2

"ΠΥΡΣΟΣ,,

100

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΜΟΥ ΠΙΣΤΕΥΩ

Η δοκή και το νόημα μου προτάσσω.

Σταυρούλη Λίμνιώ
ΦΕΒΡΑΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΪΟΣ 197-

Το καλλιτεχνικό μου πιστεύω

- Η δομή και το νόημα μιας προσπάθειας -

Στρατής Ιωάννου
Φεβρουάριος - Μάρτιος 1970

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΜΟΥ ΠΙΣΤΕΥΩ
Η δομή και το νόημα μιάς προσπάθειας

ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ ΩΡΩΠΟΥ
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ - ΜΑΡΤΙΟΣ 1970

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΥΠΑΡΞΕΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΜΑΖΕΣ ?

Εισαγωγή (Ιστορική καταγραφή και μια προσωπική προσέγγιση)

Είναι γνωστό ότι το αρχαίο μουσικό έργο (ο χορός και το τραγούδι) γεννήθηκε μέσα στις μάζες, από τις μάζες. Είναι έτσι γνωστή η διαδικασία που ακολουθήθηκε σε μια δοσμένη ιστορική περίοδο για να δημιουργήσουμε από αυτή πρωτογενή μορφή "τραγούδι-χορός" στην κορυφαία πνευματική σύνθεση που είναι η αρχαία ελληνική τραγωδία. Θυμόμαστε ότι η διαδικασία αυτή σταθήκε για μένα η κυριότερη βάση για τη θεωρητική και πρακτική αντιμετώπιση από αρχάριο Τέχνη-Λαός κατά τη περίοδο των τελευταίων 10 χρόνων (1959-69). Ο αρχαίος έλληνας ποιητής-δραματουργός-μουσικός είχε στη διάθεσή του δύο βασικά στοιχεία α) Τον παραδοσιακό ύμνο (τραγούδι-χορός) β) Τον Μύθο. Όμως τα στοιχεία αυτά τα χρησιμοποίησε, κάθε φορά, σαν ένα καμβά, πάνω στον οποίο "κεντούσε" το πρόσωπο και τη μορφή της εποχής του. Θέλοντας να δείξω τη σύγχρονη αντιστοιχία διαπίστωνα ότι μπορούμε ακόμα να ασχοληθούμε κι' εμείς τόσο στα δικά μας αντίστοιχα βασικά στοιχεία (τραγούδι-μύθος) όσο και στις αντίστοιχες γεγονότα και ίδεες της εποχής μας. Η βάση, στη δική μου προσπάθεια, υπήρξε <u>το τραγούδι</u>. Το σύγχρονο έλληνικό-λαϊκό, φυσικά. Η ιστορική περίοδος από το 1940 και δώδε υπήρξε ιδιαίτερα αγωνιστική για τον ελληνικό λαό. Τα ιστορικά γεγονότα αλλάσσαν κάθε χρόνο. Όλα δικά μας έγιναν. Οι άνθρωποι φορτώθηκαν με ιστορία. Ο μυαλός δοκιμάστηκε όπως δοκιμάζεται το σίδερο στη φωτιά. Ο συναισθηματισμός φούσκωνε, σέρνοντας υπόγειους λοταμούς. Τα λάθη πιέζουν εκρηκτικά. Ελπίζω να βρεθεί η <u>διέξοδος</u>.

Και βρέθηκε με το ελληνικό λαϊκό τραγούδι μέσα και το έργο σαν δόκιμον συνεφαστικών. Δημιουργούσε δεν μπόρεσε να πετάει μέσα στις μάζες. Εκεί φαίνεται ότι μάζες ήταν αληθινοί μαστέρες για να το δεχθούν, εκεί γιατί – σαν μεγάλη του σημασία – το έργο αυτό ήταν πιο κοντά στο ύφος αυτών των καιρών.

Όμως το σύγχρονο ελληνικό λαϊκό τραγούδι έπαιχνε σαν μια βασική ανεπαρκεία. Ήταν ετεροβαρές. Δηλαδή ένα βαθύ και ρωμαλέο ήταν στο μουσικό, τόσο ρηχό και άνοστο ήταν στο στιχουργικό του μέρος. Η αξία μου προσπάθεια έπεσε πρό οι φύσει αυτής σε ~~[illegible]~~ αντίφαση. Από όλες τις ελληνικές τέχνες η πρέπει αρμοδιότερη ήταν, αναμφισβήτητα, η ποίηση. Τί πιο ακόμα, λοιπόν, νά ενωθούν αυτές οι δύο άκρες κατασκευές του σύγχρονου ελληνικού πνεύματος;

Έτσι γεννήθηκε ο "Επιτάφιος, αυτό δηλ. ήταν τίποτε άλλο παρά αυτό το λαυτρμα ανάμεσα σε σύγχρονη ελληνική ποίηση και σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική. Από την επιτυχία ή αποτυχία αυτού του πειραματισμού θά κρίνονταν το μέλλον αυτής της προσπάθειας. Και φυσικά με τον όρο επιτυχία εννοώ εδώ ένα και μόνο γεγονός, το ότι δηλαδή αυτό το νέο έργο θά γινόταν ή "τέχνη μαζών".

