξολογία, ἐπιπροσθέτως δὲ καὶ οἱ πρὸ καὶ μετὰ τὴν ψαλμῶδηση τοῦ ὕμνου ὀδηγίες τοῦ τύπου, «εἰς δὲ τὰ μοναστήρια λέγεται τὸ πᾶσα πνοὴ κατ' ἤχον»<sup>49</sup> καὶ «ὁ δομέστικος ἠχίζει μὲ τοὺς ἔξω ἤχος β' νεανες Ἀναστάς ἐκ τοῦ μνήματος... καὶ τὸ πλεόν ἐντὸς οἱ ἱερεῖς. Καὶ πάλιν ἠχίζει ὁ δομέστικος ἔξω ἀπὸ χοροῦ»<sup>50</sup>, ἀλλὰ καὶ ἓνα ξανακοίταγμα στὴν ὑπὸ τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης δοθεῖσα περιγραφή τῆς τάξεως τοῦ ἀσματικοῦ Ὁρθρου, ἀποτελοῦν προφανέστερες ἀποδείξεις ὅτι σύνολη ἢ τελευταία ἐνότητα τοῦ Ὁρθρου, ἢ περιλαμβάνουσα τὶς τυπικὲς διατάξεις καὶ τὸ μέλος τῆς Μεγάλῃς Δοξολογίας, μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἀνθολογεῖται στὶς μουσικὲς πηγές τοῦ ιδ' αἰ., ἀφορᾷ στὸν ἐνοριακὸν τύπον καὶ στὶς διατάξεις ποὺ ρύθμιζαν τὴν εὐσχήμονη τέλεση τῆς ὀρθρινῆς δημόσιας ἐνοριακῆς προσευχῆς.

Οἱ χειρόγραφες μουσικὲς πηγές τοῦ ιδ' αἰ., στὶς ὁποῖες πρωτοφανερώνεται τὸ μέλος τῆς Μεγάλῃς Δοξολογίας, δὲν ἦταν ἀποκαλυπτικὲς γιὰ τὴν τελευταία ἀλλὰ λαμπρὴ ἐνότητα τοῦ

---

<sup>49</sup> Ἀγ. Τριάδος 78, φ. 51α.

<sup>50</sup> Κουτλουμουσίου 457, φ. 105α.

Ὁρθρου καὶ γιὰ τὴν φαλμώδηση τοῦ φωτοφανοῦς καὶ φωτοδόχου αὐτοῦ ὕμνου. Οἱ σταθερές, ἀνώνυμες καὶ παραδοσιακὲς μελικὲς γραμμὲς του θὰ συνοδέψουν τὶς ἐωθινὲς προσευχὲς τῶν χριστιανῶν μέχρι τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἰζ' αἰ., γιὰ νὰ δώσουν στὴ συνέχεια τὴ θέση τους σὲ πρωτοποριακὲς, ἀριστουργηματικὲς καὶ πάντερπνες μελοποιήσεις, ἤχοι τῶν ὁποίων πλημμυρίζουν ἀκόμη καὶ σήμερα τὶς ἐκκλησιᾶς μας καὶ δημιουργοῦν μαζί με τὴν ἔλευση τοῦ αἰσθητοῦ φωτός, τὸ γνόφο τοῦ θυμιάματος, τὸ φῶς τῶν κεριῶν, τὸ κτύπημα τῆς καμπάνας καὶ σύνολη τὴ λειτουργικὴ λαμπρότητα καὶ μεγαλοπρέπεια, τὸ θριαμβευτικὸ τέλος τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὁρθρου.

## Βιβλιογραφία - Συντομογραφίες

- Arranz, Miguel (1969) *Le typicon du monastere du Saint-Sauveur a Messine*. (Orientalia Christiana Analecta, 185). Roma: Pontificio Instituto Orientale.
- ΒΕΠΕΣ = Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων Πατέρων Ἐκκλησιαστικῶν Συγγραφέων.
- Βουρλῆς, Ἀθανάσιος Θ. (1994) *Δογματικοθητικαὶ ὄψεις τῆς ὀρθοδόξου φαλμωδίας*. Ἀθήναι: Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν – Θεολογικὴ Σχολή. Κληροδότημα Βασιλικῆς Δ. Μωραΐτου.
- Dmitrievskij, Aleksej (1965) *Opisanie liturgitseskich rukopisej*. I. *Τυπικά*. Hildesheim: G. Olms (= Κίεβο 1895).
- Dmitrievskij, Aleksej (1965) *Opisanie liturgitseskich rukopisej*. III. *Τυπικά*. Hildesheim: G. Olms (= Πετρούπολη 1917).
- Κορακίδης, Ἀλέξανδρος Σ. (1984) Ἀρχαῖοι ὕμνοι. II. Ὁ ἀγγελικὸς ὕμνος (Gloria) «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη...». Ἀθήναι.
- Liddell, Henry & Scott, Robert (1901) *Μέγα λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης*. I. Ἀθήνα: Τυπογραφεῖο Ἀνέστη Κωνσταντινίδου.
- Μπαλαγεώργος, Δημήτριος Κ. (2001) *Ἡ φαλτικὴ παράδοση τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ Τυπικοῦ*. (Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας - Μελέται, 6). Ἀθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἀθανάσιος. (1963) *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη*. II. Bruxelles: Culture et Civilisation.
- \_\_\_\_\_ (1963) *Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας*. II. Bruxelles: Culture et Civilisation.

- Πάσχος, Π. Β. (1999) *Λόγος και μέλος. Ι. Προεισαγωγικά, Ύμναγιολογικά.* (Κείμενα και Μελέτες, 6). Αθήνα: Άρμος.
- PG = Migne, Jacques Paul (έπιμ.) (1857-66) *Patrologiae cursus completus. Series graeco-latina.* 1-161. Paris.
- Pitra, John. B. (1864) *Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta.* I. Roma: Paris-Montrouge.
- Πολίτης, Λίνος (1991) Κατάλογος χειρογράφων τής Έθνικης Βιβλιοθήκης τής Ελλάδος άρ. 1857-2500. Έπιμέλεια Μαρία Λ. Πολίτη. Αθήνα: Άκαδημία Άθηνών.
- Ρήγας, Γεώργιος (1994) *Λειτουργικά Βλατάδων. Ι. Τυπικόν.* Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών.
- Σοφριανός, Δημήτριος Ζ. (1993) *Τά χειρόγραφα τών Μετεώρων. Τά χειρόγραφα τής μονής Αγίας Τριάδος.* IV.2. Αθήνα: Άκαδημία Άθηνών - Κέντρον Έρεύνης τοῦ Μεσαιωνικοῦ καί Νέου Έλληνισμοῦ.
- Στάθης, Γρηγόριος Θ. (2002) «Έ ψαλτική έκφραση τοῦ μυστηρίου τής θείας Εὐχαριστίας», *Έκκλησία ΟΘ΄.4:262-69.*
- \_\_\_\_\_ (1993) *Τά χειρόγραφα βυζαντινής μουσικῆς.* Άγιον Όρος. III. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.
- \_\_\_\_\_ (1989) «Έ άσματική διαφοροποίηση ὅπως καταγράφεται στόν κώδικα EBE 2458 τοῦ ἔτους 1336», στό Άθανάσιος Ε. Καραθανάσης (έπιμ.), *Πρακτικά τοῦ Έπιστημονικοῦ Συμποσίου τών ΚΒ΄ Δημητρίων «Χριστιανική Θεσσαλονίκη-Παλαιολόγειος ἐποχή», Θεσσαλονίκη 1989.* Σελ. 167-211. (Κέντρο Ίστορίας Θεσσαλονίκης τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης, Αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις άρ. 3). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ίστορίας Θεσσαλονίκης τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης.
- \_\_\_\_\_ (1979) *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καί τὰ μαθήματα τής βυζαντινῆς μελοποιίας.* (Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 3). Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- \_\_\_\_\_ (1975) *Τά χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς.* Άγιον Όρος. I. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Φιλοξένης, Κυριακός (1868) *Λεξικόν τής ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.* Κωνσταντινούπολη: Τύποις Εὐαγγελينوῦ Μισαηλίδου.
- \_\_\_\_\_ (1859) *Θεωρητικόν στοιχειῶδες τής μουσικῆς.* Κωνσταντινούπολη: Τύποις Σ. Ίγνατιάδου.

Φυτράκης, Ανδρέας Ί. (1955-56) «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν ποίησις κατὰ τὰς κυριωτέρας αὐτῆς φάσεις», στὸ Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Σελ. 5-63.

Χρήστου, Παναγιώτης Κ. (1987) Ἑλληνικὴ πατρολογία. ΙΙΙ. Θεσσαλονίκη.

Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων (1832) Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Trieste: Παναγιώτης Γ. Πελοπίδης Πελοποννήσιος.

ΕΒΕ = Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος (χειρόγραφα).

## Περίληψη

Το θέμα τῆς παρούσης εργασίας εἶναι ἡ παρουσίαση τῆς μουσικῆς τοῦ αγγελικοῦ ὕμνου τῆς Μεγάλῃς Δοξολογίας, ὁ ὁποῖος διασώζεται ἀπὸ τὴν πρωτογενῆ ἐκκλησία, χρησιμοποιούμενος καθημερινῶς καὶ ἀδιακόπως κατὰ τὴν χριστιανικὴ λατρεία. Το θέμα διακρίνεται σε τρία μέρη: τὸ υμνολογικὸ, τὸ λειτουργικὸ καὶ τὸ μουσικὸ. Στὸ βασικὸ, τρίτο μέρος τῆς εργασίας παρουσιάζονται τὰ ἐκ τῶν μουσικῶν χειρογράφων τοῦ ἰδ' αἰ. ἀντλούμενα στοιχεῖα καὶ οἱ σημειούμενες τυπικὲς μαρτυρίες, ποὺ ἀφοροῦν στὴν παράδοση τοῦ μέλους τῆς Δοξολογίας καὶ καταγράφονται τὰ προκύπτοντα συμπεράσματα ἀπὸ τὴν καταγραφή τοῦ μέλους τοῦ εὐθινοῦ αὐτοῦ ὕμνου.

## Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης

### Συγχύσεις ὁμωνύμων Ἁγιορειτῶν μουσικῶν.

#### Ἡ περίπτωση τῶν Δαμασκηνῶν\*

Στὸν ἁγιορειτικὸ ψαλτικὸ χῶρο τὸ ὄνομα Δαμασκηνὸς ἀπαντᾷ στὴ χειρόγραφη παράδοση (τῆς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 17ου πρὸς τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα χρονικῆς περιόδου) ὑπὸ ποικίλες ἐκδοχές· μνημονεύω ἐνδεικτικὰ (μὲ ἀπόπειρα μιᾶς πρώτης ταξινομήσεως): Δαμασκηνός, Δαμασκηνὸς μοναχός, Δαμασκηνὸς μοναχὸς Ἰβηρίτης, Δαμασκηνὸς Ἰβηρίτης, Δαμασκηνὸς Θετταλός, Δαμασκηνὸς Θεσσαλονικεὺς, Δαμασκηνὸς ἱερομόναχος ὁ Παντοκρατορηνός. Πόσοι μουσικοὶ (καὶ μὲ ποιὰν ἀκριβῶς ιδιότητα ἕκαστος) κρύβονται κάτω ἀπὸ τὶς παραπάνω ἐπωνυμίες; Ἀπὸ μιὰν πρώτη (ἀπλῶς ὀνοματολογικὴ) προσέγγιση τοῦ πράγματος φαίνεται νὰ διακρίνονται τρεῖς Δαμασκηνοί· ὁ φερόμενος ἀπλῶς ὡς μοναχός, ποὺ ἀλλοῦ διευκρινίζεται ὅτι εἶναι μοναχὸς Ἰβηρίτης, ὁ χαρακτηριζόμενος ὡς Θετταλός, ποὺ (ἂν ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν παλαιότερα ἱστοριογεωγραφικὰ δεδομένα)<sup>1</sup> πρέπει νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν χαρακτηριζόμενον ὡς Θεσσαλονικέα, καὶ ὁ μαρτυρούμενος ὡς ἱερομόναχος, μάλιστα δὲ τῆς ἁγιορειτικῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορος. Γιὰ τὴ διεξοδικότερη, βέβαια, ἐξιχνίαση τοῦ πράγματος, καθὼς τὰ ὀνοματολογικὰ δεδομένα ἀποτελοῦν ἐντελῶς ἐπισφαλὲς τεκμήριο, εἶναι προφανὲς ὅτι πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν ἄλλες, πλέον βαρύνουσες, ἐνδείξεις. Ἐν προκειμένῳ, τὸ ἐνδιαφέρον πρέπει, αὐτονόητα, νὰ στραφεῖ σὲ ἰδιαίτερη παλαιογραφικὴ καὶ –κυρίως– μουσικολογικὴ

---

\* Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ πρωτοπαρουσιάστηκε ὡς ἀνακοίνωση κατὰ τὸ διεθνὲς ἐπιστημονικὸ θεολογικὸ συνέδριο «Ρωσία καὶ Ἅγιον Ὅρος, Χιλιετία πνευματικῆς ἐνότητος», Μόσχα, 1-4 Ὀκτωβρίου 2006.

<sup>1</sup> Πρβλ. Ἀβραμέα 1974· Σταυρίδου-Ζαφράκα 1991:63-77· Λιάκος 2007:101-03.



διερεύνηση τῆς ὑπόθεσης (δηλαδή, ἀντίστοιχα, ἀναζήτηση τοῦ τρόπου χαρακτηρισμοῦ ἐκάστου στὶς χειρόγραφες πηγές ἢ ἐπισήμανση τυχόν ἄλλων καταγεγραμμένων στὰ χειρόγραφα διευκρινιστικῶν σημειώσεων καὶ –πρωτίστως– προσέγγιση τοῦ μελοποιητικοῦ ἢ ἄλλου μουσικοῦ ἔργου ἐκάστου), δίχως, βέβαια, νὰ παραθεωρεῖται καὶ ἡ, εὐπρόσδεκτη ὅπωςδήποτε, ἀρωγὴ τῆς ὑφιστάμενης εἰδικῆς μουσικολογικῆς βιβλιογραφίας. Τὸ πρόβλημα ποὺ ἀνακύπτει, πάντως, γύρω ἀπὸ τὸ προκείμενο θέμα εἶναι ὅτι σχετικὲς συγχύσεις ἢ διάφορες ἀπόψεις ἐντοπίζονται καὶ καταγράφονται, ἀντίστοιχα, τόσο στὴν ὡς σήμερα γνωστὴ χειρόγραφη παράδοση, ὅσο καὶ στὴν ὑπάρχουσα εἰδικὴ βιβλιογραφία. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, μιὰ ἀναλυτικότερη ἀνίχνευση τῆς συγκεκριμένης περίπτωσης τῶν Δαμασκηνῶν εἶναι, νομίζω, ἀπαραίτητη πρὸς ἀποσαφήνιση τῶν σχετικῶν δεδομένων:

Μιὰ πρώτη, ἀσφαλῆς, ταύτιση τῶν παραπάνω μνημονευθέντων Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ Ἰβηρίτου καὶ Δαμασκηνοῦ τοῦ Θετταλοῦ τεκμαίρεται ἀπὸ τὴ διατύπωση ἐνὸς σημαντικώτατου γιὰ τὸ θέμα μας ἐπίτιτλου, ποὺ ἐντοπίζεται στὸ φ. 67ν τοῦ κώδικα Ἰβήρων 997 (τῶν τελῶν τοῦ 18ου αἰώνα). διαβάζουμε, συγκεκριμένα, ἐκεῖ: *Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ Ἰβηρίτου τοῦ Θετταλοῦ ἤχος τρίτος Αἰνεῖτε τὸν Κύριον.*<sup>2</sup>

Ὁ συγκεκριμένος μουσικὸς (Δαμασκηνὸς μοναχὸς Ἰβηρίτης, ὁ Θετταλός<sup>3</sup>) φαίνεται ὅτι ἔζησε κατὰ τὰ ἔτη 1688-1773, σύμφωνα μὲ ἄλλη ἐνημερωτικὴ εἶδηση, μεταγενέστερα σημειωμένη στὴν κάτω ῥα τοῦ ἴδιου φύλλου [: 67ν] τοῦ ἐπισημανθέντος κώδικα Ἰβήρων 997: *Ὁ ρηθεὶς Δαμασκηνὸς Ἰβηρίτης ἐν τῇ θαυμαστῇ Ἱερᾷ Μονῇ του ἐτελείωσε κατὰ τὸ αἴσιον σωτήριον ἔτος – ἀφήνωντας τέλειον μαθητὴν του Ἄνθιμον ἱερομόναχον Σάμιον Ἰβηρίτην, ὅστις ἐβδομοκοετη [= ἐβδομηκονταετής (;)] ἔτι, ὡς καὶ ὁ διδάσκαλός του Δαμασκηνός (ὃς ἔζησε χρόνους πε') ἴσως (;) ζήση. ὧδε δὲ*

---

<sup>2</sup> Βλ. Στάθης 1993:892, 898 (ἡ πλήρης περιγραφή τοῦ κώδικα στὸ Στάθης 1993:890-99).

<sup>3</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. καὶ Χαλδαιάκης 2006γ:699.

έσημειώθη ἤδη αὐτὸς κατὰ Ἀπρίλιον.<sup>4</sup> Ὁ ἴδιος Δαμασκηνός, ἐπίσης,

---

<sup>4</sup> Βλ. Στάθης 1993:898. Σύμφωνα, λοιπόν, μετὰ τὴν παραπάνω μαρτυρία, ὁ ἐν λόγῳ μαθητὴς τοῦ Δαμασκηνοῦ, Ἄνθιμος ἱερομόναχος ὁ Σάμιος καὶ Ἰβηρίτης, θὰ πρέπει νὰ γεννήθηκε τὸ 1736, ἐνῶ δραστηριοποιεῖτο ἀκόμη (ἐβδομηκοντούτης) κατὰ τὸ ἔτος 1806. Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ταυτισθεῖ μετὰ κάποιον ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς στὴν ἔρευνα ὁμωνύμους Ἀγιορείτες μουσικούς. Σὲ μιὰν πρώτη ἐκτίμηση ὁ νοῦς στρέφεται πρὸς κάποιον σύγχρονό του κωδικογράφο, μαρτυρούμενο ἀπλῶς ὡς Ἄνθιμο (βλ. καὶ Στάθης 1996:295 καὶ 298 ὑποσημ. 21· πρβλ. καὶ Πολίτης & Πολίτη 1988-1992:355, ὅπου, ὅμως, ὁ ἐν λόγῳ κωδικογράφος διακρίνεται σὲ τρία διαφορετικὰ λήμματα), τοῦ ὁποῖου γνωρίζουμε τέσσερα βεβαιωμένα αὐτόγραφα τῆς χρονικῆς περιόδου μετὰ τὴν τῶν τελευτῶν τοῦ 18ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα. τὸ ἕνα μάλιστα χρονολογημένο κατὰ τὸ ἔτος 1804 (βλ. κώδικες Δοχειαρίου 319, Παπαδικὴ τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 18ου αἰῶνα, ὑπογεγραμμένη στὸ φ. 406r: Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Ἄνθιμου πόνος· Ἐηροποτάμου 367, Δοξαστάριο Ἰακώβου πρωτοφάλτου τῶν τελευτῶν τοῦ 18ου αἰῶνα, ὑπογεγραμμένο στὸ φ. 280v: Τέλος καὶ τῶ Θεῶ δόξα· πόνος δὲ Ἄνθιμου· Δοχειαρίου 349, Παπαδικὴ τοῦ ἔτους 1804, ὑπογεγραμμένη στὸ φ. 536v: Θεοῦ τὸ δῶρον καὶ Ἄνθιμου πόνος, αὐτῶν Ἰουλίου ιζ'. Εἴληψε τέλος ἡ παροῦσα παπαδικὴ δι' ἐξόδων τοῦ πανοσιομουσικολογιότητος κυρίου Ἰακώβου Δοχειαρίτου, ἐξ Ἀγράφων, ἐκ κόμης Φουρνά:- καὶ Δοχειαρίου 356, Ἀνθολογία τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα, φέρουσα [στὸ φ. 545v] τὴν ἐξῆς, ἀπὸ ἄλλο χέρι σημειωμένη, μαρτυρία, ποὺ μεταφέρεται ἐδῶ ὀρθογραφημένη: Αὐτὰ τὰ τετράδια τὰ ἔγραψεν ὁ παπᾶ Ἄνθιμος τοῦ Γαβριὴλ ψάλτης καὶ εἶναι τετράδια ιζ' καὶ ἔχει γρόσια 12· καὶ εἶναι τοῦ Ἰωαννικίου Δοχειαρίτου, τοῦ καὶ Κυπρίου, ἐκ πόλεως Λάρνακος· τρεῖς –τουλάχιστον– ἀκόμη κώδικες τοῦ ἴδιου ταυτίζονται βάσει τῆς γραφῆς (βλ. κώδικες Δοχειαρίου 348, Παπαδικὴ τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 18ου αἰῶνα· Ἐηροποτάμου 385, Ἀνθολογία τῶν τελευτῶν τοῦ 18ου αἰῶνα· καὶ Δοχειαρίου 353, Ἀνθολογία τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἀναλυτικὴ περιγραφή ὄλων τῶν παραπάνω χειρογράφων βλ. –ἀντίστοιχα– στὸ Στάθης 1975:360-61, 243-44, 445-46, 462-66, 443-44, 296-99, 454-58· στὸ Στάθης 1975:481-83, 490-91, 563-64, 605 πρβλ. ἐπίσης ὀρισμένες παρατηρήσεις γιὰ κάποιους ἄλλους κώδικες, ἢ γραφὴ τῶν ὁποίων ὁμοιάζει πρὸς ἐκείνη τοῦ Ἄνθιμου). Περισσότερες πιθανότητες, ὅμως, συγκεντρώνει μᾶλλον ἡ περίπτωση ἐνὸς ἄλλου ἐλάσσονος Ἀγιορείτου μελοποιῶ, μαρτυρούμενου ὡς Ἄνθιμου ἱερομονάχου Ἰβηρίτου, πρβλ. Στάθης 1996:304, ὁ ὁποῖος –παρότι φαίνεται νὰ ἀκμάζει, ἐπίσης, κατὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 18ου αἰῶνα– διαφοροποιεῖται (κατὰ πᾶσα πιθανότητα) ἀπὸ τὸν παραπάνω ὁμώνυμό του κωδικογράφο.

φέρεται ως γραφέας τοῦ κώδικα Ἰβήρων 967 (Μαθηματάριο τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα),<sup>5</sup> βάσει τοῦ ἐπόμενου – μεταγενέστερα καταγεγραμμένου στὸ φ. 330r τοῦ χειρογράφου–στιχῆρους κολοφώνα: ἐπιτροπεύον(τος) κλίμα Ἰωαννίνων, // ἔγραψα, φησί, Δαμασκηνὸς τὴν βίβλον // ὁ καὶ Θεσσαλὸς καὶ ὄλως μουσικὸς πέλει // σὺν πᾶσι τούτοις καὶ Ἰβηρ ὢν τυγχάνω, // τὴν εὐανθῆ δὲ καὶ μελιτευχῆ βίβλον // μετὰ πόνου ἔγραψα καὶ πολλῶν χρόνων, // οὐς εἴτις μαθεῖν βούλεται φιλευλόγως // συχνῶς ὀράτω τῆς μελίσσης τοὺς πόδας...<sup>6</sup> Πρέπει, μάλιστα, νὰ ὑποθεθεῖ ὅτι ὁ ἐν λόγῳ Δαμασκηνὸς δραστηριοποιήθηκε εὐδόκιμα καὶ ὡς δάσκαλος τῆς ψαλτικῆς, ἐφ’ ὅσον –ἐκτὸς τοῦ προμνημονευθέντος Ἰβηρίτου ἱερομονάχου Ἀνθίμου τοῦ Σαμίου– ὡς μαθητῆς του γνωρίζεται καὶ ἕτερος Ἰβηρίτης ἱερομόναχος, ὁ Ἀθανάσιος Βλάχος· τοῦτο προκύπτει ἀπὸ σχετικὴ σημείωση τοῦ τελευταίου, ποὺ καταγράφεται στὴν κάτω ῥα τοῦ φ. 1r τοῦ παραπάνω ἐπισημανθέντος –αὐτογράφου τοῦ Δαμασκηνοῦ– κώδικα Ἰβήρων 967: Καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις ἐμοῦ Ἀθανασίου Ἱερομονάχου βλάχου ἐκ τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων, ὅπερ ἐδωρήσατό μοι ὁ μουσικώτατός μου διδάσκαλος κὺρ Δαμασκηνὸς ὁ Θεσσαλονικεὺς καὶ Ἰβηρίτης.<sup>7</sup> Ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον

---

Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα ὁ τελευταῖος Ἀνθιμος μνημονεύεται κι αὐτὸς ὡς δάσκαλος, ἀφοῦ στὶς σσ. 541-44 τοῦ κώδικα Λειμῶνος 248 ἀνθολογεῖται, ἀπὸ κάποιον ἄδηλο μαθητῆ του, τὸ –μελοποιημένο σὲ ἦχο λέγετο– θεοτοκίο μάθημα *Τὴν πᾶσαν ἐλπίδα μου*, ὑπὸ τὴν ἐνδειξη: Ἀνθίμου ἱερομονάχου Ἰβηρίτου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου, βλ. Χατζηγιακουμῆς 1975:168-9, 265. Τὸ ἴδιο μελοποίημα ἀνθολογεῖται –ἀνωνύμως– καὶ στὸν κώδικα Ἰβήρων 1038, φφ. 652v- 654r· ἐκεῖ, μάλιστα, προτάσσεται (στὰ φφ. 650r-652v) καὶ ἄλλο ὁμοειδὲς μάθημα τοῦ ἴδιου μελοποιῦ, ὑπὸ τὴν ἐξῆς ἀναγραφῆ: Ποίημα Ἀνθίμου ἱερομονάχου Ἰβηρίτου· ἦχος α’ τετράφωνος Οὐρανὸς πολύφωτος, πρβλ. καὶ Στάθης (-). Οὐδεὶς, βέβαια, τῶν παραπάνω Ἀνθίμων μαρτυρεῖται ὡς Σάμιος.

<sup>5</sup> Ἀναλυτικὴ περιγραφή του βλ. Στάθης 1993:694-706· πρβλ. καὶ Χατζηγιακουμῆς 1975:288· Πολίτης & Πολίτη 1988-1992:408.

<sup>6</sup> Βλ. Στάθης 1993:706.

<sup>7</sup> Βλ. Στάθης 1993:706. Ἡ ἀκριβὴς ταυτότητα αὐτοῦ τοῦ μαθητῆ τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ Ἀθανασίου ἱερομονάχου Βλάχου ἐκ τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων, παραμένει σκοτεινὴ. Ὁ μόνος σχετιζόμενος μὲ τὴ μονὴ τῶν

Ἰβήρων ὁμώνυμος ἱερομόναχος εἶναι ὁ Ἀθανάσιος Θετταλὸς ἢ Θεσσαλονικεύς, μαρτυρούμενος ὡς δομέστικος ἀλλὰ καὶ ἡγούμενος τῆς συγκεκριμένης μονῆς [τὴν πλέον πρόσφατη περὶ αὐτοῦ μνεία βλ. στὸ Καραγκούνης 2003:380-382· πρβλ. καὶ Λιάκος 2008:69-73], ὁ ὁποῖος –ὄμως–, ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶναι κατὰ τι προγενέστερος, οὐδὲν δύναται νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν παραπάνω μνημονευθέντα Ἀθανάσιο Βλάχο. Ἄλλον σύγχρονό του (δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰ.) ἱερομόναχο, ὀνόματι Ἀθανάσιο (ποῦ δὲν φέρεται, πάντως, νὰ σχετίζεται μὲ τὴ μονὴ τῶν Ἰβήρων), γνωρίζουμε μόνον κάποιον μελοποιὸ ἐνὸς πολυελέου Δοῦλοι, Κύριον σὲ ἦχο πρῶτο [βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:251, 452], ὁ ὁποῖος ὅμως εἰκοτολογεῖται βάσιμα [πρβλ. Χαλδαιάκης 2003:206 ὑποσημ. 70] ὅτι ταυτίζεται μὲ ἄλλον Ἀθανάσιο, μαρτυρούμενο ὡς Δημητριάδτη, μελοποιὸ μιᾶς ὁμοειδοῦς σύνθεσης [βλ. σχετικὰ Χαλδαιάκης 2003:251, 452]. Ἐὰς προστεθεῖ τῶρα ἐδῶ ὅτι ὁ τελευταῖος Ἀθανάσιος γνωρίζεται, ἐπιπροσθέτως, ὡς μελοποιὸς δύο δοξολογιῶν, μιᾶς σὲ ἦχο πρῶτο [βλ. Ξηροποτάμου 330, φφ. 179v-182r (: Κύρ Ἀθανασίου ἱερομονάχου Δημητριάδιτου· ἦχος α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς) καὶ Ξηροποτάμου 305, φφ. 124v-126r (: Ἀθανασίου ἱερομονάχου Δημητριάδιτου· ἦχος α' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς)] καὶ ἄλλης σὲ ἦχο δεύτερο [βλ. Ἰβήρων 981, σσ. 620-625 (: Ἐτερη, κύρ Δημητριάδιτου· ἦχος β' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς)· πρβλ. καὶ στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 330, φφ. 183v-185v (: Κύρ Ἀθανασίου ἱερομονάχου Δημητριάδιτου· ἦχος β' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς), ὅπου –στὴ δεξιὰ ὡς τοῦ φ. 183v– ὁ γραφέας τοῦ κώδικα –ὁ Δημήτριος Λῶτος– σημειώνει τὰ ἐξῆς ἀξιοπρόσεκτα: Πλὴν πιθανώτερόν ἐστι ὅτι εἶναι ποίημα κύρ Ἰωάννου πρωτοφάλτου· ἢ συγκεκριμένη εἶδηση ἀντιγράφεται (ἀπὸ τὸν Δαμασκηνὸ τὸν Ἀγραφορενδινιώτη) καὶ στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 305, φφ. 127v-128v (: Ἀθανασίου ἱερομονάχου Δημητριάδιτου· πλέον πιθανώτερόν ἐστι ὅτι εἶναι ποίημα κύρ Ἰωάννου πρωτοφάλτου· ἦχος β' Δόξα σοι τῷ δεῖξαντι τὸ φῶς)], ἀλλὰ καὶ τοῦ ψαλλόμενου, σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου, κατὰ τὴν ἔξοδο τοῦ Ἐπιταφίου ἰδιόμελου *Τὸν ἥλιον κρύψαντα* [βλ. Κουτλουμουσίου 441, φφ. 90r-92r: Τὸ παρὸν συνετέθη παρὰ τοῦ πανιερωτάτου ἡμῶν ἀγίου Δημητριάδος, κυρίου κυρίου Ἀθανασίου· ἦχος πλ. α' *Τὸν ἥλιον κρύψαντα*]. Ὁ ἴδιος δὲν θὰ ἦταν, ἴσως, παρακινδυνευμένο νὰ συσχετισθεῖ καὶ μὲ τὸν «πανιερωτάτον μητροπολίτην ἅγιον Δημητριάδος καὶ Ζαγορᾶς κύριον Ἀθανάσιον», ὁ ὁποῖος «φιλομούσῳ γνώμῃ κινηθεὶς πρὸς πλείονα καλλωπισμὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας» αἰτήθηκε τὴν «κατὰ συντομώτερον τρόπον ἐκ θέσεων στιχηρῶν καὶ εἰρολογικῶν» σύνθεση τοῦ περίφημου ἀργοῦ Δοξασταρίου Ἰακώβου τοῦ πρωτοφάλτου [βλ. πρόχειρα: Χατζηγιακουμῆς 1980:181. Στάθης 1997:325-328]· γιὰ τὸν μνημονευθέντα μητροπολίτη

εἶναι, ἐπιπροσθέτως, ὅτι –πέρα αὐτῆς τῆς μουσικῆς ποδηγεσίας του– μαρτυρεῖται καὶ ἀντίστοιχη πνευματικὴ ἢ ἀκόλουθη ἐνθύμηση, καταγεγραμμένη στὸ φ. γτ τοῦ κώδικα Ἰβήρων 1091, πρέπει (μᾶλλον) νὰ ἀναφέρεται στὸν ἴδιο Δαμασκηνό: αψξγ<sup>ω</sup> τῆ ια<sup>η</sup> μαῖου ἐγὼ ὁ ὄπισθεν ῥηθεῖς Ἰωάννης Καράλογλης ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς Πεντηκοστῆς τῇ ἐπιφοιτήσει τοῦ παναγίου καὶ τελεταρχικοῦ πνεύματος καὶ διὰ πρεσβειῶν τῆς καθ’ ἡμᾶς εὐρισκομένης χαριτοβρύτου τῶν δωρεῶν κυρίας ἡμῶν Θεοτόκου πορταϊτίσσης (ἐν ἧ ἢ ἢ ἐμὴ κηρωθεῖσα [sic] κώμη τῇ ἐαυτῆς θαυματουργικωτάτῃ εἰκόνι κεκώλυται σὺν κηρίῳ) ἐδέχθην τὸ ἀγγελικὸν σχῆμα, ἦτοι τὸ καὶ σταυροφόρος, καὶ ἐξ Ἰωάννης μετ’ ὀνομάσθην Ἰωάσαφ μοναχὸς καὶ ἡ θεία χάρις διὰ πρεσβειῶν τῆς πορταϊτίσσης φυλάξει μοι ταῖς τοῦ μισοκάλου ἀντάρτου πειρασμοῖς, ἀξιῶμαι [sic] καὶ τῆς οὐρανόθεν αὐτοῦ βασιλείας, καὶ ἐδέξατό μοι ὡς πνευματικὸν αὐτοῦ τέκνον ἐξ αὐτοῦ τοῦ σχήματος ὁ μουσικώτατος ἐν μοναχοῖς καὶ ἡμέτερός μοι γέροντας ἐκ τῆς αὐτῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων κύριος Δαμασκηνός.<sup>8</sup>

---

Δημητριάδος καὶ Ζαγοράς Ἀθανάσιο (1794-1821), τὸν Κασαβέτη, Κύπριο τὴν καταγωγή, μὲ προϋπηρεσία στὴ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ καὶ μετέπειτα δράση κατὰ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση, πρβλ. καὶ Κωνσταντινίδης 1962:557· Ἀτέσης 1974:141-42.

<sup>8</sup> Βλ. Στάθης 1996:304 ὑπόσημ. 41· πρβλ. καὶ Στάθης (-). Κάτω ἀπὸ τὴν παραπάνω διατύπωση (: «ὁ ὄπισθεν ῥηθεῖς») ὁ ἐν λόγῳ Ἰωάννης/Ἰωάσαφ, ὑποτακτικὸς (κατὰ δήλωσή του) τοῦ Δαμασκηνοῦ, παραπέμπει σὲ ἀντίστοιχο (προθύστερο) σημείωμά του, καταχωρισμένο στὸ ἀμέσως προηγούμενο φύλλο (: βν) τοῦ ἴδιου κώδικα, ὅπου διευκρινίζονται τὰ τῆς μετὰ ταῦτα ἐκκλησιαστικῆς ἀνέλιξής του: αψξγ’ τῇ 1η Ἰουλίου ἔλαβον τὸ ἐπάγγελμα τῆς ἱεροδιακονίας, ἐν τῇ καθ’ ἡμᾶς Ἱερᾷ μονῇ τῶν Ἰβήρων χειροτονηθεῖς εἰς τὸν ναὸν τοῦ Τιμίου Προδρόμου, παρὰ τοῦ θεοφιλεστάτου ἐπισκόπου Ἱερισσοῦ καὶ Ἁγίου Ὁρους κυρίου κῦρ Ἰακώβου, καὶ τῇ ἰβη τοῦ αὐτοῦ μηνὸς ἔλαβον καὶ τὸ ἐπάγγελμα τῆς ἱερωσύνης παρὰ τοῦ αὐτοῦ ἐπισκόπου ἐν τῷ ἡμετέρῳ κοιμητηρίῳ τῆς καθ’ ἡμᾶς Ἱερᾶς Μονῆς, τὸ τιμώμενον ἐπ’ ὀνόματι τοῦ ἐν ἀγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἀθανασίου τοῦ Μεγάλου· βλ. Στάθης (-). Σημειωτέον ὅτι καὶ στὸ ἀμέσως ἐπόμενο φύλλο (: γν) τοῦ ἴδιου κώδικα καταγράφονται, ἐπίσης, ὁμοειδῆ σημειώματα, ὅπου καὶ πάλι μνημονεύεται κάποιος Ἰωάννης, μά-

Ὡς μελοποιὸς ὁ Δαμασκηνὸς εἶναι κυρίως γνωστὸς ἀπὸ μία κατὰ σύνθεσίν του σειρά κοινωνικῶν τῶν Κυριακῶν, *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν*. Ἡ ἐπὶ τοῦ παρόντος ἐπισημανθεῖσα ἀρχαιότερη ἀνθολόγησι τῶν συγκεκριμένων μελοποιημάτων καταγράφεται κατὰ τὸ ἔτος 1772 (ζῶντος, δηλαδή, τοῦ ἐν λόγῳ Δαμασκηνοῦ) στὸν αὐτόγραφο Γαβριήλ τοῦ ἱεροδιακόνου κώδικα Μεταμορφώσεως 92, στὰ φφ. 158v-162v. Παρατίθενται ἐκεῖ ἕξι συνολικὰ σχετικὲς συνθέσεις, οἱ μελοποιημένους σὲ ἦχο πρῶτο [φφ. 158v-159v], δεῦτερο [φφ. 159v-160r], τρίτο [φ. 160r-v], τέταρτο [φφ. 160v-161r], βαρὺ [φ. 161r-v] καὶ πλάγιο τοῦ τετάρτου [φφ. 161v-162r]: στὸ τέλος τῆς συγκεκριμένης ἐνότητας [στὸ φ. 162r-v] ἀνθολογεῖται καὶ ἕτερο (μελισμένο σὲ ἦχο βαρὺ) κοινωνικὸ *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* τοῦ ἴδιου, ἀρμόδιο γιὰ θεομητορικὲς ἐορτές.<sup>9</sup> Δέκα ἕτη μεταγενέ-

---

λιστα δὲ ὑπὸ χρονολογία γέννησης καὶ προσέλευσης στὴ μονὴ τῶν Ἰβήρων ποὺ φαίνεται νὰ συμφωνοῦν μὲ τὰ (ἀπὸ τὶς προηγούμενες ἐνθυμήσεις προκύπτοντα) ἀντίστοιχα βιογραφικὰ δεδομένα τοῦ παραπάνω Ἰωάννη/Ἰωάσαφ: 1737. τῇ 23 ἰουνίου ἐγεννήθην ἐγὼ ὁ Ἰωάννης Καλοροβητζ ἡμέρα τετάρτη εἰς τὴν παραμονὴν τοῦ Προδρόμου εἰς τὰς 6 ὥρας τὸ ταχὺ, καὶ μοῦ ἔχει βαπτισμένον ὁ κύρ κωνσταντᾶς λασκάρεως κατοβάνου εἰς τὰς 24 τοῦ αὐτοῦ ἀνήμερα τῆς γεννήσεως τοῦ Προδρόμου, ὡς διαλαμβάνει τὸ πατρικόν μου κατάστιχον, καὶ ἔστω εἰς ἐνθύμησιν τὸ παρὸν εἰς γνῶσιν τῶν ἐτῶν μου. 1746 τῇ 6 φεβρουαρίου ἀνεπαύθη ὁ μακαρίτης πατέρας μας χατζῆ κωνσταντᾶς Κάλοροβητζ ἡμέρα σάββατον εἰς τὰς 8 ὥρας τῆς νυκτὸς καὶ εἰς τοὺς 1762 τῇ 6 νοεμβρίου ἀνεπαύθη καὶ ἡ μητέρα μου χατζῆ παλαιολογίνα ἡμέρα Τετάρτη εἰς τὰς 2 ὥρας τῆς νυκτὸς καὶ τὴν ἔχομεν θαμένην εἰς τὸν ῥαζνὸν τὸ μετόχι τῶν Ἰβήρων τὸ τιμόμενον ἐπ' ὀνόματι τῆς γεννήσεως τῆς Θεοτόκου ὀπίσω εἰς τὸ Ἅγιον Βῆμα ὀπίσω καὶ ἔστω εἰς ἐνθύμησιν. 1762. Τῇ 23 δεκεμβρίου ἦλθον καὶ ἐκοινοβίασα εἰς τὴν βασιλικὴν καὶ πατριαρχικὴν Μονὴν τε καὶ μεγίστην Λαύραν τῶν Ἰβήρων, τὴν τιμωμένην ἐπ' ὀνόματι τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς Πορταϊτίσεως· βλ. Στάθης (-): τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ δημιουργεῖ κάποιον (εὐλογη) ἐπιφύλαξιν γιὰ τὴν ταύτιση τῶν δύο προσώπων εἶναι, βέβαια, ἡ παρατηρούμενη διαφοροποίηση τοῦ πατρικοῦ ὀνόματος.

<sup>9</sup> Πανομοιότυπα τῶν συγκεκριμένων φύλλων τοῦ κώδικα Μεταμορφώσεως 92 (ἀναλυτικὴ περιγραφή τοῦ ὁποῖου βλ. στὸ Στάθης 2006:30-39) παρατίθενται στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης (βλ. εἰκόνες 1-5).

στερα, τὰ ὡς ἄνω κυριακὰ κοινωνικὰ ἀπαντοῦν καὶ στὸν κατὰ τὰ ἔτη 1781-1782 αὐτόγραφο Δημητρίου τοῦ Λώτου κώδικα Ξηροποτάμου 330, ὅπου –ἐπιγραφόμενα στὸ ὄνομα *Δαμασκηνοῦ τοῦ Θετταλοῦ*– παρατίθενται, ταξινομημένα κατ’ ἤχον, στὴν εὐρύτερη ἐνότητα τῶν ὁμοειδῶν κυριακῶν ὕμνων [στὰ φφ. 264v-300v].<sup>10</sup> ἀνθολογοῦνται ἕξι –καὶ πάλι–συνθέσεις, ἀλλὰ ἐδῶ παραλείπονται τὰ κατὰ πλάγιο τοῦ δευτέρου καὶ πλάγιο τοῦ τετάρτου ἤχο μελοποιημένα κοινωνικά. Ἀπὸ τὸν τελευταῖο κώδικα ἀντιγράφει ἀργότερα (περὶ τὰ τέλη τοῦ 18ου πρὸς τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα) Δαμασκηνὸς ὁ Ἄγραφορενδινωίτης καὶ ἀνθολογεῖ, ἐπίσης, τὶς ἴδιες συνθέσεις, καταγράφει, συγκεκριμένα, ὑπὸ τὸ ὄνομα *Δαμασκηνοῦ τοῦ Θετταλοῦ*, ἑπτὰ συνθέσεις, ἐκτὸς τῆς κατὰ πλάγιο τοῦ δευτέρου ἤχο μελοποιημένης, στὸν αὐτόγραφο τοῦ κώδικα Ξηροποτάμου 305, στὰ φφ. 216r-221r.<sup>11</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ἀπὸ τὰ παραπάνω δεδομένα, ὅτι ἐκ τῆς ἐν λόγῳ σειρᾶς τῶν κυριακῶν κοινωνικῶν τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐλλείπει ἢ ἀντιστοιχοῦσα στὸν πλάγιο τοῦ δευτέρου ἤχο σύνθεση.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Βλ. Στάθης 1975:197-99 (ἡ πλήρης περιγραφή τοῦ κώδικα στὸ Στάθης 1975:189-206).

<sup>11</sup> Βλ. Στάθης 1975:100 (ἡ πλήρης περιγραφή τοῦ κώδικα στὸ Στάθης 1975:95-104). Τὸ χειρόγραφο εἶναι ἀνυπόγραφο· ἀποδίδεται στὴ γραφίδα τοῦ Δαμασκηνοῦ κατόπιν ταύτισης τῆς γραφῆς ἀπὸ τὸν Στάθην (1975:95, 104, ἀντίστοιχα, ὅπου καὶ ἡ ἐπισήμανση γιὰ τὴ μνημονευθεῖσα ἀντιγραφή). Σημειωτέον, ἐπιπροσθέτως, ὅτι συγκεντρωτικὴ παράθεση τεσσάρων τῶν μνημονευθεισῶν συνθέσεων τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐντοπίσθηκε καὶ στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως 295 (τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 18ου αἰῶνα), στίς σσ. 280-89, ὅπου ἀνθολογοῦνται τὰ μελοποιημένα σὲ ἤχο δεῦτερο (σσ. 280-82), τέταρτο (σσ. 282-84), πλάγιο τοῦ πρώτου (σσ. 284-87) καὶ βαρὺ (σσ. 287-89) κυριακὰ κοινωνικά· πρβλ. Στάθης 2006:130 (ἡ πλήρης περιγραφή τοῦ κώδικα στίς σσ. 125-37), ἐνῶ βλ. καὶ σχετικὰ πανομοιότυπα (εἰκόνες 6-10) στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης.

<sup>12</sup> Μία μαρτυρία γιὰ μελοποιημένο σὲ ἤχο πλάγιο τοῦ δευτέρου κυριακὸ κοινωνικὸ τοῦ ἐν λόγῳ Δαμασκηνοῦ παραδίδει ὁ Χατζηγιακουμῆς (1975:288, στὸ λῆμμα Δαμασκηνὸς μοναχὸς Ἰβηρίτης), ὅταν ἀποδελτιώνοντας τὸν κώδικα Λειμῶνος 255 (τῶν τελῶν τοῦ 18ου αἰῶνα), ἀποδίδει στὸν Δαμασκηνοῦ μιὰν ἐνότητα κυριακῶν κοινωνικῶν (μελισμέ-

Ἐκ τῶν παραπάνω ποιημάτων τοῦ Δαμασκηνοῦ λαοφιλέστερα ἀπεδείχθησαν τὰ μελισμένα στοὺς ἤχους τρίτο καὶ πλάγιο τοῦ τετάρτου κοινωνικά, τὰ ὁποῖα καὶ (καθ' ὄλο τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα) ἀνθολογοῦνται συχνὰ εἴτε συνημμένα, ὡς ζευγος,<sup>13</sup> εἴτε κεχωρισμένα, ταξινομημένα κατ' ἤχον στὴν οἰκεία ἐνότητα τῶν μουσικῶν κωδίκων.<sup>14</sup> εἰδικότερα, ὅμως, ἡ σύνθεση τοῦ τρίτου ἤχου ἐγνώρισε, αὐτοτελῶς, ἰδιαίτερα ἐκτεταμένη χειρόγραφη παράδοση.<sup>15</sup> Πλέον σποραδικὰ ἀνθολογοῦ-

---

νων σὲ τρίτο, τέταρτο, πλάγιο τοῦ πρώτου, πλάγιο τοῦ δευτέρου καὶ βαρὺ ἤχο) ποὺ ἀνθολογεῖται στὸν ἴδιο κώδικα: κατόπιν αὐτοφίας τοῦ συγκεκριμένου κώδικα διαπιστώθηκε ὅτι ἐκεῖ ἀνθολογεῖται μιὰ κατ' ἤχον σειρά κυριακῶν κοινωνικῶν Δανιὴλ τοῦ πρωτοφάλτου (ἀνθολογοῦμενη, στὰ φφ. 115r-121r, κάτω ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη ρουμπρίκα: Κοινωνικά κὺρ Δανιὴλ πρωτοφάλτου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας· ἤχος α' Αἰνεῖτε τὸν Κύριον), στὸν οἰκείο τόπο τῆς ὁποίας προστίθενται ἀπλῶς δύο ἐπιπλέον κοινωνικά: στὰ φφ. 116v-117r τὸ μελοποιημένο σὲ ἤχο τρίτο κοινωνικὸ Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ Ἰβηρίτου (ὑπὸ τὸ ἐξῆς ἐπίτιτλο: Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ Ἰβηρίτου· ἤχος γ' Αἰνεῖτε τὸν Κύριον) καὶ στὸ φ. 120r-v τὸ μελοποιημένο σὲ ἤχο βαρὺ ὁμοειδὲς κοινωνικὸ Δημητρίου τοῦ Μυτιληναίου (ὑπὸ τὸ ἐξῆς ἐπίτιτλο: Κὺρ Δημητρίου Μυτιληναίου· ἤχος βαρὺς Αἰνεῖτε τὸν Κύριον). Ὡς ἐκ τούτου, ἡ σχετικὴ σειρά τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐξακολουθεῖ νὰ θεωρεῖται ἐλλιπής.

<sup>13</sup> Βλ. σχετικὰ στοὺς κώδικες: Ἐηροποτάμου 276, φφ. 157r-159r. Ἐηροποτάμου 366, φφ. 163r-165r. Ξενοφῶντος 123, σσ. 541-542. Διονυσίου 571, μεταξὺ φφ. 295r-299r. Διονυσίου 576, φφ. 155r-157r.

<sup>14</sup> Βλ. σχετικὰ στοὺς κώδικες: Ἐηροποτάμου 277, φφ. 51v κ.έ./90r-91r. Παύλου 42, μεταξὺ σσ. 546-58. Παντελεήμονος 1012, μεταξὺ φφ. 187v-198r. Διονυσίου 578, μεταξὺ φφ. 211r-224r. Δοχειαρίου 359, φφ. 215v-216v/222r-223r.

<sup>15</sup> Βλ. ἐνδεικτικὰ: Κουτλουμουσίου 437, φφ. 283r-284r. Δοχειαρίου 332, φφ. Δv-Er. Δοχειαρίου 407, φφ. 55v-58r. Παντελεήμονος 972, μεταξὺ φφ. 289r-293r. Παντελεήμονος 984, φ. 186r κ.έ. Δοχειαρίου 363, φφ. 414v-415v. Δοχειαρίου 410, φφ. 184r-185r. Παντελεήμονος 980, φφ. 144v-145v. Παύλου 37, μεταξὺ σσ. 409-447. Σταυρονικήτα 234, φ. 284r κ.έ. Λειμῶνος 248, σσ. 333-335. ΡΑΙΚ 44, φ. 152v κ.έ. Ξενοφῶντος 153, μεταξὺ φφ. 97v-103v. Ἰβήρων 1038, φφ. 267r-271r. Σημειωτέον, μάλιστα, ὅτι στὸν κώδικα Παντελεήμονος 985, ἡ ἐν λόγω σύνθεση καταχωρίζεται δὶς, στὰ φφ. 1r-2r καὶ 17r-18r, ἀντίστοιχα.



νται καὶ τὰ μελισμένα στοὺς ἤχους πλάγιο τοῦ πρώτου<sup>16</sup> καὶ δευτέρο<sup>17</sup> κοινωνικὰ τοῦ ἴδιου Δαμασκηνοῦ.

Λοιπὲς συνθέσεις τοῦ ἴδιου Δαμασκηνοῦ, πέρα τοῦ προμνημονευθέντος θεομητορικοῦ κοινωνικοῦ Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι, σὲ ἤχο βαρὺ, ἐντοπίσθησαν –κατὰ τὴν παρούσα, τουλάχιστον, ἔρευνα– οἱ ἀκόλουθες: τρία κοινωνικὰ τοῦ ἐνιαυτοῦ (γιὰ τὶς ἐορτὲς –συγκεκριμένα– τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Κυρίου καὶ τῶν Ταξιαρχῶν),<sup>18</sup> ἓνα κοινωνικὸ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων, Γεύσασθε καὶ ἴδετε, μελισμένο σὲ ἤχο τέταρτο,<sup>19</sup> τὸ ἰδιόμελο τῆς ἐορτῆς τῶν ἁγίων τεσσαράκοντα μαρτύρων, Χορὸς τετραδεκαπύρσευτος, μελοποιημένο σὲ ἤχο πρώτο,<sup>20</sup> ἀλλὰ καὶ τὰ δύο ἐπόμενα μαθήματα·

---

<sup>16</sup> Βλ. Ξηροποτάμου 370, φφ. 87r-88r (κατωτέρω τοῦ ἴδιου κώδικα ἀνθολογοῦνται ὁμοειδεῖς συνθέσεις τοῦ αὐτοῦ, τόσο τὸ κοινωνικὸ σὲ ἤχο τρίτο, φφ. 88v-89r, ὅσο καὶ ἄλλο κοινωνικὸ, γιὰ τὴν ἐορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, φφ. 92v-93v, σὲ ἤχο πλάγιο τοῦ τετάρτου). Ξηροποτάμου 380, μεταξὺ φφ. 390v-404r. Παντελεήμονος 1012, μεταξὺ φφ. 187v-198r (ὅπου ἐκτὸς τοῦ παρόντος κοινωνικοῦ ἀνθολογεῖται καὶ τὸ μελισμένο σὲ ἤχο τρίτο ἀντίστοιχο τοῦ ἴδιου Δαμασκηνοῦ). Μεταμορφώσεως 340, φφ. 199v-201v.

<sup>17</sup> Βλ. Ξενοφῶντος 137, φφ. 291v-292r.

<sup>18</sup> Τὸ κοινωνικὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, Ἐξελέξατο, Κύριος, τὴν Σιών, μελισμένο σὲ ἤχο πλάγιο τοῦ τετάρτου, ἐπισημάνθηκε ἤδη παραπάνω [στὴν ὑπόσημ. 16] ὅτι ἀνθολογεῖται στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 370, φφ. 92v-93v· τὸ ἴδιο, μαζί με τὸ μνημονευόμενον κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἐορτὴ τῆς Μεταμόρφωσης, Ἐν τῷ φωτὶ τῆς δόξης τοῦ προσώπου σου, Κύριε, ἀνθολογοῦνται καὶ στὸν κώδικα Σταυρονικήτα 234, μεταξὺ φφ. 284r-288r [στὸν κατάλογο τοῦ Στάθη 1993:583, μέσῳ τοῦ ὁποῖου ἐντοπίσθηκε τὸ τελευταῖο κοινωνικὸ, δὲν σημειώνεται –δυστυχῶς– ὁ ἤχος τῆς σύνθεσης]· τὸ κοινωνικὸ γιὰ τὴν ἐορτὴ τῶν Ταξιαρχῶν, Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα, μελισμένο σὲ ἤχο πρώτο, ἀνθολογεῖται στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 330, φ. 310r. [Σημειωτέον ὅτι κοινωνικὸ τοῦ ἐνιαυτοῦ τοῦ ἴδιου μελοποιῶ ἀνθολογεῖται καὶ στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 305, μεταξὺ φφ. 252r-270r, ὅπου, ὅμως, δὲν κατέστη δυνατόν νὰ ἐξακριβωθεῖ περὶ ποιᾶς ἀκριβῶς σύνθεσης πρόκειται].

<sup>19</sup> Βλ. Ξηροποτάμου 330, φφ. 332v-333r.

<sup>20</sup> Βλ. Ξηροποτάμου 312, φφ. 418r-420v. Ξηροποτάμου 288, φφ. 295r-

ένα ποῦ ἀνθολογεῖται στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως 92 [φφ. 201v-205v], ὑπὸ τὸ ἐξῆς ἐνδιαφέρον ἐπίτιτλο: *Ψάλλεται τὸ παρὸν εἰς τὰ τοῦ Σωτῆρος ἅγια Θεοφάνεια, μετάθεσις κὺρ Δαμασκηνοῦ Θεσσαλονικέως ἀπὸ τοῦ κὺρ Δανιὴλ λαμπαδαρίου Ἰβηροῦ γηγενῆς· ἤχος δ' Ἔτρεμεν ἡ χεῖρ τοῦ Βαπτιστοῦ,*<sup>21</sup> καὶ ἄλλο, στὸν κώδικα Ἰβήρων 1038 [φφ. 628r-636r], ἐπιγραφόμενο: *Μάθημα θεοτοκίον εἰς τὸν Ἀκάθιστον Ὑμνον, συλλεχθὲν ἐκ διαφόρων μαθημάτων καὶ τονισθὲν παρὰ κὺρ Δαμασκηνοῦ τοῦ Ἰβηροῦ ἤχος πλ. δ' Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων.*<sup>22</sup>

Ἐμφαντικὰ νὰ σημειωθεῖ, τέλος, ὅτι τόσο στὶς ἐπισημανθεῖσες ἱστορικὲς ἐνθυμήσεις ὅσο καὶ στὰ σχετικὰ ἐπίτιτλα ὄλων τῶν προμνημονευθεισῶν συνθέσεων, ὁ ἐν λόγῳ μελοποιὸς μαρτυρεῖται πάντοτε ὡς ἐκ Θεσσαλίας [= Θεσσαλονίκης] ὀρμώμενος μοναχὸς Ἰβηρίτης· ἀναλυτικὰ, μνημονεύεται ἀδιάκριτα ὡς: *Δαμασκηνός, Δαμασκηνός μοναχός, Δαμασκηνός μοναχός Ἰβηρίτης, Δαμασκηνός Ἰβηρίτης, Δαμασκηνός Θετταλός ἢ Δαμασκηνός Θεσσαλονικεύς,* ἐνῶ στὸν κώδικα Μεταμορφώσεως 92 χαρακτηρίζεται, παρεμφερῶς, ὡς *Δαμασκηνός Θεσσαλονικεύς καὶ Ἰβηρίτης.*

Ὁ παραπάνω Δαμασκηνὸς πρέπει (βάσει τῶν προεκτεθέντων – καὶ ἐρειδόμενων σὲ ἰδιαίτερα ἐκτεταμένη χειρόγραφη παράδοση-διαπιστώσεων) νὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ ἕτερο ὁμώνυμο μελοποιό, ὁ ὁποῖος μαρτυρεῖται συνήθως ὡς *Δαμασκηνός ἱερομόναχος Παντοκρατορηνός.*<sup>23</sup> Ὁ τελευταῖος εἶναι κυρίως γνωστὸς ὡς συνθέτης χερουβικῶν ὕμνων· ἀναλυτικότερα, γνωρίζουμε καλὰ τὸ συχνότερα ἀνθολογούμενο χερουβικό του, μελοποιημένο σὲ ἤχο πλάγιο τοῦ πρώτου,<sup>24</sup> ἐνῶ πλέον σποραδικὰ ἀπαντᾷ καὶ ἀντίστοιχο ποίημά του, τονισμένο σὲ ἤχο πρώτο.<sup>25</sup>

---

301r.

<sup>21</sup> Βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο τῆς ἀρχῆς τοῦ ἐν λόγῳ μαθήματος (εἰκόνες 11-12) στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης.

<sup>22</sup> Πρβλ. καὶ Στάθης 1996:304 ὑποσημ. 41.

<sup>23</sup> Περὶ αὐτοῦ βλ. καὶ Χαλδαιάκης 2006β:698.

<sup>24</sup> Βλ. σχετικά: Λειμῶνος 253, φφ. 178v-179v. Δοχειαρίου 376, μεταξὺ φφ. 212v-221v. Παντελεήμονος 969, φ. 151v κ.έ. ΕΒΕ 2175, φ. 382r-v (ἀπὸ

Ἀμφότεροι οἱ ὡς ἄνω ὁμώνυμοι μελουργοὶ συγγέονται συχνὰ στὴ σχετικὴ χειρόγραφη παράδοση τοῦ 18ου αἰώνα, τόσο ὑπὸ τὴν ἔποψη τῶν προσωνυμιῶν ὅσο καὶ ὑπὸ τὴν ἔποψη τῶν συνθέσεων ἐκατέρων γιὰ παράδειγμα, ὀρισμένα ἐκ τῶν κυριακῶν κοινωνικῶν Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ Ἰβηρίτου ἀποδίδονται ἐνίοτε στὸν ἕτερο Δαμασκηνοῦ ἱερομόναχο τὸν Παντοκρατορηνοῦ,<sup>26</sup> ἀλλὰ καὶ ἀντίθετα ὀρισμένα ἐκ τῶν χερουβικῶν Δαμασκηνοῦ ἱερομόναχου τοῦ Παντοκρατορηνοῦ φέρονται ὡς συνθέσεις Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ Ἰβηρίτου.<sup>27</sup> Σχετικὴ σύγχυση καταγράφεται καὶ στὴν ἀρμόδια βιβλιογραφία· αἴφνης, σὲ πρόσφατη διδακτορικὴ διατριβή, ὅπου μελετῶνται τὰ χερουβικά τοῦ τελευταίου Δαμασκηνοῦ, διατυπώνονται καὶ διαφορετικὲς εἰκασίες περὶ τῆς ταυτότητας τῶν ἐν

---

τὸν τελευταῖο κώδικα λαμβάνεται καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο τοῦ συγκεκριμένου μέλους, ποὺ καταχωρίζεται στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης· βλ. εἰκόνες 13-14).

<sup>25</sup> Μνημονεύεται εὐθὺς κατωτέρω [στὴν ὑπόσημ. 27]· περὶ δύο ἐπιπλέον εἰκαζόμενων ὁμοειδῶν συνθέσεων τοῦ ἴδιου Δαμασκηνοῦ (μελοποιημένων στοὺς ἦχους τρίτο καὶ τέταρτο) πρβλ. Καραγκούνης 2003:439-40, ὅπου εἰδικότερα καὶ περὶ τῆς ἐν γένει χειρόγραφης παράδοσης τῶν ἐδῶ σχολιαζόμενων ὕμνων.

<sup>26</sup> Αἴφνης· τὸ τοῦ τρίτου ἦχου ἐπιγράφεται στὸ ὄνομα Δαμασκηνοῦ Παντοκρατορηνοῦ (στὸν κώδικα Ξενοφώντος 137, φ. 292r κ.έ.) καὶ Δαμασκηνοῦ ἱερομόναχου (στὸν κώδικα Παντελεήμονος 985, φφ. 17r-18r· στὴν ἀρχὴ τοῦ ἴδιου κώδικα, φφ. 1r-2r, τὸ ἴδιο μέλος ἀποδίδεται στὸν Δαμασκηνοῦ μοναχό), ἐνῶ σὲ Δαμασκηνοῦ ἱερομόναχο ἀποδίδεται, ἐπίσης, τὸ τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου ἦχου (στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 380, μεταξὺ φφ. 390v-404r· πρβλ. καὶ Παντελεήμονος 969, μεταξὺ φφ. 165r-183r).

<sup>27</sup> Βλ. ἐνδεικτικὰ στοὺς κώδικες Μεταμορφώσεως 340, φ. 199v κ.έ. καὶ Μεγίστης Λαύρας Θ 162, φφ. 220v-221v, ὅπου τὸ χερουβικὸ τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου ἦχου ἐπιγράφεται στὸ ὄνομα Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ Ἰβηρίτου (ἀπὸ τὸν δεῦτερο κώδικα λαμβάνεται καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο τοῦ συγκεκριμένου μέλους, ποὺ καταχωρίζεται στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης· βλ. εἰκόνες 15-16)· ἀλλὰ καὶ στὸν κώδικα Παντελεήμονος 1012, μεταξὺ φφ. 166r-172v, ὅπου τὸ χερουβικὸ τοῦ πρώτου ἦχου ἐπιγράφεται στὸ ὄνομα Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ.

λόγω Δαμασκηῶν, πὸν καταλήγουν μᾶλλον σὲ ταύτιση τῶν δύο Ἁγιορειτῶν μουσικῶν.<sup>28</sup>

Ἡ (ἐκ προοιμίου ἤδη ἐπισημανθεῖσα) πρόταση τῆς παρούσας συμβολῆς, γιὰ ἀνάλογες περιπτώσεις (συχνῶν, δυστυχῶς) ὁμοειδῶν συγχύσεων μεταξὺ ὁμωνύμων μουσικῶν φυσιογνωμιῶν, στοχεύει ἀκριβῶς στὴ μετατόπιση τοῦ ἐρευνητικοῦ ἐνδιαφέροντος ἀπὸ τὸ πρωτογενὲς ὀνοματολογικὸ στὸ οὐσιῶδες παλαιογραφικὸ καὶ στὸ «ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ» μουσικολογικὸ ἐπίπεδο· ἀκόμη καλύτερα, στὸ συνδυασμὸ ὅλων τῶν παρεχόμενων δεδομένων, μὲ ἀδιασάλευτη ὁμῶς πάντοτε τὴν πρωτοπορία τῶν μουσικολογικῶν μαρτυριῶν. Γιὰ παράδειγμα, στὴν προκειμένη περίπτωση δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ταυτισθοῦν ὁ μοναχὸς Δαμασκηὸς ὁ Ἰβηρίτης μὲ τὸν ἱερομόναχο Δαμασκηὸ τὸν Παντοκρατορηνὸ, ἐκτὸς ὅλων τῶν ἄλλων καὶ διότι ἐνῶ ὁ πρῶτος (σύμφωνα μὲ τὴν προμνημονευθεῖσα σαφῆ παλαιογραφικὴ ἔνδειξη) γεννᾶται κατὰ τὸ ἔτος 1688, τὸ μελοποιημένο σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου χερουβικὸ τοῦ δεύτερου ἀνθολογεῖται ἤδη ἀπὸ τὸ ἔτος 1680 (ὑπὸ τὸ ὄνομα Δαμασκηοῦ ἱερομονάχου τοῦ Θεσσαλονικαίου) στὰ φφ. 57v-58r τοῦ κώδικα Ἀνανιάδου 6, ἐνὸς χειρογράφου γραμμένου ἀπὸ τὸν Κοσμᾶ Μακεδόνα τὸν Ἰβηρίτη.<sup>29</sup>

Ὡς ἐκ τούτου, ὁ ἱερομόναχος Δαμασκηὸς ὁ Παντοκρατορηνὸς εἶναι ἀρχαιότερος τοῦ ὁμωνύμου Ἰβηρίτου ὁμοτέχνου του.<sup>30</sup> Ἡ τελευταία, μάλιστα, μαρτυρία Κοσμᾶ Μακεδόνας τοῦ Ἰβηρίτου (σύμ-

---

<sup>28</sup> Βλ. Καραγκούνης 2003:437-39. Ἡ ὑπάρχουσα σύγχυση δὲν αἴρεται, δυστυχῶς, οὔτε μὲ τὴν –κατὰ τὸ μακρὸ χρονικὸ διάστημα τῆς προετοιμασίας ἐκτύπωσης τοῦ παρόντος τόμου– δημοσιευθεῖσα σχετικὴ μελέτη τοῦ Λιάκου 2008:65-9, παρότι ἐκεῖ (βλ. κυρίως Λιάκος 2008:67-8) διαχωρίζονται οἱ ἐδῶ ἐξεταζόμενοι δύο μουσικοί.

<sup>29</sup> Περιγραφή τοῦ κώδικα καὶ τὶς σχετικὲς μαρτυρίες περὶ τοῦ γραφέα καὶ τῆς χρονολογίας γραφῆς του βλ. στὸ Χατζηγιακουμῆς 1975:82-87. Γενικὰ περὶ τοῦ μνημονευθέντος Κοσμᾶ Μακεδόνας τοῦ Ἰβηρίτου βλ. Ζήσιμος 2007.

<sup>30</sup> Ἐφ' ὅσον (σύμφωνα μὲ ὅσα παρατηρήθηκαν παραπάνω) τὸ ἐπισημανθὲν χερουβικὸ τοῦ ἀνθολογεῖται ἤδη κατὰ τὸ ἔτος 1680, ἡ γέννηση τοῦ ἐν λόγω ἱερομονάχου Δαμασκηοῦ τοῦ Παντοκρατορηνοῦ θὰ πρέπει – εὐλογα– νὰ προσδιοριστεῖ περὶ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα.

φωνα με την όποία ό έν λόγω ίερομόναχος Δαμασκηνός φέρεται, έπιπροσθέτως, ώς Θεσσαλονικεύς), άν δέν άποτελεί άκόμη μία έκδοχή σύγχυσης τών έδω σχολιαζόμενων δύο Δαμασκηνών, έμβάλλει στην εύλογη ύπόνοια ότι σύνδυο οί Άγιορείτες μουσικοί έκτός άπό όμώνυμοι τυγχάνουν, ένδεχομένως, και όμοπάτριδες· αύτη ή είκασία, πάντως, παρότι εΐναι έλκυστική, δέν μπορεί πρός τό παρόν (λόγω πενιχρότητας τών πηγών) νά τεκμηριωθεί περαιτέρω. Τό έλκυστικό τοϋ πράγματος συνίσταται στην έπιπρόσθετη παρατήρηση ότι άπό την εύρύτερη περιοχή τής Θεσσαλίας γνωρίζουμε καλά έναν έπίσης δραστηριοποιούμενο στο Άγιον Όρος όμώνυμο μοναχό (κατά πολύ, βέβαια, νεότερο άπό άμφότερους τούς προμνημονευθέντες), τόν Δαμασκηνό τόν Άγραφορενδινιώτη,<sup>31</sup> ή μετάνοια –

---

<sup>31</sup> Ο Δαμασκηνός μοναχός, ό Άγραφορενδινιώτης (περι τοϋ όποιου βλ. και Χαλδαιάκης 2006α:697), εΐναι κυρίως γνωστός άπό την κωδικογραφική δραστηριότητά του (τήν συνοφΐζει, αίφνης, ό Χατζηγιακουμής 1999:89 και 160 ύποσημ. 295· πρβλ. και Χατζηγιακουμής 1980:178-79 [και φωτογραφικό δείγμα 94], 210, 211, 212, 214, 215, 216· Πολίτης & Πολίτη 1988-1992:407. Περιγραφές μαρτυρημένων –και άλλων, βάσει τής γραφής ταυτιζόμενων– αύτογράφων του βλ. και στά: Στάθης 1975:58-61, 90-94, 95-104, 119-20, 128-33, 177-78, 207-08, 239-42, 268-70, 445-46· Στάθης 1976:44-51, 221-22, 222-26, 330, 348-50, 355-57, 402-04, 411-17, 712-17, 727-28· Στάθης 1993:206, 228-33, 375-76, 660-62· Wilson-Stefanović 1963:11-12). Ός τώρα έχουν έντοπισθει έννέα μαρτυρημένα αύτόγραφέα του, γραμμένα κατά την περίοδο 1785-1812· πρόκειται για τούς κώδικες: Ήεροποτάμου 326 (τοϋ έτους 1785: Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, φφ. 131), Ήεροποτάμου 309 (τοϋ έτους 1789: Άνθολογία-Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, φ. 525), Ήεροποτάμου 313 (τοϋ έτους 1794: Άνθολογία, φφ. 513), Πρωτάτου 59 (τοϋ έτους 1797: Άνθολογία), Ήεροποτάμου 332 (τοϋ έτους 1802: Άνθολογία, φφ. 390), Διονυσίου 571 (τοϋ έτους 1807: Άνθολογία, φφ. 534), Ήβήρων 958 (τοϋ έτους 1808: Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, φφ. 172), Όξφόρδης, Bodleian Library, Buchanan e.19 (τοϋ έτους 1809: Εΐρμολόγιο Πέτρου Πελοποννησίου, φφ. 119) και Ήεροποτάμου 303 (τοϋ έτους 1812: Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη, φφ. 200). Πολυάριθμα άλλα μουσικά χειρόγραφα (έγχρονιζόμενα –περίπου– μεταξύ τοϋ δεύτερου μισοϋ τοϋ 18ου και τών άρχών τοϋ 19ου αΐώνα) άποδίδονται στη γραφίδα τοϋ ίδιου κωδικογράφου, ταυτιζόμενα βάσει τής όμοιότητας τής γραφής· βλ. ένδεικτικά: Ήεροποτάμου 366, Κουτλουμουσίου 397 (τά

φφ. 10-19, 65-73, 85, 243-68, 352-67), Ξενοφώντος 123, Παντελεήμονος 973, Παντελεήμονος 926, Παντελεήμονος 927, Παντελεήμονος 980 (τὰ φφ. 108-17, 132-45), Παντελεήμονος 985 (τὰ φφ. 67-109), Παντελεήμονος 1002 (τὰ φφ. 134-41), Παντελεήμονος 1007 (τὰ φφ. 23-46, 136-39, 152-209, 234-68, 293-300, 407-14), Ξηροποτάμου 377, Ξηροποτάμου 305, Ξηροποτάμου 288, Δοχειαρίου 349 (τὰ φφ. 25-127). Σύμφωνα, λοιπόν, με τὰ παραπάνω στοιχεία ἢ ἀκμὴ τοῦ ἐν λόγῳ Δαμασκηνοῦ εἶναι δυνατόν νὰ προσδιοριστεῖ, με ἀσφάλεια, στὸ χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα στὴν τελευταία δεκαπενταετία τοῦ 18ου καὶ στὴν πρώτη δεκαπενταετία τοῦ 19ου αἰώνα. Ὡς κωδικογράφος ὁ Δαμασκηνὸς διακρίνεται γιὰ τὴ φιλοπονία καὶ τὴν ἐπιμέλειά του. Ὁ ἴδιος ὑπογράφει τὰ χειρόγραφα του με δύο τύπους κολοφώνων. Ὁ ἕνας (ὅπου προτάσσει τὴ χρονολογία καὶ μετὰ δηλώνει τὴν ταυτότητά του) εἶναι συντομότερος: 1785 ἐγράφη διὰ χειρὸς ἐμοῦ δαμασκηνοῦ μοναχοῦ ἀγραφορενδινιότι (Ξηροποτάμου 326, φ. 130v) ἢ 1794 ἐγράφη διὰ χειρὸς Δαμασκυνοῦ ἀμαθοῦς καὶ ἀμαρτωλοῦ ἀγραφορενδινιώτου (Ξηροποτάμου 313, φ. 513v) ἢ 1812 αὐγούστου 16, ἐγράφη διὰ χειρὸς ἐμοῦ δαμασκηνοῦ μοναχοῦ ἀγραφορενδινιώτη (Ξηροποτάμου 303, φ. 200v). Ὁ ἄλλος εἶναι ἐκτενέστερος καὶ περιλαμβάνει ἐπιπλέον καὶ τὴν ἀκόλουθη, γνωστὴ καὶ συνήθη στὴν ἐν γένει κωδικογραφικὴ τακτικὴ, ἔμμετρη ἀποστροφή: ὥσπερ ξένοι χαίροντες ἰδεῖν πατρίδα, καὶ οἱ θαλαττεύοντες εὐρεῖν λιμένα, οὕτω καὶ οἱ βιβλιογράφωντες ἰδεῖν βιβλίου τέλος 1789 +ἐγράφη διὰ χειρὸς δαμασκηνοῦ μοναχοῦ:- ἀγραφορενδινιότι:- (Ξηροποτάμου 309, φ. 517v) ἢ Ὡσπερ ξένοι χαίροντες ἰδεῖν πατρίδα, καὶ οἱ θαλαττεύοντες εὐρεῖν λιμένα, οὕτω καὶ οἱ βιβλιογράφωντες ἰδεῖν βιβλίου τέλος, 1807 ἐγράφη διὰ χειρὸς Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ:- (Διονυσίου 571, φ. 234v) ἢ ὥσπερ ξένοι χαίροντες ἰδεῖν πατρίδα, καὶ οἱ θαλαττεύοντες εὐρεῖν λιμένα, οὕτω καὶ οἱ βιβλιογράφωντες ἰδεῖν βιβλίου τέλος, αὐτῶν ἰαννουαρίου κῆ Ἐγράφη διὰ χειρὸς Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ: ( Ἰβήρων 958, φ. 172r). Ἡ πληθώρα τῶν ὑφιστάμενων αὐτογράφων του βεβαιώνει, μάλιστα, ὅτι –πέρα ἀπὸ τὴν ὅποια φιλόμουση διάθεσή του– ἀσκοῦσε τὴν κωδικογραφία ὡς βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα· εἶναι, ἄλλωστε, ἐνδεικτικὸ ὅτι στὸν κώδικα Ξηροποτάμου 332, φ. 390v, μαρτυρεῖται (ὑπὸ τὸ ὄνομα παπᾶ-Ἀνθίμου) καὶ κάποιος ἀπὸ τοὺς χορηγούς του: Ὡς σπερ ξένοι χαίροντες ἰδεῖν πατρίδα, καὶ οἱ θαλαττεύοντες εὐρεῖν λιμένα, οὕτω καὶ οἱ βιβλιογράφωντες ἰδεῖν βιβλίου τέλος, Ἐγράφη διὰ χειρὸς δαμασκηνοῦ μοναχοῦ, ἀγραφορενδινιότι αὐβ'. μαῖου- ἢ διὰ συνδρομῆς: κυρίῳ παπα ἀνθίμου. Ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο (καί, ὡς ἐκ τούτου, τὸ εἶδος) τῶν αὐτογράφων του, ὁ Δαμασκηνὸς ἐπέδειξε ἰδιαίτερη προτίμηση πρὸς τὴν ὕλη τῆς Ἀνθολογίας καὶ τὰ Ἄπαντα Πέτρου τοῦ Μπερεκέτη. Εἰδικότερα στὶς

---

Ἀνθολογίες του, παρατηροῦμε μιὰν ἀξιοσημείωτη ἐποπτεία τοῦ ὑφιστάμενου μουσικοῦ ρεπερτορίου, καθὼς ἀνθολογεῖ ποιήματα τόσο ἀπὸ τὴν παλαιὰ βυζαντινὴ καὶ τὴ νεότερη μεταβυζαντινὴ μελικὴ παραγωγὴ (συνθέσεις τῶν Κουκουζέλη, Κορώνη, Κλαδᾶ, Μανουὴλ Χρυσάφη, Παναγιώτη Χρυσάφη, Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, Μπαλάση ἱερέα, Πέτρου Μπερεκέτη, κ.ἄ.) ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν σχεδὸν σύγχρονή του μουσικὴ παράδοση τοῦ 18ου αἰώνα (συνθέσεις τῶν Παναγιώτη Χαλάτζογλου, Ἰωάννου πρωτοφάλτου, Δανιὴλ πρωτοφάλτου, Πέτρου Πελοποννησίου, Μελετίου Σιναΐτου τοῦ Κρητός, Πέτρου Βυζαντίου, Γεωργίου τοῦ Κρητός, Γρηγορίου πρωτοφάλτου, κ.ἄ.). Ἡ παλαιογραφικὴ ἔρευνα ὑποδεικνύει, μάλιστα, ὅτι (στὸ ξεκίνημα, ἐνδεχομένως, τῆς κωδικογραφικῆς δραστηριότητάς του) πιθανότατα χρησιμοποίησε ὡς πρότυπα δύο (ἔγκυρους ἀλλὰ καὶ πλουσιότατους) κώδικες τοῦ τύπου τῆς Ἀνθολογίας τὸν κώδικα Ἐηροποτάμου 307 (ἀναλυτικὴ περιγραφή του βλ. στὸ Στάθης 1975:106-117), αὐτόγραφο (κατὰ τὰ ἔτη 1767 καὶ 1770) τοῦ Ἀναστασίου Βαία (βλ. σχετικὰ τοὺς ἐξῆς κώδικες τοῦ Δαμασκηνοῦ: Ἐηροποτάμου 309, Ἐηροποτάμου 332, Ἐηροποτάμου 326· πρβλ. καὶ τὸν κώδικα Δοχειαρίου 349. Τὶς ἐπισημάνσεις γιὰ τὴν ἐν λόγω ἀντιγραφή βλ. στὸ Στάθης 1975:119-20, 207-08, 177-78 καὶ 445-46, ἀντίστοιχα), καὶ τὸν κώδικα Ἐηροποτάμου 330 (ἀναλυτικὴ περιγραφή του βλ. στὸ Στάθης 1975:189-206), αὐτόγραφο (κατὰ τὰ ἔτη 1781-1782) τοῦ Δημητρίου Λώτου (βλ., ἀντίστοιχα, τὸν –αὐτόγραφο τοῦ Δαμασκηνοῦ– κώδικα Ἐηροποτάμου 305, ἀναλυτικὰ περιγραφόμενον στὸ Στάθης 1975:95-104, ὅπου καὶ ἡ ἐπισημάνση γιὰ τὴν ἐν λόγω, τυφλὴ μάλιστα, ἀντιγραφή). Ἡ ἰδιαίτερη, ὅμως, συμβολὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἔγκειται στὸ γεγονός ὅτι, κοντὰ στὶς καθιερωμένες καὶ γνωστὲς συνθέσεις τῆς διαχρονικῆς παράδοσης τῆς Κωνσταντινούπολης, διέδωσε εὐρύτερα καὶ τὸ ἀντίστοιχο τοπικὸ ρεπερτόριο τῆς περιοχῆς τῆς Θεσσαλίας: ἀπὸ τὰ αὐτόγραφα του δὲν λείπουν (σχεδὸν ποτέ) σχετικὲς συνθέσεις Θεσσαλῶν μελοποιῶν, ὅπως ὁ Ἀναστάσιος Ραφτανιώτης, ὁ Δαμασκηνοὺς μοναχὸς Ἰβηρίτης ὁ Θετταλός, ὁ Μανουὴλ Γούτας ὁ Θετταλός, ἢ ὁ Παρθένιος ἱερομόναχος ὁ Μετεωρίτης. Εἰδικὰ γιὰ τὴν πλέον γνωστὴ (καὶ εὐρύτατα διαδεδομένη) σύνθεση τοῦ τελευταίου (τὸν πολυέλεο *Δοῦλοι, Κύριον σὲ ἦχο δεύτερο*) ἢ σχετικὴ ἔρευνα ἔχει πλέον ἀποδείξει (πρβλ. Χαλδαιάκης 2008 ὑπὸ ἔκδοση) ὅτι τὸ συγκεκριμένο μέλος πρωτοδιαδόθηκε πέρα τοῦ χώρου τῶν Μετεώρων χάρις (ἀποκλειστικὰ) στὴν κωδικογραφικὴ δραστηριότητα τοῦ ἐν λόγω Δαμασκηνοῦ μοναχοῦ τοῦ Ἀγραφορενδινιώτη. Δυστυχῶς, πάντως, ἐξακολουθοῦμε νὰ ἀγνοοῦμε κάποιες περαιτέρω βασικὲς λεπτομέρειες τοῦ βίου τοῦ μοναχοῦ Δαμασκηνοῦ τοῦ Ἀγραφορενδινιώτη. Ἄν καὶ βάσιμα, πλέον, μποροῦμε νὰ προσδιορίσουμε τὴ γέννησή του περὶ τὰ μέσα

τουλάχιστον— τοῦ ὁποίου (ὅπως τεκμαίρεται, προφανέστατα, ἀπὸ τὸ προσωνόμιό του) ἐντοπίζεται στὴ μονὴ Ρεντίνας τῶν θεσσαλικῶν Ἀγράφων.<sup>32</sup>

Τί ἄλλο παρὰ ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτος, ἀλλὰ καὶ πρόσφορος γιὰ περαιτέρω πολυεπίπεδη γόνιμη ἔρευνα, εἶναι αὐτὸς ὁ διαφαινόμενος «διάυλος» (τοῦ ὁποίου «ψαύουμε» ἐδῶ μία ἀπλῶς, ἀπὸ τὶς πολλὲς ὑπάρχουσες, πτυχές), ἕνας πνευματικὸς συνάμα δὲ καὶ μουσικὸς «διάυλος» ἀνάμεσα στὸν ἐν γένει θεσσαλικὸ χῶρο καὶ στὸ ἀγιώνυμο ὄρος;

## Βιβλιογραφία

- Ἀβραμέα, Ἄννα Π. (1974) *Ἡ βυζαντινὴ Θεσσαλία μέχρι τοῦ 1204. Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορικὴν γεωγραφίαν*. Ἀθήνα: Ἐθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου 27.
- Ἀτέσης, Βασίλειος Γ., μητροπολίτης πρώην Λήμνου (1974) «Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερον», *Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος* 56:105-180, 417-496. [Τὸ ἄρθρο συνεχίζεται: 57(1975:111-173, 447-550)].

---

τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ εὐλόγα, ἐπίσης, νὰ εικάσουμε ὅτι ἐμόνασε τὸ πρῶτον (σὲ νεαρή, πιθανῶς, ἡλικία) στὴ μονὴ Ρεντίνας, παραμένουν ἀναπάντητα, πρὸς τὸ παρόν, ὀρισμένα ἀκόμη ἐρωτήματα, ὅπως· πότε μεταβαίνει ἀπὸ τὴ Θεσσαλία στὸ Ἅγιον Ὄρος; ποιές ἄλλες (ἐκτὸς τῆς κωδικογραφίας) δραστηριότητες μετέρχεται; πότε «μεταλλάσσει τὸν βίον»; Σ' αὐτά, νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἐξίσου βασικὴ ἀπορία μας γιὰ τὴν ἀγιορειτικὴ μονὴ στὴν ὁποία ἐγκαταβιοῖ (ἂν καὶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι γιὰ μιὰν ἐνδεχόμενη ἀπάντηση στὸ τελευταῖο ἐρώτημα ἡ σκέψη ἐστιάζεται στὴν ἀγιορειτικὴ μονὴ Ξηροποτάμου, δοθέντος ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ὄχι μόνον χρησιμοποίησε ὡς ἀρχικὰ «ἀνθίβολα» κώδικες φυλασσόμενους ἐκεῖ, ἀλλὰ καὶ ὅτι τὰ περισσότερα αὐτόγραφά του ἀπόκεινται στὴ συγκεκριμένη μονή).

<sup>32</sup> Γιὰ τὴ μνημονευθεῖσα μονὴ Ρεντίνας βλ. πρόχειρα: Ἰεζεκιὴλ 1929:30-35· Ὁρλάνδος & Θεοχάρη 1961:5-11 καὶ πίνακες ζ'-Η'· Σκουβαράς 1966:791· Κανέλλος 1993:15-37· Βλάχος 1996:101-10.



- Βλάχος, Τιμολέων (1996) «Ανέκδοτα έγγραφα για τὸ μοναστήρι τῆς Ρεντίνας», στὸ *Πρακτικὰ Ἀ' συνεδρίου γιὰ τὴν Καρδίτσα καὶ τὴν περιοχὴ τῆς*. Σελ. 101-10. Καρδίτσα: Σύλλογος Λαϊκῆς Βιβλιοθήκης «Ἡ Ἀθηνᾶ».
- Ζήσιμος, Γεώργιος Δ. (2007) *Κοσμᾶς Ἰβηρίτης καὶ Μακεδῶν, δομέστικος τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 13). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Ἰεζεκιήλ, μητροπολίτης Θεσσαλιώτιδος καὶ Φαναριοφερσάλων (1929) «Αἱ ἱεραὶ μοναὶ τῆς Πίνδου», *Θεολογία* 7:24-48.
- Κανέλλος, Κώστας (1993) *Τὸ μοναστήρι καὶ οἱ ἐκκλησίαι τῆς Ρεντίνας*. Ἀθήνα: Σύλλογος τῶν ἀπανταχοῦ Ρεντινωτῶν.
- Καραγκούνης, Κωνσταντῖνος Χαρ. (2003) *Ἡ παράδοση καὶ ἐξήγηση τοῦ μέλους τῶν χερουβικῶν τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς μελοποιίας*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 7). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Κωνσταντινίδης, Ἰωάννης Χ. (1962) «Ἀθανάσιος ὁ Κασαβέτης» s.v., *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεῖα* 1:557.
- Λιάκος, Ἰωάννης Ἀθ. (2008) «Οἱ Θεσσαλονικεῖς μεταβυζαντινοὶ μελουργοί», *Θεοδορομία* 10.1:61-81.
- \_\_\_\_\_ (2007) *Ἡ βυζαντινὴ ψαλτικὴ παράδοση τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν ἰδ' -ιε' αἰῶνα*. (Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται 15). Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Ὀρλάνδος, Ἀναστάσιος & Θεοχάρη, Μαρία (1961) «Αἱ ἐπὶ τῆς Πίνδου ἱεραὶ μοναὶ Βράχας καὶ Ρεντίνης», *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς 1958*: 1-11 καὶ Η' πίνακες.
- Πολίτης, Λίνος & Πολίτη, Μαρία (1988-1992) «Βιβλιογράφοι 17<sup>ου</sup>-18<sup>ου</sup> αἰῶνα. Συνοπτικὴ καταγραφή», *Δελτίο τοῦ Ἱστορικοῦ καὶ Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου* 6:313-645.
- Σκουβαράς, Βαγγέλης (1966) «Ρεντίνα» s.v., *Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεῖα* 10:790-91.
- Στάθης, Γρηγόριος. Θ. (2006) *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων τῆς ἐλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, τῶν ἀποκειμένων εἰς τὰς βιβλιοθήκας τῶν ἱερῶν μονῶν τῶν Μετεώρων*. Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

- \_\_\_\_\_ (1997) «Ίάκωβος πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος († 23 Ἀπριλίου 1800)», *Επιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* 32:317-34.
- \_\_\_\_\_ (1996) «Ἄγιορειτικὴ μελουργία», στὸ *Διεθνὲς Συμπόσιο «Τὸ Ἅγιον Ὅρος χθές-σήμερα-αὔριο»*, *Θεσσαλονίκη 29 Ὀκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 1993*. Σελ. 291-310. Θεσσαλονίκη: Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν.
- \_\_\_\_\_ (1975, 1976, 1993) *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος*. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Α'-Γ'. Ἀθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- \_\_\_\_\_ (-) *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Ἅγιον Ὅρος*. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμος Δ', ἀνέκδοτος.
- Σταυρίδου-Ζαφράκα, Ἀλκμήνη (1991) «Θεσσαλονικὴ 'πρῶτὴ πόλις Θετταλίας'», στὸ ΚΔ' Δημήτρια - Γ' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο: Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη. Ἀπὸ τῆς Ἰουστινιανείου ἐποχῆς ἕως καὶ τῆς μακεδονικῆς Δυναστείας, Πατριαρχικὸν Ἴδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν - Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων, 18-20 Ὀκτωβρίου 1989. (Δῆμος Θεσσαλονικῆς-Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονικῆς, 6). Σελ. 63-77. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ἱστορίας Θεσσαλονικῆς τοῦ Δήμου Θεσσαλονικῆς.
- Χαλδαιάκης, Ἀχιλλεύς Γ. (2008, ὑπὸ ἔκδοσιν) *Ὁ πολυέλεος Παρθενίου ἱερομονάχου τοῦ Μετεωρίτου*.
- \_\_\_\_\_ (2006<sup>α</sup>) «Δαμασκηνὸς Ἀγραφορενδινωίτης», *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ* 13:697.
- \_\_\_\_\_ (2006<sup>β</sup>) «Δαμασκηνὸς ὁ Παντοκρατορηνός», *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ* 13:698.
- \_\_\_\_\_ (2006<sup>γ</sup>) «Δαμασκηνὸς ὁ Θετταλός», *ПРАВОСЛАВНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ* 13:699
- \_\_\_\_\_ (2003) *Ὁ πολυέλεος στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*. ( Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται, 5). Ἀθήνα: Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

- Χατζηγιακουμής, Μανόλης Κ. (1999) Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἄλωση (1453-1820). Σχεδιάγραμμα ἱστορίας. Ἀθήνα: Κέντρον Ἑρευνῶν καὶ Ἐκδόσεων.
- \_\_\_\_\_ (1980) Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453-1820). Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ. Ἀθήνα: Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος.
- \_\_\_\_\_ (1975) Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832). Α'. Ἀθήνα.
- Wilson, N. G. & Stefanović, D. I. (1963) *Manuscripts of Byzantine chant in Oxford*. Oxford: Bodleian Library.

## Μνημονεύμενοι μουσικοὶ κώδικες

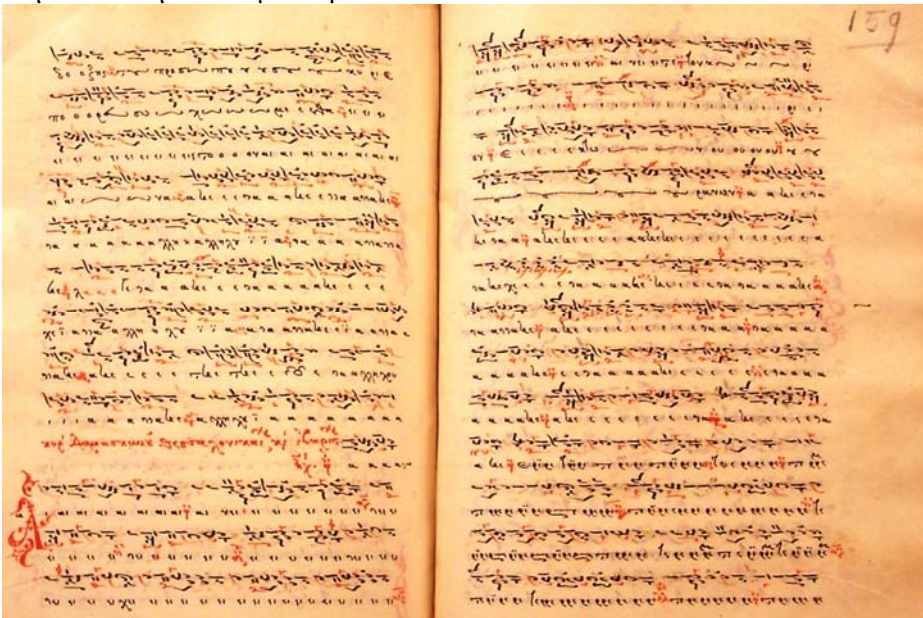
- Εηροποτάμου 276 (α' μισὸ 18ου αἰ.) Μαθηματάριο χφ. Ἀνατολίου μοναχοῦ Ἀγιορείτου
- Εηροποτάμου 277 (μέσα 18ου αἰ.) Ἀνθολογία
- Εηροποτάμου 288 (ἀρχὲς 19ου αἰ.) Ἀνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδιώτη
- Εηροποτάμου 303 (1812) Ἴπαντα Πέτρου Μπερεκέτη χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 305 (τέλη 18ου - ἀρχὲς 19ου αἰ.) Ἀνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 307 (1767 καὶ 1770) Παπαδικὴ χφ. Ἀναστασίου Βαία
- Εηροποτάμου 309 (1789) Ἀνθολογία-Ἴπαντα Πέτρου Μπερεκέτη χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 312 (τέλη 18ου αἰ.) Ἀνθολογία
- Εηροποτάμου 313 (1794) Ἀνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 326 (1785) Ἴπαντα Πέτρου Μπερεκέτη χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 330 (1781-1782) Παπαδικὴ χφ. Δημητρίου Λώτου
- Εηροποτάμου 332 (1802) Ἀνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Ἀγραφορενδινώτη
- Εηροποτάμου 366 (μέσα 18ου αἰ.) Ἀνθολογία
- Εηροποτάμου 367 (τέλη 18ου αἰ.) Δοξαστάριον Ἰακώβου πρωτοφάλτου χφ. Ἀνθίμου
- Εηροποτάμου 370 (1758) Ἀνθολογία
- Εηροποτάμου 377 (τέλη 18ου αἰ.) Ἀνθολογία

Ξηροποτάμου 380 (1759) Παπαδική χφ. Λαυρεντίου ιερομονάχου  
 Ξηροποτάμου 385 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 319 (β' μισό 18ου αι.) Παπαδική χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 332 (1760) Άνθολογία χφ. Παΐσιου ιερομονάχου  
 Δοχειαρίου 348 (β' μισό 18ου αι.) Παπαδική χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 349 (1804) Παπαδική χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 353 (άρχες 19ου αι.) Άνθολογία χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 356 (άρχες 19ου αι.) Άνθολογία χφ. Άνθίμου  
 Δοχειαρίου 359 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία  
 Δοχειαρίου 363 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία  
 Δοχειαρίου 376 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία  
 Δοχειαρίου 407 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία-Προλογάριο-Εϊρμολόγιο  
 Δοχειαρίου 410 (β' μισό 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία  
 Ξενοφώντος 123 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ  
     Άγραφορενδινιώτη  
 Ξενοφώντος 137 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία  
 Ξενοφώντος 153 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 926 (β' μισό 18ου αι.) Φυλλάδα χφ. Δαμασκηνοῦ  
     Άγραφορενδινιώτη  
 Παντελεήμονος 927 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ  
     Άγραφορενδινιώτη  
 Παντελεήμονος 969 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 972 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 973 (β' μισό 18ου αι.) Δοξαστάριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν  
     χφ. Δαμασκηνοῦ Άγραφορενδινιώτη  
 Παντελεήμονος 980 (β' μισό 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 984 (μέσα 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 985 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 1002 (β' μισό 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 1007 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία  
 Παντελεήμονος 1012 (1768) Άναστασιματάριο-Άνθολογία χφ. Μιχαήλ Δρά-  
     κου  
 Διονυσίου 571 (1807) Άνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Άγραφορενδινιώτη  
 Διονυσίου 576 (1816) Άνθολογία  
 Διονυσίου 578 (β' μισό 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία  
 Παύλου 37 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία

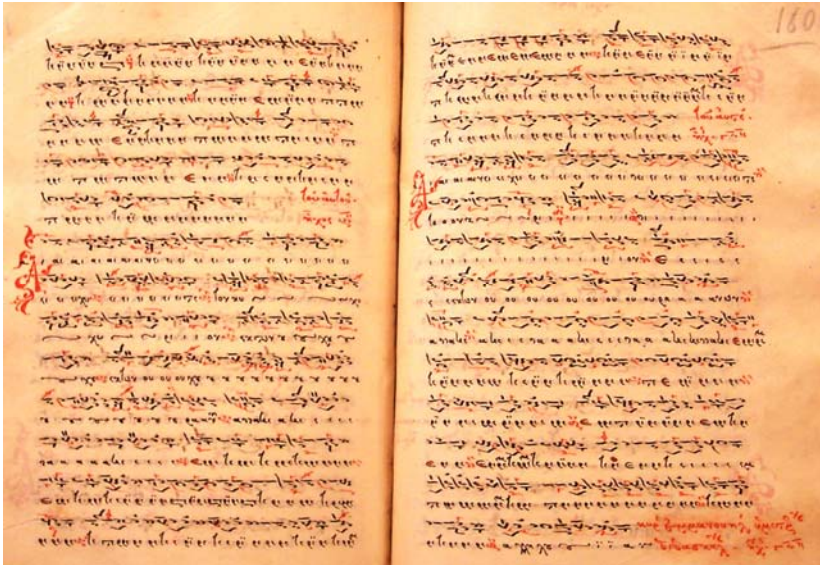
- Παύλου 42 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία
- Κουτλουμουσίου 397 (μέσα 18ου αι.) Άνθολογία
- Κουτλουμουσίου 441 (άρχες 19ου αι.) Άνθολογία χφ. Ρηγίνου εκ κώμης  
Ζαγοράς
- Κουτλουμουσίου 437 (1757) Πανδέκτη Έγκόλπιος χφ. Χρυσάνθου  
ιερομονάχου
- Σταυρονικήτα 234 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία Έγκόλπιος
- Ίβήρων 958 (1808) Άπαντα Πέτρου Μπερεκέτη χφ. Δαμασκηνοῦ  
Άγραφορενδινιώτη
- Ίβήρων 967 (α' μισό τοῦ 18ου αι.) Μαθηματάριο
- Ίβήρων 981 (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.) Άνθολογία χφ. Διονυσίου Πελο-  
ποννησίου
- Ίβήρων 997 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία-Καλοφωνικό Είρομολόγιο
- Ίβήρων 1038 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία
- Ίβήρων 1091 (άρχες 18ου αι.) Δοξαστάριο-Άνθολογία
- Πρωτάτου 59 (1797) Άνθολογία χφ. Δαμασκηνοῦ Άγραφορενδινιώτου
- Μεγίστης Λαύρας Θ 162 (1788) Άνθολογία (θείας Λειτουργίας) χφ.  
Σεραφείμ προηγούμενου Λαύρας
- Μεταμορφώσεως 92 (1772) Άνθολογία Παπαδικής χφ. Γαβριήλ  
ιεροδιακόνου
- Μεταμορφώσεως 295 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία
- Μεταμορφώσεως 340 (β' μισό 18ου αι.) Άναστασιματάριο-Άνθολογία
- Λειμῶνος 248 (β' μισό 18ου αι.) Άνθολογία
- Λειμῶνος 253 (α' μισό 18ου αι.) Άνθολογία τῆς Παπαδικῆς
- Λειμῶνος 255 (τέλη 18ου αι.) Άναστασιματάριο
- Άνανιάδου 6 (1680) Άνθολογία Παπαδικῆς χφ. Κοσμᾶ Μακεδόνα Ίβηρίτου  
Ρωσικοῦ Αρχαιολογικοῦ Ίνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως (ΡΑΙΚ) 44  
(1796)
- Άνθολογία-Μαθηματάριο-Καλοφωνικό Είρομολόγιο χφ. Βαρθολομαίου  
Κουτλουμουσιανοῦ
- Έθνικῆς Βιβλιοθήκῆς τῆς Ελλάδος (ΕΒΕ) 2175 (τέλη 18ου αι.) Άνθολογία
- Όξφόρδης, Bodleian Library, Buchanan e.19 (1809) Είρομολόγιο χφ.  
Δαμασκηνοῦ Άγραφορενδινιώτη

## Περίληψη

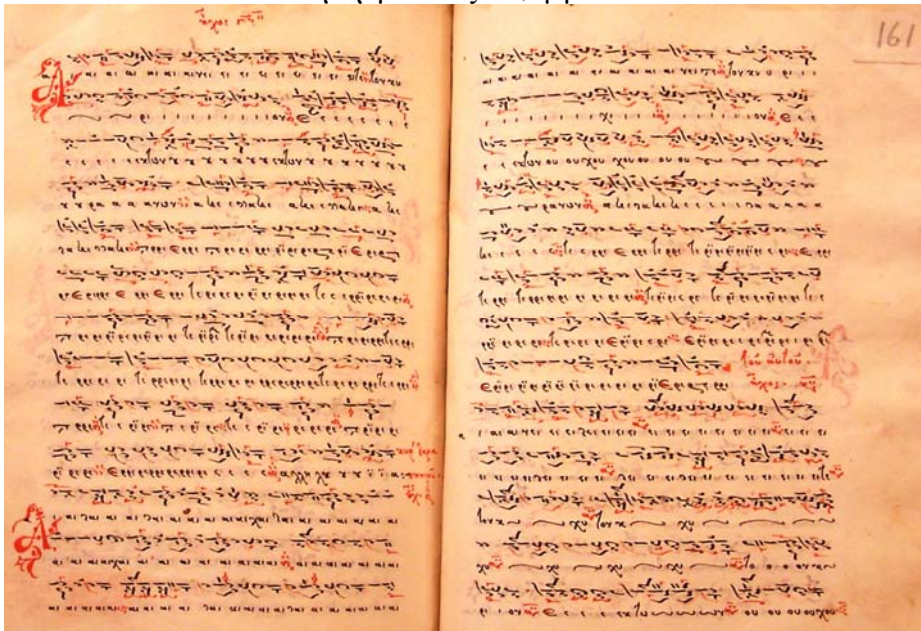
Πρωτότυπη και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μελέτη, όπου για πρώτη φορά αποσαφηνίζεται πλήρως η ταυτότητα δύο ομωνύμων Αγιορειτών μουσικών (Δαμασκηνός μοναχός ο Ιβηρίτης και Θεσσαλός, Δαμασκηνός ιερομόναχος ο Παντοκρατορηνός [ενώ ιδιαίτερος λόγος γίνεται και για τον Δαμασκηνό τον Αγραφορενδινιώτη]) και αίρονται κάποιες (πλανώμενες στη σχετική χειρόγραφη και έντυπη παράδοση) συγχύσεις γύρω από την προσωπικότητα και το έργο τους. Η τεκμηρίωση της εργασίας στηρίζεται αποκλειστικά σε χειρόγραφες πηγές, ενώ μαζί με τις παρουσιαζόμενες ιστορικές (περί του βίου τους) μαρτυρίες καταγράφεται και σχολιάζεται αναλυτικά και το μουσικό έργο των παραπάνω τριών Δαμασκηνών.



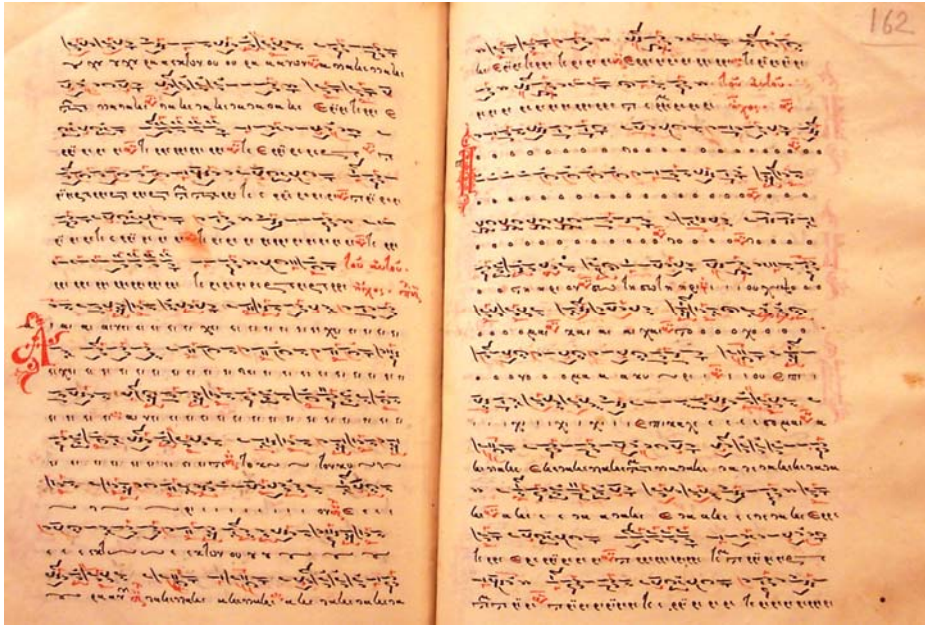
1. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 158v-159r



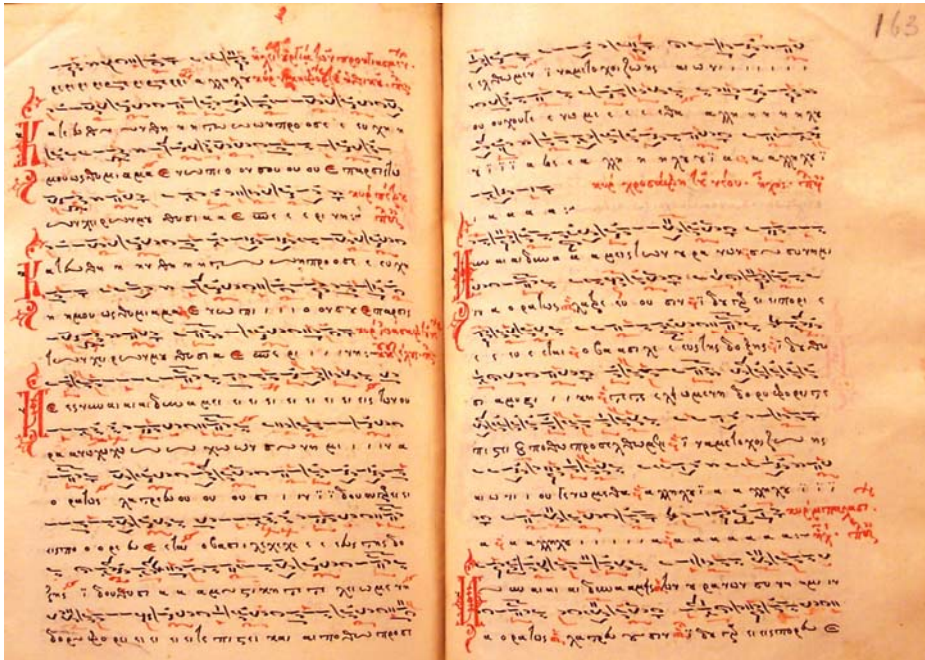
2. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 159v-160r



3. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 160v-161r

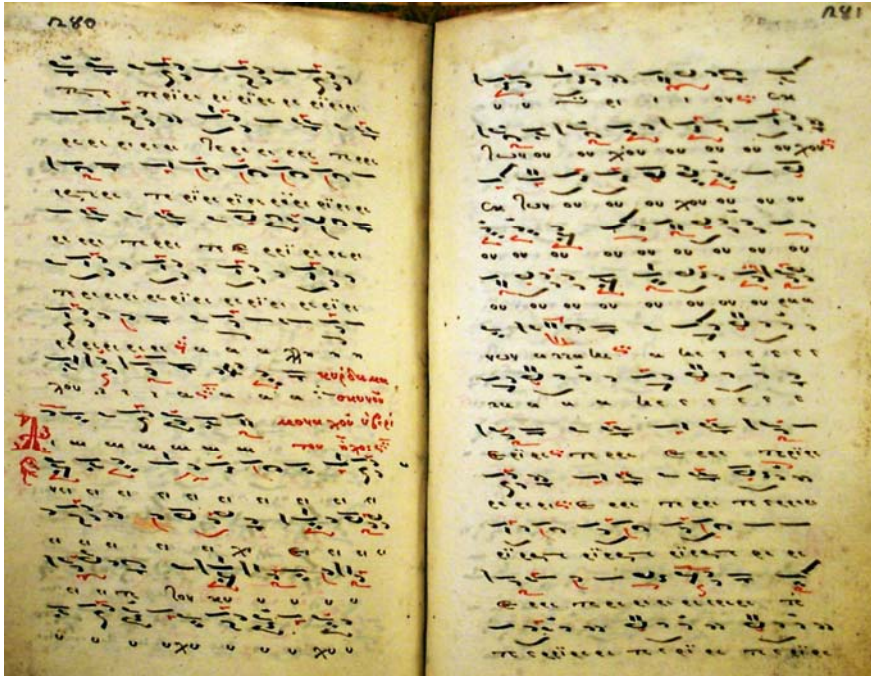


4. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 161v-162r



5. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 162v-163r





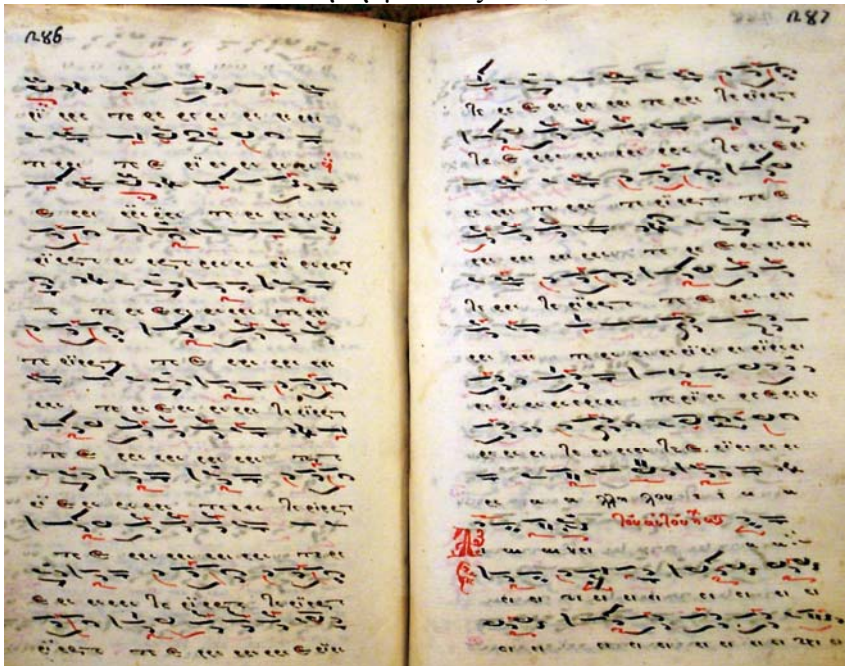
6. Μεταμορφώσεως 295, σσ. 280-281



7. Μεταμορφώσεως 295, σσ. 282-283



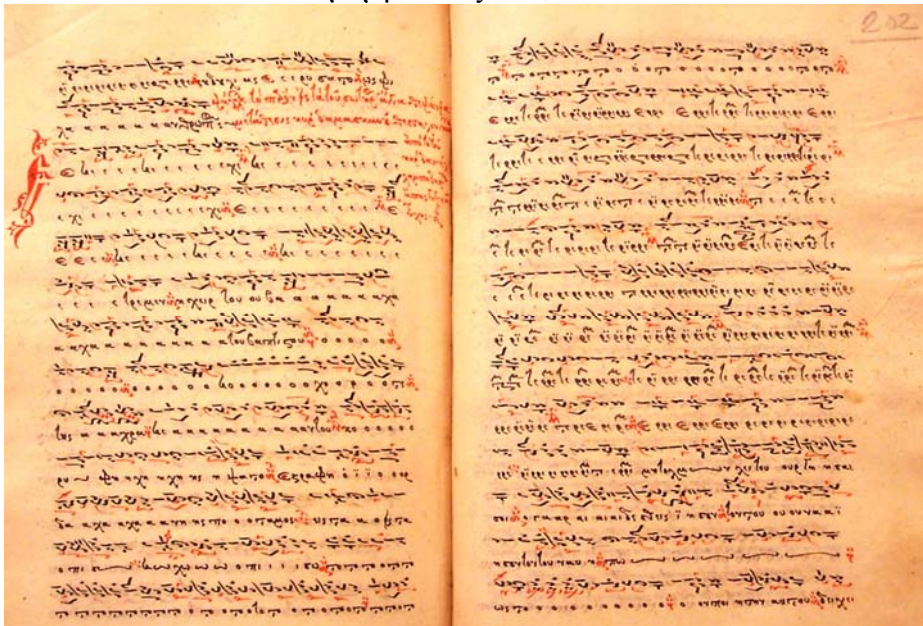
8. Μεταμορφώσεως 295, σσ. 284-285



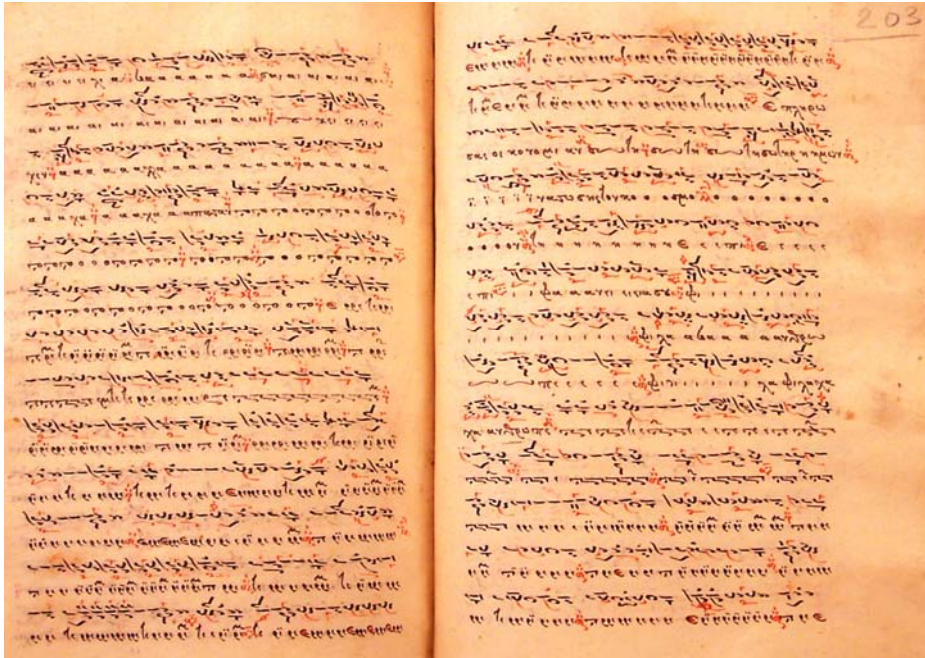
9. Μεταμορφώσεως 295, σσ. 286-287



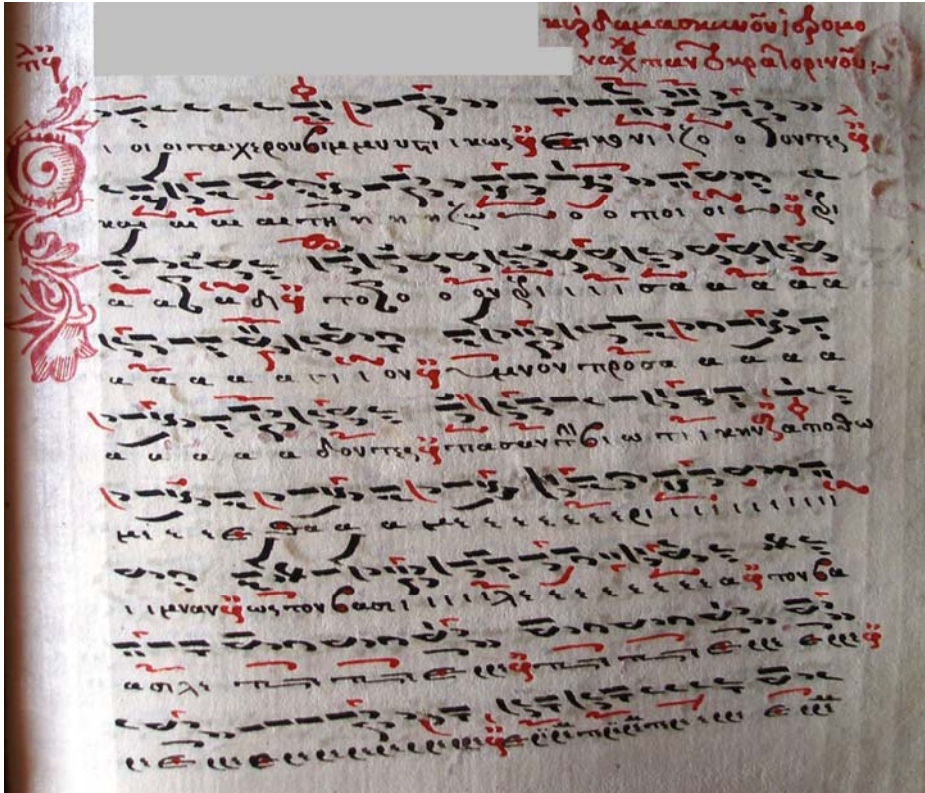
10. Μεταμορφώσεως 295, σσ. 288-289



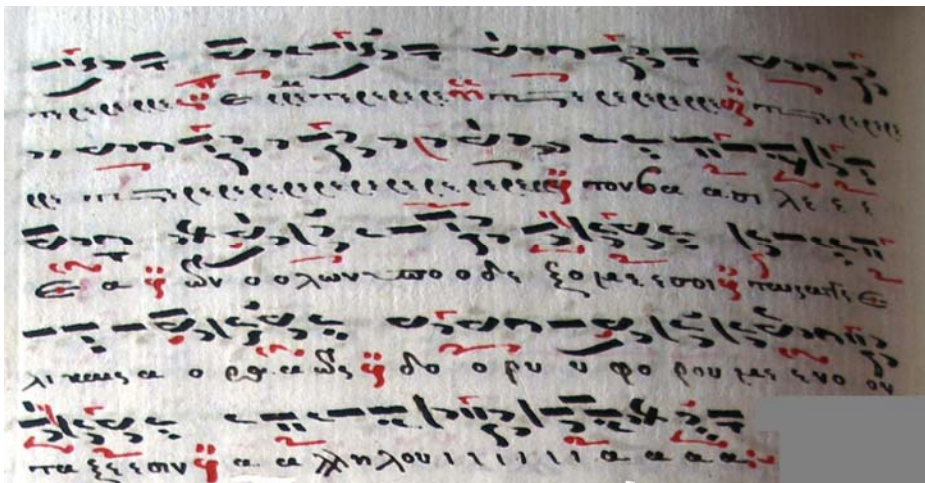
11. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 201v-202r



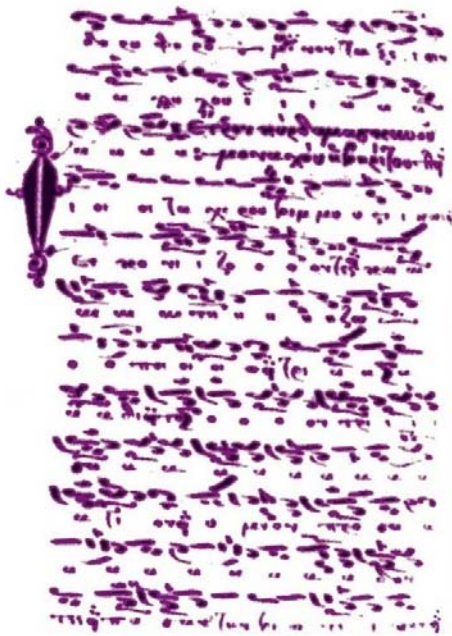
12. Μεταμορφώσεως 92, φφ. 202v-203r



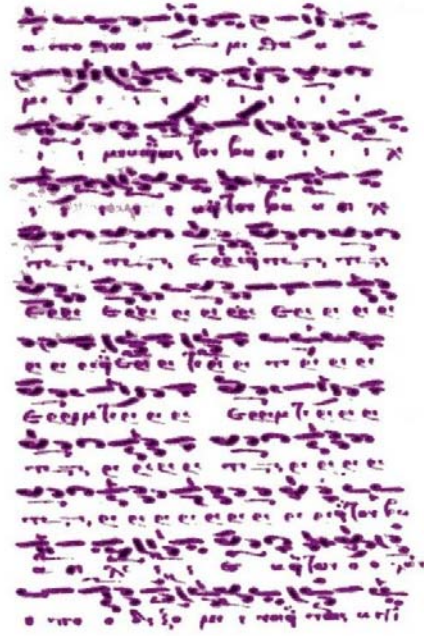
13. EBE 2175, φ. 382r



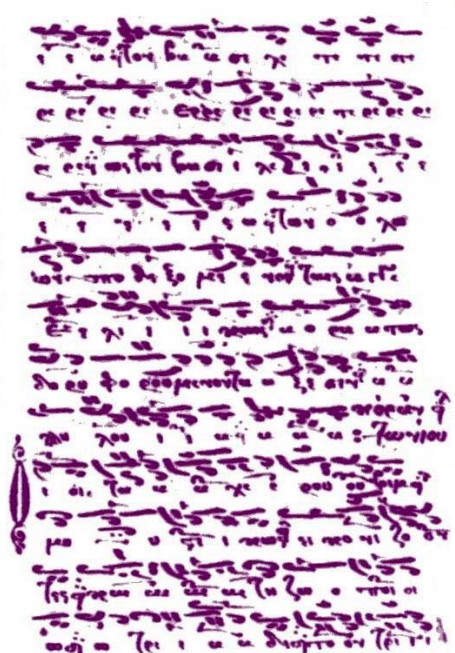
14. EBE 2175, φ. 382v



15. Μεγίστης Λαύρας Θ 162, φφ. 220v-221r



16. Μεγίστης Λαύρας Θ 162, φφ. 221v-222r



## Πυθαγόρειος Ανθυφαίρεσις ή Ανταναιρέσις

### 1. Ο Ευκλείδειος αλγόριθμος της Ανθυφαίρεσεως ή Ανταναιρέσεως

Πρόκειται για μια μαθηματική έννοια, η οποία υπάρχει στα αρχαία μαθηματικά.<sup>1</sup> Σε πολλούς είτε είναι γνωστή ως Ευκλείδειος<sup>2</sup> ανθυφαίρεση, διότι αφορά στην εφαρμογή του ομωνύμου Ευκλείδειου αλγορίθμου (της ανθυφαίρεσεως), δια του οποίου, δοθισών δύο ομοειδών μαθηματικών οντοτήτων (δηλαδή δύο αριθμών ή δύο ευθυγράμμων τμημάτων ή δύο πιο πολυπλόκων γεωμετρικών αντικειμένων), μπορούμε:

να βρούμε τον Μέγιστο Κοινό Διαιρέτη τους

- να αποφανθούμε εάν η σχέση (= λόγος) τους αποτελεί ρητό ή άρρητο αριθμό.

