

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΘΕΜΑ: ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ
ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ**

ΓΡΑΠΤΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ
(ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ)

του φοιτητού
ΣΤΑΥΡΟΥ ΧΟΠΛΑΡΟΥ
ΑΕΜ:1102

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΛΙΟΣ 2007

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα έρευνα με τίτλο *Συνθετική προσέγγιση του ύφους της Ελληνικής Εθνικής Σχολής μέσα από την ανάλυση επιλεγμένων έργων* αποτελεί τη διπλωματική μου εργασία που έγινε στα πλαίσια της ολοκλήρωσης των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η έρευνα έγινε κατά το πανεπιστημιακό έτος 2006-2007 με επιβλέποντα τον κ. Κώστα Τσουγκρα, λέκτορα του Τμήματος.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος έγινε για πολλούς λόγους. Καταρχήν, η ελληνική παραδοσιακή μουσική αποτυπώνει την μακραίωνη ιστορία του έθνους ανά τους αιώνες και δεν μπορεί κανείς παρά να νιώσει τους καημούς και τους πόθους, τις λύπες και τις χαρές των προγόνων μας μέσα από τα διάφορα παραδοσιακά άσματα. Έτσι, η συγκίνηση και η ευχαρίστηση που μου προσφέρει η παραδοσιακή μουσική αποτελεί ιδιαίτερο κίνητρο για περαιτέρω μελέτη της. Ένας άλλος λόγος για τη μελέτη της μουσικής αυτής είναι το γεγονός ότι προσφέρει απεριόριστες συνθετικές δυνατότητες λόγω του εξαιρετικού της πλούτου. Έτσι, μου παρέχει τη δυνατότητα να ασχοληθώ με τη σύνθεση, που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα, σε μια προσπάθεια να κατανοήσω καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο δημιούργησαν οι συνθέτες της ελληνικής παραδοσιακής, αλλά και εθνικής σχολής. Τέλος, λόγω της άρρηκτης σχέσης μεταξύ ελληνικής και κυπριακής μουσικής, μπορώ να κατανοήσω καλύτερα την παραδοσιακή μουσική της ιδιαίτερής μου πατρίδας και του λαού της.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω:

- Τον επιβλέποντα της εργασίας κ. Κώστα Τσουγκρα, τόσο για τις παρατηρήσεις του πάνω στο περιεχόμενο και τη διάρθρωση της εργασίας, όσο και για την παροχή σημαντικού βιβλιογραφικού υλικού.
- Τον καθηγητή θεωρητικών της μουσικής κ. Κώστα Καλαθά για την πολύτιμη βιβλιογραφία που μου παρείχε.
- Τους γονείς μου Παντελή και Χρυστάλλα για τη βοήθεια που μου παρείχαν σε όλη τη διάρκεια των μέχρι τώρα εκπαιδευτικών μου χρόνων, ιδιαίτερα των

πολυέξοδων προπτυχιακών χρόνων στη Θεσσαλονίκη. Επιπρόσθετες ευχαριστίες στον πατέρα μου για την επιμονή του στη διδασκαλία από τον ίδιο των παραδοσιακών κυπριακών μελωδιών στο βιολί και στη μητέρα μου για την απεριόριστη στήριξη και μεθοδικότητα στο μέγαλωμα πέντε παιδιών καθώς και στην υπομονή της στο άκουσμα έξι βιολιών στο ίδιο σπίτι.

Σταύρος Χόπλαρος
Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2007

ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ

Από τον
Σταύρο Χόπλαρο

Πρόλογος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΜΕΡΟΣ Ι - ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	3
1. Ιστορική αναδρομή εθνικής μουσικής – εθνικών σχολών	3
1.1 Γενικά στοιχεία πριν από το 19 ^ο αιώνα	3
1.2 Εμφάνιση εθνικής μουσικής – εθνικών σχολών. Επεξήγηση όρων	6
1.3 Αντιπροσωπευτικοί εθνικοί συνθέτες και εθνικές σχολές	13
2. Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής	15
2.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα	15
2.2 Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής	23
2.2.1. Η δημιουργία της Εθνικής Σχολής	23
2.2.2. Κείμενα, μανιφέστα, θεωρητικές βάσεις για την ελληνική εθνική μουσική	25
2.2.2.1. Κυριότερα κείμενα προτού «Εθνική Μουσική» του Λαμπελέτ	25
2.2.2.2. Γεώργιου Λαμπελέτ: «Η Εθνική Μουσική»	27
2.2.2.3. Μανώλη Καλομοίρη: «Λίγα Λόγια»	28
2.2.2.4. Πέτρου Πετρίδη: «Greek Folklore and Greek Music»	30
2.2.2.5. Επιπρόσθετες απόψεις περί της ελληνικής εθνικής μουσικής	32

2.2.4. Η εξέλιξη της εθνικής σχολής στη διάρκεια του εικοστού αιώνα	35
2.2.5. Σύνδεση ελληνικής και κυπριακής παραδοσιακής μουσικής	37

ΜΕΡΟΣ ΙΙ - ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗΣ	41
1. Επιλογή συνθετών – έργων	41
1.1. Κριτήρια επιλογής συνθετών	41
1.2. Κριτήρια επιλογής έργων	43
1.3. Στόχος ανάλυσης	44
2. Έργα Μανώλη Καλομοίρη	47
2.1.1. Το έργο <i>Μην με ταραγνείς και κλαίω</i> – Κριτήρια Επιλογής	47
2.1.2. Ανάλυση του έργου <i>Μην με ταραγνείς και κλαίω</i>	47
2.1.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Μην με ταραγνείς και κλαίω</i>	51
2.2.1. Το έργο <i>Άιντε κοιμήσου κόρη μου(Νανούρισμα)</i> – Κριτήρια Επιλογής	53
2.2.2. Ανάλυση του έργου <i>Άιντε κοιμήσου κόρη μου(Νανούρισμα)</i>	53
2.2.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Άιντε κοιμήσου κόρη μου(Νανούρισμα)</i>	56
2.3. Συμπεράσματα αναλύσεων	57
3. Έργα Πέτρου Πετρίδη	59
3.1.1. Το έργο <i>Η νεράιδα</i>	59
3.1.2. Ανάλυση του έργου <i>Η νεράιδα</i>	59
3.1.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Η νεράιδα</i>	61
3.2.1. Το έργο <i>Η αχτίδα</i>	62
3.2.2. Ανάλυση του έργου <i>Η αχτίδα</i>	62
3.2.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Η αχτίδα</i>	65
3.3. Συμπεράσματα αναλύσεων	66

4.	Έργα Γιάννη Κωνσταντινίδη	67
4.1.1.	Το έργο <i>Δεν είν' αυγή να σηκωθώ</i> – Κριτήρια Επιλογής	67
4.1.2.	Ανάλυση του έργου <i>Δεν είν' αυγή να σηκωθώ</i>	68
4.1.3.	Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Δεν είν' αυγή να σηκωθώ</i>	71
4.2.1.	Το έργο <i>Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά</i> – Κριτήρια Επιλογής	72
4.2.2.	Ανάλυση του έργου <i>Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά</i>	73
4.2.3.	Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου <i>Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά</i>	75
4.3.	Συμπεράσματα αναλύσεων	76
	ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ - Συνθετική εργασία	78
1.	Το τραγούδι «Τέσσερα» - Κριτήρια Επιλογής	78
2.1	Η επεξεργασία στο ύφος του Μανώλη Καλομοίρη	80
2.2.	Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία	82
3.1.	Η επεξεργασία στο ύφος του Πέτρου Πετρίδη	84
3.2.	Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία	86
4.1.	Η επεξεργασία στο ύφος του Γιάννη Κωνσταντινίδη	88
4.2.	Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία	91
5.1.	Η επεξεργασία σε ελεύθερο ύφος	93
5.2.	Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία	96
	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ	98
	Βιβλιογραφία	101
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – Παρτιτούρες έργων που χρησιμοποιήθηκαν στην ανάλυση	104

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ελληνική επιστημονική έρευνα των τελευταίων χρόνων έχει στραφεί στην ανάλυση έργων ελλήνων συνθετών. Ενδεικτικά, αναφέρονται οι μελέτες του Νίκου Μαλλιάρη (*Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη, 2001*), του Κώστα Τσούγκρα (*Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη-Ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής, 2003*) και του Γιώργου Σακαλλιέρου, ο οποίος αναλύει τα συμφωνικά έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη στα πλαίσια της διδακτορικής διατριβής του (*Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα, 2005*).

Η παρούσα εργασία επεκτείνει το αναλυτικό μέρος σε πρακτική εφαρμογή των αποτελεσμάτων αυτού μέσω της συνθετικής επεξεργασίας. Αντίστοιχης μορφής εργασία, έχει παρουσιαστεί πρόσφατα από τον Κώστα Τσούγκρα στα πλαίσια του 5^{ου} συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.¹ (29 Ιουνίου – 1 Ιουλίου 2007). Η εργασία φέρει τον τίτλο *Τα «44 παιδικά κομμάτια» του Γιάννη Κωνσταντινίδη ως μοντέλο για μια εκπαιδευτική συνθετική προσέγγιση του ύφους της Ελληνικής Εθνικής Σχολής*. Στη συγκεκριμένη έρευνα, εφαρμόζεται το ύφος του Κωνσταντινίδη, όπως αυτό προκύπτει από τα 44 παιδικά κομμάτια για πιάνο, σε μια νέα σύνθεση για πιάνο από τον ερευνητή.

Με βάση τα πιο πάνω δεδομένα, η συνθετική προσέγγιση σε συγκεκριμένο ύφος ελληνικής μουσικής, αποτελεί αναγκαία ως προς την επιστημονική συμβολή της στον τομέα της σύνθεσης. Επιπρόσθετα, η παρούσα εργασία συνεισφέρει και στον αναλυτικό τομέα, αφού μέχρι και σήμερα, δεν φαίνεται να έχουν αναλυθεί έργα του Πέτρου Πετρίδη (1892-1977), ενός από τους επιλεγθέντες συνθέτες. Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη (Α' - Ιστορικό, Β' - Αναλυτικό και Γ' - Συνθετικό).

Αρχικά, γίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση η οποία αφορά την εξέλιξη των εθνικών τάσεων στη μουσική και καλύπτει χρονικά από την εμφάνιση της μουσικής τυπογραφίας (τέλη 15^{ου} αι.) μέχρι και τη σύσταση των εθνικών σχολών (19 αι.). Στη συνέχεια, γίνεται μια σύντομη αναφορά στην ιστορική και μουσική εξέλιξη της

¹ Ελληνική Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση

Ελλάδας, με σκοπό να γίνουν κατανοητοί οι λόγοι της δημιουργίας αλλά και αργοπορημένης εμφάνισης της ελληνικής σχολής σε σχέση με τις υπόλοιπες. Για τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών της ελληνικής σχολής, αναφέρονται συνοπτικά τα συμπεράσματα που προκύπτουν μέσα από κείμενα των κυριότερων εκπροσώπων της. Τέλος, επιχειρείται μια σύνδεση της κυπριακής με την ελληνική παραδοσιακή μουσική, αφού το έργο το οποίο θα χρησιμοποιηθεί ως βάση στο συνθετικό μέρος της εργασίας προέρχεται από την Κύπρο.

Προχωρώντας στο αναλυτικό μέρος της εργασίας, αναφέρονται τα κριτήρια επιλογής των συνθετών Μανώλη Καλομοίρη (1883-1963), Πέτρου Πετρίδη (1892-1977) και Γιάννη Κωνσταντινίδη (1903-1984) καθώς και τα κριτήρια επιλογής των έργων τους που αναλύονται. Κύριος στόχος της ανάλυσης είναι η εξαγωγή σχετικών συμπερασμάτων για τον κάθε συνθέτη ξεχωριστά, τα οποία θα χρησιμοποιηθούν ως βάση για τη δημιουργία νέων έργων.

Στο συνθετικό μέρος της εργασίας, γίνεται μια επεξεργασία στο ύφος του κάθε συνθέτη και στη συνέχεια μια πιο ελεύθερη επεξεργασία. Σε όλες τις επεξεργασίες, οι οποίες είναι για πιάνο και φωνή, χρησιμοποιείται η παραδοσιακή κυπριακή μελωδία του τραγουδιού «Τέσσερα», η οποία υπάρχει σε παραλλαγμένες μορφές και στα Δωδεκάνησα.

ΜΕΡΟΣ Ι – ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Κεφάλαιο 1: Ιστορική αναδρομή εθνικής μουσικής-εθνικών σχολών

1.1 Γενικά στοιχεία πριν από το 19^ο αιώνα

Ανατρέχοντας σε παλαιότερα μουσικά ακούσματα, παρατηρείται χρήση τοπικών στοιχείων στη μουσική. Αυτό συνέβαινε διότι γενικά οι συνθέτες συνέθεταν στον τόπο τους, χωρίς να έχουν επιδράσεις από άλλους πολιτισμούς². Λόγω της εμφάνισης της μουσικής τυπογραφίας στα τέλη του 15^{ου} αι., η νέα τέχνη της κοσμικής μουσικής η οποία ανήκε σε τοπικές αρχικά παραδόσεις σε εθνική (λαϊκή) γλώσσα - σε αντίθεση με τη θρησκευτική μουσική της εποχής που χρησιμοποιούσε τη λατινική γλώσσα - μπορούσε πλέον να διαδοθεί³. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν το νέο είδος του γαλλικού *chanson*⁴, στο οποίο από το 16^ο αιώνα εκδηλώνεται η τάση της μουσικής απόδοσης και ερμηνείας του κειμένου, κάτι το οποίο δεν ίσχυε κατά το 15^ο αιώνα αφού μπορούσε να γραφτεί από οποιασδήποτε εθνικότητας συνθέτη.⁵

Παρατηρείται, επομένως, μια πρόμη μορφή στήριξης εθνικών τάσεων στη μουσική. Αυτή η τάση φαίνεται χαρακτηριστικά στην επιστολή του Händel, η οποία εκδόθηκε στο τεύχος της 18^{ης} Απριλίου 1739, προς τον εκδότη της «London Daily Post». Σε αυτή, με αφορμή την πρώτη παράσταση του ορατόριου του «Israel in Egypt», ο συνθέτης εκφράζει το θαυμασμό του προς το «θέαμα της εθνικής ενότητας» χαρακτηρίζοντας το μεγάλο ακροατήριο ως «πρώτης ποιότητας έθνος». Αυτή η επιστολή, είναι ένα εξαιρετικό παράδειγμα πρώιμου είδους εθνικισμού⁶. Ένα ακόμη πιο πρώιμο παράδειγμα, το οποίο χαρακτηρίζεται και ως πρώιμο μανιφέστο του εθνικισμού στη μουσική, προέρχεται

²Vaughan Williams, Ralpf. *National music and other essays*. London: Oxford University press ²1972, σ.54

³Γιάννου, Δημήτριος. *Ιστορία της Μουσικής-Σύντομη Γενική Επισκόπηση-Τόμος Α(Μέχρι τον 16^ο αιώνα)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1995, σ.274

⁴Γιάννου 1995, σ. 244

Στα γαλλικά τραγούδι. Όρος που χρησιμοποιείται το 15^ο αιώνα για να υποδηλώσει κοσμική φωνητική μουσική διαφορετικών μουσικών και ποιητικών μορφών με κοινά όμως χαρακτηριστικά υφής.

⁵Sadie, Stanley(ed.). *The New Grove dictionary of Music and Musicians-volume seventeen*. London: Macmillan ²2001, σ.690

⁶New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.689

Εθνικισμός: ιδεολογία σύμφωνα με την οποία το πρωταρχικό καθοριστικό στοιχείο του ανθρώπινου χαρακτήρα και του ανθρώπινου πεπρωμένου, καθώς και η βασική αρχή προς την οποία ένα άτομο οφείλει κοινωνική και πολιτική πίστη, είναι το ιδιαίτερο έθνος στο οποίο ανήκει. Ο εθνικισμός, σύμφωνα με τους ιστορικούς και κοινωνιολόγους, αναγνωρίζεται ως μείζων παράγοντας στην ευρωπαϊκή πολιτιστική ιδεολογία από το τέλος του 18^{ου} αιώνα

από το Γερμανό Ιησουΐτη λόγιο Athanasius Kircher. Ο Kircher εξέδωσε το 1650 τη μουσική εγκυκλοπαίδεια *Musurgia Universalis* στην οποία δήλωσε:

*...each nation always prefers its own above others... Each nation enjoys only its own music that it has been used to since its earliest age...*⁷

Ο εθνικισμός είχε ήδη αναδυθεί τον 18^ο αιώνα, τόσο σε θέματα πολιτιστικά, όσο και στη μουσική. Για παράδειγμα, οι λόγιοι έπαψαν να γράφουν πραγματείες στα Λατινικά, ευνοώντας έτσι την άποψη των «υποστηρικτών της καθομιλουμένης γλώσσας»⁸ παρ' όλη την πενία της γλώσσας αυτών, ιδιαίτερα σε ζητήματα ορολογίας. Στο Αμβούργο, στη Δρέσδη, στο Λονδίνο, στην Πράγα, αλλά και σε άλλες πόλεις, η αντίδραση κατά της ιταλικής όπερας οδήγησε τους συνθέτες να γράψουν όπερες στην δική τους γλώσσα (για παράδειγμα, ο Händel εγκατέλειψε την ιταλική όπερα για να συνθέσει ορατόρια στην αγγλική γλώσσα, μετατρέποντας κάποια από αυτά σε πραγματικές θρησκευτικές όπερες)⁹.

Η Βοημία, η Πολωνία και η Ουγγαρία έμειναν κάτω από την κυριαρχία του Αμβούργου, βρισκόμενες σε συνεχή πολιτική και θρησκευτική αναταραχή, ένας από τους λόγους, όπως θα εξεταστεί παρακάτω, που οδήγησε στις δημιουργίες των λεγόμενων «Εθνικών Σχολών». Τα πατριωτικά αυτά αισθήματα, τα οποία γεννιόνταν κάτω από ξένη κυριαρχία, δεν άφησαν ανεπηρέαστους συνθέτες της εμβέλειας του Chopin και του Listz, με τον πρώτο να συνθέτει *mazurkas*¹⁰ και *polonaises*¹¹ και το δεύτερο ουγγρικές *ραψωδίες*^{12 13}.

Κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα, οι συνθέτες έγραψαν, παράλληλα με τις τάσεις στη χώρα τους, δημοφιλή είδη άλλων χωρών. Πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο

⁷New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.690

Κάθε έθνος πάντα προτιμά τη δική του μουσική περισσότερο από άλλες... Κάθε έθνος απολαμβάνει μόνο τη δική του μουσική η οποία χρησιμοποιείται από χρονολογικά πολύ παλιά...

⁸ Έναντι του αγγλικού vernaculars.

⁹ Grout J. Donald, Palisca V. Claude. *A History of Western Music*, New York: Norton Company⁶2001, σ.644

¹⁰ Ulrich, Michael. (μετάφραση και επιμέλεια Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής). *Ατλας της Μουσικής-Τόμος I*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας 1994, σ.194

Μαζούρκα: Πολωνικός χορός σε τριμερή μέτρο με ζωντανό ρυθμό.

¹¹ ό.π.

Αργός πολωνικός χορός σε τριμερή μέτρο.

¹² Kennety, Michael. *Oxford Concise Dictionary of Music*, Manchester: Oxford University Press 1995, σ.604

Ραψωδία: ένα είδος σύνθεσης το οποίο βασίζεται σε παραδοσιακές μελωδίες.

¹³ Grout, Palisca 2001, σ.645

συνθέτης J. S. Bach ο οποίος έγραψε μεγάλο μέρος της μουσικής του σε ιταλικό και γαλλικό ύφος. Παράλληλα; τα κείμενα των εκκλησιαστικών του έργων ήταν έντονα Λουθηρανικά και Γερμανικά. Όσο για τα χορικά, αρκετές μελωδίες τους προέρχονται από κοσμικά και θρησκευτικά τραγούδια. Ένας άλλος Γερμανός, ο συνθέτης J. A. Hasse έγραψε στο τότε δημοφιλές είδος της ιταλικής όπερας. Ακόμη, Ο Händel συνέθεσε ένα μίγμα ιταλικών, γαλλικών, αγγλικών και γερμανικών στυλ.¹⁴

Η αναβίωση της μουσικής του Bach έφερε αρκετές αλλαγές στην υπάρχουσα κατάσταση. Ο Mendelssohn έφερε εις πέρας την προσπάθεια που ξεκίνησε ο Johann Nikolaus Forkel το 1802, διευθύνοντας το έργο St. Matthew Passion στο Βερολίνο το 1829. Η συγκεκριμένη κίνηση του Mendelssohn, οδήγησε λίγο αργότερα στην έκδοση όλων των έργων του Μπαχ από την *Bach-Gesellschaft*¹⁵, που ιδρύθηκε το 1850. Άλλα στοιχεία που προμηνούσαν την εξέλιξη των εθνικών τάσεων στη μουσική ήταν η δημιουργία του *Denkmaler der Tonkunst*¹⁶ καθώς και η μετάφραση έργων άλλων συνθετών, όπως του Handel, Beethoven και Haydn, τα οποία αποτελούν μαρτυρία στην αναγνώριση αυτών των συνθετών ως εθνικοί θησαυροί.¹⁷

Παρ' όλο που το ενδιαφέρον στο λαϊκό ηχόχρωμα και η χρησιμοποίηση παραδοσιακών τραγουδιών στη λόγια μουσική είναι μια τάση του 19^{ου} αιώνα που συνδέεται άμεσα με τον εθνικισμό υπάρχουν παραδείγματα συνθετών που εναρμόνισαν παραδοσιακά τραγούδια, όχι κατ' ανάγκη της πατρίδας τους. Ο Haydn χρησιμοποίησε σκοτσέζικα τραγούδια και μελωδίες της Κροατίας στις συμφωνίες του και ο Dvořák αφροαμερικάνικα spirituals και ινδιάνικα θέματα στη *Συμφωνία του Νέου κόσμου*. Εδώ όμως εγείρεται ένα θέμα που αφορά την πρόθεση των συνθετών, το οποίο εξετάζεται αναλυτικότερα στο παρακάτω κεφάλαιο. Σε αντίθεση με το Haydn, ο Dvořák είχε πρόθεση να χρησιμοποιήσει τα συγκεκριμένα παραδοσιακά στοιχεία αφού έβλεπε την πιθανή ανάπτυξη - εξέλιξη μιας αυτόχθονης αμερικανικής μουσικής. Επιπρόσθετα, στους *Σλαβονικούς Χορούς*, ήθελε να δημιουργήσει ένα εθνικό ιδίωμα στη μουσική.¹⁸

¹⁴ ό.π.

¹⁵ Bach society (Σύλλογος Μπαχ)

¹⁶ Monuments of Musical Art (Μνημεία της Μουσικής Τέχνης)

¹⁷ Grout, Palisca 2001, σ.645

¹⁸ Grout, Palisca 2001, σ.646

1.2 Εμφάνιση εθνικής μουσικής - εθνικών σχολών. Επεξήγηση όρων.

Με ερέθισμα τη διαφοροποίηση του Dvořák με άλλους συνθέτες, όσο αφορά την πρόθεση του συνθέτη να χρησιμοποιήσει εθνικά στοιχεία στις συνθέσεις του, θα εξετασθεί η εξέλιξη των εθνικών τάσεων στη μουσική από το 19^ο αι. Αυτή η εξέλιξη, όπως θα αναπτυχθεί συνοπτικά στη συνέχεια, σχετίζεται άμεσα με την ιδεολογία του εθνικισμού και το κίνημα του Ρομαντισμού¹⁹. Προτού αρχίσει όμως η ιστορική αυτή αναδρομή, κρίνεται σκόπιμο να ξεκαθαρίσουν κάποιες βασικές έννοιες ούτως ώστε να είναι πιο ξεκάθαρα τα συμπεράσματα αυτής.

Όπως προαναφέρθηκε, η ιδεολογία του εθνικισμού έχει άμεση σχέση με το ιδιαίτερο έθνος στο οποίο ανήκει κάποιος. Σύμφωνα με τον Γιάννου²⁰ «σε γενικές γραμμές η σύγχρονη έννοια του έθνους, με βαθιές προεκτάσεις στο απώτερο ιστορικό παρελθόν, δηλώνει μια αίσθηση κοινότητας μεταξύ ομάδων ανθρώπων, που συγκροτείται με βάση γνωρίσματα, τα οποία γίνονται συνειδητά ως στοιχεία δεσμών μεταξύ τους και διαφοροποίησής τους από άλλες ομάδες ανθρώπων. Τέτοια γνωρίσματα που γίνονται συνειδητά ως στοιχεία δεσμών μπορεί να είναι κατά κανόνα η κοινή καταγωγή, η γλώσσα, η θρησκεία, τα ήθη και τα έθιμα». Ορόσημο στην έννοια του έθνους ήταν η Γαλλική Επανάσταση του 1789 η οποία πλέον συνδέει το έθνος με το κράτος. Έτσι, η πολιτική εξουσία στο κράτος νομιμοποιείται ως εκφραστής της κοινότητας του έθνους και το κράτος είναι κατ' αυτό τον τρόπο εθνικό κράτος.

Συστατικό στη διαμόρφωση της ιδεολογίας του εθνικισμού, όπως αναφέρθηκε, υπήρξε και η ανάπτυξη του κινήματος του Ρομαντισμού στην Ευρώπη, τέλη του 18^{ου} με αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο Ρομαντισμός, σε αντίθεση με το κίνημα του Διαφωτισμού²¹ που

¹⁹ Μπαμπινιώτης, Γιώργος. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε. 2002, σ.1553

Ρομαντισμός: κίνημα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό που αναπτύχθηκε το πρώτο μισό του 19^{ου} αι. ως αντίδραση στον νεοκλασικισμό και τον ορθολογισμό των προηγούμενων αιώνων και έδωσε έμφαση στο ρόλο του συναισθήματος, της φαντασίας, του αυθορμητισμού, του συγκινησιακού και του εξωτικού/ονειρικού στοιχείου, με ιδιαίτερη προτίμηση σε θέματα όπως η φύση, η περιπέτεια, η ελευθερία, ο ηρωισμός, ο έρωτας κ.α., το τοπικό και λαϊκό στοιχείο. .

²⁰ Γιάννου, Δημήτριος. *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα - Φάκελος υλικών - Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*, Θεσσαλονίκη, 2004: Εισαγωγικό σημείωμα σ.1-2

²¹ Μπαμπινιώτης 2002, λήμμα «Διαφωτισμός» σ.499

Διαφωτισμός: πνευματικό κίνημα που εκδηλώθηκε τον 18^ο αι. και απέβλεπε στην απαλλαγή του ανθρώπου από τις προλήψεις και τις αυθεντίες και στη διάδοση της επιστημονικής γνώσης με την καλλιέργεια του ορθού λόγου.

προηγήθηκε και επιδίωκε την καθολικότητα και ισότητα, υπήρξε ο φυσιολογικός σύμμαχος και το πιο δυναμικό ερέθισμα του επερχόμενου εθνικισμού λόγω της πανηγυρικής μορφής χαρακτήρα που έπαιρνε η διαφοροποίηση ή η μοναδικότητα²². Τα γνωρίσματα που συνιστούν ένα έθνος θεωρούνται πλέον ως «μοναδική και αυθεντική συλλογική συμβολή του αντιστοίχου έθνους στην παγκόσμια ανθρώπινη κοινότητα», μια άποψη η οποία εξελίχθηκε από το Γερμανό Johann Gottfried Herder (1744-1803) προσθέτοντας σε αυτά όλες τις εκδηλώσεις του πολιτισμού, των ηθών και των εθίμων. Αρχικά ο Herder, στην πραγματεία του «Abhandlung über den Ursprung der Sprache»²³ (1772), υποστήριξε ότι «η γλώσσα κάνει τον άνθρωπο να είναι άνθρωπος». Η γλώσσα, συνέχισε, μπορεί να διδαχθεί μόνο στα πλαίσια μιας κοινωνίας και αφού δεν μπορεί να υπάρξει σκέψη χωρίς τη γλώσσα, τότε η ανθρώπινη σκέψη είναι επίσης κοινωνικό προϊόν, ούτε αποκλειστικά ατομικό αλλά ούτε και αποκλειστικά συνολικό. Ο Herder επέμεινε στο γεγονός ότι η γλώσσα αποκαλύπτει μοναδικές αξίες και ιδέες οι οποίες συνιστούν την κάθε κοινωνία από την οποία προέρχεται η κάθε γλώσσα, η οποία με τη σειρά της συνεισφέρει ως θησαυρός πληροφοριών στην παγκόσμια πνευματική καλλιέργεια. Επομένως, καταλήγει, καμία γλώσσα, συνεπώς καμία κοινωνία, δεν μπορεί να θεωρηθεί ανώτερη ή κατώτερη από κάποια άλλη.²⁴

Η άποψη του Herder, είχε ιδιαίτερη απήχηση στη Γερμανία όπου ώθησε στη δημιουργία του γερμανικού πολιτικού εθνικισμού. Ενώθηκαν οι Γερμανοί από το χαρακτηριστικό που τους ξεχώριζε από τους υπόλοιπους λαούς, τη γλώσσα. Εμφανίστηκε ο όρος «Nationaltheater»²⁵ με σκοπό να το διαχωρίζει από τα υπόλοιπα ως θέατρο όπου εκτελούνται έργα στην τοπική γλώσσα. Παράλληλα, απέκτησαν ιδιαίτερη αξία οι λαϊκές παραδόσεις με αποκορύφωμα τις εκδόσεις συλλογών παραδοσιακών τραγουδιών οι οποίες ανέβασαν την εθνική συνείδηση και των υπολοίπων λαών. Αυτή η νέα τάξη πραγμάτων, μεταμόρφωσε ωστόσο τη μουσική σε ένα παγκόσμιο δόγμα με πρώτο είδος μουσικής το *lied*²⁶. Ακολούθησαν οι γερμανικές όπερες καθώς και η αναγέννηση της χορωδιακής μουσικής. Ο Mendelssohn,

²² New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.691

²³ «Πραγματεία στην προέλευση της γλώσσας»

²⁴ ό.π.

²⁵ «Εθνικό Θέατρο»

²⁶ τραγούδι

περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, προσπάθησε να διατηρήσει τη φήμη της μουσικής ζωής της χώρας του καθώς και της φήμης της ως «μουσικό έθνος».²⁷

Ως γενικό συμπέρασμα από τα πιο πάνω, εθνικισμός και διεθνισμός²⁸, θεωρούνται συμβατές έννοιες, κάτι που αλλάζει μετά την ήττα των δημοκρατικών επαναστάσεων το 1848, όπου πλέον ο εθνικισμός εξελίσσεται σε ιδεολογία που υποστηρίζει ότι το έθνος πρέπει να αναδεικνύεται ανώτερο από τα υπόλοιπα²⁹. Ο εθνικισμός πλέον, απομακρύνεται από τον πατριωτικό του χαρακτήρα και υποστηρίζει ότι όχι με την κουλτούρα αλλά με τη φύση του το κάθε έθνος θα αναρριχηθεί πάνω από τα υπόλοιπα.

Ύψιστης σημασίας αποδεικνύεται για τους ιστορικούς της μουσικής το άρθρο με τίτλο «Das Judenthum in de Musik»(1850) στο «Neue Zeitschrift für Musik»³⁰ το οποίο αποτελεί το πιο έντονο ίχνος από όλα τα γραπτά κείμενα που στηρίζουν αλλαγή στη φύση του εθνικισμού. Σε αυτό, γίνεται αρχικά μια επίθεση στους Εβραίους συνθέτες, κάτι το οποίο διαστέλλεται χαρακτηρίζοντας τους Εβραίους γενικότερα ως επιζήμιους και ξένο στοιχείο στη γερμανική κουλτούρα. Συνεχίζει με τον ισχυρισμό ότι οι Εβραίοι, οι οποίοι διαφέρουν φυλετικά από τους Γερμανούς, δεν είχαν τη δυνατότητα να συνεισφέρουν στις τοπικές μουσικές παραδόσεις, παρά μόνο να τις εξασθενίσουν. Εξηγώντας το συλλογισμό του ο συντάκτης, ο οποίος υπογράφει ως «K.Freigedank», που στα ελληνικά σημαίνει «Κ. ελεύθερη-σκέψη», δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει αφομοίωση στη μουσική αλλά μόνο ένα διεφθαρμένο μίγμα, και τελειώνει με το φυλετικό σχόλιο ότι «ένας Εβραίος μπορεί μέσω του προσηλυτισμού να γίνει χριστιανός αλλά ποτέ μη εβραϊκός, επομένως ποτέ ένας Γερμανός». Ο συγκεκριμένος συντάκτης δεν είναι άλλος από τον Richard Wagner ο οποίος το ανατύπωσε επώνυμα το 1869³¹.

Αυτή η εξέλιξη στη μουσική του 19^{ου} αιώνα, μπορεί να ειπωθεί ότι πηγάζει από τις ιδέες του Herder σε συνδυασμό με την εξέλιξη της ιδεολογίας του εθνικισμού, η οποία εκφράζεται ως «πίστη» ότι κάθε πολίτης οφείλει, ως πρωταρχικό καθήκον, πίστη προς

²⁷ New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.691-692

²⁸ Μπαμπινιώτης 2002, λήμμα «Διεθνισμός» σ.503

Διεθνισμός: η θεωρία σύμφωνα με την οποία πρέπει να επιδιώκεται η σύσφιξη των σχέσεων μεταξύ των λαών και η κατάργηση των επιμέρους εθνικών συμφερόντων.

²⁹ Γιάννου 2004, *Εισαγωγικό σημείωμα*, σ.5

³⁰ «Ο εβραϊκός λαός στη Μουσική» στο «Νέο Περιοδικό για τη Μουσική».

³¹ New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.694

το έθνος του. Εμφανίζεται λοιπόν, ο χαρακτηρισμός «Volksgeist³²», ο οποίος καθορίζει το πραγματικά θεμελιώδες, δημιουργικό και αναζωογονητικό στοιχείο στη μουσική αλλά και σε άλλες δραστηριότητες του ανθρώπου³³. Το «πνεύμα του λαού», που στα ελληνικά εμφανίζεται συνήθως ως «εθνική ψυχή», «εκλαμβάνεται ως η πεμπτουσία αυθεντικής έκφρασης της ιδιοσυστασίας κάθε έθνους»³⁴. Έτσι, δεν αρκούσε να υπάρχουν στη μουσική απλώς αντιληπτά χαρακτηριστικά – πλέον, τα χαρακτηριστικά αυτά στοιχεία³⁵ της μουσικής, εκλαμβάνονται από τους συνθέτες και κυρίως τα ακροατήρια ως εθνικά και όχι ως τοπικά. Τα στοιχεία αυτά, έπρεπε να δημιουργούνται «από μέσα» και όχι «από έξω», όπως εξηγεί ο Dahlaus³⁶.

*It was not until they were threatened that they realized for the first time how much their customs, their language, their art meant to them.*³⁷

Και αυτή η απειλή εμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ως εξέλιξη της ιδεολογίας του εθνικισμού, όπου πλέον η ανάπτυξη άλλων εθνών δεν τυγχάνει οποιασδήποτε στήριξης ούτε ενθάρρυνσης, αλλά εκλαμβάνεται έτσι³⁸.

Στην πιο πάνω δήλωση του Άγγλου συνθέτη Ralpf Vaughan Williams διαφαίνεται η πορεία που πήρε πλέον η έννοια του εθνικισμού. Οι διάφοροι λαοί, νιώθουν πλέον απειλή από την καθολικότητα που φαίνεται να έχει η γερμανική μουσική. Το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από μια «αντίδραση» ενάντια στην ανωτερότητα της γερμανικής μουσικής. Αυτή η αντίδραση, δεν παρατηρείται στην Γαλλία αλλά ούτε και στην Ιταλία, αφού η Ιταλία είχε μια αρκετά παλιά μουσική παράδοση να χρησιμοποιήσει και δεν χρειαζόταν να καταφύγει στις σε κάποιο βαθμό «εξωτερικές» πηγές που χαρακτήριζαν το εθνικιστικό κίνημα³⁹.

³² «το πνεύμα του λαού»

³³ Dahlaus, Carl (1980). "Nationalism and Music". Στο *Between Romanticism and Modernism* (transl. Mary Whittall), University of California Press, Berkeley, pp. 79-101

³⁴ Γιάννου, Δημήτριος. Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα - Σημειώσεις 10^{ου} μαθήματος, Θεσσαλονίκη 2004, σ.5

³⁵ Στα ελληνικά κείμενα παίρνουν την ονομασία «εθνικός χαρακτήρας».

³⁶ Dahlaus ό.π.