Ο "Επιτάφιος, πάνω στο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου, μπορούμε νά πούμε ότι είναι "τέχνη μαζών". Ακολούθησε ένας καινούργιος δρόμος ανοίχτηκε. Πού οδηγούσε; Για μένα οδηγούσε βασικά προς στο εξαιρετικό αυτού του νέου είδους νά μπορούμε να βασιστούμε σε δυνατή στιχουργία πάνω σ' αυτό αρκετά νά δημιουργήσουμε ένα άτομα θέμα πάρα πάρα. Πρός ποιά κατεύθυνση; Μά μόνο στη κατεύθυνση ένας σύγχρονος σύνθετος μουσικός έργο τέχνης που όλοι ο "Επιτάφιος θά μπορεί νά αφομοιωθεί δημιουργικά από τις μάζες.

Ένας δημιουργικός διάλογος άρχισε ὅπως τό Ἐπιτάφιο δεν ήταν μόνο ὁκτώ ἀπομονωμένα λαϊκά τραγούδια. Ήταν και κάτι ἄλλο: α) Ήταν ένας κύκλος τραγουδιών β) Ήταν ἀπόπειρα ἡ καθιέρωση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ και τοῦ λαϊκοῦ μουσικοῦ ὀργάνου (μπουζούκι) σάν αὐθεντικῶν ἐκφραστῶν τοῦ γνήσιου ποιητικοῦ πνεύματος γ) Ήταν τέλος μιά νέα μορφή ἐπικοινωνίας μέ τήν καθιέρωση τῆς λαϊκῆς ἐκκλησίας πού ἐπιλέγει τόν παραδοσιακό τρόπο παρουσίασης, ἑρμηνείας και ἐπικοινωνίας και πού ἔφτασε σέ ἄκρη ἐπαφή τόν δημιουργό και ἑρμηνευτή μέ τίς φάσεις.

Ἔχοντας πάντα σάν πρότυπο τό Ἀρχαῖο Ἑλληνικό Τραγούδι θεώρησα τό ἔργο αὐτό σάν περίοδο σάν ἕνα καμβά γιά νά κεντήσω πάνω του τό πρόσωπο και οἱ ἰδέες τῆς ἐποχῆς μας και ἰδιαίτερα τά γεγονότα και οἱ ἰδέες πού δοκιμάζουν τόν ἑλληνικό λαό. Θέλησα δηλαδή – τόσο μέ τό ἔργο μου ὅσο και μέ τήν προσωπική στάση μου – νά δώσω μιά ἄκρη και ὁλοκληρωτική ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στό ἔργο Τέχνης και στό δοσμένο, κάθε φορά, ἱστορικό στιγμή και πορεία ἑνός λαοῦ – τοῦ λαοῦ μας.

Τό ἔργο Τέχνης ἐμπνέεται ἀπό τό συναισθηματικό, ψυχικό περιεχόμενο ἀπό τό συμπιεσμένο πάθος τοῦ λαοῦ. Ὁ λαός θλίβεται ἔτσι νά δεῖ κάθε φορά τό πρόσωπο του, σέ ὅτι καθρέφτη, μέσα στό ἔργο Τέχνης. Αὐτή ἡ Τέχνη ἦταν τότε μιά ἀξιωματική Τέχνη Μαζῶν και σάν τέτοια, πιστεύω, ὅτι λειτούργησε στή χώρα μας κατά τή τελευταία δεκαετία.

