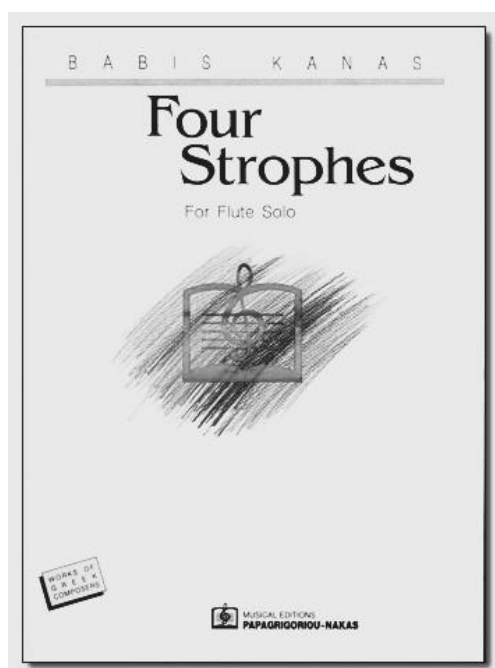


**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**



**Οι Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο (1992) του Μπάμπη Κανά**

**Ανάλυση και μουσική ερμηνεία**

**Διπλωματική εργασία της φοιτήτριας**

**Λιολιοπούλου Σοφίας 1951**

**Επιβλέπων καθηγητής**

**Χάρδας Κωνσταντίνος, αναπληρωτής καθηγητής**

**Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος, 2024**

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	4
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ζωή και έργο</b>	
1.1 Βιογραφική επισκόπηση.....	6
1.2 Το εκπαιδευτικό έργο του Μπάμπη Κανά.....	8
1.3 Συνθετικό ύφος και συνθετική γραφή.....	10
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Οι Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά</b>	
2.1. Το έργο <i>Τέσσερις Στροφές</i> για σόλο φλάουτο και το πλαίσιο δημιουργίας του.....	12
2.2. Συνθετική γραφή-Διευρυμένη τονικότητα.....	13
2.3. Δομικά χαρακτηριστικά.....	14
2.4. Η μουσική και η ποίηση στις <i>Τέσσερις Στροφές</i> για σόλο φλάουτο.....	15
2.5. Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη.....	16
2.5.1. Αισθητικά στοιχεία της ποίησης του Οδυσσέα Ελύτη.....	16
2.5.2. Το πλαίσιο δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά της ποίησης του Οδυσσέα Ελύτη.....	18
2.5.3. Ήλιος ο πρώτος.....	20
2.6. Το προγραμματικό στοιχείο στις τέσσερις στροφές για σόλο φλάουτο (Αναζήτηση κοινών ή παράλληλων εκφραστικών τόπων).....	20
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ανάλυση του έργου <i>Τέσσερις Στροφές</i> για σόλο φλάουτο</b>	
3.1. Μεθοδολογία ανάλυσης.....	22
3.2. Α' μέρος <i>Lento, alla recitativo</i> .....	23

3.3. Β' μέρος, <i>Allegro Moderato</i> .....	28
3.4. Γ' Μέρος, <i>Andantino Languido</i> .....	33
3.5. Δ' Μέρος, <i>Arioso</i> .....	37

#### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η σχέση ανάλυσης και ερμηνείας**

4.1. Οι πεποιθήσεις των ερευνητών στη σύνδεση ανάλυσης και ερμηνείας.....	43
4.2. Η έννοια της ανάλυσης και η έννοια της ερμηνείας.....	47
4.2.1. Η έννοια ανάλυση.....	47
4.2.2. Η έννοια ερμηνεία.....	47

#### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ερμηνεία και ανάλυση στις *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά*.....**

5.1. Ερμηνευτικά στοιχεία του έργου.....	51
5.2. Η συμβολή της ανάλυσης στην ερμηνεία του έργου.....	53
<b>Επίλογος</b> .....	55
<b>Παράρτημα</b> .....	56
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	78

## Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία συντάχθηκε με γνώμονα την προσωπική μου ανάγκη να ανακαλύψω σε βάθος το έργο *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά, σε μια μελέτη πολύ διαφορετική από αυτήν της ωδειακής μελέτης ρεπερτορίου. Μια μελέτη μουσικολογική, η οποία θα έθετε τα θεμέλια για την ερμηνεία πλάι στη γνώση της ανάλυσης.

Με αφορμή την ολοκλήρωση της εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές στο Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ., και ιδιαίτερα τον κύριο Γιώργο Σακαλλιέρο ο οποίος με καθοδήγησε σε βιβλιογραφικό επίπεδο στην αρχή της εργασίας, αλλά και τον κύριο Κωνσταντίνο Χάρδα ο οποίος είναι ο επιβλέπων της παρούσης εργασίας, για τις πολύτιμες συμβουλές του και τη στήριξή του. Επίσης, τον κύριο Μπάμπη Κανά, συνθέτη του έργου, για τη συνέντευξη και για όλη την προθυμία του να συμβάλλει στην παρούσα εργασία.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για τη στήριξη στην περάτωση της εργασίας, αλλά και όλους όσους (γνωστοί και φίλοι) αποτέλεσαν και αποτελούν έμπνευση για μένα.

## Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η μελέτη του έργου *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά (1992), στα πλαίσια των ωδειακών διπλωματικών εξετάσεών μου. Ως σύγχρονο έργο, ενός νεοέλληνα εν ζωή συνθέτη, κινούσε την περιέργεια μου μέσα από τα ρυθμομελωδικά στοιχεία του, που, σε συνδυασμό με την ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, δημιουργούσαν έναν χώρο, στον οποίο ένιωθα ότι μπορώ να εκφραστώ και να αφεθώ. Η περιέργεια μετουσιώθηκε σε ανάγκη για έρευνα στα πλαίσια της παρούσας εργασίας και η ερμηνεία έδωσε τη θέση της σε μια νέα ερμηνεία, μια ερμηνεία η οποία επέρχεται ως αποτέλεσμα της αναλυτικής διαδικασίας.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αναδείξει το έργο στο σύνολό του, καθώς το έργο αυτό δεν έχει μελετηθεί σε βάθος από ερευνητές και στη βιβλιογραφία υπάρχουν λιγιστές αναφορές σε αυτό. Για παράδειγμα, η Ιβόνα Γκλίνκα στη διδακτορική της διατριβή αναφέρεται στο έργο, στο πλαίσιο της καταλογογράφησης έργων Ελλήνων συνθετών για σόλο φλάουτο από το 1958 έως το 2008.<sup>1</sup> Επιπλέον, τα λεξικά του Τάκη Καλογερόπουλου και της Αλέκας Συμεωνίδου, περιέχουν μια απλή αναφορά στο έργο. Πέραν της μελέτης του έργου σ' ένα ερευνητικό πλαίσιο που αφορά το πότε εκδόθηκε, υπό ποιες συνθήκες γράφτηκε και ποια είναι η συμβολή του στη νεοελληνική δημιουργία, η ανάλυσή του είναι αυτή η οποία απαντά σε πολλά ερωτήματα. Γι' αυτό το λόγο γίνεται προσπάθεια ανάδειξης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του έργου μέσω της ανάλυσης. Αυτή η προσπάθεια, ενισχύεται ακόμη περισσότερο όταν η ανάλυση συνδιαλέγεται με την ερμηνεία.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο ερευνάται η ζωή και το έργο του Μπάμπη Κανά. Η έρευνα αυτή στοχεύει στο να υπάρξει όσο το δυνατόν βαθύτερη κατανόηση του έργου μέσα από τη γνώση των συνθηκών στις οποίες έδρασε ο συνθέτης, το ιστορικό πλαίσιο, αλλά και τη γραφή του ως μέσο μετάδοσης της αισθητικής του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο σκιαγραφείται το έργο *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο ως ένα έργο προγραμματικής μουσικής σε μουσικό και εξωμουσικό επίπεδο.

---

<sup>1</sup> Ιβόνα Γκλίνκα, «Έργα Ελλήνων συνθετών για σόλο φλάουτο (1958-2008)» (διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 2012), 337.

Περιγράφεται η σχέση της μουσικής με την ποίηση μέσα από το έργο του Κανά, το οποίο συναντά το έργο του Οδυσσέα Ελύτη.

Το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας είναι αμιγώς αναλυτικό. Συντελείται ανάλυση των τεσσάρων μερών του έργου σε μακροδομικό και μικροδομικό επίπεδο. Παρατίθενται οι τονικοί χώροι, τα θέματα, οι μορφές και οι αρμονικές δομές, ενώ ταυτόχρονα δίνεται έμφαση στα μοτίβα και στα ρυθμικά τους στοιχεία.

Το τέταρτο κεφάλαιο, συνδέει την έννοια της ανάλυσης με αυτήν της ερμηνείας, ως ένα καίριο ζήτημα έρευνας της σύγχρονης μουσικολογίας.

Τέλος, στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, εξετάζεται η σχέση της ανάλυσης και της ερμηνείας στις *Τέσσερις Στροφές*, με γνώμονα τη μελέτη που έχει προηγηθεί στα προηγούμενα κεφάλαια και με στόχο να επιτευχθεί μια ερμηνεία που να περικλείει τα αναλυτικά και αισθητικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το έργο.

## 1.1. Βιογραφική επισκόπηση

Ο Μπάμπης (Χαράλαμπος) Κανάς<sup>2</sup> γεννήθηκε στις 28 Αυγούστου του 1952 στο Νέο Φάληρο. Μικρασιατικής καταγωγής, γιος του θαλασσογράφου Αντώνη Κανά και της Ιφιγένειας Ζαφειροπούλου. Στο οικογενειακό του περιβάλλον η μουσική είχε εξέχουσα θέση,<sup>3</sup> και από μικρή ηλικία ο ίδιος εκδήλωσε ενδιαφέρον γι αυτή. Αρχικά, ξεκίνησε να χρησιμοποιεί ένα μεταλλόφωνο, στο οποίο έβγαζε τραγούδια με το αυτί. Στη συνέχεια, με μια μελόντικα άρχισε να αντιλαμβάνεται τη χρήση των μαύρων και των λευκών πλήκτρων, έως ότου ήρθε σε επαφή με το πιάνο, στο οποίο αποπειράθηκε να συνθέσει μουσική –σε ηλικία εννέα ετών.

Στη δημιουργική του φύση υπήρχε έντονη ροπή για τον τομέα της σύνθεσης. Αυτή η έμφυτή του κλίση αναθερμάνθηκε από τη γνωριμία του με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι. Παρόλα αυτά, η οικογένειά του δεν έκρινε θεμιτό το να πάει στο ωδείο, λόγω «πίκρας στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα».<sup>4</sup>

Σε ηλικία δεκαεπτά ετών, ξεκινά τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών τις οποίες ολοκλήρωσε το 1980. Αρχικά, σπούδασε θεωρητικά με την Θάλεια Τζοάννου-Τσαπουλάρη. Και στη συνέχεια, πρώτα υποχρεωτικό αρμονίας και έπειτα ειδικό αρμονίας με καθηγητή τον Μενέλαο Παλλάντιο,<sup>5</sup> αποφοιτώντας το 1977 και φλόαουτο

---

<sup>2</sup> Βασικές βιογραφικές πηγές: Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα:Νάκας,1995),171. Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Κανάς Χαράλαμπος (Μπάμπης)», *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002),τομ.3 8-9. Μπάμπης Κανάς, «Όλα διδάσκονται, εκτός από την έμπνευση», συνέντευξη της Μαρίας-Χριστίνας Κριθαρά και της Μαρίας Θεοφύλη. *Μουσικής Πολύτονον*, Τεύχος 73. Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2015. (εφεξής: Συνέντευξη, μουσικής πολύτονον). Μπάμπης Κανάς, αποδελτιωμένη και ηχογραφημένη συνέντευξη στη Σοφία Λιολιοπούλου, Θεσσαλονίκη, 3 Δεκεμβρίου 2020. (εφεξής: Κανάς, συνέντευξη). Βιογραφικό σημείωμα δοσμένο από τον συνθέτη στη γράφουσα.

<sup>3</sup> Συνέντευξη, μουσικής πολύτονον «*Η μουσική υπήρχε στην οικογένεια/ όλοι τραγουδούσαν, η μητέρα μου τραγουδούσε κάθε βράδυ πριν πάμε για ύπνο / είχα λοιπόν φυσικά ακούσματα και το ραδιόφωνο... βεβαίως υπήρχαν και δίσκοι στο σπίτι...*».

<sup>4</sup> «Ο πατέρας μου ήτανε ζωγράφος, και η μητέρα μου ως λογίστρια βοηθούσε...» Συνέντευξη, μουσικής πολύτονον, 2.

<sup>5</sup> Ο Μελέντιος Παλλάντιος (Πειραιάς, 29 Ιανουαρίου 1914) γιος του Γεωργίου Παλλάντιου και της Μαρίας Διακουμοπούλου, ξεκίνησε να σπουδάξει μουσική σε ηλικία 7 ετών (μαθήματα πιάνου) στο Ωδείο Πειραιώς και σε ηλικία 11 ετών ξεκίνησε να συνθέτει, ενώ από το 1930 και μετά συνέχισε τις σπουδές στα ανώτερα θεωρητικά. Σπούδασε αρμονία στην τάξη του Φιλοκλήτη Οικονομίδη και μορφολογία στην τάξη του Δημήτρη Μητρόπουλου, στο Ωδείο Αθηνών, παίρνοντας το δίπλωμα αρμονίας το 1933. Σπούδασε νομική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, όμως δεν περάτωσε τις σπουδές του λόγω της «έντονης μουσικής δραστηριότητας». Στη μακρόχρονη πορεία του υπήρξε καθηγητής στο Ωδείο Πειραιά, στη μέση εκπαίδευση και στο Ωδείο Αθηνών όπου διορίστηκε το 1936 όντας διπλωματούχος αντίστιξης και φούγκας. Στο Ωδείο Πειραιά είχε τη θέση του υποδιευθυντή από το 1947 ενώ στο Ωδείο Αθηνών έγινε διευθυντής το 1962 και δίδαξε μέχρι το 1986. Το λαμπρό παιδαγωγικό του έργο αντανακλάται στη αδιάλειπτη πορεία διδασκαλία 55 χρόνων στο Ωδείο Αθηνών, αλλά και στη συμβολή του στη χορωδία Πειραιά και στη χορωδία Αθηνών. Παράλληλα με το παιδαγωγικό του έργο, υπήρξε στέλεχος διοικητικών θέσεων σε πολλούς φορείς διάδοσης και

με τον Ούρς Ρούτιμαν<sup>6</sup> αποφοιτώντας το 1980 ως αριστούχος. Παράλληλα, από το 1977, συνεχίζει τις σπουδές του στην αντίστιξη, τη φούγκα και τη σύνθεση με καθηγητή τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου.<sup>7</sup>

Με τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, όπως αναλύει στη συνέντευξη του στο περιοδικό Μουσικής Πολύτονον, εξασκήθηκε στην αντίστιξη (παλεστρινική και ελεύθερη) και στην εφαρμοσμένη μορφολογία, στην οποία καλούνταν να γράψει διμερείς και τριμερείς φόρμες. Αργότερα, σπούδασε και σύνθεση. Από το 1976 έως το 1983 περάτωσε όλο τον κύκλο σπουδών: αντίστιξη, φούγκα και σύνθεση.

Στη σύνθεση, η πορεία του επηρεάστηκε από τον δάσκαλό του, Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Για τον Παπαϊωάννου, όπως αναφέρει, ένιωθε πως δεν κατεύθυνε τη γραφή του, αλλά του έδινε τα απαραίτητα εφόδια για να γράφει σε όλα τα ιδιώματα, όπως ο δωδεκαφθογγισμός, η ατονικότητα κλπ.<sup>8</sup>

---

εξάπλωσης της μουσικής για πολλά χρόνια. Στο συνθετικό του έργο συγκαταλέγονται έργα για κάθε είδος μουσικής, ενώ είναι εμφανής η επιρροή και η έμπνευση που του έδινε η Αρχαία Ελλάδα σε πλήθος έργων (μουσική για αρχαίο δράμα, φωνητικά κ.α.). Εκτός από τη μουσική, ασχολήθηκε με την ποίηση και τη μετάφραση Γάλλων ποιητών. Πληροφορίες από το λήμμα «Παλλάντιος Μενέλαος» Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 315-316.

<sup>6</sup> Ο Ούρς Ρούτιμαν (ή Ρύτιμαν) (1937-2012) ήταν σολίστ και καθηγητής φλάουτου. Δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών και υπήρξε Α' μουσικός της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ και της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Πληροφορίες από τη διδακτορική διατριβή της Ιβόνας Γκλίνκα «Εργα Ελλήνων συνθετών για σόλο φλάουτο (1958-2008)» (ΕΚΠΑ, 2012), 426.

<sup>7</sup> Ο Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου (Καβάλα, 6 Ιανουαρίου 1910- Αθήνα, 11 Μαΐου 1989), γιός του Ανδρέα Παπαϊωάννου και της Ειρήνης Αμανίτου από τη Λέσβο, ήταν διακεκριμένος συνθέτης και καθηγητής ανώτερων θεωρητικών. Η μουσική του πορεία ξεκίνησε σε ηλικία 6 ετών όπου άρχισε να μελετά πιάνο μόνος του. Στη συνέχεια μελέτησε πιάνο στο Ελληνικό Ωδείο με τη Μαρία Λασποπούλου, θεωρητικά και σύνθεση με τον Αλέκο Κόντη, ενώ υπήρξε μαθητής του Αιμίλιου Ριάδη στο πιάνο και στην ενορχήστρωση στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Το 1949 με υποτροφία της UNESCO γνώρισε τις νέες τεχνικές σύνθεσης σε διάφορα «μουσικά κέντρα της Ευρώπης» και εργάστηκε στο Παρίσι με τον συνθέτη Arthur Honegger. Με το συνθετικό του έργο, προσδοκούσε να ισορροπήσει τα σύγχρονα ρεύματα της εποχής με την ελληνικότητα. Στις συνθέσεις του απαντώνται τεχνικές όπως μπρεσιονισμός, φολκλορισμός, ατονικότητα, δωδεκαφθογγισμός και συνθέσεις με χρήση βυζαντινών στοιχείων. Έγραψε πληθώρα έργων σε όλα τα είδη. Παράλληλα με τη συνθετική του πορεία, το παιδαγωγικό του έργο ήταν πολύ σημαντικό. Υπήρξε καθηγητής των περισσότερων συνθετών «νεότερης γενιάς» και ήταν ο πρώτος που εκτός από τις παραδοσιακές τεχνικές δίδασκε σειράισμό και μετασειραϊσμό. Παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα, δραστηριότητα που διατήρησε δια βίου, και υπήρξε μέλος του ΔΣ της ΕΛΣ το 1974. Πληροφορίες από το λήμμα «Παπαϊωάννου Γιάννης Α.» Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995) 331-337.

<sup>8</sup> Σχετικά με τη διδασκαλία του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου αναφέρει: «Όλα τα γνωστικά αντικείμενα, το δωδεκάφθογγο, η ανάλυση, η ατονικότητα, εξερευνηθήκαν, αλλά, σε αντίθεση με την εντύπωση που έχω αποκομίσει από παλαιότερους μαθητές του, ο Παπαϊωάννου ποτέ, μα ποτέ, δεν με εξώθησε ή κατήχθησε στο να γράφω έτσι κι όχι αλλιώς. [...] Μερικές φορές, για κάποια έργα που του πήγαινα, που κι εγώ ο ίδιος ήξερα ότι δεν ήτανε ό,τι καλύτερο, έλεγε : “ε, καλά, δεν είναι ανάγκη να γράφετε τώρα έτσι”. Αλλά ποτέ ότι πρέπει να είναι «αυτό», γιατί αλλιώς δεν είναι καλό. Αυτό ήταν και μία αφορμή να μην αισθανθώ ποτέ τον ψυχαναγκασμό που ίσως αισθάνθηκα πολλοί συνομήλικοί μου λόγω του περιβάλλοντος. Διότι δεν ήταν αστεία τα πράγματα, δεν υπήρχε περίπτωση να γράψεις Ντο - Μι - Σολ σε ένα έργο και να γίνει αποδεκτό». *Μουσικής Πολύτονον*, 4.

Κατόπιν, υπό την καθοδήγηση του Κώστα Κλάββα,<sup>9</sup> εξασκήθηκε στη σύνθεση και στην ενορχήστρωση της μοντέρνας μουσικής. Η συγκεκριμένη συνεργασία οδήγησε στην απόκτηση των τίτλων σπουδών του (δίπλωμα σύνθεσης με άριστα και Α' βραβείο, Κεντρικό Ωδείο, 1994).<sup>10</sup>

## 1.2. Το εκπαιδευτικό έργο του Μπάμπη Κανά

Στη ζωή των συνθετών, η πρόσμιξη της παιδαγωγικής με τη συνθετική διαδικασία είναι ένα συχνό φαινόμενο. Οι δύο διαδικασίες συμβαίνουν παράλληλα στον χρόνο, ξεχωριστά η μία με την άλλη αλλά αλληλοεπηρεαζόμενες. Η διδασκαλία της μουσικής, εν γένει αποτελεί δημιουργική και ανθρώπινη αλληλεπίδραση, μετάδοση γνώσεων, και αντιλήψεων. Η σύνθεση ως διαδικασία, από την άλλη πλευρά, είναι μια φύσει μοναχική και δημιουργική διαδικασία. Όταν συνυπάρχουν οι δύο αυτοί τομείς, συνενώνονται οι ομοιότητες και γίνονται ευδιάκριτες οι διαφορές τους.

Ο Μπάμπης Κανάς, αναλύει τη διττή ιδιότητά του και τη σύζευξη του συνθετικού του έργου με το εκπαιδευτικό. Τονίζει, ότι υπήρξε πρόκληση το να διατηρήσει αμείωτη την παραγωγή της συνθετικής του εργασίας παράλληλα με τη διδασκαλία της μουσικής. Συγκεκριμένα για τη διδασκαλία του σολφέζ, αναφέρει πως ήταν: «Ένα συνεχές ζύμωμα του μυαλού στις πρόχειρες εναρμονίσεις στο πιάνο, μια συνεχής γυμναστική»,<sup>11</sup> καθώς παίζοντας συνεχώς τις ίδιες μελωδίες επέλεγε να τις εναρμονίσει διαφορετικά. Συνεπώς, η διδασκαλία του σολφέζ αποτέλεσε εξάσκηση και διερεύνηση της αρμονίας, γεγονός που συνέβαλε στην εξέλιξη της προσωπικής συνθετικής του παραγωγής.

---

<sup>9</sup> Ο Κώστας Κλάββας (Πειραιάς 22 Δεκεμβρίου 1934) γιος του Ιωάννη Κλάββα από την Κωνσταντινούπολη και της Βασιλικής Βασιλά από την Κέρκυρα είναι διαπρεπής συνθέτης και μαέστρος με εθνική και διεθνή πορεία. Μελέτησε πιάνο και θεωρητικά με τη Τότη Αλεξοπούλου και τον Χρήστο Αλεξόπουλο στο Εθνικό Ωδείο από όπου έλαβε πτυχία αρμονίας, αντίστιξης και φούγκας. Παράλληλα, σπούδασε φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών ενώ μελέτησε δωδεκαφθογγισμό και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη σύνθεση στο Εθνικό ωδείο υπό την καθοδήγηση του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου. Από το 1959 ξεκινά να συνεργάζεται με την Ελληνική Ραδιοφωνία ως διευθυντής ορχήστρας και ενορχηστρωτής. Πρωτοπόρος της εποχής, εισήγαγε συνοδεία ορχήστρας σε τραγούδι της ελαφράς μουσικής. Ως συνθέτης ασχολήθηκε με την ελαφρά μουσική, γράφοντας πολλά τραγούδια, αλλά αφοσιώθηκε και στη σοβαρή μουσική. Το 1967 μαζί με τον Βασίλη Παπαδημητρίου και τον Χρήστο Αλεξόπουλο ίδρυσε τη Σύγχρονη Σχολή Μουσικής, η οποία ήταν πρόδρομος του «Κεντρικού Ωδείου». Πληροφορίες από το λήμμα «Κλάββας, Κώστας», Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας;1995), 187-188.

<sup>10</sup> Βιογραφικό σημείωμα Μπάμπη Κανά, 2020.

<sup>11</sup> *Μουσικής Πολύτονον*, 6.

Η διδασκαλία τού υποχρεωτικού της αρμονίας επέδρασε διαφορετικά στη συνθετική του ιδιότητα. Στο υποχρεωτικό μάθημα της αρμονίας υπάρχουν στενά περιθώρια αναφορικά με το τί διδάσκεται, πώς διδάσκεται και τί εξυπηρετεί η διδασκαλία. Στο μάθημα αυτό, μέσα στα στενά πλαίσιά του, υπάγονται κανόνες που εξυπηρετούν τις βάσεις για το ειδικό αρμονίας στη συνέχεια. Η φύση του μαθήματος αυτού είναι εντελώς αντίθετη με τη σύνθεση, που αποτελεί έναν ιδιαίτερα δημιουργικό και προσωπικό τομέα της μουσικής. Ο Κανάς, τονίζει τη δυσκολία της περιόδου, «όταν πρωτοάρχισα να διδάσκω το “Υποχρεωτικό Αρμονίας”, ενώ τα είχα ξεπεράσει όλα και είχα προχωρήσει, αναγκάστηκα να τα ξαναθυμηθώ όπως τα είχα μάθει πριν από δέκα-δεκαπέντε χρόνια, και να τα κωδικοποιήσω ξανά με έναν τρόπο που να μπορέσω να τα περάσω στους άλλους».<sup>12</sup>

Η διδασκαλία στη ζωή του εν λόγω συνθέτη, πέραν των δυσκολιών, αποτέλεσε κινητήριο δύναμη για την πορεία της συνθετικής του ιδιότητας, καθώς βιοπορίζεται από αυτήν και όχι από τη σύνθεση. Έτσι, καταφέρνει να δημιουργεί ως συνθέτης.<sup>13</sup> Αναφορικά με τη διδασκαλία της σύνθεσης, τονίζει πως από την αρχή της πορείας του έως και σήμερα, δύναται να διδάξει μόνο ό,τι έχει διδαχθεί. Τα πεδία που διδάσκει είναι αυτά στα οποία εμβάθυνε με τον Γ.Α. Παπαϊωάννου (αρμονία, αντίστιξη, φούγκα, τονική, ατονική και τροπική γραφή).<sup>14</sup> Επιπρόσθετα, τονίζει το γεγονός ότι η διδασκαλία της σύνθεσης ποτέ δεν ήταν αμιγώς η δουλειά του, καθώς είχε μαθητές μόνο σποραδικά.