³⁷ Vaughan Williams 1972, σ.53

Δεν ήταν, μέχρι να απειληθούν(οι διάφοροι λαοί), που συνειδητοποίησαν για πρώτη φορά πόσο πολύ σήμαινε γι' αυτούς τα έθιμα, η γλώσσα και η τέχνη τους.

³⁸ Dahlaus ό.π.

³⁹ New Grove 2001, λήμμα «Nationalism», σ.689

Έχοντας αυτή τη σύντομη ιστορική επισκόπηση υπόψη, θα επιχειρηθεί μια επεξήγηση του όρου εθνική μουσική, όπως αυτός συναντάται διαμέσου της ιστορίας. Όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, ο προσδιορισμός εθνική, αναφερόμενος στη μουσική, έχει παρουσιαστεί και πριν την ύπαρξη της ιδεολογίας του εθνικισμού (πριν από τα τέλη του 18^{ου} με αρχές 19^{ου} αι.). Οι συνθέτες της εποχής αυτής, ήθελαν απλώς να δηλώσουν την προέλευση της μουσικής τους και όχι την αυθεντικότητα του λαϊκού πνεύματος συγκεκριμένου έθνους, όπως γίνεται στη χρήση του όρου στα πλαίσια της ιδεολογίας του εθνικισμού. Ωστόσο, έχοντας υπόψη ότι η έννοια εθνική μουσική, ως απότοκος του ρομαντισμού και της ιδεολογίας του εθνικισμού, υπόκειται στην αστάθεια και την μεταβλητότητα της ιστορικής συγκυρίας και των εκφάνσεων του εθνικισμού⁴⁰. Επιπρόσθετα, η ιδέα να αντανακλώνται οι φιλοδοξίες και οι παραδόσεις μιας χώρας στη μουσική της αναπτύχθηκε το 19^ο αιώνα και εκφράστηκε από τις χώρες που βρίσκονται σχετικά απομακρυσμένες από το κέντρο του μουσικού γίγνεσθαι της Ευρώπης. Η Ρωσία, Πολωνία, Ουγγαρία, Βοημία, και Ισπανία, έχουν να επιδείξουν από ένα τουλάχιστο εθνικό συνθέτη⁴¹. Παράλληλα, η αναζήτηση για μια ανεξάρτητη, αυτόχθονη μουσική υπήρξε ενθουσιώδης στην Αγγλία, Γαλλία, Ηνωμένες Πολιτείες, και αλλού.⁴²

Ποια είναι όμως η μουσική που θα ξεχώριζε από τους υπολοίπους λαούς, η μουσική που θα εξέφραζε το λαό, η λεγόμενη εθνική μουσική; Ως πρώτο χαρακτηριστικό, διαφαίνεται η ανάγκη να ξεφύγει η «κυρίαρχη» γερμανική μουσική από την νέα, τοπικιστική δημιουργία. Αυτό θα επιτυγχανόταν με τις επεξεργασίες παραδοσιακών τραγουδιών και χορών και γενικότερα με τη χρήση παραδοσιακών στοιχείων στις συνθέσεις τους, κάτι το οποίο έπρεπε να γίνεται συνειδητά από το συνθέτη και να φαινόταν ξεκάθαρα. Οι συνθέτες που χαρακτηρίζονται ως εθνικοί ένιωθαν έντονα την επιθυμία ν' αναζητήσουν τη λήθη, την άνεση και τη δύναμη στην ανάμνηση του ευτυχέστερου παρελθόντος εκφράζοντας τον πόθο ελευθερίας και την περηφάνια για τις παραδόσεις.

Ο χαρακτηρισμός *εθνικός*, επομένως, χρησιμοποιείται όταν ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί περιστασιακά δημοτικά στοιχεία και όταν οι συνθέσεις του με αυτά δεν

⁴⁰ Γιάννου 2004, *Εισαγωγικό σημείωμα*, σ.9

⁴¹ Schoenberg C. Harold., *The lives of the Great Composers - Volume Two*, London: Futura Publications Limited 1975, σ.65

⁴² Grout, Palisca 2001, σ.646

είναι εκτός του κυρίου σώματος του έργου του. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εθνικής μουσικής, αποτελεί το γεγονός ότι οι συνθέτες επιδίωκαν ίση αναγνώριση με τους Γερμανούς. Επιπρόσθετα, όπως διατυπώθηκε πιο πάνω, η εθνική μουσική έχει να κάνει με την πρόθεση του συνθέτη αλλά και με την ανταπόκριση του ακροατηρίου στο οποίο απευθύνεται. Ο χαρακτηρισμός του H. Schoenberg⁴³ «προπαγάνδα – πνευματική κλήση στα όπλα» για την εθνική μουσική, ενισχύει την άποψη αυτή. Ο συγγραφέας παρατηρεί ότι η φτώχη, με χαμηλό εισόδημα τάξη ανθρώπων, παράγει εθνική μουσική με την οποία αντικατοπτρίζονται οι φιλοδοξίες και οι οραματισμοί της εκάστοτε χώρας. Παράλληλα, εκφράζεται ο πόθος της ελευθερίας καθώς και η περηφάνια για τις παραδόσεις. Η μουσική αυτή ανθίζει όταν ο λαός βρίσκεται κάτω από την κηδεμονία ξένης δύναμης ή κάτω από τη διοίκηση δικτατορικής δύναμης. «Η ανάγκη αυτή της δημόσιας διαμαρτυρίας γίνεται μέσω της μουσικής και των γραμμάτων»⁴⁴.

Σύμφωνα με τον Γιάννου, βάση των όσων αναφερθήκαν, η εθνική μουσική «δεν είναι μια σαφώς καθοριζόμενη έννοια, αλλά μια γενική ρυθμιστική αρχή, μια ιδέα με την φιλοσοφική σημασία της λέξης, με βάση την οποία συλλαμβάνεται κατηγοριακά η μουσική»⁴⁵.

Για να γίνει πιο ξεκάθαρη η έννοια εθνική μουσική, θα παρατεθούν πολύ συνοπτικά ορισμένα παραδείγματα συνθετών οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως εθνικοί συγκριτικά με άλλους που έγραψαν κομμάτια με εθνικά στοιχεία. Ο Wagner, χρησιμοποιώντας παραδοσιακά στοιχεία σε κάποια έργα του δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως εθνικός αφού το συνολικό του έργο δεν δείχνει κάτι τέτοιο. Για τον ίδιο λόγο, τόσο ο Brahms (γερμανικά δημοτικά τραγούδια) όσο και ο Liszt (ουγγρικές ραψωδίες) δεν τυγχάνουν του χαρακτηρισμού αυτού.⁴⁶ Αντίθετα, οι Dvorak, Smetana, η «ομάδα των πέντε», ο Elgar καθώς και άλλοι συνθέτες, παρουσιάζουν στο συνολικό τους έργο συνειδητή και με πρόθεση χρήση παραδοσιακών στοιχείων.

Το κυριότερο πρόβλημα που είχαν να αντιμετωπίσουν οι εθνικοί συνθέτες, με εξαίρεση τους Νορβηγούς, ήταν η μονοφωνική φύση της παραδοσιακής τους μουσικής. Πάρθηκαν οι παραδοσιακοί ρυθμοί και μελωδίες κάθε χώρας ως αρχικό υλικό

⁴³ Schoenberg 1975, σσ.66-67

⁴⁴ ό.π.

⁴⁵ Γιάννου 2004, *Εισαγωγικό σημείωμα*, σ.9

⁴⁶ Schoenberg 1975, σ.67

επεξεργασίας και σε συνδυασμό με τη λεγόμενη έντεχνη μουσική, επιχειρήθηκε η πολυπόθητη καινοτομία. Ωστόσο, αυτή η επιλογή κρύβει κι άλλους παραμέτρους. Πρώτον, στην προσπάθεια τους η συνθέτες να πετύχουν παγκόσμια ακτινοβολία, δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν μόνο τη μονοφωνική της παράδοση. Δεύτερον, λόγω της φύσης αυτής της παράδοσης και της διαφοροποίησης της από το γνωστό μέχρι τότε τονικό σύστημα (μείζονας - ελάσσονας), οι συνθέτες βρέθηκαν αντιμέτωποι με αρκετές καλλιτεχνικές προκλήσεις δημιουργώντας «ασυνήθιστες» για την εποχή κλίμακες και κατ' επέκταση εναρμονίσεις σε συνδυασμό με τους αρκετούς «πειραματισμούς» που προκύπτουν⁴⁷. Δημιουργείται, συνεπώς, μια νέα πηγή έμπνευσης η οποία ξεφεύγει από το ήδη καλά δουλεμένο συνθετικά στοιχείο της εποχής προσφέροντας νέους τρόπους έκφρασης και δημιουργίας.

Το ζόπνημα όμως της εθνικής συνείδησης, έπειτα από τη Γαλλική Επανάσταση, όπως και το πνευματικό κίνημα του ρομαντισμού, δημιουργούν στους διάφορους λαούς την ανάγκη ν' αποτινάξουν κάθε τι ξενικό και ν' αναζητήσουν τις δικές τους πνευματικές ρίζες. Σε πολλές χώρες, υποταγμένες ως τότε στη γερμανική, ιταλική και γαλλική μουσική, η έρευνα και η μελέτη του μουσικού τους φολκλόρ οδηγεί στη δημιουργία των εθνικών μουσικών σχολών. Οι λαϊκές μελωδίες και οι λαϊκοί ρυθμοί, μαζί με την αρμονική γλώσσα που απορρέει από τις ιδιότυπες κλίμακες της λαϊκής μουσικής, γίνονται οι βάσεις, που πάνω τους στηρίζουν το έργο τους οι συνθέτες των εθνικών σχολών.⁴⁸

Στα πιο πάνω σχόλια του Νεφ, όπου συνοψίζονται τα περί εθνικής μουσικής που αναφερθήκαν ως τώρα, αναφέρεται ο όρος *εθνική σχολή*. Στην ιστορία των καλών τεχνών, σχολή ονομάζεται μια ομάδα δημιουργών κοινής συνήθως προέλευσης, οι οποίοι συνειδητά χρησιμοποιούν κοινά υφολογικά γνωρίσματα και τεχνικές δημιουργίας, συχνά και κάποιες κοινές αισθητικές και ιδεολογικές αρχές. Ο όρος εθνική σχολή χρησιμοποιείται για να χαρακτηριστεί μια ορισμένη κατηγορία νεότερων παραδόσεων εθνικής μουσικής, που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης εθνικισμού και μουσικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος συναντάται σπάνια στη διεθνή μουσικολογική βιβλιογραφία⁴⁹.

⁴⁷ Dahlhaus ό.π.

⁴⁸ Nef, Karl. *Ιστορία της Μουσικής - Μετάφραση-Προσθήκες- Επιμέλεια Φοίβου Ανωγειαννάκη*, Αθήνα: Ν. Βότσης² 1985, σ.492

⁴⁹ Γιάννου 2004, *Εισαγωγικό σημείωμα*, σ.. 9-10

1.3. Αντιπροσωπευτικοί εθνικοί συνθέτες και εθνικές σχολές

Ο πρώτος συνθέτης που αναγνωρίζεται από τους Ευρωπαίους αλλά και τους ομοεθνείς του Ρώσους ως «μια αυθεντική εγχώρια φωνή» καθώς και «ίσος με τους Δυτικούς συνθέτες της εποχής» είναι ο Mikhail Glinka (1804-1857)⁵⁰. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η Ρωσία, ήταν ένα μυστηριώδες έθνος που αναδύετο από το Μεσαίωνα. Οι μουσικοί ήταν δεύτερης τάξης πολίτες. Επηρεασμένη από την προσπάθεια του Glinka, ο οποίος εσκεμμένα ήθελε να γράφει μουσική η οποία θα έκανε τους συμπατριώτες του να «νιώθουν σπίτι τους»⁵¹, η «ομάδα των πέντε»⁵² ήταν αυτή που καθιέρωσε το νέο αυτό είδος, την εθνική μουσική. Με ηγέτη σε αυτή την προσπάθεια τον Mily Balakirev (1836-1910) θεμελιώθηκαν οι αρχές που θα στηριζόταν η νέα αυτή προσπάθεια επανάστασης ενάντια στο ιταλικό μουσικό στερέωμα που επικρατούσε στη Ρωσία. Οι ρώσοι συνθέτες αποστρέφονταν τους κανόνες και ήταν οι πρώτοι σε ολόκληρη την Ευρώπη που δημιούργησαν καλαίσθητη μουσική επηρεασμένοι από την ιδεολογία του εθνικισμού, όπως αυτή υπήρξε την εποχή τους.

Ο συνθέτης Vaughan Williams χρησιμοποιεί τον όρο εθνικοί συνθέτες αναφερόμενος στην ομάδα των πέντε και επαινεί το γεγονός ότι στηρίχτηκαν στα παραδοσιακά τους τραγούδια. Επίσης, τους χαρακτηρίζει ως «εξαιρετο καλλιτεχνικό κίνημα» του οποίου τα χαρακτηριστικά πληρούν στο μεγαλύτερο βαθμό τις απαιτήσεις ενός εξαιρετου κινήματος⁵³. Επίσης, η Φράγκου-Ψυχοπαίδη⁵⁴, αναφερόμενη στη Ρωσία, αναφέρει ότι διαθέτει τα χαρακτηριστικά μιας σχολής.

Η εθνική μουσική της Βοημίας (μέρος της σημερινής Τσεχίας), ξεκινά με τον Bedřich Smetana (1824-1884), καθίσταται δημοφιλής με το μαθητή του στη βιόλα Antonín Dvořák (1841-1904) και συνεχίζει με το συνθέτη Leoš Janáček (1854-1928).⁵⁵

⁵⁰ Grout, Palisca 2001, σ.646

⁵¹ Vaughan Williams 1972, σ.56

⁵² Όρος που επινοήθηκε από τον κριτικό μουσικής Vladimir Stasov, στα ρώσικα *Moguchaya kuchka*, και αναφέρεται στους συνθέτες Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorsky, Nicolai Rimsky-Korsakov και Alexander Borodin

⁵³ Vaughan Williams 1972, σ.57

⁵⁴ Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. *Η Εθνική Σχολή Μουσική -Προβλήματα Ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών 1990, σ.53

⁵⁵ Grout, Palisca 2001, σ.654

Στη Βόρεια Ευρώπη, εκπροσωπείται η Νορβηγία με τον Edvard Grieg (1843-1907) και η Φινλανδία με τον Jean Sibelius (1865-1957). Δυτικά, η Αγγλία έχει να επιδείξει τους Edward Elgar (1857-1934) και το μεταγενέστερο συνθέτη και ερευνητή Ralph Vaughan Williams (1872-1958). Η εθνική μουσική της Ισπανίας εκφράζεται κυρίως από τους συνθέτες Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1918) και Manuel de Falla (1876-1946). Άλλες ευρωπαϊκές χώρες που έχουν να δείξουν εθνική μουσική είναι η Πολωνία με τον Stanisław Moniuszko (1819-1872), η Δανία με τον Carl August Nielsen (1865-1931) και η Ολλανδία με το συνθέτη Alfons Diepenbrock (1862-1921). Όσον αφορά την προσφορά του Ούγγρου συνθέτη και εθνολόγου Béla Bartók (1881-1945), αυτή δεν περιορίζεται μόνο στη χώρα του, αλλά επεκτείνεται και σε άλλες χώρες αφού εκτός των άλλων, έχει εκδώσει περίπου δύο χιλιάδες παραδοσιακές μελωδίες από Ουγγαρία, Ρουμανία, Κροατία, Σλοβακία, Σερβία, Βουλγαρία κ.α.⁵⁶

Στις πιο πάνω εθνικές σχολές μουσικής, έρχεται να προστεθεί, σχετικά αργοπορημένα με τις υπόλοιπες, και η ελληνική σχολή μουσικής. Η σύσταση της σχολής αυτής, καθώς και τα γεγονότα που προηγήθηκαν και τα αίτια της αργοπορημένης εμφάνισης αυτής σε σχέση με τις υπόλοιπες, αποτελούν το αντικείμενο μελέτης του δεύτερου μέρους της παρούσας εργασίας.

⁵⁶ Grout, Palisca 2001, σσ. 655-660

Κεφάλαιο 2: Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής

2.1. Σύντομη ιστορική αναδρομή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα

Προτού ξεκινήσει η σύντομη αυτή ιστορική αναδρομή, κρίνεται σκόπιμη μια συνοπτική αναφορά στην ιστορία της Ελλάδας ούτως ώστε να παρουσιαστεί πιο ξεκάθαρη η εξέλιξη της μουσικής ζωής η οποία καταλήγει στον 20^ο αιώνα, αργοπορημένη σε σχέση με άλλες χώρες, στη δημιουργία εθνικής σχολής μουσικής. Η μουσική στην Ελλάδα έχει μακρά ιστορία από την αρχαία και ελληνιστική εποχή μέχρι και σήμερα. Στην παρούσα εργασία, δη στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, δεν αποτελεί αντικείμενο μελέτης η μακραίωνη αυτή πορεία της μουσικής ζωής της χώρας, αλλά τα γεγονότα που οδήγησαν στη δημιουργία της εθνικής σχολής.

Η Ελλάδα, βρισκόταν υπό συνεχή ξένη κυριαρχία. Κατακτήθηκε από τους Ρωμαίους το 146 π.Χ. αλλά ο ελληνικός πολιτισμός συνέχισε να δεσπόζει στην Ανατολική Μεσόγειο. Έτσι, όταν η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία χωρίστηκε στα δύο, η ανατολική ή Βυζαντινή Αυτοκρατορία με πρωτεύουσα την Κωνσταντινούπολη διατήρησε και ανέπτυξε έντονο ελληνικό χαρακτήρα. Το 1453 έγινε η άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς η οποία οδήγησε σε μακροχρόνια κατοχή και στην Ελληνική Επανάσταση το 1821. Η λήξη της επανάστασης οδήγησε με τη σειρά της στην ανεξαρτησία του ελληνικού κράτους το 1830. Μέσα στον 19ο αιώνα ξεκίνησε μια μεγάλη προσπάθεια να προσαρτησει η Ελλάδα στα εδάφη της όλες τις περιοχές που ακόμη ανήκαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και είχαν ελληνόφωνο πληθυσμό, πράγμα που κατάφερε εν μέρει φτάνοντας στο σημερινό της μέγεθος το 1947.

Η μακραίωνη κατοχή της Ελλάδας την καθιστά πνευματικά καθυστερημένη σε σχέση με τις υπόλοιπες χώρες, οι οποίες είχαν να επιδείξουν τεράστια μουσική ανάπτυξη και κληρονομιά. Διαμέσου των αιώνων η Ελλάδα στη μουσική είχε να επιδείξει το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι μέχρι και την απελευθέρωση. Μετά την απελευθέρωση, η μόνη χαρά του ελληνικού λαού είναι το βυζαντινό μέλος στην Εκκλησία και το κλέφτικο τραγούδι στο γλέντι και τα πανηγύρια. Από τη μια άκρη της Ελλάδας ως την άλλη, δεσπόζει το δημοτικό τραγούδι.⁵⁷

⁵⁷ Nef 1985, σ.554

Το έλλειμμα της έντεχνης μουσικής αναγνωρίζεται αρχικά από τον Ιωάννη Καποδίστρια, τον πρώτο κυβερνήτη του νέου κράτους, ο οποίος αναβάθμισε τη μπάντα του Ελληνικού Στρατού σε μουσικό θίασο. Η μπάντα αυτή είχε έδρα το Ναύπλιο, την τότε πρωτεύουσα της χώρας μέχρι το 1834, και αποτελείτο από ξένους μουσικούς υπό τη διεύθυνση του Γερμανού Μιχαήλ Μάνκελ⁵⁸. Η άφιξη του διοριζόμενου βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο το 1833 προσθέτει και δεύτερη μπάντα, η οποία εκτός των άλλων, γύριζε κάθε Κυριακή τις συνοικίες της παλιάς Αθήνας παίζοντας ευρωπαϊκές μελωδίες, φέρνοντας σε επαφή με αυτό τον τρόπο τους Αθηναίους στη δυτική πολυφωνική μουσική⁵⁹. Η μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα το 1834 μεταφέρει τις δύο μπάντες εκεί. Μέχρι το 1850, οι πόλεις Ναύπλιο, Άργος, Χαλκίδα, Μεσολόγγι, Αθήνα και Πάτρα ήρθαν σε επαφή με την πολυφωνική μουσική της Δύσης μέσω των μουσικών θιάσων⁶⁰.

Η μουσική εκπαίδευση των Ελλήνων άρχισε ουσιαστικά με τις συστηματικές επισκέψεις των ιταλικών μελοδραματικών θιάσων στην Αθήνα από το 1840. Οι θίασοι αυτοί, παρόλο που προκάλεσαν αρκετό ενθουσιασμό στους Αθηναίους, δεν έτυχαν αποδοχής από όλους αφού θεωρήθηκαν ξένο στοιχείο που αλλοιώνει την παράδοση. Το πρώτο θέατρο της Αθήνας δημιουργήθηκε το 1840 και ακολούθησαν αρκετά άλλα, καθώς και μικρότερες αίθουσες. Παράλληλα, το 1842, δημιουργήθηκε το πρώτο εκπαιδευτικό σωματείο των «Ωραίων Τεχνών» το οποίο ωστόσο είχε περιορισμένες δυνατότητες. Γενικά, η ίδρυση των σωματείων μουσικής, έχει συνεισφέρει, με τους δασκάλους μουσικής, στον μουσικοπαιδαγωγικό τομέα. Επίσης, το 1871 εμφανίζεται η γαλλική οπερέτα στην Αθήνα.⁶¹

Την ίδια χρονιά δημιουργείται το Ωδείο Αθηνών, το πρώτο συστηματοποιημένο μουσικό ίδρυμα, το οποίο παράλληλα ενθαρρύνει τους σπουδαστές του να ακολουθήσουν το επάγγελμα του μουσικού⁶². Την πρώτη χρονιά της λειτουργίας του είχε 325 μαθητές και 142 μαθήτριες⁶³. Δώδεκα χρόνια αργότερα, ο διευθυντής του

⁵⁸ ό.π.

⁵⁹ Παπασπήλιος, Κώστας. *Το πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας 1999, σ.99

⁶⁰ Νεφ 1985, σ.556

⁶¹ ό.π. σσ.557-560

⁶² ό.π. σ.560

⁶³ Ρωμανού, Καίτη. *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα 2000, σ.93

ωδείου Γεώργιος Νάζος⁶⁴, κατάφερε με τη μαθητική ορχήστρα του να δώσει τις πρώτες συναυλίες. Παράλληλα, με την αναδιοργάνωση που έκανε, εφαρμόστηκαν προγράμματα σπουδών και κριτήρια αξιολόγησης των διδασκόντων και διδασκομένων, ακολουθώντας τα κριτήρια ωδείων του Παρισιού αλλά και Γερμανίας. Παρ' όλα αυτά, η ελληνική δημιουργία παρέμενε σε χαμηλά επίπεδα. Αυτό το γεγονός οφειλόταν στην έλλειψη υποδομής αλλά και στην επιμονή, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω, των Επτανήσιων συνθετών στο ιταλικό μουσικό ιδίωμα⁶⁵.

Τα νησιά του Ιονίου δεν υπήρξαν μέρος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ούτε έζησαν την τουρκοκρατία όπως την υπόλοιπη Ελλάδα. Βενετοκρατούμενα, δέχτηκαν επιρροές από την δύση με αποτέλεσμα να έχουν μια ιδιομορφία εντελώς διαφορετική από την υπόλοιπη Ελλάδα. Τα νησιά αυτά, τα Επτάνησα⁶⁶, πέρασαν οριστικά στην ελληνική κυριαρχία το 1864. Προτού όμως συμβεί αυτό, υπήρξαν η κύρια δίοδος των ιδεών του Διαφωτισμού προς την υπόλοιπη Ελλάδα. Τα πρώτα ιδρύματα που περιλάμβαναν μουσική παιδεία είχαν βενετικά πρότυπα. Το 1656, δημιουργείται η *Academia degli Assicurati*⁶⁷ στην Κέρκυρα την οποία ακολούθησαν πολλές άλλες σε όλα τα νησιά. Το πρώτο ελληνικό πανεπιστήμιο, η «Ιόνιος Ακαδημία», δημιουργείται από τις προσπάθειες του Άγγλου φιλέλληνα κόμη Frederic Guilford το 1823 και εδρεύει στην Κέρκυρα για σαρανταένα χρόνια, μέχρι δηλαδή την Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα⁶⁸. Στα Επτάνησα δεν ήταν σχεδόν καθόλου διαδεδομένη η βυζαντινή σημειογραφία, ενώ η αρμονία είχε αφομοιωθεί στη λαϊκή παράδοση⁶⁹.

Η ανεπτυγμένη μουσική ζωή στα Επτάνησα γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή από τη κτηριακή υποδομή τους. Ενδεικτικά, αναφέρεται το θέατρο San Giacomo που κτίστηκε το 1691 και, από το 1773, χρησιμοποιήθηκε για παραστάσεις όπερας από ιταλικούς θιάσους που επισκέπτονταν πολύ συχνά την Κέρκυρα⁷⁰.

⁶⁴ Nef 1985, σ.561

Γεώργιος Νάζος (1862-1934) Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε μουσική στο Μόναχο και επέστρεψε στην Αθήνα το 1889. Το 1891 διορίζεται διευθυντής στο Ωδείο Αθηνών και δύο χρόνια αργότερα συγκρότησε την Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου.

⁶⁵ Παπασπήλιος 1999, σ.100

⁶⁶ Ονομάζονται έτσι από τον αριθμό των μεγαλύτερων νησιών του συμπλέγματος, που είναι η Ζάκυνθος, Ιθάκη, Κέρκυρα, Κεφαλλονιά, Κύθηρα, Λευκάδα και Παξοί.

⁶⁷ Ακαδημία των Εξασφαλισμένων

⁶⁸ Μοτσενίγος, Σπύρος. Νεοελληνική Μουσική - Συμβολή εις της ιστορίαν της. Αθήνα: 1958, σσ.76, 79

⁶⁹ Ρωμανού 2000, σ.48

⁷⁰ ό.π., σ.62

Επίσης, τα Ιόνια νησιά έτυχαν σπουδαίας μουσικής εκπαίδευσης. Αυτή η εκπαίδευση προερχόταν κυρίως από τις Φιλαρμονικές Εταιρείες, οι οποίες είχαν από ένα τουλάχιστο σύνολο πνευστών το οποίο εμφανιζόταν δημόσια σε θρησκευτικές και εθνικές τελετές. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα παιδιά που αποτελούσαν την εκάστοτε μπάντα διδάσκονταν μουσική χωρίς να πληρώνουν δίδακτρα. Η πιο γνωστή, η *Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας*, ιδρύθηκε το 1840. Μάλιστα, το 1841, η μπάντα που έπαιξε στη λιτανεία του πολιούχου αγίου του νησιού Σπυρίδωνα, αποτελείτο από σαράντα περίπου ελληνόπαιδες οι οποίοι προκάλεσαν αισθήματα υπερηφάνειας και ενθουσιασμού στον κόσμο. Οι κάτοικοι του νησιού υποστήριζαν ότι η πολυπόθητη ένωση με την υπόλοιπη Ελλάδα έγινε χάρη στις καμπάνες των εκκλησιών και τους ήχους της Φιλαρμονικής. Προς το τέλος του 19^{ου} αι. υπήρχε Φιλαρμονική και στο πιο απομακρυσμένο χωριό της Κέρκυρας⁷¹.

Οι πρώτοι Έλληνες συνθέτες ήταν από τα Επτάνησα και ανήκουν στη λεγόμενη Επτανησιακή Μουσική Σχολή με πρωτεργάτη το συνθέτη Νικόλαο Μάντζαρο. Άλλοι γνωστοί συνθέτες της σχολής αυτής υπήρξαν οι Σπυρίδων Ξύνδας, Αντώνιος Λιβεράλης, Παύλος Καρρέρ, η οικογένεια Λαμπελέτ, Φρειδερίκος Στήβενς, Πέτρος Σκαρλάτος, Σπυρίδων Σπάθης κ.α. Οι συνθέτες αυτοί, ακολουθώντας της αρχές του ιταλικού τρόπου σύνθεσης, δεν κατάφεραν να δώσουν στο κύριο μέρος του έργου τους ελληνικό χαρακτήρα. Ο επηρεασμός τους από το ρομαντικό κλίμα της εποχής και την κυρίαρχη τότε στα Επτάνησα και την Αθήνα ιταλική μελωδία δεν τους επέτρεψε να δημιουργήσουν με βάση την ελληνική παράδοση. Στη μελωδική γραμμή, στον αρμονικό σκελετό καθώς και στο κτίσιμο της φόρμας ακολουθούν το δρόμο της ιταλικής όπερας του 19^{ου} αιώνα..⁷²

Εξακτίνωση της επτανησιακής σχολής με εθνικές ανταύγειες αποτέλεσε η άρια «Ο γερο-Δήμος» του Παύλου Καρρέρ από την όπερα «Μάρκος Μπότσαρης». Η άρια αυτή προστέθηκε αργότερα, καθιστώντας έτσι δίγλωσσο το λιμπρέτο. Συνοπτικά, το ελληνικό κείμενο του ποιητή Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, η χρήση μελισμάτων και η εναλλαγή της χρονικής αγωγής, αποτελούν στοιχεία του ελληνικού χώρου⁷³.

⁷¹ ό.π. σσ.61-62

⁷² Nef 1985, σσ.563-568

⁷³ Τα στοιχεία αυτά προέκυψαν από μελέτη της παρτιτούρας

Καρρέρης, Παύλος. *Ο γεροδήμος – ποιήσεις Α. Βαλαωρίτου – Μουσική Π. Καρρέρη*, Αθήνα, Γαϊτάνος

Η κύρια συμβολή της Επτανήσου υπήρξε στον παιδαγωγικό τομέα, αφού δεν βοήθησε ουσιαστικά στη δημιουργία της εθνικής σχολής. Εκεί, μορφώθηκαν οι πρώτοι Έλληνες επαγγελματίες μουσικοί, κατά κύριο λόγο στις διάφορες μπάντες. Οι συνθέτες της Επτανήσου δεν ακολουθούν το δρόμο της Νεοελληνικής Ποιητικής Σχολής, με κύριο εκφραστή το Ζακυνθινό Διονύσιο Σολωμό. Αυτό έγινε κυρίως γιατί στο περιβάλλον έλειπε η παράδοση έντεχνης ελληνικής μουσικής αφού οι σπουδές τους γινόντουσαν κυρίως στην Ιταλία και γιατί δεν κυκλοφόρησε καμία συλλογή δημοτικών τραγουδιών. Επίσης, εκφράζεται η άποψη ότι τα Επτάνησα δεν είχαν εμπνευσμένους δημιουργούς⁷⁴. Αυτή την άποψη υποστηρίζει⁷⁵ και ο επτανήσιος συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ⁷⁶ ο οποίος, όπως θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο, υπήρξε πρωτεργάτης στη σύσταση της εθνικής νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας, λέγοντας ότι ο Μάντζαρος δεν είχε αρκετή δημιουργική δύναμη στην τέχνη του και κατ' επέκταση δεν φάνηκε αντάξιος του Σολωμού.

Ως ερέθισμα που ώθησε στη στροφή προς το ελληνικό στοιχείο αποδίδεται η ανακάλυψη σημαντικών λειψάνων της αρχαίας ελληνικής σημειογραφίας⁷⁷ στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Οι Αθηναίοι στράφηκαν στην ερμηνεία τους και στη συνέχεια μεταφορά τους σε διάφορες ενοργανώσεις. Ωστόσο, ο Λαμπελέτ, που ήδη εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, μέσω της αρθρογραφίας του⁷⁸, τάχθηκε εναντίον των εναρμονίσεων της αρχαίας μουσικής. Όμως, το γεγονός ότι τα κομμάτια αυτά καθιερώθηκαν μέχρι και τα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αι., φαίνεται να δηλώνει την ανάγκη του αθηναϊκού κοινού για κάτι πιο οικείο. Έτσι, διαμορφώνεται μια παράδοση που βασίζεται στους αρχαίους ελληνικούς τρόπους και ρυθμούς σε ηχοχρώματα, είτε παραδοσιακών οργάνων, είτε αυτών που κατά τη δυτική παράδοση θεωρήθηκαν αρχαιοπρεπή⁷⁹.

⁷⁴ Nef 1985, σσ.69-70

⁷⁵ Λαμπελέτ, Γ., «Εθνική μουσική» Στο Παναθήναια (σελ.82-90) 1901

⁷⁶ Nef 1985, σ.577

Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945). Σπούδασε μουσική στο ωδείο San Pietro a Majella της Νάπολης, έχοντας ήδη γερές βάσεις. Η αρθρογραφία του ξεκινά στο περιοδικό «Μουσική Εφημερίς», συνέχισε το 1903-04 με το περιοδικό «Κριτική», που ίδρυσε με το συνάδελφό του Γεώργιο Αξιώτη, υπήρξε ένας από τους βασικούς συντάκτες του περιοδικού «Μουσικά Χρονικά». Παράλληλα, αρθρογραφούσε στον ημερήσιο τύπο και στο πολιτιστικό περιοδικό «Παναθήναια». Συνέθεσε τραγούδια για σολίστ και για χορωδία και λίγα έργα για πιάνο, για ορχήστρα δωματίου και για συμφωνική ορχήστρα.

⁷⁷ Δύο δελφικοί ύμνοι στον Απόλλωνα

⁷⁸ Στο «Μουσική Εφημερίς»

⁷⁹ Ρωμανού 2000, σσ.90-91

Κατά την ίδια εποχή παρατηρείται μεγάλη προσέλευση Επτανήσιων μουσικών στην Αθήνα. Σε συνεργασία με διάφορους Ιταλούς, που προήλθαν επίσης από τα Επτάνησα, αλλά και Γερμανούς που σχετίζονταν με τη βασιλική αυλή, ίδρυσαν, όπως προαναφέρθηκε, φιλαρμονικές εταιρίες και διάφορους μουσικούς συλλόγους. Το 1871 δημιουργείται η Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη» καθώς και ο «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος», τμήμα του οποίου ήταν το Ωδείο Αθηνών. Επίσης, οι Επτανήσιοι ίδρυσαν τη Φιλαρμονική Εταιρεία Αθήνας και μέλη αυτής τον «Όμιλο Φιλόμουσων» το 1893. Χαρακτηριστικά, στη διάρκεια των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων το 1896, μαζί με τις Φιλαρμονικές από τα Επτάνησα, έπαιξε και η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθήνας τον Ολυμπιακό Ύμνο του Σπύρου Σαμάρα σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση. Πέραν της δημόσιας εκτέλεσης έργων, τα σωματεία αυτά είχαν σκοπό να παρέχουν μουσική εκπαίδευση διδάσκοντας σε εκτελεστές αλλά και παρέχοντας μαθήματα σημειογραφίας, θεωρίας και τεχνικής. Ωστόσο, οι Επτανήσιοι συνθέτες, οι οποίοι εργάζονταν για τη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής στην Αθήνα, δεν διορίστηκαν στο Ωδείο Αθηνών, λόγω της ταύτισής τους με την εμπορικότητα.⁸⁰

Εξαιρέση αποτελεί ο επτανήσιος συνθέτης Διονύσιος Λαυράγκας⁸¹, ο οποίος ανέπτυξε μεγάλη δραστηριότητα στην Αθήνα. Συγκεκριμένα, δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών από το 1901 μέχρι το 1905 και ακολούθησαν πέντε χρόνια διδασκαλίας στο Ωδείο Πειραιϊκού Συνδέσμου. Από το 1919 μέχρι και το 1924 δίδαξε στο Εθνικό Ωδείο⁸². Είναι ο δημιουργός, μαζί με το Λουδοβίκο Σπινέλη, του «Ελληνικού Μελοδράματος»⁸³. Ο τύπος χαρακτηρίζει την πρώτη του παράσταση στην Αθήνα το 1900 ως «ένδειξιν εθνικής προόδου». Μέχρι και το θάνατο του συνθέτη, το «Ελληνικό Μελόδραμα» υπήρξε από τους βασικούς συντελεστές της μουσικής ανάπτυξης στην Ελλάδα. Η ίδρυση της κρατικής μελοδραματικής σκηνής το 1939 συνέχισε την καλλιτεχνική δράση του μουσικού αυτού είδους⁸⁴. Έτσι, το αίτημα του Λαυράγκα σε δήλωσή του στο συνθέτη Γεώργιο Σκλάβο το 1937, φαίνεται να εκπληρώνεται:

⁸⁰ ό.π., σσ. 93-95

⁸¹ Νεφ 1985, σσ.578-579

Διονύσιος Λαυράγκας (1864-1941) Γεννήθηκε στο Αργοστόλι. Τα πρώτα του μαθήματα μουσικής τα πήρε από Ιταλούς της Κεφαλλονιάς και συνέχισε με το Νικόλαο Τζαννή Μεταξά. Το 1882 συνέχισε τις σπουδές του στη Νάπολη και το 1885 στο Παρίσι. Η σταδιοδρομία του στο εξωτερικό ξεκίνησε ως μαέστρος διαφόρων θιάσων όπερας. Έχει συνθέσει αρκετές όπερες, συμφωνική μουσική, πολλά τραγούδια, έργα για χορωδία κ.α.