*

Μετά τον "Επιτάφιο" (1958) ακολούθησαν μια σειρά άλλοι κύκλοι τραγουδιών: Αποτάκτες (1959) Αρχιπέλαγος 1959
Ποίηση 1959

- "Επιφάνια" (Σεφέρης) 1960
- "Ένας ύμνος" (Μπάρι - Ρώτας)
- "Μικρή κυκλάδα" (Έλυτης) 1963 Ποίηση Β 1964
- "Μαουτχάουζεν" (Καρπαντής) 1965
- "Ρωμιοσύνη" (Ρίτσος) 1966 "Εξη δημοτικά εμβατήρια" Γκάτσος
- "Ο ήλιος και ο χρόνος" (Θεοδωράκης) 1967
- "Μυθολόγημα" (Σεφέρης) 1968
- "Νύχτα θανάτου" (Εμπειρίκος) 1968
- "Άρκαδία 1" (Θεοδωράκης) 1968
- "Άρκαδία 2" (Εμπειρίκος) 1968
- "Άρκαδία 3" (Εμπειρίκος) 1969
- "Άρκαδία 4" (Κάβαφης) 1969
- "Άρκαδία 8" (Αναγνωστάκης) 1969
- "Άρκαδία 10" (Θεοδωράκης) 1969

(Βλ. σελ. 69)

Ο "ΚΥΚΛΟΣ" ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Φυσικά ο ΚΥΚΛΟΣ τραγουδιών δεν αποτελεί μιαν ίδιαιτερη μουσική φόρμα. Ακούγεται (μπορεί να ακουστεί) μιά τό ποιητικό κείμενο πού ύστερα αυτό καθορίζεται από μιαν ένταση κεντρική ίδια. Έτσι ανάλογα με τό βαθμό ένότητας τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, τίς επαναλήψεις του ή τίς εννοιολογικές του προεκτάσεις καθορίζεται και ή μορφή σύνθεσης μουσικής. Οπωσδήποτε δεν μπορεί νά υπάρχει μέσα στόν κύκλο (σαν ένα μινιμουμ στοιχείο ενότητας) ένα ένιαίο μουσικό κλίμα, πού νομίζω ότι αυτό καθ' εαυτό στοιχειοθετεί τή βάση γιά τή συγκρότηση ενός καλλιτεχνικού έργου πού νά στέκει σέ μιά βαθμίδα τούλάχιστον πού σημαίνει αυτό πώς αυτοτελή μορφή τέχνης πού είναι τό Τραγούδι.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε, κατά τή γνώμη μου, ή "πεντατονική" επίδραση τοῦ ΚΥΚΛΟΥ επάνω στίς μαίγες, πού χώρα μας, καθώς τίς προετοίμασε - και εξακολουθεί νά τίς προετοιμάζει - σταθερά γιά τή φυσιολογική αποδοχή μιας ακόμα από σύνθεσης μουσικής δημιουργίας. Έτσι μπορεί νά είναι τό Λαϊκό Θρεπτόριο (μεταβυζαντινή μουσική) ή Λαϊκή Τραγωδία και τό Τραγούδι - λοιπόν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

6/ **Τό ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ - βήμα πρός τήν μεταβυζαντινή μουσική**

Τό λαϊκό θεατρικό Το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ (του Οδυσσέα Ελύτη) άρχισα κι τέλειωσα, σχεδόν, στά 1960. Εκείνους τούς καιρούς βλέπαμε κι τό παρουσιάζω γιατί διαισθανόμουνα ότι τό ελληνικό κοινό δέν ήταν ακόμα ώριμο για νά τό δεχθεί. Η πρώτη εκτέλεσή του έγινε στά τέλη του 1964. Δηλαδή όταν ένα μεγάλο κοινό είχε ήδη σχηματισθεί γύρω από τή λαϊκή μουσική μου και όταν οί πλάφεροι κύκλοι από πρωτοπορεία καθώς και τά υπόλοιπα τραγούδια μου είχαν αρχίσει νά γίνονται κτήμα στ' λαϊκό μας. Έτσι μπορώ νά πώ ότι τό κοινό προσδόκησε τό νέο έργο! «Νέο» από τή άποψη ότι θά ξεπερνούσε τά όρια τού "κύκλου", στά φόρμα και στό περιεχόμενο, επί σαν "όμως" (πρώτη φορά πάω και εντελώς) καθώς και στή χρονική διάρκεια, θά περνούσε σαν κατηγορία από μεγάλες παραδοσιακές μουσικές έργες.

Ήν αρχή ήν ο λόγος! Αυτή ή αρχή θέλει ίσχύει αναίδεια μέσα στό έργο μου τό έργο. Ώστε δέν έχει πάρει νά βάλει κανείς στ' αρχό μέρος τό ποιητικό κείμενο μέ νά εξηγήσει, κάθε φορά, τή μουσική μου. Αλλιώτε ήθελε μείνει, εύθυς εξ αρχής δείχνει ότι ή μεγαλύτερη μου ευλαβεία εντός νά υπηρετήσω μιά από τή σταματημένη (κυρίως) ποίηση. Σέ τέτοιο βαθμό ώστε αμούγκρατα ένα τραγούδι, νά μή μπορεί νά φανταστεί τή μουσική μέ άλλο κείμενο, ούτε άλλο κι τό ποίημα μέ διαφορετική μουσική!