Σήμερα, διδάσκει ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών και στο Ωδείο Νικόλαος Μάντζαρος.<sup>15</sup> Στους μαθητές του ανήκουν οι διακεκριμένοι Νίκος Δημητράτος, Χρίστος Παπαγεωργίου<sup>16</sup> και άλλοι.

---

<sup>12</sup> «Και μετά, πρέπει να πάω σπίτι μου, να τα αφήσω όλα αυτά στην άκρη και να αρχίσω να δουλεύω το κομμάτι που έγραφα από εκεί που το είχα αφήσει την προηγούμενη μέρα, να ξαναβρεθώ στο ίδιο σημείο και να συνεχίσω». Ο.π., 7.

<sup>13</sup> «Θέλω να πω λοιπόν αυτό: η διδασκαλία με κράτησε μέσα στη μουσική κοινωνία, γιατί υπήρχε και το βιοποριστικό: το να κάνεις ένα άλλο επάγγελμα, τελείως άσχετο με τη μουσική, το οποίο όμως να σου αφήνει περιθώριο να ασχοληθείς με τη σύνθεση έτσι όπως θέλεις –να κάνεις ιατρείο δεκαέξι ώρες την ημέρα και μετά να πας στο σπίτι σου να γράφεις– δεν είναι και ότι καλύτερο, τέλος πάντων δεν υπήρξε άλλη δυνατότητα, οπότε ναι, η διδασκαλία, ίσως ήταν το καλύτερο. "Όλα έπρεπε να έρθουν καθώς ήρθαν..."». Ο.π., 7.

<sup>14</sup> «με απόλυτο σεβασμό και εκτίμηση στη δουλειά που έκανε μαζί μου ο Παπαϊωάννου, ο οποίος με έμαθε πώς να γράφω μουσική». Ο.π., 8.

<sup>15</sup> Βιογραφικό σημείωμα Μπάμπη Κανά, 2020.

<sup>16</sup> Ο Χρίστος Παπαγεωργίου (1967-) είναι μουσικός παραγωγός του Τρίτου προγράμματος της ΕΡΤ, πιανίστας, μαέστρος και βραβευμένος συνθέτης. Ως σολίστ, έχει συνεργαστεί με πολλές ορχήστρες του εξωτερικού και της Ελλάδας και από το 2015 είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού ωδείου

Πέρα από την παιδαγωγική και συνθετική του δράση, ο Μπάμπης Κανάς είναι παραγωγός προγραμμάτων στο Γ' πρόγραμμα Ελληνικής Ραδιοφωνίας, από το οποίο μεταδίδονται συχνά έργα του. Επιπλέον, είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών<sup>17</sup> και υπήρξε στέλεχος της ορχήστρας Παναρμόνια παίζοντας φλάουτο πίκκολο και κρουστά, ενώ έλαβε μέρος και σε σεμινάρια της ορχήστρας ως ομιλητής.<sup>18</sup>

Παράλληλα με το έργο του, εξέχουσα θέση στην όλη πορεία του συνθέτη έχει η έκδοση του βιβλίου του *Αρμονία* από τον εκδοτικό οίκο Παπαρηγορίου-Νάκας με ISBN 960-7554-23-X, με εκδόσεις το 2000, το 2005 και το 2008. Στο βιβλίο αυτό ο Κανάς αναλύει τα αρμονικά φαινόμενα που απαντώνται στη διδασκαλία του υποχρεωτικού μαθήματος της Αρμονίας αλλά και θέματα που «δεν πολυ-(συ)ζητούνται στα πλαίσια του 'υποχρεωτικού', όπως η διευρυμένη τονικότητα (extended tonality) με τις παρενθετικές δεσπόζουσες και μετατροπίες, η αλλοιωμένη συγχορδία ως εναλλακτική δεσπόζουσα, η pédale(ισοκράτημα), η échappée (διαφυγή), η μίμηση κ.τ.λ.)».<sup>19</sup>

### 1.3. Συνθετικό έργο και συνθετική υφή

Οι συνθέσεις του Μπάμπη Κανά περιλαμβάνουν έργα για σόλο όργανα, μουσική δωματίου, χορωδιακά, ορχηστρικά αλλά και πολλά τραγούδια. Ξεχωριστή θέση στη συνθετική του δημιουργία έχουν τα βραβευμένα έργα του. Συγκεκριμένα, το *Πρελούδιο για πιάνο* (1988) που βραβεύτηκε στον διαγωνισμό σύνθεσης εις μνήμην Μιχάλη Σβορώνου και οι *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο (1992) που έλαβε το Α' βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Καλών Τεχνών το 1993.<sup>20</sup>

Η συνθετική γραφή του Μπάμπη Κανά είναι κατά βάση αντιστικτική. Ταυτόχρονα, δίνεται έμφαση στη μελωδία αλλά και στη δομή, η οποία εδραιώνεται με τη χρήση μελωδικών μοτίβων που εξυπηρετούν τη συνοχή των έργων. Το ύφος και οι

---

στην Κηφισιά.

[https://christospapageorgiou.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=102](https://christospapageorgiou.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=102)

<sup>17</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 171.

<sup>18</sup> Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Κανάς Χαράλαμπος (Μπάμπης)», *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τομ. 3, 8.

<sup>19</sup> Μπάμπης Κανάς, *Αρμονία: Η «προαιρετική» θεώρηση του «υποχρεωτικού» μαθήματος* (Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 2000), 3.

<sup>20</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 171.

τεχνοτροπίες που χρησιμοποιεί υπάγονται κατά βάση στη διευρυμένη τονικότητα και στη πολυτονικότητα.<sup>21</sup>

Η εύπλαστη συνθετική του γραφή απαντάται σε ποικίλα έργα χρησιμοποιώντας διαφορετικές συνθετικές τεχνικές. Ενδεικτικά, χρησιμοποιεί πολυτονικότητα στη *Σονάτα για φλάουτο και πιάνο* (1980), κλασική αρμονία στο έργο *Εισαγωγή και παραλλαγές σε μια ελληνική μελωδία για οκτέτο πνευστών* (1982), και νεοκλασικό ιδίωμα στην *Παρτίτα για φλάουτο και έγχορδα* (1991). Επιπλέον, η συνθετική του δημιουργία επεκτείνεται και στο δωδεκάφθογγο σύστημα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο *Καρχαρίας* (1988) για φλάουτο, κλαρινέτο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο.<sup>22</sup>

Στη συνθετική του δράση εντάσσονται οι μουσικές υποκρούσεις για το θέατρο και το ραδιόφωνο όπως και συνθέσεις κατά παραγγελία από φορείς όπως η ΕΕΜ, ο ΟΜΜΑ, το ίδρυμα «Αλέξανδρος Ωνάσης», το Ευρωπαϊκό Κέντρο Δελφών, ο Οργανισμός «Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης».<sup>23</sup>

Τα περισσότερα έργα του έχουν εκτελεστεί κατ' επανάληψη στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, σε χώρες όπως η Τσεχία, η Ουγγαρία, η Αυστρία, η Ολλανδία, η Βουλγαρία, η Ουκρανία, η Ιταλία, η Ελβετία, το Βέλγιο, η Γαλλία, οι ΗΠΑ και ο Καναδάς.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> «Τό ύφος του χαρακτηρίζεται από μια ταλάντευση στα όρια διευρυμένης τονικότητας - πολυτονικότητας που κάποτε επιτυγχάνεται με τη χρήση πολύφθογων/άλλοιωμένων συγχορδιών (απόηχος της jazz), αρχαϊκών τρόπων και λαϊκών δρόμων». Βιογραφικό σημείωμα Μπάμπη Κανά, 2020.

<sup>22</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 171.

<sup>23</sup> Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Κανάς Χαράλαμπος (Μπάμπης)», *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τομ. 3, 8.

<sup>24</sup> Βιογραφικό σημείωμα Μπάμπη Κανά, 2020.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Οι Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά

### 2.1. Το έργο Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο και το πλαίσιο δημιουργίας του

Οι Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά (έργο 18, 1992) είναι ένα έργο γραμμένο στη δύση του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε ένα ιδίωμα που προσεγγίζει τη διευρυμένη τονικότητα, η οποία συχνά «μοιάζει με την ατονική μουσική».<sup>25</sup> Η χρήση του σόλο φλάουτου δίνει μια αίσθηση αφήγησης, η οποία συνδέεται με τη χρήση στροφών από την ποιητική συλλογή του Οδυσσέα Ελύτη «Ήλιος ο πρώτος».<sup>26</sup> Ο Κανάς χρησιμοποιεί αποσπάσματα από διαφορετικά ποιήματα. Κατά συνέπεια, οι τέσσερις στροφές δεν είναι μεταξύ τους αλληλένδετες, αλλά ταυτόχρονα παρατηρείται σύμπνοια, καθώς αυτές υπόκεινται στην ίδια συλλογή ποιημάτων.

Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερις διαφορετικές ποιητικές στροφές. Σε κάθε μέρος το μουσικό κείμενο κινείται παράλληλα με το ποιητικό. Η μορφή αυτών των τεσσάρων μερών είναι συνήθως διμερής ή τριμερής. Τα τέσσερα αυτά μέρη συνθέτουν την ενιαία μορφή του έργου, η οποία χαρακτηρίζεται από τον συνθέτη ως μια «ελεύθερη μορφή σουίτας».<sup>27</sup>

Η πρώτη εκτέλεση του έργου και η πρώτη ηχογράφιση έγιναν στην Αθήνα το 1991 από τον φλαουτίστα Θωμά Γεωργίου.<sup>28</sup> Επιπλέον, το 1993, το έργο απέσπασε το 1<sup>ο</sup> βραβείο στο διαγωνισμό σύνθεσης της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών εις μνήμη Μιχάλη Σβορώνου.<sup>29</sup> Η επίσημη έκδοση του έγινε το 1993 από τον εκδοτικό οίκο

---

<sup>25</sup> Κανάς, συνέντευξη, 7.

<sup>26</sup> Οδυσσέας Ελύτης *Ήλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943).

<sup>27</sup> Κανάς, συνέντευξη, 6.

<sup>28</sup> Ο Θωμάς Γεωργίου γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1948. Η πρώτη του επαφή με τη μουσική ήταν μέσω της Φ.Ε. «Κέρκυρας» και του Κ. Παγκράτη. Στη συνέχεια, σπούδασε φλάουτο στο Ωδείο Αθηνών με τον Σ. Ζαργάνη και τον Ούρς Ρούτιμαν, με τον οποίο περάτωσε τις σπουδές του στο φλάουτο με δίπλωμα και Α' βραβείο. Έχει ηχογραφήσει για το ραδιόφωνο και έχει δώσει ρεσιτάλ σε όλη την Ελλάδα σε συνεργασία με τα Μουσικά Νειάτα. Έχει εμφανιστεί ως σολίστ με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ. Είναι κορυφαίος μουσικός της Ε.Λ.Σ. και της Κ.Ο.Α. Είναι ιδρυτικό μέλος του συγκροτήματος μουσικής «Ν.ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ». Ανακτήθηκε στις

23/7/23. [https://www.tssso.gr/inst/tssso\\_6/gallery/DAM/EVENTS/PROGRAM/19860206\\_program.pdf](https://www.tssso.gr/inst/tssso_6/gallery/DAM/EVENTS/PROGRAM/19860206_program.pdf)

<sup>29</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 171.

(Παπαγρηγορίου-Νάκας, Ε.Ρ.Ν. 669). Το έργο έχει εκτελεστεί και από τους φλαουτίστες Νίκο Νικολόπουλο<sup>30</sup> και Θεόδωρο Γιατρό.<sup>31</sup>

Έκτοτε, το έργο εκτελείται συχνά σε συναυλίες του Τρίτου προγράμματος Ελληνικής Ραδιοφωνίας<sup>32</sup> και έχει ενταχθεί στο ρεπερτόριο σύγχρονων Ελλήνων φλαουτιστών. Λαμπρό παράδειγμα αποτελεί η φλαουτίστα Δώρα Ιορδανίδου.<sup>33</sup>

## 2.2. Συνθετική τεχνική - Διευρυμένη τονικότητα

Οι *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο είναι ένα έργο που προσεγγίζει το ιδίωμα του νεοκλασικισμού. Στο συγκεκριμένο έργο συνδέεται το κλασικό ως φόρμα (σουίτα) με το νέο (που απαντάται στην διευρυμένη αρμονική υφή του έργου). Η εν λόγω διευρυμένη αρμονία εμπεριέχει στοιχεία τροπικότητας και επεκτάσεις της παραδοσιακής τονικής αρμονίας. Οι επεκτάσεις αυτές συγκροτούν την ενιαία υφή του έργου, ενώ παράλληλα κάθε μέρος διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα, μέσω ρυθμομελωδικών ιδιαιτεροτήτων.

Ο Μπάμπης Κανάς, σε συνέντευξή του στη γράφουσα, αναλύει την σκέψη του αναφορικά με τη μορφή του έργου. Συγκεκριμένα, αναφέρει για το δεύτερο μέρος του έργου ότι: <sup>34</sup> «Είναι καθαρά τονικό κομμάτι και εμπεριέχει όλα αυτά που μπορεί να κάνει κανείς με την εκτεταμένη τονικότητα. Εκεί που υπάρχουν τονικά κέντρα δηλαδή, το

---

<sup>30</sup> Εκτελεστής και παιδαγωγός του φλάουτου. Σπούδασε στο ωδείο Αθηνών με καθηγητή τον Urs Rutimann και αποφοίτησε το 1987. Έχει διατελέσει μέλος διάφορων ορχηστρών σε εγχώριο πλαίσιο ενώ έχει δώσει συναυλίες σε διάφορες χώρες. Από το 1996 διδάσκει μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Πληροφορίες από το διαδίκτυο. [https://mcf.gr/wp-content/uploads/images/downloads/nikos\\_nikolopoulos\\_cv\\_gre\\_flaouto.pdf](https://mcf.gr/wp-content/uploads/images/downloads/nikos_nikolopoulos_cv_gre_flaouto.pdf) (τελευταία προσπέλαση: 23/7/23).

<sup>31</sup> Οι πληροφορίες αναφορικά με τις εκτελέσεις του έργου δόθηκαν στη γράφουσα σε γραπτή επικοινωνία με τον συνθέτη μέσω email (Δεκέμβριος 2020).

<sup>32</sup> Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα: Νάκας, 1995), 171. Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Κανάς Χαράλαμπος (Μπάμπης)», *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τομ. 3, 8-9.

<sup>33</sup> Η Θεοδώρα Ιορδανίδου είναι βραβευμένη φλαουτίστα και μουσικολόγος. Οι σπουδές της συνδυάζουν τις γνώσεις στην εκτέλεση του οργάνου παράλληλα με τις γνώσεις στη μουσικολογία. Σπούδασε στο Ωδείο Δήμου Έδεσσας φλάουτο με τον Παναγιώτη Κελέκη και θεωρητικά στην τάξη του Ιωάννη Γκουράνη, ενώ συνέχισε τις σπουδές της στο Πανεπιστήμιο μουσικής της Νυρεμβέργης, όπου περάτωσε τις σπουδές της με το πτυχίο καλλιτεχνικής κατεύθυνσης, με ειδίκευση στο φλάουτο, και έλαβε Master of Music στη σολιστική κατεύθυνση. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, όπου εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή και τον Απρίλιο του 2023 αναγορεύτηκε με «Αριστα» διδάκτωρ Ιστορικής Μουσικολογίας. Ως σολίστ, μέλος ορχήστρας και μέλος συνόλου μουσικής δωματίου, έχει εμφανιστεί σε συναυλίες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ως μουσικός ορχήστρας έχει υπάρξει μέλος των περισσότερων ελληνικών ορχηστρών (ΚΟΑ, ΚΟΘ, ΕΛΣ, ΕΡΤ). <https://www.theodora-iordanidou.com/el/> (τελευταία προσπέλαση: 23/7/23).

<sup>34</sup> Κανάς, 7.

κομμάτι αρχίζει και τελειώνει σ' ένα τονικό κέντρο αλλά στο ενδιάμεσο μπορεί να κάνει χίλια-δυο πράγματα, να ξεφύγει από αυτό, να ξανααγυρίσει κανείς σε αυτό, και αυτά είναι τα παιχνίδια που γίνονται μέσα στην τονικότητα και είναι δύσκολο να γίνουν σε άλλες τεχνοτροπίες όπως ο σειραϊσμός. Όλα αυτά λοιπόν τα παιχνίδια μπορούν να λειτουργήσουν ως λόγος, ως λογοπαίγνια, ως εκπλήξεις, ως πράγματα τα οποία συντηρούν το ενδιαφέρον του ακροατή. Ακριβώς όπως κάποιος συγγραφέας ή κάποιος ποιητής θα κάνει ένα λογοπαίγνιο. Μία λέξη μπορεί να λέει αυτό αλλά να υπαινίσσεται κάτι άλλο. Όπως ένα κομμάτι μοιάζει να κάνει μια μετατροπία κάπου ας πούμε αλλά τελευταία στιγμή αποδεικνύεται ότι η μετατροπία δεν είναι εκεί, είναι κάπου αλλού ή ότι η τελευταία νότα φέρνει ένα ζάφνιασμα, το οποίο με στέλνει κάπου αλλού από εκεί που ήμουν. Αρκεί βέβαια αυτό το ζάφνιασμα να μην είναι δυσάρεστο.»

Η οκτατονική κλίμακα έχει εξέχοντα ρόλο στο έργο. Ο όρος οκτατονική, αναφέρεται σε οποιαδήποτε κλίμακα η οποία έχει οκτώ φθόγγους από τους δώδεκα της χρωματικής κλίμακας, έχει όμως καθιερωθεί να αναφέρεται σε μια κλίμακα την οποία απαρτίζουν εναλλαγές τόνων και ημιτονίων. Κατά αυτό τον τρόπο, καθιερώθηκαν δύο μορφές της, η πρώτη που ξεκινά με ημιτόνιο και λέγεται μοντέλο Α (C-C#-D#-E-F#-G-A-A#) και η δεύτερη που ξεκινά με τόνο και ορίζεται ως μοντέλο Β (C-D-D#-E#-F#-G#-A-B).<sup>35</sup>

### 2.3. Δομικά χαρακτηριστικά

Σχετικά με τη δομή του έργου, η ανάλυση που γίνεται είναι μορφολογική στα πλαίσια που ορίζει το έργο. Από μορφολογικής απόψεως, ο συνθέτης χαρακτηρίζει το έργο ως μια «ελεύθερη μορφή σουίτας»<sup>36</sup> και κάθε μέρος παρομοιάζεται με ένα από τα μέρη της μπαρόκ σουίτας.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Charles Wilson, "Octatonic," *Grove Music Online* (2001) (τελευταία προσπέλαση στις 20/7/2024) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50590>

<sup>36</sup> Κανάς, 6.

<sup>37</sup> «Εγώ λέω ότι γενικά τα τέσσερα αυτά κομμάτια έχουν αυτή τη μορφή της μπαρόκ σουίτας. Το δεύτερο μέρος σας είπα, μορφολογικά είναι διμερής μορφή μπαρόκ. Είναι η gavotte της μπαρόκ σουίτας. Το τρίτο μέρος μπορεί να αντιστοιχεί στη μορφή της sarabande μέσα σε μια μπαρόκ σουίτα. Το πρώτο μέρος είναι μια μεγάλη αργή εισαγωγή όπως στη δεύτερη σουίτα σε σι ελάσσονα του Bach και το τελευταίο μέρος είναι κάτι σαν finale. Το finale στη μπαρόκ σουίτα ήταν η gigue, ένας γρήγορος τριμερής χορός. Αυτό το γρήγορο πράγμα που στην προκειμένη περίπτωση είναι σαν χρωματική σπουδή, κάτι σαν να περιγράφεις τον άνεμο, έρχεται να συνδυαστεί με το βυζαντινό μέλος και εκεί ακριβώς λειτουργεί το ποίημα ως καταλύτης που διευκολύνει αυτή τη χημική ένωση ανάμεσα στον άνεμο και στο βυζαντινό μέλος». Κανάς, 6.

Η μπαρόκ σουίτα έχει καταβολές στη μουσική για λαούτο του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα και αποτελείται από μια αλληλουχία διαφορετικών χορών. Τα μέρη που την απαρτίζουν είναι στην ίδια τονικότητα, συνήθως σε διμερή μορφή και έχουν μετρικές και ρυθμικές διαφορές. Στην εποχή του Bach εδραιώθηκε η αλληλουχία των μερών της σουίτας από τους χορούς χοροί *allemande*, *courante*, *sarabande* και *gigue*.<sup>38</sup> πολλές φορές προστίθενται κι άλλα μέρη, όπως το *menuetto* και η *gavotte*.<sup>39</sup>

Κύριο χαρακτηριστικό της σουίτας είναι η κυκλικότητα. Η κυκλικότητα υπάρχει ως επί το πλείστον στο γεγονός ότι όλα τα μέρη της σουίτας βρίσκονται στην ίδια τονικότητα αλλά και στα μορφολογικά χαρακτηριστικά της. Ως κυκλική φόρμα δεν περιλαμβάνει μόνο τους χορούς της εποχής, αλλά συνδέει με αυτούς ελεύθερες φόρμες. Κάποιες από αυτές είναι η τοκκάτα, η φαντασία, τα πρελούδια και οι παραλλαγές.<sup>40</sup>

Η έννοια της κυκλικότητας εμπνέει τον συνθέτη και τη μετατοπίζει σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Η κυκλικότητα στο εν λόγω έργο υπάρχει στην επαναφορά του μοτίβου α από το Α' μέρος, στο τέλος του Δ' μέρους. Συνεπώς, η κυκλικότητα, δεν ταυτίζεται με το μορφολογικό πρότυπο της μπαρόκ σουίτας, αλλά λειτουργεί ως παραλληλισμός. Ουσιαστικά, η κυκλικότητα που χαρακτηρίζει αυστηρά τη μορφολογική δομή της μπαρόκ σουίτας παραλληλίζεται με την ελεύθερη και σύγχρονη μορφή του έργου η οποία ενέχει την κυκλικότητα σε ένα ελεύθερο πλαίσιο που ορίζεται από τον συνθέτη.

#### **2.4. Η μουσική και η ποίηση στις Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο**

Η σχέση των δύο τεχνών ξεκινά από την αρχαιότητα. Όμως στην παρούσα εργασία, δεν θα μπορούσε να υπάρξει εκτενής ιστορική αναδρομή και ανάλυση της σύνδεσης αυτής. Γι' αυτό το λόγο, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί η σύνδεση της μουσικής και της ποίησης στο πλαίσιο του συγκεκριμένου έργου και της εποχής αυτού.

---

<sup>38</sup> Charles W. Walton, *BASIC FORMS IN MUSIC*, μετάφραση- επιμέλεια Νικόλαος Τσαφταρίδης (Αθήνα: Μ. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ & ΣΙΑ, 1990), 195.

<sup>39</sup> Δημήτριος Γ. Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής* (Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 1994), 40.

<sup>40</sup> Ο.π., 40.

Στη σύγχρονη εποχή, οι συνθέτες πολλές φορές ενσωματώνουν στα έργα τους εξωμουσικά στοιχεία εμπνευσμένα από την ποίηση, την ιστορία, την αρχαιότητα και από διάφορα άλλα ετερόκλητα στοιχεία. Αυτό συμβαίνει και στις *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο. Το έργο εξυπηρετεί την εξωμουσική ιδέα (ποίηση), ενώ η μουσική είναι αυτή η οποία κινείται σε αντιστοιχία με τους στίχους των στροφών. Μάλιστα, το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζεται εκ πρώτης όψεως ως μια έμπνευση από την Ελυτική ποίηση, ενώ η σύνθεση του έγινε διαφορετικά. Η ποίηση ενσωματώθηκε στην παρτιτούρα του έργου σε δεύτερο χρόνο, ως περιγραφή της προϋπάρχουσας γραμμένης μουσικής.<sup>41</sup>

Ο τρόπος που επιλέγει ο συνθέτης να παρουσιάζεται το έργο έχει ενδιαφέρον. Αρχικά, διαβάζονται οι ποιητικές στροφές<sup>42</sup> κι έπειτα, στην ήδη υπάρχουσα ατμόσφαιρα, έρχεται η μουσική και η αφηγηματικότητα του σόλο φλάουτου. Οι στροφές από τα ποιήματα του Ελύτη συνυπάρχουν παράλληλα με τη μουσική. Η απαγγελία θέτει το εξωμουσικό πλαίσιο και στη συνέχεια η μουσική φαίνεται να το αποδίδει.