---

<sup>1</sup> Δεν έχει καταστεί γνωστόν πότε και ποιός ενεπνεύσθη αυτή τη μέθοδο της ανθυφαίρεσεως. Πιστεύεται ότι είναι πολύ παλαιά και εχρησιμοποιείτο οσάκις επρόκειτο να καθορισθεί η σχέση μηκών δύο ευθυγράμμων τμημάτων. Αυτό συνέβη κατά κόρον κατά τους πειραματισμούς των Πυθαγορείων, οι οποίοι κατέληξαν στα μήκη τμημάτων χορδής των διαφόρων μουσικών συμφωνιών. Ο Αριστοτέλης πρέπει να ε γνώριζε τη μέθοδο της ανθυφαίρεσεως ή ανταναιρέσεως: *τήν γάρ αὐτήν ανταναιρέσιν ἔχει τὰ χωρία καὶ αἱ γραμμαί, ἔστι δ' ὁρισμὸς τοῦ αὐτοῦ λόγου οὗτος* (Τοπικά / Bekker 1960:158<sup>b</sup>.33-35). Στο εδάφιο αυτό απαντάται και ένας παλαιός ορισμός της αναλογίας, ο οποίος αναφέρεται και από τον Αλέξανδρον τον Αφροδισιέα: *ἀνάλογον ἔχει μεγέθη πρὸς ἄλληλα, ὧν ἡ αὐτὴ ἀνθυφαίρεσις* (Αλέξανδρος Αφροδισιεύς *Εἰς Τοπικά* / Wallies 1891:545.16) και από το λεξικό του Σουίδα «ἀνάλογον» s.v. / Bekker 1972.

<sup>2</sup> Ο Ευκλείδης χρησιμοποιεί το ρήμα ανθυφαίρω εκ του οποίου προκύπτει το ουσιαστικό ανθυφαίρεσις (Ευκλείδης Στοιχεία 7.1.1-2): Δύο ἀριθμῶν ἀνίσων ἐκχειμένων, ἀνθυφαίρουμένου δὲ αἰ τοῦ ἐλάσσονος ἀπὸ τοῦ μείζονος...

Η περιγραφή του Ευκλείδειου αλγορίθμου της ανθυφαιρέσεως έχει ως ακολούθως:

*Έστω  $\alpha$  και  $\beta$  δύο ομοειδή μεγέθη, είτε είναι αριθμοί,<sup>3</sup> είτε είναι γραμμές, είτε είναι εμβαδά κ.λ.π. Δεχόμαστε ότι υπάρχει μεταξύ τους μία σχέση διατάξεως, οπότε θεωρούμε το ένα μέγεθος μεγαλύτερο του άλλου. Έστω, λοιπόν, ότι  $\alpha > \beta$ .*

Η ανθυφαίρεση αυτών των δύο μεγεθών είναι μια διαδικασία, η οποία υλοποιείται ως εξής: λαμβάνω το μικρό μέγεθος, το  $\beta$ , το θέτω επάνω στο μεγάλο και αφαιρώ ένα μέρος του μεγάλου, το οποίο είναι ίσο με το  $\beta$ . Από τη διαδικασία της αφαιρέσεως κάτι απομένει. Αν αυτό που απομένει, είναι μεγαλύτερο του  $\beta$ , ξαναθέτω επάνω του το  $\beta$  και το αφαιρώ άλλη μια φορά και άλλη μια φορά, όσες φορές χρειάζεται. Κάποια στιγμή θα υπάρξει αδυναμία αφαιρέσεως. Τότε, λοιπόν, θα έχω το  $\alpha$  να εκφράζεται ως τόσες (λ.χ.  $K_0$ ) φορές το  $\beta$ , συν μια διαφορά (λ.χ.  $\delta$ ), δηλαδή  $\alpha = K_0 \cdot \beta + \delta$ .

Σε αυτό το βήμα η διαδικασία καθίσταται συντομοτέρα, εάν πραγματοποιήσουμε τη διαίρεση  $\alpha:\beta$ , οπότε προκύπτει πηλίκο  $K_0$  και υπόλοιπο  $\delta$  και ισχύει η σχέση  $\alpha = K_0 \cdot \beta + \delta$ .

Ενδέχεται να είναι είτε  $\delta = 0$ , που σημαίνει ότι το  $\alpha$  είναι ακέραιο πολλαπλάσιο του  $\beta$ , είτε  $\delta \neq 0$ , που σημαίνει ότι απομένει κάτι.

Στην πρώτη περίπτωση, μόλις βρεθεί  $\delta = 0$ , εκεί τελειώνει η διαδικασία της ανθυφαιρέσεως.

Στη δεύτερη περίπτωση, που υπάρχει μη μηδενική διαφορά ( $\alpha - \beta = \alpha_1$ ), δημιουργείται ένα νέο ζεύγος μαθηματικών οντοτήτων, το  $\beta, \alpha_1$ , και το αρχικό ζεύγος  $\alpha, \beta$  αντικαθίσταται από το νέο ζεύγος  $\beta, \alpha_1$ . Στο νέο ζεύγος μαθηματικών οντοτήτων  $\beta, \alpha_1$  διακρίνουμε τη μεγάλη και τη μικρή μαθηματική οντότητα και επαναλαμ-

---

<sup>3</sup> Λέγοντες αριθμοί, εννοούμε τους φυσικούς αριθμούς ( $\mathbb{N}$  είναι το σύνολο των φυσικών αριθμών).



βάνουμε την ίδια διαδικασία με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Η διαδικασία ενδέχεται ή να τελειώσει ή να είναι ατέρμων, δηλαδή να συνεχίζεται επ' άπειρον. Όταν έχω δύο φυσικούς αριθμούς, αυτή η διαδικασία πάντα τελειώνει. Όταν έχω γραμμές ή εμβαδά ή σχήματα, αυτή η διεργασία μπορεί να είναι ή πεπερασμένη ή άπειρη (ατέρμων).

Όταν η διαδικασία αυτή εφαρμόζεται σε αριθμούς, τερματίζεται ύστερα από ένα πεπερασμένου πλήθους βήματα. Η τελευταία μη μηδενική διαφορά που προκύπτει, είναι ο μέγιστος κοινός διαιρέτης (Μ.Κ.Δ.) των δύο δοθέντων αριθμών. Εάν κάποια διαφορά προκύψει ίση με τη μονάδα, τότε ο Μ.Κ.Δ. των δύο δοθέντων αριθμών είναι η μονάδα, δηλαδή οι δύο δοθέντες αριθμοί είναι πρώτοι προς αλλήλους (Ευκλείδης Στοιχεία 7.1. 1-4):

*Δύο ἀριθμῶν ἀνίσων ἐκκειμένων, ἀνθυφαιρουμένου δὲ αἰ τοῦ ἐλάσσονος ἀπὸ τοῦ μείζονος, ἐὰν ὁ λειπόμενος μηδέποτε καταμετρή τὸν πρὸ ἑαυτοῦ, ἕως οὗ λειφθῇ μονάς, ἐξ ἀρχῆς ἀριθμοὶ πρώτοι πρὸς ἀλλήλους ἔσσονται.*

Τον αλγόριθμο αυτόν αναπτύσσει ο Ευκλείδης στα Στοιχεία του (7.1-2). Ομοίως, η διαδικασία, εφαρμοζόμενη σε σύμμετρα μεγέθη, τερματίζει, δίνοντας το μέγιστο κοινό μέτρο αυτών, όπως απέδειξε ο Ευκλείδης στα Στοιχεία του (10.3). Αλλά, στην περίπτωση των ασυμμέτρων μεγεθών η διαδικασία συνεχίζεται αενάως και οι διαφορές, που προκύπτουν από τις διαδοχικές αφαιρέσεις, ολοένα και μικραίνουν καθιστάμενες βαθμηδόν μικρότερες ενός εκ των προτέρων καθορισθέντος πεπερασμένου μεγέθους, όπως απέδειξε ο Ευκλείδης στα Στοιχεία του (10.1-2).

## **2. Πώς δημιουργήθηκε αυτή η πολύπλοκη έννοια της ανθυφαιρέσεως; Από ποιόν και πού;**

Βάσει υπάρχοντος αρχαίου τεκμηρίου αυτή η έννοια και διαδικασία δημιουργήθηκε από τους Πυθαγορείους.<sup>4</sup> Το αρχαίο τεκμήριο είναι

---

<sup>4</sup> Νεγρεπόντης 2005.

το έκτο απόσπασμα<sup>5</sup> του Φιλόλαου του Ταραντίνου. Πριν από τον Φιλόλαο δεν έχει σωθεί κάτι γραπτό για τους Πυθαγορείους. Ο Φιλόλαος επικεντρώνεται σε αυτό το απόσπασμα στη θεωρία της πυ-

---

<sup>5</sup> ἄρμονίας δὲ μέγεθος ἐστὶ συλλαβὰ καὶ δι' ὄξειαν μείζον τὰς συλλαβὰς ἐπογδόωι. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσσης ἐπὶ νεάταν δι' ὄξειαν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὄξειαν· τὸ δ' ἐν μέσῳ μέσσης καὶ τρίτας ἐπόγδοον· ἃ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὄξειαν ἡμιόλιον, τὸ διὰ πασῶν δὲ δίπλοον. οὕτως ἄρμονία πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσεις, δι' ὄξειαν δὲ τρία ἐπόγδοα καὶ διέσεις, συλλαβὰ δὲ δύο ἐπόγδοα καὶ διέσεις.

[Τῆς διαπασῶν το μέγεθος ἰσοῦται με το διατεσσάρων και το διαπέντε. Το μέγεθος του διαπέντε είναι μεγαλύτερο του διατεσσάρων κατά έναν ἐπόγδοο τόνο. Διότι είναι ἀπὸ τὴν ὑπάτη μέχρι τὴ μέση διάστημα διατεσσάρων, ἀπὸ δὲ τὴ μέση μέχρι τὴ νήτη είναι διάστημα διαπέντε. Ἀνάμεσα στη μέση και στην τρίτη είναι διάστημα ἐπογδόου τόνου. Το διατεσσάρων είναι σχέση ἐπίτριτος, το διαπέντε είναι σχέση ἡμιόλιος, το διαπασῶν είναι σχέση διπλασία. Ἐτσι, το διαπασῶν ἰσοῦται με πέντε ἐπογδόους τόνους και δύο διέσεις (λείμματα, ἐλάσσονα ἡμιτόνια), το διαπέντε ἰσοῦται με τρεῖς ἐπογδόους τόνους και διέση (λείμμα, ἐλάσσον ἡμιτόνιο), το διατεσσάρων δὲ ἰσοῦται με δύο ἐπογδόους τόνους και διέση (λείμμα, ἐλάσσον ἡμιτόνιο)] (Νεοελληνική ἀπόδοση ἀπὸ τον συγγραφέα). Καὶ συμπληρώνει ο Βοηθῖος (Institutione musica 3.8 / Friedlein 278.11): *Philolaus igitur haec atque his minora spatia talibus definitionibus includit: diesis, inquit, est spatium quo maior est sesquitertia proportio duobus tonis. comma vero est spatium, quo maior est sesquioctava proportio duobus diesibus, id est duobus semitoniis minoribus. schisma est dimidium commatis, diaschisma vero dimidium dieseos, id est semitonii minoris.*

[Ο Φιλόλαος, λοιπόν, αυτά τα ἐλάσσονα διαστήματα με αὐτούς τους ὀρισμούς τα συμπεριλαμβάνει: διέση (λείμμα, ἐλάσσον ἡμιτόνιο), λέει, είναι το διάστημα κατὰ το οποίο ὑπερέχει ἡ ἐπίτριτος ἀναλογία (το διατεσσάρων) του διτόνου. Κόμμα είναι το διάστημα κατὰ το οποίο ὑπερέχει ο ἐπόγδοος τόνος των δύο διέσεων, δηλαδή των δύο ἐλασσόνων ἡμιτονίων (λείμμάτων). Σχίσμα είναι το ἡμισυ του κόμματος. Διάσχισμα είναι το ἡμισυ τῆς διέσεως, δηλαδή του ἐλάσσονος ἡμιτονίου (λείμματος)]. (Ἡ μετάφραση του λατινικοῦ κειμένου του Βοηθίου, το οποίο συμπληρώνει το 6<sup>ο</sup> ἀπόσπασμα του Φιλόλαου, ἐγένετο ἀπὸ τὴν καθηγήτρια τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς του Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κα Μαρία Βουτσίνου-Κικίλια, τὴν ὁποία ο συγγραφεὺς εὐχαριστεῖ θερμῶς).

θαγορείου μουσικής. Τα γραφόμενα υπό του Φιλόλαου αναφέρονται σε τρεις σχέσεις. Υπάρχει και μια τέταρτη σχέση, την οποία αναφέρει ο Βοήθιος, συμπληρώνοντας τον Φιλόλαο.

Η αρμονία ισούται με συλλαβή και με διοξειά  $\left[ \frac{2}{1} = \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2} \right]$ , η διοξειά ισούται με συλλαβή και με τόνο  $\left[ \frac{3}{2} = \frac{4}{3} \cdot \frac{9}{8} \right]$ , η συλλαβή ισούται με δύο τόνους και με διέση  $\left[ \frac{4}{3} = \frac{9}{8} \cdot \frac{9}{8} \cdot \frac{256}{243} \right]$ , ο τόνος ισούται με δύο διέσεις και με κόμμα  $\left[ \frac{9}{8} = \frac{256}{243} \cdot \frac{256}{243} \cdot \frac{531441}{524288} \right]$ .

Πριν μαθηματικοποιήσουμε αυτές τις σχέσεις που διετύπωσε ο Φιλόλαος, πρέπει να προσέξουμε ότι καθεμιά περιλαμβάνει μια τριάδα ομοειδών οντοτήτων (μουσικά διαστήματα) έτσι, ώστε το μέγεθος του πρώτου μέλους ισούται με το άθροισμα των δύο μεγεθών του δευτέρου μέλους και το μέγεθος του πρώτου μέλους εκάστης ισούται με το μεγαλύτερο μέγεθος του δευτέρου μέλους της προηγούμενης της σχέσεως. Δηλαδή οι σχέσεις αυτές μας φέρνουν στο μυαλό τη διαδικασία της ανθυφαιρέσεως. Πράγματι, στην πρώτη τριάδα έχουμε την αρμονία (= διαπασών) και τη διοξειά (= διαπέντε) από τη διαφορά των οποίων προκύπτει η συλλαβή (= διατεσσάρων). Μετά παίρνουμε τη διοξειά, τη μικρότερη οντότητα από το πρώτο ζεύγος, και τη συγκρίνουμε με τη συλλαβή, δηλαδή τη διαφορά εκ του πρώτου ζεύγους κ.ο.κ.

Το απόσπασμα αυτό του Φιλόλαου αποτελεί μέχρι στιγμής την αρχαιότερη καταγραφή της έννοιας της ανθυφαιρέσεως και, επομένως, λογικόν είναι να θεωρήσουμε ότι από εκεί και μετά ξεκίνησε η έννοια της ανθυφαιρέσεως.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ληφθεί υπ' όψη από την Άλγεβρα των πυθαγορείων μουσικών διαστημάτων<sup>6</sup> το πώς αυτά προστίθε-

---

<sup>6</sup> Σπυρίδης 2004:2.1 κ.ε.

νται και πώς αφαιρούνται. Λέγοντας πυθαγόρειο μουσικό διάστημα εννοούμε κάθε μουσικό διάστημα που εκφράζεται από μία σχέση της μορφής  $2^k \cdot 3^l$ ,  $k, l \in \mathbb{Z}$ .<sup>7</sup> Η συγκεκριμένη αριθμητική έκφραση οφείλεται στο γεγονός ότι τα πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα προκύπτουν από αλληλοπροσθέσεις ή/και αλληλοαφαιρέσεις των δύο θεμελιωδών μουσικών διαστημάτων, δηλαδή της συλλαβής  $\left(\frac{4}{3}\right)$  και της διοξειάς  $\left(\frac{3}{2}\right)$ .

### 3. Τί προσπαθούσαν να επιτύχουν οι Πυθαγόρειοι με αυτές τις σχέσεις μέσω της διαδικασίας της ανθυφαιρέσεως;

Οι Πυθαγόρειοι προσπαθούσαν να βρουν ένα κοινό μέτρο για τα πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα. Ξεκίνησαν από εξαιρετικά απλά πράγματα: από τις πλέον θεμελιώδεις μουσικές συμφωνίες, που είναι η αρμονία (2/1) και η διοξειά (3:2). Το ερώτημα που έθεταν ήταν: Μπορούμε να βρούμε ένα κοινό μέτρο, δηλαδή ένα κοινό μουσικό διάστημα, που να μετρεί, δηλαδή να διαιρεί ακριβώς όλα τα Πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα;

Στην προσπάθειά τους να βρουν το κοινό μέτρο, εφήρμοσαν τη διαδικασία των συνεχών αφαιρέσεων, δηλαδή τη διαδικασία της ανθυφαιρέσεως. Εάν η διαδικασία ετελείωνε κάπου, τότε θα είχαν βρει το κοινό μέτρο για όλα τα πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα που είχαν ανθυφαιρέσει. Όμως, κατέληξαν ότι αυτή η διαδικασία της ανθυφαιρέσεως δεν ετελείωνε. Ήταν ατέρμων. Συνεπώς, το συμπέρασμα ήταν ότι αυτά τα δύο πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα, η αρμονία και η διοξειά – καθώς επίσης και όλα τα άλλα Πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα –, δεν έχουν κάποιο κοινό μέτρο και, συνεπώς, υπάρχει ασυμμετρία μεταξύ των δύο μουσικών διαστημάτων.

---

<sup>7</sup> Σπυρίδης 2006β:47-57.

Και κατ' αυτόν τον μουσικό τρόπο, με μια ατέρμονα ανθυφαιρετική διαδικασία, οι Πυθαγόρειοι προσήγγισαν την έννοια της ασυμμετρίας.

Οι Πυθαγόρειοι εφήρμοσαν τη διαδικασία του αλγορίθμου της ανθυφαιρέσεως και συσχέτισαν το μήκος της διαγωνίου τετραγώνου μοναδιαίας πλευράς με το μήκος της πλευράς του, όπως σχολιάζει ο Σωκράτης στον Πλατωνικό *Μένωνα* (82a-85d), και κατέληξαν ότι πρόκειται περί μιας ασυμμέτρου σχέσεως (αριθμού), διότι η ανθυφαιρετική διαδικασία ήταν ατέρμων.

Υπάρχει επίσης η άποψη ότι οι Πυθαγόρειοι αρχικά ανακάλυψαν τους ασυμμέτρους αριθμούς, όταν αντελήφθησαν ότι η ανθυφαίρεση δύο ευθυγράμμων τμημάτων σε σχέση μέσου και άκρου λόγου<sup>8</sup> αναγκαστικά συνεχίζετο αενάως.

#### **4. Πυθαγόρειος ανθυφαίρεση στα ηχούοντα και σιγούοντα τμήματα χορδής κατά την εκτέλεση των μουσικών συμφωνιών**

Οι αρχαίοι Έλληνες, προκειμένου να προσδιορίσουν τις αριθμητικές σχέσεις των σπουδαιότερων συμφωνιών (διατεσσάρων, διαπέντε, διαπασών, δις διαπασών), ενεργούσαν με έναν από τους εξής δύο τρόπους.

---

<sup>8</sup> Εξ ορισμού, δύο ευθύγραμμα τμήματα, τα A και B, βρίσκονται σε σχέση άκρου και μέσου λόγου, όταν το μεγαλύτερο (ας πούμε το A) είναι ο μέσος ανάλογος μεταξύ του μικρότερου και του αθροίσματός τους, δηλαδή  $A^2=B \cdot (A+B)$ . Πόρισμα αυτού είναι και η εξής Πρόταση που απέδειξε ο Ευκλείδης στα *Στοιχεία* του (13.5): Εάν τα ευθύγραμμα τμήματα A και B (έστω ότι το  $A > B$ ) βρίσκονται σε σχέση άκρου και μέσου λόγου, τότε σε σχέση άκρου και μέσου λόγου βρίσκονται και τα ευθύγραμμα τμήματα  $A+B$  και A. Αλλά και η αντίστροφη Πρόταση είναι επίσης αληθής, ότι δηλαδή εάν τα ευθύγραμμα τμήματα A και B (έστω ότι το  $A > B$ ) βρίσκονται σε σχέση άκρου και μέσου λόγου, τότε σε σχέση άκρου και μέσου λόγου βρίσκονται και τα ευθύγραμμα τμήματα B και  $A-B$ . Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι η ανθυφαίρεση αενάως μας δίδει δύο μεγέθη σε σχέση άκρου και μέσου λόγου.

Εάν διέθεταν κανόνα διηρημένον σε ίσα μέρη, εβασίζοντο στο μήκος του σιγούντος<sup>9</sup> τμήματος της χορδής. Τούτο μονοσημάντως προσδιόριζε το μήκος του δονούμενου τμήματος της χορδής, το οποίο σε σχέση με το δονούμενο μήκος ολοκλήρου της χορδής του κανόνος δημιουργούσαν την επιθυμητή συμφωνία.

15. Εάν δεν διέθεταν κανόνα, εβασίζοντο στο μήκος του ηχούντος τμήματος της χορδής σε σχέση με ολόκληρο το δονούμενο μήκος αυτής. Στην περίπτωση αυτή έπρεπε να απαντηθεί το ερώτημα:

*Πόσο έπρεπε να επιβραχυνθεί το μήκος της χορδής για να προκύψει το πρόπον μήκος του ηχούντος τμήματος;*

Πειραματικά, με τη διαδικασία που σήμερα ονομάζουμε στη Φυσική «δοκιμή και λάθος» (*trial and error*), κάποια στιγμή κατάφεραν να προσδιορίσουν το επιθυμητό μήκος του ηχούντος τμήματος της χορδής, το οποίο, μαζί με ολόκληρο το μήκος της χορδής, όταν εδονείτο, παρήγαγε την επιθυμητή συμφωνία. Στη συνέχεια έμενε να προσδιορίσουν πόσο μέρος του ηχούντος τμήματος ήτο το αντίστοιχο σιγούν τμήμα της χορδής. Αυτό το σιγούν τμήμα χορδής το ονόμαζαν μονάδα<sup>10</sup> και για τη συγκεκριμένη συμφωνία εθεωρείτο αδιαίρετος.<sup>11</sup> Ως γνωστόν, ισχύει η σχέση:

*Ολόκληρο το μήκος της χορδής ισούται με το μήκος του παλλομένου (ηχούντος) τμήματος συν το μήκος του ακινήτου (σιγούντος) τμήματος αυτής.*

ή

*(μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής)=(ολικό μήκος χορδής)-(μήκος ηχούντος τμήματος χορδής).*

Επειδή, ως αποτέλεσμα της Πυθαγορείου ανθυφαιρέσεως, στις μουσικές συμφωνίες το μήκος του ηχούντος τμήματος της χορδής εί-

---

<sup>9</sup> Σπυρίδης 2004:1.12 κ.ε.

<sup>10</sup> Με την έννοια της ανθυφαιρετικής μονάδος.

<sup>11</sup> Ευκλείδου *Κατατομή κανόνος* Πρόταση γ'. Στις συμφωνίες ολόκληρο το μήκος της χορδής και το δονούμενο τμήμα αυτής δομούν μια κάποια επιμόριο σχέση, οπότε το «κοινό μέτρο» τους, δηλαδή ο Μ.Κ.Δ. τους είναι η μονάδα – όσο είναι το μήκος του εκάστοτε μη ηχούντος τμήματος της χορδής.

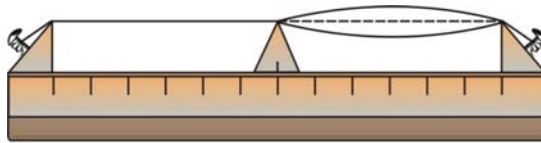
ναι ακέραιο πολλαπλάσιο του μήκους του μη ηχούντος τμήματος αυτής, ισχύει η σχέση:

$$(\text{μήκος ηχούντος τμήματος χορδής}) - k \cdot (\text{μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής}) = 0, \quad k \in \mathbb{N}$$

Στη διαπασών λ.χ. συμφωνία το ηχούν και το μη ηχούν τμήμα της χορδής είναι ισομήκη, οπότε:

$$(\text{μήκος ηχούντος τμήματος χορδής}) - 1 \cdot (\text{μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής}) = 0.$$

Άρα, το ολικό μήκος της χορδής είναι διπλάσιο του ηχούντος τμήματος της χορδής, εξού ο όρος *διπλάσιον*<sup>12</sup> διάστημα (Σχήμα 1).



**2:1**

Σχήμα 1: Η παραγωγή της διαπασών συμφωνίας.

Η μέθοδος της ανθυφαιρέσεως έχει τεράστια σημασία στη μουσική πρακτική των εγχόρδων οργάνων. Επί παραδείγματι, δεν απαιτείται κανών διηρημένος σε 3 ή σε 9 ή σε 12 ίσα τμήματα για να κατανοήσουμε ότι οι σχέσεις 3:2 ή 9:6 ή 12:8, αντιστοίχως, εκφράζουν τη διαπέντε συμφωνία. Οι σχέσεις αυτές ανά δύο είναι ίσες, αφού η ανθυφαίρεσή τους είναι η αυτή. Πράγματι, η σχέση μηκών 3:2 υποδηλοί μήκος ολοκλήρου χορδής 3 μονάδες μήκους, μήκος ηχούντος τμήματος χορδής 2 μονάδες μήκους και μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής 1 μονάδα μήκους. Άρα, ικανοποιείται η σχέση της ανθυφαιρέσεως  $(\text{μήκος ηχούντος τμήματος χορδής}) - 2 \cdot (\text{μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής}) = 0$ , αφού  $2 - 2 \cdot 1 = 0$ .

<sup>12</sup> Σε απόσπασμα του Φιλολάου αναφέρεται το διπλόον διάστημα (Diels & Kranz 1867:18 44 B 6, 10 κ.ε.).

Η σχέση μηκών 9:6 υποδηλοί μήκος ολοκλήρου χορδής 9 μονάδες μήκους, μήκος ηχούντος τμήματος χορδής 6 μονάδες μήκους και μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής 3 μονάδες μήκους. Άρα, ικανοποιείται η σχέση της ανθυφαιρέσεως, αφού  $6 - 2 \cdot 3 = 0$ .

Η σχέση μηκών 12:8 υποδηλοί μήκος ολοκλήρου χορδής 12 μονάδες μήκους, μήκος ηχούντος τμήματος χορδής 8 μονάδες μήκους και μήκος μη ηχούντος τμήματος χορδής 4 μονάδες μήκους. Άρα, ικανοποιείται η σχέση της ανθυφαιρέσεως, αφού  $8 - 2 \cdot 4 = 0$ . Πρέπει να σημειωθεί με έμφαση ότι:

*«αποτέλεσμα της ανθυφαιρέσεως είναι η αντιστοίχιση όλων των υποδιαίρέσεων του κανόνος σε ακεραίους αριθμούς, αφού όλα τα ηχούντα μήκη της χορδής ήσαν ακέραια πολλαπλάσια της ανθυφαιρετικής «μονάδος»».<sup>13</sup>*

Όχι μόνον τα ηχούντα μήκη της χορδής, αλλά και τα μη ηχούντα μήκη αυτής ήσαν ακέραια πολλαπλάσια της εκάστοτε ανθυφαιρετικής «μονάδος», όπως προκύπτει από την εισαγωγή της πραγματέϊας Ευκλείδου *Κατατομή κανόνος* (στίχοι 18-23).<sup>14</sup>

Ως γνωστόν, από ακουστικά πειράματα επάνω στις χορδές εγνώριζαν εκείνη την εποχή ότι, για να επιτύχουν ήχο κάποιου επιθυμητού μουσικού ύψους, έπρεπε να βραχύνουν λίγο ή περισσότερο το μήκος του παλλομένου ή ηχούντος σώματος (χορδής ή αυλού) σε σχέση με το αρχικό του μήκος. Όστε, το ηχούν τμήμα της χορδής, δηλαδή το παλλόμενο τμήμα της χορδής, θα είναι ένα κομμάτι, ένα τμήμα, ένα μόριο (= υποπολλαπλάσιο) ολοκλήρου του μήκους της χορδής. Με το ίδιο σκεπτικό και το μη ηχούν τμήμα της χορδής, δηλαδή το τμήμα της χορδής που παραμένει ακίνητο, και αυτό θα είναι ένα κομμάτι, ένα τμήμα, ένα μόριο ολοκλήρου του μήκους της χορδής.

*«διόπερ ἐκ μορίων τοὺς φθόγγους συγκείσθαι φατέον, ἐπειδὴ προσθέσει καὶ ἀφαιρέσει τυγχάνουσι τοῦ δέοντος. πάντα δὲ τὰ ἐκ μορίων συγκείμενα ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεται πρὸς*

---

<sup>13</sup> Σπυρίδης 2006α:157 κ.ε.

<sup>14</sup> Σπυρίδης 2005:42.



ἄλληλα, ὥστε καὶ τοὺς φθόγγους ἀναγκαῖον ἐν ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους». <sup>15</sup>

[Συνεπῶς, πρέπει να λεχθεῖ ὅτι οἱ φθόγγοι <sup>16</sup> συνίστανται ἀπὸ υποπολλαπλάσια τμήματα, ἐπειδὴ με πρόσθεση καὶ ἀφαίρεση υποπολλαπλασίων τμημάτων καθίστανται οἱ πρέποντες. Ὅλα ὅσα δε συνίστανται ἀπὸ υποπολλαπλάσια τμήματα εκφράζονται μεταξύ τους με ἕναν αριθμητικὸ λόγῳ (= μια αριθμητικὴ σχέση), <sup>17</sup> ὥστε εἶναι ἀπαραίτητο καὶ οἱ φθόγγοι με ἕναν ἀριθμητικὸ λόγῳ να εκφράζονται μεταξύ τους. <sup>18</sup>] (Νεοελληνικὴ ἀπόδοση ὑπὸ του συγγραφέως).

Ὁ συγγραφεὺς τῆς εἰσαγωγῆς τῆς *Κατατομῆς κανόνος* θα πρέπει με τὴν ἐννοια μόνον να ἀναφέρεται στο μὴ ηχοῦν τμήμα τῆς χορδῆς κατὰ τὴν παραγωγὴ ἐνὸς φθόγγου ἀπὸ τὴν χορδὴ καὶ αὐτὸ διότι, ὅπως ἤδη ἔχει ἀποδειχθεῖ, <sup>19</sup> τὰ ακίνητα τμήματα τῆς χορδῆς δύνανται προστιθέμενα ἢ ἀφαιρούμενα να δώσουν το πρέπον μῆκος ἐνὸς ακινήτου τμήματος τῆς χορδῆς, το ὁποῖον ἐξασφαλίζει τὴν παραγωγὴ ἐνὸς ἤχου με το επιθυμητὸ μουσικὸ ὕψος (ἐπειδὴ προσθέσει καὶ ἀφαιρέσει *τυγχάνουσι τοῦ δέοντος*). <sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Εὐκλείδης *Κατατομὴ κανόνος «Εἰσαγωγὴ»* / Jan 1995:149.6-11.

<sup>16</sup> Ὑπάρχουν πολλές σημασίες για τὴ λέξη φθόγγος. Σημαίνει ἤχος που προφέρεται, μουσικὸς ἤχος με τὴ σημασία τῆς νότας, θεμελιώδης μονάδα πάνω στην ὁποία δομεῖται ἡ μελωδία, ἐλάχιστη ακουστικὴ ἐνέργεια ἡ ὁποία μπορεῖ να διεγείρει το αὐτί μας (ακουστικὸ κβάντουμ), πάτημα ἐπὶ δεσμοῦ, θέση που ακουμπά το δάχτυλό μας τὴ χορδὴ καὶ το μάνικο, το μὴ ηχοῦν τμήμα τῆς χορδῆς, το ὁποῖο ἐπιμηκνόμενο (με πρόσθεση κάποιου μῆκους χορδῆς) ἢ ἐπιβραχνόμενο (με ἀφαίρεση κάποιου μῆκους χορδῆς) ἀποκτὰ το πρέπον μῆκος καὶ ηγεῖ ο πρέπων ἤχος. Ἐδῶ ἡ λέξη φθόγγος φέρεται με τὴν τελευταία ἀναφερθεῖσα σημασία τῆς.

<sup>17</sup> Για να μπορεῖ να προσδιορισθεῖ το μέγεθος τοῦ τμήματος σε σχέση με το ὅλον.

<sup>18</sup> Ἀφού φθόγγος εἶναι καὶ το ηχοῦν τμήμα τῆς χορδῆς καὶ αὐτὸ εἶναι μέρος (υποπολλαπλάσιο) τοῦ ὅλου μῆκους τῆς χορδῆς, πρέπει να προσδιορισθεῖ με ἕναν ἀριθμητικὸ λόγῳ ὡς πρὸς αὐτό.

<sup>19</sup> Σπυρίδης 2004:1.29.

<sup>20</sup> Εὐκλείδης *Κατατομὴ κανόνος «Εἰσαγωγὴ»* / Jan 1995:149.7-8.

## 5. Από την Πυθαγόρειο ανθυφαίρεση στον Αριστοξένειο ίσο συγκερασμό

Με τη διαδικασία της ανθυφαιρέσεως οι Πυθαγόρειοι ωδηγήθηκαν στη διαπίστωση της μη υπάρξεως κοινού μέτρου στα πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα και στην έννοια της ασυμμετρίας – από τα άρρητα δόγματά τους. Όλα αυτά εκφράζονται δια των προτάσεων:

*Ἐπιμορίου διαστήματος οὐδείς μέσος (πρόταση γ')*  
*Τὸ διὰ πασῶν ἔλαττον ἢ ἕξ τόνων (πρόταση ιδ')*  
*Τὸ διὰ τεσσάρων ἔλαττον δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου καὶ τὸ διὰ πέντε ἔλαττον τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου (πρόταση ιε')*

της μαθηματικής πραγματείας *Κατατομή κανόνος* του Ευκλείδου.<sup>21</sup>

Ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος,<sup>22</sup> μουσικός, φιλόσοφος, ο μέγιστος της παλαιάς μουσικής τέχνης θεωρητικός, ήχησε το δεύτερο μισό του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνας. Εδιδάχθη τη μουσική πρώτα από τον πατέρα του, τον Σπίνθαρο ή Μνησία, από τον Λάμπρο τον Ερυθραίο και, τέλος, από τον πυθαγόρειο φιλόσοφο και μουσικό Ξενοφίλο τον Χαλκιδαίο. Δηλαδή, ήταν γνώστης της Πυθαγορείου μουσικής θεωρίας και φιλοσοφίας, αφού υπήρξε Πυθαγόρειος κατ' αρχάς και μετά περιπατητικός φιλόσοφος. Ο Αριστόξενος ανεγνωρίσθη κατά την αρχαιότητα και ύστερα ως αυθεντία περί την θεωρία της μουσικής. Άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση σε αυτόν τον τομέα. Ως μαθητής του Αριστοτέλους, ακολουθούσε ως οδηγό την καθαρή εμπειρία και διαφωνούσε ριζικά με τους Πυθαγορείους, απορρίπτοντας ή και μη πλήρως αποδεχόμενος τη μαθηματική τους θεωρία περί την μουσική. Παρ' όλα αυτά, είναι αναμφισβήτητη σε ορισμένα σημεία η μεγάλη τους επίδραση επάνω του – ηθική και θεραπευτική επίδραση της μουσικής. Ο Αριστόξενος, ως καθαρός εμπειρικός, ανακηρύττει ως υπέρτατο κριτή της μουσικής μόνον το αυτί.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Σπυρίδης 2005.

<sup>22</sup> Φιλολογική ομάδα Κάκτου 2005.

<sup>23</sup> Ἔστι δὴ τί μὲν ὄλον ἡμῖν <ή> θεωρία περὶ μέλους παντὸς μουσικοῦ τοῦ γιγνομένου ἐν φωνῇ τε καὶ ὀργάνοις. ἀνάγεται δ' ἢ πραγματεία εἰς δύο, εἷς τα τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν. τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν

Ο Αριστόξενος γνώριζε το πρόβλημα της μη υπάρξεως κοινού μέτρου στα μουσικά διαστήματα,<sup>24</sup> το οποίο φάνταζε μπροστά του ως *Γόρδειος δεσμός* και, σαν τον συμμαθητή του, τον Μέγα Αλέξανδρο, το έλυσε δυναμικά, χρησιμοποιώντας το ξίφος του *ίσου συγκερασμού*.

Οι θέσεις του προς τούτο αναφέρονται στο έργο του *Αρμονικά Στοιχεία ή Αρμονικών Στοιχείων βιβλία τρία* με ανάκατο τρόπο, ενώ θα έπρεπε, κατά τη γνώμη μου, να έχουν την ακόλουθη σειρά:

16. Το διατεσσάρων περιλαμβάνει δύο τόνους και ένα ημιτόνιο ακριβώς.<sup>25</sup>

17. Το διαπέντε περιλαμβάνει τρεις τόνους και ένα ημιτόνιο ακριβώς.<sup>26</sup>

Αυτές οι δύο θέσεις αλλοιώνουν το μέγεθος του πυθαγορείου επογδίου τόνου, αφού η διαπασών περιλαμβάνει  $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 6$  τόνους ακριβώς.<sup>27</sup>

---

διαστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεωροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις. (Αριστόξενος *Αρμονικά Στοιχεία* / Da Rios 1954:42.8-13).

<sup>24</sup> τὸ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων ὄν τρόπον ἔξεταστέον, εἴτε μετρεῖται τι τῶν ἐλαττόνων διαστημάτων εἴτε πᾶσιν ἔστιν ἀσύμμετρον, ἐν τοῖς διὰ συμφωνίας λαμβανομένοις λέγεται. ὡς φαινομένου δ' [ἔξ] ἐκείνου δύο τόνων καὶ ἡμίσεως, κείσθω τοῦτο ἂν εἶναι τὸ μέγεθος. (Αριστόξενος *Αρμονικά Στοιχεία* / Da Rios 1954:30.19-31.3).

<sup>25</sup> τὸ δὲ διὰ τεσσάρων δύο τόνων καὶ ἡμίσεως' (Αριστόξενος *Αρμονικά Στοιχεία* / Da Rios 1954:57.2).

<sup>26</sup> Προκύπτει δι' ἀπλοῦ συλλογισμοῦ, διότι: Τόνος δ' ἔστιν  $\bar{\omega}$  τὸ διὰ πέντε τοῦ διὰ τεσσάρων μείζον' τὸ δὲ διὰ τεσσάρων δύο τόνων καὶ ἡμίσεως. (Αριστόξενος *Αρμονικά Στοιχεία* / Da Rios 1954:57.1-2).

<sup>27</sup> Κατὰ τοὺς Πυθαγορείους ἰσχύει: Τὰ ἔξ ἐπόγδοα διαστήματα μείζονά ἐστι διαστήματος ἑνὸς διπλασίου. (Ευκλείδης *Κατατομή κανόνος Πρώτη θ'*).

Η αλλοίωση του τονιαίου μεγέθους αναφέρεται σε σμίκρυνση

κατά  $\frac{\frac{9}{8}}{\sqrt[6]{\frac{2}{1}}} = 1,002261$ <sup>28</sup> έναντι του πυθαγορείου επογδίου τόνου,

αφού ο αριστοξένειος τόνος ισούται με  $\sqrt[6]{\frac{2}{1}} = 1,122462$ <sup>29</sup> και ο

πυθαγόρειος επόγδοος τόνος ισούται με  $\frac{9}{8} = 1,125$ .

18. Τόνος είναι ό,τι διαφέρει το διαπέντε από το διατεσσάρων.<sup>30</sup> Η

πρόταση αυτή δεν έχει το πυθαγόρειο περιεχόμενο  $\frac{\frac{3}{2}}{\frac{4}{3}} = \frac{9}{8}$ ,<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Το μέγεθος αυτού του διαστήματος είναι ίσο περίπου με το ένα 307<sup>ο</sup> της διαπασών.

<sup>29</sup> Το μέγεθος αυτού του διαστήματος είναι ίσο με το ένα έκτο της διαπασών.

<sup>30</sup> Τούτων δ' ὄντων γνωρίμων τὸ τονιαῖον διάστημα πειρατέον ἀφορίσαι. ἔστι δὴ τόνος ἢ τῶν πρώτων συμφώνων κατὰ μέγεθος διαφορά. (Αριστόξενος Ἀρμονικά Στοιχεῖα / Da Rios 1954:27.14-16). Τόνος δ' ἔστιν ᾧ τὸ διὰ πέντε τοῦ διὰ τεσσάρων μεῖζον. (Αριστόξενος Ἀρμονικά Στοιχεῖα / Da Rios 1954:57.1-2).

<sup>31</sup> Το μέγεθος αυτού του διαστήματος είναι ίσο περίπου με το 1/5,88 της διαπασών, δηλαδή είναι μεγαλύτερο από το 1/6 της διαπασών. Με άλλα λόγια ο Πυθαγόρειος τόνος είναι μεγαλύτερος του Αριστοξενείου.

αλλά το αριστοξένειο<sup>32</sup>  $[(12-8)-(12-9)=(9-8)]$ , που ισοδου-

$$\text{ναμεί με το πυθαγόρειο μέγεθος } \frac{\left(\sqrt[6]{\frac{2}{1}}\right)^{3\frac{1}{2}}}{\left(\sqrt[6]{\frac{2}{1}}\right)^{2\frac{1}{2}}} = \left(\sqrt[6]{\frac{2}{1}}\right)^1 = \sqrt[6]{\frac{2}{1}}.$$

19. Ο τόνος χωρίζεται σε 2, σε 3, σε 4 ίσα μέρη, τα οποία ονομάζονται ημιτόνια, χρωματικές διέσεις ελάχιστες, διέσεις εναρμόνιες, αντιστοίχως.

Ο Αριστόξενος τον 4<sup>ον</sup> αιώνα π.Χ., εναντιούμενος στη λογαριθμικότητα των μουσικών διαστημάτων, επέστρεψε στη γραμμικότητα αυτών. Κατήργησε τις όποιες Πυθαγόρειες ανισότητες μεταξύ των συνωνύμων διαστημάτων, εισηγούμενος για πρώτη φορά στην ιστορία της Μουσικής τον ίσο συγκερασμό.<sup>33</sup> Για τον Αριστόξeno η διαπασών διαιρείται σε έξι ίσους μεταξύ τους τόνους και ο τόνος, όπως προαναφέρθηκε, διαιρείται σε δύο ίσα μεταξύ τους ημιτόνια, σε τρία ίσα μεταξύ τους τρίτα (χρωματικές διέσεις ελάχιστες) και σε τέσσερα ίσα μεταξύ τους τέταρτα (διέσεις εναρμόνιες).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Σπυρίδης 2004.

<sup>33</sup> Κακώς διδάσκεται ότι εισηγητής του ίσου συγκερασμού είναι ο J. S. Bach το 1722.

<sup>34</sup> διαιρείσθω δ' εἰς τρεῖς διαιρέσεις· μελωδείσθω γὰρ αὐτοῦ τό τε ἥμισυ καὶ τὸ τρίτον μέρος καὶ <τὸ> τέταρτον· τὰ δὲ τούτων ἐλάττονα διαστήματα πάντα ἔστω ἀμελῶδητα. καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον διέσεις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη, τὸ δ' ἐχόμενον διέσεις χρωματικὴ ἐλαχίστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον. (Αριστόξενος Ἀρμονικά Στοιχεῖα / Da Rios 1954:27.16-28.2). τῶν δὲ τοῦ τόνου μερῶν μελωδεῖται τὸ ἥμισυ, ὃ καλεῖται ἡμιτόνιον, καὶ τὸ τρίτον μέρος, ὃ καλεῖται διέσεις χρωματικὴ ἐλαχίστη, καὶ τὸ τέταρτον, ὃ καλεῖται διέσεις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη· τούτου δ' ἐλαττον οὐδὲν μελωδεῖται διάστημα. (Αριστόξενος Ἀρμονικά Στοιχεῖα / Da Rios 1954:57.2-6).

Σήμερα, θα λέγαμε ότι ο Αριστόξενος εισηγήθηκε τους συγκερασμούς στα 6, στα 12, στα 18 και στα 24, δηλαδή τον χωρισμό της οκτάβας σε 6 (κλίμακα ολόκληρων τόνων), σε 12 (κλίμακα 12 ίσων ημιτονίων, όπως τα ισχύοντα ευρωπαϊκά ημιτόνια), σε 18 και σε 24 ίσα μεταξύ τους μουσικά διαστήματα. Η γραμμικότητα σε όλο της το μεγαλείο!

Με αυτήν την καινοτομία τα μουσικά διαστήματα απέκτησαν κοινό μέτρο, καθιστώντας απλουστεύτους τους υπολογισμούς για τους κοινούς μουσικούς εκτελεστές, οι οποίοι δεν γνώριζαν Μαθηματικά.

## Βιβλιογραφία

- Bekker, Immanuel (επιμ.) (1972) *Λεξικόν Σούδα (Σουΐδα). Φιλολογική αποκατάσταση*. I-V. (Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, 7-11). Αθήνα: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός.
- Bekker, Immanuel (επιμ.) (1960) *Aristotelis opera*. Editio altera quam curativ Olof Gygon. I. Berlin: De Gruyter.
- Da Rios, (επιμ.) (1954) *Aristoxeni Elementa harmonica*. Roma: Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- Diels, Hermann & Kranz Walther (επιμ.) (1964) *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. I-III. Zürich & Berlin: Weidmann.
- Friedlein, Godfried (επιμ.) (1867) *Boetii De institutione musica libri quinque*. Leipzig: B. G. Teubner.
- Jan, Carl von (επιμ.) (1995) *Musici scriptores graeci*. Leipzig: Teubner.
- Νεγρεπόντης, Στυλιανός (2005) Η επίδραση των Πυθαγορείων στη διαμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού. Αδημοσίευτη εισήγηση στο Επιστημονικό Συνέδριο «Πυθαγόρεια σκέψη και επιστημονικός λόγος», Πυθαγόρειον Σάμου, 2 - 4 Σεπτεμβρίου.
- Σπυρίδης, Χαράλαμπος Χ. (2006α) «Αντίστροφα δικτυωτά», στο *Αναλυτική γεωμετρία για την Πυθαγόρεια μουσική*. Σελ. 157 κ.ε. Θεσσαλονίκη: Grapholine.
- \_\_\_\_\_ (2006β) «Πυθαγόρεια μουσικά διαστήματα», στο *Αναλυτική γεωμετρία για την Πυθαγόρεια μουσική*. Σελ. 47-57. Θεσσαλονίκη: Grapholine.

- \_\_\_\_\_ (μετ.) (2005) *Ευκλείδου Κανόνος κατατομή*. Αθήνα: Γαρταγά-  
νης.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Ο δυϊσμός του μουσικού διαστήματος*. Αθήνα: Γαρτα-  
γάνης.
- Φιλολογική Ομάδα Κάκτου (μετ.) (2005) *Αριστόξενος. Άπαντα Μουσικά  
έργα. Αρμονικά στοιχεία, Ρυθμικά στοιχεία, Αποσπάσματα*. (Οι Έλ-  
ληνες, 687). Αθήνα: Κάκτος.
- Wallies, Maximilianus (επιμ.) (1891) *Alexandri Aphrodisiensis in Aristotelis  
Topicorum libros octo commentaria*. Berlin: Georg Reimer.

## Περίληψη

Η ανθυφαίρεση ή αντανάιρεση είναι μια μαθηματική έννοια, την ο-  
ποία μνημονεύει ο Αριστοτέλης και η οποία αναφέρεται σε έναν Ευ-  
κλείδειο αλγόριθμο δια του οποίου δοθισών δύο ομοειδών μαθηματι-  
κών οντοτήτων, μπορούμε:

να βρούμε τον Μέγιστο Κοινό Διαιρέτη τους

να αποφανθούμε εάν η σχέση (= λόγος) τους αποτελεί ρητό ή άρρητο  
αριθμό.

Δι' αυτής οι Πυθαγόρειοι διεπίστωσαν ότι τα μουσικά τους διαστήμα-  
τα δεν έχουν κοινό μέτρο. Το πρόβλημα αυτό αντιμετώπισε δυναμικά  
ο Αριστόξενος και, σαν τον συμμαθητή του, τον Μέγα Αλέξανδρο, το  
έλυσε δυναμικά χρησιμοποιώντας το ξίφος του ίσου συγκερασμού.

## Σμαράγδα Χρυσοστόμου

### *Η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα: σύγχρονοι προβληματισμοί*

Η αξία της παραδοσιακής μουσικής καθώς και ο ρόλος της στη μουσική εκπαίδευση καθορίζεται από τις τάσεις και τις κυρίαρχες απόψεις κάθε ιστορικής στιγμής. Σε πολλές χώρες της Ευρώπης, ιδιαίτερα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής στα σχολεία αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία θεμελιώθηκε το οικοδόμημα της μουσικής εκπαίδευσης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προσέγγιση της διδασκαλίας της μουσικής που αναπτύχθηκε από τον Zoltán Kodály στην Ουγγαρία. Ο Kodály υποστήριζε με πάθος ότι η μουσική παράδοση ενός τόπου πρέπει να αποτελέσει τη βάση για τη μουσική καλλιέργεια και τη μουσική εκπαίδευση των νέων, και ιδιαίτερα το δημοτικό τραγούδι, το οποίο χαρακτήριζε ως τη μητρική μουσική γλώσσα του παιδιού.<sup>1</sup> Το ρεπερτόριο λοιπόν της μεθόδου του βασίστηκε στον πλούτο των παραδοσιακών τραγουδιών της χώρας του, τα οποία, μαζί με την «κλασική μουσική», αποτελούσαν την «αξιόλογη μουσική» που ο Kodály θεωρούσε κατάλληλη για χρήση μέσα στην τάξη. Μάλιστα ο ίδιος γύρισε ολόκληρη τη χώρα καταγράφοντας και διασώζοντας πολλά παραδοσιακά τραγούδια (για ένα

---

<sup>1</sup> Χρυσοστόμου 2003. Σύμφωνα με τον Kodály, το δημοτικό τραγούδι προσφέρει καλό υλικό που επιπλέον είναι φτιαγμένο για να τραγουδιέται. Ως μητρική μουσική γλώσσα πρέπει να αποτελεί την έναρξη της μουσικής εκπαίδευσης γιατί επιπλέον προσφέρει την καλύτερη σύνδεση μουσικής και λόγου και βοηθά στη διατήρηση της εθνικής μουσικής ταυτότητας. Ο προβληματισμός που τίθεται στο συγκεκριμένο σημείο είναι ο εξής: Μπορούμε σήμερα να χαρακτηρίσουμε την παραδοσιακή μουσική ως μητρική μουσική γλώσσα των παιδιών στην Ελλάδα; Υπάρχει σήμερα με την έννοια αυτή κάποια συγκεκριμένη μητρική μουσική γλώσσα στην Ελλάδα;



χρονικό διάστημα μαζί με τον φίλο και συμφοιτητή του Béla Bartók), τα οποία χρησιμοποίησε στα βιβλία της μεθόδου του.

Με παρόμοιο τρόπο ο Γερμανός συνθέτης και μουσικοπαιδαγωγός Carl Orff χρησιμοποίησε ρυθμούς και μελωδίες της παραδοσιακής μουσικής του τόπου του, αλλά και άλλων λαών, για να εισαγάγει το σύνολο των μουσικών εννοιών της μεθόδου του. Από την Αυστρία, όπου ιδρύθηκε και λειτουργεί μέχρι σήμερα το Ινστιτούτο Orff, η μέθοδος διδασκαλίας της μουσικής – η Orff Schulwerk – εξαπλώθηκε σε ολόκληρο τον κόσμο, απαιτώντας όμως πάντα την προσαρμογή του μουσικού υλικού στα δεδομένα της κάθε χώρας. Στόχος παραμένει η εξοικείωση των παιδιών με τη μελωδική, ρυθμική και κινητική παράδοση του τόπου τους.<sup>2</sup>

Στην Ελλάδα η παραδοσιακή μουσική και η ένταξή της στην εκπαιδευτική διαδικασία ακολούθησε ποικίλα στάδια, ενώ η αξία και οι στόχοι της διδασκαλίας της έγιναν αντικείμενα διαφόρων αναθεωρήσεων. Στα αναλυτικά προγράμματα της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης η γνώση, η κατανόηση και η πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (μέσα από την ιστορία, τη μελέτη και εκμάθηση των παραδοσιακών τραγουδιών, τη γνωριμία με τα όργανα και τις συνθέσεις, κ.ά.), αποτέλεσαν και αποτελούν σημαντικό τμήμα των στόχων της μουσικής αγωγής όλων των τάξεων. Επίσης, τα μουσικά σχολεία που λειτουργούν τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια έδωσαν ιδιαίτερη ώθηση στη γνωριμία και τη διάδοση της παραδοσιακής μουσικής, όχι μόνο θεωρητικά αλλά και μέσω της εκμάθησης παραδοσιακών μουσικών οργάνων, τα οποία για πολλά χρόνια είχαν παραμεληθεί από τη μουσική εκπαίδευση, όπως ο ταμπουράς, το ούτι, η λύρα, το κανονάκι, κ.ά.

Πώς ορίζεται όμως η παραδοσιακή μουσική και γιατί είναι σημαντική η διδασκαλία της;

Από πολλούς υποστηρίζεται η σημασία της πολιτισμικής κληρονομιάς, η οποία διατηρείται και μεταδίδεται από γενιά σε γενιά. Η παραδοσιακή μουσική, η οποία ορίζεται ως το σύνολο των αποκρυ-

---

<sup>2</sup> Χρυσοστόμου 2003.

σταλλωμένων πληροφοριών από τη μακραίωνη συλλογική εμπειρία μιας παραδοσιακής κοινωνίας σε σχέση με τη μουσική,<sup>3</sup> σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, αποτελεί πολύτιμη εμπειρία που βοηθά στην κατανόηση της πνευματικής και πολιτιστικής ζωής των ανθρώπων.<sup>4</sup> Αποτελεί θησαυρό ανεκτίμητης αξίας, αφού, ως καρπός συλλογικής εμπειρίας μετά από αλλεπάλληλες μεταμορφώσεις και δοκιμασίες, εκφράζει τη συνολική πολιτιστική αντίληψη της κοινωνίας που τη δημιούργησε και τη χρησιμοποιεί. Η πρόσκτηση και η αφομοίωση των αξιών της παράδοσης βοηθά τον σημερινό άνθρωπο να διαμορφώσει μια στάση ζωής πιο υπεύθυνη, γιατί οι πολιτισμικές αξίες που εκφράζονται ως υλικά ή πνευματικά αγαθά αποτελούν «ένα σύστημα αξιών με υπερατομικό χαρακτήρα».<sup>5</sup>

Οι πληροφορίες που συναποτελούν την παράδοση και είναι κατατεθειμένες στο θησαυροφυλάκιο της συλλογικής μνήμης αποκτούν με τον καιρό την αξία παραδεδομένων προτύπων, τα οποία, ως κοινό κτήμα, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ελεύθερα απ' όλα τα μέλη της κοινότητας.<sup>6</sup> Αγνοώντας επομένως την παράδοση και την παραδοσιακή μουσική πιθανώς να προκαλέσουμε την αποξένωση του ανθρώπου από τις ρίζες του, τα θεμέλια της δημιουργίας του.

Είναι όμως η μελέτη της παράδοσης και της παραδοσιακής μουσικής και η προσπάθεια διατήρησής της απλά ενασχόληση με το παρελθόν; Μήπως αποτελεί τροχοπέδη στην ανάπτυξη, την εξέλιξη και την αλλαγή;

Σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, η παράδοση εμφανίζεται ταυτόχρονα συντηρητική και δυναμική. Ενώ δηλαδή από το ένα μέρος απαιτεί προσήλωση στο παρελθόν, γεγονός που εκφράζει στασιμότητα και αντίδραση προς την πρόοδο, από το άλλο παρουσιάζει μια δυναμική για συνεχή ανανέωση και αναδημιουργία, χωρίς ρήξη με το παρελθόν. «Ταυτόχρονα εξοικειώνει τα άτομα να δέχονται

---

<sup>3</sup> Αμαργιανάκης 1999.

<sup>4</sup> Taktakishvili 1981.

<sup>5</sup> Δελώνης 1980:26.

<sup>6</sup> Αμαργιανάκης 1999.

και να αφομοιώνουν ακόμα και το ξενικό κατά τέτοιο τρόπο ώστε τελικά να το μετουσιώνουν σε δικό τους».<sup>7</sup> Με αυτή την έννοια η παράδοση αποτελεί ταυτόχρονα «ταμείο πολύτιμης συλλογικής μνήμης» αλλά και «δυναμικό μέσο συνεχούς ανανέωσης και αναδημιουργίας» επομένως, αξιολογείται ως ανεκτίμητη πολιτισμική κληρονομιά, από την αξιοποίηση της οποίας μπορεί μια κοινωνία «να προσδιορίσει την ταυτότητά της και παράλληλα να δημιουργήσει τους κατάλληλους μηχανισμούς πρόσληψης και αφομοίωσης ή προστασίας και απαλλαγής από νεωτεριστικά στοιχεία».<sup>8</sup>

Επίσης, σύμφωνα με τον Blacking,<sup>9</sup> δεν υπάρχει κάποια εγγενής αξία στην παράδοση ή την αλλαγή. Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε τη διατήρηση της παράδοσης εις βάρος της αλλαγής. Τόσο η παράδοση όσο και η εξέλιξη αποτελούν φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ανθρώπου. Και τα δύο μπορούν να χρησιμοποιηθούν με θετικό ή αρνητικό τρόπο. Η αλλαγή και η προσαρμογή αποτελούν προϋποθέσεις βιολογικής εξέλιξης, όμως η παράδοση παραμένει απαραίτητος όρος πολιτισμικής εξέλιξης. «Μόνο τα ανθρώπινα όντα μπορούν να δημιουργήσουν και να αλλάξουν την παράδοση».<sup>10</sup> Η αλλαγή και η παράδοση αποτελούν επομένως αναπόσπαστο τμήμα της ανθρωπίνης ύπαρξης και των εκφάνσεών της και άρα απαραίτητο χαρακτηριστικό και της μουσικής πράξης.

Το καινούριο μπορεί να είναι «διαφορετικό» αλλά δεν είναι πάντα «καλύτερο». Μπορεί να είναι πιο καλό αλλά δεν είναι απαραίτητα πιο πλούσιο ή πιο ποιοτικό. Για παράδειγμα, ο Bella Bartok δανείστηκε στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής του τόπου του μετουσιώνοντάς τα μέσα από μια πρωτότυπη συνθετική προσέγγιση ώστε να διαμορφώσει το απολύτως προσωπικό «συνθετικό ιδίωμά» του, το οποίο προβάλλει έντονα σε πολλά από τα ώριμα έργα του. Η δι-αντίδραση μεταξύ του παλιού και του νέου στην περίπτωση αυτή

---

<sup>7</sup> Αμαργιανάκης 1999:14.

<sup>8</sup> Αμαργιανάκης 1999:14.

<sup>9</sup> Blacking 1982.

<sup>10</sup> Blacking 1982:16.

ανανέωσε την πολιτισμική παράδοση και ταυτόχρονα δημιούργησε μια μοναδική μορφή μουσικής έκφρασης.

Από τις απαρχές ακόμη του ανθρώπινου πολιτισμού η αλλαγή αποτέλεσε αναπόσπαστο μέρος του. Η εκπαίδευση εξ ορισμού αφορά την αλλαγή, την προσωπική και τη συλλογική εξέλιξη. Έχει ως στόχο να φωτίσει το σκοτάδι, να λύσει τα προβλήματα, να ξεκαθαρίσει τη σύγχυση. Ο σκοπός αυτός μπορεί να φαίνεται με μια πρώτη ματιά ασυμβίβαστος με τη μελέτη και τη διατήρηση των παραδόσεων.<sup>11</sup> Όμως, η εκπαίδευση δεν έχει ως στόχο μόνο τη μετάδοση των γνώσεων από τη μια γενιά στην επόμενη αλλά και την κριτική αναδιαμόρφωση, αναθεώρηση και ερμηνεία της γνώσης αυτής για το παρόν και το μέλλον.<sup>12</sup>

Κατά μία έννοια η κληρονομιά μας δεν μπορεί να μεταβληθεί. Ανήκει στο παρελθόν και μεταδίδεται (ή πρέπει να μεταδίδεται) αναλλοίωτη από γενιά σε γενιά. Όμως, η πραγματικότητα συχνά μας δείχνει ότι δεν διατηρούμε ούτε αναπαράγουμε απλώς την πολιτισμική κληρονομιά, τις παραδόσεις μας, αλλά αναπόφευκτα τις φιλτράρουμε μέσα από προσωπικές ερμηνείες κάθε φορά. Δεν αποτελεί επομένως τόσο ένα ιστορικό δεδομένο, όσο ένα ζωντανό γεγονός στο μυαλό του κάθε ανθρώπου.<sup>13</sup> Με δεδομένη τη έννοια αυτή της δυναμικής ερμηνείας της πολιτισμικής κληρονομιάς, ο στόχος της εκπαίδευσης δεν μπορεί να παραμένει «η μετάδοση της πολιτισμικής κληρονομιάς», ούτε ο εκπαιδευτικός μπορεί να είναι ένας απλός μεταδότης-θεατής. Ερμηνεύει κάθε φορά που αναπαράγει, χρωματίζει κάθε φορά που περιγράφει, ανανεώνει κάθε φορά που επαναλαμβάνει.

Με την πιο πάνω άποψη ταυτίζεται ο Μαυροειδής, ο οποίος όμως διαφοροποιεί την έννοια της κληρονομιάς από την έννοια της παράδοσης. Χαρακτηρίζει έτσι ως κληρονομιά αυτό που δεν είναι υποχρεωτικά επιλογή του ανθρώπου, αλλά κάτι που έχει κληρονο-

---

<sup>11</sup> Stephens 2000.

<sup>12</sup> Jorgensen 1996.

<sup>13</sup> Swanwick 2001.

μήσει. Αντίθετα αυτό που παραδίδεται, η παράδοση, είναι λίγο-πολύ αυτό που έχει επιλέξει, που θέλει ή που είναι χρήσιμο για τον άνθρωπο. Δεν αποτελεί επομένως «νεκρανάσταση ενός πεθαμένου παρελθόντος, αλλά ένα κομμάτι από το παρελθόν που εξακολουθεί να είναι ζωντανό και να λειτουργεί στη ζωή μας».<sup>14</sup>

Ποιά πρέπει να είναι επομένως η θέση της παραδοσιακής μουσικής στην εκπαίδευση;

Κύριο στόχο των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων δεν αποτελεί η διατήρηση της παράδοσης. Σίγουρα, μέρος της αποστολής τους αφορά και τη μετάδοση των παραδόσεων και του πολιτισμού, όμως ο κύριος ρόλος του σχολείου είναι η προετοιμασία των νέων ανθρώπων για το μέλλον. Επομένως, η εκπαίδευση θα πρέπει να παρέχει στους νέους τα εφόδια με τα οποία θα αξιολογήσουν κριτικά την κληρονομιά του παρελθόντος και θα αξιοποιήσουν όσα τους είναι απαραίτητα για το παρόν και το μέλλον.<sup>15</sup>

Ο πολιτισμός δεν μπορεί να μεταδίδεται απλώς ούτε να διατηρείται μόνο. Αντίθετα, συνεχώς «επανα-ανακαλύπτεται». Αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ύπαρξης να είναι κληρονόμος αλλά ταυτόχρονα και μεταρρυθμιστής, ώστε να λειτουργεί δημιουργικά, είτε στο πλαίσιο της υπάρχουσας παράδοσης είτε σε αντίθεση προς αυτήν.

Έτσι λοιπόν, μέσα στην εκπαιδευτική διαδικασία δεν είναι αρκετή μια επιφανειακή προσέγγιση της μουσικής παράδοσης, η οποία θα οδηγούσε στην παραγνώριση των ζωντανών συνιστωσών της και εν τέλει στην ουσιαστική υποβάθμισή της. Οι μαθητές μέσα στην τάξη δεν έχουν το ιδεολογικό φορτίο των ανθρώπων της παλαιότερης γενιάς, καθώς γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στη σύγχρονη εποχή, σε μια μεταμοντέρνα κοινωνία. Κάθε απόπειρα βίαιης εισαγωγής του αντικειμένου στην αίθουσα διδασκαλίας είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Αντίθετα, η προσέγγιση της μουσικής παράδοσης μπο-

---

<sup>14</sup> Μαυροειδής 1992:3.

<sup>15</sup> Swanwick 1994.

ρεί να πραγματοποιηθεί με άξονα την αισθητική αποτίμηση και εφόσον ισχύσουν οι εξής δύο προϋποθέσεις:

(α) η κατανόηση της κοινωνικής λειτουργικότητας της παραδοσιακής μουσικής μέσα από τη γνωριμία του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο λειτούργησε και λειτουργεί και

(β) η απόκτηση στοιχειώδους (έστω) γνώσης του μουσικού συστήματος του οποίου αποτελεί πραγμάτωση.<sup>16</sup>

Η προσέγγιση λοιπόν της παράδοσης μέσω της εκπαιδευτικής διαδικασίας θα πρέπει να αντιμετωπιστεί με σοβαρότητα, ώστε να αποφευχθεί ο φολκlorισμός, ο οποίος μπορεί να υποβαθμίσει, να ευτελίσει τη μουσική παράδοση και να οδηγήσει σε μια επιφανειακή προσέγγιση, η οποία δεν αποδίδει την αξία της παράδοσης. Αντίθετα, η ουσιαστική γνωριμία με την παραδοσιακή μουσική βοηθά στη σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν και το μέλλον. Αποκαλύπτει σημαντικά στοιχεία για τη φύση του ανθρώπου, των προβλημάτων της κοινωνίας και των αλλαγών που αυτά σηματοδοτούν, καθώς και τις πιθανές λύσεις τους.

## Βιβλιογραφία

- Αμαργιανάκης, Γεώργιος (1999) *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική. Διδακτικές Σημειώσεις*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Αμαργιανάκης, Γεώργιος (2003) «Βυζαντινή μουσική – Δημοτικό τραγούδι: Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς», στο Ευστάθιος Μακρής (επιμ.), *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς: αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστερή*. Σελ. 61-68. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Blacking John (1982) «Tradition and change in society», στο Jack Dobbs (επιμ.), *Tradition and change in music and music education. (International Society for Music Education, Yearbook IX)*. Σελ. 10-21. Singapore: International Society of Music Education.

---

<sup>16</sup> Μαυροειδής 1992.

- Blacking, John (1995) *Music, culture & experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Campbell, Patricia Shehann (1991) *Lessons from the world: a cross-cultural guide to music teaching and learning*. New York: Schirmer.
- Δελώνης, Αντώνης (1980) Το δημοτικό τραγούδι. Αθήνα: Φελέκη.
- Jorgensen, Estelle (1996) «The artist and the pedagogy of hope», *International Journal of Music Education* 27:36-50.
- Μαυροειδής, Μάριος (1992) *Εισαγωγή στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*. Αθήνα: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής.
- Stephens, Jonathan (2000) «Education: preservation and progress: the survival of cultural traditions in a changing world», στο Marlene Taylor & Barbara Gregory (επιμ.), *Music of the spheres. Conference proceedings of the 24th world conference of the International Society for Music Education in Edmonton Canada*. Σελ. 364-69. Regina, Canada: ISME.
- Swanwick, Keith (2001) «Musical technology and the interpretation of heritage», *International Journal of Music Education* 37:32-43.
- Swanwick, Keith (1994) «Authenticity and the reality of musical experience», στο Heath Lees (επιμ.), *Musical connections: tradition and change. Proceedings of the 21st World Conference of the International Society for Music Education in Tampa, Florida*. Σελ. 215-26. New Zealand: International Society for Music Education.
- Taktakishvilli, Otar (1981) «National culture as the basis of music education», στο Dorothy Taylor (επιμ.), *National culture: an inspiration for music education*. (International Society for Music Education, Yearbook VIII). Σελ. 57-61. New Zealand: International Society of Music Education.
- Χρυσοστόμου, Σμαράγδα (2003) *Μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα. Διδακτικές Σημειώσεις*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.

## Περίληψη

Η αξία της παραδοσιακής μουσικής καθώς και ο ρόλος της στη μουσική εκπαίδευση, καθορίζεται από τις τάσεις και τις κυρίαρχες απόψεις κάθε ιστορικής στιγμής. Έτσι και στη χώρα μας, η ένταξη της παραδοσιακής μουσικής στην εκπαιδευτική διαδικασία ακολούθησε

*ποικίλα στάδια, ενώ η αξία και οι στόχοι της διδασκαλίας της έγιναν αντικείμενα διαφόρων αναθεωρήσεων. Το παρόν άρθρο αναζητά τις σύγχρονες τάσεις καθώς και τους προβληματισμούς αναφορικά προς τη διδασκαλία και τη μάθηση της παραδοσιακής μουσικής.*



## Γιώργος Ζερβός

### *Το μουσικό έργο ως έκφραση μορφής και περιεχομένου: οι διαδικασίες της σύνθεσης υπό το πρίσμα της μουσικής του 20ού αιώνα*

Η σχέση μορφής-περιεχομένου δεν αποτελεί μόνο ένα από τα κεντρικότερα σημεία της φιλοσοφίας και ιδιαίτερα της αισθητικής, αλλά συνιστά ταυτόχρονα και ένα από τα κυρίαρχα προβλήματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με όποιο τρόπο και αν αυτή εκφράζεται. Έτσι, τόσο οι όροι από μόνοι τους όσο και η μεταξύ τους σχέση καθίστανται αντικείμενα έρευνας όχι μόνο από τους σκεπτόμενους πάνω στο φαινόμενο της τέχνης (στην περίπτωση της μουσικής τους μουσικολόγους), αλλά και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, στην προκειμένη περίπτωση τους συνθέτες. Η ανάπτυξη και εξέλιξη της αισθητικής ως ανεξάρτητου πλέον κλάδου της φιλοσοφίας από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα και ύστερα, σε συνδυασμό με την ολοένα αυξανόμενη τάση στοχασμού και αναστοχασμού των καλλιτεχνών πάνω στην ίδια τους την τέχνη – φαινόμενο που γίνεται ιδιαίτερα αισθητό κατά τη ρομαντική περίοδο – δημιούργησαν μια κατάσταση συγκοινωνούντων δοχείων μεταξύ καλλιτεχνών και στοχαστών αδιανόητη για προγενέστερες εποχές. Στο βαθμό που η τέχνη αντιμετωπίζεται πλέον ως ανεξάρτητο πεδίο γνώσης και οι γνώσεις των φιλοσόφων και στοχαστών γύρω από αυτή πολλαπλασιάζονται (αρκεί να σκεφτούμε τη θέση της μουσικής στα φιλοσοφικά συστήματα από τον Kant στον Hegel και από τον Hegel στον Schopenhauer και τον Nietzsche), η προσέγγιση αυτή ενισχύεται ακόμη περισσότερο, γεγονός που γίνεται εντονότερο αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι κατά την περίοδο του ρομαντισμού και καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα πολλοί καλλιτέχνες είναι και διανοούμενοι: ο Wagner γράφει εκατοντάδες σελίδες για να υποστηρίξει τη μουσική του και το ίδιο κάνουν και πολλοί συνθέτες του 20ού αιώνα. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα ονόματα των Schoenberg, Webern, Stravinsky, Ξενάκη, Cage και Boulez οι οποίοι, ο καθένας με τον τρόπο του, προσπαθούν να «τεκμηριώσουν» τις καλλιτεχνικές τους επιλογές.

Διαχρονικά, τόσο το περιεχόμενο των όρων αυτών καθ' αυτών, όσο και η εκάστοτε χρησιμοποιούμενη γλωσσική τους διατύπωση (τα ίδια περίπου περιεχόμενα διατυπώνονται με διαφορετικές λέξεις), συνιστούν στοιχεία συνεχώς μεταβαλλόμενα, εξαρτώμενα από το πνεύμα της εκάστοτε εποχής και το πεδίο εφαρμογής τους (εάν δηλαδή έχουν ως αφητηρία το φιλοσοφικό στοχασμό ή την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία). Ο πρώτος – μεταξύ των συγγραφέων – ο οποίος ασχολείται συστηματικά με τη σχέση μορφής-περιεχομένου στη μουσική είναι ο κριτικός και ο ιστορικός της μουσικής Eduard Hanslick (1825-1904). Στο έβδομο κεφάλαιο του κλασικού πλέον βιβλίου του *Για το ωραίο στη μουσική* (1854) που φέρει τον τίτλο «Οι έννοιες 'περιεχόμενο' και 'μορφή' στη μουσική» καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το ουσιαστικό περιεχόμενο ενός μουσικού έργου είναι το θέμα του ή τα θέματά του, γεγονός που κατά τον συγγραφέα έχει σημαντικές συνέπειες τόσο στο πεδίο της αισθητικής και της κριτικής, όσο και στο πεδίο της σύνθεσης:

*Στην αισθητική και την κριτική δε δόθηκε για πολύ καιρό η απαιτούμενη βαρύτητα στο κύριο θέμα μιας σύνθεσης. Το θέμα από μόνο του ήδη αποκαλύπτει το πνεύμα που δημιούργησε ολόκληρο το έργο. Όταν ένας Beethoven αρχίζει την εισαγωγή στην Λεονόρα έτσι, ή ένας Mendelssohn τη Σπηλιά του Φίνγκαλ έτσι, κάθε μουσικός δίχως να γνωρίζει νότα από την περαιτέρω μουσική ανάπτυξη, διαισθάνεται μπροστά σε τι ανάκτορο βρίσκεται. Όταν όμως ηχεί ένα θέμα όπως αυτό της Εισαγωγής στη Φαούστα του Donizetti ή τη Λουίζα Μίλερ του Verdi, επίσης δε χρειάζεται βαθιά σκέψη για να πειστεί ότι πιάστηκε στην παγίδα. Στη Γερμανία, θεωρία και πράξη δίνουν υπερβολική αξία στη μουσική επεξεργασία σε αντιδιαστολή προς το θεματικό περιεχόμενο (Gehalt). Οτιδήποτε όμως (άμεσα ή έμμεσα) δεν βασίζεται στο θέμα, αδυνατεί κατόπιν να αναπτυχθεί οργανικά, ίσως δε οφείλεται λιγότερο στην τέχνη της ανάπτυξης όσο στη συμφωνική δύναμη και γονιμότητα των θεμάτων ότι η εποχή μας δεν επιδεικνύει πλέον ορχηστρικά έργα όπως αυτά του Beethoven.* Hanslick 2003:136.

Η τελευταία πρόταση είναι άκρως αποκαλυπτική αφού, κατά τον συγγραφέα, η έλλειψη σημαντικών έργων δεν οφείλεται στην αδυναμία των συνθετών να αναπτύξουν το αρχικό μουσικό υλικό, αλλά στην ίδια τη γονιμότητα και την αξία των αρχικών τους θεμάτων. Η ταύτιση όμως μορφής-περιεχομένου, ενώ ισχύει για την «αυτόνομη, αισθητικά αδιαίρετη μουσική διανοηματική ενότητα που σε κάθε σύνθεση είναι το θέμα» (Hanslick 2003:133), δεν ισχύει σε μια σύνθεση ολοκληρωμένη, δηλαδή μεγαλύτερης έκτασης από ένα απλό θέμα. Γράφει ο Hanslick:

*Σε συνθέσεις ολοκληρωμένες... είθισται φυσικά να μιλούν για τη μορφή και το περιεχόμενό τους. Δεν μεταχειρίζονται όμως τις έννοιες αυτές με το πρωταρχικό λογικό νόημά τους, αλλά ήδη με μια ειδικά μουσική σημασία. «Μορφή» μιας συμφωνίας... μιας σονάτας... κ. ο. κ. ονομάζει κανείς την αρχιτεκτονική των διασυνδεδεμένων επιμέρους τμημάτων και ομάδων από τα οποία αποτελείται το μουσικό κομμάτι... Τότε όμως ως περιεχόμενο εννοεί κανείς τα εν όψει μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής προεπεξεργασμένα θέματα. Εδώ συνεπώς δε γίνεται πια λόγος για περιεχόμενο ως «αντικείμενο», απλά και μόνο για μουσικό περιεχόμενο. Ως εκ τούτου, σε πολλά μουσικά κομμάτια το «περιεχόμενο» και η «μορφή» χρησιμοποιούνται με την καλλιτεχνική, όχι με την καθαρά λογική σημασία· αν θέλουμε να αποδοθεί αυτή η σημασία [δηλαδή η λογική] στην έννοια της μουσικής, τότε δεν θα πρέπει να το επιχειρήσουμε σε ένα ολοκληρωμένο και γι' αυτό σύνθετο έργο τέχνης, αλλά στον τελευταίο, αισθητικά αδιαίρετο πυρήνα του. Αυτός είναι το θέμα ή τα θέματα. Στο θέμα δεν γίνεται με καμία έννοια να χωριστεί η μορφή από το περιεχόμενο·*  
Hanslick 2003:134-5.

Η διατύπωση μιας τέτοιας θέσης δικαιολογείται πλήρως από ιστορική άποψη, αφού βρισκόμαστε ήδη στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπου έχει ολοκληρωθεί ένας μεγάλος κύκλος τόσο της μουσικής τέχνης όσο και της αισθητικής της μουσικής. Η μουσική σκέψη, έχοντας πίσω της τις περιόδους του μπαρόκ και του κλασικισμού και ζώντας την περίοδο της αποκορύφωσης του ρομαντικού κινήματος, διαθέτει όλα εκείνα τα εφόδια για τη διεξαγωγή ασφαλών συ-

μπερασμάτων ως προς την αισθητική αλλά και τεχνική διάσταση των μουσικών έργων. Η θέση περί της ταύτισης μορφής και περιεχομένου στο μικρόκοσμο εκείνο που λέγεται θέμα σε αντιδιαστολή με τη συνολική μορφή ενός μουσικού έργου, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο παρά «μια ελεύθερη συνέπεια και αποτέλεσμα του θέματος» (Hanslick 2003:135), δεν αντικατοπτρίζει μόνο το πνεύμα της εποχής, όπως αυτό εκφράζεται μέσα από τους στοχαστές και τους ίδιους τους δημιουργούς, αλλά συμπυκνώνει και τη θεμελιώδη άποψη ως προς τις διαδικασίες της σύνθεσης από την εποχή Μπαρόκ και ύστερα. Όταν ο Johann Sebastian Bach, στον πρόλογο των διφώνων ενβασιόν (*Inventiones*, 1723), γράφει «όχι μόνο για να αποκτήσουν καλές εμπνεύσεις (*inventiones*) αλλά να τις επεξεργαστούν και σωστά αποκτώντας έτσι μια πρόγευση της σύνθεσης», δεν κάνει τίποτα άλλο από το να θέσει (για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής) το «αιώνιο» πρόβλημα της μουσικής δημιουργίας: από τη μία μεριά η έμπνευση (*inventio*), η ιδέα, το περιεχόμενο (κατά Hanslick) και από την άλλη η πραγμάτωσή της, δηλαδή η μορφοποίησή της. Διακόσια χρόνια αργότερα ο Arnold Schönberg σ' ένα κείμενο του 1929 με τίτλο «Πώς πρέπει να διδάσκεται η σύνθεση σήμερα» γράφει περίπου τα ίδια, όταν ισχυρίζεται ότι:

*σύνθεση πάνω απ' όλα είναι η τέχνη να συλλάβουμε μια μουσική ιδέα και να προσπαθήσουμε να βρούμε τον κατάλληλο τρόπο να την διατυπώσουμε. Και εάν είναι ορθό ότι το «πώς», δηλαδή η αφήγηση, είναι το εξωτερικό ένδυμα του «τι», δηλαδή της ιδέας, θα πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο ότι ο επαγγελματίας μουσικός είναι σ' ένα βαθμό ικανός να αναγνωρίσει μια ιδέα καθ' εαυτή. Schoenberg 1977: 286, ελληνική απόδοση του γράφοντος.*

Αλλά η αναλυτικότερη ίσως διαπραγμάτευση της διάκρισης μεταξύ της εκάστοτε αρχικής ιδέας και της πραγματοποίησής της εκφράζεται μέσα από τις κριτικές του Robert Schumann (1810-56). Με τη διπλή ιδιότητα του συνθέτη αλλά και του κριτικού-στοχαστή, ο Schumann, στην κριτική που ασκεί για τις σπουδές op.15 του Ferdinand Hiller (1811-85) (γραμμένη το 1835), υποδιαιρεί το κείμενό του σε τρεις κατηγορίες: η πρώτη διαπραγματεύεται «την ποιητικότητα, τη γοητεία και το πνεύμα του έργου», η δεύτερη «τη

θεωρητική πλευρά, τη σχέση της μελωδίας προς την αρμονία, τη μορφή και τη δομή των περιόδων» και η τρίτη «το μηχανικό μέρος» (Schumann στον Pleasants 1988:36-38). Εάν εξαιρέσουμε την τρίτη ενότητα, που αφορά μόνο στο συγκεκριμένο έργο του είδους των «σπουδών», δηλαδή στο δεξιότεχνικό μέρος της εκτέλεσης και το παιδαγωγικό, οι υπόλοιπες δύο εφαρμόζονται σε οποιαδήποτε απόπειρα κριτικής προσέγγισης, αν και ο Schumann δεν υποδιαιρεί (συστηματικά) όλες τις κριτικές του σε ποιητικό και θεωρητικό μέρος, αφού μια τέτοια απόλυτη και συστηματική διάκριση ήταν έξω από τις προθέσεις και τις δυνατότητές του, ενώ ταυτόχρονα θα προϋπέθετε ένα συγκροτημένο φιλοσοφικό-αισθητικό μοντέλο ανάλυσης και ερμηνείας των μουσικών έργων. Στην προαναφερθείσα κριτική ο γερμανός συνθέτης επισημαίνει ότι «...ο Hiller θα πρέπει να σκεφτεί πάνω στις εισαγωγές του Mendelssohn *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και *Εβρίδες*, εκεί όπου το ρομαντικό πνεύμα εξυψώνεται με τέτοια έξαρση ώστε να ξεχνάμε την υλική υπόσταση και τα εργαλεία τα οποία ο συνθέτης χρησιμοποίησε», και λίγο παρακάτω, «...ο Hiller έχει ευτυχείς στιγμές στο παράτολμο και το απόκοσμο μολονότι πολύ λιγότερο ποιητικός από τον Mendelssohn» (Schumann στον Pleasants 1988:37), ενώ, αναφερόμενος στο τεχνικό (θεωρητικό) μέρος και τη μουσική παιδεία του συνθέτη, συμπληρώνει, μεταξύ άλλων, ότι

*δυσκολεύομαι τι να προτείνω σε έναν του οποίου το ποιητικό ταλέντο είναι τόσο αξιοσημείωτο ενώ η παιδεία του είναι τόσο επιφανειακή... Ένας που είναι όμως τόσο φιλόδοξος προσπαθεί να μας αποσπάσει από τη μετριότητα του έργου του χρησιμοποιώντας πλούσιες αρμονίες, ή προχωρώντας προς κάτι το τελείως διαφορετικό ή ξαφνικά σταματώντας κ.τ.λ. Έτσι οι μελωδίες του είναι εξαρτημένες από τις αρμονίες. Οι τελευταίες πλούσιες αλλά συχνά σκληρές... Εάν δεν τον γνώριζα, θα υποχρεωνόμουν να πω: δεν έχεις καθόλου αυτί για μουσική!· Schumann στον Pleasants 1988:38, ελληνική απόδοση του γράφοντος.*

Σε μια άλλη κριτική με αφορμή την παρουσίαση ορισμένων έργων του Joseph Christoph Kessler (1800-72) ο Schumann γράφει: «αποσυνθέστε μια συμφωνία του Beethoven με την οποία δεν είστε

πολύ εξοικειωμένος και δείτε κατά πόσο ακόμα και η πιο ωραία ιδέα μπορεί να είναι αποτελεσματική ως μεμονωμένο φαινόμενο... Στη μουσική όλα εξαρτώνται από τη σχέση του μεμονωμένου γεγονότος με το σύνολο» (Schumann στον Pleasants 1988:41). Ο καλός δηλαδή συνθέτης, αφενός πρέπει να έχει την ικανότητα της σωστής επεξεργασίας (κατά Bach) ή, διαφορετικά διατυπωμένο, της σωστής σχέσης μεταξύ του μεμονωμένου γεγονότος και του συνόλου (κατά Schumann), αφ' ετέρου την ικανότητα της ανακάλυψης καλών εμπνεύσεων (κατά Bach) ή, διαφορετικά διατυπωμένο, ωραίων ιδεών (κατά Schumann). Ως προς το καθαρά τεχνικό (θεωρητικό) μέρος, ο γερμανός συνθέτης δε διστάζει με αφορμή την κριτική του για την *Τρίτη Συμφωνία* του Christian Gottlieb Müller (1800-63) να γράφει ότι: «...αν είχα την παρτιτούρα του έργου εγκαίρως, θα ζητούσα από τον συνθέτη να κάνει μερικές μικρές αλλαγές. Μολονότι είναι δύσκολο για κάποιον που έχει τελειώσει ένα έργο, εν τούτοις πολλά εξαρτώνται από τον τρόπο με τον οποίο κανείς αρχίζει. Εκεί πρέπει να φαίνεται το χέρι της ιδιοφυΐας. Εκεί ακριβώς στην εισαγωγή υπάρχουν πολλά που θα ήθελα να αλλάξω» (Schumann στον Pleasants 1988:55, ελληνική απόδοση του γράφοντος).

Εάν καλούμασταν να εφαρμόσουμε τη διάκριση μορφής-περιεχομένου, αρχικής έμπνευσης-επεξεργασίας, ποιητικού-θεωρητικού σ' ένα μεγάλο μέρος της μουσικής του 20ού αιώνα (και ιδιαίτερα σε εκείνο που αφορά στις δεκαετίες 1900-20 και 1950-70), τα προβλήματα που θα αντιμετωπίζαμε θα ήταν τεράστια. Οι προαναφερθείσες διακρίσεις πήγαζαν από τις ίδιες αφετηρίες – αποτελεσμάτων διαδικασιών της σύνθεσης – οι οποίες πολύ λίγο άλλαξαν ως προς τις βασικές τους αρχές από την εποχή του Bach έως τον Schumann, καλύπτοντας το μεγαλύτερο φάσμα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, και ιδιαίτερα της μουσικής Μπαρόκ και των περιόδων του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού. Η βίαιη όμως ρήξη με το παρελθόν, η πολλαπλότητα της μουσικής έκφρασης και η συνεχής εναλλαγή των στυλ και των κινημάτων, αποτελούν γεγονότα τα οποία κάθε άλλο παρά ευνοούν τη δημιουργία ενιαίων θέσεων και κριτηρίων αξιολόγησης των μουσικών έργων σε όλα τα επίπεδα. Πώς αλήθεια θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν (στο επίπεδο της σχέσης μορφής-περιεχομένου) οι εξπρεσιονιστικές μινιατούρες των

συνθετών της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης (της περιόδου 1808-13), τα έργα του Ξενάκη, του Ligeti, του Stockhausen και του Penderecki των δεκαετιών του '50 και του '60 ή ακόμα και τα μινιμαλιστικά έργα των δεκαετιών του '60 και του '70; Κάτω από ποιές προϋποθέσεις θα μπορούσαν να συζητηθούν τα αλεατορικά έργα του John Cage, Morton Feldman, Earle Brown και οι ανοικτές φόρμες των Pierre Boulez και Stockhausen; Ποιά είναι για παράδειγμα η καλή έμπνευση (κατά Bach) ή η ωραία ιδέα (κατά Schumann) και πώς παράγει αλλά και αλληλοδιαπλέκεται με τη συνολική μορφή στις Έξι μπακατέλες για κουαρτέτο εγχόρδων (1913) του Anton Webern; Δεν είναι τυχαίο ότι ο Arnold Schönberg στον πρόλογο της παρτιτούρας αυτού του έργου (Ιούνιος 1924) γράφει: «Γνωρίζει ο μουσικός πώς θα πρέπει να παίζει αυτά τα κομμάτια; Γνωρίζει ο ακροατής πώς θα πρέπει να τα ακούσει;... Ίσως αυτή η σιωπή ηχήσει γι' αυτά». Διαφορετικά διατυπωμένο: πώς θα μπορούσαμε να κρίνουμε αυτά τα κομμάτια; Ποιά είναι η αρχική έμπνευση και η επιδιωκόμενη μορφή σε κάθε ένα από αυτά των οποίων η συνολική διάρκεια δεν υπερβαίνει τα 4 λεπτά; Το ότι όμως δε μπορούμε να πούμε τίποτα δε σημαίνει ότι από αυτά τα έργα λείπει το οργανωτικό πνεύμα· κάθε άλλο. Γνωρίζοντας τις συνθετικές ικανότητες του Webern και το συνολικό του έργο, ο ειδικός μπορεί να διαπιστώσει ότι δεν πρόκειται για νότες ριγμένες στο χαρτί. Τί εκφράζεται όμως σε τελευταία ανάλυση μέσα από αυτά τα έργα ή τα αντίστοιχα εκπρεσιονιστικά έργα των Schönberg και Berg; Μήπως πρόκειται για την έκφραση ακριβώς της κρίσης του μουσικού υλικού, άποψη που ιστορικά δικαιώνεται αλλά και έμμεσα ομολογείται από τους Schönberg και Webern σε ορισμένα από τα κείμενά τους; Εάν όμως ο μουσικός εκπρεσιονισμός βρίσκεται σε κρίση, δε θα βρίσκεται σε κρίση κατά μείζονα λόγο και ο οποιοσδήποτε αρθρωμένος λόγος περί μουσικής; Ποιά θα ήταν αλήθεια η αρχική «ωραία ιδέα» και ποιά η σχέση της με τη συνολική μορφή σε έργα αθεματικά, όπου δε μπορεί να γίνει διάκριση μεταξύ έκθεσης ανάπτυξης και επανέκθεσης (εφ' όσον βέβαια υπάρχει η τελευταία) και όπου βέβαια δεν υπάρχει καμία τέτοια πρόθεση εκ μέρους του συνθέτη; Κατά παρεμφερή λογική πώς θα μπορούσαν να αξιολογηθούν τα έργα του Ξενάκη της δεκαετίας του '50 τα οποία είναι το αποτέλεσμα της

εφαρμογής των νόμων των πιθανοτήτων και τα καθολικά σειραϊκά και αλεατορικά έργα της ίδιας περιόδου, όπου, λόγω ακριβώς της επιβολής εξωτερικών και εξωμουσικών μοντέλων ελέγχου του μουσικού υλικού (μαθηματικής ή φιλοσοφικής προέλευσης), η σχέση του μέρους με το όλο – στην περίπτωση αυτής της μουσικής – δεν είναι δυνατόν να κριθεί σε αναφορά προς μια αρχική ιδέα εντός του έργου (ωραία ή όχι), αλλά μόνο σε αναφορά προς μια εξωμουσική, μη μουσική δηλαδή αρχική ιδέα;

Ο Schönberg στο προαναφερθέν κείμενό του φαίνεται ν' απαντά εν μέρει στα παραπάνω ερωτήματα, ισχυριζόμενος λίγο-πολύ ότι οι αρχές που καθορίζουν την αξία των έργων τέχνης καθώς και οι νόμοι που διέπουν τις διαδικασίες της σύνθεσης συνιστούν ποιότητες διαχρονικές και αναλλοίωτες καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης της μουσικής τέχνης: «Εάν πράγματι έχετε κατανοήσει [γράφει] τους νόμους που διέπουν την παλιά τέχνη και μπορείτε να τους εφαρμόσετε όπως πρέπει, τότε δεν έχετε ανάγκη από τίποτε άλλο, από καμιά νέα διδασκαλία. Γι' αυτούς που γνωρίζουν το βάθος των πραγμάτων, ένα κομμάτι, μια ιδέα, μια αφήγηση, τοποθετούνται στη θέση τους με τον ίδιο τρόπο ανεξάρτητα από την εποχή. Αυτό που κάποτε συνιστούσε μια ανακάλυψη παραμένει ακόμα ανακάλυψη. Η λογική του δεν έχει αλλάξει, η ομορφιά του παραμένει και μόνο οι μορφές ανανεώνονται σε σχέση με τις απαιτήσεις της ιδέας και τις εκδοχές της παρουσίασης που εξαρτώνται από την πρώτη έμπνευση» και καταλήγει λέγοντας ότι για τον καθηγητή της σύνθεσης «τα προβλήματα που αντιμετωπίζει είναι σε κάθε εποχή τα ίδια» (Schoenberg 1977:287-88, ελληνική απόδοση του γράφοντος).

Βέβαια, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η διατύπωση των παραπάνω προτάσεων γίνεται το 1929, δηλαδή πολύ πριν την εμφάνιση των ριζοσπαστικών κινήματων των δεκαετιών '50 και '60 και από ένα συνθέτη του οποίου το μουσικό και ιδεολογικό υπόβαθρο ήταν σαφώς προσκολλημένο στα ιδεώδη της μεγάλης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Όμως η φράση «Η λογική του δεν έχει αλλάξει, η ομορφιά του παραμένει και μόνο οι μορφές ανανεώνονται σε σχέση με τις απαιτήσεις της ιδέας» αποτελεί σημαντικό σημείο αναφοράς και σύνδεσης του παλιού με το νέο, τόσο ως προς τις δυνατότητες της κριτικής αντιμετώπισης του εκάστοτε μουσικού έργου



όσο και ως προς τις δυνατότητες διατύπωσης συγκεκριμένων θέσεων που θα αφορούσαν στη διδασκαλία της σύνθεσης. Υπό αυτή την οπτική, ακόμη και στην περίπτωση έργων όπως των προαναφερθέντων όπου η αρχική ιδέα δεν είναι ένα μουσικό θέμα (όπως αυτό νοείται στην τονική, ακόμα και στη δωδεκαφθογγική μουσική), αλλά μια εξωμουσική ιδέα, η οποία πραγματοποιείται τελικά, σταδιακά, εντός του έργου κατά μουσικό τρόπο (μεταφράζεται δηλαδή σε μουσικά σύμβολα) και όπου η σχέση μορφής-περιεχομένου είτε δεν είναι άμεσα ορατή, είτε λαμβάνει νέα διάσταση. Ακόμα λοιπόν και σ' αυτή την περίπτωση υπάρχει η δυνατότητα αναγνώρισης του πραγματικού έργου τέχνης και του πνευματικού του περιεχομένου. Όμως, για τη σύλληψη και κατανόηση του τελευταίου χρειάζεται, τόσο από τον ακροατή όσο και από τον ειδικό, όχι μόνο προδιάθεση, αλλά και ταλέντο, γιατί, όπως λέει και ο Goethe: «την ύλη τη βλέπει ο καθένας ενώπιόν του, η μορφή είναι μυστικό για τους περισσότερους, ενώ το περιεχόμενο το βρίσκει μόνο εκείνος που έχει κάποια σχέση με αυτό» (Ratz 1987:7).

## Βιβλιογραφία

- Hanslick, Eduard (2003) *Για το ωραίο στη μουσική*. Μετάφραση-επίμετρο Μάρκος Τσέτσος. Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.
- Ratz, Erwin (1987) *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία. Σύστημα λειτουργικής μορφολογίας. Οι μορφολογικές αρχές που διέπουν τις Ενβανσιόν και τις φούγκες του J. S. Bach και η σημασία τους για τη συνθετική τεχνική του Beethoven*. Μετάφραση Κ. Νάσος. Αθήνα: Κ. Νάσος.
- Schönberg, Arnold (1977) *Le style et l'idée. Écrits reunis par Leonard Stein*. Μετάφραση Christiane de Lisle. Paris: Buchet/Chastel.
- Pleasant, Henry (μετ.) (1988) *Schumann on Music. A selection from the writings. Translated and edited*. New York: Dover Publications.

## Περίληψη

Στο κείμενο αυτό γίνεται μια προσπάθεια διαύγασης των διαδικασιών της σύνθεσης με αφετηρία τη διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, όπως αυτή εκδηλώνεται μέσα από κείμενα φιλοσόφων και αισθητικών της μουσικής αλλά και μέσα από τα κείμενα των ιδίων των συνθετών. Ο αυξανόμενος βαθμός ασάφειας μεταξύ των ορίων μορφής και περιεχομένου, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, εγείρει μία σειρά από σκέψεις, τόσο ως προς την επανεξέταση των όρων αυτών καθαυτών, όσο και του τρόπου με τον οποίο πρέπει να διδάσκεται η σύνθεση.

## Νίκος Μαλιάρας

### «Βασιλική προστάζει». Ένα χαμένο τραγούδι του Μανώλη Καλομοίρη και η προσπάθεια αποκατάστασής του

#### 1. Εισαγωγικά

Η ενασχόληση του Μανώλη Καλομοίρη με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι είναι ένα θέμα που άρχισε να μας απασχολεί εδώ και αρκετά χρόνια, από τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Καρπός της εργασίας αυτής είναι μια σχετική μονογραφία που δημοσιεύτηκε στις αρχές του 2002,<sup>1</sup> κι ελπίζουμε πως συνεισέφερε κατά ένα μικρό μέρος στην καλύτερη κατανόηση της μουσικής του μεγάλου μας συνθέτη αλλά και της ελληνικής μουσικής γενικότερα.

Η μονογραφία αυτή άφησε τότε μια εκκρεμότητα που αφορά σε ένα χαμένο τραγούδι του Καλομοίρη με τον τίτλο «Βασιλική προστάζει», η άρση της οποίας αποτελεί το θέμα της παρούσας εργασίας,<sup>2</sup> όπου θα παρουσιαστεί η πορεία, η διαδικασία και τα αποτελέσματα της έρευνας που οδήγησαν στην πρόταση αποκατάστασης του χαμένου αυτού τραγουδιού.

#### 2. Οι στίχοι του τραγουδιού και το ιστορικό γεγονός

Το τραγούδι αυτό αναφέρεται στον κατάλογο έργων του Καλομοίρη που συνέταξε ο Φοίβος Ανωγειανάκης, στην κατηγορία των εναρμονίσεων δημοτικών τραγουδιών για μια φωνή και ορχήστρα, με την ένδειξη ότι δεν έχει εκδοθεί.<sup>3</sup> Κατά τη διάρκεια της έρευνας για την

---

<sup>1</sup> Μαλιάρας 2001.

<sup>2</sup> Μαλιάρας 2001:62-63.

<sup>3</sup> Ανωγειανάκης 1964:17. Πρβλ. Anoyanakis 1985:14. Όπως είναι ίσως γνωστό, ο Καλομοίρης είχε κληροδοτήσει τα δικαιώματα χρήσης μέρους των

προαναφερθείσα μονογραφία δεν εντοπίστηκε το έργο αυτό στο αρχείο του Συλλόγου Καλομοίρη, αλλά ούτε και στο σπίτι του στο Παλαιό Φάληρο. Με υπόδειξη όμως της γραμματέως του Συλλόγου, κας Μυρτώς Οικονομίδου, εντοπίστηκαν στο Σύλλογο τα μέρη (πάρτες των μουσικών της ορχήστρας), που είχαν σωθεί, γραμμένα από χέρι αντιγραφέα.<sup>4</sup> Επομένως, το έργο δεν μπορεί να καταταγεί στα χαμένα. Λείπει όμως το κυριότερο, δηλαδή το μέρος του τραγουδιστή. Έτσι, η μεν αποκατάσταση της παρτιτούρας της ορχήστρας είναι δυνατή, η πλήρης όμως αποκατάσταση του τραγουδιού, με δεδομένη την απουσία της φωνής του τραγουδιστή και των στίχων, είναι αδύνατη, αν δεν προηγηθεί ενδελεχής έρευνα. Ωστόσο, η αποκατάσταση της παρτιτούρας, έστω και χωρίς τη φωνή του τραγουδιστή, σκιαγραφεί ένα μελωδικό περίγραμμα και μπορεί να δώσει μια ιδέα, για το πώς περίπου θα πρέπει να ήταν η χαμένη μελωδία του τραγουδιού (βλ. παρακάτω).

Τίθεται το ερώτημα, αν το τραγούδι αυτό βασίζεται σε γνήσια δημοτική μελωδία ή αν ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε μόνο τους δημοτικούς στίχους, όπως έκανε συχνά σε άλλα έργα του (βλ. περί αυτού και παρακάτω). Ο μόνος τρόπος για να γίνει αυτό είναι να ανακαλυφθεί αν υπάρχει κάποιο τραγούδι με παρόμοιους στίχους ή περιεχόμενο (δηλ. να περιέχει τον στίχο «Βασιλική προστάζει» ή κάτι ανάλογο), ώστε να διερευνηθεί μετά η μελωδία του σε σχέση με τη μελωδία του Καλομοίρη.

---

έργων του στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Για τη διαδικασία αυτή συντάχθηκε μετά το θάνατο του Καλομοίρη από την κόρη του Κρινώ σε συνεργασία με στελέχη της ΚΟΑ χειρόγραφος κατάλογος έργων, για να καθοριστούν ποια ακριβώς ήταν τα έργα που θα «παραδίδονταν» στην ΚΟΑ. Ο Κατάλογος, που φυλάσσεται στο σπίτι του Καλομοίρη στο Παλαιό Φάληρο, περιέχει το εν λόγω τραγούδι (με αριθμό 10) με την ένδειξη «χαμένο».

<sup>4</sup> Στο Νέο Κατάλογο έργων του Καλομοίρη, που εκδόθηκε από τον Φίλιππο Τσαλαχούρη το 2003, μεταφέρεται η ένδειξη του Καταλόγου Ανωγειανάκη, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η αναφορά στη δική μας μελέτη, ούτε και η ανακάλυψη, ότι στο Αρχείο Καλομοίρη σώζονταν οι πάρτες ορχήστρας του έργου.

Στο σημείο αυτό την έρευνα γονιμοποιεί μια διαπίστωση. Στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, που ιδρύθηκε, όπως είναι γνωστό, το 1930 από τη Μέλπω Μερλιέ και λειτουργεί μέχρι σήμερα, υποδείχτηκαν στο συγγραφέα μερικές καταγραφές δημοτικών τραγουδιών στο πεντάγραμμο από το χέρι του Μανώλη Καλομοίρη. Η Μερλιέ, η οποία είχε ξεκινήσει το 1930 τις ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών από διάφορα μέρη της Ελλάδας, είχε καλέσει στη διάρκεια των επόμενων χρόνων αρκετούς γνωστούς συνθέτες (μεταξύ αυτών και τους Καλομοίρη και Σκαλκώτα) και τους είχε ζητήσει να της μεταγράψουν τα τραγούδια από τις ηχογραφήσεις στο πεντάγραμμο. Ο Καλομοίρης πράγματι μετέγραψε πέντε τραγούδια σε ένα τετράδιο, το οποίο σώζεται ακόμη με το γραφικό χαρακτήρα του στο Αρχείο Μερλιέ. Κανένα όμως από τα τραγούδια αυτά δεν τα επεξεργάστηκε είτε αυτόνομα είτε σε κάποιο άλλο από τα έργα του.

Έτσι, η συνεργασία του Καλομοίρη με τη Μερλιέ φαίνεται ότι σταμάτησε εκεί. Ο μουσικός θησαυρός όμως που διέσωσε η Μερλιέ βοήθησε, έστω και έμμεσα, στην έρευνα σχετικά με το τραγούδι του Καλομοίρη. Σε ψηφιακό δίσκο που έχει κυκλοφορήσει το Αρχείο<sup>5</sup> περιέχονται περίπου είκοσι ηπειρώτικα τραγούδια από εκείνες τις ηχογραφήσεις της Μερλιέ του 1930.<sup>6</sup> Πρόκειται για ηχοηψίες με τον ηπειρώτη τραγουδιστή και κλαριτζή της εποχής εκείνης, Νίκο Τζάρα, και το συγκρότημά του. Μεταξύ των τραγουδιών που περιέχονται στο δίσκο υπάρχει και ένα που περιέχει τον επίμαχο στίχο, «Βασιλική προστάζει», όχι ως τίτλο, αλλά ως ενδιάμεσο στίχο. Πρόκειται για ένα δημοτικό τραγούδι που αναφέρεται στον Αλή-Πασά και την πιο ευνοούμενη από τις συζύγους του, τη θρυλική Κυρά-Βασιλική, και σχετιζόταν με ένα πραγματικό ιστορικό γεγονός.

Το ιστορικό γεγονός αυτό συνέβη τον Ιούλιο (ή Αύγουστο) του 1820 και ήταν το εξής: ο Αλή Πασάς, από τους ικανότερους τοπι-

---

<sup>5</sup> Δραγούμης & Μπενέκος & Μωραΐτης 2000.

<sup>6</sup> Ο ψηφιακός δίσκος προσφέρθηκε ευγενώς στο συγγραφέα από τον τωρινό διευθυντή του Αρχείου, κ. Μάρκο Δραγούμη.

κούς άρχοντες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, είχε επεκτείνει την κυριαρχία του και σε άλλα βιλαέτια εκτός από αυτά που του είχαν ανατεθεί από το Σουλτάνο Μαχμούτ, και ήταν φανερό ότι επεδίωκε την ανεξαρτησία του από την Υψηλή Πύλη και τη δημιουργία ανεξάρτητου κράτους. Οι ενέργειές του φυσικά δεν άρεσαν στο Σουλτάνο, ο οποίος έστειλε εναντίον του τον Ισμαήλ-Πασά με στρατό. Ο Ισμαήλ πολιόρκησε τα Γιάννενα, την έδρα του Αλή, και τότε ο τελευταίος έδωσε εντολή να πυρποληθεί η πόλη για να μπορεί εκείνος να έχει καλύτερη ορατότητα των κινήσεων του εχθρού.<sup>7</sup> Κατά την παράδοση, την εντολή για την πυρπόληση δεν έδωσε ο Αλής αλλά η Βασιλική, που, όπως πιστευόταν, τον είχε υπό την άμεση επήρειά της, λόγω της μεγάλης αγάπης που της είχε ο Πασάς.

Ποιά μπορεί να είναι η σχέση του τραγουδιού αυτού με το χαμένο έργο του Καλομοίρη, που φέρει ως τίτλο τον εν λόγω στίχο; Μήπως, εκτός των τραγουδιών που μετέγραψε ο Καλομοίρης, η Μερλιέ του είχε δείξει και άλλα, από την ίδια εκείνη σειρά των ηχογραφήσεων, τα οποία ο συνθέτης δεν μετέγραψε αλλά πάντως διατήρησε στη μνήμη του; Και μήπως αυτό ακριβώς το τραγούδι είναι η βάση σύνθεσης του χαμένου έργου του; Δυστυχώς, η έρευνα μας υποχρεώνει να απορρίψουμε αυτήν την ιδέα. Διότι, η μελωδία του τραγουδιού, όπως ακούγεται στο δίσκο του Τζάρα, δεν μπορεί με κανένα τρόπο να συνδυαστεί με την αποκατασταθείσα παρτιτούρα του Καλομοίρη.

Παρ' όλα αυτά, η περαιτέρω μελέτη του τραγουδιού είναι χρήσιμη ως προς άλλες παραμέτρους του. Αν καταστεί δυνατόν, μέσω των στίχων, να εντοπιστούν διαφορετικές παραλλαγές του τραγουδιού, τότε μπορούμε να αναζητήσουμε τις μελωδίες τους για να εξετάσουμε αν κάποιες από αυτές χρησιμοποίησε ο συνθέτης.

Τα λόγια του τραγουδιού, όπως μεταφέρθηκαν στην ηχογράφιση της Μερλιέ και στο CD ήταν:

---

<sup>7</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος 1993:142-43. Πρβλ. ένθετο στο δίσκο με τις ηχογραφήσεις της κομπανίας του Τζάρα: Δραγούμης & Μπενέκος & Μωραΐτης 2000.

*Φιρμάνι από την Πόλη κι από το Βασιλιά  
Βάλτε φωτιά στα τόπια, κάψτε τα Γιάννινα  
Βασιλική προστάζει, Βεζύρ - Αλή Πασά  
Βάλε φωτιά στα τόπια, κάψε τα Γιάννινα*

Αμέσως αντιλαμβανόμαστε ότι ο δεύτερος στίχος και ο τέταρτος σχεδόν συμπίπτουν, πράγμα πολύ ασυνήθιστο σε δημοτικό τραγούδι. Όπως είναι γνωστό από το ιστορικό γεγονός, το φιρμάνι που ήρθε από την Πόλη, του Σουλτάνου δηλαδή, δεν έλεγε να κάψουν τα Γιάννενα, αλλά να σταλεί στρατός κατά του Αλή Πασά. Την εντολή να καούν τα Γιάννενα έδωσε ο Αλής, ή, κατά το θρύλο, η ευνοούμενή του Κυρά-Βασιλική: άρα η σωστή θέση του στίχου «βάλτε φωτιά στα τόπια» είναι μετά την αναφορά του ονόματός της. Όμως, τότε, ποιός είναι ο σωστός δεύτερος στίχος; Η έρευνά μας στις γνωστές στον Καλομοίρη συλλογές δημοτικών τραγουδιών δεν απέδωσε. Υπάρχει όμως μια δημοσιευμένη εκδοχή των στίχων του τραγουδιού,<sup>8</sup> που ταυτίζεται ως προς τον τρίτο και τέταρτο στίχο, δηλαδή ως προς την αναφορά στη Βασιλική, όχι όμως και ως προς τους δύο πρώτους. Η εκδοχή αυτή λέει:

*Μια προσταγή μεγάλη προστάζει ο βασιλιάς  
Να σηκωθεί η αρμάδα κι ο Καπετάν πασάς  
Βασιλική προστάζει, Βεζύρ- Αλή Πασά  
Βάλτε φωτιά στα τόπια, κάψτε τα Γιάννινα*

Αυτοί οι δύο πρώτοι στίχοι δείχνουν ορθότεροι λογικά και πιο κοντά στην ιστορική πραγματικότητα. Όμως, παρ' όλο που στην προαναφερθείσα εκδοχή συνδέονται με τους στίχους της Κυρά-Βασιλικής, εν τούτοις η αρχική τους προέλευση είναι από ένα άλλο τραγούδι, που έχει την αφορμή δημιουργίας του ένα άλλο προγενέστερο κατά 40 περίπου χρόνια ιστορικό γεγονός, την έξοδο του Λάμπρου Κατσώνη στο Αιγαίο στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, με ρωσικά χρήματα και υποστήριξη, για να υποκινήσει επανάσταση των Ελλήνων κατά των Τούρκων και να δημιουργήσει έτσι αντιπερισπασμό

---

<sup>8</sup> Από τον Μιχ. Περάνθη. Αναδημοσιευμένο στο Δημητρακόπουλος 1993:142-43.