Τό ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ του Ελύτη, αποτελεί, κατά τή γνώμη μου, ένα μνημείο τής σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Αλλόμονο πώ αυτό, ο βαθύ-

τοπο) ἐλληνιστής του, τό φέρνει στή λεπτή γραμμή τοῦ ἀγώνα τοῦ λαοῦ μας γιά τή ὁλοκλήρωσή του – τόσο στή μιάς συγκεκριμένης ἱστορικῆς οὐσίας ὅσο καί μιάς ἠθικῆς στάσεως καί παρουσίας.

Φυσικά τόσο οἱ διαστάσεις τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ὅσο καί ἡ φόρμα του, γενικά, ὁδηγοῦσαν αὐτονόητα στή ἀναζήτηση μιάς καινούργιας φωνητικῆς μορφῆς. Τό ἔργο δοκίμασε ὁλόκληρη τή ἱστορική ἀφετηρία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους. Ἀπό τή Γέννεση "αὐτοῦ τοῦ κόσμου τοῦ μικροῦ, τοῦ μέγα" ἕως τή προφητική ἔνταση τῶν δεινῶν πού ἐπεφύλασσε ἐπάνω μας ἡ σημερινή Δικτατορία.

Τρία ἄκρα τά βασικά του μέρη: Ἡ Γέννεση, τά Πάθη καί τό Ἄξιον Ἐστί. Αὐτά τά μέρη τή ἐπιφανειακή διάσταση. Ὡς πρός τή ἐσωτερική του διάρθρωση ὑπάρχουν ἐπίσης τρία διαφορετικά στοιχεῖα: Ἡ ἀφήγηση, ὁ "ὕμνος" καί τό λυρικό. Γιά τό πρῶτο ὁ ποιητής χρησιμοποιεῖ τό πεζό λόγο. Γιά τό δεύτερο τό ἑξάμετρο καί γιά τό τρίτο τό μετρικό στίχο. Ἔτσι τή δική μου δουλειά χρησιμοποίησα αὐτά τά στοιχεῖα: Τό ἀφηγητή, πού διαβάζει τό κείμενο. Τό ψάλτη γιά τό "ὕμνος" καί τό λαϊκό τραγουδιστή, γιά τά λυρικά.

Ἄλλα τρία, ἐπίσης βασικά, στοιχεῖα, ὁλοκληρώνουν τή μουσική δομή τοῦ ἔργου: α) Ἡ μικτή χορωδία β) ἡ ὀρχήστρα καί γ) τά λαϊκά ὄργανα. Ἔτσι ἤρθαν φυσιολογικά νά προστεθοῦν πρός τή λαϊκή ὀρχήστρα (ἤδη τή χρησιμοποίησα στή λαϊκή ζυγιαμπή μου. Δύο μπουζούκια. Κιθάρα. Πιανό. Κοντραμπάσσο καί Κρουστά) ἄλλα δύο μουσικά αὐτά, ἕνα φωνητικό καί ἕνα ὀργανικό, πού ὅμως θά ἔπρεπε νά προσαρμοστοῦν στό καινούργιο μουσικό κτίριο αὐτό νά μή ἔχουμε μιά ἀπλή συγγραφή ἑτερογενῶν στοιχείων. Μέ δύο λόγια τά ὄργανα καί

οἱ φωνές δεν ἔπρεπε νά χρησιμοποιηθοῦν μέ τέτοιο τρόπο ὥστε νά ἐξυπηρετεῖται ὁ νεοελληνικός μουσικός χαρακτήρας τοῦ ἔργου.

Στό σημεῖο αὐτό νομίζω ὅτι βρίσκεται τό κλειδί γιά τή φύση τοῦ καιροῦ προβληματισμοῦ τῆς σύγχρονης μουσικῆς τέχνης. Πῶς δηλαδή θά ἔχουμε μιά σύγχρονη ἐντονική μουσική τέχνη, δηλαδή τέχνη καλή, πέρα ἀπό τήν αὐτοχρατική μορφή τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ καί τοῦ κύκλου τραγουδιῶν;

Γιατί, φυσικά, δέν ἀρκεῖ νά προσεκτικεύουμε (ὅσο μπορεῖ ἐπιτρέπει ἀσφαλῶς ὁ χαρακτήρας τοῦ τραγουδιοῦ) τόν ~~αὐθόρμητισμό~~ ἐκφραστικό ὁρίζοντα καί νά ὑψώνουμε τόν ~~ἐκφραστικό~~ αὐθόρμητικό ὁρίζοντα χάριν τῆς ἀναζήτησης τοῦ ἀνάντικου κειμένου ἤ ἀξιώματα καί τῆς ἐκφραστικῆς δύναμης τῆς μελῳδίας καί γενικά τῆς μουσικῆς ὀργάνωσης (σύνθεση καί ἁρμονία).