---

<sup>41</sup> «Ας πούμε αυτά τα τέσσερα κομμάτια γράφτηκαν στην παραλία της Φολεγάνδρου πριν από πολλά χρόνια, που κουβαλούσα μαζί το φλάουτο στις διακοπές, με την επιθυμία του να αποτυπώσω στο χαρτί κάποιες ιδέες που ήταν είτε στο μυαλό μου, είτε προέκυψαν παίζοντας φλάουτο στην παραλία. Στη συνέχεια τώρα, η σχέση με την ποίηση του Ελύτη. Εντάξει, όταν είναι κανείς στις Κυκλάδες δεν μπορεί να μην έχει την ποίηση του Ελύτη στο μυαλό του. Έρχεται σαν τα κεράσια που τραβάς από το καλάθι και σου έρχονται πέντε-έξι μαζεμένα. Όσον αφορά τη σχέση με την ποίηση. Τα χρόνια εκείνα ζούσαμε μέσα στην ποίηση. Δηλαδή, ήταν ένα από τα καθημερινά μας πράγματα. Είτε η ποίηση του Ελύτη, του Παλαμά, του Σολωμού, του Καβάφη, του Καρυωτάκη και πολλών άλλων... Δηλαδή, το να αναφέρει κανείς έναν στίχο κάποιου ποιήματος μέσα σε μια καθημερινή συζήτηση ήταν κάτι που ο καθένας ήταν έτοιμος να το κάνει, αλλά και αυτός που το άκουγε ήταν έτοιμος να λάβει το ανάλογο σήμα. Επίσης κάτι που χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή: η απουσία της ποίησης. Η ποίηση έχει γίνει ένα δεύτερο συνθετικό άσχημων λέξεων όπως είναι η στοχοποίηση και όλα αυτά. Εν πάση περιπτώσει, δεν ξέρω κατά πόσο εκείνη την ώρα είχα στο μυαλό μου τον συγκεκριμένο στίχο του συγκεκριμένου ποιήματος. Είτε την ώρα που ήρθε η ιδέα για το κομμάτι, είτε όσο άρχισε να διαμορφώνεται το κομμάτι και πόσο στη συνέχεια προσπάθησα ακριβώς την αίσθηση του κάθε κομματιού να ψάξω, να τη συγκεκριμενοποιήσω σε σχέση με κάτι από την ποίηση του Ελύτη. Για να το κάνω λίγο πιο σαφές: πολλές φορές κανείς γράφει ένα ποίημα και όταν το παρουσιάζει αναζητεί κάποια μουσική η οποία θα λειτουργήσει ως υπόκρουση, ως υπόβαθρο ή στήριγμα. Στην προκειμένη περίπτωση, (καί η συζήτηση που κάνουμε ήταν αφορμή για να σκεφτώ αυτά τα πράγματα, είναι σκέψεις που γίνονται τώρα πρώτη φορά μετά από πάρα πολλά χρόνια), εγώ αναζήτησα κάποιους στίχους που να λειτουργούν ως υπόβαθρο, ως υπόκρουση της μουσικής αυτής. Βέβαια, δεν θα είμαστε εντελώς εγκεφαλικοί, "αυτός ο στίχος ταιριάζει εκεί, αυτός δεν ταιριάζει εκεί και ταιριάζει κάτι άλλο". Αλλά, μέσα στο όλο κλίμα του ποιήματος, κάπου παραπέμπει υποσυνείδητα το κάθε τι όμως και πάλι δεν θέλω να είναι πολύ συγκεκριμένο». Κανάς, συνέντευξη, 2.

<sup>42</sup> «Τα αποσπάσματα που παρατίθενται προέρχονται από το ποίημα «Ηλιος ο Πρώτος» του Οδυσσέα Ελύτη. Κατά την παρουσίαση σε συναυλία, θα μπορούσε να απαγγέλλεται το καθένα πρὶν το αντίστοιχο μέρος, από αφηγητή – ηθοποιό ή τον ίδιο τον εκτελεστή, αν έχει τη δυνατότητα». Μπάμπης Κανάς, *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο, 3.

## 2.5. Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη

### 2.5.1. Αισθητικά στοιχεία της ποίησης του Οδυσσέα Ελύτη

Ο Οδυσσέας Ελύτης έχει επηρεαστεί και έχει εμπνευστεί από πολλούς Γάλλους ποιητές, όπως ο Ρεμπώ, ο Λωτρεαμόν και ο Ελύάρ. Η Ελυτική ποίηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον υπερρεαλισμό, ενώ παράλληλα επηρεάζεται από τις ιδέες του Μάη του '68.<sup>43</sup> Ο Ελύτης, αντιμετωπίζει τον Υπερρεαλισμό ως το κίνημα που έχει στόχο την απελευθέρωση του ατόμου από τις ατομικές του δυνάμεις. Η τάση αυτή έρχεται σε πρόσμιξη με την ελληνική λυρική παράδοση και μαζί διαμορφώνουν την Ελυτική αισθητική.<sup>44</sup> Στις επιρροές του Ελύτη συνυπάρχουν ο Κάλβος, και ο Καβάφης, με τη λυρική ποίηση, καθώς από μικρή ηλικία, λόγω της καταγωγής του (Λέσβος), γνώρισε τη λυρική ποίηση και έτσι ξύπνησε πρώτη φορά το ενδιαφέρον του για την ποίηση.<sup>45</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο επηρεάστηκε από τον Όμηρο, τον Αρχίλοχο, τη Σαπφώ και τον Σοφοκλή.<sup>46</sup>

Τα κυρίαρχα στοιχεία στην ποίησή του είναι η ελληνική φύση και ο συνδυασμός της ελληνικής παράδοσης με τη διαχρονική μνήμη. Ταυτίζει τον Έλληνα με τον γεωπολιτικό του χώρο, σε ένα σύμπλεγμα πνευματικής, μυθικής και φαντασιακής διάστασης.<sup>47</sup> Όμως, ο Ελύτης, δεν περιορίζεται στην ιστορική έμπνευση. Κινείται στο χώρο της ιστορίας και χρησιμοποιεί ετερόκλητα στοιχεία που προκαλούν διέγερση της αίσθησης. Καθώς ενώνει την αίσθηση με την ποίηση, και την ιστορία με το συναίσθημα, καταφέρνει να αποδώσει στην αισθητική του την αίσθηση ότι κινείται στον χρόνο.<sup>48</sup> Παράλληλα, σέβεται την παράδοση, θρησκευτική, επική, κοινωνική και ηθική (στοιχεία τα οποία συνθέτουν την Ελλάδα). Κινείται ελεύθερα και εισχωρεί σε χώρους αντιφατικούς, όπως είναι η μοντέρνα ποίηση και η θρησκευτική λαϊκή παράδοση. Ο Ελύτης ως ποιητής της γενιάς του '30, είναι ανοιχτός στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική πρωτοπορία, αλλά συνεχίζει να εμπνέεται από την Ελλάδα. Στο έργο του Ελύτη διαφαίνεται η ελληνικότητα, ως μια αίσθηση δυναμική, ανίκητη, τωρινή και

---

<sup>43</sup> Γιάννης Η. Ιωάννου, *Οδυσσέας Ελύτης: Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου* (Εκδόσεις Καστανιώτη, 1991), 12.

<sup>44</sup> Ο.π., 21.

<sup>45</sup> Ο.π., 25.

<sup>46</sup> Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Επιρροές του Ελύτη* (Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου / Εταιρεία Κρητικών Μελετών, 2004), 43.

<sup>47</sup> Ο.π., 14.

<sup>48</sup> Ο.π., 41.

παντοτινή που δένει αρμονικά με το παρόν και το παρελθόν.<sup>49</sup> Στην ποίησή του, η ελληνική φύση και παράδοση συναντά τον υπερρεαλισμό.<sup>50</sup>

Αναφορικά με τον υπερρεαλισμό, ο Ελύτης βρίσκει τα στοιχεία του στον Ελληνισμό από γεωγραφικής και φιλοσοφικής απόψεως αλλά και από τον τρόπο ζωής. Ο υπερρεαλισμός τον βοηθά να ξεπεράσει τη θνητότητά του.<sup>51</sup>

Το έργο του Οδυσσέα Ελύτη επηρέασε έντονα τις επόμενες γενιές ποιητών. Κάποιοι από αυτούς είναι ο Έκτωρ Κακναβάτος (1920-2010), ο Μίλτος Σαχτούρης (1919-2005) και ο Δ.Π. Παπαδίτσας (1922-1987).<sup>52</sup> Και από τη μεταπολεμική γενιά ο Νίκος- Αλέξης Ασλάνογλου (1931-1996) και η Κική Δημουλά (1931-2020).<sup>53</sup>

### **2.5.2. Το πλαίσιο δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά της ποίησης του Οδυσσέα Ελύτη**

Η ελληνική γλώσσα στην ποίηση του Ελύτη αξιοποιείται υπό το πρίσμα του υπερρεαλισμού. Μέσω της γλώσσας, προσπαθεί να αποδώσει τον ήχο και το πώς αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τον κόσμο γύρω του. Η ποίησή του αποσκοπεί στην εναρμόνιση των ήχων και των ιδεών.<sup>54</sup> Στη γλώσσα του Ελύτη, πολλές φορές χρησιμοποιούνται τοπικά ιδιώματα, γεγονός που στηρίζει την καθολικότητα της ποίησής του.<sup>55</sup> Για τον ίδιο, η νεοελληνική γλώσσα «αρχίζει από το άλφα (αγάπη) και φτάνει στο ω (ώχρα)».<sup>56</sup>

Ο Ελύτης στην ποίηση του δεν υιοθετεί τους στιχουργικούς κανόνες της Δύσης, ούτε την ομοιοκαταληξία. Κάνει χρήση της παρήχησης αντί για τη ρίμα και αναπτύσσει τη δική του «προσωπική αρχιτεκτονική» αντί της έτοιμης φόρμας. Ο στίχος του Ελύτη

---

<sup>49</sup> Ο.π., 144.

<sup>50</sup> Ο.π., 50.

<sup>51</sup> Ο.π., 170.

<sup>52</sup> Ο.π., 64.

<sup>53</sup> Οπ., 69. Οι πληροφορίες για τις ημερομηνίες γέννησης και θανάτου των ποιητών προέρχονται από το διαδίκτυο. Ανακτήθηκαν 21/9/24.

<http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/index-gr.html>

<https://www.ekathimerini.com/news/249851/kiki-dimoula-acclaimed-poet-dies-at-88/>

<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=1036>

[http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/miltos\\_saxtoyrs\\_poems.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/miltos_saxtoyrs_poems.htm)

<sup>54</sup> Δ.Ν. Μαρωνίτης, *Επιρροές του Ελύτη* (Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου / Εταιρεία Κρητικών Μελετών, 2004), 78, 88.

<sup>55</sup> Ο.π., 89.

<sup>56</sup> Ο.π., 43.

είναι ελεύθερος αλλά έχει ρυθμό. Κύριος στόχος του ποιητή είναι το να μην επαναλαμβάνεται.<sup>57</sup>

Η φαντασία, στην ποίηση του Ελύτη αποτυπώνεται μέσω των μεταφορών. Μεταφορές και μεταμορφώσεις εμφανίζονται συνεχώς. Ο Ελύτης, μετατρέπει στοιχεία σε ζωντανά όντα που μεταμορφώνονται στην ανθρώπινη διάστασή τους. Η συνεχής αυτή μετατροπή οδηγεί στον ονειρικό κόσμο του Ελύτη.<sup>58</sup>

Οι αναφορές στον άνεμο είναι συχνές στην ποίηση του Ελύτη. Ο άνεμος μεταμορφώνεται μέσα από τα ποιήματά του και ταυτίζεται κάποιες φορές με την ίδια τη χώρα.<sup>59</sup> Ο άνεμος είναι κάτι παραπάνω από στοιχείο της φύσης. Ο Ελύτης, όπως αναφέρθηκε στην ποίησή του χρησιμοποιεί στοιχεία της λαϊκής παράδοσης. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι ο άνεμος (ο οποίος ταυτίζεται με τον αέρα στη λαϊκή παράδοση), ο οποίος μετασημασιάζεται και αποκτά πολλές διαφορετικές σημασίες.<sup>60</sup> Επιπρόσθετα, η θάλασσα ως στοιχείο της Ελυτικής ποίησης εκφράζει την απεραντοσύνη και το μυστήριο, ενώ ταυτόχρονα θεωρείται κάτι το οικείο.<sup>61</sup>

Η έννοια του ήλιου, έχει εξέχοντα ρόλο στην ποίηση του Ελύτη. Από την πρώτη ποιητική του συλλογή (Προσανατολισμοί) αλλά και από τη δεύτερη (Ηλιος ο Πρώτος), αναφέρεται στο «φαεννόν άστρο» που απωθεί τη «συννεφιά του κόσμου». Ο ίδιος ο Ελύτης στο Υπόμνημα του «Άξιον Εστί» χρησιμοποιεί τον όρο *ηλιολατρεία*. Επιπλέον ο ήλιος της δικαιοσύνης και ο νοητός ήλιος παραπέμπουν στον Ρωμανό τον Μελωδό και στον Ακάθιστο Ύμνο αντίστοιχα.<sup>62</sup>

Στο σημείο αυτό, αξίζει να τονιστεί η σύνδεση της ποίησης η οποία έχει αναφορές στον Ρωμανό τον Μελωδό και στον Ακάθιστο Ύμνο, η οποία συνδέεται με τις *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο σε δύο επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο είναι η χρήση των στροφών στα μέρη του έργου, και το δεύτερο είναι η σύνδεση του θρησκευτικού στοιχείου στη ποίηση αλλά και στην μουσική. Η επακριβής σύνδεση

---

<sup>57</sup> Γιάννης Η. Ιωάννου. *Οδυσσέας Ελύτης: Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου* (Εκδόσεις Καστανιώτη, 1991), 182.

<sup>58</sup> Ο.π., 91.

<sup>59</sup> «Λόφος με κάστρα και πελάγη, με καρποφόρα στεριώνω στον άνεμο». Απόσπασμα από το «Άξιον Εστί». Πηγή: Δήμητρα Σοφιανού-Γεωργούση *Οδυσσέας Ελύτης: Στη σχολή των ανέμων, των βράχων και των άστρων* (Εκδόσεις Φιλιππότη, 1997), 17.

<sup>60</sup> Δήμητρα Σοφιανού-Γεωργούση *Οδυσσέας Ελύτης: Στη σχολή των ανέμων, των βράχων και των άστρων* (Εκδόσεις Φιλιππότη, 1997), 18.

<sup>61</sup> Ο.π., 110.

<sup>62</sup> Ο.π., 84.

του Ακάθιστου Ύμνου με την ποίηση και τη μουσική λαμβάνει χώρα στο τέταρτο μέρος του έργου, όπου παρεμβάλλεται το μέλος «Την ωραιότητα της παρθενίας σου».

### 2.5.3. Ήλιος ο πρώτος

Στα τέλη της δεκαετίας του '40 ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, παρουσιάζοντας τη συλλογή «Ήλιος ο πρώτος» θεωρεί τον Ελύτη ως «έναν από τους λαμπρότερους εκπροσώπους της νέας μας ποίησης». <sup>63</sup>

Τη βραδιά της βράβειυσής του (Νόμπελ 1979) αναφέρει: «Κατά βάθος ο υλικός κόσμος είναι απλώς ένας σωρός από υλικά. Θα εξαρτηθεί από το αν είμαστε καλοί ή κακοί αρχιτέκτονες το τελικό αποτέλεσμα. Ο Παράδεισος ή η Κόλαση που θα χτίσουμε. Η ποίηση παρέχει μια διαβεβαίωση: ότι η μοίρα μας βρίσκεται στα χέρια μας». <sup>64</sup>

## 2.6. Το προγραμματικό στοιχείο στις τέσσερις στροφές για σόλο φλάουτο

### Αναζήτηση κοινών ή παράλληλων εκφραστικών τόπων

Το φλάουτο στις *Τέσσερις Στροφές* έχει διττό ρόλο. Με τη χρήση του αέρα και την αναπνοή, μεταφέρει τους ήχους των λέξεων του ποιητικού κειμένου ενώ παράλληλα περιγράφει την ατμόσφαιρα μελωδικά.

Η ποιητική συλλογή του Ελύτη «Ήλιος ο πρώτος» <sup>65</sup> και κάθε στροφή που έχει επιλεγεί από τον συνθέτη περιέχει λέξεις που έχουν τοποθετηθεί στο κείμενο για τον τρόπο που ηχούν. Το νόημα αυτών των λέξεων αναπαρίσταται στο μουσικό έργο.

Το εναρκτήριο μέρος εισάγει την πρώτη ποιητική στροφή, η οποία προοικονομεί την όλη ατμόσφαιρα του έργου. Ο «ρόχθος» του πρώτου μέρους γίνεται «σύρσιμο» στο δεύτερο, ενώ οι λέξεις «ντέφια» και «χοροπηδάνε» προετοιμάζουν ένα πιο χορευτικό-ρυθμικό πλαίσιο στο τρίτο. Στο τέταρτο μέρος εμφανίζεται ο «γαρμπής», ο άνεμος που σούρνει βότσαλα. Το εξωμουσικό στοιχείο χρησιμοποιείται περιγραφικά στο μουσικό. Στο πρώτο μέρος, ένα αργό τέμπο προσεγγίζει την ομιλία (a la recitativo), και αντικατοπτρίζει τη ράθυμη ατμόσφαιρα που προσφέρει «ο ίσκιος της γιαγιάς ελιάς», ενώ η ένταση του

<sup>63</sup> Αντώνης Καρτσάκης *Επιρροές του Ελύτη* (Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου / Εταιρεία Κρητικών Μελετών, 2004), 214.

<sup>64</sup> Ο.π., 154.

<sup>65</sup> Οδυσσέας Ελύτης *Ήλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μία αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943), VIII.

«ρόχθου της ισόβιας θάλασσας» αποδίδεται με δέκατα έκτα και επτάηχα σε γρήγορο τέμπο.

Στο δεύτερο μέρος το τέμπο είναι γρήγορο και προσομοιάζει την κίνηση της πεταλούδας, που αναφέρει ο Ελύτης στο ποίημα. Εκτός από το τέμπο, η αίσθηση της κίνησης επιτυγχάνεται και με τα έντονα ρυθμικά μοτίβα.

Στο τρίτο μέρος, το μέτρο 7+9/8 μεταφέρει τ' αλόγατα και τα ντέφια της στροφής σε μια χορευτική ατμόσφαιρα, σε ένα μουσικό πλαίσιο με έντονα στοιχεία ελληνικότητας.

Στο τέταρτο μέρος, η περιγραφική ιδιότητα της μουσικής πάνω στην ποίηση του Ελύτη εντείνεται. Από την ένδειξη *Arioso* στην αρχή του τέταρτου μέρους ξεκινά μια «θύελλα» με χρωματικά και γρήγορα περάσματα η οποία όμως διακόπτεται από το θρησκευτικό μέλος «Την ωραιότητα της παρθενίας σου»<sup>66</sup> στο οποίο το φλάουτο δίνει μια αίσθηση τραγουδίσματος καθώς προσεγγίζει τη βυζαντινή ψαλμοδία. Στη συνέχεια, η μουσική επιστρέφει στα αρχικά στοιχεία του ανέμου, με τη διάχυτη χρωματικότητα και τα τριακοστά δεύτερα.

Στις *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο, η εκάστοτε στροφή από την ποιητική συλλογή του Ελύτη εμφανίζεται πριν από κάθε μέρος του έργου, εντούτοις, ο συνθέτης όπως τονίζει σε συνέντευξή του στη γράφουσα, δεν προηγήθηκε η ποίηση της μουσικής. Το έργο γράφτηκε και μετά από κάποιο χρονικό διάστημα ο συνθέτης θεώρησε ότι ταιριάζει στη μουσική αυτή, το συγκεκριμένο ποιητικό κείμενο.

Το θρησκευτικό στοιχείο είναι παρόν στη μουσική του Κανά και στην Ελυτική ποίηση. Παρόλα αυτά, στο συγκεκριμένο έργο καθίσταται ευδιάκριτη η εν λόγω σύνδεση μόνο στο τέταρτο και τελευταίο μέρος, στο οποίο εμφανίζεται ένα απόσπασμα από το μέλος «Την ωραιότητα της παρθενίας σου». Το μέλος αυτό συνδέεται εξαρχής με την ποιητική στροφή με την οποία ξεκινά το τέταρτο μέρος, στην οποία γίνεται αναφορά στην Παναγία (γοργόνα Ευαγγελίστρια).

---

<sup>66</sup> Το συγκεκριμένο βυζαντινό μέλος υπάγεται στον Ακάθιστο Ύμνο. Ο Ακάθιστος Ύμνος είναι ζακουστός για την ποιητική του τελειότητα και τα πανανθρώπινα νοήματά του. Ανά τους αιώνες έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για αγιογράφους και μελουργούς. Σήμερα, ο Ακάθιστος Ύμνος συνδέεται θεολογικά με τη γιορτή του Ευαγγελισμού, την 25<sup>η</sup> Μαρτίου, και με τη Σύναξη της Θεοτόκου, την 26<sup>η</sup> Δεκεμβρίου. Ψάλλεται κατά τη Μεγάλη Σαρακοστή. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσικολογία* (Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 2016), 312, 323.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Ανάλυση του έργου *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο*

### 3.1. Μεθοδολογία ανάλυσης

Η ανάλυση του έργου τέσσερις στροφές για σόλο φλάουτο στηρίχθηκε σε συγγράμματα της σύγχρονης βιβλιογραφίας που εξυπηρετούν την αναγνώριση χαρακτηριστικών κλιμάκων του 20<sup>ού</sup> αιώνα και της διευρυμένης τονικότητας, όπως η οκτατονική κλίμακα. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε το βιβλίο *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* των Stefan Kostka και Dorothy Payne, σε επιμέλεια Allan W. Schindler (Boston: McGraw-Hill, Inc., 2004), καθώς και το παλαιότερο βιβλίο του Nicolas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (New York: C. Scribner, 1947).

Η ανάλυση που ακολουθεί στις *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο* είναι, κυρίως, διαστηματική. Η μελωδία κινείται κατά κόρον σε ένα οριζόντιο επίπεδο το οποίο «επιβάλλει» την ανάλυση των φθόγγων, συναρτήσει των προηγούμενων και των επόμενων, δηλαδή πρόκειται για ανάλυση των διαστημάτων που δημιουργούνται και των κλιμάκων που δημιουργούν οι εμπλεκόμενοι φθόγγοι. Το έργο κινείται κατά βάση σε ένα μονοφωνικό επίπεδο. Παρόλα αυτά, υπάρχουν τμήματα στα οποία η υφή θυμίζει διφωνία. Αυτό επιτυγχάνεται με την κίνηση της μελωδίας σε δύο επίπεδα που αντιστοιχούν σε διαφορετικές περιοχές του οργάνου, κυρίως την πρώτη και τη δεύτερη οκτάβα, καθώς απέχουν μεγάλα διαστήματα (συνήθως 7<sup>ης</sup>). Κατά αυτόν τον τρόπο, μέσω της διαστηματικής απόστασης, αποσαφηνίζεται ποια είναι η μελωδική γραμμή και ποια γραμμή έχει συνοδευτικό ρόλο.

### 3.2. Α' μέρος *Lento, alla recitativo*

Στροφή:

«Έζησα τ' όνομα τό αγαπημένο  
στόν ίσκιο τής γιαγιάς ελιάς,  
στόν ρόχθο τής ισόβιας θάλασσας.»

Τμήματα	Α Έκθεση	Β Επεξεργασία	Α' Επανάθεση
Μέτρα	Θέμα Α 1-4 Θέμα Β 5-8	9-14 15-20	20-τέλος
Μετρική ένδειξη	4/4		
Τονικός χώρος	λα/σολ#	Σι ύφεση	λα

Το εναρκτήριο μέρος ξεκινά με το μοτίβο (α) του έργου (μ. 1-2), το οποίο είναι αργό και ράθυμο. Με τις ενδείξεις *alla recitativo* και *molto calmo*, δίνεται η αίσθηση του «ρόχθου της ισόβιας θάλασσας». Το τονικό κέντρο του πρώτου μέρους του έργου είναι η λα, και από την αρχή, υπάρχει η υπόνοια πτώσης (μι-λα), φτάνοντας στην κορώνα που εδραιώνει τον τονικό χώρο (λα).

## Μοτίβο α παράδειγμα



Στη συνέχεια, εμφανίζεται το μοτίβο α σε καθρέφτη (μ. 2-3) το οποίο επεκτείνεται με ένα γρήγορο οκτατονικό πέρασμα και φτάνει στο μέτρο 4 στη δεύτερη κορώνα (μι), η οποία έχει ρόλο δεσπόζουσας στην τονική λα.

Έπειτα, εμφανίζεται το θέμα β, με την ένδειξη *poco mosso*. Το θέμα β, ξεκινάει με το β1 μέρος και υποδιαιρείται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος ξεκινά με το κρατημένο σι και καταλήγει σε έναν αρπισμό στη Λα, ενώ το δεύτερο μέρος εντείνει το άκουσμα του πρώτου, καθώς βρίσκεται σε πιο ψηλή περιοχή και καταλήγει σε αρπισμό τετράφωνης συγχορδίας (Ντο7). Τα διαστήματα τα οποία χρησιμοποιούνται είναι 3<sup>η</sup> και εναλλάσσονται σε 3<sup>η</sup> μικρή και 3<sup>η</sup> μεγάλη.

## Θέμα β, μοτίβο β1



Εν συνεχεία, εμφανίζεται το μοτίβο β2 στο *levare* του μέτρου 7 και εκτείνεται μέχρι το μέτρο 8 στο οποίο γίνεται πτώση.

## Θέμα β, μοτίβο β2





Στο μέτρο 7 (ένδειξη *espressivo*) προετοιμάζεται, κυρίως ρυθμικά και μέσω της κατιούσας μελωδικής κίνησης, μια αιολική πτώση σε σολ δίεση, η οποία συντελείται στο μέτρο 8. Από το τέλος του μέτρου 6 εδραιώνεται ο νέος τονικός χώρος, η σολ δίεση.

### Παράδειγμα πτώσης



Στο τέλος του μέτρου 8 (ένδειξη *Lento*) εμφανίζεται το μοτίβο α αντεστραμμένο και στη συνέχεια το α'.



Στο μέτρο 9 ξεκινά το Β τμήμα, το οποίο προεκτείνεται με μια τρίλια η οποία οδηγεί σε μια χρωματική *cadenza* στο μ. 12. Η *cadenza* έχει έντονα οκτατονικά και χρωματικά στοιχεία με βασικούς φθόγγους το λα, το σι ύφεση και το φα δίεση. Η κεφαλή του Β τμήματος (μ. 8-9) έχει χαρακτήρα επεξεργασίας, καθώς αναδιατάσσει τους φθόγγους του πρώτου θέματος (μι, φα δίεση, σολ, ρε δίεση) ενώ αρχίζει με την άρθρωση του δεύτερου θέματος.

Στο μέτρο 15 εμφανίζεται το β1 μοτίβο. Σε όλο το πρώτο μέρος δίνεται έμφαση στο διάστημα της 2<sup>ης</sup> και της αναστροφής του (7<sup>η</sup>). Στο τέλος του μέτρου 15 εμφανίζεται το μοτίβο γ. Το μοτίβο γ είναι η συγχορδία Ρε αυξημένη μεθ' εβδόμης.