υπέρ των Ρώσων. Εναντίον του Κατσώνη, όπως είναι γνωστό, ο Σουλτάνος έστειλε στόλο. Άρα, ο στίχος με τον Καπετάν Πασά και την αρμάδα ταιριάζει εδώ. Δεν ταιριάζει όμως στα Γιάννενα, που δεν είναι παραθαλάσσια πόλη, και δεν μπορούσε φυσικά να δεχτεί τον τουρκικό στόλο. Όμως, μη υπαρχούσης άλλης εκδοχής, δεχόμαστε ότι συμβαίνει κι εδώ αυτό που συμβαίνει πολύ συχνά, η μεταφορά δηλαδή αποσπάσματος ενός τραγουδιού σε μιαν άλλη περιοχή και η μερική προσαρμογή των στίχων προς ένα άλλο ιστορικό γεγονός. Έτσι, στην έρευνά μας, κρατάμε από το δεύτερο αυτό τραγούδι τον δεύτερο στίχο· ο πρώτος μπορεί να είναι είτε το φιρμάνι είτε η προσταγή, μια και αυτά τα δύο είναι ουσιαστικά ταυτόσημα. Έτσι, προκύπτει η εξής εκδοχή ως λόγια του τραγουδιού:

*Φιρμάνι από την Πόλη κι από το Βασιλιά  
ή  
Μια προσταγή μεγάλη προστάζει ο βασιλιάς  
Να σηκωθεί η αρμάδα κι ο Καπετάν πασάς  
Βασιλική προστάζει, Βεζύρ- Αλή Πασά  
Βάλτε φωτιά στα τόπια, κάψε τα Γιάννενα*

### 3. Η μελωδία

Αφού εντοπίστηκαν οι γνήσιοι δημοτικοί στίχοι που έχουν σχέση με το αναζητούμενο τραγούδι του Καλομοίρη, σειρά έχει τώρα να αναζητηθούν οι διάφορες μελωδικές εκδοχές του, ώστε να διαπιστωθεί αν κάποια από αυτές ταιριάζει με τη μελωδία που προκύπτει από την αποκατασταθείσα παρτιτούρα του έργου. Όπως προαναφέραμε, από τη μελέτη μας για τα δημοτικά τραγούδια γενικά προέκυψε ότι ο Καλομοίρης, ανάλογα με την περίοδο της ζωής του αλλά και με τις γενικότερες απόψεις του, χειρίστηκε με διάφορους τρόπους τόσο το δημοτικό στίχο όσο και τη δημοτική μουσική. Άλλοτε χρησιμοποιούσε μόνο τους στίχους των δημοτικών τραγουδιών και συνέθετε δική του μουσική, που να πλησιάζει βέβαια στο γενικότερο ύφος του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Άλλοτε πάλι έπαιρνε μαζί στίχο και μελωδία και προσάρμοζε δικές του επεξεργασίες για πιάνο ή για ορχήστρα, που συχνά έφταναν σε πολύ υψηλό βαθμό ανεξαρτησίας.



Αν δεχθούμε ότι το τραγούδι ανήκει στην πρώτη περίπτωση, ότι δηλαδή ο Καλομοίρης πήρε μόνο το δημοτικό στίχο και συνέθεσε δική του μουσική, η λύση του μυστηρίου θα ήταν πιο εύκολη, αλλά δεν θα έδινε αξιόπιστο αποτέλεσμα, μια και δεν θα ξέραμε ακριβώς ποια μελωδία έδωσε στον τραγουδιστή. Από την άλλη πλευρά, η έρευνα με σκοπό να εντοπιστεί σε κάποια υπαρκτή και γνωστή στον Καλομοίρη συλλογή δημοτικών τραγουδιών μια μελωδία, που να ταυτίζεται ή να πλησιάζει προς εκείνη που απέρρευε από την παρτιτούρα της ορχήστρας ή κάποια που να ταίριαζε με αυτήν, και να είναι φυσικά συνδυασμένη με τα αντίστοιχα λόγια, έδωσε στην αρχή πολύ αμφίβολα αποτελέσματα. Σε συλλογές που γνωρίζουμε ότι ήταν γνωστές στον Καλομοίρη και από τις οποίες άντλησε και άλλα δημοτικά τραγούδια που επεξεργάστηκε, αλλά και σε πολλές άλλες δημοσιευμένες συλλογές, δεν εντοπίζεται το τραγούδι αυτό ως μελωδία.

Παρ' όλα αυτά, στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών (Αρχειό Μερλιέ) τέθηκαν στη διάθεσή μας τα Ευρετήρια των δημοτικών τραγουδιών του αρχείου που ο Διευθυντής του, κ. Μάρκος Δραγούμης, έχει δημιουργήσει, όπου εντοπίζεται ένα τραγούδι που είχε τον τίτλο *Μια προσταγή μεγάλη*, όπως δηλαδή παραδινόταν το τραγούδι του Κατσώνη, που είδαμε να συσχετίζεται αργότερα με τον Αλή Πασά. Το τραγούδι αυτό είχε δημοσιευτεί ως στίχοι και ως μουσική από τον Ανδρέα Τσικνόπουλο το 1896 σε βυζαντινή σημειογραφία και είχε μεταγραφεί στο πεντάγραμμο στο Αρχείο Μερλιέ από τη Δέσποινα Μαζαράκη (μεταγραφή που παραμένει αδημοσίευτη). Ο τίτλος του τραγουδιού στη δημοσίευση Τσικνόπουλου ήταν «Οι Αρβανίτες και τ' Ανάπλι» και ξεκινούσε ακριβώς έτσι:

*Μια προσταγή μεγάλη προστάζει ο βασιλιάς*

*Να κατεβεί [αντί σηκωθεί] η αρμάδα κι ο Καπετάν πασάς*

Είναι φανερό ότι πρόκειται για τους ίδιους στίχους. Όμως, όπως φαίνεται από το υπόλοιπο κείμενο, το τραγούδι δεν αναφέρεται ούτε στον Κατσώνη ούτε στα Γιάννινα, αλλά σε τρίτο ιστορικό γεγονός, που έχει σχέση με το Ναύπλιο και την Ελληνική Επανάσταση.

Και τα λόγια του, μετά από τους δύο πρώτους στίχους, είναι φυσικά διαφορετικά.<sup>9</sup> Εκείνο όμως που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι ότι η μελωδία του τραγουδιού, όπως την έχει καταγράψει η Μαζαράκη, μοιάζει αρκετά με τη μελωδία που προκύπτει από την ενορχήστρωση του Καλομοίρη.

Η διαπίστωση αυτή είναι σημαντική. Έχουμε στη διάθεσή μας μια μελωδία που αποδεικνύει ότι ο Καλομοίρης δεν δημιούργησε εκ του μηδενός μια δική του δημοτικοφανή μελωδία, αλλά στηρίχθηκε, όπως στις περισσότερες άλλωστε περιπτώσεις, σε ένα υπαρκτό δημοτικό τραγούδι, το οποίο με κάποιο τρόπο του έγινε γνωστό. Και τα λόγια της δημοτικής αυτής μελωδίας μπορούν (με βάση όσα σημειώσαμε παραπάνω για το δημοτικό στίχο) να συσχετιστούν με τα λόγια του τραγουδιού της Βασιλικής. Ωστόσο, η προσαρμογή της μελωδίας της μεταγραφής Μαζαράκη στην παρτιτούρα του Καλομοίρη δεν ικανοποιεί, διότι το δεύτερο μέρος της είναι πολύ διαφορετικό και έτσι θα προέκυπτε μια σύνθεση του Καλομοίρη, στην οποία το πρώτο μέρος της μελωδίας είναι δανεισμένο σχεδόν κατά λέξη από μια συλλογή και το δεύτερο διαφοροποιημένο σε μεγάλο βαθμό. Κάτι τέτοιο δεν θα συμφωνούσε με τους γνωστούς μέχρι τώρα τρόπους χειρισμού του δημοτικού τραγουδιού από τον Καλομοίρη.

#### 4. Η Συλλογή Παπασπυρόπουλου

Το τελευταίο στάδιο της έρευνάς μας αποδείχθηκε πιο τελεσφόρο. Στην προσπάθειά μας να βρούμε μιαν ακόμα καταγραμμένη εκδοχή του τραγουδιού, που να μπορεί όμως να προσαρμοστεί πληρέστερα προς την καλομοιρική παρτιτούρα, διερευνήσαμε και το Μουσικό Τμήμα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας με τη βοή-

---

<sup>9</sup> Στο ίδιο ιστορικό γεγονός (του Ναυπλίου) αναφέρεται και το τραγούδι που δημοσιεύεται υπό τον αριθμό 212 της Συλλογής του Παχτίκου 1905:317-18.

θεια του βυζαντινομουσικολόγου κ. Ευσταθίου Μακρή, ο οποίος εργαζόταν εκεί.

Στο Αρχείο της Ακαδημίας, στο οποίο θήτευσε επί μακρόν, όπως γνωρίζουμε, και ο αείμνηστος Αμαργιανάκης, μεταξύ των πολλών καταγεγραμμένων εκδοχών του τραγουδιού, οι οποίες δεν δίνουν λύση καλύτερη από εκείνη της μεταγραφής Μαζαράκη, υπάρχει η επεξεργασία δύο δημοτικών τραγουδιών με συνοδεία πιάνου από τον βαρύτονο Θεόδωρο Παπασπυρόπουλο, που βρίσκονται πολύ κοντά στη μελωδία που απορρέει από την παρτιτούρα του Καλομοίρη, σε σημείο που να μπορούμε να υποστηρίξουμε βάσιμα ότι αυτή ήταν η πηγή του. Το γεγονός αυτό μας έδωσε το έναυσμα για την περαιτέρω διερεύνηση του θέματος, που ακολουθεί.

Ο Θεόδωρος Παπασπυρόπουλος, βαρύτονος, μουσικολογράφος και συνθέτης (μέλος της ΕΕΜ)<sup>10</sup> γεννήθηκε το 1897 και πέθανε περί το 1970. Ασχολήθηκε με αρκετή συνέπεια με τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών από όλη την Ελλάδα, πολλά από τα οποία εξέδωσε σε διάφορες συλλογές, με διαφορετικές κάθε φορά προδιαγραφές. Ορισμένα (λίγα) άλλα από τα τραγούδια αυτά τα εξέδωσε σε μονοφωνικές καταγραφές (χωρίς πάντως αυστηρές εθνομουσικολογικές απαιτήσεις).<sup>11</sup> Πολύ περισσότερα (άνω των 100) τα επεξεργάστηκε με συνοδεία πιάνου και τα εξέδωσε σε τεύχη [στη σειρά *Εθνικά Λάβαρα*].<sup>12</sup> Σε πολλά από τα τραγούδια που εκδίδει, αναφέρει ότι οι διασκευές έγιναν για να μεταδοθούν τα τραγούδια στο ραδιόφω-

---

<sup>10</sup> Βλ. Καλογερόπουλος 1998.

<sup>11</sup> Κάποιες από αυτές περιέχονται στο Παπασπυρόπουλος 1949, όπου περιέχονται και άλλα τραγούδια, με προορισμό τη χρήση τους σε σχολεία.

<sup>12</sup> Οι εκδόσεις είναι οι εξής: Παπασπυρόπουλος 1933;β (8 τραγούδια)· Παπασπυρόπουλος 1931. Στις πρώτες σελίδες της έκδοσης αυτής έχουν συμπεριληφθεί επιστολές σημαντικών προσώπων της εποχής, με σχόλια επαινετικά για τη συλλεκτική και εκδοτική πρωτοβουλία του Παπασπυρόπουλου [από τους Διονύσιο Λαυράγκα, και Γεώργιο Παπανδρέου, μεταξύ άλλων. Μια εκ των επιστολών έχει αποστολέα τον Καλομοίρη (!), και ημερομηνία 19 Δεκεμβρίου 1930]· Παπασπυρόπουλος 1933· Παπασπυρόπουλος 1933;α (11 τραγούδια)· Παπασπυρόπουλος 1948.

νο ή για να ηχογραφηθούν σε δίσκους,<sup>13</sup> πράγμα στο οποίο φαίνεται ότι ο Παπασπυρόπουλος έδειχνε μεγάλη δραστηριότητα και ασχολιόταν συστηματικά. Για τις ηχογραφήσεις αυτές ο Παπασπυρόπουλος ανέθετε, όπως φαίνεται, σε έλληνες συνθέτες να εκπονήσουν ενορχηστρώσεις της συνοδείας. Στα πλαίσια αυτά συνεργάστηκε και με το Νίκο Σκαλκώτα, την περίοδο που ο τελευταίος βρισκόταν ακόμη στο Βερολίνο. Στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές εκείνης του '30, ο Σκαλκώτας ενορχήστρωσε και διεύθυνε στο Βερολίνο δέκα περίπου δημοτικά τραγούδια, στα οποία τραγουδούσε ο Παπασπυρόπουλος.<sup>14</sup>

Ένα ακόμη σύγγραμμα του Παπασπυρόπουλου (1934) τιτλοφορείται *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν* και στο εξώφυλλό του αναφέρεται ότι πρόκειται για τον πρώτο τόμο ενός ευρύτερου έργου, ο δεύτερος τόμος του οποίου επρόκειτο να περιέχει έκδοση ολόκληρης της συλλογής του με δημοτικά τραγούδια, που αριθμούσε περίπου 500 κομμάτια. Ο δεύτερος τόμος της έκδοσης αυτής φαίνεται ότι δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Όμως, στην έκδοση επεξεργασιών του 1933<sup>15</sup> περιέχεται κατάλογος των δημοτικών τραγουδιών που ο εκδότης ισχυρίζεται ότι κατέχει στη συλλογή του («πίναξ εμφανίων τα άσματα της ανεκδότης συλλογής του κ. Θεοδώρου Παπασπυροπού-

---

<sup>13</sup> Βλ. Παπασπυρόπουλος 1949:οπισθόφυλλο· Παπασπυρόπουλος 1948:εξώφυλλο· Παπασπυρόπουλος 1931:29.

<sup>14</sup> Βλ. Καλογερόπουλος 1998, και τον κατάλογο έργων του Σκαλκώτα που εκπόνησε ο Παπαϊωάννου 2004:2,213 (αφ. έργου 114). Τη στιγμή αυτή δεν είναι δυνατόν να διαπιστωθεί ποια ακριβώς από τα τραγούδια αυτά ενορχήστρωσε ο Σκαλκώτας. Ο κ. Στ. Αρφάνης μου γνωστοποίησε μέρος του ανέκδοτου αρχείου του ελληνικής δισκογραφίας, που περιέχει δίσκους γραμμοφώνου που ηχογραφήθηκαν στο Βερολίνο την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1929, που επιβεβαιώνουν εμμέσως όσα λέγονται παραπάνω, τουλάχιστον σχετικά με τη δραστηριότητα αυτή του Σκαλκώτα, έστω κι αν δεν περιέχονται με βεβαιότητα ηχογραφήσεις του Παπασπυρόπουλου.

<sup>15</sup> Παπασπυρόπουλος 1933:52-55.

λου»). Μεταξύ των τραγουδιών αυτών περιέχεται και ένα με τον τίτλο «Βασιλική προστάζει».<sup>16</sup>

Δεν γνωρίζουμε για τα υπόλοιπα, όμως το τραγούδι αυτό υπήρχε πράγματι στη συλλογή του Παπασπυρόπουλου, αφού είχε ήδη εκδώσει σε μεμονωμένο τεύχος μια επεξεργασία για πιάνο, ήδη από το 1928, με τον τίτλο «Γιάννενα», και με την ένδειξη «διασκευασμένο ειδικώς δια συναυλίας».<sup>17</sup> Τα λόγια του τραγουδιού είναι μόνο δύο στίχοι:

*Βασιλική προστάζει, Βεζύρ- Αλή Πασά*

*Βάλτε φωτιά στα τόπια, κάψτε τα Γιάννινα*

Αργότερα, ο Παπασπυρόπουλος επανεκδίδει το τραγούδι αυτό σε νέα επεξεργασία, εντάσσοντάς το στο τεύχος 10 δημοτικών τραγουδιών, σε επεξεργασία με συνοδεία πιάνου που εκδίδει το 1948. Εδώ, το τραγούδι έχει τίτλο «Βασιλική προστάζει» και χρησιμοποιεί όχι μόνο τους δύο, αλλά και τους τέσσερις δημοτικούς στίχους του τραγουδιού, όπως ακριβώς στην αρχή τους ανασυνθέσαμε:

*Μια προσταγή μεγάλη προστάζει ο βασιλιάς*

*Να σηκωθεί η αρμάδα κι ο Καπετάν πασάς*

*Βασιλική προστάζει, Βεζύρ-Αλή Πασά*

*Βάλτε φωτιά στα τόπια, κάψτε τα Γιάννινα*

Στην προμετωπίδα της έκδοσης αυτής (1948), ο Παπασπυρόπουλος δηλώνει ότι έχει ακούσει το τραγούδι από ένα γέροντα στο Μωριά (τον Γέρω-Κρίβα), πράγμα που σημαίνει ότι δεν το έχει αντλήσει από κάποια δημοσιευμένη συλλογή.

Η βασική διαφορά των δύο αυτών εκδοχών (1928 και 1948) συνίσταται ουσιαστικά στο ότι στην πρώτη έχει παρεμβληθεί ένα ιντερμέτζο με στίχους και μουσική από ένα άλλο τραγούδι για τον Αλή Πασά. Αν αφαιρέσουμε αυτή την παρεμβολή, οι δύο επεξεργασίες του Παπασπυρόπουλου μοιάζουν πολύ μεταξύ τους ως προς τη μελωδία του τραγουδιστή, χωρίς πάντως και να ταυτίζονται.

---

<sup>16</sup> Παπασπυρόπουλος 1933:54, αριθμ. 68 των τραγουδιών που κατηγοριοποιούνται στον ρυθμό των 7/8.

<sup>17</sup> Παπασπυρόπουλος 1928, [αρ. 240].

Η έρευνά μας στο ΚΕΕΛ, με τη βοήθεια του κ. Μακρή προχώρησε ακόμη περισσότερο, ανακαλύπτοντας τα κατάλοιπα του Παπασπυρόπουλου, τα οποία κατατέθηκαν από απογόνους τους εκεί πολύ πρόσφατα, το 2005. Στα κατάλοιπα σώζεται η ανεκτίμητη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του, όπου περιέχονται σε χειρόγραφες παρτιτούρες και σημειώσεις εκατοντάδες τραγούδια, τα περισσότερα σε διάφορες εκδοχές και επεξεργασίες. Μεταξύ αυτών, περιέχεται μόνο μια εκδοχή και το χειρόγραφο του τραγουδιού της «Βασιλικής», η οποία σχεδόν ταυτίζεται ως προς τη μελωδία με την επεξεργασία του 1948. Εκτός από τη «Βασιλική», στα κατάλοιπα βρίσκεται και το τραγούδι «Αλή Πασάς», το οποίο ο Παπασπυρόπουλος χρησιμοποίησε στο παρεμβαλλόμενο «ιντερμέτζο» της επεξεργασίας του 1928.

Παραθέτουμε εδώ τις μελωδίες αυτές, ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να τις συγκρίνει μεταξύ τους. Οι μελωδίες έχουν μεταφερθεί όλες στην ίδια τονικότητα, αυτή που χρησιμοποιεί και ο Καλομοίρης, για ευκολότερη σύγκριση.<sup>18</sup> Επίσης, από τις μελωδίες έχουν αφαιρεθεί ενδιάμεσα, εισαγωγικά, παρεμβαλλόμενα κλπ μέτρα, έχει όμως διατηρηθεί η αρχική αρίθμηση των μέτρων.

---

<sup>18</sup> Πρόκειται για μελωδίες στο χρωματικό τρόπο του Ρε, που μεταφέρεται στο Λα

Εκδοχή 1928 (A)

2 3 4 5 6



Βα - σι - λι - κή - προ - στά - ζει - προ - στά - ζει - βε - ζίρ Α -  
 Βάλ - τε φω - τιά - στα - τό - πια, στα - τό - πια, κά - ψτε τα

7 8 9 10 11



- λή - Πα - σά, Βα - σί - λω - μου - βε - ζίρ Α -  
 Γιάν - νε - να - Βα - σί - λω - μου - κά - ψτε τα

12 13 34



μεσολαβεί τραγουδι  
 "Αλή Πασάς"

λή - Πα - σά, Ντελ - μπε - ντέ - ρι -  
 Γιάν - νε - να -

35 36 37 38



σα Βα - σί - λω, στρώσ' το μπρά - τσο σου - να γεί - ρω. Ντελ - μπε - ντέ - ρι -

39 40 41



σα Βα - σί - λω, στρώσ' το μπρά - τσο σου να γεί - ρω.

## Εκδοχή χειρογράφου (B)

1 Μια προ-στα - γή - με - γά - λη - με - γά - λη προ - στάζ' ο -  
 Να κα - τε - βεί - η Αρ - μά - δα η Αρ - μά - δα κί - ο Γερ' Α -

6 Βα - σι - λιάς, Βα - σι - λω - μου προ - στάζ' ο - Βα -  
 λή - Πα - σάς, Βα - σι - λω - μου κί - ο Γερ' Α - λή -

11 ωχ ο Βα - σι - λιάς, Άι - ντε μά - τιω/μ' ά - ντε φως μου  
 ωχ Α - λή - Πα - σάς,

15 σύ - ρε στο - κα - λό - και - στο γυ - ρι - σμό - σου φως μου

19 πέ - ρα - σ'α - πό - δω, δυο λό - για να - σου - πω  
 21 22





λωδικών οργάνων (κυρίως βιολιά και ψηλά ξύλινα πνευστά), διότι τα υπόλοιπα όργανα έχουν καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Και εδώ διατηρείται η αριθμηση των μέτρων όπως προκύπτει από την παρτιτούρα.<sup>19</sup>

### Εκδοχή Καλομοίρη (Κ)

Ορχηστρική εισαγωγή  
(μ. 1-6)

*mf*

*p*

*p*

*f*

ορχηστρικό ενδιάμεσο  
(μ. 26-29)

τελευταία φορά

*p*

*f*

*f*

*ff*

<sup>19</sup> Ας διευκρινίσουμε ότι δεν πρόκειται ακόμη για τη μελωδία του τραγουδιστή, αλλά για τη μελωδία της ορχήστρας.

## 5. Η προσπάθεια αποκατάστασης

Όπως εύκολα φαίνεται με την πρώτη ματιά, οι μελωδίες που προκύπτουν από το σωζόμενο χειρόγραφο (B), από την επεξεργασία του 1928 (A) και από εκείνη του 1948 (Γ), πλησιάζουν πάρα πολύ στη μελωδία που προκύπτει από την ενορχήστρωση του Καλομοίρη (K), πολύ περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη προέκυψε από την έρευνα στις πιθανές πηγές προέλευσης του έργου. Ωστόσο, καμιά από αυτές δεν ταυτίζεται απόλυτα, ώστε να είναι δυνατόν να προσαρμοστεί αμέσως στην καλομοιρική παρτιτούρα χωρίς τροποποιήσεις. Αν προσπαθούσαμε να κάνουμε κάτι τέτοιο, θα προέκυπτε ένα δύσχηχο αποτέλεσμα. Όμως, αν συνδυαστούν προσεκτικά οι τρεις ή τέσσερις εκδοχές (A, B, Γ και δευτερευόντως Δ), η μελωδία του έργου του Καλομοίρη (K) προκύπτει σχεδόν αβίαστα. Νομίζουμε λοιπόν ότι, από τη σύγκριση και συνδυασμό των διαφόρων εκδοχών του Παπασπυρόπουλου, μπορούμε να ανασυνθέσουμε μια μελωδία που να είναι πολύ κοντά στη μελωδία που χρησιμοποιήθηκε από τον Καλομοίρη για το έργο του.

Θα ακολουθήσουμε την εξής διαδικασία: θα θέτουμε ως βάση της αναζήτησης ένα-ένα μέτρο από τη μελωδία που προκύπτει από την καλομοιρική ενορχήστρωση (δηλ. τη μελωδία K), το οποίο θα συγκρίνουμε με τα αντίστοιχα μέτρα των εκδοχών Παπασπυρόπουλου, ώστε να επιλέγουμε (εξηγώντας και το γιατί) κάθε φορά το μέτρο του A, του B, του Γ ή του Δ που είτε ταυτίζεται μελωδικά είτε ταιριάζει αρμονικά με το K (στην δεύτερη περίπτωση, το μέτρο του K δεν έχει τη μελωδία του τραγουδιού, αλλά τη συνοδεύει αρμονικά). Έτσι, μέτρο προς μέτρο, και επιλέγοντας κάθε φορά το κατάλληλο μέτρο των A, B, Γ ή Δ, θα αποκαθίσταται η μελωδία του τραγουδιού, την οποία θα ονομάσουμε M.<sup>20</sup> Κατόπιν, θα προσπαθήσουμε να προσαρμόσουμε το κείμενο.

---

<sup>20</sup> Στην προσπάθεια ταύτισης που ακολουθεί, κάθε μέτρο σημειώνεται με ένα κεφαλαίο γράμμα, που δηλώνει την εκδοχή από την οποία προέρχεται, και έναν αριθμό, που δηλώνει την πραγματική του θέση μέσα στην εκδοχή. Π.χ. A4 είναι το τέταρτο μέτρο της εκδοχής A. Με τον ίδιο τρόπο

Το τραγούδι χωρίζεται σε δύο μελωδικά τμήματα, που παρουσιάζονται ως εξής:

## Πρώτο τμήμα

- μ. 2-13 της εκδοχής Α (1928)
- μ. 1-12 της εκδοχής Β (χειρόγραφο)
- μ. 6-17 της εκδοχής Γ (1948)

που αντιστοιχούν προς τα μ. 7-17 της εκδοχής Καλομοίρη (Κ)

Αντιστοίχιση και ταύτιση μέτρων-τροποποιήσεις

- Το μ. Κ7 ταυτίζεται με τα μ. Α2, Β1, Γ6, άρα είναι το πρώτο μέτρο της μελωδίας μας, το Μ1.
- Το μ. Κ8 ταιριάζει περισσότερο με το μ. Α3, λόγω των ογδών στις τρεις τελευταίες νότες, άρα αυτό επιλέγουμε στην αποκατάσταση, ως Μ2.
- Το μ. Κ9 ταιριάζει επίσης περισσότερο με το μ. Α4, λόγω των ίδιων αξιών, αλλά ο Καλομοίρης έχει προβεί σε μια τροποποίηση, δίνοντας στις δύο πρώτες νότες την αξία του ογδού και προσθέτοντας μια νότα Μι αμέσως μετά. Αυτή την εκδοχή πρέπει να δεχθούμε ως Μ3 στο έργο Καλομοίρη, διότι αλλιώς η συνήχηση θα είναι διάφωνη.
- Το μ. Κ10, για τους ίδιους λόγους, συνήχησης, νομίζουμε πως ταιριάζει με τα Β4 ή Γ9 (που ταυτίζονται), και μας δίνει το Μ4.
- Το μ. Κ11 δεν δίνει μελωδία, υποδεικνύει όμως το ξεκίνημα του δεύτερου τετραμέτρου της μελωδίας, και ταιριάζει με τα μ. Α6, Β5 ή Γ10, που ταυτίζονται μεταξύ τους, δημιουργώντας έτσι το Μ5.
- Το μ. Κ12 συμπεριφέρεται όπως το μ. Κ8, και για τους ίδιους λόγους που προαναφέραμε επιλέγουμε το μ. Α7 ως Μ6.

---

σημειώνονται και τα μέτρα της μελωδίας Μ, η οποία προκύπτει από την ανάλυση.

- Το μ. K13 ταιριάζει επίσης και με τις τρεις εκδοχές, A8, B7 και Γ12, οι οποίες σχεδόν ταυτίζονται μεταξύ τους. Επιλέγουμε την εκδοχή B7 ή Γ12 ως M7, λόγω του ογδού ως τελευταίας νότας (αντί του τετάρτου που υπάρχει στο A8), το οποίο (όγδοο) νομίζουμε ότι ταιριάζει με τη συνέχιση της φράσης στο επόμενο μέτρο, που γίνεται πάλι με όγδοα.
- Το μ. K14 δεν μας δίνει μελωδία, ταιριάζει όμως ως συνοδεία μόνο με τα B8 και Γ13, διότι, αν επιλέγαμε το A9 θα υποχρεωνόμασταν να επιλέξουμε και τη συνέχειά του, που θα οδηγούσε σε μια δίμετρη φράση, η οποία δεν χωράει στην εκδοχή Καλομοίρη, διότι δημιουργεί ανωμαλία και διαφωνία. Το τσάκισμα «Βασίλω μου», δηλ. στην εκδοχή A, παίρνει μεγαλύτερη έκταση, που δεν ταιριάζει στη συνοδεία Καλομοίρη, ενώ, αντιθέτως, το τσάκισμα, όπως υλοποιείται στις εκδοχές B και Γ ταιριάζει απόλυτα. Άρα επιλέγουμε τα μ. B8 και Γ13 ως M8.
- Το μ. K 15 ταυτίζεται ως νότες με το μ. A11, αλλά για να συμπέσει και ρυθμικά πρέπει το A11 να υποστεί μια μικρή ρυθμική τροποποίηση, μετατρέποντας τις τρεις πρώτες νότες σε όγδοα. Με αυτή την τροποποίηση το τοποθετούμε στη θέση του M9.
- Το μ. K16 ως προς τα μ. A12, B10 και Γ15 συμπεριφέρεται όπως ακριβώς το μ. K9 με τα αντίστοιχά του (βλ. παραπάνω). Έτσι, με τις ίδιες τροποποιήσεις σχηματίζουμε το μ. M10.
- Το μ. K17 είναι το τελευταίο μέτρο του πρώτου τμήματος και συμπίπτει με το A13 ή με τα B12 και Γ17 (πριν από τα οποία έχει παρεμβληθεί ένα άλλο μέτρο). Άρα, από αυτά προκύπτει το M11.

## Δεύτερο τμήμα

- μ. 34-41 της εκδοχής A (1928)
- μ. 13-31 της εκδοχής B (χειρόγραφο)
- μ. 22-31 της εκδοχής Γ (1948)
- μ. 1-8 του τραγουδιού του Αλή Πασά (Δ)

που αντιστοιχούν προς τα μ. 18-25, και που ξαναχρησιμοποιούνται τροποποιημένα στην κατάληξη της εκδοχής Καλομοίρη (Κ), ως μ. 30-39

- Το πρώτο μέτρο του δεύτερου τμήματος, το Κ18, αντιστοιχεί προς το Α34 και το Δ1, τα οποία όμως πρέπει ελαφρά να τροποποιηθούν, αφαιρώντας τα ποικίλματα, ώστε να μη δημιουργηθούν διάφωνες συνηχήσεις. Άρα, δεχόμαστε ως Μ12 τα ως άνω μέτρα, με τη μικρή τροποποίηση, όπως ο Καλομοίρης την διατυπώνει στο Κ18.
- Το μ. Κ19 ταυτίζεται προς τα Β14 και Γ23, τα οποία επιλέγουμε ως Μ13
- Το μ. Κ20 αντιστοιχεί προς το Β 15, με τροποποίηση της τέταρτης νότας, που γίνεται Ρε αντί Ντο δίεση. Έτσι προκύπτει και το Μ14.
- Το μ. Κ21 ταυτίζεται με το Α37 (και Δ4), το οποίο επιλέγουμε ως Μ15.
- Το μ. Κ22 ταυτίζεται σχεδόν (με μικρή ρυθμική τροποποίηση) με το Α38 (και Δ5), το οποίο επιλέγουμε ως Μ16. Σχεδόν ίδια είναι, βέβαια, και τα μ. Β20 και Γ29.
- Απόλυτη ταύτιση υπάρχει μεταξύ του Κ23 και των Α39 και Δ6. Άρα τα επιλέγουμε ως Μ17.
- Το μ. Κ24 δεν μπορεί να ταυτιστεί εκ πρώτης όψεως με κανένα από τα μέτρα των υπολοίπων μελωδιών που βρίσκονται στην αντίστοιχη θέση και ακολουθούν στο σημείο που έχουμε φτάσει. Όμως ταυτίζεται εύκολα με το μ. Γ28 (που βρίσκεται νωρίτερα στη ροή της μελωδίας και δεν το έχουμε ταυτίσει με κάποιο άλλο) και σχεδόν με το αντίστοιχο της εκδοχής Β, το Β19. Εδώ, προφανώς υπάρχει μια αρκετά σημαντικότερη μετατροπή ως προς τις γνωστές σε μας εκδοχές, σε σύγκριση με όσα έχουμε δει μέχρι τώρα, αφού έχει γίνει αλλαγή στη σειρά των μέτρων. Έτσι προκύπτει το Μ18.
- Το μ. Κ25 είναι η κατάληξη της φράσης του δεύτερου τμήματος, που για όλες τις εκδοχές είναι παρόμοια. Μπορεί να ταυτιστεί και με το Α41 (=Δ8) και με το Β22 και με το Γ31. Επιλέγουμε (για λόγους προσαρμογής του κειμένου κυρίως,

βλ. και παρακάτω) τη λύση Β22 και Γ31, τα οποία δίνουν το Μ19.

Στο σημείο αυτό, τα δύο μελωδικά τμήματα του τραγουδιού έχουν ολοκληρωθεί. Με την ολοκλήρωσή τους, μπορούμε να σχηματίσουμε τώρα τη μελωδία Μ για τα δύο μελωδικά τμήματα:

### Μελωδία Μ

1 Πρώτο τμήμα 2 3 4 5  
6 7 8 9  
10 11 Δεύτερο τμήμα 12 13 14  
15 16 17 18 19

Ο Καλομοίρης επαναλαμβάνει τη μελωδία Μ που ανασυστήσαμε όσες φορές του υπαγορεύει το κείμενο, σημειώνοντας σημεία επανάληψης. Στην τελευταία στροφή διακόπτει μετά το πρώτο μελωδικό τμήμα (δηλ. μετά το μέτρο 11) και παραλείπει το δεύτερο, το οποίο αντικαθιστά με την κατάληξη (γίνεται δηλ. αυτό που οι μουσικοί ονομάζουν *salto προς την coda*). Η κατάληξη αυτή βασίζεται φυσικά στο δεύτερο μελωδικό τμήμα, το οποίο όμως εμφανίζεται τώρα αρκετά τροποποιημένο. Ας δούμε πώς προκύπτουν τα μέτρα της κατάληξης αυτής, που αντιστοιχούν στα μ. 30-39 της σύνθεσης του Καλομοίρη:

Τα μ. Κ30, Κ31 και Κ32 συμπίπτουν απόλυτα, ως προς τη μελωδία και την προέλευσή τους, προς τα Κ18, Κ19 και Κ20, για τα οποία μιλήσαμε προηγουμένως. Άρα τα μ. Μ20, Μ21 και Μ22 προκύπτουν ως επαναφορά των Μ12, Μ13 και Μ14.

Το μ. K33 δεν έχει μελωδία, αλλά μόνο ένα ποίκιλμα στο φλάουτο, που όμως δεν μπορεί να ακολουθήσει ως το μέτρο M23 (όμοιο προς το μέτρο M17), το οποίο θα έπρεπε να ακολουθήσει αν η μελωδία συνεχιζόταν σύμφωνα με την πορεία της στα μ. M12-M19. Εδώ, ταιριάζει καλύτερα να τοποθετήσουμε την κατάληξη της φράσης όπως υπάρχει στις εκδοχές Β και Γ, δηλ. να θεωρήσουμε πως η μελωδία συνεχίζεται με ένα μέτρο που ταυτίζεται με τα Β16 ή Γ25, τα οποία μας δίνουν το μ. M23.

Στο υπόλοιπο της κατάληξης, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί ως μ. K34 το ίδιο που χρησιμοποίησε και ως K30, επομένως, το M24 ταυτίζεται με το M20 (αλλά και με το M12). Κατόπιν όμως, ο Καλομοίρης ακολουθεί ως το τέλος του τραγουδιού την εκδοχή Β και Γ, κι έτσι έχουμε:

- K35 = B18 = Γ27 → M25
- K36 = B19 = Γ28 → M26
- K37 = B20 = Γ29 → M27
- K38 = B21 = Γ30 → M28
- K39 = B22 = Γ31 → M29. Στο τελευταίο αυτό μέτρο, ο Καλομοίρης έχει δώσει δύο τονισμένες νότες στην ορχήστρα, μετά την ολοκλήρωση του σόλο του τραγουδιστή.

Το υπόλοιπο λοιπόν της μελωδίας Μ, που ο Καλομοίρης διαμορφώνει για να το χρησιμοποιήσει στην κατάληξη, έχει ως εξής:

Μελωδία Μ, κατάληξη (coda)



## 6. Το κείμενο

Ως προς το κείμενο του τραγουδιού παρατηρούμε τα εξής. Ο Παπασπυρόπουλος χρησιμοποίησε για την εκδοχή του 1928 (Α) μόνο τον τρίτο και τέταρτο στίχο του γνωστού δημοτικού τραγουδιού,



αλλά χρησιμοποίησε και τους τέσσερις στην εκδοχή του 1948 (Γ). Στο χειρόγραφο (Β, που, όπως είδαμε, μελωδικά ταιριάζει σχεδόν απόλυτα προς το Γ) χρησιμοποιεί μόνο τους δύο πρώτους στίχους. Πιστεύουμε πως πρέπει στη μελωδία Μ να προσαρμόσουμε και τους τέσσερις στίχους για λόγους πληρότητας, ταυτίζοντας έτσι το κείμενο της προς αποκατάσταση μελωδίας Μ προς εκείνο της εκδοχής Γ. Έτσι, θα ταυτίζεται και ο τίτλος του τραγουδιού που χρησιμοποιεί ο Παπασπυρόπουλος στην εκδοχή αυτή, προς τον τίτλο που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης, αλλά θα μπορούν να υλοποιηθούν και οι επαναλήψεις που προβλέπει ο Καλομοίρης στην παρτιτούρα του. Το κείμενο αυτό προσαρμόζεται προς το πρώτο μελωδικό τμήμα του τραγουδιού.

Μεγαλύτερο πρόβλημα προκύπτει ως προς το τσάκισμα του τραγουδιού, που αντιστοιχεί στο δεύτερο μελωδικό τμήμα. Κι αυτό, διότι ο Παπασπυρόπουλος, στην εκδοχή Α έχει το κείμενο «ντελμπεντέρισσα Βασίλω...», στην όμοια εκδοχή από το τραγούδι του Αλή Πασά (Δ) δεν έχει καθόλου κείμενο, ενώ στις εκδοχές Β και Γ χρησιμοποιεί κείμενο άλλου τσακίσματος, το «'Αιντε μάτια μου, αιντε φως μου...». Έχουμε λοιπόν δύο τελείως διαφορετικές δυνατότητες. Όμως, με το δεδομένο ότι χρησιμοποιούμε το κείμενο της εκδοχής 1948 για την αποκατάσταση του τραγουδιού, νομίζουμε ότι πρέπει να προτιμήσουμε το κείμενο της εκδοχής του 1948 και για το τσάκισμα.

Εφόσον παρατηρούμε ότι η τελική μορφή του τραγουδιού (ως προς το κείμενο, αλλά και ως προς τα μεγαλύτερα μέρη της μελωδίας) πλησιάζει περισσότερο προς την εκδοχή του 1948, μπορούμε, νομίζουμε, να τολμήσουμε και την χρονολόγηση της επεξεργασίας του δημοτικού αυτού τραγουδιού από τον Καλομοίρη με αρκετά μεγάλη βεβαιότητα περί το 1948 ή και λίγο αργότερα, τοποθετώντας έτσι τη «Βασιλική» στην τελευταία περίοδο της συνθετικής δημιουργίας, και, σε σχέση με τις λοιπές επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών, μετά το «Καρλοβασίτικο», που γράφτηκε το 1943 και

μάλλον λίγο νωρίτερα από το τελευταίο του δημοτικό τραγούδι, την κυπριακή «Μεσαρίτισσα» (1955).<sup>21</sup>

Μετά από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, νομίζουμε ότι μπορούμε να αποκαταστήσουμε την πορεία των γεγονότων της συνεργασίας Καλομοίρη - Παπασπυρόπουλου, όπως είναι το πιθανότερο να έγινε. Ο Παπασπυρόπουλος, όπως είπαμε, αρεσκόταν να συλλέγει δημοτικές μελωδίες γυρίζοντας στην ελληνική επαρχία, και να τις καταγράφει σε τετράδια. Στόχος του ήταν η διατήρηση της μουσικής παράδοσης του τόπου μας· όμως ούτε ο ίδιος (αλλά ούτε και η εποχή του) δεν είχε αυστηρή εθνομουσικολογική συνείδηση: δεν τον ενδιέφερε πρωτίστως η αυθεντική καταγραφή της δημοτικής μελωδίας, αλλά η καταγραφή της με τρόπο που διευκόλυνε τη δημόσια εκτέλεσή της με τα μέσα της δυτικής μουσικής (με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας κ.τ.ό). Έτσι, χρησιμοποίησε το υλικό του κυρίως για να προβαίνει σε επεξεργασίες με συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας, τις οποίες μετά τραγουδούσε ο ίδιος σε συναυλίες ή σε ραδιοφωνικές εκπομπές, ή τις ηχογραφούσε σε δίσκους. Συχνά, το κάθε ένα από αυτά τα τραγούδια τα εκτελούσε και σε διαφορετική εκδοχή της μελωδίας ή της συνοδείας.<sup>22</sup> Όπως προαναφέραμε, έδωσε υλικό και σε άλλους συνθέτες, όπως ο Σκαλκώτας, για να ετοιμάσουν ενορχηστρώσεις, που θα χρησιμοποιούσε σε τέτοιες περιστάσεις. Μία από αυτές τις επεξεργασίες φαίνεται ότι ζήτησε από τον Καλομοίρη, στον οποίο παρέδωσε τη μελωδία που ο ίδιος θα τραγουδούσε σε κάποια συναυλία ή ραδιοφωνική εκπομπή. Έτσι εξηγείται, γιατί ο Καλομοίρης δεν σημείωσε στα χαρτιά του καθόλου φωνή τραγουδιστή· τη φωνή την είχε αυτός που θα εκτελούσε το τραγούδι, δηλαδή ο ίδιος ο Παπασπυρόπουλος. Η μελωδία αυτή, που παρέδωσε στον Καλομοίρη προς επεξεργασία, ήταν βασισμένη στις εκδοχές που είχε στο αρχείο του (1928, χειρόγραφο, 1948 κλπ), χωρίς να ταυτίζε-

---

<sup>21</sup> Βλ. Ανωγειανάκης 1964:25 και Μαλιάρας 2001:59-60 και 62.

<sup>22</sup> Αυτό φαίνεται και από το ίδιο το τραγούδι που σχολιάσαμε, το οποίο, όπως είδαμε, υπάρχει σε αρκετές διαφορετικές εκδοχές, αλλά και με πολλά άλλα από τα τραγούδια του, τα οποία διασώζονται σε χειρόγραφα στα κατάλοιπά του, ή σε εκδόσεις που είχε κάνει.

ται απόλυτα με καμία από αυτές. Αυτή τη μελωδία προσπαθήσαμε στη μελέτη αυτή να αποκαταστήσουμε.

Ακολουθεί η κατά την πρότασή μας αποκατεστημένη μελωδία Μ με το κείμενό της πλέον και με τη συνοδεία της μουσικής του Καλομοίρη σε μεταφορά για πιάνο. Πιστεύουμε ότι με τον τρόπο και τη μέθοδο που ακολουθήσαμε, αποκαταστήσαμε με τη μεγαλύτερη δυνατή πιθανότητα (απόλυτα βέβαιοι δεν μπορούμε να είμαστε, αφού δεν έχει βρεθεί η φωνή του τραγουδιστή), τη μελωδία του χαμένου αυτού έργου του Μανώλη Καλομοίρη. Με τον τρόπο αυτό, της μεταφοράς του μέρους της ορχήστρας στο πιάνο, θα μπορέσει ο αναγνώστης να γνωρίσει το τραγούδι και ο μουσικός να το μελετήσει και να προετοιμάσει μια εκτέλεσή του. Ελπίζουμε ότι σε άλλη ευκαιρία θα καταστεί δυνατή και η δημοσίευση της πλήρους παρτιτούρας του έργου, η οποία βρίσκεται αποκατεστημένη στο αρχείο μας, ώστε να μπορέσει το τραγούδι να εκτελεστεί ξανά στην ολοκληρωμένη μορφή του.

## Βιβλιογραφία

- Anoyanakis, Fivos (1985) *Catalogue of works of Manolis Kalomiris*. Μετάφραση Maria Voelker-Kamarinea. Athens: Manolis Kalomiris Society.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος (1964) *Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη*. Αθήνα.
- Δημητρακόπουλος, Σοφοκλής (1993) *Ιστορία και δημοτικό τραγούδι (325-1945)*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Παρουσία.
- Καλογερόπουλος, Τάσος. (1998) «Παπασπυρόπουλος», s.v. στο *Λεξικό Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Γιαλελλής.
- Δραγούμης, Μάρκος & Μπενέκος, Γρηγόρης & Μωραΐτης, Θανάσης (επιμ.) (2000) *Τραγούδια από τα Γιάννινα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*. 2<sup>η</sup> έκδοση. Ένθετο σε ψηφιακό δίσκο. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών - Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.
- Μαλιάρας, Νίκος (2001) *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*. Μια ιστορική και αναλυτική προσέγγιση. (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις, 1). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. (2004) *Νίκος Σκαλκώτας, 1904-1949. Μια προσπάθεια είσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*. Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας.
- Παπασπυρόπουλος, Θεόδωρος (1949) *Εθνικά Λάβαρα*. Αθήνα.
- \_\_\_\_\_ (1948) 10 δημοτικά τραγούδια από τα διαλεχτά που τραγούδησε ο βαρύτονος Θ. Παπασπυρόπουλος στο ραδιοφωνικό μας σταθμό. Τεύχος δεύτερο. Αθήνα: Ανδρεάδης-Νάκας.
- \_\_\_\_\_ (1934) Ο εθνικισμός εις την μουσικήν. Αθήνα.
- \_\_\_\_\_ (1933) Ελληνικοί χοροί. Άσματα 35. Σειρά δευτέρα. Μεταγραφέντα και εναρμονισθέντα... Αθήνα: I. N. Σιδέρης.
- \_\_\_\_\_ (1931) 32 είδη ελληνικών χορών. Άσματα 46. Σειρά πρώτη. Μεταγραφή, διασκευή και εναρμόνησις [sic] δια τραγούδι, πιάνο, βιολί κτλ. Πρόλογος Θ. Ν. Συναδινού. Αθήνα: I. N. Σιδέρης.
- \_\_\_\_\_ (193;α) [το ακριβές έτος έκδοσης, εντός της δεκαετίας του 1930, είναι άδηλο] Τα τραγούδια του γάμου. Εθνικά Λάβαρα. Αθήνα.
- \_\_\_\_\_ (193;β) [το ακριβές έτος έκδοσης, εντός της δεκαετίας του 1930, είναι άδηλο] Δημοτικά τραγούδια κατάλληλα δια συναυλίας και εκπομπάς ραδιοφώνου. Τεύχος πρώτον. Αθήνα: I. N. Σιδέρης
- \_\_\_\_\_ (1928) Τα Γιάννενα. Δημοτικό τραγούδι, διασκευασμένο ειδικώς δια συναυλίας υπό του βαρυτόνου Θεοδ. Παπασπυροπούλου. Αθήνα: Γαϊτάνος, Κωνσταντινίδης, Σταρρ.
- Παχτίκος, Γεώργιος. (1905) *260 δημώδη ελληνικά άσματα... IV*. Αθήνα: Σακελλαρίου.
- Τσαλαχούρης, Φίλιππος (2003) *Μανώλης Καλομοίρης, 1883-1962. Νέος κατάλογος έργων*. Αθήνα: Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης.

# Βασιλική Προστάζει

Καί.ομοίρης/Πασιπυρόπουλος  
Αποκατάσταση, Νίκος Μαλιάρας (Ιούνιος 2006)

Piano

*f* *ff* *p*

6

Μία προ-στα - γή - με - γά - λη - με - γά - λη  
 Να κα - τε - βει - τη - λρ - μά - θα - λρ - μά - θα  
 Βα - σι - λι - κη - προ - στα - ζει - προ - στα - ζει,  
 βάλ - τε φω - τια - στα - τό - πια, στα - τό - πια,

*p* *mf* *mf*

11

προ - στάζ' ο Βα - σι - λιάζ, Βα - σι - λω - μου προ - στάζ' ο  
 κί'ο Γερ' Α - λη - Πα - σάζ, Βα - σι - λω - μου κί'ο Γερ' Α -  
 βε - ζερ' Α - λη - Πα - σά, Βα - σι - λω - μου βε - ζερ' Α -  
 κά - ψτε τα Γιάν - νε - να Βα - σι - λω - μου κά - ψτε τα

*p* *p* *p*

16 Το τσάκισμα μόνο μετά τον 2ο στίχο

Βα - - - - - σι - - - - - λάζ, - - - - - Λι - ντε μά - τια/μ' - - - - - άι - ντε φως - - - - - μου  
 λή - - - - - Πα - - - - - σάζ, - - - - -  
 λή - - - - - Πα - - - - - σά, - - - - -  
 Γιάν - - - - - νε - - - - - να. - - - - -

Μετά τον 4ο στίχο, στην coda

20

σύ - ρε στο - - - - - κα - - - - - λό στο κα - - - - - λό και στο γυ - - - - - ρι - - - - - σμό σου φως - - - - - μου - - - - -

24 Ξανά, από το μ. 7, στίχοι 3 και 4

πέ - ρα-σ'ά - - - - - πό - - - - - δω, - - - - -

*Coda*

30  
 Λι - ντε μά - τια/μ' ά - ντε φως μου σύ - ρε στο κα - λώ

Pno. *p*

34  
 και στο γυ - ρι - σμό σου φως μου πέ - ρα - σ'α - πό δο, δυο

Pno. *p*

38  
 λώ - για να σου πο

Pno. *ff*

## Περίληψη

Το άρθρο αυτό καταπιάνεται με ένα τραγούδι για φωνή και ορχήστρα του Μανώλη Καλομοίρη που αναφέρεται στον Κατάλογο έργων Καλομοίρη του Φοίβου Ανωγειανάκη, ως χαμένο. Μετά τον εντοπισμό ορχηστρικού υλικού (αλλά όχι και της μελωδίας του τραγουδιστή) για το τραγούδι αυτό στο αρχείο του Συλλόγου Καλομοίρη, ο συγγραφέας ερεύνησε σε πολλά ερευνητικά κέντρα συλλογής δημοτικών τραγουδιών και εντόπισε, μεταξύ των πολλών παραπλήσιων περιπτώσεων, εκείνο που συνιστά την πλησιέστερη προς την εναρμόνιση του Καλομοίρη εκδοχή της μελωδίας. Κατόπιν, με τη μέθοδο της σύγκρισης νότα προς νότα και μέτρο προς μέτρο, οδηγήθηκε σε μια μελωδική γραμμή που είναι πολύ πιθανό να συμπίπτει με την χαμένη μελωδία που χρησιμοποίησε ο Καλομοίρης και έτσι, στην ουσία, αποκατέστησε και παρέδωσε στην καλλιτεχνική κοινότητα ένα χαμένο έργο ενός σημαντικού Έλληνα συνθέτη.



## Πύρρος Μπαμιάχας

### *Antonio Greco. Ένας ακόμη Έλληνας συνθέτης της Ιταλικής Αναγέννησης;*

Ένα πυκνό νέφος μυστηρίου καλύπτει την ταυτότητα του Antonio Greco. Ήταν Έλληνας; Και εάν ναι, παρέμενε πιστός στην Ορθοδοξία, ή είχε ασπαστεί τον Καθολικισμό; Ή μήπως ένας Ιταλός που δήλωνε τη συμπάθειά του προς τον Ελληνισμό, χρησιμοποιώντας το επίθετο Greco σαν επωνυμία;<sup>1</sup>

Δεδομένης της παντελούς, σχεδόν, έλλειψης αναφορών γύρω από το όνομά του, η απάντηση στα ανωτέρω ερωτήματα καθίσταται αρκετά δύσκολη αν όχι αδύνατη. Το εξαιρετικά σύντομο, περί αυτού, άρθρο στο *Quellen-Lexicon* δεν προσφέρει καμία άλλη πληροφορία, παρά το ότι υπήρξε συνθέτης του δέκατου-έκτου αιώνα, μία σύνθεση του οποίου συμπεριλαμβάνεται στο *RISM 1586*<sup>12</sup>.<sup>2</sup> Το όνομά του, πάντως, δεν συγκαταλέγεται μεταξύ εκείνων των θανόντων της ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας. Εκεί, μόνον εννέα φέρουν το όνομα Antonio, εκ των οποίων οι μισοί, περίπου, χωρίς επίθετο, οι περισσότεροι με ημερομηνίες θανάτου ευρισκόμενες, χρονικά, αρκετά μακριά από την έκδοση του 1586 και κάποιοι με επαγγελματικές ενασχολήσεις που δεν συνάδουν διόλου με την ιδιότητα του συνθέτη.<sup>3</sup> Οι Έλληνες, άλλωστε, οι οποίοι πέθαιναν στη Βενετία, α-

---

<sup>1</sup> Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του κρητικού επισκόπου Bartolomeo Abramo, ο οποίος καταγόταν από έκπτωτη οικογένεια βενετών πατρικίων. Στην επιστολή αφιέρωσης της μεταφρασμένης από εκείνον έκδοσης των πρακτικών των Συνόδων της Φερράρας και Φλωρεντίας θεωρούσε εαυτόν Έλληνα: «graeco homini litterisque latinis non satis erudito, ... quantum graeco homini licuit». Βλ. Παναγιωτάκης 1990:XXVII-XXVIII, 7 και Παναγιωτάκης 1984:110.

<sup>2</sup> Βλ. Eitner 4:357.

<sup>3</sup> Antonio (24 Ιουνίου 1537), Antonio Seneri (19 Νοεμβρίου 1539), Antonio mariner (31 Μαρτίου 1546), Antonio Masarachi εκ Κερκύρας (8 Απριλίου

κόμη και οι ενταφιασμένοι στον περίβολο του ελληνικού ναού, δεν καταγράφονταν ούτε στα βιβλία της Αδελφότητας, ούτε στα ληξιαρχικά βιβλία των ορθόδοξων εφημέριων. Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων, λόγω του ότι δεν αποτελούσε ενορία, δεν είχε το δικαίωμα να διατηρεί *Νεκρολόγια* με αποτέλεσμα, ο θάνατος ενός Έλληνα να σημειώνεται, αποκλειστικά, στα κατάστιχα της καθολικής ενορίας όπου διαβιούσε.<sup>4</sup> Όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις των κρητικής καταγωγής συνθετών του *Cinquecento* Φραγκίσκου Λεονταρίτη και Φραγκίσκου De Laudis, αμφοτέρων καθολικών – ο πρώτος τουλάχιστον, οπωσδήποτε, όντας μάλιστα και ιερωμένος<sup>5</sup> – εξασθενίζουν, σε ένα βαθμό, το ενδεχόμενο του ορθόδοξου δογματικού προσανατολισμού του Greco, στην περίπτωση, φυσικά, κατά την οποία αποδεχθούμε την ελληνικότητά του *a priori*.

Το έργο του *Forsi ch'ogn' huom, che legge non s'intende* βρίσκεται στο *Il gaudio primo libro de madrigali...* (βλ. Εικόνα 1), μία συνηθισμένη «ανθολογία» κοσμικής μουσικής, από τις πολλές που εκδιδόντουσαν κατά την περίοδο εκείνη στη Βενετία, η οποία διασώζεται, ευτυχώς, σε πλήρη μορφή. Το μοναδικό δείγμα γραφής του Greco, όμως, δεν αποτελεί αυτούσια σύνθεση, αλλά το τέταρτο, κατά σειρά, εκ των έξι, συνολικά, τμημάτων της πρώτης *canzone* της συλλογής, με τίτλο *Mai non vo più cantar com'io soleva*, της οποίας τα υπόλοιπα μέρη συνέθεσαν, ξεχωριστά, οι Claudio da Coreggio (Merulo), Andrea Gabrieli, Francesco Bonardo, Leandro Mira και Danielle Grisonio. Η έκδοση αυτή περιέχει, επίσης, πέντε μαδριγάλια για τρεις φωνές των Bartolomeo Spontone (2), Coreggio, Maddalena Casulana, Camillo Borghese<sup>6</sup> καθώς και μία δεύτερη επταμερή *canzone* του Ste-

---

1552), Antonio, scrivan del galion de Cachuri (9 Μαρτίου 1554), mastro Antonio εκ Κερκύρας (18 Δεκεμβρίου 1558), Antonio da Rodi (14 Σεπτεμβρίου 1554), Antonio (1 Νοεμβρίου 1570) και Antonio εκ Μήλου (5 Ιανουαρίου 1574). Βλ. αντίστοιχα Λιάτα 1974:210-14, 219, 221.

<sup>4</sup> Λιάτα 1974:191.

<sup>5</sup> Βλ. Παναγιωτάκης 1990:XXVIII.

<sup>6</sup> Βλ. Eitner 2:132.

fano Rossetto. Η μελοποίηση των *stanze* ενός τέτοιου δείγματος ποιητικού λόγου φανερώνει πως οι επιμέρους συνθέτες διατηρούσαν κάποιο είδος φιλικής ή κοινωνικής, έστω, σχέσης μεταξύ τους. Ο εντοπισμός, άρα, ενός κοινού περιβάλλοντος, σε πρώτο στάδιο, δύναται να συγκροτήσει μία μορφή προσδιοριστικού παράγοντα για την εν γένει υπόσταση του Greco.

Ως γνωστόν, οι Merulo, Gabrieli και Grisonio αποτελούσαν μέλη της *cappella musicale* του San Marco στη *Serenissima*,<sup>7</sup> πράγμα που δεν ίσχυε, μάλλον, για τον Greco.<sup>8</sup> Ο συσχετισμός τους εκδηλώνεται και στη σύγχρονη παρουσία έργων τους σε διάφορες «ανθολογίες» από το 1561 έως και το 1593 (βλ. Πίνακες 1α και 1β). Ορισμένοι, πάλι, έδρασαν στην ευρύτερη περιοχή της βενετικής επικράτειας. Πιο συγκεκριμένα, οι Spontone και Bonardo κατείχαν, αντίστοιχα, το πόστο του *maestro di cappella* στη Santa Maria Maggiore του Bergamo (1584-1586) και στον καθεδρικό της Πάδοβας (1565-1571).<sup>9</sup> Επιπλέον, η Casulana εξέδωσε μαδριγάλια του Mira και δια μέσου της Isabella de' Medici Orsini, στην οποία αφιέρωσε το *Primo libro de madrigali a quattro voci...* του 1568, ίσως να γνώριζε και τον Rossetto που βρισκόταν στην υπηρεσία του Καρδινάλιου Ferdinando de' Medici και της αδελφής του Isabella.<sup>10</sup> Τα στοιχεία αυτά, ωστόσο, δεν είναι αρκετά. Η άντληση περαιτέρω πληροφοριών, προϋποθέτει

---

<sup>7</sup> Ο Merulo ήταν μόνιμος οργανίστας (1557-1584), ο Gabrieli, ομοίως (1566-1585) και ο Grisonio ή Grisonic de Justinopoli, de Capodistria, *tenor* (1543-1574). Βλ. αντίστοιχα Edwards 2001:473, Bryant 2001:384-85 και Ongaro 1986:507.

<sup>8</sup> Οι μόνοι με το όνομα Antonio ήταν οι Antonio da S. Silvestro, *contralto* (1536-1558), πέθανε πιθανόν το 1558, Antonio dalla Giudecca, τραγουδιστής (1516-1520), Antonio dei Crosecchieri, μοναχός, προσελήφθη ως χειριστής αντλιών αέρα των εκκλησιαστικών οργάνων του Αγ. Μάρκου (1527-?), Antonio di Pietro, ιερέας και οργανίστας (1544-1553?), Antonio galo (Antonio galo Mirabilia?) τραγουδιστής (1523) και ο Antonio plebanus S. Mauritii, ή Antonio Scatoler, ή Antonio Scatolaro, τραγουδιστής (1486-1523). Ό.π.:499, 512.

<sup>9</sup> Βλ. αντίστοιχα Tirro 2001:219 και Wieckowski 2001:848.

<sup>10</sup> Βλ. αντίστοιχα Bridges 2001:274 και Haar 2001:717.

επέκταση της έρευνας σε έναν ευρύτερο κύκλο ανθρώπων, εν συγκρίσει με αυτόν που μόλις είδαμε.

Οι Cambio Perissone, Λεονταρίτης, Annibale Padovano, Cipriano de Rore και Andrian Willaert δραστηριοποιούνταν και αυτοί στο San Marco.<sup>11</sup> Καίτοι, παρεμπιπτόντως, δεν συμμετείχαν στην έκδοση του 1586, όλοι, πλην του τελευταίου, συνέβαλαν στο *Di Manoli Blessi il primo libro dello Greghesche con la musicha disopra, composta da diversi autori...* του 1564 (βλ. 1564<sup>16</sup> στον Πίνακα 1α). Εάν αναλογιστούμε πως, εκτός των προηγούμενων, στο βιβλίο αυτό εμφανίζονται και τα ονόματα των Merulo, Gabrieli, Grisonio – δηλαδή των μισών εξ όσων συνέγραψαν την *canzone* του 1586 με τον Greco – συν του Spontone, τότε, το γεγονός αποκτά βαρύνουσα σημασία.

Ο Manoli Blessi δεν είναι άλλος από τον διάσημο βενετό ηθοποιό, εκτελεστή, ποιητή, έμπορο και συνθέτη Antonio Molino,<sup>12</sup> εφευρέτη μίας τεχνητής γλώσσας, η οποία προέκυψε από την ανάμιξη διαφόρων διαλέκτων της βενετικής δημοκρατίας και της Ελλάδας, όπως εκείνης των Ελλήνων μισθοφόρων (*stradioti*) της Βενετίας, που χρησιμοποιήθηκε στις *Greghesche*.<sup>13</sup> Ήταν, μάλιστα, φίλος της Casulana, στην οποία και αφιέρωσε την πρώτη συλλογή μαδριγαλιών του – όπου δηλώνει ότι συνέθεσε, αφού είχε μελετήσει μουσική μαζί της<sup>14</sup> – και είχε, όπως ο Lodovico Dolce, συνεργαστεί, επίσης, με τον Me-

---

<sup>11</sup> Ο Perissone υπήρξε διάσημος *contralto* (1548-1558), ο Λεονταρίτης ομοίως (1549-1557), ο Padovano οργανίστας (1552-1566), ο Rore χρημάτισε *maestro di cappella* (1563-1564) και ο Willaert ομοίως (1527-1562). Βλ. Ongaro 1986:501, 508, 510-511, 513.

<sup>12</sup> «... come oltre ad altri esercitii lodati in ballare, in saltare, sonare, cantare,...dandosi alla mercantia, andò in più parti del Levante, non tralasciando...Onde avvenne, che per non istar otioso, in Corfu e in Candia cominciò a esercitarsi in recitar Comedie ...». Βλ. επιστολή αφιέρωσης του Dolce στο Fabbri 1976:186.

<sup>13</sup> Βλ. Arnold 2001:369.

<sup>14</sup> «Alla S. Maddalena Casulana ... sieno stati in me sparsi li primi ammaestramenti di questa scientia,..possa ancora esser nato qualche buon frutto» Molino 1568:[i].

rulo.<sup>15</sup> Καθώς φαίνεται, ο Molino έτρεφε αδυναμία για τα ψευδώνυμα. Έτσι, στην προμετωπίδα του έργου *I fatti, e le prodezze di Manoli Blessi Strathioto...* του 1561, αποκαλείται «Burchiella».<sup>16</sup> Γιατί, λοιπόν, όχι και «Greco»; Δυστυχώς, η συνταύτιση των δύο προσώπων δεν είναι εφικτή. Ο Molino απεβίωσε λίγο μετά το 1571 και, πέραν τούτου, καμία καταγραφή δεν υφίσταται αναφορικά με την οιαδήποτε σχέση του με τον γερμανόφωνο βορρά.<sup>17</sup> Από την άλλη πλευρά, στις 13 Νοεμβρίου του 1571 ο Greco έλαβε από το αυτοκρατορικό ταμείο το ποσό των τριάντα *Gulden* ως αμοιβή για την παρουσίαση μίας Λειτουργίας και κάποιων μοτέτων στην «Αυτοκρατορική Μεγαλειότητα» Maximilian Β΄ Habsburg.<sup>18</sup> Ωστόσο, ο Greco δεν ήταν ο μόνος που συνδεόταν με την «Αγία Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία» της κεντρικής Ευρώπης.

Ειδικότερα, ένα έγγραφο του Οκτωβρίου του 1562 συγκαταλέγει τον Gabrieli στα μέλη της συνοδείας του δούκα του Μονάχου Albrecht Ε΄ Wittelsbach κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του από την Πράγα στη Φρανκφούρτη, με σκοπό να παραστεί στη στέψη του Maximilian. Πιθανότατα δε, να είχε παραμείνει εντεύθεν των Άλπεων μέχρι την ανάληψη των μονίμων καθηκόντων του στο San Marco.<sup>19</sup> Το 1566, ο Padovano εγκαταλείπει το San Marco για το Graz, γινόμενος, αρχικά, οργανίστας του *Hofkapelle* του αρχιδούκα Karl Β΄ της Αυστρίας και, εν συνεχεία, *Kapellmeister* (c. 1570) μέχρι τον θάνατό του, στις 15 Μαρτίου 1575.<sup>20</sup> Η Casulana είχε συνθέσει το «επιθαλάμιο» μοτέτο *Nil mage iucundum*, σε στίχους του Nicolò Stoppio, για τους γάμους του διαδόχου του Albrecht, Wilhelm Ε΄ με

---

<sup>15</sup> Η συνεργασία αυτή αφορούσε την παραγωγή μουσικής για την παρουσίαση των δραμάτων *Marianna* και *Le Troiane*. Βλ. Edwards 2001:473.

<sup>16</sup> Για εκτενέστερη πληροφόρηση γύρω από τον Molino και τις προσωνομίες του βλ. Fabbri 1976:182-95.

<sup>17</sup> Βλ. Warren 2001:901-2.

<sup>18</sup> «... wellicher der Kay[serlichen] M[ajestä]t etc. etliche muteten und ain mess presentiert». Pass 1980:283.

<sup>19</sup> Βλ. Bryant 2001:384.

<sup>20</sup> Βλ. Morsanuto 2001:876.

τη Renata της Λωρραίνης στο Μόναχο, όπου ταξίδεψε με έξοδα του δούκα, ενωρίτερα, το 1568.<sup>21</sup> Ο Rossetto είχε αφιερώσει ένα βιβλίο μοτέτων στον δούκα Ferdinand της Αυστρίας και στο διάστημα 1569-1570, ενδεχομένως, υπηρέτησε σαν οργανίστας στο Μόναχο.<sup>22</sup> Τέλος, στην ίδια πόλη εργάστηκαν ο Λεονταρίτης και οι αδελφοί De Laudis.<sup>23</sup> Συνεπώς, δεν θα ήταν καθόλου παράδοξο να υποτεθεί πως και ο Greco ακολούθησε παρόμοια πορεία με τους προαναφερθέντες. Μπορεί, κάλλιστα, να είναι και ο *altist* Pater Antonius στη λίστα με τα μέλη του *Hofkapelle* του Albrecht, την οποία παραθέτει ο Lodovico Zacconi,<sup>24</sup> ή, πάλι, να προέρχεται, όπως οι Nicolò de Grecis, Gaetano Greco, Antonio la Greca και Mira, από τη νότιο Ιταλία.<sup>25</sup> Άραγε, ποιος ήταν ο Antonio Greco;

#### ΚΡΙΤΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ

##### 1. Η πηγή

[i] Επιφυλλίδα:

IL GAUDIO/ PRIMO LIBRO DE/ MADRIGALI/ DE DIVERSI ECCELLENT.[ISSIMI] MUSICI/ A TRE VOCI/ Novamente ristampati./ (Εμβλημα του εκδότη)/ IN VINEGIA Appresso l'Herede di Girolamo Scotto./ MDLXXXVI. – [D Bds-Tü].

---

<sup>21</sup> «... il famosissimo Orlando Lasso fece cantare una opera a cinque della Signora Maddalena Casulana, laquale fu uditā con grandissima attenzione,...per haveri fatto la musica quella virtuosissima Signora, le qui alte virtù, qualità, e costumi, soni noto a tutti li spirti gentili di questa nostra felicissima Etade...E chi è l'autore di que' versi contesti con ogni dolcezza di stile [εν. το *Nil magis iucundum*]? Il virtuosissimo Nicolò Stopio» Troiano στον Leuchtman 1980:124-25. Βλ. και Bridges 2001:274.

<sup>22</sup> Επίσης, για κάποιο διάστημα πριν το 1560 προσέφερε τις υπηρεσίες του στους Giustiniani της Χίου. Βλ. Haar 2001:717.

<sup>23</sup> Βλ. Παναγιωτάκης 1990:XXXIX-XLVII και Leuchtman 1981:XIII.

<sup>24</sup> Βλ. Boetticher 1963:121. Το όνομα Greco πάντως απουσιάζει από τους αντίστοιχους καταλόγους του Leuchtman. Βλ. Leuchtman 1975:51-63, 87-100, 54-68.

<sup>25</sup> Βλ. αντίστοιχα Eitner 4:357 και Bianconi 1972:27, 30.

Όλων των παραπάνω, σε κεντρική θέση επικεφαλίδας, προηγούνται οι προσδιορισμοί ‘CANTO’, ‘TENORE’ και ‘BASSO’. Κατόπιν της τιτλοφόρησης (κάτω και δεξιά) όλα τα βιβλία-*parte* σημειώνονται, κατ’ αντιστοιχία, με τα ψηφία A, [D] και G.

Σύνθεση: Η πηγή αποτελείται από τρία βιβλία-*parte* με τις σελίδες: C, [1] 2-23 [24]· T, [1] 2-23 [24] και B, [1] 2-23 [24].

Τυπογραφική σημείωση: αντίστοιχα, για C, A2-C2· T, D2-F2 και B, G2-I2.

Γραμμή υπογραφής: *Gaudio*. A3. C, (B, C)· T, (E, F) και B, (H, I).

[ii] [*Forsi ch’ogn’huom*]: ‘CANTO’, σ. 13· ‘ALTO’, ‘TENORE’, σ. 13· και ‘BASSO’, σ. 13.

TAVOLA DELLI MADRIGALI  
DEL GAUDIO DI DIVERSI  
A TRE VOCI

<i>Se non m’inganna amor</i>	3	<i>In silentio parole</i>	14
<i>Ecco che gl’è pur vero</i>	4	<i>De passati miei danni</i>	16
<i>Donna gentil</i>	2		
<i>Donna senza cercar</i>	5	CANZON.	
<i>Stavasi il mio bel sol</i>	6		
<i>La pastorella</i>	7	<i>S’io non v’amo et adoro</i>	17
		<i>Ma si com’è pur vero</i>	18
CANZON.		<i>Se quando voi tal’hora</i>	19
		<i>Il ben che in voi risplende</i>	20
<i>Mai no vo più cantar</i>	8	<i>Chi non sà com’impiaghi</i>	21
<i>I die in guarda a S.[an] Pietro</i>	9	<i>Se quando il vago aspetto</i>	22
<i>Proverbio ama chi t’ama</i>	12	<i>Io credo che bastar</i>	23
<i>Forsi ch’ogn’huom</i>	13		
IL FINE.			

## 2. Κριτικές σημειώσεις

M. 1, A I, αναγράφεται ως «Quinta parte».

M. 38, A I, η νότα 2 είναι παρεστιγμένη.

M. 48, A II, η δίεση αφορά τη νότα 3.

M. 68, C, η νότα 1 είναι d.

### 3. Κείμενο

Forsi ch'ogn'huom, che legge, non s'intende, E la rete tal tende, che non piglia, E chi tropp'assotiglia si scavezza. Non sia zoppa la legg'ou' altr'attende:  Per bene star si scende molte mi- glia,  Tal par gran meraviglia, e poi si sprezza.  Una chiusa Bellez'è più soave. Benedetta la chiave, che s'avvolse Al cor, e sciolse l'alma, e scossa l'have  Di catena si grave, E'nfiniti sospir del mio sentolse.  La dove più mi duolse altri si dole,  E dolend'addolcisc'il mio dolore; Ond'io ringrtio amore, Che più nol sento, et è non men che suole.	Ίσως ο κάθε άνθρωπος, που διαβάζει, δεν κατανοεί Πως πολύ τεντώνει το δίχτυ και δεν πιάνει, Κι ότι όποιος πολύ λεπταίνει θα σπάσει. Ας μην είναι κουτσός ο νόμος, που ο άλλος περιμένει: Για να ευημερήσεις πρέπει πολ- λά μίλια να διανύσεις, Τόσο για ένα μεγάλο θαύμα, που μετά υποτιμάς. Μια κλειστή ομορφιά ειν' πιο γλυκιά. Ευλογημένο το κλειδί, που τύλι- ξε Την καρδιά κι έλειωσε την ψυχή και που την έχει χτυπήσει Με μια τόσο βαριά αλυσίδα, Κι αναστεναγμούς ατέλειωτους έβγαλε από το στήθος μου. Εκεί που πιο πολύ με πόνεσε άλλοι πονούν, Και πονώντας γλυκαίνει ο πό- νος μου. Γι αυτό κι εγώ σ' ευχαριστώ αγάπη, Γιατί πια τίποτα δε νοιώθω και δεν ειν' πιο λίγο απ' το συνη- θισμένο.
--	--



[Forsi ch'ogn'huom, che legge non s'intende]

Quarta parte. Antonio Greco

CANTO

For - si ch'ogn' huom, che leg - ge, non—

[ALTO Primo]

For - si ch'ogn' huom, che leg - ge, non s'in - ten -

[ALTO Secondo]

For - si ch'ogn'

5

C

s'in - ten - de, E la re - te tal ten - de, che non pi - glia,

AI

de, E la re - te tal ten - de, che non pi - glia,

AII

huom, che leg - ge, non s'in - ten - de, E la re - te tal ten -

11

C

che non pi glia, E chi trop p'as so ti glia si sca vez

AI

E chi trop - p'as - so - ti - glia si sca - vez za

AII

- de, che non pi - glia, E chi trop - p'as - so - ti - glia si sca - vez - za

17

C za Non sia zop - pa la leg - g'ou' al -

AI Non sia zop - pa la leg - g'ou' al - tr'at - ten - de, ou'

AII Non sia zop - pa la leg - g'ou' al - tr'at -

23

C - tr'at - ten - de: Per

AI al - tr'at - ten - de: Per be - ne star si -

AII ten - de: Per be - ne star si

29

C be - ne star si scen - de mol - te mi - glia, Tal par

AI - scen - de mol - te mi - glia, Tal par gran

AII scen - de mol - te mi - glia, Tal par gran

35

C gran ma - ra - vi - glia, e poi si sprezz - za Tal par gran ma - ra - vi - glia, e poi

AI ma - ra - vi - glia, e poi si sprezz - za <Tal par gran ma - ra - vi - glia, e poi

AII ma - ra - vi - glia, e poi si sprezz - za <Tal par gran ma - ra - vi - glia, e

41

C  
 si sprezz - za U - na chiu - sa Bel - le - z'è più so -

AI  
 si sprezz - za > U - na chiu - sa Bel - le - z'è più

AII  
 poi si sprezz - za > U - na chiu - sa Bel - le - z'è più so -

47

C  
 a - ve. Be - ne - det - ta la chia - ve, che s'av - vol -

AI  
 so - a - ve. Be - ne - det - ta la chia - ve, che s'av - vol -

AII  
 a - ve. Be - ne - det - ta la chia - ve, che s'av - vol - seAl

53

C  
 - seAl cor, e sciol - se l'al -

AI  
 - seAl cor, e sciol - se l'al - ma, e scos - sa

AII  
 cor, e sciol - se l'al - ma, e scos - sa

59

C  
 ma, e scos - sa l'ha - ve Di ca - te - na si gra -

AI  
 l'ha - ve Di ca - te - na si gra - ve <Di ca - te - na si gra -

AII  
 l'ha - ve Di ca - te - na si gra - ve, si gra -

65

C ve, Eh - fi - ni - ti so - spir del mio sen - tol - se, del

A I ve, > Eh - fi - ni - ti so - spir del mio sen - tol - se, del mio sen -

A II ve, Eh - fi - ni - ti so - spir del mio sen - tol - se, del mio sen -

71

C mio sen - tol - se, <del mio sen - tol - se> La do - ve

A I tol - se, <del mio sen - tol - se> La do - ve più mi

A II tol - se, <del mio sen - tol - se> La do - ve più mi

77

C più mi duol - se al - tri si

A I duol - se al - tri si do - le, al - tri si

A II duol - se al - tri si do - le, al - tri si do -

82

C do - le, E - do - len - d'ad - dol - ci - sc'il mio do -

A I do - le, E - do - len - d'ad - dol - ci - sc'il mio do - lo -

A II le, E - do - len - d'ad - dol - ci - sc'il mio do - lo -

88

C lo - re, On - dio rin - gra - ti - a - mo - re, Che

A I - re, On - dio rin - gra - ti - a - mo - re, Che più nol

A II re, On - dio rin - gra - ti - a - mo - re,

94

C più nol sen - to, et è non men che suo - le.

A I sen - to, et è non men che suo - le, non men che suo - le.

A II Che più nol sen - to, et è, et è non men che suo - le.

## Βιβλιογραφία

- Arnold, Denis (2001) «Grehgesca» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. London: Oxford University Press.
- Bianconi, Lorenzo (1972) «Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento», *Rivista Italiana di Musicologia* 7:3-38.
- Boetticher, Wolfgang (1963) *Aus Orlando di Lassos wirkungskreis: neue archivalische studien zur Münchener musikgeschichte*. (Veröffentlichungen des Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte). Kassel: Bärenreiter.
- Bridges, Tomas W. (2001) «Casulana, Maddalena» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.
- Bryant, David (2001) «Gabrieli, Andrea» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.
- Edwards, Rebecca (2001) «Merulo, Tearquiuio» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.

- Eitner, Robert (επιμ.) (1959) *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker: und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.
- Λιάτα, Ευτυχία (1974) «Μνείες θανάτων Ελλήνων της Βενετίας από τα ταμιακά βιβλία της ελληνικής Αδελφότητας των ετών 1536-1576», *Θησαυρίσματα* 11:191-239.
- Leuchtman, Horst (1981) *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lasso*. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, F, 4). Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- \_\_\_\_\_ (μετάφρ.) (1980) *Massimo Troiano Dialoge (Die Münchener Fürstehochzeit von 1568)*. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4). München: Katzschler.
- \_\_\_\_\_ (1975) «Namenlisten zur Bayerische Musikgeschichte. II. Music im München 1550-1600», *Musik in Bayern* 10:51-63, 11:87-100, 12:54-68.
- Molino, Antonio (1568) *Dilettevoli madrigali a quattro voci*. Venetia: Claudio da Corregio.
- Morsanuto, Tiziana (2001) «Padovano, Annibale» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.
- Ongaro, Giulio Maria (1986) *The chapel of St. Mark's at the time of Adrian Willaert (1527-1562): a documentary study*. Διδακτορική διατριβή. University of North Carolina.
- Παναγιωτάκης, Νικόλαος (1990) *Φραγκίσκος Λεονταρίτης (Londariti): Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δέκατου-έκτου αιώνα: μαρτυρίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του*. (Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μετά-Βυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, 19). Αθήνα: Εστία.
- \_\_\_\_\_ (1984) «Αντιγραφείς και κείμενα του κώδικα Marcianus graecus IX.17», *Αριόδνη* 2:88-125.
- Pass, Walter (1980) *Musik und Musiker am Hof Maximilians II*. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 20). Tutzing: Schneider.
- Tirro, Frank (2001) «Spontone, Bartolomeo» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.

- Warren, Charles (2001) «Molino, Antonio» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.
- Wieckowski, Joanna (2001) «Bonardo, Perissone» s.v., στο Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press.

## Πίνακας 1α

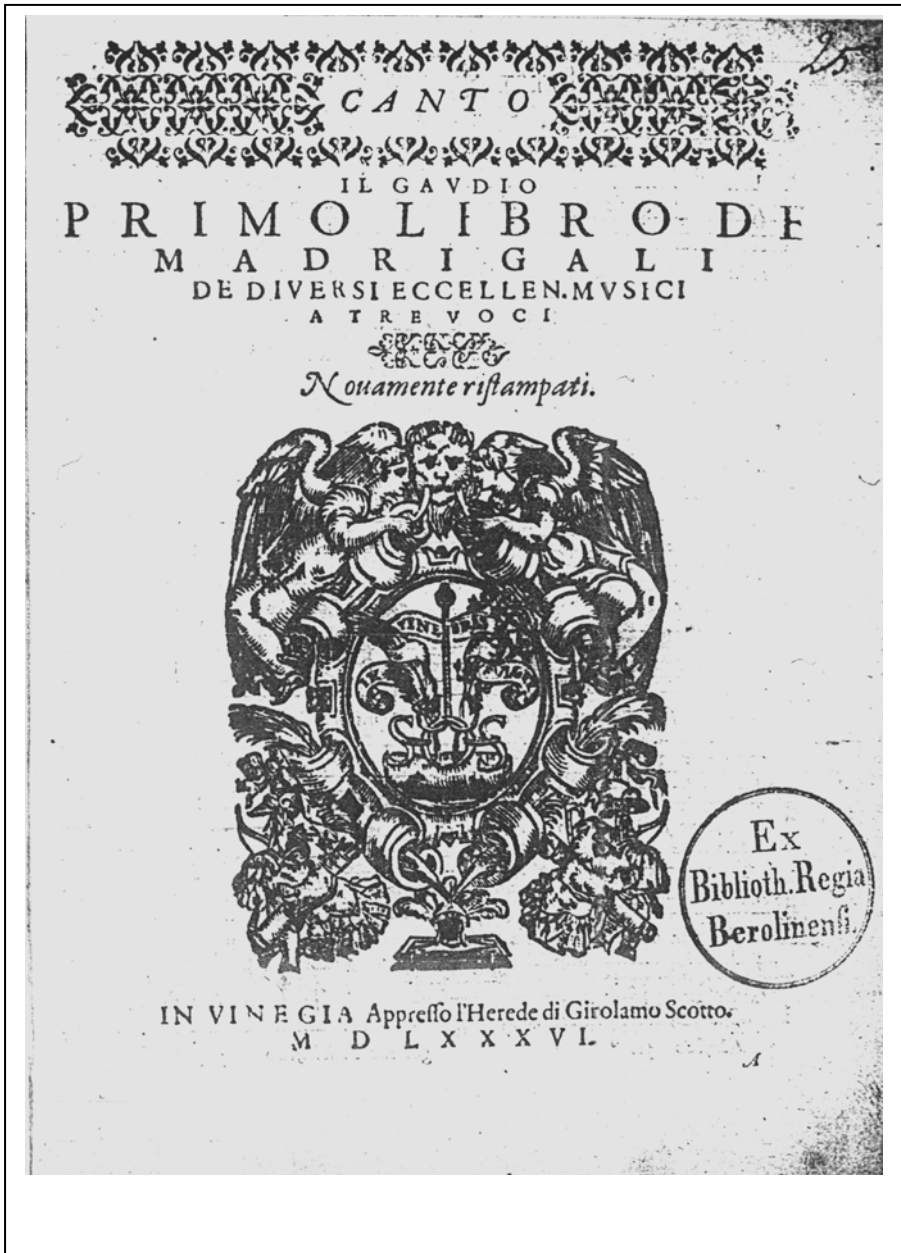
	1561 <sup>15</sup>	1564 <sup>16</sup>	1565 <sup>12</sup>	1566 <sup>2</sup>	1566 <sup>3</sup>	1566 <sup>17</sup>	1566 <sup>23</sup>	1567 <sup>3</sup>	1567 <sup>16</sup>	1568 <sup>12</sup>	1568 <sup>13</sup>	1568 <sup>16</sup>	1568 <sup>19</sup>	1570 <sup>15</sup>
Έργα														
Συνθέτες														
Borghese									✓					
Casulana			✓						✓					
Gabrieli	✓			✓				✓		✓		✓		✓
Grisonio	✓										✓			
Merulo	✓	✓	✓								✓			✓
Mira							✓	✓						
Perissone	✓		✓											✓
Rossetto								✓	✓	✓				
Spontone	✓					✓				✓			✓	✓
Lasso				✓		✓		✓	✓					✓
Londariti	✓		✓		✓		✓	✓						
Padovano	✓								✓					✓
Rore	✓	✓	✓	✓		✓					✓		✓	
Willaert	✓					✓								



## Πίνακας 1β

	1570 <sup>17</sup>	1570 <sup>24</sup>	1576 <sup>5</sup>	1577 <sup>7</sup>	1582 <sup>5</sup>	1583 <sup>10</sup>	1584 <sup>4</sup>	1584 <sup>15</sup>	1586 <sup>1</sup>	1589 <sup>12</sup>	1590 <sup>11</sup>	1591 <sup>23</sup>	1592 <sup>15</sup>	1593 <sup>3</sup>
Έργα														
Συγρότες														
Borghese														
Casulana	✓													
Gabrieli	✓		✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓	✓	
Grisonio														
Merulo	✓		✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓	✓	✓
Mira		✓					✓					✓	✓	
Perissone	✓									✓				
Rossetto														
Spontone			✓	✓	✓				✓	✓	✓	✓	✓	✓
Lasso			✓	✓					✓	✓	✓	✓	✓	✓
Londariti														
Padovano			✓	✓					✓	✓	✓	✓	✓	
Rore			✓						✓	✓	✓	✓	✓	
Williaert									✓		✓	✓		

Εικόνα 1  
Επιφυλλίδα του έργου παρμένη από τη Βιβλιοθήκη του Πανεπι-  
στημίου της Τυβίγγης



## Περίληψη

Η εξακριβωση της εθνικής, αλλά και της εν γένει ταυτότητας του συνθέτη αποτελεί τον βασικό στόχο του πονήματος. Μέσα από την εξαντλητική διερεύνηση όλων των διαθεσίμων στοιχείων, μα κυρίως εκείνων σχετικά με τα πρόσωπα με τα οποία συνέθεσε την *canzone Mai non vo riu cantar com'io soleua*, στο *Il gaudio primo libro de madrigali...* του 1586, διενεργείται προσπάθεια εντοπισμού του περιβάλλοντος δραστηριοποίησής του. Ως κατακλείδα, παρατίθεται Κριτική Έκδοση του μοναδικού δείγματος γραφής του Greco, *Forsi ch'ogn' huom, che legge non s'intende*

## Μάρκος Τσέτσος

### Ο Arnold Schönberg και το πρόβλημα της αξίας στη μουσική

Αν επιχειρούσε κανείς μια διάγνωση της μουσικής πραγματικότητας του καιρού μας, θα έβλεπε αφενός ότι οι τεχνικές δυνατότητες μεταχείρισης του μουσικού υλικού παρουσιάζονται ως από καιρό εξαντλημένες, αφετέρου ότι η πλέον παγιωμένη ισότιμη συμβίωση ενός πλήθους ετερόκλητων στυλ και αισθητικών τάσεων, πολλές φορές στο ίδιο, επικυρώνει στην πράξη εκείνο τον αισθητικό σχετικισμό που οι υπερασπιστές της δήθεν ισοτιμίας επικαλούνται για να τη νομιμοποιήσουν. Θα διέκρινε, περαιτέρω, μια κραταιά τάση αμφισβήτησης της αξιολόγησης των έργων στη βάση τεχνικών κριτηρίων ποιότητας, της οποίας τις περισσότερες φορές λανθάνει έλλειψη καλλιτεχνικής ικανότητας και συνθετικού προβληματισμού. Οι υπόλογοι της ενδογενούς αυτής κρίσης αναζητούν συχνά στήριξη σε ιδεολογήματα του ύστερου μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Πρβλ. από την περιοχή των εικαστικών, Claire 1999:8: «Μια ολόκληρη, ωστόσο, 'πρωτοπορία' [...] που χάρη σε μια ανόητη, συνήθως, κριτική επαναπαύεται στην πεποίθησή της πως συνιστά μια επαναστατική νομιμότητα και που, τέλος, αποτελεί κελεπούρι για μια αγορά στην οποία προσφέρει τα πιο εφήμερα και ευκόλως ανανεώσιμα προϊόντα που κυκλοφορούν στο εμπόριο, τα οποία μπορούν με ελάχιστο κόπο να αποφέρουν μέγιστα κέρδη, καταφέρνει να βρίσκει με πάταγο στο προσκήνιο. [...] Για να συγκαλύψουν [...] την ένδεια του ορατού, τα σχόλια διογκώνονται σε σχέση αντιστρόφως ανάλογη με το αντικείμενό τους: όσο πιο μηδαμινό το έργο, τόσο πιο περισπούδαστη η ερμηνεία του. Ένα τσάκισμα του πανιού, μια γραμμή, μια απλή τελεία γίνονται πρόσχημα για μια απίστευτη αερολογία όπου συνωστίζονται όλα τα γλωσσικά ιδιώματα των θεωρητικών επιστημών». Επίσης, σ. 114: «Και αυτή η διάθεση να χτυπηθεί η δεξιοτεχνία, να εξοντωθεί το μετιέ, να απορριφθεί η άσκηση θα γνωρίσει την πλήρη της αποθέωση στη δεκαετία του '60, όταν θα φτάσει πια να εξαφανιστεί και το ίδιο το έργο, για να αντικατασταθεί

μιας κατάστασης του πνεύματος όπου αναστέλεται ή και ακυρώνεται η κριτική σκέψη προκειμένου να «διασπαρεί σε νέφη αφηγηματικών γλωσσικών στοιχείων [...] το καθένα από τα οποία φέρει μαζί του *sui generis* πραγματολογικά σθένη», όπως λέει ο Jean Francois Lyotard<sup>2</sup> (ο οποίος βέβαια αποκρύπτει ότι τα δήθεν ισσοσθενή στοιχεία στρέφονται τελικά ντεσιζιονιστικά το ένα ενάντια στο άλλο). Από αυτή τη διάγνωση θα ωριμάζε η επίγνωση της ανάγκης για την έναρξη μιας σύγχρονης κριτικά προσανατολισμένης συζήτησης γύρω από τις αξίες στη μουσική. Η συζήτηση αυτή είναι βέβαιο ότι δεν θα μπορούσε πια να στοχεύσει στη δογματική επιβολή συγκεκριμένων τεχνοτροπιών έναντι άλλων, ούτε φυσικά σε μια εκ των υστέρων θεμελίωση του αξιολογικού σχετικισμού, αλλά στην αναζήτηση ενός δεσμευτικού για τη δημιουργία και την πρόσληψη πεδίου καλλιτεχνικών αξιών, που να μην είναι μεν παρεμβατικό ως προς τη δυνατότητα ποικιλομορφίας, διεύρυνσης και εξέλιξης των τεχνοτροπιών, αλλά ελεγκτικό ως προς την καλλιτεχνική ποιότητα των έργων που οι τεχνοτροπίες αυτές υλοποιούν.

Κάθε φαινομενικά νέος προβληματισμός έχει τους ιστορικούς του πρωτεργάτες. Ένας απ' αυτούς, στη συγκεκριμένη περίπτωση, δείχνει να είναι ο Arnold Schönberg. Ο Schönberg δεν ήταν μόνο καλλιτέχνης αλλά εξάαιρετος παιδαγωγός και δοκιμιογράφος. Σε μια σειρά από μικρότερα ή μεγαλύτερα κείμενα που εκδόθηκαν συνολικά υπό τον τίτλο *Ύφος και ιδέα* και υπό την επιμέλεια του Leonard Stein,<sup>3</sup> ο Schönberg εκθέτει τις απόψεις του γύρω από ένα πλήθος θεμάτων που αφορούν συνθέτες, σύγχρονες αλλά και παλιότερες αισθητικές τάσεις και τεχνοτροπίες, το πρόβλημα της νέας μουσικής,

---

από την ιδέα αυτού που θα μπορούσε να είναι. Actions, χάπενινγκ, χειρονομίες, εννοιολογικές διακηρύξεις και μανιφέστα θα καθιερώσουν την ολοκληρωτική κατάργηση κάθε *Kunstkönnen* [ικανότητα για τέχνη] και το θρίαμβο ενός καθαρού *Kunstwollen* [βούληση για τέχνη]. Στο εξής η πρωτοπορία θα αρκείται στην καλλιτεχνική πρόθεση».

<sup>2</sup> Lyotard 1993:26. Για το μεταμοντερνισμό στη μουσική βλ., μεταξύ άλλων, Ramaut-Chevassus 1998, Lochhead & Auner 2002.

<sup>3</sup> Schönberg 1984.

του εθνικισμού στη μουσική, των μουσικοκριτικών και της μουσικής κριτικής καθώς και ζητήματα που αφορούν τη δική του μουσική. Στη διαπραγμάτευση των αξιολογικών κρίσεων ο Schönberg έχει αφιερώσει κυρίως το κείμενο του 1946 «Κριτήρια για την αξιολόγηση της μουσικής»,<sup>4</sup> αν και το ζήτημα φαίνεται να τον απασχόλησε και σε άλλα κείμενά του, με βασικότερο κατά τη γνώμη μας το «Νέα Μουσική, παρωχημένη μουσική, ύφος και ιδέα»,<sup>5</sup> επίσης του 1946, που έχει επιπλέον σημασία αφού ο συνθέτης αναπτύσσει εδώ τις δύο βασικές έννοιες που χάρισαν στην όλη συλλογή τον τίτλο της. Πέραν αυτής, ο Schönberg επανέρχεται άμεσα ή έμμεσα στο πρόβλημα των αξιών στη μουσική και στα παιδαγωγικά του γραπτά, κυρίως στο *Βάσεις της μουσικής σύνθεσης*,<sup>6</sup> όπου ξανασυναντάμε έννοιες από τα παραπάνω κείμενα.

Πριν περάσουμε όμως στην εξέταση των αξιολογικών απόψεων του Schönberg, καλό θα ήταν να πούμε δυο λόγια για το μουσικοϊστορικό περιβάλλον που μέχρι έναν ορισμένο βαθμό τις καθόρισε. Ο προβληματισμός του Schönberg γύρω από τις αξίες στη μουσική έχει ρητά ή υπόρηχτα ως αφετηρία τις αντίπαλες νεοκλασικιστικές τάσεις τύπου Stravinsky και Hindemith και στόχο μια κριτική αντιμετώπισή τους, που, φυσικά, να διασφαλίζει συνάμα και την ισχύ των δικών του συνθετικών και αισθητικών επιλογών. Στην επιχειρηματολογία του ο Schönberg επικαλείται δύο κατά τη γνώμη του διαμετρικά αντίθετες αξιολογικές προοπτικές: το *ύφος* και την *ιδέα*. Η έννοια του *ύφους* στον Schönberg ερμηνεύεται ως το σύνολο των κανόνων μιας εποχικής ή προσωπικής τεχνοτροπίας, η ισχύς της οποίας είναι πάντοτε ιστορικά προσδιορισμένη και περιορισμένη. Δύο διαφορετικά εποχικά στυλ δεν επιδέχονται αξιολογική σύγκριση, είναι δηλ. άτοπο να ισχυριστούμε και να αποδείξουμε ότι, λ.χ., το *ύφος* του μπαρόκ είναι «καλύτερο» ή «χειρότερο» από το *ύφος* του κλασικισμού, ο μουσικός ρομαντισμός, ως *ύφος*, καλύτερος ή

---

<sup>4</sup> Schönberg 1984:124-36.

<sup>5</sup> Schönberg 1984:113-24.

<sup>6</sup> Schönberg 1983.

χειρότερος από το μουσικό κλασικισμό κ.ο.κ., να υποστηρίξουμε με άλλα λόγια μιαν αξιολογική ιεράρχηση των στυλ. Παίρνοντας ως παράδειγμα τα στυλ του τρόπου ζωής που διαδέχονται το ένα το άλλο ακολουθώντας τις ιστορικές συνθήκες και ανάγκες ή τις επιταγές της μόδας, δίχως η διαδοχή αυτή να σημαίνει απαραίτητα πρόοδο, ο Schönberg επιμένει ότι η αλλαγή ύφους στη μουσική δεν λείπει τίποτα για την αξία των νέων έργων που την επιβάλλουν, ούτε νομιμοποιεί την απαξίωση των έργων της παλιότερης τεχνοτροπίας. Το ύφος, με την έννοια αυτή, δεν είναι απόλυτη αξία αλλά προϊόν ιστορικής συγκυρίας που μεταβάλλεται εξίσου συγκυριακά. Γι' αυτό και η σύγχρονη του Schönberg επαναπροσέγγιση των παλιών στυλ δεν έχει τίποτα να προσφέρει όσον αφορά το αληθινό πεδίο συντέλεσης των πραγματικών εξελίξεων στη μουσική, το πεδίο της ιδέας, που αποτελεί συνάμα και πεδίο της αξίας στο σύστημα της σκέψης του.

Ο ορισμός της ιδέας στον Schönberg δεν είναι πάντα σαφής, κάτι που παραδέχεται κι ο ίδιος. Δεν ήταν άλλωστε φιλόσοφος αλλά στοχαζόμενος καλλιτέχνης με ευρεία μόρφωση. Με τον όρο *ιδέα* ο Schönberg καταλαβαίνει κυρίως τους ατομικούς για κάθε έργο τρόπους μεταχείρισης του μουσικού υλικού, με τρόπο ώστε να εξασφαλιστεί η μοναδικότητά του, ανεξάρτητα από το εποχικό ύφος. Η πραγματοποίηση της ιδέας του κάθε μουσικού έργου ή του μουσικού έργου ως ιδέας,<sup>7</sup> προϋποθέτει, σύμφωνα με τον Schönberg, κυρίως στρατηγικές αρμονικής εξισορρόπησης των εσωτερικών της μορφής εντάσεων, δυσαρμονιών, αντιφάσεων, διαφωνιών, υπό τον όρο βέβαια ότι ο συνθέτης έχει προνοήσει ώστε αυτές οι εντάσεις, δυσαρμονίες, αντιφάσεις, διαφωνίες πράγματι να υπάρχουν. Η ιδέα προκύπτει ως αισθητό αποτέλεσμα της διαλεκτικής σύγκρουσης μεταξύ των προϊόντων της αυθόρμητης έμπνευσης από τη μια και της

---

<sup>7</sup> Βλ. Schönberg 1984:122-23: «Εγώ προσωπικά θεωρώ την ολότητα ενός κομματιού ως την ιδέα: την ιδέα που ο δημιουργός της ήθελε να παρουσιάσει». (Όλες οι μεταφράσεις είναι του συγγραφέα του άρθρου από το αγγλικό πρωτότυπο).

έλλογης διαχείρισής τους από την άλλη, προκειμένου να μην υπονομεύεται ή καταστρέφεται η ενότητα και η εσωτερική συνοχή του έργου και μαζί η ιδέα του. Την ενότητα αυτή δείχνει να αντιπροσωπεύει στον Schönberg πρωτίστως η παράσταση του οργανισμού, όπου το κάθε επιμέρους μόρφωμα επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία, βρισκόμενο ταυτόχρονα σε ζωντανή αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα μορφώματα και όλα μαζί με το όλο. Η ιδέα – και πρέπει να το τονίσουμε αυτό – δεν σημαίνει στον Schönberg μια μοναδική και συγκεκριμένη τυποποιημένη μέθοδο διαχείρισης παντός υλικού, μια αφηρημένη δομή ή σχήμα που να καθορίζει εκ των προτέρων και δεσμευτικά τη συνάρτηση των τμημάτων ενός έργου, αλλά μιαν ατομική μορφική ιδέα έργου που είναι συνεπής με τον εαυτό της.<sup>8</sup>

Όλα αυτά πλησιάζουν πολύ στη θεωρία που διατύπωσε ο Immanuel Kant στο δεύτερο μέρος της τρίτης κριτικής του πραγματείας (της *Κριτικής της κριτικής δύναμης*), περί της εσωτερικής τελεολογίας που διέπει τα οργανικά προϊόντα της φύσης αλλά και τα κοινωνικά μορφώματα. Οι φυσικοί οργανισμοί, σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, συγκροτούνται στη βάση μιας σύμφωνης προς τον ανθρώπινο λόγο εσωτερικής επικοινωνίας των μερών τους, που υπερβαίνει τη μηχανική συνάρτηση μερών στη βάση ενός εξωτερικού της μηχανής τέλους (*Zweck*). Όπως οι οργανισμοί δεν μπορούν να εξηγηθούν μηχανιστικά, αλλά πρέπει να προϋποτεθεί μια ιδέα της οργανωσής τους που να γίνεται αντιληπτή ως εσωτερικό τέλος του οργανισμού, έτσι και στη μουσική, προκειμένου τα επιμέρους τμήματα ενός έργου να μην παρατάσσονται το ένα δίπλα στο άλλο μηχανιστικά, ο συνθέτης τα υποτάσσει σε μια ιδέα οργανικής ενότητάς τους. Τα έργα όπου επιτυγχάνεται αυτό έχουν αξία και, προσέξτε, νεωτερικότητα, δεν γίνονται ποτέ παρωχημένα, δεν τίθενται ποτέ εκτός μόδας, ανεξάρτητα του εκάστοτε εποχικού ύφους στο οποίο είναι γραμμένα και που μόνον αυτό μπορεί να δεχθεί τους παραπάνω

---

<sup>8</sup> Για μια παραπλήσια διάκριση του στυλ από την ατομική ιδέα του έργου τέχνης, βλ. Simmel 1908.



χαρακτηρισμούς. Ο Schönberg κυριολεκτικά «κατακεραυνώνει» το διάσημο γιό του J. S. Bach Carl Philip Emmanuel, όταν αυτός αποκαλεί τον πατέρα του «παλιομοδίτη»:<sup>9</sup> οι ιδέες πραγμάτευσης της μουσικής μορφής στον J. S. Bach ήταν καθαυτές τόσο καινοτόμες, ώστε κατέστησαν τη μουσική του πάντοτε επίκαιρη και αληθινά νέα, τη στιγμή που η φήμη του ηγέτη της τότε πρωτοπορίας Carl Philip χάθηκε κάπου στο βάθος της ιστορίας μαζί με την εφήμερη πρωτοτυπία της μουσικής νέου ύφους που πρέσβευε, την οποία ωστόσο ο ίδιος δεν μπόρεσε να ανορθώσει στο επίπεδο της ιδέας, αφήνοντας το καθήκον αυτό σε ιδιοφυίες όπως ο Haydn, ο Mozart και ο Beethoven.

Θα μπορούσαμε να αποδείξουμε την αλήθεια των ισχυρισμών του Schönberg αν συγκρίναμε δύο έργα της ίδιας περιόδου, του ίδιου μουσικού είδους και του ίδιου εκφραστικού περιεχομένου. Επιλέγω ως παράδειγμα τις συμφωνίες σε σολ ελάσσονα, αρ. 39 του Haydn και op. 6/6 του διάσημου τότε Johann Christian Bach, γραμμένες αμφότερες περί το 1768. Το ότι η συμφωνία του Haydn είναι μονοθεματική ενώ η άλλη πολυθεματική, δεν αποδεικνύει τίποτα για την αξία της. Η διαφορά εντοπίζεται κυρίως στο επίπεδο της συνθετικής μεθόδου: ο Bach απλώς παρατάσσει μηχανιστικά ένα υλικό καθαυτό θεματικά απρόσωπο και συμβατικό, αρθρωμένο σε φραστικές ενότητες άρτιου αριθμού μέτρων, με συνεχείς και απροσανατόλιστες ακριβείς επαναλήψεις και με ελάχιστη εσωτερική αρμονική διαφοροποίηση. Η ανάπτυξη δεν αναπαράγει παρά την ίδια μηχανιστικότητα: μόνο τονικά διαφοροποιημένες παραθέσεις θεματικά ομοειδών τετραμέτρων. Η συμφωνία του Haydn, από την άλλη, εκπλήσσει από την πρώτη στιγμή με την χαρακτηρισολογική ατομικότητα του κύριου θέματός της, που συνδυάζει ρυθμική διαφοροποίηση και συμμετρική άρθρωση, με τις αινιγματικές παύσεις μεταξύ των δύο εναρκτήριων παρουσιάσεών του, με την ποικιλομορφία της πολυφωνικής επεξεργασίας στην έκθεση της δεύτερης τονικής περιοχής, με την έκταση της ανάπτυξης και την τόλμη των αρμονικών

---

<sup>9</sup> Schönberg 1984:116.

και πολυφωνικών διαδικασιών που συντελούνται στο εσωτερικό της, με την έλλογη συρρίκνωση της επανέκθεσης ώστε να μην εξουδετερωθούν μηχανιστικά οι εντάσεις, με την πιο λειτουργική και ισότιμη διαφοροποίηση των εγχόρδων. Το εποχικό ύφος και η έκφραση παραμένουν τα ίδια, πρώιμος κλασικισμός και «Θύελλα και ορμή» και στις δυο περιπτώσεις, η ιδέα ωστόσο είναι εντελώς διαφορετική, ή καλύτερα, είναι παρούσα μόνο στην περίπτωση του Haydn.

Η έννοια της ιδέας, όπως διατυπώθηκε και ανορθώθηκε σε αξία από τον Schönberg, επιτρέπει, πρώτον, την άρση του αξιολογικού ιστορισμού, σύμφωνα με τον οποίο τα έργα αξιολογούνται πρωτίστως από τη μεριά της υφολογικής πρωτοτυπίας, του βαθμού αντιπροσώπευσης ενός ύφους ή της απόκλισης απ' αυτό. Ο ιστορικισμός αδυνατεί να εξηγήσει τη σημασία που απέκτησαν για την προοδευτική πρόσληψη συνθέτες και έργα που έμειναν έξω από τις εκάστοτε τρέχουσες υφολογικές εξελίξεις, όπως για παράδειγμα ο ύστερος Bach σε σχέση με το ανερχόμενο τότε *style galant* και το ύφος της «ευαισθησίας» του πρώιμου κλασικισμού (ή «προκλασικισμού»), ο ύστερος Beethoven σε σχέση με τη ρομαντική πρωτοπορία τύπου C. M. von Weber, Mendelssohn και Schubert, η περίπτωση του Brahms σε σχέση με τους αρμονικούς νεωτερισμούς των «νεογερμανών» Lizst και Wagner κ.ο.κ. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ακριβώς τον δήθεν «ακαδημαϊστή» και συντηρητικό Brahms επέλεξε ο Schönberg ως πρωτεργάτη των σύγχρονων συνθετικών μεθόδων που εκκινούν, κατά τη γνώμη του, από τη μέθοδο της «εξελικτικής παραλλαγής».

Από την άλλη, δεύτερον, η υιοθέτηση της έννοιας της μουσικής ιδέας του Schönberg αποτρέπει από τη διολίσθηση στο σχετικισμό της αισθητικής κρίσης, που εξισώνει τα έργα και τις διάφορες εκδηλώσεις της μουσικής πράξης, έντεχνες και μη, επικαλούμενος την αδυνατότητα κριτικής αξιολόγησης υποκειμενικών κριτηρίων προτίμησης και το δικαίωμα εμμονής του καθένα στις δικές του προτιμήσεις χωρίς αναγνώριση μιας πιθανής αξιακής διαφοροποίησης των μορφών της τέχνης. Ο Schönberg υποστηρίζει ρητά μια τέτοια διαφοροποίηση, κάνοντας προσέτι λόγο, χωρίς ενδοιασμούς και ανάγκη απολογίας, για υψηλή, μεγάλη, σημαντική τέχνη, η αξία της οποίας μπορεί να αναγνωρισθεί μόνο από τους ειδικούς. «Γιατί αν είναι

τέχνη, δεν είναι για όλους, και αν είναι για όλους δεν είναι τέχνη»,<sup>10</sup> αναφέρει με περίσσια για τη σημερινή αισθητική συνείδηση προκλητικότητα στο δεύτερο από τα σημαντικά κείμενά του για την αξία στη μουσική. Οι αξιολογικά φορτισμένες αντιλήψεις του Schönberg βρίσκονται φυσικά σε πλήρη αντίθεση προς τη σημερινή μεταμοντέρνα αξιολογική «ουδετερότητα» που αρέσκειται στην ισοπεδωτική εξίσωση ετερόκλητων μορφών μουσικής, για παράδειγμα της φτηνής εμπορευματικής με την έντεχνη («κλασική» ή «σοβαρή») μουσική,<sup>11</sup> σχετικοποιώντας ενίοτε ακόμα και αυτή την έννοια του έντεχνου προκειμένου να επιφέρει το τελικό χτύπημα στη μεγάλη τέχνη με την «αντιποίηση» ορισμένων από τα ουσιώδη γνωρίσματά της.

Εντούτοις, η σύγχρονη ανάγνωση των κειμένων του Schönberg οφείλει να επανεξετάσει κριτικά την ορθότητα και να μετριάσει την οξύτητα ορισμένων από τους ισχυρισμούς του. Όσο ο Schönberg ταυτίζει φειχιστικά την καλλιτεχνική ποιότητα των έργων με τη συνθετική μέθοδο της «εξελικτικής παραλλαγής», την οποία μάλιστα καθαγιαίνει παρουσιάζοντάς την ως έσχατο και ύψιστο τέλος της μουσικής ιστορίας, τείνει να παρεγξεί συνθετικές μεθόδους κατά την άποψή του «λιγότερο ανεπτυγμένες». Τα πυρά του στρέφονται κυρίως ενάντια στο φαινόμενο της πιστής επανάληψης στην έντεχνη μουσική από τον Bach κυρίως και μετά: «η απaráλλαχτη επανάληψη», λέει ο Schönberg, «είναι φτηνή»,<sup>12</sup> θεωρώντας επιπλέον ότι «η ζημιά αυτής της κατώτερης μεθόδου δόμησης στην τέχνη της σύνθεσης ήταν σημαντική». Αποδίδει ούτε λίγο ούτε πολύ καταστάσεις μελωδικής, ρυθμικής και αρμονικής επαναληπτικότητας στο έργο συνθετών όπως οι Schubert, Schumann, Wagner, Bruckner, Hugo Wolf, R. Strauß, Debussy και Puccini, σε μια υποχώρησή τους στις επιταγές του λαϊκού γούστου και στην ανάγκη του μεγάλου

---

<sup>10</sup> Schönberg 1984:124.

<sup>11</sup> Πρβλ. Frith 2003.

<sup>12</sup> Schönberg 1984:131.

ακροατηρίου για κατανόηση, σε ένα είδος, θα λέγαμε, «μουσικού λαϊκισμού».

Η ερμηνεία αυτή του Schönberg είναι μάλλον υπεραπλουστευτική. Το γεγονός ότι πράγματι η μετάβαση από τη φεουδαρχική στην αστική κοινωνία που συντελέστηκε στο 18<sup>ο</sup> αιώνα έκανε τους συνθέτες εκείνους που προσέβλεπαν στην αποδέσμευσή τους από τη μισθωτή εργασία του ηγεμόνα προς την κατεύθυνση του ελεύθερου καλλιτέχνη που απευθύνεται πια προς το μεγάλο αστικό ακροατήριο, να καταφεύγουν σε απλούστερες μεθόδους μουσικής σύνταξης, δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκη φτώχεια του συνθετικού προβληματισμού. Ακριβώς η ανάγκη να ικανοποιούνται τα γούστα τόσο του ερασιτέχνη όσο και του ειδικού, όπως άλλωστε δείχνει και ο τίτλος της γνωστής συλλογής από σονάτες για πιάνο του C. Ph. E. Bach,<sup>13</sup> έκανε συνθέτες όπως ο Haydn και ο Mozart πιο επινοητικούς στην περιοχή της μοτιβικο-θεματικής ανάπτυξης και της αρμονίας, ίσως και εξαιτίας ακριβώς της αποδέσμευσής τους από τη μέριμνα της ποικιλομορφίας στην περιοχή της μουσικής σύνταξης: ο Haydn δεν αισθάνεται πια την ανάγκη να προκαλεί το ενδιαφέρον του ακροατηρίου του με ανωμαλίες στο φραστικό ρυθμό. Στην περίπτωση του Schubert, η έντονη ρυθμικο-θεματική επαναληπτικότητα, κυρίως στην ώριμη περίοδο της δημιουργίας του, επέτρεψε στο συνθέτη να κινηθεί τολμηρά στην περιοχή της αρμονίας και των σχέσεων μεταξύ απομακρυσμένων τονικότητων, ενώ στον Bruckner, όπως και στον Debussy, η επανάληψη έγινε ουσιώδες δομικό στοιχείο της σύνθεσης και απέκτησε, προσέτι, πρωτοφανή δυναμικότητα. Πιθανόν άλλους έχει κατά νου ο Schönberg και άλλους κατονομάζει. Η πολεμική του ενάντια στην επανάληψη στη μουσική έχει ίσως ως

---

<sup>13</sup> Αλλά και η περίφημη επιστολή του Mozart της 28<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1782 προς τον πατέρα του σχετικά με τα τρία νέα του κοντσέρτα για πιάνο (KV 413-415). Βλ. Σαραντάκος (επιμ.) 1991:256-57: «Τα κοντσέρτα αυτά είναι η χρυσή τομή ανάμεσα στο πολύ δύσκολο και το πολύ εύκολο. [...] Σε μερικά τους σημεία, μόνον οι γνώστες θα βρουν απόλαυση, είναι όμως έτσι φτιαγμένα που και οι μη γνώστες θα τα βρουν της αρεσκείας τους, χωρίς να ξέρουν το γιατί».

αποδέκτες τους κραταιούς τότε νεοκλασικιστές (Stravinsky, Hindemith, Prokofiev κ.ά.).

Μια άλλη άποψη του Schönberg που επίσης χρήζει κριτικής επανεξέτασης είναι αυτή περί της αναγκαίας κίνησης της μουσικής ιστορίας προς την προϊούσα πολυπλοκότητα και την ισόνομη ανάπτυξη όλων των μουσικών παραμέτρων: «Με πολλές έννοιες, η μουσική χρησιμοποιεί το χρόνο. Χρησιμοποιεί το δικό μου, το δικό σου, το δικό της χρόνο. Θα ήταν άκρως ενοχλητικό αν δεν στόχευε στο να εκφράσει τα πιο σημαντικά πράγματα με τον πιο συμπυκνωμένο τρόπο σε κάθε κλάσμα του χρόνου της. Αυτό εξηγεί γιατί όταν οι συνθέτες αποκτούν την τεχνική να γεμίζουν μέχρι τέλους τη μία κατεύθυνση με περιεχόμενο, πρέπει να κάνουν το ίδιο προς την επόμενη κατεύθυνση και τέλος προς όλες τις κατευθύνσεις όπου εκτείνεται η μουσική».<sup>14</sup> Ο Dahlhaus ονόμασε αυτή τη συνθετική οπτική «αρχή της αντιστάθμισης ή της οικονομίας» στο βιβλίο του *Ανάλυση και αξιολογική κρίση*, σχολιάζοντας ότι «η ιδέα μιας μουσικής στην οποία όλα τα στοιχεία είναι αναλογικά ανεπτυγμένα και συνεργάζονται με ίσα δικαιώματα, ακούγεται ουτοπική. Η ένσταση ενάντια σε αυτή την άποψη έγκειται στο ότι στο δωδεκαφθογγισμό, την τεχνική του ίδιου του Schönberg, η επεξεργασία της αρμονίας έμεινε πίσω σε σχέση με αυτήν της αντίστιξης».<sup>15</sup> Έναν ανάλογο προβληματισμό είχε εκφράσει προηγουμένος και ο Adorno στην *Αισθητική θεωρία* του: «Σύμφωνα με μια αξιόπιστη αναφορά, ο Schönberg της τελευταίας περιόδου είπε ότι σήμερα η αρμονία δεν είναι θέμα προς συζήτηση. Αναμφίβολα, δεν προφήτευσε ότι μια μέρα θα μπορεί κανείς πάλι να χρησιμοποιεί τις συγχορδίες που ο ίδιος με τη διεύρυνση του υλικού είχε αποβάλλει ως τετριμμένες ειδικές περιπτώσεις. Ανοιχτό παραμένει ωστόσο το ζήτημα της διάστασης του ταυτόχρονου στη μουσική συνολικά, η οποία είχε μειωθεί προοδευτικά σε απλό αποτέλεσμα, σε κάτι ασήμαντο και δυνητικά τυχαί-

---

<sup>14</sup> Schönberg 1984:116.

<sup>15</sup> Dahlhaus 1983:52.