⁸² Ρωμανού 2000, σ.95

⁸³ Του λεγόμενου «Β' Επαγγελματικού μελοδράματος», αφού η πρώτη προσπάθεια που έγινε περίπου 22 χρόνια πριν, δεν είχε επιτυχημένη πορεία. (Μοτσενίγος 1958, σσ. 321,339)

⁸⁴ Νεφ 1985, σσ. 577-578

Εγώ, έσπειρα, άλλοι ας θερίσουν· αλλά θα ήθελα, προτού απέλθω, να ιδώ να γίνεται πραγματικότητα εκείνο που ονειρεύθηκα· και όλοι αυτοί που επέρασαν από τα χέρια μου να έχουν τουλάχιστο καλύτερη τύχη από μένα.⁸⁵

Εκτός από την ανάπτυξη του μελοδράματος, παρατηρείται στις αρχές του 20^{ου} αι. προσπάθεια εναρμόνισης του εκκλησιαστικού μέλους. Αυτή η προσπάθεια οδηγεί στην έντονη διαφωνία μεταξύ των παραδοσιακών, οι οποίοι επιμένουν στην μονοφωνική φύση της βυζαντινής μουσικής, και των προοδευτικών. Το αποτέλεσμα της διαμάχης οδηγεί στην πιο συστηματική μελέτη και κατ' επέκταση στη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής με σκοπό να προωθηθούν και οι δύο απόψεις: Οι μεν προοδευτικοί να γνωρίσουν καλύτερα τις δυνατότητες της βυζαντινής μουσικής για να τη χρησιμοποιήσουν στις εναρμονίσεις τους και οι δε παραδοσιακοί να αναζητήσουν το «σωστό» τρόπο εκτέλεσης, ούτως ώστε να «ανταγωνιστεί» την ανερχόμενη αυτή νέα τάση. Η αναζήτηση αυτή οδηγεί στην ίδρυση Σχολής Βυζαντινής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών το 1904. Έτσι, οι περισσότεροι που εναρμονίζουν βυζαντινά μέλη, συνήθως ήταν γνώστες και της ελληνικής αλλά και της δυτικής σημειογραφίας και θεωρούσαν ότι με τις εναρμονίσεις αυτές οδηγούν στην πρόοδο της ελληνικής μουσικής και στην εξέλιξή της σε έντεχνη. Οι πιο φημισμένοι μουσικοί αυτού του είδους ήταν οι Θεμιστοκλής Πολυκράτης (1863-1926) και ο Ιωάννης Σακελλαρίδης (1853-1938)⁸⁶.

Η τάση συλλογής δημοτικών τραγουδιών δίνει μια επιπλέον ώθηση προς την παράδοση. Οι συλλογές «εθνικών», «δημωδών» ή «ελληνικών» ασμάτων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα γίνεται με πιο συστηματικό τρόπο και οδηγεί το 1910 στην πρώτη συλλογή δημοτικών τραγουδιών⁸⁷ που ακολουθεί τις σύγχρονες προδιαγραφές της δυτικής εθνομουσικολογίας από τον Κωνσταντίνο Ψάχο. Ο Ψάχος, σε αντίθεση με τους περισσότερους που ασχολήθηκαν με τις πρώτες συλλογές, συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό ώστε να αντιμετωπιστεί η ελληνική παραδοσιακή μουσική με προδιαγραμμένους τρόπους στην Ευρώπη. Έχει κάνει πάρα πολλές μεταγραφές με χρήση για πρώτη φορά φωνογράφου.⁸⁸

⁸⁵ Μοτσενίγος 1958, σ.348

⁸⁶ Ρωμανού 2000, σσ. 96-98

⁸⁷ «Δημώδη Ασματα Σκύρου, Τρία Θεσσαλικά, Εν της Σαλαμίνας και Εν των Ψαρών». Δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Φόρμιγξ» το 1909 τόσο σε βυζαντινή όσο και σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Κυκλοφόρησαν αυτοτελώς το 1910.

⁸⁸ Ρωμανού 2000, σ.100

Εν κατακλείδι, η Ελλάδα λόγω της κατοχής ακολούθησε αναπόφευκτα διαφορετική πορεία σε σχέση με τις υπόλοιπες χώρες στην ανάπτυξη της εγχώριας μουσικής. Οι κύριοι φορείς της ξένης επιδράσεως μετά την απελευθέρωση ήταν συνοπτικά οι εξής: α) Οι Βαυαροί μουσικοί διδάσκαλοι οι οποίοι ακολούθησαν το Βασιλιά Όθωνα, β) το Ιταλικό Μελόδραμα το οποίο επισκεπτόταν ανελλιπώς την Ελλάδα από το 1840, γ) διάφοροι Ευρωπαίοι μουσικοί, ιδιαίτερα Ιταλοί, οι οποίοι αποτελούσαν τους πρώτους εκτελεστές οργάνων και δ) οι πρώτοι Έλληνες μουσουργοί από τα Επτάνησα, που ως επί το πλείστον

σπουδάσαντες εις Ευρώπην ανατραφέντες δε εις μουσικήν ατμόσφαιραν ξένην προς τας σκέψεις, τα αισθήματα, τας αντιλήψεις, πόθους, ελπίδες και διανοήματα και εν γένει μουσικάς παραδόσεις των Ελλήνων της κεντρικής Ελλάδας, συνέθεσαν μεν αριστοτεχνικά μουσικά έργα... ως μη εκφράζοντα το γνήσιον αίσθημα του Ελληνικού λαού, ουδαμώς ηδύναντο να αντιπροσωπεύσουν την αγνήν νεοελληνικήν μουσικήν.⁸⁹

Υπήρχαν όμως συνθέτες, όπως τον Καρρέρ αλλά και άλλους, που έδωσαν σε ορισμένα έργα τους ελληνικό χρώμα, προσπαθώντας ενδεχομένως να ψυχογραφήσουν τη φυλή τους αποτινάσσοντας το ξένο ιταλικό στοιχείο και δημιουργώντας ένα καινούριο, ελληνικό, αυθεντικό είδος. Δύο εξ αυτών, ο Γεώργιος Λαμπελέτ και ο Διονύσιος Λαυράγκας, όπως θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο, υπήρξαν από τους πρωτεργάτες της νεοελληνικής εθνικής σχολής. Επίσης, οι προσπάθειες εναρμόνισης του βυζαντινού μέλους αλλά και οι ερμηνείες που δόθηκαν στα αρχαία ελληνικά μουσικά ευρήματα, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο κόσμος, πέραν του εθνικού ενθουσιασμού, ένιωθε ότι έπρεπε να δημιουργηθεί μουσική βασισμένη σε τοπικά στοιχεία. Ο καιρός και οι ιστορικές συγκυρίες ήταν, έστω και αργοπορημένα σε σχέση με άλλες εθνικές σχολές, σε ώριμο στάδιο και έτοιμο προς νέα κατεύθυνση.

⁸⁹ Παπασπυρόπουλος, Χρ., Θεόδωρος. *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν-Τόμος Α* Αθήνα: 1934, σ.47

2.2. Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής

2.2.1 Η δημιουργία της Εθνικής Σχολής

Στις αρχές του 20^{ου} αι. η εθνική μουσική σχολή αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά. Οι αναγκαίες θεωρητικές βάσεις αναπτύσσονται από τον Γ. Λαμπελέτ το 1901 στο περιοδικό «Παναθήναια»⁹⁰. Η πρακτική εμφάνιση της εθνικής σχολής από την άλλη, λαμβάνει χώρα το 1903 με την *Πρώτη Σουίτα* του Διονύσιου Λαυράγκα⁹¹. Η Σουίτα αυτή, η οποία έχει δημοτικοφανή θέματα, αποτελεί το πρώτο συμφωνικό έργο της νεοελληνικής εθνικής σχολής και εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 8 Μαρτίου το 1904 στο Ωδείο Αθηνών, όπου και δίδασκε ο συνθέτης⁹².

Σύμφωνα με τον Χαμουδόπουλο, η στροφή των πιο πάνω συνθετών προς το δημοτικό τραγούδι και την ελληνική, γενικά, προσφορά, αποτελούσε μια «ανάγκη εθνική, αλλά και ιστορική»⁹³. Δίνει την εξής ερμηνεία στην πιο πάνω δήλωσή του: «εθνική ανάγκη» για το λόγο ότι η Ελλάδα έπρεπε να αναπτύξει ένα δικό της εθνικό μουσικό ύφος, κάτι το οποίο θα γινόταν εφικτό με το να απαλλαγεί από το ιταλικό μουσικό ύφος και «ιστορική ανάγκη», γιατί εμφανίστηκαν οι υπόλοιπες χώρες με τις εθνικές τους σχολές και η Ελλάδα δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Οι Έλληνες συνθέτες, επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από τις εθνικές σχολές της Ευρώπης αλλά και από το πνευματικό κλίμα της εποχής, όπου γίνεται ο αγώνας, με κυριότερους εκπροσώπους τους Παλαμά και Σικελιανό, για την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας έναντι της καθαρεύουσας⁹⁴.

Το νέο αυτό ύφος είχε όλα τα απαραίτητα αγαθά για να αναπτυχθεί. Το αρχαίο πνεύμα της χώρας, η βυζαντινή μουσική και το μοναδικό δημοτικό τραγούδι θα χρησιμοποιούνταν ως βάσεις συνθετικής δημιουργίας. Επίσης, η πνευματική κίνηση των λογίων της χώρας καθώς και το έργο των ποιητών και πεζογράφων, αλλά και ο

⁹⁰ Λαμπελέτ 1901, σσ.82-90

⁹¹ Παπασπύλιος 1999, σ.100

⁹² Nef 1985, σσ.578-579

⁹³ Χαμουδόπουλος, Δημήτριος. *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής: ανασκοπήσεις και σκέψεις*. Αθήνα: Εστία 1980, σ.100

⁹⁴ Nef 1985, σ.573

πλούτος ιστορίας, οι θρύλοι, οι παραδόσεις, τα ήθη και έθιμα του λαού, πλαισιώνονται στα πιο πάνω αγαθά και ανοίγουν το δρόμο προς το νέο μουσικό ύφος.⁹⁵

Ο αρχικός προβληματισμός «εκμετάλλευσης» της παραδοσιακής μουσικής της χώρας ήταν η ίδια φύση της μουσικής της. Παρόλο που το δημοτικό τραγούδι και η βυζαντινή μουσική χαρακτηρίζονται από τους ιδιαίτερους τρόπους⁹⁶ (κλίμακες) και τη μεγάλη τους ρυθμική ποικιλία, η εξέλιξή τους στο χρόνο έμεινε σε μονοφωνικό ύφος. Έπρεπε λοιπόν να γίνει μια στροφή προς τη μουσική της Δύσης, αφού μόνο τα ιδανικά και η τεχνική των ήδη υπάρχοντων εθνικών σχολών θα μπορούσαν να τους βοηθήσουν στις πρώτες τους μορφολογικές αναζητήσεις⁹⁷. Με αυτό το θέμα, ασχολήθηκαν όλοι οι μεγάλοι συνθέτες που είχαν και θεωρητική δράση, όπως θα διαφανεί μέσα από την αναφορά σε αυτή στο επόμενο κεφάλαιο.

Για να εισχωρήσει ο ελληνικός χαρακτήρας στη δυτική τεχνική της μουσικής, ήταν αναγκαίο να συντρέξουν δύο προϋποθέσεις: Να υπάρξει φυσική προετοιμασία για τη μεταβολή της και να δημιουργηθεί η «γέφυρα» που θα ένωνε τα Επτάνησα με την υπόλοιπη Ελλάδα. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα Επτάνησα είχαν να δείξουν σπουδαίο μουσικό έργο με την κυρίως ιταλική τους μόρφωση, αρκετά χρόνια πριν να αναζητηθεί κάτι παρόμοιο στην υπόλοιπη Ελλάδα. Έγιναν μάλιστα μεμονωμένες προσπάθειες απόδοσης ελληνικού χαρακτήρα σε ορισμένα έργα συνθετών. Όσον αφορά τη «γέφυρα» αυτή, από τα Επτάνησα θα εισχωρούσε η δυτική μουσική και η γνήσια ελληνική μουσική γλώσσα της υπόλοιπης χώρας θα εισχωρούσε με τη σειρά της στις δυτικές συνθετικές τεχνικές⁹⁸. Λαμπελέτ και Λαυράγκας αποτέλεσαν τη σκυτάλη ανάμεσα στην ιταλική επτανησιακή μουσική και την εθνική ελληνική μουσική⁹⁹.

⁹⁵ Χαμουδόπουλος 1980, σσ.64-65

⁹⁶ Τσουγκρας, Κώστας. Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη-Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2003, σσ.53-54

Ο τρόπος (mode), ως όρος μέσα στην ιστορία και θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής, έχει διέλθει τρία βασικά στάδια, το γρηγοριανό μέλος (οκτώ εκκλησιαστικοί τρόποι), την πολυφωνία της Αναγέννησης (δώδεκα εκκλησιαστικοί τρόποι) και τη μουσική του 17^{ου}-19^{ου} αιώνα (μείζονα και ελάσσονα τροπικότητα)

Σε σχέση με την έννοια του τρόπου στα έργα λόγιας μουσικής του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα

Η έννοια ταυτίζεται με τη διαφορετική κατανομή των διαστημάτων μέσα σε μια κλίμακα και τις συνεπακόλουθες αλλαγές στην επιλογή του συγχορδιακού υλικού και στους τύπους των αρμονικών συνδέσεων, σχετίζεται δε με την αντίληψη περί τροπικότητας στους συνθέτες των λεγόμενων εθνικών σχολών, όπου η χρήση τροπικού μελωδικού και συγχορδιακού υλικού προερχόμενου από την λαϊκή μουσική σήμαινε την προσπάθεια απόδοσης εθνικού χρώματος στη μουσική.

(Πρωταρχική πηγή από το λήμμα Mode:I Term του New Grove(1980, τόμος 12, σ.377, 418)

⁹⁷ Nef 1985. σσ.573-574

⁹⁸ Χαμουδόπουλος 1980, σ.65

⁹⁹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990, σ.47

Ο μουσικός δημιουργός δεν είναι κάτι το «ξεκρέμαστο». Τον προετοιμάζει η εποχή του και η ιστορική εξέλιξη και αναγκαιότητα. Έτσι, και στην Ελλάδα. Αν στο έδαφος της φάνηκαν μουσικοί δημιουργοί, αυτούς τους ετοίμασε και τους έθρεψε το «υπέδαφος της».¹⁰⁰

2.2.2. Κείμενα, μανιφέστα, θεωρητικές βάσεις για την ελληνική εθνική μουσική¹⁰¹.

Η έκφραση εθνική μουσική, όπως και στις υπόλοιπες χώρες που αναφέρθηκαν, έτσι και στην Ελλάδα, εμφανίζεται με διαφορετική σημασία περί το 1870. Έτσι, αρχικά, η έκφραση αυτή αναφερόταν στην παραδοσιακή δημοτική αλλά και ελληνορθόδοξη βυζαντινή μουσική. Παράλληλα, εκλαμβάνόταν ως αίτημα ανάπτυξης της ελληνικής μουσικής¹⁰². Ως πρώτη συγκεκριμένη αναφορά εθνικής μουσικής, με την σημασία που της έδιναν οι μουσικοί της Δύσης, είναι το εκτενές άρθρο του Γεώργιου Λαμπελέτ «Εθνική Μουσική»¹⁰³. Για το λόγο αυτό, η χρονολογική επισκόπηση γίνεται με κεντρικό σημείο το συγκεκριμένο άρθρο. Αρχικά, στο υποκεφάλαιο 2.2.2.1. αναφέρονται οι πηγές όπου εμφανίζεται ο όρος εθνική μουσική πριν το άρθρο του Λαμπελέτ, για να ερμηνευτεί και να φανεί η ιστορική εξέλιξη του ορισμού αυτού στην Ελλάδα. Στη συνέχεια, εξετάζονται οι απόψεις που διατυπώθηκαν από κορυφαίους εκπροσώπους της ελληνικής σχολής.

2.2.2.1. Κυριότερα κείμενα προτού «Εθνική Μουσική» του Λαμπελέτ

Παρόλο που στην «Πραγματεία περί Μουσικής» του, ο Ευγένιος Βούλγαρης(1716-1806)¹⁰⁴ αναφέρεται στη βυζαντινή μουσική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας, κρίνεται σκόπιμο να αποτυπωθεί η άποψή του για να φανεί γενικότερα η άποψη των λόγιων της εποχής. Ο Βούλγαρης διατύπωσε ότι η μόνη επαρκής έκφραση των ανθρώπινων

¹⁰⁰ Χαμουδόπουλος, ό.π.

¹⁰¹ Όλα τα κείμενα και πηγές που θα χρησιμοποιηθούν στο παρόν κεφάλαιο, θα εξετάζονται με χρονολογική σειρά ούτως ώστε, παράλληλα με την ερμηνεία τους, να διαφανεί και η εξέλιξη της έννοιας «Εθνικής Μουσικής» στην Ελλάδα μέσα στο χρόνο.

¹⁰² Yannou.,D. The idea of National Music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: Some remarks on its conceptual consistency, Thessaloniki, 1996, σσ.1-3 (διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του συγγραφέα: www.kanoni.gr)

¹⁰³ Ρωμανού 2000, σ.66

¹⁰⁴ Επίσκοπος, υποστηρικτής των ιδεών του Διαφωτισμού και πολέμιός του προς το τέλος της ζωής του. Η πραγματεία του γράφτηκε το 18^ο αι. αλλά εκδόθηκε το 1868.

συναισθημάτων στις προσευχές, είναι η ίδια η γλώσσα που γίνονται αυτές και πως η μουσική στην εκκλησία εισέρχεται πάντα στην «καρδιά του ανθρώπου».

*Therefore, the closer the music is to the language, the more appropriate it is to the word of God. And such music, so Voulgaris argued, is the monophonic vocal chant of the Eastern Church.*¹⁰⁵

Το βιβλίο του Γεώργιου Παπαδόπουλου «Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής» (Αθήνα 1890), αποτελεί την πιο πλήρη πηγή που αφορά τη σχέση εθνικής μουσικής και της διαμάχης που αναφέρθηκε για την εναρμόνιση ή όχι του βυζαντινού μέλους. Ο συγγραφέας ονομάζει εθνική μουσική την παραδοσιακή εκκλησιαστική και δημοτική μουσική και προτρέπει να ακολουθηθεί «αυτό το μοντέλο» στη δημιουργία μουσικής και όχι να επηρεαστεί από οποιοδήποτε ξένο παράγοντα¹⁰⁶.

Η έκφραση εθνική μουσική απαντάται επίσης σε ένα κριτικό άρθρο στην εφημερίδα «Εφημερίς» το 1874. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στην εκτέλεση ενός έργου του Rafael Parisini, ενός Ιταλού ο οποίος εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, με τίτλο «Αρκάδιον»¹⁰⁷. Ο τίτλος του έργου είναι παρμένος από ένα μοναστήρι στην Κρήτη. Αυτό το έργο αποκαλείται από το συγγραφέα του άρθρου ως παράδειγμα εθνικής μουσικής το οποίο αντιλαμβάνεται τα όνειρα του λαού και εκφράζει, μέσω του δημοτικού τραγουδιού, τις επιθυμίες και τα όνειρα του έθνους.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Γιάννου 1996, σ.1

Επομένως, όσο πιο κοντά είναι η μουσική στη γλώσσα, τόσο πιο κατάλληλη είναι στο λόγο του Θεού. Και αυτή η μουσική, όπως επιχειρηματολογεί ο Βούλγαρης, είναι η μονοφωνική ψαλμωδία της Ανατολικής Εκκλησίας.

¹⁰⁶ Γιάννου 1996, σσ.3-4

¹⁰⁷ Λυρικό δράμα για ορχήστρα. Φαίνεται να ήταν μια ελεύθερη σύνθεση εμπνευσμένη από θέμα της Κρητικής Επανάστασης

¹⁰⁸ Γιάννου 1996, σ.4

2.2.2.2. Γεώργιου Λαμπελέτ: «Η Εθνική Μουσική»¹⁰⁹

Το άρθρο «Η Εθνική Μουσική» του Λαμπελέτ είναι το πρώτο από τα δύο μανιφέστα¹¹⁰, όπως χαρακτηρίζονται, της ελληνικής εθνικής σχολής.

Η εθνική τέχνη είναι τι πολύ ευγενέστερον και πολύ ευρύτερον παρ' ό,τι εμπορούν να το φαντασθούν οι πολλοί.

Ως πρώτο χαρακτηριστικό της εθνικής μουσικής ορίζεται από τον Λαμπελέτ ο εθνικός χαρακτήρας και ως αφετηρία να «εκπηγάξει από τον λαόν».

Παράλληλα, η εθνική μουσική πρέπει να αποβλέπει να αναγνωριστεί ως ένα συστατικό μέρος της παγκόσμιας τέχνης. Ο Λαμπελέτ στηρίζει την άποψή του θέτοντας ως παράδειγμα το Γερμανό συνθέτη Richard Wagner του οποίου του οποίου η τέχνη

... η αντλούσα την καταγωγήν της από τας βαθείας ρίζας της γερμανικής φυλής και του γερμανικού πνεύματος δεν είναι νοητή μόνον εις την Γερμανίαν, πάντα δε τα έθνη θα ήθελον να είχαν ένα θέατρον Μπαϋρούτ.

Ο Λαμπελέτ υποστηρίζει ότι από την ανεξαρτησία μέχρι και το 1901, όπου συνέγραψε το άρθρο αυτό, δεν υπήρχε εθνική μουσική στην Ελλάδα και χαρακτηρίζει την μέχρι τότε προσπάθεια Ελλήνων συνθετών ως «πρωτόγονη εκδήλωση της τέχνης, η οποία μπορεί να χρησιμεύσει ως αρχική ύλη». Συνεχίζει λέγοντας ότι η παραδοσιακή ελληνική μελωδία από μόνη της δεν μπορεί να αποτελέσει εθνική μουσική. Επομένως, το τρίτο χαρακτηριστικό της εθνικής μουσικής είναι το δέσιμο μεταξύ της δημοτικής μουσικής, η οποία κατά τον Λαμπελέτ παρουσιάζει ολόκληρη τη σύγχρονη ελληνική ψυχή, και των μοντέρνων τεχνικών της μουσικής. Συγκεκριμένα, αναφέρει την αρμονία, την αντίστιξη και τη φούγκα. Αναφέροντας τις τεχνικές αυτές, ο Λαμπελέτ εγείρει, από την πλευρά των παραδοσιακών, το πρόβλημα εισδοχής των τεχνικών αυτών στην ελληνική μονοφωνική μουσική παράδοση. Ο Λαμπελέτ εξηγεί πως επιβάλλεται η χρήση των πιο πάνω τεχνικών οι οποίες με καλή χρήση δεν θα προκαλέσουν απώλεια του εθνικού χαρακτήρα. Υποστηρίζει ότι εφόσον συνδέονται με τη μελωδία, τότε ο χαρακτήρας της μελωδίας μπορεί να ορίσει την ανάλογη αρμονία.

¹⁰⁹ Ρωμανού 2000, σ.79

Δημοσιεύτηκε σε δύο τεύχη του περιοδικού *Παναθήναια*: 15 Νοεμβρίου 1901, σ.82-90 και 30 Νοεμβρίου 1901 σ.126-131. Στην πρώτη του δημοσίευση, ο Λαμπελέτ θέτει τον προβληματισμό και τις σκέψεις του περί τη δημιουργία «Εθνικής Σχολής» ενώ στη δεύτερη αναλύει τις παραδοσιακές ελληνικές κλίμακες

¹¹⁰ Γραπτή προκήρυξη όπου διατυπώνονται πολιτικές, κοινωνικές ή, στην προκειμένη περίπτωση, καλλιτεχνικές αρχές

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εθνικής μουσικής σύμφωνα με τον Λαμπελέτ είναι ότι η ανάπτυξη της ελληνικής ποίησης πρέπει να αποτελέσει μοντέλο για την ανάπτυξη της ελληνικής μουσικής.

Ό,τι εγέννησεν αυτή(η δημοτική μούσα) εις την ποιητικήν τέχνην μας με ένα Σολωμό, με ένα Κρυστάλλην, Παλαμάν, Πορφύραν κλ., το ίδιον πρέπει να κάμη και εις τους μουσουργούς μας...

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας του, ο Λαμπελέτ αναλύει το χαρακτήρα των κλιμάκων των δημοτικών μελωδιών με σκοπό να δείξει ότι η συνύπαρξη αρμονίας με αυτές τις κλίμακες δεν είναι κάτι το ανέφικτο.

2.2.2.3. Μανώλη Καλομοίρη¹¹¹: «Λίγα Λόγια»¹¹²

Το σημείωμα «Λίγα Λόγια» του Καλομοίρη αποτελεί το δεύτερο μανιφέστο της ελληνικής εθνικής σχολής. Η εθνική σχολή διακηρύσσεται με αυτό το πρόγραμμα και εδραιώνεται το 1915 με τον «Πρωτομάστορα»¹¹³. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι γράφτηκε στη δημοτική γλώσσα, γεγονός που ενισχύει έντονα τη στάση του συνθέτη ως προς το γλωσσικό ζήτημα.

¹¹¹ Νεφ 1985, σσ.582-585

Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) Γεννήθηκε στη Σμύρνη. Τις γυμνασιακές του σπουδές τις έκανε στην Αθήνα(1894-1899) και στην Πόλη(1899-1900). Παράλληλα, έκανε μαθήματα πιάνου. Από το 1901-1906 σπούδασε στο ωδείο της Βιέννης κοντά στους καθηγητές A. Sturm πιάνο και H.Gradener, αρμονία, αντίστιξη και σύνθεση. Από το 1906-1910 διδάσκει πιάνο, μαζί με τη γυναίκα του, στη μουσική σχολή του Λυκείου Obolenski στο Χάρκοβο. Επιστρέφει οριστικά στην Αθήνα το 1910. Από το 1911 μέχρι και το 1919 δίδαξε πιάνο και ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών. Από το 1918-1920 και 1922-1937 υπήρξε Γενικός διευθυντής των Στρατιωτικών Μουσικών. Το 1919 ίδρυσε και υπήρξε διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου μέχρι το 1926, όπου και ίδρυσε το Εθνικό Ωδείο του οποίου αποτέλεσε διευθυντής μέχρι το 1948. Άλλες σημαντικές μουσικές δραστηριότητες υπήρξαν η προεδρία της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, η αντιπροεδρία του Διοικητικού Ανώτατου Συμβουλίου Μουσικής, η Γενική Διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κ.α. Επίσης, ο Καλομοίρης έχει τιμηθεί με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, όπως και με πολλά ελληνικά και ξένα παράσημα. Έχει συνθέσει όπερες (ο Πρωτομάστορας, το Δακτυλίδι της Μάνας, Ανατολή), για ορχήστρα (Ρωμείκη Σουίτα, Η Συμφωνία της Λεβεντιάς), για τραγούδι και ορχήστρα (Ταμβοί και Ανάπαιστοι, Μαγιοβότανα), για απαγγελία και ορχήστρα, μουσική δωματίου, για πιάνο και πάρα πολλά τραγούδια. Σημαντική υπήρξε η συμβολή του στη συγγραφή αρκετών μουσικών μελετών και μουσικοπαιδαγωγικών βιβλίων, όπως είναι η Αρμονία, Μορφολογία, Μελωδικές Ασκήσεις κ.α.

¹¹² Σημείωμα προγράμματος στην πρώτη συναυλία με έργα του Μανώλη Καλομοίρη, που έγινε στην Αθήνα στις 11 Ιουνίου 1908. Σε αυτήν έπαιξε πιάνο ο ίδιος και η γυναίκα του και τραγούδησαν η Σμαράγδα Γεννάδη και ο Νίκος Χατζηπαυστόλου.

¹¹³ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990, σ.48

Στον πρόλογο του ο συνθέτης, εξηγεί ότι «ονειρεύτηκε να φτιάξει μιαν αληθινή Εθνική μουσική» η οποία θα βαδίζεται σε δύο πράγματα: στη μελωδία των δημοτικών τραγουδιών και στις τεχνικές της μουσικής της Δύσης. Ο Καλομοίρης, με το συνδυασμό αυτό, θεωρεί ότι δεν χρειάζεται να ξεχωρίζει ακουστικά ο εθνικός χαρακτήρας αλλά κυρίως η έμπνευση του συνθέτη να συνδυάζεται ελεύθερα βάση της παραδοσιακής μουσικής με την «Ξένη Μαστόρισσα». Ο εθνικός χαρακτήρας πρέπει να γίνεται αντιληπτός μέσω της χρήσης δομικών γνωρισμάτων της ελληνικής παράδοσης, όπως είναι οι παραδοσιακοί ρυθμοί και κλίμακες. Στηρίζοντας την πιο πάνω άποψη, ο Καλομοίρης αναφέρει ότι αποφεύγει συνειδητά να δανειστεί μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών για το μεγαλύτερο μέρος του έργου του γιατί θεωρεί ότι κάτι τέτοιο «πολύ λίγο βοηθάει στο ξετύλιγμα της εθνικής μουσικής». Ως παράδειγμα, αναφέρει τους Ρώσους εθνικούς συνθέτες οι οποίοι δεν χρησιμοποιούν αυτούσιες ρωσικές εθνικές μελωδίες.

Το αποτέλεσμα που προκύπτει από τη μη χρήση αυτούσιων μελωδιών, «ξαγναντέβει ένα κομμάτι της εθνικής ψυχής». Η εθνική ψυχή αποτελεί για τον Καλομοίρη το κυριότερο κριτήριο της εθνικής μουσικής.

Κι' αυτό πρέπει να είναι ο σκοπός κάθε αληθινά εθνικής μουσικής, να χτίση το Παλάτι που θα θρονιάση η εθνική ψυχή!

Ο Καλομοίρης θεωρεί αδύνατο να θεωρηθεί η μουσική εθνική εάν αυτή δεν έχει «ποτιστή βαθειά από την Εθνική, τη ζωντανή γλώσσα του λαού». Ορίζει επομένως ως σκοπό της μουσικής:

να δίνει ζωή στα όνειρα από τη μια μεριά και να παρασταίνει τη ζωή σαν όνειρο από την άλλη

Η «γλώσσα του λαού», η δημοτική δηλαδή διάλεκτος, μπορεί να εξυπηρετήσει τον πιο πάνω σκοπό. Η καθαρεύουσα, θεωρείται από τον Καλομοίρη ως «μη άξια» για μια φιλολογία επιπέδου, επομένως και «μη άξια» για να βασιστεί σε αυτήν η μουσική. Αναφέρει, τέλος, το δημοτικιστή ποιητή Κωστή Παλαμά, ο οποίος διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στο ύφος και στις απόψεις του Καλομοίρη, λέγοντας ότι «ακολούθησε το μεγάλο δρόμο της αλήθειας». Αυτόν τον δρόμο, ως πρότυπο, πρέπει να ακολουθήσει και η μουσική και μόνο έτσι θα αναπτυχθεί.

2.2.2.4. Πέτρου Πετρίδη¹¹⁴ «Greek Folklore and Greek Music»¹¹⁵

Στη διάλεξη αυτή του Πετρίδη αναφέρεται για πρώτη φορά ο χαρακτηρισμός και κατ' επέκταση η ύπαρξη της «ελληνικής εθνικής σχολής», καθώς και των στιλιστικών στοιχείων που τη χαρακτηρίζουν.

Ο Πετρίδης, μιλώντας σε μια εποχή με έντονη εθνική ευφορία, προβλέπει τη δημιουργία του «τέταρτου ελληνικού πολιτισμού». Περιγράφει τις «ζωντανές δυνάμεις» που περιλαμβάνονται στην ελληνική παράδοση, συμπεριλαμβανομένου των «έντονων συγκινήσεων και συναισθημάτων». Χαρακτηρίζει τη δημοτική ποίηση ως έμπνευση και αναφέρεται στη μεγάλη καλλιτεχνική αναγέννηση η οποία φαίνεται να είναι έτοιμη να ξεσπάσει στην Ελλάδα. Αντιλαμβάνεται την ελληνική εθνική μουσική να παίζει ηγετικό ρόλο σε αυτή την αναγέννηση και το δημοτικό τραγούδι να είναι «δυναμικό στοιχείο για μελλοντική μορφωτική δουλειά».

Μέσω των δημοτικών τραγουδιών δίνει έμφαση στο θέμα της πολιτιστικής συνέχειας και της εθνικής ταυτότητας. Όπως συμβαίνει με αρκετούς οπαδούς της παράδοσης, απονέμει τιμή πρωταρχικά στις ιστορικές μπαλάντες, όπου στην Ελλάδα είναι αμέτρητες και μπορούν να συγκριθούν άνετα με τα καλύτερα δείγματα επικής παράδοσης, κάτι το οποίο στηρίζει ονομάζοντας αρκετά κλέφτικα τραγούδια τα οποία

¹¹⁴ Νεφ 1985, σ.593-594

Πέτρος Πετρίδης(1892-1977) Γεννήθηκε στη Νίγη της Καππαδοκίας στις 23 Ιουλίου. Τελείωσε ξενόγλωσσο σχολείο στην Κωνσταντινούπολη και πήρε τις πρώτες του μουσικές γνώσεις με ιδιαίτερα μαθήματα. Το 1911 πήγε στο Παρίσι να σπουδάσει νομικά. Το 1912, όμως, επέστρεψε στην Ελλάδα για να πολεμήσει ως εθελοντής στους βαλκανικούς πολέμους. Επέστρεψε στη Γαλλία αποφασισμένος, αν και αργοπορημένα όπως ο ίδιος πίστευε, να αφοσιωθεί στη μουσική. Κατείχε πολύ καλά την αγγλική, γαλλική, γερμανική και τουρκική γλώσσα όπως και τα αρχαία και τα λατινικά. Συνεργάστηκε με πολλές μουσικές εκδόσεις όπως το «Musical Times» του Λονδίνου (1915-1930), την ελληνόφωνη εφημερίδα «Εσπερία» του Λονδίνου, το «Ελεύθερο Βήμα»(1922-1925), την «Christian Science Monitor» της Βοστώνης (1925-1927) κ.α. Επίσης έδωσε μαθήματα περί ελληνικής μουσικής στο πανεπιστήμιο King's College του Λονδίνου και περί νεοελληνικής γλώσσας και φιλολογίας στο ίδρυμα νεοελληνικών σπουδών του Hubert Pernot, το 1919-1921.

Συνέθεσε μεγάλων διαστάσεων έργα, που παραμένουν ως σήμερα σε πολύ μικρό ποσοστό γνωστά. Έγραψε πέντε συμφωνίες και άλλα μεγάλα έργα συμφωνικής μουσικής (Κλέφτικοι Χοροί, Ελληνική Σουίτα, Ο Διγενής Ακρίτας», δύο κονσέρτα για πιάνο, ένα για δύο πιάνο, ένα για βιολί και ένα για βιολοντσέλο. Επίσης έγραψε την όπερα «Ζέφυρα», το Βυζαντινό Ορατόριο «Άγιος Παύλος», μουσική δωματίου, έργα για πιάνο και τραγούδια.

¹¹⁵ Little, Bliss Sheryl. *Folk song and the construction of greek national music: writings and compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinides- Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, Collage Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.* 2001 σς51-54.

Διάλεξη που έγινε στο King's College του Λονδίνου στις 21 Μαρτίου 1919 με τον Δημήτριο Κακλαμάνο να προλογίζει τη διάλεξη

έχουν απέραντη ομορφιά στο στίχο και δείχνουν το διπλό χαρακτήρα των Ελλήνων, τραγωδία και μοιρολατρία.

Ο Πετρίδης πιστεύει ότι ο θρήνος από τη μνήμη της πτώσης της Κωνσταντινούπολης δείχνει την ικανότητα των Ελλήνων να παλεύουν ενάντια στη μοίρα, να επιβιώνουν στην τραγωδία και να ελπίζουν για το μέλλον. Βάση της πτώσης, αναφέρεται στη Μεγάλη Ιδέα, κάτι που την εποχή που έγινε η διάλεξη (1919) ήταν σε υψηλά εθνικά επίπεδα.