### Μοτίβο γ παράδειγμα:



Η συγχορδία αυτή ως μοντέλο επανεμφανίζεται στο μέτρο 18 ως Μι ύφεση αυξημένη μεθ' εβδόμης. Στο μέτρο 19 επεκτείνεται το αρχικό μοντέλο μεθ' εβδόμης σε Σολ ύφεση μεθ' ενάτης, αυτός ο αρπισμός διαφέρει από τους υπόλοιπους καθώς ξεκινά από τη θεμέλιο, ενώ όλες τις υπόλοιπες φορές που εμφανίζεται το μοτίβο γ η θεμέλιος είναι η κατάληξη του μοτίβου. Τέλος, το μοτίβο γ εμφανίζεται για τελευταία φορά στο μέτρο 26 με τον αρπισμό της Σολ δίεση αυξημένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης.

### Παραδείγματα αυξημένων συγχορδιών:



Μέτρο 18 – Μι ύφεση+ (μεθ' εβδόμης).



Μέτρο 19 Σολ ύφεση+ ( μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης).



Μέτρο 26 Σολ #+ (μεθ' εβδόμης).

Στο *roco lento* εντείνεται η υπονονοούμενη δίφωνη υφή με διαστήματα εβδόμης μεταξύ πρώτης και δεύτερης οκτάβας.



### 3.3. Β' μέρος, *Allegro Moderato*

Στροφή:

“Μιά πεταλούδα πέταξε απ’ τα στήθια μας

Ήτανε πιο λευκή

Απ’ το μικρό λευκό κλαδί τής άκρης των ονείρων μας

Ξέραμε πώς δέν ήταν νά σβηστεί ποτές

Πως δέν θυμότανε καθόλου τί σκουλίκια έσερνε”<sup>67</sup>

Τμήματα	A	B	A’
Μέτρα	1-18	18-34	Επανάληψη του A με επέκταση μ.35-36
Μετρική ένδειξη	2/4		
Τονικός χώρος	Μι ύφεση	Λα ύφεση/ σι/Σι ύφεση/Μι ύφεση/Λα ύφεση	Μι ύφεση

<sup>67</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Ηλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943), XIV.

## Α τμήμα

Όλο το δεύτερο μέρος διακατέχεται από μια σχέση IV-I (Λα ύφεση- Μι ύφεση) η οποία αναγγέλλεται από την αρχική και τελική νότα του πρώτου μοτίβου (μ. 1-2), καθώς και την κατάληξη του δευτέρου μοτίβου στο Μι ύφεση στο μέτρο 5. Κυριαρχεί μία υπονοούμενη δίφωνη ύψη, η οποία επιτυγχάνεται με το εξέχων διάστημα της 7<sup>ης</sup>. Σ' όλο το μέρος συνεχώς εναλλάσσεται το διάστημα 7<sup>ης</sup> με το διάστημα 2<sup>ας</sup> που είναι η αντιστροφή του.

### Μοτίβο α:



Στο μοτίβο α, το λα ύφεση είναι ισοκράτης, ενώ η μελωδία βρίσκεται στην κάτω φωνή.

### Μοτίβο β :



Το θέμα α εμφανίζεται ξανά στο μέτρο 6 στη Σι ύφεση και στη συνέχεια στο μέτρο 7 στη Ντο.

Στο μέτρο 9 εξακολουθεί η δίφωνη ύψη, το μι ύφεση γίνεται τώρα ισοκράτης, ενώ η κάτω φωνή ανεβαίνει χρωματικά (μι-φα-φα δίεση-σολ).

Στο μέτρο 12, το μι τονικοποιείται στιγμιαία, όμως παρεμβάλλεται ένα οκτατονικό κατιόν πέρασμα έως ότου φτάσει τελικά στο σολ του μέτρου 13. Το συγκεκριμένο πέρασμα είναι οκτατονικό, στο οποίο όμως εμπεριέχεται ένας ξένος χρωματικός φθόγγος (σι), που ενισχύει τη χρωματικότητα του συγκεκριμένου περάσματος.

Στη συνέχεια, από την άρση του μέτρου 14 έως το μέτρο 15, παρατηρείται μια αλυσίδα με στοιχεία του α μοτίβου. Ξεκινά στο μέτρο 14 ο πρώτος κρίκος, με εναλλαγές 7ης μεγάλης και 7ης μικρής και καταλήγοντας στο ανοδικό 4ης ελαττωμένο (ρε δίεση-σολ) και έρχεται ξανά αμέσως στο μέτρο 15 σε ψηλότερο ρετζίστρο, εντείνοντας ακόμα την αγωνία πριν από την πτώση που έρχεται, και καταλήγοντας αυτή τη φορά σε ανοδικό διάστημα 5<sup>ης</sup> ελαττωμένο (μι δίεση-σι). Με αυτή την εν λόγω προετοιμασία, φτάνουμε στο μέτρο 16, όπου γίνεται μελωδική κατάληξη στο Μι ύφεση.

Το μέτρο 16 ξεκινά με έναν αρπισμό σε ελαττωμένης μεθ' ενάτης συγχορδίας, το οποίο οδηγεί στην V με μεγάλη έβδομη, η οποία λύνεται στην I, αν κατανοήσουμε το αρχικό Ντο της φιγούρας ως αποτζιατούρα του Σι ύφεση που ακολουθεί στο ίδιο ρετζίστρο στο μέτρο 16. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το σολ ύφεση, γίνεται αντιληπτό ως χρωματικός, εκφραστικός, ξένος φθόγγος, ο οποίος δεν επηρεάζει τις ιδιότητες της πτώσης.

### Παράδειγμα πτώσης:



### Β' Τμήμα

Στο μέτρο 18 σημειώνεται το Β τμήμα του έργου, με τις ενδείξεις *proco meno mosso* και *cantabile*. Ταυτόχρονα, ξεκινά ένα νέο μελωδικό θέμα. Το σι φυσικό στην άρση αποκτά ρόλο προσαγωγέα, καθώς στη συνέχεια έρχεται η ντο μεθ' εβδόμης αναλυμένη σε άρπισμα. Στα μέτρα 21-22 επανέρχεται το οκτατονικό πλαίσιο (οκτατονικό μοντέλο Β, με πρώτο φθόγγο το λα ύφεση). Το σημείο αυτό στο μέτρο 22 κλείνει με τελευταία νότα τη σολ, η οποία φέρει ρόλο προσαγωγέα που ικανοποιείται, καθώς η λύση έρχεται αμέσως μετά με το λα ύφεση του μέτρου 23.

## Θέμα β'



Στα επόμενα μέτρα αυξάνεται η αίσθηση του ελαττωμένου και του χρωματικού στοιχείου με τα αρπίσματα αλλά και με τα διαστήματα τα οποία χρησιμοποιούνται, μέχρι που φτάνοντας στην άρση του μέτρου 29 επανεμφανίζεται η χρήση του διαστήματος 7<sup>ης</sup> που προϋπήρχε στο Α μέρος μέχρι και το μέτρο 30 που καταλήγει σε μία συγχορδία σε ελαττωμένη με 7<sup>η</sup> ελαττωμένη.

Από την άρση του μέτρου 31 ξεκινά ένα κατιόν πέρασμα το οποίο εδραιώνει την κεντρικότητα του σι. Το συγκεκριμένο πέρασμα αποτελεί αναφορά στην κλασική αρμονία καθώς αποτελεί πτώση στη σι αλλά ταυτόχρονα συνδέει τη μπαρόκ έμπνευση του συνθέτη από τη μορφολογική της υπόσταση στην αρμονική, διότι το συγκεκριμένο πέρασμα με τα συγκεκριμένα ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά θα μπορούσε να βρίσκεται αυτούσιο σε μια μπαρόκ σουίτα.



I V I

Τέλος, η όλη μπαροκική ατμόσφαιρα διαλύεται από χρωματικά περάσματα τα οποία οδηγούν στο χώρο της Σι ύφεση μείζονας (δεύτερο μισό του μέτρου 32). Στο μέτρο 33 έρχεται η V και υπονοείται μία λύση στην τρίτη της I με 7<sup>η</sup> μεγάλη, με χρήση ξένων φθόγγων και τριημιτόνιου. Επανέρχεται η Μι ύφεση καθώς η I (Σι ύφεση) αποτελεί την V της και στη συνέχεια, με τον ίδιο τρόπο από τη Μι ύφεση, οδηγούμαστε στη Λα ύφεση (η I είναι η V της νέας τονικότητας). Ο τελικός φθόγγος σολ (μ. 34) έχει τον ρόλο του προσαγωγέα και ο συνθέτης ενισχύει την αγωνία της λύσης με τη χρήση της κορώνας. Η ένδειξη

*da capo* φέρει τη λύση του προσαγωγέα (στο λα ύφεση) και οδηγεί στην επανέκθεση αυτούσιου του Α μέρους. Φτάνοντας στο τέλος της αυτούσιας επανέκθεσης του Α μέρους, ο συνθέτης επιλέγει να την διαφοροποιήσει οδηγώντας τον εκτελεστή στο μέτρο 35 (ένδειξη *Allegro molto*), όπου γίνεται πτώση στη Μι ύφεση. Παράλληλα, στο μέτρο 35, παρατηρείται σύνδεση με το μέτρο 30. Στο μέτρο 30 υπάρχει άρπισμα σε μεθ' εβδόμης ελαττωμένο. Το ίδιο άρπισμα στη σι, στο μέτρο 35, διαφοροποιείται σε ημί-ελαττωμένο (λα φυσικό). Το λα φυσικό προσδίδει την αίσθηση ότι θα λυθεί στο σι ύφεση, ακολουθεί παύση που διογκώνει την αγωνία, και τελικά ο συνθέτης επιλέγει το «ξάφνιασμα»<sup>68</sup> και το σι ύφεση (η 5<sup>η</sup> νότα της συγχορδίας) δεν έρχεται ποτέ, αντιθέτως έρχεται η θεμέλιος (μι ύφεση).

<sup>68</sup> «Εκεί που υπάρχουν τονικά κέντρα δηλαδή, το κομμάτι αρχίζει και τελειώνει σε ένα τονικό κέντρο αλλά στο ενδιάμεσο μπορεί να κάνει χίλια-δυο πράγματα, να ξεφύγει από αυτό, να ξαναγυρίσει κανείς σε αυτό, και αυτά είναι τα παιχνίδια που γίνονται μέσα στην τονικότητα και είναι δύσκολο να γίνουν σε άλλες τεχνοτροπίες όπως ο σειραϊσμός. Όλα αυτά λοιπόν τα παιχνίδια μπορούν να λειτουργήσουν ως λόγος, ως λογοπαίγνια, ως εκπλήξεις, ως πράγματα τα οποία συντηρούν το ενδιαφέρον του ακροατή. Ακριβώς όπως κάποιος συγγραφέας ή κάποιος ποιητής θα κάνει ένα λογοπαίγνιο. Μία λέξη μπορεί να λέει αυτό αλλά να υπαινίσσεται κάτι άλλο. Όπως ένα κομμάτι μοιάζει να κάνει μια μετατροπία κάπου ας πούμε αλλά τελευταία στιγμή αποδεικνύεται ότι η μετατροπία δεν είναι εκεί, είναι κάπου αλλού ή ότι η τελευταία νότα φέρνει ένα ξάφνιασμα, το οποίο με στέλνει κάπου αλλού από εκεί που ήμουν. Αρκεί βέβαια αυτό το ξάφνιασμα να μην είναι δυσάρεστο». Κανάς, 6.

### 3.4. Γ' Μέρος, *Andantino Languido*

Στροφή:

«Στο λάδι τής κατηγορίας τ' αλόγατα βουλιάζουν  
τ' αλόγατα ονειρεύονται  
μιά πολιτεία δροσερή με γούρνες μαρμαρένιες  
ένα τριφύλλι σύννεφο έτοιμο να χυθεί  
στούς λόφους των λιγνών δέντρων που ζεματάν τ' αυτιά τους  
στά ντέφια τών μεγάλων κάμπων πού χοροπηδάν τις καβαλίνες τους»<sup>69</sup>

Τμήματα	A	B	A
Μέτρα	1-12	13-24	25-31
Μετρική ένδειξη	7+9/8		
Τονικός χώρος	λα	μι/σι	λα

<sup>69</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Ηλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943), VII.

### Θέμα α:



Το θέμα α, βρίσκεται σε λα αιολικό και δίνεται έμφαση στη σχέση V-I (μι-λα). Παρόλα τα αιολικά του χαρακτηριστικά, παρατηρείται εξαρχής χρήση τμήματος της οκτατονικής (μι-φα-σολ-λα ύφεση).

### Κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο:



Το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο εμφανίζεται στο μέτρο 4 και διέπει όλο το τρίτο μέρος του έργου.

Στην άρση του μέτρου 5 από τη νότα λα παρατηρείται η χρήση του λαϊκού δρόμου νιαβέντ (λα-σι-ντο-ρε#-μι), στη συνέχεια όμως παρατηρείται οκτατονικός χαρακτήρας.

Κατόπιν, με ένα χρωματικό κατέβασμα καταλήγει στη μι ύφεση (μ. 6), και με τη χρήση του κυρίαρχου ρυθμικού μοτίβου ανεβαίνει ανοδικά χρωματικά και οκτατονικά (φα-σολ ύφεση-λα ύφεση- λα φυσικό) μέχρι το μέτρο 7 (στην πρώτη νότα, λα).



Στα μέτρα 7 και 9, παρατηρείται χρήση στολιδιών με δέκατα έκτα που αντικατοπτρίζουν το χορευτικό στοιχείο του έργου.

Στο μέτρο 8 η τροπικότητα ενισχύεται με τη χρήση του σι ύφεση αιολικού τρόπου, όμως στη συνέχεια, με χρωματικούς φθόγγους ο συνθέτης επιλέγει να μην

χρησιμοποιήσει το τροπικό ιδίωμα. Στο μέτρο 10 γίνεται χρήση πρώτα ντο δίεση οκτατονικής κι έπειτα φα δίεση οκτατονικής κλίμακας.

Στο μέτρο 11, επανέρχεται η τροπικότητα με τη χρήση δώριου από μι έως και το τέλος του Α μέρους στο μέτρο 12. Επιπλέον, δίνεται έμφαση στη νότα μι, όχι μόνο με την εδραίωση του δώριου τρόπου, αλλά και με την έμφαση στη σχέση V-I (μι-λα) που χαρακτηρίζει όλο το μέρος του έργου. Σε αυτό το σημείο, οι παύσεις δίνουν «ομιλητικό» χαρακτήρα στο φλάουτο και η μείωση της δυναμικής (*mp-p-pp*), η ηρεμία, για το κλείσιμο του Α μέρους.

## Μέρος Β



**Θέμα β, με το χαρακτηριστικό διάστημα 7<sup>ης</sup>.**

Στο Β τμήμα δίνεται έμφαση στη δεσπόζουσα (μι). Ξεκινώντας με το θέμα β στο μέτρο 13 με τη χρήση νιαβέντ από λα (λα-σι-ντο-ρε#-μι), επαναλαμβάνεται ακολούθως αυτούσιο το θέμα β μέχρι και το πρώτο μισό του μέτρου 14. Στο δεύτερο μισό του μέτρου 14 υπάρχει αίσθηση πτώσης προς το μι του μέτρου 15, κάτι που συνεισφέρει στην αίσθηση της διατονικότητας.



II - V I

Στο μέτρο 17, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον τρόπο χιτζάζ από σι (σι-ντο-ρε#-μι-φα#-σολ-λα). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τρίλιες στα μέτρα 16, 17, και 18. Στο μέτρο 16

η τρίλια είναι στη νότα σολ, ενώ στο μέτρο 17 γίνεται χρήση της τρίλιας στο ρε δίεση (προσαγωγέας), μέχρι που επέρχεται η λύση στο μέτρο 18 (μι), δίνοντας την αίσθηση της κατάληξης.

Στο μέτρο 19 έρχεται το θέμα β στη σολ και σε παραλληλισμό με την αρχική του εμφάνιση, ο συνθέτης επαναφέρει και το νιαβέντ από λα. Στη συνέχεια, στο μέτρο 20, το ρετζίστρο ανεβαίνει ακόμη περισσότερο και το θέμα βρίσκεται πλέον στη σι.



V

I

Συντελείται μία αξιοσημείωτη μελωδική κατάληξη στον φθόγγο σι από το μέτρο 21 στο μέτρο 22. Τα μέτρα 19-20-21, παραλληλίζονται με τα μέτρα 13-14-15, όμως στην επανεμφάνισή τους, το θέμα β αντί να είναι στην ίδια τονικότητα όπως ήταν στο αρχικό μοντέλο αλλάζει και φεύγει από την αρχική σολ στη σι, η οποία, πλέον, εδραιώνεται. Επιπλέον, το αντίστοιχο του μέτρου 16, που είναι το μέτρο 22, τα οποία διαφέρουν πέρα από την οκτάβα και στην πρώτη νότα. Στο μέτρο 16 έχουμε λα ενώ στο μέτρο 22 λα ύφεση.

Στη συνέχεια, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον τρόπο χιτζάζ από σι και ενισχύει την ένταση του ρε δίεση (προσαγωγέας).

Τέλος, στο μέτρο 24 γίνεται πτώση σε φα δίεση δώριο. Αυτή η πτώση παραλληλιζείται με την τελική πτώση του πρώτου μέρους σε μι δώριο.



### Α' Επανέκθεση

Στο μέτρο 25 (ένδειξη *a tempo*), επιστρέφουμε στον χώρο από Λα. Το θέμα α επανέρχεται αυτούσιο από το Α μέρος.

Αλλάζει όμως στη συνέχεια στο μέτρο 27, όπου ξεκινάει το καταληκτικό μέρος (27-31), και παρατηρείται λα οκτατονική, η οποία παραπέμπει και σε πτώση στην κατάληξή

της στο μέτρο 28. Ευθύς αμέσως επαναλαμβάνεται με περαιτέρω επεξεργασία και διανθισμούς χρωματικής και οκτατονικής φύσης φτάνοντας ξανά στην τονική, παραπέμποντας σε πτώση, λίγο πριν το τέλος. Φτάνοντας στο μέτρο 30 όπου και πάλι κυριαρχεί η νότα λα ως τονική, συντελείται αιολική πτώση, η οποία έπειτα από την «παρήχηση» του λα, επιφέρει την ολοκλήρωση.

### **3.5.Μέρος Δ, *Arioso***

Στροφή:

«Νονά τών άσπρων μου πουλιών

Γοργόνα ευαγγελίστρα μου

Τί μπάλες θαλασσιά γαρούφαλα ρίχνουν στό μώλο τά κανόνια σου

Πόσες αρμάδες κοχυλιών βουλιάζουνε οι φωτιές σου

Και πώς λιγάς τις φοινικιές όταν τρελαίνεται ο γαρμπής

Και σούρνει άμμους καί βότσαλα!»<sup>70</sup>

Τμήματα	A	B	B'	A'
Μέτρα	1-21	22-30	31-39	39-49
Μετρική ένδειξη	3/4			
Τονικοί χώροι	Φα	Φα	Φα	Φα

<sup>70</sup> Οδυσσέας Ελύτης, *Ηλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943). XI: ΝΑΥΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΟΛΟΥ.



Στο μέτρο 13, στην επαναφορά του υλικού από το Α μέρος, δίνεται βαρύτητα στο φα (στο πρώτο μέρος δινόταν βαρύτητα στο λα), ενώ η κορώνα στον φθόγγο σι οδηγεί στην επανεμφάνιση του Α υλικού, στο μέτρο 16 με ένδειξη *accelerando*. Με την ίδια οκτατονική, αλλά σε πιο ψηλή περιοχή.

13 Lento (♩ = 52)  
p mf

16 accelerando  
pp

Στο μέτρο 19 (ένδειξη I. tempo) επανέρχεται το Β υλικό, ενώ στο μέτρο 21 επανέρχεται το αρχικό ρετζίστρο. Όλο το τμήμα (μ. 16-22) ως επεξεργασία, ενέχει τα στοιχεία του Α και του Β μέρους.

Β τμήμα, μέτρα 22-30

Ένδειξη *Maestoso e religioso*

Χρήση του βυζαντινού ύμνου «Την ωραιότητα της παρθενίας σου»

Θρησκευτικά στοιχεία, σαν chorale.

Γ υλικό

22 Maestoso e religioso (♩ = 52)  
f

V

Τονικός χώρος: Φα

Υπάρχει αίσθηση δεσπόζουσας, η λύση της οποίας επέρχεται στο μέτρο 28.



I

Στο μέτρο 29 συνδέεται το Γ υλικό με το Α υλικό, έως και το μέτρο 30.

Από το μέτρο 31 ξεκινάει το Β' μέρος το οποίο συνδέει τα Α και Β.

Β', μέτρα 31-39

Από το μέτρο 31 ξεκινά μια «συνομιλία» μεταξύ του βυζαντινού μέλους και οκτατονικών αρπισμάτων, μέχρι το μέτρο 33 όπου καταλήγουμε στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Φα. Η μελωδία του βυζαντινού μέλους είναι ευδιάκριτη, καθώς είναι η πιο ψηλή νότα στην αρχή κάθε αρπίσματος (σι ύφεση- λα- σολ- φα δίεση- σολ- λα – φα δίεση- σολ) έως ότου καταλήγουμε στη V η οποία με τη χρήση κορώνας, εντείνει την προσδοκία της λύσης.

Από την άρση του μέτρου 34 επανέρχεται το Α υλικό, στο αρχικό tempo.

Στο μέτρο 35, με ένδειξη *a tempo animato*, εμφανίζεται ξανά δίφωνη υφή, η οποία αποτελεί συνδυασμό στοιχείων των υλικών Γ και Α. Σε αντίθεση με το προηγούμενο τμήμα, στη δίφωνη υφή δεν εμφανίζεται το βυζαντινό μέλος αλλά μια διατονική μελωδία στη Φα, τονίζοντας το ρόλο της τονικής. Η διατονική μελωδία ακούγεται, όπως και στο προηγούμενο τμήμα, από τη ψηλότερη νότα του κάθε αρπίσματος (σολ-λα-σι ύφεση-ντο-ντο-ντο-σι ύφεση-ντο). Καταλήγοντας στο μέτρο 37 σε *iii*, με κορώνα. Η κορώνα χρησιμοποιείται ως «στάση», μέχρι να ξεκινήσει ξανά η δίφωνη υφή, αυτή τη φορά με την ένδειξη *poco lento, accelerando*, εντείνοντας την αγωνία και με την ένδειξη *a tempo animato* στο μέτρο 38, μέχρι την κορώνα στο μέτρο 39. Σε όλο αυτό το τμήμα η δίφωνη επιτυγχάνεται με τη χρήση των αρπισμάτων οκτατονικής και της διατονικής μελωδίας στην τονική Φα. Φτάνοντας όμως στην κορώνα, ο συνθέτης

χρησιμοποιεί ολοτονική κλίμακα <sup>72</sup> (από φα) και καταλήγει δημιουργώντας έκπληξη στην IV. Η ένταση αυξάνεται και με την οδηγία παιζίματος μια οκτάβα ψηλότερα.

Το Α' μέρος ξεκινά στο τέλος του μέτρου 39 με την ένδειξη *piu lento, accelerando*, ενώ τονίζεται η αίσθηση της χρωματικότητας μέσω της χρήσης του Β υλικού σε όλο το μέτρο 40.

Στο μέτρο 41, με την ένδειξη *a tempo giusto*, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μόνο ρυθμικά χαρακτηριστικά από το Α και το Β υλικό. Με την ένδειξη *mystico* και τη χρήση του *pp* εντείνει την ποιητικότητα του τέταρτου μέρους και την αίσθηση του ανέμου.

Σε συνέχεια της όλης ενιαίας υφής, ο συνθέτης χρησιμοποιεί ξανά τη δίφωνη υφή του Β', αυτή τη φορά με την εμφάνιση του Γ υλικού στη Φα, με τη μελωδία στην ψηλή νότα και με τη χαμηλή περιοχή να ενέχει ισοκρατικό ρόλο.

Με την ένδειξη *presto possibile* σε δυναμική *ppp* αρχίζει να διαλύεται το Β', ενώ στο μέτρο 42 έχουμε μία καθαρή αναφορά στην ιν βαθμίδα (από τον ελάσσονα τρόπο).

IV-----7

Σε αυτό το σημείο, είναι η πρώτη φορά στην οποία εμφανίζεται τρίφωνη συγχορδία.

Το ισοκράτημα (ρε ύφεση-σι ύφεση) συνεχίζεται στο μέτρο 43, όμως στο τέλος του εμφανίζεται το Β με ανιούσα φορά. Έπειτα, έως και το μέτρο 46, εντείνεται η χρήση χρωματικότητας.

Φτάνοντας στο τέλος του έργου, στο μέτρο 47, με ένδειξη *Lento e calmo*, εμφανίζεται το α θέμα του πρώτου μέρους του έργου σε ρυθμική μεγέθυνση και σε φα οκτατονική κλίμακα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Κανάς, εντείνει την αίσθηση της κυκλικότητας που διέπει όλο το έργο.