ο».<sup>16</sup> Ο κριτικός σχολιασμός του παραπάνω μουσικο-αισθητικού προτάγματος του Schönberg από τον Dahlhaus και τον Adorno είναι εύγλωττος και επαρκής. Χρήσιμο ωστόσο σε μια σύγχρονη συζήτηση για τις αξίες στη μουσική θα ήταν να υιοθετηθεί το συμπέρασμα ότι η αξιολογική κρίση δεν μπορεί να θεμελιωθεί δογματικά σε οποιοδήποτε αισθητικο-τεχνικό πρόταγμα στο βαθμό που αυτό επιτελεί αφαίρεση από διαλεκτικούς περιορισμούς του ή τουλάχιστον δεν τους αναστοχάζεται.

Σκόπιμο θα ήταν, τέλος, να παρατεθεί εξολοκλήρου το απόσπασμα εκείνο από το κείμενο του Schönberg για τα κριτήρια αξιολόγησης της μουσικής<sup>17</sup> όπου ο συνθέτης εκθέτει ένα εντυπωσιακό πλήθος τέτοιων κριτηρίων, τα οποία πρέπει κατά τη γνώμη του να λαμβάνει υπόψη του ο κριτικός και ο δημιουργός και πολλά από τα οποία αναφέρει και στα διδακτικά του γραπτά. Το απόσπασμα αποτελείται από μία σειρά ρητορικών ερωτημάτων που από κοινού συνθέτουν ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό πρόγραμμα. Τα ερωτήματα αφορούν τόσο την αισθητική όσο και την τεχνική διάσταση των μουσικών έργων, οι οποίες, πρέπει να σημειωθεί, για τον Schönberg αποτελούν αδιάσπαστη ενότητα.

*[Ο ειδικός] αξιολογεί μια σύνθεση θετικότερα μόνο όταν τα θέματα και οι μελωδίες της είναι διατυπωμένες με σημασία και καλά οργανωμένες· αν είναι ενδιαφέρουσες αρκετά, ώστε να κρατήσουν την προσοχή του ακροατή· αν υπάρχει επαρκής αριθμός από ιδέες· αν είναι καλά συνδεδεμένες μεταξύ τους ώστε να μην προσβάλλουν τη μουσική λογική· αν είναι περιορισμένες μέσω υποδιαίρεσης σε ένα κατανοητό μέγεθος· αν η μονοτονία αποφεύγεται μέσω καλών αντιθέσεων· αν όλες οι ιδέες, όσο αντιθετικές κι αν είναι, μπορούν να αποδειχθούν παραλλαγές της βασικής ιδέας, διασφαλίζοντας έτσι την ενότητα· αν μια διεξοδική επεξεργασία αποδεικνύει ότι οι*

---

<sup>16</sup> Adorno 2000:72.

<sup>17</sup> Schönberg 1984:132-33.

εσωτερικές τους αρετές ξεπερνούν τα τυχαία τους πλεονεκτήματα.

Έχοντας αξιολογήσει τις ιδέες από αυτές τις απόψεις, ο ειδικός μπορεί να προχωρήσει σε προβλήματα ύφους: αρμόζει η χρονική διάρκεια στη σημαντικότητα ή την ασημαντότητα των ιδεών; Είναι οι κύριες ιδέες διακριτά διαφοροποιημένες από τις δευτερεύουσες ιδέες στο χρόνο τόσο ως προς τις πρέπουσες αναλογίες, όσο και ως προς την έμφαση, έτσι ώστε πάντοτε να διασφαλίζεται η κυριαρχία του αντικειμένου; Είναι η πνοή της παρουσίασης δικαιολογημένη; Είναι αποδεκτή λόγω του αριθμού των ιδεών, λόγω των αναπόφευκτων συνεπειών τους, ή λόγω σαφήνειας; Παρουσιάζεται κάθε λεπτομέρεια όσο γίνεται πιο σύντομα και συμπυκνωμένα;

Συνδιαλέγεται το βάθος του πραγματικού νοήματος με τη χάρη της παρουσίασης και την εκλέπτυνση της επιφάνειας; Αρμόζει το υλικό στο μέσο και το αντίστροφο; Αποδίδονται ηρωικά θέματα από μη ηρωικά όργανα, όπως το φλάουτο, η κιθάρα ή το μαντολίνο; Πρέπει μια σονάτα για βιολί να εκφράζει τα παθητικά συναισθήματα που αρμόζουν σε μια συμφωνία; Ενδείκνυται ένα όργανο τόσο δυσκίνητο όσο το κοντραφαγγόττο να παίζει μια χαριτωμένη βαρκαρόλλα; Είναι η μουσική περιγραφή στυλιζαρισμένη τονικά και τεχνικά έτσι ώστε να ταιριάζει στη φύση των οργάνων, όπως τα καλέσματα του αηδονιού, του ορτυκιού και του κούκου στη Ποιμενική Συμφωνία ταιριάζουν στο φλάουτο, το όμποε και το κλαρινέττο αντίστοιχα; Είναι το περιγραφικό στοιχείο ενσωματωμένο τυπικά και ουσιαστικά στο εσωτερικό των συνθηκών του κομματιού; Αποδίδονται ηχητικά καταστάσεις ή περιστάσεις των οποίων η φύση αντιτίθεται στη φύση της μουσικής – όπως, π.χ. το να εκφράζεται η ακινησία μέσω ελάχιστης κίνησης, ή η σιωπή από ήχους, ή η αφηρημένη φιλοσοφία από συγκεκριμένους μουσικούς ήχους; Επεξεργάζεται το κομμάτι τις ιδέες και το υλικό του με μια τεχνική ανάρμοστη στο στυλ του; Συνοδεύονται οι αντιστιχτικές ιδέες από μια quasi-αντιστιχτική манιέρα, παράγοντας κάτι μόλις

περισσότερο από μίαν εναρμόνιση; Συγχέεται το φυσικό φραζάρισμα μιας ομοφωνικής μελωδίας από την πρόσθεση εκπλεπτυσμένων αντι-μελωδιών, όπως συχνά συμβαίνει στη δημοφιλή μουσική; Προστίθενται σε απλούς δημώδεις σκοπούς διαφωνίες που δεν είναι εγγενείς στο τονικό περιεχόμενο;

Ούτε θα μπορούσε ο ειδικός να αρνηθεί μίαν εξέταση της αξίας του θεματικού υλικού. Θα έπρεπε επίσης να εξετάσει την ευρηματικότητα ενός συνθέτη. Αποδείχθηκε ικανός να παράγει τόση ποικιλία όση ανέχονται η ενότητα και η κατανοησιμότητα και όση απαιτεί η διέγερση του ενδιαφέροντος; Ήταν σε θέση να αποδείξει την αναγκαιότητα του έργου – το ότι του επιβλήθηκε από εσωτερική ορμή για δημιουργία; Ήταν σε θέση να δημιουργήσει κάτι που γεφυρώνει ένα χάσμα στη γνώση και τον πολιτισμό της ανθρωπότητας, ή, αν όχι αυτό, ικανοποιεί τουλάχιστον την επιθυμία διασκέδασης; Με άλλα λόγια, αποδεικνύει το προϊόν του, με την καινοτομία του, ότι αποτελεί μια επιθυμητή συνεισφορά; Είναι αυτή η καινοτομία μια καινοτομία ουσιωδών ή δευτερευουσών ποιότητων; Αν προέρχεται από τις ουσιώδεις, είναι της φύσης μιας δραματοποιημένης επεξεργασίας όπως του Beethoven, ή συγκρίνεται με την καινοτομία των δομικών, συναισθηματικών περιγραφικών ποιότητων ενός τραγουδιού του Schubert; Ή μοιάζει στον εντελώς νέο τρόπο του Wagner να οικοδομεί, να εκφράζει, να εναρμονίζει και να ενορχηστρώνει, κάνοντας επανάσταση σε όλες τις παραμέτρους της μουσικής (Μετάφραση του συγγραφέα).

Θα μπορούσε κανείς εκ πρώτης όψεως να ισχυριστεί ότι ο παραπάνω κατάλογος έχει χαρακτήρα αμιγώς φορμαλιστικό και ως εκ τούτου μπορεί να καλύψει διαφορετικές μουσικοϊστορικές περιόδους, παρέχοντας καθολικώς εγκυρα κριτήρια. Στην πραγματικότητα, πρέπει να τεθεί υπό διερεύνηση το ενδεχόμενο, πολλά από τα κριτήρια που παραθέτει ο Schönberg να έχουν σαφή ιστορική αισθητικο-τεχνική αναφορά (κυρίως στη δική του μουσική). Το γεγονός δεν θα μείωνε απαραίτητα τη σημασία τους, θα ήταν όμως απαραίτητο να λαμβάνεται υπόψη. Για παράδειγμα: το κριτήριο του



«επαρκούς αριθμού ιδεών» δεν είναι δεσμευτικό στην περίπτωση μονοθεματικών μορφών· το κριτήριο του περιορισμού των ιδεών σε «κατανοητό μέγεθος» είναι από τη μεριά του περιοριστικό σε περιπτώσεις όπου η κύρια θεματική ιδέα, βασιζόμενη σε άλλες αρχές μελωδικής ανάπτυξης, χρειάζεται να καλύψει μεγάλο αριθμό μέτρων.<sup>18</sup> η «μονοτονία» μπορεί ενίοτε να καταστεί επιδιωκόμενο αισθητικό περιεχόμενο· οι επιμέρους ιδέες δεν πρέπει να αποτελούν «παραλλαγές της βασικής» ιδέας όταν σκοπός είναι η αντίθεση. Η αξίωση αναγωγής όλου του θεματικού υλικού ενός έργου σε μία βασική μουσική ιδέα βρίσκει μεν ανταπόκριση σε αναγωγιστικές τάσεις της μουσικής θεωρίας (τύπου Schenker ή Rétzi, για παράδειγμα), οι τελευταίες ωστόσο παραγνωρίζουν *de facto* την αισθητική σημασία της διαφοράς και της αντίθεσης. Άλλωστε, είναι σήμερα ζητούμενο, αν η ενότητα του έργου διασφαλίζεται αποκλειστικά και μόνο από μια τέτοιου είδους οργανική «θεματογένεση».<sup>19</sup>

Το κριτήριο της «συντομίας» και της «συμπύκνωσης» ως προς την παρουσίαση των λεπτομερειών δεν μπορεί να καλύψει περιπτώσεις όπως αυτές, για παράδειγμα, της συμφωνικής μουσικής του Mahler, όπου η «πνοή» της μορφής απαιτεί χρόνο ακόμα και στην εκδίπλωση των λεπτομερειών (βλ. 3<sup>η</sup> Συμφωνία). Περαιτέρω, είναι περιοριστική και μάλλον «αρμονιστική» η αξίωση του Schönberg για ταίριασμα ενός γενικού αισθητικού χαρακτήρα με το χαρακτήρα του οργάνου· αν πρόθεση του συνθέτη είναι, λόγου χάρη, η ειρωνία, τότε ίσως επιβάλλεται ένα «ηρωικό θέμα» να μην εκτελεσθεί από κάποιο «ηρωικό» όργανο. Υπό τέτοιες συνθήκες, ένα «όργανο όπως το κοντραφαγγότο» θα μπορούσε κάλλιστα να εκτελέσει «μια χαριτωμένη βαρκαρόλλα».<sup>20</sup>

Η αρνητική τοποθέτηση του Schönberg απέναντι στην «πρόσθεση σε απλούς δημώδεις σκοπούς διαφωνιών που δεν είναι εγγενείς στο

---

<sup>18</sup> Βλ. το κύριο θέμα από το 1<sup>ο</sup> μέρος του 2<sup>ου</sup> Κοντσέρτου για πιάνο του Ραχμάνινωφ με έκταση 44 μέτρα.

<sup>19</sup> Βλ. Τσέτσος 1998.

<sup>20</sup> Ως παράδειγμα ανορθόδοξης χρήσης των οργάνων με ειρωνική πρόθεση θα μπορούσε να δοθεί το 3<sup>ο</sup> μέρος από την 1<sup>η</sup> Συμφωνία του Mahler.

μουσικό περιεχόμενο» είναι σαφές ότι στρέφεται ενάντια στην ιδέα των εθνικών σχολών, επικαλούμενη στην ουσία την καθαρότητα των μουσικών ειδών και των στυλ. Στην πραγματικότητα, η σύζευξη του λαϊκού με το έντεχνο στοιχείο αποτέλεσε αισθητικο-τεχνικό πρόβλημα των ίδιων των εκπροσώπων των εθνικών σχολών. Είναι από την άλλη ζητούμενο, αν η δημιουργία συνθετών όπως ο Bartók, ο Janáček ή ο Kodaly, οι οποίοι αναζήτησαν λύσεις στο πρόβλημα, μπορεί να κριθεί στο σύνολό της αρνητικά, στη βάση της παραπάνω αξιολογικής τοποθέτησης του Schönberg. Υπάρχει άλλωστε και η παράμετρος της καλλιτεχνικής αξίας που στο σημείο αυτό προφανώς παραγνωρίζεται από το συνθέτη.

Από τις παραπάνω κριτικές παρατηρήσεις γίνεται αισθητή η ανάγκη μιας κριτικής διαλεκτικής θεώρησης των αξιών (των κριτηρίων, των κανόνων) στη μουσική. Διαφορετικά, ελλοχεύει ο κίνδυνος, η θεωρία να διολισθήσει, αφενός στο δογματισμό της επιβολής αξιών που συγκρότησαν κάποιο ιστορικά συγκεκριμένο μουσικό ύφος ως ανώτερων ή και απόλυτων, αφετέρου στον ιστορισμό των αξιών που αποδέχεται ως δεδομένες και υπεράνω κριτικής τις αξιολογικές ιεραρχήσεις του εκάστοτε μουσικού ύφους. Ίχνη της παραπάνω διαλεκτικής διακρίνονται στο συγγραφικό έργο του Schönberg, το οποίο εντούτοις παραμένει σε μεγάλο βαθμό ιστορικά δεσμευμένο και η έντονη διάθεση πολεμικής που το χαρακτηρίζει περιορίζει το εύρος του αξιολογικού του ορίζοντα.

## Βιβλιογραφία

- Adorno, Th. W. (2000) *Αισθητική θεωρία*. Μετάφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Claire, Jean (1999) *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών*. Κριτική της μοντερνικότητας. Μετάφρ. Αλ. Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Σμίλη.
- Dahlhaus, Carl (1983) *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press.
- Frith, Simon (2003) «L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur», στο Jean-Jacques Nattiez (επιμ.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI siècle*. Σελ. 1132-1145. Paris: Actes Sud.

- Lochhead, Judy & Auner, Joseph (επιμ.) (2002) *Postmodern music, postmodern thought*. New York & London: Routledge.
- Liotard, Jean François (1993) *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*. Μετάφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.
- Σαραντάκος, Νίκος (επιμ.) (1991) W. A. Mozart. Αλληλογραφία. Επιλογή, μετάφραση, σχολιασμός. Αθήνα: Ερατώ.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice (1998) *Musique et postmodernité*. Paris: PUF.
- Schoenberg, Arnold (1984) *Style and idea*. Επιμ. Leonard Stein. London & Boston: Faber and Faber.
- Schoenberg, Arnold (1983) *Fundamentals of musical composition*. Επιμ. Gerald Strang & Leonard Stein. London & Boston: Faber & Faber.
- Simmel, Georg (1908) «Das Problem des Stiles», στο *Dekorative Kunst 7*: 213-23. München.
- Τσέτσος, Μάρκος (1998) «Προβλήματα αισθητικής ανάλυσης ενός ύστερου κουαρτέτου του Μπετόβεν», *Μουσικολογία 10-11*: 28-44. Αθήνα: Νήσος.

## Περίληψη

Στο άρθρο εξετάζονται τα αξιολογικά κείμενα του Schönberg από το *Style and Idea*. Εντοπίζονται οι δυο βασικές αξίες: το «ύφος» ως το (γενικό) κανονιστικό πλαίσιο της εκάστοτε ιστορικής μουσικής δημιουργίας και η «ιδέα», ως το (ατομικό) σύνολο των προσωπικών επιλογών του συνθέτη που εξασφαλίζουν την αξιολογική μοναδικότητα και ιστορική σημαντικότητα του έργου του. Επιχειρείται η σύνδεση της επιχειρηματολογίας του Schönberg με ζητήματα από τη φιλοσοφική αισθητική (λ.χ. του Kant), αλλά και η κατάδειξη της χρησιμότητας της αξιοποίησης των αξιολογικών εννοιών του συνθέτη για τη συγκρότηση ενός σύγχρονου αντισχετικιστικού επιχειρήματος και για τη σύνδεση της μουσικής ανάλυσης με την αξιολογική κρίση.

## Γιώργος Φιτσιώρης

### Οι τρόποι κατά την αναγεννησιακή περίοδο: παρερμηνείες, διαστρεβλώσεις και προβλήματα

Μιλώντας για το περιεχόμενο, τη δομή και το ύφος των εγχειριδίων που αφορούν τη διδασκαλία της (τροπικής ή τονικής) αντίστιξης κατά τον εικοστό αιώνα, ο Harold Powers ισχυρίζεται ότι, «Τα συγγράμματα αντίστιξης έχουν την τάση να μοιάζουν μεταξύ τους τόσο όσον αφορά τις βαθύτερες αρχές που υιοθετούν για να περιγράψουν την κίνηση των φωνών, όσο και όσον αφορά τα είδη αλλά και τη διάταξη των κανόνων που παραθέτουν, ενώ αντίθετα κανείς δεν θα μπορούσε να κατηγορήσει τα συγγράμματα αρμονίας των, λόγου χάριν, Heinrich Schenker και Hugo Riemann ή των Allen Irving McHose και Walter Piston - ή αντίστοιχα αυτά των Arnold Schoenberg, Paul Hindemith και Roger Sessions - ότι συμφωνούν μεταξύ τους, είτε στη συλλογιστική είτε στην πρακτική [που ακολουθούν]».<sup>21</sup>

Εκτός από την ομοιομορφία που τα χαρακτηρίζει, τα εγχειρίδια «Τροπικής Αντίστιξης» συνηθίζουν να μοιράζονται και μία συμβατική και, αν μη τι άλλο, επιφανειακή θεώρηση των αναγεννησιακών τρόπων. Τα περισσότερα από τα συγγράμματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ό-

---

<sup>21</sup> Powers 1992:10. Θα έπρεπε, ήδη εξ αρχής, να τονίσω ότι οφείλω πολλά στα κείμενα του Powers (καθώς και άλλων μελετητών που έγραψαν ταυτόχρονα ή και μετά από αυτόν) όσον αφορά τον προβληματισμό και τις απόψεις που διαμόρφωσα περί των αναγεννησιακών τρόπων. Αν μη τι άλλο, ο Powers θεωρείται από τους πρώτους που έθεσαν ορισμένα ερωτήματα τα οποία άρχισαν να κλονίζουν τις παγιωμένες περί μεσαιωνικών και αναγεννησιακών τρόπων αντιλήψεις της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας – δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι το λεξικό *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* εμπιστεύτηκε αυτόν να συντάξει (μαζί με τον Frans Wiering) το εκτενέστατο τμήμα του λήμματος «Mode», που αφορά στους μεσαιωνικούς και αναγεννησιακούς τρόπους.

πως λόγου χάριν αυτά των Knud Jeppesen, Gustave Soderlund και Owen Swindale, βεβαιώνουν ότι «στην πράξη» οι αναγεννησιακές πολυφωνικές συνθέσεις «είναι γραμμένες» σε πέντε τρόπους: δώρι-ο, φρύγιο, μιξολύδιο, αιολικό και ιωνικό και ότι ως *finalis* αυτών των τρόπων μπορούν να θεωρούνται οι φθόγγοι ρε, μι, σολ, λα και ντο στο λεγόμενο *cantus durus* (δηλαδή όταν δεν υπάρχει οπλισμός) ή – μέσω μεταφοράς κατά μία καθαρή 4<sup>η</sup> πάνω ή 5<sup>η</sup> κάτω – οι φθόγγοι σολ, λα, ντο, ρε και φα στο λεγόμενο *cantus mollis* (δηλαδή όταν υπάρχει οπλισμός σι<sup>b</sup>). Πράγματι, όπως βεβαιώνει και η Jessie Ann Owens, το πλέον διαδεδομένο σύστημα κατανόησης και διδασκαλίας της αναγεννησιακής «τροπικής» μουσικής είναι, κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, αυτό που η ίδια έχει ονομάσει «νέο-τροπικό σύστημα», ελλείψει καλύτερου όρου. «... Πρόκειται για ένα σύγχρονο υβρίδιο που συρρικνώνει τους δώδεκα τρόπους του Glarean σε πέντε τρόπους, υπό μορφήν κλίμακας, και τις μεταφορές τους».<sup>22</sup>

Κάποια άλλα, πιο σύγχρονα εγχειρίδια όπως, λόγου χάριν, αυτά της Charlotte Smith<sup>23</sup> ή του Peter Schubert,<sup>24</sup> χωρίς να υιοθετούν το «νέο-τροπικό» σύστημα, περιορίζονται παρ' όλα αυτά σε μια ολιγοσέλιδη και, σίγουρα, ελλιπέστατη παρουσίαση του τροπικού φαινομένου που ούτε καν θέτει πολλά από τα εγγενή προβλήματα που το χαρακτηρίζουν – εξ άλλου, το πραγματικό αντικείμενό τους είναι η μελέτη της πολυφωνικής αντιστιχτικής πρακτικής του 16<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>25</sup> Πιο συγκεκριμένα, η Smith παρουσιάζει τη γνωστή «εξελικτι-

---

<sup>22</sup> Βλ. Owens 2000:186. Δυστυχώς, και οι «Σημειώσεις για τη θεωρία και πράξη της αναγεννησιακής μουσικής» του γράφοντος που διανέμονται στους φοιτητές του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών ακολουθούν αυτό ακριβώς το «νέο-τροπικό» σύστημα. Ανάμεσα στους μελλοντικούς μου στόχους είναι ένα εκτενές πόνημα που θα τοποθετεί το ζήτημα σε σωστές βάσεις. Το παρόν κείμενο φιλοδοξεί να αποτελέσει το πρώτο βήμα αυτής της προσπάθειας.

<sup>23</sup> Smith 1989.

<sup>24</sup> Schubert 1999.

<sup>25</sup> Το ίδιο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ισχύει και για όλα τα συγγράμματα περί αντίστιξης, τουλάχιστον κατά την Μεσαιωνική περίοδο: δεν

κή» θεωρία στην οποία θα αναφερθώ εν τάχει στη συνέχεια (αυτή που υποστηρίζει πως στους οκτώ μεσαιωνικούς τρόπους «προστίθενται» κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα τέσσερις ακόμα: αιολικός, υποαιολικός, ιωνικός και υποϊωνικός), και καταλήγει στο αμφιλεγόμενο συμπέρασμα πως «αυτοί οι [τελευταίοι] τρόποι αποτέλεσαν τελικά τη βάση του τονικού συστήματος μείζονος-ελάσσονος [που επρόκειτο να κυριαρχήσει αργότερα]». <sup>26</sup> Ο Schubert, αντίστοιχα, αφού αρχίζει με την εξ ίσου αμφιλεγόμενη πρόταση, «Οι τρόποι λειτουργούν στη μουσική της Αναγέννησης όπως οι τονικότητες λειτουργούν στην τονική μουσική», συνεχίζει γράφοντας: «Οι αναγεννησιακοί συγγραφείς διαφωνούσαν έντονα όσον αφορά διάφορα τροπικά συστήματα. Εδώ έχουμε επιλέξει να χρησιμοποιήσουμε το πολύ λογικό [sic] σύστημα των δώδεκα τρόπων». <sup>27</sup>

Αρχίζοντας τη συζήτηση περί τρόπων θα αναφερθώ αρχικά σε μερικά αναμφισβήτητα ιστορικά δεδομένα – πολύ συνοπτικά, είναι αλήθεια, δεδομένου ότι αρκετά από αυτά (πρέπει να) είναι γνωστά.

Πιστεύεται πως από την επαφή τους με τους Βυζαντινούς, οι Φράγκοι μοναχοί-μελετητές αρχίζουν να γνωρίζουν ορισμένα στοιχεία της αρχαίας ελληνικής θεωρίας (8<sup>ος</sup>-9<sup>ος</sup> αιώνας) και, μεταξύ άλλων, δανείζονται ένα σύστημα οκτώ τρόπων – το αποκαλούμενο *οκτώηχος* – που είχε, πιθανόν, συριακή προέλευση. Οι Δυτικοί χρησιμοποιούν αυτό το σύστημα για να κατατάξουν-ταξινομήσουν ένα ήδη υπάρχον ρεπερτόριο, τους μονοφωνικούς γρηγοριανούς ύμνους. Στη συνέχεια επεξεργάζονται, προσαρμόζουν και τελειοποιούν τον ανατολικής προέλευσης *οκτώηχο* έτσι ώστε, τον ενδέκατο πλέον αιώνα, να παγιωθεί η τελική μορφή του συστήματος των οκτώ τρόπων όπως θα μείνει γνωστό καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Το σύστημα συνίσταται σε τέσσερα ζευγάρια τρόπων (τρόποι *protus*, *deuterus*, *tritus* και *tetrardus*), καθένα από τα

---

ασχολούνται καν με τους τρόπους.

<sup>26</sup> Smith 1989:17. Στην ίδια σελίδα, εν τούτοις, η Smith ισχυρίζεται (σωστά) ότι οι «νέοι» τρόποι δεν προτιμήθηκαν από τους συνθέτες της εποχής.

<sup>27</sup> Schubert 1999:9.

οποία αποτελείται από έναν αυθεντικό και έναν πλάγιο τρόπο. Οι αυθεντικοί τρόποι ορίζονται ως τρόποι 1, 3, 5 και 7, οι πλάγιοι ως τρόποι 2, 4, 6 και 8. Οι δύο τρόποι κάθε ζεύγους έχουν κοινό τελικό φθόγγο (*finalis*): οι τρόποι *protus* (τρόποι 1 και 2) έχουν τελικό φθόγγο το ρε<sub>3</sub>, οι τρόποι *deuterus* (τρόποι 3 και 4) το μι<sub>3</sub>, οι τρόποι *tritus* (τρόποι 5 και 6) το φα<sub>3</sub> και οι τρόποι *tetrardus* (τρόποι 7 και 8) το σολ<sub>3</sub>. Εκτός από τον *finalis*, κάθε τρόπος χαρακτηρίζεται ακουστικά και από έναν ακόμα, ιδιαίτερα σημαντικό για τον τρόπο, φθόγγο, το φθόγγο έντασης του τρόπου (*repercussio* ή *repercussa*).<sup>28</sup> Ο φθόγγος έντασης κάθε τρόπου προβάλλεται έντονα μέσα από αρχετυπικές και εντελώς συγκεκριμένες «μελωδικές φόρμουλες». Σύμφωνα με τον Guido d' Arezzo, ακούγοντας και μόνον αυτά τα (χαρακτηριστικά και διαφορετικά για κάθε τρόπο) μελωδικά «μοτίβα», ένας έμπειρος μουσικός ήταν σαφώς σε θέση να αναγνωρίσει τον τρόπο ενός ύμνου, όπως ακριβώς ένας πολυταξιδεμένος είναι σε θέση να αναγνωρίσει την εθνικότητα οποιουδήποτε ανθρώπου από την εμφάνιση και τις συνήθειές του.<sup>29</sup>

Η, εκ των υστέρων, κατάταξη των μονοφωνικών ύμνων σε κάποιον από τους οκτώ τρόπους γίνεται πάντα επί τη βάση του *finalis* κάθε ύμνου και της έκτασης (*ambitus*) που καταλαμβάνει η μελωδία του. Όταν αυτά τα κριτήρια αποδεικνύονται ανεπαρκή – και αυτό συνέβαινε αρκετές φορές όπως όταν, λόγου χάριν, ένας ύμνος τελείωνε σε φθόγγο άλλον από τους ρε<sub>3</sub>, μι<sub>3</sub>, φα<sub>3</sub>, και σολ<sub>3</sub>, δηλαδή σε λα<sub>3</sub>, σι<sub>3</sub>, ή ντο<sub>4</sub> (*confinalis* ή *affinalis*) – χρησιμοποιείται ένα ακόμα κριτήριο, αυτό των συγκεκριμένων πενταχόρδων και τετραχόρδων που συναποτελούν τον κάθε τρόπο.

Όσο και αν αυτό μπορεί να ακούγεται παράξενο, οι θεωρίες περί τρόπων (που αφορούσαν αποκλειστικά το μονοφωνικό γρηγοριανό

---

<sup>28</sup> Βλ. Wiering 2001:5. Σύμφωνα με άλλους μελετητές, εν τούτοις, μόνον ο όρος *repercussa* χρησιμοποιείται για το φθόγγο έντασης ενός τρόπου ενώ, αντίθετα, ο όρος *repercussio* αντιστοιχεί στο διάστημα ανάμεσα σε *finalis* και *repercussa* (βλ., λόγου χάριν, Judd 2002:373 σημ. 20 και Perkins 1999:1009).

<sup>29</sup> Βλ. Meier 1988:38.

μέλος) δεν συναντώνται καν με τις θεωρίες περί αντίστιξης που έχουν να κάνουν με τη δομή και τη διαδοχή των συνηχήσεων (και άρα αφορούν την πολυφωνική μουσική) για μεγάλο χρονικό διάστημα. Με άλλα λόγια, οι πραγματείες περί τροπικής θεωρίας και αυτές που περιγράφουν ή/και κατευθύνουν τις πολυφωνικές συνθετικές πρακτικές κινούνται σε παράλληλες όσο και ανεξάρτητες τροχιές επί αιώνες! Μόνον περί τα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα, ο Tinctoris ίσως και να είναι ο πρώτος που επιχειρεί τη σύνδεση των δύο «μαθήσεων» μέσα από μία σειρά συγγραμμάτων (δεκαετία 1470). Το *Lieber de natura et proprietate tonorum* (1476) θεωρείται ως ένα από τα πλέον σημαντικά και, όπως ισχυρίζεται ο Frans Wiering, «... η δομή αυτής της πραγματείας είχε ως σκοπό της να συνδέσει τους τρόπους με την πολυφωνία όσο το δυνατόν περισσότερο».<sup>30</sup> Αυτός όμως που θεωρείται πως, ουσιαστικά, ασχολείται για πρώτη φορά με «τη φύση και τη γνώση όλων των τρόπων της πολυφωνικής μουσικής» είναι ο Pietro Aaron (ή Aron) με το περίφημο *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525). Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό πως ο ίδιος ο Aaron υπερηφανεύεται ήδη από το εξώφυλλο της πραγματείας του πως είναι ο πρώτος που αντιμετωπίζει αυτό το ζήτημα! Γεγονός είναι πάντως ότι αυτό που, ίσως, θα έπρεπε να «πιστωθεί» στον Φλωρεντινό συνθέτη και θεωρητικό είναι πως θα ήταν δυνατόν να θεωρηθεί ως ο «πατέρας της μουσικής ανάλυσης»: αντί να επινοήσει ο ίδιος τα μουσικά παραδείγματά του όπως, ουσιαστικά, έκανε ο Tinctoris πενήντα χρόνια πριν, ο Aaron χρησιμοποίησε ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο ρεπερτόριο από πραγματικές πολυφωνικές συνθέσεις, τις οποίες κατέταξε εκ των υστέρων σε κάποιον από τους οκτώ γνωστούς τρόπους.<sup>31</sup> Όπως

---

<sup>30</sup> Wiering 2001:60.

<sup>31</sup> Ο Harold Powers επισημαίνει με ιδιαίτερη έμφαση ότι το να ταξινομεί κανείς ήδη υπάρχουσες συνθέσεις σύμφωνα με ένα δεδομένο σύστημα (αυτό των οκτώ τρόπων) δεν σημαίνει κατά κανέναν τρόπο πως ισχυρίζεται ότι οι συνθέσεις αυτές «ήταν γραμμένες» σε αυτούς τους τρόπους από τους ίδιους τους αναγεννησιακούς συνθέτες. Με άλλα λόγια, ο Powers τονίζει το γεγονός ότι δεν έχουμε την παραμικρή απόδειξη – ού-



και για τον Tinctoris, έτσι και για τον Aaron η πλέον καθοριστική φωνή προκειμένου να αποδώσει κανείς έναν τρόπο σε μια πολυφωνική σύνθεση είναι αυτή του τενόρου, ή ακόμα και οποιαδήποτε άλλη φωνή εκτελεί έναν προϋπάρχοντα ύμνο πάνω στον οποίο μπορεί να βασίζεται η σύνθεση.

Το σύστημα των οκτώ τρόπων φαίνεται να παραμένει το μοναδικό σύστημα κατανόησης (αν όχι και οργάνωσης) της μουσικής μέχρι, περίπου, τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, οπότε δύο ιδιαίτερα σημαντικά θεωρητικά συγγράμματα φιλοδοξούν «να αλλάξουν το τοπίο». Ο Heinrich Glareanus (ή Glarean) το 1547 (*Dodecachordon*) και ο Gioseffo Zarlino το 1558 (*Le institutioni harmoniche*) υποστηρίζουν και «αποδεικνύουν», συνδυάζοντας με όλους τους δυνατούς τρόπους τα είδη πενταχόρδων και τετραχόρδων, ότι οι τρόποι της πολυφωνικής μουσικής είναι δώδεκα (και όχι οκτώ). Προσθέτουν δηλαδή στους ήδη υπάρχοντες οκτώ τρόπους άλλους τέσσερις (2 ακόμα ζευγάρια), τους τρόπους 9 και 10, 11 και 12. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, εν τούτοις, η προσθήκη αυτή γίνεται στη θεωρία αλλά συνήθως όχι και στην πράξη.<sup>32</sup>

Όσα αναφέρθηκαν μέχρι στιγμής θα μπορούσαν να συνοψιστούν στο ότι κατά την όψιμη αναγεννησιακή περίοδο συνυπάρχουν δύο τροπικά συστήματα: αυτό των οκτώ τρόπων που είναι γνωστό τουλάχιστον από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και αυτό των δώδεκα τρόπων που εμφανίζεται και «διεκδικεί τα πρωτεία» περί τα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώ-

---

τε και ο Aaron υποστήριξε ποτέ – ότι οι συνθέτες της πολυφωνικής μουσικής αποφάσιζαν εκ των προτέρων ότι θα «γράψουν» αυτή ή εκείνη τη σύνθεση «σε» αυτόν ή εκείνον τον τρόπο. Όχι όπως, τουλάχιστον, ο Μπετόβεν αποφάσιζε εκ των προτέρων ότι θα συνθέσει την *Ηρωική* στην τονικότητα της *Mi<sup>b</sup>* Μείζονος ή την *Appassionata* στην τονικότητα της φα ελάσσονος (βλ. Powers 1981:433).

<sup>32</sup> Ο Glareanus ξαναφέρει στην επιφάνεια και, σε κάποιο βαθμό, συμβάλει και στην καθιέρωση αρχαιοελληνικών ονομάτων για τους δώδεκα τρόπους που, έκτοτε, παραμένουν γνωστά και χρησιμοποιούνται από τους περισσότερους θεωρητικούς μέχρι και σήμερα: *δώριος*, *φρύγιος*, *λύδιος*, *μυξολύδιος*, *αιολικός* και *ιωνικός* (αυθεντικοί και πλάγιοι).

να.<sup>33</sup> Δεν απαντούν, όμως, στο κεφαλαιώδες ερώτημα: τι ακριβώς είναι οι τρόποι και πόσοι είναι πραγματικά; Η αλήθεια είναι, δε, πως κάθε απόπειρα κατηγορηματικής απάντησης σήμερα θα αποτελούσε μία σχεδόν «μαγική εικόνα», τόσο μάλλον όταν – καθώς θα δούμε στη συνέχεια – δεν υπήρξε ποτέ μία κοινά παραδεκτή άποψη επί του θέματος (την οποία καλούμαστε σήμερα να «ανακαλύψουμε»), όταν δηλαδή δεν υπήρξε ποτέ ομοφωνία μεταξύ των μελετητών ή των συνθετών. Με άλλα λόγια, όπως χαρακτηριστικά ισχυρίζεται μεταξύ άλλων και ο Frans Wiering, «... οι τρόποι της πολυφωνικής μουσικής εθεωρούντο ένα βασανιστικό και στρυφνό ζήτημα ακόμα και κατά την Αναγέννηση».<sup>34</sup>

Η επικρατούσα αντίληψη, ουσιαστικά η μόνη άποψη μέχρι μία σειρά κειμένων του Harold Powers (από τις αρχές της δεκαετίας του '80) να αρχίσει να κλονίζει την δήθεν αναμφισβήτητη αλήθεια της, ήταν ότι, όπως για τη χρονική περίοδο 1600-1900 υπάρχει ένα κυρίαρχο σύστημα οργάνωσης και κατανόησης του μουσικού υλικού, η λεγόμενη *τονικότητα*, έτσι και για τη μουσική πριν από το 1600 υπήρξε ένα αντίστοιχο, αν και διαφορετικό, σύστημα, η *τροπικότητα*. Αλλιώς διατυπωμένη, η κυρίαρχη αυτή άποψη υποστηρίζει ότι τα έργα του όψιμου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης είναι γραμμένα

---

<sup>33</sup> Αν και υπάρχουν και μεμονωμένες περιπτώσεις θεωρητικών που υποστηρίζουν ότι οι τρόποι μπορεί να είναι 4 ή 6 ή και 24, ακόμα και 32 (Vicentino)!

<sup>34</sup> Βλ. Wiering 2001:17-18. Η έμφαση προστέθηκε από εμένα. Αντίστοιχες διαπιστώσεις –και επιφυλάξεις– έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς από πολλούς μελετητές. Ήδη από το 1965, ο Dahlhaus αναφερόταν στην υπόθεση ότι « ... μία κατηγορηματική και καλά θεμελιωμένη άποψη για τους τρόπους μπορεί να προκύψει μέσα από [τη μελέτη] του μονοφωνικού ρεπερτορίου και των μουσικών πραγματειών του Μεσαίωνα», αλλά προειδοποιούσε: «Εν τούτοις, όσοι έχουν αυτού του είδους τις προσδοκίες θα απογοητευτούν ... διότι το ζήτημα είναι ασαφές. Μία απλή απαρίθμηση των χαρακτηριστικών ενός τρόπου ... θα ήταν απλώς υπεραπλούστευση ... Για να κατανοήσει κανείς τι είναι οι τρόποι, θα πρέπει να γνωρίζει την ιστορία τους» (Βλ. Dahlhaus 1990:192. Η έμφαση προστέθηκε από εμένα).

«σε τρόπους» με την ίδια λογική που, αντίστοιχα, τα έργα των περιόδων του Μπαρόκ, του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού είναι γραμμένα «σε κλίμακες».<sup>35</sup>

Ένας από τους πλέον αξιόλογους εκφραστές αυτής της θεώρησης υπήρξε ο Bernhard Meier ο οποίος, σε ένα συνολικό έργο που αποτελείται από πολυπληθή και ιδιαίτερα σημαντικά βιβλία και άρθρα (γραμμένα από το 1952 μέχρι, τουλάχιστον, το 1992), υποστήριξε ότι η «τροπικότητα» αποτελεί ένα εγγενές χαρακτηριστικό της πολυφωνικής μουσικής του 16<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>36</sup> Ίσως το πιο γνωστό, και ευρύτατα διαδεδομένο και δημοφιλές – τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του '80 –, έργο του είναι το (ήδη αναφερθέν στην υποσημείωση αρ. 9) *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt* (1974, αγγλική μετάφραση από την Ellen S. Beebe ως *The modes of classical vocal polyphony, described according to the sources*, 1988). Σε αυτό το σύγγραμμά του ο Meier γράφει χαρακτηριστικά:

...η επιλογή του κατάλληλου τρόπου συνιστά την πρώτη δουλειά του συνθέτη όταν μελοποιεί ένα κείμενο. Επίσης, το να ακολουθεί προσεκτικά τον επιλεγμένο τρόπο αποτελεί τον πλέον σημαντικό κανόνα· εάν τον παραβιάσει έστω και ελάχιστα θα επισύρει τη δίκαια μομφή των ειδικών της μουσικής (μετάφραση του γράφοντος).<sup>37</sup>

Προκειμένου, μάλιστα, να ενισχύσει την άποψή του ο Meier παραθέτει σε μία ιδιαίτερα εκτεταμένη υποσημείωση σχετικά αποσπάσματα από δεκατρείς Ιταλούς, Γερμανούς και Γάλλους συγγραφείς της εποχής – μεταξύ αυτών οι Calvicus, Dressler, Menehou,

---

<sup>35</sup> Μία εκδοχή αυτής της –μάλλον υπερ-απλουστευτικής– άποψης είδαμε ήδη από τον Peter Schubert («Οι τρόποι λειτουργούν στη μουσική της Αναγέννησης όπως οι τονικότητες λειτουργούν στην τονική μουσική», βλ. σ. 262 του παρόντος άρθρου).

<sup>36</sup> Αντίστοιχες θέσεις εκφράζει και ο Leeman Perkins σε κείμενά του (λόγου χάριν, στο Perkins 1973: 198).

<sup>37</sup> Βλ. Meier 1988:24. Οι αριθμοί σελίδων αντιστοιχούν στην μεταφρασμένη στα αγγλικά έκδοση.

Lampadius, Pontio, Vicentino και Zarlino – οι οποίοι, ομόφωνα, δηλώνουν πως η αρχική επιλογή ενός τρόπου και η αυστηρή τήρηση των βασικών δομικών χαρακτηριστικών του αποτελούν θεμελιώδεις προϋποθέσεις για ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα.

Η εικόνα που θα ήταν δυνατόν να συναχθεί από όσα υποστηρίζει ο Meier φαίνεται να είναι κάτι περισσότερο από «ειδυλλιακή»: μία εικόνα που υπονοεί πως καθ' όλην τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχει μία, λίγο πολύ, κοινή αντίληψη για την «τροπικότητα» (βασισμένη, έστω, είτε στο σύστημα των οκτώ είτε σε αυτό των δώδεκα τρόπων), η οποία καθορίζει, ελέγχει και κατευθύνει κάθε συνθετική δραστηριότητα. Το ότι όλοι όσοι έγραψαν πραγματείες ή κατέθεσαν με οποιονδήποτε άλλο τρόπο τις απόψεις τους για τη μουσική κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα μιλούν για τους τρόπους και για τη σπουδαιότητά τους είναι, βέβαια, αναμφισβήτητο. Αυτό που δεν είναι καθόλου σύγυρο είναι το πώς ο καθένας από τους συνθέτες ή/και θεωρητικούς της εποχής αντιλαμβάνεται την ίδια την έννοια του τρόπου, πώς κατανοεί τη φύση, τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες του κάθε τρόπου.<sup>38</sup> Στο προαναφερθέν κείμενο «*Is mode real?*», ο Harold Powers χρησιμοποιεί ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο υπονοεί πόσο επιφανειακή και προβληματική θα μπορούσε, ίσως, να είναι η «ειδυλλιακή» γενική εικόνα που παρουσιάσαμε προηγουμένως.<sup>39</sup> Το μεταφέρω, ελάχιστα παραλλαγμένο:

---

<sup>38</sup> Πράγματι, υφίστανται σημαντικές αποκλίσεις σε ζητήματα που σχετίζονται με το κατά πόσον είναι δυνατόν να καθοριστεί αντικειμενικά (και για όλες τις περιπτώσεις) ο *finalis* κάθε τρόπου, με το ποιοι είναι ακριβώς οι φθόγγοι από τους οποίους μπορούν να αρχίσουν οι μιμήσεις σε κάθε τρόπο, με το ποιοι είναι ακριβώς οι φθόγγοι στους οποίους γίνονται οι ενδιάμεσες πτώσεις σε κάθε τρόπο, κ.ο.κ.

<sup>39</sup> Στο βαθμό, τουλάχιστον, που θα ήθελε να μιλήσει κανείς για «τη μουσική του 16<sup>ου</sup> αιώνα» συνολικά.. Ο Miguel Roig Francoli επισημαίνει σαφείς διαφορές ανάμεσα στα μουσικά ιδιώματα που συνυπάρχουν εκείνη την εποχή: «Αν και οι τονικές δομές διάφορων ειδών ή ρεπερτορίων δεν είναι δυνατόν να καθοριστούν επακριβώς σύμφωνα με τις αρχές της τροπικότητας, άλλα ρεπερτόρια φαίνεται να έχουν συντεθεί (και, συχνά, να έχουν χαρακτηριστεί) με τις αρχές αυτές κατά νου», και καταλήγει,

Ας πάρουμε τρεις επιφανείς θεωρητικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Έναν Βέλγο (Fétis), έναν Γερμανό (Riemann) και έναν Άγγλο (Prout). Ας τους παρουσιάσουμε ένα άγνωστο σε αυτούς τονικό έργο αφήνοντάς τους, όμως, να γνωρίζουν μόνον δύο χαρακτηριστικά του: ότι δεν έχει οπλισμό και ότι ολοκληρώνεται με τη συγχορδία της ντο μείζονος σε ευθεία κατάσταση. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως, στην ερώτηση «σε ποια τονικότητα είναι το κομμάτι;», δεν θα υπάρξει επίσης ο παραμικρός δισταγμός ή διαφωνία: στη ντο μείζονα. Ας πάρουμε τώρα τρεις μουσικούς-θεωρητικούς της Αναγέννησης, παρουσιάζοντάς τους ένα, για παράδειγμα, τετράφωνο έργο της εποχής και αφήνοντάς τους να γνωρίζουν και πάλι μόνον αυτά τα δύο χαρακτηριστικά: ότι το έργο είναι γραμμένο στο *cantus durus* (χωρίς οπλισμό) και ότι ολοκληρώνεται με μία συνήχηση που περιλαμβάνει τους φθόγγους ντο, μι και σολ, με τη βαθύτερη φωνή να τραγουδά το φθόγγο ντο. Ας τους δώσουμε, μάλιστα, τη δυνατότητα να γνωρίζουν και ένα ακόμα στοιχείο, ότι δηλαδή οι τέσσερις φωνές χρησιμοποιούν τον συνδυασμό των «ψηλών» κλειδιών (*chiavette*): σολ2 – ντο2 – ντο3 – φα3.<sup>40</sup> Στην ερώτηση «σε ποιο τρόπο είναι το έργο;» θα ήταν δυνατόν να έχουμε τρεις ολότελα διαφορετικές απαντήσεις. Και πιο συγκεκριμένα: ο μαθητής του Orlando di Lasso, Leonhard Lechner, θα έλεγε πως αυτό το κομμάτι είναι σε τρόπο 6, ή υπολύδιο, αν το προτιμάτε. Ο μαθητής του Pietro Aron, Aiguino, θα υποστήριζε πως ένα τέτοιο κομμάτι είναι σε τρόπο 7, δηλαδή σε μια εκδοχή του *μιξολύδιου* με μία «κατ' εξαίρεσιν» κατάληξη σε ντο. Και όσον αφορά τον «οπαδό» του Heinrich Glarean, Alexander Utendall, το τελευταίο κομμάτι από τους *Μετανοητικούς Ψαλμούς*

---

«...αν ένας αναγεννησιακός συνθέτης συνέθετε 'σε κάτι', θα συνέθετε 'σε τρόπους'» (Roig Francoli 2000:196. Η μετάφραση και η έμφαση του συγγραφέα).

<sup>40</sup> Δηλαδή, από πάνω προς τα κάτω, τα κλειδιά σολ, ντο 2<sup>ης</sup> γραμμής, ντο 3<sup>ης</sup> γραμμής και φα 3<sup>ης</sup> γραμμής. Ο συνδυασμός *chiavette* ήταν ένας από τους δύο πιο χρησιμοποιημένους συνδυασμούς κλειδιών στην πολυφωνική μουσική της Αναγέννησης. Ο άλλος συνδυασμός ήταν τα «κανονικά» (ή «χαμηλά») κλειδιά: ντο1 – ντο3 – ντο4 – φα4.

του ... «[ένός κύκλου έργων] προσαρμοσμένου στους δώδεκα τρόπους του *Dodecachordon*» ... που έχει ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά, ήταν σε υποϊωνικό τρόπο, δηλαδή σε τρόπο 12.<sup>41</sup>

Κομφούζιο! Το ότι οι Glareanus και Zarlino ανεβάζουν τον αριθμό των τρόπων σε 12, ίσως, όπως αρκετοί ισχυρίζονται, για να δώσουν λύσεις σε ορισμένες από τις εγγενείς αντιφάσεις και αδυναμίες που όντως παρουσίαζε το παραδοσιακό σύστημα των οκτώ τρόπων, δεν σημαίνει πως το νέο σύστημα απλώς «αντικατέστησε» το παλαιό στη συνείδηση των συνθετών και/ή των θεωρητικών της μουσικής, τόσο κατά το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα όσο και στις αρχές του 17<sup>ου</sup>. Οι Utendal, Artusi, Tigrini, Diruta, Cerone, μεταξύ άλλων, ακολουθούν το νέο σύστημα των δώδεκα τρόπων. Ταυτόχρονα, όμως, άλλοι όπως οι Dressler<sup>42</sup>, Aiguino, Pontio, Cerreto, Lechner, ακόμα και, υπό μία έννοια, ο Banchieri, φαίνονται να «μένουν πιστοί» στην παράδοση των οκτώ τρόπων, κατακρίνοντας με έλλογα επιχειρήματα τις νέες θεωρίες τις οποίες γνωρίζουν καλά αλλά επιλέγουν να μην ακολουθήσουν.<sup>43</sup> Οι διαμάχες μεταξύ θεωρητικών ή/και συνθετών όσον αφορά τη φύση, τον αριθμό ή τα κριτήρια καθορισμού των τρόπων αφθονούν και είναι, ενίοτε, εντονότερες.<sup>44</sup> Εν

---

<sup>41</sup> Βλ. Powers 1992:11.

<sup>42</sup> Ο Meier υποστηρίζει πως, «... είναι πολύ πιθανόν ότι οι κανόνες που ο Dressler μεταβιβάζει στους μαθητές του αντανακλούν την καλλιτεχνική εκπαίδευση στις Κάτω Χώρες ... η οποία ποτέ δεν καταγράφηκε σε κάποιο εκπαιδευτικό σύγγραμμα» (Βλ. Meier 1988:112. Μετάφραση του συγγραφέα).

<sup>43</sup> Ο Wiering αναφέρεται συχνά στα κείμενα του Harold Powers και υποστηρίζει πως, «... η παρατήρηση του Powers ότι οι θεωρητικές πηγές [της εποχής] διαφωνούν σε θεμελιώδη ζητήματα μεταξύ τους οδηγεί [στο συμπέρασμα] ότι η απόκλιση αποτελεί ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της τροπικής θεωρίας. Οι διαφορές απόψεων δεν θα έπρεπε να θεωρούνται πλέον ως κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την 'πραγματική' τροπικότητα» (Βλ. Wiering 2001:17. Η μετάφραση και η έμφαση του συγγραφέα).

<sup>44</sup> Όπως, για παράδειγμα, οι περίφημες διαμάχες ανάμεσα στον Artusi και τον Monteverdi ή ανάμεσα στον Cerreto και τον Rodio. Εμφανής είναι επίσης και η αμηχανία έως και «απόγνωση» των θεωρητικών όπως, λόγου χάριν, στην περίπτωση κατά την οποία ο Rocco Rodio (1609) εκφράζει

ολίγοις, συμπεραίνει κανείς ότι δεν υφίσταται κατηγορηματική, κοινά αποδεκτή απάντηση σε ερωτήματα όπως «τι είναι τρόπος;», «πόσοι είναι οι τρόποι;» ή «σε ποιο τρόπο είναι αυτή ή εκείνη η σύνθεση;» – ερωτήματα που βρίσκουν άμεση και μονοσήμαντη απάντηση όταν αναφερόμαστε στην τονική μουσική.<sup>45</sup>

Η εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων θα ήταν, ίσως, ευκολότερη εάν γνωρίζαμε και τις απόψεις επί του θέματος σημαντικών συνθετών της πολυφωνικής μουσικής όπως οι Willaert, Palestrina, Lassus, Rore, de Victoria, κ.λπ. Ή εάν είχαμε αποδείξεις ότι όντως έγραφαν τις συνθέσεις τους «σε τρόπους». Αναμφισβήτητες αποδείξεις δεν φαίνεται να υπάρχουν, υπάρχει όμως μία ισχυρότατη ένδειξη ότι οι συνθέτες γνώριζαν και λάμβαναν υπ' όψιν τους τα δύο τροπικά συστήματα. Περίπου από τη δεκαετία του 1540 αρχίζουν να εμφανίζονται (όλο και πιο συχνά) συλλογές πολυφωνικών έργων που οργανώνονται σε κύκλους – είτε από τους ίδιους τους συνθέτες, είτε από τους εκδότες των έργων – σύμφωνα με το σύστημα των οκτώ ή αυτό των δώδεκα τρόπων.<sup>46</sup> Λόγου χάριν, ο Orlando di

---

την αμφιβολία του γράφοντας πως, «κάποιοι υποστηρίζουν ότι [οι τρόποι] είναι τέσσερις, άλλοι ότι είναι έξι, άλλοι οκτώ, αλλά και άλλοι ότι είναι δώδεκα» και δείχνει αναποφάσιτος όταν καλείται να επιλέξει μεταξύ μελετητών που υποστηρίζουν το σύστημα των οκτώ τρόπων και άλλων που υποστηρίζουν αυτό των δώδεκα τρόπων: «... κατά τη γνώμη μου, και οι μεν και οι δε έχουν δίκιο» (Βλ. Wiering 2001:183. Η μετάφραση και η έμφαση του συγγραφέα).

<sup>45</sup> Παρά τη γενική άποψη που εκφράζει, ακόμα και ο ίδιος ο Bernhard Meier παραθέτει αποσπάσματα από μία επιστολή του Lechner (1593), στην οποία αποτυπώνεται ξεκάθαρα η σύγχυση που επικρατεί τόσο στα τέλη του 16<sup>ου</sup> όσο και στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Όπως ήδη αναφέραμε, ο συγκεκριμένος συνθέτης παραμένει υπέρμαχος του συστήματος των οκτώ τρόπων αλλά στην επιστολή του παραδέχεται πως οι Rore, Utendal και πολλοί άλλοι συνθέτες τάσσονται υπέρ του συστήματος των δώδεκα τρόπων. Και καταλήγει συμβιβαστικά: «Ας αποφασίσει λοιπόν ο καθένας για τον εαυτό του!» (Βλ. Meier 1988:31. Η μετάφραση και η έμφαση του συγγραφέα).

<sup>46</sup> Ακριβώς υπό την έννοια που, διακόσια περίπου χρόνια μετά, ο Μπαχ οργανώνει τα δύο βιβλία του «καλο-συγκερασμένου κλειδοκύμβαλου»,

Lasso μελοποιεί τους 7 Μετανοητικούς ψαλμούς του Δαβίδ, προσθέτοντας και ένα *Laudate Dominum* (1559, εκδίδονται το 1584). Τα, συνολικά, οκτώ έργα αντιστοιχούν, ένα προς ένα, στους οκτώ τρόπους του συστήματος των οκτώ τρόπων: ο πρώτος ψαλμός «είναι» στον τρόπο 1, ο δεύτερος στον τρόπο 2, κ.ο.κ. ... και το τελευταίο *Laudate Dominum* «είναι» στον τρόπο 8.<sup>47</sup> Συλλογές έργων όπως το πρώτο βιβλίο μαδριγαλιών του Rore (1542), τα δώδεκα δίφωνα μοτέτα του Lasso (*Cantiones duarum vocum*, 1577) ή τα οκτώ μαδριγάλια του Palestrina που μελοποιούν το *Vergine bella* του Πετράρχη (1581), είναι οργανωμένες σε τροπικούς κύκλους – οι συγκεκριμένες, σύμφωνα με το σύστημα των οκτώ τρόπων. Η τυχούσα προδιαθέση να θεωρήσει κανείς ότι το «πιο μοντέρνο» σύστημα των δώδεκα τρόπων είναι και το πλέον δημοφιλές ανάμεσα στους συνθέτες καταρρίπτεται πανηγυρικά: στην περίπτωση που συνθέτες ή εκδότες επιλέγουν να κατατάξουν συλλογές έργων σε τροπικούς κύκλους, το σύστημα των οκτώ τρόπων προτιμάται σαφώς από το σύστημα των δώδεκα τρόπων.<sup>48</sup>

Με άλλα λόγια, οι μεγάλοι συνθέτες της εποχής φαίνεται να γνωρίζουν καλά το Δώριο, το Φρύγιο, το Λύδιο (σχεδόν πάντα με *σι<sup>b</sup>* όμως<sup>49</sup>) και το Μιξολύδιο, είτε στην κανονική τους μορφή είτε

---

έτσι ώστε τα είκοσι τέσσερα έργα του κάθε βιβλίου να αντιστοιχούν, ένα προς ένα, στις είκοσι τέσσερις γνωστές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες.

<sup>47</sup> Στα 1570 ο Utendal μελοποιεί τους ίδιους επτά ψαλμούς του Δαβίδ, προσθέτοντας και πέντε ακόμα έργα σε κείμενα από τους Προφήτες, και κατατάσσει το σύνολο των δώδεκα έργων σύμφωνα με το σύστημα των δώδεκα τρόπων.

<sup>48</sup> Βλ. Wiering 2001:107 Διάγραμμα 5.5.

<sup>49</sup> Γεγονός που κάνει το βασικό πεντάχορδο του τρόπου να ταυτίζεται με αυτό του Μιξολυδίου (*ut-re-mi-fa-sol*). Σημειωτέον ότι εδώ και πολλούς αιώνες, οι τρόποι 5 και 6 (Λύδιος και Υπολύδιος) συνήθως 'διορθώνονται' με την προσθήκη ενός *σι<sup>b</sup>* (αλλά, βέβαια, όχι πάντα) έτσι ώστε να αποφεύγεται το τρίτονο φα-σι. Όπως βεβαιώνει ο Powers, «Για αυτούς τους δύο τρόπους, από τον Huckbald (9<sup>ος</sup> αιώνας), στον Guido (11<sup>ος</sup> αιώνας) και μέχρι τον Marchetto (14<sup>ος</sup> αιώνας), το *σι<sup>b</sup>* αναγνωριζόταν τουλάχιστον ως εξ ίσου ισχυρό με το *σι<sup>z</sup>*, τόσο στη θεωρία όσο και στην πρά-



εκ μεταφοράς (στο *cantus mollis*).<sup>50</sup> Δεν έχουμε, εν τούτοις, καμία αναμφισβήτητη απόδειξη ότι ο Palestrina ή ο Lassus γνώριζαν, κατανούσαν ή, πόσο μάλλον, έγραφαν «σε», για παράδειγμα, Αιολικό τρόπο.<sup>51</sup> Αυτό, βέβαια, κατά κανέναν τρόπο δεν σημαίνει πως δεν υπάρχουν έργα των δύο συνθετών που να είναι γραμμένα στο *cantus durus* και να τελειώνουν σε λα –το αντίθετο μάλιστα. Σημαίνει όμως, κατηγορηματικά, ότι δεν είμαστε σε θέση να ισχυριζόμαστε μετά βεβαιότητας ότι οι συνθέτες αντιλαμβάνοντουσαν τα συγκεκριμένα έργα ‘σε Αιολικό τρόπο’ (σε τρόπο 9 ή 10). Αντίθετα, όσον αφορά συνθέσεις που τελειώνουν σε λα, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να τις αντιλαμβάνοντουσαν σε τρόπο 1 (Δώριο) ή σε τρόπο 3 (Φρύγιο)!<sup>52</sup> Το ίδιο, εξ άλλου, συμβαίνει και σε συνθέσεις που δί-

---

ξη» (Βλ. Powers & Wiering 2001:795).

<sup>50</sup> Από όσες περιπτώσεις γνωρίζω, εν τούτοις, ο Μιξολύδιος (αυθεντικός ή πλάγιος) δεν εμφανίζεται ποτέ μεταφευμένος: είναι πάντα στο *cantus durus* και έχει *finalis* σολ.

<sup>51</sup> Ο Carl Dahlhaus, μάλιστα, υποστηρίζει κατηγορηματικά το αντίθετο: «Η περί τρόπων αντίληψη που συνάγεται από τη συνθετική πρακτική του Palestrina είναι αναμφισβήτητα αυτή του οκτώηχου και όχι του συστήματος των δώδεκα τρόπων του Glarean» (Βλ. Dahlhaus 1990:209). Αλλά και ο Powers ισχυρίζεται ότι οι ‘μεγάλοι συνθέτες’, όταν αναφέρονται εμμέσως σε ένα τροπικό σύστημα, ‘προτιμούν’ αυτό των οκτώ τρόπων ενώ, «... διάφοροι ελάσσονες μουσικοί συνέθεταν, από καιρού εις καιρόν, έργα που έδειχναν το ενδιαφέρον τους για κάποιο από τα σύγχρονα συστήματα των δώδεκα τρόπων» (Powers 1992:18). Την ίδια πληροφορία έχουμε και από το μοναδικό –αν δεν απατώμαι– κείμενο περί τρόπων στην ελληνική γλώσσα: «Ο Glareanus το 1547 ... πρότεινε την παραδοχή τεσσάρων νέων τρόπων ... Η πρόταση αυτή δεν έγινε γενικά αποδεκτή» (Αδάμ 2004:64).

<sup>52</sup> Αυτό φαίνεται να συμβαίνει όταν, λόγου χάριν, οι συνθέτες οργανώνουν μια ανθολογία κατά το σύστημα των οκτώ τρόπων αλλά συμπεριλαμβάνουν μία σύνθεση που τελειώνει σε λα (και στο *cantus durus*) σε ένα υποσύνολο συνθέσεων που αντιστοιχεί στον τρόπο 1 (Δώριο) ή, σε άλλη περίπτωση, στους τρόπους 3 ή 4 (Φρύγιο ή Υποφρύγιο). Για παράδειγμα, το πρώτο από τα οκτώ μαδριγάλια *Vergine* του Palestrina (*Vergine bella*) που, αποδεδειγμένα, ‘είναι’ σε τρόπο 1 (Δώριο) τελειώνει, παρ’ όλα αυτά, με τη συγχορδία της Λα Μείζονος. Θα πρέπει όμως να αναφερθεί και

νουν ιδιαίτερη έμφαση στο φθόγγο ντο αλλά κατατάσσονται ως Μιξολύδιες ή, κυρίως, Υπομιξολύδιες.<sup>53</sup>

Φαίνεται λοιπόν πως, τουλάχιστον κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα, οι συνθέτες (ανα)γνωρίζουν την ύπαρξη τροπικών συστημάτων και, αρκετές φορές, φαίνεται σαν να γράφουν «σε τρόπους» ή, τουλάχιστον, μέσα από ανθολογίες οργανωμένες σε τροπικούς κύκλους, να αναφέρονται στα (ή να αναπαριστούν τα ή να κατατάσσουν τα έργα τους σύμφωνα με τα) συστήματα των 8 ή των 12 τρόπων.<sup>54</sup> Αναφερόμενος στην, ολοένα και πιο έντονη, σύ-

---

ότι σχεδόν όλοι οι θεωρητικοί της εποχής έχουν με σαφήνεια επισημάνει τέτοιου είδους 'συγγένειες'. Ο Aaron μιλά για τρόπους 1 και 2 που 'κατ' εξαίρεσιν' τελειώνουν σε λα, ο Zarlino δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση του Φρύγιου με τον Αιολικό (αλλά και του Υπομιξολύδιου με τον Ιωνικό), ο Glareanus αναφέρεται σε «κρυμμένες σχέσεις ανάμεσα στους τρόπους», και ιδιαίτερα ανάμεσα σε Αιολικό και Δώριο ή Φρύγιο, ο Aiguino θεωρεί ότι δεν είναι απαραίτητο να προσθέσει κανείς 'νέους' τρόπους όπως ο Αιολικός ή ο Ιωνικός γιατί, υπό μία έννοια, δεν είναι διαφορετικοί από τους ήδη υπάρχοντες οκτώ τρόπους, κ.ο.κ.

Κοινό στοιχείο της επιχειρηματολογίας όλων είναι ότι κάποιοι τρόποι 'μοιράζονται' τα ίδια πεντάχορδα ή τετράχορδα με άλλους. Για παράδειγμα, ο Αιολικός (αυθεντικός ή πλάγιος) έχει το ίδιο πεντάχορδο με το Δώριο (αυθεντικό ή πλάγιο), re-mi-fa-sol-la, ταυτόχρονα όμως 'μοιράζεται' και το ίδιο τετράχορδο με το Φρύγιο, mi-fa-sol-la. Όπως χαρακτηρίστικά γράφει ο Powers, «Η διπλή τροπική έλξη του λα [προς τους τρόπους 1 και 3 ή 4] αναγνωριζόταν σαφώς καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης» (Βλ. Powers 1981:453).

<sup>53</sup> Η Cristle Collins Judd, σχολιάζοντας τις θεωρητικές πραγματείες του Aaron, υποστηρίζει πως οι αποδόσεις τρόπων σε συνθέσεις που τελειώνουν σε λα ή σε ντο από τον Ιταλό θεωρητικό και συνθέτη είναι από τις πλέον προβληματικές (Βλ. Judd 2000:60). Στη συνέχεια, η Judd ισχυρίζεται πως το να ολοκληρώνεται ένα έργο 'σε τονικότητα ρε' στο λα είναι χαρακτηριστικό που συναντάται συνήθως σε κοσμικές συνθέσεις, κυρίως στα *chansons*, ενώ το να ολοκληρώνεται ένα έργο 'σε τονικότητα μι' στο λα είναι χαρακτηριστικό των μοτέτων (Judd 2000:67-68).

<sup>54</sup> Έχουμε ήδη τονίσει ότι στα κείμενα των θεωρητικών της εποχής εντοπίζονται σημαντικές διαφορές απόψεων όσον αφορά τη φύση, τις ιδιότητες, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ή τον αριθμό των τρόπων. Το ίδιο συμβαίνει και όσον αφορά το χειρισμό των τρόπων από τους συνθέτες σε έργα

γκλιση της πολυφωνικής συνθετικής πρακτικής (όπως εκφράζεται μέσα από τα έργα των Palestrina, Lassus, de Victoria κ.λπ.) με την πολυφωνική τροπική θεωρία (όπως αναπτύσσεται στα συγγράμματά των Aaron, Glareanus, Zarlino, Pontio κ.λπ.), ο Powers γράφει χαρακτηριστικά: «Στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα οι συνθέτες πέτυχαν [τη σύγκλιση] με το δικό τους τρόπο, χρησιμοποιώντας πολυφωνικούς τονικούς τύπους ως αναπαραστάσεις των τρόπων, και μπορούμε να ασχοληθούμε με αυτό το ζήτημα με αναλυτικό τρόπο. Στο πρώτο μισό του αιώνα οι θεωρητικοί την πέτυχαν με το δικό τους τρόπο, έναν θεωρητικό τρόπο».<sup>55</sup>

Ο όρος «τονικός τύπος» που χρησιμοποιεί ο Powers συναντάται αρχικά στον Hermelink και στη συνέχεια υιοθετείται από αρκετούς μουσικολόγους. Αναφέρεται σε ένα ελάχιστο σύνολο βασικών χαρακτηριστικών τα οποία μπορεί κανείς, εντελώς αντικειμενικά, να προσδιορίσει σε οποιαδήποτε πολυφωνική σύνθεση –σε αντίθεση με τον προσδιορισμό του «τρόπου» στον οποίο είναι, υποτίθεται,

---

που, αποδεδειγμένα, 'είναι' σε τρόπους –έργα που οι ίδιοι έχουν κατατάξει σε τροπικούς κύκλους. Λόγου χάριν, και μόνον μία στατιστική προσέγγιση υποδεικνύει ότι όταν ο Palestrina γράφει 'σε τρόπο 1' (Δώριο) χρησιμοποιεί ενδιάμεσες πτώσεις σε λα –κάτι που είναι απόλυτα φυσικό και αναμενόμενο– αρκετές από τις οποίες είναι, εν τούτοις, φρύγιες (δηλαδή, στις περιπτώσεις αυτές σε δύο από τις φωνές τα λα προσεγγίζονται από σολ και σι<sup>b</sup>). Αντίθετα, οι ενδιάμεσες πτώσεις σε λα σε έργα του Orlando di Lasso 'σε τρόπο 1' θυμίζουν πάντα –τουλάχιστον εξ όσων γνωρίζω– τυπικές πτώσεις Αιολικού τρόπου: όλα τα λα προσεγγίζονται από σολ# και σι. Το ίδιο ακριβώς ισχύει και στο δίφωνο παράδειγμα που παραθέτει ο Gioseffo Zarlino για τον τρόπο 1 στο 4<sup>ο</sup> βιβλίο από το *Le institutioni harmoniche* (βλ. Zarlino 1983:56-57).

<sup>55</sup> Βλ. Powers 1992:21. Σημειωτέον ότι αυτή η, αναμφισβήτητα αληθινή, εικόνα – στο πρώτο μισό του αιώνα οι θεωρητικοί γράφουν για τους τρόπους στην πολυφωνική μουσική ενώ στο δεύτερο μισό οι δημιουργοί συνθέτουν (για πρώτη φορά) συλλογές έργων που οργανώνονται σε τροπικούς κύκλους – θα μπορούσε να πυροδοτήσει μία πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση για τη γενικότερη σχέση και αλληλεπίδραση ανάμεσα σε θεωρία και πράξη, στο βαθμό που εμφανίζει τους συνθέτες της εποχής να ανταποκρίνονται, έστω εμμέσως, σε προγενέστερους θεωρητικούς ισχυρισμούς και αναζητήσεις.

‘γραμμένη’ η σύνθεση που αποτελεί ένα ιδιαίτερα ακανθώδες ζήτημα, όπως ήδη γνωρίζουμε. Το σύνολο αυτό συμπεριλαμβάνει το κατά πόσον η σύνθεση είναι σε *cantus durus* ή *cantus mollis*, το συνδυασμό κλειδιών που χρησιμοποιούνται και τον *finalis* της βαθύτερης φωνής –και μόνον αυτά! Λόγου χάριν, η ένδειξη « $\natural - g2 - C$ » μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναφερθεί κανείς σε μία πολυφωνική σύνθεση που είναι γραμμένη στο *cantus durus* (εξ ου και η  $\natural$ ), που η ψηλότερη φωνή της είναι στο κλειδί του σολ ( $g2$ ) και που η χαμηλότερη φωνή της καταλήγει στο φθόγγο ντο (C) - κάτι που είναι δυνατόν να παρατηρηθεί αντικειμενικά και είναι πολύ διαφορετικό από το να λέει κανείς ότι η σύνθεση ‘είναι σε Ιωνικό τρόπο’.<sup>56</sup>

Σε κάθε περίπτωση, ο 16<sup>ος</sup> αιώνας φαίνεται να χαρακτηρίζεται από έντονη ασάφεια, αβεβαιότητα και ιδιαίτερη ‘κινητικότητα’ όσον αφορά τις απόψεις περί τρόπων. Οι διαφορές αντιλήψεων δεν είναι εμφανείς μόνον από τον έναν θεωρητικό στον άλλο αλλά, ορισμένες φορές, και στα όσα υποστηρίζει ένας θεωρητικός στο πέρασμα του χρόνου. Η Cristle Collins Judd μας πληροφορεί ότι ο ίδιος ο Zarlino αρχίζει, το 1540, να συνθέτει μία σειρά μοτέτων πάνω στο *Άσμα Ασμάτων*, οργανωμένη σε κύκλο κατά το σύστημα των οκτώ τρόπων.<sup>57</sup> Ένα από τα μοτέτα, το *Ego veni in hortum meum*, με τονικό τύπο  $b - g2 - F$  (*cantus mollis*, ψηλότερη φωνή σε κλειδί σολ, *finalis* φα) κατατάσσεται στον ‘τρόπο 5’ (Λύδιο). Εν τούτοις, σε μια άλλη ανθολογία έργων του, μη οργανωμένη σε τροπικό κύκλο (*Musica quinque vocum*, 1549), ακριβώς το ίδιο μοτέτο συμπεριλαμβάνεται

---

<sup>56</sup> Ο Powers επικαλείται την ανθρωπολογική διάκριση μεταξύ *etic* (δηλαδή, ενός φαινομένου που μπορεί να παρατηρηθεί και να μελετηθεί αντικειμενικά) και *emic* (δηλαδή, ενός φαινομένου που είναι αδύνατον να μελετηθεί και να κατανοηθεί έξω από το πολιτιστικό περιβάλλον που το διαμόρφωσε). Ενώ, λοιπόν, οι ‘τρόποι’ κατατάσσονται ως *emic*, οι τονικοί τύποι ορίζονται ως *etic* (Βλ. Powers 1981:439).

<sup>57</sup> Ο Zarlino έφτασε μέχρι ένα σύνολο μοτέτων που αντιστοιχούσαν στον τρόπο 5 και, τελικά, άφησε τη συλλογή ανολοκλήρωτη.

αλλά, τώρα πλέον, θεωρείται ως μοτέτο σε ‘τρόπο 11’ (Ιωνικό)!<sup>58</sup> Σε επόμενη έκδοση του *Le institutioni harmoniche* όμως (1573), ο Zarlino μεταβάλλει τη συνολική περί τρόπων άποψή του, ανακατατάσσοντας πλέον τους δώδεκα τρόπους: Τώρα αρχίζει την παρουσίασή τους προτάσσοντας τον Ιωνικό και, τοιουτοτρόπως, ως τρόποι 1 και 2 θεωρούνται αυτοί που έχουν *finalis* ντο. Έτσι, το *Ego veni in hortum meum* λογίζεται πια ως αντιπροσωπευτικό του ‘τρόπου 1’ - εκ μεταφοράς, στο *cantus mollis*!<sup>59</sup> Η περίπτωση του συγκεκριμένου μοτέτου είναι εντυπωσιακή. Ο Ιταλός συνθέτης και θεωρητικός το κατατάσσει, εμμέσως ή αμέσως, άλλοτε σε ‘τρόπο 5’, άλλοτε σε ‘τρόπο 11’ και τέλος σε ‘τρόπο 1’. Ποτέ όμως δεν μας λέει σε τι τρόπο το έγραψε πραγματικά ο ίδιος. Δεν μας λέει καν εάν το ‘έγραψε’ σε κάποιον, οποιονδήποτε, τρόπο συνειδητά –αν και, αρχικά, φαίνεται να συνθέτει το μοτέτο ως αντιπροσωπευτικό του ‘τρόπου 5’. Μου είναι αδύνατον να φανταστώ έστω και έναν τονικό συνθέτη να μεταβάλλει κατά εποχές τη γνώμη του όσον αφορά το σε ποια τονικότητα είναι (σε ποια τονικότητα έχει γράψει ο ίδιος) ένα έργο του!

Εξ όλων των ανωτέρω γίνεται προφανές ότι είναι ιδιαίτερα δύσκολο (ίσως να είναι και εσφαλμένο τελικά) να καταλήξει κανείς σε απόλυτα συμπεράσματα όσον αφορά το ζήτημα των Αναγεννησιακών τρόπων. Συνθέτες, θεωρητικοί, λόγιοι, εκδότες αλλά και πρακτικοί μουσικοί συνιστούν μια πολυεπίπεδη και πολυδιάστατη μουσική πραγματικότητα σε μία εποχή που, ούτως ή άλλως, χαρακτηρίζεται από ένα πνεύμα ανησυχίας και αναζήτησης σε όλους τους τομείς. Κάθε προσπάθεια να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε με τα σημερινά νοητικά-θεωρητικά εργαλεία που διαθέτουμε το τροπικό φαινόμενο είναι, ίσως, καταδικασμένη σε (μερική, έστω) αποτυχία. Μπορούμε εύκολα να συμφωνήσουμε, λόγου χάριν, με την κριτική που κάνει ο Carl Dahlhaus στην υπερ-απλουστευτική παραδο-

---

<sup>58</sup> Εξ άλλου και στο *Le institutioni harmoniche* ο Zarlino αναφέρει το μοτέτο αυτό («... που εγώ ο ίδιος συνέθεσα πριν πολλά χρόνια») ως τυπική περίπτωση του ‘τρόπου 11’. Βλ. Zarlino 1983:86.

<sup>59</sup> Βλ. Judd 2002:382, 389, 397.

χή του Riemann ότι τα έργα του 15<sup>ου</sup> (και, άρα, και 16<sup>ου</sup>) αιώνα ‘είναι σε τρεις τονικότητες’, Μείζονες, ελάσσονες και Φρύγιες.<sup>60</sup> Εν τούτοις, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει πως ακόμα και αυτή η, φαινομενικά επιφανειακή, εκδοχή του γερμανού θεωρητικού του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν είναι απολύτως λανθασμένη. Σε ένα άρθρο της, η Cristle Collins Judd παραθέτει τέσσερα μικρά αποσπάσματα από το *Dodecachordon* του Glareanus, στα οποία ο Ελβετός θεωρητικός αναφέρεται *en passant* στις συνήθειες των πρακτικών μουσικών της εποχής του και επαναλαμβάνει με συνέπεια την ίδια πληροφορία. Ιδού ένα από αυτά:

[Στις μέρες μας πολλοί λόγιοι] γνωρίζουν μόνον οκτώ τρόπους και άλλοι ισχυρίζονται επίσης ότι τρεις τρόποι, *ut*, *re* και *mi*, είναι αρκετοί, ακριβώς όπως τους χρησιμοποιούν οι εκτελεστές στην καθημερινή πρακτική.<sup>61</sup>

Είναι ακριβώς αυτή η ασαφής κατάσταση των πραγμάτων που οδήγησε τον Powers να αμφισβητήσει ακόμα και την ίδια την έννοια του ‘τρόπου’ και να καταλήξει υπενθυμίζοντας ότι, «... έχω ήδη [σε παλαιότερα κείμενα] τονίσει με επιμονή πως θα έπρεπε να εγκαταλείψουμε τη συνηθισμένη και απερίσκεπτη συνήθεια να χρησιμοποιούμε τροπικούς όρους και ονόματα όταν αναφερόμαστε σε όλες τις

---

<sup>60</sup> Βλ. Dahlhaus 1990:87.

<sup>61</sup> Judd 1992:437, δική μου έμφαση. Στα υπόλοιπα αποσπάσματα ο Glareanus μιλά και πάλι για «τρεις μόνον τρόπους», σε κοινή χρήση από τους μουσικούς και τους τραγουδιστές της εποχής. Ο λόγος είναι, φαντάζομαι, το ότι στην πράξη οι τρόποι 5 και 6 (Λύδιος και Υπολύδιος) χρησιμοποιούνται σχεδόν αποκλειστικά με την προσθήκη ενός *si<sup>b</sup>*. Τοιουτοτρόπως, μόνον τρία, και όχι τέσσερα, είναι, ουσιαστικά, τα διαφορετικά πεντάχορδα που χαρακτηρίζουν όλους τους εν χρήσει τρόπους κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα: το *ut-re-mi-fa-sol* (τρόπος *ut* που συμπεριλαμβάνει τους τρόπους 5, 6, 7, 8, 11 και 12), το *re-mi-fa-sol-la* (τρόπος *re* που συμπεριλαμβάνει τους τρόπους 1, 2, 9 και 10) και το *mi-fa-sol/re-mi* (τρόπος *mi* που αντιστοιχεί στους τρόπους 3 και 4). Δηλαδή, στη γλώσσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα που χρησιμοποιεί ο Riemann, οι τρόποι Μείζων, Ελάσσων και Φρύγιος!

πολυφωνικές τονικότητες του 16<sup>ου</sup> αιώνα, και αυτό [θα πρέπει να γίνεται] στα πλαίσια του οποιοδήποτε κειμένου».<sup>62</sup>

## Βιβλιογραφία

- Αδάμ, Παναγιώτης (2004) «Τρόπος, θέμα και απάντηση στην Αναγεννησιακή πολυφωνία», *Πολυφωνία* 5:58-89.
- Dahlhaus, Carl (1990) *Studies on the origin of harmonic tonality*. Μετάφρ. Robert O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press.
- Hermelink, Siegfried (1960) *Dispositiones Modorum: Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 4). Tutzing: Schneider.
- Judd, Cristle Collins (2002) «Renaissance modal theory: theoretical, compositional, and editorial perspectives», στο Thomas Christensen (επιμ.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Σελ. 364-406. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Reading Renaissance music theory: hearing with the eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1992) «Modal types and *Ut, Re, Mi* tonalities: tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500», *Journal of the American Musicological Society* XLV.3:428-67.
- Meier, Bernhard (1988) *The modes of classical vocal polyphony, described according to the sources*. Μετάφρ. Ellen S. Beebe. New York: Broud Brothers Limited.
- Owens, Jessie Ann (2000) «Concepts of pitch in English music theory, c. 1560-1640», στο Cristle Collins Judd (επιμ.), *Tonal structures in Early Music*. Σελ. 183-246. New York: Garland Publishing, Inc.
- Perkins, Leeman (1999) *Music in the age of the Renaissance*. New York: W.W. Norton & Company.
- \_\_\_\_\_ (1973) «Mode and structure in the masses of Josquin», *Journal of the American Musicological Society* XXVI.2:189-239.

---

<sup>62</sup> Βλ. Powers 1992:12.

- Powers, Harold & Wiering Frans (2001) «Mode.I-III» s.v., στο Stanley Sadie & John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η Έκδοση. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Powers, Harold (1992) «Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony», *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XVI:9-52.
- \_\_\_\_\_ (1981) «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», *Journal of the American Musicological Society* XXXIV.3:428-70.
- Roig Francoli, Miguel (2000) «Paradigms and contrast in sixteenth-century modal structure», *Journal of Musicological Research* 19:95-241.
- Schubert, Peter (1999) *Modal counterpoint, Renaissance style*. New York: Oxford University Press.
- Smith, Charlotte (1989) *A manual of sixteenth-century contrapuntal style*. Newark: University of Delaware Press.
- Wiering, Frans (2001) *The language of the modes: studies in the history of polyphonic music*. New York: Routledge.
- Cohen, Vered (μετ.) (1983) *Gioseffo Zarlino Le institutioni harmoniche βιβλίο IV, On the modes*. New Haven: Yale University Press.

## Περίληψη

Αρχίζοντας με μία αναφορά στην επιφανειακή θεώρηση των τρόπων από το σύνολο των εγχειριδίων «τροπικής αντίστιξης» του 20<sup>ου</sup> αιώνα, το παρόν κείμενο προχωρά σε μία σύντομη ιστορική αναδρομή της ‘τροπικότητας’, για να καταλήξει στη σύνδεση των τροπικών θεωριών με τις αντιστικτικές θεωρίες, όπως αυτή άρχισε να ανιχνεύεται από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης. Επισημαίνοντας τις θεμελιώδεις διαφορές απόψεων των μελετητών της εποχής όσον αφορά τον αριθμό, τη φύση, τις ιδιότητες και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των τρόπων, το κείμενο ολοκληρώνεται υποστηρίζοντας ότι ο 16ος αιώνας χαρακτηρίζεται από έντονη ασάφεια, αβεβαιότητα και ιδιαίτερη ‘κινητικότητα’ όσον αφορά τις απόψεις περί τρόπων.



## Όλυ Ψυχοπαίδη - Φράγκου

### *Προς μία κριτική της έννοιας του οργανισμού στην Αισθητική της μουσικής του G. W. F. Hegel*

Προκειμένου να προβώ στην ανάπτυξη κατηγοριών σχετικών με την έννοια του οργανισμού στην Μουσικολογία και την Αισθητική της μουσικής,\* θα αναφερθώ αρχικά στην έννοια του οργανισμού γενικώς, όπως αυτή αναπτύσσεται στο κεφάλαιο για την «Οργανική Φυσική» της *Εγκυκλοπαίδειας*<sup>1</sup> του Hegel, δεδομένου ότι ισχύει ως

---

\* Η έννοια του οργανισμού ως προβληματισμός σχετικά με τον οργανικό χαρακτήρα ή μη των παραδοσιακών κοινωνικών μορφωμάτων και των πολιτισμικών τους προϊόντων, καθώς και η έννοια του είδους, αφορά ως έρευνα επιστημολογικών και μεθοδολογικών βάσεων και την προβληματική της Κοινωνιολογίας της μουσικής και των επιστημών της Εθνομουσικολογίας, όπως είναι η Ανθρωπολογία και η Συγκριτική Λαογραφία. Αυτός είναι και ένας από τους κύριους λόγους που επέλεξα το κείμενο αυτό ως συμβολή μου στον τόμο-αφιέρωμα σε έναν από τους πατέρες της Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα, στον Γιώργο Αμαργιανάκη, ενώ, παράλληλα, η εδώ προβληματική εκθέτει συνοπτικά και παραδειγματικά έναν από τους κύριους πυρήνες της έρευνάς μου για τις σχέσεις Αισθητικής και Μουσικολογίας, θέμα στο οποίο επανέρχομαι συχνά τόσο σε κείμενά μου όσο και στην διδασκαλία μου.

Το παρόν άρθρο με ελαφρές διαφορές αποτέλεσε την ανακοίνωσή μου κατά το XXV Διεθνές Συνέδριο Φιλοσοφίας της «Διεθνούς Εταιρείας Χέγκελ» (Internationale Hegel-Gesellschaft / έδρα Βερολίνο) με τίτλο «Das Leben denken» / «Penser la vie» στην Τουλούζη της Γαλλίας το Φθινόπωρο του 2004 και συμπεριελήφθη στα Πρακτικά ως: Psychopedis-Frangou, Olympia (2007) «Zur Kritik des Organismusbegriffs in der Hegelschen Musikästhetik», στο Andreas Arndt κ. ά. (επιμ.), *Hegel Jahrbuch*. 2. *Das Leben denken*. Σελ. 42-50. Berlin: Akademie Verlag. Εκεί, αφιερώνω το κείμενό μου στον «Κοσμά Ψυχοπαίδη, τον λατρεμένο μου σύζυγο», ο οποίος μου υπέδειξε και την δυνατότητα σύγκρισης με τα σχετικά χωρία στην *Εγκυκλοπαίδεια* του Hegel και ιδιαίτερα τα σχετικά με το ζήτημα της ανάμιξης των τεχνών, πράγμα που αποτελεί και τον πυρήνα της πρωτοτυπίας του άρθρου.

πρότυπο και μεταφέρεται σχεδόν σε όλα τα άλλα πεδία. Στη συνέχεια θα προσπαθήσω να πραγματευθώ τις ομοιότητες και τις διαφορές της έννοιας του είδους στα μορφώματα της φύσης και στα μορφώματα της τέχνης, όπως αναπτύσσονται από τον Hegel στο ίδιο κεφάλαιο της *Εγκυκλοπαίδειας*. Ακολούθως θα υπεισέλθω στο πρόβλημα του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται αυτή η έννοια ως ιστορική και συστηματική μεθοδολογική κατηγορία στην Μουσικολογία (ως επιστήμη για την τέχνη) και τέλος θα αναφερθώ στον τρόπο με τον οποίο ασκείται κριτική στην έννοια του οργανισμού και του οργανικού από την πλευρά της Αισθητικής. Η κριτική αυτή αναφέρεται κατ' αρχάς στον προβληματισμό σχετικά με τις διαφορές μεταξύ της οργανικότητας του είδους και της οργανικότητας του έργου τέχνης.

Ο Hegel ορίζει την έννοια του οργανισμού αναφερόμενος στις αναπτύξεις του Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert, barón de Cuvier στην πραγματεία του *Recherches sur les ossements fossiles des quadrupèdes* (Cuvier 1812):

«Κάθε οργανωμένο όν», λέει το σχετικό απόσπασμα, «διαμορφώνει ένα όλο, ένα μοναδικό και κλειστό σύστημα, του οποίου όλα τα μέρη βρίσκονται μεταξύ τους σε αντιστοιχία και τα οποία μέσω μιας εσωτερικής αλληλεπίδρασης συνεργούν στην ίδια τελική δραστηριότητα. Κανένα από τα μέρη αυτά δεν μπορεί να αλλάξει χωρίς να αλλάξουν και τα άλλα και επομένως καθένα από αυτά εάν τα θεωρήσουμε μεμονωμένα θα υπονοεί και θα αποδίδει όλα τα άλλα». <sup>2</sup> (Μετάφραση της συγγραφέως).

---

Για την πολύτιμη βοήθεια όσον αφορά την ταχύτερη τεχνική ολοκλήρωση του ελληνικού κειμένου, αλλά και για ορισμένες εύστοχες παρατηρήσεις (μεταξύ των οποίων και για την απόδοση του όρου «διαθλαστική τεχνική» του κουαρτέττου) ευχαριστώ τον Διδάκτορα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου του Αμβούργου και συνθέτη κύριο Κώστα Κακαβελάκη.

<sup>1</sup> Hegel 1969-71α 8-10, 9 § 337-76.

<sup>2</sup> Hegel 1969-71α 9:505.

Τα κριτήρια της έννοιας του οργανισμού είναι λοιπόν οι έννοιες «του όλου», «του κλειστού συστήματος», «της αλληλεπίδρασης των μερών», καθώς επίσης της «μερικής αλλαγής», ως αλλαγής όλου του συστήματος, οι οποίες μας παραπέμπουν στις έννοιες «της ενότητας των στοιχείων», της «ταυτότητας» των ίδιων αυτών στοιχείων μέσα στο σύστημα, της «λειτουργίας» των μερών στο όλο και σε μια έννοια τελεολογίας που σε τελική ανάλυση συμπίπτει με την έννοια του οργανισμού. Άλλες έννοιες, τις οποίες θα ήταν δυνατό να συνδέσουμε με αυτό τον ορισμό, είναι η έννοια της «ισορροπίας», της «αρμονίας», της «ενικότητας», της «ολοκληρωτικότητας», της «σκοπιμότητας». Αυτός ο ορισμός, ο οποίος περιγράφει το «οργανικό-φυσικό» και ο οποίος παραπέμπει μέχρι και στον σύγχρονο καθορισμό εννοιών όπως «δομή» και «λειτουργία» και ακόμα μέχρι στην έννοια του συστήματος της Κυβερνητικής, μπορεί, όπως ήδη υπονοεί ο Hegel, να συσχετισθεί με την προβληματική της τέχνης. Ωστόσο θα έπρεπε να προβληματιστούμε καταρχάς για την διαφοροποίηση του ορισμού αυτού κατά την εφαρμογή του σε προϊόντα της φύσης ή σε προϊόντα της τέχνης. Ο ίδιος ο Hegel επιχειρεί επανειλημμένα στο ίδιο κεφάλαιο της *Εγκυκλοπαίδειας* την σύγκριση μεταξύ του κόσμου των ζώων και του κόσμου της τέχνης, μεταξύ φύσης και σκέψης, μεταξύ καλλιτεχνικής ορμής και διαμορφωτικής ορμής στο ζώο και στον καλλιτέχνη, μεταξύ ενστίχτου και διάνοιας, μεταξύ τελειότητας στην φύση και τελειότητας στην τέχνη. Για αυτές τις συγκρίσεις θα έπρεπε κανείς να συμπεριλάβει στον προβληματισμό τις αναπτύξεις του Hegel σχετικά με τις έννοιες του είδους και της «ειδολογικής διαδικασίας», οι οποίες επίσης έχουν μεταφερθεί από την ζωολογία και την βιολογία στην νεώτερη επιστήμη της τέχνης, καθώς και στα ίδια τα έργα τα τέχνης.

Η έννοια του οργανικού για την τέχνη (όπως επίσης για την κοινωνία) είναι ιστορικά ένα προϊόν της σκέψης της αστικής ιδεολογίας από την οποία διαμορφώθηκε και παγιώθηκε και η έννοια του «έργου» ως ενός «αυτάρκους οργανισμού», ως ενός «εσωτερικά διαρ-

θρωμένου κλειστού όλου».<sup>3</sup> Τόσο από την ιδεαλιστική φιλοσοφία όσο και από την ματεριαλιστική κριτική της συνλήφθη η εξέλιξη από την προαστική στην αστική κοινωνία ως διαδικασία αλλοτρίωσης. Ο Hegel κατανοεί την αστική κοινωνία ως σφαίρα της διάνοιας, η οποία καταστρέφει την παραδοσιακή οργανική ουσιαστικότητα της κοινότητας. Και ο K. Marx έχει ως αφετηρία του το ότι η αστική κοινωνικοποίηση καταστρέφει την οργανικότητα έμφυτων παραδεδομένων σχέσεων των μοναδικών ανθρώπων προς την βιόκοσμο τους.<sup>4</sup> Για τον Hegel η πραγμάτωση του Λόγου επιτυγχάνεται στο απόλυτο πνεύμα, του οποίου συστατικό μέρος είναι και η μουσική. Η οργανικότητα των παραδοσιακών μορφών ζωής, της οποίας διαπιστώνεται η απώλεια, μετατίθεται στο μουσικό έργο. Η κοινωνική διάσταση της μουσικής εκφράζεται με τον πιο ρητό τρόπο με την έννοια του μουσικού είδους, η οποία βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση προς την έννοια της μορφής του μουσικού έργου. Διότι τα κριτήρια του μουσικού είδους όπως παγιώθηκαν στην σχετική έρευνα και τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται είναι: α) ο χώρος, στον οποίο εκτελείται ένα έργο, επομένως και το κοινωνικό του περιεχόμενο (οι άνθρωποι στην εκκλησία, το κοινό στην αίθουσα συναυλιών κ.λ.π.)· β) το κείμενο των Lieder ή των ορατορίων κ.λ.π.: γ) ο αριθμός των οργάνων, π.χ. κουαρτέτο, τρίο, ορχήστρα· δ) η συνθετική τεχνική, π.χ. πολυφωνική ή ομοφωνική τεχνική ή διαθλαστική τεχνική (*durchbrochene Arbeit*) του κουαρτέτου εγχόρδων.

Με τους πολυσχιδείς συσχετισμούς των προαναφερθέντων κριτηρίων συνδέεται και η μορφή του μουσικού έργου, ενώ για την ενόρ-

---

<sup>3</sup> Η ιστορική προβληματική για το οργανικό όλο του μουσικού έργου ως έργου τέχνης αναφέρεται στην σταδιακή χειραφέτηση της μουσικής από τους εξωμουσικούς κοινωνικούς-λειτουργικούς σκοπούς και στην μεταφορά της υποδιαίρεσης του χρόνου των συμβάντων της ζωής, τα οποία συνόδευε η μουσική στις παραδοσιακές κοινωνίες, στην εσωτερική δομή της μουσικής. Με αυτό η μουσική δομή πέτυχε να έχει μια αυτόνομη διάρθρωση των διαδικασιών της στο αυτόνομο μουσικό έργο. Πρβλ. Psychopaidis-Frangou 1981:75-94 (Κεφ. C/I).

<sup>4</sup> Πρβλ. Psychopaidis-Frangou 1981:75-84, ιδίως 77 (Κεφ. C/I).

γανη απόλυτη μουσική η προβληματική της οργανικότητας έχει ιδιαίτερη σπουδαιότητα. Στην *Αισθητική της μουσικής* ο Hegel επιχειρεί επίσης σε γενικές γραμμές και την διάκριση των μουσικών ειδών σύμφωνα με τα ανωτέρω κριτήρια.<sup>5</sup> Η έννοια του έργου όμως στην μουσική, η οποία παγιώθηκε ως τέτοια κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και η οποία κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα αμφισβητήθηκε,<sup>6</sup> χαρακτηρίζεται από μια διαλεκτική ατομικότητας και είδους.

Οι ορισμοί της Μουσικολογίας και της Αισθητικής προσεγγίζουν την έννοια του οργανικού στον Hegel: κάθε μουσικό έργο είναι ως όλο το στοιχείο μιας τάξης πραγμάτων, δηλαδή ενός μουσικού είδους. Μπορεί λοιπόν «να θεωρηθεί ατομικό μόρφωμα ή εκπρόσωπος ενός είδους (...). Ωστόσο μπορούμε επίσης, από την άποψη της ουσίας του, να το θεωρήσουμε έργο».<sup>7</sup> Με τον όρο «ουσία» του έργου τέχνης αντιλαμβάνεται κανείς ακριβώς την μορφή του, την δομή των μεμονωμένων φάσεων του και την καθορισμένη ακολουθία, η οποία δεν είναι τυχαία αλλά υπόκειται στους κανόνες του είδους (ακόμα και όταν υπάρχουν ατομικές αποκλίσεις απ' αυτό). Η ουσία του έργου τέχνης συνίσταται επιπλέον στην «κλειστότητα του όλου», το οποίο εδώ συλλαμβάνεται στην χρονική του διάσταση, δηλαδή ως μια ροή με αρχή, μέση και τέλος, όπως και ως μια προσαρμοσμένη ολότητα, η οποία εξαρτάται από τις επιμέρους δομές και η οποία σχετίζεται με μια έννοια ολικής μορφής (*Gestalt*). Αυτή η ολική μορφή μεταβάλλεται ιστορικά και είναι διαφορετική ανάλογα με τα διάφορα μουσικά είδη (είναι διαφορετική στην φύσκα απ' ό,τι στην σονάτα ή στο ορατόριο).<sup>8</sup> Δεν είναι δυνατόν, λοιπόν,

---

<sup>5</sup> Hegel 1969-71β 15:131-218, ιδιαίτερα σελ. 195 κ.ε., 205, 207, 211. Για μια κριτική στην έκδοση του Hotho, βλ. Μπρα 2000, Psychopaidis-Frangou 2002. Για την νεότερη σχετική συζήτηση των πηγών βλ. Hegel 2005.

<sup>6</sup> Dahlhaus 1978:72-83.

<sup>7</sup> Lissa 1975:5-6, όπου η συγγραφέας εξετάζει το πρόβλημα της ευρωπαϊκής μουσικής συνείδησης με αφετηρία τις οντολογικές και λειτουργικές ιδιότητες του μουσικού έργου.

<sup>8</sup> Lissa 1975:5-6. Για τις ουσιαστικές ιδιότητες της έννοιας «μουσικό έργο» και τα χαρακτηριστικά του στην θεωρία της Lissa βλ., επίσης, Φράγκου-

κανείς να μην λάβει υπόψιν του στην Μουσικολογία την έννοια του είδους, ακόμα και αν αυτή, όπως προαναφέραμε, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα κλονίστηκε τόσο που μερικοί θεώρησαν ότι καταργήθηκε. Σχετικά με το παραπάνω τίθεται το ερώτημα της συγκεκριμενοποίησης αυτών των εννοιών στο Εγγελιανό πλαίσιο προβληματισμού τόσο ως ερώτημα για τον οργανικό χαρακτήρα του είδους όσο και ως ερώτημα για τον οργανικό χαρακτήρα του μουσικού έργου. Αυτά τα ερωτήματα εξετάζονται απο την πλευρά της μουσικής ως τέχνης όσο και απο την πλευρά της Μουσικολογίας, της Φιλοσοφίας της τέχνης και της Αισθητικής Θεωρίας, διότι η θεωρία «βρίσκεται η ίδια», όπως το διατύπωσε κάποτε ο Dieter Henrich, «μέσα στην κίνηση αυτού το οποίο προσπαθεί να κατανοήσει».<sup>9</sup>

Εξ' άλλου τίθεται το πρόβλημα της επιστήμης, η οποία ως μια αφαιρετική διαδικασία επιζητά να ταξινομεί τα έργα μέσω της επαγωγικής διαδικασίας, ενώ η οργανική τους ενότητα επιδιώκει να ξεχαστεί η σχηματοποίηση που βρίσκεται στην βάση τους.<sup>10</sup> Προσπαθούμε λοιπόν να εξηγήσουμε την έννοια του οργανικού, αφενός στο πλαίσιο της προβληματικής για το είδος και αφετέρου της προβληματικής για το έργο, σε σχέση δηλαδή τόσο με το γενικό, όπως επίσης και με το ιδιαίτερο και ατομικό. Για το είδος λέει, ο Χέγκελ,

---

Ψυχοπαίδη 1979, ιδιαιτέρως σελ. 39-40.

<sup>9</sup> Henrich 1966.

<sup>10</sup> Αυτή η οργανική ενότητα εξ' άλλου έχει στα κλασικά έργα έναν χαρακτήρα «ως εάν», διότι σε αυτά δεν είναι όλα οργανικά, αλλά όλα πρέπει να εμφανίζονται ως έχοντα πλήρες νόημα, ως «δύνασθαι να είναι έτσι και όχι διαφορετικά». Εκτός αυτού η αρχή στην οποία θεμελιώνεται ο οργανικός χαρακτήρας αυτών των έργων βρίσκεται στον «ασυνεχή» χαρακτήρα της κλασικής φραστικής δομής (π.χ. όπως είναι η διάσταση ρυθμικού μορφώματος και διαμοιρασμού της μετρικής βαρύτητας). Πρβλ. Stephan 1970:245-56. Ο Adorno αναφέρεται, βάσει των συλλογισμών του σχετικά με τις τάσεις των δομικών ανακολουθιών στην Νέα Μουσική, στον αναλογιστικό χαρακτήρα της μεγάλης μουσικής του παρελθόντος και στην «μη ταυτότητα μερών και όλου», βλ., π.χ., μεταξύ άλλων, Adorno 1984:695-718. Για μία εκτενή αναφορά στο κείμενο αυτό βλ. Ψυχοπαίδη-Φράγκου (υπό έκδοση).

ότι είναι το συγκεκριμένο γενικό, η έννοια, η οποία «εισέρχεται σε σχέση και σε διαδικασία με την ιδιαιτερότητα του υποκειμενισμού».<sup>11</sup>

Το έργο τέχνης ως μέρος της σφαίρας του απολύτου πνεύματος (η οποία στην *Φιλοσοφία του Δικαίου* χαρακτηρίστηκε ως οργανική) χαρακτηρίζεται επίσης και στο κεφάλαιο για την μουσική στην *Αισθητική* του Hegel ως ένα κλειστό «διαρθρωμένο όλο», δηλαδή, και πάλι, ως κάτι οργανικό, το οποίο χαρακτηρίζεται από συνέπεια και πειθάρχηση του θυμικού.<sup>12</sup> Ο Hegel έχει μια οργανιστική αντίληψη περί τέχνης, η οποία στο κεφάλαιο περί είδους της *Εγκυκλοπαίδειας* συσχετίζεται με την έννοια της ιδιαιτερότητας και της ατομικότητας των μορφωμάτων.

Ο Hegel έχει ως αφετηρία του την θέση ότι η πολυποικιλία και το αδέσμευτο της ζωής δεν επιτρέπει τίποτε το γενικό και ότι θα ήταν δύσκολο βάσει των απείρων μορφών της φύσης να επιχειρηθούν διακρίσεις. Θα έπρεπε κανείς «να άρει σε κανόνα τους γενικούς καθορισμούς και να συγκρίνει με αυτούς τα φυσικά μορφώματα»<sup>13</sup> για να διαπιστώσει αν τα φυσικά μορφώματα αντιστοιχούν προς τους γενικούς καθορισμούς απο κάθε άποψη. Αν ένα φυσικό μόρφωμα δεν αντιστοιχεί πλήρως προς τους γενικούς κανόνες, τότε αυτό θεωρείται ως δικό του ελάττωμα, μιας και στην φύση τα είδη της τυχαιότητας είναι εκτεθειμένα στις εξωτερικές συνθήκες και ίσως είναι πιθανό να υπάρχουν ατελή και μεικτά μορφώματα της φύσης. Έτσι θα έπρεπε η «απειρότητα των μορφών του ζωϊκού», π.χ. στην ζωολογία όπως και γενικώς στις φυσικές επιστήμες, να υπόκειται σε γενικούς καθορισμούς των ειδών και των τάξεων, δηλαδή σε ταξινομήσεις «ασφαλών και απλών χαρακτηριστικών των τάξεων» για την υποκειμενική γνώση και όχι αντιστρόφως.<sup>14</sup> Ο Hegel έχει αυτή την άποψη, διότι ο κόσμος των ζώων παριστάνει ένα «ανεξάρτητο

---

<sup>11</sup> Σχετικά με την διαδικασία του είδους, βλ. Hegel 1969-71α 9:497.

<sup>12</sup> Hegel 1969-71β 15:143.

<sup>13</sup> Hegel 1969-71α 9:503.

<sup>14</sup> Hegel 1969-71α 9:500.

εν εαυτώ λογικό σύστημα οργάνωσης» και στηρίζεται σε μορφές που ορίζονται απο την έννοια λιγότερο απ' ό,τι στιδήποτε άλλο. Με λίγα λόγια, τα φυσικά μορφώματα δεν μπορούν να ενταχθούν σε ένα απόλυτο σύστημα.

Η έννοια μπορεί να ισχύσει μόνον ως ένας τύπος του ζώου, αλλά αυτός ο τύπος δεν μπορεί να υπάρξει ως τέτοιος αλλά προκύπτει ως μία ιδιαιτερότητα.<sup>15</sup> Το πρόβλημα τίθεται διαφορετικά για τον άνθρωπο: «Τα κακά έργα του», δηλαδή έργα που αναμιγνύουν χαρακτηριστικά των ειδών ή παριστάνουν μεταβάσεις από το ένα είδος της τέχνης σε ένα άλλο, ανάγονται «στις μεταπτώσεις, στην αυθαιρεσία και στην αμέλειά του». Ο Hegel συγκρίνει ρητά την προβληματική του είδους του κόσμου των ζώων με την προβληματική των διακρίσεων στο «Σύστημα των τεχνών» του και υπερασπίζει την καθαρότητα των μεμονωμένων κατηγοριών τέχνης έναντι της αναμίξεως τους: «Εάν κανείς παραδείγματος χάριν εισάγει την ζωγραφική στην μουσική, ή ζωγραφίζει στο μωσαϊκό με πέτρες ή μεταφέρει το έπος στο δράμα», τότε δεν προκύπτουν νέα ιδιαίτερα είδη τέχνης, αλλά «κακά έργα».<sup>16</sup>

Με τις ιδιαίτερες κατηγορίες της τέχνης συσχετίζονται και οι χαρακτηριστές των ειδών και των έργων (στη μουσική π.χ. η πρώτη μεγάλη διάκριση των ειδών είναι η διάκριση μεταξύ φωνητικής και ενόργανης μουσικής και βάσει αυτής υποδιαιρούνται τα διάφορα είδη που προέκυψαν ιστορικά). Με αυτό σκιαγραφείται μια διαφοροποίηση μεταξύ φύσης και τέχνης, η οποία επιδρά και στην διαφοροποίηση της έννοιας του ωραίου στη φύση απο την έννοια του ωραίου στην τέχνη. Η μετάβαση του ωραίου της φύσης στο ωραίο της τέχνης πραγματοποιείται ως εκπνευμάτιση, μέσω της οποίας η έννοια τίθεται σε ισχύ.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Hegel 1969-71α 9:505.

<sup>16</sup> Hegel 1969-71α 9:503. Πρβλ.επίσης και στο Hegel 1969-71β 15:213 κ.ε.

<sup>17</sup> Πρβλ. Adorno 1972 VII, Κεφάλαια «Kunst als Geistiges», «Zu Hegels Geist-Ästhetik», «Dialektik von Vergeistigung», «Vergeistigung und Chaotisches» (ιδιαίτερα στο μέρος για το ωραίο στην φύση και στην τέχνη). Βλ., επίσης, τα αντίστοιχα κεφάλαια στην ελληνική μετάφραση, Adorno



Ο Hegel περιγράφει αυτή την εκπνευμάτιση της φύσης ως εξής:

«Μόνο η σκέψη, η διάνοια δύναται να προβαίνει σε σίγουρες διαφοροποιήσεις, μόνον το πνεύμα, διότι είναι το πνεύμα, είναι σε θέση να παράγει έργα τα οποία αντιστοιχούν σε αυτές τις αυστηρές διαφοροποιήσεις. Τα έργα της τέχνης ή της επιστήμης είναι τόσο αφηρημένα και ουσιαστικά εξατομικευμένα ώστε μένουν πιστά στον ατομικό τους καθορισμό και δεν αναμιγνύουν ουσιώδεις διαφορετικότητες. Αν προβεί κανείς σε αναμίξεις και στην τέχνη, όπως αυτό συμβαίνει πράγματι στην ποιητική πρόζα και στην πεζή ποίηση, στην δραματοποιημένη ιστορία, ή στην περίπτωση που εισάγει κανείς ζωγραφική στην μουσική ή στην ποιητική τέχνη (...), τότε πληγώνεται η χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα: διότι η ιδιοφυία μπορεί να δημιουργήσει ένα γνήσιο έργο τέχνης μόνο αν εκφραστεί μέσω μιας ορισμένης ατομικότητας. Εάν θέλει κανείς να είναι ένας ποιητής, ένας ζωγράφος, ένας φιλόσοφος, τότε πράγματι είναι κιόλας».<sup>18</sup> (μετάφραση της συγγραφέως)

Το ίδιο λέει ο Hegel και όταν κάνει λόγο για την «τέλεια ομορφιά της τέχνης», ενώ ορίζει την τελειότητα ως αρμονία της οργάνωσης. «Ο γενικός τύπος δεν μπορεί να υπάρχει ως τέτοιος αλλά το γενικό, επειδή υπάρχει, υπάρχει σε μια ιδιαιτερότητα. Κατά τον ίδιο τρόπο η τέλεια ομορφιά της τέχνης πρέπει πάντα να εξατομικεύεται. Μόνον στο πνεύμα εκφράζει το γενικό, ως ιδανικό ή ως ιδέα, την γενική του ύπαρξη».<sup>19</sup>

Στον Hegel η διαδικασία του είδους, όμως, συνιστάται καταρχάς βάσει του υποδιαιρετικού χαρακτήρα του γενικού, το οποίο τώρα γίνεται ενύπαρκτο ως υποκειμενική γενικότητα. Η διαδικασία του είδους συνιστάται δηλαδή μέσω αρνήσεων της ενικότητας και της ατομικότητας που παριστάνουν την ζωή και την οργανική φύση. Η

---

2000.

<sup>18</sup> Hegel 1969-71α 9:512.

<sup>19</sup> Hegel 1969-71α 9:505.

διαδικασία του είδους είναι μια διαδικασία εκπνευμάτισης, η οποία μέσω της άρνησης μοναδικοτήτων και ατομικοτήτων οδηγεί στην ανόργανη φύση του είδους.<sup>20</sup> Σε αυτές τις αναπτύξεις του Εγέλου είναι δυνατόν να παρακολουθήσουμε την διαλεκτική του οργανισμού (ατομικότητα, ζωή, ενικότητα) και του ανόργανου (είδος, κατηγορία, θάνατος) και να επεξεργαστούμε την έννοια του οργανισμού.

Θα επιδιώξουμε να αντιπαραθέσουμε αυτές τις έννοιες τόσο με α) την προβληματική της τυποποίησης των επιστημών περί τέχνης (ειδικότερα της Μουσικολογίας) όσο και με β) την κριτική της Αισθητικής Θεωρίας, η οποία ενδιαφέρεται για το συγκεκριμένο, για το ατομικό έργο: έννοιες όπως είδος και κατηγορία, οι οποίες παραδείγματος χάριν στην Συστηματική Μουσικολογία αντιμετωπίζονται ως «προσδιοριστικές πλευρές του έργου τέχνης», αντλούνται από την ζωολογία, την βιολογία ή την βοτανική. Και η έννοια του οργανικού, σε αντίθεση με την έννοια της κατασκευής, μεταφέρεται από την βιολογία στην Μουσικολογία και στην Αισθητική και αφορά τόσο τα μεμονωμένα μορφώματα (ατομικά έργα) όσο και την εννοιολογική συστηματική των μεμονωμένων επιστημών. Η ιδιότητα της διάνοιας να ομαδοποιεί και να τυποποιεί κοινά χαρακτηριστικά των φαινομένων, δηλαδή η ικανότητα να διαμορφώνει σύνολα, συγκρούεται με τον «εγωϊσμό», με την ιδιαιτερότητα των ατομικών καλλιτεχνικών μορφωμάτων. Εξ' αυτού οι επιστήμες περί τέχνης οφείλουν να διερωτηθούν για το αν μια τέτοια μεταφορά εννοιών στο πλαίσιο του τρόπου εργασίας τους είναι επιτρεπτή.

Το πρόβλημα τίθεται συνεχώς εκ νέου και είναι χαρακτηριστικό ότι ιδιαίτερα από τον ρομαντισμό και μετά οι χαρακτηρισμοί των

---

<sup>20</sup> Με αυτό θίγεται στον Έγελο το πρόβλημα της υποκατηγοριοποίησης του είδους σε κατηγορίες, μια γνωστή ήδη από την αρχαιότητα προβληματική, η οποία στον Αριστοτέλη εκφράζεται με τους όρους «κατηγορία» και «κατηγοριοποίηση», δηλαδή «κρίση» που προκύπτει από την διαμόρφωση μιας τυποποίησης από μια ανώτερη ιεραρχικά έννοια. Πρβλ.σχετικά Karbusicky 1979, ιδιαιτέρως το κεφάλαιο «Typen, Klassen, Strukturen», σελ. 71-72, 86.

ειδών αυξήθηκαν τόσο πολύ μέσω αναμίξεων με διάφορες μορφές και στύλ (π.χ συμφωνία, προγραμματική συμφωνία, συμφωνική ποίηση, λυρική συμφωνία, ανάμιξη φωνητικών και ενόργανων μορφών στύλ κ.λ.π), ώστε στο τέλος, επειδή μια άπειρη υποδιαίρεση είναι αδύνατη, η ίδια η έννοια του είδους καθίσταται πρόβλημα. Εξαιτίας των λόγων που προαναφέραμε, στις πνευματικές επιστήμες δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί μια τόσο ακριβής υποδιαίρεση όπως στη ζωολογία και τη βοτανική. Έτσι μπορούν να προκύψουν διάφορες παρεξηγήσεις κατά την ονομασία των ομαδοποιήσεων, δεδομένου ότι η μουσικολογία ως επιστήμη, τόσο στην ιστορική, όσο και στην συστηματική της διάσταση, εξακολουθεί να εργάζεται με έννοιες ειδών και κατηγοριών. Δεν παύει όμως να προβληματίζεται για τις εξελίξεις αυτών των σχέσεων, κυρίως κατά την ανάλυση και ερμηνεία των συγκεκριμένων μουσικών έργων. Η μουσικολογία διαπιστώνει λοιπόν αυτή την μεθοδολογική δυσκολία τόσο ως δυσκολία που προκύπτει από τον ιστορικό χαρακτήρα και την ιστορική προέλευση των ειδών, όσο και επομένως ως δυσκολία της υποδιαίρεσης της μουσικής εποχών και προσώπων μέσω «κοινών χαρακτηριστικών».<sup>21</sup>

Το γεγονός αυτό θα ήταν δυνατό, κατά την γνώμη μου, να εξηγηθεί στην βάση της Καντιανής διάκρισης μεταξύ λογικής και αισθητικής επαγωγής: η λογική επαγωγή προχωρεί από το ιδιαίτερο στο γενικό σύμφωνα με τη αρχή «ό,τι ανήκει σε πολλά πράγματα του ιδίου είδους ανήκει και στα υπόλοιπα». Η «αισθητική επαγω-

---

<sup>21</sup> Χαρακτηριστικά χρησιμοποιήθηκε επίσης ο όρος «ταξονομία» καθώς επίσης και οι όροι γένος (*genus*), είδος (*species*), τάξη και οι υποκατηγορίες τους. Σε σχέση με την έννοια οργανισμός χρησιμοποιήθηκε ο όρος «δομή», ο οποίος συνήθως συνδέεται με τον όρο λειτουργία. Συχνά κυριαρχεί σύγχυση στην ορολογία, ιδιαίτερα στις πνευματικές επιστήμες, η οποία παραπέμπει στο «πραγματικό δίλημμα μιας τυποποίησης ιδιαιτεροτήτων έναντι ενός νομιναλισμού των εννοιών». Για την παραπάνω προβληματική του είδους και των υποδιαίρεσεων από συστηματική και ιστορική άποψη βλ. Karbusicky 1979:68. Επίσης πρβλ. υποσημείωση 20, όπου ο συγγραφέας πιστοποιεί σε νέο επίπεδο αυτή την αμηχανία της έρευνας. Επίσης βλ. Hussmann 1975, όπως και Heiselauer 1986:17-37.