Ὅταν ἀφήνουμε λαϊκό τραγούδι ἐντοπίζουμε βασικά, μ ε ρ ω δ ί α. Καί ἀφήνουμε ἀπ' ἔξω σχεδόν ὁλόκληρη τήν ὑπόφαση τεχνική τῆς μουσικῆς σύνθεσης. Εἶναι ὅμως δυνατό νά ὑπάρξει μιά ἁρμονία - ἀντίθεση καί ἐνφατίσεις χωρίς νά μή μᾶς ὁδηγεῖ αὐτοματικά στήν ὀπισθοχώρηση τῆς ὀντικῆς μουσικῆς; Καί πῶς νά βρεθεῖ καί νά ὑπηρετεῖ τί <u>ἀνάγκες</u>, θά ἔλεγαμε, τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς μουσικῆς;

Τό νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι

Τό νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι κερδίζει τήν ἰδιαίτερη μουσική φυσιογνωμία τοῦ κυρίως χάριν τῆς μελῳδικῆς γραμμῆς. <u>Ἡ μελῳδία</u> εἶναι ἀπολαυστικά τονική (μείζων - ἔλασσων) σέ ἀντίθεση μέ τό δημοτικό μας τραγούδι πού εἶναι βασικά τροπική (modal). <u>Ὁ ρυθμός</u> στηρίζεται σέ 2-3 κύριους λαϊκούς χορούς ὅπως ὁ Χασαπικός, Ζεϊμπέκικος καί Χασαποσέρβικος. Δέν ἔχει μεγάλη ποικιλία. Βέβαια ὁ Ζεϊμπέκικος μέ τά 9/8 (2+2+2+3) καί τίς συγκοπές του παρουσιά-

για κάποιο ίδιαίτερο ρυθμικό ενδιαφέρον που όμως το μειώνει η αυστηρή ρυθμική επανάληψη από μέτρο σε μέτρο. Δεν υπάρχει ρυθμική παραλλαγή ή ανάπτυξη και η φαντασία του δημιουργού δεν μπορεί (και δεν επιτρέπεται) στον τομέα αυτόν να παίξει κανένα ρόλο. Όμως οι έρρυθμα εξωθήρα επινοημένου και σπαρμένου από ποιητή μας τραγούδι (όπως π.χ. ο Καραγκιόζης του Χατζηδάκη) ο ρεμπέτικος ή ο καρσιλαμάς με την εναλλαγή του 2 και 3 μπορεί να δώσουν στη σπουδαία ρυθμική ποικιλία.

Φτωχότερη ακόμα -από την άποψη των εναλλαγών- είναι η αρμονία που προκύπτει από τη ποιητική μελωδία. Οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται γενικά αυτήκων στην I. IV και V βαθμίδα. Επί οι μετατροπές απο-κλείονται. Κατά την αντίληψη της δικής μου προσπάθειας και δημιούργησης φυσικά από τη ίδια την εξέλιξη της μελωδίας, προστέθεσα συχνά και τις υπόλοιπες βαθμίδες (κυρίως τη II και τη III).

Ώστε αν εξαιρέσει κανείς τα ιδιότυπα ερμηνευτικά μέσα, δηλαδή τη ποιητική δρχήστρα με βάση το μπουζούκι και τον ποιητικό τραγουδιστή, που τεχνικά μας δίνουν μια νέα ιδιαίτερη και ιδιότυπη ποιότητα ήχου, εκείνο που δίνει τον χαρακτήρα και τη δύναμη στο ποιητικό μας τραγούδι είναι κυρίως η μελωδική του γραμμή. Ο ρυθμός και η αρμονία αφού τη σπηλιγγν και τη παρακολουθούν, δεύτερα και σπουδαία, δεύτερα κανείς.

Ο νεοελληνικός ηχητικός κόσμος

Με το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ προσπάθησα να διευρύνω αυτούς τους ορίζοντες. Πρώτα σύνθεσα η ύπαρξη του «ύμνου» με τον εξωθήρα στίχο μου επιτρέπει και προσθέτω ένα δεύτερο τραγούδι που ονόμασα Ψάλτη, δείχνοντας και προσδιορίζω ακριβώς τον χαρακτήρα της μουσικής που έπρεπε και ερμη-

νέωση. Ήταν λιγάδι μιά μουσική συμφωνία στή δική μας παράδοση, τόσο στή Δημοτική όσο και στή Βυζαντινή.