<sup>72</sup> Ολοτονική είναι η κλίμακα στην οποία η οκτάβα χωρίζεται σε έξι τόνους. Υπάρχει σε δύο μορφές, από Ντο (C-D-E-F#-A#(Bb)-C) ή από Ρε ύφεση (Db-Eb-F-G-A-B-Db) Η.Κ. Andrews."Whole-tone scale" *Grove Music Online*.2001,1. (προσπέλαση 21/9/24) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>

47 *Lento e calmo*

*p*

**Fine**  
Φολέγανόρος, καλοκαίρι '92

Π I

Με τη χρήση του σολ ύφεση- φα, δίνεται η αίσθηση φρυγικής πτώσης. Με το άρπισμα στο μέτρο 48 γίνεται για πρώτη φορά τόσο εμφανής η εδραίωση του τονικού κέντρου της Φα, καθώς έχουμε άρπισμα της τρίφωνης συγχορδίας Φα με τη βάση να βρίσκεται στο μπάσο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η σχέση ανάλυσης και ερμηνείας

### 4.1. Οι πεποιθήσεις των ερευνητών στη σύνδεση ανάλυσης και ερμηνείας

Η απαρχή του πεδίου έρευνας και σπουδής της σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, θεωρείται ότι είναι το βιβλίο του Wallace Berry *Musical structure and performance*, το οποίο εκδόθηκε το 1989. Σε αυτό το σύγγραμμα, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η σύνδεση των δύο εννοιών ξεκινά από την ανάλυση, η οποία οδηγεί στην ερμηνεία. Επίσης, τονίζει ότι δεν αρκεί ο αυθορμητισμός των ερμηνευτών για να δοθεί μια αξιόλογη ερμηνεία, συνεπώς, η λύση που προτείνει σε αυτό το αντιληπτό πρόβλημα είναι η πρόταση ανάλυσης από τους ερμηνευτές.<sup>73</sup> Επιπρόσθετα, υπογραμμίζει την ύπαρξη μίας καθοδηγητικής διανοητικής διεργασίας στην εκτέλεση, η οποία όμως παρερμηνεύεται από τον ίδιο ως συνώνυμη με την πειθαρχία που χαρακτηρίζει την ανάλυση.<sup>74</sup>

Η διαφωνία που εγείρει η άποψη του Wallace Berry έγκειται στο γεγονός ότι η σύνδεση της ανάλυσης και της ερμηνείας γίνεται μόνο από την ανάλυση προς την ερμηνεία. Το έργο του Wallace Berry παρόλη την επιρροή του, θεωρείται αμφιλεγόμενο και απέσπασε πολλές κριτικές, οι οποίες το χαρακτήρισαν κατά βάση ως «αυταρχικό».<sup>75</sup> Παρόλα αυτά, εκτός του Berry, υπήρχαν και άλλοι συγγραφείς οι οποίοι ισχυρίζονταν ότι η ανάλυση είναι η βάση για την ερμηνεία ενός έργου.<sup>76</sup>

Ο John Rink, πιανίστας και μελετητής του πεδίου της ανάλυσης, στην κριτική του στο βιβλίο του Wallace Berry, αμφισβητεί αυτό που αναφέρεται ως σοβαρή ανάλυση (“serious analysis”) και το γεγονός ότι μπορεί να χρησιμεύσει ως βάση για την ερμηνεία. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η μη συστηματική ανάλυση, εξυπηρετεί με καλύτερο τρόπο τις ανάγκες των ερμηνευτών, και ότι μεταξύ της ανάλυσης και της ερμηνείας ενυπάρχει η έννοια που αποκαλεί ενημερωμένη διαίσθηση (“informed intuition”). Η «ενημερωμένη διαίσθηση» είναι, για τον Rink, ο δρόμος για την ανάπτυξη συνοχής σε μία ερμηνεία. Ορίζεται από τον ίδιο ως ένας παράγοντας που

---

<sup>73</sup> «Όλοι γνωρίζουμε πόσο συχνά και πόσο βαθιά μπορεί να υποφέρει η μουσική εκτέλεση από την αποτυχία του ερμηνευτή». Bethany Lowe “On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediator Role of the Interpretation” *Indiana Theory Review*, Spring / Fall 2003, Vol. 24 (Spring / Fall 2003), σελ. 47- 94 Published by: Indiana University Press on behalf of the Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University, 48.<https://www.jstor.org/stable/24046461>

<sup>74</sup> Ο.π., 47.

<sup>75</sup> Ο.π., 48.

<sup>76</sup> Charles Fisk, “Performance, Analysis and Musical Imagining”, *College Music Symposium*/ Vol.36 (1996), 59-72:59.

συντίθεται από το ευρύ φάσμα εμπειριών και επιρροών του/της ερμηνευτή/νεύτριας, οι οποίες αναμειγνύονται και αντικατοπτρίζουν τη μουσικότητά του/τους, τη δεδομένη χρονική στιγμή. Επιπλέον, προσθέτει ότι η διαίσθηση είτε προέρχεται από κάποιον αναλυτή είτε από κάποιον ερμηνευτή, αντανακλά μια διαδικασία μάθησης και εμπειρίας. Συνεπώς, η πεποίθηση του αφορά και τους αναλυτές αλλά και τους ερμηνευτές.<sup>77</sup> Συμπεραίνοντας, αναφέρει ότι οι θεωρητικοί της μουσικής ενδεχομένως πρόκειται να κερδίσουν περισσότερες και ουσιαστικές πληροφορίες από τις ερμηνείες των ερμηνευτών, σε αντίθεση με τους ερμηνευτές και την γνώση τους της θεωρητικής ανάλυσης.<sup>78</sup>

Μια άλλη θεωρία, η οποία αναπτύχθηκε από τον Rink, αποτελεί η «ανάλυση του ερμηνευτή». Ο ίδιος, ισχυρίζεται ότι «η εκτέλεση γίνεται μια πράξη ανάλυσης».<sup>79</sup> Επίσης, ο Rink εικάζει με παρόμοιο τρόπο ότι «ίσως η καλύτερη ανάλυση ενός έργου είναι η εκτέλεσή του».<sup>80</sup> Αν και μπορεί να είναι παιδαγωγικά καλές οι προθέσεις του, η επιμονή στην έννοια της «ανάλυσης των ερμηνευτών», τίθεται υπό αμφισβήτηση.<sup>81</sup>

Στις πεποιθήσεις του Rink, προστίθεται και η άποψη ότι στην εκτέλεση βρίσκονται στοιχεία υποκριτικής. Αυτό είναι ευδιάκριτο στο τραγούδι, αλλά υπάρχει και στην ενόργανη μουσική, καθώς ο ερμηνευτής μεταφέρει το έργο και όσα φέρει αυτό, στον ακροατή. Το ποια χαρακτηριστικά του έργου θα ξεχωρίσουν σε αντίθεση με αυτά τα οποία θα υπαινίσσονται, ανάγονται στις αποφάσεις του ερμηνευτή. Στόχος του ερμηνευτή, σύμφωνα με τον Rink, είναι η δημιουργία «μουσικής αφήγησης». Η εν λόγω αφήγηση είναι μη λεκτική στην ερμηνεία της ενόργανης μουσικής και έτσι χαρακτηρίζεται ως ένα είδος σύνθεσης. Οι αφηγήσεις των έργων διαφέρουν από ερμηνευτή σε ερμηνευτή.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup>Bethany Lowe “On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediator Role of the Interpretation” *Indiana Theory Review*, Spring / Fall 2003, Vol. 24 (Spring / Fall 2003), 47- 94  
Published by: Indiana University Press on behalf of the Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University, 63. <https://www.jstor.org/stable/24046461>

<sup>78</sup>Charles Fisk “Performance, Analysis and Musical Imagining” *College Music Symposium*/ Vol.36 (1996), 59-72:59.

<sup>79</sup> Bethany Lowe “On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediator Role of the Interpretation” *Indiana Theory Review*, Spring / Fall 2003, Vol. 24 (Spring / Fall 2003), σελ. 47- 94  
Published by: Indiana University Press on behalf of the Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University, 86. <https://www.jstor.org/stable/24046461>

<sup>80</sup> Ο.π., 88.

<sup>81</sup> Ο.π. 86.

<sup>82</sup> John Rink *The Practice of Performance: Studies in musical interpretation* (Cambridge University Press 1995), 237.

Τέλος, για τον Rink, η ύπαρξη παρτιτούρας δεν ταυτίζεται με το έργο, αλλά το έργο υπάρχει πέρα από αυτήν. Συγχρόνως, επισημαίνει ότι οι διάφορες εκτελέσεις προσθέτουν χαρακτηριστικά τα οποία δεν έχουν σημειωθεί στην παρτιτούρα, όπως είναι ιδιαιτερότητες στην άρθρωση, τη χροιά, τις δυναμικές, το βιμπράτο κ.ά. Επίσης, υπογραμμίζει το γεγονός ότι κάθε επιλογή του ερμηνευτή, αποκλείει άλλες επιλογές. Συνεπώς, κάθε εκτέλεση αποτελεί μια συγκεκριμένη επιλογή (ερμηνεία) για το έργο, την οποία παραλληλίζει με την ανάλυση.<sup>83</sup>

Στο άρθρο του Charles Fisk “Performance, Analysis and Music Imaging” παραθέτονται απόψεις μελετητών για τη σχέση ερμηνείας και ανάλυσης. Συγκεκριμένα, η Janet Schmalfeldt αναφέρει πως «η συνοπτική κατανόηση του ερμηνευτή πρέπει να τεθεί πλήρως στην υπηρεσία της προβολής του έργου, μέσω χρονικών συνδέσεων στιγμή προς στιγμή, κρατώντας το νήμα της μουσικής λογικής σε κάθε σημείο, ζώντας μέσα και μέσα από το έργο μέχρι και μετά να επιτευχθούν οι τελικοί όροι του».<sup>84</sup> Ο ερμηνευτής δεν παραμερίζει κάποιο μέρος του έργου για να δώσει έμφαση στις λεπτομέρειες κάποιου άλλου, δεν αφαιρεί από την παρτιτούρα, ούτε αντλεί γενικεύσεις από αυτήν. Με αυτή την πεποίθηση τοποθετείται και ο Fred Maus ο οποίος αναφέρει πως «μια ερμηνεία προσδιορίζει αυτό το οποίο αφήνει η παρτιτούρα απροσδιόριστο, ολοκληρώνοντας κατά κάποιο τρόπο έτσι τη μουσική».<sup>85</sup> Επιπρόσθετα, η Schmalfeldt υποστηρίζει ότι «ενώ ο αναλυτής μπορεί να μιλήσει και να γράψει για ένα έργο χωρίς να χρειάζεται να το εκτελέσει, η παρουσίαση του ερμηνευτή, καλώς ή κακώς θα αντανακλά την ‘ανάλυσή’ του».<sup>86</sup> Αυτή η πεποίθηση παραλληλίζεται με την άποψη του John Rink ότι « οι καλοί ερμηνευτές συνεχώς εμπλέκονται σε μια διαδικασία ανάλυσης». Με αυτές τις πεποιθήσεις, ο Rink και όσοι μελετητές ενστερνίζονται αυτές, δηλώνουν ότι η εκτέλεση δεν είναι απαραίτητη για την ανάλυση, ενώ η ανάλυση είναι απαραίτητη για την εκτέλεση.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Ο.π., 199.

<sup>84</sup> Charles Fisk “Performance, Analysis and Musical Imagining” College Music Symposium/ Vol.36 (1996), pp. 59-72:60.

<sup>85</sup> Ο.π., 60.

<sup>86</sup> Charles Fisk, “Performance, Analysis and Musical Imagining”, College Music Symposium/ Vol.36 (1996), pp. 59-72:60

<sup>87</sup> Bethany Lowe, “On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediatorial Role of the Interpretation”, Indiana Theory Review, Spring / Fall 2003, Vol. 24 (Spring / Fall 2003), σελ. 47- 94  
Published by: Indiana University Press on behalf of the Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University, 84. <https://www.jstor.org/stable/24046461>

Η Schmalfeld, όπως και ο Wallace Berry, πιστεύουν στην απλή αμφίδρομη σχέση των δύο εννοιών. Στο άρθρο της, “ On the Relationship of Analysis to Performance”, αποδίδει μια ισότιμη σχέση μεταξύ του ερμηνευτή και του αναλυτή. Όμως, στη συνέχεια αναιρεί την αρχική πεποίθησή της, αποδίδοντας την κυριαρχική ιδιότητα στους αναλυτές, την οποία υποστηρίζει και ο Wallace Berry.

Μια άλλη ερευνητής, η Catherine Nolan, όπως και η Schmalfeld, δίνει στις δύο έννοιες μια επιφανειακή ισότητα. Παρόλο που η Nolan περιγράφει τη σχέση ως διδακτική, δίνει στους αναλυτές διττή ιδιότητα. Σύμφωνα με τη Nolan, «οι αναλυτές μπορούν να βρίσκονται στο ρόλο του μέντορα, είτε του υπηρέτη».<sup>88</sup>

Ο Tim Howell δίνει μια διαφορετική οπτική όσον αφορά τη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας. Υπογραμμίζει ότι: «Οι περισσότεροι αναλυτές σέβονται και βασίζονται στην τέχνη του ερμηνευτή, σα να αποτελεί μέρος της δικής τους μελέτης, ενώ οι ερμηνευτές τείνουν να βλέπουν την ανάλυση με μεγάλη καχυποψία, είτε να την αγνοούν πλήρως».<sup>89</sup>

Άλλες θεωρίες, όπως αυτή του Nicholas Cook (1987), του David Epstein (1995) και του John Rink (1995) επεξεργάζονται δεδομένα από διαφορετικές εκτελέσεις ενός έργου σε συνάρτηση με μια βασική ανάλυσή του. Έπειτα, οι εκτελέσεις αυτές εξελίσσονται μέσω της μελέτης των προτεραιοτήτων που συντελούν στη συνοχή που χαρακτηρίζει μια εκτέλεση. Φαίνεται πως κάποιες από τις εκτελέσεις που μελετήθηκαν ήταν προτιμότερες από άλλες, όμως αυτή η διαπίστωση διαφέρει από τις αναλύσεις που αποσκοπούν σε μια ερμηνεία, αναφέρουν οι ερευνητές Edward Cone το 1968 και το 1985 και τον Wallace Berry το 1989.<sup>90</sup>

Ο Roger Kamien υποστηρίζει ότι «η σύνδεση μεταξύ ανάλυσης και εκτέλεσης είναι πολύ περίεργη. Η ανάλυση αποκαλύπτει και ξεκαθαρίζει την πολλαπλότητα των σχέσεων που διέπουν ένα μουσικό έργο. Όμως μια συγκεκριμένη μουσική σχέση μπορεί να προβληθεί με ποικίλους τρόπους [...]. Κάποιες σχέσεις σε μια σύνθεση

---

<sup>88</sup> Ο.π., 90-91.

<sup>89</sup> Ο.π., 85.

<sup>90</sup> Ian D. Bent και Anthony Pople. "Analysis." *Grove Music Online*. 2001:63. (προσπέλαση 21/9/24)<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.

μπορεί να μην απαιτούν καν κάποια ιδιαίτερη έμφαση. Ο ερμηνευτής πρέπει να επιλέξει -είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα- ποια από τις σχέσεις θα αναδείξει». <sup>91</sup>

Συμπεραίνοντας, η σχέση ανάλυσης και ερμηνείας αναλύθηκε εις βάθος από το 1989 και έπειτα. Σήμερα αποτελεί ένα καίριο ζήτημα που απασχολεί ερμηνευτές, μουσικολόγους και αναλυτές. Ενδιαφέρον προκαλούν οι διαφορετικές απόψεις των ερευνητών, οι αντιφάσεις, και τα ερωτήματα που εγείρουν, «προκαλώντας» με αυτό τον τρόπο τη νεότερη γενιά ερευνητών και ερμηνευτών να συνεχίσει την έρευνα αυτού του πεδίου.

## **4.2. Η έννοια της ανάλυσης και η έννοια της ερμηνείας**

### **4.2.1. Η έννοια ανάλυση**

Η έννοια της ανάλυσης εκτείνεται από τη μελέτη η οποία επικεντρώνεται στη μουσική, χωρίς επιρροές από εξωτερικά περιβάλλοντα, έως τη μελέτη η οποία εξετάζει τις δομές που εμπεριέχονται στα έργα. Όταν γίνεται αναφορά στην έννοια «δομή», καθίσταται διακριτό το γεγονός ότι αυτή η έννοια μπορεί να εκφράζει μέρος ενός έργου, ένα ολοκληρωμένο έργο, μια ομάδα ή κάποιο ρεπερτόριο της γραπτής ή της προφορικής παράδοσης. Η σχέση των προαναφερθέντων δομών περιγράφεται σε μελέτες με διάφορους τρόπους, και αυτή η διαφορετικότητα, καθιστά την έννοια της ανάλυσης θέμα συζήτησης πολλών μελετητών. <sup>92</sup>

### **4.2.2. Η έννοια ερμηνεία**

Στη μουσική γλώσσα, ο όρος ερμηνεία αναφέρεται στην κατανόηση ενός κομματιού. Αναλυτικότερα, ο όρος έχει συχνά χρησιμοποιηθεί κυρίως για να υποδηλώσει τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να ερμηνεύεται η σημειογραφία. Στο λεξικό της Οξφόρδης, η ερμηνεία ορίζεται ως «η απόδοση μιας μουσικής σύνθεσης, σύμφωνα με την αντίληψη που έχει κάποιος για την ιδέα του συνθέτη». Παρόλα αυτά επεκτείνεται πέρα από την άποψη του ερμηνευτή για την ιδέα του συνθέτη. Αντίθετα, εκπροσωπεί την ιδέα του ερμηνευτή για τη μουσική, μαζί με όσα αυτός αντιλαμβάνεται

---

<sup>91</sup> Catherine Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance", *College Music Symposium* 1993/1994, Vol. 33/34 (1993/1994), pp. 112-139 :124.

<sup>92</sup> Ian D. Bent και Anthony Pople. "Analysis." *Grove Music Online*. 2001:1. (προσπέλαση 21/9/24) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>.

στην παρτιτούρα και με όσα αυτός θεωρεί ότι θα ενισχύσουν τον καλύτερο τρόπο την ιδέα του έργου σε μια συναυλία, υπό κάποιες συγκεκριμένες συνθήκες.<sup>93</sup>

Η ερμηνεία ως έννοια δεν έχει πολύ καιρό που ήρθε στο προσκήνιο, όμως λόγω των ηχογραφήσεων και των δυνατοτήτων σύγκρισης αυτών, πλέον έχει αποκτήσει εξέχουσα σημασία. Παράλληλα, το νόημα του όρου, εμπεριέχει και την αποκάλυψη. Τα μουσικά έργα αποκαλύπτονται μέσω των ερμηνειών οι οποίες δίνονται μέσα από τις εκτελέσεις. Οι ερμηνείες αυτές, παρουσιάζουν την ιδέα ενός έργου, μέσω του τρόπου με τον οποίο παίζεται αυτό.<sup>94</sup>

Οι οδηγίες εκτέλεσης προστίθενται στην παρτιτούρα, συναρτήσκει της εποχής και της καταγωγής του συνθέτη. Οι οδηγίες αυτές συστηματοποιούν τις ηχητικές λεπτομέρειες και με τη χρήση τους υπάρχει η δυνατότητα διαφορετικών ερμηνειών του έργου. Οι ερμηνείες αυτές μπορούν να είναι διαφορετικές αλλά ταυτόχρονα εξίσου πιστές στο έργο.<sup>95</sup>

Ο ερμηνευτής καλείται να λάβει πολλές αποφάσεις αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο θα παιχτεί το έργο. Αυτές οι αποφάσεις αφορούν τη μακροδομή (όπως είναι η συνολική άρθρωση), αλλά και τη μικροδομή του έργου (όπως είναι η φρασεολογία, η δυναμική κ.α.). Οι αποφάσεις αυτές του ερμηνευτή χτίζουν την ερμηνεία.

Η ερμηνεία διαφέρει από την εκτέλεση. Η εκτέλεση είναι ένα μοναδικό γεγονός το οποίο μπορεί να αναπαραχθεί μόνο μέσω μιας ηχογράφησης. Η ερμηνεία, την οποία χαρακτηρίζουν μια σειρά από αποφάσεις, μπορεί να επαναληφθεί σε διαφορετικά πλαίσια, όπως είναι οι διαφορετικές παραστάσεις από έναν εκτελεστή ή έναν μαέστρο, οι οποίοι καταφέρνουν να δίνουν την ίδια ή κάποια πολύ παρόμοια ερμηνεία.

Η εκτέλεση μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ήταν μια έννοια η οποία ίσχυε μόνο στο παρόν, ενώ με τα σύγχρονα μέσα καταφέρνει να επαναληφθεί (μέσω ηχογράφησης), και με αυτό τον τρόπο να αντιμετωπιστεί ως ερμηνεία του έργου κι έτσι να κριθεί και να προβληματίσει σε φιλοσοφικά επίπεδα ερμηνευτές και ερευνητές. Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα άρχισε να γίνεται ολοκληρωμένα και συγκεντρωμένα η μελέτη «μουσικής επιτέλεσης

---

<sup>93</sup> Stephen Davies και Sadie Stanley "Interpretation." *Grove Music Online*. 2001, 2 (προσπέλαση 22/9/24) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863>

<sup>94</sup> Stephen Davies και Sadie Stanley "Interpretation." *Grove Music Online*. 2001: 1 (προσπέλαση 21/9/24). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863>.

<sup>95</sup> Ο.π., 2.

όπου συναντώνται η ανάλυση, οι πολιτισμικές σπουδές, η ερμηνεία και η πρακτική της απόδοσης».<sup>96</sup> (Bowen 1999, σελ. 451)

Οι διαφορετικές αποφάσεις των ερμηνευτών είναι το αποτέλεσμα συνειδητών ή υποσυνείδητων αποφάσεων πάνω στο έργο. Το έργο εισέρχεται σε μια διαδικασία τροποποίησης, προσθήκης ή απόρριψης πληροφοριών της παρτιτούρας. Οι παράμετροι οι οποίες αλλάζουν τις ερμηνείες των παρτιτουρών συνοψίζονται ως εξής: ο ρυθμός, ο παλμός και γενικότερα η χρονική διάσταση του έργου, η δυναμική, το τονικό ύψος και το ηχόχρωμα..<sup>97</sup>

Η ερμηνεία ως έννοια δεν δύναται να χαρακτηριστεί ως σωστή, όμως δύναται να χαρακτηριστεί ως λανθασμένη, εάν ο εκτελεστής αγνοεί ευδιάκριτα τις οδηγίες του συνθέτη. Οι οδηγίες του συνθέτη αφήνουν χώρο στον ερμηνευτή, γι' αυτό και η ερμηνεία θεωρείται δημιουργική και ενεργητική διαδικασία.<sup>98</sup>

Ο Taruskin, στο άρθρο του “On Letting the music speak for itself” παραθέτει τα λόγια του Verdi για τον βερισμό: «είναι θεμιτό να αναπαράγουμε την πραγματικότητα, αλλά πόσο πιο ωραίο είναι το να τη δημιουργούμε». Εμπνεόμενος από τα λόγια του Verdi, αναφέρει τη δική του οπτική: «είναι μια χαρά να συναρμολογήσεις τα θραύσματα μιας χαμένης παράδοσης παραστάσεων, αλλά πόσο καλύτερα να την εφεύρουμε ξανά».<sup>99</sup>

Για τη σχέση μεταξύ του μουσικολόγου και του ερμηνευτή τονίζει πως ενώ λέγεται πως ο μουσικολόγος διδάσκει τον ερμηνευτή, η εν λόγω διδασκαλία είναι τελικά αμφίδρομη, και οι μουσικολόγοι μπορούν να διδαχθούν μέσα από τους ερμηνευτές και υπερασπίζεται τη συμβίωση και την αμφίδρομη σχέση των δύο πεδίων.<sup>100</sup>

Στο σήμερα, ο ερμηνευτής έχει διττό ρόλο. Καταρχάς, εκπροσωπεί τον συνθέτη σε σημαντικό βαθμό, στοχεύοντας στο να νιώσει και να κατανοήσει ο ακροατής την

---

<sup>96</sup> Jonathan Dunsby. “Performance.” *Grove Music Online*. 2001, 2. (προσπέλαση 21/9/24) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

<sup>97</sup> Claire Arthtur, Siddharth Gugurani, Alexander Lerch και Ashis Pati “MUSIC PERFORMANCE ANALYSIS: a survey”. Center for Music Technology, Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA (2019): 1.

<sup>98</sup> Davies, Stephen, and Stanley Sadie. "Interpretation." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 22 Sep. 2024, 2. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863>

<sup>99</sup> Taruskin, Richard. «On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance”. *The Journal of Musicology* 1 / No. 3 (1982) 338-349: 343.

<sup>100</sup> Ο.π., 348.

επίδραση της σύνθεσης. Ταυτόχρονα, είναι φανερή η αλληλεξάρτηση του συνθέτη με τον ερμηνευτή και τον ακροατή. Οι ερμηνευτές καλούνται να λάβουν υπόψιν τις απαιτήσεις του συνθέτη, αλλά και τις ευαισθησίες του κοινού.<sup>101</sup>

Οι ακροατές είναι οι άμεσοι δέκτες μιας ερμηνείας, όταν παρευρίσκονται σε μια συναυλία. Στο κλασικό ρεπερτόριο, οι ερμηνευτές έρχονται «αντιμέτωποι» με την ίδια παρτιτούρα. Ωστόσο, κάθε εκτέλεση ενέχει την ερμηνεία, η οποία είναι διαφορετική και λόγω αυτής της διαφορετικότητας, οι ακροατές ενδέχεται να προτιμούν τη μια εκτέλεση από την άλλη, αλλά και να αναγνωρίζουν διαφορετικές ερμηνείες του ίδιου κομματιού.<sup>102</sup> Οι ήχοι που αναδύονται σε μια συναυλία, μεταδίδουν ποικίλες πληροφορίες. Εξαιρώντας το έργο, οι πληροφορίες αυτές αφορούν τα φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου στον οποίο συμβαίνει η συναυλία, το όργανο και τις κατασκευαστικές του ιδιαιτερότητες αλλά και τις ιδέες του ερμηνευτή.<sup>103</sup>

Ο ερμηνευτής έχει πρωτεύον ρόλο στη μετάδοση ενός συναισθηματικού «μηνύματος» πάνω και πέρα από αυτό που μεταδίδεται με την παρτιτούρα.<sup>104</sup> Επιπρόσθετα, η γνώση της ηχητικής ιστορίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα καθιστά την εκτέλεση μια δραστηριότητα του ανθρώπου που στηρίζεται στο παρελθόν, προβλέπει στο μέλλον και εξελίσσεται στο παρόν.<sup>105</sup> Ο Levi Strauss αποδίδει μαγικές ιδιότητες στη εκτέλεση λέγοντας ότι «μπαίνουμε σ' ένα είδος αθανασίας».<sup>106</sup>

Οι παράγοντες που επηρεάζουν την εκτέλεση ενός έργου ποικίλουν. Έχει αποδειχθεί ότι η ακουστική της αίθουσας της συναυλίας επηρεάζει την παράμετρο απόδοσης του ρυθμού. Επίσης, είναι φανερό ότι τα λάθη των ερμηνευτών συγκεντρώνονται κυρίως σε ασήμαντα σημεία της παρτιτούρας που είναι δυσδιάκριτα

---

<sup>101</sup> Jonathan Dunsby. "Performance". *Grove Music Online*.2001, 2. (προσπέλαση 21/9/24) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

<sup>102</sup> Claire Arthurr, Siddharth Gugurani, Alexander Lerch και Ashis Pati. "MUSIC PERFORMANCE ANALYSIS: a survey". Center for Music Technology, Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA (2019): 1.