Επίσης, κάνει ιδιαίτερη αναφορά στα μοιρολόγια, «μια παράδοση η οποία κρατήθηκε ζωντανή μέσα από τους αιώνες και παραδόθηκε σε μας». Σε αυτά, «η ελληνική ευαισθησία επιτυγχάνει το υψηλότερο βαθμό λεπτότητας και η ελληνική μητρότητα εκφράζει τα πιο δυνατά και ευγενικά συναισθήματα». Αναφέρεται, ακόμη, στα ερωτικά τραγούδια στα οποία υπάρχουν όλα τα «όμορφα συναισθήματα του ανθρώπου». Στη συνέχεια αναφέρει και άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών.

Ο Πετρίδης αναφέρεται με ιδιαίτερο σεβασμό στον Ελευθέριο Βενιζέλο, στον Κωστή Παλαμά και στον ποιητή Jean Morea¹¹⁶ για να στηρίζει ότι ο ελληνισμός μπορεί να παράξει ανθρώπους ισάξια μεγάλους και σε άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες.

Για τη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, ο Πετρίδης δηλώνει ότι, παρόλη τη μακραίωνη Τουρκοκρατία, οι Έλληνες κατάφεραν να κρατήσουν ζωντανά τα πολιτιστικά τους χαρακτηριστικά, κάτι που συνεπάγει ότι αυτά υπήρχαν πάντοτε. Θεωρεί κλειδί για την επιβίωση της κοινωνίας των Ελλήνων τη δημιουργία εθνικής σχολής την οποία και χαρακτηρίζει «πατριωτικό καθήκον», γιατί διασώζει το δημοτικό τραγούδι και δημιουργεί μια νέα φωνή του ελληνισμού. «Η τέχνη δεν είναι μια πολυτέλεια αλλά ανάγκη και αιώνια αλήθεια» η οποία εμποδίζει μια κίνηση «πίσω στη βαρβαρότητα».

Η δραστηριοποίηση της εθνικής σχολής, σύμφωνα με τον Πετρίδη, θα οδηγήσει στην επιβίωση του ελληνικού έθνους. Αυτό θα γίνει με την ίδρυση ιδρυμάτων για μουσική

¹¹⁶ Γιάννης Παπαδιαμαντόπουλος,

εκπαίδευση, υποτροφίες, επιδοτημένες συναυλίες. Αυτά είναι πολύ σημαντικά για την διατήρηση της εθνικής ταυτότητας.

Το έργο της εθνικής επανακατασκευής πρέπει να ολοκληρωθεί πριν τον κατακλυσμό της επιφανειακής παγκόσμιας κουλτούρας που πλησιάζει ολοένα και περισσότερο.

Παράλληλα, ο Πετρίδης πιστεύει ότι οι νεαροί μουσικοί της Ελλάδας, οι οποίοι θα αποτελέσουν το μέλλον της προσπάθειας αυτής, δεν πρέπει να επηρεάζονται από ξένους παράγοντες αλλά να βασιστούν στην ελληνική παράδοση.

Πρέπει να ενθαρρύνουμε τους νεαρούς φοιτητές μουσικής να βασίζονται κυρίως στα δημοτικά τραγούδια πριν τα γαϊδουράγκαθα της κοσμοπολίτικης μουσικής σκηνής αναρριχηθούν και μεγαλώσουν αρκετά για να πνίξουν το τρυφερό λουλούδι της παράδοσής μας... οι μαθητές πρέπει να δώσουν προσοχή στις τεράστιες δυνατότητες που υπάρχουν στη δική τους μουσική και όχι στην αδέξια αντιγραφή ενός πρόσκαιρου δημοφιλούς συνθέτη.

Χαρακτηριστικό στοιχείο στην ομιλία του Πετρίδη είναι η επανάληψη της άποψης των Καλομοίρη και Λαμπελέτ που προηγήθηκαν ως προς την ανάγκη δημιουργίας διακεκριμένης ελληνικής προσωπικότητας με κεντρικό χαρακτηριστικό το δημοτική τραγούδι στην εθνική σχολή. Παράλληλα, δηλώνει ότι η ελληνική δημοτική ποίηση έχει ήδη παρέχει όλα τα αναγκαία υλικά για καλλιτεχνική δημιουργία.

Στο κλείσιμο της ομιλίας του, ο Πετρίδης επαναλαμβάνει την ελληνική εκπληκτική κληρονομιά και προβλέπει «μια αναγνωρισμένης αξίας καλλιτεχνική ανθοπαραγωγή».

2.2.2.5. Επιπρόσθετες απόψεις περί της ελληνικής εθνικής μουσικής

Τα κείμενα και γενικότερα οι πηγές που αναφέρθηκαν μέχρι στιγμής, αποτελούν τις κυριότερες πηγές όπου εκφράζονται οι σκέψεις καθώς και τα χαρακτηριστικά που είχε η εθνική σχολή μουσικής μέσα από πρίσμα κορυφαίων της εκπροσώπων. Ωστόσο, υπάρχουν επιπρόσθετες πηγές, οι οποίες από τη μια ενισχύουν τις ήδη αναφερθείσες απόψεις και από την άλλη παρουσιάζουν νέα στοιχεία που αναφέρονται στην εθνική μουσική. Αυτές, θα αναφερθούν συνοπτικά σε αυτό το υποκεφάλαιο της εργασίας.

Η θεωρητική δράση του Γεώργιου Λαμπελέτ για την εθνική μουσική, που άρχισε με το πρώτο μανιφέστο που ανέπτυχθηκε πιο πάνω, συνεχίστηκε με το κείμενο «Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσική»¹¹⁷ που γράφτηκε το 1928¹¹⁸. Στο κείμενο αυτό ο Λαμπελέτ αναφέρει αρκετές απόψεις που ανέπτυξε στο «Εθνική Μουσική». Επιπρόσθετα, παρακινεί όλους τους νέους συνθέτες να μελετήσουν όλες τις Σχολές, φροντίζοντας να δεχθούν μόνο απλές επιδράσεις. Αυτές οι επιδράσεις, σύμφωνα με τον Λαμπελέτ, θα τους ωριμάσουν καλλιτεχνικά μόνο εάν οι συνθέτες τις «επιτάξουν» στις δικές τους αρχές. Έτσι, η διαύγεια, η απλότητα, η πλαστικότητα μορφής, το βαθύ αίσθημα της φύσης και η τέχνη αυτή που προκύπτει, θα είναι, όπως διατυπώνει ο Λαμπελέτ, κατ' εξοχήν ελληνική.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από το συγκεκριμένο κείμενο, είναι η έμφαση που δίνει ο Λαμπελέτ στο έργο των Ρώσων δημιουργών που εμπνέονται από την παράδοση. Με αυτό τον τρόπο, ενισχύει την άποψή του ότι για να δημιουργηθεί αξιόλογο έργο πρέπει μια φυλή να στηριχθεί στα παραδοσιακά της πρότυπα. Ο Λαμπελέτ ονομάζει αληθινή τέχνη την «αντλούσα την υπόστασίν της από τας αγνάς και ειλικρινείς πηγάς της εθνικής ιδέας». Επιπρόσθετα, απαντά σε τρία σημαντικά ζητήματα που αφορούν στη δημιουργία εθνικής μουσικής: στο θέμα των επιδράσεων, στο θέμα του εθνικού χαρακτήρα και στο θέμα της παγκόσμιας επιβολής της αυθεντικής δημιουργίας.

...παντού όπου ανεφάνησαν καλλιτεχνικά μεγαλοφυΐαι, το έργο των έφερε τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της εθνικότητας, άλλοτε εντονότερον και άλλοτε ασθενέστερον. Το έργο του Ριχάρδου Βάγκνερ τι άλλο είναι παρά ένα τέλειον δείγμα μιας τέχνης, η οποία, ενώ με τα εντονότερα χρώματα αντικατοπτρίζει όλα τα χαρακτηριστικά του πνεύματος μιας φυλής, είναι και παγκοσμίου επιβολής, και κατώρθωσε να επηρεάσει τας σχολάς όλου του κόσμου.

Η θεωρητική δράση του Μανώλη Καλομοίρη για την αξία της εθνικής μουσικής και κατ' επέκταση σχολής, ξεκινά με το μανιφέστο του 1908 και συνεχίζει σε ολόκληρη τη ζωή του συνθέτη. Χαρακτηριστικά, θα αναφερθούν μερικές σημαντικές διατυπωμένες απόψεις του συνθέτη.

¹¹⁷ Λαμπελέτ, Γεώργιος. Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημώδης μουσική. Αθήνα: Ρόδον 1986

¹¹⁸ Το κείμενο δημοσιεύεται πρώτο στη σειρά «Μουσική»

Στον πρόλογο των «Μαγιοβοτάνων» με τίτλο «Δυο Λόγια»¹¹⁹, ο Καλομοίρης επαναλαμβάνει πολλές από τις ιδέες του μανιφέστου δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο ρόλο της ποίησης. Έτσι, ξεκινά αναφέροντας ότι η μουσική στο ποίημα του Παλαμά αποτελεί κάτι το πρωτότυπο για την ελληνική μουσική, τονίζοντας ότι δεν είναι μια ωχρή μίμηση της δημοτικής μουσικής αλλά κάτι ευρύτερο, μια έκφραση της ελληνικής ψυχής στη μουσική. Για να νομιμοποιήσει την προσπάθεια ίδρυσης εθνικής μουσικής, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί τη γνωστή εικόνα του τοπικού αφηγητή ιστοριών, ο οποίος ενώνει ποίηση και μουσική και διηγείται επικές ένδοξες ιστορίες του παρελθόντος

Σε διάλεξη που έδωσε το 1951 στη Λευκωσία¹²⁰, ο Καλομοίρης αναπτύσσει το ζήτημα γύρω από την εθνικότητα της μουσικής καθώς και την αμφισβήτηση που δέχεται από πολλούς. Αναφέρεται σε πολλές από τις απόψεις που εξέφρασε στο μανιφέστο δίνοντας ωστόσο ιδιαίτερη σημασία στην παγκόσμια αναγνώριση της μουσικής.

Αυτό άλλωστε πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να είναι το όνειρο και το ιδανικό κάθε εθνικής μουσικής δημιουργίας, να πολιτογραφηθεί στη διεθνή μουσική νόηση χωρίς να χάσει την προσωπικότητα και τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, όπως το κατόρθωσαν τα τελευταία χρόνια η Νορβηγική, η Ρωσική και αργότερα η Ισπανική μουσική.¹²¹

Επίσης, προτρέπει τους Έλληνες συνθέτες να έχουν «ελληνική ψυχή, να μπορούν να νιώθουν, να αγαπούν και να πιστεύουν στο έθνος και τη φυλή τους». Αυτά τα στοιχεία θα τους οδηγήσουν, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, να συνθέσουν ελληνική μουσική.

Μια άποψη που εκφράζεται¹²², λόγω της εξέλιξης των συνθετικών τεχνικών τον 20^ο αι., αφορά στη χρήση των νέων αυτών τάσεων. Ο Καλομοίρης τάσσεται ενάντια στο δωδεκαφθογγισμό για το λόγο ότι η ελληνική μουσική δεν θα μπορούσε να αποβάλει πρόωρα τα εθνικά της χαρακτηριστικά γιατί κάτι τέτοιο θα οδηγούσε στο τέλος της.

¹¹⁹ Little 2001, σ.51

¹²⁰ Η διάλεξη δόθηκε στις 17 Μαΐου το 1951 και ανατυπώθηκε από το Δελτίο του Πνευματικού Ομίλου Κύπρου καθώς και στο βιβλίο του Καλομοίρη *Τα Θεωρητικά της Μουσικής Αρ.5-Μουσική Μορφολογία-Τεύχος Δεύτερο-Οι Μορφές στην κλασική και τη νεότερη μουσική* όπου και αποτελεί το 10^ο κεφάλαιο

¹²¹ Καλομοίρης, Μανώλης. Παγκόσμιος η Εθνική Μουσική-ανατύπωσης εκ του Δελτίου του Πνευματικού Ομίλου Κύπρου. Λευκωσία 1953

¹²² Στο *Η νέα τεχνοτροπία εις την διεθνήν συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία*, 1954

Στο βιβλίο αρμονίας του¹²³, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης¹²⁴ αναφέρεται στο σημαντικό ρόλο που πρέπει να διαδραματίσει το δημοτικό τραγούδι και η βυζαντινή μελωδία. Αρχικά, αναφέρεται στα προνόμια που έχουν οι παραδοσιακές μελωδίες, τονίζοντας ότι αποτελούν τον κύριο εκπρόσωπο της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Επιπρόσθετα, τονίζει τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μελωδίας η οποία είτε κινείται μέσα στα πλαίσια των αρχαίων τρόπων, είτε βασίζεται σε κλίμακες με χρωματικά τετράχορδα αλλά και σε μικτές κλίμακες.

Ο Μιχαηλίδης αναγνωρίζει το πρόβλημα της μεταφοράς της παραδοσιακής μουσικής στο πεντάγραμμα αλλά δεν το θεωρεί σημαντικό, αφού το αποτέλεσμα αντισταθμίζει το οποιοδήποτε πρόβλημα και κρίνεται αναγκαίο για την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής.

2.2.4. Η εξέλιξη της εθνικής σχολής στη διάρκεια του εικοστού αιώνα

Σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη¹²⁵, οι πρώτοι συνθέτες της ελληνικής εθνικής σχολής ήταν οι Διονύσιος Λαυράγκας, Γεώργιος Λαμπελέτ, Μανώλης Καλομοίρης, Μάριος Βάρβογλης και Αιμίλιος Ριάδης. Η δραστηριότητα των συνθετών αυτών κάλυπτε αρκετούς τομείς πέραν της συνθετικής τους δημιουργίας. Ασχολήθηκαν παράλληλα με τη μουσική εκπαίδευση, τη συλλογή, μελέτη και εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών καθώς και με άλλους τομείς.

Μετά τη γενιά Καλομοίρη, σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, ακολούθησαν πολλοί συνθέτες που με το έργο τους πλούτισαν την νεοελληνική μουσική. Αρχικά, οι Δημήτριος Λεβίδης, Γεώργιος Σκλάβος, Πέτρος Πετρίδης και Γεώργιος Πονηρίδης και στη συνέχεια οι Ανδρέας Νεζερίτης, Αντίοχος Ευαγγελάτος, Θεόδωρος Καρυωτάκης,

¹²³ Μιχαηλίδης, Σόλωνας. *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής*, Λεμεσός: Ωδείο Λεμεσού 1945

¹²⁴ Νεφ 1985, σσ.598-599

Σόλωνας Μιχαηλίδης (1905-1979). Γεννήθηκε στη Λευκωσία της Κύπρου. Μελέτησε μουσική, αρχικά στο Trinity College of Music του Λονδίνου (με αλληλογραφία), κι έπειτα στο Παρίσι, το 1931-34. Το 1934 ίδρυσε στη Λεμεσό το Ωδείο Λεμεσού, το οποίο και διηύθυνε μέχρι το 1956. Από το 1957 διετέλεσε διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και από το 1959 γενικός διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας Βορείου Ελλάδος, η οποία εξελίσσεται το 1967 στην Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης. Συνεργάστηκε επίσης με το Dictionary of Music and Musicians του Grove (Λονδίνο)

Έχει συγγράψει αρκετά μουσικολογικά έργα (Η σύγχρονη αγγλική μουσική σχολή, Η Κυπριακή δημοτική μουσική, Αρμονία της σύγχρονης μουσικής κ.α.) Η Συνθετική του δημιουργία αποτελείται από όπερες (Οδυσσέας), Μπαλέτο (Ναυσικά), έργα για ορχήστρα (Η ζωή εν τάφω), για ορχήστρα εγχόρδων, για χορωδία και ορχήστρα, για μουσική δωματίου, τραγούδια, έργα για πιάνο κτλ.

¹²⁵ Νεφ 1985, σ.574

Γιάννης Κωνσταντινίδης¹²⁶ και Σόλωνας Μιχαηλίδης ακολούθησαν το δρόμο της εθνικής μουσικής.¹²⁷

Η Φράγκου-Ψυχοπαίδη¹²⁸ υποστηρίζει ότι η ιστορία του «εθνικού στοιχείου» χωρίζεται σε τέσσερις περιόδους με την εξέλιξη στην Ελλάδα να εμφανίζεται με καθυστέρηση. Η πρώτη περίοδος ξεκινά τον 19^ο αιώνα και φτάνει μέχρι το 1920 περίπου. Σε αυτήν, δημιουργούνται και εξελίσσονται οι εθνικές σχολές, ανέρχεται το φολκλόρ, υπάρχουν επιδράσεις από την ιταλική μουσική, το γερμανικό Ρομαντισμό και το γαλλικό Ιμπρεσιονισμό. Επίσης, οι εθνικές σχολές επιδρούν μεταξύ τους αλλά και στην ευρωπαϊκή μουσική. Στην Ελλάδα, η πρώτη αυτή περίοδος διαρκεί μέχρι το 1932.

Η δεύτερη περίοδος αρχίζει το 1920 και συνεχίζει μέχρι το 1945. Σε αυτήν παρατηρείται συνύπαρξη πολλών τάσεων, πολιτική εκμετάλλευση του φολκλόρ, του ρομαντικού εθνικού στοιχείου, άνοδος του Νεοκλασικισμού, εδραίωση της δωδεκαφωνίας και ταυτόχρονα η ιδεολογική καταδίωξή της. Τέλος, παρατηρείται νέα άνοδος εθνικών κινημάτων στη μουσική. Στην Ελλάδα, αυτή η περίοδος ξεκινά αργοπορημένα (1933 περίπου).

Η τρίτη περίοδος του «εθνικού στοιχείου» διαρκεί περίπου 20 χρόνια, από το 1945 έως το 1965. Σε αυτήν, παρατηρείται υποχώρηση της εθνικιστικής ιδεολογίας ανά τον κόσμο, ακαδημαϊσμός των εθνικών σχολών. Ακόμα, εμφανίζεται ο σειραϊσμός, η

¹²⁶ Συμεωνίδου Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό- Εργογραφικό*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας 1995, σσ.212-213

Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) Γεννήθηκε στη Σμύρνη όπου και φοίτησε στην Ευαγγελική σχολή και πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής από το Δημοσθένη Μιλανάκη. Συστηματικές μουσικές σπουδές άρχισε στη Γερμανία το 1922 αρχικά στη Δρέσδη και αργότερα στο Βερολίνο με τον Πάουλ Γιούν (αντίστιξη, φούγκα, σύνθεση). Παράλληλα μελέτησε πιάνο, διεύθυνση ορχήστρας και ενορχήστρωση. Εργάστηκε ως μουσικός σε καμπαρέ, θέατρα, στον βωβό κινηματογράφο και στο ραδιόφωνο. Για βιοποριστικούς λόγους, συνέχισε να εργάζεται με αυτό τον τρόπο και στην Αθήνα, όπου και εγκαταστάθηκε το 1931. Χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης (αναστροφή του ονόματος και του επιθέτου του) απέκτησε μεγάλη φήμη στο μουσικό θέατρο και στο τραγούδι. Έγραψε σειρά από οπερέτες, επιθεωρήσεις, μουσική για κινηματογράφο και πάρα πολλά τραγούδια. Παράλληλα όμως συνέχισε να συνθέτει και στον χώρο της έντεχνης μουσικής, διατηρώντας ωστόσο αναλλοίωτο το περιγράμμα των αυθεντικών δημοτικών μελωδιών. Η συνθετική του εργασία, χαρακτηριστική για την ευαισθησία της τροπικής επεξεργασίας των μουσικών της θεμάτων, στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά, όπως λέγει ο ίδιος, στην εκμετάλλευση του λαϊκού μουσικού πλούτου της Ελλάδας.

Έγραψε έργα για ορχήστρα (Δωδεκανησιακή σουίτα, Τρεις ελληνικοί χοροί, Μικρασιάτικη Ραψωδία), μουσική Δωματίου(Μικρή σουίτα για βιολί και πιάνο, σε δωδεκανησιακά θέματα), πιάνο (Σαράντα τέσσερα παιδικά κομμάτια σε ελληνικούς σκοπούς), χορωδιακά και τραγούδια(είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού).

¹²⁷ Nef 1985, σσ. 590-596

¹²⁸ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990, σσ.38-39, 46-47

ηλεκτρονική σύνθεση ως μαχόμενη «κατεστημένη» μουσική εναντίον του εθνικισμού, του ακαδημαϊσμού, αλλά και του ιμπεριαλισμού, καθώς και διάφορες νέες τάσεις. Η περίοδος αυτή, με επιφύλαξη, τελειώνει το 1980 στην Ελλάδα.

Τέλος, η τέταρτη περίοδος, αρχίζει το 1965 και φτάνει μέχρι και σήμερα. Κύριο χαρακτηριστικό της τελευταίας αυτής περιόδου, είναι η συνύπαρξη όλων των τάσεων σε μια σύγχρονη ιδιότυπη ιστορικοστική ιδεολογία. Στον ελλαδικό χώρο, η περίοδος αυτή αρχίζει από το 1980.

2.2.5. Σύνδεση ελληνικής και κυπριακής παραδοσιακής μουσικής

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική είναι συνδεδεμένη με την Κυπριακή. Ωστόσο, η κυπριακή μουσική, με την έννοια της σχολής, δεν έχει να παρουσιάσει έργο αντίστοιχο της ελληνικής. Πρέπει να ληφθούν ορισμένα ιστορικά στοιχεία υπόψη για να γίνει πιο σαφής η σχέση αυτή καθώς και για να δικαιολογηθεί η στασιμότητα και η περιορισμένη ανάπτυξη της κυπριακής έντεχνης μουσικής. Η Κύπρος, ως ανεξάρτητο κράτος, συστάθηκε το 1960, σε μια εποχή που το εθνικό μουσικό ρεύμα είχε εξασθενήσει. Η σχέση των δύο κρατών, ήταν όμοια με αυτή των Επτάνησων, αφού η Κύπρος όδευε προς ένωση με την Ελλάδα, μετά την αγγλική κατοχή του νησιού. Αυτό βέβαια δεν έγινε, και ακολούθησαν τα γεγονότα της τούρκικης ανταρσίας το 1963 τα οποία προμήνυσαν την τουρκική εισβολή του 1974, αποτέλεσμα της οποίας είναι η παράνομη τουρκική κατοχή του 37% του νησιού μέχρι και σήμερα. Μέσα από αυτές τις συνθήκες, ήταν δύσκολο να ακμάσει η όποιας μορφής μουσική.

Στα πλαίσια της παρούσης εργασίας, κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθεί η σχέση της μουσικής μέσα από κείμενα συνθετών της ελληνικής εθνικής σχολής. Συγκεκριμένα, σε δύο από τις γνωστότερες συλλογές κυπριακής παραδοσιακής μουσικής¹²⁹, υπάρχουν προλογικά σημειώματα από τους συνθέτες Μανώλη Καλομοίρη και Σόλωνα Μιχαηλίδη. Επιπρόσθετες απόψεις εκφράζονται και από τους συλλογείς. Αρχικά, παρατίθεται το προλογικό σημείωμα του Μανώλη Καλομοίρη στη συλλογή του Καλλίνικου:

¹²⁹ Πρόκειται για τις συλλογές των Θεόδουλου Καλλίνικου. *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα* και Γεώργιου Αβέρωφ. *Τα δημοτικά τραγούδια & οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*

Φίλε Κύριε Καλλίνικε,

Με μεγάλη μου χαρά εμελέτησα τα δοκίμια της συλλογής Κυπριακών Δημοτικών Τραγουδιών.

Τα Κυπριώτικα λαϊκά τραγούδια στολίζουν σαν ατίμητα πετράδια, τη χρυσή αλυσίδα της μιας και αζεχώριστης ελληνικής μουσικής που μαζί με τη θρησκεία και τη γλώσσα μαρτυράει ατράνταχτα για την ενότητα της φυλής, από τα βουνά της Πίνδου και της Ροδόπης ως τα ακροφίλητα τα ακρογιάλια της Κρήτης και της Κύπρου.

Γι' αυτό η προσφορά σου είναι εξαιρετικά ευπρόσδεκτος και συγκινητική.

Μας φέρνει ένα μήνυμα από τη θαυμαστή και μυροβόλο ελληνική μεγαλόνησο και αποτελεί μίαν επί πλέον ένδειξη για την αγάπη στα ιδανικά της Ελληνικής Τέχνης των παιδιών της Κύπρου που αφιερώνουν όλα τους τα μέσα για την προκοπή της Ελληνικής Μούσας.

Ας ελπίσωμε πως καλλίτερες και ευτυχέστερες ημέρες θα σου επιτρέψουν να ολοκληρώσης την εργασία σου με την κατάρτιση φωνογραφικών δίσκων που θα διευκολύνουν τον έλεγχο και τη μελέτη της κατά τα άλλα πολύτιμης εργασίας σου.

Σου σφίγγω φιλικώτατα το χέρι

Δικός σας

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ¹³⁰

Στην ίδια συλλογή, ο κύπριος συνθέτης-μέλος της ελληνικής εθνικής σχολής Σόλωνας Μιχαηλίδης- αναφέρει χαρακτηριστικά:

...Η υπηρεσία, που προσφέρεται με μια τέτοια εργασία, είναι και μουσική και εθνική... Η μελέτη ακόμα των λαϊκών μελωδιών, που περιέχει, από ρυθμική, τροπική, μελωδική, μορφολογική και γενικά μουσικοαισθητική άποψη μπορεί να υποβοηθήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την αισθητική του λαού μας και τη συγγένεια της δικής μας με την υπόλοιπη Ελληνική λαϊκή μουσική.¹³¹

¹³⁰ Καλλίνικος, Θεόδουλος. *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*, Λευκωσία 1951, εισαγωγή

¹³¹ ό.π.

Στον πρόλογό του, ο Καλλίνικος τονίζει ότι η συλλογή αυτή αποβλέπει σε δύο κατευθύνσεις.

Εις το να αποκαλύψη τους πνευματικούς θησαυρούς που έχει η αγαπητή μας Κύπρος και να πλουτίσει ούτω την καλλιτεχνικήν ιστορίαν της, συγχρόνως δε να προσθέση εις τας τόσας μαρτυρίας περί της ελληνικότητός της και την αδιάσειστον απόδειξιν ήν παρέει η κοινότης των λαϊκών μας τραγουδιών με εκείνα της άλλης Ελλάδος, κοινότης η οποία απαντά εις τους ρυθμούς, και τες κλίμακες των τραγουδιών μας και που μαρτυρείται από την πανάρχαιη, την ομηρική και αρκαδική καταγωγή των και από το λεξιλόγιόν των¹³².

Πέραν της κοινής προέλευσης, όπως φαίνεται, της κυπριακής με την ελληνική μουσική, υπάρχει ένα πολύ σημαντικό σχόλιο του Καλλίνικου που αφορά τη δημιουργία μέσα από την παράδοση:

...θα βοηθήση(η καταγραφή της κυπριακής μουσικής) μια μέρα στην καθόλου εξέλιξι της Ελληνικής μουσικής λαογραφίας και θα αποτελέση συγχρόνως αρχήν εμπνεύσεως και αφετηρίαν δια τον Έλληνα μουσικόν, όταν θα στηριχθεί στη στερεά βάσι του πλουσίου μουσικού θησαυρού μας¹³³.

Στη συλλογή του Αβέρωφ¹³⁴, υπάρχει προγενέστερο, της έκδοσης, σημείωμα του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Το σημείωμα αυτό γράφτηκε το 1978 στην Αθήνα και μεταξύ άλλων χαρακτηρίζει την «οφειλή» του συλλέκτη ως «εθνική επιταγή», έχοντας ως γνώμονα την συνεχιζόμενη κατοχή του νησιού. Παράλληλα, στο εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα, γίνεται μια σαφέστατη προσέγγιση των χαρακτηριστικών της κυπριακής μουσικής, η οποία απαντάται «σ' όλο τον ελλαδικό χώρο»¹³⁵. Μεταξύ άλλων, αναφέρονται οι παραδοσιακοί ρυθμοί, η βυζαντινή μουσική καθώς και οι πηγές προέλευσης των δημοτικών τραγουδιών οι οποίες είναι όμοιες με αυτές των ελληνικών¹³⁶. Όσον αφορά την προέλευση των χορών στην Κύπρο, στον πρόλογο της συλλογής, αναφέρεται ότι αποτελούν

πολύτιμο και αναντικατάστατο πολιτιστικό υλικό, που δηλώνει μια από τις πιο γνήσιες εκφράσεις του Κυπριακού Ελληνισμού. Ο απλός λαός διατήρησε, ενάντια στο πείσμα των

¹³² ό.π.

¹³³ ό.π.

¹³⁴ Αβέρωφ, Γεώργιος. *Τα δημοτικά τραγούδια & οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*, Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου 1989

¹³⁵ ό.π., σ.18

¹³⁶ ό.π. σ.15-20

δύσκολων καιρών και των πιο άγριων κατακτητών, την πίστη και τη γλώσσα του. Με την ελληνική γλώσσα δόξαζε το Θεό του και έψαλλε τους Αγίους του, στα Ελληνικά τραγουδούσε τους καημούς, τις χαρές και τις λύπες του... Μέσα από το χορό και το τραγούδι πρόβαλλε ανάγλυφα η γνησιότητα του αληθινού μας προσώπου μέσα στους αιώνες¹³⁷.

Συνοψίζοντας, από τα όσα αναφέρθηκαν, προκύπτει ότι η ελληνική και η κυπριακή παραδοσιακή μουσική εμφανίζουν υψηλό βαθμό συγγένειας. Μάλιστα, τόσο οι συνθέτες της ελληνικής σχολής όσο και οι συλλογείς της κυπριακής μουσικής, κατατάσσουν την κυπριακή μουσική ως μέρος της ελληνικής.

Επιπρόσθετα, ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης αλλά και άλλοι συνθέτες της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, έχουν χρησιμοποιήσει κυπριακές μελωδίες στο έργο τους. Ενδεικτικά, αναφέρεται η εναρμόνιση για φωνή και πιάνο του Καλομοίρη με τίτλο *Κυπριώτικο Δημοτικό Τραγούδι*¹³⁸. Ένα άλλο στοιχείο της σχέσης αυτής φαίνεται από τον Πετρίδη, ο οποίος έγραψε κριτική για τη συλλογή *Κυπριακών Ασμάτων και Χορών* του Χρίστου Αποστολίδη το 1916¹³⁹.

¹³⁷ ό.π. σ.ΧΧ

¹³⁸ Καλομοίρης 1935, σ.181

¹³⁹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990, σσ.74-75

ΜΕΡΟΣ ΙΙ – ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Κεφάλαιο 1: Επιλογή συνθετών – έργων

1.1. Κριτήρια επιλογής συνθετών

Ως κοινό κριτήριο επιλογής των συνθετών ορίστηκε η χρονική επισκόπηση της συνθετικής τους δραστηριότητας σε συνδυασμό με την εξέλιξη των τάσεων στην εθνική μουσική. Όπως προαναφέρθηκε, ο Ανωγειαννάκης¹⁴⁰ ορίζει ως πρώτη γενιά συνθετών της ελληνικής εθνικής σχολής τους Λαμπελέτ, Λαυράγκα, Καλομοίρη, Βάρβογλη και Ριάδη. Ο Καλομοίρης (1883-1963) δραστηριοποιείται συνθετικά στις τρεις από τις τέσσερις περιόδους της ιστορίας του «εθνικού στοιχείου»¹⁴¹. Με τον ίδιο τρόπο σκέψης, ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977) κατατάσσεται σε μια επόμενη γενιά συνθετών η οποία δραστηριοποιείται από τα μέσα της πρώτης περιόδου μέχρι και τα τέλη της τρίτης. Τέλος, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) δραστηριοποιείται συνθετικά¹⁴² από τα τέλη της δεύτερης περιόδου μέχρι και την τέταρτη περίοδο. Επομένως, όσον αφορά το πρώτο κριτήριο που τέθηκε, με την επιλογή των πιο πάνω συνθετών επιτυγχάνεται η πλήρης χρονική κάλυψη της δραστηριότητας της εθνικής σχολής.

Ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος επιλέχτηκε από την πρώτη γενιά συνθετών της ελληνικής εθνικής σχολής, χαρακτηρίζεται ως ο «μουσικός γλωσσοπλάστης της νεότερης Ελλάδας»¹⁴³ και ως «εθνικός συνθέτης» και «αρχηγός»¹⁴⁴ της νεοελληνικής εθνικής μουσικής σχολής. Επίσης, με το έργο του, «η νεοελληνική μουσική προσανατολίζεται πλέον οριστικά προς τα ιδανικά των εθνικών σχολών»¹⁴⁵. Όπως εξετάστηκε, η ελληνική σχολή διακηρύχτηκε με το Πρόγραμμα Μανιφέστο του Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος συνέχισε να εκφράζει τις απόψεις και θέσεις του για την ελληνική μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Τέλος, από τη συνολική

¹⁴⁰ Βλ. σελ. 35

¹⁴¹ Βλ. σελ. 36-37

¹⁴² Στο ύψος της ελληνικής εθνικής δημιουργίας. Υπενθυμίζεται, ότι ο συνθέτης έγραψε αρκετά έργα ελαφράς μουσικής.

¹⁴³ Nef 1985, σ.581

¹⁴⁴ Ο.π. σελ 584

¹⁴⁵ Ο.π σελ.580

δημιουργία του Καλομοίρη, προκύπτουν τα κύρια χαρακτηριστικά της Ελληνικής «Σχολής»¹⁴⁶.

Μια από τις κυριότερες συμβολές του Πέτρου Πετρίδη ήταν η ανανέωση του ελληνικού εθνικού κινήματος της μουσικής¹⁴⁷ η οποία ακολούθησε την ιστορική εξέλιξη του εθνικού στοιχείου στη μουσική. Όπως δηλώνει ο ίδιος¹⁴⁸, επιδίωξε να κωδικοποιήσει τις τροπικές κλίμακες, ώστε να δημιουργήσει ένα σύγχρονο σύστημα συνθετικής δημιουργίας. Το έργο του συνεχίζει στον ίδιο δρόμο της Εθνικής Μουσικής Σχολής που άνοιξαν οι συνθέτες της γενιάς Καλομοίρη¹⁴⁹. Παράλληλα, ο Πετρίδης υπήρξε ο πρώτος συνθέτης που ασχολήθηκε τόσο συνειδητά με το θέμα της αρμονικής συνοδείας του δημοτικού τραγουδιού¹⁵⁰. Τέλος, υπεράσπιζε συνεχώς τις ιδέες του περί εθνικής μουσικής, την οποία και χαρακτήριζε πατριωτικό καθήκον μέσω της συγγραφής άρθρων του και των διαλέξεών του¹⁵¹.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης συνεχίζει να συνθέτει με βάση τις αρχές της Εθνικής Σχολής. Η επιλογή του εν λόγω συνθέτη, πέραν της ιστορικής συνθετικής δραστηριότητάς του, έγινε και βάση των τάσεων που επικρατούσαν σε αυτή. Όπως αναφέρθηκε, η περίοδος που δρα ο συνθέτης στο χώρο της λόγιας μουσικής παρουσιάζει πολλές αλλαγές και καινοτομίες, όπως η σταδιακή υποχώρηση της εθνικιστικής ιδεολογίας και η εμφάνιση νέων τεχνικών σύνθεσης. Ωστόσο, ο συνθέτης επιλέγει συνειδητά να δημιουργήσει εθνικό έργο, παράγοντας που αποτελεί και κριτήριο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στο χαρακτηρισμό ενός έργου ως «εθνικό».

*...το κάνω αυτό ενσυνείδητα και με όλη μου την καρδιά. Αυτή είναι η ικανοποίηση μου. Γιατί ξέρω ότι ύστερα από 10-15 χρόνια αν δεν υπάρχω, κι ύστερα από 50 ακόμη χρόνια, όταν θα θέλουν να δουν πώς ήταν η ελληνική μουσική θα καταφεύγουν στα κομμάτια μου...*¹⁵²

¹⁴⁶ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990, σ. 53

¹⁴⁷ Ο.π σ. 54

¹⁴⁸ Πετρίδης, Πέτρος. *ΤΡΙΟ για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών 1983, εισαγωγικό σημείωμα του Βύρωνα Φιδετζή

¹⁴⁹ Nef 1985 σσ.593-594

¹⁵⁰ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990, σ.74

¹⁵¹ Little 2001, σ.53

¹⁵² Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα - Διδακτορική Διατριβή*. Αθήνα: 2005, σ.151

Παράλληλα, το έργο του, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συνθέτης, στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην εκμετάλλευση του λαϊκού μουσικού πλούτου της Ελλάδας¹⁵³. Συγκεκριμένα, οι βασικές συλλογές από τις οποίες αντλεί υλικό είναι η δίτομη συλλογή του Samuel Baud-Bovy *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*(1935,1938) και η συλλογή του Γεώργιου Παχτίκου *260 Δημώδη Άσματα*(1935). Επίσης, αντλούσε υλικό από τις συλλογές των Περιστέρη *Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωριά*(1949), Ρερμोट *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου*(1903), Ρεμαντά/Ζαχαρία *Αρίων*(1917) και Λαμπελέτ *Η ελληνική δημώδης μουσική-60 τραγούδια και χοροί*(1933). Τέλος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μελωδίες τις οποίες θυμόταν από τα παιδικά του χρόνια. Αυτή η πρόθεση να διασώσει το μη καταγραμμένο παραδοσιακό υλικό μέσω της επεξεργασίας του¹⁵⁴ ενισχύει περισσότερο την επιλογή του Κωνσταντινίδη.