γή» όμως αναφέρεται στην ιδιαιτερότητα των επιμέρους στοιχείων και συλλαμβάνει το όλο ως ενότητα αυτών των ειδικών ιδιαιτεροτήτων. Η αναλογιστική κριτική ικανότητα με την επαγωγική της διαδικασία από το ιδιαίτερο στο γενικό κατέχει μόνο μια υποκειμενική ισχύ και αυτό σημαίνει στον Κάντ ότι το γενικό σε αυτή την περίπτωση είναι μόνον μία εμπειρική γενικότητα, «μια αναλογία μόνο της λογικής».<sup>22</sup> Στον Έγελο δε το γενικό ως κρίση στην διαδικασία του είδους τείνει προς την υποκειμενική γενικότητα. Στην διαδικασία της υποδιαίρεσης σε κατηγορίες όμως δεν είναι ακόμα αυτή η ενότητα και γι' αυτό υποδιαίρεείται σε κατηγορίες, οι οποίες αρνούνται το ατομικό και οδηγούν σε μια έννοια είδους που δεν παραπέμπει σε μια οργανική ενότητα, αλλά σε μια νεκρή αφαίρεση. Για τον λόγο αυτό η επιστήμη εξερευνά μέσω σύστασης «τεχνητών συστημάτων», δηλαδή μέσω της ανίχνευσης απλών και βέβαιων χαρακτηριστικών την αντικειμενική φύση των μορφωμάτων. Μια τέτοια αφαίρεση δεν αντιστοιχεί όμως στην ατομική φύση των έργων τέχνης, διότι έτσι θίγεται η ιδιοσυστασία τους. Η ιδιοσυστασία των καλλιτεχνικών έργων θεμελιώνεται στον Έγελο, στην ιδιαιτερότητα του υλικού τους και στην δυνατότητα κάθε ιδιαίτερης κατηγορίας της τέχνης (αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, μουσική, ποίηση), στην οποία ανήκει το ατομικό έργο, να εκφράζει την ιδέα, το πνεύμα με τα δικά της μέσα. Αυτή η δυνατότητα ενδιαφέρει τον Έγελο και γι' αυτό στρέφεται στην *Αισθητική* του στην διερεύνηση των ιστορικών,

---

<sup>22</sup> Πρβλ. γύρω από την επαγωγική διαδικασία στον Kant: Psychopedis-Frangou 1981:47. Με άλλα λόγια για να ξέρουμε τί είναι «σονάτα» οφείλουμε να γνωρίζουμε κάθε φορά τα συγκεκριμένα έργα. Το να εξάγουμε συμπεράσματα, π.χ. γνωρίζοντας πολλές σονάτες, και να τα γενικεύουμε και για όλες τις υπόλοιπες, όπως γίνεται στην γνωσιοθεωρία, είναι για την *Αισθητική* μία μη επιστημονική μέθοδος, διότι έτσι μπορεί να παραβλεφθούν ουσιώδη χαρακτηριστικά που ενυπάρχουν στα ατομικά έργα, από τα οποία δεν επιτρέπεται να γίνεται αφαίρεση και τα οποία συναποτελούν το νόημα του είδους και της μορφής σονάτας. Αυτό σημαίνει εμπειρική γενικότητα κατ' αναλογίαν της λογικής. Ως προς αυτή την έννοια της υποκειμενικής γενικότητας φαίνεται ότι συμφωνούν ο Kant και ο Hegel.

λογικών και αισθητικών όρων που προϋποθέτει το Πνεύμα (ο πολιτισμός), ώστε το έργο τέχνης να είναι η «αισθητή εμφάνεια της ιδέας».

Ένα «γνήσιο έργο τέχνης» δεν επιτρέπεται σύμφωνα με τον Έγκελο να αναμιγνύεται με στοιχεία μιας άλλης κατηγορίας της τέχνης, διότι είναι μια ατομικότητα, μια έκφραση της ιδιοφυΐας. Αυτή την ατομικότητα των έργων τέχνης, στην οποία αναφερόμαστε εδώ, μπορεί κανείς να την συνδέσει στον Hegel με την προβληματική του είδους μέσω της έννοιας του «Χαρακτηριστικού», μία πολύ ενδιαφέρουσα έννοια, η οποία είναι δυνατόν να οδηγήσει την εγελιανή προβληματική σε ευρύτερη έρευνα σχετικά με το ωραίο, στην οποία όμως δεν μπορούμε να αναφερθούμε εκτενέστερα εδώ. Να επιστημόνουμε μόνον ότι το «Χαρακτηριστικό» ενός έργου τέχνης προκύπτει από τα ατομικά του χαρακτηριστικά που συνιστούν την ουσία των έργων.<sup>23</sup> Τα έργα τέχνης πρέπει να διαφυλάξουν την ιδιοσυμπία τους, η οποία σχετίζεται με τον ειδικό χαρακτήρα του ιδιαίτερου υλικού τους (π.χ. στην μουσική με τους ήχους και το τονοσύστημα) και με την ικανότητά τους να εκφράζουν το περιεχόμενο (το οποίο στην ενόργανη μουσική είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, το θέμα). Ο Hegel διερευνά, λοιπόν, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα κάθε κατηγορίας της τέχνης κατά την σύσταση του δικού του «Συστήματος των επιμέρους τεχνών»,<sup>24</sup> πράγμα που παραπέμπει στην προβληματική

---

<sup>23</sup> Σε μία συζήτηση των θεωριών του L. Hirt και του I. H. Meyer, καθώς και του Winckelmann και άλλων διαφοροποιεί ο Hegel την θεωρία του «χαρακτηριστικού» με τρόπο που αφενός τονίζει τα ατομικά χαρακτηριστικά αφετέρου, όπως προκύπτει από τις αναπτύξεις του, κατανοεί ως τέλειο έργο τέχνης το έργο στο οποίο πραγματοποιείται η ταυτότητα μορφής και περιεχομένου. Αυτή η ταυτότητα παρέπεμπε σε μια έννοια, η οποία συνδέεται με το καλλιτεχνικά ωραίο ως το τέλειο δείγμα του είδους του. Για να είναι ένα έργο το τέλειο δείγμα του είδους του, δεν επιτρέπεται να αναμιγνύονται τα είδη και οι ιδιαίτερες κατηγορίες των τεχνών. Πρβλ. Hegel 1969-71β 13:33 κ.ε. και σχετικά με το καλλιτεχνικά ωραίο στο Hegel 1969-71α 9:505. Για την παραπάνω προβληματική πρβλ. επίσης Wicks 1994:106 κ.ε.

<sup>24</sup> Hegel 1969-1971. Για την προβληματική αυτού του συστήματος ως έκθε-

της καθαρότητας των ειδών της τέχνης στην *Εγκυκλοπαίδεια*. Η ταυτότητα μορφής και περιεχομένου ως τελειότητα συνδέεται ταυτοχρόνως με την «αρμονία της οργάνωσης» και με την οργανιστική αντίληψη περί τέχνης, η οποία στον Έγελο οδηγεί σε μια περιοριστική έννοια της μορφής, διότι το κάθε τι στο έργο τέχνης θα έπρεπε σύμφωνα με την θεωρία του να παράγεται απο την ιδέα. Εδώ η έννοια του έργου ως οργανισμού συμπίπτει με την μορφή ενός μέσω της ιδέας του θέματος περιορισμένου όλου. Ο οργανικός χαρακτήρας του ατομικού έργου συνδέεται με το υποκείμενο, αλλά, για να συνδέσουμε τις έννοιες του Εγγέλου με την σύγχρονη εποχή, το υποκείμενο αυτό συνθλίβεται κατά την ιστορική εξέλιξη, ενώ η ιδέα του οργανικού οξύνεται στο έπακρο (με την έννοια της ανάπτυξης ενός άκρατου ορθολογισμού και μιας μηχανιστικής αντίληψης της οργανικότητας) και καταλήγει στην έλλειψη νοήματος των «ολοκληρωτικά διοργανωμένων έργων» της νέας μουσικής.

Ο Theodor Adorno ασκεί κριτική στο εγγελιανό ιδανικό της οργανικότητας τόσο απο την άποψη ενός «ολοκληρωτικά λειτουργικού όλου» όσο και απο την άποψη της «ταυτότητας μορφής και περιεχομένου». Διότι το οργανικό ιδεώδες είναι το επακόλουθο μιας κοινωνίας, στην οποία το κάθε τι διοικείται και διοργανώνεται και στην οποία «το όλο είναι το αναληθές».<sup>25</sup> Όσον αφορά την παραγωγή του αισθητικού από μια ανώτερη ιεραρχικά έννοια, ο Adorno, ασκώντας κριτική στον Έγελο, αναφέρει τα ακόλουθα:

*«Για τον Έγελο το πνεύμα στην τέχνη ήταν δυνατόν να συναχθεί απο το σύστημα ως μια βαθμίδα των πολλών διαβαθμιστικών τρόπων εμφάνισής του και τρόπον τινά απέβαινε σε κάθε είδος τέχνης (δυνάμει σε κάθε έργο τέχνης) μονοσήμαντα εις βάρος του αισθητικού κατηγορήματος της πολυσημαντότητας. Η αισθητική δεν είναι όμως εφαρμοσμένη φιλοσο-*

---

σης της κίνησης του πνεύματος και της θέσης κάθε καλλιτεχνικής κατηγορίας σε αυτό βλ. Psychopaidis-Frangou 1981:25 (Κεφ. 2).

<sup>25</sup> Adorno 1972:140-41. Εκτενέστερα με ορισμένες από τις παραπάνω έννοιες ασχολούμαι στο άρθρο μου Ψυχοπαίδη-Φράγκου 1997. Επίσης, Psychopedis-Frangou 2005.

φία, αλλά είναι φιλοσοφική εν εαυτή. Η σκέψη του Hegel [ότι η επιστήμη της τέχνης είναι για μας πιο αναγκαία απο ό,τι η ίδια η τέχνη] είναι σίγουρα η πιο προβληματική απόρροια της άποψής του περί της ιεραρχικής σχέσης των πνευματικών πεδίων μεταξύ τους». <sup>26</sup> (μετάφραση της συγγραφέως).

Σε αυτή την τελευταία φράση του Hegel αναγνωρίζεται όμως ταυτόχρονα από τον Adorno μια προφητική αλήθεια για το «όλο και περισσότερο αυξανόμενο θεωρητικό ενδιαφέρον για την τέχνη στον εικοστό αιώνα». Αυτός είναι και ο ιδιαίτερος λόγος που οδηγεί τον Adorno στην θέση ότι η τέχνη έχει και πάλι «ανάγκη από την φιλοσοφία χάριν της ανάπτυξης του ίδιου της του περιεχομένου». Εδώ ο Adorno θέτει διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των επισημών, οι οποίες έχουν ως αντικείμενο την τέχνη (είτε εργαζόμενες με την έννοια του είδους, είτε με την έννοια του έργου τέχνης) και μιας Φιλοσοφικής Αισθητικής, η οποία συγκροτείται δια μέσου μιας ερμηνευτικής των ατομικών στοιχείων ενός συγκεκριμένου έργου. Ο

---

<sup>26</sup> Ο Adorno περιγράφει τόσο στην *Philosophie der neuen Musik* όσο και στην *Αισθητική Θεωρία* τις ιστορικές διαδικασίες μέσω των οποίων η μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα διοργανώνεται τελείως βάσει της συμφωνίας όλων των τεχνικών της διαστάσεων (στο επίκεντρο της συζήτησης βρίσκονται εδώ οι έννοιες της *Klangfarbenmelodie*/μελωδίας ηχοχρωμάτων του Schönberg και οι διαμορφωτικές αρχές της Επεξεργασίας και της Παραλλαγής). Παραδοσιακές κατηγορίες όπως είδος, μορφικές συμβάσεις και οργάνικότητα του έργου τέχνης αξιολογούνται από την διαλεκτική σκέψη του Adorno ως πλήρεις νοήματος για την παραδοσιακή μουσική. Τονίζει όμως παράλληλα την αισθητική τους νοηματική και λειτουργική απώλεια κατά την ιστορική εξέλιξη του σύγχρονου έργου τέχνης. Με το να εκλογικεύεται η μουσική όλο και περισσότερο διαλύεται, σύμφωνα με τον ίδιο, η οργανική διαλεκτική ενότητά της: «Το έργο τέχνης με την τέλεια διοργάνωση των λειτουργικών του σχέσεων» γίνεται το αντίθετο, «ένα έργο με πλήρη έλλειψη λειτουργικών σχέσεων» και «το ολοκληρωτικά διοργανωμένο έργο είναι το απόλυτα παράλογο», γιατί το νόημα του όλου ενός σύγχρονου έργου τέχνης υπαγορεύεται ακριβώς απο την διαδικασία διάλυσης των «επιφαινόμενων χαρακτήρων», δηλαδή των συμβάσεων, των ζηματοποιημένων τυποποιημένων στοιχείων και της αφηρημένης γενικότητας της μουσικής γλώσσας.

Adorno αναφέρεται εδώ στην *Φαινομενολογία του Πνεύματος*<sup>27</sup> του Χέγκελ με στόχο την θεμελίωση της δικής του μεθόδου, όπως και γενικώς την θεμελίωση μιας προχωρημένης διαλεκτικής μεθόδου. Επειδή ο Adorno, όμως, ταυτοχρόνως ασκεί κριτική και στην εγγελιανή καθαρή θεώρηση (η οποία υπόσχεται την αλήθεια, επειδή «η σύλληψη της ταυτότητας υποκειμένου και αντικειμένου φέρει το όλο»), όπως επίσης ασκεί κριτική και στην σύλληψη του «ίδιου του πράγματος, όπως είναι καθεαυτό και δι' εαυτό», απορρίπτει και την «μέθοδο της εμμένειας» της τεχνικής ανάλυσης των έργων, της οποίας την ισχύ περιορίζει μέσω μιας «προσδιορισμένης αντίφασης». Η ανάλυση πρέπει να δεσμεύεται από την γνώση της προσδιορισμένης αντίφασης «όμοια με το αντικείμενό της», όπως λέει ο ίδιος.<sup>28</sup>

Επειδή στο σύγχρονο έργο τέχνης στην θέση του οργανικού υπεισέρχεται η ορθολογικότητα της κατασκευής, ο Adorno το «υποκαθιστά» με μια άλλη έννοια, η οποία προέρχεται από την ψυχαναλυτική θεωρία της νεύρωσης της εποχής του (του Otto Fenichel), την έννοια της «ομοιόστασης» (στο βιβλίο του για τον Beethoven ορίζει ο ίδιος την έννοια αυτή ακόμα εγγελιανά ως «εξισορρόπηση εντάσεων», η οποία εδώ ερμηνεύεται ως «λογική ανάπτυξη» και όχι ως «αναλογία»). Στην πραγματεία του *Αισθητική Θεωρία* η «ομοιόσταση», η οποία παραπέμπει σε μια ισορροπία ζωντανών λειτουργιών εν κινήσει, επανεξετάζεται με κριτικό τρόπο. Εδώ συσχετίζεται

---

<sup>27</sup> «Δεν έχουμε ανάγκη», λέει ο Hegel, «να φέρνουμε μαζί μας μέτρα και σταθμά και να εφαρμόζουμε τις ιδέες και τις σχέψεις μας κατά την έρευνα: με το να τις παραλείπουμε επιτυγχάνουμε να παρατηρήσουμε το πράγμα όπως είναι το ίδιο καθ' εαυτό και δι' αυτό». Αναφέρεται στην *Philosophie der neuen Musik* (Adorno 1958:32). Η μετάφραση του αποσπάσματος από την «Φαινομενολογία του Πνεύματος» είναι δική μου. Εν τω μεταξύ το σπουδαίο αυτό έργο εξεδόθη πρόσφατα από τις Εκδόσεις «Εστία» σε μετάφραση του Καθηγητού Φιλοσοφίας του Παντείου Πανεπιστημίου Γιώργου Φαράκλα με τον τίτλο *Η Φαινομενολογία του Νου* (Φαράκλας 2007).

<sup>28</sup> Adorno 1958:33. Για την έννοια της προσδιορισμένης αντίφασης πρβλ. Ψυχοπαίδης 1996:414 κ.ε., 443. Πρβλ., επίσης, Ψυχοπαίδης 2003:196-212.



με την «κρίση της ιδέας» στην σύγχρονη τέχνη, στην οποία μια εύλογη «αυτονομία του έργου τέχνης σημαίνει ταυτόχρονα την εκπραγμάτισή του». Πρόκειται για αντινομίες της ίδιας της τέχνης, διότι η ανοιχτότητα προς την οποία τείνει και η κλειστότητα-τελειότητα είναι ασύμφωνες: η «ομοιόσταση» δεν είναι απλά ένα «σύνολο αρμονικών αναλογιών» όπου δεν υπάρχουν εντάσεις, αλλά «συναποτέλεσμα ενός παιγνίου δυνάμεων που κατανοείται ως το αντίθετο της συμφιλίωσης».<sup>29</sup>

Συνοψίζοντας: η εγελιανή έννοια του οργανισμού, όπως παρελήφθη από τις επιστήμες περί τέχνης, γονιμοποίησε με τη θεωρία, από την άλλη πλευρά όμως δεν αρκούσε για να ερμηνεύσει το ιστορικό γίγνεσθαι της μουσικής και τις αντινομίες του. Πιστεύω ότι στην κριτική ανακατασκευή των εγελιανών απόψεων από τον Adorno αυτή η αντίφαση είναι δυνατόν να εκφραστεί. Διότι η Κριτική Αισθητική Θεωρία προβάλλει το αίτημα να θεμελιώσει την γνώση των έργων τέχνης ως ένα σκέπτεσθαι, το οποίο διατυπώνει την ρήξη υποκειμένου και αντικειμένου και το οποίο συνδέει το κριτικό «ως θα όφειλαν» περιεχόμενο των έργων με την σφαίρα μιας νέας ηθικότητας. Με αυτό διατυπώνεται επίσης για πρώτη φορά στον εικοστό αιώνα ως αντικείμενο της έρευνας η επιστημολογική διαφορά μεταξύ «Επιστήμης της Αισθητικής» και «Αισθητικής Θεωρίας».

## Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor Wiesengrund (2000) *Αισθητική θεωρία*. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

\_\_\_\_\_ (1993) *Beethoven. Philosophie der Musik*. Επιμ. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---

<sup>29</sup> Adorno 1972:62, 85 (αναφορικά με την κρίση του ωραίου), 205, 236, 435 κ.ε. Πρβλ.. επίσης, Adorno 1993:41, 295. Για την κριτική του «όλου» και την υπεράσπιση της «ενικότητας» στο μουσικό έργο πρβλ. επίσης, Adorno 1984 και στο παρόν άρθρο την υποσ. 10.

- \_\_\_\_\_ (1984) «Schöne Stellen», στο *Musikalische Schriften*. V. Σελ. 695-718. (Gesammelte Schriften, 18). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1972) *Ästhetische Theorie*. (Gesammelte Schriften, 7). Επιμ. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1958) *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Cuvier, Georges (1812) *Recherches sur les ossements fossiles des quadrupèdes*. Paris.
- Dahlhaus, Carl (1978) «Die neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen», στο *Schönberg und andere*. Σελ. 72-83. Mainz.
- Hegel, Georg Wilhelm F. (2005) *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Επιμ. Annemarie Gethmann-Siefert & Jeong-Im Kwon & Karsten Berr. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1722). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1969-79α) *Werke*. 8-10. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Επιμ. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_ (1969-79β) *Werke*. 13-15. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Επιμ. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Henrich, Dieter (1966) «Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart», στο *Poetik und Hermeneutik II*. München.
- Heiselaer, Elisabeth (1986) «Über die Formulierbarkeit humanwissenschaftlicher Erkenntnisse», στο Constantin Floros & Hans Joachim Marx & Peter Petersen (επιμ.), *Studien zur systematischen Musikwissenschaft*. Σελ. 17-37. Hamburg: Laaber-Verlag.
- Husmann, Heinrich (1975) *Einführung in die Musikwissenschaft*. Wilhelmshaven & Locarno & Amsterdam: Heinrichshoven.
- Karbusicky, Vladimir (1979) *Systematische Musikwissenschaft*. München.
- Lissa, Zofia (1975) *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven & Locarno & Amsterdam: Heinrichshoven.
- Μπρα, Ζεράρ (2000) *Ο Χέγκελ και η Τέχνη*. Αθήνα: Πατάκης.
- Φαράκλας, Γιώργος (2007) *Η Φαινομενολογία του νου*. Αθήνα: Εστία.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία (1979) *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*. Αθήνα: Πύλη.
- Psychopedis-Frangou, Olympia (2005) «Musikästhetik zwischen Spekulation und Kritik bei Hegel und Adorno», στο Andreas Arndt κ.ά. (ε-

- πιμ.), *Πρακτικά του XX Διεθνούς Συνεδρίου Φιλοσοφίας «Glauben und Wissen»*, Jena 2002, *Internationale Hegel-Gesellschaft*. Berlin: Akademie Verlag.
- Psychopedis-Frangou, Olympia (1981) *Einführung in Probleme der Musikästhetik*. (Veröffentlichungen zur Musikforschung, 5). Wilhelmshaven & Locarno & Amsterdam: Heinrichshoven Verlag.
- Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Ολυμπία «Για το ωραίο στην μουσική», στο Μάρκος Τσέτσος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Πρακτικά Ημερίδας για τα 250 χρόνια του Β. Α. Μότσαρτ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 2006. Αθήνα: Νεφέλη.
- \_\_\_\_\_ (2006) «Η επικαιρότητα της Αισθητικής του Αντόρνο», στο Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου & Christoph Stroux & Νίκος Τσούχλος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία. Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας. Περιοδικό Μουσικολογία & Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» & Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 4-6 Νοεμβρίου 2003*. Σελ. 19-30. Αθήνα: Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών.
- \_\_\_\_\_ (2002) «Πρόλογος», στο Έγγελος, *Η Αισθητική της Μουσικής. Μετάφραση & επίμετρο Μάρκος Τσέτσος*, Σελ. 9-15. Αθήνα: Εστία.
- \_\_\_\_\_ (1997) «Κριτική ανακατασκευή αισθητικών εννοιών στο έργο του Τέοντορ Αντόρνο», *Μουσικολογία* 9:54-81.
- Ψυχοπαίδης, Κοσμάς (2003) *Χέγκελ. Από τα πρώτα πολιτικά κείμενα στην φαινομενολογία του πνεύματος*. Αθήνα: Πόλις.
- \_\_\_\_\_ (1996) «Η διαλεκτική του ορθού λόγου και οι αντινομίες της κριτικής του», στο Max Horkheimer & Wiesengrund Theodor Adorno, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού. Μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου*. Σελ. 411- 455. Αθήνα: Νήσος.
- Stephan, Rudolf (1970) «Zu Beethovens letzten Quartetten», *Die Musikforschung* 23.3:245-56.
- Wicks, Robert (1994) *Hegel's theory of aesthetic judgement*. New York: Peter Lang.

## Περίληψη

Στόχος του άρθρου είναι η ανάπτυξη κατηγοριών σχετικά με την έννοια του οργανισμού στην μουσικολογία και στην Αισθητική της μουσικής. Αρχικά αναπτύσσεται συγκριτικά η προβληματική της έννοιας του οργανισμού και της έννοιας του είδους στην Εγκυκλοπαίδεια του Hegel σε σχέση με την έννοια του έργου τέχνης και της θεωρίας μορφών και ειδών στην μουσικολογία και στην εγγελιανή αισθητική. Από την σκοπιά αυτή επιχειρείται η σύνδεση βασικών εννοιών της Αισθητικής, όπως είναι το ωραίο, το τέλει, το χαρακτηριστικό, καθώς και το ζήτημα της καθαρότητας ή της ανάμειξης των ειδών στην φύση και στην τέχνη. Πρόκειται για μία συζήτηση επιστημολογικών προουποθέσεων της μουσικολογίας και της οργανιστικής αντίληψης περί τέχνης, καθώς και της κριτικής τους από την πλευρά της Κριτικής Αισθητικής Θεωρίας, η οποία έτσι διατυπώνει για πρώτη φορά στον 20. αιώνα την διαφορά μεταξύ «Επιστήμης της Αισθητικής» και «Αισθητικής Θεωρίας», η οποία, σύμφωνα με τον Theodor W. Adorno, δεν είναι «εφαρμοσμένη φιλοσοφία, αλλά είναι φιλοσοφική εν εαυτή».

## Απόστολος Κώστιος

### Η Μελαγχολία του ιστορικού

*Τίποτε δεν κινδυνεύει περισσότερο  
να μείνει για πολύ ακόμη άγνωστο  
όσο εκείνο που θεωρείται εδώ και αρκετό καιρό  
ως πολύ γνωστό!*

*Ο μόνος λόγος που δικαιολογεί  
την διατύπωση των αυτονόητων  
είναι η προσδοκία πως κάποτε  
τα αυτονόητα θα ανατραπούν  
και θα θεωρηθούν ως α-νόητα.*

Απ. Κώστιος

Κάθε «νέο» γεγονός που εισέρχεται στο «σύστημα», το επηρεάζει και επηρεάζεται από αυτό κατά διαφορετικούς τρόπους, το πλήθος των οποίων κατατείνει στο άπειρο· ενδεικτικές αναφορές: το «νέο» γεγονός εισερχόμενο στο «σύστημα» το επηρεάζει και επηρεάζεται από το καθένα των προϋπαρχόντων γεγονότων που απαρτίζουν το «σύστημα»· το «νέο» γεγονός εισερχόμενο στο «σύστημα» το επηρεάζει και επηρεάζεται από το σύνολο των γεγονότων που απαρτίζουν το «σύστημα»· το «νέο» γεγονός εισερχόμενο στο «σύστημα» το επηρεάζει και επηρεάζεται από συγκεκριμένη ομάδα από τα γεγονότα που απαρτίζουν το «σύστημα», (όπου η συγκεκριμένη ομάδα, αριθμητικά και ως προς την συγκρότηση, δηλαδή, ως προς τα συμμετέχοντα σ' αυτή γεγονότα, διαρκώς μεταβάλλεται)· το «νέο» γεγονός εισερχόμενο στο «σύστημα» το επηρεάζει ως ανήκον σε ομάδα (με μεταβαλλόμενη συγκρότηση) και ως ομάδα επηρεάζει και επηρεάζεται από το σύνολο των προϋπαρχόντων γεγονότων του «συστήματος», (σύνολο επίσης – σύμφωνα με τα λεγόμενα – διαρκώς μεταβαλλόμενο)· το «νέο» γεγονός ως ανήκον σε ομάδα (με μεταβαλλόμενη συγκρότηση) καθεαυτό και ως ομάδα επηρεάζει και

επηρεάζεται από άλλες επί μέρους ομάδες του διαρκώς μεταβαλλόμενου συνόλου-«συστήματος»: το «νέο» γεγονός, ως ανήκον σε ομάδα, επηρεάζει και επηρεάζεται από άλλη ή άλλες ομάδες που ανήκουν στο ίδιο «σύστημα» κ.ο.κ.

Όστε προκύπτει ένα στο άπειρο κατατείνον πλήθος δυνατοτήτων συσχετισμού. Αυτή η απειρομεταβλητότητα επιδέχεται, ασφαλώς, μαθηματική προσέγγιση (στην απλούστερή της μορφή από τη συνδυαστική ανάλυση), αν στη θέση των γεγονότων τεθούν σύμβολα, αριθμητικά ή της αλφαβήτου, όπου, όμως, – ας ληφθεί υπόψη – τα σύμβολα (αριθμητικά ή άλλα) παραμένουν – ανεξάρτητα από τις μεταξύ τους σχέσεις – αμετάβλητα καθεαυτά. (Τα αριθμητικά σύμβολα καθ' εαυτά έχουν μέγεθος αλλά όχι ποσοτική διάσταση: ένα αριθμητικό μπορεί να είναι μικρότερο ή μεγαλύτερο σε μονάδες από ένα άλλο, αλλά μόνο εάν συνδεθεί με «πράγματα» αποκτά ποσοτική διάσταση: 5 μικρά κιβώτια και 3 μεγάλα, σε σχέση με τα ανήκοντα στον ίδιο αριθμό «πράγματα»).

Ενώ, όμως, τα αριθμητικά ή τα γράμματα της αλφαβήτου ως σύμβολα δεν μεταβάλλονται καθ' εαυτά, το γεγονός – καθώς αναφέρθηκε πιο πάνω – υπόκειται σε διαρκή μεταβολή καθ' εαυτό αλλά και ποικιλότητα, εισερχόμενο στο «σύστημα», ώστε όλες οι προηγούμενα αναφερθείσες σχέσεις μεταβάλλονται επίσης, συμβάλλοντας στην απειρομεταβλητότητα τόσο των γεγονότων καθ' εαυτά όσο και του «συστήματος». Συνεπώς, το «σύστημα» συλλαμβάνεται νοητικά ως μια συνεχώς μεταβαλλόμενη διαδικασία συσχετισμού των γεγονότων, σύλληψη, η οποία ταυτόχρονα δίδει και τον νέο ορισμό του γεγονότος ως μη αυθύπαρκτης οντότητας: Γεγονός είναι το «σύστημα» που συλλαμβάνεται νοητικά ως μια διαρκώς μεταβαλλόμενη διαδικασία συσχετισμού. Ο ορισμός αυτός δεν είναι τι άλλο παρά μια καθ' ημάς (δηλαδή από τη σκοπιά του ιστορικού) σύλληψη του νοήματος και της διατύπωσης του Ηράκλειτου, «Τα πάντα ρει».

Αλλά και το «σύστημα» ως αφετηριακή νοητική έννοια και εργαλείο της παρούσας συλλογιστικής, αποτελεί οντότητα απριοριστικά απροσδιόριστης συγκρότησης αφού ο αριθμός των γεγονότων που το απαρτίζουν, η ομαδοποίησή τους κ.λ.π. δεν προσδιορίζονται παρά μόνο μέσω μιας καθ' αρχάς αποδεκτής συμβατικής σχέσης (τα

γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου) ενώ, παράλληλα, πολλά σημαντικά γεγονότα που θα μπορούσαν να ανήκουν στο «σύστημα» – ακριβώς, λόγω της σημαντικότητάς τους – αποκρύβονται ή αλλοιώνονται ή διαστρέφονται ή καταστρέφονται ή (παρ' όλη τη σημαντικότητά τους, η οποία, άλλωστε, δεν είναι δεδομένη σε κάθε εποχή ή δεν εκτιμάται κατά το ίδιο τρόπο σε κάθε εποχή) απωθούνται από την ατομική ή συλλογική συνείδηση στη λήθη ή, τέλος, χάνονται και πιθανότατα ουδέποτε θα πέσουν στην αντίληψη του ιστορικού.

Αφού, λοιπόν, το γεγονός ορίστηκε ως μια διαρκώς μεταβαλλόμενη διαδικασία συσχετισμού, δηλαδή, ως ένα διαρκές γίγνεσθαι, το επόμενο βήμα του συλλογισμού οδηγεί στη σκέψη ότι το γεγονός (όχι στην συσχετιστική διαδικασία αλλά σε ό,τι αφορά την παράμετρο του χρόνου), δεν είναι δυνατόν να οριστεί παρά ως τομή, ως η στιγμή μεταβολής του μελλούμενου σε παρελθόν· συνεπώς, το παρόν είναι στιγμιαίο, σχηματικά θα μπορούσε να παρασταθεί ως σημείο επαφής του παρελθόντος με το μελλούμενο, να συλληφθεί νοητικά ως συνεχής διαδικασία παρελθοντοποίησης, που σημαίνει ότι το γεγονός δεν έχει παρόν (παρά μόνο στιγμιαίο παρόν), συνακόλουθα, ούτε χρονική διάρκεια· εκτείνεται προς το παρελθόν (με την συμβατική έννοια ενός απροσδιόριστου αμέσου παρελθόντος, π.χ. ο Θουκυδίδης έγραψε την Ιστορία του Πελοποννησιακού πολέμου όντας παρών στα γεγονότα, υποκειμενικό-βιολογικό παρόν) και προς το μέλλον. Άρα το γεγονός δεν συμβαίνει εν χρόνω· θα μπορούσε να συνειδητοποιηθεί, να βιωθεί (ψυχολογικός χρόνος-χρονική διάρκεια) εν χρόνω αν ο άνθρωπος είχε την ικανότητα να συλλογίζεται το συνεχώς απομακρυνόμενο παρελθόν, (λειτουργία της μνήμης ως απομάκρυνσης από τη βίωση των γεγονότων – με όποιες επιπτώσεις έχει αυτή η απομάκρυνση – και ταυτόχρονα τόσο ως μια αφαιρετική διαδικασία όσο και ως προσθετική διαδικασία νέων βιωμάτων, άρα ως διαρκής μεταβλητότητα) και ταυτόχρονα να φαντασιώνεται το επερχόμενο, με την έννοια, δηλαδή, του κατά φαντασίαν μελλούμενου ή του άλλως πως (διαφοροτρόπως) συλλαμβανόμενου. Ο άνθρωπος δεν έχει τέτοια ικανότητα· η στιγμή της νοητικής ακινησίας ανάμεσα στο παρελθόν και το μελλούμενο, είναι στιγμή «συγκοπής», στιγμή που συνειδητοποιεί την ανυπαρξία του, τον θάνατο.

Παρ' όλη την εμπειρία που αποκομίζει ο ιστορικός από τη βίωση της καθημερινότητας αλλά και από την αυτοσυνειδησία της καθημερινότητάς του, παρ' όλη την εμπειρία της δικής του διαχρονικής περιπέτειας ως φορέα και μεταφορέα της ιστορίας, παρ' όλη την σοφία που αποκτά από τη νομοθεσία και τη «νομολογία» της ιστοριογραφίας, τέλος, παρ' όλες τις προόδους της μελλοντολογίας, δεν μπορεί να προβλέψει επακριβώς το μέλλον ή μάλλον το προβλέπει είτε λανθασμένα είτε περιπτωσιακά κατά ένα μη προσδιορισμένο ποσοστό και πάντως και αυτό όχι με ακρίβεια. Ακόμη και αν μπορούσε κανείς να προ-φωτογραφήσει τα επερχόμενα γεγονότα, αν είχε τη δυνατότητα να εισχωρήσει στο μέλλον και να βιώσει τα μελλούμενα, η αντίληψή του γι' αυτά όταν θα ήταν πια τετελεσμένα, θα διέφερε, διότι στην αντίληψη του τετελεσμένου γεγονότος θα έχει προστεθεί η συνειδητοποίηση της ατελούς ή λανθασμένης πρόβλεψης του γεγονότος, η προ-φωτογράφιση ή η βίωσή του κατά το φαντασιώδες προ-βάδισμα στο μέλλον, τα οποία (αναφερόμενα) αποτελούν γεγονότα καθ' εαυτά: Το ασύμπτωτο του γεγονότος ως παρελθόντος και του νοητικά ή ιδεατά συλλαμβανόμενου επερχόμενου, κρατά τον άνθρωπο σε κατάσταση διαρκούς αμφι-ταλάντευσης, σε κατάσταση «σχιζοφρένειας».

Η απειρομεταβλητότητα του γεγονότος λόγω της διαρκούς διαδικασίας συσχετισμών, (διαδικασία που οδηγεί – μάλλον αναπόφευκτα – στην παραδοχή της αδυναμίας ορισμού του γεγονότος χωρίς την συσχέτιση με άλλα γεγονότα, δηλαδή στη σχετικοποίηση), αλλά και η νοητική σύλληψή του ως τομής, σημείου επαφής παρελθόντος-μέλλοντος, ως στιγμιαίου παρόντος, οδηγεί στο επόμενο βήμα του συλλογισμού: το γεγονός ορίζεται από το μηδέν στο άπειρο, είναι άχρονο και ατέρμον, συνεπώς δεν συντελείται ούτε εν χρόνω ούτε εν χώρω αλλά (συμβατικά-σηματικά) εν τόπω.

Αφού λοιπόν το «γεγονός» δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος, είναι άναρχο και ατέρμον (άπειρο), άρα την κίνησή του εν χρόνω και ταυτόχρονα τη διαδρομή και ύπαρξή του εν τόπω μόνο ως κίνηση πέριξ του κέντρου μιας «φανταστικής» σφαίρας και επί τροχιάς μεταβαλλόμενης ακτίνας – τροχιάς που διαγράφεται επί ενός επιπέδου, όπου, ο άξονας που το διαπερνά στη θέση του κέντρου αλλάζει διαρκώς θέση περιστρεφόμενος με κέντρο το κέντρο της



σφαίρας – μπορούμε να την συλλάβουμε. Στην περίπτωση αυτή, το γεγονός νοητικά συμπυκνώνεται σε ένα σημείο (με τη διττή έννοια της χρονικής στιγμής και της τελείας στιγμής), όπου, ενώ η διαδρομή του καθορίζεται ανά πάσα στιγμή (είτε ως στιγμή χρόνου είτε ως στιγμή τόπου) από συγκεκριμένες συντεταγμένες (τροχιά, επίπεδο τροχιάς, απόσταση από το κέντρο της σφαίρας), ταυτόχρονα όλες αυτές οι συντεταγμένες μεταβάλλονται διαρκώς, εκτός από το κέντρο της σφαίρας νοητικά-σχηματικά ως «συστήματος» λαμβανομένης, ώστε και πάλι, το όλο «σύστημα» βρίσκεται σε διαδικασία απειρομεταβλητότητας, κινείται ανάμεσα στο κέντρο της σφαίρας που είναι το μηδέν έως το άπειρο· στο μηδέν βρίσκεται η άναρχος αρχή και στο άπειρο το τέλος, ως αρχή του μέλλοντος αιώνος.

Η εν ταυτώ θεώρηση εκάστου γεγονότος ως αποτελέσματος ενός ή περισσοτέρων γεγονότων που λειτούργησαν ως αιτία ή ως αιτίες στο παρελθόν, αλλά και ως μοναδικής (αιτίας) ή με άλλες μαζί (μη δυνάμενες να προσδιοριστούν) αιτίες που συνιστούν την αιτία που προκαλεί το μοναδικό αποτέλεσμα ή περισσότερα αποτελέσματα, σε συνδυασμό με την απειρομεταβλητότητα του γεγονότος, το οποίο μεταβάλλεται συσχετιζόμενο με άλλα γεγονότα (σύμφωνα με τον πιο πάνω συλλογισμό) και θα μεταβάλλεται εις το διηνεκές αφού ως αποτέλεσμα θα διαφοροποιείται καθώς θα νοείται όχι μόνο καθ' εαυτό αλλά και σε συνάρτηση με τα διαρκώς αφικνούμενα εκ του μέλλοντος γεγονότα που θα προστίθενται, ενώ παράλληλα τα επερχόμενα θα μεταβάλλουν συνεχώς την οντότητά του λαμβανομένης ως αιτίας (η οποία θα αποκαλύπτεται συν τω χρόνω), όλα αυτά, συνιστούν ένα παραπέρα συλλογισμό που οδηγεί στην απροσδιοριστία των αιτιακών σχέσεων.

Συνεπώς, η αιτιακή σχέση υφίσταται χάριν επιείκειας απέναντι στο δικαίωμα της ελεύθερης βούλησης και το δικαίωμα παρεμβατικών ενεργειών του ανθρώπου στο ιστορικό γίγνεσθαι (από την οποία φυσικά ανθρώπινη παρεμβατικότητα προκύπτουν και απρόβλεπτα επακόλουθα), με την προϋπόθεση, όμως, της αποδοχής της τυχαιότητας, η οποία παίζει το δικό της ρόλο.

Συνεπώς, η δυναμική των γεγονότων αποκαλύπτεται δυνάμει του «γεγονότος-συστήματος», αφού κάθε γεγονός του παρελθόντος παίρνει άλλες διαστάσεις θεωρούμενο υπό το πρίσμα των εξελίξε-

ων, αφού κάθε γεγονός (ό,τι μπορεί νοητικά και πάντως αυθαίρετα να συλληφθεί ως γεγονός μέσα σε ένα διαρκές γίγνεσθαι) αποτελεί ταυτόχρονα αιτία και αιτιατό (τουλάχιστο μέσα στην αιτιοκρατική θεώρηση της ιστορίας): οπότε, θα πρέπει να παραδεχθεί κανείς πως η Ιστορία (με την έννοια της ιστορικής καταγραφής) αυτοαναιρείται διότι παρελθοντοποιεί τα γεγονότα και σώζεται μόνο χάρη στο δικαίωμά της να καταγράφεται σήμερα για να γραφεί σήμερα και να ξαναγράφεται στο διηνεκές αύριο, ώστε μπορεί να νοηθεί ως κατείνουσα προς ένα ιστοριογραφικό (συνεχές) γίγνεσθαι.

Απειρομεταβλητότητα των γεγονότων και στο διηνεκές μεταβαλλόμενη διαδικασία συσχετισμού και σχετικοποίησής τους, αδυναμία ορισμού του γεγονότος εν χρόνω, εν χώρω και εν τόπω, εν ταυτώ λειτουργία των γεγονότων ως αιτίων και αιτιατών, τυχαιότητα, απόκρυψη, αλλοίωση, διαστροφή, καταστροφή, λησμοσύνη γεγονότων, συνιστούν, όλα, συμπτώματα του ιστορικού γίγνεσθαι που περιγράφουν το «σύνδρομο της απροσδιοριστίας», στο οποίο και οφείλεται η μελαγχολία του ιστορικού.

## Καίτη Ρωμανού

### Περί των δυτικών πηγών του "Θεωρητικόν μέγα της μουσικής"

Στο άρθρο αυτό προσπάθησα να βάλω σε τάξη τις μαρτυρίες για την σχέση του Χρυσάνθου με την δυτική φιλολογία περί μουσικής και για τις δυτικές πηγές που χρησιμοποίησε σε ορισμένα κεφάλαια του έργου του *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής*.

Τα κείμενα στα οποία βασίστηκα είναι: η έκδοση *Θεωρητικόν μέγα της μουσικής* (Τεργέστη 1832) επιμελημένη από τον μαθητή του Χρυσάνθου, Παναγιώτη Γ. Πελοπίδη, ο οποίος απέκτησε το αυτόγραφο το 1820<sup>1</sup> αντίγραφο του αυτόγραφου του *Θεωρητικόν μέγα* από το χέρι του Χρυσάνθου (που χάριν συντομίας αναφέρεται από εδώ και στο εξής ως Χφ.),<sup>2</sup> γραμμένο το 1816 για τον Γρηγόριο ιεροδιάκονο Χίου<sup>3</sup> ευρωπαϊκά συγγράμματα επί συναφών θεμάτων από τον 16<sup>ο</sup> ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα· σύγχρονες μελέτες περί της παραδόσεως της περί την μουσική φιλολογίας κατά τους αιώνες αυτούς· βιογραφικές περί του Χρυσάνθου πληροφορίες.

---

<sup>1</sup> Όπως λέει ο ίδιος στον πρόλογο της έκδοσης, σελ.ι'.

<sup>2</sup> Φωτοτυπίες ολόκληρου του χειρογράφου αυτού μου είχε παραχωρήσει ο Μανόλης Χατζηγιακουμής, ο οποίος το ανακάλυψε και δημοσίευσε περιγραφή του και τις απόψεις του για την σημασία του (Χατζηγιακουμής 1974).

<sup>3</sup> Μαθητής του Χρυσάνθου, που το 1816 προσκλήθηκε ως πρωτοφάλης στον μητροπολιτικό ναό Ιασίου και δάσκαλος στην μουσική σχολή που ιδρύθηκε εκεί. Βλ. Παπαδόπουλος 1977:328-29. Στο *Ερμής ο Λόγιος* δημοσιεύονται επιστολή του Χρυσάνθου προς αυτόν τον Γρηγόριο, με ημερομηνία 1 Φεβρουαρίου 1817, και ανακοίνωση του Πέτρου Εφέσιου, με ημερομηνία 1 Απριλίου 1819, όπου λέει πως ο Γρηγόριος τον βοήθησε να βρει τυπογράφο στο Βουκουρέστι (*Ερμής ο Λόγιος*, ζ', 1989:225-26 και θ', 1990:610-13).

Δάνεια, εμφανέστατα από δυτικές πηγές, υπάρχουν όπου γίνεται λόγος περί της δυτικής μουσικής,<sup>4</sup> δηλαδή στα εξής κεφάλαια (της έκδοσης) του *Θεωρητικόν μέγα*: Δ', «Περί μουσικών οργάνων» (σελ. 192), Ε', «Διαθέσεις των ακρωμένων της μουσικής» (σελ. 196), Στ', «Χρήσις της μουσικής» (σελ. 202), Ζ', «Περί αρμονίας» (σελ. 218).<sup>5</sup>

Από τα κεφάλαια αυτά κανένα δεν υπάρχει στο Χφ. του Χρυσάνθου, στην σελ. 122 του οποίου σημειώνεται: «Έπεται το περί μελοποιΐας κεφάλαιον, ο ουκ εγράφη ενταύθα». Το «Περί μελοποιΐας» είναι το κεφάλαιο Α' του Πέμπτου Βιβλίου (σελ. 174) της έκδοσης, που περιλαμβάνει στην συνέχεια ως κεφάλαια Δ'- Ζ' τα κεφάλαια που προαναφέρθηκαν. (Μεσολαβούν το κεφάλαιο Β', «Πώς εμελίζοντο αι ψαλμωδίαι» και το κεφάλαιο Γ', «Τωρινός τρόπος του μελίζειν»).

Σε ένα ανάλογο σημείο του Χφ. (σελ. 112), αναφέρονται όλα τα κεφάλαια που δεν έχουν αντιγραφεί και όχι μόνο το πρώτο μιας σειράς:

*Έπεται Κεφάλ. ε'. Περί ρυθμού. Κεφάλ. στ'. Περί χρόνων.  
Κεφάλ. ζ'. περί γενών ποδικών. Κεφάλ. η'. Περί ρυθμών.  
Κεφάλ. θ'. παρακαταλογή των Οθωμανικών ρυθμών. Κεφάλ.  
ι'. αγωγή ρυθμική. Κεφάλ. ια'. Περί μεταβολής των ρυθμών.  
Κεφάλ. ιβ'. περί ρυθμοποιΐας. Κεφάλ. ιγ'. Περί χειρονομίας.  
Ταύτα τα κεφάλαια ουκ εγράφησαν εν τούτη τη βίβλω  
δι'αίτησιν του κεκτημένου.*

Το γεγονός μπορεί να σημαίνει ότι τα κεφάλαια Δ'- Ζ' του Πέμπτου Βιβλίου είτε προστέθηκαν στην περίοδο 1816-1820 από τον Χρυσάνθο, είτε προστέθηκαν μετά το 1820 με πρωτοβουλία ή ανοχή του επιμελητή. Και στην δεύτερη όμως περίπτωση είναι πολύ πιθανό

---

<sup>4</sup> Είναι λογικό, και οι πληροφορίες περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής να αντλήθηκαν από δυτικές εκδόσεις (ή μεταφράσεις των). Δεν είναι όμως εξίσου εμφανές ποιες από αυτές προέρχονται από την ανάγνωση των αρχαίων κειμένων και ποιες από την ανάγνωση περιγραφών των.

<sup>5</sup> Στις σελ. 220-22 του κεφαλαίου, όπου μιλά περί δυτικής αρμονίας και δίνει (σελ. 222) μεταγραφή λίγων μέτρων από έκδοση του Choron (την οποία δεν μπορώ να ταυτίσω).

νόν το υλικό να προέρχεται από σημειώσεις του Χρυσάνθου. Την πιθανότητα μέρος του έργου να προέρχεται από επεξεργασία σημειώσεων του Χρυσάνθου δείχνουν αρκετά σημεία της έκδοσης, όπως η αναφορά του Πελοπίδη (σελ. θ') στο κεφάλαιο Ζ', «Περί αρμονίας», και στο μουσικό παράδειγμα δυτικής σημειογραφίας, το «μεταπεφρασμένον δε παρά Χρυσάνθου», καθώς και η εν γένει χρήση τρίτου προσώπου – και στο κυρίως κείμενο – σε σημεία που αναφέρονται στον συγγραφέα. Στο Χφ. ο Χρυσάνθος μιλά στο πρώτο πρόσωπο για τον εαυτό του: στη σελ. XXXVI, αναφερόμενος στον Πέτρο Βυζάντιο, γράφει: «ο ημέτερος καθηγητής ο και φυγάζ επιλεγόμενος». Το αντίστοιχο σημείο στην έκδοση (σελ. XL-XLI) διατυπώνεται: «διδάσκαλος δε των διδασκάλων Γρηγορίου Λαμπανδαρίου, και Χρυσάνθου Αρχιμανδρίτου, ο και φυγάζ επιλεγόμενος». Στο τρίτο πρόσωπο είναι και η σύντομη βιογραφία του Χρυσάνθου (υποσ. β', σελ. XLII), η οποία λείπει από το Χφ.

Ένα από τα λιγότερο επεξεργασμένα και πιο περίεργα σημεία της έκδοσης είναι το απόσπασμα που δίδεται αμετάφραστο, στα γαλλικά, ως υποσημείωση α' στη σελ. XXXIII. Η υποσημείωση αυτή, που δεν υπάρχει στο αντίστοιχο σημείο του Χφ. (σελ. XXVIII), είναι παράθεμα περί βυζαντινού χειρογράφου, με την βιβλιογραφική παραπομπή «p. 786, De l'état actuel de l'art Musical en Egypte par m. Villoteau».

Τα γαλλικά, η μόνη σύγχρονη ευρωπαϊκή γλώσσα που φέρεται πως γνώριζε ο Χρυσάνθος,<sup>6</sup> είναι και η μόνη εκτός των ελληνικών που χρησιμοποιείται στο έργο – για διευκρίνιση όρων<sup>7</sup> και για βιβλιογραφικές παραπομπές.<sup>8</sup> Το γεγονός πως οι κύριες πηγές πλη-

---

<sup>6</sup> Όπως αναφέρεται στις πρώτες βιογραφίες του και σε όλες τις μεταγενέστερες. Βλ. Αριστοκλής 1866:61· Παπαδόπουλος 1977:332-35, ειδικά:333· Παπαδόπουλος 1990:200-2, ειδικά:200.

<sup>7</sup> Όπως: «Flûte traversière» (σελ. 195), «Violon» (σελ. 196), «Accompagnement» (σελ.220), «Faux-bourbons» (σελ. 222).

<sup>8</sup> Και οι τρεις είναι από υποσημείωση στην σελ. 209: «Histoire de l'Ac. roy. des sciences. ann. 1707, p. 7», «Histoire dela Musique Chap. 11j, pag. 48», «affectu Musique § 314». Ο τελευταίος τίτλος είναι μάλιστα μεταφρα-

ροφοριών του ήταν γαλλικές φαίνεται σαφώς και από τον τρόπο που μεταγράφονται στα ελληνικά τα ονόματα. Ο Guido [d'Arezzo] μεταγράφεται Γουΐ (σελ. 9), από το γαλλικό Guy [Aretin], ο Boethius, Βοέσιος (σελ. XXXI), από το γαλλικό Boèce και ως μια από τις πιο ακραίες περιπτώσεις, ο Γαληνός αποδίδεται ως Γάλιος, με επεξήγηση μέσα σε παρένθεση: (Galien) (υποσ. β', σελ. 210).<sup>9</sup>

Παρατηρήσεις για την μεταγραφή των ξένων ονομάτων μπορούμε να κάνουμε και πάνω στα δύο παρακάτω παραθέματα, τα οποία όμως δίδονται ως δείγματα της πρακτικής της παράδοσης του γραπτού λόγου.

Το πρώτο παράθεμα είναι από το *Θεωρητικόν μέγα* (σελ. XXXI), σημείο στο οποίο ο Χρύσανθος αναφέρει συγγραφείς περί της αρχαίας ελληνικής και της δυτικής μουσικής:<sup>10</sup>

*Από δε τους Λατίνους και τους λοιπούς Ευρωπαίους επί μεν Θεοδωρίχου συνέγραψαν Βοέσιος, Κασσιόδωρος, Μαρτινιανός, και Αυγουστίνος. νεωστί δε, Ζαρλίνος, Σαλινάς, Ναγούλιος, Βικέντιος, Γαλιλαίος, Δόνις, Κιρχέρος, Βανχιέρις, Μαρσένος, Παρράς, Περώλτος, Βαλλής, Δεσκάρτης, Όλδέρος [με δασεία], Μανγόλις, Μαλκόμος, Βουρέττος, Ραμώ, Δ'Αλαμβέρτος, Ρουσσώ, και Όρόν [με δασεία].*

---

σμένος από λατινικά.

<sup>9</sup> Στα λατινικά, στα αγγλικά και στα γερμανικά το όνομα μεταγράφεται χωρίς το ιότα μετά το λάμδα (Galenus, Galen). Η περίπτωση αυτή είναι ένδειξη του ότι και οι πληροφορίες περί των αρχαίων ελληνικών κειμένων έχουν αντληθεί από δυτικές (γαλλικές, κυρίως) πηγές. (Βλ. πιο πάνω, υποσ. 4).

<sup>10</sup> Ο Γιάννης Πλεμμένος εξάγει το συμπέρασμα από την αναφορά των ονομάτων στο χωρίο αυτό, πως ο Χρύσανθος λέει ότι έχει διαβάσει τον Rameau, τον d'Alambert και τον Rousseau αλλά και τους υπόλοιπους συγγραφείς: «as he notes elsewhere in his *Grand Treatise* (1832:xxxi), had read, among others, Rameau, d'Alembert and Rousseau» (Plemmenos 1997:56). Ο Χρύσανθος δεν λέει πως έχει διαβάσει αυτούς τους συγγραφείς: τους κατονομάζει ως έχοντες συγγράψει περί της αρχαίας ελληνικής και της δυτικής μουσικής.

Το δεύτερο παράθεμα είναι από το λήμμα «Musique» στο *Dictionnaire de Musique* του Jean-Jacques Rousseau:<sup>11</sup>

*Parmi les Latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric; et non loin du même temps, Martianus, Cassiodore, et saint Augustin. Les modernes sont en grand nombre; les plus connus sont, Zarlín, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin, M. Tartini [...] et M. Rameau [...] M. d'Alembert [...].*

Η ομοιότητα είναι εμφανής και – με την βοήθεια και του Χφ. – μας επιτρέπει να ταυτίσουμε όλα τα μεταγραμμένα στα ελληνικά ονόματα. Συγκρίνοντας το πρώτο παράθεμα με το αντίστοιχο σημείο του Χφ. (σελ. XXVII), παρατηρείται ότι τα ονόματα Βικέντιος και Γαλιλαίος δεν χωρίζονται με κόμμα αλλά με μία πολύ μικρότερη στίξη, σαν το ακούμπισμα της πέννας, η οποία υπάρχει και αλλού. Πρόκειται λοιπόν για ένα πρόσωπο, τον Vincenzo Galilei, του οποίου το μικρό όνομα είναι απαραίτητο για να διακριθεί από τον διάσημο γιο του, τον Galileo Galilei. Το τελευταίο όνομα (Όρόν, με δασεία, στην έκδοση) στο χειρόγραφο είναι Χορόν. Η δασεία πρέπει να προέκυψε από διαδοχή παρεξηγήσεων, λόγω του ότι και η δασεία και το γράμμα χι μεταφέρονται ως h στα λατινικά. Ο Όρόν είναι λοιπόν ο Alexandre Etienne Choron.<sup>12</sup> Ανάλογη σύγχυση του ελληνικού «ν» και του λατινικού «v», πιθανόν να μετέτρεψε τον Valgulio σε Ναγούλιος (που είναι έτσι πάντως και στο Χφ.).

Έτσι, τα νεότερα ονόματα του παραθέματος μπορούν να ταυτιστούν ως εξής:<sup>13</sup> Ζαρλίνος είναι ο Gioseffo Zarlino (1517-1590). Σα-

---

<sup>11</sup> Rousseau 1977. Η πρώτη έκδοση του *Dictionnaire de musique* έγινε το 1768.

<sup>12</sup> Το όνομα εμφανίζεται σωστά στο τέλος του α' μέρους (σελ. 222), όπου δίδεται μεταγραφή του Χρυσάνθου στη Νέα Μέθοδο τετράφωνου «φωξ πουρδόν» (δηλαδή, faux-bourdon) από έκδοση του «Αλεξάνδρου Χορόν». Βλ. υποσ. 5, άνω.

<sup>13</sup> Για τους παλαιότερους δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως είναι οι Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, Magnus Aurelius Cassiodorus, Martianus Capella και Aurelius Augustinus (ο Άγιος Αυγουστίνος). Για τους νεότερους, δίδονται παρακάτω πληροφορίες χρήσιμες

λινάς, ο Francisco de Salinas (1513-1590). Ναγούλιος είναι ο Carlo Valgulio (1440-1498).<sup>14</sup> Οι Βικέντιος και Γαλιλαίος είναι ο Vincenzo Galilei (λίγο πριν το 1530-1591). Δόνις είναι ο Giovanni Battista Doni (1595-1647).<sup>15</sup> Κιρχέρος, ο Athanasius Kircher (1601-1680).<sup>16</sup> Βανχιέρις είναι ο Adriano Banchieri (1568-1634). Μαρσένος είναι ο Marin Mersenne (1588-1648).<sup>17</sup> Παρράς είναι ο Antoine Parran (1587-1650).<sup>18</sup> Περρώλτος είναι είτε ο Claude Perrault (1613-1688) είτε ο αδελφός του Charles Perrault (1628-1703).<sup>19</sup> Ο Βαλλής είναι ο

---

για την συνέχεια αυτού του άρθρου, τις οποίες βρήκα, ως επί το πλείστον, στα: Sadie 2001, Hawkins 1963, Fétis 1972, Burney 1776 & 1782.

<sup>14</sup> Με εκλατινισμένο το όνομά του, εξέδωσε το 1532 στη Βενετία συλλογή έργων του Πλουτάρχου (μεταξύ των οποίων και το *Περί μουσικής*) με λατινική μετάφραση (Valgulius 1532).

<sup>15</sup> Ενδιαφέρουσα είναι η πληροφορία (Parisini 1890:6) πως ο Δόνις έζησε ένα διάστημα στην Κωνσταντινούπολη και πως έγραψε μία μελέτη, στο τέλος της οποίας υπάρχουν τέσσερις πίνακες μεταγραμμένης τούρκικης μουσικής (Doni 1688).

<sup>16</sup> Ο Athanasius Kircher συνέγραψε όλα του τα έργα στα λατινικά και τα υπέγραφε με εκλατινισμένο το όνομά του. Το έργο του *Musurgia universalis* (Kircherus 1650), επηρεασμένο από τις καινοτομίες και το ευρύ πεδίο γνώσεων του Mersenne, ασκεί μεγάλη επιρροή ως τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>17</sup> Ένας από τους ιδρυτές της Γαλλικής Académie des Sciences. Στην διατριβή του *Harmonie Universelle* (Mersenne 1636-1637) εγκαινιάζει – για την Ευρώπη – την εξάρτηση της μελέτης της μουσικής από τις θετικές επιστήμες.

<sup>18</sup> Έγραψε μία *Traité de la musique* (Parran 1639).

<sup>19</sup> Μέλη της Γαλλικής Académie des Sciences, οι πολυτάλαντοι αδελφοί ασχολήθηκαν και με τη μουσική. Ο Claude ήταν γιατρός, φυσικός και αρχιτέκτων, κατασκευαστής της κεντρικής πρόσοψης του Λούβρου. Μετέφρασε το *De architectura* του Βιτρούβιου (όπου, ως γνωστόν, γίνεται εκτενής αναφορά στην ελληνική μουσική), και δημοσίευσε μελέτες του περί ακουστικής και περί μουσικών συστημάτων σε συλλογική έκδοση (Perrault 1680-1688). Ο Charles, νομικός και λογοτέχνης, θεωρείται ο θεμελιωτής του παραμυθιού ως λογοτεχνικού είδους. Είναι ο συγγραφέας της *Ωραιάς Κοιμωμένης, του Παπουτσωμένου Γάτου, της Σταχτοπούτας* κ.ά. Στις μελέτες του περί μουσικής για τις οποίες αναφέρεται, πιθανώς, στα δύο παραθέματα, περιλαμβάνονται συγκριτικές μελέτες της αρχαίας



John Wallis (1616-1703).<sup>20</sup> Ο Δεσκάρτης είναι ο René Descartes, ή Cartesius ή Rénatus Des Cartes (1596-1650).<sup>21</sup> Όλδέρως είναι ο William Holder (1616-1696).<sup>22</sup> Μανγόλις είναι ο Pietro Mengoli (1626-1686).<sup>23</sup> Μαλκόμος, ο Alexander Malcolm, (1685-1763).<sup>24</sup> Βουρέττος είναι ο Pierre-Jean Burette (1665-1747).<sup>25</sup> Ραμώ είναι ο Jean-Philippe Rameau, (1683-1764). Δ'Αλαμβέρτος, ο Jean le Rond D'Alembert (1717-1783).<sup>26</sup> Ρουσσώ, ο Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) και Όρόν, ο Alexandre Etienne Choron (1771-1834), ο μόνος σύγχρονος του Χρυσάνθου.

---

και της σύγχρονης μουσικής, όπου αναδεικνύεται η υπεροχή της δεύτερης (Perrault 1688-1697).

<sup>20</sup> Άγγλος μαθηματικός, επιστήμων της ακουστικής και μελετητής της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Εξέδωσε, με λατινική μετάφραση, τα *Αρμονικά* του Πτολεμαίου, και την πρώτη δημοσίευση των σχολίων του Πορφύριου καθώς και των *Αρμονικών* του Μανουήλ Βρυέννιου (με λατινική μετάφραση). Αυτά περιέχονται σε συλλεκτική έκδοση έργων του όπου, και αυτός, υπογράφει με εκλατινισμένο το όνομά του, Vallis (Wallis 1699).

<sup>21</sup> Το κύριο έργο του περί μουσικής είναι το *Musicae Compendium* (Descartes 1650).

<sup>22</sup> Μέλος της Royal Society του Λονδίνου και συγγραφέας μιας διατριβής περί αρμονίας (Holder 1694).

<sup>23</sup> Μαθηματικός και μουσικός, συνέγραψε διατριβή περί μουσικής, όπου δίνει και πίνακα αντιστοιχιών συγχορδιών με πάθη: «Tavolla delle Corde con gli Affetti» (Mengoli 1670:258).

<sup>24</sup> Συγγραφέας μιας ογκώδους (608 σελ.) διατριβής περί μουσικής (Malcolm 1721).

<sup>25</sup> Γιατρός και μέλος της γαλλικής Académie Royal des Inscriptions et Belles-Lettres. Στις *Mémoires de littérature* της εν λόγω ακαδημίας δημοσίευσε δέκα πέντε μελέτες περί μουσικής το 1717-1751. Μεταξύ άλλων, απέδειξε την αυθεντικότητα του *Περί μουσικής* του Πλουτάρχου, που ο Amyot, ο πρώτος Γάλλος μεταφραστής, είχε αμφισβητήσει. Σήμερα πλέον θεωρούμε το *Περί μουσικής* σύγγραμμα είτε ψευδεπίγραφο είτε αποδίδεται στον Πλούταρχο τον Αθηναίο.

<sup>26</sup> Φιλόσοφος και μαθηματικός, μέλος της γαλλικής Académie des Sciences και συνεργάτης της *Encyclopédie*, συνέβαλε στην διάδοση του έργου του Ραμώ, χάρις στην ευμέθοδη και εύληπτη διατριβή που συνέγραψε για αυτό τον σκοπό (D'Alembert 1752).

Στην μεταγραφή των ονομάτων Mersenne και D'Alembert σε Μαρσένος και Δ'Αλαμβέρτος, βλέπουμε πως το γαλλικό ε μεταφέρεται σε α, επειδή στα γαλλικά και την γαλλική προφορά συχνά ι-σχύει αυτή η μετατροπή.<sup>27</sup> Αυτό μπορεί να εξηγήσει γιατί ο Mengoli μεταγράφεται Μανγόλις, όπως και, σε άλλο σημείο (σελ. 209), ο Wilhelm Albrecht σε Βιλχιάμ Αλβρέχτ.<sup>28</sup>

Είναι μάλλον αδύνατον η κατάληξη -λις να προέρχεται από μεταγραφή της κατάληξης -gold, όπως προϋποθέτει η άποψη του Γ. Πλεμμένου, πως ο Μανγόλις είναι ο Wilhelm Mangold (1735-1806).<sup>29</sup> Στην ταύτιση αυτή ο Γ. Πλεμμένος οδηγείται έχοντας βγάλει το λανθασμένο συμπέρασμα «εξοικείωσης του Χρυσάνθου με την γερμανική μουσική φιλολογία», επειδή εντόπισε ομοιότητες κεφαλαίου του Θεωρητικόν μέγα με το έργο *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Λειψία 1787) του Koch. Ωστόσο, ονομάζει συνδυαστικό κρίκο μεταξύ Χρυσάνθου και Κοχ τον Johann Georg Sulzer (1720-1779), του οποίου η *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) ήταν, όπως λέει, βάσις για το έργο του Κοχ. Από το αναφερθέν έργο του Ζούλτσερ είναι, κατά τον Πλεμμένο, το υπό τον τίτλο «Μουσική» κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1816 στο περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος* σε συνέχειες.<sup>30</sup> Είναι περίεργο βέβαια, ο συνδυαστικός κρίκος

---

<sup>27</sup> Στο Bonnet 1715:27, ο Μαρσένος γράφεται «P. de Marsenne». Οι πιο συνηθισμένες όμως γραφές είναι: «Mersenne» ή «Mersennus».

<sup>28</sup> Εδώ έχει επηρεαστεί από τα γαλλικά και ο τονισμός.

<sup>29</sup> Plemmenos 1997:59.

<sup>30</sup> Το έργο του Ζούλτσερ είναι, όπως λέει και ο πλήρης τίτλος του, εγκυκλοπαίδεια των καλών τεχνών (Sulzer 1771-1774), και αν όντως το μεταφρασθέν κείμενο είναι από αυτό το έργο, ίσως πρόκειται για το λήμμα «Μουσική». Ας σημειώσω, πως στο κείμενο αυτό (*Ερμής ο Λόγιος* στ' 1989:11-15, 22-31, 43-50, 65-78) δεν βρήκα ομοιότητες με κανένα σημείο του *Μεγάλου Θεωρητικού* και πως η γερμανική του προέλευση είναι εμφανέστατη στην μετάφραση: Ο Burette γράφεται «Βουρέτης (Buraet)» (σελ. 22) και ο Guido d'Arezzo, «Γουϊδων εξ Αρέτζου (Guido von Arezzo)» (σελ. 73). Επίσης, σε κανένα σημείο δεν λέγεται, όπως ισχυρίζεται ο Πλεμμένος, πως το κείμενο αυτό είναι αφιερωμένο στον Χρυσάνθο, ενώ είναι μάλλον παραπλανητική η μετάφραση της φράσης «εβοηθή-

να είναι προγενέστερος του συνδεομένου και θα ήταν λογικότερο να εντοπιστούν οι ομοιότητες του Χρυσάνθου με τον Ζούλτσερ και όχι με τον Κοχ. Πάντως, ο Χρυσάνθος δεν ονομάζει καν στο έργο του κανέναν από τους δύο και πουθενά δεν αναφέρεται ως γερμανομαθής. Ένας άλλος Γερμανός, που επίσης δεν αναφέρει ο Χρυσάνθος, αλλά που ο Πλεμμένος θεωρεί πιθανή πηγή του επειδή έχει εντοπίσει ομοιότητες σε άρθρο του, είναι ο Friedrich Rochlitz.<sup>31</sup>

Αντιθέτως, ο Πλεμμένος δίνει ως επιπλέον ενδείξεις της «εξοικείωσης του Χρυσάνθου με την γερμανική μουσική φιλολογία», την αναφορά του Athanasius Kircher και του Johann Wilhelm Mangold (1735-1806) – όπως λανθασμένα συνάγει – στο ανωτέρω παράθεμα (του πρώτου δε, και σε πολλά άλλα σημεία). Ακόμη και αν η αναφορά συγγραφέων σήμαινε εξοικείωση με το έργο τους, η αναφορά του Κιρχέρου και του Μανγόλι δεν σημαίνει εξοικείωση με την γερμανική γλώσσα πάντως, γιατί ο πρώτος έγραψε όλα του τα έργα στα λατινικά, και ο δεύτερος είναι Ιταλός.

Ο εντοπισμός ομοιοτήτων με συγκεκριμένες διατριβές είναι βέβαια ένα στάδιο της αναζήτησης των πηγών του Χρυσάνθου. Όμως, το συμπέρασμα, πως εντοπίζοντας ομοιότητες εντοπίζεται και η πηγή, αγνοεί την πρακτική της παράδοσης στα κείμενα αυτά, το γεγονός δηλαδή ότι ομοιότητες υπάρχουν σε ένα ευρύτατο σώμα κειμένων που μετέχουν της ίδιας παραδόσεως. Αυτό δείχνουν και οι ομοιότητες των δύο παραθεμάτων αλλά και οι επισημάνσεις του Γ. Πλεμμένου.

## Effetti, effets και effects

Στο κεφάλαιο «Χρήσις της μουσικής» ο Χρυσάνθος διαπραγματεύεται τις επιπτώσεις της μουσικής στον άνθρωπο και τα ζώα, τις οποίες εξηγεί μιλώντας για την φύση του ήχου, την φυσιολογία και

---

θη εις τας μελέτας του από Ευρωπαίους μουσικούς διδασκάλους» σε «has enriched his studies with European music writers» (Plemmenos 1997:59).

<sup>31</sup> Plemmenos 1997:59

ψυχολογία της ακοής. Εδώ μετέχει μιας παράδοσης που, κληροδοτημένη από αρχαίους Έλληνες συγγραφείς, ανανεώνεται τον 17<sup>ο</sup> και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα με την μεγάλη ανάπτυξη των θετικών επιστημών. Είναι κυρίως μέσω του έργου του Mersenne που το ανανεωμένο ενδιαφέρον για το θέμα έρχεται σε επαφή με τα νέα επιστημονικά ευρήματα της μηχανικής, της φυσικής, της ιατρικής και της ακουστικής, ως ένας ορθολογικός έλεγχος όσων αναφέρουν οι παλαιότεροι περί της επιρροής της μουσικής στην ύλη, στον άνθρωπο και τα ζώα.<sup>32</sup> Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα το θέμα αυτό κατέχει μεγάλο ποσοστό της μουσικής βιβλιογραφίας και σημαντικό ποσοστό της ιατρικής βιβλιογραφίας.<sup>33</sup> Οι τρεις μεγάλες ιστορίες της μουσικής του 18<sup>ου</sup> αιώνα, μουσικά λεξικά και αυτόνομες μελέτες αφιερώνουν πολλές σελίδες στην περιγραφή των περιστατικών που καταγράφει και ο Χρυσάνθος:<sup>34</sup>

Ο Giambattista Martini στην *Storia della musica*, της οποίας κυκλοφόρησαν τρεις τόμοι, περιλαμβάνει δύο ένθετες διατριβές με συναφές θέμα. Μία είναι στον 2<sup>ο</sup> τόμο με τίτλο «Pregi della Musica de' Greci, e maravigliosi effetti da essa prodotti»<sup>35</sup> και η άλλη στον 3<sup>ο</sup> τόμο, με τίτλο «Degli effetti prodigiosi prodotti dalla Musica degli Antichi».<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Gozza 1987:85

<sup>33</sup> Στην ίδια παράδοση ανήκει και η διατριβή του Κεφαλονίτη γιατρού Ιωάννη-Φραγκίσκου Τσουλάτη, 1762-1805 (Zulatti 1787).

<sup>34</sup> Αυτά είναι πολλά περιστατικά από την αρχαία ελληνική ιστορία και μυθολογία (περί του Τιμόθεου, του Μ. Αλεξάνδρου, του Αμφίωνα, του Αχιλλέα κ.ά.) και νεότερες παρατηρήσεις φαινομένων σχετικών με την συμπάθεια του ήχου, με τους αρμονικούς, με την θεραπεία με μουσική τρελών, καταθλιπτικών και άλλων ασθενών (από αρθρίτιδα, φθίση κλπ.), ή θυμάτων της αράχνης ταραντούλας. Επίσης, αφηγήσεις σχετικές με την χρήση της μουσικής για τη σύλληψη από κυνηγούς ελαφιών και άλλων ζώων, με πειράματα με ζώα, ένα από τα οποία επέφερε τον θάνατο ενός σκύλου κ.ά.

<sup>35</sup> Martini 1770:280-326.

<sup>36</sup> Martini 1781:419-40.

Ο Charles Burney, στον 1<sup>ο</sup> τόμο της *A General History of Music, from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a Dissertation of the Music of the Ancients*, στην διατριβή που αγγέλλεται και στον τίτλο του έργου, το 10<sup>ο</sup> κεφάλαιο είναι το «Of the effects attributed to the Music of the Ancients».<sup>37</sup>

Ο John Hawkins στην *General History of the Science and Practice of Music*, που εκδόθηκε το 1776,<sup>38</sup> μεταφέροντας λεπτομερώς έργα των γνωστών του θεωρητικών, δίνει μεγάλη σημασία στα σημεία που καλύπτουν το θέμα και τα σχολιάζει με νεότερες απόψεις, ενώ κάνει ιδιαίτερη αναφορά σε γιατρούς, μαθηματικούς, φυσικούς που συνέγραψαν περί μουσικής.<sup>39</sup>

Ο Jacques Bonnet, έχει δημοσιεύσει την επίτομη *Histoire de la Musique et de ses effets depuis son origine jusq' à present*.<sup>40</sup>

Ο Pietro Gianelli στο *Dizionario della musica sacra e profana* έχει μεγάλο λήμμα με τίτλο «Effetti della Musica».<sup>41</sup>

Οι παραπομπές που συναντούμε στα έργα αυτά γίνονται στους ίδιους ως επί το πλείστον συγγραφείς που αναφέρει και ο Χρύσανθος, που είναι οι περισσότεροι του παραθέματος που δόθηκε άνω, καθώς και οι, κατά Χρύσανθο, Μεάδ. (σελ. 207, 214), Βαγλιβί, (σελ. 214), Βουρδελότ, (σελ.209, 213), Βιλχιάμ Αλβρέχτ (σελ. 209) κ.ά. (Από τους συγγραφείς των ανωτέρω έργων, ο Χρύσανθος παραπέμπει μόνο στον Βοννέτο, σελ. 210).

Ο κατά Χρύσανθο Βουρέττος, δηλαδή ο Pierre-Jean Burette, είναι ο πιο δημοφιλής από τους γιατρούς του 18<sup>ου</sup> αιώνα που διαπραγ-

---

<sup>37</sup> Burney 1776:173-97.

<sup>38</sup> Οι παραπομπές εδώ γίνονται στην 3η έκδοση του έργου: Hawkins 1963.

<sup>39</sup> Hawkins 1963:902.

<sup>40</sup> Bonnet 1715. Το έργο αυτό, κατά το Hawkins 1963:833, εξέδωσε ο Bonnet από χειρόγραφα του θείου του, αββά Bourdelot, και του αδελφού του, Bonnet Bourdelot, γιατρού του βασιλιά της Γαλλίας. Με το όνομα του Bonnet Bourdelot εκδόθηκε μία ιστορία μουσικής (Bourdelot 1743), στην οποία ο Χρύσανθος παραπέμπει (σελ. 209): «Βουρδελότ [...] *Histoire dela Musique* Chap. 11j, pag. 48».

<sup>41</sup> Gianelli 1830. Η πρώτη έκδοση έγινε το 1801, και μία δεύτερη, το 1820, στην Βενετία.

ματεύονται το θέμα. Στον Burette αναφέρονται και ο Hawkins και ο Μαρτίνι και ο Burney.<sup>42</sup> Ο τελευταίος, που εμφανίζεται ο πιο δύσπιστος στα γεγονότα που αφηγούνται οι παλαιότεροι, στηρίζεται αποκλειστικά «on the judgment of M. Burette, whose opinions will come with the more weight, as he had not only long made the music of the ancients his particular study, but was a physician of profession».<sup>43</sup> Και συνεχίζει περιγράφοντας το περιεχόμενο των διατριβών του.

Μεταξύ αυτών που πιστεύουν όσα παραδίδονται περί της θεραπείας από το τσίμπημα της ταραντούλας με μουσική, ο Burney αναφέρει και τους «our Dr. Mead, Baglivi» και άλλους.<sup>44</sup> Με την εγκυρότητα του έργου του Dr. Mead, *Mechanical account of poisons* (Λονδίνο 1747), επιβεβαιώνει ο Hawkins όσα μεταφέρει από τον Kircher περί της ταραντούλας και προσθέτει και αυτός τον Baglivi ως άλλη αυθεντία, δίδοντας και τον τίτλο της σχετικής διατριβής του: «De anatomia morsu et effectibus Tarantulae».<sup>45</sup> Ο Μαρτίνι αναφέρει τον Baglivi με την λατινική του ονομασία τόσο μέσα στο κείμενο όσο και στην βιβλιογραφία: «Baglivus Georgius, *Opera omnia medico practica, & anatomica*. Venet. 1716».<sup>46</sup>

Ένα από τα «ιατρο-μουσικά» έργα του 18<sup>ου</sup> στα οποία βασίστηκε ο Μαρτίνι είναι και η *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum* (Λειψία 1734), του Wilhelm Albrecht.<sup>47</sup> Ο Χρυσάνθος έχει προφανώς συναντήσει το έργο αυτό σε κάποια γαλλική πηγή, όπως δείχνει η γραφή του ονόματος «Βιλχιάμ Αλβρέχτ» και η παραπομπή «affectu Musique § 314» (σελ. 209).

---

<sup>42</sup> Hawkins 1963:81, 902 · Martini 1770:312 · Burney 1776:185-88.

<sup>43</sup> Burney 1776:185.

<sup>44</sup> Burney 1776:186.

<sup>45</sup> Hawkins 1963:639.

<sup>46</sup> Martini 1770:308, 310-11, 328. Περί όσων γράφουν οι Baglivi και Mead για την ταραντούλα διαβάζουμε και στο Zulatti 1787:33. (Βλ. υποσ. 33, άνω).

<sup>47</sup> Gozza 1987:88.

Από την παράδοση της περί μουσικής φιλολογίας του 18<sup>ου</sup> αιώνα είναι φυσικό να προέρχονται πολλά ακόμη θέματα του *Θεωρητικόν μέγα και καινοτομίες της Νέας Μεθόδου*.<sup>48</sup>

## Pa-ra-ga και pa-re-bo

Πολλά δυτικά έργα (συμπεριλαμβανόμενων και αυτών που χρησιμοποιήθηκαν ως παραδείγματα για την σχέση τους με το κεφάλαιο «Χρήσις της μουσικής») πραγματεύονται και το ζήτημα του σολφέζ. Και στην Γαλλία (όπου το επτάφωνο σύστημα που χρησιμοποιούμε και σήμερα ήταν διαδεδομένο)<sup>49</sup> και πολύ περισσότερο στην Ιταλία όπου, όπως λέει ο Μαρτίνι, υπήρχε «κάποια αντιπάθεια για αυτή την γαλλική μέθοδο»<sup>50</sup> επινοήθηκαν πολλά συστήματα για να διευκολυνθεί η ανάγνωση της μουσικής και η διδασκαλία του τραγουδιού.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Στα θέματα αυτά είναι πιθανόν να περιλαμβάνονται και πολλά που η δυτική τους προέλευση δεν είναι τόσο ευνόητη· όχι μόνον τα περί της αρχαίας ελληνικής μουσικής (βλ. υποσ. 4 άνω), αλλά ακόμη και θέματα που ο Χρυσάνθος πρέπει να γνώριζε εμπειρικά, όπως περί της αραβικής μουσικής. Βλ. π.χ. την περιγραφή του *Sauveur* των αραβικών διαστημάτων, όπου ονομάζει τους τόνους *Tanini* και *Baqya* (*Sauveur* 1973:31), για τους οποίους ο Χρυσάνθος (υποσ. α', σελ. 29) χρησιμοποιεί αντίστοιχη ορθογραφία: «τανίνι», «βάκυα» (ενδιαφέρον έχει το ύψιλον στο «βάκυα»).

<sup>49</sup> Το ότι ο Χρυσάνθος χρησιμοποιεί αυτές τις συλλαβές συμπεριλαμβανόμενου και του *σι*, (σελ. 33) είναι μία ακόμη ένδειξη πως οι δυτικές του πηγές ήταν γαλλικές.

<sup>50</sup> *Schnoebelen* 1979:no 4219.

<sup>51</sup> Στην Ιταλία, χρησιμοποιούσαν ακόμη το εξάχορδο σύστημα για τις ονομασίες των φθόγγων και δεν έκαναν χρήση του *σι*. Ως και τον 19ο αιώνα ονομάζουν τους φθόγγους με την λογική του Γκουίντο ντ'Αρέτσο, δηλαδή προσδιορίζουν και την θέση τους στην μουσική έκταση (το *gamut*) και την θέση τους σε όσα εξάχορδα ανήκουν, έτσι ώστε, το κεντρικό ντο του πιάνου π.χ. ονομάζεται «*c-ut-fa-sol*». Για την διδασκαλία του τραγουδιού χρησιμοποιούσαν άπειρα συστήματα, όπως κάθε δάσκαλος επινοούσε το δικό του. Ο *Burney* περιγράφει την σύγχυση των Ιταλών μαθητών από τον μεγάλο αριθμό συστημάτων (*Burney* 1782:105-106).

Στο λήμμα «solfier» του λεξικού του, ο Ρουσώ παρουσιάζει τις προτάσεις του Sauveur (pa, ra, ga, da, so, bo, lo, do) και του Boisge-lou (ut, de, re, ma, mi, fa, fi, sol, be, la, sa, si.). Στο λήμμα «sistema» του δικού του λεξικού, ο Gianelli μιλά για την πρόταση του μαρκήσιου Flavio Chigi Zondadari. Αυτός ο ευγενής από τη Σιέννα, εξέδωσε το 1746 στη Βενετία, υπό το ψευδώνυμο Euchero Pastore Arcade, που είχε ως μέλος της Ακαδημίας των Αρκάδων της Ρώμης,<sup>52</sup> το *Riflessioni fatte da Euchero Pastore Arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi [...] introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi*. Ο Charles Burney δίνει λεπτομερή περιγραφή αυτού του συστήματος και μιλά για την επιτυχία του και εκτός Ιταλίας.<sup>53</sup> Ο δε Fétis πληροφορεί πως το σύστημα αυτό ήταν ακόμη σε χρήση (στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα) στην Ιταλία.<sup>54</sup>

Ο Chigi προτείνει να προστεθούν στα έξι – όπως λέει και στον τίτλο του – μονοσύλλαβα, άλλα έξι, ώστε να υπάρχουν ονομασίες για όλα τα πλήκτρα της οκτάβας:

Ut pa Re bo Mi FA tu Sol de La no Si.<sup>55</sup>

Πέρα από την ομοιότητα των συλλαβών (κυρίως τις pa και de), που υπάρχει και με το σύστημα του Sauveur (κυρίως τις pa και ga),<sup>56</sup> περίεργη είναι η χρήση του όρου *monosillabi* ως ουσιαστικού, που είναι κοινότατος στην βυζαντινή μουσική,<sup>57</sup> και ακόμη περισσό-

---

<sup>52</sup> Η ταυτότητά του είναι εξακριβωμένη από την αλληλογραφία του Μαρτί-νι. Βλ. τις επιστολές αρ. XLVI, XLVII, XLVIII στο Parisini 1888 και με-γάλο αριθμό επιστολών, κατά το λήμμα «Chigi Zondadari, Flavio...» του ευρετηρίου στο Schnoebelen 1979:692.

<sup>53</sup> Burney 1782:102-3.

<sup>54</sup> Fétis 1972: «Euchero».

<sup>55</sup> Προτείνει μάλιστα για απομνημόνευση αυτών των συλλαβών, τις λέξεις Utparè, Bomifà, Tusoldè, Lanosì. Βλ. Euchero Pastore Arcade 1746:6.

<sup>56</sup> Απαντώντας σε σχετική ερώτηση του Μαρτίνι, ο Chigi λέει πως έχει δει το σύστημα του Sauveur. Βλ. Parisini 1888:120.

<sup>57</sup> Τον όρο αυτό δεν συνάντησα σε καμία άλλη περιγραφή δυτικού σολφέζ. Χρησιμοποιείται όμως συχνά στην ελληνική εκκλησιαστική μουσική, σε αντιδιαστολή με τα πολυσύλλαβα (άγιε, νεανές κλπ.), τα οποία σε δυτι-



τερο, η επινόηση ενός σημαδιού όμοιου με αυτά των έλξεων, το οποίο ο Chigi δεν υιοθετεί μεν τελικά, αλλά το προτείνει – σε υστερόγραφο επιστολής του στον Μαρτίνι<sup>58</sup> – για την αναίρεση από φθόγγο σε ύφεση (κρατώντας το σημείο της αναίρεσης για φθόγγους σε δίεση). Αν οι σχέσεις αυτές δεν είναι τελείως τυχαίες μπορεί να σημαίνουν προσπάθειες μεταρρύθμισης από κάποιον παλαιότερο του Χρυσάνθου που ήταν σε επαφή με τον Chigi.

Και οι δυτικές πηγές του Χρυσάνθου, αλλά και αυτές των Ελλήνων διαφωτιστών στις οποίες παραπέμπει – κυρίως τον Ζηνόβιο Πωπ (1778-1854) και τον Άνθιμο Γαζή (1764-1828) – όπως άλλωστε και οι αρχαίες ελληνικές, είναι γραμμένες με τον ίδιο «συμπλεκτικό» τρόπο με τον οποίον έγραψε και την δική του και με τον οποίον κληροδοτείται η παράδοση. Την περιπλοκότητα του προβλήματος συνθέτουν το μέγα βάθος και η πολυπολιτισμικότητα της παράδοσης. Συχνά είναι δύσκολο να προσδιοριστεί αν ο συγγραφέας έχει συμβουλευτεί το έργο περί του οποίου μιλά, ή περιγραφή του σε μεταγενέστερη πηγή,<sup>59</sup> ενώ η αναζήτηση της πηγής από όπου ξεκίνησε να διαδίδεται κάποια πληροφορία, είναι μάλλον μάταιη. Ενδεικτικά, μία περιγραφή γητέματος ελαφιών με μουσική, που ο Χρυσάνθος αποδίδει στον Πλούταρχο (σελ. 212), ο Bonnet την αποδίδει στους «naturalistes», ο Hawkins στον Ζαρλίνο, και ο ίδιος ο Ζαρλίνο, στον Αριστοτέλη και στον Πλίνιο.<sup>60</sup>

Το όνομα του Ζαρλίνο σε μία τέτοια συζήτηση υπενθυμίζει μια ακόμη δυσκολία στην προσπάθεια εντοπισμού των πηγών, η οποία προέρχεται από την προσαρμογή της ιστοριογραφίας στον χαρακτήρα του εκάστοτε πολιτισμού. Από το έργο του Ζαρλίνο *Le istituzioni harmoniche*, ο 20<sup>ος</sup> αιώνας επρόβαλε μόνο το τρίτο και τέταρτο μέ-

---

κές διατριβές ονομάζονται neumes, neumī.

<sup>58</sup> Parisini 1888:122

<sup>59</sup> Το ότι και τα δύο συμβαίνουν στο έργο του Χρυσάνθου είναι φανερό από την αναφορά μιας πληροφορίας σε διάφορα σημεία του έργου, με διαφορετική διατύπωση και άλλες παραπομπές. Βλ. π.χ. περί του Αμφίωνα και το κτίσιμο των τειχών των Θηβών στις σελ. 183, 208 και IX.

<sup>60</sup> Bonnet 1715:466 · Hawkins 1963:401 · Zarlino 1965:7.

ρος, όπου μιλά για αντίστιξη και τρόπους. Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα πολυσυζητημένο μέρος του έργου ήταν το πρώτο, που αναφέρεται γενικά στη μουσική, και όπου τα κεφάλαια 2-4 πραγματεύονται θέματα όμοια με αυτά του κεφαλαίου «Χρήσις της Μουσικής» του Χρυσάνθου.<sup>61</sup>

Για να εντοπιστούν οι πηγές του Χρυσάνθου απαιτούνται γνώσεις ευρύτατες σε πεδία που σήμερα καλύπτονται από διαφορετικές επιστημονικές ειδικεύσεις: της δυτικής φιλολογίας περί όσων θεμάτων αναφέρονται στο *Θεωρητικόν μέγα* από τον Μεσαίωνα ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (κρίνοντας από τους συγγραφείς που κατονομάζει ο Χρυσάνθος) της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας επί των ίδιων θεμάτων του συναφούς μεταφραστικού και συγγραφικού έργου κατά τον ελληνικό διαφωτισμό.

### Πολιτική και «ξένος παράγων»

Πιθανώς, σε ταχύτερα αποτελέσματα θα οδηγήσει η έρευνα της ζωής και του περιβάλλοντος του Χρυσάνθου, της πολιτικής των εκάστοτε πατριαρχών της Κωνσταντινούπολης στην διάρκεια της ζωής του, των ξένων που την επηρέασαν, των σχέσεων της εκκλησίας με τον διαφωτισμό, με τις παρατάξεις του και τους εκπροσώπους των.

Όσα περί αυτών γνωρίζουμε, δεν είναι αρκετά ώστε να οδηγήσουν σε κάποιο συμπέρασμα, αλλά σε ενδείξεις της κατεύθυνσης που μπορεί να πάρει η έρευνα: ο Χρυσάνθος βοηθήθηκε στην μελέτη του για την μεταρρύθμιση της σημειογραφίας και την συγγραφή της διατριβής του από τον Κωνσταντίο και τον κύκλο του και «από Ευρωπαίους μουσικούς διδασκάλους» και επισκέφθηκε διάφορες βιβλιοθήκες. Οι πρώτες βιογραφικές πηγές μόνον αυτές τις πληροφορίες δίνουν.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Capitolo 2 «Delle laudi della Musica». Capitolo 3 «A che fine la Musica si debba imparare». Capitolo 4 «Dell' utile, che si hà della Musica, et dello studio, che vi dovemo porre, et in qual modo usarla» (Zarlino 1965:4-7, 8, 8-10).

<sup>62</sup> Παλαιότερη πηγή είναι η προκήρυξη και επιστολή (περί της μεταρρύθ-

Ο Κωνστάντιος, όπως και ο πατριάρχης Κύριλλος ΣΤ' (1813-1818) και ο μητροπολίτης Ηρακλείας Μελέτιος, που υποστήριξαν τον Χρυσάνθο, ανήκαν στους προοδευτικούς εκκλησιαστικούς παράγοντες και ήταν θετικά προσκείμενοι στους πιο φυλοδυτικούς από τους διαφωτιστές. Στην διάρκεια της πατριαρχείας του Κύριλλου ΣΤ' εγκρίθηκε η Νέα Μέθοδος και συστάθηκε η μουσική σχολή όπου διδάχτηκε, ενώ στον μητροπολίτη Ηρακλείας Μελέτιο, αποδίδεται – έστω και ανεκδοτολογικά – η επιστροφή του Χρυσάνθου από την εξορία και η αναγνώριση του έργου του. Των δύο αυτών οι υπογραφές υπάρχουν σε έγγραφα ευνοϊκά για τον Χρυσάνθο αλλά και άλλους νεαρούς διαφωτιστές. Εύγλωττη των πολιτικών τους τάσεων είναι πρόσκληση (που υπογράφουν και οι δύο) στον Κούμα να διδάξει στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, όπου τονίζεται ότι προσκαλούν τους νεότερους «που έχουν πιο βασική μάθηση, πιο πολυμερή και πιο ορθή» ώστε να «μπορούν να εκπληρώσουν τις τωρινές ανάγκες περί παιδείας του γένους».<sup>63</sup>

---

μισης και της μουσικής σχολής) του πατριάρχη Κύριλλου ΣΤ', με ημερομηνία 25 Νοεμβρίου 1815, που δημοσιεύτηκαν σε πολλά έντυπα και μεταφέρονται στο *Ερμής ο Λόγιος*, στ' 1989:10 (βλ. και υποσ. 30, άνω). Ο Πελοπίδης και ο Αριστοκλής δεν λένε τίποτα σχετικά. Ο Γ. Παπαδόπουλος στο λεξικογραφικό του έργο (Παπαδόπουλος 1977:333) λέει ότι ο Χρυσάνθος «επεσκέφθη διαφόρους βιβλιοθήκας, εμελέτησε δε τα εις διαφόρους γλώσσας εκδεδομένα τε και ανέκδοτα περί μουσικής συγγράμματα». Στο ιστορικό του έργο (Παπαδόπουλος 1990:200) λέει ότι «επεσκέφθη διαφόρους βιβλιοθήκας και εμελέτησε ιδία τα περί θεωρίας της μουσικής συγγράμματα τα από Ιωάννου του Δαμασκηνού μέχρι Μανουήλ Δούκα Χρυσάφη». Το ότι επισκέφτηκε ξένες βιβλιοθήκες δεν ξέρω πού πρωτοεμφανίζεται. Βιβλιοθήκες με έργα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού υπήρχαν στην Ελλάδα. Η δημόσια βιβλιοθήκη της Χίου περιείχε το 1819 30.000 τόμους. (*Ερμής ο Λόγιος* θ', 1990:604-8). Κατά τον Γκίλφορντ, στην Κέρκυρα υπήρχαν πολύ καλές ιδιωτικές βιβλιοθήκες (Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη 1997:31), ενώ με ένα επιπόλαιο ξεφύλλισμα σε κατάλογο της πατμιακής βιβλιοθήκης εντόπισα βιβλίο του Ch. Bonnet, του Diderot, ένα λεξικό της Γαλλικής Ακαδημίας και εκδόσεις του Ν. Γλυκή μεταφράσεων στην «απλοελληνική» δυτικών και ελληνικών έργων (Φραγκίσκος 1993:αρ. 578, 668, 708, 712, 713).

<sup>63</sup> *Ερμής ο Λόγιος*, γ'. 1989:306-308. Ο Κούμας δίδαξε εκεί το 1814-1815.

Στην αρχή της πολύχρονης διαμάχης μεταξύ των υποστηρικτών του Κοραή (με βήμα τους το περιοδικό *Ερμής ο Λόγιος*) και των αντιπάλων του (που εκπροσωπούσε το περιοδικό *Καλλιόπη*), οι υποστηρικτές του Χρυσάνθου ήταν με το μέρος του Κοραή.

Όπως διαγράφεται η διαμάχη αυτή στα τεύχη του *Ερμής ο Λόγιος*, στους πρώτους, περιλαμβάνονται τρεις φίλοι μεταξύ τους και με τον Κοραή, ο Άνθιμος Γαζής (εκδότης του περιοδικού ως το 1815), ο Κωνσταντίνος Νικολόπουλος που αρθρογραφεί συχνά από το Παρίσι και από το Λονδίνο, και ο Frederick North, 5<sup>ος</sup> κόμης του Guilford, γνωστός στην Ελλάδα ως Γκίλφορντ.<sup>64</sup>

Κύριος εκπρόσωπος των δεύτερων, στο περιοδικό, είναι ο Ιλαρίων ο Κρήτας Σιναΐτης. Ο Ιλαρίων ήταν (όπως και ο Χρυσάνθος) από τους στενούς συνεργάτες του Κωνσταντίου. Το 1818 θα αναλάβει – υπό την επίβλεψη του Κωνσταντίου – την μετάφραση της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, μετά από ανάθεση της Αγγλικής Βιβλικής Εταιρείας, μέσω του εκπροσώπου της στην Κωνσταντινούπολη Robert(;) Pinkerton.<sup>65</sup> Το 1819 ο Ιλαρίων θα γίνει επόπτης («θεωρός») του πατριαρχικού τυπογραφείου. Από τις στήλες δε του *Ερμής ο Λόγιος* και υπογράφοντας «Χριστόφορος Θεόφιλος Χριστιανουπολίτης» (σημασιολογική αντίδραση στο ψευδώνυμο του Γκίλφορντ «Φιλότιμος Φιλανθρωπίδης, Κοσμοπολίτης»), θα καλεί τους Έλληνες συγγραφείς να μην στέλνουν έξω τα έργα τους προς έκδοση.<sup>66</sup>

---

Βλ., Ευαγγελίδης 1992:18.

<sup>64</sup> Ο Γκίλφορντ βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη το 1811. Βλ., Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη 1997:3, 9.

<sup>65</sup> Βλ. Αριστοκλής 1866:6-7. Η μετάφραση του Ιλαρίωνα εκδόθηκε από την αγγλική βιβλική εταιρεία στο Λονδίνο το 1828 (Μπώκος 1998:237). Στην Κωνσταντινούπολη δεν κυκλοφόρησε λόγω αντιδράσεων. Μεταφράσεις έγιναν όμως, μέσω της ίδιας εταιρείας, και στην Κέρκυρα, από όπου «διεσπάρησαν στην Ήπειρο, την Θεσσαλία και την Αλβανία», αφού ο Κύριλλος σ' είχε βεβαιώσει την πιστότητα τους (Χιώτης 1980: 239).

<sup>66</sup> Βλ., *Ερμής ο Λόγιος*, ι'. 1990:487-488.

Την ίδια χρονιά, το 1819, ο μαθητής και θαυμαστής των Τριών Δασκάλων, Θάμυρις, έφτασε στο Παρίσι<sup>67</sup> και το 1821 εξέδωσε με την βοήθεια του Νικολόπουλου και με χρήματα πλούσιων ελληνικών οικογενειών, την *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της εκκλησιαστικής μουσικής...* του Χρυσάνθου και τα *Δοξαστικά* του Πέτρου Πελοποννήσιου. Στον Νικολόπουλο είναι λογικό να πήγε συστημένος και όχι με δική του πρωτοβουλία. Στον πρόλογο της *Εισαγωγής* ο Θάμυρις μιλά με ιδέες ποτισμένες από θαυμασμό προς τον δυτικό διαφωτισμό, γεμάτος ορμή.<sup>68</sup> Στόν πρόλογο των *Δοξαστικών* μιλά απογοητευμένος για την αλλαγή στάσης των δασκάλων του και δηλώνει πως δεν θα τους υπακούσει στην ακατανόητη γι' αυτόν προτροπή τους να επιστρέψει στην Ελλάδα.<sup>69</sup>

## Βιβλιογραφία

- Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, Ελένη (1997) *Η Ιόνιος Ακαδημία. Το χρονικό της ίδρυσης του πρώτου ελληνικού πανεπιστημίου (1811-1914)*. Αθήνα: Ο Μ[ικρός] Ρωμηός.
- Αριστοκλής, Θεόδωρος Μ. (1866) *Κωνσταντίου Α΄ του από Συναίου αιοδίμου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου βιογραφία και συγγραφαί ελάσσονες εκκλησιαστικάί και φιλολογικαί, και τινες επιστολαί αυτού. Κωνσταντινούπολις: Εκ του τυπογραφείου της «Προόδου».*
- Bonnet, Jacques (1715) *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusq' à present*. Paris: Cochard.
- Bourdelot, Bonnet (1743) *Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique françoise. I-II*. La Haye & Francfort sur Meyn.

---

<sup>67</sup> Fétis 1983:29

<sup>68</sup> Λαδάς 1978:20-30

<sup>69</sup> Πελοποννήσιος 2001:η'. Ο Θάμυρις πέθανε το 1828, μάλλον στο Παρίσι. Ο θάνατός του αναφέρεται από τον Fétis (Fétis 1972:«Lampadarius») και υποθέτω πως αν συνέβαινε αλλού, δεν θα τον αντιλαμβανόταν.

- Burney, Charles (1776) *A general history of music, from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation of the music of the Ancients. I.* London: Printed for the Author.
- \_\_\_\_\_ (1782) *A general history of music from the earliest ages to the present period. II.* London: Printed for the Author.
- Χατζηγιακουμής, Μανόλης (1974) «Αυτόγραφο (1816) του ‘Μεγάλου Θεωρητικού’ του Χρυσάνθου», *Εραμιστής* 11:311-22.
- Χιώτης, Παναγιώτης (1980) *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου. VI.* Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία. (= Ζάκυνθος: Ο «Φώσκολος» 1887).
- D’Alembert, Jean le Rond (1752) *Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau.* Paris.
- Des-Cartes, Renatus (1650) *Musicae Compendium.* Utrecht: Gisberti a Zijll et Theodori ab Ackersdijck.
- Doni, Gio. Battista (1688) *Della letteratura dei Turchi.* Venetia: Andrea Poletti.
- Ευαγγελίδης, Τρύφων Ε. (1992) *Η παιδεία επί τουρκοκρατίας (ελληνικά σχολεία από της Αλώσεως μέχρι Καποδιστρίου). I-II.* Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία. (= Αθήνα: Τύποις Α. Π. Χαλκιάπουλου, 1936).
- Euchero Pastore Arcade [Chigi, Flavio] (1746) *Riflessioni fatte sopra alla maggior facilità, che trovasi nell’apprendere il canto con l’uso di un solfeggio di dodici monosillabi atteso il frequente uso degli accidenti, introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi.* Venezia: Carlo Pecora.
- Fétis, François-Joseph (1972) *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. I-VIII & I-II.* Bruxelles: Culture et Civilisation. (= Paris 1873).
- Fétis, François-Joseph (1983) *Histoire général de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu’ à nos jours. IV.* Hildesheim & Zürich & New York: Georg Olms. (= Paris: Firmin-Didot Frères 1874).
- Gaspari, Gaetano (επιμ.) (1890) *Catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.* Bologna: Libreria Romagnoli Dall’ Acqua.
- Gianelli, Pietro (1830) *Dizionario della musica sacra e profana.* Venezia: G. Piccotti.

- Gozza, Paolo (1987) «Gli 'straordinari effetti' della musica in Padre Martini e nella cultura del suo tempo», στο Angelo Pompilo (επιμ.), *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*. Σελ. 81-92. Firenze: Leo Olschki.
- Hawkins, John (1963) *General history of the science and practice of music. I-II*. New York: Dover Publications, Inc. (= I-IV. London: T. Payne & Son.1776).
- Ερμής ο Λόγιος (1988-1990) α'-ια'. Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (= Βιέννη: 1811-1821).
- Holder, William (1694) *Treatise of the natural grounds and principles of harmony*. London.
- Kircher, Athanasius (1650) *Musurgia Universalis, sive Ars magna Consoni & Dissoni in X libros digesta. I-II*. Roma: Eredi di Francesco Corbellotti (I)/ Ludovico Grignani (II).
- Λαδάς, Γεώργιος Γεω. (1978) *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα.
- Malcolm, Alexander (1721) *Treatise of musick, speculative, practical, and historical*. Edinburgh.
- Martini, Giambattista (1757-1781) *Storia della musica. I-III*. Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Mengoli, Pietro (1670) *Speculationi di musica*. Bologna: Erede del Benacci.
- Mersenne, Marin (1636-1637) *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. I-II*. Paris: Sébastien Cramoisy (I)/ Pierre Ballard (II).
- Μπώκος, Γεώργιος (1998) *Τα πρώτα ελληνικά τυπογραφεία στο χώρο της «καθ'ημάς Ανατολής» (1627-1827)*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος Ι. (1977) *Συμβολαί εις την ιστορία της παρ'ημίν εκκλησιαστικής μουσικής και οι από των αποστολικών χρόνων άχρι των ημερών ημών ακμάσαντες επιφανέστεροι μελωδοί, υμνογράφοι, μουσικοί και μουσικολόγοι*. Αθήνα: Κουλτούρα. (= Αθήνα: Κουσουλίνος & Αθανασιάδης, 1890).
- \_\_\_\_\_ (1990) *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ'ημάς (1-1900 μ.Χ.)*. Κατερίνη: Τέρτιος. (= Αθήνα: χ.εκδ., 1904).

- Parisini, Federico (1888) *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo. I*. Bologna: Nichola Zanichelli.
- Parran, Antoine (1639) *Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la Composition*. Paris: Pierre Ballard.
- Πελοποννήσιος, Πέτρος, Λαμπαδάριος (2001) *Δοξαστικά του ενιαυτού των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών, και των εορταζομένων αγίων. Μελισθέντα παρά Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου. Εξηγηθέντα δε κατά την νέαν μέθοδον, παρά Γρηγορίου Λαμπαδαρίου. I*. Αθήνα: Κουλτούρα. (= Εν Παρισίοις: εκ της τυπογραφίας Ριγίου, 1821).
- Perrault, Charles (1688-1697) *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Paris.
- Perrault, Claude (1680-1688) *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*. Paris.
- Φραγκίσκος, Εμμ. Ν. & Φλωρεντίνης, Χρυσόστομος Διάκ. (1993) *Πατριακή βιβλιοθήκη. Κατάλογος εντύπων (15ος-19ος αι.) Α' 1479-1800*. Αθήνα: Κέντρον Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (αρ. 41).
- Plemmenos, John G. (1997) «The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment», *British Journal of Ethnomusicology* 6:51-63.
- Rousseau, Jean-Jacques (1977) *Dictionnaire de musique. I-II*. Paris: Art et Culture. (= Paris: P. Dupont, 1824).
- Sadie, Stanley (επιμ.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>η</sup> έκδοση. I-XXIX. London: Macmillan Publishers Limited.
- Sauveur, Joseph (1973) *Principes d'acoustique et de musique, ou système general des intervalles des sons, et de son application à tous les systèmes et à tous instrumens de musique*. Geneva: Minkoff. (= Paris 1701).
- Schnoebelen, Anne (1979) *Padre Martini's collection of letters in the Civico museo bibliografico musicale in Bologna*. New York: Pendragon.
- Sulzer, Johann Georg (1771-1774) *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. I-II*. Leipzig: M.G. Weidmanns Erben und Reich.
- Valgulius, Carolus (1532) *Plutarchi Chaeroni philosophi historicique clarissimi opuscula (quae quidem extant) omnia, undequaque collecta*. Venezia.



Wallis, Johannes (επιμ.) (1699) *Operum mathematicorum*. Oxford: Theatro Sheldoniano.

Zarlino, Gioseffo (1965) *Le istituzioni harmoniche. Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici et di filosofi*. New York: Broude Brothers. (= Venetia: 1558).

Zulatti, Giovanni Francesco (1787) *Della forza della musica. Nelle passioni, nei costumi, e nelle malattie, e del' uso medico del ballo. Discorso del Dottore Gio: Francesco Zulatti di Cefalonia letto in un Nobile Adunanza*. Venezia: Lorenzo Baseggio.

## Περίληψη

Στο άρθρο αυτό αναδεικνύεται η συμμετοχή του Χρυσάνθου στην δι-αδεδομένη στην Ευρώπη τάση να ελεγχθούν επιστημονικά κληροδοτη-μένες από τους Αρχαίους Έλληνες γνώσεις περί της δύναμης της μουσικής. Την τάση αυτή, η οποία ξεκίνησε από την Γαλλία του 17ου αιώνα (Mersenne) και παραδόθηκε σε όλη την Ευρώπη τον 18ο αιώνα, γνώρισε ο Χρυσάνθος από γαλλικές πηγές –και όχι γερμανικές, όπως έχει υποστηριχθεί.

Γρηγόριος Θ. Στάθης

## Ίστορία και παρουσίαση τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας

### Π ρ ο ο ί μ ι ο

Μᾶς εἶναι χρήσιμη ἀρχή-ἀρχή<sup>1</sup> ἢ ἀκόλουθη διδαχὴ τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου:

*Διά τι δὲ μετὰ μέλους καὶ ᾠδῆς ψάλλονται οἱ τοιοῦτοι λόγοι [οἱ ψαλμοὶ] ἀναγκαῖον μηδὲ τοῦτο παρελθεῖν. Τινὲς μὲν γὰρ τῶν παρ' ἡμῖν ἀκεραίους, καίτοι πιστευόντων εἶναι θεόπνευστα τὰ ῥήματα, ὅμως νομίζουσι διὰ τὸ εὐφωνον καὶ τέρψεως ἔνεκεν τῆς ἀκοῆς μελωδεῖσθαι τοὺς ψαλμούς. Οὐκ ἐστὶ δὲ οὕτως· οὐ γὰρ τὸ ἥδὺ καὶ πιθανὸν ἐζήτησεν ἡ γραφή· ἀλλὰ καὶ τοῦτο ὠφελείας ἔνεκεν τῆς ψυχῆς τετύπεται, διὰ πάντα μὲν, μάλιστα δὲ διὰ δύο ταῦτα· πρῶτον μὲν, ὅτι ἔπρεπε τὴν Θεῖαν Γραφὴν μὴ μόνον τῇ συνεχείᾳ, ἀλλὰ καὶ τῇ κατὰ πλάτος φωνῇ τὸν Θεὸν ὑμνεῖν. Κατὰ συνέχειαν μὲν οὖν εἴρηται, οἷα ἐστὶ τὰ του νόμου καὶ τῶν Προφητῶν, καὶ τὰ ἱστορούμενα πάντα, μετὰ τῆς Καινῆς Διαθήκης· κατὰ πλάτος δὲ λέγεται, οἷα ἐστὶ τὰ τῶν ψαλμῶν καὶ ᾠδῶν καὶ ἁσμάτων*

---

<sup>1</sup> Κεντρικὴ Εἰσήγησις στὴν ἑναρξὴ τῶν ἐργασιῶν τῆς Διημερίδας, ποὺ ὀργάνωσε τὸ Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας τῆς Ἱεράς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, τὸ διήμερο 9-10 Νοεμβρίου 2001, στὴν Ἀθήνα, μὲ θέμα «Ἐκφωνητικὴ Σημειογραφία καὶ Πράξις».

Ἡ προσφώνησις κατὰ τὴν ἐπίσημη ἐκείνη ἑναρξὴ ἦταν ἡ ἀκόλουθη: «Σεβασμιώτατοι, καὶ σεβαστοὶ πατέρες, Ἐλλογιμώτατοι κύριοι συναδέλφοι, Μουσικολογιώτατοι καὶ Μουσικώτατοι τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης Μαῖστορες καὶ Ποιητὲς καὶ Διδάσκαλοι, Καλοφωνάρηδες καὶ Μονοφωνάρηδες παντὸς ὄφικίου τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ καταλόγου, Ἐλλογιμώτατοι Ἐκπαιδευτικοί, Φίλοι Δημοσιογράφοι, Φιλοθεάμονες καὶ Φιλορρήμονες πάντες, Κυρίες καὶ Κύριοι.»

*ρήματα· και οὕτως γὰρ σωθήσεται τὸ ἐξ ὅλης ἰσχύος και δυνάμεως ἀγαπᾶν τὸν Θεὸν τοὺς ἀνθρώπους.<sup>2</sup>*

Αὐτὸ τὸ ἐξ ὅλης ἰσχύος και δυνάμεως ἀγαπᾶν τὸν Θεὸν καθορίζει τὰ ἀνθρώπινα ὅρια τῆς ἐντάσεως και τῆς ἀνατάσεως νὰ ἀρθοῦμε μὲ τὰ φτερά τοῦ μέλους λίγο ψηλότερα γιὰ συνάντηση τοῦ Θεοῦ. Ὁ Θεός, πάλι, «οὕτως ἠγάπησε τὸν κόσμον» (Ἰω. 3, 16), ὥστε ἔστειλε τὸν Υἱὸν του τὸν μονογενῆ, τὸν Λόγο του, γιὰ νὰ σωθοῦν ὅσοι πιστεύουν στὸ μυστήριο αὐτὸ τῆς θείας οἰκονομίας. Αὐτὸς ὁ θεῖος Λόγος μένει διὰ παντὸς στὴν Ἐκκλησία μὲ τὶς θεῖες Γραφές. Ὁ ἄνθρωπος στὴν ἀνάτασή του και στὴν προσομιλία του μὲ τὸν Θεὸ δέεται και εὐχεται και ὑμνεῖ και δοξάζει· και ὁ Θεὸς ἀποκρίνεται πάντοτε μὲ τὸν Λόγο του, μὲ τὴν Θεία Γραφή. Δὲν πρόκειται γιὰ κοινὴ ὑπόθεση· πρόκειται γιὰ κορυφαία στιγμὴ διαλόγου και γιὰ ὑψιστὴ ἐπισημότητα. Τὸ «κεκραγῆναι» πρὸς τὸν Θεὸν μὲ τὴν κατὰ πλάτος φωνὴ θέλει νὰ προκαλέσει τὴν θεία φωνή, πὸ εἶναι ὡς αὔρα λεπτή. Θαρρῶ ὅτι οἱ ἀναφορὲς αὐτὲς ἐδῶ μᾶς θέτουν ἐνωπίους ἐνωπίω. Ὁ διάλογος αὐτὸς δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τοῦ κόσμου τούτου· εἶναι ἀλλοιώτικος. Ποιὸς εἶναι και πῶς γίνεται μᾶς τὸν παρέδωκαν ἡ Ἐκκλησία και οἱ θεῖοι Πατέρες «οἱ τὰ πάντα καλῶς διαταξάμενοι». Πῶς ἀναγινώσκονται ἀπ' τὸν ἀναγνώστη εἰς ἐπήκοον τὰ βιβλικὰ ἀναγνώσματα και πῶς ἀναπέμπονται οἱ δεήσεις και εὐχὲς τὸ ὀρίζει ἡ ἐκφωνητικὴ πράξι τῆς λατρείας. Τὴν ἐκφωνητικὴν πράξι πάλι τὴν προσδιορίζει ἡ «ἐκφωνητικὴ σημειογραφία». Περὶ ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας, λοιπόν, ὁ λόγος.

Περὶ ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας ἀσχολήθηκαν και ἔγραψαν παλαιότερα μὲν οἱ Ἑλληνας ἐρευνητὲς Ἰωάννης Τζέτζης (1874:129-32) και (1896:29), Ἀθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (1884:5), Κωνσταντῖνος Ψάχος (1917:18-24), και ἀπ' τοὺς ξένους, κυρίως ὁ δανὸς Carsten Höeg (1935), ἡ Gudrun Engberg (1939-70). Τὰ δυὸ νέα εὐρήματα ὀφείλουμε στὴν Sandra Martani (2003:41-46) και τὴν G. S. Engberg (1996).

---

<sup>2</sup> Μ. Ἀθανάσιος Ἐπιστολὴ πρὸς Μαρκελλῖνον, εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν ψαλμῶν 27-31 / ΒΕΠΕΣ 32:25-27.

## α. Περί γενέσεως τῆς ἔκφωνητικῆς σημειογραφίας· οἱ τρεῖς καὶ δυὸ κώδικες

Ὁ ἐπιθετικὸς ὄρος «ἐκφωνητικὴ» σημειογραφία εἶναι προφανὲς ὅτι παράγεται ἀπ' τὸ ἐπίρρημα «ἐκφώνως», μᾶλλον παρὰ ἀπ' τὸ ἄλλο ἐπίθετο «ἔκφωνος - ὄν», ὡς «ἔκφωνος ἀνάγνωσις», ἢ καὶ τὸ οὐσιαστικὸ «ἐκφώνησις». Τὸ ἐπίρρημα «ἐκφώνως», καθιερώθηκε νὰ δηλώνει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κυρίως ἀπαγγέλλεται ἢ ἀκριβῶς ἐκφωνεῖται τὸ τελευταῖο, τὸ καταληκτικὸν τμήμα μιᾶς εὐχῆς ἀπ' τὸν λειτουργὸν ἱερέα· ἐννοεῖται ὅτι τὸ ἄλλο κύριον τμήμα τῆς εὐχῆς δὲν ἀναγινώσκειται «ἐκφώνως», ἀλλὰ κατὰ κάποιον ἄλλον τρόπο, ποὺ κυμαίνεται μεταξὺ τοῦ «μυστικῶς» καὶ τοῦ «χαμηλοφώνως». Αὐτὸς ὁ ἴδιος τρόπος, ὁ ἐκφωνητικὸς, λίγο-πολύ, εἶναι καὶ ὁ τρόπος τῆς ἀπαγγελίας τῶν βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων, δηλαδὴ τῶν εὐαγγελικῶν καὶ ἀποστολικῶν περικοπῶν, καὶ τῶν παλαιδιαθηρικῶν ἀναγνωσμάτων, κυρίως προφητειῶν, ἀλλὰ καὶ περικοπῶν ἀπ' τὰ ἱστορικὰ καὶ διδακτικὰ-ποιητικὰ βιβλία. Ἡ ἐκφωνη αὐτῆ ἀπαγγελία δηλώνει καὶ τὴν πανηγυρικότητα καὶ ἐπισημότητα τοῦ πράγματος.

Ἀπ' τὸ «ἐκφώνως», λοιπόν, προῆλθε ἡ «ἐκφωνητικὴ» σημειογραφία, ἡ ὁποία παρασημαίνει, μὲ συγκεκριμένα σημάδια ποὺ δηλώνουν συγκεκριμένα ἀπαγγελτικὰ μορφώματα, τὴν ἐμμελῆ ἀπαγγελία τῶν ὅσα δὲν ἀνήκουν στὴν συστηματικὴ, τὴν διαστηματικὴ Ψαλτικὴ, τὴν μουσικὴ καθ' ἑαυτὴ, ποὺ ἀναπτύσσει μέσα στὰ τετράχορδα καὶ τὰ πεντάχορδα τὴν μελωδία ἐνὸς τροπαρίου. Ἡ ἐκφωνητικὴ σημειογραφία ἀφορᾷ σὲ ὅ,τιδήποτε ἄλλο ἔξω ἀπ' τὰ τροπάρια. Αὐτὰ τὰ ἄλλα εἶναι κυρίως τὰ τέλη, τὰ ἀκροτελεύτια, οἱ καταλήξεις τῶν εὐχῶν, κάποιον ψαλμοὶ ποὺ ἀναγινώσκονται ἐμμελῶς – οἱ ψαλμοὶ 19 «Ἐπακούσαι σου Κύριος ἐν ἡμέρᾳ θλίψεως» καὶ 20 «Κύριε, ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεύς», γιὰ τὸν καιρὸ τῆς θυμιάσεως μὲ κατζῖο, στὴν ἔναρξη τῶν Ὁρθρῶν τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος – καὶ κυρίως τὰ βιβλικὰ ἀναγνώσματα· δηλαδὴ τὰ τέσσερα Εὐαγγέλια, οἱ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων καὶ οἱ Ἐπιστολὲς τῶν Ἀποστόλων, ποὺ λέγονται μαζὶ Πραξαπόστολος, καὶ τὰ ἀναγνώσματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, κυρίως Προφητεῖες, ποὺ πάλι λέγονται Προφητολόγιον.