<sup>103</sup> Gritten Anthony "Review: Musical Performance A Guide to Understanding by John Rink" *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol 23, No 1 (September 2005), pp 97 -100: 99.

<sup>104</sup> Claire Arthurr, Siddharth Gugurani, Alexander Lerch και Ashis Pati. "MUSIC PERFORMANCE ANALYSIS: a survey". Center for Music Technology, Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA (2019): 3.

<sup>105</sup> Jonathan Dunsby. "Performance." *Grove Music Online*.2001, 3 (προσπέλαση 21/9/24) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

<sup>106</sup> Αναπαράγεται στο ο.π., 4.

και συνήθως μη αναγνωρίσιμα. Συνεπώς οι ερμηνευτές συνειδητά ή ασυνείδητα αποφεύγουν να κάνουν εμφανή λάθη.<sup>107</sup>

Ο Taruskin στο άρθρο του "On Letting the music speak for itself", επισημαίνει ότι ανάμεσα στην παρτιτούρα και στον ερμηνευτή πάντοτε υπάρχει ένας μεσάζων και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η μουσική δεν δύναται να μιλήσει από μόνη της. Η μόνη περίπτωση στην οποία αυτό είναι δυνατό είναι μέσω ηχογράφησης.<sup>108</sup>

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ερμηνεία και Ανάλυση στις *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά***

### **5.1. Ερμηνευτικά στοιχεία του έργου**

Η σχέση ανάλυσης και ερμηνείας στις *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο του Μπάμπη Κανά* είναι πολυεπίπεδη. Η λεκτική υπόσταση συνδέεται με τα ποιήματα και η μη λεκτική υπόσταση του έργου φαίνεται στη μουσική η οποία αποτελεί την αντανάκλαση των λέξεων στη μουσική γλώσσα. Τα σαφή νοήματα είναι διακριτά, στην έναρξη κάθε στροφής. Στη συνέχεια, οι λέξεις χάνονται στο μη λεκτικό περιβάλλον της μουσικής. Γίνονται ρυθμομελωδικά στοιχεία που εξυπηρετούν την διττή φύση του έργου.

Ξεκινώντας από τις στροφές των ποιημάτων, ο ερμηνευτής υπηρετεί σε πρώτο πλάνο το εξωμουσικό πλαίσιο. Η απαγγελία, η εκφορά των λέξεων, ακόμα και η φωνή του εκτελεστή αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία τα οποία διαφοροποιούν τη μία ερμηνεία από την άλλη. Ακόμα και το γεγονός ότι προαιρετικά ο εκτελεστής του έργου θα απαγγείλει τα ποιήματα, διαφοροποιεί τις ερμηνείες, καθώς μπορεί σε μια ερμηνεία να απαγγείλει ο ίδιος ο φλαουτίστας, ενώ σε κάποια άλλη ένας ηθοποιός, καθώς το πλαίσιο είναι ανοιχτό, από την αρχή του έργου.

Οι οδηγίες του συνθέτη πάνω στην παρτιτούρα αποσαφηνίζουν τις δυνατότητες της ερμηνείας του έργου. Ο Κανάς, διευκολύνει τον ερμηνευτή με ενδείξεις όπως *a la recitativo*, *molto calmo*, *velocissimo*, κλπ. Οι πληροφορίες που αναγράφονται

---

<sup>107</sup>Claire Arthurr, Siddharth Gugurani, Alexander Lerch και Ashis Pati. "MUSIC PERFORMANCE ANALYSIS: a survey". Center for Music Technology, Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA (2019) 3.

<sup>108</sup> Richard Taruskin "On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance.". *The Journal of Musicology* 1 / No. 3 (1982) 338-349: 340.

αναφορικά με τις συνθετικές και αισθητικές επιδιώξεις του συνθέτη καθιστούν ομαλή τη μεταβολή των πληροφοριών στη προσωπική ερμηνεία του εκάστοτε ερμηνευτή.

Οι κορώνες, είναι ένα ακόμη στοιχείο του έργου το οποίο καθιστά δυνατή τη διαφορετική αντίληψη των ερμηνευτών αναφορικά με τον χρόνο, συνεπώς, τις διαφορετικές ερμηνείες αυτών. Η αίσθηση του χρόνου αποτελεί έναν μεταβλητό παράγοντα στα σημεία των κορωνών. Ο ερμηνευτής επιλέγει πότε θα θέσει σε κίνηση ξανά το έργο, πόσο θα το αφήσει να «αναπνεύσει», ή πιο πρακτικά, ενδεχομένως ο ίδιος να θέλει να αναπνεύσει, να προλάβει να εισπνεύσει, έως ότου ξεκινήσει ξανά η μουσική.

Όπως αναφέρθηκε, τα προσωπικά βιώματα του ερμηνευτή, ο χώρος στον οποίο θα ερμηνεύσει το εκάστοτε έργο, αλλά και οι γνώσεις του ερμηνευτή εν γένει, παίζουν καίριο ρόλο αναφορικά με το πως θα γίνει η ερμηνεία. Στο συγκεκριμένο έργο, υπάρχουν τρεις ερμηνευτικοί άξονες. Ο μουσικός, ο ποιητικός και ο συγκινησιακός. Ο μουσικός και ο ποιητικός άξονας έχουν αναλυθεί σε προηγούμενα κεφάλαια της εργασίας. Ο συγκινησιακός, ο υποκειμενικότερος από όλους, έγκειται στην εκάστοτε συναισθηματική διάθεση που προκαλείται στον ερμηνευτή από το έργο. Αυτή μπορεί να είναι η νοσταλγία για την ύπαιθρο που διαφαίνεται στους χορευτικούς ρυθμούς, η νοσταλγία που εγείρουν οι λαϊκότροποι δρόμοι και τα τριημιτόνια, είτε το θρησκευτικό πλαίσιο με το μέλος του Ακάθιστου Ύμνου που παρεμβάλλεται στο τέταρτο μέρος του έργου. Επιπλέον, και οι γεωγραφικές αναφορές μέσω των ποιημάτων εγείρουν συγκίνηση, όπως το Αιγαίο των ποιημάτων του Οδυσσέα Ελύτη. Ο ερμηνευτής, ασυνείδητα ή συνειδητά, επηρεάζεται από όλους τους προαναφερθέντες παράγοντες.

Στο σήμερα, ενισχύεται ακόμη περισσότερο η έννοια της νοσταλγίας. Η νοσταλγία της Ελλάδας του προηγούμενου αιώνα. Μιας διαφορετικής εποχής, την οποία ο ερμηνευτής, πιθανότατα δεν έχει βιώσει, αλλά νιώθει πως έρχεται από αυτή, μέσω του έργου, το οποίο κουβαλά χαρακτηριστικά της εποχής εκείνης, και τα αντανakλά σ' ένα πολύ διαφορετικό πλαίσιο, αυτό της σημερινής Ελλάδας.

## 5.2. Η συμβολή της ανάλυση στην ερμηνεία του έργου

Η ανάλυση του έργου στην παρούσα εργασία, συνέβαλε στην πληρέστερη και πιο ακριβή κατανόηση του έργου, στο σύνολό του. Το έργο αναλύθηκε αμιγώς μουσικά, ερευνώντας τα μακροδομικά και τα μικροδομικά στοιχεία του αλλά ταυτόχρονα αναλύθηκε μουσικοποιητικά αναζητώντας τις κοινές συνισταμένες της συνθετικής γραφής του Μπάμπη Κανά με την ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και όσα συμπλέκουν τους δύο δημιουργούς. Η διαδικασία αυτή, λειτούργησε ως προεργασία για την επερχόμενη ερμηνεία του έργου. Αναλυτικότερα, ως στόχος στην παρούσα εργασία, τέθηκε η ερμηνεία του έργου ως αποτέλεσμα της αναλυτικής διαδικασίας. Συνεπώς, αποτέλεσε ένα πλαίσιο στο οποίο ο ρόλος του μουσικολόγου-ερευνητή, συνδέθηκε με τον ρόλο του ερμηνευτή.

Ως γράφουσα της παρούσας εργασίας, χρειάστηκε να εμβαθύνω σε κάθε πεδίο, με διαφορετικό τρόπο. Αναλύοντας το έργο και γνωρίζοντας τα αισθητικά του στοιχεία, ανακάλυψα σε βάθος πτυχές του έργου οι οποίες ενδεχομένως δεν είχαν έρθει στο φως, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αγνοούνταν. Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι η ταχύτητα και ιδιαίτερα στο τέταρτο μέρος με την ένδειξη *Arioso*. Η ταχύτητα, αποτελεί έναν παράγοντα «επικίνδυνο» για τον ερμηνευτή, καθώς μέσα από τα γρήγορα περάσματα, ενδέχεται να μην μπορέσει να έχει τη βαθύτερη επαφή με το έργο και τα ιδιαίτερα στοιχεία του, λόγω του χρόνου που περνά τόσο γρήγορα και των πολλών νοτών που το απαρτίζουν. Σε αυτό το σημείο, έρχεται η αναλυτική διαδικασία και συμβάλλει θετικά στην ερμηνεία του έργου, καθώς έχει προηγηθεί η ανάλυση ακόμα και των γρηγορότερων περασμάτων, τα οποία ανάγονται σε κάποια κλίμακα, την οποία ο ερμηνευτής αναγνωρίζει παρόλη την ταχύτητα.

Μια άλλη πτυχή του έργου που έρχεται στο προσκήνιο μέσω της αναλυτικής διαδικασίας, είναι η κυκλικότητα που το χαρακτηρίζει. Το έργο μέσω της αναλυτικής διαδικασίας, αντικατοπτρίζει τη συνοχή του και ο ερμηνευτής αντιλαμβάνεται την αρχή, τη μέση και το τέλος το οποίο είναι επαναφορά στην αρχή. Κατ' αυτό τον τρόπο όλη η ερμηνεία χτίζεται διαφορετικά. Τα μέρη διαδέχονται το ένα το άλλο, όμως ο ερμηνευτής έχει προσδώσει μια συνολική υφή στην ερμηνεία του, μέσω της έμφασης στην κυκλικότητα.

Στις *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο, τα εξωμουσικά στοιχεία πλέκονται με μαεστρία με τα μουσικά. Αυτό το πλέγμα δένει επιτυχώς τον ερμηνευτή με το έργο και

με την ερμηνεία του. Αυτό το πολυεπίπεδο έργο, εξυπηρετεί πολλές και διαφορετικές πτυχές της μουσικής και της σχέσης της με τα εξωμουσικά στοιχεία που ντύνουν το έργο στο σύνολό του. Συμπερασματικά, το έργο καλεί τον ερμηνευτή να γνωρίσει όλα τα ετερόκλητα στοιχεία που το διέπουν, να ταυτιστεί και τελικά να εκφραστεί μέσα από αυτά.

## Επίλογος

Οι *Τέσσερις Στροφές* για σόλο φλάουτο, αναλύθηκαν και ερευνήθηκαν στην παρούσα εργασία με σκοπό την ανάδειξη του συγκεκριμένου έργου αλλά και την ερμηνεία αυτού. Το προγραμματικό αυτό έργο, δίνει στον εκτελεστή αλλά και στον ακροατή πολλαπλά ερεθίσματα για να εκφραστεί κι εκεί βρίσκεται η αξία του.

Από την άλλη πλευρά, παρόλο που η ανάλυση έχει μια ορθολογιστική φύση, οι γνώσεις που προσφέρει δεν παρακινούν τον ερμηνευτή να μείνει σε κάποιον ορθολογισμό. Αντί γι' αυτό, γίνονται γερά θεμέλια για να βασιστεί ο ερμηνευτής και να καταφέρει να οραματιστεί σ' ένα περισσότερο συναισθηματικό πλαίσιο και να αναπτύξει την ερμηνεία του.

Το έργο αυτό είναι ένα από τα παραδείγματα έργων της νεοελληνικής δημιουργίας που δύσκολα θα βρεθεί στο ρεπερτόριο μιας ωδειακής εκπαίδευσης, πόσο μάλλον να γίνει δημοφιλές στους μουσικούς κύκλους. Παρόλα αυτά, αποτελεί λαμπρό παράδειγμα της πεποίθησης ότι δεν χρειάζεται απαραίτητα να παίζουμε τα μεγάλα και δημοφιλή έργα του ρεπερτορίου για να εξασκηθούμε και να εκφραστούμε. Μπορούμε να ανακαλύψουμε τι υπάρχει, όχι πολύ μακριά μας και να επιλέξουμε να το αναδείξουμε.

Συμπεραίνοντας, το συγκεκριμένο έργο, ερευνήθηκε σε προπτυχιακό επίπεδο, στα πλαίσια της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, παρόλα αυτά, η διερεύνησή του δύναται να προχωρήσει σε ακόμα περισσότερο βάθος. Συνεπώς, θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο έρευνας σε κάποια μελλοντική διατριβή.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### «ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΑΝΑΣ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΣΤΡΟΦΕΣ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΦΛΑΟΥΤΟ»

Σοφία Λιολιοπούλου: *Καλησπέρα σας κύριε Κανά.*

Μπάμπης Κανάς: Καλησπέρα σας.

Σ.Λ.: *Γενικά για την επαφή σας με τη μουσική έχετε μιλήσει σε άλλη συνέντευξη, οπότε ας ξεκινήσουμε με κάτι διαφορετικό. Ποιες ήταν οι επιρροές σας και από που αντλείτε έμπνευση;*

Μπ.Κ.: Κοιτάζετε, κανείς στη ζωή του επηρεάζεται από πάρα πολλά πράγματα. Από κάποια μπορεί να έχει επηρεαστεί, χωρίς να το έχει καταλάβει. Πολλά μπορούν να συμβούν. Καταρχάς, είναι όλη η μουσική που έχω παίξει, που έχω ακούσει και που έχω σπουδάσει. Αλλά δεν είναι μόνο η μουσική, όπως είναι φυσικό είναι και η ποίηση, η λογοτεχνία, το θέατρο και η ζωή γενικότερα. Εσείς, έχετε σπουδάσει φλάουτο;

Σ.Λ.: *Ναι.*

Μπ.Κ.: Και εγώ έχω σπουδάσει, έχω παίξει και έχω διδάξει φλάουτο για κάποιο διάστημα. Το ρεπερτόριο του φλάουτου έχει ένα πολύ μεγάλο βάρος στην παλαιά μουσική, στο Μπαρόκ και ένα άλλο μεγάλο βάρος που είναι στη μουσική του 20ού αιώνα. Οι συνθέτες του 19ου αιώνα δεν έχουν δώσει σπουδαία έργα για φλάουτο, τουλάχιστον όχι καθοριστικά. Υπάρχει πολλή μουσική σαλονιού. Από την αρχή του 20ού αιώνα και μετά ξαναβγήκε στην επιφάνεια το φλάουτο. Με μια διαφορετική προσέγγιση της τεχνικής, πήρε το δρόμο που πήρε. Για τις επιρροές τώρα, θα έλεγα ότι είναι αυτό, η μουσική που έχει παίξει κανείς, που έχει μάθει και αυτό υπάρχει υποσυνείδητα. Από κει και πέρα είναι και οι προσωπικές επιλογές, για παράδειγμα το

τι προτιμάει κανείς να παίζει, να ακούει και το τι προτιμάει να γράφει. Αυτό έχει να κάνει με τον ψυχισμό του, με την ιδιοσυγκρασία του καθενός.

*Σ.Λ.: Πάνω σε αυτό θα ήθελα να επεκταθούμε. Θα ήθελα να μου πείτε για τη γενικότερη αισθητική που διέπει τα έργα σας.*

Μπ.Κ.: Ως προς τη γενικότερη αισθητική, δεν θα ήθελα να σας δώσω αναφορές για τις σχολές και τις τεχνοτροπίες. Θα δείτε ότι κάποια πράγματα είναι στο κλίμα του ιμπρεσιονισμού, κάποια πράγματα στο κλίμα ενός νεοκλασικισμού και υπάρχουν και άλλα, τα οποία μπορεί να παραπέμπουν σε μια «εθνικοσχολική» αντιμετώπιση. Δηλαδή, να έχουν ρίζες στην παράδοση, είτε αυτή έχει μια πιο δημιουργική διάσταση, είτε γενικότερα στην παραδοσιακή μουσική. Αυτό που θέλω να πω σαν μια γενική δήλωση είναι ότι ποτέ δεν ξεκινούσα να γράψω ένα κομμάτι σκεπτόμενος, «Α, τώρα αυτό πρέπει να είναι έτσι ή αλλιώς».

Αν κάποιος τώρα θελήσει να είναι συνεπής ως προς μια σχολή στην οποία υποτίθεται ότι ανήκει και έχει την τάση να εκφραστεί μέσα απ' αυτό και όχι με έναν άλλο τρόπο, είναι ελεύθερος να το κάνει. Εγώ θα σας ομολογήσω ότι ποτέ δεν μου χρειάστηκε κάτι τέτοιο. Οι *Στροφές*, για τις οποίες θα μιλήσουμε, βλέπετε ότι είναι τέσσερα κομμάτια, τα οποία, από τη μια πλευρά, το καθένα θυμίζει κάτι διαφορετικό. Από την άλλη, πιστεύω ότι και τα τέσσερα είναι σε ένα κοινό κλίμα. Με κοινούς παρονομαστές, όπως μπορεί να είναι η ποίηση του Ελύτη, θα πούμε και μετά γι' αυτό. Μπορεί να είναι το ηχόχρωμα του φλάουτου, μπορεί να είναι το γεγονός ότι ο συνθέτης λόγω της καταγωγής του και λόγω του τόπου και της κουλτούρας του βάζει μια δική του υπογραφή σ' όλα τα πράγματα. Πολλά τέτοια.

*Σ.Λ.: Για την έμπνευση θα ήθελα να επεκταθούμε.*

Μπ.Κ.: Ξέρετε μια ιδέα έρχεται κάποια στιγμή σαν «φλασιά». Προσωπικά εμένα οι ιδέες πολλές φορές μου έρχονται στο ύπαιθρο. Είναι επιστημονικώς τεκμηριωμένο ότι ο εγκέφαλος λειτουργεί διαφορετικά όταν κανείς περιβάλλεται από αέρα, δέντρα και φυτά. Επίσης στην κίνηση, περπατώντας, οδηγώντας. Η μουσική δημιουργεί κίνηση και η κίνηση δημιουργεί μουσική. Αυτό νομίζω πως είναι σίγουρο. Κάτι το οποίο λείπει από τον σημερινό άνθρωπο. Οι άνθρωποι δεν περπατάνε όσο θα έπρεπε και αντιστοίχως δεν τραγουδάνε. Μια από τις βασικές λειτουργίες του ανθρώπινου εγκεφάλου (και αυτό επίσης είναι μια επιστημονική άποψη) είναι το περπάτημα με τραγούδι, κίνηση με τραγούδι. Μπορεί να μπαίνει σε σκέψεις κανείς και να διαπιστώνει πως σήμερα δύο από είναι τα πράγματα που κάνουν λιγότερο οι άνθρωποι στη ζωή τους, είναι το να περπατάνε και το να τραγουδάνε. Κάτι που πρέπει να έχει κανείς στο μυαλό του σε σχέση με τη μουσική στην εποχή μας για τις κοινωνικές και άλλες συνθήκες που ζούμε.

Λέγαμε λοιπόν για την έμπνευση. Η έμπνευση είναι μια ιδέα η οποία έρχεται κάποια στιγμή από κει και πέρα το τι θα κάνουμε αυτή την έμπνευση έχει να κάνει με μια διεργασία η οποία γίνεται ταυτόχρονα, αργότερα ή και πολύ αργότερα μέσα στο μυαλό σε σχέση με τη διάθεση, το πως είναι κανείς, σε τι διάθεση βρίσκεται. Αυτή η ιδέα μπορεί να αντικατοπτρίζει κάποιο προβληματισμό που μπορεί να μας απασχολεί εκείνη τη στιγμή ή γενικότερα. Μέσα σε όλα αυτά μπαίνει κανείς στη διαδικασία να γράψει ένα έργο. Τώρα, πόσο συνειρμικό ή πόσο συγκεκριμένο είναι αυτό, άλλες φορές είναι πολύ συγκεκριμένο και άλλες φορές είναι κάτι γενικό. Ας πούμε αυτά τα τέσσερα κομμάτια γράφτηκαν στην παραλία της Φολεγάνδρου πριν από πολλά χρόνια, που κουβαλούσα μαζί το φλάουτο στις διακοπές, με την επιθυμία του να αποτυπώσω στο χαρτί κάποιες ιδέες που ήταν είτε στο μυαλό μου, είτε προέκυψαν παίζοντας φλάουτο στην παραλία.

Στη συνέχεια τώρα, η σχέση με την ποίηση του Ελύτη. Εντάξει, όταν είναι κανείς στις Κυκλάδες δεν μπορεί να μην έχει την ποίηση του Ελύτη στο μυαλό του. Έρχεται σαν τα κεράσια που τραβάς από το καλάθι και σου έρχονται πέντε-έξι μαζεμένα. Όσον αφορά τη σχέση με την ποίηση. Τα χρόνια εκείνα ζούσαμε μέσα στην ποίηση. Δηλαδή, ήταν ένα από τα καθημερινά μας πράγματα. Είτε η ποίηση του Ελύτη, του Παλαμά, του Σολωμού, του Καβάφη, του Καρυωτάκη και πολλών άλλων... Δηλαδή, το να αναφέρει κανείς έναν στίχο κάποιου ποιήματος μέσα σε μια καθημερινή συζήτηση ήταν κάτι που ο καθένας ήταν έτοιμος να το κάνει, αλλά και αυτός που το άκουγε ήταν έτοιμος να λάβει το ανάλογο σήμα. Επίσης κάτι που χαρακτηρίζει τη σημερινή εποχή: η απουσία της ποίησης. Η ποίηση έχει γίνει ένα δεύτερο συνθετικό άσχημων λέξεων όπως είναι η στοχοποίηση και όλα αυτά. Εν πάση περιπτώσει, δεν ξέρω κατά πόσο εκείνη την ώρα είχα στο μυαλό μου τον συγκεκριμένο στίχο του συγκεκριμένου ποιήματος. Είτε την ώρα που ήρθε η ιδέα για το κομμάτι, είτε όσο άρχισε να διαμορφώνεται το κομμάτι και πόσο στη συνέχεια προσπάθησα ακριβώς την αίσθηση του κάθε κομματιού να ψάξω, να τη συγκεκριμενοποιήσω σε σχέση με κάτι από την ποίηση του Ελύτη.

Για να το κάνω λίγο πιο σαφές: πολλές φορές κανείς γράφει ένα ποίημα και όταν το παρουσιάζει αναζητεί κάποια μουσική η οποία θα λειτουργήσει ως υπόκρουση, ως υπόβαθρο ή στήριγμα. Στην προκειμένη περίπτωση, (καί η συζήτηση που κάνουμε ήταν αφορμή για να σκεφτώ αυτά τα πράγματα, είναι σκέψεις που γίνονται τώρα πρώτη φορά μετά από πάρα πολλά χρόνια), εγώ αναζήτησα κάποιους στίχους που να λειτουργούν ως υπόβαθρο, ως υπόκρουση της μουσικής αυτής. Βέβαια, δεν θα είμαστε εντελώς εγκεφαλικοί, "αυτός ο στίχος ταιριάζει εκεί, αυτός δεν ταιριάζει εκεί και ταιριάζει κάτι άλλο". Αλλά, μέσα στο όλο κλίμα του ποιήματος, κάπου παραπέμπει υποσυνείδητα το κάθε τι όμως και πάλι δεν θέλω να είναι πολύ συγκεκριμένο. Επάνω

σ' αυτό θα σκεφτόμουν, για παράδειγμα, ένα κομμάτι όπως το *Density 21,5* του Varèse. Ένα εμβληματικό κομμάτι για σόλο φλάουτο του 20ου αιώνα. Ο τίτλος του, *Density 21,5* είναι η πυκνότητα της πλατίνας, όπως ξέρουμε. Ένα κομμάτι για να εγκαινιάσει το καινούριο φλάουτο του εκτελεστή του έργου που ήταν φτιαγμένο από πλατίνα. Δίνει τον τίτλο *Density 21,5*. Τι να είχε άραγε στο μυαλό του ο Varèse; Καταρχάς, το κομμάτι δεν έχει καμία σχέση με ατομικά βάρη. Ούτε πιστεύω ότι το έκανε για να διαφημίσει το γεγονός ότι ο εκτελεστής είχε αγοράσει καινούργιο φλάουτο. Δεν ζει ο άνθρωπος για να τον ρωτήσουμε σήμερα. Γιατί επέλεξε αυτόν τον τίτλο και όχι κάποιον άλλο; Ωστόσο το ξέρουμε με αυτόν τον τίτλο και με αυτή την ιστορία.

Κάτι ανάλογο, δηλαδή όταν λέμε:

«έζησα τ' όνομα το αγαπημένο

στον ίσκιο της γιαγιάς ελιάς...

στο ρόχθο, της ισόβιας θάλασσας...»,

αυτό μπορεί να σημαίνει πάρα πολλά πράγματα. Καταρχάς, το τοπίο που βλέπω κάθε μέρα εδώ από το σπίτι μου. Απέναντι, είναι η θάλασσα και ακούγεται ο ρόχθος των κυμάτων. Δηλαδή, πολύ συγκεκριμένα. Το συγκεκριμένο τοπίο. Ή μπορούμε να το πάρουμε ως μια γενικότερη απεικόνιση του ελλαδικού χώρου, είναι η ελιά και η θάλασσα. Μπορούμε να το πάρουμε σαν υπαινιγμό της ιστορίας της διαμάχης του Ποσειδώνα και της Αθηνάς για την Αθήνα. Η Αθηνά προσέφερε την ελιά και ο Ποσειδώνας ήταν ο θεός της θάλασσας. Είναι πολλά που μπορεί να σκεφτεί κανείς και εκεί ακριβώς είναι η πρόκληση. Αυτή νομίζω πως είναι. Εκεί «πετάμε το μπαλάκι», είτε στον εκτελεστή είτε στον ακροατή. Τι μπορείς να καταλάβεις από αυτά τα δύο λόγια που σου έδωσε.