Πέραν των αντικειμενικών κριτηρίων που αναφέρθηκαν, λόγω της φύσεως της εργασίας η οποία θα οδηγήσει στη σύνθεση κομματιών, δεν μπορεί να αγνοηθεί και το υποκειμενικό κριτήριο της προσωπικής προτίμησης του ερευνητή, τόσο στην επιλογή συνθετών όσο και στην επιλογή των έργων. Επιπρόσθετα, υπάρχουν αρκετοί συνθέτες των οποίων τα έργα δεν έχουν δημοσιευτεί ή δεν είναι διαθέσιμα για μελέτη. Αυτό το πρόβλημα, από τους συνθέτες που επιλέχθηκαν, παρουσιάζεται μόνο στον Πετρίδη του οποίου πολύ λίγα έργα είναι εκδομένα και διαθέσιμα για μελέτη.

1.2. Κριτήρια επιλογής έργων

Ως πρώτο ενιαίο κριτήριο επιλογής των έργων τέθηκε το γεγονός ότι χρησιμοποιείται το πιάνο. Με αυτό τον τρόπο, οι παρτιτούρες μελετώνται με πιο άμεσο τρόπο, αφού η μελέτη ενός ορχηστρικού για παράδειγμα έργου θα απαιτούσε αναγωγή σε πιανιστική μορφή. Επιπρόσθετα, κρίθηκε ότι τα πιανιστικά έργα έχουν όλα τα τεχνικά στοιχεία που χρειάζονται για το στάδιο της ανάλυσης καθώς και της σύνθεσης. Η ανάλυση ενός μεγάλου σε έκταση έργου, όπως είναι μια συμφωνία, θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελέσει από μόνη της θέμα μιας διπλωματικής εργασίας. Αντίστοιχα, η συνθετική προσέγγιση με βάση μεγάλα σε έκταση έργα, θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα μιας διδακτορικής διατριβής, ακόμη κι αν αφορούσε μόνο ένα συνθέτη και όχι σύνολο συνθετών.

¹⁵³ Nef 1985, σ.598

¹⁵⁴ Σακαλλιέρος 2005, σσ. 146-149

Παράλληλα, μελετώντας την εργογραφία όλων των συνθετών που αναφέρονται από τον Ανωγειαννάκη¹⁵⁵ ως μέλη της Εθνικής Σχολής, παρατηρήθηκε ότι όλοι έγραψαν έργα για πιάνο, γεγονός το οποίο ενισχύει την επιλογή για ανάλυση έργων για πιάνο.

Όσον αφορά τα ειδικά κριτήρια επιλογής για το εκάστοτε κομμάτι, γίνεται λόγος στα επόμενα κεφάλαια πριν την ανάλυση του κάθε κομματιού. Λόγω του ότι τα εκδομένα έργα του Πετρίδη που είναι διαθέσιμα για μελέτη είναι πολύ λίγα σε αριθμό, δεν εξετάστηκαν κριτήρια επιλογής για τα δικά του έργα.

Τέλος, έγινε προσπάθεια να επιλεγθούν εναρμονίσεις παραδοσιακών αυθεντικών μελωδιών, αφού στόχος των αναλύσεων αυτών είναι να οδηγήσουν στις επεξεργασίες της αυθεντικής μελωδίας «Τέσσερα». Δυστυχώς, μετά από σχετική έρευνα, διαπιστώθηκε ότι δεν υπάρχουν επεξεργασίες αυθεντικών μελωδιών του Πετρίδη διαθέσιμες για μελέτη. Επομένως, εφόσον οι άλλοι δύο συνθέτες που επιλέχθηκαν έχουν κάνει επεξεργασίες αυθεντικών μελωδιών, τότε επιλέχθηκαν έργα αυτής της μορφής. Αντίθετα, για τον Πετρίδη, επιλέχθηκαν έργα τα οποία είναι απλά για φωνή και πιάνο.

1.3. Στόχος ανάλυσης

Στόχος των αναλύσεων που ακολουθούν είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων για το μουσικό ύφος του κάθε συνθέτη ξεχωριστά. Αυτό το αποτέλεσμα θα χρησιμοποιηθεί ως βάση για τη σύνθεση νέων έργων. Αυτά τα έργα θα είναι επεξεργασίες της ίδιας αυθεντικής μελωδίας με το μουσικό ύφος του κάθε συνθέτη ξεχωριστά. Στη συνέχεια, θα γίνει μια επεξεργασία σε πιο προσωπικό ύφος του ερευνητή, η οποία θα υπάγεται σε ένα γενικότερο ύφος της Εθνικής Σχολής.

Οι αναλύσεις των έργων καλύπτουν γενικά τη μορφολογική, θεματική, μοτιβική και αρμονική δομή του έργου. Ωστόσο, δεν ακολουθείται ένα ενιαίο πλάνο ανάλυσης λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε έργου, και δίνεται βάση στα χαρακτηριστικά

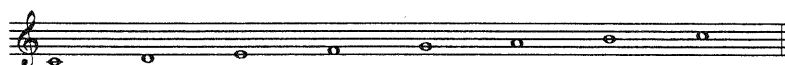
¹⁵⁵ Nef 1985, σσ.575-604

που κρίνονται αναγκαία στη διαμόρφωση του ύφους του κάθε συνθέτη ξεχωριστά και κατ' επέκταση στο ύφος που θα χρησιμοποιηθεί στις επεξεργασίες.

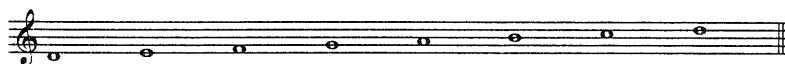
Όσον αφορά την περιγραφή του εκάστοτε τρόπου¹⁵⁶ στα κομμάτια, χρησιμοποιήθηκε το ευρωπαϊκό τροπικό σύστημα όπως εμφανίζεται στα έργα λόγιας μουσικής του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Το σύστημα αυτό περιγράφεται συνοπτικά από τον Kostka¹⁵⁷ ως εξής:

Οι διατονικοί τρόποι είναι 7 και τα διαστήματα αυτών προκύπτουν από τη διάταξη του κάθε φθόγγου της κλίμακας ντο μείζονας χωρίς οπλισμό. Έτσι οι τρόποι διαμορφώνονται ως εξής:

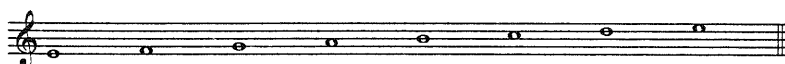
Ιωνικός (T-T-H-T-T-T-H)¹⁵⁸



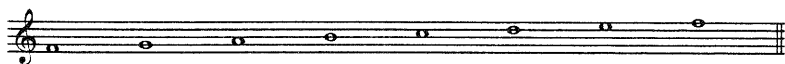
Δωρίος (T-H-T-T-T-H-T)



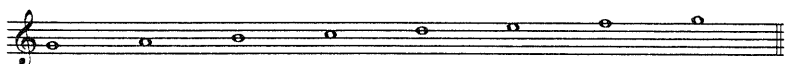
Φρύγιος (H-T-T-T-H-T-T)



Λύδιος (T-T-T-H-T-T-H)



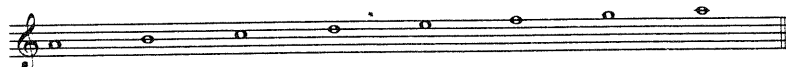
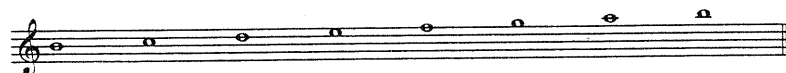
Μιξολύδιος (T-T-H-T-T-H-T)



¹⁵⁶ Βλ. σελ. 24, υποσημείωση αρ.96

¹⁵⁷ Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Prentice Hall²1998, σ.28

¹⁵⁸ Σε ολόκληρη την εργασία όπου θα αναφέρονται τα διαστήματα του εκάστοτε τρόπου ισχύει το εξής:
T=τόνος και H=ημιτόνιο

Αιολικός (T-H-T-T-H-T-T)Λόκριος (H-T-T-H-T-T-T)

Ωστόσο, η ελληνική μουσική χαρακτηρίζεται, εκτός από τους διατονικούς τρόπους που αναφέρει ο Kostka, και από χρωματικούς. Λόγω των ιδιαιτεροτήτων της ελληνικής μουσικής, όπου χρειάζεται, χρησιμοποιείται παράλληλη επεξήγηση του τρόπου βάση του συστήματος του Περιστέρη¹⁵⁹ και ο χρησιμοποιούμενος τρόπος αναφέρεται με τη μορφή κλίμακας. Επίσης, λόγω του ότι ο Μανώλης Καλομοίρης ανέπτυξε δικό του σύστημα επεξήγησης τρόπων¹⁶⁰, στα δικά του έργα χρησιμοποιείται και αυτό.

¹⁵⁹ Περιστέρης, Σπύρος. Σπυριδάκης, Γεώργιος. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια Τομ.Γ'- Μουσική εκλογή*. Αθήνα:1968 σσ.κά-λέ

¹⁶⁰ Καλομοίρης, Μανώλης. *Τα Θεωρητικά της Μουσικής αρθ.3.-Αρμονία - Τεύχος Δεύτερο*. Αθήνα: Στέφανος Γαϊτάνος 1935, σ.179

Κεφάλαιο 2: Έργα Μανώλη Καλομοίρη

2.1.1. Το έργο *Μην με τραγνείς και κλαίω* – Κριτήρια Επιλογής

Εξετάζοντας τη θεωρητική στάση του συνθέτη, κυρίως μέσα από το σημείωμα της πρώτης του συναυλίας¹⁶¹, παρατηρήθηκε ότι τάχθηκε ενάντια στη συνθετική επεξεργασία αυθεντικής μελωδίας. Ωστόσο, σε μικρό μέρος του συνολικού του έργου, ο συνθέτης επέλεξε να δανειστεί αυτούσιες ελληνικές δημοτικές μελωδίες «όταν αυτό είναι αναγκαίο»¹⁶². Έτσι, το πρώτο κριτήριο επιλογής είναι η θεωρητική αυτή στάση του συνθέτη, δηλαδή το γεγονός ότι επεξεργάζεται ορισμένες μελωδίες χωρίς να τις αλλοιώσει όταν η φύση τους το επιβάλλει. Ένα από αυτά τα έργα είναι και το έργο για μια φωνή και πιάνο *Μην με τραγνείς και κλαίω*. Παρά την αρνητική στάση του συνθέτη όσον αφορά την επεξεργασία αυθεντικών μελωδιών, οι επεξεργασίες του αυτές καλύπτουν χρονικά όλο το έργο του. Επομένως, αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της πορείας του συνθέτη¹⁶³.

Ως δεύτερο κριτήριο επιλογής το οποίο εκπληρώνει το παραπάνω έργο, τέθηκε η χρησιμοποίηση της παραδοσιακής μελωδίας στο συνολικότερο έργο του Καλομοίρη. Ο συνθέτης, όπως αναφέρει και στα απομνημονεύματά του, είχε ακούσει το συγκεκριμένο τραγούδι το 1900 στη νήσο Χάλκη της Προποντίδας. Η επεξεργασία του αποτελεί μέρος της συλλογής των δέκα δημοτικών τραγουδιών που κυκλοφόρησε το 1922. Φαίνεται να το αγαπούσε πολύ αφού το χρησιμοποίησε στο *Κουντέτο* καθώς και σε χορωδιακή επεξεργασία. Ακόμη, υπάρχει εκδοχή για φωνή και ορχήστρα¹⁶⁴.

2.1.2. Ανάλυση του έργου *Μην με τραγνείς και κλαίω*

Η μελωδία είναι σε διατονικό τρόπο, που κατά την ευρωπαϊκή ονοματολογία λέγεται ιωνικός και έχει τα εξής διαστήματα: T-T-H-T-T-T-H, αντιστοιχεί δηλαδή στη γνωστή μείζονα ευρωπαϊκή κλίμακα. Λόγω της ιδιαιτερότητας που παρατηρείται ως προς τη χρήση του 6^{ου} φθόγγου με ύφεση(μι), στη συγκεκριμένη ανάλυση θα χρησιμοποιηθεί

¹⁶¹ Βλ. σελ. 28-29

¹⁶² Μαλλιάρas, Ν., Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ, Αθήνα: 2001, σ.17

¹⁶³ ό.π. σ.268

¹⁶⁴ ό.π. ,σ.30

παράλληλα και το σύστημα κατάταξης τρόπων του Περιστέρη.¹⁶⁵ Σύμφωνα με αυτό, το κομμάτι χρησιμοποιεί το βαδικό 5χορδο¹⁶⁶ του διατονικού τρόπου του ντο μεταφερμένο μια 5^η προς τα πάνω με βασικό φθόγγο τη νότα σολ (στην προκειμένη περίπτωση τους φθόγγους σολ-λα-σι-ντο-ρε). Επιπλέον, χρησιμοποιείται ο φθόγγος μι, ο πρώτος φθόγγος από το οξύ πεντάχορδο, ο οποίος ωστόσο χρησιμοποιείται με ύφεση, κάτι που δεν χαρακτηρίζει τα διαστήματα του τρόπου. Ωστόσο, αυτό δικαιολογείται ως έλξη από τη δεσπόζουσα σολ, αφού η μελωδία δεν ξεπερνά το φθόγγο αυτό. Έτσι, συνολικά υπάρχουν οι εξής φθόγγοι: Σολ-λα-σι-ντο-ρε-μι. Η μελωδία αποτελείται από τρεις μικρές φράσεις- η πρώτη ξεκινάει από την άρση του τρίτου μέτρου μέχρι το τέταρτο και επαναλαμβάνεται στα μέτρα 5-6, η δεύτερη ξεκινά με άρση του 7^{ου} μέτρου μέχρι το 8^ο και επαναλαμβάνεται στα μέτρα 9-10 και η τρίτη, ξεκινάει με θέση, διαρκεί δύο μέτρα (μ.11-12) και επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο. Οι δύο φράσεις που ξεκινούν με άρση γράφονται με ρυθμό 2/4 το πρώτο μέτρο και 3/4 το δεύτερο, ενώ η τρίτη φράση που ξεκινά με θέση γράφεται αντίστροφα, δηλαδή 3/4 το πρώτο μέτρο και 2/4 το δεύτερο. Η συνεχής αυτή εναλλαγή του μέτρου παραπέμπει στη χρησιμοποίηση του παραδοσιακού 5σημου ρυθμού, είτε υπό τη μορφή 3+2 είτε υπό τη μορφή 2+3¹⁶⁷.

Λόγω των μικρών αλλαγών, όπως θα εξεταστεί πιο κάτω, μεταξύ των δύο εμφανίσεων της μελωδίας, το κομμάτι κατατάσσεται σε μονομερή φόρμα στροφικού τραγουδιού του τύπου AA'.

Ο Καλομοίρης ξεκινά την επεξεργασία του τοποθετώντας δύο μέτρα ως εισαγωγή, με απλό τύπο συνοδείας δύο ογδών με εναλλαγές μπάσου και συγχορδίας, με τη συγχορδία σολ-ρε σολ σι, προλογίζοντας έτσι τον τρόπο, τον οποίο επιβεβαιώνει αργότερα (μ.6) με τη χρήση του φθόγγου φα δίεση. Ωστόσο, χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο φθόγγο (φα) και στη φυσική του θέση, κάτι που εναλλάσσεται σε ολόκληρη την επεξεργασία. Έτσι, ως προς τον τρόπο του κομματιού, μπορεί να ειπωθεί ότι ο συνθέτης συνειδητά, αφού δεν υπάρχει ο φθόγγος αυτός στην παραδοσιακή

¹⁶⁵ Περιστέρης 1968, σσ.κά-λέ

¹⁶⁶



¹⁶⁷ Περιστέρης 1968, σ.μδ'

μελωδία, χρησιμοποιεί την 7^η βαθμίδα ως μέσο συνύπαρξης δύο τρόπων, που άλλοτε γίνεται χρωματικός (μ \flat -φά#) και άλλοτε διατονικός. Αυτή η χρήση παραπέμπει στη χρήση τρόπου (στην εναρμόνιση) από την οικογένεια Γ' σύμφωνα με την κατάταξη τρόπων που χρησιμοποιεί-ονομάζει ο ίδιος ο Καλομοίρης¹⁶⁸.

Παρατηρείται ότι η συνεχής χρήση της νότας σολ στη συνοδεία για αρκετή ώρα, ακόμη και όταν αλλάζει η συγχορδία (π.χ. μ.4 σολ- μ \flat λα ντο), δημιουργεί ένα είδος ισοκράτη στο κομμάτι με το βασικό του φθόγγο.

Ο απλός τύπος συνοδείας μεταφέρεται μόνο στο αριστερό χέρι από το μέτρο 6 μέχρι και το πρώτο τέταρτο του μέτρου 7. Σε αυτά τα μέτρα, στο δεξί χέρι, παρατηρείται παράλληλη μίμηση της μελωδίας διαστήματος τρίτης προς τα πάνω, με το φα είτε να χρησιμοποιείται με δίεση είτε με ύφεση, κάτι που επεξηγήθηκε πιο πάνω.

Από το μέτρο 8 και έπειτα, μέχρι και το τέλος της πρώτης εναρμόνισης της μελωδίας, χρησιμοποιούνται στοιχεία χρωματισμού καθώς και αλλοιωμένες συγχορδίες.

I VIo⁶ (V²) IVo⁶ V⁷ I^{5#}

Αναγωγή μ.8-10

¹⁶⁸ Σύμφωνα με τον Καλομοίρη οι οικογένειες των τρόπων είναι τρεις. Στην πρώτη οικογένεια εντάσσονται οι τρόποι που δεν έχουν προσαγωγή (δηλαδή η 7^η βαθμίδα έχει σχέση τόνου από την τονική), στη δεύτερη οικογένεια εντάσσονται οι τρόποι που έχουν προσαγωγή, με τους περισσότερους να σχηματίζουν διπλό προσαγωγή, είτε προς την τονική και άλλο προς τη δεσπόζουσα είτε προς την τονική και άλλο προς την τέταρτη βαθμίδα και στην τρίτη οικογένεια εντάσσονται οι τρόποι που χρησιμοποιούν στοιχεία από τις δύο πρώτες οικογένειες, (Καλομοίρης, Μανώλης. Τα Θεωρητικά της Μουσικής αρθ. 3 .- Αρμονία - Τεύχος Δεύτερο. Αθήνα: Στέφανος Γαϊτάνος 1935, σ.179)

Στο μ.8 ο συνθέτης χρησιμοποιεί, μάλιστα με sf, σε πρώτη αναστροφή τη μείζονα συγχορδία μι-σολ-σι με τη νότα μι ύφεση να αποτελεί έλξη της δεσπόζουσας ως ανιόν ποικιλματικός φθόγγος, στο μέτρο 9 την ελάσσονα συγχορδία σε πρώτη αναστροφή ντο-μι-σολ, τη συγχορδία με 7^η ρε-φα#-λα-ντο και στο μ.10 τη συγχορδία αυξημένης, μάλιστα διπλής χρήσης, 5^η σολ-σι-ρε# και ακολούθως σι-(ρε)-φα#. Κυρίαρχο στοιχείο των πιο πάνω μέτρων, όπως φαίνεται και στην καθετοποιημένη αναγωγή, είναι η σχέση του τριμητονίου μι- φα#. Φτάνοντας στην τρίτη φράση (μ.11), ο συνθέτης χρησιμοποιεί χρωματικά στοιχεία μέχρι και το τέλος της πρώτης εμφάνισης της μελωδίας(ντο#-ντο, μι-μι) καθώς και εναρμόνια (μι-ρε#), και καταλήγει στο τέλος με τη χρησιμοποίηση της μείζονος συγχορδίας μι-σολ#-σι (δηλαδή χρησιμοποιεί το φθόγγο μι στη φυσική του θέση).



Αναγωγή μ.10-14

Από την πιο πάνω αναγωγή, διαφαίνεται μια μετατροπική σχέση τριτών. Από την τονικότητα της ΣΟΛ του μ.10, μεταφέρεται στην τονικότητα της μι στο μ.11 και στη συνέχεια της ντο στο μ.12 όπου και γίνεται πτώση στο μ.13.

Όπως εξετάστηκε, κάτω από τα χρωματικά αυτά στοιχεία, υπάρχει ένα αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο.

Όπως και στην αρχή του κομματιού, έτσι και στη δεύτερη εμφάνιση της μελωδίας, προηγείται μια μικρή εισαγωγή, αυτή τη φορά διάρκειας τριών μέτρων, στην οποία χρησιμοποιείται υλικό από τη μελωδία μεταφερμένο μια οκτάβα προς τα πάνω. Σε αυτά, μετά τη χρωματική επεξεργασία που προηγήθηκε, το κομμάτι μεταφέρεται στον αρχικό τρόπο επεξεργασίας. Έτσι, στα μ.18-23 εμφανίζεται και πάλι ο απλός τύπος συνοδείας, με προσθήκη ωστόσο στο δεξί χέρι ταυτόχρονης μίμησης με διαστήματα 10^η (μ.19-20), καταλήγοντας σε διαστήματα 3^η και πάλι στα μέτρα 21-23. Η διαφορά

με την πρώτη εμφάνιση της μελωδίας έγκειται κυρίως στο μέτρο 20-21, όπου η συγχορδίες που χρησιμοποιούνται περιέχουν τον αλλοιωμένο φθόγγο λα ύφεση. Η συγχορδία αυτή εξηγείται ως Π^N και αποκαθίσταται στο μ.22, με την εμφάνιση της δεύτερης φράσης δηλαδή, η οποία είναι ίδια εναρμονισμένη με την πρώτη φορά, κάτι που συνεχίζει μέχρι το τέλος της μελωδίας.

Ακολουθεί ένας επίλογος 5 μέτρων ο οποίος χρησιμοποιείται για να μεταφέρει την πτώση στον αρχικό τρόπο (δηλαδή διατονικό του ντο με βασικό φθόγγο τον σολ), αφού η πτώση, όπως και στην πρώτη φορά ήταν στη συγχορδία μι-σολ#-σι. Έτσι, τοποθετείται ελαφρώς παραλλαγμένο το υλικό από την εισαγωγή της δεύτερης εμφάνισης της μελωδίας (μ.15-17), οδηγούμενο αυτή τη φορά στον προαναφερθέντα τονικό χώρο.

Οι συγχορδίες που επιλέγει ο συνθέτης παρουσιάζουν σχετική ελευθερία. Για παράδειγμα, στο μ.4 χρησιμοποιείται η συγχορδία μι-λα-ντο (β' αναστροφή). Το ίδιο συμβαίνει και στο επόμενο μέτρο (ρε-σολ-σι). Σχετική ελευθερία παρατηρείται και στη χρήση της 7^{ης} βαθμίδας. Για παράδειγμα, στο μ.8, εμφανίζεται διπλασιασμένη η 7^η βαθμίδα φα η οποία δεν λύνεται στο δεξί χέρι). Ακόμη, παρατηρείται συνεχής χρήση παράλληλων 8^{ων} (π.χ. μ.9 μι-ρε, μ.10 ρε#-φα#) σε ολόκληρο το κομμάτι.

2.1.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *Μην με τυραγνείς και κλαίω*

- Τροπική επεξεργασία με αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο
- Χρησιμοποιείται η αυθεντική μελωδία
- Το μέτρο εναλλάσσεται σε όλη τη διάρκεια του κομματιού δημιουργώντας παραδοσιακό 5σημο ρυθμό
- Εναλλαγή του τρόπου στον ίδιο κεντρικό φθόγγο
- Εισαγωγή
- Χρήση ισοκράτη με κύριο φθόγγο του τρόπου
- Απλός συνοδευτικός τύπος
- Παράλληλη μίμηση της μελωδίας με διαστήματα 3^{ης} και 10^{ης}
- Χρωματικά στοιχεία κάτω από τα οποία υπάρχει ένα αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο

- Χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών
- Ελεύθερη χρήση 7^{ης} βαθμίδας
- Ελεύθερη χρήση συγχορδιών(όσον αφορά τις αναστροφές τους)
- Παράλληλες 8^{ες}
- Επίλογος για να επανέλθει στον αρχικό τρόπο επεξεργασίας
- Χρήση τριμημιτονίου στην επεξεργασία

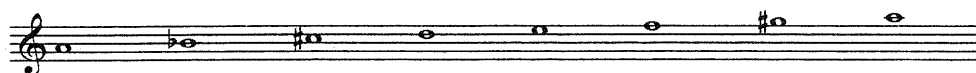
2.2.1. Το έργο *Άιντε κοιμήσου κόρη μου (Νανούρισμα)* – Κριτήρια Επιλογής

Το έργο αυτό είναι επίσης μέρος της συλλογής του 1922. Τα κριτήρια επιλογής του συγκεκριμένου είναι όμοια με αυτά που τέθηκαν για το *Μην με τραγνείς και κλαίω*¹⁶⁹. Όσον αφορά το κριτήριο της εμφάνισης του συγκεκριμένου τραγουδιού στο συνολικότερο έργο του συνθέτη, αυτό χρησιμοποιήθηκε στο τέλος της πρώτης πράξης του *Δακτυλιδιού της Μάνας* και σε επεξεργασία για φωνή και ορχήστρα.¹⁷⁰

Ένας επιπρόσθετος λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε το κομμάτι αυτό, είναι ο χρωματικός τρόπος, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, του κομματιού, ο οποίος θεωρείται ο χαρακτηριστικότερος και αντιπροσωπευτικότερος της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.¹⁷¹

2.2.2. Ανάλυση του έργου *Άιντε κοιμήσου κόρη μου (Νανούρισμα)*

Η μελωδία βρίσκεται στο χρωματικό τρόπο του ρε¹⁷² με κεντρικό φθόγγο το λα και χρησιμοποιεί τους εξής φθόγγους: σολ-ΛΑ-σι-ντο#-ρε-μι-φα. Ο φθόγγος φα δεν εμφανίζεται με δίεση λόγω του ότι η μελωδία δεν τον υπερβαίνει, και η υποτονική σολ δεν εμφανίζεται με δίεση λόγω του ότι η μελωδία δεν κατέρχεται περισσότερο. Αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό μουσικό ιδίωμα του χρωματικού αυτού τρόπου.¹⁷³



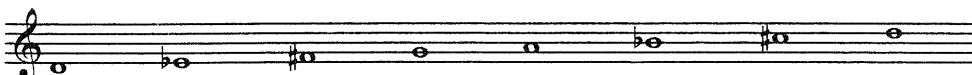
Χρωματικός τρόπος του ρε με κεντρικό φθόγγο το λα

¹⁶⁹ Βλ. σελ. 47

¹⁷⁰ Μαλλιάρης 2001, σ.198

¹⁷¹ ό.π. σ.256

¹⁷² Περιστέρης 1968, σ.κθ'-λ'



Οι μελωδίες αυτού του τρόπου δεν χρησιμοποιούν όλη την έκταση των φθόγγων της κλίμακας. Συνήθως κινούνται μέχρι μιας τετάρτης, πέμπτης ή έκτης (όπως στην προκευμένη περίπτωση) με χρήση της υποτονικής.

¹⁷³ Περιστέρης 1968, σ.λ'

Στην περίπτωση που η μελωδία θα χρησιμοποιούσε μέχρι την 7^η ή 8^η βαθμίδα του τρόπου, τότε το οξύ τετράχορδο (μι-φα-σολ-λα) θα λειτουργούσε με διατονικό τρόπο, επομένως το φα θα είχε δίεση. Επίσης, εάν η μελωδία δεν κατεβαίνει κάτω από μια 3^η του κεντρικού φθόγγου, δηλαδή κάτω από το φθόγγο φα, τότε τα διαστήματα εμφανίζονται επίσης βάση του διατονικού τρόπου.

Βάση την κατάταξη τρόπων του Καλομοίρη¹⁷⁴, η μελωδία ανήκει στην τρίτη οικογένεια, αφού προσαγωγέας και τονική έχουν σχέση τόνου (σολ-λα) και υπάρχει δευτερεύων προσαγωγέας (ντο#-ρε).

Ο Καλομοίρης επεξεργάζεται τη μελωδία μια φορά. Η μελωδία έχει δύο φράσεις. Η πρώτη διαρκεί δύο μέτρα (μ.3-4) και η δεύτερη τρία (μ.7-9). Αμφότερες, αρχίζουν με άρση.

Η επεξεργασία αρχίζει με δίμετρη εισαγωγή. Σε αυτή, φαίνεται ο τρόπος επεξεργασίας του συνθέτη όπως θα συνεχίσει σε ολόκληρο σχεδόν το κομμάτι. Η συνοδεία γίνεται με απλό αρπιστικό τρόπο στο αριστερό χέρι και στο δεξί εμφανίζεται μοτίβο από τη μελωδία. Στο μοτίβο αυτό προστίθεται η καθετοποιημένη συνήχηση σολ-σβ, δημιουργώντας έτσι τη συγχορδία της VII χωρίς την 5^η βαθμίδα, η οποία εμφανίζεται ολοκληρωμένη στο επόμενο μέτρο (σολ-σβ-ρε).



Η μελωδία εισέρχεται στο 3^ο μέτρο, εναρμονισμένη με VII. Στο 4^ο μέτρο γίνεται πτώση στην VI, η οποία, λόγω του ντο#, είναι αυξημένη (φα-λα-ντο#). Στη συνέχεια, επαναλαμβάνεται η ίδια φράση της μελωδίας (μ.5-6), εναρμονισμένη αυτή τη φορά με την V με 7^η (μ.5 μι-σολ-σβ-ρε) η οποία οδηγεί σε πτώση στο επόμενο μέτρο στην I (μι-λα-ντο#). Επιπρόσθετα, παρατηρείται η συνεχής χρήση της υποτονικής σολ στο αριστερό χέρι, δημιουργώντας έτσι ισοκράτη. Αυτή η σχέση φαίνεται πιο κάτω σε συγχορδιακή αναγωγή των μέτρων 3-6 (ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι η πτώση γίνεται σε συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή):

¹⁷⁴ Βλ. σελ. 49, υποσημείωση αρ. 168



VII- VI[♯]- V⁷- I^{3♯}

Η δεύτερη φράση της μελωδίας (μ.7-9) ξεκινά όμοια με την πρώτη. Το 7^ο μέτρο είναι αξίας 4/4. Στα μ.8-9 εμφανίζεται νέο συγχορδιακό υλικό. Στο μ.8 χρησιμοποιείται η συγχορδία I με προσθήκη 7^{ης}, 9^{ης}, και 11^{ης} και ελαττωμένης 5^{ης} (μ^β). Ο φθόγγος μ^β σε συνδυασμό με το φθόγγο φα[#] στο επόμενο μέτρο, δημιουργεί το χαρακτηριστικό μελωδικό διάστημα τριημιτονίου. Επομένως, μπορεί να ειπωθεί, ότι το κομμάτι παρουσιάζει ένα δευτερεύον τονικό κέντρο που κινείται στο χρωματικό τρόπο του ρε και η συγχορδία που αναφέρθηκε (I) του μ.8 λειτουργεί ως δευτερεύουσα δεσπόζουσα του χρωματικού τρόπου του ρε. Επομένως, στο 9^ο μέτρο, χρησιμοποιείται η πρώτη συγχορδία του χρωματικού τόπου του ρε. Ο συνθέτης, επιλέγει να μην χρησιμοποιήσει την 3^η βαθμίδα της συγχορδίας στο δεύτερο χρόνο του μέτρου, μεταφέροντας έτσι το δευτερεύον χρωματικό τρόπο του ρε με ομαλό τρόπο πίσω στο χρωματικό του λα.

Τα μ.10-14 αποτελούν επανάληψη των μ.5-9 με το ίδιο συγχορδιακό υλικό χωρίς ουσιαστικές αλλαγές.

Στα μ. 15-18 εμφανίζεται δύο φορές η πρώτη φράση της μελωδίας με διπλασιασμένο σε αξία το φθόγγο ρε δημιουργώντας έτσι μέτρο 4/4. Το αριστερό χέρι συνεχίζει με τον ίδιο αρπιστικό τρόπο συνοδείας και στο δεξί χρησιμοποιείται κατιούσα κίνηση με τους φθόγγους σολ, φα, μι, ρε με αξίες δέκατων έκτων (μ15). Στο επόμενο μέτρο παύει να χρησιμοποιείται το μοτίβο της μελωδίας και διαφαίνεται ένα είδος καταγραμμένης επιβράδυνσης, το οποίο εμφανίζεται χαρακτηριστικά στα δύο επόμενα μέτρα (16-17) με αξίες ημίσεων και ταυτόχρονα με τη χρήση *proco rit.*

Το δεύτερο τονικό κέντρο που προαναφέρθηκε, ισχυροποιείται στο τελευταίο μέτρο του κομματιού, όπου γίνεται η κατάληξη στη συγχορδία ρε-φα[#]-λα.

Όσον αφορά τις θέσεις των συγχορδιών, παρατηρείται μια ελευθερία ως προς τις αναστροφές τους, κυρίως τις δεύτερες (π.χ. μ.6 μι-λα-ντο[#]-μι, μ.7 ρε-σολ-σι^β-ρε).

Ελευθερία παρατηρείται επίσης ως προς τις παράλληλες 5^{ες} και 8^{ες} (π.χ. μ.6-7) καθώς και ως προς τη χρήση της 7^{ης} (π.χ. μ.9 η 7^η ντο που δεν λύνεται).

Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο, είναι η μίμηση της μελωδίας με διαστήματα τρίτης (π.χ. μ.7) καθώς και η χρήση του διάφωνου διαστήματος δευτέρας (π.χ. μ. 5 ο διαβατικός φθόγγος μι). Παράλληλα, λόγω και του χαρακτηριστικού μοτίβου που χρησιμοποιείται σε ολόκληρη την επεξεργασία, υπάρχει συνεχής εμφάνιση διαβατικών αλλά και χρωματικών, λόγω τρόπου, φθόγγων.

2.2.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *Αιντε κοιμήσου κόρη μου*(Νανούρισμα)

- Τροπική επεξεργασία με αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο
- Χρησιμοποιείται η αυθεντική μελωδία
- Απλή αρπιστική συνοδεία
- Εναλλαγές του μέτρου (η περίπτωση εναλλαγής 4/4 με 3/4, παραπέμπει στον παραδοσιακό εφτάσημο ρυθμό)
- Εναλλαγή του ίδιου χρωματικού τρόπου σε διαφορετικό κεντρικό φθόγγο
- Ισοκράτης με την υποτονική του τρόπου
- Ελεύθερη χρήση του συγχορδιακού υλικού (όσον αφορά τις αναστροφές)
- Χρήση αυξημένης συγχορδίας
- Ελεύθερη χρήση 7^{ης}
- Συγχορδία με 7^η, 9^η και 11^η
- Συνεχής χρήση, στη συνοδεία, μοτίβου από τη μελωδία
- Μίμηση μελωδίας με διαστήματα 3^{ης}
- Συχνή εμφάνιση διαβατικών φθόγγων
- Παράλληλες 5^{ες} και 8^{ες}

2.3. Συμπεράσματα αναλύσεων

Ο τρόπος με τον οποίο ο Καλομοίρης χειρίζεται τις παραδοσιακές μελωδίες που εξετάστηκαν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο συνθέτης επεξεργάζεται τις μελωδίες δίνοντας τροπικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, υπάρχει αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο, αφού είναι φανερή η σχέση V-I των συγχορδιών που επιλέγει. Αυτή η σχέση, ωστόσο, δεν καταργεί την τροπικότητα της επεξεργασίας, αφού εμφανίζονται οι συγχορδίες σε διάφορες αναστροφές και πολλές φορές δημιουργούν παράλληλες 5^{ες} και 8^{ες}. Επιπρόσθετα, ο χειρισμός της 7^{ης} γίνεται με ελεύθερο τρόπο, χωρίς, συνήθως, να λύνεται.

Αρκετές φορές, παρατηρήθηκε η εναλλαγή του μέτρου, η οποία προσδίδει εθνικό χαρακτήρα, αφού με τις εναλλαγές που γίνονται δημιουργούνται παραδοσιακοί ελληνικοί ρυθμοί. Αυτό γίνεται πιο έντονα στο *Μην με τυραγνείς και κλαίω*.