Ἡ γένεση αὐτῆς τῆς σημειογραφίας, τῆς ἐκφωνητικῆς, ἔγινε ἐνωρίς.<sup>3</sup> Τρεῖς συγχρονοῦντες μεγάλοι πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος (293-373), ὁ ἅγιος Ἐπιφάνιος, ἐπίσκοπος Κωνσταντίας ἢ Σαλαμίνας τῆς Κύπρου (315-403) καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (345-407), φαίνεται, ἀπὸ ἔμμεσες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἔντονη ἐνασχόλησή τους μὲ τὰ λειτουργικά-ὕμνογραφικά θέματα, νὰ ἔχουν μιὰ μετοχὴ στὴν εἰσαγωγὴ καὶ χρῆση τῶν προσωδιακῶν συμβόλων ἢ τῶν πρώτων ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν στὰ βιβλικά ἀναγνώσματα. Πρῶτος ἐπινοητὴς ἀναφέρεται ὁ ἅγιος Ἐπιφάνιος στὴν Κύπρο. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος στὴν Ἀλεξάνδρεια λέγεται ὅτι δίδαξε τὸν ἀναγνώστη ν' ἀπαγγέλλει μὲ τὰ προσωδιακά σημάδια, τὸν Ψαλτῆρα. Κι εἶναι γνωστὴ ἡ μαρτυρία γιὰ τὴν καθ' ὑπακοὴ ἀπαγγελία καὶ ψαλμῶδη τοῦ Πολυελέου:

*Ἐγὼ δὲ ἄλογον ἠγούμενος ἐν τοσαύτῃ συγχύσει καταλείψαι τοὺς λαοὺς καὶ μὴ μᾶλλον προκινδυνεύων αὐτῶν, καθεσθεις ἐπὶ τοῦ θρόνου προέτρεπον τὸν μὲν διάκονον ἀναγινώσκειν ψαλμόν, τοὺς δὲ λαοὺς ὑπακούειν, «ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ», καὶ πάντας οὕτως ἀναχωρεῖν, καὶ εἰς τοὺς οἴκους ἀπιέναι.<sup>4</sup>*

Οἱ δυὸ αὐτοὶ ἄνδρες, Ἀθανάσιος καὶ Ἐπιφάνιος, εἶχαν καὶ θεολογικὴ ὁμοφωνία τότε κατὰ τῶν παντοίων αἰρετικῶν. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος πρόσθεσε καὶ κάποια ἄλλα λογαιοδικὰ σημάδια, μᾶλλον ρητορικῆς προελεύσεως, καὶ δίδαξε τὸν ἐκφωνητικὸν τρόπον τὸν δομέστικον τῆς αὐτοκράτειρας Εὐδοξίας, κατὰ προτροπὴν τῆς.

Πρῶτος, ὡστόσο, τονιστὴς τῶν περικοπῶν τῶν Ἀποστόλων καὶ Εὐαγγελίων μὲ τὴν ἐφαρμογὴν αὐτῶν τῶν προσωδιακῶν ἢ ἐκφωνη-

---

<sup>3</sup> Πρῶτος ἐπινοητὴς ἀναφέρεται ὁ ἅγιος Ἐπιφάνιος στὴν Κύπρο (μέσα δ' αἰῶνος) καὶ συνεχιστὴς ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος στὴν Ἀλεξάνδρεια, πού δίδαξε τὸν ἀναγνώστη ν' ἀπαγγέλλει μ' αὐτὰ τὰ προσωδιακά σημάδια τὸν Ψαλτῆρα. Πρῶτος τονιστὴς τῶν περικοπῶν τῶν Ἀποστόλων καὶ Εὐαγγελίων μὲ τὴν ἐφαρμογὴν αὐτῶν τῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν ἀναφέρεται ὁ ἐπίσκοπος Εὐθάλιος τὸ ἔτος 462· βλ. Ψάχος 1917:18 ὑποσ. 19.

<sup>4</sup> Ἅγιος Ἀθανάσιος Ἀπολογία περὶ τῆς φυγῆς αὐτοῦ / Migne 25:676.

τικῶν σημαδιῶν ἀναφέρεται ὁ ἐπίσκοπος Σούλκης στὴν Αἴγυπτο Εὐθάλιος, τὸ ἔτος 462. Ὁ Εὐθάλιος διαίρεσε σὲ «ἀναγνώσεις», δηλαδὴ σὲ κεφάλαια καὶ στίχους, ἄρα καὶ σὲ περικοπές, τὰ βιβλία τῆς Καινῆς Διαθήκης, τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων καὶ τὶς Ἐπιστολὲς τοῦ Παύλου.<sup>5</sup>

Μεγάλη συζήτηση ἔγινε τὸν περασμένο αἰῶνα περὶ τὸν λεγόμενο κώδικα τοῦ Ἐφραίμ, ποὺ ἀπόκειται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων. Ὁ κώδικας εἶναι παλίμψηστος καὶ μὲ τὴν πρώτη γραφὴ σφύζει τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, περὶ τὸν ς' ἢ ζ' αἰῶνα· ἡ συζήτηση θέλει νὰ μετακινήσει τὰ ὅρια πρὸς τὶς ἀρχές τοῦ θ' αἰῶνος. Ἡ νεώτερη γραφὴ στὰ διάκενα τῶν ἀποξεσμένων στίχων τῆς προτέρας γραφῆς εἶναι τοῦ ια' αἰῶνος. Ἡ πρώτη γραφὴ, τὰ βιβλικά ἀναγνώσματα τῆς Καινῆς Διαθήκης, φέρει καὶ ἐκφωνητικὰ σημάδια μὲ μαύρη μελάνη γραμμένα, ὅπως αὐτὰ εἶναι γνωστὰ ἀπὸ μεταγενέστερες πηγές.<sup>6</sup> Ἡ πλήρης, ἀκριβῶς, ἀνάπτυξη τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας παρατηρεῖται τὸν ἡ' μὲ ι' αἰῶνα. Τὸν ἡ' αἰῶνα ἡ γραφὴ εἶναι ἀκόμα μεγαλογράμματη ἢ κεφαλαιογράμματη. Οἱ ια' καὶ ιβ' αἰῶνες μᾶς παρέδωκαν λαμπρὰ δείγματα κωδίκων μὲ ἐρυθρόγραφα τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια καὶ μὲ θαυμάσιες μικρογραφίες καὶ πρωτογράμματα καὶ ποικίλματα. Ἡ παράδοση τῆς σημειογραφίας αὐτῆς, παράλληλα μὲ τὴν πλήρη διαστηματικὴν σημειογραφίαν τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, συνεχίζεται μέχρι τὸν ιδ' αἰῶνα καὶ σχεδὸν ἐξαφανίζεται τὸν ιε' αἰῶνα. Ἡ χρονικὴ διάρκεια, δηλαδὴ, τῆς ἐκφωνητικῆς σημειογραφίας ἐκτείνεται σὲ ὀκτώ αἰῶνες, ἀπ' τὸν ἡ' μέχρι τὸν ιε', ἢ καὶ σὲ δέκα αἰῶνες, μιὰ χιλιετία, ἂν πᾶμε πρὸς τὰ

---

<sup>5</sup> Εὐθάλιος: βλ.. Migne 85:627-790· πρβλ. Ψάχος 1917:18 ὑποσημ. 19. Τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον χωρίον εἶναι τὸ ἀκόλουθο: «ἐμοί γε τὴν τε τῶν Πράξεων βίβλον ἅμα καὶ Καθολικῶν Ἐπιστολῶν ἀναγνῶναί τε κατὰ προσωδίαν καὶ πῶς ἀνακεφαλαιώσασθαι καὶ διελεῖν τούτων ἐκάστης τὸν νοῦν λεπτομερῶς προσέταξας, ἀδελφὲ Ἀθανάσιε προσφιλέστατε, καὶ τοῦτο ἀόκνως ἐγὼ καὶ προθύμως πεποιηκῶς στοιχηδόν τε συνθεῖς τούτων τὸ ὕφος κατὰ τὴν ἑαυτοῦ συμμετρίαν πρὸς εὔσημον ἀνάγνωσιν». Βλ. Höeg 1935:74 ὑποσ. 2.

<sup>6</sup> Βλ. Ψάχος 1917:22-23.

πίσω πρὸς τὸν 5<sup>ο</sup> αἰῶνα καὶ τὰ πρῶτα σαφῆ ἀλλ' ἀραιὰ δείγματα παρασημάνσεως τῶν ἀναγνωσμάτων μετὰ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια.

Τρεῖς κώδικες, γνωστοὶ ἀπὸ παλαιότερα, οἱ Σιναΐτικοὶ 8 καὶ 217 καὶ τῆς μονῆς Λειμῶνος 38, ποὺ καὶ οἱ τρεῖς ἀνήκουν στὸν 1<sup>ο</sup>-1<sup>ο</sup> αἰῶνα,<sup>7</sup> καὶ δυὸ ποὺ ἔγιναν γνωστοὶ πρόσφατα, ὁ Σιναΐτικὸς 213 (φ. 116β) τοῦ 1<sup>ο</sup>-1<sup>ο</sup> αἰῶνος<sup>8</sup> καὶ ὁ Γεωργιανὸς Tbilisi Q 908 (φ. 279α), προερχόμενος ἀπ' τὴν μονὴ Ἰβήρων τοῦ Ἁγίου Ὁρους τοῦ 1<sup>ο</sup> αἰῶνος,<sup>9</sup> μᾶς παρέδωκαν σὲ μορφὴ πινάκων τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια μετὰ τὸ ὄνομά τους καὶ τὸ ἀντίστοιχο σχῆμα τους.

Ἀρτιότερος, ὡς πρὸς τὴν μορφή, πίνακας τῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν εἶναι αὐτὸς στὸν κώδικα τῆς μονῆς Λειμῶνος, τὸ Εὐαγγελιστάριο ἀριθμὸς 38 τοῦ 1<sup>ο</sup> αἰῶνος. Οἱ δυὸ Σιναΐτικοὶ κώδικες, οἱ 8 καὶ 217, μᾶς διασφύζουν σημαντικώτατες ἐνδείξεις στοὺς πίνακες. Συγκεκριμένα: ὁ Σινᾶ 217 ἔχει ὡς ἐπιγραφή τοῦ πίνακος τὰ ἑξῆς: «ἀρχὴ σὺν Θεῷ οἱ τόνοι τῶν Ἀποστόλων καὶ τῶν Εὐαγγελίων, οὕτως». Προσδιορίζεται δηλαδὴ ἡ χρῆση αὐτῶν τῶν σημαδιῶν. Ὁ ἄλλος κώδικας, ὁ Σινᾶ 8, ἔχει καταγραμμένη μιὰ πρώτη προσπάθεια ἐξηγήσεως τῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν, μετὰ καταγραφή τοῦ μελικοῦ περιεχομένου ἢ τοῦ ἐκφωνητικοῦ σχηματισμοῦ καὶ μορφώματος ποὺ τὸ κάθε ζευγὸς ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν δῆλωνε, μετὰ φωνητικὰ σημάδια τῆς πρώτης φάσεως τῆς διαστηματικῆς σημειογραφίας. Ἡ σημείωση αὐτὴ τοῦ μέλους εἶναι λίγο μεταγενέστερη, ἐπομένως ἀπὸ ἄλλον μουσικό, ἀλλὰ δυστυχῶς ὁ τύπος αὐτῆς τῆς σημειογραφίας εἶναι ἀτελής καὶ δὲν μποροῦν νὰ συναχθοῦν ἀσφαλῆ συμπεράσματα.

Στὴν κορυφὴ τοῦ πίνακος τοῦ Σιναΐτικοῦ κώδικος 8 ἀπὸ μεταγενέστερο χέρι (1<sup>ο</sup> αἰ.) καὶ μετὰ πολὺ ἀσταθῆ γραφή, ἔχει ἀναγραφῆ τὸ ὄνομα «Ἐσταράτης μοναχός». Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν αὐτὸς εἶχε κάποια σχέση μετὰ τὴν ἐκφωνητικὴ σημειογραφία καὶ θέλησε νὰ ἀφήσει τὰ ἴχνη του ἐκεῖ: ἢ ὑπόθεση αὐτὴ μᾶλλον εἶναι ἀπίθανη. Βεβαιότατο

---

<sup>7</sup> Höeg 1935.

<sup>8</sup> Martani 2003:41-46.

<sup>9</sup> Βλ. Martani 2003:40 καὶ Engberg 1996.

ὅμως εἶναι τὸ ἄλλο ὄνομα ποὺ αὐτομαρτυρεῖται στὸν κώδικα τῆς μονῆς Λειμῶνος 55, ἕναν Πραξαπόστολο τοῦ ἰ' μᾶλλον καὶ ὄχι τοῦ θ' αἰῶνος: «Ἀρσαβήρ ἐστιν, ὁ τονίσας τὴν βίβλον ταύτην Ἀμήν». Ἡ μοναδικὴ αὐτὴ μαρτυρία γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Ἐκφωνητικῆς Σημειογραφίας, βρίσκεται στὸ τέλος τῶν περικοπῶν τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων, στὸ φ. 50β αὐτοῦ τοῦ κώδικος.<sup>10</sup> Τὸ ὄνομα Ἀρσαβήρ δὲν εἶναι ἕνα συχρὸ ὄνομα καὶ βέβαια δὲν εἶναι ἐλληνικὸ ὄνομα. Ἕνας βυζαντινὸς ἀξιωματοῦχος, ἀδελφὸς τοῦ εἰκονομάχου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Ἰωάννου Ζ' τοῦ Γραμματικοῦ (837-843), – πατρὸς ἢ θείου τοῦ περιφήμου Λέοντος τοῦ Φιλοσόφου ἢ Μαθηματικοῦ –, εἶναι γνωστὸς μὲ αὐτὸ τὸ ὄνομα, τὸ ὁποῖο μάλιστα παρέμεινε ἀπὸ τότε γιὰ κάποιον διάστημα ὡς τοπωνύμιον μιᾶς περιοχῆς τῶν εὐρωπαϊκῶν ἀκτῶν τοῦ Βοσπόρου – (κατὰ τὴν Ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος). Ἡ πληροφορία αὐτὴ μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἀρμενικὴ ἢ συριακὴ ἢ φρυγικὴ προέλευση τοῦ ὀνόματος, ἴσως καὶ τοῦ συγκεκριμένου τονιστοῦ τοῦ Πραξαποστόλου μας Ἀρσαβήρ.<sup>11</sup>

## β. Τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια· ἡ λειτουργία τους

Τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια μὲ τὶς ὀνομασίες τους, εἶναι τὰ ἐξῆς δεκατέσσερα, λαμβανόμενα ἀνὰ ἕνα· στοὺς πίνακες παραδίδονται κατὰ ζεύγη, καὶ τὸ πρᾶγμα ἔχει ἐνδιαφέρον:

---

<sup>10</sup> Στὸ τέλος τῆς τελευταίας περικοπῆς τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων, ἡ ὁποία ἀριθμεῖται ὡς «μ', Περὶ διαλέξεως Παύλου πρὸς τοὺς ἐν Ρώμῃ Ἰουδαίους» (φ. 49β): «Καὶ μετὰ μίαν ἡμέραν ἐπιγενομένου νότου ... – κηρύσσων τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ καὶ διδάσκων τὰ περὶ Κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ μετὰ πάσης παρρησίας ἀκωλύτως», ὁ μοναδικὸς αὐτὸς καὶ αὐτομαρτυρούμενος τονιστὴς παραδίδει τὴν ἀκόλουθη μαρτυρία, στὰ τελευταῖα δυὸ τρίτα του ἑνδεκάτου στίχου τῆς σελίδας 50β: «Ἀρσαβήρ ἐστιν, ὁ τονίσας τὴν βίβλον ταύτην Ἀμήν». Καὶ μετὰ ἀπὸ ἕνα στίχο ποιητικὸ μὲ ἀπλὰ κοσμήματα ἀναγράφεται: «+ τέλος τῶν Πράξεων // τῶν ἀγίων Ἀποστόλων//» – «Ἐπιθέσεις τῆς πρὸς Ρωμαίους ἐπιστολῆς. //Ταύτην ἐπιστέλλει ἀπὸ Κορίνθου».

<sup>11</sup> Βλ. Ζαχυθηνὸς 1972:161-62 καὶ 230.



Όξεια πρὸς Όξειαν	↗	↗
Βαρεῖα Βαρεῖα	↘	↘
Καθισταὶ Καθισταὶ	~	~
Συρματική καὶ Τελεία	~	+
Παρακλητική καὶ Τελεία	ω	+
Υπόκρισις Υπόκρισις	≡	≡
Κρεμασταὶ Κρεμασταὶ	✓	✓
Ἄπ' Ἐσω Ἐξω	↗↘	
Όξεια καὶ Τελεία	↗	+
Κεντήματα Κεντήματα	∴	∴
Ἀπόστροφος Ἀπόστροφος	↗	↗
Συνέμβα καὶ Τελεία	∪	+
Όξειαι διπλαῖ	↗↗	↗↗
Βαρεῖαι διπλαῖ	↘↘	↘↘
Κεντήματα καὶ Ἀπόστροφοι	∴	”

Ὁ Ἄρσαβῆρ χρησιμοποιεῖ κατὰ ζεύγη αὐτὰ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια, σὲ πυκνότερη μᾶλλον συχνότητα, γιὰ νὰ τονίζει τὰ νοήματα ὅχι μόνον φράσεων ἐκτενῶν, ἀλλὰ καὶ βραχυτέρων, ἀκόμα καὶ μονῶν λέξεων. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ὀδηγεῖ στὴν ἀντικειμενικὴ μαρτυρία, ὅτι οἱ Ἀποστολικὲς περικοπὲς ἀπαγγέλλονταν μὲ ἐμμελέστερο τρόπο ἅπ' ὅ,τι οἱ Εὐαγγελικὲς ἢ οἱ Προφητικὲς περικοπὲς.

Ἡ λειτουργία αὐτῶν τῶν σημαδιῶν εἶναι σαφῶς ἐνδεικτικὴ καὶ μνημοτεχνικὴ. Τὰ σημάδια αὐτὰ δὲν δείχνουν συγκεκριμένα διαστήματα καὶ φωνές, γι' αὐτὸ καὶ δὲν εἶναι πυκνά καὶ δὲν ἀναγράφονται στὴν κάθε συλλαβὴ τοῦ κειμένου. Προσδιορίζουν ἓνα ἐκφωνητικὸ μὶκρῶμα ἅπ' τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος μιᾶς νοηματικῆς φράσεως ἢ καὶ πιὸ πυκνά, μιᾶς λέξεως γι' αὐτὸ τίθενται στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος αὐτῶν τῶν ἐκφωνημάτων. Ἔτσι ἀπαντοῦν πάντοτε στὰ βιβλικὰ ἀναγνώσματα κατὰ ζεύγη. Τὰ ζεύγη ὅμως ποικίλλουν καὶ παρατηροῦνται εὐάριθμοι συνδυασμοί. Ἡ κοινὴ περίπτωσις εἶναι νὰ ἀποτελοῦν ζεύγος δυὸ ὅμοια σημάδια· δηλαδὴ,

Ὁξεῖα πρὸς Ὁξεῖαν	↗	↗
ἢ Βαρεῖα Βαρεῖα	↘	↘
ἢ Καθισταὶ Καθισταὶ	⋪	⋪

Οἱ ἄλλοι συνδυασμοὶ ποὺ ἀπαντοῦν εἶναι αὐτοὶ ποὺ καταγράφονται καὶ στοὺς πίνακες τῶν κωδίκων· δηλαδή,

Συρματική καὶ Τελεία	~	+
ἢ Παρακλητική καὶ Τελεία	ω	+
ἢ Ὁξεῖα καὶ Τελεία	↗	+
ἢ Συνέμβα καὶ Τελεία	⋪	+

καὶ συνήθως στὸ τέλος Κεντήματα καὶ Ἀπόστροφοι.

Ἡ χρήση αὐτῆ τῶν σημαδιῶν, πάντοτε κατὰ ζεύγη, συνέβαλε στὴν κωδικοποίηση σταθερῶν ἐκφωνητικῶν μορφωμάτων, κοινῶν γιὰ ὅλα τὰ εἶδη τῶν βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων. Συμβαίνει, βέβαια, νὰ παρατηροῦνται διαφορὲς σημειώσεως τῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν, πάντοτε ὅμως μὲ τοὺς ἴδιους συνδυασμούς, σὲ ἄλλες φράσεις ἢ λέξεις τῆς ἴδιας περικοπῆς, κατὰ ἄλλη χρονικὴ περίοδο καὶ φυσικὰ ἀπὸ ἄλλο χέρι. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἦταν θεμιτὴ καὶ ἐπιτρεπτὴ κάποια ἐλευθερία ὡς πρὸς τὴν ἐκφωνητικὴ ἀπαγγελία, καὶ ὅτι κατὰ καιροὺς οἱ ἀντιγραφεῖς-τονιστὲς τῶν κωδίκων εἶχαν τὸ δικαίωμα ἢ τὴν ἀρέσκεια νὰ καταγράφουν τὴν ἐκφωνητικὴ πράξη καὶ παράδοση τῆς ἐποχῆς τους, ἢ καὶ αὐτῶν τῶν ἰδίων. Εἶναι κρίμα, ὅμως, ποὺ δὲν γνωρίζουμε ἄλλα ὀνόματα τονιστῶν τῶν βιβλικῶν περικοπῶν, ἐνὸς ὠκεανοῦ ἀπαγγελτικῆς πρακτικῆς στὸν ἐλληνόφωνο ἀνατολικὸ ὀρθόδοξο κόσμο. Ἄν γνωρίζαμε θὰ μπορούσαμε νὰ προσδιορίσουμε καὶ τὴν τοπικὴ κάθε φορὰ ἐπιβολὴ τῆς ἐκφωνητικῆς πράξεως.

### γ. Προέλευση, τὸ «πάθος» τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης, μαρτυρία Κοῖντιλιανοῦ, Ἀριστοξένου

Γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ συστήματος αὐτοῦ τῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν ἔχουν γραφῆ πολλά. Ἐδῶ ἀρκεῖ νὰ τονισθῆ ὅτι εἶναι ὀλοφάνερη ἢ προέλευσὴ του ἀπ' τὸ ἐλληνικὸ σύστημα τονισμοῦ τῆς

έλληνικῆς γλώσσας τῶν ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων. Πιὸ συγκεκριμένα, ὁ Ἀριστοφάνης ὁ Βυζάντιος (260-180 π.Χ.) ἐπινόησε καὶ εἰσήγαγε τὶς λεγόμενες «προσωδίες» (πρὸς + ὦδή, δηλαδὴ μουσικὸς τρόπος) γιὰ τὴν ὀρθὴ ἀπαγγελία τῶν Ὀμηρικῶν ἐπῶν καὶ τῶν ἄλλων ποιητικῶν κειμένων. Οἱ προσωδίες, καὶ τὰ προσωδιακὰ σύμβολα ἢ σημάδια εἶναι δέκα καὶ διακρίνονται σὲ τέσσερις κατηγορίες: α) οἱ τόνοι, Ὁξεῖα προσωδία, Βαρεῖα προσωδία, Περισπωμένη προσωδία. β) οἱ χρόνοι, ἡ Μακρὰ προσωδία καὶ ἡ Βραχεῖα προσωδία. γ) τὰ πνεύματα τῶν φωνηέντων στὶς ἀρχὲς τῶν λέξεων, ἡ Δασεῖα προσωδία καὶ ἡ Ψιλὴ προσωδία. δ) τὰ πάθη, ποὺ συμβαίνουν κυρίως στὶς καταλήξεις τῶν λέξεων μὲ ἐκθλίψεις, συζεύξεις καὶ συνιζήσεις λέξεων, τὸ Ὑφέν καὶ ἡ Διαστολὴ ἢ Ὑποδιαστολή.

Ὁ ἐμμελὴς τρόπος ἀπαγγελίας κάποιων σημαντικῶν κειμένων, πρωτίστως τῶν ποιημάτων τῶν ποιητῶν, τῶν τραγωδιῶν καὶ μάλιστα τῶν χορικῶν τους, ἀλλὰ καὶ διαφόρων διαταγμάτων ἢ ψηφισμάτων<sup>12</sup> σὲ δημόσιες συνάξεις, – καὶ ἀργότερα στὴν λατρεία μας τῶν βιβλικῶν κειμένων καὶ τῶν εὐχῶν τῶν ἀγιαστικῶν τελετουργιῶν, ὅπως τοῦ Μεγάλου Ἀγιασμοῦ τῶν Φώτων, γιὰ παράδειγμα –, ἦταν γνωστὸς καὶ ἐπιβεβλημένος ἀπ’ τὴν κλασσικὴ ἀρχαιότητα, καὶ εἶχε μελετηθῆ καὶ καθορισθῆ ἀπ’ τοὺς θεωρητικοὺς τῆς Μουσικῆς, τὸν Ἀριστείδη Κοῖντιλιανὸ καὶ τὸν Ἀριστόξενο. Τὸ σχετικὸ χωρίο στὸ σύγγραμμα τοῦ Κοῖντιλιανοῦ εἶναι τὸ ἑξῆς:

*Τῆς δὲ φωνῆς ἡ μὲν ἀπλὴ πέφυκεν, ἡ δὲ οὐχ ἀπλὴ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχῆς, ἡ δὲ διαστηματικὴ, ἡ δὲ μέση. Συνεχῆς μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ ἡ τὰς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διὰ τε τάχους ποιουμένη, διαστηματικὴ δὲ ἡ τὰς μὲν τάσεις φανεράς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μέτρα λεληθότα, μέση δὲ ἡ ἐξ ἀμοιβῶν συγκεκριμένη. Ἡ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστὶν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ*

<sup>12</sup> Εἶναι γνωστὴ ἀπ’ τὸν Πλούταρχο (Δημοσθένης 20) ἡ περίπτωσις κατὰ τὴν ὁποία ὁ Φίλιππος ὁ Μακεδὼν, μετὰ τὴν νίκη τοῦ στῆ Χαιρώνεια ἀπήγγειλε ἐμμελῶς τὴν ἀρχὴ τοῦ ψηφίσματος τοῦ Δημοσθένους «πρὸς πόδα διαιρῶν καὶ ὑποκρούων». Βλ. Höeg 1935:152.

ποιουμένη διαστήματα, και μονάς, ἥτις και μελωδική  
καλεῖται.<sup>13</sup>

Κατὰ τὶς ἐκφωνήσεις ἐνεργοῦμε μὲ τὴν «μέση φωνή», μὲ τὴν ὁποία καὶ «τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα», ποὺ εἶδαμε παραπάνω στὸ παράθεμα.

Ἡ καίρια παρατήρηση ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ ὅλα ὅσα λέχθηκαν ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα εἶναι μία μουσικὴ γλῶσσα καθ' ἑαυτὴ ἢ κάθε λέξη ἔχει ἕνα αὐτόνομο μουσικὸ βάρους καὶ μπορεῖ νὰ σταθῆ σὲ ὁποιοδήποτε σημεῖο τῆς προτάσεως καὶ νὰ διατηρεῖ τὴ μουσικὴ τῆς σημασία. Αὐτὸ δὲν συμβαίνει σὲ τέτοιο βαθμὸ σὲ ἄλλες γλῶσσες. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴν ποικιλία τῶν φωνηέντων καὶ τῶν διφθόγγων, καὶ τὴν διαφορὰ τῆς ἐκφορᾶς τῶν λέξεων ὅταν φέρουν δασεῖα ἢ ψιλὴ, ἢ ὅταν ὀξύνονται ἢ βαρύνονται ἢ περισπῶνται. Ἄλλωστε τὰ σημάδια τονισμοῦ εἶναι κιόλας μιὰ μουσικὴ σημειογραφία τῆς γλώσσας. Ἡ διάφορη προφορὰ καὶ ἐκφορὰ τοῦ λόγου εἶναι τὸ «πάθος» τῆς γλώσσας· καὶ τὸ πάθος τοῦ λόγου γίνεται μουσικὴ μὲ διακριτὰ διαστήματα ἀναβοκαταβάσεων.

Ἡ ἀπαγγελία τῶν ποιημάτων, «οἱ ἀναγνώσεις» ὅπως λένε οἱ μουσικοί, μὲ τὴν μέση φωνή, προϋποθέτει ἀνάλογο «πάθος» τοῦ ἀναγνώστου καὶ τέχνη ὑποκριτικὴ. Τὸ ἐκφωνητικὸ σημάδι «ὑπόκρισις» δὲν ἀνήκει στὶς προσωδίες, ἀνήκει ὅμως στὴν Γραμματικὴ καὶ σαφέστερα στὴν Ρητορικὴ τέχνη, ὡς μέσο ἀναγνώσεως μὲ τρόπο νὰ ἐξάγεται καὶ νὰ τονίζεται τὸ «ἦθος» τῶν

---

<sup>13</sup> Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός Περὶ μουσικῆς α.4/Winnington-Ingram 1963:5-6: «Ἡ φωνὴ ἀπ' τὴ φύση τῆς διακρίνεται σὲ ἀπλή καὶ σὲ ὄχι ἀπλή· αὐτὴ ἢ ὄχι ἀπλή ἀπ' τὴ φύση τῆς πάλι εἶναι ἢ συνεχῆς ἢ διαστηματικὴ ἢ μέση [= μεταξὺ τῶν δυὸ πρώτων]. Συνεχῆς λοιπὸν εἶναι ἢ φωνὴ ἢ ὁποία κάνει ὄχι καθαρὰ, λόγω καὶ τῆς γρηγοράδας, τὶς φωνητικὲς ὀξύτητες καὶ τὰ διαστηματικὰ ὕψη· διαστηματικὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ ἔχει φανερὰ διαστήματα ἀλλὰ ὄχι καὶ προσδιορισμένα μὲ μέτρα· μέση [εἶναι ἢ φωνὴ] ποὺ ἀποτελεῖται κι ἀπ' τὶς δυὸ προηγούμενες. Λοιπὸν, συνεχῆς φωνὴ εἶναι αὐτὴ μὲ τὴν ὁποία συζητοῦμε, μέση αὐτὴ μὲ τὴν ὁποία ἀπαγγέλλουμε τὰ ποιητικὰ ἀναγνώσματα, καὶ διαστηματικὴ εἶναι ἢ φωνὴ ἢ ὁποία κάνει συγκεκριμένα διαστήματα φωνῶν, ἢ ὁποία λογίζεται καὶ ὡς μονάδα καὶ λέγεται καὶ μελωδική» (μετάφραση τοῦ γράφοντος).

ἀναγινωσκομένων. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἢ σχετικὴ διδαχὴ τοῦ Διονυσίου τοῦ Θρακός:

*ἀναγνωστέον δὲ καθ' ὑπόκρισιν, κατὰ προσωδίαν, κατὰ διαστολήν· ἐκ μὲν γὰρ τῆς ὑποκρίσεως τὴν ἀρετὴν (τῶν ἀναγινωσκομένων), ἐκ δὲ τῆς προσωδίας τὴν τέχνην, ἐκ δὲ τῆς διαστολῆς τὸν περιεχόμενον νοῦν ὀρώμεν, ἵνα τὴν μὲν τραγωδίαν ἥρωικῶς ἀναγνώμεν, τὴν δὲ κωμωδίαν βιωτικῶς, τὰ δὲ ἐλεγεία λιγυρῶς, τὸ δὲ ἔπος εὐτόνως, τὴν δὲ λυρικὴν ποιήσιν ἐμμελῶς, τοὺς δὲ οἴκτους ὑφειμένως καὶ γοερῶς.<sup>14</sup>*

#### **δ. Χρήση ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν καὶ ἀπὸ ἄλλους λαοὺς**

Καὶ ἄλλοι ἀρχαῖοι λαοὶ εἶχαν σὲ χρῆση διάφορα σύμβολα ἢ σημεῖα γιὰ ἀνάλογη ἐκφωνητικὴ πρακτικὴ ἱερῶν ἢ ἄλλων ἐπισήμων κειμένων. Κανένα ὅμως ἄλλο ἐκφωνητικὸ σύστημα δὲν ἔφτασε σὲ πληρότητα ἐκφράσεως τὸ ἐλληνικό-βυζαντινὸ, καὶ κανένα δὲν εἶναι ἄμοιρο μιᾶς σχέσεως μὲ τὰ ἀρχαιοελληνικὰ προσωδιακὰ σύμβολα, ἢ ἀργότερα μὲ τὰ βυζαντινὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια, ἀφοῦ ὅλα εἶναι μεταγενέστερα. Συγκεκριμένα, καὶ χωρὶς νὰ μακρηγορήσω τώρα ἐδῶ, παρέχω τὶς ἀκόλουθες πληροφορίες.<sup>15</sup>

α. Ἡ Ἑβραϊκὴ ἐκφώνηση χρησιμοποίησε τὶς στιγμὲς στὸ Μασσοριτικὸ κείμενο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

β. Ἡ Συριακὴ ἐκφώνηση χρησιμοποιοῦσε ἓνα σύστημα ἐννιὰ ἕως ἔνδεκα στιγμῶν σὲ διάφορους συνδυασμοὺς μεταξύ τους, ἤδη περὶ τὸ 500 μ.Χ.

γ. Σὲ Μανιχαϊκὰ ἐπίσης κείμενα τοῦ ζ' αἰῶνος ἀπαντοῦν στιγμὲς γιὰ προφανῆ λόγο ἐκφωνήσεως.

δ. Ἡ Κοπτικὴ ἐκφώνηση ἀνέπτυξε, τὸν θ'-ι' αἰῶνα ἓνα σύστημα μὲ παῦλες, στηριζόμενη στὴν χρῆση τῶν βυζαντινῶν ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν.

---

<sup>14</sup> Βλ. Διονύσιος ὁ Θράξ *Γραμματικὴ τέχνη* / Uhlig 1965 I.1.6-11.

<sup>15</sup> Höeg 1935:137-53.

ε. Ἡ Ἀρμενικὴ ἐκφωνητικὴ παράδοση, ἀπ' τὸν ιβ'-ιγ' αἰῶνα μέχρι τώρα χρησιμοποιεῖ ὁκτὼ σημάδια, ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὸ Γοργόν, τὸ Ἀργόν, τὴν Ὁξεῖα, τὴν Ἀπόστροφο, μὲ προφανῆ πάλι τὴν βυζαντινὴ προέλευση ἢ ἐπίδραση.

ς. Ἡ Δυτικὴ-Λατινικὴ ἐκφώνηση ἔχει μόνο τρεῖς ἐκφωνητικούς τονισμούς: τὴν *media distinctio*, τὴν *subdistinctio*, καὶ τὴν *plena distinctio*. Καὶ γνωρίζουμε ὅτι ἡ ἐκφωνητικὴ παράδοση στὴ Ρώμη, τὸν καιρὸ τοῦ ρήτορος Κικέρωνος, εἶχε ἀνατολικὴ-ἐλληνικὴ προέλευση.

### ε. Ἐπιβίωση τῆς ἐκφωνητικῆς πράξεως μέχρι τὰ χρόνια τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης

Μὲ ἀφετηρία τὸ ἔτος 462, κατὰ τὸ ὁποῖο γνωρίζουμε ὅτι ὁ Εὐθάλιος χρησιμοποίησε τὰ προσωδιακὰ-ἐκφωνητικὰ σημάδια στὸν Ἀπόστολο καὶ τὸ Εὐαγγέλιο, μποροῦμε νὰ μιλάμε γιὰ μία περίπου χιλιετία, μέχρι τὰ χρόνια τοῦ μεγάλου Βυζαντινοῦ Τυπικάρη, τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης – πέθανε τὸ 1429 – κατὰ τὴν ὁποία ἡ ἐκφωνητικὴ πράξη ἦταν σὲ χρῆση ἄρα καὶ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια, ὅπως μποροῦμε, ἔστω καὶ σπάνια τὸν ιε' αἰῶνα, νὰ ἐντοπίσουμε σὲ μερικὰ χειρόγραφα. Καὶ μάλιστα ἡ μαρτυρία τοῦ Συμεὼν ἀφορᾷ σὲ περικοπὴ τοῦ Προφητολογίου, καὶ συγκεκριμένα στὴν Προφητεία τοῦ Ἡσαΐου τῆς Ἀκολουθίας Τριθέκτης. Λέει, ὅτι ἀπαγγέλλεται ἡ προφητεία «εἰς τύπον τοῦ Ἀποστόλου ἅμα καὶ τοῦ Εὐαγγελίου».<sup>16</sup> Ἡ μαρτυρία εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα, πέρα ἀπ' τὴν καθαρὰ λειτουργικὴ ἔννοιά της, ὅτι δηλαδὴ ἀντὶ Ἀποστόλου ἢ Εὐαγγελίου ἀναγινώσκειται Προφητεία, κυρίως γιὰ τὸν τρόπο ἀπαγγελίας τῶν Προφητειῶν, ὁ ὁποῖος ἀτόνησε ἀπὸ τότε, καὶ τώρα τὰ παλαιοδιαθητικὰ ἀναγνώσματα ἀπλῶς ἀναγινώσκονται, ἔστω καὶ μὲ κάποιον στόμφο, ἀλλὰ πάντως ὄχι μὲ τὸν παλαιὸ παραδεδομένο ἐκφωνητικὸ τρόπο, ὅπως «ὁ Ἀπόστολος ἅμα καὶ τὸ Εὐαγγέλιον».

---

<sup>16</sup> Βλ. Συμεὼν Θεσσαλονίκης Διάλογος κατὰ πασῶν τῶν αἱρέσεων καὶ περὶ ... τῶν ἱερῶν τελετῶν τε καὶ μυστηρίων πάντων τῆς Ἐκκλησίας τνβ' / Migne 155:649D.

Ἡ μαρτυρία αὐτὴ συνδυαζόμενη καὶ μὲ τὴν ἄλλη, τοῦ ἰδίου τοῦ Συμεών, ὅτι δηλαδὴ κατὰ τὶς Ἀσματικὲς Ἀκολουθίες «μηδὲν χωρὶς μέλους», τὰ πάντα δηλαδὴ ἦταν ψαλτά, μᾶς βοηθεῖ νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὴν λαμπρότητα τῶν ἀσματικῶν ἀκολουθιῶν, ἀλλὰ καὶ τὴν σταθερότητα τῆς παραδεδομένης ψαλτικῆς πράξεως στὴ λατρεία.

## 5. Ἡ μεταβυζαντινὴ καὶ νεώτερη ἑλληνικὴ ἐκφωνητικὴ παράδοση

Ἡ ἐκφωνητικὴ σημειογραφία, ἀναφέρθηκε κιόλας λίγο πρὶν, δὲν ἀπαντᾷ σὲ χειρόγραφα τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου γιὰ κανένα εἶδος βιβλικῶν ἀναγνωσμάτων. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἔπαψε ὁ ἐκφωνητικὸς τρόπος ἀπαγγελίας τῶν ἀναγνωσμάτων ὅτι ἀτόνησε σὲ κάποιον βαθμὸ, καὶ μάλιστα τὸν 15 αἰῶνα, τὸν αἰῶνα τῆς συντηρήσεως καὶ ἀνασυντάξεως γενικὰ τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως, θὰ πρέπει νὰ τὸ ὑποθέσουμε. Κυριώτερος λόγος ὅπωςδήποτε ὑπῆρξε ἡ ἐκτύπωση καὶ διάδοση πλέον τῶν λειτουργικῶν βιβλίων, σὲ βάρος τῆς χειρόγραφης παραδόσεως, χωρὶς τὴν παρασήμενη τῶν περικοπῶν μὲ τὰ ἐκφωνητικὰ σημάδια. Γρήγορα αὐτὰ λησμονήθηκαν καὶ ὡς ὀνόματα καὶ ὡς σχήματα. Τὰ ἐκφωνητικὰ μορφώματα ποὺ αὐτὰ ἔδειχναν ὅπωςδήποτε ἔμειναν στὴν προφορικὴ παράδοση τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἐπέβαλαν τὴν ἱερότητα τοῦ λόγου, καὶ μάλιστα τοῦ Εὐαγγελίου. Ὁ Ἀπόστολος, πάλι, ὡς ἓνα ἀνάγνωσμα ποὺ ἀναδείκνυε τὰ φωνητικὰ προσόντα τῶν ἀναγνωστῶν, τῶν «ἀποστολαρίων» καὶ «πρωταποστολαρίων», ρόλος ποὺ πέρασε στοὺς δομestίκοις τῆς Μεγάλῆς Ἐκκλησίας καὶ στὶς ἄλλες ἐκκλησίες στὸν ἴδιο τὸν πρῶτο ἢ δεῦτερο φάλτη, διατήρησε τὴν ἐκφωνητικὴ παράδοση, ἴσως ὅμως ὄχι στὸν ἴδιο βαθμὸ ὁμοιομορφίας μὲ τὴν βυζαντινὴ παράδοση καὶ τὴν ἐκφωνητικὴ παρασήμενη τῶν περικοπῶν. Οἱ περικοπὲς τοῦ Προφητολογίου, ποὺ γνωρίζουμε ὅτι ὀριστικὰ ἐπὶ πατριάρχου Γερμανοῦ τοῦ Α' (πέθανε τὸ 740), ἔδωσαν τὴ θέση τους στὸν Ἀπόστολο, στὸ μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας, καὶ περιορίστηκαν στὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, περιέπεσαν καὶ σὲ ἐκφωνητικὴ ἔκπτωση. Παραδόθηκαν νὰ ἀναγινώσκονται καὶ ὄχι νὰ ἐκφωνοῦνται.

Ἄπ' τὰ μέσα του ἰζ' αἰῶνος καὶ ὅλο τὸ δεύτερο ἡμισυ ἔχουμε τὴν δεύτερη κλασσικὴ περίοδο τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, κατὰ τὴν ὁποία ὅλα καλλωπίζονται καὶ πλατύνονται μελικά. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μὴ φανταζόμεσθε καὶ μιὰ ἀναγέννηση τῆς ἐκφωνητικῆς πράξεως, ὡς συστατικοῦ στοιχείου τῆς μεγαλοπρέπειας τῆς τόσο λαμπρῆς μελοποιίας καὶ ψαλτικῆς «ἀσματομελιρρυτόφθογγης» παραδόσεως. Καὶ ἀργότερα, μὲ τὴν σύσταση τῶν Πατριαρχικῶν Σχολῶν καὶ τὴν φροντίδα διδασκαλίας καὶ παραδόσεως τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ἡ ἐκφωνητικὴ πράξις γιὰ τὰ βιβλικὰ ἀναγνώσματα καὶ παράλληλα γιὰ τὶς Δεήσεις καὶ Εὐχὰς καὶ τοὺς Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, ἦταν ἡ φωνὴ τοῦ Θεοῦ, τοῦ θείου Λόγου καὶ ἡ φωνὴ τῆς εὐχητικῆς ἀνατάσεως ποὺ γέμιζε τοὺς ναοὺς, ὅπως τὸν γεμίζουν καὶ τὰ ζωγραφισμένα ἀνοιχτὰ εἰλητάρια τῶν ἁγίων στὶς τοιχογραφίες.

Μὲ τὴν μεταρρύθμιση στὸ γραφικὸ σύστημα καὶ τὴν ἐπιβολὴ καὶ καθιέρωση τῆς Νέας Μεθόδου ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, τὸ 1814-15, ἔχουμε τὴν μαρτυρία ὅτι ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς τρεῖς Διδασκάλους, ὁ Γρηγόριος Λαμπαδάριος – Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, κατέγραψε μὲ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία τὸ παραδοσιακὸ μέλος τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Εὐαγγελίου σὲ ἦχο δ' μὲ τὴν χροὰ τοῦ Κλιτοῦ. Δυστυχῶς ὁμως δὲν βρέθηκε τὸ χειρόγραφό του μὲ τὴν καταγραφή αὐτή. Ὁ Φιλοξένης (1868:6) παρέδωκε τὸν πρῶτο στίχο τοῦ α' οἴκου τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, δηλαδὴ «Ἄγγελος πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ χαῖρε», καὶ τὸ ἐφύμνιο «Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε», τονισμένα πάλι σὲ ἦχο τέταρτο μὲ τὴν χροὰ τοῦ Κλιτοῦ. Καὶ τὸ μὲν Κλιτὸν εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο τὸ παλαιοβυζαντινὸ σημάδι «ἡμίφθορον», δηλαδὴ ἀπ' τὴν ὅλη βραχυγραφία τῆς λέξεως παραλείφθηκε τὸ ἦ καὶ τὸ μ καὶ διατηρήθηκε ὁ συνδυασμὸς τῶν γραμμάτων φ καὶ θ καὶ ρ' – ἀντίστοιχο τῆς ἔξω μουσικῆς εἶναι τὸ «νισαμπούρ»· τὸ δὲ μέλος εὐκόλα ἀναγνωρίζεται ὅτι εἶναι ἐκφωνητικὴ ἀπαγγελία. Ὡς ἐκφωνητικὴ ἀπαγγελία ἡ λογαοιδικὸν μέλος πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο ἢ παρεμφερὲς μὲ τὴν μαρτυρούμενη καταγραφή τῆς ἐκφωνητικῆς ἀπαγγελίας τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Εὐαγγελίου ἀπ' τὸν Γρηγόριο Πρωτοψάλτη. Γεγονὸς πάντως εἶναι ὅτι δὲν ἐπαναφέρεται ἡ ἐκφωνητικὴ σημειογραφία, οὔτε ἐπινοεῖται μιὰ νέα, καταγράφεται



ὅμως ἡ ἐκφωνητικὴ πράξις μὲ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία καὶ διασφίζεται καὶ διαδίδεται.

Ὁ λόγος ὁ δικός μου, ὁ ἱστορικός, θέλω νὰ τελειώσῃ ἐδῶ, ὅπου ἔφερε τὰ πράγματα, περὶ τὴν ἐκφωνητικὴ σημειογραφία καὶ πράξις, ἀπ' τὸ Βυζάντιο στὸ μεταβυζάντιο καὶ στὴν νεώτερη ἑλληνικὴ ψαλτικὴ πράξις. Καὶ δὲν θέλω νὰ προλάβω νὰ πῶ πράγματα ποὺ θὰ θελήσουν νὰ ποῦν, εἶμαι βέβαιος, οἱ ἀγαπητοὶ φίλοι ἀνὰ θεματικὴ ἐνότητα. Ἡ ἱστορικὴ ἐπισκόπηση τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος εἶναι ἓνα μεγάλο κεφάλαιο γιὰ τὴν ἐκφωνητικὴ παράδοση, μὲ ἀπτότερα παραδείγματα, καὶ γραπτὰ, δηλαδὴ σημειογραφικά, καὶ ἠχητικά, δηλαδὴ ἠχογραφημένα δείγματα. Τὴν τελευταία μάλιστα πεντηκονταετία οἱ διδάσκαλοι τῆς Ψαλτικῆς καὶ οἱ Πρωτοφάλτες μας καὶ σύγχρονοι μελοποιοὶ παρέδωκαν ἀρκετὲς ἀποστολικὲς καὶ εὐαγγελικὲς περικοπὲς τονισμένες μὲ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφία, σὲ δ' ἦχο καὶ κυρίως σὲ πλάγιο τέταρτο, μὲ μᾶλλον ἐκφωνητικὸ ὕφος τὶς περισσότερες φορές. Δὲν ἔλειψαν καὶ οἱ περιπτώσεις ποὺ μᾶς παραδόθηκαν συγκεκριμένες Ἀποστολικὲς περικοπὲς μελοποιημένες μᾶλλον περίτεχνα, καὶ ὄχι ἀπλᾶ ἐκφωνητικά· γι' αὐτὸ καὶ εἶναι καὶ σὲ ἄλλους ἤχους, ὅπως σὲ πλ. β' ἢ σὲ πλ. α'. Εἶναι φανερὸ ὅτι ἐδῶ ἔχουμε ἐκτροπὴ ἀπ' τὴν ἐκφωνητικὴ παράδοση τοῦ βιβλικοῦ καὶ εὐχητικοῦ λόγου στὴ λατρεία.

## Ἐπίλογος

Γιὰ τὴν σύγχρονη πραγματικότητα στὸ θέμα τῆς ἐκφωνήσεως στὴ λατρεία θὰ ἔχουμε, ὅπως σχεδιάστηκε καὶ ὅπως ὅλοι προσδοκᾶμε μὲ τὸν ἄνωθεν φωτισμὸ νὰ ἀκουσθοῦν, θὰ ἔχουμε λέγω τὴν εὐεργεσία τῶν ἀπόψεων καὶ τῶν λειτουργικῶν καὶ ψαλτικῶν ἐμπειριῶν τῶν προσκεκλημένων σ' αὐτὴν τὴν Διημερίδα, εἰδικῶν ἐρευνητῶν καθηγητῶν καὶ κληρικῶν καὶ ψαλτῶν. Κι εἶναι βέβαιο ὅτι θὰ θιγοῦν, πάντοτε στὸν οἰκτεῖο τόπο, καὶ τὰ παρεμφερῆ τῆς παραδόσεως καὶ τοῦ ἀκούσματος, ἀλλὰ καὶ τῶν προϋποθέσεων γιὰ μίαν ἀκρόαση τῶν θείων λόγων στὴ δημόσια σύναξις τῆς λατρείας καὶ τὴν

ένστάλλαξη καὶ μονιμώτερη ἐντύπωση στὶς ψυχὲς τῶν πιστῶν. «Τὰ μετὰ τέρψεως καὶ χάριτος εἰσδυόμενα μονιμώτερόν πως ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνιζάνει», λέγει ὁ Μέγας Βασίλειος.<sup>17</sup> Οἱ προϋποθέσεις ἀφοροῦν, πρῶτα, στοὺς ἀναγνώστες (εὐαγγελιστές, ἀποστολαρίους, ἄρχοντες τῶν κοντακίων) καὶ τοὺς παπάδες (διακόνους, πρεσβυτέρους καὶ ἀρχιερεῖς) καὶ στὶς καλὲς ποιότητες μὲ τὶς ὁποῖες πρέπει νὰ εἶναι κοσμημένοι, δηλαδὴ καὶ ἦθος καὶ ὕφος καὶ γνώση (θεολογικὴ καὶ φιλολογικὴ) καὶ βέβαια καὶ καλλιφωνία καὶ σεβασμὸ τῆς παραδόσεως, καὶ ὕστερα ἀφοροῦν στοὺς ναοὺς μὲ τὴν καλὴ ἢ ὄχι ἀκουστικὴ, μὲ τὴν καλὴ χρῆση ἢ τὴν καταστροφικὴ τῆς κατανύξεως ὀξεῖα ἔνταση τῶν μεγαφῶνων, καὶ γενικὰ μὲ τὴν εὐταξία καὶ εὐσχημοσύνη μὲ τὴν ὁποία πρέπει νὰ τελεῖται ἡ λατρεία. Καὶ μόνο ἔτσι ὑπάρχει ἐλπίδα νὰ ἐπιστρέψουμε στὰ σπίτια μας μετὰ τὸν ἐκκλησιασμό μας μὲ τὴν χαρὰ καὶ τὴν ἀγαλλίαση τῆς ἀφέσεως τῶν ἀμαρτημάτων μας καὶ ὄχι μὲ προσθήκη καὶ ἄλλων, ἂν δὲν τελοῦνται καλὰ οἱ ἀκολουθίες. Παράφρασα ἐδῶ τὸν θαυμάσιο λόγο τοῦ ἱεροῦ Χρυσοστόμου, ποὺ θέλω νὰ τὸν ἐπαναλάβω αὐτούσιον· ἂν τὸ κάνω αὐτὸ εἶναι ἐπειδὴ θέλω νὰ διπλάσω αὐτὴν τὴν καίρια παρατήρηση, μήπως καὶ ἐντυπωθῆ καλύτερα:

*Μετὰ τῆς προσηκούσης εὐλαβείας ἐνταῦθα [ἐν τῷ ναῷ] πα-  
ραγινώμεθα, ὅπως μὴ ἀντὶ ἀμαρτημάτων ἀφέσεως προσθήκη  
τούτων ποιησάμενοι οἴκαδε πορευσώμεθα. Τί δὲ ἔστι τὸ ζη-  
τούμενον καὶ ὃ παρ' ἡμῶν ἀπαιτεῖται; τὸ τοὺς θεῖους  
ἀναπέμποντας ὕμνους, καὶ τολμῶ νὰ προσθέσω, «καὶ τὰ  
θεῖα λόγια καὶ τὰς δεήσεις καὶ τὰς εὐχὰς ἐκφωνοῦντας» ...,  
φόβῳ πολλῷ συνεσταλμένους καὶ εὐλαβεῖα κεκοσμημένους,  
οὕτω προσφέρειν τούτους.<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> Μ. Βασίλειος Ἑρμηνεία εἰς τὸν ἄ ψαλμόν / Migne 29:212B.

<sup>18</sup> Ἰωάννης Χρυσόστομος Ὁμιλία εἰς Ἡσαΐαν Α' / Migne 56:99.

## Βιβλιογραφία

- ΒΕΠΕΣ = Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων Πατέρων Ἐκκλησιαστικῶν Συγγραφέων.  
Τόμοι 1-86. Ἀθήνα: Ἀποστολική Διακονία.
- Höeg, Carsten (1935) *Monumenta Musicae Byzantinae*. Série Subsidia. Vol. 1.  
Fasc. 2. *La notation ekphonetique*. Copenhagen: Levin & Munksgard.
- Höeg, Carsten & Zuntz, Günther (ἐπιμ.) (1939-1970) *Monumenta Musicae Byzantinae*. Série Lectionaria. Vol. 1. *Prophetologium. Pars prima, lectiones anni mobilis continens*. Fasc. I-VI. Copenhagen: Einar Munksgaard.
- Engberg, Gudrun (ἐπιμ.) (1980-1981) *Monumenta Musicae Byzantinae*. Série Lectionaria. Vol. 1. *Prophetologium. Pars altera, lectiones anni immobilis continens*. Fasc. I-II. Copenhagen: Einar Munksgaard.
- Engberg, Gudrun S. (1996) The lists of ekphonic neumes. A second look. Ἀδημοσίευτη ἀνακοίνωση στο Τρίτο Συμπόσιο περὶ Βυζαντινῆς Μουσικῆς, «Palaeobyzantine Notations II», Herter Castle (Netherlands) – A. A. Bredius Foundation, 11-16 Ὀκτωβρίου.
- Martani, Sandra (2003) «The Medieval lists of ekphonic neumes in the Greek manuscripts», *Hymnology* 3:41-46.
- Migne, Jacques Paul (ἐπιμ.) (1857-66) *Patrologiae cursus completus. Series graeco-latina*. 1- 161. Paris.
- Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἀθανάσιος (1884) *Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, ἥτοι γενικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἐν ταῖς ἀνὰ τὴν Ἀνατολὴν βιβλιοθήκαις εὕρισκομένων ἑλληνικῶν χειρογράφων*. Κων/πολη: Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος.
- Φιλοξένης, Κυριακὸς (1868) «Ἄγγελος Πρωτοστάτης», s.v. *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*. Κων/πολη: Εὐαγγελινὸς Μισσηλίδης.
- Ψάχος, Κωνσταντῖνος Α. (1917) *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*. Ἀθήνα.
- Τζέτζης, Ἰωάννης (1896) *Ἡ ἐπινόσεις τῆς παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν*. Ἀθήνα.
- Τζέτζης, Ἰωάννης (1874) *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*. München: Christian Kaiser.
- Uhlig, G. (1965) *Grammatici graeci*. Hildesheim: Olms (= Leipzig: Teubner 1883).

- Winnington-Ingram, Reginald Pepys (επιμ.) (1963) *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Leipzig: Teubner.
- Ζακυθηνός, Διον. Α. (1972) *Βυζαντινή ιστορία 324-1071*. Αθήνα: Αφοι Μυρτίδη.

## Περίληψη

Η Εκφωνητική Σημειογραφία είναι απότοκη των προσωδιακών σημείων που ήταν σε χρήση από τα μέσα του β' π. Χ. αιώνας. Αναπτυχθηκε τον ε'-ή' αιώνα, έφτασε στην ακμή στους θ'-ιβ' αιώνες και εγκαταλείφθηκε τον ιε' αιώνα. Τρεις γνωστοί από παλαιότερα κώδικες (Σινά 8 και 217, Λειμώνος 38) και δύο άλλοι (Σινά 213 και Tbilisi Q 908) του ια'-ιβ' αιώνας περιέχουν τον Πίνακα των δεκατεσσάρων εκφωνητικών σημαδιών αριθμημένων ανά ζεύγη, όπως είναι και η χρήση τους.

## Ἰων Ζώτος

### *Ἡ ἀπήχησις τοῦ ἔργου τοῦ Νίκου Σκαλκώτα στον Ἑλληνικό και διεθνή χώρο<sup>19</sup>*

Ἡ επανεξέτασις των πραγμάτων που ἀκολούθησε τὴν Στρογγυλή Τράπεζα γύρω ἀπὸ τὴν ὑπόθεσις Σκαλκώτα, που ἔλαβε χώραν στον Σύνδεσμο Αἰγυπτιωτῶν Ἑλλήνων, στις 30 Οκτωβρίου 2000<sup>20</sup> ἀρχισε με τα εξής:

*Νίκος Σκαλκώτας! Ἐνα ὄνομα μύθος στην ἐλληνική και διεθνή μουσική. Ἀν παρακολουθεῖτε τὴν μουσική κίνηση τῆς Ευρώπης, θ' ἀκούσετε συχνά να τον τιμοῦν και να αφιερώνουν ολόκληρες συναυλίες με ἔργα του. Ἀν ρωτήσετε οποιονδήποτε Ἑλληνα ἐντὸς Ἑλλάδος για το μουσικό αὐτό φαινόμενο τῆς χώρας μας, ἀμφιβάλλω ἀν γνωρίζουν οτιδήποτε γι' αὐτόν.<sup>21</sup>*

Ὁ μη ορθόδοξος τρόπος ἀφηγήσεως τῆς ἀλληλοακολουθίας των δοκουμένων που ἔχομε στην διάθεσή μας οφείλεται στο γεγονός ὅτι, μετὰ ἀπὸ μεγάλες προσπάθειες, ἐνετόπισα τελικά το «Μνημόσυνο Ν. Σκαλκώτα» τῆς Δώρας Βλαστοῦ, ἐνὼ τὴν ἴδια περίπου ε-

---

<sup>19</sup> Τίτλος ἡμερίδος που δόθηκε σε στρογγυλή Τράπεζα που ἔλαβε χώραν στον Σύνδεσμο Αἰγυπτιωτῶν Ἑλλήνων γύρω ἀπὸ το ἔργο τοῦ Νίκου Σκαλκώτα τὴν 30<sup>η</sup> Οκτωβρίου 2000.

<sup>20</sup> Τὴν ἀρχική τιμή που μου εἶχε κάνει ἐκ μέρους τοῦ Συλλόγου Αἰγυπτιωτῶν Ἑλλήνων ὁ πρῶην Ἀβερωφίτης καθηγητῆς μου κ. Παναγιώτης Καρματζός, να μιλήσω για τον Σκαλκώτα και το ἔργο του στα τέλη Οκτωβρίου 2000, προτίμησα να συμμεριστώ με ἄλλους, κατὰ πολὺ ἐιδικώτε- ρους συναδέλφους, και ἔτσι δημιουργήθηκε, κατόπιν σκέψεως, ἡ Στρογγυλή Τράπεζα ἡ ἀποτελούμενη ἀπὸ τους ἐξῆς μουσικολόγους: τους κ.κ. Κωστή Δεμερτζή, Γιώργο Ζερβό, Τζώρτζη Χατζηνίκο, Νίκο Χριστοδούλου, με μουσικό συντονιστή τον συγγραφέοντα και γενικό συντονιστή τον κ. Π. Καρματζό.

<sup>21</sup> Γιαλουράκη 2001:12.

ποχή, ψάχνοντας για διαφορετικό υλικό στο Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη, σκόνταφα, όλως τυχαίως, σε μία επιστολή που έφερε την υπογραφή Μαρία Ν. Σκαλκώτα. Υπό το πρίσμα των δύο προσφάτων ανακαλύψεων θέλησα να οργανώσω και να επικεντρώσω το υλικό που διέθετα τώρα γύρω από τις δύο νέες πηγές μου. Οι κριτικές του Μίνου Δούνια, αλλά κυρίως τα γραπτά του Διονυσίου Γιατρά, έριξαν νέο φως στην (ανα)θεώρηση της περιπτώσεως Σκαλκώτα και της σχέσεώς του με συγχρόνους του μουσικούς. Τέλος, εθεώρησα σκόπιμον να πλαισιώσω το όλον με τις πληροφορίες, καθώς και τις κάπως στατιστικές παρατηρήσεις που μας προσφέρει ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, μέγας μελετητής του έργου του Σκαλκώτα, πλαισιώνοντας το σύνολον των κριτικών πληροφοριών με δύο αποσπάσματα από το άρθρο της Κας Σοφίας Γιαλουράκη (2000), ως τον τελευταίο λόγο σχετικά με την 50-ετία που ακολούθησε τον θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα, στην προσπάθειά μου να δώσω μια εικόνα των διακυμάνσεων της τύχης του δημιουργού αυτού κατά την υπό συζήτησιν περίοδον.

Εν όψει του σχετικώς προσφάτου άρθρου της Κας Γιαλουράκη και νεοτέρων ευρημάτων, καθώς και της υπό έκδοσιν ανακοινώσεώς μου «Το Μπαλλέτο Αθηνών στην Νότιο Αφρική το 1948: Ο Σκαλκώτας και η Δώρα Βλαστού», θα ήθελα να παραθέσω εδώ μια αναθεωρημένη, συστηματικότερη γραφή, των όσων είχα πει στην προαναφερθείσα Στρογγυλή Τράπεζα.

Αμέσως μετά τον θάνατο του Σκαλκώτα (από περισφυγμένη κοίλη), στις 19 Σεπτεμβρίου 1949, τρία μέλη της οικογενείας του, η αδελφή του Κική Βερδεσοπούλου (μουσικός), η γυναίκα του Μαρία, το γένος Παγκαλή (πιανίστα) και η ζωγράφος Μαρία Βερδεσοπούλου (κουνιάδα της Κικής Βερδεσοπούλου), απετάθησαν σε τρεις φίλους με το σκοπό να αποτελέσουν μια «Επιτροπή Σκαλκώτα», η οποία να φροντίσει τα κατάλοιπα και την προβολή του έργου του εκλιπόντος. Την τριμελή αυτήν επιτροπή απετέλεσαν ο μουσικολόγος και κριτικός Μίνως Δούνιας, η βιολονίστα Νέλλη Ασκητοπούλου-Ευελπίδη και ο αρχιτέκτων-πολεοδόμος και μουσικολόγος

Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, οι οποίοι δέχτηκαν δια μιας την διάκριση αυτήν και άρχισαν, χωρίς καθυστέρηση, να ασχολούνται με την διαφύλαξη, την μελέτη και προβολή του έργου του Νίκου Σκαλκώτα.<sup>22</sup>

«Όταν στις 19.9.49 έφυγε από τον κόσμο τούτο ο μεγάλος δημιουργός Νίκος Σκαλκώτας... σε ηλικία μόλις 45 ετών (γέννηση: Χαλκίδα, 8.5.1904)», γράφει ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου «θά'πρεπε να ζούσε μια υπερθετικά τραγική στιγμή: πέθανε τελείως άγνωστος...». Πέθανε «... αφήνοντας πίσω του ένα κολοσσιαίο σε όγκο και, ακόμη περισσότερο, σε σημασία έργο, πέρα για πέρα ανέκδοτο, ανεκτέλεστο, ανηχογράφητο, που περίπου κανείς δεν υποψιαζόταν όχι μόνο την βαρύτητά του, αλλά ούτε καν και αυτή την ύπαρξή του»<sup>23</sup>. Τα 170 έργα που συνέθεσε ο Σκαλκώτας χαρακτηρίστηκαν ως «όλα χρυσάφι» τόσο από τον Μάνο Χατζιδάκι όσο και από τον Hans Keller. Μεταξύ δε των πρώτων μουσικών που εφρόντισαν για την έκδοση και προβολή του έργου αυτού συγκαταλέγονται (για λόγους διαφορετικούς, ο καθένας), ο Walter Goehr, οι κ.κ. Gunther Schuller, John Thornley, Τζώρτζης Χατζηνίκος, και αργότερα, οι Satoru Takaku, Κωστής Δεμερτζής, Μιχάλης Μπιξέλ και Geoffrey Madge.

Με αυτά περίπου τα λόγια αρχίζει τον απολογισμό της η «Εταιρεία Φίλων Σκαλκώτα» (ΕΦΣ 1962), το 1994, σε κείμενο συντεταγμένο από τον Γιάννη Γ. («Νανάκο») Παπαϊωάννου, ο οποίος πρώτος έθεσε τον μηχανισμό της διαδόσεως και εκδόσεως του έργου του Σκαλκώτα σε κίνηση.

Εάν έτσι είχαν τα πράγματα τη χρονιά θανάτου του Σκαλκώτα, σαράντα χρόνια αργότερα, ο αυτός συγγραφέας μάς ανακοινώνει ότι: 1) «Γιορτάζονται φέτος (1989) παγκόσμια, σε 5 ηπείρους και σε πολύ περισσότερες χώρες, τα 40χρονα από το θάνατο του διεθνούς προβολής και αναγνώρισης έλληνα συνθέτη Νίκου Σκαλκώτα (1904-49). Ο εορτασμός αυτός έχει τούτη τη φορά, πολύ μεγαλύτερη σημασία απ' όλες τις προηγούμενες 'επετείους'...», για λόγους

---

<sup>22</sup> Βλ. Παπαϊωάννου 1962· Παπαϊωάννου 1994:2-3.

<sup>23</sup> Παπαϊωάννου 1962:1.

τους οποίους ο συγγραφέας απαριθμεί εν συνεχεία: «Φέτος, για πρώτη φορά συμμετέχουν στον εορτασμό πολλές χώρες... που βρίσκονται σε 5 ηπείρους (πλην Αφρικής ως τώρα)». 2) Ενώ μέχρι πριν ένα-δύο χρόνια, ήταν διαθέσιμο για εκτέλεση... μόνον το 25% του έργου του Σκαλκώτα, έγινε πρόσφατα, και ξαφνικά (τέλος 1968) προσιτό το σύνολο σχεδόν (το 85%) του έργου του...». 3) Το επίπεδο των εκτελέσεων των έργων του Σκαλκώτα... έχει ανέβει σημαντικά.... Σήμερα, μέσα στην πολύ μεγαλύτερη προσφορά, μπορεί να διαλέγη κανείς τους καλλίτερους εκτελεστές». 4) Τώρα «... όχι μόνον σαν εκδόσεις είναι πια προσιτό το σύνολο σχεδόν του έργου του Σκαλκώτα, αλλά και έχουν γίνει πια εκτελέσεις του συνόλου περίπου του έργου...». 5) «Η πλατύτερη καθιέρωση του έργου του Σκαλκώτα γενικεύτηκε. Το όνομά του υπάρχει, φυσικά, σε πλήθος ξένες εγκυκλοπαίδειες, λεξικά, και ιστορίες της σύγχρονης μουσικής (σε διάφορες γλώσσες), και μάλιστα με ξεχωριστή έμφαση». 6) «Το επίπεδο στο οποίο τοποθετείται ο Σκαλκώτας από υπεύθυνους ξένους κριτικούς είναι εκπληκτικό: Συγκρίνεται συχνά με τους περισσότερους κορυφαίους σύγχρονους συνθέτες, με συγκρίσεις υπέρ του Σκαλκώτα, αλλά και με... κορυφαίους κλασσικούς και ρομαντικούς». 7) «Πληθύνθηκαν τελευταία οι μελέτες γύρω από το έργο του».<sup>24</sup>

Προτού προβεί στο «μικρό περιεχόμενο του παγκοσμίου εορτασμού των 40 χρόνων», ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου ολοκληρώνει το πρώτο τμήμα των «40χρονων» με την εξής παράγραφο:

*Οι παραπάνω εξελίξεις (που πρόσφατα πήραν ξεχωριστή εξέλιξη), δίπλα και σ' άλλες, που ο χώρος δεν επιτρέπει να τις απαριθμήσωμε, δημιουργούν ένα κλίμα πλατύτερης διεθνούς αναγνώρισης και καθιέρωσης του ονόματος του Σκαλκώτα, που μόνο πρόσφατα πήρε τέτοιαν έκταση. Μέσα στο*

---

<sup>24</sup> Παπαϊωάννου [1989]:1-3. Το παρόν επτασέλιδο φυλλάδιο φέρει πάνω δεξιά στην πρώτη σελίδα, με μαύρο μαρκαδόρο, ένα μεγάλο 2 χειρόγραφο.



*κλίμα αυτό, ο παγκόσμιος εορτασμός των 40χρονων του Σκαλκώτα αποκτά μια ξεχωριστή σημασία.<sup>25</sup>*

Οι χώρες οι οποίες συμμετείχαν στον εορτασμό του 1989 ήσαν κυρίως η Αγγλία, Ολλανδία, Τσεχοσλοβακία, Γιουγκοσλαβία, οι Η.Π.Α., η Βενεζουέλα, Ιαπωνία, Αυστραλία, Αυστρία, και Δ. Γερμανία.<sup>26</sup> Το Φεστιβάλ Αθηνών 1989 ετίμησε την μνήμη του Νίκου Σκαλκώτα με συναυλίες, στις οποίες εκτελέστηκαν ένδεκα ορχηστρικά έργα του συνθέτου.<sup>27</sup> Ο «Ελληνικός Μουσικός Κύκλος» συμμετείχε στα «Κρυστάλλεια» Πεντέλης, με δύο βραδιές μουσικής δωματίου έργων Σκαλκώτα (25 και 27 Ιουνίου 1984).<sup>28</sup> Ακολούθησε Έκθεσις Ν. Σκαλκώτα: «Η ζωή του συνθέτη», η οποία οργανώθηκε στην Αίθουσα Κέννεντυ της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης (2-13 Οκτωβρίου 1984),<sup>29</sup> ενώ άλλες εκδηλώσεις συνίσταντο σε «Ακρόαση, κατά βούληση, από κασέτες και ακουστικά, ηχογραφήσεων έργων Ν. Σκαλκώτα, στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας (11-27 Οκτωβρίου 1984)».<sup>30</sup>

Αυτά συνέβαιναν προ δεκαπενταετίας πλέον στην Αθήνα: από την «ολική έκλειψη ηλίου» που χαρακτήριζε το έτος 1949, θαμπώνεται κανείς από τον «δυνατό ήλιο του καλοκαιριού» που έλαμψε σαράντα χρόνια αργότερα, χάρις κυρίως στον μακρύ και επίμονο αγώνα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου. Το 2000, που εορτάζαμε τα 50-χρονα του Ν. Σκαλκώτα, μπορούσαμε να δούμε τα πράγματα με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα. Ήταν άραγε τα πράγματα τόσο σκοτεινά το 1949 και άλλαξαν ξαφνικά και ριζικά το 1989; Την απάντηση θα μας την δώσει, εν μέρει, μία κατά διαστήματα συνεργά-

---

<sup>25</sup> Παπαϊωάννου [1989]:3.

<sup>26</sup> Παπαϊωάννου [1989]:3-7.

<sup>27</sup> Υπάρχει ένα σχετικό ανέκδοτο δισέλιδο του Γ. Γ. Παπαϊωάννου, που δεν φέρει στα δεξιά της πρώτης σελίδας αριθμό γραμμένο με μαρκαδόρο.

<sup>28</sup> Ιδέ σχετικώς το μονοσέλιδο που φέρει άνω δεξιά τον αριθμό 4.

<sup>29</sup> Το σχετικό δισέλιδο αναφέρεται ως <2<sup>η</sup> Εκδήλωση>.

<sup>30</sup> Το σχετικό πρόγραμμα είναι η <5<sup>η</sup> Εκδήλωση>: αποτελείται από πέντε μη αριθμημένες σελίδες και φέρει άνω δεξιά τον αριθμό 26.

τις του συνθέτου, η πρώτη χορεύτρια του Αθηναϊκού Μπαλλέτου, Δώρα Βλαστού, σε ένα ξεχασμένο πλέον άρθρο της.<sup>31</sup>

Την Στρογγυλή Τράπεζα γύρω από τον Σκαλκώτα και το έργο του είχα εγκαινιάσει διαβάζοντας αποσπάσματα από την νεκρολογία εις μνήμην Ν. Σκαλκώτα που έγραψε ο Καλομοίρης τέσσερις μέρες μετά από τον ξαφνικό θάνατο του συνθέτου, ενώ η γυναίκα του περίμενε να δώσει ζωή στον δεύτερό της υιό. Εν τω μεταξύ, σε ένα πρόσφατο άρθρο του ο κ. Γιάννης Μπελώνης<sup>32</sup> έχει δείξει με πειθώ, ότι ο Καλομοίρης εγνώριζε τον Σκαλκώτα και τον παραδεχόταν ως βιολονίστα, ως ενορχηστρωτή και, εν μέρει, ως συνθέτη.

Σχετικώς με την εκτέλεση της *Κρητικής Γιορτής* του Δημήτρη Μητρόπουλου, σε ενορχήστρωση Σκαλκώτα, ο Καλομοίρης γράφει τα εξής:

*Ήταν το πρώτο Ελληνικό έργο που εκτελείται από την ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών στην εφετηνή περίοδο και έχει διπλό ενδιαφέρον, γιατί εκτός από τη γνωστή εργασία του κ. Μητρόπουλου μάς παρουσιάζει για πρώτη φορά την ενορχήστρωση ενός νέου Έλληνα μουσικού, που το αθηναϊκό ακροατήριο τον είχε γνωρίσει βιολιστή με μεγάλο ταλέντο και τον ξαναβρήκε μουσικό με μεγάλη δύναμη φαντασίας και λαμπερών χρωματισμών στη μουσική παλέττα της ορχήστρας...<sup>33</sup>*

Τον θαυμασμό για τα δύο από τα προαφερθέντα χαρίσματα του Σκαλκώτα (του ενορχηστρωτού ιδίως) ο Καλομοίρης εντείνει με όσα γράφει στη συνέχεια της κριτικής του:

*Πάντως είναι βέβαιο πως το έργο ζητούσε την ορχήστρα και ασφαλώς μιαν ορχήστρα σαν αυτή που του χάρισε ο κ. Σκαλκώτας. Η ενορχήστρωση του κ. Σκαλκώτα υπόσχεται πολλά, ίσως περισσότερα απ' ό,τι υπόσχεται το ίδιο έργο. Η ενορχήστρωση αυτή είναι έργο ενός μουσικού γονίμου και με*

---

<sup>31</sup> Μεγάλο μέρος του άρθρου της Δώρας Βλαστού (κατόπιν Κας Ίωνος Αλ. Δραγούμη), «Μνημόσυνο Ν. Σκαλκώτα», γραμμένο δώδεκα χρόνια μετά το θάνατό του, παραθέτω ή παραφράζω στο άρθρο μου (Ζώτος 2007).

<sup>32</sup> Μπελώνης 2002.

<sup>33</sup> Καλομοίρης (1928) στο Μπελώνης 2002:32-33.

αληθινή δημιουργική ορμή και τη χαιρετίζουμε με αληθινή χαρά σαν την εργασία ενός νέου μουσικού από τον οποίον πρέπει να ελπίζουμε πολλά στο μέλλον.<sup>34</sup>

Αυτά έγραφε ο Καλομοίρης ήδη το 1928, όταν ο Σκαλκώτας ήταν μόλις εικοσι τεσσάρων ετών. Δύο χρόνια αργότερα, ο Καλομοίρης μνημονεύει τον Σκαλκώτα ως αρχιμουσικό· τώρα συγκεκριμένως αναφέρεται στην γερμανική του περίοδο, μετά την αποπεράτωση των μουσικών σπουδών του στην Ελλάδα:

Από τότε, επήγε στο εξωτερικό για ανώτερες σπουδές, αλλά καθώς φαίνεται εγκατέλειψε το στάδιο του βιολιστού για να το αλλάξει με τη μπαγκέτα του μαέστρου και την πένα του συνθέτου. Αν έκανε καλά ή κακά, ο καιρός θα το δείξει. Ένα όμως είναι βέβαιο, πως η χθεσινή του εμφάνισις στα «Ολύμπια» μάς έδωσε τις καλύτερες ελπίδες για την εξέλιξή του στην τόσο δύσκολη τέχνη, στην διεύθυνση μιας μεγάλης ορχήστρας. Χωρίς να μπορεί ακόμη να κυριαρχήσει του Κοινού και να μας συγκινήσει, κατέθεσε τα κυριότερα συστατικά ενός καλού διευθυντού και ασφαλώς μια μέρα θα εξελιχθεί σε άριστο...<sup>35</sup>

Την ίδια χρονιά ο Καλομοίρης βλέπει τα πράγματα όπως εκείνος θέλει να τα δει, με το συντηρητικό του πνεύμα, και κατακρίνει τον Σκαλκώτα ως συνθέτη (όπως θα λέγαμε εμείς) «décadent»:

[...] Και ως εδώ τα πράγματα πάνε καλά και αν τα πράγματα της χθεσινής συναυλίας περιωρίζονταν στα τρία αυτά κομμάτια θα ετελείωνε όπως στα παραμύθια με ευχές και συγχαίρια. Δυστυχώς όμως στην ίδια συναυλία ο κ. Σκαλκώτας παρουσιάσθηκε με ένα κοντσέρτο για πνευστά όργανα και ως συνθέτης. Δεν υπήρξα ποτέ αντιδραστικός στη μουσική μου αντίληψη και πάντα προσπάθησα να καταλάβω

---

<sup>34</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:33.

<sup>35</sup> Καλομοίρης (1930) στο Μπελώνης 2002:33.

*μια μουσική σύνθεση, ακόμα και όταν αισθητικά ή τεχνικά δεν συμφωνώ μαζί της.*<sup>36</sup>

Στην παράγραφο που ακολουθεί ο Καλομοίρης καταθέτει σαφώς ότι δεν είναι εις θέσιν να κατανοήσει την νεωτεριστική μουσική που γράφει ο Σκαλκώτας, χωρίς να θεωρεί όμως τον ίδιο τον συνθέτη υπεύθυνο για τις σύγχρονες τάσεις που έχει τώρα αναλάβει: «Δυστυχώς αυτό το έργο του κ. Σκαλκώτα ομολογώ πως δεν κατάλαβα τίποτε. Ίσως να μην φταίει ο κ. Σκαλκώτας, αλλά να φταίει η δική μου μουσική αντίληψη».<sup>37</sup>

Έχοντας σκεφθεί σοφώτερα, ο Καλομοίρης μετριάζει τώρα τα όσα είπε, με το εξής συνετό συμπέρασμα:

*Τα ζητήματα της μουσικής είναι τόσο περίεργα, ώστε δεν θα μου φαινόταν περίεργο αν μετά είκοσι χρόνια είχαμε τόσο συνηθίσει στην τεχνοτροπία του κ. Σκαλκώτα, ώστε η μουσική του να φαίνεται ανώδυνη μπρος στη μελλοντική μουσική των διαδόχων του.*<sup>38</sup>

Η νεκρολογία του Καλομοίρη στο Έθνος της 23<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1949<sup>39</sup> αρχίζει ως εξής:

*Η ελληνική μουσική με τον Νίκο Σκαλκώτα έχασεν έναν από του πιο διαλεχτούς εκπροσώπους, έναν αληθινό μουσικό, μουσικό ως την τελευταία ρανίδα του αίματός του και ένα συνθέτη που κατείχεν όσο κανείς άλλος την τεχνική της ορχήστρας και τα μυστικά της νεώτερης αρμονικής και αντιστικτικής εξελίξεως.*<sup>40</sup>

Στην παράγραφο που ακολουθεί, ο Καλομοίρης αποκαλεί τον θανόντα «ένα αληθινό παιδί της ορχήστρας», που «από νέο παιδί αφοσιωμένος στη σκληρή βιοπάλη του μουσικού της συμφωνικής ορχήστρας στον τόπο μας έδωσε όλη τη ζωή, όλη του την ύπαρξη

---

<sup>36</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:34.

<sup>37</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:34.

<sup>38</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:34.

<sup>39</sup> Καλομοίρης 1949.

<sup>40</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:36.

στη μουσική». Πληροφορούμεθα ότι ο Σκαλκώτας μελέτησε ανώτερα θεωρητικά με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδα και βιολί με τον Τόνυ Σούλτσε (Tony Schultze), και ότι «επέτυχε κάποια υποτροφία και βρέθηκε στο Βερολίνο». Σχετικώς με την ιστορική εκείνη περίοδο της μουσικής στην Ελλάδα ο Καλομοίρης γράφει τα εξής: «Ήτανε η ηρωική εποχή της ελληνικής μουσικής, η ίδια περίπου εποχή που ο νέος τότε Μητρόπουλος δοκίμαζε τα φτερά του στη γερμανική πρωτεύουσα και όταν ο Φαραντάτος και ο Σκόκος εκτελούσαν με τον Έγκον Πιέτρι».<sup>41</sup>

Όσο για «τον διάσημο υπερνεωτεριστή Γερμανοεβραίο συνθέτη» Arnold Schönberg, ο Καλομοίρης γράφει τα εξής: «Ο Σένμπεργκ είναι ένας από τους πιο τολμηρούς μουσικούς επαναστάτες. Οι αντιλήψεις του για την αρμονική και την πολυτονική φέρανε αληθινό σάλο στη διεθνή μουσική. Αντεγκλήσεις, συζητήσεις, εχθρότητες, φιλίες και θαυμασμούς». Το περιβάλλον της «'αυλής' του Σένμπεργκ» μέσα στο οποίο «εκκολάφθηκε το δημιουργικό δαιμόνιο του Έλληνας νεώτατου τότε συνθέτη», περιγράφεται ως «τόσο ενδιαφέρον» αλλά «και επικίνδυνο» συνάμα:

*Φυσικό ήτανε η έμφυτη μουσικότης του να εξελιχθεί σύμφωνα με τις νεωτεριστικότερες θεωρίες του διάσημου καθηγητού του.*

Και τώρα, σε μια κεντρική παράγραφο, ο Καλομοίρης αναφέρεται στο πηγαίο μουσικό ένστικτο του Σκαλκώτα, το οποίο, στον γερμανικό χώρο, χρειάστηκε αρκετές γενεές μουσικών για να καλλιεργηθεί και να ριζώσει:

*Μαζί όμως με τη νεωτεριστικότερη συνθετική γραφή που ο Σκαλκώτας μοιραία πια ακολούθησε, ο Έλληνας συνθέτης προσέφερε την από ένστικτο έμφυτη κολοσσιαία μουσικότητά του και την πρακτική γνώσι της ορχήστρας και της μουσικής*

---

<sup>41</sup> «Πιέτρι»: ορθώς Egon Petri (Ανόβερο 1881 – Berkeley Καλιφόρνιας 1962). Γερμανός πιανίστας, ολλανδικής καταγωγής, πολιτογραφημένος, αργότερα, Αμερικανός. Υπήρξε ο σημαντικότερος μαθητής-ερμηνευτής του Busoni. Στο Βερολίνο εθεωρείτο ως ο μεγαλύτερος πιανίστας μετά τον Edwin Fischer και τον Artur Schnabel.

– που πρώτος αυτός παράδειγμα μουσικής κληρονομικότητας στον τόπο μας, την είχε κυριολεκτικά μέσα στο αίμα του, όπως την είχανε οι ένδοξοι απόγονοι των παλιών γερμανικών οικογενειών μουσικών, των Μπαχ, του Μπετόβεν και τελευταία του Ριχάρδου Στράους.<sup>42</sup>

Έχοντας αυτά τα απαραίτητα εφόδια, ο Σκαλκώτας «ξανοίχτηκε στο πέλαγο της μουσικής δημιουργίας». Ο Καλομοίρης συνεχίζει, τονίζοντας εδώ την σκληρή καθημερινότητα της ζωής του εκτελεστού-συνθέτου, για την οποία μερικοί ιστορικοί πιστεύουν ότι ο ίδιος ήταν εν μέρει υπεύθυνος. Για βιοποριστικούς καθαρά λόγους, μετά την επιστροφή του από το Βερολίνο, ο Σκαλκώτας συνέθετε για τον εαυτό του, θα λέγαμε, ενώ έπαιζε βιολί στην τελευταία σειρά των αναλογιών της Κρατικής Ορχήστρας και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής:

*Μέσα στο λίγο σχετικώς χρόνο που η σκληρή μοίρα του άφησε ελεύθερο να εργασθεί δημιουργικά, μέσα στον σκληρό και τραχύν αγώνα για την καθημερινή βιοπάλη, όπου σκυμένος στο αναλόγιο της Κρατικής Ορχήστρας και της Λυρι-*

---

<sup>42</sup> Το όνομα Bach είναι, εντός των συμφραζομένων, αναμενόμενο και φυσικό: από τον Johann Bach (περ. 1555-1615), τον ιδρυτή της δυναστείας του Erfurt, μέσω του J. S. Bach (1685-1750) και των τεσσάρων υιών του συνθετών, φθάσαμε στους εγγονούς του, Johann Sebastian II (ζωγράφος κυρίως) και του Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759-1845). Παρόλο το ότι τρεις γενεές της οικογένειας Beethoven προσέφεραν τις υπηρεσίες τους στην Αυλή του Εκλεκτοράτου της Κολωνίας, το οποίο είχε την έδρα του στην Βόννη, θα ανέμενε να διαβάσει κανείς στη θέση του ονόματος αυτού – του οποίου ο Ludwig, ή Louis van Beethoven (1712-1773) ως ο πάππος του μεγάλου Ludwig – μάλλον τα ονόματα της οικογένειας Benda ή Stamitz. Όσο για τον «Ριχάρδο Στράους», μήπως έχει γίνει κάποια σύγχυση μεταξύ του συνθέτου του *Ιππότου με το ρόδο* και με την δυναστεία των Strauss του βιεννέζικου βαλς, όπως τους Johann Strauss (1804-1849), Johann Strauss II (1825-1899), Josef Strauss (1827-1870), Eduard Strauss (1835-1916) και Johann Strauss III (1866-1939), μεταξύ άλλων; Σχετικώς με την δυναστεία των θαυμάσιων αυτών μουσικών, ο Βαυαρός Richard Strauss έλεγε και επαναλάμβανε (ορθώς ιστορικά) ότι δεν έχει καμμία συγγένεια αίματος.

κής Σκηνης ήτανε υποχρεωμένος να δουλεύη ακατάπαυστα για το φωμί της οικογενείας του, ο Σκαλκώτας έδωσε ένα σημαντικότερο συνθετικό έργο, που το περισσότερο είναι σχεδόν άγνωστο στο Κοινό μας. Γιατί δυστυχώς αυτή είναι η μοίρα του Έλληνος συνθέτου και τη μοίρα αυτή δεν την απέφυγε και ο Σκαλκώτας – να μην μπορεί ποτέ να επιβάλλει και να γνωρίσει το έργο του έξω από ένα μικρό και στενό κύκλο προσωπικών του φίλων.<sup>43</sup>

Στρεφόμενος από τον Σκαλκώτα-βιολιστή στον Σκαλκώτα-συνθέτη, ο Καλομοίρης θεωρεί «... οπωσδήποτε το όλον έργο του Σκαλκώτα ... ασφαλώς ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και τα πιο άξια μελέτης για την όλη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής» και συνεχίζει την αναφορά στο έργο του με το εξής ηθικό δίδαγμα: «Και είναι τόσο πιο άξιο προσοχής, γιατί μπορεί και να αποτελέσει, ιδιαιτέρως αυτό, ένα μεγάλο μάθημα για τους μέλλοντες Έλληνας συνθέτας». Την μουσική δημιουργία του Σκαλκώτα ο Καλομοίρης χωρίζει σε δύο μεγάλες ομάδες που «... δεν ξεχωρίζονται τόσο χρονολογικά, όσο αισθητικά». Στην πρώτη κατηγορία τοποθετούνται «όλα τα έργα του Έλλημος συνθέτου, συμφωνικά ποιήματα, κοντσέρτα, σονάτες, κ.λ.π., που είναι γραμμένα έξω από κάθε ελληνικό χρώμα και εντελώς κάτω από την επίδραση της θεωρίας των υπερνεωτεριστών του Σένπεργκ». Στην δεύτερη «ομάδα» ή κατηγορία «... ανήκουν έργα, όπου ο διεθνιστής Σκαλκώτας βρίσκει τον εαυτό του, θυμάται την Ελλάδα, τους χορούς, τους ρυθμούς της, τις μελωδίες της και ξαφνικά εμφανίζει μερικές συνθέσεις εμπνευσμένες από τους ελληνικούς λαϊκούς χορούς, από τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, που είναι αληθινά αριστουργήματα».

Ξέροντας την αισθητική έποψη και το έργο του στυλοβάτου της Εθνικής μας Σχολής, δεν έχουμε καμμία αμφιβολία περί της ομάδος έργων υπέρ της οποίας ο Μανώλης Καλομοίρης τάσσεται. Αναφέρεται τώρα, με αγάπη, στους 32 – ορθώς 36 – *Ελληνικούς Χορούς* του Σκαλκώτα, «... μία σειρά από τριάντα μικρά συνθέματα, μικρές

---

<sup>43</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:37

μουσικές μινιατούρες, από τις οποίες δεν έχουν εκτελεσθεί πάνω από 6-7 – είναι μοναδικοί στην ελληνική μουσική και μπορούνε άφοβα να συγκριθούνε ή μάλλον υπερβάλλουν ανάλογα συνθέματα του Γκρανάντος, του Άλμπενιζ ή του Ντεφάλλα». Εν συνεχεία ο μουσικοκριτικός εστιάζεται σε μερικούς από τους προαναφερθέντες χορούς: «Ο Ηπειρωτικός του χορός, μια εξάισια μουσική εικόνα, με θαυμαστά ορχηστρικά ευρήματα, ο Κρητικός, ο Αρκαδικός, ο Σιφνέικος και τόσοι άλλοι τιμούνε αληθινά όχι μόνο τον συνθέτη, αλλά και την όλη ελληνική μουσική».

Ολοκληρώνοντας, ο Καλομοίρης φέρνει σε αντιδιαστολή την ατομική ή δωδεκάφθογγη κατηγορία των έργων του Σκαλκώτα, ενώ κάνει συγχρόνως κάποια αναφορά σε ένα ποίκιλμα πάνω στο θέμα της «Μεγάλης Ιδέας»:

*Έτσι ο Σκαλκώτας, όσο και αν ανήκε από την μία περίοδο της δημιουργικής του εργασίας στο στρατόπεδο των διεθνιστών μουσουργών, εκείνων που πίστευαν πως η μουσική δεν έχει σύνορα και πατρίδες, με τα τελευταία του έργα δικαιώνει κατά τον πιο περίλαμπρο τρόπο όλους όσους πιστεύουνε και δουλεύουνε για την εθνική ελληνική μουσική ιδέα, τα δε τελευταία θαυμαστά δημιουργήματα του Σκαλκώτα θα μένουνε πάντα ατίμητα και αγνά πετράδια στο θρόνο που όλοι μας, ο καθένας με το ταλέντο και τη δύναμή του, αγωνιζόμαστε να την υψώσουμε.<sup>44</sup>*

Η νεκρολογία του Καλομοίρη ολοκληρώνεται με το αναμενόμενο σβήσιμο της φωνής, στην τελευταία παράγραφο: «Και η μνήμη του Σκαλκώτα θα παραμείνει αιώνια σαν ενός από τους πιο αγνούς, τους πιο ταλαντούχους μουσουργούς, που ευτύχησε να αποκτήσει η ελληνική μούσα και που τόσο πρόωρα και άδικα χάνομε σήμερα».<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:38.

<sup>45</sup> Καλομοίρης στο Μπελώνης 2002:38.



Στην ανωτέρω συγκινητική νεκρολογία<sup>46</sup> μπορούμε να προσθέσουμε, εν είδει παραρτήματος, την γνώμη την οποίαν ο Καλομοίρης είχε σχηματίσει γύρω από το θέμα των ραγδαίων εξελίξεων στην μουσική γλώσσα της εποχής του στην Κεντρική Ευρώπη, παρμένο από την αυτοβιογραφία του:

*Ο Μοντερνισμός άρχιζε να αναδύει την ως τότες εξαιρετικά ήρεμη και συντηρητική ατμόσφαιρα της Βιέννης. Εξωφρενικές θεωρίες για πρωτότυπες εμπνεύσεις, για προγραμματικές μουσικές, για ντισονάντσες, για κατάργηση της φόρμας, κυκλοφορούσαν από στόμα σε στόμα των νέων μουσικών, που'χανε την ευγενικιά φιλοδοξία να μη σταματήσουνε στην παλιά παράδοση. Πρότυπά τους φαντάζανε τα διαφιλονικούμενα τότες και πρωτόφαντα συμφωνικά ποιήματα του Ρίχαρντ Στράους και μερικές συνθέσεις του Schönberg, ακόμα πιο διαφιλονικούμενες.<sup>47</sup>*

Θα ήθελα να ενσωματώσω στο σημείο αυτό, τρόπον τινά, μίαν ανέκδοτη επιστολή προς τον Καλομοίρη – την οποίαν φαίνεται να προκάλεσε, εν μέρει, η ανωτέρω νεκρολογία – της χήρας (Μαρίας) Σκαλκώτα.<sup>48</sup> Επειδή τα ονόματα των δύο αυτών συνθετών αναφέρονται συχνά ως πόλοι μουσικοί που έρχονται σε αντίθεση μεταξύ των ως επί το πλείστον, ή τουλάχιστον ότι, ενώ ευρίσκετο εν ζωή ο Σκαλκώτας (ή μάλλον η τύχη του) εξηρτάτο, μέχρι τινός, από την βασιλεία στα μουσικά πράγματα του Καλομοίρη, θα πρέπει να κοιτάξωμε τα γεγονότα εκ του πλησίον, χωρίς να κατηγορήσωμε ούτε τον μεν ούτε τον δε.

---

<sup>46</sup> Η Κα Γιαλουράκη γράφει, σκεπτόμενη ίσως κατά τρόπον ορθολογιστικών: «Βέβαια ο Καλομοίρης, όταν ο Σκαλκώτας πέθανε, του έπλεξε το εγκώμιο, όπως συνήθως πλέκουμε σε όσους πεθαίνουν». Γιαλουράκη 2001:12.

<sup>47</sup> Καλομοίρης 1988:92-93.

<sup>48</sup> Την επιστολή της Μαρίας Σκαλκώτα προς τον Καλομοίρη ενετόπισα, όλως τυχαίως, στο «Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη», στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών, εντός λευκού διφύλλου που έφερε την επιγραφή «Οικονομίδης», την Άνοιξη του 2001. Πάνω δεξιά φέρει τον αύξοντα(;) αριθμό 460.

Αθήναι 14/10/49

Κύριε Καλομοίρη

Δεν βρίσκω λόγια να σας εκφράσω την άπειρη ευγνωμοσύνη μου για την ειλικρινή συμμετοχή σας στο βαθύτατο πένθος μου. Πρώτα για τον υπέροχο λόγο σας και χωριστά για το άρθρο σας στο «Έθνος» το αφιερωμένο στο λατρευτό μου Νίκο. Γραμμένο με αληθινή κατανόηση και συναδελφικό αλτρουισμό για ένα πραγματικό είλωτα της μουσικής Ιδέας που αφιέρωσε όλη του την πολύτιμη ύπαρξη για την εξυπηρέτηση της τέχνης. Αληθινά ο τόσο πλούσια προικισμένος αυτός καλλιτέχνης είχε κληρονομήσει τη μουσική μέσα στο αίμα του κι η δημιουργία ήτανε για κείνον πάθος. Σπάνια μουσικός συνδυάζει τη μεγαλοφυΐα με την εξαιρετική μόρφωση και καλλιέργεια που είχε εκείνος κι η κατάρτιση του σ' οποιοδήποτε τομέα της μουσικής τέχνης ήτανε καταπληκτική. Όσο περισσότερο τον γνώριζα τόσο κι ανακάλυπτα καινούργιους θησαυρούς στον πλούσιο εσωτερικό του κόσμο που κρατούσε ζηλότυπα κλεισμένος από όλους. Γι' αυτό κι ο θαυμασμός μου για κείνον και ως καλλιτέχνη και ως άνθρωπο ήτανε απεριόριστος. Το κενό που αφήνει στο μουσικό μας κόσμο είναι τεράστιο κι αναντικατάστατο. Και τώρα μέσα στον [λέξις δυσανάγνωστη] σπαραγμό μου για την απώλεια του ανθρώπου που αγάπησα περισσότερο από κάθε τι στον κόσμο σας απευθύνω τη θερμή παράκληση καθώς και σ' όλους τους ευγενικούς συναδέλφους Του που πόνεσαν αληθινά για τον άδικο χαμό του να ενδιαφερθήτε για το έργο του που πρέπει να μείνει αθάνατο όπως και τ' όνομά του.

Η πατρίδα του πρέπει να'ναι περήφανη ότι συγκαταλέγει μεταξύ των διαλεκτών της ένα τέτοιο καλλιτέχνη και η αξία Του προξένησε κατάπληξη στους διεθνείς μουσικούς κύκλους από τα πρώτα εφηβικά Του χρόνια[.] Η μεγάλη περήφανη ψυχή Του ας βρη τουλάχιστον μετά θάνατον την κατανόηση που της άξιζε. Είναι η μοίρα των Μεγάλων.

Διαβιβάσατε σας παρακαλώ απείρας ευχαριστίας σ'όλα τα μέλη του Συνδέσμου Ελλήνων Μουσουργών.

Με πολλήν εκτίμησι, Μαρία Ν. Σκαλκώτα

Η φωνή της Μαρίας Σκαλκώτα, αν και σπαραχτική, ακούγεται ειλικρινής: δεν φαίνεται να θεωρεί τον Καλομοίρη, προσωπικώς, υπεύθυνο για τα τελευταία άδοξα μάλλον χρόνια του συζύγου που έχασε σε τόσο νέα ηλικία. Αξιοσημείωτο είναι ότι, πάνω στον πόνο της, αναφέρεται στο όνομα του συνθέτου με κεφαλαίο Τ («Του»).

Ας περάσωμε τώρα στα γραπτά δύο επαγγελματικών μουσικοκριτικών: του Μίνου Δούνια που έγραφε κύριως για την *Καθημερινή* (μεταξύ του 1948 και 1962) και του Διονυσίου Γιατρά, ιδίως στο βιβλίο του *Μουσικοί προσανατολισμοί και αποπροσανατολισμοί* (Γιατράς 1984). Μια κριτική του Μίνου Δούνια (4 Απριλίου 1950), κάπου ενάμισυ χρόνο μετά το θάνατο του συνθέτου, είναι αφιερωμένη σε έργα «του μουσικού που τόσο πρόωρα άρπαξε ο θάνατος», φέρνοντας το ακροατήριο «πάλι σ' επαφή με το εκπληκτικότερο ίσως δημιουργικό ταλέντο που γνώρισε ο τόπος μας». Τρία ονόματα κατονομάζονται στο άρθρο αυτό:

*Ο Μανώλης Καλομοίρης εγκαινιάζει το σεμνό αυτό μνημόσυνο με την ανάλυση του έργου του Σκαλκώτα, ενώ ο Αντώνης Σκόκος, ο δεύτερος ομιλητής της βραδιάς, μας παρουσιάζει τον άνθρωπο όπως τον είδε και τον έζησε μέσα από το πρίσμα μακράς εγκάρδιας φιλίας.... Όσοι παρευρέθησαν στη συναυλία είχαν την ευκαιρία να διαβάσουν στο αναλυτικό πρόγραμμα την υποδειγματική τεχνική περιγραφή του από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, τον εμβριθέστατο μελετητή των έργων του Σκαλκώτα...<sup>49</sup>*

Μεταξύ των τριών προαναφερθέντων ονομάτων, το όνομα του Καλομοίρη και του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, μνημονεύονται με λόγια ιδιαίτερος επαινετικά. Εν συνεχεία ο Δούνιας αναφέρεται στην γνωστή πλέον διχοτομία που συναντάται στο έργο του εν λόγω συνθέτου: «Έχει συχνά διατυπωθή η γνώμη ότι ο Σκαλκώτας είναι συνθέτης Έλληνας και Ευρωπαίος. Έλληνας στην προσήλωσή του στην λαϊκή μας μούσα και Ευρωπαίος στην εφαρμογή μιας τεχνοτροπίας διε-

---

<sup>49</sup> Δούνιας 1963:78.

θνώσ ανεγνωρισμένης».<sup>50</sup> Μη αρκούμενος στα σχόλια του Καλομοίρη και του Παπαϊωάννου, ο Δούνιας προσθέτει και τα δικά του επιπλέον εγκώμια:

*Μέσα όμως από την απόγνωση αυτήν των σελίδων, μέσα από την απελπισία αυτής της μουσικής ορθώνεται συντριπτική η μομφή κατά του πολιτισμού μας σε μια γλώσσα προφητική από έναν μουσικό άγνωστον ακόμη στους πολλούς, έναν μουσικό με τον οποίον μια μέρα θα ασχοληθούν ευρύτεροι κύκλοι και πέρα από τον μικρό μας τόπο.<sup>51</sup>*

Σε μια κριτική που γράφει γύρω από την συμφωνική σουίτα του Σκαλκώτα 'Με του Μαΐου τα Μάγια' (21 Μαρτίου 1951), ένα χρόνο περίπου αργότερα, ο Δούνιας παρατηρεί τα εξής:

*Μας απασχολεί το βαθύτερο μήνυμά της, η ανεξιχνίαστη, η μυστηριώδης πνοή της, κάποια τρομακτική και φλογισμένη απόγνωση, έτσι καθώς προβάλλει δειλή πίσω από μία φαινομενική αταραξία. Είναι σαν να έχει πλέξει ο τραγικός συνθέτης στον ειρμό αυτής της μουσικής κι ένα κομμάτι από την μουσική απελπισία της ζωής του.<sup>52</sup>*

Σε ότι αφορά το ζήτημα Schönberg / Σκαλκώτας, ο Μίνως Δούνιας δεν μπορεί, φυσικά να μην αναφερθεί στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου: «Ο Νίκος Σκαλκώτας, άμεσος μαθητής του Σαίνμπεργκ, είναι από τους πρώτους μνημένους στον δωδεκαφθογγισμό. Χρησιμοποιεί το 'σύστημα' για να εκφράσει εσώτερους κόσμους και έχει κληροδοτήσει στους μεταγενέστερους δείγματα υψηλής τέχνης...».<sup>53</sup> Σε μια άλλη κριτική ο Δούνιας γράφει: «Ο κ. Ι. Γ. Παπαϊωάννου σε μια διαφωτιστική εισήγηση, περιορίζοντας το θέμα, εμπύησε το κοινόν της βραδιάς στις νεώτερες τάσεις, οι οποίες στηρίζονται στην προέκταση του δωδεκαφθογγισμού...».<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Δούνιας 1963:78-79.

<sup>51</sup> Δούνιας 1963:79-80.

<sup>52</sup> Δούνιας 1963:114-15.

<sup>53</sup> Δούνιας 1963:240.

<sup>54</sup> Δούνιας 1963:209.

Σχετικώς με την εκτίμηση που έτρεφε για τον Σκαλκώτα ο Schönberg, ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου λέει τα εξής:

*Πράγματι την επιλογή αυτή ο Schönberg την έκανε με κριτήρια πάρα πολύ αυστηρά. Εξάλλου, είχε χίλιους περίπου μαθητές, και μάλιστα λίγο πριν πεθάνει έγραψε ένα άρθρο για την διδασκαλία του, στο οποίο ανέφερε ότι «από εκατοντάδες των μαθητών του λίγοι μόνον έγιναν συνθέτες, – όπου η λέξη συνθέτης έχει όλη της την σημασία – Εγώ τουλάχιστον δεν έχω ακούσει παρά μόνον για τους εξής», και αναφέρει ο Schönberg δέκα ονόματα, μεταξύ των οποίων κι αυτό του Σκαλκώτα.<sup>55</sup>*

Μια εξωτερική αποτίμηση του Σκαλκώτα και της μοίρας του στην Ελλάδα μάς προσφέρει, στα μέσα της δεκαετίας του 1980 ο εξ Αλεξανδρείας μουσικοκριτικός και συγγραφέυς Διονύσιος Γιατράς: «Ιδιοτυπία παρουσιάζει και το θέμα Σκαλκώτα αυτό καθ' εαυτό». Και τούτο επειδή όλοι «... λίγο πολύ στον τόπο μας μιλούν για Σκαλκώτα, κατά κανόνα, όλοι με ανεπιφύλακτο θαυμασμό, ενώ είναι αμφισβητήσιμο αν οι πλείστοι από αυτούς γνωρίζουν κάτι παραπάνω από το όνομά του».<sup>56</sup> Η αρχή ακούγεται κυνική αλλά περιέχει μεγάλη δόση αληθείας. Και συνεχίζει ο Γιατράς με τα εξής:

*Ο Σκαλκώτας, που προβάλλεται τώρα ως δημιουργός με διαστάσεις που τον τοποθετούν πλάι στους μεγάλους δημιουργούς, ήταν ολότελα άγνωστος σε οποιοδήποτε κοινό όσο ήταν εν ζωή, αφού κανένα από τα ατονικά ή δωδεκαφθογγικά έργα του δεν είχε παρουσιαστεί στο κοινό, όλα δε είχαν μείνει ανεκτέλεστα.<sup>57</sup>*

Μετά την αρχική του τοποθέτηση, το ζήτημα της μεταθανάτιας αποκαταστάσεως απασχολεί τώρα τον Γιατρά:

---

<sup>55</sup> Φούλιας 1999:16.

<sup>56</sup> Γιατράς 1984:96. Την ιδέα να συμπεριλάβω εδώ τα περί Σκαλκώτα γραπτά του Διονυσίου Γιατρά οφείλω στον κ. Σταύρο Χουλιαρά.

<sup>57</sup> Γιατράς 1984:97.

Δεν μπορεί, λοιπόν, προκειμένου για τον Σκαλκώτα, να γίνει λόγος για μεταθανάτια αποκατάσταση. Μήπως, όμως θα μπορούσε να γίνει λόγος για μεταθανάτια αναγνώριση που πραγματοποιείται, όχι βέβαια, στον χώρο της ζωντανής τέχνης, δεδομένου ότι το αρμονικό σύστημα που υιοθέτησε τελεί πάντοτε υπό αμφισβήτηση και μάλιστα τώρα περισσότερο παρά ποτέ, αλλά έστω στον περιορισμένο χώρο της πρωτοπορίας.<sup>58</sup>

Ο Δ. Γιατράς προβαίνει εδώ σε κάτι το παράτολμο, αναφερόμενος στην αμφισβήτηση που υπάρχει «σχετικά με τον Σκαλκώτα, αμφισβήτηση όχι διατυπωμένη ξεκάθαρα», διότι «ποιός τολμά να διατυπώσει ξεκάθαρη αμφισβήτηση σε θέματα σύγχρονης τέχνης;»<sup>59</sup> Χωρίς να κατονομάσει κανέναν ο συγγραφέας προσθέτει ότι «οι θαυμαστές του προσφεύγουν σε γνωματεύσεις ξένων εμπειρογνώμων – που και μόνο επειδή είναι ξένοι, το κύρος τους, κατά την ελλαδική αντίληψη, θα πρέπει να είναι αδιάβλητο, για να βεβαιώσουν την αξία του έργου του...». Εδώ ο Γιατράς αναφέρεται προφανώς στον καλοπροαίρετο Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, ο οποίος, με σκοπό την εξάπλωση του έργου του Σκαλκώτα – στο οποίο τόσο πολύ επίστευε – έκανε κατά διαστήματα λίστες τιτλοφορούμενες «Μερικές κρίσεις», οι οποίες κυκλοφορούσαν αναλόγως της εποχής – κρίσεις όπως «... να μιλήσω στους Έλληνες για κάποιο θαύμα που συνέβη σ' αυτόν τον τόπο. Κι έχουν γίνει τόσα πολλά θαύματα εδώ... Δε ξέρω αν στην ιστορία της λογοτεχνίας, του θεάτρου ή άλλων τεχνών αναφέρεται παρόμοια περίπτωση, ξέρω όμως ότι ποτέ στο παρελθόν δεν έχει ξανασυμβεί κάτι παρόμοιο στη μουσική... (W. Goehr, 1952)»· «Λίγες περιπτώσεις μέσα στην ιστορία της μουσικής μπορεί να είναι πιο εξαιρετικές... (R. Crighton, 1969)»· «“Ενας Μότσαρτ του καιρού μας” (τίτλος άρθρου W. Busch, 1956)»· «Θυμίζει Βιέννη, μέσα από την κληρονομιά του Σούμπερτ... (The Times, 1955)»· «Μπόρεσε να χρησιμοποιήσει μια μεγάλη ορχή-

---

<sup>58</sup> Γιατράς 1984:98.

<sup>59</sup> Γιατράς 1984:98.

στρα (2<sup>η</sup> Συμφωνική σουίτα) με περίπου την επιδεξιότητα ενός Μπερλιόζ... (A. Bright, 1966)»· «Το κοντσέρτο για βιολί κάθεται θαυμάσια πάνω στο όργανο – πολύ καλύτερα, με τον απαραίτητο σεβασμό, από του Μπραμς ή Τσαϊκόφσκι... (H. Keller, 1963)»· «Πιστεύω πως το έργο του είναι πιθανό να επιζήσει περισσότερο κι από αυτό του Σαίνμπεργκ... (F. Aprahamian, 1969)»· «Μια ζωηρή ροή των συμβάντων... τέτοια που κανένας άλλος σειραϊκός συνθέτης δεν έχει να επιδείξει... (J. Moules, Αργεντινή, 1968)». «Αντίστοιχες συγκρίσεις με άλλους κορυφαίους σύγχρονους, όπως Α. Μπεργκ... Μπ. Μπάρτοκ... Προκόφιεφ... Χίντεμιτ... και πολλούς ακόμη τοποθετούν, στην κάθε περίπτωση τον Σκαλκώτα σαφώς ψηλότερα». Πληροφορούμεθα παρεμπιπτόντως ότι «από τις εκατοντάδες υπερθετικές κριτικές, συγκεντρωμένες στο «Αρχείο Σκαλκώτα», παρατίθεται εδώ μια μικρή επιλογή από κρίσεις γραμμένες ως το 1970...».<sup>60</sup>

Σταματώ εδώ· επειδή το να συγκρίνει κανείς την Jane Austen με τον Dickens ή τον James Joyce, ή τον Stendhal με τον Balzac ή με τον Roland Barthes, δε νομίζω ότι πρόκειται να ωφελήσει κανέναν μεταξύ των κατονομαζομένων. Κατά το διάστημα των σπουδών μου στις Η.Π.Α. ρώτησα έναν γνωστό ιστορικό, ο οποίος είχε έρθει από το Princeton στο University of Pennsylvania, όπου φοιτούσα, με το σκοπό να μιλήσει περί της δωδεκάφθογγης τεχνοτροπίας, (ερωτηθείς από μένα) έδειξε ότι για πρώτη φορά άκουγε το όνομα του Σκαλκώτα, ενώ, εδώ και λίγους μήνες, άλλος επιτυχημένος αμερικανός μουσικός μου είπε ότι καλός είναι ο Σκαλκώτας, «αλλά όχι τόσο μεγάλος όσο τον έχετε κάνει εδώ».

Στην προσπάθειά του να τοποθετήσει τον Σκαλκώτα στην θέση στην οποία, ιδίω δικαίωματι, ο συνθέτης κατέχει, ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου προβαίνει, καμμιά φορά, σε άστοχες, θα έλεγα, συγκρίσεις, όπως ίσως φαίνεται από ό,τι παραθέσαμε παραπάνω. Συχνά κάνει, ως γνωστόν, χρήση διασήμων ονομάτων του μουσικού κόσμου ως «διαφημιστών» της μοναδικότητος του Σκαλκώτα. Ανακεφα-

---

<sup>60</sup> Παπαϊωάννου 1989:2.

λαιώνοντας τα όσα έλεγε κατά την τελευταία τουλάχιστον πεντηκο-  
νταετία, λίγο πριν το θάνατό του, ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου λέει τώρα,  
με τρόπο που ακούγεται αντικειμενικός και ισορροπημένος, ότι  
«εάν το έργο του Σκαλκώτα παρουσιασθεί σωστά, η επιτυχής επί-  
δραση είναι εξασφαλισμένη» και αφήνει τον λόγο σε τρίτους διε-  
θνείς διαπρεπείς μουσικούς: «Έχουν λεχθεί γι' αυτόν απίθανα  
πράγματα από ξένους μουσικολόγους του διαμετρήματος του W.  
Goehr, του Hans Keller κ.ά., που συγκρίνουν τον Σκαλκώτα με τους  
μεγαλύτερους μουσικούς του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ακόμη και με τους κλασι-  
κούς συνθέτες. Το θέμα είναι ότι πρέπει κανείς με αγάπη και σεβα-  
σμό να προσεγγίσει το έργο του και να το παρουσιάσει σωστά. Και  
τότε θα αποκαλυφθεί με όλη του τη λάμψη». <sup>61</sup>

Παρακινούμενος από την ενθουσιώδη επιμονή του Γιάννη Γ. Πα-  
παϊωάννου κυρίως, ο Διονύσης Γιατράς, στην συνέχεια του κειμένου  
του, παρατηρεί ότι «επιχειρείται έτσι να δοθεί η εντύπωση ότι η δι-  
εθνής μουσικολογία αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο έργο του  
Σκαλκώτα, την σημασία που αποδίδει στο έργο άλλων κορυφαίων  
συνθετών του αιώνα μας». Και συνεχίζει με τα εξής:

*Κατά συνέπεια, ούτε μπορεί να γίνει λόγος για μεταθανάτια  
αποκατάσταση του Σκαλκώτα, αλλά ούτε βλέπουμε να επι-  
τυγχάνεται η μεταθανάτια επαφή του με το κοινό. Και τούτο  
παρ' όλες τις επίμονες προσπάθειες που κάνει, τριάντα χρό-  
νια τώρα, μια ομάδα φίλων του και θαυμαστών του και στον  
τόπο μας και στο εξωτερικό και μάλιστα με την γενναιόδωρη  
συνεπικουρία της Πολιτείας. Γιατί ο Σκαλκώτας έχει γίνει τα  
τελευταία αυτά χρόνια περίπου κάτι σαν εθνικό θέμα σε ότι  
αφορά την μουσική του τόπο, επί πλέον δε, όλοι λίγο-πολύ  
θεωρούν χρέος τους να αποδώσουν μεταθανάτια δικαιοσύνη  
σ' έναν Έλληνα μουσουργό που, όπως πιστεύεται, αδικήθηκε  
όσο ζούσε από τους συμπατριώτες του είτε με τις αντιδρά-  
σεις τους είτε με την αδιαφορία τους... <sup>62</sup>*

---

<sup>61</sup> Φούλιας 1999:21.

<sup>62</sup> Γιατράς 1984:99.



Ο Δ. Γιατράς προσπαθεί τώρα να ξεκαθαρίσει ένα σημείο ‘της περιπτώσεως Σκαλκώτα’, δεδομένου ότι «έχει δημιουργηθεί και καλλιεργηθεί η εντύπωση ότι ο Σκαλκώτας υπήρξε θύμα του τόπου του. Θύμα του περιβάλλοντός του, που δεν στάθηκε ικανό να τον εκτιμήσει και να τον βοηθήσει να αναπτύξει τις ικανότητές του, και θύμα αντιδράσεων. Ακόμη και για τον πρόωρο θάνατό του φαίνεται να καταλογίζονται ευθύνες, χωρίς να κατονομάζονται υπεύθυνοι, όπως και δεν κατονομάζονται υπεύθυνοι και για τις αντιδράσεις».<sup>63</sup> Και όμως, τα ίδια τα βιογραφικά στοιχεία που μας παρέχουν οι φίλοι του και θαυμασताί του μάς οδηγούν στο ακόλουθο συμπέρασμα:

*Ο Σκαλκώτας γεννήθηκε από γονείς που ένωσαν από μουσική. Από μικρό παιδί άρχισε να σπουδάζει βιολί και σε ηλικία 16 ετών, το 1920, αποφοιτεί από το Ωδείο Αθηνών με πρώτο βραβείο και χρυσόν μετάλλιον. Ένα χρόνο αργότερα, παίρνει υποτροφία και πηγαίνει στο Βερολίνο για ανώτερες σπουδές βιολιού, εν συνεχεία δε κάνει σπουδές συνθέσεως με εξαίρετους δασκάλους και τελικά με τον Σαίνμπεργκ. Παίρνει και δεύτερη «και ιδιαίτερα άνετη υποτροφία» που του εξασφαλίζει ζωή «γενικά αμέριμνη», παντρεύεται σε πρώτο γάμο με την βιολονίστα Mathilde Temko με την οποία αποκτά δύο παιδιά, όλα αυτά στο εξωτερικό, κινείται σε υψηλού επιπέδου μουσικό περιβάλλον και κάποτε, το 1933, σε ηλικία 29 ετών επιστρέφει στην Αθήνα (δεν μας λένε όμως γιατί). Στην Αθήνα «συναντά όχι μόνο έλλειψη κατανόησης μα την εχθρότητα». Αυτό μάς λέει ο βιογράφος του. Ωστόσο «παίζει βιολί στην Κρατική Ορχήστρα κι αργότερα και σε άλλες δύο».<sup>64</sup>*

Με τον αναπόφευκτο φόβο που φέρνει μέσα του ο Έλληνας του Εξωτερικού, ο οποίος, επαναπατριζόμενος, έχει καταστραφεί τόσο

---

<sup>63</sup> Γιατράς 1984:99-100.