Μήπως όμως δεν έκανα τίποτε στή ίδια προσπάθεια με όλο τό προηγούμενο συμφωνικό μου έργο; Η απάντηση είναι ότι η πρόθεση ύπαρξε η ίδια. Μέ τή διαφορά ότι στή πρώτη περίπτωση έπαιρνα νά εντάξω - κατά τό πρότυπο τών μεγάλων "εθνικών σχολών" - τή μουσική μας παράδοση μέσα στό κορμό τής δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, χεσπροποιώντας όλα τά γνωστά τεχνικά μέσα και φόρμες από τίς εξελιγμένες, από τό γεωργιανό λέξο και τό Bach έως τόν Σένμπερκ, Στραβίνσκυ Bartok και Σοστακόβιτς.

Έτσι στή δεύτερη προσπάθεια νά δώσω ένα ηχητικό "φόρεμα" νά βγεί μέσα από τό νεοελληνικό μοντέλο - ηχητικό κόσμο. Δυσκολία η πυκνότητα σε γεγονότα και δράση ζωή μας στίς χρόνιες 59-69, θά μου επιτρέψει νά εμβαθύνω όσο δίνεται πρός αυτή τήν κατεύθυνση - από εντύπωση τών θεωρώ σαν τήν κρίση, καίρια και βασική για τό μέλλον τής μουσικής μας. Γι' αυτό και επιμένω πάνω σ' αυτό μή τυχόν έρθει ότι οι νεώτεροι συνάδελφοί μας θά συνεχίσουν και θα ξεκαθαρίσουν αυτόν τόν δρόμο.

Μέ τή λέξη "φόρεμα" οι ειδικοί καταλαβαίνουν ότι εννοώ μιά σειρά τεχνικά μέσα όπως είναι π.χ. η αρμονία - αντίστιξη - ενορχήστρωση, η άκμητη και χέρια (τρόπος χειρισμού τών οργάνων και τών φωνών), οι μουσικές φόρμες, ο "ήχος" (ο "ήχος" τών ένα ανθρώπινο πρόσωπο), ο τρόπος ερμηνείας κλπ. κλπ.

Δείγμα αυτής τής γραφής αποτελεί τό μέρος (4χ.) "ΤΑ ΘΕΜΕΛΙΑ μου

ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ" ὅπου συνυπάρχουν τό βυζαντινό μέ τό δημοτικό στοιχεῖο. Μαζευτά βυζαντινίζουσα μή ἰσοκράτες καί μή ὀργανική συνοδεία ἐμπνευσμένη ἀπό βορειοπελοποννησιακό μοιρολόϊ. Ἐνῶ στό ΦΙΝΑΛΕ τοῦ ἔργου κυριαρχεῖ ὁ τσαμικός σέ δεμένο πού πάνω του στηρίζεται ὁ βυζαντινός γαμπρός. Στό μέρος αὐτό χεμιστοποιῶ - σέ κάποιο σημεῖο - τά βιολιά σάν κρητική λύρα (πολύ πιό ἐντεταλμένα κάνω τό ἴδιο καί στή SONATINA Nº 2 μαί βιολί καί σαντούρι) καί τό γεγονός αὐτό μοῦ δίνει σάν ἐύκαιρεία νά ὑπογραμμίσω ὅτι ἡ χρεία σάν μουσικό ὄργανο στή συμφωνική μουσική σήμερα νά γίνεται μέ τέτοιο τρόπο ὥστε νά μή μᾶς ὁδηγεῖ - νά μή μᾶς θυμίζει τό κλίμα καί τίς μουσικές ἐμπειρίες τῆς δυτικῆς μουσικῆς.

Σέ κάποια διαλέξη μου σάν πειραματίας (Σεμινάριο Μουσικῆς 1966 μέσα σέ λαίσια τοῦ Μουσικοῦ ὀργανισμοῦ Πειραιῶς) ὀνόμασα αὐτό σάν προσπάθεια - ἔλεγα βασικά ὑπό ἔμμεση τό πείραμα τοῦ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ - μετα συμφωνική μουσική, ἔλεγα ἀκόμα ὅτι τό νοῦ μου ὄχι τόσο σάν χρονική ἀπόσταση ὅσο, πλέον πληροφορία, σάν ποιοτική διαφορά, ἄναμμα τῆς δυτικῆς καί τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς τέχνης.