Ο συνθέτης επιλέγει να εναλλάσσει χρησιμοποιούμενους τρόπους, προσδίδοντας έτσι μια πιο ενδιαφέρουσα και ποικίλη εναρμόνιση. Στην περίπτωση του *Μην με τυραγνείς και κλαίω*, διατηρεί τον κεντρικό φθόγγο και εναλλάσσει τον χρησιμοποιούμενο τρόπο. Αντίθετα, στο *Αιντε κοιμήσου κόρη μου*, διατηρεί τον χρωματικό τρόπο εναλλάσσοντας τον κεντρικό φθόγγο. Εδώ, μπορεί να ειπωθεί, ότι η εναλλαγή του τρόπου λειτουργεί μετατροπικά. Μετατροπική σχέση, υπάρχει επίσης και στο *Μην με τυραγνείς και κλαίω* και εμφανίζεται με σχέση τριτών, κατεβαίνοντας από τον τονικό χώρο του σολ στον μι και στη συνέχεια στον ντο (μ.10-13).

Και στα δύο κομμάτια που αναλύθηκαν, εντοπίστηκε χρήση ισοκράτη. Στο *Μην με τυραγνείς και κλαίω*, ο ισοκράτης ήταν ο βασικός φθόγγος του τρόπου (σολ). Όσον αφορά το *Αιντε κοιμήσου κόρη μου*, ο Καλομοίρης τολμά και χρησιμοποιεί για ισοκράτη την υποτονική βαθμίδα του τρόπου (σολ).

Η συνοδεία και στις δύο περιπτώσεις, χρησιμοποιεί αρκετούς ξένους φθόγγους καθώς και χρωματικούς ξένους φθόγγους. Επιπρόσθετα, υπάρχουν αρκετές αλλοιωμένες, ως προς τον τρόπο, συγχορδίες. Εμφανίζονται, ακόμη, αυξημένες συγχορδίες. Επίσης, σε αρκετά σημεία, γίνεται παράλληλη μίμηση της μελωδίας με διαστήματα, κυρίως,

τρίτης. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της συνοδείας, είναι ότι αυτή χρησιμοποιεί υλικό από τη μελωδία σε αρκετά σημεία.

Η χρήση του παραδοσιακού τριημιτονίου φαίνεται να αρέσει στο συνθέτη. Αυτό, εμφανίζεται και στα δύο έργα. Αξιοσημείωτη είναι η εμφάνισή του στο *Μην με τυραγνείς και κλαίω* λόγω του ότι αποτελεί ξένο στοιχείο ως προς το διατονικό τρόπο του έργου.

Κοινό στοιχείο των δύο έργων, αποτελεί η εισαγωγή και ο επίλογος. Στην εισαγωγή, προλογίζονται οι τρόποι συνοδείας, οι οποίοι διατηρούνται σε σχεδόν ολόκληρα τα έργα. Ο επίλογος, στο πρώτο έργο που εξετάστηκε, λειτουργεί για να μεταφερθεί ο τρόπος στην αρχική του μορφή και στο δεύτερο, ως απλή κατάληξη. Η κατάληξη αυτή είναι αρκετά ενδιαφέρουσα αφού γίνεται στον δευτερεύοντα τρόπο που χρησιμοποιείται.

Ο συνθέτης φαίνεται να σέβεται τις παραδοσιακές μελωδίες. Σε καμία περίπτωση, εκτός από την χρήση ενδιάμεσης εισαγωγής(στο *Μην με τυραγνείς και κλαίω*), δεν διακόπτει τη μελωδία. Ένα επιπρόσθετο στοιχείο που στηρίζει αυτή την άποψη, είναι οι απλοί συνοδευτικοί τύποι που επιλέγονται.

Κεφάλαιο 3: Έργα Πέτρου Πετρίδη

3.1.1. Το έργο *H νεράιδα*

Το τραγούδι *H νεράιδα* είναι μέρος της συλλογής «Cinq Mélodies Grecques»¹⁷⁵. Η συλλογή εκδόθηκε το 1924 στην πόλη Senart της Γαλλίας. Οι πέντε επεξεργασίες είναι κομμάτια για σοπράνο φωνή με συνοδεία πιάνου και τους στίχους έχουν γράψει οι Κρυστάλλης, Παλαμάς, Μαβίλης και Γρυπάρης. Τη «νεράιδα» έχει γράψει ο Κωστής Παλαμάς.

3.1.2. Ανάλυση του έργου *H νεράιδα*

Η μελωδία είναι στον αιολικό τρόπο του λα, ο οποίος αποτελείται από τα διαστήματα T-H-T-T-H-T-T. Λόγω των αλλαγών όμως του τρόπου ενδιάμεσα στο κομμάτι, πρέπει να μελετηθεί σταδιακά η πορεία της μελωδίας παράλληλα με την εναρμόνιση.

Αρχίζοντας με την τετράμετρη εισαγωγή, ο συνθέτης προσδιορίζει τον τρόπο με τη χρησιμοποίηση στα δύο πρώτα μέτρα (ένα σε 4/4 και ένα σε 3/4) των βασικών φθόγγων λα και μι. Στα άλλα δύο μέτρα της εισαγωγής (ένα σε 4/4 και ένα σε 3/4), ο Πετρίδης επεξεργάζεται μοτίβα που προκύπτουν από τη μελωδία και οδηγούν στο τέλος της εισαγωγής με αντιστικτική πτώση. Τα μοτίβα αυτά φαίνονται παρακάτω:




Η μελωδία εισέρχεται στο 5^ο μέτρο και χωρίζεται σε δύο μελωδήματα. Στο πρώτο μελωδήμα (μ.5-6) χρησιμοποιούνται όλοι οι φθόγγοι του βασικού 5χόρδου καθώς και η υποτονική σολ (σολ-λα-σι-ντο-ρε-μι), φθόγγοι που χρησιμοποιούνται σχεδόν όμοια με την εισαγωγή, και στην εναρμόνιση. Ωστόσο, στο δεύτερο μελωδήμα (μ.7-10), η μελωδία οδηγείται με κατιούσα χρωματική κίνηση στον αιολικό τρόπο του ντο. Αυτό

¹⁷⁵ «Πέντε ελληνικές μελωδίες». Αυτές είναι 1.Το τραγούδι του τρύγου, 2.Η νεράιδα, 3.Ο τάφος, 4.Η λήθη και 5.Τρεις αδερφές

γίνεται μέσω της ακολουθίας με κυρίαρχο μελωδικό διάστημα της μικρής τρίτης (στο μέτρο 7 σολ-σιβ, στο μέτρο 8 φα#-λα και στο μέτρο 9 φα-λαβ). Υπάρχουν δύο όψεις σε αυτή την ακολουθία. Η πρώτη προκύπτει από την εξέταση της μελωδίας. Έτσι, παρατηρείται χρήση κατιόντος έμμεσου χρωματισμού¹⁷⁶ σε κάθε εμφάνιση φθόγγων στο μέτρο (π.χ. στον πρώτο φθόγγο κάθε μέτρου έχουμε σολ-φα#-φαβ, στο δεύτερο σιβ-λα-λαβ κ.ο.κ). Με τον ίδιο τρόπο σκέψης, διαφαίνεται η παρατήρηση αυτή και στη μελωδική πορεία της εναρμόνισης. Η δεύτερη όψη προκύπτει από την εξέταση του αρμονικού υλικού. Στο μ.7, εμφανίζεται τρίφωνη συνήχηση με διαστήματα τρίτης μικρής και εβδόμης μικρής. Δημιουργείται, δηλαδή, η mediant συγχορδία με 7^η χωρίς την 5^η (σολ-σιβ-φα), ή πιο απλά, συγχορδία 7^{η5} με χαμηλωμένη την τρίτη και χωρίς την 5^η βαθμίδα. Στο μ.9, όπου προστίθεται ένα τέταρτο, αυτό γίνεται για να μπει η έβδομη συγχορδία του αιολικού τρόπου του ντο (σιβ-ρε-φα) και να γίνει η πτώση στο επόμενο μέτρο, όπου η συνοδεία μιμείται στο νέο τροπικό χώρο, το μ. 4.

Στο μ.11, όπου και εμφανίζεται η δεύτερη εναρμονισμένη μελωδία, αυτή κινείται στιγμιαία στο χώρο της υποτονικής της λα, κάτι που αποκαθίσταται στο επόμενο μέτρο. Τα υπόλοιπα 4 μέτρα, είναι ίδια με της πρώτης εμφάνισης της μελωδίας, δηλαδή με τα μέτρα 7-10.

Η τρίτη και τελευταία εμφάνιση της μελωδίας φαίνεται πως θα ακολουθήσει την αρχική (μ.17), κάτι ωστόσο που αλλάζει από το επόμενο μέτρο. Στο μ.18, στη μεν μελωδία εμφανίζεται το χαρακτηριστικό διάστημα τριμητονίου (ή διάστημα αυξημένης δευτέρας) στις νότες ντο-ρε#, στη δε συνοδεία κατιούσα μελωδική κίνηση που οδηγεί στιγμιαία με πτώση στη λα. Ωστόσο, στο τελευταίο όγδοο του μέτρου εμφανίζεται η υποτονική βαθμίδα σολ. Στο δεύτερο μέρος της εναρμόνισης της μελωδίας παρουσιάζονται αρκετά διαφορετικά στοιχεία. Πρώτον, το τέμπο πλέον γίνεται αισθητά πιο αργό και μάλιστα *lento religioso*¹⁷⁷. Ο συνθέτης, πέραν της οδηγίας που δίνει, επιτυγχάνει να επιβραδύνει το τέμπο με τη χρησιμοποίηση μεγαλύτερων αξιών στη συνοδεία¹⁷⁸, η οποία χαρακτηρίζει το δεύτερο στοιχείο, αυτό της κάθετης γραφής.

¹⁷⁶ Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι ένα μικρό παράδειγμα έμμεσου χρωματισμού, το οποίο τοποθετείται για την κατανόηση του όρου αυτού: . Δηλαδή, παρεμβάλλεται άλλος/οι φθόγγος/οι ενώ παραμένει στο ίδιο ύψος ο αλλοιωμένος φθόγγος.

¹⁷⁷ Αργά, με ευλαβικό δέος

¹⁷⁸ Κατεγραμμένη επιβράδυνση (written ritardanto)

Τρίτο, εμφανίζεται για μια και μοναδική φορά το μέτρο 5/4. Τέταρτο, σε ολόκληρο το δεύτερο μέρος, το πιάνο μιμείται την κατιούσα χρωματική κίνηση της μελωδίας σε ταυτοφωνία με τον ψηλότερο φθόγγο της εκάστοτε συγχορδίας. Πέμπτο, παρατηρώντας την κατιούσα χρωματική αυτή κίνηση, ξεκινά από το φθόγγο ντο και φθάνει μέχρι τον φα (στη στιγμιαία μεταφορά στο χώρο του ρε, μ.20), και μεταφερόμενος μια οκτάβα πάνω στο φθόγγο μι, κατεβαίνει χρωματικά στο λα. Άρα, από λειτουργικής άποψης, η κατιούσα αυτή κίνηση περιλαμβάνει ολόκληρους τους φθόγγους του τρόπου σε διαδοχή και από χρωματικής άποψης, περιλαμβάνει όλους τους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας εξαιρουμένου του φα δίεση (ή σολ ύφεση), το οποίο ωστόσο εμφανίζεται στη συνοδεία (μ.23). Παράλληλα, λόγω της κίνησης, δημιουργούνται παράλληλες συνηχήσεις με 5^{es} και 8^{es}. Έκτο, οι κάθετες συγχορδίες παρουσιάζουν μεγάλη ελευθερία ως προς τη χρήση τους. Μπορεί να βρίσκονται με προσθήκη 7^{ns} (μ.21 ρε-φα#-λα-ντο), με προσθήκη 9^{ns} και 11^{ns}, να διπλασιάζονται ελεύθερα φθόγγοι της συγχορδίας καθώς και να βρίσκονται σε διάφορες θέσεις.

3.1.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *Η νεράιδα*

- Τροπική επεξεργασία
- Επεξεργασίες μοτίβων
- Εισαγωγή με επεξεργασμένο υλικό από τη μελωδία
- Αλλαγή κεντρικού φθόγγου του τρόπου
- Κατιούσα χρωματική κίνηση
- Έμμεσος χρωματισμός
- Χρήση VII συγχορδίας χωρίς την 5^η βαθμίδα
- Εμφάνιση τριημιτονίου
- Κατεγραμμένη επιβράδυνση με νέες αξίες
- Εναλλαγές μέτρου
- Μίμηση μελωδίας στη συνοδεία
- Παράλληλες 5^{es} και 8^{es}
- Ελεύθερη χρήση των συγχορδιών ως προς τις αναστροφές, τις προσθήκες τριτών και τους διπλασιασμούς φθόγγων.

3.2.1. Το έργο *Η αχτίδα*

Το τραγούδι *Η αχτίδα* είναι μέρος της συλλογής «Quatre Mélodies Grecques»¹⁷⁹. Η συλλογή εκδόθηκε το 1922 στην πόλη Senart της Γαλλίας. Οι τέσσερις επεξεργασίες είναι κομμάτια για σοπράνο φωνή με συνοδεία πιάνου και τους στίχους έγραψε ο Βαλαωρίτης εκτός από το δημοτικό νανούρισμα. Το έργο *Η αχτίδα* είναι από τα δημοφιλέστερα έργα του Πετρίδη. Εκτός από τη σύνθεση για φωνή και πιάνο, υπάρχει και σε μεταγραφή για φωνή και ορχήστρα.

3.2.2. Ανάλυση του έργου *Η αχτίδα*

Η μελωδία είναι στον αιολικό τρόπο, σύμφωνα με την ευρωπαϊκή ονοματολογία, και χαρακτηρίζεται από τα εξής διαστήματα: T-H-T-T-H-T-T. Κύριος φθόγγος στο κομμάτι αυτό είναι το Μι ύφεση, άρα η διάταξη των φθόγγων του τρόπου έχει ως εξής: Μι[♭]-φα-σολ[♭]-λα[♭]-σι[♭]-ντο[♭]-ρε[♭]-Μι[♭]. Η μελωδία χρησιμοποιεί όλους τους φθόγγους του παραπάνω οκτάχορδου.

Η εναρμόνιση ξεκινάει με δίμετρη εισαγωγή, όπου χρησιμοποιείται, ελαφρώς παραλλαγμένο (παράληψη των δύο ογδών σι[♭] και διαφορετική ρυθμική αξία στον τελευταίο φθόγγο)¹⁸⁰, το πρώτο μοτίβο της μελωδίας διπλασιασμένο στην οκτάβα. Με την είσοδο της μελωδίας στο 3^ο μέτρο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί κυρίως ένα απλό τύπο συνοδείας με αξίες ογδών. Σχεδόν σε όλα τα ασθενή μέρη του κάθε μέτρου (2^ο και 4^ο τέταρτο), αμέσως μετά το μπάσο της συγχορδίας, χρησιμοποιεί τρία δέκατα έκτα, τα οποία είτε σχηματίζουν ανιόν ποίκιλμα (μ.3 η νότα σι[♭]) είτε αποτελούν νότες της χρησιμοποιούμενης κάθε φοράς συγχορδίας (π.χ. μ.3 λα[♭]-μι[♭]). Αυτός ο τύπος συνεχίζει

¹⁷⁹ «Τέσσερις ελληνικές μελωδίες». Αυτές είναι 1.Η αχτίδα, 2.Νανούρισμα 3.Το τραγούδι του ξεχορταριάματος και 4. Νανούρισμα δημοτικό

¹⁸⁰



Στο παραλλαγμένο μοτίβο (πρώτο πεντάγραμμο) δεν χρησιμοποιούνται τα δύο όγδοα του φθόγγου σι[♭] (όπως φαίνεται κάτω στην αρχή της μελωδίας). Επίσης, το τελευταίο σι[♭] είναι με αξία δέκατου έκτου.



να χρησιμοποιείται μέχρι το μ.7 όπου εμφανίζεται για πρώτη φορά ο φθόγγος ρε ύφεση, εναρμονιζόμενος με συγχορδία VII με 7ⁿ (δηλαδή το φθόγγο ντο ύφεση). Η συνοδεία πλέον έχει απλή κάθετη γραφή με αξίες ογδών και τετάρτων μέχρι και το τέλος της εισαγωγής της δεύτερης εμφάνισης της μελωδίας (μ.12), κάτι ωστόσο που δεν αλλάζει τον παλμό της συνοδείας. Όσον αφορά το αρμονικό υλικό, κινείται συνεχώς από την I συγχορδία στην IV- μία φορά στη II (μ.3) και επιστρέφει στην Iη. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Iη συγχορδία χρησιμοποιείται ελεύθερα σε όλες της αναστροφές της. Στο 7^ο μέτρο, όπως προαναφέρθηκε, εμφανίζεται νέο συγχορδιακό υλικό, η συγχορδία της VII⁷ η οποία λύνεται στην πρώτη, δημιουργώντας ωστόσο παράλληλες 5^{es}, κάτι που όπως φαίνεται αρέσει στο συνθέτη, αφού χρησιμοποιεί ελεύθερα τόσο παράλληλες πέμπτες όσο και παράλληλες 8^{es} (π.χ. μ.9 ρε^b-μι^b) στην επεξεργασία του. Αξιοσημείωτο στοιχείο της εναρμόνισης του Πετριδίδη αποτελεί η χρήση της διαφωνίας, κυρίως με πρόσκρουση ημιτονίου προς τη μελωδία (π.χ. μ. 3 το λα^b προς το σ^b της μελωδίας).

Η εισαγωγή της δεύτερης εισόδου της μελωδίας (μ.11-12) χρησιμοποιεί υλικό (τόσο από τη μελωδία όσο και από την αρμονία) από τα μέτρα 7 και 8 με ορισμένες διαφορές, κυριότερη των οποίων η χρήση της δανειζόμενης μείζονος συγχορδίας από τον ιωνικό τρόπο¹⁸¹ σ^b-ρε-φα μεταξύ των συγχορδιών VII⁷, κάτι που αποκαθίσταται όμως αμέσως. Η δεύτερη εμφάνιση της μελωδίας γίνεται στο μέτρο 13 κι εμφανίζει μικρές ρυθμικής αξίας διαφορές, κατά τη διάρκεια της πρώτης φράσης [μ.16-19 (π.χ. μ.13 το όγδοο σ^b παρουσιάζεται με παρεστιγμένο ακολουθούμενο από το φθόγγο λα^b, κάτι που στην αρχική εμφάνιση της μελωδίας διαφέρει ως προς τη χρήση δύο ογδών σ^b)]. Ωστόσο, είναι εμφανές το γεγονός ότι τα διαφορετικά αυτά ρυθμικά στοιχεία είναι παρμένα από την ίδια τη μελωδία, επομένως δεν φαίνεται να αλλοιώνεται η μελωδία αλλά να εμπλουτίζεται με στολιστικά, κυρίως, ρυθμικά στοιχεία. Η αρμονία παρουσιάζει επίσης μικροδιαφορές (π.χ. μ 13 αλλαγή θέσεως της IV συγχορδίας με την I- τώρα η IV είναι στον τρίτο χρόνο του μέτρου και η I στον τέταρτο ενώ στο μ.3 η I στον τρίτο και η IV στον τέταρτο). Όπως η μελωδία, έτσι και η αρμονία από το μέτρο 17 (όπου εμφανίζεται η συγχορδία της VII⁷) συνεχίζει ακριβώς όπως και στο αντίστοιχο μέρος της πρώτης εναρμονισμένης μελωδίας, επομένως η δεύτερη φράση της μελωδίας παραμένει αναλλοίωτη (μ.17-20). Ο συνοδευτικός τύπος παραμένει ο ίδιος με την πρώτη επεξεργασία σε όλη τη διάρκεια.

¹⁸¹ Ο ιωνικός τρόπος έχει τα εξής διαστήματα: T-T-H-T-T-T-H (E^b-F-G-A^b-B^b-C-D-E^b)

Από το μέτρο 21 μέχρι και το μέτρο 31 παρουσιάζονται αρκετά νέα στοιχεία. Από το νέο οπλισμό, δίνεται η εντύπωση ότι μεταφέρεται πλέον στον ιωνικό τρόπο με κύριο φθόγγο το μι ύφεση. Η χρήση του 6^{ου} φθόγγου (ντο) με ύφεση εξηγείται ως έλξη στη δεσπόζουσα (σιβ). Η μελωδία, επεξεργασμένη τώρα από το συνθέτη, παρουσιάζει την κορύφωσή της. Ξεκινά με χρήση τρίηχων τετάρτων, κάτι που μεγαλώνει πλέον τις αξίες που χρησιμοποιούνται προσδίδοντας έτσι ένα χαρακτήρα πιο αργού τέμπο¹⁸². Με μια προσεκτικότερη προσέγγιση, εντοπίζεται ότι χρησιμοποιεί φθόγγους και σχήματα από την αυθεντική μελωδία σε μεγέθυνση, είτε αυτή είναι πιστή (μ. 22 μι-μι-σιβ με αξίες τετάρτων σε αντίθεση με την αυθεντική μελωδία όπου χρησιμοποιούσε τους ίδιους φθόγγους με αξίες ογδόων) είτε ελαφρώς παραλλαγμένη (μ.23 χρησιμοποιείται ο φθόγγος ντο ύφεση αντί του σι ύφεση και παρατηρούνται μικροδιαφορές στη μεγέθυνση των φθόγγων-όσον αφορά τις αξίες αυτών). Σε αυτά τα πρώτα τέσσερα μέτρα, στην πρώτη φράση δηλαδή της νέας μελωδίας, η συνοδεία γίνεται με κατιόντα αρπίσματα αξιών δεκάτων έκτων, τα οποία ωστόσο παρουσιάζουν ανοδική κίνηση ως προς το σύνολό τους (σε κάθε τρίτο χρόνο όπου και τελειώνει το κατιόν άρπισμα, το επόμενο ξεκινά σε πιο υψηλό τονικό ύψος). Καθόλη τη διάρκεια των αρπισμάτων, παρατηρείται χρήση pedal, ούτως ώστε να παραμένει ο ήχος της συγχορδίας.

Από το μέτρο 26 αρχίζει μια κατιούσα μελωδική κίνηση η οποία οδηγεί, με μετατροπικό τρόπο, στον αρχικό τρόπο επεξεργασίας (αιολικός από μι) στο μ.31. Στα πρώτα τρία μέτρα της μετατροπικής αυτής αλυσίδας, η κατεγραμμένη επιβράδυνση γίνεται με εντονότερο τρόπο με τη χρησιμοποίηση ημίσεων, τρίηχων τετάρτων αλλά και ολόκληρου. Οι αξίες αυτές συνοδεύουν το κομμάτι με απλό κάθετο τύπο συνοδείας. Τα δέκατα έκτα επανέρχονται στο μ.29 και στη συνέχεια (μ.30-31) εμφανίζονται και πάλι ρυθμικά μοτίβα των προηγούμενων επεξεργασιών της μελωδίας (παρεστιγμένο όγδοο με δέκατο έκτο).

Τα μέτρα 32-33 αποτελούν δίμετρη εισαγωγή της επανεμφάνισης της μελωδίας. Σε αυτά φαίνονται τα αρχικά μοτίβα συνοδείας (μ.3-4) ελαφρώς παραλλαγμένα. Επομένως, ο συνθέτης συνεχίζει να επεξεργάζεται τα μοτίβα, αυτή τη φορά χρησιμοποιώντας τα μοτίβα συνοδείας ως εισαγωγικά. Παράλληλα, η χρήση των

¹⁸² Κατεγραμμένη επιβράδυνση

μοτίβων αυτών ισχυροποιεί την επιστροφή στον τονικό χώρο του αιολικού τρόπου του μιb.

Η επανεμφάνιση της αρχικής μελωδίας γίνεται στο μ.34 και είναι όμοια με τη δεύτερη επεξεργασία της (μ.13-20). Καθ' όλη τη διάρκεια παρατηρούνται μικροαλλαγές, τόσο στη μελωδία όσο και στον τρόπο συνοδείας. Το συγχορδιακό υλικό παραμένει το ίδιο. Ο Πετρίδης, επιλέγει να επεξεργαστεί τα συνοδευτικά μοτίβα. Για παράδειγμα, στο μ.35, το δεξί χέρι του πιάνου εκτελεί τους ίδιους φθόγγους αλλά με το ίδιο μοτιβικό σχήμα αξίας τριών δέκατων έκτων. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ.36.

Έχοντας εξετάσει τις εναρμονίσεις της μελωδίας, το κομμάτι αποτελεί κυκλική διμερή μορφή¹⁸³, αφού εμφανίζεται η μελωδία δύο φορές (A), μετά η μετατροπική επεξεργασία (B) και τέλος επανέρχεται η μελωδία μία φορά, δηλαδή μέρος του A.

3.2.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *Η αχτίδα*

- Τροπική επεξεργασία
- Επεξεργασίες μοτίβων
- Εισαγωγές με επεξεργασμένο υλικό από τη μελωδία
- Χρήση ξένων ποικιλματικών φθόγγων
- Εναλλαγή συνοδευτικού τύπου
- Ελεύθερη χρήση των αναστροφών των συγχορδιών
- Εμφάνιση συγχορδιών VII με 7^η
- Παράλληλες 5^{ες} και 8^{ες}
- Χαρακτηριστική διαφωνία με την πρόσκρουση ημιτονίου στη μελωδία
- Εναλλαγή κεντρικού φθόγγου του τρόπου
- Κατεγραμμένη επιβράδυνση με νέες αξίες
- Χρωματικές ανιούσες και κατιούσες κινήσεις

¹⁸³ Είδος διμερούς μορφής που συναντάται στην αγγλική βιβλιογραφία ως rounded binary ή incipient ternary form («A two – part form in which part of the opening section is formally and substantially returned, in its original key, in the final bars of the second part...»)

(Μια φόρμα δύο μερών στην οποία μέρος της αρχής επιστρέφει πλήρως ή με μικρές διαφορές, στην αυθεντική τονικότητα, στα τελευταία μέτρα του δεύτερου μέρους...)

[Berry, Wallace. *Form in Music – An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs 1966

3.3. Συμπεράσματα αναλύσεων

Ο Πετρίδης επιλέγει αποκλειστικά την τροπική επεξεργασία του υλικού του. Παρατηρήθηκε η έλλειψη σχέσεως V-I και η χρήση πλαγίων πτώσεων. Επιπρόσθετα, το συγχορδιακό υλικό παρουσιάζει ελευθερία ως προς τις αναστροφές και τους διπλασιασμούς φθόγγων. Η χρήση της 7^{ης} εμφανίζεται επίσης με ελεύθερο τρόπο.

Οι επεξεργασίες των έργων, εκτός από τροπικές είναι και μοτιβικές. Ο συνθέτης χειρίζεται καθ' όλη τη διάρκεια μοτίβα που προκύπτουν από τη μελωδία. Αυτά, εμφανίζονται και στις εισαγωγές.

Και στα δύο έργα, παρατηρήθηκε εναλλαγή μεταξύ του κύριου φθόγγου του χρησιμοποιούμενου τρόπου με δευτερεύοντα φθόγγο. Επίσης, και στα δύο έργα υπάρχει κατεγραμμένη επιβράδυνση. Κατά τη διάρκειά της, εμφανίζονται νέες μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες.

Επιπρόσθετα, η εμφάνιση παράλληλων 5^{ων} και 8^{ων} φαίνεται να προτιμάται από το συνθέτη αφού η παρουσία τους είναι έντονη και στα δύο έργα. Επίσης, φαίνεται να προτιμώνται από τον Πετρίδη οι συχνές κατιούσες και ανιούσες μελωδικές κινήσεις από τις οποίες προκύπτει πυκνή χρήση ξένων χρωματικών φθόγγων. Ξένοι φθόγγοι προκύπτουν επίσης από τις συνεχόμενες μοτιβικές επεξεργασίες.

Στο κομμάτι *Η νεράιδα* εξετάστηκαν αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία. Αυτά είναι η χρήση έμμεσου χρωματισμού, η εμφάνιση του χαρακτηριστικού διαστήματος τριημιτονίου καθώς και η μίμηση της μελωδίας.

Στο κομμάτι *Η αχτίδα* χαρακτηριστική είναι η διαφωνία που δημιουργείται με την πρόσκρουση ημιτονίου στη μελωδία.

Γενικά, οι επεξεργασίες του Πετρίδη χαρακτηρίζονται έντονα από το μοτιβικό στοιχείο. Ο συνθέτης επεξεργάζεται και επαναλαμβάνει συνεχώς μοτίβα τα οποία προκύπτουν από τις μελωδίες.

Κεφάλαιο 4: Έργα Γιάννη Κωνσταντινίδη

4.1.1. Το έργο *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ* – Κριτήρια Επιλογής

Το κομμάτι *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ* είναι το δωδέκατο κομμάτι της συλλογής *Είκοσι τραγούδια του Ελληνικού λαού* που γράφτηκε από το 1937 μέχρι το 1947. Η συλλογή αποτελείται από είκοσι εναρμονίσεις αυθεντικών ελληνικών παραδοσιακών μελωδιών για μεσόφωνο και πιάνο. Ο λόγος που επιλέχθηκε έργο από τη συλλογή αυτή είναι το γεγονός ότι η συλλογή αποτελεί το πρώτο έργο του συνθέτη στο οποίο συνδυάζονται το παραδοσιακό υλικό με στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης. Η συλλογή είναι μια ολοκληρωμένη συνθετική εργασία και αποτελεί σημείο αναφοράς της συνθετικής δραστηριότητας του συνθέτη στους τομείς της μεταφοράς του παραδοσιακού μέλους σε δυτική σημειογραφία και για φωνή, της εναρμόνισης και της πιανιστικής συνοδείας.¹⁸⁴

Η παραδοσιακή μελωδία ανήκει σε μια κατηγορία μελωδιών οι οποίες αν και καταγράφηκαν από τον Baud-Bovy ως «αστικές», κατατάσσονται από το συνθέτη στις μικρασιατικές μελωδίες που μεταφέρθηκαν στα Δωδεκάνησα μέσω της προφορικής παράδοσης ή από τους πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αυτές οι μελωδίες φαίνεται να ήταν πολύ σημαντικές για τον Κωνσταντινίδη αφού όπως δηλώνει ο ίδιος του προκαλούσαν ιδιαίτερη συγκίνηση.

...και χάρηκα πολύ που βρήκα το «Δεν είν' αυγή να σηκωθώ» στη συλλογή του Μπο-Μποβύ. Και αυτό και άλλα σμυρναίικα τραγούδια όπως το «Βάρκα μου μπογιατισμένη», πολλά σμυρναίικα τραγούδια τα οποία δεν εκτιμά και πάρα πολύ ο Μπο-Μποβύ ως μη 100% γνήσια δημοτικά τραγούδια. Τα βάζει στα αστικά τραγούδια, τα οποία στα Δωδεκάνησα και τις μικρασιατικές ακτές τα λέγανε «σμυρναίικα». Έχω βρει όμως πολύ ωραία τραγούδια μέσα σ' αυτά τα οποία δεν άρεσαν στο Μπο-Μποβύ, δεν τα ένιωθε και εγώ τα ένιωθα. Και με στεναχωρούσε αυτό το πράγμα, καθώς μου έλεγε «γιατί τα παίρνετε αυτά;» Εφόσον με συγκινούνε...¹⁸⁵

¹⁸⁴ Σακαλλιέρος Γιώργος. *Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης- Πανεπιστημιακές Σημειώσεις Τέχνη Α' και Β'*, Θεσσαλονίκη, 2005-2006, σ.19

¹⁸⁵ Σακαλλιέρος 2005, σσ. 146-147

Εφόσον η συγκίνηση είναι ένα σημαντικό κριτήριο στην επιλογή της μελωδίας από το συνθέτη, επιλέχθηκε για ανάλυση το συγκεκριμένο τραγούδι από τη συλλογή. Επιπρόσθετα, ο ίδιος ο συνθέτης, αναφέρει στην παρτιτούρα¹⁸⁶ του έργου ότι η μελωδία προέρχεται από τα δυτικά παράλια της Μ. Ασίας και όχι από τη συλλογή του Baud-Bony, γεγονός που προσδίδει μεγαλύτερη σημασία στη μελωδία.

4.1.2. Ανάλυση του έργου *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ*

Το κομμάτι είναι σε μέτρο 4/4 και σε διατονικό τρόπο, που κατά την ευρωπαϊκή ονοματολογία λέγεται αιολικός και έχει τα εξής διαστήματα: T-H-T-T-H-T-T (μικ-φασολ-λαβ-σι-ντο-ρε-μικ). Η μελωδία χρησιμοποιεί όλες τις νότες του συγκεκριμένου οκτάχορδου. Το ντο ύφεση που εμφανίζεται στη μελωδία είναι παραδοσιακό μουσικό ιδίωμα των διατονικών τρόπων¹⁸⁷ και δικαιολογείται ως παροδική έλξη προς το ρε ύφεση. Η μελωδία χωρίζεται σε τρεις μικρές φράσεις ως εξής: α) μ.1-3, β) μ.4-5 και γ) μ.6-8.

Στην επεξεργασία του ο συνθέτης εμφανίζει την αρχική μελωδία δύο φορές με την ίδια (μεταφερόμενη στην αρχή της δεύτερης εμφάνισης της μελωδίας) εναρμόνιση, δημιουργώντας έτσι μια μονομερή φόρμα. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει το ίδιο συγχορδιακό υλικό μεταφερόμενο μια οκτάβα πάνω στην πρώτη φράση της μελωδίας (τα τρία πρώτα μέτρα- μ.12-14). Στη συγκεκριμένη φράση, επίσης, ο συνθέτης χρησιμοποιεί πριν από κάθε συγχορδία αποτζιατούρες οι οποίες ωστόσο περιέχουν τις νότες της ακολουθούμενης συγχορδίας. Η μελωδία ξεκινά στην άρση του τρίτου χρόνου του τρίτου μέτρου. Προηγουμένως, πάνω στο βασικό φθόγγο μι ύφεση του τρόπου (ο οποίος συνεχίζει τη λειτουργία του ως ισοκράτης), ο συνθέτης παρουσιάζει παράλληλη κίνηση με 3^{es} καθώς και τη χρήση σ' αυτές του φθόγγου φα ύφεση, του οποίου η συνεχής χρήση μεταφέρει την επεξεργασία στο φρύγιο τρόπο ο οποίος έχει τα εξής διαστήματα: H-T-T-T-H-T-T (μικ-φασολ-λαβ-σι-ντο-ρε-μικ). Το φαινόμενο αυτό της ταυτόχρονης χρήσης δύο διαφορετικών τρόπων (στην προκειμένη περίπτωση

¹⁸⁶ Κωνσταντινίδης, Γιάννης. *Είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού-Για μια φωνή και πιάνο-III*. Αθήνα 1970, σ.7

¹⁸⁷ Περιστέρης 1968, σσ. κ.γ'

αιολικού και φρύγιου) ονομάζεται διτροπικότητα¹⁸⁸. Στο μ.10 όπου και τελειώνει η πρώτη εμφάνιση της μελωδίας, το πιάνο μιμείται τα τελευταία δύο μέτρα (μ.8-9) της φωνής (τα οποία παρουσιάζουν χαρακτηριστικό σχήμα κλεισίματος δημοτικού τραγουδιού) επεκτείνοντας έτσι για δύο μέτρα και οδηγώντας στο κλείσιμό της, κάτι που συμβαίνει και στη δεύτερη εμφάνιση της μελωδίας.