<sup>64</sup> Ο κ. Νίκος Χριστοδούλου ολοκληρώνει την συνέντευξη στο περιοδικό ΜΟΥ.Σ.Α., αναφερόμενος στο στοιχείο «της αδιαφορίας που επεφύλαξε στον Σκαλκώτα μετά τον θάνατό του η ελληνική πραγματικότητα...» Φούλιας 1999:38.

ηθικώς όσο και οικονομικώς, ο Αλεξανδρινός Διονύσης Γιατράς αναφέρεται στον επαναπαρτιζόμενο, κατά κάποιον τρόπο, Σκαλκώτα με τα εξής λόγια, που βγαίνουν αυθόρμητα και κατά τρόπον φυσικό από μέσα του:

*Βέβαια φαίνεται δεν του ήταν εύκολα τα πράγματα όταν επέστρεψε στην Αθήνα. Μα για ποιον είναι εύκολα τα πράγματα όταν έρχεται από το εξωτερικό στον τόπο του και ο τόπος αυτός λέγεται Ελλάδα; Ήταν, άλλωστε τόσο ανήσυχα εκείνα τα χρόνια! Κινήματα στρατιωτικά, δικτατορία Μεταξά, προμήνυματα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, πόλεμος, ύστερα τα φοβερά χρόνια της Κατοχής, της πείνας, του Εμφυλίου Πολέμου. Ο Σκαλκώτας πέθανε το 1949. Δηλαδή, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια της ζωής του συνέπεσαν να είναι τα χειρότερα που γνώρισε η νεώτερη Ελλάδα....<sup>65</sup> Ποιος μπορεί να καταλογίσει σ'αυτούς που έζησαν τα φοβερά εκείνα χρόνια το ότι δεν έδειξαν κατανόηση για ένα καλλιτέχνη, που είχε, βεβαίως, αναμφισβήτητη αξία, αλλά που επιχειρούσε να τους μιλήσει μια μουσική γλώσσα φτιαχτή, ακατάληπτη, μια γλώσσα που δεν μιλήθηκε ποτέ, ούτε μιλιέται και τώρα, μισό και πλέον αιώνα από τότε που επινοήθηκε.<sup>66</sup>*

Όσο για το ζήτημα, το οποίο έχει απασχολήσει τόσοι μουσικούς, που τίθεται έντονα από τον Καλομοίρη μεταξύ άλλων, του εάν ο Σκαλκώτας είναι «Έλλην συνθέτης, ή Ευρωπαίος», ο Δ. Γιατράς παίρνει θέση αντικειμενική και συνετή, ολοκληρώνοντας τα όσα έχει να πει περί Σκαλκώτα με τα λόγια αυτά:

*Η εθνική μουσικοφροσύνη που, στα χρόνια μας, μετατρέπεται σε μουσική λαϊκοφροσύνη, εγκαταλείπει τον χώρο της σοβαρής μουσικής και εντοπίζεται στον χώρο της μουσικής ευρείας κατανάλωσης, ενώ ο χώρος της σοβαρής μουσικής καταλαμβάνεται από την πρωτοπορία.... Αλλά συμπαθεί ακόμη λιγότερο τον μουσικό επαρχιωτισμό, που αποτελεί μια*

---

<sup>65</sup> Γιατράς 1984:100.

<sup>66</sup> Γιατράς 1984:101.

καταφυγή και μια φυγή από τα παγκόσμια μέτρα αξιολογήσεως. Οι εθνικές ιδιοτυπίες μπορεί συχνά να γοητεύουν. Αλλά είναι και σαν τις εθνικές ενδυμασίες που περισπούν την προσοχή μας και μας εμποδίζουν να δούμε τον άνθρωπο, τον αληθινό άνθρωπο.<sup>67</sup>

Σχετικώς με «τις δύο ομάδες» έργων του τύπου «Orient-Occident» (όπως θα μπορούσαμε να πούμε), ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου παρατηρεί τα εξής:

*Επίσης θα έλεγα ότι το έργο αυτό ανοίγει καινούργιους δρόμους προς πολλές κατευθύνσεις, π.χ. συνδυάζει την δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση με την ελληνική. Και ο τρόπος που το κάνει αυτό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον και σημαντικό και θα έλεγα ότι μπορεί να χρησιμεύσει ως πρότυπο πολλών νέων συνθετών που πιθανόν να ήθελαν να ακολουθήσουν ανάλογους δρόμους.<sup>68</sup>*

Στην ανακεφαλαίωση και κριτική την οποίαν προεξετάσαμε στην παρούσα μελέτη, η Κα Γιαλουράκη, αναφερόμενη στην τύχη που είχε (και έχει ακόμη;) ο Σκαλκώτας και το έργο του, λέει και τα εξής:

*... Στη Γερμανία που έζησε πολλά χρόνια και μαθήτευσε κοντά στον Σαίνμπεργκ, παρουσιάζονται συχνά έργα του και οι αίθουσες γεμίζουν. Είναι τέτοιος ο ενθουσιασμός και η ακτινοβολία του στην Ευρώπη που από τη μια, αυτό μας συγκι-*

---

<sup>67</sup> Γιατράς 1984:106.

<sup>68</sup> Όπως αναφέρει ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου στην προαναφερθείσα συνέντευξή του με τον κ. Φούλια· Φούλιας 1999:21. Ο συνάδελφος κ. Γιώργος Ζερβός επισημαίνει «μία ιστορική αδικία γιατί ορισμένα πράγματα πρέπει να γίνονται στην ώρα τους. Πώς θα ήταν τα πράγματα αν ο Σκαλκώτας είχε μείνει στην Γερμανία; Ποιό θα ήταν το θεσμικό πλαίσιο εάν ο Σκαλκώτας, ο Μητρόπουλος, ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης ζούσαν στον ελληνικό χώρο, όχι όμως στην αφάνεια όπως ο πρώτος; Πιστεύω ότι τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά». Ο κ. Ζερβός εκφράζει τη λύπη του για το ότι τα σπουδαιότερα έργα του Σκαλκώτα ακούγονται και ηχογραφούνται τώρα, «και όχι στην δεκαετία του 1940, όπου τότε σαφώς θα ασκούσαν πολύ μεγαλύτερη επίδραση όχι μόνο στον ελληνικό αλλά – θέλω να πιστεύω – και στον διεθνή χώρο»· Φούλιας 1999:35.

νεί και από την άλλη μας γεμίζει ερωτηματικά. Μα τί είδους λαός έχουμε γίνει πιά; Στο χέρι μας δεν είναι να αξιοποιήσουμε ένα τέτοιο μουσικό κεφάλαιο, έναν άνθρωπο που προέτρεξε της εποχής του; [γεννήθηκε το 1904 και πέθανε το 1949]. Όταν ο Σκαλκώτας γύρισε από το Βερολίνο στην Αθήνα τον περίμεναν καυστικές κριτικές των μουσικοκριτικών. Κι εκείνος κατάπληκτος απάντησε: «Αυτά που συμβαίνουν στην πρωτεύουσά μας, δεν συμβαίνουν ούτε εις μίαν φυλήν μαύρων». Στο κοντσέρτο του για δύο βιολιά χρησιμοποιεί ως θέμα το τραγούδι «Θα πάω εκεί στην αραπιά». Δεν πιστεύω να έγινε τυχαία.<sup>69</sup>

Πιστή στο πνεύμα των Αιγυπτιακών Ελλήνων η Κα Γιαλουράκη (όπως και ο Διονύσης Γιατράς πριν από εκείνη) παρατηρεί και τα εξής: «Οι εξαιρετοι ομιλητές παρομοίασαν τον Σκαλκώτα με τον Καβάφη, που γράφει ελληνικά και μάλιστα με μια δική του ιδιότυπη γλώσσα, κι έγινε ποιητής οικουμενικός». Αυτή ήταν, νομίζω η παρατήρησις του Καίρινου κ. Γ. Ζερβού: «Έτσι και ο Σκαλκώτας, ενώ βάζει στις συνθέσεις του στοιχεία από την παράδοσή μας, καταφέρνει να γράφει μια οικουμενική μουσική».<sup>70</sup>

Αυτό – το ότι θα πήγαινε εκεί στην Αραπιά, ακόμη και για να ξεφύγει από την παράδοση της Δυτικής Ευρώπης – ήταν μια παράμετρος η οποία, ομολογώ, δεν είχε περάσει μέχρι τότε από τη σκέψη μου: είναι και αυτή μία άποψις αξία της ευστροφίας που χαρακτηρίζει τους Αιγυπτιώτες Έλληνες, που δεν υποτιμά όμως διόλου τον Σκαλκώτα και την μεταθανάτιά του μνήμη.

## Βιβλιογραφία

Βλαστού, Δώρα (1961) «Μνημόσυνο Ν. Σκαλκώτα», *Ηώς* 9:51-59.

Γιαλουράκη, Σοφία (2001) «Η απήχηση του έργου του Σκαλκώτα στον ελληνικό και διεθνή χώρο», *Παναγιύπτια* 97:12-13.

---

<sup>69</sup> Γιαλουράκη 2001:13.

<sup>70</sup> Γιαλουράκη 2001:13.

- Γιατράς, Διονύσιος (1984) Μουσικοί προσανατολισμοί και αποπροσανατολισμοί. Αθήνα: Δωδώνη.
- Δούνιας, Μίνως (1963) *Μουσικοκριτικά*. Επιμέλεια Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Ζώτος, Ίων (2007) «Το 'Μπαλλέτο Αθηνών' στη Νότιο Αφρική: ο Σκαλκώτας και η Δώρα Βλαστού», *Μουσικολογία* 19:88-119.
- Καλομοίρης, Μανώλης (1988) *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*. Αθήνα: Νεφέλη.
- \_\_\_\_\_ (1949) «Μία απώλεια. Ο θάνατος του Σκαλκώτα», *Έθνος*, 23 Σεπτεμβρίου.
- \_\_\_\_\_ (1930) «Από την Μουσικήν μας ζωή», *Έθνος*, 24 Νοεμβρίου.
- \_\_\_\_\_ (1928), «Από την Μουσικήν μας ζωή. Η Λαϊκή Συναυλία», *Έθνος* 12 Μαρτίου, σελ. 3-4.
- Μπελώνης, Γιάννης (2002) «Ο Νίκος Σκαλκώτας υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία* 1:29-48.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ. (1994) «Περίληψη δράσης. Ι. Ο άγνωστος Σκαλκώτας», σε ανέκδοτο, δακτυλογραφημένο φυλλάδιο (Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα).
- \_\_\_\_\_ (1989α) «Τα 40χρονα του Νίκου Σκαλκώτα. Χαλκίδα 8.3.1904-Αθήνα 19.9.1949. Ένας Παγκόσμιος Εορτασμός», σε ανέκδοτο, επτάσέλιδο, δακτυλογραφημένο φυλλάδιο (Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα).
- \_\_\_\_\_ (1989β) «Τα 40χρονα του Νίκου Σκαλκώτα... Το Φεστιβάλ Αθηνών 1989...», σε ανέκδοτο, δισέλιδο, δακτυλογραφημένο φυλλάδιο (Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα).
- \_\_\_\_\_ (1962α) «Α. Αφετηρίες», σε ανέκδοτο, εικοσαεξασέλιδο, δακτυλογραφημένο φυλλάδιο (Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα).
- \_\_\_\_\_ (1962β) «Β. Η Επιτροπή Σκαλκώτα», σε ανέκδοτο, εικοσαεξασέλιδο, δακτυλογραφημένο φυλλάδιο (Εταιρία Φίλων Σκαλκώτα).
- Φούλιας, Ιωάννης (1999) «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα με αφορμή τα πενήντα χρόνια από τον θάνατό του», *ΜΟΥ.Σ.Α.* 6:4-35.

## Περίληψη

«Όταν στις 19.9.49 έφυγε από τον κόσμο τούτο ο μεγάλος δημιουργός Νίκος Σκαλκώτας...», γράφει ο Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «πέθα-

νε τελείως άγνωστος». Το 1994, γράφει ο ίδιος μουσικολόγος, «Συγκρίνεται συχνά με τους περισσότερους κορυφαίους σύγχρονους συνθέτες, με συγκρίσεις υπέρ του Σκαλκώτα». Με την βοήθεια της νεκρολογίας του Καλομοίρη, ανεκδότου επιστολής της Μαρίας Ν. Σκαλκώτα, της κριτικής του Μίνου Δούνια και των γραπτών του Διονυσίου Γιατρά, κυρίως, αποπειράται αναθεώρησις των άκρων θέσεων που είχε λάβει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου.

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

## Η όπερα του Scott Joplin *Treemonisha* και τα συναφή μουσικοθεατρικά ιδιώματα

Το μουσικό ιδίωμα *ragtime* ακμάζει στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αφού μόνο τότε μπόρεσαν ουσιαστικά οι Αφροαμερικανοί να έρθουν σε δημιουργική επαφή με την ευρωπαϊκή μουσική. Σε αυτήν τη φάση μπορούσε πλέον και η μουσική βιομηχανία να αποδεχτεί τον έντονο και πληθωρικό ρυθμικό χαρακτήρα της μουσικής των μαύρων, πρώην σκλάβων, Αμερικανών. Η δομή, η αρμονία και η ρυθμική διάρθρωση αυτού του ιδιώματος στηρίζονται σχεδόν αποκλειστικά στα μαρς και τη μουσική σαλονιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η ελκυστικότητά του οφείλεται στη μελωδική ποικιλία με τις συγκοπές, ένα γνώριμο ιδιωματούχο χαρακτηριστικό (εδώ αφροαμερικανικής καταγωγής), που συνδυάστηκε και με αντίστοιχη εκτελεστική πρακτική, αφού το ιδίωμα παιζόταν σχεδόν αποκλειστικά από μαύρους μουσικούς, κυρίως πιανίστες. Κεντρική φυσιογνωμία του *ragtime*, ήταν ο συνθέτης και πιανίστας Scott Joplin· σε αυτόν οφείλονται οι πρώτες προσπάθειες και τελικά η δημιουργία της όπερας που εξετάζεται στο άρθρο αυτό.

Ο Joplin, λόγω της ευρωπαϊκής μουσικής του παιδείας, είχε «έντεχνες» ανησυχίες και αντίστοιχα οράματα. Έχουμε εδώ τις αρχές μιας οργανωμένης επαφής, ενός συνδυασμού του αφροαμερικανικού με το λόγιο/έντεχνο ευρωπαϊκό στοιχείο. Οι πρώτες προσπάθειές του κατέληξαν στη δημιουργία μιας όπερας με τον τίτλο *A guest of honor* (Ένας αξιότιμος προσκεκλημένος), έργο που πιθανότατα ήταν η πρώτη αφροαμερικανική όπερα που γράφτηκε ποτέ. Στην υπηρεσία καταχωρήσεων πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ουάσιγκτον, βρέθηκε ένας φάκελος για την όπερα αυτή (λιμπρέτο και σύνθεση του Scott Joplin), με ημερομηνία 18 Φεβρουαρίου 1903. Η καταχώρηση περιείχε όμως την αναφορά ότι τα μουσικά κείμενα δεν έφτασαν ποτέ· παρά τις σχετικές φήμες για την ύπαρξη ενός σημαντικού και αξιόλογου μουσικοθεατρικού έργου, τα πρωτότυπα

αυτά χειρόγραφα τελικά δε βρέθηκαν. Όταν ο Joplin κατοχύρωσε την πνευματική ιδιοκτησία του ανέκδοτου έργου, οργάνωσε ένα συγκρότημα, την Scott Joplin's Ragtime Opera Company, για να το παρουσιάσει στο Σαιντ Λούις και σε μία προγραμματισμένη περιοδεία. Πέρα από την παρουσίαση αυτή στο Σαιντ Λούις τίποτε άλλο δεν είναι γνωστό για την όπερα *A guest of honor*, αφού σε ανύποπτο χρόνο όλα τα ίχνη της παρτιτούρας εξαφανίστηκαν μυστηριωδώς για πάντα. Οι επόμενες γενιές θαυμαστών του Joplin ποτέ δεν έπαψαν να ψάχνουν για το έργο ή να επιμένουν ότι υπάρχει κάπου και ότι κάποια μέρα θα βρεθεί.<sup>1</sup> Η δεύτερη σύζυγος του Joplin<sup>2</sup> ισχυρίστηκε ότι τα συγκεκριμένα χειρόγραφα πιθανότατα δόθηκαν μαζί με άλλα προσωπικά αντικείμενα του συνθέτη ως ενέχυρο, ώστε να καλυφθούν απλήρωτοι λογαριασμοί.

Τελικά, κανείς από τους μετέπειτα ερευνητές δε μπόρεσε να ανακαλύψει τα ίχνη του έργου· πιθανολογείται πάντως ότι ο Joplin χρησιμοποίησε υλικό από την όπερα αυτή σε μεταγενέστερες συνθέσεις του. Θεωρείται ακόμη ότι, αν το έργο αυτό είχε παρουσιαστεί με επιτυχία, η καριέρα του Scott Joplin θα είχε άλλη πορεία και φαίνεται δικαιολογημένη η φιλόδοξη άποψη που είχε διατυπώσει ο συνθέτης, ότι εκείνη την εποχή μία *ragtime* όπερα θα συναντούσε σημαντική γενικότερη αποδοχή. Για την παρούσα διερεύνηση αυτό είναι σημαντικό, στο μέτρο που εδώ πρόκειται για μια όπερα (είδος ευρωπαϊκής προέλευσης) με αφροαμερικανικό μουσικό υλικό και θεματολογία και βέβαια γραμμένη από έναν Αφροαμερικανό συνθέτη. Ο συνδυασμός των λέξεων *ragtime* και *opera* στον τίτλο του συγκροτήματος Scott Joplin's Ragtime Opera Company στοχεύει προφανώς στο να επισημοποιήσει την προσπάθεια συσχετισμού των δύο ειδών και των αντίστοιχων ιδιωμάτων. Η σχετική ανάγκη «αυτοπροώθησης» που επέλεξε ο Joplin προέκυψε από την απόρριψη

---

<sup>1</sup> Brodsky Lawrence 1975:6-10.

<sup>2</sup> Η Freddie Alexander, μορφωμένη Αφροαμερικανή ακτιβίστρια και φεμινίστρια από την οποία εμπνεύστηκε πιθανότατα ο Joplin τη φιγούρα της Treemonisha στην ομώνυμη όπερα.



(όλων, όπως θα δούμε) των σχεδίων που αφορούσαν παραγωγές επισημων μουσικοθεατρικών του, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, έργων.

Στο φύλλο της εφημερίδας *New York Age* της 5<sup>ης</sup> Μαρτίου 1908, εμφανίζεται στη θεατρική στήλη ένα άρθρο με τίτλο «Συνθέτης του *ragtime* γράφει τώρα όπερα». Το δημοσίευμα αναφέρεται στο πληρέστερο δημιούργημα του Scott Joplin, την όπερα *Treemonisha*. Το άρθρο ανέφερε χαρακτηριστικά: «*from ragtime to grand opera is certainly a big jump...*» («Από το *ragtime* στην μεγάλη όπερα είναι σίγουρα ένα μεγάλο άλμα...»).<sup>3</sup>

Εδώ είναι αναγκαία μια παρέκβαση, ώστε να διευκρινιστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτού του «μεγάλου άλματος». Θέλοντας να το ορίσουμε, θα πρέπει να παρατηρήσουμε κατ' αρχήν, ότι στην κλασική του περίοδο το *ragtime*, είναι μία απολύτως καταγραμμένη μουσική για πιάνο. Η περίοδος αυτή εκτείνεται από το 1897, οπότε και εκδίδονται τα πρώτα *ragtime* κομμάτια (*rags*), έως το 1915 περίπου. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ακμής, οι *ragtime* συνθέσεις μεταγράφονται και για άλλα όργανα ή και για ορχήστρες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι πρόκειται εδώ για αυτόνομα συμφωνικά «*ragtime*» έργα. Το είδος της μουσικής αυτής ταίριαζε συνολικά στο ύφος του σόλο πιάνο, υπήρχαν όμως και πρακτικοί λόγοι, αφού το πιάνο ήταν το πλέον δημοφιλές όργανο της εποχής.

Η αρμονία του *ragtime* αποτελείται κυρίως από απλές συγχορδίες που ήσαν δημοφιλείς κατά την εποχή αυτή: συνήθως δεσπόζουσες με εβδόμη και τρίφωνες μείζονες ή ελάσσονες συγχορδίες με πρόσθετη μεγάλη έκτη και δεύτερη (ενάτη), τις λεγόμενες και «συγχορδίες του μπάντζο» (*banjo chords*). Στην ύστερη περίοδο του *ragtime* υπήρξαν και κάποιοι αρμονικοί νεωτερισμοί, χωρίς πάντως να ανατρέπεται αυτή η καθιερωμένη σαφής αρμονική φύση. Ο ρυθμός στο *ragtime* είναι ένα μίγμα από μαρς και χορευτικούς ρυθμούς ευρωπαϊκής καταγωγής, συνήθως σε χρόνο 2/4. Το αριστερό χέρι του πιανί-

---

<sup>3</sup> Πρβλ. Brodsky Lawrence 1975:6-10. Για τις σχέσεις μεταξύ της χαμένης όπερας *A guest of honor* και της *Treemonisha* βλ. και Gammond 1975:77-80.

στα κρατάει το βασικό παλμό· το μπάσο βρίσκεται στην πρώτη και την τρίτη κίνηση, αλλά ενίοτε μπορεί να μετακινήθει και στην τέταρτη κίνηση. Συχνές είναι επίσης οι μετατοπίσεις συγχορδιών ή αρμονικών λειτουργιών κατά έναν τόνο ή ημιτόνιο, ώστε να προσδίδεται τοπικά ιδιωματικό ενδιαφέρον. Ένα απόλυτα ιδιωματικό ρυθμικό χαρακτηριστικό είναι ο τρόπος με τον οποίο τοποθετείται η μελωδική-άνω γραμμή, απέναντι στη γραμμή του μπάσου.<sup>4</sup> Στο ιδίωμα αυτό οι αυτοσχεδιασμοί απουσίαζαν σχεδόν εντελώς, ενώ η ενσωμάτωση χαρακτηριστικών του *blues* ήταν πολύ περιορισμένη. Μοιάζει λοιπόν κατ' αρχήν ξεκάθαρα ότι στη βάση των επιλογών του Joplin βρίσκεται κυρίως μια «ειδολογική» μετάλλαξη ή έστω διαφοροποίηση: η μετάβαση δηλαδή από το (πιανιστικό μουσικό) ιδίωμα *ragtime* με τα συγκεκριμένα και περιορισμένα χαρακτηριστικά, στο ευρύτερο (μουσικοθεατρικό) είδος όπερα.<sup>5</sup>

*Treemonisha*: όπερα σε τρεις πράξεις. Μουσική και λιμπρέτο του Scott Joplin. Αναφέρεται μόνο μία *concertante* ανάγνωση της όπερας με πιάνο, το 1915 στο Lincoln Theater in Harlem της Νέας Υόρκης. Το έργο ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε (σε σπαρτίτο) το 1911, αλλά παρέμεινε ανεκτέλεστο κατά τη διάρκεια της ζωής του συνθέτη. Πρεμιέρα, σε πλήρη σκηνική παρουσίαση: 28 Ιανουαρίου 1972 στο Atlanta Symphony Morehouse College, σε ενορχηστρωμένη εκδοχή

---

<sup>4</sup> Η συγκοπή, ουσιώδες χαρακτηριστικό του *ragtime*, ορίζεται ως η καθυστέρηση ή πρόληψη ενός μελωδικού φθόγγου κατά μισή κίνηση ή κατά ένα όγδοο. Δεν είναι πάντως απόλυτο χαρακτηριστικό σε όλες τις *ragtime* συνθέσεις· υπάρχουν ολόκληρα τμήματα σε *rags* όπου οι συγκοπές απουσιάζουν εντελώς (χαραριστικό παράδειγμα αποτελεί το δεύτερο τμήμα μιας πολύ γνωστής σύνθεσης του Scott Joplin που έχει τον, τελικά οξύμωρο, τίτλο *Elite Syncopations*). «Συγκοπή» λοιπόν με αυτή την έννοια είναι η τοποθέτηση της έμφασης της μελωδικής γραμμής σε ένα απρόσμενο σημείο· στο *ragtime* είναι απλώς μια μετακίνηση του τονισμού μέσω μιας δεμένης ή παρεστιγμένης νότας

<sup>5</sup> Σε ό,τι αφορά τους *blues* συσχετισμούς, η Eileen Southern παρατηρεί πάντως ότι «αν και δεν ταυτοποιείται ως *blues* η ασματική εκφορά στην *Treemonisha*, ο ήχος του *blues* είναι συνολικά παρών»· Southern 1971:540.

του Thomas J. Anderson. Διανομή: Alpha Floyd (Treemonisha), Simon Estes (Ned), Seth McCoy (Remus), Louise Parker (Monisha).

Ο ίδιος ο Joplin, στο εισαγωγικό του σημείωμα για τη συγκεκριμένη όπερα, περιγράφει και δίνει το στίγμα ενός «αφροαμερικανικού» μουσικοθεατρικού έργου. Αναφέρει ότι η πλοκή της *Treemonisha* διαδραματίζεται σε μία φυτεία, κάπου στην πολιτεία Αρκάνσας, «βορειοδυτικά της πόλης Τεξαρκάνα» (είναι η γενέτειρα του συνθέτη) το 1866, δηλαδή λίγο μετά την απελευθέρωση των μαύρων σκλάβων από τους λευκούς αφέντες τους. Όλοι οι νέγροι της φυτείας ήσαν δεισιδαίμονες και πίστευαν στα πνεύματα και τους έμπειρους μάγους της φυλής, εκτός από τον έμπιστο υποτακτικό Ned (μπάσος), διοικητή της φυτείας, και τη γυναίκα του Monisha (μετσοσοπράνο).<sup>6</sup>

Οι πρώτες αυτές παρατηρήσεις του Joplin για το λιμπρέτο είναι σημαντικές: η φύση και το κοινωνικό *status* του Αφροαμερικανού και ο φυλετικός, κοινωνικός, πολιτισμικός διαχωρισμός βρίσκονται (ή πάντως βρίσκονταν τότε) στη βάση κάθε μουσικής που έχει αφροαμερικανικό χαρακτήρα ή προέλευση. Παρόλο το σχετικά αδόκιμο των όρων, πρέπει να σημειώσουμε ότι μία «*ragtime* όπερα» πρέπει αυτονόητα να συμπεριλαμβάνει ως όρο εκκίνησης τη διαχείριση του αφροαμερικανικού παράγοντα. Ο Joplin στο εισαγωγικό αυτό σημείωμα για το έργο αναφέρει επίσης ότι η θετή κόρη του ζεύγους, η *Treemonisha* (σοπράνο), που βρέθηκε νεογέννητη κάτω από ένα δέντρο και γι' αυτό πήρε το όνομα *Tree-monisha*, μεγαλώνει και καταλήγει να γίνει τελικά ο μόνος μορφωμένος άνθρωπος μέσα στη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Η δράση στην όπερα αρχίζει από το Σεπτέμβριο του 1884, οπότε η *Treemonisha* «κλείνοντας τα 18 της χρόνια αναλαμβάνει διδακτικό και ηγετικό ρόλο στη μαύρη κοινωνία που την περιβάλλει...».<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Joplin 1911:11-12. Στις σελίδες 13-30 του συγκεκριμένου συνοδευτικού τεύχους περιλαμβάνεται ολόκληρο το λιμπρέτο της όπερας.

<sup>7</sup> Βλ. Joplin 1911:11-12.

Τα χαρακτηριστικά μελωδικά θέματα που αποτελούν το βασικό θεματικό μουσικό πυρήνα της όπερας, ακολουθούν τη λογική του βαγκνερικού *Leitmotiv*: π.χ. το πιο γνωστό μουσικό θέμα του έργου είναι αυτό που αντιπροσωπεύει την ευτυχία των μελών της μαύρης κοινότητας όταν απελευθερώνονται από τα δεσμά της μαγείας και της δεισιδαιμονίας (βλ. Πρώτη σελ. μουσικών παραδειγμάτων).

Τα ονόματα των πρωταγωνιστικών ρόλων στο λιμπρέτο είναι αφρικανικά, αφροαμερικανικά και δυτικο-αμερικανικά: η δραματουργική πλοκή αλλά και η προσπάθεια αναβάθμισης του αφροαμερικανικού παράγοντα που παρατηρείται εδώ συνολικά καθορίζεται από εμφανή πρόθεση ένταξης των παραπάνω στοιχείων στο πλαίσιο του «λόγιου» έργου τέχνης. Ο Joplin πήγε στη Νέα Υόρκη το 1909 για το ανέβασμα της όπερας αλλά συνάντησε τεράστιες δυσκολίες στις διαπραγματεύσεις. Κανένας παραγωγός δεν αναλάμβανε το εγχείρημα. Μια σοβαρή όπερα γραμμένη από έναν μαύρο συνθέτη με θεματολογία που αφορούσε, τότε, κυρίως Αφροαμερικανούς εύλογα δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτή για ολοκληρωμένη σκηνική παρουσίαση στα πλαίσια μίας αστικής κοινωνίας δυτικού τύπου. Το ανέβασμα της *Treemonisha* ήταν το κύριο μέλημα και η μεγάλη απογοήτευση που σημάδεψε τη ζωή του Joplin. Στην Αμερική των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν αδιανόητο και ανεπίτρεπτο να προσπαθήσει ένας μαύρος συνθέτης (πολύ περισσότερο, ένας μαύρος συνθέτης του κοινού «αγοραίου» ιδιώματος του *ragtime*) να εισβάλλει στα απόρθητα οχυρά της μεγάλης δυτικής (ευρωπαϊκής) όπερας. Οι εκδότες, που πάντως ήσαν πρόθυμοι να κυκλοφορήσουν τα πολύ εμπορικά *rags* για πιάνο του Joplin,<sup>8</sup> απέκρουσαν το εξωφρενικό εγχείρημα και την απαίτηση του συνθέτη να εκδώσουν αυτήν την μεγάλης διάρκειας όπερα.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Πρβλ. Brodsky Lawrence 1975:6-7. Συχνά αναφέρεται ως σχετικό επιχείρημα, ότι το 1899 το *Maple Leaf Rag* του Joplin ήταν το πιο εμπορικό κομμάτι τυπωμένης μουσικής στην Αμερική, αφού είχε πωληθεί σε πάνω από 1.000.000 αντίτυπα.

<sup>9</sup> Βλ. Brodsky Lawrence 1975:7-9 και Southern 1971:537-40.

Η Treemonisha δεν είναι απλώς το πρώτο σωζόμενο αφροαμερικανικό μουσικοθεατρικό έργο που φιλοδόξησε να εισέλθει στις συντεταγμένες, τα μεγέθη και τις δομές της έντεχνης δυτικής οπερατικής παράδοσης· είναι και το πρώτο έργο αυτού του καλλιτεχνικού χώρου που, αντίστροφα, η λευκή αμερικανική κοινότητα επέλεξε αργότερα να αποκαταστήσει στα μέτρα του λόγιου έργου τέχνης. Οι προσπάθειες αυτές, που κατέληξαν σε συμφωνικού χαρακτήρα αποκαταστάσεις και παρουσιάσεις της όπερας, είναι πάντως πολύ μεταγενέστερες. Όλες ανάγονται στην δεκαετία του 1970 και συνδέονται με την γνωστή «αναβίωση» του ragtime (ragtime revival), η οποία άνθησε κατά τη συγκεκριμένη δεκαετία. Η συνολική επανέκδοση των έργων του Joplin έγινε το 1971. Το έργο θεωρήθηκε τόσο σημαντικό, ώστε εξ αιτίας του ουσιαστικά απενεμήθη «μετά θάνατον» στον Joplin το βραβείο Πούλιτζερ το 1976.<sup>10</sup> Ο Αμερικανός ιστορικός Gilbert Chase αναφέρει ως «ημιθαύμα» (semi-miracle) την επανανακάλυψη της Treemonisha, τη διάδοση και την αποδοχή της από ένα ευρύτατο ακροατήριο.<sup>11</sup>

Με δεδομένο ότι η πρωτότυπη ενορχήστρωση του Joplin (στο μέτρο που όντως υπήρξε) έχει χαθεί,<sup>12</sup> το αυξημένο γενικότερο ενδιαφέρον για το έργο οδήγησε τότε σε τρεις νεότερες ενορχηστρώσεις - αποκαταστάσεις, τις οποίες ολοκλήρωσαν οι Thomas J. Anderson,

---

<sup>10</sup> «A special award is bestowed posthumously on Scott Joplin, in this Bicentennial Year, for his contributions to American music» βλ. Ιστοσ. 1.

<sup>11</sup> Chase 1987:545.

<sup>12</sup> Για το ζήτημα της πρωτότυπης ενορχήστρωσης κυκλοφορούν αλληλοσυγκρουόμενες πληροφορίες και πιθανώς μυθεύματα. Φαίνεται ότι ο Joplin επεξεργαζόταν την ενορχήστρωση διαρκώς από το 1913 μέχρι τον θάνατό του (1917) με τη συνεργασία του βοηθού του Sam Patterson. Πληροφορίες αναφέρουν ότι η συγκεκριμένη ενορχήστρωση κατέληξε σε κάλαθο αχρήστων κάπου γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Αυτό που ανακαλύφθηκε το 1970 ήταν το σπαρτίτο (πάνω στο οποίο πάντως ο Joplin δεν είχε σημειώσει ενορχηστρωτικές επιλογές και υποδείξεις). Περαιτέρω πληροφορίες για το συγκεκριμένο ζήτημα, στο Gammond 1975:98-100.

William Bolcom και Gunther Schuller.<sup>13</sup> Από αυτές, η πλέον γνωστή και «επίσημη», αφού σε αυτή βασίστηκε η καθοριστική δισκογράφηση από την Deutsche Grammophon, είναι εκείνη του G. Schuller. Το έργο πάντως διαδόθηκε μέσα από διάφορες μουσικές και σκηνικές διασκευές και εκδοχές, ιδίως μετά την παρέλευση ισχύος των πνευματικών δικαιωμάτων του το 1986.<sup>14</sup>

Η πρώτη πλήρης σκηνική παρουσίαση (η θεωρούμενη και ως πρώτη ολοκληρωμένη επαγγελματική παραγωγή) της *Treemonisha* σε ενορχήστρωση και διεύθυνση του Gunther Schuller και σκηνοθεσία του Frank Corsaro έγινε το 1975 στην όπερα του Χιούστον. Πέρα από μία σοβαρή επεξεργασία στις άριες και τα recitativi, το ανέβασμα αυτό περιείχε και μερικά γνωστά χορευτικά κομμάτια του Joplin (πρόκειται για μεταγενέστερη επιλογή, που ωστόσο δε συνδέεται με πρακτικές από το χώρο της οπερέτας και της μουσικοθεατρικής επιθεώρησης αλλά πρέπει να αντιμετωπισθεί κυρίως ως αναφορά στο αμερικανικό vaudeville).<sup>15</sup> Κι αυτό διότι ακριβώς τότε,

---

<sup>13</sup> Βλ. Brodsky Lawrence 1976:9 και Sadie 1997:803.

<sup>14</sup> Μία διαφορετική αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παράσταση του έργου οργανώθηκε το 1995 στη Γερμανία. Περιελάμβανε σηνές και μουσικά επεισόδια από την *Treemonisha* για αφηγητή, ενόργανο σύνολο και κουκλοθέατρο. Η παραγωγή έγινε από την Ragtime Society Frankfurt και το κουκλοθέατρο Lilos Puppenbuehne (κείμενα των Klaus Pehl και Reimer von Essen, ενορχήστρωση του Klaus Pehl βασισμένη στο αυθεντικό σπαρτίτο του Joplin, κούκλες και σηνικά του Lilo Schuettrumpf). Η πρεμιέρα δόθηκε στις 8 Μαΐου 1995 στο Schwalbach σε μουσική διεύθυνση του Matthias Warzecha (βλ. Ιστοσελίδα 2 -τελευταία επίσκεψη 30 Ιουνίου 2006).

<sup>15</sup> Το vaudeville είναι είδος μουσικοθεατρικού show ποικιλιών (*variété / variety show*). Ο όρος vaudeville προέρχεται από δύο πηγές: α) από την γαλλική Val de Vire (ή Vau de Vire), την κοιλάδα του ποταμού Vire στην Νορμανδία, περιοχή όπου άνθισαν κωμικά τραγούδια και μπαλάντες κατά τον 15ο αιώνα και β) από το *voix de ville*, τη «φωνή της πόλης», όρος που στα γαλλικά υποδήλωνε το αστικό λαϊκό τραγούδι. Είναι πολύ ενδιαφέρον το ότι η γαλλική κωμική όπερα προέκυψε ουσιαστικά από μίξη της ιταλικής opera buffa με το παραδοσιακό γαλλικό vaudeville (δηλαδή τις αστικές λαϊκές μελωδίες που παίζονταν σε παρισινές γιορτές, όπου υπήρχε και θεατρική δράση). Η συγκεκριμένη εκδοχή του vaudeville δε

στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αναπτύχθηκε η συγκεκριμένη σχέση: η θεατρική παράσταση vaudeville περιλάμβανε συνήθως ως τελευταίο, τρίτο, μέρος ένα οπερατικό αφιέρωμα με τίτλους όπως Operatic Kaleidoscope ή 30-40 minutes around the Opera ή Around the Grand and Comic Opera ή κάτι αντίστοιχο, όπου ερμηνεύονταν άριες από το ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής όπερας των περιόδων του ρομαντισμού και του βερισμού.<sup>16</sup>

Από αυτό ακριβώς το σημείο μπορεί να ξεκινήσει μια ενδιαφέρουσα σειρά παρατηρήσεων σχετικά με τα τυπολογικά, τα υφολογικά χαρακτηριστικά και την εσωτερική διάρθρωση του έργου. Ήδη το γεγονός ότι ο Joplin, παρά την ειδικού ενδιαφέροντος και προσανατολισμού θεματολογία, επέλεξε να ενσωματώσει κατ' αρχήν την παραδοσιακή οπερατική διάκριση σε άριες, *ariosi* και *recitativi* φανερώνει ότι, συνειδητά – όπως διαπιστώνουμε – προσανατολίστηκε στη σύνθεση ενός «κλειστού» οπερατικού έργου, ανεξάρτητου από τις παραδόσεις και τις σκηνικές πρακτικές του (αφρο)αμερικανικού θεάτρου ποικιλιών, του *vaudeville*, του *minstrel show* κ.ο.κ.

Η γνωστή παραδοσιακή μουσικοδραματική διάκριση διατηρείται με συνέπεια ύφους και στην πλήρως ενορχηστρωμένη εκδοχή του G. Schuller, με τις άριες να σκιαγραφούν τις ψυχικές διαθέσεις και τα πάθη των πρωταγωνιστών και τα *recitativi* να προωθούν την εξέλιξη

---

συνδέεται με πρωτότυπα έργα μουσικού θεάτρου, συνεισέφερε όμως αποφασιστικά στη συγκρότηση και μορφοποίηση της εθνικής αμερικανικής ταυτότητας και ως ψυχαγωγικό μουσικοχορευτικό θεατρικό είδος προετοίμασε την αμερικανική μουσική κωμωδία, που αμέσως μετά οδήγησε στο (εντός και εκτός Broadway) μιούζικαλ. Το αμερικανικό vaudeville ήχησε κατά την περίοδο 1880-1920 και ουσιαστικά απεικόνιζε την ποικιλότητα διαστρωμάτωση, τον πολυφυλετικό και πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της αμερικανικής κοινωνίας. Μία μουσικο-θεατρο-χορευτική παράσταση vaudeville εκεί μπορεί π.χ. να περιλάμβανε: έναν ιρλανδό τραγουδιστή ή μίμο, ένα θεατρικό σκετς με διαφορετικής καταγωγής μετανάστες, έναν ιταλό τενόρο ή ένα νέγρικο μουσικοχορευτικό συγκρότημα, μία προτεστάντικη χρωδία και ταχυδακτυλουργούς, παντομίμα, ακροβάτες, αθλητικές επιδείξεις, διαλέξεις διανοουμένων κ.λ.π.

<sup>16</sup> Βλ. και Southern 1971:300-02.

της δραματικής πλοκής, περιγράφοντας την καθημερινότητα, την εξέλιξη της ζωής των ηρώων μέσα στην κοινότητα, τις παλιές αφροαμερικανικές τελεστικές πρακτικές, τη σταδιακή απαλλαγή του πληθυσμού από τις παραδοσιακές δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις κ.ο.κ. Ταυτόχρονα όμως, η εκ των υστέρων επιλογή ένταξης στο έργο και μερικών αυτόνομων δημοφιλών κομματιών του Joplin (πέρα από τις προφανείς πρακτικές σκοπιμότητες),<sup>17</sup> φαίνεται επίσης σε κάθε περίπτωση νόμιμη, αφού συνυπολογίζει το ευρύτερο μουσικοθεατρικό περιβάλλον από το οποίο προήλθε η συγκεκριμένη όπερα, δηλαδή, όπως προαναφέρθηκε, το *minstrel show*, το αμερικανικό *vaudeville* και το θέατρο ποικιλιών γενικότερα, τις αφροαμερικανικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις κ.ο.κ.

Ο Schuller έχει γράψει ένα ιδιαίτερο κείμενο για τα ζητήματα αυτά και το μουσικοθεατρικό ύφος της *Treemonisha*. Το κείμενο αυτό με τίτλο «The orchestrator's challenge» («Η πρόκληση για τον ενορχηστρωτή»), συμπεριλαμβάνεται τόσο στο συνοδευτικό τεύχος της γνωστής δισκογράφησης της *Treemonisha* για την Deutsche Grammophon, όσο και στην έκδοση επιλεγμένων κειμένων του Schuller με τον γενικό τίτλο *Musings*. Οι παρατηρήσεις του (εδώ ενορχηστρωτή και διευθυντή της ορχήστρας) Schuller είναι ιδιαίτερα σημαντικές, διότι αναφέρονται τόσο στις τεχνικές παραμέτρους του έργου, όσο και στο γενικότερο ζήτημα της τότε επαφής του ragtime και του αφροαμερικανικού στοιχείου με τον χώρο της ευρωπαϊκής όπερας:

«Τα προβλήματα που θα αντιμετώπιζε ένας επίδοξος ενορχηστρωτής της *Treemonisha* του Scott Joplin είναι πολύ ιδιαίτερα διότι η *Treemonisha* είναι μια πολύ ιδιαίτερη όπερα, μία από αυτές τις θαυμαστές *sui generis* δημιουργίες, τις οποίες

---

<sup>17</sup> Το 1975, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε ή συγκεκριμένη πλήρης εκδοχή της *Treemonisha*, η μουσική του Scott Joplin έχει ήδη γίνει πασίγνωστη, αφού είχε προηγηθεί η τεράστια επιτυχία της κινηματογραφικής ταινίας *The Sting* (Το Κεντρί, 1973), όπου χρησιμοποιήθηκε ως βασικό μουσικό θέμα το γνωστό και στη συνέχεια διάσημο *rag* του Joplin *The Entertainer* (Ο Ψυχαγωγός).



παράγει σποραδικά ο μουσικός μας πολιτισμός. Το αποτέλεσμα μιας τριμερούς διασταύρωσης στοιχείων: ευρωπαϊκής όπερας των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αφροαμερικανικών χορευτικών μορφών και αμερικανικών 'δημοφιλών' (ή, όπως συνήθιζαν να το λένε, 'ημι-κλασικών') ιδιωμάτων της φάσης της αλλαγής του αιώνα. Η *Treemonisha* είναι μια παράξενη αλχημική μίξη μουσικών ιδιωμάτων και συλλήψεων, οι οποίες θα είχαν σίγουρα αποτύχει εάν τις είχε χειριστεί κάποιος λιγότερο ταλαντούχος από τον Joplin».<sup>18</sup>

Από τις σημαντικές αυτές παρατηρήσεις του Schuller προκύπτει ότι στην *Treemonisha* δεν ενυπάρχει ακριβώς η ιδιαίτερη φύση του *ragtime* αλλά ένα πιο «αθώο, ήπιο» *ragtime* ύφος στο οποίο προστίθεται κατ' αρχήν και ο μουσικοθεατρικός παράγων της ευρωπαϊκής όπερας των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό προκύπτει και από τη συνέχεια των συγκεκριμένων παρατηρήσεων στο κείμενο, οι οποίες τελικά τοποθετούν στην πραγματική του διάσταση ένα πλαίσιο συσχετισμών, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αφροαμερικανικό και ευρωπαϊκό έντεχνο μουσικό θέατρο στο πρώτο τέταρτο του 20<sup>ου</sup> αιώνα». Η συνέχεια στο ίδιο κείμενο είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, αφού συσχετίζει απ' ευθείας το ιδίωμα σύνθεσης του Joplin με τις κορυφές της τότε οπερατικής ευρωπαϊκής δημιουργίας:

«Και αναντίρρητα, (ο επίδοξος ενορχηστρωτής) πρέπει να κατανοήσει το ότι η *Treemonisha* δεν είναι μια *ragtime* όπερα [...]. Όλα αυτά - κι αυτό πρέπει να είναι πλέον ξεκάθαρο -

---

<sup>18</sup> Schuller 1986:42-43. Παρατίθεται και στο αγγλικό πρωτότυπο λόγω του ξεχωριστού ενδιαφέροντος που παρουσιάζει η συγκεκριμένη μουσικοθεατρική ορολογία: «The problems faced by the would-be orchestrator of Scott Joplin's *Treemonisha* are very special ones, for *Treemonisha* is a very special opera - one of those wondrous *sui generis* creations which our musical culture occasionally produces. The result of a three-way crossbreeding of elements [mid-nineteenth-century European opera, Afro-American dance forms, and turn-of-the-century American popular (or, as they used to call it, semi-classical) idioms] *Treemonisha* is a curious alchemical mixture of musical styles and conceptions which would certainly have failed in the hands of a lesser talent than Joplin's».

αποκλείουν κάθε μουσικό «εκσυγχρονισμό» του έργου. Το βλέπω σαφώς σαν μια πρόκληση για αναδημιουργία [...]. Και τελικά, το τι είδους μέρη θα είχε γράψει ο Joplin για αυτά τα όργανα θα πρέπει να ιδωθεί στο πλαίσιο της αναχρονιστικής φύσης του έργου. Όταν ο Joplin ολοκλήρωσε την *Treemonisha* ο Strauss είχε ήδη καταπλήξει τον κόσμο με την *Σαλώμη*<sup>19</sup> και την *Ηλέκτρα* του, ο Schoenberg είχε μόλις συνθέσει την *Erwartung* και ο Bartok τον Πύργο του Κυανοπώγωνα. Αλλά ο Joplin δεν είχε καμία απολύτως ιδέα για αυτού του είδους τους ορχηστρικούς νεωτερισμούς. Έτσι, μέρη για κόρνα α λα Strauss, βιρτουόζικο γράψιμο για έγχορδα ή επιτηδευμένα μέρη κρουστών είναι τελείως ξένα προς τον κόσμο του Joplin. Για να ανα-δημιουργήσει κάποιος την μουσική του Joplin αυθεντικά πρέπει να αντισταθεί στον πειρασμό να αφήσει τη «μοντέρνα» ορχήστρα του 20<sup>ου</sup> αιώνα των Ravel και Stravinsky και ακόμα το κατοπινό Broadway να διεισδύσουν στο έργο [...].<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Αναδρομικά, είναι ενδιαφέρον ο συσχετισμός με την *Σαλώμη* του Strauss, αφού ο μπάσος Simon Estes (Ned) στην προεμίρα της *Treemonisha* στην Atlanta το 1972 υποδύθηκε αργότερα και το Βαπτιστή Ιωάννη στη γνωστή παραγωγή της *Σαλώμης* του Strauss υπό τον Giuseppe Sinopoli (1990).

<sup>20</sup> «And it goes without saying that one must clearly understand the fact that *Treemonisha* is not a 'ragtime' opera. [...]. All of this, it must be clear now, precludes any musical 'updating' of the work. I see it strictly as a challenge of *re-creation* [...]. Lastly, what kinds of parts Joplin would have written for those instruments must be viewed in the context of the anachronistic nature of the work. When Joplin finished *Treemonisha*, Strauss had already stunned the world with his *Salomé* and *Elektra*, Schönberg had just composed *Erwartung* and Bartok his *Bluebeard's Castle*. But Joplin was totally unaware of such orchestral avant-gardism. Thus Straussian horn parts, virtuosic string writing, or sophisticated percussion parts are totally foreign to Joplin's world. To re-create Joplin's music authentically, one must resist the temptation to let the 'modern' twentieth orchestra of Ravel and Stravinsky, and even latter-day Broadway, creep into the work [...].» Schuller 1986:43.

Αν όμως, όπως αναφέρει εδώ ο Schuller, η σύγκριση με τα κορυφαία ευρωπαϊκά οπερατικά πρότυπα της εποχής δεν αντέχει, εύλογα, σε κριτική, τότε τίθεται το ζήτημα, με ποια μουσικοθεατρικά είδη-ιδιώματα συγγενεύει, ή μήπως πρόκειται εδώ όντως για ένα «ανάδελφο» μουσικοθεατρικό ιδίωμα, ένα *sui generis* έργο, μια *rara avis* του οπερατικού ρεπερτορίου.

Η σχετική διερεύνηση μπορεί να αρχίσει από τον προσδιορισμό των όρων «δημοφιλή» (*popular*) και «ημι-κλασσικά» (*semi-classical*) ιδιώματα που προαναφέρθηκαν και τα συνακόλουθα τεχνικά μουσικά χαρακτηριστικά: μετά από μια απλή ακρόαση του έργου προκύπτει ότι κυριαρχεί εδώ ένα ευρωπαϊκό, τονικό ιδίωμα, με τις αντίστοιχες συμβατικές αρμονικές λειτουργίες: τέλειες πτώσεις, συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης (συχνά χρωματικά κατιούσες) κλπ. (βλ. δεύτερη και τρίτη σελίδα των μουσικών παραδειγμάτων). Παρ' όλα αυτά, διαπιστώνει κανείς την ειδοποιό διαφορά που προκύπτει όταν χειρίζεται μιαν αφροαμερικανική θεματολογία ένας μαύρος, όπως εδώ ο Joplin, και όχι ένας λευκός Αμερικανός ή Ευρωπαίος συνθέτης.

Η συνέχεια αφορά τις περαιτέρω σχέσεις της *Treemonisha* με τα συναφή μουσικοθεατρικά ιδιώματα: αναφέρουμε εδώ συνοπτικά ότι το μουσικό θέατρο ως γενική κατηγορία περιλαμβάνει (είδη όπου η μουσική έχει κυρίαρχο ρόλο, αποτελεί καθοριστικό και ουσιώδες δομικό, μορφικό συστατικό και είναι απαραίτητη προϋπόθεση του δράματος, επομένως) κυρίως την όπερα, την οπερέτα, το μιούζικαλ και τις νεότερες μουσικοθεατρικές μορφές αλλά επίσης και τη μουσική κωμωδία, τη μουσική επιθεώρηση και το μουσικοθεατρικού χαρακτήρα θέατρο ποικιλιών, τις παλαιότερες «κωμωδίες μετ' ασμάτων» κ.ο.κ. Συσχετίζοντας τα χαρακτηριστικά αυτά με την *Treemonisha*, σχολιάσαμε ήδη την οπερατική φύση του έργου, τον χαρακτήρα των γνωστών *rags* του Joplin, και φαίνεται ξεκάθαρα ότι μια όπερα με αποκλειστικά αφροαμερικανική θεματολογία και ύφος δε μπορεί να έχει καμμία συνάφεια, π.χ., με την οπερέτα, η οποία είναι αποκλειστικά ευρωπαϊκό μουσικοθεατρικό είδος και καθορίζεται, τόσο στην πρώτη όσο και στην ύστερη φάση της, από αντίστοιχα ιδιωματικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα προκύπτει ξεκάθαρα ότι η *Treemonisha* δε σχετίζεται και δε συνδέεται καθόλου με

το μιούζικαλ (το τελευταίο θεωρούμενο ως είδος μουσικοθεατρικού έργου).<sup>21</sup> Άλλωστε και ο Schuller στις κρίσιμες παρατηρήσεις του ως προς το μουσικό ιδίωμα, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω, ξεκαθαρίζει ότι «δεν πρέπει να αφήσει κανείς το κατοπινό Broadway να διεισδύσει στο έργο». Είναι ενδεικτικό και ενδιαφέρον ότι στο ολοκληρωμένο και περιεκτικό *Cambridge companion to the musical*, δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά, όχι μόνο στην *Treemonisha* αλλά ούτε καν στον Joplin και το ιδίωμα του *ragtime*.

Η *Treemonisha* είναι και παραμένει η πρώτη και μόνη *ragtime* όπερα (με όλους τους περιορισμούς και τις ιδιαιτερότητες που προαναφέρθηκαν). Ταυτόχρονα είναι και η πρώτη όπερα με αμιγή αφροαμερικανικό χαρακτήρα και προέλευση (αφροαμερικανός συνθέτης και λιμπρετίστας, αφροαμερικανική θεματολογία και διανομή). Με αυτήν την έννοια παρουσιάζει ξεχωριστό μουσικολογικό (ιστορικό, ανθρωπολογικό κ.λ.π.) και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και εκ των πραγμάτων κατέχει μία ειδική θέση στο ευρύτερο οπερατικό ρεπερτόριο του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

---

<sup>21</sup> Το μιούζικαλ (ο όρος προέρχεται από το *musical theater* ή *musical play*, δηλαδή μουσικό θεατρικό έργο) είναι βέβαια φαινόμενο του 20<sup>ου</sup> αιώνα και προέρχεται από την οπερέτα, το μιούζικ χωλ και την αμερικανική μουσική κωμωδία. Είναι επομένως ένα μουσικοθεατρικό είδος που συνδυάζει (αυτόνομη) μουσική, τραγούδια, χορό, πρόζα, διαλόγους (*spoken dialogue*) κ.λ.π.. Προφανώς συγγενεύει με την όπερα και την οπερέτα, όμως διακρίνεται από τα είδη αυτά, αφού χαρακτηρίζεται από την ενσωμάτωση ελαφράς, «δημοφιλούς» μουσικής (*popular music*) και διαφόρων χορευτικών μορφών - για αυτόν τον λόγο περιλαμβάνει συχνά και διαφορετική ενορχήστρωση απ' ότι η όπερα και η οπερέτα. Το πρώτο μουσικοθεατρικό έργο που γενικά θεωρείται ότι ανταποκρίνεται στη σύγχρονη αντίληψη περί μιούζικαλ ήταν το τετράωρο show *The black crook* (Η μαύρη μαγκούρα) που πρωτοπαρουσιάστηκε στο κηποθέατρο Niblo's Garden του Broadway στις 12 Σεπτεμβρίου του 1870.

## Βιβλιογραφία

- Brodsky Lawrence, Vera (1975) «Scott Joplin and Treemonisha», στο συνοδευτικό τεύχος της δισκογράφησης *Scott Joplin's Treemonisha - Original Cast Recording*. Σελ. 6-10. Deutsche Grammophon 435 709-2, 1976.
- Chase, Gilbert (1987) *America's music: from the pilgrims to the present*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Everett, William A. & Laird, Paul R. (επιμ.) (2002) *The Cambridge companion to the musical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gammond, Peter (1975) *Scott Joplin and the Ragtime Era*. London: Abacus.
- Holden, Amanda (επιμ.) (2001) *The new Penguin opera guide*. London: Penguin Books.
- Joplin, Scott (1911) «Treemonisha Preface», στο συνοδευτικό τεύχος της δισκογράφησης *Scott Joplin's Treemonisha - Original cast recording*. Σελ. 11-12. Deutsche Grammophon 435 709-2, 1976.
- Sadie, Stanley (επιμ.) (1997) *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford et al.: Oxford University Press
- Schuller, Gunther (1986) *Musings*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Southern, Eileen (1971) *The music of black Americans*. New York - London : W.W.Norton & Company.

Ιστοσελίδα 1: <http://www.pulitzer.org/Archive/archive.html>

Ιστοσελίδα 2: <http://www.ragtime-society.de/Deutsch/treemoni.htm>

# Tremonisha (Overture)

Scott Joplin

$\text{♩} = 100$

Piano

7

11

14

$\text{♩} = 200$

18

22

Musical score for measures 22-25. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 22 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a simple bass line. Measures 23 and 24 continue this texture with some rests in the right hand. Measure 25 shows a more active right hand with a series of chords.

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 has a dense right-hand texture with many accidentals. Measures 27 and 28 show a more active right hand with a series of chords, while the left hand continues its bass line.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals. Measures 30 and 31 continue this texture with some rests in the right hand.

32

Musical score for measures 32-34. Measure 32 has a dense right-hand texture with many accidentals. Measures 33 and 34 show a more active right hand with a series of chords, while the left hand continues its bass line.

35

Musical score for measures 35-36. Measure 35 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals. Measure 36 continues this texture with some rests in the right hand.

37

Musical score for measures 37-40. Measure 37 has a dense right-hand texture with many accidentals. Measures 38 and 39 show a more active right hand with a series of chords, while the left hand continues its bass line. Measure 40 features a complex chordal texture in the right hand with many accidentals.

41

Measures 41-43: The right hand features a dense texture of chords and arpeggios, while the left hand provides a steady bass line with eighth-note patterns.

44

Measures 44-45: The right hand continues with complex chordal textures, and the left hand has a more active bass line with eighth-note runs.

46

Measures 46-48: The right hand has a more melodic line with some rests, while the left hand maintains a rhythmic bass line.

49

Measures 49-52: The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a complex bass line with many chords.

53

Measures 53-55: The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a complex bass line with many chords.

56

Measures 56-59: The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a complex bass line with many chords.



## Περίληψη

Η πρώτη όπερα αφροαμερικανικής προέλευσης και θεματολογίας οφείλεται στον συνθέτη και πιανίστα Scott Joplin (1868- 1917), κεντρική φυσιογνωμία του ragtime. Το έργο αυτό δεν ανέβηκε ποτέ κατά την διάρκεια της ζωής του συνθέτη, αλλά πολύ αργότερα, σε νέα συμφωνική επεξεργασία: η πρώτη, πλήρης σκηνική παρουσίαση της Treemonisha, σε ενορχήστρωση και διεύθυνση του Gunther Schuller, έγινε το 1974 στην Όπερα του Χιούστον. Το άρθρο ερευνά και σχολιάζει αυτό το έργο (που είναι αποτέλεσμα μιάς τριμερούς διασταύρωσης στοιχείων: ευρωπαϊκής όπερας των μέσων του 19ου αιώνα, αφροαμερικανικών χορευτικών μορφών και αμερικανικών “δημοφιλών” και “ημι - κλασικών” ιδιωμάτων της φάσης της αλλαγής από τον 19ο στον 20 αιώνα), καθώς και τους περαιτέρω συσχετισμούς με το μουσικοθεατρικό περιβάλλον της εποχής.

## Βασιλική Κ. Τυροβολά

### Τέχνη και ηγεμονία. Από τη νεωτερικότητα στο μετα-μοντερνισμό

#### 1. Εισαγωγικά

Η τέχνη αποτελεί μία ιδιαίτερη σφαίρα της αισθητικής δραστηριότητας του ανθρώπου, μία «αισθητική παράσταση των ιδεών», η οποία πραγματώνει την καθεστωτική ή επαναστατική αξία κάθε ιστορικής εποχής.<sup>1</sup> Παράλληλα, μέσω των ποικίλων ειδών και των μορφών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, στοχεύει στη δημιουργία αισθητικών αξιών. Από την άποψη αυτή αντιμετωπίζεται ως μία από τις μορφές της κοινωνικής συνείδησης, ένα συστατικό στοιχείο του πνευματικού πολιτισμού της ανθρωπότητας και ιδιαίτερος τρόπος αντίληψης της πραγματικότητας. Η τέχνη αναφέρεται σε κάθε δημιουργική δραστηριότητα που εκτελείται με δεξιότητες και ταλέντο τόσο ως προς το τεχνικό μέρος όσο και ως προς την αισθητική έκφραση, αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει ως καλλιτεχνική δημιουργία. Η καλλιτεχνική δημιουργία εξαρτάται και προσδιορίζεται από τις σύμφυτες ιδιότητες του εκφραστικού μέσου που χρησιμοποιείται όπου η ίδια η καλλιτεχνική δημιουργία ως αποτέλεσμα εκπληρώνει ένα διττό ρόλο:

α) προσφέρει στην καλλιτεχνική σύλληψη υλική έκφραση, χωρίς την οποία η σύλληψη αυτή δεν έχει περιθώρια ύπαρξης και,

β) ταυτόχρονα, αποτελεί συγκεκριμένο καλλιτεχνικό και παραστατικό σύστημα σημάτων ή μιας ιδιαίτερης καλλιτεχνικής «γλώσσας» με προορισμό να μεταδώσει στην ανθρώπινη συνείδηση το καλλιτεχνικό μήνυμα που μεταφέρει.

Στην πορεία της ιστορίας διατυπώθηκαν αντικρουόμενοι ορισμοί της τέχνης και του ρόλου της στην ανθρώπινη ζωή καθώς και αντι-

---

<sup>1</sup> Βλ. Βάρναλης 1981:15.

κρουόμενες απόψεις ως προς το νόημά της. Θεμελιακός λόγος για τη διατύπωση των αντικρουόμενων ορισμών είναι ο αντικειμενικά σύνθετος χαρακτήρας της ίδιας της τέχνης αλλά και η σύνδεσή της με τις διαφορετικές αντιλήψεις των θεωρητικών της τέχνης. Αυτό, στο πρακτικό επίπεδο, συνδέεται με τρεις παραμέτρους:

α) με τις αντιδιαμετρικές φιλοσοφικές αντιλήψεις και τις διαφορετικές ιδεολογικές αρχές των θεωρητικών της τέχνης και των καλλιτεχνών

β) με τη διαμόρφωση των απόψεών τους με βάση το συγκεκριμένο υλικό μέσο (π.χ. χορός, λογοτεχνία, ποίηση, θέατρο κ.ά.) καθώς και με βάση το ύφος της καλλιτεχνικής έκφρασης που εξετάζουν και,

γ) με τη χρησιμοποίηση της τέχνης ως όπλο σε εξωτερικές επιδιώξεις και αιτήματα, δηλαδή στην υποταγή και ηγεμονεύσή της κάτω από ένα σταθερό και συγκεκριμένο καθοδηγητικό πλαίσιο με συγκεκριμένες λειτουργίες και σκοπιμότητες.

Στην τελευταία παράμετρο συντείνει σε μεγάλο βαθμό η ίδια η φύση της τέχνης, η οποία εκ των πραγμάτων συνδιαρθρώνεται με όλο το πλέγμα της ανθρώπινης ουσίας, της σκέψης, της πείρας, των επιδιώξεων, των θεσμών και της διαλεκτικής τους αλληλοσύνδεσης. Και επειδή δεν υπάρχει κοινωνία μη ηγεμονευμένη και τέχνη υπερταξική ή α-ταξική, α-κοινωνική, μη ιστορική, α-πολιτική, μη εξαρτώμενη από τους όρους της οικονομίας ή α-φιλοσοφική, η ιστορία της τέχνης είναι μία ατελείωτη αναφορά και ένας ατέρμων αγώνας στις προσπάθειες των εκάστοτε κοινωνιών να θέσουν κάτω από μία συγκεκριμένη μορφή ηγεμονίας την τέχνη<sup>2</sup> και την καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά και το αντίθετο: τις προσπάθειες της τέχνης και των καλλιτεχνών να διατηρήσουν έστω και φαινομενικά την αυτονομία τους μέσω της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας.

---

<sup>2</sup> Γενικά, για τη σημασία της χρήσης της έννοιας της ηγεμονίας στις πολιτισμικές μελέτες βλ. Δεμερτζής 1989:221-24· Williams 1977· Hargreaves (επιμ.) 1982.

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η προσέγγιση των εννοιών της ηγεμονίας και της αυτονομίας ή της χειραφέτησης της τέχνης υπό τους όρους της νεωτερικότητας και του μετα-μοντερνισμού. Ειδικότερα επιδιώκεται η προσέγγιση της διαδικασίας αυτονόμησης της τέχνης με αναφορά στο διαχωρισμό της από τα δεσμά της ηγεμονίας της θρησκείας, της φιλοσοφίας, της πολιτικής, και της οικονομίας. Παράλληλα, προσεγγίζεται η ένταξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας υπό τους νέους όρους του μετα-μοντερνισμού ως διάλογος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος.

Για να αιτιολογηθεί μεθοδολογικά η διαδικασία που συνδέεται με την αυτονόμηση της τέχνης και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας είναι σκόπιμο να ακολουθηθεί η τυπολογική μέθοδος για την ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων που πρότεινε ο Max Weber μέσω του «ιδεατού τύπου» ή «ιδεότυπου».<sup>3</sup> Ο Max Weber προκειμένου να θέσει τα τυπολογικά όρια της νεωτερικότητας εντόπισε αξονικές παραμέτρους με στόχο να καταστήσει εφικτή την ανάλυση της συγκεκριμένης πραγματικότητας.<sup>4</sup> Με άλλα λόγια, ξεκίνησε από την ανάλυση των πραγματικών κοινωνικών δεδομένων με στόχο τον εντοπισμό των τυπολογικών χαρακτηριστικών τους, ώστε να καταστεί δυνατή η συνθετική και ερμηνευτική προσέγγισή τους. Έτσι, διέκρινε την ειδοποιό διαφορά της νεωτερικότητας στον προοδευτικό διαχωρισμό των ποικίλων αξονικών παραμέτρων, τις οποίες αποκάλεσε σφαίρες, δηλαδή στον προοδευτικό διαχωρισμό της θρησκευτικής, της νομικής, της πολιτικής και της οικονομικής σφαίρας.<sup>5</sup> Στις σφαίρες αυτές εμπεριέχονται η ηθική, η ιδεολογία, η φιλοσοφία, η επιστήμη, η ζωή κ.ά.

Μεταγενέστερα οι G. Lukács και Th. Adorno πρότειναν μία οντολογική θεμελίωση σε αυτόν τον προοδευτικό διαχωρισμό, παίρνοντας ως παράδειγμα την έννοια της «αισθητικής σφαίρας», την οποία αντιμετώπισαν άμεσα ο πρώτος και έμμεσα ο δεύτερος, ως

---

<sup>3</sup> Βλ. σχετικά, Weber (α.χ.):106-25· πρβλ. Φίλιας 2000:133-38.

<sup>4</sup> Βλ. Weber (α.χ.):26-27, 106-25· Φίλιας 2000:137.

<sup>5</sup> Βλ. Weber (α.χ.):150-56. Επίσης, πρβλ. Fehér 1989:74.

αυθύπαρκτη κατηγορία της καλλιτεχνικής αυτοαπελευθέρωσης, άρα ως κατηγορία προσδιορίζουσα την αυτονομία και χειραφέτηση της τέχνης.<sup>6</sup> Για παράδειγμα, η μυστική, αλλά κεντρική στη θεωρία του Adorno παρατήρηση ότι «...η μουσική υπήρξε πάντοτε μία τέχνη με έδρα το άστυ...»,<sup>7</sup> αποκλείει έμμεσα αλλά απερίφραστα αιώνες εκκλησιαστικής μουσικής από την ιστορία του είδους, αποδεσμεύοντας τη μουσική από την ηγεμονία της θρησκείας. Από την άλλη πλευρά, η θέση του για την κοινωνική κατανόηση της μουσικής αποσυνδεδεμένης ριζικά από μια απολογητική του κοινωνικού, δηλώνει μία κριτική προοπτική για την απελευθέρωση της μουσικής από την ηγεμονία των κοινωνιολογικών θεωριών, οι οποίες συγκαλύπτουν τις σχέσεις κυριαρχίας που διέπουν την αστική κοινωνία ως (θεσμική) ολότητα.<sup>8</sup> Με άλλα λόγια, ο Adorno, ξεκινώντας από την καλλιτεχνική δημιουργία και εισδύοντας ταυτόχρονα στις εσωτερικές της διαστρωματώσεις, επιχειρεί να ανασυστήσει την κοινωνική πραγματικότητα της οποίας οι ουσιαστικές σχέσεις είναι υφασμένες μέσα στην πλοκή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Χρησιμοποιώντας κοινωνιολογικές μεθόδους ζητά να κάνει τις παγιωμένες καλλιτεχνικές μορφές ρέοντα ενεργήματα και δυναμικές σχέσεις αναστρέφοντας μέσα στο χρόνο τη διαδικασία δια μέσου της οποίας οι καλλιτεχνικές μορφές κωδικοποιήθηκαν στις πραγματώμενες μορφές των καλλιτεχνικών έργων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία αποκαλύπτεται μία απόλυτη ισομορφία ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και τον κοινωνικό περίγυρο, η οποία λειτουργεί ισότιμα στην προσέγγιση της τέχνης και αποκλείει την έννοια της ηγεμονίας κάτω από τη σκέπη των κοινωνιολογικών μεθόδων. Επομένως, αυτονομία της τέχνης σημαίνει την αυτοαπελευθέρωση της τέχνης από την υποταγή και ηγεμόνευσή της κάτω από ένα σταθερό και συγκεκριμένο καθοδηγητικό πλαίσιο με συγκεκριμένες λειτουργίες και σκοπιμότητες. Σημαίνει την άρνηση της τέχνης να χρησιμοποιηθεί ως όπλο

---

<sup>6</sup> Βλ. Adorno 2000:13-38.

<sup>7</sup> Βλ. Αντόρνο & Χόρχχαϊμερ 1987:135-36.

<sup>8</sup> Βλ. Αντόρνο & Χόρχχαϊμερ 1987:131-32· Τερζάκης 1990:14.

σε εξωτερικές επιδιώξεις και αιτήματα, σημαίνει την απελευθέρωση και χειραφέτηση της τέχνης από την επίδραση ή την ηγεμονία άλλων σφαιρών, π.χ. της θρησκευτικής, της πολιτικής, της οικονομικής, της φιλοσοφίας κ.ά.

Παρά ταύτα, η πλήρης αυτονόμηση της τέχνης αποτελεί μία μορφή ουτοπίας γιατί η ίδια η τέχνη είναι σύμφυτη με τις κοινωνικές δομές και τις κοινωνικές αντιφάσεις. Επομένως, οι ποικίλες σφαίρες βρίσκονται σε ποικίλες αλληλεξαρτήσεις φανερές ή λανθάνουσες ανάλογα με την ιστορική περίοδο και τις αντίστοιχες κοινωνικές δομές. Για αυτό η έννοια της ηγεμόνευσης σχετίζεται με εκείνες τις περιόδους της ιστορίας κατά τις οποίες η αισθητική σφαίρα φέρεται ως προσπάθεια και αποτέλεσμα ολοκληρωτικού επηρεασμού από συγκεκριμένες και άμεσα επιβεβλημένες μονοδιάστατες κατευθύνσεις της κοινωνικής συνείδησης. Δηλαδή, αφορά στην επιβολή μιας συγκεκριμένης καθοδήγησης, η οποία συμπλέκεται με το ζωτικό κίνητρο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και υποτάσσει την αισθητική σφαίρα στο όνομα της απόλυτης εξουσίας. Παράλληλα, αναφέρεται στις σκοπιμότητες ισχυροποίησης αυτού του δεσποτισμού, ανάγοντας την έννοια της αντίστοιχης μορφής της ηγεμονίας σε μόχλο της εν γένει πολιτισμικής διαδικασίας.

## **2. Η έννοια της ηγεμονίας στην τέχνη: δύο παραδείγματα**

Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η έννοια της ηγεμονίας αρκούν δύο παραδείγματα, η επιλογή των οποίων βασίζεται σε μία κοινή συνισταμένη εμφανούς ηγεμόνευσης και αφορά αφενός στον πλατωνισμό και αφετέρου, στο νέο-πλατωνισμό και στο χριστιανικό δόγμα.<sup>9</sup> Πρόκειται για κοινή συνισταμένη, η οποία, παρά τις αποκλίσεις

---

<sup>9</sup> Ο νέο-πλατωνισμός καλλιεργήθηκε κατά τους ελληνοβυζαντινούς χρόνους και αποτέλεσε μαζί με τον πλατωνισμό τις βάσεις της φιλοσοφίας του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, της χριστιανικής και ισλαμικής διδασκαλίας καθώς και όλης της ευρωπαϊκής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας των νεότερων και νεότερων χρόνων.

και τις διαφορές μεταξύ του πλατωνισμού και του χριστιανικού δόγματος σε ορισμένα πολύ βασικά σημεία, αποτυπώνει κατ' ουσία τη δημιουργία ενός υψηλού θεολογικού συστήματος που προηγήθηκε του χριστιανισμού κατά μερικές μόνο γενιές και αποτέλεσε μαζί με τη χριστιανική διδασκαλία τον καθοδηγητικό και ηθικο-διανοητικό παράγοντα στην ηγεμονική αντιμετώπιση της τέχνης και τη λογοκριτική επιβολή των μορφών της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

1) Στη δημοκρατική κοινωνία της αρχαίας Ελλάδας μέσω της τέχνης και ιδιαίτερα της δραματικής τέχνης εκφράζονταν οι κοινωνικές αντιφάσεις της εποχής. Ωστόσο, η φαινομενικά δημοκρατικά εκφραζόμενη αυτή κοινωνική αντίφαση καθοδηγείτο από τη σφαίρα της πολιτικής και της ιδεολογίας, που ως εξουσιαστικά όργανα ήταν άμεσα συνδεδεμένα με την ηθική και τη θρησκεία. Από παράδειγμα απαρτίζουν τα διαλογικά έργα του Πλάτωνα και κυρίως η *Πολιτεία* και οι *Νόμοι*, τα οποία αποτελούν μία αναζήτηση για τη δημιουργία ενός πολιτικού και κοινωνικού συστήματος «δίκαιης» διαβίωσης των ανθρώπων και το σχεδιασμό ενός μοντέλου νομοθεσίας που ήταν και το βασικό πλατωνικό μέλημα για την ιδανική Πολιτεία. Η προσπάθεια καινοτομίας στον πολιτικό χώρο οδηγεί τον Πλάτωνα στη μεταρρύθμιση πολλών άλλων χώρων μεταξύ των οποίων και του χώρου της τέχνης. Η τέχνη, μέσα σε αυτή την κοσμογονική διαδικασία ανακατάταξης, δεν μπορεί να παραμείνει ένας αυτόνομος τομέας αλλά θα αποτελέσει μέρος της κοινωνικο-πολιτικής δραστηριότητας, η οποία με τη σειρά της οφείλει να υποταχθεί και να ενσαρκώσει ένα συγκεκριμένο φιλοσοφικό όραμα: την εργασία κάθαρσης της τέχνης από τα ξένα προς το φιλοσοφικό σχέδιο στοιχεία, με την απόρριψη κάθε είδους καλλιτεχνικής δημιουργίας, που στηρίζεται στα δεδομένα της εμπειρίας, του ρεαλισμού και του αισθητού κόσμου.

Ο Πλάτωνας προχωρά στη θέσπιση *Νόμων* για τη «σωστή» λειτουργία της *Πολιτείας*, όπου η δραματική τέχνη, επειδή δημιουργεί στον άνθρωπο έντονες συγκινησιακές καταστάσεις, «...απειλεί να

υποσκάψει τη λογική...»,<sup>10</sup> ενώ παράλληλα, «...υποθάλλει την ανάπτυξη παθών που θα έπρεπε να εξασθενίσουν και τα κάνει εξουσιαστές μας, μολονότι η ευζωία και η ευτυχία μας εξαρτώνται από την ποδηγέτησή τους...».<sup>11</sup> Επομένως η δραματική ποίηση ή θα πρέπει να συμμορφωθεί προς τις «επιταγές» του πλατωνικού πολιτικού-ηθικού-θρησκευτικού καθεστώτος, δηλαδή τους ύψιστους σκοπούς και αξίες της κοινωνίας όπως τις ορίζει ο Πλάτων ή «...θα πρέπει να μάθουμε να κάνουμε και χωρίς αυτήν...».<sup>12</sup> Παρά το γεγονός ότι αυτές οι θέσεις του Πλάτωνα μάλλον απομακρύνονται από μία γενίκευση ως προς όλα τα είδη τέχνης, εν τούτοις ο διαχωρισμός τους με βάση το ειδολογικό τους περιεχόμενο περιλαμβάνει εκτός από τη δραματική τέχνη και την ποίηση, το χορό και τη μουσική. Ο Πλάτων εμφανίζεται εχθρικός απέναντι στην ορχηστική καινοτομία. Εξ ονόματος θεών και νόμων αποκλείει κάθε είδους απομίμηση που απομακρύνεται από τις ορχηστικές παραδόσεις.<sup>13</sup> Η εκλογή των ύμνων και των χορών πρέπει να λογοκρίνεται και να καθορίζεται εκ των προτέρων πριν τη χρήση τους από το λαό. Σχετικές απόπειρες χαρακτηρίζουν και το χώρο της μουσικής. Καταδικάζει τις περίπλοκες μουσικές φόρμες, ως αποτέλεσμα κατάχρησης της δημοκρατικής ελευθερίας που «...οδήγησε στο θράσος και την πονηρή αναισχυντία...».<sup>14</sup> Για το λόγο αυτό είναι αδιανόητη η παροχή της ελευθερίας στους καλλιτέχνες «...να παίζουν ελεύθερα με τέτοια επικίνδυνα πράγματα, όπως τα τραγικά δράματα, οι μουσικές συνθέσεις και τα διάφορα είδη της όρχησης...».<sup>15</sup> Η τέχνη ήταν τόσο σοβαρή υπόθεση που δεν επιτρεπόταν να αφηθεί στον καλλιτέχνη. Έτσι, «...ο νομοθέτης έπρεπε να επιβλέπει τη σύνθεση

---

<sup>10</sup> Πλάτων *Πολιτεία* 605b.

<sup>11</sup> Πλάτων *Πολιτεία* 606d.

<sup>12</sup> Πλάτων *Πολιτεία* 607e.

<sup>13</sup> Πλάτων *Νόμοι* 798a -799e.

<sup>14</sup> Πλάτων *Νόμοι* 701a-b.

<sup>15</sup> Πλάτων *Νόμοι* 656c· *Πολιτεία* 377 κ.εφ.



των έργων τέχνης, καθώς επίσης και τη δημιουργία των μύθων, των θρύλων και των χορών...».<sup>16</sup>

Ωστόσο από αυτήν την επίσημη κρατική επιβολή δηλώνεται έμμεσα μία υφιστάμενη απόκλιση που σχετίζεται με τη λειτουργία των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και την αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα τα οποία, παρά τις απαγορεύσεις και τη λογοκρισία, συνεχίζουν να εκφράζονται καλλιτεχνικά μέσα από τις διονυσιακές καταβολές τους προκαλούν την οργή του Πλάτωνα. Έτσι, εξ ονόματος των θεών και των νόμων, «...ο καλλιτέχνης πρέπει να υποβάλλει το έργο του σε λογοκριτές και να παίρνει την έγκρισή τους...».<sup>17</sup> Και αν οι καλλιτέχνες δεν θελήσουν να ανταποκριθούν σε αυτή την επιταγή, «...να οδηγηθούν στα σύνορα με ευγένεια αλλά και αποφασιστικότητα και να βρεθούν άλλοι που θα κάνουν αυτή τη δουλειά...».<sup>18</sup>

2) Στο φεουδαρχικό Μεσαίωνα προφανώς συναντάται μία σχετική επαμφοτερίζουσα στάση απέναντι στην τέχνη, η οποία, μολονότι εφορμά από διαφορετικές αιτίες, μοιάζει να αναπτύσσει συσχετισμούς με την ανάλογη στάση του Πλάτωνα με σαφέστατη όμως τη διαφορά ως προς το περιεχόμενο και τον τρόπο επιβολής τους. Ο φόβος απέναντι στις θρησκείες και τις φιλοσοφίες των άλλων λαών και η ανάγκη για τη θωράκιση της χριστιανικής διδασκαλίας και της Εκκλησίας απέναντι στους «εχθρούς», ώθησε τους Πατέρες της Εκκλησίας στην επεξεργασία ενός βιώσιμου θεολογικού συστήματος που να εξηγεί αυτή καθαυτή την ύπαρξη του Θεού και τις σχέσεις του Θεού με τον άνθρωπο. Η αντικειμενική ύπαρξη του «ωραίου» και ιδιαίτερα η ομορφιά του ανθρωπίνου σώματος, που παρά τη μυστηριώδη φύση του ασκούσε ξεχωριστή γοητεία και έλξη, έθεσε τους Πατέρες της Εκκλησίας αντιμέτωπους με το δίλημμα αν αυτή η ομορφιά αφορά σε εκείνα τα ελκυστικά αλλά ευτελή πράγματα,

---

<sup>16</sup> Πλάτων *Νόμοι* 664a.

<sup>17</sup> Πλάτων *Νόμοι* 801d.

<sup>18</sup> Πλάτων *Πολιτεία* 398a-b, 401b.

τα οποία ο χριστιανισμός έπρεπε να ενστερνισθεί ή όφειλε να απαρνηθεί και να αποκηρύξει. Κάτω από τον αστερισμό της χριστιανικής θρησκείας αναζητήθηκε η απόλυτη ερμηνεία και η διευθέτηση των ορατών και υλικών πραγμάτων με μόνο προσανατολισμό τη σύνδεσή τους με το άυλο, το υπερβατικό και την παρουσία του Θεού. Στη βάση αυτή, η θρησκεία, ταυτισμένη απόλυτα με τη θεοκρατική οπτική, επεξεργάστηκε και καθιέρωσε τον ηθικό-κοινωνικό-οικονομικό-νομικό-πολιτισμικό κώδικα που αποτέλεσε το δογματικό πλαίσιο της δημόσιας ζωής των λαών και της ιδιωτικής ζωής των ανθρώπων περίπου για μία χιλιετία. Η συνολική κοσμοεικόνα θεοκρατική, μη αμφισβητούμενη και παγιοποιημένη, επιβλήθηκε προς την πολιτισμική πλευρά με την αποστροφή προς τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και τις τέχνες καθώς και τη συρρίκνωση της παιδείας στη διδασκαλία εκκλησιαστικών κειμένων. Οι εικαστικές τέχνες εστιάστηκαν στη χριστιανική θεματολογία, η αρχιτεκτονική διακρίθηκε αποκλειστικά για τους καθεδρικούς ναούς και τις γοτθικές κατασκευές, η εικονογραφία αποτυπώθηκε στις ασκητικές μορφές, η ποίηση και η μουσική συνδέθηκαν με τους εκκλησιαστικούς ύμνους. Τέλος, ο χορός, ως έχων άμεση σχέση με τα ζωντανά αισθήματα του ανθρώπου και ειδικότερα με το σώμα και τις αισθήσεις, εξοστρακίστηκε στη «σφαίρα της αμαρτίας»,<sup>19</sup> αντιμετωπιζόμενος ως «τρέλλα ηδονής» και «υπόθεση διαβόλου»<sup>20</sup> και γινόμενος αποδεκτός μόνο στις περιπτώσεις που μιμούνταν τον «κυκλικό χορό των αγγέλων». Ωστόσο, παρά τους συνεχείς αφορισμούς, τις καταδίκες και τις απαγορεύσεις, η λαϊκή παράδοση ήταν τόσο ισχυρή ώστε τα διάφορα γεγονότα της κοινωνικής ζωής ή οι πολεμικές νίκες συνοδεύονταν πάντα και από χορούς.<sup>21</sup>

Η έννοια της ηγεμονίας και στις δύο περιπτώσεις εκφράζει την υπεροχή, η οποία εκδηλώνεται ως «κυριαρχία» και ως «διανοητική και ηθική καθοδήγηση», καθώς και την ολική οργάνωση του κοινω-

---

<sup>19</sup> Βλ. Κράους 1980:85.

<sup>20</sup> Βλ. Γκαρωντό 1972:32.

<sup>21</sup> Βλ. Κουκουλές 1952 Ε:217-18· Κράους 1980:82-83.

νικού και τον τρόπο που αυτό παγιώνεται και μετασχηματίζεται. Πρόκειται δηλαδή για διαδικασία γένεσης και άσκησης της εξουσίας σε δύο αλληλένδετα επίπεδα:<sup>22</sup> την πολιτικο-οικονομική επικράτηση και την ηθικο-διανοητική υπεροχή, η οποία συνεπάγεται ότι η εξουσία του κράτους, η δύναμη, οι θεωρίες, οι ιδεολογίες εμπεριέχονται στη οργάνωση και αναπαραγωγή του κοινωνικού. Από την άλλη πλευρά, δηλώνει ότι η ηγεμονία υφίσταται ως αντιφατική ή και συμπληρωματική ολική διαδικασία, η οποία ωστόσο, πρακτικά και θεωρητικά, δεν σημαίνει προσπάθειες υπέρβασης για κοινωνική ισορροπία και σταθερότητα. Αντίθετα, συναρθρώνεται σε παράλληλη σχέση με αντιφατικά αντιθετικά δίπολα, όπως π.χ. τη διαδικασία υπαγωγής και αμφισβήτησης, υποταγής και αντίστασης, ορθοδοξίας και ετεροδοξίας, εξαναγκασμού και συναίνεσης. Δηλαδή συναρθρώνεται μέσα από μία λειτουργία αντιπαραβολής, στην οποία διαπιστώνεται η παρουσία όλων των επιπέδων του κοινωνικού. Ιδιαίτερα το δίπολο καταναγκασμού και συναίνεσης<sup>23</sup> που αφορά στις ταξικές σχέσεις και στις δομές πολιτικής εξουσίας γεννάται και αναπτύσσεται μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια ιστορικών συνασπισμών, δηλαδή σε ιστορικά διαμορφωμένες ταξικές συμμαχίες και συνδυασμούς μέσω πολιτικού ελέγχου και πολιτικής διαπάλης.<sup>24</sup> Στην προκειμένη περίπτωση, τα είδη και οι μορφές της τέχνης μπορούν να ερμηνευθούν με βάση τους όρους του ανταγωνισμού, της υπαγωγής, της διαφοροποίησης και της εξέλιξης του κοινωνικού «είναι» και της κοινωνικής πράξης.<sup>25</sup>

Έτσι, στην περίπτωση της ηγεμονίας, η τέχνη εμφανίζεται ως σύνολο σχημάτων αντίληψης, γνώσης και δράσης, τα οποία προσπαθούν να επιβάλλουν οι ηγεμονεύουσες τάξεις στα μέλη των ηγεμονευμένων. Ωστόσο, οι ηγεμονευμένες τάξεις δημιουργούν κατά αντι-

---

<sup>22</sup> Η έννοια της ηγεμονίας χρησιμοποιείται εδώ σύμφωνα με την αντίληψη και την πρόταση του Α. Gramsci. Βλ. σχετικά, Gramsci 1971. Επίσης, βλ. Δεμερτζής 1989:221-24· Τρικούκης 1985:60-68.

<sup>23</sup> Βλ. Gramsci 1971:169-70· Δεμερτζής 1989:221.

<sup>24</sup> Βλ. Δεμερτζής 1989:222.

<sup>25</sup> Πρβλ. Bourdieu 1977:78-87.

στοιχεία δικούς τους εναλλακτικούς τύπους τέχνης μέσω των οποίων αμφισβητούν ή δυνάμει επαπειλούν τις μορφές τέχνης που επιβάλλουν οι ηγεμονεύουσες τάξεις. Πρόκειται για μορφές επιδίωξης της αυτονομίας από τα δεσμά της ηγεμονίας, δηλαδή για μία απόλυτα «νόμιμη» τάση στο πλαίσιο της βεμπεριανής μορφο-τυπολογίας της νεωτερικότητας.

### **3. Τέχνη και νεωτερικότητα. Η έννοια της αυτονομίας στην τέχνη**

Η ουσιαστική μάχη για την αυτονομία της αισθητικής σφαίρας ξεκίνησε από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, βρίσκοντας σταδιακά ανταπόκριση στο ευρύτερο κοινό και δόθηκε ανάμεσα στη θρησκεία από τη μία πλευρά και στην τέχνη και τη λογοτεχνία από την άλλη. Έτσι, το δικαίωμα κατοχής της πρώτης θέσης μεταξύ των ηγεμονικών δυνάμεων που κυριάρχησαν επί της αισθητικής σφαίρας αναμφίβολα το κατέχει η θρησκεία. Αυτό φαίνεται λογικό εφόσον οι καταβολές της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της τέχνης ανακρατούν από τη μαγεία, την τελετουργία και το μύθο. Ενισχύονται όμως και από τη σύνδεση της χριστιανικής θρησκείας με την περίοδο του Μεσαίωνα, κατά τον οποίο η θεωρία της τέχνης αποτελούσε συστατικό στοιχείο της θεολογικής κοσμοαντίληψης. Με τη μετάβαση από τη μαγεία και τον πολυθεϊσμό στη θρησκεία και το μονοθεϊσμό, θρησκεία και αισθητική σφαίρα βρέθηκαν σε απόλυτη αλληλεξάρτηση. Η θρησκεία ασκούσε ταυτόχρονα διπλό έλεγχο, τόσο σε επίπεδο εξωτερικό όσο και εσωτερικό. Ασκούσε δηλαδή παράλληλα διπλή ηγεμονία, η οποία υπερέβαινε το πλαίσιο της απλής ηγεμόνευσης, εφόσον για αιώνες, σε επίπεδο θεσμικό και πολιτισμικό, αποτελούσε το ζωτικό κίνητρο τροφοδότησης του στόχου για την υψηλή αποστολή της τέχνης. Πρόκειται για μία διαφορετική αντίληψη στην έννοια της ηγεμόνευσης, εφόσον για ένα μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών αυτής της μακράς ιστορικής περιόδου η έννοια της θρησκείας δεν αποτελούσε απλά υπόθεση προσωπικής αφοσίωσης. Αποτελούσε την ίδια τη γενεσιουργό αιτία της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η σημαντικότερη περίοδος στην εξέλιξη της τέχνης υπήρξε η εποχή της Αναγέννησης. Η Αναγεννησιακή Ευρώπη, μολονότι από

πολλές απόψεις διατήρησε άμεσους δεσμούς με το μεσαίωνα, τη θρησκευτική προοπτική που επέβαλε η θρησκεία και το μυστικισμό, εν τούτοις έδωσε ιδιαίτερη σημασία στις ανθρωπιστικές σπουδές και έδειξε σεβασμό προς την επιστήμη. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το αναπτυσσόμενο εμποροκρατικό σύστημα καθώς και την ελεύθερη ανάπτυξη του ανθρώπου συνετέλεσαν στη ρήξη με τη μεσαιωνική κοσμοθεωρία, γεγονός που εκδηλώθηκε και προς τον τομέα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της τέχνης. Παρά ταύτα, έπρεπε να περάσουν πολλοί αιώνες έως ότου να μπορέσει η τέχνη να απαλλαγεί από την επιρροή και την ηγεμονία της θρησκείας και της θρησκευσιολογίας και να αποτελέσει αντικείμενο έρευνας των φιλοσοφικών επιστημών της Τεχνογνωσίας, της Αισθητικής και μεταγενέστερα της Σημειολογίας, υπό τη διαμόρφωση ωστόσο νέων μορφών ηγεμονίας, καθώς και προσπαθειών αποστασιοποίησης και χειραφέτησής της. Συνεπώς, τη δεύτερη θέση της ηγεμονίας επί της τέχνης κατέχει η περίπλοκη σχέση φιλοσοφίας και τέχνης.

Η ηγεμονία της φιλοσοφίας επί της τέχνης, μεγάλο μέρος της οποίας ήταν υποταγμένο στη θρησκεία, έφθασε στο απόγειό της κατά τον 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνα με την ανάπτυξη της Αισθητικής επιστήμης. Η περίοδος αυτή σφραγίστηκε από την οξεία διαπάλη των διαφόρων ιδεολογικών και αντίστοιχων μεθοδολογικών προσανατολισμών, που ύψωσαν τις έννοιες του «φορμαλισμού», του «εκλεκτικισμού», του «κοινωνικο-ιστορικού» και «ιδεολογικού» περιεχομένου του έργου τέχνης, ως κοινού τόπου συνάντησης επιστήμης και τέχνης, σε θέση κυρίαρχης κοσμοαντίληψης. Πρόκειται για οξεία διαπάλη, η οποία στο ιδεολογικό-γνωσιολογικό επίπεδο εκφράστηκε με την πόλωση των τριών βασικών κατευθύνσεων της φιλοσοφικής αισθητικής σκέψης:

α) της «αστικής αισθητικής», ενταγμένης στο πλαίσιο του ιδεαλισμού, του θεολογικού περσοναλισμού, του φορμαλισμού και μεταγενέστερα της σημειολογίας,

β) της «δημοκρατικής αισθητικής», ενταγμένης στο πλαίσιο της ρεαλιστικής τέχνης, που συνδέεται με την κοινωνική πραγματικότητα και κρατά κριτική στάση απέναντι στην αστική κοινωνία και,

γ) της «μαρξιστικής αισθητικής», η οποία αναπτύχθηκε με άξονα τη φιλοσοφία του διαλεκτικού υλισμού και αποτέλεσε τη θεωρη-

τική βάση του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», οι προγονικές μορφές του οποίου ανάγονται στους Ρώσους δημοκράτες-επαναστάτες κριτικούς του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>26</sup> Οι συγκρούσεις και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις τέθηκαν κάτω από δύο διαφορετικούς άξονες:

Ο πρώτος, άμεσα συνδεδεμένος με τους φιλοσόφους και τους θεωρητικούς της τέχνης μέσω των οποίων προβλήθηκαν εμφανώς οι όροι της φιλοσοφικής ηγεμονίας, λειτούργησε κυρίως με βάση τη χρήση του δίπολου «μορφή-περιεχόμενο», εκφράστηκε αντιδραστικά απέναντι στην ισότιμη μελέτη της καλλιτεχνικής μορφής σε σχέση με το περιεχόμενο (κοινωνία-ιστορία-ιδεολογία) και είχε σαφείς αρνητικές επιπτώσεις ως προς τη συγκρότηση ενός πληρέστερου μεθοδολογικού περιεχομένου της αισθητικής θεωρίας. Από την άλλη πλευρά, λειτούργησε με βάση το μονόπλευρο ενδιαφέρον προς τα καλλιτεχνικά προϊόντα, δίνοντας έμφαση στην αισθητική τους αξία, αποσιωπώντας τις διαδικασίες και τις κοινωνικές σχέσεις παραγωγής, διανομής και χρήσης τους.

Ο δεύτερος, συνδέθηκε με τους καλλιτέχνες και την άρνησή τους, αφενός απέναντι στα πρωτεία της φιλοσοφίας, γεγονός που βρήκε περιστασιακά συμπαράσταση από ορισμένους σύγχρονους φιλοσόφους, και αφετέρου, απέναντι στον ωφελιμισμό της φιλοσοφίας του

---

<sup>26</sup> Για το «σοσιαλιστικό ρεαλισμό» βλ. και Ήγλετον 1981:74-80· Φίσερ 1984:129-38· Beardsley 1989:272-78· Ζορμπαλάς 1988:21-24. Επίσης, βλ. και Γιάννου 1984:18-20. Η ανάπτυξη της ανεξάρτητης μαρξιστικής έρευνας στον πολιτισμικό τομέα εγκλωβίστηκε για αρκετές δεκαετίες - ιδιαίτερα μετά την επικράτηση του σταλινισμού και την επιβολή μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής πολιτικής - στην προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης υπό την πλατφόρμα του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός» βασίστηκε στη σταλινική αντίληψη του μαρξισμού και του σοσιαλισμού και πρόβαλε ως βασικό ιδεολογικό-γνωσιολογικό θεώρημα της μαρξιστικής αισθητικής τη μονόπλευρη αντιμετώπιση της τέχνης ως αντανάκλαση της πραγματικότητας, αποκομμένης από την ανάλυση της καλλιτεχνικής μορφής. Αντίθετα, η αστική αισθητική, πρόβαλε μονόπλευρα την ανάλυση της καλλιτεχνικής μορφής με βάση τα υλικοτεχνικά συστατικά και την αισθητικότητα του καλλιτεχνικού έργου, αποκόβοντάς το από τους αντικειμενικούς παράγοντες, την κοινωνία και την ιστορία.

Διαφωτισμού, τη μαζική τέχνη και τον εμποροκρατισμό των αστικών κοινωνικών σχέσεων. Έτσι, παρατηρήθηκε μια συνεχής ανανέωση των αισθητικών νόμων και της τεχνοτροπίας καθώς και μία αλληπάλληλη ροή καλλιτεχνικών τάσεων με την κατάληξη «-ισμός», διαμέσου των οποίων η τέχνη αντιμετωπίστηκε ως αυτόνοκη σφαίρα του αισθητισμού. Οι πειραματικές αυτές προσεγγίσεις αποτέλεσαν το αντιδραστικό αποτέλεσμα των καλλιτεχνών προς την εμπορευματική τέχνη<sup>27</sup> και στόχευσαν στη καθιέρωση συγκεκριμένων αρχών για ποιοτική τέχνη, συνδεδεμένες με αντίστοιχες καλλιτεχνικές σχολές, οι οποίες εκφράστηκαν κάτω από το γενικό τίτλο του «αβανγκαρντισμού». Ωστόσο, η αντικειμενική αποτίμηση του «αβανγκαρντισμού» (με την επιφύλαξη που μπορεί να επισύρει αυτή η αποτίμηση αν απομονωθούν ορισμένοι παράγοντες) οδηγεί στη διαπίστωση ότι πολλά από αυτά τα έργα θα μπορούσαν να θεωρηθούν, σύμφωνα με τον Γ. Μπάσιν, ως «...τεχνητά κατασκευασμένες γλώσσες της τέχνης δια μέσου των οποίων οι δημιουργοί τους προσπάθησαν συνειδητά να διαγράψουν τους νόμους της δομής, της σύνθεσης των μορφών και της γλώσσας των 'φυσικών' έργων τέχνης...».<sup>28</sup> Συνέπεια αυτού ο καλλιτέχνης έγινε όργανο των εσωτερικών αντιφάσεων του βιομηχανικού πολιτισμού, ενώ η τέχνη εγκλωβίστηκε στις εσωτερικές ανακολουθίες του αστικού κοινωνικοοικονομικού συστήματος και περιορίστηκε σε ένα εργαστήριο της «γλώσσας» της, το οποίο λειτούργησε ως καταλυτικό σημείο συνάντησής της με τη γλωσσολογία και τη σημειολογία.

Επειδή καμία επιστήμη δεν θεμελιώνεται χωρίς φιλοσοφικές και επιστημολογικές προκείμενες, αλλά και επειδή τα δεδομένα των επιστημών τροφοδότησαν και εξακολουθούν πάντα να τροφοδοτούν

---

<sup>27</sup> Ο αντι-αστικός χαρακτήρας, ιδιαίτερα των μοντερνιστικών ρευμάτων, αποτέλεσε ένδειξη για αυτή καθαυτή την κρίση του αστικού συστήματος. Ωστόσο, όλη αυτή η εκφραζόμενη ανταρσία στην τέχνη, όπως παραδέχτηκαν αρκετοί θεωρητικοί του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, μεταξύ των οποίων και ο Χ. Μαρκούζε, ενσωματώθηκε χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες στο κυρίαρχο σύστημα. Για περισσότερα βλ. Chipp 1971.

<sup>28</sup> Βλ. Μπάσιν 1991:296.

τις φιλοσοφικές και ιδεολογικές διαμάχες, το ενδιαφέρον για τη «γλώσσα» της τέχνης τροφοδότησε το φορμαλισμό της αστικής αισθητικής. Ο φορμαλισμός της αστικής αισθητικής σε συνδυασμό με το δομισμό και το νέο-θετικισμό, οδήγησαν στην ανάπτυξη της σημειολογικής φιλοσοφίας της τέχνης και τις αντίστοιχες μεθόδους ανάλυσης. Αυτό συγκρότησε την επιστημολογική βάση του αισθητικού φορμαλισμού ή αισθητικής μορφολογίας<sup>29</sup> του πλέον θεμελιακού χαρακτηριστικού της αστικής τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, του μοντερνισμού και της νεωτερικότητας<sup>30</sup>. Παράλληλα μέσω της φιλοσοφικής διάστασης του δομισμού και της σημειολογίας έγιναν προσπάθειες να δημιουργηθεί και να προβληθεί μία νέα ιδεολογία, την οποία εκμεταλλεύτηκε και προώθησε η αστική αισθητική σκέψη.<sup>31</sup> Από την άλλη πλευρά, η απόρριψη, από τον «αβαν-γκαρντισμό» του 20<sup>ου</sup> αιώνα, της εξιδανίκευσης του παραδοσιακού παρελθόντος και της κατάρρευσης της φιλοσοφικής έννοιας της «Τέχνης», κλείνοντας όλη την προγενέστερη τέχνη στον αρνητικό χαρακτηρισμό «τέχνη των μουσείων», ενώ φάνηκε ως εξέγερση εναντίον της ηγεμονίας της φιλοσοφίας, κατ' ουσία λειτούργησε ως μεταβατικό στάδιο στη νέα μορφή φιλοσοφικής ηγεμονίας, η οποία προβλήθηκε μέσω της απόλυτης άρσης των αισθητικών συστάσεων. Η απόλυτη άρση των αισθητικών συστάσεων λειτούργησε προς δύο επίπεδα. Αφενός, προς την πλήρη αυτονόμηση του εσωτερικού της αισθητικής σφαίρας και αφετέρου, προς τη διαμόρφωση ενός νέου είδους ηγεμονίας. Πρόκειται για εκείνο το είδος ηγεμονίας επί της αισθητικής σφαίρας, το οποίο ενσωματώνει στη σύγχρονη εποχή, τόσο τη σφαίρα της πολιτικής όσο και τη σφαίρα της οικονομίας.

Επομένως, την τρίτη θέση της ηγεμονίας επί της τέχνης την κατέχει η πολιτική. Η πολιτική σφαίρα εμφανίστηκε, αναφορικά με τις προηγούμενες, σχετικά πρόσφατα, ως παντοδύναμος άρχοντας της κοινωνίας, εκτιμώντας με σαφείς όρους τα προϊόντα της καλλιτεχνι-

---

<sup>29</sup> Για την Αισθητική Μορφολογία, βλ. σχετικά, Munro 1970.

<sup>30</sup> Βλ. Μπάσιν 1991:297.

<sup>31</sup> Βλ. Καψωμένος 1987:324.



κής δημιουργίας και γενικότερα της τέχνης, τα οποία χρησιμοποίησε στην κατασκευή ιδεολογημάτων και σε προπαγανδιστικούς στόχους πολιτικών και ιδεολογικών σκοπιμοτήτων. Στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής πολιτικής η τέχνη βρέθηκε μονίμως στο στόχαστρο έντονων αντιπαραθέσεων αλλά και εναλλασσόμενων περιόδων, από την πλευρά των καλλιτεχνών, είτε ένθερμης στράτευσης είτε πλήρους αδιαφορίας για την πολιτική, θυμίζοντας κατά τη ρήση του Feher «...την κίνηση του εκκρεμούς...».<sup>32</sup>

Σε παράλληλη επιρροή με την πολιτική σφαίρα αναπτύχθηκε και η οικονομική σφαίρα. Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις ή και την απόλυτη θέση σύμφωνα με την οποία η πνευματική επιρροή της οικονομικής σφαίρας επί της αισθητικής ήταν και εξακολουθεί να είναι έμμεση,<sup>33</sup> η πραγματικότητα έχει αποδείξει μάλλον το αντίθετο: Την εξάρτηση των καλλιτεχνικών μορφών από τους επιβαλλόμενους όρους της αγοράς, δια μέσου των οποίων οι καλλιτεχνικές μορφές προσαρμόζονται στην έννοια του καταναλωτισμού και του κέρδους. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ανάπτυξης, κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, της βιομηχανικής τέχνης και της θεωρίας της πολιτιστικής βιομηχανίας ή βιομηχανικής αισθητικής<sup>34</sup> (βασισμένης κατ' ουσία πάνω στη θεωρία της Gestaltung), εμφανίστηκε ένας ιδιότυπος τρόπος ελέγχου και χειραγώγησης των έργων τέχνης, ο οποίος οδήγησε στη διαμόρφωση μιας ξεχωριστής καλλιτεχνικής τάσης. Πρόκειται για καλλιτεχνική τάση στο όνομα της οποίας συνενώθηκε μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών άμεσα συνδεδεμένων με την εξέλιξη των καλλιτεχνικών ρευμάτων του καιρού τους. Προφανώς, η προβολή της βιομηχανικής αισθητικής ως μέσου διάδοσης της κουλτούρας με την αιτιολόγηση ότι πρόκειται για ρόλο τον οποίο η τέχνη δεν κατάφερε να τον αναλάβει στη σύγχρονη εποχή, αλλά και η αντιμετώπιση της πολιτιστικής βιομηχανίας ως μέσου επικοινωνίας με τις μάζες, ξαναφέρει στο προσκήνιο τη μαρξιστική-υλιστική

---

<sup>32</sup> Βλ. Feher 1989:76.

<sup>33</sup> Βλ. τη σχετική θέση του Feher 1989:77.

<sup>34</sup> Βλ. Uribe 1971:87.

οικονομική θεωρία για «την κυριαρχία της βάσης επί του εποικοδομήματος». Και σε αντίθεση με τον ισχυρισμό ότι οι ιδεολογίες που πήγασαν ή πηγάζουν από τα κέντρα χειραγώγησης των έργων τέχνης δεν είναι ή δεν υπήρξαν οικονομικές ιδεολογίες και δεν λειτούργησαν ή δεν λειτουργούν ως μορφή οικονομικής ηγεμονίας επί της τέχνης, η σημερινή πραγματικότητα δηλώνει ότι ο καταναλωτισμός και οι κατηγορίες της αγοράς, εφόσον λειτουργούν με βάση τον οικονομικό παράγοντα, άμεσα εξαρτώμενο από τα μαζικά μέσα ή τις μαζικές προτιμήσεις, δεν μπορεί παρά να διέπουν και να ηγεμονεύουν άμεσα και τις μορφές της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πολύ δε περισσότερο εφόσον τα μαζικά μέσα έδειξαν καθαρά ότι η βιομηχανική κοινωνία υπέταξε την τέχνη και τις μορφές της στην οικονομική υποδομή με βάση τους μηχανισμούς παραγωγής και διανομής.

Στις προηγούμενες σελίδες έγινε προσπάθεια προσδιορισμού της έννοιας της ηγεμονίας και της αυτονομίας επί της αισθητικής σφαίρας. Στις γραμμές που ακολουθούν, πριν το τέλος της πορείας προς τη χειραφέτηση και την έναρξη της περιόδου του μετα-μοντερνισμού, κρίνεται απαραίτητη η απόπειρα προσδιορισμού της αυτονομίας στο εσωτερικό της αισθητικής σφαίρας, γεγονός το οποίο σηματοδοτήθηκε από πέντε διαδοχικά στάδια:<sup>35</sup>

α) την απόρριψη των ρυθμιστικών κανόνων της κανονιστικής τέχνης

β) την ατομικότητα και μοναδικότητα του έργου τέχνης

γ) τη θεωρητική και πρακτική υπονόμηση της φιλοσοφικής αντίληψης της μιας και αδιαίρετης Τέχνης

δ) την κατάργηση της διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στην «υψηλή» και «χαμηλή» τέχνη κατά αντιστοιχία του ελιτίστικου διαχωρισμού «ανώτερου» και «κατώτερου» πολιτισμού και,

ε) την κατάργηση και υπονόμηση κάθε είδους αυθεντίας.

---

<sup>35</sup> Βλ. Fehér 1989:78.

Η απόρριψη των ρυθμιστικών κανόνων είχε ήδη αρχίσει να εμφανίζεται πολύ πριν την εποχή της νεωτερικότητας, όταν άρχισαν να συσσωρεύονται τα ιδιαίτερα διακριτά χαρακτηριστικά ατομικών και ιδιοσυγκρασιακών συνθέσεων καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η αποστασιοποίηση από τις γενικές κατηγορίες του «είδους» και της «τεχνοτροπίας» και η υιοθέτηση της άποψης για την ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας με βάση την ατομικότητα και τους δικούς της νόμους δόμησης, αποτέλεσαν το δεύτερο βήμα προς την αυτονόμηση της τέχνης. Στην πορεία προς την ισχυροποίηση της αυτονόμησης συνέτεινε η ίδια η άρση της έννοιας της ατομικότητας, εφόσον τονίστηκε με ιδιαίτερη έμφαση η αναπαραγωγή και η δυνατότητα διαφορετικών ερμηνειών των έργων τέχνης.<sup>36</sup>

Το τρίτο βήμα αποτέλεσε ο βαθμιαίος διαχωρισμός των διαφορετικών τεχνών, εφόσον οι καλλιτέχνες και οι αποδέκτες των έργων τέχνης απελευθερώθηκαν από τα δεσμά μιας υποχρεωτικής εναρμόνισης της συμπεριφοράς τους προς τις απαιτήσεις μιας «κατασκευασμένης» παράλληλης προόδου των διαφορετικών ειδών τέχνης. Η εμφάνιση του εφήμερου *graffiti* και του *happening* και η επί ίσοις όροις τοποθέτησή τους ανάμεσα στα άλλα είδη τέχνης, κλόνισε επί πλέον τις βάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως κλειστής διαδικασίας με σταθερό και διαρκή χαρακτήρα. Η χαλαρή και πρόσκαιρη συνάντηση καλλιτεχνών-εκτελεστών με μοναδικό μέλημα την προβολή των πρόσκαιρων βιωμάτων, χωρίς προηγούμενη εκμάθηση μιας συγκεκριμένης εικαστικής τεχνοτροπίας, χορογραφίας ή καθοδήγηση σκηνικών οδηγιών και η απουσία οργανωτικών αρχών, λειτούργησαν ως ζωντανή και απόλυτη άρνηση απέναντι στον αμετάβλητο χαρακτήρα του καλλιτεχνικού έργου, προσθέτοντας άλλο ένα βήμα προς την εσωτερική απελευθέρωση.

---

<sup>36</sup> Προς αυτή την κατεύθυνση πρωτοστάτησε ο W. Benjamin, στρεφόμενος εναντίον του εμβλήματος του έργου τέχνης, δηλαδή της «αύρας» ή «αίγλης» του. Για περισσότερα βλ. Benjamin 1978:15-16· Γιανναράς 1976:45-48.

Τέλος, η ρήξη των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στις «ανώτερες» και «κατώτερες» μορφές των ειδών τέχνης και η κατάργηση κάθε έννοιας της «αυθεντίας» και του «ελιτισμού» παραμέρισε και το τελευταίο πρόχωμα. Από την άλλη πλευρά, η ανακήρυξη του καλλιτέχνη ως αυτόνομου παραγωγού και η ταυτόχρονη αποκήρυξη κάθε έννοιας της αισθητικής αξίας, εμφάνισε την τέχνη υπό τους φαινομενικούς όρους της πλήρους εσωτερικής και εξωτερικής αυτονομίας της αισθητικής σφαίρας, σηματοδοτώντας τη χαρραγή της εποχής του μετα-μοντερνισμού.

#### 4. Τέχνη και μετα-μοντερνισμός

Ο μετα-μοντερνισμός πρόβαλε έμπρακτα την έννοια του «απελευθερωτικού πολέμου» και της «χειραφέτησης» της αισθητικής σφαίρας από τα δεσμά και τη σύνδεσή της με τις άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής. Στη βάση αυτή, η αισθητική δραστηριότητα παρουσιάστηκε με τη μορφή μιας νεοαποκτημένης πλήρους εσωτερικής και εξωτερικής ελευθερίας και με αυτή τη μορφή οριοθέτησε το τέλος μιας μακράς περιόδου άμεσης ή έμμεσης αυτονομίας της με τον τρόπο που αυτή λειτούργησε κάτω από τις επιρροές των φιλοσοφικών ρευμάτων του ιδεαλισμού, του φορμαλισμού και της σύγχρονης ευρωπαϊκής-αστικής αισθητικής φιλοσοφίας.

Μολονότι από αυτή την απελευθερωτική πρακτική προέκυψαν σημαντικές προτάσεις ή και ενδιαφέρουσες συνέπειες εν τούτοις το αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Fehér, ήταν η ανάδυση μιας «πύρρειας» νίκης. Μιας νίκης καθαρής η οποία όμως επέφερε το θάνατο του νικητή. Για να γίνει κατανοητό αυτό πρέπει να αναχθεί σε δύο παραμέτρους. Αφενός, η χειραφέτηση της τέχνης - δηλαδή η αποδέσμευσή της από την αισθητική σφαίρα - οδήγησε σταδιακά στην αποκοπή της από τους δεσμούς που τη συνέδεαν με τις άλλες σφαίρες της κοινωνικής ζωής και την απομάκρυνε από όλους εκείνους τους «εξωτερικούς καθορισμούς», τους οποίους ο Γκαίτε θεωρούσε ζωτικούς για κάθε καλλιτεχνικά γόνιμη εποχή. Αφετέρου, αυτή η αποδέσμευση και χειραφέτηση, κατά μία περίεργη διαλεκτική, εκμηδένισε την αυτονομία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της τέχνης, τουλάχιστον όπως αυτές θεωρητικά αυτονομήθηκαν, α-

παλλασσόμενες από την ηγεμονία της εκκλησίας από την εποχή της Αναγέννησης και μετά, ή όπως φάνηκε να συμβαίνει κατά περιόδους με τις προσπάθειες αυτονομησής τους από τη φιλοσοφία, την ιστορία, την κοινωνία, την πολιτική, την οικονομία, τη ζωή. Γιατί αν η πληρότητα της χειραφέτησης ή εσωτερικής απελευθέρωσης σημαίνει κατάργηση όλων των αρχών και των κανόνων που προσιδιάζουν στην αισθητική σφαίρα, άρα και στην αισθητικότητα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της τέχνης, τότε σε τι συνίσταται η διαφορά της αισθητικής σφαίρας από τις άλλες σφαίρες της κοινωνίας; Και αν δεν υπάρχει διαφορά τότε κάτω από ποια έννοια η τέχνη και η καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι αυτόνομες; Και αν δεν είναι αυτόνομες, κάτω από ποια εξουσία αυτή τη φορά ηγεμονεύονται ή τείνουν να ηγεμονευτούν;

Ωστόσο, όσο και αν αυτό φαντάζει υπερβολικό ή λειτουργεί «εν κρυπτώ», οι υποστηρικτές του μεταμοντερνισμού το γνωρίζουν αλλά μοιάζουν να το προσπερνούν δήθεν αδιάφορα. Γιατί στους περισσότερους από τους ενασχολούμενους με την ουσία των προβλημάτων της τέχνης έχει ήδη γίνει κατανοητό πως η έμμεση κατάργηση της «αντι-ηγεμονίας» της τέχνης ως αυθύπαρκτης οντότητας, οδηγεί πλέον στην ηγεμόνευσή της από τη *Μουσειολογία* και τις επιβαλλόμενες «*Cultural Studies*» ένα είδος επιλεγόμενου πολυπολιτισμικού και δια-πολιτισμικού μωσαϊκού γνώσεων, απαραίτητο για τη στοιχειώδη παιδεία κάθε «εργαζόμενου στον πολιτισμό».<sup>37</sup> Πρόκειται για το νέο εισαγόμενο μοντέλο, το οποίο ήρθε ως αποτέλεσμα των προηγθέντων ριζικών μεταβολών της αστικής ευρωπαϊκής ιδεολογίας<sup>38</sup> και εμφανίστηκε με τη μορφή έμπρακτου προ-

---

<sup>37</sup> Βλ. Χατζηνικολάου 2002:22.