Ἡ "ἀπόλυτη" μουσική καί οἱ μαῖες

Ἡ συμφωνική μουσική ὑπῆρξε ἡ ἔκφραση τόσο μιᾶς ὁριστέας ἐποχῆς ὅσο καί ὁριστέων ἠθῶν καί ὁριστέων κοινωνικῶν τάξεων. Ἔτσι 1χ σέ τέλη τοῦ πεφαστείου καί τῆς ἀρχῆς τοῦ δικοῦμας αἰώνα τό ἐντεχνο μουσικό καί ἰδιαίτερα τό συμφωνικό ἔργο ἦταν ὄχι μόνο τό ἀποκλειστικό ἀναύφορο ἀλλά καί ἕνας ἀπό τούς πιό χαρακτηριστικούς ἐκφραστές τῆς μεγαλοαστικῆς τάξεως σάν Εὐρώπη.

Ἀκόμα καί ἡ διαδικασία τῆς παρουσίασής της (ρεσιτάλ - συναυλίες)

μιά από ~~[illegible]~~ γνωστή ατμόσφαιρα που δημιουργούσαν μέσα στη, στο κοσμοκόσμο, τοῦ "δρόμου", τις ~~[illegible]~~ αυλές, στο μεγάλο καμπυτερνό, τοῦ ~~[illegible]~~ κόμμα ~~[illegible]~~ θεαματικό, κεπτικό, φανατικό θέαμα. Αντιλάμαν και με μιά λέξη το ~~[illegible]~~ τοῦ θείου και "τυπου" και ο μύθος στήριζε και τις μουσικές εμπνεύσεις, απομακρύνει de facto κάθε ρεύμα από αριστοκρατία και τοῦ πρέπει αυτών, ~~[illegible]~~ κοινωνικό στοιχείο.

Η συμφωνική συναυλία και το φεστιβάλ ήταν μιά λαμπρή δημοκρατικό μονόπολο στο αστικό και ιδιαίτερα στο μεγαλοαστικό. Οι αίθουσες συναυλιών, αξιωματικοί ναοί της μεγαλοαστικής κοσμικής ζωής.

Όμως πάνω από όλα, αυτό που ονομάζουμε το μουσικό είδος <u>απόλυτη μουσική</u>, νομίζω ότι αυτό καθ' εαυτό – χέρμα φυσικά έξω από ιστορική του αιτία που κανείς δεν είναι δυνατό να αμφισβητήσει – αποτελεί, σύμπαν πρακτικό δημιούργημα, μιάν ιδιόμορφη εκλάμψη, που πέφτει σε ένα συγκεκριμένο βαθμό ώριμανση, ιστορικό και κοινωνικό ~~[illegible]~~ (+)

Παρατηρούμε εύκολα ότι από το Concerto grosso – με το ολοϊδίο κυρίως εκλαμβάνεται η ιταλική σχολή της Αναγεννήσεως – μιάς δυνάμει (φανερά ακόμα) τις λαϊκές μεγάλες και τα λαϊκά φυσικά και οργανικά συγκροτήματα που χωρίστηκαν συχνά στο χορό και τοῦ κορυφαίου τα σύνταγα κάνει σε όλα τα χωριά, τα πανηγύρια και τη γιορτή – η φόρμα Sonata του ή Φούγκα όπου και η που βέβαια μεγάλη ανάπτυξη στο 18ο αιώνα απομακρύνεται από τα λαϊκά μουσικά στοιχεία. Τελικά αποτελεί ένα καθαρά ιδεατό μουσικό κατασκεύασμα, όπου αντί μιά αφηρημένη εγκεφαλική συζητήσεις βάζουμε ήχους και όπου οι μουσικοί ήχοι εκφράζουν, γεύτικα και αφηρημένα, αισθήματα και ιδέες.*

* Βλέπε σχετικά: Κανελόπουλο Β11 σελ 1260

(+) Καθώς και σε συγκεκριμένο όπως είδαμε γεωγραφικό χώρο. Κοινωνικό αγαθό και ιστορικό στίγμα

Παραπροσθέτοντας στὴν κοινωνικὴ οἰκονομικὴ ἄθροιση καὶ ἄνοδο τῶν καινούργιων ἀρχόντων τῆς ἀγορᾶς μιὰ τέτοια Ἑπανάσταση, ἡ ἐπόμενη μουσικὴ ἐπαναστάτησε κι αὐτὴ μορφαί. Ἀμφιβόλου ὅμως εἶναι ἀν μπορεῖ μέσα ἀπὸ ἕνα ἀπὸ αὐτὸ τὸ μουσικὸ κίνημα νὰ ποιήσει σιγὰ-σιγὰ νὰ τὶς ἐκφράσει, ἐνῶ αὐτὲς οὔτε μποροῦν, ἀλλὰ οὔτε καὶ θὰ θέλουν ὅταν θὰ τὸ μποροῦν, νὰ ἀναπαριστοῦν μέσα σ' αὐτὸ τὸ κίνημα, τὸ ἑαυτό τους.