Η εναρμόνιση γίνεται με απλή κάθετη συγχορδιακή συνοδεία. Παρατηρείται χρήση παράλληλων συνηχήσεων σχεδόν σε ολόκληρο το κομμάτι. Οι συνηχήσεις αυτές είναι από 3^{es} (π.χ. μ.1-2 φα-λαβ, σολβ-σιβ), 6^{es} (π.χ. μ.3 λαβ-φαβ, σιβ-σολβ) και 4^{es} (π.χ. μ.6 σιβ-μιβ, μιβ-λαβ). Επίσης, όσον αφορά το συγχορδιακό υλικό, παρατηρείται συχνή χρήση συγχορδιών με προσθήκη 7^η, δηλαδή τρίφωνων συγχορδιών με προστιθέμενη τρίτη (tertian harmony)¹⁸⁹. Αυτές οι συγχορδίες χρησιμοποιούνται ελεύθερα, δηλαδή δεν χρειάζονται προετοιμασία ούτε λύση, κάτι που χαρακτηρίζει την κλασική αρμονία. Επίσης, εμφανίζονται σε όλες τις θέσεις που ενδέχεται να δημιουργηθούν, είτε σε ευθεία κατάσταση (π.χ. μ.4 μιβ-σιβ-ρεβ-σολβ) είτε σε αναστροφή (π.χ. μ.5 μιβ-ντο-φα-λα). Εντοπίζεται, επομένως, ελεύθερη χρήση των συγχορδιών όσον αφορά τις αναστροφές, κάτι ωστόσο που με λειτουργική άποψη τις καθιστά ίδιες με αυτές που βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση.¹⁹⁰

Παράλληλα, γίνεται χρήση χρωματικών στοιχείων. Ο φθόγγος ρε χρησιμοποιείται με αναίρεση (από την αρχή του κομματιού- μ.3) αλλά δεν παραπέμπει στη χρήση της χρωματικής ελάσσονος κλίμακας λόγω της ταυτόχρονης χρήσης του φα ύφεση, το οποίο, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως παρουσιάζει το φαινόμενο της διτροπικότητας. Έτσι, το ρε αναίρεση δικαιολογείται είτε ως χρωματικό ποίκιλμα (π.χ. μ.4) είτε ως χρωματικός διαβατικός φθόγγος (π.χ. μ.8). Η χρησιμοποίηση ξένων χρωματικών φθόγγων εμφανίζεται και σε άλλα σημεία όπως στο μ.6 ο κατιών χρωματικός φθόγγος του ντο αναίρεση, στο μ.9 το σι διπλή ύφεση που καταλήγει στο μ.10 στο λα ύφεση.

¹⁸⁸ Τσούγκρας, Κώστας (2006). "Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους Μ. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη - Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις Εθνικές Μουσικές Σχολές". Πολυφωνία 9 (φθινόπωρο 2006), σσ. 50-66.

¹⁸⁹ Persichetti, Vincent. Twentieth-Century Harmony-Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton & Company 1961, σσ. 74-92

¹⁹⁰ Τσούγκρας 2003, σ. 259

Από την αρχή μέχρι και το τέλος του κομματιού η νότα μι ύφεση λειτουργεί ως ισοκράτης. Η επιλογή του συγκεκριμένου φθόγγου μόνο τυχαία δεν είναι αφού είναι ο βασικός φθόγγος του τρόπου και επιβεβαιώνεται με αυτό το μέσο η μελωδική τροπικότητα. Επιπρόσθετα, λόγω της συνεχούς εισόδου του ισοκράτη στο ασθενές μέρος του μέτρου, δημιουργείται ένα πολυρυθμικό στοιχείο.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εναρμόνισης του συνθέτη είναι ο διπλασιασμός, σε αρκετά σημεία, φθόγγων της μελωδίας [π.χ. μ.5 ρε-ντο-σιβ (μια οκτάβα κάτω), μ.6 ο φθόγγος μιβ (αρχικά στο ίδιο τονικό ύψος και στη συνέχεια μια οκτάβα κάτω)].



μ.5

Όσον αφορά το τέλος της πρώτης εμφάνισης της μελωδίας (και κατά συνέπεια και του κομματιού- αφού είναι η ίδια εναρμόνιση), αποφεύγεται να χρησιμοποιηθεί η τρίτη της συγχορδίας, δηλαδή μιβ-σιβ-μιβ-μιβ (μ. 12 και μ.22).

Γενικά, η εναρμόνιση λειτουργεί ως υπόβαθρο προβάλλοντας την παραδοσιακή μελωδία. Η λιτότητά της και η απλότητα των συνοδευτικών μοντέλων σε συνδυασμό με τα στοιχεία τροπικότητας και χρωματισμού που αναλύθηκαν ενισχύουν την παρατήρηση αυτή. Ακόμη και στο μόνο σημείο που η συνοδεία παρουσιάζει μια μελωδική κίνηση (στο τέλος κάθε εμφάνισης της μελωδίας), επαναλαμβάνεται πιστά [πλην της πρώτης νότας- λαβ αντί για σοιβ (λόγω του ότι το λαβ «δικαιολογεί» τον προηγούμενο φθόγγο του σιβ όπως εξηγήθηκε)] το μελωδικό σχήμα της μελωδίας που προηγείται.

4.1.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ*

- Η επεξεργασία είναι τροπική
- Χρησιμοποιείται η αυθεντική μελωδία σε μέτρο 4/4
- Μονομερής φόρμα τραγουδιού
- Χρήση ισοκράτη με κύριο φθόγγο του τρόπου με την είσοδό του να γίνεται στα ασθενή μέρη των μέτρων
- Παράλληλες συνηχήσεις από 3^{ες}, 4^{ες} και 6^{ες}
- Δημιουργία συγχορδιών με προστιθέμενη τρίτη
- Ελεύθερη χρήση συγχορδιών (λειτουργικά ίδιες με ευθεία κατάσταση)
- Η 7^η χρησιμοποιείται ελεύθερα και σε όλες τις θέσεις
- Διτροπικότητα
- Χρήση χρωματικών ποικιλιμάτων και χρωματικών φθόγγων
- Χρήση αποτζιατούρων
- Διπλασιασμός φθόγγων της μελωδίας
- Αποφυγή χρήσης 3^{ης} της συγχορδίας στις πτώσεις
- Όταν έχει η συνοδεία μελωδική κίνηση τότε αυτή ακολουθεί σχεδόν πιστά την κίνηση της μελωδίας που προηγήθηκε
- Λιτότητα και απλότητα συνοδευτικών μοντέλων
- Η εναρμόνιση, γενικά, λειτουργεί ως υπόβαθρο για να προβληθεί η παραδοσιακή μελωδία

4.2.1. Το έργο *Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά* – Κριτήρια Επιλογής

Το κομμάτι *Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά* βρίσκεται στον τρίτο τόμο του έργου «44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς για πιάνο». Το συνολικό έργο αποτελείται από τρία τεύχη και γράφτηκε από το 1949 μέχρι το 1951. Τα κομμάτια χρησιμοποιούν πάντα μόνο μια μελωδία δημοτικού τραγουδιού που είναι παρμένη από καταγραφές των Baud-Bovy, Γ. Παχτίκου, Η. Pernot αλλά και από μνήμης καταγραφή του ίδιου του συνθέτη. Με την ολοκλήρωση του έργου, ο συνθέτης εκπλήρωσε την επιθυμία του να παραδώσει υλικό από την ελληνική δημοτική μουσική συνδυαζόμενο με τη δυτική μουσική στις νεότερες γενιές. Το έργο έτυχε ευρείας αποδοχής και χρησιμοποιήθηκε για παιδαγωγικούς σκοπούς¹⁹¹.

Η πηγή έμπνευσης του συνθέτη, τουλάχιστο όσον αφορά τα 44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς για πιάνο είναι η ίδιας φύσεως δουλειά του συνθέτη Μπέλα Μπάρτοκ *Για τα παιδιά, 85 κομμάτια για πιάνο, Sz 42 1908-09* όπως αποκαλύπτει ο ίδιος σε συνομιλία του με το Λάμπρο Λιάβα:

Όταν γνώρισα τη δουλειά του Μπάρτοκ με ενθουσίασε πάρα πολύ και είπα «κοίτα τολμάει ο Μπάρτοκ και γράφει τόσο απλά τα δημοτικά θέματα και προσιτά για παιδιά» και τότε άρχισα κι εγώ να αγκαλιάζω αυτή την ιδέα. Να κάνω μικρά κομματάκια, χωρίς επεξεργασία μεγάλη, κατά το πρότυπο του Μπάρτοκ.»¹⁹²

Η επίδραση του Μπάρτοκ στο συνθέτη αφορά την ανακάλυψη ενός συνθετικού προτύπου πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η σχέση δημοτικού τραγουδιού και λόγιας μουσικής. Αυτό δεν ήταν άλλο από το σύντομο, χωρίς μεγάλη επεξεργασία μουσικό κομμάτι σε μορφή συλλογής¹⁹³.

Από τα πιο πάνω συμπεραίνονται οι λόγοι για τους οποίους επιλέχθηκε έργο από τη συλλογή *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε ελληνικούς σκοπούς για πιάνο*: αποτελούσε ιδιαίτερη επιθυμία του συνθέτη η ολοκλήρωση της συλλογής, αυτή έτυχε μεγάλης αποδοχής και πηγή έμπνευσής της ήταν η ο μεγάλος εθνομουσικολόγος Μπέλα Μπάρτοκ ο οποίος ασχολήθηκε συστηματικά με την καταγραφή και επεξεργασία παραδοσιακών μελωδιών.

¹⁹¹ Σακαλλιέρος 2005-2006, σ.24

¹⁹² ό.π. σ.62

¹⁹³ ό.π. σ.63

4.2.2. Ανάλυση του έργου *Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά*

Το κομμάτι *Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά* βασίζεται σε μια παραδοσιακή μελωδία από τη συλλογή «Αρίων» και αποτελεί κυκλική διμερή μορφή¹⁹⁴. Έτσι, η μορφή του κομματιού είναι Α Β όπου το Α βρίσκεται στα μέτρα 1-8 και το Β στα μέτρα 9-16, με τα 4 τελευταία του μέτρα να ανήκουν και στο Α και να διαφοροποιείται ελαφρώς με αυτό ως προς την τελική συγχορδία (πλάγια πτώση IV-I όπου το φα# στην IV βαθμίδα παραπέμπει σε χρησιμοποίηση του δώριου τρόπου, όπως θα εξεταστεί στη συνέχεια).

Η διακοσμημένη μελωδία (παραπέμπει σε ύφος παιζίματος από λαϊκούς οργανοπαίκτες) σε μέτρο 6/8 του κομματιού κινείται στον αιολικό τρόπο (με διαστήματα T-H-T-T-H-T-T) χρησιμοποιώντας τις εξής νότες του τρόπου: σολ, Λα, σι, ντο, ρε, μι με κεντρικό φθόγγο του τρόπου το φθόγγο λα. Ωστόσο, η μη χρησιμοποίηση του 6^{ου} φθόγγου του τρόπου (φα) στη μελωδία, δεν καθιστά ξεκάθαρη τη χρησιμοποίηση του αιολικού τρόπου σε αντιδιαστολή με το δώριο σε μεταφορά (ο οποίος έχει τα εξής διαστήματα: T-H-T-T-T-H-T), όπου θα φαινόταν λόγω του μελωδικού διαστήματος μι-φα ≠ λα-σι). Σύμφωνα με την επεξεργασία του συνθέτη, όπου χρησιμοποιεί το φα στη φυσική του θέση, το κομμάτι βρίσκεται στον αιολικό τρόπο και η χρήση του φα δίεση, ιδιαίτερα το Β μέρος, το μεταφέρει στο δώριο τρόπο. Δημιουργείται, επομένως, το φαινόμενο της τροπικής εναλλαγής, δηλαδή χρήση δύο διαφορετικών τρόπων του ίδιου κεντρικού φθόγγου χωριστά.¹⁹⁵

Η επεξεργασία του συνθέτη γίνεται με απλή αρπιστική συνοδεία η οποία προβάλλει την παραδοσιακή μελωδία. Αξιοσημείωτο της επεξεργασίας είναι η ελεύθερη χρήση της συγχορδίας $\frac{6}{4}$ η οποία από λειτουργικής άποψης είναι ίδια με αυτή σε ευθεία κατάσταση¹⁹⁶. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η ελεύθερη χρήση της 7^{ης} η οποία, α) είτε λύνεται έμμεσα κατόπιν μεταφοράς στο βάσιμο (μ.1), β) εάν είναι μεγάλη εβδόμη λύνεται προς τα πάνω (μ.3) και γ) διατηρείται (μ.4-5). Οι διαφορετικές χρήσεις της 7^{ης} παρουσιάζονται πιο κάτω σε ρυθμική αναγωγή

¹⁹⁴ Βλ. σελ 65, υποσημείωση αρ. 183

¹⁹⁵ Τσούγκρας 2006, σ.60

¹⁹⁶ Τσούγκρας 2003, σ.259

α(μ.1-2) β(μ.2) γ(μ.4-5)

Ιδιαίτερη έμφαση στα πλαίσια αυτής της ανάλυσης θα δοθεί στη φράση Β (μ.9-12) όπου εμφανίζονται στοιχεία χρωματισμού. Συγκεκριμένα, παρατηρείται έμμεσος χρωματισμός¹⁹⁷ σε όλη τη φράση (π.χ. μ.9 σολ#-σολ \natural , φα-φα#).

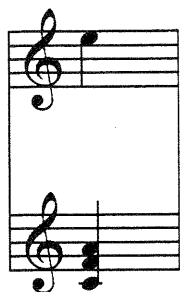
Επίσης, μελετώντας τις συγχορδίες σε αναγωγικό επίπεδο, προκύπτει μια μελωδική κίνηση με παράλληλες μεγάλες 3ες στην οποία διαφαίνεται καλύτερα το τροπικό ύφος επεξεργασίας της μελωδίας. Σύμφωνα με τον Kostka¹⁹⁸, η συγκεκριμένη συνθετική τεχνική μπορεί να γίνει με τρεις τρόπους: α) διατονικά (diatonic) β) πραγματικά (real) και γ) ανάμικτα (mixed). Ο Κωνσταντινίδης, στην προκειμένη περίπτωση, χρησιμοποιεί το δεύτερο τρόπο (πραγματικό), δηλαδή η κίνηση γίνεται ακριβώς με τα ίδια διαστήματα.

Αναγωγή μ.9-12

Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρησιμοποίηση της IVM9 (επεκτεταμένη συγχορδία) στα μ. 9 και 11 όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη νότα της μελωδίας ως 9^η στην IV βαθμίδα.

¹⁹⁷ Βλ. σελ. 60, υποσημείωση αρ.176

¹⁹⁸ Kostka 1998, σ. 87



Τα πρώτα 4 μέτρα της φράσης Β χωρίζονται σε δύο ίδιες μικρότερες φράσεις 2 μέτρων με διαφοροποίηση το ρε# στο μ.10 στη γέφυρα που οδηγεί στη δεύτερη μικρή φράση. Στην ουσία, αυτό δεν αποτελεί διαφορά, γιατί το ρε# χρησιμοποιείται εδώ με *εναρμόνια σημειογραφία* (false notation¹⁹⁹), η οποία αποκαθίσταται στο μέτρο 11 με το φθόγγο μι ύφεση.



Τέλος, ένα επιπρόσθετο ενδιαφέρον στοιχείο παρατηρείται στην πτώση του κομματιού όπου ο συνθέτης αποφεύγει να χρησιμοποιήσει την τρίτη της συγχορδίας (λα-μι-λα).

4.2.3. Συμπεράσματα ανάλυσης του έργου *XXXI Παιδιά σαν θέτε λεβεντιά*

- Τροπική επεξεργασία
- Χρησιμοποιείται η αυθεντική μελωδία σε μέτρο 6/8
- Κυκλική διμερής φόρμα
- Διακοσμημένη μελωδία με αποτζιατούρες (παραπέμπουν σε ύφος παιζίματος από λαϊκούς οργανοπαίχτες)
- Τροπική εναλλαγή
- Ελεύθερη χρήση συγχορδιών (λειτουργικά ίδιες με ευθεία κατάσταση)
- Δημιουργία συγχορδιών με προστιθέμενη τρίτη
- Ελεύθερη χρήση 7^{ης}
- Χρησιμοποίηση φθόγγου της μελωδίας ως επεκτεταμένος φθόγγος συγχορδίας
- Παράλληλες συνηχήσεις από 3^{ες}
- Έμμεσος χρωματισμός

¹⁹⁹ Όπως το καθορίζει ο Steward Macpherson σε αντιπαράβολή με τον όρο *true notation* στο κεφάλαιο χρωματικής αρμονίας, σελ.81 στο βιβλίο *Practical Harmony*. London: Joseph Williams 1907

- Εναρμόνια σημειογραφία
- Απλή αρπιστική συνόδεia
- Με την εναρμόνιση προβάλλεται η παραδοσιακή μελωδία

4.3. Συμπεράσματα αναλύσεων

Ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιεί αυθεντικές παραδοσιακές μελωδίες με τροπική επεξεργασία. Στο πλαίσιο αυτής της επεξεργασίας, γίνεται ελεύθερη χρήση όλων των συγχορδιών σε όλες τις αναστροφές. Παράλληλα, η χρήση συγχορδιών με 7^η δεν κινείται στα πλαίσια της παραδοσιακής αρμονίας και εμφανίζεται επίσης με ελεύθερο τρόπο, χωρίς να προετοιμάζεται ή να λύνεται. Ένα επιπλέον στοιχείο που χαρακτηρίζει την τροπικότητα των επεξεργασιών, είναι η συχνή χρήση πλαγίων πτώσεων.

Επίσης, παρατηρήθηκε και στα δύο έργα η χρήση παράλληλων συνηχήσεων. Στην περίπτωση της απλής κάθετης συγχορδιακής συνοδείας (στο κομμάτι *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ*) οι συνηχήσεις αυτές ήταν από 3^{ες}, 4^{ες} και 6^{ες} ενώ στην περίπτωση της απλής αρπιστικής συνοδείας (στο κομμάτι XXXI) προέκυψαν παράλληλες συνηχήσεις από 3^{ες} μετά την αναγωγή και καθετοποίηση αυτών.

Εκτός από τα παραπάνω, ο συνθέτης χρησιμοποιεί συνηχήσεις από τρίτες τις οποίες επίσης χειρίζεται ελεύθερα.

Όσον αφορά τον τονικό χώρο, ο Κωνσταντινίδης επιλέγει να κινείται σε διαφορετικούς τρόπους, διατηρώντας ωστόσο τους ίδιους κεντρικούς φθόγγους. Στο κομμάτι *Δεν είν' αυγή να σηκωθώ* η επεξεργασία κινήθηκε σε δύο τρόπους ταυτόχρονα (διτροπικότητα) ενώ στο κομμάτι XXXI διαδοχικά (τροπική εναλλαγή).

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό είναι η χρήση αποτζιατούρων οι οποίες έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα και παραπέμπουν στο ύφος παιξίματος από λαϊκούς οργανοπαίχτες.

Ακόμη, στις επεξεργασίες του ο Κωνσταντινίδης, χρησιμοποιεί αρκετά χρωματικά στοιχεία. Αυτά εμφανίζονται είτε ως ξένοι χρωματικοί και ποικιλματικοί φθόγγοι, είτε

με λειτουργική σημασία (στις παράλληλες συνηχήσεις με πραγματικό τρόπο) είτε ως έμμεσος χρωματισμός.

Στις πτώσεις και στα δύο έργα αποφεύγεται η χρήση της τρίτης της συγχορδίας. Οι πτώσεις είναι συχνά πλάγιες.

Ο Κωνσταντινίδης επιλέγει απλές φόρμες στις επεξεργασίες των μελωδιών που εξετάστηκαν. Επίσης, επιλέγει απλά συνοδευτικά μοντέλα τα οποία σε συνδυασμό με την εναρμόνισή του, αναδεικνύουν την παραδοσιακή μελωδία.

Ενδιαφέροντα στοιχεία προέκυψαν στην ανάλυση του έργου με φωνή και πιάνο. Σε αυτό, λόγω του ότι το πιάνο έχει πλήρη συνοδευτικό ρόλο, εξετάστηκαν κάποια επιπρόσθετα στοιχεία. Αυτά είναι η χρήση ισοκράτη με το βασικό φθόγγο του τρόπου (ο οποίος δημιουργεί και πολυρυθμία λόγω της εισόδου του στα ασθενή μέρη των μέτων), ο διπλασιασμός φθόγγων της μελωδίας και το υλικό που χρησιμοποιεί το πιάνο, στην περίπτωση που έχει μελωδικό χαρακτήρα, το οποίο δεν είναι άλλο από τη μίμηση μέρους της μελωδίας που προηγήθηκε.

ΜΕΡΟΣ ΙΙΙ – ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί το αποτέλεσμα της εργασίας. Γίνονται τέσσερις επεξεργασίες της κυπριακής μελωδίας «Τέσσερα». Οι τρεις επεξεργασίες στηρίζονται στο μουσικό ύφος των συνθετών Καλομοίρη, Πετρίδη και Κωνσταντινίδη, όπως αυτό προέκυψε από τις αναλύσεις των έργων τους. Ακολουθεί μια επεξεργασία σε πιο ελεύθερο ύφος.

Κεφάλαιο 1: Το τραγούδι «Τέσσερα» - Κριτήρια επιλογής

Το τραγούδι *Τέσσερα* πάρθηκε από τη συλλογή του Καλλίνικου²⁰⁰. Επιλέχθηκε το συγκεκριμένο τραγούδι γιατί απαντάται και στη συλλογή του Περιστέρη ως δωδεκανησιακό με τίτλο *Οι 9 αδελφοί στον πόλεμο*²⁰¹. Μάλιστα, υπάρχουν δύο εκδοχές στον Περιστέρη, στις οποίες οι στίχοι παραμένουν σχεδόν οι ίδιοι αλλά η μουσική είναι διαφορετική. Το ίδιο συμβαίνει και στο κυπριακό *Τέσσερα* όπου το θεματικό υλικό μοιάζει αλλά η μελωδία είναι διαφορετική. Επομένως, με την επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού, φαίνεται και πάλι η σχέση που συνδέει την παραδοσιακή μουσική των δύο χωρών.

Η μελωδία του τραγουδιού βρίσκεται, σύμφωνα με τον οπλισμό του Καλλίνικου, στον αιολικό τρόπο του σολ (η μη χρησιμοποίηση του 6^{ου} φθόγγου του τρόπου (μ) στη μελωδία, δεν καθιστά ξεκάθαρη τη χρησιμοποίηση του τρόπου, αφού εάν ήταν φυσικό, τότε θα ήταν ο δώριος τρόπος του σολ). Χρησιμοποιούνται οι εξής φθόγγοι: φα, Σολ, λα, σβ, ντο, ρε. Η μελωδία χωρίζεται σε δύο τμήματα (α: μ.1-8 και β: μ.9-17), με το δεύτερο να επαναλαμβάνεται (μ18-26).



²⁰⁰ Καλλίνικος 1951, σ.33

²⁰¹ Περιστέρης 1968, σσ.22-24

Τα λόγια του κυπριακού τραγουδιού είναι:

Τέσσερα τζιαι τέσσερα, γίνονται οκτώ
τέσσερα παλληκάρκα πάσιν(πάνε) στον πόλεμον.

Στον δρόμον που πηαίννασιν(πήγαιναν), μα επεινάσασιν
τζι' εκάτσασιν(κάθισαν) να φάσιν(φάνε) τζιαι εδιψάσασιν(δίψασαν).

Γυρεύκου(Ψάχνουν) νάβρουν βρύσιν, απάνω στο βουνόν
τζι' ήβρασιν(βρήκαν) έναν λάκκον, των εκατώ ορκών(οργιών).

Ερίζαν το λαχνίν(κλήρο) τους, πκοιός εν να κατεβή
τζιαι έπεσεν η μοίρα πα' στο μικρόν παιδί.

Δέστε με αδέρκια μου τζιαι γιών' να κατεβώ,
μεσ' το ερημολάτσιν να φκάλω το νερόν.

Τζιαι τότε τα αδέρκια του, τον σφικτοδέσασιν
μεσ' το ερημολάτσιν(ζεροπήγαδο), τον κατεβάσασιν

-Εβκάρτεμε(Βγάλτε με), αδέρκια μου, γιατ' είδα το νερόν
εν κότσινον τζιαι μαύρον, μα τζιαι φαρματζιερόν

Ως που να τον τραβήσουσιν τζιαι να τον βγάλουσιν,
οι όφεις τζιαι τα φίδκια, τον μισοφάασιν.

-Οπόταν θα επιστρέψετε εις την πατρίδα μου,
να τρώτε τζιαί να πίννετε εις την υγείαμ μου.

-Να πήτε της μανούλας μου στα μαύρα να ντυθή
γιατί τον γιόν της τον μιτσήν(μικρό) έθθα(δεν) τον ζαναδή.²⁰²

²⁰² Καλλίνικος 1951, σσ32-33

Κεφάλαιο 2

2.1. Η επεξεργασία στο ύφος του Μ. Καλομοίρη

Τέσσερα

(στο ύφος του Μ. Καλομοίρη)

Σ. Χόπλαρς

Andantino

Soprano

Tέσ σε ρα τζιαι

Piano

mp *p* *mf*

S

τέσ σε ρα — γί νουν ται — ο κτώ — Τέσ σε ρα παλ λη κά — ρκα — πά σιν στον πό λε

Pno.

p *mp* *f* *p*

S

μον — Τέσ σε ρα παλ λη κά — ρκα — πά σιν στον πό λε μον —

Pno.

mp *f* *p*

18

S

18

Pno.

Στον δρόμον που πήγαιναν να συναντηθούμε... σα

mp poco cresc.

24

S

24

Pno.

σιν... αϊς κάτσα σιν να φαίνεται εδύσα σιν... αϊς κάτσα

mf *f* *p* *mp*

30

S

30

Pno.

σιν να φάσιν... αϊς εδύσα σιν

f *p* *rit.* *pp*

2.2.Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία

Το κομμάτι είναι για σοπράνο και πιάνο. Στη συγκεκριμένη επεξεργασία, η παραδοσιακή μελωδία μεταφέρεται από τον αιολικό (ή δώριο) τρόπο του σολ στον αιολικό (ή δώριο) τρόπο του ντο. Επομένως, υπάρχουν οι εξής φθόγγοι του τρόπου: σι-Ντο-ρε-μι-φα-σολ. Η αλλαγή του κεντρικού φθόγγου γίνεται για να μην είναι μονότονη η χρήση της παραδοσιακής μελωδίας με κεντρικό φθόγγο του σολ. Τέλος, χρησιμοποιείται το μέτρο των 6/8, σε αντίθεση με την καταγραφή του Καλλίνικου, λόγω του μοντέλου συνοδείας, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω.

Οι αναλύσεις των έργων του Καλομοίρη οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι η στάση του συνθέτη διαφοροποιείται από αυτή των Πετρίδη και Κωνσταντινίδη, ως προς τη φύση του τροπικού στοιχείου στην εναρμόνιση παραδοσιακής μελωδίας. Έτσι, ενώ οι Πετρίδης και Κωνσταντινίδης επεξεργάζονται τις μελωδίες με έντονο το στοιχείο της τροπικότητας, ο Καλομοίρης συνδυάζει το στοιχείο αυτό προσθέτοντάς του αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο. Αυτή η παρατήρηση υπήρξε η βάση της επεξεργασίας του «Τέσσερα» με το ύφος του Καλομοίρη.

Στην τετράμετρη εισαγωγή, προλογίζεται ο αιολικός τρόπος με απλή αρπιστική συνοδεία στο αριστερό χέρι και μικρή κίνηση στο δεξί. Το σημαντικότερο στοιχείο, ωστόσο, στην εισαγωγή, είναι η σχέση που υπάρχει στο συγχορδιακό υλικό. Παρατηρείται η λειτουργική σχέση I-IV-V-I, η οποία, ωστόσο, λόγω της εμφάνισης του προσαγωγέα με ύφεση, δεν ξεφεύγει από τα πλαίσια της τροπικότητας. Λειτουργικές σχέσεις υπάρχουν γενικά στο κομμάτι (π.χ. μ.7-8 V-VI, μ.12 VII-IM) με μοναδική απόκλιση από τον τρόπο στις πτώσεις στα μ.28 και 35 όπου το σι χρησιμοποιείται με αναίρεση.

Το συνοδευτικό μοντέλο, αν και δεν ακολουθεί σταθερό, ως προς το χτίσιμο χαρακτήρα, παραμένει σε ολόκληρη τη διάρκεια του έργου απλό. Επιπρόσθετα, όπως και στο έργο *Αιντε κοιμήσου κόρη μου*, επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθούν ορισμένα μοντέλα από τη μελωδία (π.χ. το ρυθμικό σχήμα των τριών ογδών στο αριστερό χέρι προκύπτει από το σχήμα της μελωδίας του μ.10. Το ίδιο συμβαίνει και με το ρυθμικό σχήμα των δύο δέκατων έκτων).

Από τα συμπεράσματα των αναλύσεων των έργων του Καλομοίρη, προέκυψε επίσης ότι ο συνθέτης δείχνει σεβασμό προς τις παραδοσιακές μελωδίες και τα χρωματικά στοιχεία περιορίζονται σε μικρές εμφανίσεις. Επομένως, στην επεξεργασία, χρησιμοποιείται περιορισμένα η συγχορδία αυξημένης (π.χ. μ.6 ρεβ-φα-λαη-ντο) και ελαττωμένης 5^{ης} (π.χ. μ.11 μι-λαη-ντο). Ωστόσο, παρατηρώντας τη μελωδική πορεία της συνοδείας, προκύπτει ότι η δημιουργία τους βασίζεται σε κυρίως διαβατικούς και ποικιλιατικούς χρωματικούς φθόγγους (π.χ. μ.14 το ρεβ είναι διαβατικός χρωματικός φθόγγος από την κίνηση του μι προς το σολ). Ένα άλλο χρωματικό στοιχείο που υπάρχει, είναι οι δύο πτώσεις στη μείζονα συγχορδία (ντο-μι-σολ) στα μ.12 και 33.

Ένα επιπρόσθετο στοιχείο που παρατηρήθηκε στα έργα του Καλομοίρη είναι η χρήση των παράλληλων 5^{ων}. Στην εισαγωγή της δεύτερης εμφάνισης της μελωδίας, αυτό γίνεται με έντονο τρόπο (μ.17-20). Επιπρόσθετα, από τις αναλύσεις των έργων του συνθέτη προέκυψε η ελεύθερη εμφάνιση των συγχορδιών, όσο αφορά τις αναστροφές τους. Αυτό το στοιχείο εμφανίζεται σε ορισμένα μέρη της επεξεργασίας (π.χ. μ.11 μι-λαη-ντο, μ 12 ρε-σολ-σιβ-ρε).

Η χρήση ισοκράτη γίνεται σε πολύ μικρό μέρος της επεξεργασίας. Συγκεκριμένα, στον επίλογο του κομματιού, κρατείται ο φθόγγος ντο με τον σολ για τέσσερα μέτρα.

Εκτός από τα πιο πάνω, υπάρχει μίμηση της μελωδίας με διαστήματα 3^{ης} στα μ.26-31. Από το μ.26 μέχρι το 29 η μίμηση ακολουθεί ακριβώς το ρυθμικό μοντέλο της μελωδίας ενώ στα υπόλοιπα γίνεται με την ψηλότερη νότα των κάθετων συνηγήσεων.

Η τελική πτώση στο μ.33 γίνεται, όπως και στο έργο του Καλομοίρη *Μην με τυραγνείς και κλαίω*, στη μείζονα συγχορδία του τρόπου. Ακολουθεί ένας επίλογος, ακολουθώντας το μοντέλο του έργου του Καλομοίρη, ούτως ώστε να επανέλθει στον αρχικό τρόπο επεξεργασίας.

Κεφάλαιο 3

3.1. Η επεξεργασία στο ύφος του Π. Πετρίδη

Τέσσερα

(στο ύφος του Π. Πετρίδη)

Σ. Χόπλαρς

Moderato

Tenor

Τέσ σε ρα τζιαι τέσ σε ρα — γί γουν ται — ο κτώ — Τέσ

Piano

p *mp* *p*

T

σε ρα παλ λη κά — ρκα — πά σιν στον πό λε μον — Τέσ σε ρα παλ λη κά —

Pno.

T

13 ρκα — πά σιν στον πό λε μον — Στον δρό μον πού-πη αίν να σιν μα

Pno.

13 *mp*

19

T

ε>ρει νά__σα σιν Τζι'ε κά τσα σιν να φά__σιν πζιαι

Pno.

mf *f* *subito p*

25

T

ε δι ψά σα σιν Τζι'ε κά τσα σιν>να φά__σιν πζιαι

Pno.

rit. *a tempo mp*

31

T

ε δι ψά σα σιν

Pno.

f *sfz* *p* *pp*

3.2. Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία

Το κομμάτι είναι για τενόρο και πιάνο. Στη συγκεκριμένη επεξεργασία, κεντρικός φθόγγος του αιολικού τρόπου της μελωδίας είναι ο σολ. Λόγω της πυκνής μοτιβικής επεξεργασίας, όπως θα εξηγηθεί παρακάτω, επιλέγηκε το μέτρο των 6/8 για αισθητικούς λόγους. Η μελωδία, όπως και στο έργο που προηγήθηκε, εναρμονίζεται δύο φορές.

Από την εξέταση των έργων του Πετρίδη, προέκυψε το συμπέρασμα ότι ο συνθέτης προτιμά να χειρίζεται τις επεξεργασίες του τροπικά. Έτσι, οι πτώσεις στην προκειμένη επεξεργασία είναι πλάγιες (π.χ. μ10, 14-15, 16-17 II-I). Επίσης, χρησιμοποιήθηκε το στοιχείο των παράλληλων 5^{ov} και 8^{ov}. Ειδικά η εμφάνιση των 5^{ov} γίνεται με έντονο τρόπο στα μ. 23-26.

Κυριότερος στόχος της συγκεκριμένης επεξεργασίας υπήρξε η πυκνή μοτιβική υφή. Τα δύο μοτίβα που χρησιμοποιούνται προκύπτουν από τη μελωδία και φαίνονται παρακάτω:



Στην εισαγωγή (μ.1-2) γίνεται αποκλειστική χρήση του πρώτου μοτίβου. Με την είσοδο της μελωδίας (μ.3) εμφανίζεται μόνο το δεύτερο μοτίβο και ακολούθως τα δύο μοτίβα εναλλάσσονται στα δύο χέρια. Αντίθετα, στα δύο μέτρα της εισαγωγής της δεύτερης εμφάνισης της μελωδίας (μ.15-16) χρησιμοποιείται το δεύτερο μοτίβο. Η χρήση των μοτίβων αποβλέπει και στη δημιουργία κατιούσας κίνησης της συνοδείας. Αυτό γίνεται και στα δύο χέρια, στη μεν πρώτη εναρμόνιση της μελωδίας στα μ. 7-15 και στη δε δεύτερη στα μ.29-32. Λόγω της φύσης των μοτίβων αλλά και της μελωδικής τους κίνησης, δημιουργούνται αρκετοί ξένοι διαβατικοί φθόγγοι (π.χ. μ.3 το λα). Παράλληλα, σε αρκετά σημεία (π.χ. μ.3, 6), ο φθόγγος λα προσκρούει και στο φθόγγο σ_π της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι πρόσκρουση ημιτόνιου σε φθόγγο της μελωδίας.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο που προέκυψε από τις αναλύσεις των έργων του Πετρίδη, είναι η χρήση κατεγραμμένης επιβράδυνσης. Έτσι, επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί η συγκεκριμένη τεχνική στην πρώτη εμφάνιση του δεύτερου μελωδήματος της δεύτερης εναρμονισμένης μελωδίας (μ.21-27). Αυτό επιτυγχάνεται με την αλλαγή του μέτρου σε 3/4, το διπλασιασμό των αξιών της μελωδίας και με τη χρήση, για πρώτη φορά, μεγαλύτερων αξιών φθόγγων. Συγκεκριμένα, εμφανίζονται για πρώτη φορά αξίες ημίσεων, παρεστιγμένων ημίσεων καθώς και τρίηχων τετάρτων. Επιπρόσθετα, στα μ. 25-27, τονίζεται περαιτέρω η επιβράδυνση λόγω του *ritardando* έως ότου επανέλθει στο αρχικό μέτρο και τέμπο (μ.28). Στο προαναφερθέν μέρος της επεξεργασίας (μ.21-27), στο αριστερό χέρι, χρησιμοποιούνται αξίες δεκάτων έκτων οι οποίες δημιουργούν αντίθεση ως προς την κατεγραμμένη επιβράδυνση. Αντίθεση δημιουργείται επίσης λόγω της φοράς των φθόγγων των δύο χεριών, αφού στο δεξί παρατηρείται κατιούσα κίνηση ενώ στο αριστερό, παρατηρώντας κάθετα τους φθόγγους, ανοδική (μ.21). Παράλληλα, συνεισφέρουν ως προς το χρωματικό στοιχείο στο έργο, αφού έως τώρα δεν υπήρξε κάτι τέτοιο (μ.21-22 σολ-σι-ντο#-ρε-ρε-ντο). Από το μέτρο 23, οι παράλληλες 5^{es} που εξηγήθηκαν πιο πάνω, επιβεβαιώνουν την κατεγραμμένη επιβράδυνση διακόπτεται η χρήση των μικρότερων αξιών.