Σ.Λ.: Ουσιαστικά, με αυτόν τον τρόπο ο καθένας μπορεί να καταλάβει και να συνδεθεί με έναν δικό του τρόπο με το έργο.

Μπ.Κ.: Αυτό το πιστεύω απόλυτα και είναι κάτι πολύ καθοριστικό και για τον τρόπο που γράφω: ότι η μουσική είναι και ήταν ανέκαθεν τέχνη αφηρημένη. Δεν είναι όπως η ποίηση που χρειάστηκε να έρθει ο σουρεαλισμός ή η ζωγραφική του 20ου αιώνα. Η μουσική είναι αφηρημένη και πολυσήμαντη η ίδια. Όταν ακούμε την *Ποιμενική* του Beethoven μπορεί να σκεφτούμε τους βοσκούς και τα πρόβατα αλλά μπορούμε να σκεφτούμε και άλλα πράγματα. Ας πούμε, αισθήματα όπως το «βρίσκομαι στην εξοχή, τι ωραίος που είναι ο καθαρός αέρας». Μπορεί να είναι αισθήματα που να δείχνουν ότι έχω απεγκλωβιστεί από ένα κλειστό περιβάλλον και έχω μια αίσθηση ελευθερίας. Και ο ίδιος ο Beethoven λέει περιγραφή συναισθημάτων, όχι μουσικό τοπίο. Έτσι συμβαίνει και στην πιο περιγραφική, στην περιγραφικότερη της μουσικής που έχει υπάρξει, ας πούμε ο *Μολδάβας* του Smetana. Λέει στην αρχή ότι είναι δύο πηγές, η μία είναι το φλάουτο που ρέει, η άλλη είναι τα έγχορδα, το *pizzicato* που στάζει και αυτές οι δύο πηγές ενώνονται και γίνονται ποτάμι και το ποτάμι περνάει από ένα χωριό που γίνεται γάμος και στο τέλος φτάνει ορμητικά στην Πράγα. Συνολική αίσθηση, και αν ακόμα κανείς δεν ξέρει τι ήταν ο Μολδάβας. Την πρώτη φορά που άκουσα το κομμάτι, όντας μικρό παιδί, δεν ήξερα τι είναι ο Μολδάβας, δεν έτυχε να ξέρω. Ήμουν καλός στη γεωγραφία αλλά αυτό δεν το ήξερα. Όμως μου έδωσε αυτήν ακριβώς την αίσθηση. Ενός πράγματος το οποίο ξεκινάει, ρέει, μεγαλώνει, διογκώνεται και τελικά καταλήγει σε ένα θριαμβευτικό φινάλε. Όταν έμαθα ότι είναι ποτάμι, τότε κατάλαβα κάτι από αυτά που σας λέω, ότι η αίσθηση είναι ένα πράγμα. Ότι δίνεται αυτός ο τίτλος και μπορεί να βοηθήσει κάποιον που δεν είναι τόσο εξοικειωμένος. Μπορεί και το αντίθετο. Δηλαδή, ο τίτλος να προκαταλαμβάνει πάλι αυτό το οποίο πρόκειται να ακούσει κανείς, ιδίως αν το ιδίωμα είναι δύσκολο, όπως η μουσική του 20ου αιώνα. Ας πούμε το *Cinq*

*Incantations* του Jolivet, ένα από τα εμβληματικότερα έργα για σόλο φλάουτο. Είναι πέντε κομμάτια που το καθένα αναφέρεται σε ένα ξόρκι. Ένα ξόρκι για να είναι καλή η σοδειά, ένα ξόρκι για να αναπαυθεί η ψυχή του αρχηγού, ένα ξόρκι για να έχει καλή σχέση το είναι με το όλον. Από τη μια μεριά ο τίτλος παραπέμπει σ αυτό, από την άλλη πρέπει να ξέρω για ποιον αρχηγό μιλάει, για ποια φυλή μιλάει για να κάνω τον συσχετισμό; Το ίδιο με τις *Τέσσερις Στροφές*. Όπως είπαμε, το πρώτο κομμάτι αποδίδει μια αίσθηση ηρεμίας και απεραντοσύνης. Αυτό ναι, βρίσκει την ανταπόκριση σ' αυτό το στίχο. Το δεύτερο κομμάτι που είναι «η πεταλούδα που πέταξε απ' τα στήθια μας», είναι μια μορφή *gavotte*, είναι σε διμερή μορφή Μπαρόκ. Τι σχέση έχει αυτό με την πεταλούδα; Είναι ένα ζωηρό πράγμα; Είναι η πεταλούδα τρόπον τινά το υποσυνείδητο το οποίο κουβαλάει μέσα του κάποια σκοτεινά πράγματα και παρόλα αυτά εκφράζεται με έναν ξέγνοιαστο και χαρούμενο τρόπο; Απομένει στον άλλον να κάνει τον ανάλογο συσχετισμό. Το άλλο κομμάτι θυμίζει τα αλόγατα στην ανηφοριά, με το πλατύ και ρυθμικό στοιχείο που συνδυάζει τα 7/8 με τα 9/8. Αυτοί οι ασύμμετροι ρυθμοί εμφανίζονται και σε κομμάτια του Messiaen. Εν πάση περιπτώσει, μια ατμόσφαιρα έτσι νωχελική, μπορεί να είναι τα άλογα στην κατηγορία αυτά που κατεβαίνουν στην Σαντορίνη από την πόλη επάνω, από τα Φηρά, στο λιμάνι, κατεβαίνουν την κατηφόρα και γλιστράνε στις πέτρες; Μπορεί να είναι μία αλληγορία για τον ανθρώπινο κόπο; Που ονειρεύεται μια πολιτεία με γούρνες μαρμαρένιες; Πιστεύω ότι το ύφος της μουσικής από τη μία μεριά, μαζί με αυτόν τον υπαινιγμό τον ποιητικό από την άλλη μεριά, θα αφήσει τον ακροατή και τον εκτελεστή να εκφραστεί και να αποδώσει ανάλογα τη δική του άποψη. Όπως στο τελευταίο μέρος που ξεκίνησε από την ιδέα να εντάξω σ' ένα κομμάτι το συγκεκριμένο βυζαντινό μέλος («Την ωραιότητα της παρθενίας σου»), ένα από τα ωραιότερα μέλη, σε μια αντιμετώπιση όπως θα την ήθελα, δηλαδή μια βυζαντινή μελωδία επεξεργασμένη με τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Ο

συσχετισμός εδώ είναι ανάμεσα στην Παναγία και στην εικόνα που έχει ο Ελύτης για τη θάλασσα. Πολλές φορές παραπέμπει σε έναν συσχετισμό των δύο, λέει στο Άξιον Εστί, «οι σημάντορες άνεμοι που ιερουργούνε που σηκώνουν το πέλαγος σαν Θεοτόκο». Λέει σε κάτι πιο "ελαφρό" «η Παναγιά, τα πέλαγα κρατούσε στην ποδιά της, τη Σίκινο, την Αμοργό και τ' άλλα τα παιδιά της». Το συγκεκριμένο ποίημα λέει "Νονά των άσπρων μου πουλιών, γοργόνα Ευαγγελίστρα μου..." και πως να εντάξουμε την εικόνα της Παναγίας ως Ευαγγελίστρια, του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στον οποίο αναφέρεται το μέλος... Να συσχετίσουμε αυτό με το τέλος που λέει «πως λυγάς τις φοινικιές όταν τρελαίνεται ο Γαρμπής [σ.σ. άνεμος] και σούρνει άμμους και βότσαλα». Μια αντιπαράθεση του ενός με το άλλο. Μια χρωματική σπουδή που έχει και πολύ δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, σε σχέση με ένα επεξεργασμένο choral πάνω σε ένα βυζαντινό μέλος που κι αυτό έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα αλλά σε ένα άλλο ύφος και με μια άλλη λειτουργία, και τελειώνουμε, αν το προσέξετε, το τέλος του μέλους, η τελευταία νότα του μέλους, συμπίπτει με την τελευταία νότα του κομματιού, η οποία είναι υπενθύμιση του αρχικού μοτίβου με το οποίο ξεκίνησε το έργο στο πρώτο μέρος, και αυτή είναι η νότα που καταλήγει το έργο και το βυζαντινό μέλος ταυτόχρονα σαν μια επαναφορά στην αρχή των πραγμάτων.

*Σ.Λ.: Είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον. Το έργο το έχω παίξει και το βλέπω πολύ διαφορετικά τώρα.*

*Κ.Μ.:* Αυτό που θέλω να πω είναι να μην αφήσετε στην άκρη και τη δική σας άποψη επειδή σας είπα τη δική μου. Πρώτον γιατί εγώ θα μπορούσα να μην είμαι εδώ για να σας πω όλα αυτά που θα σας πω και θα μένατε μόνο με τη δική σας άποψη. Και δεύτερον, γιατί η ζύμωση των δύο πραγμάτων είναι αυτό που ενδιαφέρει κι εμένα ως συνθέτη. Πολλές φορές ξέρετε ήταν να παιχτεί ένα έργο μου και μου έλεγαν οι εκτελεστές ελάτε να μας ακούσετε, να μας πείτε. Εγώ τους έλεγα ότι δεν θα έρθω να

σας πω, θα έρθω μόνο στη συναυλία να σας ακούσω, γιατί έχω την περιέργεια του πως προβάλλεται αυτό που έκανα μέσα από εσάς. Με ενδιαφέρει πάρα πολύ αυτό το πράγμα.

*Σ.Λ.: Για τις Τέσσερις Στροφές ο συσχετισμός με την ποίηση, ουσιαστικά έγινε μετά που γράφτηκαν;*

Κ.Μ.: Πάντως όχι πριν. Σίγουρα όχι πριν, δηλαδή δεν ξεκίνησα να πω, α!, αυτός ο στίχος είναι ωραίος, θα γράψω μια μουσική πάνω σε αυτόν. Έγινε μάλλον το αντίθετο.

*Λ.Σ.: Περίμενα να μου πείτε ότι πρώτα εμπνευστήκατε από το ποίημα.*

Κ.Μ : Κοιτάξτε, αυτό είναι το πιο συνηθισμένο που συμβαίνει. Αυτό το οποίο έγινε, και το οποίο σας λέω ότι χάριν της συζήτησής μας το συνειδητοποίησα, γιατί έχουν περάσει και κοντά τριάντα χρόνια. Τι έγινε τότε; Έπρεπε να θυμηθώ και να σκεφτώ ακριβώς αυτό το πράγμα. Πάνω στη μουσική που μου ήρθε εκείνη την ώρα καθισμένος στην παραλία της Φολεγάνδρου, εκεί που καθόμουν κι έκανα τις σημειώσεις μου. Πάνω σ' αυτή τη μουσική. Τι μέσα από την ποίηση του Ελύτη ήθελα να ανταποκριθεί στη μουσική αυτή. Συνήθως είναι ένα ποίημα στο οποίο βάζει κάποιος μουσική, ή το μελοποιεί, το κάνει τραγούδι. Στην προκειμένη περίπτωση, πάνω στη συγκεκριμένη μουσική, τι ήταν αυτό το οποίο περιέγραφε κατά κάποιο καλύτερο τρόπο, το τι έλεγε αυτό που έγραφα.

*Σ.Λ.: Η συνθετική τεχνική που χρησιμοποιήσατε; Καταλαβαίνω ότι έχει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, αλλά πέρα από αυτό;*

Μπ.Κ.: Κοιτάξτε, όλα αυτά τα κομμάτια για φλάουτο του 20ού αιώνα. Τα εμβληματικά, τη *Sequenza I* του Berio, το *Cinq Incantations* του Jolivet που είπαμε και πριν, του Varèse. Κομμάτια που και τα έχω παίξει και τα έχω μελετήσει, και τα έχω

ακούσει, ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας τις περισσότερες φορές είναι παρών. Όπως και με το *Syrinx* του Debussy, πολλά είναι αυτοσχεδιαστικά. Όταν κανείς γράφει ένα κομμάτι για το όργανο στο οποίο είναι και εκτελεστής, ο αυτοσχεδιασμός περνάει έτσι κι αλλιώς μέσα. Από εκεί και πέρα αυτό το οποίο ξεκίνησε σαν αυτοσχεδιασμός μπορεί να μην είναι απλά ένας αυτοσχεδιασμός, βέβαια μπορεί να είναι και μόνο αυτό. Ας πούμε, με ανοιχτό το μαγνητόφωνο παίζει κάποιος ό,τι είναι να παίζει, αυτοσχεδιάζει ελεύθερα και μετά το κρατάει αυτό ως αυτοσχεδιασμό. Μπορεί αυτό να το γράψει σε νότες ή να το εκδώσει ως αυτοσχεδιασμό. Ή ό,τι βγήκε από αυτόν τον αυτοσχεδιασμό να έχει μία δεύτερη επεξεργασία, ας το πούμε έτσι, ώστε να φορμαριστεί σε μία κατάσταση λίγο πιο εντεταγμένη, σ' αυτό που λέμε μουσικές φόρμες και τις μουσικές φόρμες δεν χρειάζεται να τις υποτιμάμε. Όταν κάποιος λέει γράφω μια σονάτα, αυτό πρέπει να είναι σονάτα έστω κατ' ελάχιστον. Αλλιώς δεν υπάρχει λόγος να λέγεται σονάτα. Ας πούμε μια συμφωνία που κρατάει πέντε λεπτά, είναι λίγο ύποπτο. Γιατί να την πεις συμφωνία αν δεν σε ενδιαφέρει η φόρμα; Αν πεις "και γιατί η συμφωνία πρέπει να έχει τέσσερα μέρη και γιατί η σονάτα πρέπει να έχει τρία μέρη, εγώ θα το πω σονάτα το κομμάτι". Τότε του λες, αφού δεν είσαι φορμαλιστής, γιατί σε απασχολεί το κομμάτι σου να έχει τον τίτλο σονάτα ή συμφωνία;

Για τον αυτοσχεδιασμό που λέγαμε, ο αυτοσχεδιασμός υπάρχει και το προϊόν αυτού του αυτοσχεδιασμού εντάχθηκε σε μία φόρμα. Δηλαδή αυτό κρατάει πολλή ώρα, δεν χρειάζεται-ή εγώ θέλω μια επέκταση από αυτό για να ζυγιστεί. Σκεφτείτε τις καντέντσες που παίζουμε στα κοντσέρτα, είτε για φλάουτο είτε για άλλα όργανα. Υποτίθεται ότι η απαρχή της καντέντσας ήταν ο αυτοσχεδιασμός που έκαναν οι σολίστες εκείνη την ώρα και πολύ-πολύ αργότερα ήρθε η συνήθεια ο συνθέτης ο ίδιος να γράφει την καντέντσα. Ίσως επειδή οι εκτελεστές άρχισαν να κάνουν τα δικά τους πολλές φορές και κάπου ξέφευγαν από το κλίμα του έργου κ.ο.κ. Ωσπου καθιερώθηκε

αυτό το πράγμα, ο αυτοσχεδιασμός να είναι πλέον γραμμένος. Θα μου πεις τι αυτοσχεδιασμός είναι, αφού είναι γραμμένος. Εννοούμε το προϊόν του αυτοσχεδιασμού, να μην ξεχνάμε ότι η λέξη *impromptu*, η οποία θα πει ακριβώς «αυτοσχεδιασμός», αποτελεί και η ίδια μια συγκεκριμένη μουσική φόρμα από τη ρομαντική εποχή.

Από κει και πέρα, το αυτοσχεδιαστικό ύφος ίσως μπορούμε να το ανάγουμε στο ότι υπάρχει μια ελευθερία στον εκτελεστή όσον αφορά τον ρυθμό, μια ελευθερία παραπάνω στις δυναμικές, σε ορισμένα πράγματα που, παρότι είναι γραμμένα στο χαρτί, ο εκτελεστής μπορεί ίσως να τα επεκτείνει λίγο περισσότερο, να πάρει λίγο περισσότερες ελευθερίες. Αυτά όσον αφορά το πρώτο μέρος. Το δεύτερο μέρος, δε νομίζω ότι έχει πολλά-πολλά περιθώρια γιατί μορφολογικά είναι Μπαρόκ, υφολογικά είναι νεοκλασική η μορφή του. Είναι καθαρά τονικό κομμάτι και εμπεριέχει όλα αυτά που μπορεί να κάνει κανείς με την εκτεταμένη τονικότητα. Εκεί που υπάρχουν τονικά κέντρα δηλαδή, το κομμάτι αρχίζει και τελειώνει σ ένα τονικό κέντρο αλλά στο ενδιάμεσο μπορεί να κάνει χίλια-δυο πράγματα, να ξεφύγει από αυτό, να ξαναγυρίσει κανείς σε αυτό, και αυτά είναι τα παιχνίδια που γίνονται μέσα στην τονικότητα και είναι δύσκολο να γίνουν σε άλλες τεχνοτροπίες όπως ο σειραϊσμός. Όλα αυτά λοιπόν τα παιχνίδια μπορούν να λειτουργήσουν ως λόγος, ως λογοπαίγνιο, ως εκπλήξεις, ως πράγματα τα οποία συντηρούν το ενδιαφέρον του ακροατή. Ακριβώς όπως κάποιος συγγραφέας ή κάποιος ποιητής θα κάνει ένα λογοπαίγνιο. Μία λέξη μπορεί να λέει αυτό αλλά να υπαινίσσεται κάτι άλλο. Όπως ένα κομμάτι μοιάζει να κάνει μια μετατροπία κάπου ας πούμε αλλά τελευταία στιγμή αποδεικνύεται ότι η μετατροπία δεν είναι εκεί, είναι κάπου αλλού ή ότι η τελευταία νότα φέρνει ένα ξάφνιασμα, το οποίο με στέλνει κάπου αλλού από εκεί που ήμουν. Αρκεί βέβαια αυτό το ξάφνιασμα να μην είναι δυσάρεστο.

Σ.Λ.: *Εκτός από το δεύτερο μέρος, ποιες είναι οι φόρμες που υπάρχουν στο έργο;*

Μπ.Κ.: Ξέρετε το μάθημα της μορφολογίας που κάναμε στο ωδείο, το οποίο είναι πολύ βασικό μάθημα γιατί ακριβώς πολλές φορές τα παιδιά ρωτάνε και τι χρειάζεται η ιστορία, η μορφολογία... Όλα αυτά χρειάζονται για την εποχή που θα έχει τελειώσει κανείς το ωδείο, θα έχει αποπονηθεί τη μαθητική του ιδιότητα και θα έχει να αντιμετωπίσει ένα καινούριο κομμάτι μόνος του, χωρίς να έχει από δίπλα του τον δάσκαλο να του λέει «ξέρεις αυτό είναι έτσι, αυτό είναι αλλιώς». Πρέπει να μπορεί ο ίδιος από όλα αυτά που έχει μάθει να δει τι ισχύει στην προκειμένη περίπτωση. Εγώ λέω ότι γενικά τα τέσσερα αυτά κομμάτια έχουν αυτή τη μορφή της μπαρόκ σουίτας. Το δεύτερο μέρος σας είπα, μορφολογικά είναι διμερής μορφή μπαρόκ. Είναι η gavotte της μπαρόκ σουίτας. Το τρίτο μέρος μπορεί να αντιστοιχεί στη μορφή της sarabande μέσα σε μια μπαρόκ σουίτα. Το πρώτο μέρος είναι μια μεγάλη αργή εισαγωγή όπως στη δευτέρα σουίτα σε σι ελάσσονα του Bach και το τελευταίο μέρος είναι κάτι σαν finale. Το finale στη μπαρόκ σουίτα ήταν η gigue, ένας γρήγορος τριμερής χορός. Αυτό το γρήγορο πράγμα που στην προκειμένη περίπτωση είναι σαν χρωματική σπουδή, κάτι σαν να περιγράφεις τον άνεμο, έρχεται να συνδυαστεί με το βυζαντινό μέλος και εκεί ακριβώς λειτουργεί το ποίημα ως καταλύτης που διευκολύνει αυτή τη χημική ένωση ανάμεσα στον άνεμο και στο βυζαντινό μέλος. Αυτό όσον αφορά τη μορφή. Από τη στιγμή που σε ένα κομμάτι υπάρχει ένα στοιχείο, μετά παρεμβάλλεται κάτι άλλο και μετά ξαναέρχεται αυτό το πρώτο πράγμα, μιλάμε για τη στοιχειώδη τριμερή μορφή ABA. Λέω κάτι, παρεμβάλλω κάτι άλλο και ξαναλέω το αρχικό το οποίο μπορεί να είναι αυτούσιο ή να έχει επηρεαστεί από ό,τι έγινε προηγουμένως.

Έτσι η μουσική λειτουργεί ως λόγος και αυτό με ενδιαφέρει πάρα πολύ. Γι' αυτό και πάντα προσπαθώ αυτό το πράγμα, να βγαίνει δηλαδή κάποιο νόημα, να μπορεί, αυτό εύχομαι και αυτό ελπίζω, - πολλές φορές μάταια αλλά εν πάση περιπτώσει - αυτός που

ακούει και αυτός που παίζει, να εισπράττει τη μουσική ως λόγο και γι' αυτό σας είπα για λογοπαίγνια. Για μουσικά λογοπαίγνια, στο δεύτερο μέρος. Κάποια περίεργα διαστήματα, κάποια νότα που περιμένουμε και αντί γι' αυτή έρχεται κάποια άλλη για να λειτουργεί αυτό ως έκπληξη. Είναι σα να λέει κανείς ένα ανέκδοτο. Για να καταλάβει ο άλλος το ανέκδοτο πρέπει να υπάρχουν κάποιοι κοινοί κώδικες. Εάν ο άλλος δεν ξέρει αυτόν τον κώδικα, δεν θα καταλάβει το αστείο και απλά δεν θα γελάσει. Έτσι, αυτοί οι κώδικες της τονικής μουσικής στην εξέλιξή της, είναι κάτι τέτοια πράγματα. Μάθαμε από πολύ παλιά ότι «ξέρεις, ο προσαγωγέας πρέπει να λύνεται στην τονική». Αυτός είναι ένας βασικός κώδικας για την τονική μουσική. Αυτό όμως, μπορεί για χίλιους-δυο λόγους να μην ισχύσει. Και το ότι δεν ισχύει, σημαίνει κάτι άλλο. Πρέπει να είμαστε σε θέση να καταλάβουμε τι σημαίνει. Όχι από την τεχνική άποψη ότι το σι δεν πήγε στο ντο, έγινε σι ύφεση άρα το κομμάτι πάει στη Φα, όπως μαθαίνουμε στην αρμονία. Όχι μόνο γι' αυτό, γιατί ο καθένας που ακούει μουσική δεν είναι υποχρεωμένος να έχει σπουδάσει αρμονία για να καταλάβει. Αλλά σαν μια πορεία η οποία ενώ πρόκειται να με οδηγήσει κάπου, με οδηγεί αλλού. Είναι μια έκπληξη ή μια απογοήτευση αν θέλετε ή κάτι άλλο από αυτό που θα περιμέναμε.

*Σ.Λ.: Ως τεχνική θα λέγατε ότι χρησιμοποιήσατε τη διευρυμένη τονικότητα;*

Μπ.Κ.: Ως επί το πλείστον, ναι. Είναι αυτή η μουσική την οποία έπαιξα, η μουσική που μου άρεσε να παίζω και η μουσική που μου άρεσε να γράφω. Υπάρχουν και πράγματα που είναι σε άλλες τεχνικές, υπάρχουν και σειραϊκά κομμάτια, αλλά σίγουρα αυτό που δίνει τα εργαλεία να εκφραστώ, είναι η θεώρηση της τονικότητας στην πιο διευρυμένη της μορφή. Η οποία μπορεί να μοιάζει ακόμα και με ατονική μουσική. Είναι και ο ρυθμός, είναι και τα εκφραστικά μέσα που παρέχει το κάθε όργανο όπως εν προκειμένω το σόλο φλάουτο. Αναφορικά με τις νεότερες τεχνικές και τη σύνθεση πάνω στο φλάουτο: ας πούμε ότι τα κομμάτια που είναι γραμμένα πριν τον Β'

Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως του Varèse, βλέπουμε ότι είναι η συνέχεια της ιμπρεσιονιστικής μουσικής του Debussy, δηλαδή το *Density 21,5* μπορεί να είναι συνέχεια του *Syrinx* του Debussy. Βλέπουμε το έργο του Jolivet που έχει άλλα μέσα, πολύ πιο μεγάλα διαστήματα, χρήση άλλων πραγμάτων όπως οι τεχνικές του *flatterzunge*. Μετά μεσολαβεί ο πόλεμος, διάφορα περίεργα και πολύ τραγικά πράγματα συμβαίνουν τα οποία δημιουργούν στον συνθέτη την ανάγκη να εκφραστεί διαφορετικά. Και φτάνουμε στον Berio, όπου νομίζω ότι στη *Sequenza I* μας εκθέτει ό,τι μπορεί να κάνει το φλάουτο, με αρμονικούς και διπλές και όλα όσα λέγαμε για τα μεγάλα διαστήματα και ένα σωρό άλλα.

Από εκεί και έπειτα, νομίζω ότι έχει γίνει μια κατάχρηση όλων αυτών, με αποτέλεσμα να ακούω πάρα πολλά έργα γραμμένα για σόλο φλάουτο από τότε και μετά, που μου δίνουν την εντύπωση ότι τα περισσότερα είναι λίγο πολύ το ίδιο πράγμα. Άμα ακούσω γύρω στο μισό λεπτό από ένα κομμάτι που ξεκινάει, είμαι απόλυτα βέβαιος για το τι πρόκειται να ακούσω στη συνέχεια. Θα ακούσω χτύπημα της τάπας, θα ακούσω αργό βιμπράτο, τις παρεκκλίσεις μισό ημιτόνιο πάνω-μισό ημιτόνιο κάτω. Δηλαδή μια κατάχρηση αυτών των μέσων, πράγμα το οποίο με κάνει φιλύποπτο ως προς το τι θέλει να πει τελικά ο συνθέτης. Υπάρχει κάτι κάτω από αυτά ή απλά είναι μια πιστοποίηση ότι ξέρει αυτά τα πράγματα, τα έχει σπουδάσει και τα ξέρει; Αυτό συμβαίνει πολλές φορές σε έργα νεότερων συνθετών. Στα πρώτα τους έργα θέλουν να είναι συνεπείς ως προς αυτά τα οποία έμαθαν στη σχολή τους. Δηλαδή, "ο δάσκαλός μου μου είχε πει ξέρεις το φλάουτο μπορεί να κάνει και αυτό και αυτό και το άλλο και οτιδήποτε". Ο καθένας αισθάνεται την ανάγκη να τα εφαρμόσει όλα αυτά μέσα σ ένα πεντάγραμμο. Εκεί φαίνεται ότι η αρχική ιδέα, εφόσον υπάρχει κάπου, καλύπτεται ή συσκοτίζεται από την επιθυμία του συνθέτη να αναδείξει όλα αυτά.