<sup>38</sup> Ο συνδυασμός της μαρξιστικής με την πολιτισμική-ανθρωπολογική διάσταση στα έργα ευρωπαϊών μαρξιστών κατά τις δεκαετίες 1960-1980 σε συνδυασμό με το ρεύμα του μετα-δομισμού, της εθνογραφικής προσέγγισης και της θεωρίας της κοινωνιολογίας έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των «*cultural studies*» στην Αγγλία. Το θεωρητικό ρεύμα των «*cultural studies*» ζυμώθηκε με τις ποικίλες τάσεις αμφισβήτησης της έννοιας του πολιτισμού κατά τη δεκαετία του 1980 που οδήγησαν στην

σταδίου στις ποικίλες μετα-θεωρήσεις για την αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της τέχνης, θέτοντας ως πρώτο συνθετικό την πρόθεση «μετά»: μετα-δομισμός, μετα-κριτική, μετα-αισθητική, μετα-μοντέρνο, μετα-νεωτερικό, μετα-νεωτερική κριτική, μετα-ιστορικό, μετα-επαναστατική ή μετα-βιομηχανική κοινωνία, μετα-ιδεολογία, προκειμένου να δηλωθεί χρονικά η ακολουθούμενη εποχή (δηλαδή, η εποχή του «είναι μετά») από την εποχή που προηγήθηκε και προσδιορίζεται από το δεύτερο συνθετικό.<sup>39</sup> Η εποχή του «είναι μετά» χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή της αποδιάρθρωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της εισαγωγής της θεωρίας του τέλους των ιδεολογιών. Με άλλα λόγια, αναφέρεται στην εποχή της μετάβασης από τον άκρατο αυταρχισμό των νόμων και των κανόνων του αισθητισμού στην άκρατη αυθαιρεσία της πλήρους κατάργησής τους και από την ιδεολογική «στράτευση» στην πλήρη απο-ιδεολογικοποίηση.

Τι δηλώνει όμως αυτή η άκρατη αυθαιρεσία; Μήπως δηλώνει μία διαδικασία αισθητικής και ιδεολογικής αυτονόμησης, η οποία φθάνει μέχρι την πλήρη άρνηση της κατεστημένης κατάστασης και συμπευκνώνει σε ένα επίπεδο αφαίρεσης τη δυνατότητα για μία κοινωνική, ιδεολογική και αισθητική εξάρτηση σε ευρύτερη κλίμακα; Μήπως δηλώνει τη σημερινή υπαγωγή της τέχνης με τον τρόπο που προβλήθηκε από τη δυτικο-ευρωπαϊκή διανόηση σε έναν ελάχιστο ρόλο με στόχο την ενσωμάτωση και την προσέγγισή της υπό τους νέους ιδεολογικούς και μεθοδολογικούς όρους της *Μουσειολογίας* και των «*Cultural Studies*» ως νέων μορφών πολιτικής; Από την άλλη

---

ανάπτυξη της θεωρίας του «κονστρουκτιβισμού» ή θεωρίας της «πολιτισμικής» και «κοινωνικής κατασκευής». Η τελευταία, σε ανάμιξη με το ρεύμα της αμερικανικής σχολής της «πολιτισμικής κριτικής» ενδιαφέρθηκε να δει τον κόσμο μέσα από την οπτική του «άλλου δια του εαυτού», στόχος, σύμφωνα με τον Geertz, ιδιαίτερα δύσκολος, αν όχι ανέφικτος. Για την τελευταία παρατήρηση πρβλ. Geertz 1988 και Γκέφου-Μαδιανού 1999.

<sup>39</sup> Ο Δ. Αγραφιώτης αναφέρει την καταγραφή 35 όρων που αναφέρονται στην περίοδο «είναι μετά». Βλ. Αγραφιώτης 1988:197.

πλευρά, μήπως η θεωρία του τέλους των ιδεολογιών δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία νέα μορφή άκρως αντιδραστικής ιδεολογίας, η οποία στις σημερινές κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες αποκτά περισσότερο νέες και αλλοτριωτικές μορφές με άμεσο συμπεριέχον την καλλιτεχνική δραστηριότητα και την τέχνη;<sup>40</sup>

Οι ενδείξεις δείχνουν ότι η αίσθηση του μετα-μοντέρνου, δηλαδή του «είναι μετά», σημασιοδοτεί πολύ περισσότερα πράγματα από όσα μία περαστική μόδα. Γιατί είναι φανερό ότι όλοι οι συμμετέχοντες στη διαδικασία της εποχής του μεταμοντερνισμού, δηλαδή καλλιτέχνες, θεωρητικοί, κριτικοί και αποδέκτες των καλλιτεχνικών έργων, απορρίπτουν τα τελευταία χρόνια την αισθητική πλευρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παράλληλα, ενώ ασπάζονται το δόγμα ότι όλα είναι τέχνη αρκεί να δηλώνονται ως τέχνη ή όλα είναι τέχνη από τη στιγμή που παράγονται για να είναι τέχνη, το μήνυμα που διοχετεύεται από αυτή την πρακτική είναι ότι η τέχνη, προβαλλόμενη κάτω από τους όρους της ετερότητας είναι «...ένα εργαστήριο ολοκληρωμένου πλουραλισμού με τη σημασία της συνύπαρξης διαφορετικών στυλ...».<sup>41</sup> Είναι γεγονός πως τα νέα ιστορικά δεδομένα που προήλθαν από τα εθνικο-απελευθερωτικά κινήματα, τη μαζική μετανάστευση και την παγκοσμιοποίηση άλλαξαν ριζικά τα σημερινά ανθρωπολογικά και κοινωνικά δεδομένα έτσι που η έννοια της ετερότητας κατέστη το σημαντικότερο ρεύμα της εποχής που διανύουμε. Την τελευταία δεκαπενταετία οι όροι του «εαυτού» και του «άλλου» εισήχθησαν στο επίπεδο της «κατασκευής» συλλογικών και ατομικών ταυτοτήτων, ταυτίστηκαν με τον όρο της «διαπολιτισμικότητας» και ευαγγελίστηκαν την εξασφάλιση της ισότιμης κοινωνικής συμμετοχής των «διαφορετικών άλλων» χωρίς την προϋποτιθέμενη πολιτισμική τους αφομοίωση από τους «εαυτούς». Από την οπτική της ιδεολογίας και της πολιτικής η ετερότητα αντιμετωπίστηκε ως «εγγενές στοιχείο της φύσης της δημοκρατίας».<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Πρβλ. Φιοραβάντες 1993:237-48.

<sup>41</sup> Γκοβάρης & Δέδος 2004:31.

<sup>42</sup> Βλ. Γκοβάρης & Δέδος 2004:27.

Ενώ από την οπτική της κοινωνικής ανθρωπολογίας συνδέθηκε με τον επανέλεγχο του παρελθόντος, ταυτίστηκε με την έννοια της «πολιτισμικής ταυτότητας» και της θεωρίας του «κονστρουκτιβισμού» ή θεωρίας της «πολιτισμικής» και «κοινωνικής κατασκευής» και συνδυάστηκε με τις έννοιες του «ανήκειν» και της «εθνικής ταυτότητας», αντιμετωπίζοντας την παράδοση όχι ως κληρονομούμενη αλλά ως βιωμένη. Ο επανέλεγχος του παρελθόντος αποτέλεσε ταυτόχρονα μία επέμβαση στο παρόν και προβληματισμό για το μέλλον<sup>43</sup> και οδήγησε στον επαναπροσδιορισμό της έννοιας του πολιτισμού, ο οποίος άρχισε να προσλαμβάνεται ως μία ευέλικτη, ανοιχτή και ρευστή κατηγορία, οριζόμενος κατά περίπτωση και σε συνάρτηση με την πολιτική, τη δύναμη και την εξουσία.<sup>44</sup> Οι παραπάνω διεργασίες, οι οποίες προέκυψαν ως αποτέλεσμα σύμπραξης της αμερικανικής κοινωνικής ανθρωπολογίας, της αγγλικής κοινωνικής ανθρωπολογίας και του γαλλικού δομισμού, οδήγησαν στη σταδιακή αντικατάσταση της έννοιας πολιτισμός από την κατηγορία της πολυπολιτισμικότητας και προβλήθηκαν με το ένδυμα του κοσμοπολίτικου προγράμματος σπουδών, των «*Cultural Studies*». Και ενώ με βάση τις παραπάνω θεωρήσεις τα γεγονότα αποδείχτηκαν μέχρι σήμερα λιγότερο ή περισσότερο επαληθεύσιμα, ουτοπιστικά ή και ανακόλουθα προς τους αρχικούς εξαγγελόμενους στόχους, από την πλευρά της τέχνης εμφανίστηκαν αντιφατικά. Και αυτό γιατί:

α) η άρση της νομιμότητας κάθε αξιολογικής κρίσης, ενώ αναφέρεται σε όλα τα καλλιτεχνικά προϊόντα και σε όλες τις καλλιτεχνικές μορφές, εξαιρεί έμμεσα εκείνα που αφορούν στην ανάλυση της αγοράς και των προοπτικών της.

β) η άρση της αξιολογικής κρίσης και η χρήση του σλόγκαν «...δεν υπάρχει τέχνη και μη τέχνη... Όλα είναι τέχνη από τη στιγμή που παράγονται με την πρόθεση να είναι τέχνη...» αντιφάσκει και αναιρεί την έννοια της προθετικότητας με την ιστορική διάσταση του όρου. Έστω λοιπόν ότι δεχόμαστε ότι για την κατα-

---

<sup>43</sup> Βλ. Vincent 1991:45-58.

<sup>44</sup> Wolf 1999.



νόηση της ιστορικής πρόθεσης της τέχνης απαιτείται η αντιμετώπισή της ως τέχνη με τους όρους που ίσχυαν μέχρι σήμερα, ως προς τις περιόδους έντασης ή ύφεσης της αυστηρότητας των αξιολογικών κριτηρίων, αλλά οπωσδήποτε της αδιαμφισβήτητης ύπαρξής τους. Από την άλλη πλευρά, έστω ότι δεχόμαστε ότι για την κατανόηση της καλλιτεχνικής μορφής απαιτείται η αντιμετώπιση της τέχνης ως κομμάτι της κοινωνικής πρακτικής, ενώ για την κατανόηση του ρόλου της τέχνης ως κομμάτι της κοινωνικής πρακτικής απαιτείται η εξέταση της ιστορικής της πρόθεσης. Σήμερα, εφόσον όλες οι παραγόμενες καλλιτεχνικές μορφές παράγονται με την πρόθεση να είναι τέχνη, οδηγούμαστε στη διαπίστωση ότι η ιστορική πρόθεση της τέχνης συνάδει με την άρση των αξιολογικών κριτηρίων και με την κατάργηση των κριτηρίων της καλλιτεχνικής κριτικής. Ωστόσο, η κατάργηση των κριτηρίων της καλλιτεχνικής κριτικής για λόγους σκοπιμότητας αντιφάσκει με τη συγκρότηση κριτηρίων για την καλλιτεχνική κριτική των προϊόντων και των μορφών τέχνης που με βάση την ιστορική πρόθεση θα χριστούν ως τέτοια για την εξυπηρέτηση των αναγκών της αγοράς και των προοπτικών της, δηλαδή των πολιτικών, οικονομικών και ιδεολογικών σκοπιμοτήτων.

γ) η κατάργηση των αξιολογικών κριτηρίων που εμφανίζεται ως αντίθεση στην ηγεμονία αποτελεί μία νέα μορφή ηγεμονίας, η οποία για λόγους σκοπιμότητας μπορεί να εξισώνει τις ασήμαντες, κακές έως και ανύπαρκτες καλλιτεχνικές δημιουργίες με τις σημαντικές, εξισώνοντας με αυτό τον τρόπο τους ασήμαντους, κακούς έως και ανύπαρκτους καλλιτέχνες με τους σημαντικούς. Από την άλλη πλευρά, μπορεί να προβάλλει ως μεγαλοουργήματα τα ανούσια και να περιθωριοποιεί τα ουσιαστικά σημαίνοντα γιατί τα τελευταία αποτελούν ριζοσπαστικές μορφές τέχνης και έκφρασης με έντονα τα στοιχεία της κριτικής, της απόρριψης και της άρνησης απέναντι στα πρακτόμενα της σημερινής μεταμοντέρνας κοινωνίας. Τέλος, μπορεί να καταργεί έμμεσα την ύπαρξη του κοινωνικού ιστορικού υποκειμένου, δηλαδή τον άνθρωπο, τον μόνο που μπορεί να θέσει σε κριτική αμφισβήτηση την κυριαρχία της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων. Όλα αυτά οδηγούν εκ των πραγμάτων σε προ-αναγεννησιακές μορφές απολυτότητας, οι οποίες εμμέσως δηλώνουν νέες μορφές ηγεμονισμού. Προφανώς, η ανίχνευση των αιτίων θα μπορούσε να

οριοθετηθεί με βάση την Μπρωντελιανή ιστορική «μακρά διάρκεια» καθόσον η περίοδος της νεωτερικότητας και οτιδήποτε αυτό επισύρει διήρκεσε περισσότερο από ένα αιώνα. Ωστόσο, επειδή η ερμηνεία μπορεί να δοθεί με αναφορά στα γεγονότα του δεύτερου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και της τελευταίας δεκαπενταετίας, η ανίχνευση των αιτίων επιχειρείται στην πρόσφατη πολιτική και πολιτισμική κατάσταση της Ευρώπης και ιδιαίτερα σε αυτή που διαμορφώθηκε μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι σήμερα. Είναι γεγονός ότι η Ευρώπη, με την έννοια του πολιτισμικού πυρήνα της δυτικής νεωτερικότητας, μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αφενός δεν κατάφερε να ανακτήσει παράλληλα με τις ισορροπίες της την πρότερη ηγετική της θέση και, αφετέρου, δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει το όραμά της σχετικά με ένα μελλοντικό κόσμο «ευρωπαϊκό» από πολιτισμική άποψη. Αυτό είχε ως συνέπεια την υπαγωγή της σε ένα υποδεέστερο ρόλο απέναντι στη Σοβιετική Ένωση αλλά κυρίως απέναντι στις αναπτυγμένες Ηνωμένες Πολιτείες, από τις οποίες χρειάστηκε και χρειάζεται συνεχή υποστήριξη και οικονομική βοήθεια. Ακολουθώντας τη μοίρα των παρηκμασμένων πολιτισμών, οι οποίοι δέχονται ισότιμα τους εισαγόμενους ξένους θεσμούς, προσαρμόστηκε, παρά τις αριστερές πνευματικές εξεγέρσεις της, σε έναν ακόμα νεωτερισμό, ο οποίος εμφανίστηκε με το ένδυμα του μετα-μοντερνισμού, της πολυ-πολιτισμικότητας και της δια-πολιτισμικότητας: στην αποδοχή της ιδέας ενός ευρύτερου πολιτισμικού πλαισίου όπου όλοι οι πολιτισμοί θεωρούνται ισότιμοι.

Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια και ιδιαίτερα μετά την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού, η Ευρώπη, παρά τις δυναμικές διεργασίες μιας εσωτερικής υπερεθνικής ολοκλήρωσης με κυριότερη έκφραση την Ε.Ο.Κ., ακολούθησε την παγκόσμια πολιτική που επέβαλαν οι Η.Π.Α. Έτσι, συναρθρώθηκε ως κοντινός γνώριμος και κυριαρχημένος «άλλος» με τους ισχυρούς «εαυτούς» στην συγκρότηση μιας υπερεθνικής/πλανητικής πολιτισμικής ταυτότητας, τη μελέτη της οποίας προώθησε μέσω ενός επιστημονικού πλαισίου βασισμένου στη συνένωση στοιχείων από τις τρεις βασικές κατευθύνσεις της ανθρωπολογικής σκέψης: της αμερικανικής πολιτισμικής ανθρωπολογίας, της αγγλικής κοινωνικής ανθρωπολογίας και της γαλλικής εθνολογίας. Πρόκειται για κατεύθυνση, η οποία - σε συνδυασμό με

το ρεύμα της κριτικής του μεταμοντερνισμού - έθεσε σε απόλυτη αμφισβήτηση τη δυναμική του δυτικο-ευρωπαϊκού πολιτισμού και της τέχνης και ήρθε σε ανοικτή ρήξη με το δυτικοκεντρικό τρόπο σκέψης. Ακριβώς σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται ένα οξύμωρο σχήμα: η Ευρώπη που μέχρι πριν δύο δεκαετίες αγωνιζόταν να διαφυλάξει την από την αρχαιότητα φιλοσοφική και πολιτισμική παρακαταθήκη της με τον τρόπο που αυτή εδραιώθηκε από την εποχή της Αναγέννησης αλλά ιδιαίτερα με τις αστικές επαναστάσεις του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, στρέφεται σήμερα εναντίον αυτής της παρακαταθήκης, θέτοντάς την συνειδητά στο μουσείο. Είναι πλέον σαφές, ότι η Ευρώπη, υλοποιώντας την προγραμματική υπόσχεση του θεωρητικού ρεύματος της «ιστορικοποιημένης» Ανθρωπολογίας<sup>45</sup> να αποτελέσει το όχημα για την άσκηση κριτικής του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αποδέχτηκε κατά βάση να θέσει «εαυτήν» καθώς και την πολιτισμική παρακαταθήκη της υπό αμφισβήτηση και αίρεση. Παράλληλα, μέσω της προώθησης της επιστήμης της Μουσειολογίας, όπου παραμερίζονται οι επιστημονικοί κλάδοι προσέγγισης και ανάλυσης της τέχνης όπως εδραιώθηκαν από την ευρωπαϊκή διάνοηση, τους μελετητές και ιστορικούς της τέχνης, συνέστησε μάρτυρα υπεράσπισης της νέας κατάστασης των πολιτισμικών ερμηνειών αλλά ταυτόχρονα και μάρτυρα κατηγορίας και συρρίκνωσης των δικών της θεωρητικών και πολιτισμικών αποσκευών. Συνενοχή σε μία νέα μορφή φιλελευθερισμού; Συνενοχή σε μία νέα μορφή βαρβαρότητας; Αυτός ήταν και ο φόβος του Adorno για την πορεία του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της τέχνης μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Τα γεγονότα αυτά από μόνα τους εγείρουν ερωτηματικά ως προς την αθωότητα προβολής της εγγενούς δημοκρατικής υφής της διαπολιτισμικότητας, της πολυ-πολιτισμικότητας και του μεταμοντερνισμού. Γιατί πόσο αθώα και δημοκρατική μπορεί να είναι η σύμπραξη της αμερικανικής υπερδύναμης με δύο από τις βασικότε-

---

<sup>45</sup> Για την «ιστορικοποιημένη» Ανθρωπολογία βλ. αναλυτικά Δημητρίου-Κοτσώνη 1996:114-50.

ρες αποικιοκρατικές χώρες της Ευρώπης, τη Γαλλία και την Αγγλία, στη διευθέτηση των προβλημάτων της τέχνης και του πολιτισμού, έννοιες που από την αρχαιότητα αποτέλεσαν σημείο αιχμής ηγεμονικών, φιλοσοφικών, πολιτικών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων; Πόσο αθώα και δημοκρατική μπορεί να είναι η προτεινόμενη ως λύση στα προβλήματα της τέχνης και του πολιτισμού η σημερινή αναζήτηση άφεσης για τις αμαρτίες της εμπειριοκρατίας, της αισθησιοκρατίας και του μονόπλευρου ορθολογισμού μέσα από τις ακρότητες μηδενισμού και διαγραφής του δυτικο-ευρωπαϊκού ιδεαλισμού και της δυτικής νεωτερικότητας με την προβολή ενός νέου ανορθολογισμού; Τέλος, πόσο αθώα μπορεί να είναι η ρήση «...η σημερινή Ανθρωπολογία χρησιμοποιώντας πορτραίτα των άλλων πολιτισμών και τρόπων ζωής ασκεί κριτική και παρεμβαίνει στον νόμο του ευρωπαϊκού πολιτισμού οδηγώντας μας στην επανεξέταση του αυτονόητου...»;<sup>46</sup> Ποια στ' αλήθεια είναι η επανεξέταση του «αυτονόητου» και σε τι στοχεύει; Μήπως στην άρση του «αυτονόητου» που συνάδει με την άρση της αναγκαιότητας και της πνευματικής ωφέλειας της ιστορίας και της μελέτης της ευρωπαϊκής τέχνης; Και αν όντως συμβαίνει έτσι, ποιο θα μπορούσε να ήταν το αποτέλεσμα; Την απάντηση ακόμα και σήμερα τη δίνει ο Πλάτωνας, ένας αρνητής της αυτονομίας της τέχνης, σε ένα από τα τελευταία έργα του: «...Η ζωή μας που είναι και σήμερα τόσο χαλεπή (δύσκολη) θα γινόταν ακόμα πιο αβάσταχτη...».<sup>47</sup>

## Αντί Επιλόγου

Οι προσπάθειες αυτονόμησης της τέχνης με βάση την αισθητική σφαίρα και η απελευθέρωση από την ηγεμονία των σφαιρών της φιλοσοφίας, της πολιτικής, της οικονομίας, της ζωής, της θρησκείας ήταν πάντα προσπάθειες αγάπης και μίσους. Αγάπης από την πλευρά των καλλιτεχνών και της αστικής ιδεολογίας μέσω του «α-

---

<sup>46</sup> Βλ. τη σχετική αναφορά στη Γκέφου-Μαδιανού 1999:376.

<sup>47</sup> Πλάτων Πολιτικός 299Ε.

βαν-γκαρντισμού» και της πρωτοπορίας και μίσους από την πλευρά της μαρξιστικής-υλιστικής ιδεολογίας, η οποία αντιμετώπισε το έργο τέχνης σε σχέση με τη διπλή φύση του (το ιστορικο-κοινωνικό υπόβαθρο και τα αυτόνομα στοιχεία της μορφής). Αυτό σημαίνει ότι οι προσπάθειες της δυτικο-ευρωπαϊκής αστικής ιδεολογίας και των οπαδών της νεωτερικότητας ήταν προς την αυτονόμηση της τέχνης με βάση τους νόμους και τους κανόνες του αισθητισμού και της αισθητικότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η σημερινή πλήρης καταστρατήγηση αυτών των αισθητικών νόμων και κανόνων από την πλευρά του μετα-μοντερνισμού και η παράλληλη αποστασιοποίηση της αισθητικής σφαίρας από όλες τις προαναφερόμενες κοινωνικές σφαίρες δηλώνει έμμεσα την κατάργησή της. Άρα, με την κατάργηση της αισθητικής σφαίρας τι απομένει από την αυτονομία της τέχνης με τον τρόπο που την πρόβαλε η δυτικο-ευρωπαϊκή αισθητική σκέψη; Μήπως με την κατάργηση της αυτονομίας της αισθητικής σφαίρας, άρα και την κατάργηση της αυτονομίας της τέχνης με τον τρόπο με τον οποίο υπεραμύνθηκε γι' αυτή και τη διαφύλαξε με τόσο πάθος η Ευρωπαϊκή αστική διάνοηση και οι υποστηρικτές της δυτικής νεωτερικότητας για περισσότερο από δύο αιώνες, περνάμε σε μία άλλη ιδεολογική εποχή, η οποία χαρακτηρίζει τη σημερινή μετα-αστική και μεταβιομηχανική κοινωνία, δηλαδή σε μία άλλη μορφή ηγεμονίας; Και αν όντως συμβαίνει αυτό, τότε ποιο είναι το σημερινό της ένδυμα;

Είναι γεγονός ότι σήμερα διαπιστώνεται μία εξώθηση των πραγμάτων στα άκρα αλλά από την αντίθετη πλευρά. Από τον άκρατο και ανειρήνευτο πόλεμο μεταξύ του μαρξισμού και της αστικής ιδεολογίας και τους αυστηρούς αισθητικούς νόμους στην τέχνη, στην κατάργηση των ιδεολογιών και την πλήρη κατάλυση των αισθητικών κανόνων και των καλλιτεχνικών ειδών. Και από την πλήρη ιδεολογικοποίηση και το «στρατευμένο» διανοούμενο στην αποιδεολογικοποίηση και στον «αποστρατευμένο» διανοούμενο.<sup>48</sup> Αυτό ανακαλεί στη μνήμη τον Φ. Ντοστογιέφσκι, όταν συνόψιζε στο έργο

---

<sup>48</sup> Βλ. Bourdieu 1998:67.

του *Οι Δαιμονισμένοι*,<sup>49</sup> σε μια μυθιστορηματική συνωμοσία μηδενιστών και στην ιδεολογία τους, τη συνηθισμένη αντιστροφή της ουτοπίας: από την ανάγκη της απελευθέρωσης στην πλήρη κατάργηση της ελευθερίας, και από την ισότητα-ιδέα στη θεσμοθετημένη ανισότητα. Στους *Δαιμονισμένους*, ο νευρωτικός διανοούμενος Σιγαλιόβ, το κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορήματος, αφού αποκαλεί «ανόητους», «ονειροπόλους», «μυθοποιούς» και «αντιφάσκοντες προς εαυτόν» όλους τους διανοούμενους πριν από αυτόν, τον Πλάτωνα, τον Ρουσσώ, τον Φουριέ και άλλους, μονολογεί για το δικό του σύστημα με έναν ιδιαίτερο αφοπλιστικό τρόπο: «...Περιπλέχθην εις τα δεδομένα μου και το συμπέρασμά μου είναι εκ διαμέτρου αντίθετον με την πρωταρχικήν ιδέαν εκ της οποίας ορμώμαι. Ορμώμενος από την απερίοριστον ελευθερίαν, καταλήγω εις τον απερίοριστον δεσποτισμόν... Θέλω ωστόσο να προσθέσω ότι εκτός της λύσεως που δίνω εγώ στην κοινωνικήν φόρμουλα δεν δύναται να υπάρξει ουδεμία άλλη...».<sup>50</sup>

Βέβαια, δεν πρέπει να λησμονηθεί ούτε να υποτιμηθεί το γεγονός ότι μέσα από αυτές τις ακραίες καταστάσεις προέκυψαν ενδιαφέρουσες συνέπειες αλλά και γεννήθηκαν άκρως ενδιαφέρουσες αντιλήψεις που έδωσαν μία πλουραλιστική διάσταση στην προσέγγιση της τέχνης. Για παράδειγμα, η αντίληψη για την τέχνη με την εγκατάλειψη της φιλοσοφικής έννοιας της «μιας και αδιαίρετης τέχνης» ή της «επίγειας ηθικής αποστολής της» ή της «αθανασίας του έργου τέχνης», έγινε περισσότερο πλουραλιστική. Ωστόσο, η ψυχολογία του σαρωτικού ρεύματος του μεταμοντερνισμού και της διαπολιτισμικότητας, που έχει πάρει διαστάσεις παγόβουνου, πρέπει να μας προβληματίζει και ακριβώς για το συγκεκριμένο λόγο πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη και με την απαραίτητη κριτική. Γιατί στην ιστορία της τέχνης και του πολιτισμού όλοι αυτοί οι περιορισμοί δεν είναι αμετάκλητοι. Συναντάται αρκετά συχνά το φαινόμενο να παραμερίζονται ορισμένες αναλυτικές και θεωρητικές

---

<sup>49</sup> Ντοστογιέφσκι (α.χ.):196, 209-10.

<sup>50</sup> Ντοστογιέφσκι (α.χ.):195.

περιοχές και να ξαναέρχονται στο προσκήνιο του ενδιαφέροντος, ανάλογα με την επιστημονική προβληματική, τα ρεύματα σκέψης και τα προβλήματα που προκύπτουν. Από την άλλη πλευρά, η ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή, αντί να λειτουργεί αρνητικά ως ισοπεδωτικό και σαρωτικό ρεύμα κάτω από τη σκέπη της μόδας και του συρμού των τάσεων και των θεωριών, μπορεί να αποδειχθεί δημιουργική και παραγωγική. Γιατί η λογική αμφισβήτηση προς αυτές μπορεί να εκτιμηθεί θετικά ως προσπάθεια εκδήλωσης μιας νοητικής ωριμότητας. Όπως παρατηρεί ο Θ. Πελεγρίνης<sup>51</sup> «...η διαφωνία, η ρευστότητα, η αμφισβήτηση δεν είναι απλώς μία ιδιοτροπία ή ένα σύμπτωμα, αλλά είναι προσέκταση ή αντανάκλαση της λογικής συμπεριφοράς των ανθρώπων...». Προς αυτή την πλευρά τουλάχιστον βοηθά το γεγονός ότι η τέχνη και η καλλιτεχνική δραστηριότητα, ανεξάρτητα από τις προσπάθειες αυτόνωσης και απελευθέρωσης από τα διάφορα δεσμά ηγεμονίας, εξακολουθεί να παραμένει εγγενώς ηγεμονευμένη από τη ζωή, δίνοντας νόημα σε αυτή.

## Βιβλιογραφία

- Αγραφιώτης, Δημοσθένης (1988) «Μικρό (Γλωσσικό) Όργανο για τη Νεωτερικότητα», στο *Μοντέρνο-μεταμοντέρνο*. Σελ. 195-203. Αθήνα: Σμίλη.
- Adorno, W. Theodor (2000) *Αισθητική Θεωρία*. Μετάφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αντόρνο, Τέοντορ & Χορκχάιμερ, Μαξ (1987) *Κοινωνιολογία. Εισαγωγικά Δοκίμια*. Μετάφρ. Δ. Γράβαρης. Αθήνα: Κριτική.
- Βάρναλης, Κώστας (1981) *Αισθητικά -Κριτικά*. Αθήνα: Κέδρος.
- Beardsley, C. Monroe (1989) *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Μετάφρ. Δ. Κούρτοβικ & Π. Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Νεφέλη.
- Benjamin, Walter (1978) *Δοκίμια για την τέχνη*. Μετάφρ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος.

---

<sup>51</sup> Βλ. Πελεγρίνης 1992.

- Bourdieu, Pierre (1998) *Αντεπίθεση πυρών*. Πρόλ. Ν. Παναγιωτόπουλος. Μετάφρ. Κ. Διαμαντάκου. 2<sup>η</sup> Έκδοση. Αθήνα: Πατάκης.
- \_\_\_\_\_ (1977) *Outline of a theory of practice*. Μετάφρ. R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Γιανναράς, Αναστάσιος (1976) *Θέματα παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής*. Αθήνα: Παπαζήσης
- Γιάννου, Δημήτρης (1984) «Η Αισθητική στο έργο του Μαρξ και του Ένγκελς», *Επιστημονική Σκέψη* 19:12-21.
- Γκαρωντύ, Ροζέ (1972) *Ο χορός στη ζωή*. Μετάφρ. Μ. Τσούτσουρα. Αθήνα: Ηριδανός.
- \_\_\_\_\_ (1964) «Ο Έρνστ Φίσερ και η συζήτηση για την Μαρξιστική Αισθητική», *Επιθεώρηση της Τέχνης* 117. Μετάφρ. Γ. Πετρή. Σελ. 185 κ.εφ. Αθήνα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα (1999) *Πολιτισμός και εθνογραφία*. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκόβαρης, Χρήστος & Δέδος, Ζήκος (2004) «Τέχνη, αισθητική αγωγή και ετερότητα: μία προσέγγιση από τη σκοπιά της διαπολιτισμικής αγωγής», στο *Επιστήμη και Τέχνη*. Σελ. 27-36. Αθήνα: Ατραπός.
- Chipp, B. Herschel (1971) *Theories of modern art. A source book by artists and critics*. With contributions by P. Seltz and J. C. Taylor (California studies in the history of art). Los Angeles: University of California Press.
- Δεμερτζής, Νίκος (1989) *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Δημητρίου-Κοτσώνη Σίβυλλα (1996) *Ανθρωπολογία και Ιστορία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ζορμπαλάς, Σταύρος (1988) *Τέχνη και κοινωνία*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Ήγκλετον, Τέρυ (1981) *Ο Μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*. Μετάφρ. Γρ. Αζαριάδης. Αθήνα: Ύψιλον.
- Fehér, Ferenc (1989) «Η πύρρεια νίκη της τέχνης στον απελευθερωτικό της πόλεμο», *Λεβιάθαν* 4:73-84. Μετάφρ. Δ. Κουβίδης.
- Φίλιας, Βασίλης (2000) *Κοινωνιολογία του πολιτισμού*. Ι. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Φιοραβάντες, Βασίλης (1993) *Μοντερνισμός και κουλτούρα*. Αθήνα: Παπαζήσης.



- Gramsci, Antonio (1971) *Selection of prison notebooks*. London: Lawrence and Whishart.
- Geertz, Clifford (1988) *Works and lives: The anthropologist as author*. California: Stanford University Press.
- Καφωμένος, Γ. Ερατοσθένης (1987) «Μαρξισμός και σημειωτική», στο «Ο Καρλ Μαρξ και η Φιλοσοφία», Α΄ Πανελλήνιο Συνέδριο Τομέα Φιλοσοφίας Παν/μίου Ιωαννίνων. Σελ. 322-38. Αθήνα: Gutenberg.
- Κουκουλές, Φαίδων (1952) *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*. V. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κράους, Ρίτσαρντ (1980) *Ιστορία του χορού*. Μετάφρ. Γ. Σιδηρόπουλος & Μ. Κακαβούλια. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λεφέβρ, Ανρύ (α.χ.) *Ο Διαλεκτικός Υλισμός*. Μετάφρ. Άννα Φιλαλήθη-Κουντουριώτου. Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Μπάσιν, Γεβγένι (1991) *Σημειολογία: φιλοσοφία της τέχνης*. Μετάφρ. Μ. Τζιατζή. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Munro, Thomas (1970) *Form and style in the art. An introduction to aesthetic morphology*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.
- Ντοστογιέφσκι, Φιοντόρ Μιχάηλοβιτς (α.χ.) *Οι Δαιμονισμένοι*. Μετάφρ. Α. Αλεξάνδρου. Αθήνα: Γκοβόστης.
- Πελεγρίνης, Ν. Θεοδόσης (1992) *Φιλοσοφία και αμφισβήτηση*. 2<sup>η</sup> Έκδοση. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πλάτων (α.χ.) *Πολιτεία*. Πρόλογος Ι. Γρυπάρης. Εισαγωγή-μετάφραση Ευ. Παπανούτσος. Αθήνα. Ζαχαρόπουλος.
- Πλάτων (1993) *Νόμοι*. Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Φιλολογική Ομάδα Κάκτου. Αθήνα: Κάκτος.
- Πλάτων (2003) *Πολιτικός*. Εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Ι. Σ. Χριστοδούλου. Επιμ. Δ. Λυπουρλής. Αθήνα: Ζήτρος.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης (1985) *Τέχνη και εξουσία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τερζάκης, Φώτης (1990) *Για μια ανθρωπολογία της μουσικής*. Αθήνα: Πρίσμα.
- Τρικούκης, Μάκης (1985) *Πολιτική και φιλοσοφία στον Γκράμσι*. Αθήνα: Εξάντας.
- Uribe, Basilio (1971) «Η Συμβολή του βιομηχανικού σχεδίου στην αισθητική του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Η τέχνη και ο άνθρωπος*. Σελ. 77-89. Αθήνα: Unesco.

- Vincent, Joan (1991) «Engaging historicism», στο R. G. Fox (επιμ.), *Recap-turing anthropology: working in the present*. Σελ. 45-58. New Mexico, Santa Fe: School of American Research Press.
- Weber, Max (α.χ.) *Η μεθοδολογία των κοινωνικών επιστημών*. Μετάφρ. Μ. Γ. Κυπραίος. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolf, R. Eri (1999) *Envisioning power. Ideologies of dominance and crisis*. Los Angeles: University of California Press.
- Χατζηνικολάου, Νίκος (2002) «Μαρξιστική ιστορία της τέχνης», *Πολίτης* 103:18-25.

## Περίληψη

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η προσέγγιση των εννοιών της ηγεμονίας και της αυτονομίας ή της χειραφέτησης της τέχνης υπό τους όρους της νεωτερικότητας και του μετα-μοντερνισμού. Ειδικότερα, μέσω συναφών παραδειγμάτων, επιδιώκεται η προσέγγιση της διαδικασίας αυτονόμησης της τέχνης με αναφορά στο διαχωρισμό της από τα δεσμά της ηγεμονίας της θρησκείας, της φιλοσοφίας, της πολιτικής, και της οικονομίας. Παράλληλα, προσεγγίζεται η ένταξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας υπό τους νέους όρους του μεταμοντερνισμού ως διάλογος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Για τη αιτιολόγηση της διαδικασίας που συνδέεται με την αυτονόμηση της τέχνης και την καλλιτεχνική δραστηριότητα χρησιμοποιείται η τυπολογική μέθοδος ερμηνείας των κοινωνικών φαινομένων όπως προτείνεται από τον Max Weber, μέσω της χρήσης του "ιδεατού τύπου" ή "ιδεότυπου". Παράλληλα, χρησιμοποιείται η έννοια της "αισθητικής σφαίρας", ως αυθύπαρκτης κατηγορίας της καλλιτεχνικής απελευθέρωσης, σύμφωνα με τους Adorno και Lukács.

## Ρενάτα Δαλιανούδη

### *Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ό αιώνα: fado, tango, flamenco, jazz, ρεμπέτικο. Ιστορικό, πολιτικό και μουσικό πλαίσιο*

Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών, όπως των fado, tango, flamenco, ρεμπέτικου κ.ά. ως «εθνικά» πολιτισμικά προϊόντα μιας χώρας και ως πηγή έμπνευσης για δημιουργία νέων μουσικών ειδών που αποτελούν την κοινή συνισταμένη της πολιτισμικής διγλωσσίας μεταξύ λόγιας και λαϊκής (υπαίθρου και άστεως)<sup>1</sup> μουσικής δημιουργίας, δεν αποτελεί μια τυχαία καλλιτεχνική συγκυρία. Είναι καρπός μιας γενικευμένης τάσης εθνικισμού και πολιτικών συγκυριών που παρατηρούνται στην Ευρώπη και την Αμερική απ' τα μέσα του 19<sup>ου</sup> και κυρίως στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Παρότι η πρώτη τάση εθνισμού παρουσιάζεται στην Ευρώπη κατά τη ρομαντική εποχή με καταγραφή, έκδοση και χρήση λαϊκών χορευτικών ρυθμών και μελωδιών,<sup>2</sup> από συνθέτες της εποχής, όπως ο Μπιζέ, ο Βέμπερ, ο Σούμπερτ, ο Σοπέν, ο Μπραμς,<sup>3</sup> δεν αποτελεί οργανωμένη προσπάθεια για ουσιαστική αλλαγή στην αισθητική της λόγιας δυτικής μουσικής, ή για ανάδειξη των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων στην Ευρώπη. Από τα μέσα, όμως, του 19<sup>ου</sup> αιώνα, συνθέτες που φέρουν το «χρίσμα» των εθνικών συνθετών, προβάλλουν επισταμένως το μουσικό φολκλόρ της πατρίδας τους, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν οι λεγόμενες Εθνικές Σχολές στην ευρω-

---

<sup>1</sup> Για τη λαϊκή μουσική δημιουργία, η οποία χωρίζεται στο δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου και το λαϊκό ή αστικο-λαϊκό τραγούδι του αστικού περιβάλλοντος βλ. Μερακλής, 1992:147, Burke 1992:293-308, Αυδίκος, 2009:318, 319, 320, 321, 324, 348, 362. Δαλιανούδη, 2009:22, 26-29.

<sup>2</sup> Dalhaus 1989:105. Merwe 1992:19.

<sup>3</sup> Nef 1985:454, 457, 477-478, 490, 501, 506. Pilka 1985:209-210.

παϊκή μουσική.<sup>4</sup> Στη Ρωσία η εθνιστική αυτή τάση ξεκινά με τη σύνθεση της όπερας *Μια ζωή για τον Τσάρο* (ή *Ιβάν Σουσάσιν*), το 1836, του Γκλίνκα και λίγο αργότερα με την όπερα *Ρουσάλκα* του Νταργχομίτσκι (μαθητή του Γκλίνκα), οι οποίοι χρησιμοποιούν κι ενσωματώνουν το ρωσικό δημοτικό τραγούδι μέσα στη λόγια μουσική.<sup>5</sup> Η τάση αυτή εκδηλώνεται εντονότερα και συστηματικότερα με την «ομάδα των πέντε»: Μπαλακίρεφ, Μουσόργκσκι, Μποροντίν, Ρίμσκι-Κόρσακοφ και Σέζαρ Κίουι, οι οποίοι ακολουθούν τις μουσικές καινοτομίες του Γκλίνκα και επιδιώκουν να δημιουργήσουν τη Ρώσικη Εθνική Σχολή. Σύμφωνα με τους πέντε, η μουσική γλώσσα της Ρώσικης Εθνικής Σχολής θα πρέπει να βασίζεται στις λαϊκές μελωδίες, τα ρυθμικά σχήματα των λαϊκών χορών και η αρμονική συνοδεία θα πρέπει ν' απορρέει από τις κλίμακες της λαϊκής μουσικής.<sup>6</sup>

Οι Τσεχοσλοβάκοι Σμέτανα και Ντβόρζακ αναμειγνύουν τσέχικα, σλαβικά και ρουμάνικα λαϊκά στοιχεία με την κυρίαρχη ευρωπαϊκή μουσική γλώσσα.<sup>7</sup> Ειδικά ο Ντβόρζακ (ο οποίος χρησιμοποιεί μέχρι και ινδιάνικα μουσικά στοιχεία) δίνει το παράδειγμα και προτρέπει άλλους σύγχρονους του συνθέτες κι από άλλες χώρες να απαλλάξουν την εγχώρια μουσική τους από το μουσικό γερμανικό ζυγό και να αναζητήσουν τα ερεθίσματά τους από τη λαϊκή μουσική κληρονομιά της πατρίδας τους.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Miles, 1998:114-115. Nef 1985:492-504, 520-521, 534-535, 538. Για την Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή βλ. Ψυχοπαίδη-Φράγκου 1990.

<sup>5</sup> Stravinsky 1980:104-106. Nef 1985:495.

<sup>6</sup> Garden 2001:913. Frolova-Walker 2001:409-410. Rice & Porter 1998:18-19, 85. Griffiths <sup>3</sup>1993:103-107. Stravinsky 1980:105. Nef 1985:492.

<sup>7</sup> Griffiths <sup>3</sup>1993:101-102. Nef 1985:493-494 -495. Blacking 1981:83. Merwe 1992:19

<sup>8</sup> Από το 1892 και για τα 4 επόμενα χρόνια ο Ντβόρζακ μένει στην Αμερική, όπου προτρέπει τους Αμερικανούς συνθέτες να διαμορφώσουν το προσωπικό τους ύφος αντλώντας στοιχεία από την τοπική τους μουσική παράδοση. Griffiths <sup>3</sup>1993:101-102. Blacking 1981:83.

Οι Ούγγροι Μπέλα Μπάρτοκ και Ζόλταν Κόνταυ καταγράφουν πρώτοι και μελετούν τη δομή της λαϊκής μουσικής παράδοσης της πατρίδας τους, των γειτονικών βαλκανικών χωρών, καθώς και της Β. Αφρικής και της Τουρκίας, με απώτερο σκοπό την τεχνική στήριξη της μουσικής τους με τους μορφολογικούς τύπους, τις ρυθμικές δομές, την τροπικότητα και γενικά τις αρχές της ντόπιας παραδοσιακής μουσικής.<sup>9</sup>

Μια καλλιτεχνική εθνιστική κίνηση (ανάλογη της ομάδας των πέντε Ρώσων συνθετών), στις αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα, υπάρχει και στη Γαλλία με την «ομάδα των έξι»: Ωρίκ, Ντυρέ, Χόνεγκερ, Μιλώ, Πουλένκ και Τάγκεφερ, οι οποίοι έχοντας ως εφιαλτήριο το πρωτότυπο έργο του Κοκτώ *Ο κόκορας κι ο Αρλεκίνος* (1918), απαιτούν την «απελευθέρωση» της μουσικής της χώρας τους από τις γερμανικές αισθητικές αντιλήψεις σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο, τη μορφή και το ύφος.<sup>10</sup> Επιδιώκουν την ελεύθερη χρήση λαϊκών στοιχείων από την καθημερινή ζωή και -ακολουθώντας τη «σατιρική» μουσική αισθητική του Ερίκ Σατί- υιοθετούν στοιχεία από πλανόδιους μουσικούς, λαϊκούς οργανοπαίχτες και από λαϊκά είδη πολιτιστικής έκφρασης, όπως το τσίρκο και το θέατρο μπουλεβάρ.<sup>11</sup>

Την ίδια περίοδο, ο Ρώσος συνθέτης Ιγκόρ Στραβίνσκι (μαθητής του Ρίμσκι Κόρσακοφ, κάτοικος Γαλλίας), –κατόπιν παρότρυνσης του διευθυντού των Ρώσικων Μπαλέτων του Παρισιού, Ντιαγκίλεφ- γράφει για τα μπαλέτα του *Το πουλί της φωτιάς* (1910), *Πετρούσκα* (1911) και *Ιεροτελεστία της άνοιξης* (1913), μελωδίες σε ρώσικο παραδοσιακό ύφος, στηριγμένες σε ρώσικα λαϊκά ρυθμικά μοτίβα, κάτι πρωτοφανές για μουσική μπαλέτου την εποχή εκείνη.<sup>12</sup> Τα μπαλέτα αυτά κάνουν μεγάλη επιτυχία στη Γαλλία, καθιστώντας τη μουσική του Στραβίνσκι (και γενικότερα της Ρωσίας) ευρέως γνωστή εκτός συνόρων. Ταυτόχρονα αποτελούν πρότυπο προς μίμηση

---

<sup>9</sup> Rice & Porter 1998:18-19, 85. Griffiths <sup>3</sup>1993:103-107.

<sup>10</sup> Griffiths <sup>2</sup>2001:460. Collaer 1965:11-78. Φλέσσας 1993:61.

<sup>11</sup> Griffiths <sup>2</sup>2001:460. Griffiths <sup>3</sup>1993:121.

<sup>12</sup> Griffiths <sup>3</sup>1993:109-110.

για άλλους συνθέτες με εθνιστικές ανησυχίες όπως τους: Μπάρτοκ, Ντε Φάλια, Κόπλαντ.<sup>13</sup>

Αλλά και χώρες όπως η Ισπανία και η Πορτογαλία, εκφράζουν, απ' την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, την επιθυμία μουσικής αυτονομίας και προβολής των ιδιαίτερων μουσικών στοιχείων της τοπικής τους λαϊκής παράδοσης.<sup>14</sup> Κύριος εκφραστής αυτής της επιθυμίας, σε ό,τι αφορά την Ισπανία, είναι ο Μανουέλ ντε Φάλια, ο οποίος -αφού πρώτα γνωρίσει στο Παρίσι τον ίδιο τον Στραβίνσκυ και το έργο του- γράφει μουσική με έντονα ισπανικά φολκλορικά στοιχεία για το μπαλέτο του *Το τρίκοχο καπέλο* (1917-1919), αξιοποιώντας έτσι το ντόπιο λαϊκό μουσικό θησαυρό της πατρίδας του.<sup>15</sup>

Αντίστοιχη περίπτωση εθνικής αφύπνισης στις αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται και στην Αμερική, όταν ο πιανίστας και συνθέτης Τζόρτζ Γκέρσουιν στα έργα του *Γαλάζια Ραψωδία* (1924) και *Ένας Αμερικάνος στο Παρίσι* (1928) ενσωματώνει ρυθμικά, αρμονικά και υφολογικά στοιχεία από την τζαζ μουσική.<sup>16</sup> Το αισθητικό αποτέλεσμα των συνθέσεών του γίνεται αποδεκτό από το φιλότεχνο κοινό, αφού θεωρείται ότι αναβαθμίζει την αστική λαϊκή μουσική της Αμερικής και εμπλουτίζει την «επίσημη» λόγια μουσική.<sup>17</sup> Ταυτόχρονα, η μουσική πρωτοβουλία του Γκέρσουιν λειτουργεί ως προπομπός για την κατοπινή Αμερικανική Εθνική Σχολή, η οποία συνδέεται κυρίως με το όνομα του συνθέτη Άαρον Κόπλαντ. Ο Αμερικανός Άαρον Κόπλαντ στο *Κοντσέρτο για πιάνο* (1926) και αργότερα στα έργα του *Ένα πορτραίτο του Λίνκολν* (1942), *Φανφάρα για τον κοινό άνδρα* (1943) και στο μπαλέτο *Άνοιξη στα Αππαλάχια* (1944), ακολουθώντας πιστά το εθνιστικό παράδειγμα του Στραβίνσκυ και τις προτροπές του Ντβόρζακ, ενσωματώνει στοιχεία από την παραδοσιακή και τη λαϊκή μουσική της Αμερικής, ήτοι την

---

<sup>13</sup> Taruskin <sup>2</sup>2001:700-701· Nef 1985:519· Griffiths,<sup>3</sup>1993:77-84,106,109-110.

<sup>14</sup> Griffiths ό.π.:109.

<sup>15</sup> Griffiths ό.π.

<sup>16</sup> Griffiths <sup>3</sup>1993:204.

<sup>17</sup> Taruskin <sup>2</sup>2001:700-701.

country, τα blues και την jazz, όχι απλά για να «αρωματίσει» τις συνθέσεις του με κάτι το πιο εξωτικό και πρωτότυπο, αλλά για ν' απαλλάξει τη μουσική του από έναν στείρο ακαδημαϊσμό, που εκφράζει η επικρατούσα λόγια δυτική μουσική.<sup>18</sup>

Αυτή η τάση εθνικισμού, όμως, είναι μια γενικευμένη επιταγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα (θεμελιωμένη στις αρχές του Ρομαντισμού),<sup>19</sup> η οποία –ως ιδεολογία– συνδέεται με πολιτικά κίνητρα και κινήματα.<sup>20</sup> Σε ό,τι αφορά την Ευρώπη, λίγο πριν τον α' παγκόσμιο πόλεμο, αρκετές χώρες κάτω από την Αυστρο-γερμανική ηγεμονία απαιτούν την πολιτική ανεξαρτησία τους, γι' αυτό και δημιουργούν εθνικιστικά κινήματα. Αντίστοιχα, χώρες της Λατινικής Αμερικής που βρίσκονται κάτω από ευρωπαϊκή κυριαρχία (Βραζιλία, Χιλή, Μεξικό, Κούβα), ορθώνουν το εθνικιστικό τους ανάστημα με πολιτικές εξεγέρσεις.<sup>21</sup>

Σύμφωνα, μάλιστα με τον Berlin ο εθνικισμός είναι ταυτόχρονα πολιτικό και πολιτισμικό φαινόμενο.<sup>22</sup> Ύπ' αυτήν την έννοια, οι πολιτικές εξεγέρσεις και οι μουσικοί εθνικισμοί είναι συγκοινωνούντα δοχεία διότι: από τη μια μεριά, τα πολιτικά κινήματα - πέρα από τη λαϊκή βάση - ενεργοποιούν και δυναμώνουν τη θέληση των

---

<sup>18</sup> Taruskin <sup>2</sup>2001:700-701. Griffiths <sup>3</sup>1993:145, 204. Platinga 1984:341. Pilka 1985:210, 21

<sup>19</sup> Smith, 2004:237-254.

<sup>20</sup> Σύμφωνα με τους Gellner, Smith και Hastings ο εθνικισμός είναι μια πολιτική ιδεολογία που παίρνει τις διαστάσεις κινήματος. Σύμφωνα με τον Gellner εθνικισμός είναι «πολιτική αρχή, κίνημα και συναίσθημα». Gellner 1983:1. Σύμφωνα με τον Smith εθνικισμός είναι «ιδεολόγημα και κίνημα». Smith 1995α:vii. Σύμφωνα με τον Hastings εθνικισμός είναι «πολιτική θεωρία και πράξη». Hastings 1997:3. Από την άλλη μεριά, ο Breuilly θεωρεί τον εθνικισμό ως μια μορφή πολιτικής για τη διεκδίκηση και έλεγχο της εξουσίας στα σύγχρονα κράτη, και θεωρεί τις απόψεις περί θεωρίας, συναισθήματος κλπ. ως διεύρυνση του ειδικού νοήματος του εθνικισμού. Breuilly 1998:1. Πρβλ. Ψαρού 2005:90.

<sup>21</sup> Olsen & Sheehy 1998:113-115.

Griffiths 1993:102-103.

<sup>22</sup> Berlin 1980:355.

κατά τόπους διανοούμενων (λογοτεχνών, ζωγράφων, συνθετών) για την καλλιτεχνική (και συχνά πολιτική) ανεξαρτησία της χώρας τους από την άλλη μεριά, το γεγονός, ότι οι άνθρωποι των τεχνών και των γραμμάτων (και σε ό,τι αφορά τη μουσική οι λόγιοι συνθέτες) στρέφονται πλέον στην τοπική λαϊκή παράδοση, αναζωπυρώνει τα πολιτικά εθνι(κι)στικά κινήματα, αφού οι διανοούμενοι αυτοί γίνονται πνευματικοί αρχηγοί και «φάροι» ανάδειξης αυτών των τοπικών λαϊκών μουσικών παραδόσεων.<sup>23</sup> Συνέπεια αυτής της ενεργοποίησης των μεσαίων και λαϊκότερων στρωμάτων από τους επιφανέστερους καλλιτέχνες/διανοούμενους είναι η συντήρηση και διαιώνιση των «εθνικών» (national) ή/και εθνοτικών (ethnic) μύθων, των συμβόλων και των αξιών, με άλλα λόγια της τοπικής λαϊκής τους παράδοσης, η οποία λειτουργεί ως πρώτος πυρήνας έμπνευσης.<sup>24</sup> Με άλλα λόγια, ο Smith δίνει έμφαση στη δύναμη της ιδεολογίας και της ιντελλιγκέντσιας της κάθε μικρο- ή μακρο-κοινωνίας. Στην ιδεολογία αυτή, η οποία εκφράζεται με τον εθνικιστικό λόγο (discourse),<sup>25</sup> ενυπάρχει το στοιχείο της εξιδανίκευσης του παρελθόντος, της «χρυσής εποχής» και του αιτήματος για επιστροφή στις ρίζες και αναζήτηση της αυθεντικότητας.<sup>26</sup>

Σύμφωνα με τον Gellner, πάντως, η ιδεολογία αυτή του εθνι(κι)σμού - παρότι οδηγεί στη δημιουργία «εθνών» (nations) με αυτόνομες τοπικές παραδόσεις - δεν είναι η γενεσιουργός δύναμη του νεωτερισμού· είναι προϊόν του νεωτερισμού που έχει επέλθει στην κοινωνία. Η επιτυχία και η απήχηση του εθνι(κι)στικού κινήματος, σύμφωνα με τον Gellner δεν οφείλεται στην ιδεολογία του αλλά στη λειτουργικότητά του μέσα στα σύγχρονα κοινωνικά συμφραζόμενα.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Griffiths 1993:102-103. Kedurie 1993:1. Πρβλ. Breuilly 2006:xix. Βλ. Επίσης Breuilly 2000:187-223.

<sup>24</sup> Smith 1986:106.

<sup>25</sup> Ψαρρού 2005:92-93.

<sup>26</sup> Smith 1997:48-51. Πρβλ. Ψαρρού 2005:93. Smith, 2004:211-235.

<sup>27</sup> Gellner 2006. Πρβλ. Breuilly 2006:xxi.



Σύμφωνα με τα παραπάνω, η «ισπανικότητα» του Μανουέλ ντε Φάλια, έτσι όπως εκφράζεται με τους λαϊκούς ισπανικούς ρυθμούς και το λαϊκό χορό flamenco (ενσωματωμένα στη λόγια ευρωπαϊκή μουσική), αναζωπυρώνει αλλά και αναζωπυρώνεται από το γενικότερο εθνιστικό κλίμα και τις πολιτικές συγκυρίες.<sup>28</sup> Ένα εθνιστικό κλίμα που ξεκινάει στην Ισπανία μετά την αποτυχία το 1898 να καταπνίξει την κουβανέζικη εξέγερση, δυναμώνει με το στρατιωτικό κίνημα του Φράνκο το 1936 (που πυροδοτεί τον αιματηρό εμφύλιο 1936-39) και αναζωπυρώνεται με το βομβαρδισμό της βασικικής πόλης Γκερνίκα από τους Γερμανούς το 1937. Όλοι μαζί, συνθέτες, ζωγράφοι, διανοούμενοι, συγγραφείς, ποιητές νοιώθουν την ανάγκη να διακηρύξουν την «πληγωμένη» ισπανική ταυτότητα μέσα από τα ίδια της τα εθνικά προϊόντα: ο ποιητής και μουσικός Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (τον οποίο θαυμάζει ο Μάνος Χατζιδάκις), οι ζωγράφοι Χουάν Γρις, Σαλβαδόρ Νταλί, Χουάν Μιρό και Πάμπλο Πικάσο εμπνέονται από την ισπανική λαϊκή παράδοση και διαμαρτύρονται μέσω αυτής. Η απήχηση αυτών των -συντονισμένων κατά μια έννοια- εθνιστικών κινήσεων δεν μπορεί παρά να είναι καθολική, αφού χτυπά σε ευαίσθητες εθνικές χορδές. Έτσι, σε ό,τι αφορά τη μουσική, οι λαϊκοί ρυθμοί της Ισπανίας, οι ανδαλουσιανές μελωδίες, το flamenco, καθώς και τα παραδοσιακά μουσικά όργανα γίνονται πλέον ευρέως γνωστά και καταλαμβάνουν μια άλλη θέση στη συνείδηση και στην καθημερινότητα του ισπανικού λαού.

Στην Πορτογαλία, η μουσική εθνιστική αφύπνιση και η ανάδειξη του λαϊκού αστικού τραγουδιού fado οφείλεται επίσης στις πολιτικές συνθήκες της χώρας, οι οποίες καθορίζουν το μουσικό προσανατολισμό της: Με τη δικτατορία του Σαλασάρ (1926-1974) δίνεται έμφαση: α) στη διάσωση της εγχώριας λαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς, προκειμένου να ομογενοποιηθούν τα διάφορα αστικά κοινωνικά στρώματα (κυρίως μετά την είσοδο των μεταναστών από την αποικιοκρατούμενη Βραζιλία) και β) στην προβολή της πορτογαλικής μουσικής ταυτότητας προς τα έξω ως εθνικό πολιτισμικό προ-

---

<sup>28</sup> Griffiths, <sup>3</sup>1993:109.

ϊόν.<sup>29</sup> Μέσα σ' αυτό το κλίμα της αναζωπύρωσης της πορτογαλικής παράδοσης -τόσο για λόγους εσωτερικής όσο και τουριστικής κατανάλωσης- το fado, το οποίο μέχρι πρότινος παίζεται και τραγουδιέται από περιθωριακές ομάδες και ερασιτέχνες μουσικούς στις φτωχογειτονιές της Λισσαβόνας, περνάει στη φάση της επαγγελματικής καλλιτεχνικής έκφρασης και της ευρύτερης αναγνώρισης από την αστική τάξη της Λισσαβόνας (η οποία διασκεδάζει μ' αυτό στα σαλόνια της), στο βαθμό που το fado εξελίσσεται σε μόδα.<sup>30</sup>

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με το αργεντίνικο tango, το οποίο μέχρι τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι στην αφάνεια, ενώ λίγο αργότερα, χάρη στην πολιτικο-κοινωνική ανεξαρτησία της Αργεντινής από την Ισπανία, γίνεται το εθνικό μουσικό προϊόν της χώρας.<sup>31</sup> Προς αυτή την κατεύθυνση συμβάλλει και η συνάντηση πολλών αστικών τάξεων από εσωτερικούς κι εξωτερικούς μετανάστες στα προάστια του Μπουένος Άιρες, το 1912, οι οποίοι εκφράζουν όλο τον πόνο και τη νοσταλγία μιας χαμένης πατρίδας με το χορό του tango.<sup>32</sup> Κι αυτό γιατί μέσα σε μια μεγαλούπολη, όπου οι κοινωνικές και πολιτιστικές προελεύσεις των κοινωνικών ομάδων ποικίλουν, γίνεται επιτακτική η ανάγκη για ένα κοινό μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης που θ' αποτελεί τον ενιαίο πολιτιστικό ιστό στη μικτή κοινωνική διαστρωμάτωση.<sup>33</sup> Παρά το γεγονός ότι το tango γεννιέται αρχικά σε κακόφημα σπίτια του Ρίο ντε λα Πλάτα και χορεύεται από ανθρώπους του περιθωρίου (κυρίως άνδρες) και μετανάστες, αναδεικνύεται σιγά-σιγά σε ένα αστικό λαϊκό μουσικο-χορευτικό προϊόν που γεφυρώνει (τόσο σε πρακτικό όσο και σε φιλοσοφικό επίπεδο) τον πόνο των ξεριζωμένων φτωχών Αργεντινών και τα όνειρα των Ευρωπαίων μεταναστών με τον αχαλίνωτο ερωτισμό της νυχτερινής

---

<sup>29</sup> Castelo-Branco 1998:576, 584. Castelo-Branco 2001:509.

<sup>30</sup> Carvalho 1982:67-68. Vernon 1998:53-60. Castelo-Branco 1998:583-585. Castelo-Branco 2001:509.

<sup>31</sup> Κουχτσόγλου 1977-78:573-574. Moreno Cha 1998:263-265. Behaguer 2001:74.

<sup>32</sup> Sartori & Steidl 1999:27-28. Goyena 1994:93-109.

<sup>33</sup> Moreno Cha 1998:263-265. Sartori & Steidl 1999:11, 25, 27-28.

ζωής στη μεγαλούπολη του Μπουένος Άιρες.<sup>34</sup> Αποτέλεσμα, το αργεντίνικο tango να γίνει ευρέως γνωστό και αποδεκτό, και απ' τη δεκαετία του '20 μέχρι και τη δεκαετία του '40, να είναι το πιο δημοφιλές αστικό λαϊκό μουσικο-χορευτικό είδος σε όλες τις κοινωνικές τάξεις της Αργεντινής.<sup>35</sup> Κύριος εκπρόσωπος του αργεντίνικου tango ο τραγουδιστής Κάρλος Γαρδέλ (1887-1935), ο οποίος συμβάλλει στη μετατροπή του χορευτικού tango σε τραγούδι με κοινωνικό περιεχόμενο, καθώς και στη διάδοση του στην Ευρώπη.<sup>36</sup>

Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, από τη μια μεριά, οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, την Κατοχή (1940-1945) και τον Εμφύλιο (1946-49), η απορρέουσα υλική και ψυχική εξαθλίωση, η εσωτερική κι εξωτερική μετανάστευση, το φαινόμενο της αστυφιλίας και τα μετέωρα όνειρα της τότε νεολαίας επιβάλλουν μια εκ βάθρων ανανέωση σε όλους τους τομείς. Από την άλλη μεριά, υπάρχει μια μη «εφησυχασμένη» ανώτερη πνευματική τάξη, η λεγόμενη γενιά του '30 (ανάμεσα στους κυριότερους εκπροσώπους αυτής οι: Γκάτσος, Ελύτης, Σεφέρης, Τσαρούχης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης, Χατζιδάκις, Μάνου, Κουν, Βαλαωρίτης), η οποία έχει μόλις χαράξει το δρόμο στη λογοτεχνία, την ποίηση, τον χορό, τη ζωγραφική και το θέατρο προς μια κατεύθυνση πιο ελληνοκεντρική,<sup>37</sup> αναζητώντας έτσι μια νέα πολιτισμική ταυτότητα της Ελλάδας, που θα γίνει ευρέως αποδεκτή λόγω των αναγνωρίσιμων/«πατροπαράδοτων» συστατικών στοιχείων.<sup>38</sup>

Όπως συνέβη και στις υπόλοιπες χώρες, στροφή προς τη λαϊκή μουσική παράδοση<sup>39</sup> σημαίνει αποδοχή και προβολή των «ενεργών»

---

<sup>34</sup> Sartori & Steidl 1999:27-29, 92, 100-101. Jakups 1984:133-145.

<sup>35</sup> Moreno Cha 1998:263-265. Jakups 1984:133-145. Goyena 1994:93-109.

<sup>36</sup> Behaguer 2001:74-75. Salmom 1997:859-866.

<sup>37</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το αίτημα για ελληνικότητα και τον ρόλο της γενιάς του '30 βλ. Τζιόβας 1989 και 2011.

<sup>38</sup> Σχετικά με τη συνέχεια και τη νεωτερικότητα του ελληνικού πολιτισμού βλ. Τσουκαλάς 1994:297-303.

<sup>39</sup> Η [ελληνική] λαϊκή μουσική παράδοση είναι ένας ευρύς και πολύσημος όρος. Η λέξη παράδοση μπερδεύει ενίοτε γιατί παραπέμπει κυρίως στη

ειδών λαϊκής μουσικής που υπάρχουν στην Ελλάδα την εποχή αυτή. Η νέα μουσική ταυτότητα, όμως, δεν μπορεί να είναι ούτε το τραγούδι της υπαίθρου (δημοτικό), το οποίο αδυνατεί να σταθεί ως μέσο ψυχικής εκτόνωσης και συλλογικής έκφρασης στο συνωστισμένο πλέον κλεινόν άστυ, αλλά ούτε και η λόγια ελληνική - πλην όμως δυτικών προτύπων - μουσική «η οποία μισή ντυμένη με κουρέλια παριστάνει την Ευρώπη και η άλλη μισή με φουστάνελες την «αθάνατη Ελλάδα», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Μάνος Χατζιδάκις.<sup>40</sup> Από τα «ενεργά» είδη της αστικο-λαϊκής μουσικής της εποχής, ήτοι από το σμυρναίικο/πολίτικο, την επτανησιακή καντάδα, την αθηναϊ-

---

δημοτική μουσική (π.χ. λέμε παραδοσιακά τραγούδια, παραδοσιακοί χοροί), όμως, ο όρος περιλαμβάνει όλα τα «λαϊκά» - με την ευρεία έννοια που προκύπτει από το ουσιαστικό λαός (έτσι όπως την είχε δώσει αρχικά η ελληνική Λαογραφία, σύμφωνα με την οποία η λέξη λαός είναι ένα ταξικά «ουδέτερο» και «αδιαβάθμητο» σύνολο ανθρώπων, ταυτισμένο με ολόκληρο το έθνος, φορέας του παραδοσιακού πολιτισμού, με «διάχυτα τα λαογραφικά στοιχεία εις όλους, πλούσιους και πτωχούς, χωρικούς και αστούς, μορφωμένους και αμόρφωτους...» Κυριακίδης 1922 [1965:19] Πρβλ. Κιουρτσάκης 1983:85, 90, Μερακλής 1989:26-31. Χρησιμοποιείται, επίσης, και με την αρχαιοελληνική έννοια του δήμου (πρβλ. Κιουρτσάκης 1983:90) ή «του κοινού λαού» (Κωνσταντινίδης 1901:576), ακόμα και με τη στενότερη κοινωνιολογική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία ο λαϊκός πολιτισμός των κατώτερων ίσως και μεσαίων τάξεων αντιπαρατίθεται στο λόγιο πολιτισμό της κυρίαρχης τάξης. Σβορώνος,<sup>4</sup>1999 [1987]:86,393. Πρβλ. Βιρβιδάκης 2003Α:59. Κιουρτσάκης 1983:93)- μουσικά μορφώματα του αγροτικού και του αστικού περιβάλλοντος: από το παραδοσιακό δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου, την αστικο-λαϊκή επτανησιακή & αθηναϊκή καντάδα, το αθηναϊκό τραγούδι, το σμυρναίικο/πολίτικο τραγούδι, το ελαφρό τραγούδι και την οπερέτα μέχρι το πειραιώτικο ρεμπέτικο, το λαϊκό μεταπολεμικό τραγούδι και το ελαφρολαϊκό τραγούδι. Στο περιεχόμενο του όρου είναι εμφανές, ότι περιλαμβάνονται τα είδη μουσικής που ικανοποιούν όλα τα ειδοποιά κριτήρια του επιθετικού προσδιορισμού λαϊκός: της παραγωγής/δημιουργίας, της αποδοχής/απήχησης, της κατανάλωσης, των μουσικών οργάνων, των ρυθμών, της παιδείας των δημιουργών, των εκτελεστών κλπ Για τον πλήρη ορισμό και το περιεχόμενο της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης βλ. Δαλιανούδη 2009:25-29.

<sup>40</sup> *Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς όνομα* (70242, COLUMBIA, 1965).

κή καντάδα, το αθηναϊκό τραγούδι τα τραγούδια της οπερέτας, το ελαφρό τραγούδι και το ρεμπέτικο, το μουσικό είδος που αναδεικνύεται στη μεταπολεμική Ελλάδα ως η κοινή μουσική έκφραση των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων (από τους έκπτωτους -συχνά με δυτική παιδεία- πρόσφυγες<sup>41</sup> και τους φιλήσυχους οικογενειάρχες,<sup>42</sup> μέχρι τους μάγκες των λιμανιών και τους κουτσαβάκηδες),<sup>43</sup> που απαρτίζουν τον ανομοιογενή πληθυσμό του κλεινού και βιομηχανοποιημένου πλέον άστεως,<sup>44</sup> είναι το ρεμπέτικο.<sup>45</sup> Το ρεμπέτικο ως

---

<sup>41</sup> Κωνσταντινίδου 1994:63. Χολστ 2001:28-29.

<sup>42</sup> Στην αρχή του ρεμπέτικο αποτελούσε τη μουσική έκφραση περιθωριακών ομάδων (φυλακισμένων, υπο-προλετάριων κλπ) γι' αυτό και ήταν κοινωνικά και πολιτικά ενοχοποιημένο. Τζάκης 2003Γ:302. Δαμιανάκος 2003:120. Βλησίδης 2004:16. Αργότερα, όμως, διευρύνεται στα χαμηλά αστικά κοινωνικά στρώματα (φτωχολογιά, προλετάριοι), ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου διαπιστώνεται η συνειδητή αποσιώπηση του γεγονότος, ότι απλοί, φτωχοί και τίμιοι οικογενειάρχες –χωρίς παραβατική συμπεριφορά και χωρίς ν' ανήκουν στον υπόκοσμο- άκουγαν, τραγουδούσαν και χόρευαν ρεμπέτικα τραγούδια μαζί με τις οικογένειές τους επειδή εξέφραζε τα βιώματά τους ή απλώς επειδή το αγαπούσαν. Κουνάδης, 2004:403. Τυροβολά-Δραγούμης 2003Γ:327.

<sup>43</sup> Βεργόπουλος 1974 πρβλ. Κουνάδης, 2004:396, 397, 404. Δαμιανάκος 1976:38. Του ιδίου, 1987:110. Δαλιανούδη 2009:28-29. Cowan 1998:1019. Βουρνάς 1961:284, 285.

<sup>44</sup> Κωνσταντινίδου 1994:20, 52. Τζάκης 2003Γ:301

<sup>45</sup> Η λέξη *ρεμπέτικο* είναι παράγωγο της λέξης *ρεμπέτης* και αναφέρεται στο τραγούδι των ρεμπετών. Σύμφωνα με την Κωνσταντινίδου (1994:54): «Η ονομασία ρεμπέτης ανάγεται στον 18<sup>ο</sup> αιώνα, όταν σ' όλη την επικράτεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας οι οργανοπαίχτες γυρνούσαν στις ταβέρνες, στα κρασοπουλιά και στα καφενεία των πόλεων, που ήταν κέντρα παραγωγής και διάθεσης προϊόντων βιοτεχνίας και χειροτεχνίας, δημιουργώντας και αυτοσχεδιάζοντας τα τραγούδια τους. Αυτοί οι λαϊκοί οργανοπαίχτες – Αρμένιοι, Τούρκοι, Έλληνες ή άλλης καταγωγής – ονομάζονταν *ρεμπέτ* και επειδή δεν δίνανε καμιά σημασία στις κυβερνητικές αρχές, η παραπάνω ονομασία έφτασε να σημαίνει στα τούρκικα τον παράνομο, τον περιθωριακό, τον εκτός νόμου». Οι Έλληνες τον χρησιμοποιούσαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα για να ξεχωρίσουν ποιοι από τους μάγκες ήταν οργανοπαίχτες, δημιουργούσαν τραγούδια και γυρνούσαν στους τεκέδες, παίζοντας και τραγουδώντας. Πρβλ. Τσαμπαρλή,

περιεχόμενο, δομή και ύφος περιέχει το άρρηκτο τριφυές (λόγος-μουσική και χορός) της αρχαίας Ελλάδας,<sup>46</sup> την ελεγειακή ατμόσφαιρα από τη μακρόσυρτη μελωδία του Βυζαντίου,<sup>47</sup> τον αυθορμητισμό στον στίχο, ενίοτε μια ελαφράδα της νησιωτικής παράδοσης,<sup>48</sup> το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου (σ' ό,τι αφορά τους ρυθμούς, τα όργανα, το φθογγολόγιο),<sup>49</sup> την αστικο-λαϊκή παράδοση της καντάδας εν μέρει και του σμυρναίικου/πολίτικου τραγουδιού,<sup>50</sup> και ως τέτοιο αποτελεί το λαϊκό άσμα του πονεμένου λαού.<sup>51</sup>

---

2010:4-5. Στο *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν* του «Ηλίου» (τ. ΙΘ:458) στο λήμμα «ρεμπέτικο» αναφέρεται, ότι η λέξις προέρχεται από το αρχαίον ρήμα *ρέμβομαι* (= περιπλανώμαι), ενώ στο *Μέγα Λεξικό* του Δ. Δημητράκου, στη λέξη «ρεμπέτης» δίνεται ο εξής ορισμός: «ο φυγόπονος και διεφθαρμένος, ο απρόκοπτος, ο τεμπέλης, ο αχαΐρευτος, ρεμπέτα». Πρβλ. *Τυροβολά - Δραγούμης* 2003Γ:325. Κατά τον Μάρκο Βαμβακάρη, η ρεμπέτικη ζωή ναι μεν ταυτίζεται με την «μποέμικη» και αλανιάρικη ζωή, πλην όμως κατά την άποψή του όποιος επιθυμεί να ζει έτσι επιβάλλεται να δουλεύει, γιατί «με τη δουλειά θα υπάρχουν και τα λεφτά και όλα για να κάνει τη ζωή αυτή». Βέλλου – Καϊλ 1978:274. Κατά την *Τυροβολά* και τον *Δραγούμη* από το ακόλουθο 15σύλλαβο δίστιχο από τη Νίσυρο: «Άντε να ρεμπελέψουμε, ρεμπέτες να γενούμε/ να μας 'γαπούν μελαχροινές, να τις περιφρονούμε» προκύπτει, ότι ο όρος «ρεμπέτης» είναι αρκετά παλιός, ώστε να έχει περάσει και στο δημοτικό τραγούδι, όπου εμφανίζεται ως το άτομο που σκέπτεται και πράττει με το δικό του τρόπο, απορρίπτει δηλαδή τα συμβατικά φερσίματα. *Τυροβολά-Δραγούμης* 2003Γ:325. Ο Μ. Χατζιδάκις στην ομιλία του υπέρ του ρεμπέτικου του 1949, ονομάζει το ρεμπέτικο «σύγχρονο αστικό τραγούδι». Πρβλ *Δαλιανούδη* 2004Π:19-28 και της ίδιας 2009:53.

<sup>46</sup> *Δραγούμης* 2003Γ:328.

<sup>47</sup> Θεοδωράκης 1986:161, 163.

<sup>48</sup> Θεοδωράκης <sup>2</sup>1986:163. *Δαλιανούδη* 2004Π:23-25.

<sup>49</sup> Κωνσταντινίδου 1994:50, 53. Βολιότης – Καπετανάκης 2007:189.

<sup>50</sup> Λέκκας 2003Γ:316, 319-320.

<sup>51</sup> Castelo-Branco 1998:508-510. Behaguer 2001:73-75. Keller 1998:205-206. Moreno Cha 1998:263-265. Βέλλου-Καϊλ 1978:18-19. *Δαλιανούδη* 2009:52.

Η ανάδειξη, όμως, του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν επιτυγχάνεται από τα μέλη της αντίστοιχης Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής<sup>52</sup> (Γεώργιο Λαμπελέτ, Ευαγγελάτο, Πετρίδη, Βάρβογλη) και τον κύριο εκπρόσωπο της, τον Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962). Παρότι οι συνθέτες της Εθνικής Μουσικής Σχολής - επηρεασμένοι από τα αντίστοιχα κινήματα στο εξωτερικό,<sup>53</sup> όπως και από το γενικότερο κλίμα εθνισμού και λαϊκισμού στην πολιτική (Βενιζέλος), την ποίηση (Παλαμάς), τη γλώσσα (Ψυχάρης) στην Ελλάδα<sup>54</sup> - παροτρύνουν τους Έλληνες συναδέλφους τους ν' αντλούν στοιχεία από τη δημοτική και τη βυζαντινή παράδοση, αυτό αποτελεί περισσότερο προσπάθεια ανανέωσης των εκφραστικών μέσων της λόγιας δυτικής μουσικής,<sup>55</sup> παρά προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης, αυτής καθ' αυτήν.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Για την Εθνική Μουσική Σχολή βλ. Ψυχοπαίδη 1990, Belonis 2009:125-162. Για την έντεχνη ελληνική μουσική βλ. Ρωμανού 1997 στο [http://www.kalomiris.gr/kalomi\\_files/001\\_synuetis/001\\_003\\_documents/docs\\_others/popups/ii03.htm](http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/ii03.htm). [22/10/2011]. Βλ. επίσης Romanou 2003:94-105. Ρωμανού 2006 και 2009.

<sup>53</sup> Για τη στροφή των Ελλήνων προς τη Δύση και τον παραδειγματισμό τους από ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα βλ. Λίποβατς 1991:276, 279. Για την Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή βλ. Ψυχοπαίδη-Φράγκου 1990. Για την έντεχνη ελληνική μουσική κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα και την Ελληνική Εθνική Σχολή βλ. Ρωμανού 2006.

<sup>54</sup> Το πιο αντιπροσωπευτικό θεωρητικό κείμενο είναι του Μ. Καλομοίρη, το 1908. Μαλιάρας 2001:12-21. Ανωγειανάκης <sup>2</sup>1985:573-596. Θεοδωράκης <sup>2</sup>1986:88, 101, 122, 158.

<sup>55</sup> Στο πλαίσιο του εκδυτικισμού/εξευρωπαϊσμού της Ελλάδας και της απεμπόλησης του οθωμανικού μας παρελθόντος, η ελληνική έντεχνη μουσική κινήθηκε στα πρότυπα της έντεχνης μουσικής χωρών της Ευρώπης (ιταλικά για την Επτανησιακή Σχολή, αυστρο-γερμανικά για την Εθνική Σχολή) τόσο σ' επίπεδο σπουδών όσο και μουσικής δημιουργίας. Περισσότερα για την ελληνική έντεχνη μουσική βλ. Ρωμανού 1997 στο [http://www.kalomiris.gr/kalomi\\_files/001\\_synuetis/001\\_003\\_documents/docs\\_others/popups/ii03.htm](http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/ii03.htm). [22/10/2011]. Βλ. επίσης Romanou 2003:99 δημοσιευμένο και στο [http://www.maticasrpska.org.rs/casopisi/muzika\\_28-29.pdf](http://www.maticasrpska.org.rs/casopisi/muzika_28-29.pdf) [22/10/2011] και Ρωμανού 2006.

<sup>56</sup> Δαλιανούδη 2009:46.

Ουσιαστική προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικότητας και δημιουργίας «εθνικής λαϊκής μουσικής» πράττει ο Μάνος Χατζιδάκις, χρησιμοποιώντας στοιχεία από τους πυλώνες της ελληνικής μουσικής παράδοσης: το δημοτικό και το ρεμπέτικο/λαϊκό τραγούδι, συνδυάζοντας και γεφυρώνοντας έτσι τους δύο πόλους του νεοελληνικού πολιτισμικού διτισμού: τον αγροτικό και τον αστικό πολιτισμό. Το 1947 συνθέτει το πρώτο πιανιστικό του έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* και το 1948 χτίζει τις λεπτεπίλεπτες μελωδίες του για το θεατρικό του Λόρκα *Ματωμένος Γάμος* πάνω στους αδρούς λαϊκούς και παραδοσιακούς ρυθμούς.<sup>57</sup> Ενώ στις αρχές του 1949, ο Μ.Χ. πρώτος αποτολμά να μιλήσει δημόσια στο Θέατρο Τέχνης<sup>58</sup> για τη διαχρονική αξία του ρεμπέτικου και της λαϊκής παράδοσης,<sup>59</sup> συμπαρασύροντας κι άλλους σκεπτόμενους ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων, όπως τη Σοφία Σπανούδη, τον Μανώλη Καλομοίρη, τον Γιάννη Μόραλη κ.ά.<sup>60</sup> Η ομιλία αυτή του Μ.Χ. υπέρ του ρεμπέτικου ίσως και να θεωρείται αναμενόμενη κατά μία έννοια, δεδομένου ότι οι πνευματικοί άνθρωποι της γενιάς του '30, (με τους οποίους συναναστρέφεται και από τους οποίους ο νεαρός συνθέτης επηρεάζεται), ορμώμενοι από τα αντίστοιχα κινήματα της Ευρώπης, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μιλούν για την ελληνικότητα που θα πρέπει να ανατέλλει μέσα από κάθε μορφή τέχνης, γλώσσας και μουσικής.<sup>61</sup> Οι έμπρακτες δηλώσεις του Μ.Χ. και των συνεργα-

---

<sup>57</sup> Cowan 1998:1021-1022. Δαλιανούδη 2009:68-71.

<sup>58</sup> Δαλιανούδη 2004II:19-28.

<sup>59</sup> Ενδιαφέρουσα άποψη για το λαϊκό, το μάγικο και το ρεμπέτικο εκφράζει ο Χατζιδάκις στο βιβλίο του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. 1980:21-24.

<sup>60</sup> Μάνου 1961:19-20, 27, 51-53, 88, 90-91, 121, 125. Απέργης 19/6/1994:8-9. Δαλιανούδη 2004II:19-28, 31-32. Της ίδιας 2009:54. Εκτός από τους Καλομοίρη και Σπανούδη, οι οποίοι παρακολούθησαν τη διάλεξη του Μ.Χ., θετική άποψη για το ρεμπέτικο σχημάτισαν και οι: Κώστας Φαλτάιτς, Θάνος Βελλούδιος, Κίμων Καπετανάκης, Γιάννης Τσαρούχης, Μ. Θεοδωράκης. Βλησίδης 2004:77, 80.

<sup>61</sup> Θεοδωράκης 1986:88, 122. Για την «ελληνικότητα» ως ιδεολόγημα και αίτημα των διανοούμενων της γενιάς του '30 βλ. Τζιόβας 1989 και του



τών του στο Ελληνικό Χορόδραμα (Ραλλού Μάνου, Γιάννης Τσαρούχης και Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίικας), τη δεκαετία του '50, ότι ο Πετρούσκα θα χορεύει ζεϊμπέκικο, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα χασάπικο και ότι στα μπαλέτα του Μαρσύας, Καταραμένο Φίδι, Έξι λαϊκές ζωγραφιές και Ερημιά, η «ενότητα μουσικής, χορού, χρώματος και λόγου θα ερμηνεύουν την πιο πραγματική μορφή της ελληνικής ζωής»,<sup>62</sup> θυμίζουν το αντίστοιχο παράδειγμα των μπαλέτων του Στραβίνσκυ: *Το πουλί της φωτιάς* (1910), *Πετρούσκα* (1911) και *Ιεροτελεστία της άνοιξης* (1913).<sup>63</sup>

Ο Μ.Χ. και οι «συνοδοιοπόροι» του, αυτοί που ακολουθούν το παράδειγμα του (όπως ο Αργύρης Κουνάδης και λίγο αργότερα ο Μίκης Θεοδωράκης), κατ' αντιστοιχία με την «ομάδα των πέντε» στη Ρωσία, την «ομάδα των έξι» στη Γαλλία, όπως και με άλλους Ευρωπαίους και Αμερικανούς συνθέτες με εθνική συνείδηση, γίνονται «φάροι» που φωτίζουν με τα εμπνευσμένα από τη λαϊκή μουσική παράδοση έργα τους την ίδια την παράδοση, ενώ παράλληλα καθοδηγούν και «εκπαιδεύουν» το ακροατήριο προς μια κατεύθυνση πιο «ελληνοκεντρική».<sup>64</sup> Δεν αντιμετωπίζουν την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση (το δημοτικό τραγούδι και ιδιαίτερα το ρεμπέτικο) απλώς ως προϊόντα γεννημένα από συγκεκριμένους ανθρώπους μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες, αλλά ως πηγή αλήθειας. Μια πηγή, η οποία φέρει μέσα της μια γνήσια ελληνικότητα, εκφραστικά μέσα της οποίας είναι οι ελληνικοί λαϊκοί και δημοτικοί ρυθμοί, οι μελωδίες που συνδυάζονται μ' αυτούς και τα λαϊκά και παραδοσιακά όργανα· στοιχεία δηλαδή που ενώνουν το παρελθόν με το παρόν.<sup>65</sup>

Μετά απ' αυτές τις προσπάθειες του Μ.Χ. και των υπολοίπων Ελλήνων δημιουργών, το ρεμπέτικο αναγνωρίζεται και «νομιμοποι-

---

ιδίου 2011.

<sup>62</sup> Μάνου 1961:19, 21, 26, 52, 91. Πρβλ. Φωσκαρίνης 1996:133. Dalianoudi 2011:4, 5, 8-9.

<sup>63</sup> Griffiths <sup>3</sup>1993:109-110.

<sup>64</sup> Θεοδωράκης 1986:91, 135.

<sup>65</sup> Δαλιανούδη 2004:20, 23, 26.

είται» τόσο, που αρχίζει να γίνεται μόδα με την οποία διασχεδάζουν πλέον όλα τα κοινωνικά στρώματα.<sup>66</sup> Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Μανώλη Καλομοίρη, όταν περιγράφει το «πορτραίτο» της μουσικής αισθητικής στην Ελλάδα τη δεκαετία του '50: «Τανγκοτράγουδα και ρεμπέτικα πρέπει να γράφουν από δω και πέρα οι Έλληνες συνθέτες. Τίποτ' άλλο δεν έχει πέραση στην εποχή μας!»<sup>67</sup>

Έτσι, ενώ μέχρι πρότινος το ρεμπέτικο τραγούδι περιορίζεται στην εξωτερίκευση προσωπικών καημών μέσω των «πονεμένων» στίχων και του «νταλακαδιάρικου» χορού, ο Μ.Χ. κατορθώνει να το μετατρέψει σε είδος τραγουδιού με κοινωνικο-πολιτιστική σημασία, το οποίο από τη μια αποτελεί τον απαραίτητο συνδετικό κρίκο μεταξύ των μελών της νέας αστικής τάξης που βιώνουν μια κοινή πραγματικότητα κι από την άλλη τροφοδοτεί με τα δομικά του ρυθμο-μελωδικά στοιχεία και τα όργανα ένα νέο είδος μουσικής με υβριδική ταυτότητα: την ημιλόγια ή αδοκίμως και «ατέχνως» λεγόμενη «έντεχνη λαϊκή» μουσική.<sup>68</sup>

Ο «λαϊκός» εθν(ικ)ισμός των Ευρωπαίων και των Αμερικανών βρίσκει καλύτερο «σύμμαχο» τον Μ.Χ. σε ό,τι αφορά την ελληνική λαϊκή μουσική και συμπορεύεται με τις απόψεις του συνθέτη περί επανεκτίμησης κι ανύψωσης της αυθεντικής ελληνικής παράδοσης.<sup>69</sup> Από τη μια μεριά, η σύγκλιση αυτή έχει ιδεολογικό υπόβαθρο: ο Μ.Χ. (όπως και οι ξένοι συνθέτες των Εθνικών Σχολών) εναντιώνεται στο στείρο μουσικό κατεστημένο που προσπαθεί με «κουρέλια να παριστάνει την Ευρώπη σε βάρος της αυθεντικής ντόπιας παράδοσης»<sup>70</sup> και υποστηρίζει τις απόψεις του Στραβίνσκυ ότι «η ντόπια

---

<sup>66</sup> Cowan 1998:1020-21. Behaguer 2001:74.

<sup>67</sup> Θεοδωράκης 1986:38.

<sup>68</sup> Θεοδωράκης 1986:27, 85, 168. Leotsakos 2001:647-649. Romanou 2001:786-787. Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ημιλόγιας/λαϊκογενούς λόγιας μουσικής βλ. Δαλιανούδη 2009:22, 185-188.

<sup>69</sup> Δαλιανούδη 2004 II:11-14.

<sup>70</sup> Σχόλια του Μ.Χ. για τη «σοβαρή» μουσική στο εξώφυλλο του δίσκου *Ματωμένος Γάμος- Παραμύθι χωρίς Όνομα* (70242 COLUMBIA, 1965).

λαϊκή μουσική πρέπει να είναι η πηγή έμπνευσης στη σύνθεση».<sup>71</sup> Απ' την άλλη μεριά, η ταύτιση του Μ.Χ. με τους ξένους συνθέτες εξηγείται και σε προσωπικό επίπεδο: σε ό,τι αφορά την Ευρώπη, οι Ρώσοι συνθέτες από την «ομάδα των πέντε» είναι αυτοδίδακτοι, κάτι που τους δίνει μεγαλύτερη άνεση να εναντιώνονται στις ωδειακές αντιλήψεις και μεθόδους που θέλουν τη μουσική δημιουργία κάτω από την επιρροή της δυτικής (και ειδικότερα της γερμανικής) μουσικής.<sup>72</sup> Αντίστοιχη είναι η περίπτωση του Μ.Χ., ο οποίος διακόπτει από πολύ νωρίς τις μουσικές του σπουδές στο πιάνο και τα θεωρητικά κι επιδιώκει ν' απαλλάξει την ελληνική μουσική από το στείρο ακαδημαϊσμό της «γερμανόπληκτης και νεκρής - πλέον - μουσικής εκπαίδευσης, που -εκτός από ένα αντιπαθητικά αγύμναστο σώμα- δεν προσφέρει παρά μια αποκομμένη από το γύρω κόσμο και την πραγματικότητα ευαισθησία».<sup>73</sup>

Σε ό,τι αφορά την Αμερική, οι συνθέτες Γκέρσουιν και Κόπλαντ, οι οποίοι μάχονται για την προβολή του Αμερικανικού στοιχείου μέσα από την ντόπια μουσική παράδοση της jazz και της country μουσικής, έχουν κοινά χαρακτηριστικά με τον Μ.Χ.: ο Γκέρσουιν είναι ένας σχεδόν αυτοδίδακτος, ταλαντούχος συνθέτης που εμπνέεται από τη λαϊκή κουλτούρα της τζαζ, ενώ ο Κόπλαντ είναι ένας λόγιος μεν - «περιθωριακός» δε (λόγω αριστερών πεποιθήσεων, ομοφυλοφιλίας και εβραϊκής καταγωγής)- συνθέτης, ο οποίος στηρίζει το σύνθημα των Ρώσων ομοϊδεατών συναδέλφων του για «λαϊκό μουσικό μέτωπο» και προβολή τής εθνικής ταυτότητας.<sup>74</sup>

Ο Μ.Χ. ήδη απ' τις αρχές της δεκαετίας του '50 είναι από τους ελάχιστους που γνωρίζει τα έργα των προαναφερθέντων συνθετών, επηρεάζεται από τις απόψεις και την αισθητική τους και διοργανώ-

---

<sup>71</sup> Stravinsky 1980:129.

<sup>72</sup> Frolova-Walker 2001:409-410.

<sup>73</sup> Σκέψεις του Μ.Χ. εκφρασμένες στην ομιλία του στα Χανιά, στις 20/1/1979. Δαλιανούδη 2004II:11-12.

<sup>74</sup> Taruskin 2001:700-701.

νει ειδικές βραδιές με συναυλίες και συζητήσεις πάνω σ' αυτούς τους συνθέτες, διαδίδοντας έτσι τις νέες μουσικές αισθητικές.<sup>75</sup>

Εν ολίγοις, στην ιστορία του «σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού» (όπως ονομάζει ο Μ.Χ. το ρεμπέτικο) παρατηρούνται στον 20ό αι. κοινές και παράλληλες εξελίξεις, σε πολιτικό, κοινωνικό και μουσικό επίπεδο, με τις αντίστοιχες αστικές λαϊκές μουσικές όπως το fado, το tango, το flamenco, την jazz και τα blues.

Το ρεμπέτικο που γνωρίζει ο Μ.Χ. τη δεκαετία του '40, όπως και το πορτογαλικό fado αλλά και το αργεντίνικο tango, βρίσκονται αρχικά στο περιθώριο και λειτουργούν σαν την ενωτική ψυχολογική και πολιτιστική συνισταμένη μεταξύ των κοινωνικών ομάδων που ζουν στις φτωχογειτονιές των μεγάλων λιμανιών της Ελλάδας (Πειραιάς, Σύρα, Θεσσαλονίκη), της Λισσαβόνας και του Μπουένος Άιρες αντίστοιχα, μέσα στην ανέχεια και το κυνηγητό των πολιτικών αρχών.<sup>76</sup> Είναι η μουσική έκφραση των «αποπροσανατολισμένων» προσφύγων και μεταναστών των αστικών κέντρων, οι οποίοι μεταφέρουν τα παλαιότερα μουσικά τους ακούσματα (κυρίως από την ύπαιθρο και την επαρχία), τα οποία με τη σειρά τους αναμειγνύονται με τα διαφορετικά ακούσματα των άλλων κοινωνικών ομάδων που υπάρχουν στις πόλεις.<sup>77</sup> Είναι αυτό που μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο και τον ελληνικό εμφύλιο ένωσε τη φωνή «όλου εκείνου του άμορφου, κατατρεγμένου ολούθε, χιλιοπροδομένου και ξενηστικωμένου προλεταριάτου, που, υπακούοντας σε μια παλιά ελληνική παράδοση, έκλαιγε τη μοίρα του τραγουδώντας».<sup>78</sup>

Ακόμα και η θεματολογία του ρεμπέτικου με τα ξένα αντίστοιχα αστικά είδη είναι παρεμφερής: μιλάνε για πόνο, για φυλακή, για παρανομία, για χασίσι, για οικονομική και ψυχική εξαθλίωση, για

---

<sup>75</sup> Απέργης 13/6/1997:37-39. Δαλιανούδη 2004II:77. Της ίδιας 2009:51.

<sup>76</sup> Θεοδωράκης 1986:161.

<sup>77</sup> Branco-Castelo 2001:508-510. Behaguer 2001:73-75. Moreno Cha 1998:263-265. Keller 1998:205-206. Βέλλου-Κάιλ 1978:18-19.

<sup>78</sup> Σχόλια του Κώστα Ταχτσή για τα ρεμπέτικα, αποτυπωμένα στο δισκόφυλλο του *Σκληρού Απρίλη του '45*, το 1972 (7243 4 98840 2, EMI, 1998).

πικραμένους έρωτες, για θέματα δηλαδή της λαϊκής καθημερινότητας.<sup>79</sup> Το γεγονός ότι στο ρεμπέτικο επιβάλλεται λογοκρισία απ' τα μέσα της δεκαετίας του '30 από τη δικτατορία του Μεταξά (1936-41), όπως επιβάλλεται και στο fado από τη δικτατορία του Σαλασάρ (1926-1974), δείχνει τις δυσκολίες και την κοινή μοίρα τούτων των αστικών λαϊκών μουσικών.<sup>80</sup>

Όπως ο Μανουέλ ντε Φάλια προσπαθεί να εκφράσει τη συμπαγή ψυχή της Ισπανίας με τους λαϊκούς ρυθμούς και την αρμονική γλώσσα του παραδοσιακού flamenco, όπως ο κιθαρίστας και συνθέτης Πάκο ντε Λουθία το εμπλουτίζει τη δεκαετία του '70 με στοιχεία λάτιν και τζαζ και με ηλεκτρικά όργανα και το «εξελίσσει» σε nuevo flamenco,<sup>81</sup> όπως ο Φρεντερίκο Γκαρθία Λόρκα εμπνέεται από την ισπανική λαϊκή προφορική παράδοση, όπως οι Σαλγάδο Αρμάδο Φρέιρε και Μαρτίνιο ντ' Ασουνθάο υψώνουν το πολιτιστικό ανάστημα της Πορτογαλίας μέσα από το fado, όπως ο Κάρολος Γαρδέλ μετατρέπει το χορευτικό tango σε τραγούδι με κοινωνικό περιεχόμενο (δεκαετίες '20 και '30)<sup>82</sup> κι ο συνθέτης Άστορ Πιατσόλλα ανανεώνει υφολογικά κι ενορχηστρωτικά το tango και θεμελιώνει το nuevo tango (από το '50 και μετά) και αυτοί οι δυο το καθιστούν ως την εθνική κληρονομιά της Αργεντινής,<sup>83</sup> έτσι κι ο Μ.Χ. πρώτος δημιουργεί «μια νέα, γνήσια ελληνική αισθητική, που θ' απλωθεί - χάρη στην «πτητικότητα» της μουσικής - σ' ολόκληρο το γεωγραφικό και κοινωνικό χώρο της Ελλάδας».<sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> Keller 1998:205-206. Cowan 1998:1019. Θεοδωράκης 1986:164, 174.

<sup>80</sup> Branco-Castelo 2001:509. Cowan 1998:1019, 1020. Βέλλου-Κάιλ 1978:95-96.

<sup>81</sup> Chuse 1998:599-600.

<sup>82</sup> Behaguer 2001:74-75. Salmom 1977:859-866.

<sup>83</sup> Moreno Cha 1998:263-265. Jakups 1984:133-145. Goyena 1994:93-109. Behaguer:74-75.

<sup>84</sup> Branco-Castelo 1998:584. Λόγια του Κώστα Ταχτσή αναφερόμενος στις διασκευές των ρεμπέτικων από το Μ.Χ. στο δισκόφυλλο του Σκληρού *Απρίλη του '45*, το 1972 [7243 4 98840 2, EMI, 1998].

Η πράξη του Μάνου Χατζιδάκι να βγάλει στην επιφάνεια την κρυμμένη αξία της λαϊκής μουσικής παράδοσης και με τα - αφομοιωμένα από πλευράς του- συστατικά στοιχεία αυτής να προσδώσει στη μουσική του μια αναγνωρίσιμη ελληνικότητα,<sup>85</sup> αν και είναι «πολιτική», δεν έχει πολιτικά κίνητρα, γιατί η βαθύτερη έγνοια του δεν είναι η «εθνικοποίηση» της ελληνικής μουσικής, αλλά η εξασφάλιση της απρόσκοπτης επαφής και αλληλεπίδρασης των δημιουργών με τις παραδοσιακές ρίζες, σε μια βάση ελεύθερη και ανεξάρτητη από πολιτικού τύπου δεσμεύσεις.<sup>86</sup> Επιδιώκει να δώσει ένα νέο και πιο υγιές πρόσωπο της ελληνικής μουσικής, η οποία κινδυνεύει να γίνει κακός μιμητής άλλων παραδόσεων και να ξεχάσει τη διαχρονικότητα και την αλήθεια του ίδιου του εαυτού της.

## Βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φοίβος (1958) *Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα*, επίμετρο στο Karl Nef *Ιστορία της Μουσικής*, σελ. 546-611. Αθήνα: Ν. Βότση.
- Αυδίκος, Ευάγγελος (2009), *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού*, Αθήνα: Πεδίο.
- Barth, Fredrik (<sup>2</sup>1998) *Ethnic groups and boundaries- The social organization of culture difference*, Waveland Press.
- Βέλλου-Κάιλ, Αγγελική (1978) *Μάρκος Βαμβακάρης-Αυτοβιογραφία*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Belonis, Yiannis (2009) "The Greek National Music School" στο Katy Romanou (επιμ.) *Serbian and Greek art music: a patch to Western music history*, UK: Intellect Books.
- Berlin, Isaiah (1981) *Against the Current: essays in the history of ideas*, Oxford University Press.
- Βιρβιδάκης, Στέλιος (2003), «Διαλεκτικές αντιθέσεις και συνθέσεις στον χώρο της φιλοσοφίας και της ιστορίας της τέχνης» στο *Τέχνες II: Ε-*

---

<sup>85</sup> Θεοδωράκης 1986:27. Δαλιανούδη 2009:57.

<sup>86</sup> Θεοδωράκης 1986:91. Δαλιανούδη ό.π.

- πισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Α': Διαλεκτικοί Συσχετισμοί- Θεωρία της ελληνικής μουσικής, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Βιρβιδάκης, Στέλιος (2003) «Προβλήματα προσδιορισμού της έννοιας της λαϊκής δημιουργίας» στο *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Α': Διαλεκτικοί Συσχετισμοί- Θεωρία της ελληνικής μουσικής*, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Βιρβιδάκης, Στέλιος (2003) «Εντοπιότητα και αισθητική ταυτότητα» στο *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τ. Α': Διαλεκτικοί Συσχετισμοί- Θεωρία της ελληνικής μουσικής*, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Blacking, John (1981) *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Βλησίδης Κώστας (2004) *Όψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Εικοστού Πρώτου.
- Βολιότης – Καπετανάκης Η. (2007) *Μούσα Πολύτροπος Αενάως Ρεμβομένη*, Αθήνα: Μετρονόμος.
- Breuilly, John (1998) *The sources of nationalist ideology*.
- Breuilly, John (2000) *Nationalism and the History of Ideas*, Proceedings of the British Academy, 105, σελ. 187-223.
- Breuilly, John (2006) *Introduction* στο Gellner, Ernest (2006) *Nations and Nationalism*, Blackwell Publishing.
- Burke, P. (1992), “We the people: Popular culture and popular identity in modern Europe” στο Lash, Scott –Jonathan, Friedman (επιμ.) *Modernity and Identity*, Cambridge, Oxford, U.S.A.
- Burke, P. (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe*, England: Aldershot Hants.
- Carvalho, Pinto de (1982) *Historia do fado*, Lisbon: Dom Quixote.
- Campbell, Kennedy John- Sherrard, Philip (1968) *Modern Greece*, Praeger.
- Dalhaus, Carl (1989) *Nineteenth Century Music*. Μετάφραση J. Bradford Robinson. Berkley & Los Angeles: University of California Press, σελ. 105.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα (2004) *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. I-II*. Διδακτορική Διατριβή, τμ. Μουσικών Σπουδών, Παν/μιο Αθηνών.

- Δαλιανούδη, Ρενάτα (2009) *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση –Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα: ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ.
- Dalianoudi, Renata (2011) *Creative collaboration between music and dance & other arts. The case of Rallou Manou's dance performances*. International Joint Conference of SEM & CORD “Moving Music/ Sounding Dance”, Philadelphia.
- Δαμιανάκος, Στάθης (2003 [1989]) *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Δραγούμης Μ., «Το ρεμπέτικο τραγούδι: μουσικολογικά στοιχεία», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Δραγούμης Μ., Λέκκας Δ., Τυροβολά Β., Λούντζης Ν., «Αστικολαϊκά μουσικά είδη στη νεότερη Ελλάδα», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Θεοδωράκης, Μίχης (1986) *Για την ελληνική μουσική*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Gellner, Ernest (<sup>2</sup>2006) *Nations and Nationalism*, Blackwell Publishing.
- Gellner, Ernest, (1992 [1983]), *Έθνη και Εθνικισμός*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Griffiths, Paul (1993) *Μοντέρνα Μουσική. Μετάφραση Μαρία Κωστίου*. Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Hobsbawm, Eric-Ranger, Terence, (2004 [1983]) *Η Επινόηση της Παράδοσης*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Kedurie, Elie (1993)
- Κιουρτσάκης, Γιάννης (1983) *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Κέδρος.
- Κουνάδης Παναγιώτης (2000) *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών-Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τ. Α', Αθήνα: Κατάρτι.
- Κυριακίδης, Στίλπων (1978) *Το δημοτικό τραγούδι-Συναγωγή μελετών*, Αθήνα: Ερμής.
- Κωνσταντινίδου Μ., *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, εκδ. Σέλας, Αθήνα 1994.
- Λέκκας Δ., «Καντάδα και Λαϊκορεμπέτικο», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.



- Λέκκας Δ., «Προς το μετα- ρεμπέτικο λαϊκό τραγούδι», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Λέκκας Δ., Προς μια νεοελληνική ταυτότητα, στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Λέκκας Δ., «Δημοτικό και αστικολαϊκό τραγούδι: ταυτότητα και ιδεολόγημα», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Λέκκας Δ., «Αστικολαϊκά είδη και συγκεκριμένο φθογγολόγιο», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Λέκκας Δ., «Η θέση του ρεμπέτικου τραγουδιού στο πάνθεο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Leoussi, Athina (edit.) (2001) *Encyclopedia of Nationalism*, Transaction Publishers.
- Liakos, Antonis (2008) "Hellenism and the making of modern Greece: Time, Language, Space", σελ. 201-236, στο Zacharia, Katerina, (επιμ.), (2008) *Hellenisms: culture, identity, and ethnicity from antiquity to modernity*. London: Ashgate Publishing, Ltd.
- Λίποβατς, Θάνος (1991) *Ζητήματα πολιτικής ψυχολογίας*, Αθήνα: Εξάντας.
- Μαλιάρας, Νίκος (2001) *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Αθήνα: Παπααργυροπούλου-Νάκας.
- Μάνου, Ραλλού (1961) *Ελληνικό Χορόδραμα 1950-1960* Αθήνα: Ελληνικό Χορόδραμα.
- Μερακλής, Μιγάλης Γ (1989) *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα: Χ. Μπούρα.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1992), *Ελληνική Λαογραφία*, τ. Γ', *Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Merwe, Peter Van der (1992) *The origins of the popular style*, Oxford: Clarendon Press.
- Μυλωνάς, Κώστας (1984) *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού (1824-1960)*, τ. 1, Αθήνα: Κέδρος.
- Nef, Karl (1985) *Ιστορία της Μουσικής*. Μετάφραση Φοίβος Ανωγειανάκης. Αθήνα: Ν. Βότσης.
- Pilka, George (1985) *Ο κόσμος της μουσικής*. Μετάφραση Ν. Ραΐση. Αθήνα: Κάλβος.

- Platinga, Leon (1984) *Romantic Music*, New York, London: W.W. Norton@Company.
- Romanou, Katy (επιμ.), (2009) *Serbian and Greek art music: a patch to Western music history*, UK: Intellect Books.
- Ρωμανού, Καίτη, (2003) “Westernization of Greek music.” *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 28-29: σελ. 93-105.
- Ρωμανού, Καίτη (2006) *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, Αθήνα: Κουλτούρα.
- Σβορώνος, Νίκος (1999) *Ανάλεκτα της νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Sartori, Ralf & Steidl, Petra (1999) *Tango: Die einende Kraft des tanzenten Eros*, München: Hugendubel.
- Smith, Anthony, David (1986) *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell.
- Smith, Anthony (1997) “The Golden Age and National Renewal” στο Smith, Anthony (2004) *The Antiquity of Nations*, Cambridge: Polity Press.
- Smith, Anthony (1998) *Nationalism and Modernism*, USA & Canada: Routledge.
- Smith, Anthony (2004) *The Antiquity of Nations*, Cambridge: Polity Press.
- Stravinsky, Igor (1980) *Μουσική Ποιητική. Μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Τζιάκης Δ., «Το παράδειγμα του ρεμπέτικου τραγουδιού», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, εκδ. ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
- Τζιόβας, Δημήτρης (1989), *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζιόβας, Δημήτρης (2011) *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα - Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις.
- Τσάμπρας, Γιώργος (2003) «Η πορεία του λαϊκού τραγουδιού από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έως τη Μικρασιατική Καταστροφή», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Pilka, George (1985) *Ο κόσμος της μουσικής*, Αθήνα: Κάλβος
- Τσάμπρας, Γιώργος (2003) «Το «ρεμπέτικο» στη δισκογραφία της δεκαετίας του 1930: «περιθώριο» ή καθεστώς;», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Πάτρα: ΕΑΠ.

- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος (1994) «Ιστορία, μύθοι και χρησμοί: Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας», στο *Έθνος - Κράτος - Εθνικισμός*, Πρακτικά Συμποσίου: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σελ. 297-303.
- Τυροβολά, Βάσω-Δραγούμης, Μάρκος (2003Γ) «Το ρεμπέτικο τραγούδι και το κοινωνικό του πλαίσιο», στο: *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, τ. Γ, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Φλέσσας, Γιάννης (1993) *Μουσική στα 35mm-Οι συνθέτες της 7<sup>ης</sup> τέχνης*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία (1990) *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών.
- Φωσκαρίνης, Θάνος (1996) *Ανοιχτές Επιστολές στο Μάνο Χατζιδάκι*, Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας.
- Χατζιδάκις, Μάνος (1980) *Τα σχόλια του Τρίτου*, Αθήνα: Εξάντας.
- Χολστ, Γκαίηλ (2001) *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβευ.
- Ψαρρού, Νέλλη (2005) *Εθνική ταυτότητα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Vernon, Paul (1998) *A History of the Portuguese Fado*, USA: Ashgate Publishing.
- Yael, Tamir (2001) *Berlin's conception of Nationalism* στο Leoussi, Athina (edit.) *Encyclopedia of Nationalism*, Transaction Publishers, σελ. 18-20.
- Zacharia, Katerina, (επιμ.), (2008) *Hellenisms: culture, identity, and ethnicity from antiquity to modernity*. London: Ashgate Publishing, Ltd.

## Εγκυκλοπαίδεις-λεξικά

- Behaguer, Gerard (2001) “Tango”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan Publishers
- Branco-Castelo, El-Shawan Salwa (2001) “Fado”. 1. “Lisbon Fado”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan Publishers.
- \_\_\_\_\_ (1998) “Music cultures of Europe”. “Portugal”. “Twentieth century Portuguese culture”, q.v. στο Rice, Timothy & Porter, James &

- Goertzen Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- \_\_\_\_\_ (1998) “Music cultures of Europe”. “Portugal”. “Popular music since 1974”, q.v. στο Rice, Timothy & Porter, James & Goertzen Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Chuse, Loren (1998) “Music cultures of Europe”. “Spain”. “Flamenco”, q.v. στο Rice, Timothy & Porter, James & Goertzen Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*, 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Cowan, Jane K. (1998) “Music cultures of Europe”. “Greece. Urban music”, s.v. στο Rice, Timothy & Porter, James & Goertzen Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Frolova-Walker, Marina (2001) “Rimsky Korsakov”.7.“Rimsky-Korsakov & Russian Musical Nationalism”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan Publishers.
- Garden, Edward (2001) “Five, the”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan.
- Griffiths, Paul (2001) “Six, Les”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan Publishers.
- Keller, Marcello Sorce (1998) “Popular music in Europe”. “Rebetika and other national and vernacular genres”, q.v. στο Rice, Timothy & Porter, James & Goertzen Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Κουχτσόγλου, Γιάννης (1977-78) «Αργεντινή», q.v. στο Γιάννης Κουχτσόγλου (επιμ.) *Ο σύμβουλος των Νέων*, τ. 2. Αθήνα: Ο.Ε.Ε. ΑΤΛΑΣ.
- Leotsakos, George & Dalianoudi, Renata (2001) “Hadjidakis Manos”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2η έκδοση. London: Macmillan Publishers.
- Miles, Elizabeth J. (1998) “Music cultures of Europe”. “Spain”. “History of art music in Spain”, q.v. στο Rice, Timothy & Porter, James & Goertzen

- Chris (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Moreno Cha, Ercilia (1998) “Nations and musical traditions”. “Argentina”. “Tango”, q.v. στο Olsen, Dale A. & Sheehy Daniel E (επιμ.) *The Garland Encyclopedia of World Music*. 2η έκδοση. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν του «Ηλίου» τ. ΙΘ, λήμμα: ρεμπέτης. Romanou, Katy (<sup>2</sup>2001), “Chatzidakis Manos», s.v. στο Ludwig Finscher, (επιμ.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Baerenreiter Metzler.
- Taruskin, Richard (<sup>2</sup>2001) “Nationalism”. 12.“20<sup>th</sup> Century Americanism”, q.v. στο Stanley Sadie (επιμ.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.

## Περιοδικά, εφημερίδες

- Απέργης, Φώτης (1994) «Έφυγε ο Μεγάλος Ερωτικός», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 19/6/1994:8-9.
- Απέργης, Φώτης (1997) «Μάνος Χατζιδάκις 2 χρόνια μετά», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 13/6/1997:37-39.
- Βεργόπουλος, Κώστας (1974) «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι», *Αυγή* 25/12/1974.
- Collaer, Paul (1965) “I “sei”: studio dell’ evoluzione della musica francese dal 1917 al 1924”, *Approdo musicale* 35:11-78.
- Goyena, H.L.(1994) “El Tango en la escena dramática de buenos Aires durante la decada del veinte“, *Latin American Music Review* XV: 93- 109.
- Jakups, Deborah L. (1984) “From Bawdyhouse to Cabaret: The evolution of the Tango as an expression of Argentine popular culture”, *Journal of popular culture*, XVIII: 133-145.
- Salmom, R.O. (1997) “Tango: Its origin and meaning”, *Journal of popular culture*, X: 859-866.

## Ένθετα δίσκων ακτίνας

- Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς Όνομα (1965). COLUMBIA 70242.

Manuel de Falla/ Η μεγάλη μουσική (1995). Polygram International, Αθήνα:  
Βήμα.  
Ο Σκληρός Απρίλης του '45 (1998). EMI 7243 4 98840 2.

## Διαδίκτυο

Dalianoudi, Renata (2011) Creative collaboration between music and dance & other arts. The case of Rallou Manou's dance performances, στο <http://interdisciplinarycreativecollaboration.files.wordpress.com/2011/08/renatasfinalcopy.pdf> [23/10/2011]

Ρωμανού, Καίτη (1997) “Η προβολή της ελληνικής μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο” στο [http://www.kalomiris.gr/kalomi\\_files/001\\_synuetis/001\\_003\\_documents/docs\\_others/popups/ii03.htm](http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/ii03.htm). [πρόσβαση 22/10/2011] Αναδημοσίευση από το βιβλίο *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική - Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, (Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997).

Ρωμανού, Καίτη, (2003) “Westernization of Greek music.” στο [http://www.maticarspska.org.rs/casopisi/muzika\\_28-29.pdf](http://www.maticarspska.org.rs/casopisi/muzika_28-29.pdf) [21/10/2011]

Στεφανίδης, Ιωάννης (2001) “Pressure Groups and Greek foreign Policy” στο <http://eprints.lse.ac.uk/5710/1/StefanidisDiscussionPaper6.pdf> [22/10/2011]

<http://eprints.lse.ac.uk/5710/1/StefanidisDiscussionPaper6.pdf> [22/10/2011]

[http://www.maticarspska.org.rs/casopisi/muzika\\_28-29.pdf](http://www.maticarspska.org.rs/casopisi/muzika_28-29.pdf) [22/10/2011]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Nationalism> [21/10/2011]

## Περίληψη

Η ανάδειξη αστικών λαϊκών μουσικών, όπως των: *fado*, *tango*, *flamenco*, *jazz*, ρεμπέτικου κ.ά. ως «εθνικά» πολιτισμικά προϊόντα μιας χώρας και ως πηγή έμπνευσης για δημιουργία νέων μουσικών ειδών που αποτελούν την κοινή συνισταμένη της πολιτισμικής διγλωσσίας μεταξύ λόγιας και λαϊκής (υπαίθρου και άστεως) μουσικής δημιουργίας, δεν αποτελεί μια τυχαία καλλιτεχνική συγκυρία. Είναι καρπός της γενικευμένης τάσης εθν(ικ)ισμού και άλλων πολιτικών συγκυριών που πα-

ρατηρούνται στην Ευρώπη και την Αμερική απ' τα μέσα του 19<sup>ου</sup> και κυρίως στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Στο παρόν άρθρο, μέσω της παράλληλης αντιβολής των ιστορικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών γεγονότων σε Ισπανία, Η.Π.Α., Αργεντινή, Γαλλία, Ρωσία, Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία και Ελλάδα, και του θεωρητικού πλαισίου του εθνικισμού ως ιδεολογίας & κινήματος, ερευνάται ο ρόλος των Εθνικών Μουσικών Σχολών, όπως και των κατά τόπους καλλιτεχνών και διανοούμενων («ομάδα των έξι», «ομάδα των πέντε», Diaghilev, Stravinsky, Bartok, M. de Falla, F.G. Lorca, Gershwin, Copeland, Piazzolla, Gardel, ελληνική πνευματική γενιά του '30 κ.ά.) στη διαμόρφωση και ανάδειξη της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας της χώρας τους. Ταυτόχρονα, με την ανάδειξη του ρεμπέτικου ως «γνήσιου ελληνικού τραγουδιού» (Χατζιδάκις 1949) και ως βασική συνιστώσα της νέας μουσικής γλώσσας που δημιούργησε ο Μάνος Χατζιδάκις (ημιλόγιο/ «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι), επιχειρείται μια συγκριτική παρουσίαση του ιδεολογικού υπόβαθρου και των «πολιτικών» πράξεων του συνθέτη με αντίστοιχους Ευρωπαίους και Αμερικανούς καλλιτέχνες.

**Υποθήκε στο ΕΚΠΑ**  
Σταδίου 5, 105 62, Αθήνα  
Τηλ. 210 36.89.374-5, 210 36.89.453  
Fax. 210 36.89.433