Τέλος, στον επίλογο (μ.32-34), επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί και πάλι ένα στοιχείο αντίθεσης. Οι φθόγγοι του δεξιού χεριού παρουσιάζουν ανοδική κίνηση σε αντίθεση με τους φθόγγους του αριστερού όπου εμφανίζουν τη βασική συγχορδία σολ-σι-ρε με αρπιστική κατιούσα κίνηση. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται χρωματικά στοιχεία (μι-μιβ, μι-φα-φα#). Η αντίθεση φαίνεται και από τις χρησιμοποιούμενες δυναμικές, όπου φτάνοντας στην πτώση με *sfz*, ακολουθεί *p* με τη συγχορδία πρώτης με 9^η με ύφεση, προσθέτοντας ένα μικρό χρωματικό στοιχείο για αισθητικό λόγο, κάτι που αποκαθίσταται αμέσως μετά με τη συγχορδία πρώτης χωρίς την τρίτη (σολ-ρε-ρε-σολ) με *pp*. Επίσης για αισθητικούς λόγους, προστέθηκαν αποτζιατούρες στις δύο αυτές τελικές συγχορδίες.

Κεφάλαιο 4

4.1. Η επεξεργασία στο ύφος του Γ. Κωνσταντινίδη

"Τέσσερα"

(στο ύφος του Γ. Κωνσταντινίδη)

Σ. Χόπλαρς

Alto

Τέσ σε — αι — τέρ σε ρα —

Piano

pp *p*

A

9

γι νουν ται — ο κτώ — Τέρ σε ρα παλ λη κά — ρκα — πά

Pno.

mf

A

17

σιν στον πό λε μον — Τέρ σε ρα παλ λη κά —

Pno.

p *mf*

25

A

ρκα — πά σιν στον πό λε μον —

Pno.

subito p

rit.

33

A

Στον δρό μον πού πι αίν να σιν μα ε πει νά — σα σιν —

Pno.

a tempo

p

dolce

41

A

— τζ'ε κά τσα σιν να φά — σιν — τζ'αί ε δι ψά σα σιν —

Pno.

mf

49

A

_____ τζι'ε κά τσα σιν να φά_____ σιν_____ τζι'αί ε δι ψά σα

Pno.

p *mf*

57

A

σιν _____

Pno.

rit. *pp*

4.2. Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία

Το κομμάτι είναι για άλτο φωνή και πιάνο. Διατηρήθηκε η μελωδία, με κεντρικό φθόγγο τον σολ, καθώς και το μέτρο 3/8, όπως καταγράφηκαν από τον Καλλίνικο. Η μελωδία, όπως και στις υπόλοιπες επεξεργασίες, εναρμονίζεται δύο φορές.

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά του Κωνσταντινίδη είναι η επιλογή απλών συνοδευτικών μοντέλων ούτως ώστε να αναδεικνύεται η μελωδία. Έτσι, το συγχорδιακό υλικό έχει τη μορφή κάθετων συνηχήσεων σε ολόκληρη την επεξεργασία.

Επιπρόσθετα, από τις αναλύσεις των έργων του συνθέτη προέκυψε το συμπέρασμα ότι οι επεξεργασίες του είχαν τροπικό χαρακτήρα. Επομένως, χρησιμοποιούνται πλάγιες πτώσεις (π.χ. μ.10-11 II-VI, μ. 60-61 II-I). Επιπρόσθετα, οι 7^{ες} τυγχάνουν χειρισμού με ελεύθερο τρόπο (π.χ. μ.22 το ρεβ, μ.46 το ρε).

Επίσης, επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί ισοκράτης σε ολόκληρη την επεξεργασία. Η επιλογή του φθόγγου, όπως και στον Κωνσταντινίδη, είναι ο βασικός φθόγγος του τρόπου (σολ). Η χρήση του ισοκράτη επεκτείνεται στα μέτρα 33-39 αφού προσδιορίζει, με την αξία 7/8, πολυρυθμία στην επεξεργασία.

Στην επεξεργασία, επιλέχθηκε επίσης να κυριαρχεί το στοιχείο των παράλληλων συνηχήσεων. Από την εισαγωγή (μ.1-4), χρησιμοποιούνται παράλληλες συνηχήσεις από 3^{ες} οι οποίες εμπλουτίζονται και με 6^{ες} από το σημείο όπου εμφανίζεται η μελωδία (από το μ.5). Γενικά, η χρήση τους εμφανίζεται σε αρκετά μέρη της επεξεργασίας (π.χ. 33-38). Από το μ.13-21, εκτός από το κυρίαρχο αυτό στοιχείο με 6^{ες}, εμφανίζεται ακόμη ένα χαρακτηριστικό που προέκυψε από τις αναλύσεις των έργων του συνθέτη, το οποίο είναι η μίμηση της μελωδίας. Η μίμηση συνεχίζει και στην επανάληψη του δεύτερου μελωδήματος (μ.22-29) υπό την μορφή φθόγγων της εκάστοτε συνηχήσεως.

Ακόμη, επιλέχθηκε να χρωματίζεται συχνά ο φθόγγος μι ούτως ώστε να δημιουργηθεί το στοιχείο της τροπικής εναλλαγής. Με αυτό τον τρόπο, το κομμάτι μπορεί να μεταφέρεται από τον αιολικό τρόπο του σολ (μῆ) στον δώριο (μῆ). Η εμφάνιση του φαινομένου αυτού γίνεται στην πτώση στο μ.21 (μῆ-σολ-σῆ), κάτι που προετοιμάζει τη

συχνή χρήση που ακολουθεί (π.χ. μ.25, 28). Χαρακτηριστικότερη εφαρμογή γίνεται στα μ.42-49, στην πρώτη δηλαδή εμφάνιση του δεύτερου μελωδήματος της δεύτερης επεξεργασίας της μελωδίας. Σε αυτά τα μέτρα, ο φθόγγος μι χρησιμοποιείται εξολοκλήρου με αναίρεση.

Οι αποτζιατούρες χρησιμοποιούνται αρκετά στην επεξεργασία με σκοπό να παραπέμψουν, όπως και στον Κωνσταντινίδη, στο ύφος παιξίματος από λαϊκούς οργανοπαίχτες αλλά και να δώσουν διακοσμητικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, εμφανίζονται στα μ. 22-27, 34-39 και 42-47.

Όσο αφορά τους ξένους φθόγγους, επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθούν κυρίως όπως στα έργα του Κωνσταντινίδη, δηλαδή ως ξένοι χρωματικοί και ποικιλματικοί φθόγγοι (π.χ. μ.9-11 φα-φα#-σολ, μ.11-12 σολ-σολβ-φα, μ.15-16 φα-φαβ-μι). Χαρακτηριστική εμφάνιση υπάρχει στις παράλληλες συνηγήσεις από 3^{ες} στα μ.19-21, όπου οι ξένοι χρωματικοί φθόγγοι δημιουργούνται λόγω της επιλογής να δημιουργηθούν με πραγματικό τρόπο, δηλαδή με τα ίδια διαστήματα (ντο-μιβ, ρεβ-φαβ, ρεη-φαη).

Όπως προαναφέρθηκε, επιλέχθηκε απλός συνοδευτικός τύπος με σκοπό να προβληθεί η μελωδία. Για τον ίδιο λόγο, σε κανένα σημείο της επεξεργασίας δεν επεμβαίνει η συνοδεία στη ροή της μελωδίας. Στα μόνα σημεία όπου υπάρχει μελωδική κίνηση στο πιάνο (μετά το τέλος της κάθε εμφάνισης της μελωδίας αλλά και στο μ.49), το υλικό που χρησιμοποιείται είναι παρμένο από το τέλος της μελωδίας που προηγήθηκε. Αυτό, όπως εξετάστηκε, αποτελεί και κύριο χαρακτηριστικό των επεξεργασιών του συνθέτη.

Ένα επιπρόσθετο χαρακτηριστικό των επεξεργασιών του Κωνσταντινίδη, είναι η αποφυγή 3^{ης} της συγχορδίας στις πτώσεις. Έτσι, στις δύο τελικές πτώσεις της μελωδίας (μ.29, 58) αλλά και στη συνοδεία που ακολουθεί, δεν χρησιμοποιήθηκε ο φθόγγος σιβ.

Κεφάλαιο 5

5.1. Η επεξεργασία σε ελεύθερο ύφος

"Τέσσερα"

Σ. Χόπλαρς

Moderato

Bass

Piano

B

Pno.

B

Pno.

Τέσ σε ρα τζιαι τέσ σε ρα—

γι νουν ται ο κτώ Τέσ σε ρα παλ λη κά ρκα πά

σιν στον πό λε μον Τέσ σε ρα παλ λη κά

p *mp* *mf* *f* *mp* *f*

13

B

ρκα — πά σιν στον κό λε μον —

Pno.

rit.
mp

17

B

Στον δρό μον που πι έν να σιν μα ε πει νά σα

Pno.

pp *a tempo* *mp*

f

21

B

σιν τζ'έ κά τσα σιν να α βον τζαι ε δι ψά σα

Pno.

sfz *subito p*

25

B

25

σιν — τζιέ κά τσα σιν να φά — σιν — τζιιά ε δε

Pno.

f *mp*

29

B

29

ψά — σα σιν

Pno.

f

32

B

32

Pno.

ff *mp* *ppp*

5.2. Στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην επεξεργασία

Το κομμάτι είναι για μπάσο και πιάνο. Στη συγκεκριμένη επεξεργασία, όπως και σε αυτή στο ύφος του Καλομοίρη, η παραδοσιακή μελωδία μεταφέρεται από τον αιολικό (ή δώριο) τρόπο του σολ στον αιολικό (ή δώριο) τρόπο του ντο. Επομένως, υπάρχουν οι εξής φθόγγοι του τρόπου: σϖ-Ντο-ρε-μϖ-φα-σολ. Η αλλαγή του κεντρικού φθόγγου γίνεται, όπως προαναφέρθηκε, για να μην είναι μονότονη η χρήση της παραδοσιακής μελωδίας με κεντρικό φθόγγο του σολ. Χρησιμοποιείται και πάλι το μέτρο των 6/8, σε αντίθεση με την καταγραφή του Καλλίνικου, λόγω του πυκνού μοντέλου συνοδείας.

Η συγκεκριμένη επεξεργασία γίνεται σε πιο ελεύθερο ύφος. Όπως θα αναφερθεί παρακάτω, κυρίαρχο στοιχείο επιλέχθηκε να είναι οι παράλληλες συνηχήσεις από 5^{6s} και 4^{6s} καθώς και η δημιουργία συγχορδιών από αυτά τα διαστήματα.

Το αρμονικό υλικό της δίμετρης εισαγωγής προκύπτει από τον κύκλο των 5^{ων}. Χρησιμοποιείται η εξής ακολουθία συγχορδιών: VI⁶-II⁶-V⁶-I⁶. Παράλληλα, χρησιμοποιούνται 2 μοτίβα τα οποία προκύπτουν από το μ.8 της μελωδίας. Ωστόσο, πρώτα εμφανίζεται το δεύτερο μοτίβο και μετά το πρώτο.



Με την είσοδο της μελωδίας στο 3^ο μέτρο, τα μοτίβα επανεμφανίζονται σε μεγέθυνση και παράλληλα, με τη χρήση του φθόγγου σι με αναίρεση στο μ.5 δημιουργείται το χαρακτηριστικό διάστημα τριμιτονίου (σιϖ-λαβ). Στην κατάληξη του πρώτου μελωδήματος, (μ.6), η συνοδεία κατέρχεται με τρίηχα όγδοα τα οποία με τις αλλοιώσεις των σι με αναίρεση, μι με αναίρεση και ρε με ύφεση, δημιουργούν το χρωματιό τρόπο του ντο²⁰³.



²⁰³ Περιστέρης 1968, σ.λ'

Η πρώτη εναρμόνιση του β' μελωδήματος (μ.7-10) βασίζεται στην αποκλειστική χρήση συγχορδιών που δημιουργούνται από 5^{ες} και 4^{ες} καθαρές και η εμφάνισή τους γίνεται διαδοχικά. Οι συγχορδίες εμφανίζονται παράλληλα σε κάθετη και σπαστή μορφή. Στη δεύτερη εναρμόνιση του μελωδήματος (μ.11-14), η σπαστή μορφή των συγχορδιών μεταφέρεται στο αριστερό χέρι και η κάθετη στο δεξί. Ωστόσο, οι συγχορδίες τώρα περιπλέκονται αφού εμφανίζονται ταυτόχρονα σε 4^{ες} και 5^{ες} (όταν στο αριστερό χέρι οι συγχορδία δημιουργείται από 5^{ες}, τότε στο δεξί η συνήχηση είναι διάστημα 4^{ης} και αντίστροφα). Ένα επιπρόσθετο στοιχείο, παρατηρώντας τον πρώτο φθόγγο της κάθε σπαστής συγχορδίας, είναι η δημιουργία του αρπισμού του κεντρικού φθόγγου ντο-μι-σολ (μ.7-8, 9-10, 11-12 και 13-15). Ο αρπισμός αυτός εμφανίζεται αυτούσιος στα μ.15 και 16 κατά τα οποία η συνοδεία επαναλαμβάνει το υλικό της μελωδίας που προηγήθηκε διπλασιασμένο στην 5^η.

Στη δεύτερη εναρμόνιση της μελωδίας (μ.18-30), η ελευθερία της εναρμόνισης επεκτείνεται και στο ρυθμικό τομέα, αφού κυριαρχούν οι εναλλαγές ρυθμικών αξιών. Στο αριστερό χέρι ακολουθείται ένα συγκεκριμένο μοτίβο το οποίο δημιουργεί το χαρακτηριστικό διάστημα τριημιτονίου λαβ-σιβ. Η αρπιστική μορφή των συγχορδιών συνεχίζεται με αξίες ογδών μέχρι το μ. 19 και ακολουθούν αξίες δεκάτων έκτων μέχρι και το μ.21. Στο μ.22, εμφανίζεται και πάλι πλήρης ο χρωματικός τρόπος του ντο, ο οποίος με τη σειρά του οδηγεί στην κορύφωση του κομματιού με τη συγχορδία Σκριάμπιν (φα-σιβ-μιβ-λαβ-ρε-σολ και ακολούθως σολβ). Στη συνέχεια επέρχεται προσωρινή ηρεμία με κάθετη μορφή συνοδείας από οκτάβες(μ.24-26). Το β' μελωδήμα, εναρμονίζεται και πάλι με τον αρπιστικό τύπο συνοδείας με συνηχήσεις από 5^{ες} και 4^{ες} καθαρές με παράλληλη κίνηση από κατιούσες οκτάβες με αξίες δεκάτων έκτων. Η τελική συγχορδία στο μ. 30 είναι αυξημένη (ντο-μιβ-σολ#), κάτι που αποκαθίσταται αμέσως με την χρωματική κατιούσα κίνηση που ακολουθεί. Ο επίλογος βασίζεται σε δύο στοιχεία, αφενός η χρησιμοποίηση υλικού της μελωδίας και αφετέρου στη δημιουργία μελωδικών ντιμινουίτων με αξίες δεκάτων έκτων.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα συμπεράσματα της παρούσας έρευνας αφορούν αφενός το συνθετικό ύφος των συνθετών της ελληνικής εθνικής σχολής Καλομοίρη, Πετρίδη και Κωνσταντινίδη, όπως αυτό προέκυψε από την ανάλυση των επιλεγμένων έργων, και αφετέρου την πρακτική εφαρμογή του εκάστοτε ύφους στην εναρμόνιση της παραδοσιακής μελωδίας «Τέσσερα». Τα συμπεράσματα της εργασίας προέκυψαν μετά την επεξηγηματική ιστορική επισκόπηση της εμφάνισης στο μουσικό γίνεσθαι των εθνικών σχολών, αλλά και της αργοπορημένης εμφάνισης της ελληνικής σχολής, της οποίας τα υφολογικά χαρακτηριστικά εξηγήθηκαν, μέσα από κείμενα των κυριότερων εκπροσώπων της.

Τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά που προέκυψαν από την εξέταση των εναρμονίσεων αυτούσιων παραδοσιακών μελωδιών του Μανώλη Καλομοίρη οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης, σε αντίθεση με το κυριότερο μέρος της θεωρητικής του δράσης, φαίνεται να σέβεται την παραδοσιακή μελωδία. Οι επεξεργασίες αυτές έχουν τροπικό χαρακτήρα με αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο. Επίσης, ο συνθέτης εναλλάσσει τον αρχικό τρόπο επεξεργασίας χωρίς ωστόσο να μεταβάλλει τη φύση της μελωδίας. Χρησιμοποιεί έντονα παράλληλες 5^{es} και 8^{es} καθώς και χρωματικά στοιχεία, εμφανίζει ισοκράτη, χειρίζεται τόσο τις αναστροφές των συγχορδιών όσο και την 7^η με ελεύθερο, αξιοποιεί τη μελωδία με το στοιχείο της μίμησης και εφαρμογής υλικού στην εναρμόνιση. Γενικά, οι εναρμονίσεις γίνονται με απλά συνοδευτικά μοντέλα.

Στις αναλύσεις των έργων του Πέτρου Πετρίδη, φάνηκε ότι ο συνθέτης επιλέγει αποκλειστικά την τροπική επεξεργασία του υλικού του. Έντονο χαρακτηριστικό είναι η πυκνή μοτιβική επεξεργασία με μοτίβα που προκύπτουν από την εκάστοτε μελωδία. Ένα άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, είναι η εφαρμογή σε μέρος της επεξεργασίας της κατεγραμμένης επιβράδυνσης, κατά τη διάρκεια της οποίας εμφανίζονται νέες μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες. Επιπρόσθετα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί έντονα το στοιχείο των παράλληλων 5^{ov} και 8^{ov}. Στην επεξεργασία, συχνή εμφάνιση έχουν οι κατιούσες και ανιούσες μελωδικές κινήσεις καθώς και οι ξένοι φθόγγοι.

Το μουσικό ύφος του Κωνσταντινίδη παρουσιάζει ομοιότητες, ως προς τον τρόπο της εναρμόνισης, με αυτό του Πετρίδη, αφού βασίζεται επίσης στο τροπικό ιδίωμα. Στο πλαίσιο αυτού του τρόπου επεξεργασίας, διαφάνηκε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί

ελεύθερα το συγχορδιακό υλικό καθώς και τις 7^{ες}. Χαρακτηριστικό του Κωνσταντινίδη, μέσα από τις αναλύσεις των έργων του, φάνηκε να είναι η χρήση παράλληλων συνηχήσεων αλλά και συνηχήσεων που δημιουργούνται από τρίτες. Επίσης, παρατηρήθηκε το φαινόμενο της τροπικής εναλλαγής αλλά και διτροπικότητας. Εμφανίζονται ακόμη χρωματικά στοιχεία, ισοκράτης και αποτζιατούρες. Επιπρόσθετα, ο συνθέτης αποφεύγει να χρησιμοποιεί την 3^η της συγχορδίας στις πτώσεις, διπλασιάζει φθόγγους της μελωδίας και στα κενά μέρη της μελωδίας, το υλικό που εμφανίζεται μιμείται ακριβώς το μέρος της μελωδίας που προηγείται. Τέλος, επιλέγει απλά συνοδευτικά μοντέλα τα οποία σε συνδυασμό με την εναρμόνισή του, αναδεικνύουν την παραδοσιακή μελωδία.

Στην πρακτική εφαρμογή των πιο πάνω, επιλέχθηκε η κυπριακή παραδοσιακή μελωδία του τραγουδιού «Τέσσερα», η οποία προέρχεται από τα Δωδεκάνησα. Η μελωδία εναρμονίστηκε τέσσερις φορές: επιχειρήθηκε μία προσέγγιση στο μουσικό ύφος του κάθε συνθέτη και ακολούθησε μια πιο ελεύθερη επεξεργασία. Οι εναρμονίσεις είναι για πιάνο και φωνή, συγκεκριμένα στις τέσσερις κύριες μουσικές φωνές (σοπράνο, άλτο, τενόρο και μπάσο). Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν δύο διαφορετικοί φθόγγοι του αιολικού (ή δώριου) τρόπου της μελωδίας, κυρίως για σκοπούς ενδιαφέροντος και αποφυγής της μονοτονίας στο άκουσμα.

Είναι εύλογο, λόγω του μικρού αναλυτικού αλλά και συνθετικού δείγματος, τα συμπεράσματα της έρευνας να μην μπορούν να γενικευθούν ως ένα ενιαίο ύφος, είτε της ελληνικής εθνικής σχολής είτε του κάθε συνθέτη ξεχωριστά. Στόχος του συνθετικού μέρους της εργασίας ήταν η προσέγγιση του ύφους του κάθε συνθέτη ξεχωριστά, βάση των επιλεγμένων έργων που αναλύθηκαν, καθώς και μια περαιτέρω επεξεργασία της μελωδίας με πιο ελεύθερο τρόπο.

Η εργασία μπορεί να έχει εκπαιδευτικό ρόλο, είτε προς τους ερευνητές του ύφους της ελληνικής εθνικής σχολής και δη των επιλεχθέντων συνθετών, είτε προς τους νεαρούς συνθέτες, οι οποίοι θα έχουν ένα δείγμα σύγκρισης (το οποίο προέκυψε από αναλύσεις επιλεγμένων έργων) στις όποιες καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις στα πλαίσια της εναρμόνισης παραδοσιακής μελωδίας.

Πιθανή συνέχεια ή επέκταση της έρευνας μπορεί να γίνει σε αρκετές κατευθύνσεις. Κάνοντας αναλυτική προσέγγιση περισσότερων έργων του κάθε συνθέτη και/ή προσθήκη άλλων συνθετών της εθνικής σχολής, επεκτείνεται η υπάρχουσα έρευνα. Τα νέα έργα που θα προκύψουν, ενδέχεται να κινηθούν σε διαφορετικά σύνολα (π.χ. κουαρτέτο εγχόρδων, χορωδία, ορχηστρική μουσική κ.λ.π.) και φόρμες (π.χ. ρόντο, παραλλαγές κ.λ.π.). Επίσης, μετά την πλήρη κατανόηση και ανάλυση έργων που βασίζονται σε παραδοσιακές μελωδίες, ο πιο ώριμος ερευνητής, ενδέχεται να κινηθεί σε έργα που βασίζονται απλά στα ελληνικά στοιχεία και όχι σε πλήρεις μελωδίες, ενασχόληση που απαιτεί εκτενέστερη μελέτη. Επιπρόσθετα, η σύνθεση νέων έργων μπορεί να βασίζεται στα παραδοσιακά στοιχεία αλλά να χρησιμοποιεί σύγχρονα μέσα, ούτως ώστε να εντάσσονται στις σημερινές συνθετικές τάσεις έχοντας ταυτόχρονα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Τέλος, προτείνεται η συστηματική μελέτη και έρευνα με θέματα που αφορούν τους συνθέτες της εθνικής σχολής. Ιδιαίτερο πρόβλημα σε τέτοιου είδους έρευνες, είναι η έλλειψη εκδόσεων των έργων των περισσοτέρων συνθετών, κάτι που ενδεχομένως να αποτρέπει τους νέους ερευνητές από την εκπόνηση εργασιών και ερευνών με θέματα που να αφορούν τη νεοελληνική δημιουργία. Πρέπει, επομένως, να γίνει καταγραφή και έκδοση ολόκληρης της εργογραφίας όλων των ελλήνων συνθετών, αφού με τον τρόπο αυτό το ελληνικό μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα μπορεί να ενισχυθεί σημαντικά και δημιουργικά. Όσον αφορά την κυπριακή παραδοσιακή μουσική, πρέπει να γίνει μια συστηματική καταγραφή των παραδοσιακών μελωδιών και στη συνέχεια μια εξειδικευμένη μελέτη η οποία θα αποδεικνύει τη σχέση μεταξύ ελληνικής και κυπριακής μουσικής. Το νέο αυτό υλικό μπορεί να λειτουργήσει δημιουργικά μέσα από τις αναζητήσεις των κύπριων συνθετών.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

- Αβέρωφ, Γεώργιος. *Τα δημοτικά τραγούδια & οι λαϊκοί χοροί της Κύπρου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου 1989
- Γιάννου, Δημήτριος. *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα - Φάκελος υλικών - Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*. Θεσσαλονίκη 2004
- Γιάννου, Δημήτριος. *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα - Σημειώσεις 10^{ου} μαθήματος*. Θεσσαλονίκη 2004
- Γιάννου, Δημήτριος. *Ιστορία της Μουσικής-Σύντομη Γενική Επισκόπηση-Τόμος Α(Μέχρι τον 16^ο αιώνα)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1995
- Καλλίνικος, Θεόδουλος. *Κυπριακή Λαϊκή Μούσα*. Λευκωσία 1951
- Καλομοίρης, Μανώλης. *Η νέα τεχνοτροπία εις την διαθνή συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών 1954
- Καλομοίρης, Μανώλης. *Παγκόσμιος η Εθνική Μουσική-ανατύπωσης εκ του Δελτίου του Πνευματικού Ομίλου Κύπρου*. Λευκωσία 1953
- Καλομοίρης, Μανώλης. *Τα Θεωρητικά της Μουσικής αρθ. 3 .- Αρμονία - Τεύχος Δεύτερο*. Αθήνα: Στέφανος Γαϊτάνος 1935
- Καλομοίρης, Μανώλης. *Τα Θεωρητικά της Μουσικής αρθ. 5 -Μουσική Μορφολογία-Τεύχος Δεύτερο- Οι μορφές στην κλασική και τη νεότερη μουσική*. Αθήνα: Μιχαήλ Γαϊτάνος 1957
- Λαμπελέτ, Γεώργιος. «*Εθνική μουσική*» Στο *Παναθήναια*(σελ.82-90) 1901
- Λαμπελέτ, Γεώργιος. *Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική*. Αθήνα: Ρόδον 1986
- Μοτσενίγος, Σπύρος. *Νεοελληνική Μουσική - Συμβολή εις της ιστορίαν της*. Αθήνα: 1958
- Μπαμπινιώτης, Γιώργος. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε. ²2002, σ.1553
- Παπασπήλιος, Κώστας. *Το πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας 1999
- Παπασπυρόπουλος, Χρ., Θεόδωρος. *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν-Τόμος Α*. Αθήνα 1934

- Περιστέρης, Σπύρος. Σπυριδάκης, Γεώργιος. *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια Τομ.Γ'- Μουσική εκλογή*. Αθήνα 1968
- Πετρίδης, Πέτρος. *ΤΡΙΟ για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού & Επιστημών 1983, εισαγωγικό σημείωμα του Βύρωνα Φιδετζή
- Ρωμανού, Καίτη. *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα 2000
- Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα – Διδακτορική Διατριβή*. Αθήνα 2005
- Σακαλλιέρος Γ., *Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης Πανεπιστημιακές Σημειώσεις Τέυχη Α' και Β'*. Θεσσαλονίκη, 2005-2006
- Τσούγκρας, Κώστας (2006). "Η εναρμόνιση ελληνικών λαϊκών μελωδιών από τους Μ. Ravel και Γ. Κωνσταντινίδη - Συγκριτική μελέτη των έργων και της σχέσης τους με τις Εθνικές Μουσικές Σχολές". Πολυφωνία 9 (φθινόπωρο 2006), σσ. 50-66.
- Τσούγκρας, Κώστας. *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη Ανάλυση με χρήση της Γενετικής Θεωρίας της Τονικής Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2003
- Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. *Η Εθνική Σχολή Μουσικής - Προβλήματα Ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών 1990.
- Χαμουδόπουλος, Δημήτριος. *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής: ανασκοπήσεις και σκέψεις*. Αθήνα: Εστία 1980
- Berry, Wallace. *Form in Music – An examination of traditional techniques of musical structure and their application in historical and contemporary styles*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs 1966
- Dahlus, Carl (1980). "Nationalism and Music". Στο *Between Romanticism and Modernism (transl. Mary Whittall)*, University of California Press, Berkeley, pp. 79-101
- Grout J. Donald, Palisca V. Claude. *A History of Western Music*, New York: Norton & Company 2001
- Kennedy, Michael. *Oxford Concise Dictionary of Music*, Manchester: Oxford University Press 1995
- Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall 201998

Little, Bliss Sheryl. *Folk song and the construction of greek national music: writings and compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinides- Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, Collage Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2001*

Macpherson, Steward. *Practical Harmony*, London: Joseph Williams 1997

Nef, Karl. *Ιστορία της Μουσικής - Μετάφραση-Προσθήκες- Επιμέλεια Φοίβου Ανωγειαννάκη*, Αθήνα: Ν. Βότσης²1985

Persichetti, Vincent. *Twentieth- Century Harmony - Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company 1961

Sadie, Stanley(ed.). *The New Grove dictionary of Music and Musicians-volume seventeen*. London: Macmillan²2001

Schoenberg, C. Harold. *The lives of the Great Composers - Volume Two*, London: Futura Publications Limited 1975

Ulrich, Michael. (μετάφραση και επιμέλεια Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής). *Άτλας της Μουσικής-Τόμος I*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας 1994

Vaughan Williams, Ralpf. *National music and other essays*. London: Oxford University press²1972

Yannou, Demetre. *The idea of National Music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: Some remarks on its conceptual consistency*, Thessaloniki 1996 (διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του συγγραφέα: www.yannou.gr)

Παρτιτούρες

Καλομοίρης, Μανώλης. *20 δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα: Ζ. Μακρής, Γαϊτάνος 1922

Πέτρος, Πετρίδης. *Πέντε ελληνικές μελωδίες (Cinq Mélodies Grecques)*, Senart 1924

Πέτρος, Πετρίδης. *Τέσσερις Ελληνικές Μελωδίες (Quatre Mélodies Grecques)*, Senart 1922

Κωνσταντινίδης, Γιάννης. *Είκοσι τραγούδια του ελληνικού λαού-Για μια φωνή και πιάνο-III*. Αθήνα 1970

Κωνσταντινίδης, Γιάννης. *44 παιδικά κομμάτια πάνω σε λαϊκούς ελληνικούς σκοπούς – Τετράδιο Γ', 1978*

Καρρέρης, Παύλος. *Ο γεροδήμος – ποιήσις Α. Βαλαωρίτου – Μουσική Π. Καρρέρη*, Αθήνα, Γαϊτάνος

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Παρτιτούρες έργων που χρησιμοποιήθηκαν στην ανάλυση

ΜΗ ΜΕ ΤΥΡΑΓΝΕΙΣ ΚΑΙ ΚΛΑΙΓΕ

ΕΡΩΤΙΚΟ

Ah! me torturar nou vuoi

Δημοτικό τραγούδι με συνοδεία πιάνου
από τον ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΙΡΗ

Canzone popolare Hellenica con accompagnamento di pianoforte
di MANOLIS KALOMIRIS

Allegretto

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Μαρι το δελ ή Μάρ... να σου μαρι το δελ ή
Μαι perche mai tua ma... dreo ver, ma per che mai tua

ΠΙΑΝΟ

Μάρ... να σου τη νύ... κτα... ου... ανά... ο(δελ) τή νύ... κτα... το... λα...
ma... dreo ver la not... te!! tu... me... vuo... le dil la not... te!! lu...
λα...
πτε...

rit *Poco meno mosso*

μα... ρι...
vuo... le

Έ... λα... έ... λα... είν... σο... ξέ... γω...
Ah! me tu... ra... γρε... να... υ... κτα... γω...
Ah! me tor... tu... cere nou vuoi

Σ 431 Μ.

lento

Quando tu per sto

p dolce piano rit

eni - ti tra o - cchi mi - sto eni - ti tra o - cchi mi - sto

puo - ve der quan - do la cu - so puo - ve der bril - la - re tu - so

mf *p* *pp* *p* *pp*

- va - pi (sai) tan ti ho - se - va - vi? E - na i... in - ton - dai es - ser non puo - i

so - le (ai) bril - la - re tu - so e so - le?

pp *p* *pp* *p* *pp*

pp *p* *pp* *p* *pp*

no - ve tu - so - p - micai uoi - so. ah! me - ter - tu - rar non puo - i

pp *p* *pp* *p* *pp*

p dolce

ΑΪΝΤΕ ΚΟΙΜΗΣΟΥ ΚΟΡΗ ΜΟΥ ΝΑΝΟΥΡΙΣΜΑ

Δημοτικό τραγούδι με συνοδεία
πιάνο από τον ΜΑΝΩΛΗ
ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΠΙΑΝΟ

Lento

pp *ppp* *pp* *sempre*

5

Τ

Π

mp *mp*

9

Τ

Π

pp *p*

The musical score is arranged in three systems. Each system contains a vocal line (labeled 'ΤΡΑΓΟΥΔΙ' and 'Τ') and a piano accompaniment (labeled 'ΠΙΑΝΟ' and 'Π'). The piano part is written in grand staff notation. The first system begins with a 'Lento' tempo marking. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *pp* *sempre*. The second system includes a measure with a '5' above the vocal line and 'mp' dynamics in the piano part. The third system includes a measure with a '9' above the vocal line and 'pp' and 'p' dynamics in the piano part. The score uses treble and bass clefs and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

13

T

13

mp

ppp

6

3

3

3

17

T

17

pp

3

3

3

CAPO

This musical score consists of two systems. The first system covers measures 13 to 16. The vocal line (T) begins at measure 13 with a melodic phrase. The piano accompaniment (П) features a complex texture with sixteenth-note patterns and triplets. Dynamic markings include *mp* and *ppp*. The second system covers measures 17 to 20. The vocal line has a long rest starting at measure 17. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and triplets, ending with a *CAPO* instruction.

"LA NEREIDE"

Poesie de
C. PALAMAS

Op. 3, N. 2.
à Madame N. POLITIS

All. vivo e scherzando (MM. 4. 100) *attaca subito*

Trais jeunes fil . les gra . ci . eu . ses les voi . li par . le chemin.
 Τρεις νε . κέ . λες κό . ρες . πέ . να στα έπι . πο . πο . να . Χεί .

rit. a Tempo

parlando

l'a . mou . reux d'a . ne né . ré . li . de ne dé . si . re plus les jou . ven .
 έ . πος πε . νι πάλ . λο . να . να . έ . τς . τρι νε . κέ . λες στα έπι . πο . να .

mf *ben staccato*

.relles. Trais jeunes fil . les gra . ci . eu . ses me sou . rient, où si joy . euses.
 έ . τς . Τρεις νε . κέ . λες κό . ρες . πέ . να μου . να . να . να . έ . τς . τρι νε . κέ . λες

2

de viendrais une tres . se.
 ye . no qui a de El . se.

A.
 K. 52.

lors viendrait la calme nuit fer . mer tes pau . pi . é . res. A . lors viendrait la calme nuit fer .

mer tes pau . pi . é . res. et nul au . tre n'ad mi . re . rait ton corps si vu et . an . gélique, sauf

Un peu plus lent. (♩ = 110)

ton i . co . ne sans . te sans . ton i . co . ne sans . te. J'ai fleu . re . vais ton
 où te serais . je . non sa . pa . is . où . serais . moi. To . re . mé . yie . ar . é .

front se - rein se - rein et lu - mi - neux
 vâ - te - la ôù figù - ra pé - tu - se

rit.
 Dans un bai - ser jou - bli - e - rais mes as - tres
rit.
 to - si et - où ôù An - ge - v's té - aré - pa

a Tempo
 et le fir - ma - ment, je m'é - tendrais près de toi, je
 ou - tre - pas - se - ra ou - tre - pas - se - ra

rit. *1^o Tempo (♩. 120)*
 m'é - tendrais près de toi, Et
 ou - tre - pas - se - ra ou - tre - pas - se - ra Et

12. Δέν εἶν' αὐγὴ νὰ σηκωθῶ...

Lento e dolente [$\text{♩} = 54$]

Δέν εἶν' αὐ -

γὴν — δέν εἶν' αὐ-γὴν νὰ ση - κω - θῶ νὰ μὴν νὰ

dolce sonoro

μὴν ἄ-να-στε-νά-ξω (Ἔβ-γα τί-λιε μου — κι' ἔ-λα μί-λιε

* Οἱ μικρὲς νότες νὰ παίζονται πάντοτε γρήγορα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐκάστοτε κίνηση.

μου. ————— να γύ - ρω

ben caxitata *Ritl.* *a tempo*

στά — να γύ - ρω στά προς — κέ - φα - λο κιά - πο κιά -

dolce sostenuto

πό καρ - δια να κλά - ψω. (Ά - στρο τής αὐ - γής — για — τί ἀρ - γείς να

espressivo *Rall.*

(Δυτικῶν παραλίων Μ. Λαίας.)

ΑΠΟ ΤΑ "44 Παιδικά Κομμάτια πάνω σε ελληνικούς λαϊκούς σκοπούς" - ΤΕΤΡΑΔΙΟ Γ'

στο Γιώργο Χατζηνίκο

XXXI.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ
(1949-51)

Andante con moto (♩=120)

p

con anima

pochiss. rit.

a tempo

rall.

allacca

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Andante con moto' with a tempo of 120 quarter notes per minute and a piano dynamic. The second system continues the piece. The third system is marked 'con anima'. The fourth system is marked 'pochiss. rit.' (very little ritardando). The fifth system is marked 'a tempo' and 'rall.' (ritardando), ending with a fermata and the instruction 'allacca'.