Όταν ωριμάσει κάποιος και μεγαλώσει, τότε φαίνεται ότι όλα αυτά κατασταλάζουν και χρησιμοποιεί κάτι όταν υπάρχει λόγος. Δηλαδή να μην είναι αυτοσκοπός το εφέ. Στη Σονάτα για φλάουτο που έγραψα, ένα από τα πρώτα μου έργα, υπάρχει μια ψηλή νότα σ' όλο το κομμάτι η οποία παίζεται *flatterzunge*. Αυτό γίνεται, όχι για να δείξω ότι «παιδιά ξέρω ότι υπάρχει και το *flatterzunge*», αλλά σ' αυτό το σημείο ήθελα λίγο να αγριέψει ο ήχος, σαν κάποιος που ανεβαίνει πολύ ψηλά και βγάζει μια κραυγή «Αχ, έφτασα!», ας πούμε.

*Σ.Λ.: Ποιες ήταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στα τέλη του 20ού αιώνα;*

*Μπ.Κ.:* Κοιτάζετε, στα τέλη του 20ού αιώνα τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Ακόμα υπήρχε ο κόσμος που χωριζόταν στο ανατολικό μπλοκ και στο δυτικό μπλοκ. Όλοι ήξεραν τι είναι το ανατολικό και τι είναι το δυτικό μπλοκ. Όλα αυτά ήταν ξεκάθαρα. Από μια στιγμή και μετά, κι όχι μόνο όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα, άρχισε να γίνεται μια αναταραχή, η οποία κρατάει μέχρι και τις μέρες μας. Αυτό που πρέπει να ξέρει ένας νεότερος είναι ότι πολλά πράγματα που φαίνονται χαοτικά σήμερα, την εποχή εκείνη είχαν μια συγκεκριμένη εικόνα. Αυτή η εικόνα μπορεί σε άλλους να άρεσε και σε άλλους να μην άρεσε. Και για κάποιους ήταν το αντίθετο, αυτό που άρεσε σε αυτούς δεν άρεσε στους άλλους. Ωστόσο, υπήρχε μια σαφήνεια. Η μουσική, όπως συνηθίζουμε να λέμε, προηγείται της εποχής της. Η μουσική μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, έγινε αυτό που ξέρουμε, δηλαδή πήγαμε από τη μία κατάργηση στην άλλη ώσπου τελικά καταργήθηκαν τα πάντα και από τη στιγμή που καταργήθηκαν τα πάντα, οι άνθρωποι χρειάστηκε να ξαναγυρίσουμε στις παλιές καλές εποχές κι έτσι έχουμε το φαινόμενο του μεταμοντερνισμού. Πολλοί ξεκίνησαν πάλι από τον 14ο και τον 15ο αιώνα να γράφουν μουσική μόνο με μισά ή μόνο με μισά και τέταρτα. Η μουσική τρόπον τινά προείδε και προείπε αυτά τα οποία επρόκειτο να συμβούν στη συνέχεια.

Και δεν ξέρω σε πόσο βαθμό η μουσική συνέτεινε σε αυτό, δηλαδή την κατάργηση διάφορων αρχών που με τη σειρά τους σε κάποιους άρεσαν ή σε κάποιους δεν άρεσαν αλλά πάντως αυτές υπήρχαν. Στην πιο παλιά εποχή, στην εποχή της καθαρής τονικότητας, της κλασικής έννοιας της τονικότητας, το κομμάτι που άρχιζε με μια συγχορδία Ντο ματζόρε έπρεπε και να τελειώνει με Ντο ματζόρε ο κόσμος να χαλάσει. Γιατί ο κόσμος ήθελε να έχει μια τελική απάντηση σ' όλα αυτά τα οποία είχε ακούσει. Ορισμένα πράγματα ήταν δεδομένα π.χ. ο ηγεμόνας ήταν «ελέω θεού, ηγεμόνας». Δεν σήκωνε αμφισβήτηση είτε τους άρεσε είτε όχι, είτε συμφωνούσαν είτε δεν συμφωνούσαν. Δεν υπήρχε το ερώτημα «Και γιατί να είναι; Μπορεί και να μην είναι». Αυτό είναι που άλλαξε: Μπορεί να είναι αλήθεια, αλλά μπορεί και να μην είναι. Μπορεί να ισχύει αλλά μπορεί και να μην ισχύει. Εδώ τα πράγματα μπερδεύονται.

Παρότι στη μουσική είχε αρχίσει να διαφαίνεται από πολύ νωρίτερα, αυτό ίσχυε μέχρι την αρχή της δεκαετίας του '90. Δηλαδή κάποιος έπρεπε να έχει θέση, αν ανήκει σε αυτή τη μουσική σχολή ή αν ανήκει σε μια άλλη μουσική σχολή. Ήταν η εποχή που η συνέχεια από το δωδεκαφθογγισμό και τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, δηλαδή ατονικότητα κλπ., είχε καταλάβει όλο το χώρο. Πολύ σποραδικά εμφανίζονταν άνθρωποι που το αμφισβητούσαν αυτό, από τους πρώτους ήταν ο Penderecki.

Εγώ προσωπικά ποτέ δεν θέλησα να μπω σ' αυτό το κλίμα γιατί όπως σας είπα άλλη ήταν η μουσική που μου άρεσε να παίζω και να μελετάω. Ήταν ο μοντερνισμός στον 20ο αιώνα που τον γνώρισα μέσα από τον Ravel, τον Martinů, τον Prokofiev, τον Hindemith και όλους αυτούς. Κι έτσι προσπάθησα να γράψω, πάντα με κριτήριο τον νεοκλασικισμό με όσες επιρροές μπορούσε να έχει από τον μοντερνισμό και από άλλα ρεύματα. Πάλι για την εποχή μιλώντας, πρέπει να πούμε γι' αυτό το ρεπερτόριο του φλάουτου που σε μας τους Ελληνες τώρα πιά είναι αρκετά οικείο, αυτό που ξέρω είναι ότι ο δικός μου δάσκαλος Urs Ruttiman που ήταν Ελβετός (κι έχει σημασία αυτό), ήταν

ο πρώτος ο οποίος τα χρόνια εκείνα σκέφτηκε ή τόλμησε να παρουσιάσει τέτοια έργα μέσα στο ρεπερτόριο των σπουδαστών του φλάουτου. Δηλαδή, όταν παίχτηκε η *Σονατίνα* του Milhaud ή η *Σονάτα* του Hindemith σε εξετάσεις ωδείου, πιθανώς και να ήταν η πρώτη φορά που παίζονταν αυτά τα έργα στην Ελλάδα. Οπότε, το να μας αρέσει αυτή η μουσική, να μας εκφράζει αυτή η μουσική, δεν σήμαινε ότι ήμασταν καθυστερημένοι, σήμαινε ότι είχαμε πολλά ακόμα να πάρουμε από τη μουσική του 20ου αιώνα, την οποία την μάθαμε κάπως αργότερα από τους άλλους. Αυτό δεν σημαίνει ότι έπρεπε να την αφήσουμε πίσω και να τρέξουμε να προλάβουμε το τι γινόταν εκείνη τη στιγμή. Πολλοί το έκαναν και κάτι έχασαν στη διαδρομή. Δηλαδή το να πας από τον Κλασικισμό ή από το Μπαρόκ κατευθείαν στην avant-garde του 20ου αιώνα, δημιουργεί ένα κενό που γινόταν αισθητό.

Το κοινό που ακούει μουσική ακούει τον Mozart, ακούει τον Chopin, ακούει μετά από περιέργεια τη μεταμοντέρνα μουσική. Θα τολμούσα να πω ότι πιο άνετα αισθάνεται ακούγοντας τη *Sequenza I* του Berio ή ένα κοντσέρτο του Mozart, παρά όταν ακούει ας πούμε τη *Σονάτα* του Hindemith. Ίσως γιατί το ένα είναι τόσο γνωστό και οικείο που μπορεί ο καθένας να ακούσει, ο Mozart. Ο Berio από την άλλη είναι τόσο περίεργος που κανείς το βλέπει με μια άλλη οπτική. Ακούει και βλέπει κάποιον στη σκηνή που παίζει φλάουτο και κάνει διάφορα περίεργα πράγματα. Και αυτό κινεί την περιέργεια και κρατά το ενδιαφέρον μέχρι ένα σημείο. Ένα έργο του Hindemith, του Prokofiev ή του Martinu, είναι άλλη υπόθεση. Δεν έχει την οικεία γλώσσα του Mozart από την άλλη μεριά, όμως δεν έχει και αυτά τα εφέ που μπορούν να τραβήξουν την προσοχή σε κάποιον που ακούει ένα πιο μοντέρνο έργο. Βρίσκεται δηλαδή σ' αυτό το ενδιάμεσο διάστημα. Στο οποίο διάστημα βρέθηκα να κολυμπάω εγώ, το μεγαλύτερο μέρος της ζωής μου μέχρι και τώρα ακόμα, και εξακολουθώ να παλεύω και να ελπίζω σ' αυτή τη γλώσσα για την οποία μιλούσαμε προηγουμένως, αυτή την εκτεταμένη

τονικότητα η οποία μας δίνει τη δυνατότητα να κινηθούμε όπως ακριβώς θέλουμε, δηλαδή να κάνουμε ό,τι θέλουμε αλλά να υπάρχει και μια εξήγηση. Δηλαδή, πολλοί λένε ότι η μοντέρνα μουσική σου δίνει τη δυνατότητα να κάνεις ό,τι θέλεις. Εδώ υπάρχει αυτό το “ό,τι θέλεις” το οποίο είναι πολύ εύκολο στο μυαλό του καθενός να σημαίνει “ό,τι να ’ναι”. Για να κάνεις ό,τι θέλεις πρέπει πρώτα να ξέρεις τι θέλεις κι έπειτα να ξέρεις πως να το κάνεις. Γι’ αυτό χρειάζονται οι σπουδές. Ο αυτοσχεδιασμός που λέγαμε προηγουμένως δεν μπορεί να γίνει αν κανείς δεν ξέρει να παίζει καλά φλάουτο. Και δεύτερον, αν δεν έχει ακούσει αρκετή μουσική που να έχει χωνευτεί μέσα στο μυαλό του, γιατί ακόμα και ο βοσκός που παίζει στο βουνό, αυτοσχεδιάζει θαυμάσια αλλά αυτοσχεδιάζει πάνω σ’ έναν παραδοσιακό σκοπό που τον έχει στο νου του, ακόμα και όταν παρασύρεται και κάνει εντελώς δικά του πράγματα, βασίζεται σε κάποιον ανάλογο σκοπό.

*Σ.Λ.: Για τους συνθέτες της γενιάς σας; Πως επηρεάσατε και επηρεαστήκατε;*

*Μπ.Κ.:* Δεν ξέρω αν επηρεάσα ή επηρεάστηκα, αυτό θα φανεί πολύ αργότερα. Σίγουρα, όλα αυτά τα χρόνια, από τις αρχές του ’80 που άρχισα να γράφω τη δική μου μουσική, δεν πολυκοίταζα τι κάνουν οι άλλοι γύρω γύρω. Οι περισσότεροι έκαναν αυτά τα πράγματα, τα οποία ήταν μέσα από το κλίμα του μοντερνισμού και της avant-garde. Προσωπικά εμένα δεν μου άρεσε ούτε να τα ακούω ούτε να τα παίζω. Έτσι επικεντρώθηκα σ’ αυτό που σας είπα. Δηλαδή, να ξαναπιάσουμε τη μουσική του Prokofiev, του Roulenc, του Martinů, και άλλων και να τη δούμε 50 χρόνια μετά, τι εργαλεία μας δίνει αυτό το είδος για να κάνουμε αυτό που θέλουμε. Και όντως αυτό έγινε.

*Σ.Λ.: Μείνατε δηλαδή πιστός στη δική σας θεώρηση και αισθητική.*

Μπ.Κ.: Αυτό σίγουρα. Δεν θεώρησα ότι χρειάστηκε να θεωρήσω μοντέρνο κάτι που έγινε πριν 50 χρόνια. Ας πούμε, όχι περισσότερο από κάτι το οποίο έχει γίνει 70-80 χρόνια πριν ή 100. Δηλαδή από τον Varèse και για τα έργα για τα οποία είπαμε, έχουν περάσει 100 χρόνια κι εξακολουθούμε να τα λέμε μοντέρνα, αυτό θα πρέπει να το προσέξουμε. 100 χρόνια είναι ο χρόνος που χωρίζει τον Mozart από τον Tchaikovsky και από τον Mussorgsky. Πόσο διαφέρει ο Mozart από τον Mussorgsky, τι έγινε αυτά τα 100 χρόνια; Και τι έγινε από την εποχή του Varèse μέχρι σήμερα, έγιναν πολλά πράγματα τα οποία αναμείχθηκαν και αλληλοεξουδετερώθηκαν μερικά, με αποτέλεσμα να έχουμε γυρίσει πίσω στα πολύ κλασικά ή στα ακόμα πιο παλιά έργα. Γενικά ο κόσμος ακούει μουσική “soft”, “easy listening”. Ακόμα και αυτοί που ακούνε κλασική μουσική προτιμούν αυτά. Ο κόσμος αγριεύτηκε από τον μοντερνισμό, φοβήθηκε τον μοντερνισμό. Δεν θέλησε, δικαίως ή αδικώς, να ακολουθήσει συνθέτες σ’ αυτά τα άγρια μονοπάτια. Γύρισε ο κόσμος την πλάτη και ξαναγύρισε σ’ αυτά τα οποία γνώριζε.

Νομίζω ότι τον απέφυγα όλον αυτό τον πλουραλισμό. Έμεινα συνεπής σ’ ένα συγκεκριμένο ύφος στο οποίο εκφράστηκα και εξακολουθώ να εκφράζομαι. Δεν ξέρω αν από εδώ και πέρα με το φως των νέων εξελίξεων χρειαστεί να αλλάξω κάτι, αλλά η εικόνα του μέλλοντος δεν είναι πολύ ενθαρρυντική.

Σ.Λ.: *Αναφορικά με το παιδαγωγικό σας έργο, σε ποια σημεία δίνετε έμφαση στο ρεπερτόριο που διδάσκατε;*

Μπ.Κ.: Η αλήθεια είναι ότι την διδασκαλία του φλάουτου δεν την εξάσκησα για πολλά χρόνια, δεν ήταν πάρα πολύς καιρός. Αυτό το οποίο προσπαθούσα, ήταν να διδάξω ό,τι είχα διδαχθεί, σε μια εποχή που η πιο μοντέρνα μουσική δεν ήταν πολύ συνηθισμένη στα ωδεία, οι μέθοδοι διδασκαλίας και όλα αυτά τα πολύ στάνταρ πράγματα.

Προσπαθούσα να περάσω κάτι τέτοιο στους μαθητές. Βέβαια για να φτάσει ένας μαθητής να παίζει τη Σονάτα του Hindemith πρέπει να έχει σπουδάσει πολλά χρόνια και δεν ήταν πολλοί οι μαθητές που έφταναν σε αυτό το σημείο. Από ένα σημείο και μετά είδα ότι δεν είναι δυνατόν. Αυτά που διδάσκει κανείς είναι στάνταρ. Αυτό που θα έλεγα στους σημερινούς δασκάλους - γιατί βλέπω να γίνεται πολύ συχνά- είναι να αποφεύγουν τις διασκευές. Εκτός αν έχουν τελειώσει όλα τα πρωτότυπα έργα. Για παράδειγμα, όλοι παίζουν από την μουσική του 19ου αιώνα την *Sonata Arpeggione* του Schubert. Είναι πολύ ωραίο κομμάτι αυτό, αλλά δεν είναι αυθεντικά γραμμένο για φλάουτο. Το αναφέρω επειδή υπάρχουν κομμάτια γραμμένα για φλάουτο και είναι πιο γνήσια, ας πούμε. Ο 19ος αιώνας. Όλοι παίζαμε τις παραλλαγές του Schubert και τη σονάτα του Reinecke. Τα πιο πολλά απ' τα υπόλοιπα έργα για φλάουτο είναι όμορφη μουσική αλλά δεν είχε το ανάλογο βάθος με τη μουσική π.χ. για πιάνο της ίδιας εποχής. Από αυτή την άποψη, δικαιολογείται κανείς να παίζει την *Sonata Arpeggione*, αλλά ας πούμε εγώ δεν θα το έδινα σε κάποιον που δίνει διπλωματικές εξετάσεις. Παίξε κάτι άλλο. Υπάρχουν πιο κατάλληλα πράγματα.

Σ.Λ.: Ποια ήταν η θέση του φλάουτου στον 20ό αιώνα;

Μπ.Κ.: Αυτό που μπορεί να πει κανείς είναι ότι τον 20ό αιώνα το φλάουτο ξαναανακαλύφθηκε. Στον 19ο αιώνα το είχαν εκτοπίσει άλλα πράγματα. Η ορχήστρα ενισχύθηκε οπότε ο ήχος του φλάουτου ήταν φτωχός για τα δεδομένα της εποχής εκείνης. Έως ότου ήρθε η τεχνική βελτίωση και το όργανο έγινε ισάξιο. Οπότε, με καινούργια όρεξη άρχισαν οι άνθρωποι να γράφουν όπως πολύ καλά ξέρουμε όλη τη μουσική για το φλάουτο του 20ού αιώνα οπότε και πήρε την ανάλογη θέση που δεν είχε στον 19ο αιώνα αλλά είχε παλιότερα στο Μπαρόκ.

Το φλάουτο μαζί με το κλαρινέτο και την τρομπέτα είναι όργανα τα οποία είναι προσιτά να έχει κανείς μια πρώτη επαφή για να ξεκινήσει μουσική. Και από αυτήν την άποψη υπήρξε μεγάλη εξάπλωση στη διδασκαλία από το '70 και μετά. Πολλαπλασιάστηκαν και οι σπουδαστές και οι δάσκαλοι.

*Σ.Λ.: Πως βιώνετε ως συνθέτης τον ελληνικό χώρο;*

Μπ.Κ.: Ο ελληνικός χώρος είναι ευχή και κατάρα. Εγώ αισθάνομαι λίγο ξένος στην Ελλάδα. Αν και είμαστε κάμποσοι όλοι εμείς που έχουμε κάποιους κοινούς κώδικες. Αλλά μέσα στη γενική κατάσταση φοβάμαι ότι είμαστε λίγοι. Δηλαδή, εγώ θέλω αρκετή ώρα για να εξηγήσω σε κάποιον που δεν γνωρίζει, όλα αυτά τα πράγματα που συζητήσαμε.

Από την άλλη, ο ελληνικός χώρος αναδεικνύει άτομα σε επιστήμες όπως και σε τέχνες. Άνθρωποι που έχουν γίνει σπουδαίοι συνθέτες, σολίστες, μαέστροι. Αυτοί αναδείχθηκαν στο εξωτερικό, όπου ήταν σε θέση να εκτιμηθεί αυτό που έκαναν. Και έχουμε κάποια αντανάκλαση αυτών στην Ελλάδα. Δηλαδή η Κάλλας ήταν η Κάλλας επειδή ήταν βασίλισσα του μελοδράματος σε όλο τον κόσμο, αλλά ήταν και Ελληνίδα. Και σήμερα, ο Καβάκος, ο Σγούρος και ένα σωρό άλλα παιδιά.

Από την άλλη μεριά ακριβώς επειδή είναι έτσι όπως είναι τα πράγματα, η Ελλάδα προσφέρεται ίσως για να ζήσει κάποιος μακριά από το «πανηγύρι της πλατείας» και να μείνει στο χώρο του, να στοχαστεί, να δουλέψει, να διατηρήσει επαφή με μερικούς ανθρώπους οι οποίοι αισθάνονται το ίδιο, και αυτό, με τον τρόπο του, μπορεί να γίνει μια αφορμή για έναν άλλο τρόπο δουλειάς που θα δώσει τους ανάλογους καρπούς. Δηλαδή παράγει κανείς λιγότερα αλλά περισσότερο σε βάθος.

Σ.Λ.: Υπάρχει κάποιο είδος σύνθεσης στο οποίο θεωρείτε ότι συνεισφέρατε με πολύ ενεργό τρόπο;

Μπ.Κ.: Θα έλεγα, στη μουσική για φλάουτο. Δεν είναι πολλά αυτά που έχω γράψει αλλά αυτά τα λίγα παίζονται. Έχουν βρει τη θέση τους στο ρεπερτόριο και αυτό δεν είναι κάτι που συμβαίνει πάντα.

Σ.Λ.: Σας ευχαριστώ πολύ!

Μπ.Κ.: Σας ευχαριστώ κι εγώ, εύχομαι καλή συνέχεια!

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πρωτογενείς πηγές

Κανάς, Μπάμπης. *Αποδελτιωμένη και ηχογραφημένη συνέντευξη Μπάμπη Κανά*. 3 Δεκεμβρίου 2020. Αρχείο Λιολιοπούλου Σοφίας.

Προσωπικό αρχείο Μπάμπη Κανά.

### Δευτερογενείς Πηγές

#### Ξενόγλωσσες πηγές

Andrews, H.K. “Whole-tone scale.” *Grove Music Online*. 2001  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030242>.

Arthtur Claire, Gugurani Siddharth, Lerch Alexander and Patti Ashis “MUSIC ANALYSIS A SURVEY” *Center for Music Technology, Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA*.2019.

Bent, Ian D. καιPeople Anthony. “ Analysis.” *Grove Music Online*. 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>

Burkholder ,J. Peter. “Quotation.” *Grove Music Online* .2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>

Davies, Stephen and Stanley Sadie. “Interpretation.” *Grove Music Online*. 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13863>

Dunsby, Jonathan. “Performance.” *Grove Music Online*. 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819>

Fisk, Charles. “Performance Analysis and Musical Imaging.” *College Music Symposium* 1996, Vol. 36 (1996), pp. 59-72 Published by: College Music Society  
Stable: <https://www.jstor.org/stable/40374284>

Gritten Anthony’s review. “Musical Performance: a Guide to Understanding by John Rink” *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 23, No. 1 (September 2005), pp. 97-100 Published by: University of California Press.

Kostka, Stefan and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* επιμ. Allan W. Schindler (Boston: McGraw-Hill, Inc., 2004).

Lowe, Bethany “On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediatory Role of the Interpretation” *Indiana Theory Review*, Spring / Fall 2003, Vol. 24 (Spring / Fall 2003), pp. 47- 94 Published by: Indiana University Press on behalf of the Department of Music Theory, Jacobs School of Music, Indiana University.  
<https://www.jstor.org/stable/24046461>

Nolan, Catherine. “Reflections on the Relationship of Analysis and Performance.” *College Music Symposium*, 1993/1994, Vol. 33/34 (1993/1994), pp. 112-139  
Published by: College Music Society

<https://www.jstor.org/stable/40374252>

Rink, John. "The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation." *Cambridge University Press*. 1995.

Slonimsky, Nicolas, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (New York: C. Scribner, 1947).

Taruskin, Richard. "On Letting The Music Speak for Itself letting the music speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance". *The Journal of Musicology* 1/ No 3 (1982): 338-349.

Walton, Charles *BASIC FORMS IN MUSIC* σε μετάφραση Τσαφταρίδη Νικόλα (Εκδόσεις Ορφέως 1990).

Wilson, Charles. "Octatonic." *Grove Music Online*. 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050590>.

### **Ελληνόγλωσσες Πηγές**

Αλεξάνδρου, Μαρία *Εισαγωγή στη Βυζαντινή Μουσικολογία* (Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 2016).

Γκλίνκα, Ιβόνα «Έργα Ελλήνων συνθετών για σόλο φλάουτο (1958-2008)» (διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 2012).

Ελύτης, Οδυσσέας, *Ήλιος ο Πρώτος μαζί με τις Παραλλαγές πάνω σε μίαν αχτίδα* (Αθήνα: Γλάρος, 1943), XIV.

Θέμελης, Γ. Δημήτριος, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής* (Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 1994).

Ιωάννου Η. Γιάννης *Οδυσσέας Ελύτης: Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου* (Εκδόσεις Καστανιώτη, 1991).

Καλογερόπουλος, Τάκης, λήμμα «Κανάς Χαράλαμπος (Μπάμπης)», *Το Λεξικό της Ελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Γιαλλέλη, 2002), τομ.3 8-9.

Κανάς, Μπάμπης *Αρμονία: Η «προαιρετική» θεώρηση του «υποχρεωτικού» μαθήματος* (Αθήνα: Παπαρηγορίου - Νάκας, 2000)

Κανάς, Μπάμπης «Όλα διδάσκονται, εκτός από την έμπνευση», συνέντευξη της Μαρίας-Χριστίνας Κριθαρά και της Μαρίας Θεοφίλη. *Μουσικής Πολύτονον*, Τεύχος 73. Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2015.

Κανάς, Μπάμπης *Τέσσερις Στροφές για σόλο φλάουτο*. (Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1995).

Μαρωνίτης, Δ.Ν. , *Επιρροές του Ελύτη* (Πεπραγμένα Επιστημονικού Συμποσίου / Εταιρεία Κρητικών Μελετών, 2004).

Δημήτριος Γ. Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής* (Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS, 1994)

Συμεωνίδου, Αλέκα, λήμμα «Κανάς, Μπάμπης», *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Αθήνα:Νάκας,1995).

### **Ιστοσελίδες**

Ψηφιακό αρχείο Κ.Ο.Θ. [8425 \(tss0.gr\)](http://tss0.gr)

<http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/index-gr.html>

<https://www.ekathimerini.com/news/249851/kiki-dimoula-acclaimed-poet-dies-at-88/>

<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=1036>  
Theodora Iordanidou (theodora-iordanidou.com)

[http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/miltos\\_saxtoyrhs\\_poems.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/arts/poetry/miltos_saxtoyrhs_poems.htm)