Ἔτσι ὅταν μιὰ τὸ Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ἡ μουσικὴ αὐτὴ θὰ μπορέσει νὰ ποιήσει ἀπόλυτο, χάρη στὸ long-play, τὸ ραδιόφωνο, τὸ μαγνητόφωνο καὶ τὸ τρανζίστορ, οἱ μάζες θὰ τὴν δεχτοῦν σὰν κόσμο τὸ θαυμαστό αὐτὰ ἀμφιβόλου καὶ τὸ ξένο. Θὰ κοιτοῦν ἀπορημένες τὸ δίσκο ἀκούοντας ἀχνὰ οἱ ἐπιλογὲς τῶν ἱστορικῶν μουσικῶν. Τίποτα ἀπὸ μόδα.

Γιατί ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια οἱ μεγάλοι συνθέτες ἦταν ἐγκαταστημένοι μέσα καὶ γύρω ἀπὸ τὰ μεγάλα τῶν μουσείων καὶ παρακολουθοῦσαν τὸν καιρό τους μέσα στὰ σαλόνια τους, οἱ μαθοί τὸν ἐπαίρνανε ποτὲ καὶ ἔχουν τὴ δική τους μουσική ἀπὸ ἐκφράστε τὰ δικά τους συναισθήματα, τὸ δικό τους "κόσμο". Οἱ μαθοί τραγουδοῦσαν πάντα καὶ πάντα θὰ τραγουδοῦν. Οἱ μαθοί θέλανε πάντα καὶ θέλουν πάντα τὴ δική τους μουσικὴ γιὰ νὰ βγαίνει κατ' εὐθεῖαν μέσα ἀπὸ καρδιὰ τῆς καὶ νὰ μπαίνει κατ' εὐθεῖαν μέσα στὴ καρδιὰ τους.

Ἐπομένως ἡ σημερινὴ κρίση τῆς σημερινῆς (καὶ ἀπὸ μεγάλου μέρους τῆς ἀστῆς) μουσικὴ ἀποτελεῖ τὴ φυσικὴ κατάληξη μιᾶς μακροχρόνιας αὐτοτέλειας, ὅλως ἰδιαίτερη μόνο ἀπὸ μόδα. Γι' αὐτὸ πιστεύω ὅτι ὅσο καὶ ἂν ἐκσυγχρονίσουμε καὶ ἠλεκτρονικοποιήσουμε αὐτὸ τὸ μουσικὸ εἶδος θὰ μένει πάντα ἀποτελεῖ ἕνα ξένο πνευματικὸ κόσμο γιὰ τὴ μεγάλη μάζα.

Καὶ ὅσο αὐτὴ τὴ μάζα θὰ βρίσκουν ὅλο καὶ πιὸ πολύ, ὅλο καὶ πιό

ανεπιγραφέντα. καλλιτεχνικά και δηλαδή από προσωπικό στη ιστορία του δεν ~~[illegible]~~ δείχνει και δεν αναμένουν μια μουσική που να είναι ένα ολοκληρωμένο δημιούργημα και όχι ένα ξαναγραμμένο ή αναπαραγμένο φαγητό προορισμένο σε υπηρεσία μιας ανάγκης.

Η μουσική αυτή, η δική τους, θέλω ήδη ένιωσε ένιωσε βασικά το λαϊκό τραγούδι.

Κι αυτό – πέρ' από τα χέρια μας με τα γνωστά αποτελέσματα και εμπορεύτη πάνω σ' αυτό τον τομέα – το φανερώνει η εντυπωσιακή επιτυχία του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ιδιαίτερα, αναφέρω τα παρακάτω, νεοφαίν.) θέλω το αποδείξω μια σειρά λαϊκά αγκρουπάρισμα, ερμηνευτές και συνθέτες, από τον Μπίτλς έως τη Τρόιαν Μπακλή και τον Μάικ Ντιλάν.

Όμως εμείς εδώ στο Ελλάδα πιστεύω ότι προχωρήσαμε ένα, δύο και δύο βήματα πάρα πίσω:

α) Παντρεύοντας τη λαϊκή μας μουσική με τα σύγχρονα ηλεκτρονικά πνεύματα.

β) Καθιερώνοντας τον κύκλο τραγουδιών

γ) Με τα προσπάθεια για μια μετασυμφωνική μουσική

και δ) Με τα προσπάθεια για μια σύγχρονη λαϊκή τραγουδιά που να βασίζεται στο λαϊκό μας τραγούδι.

Στοιχεία μεταδυμφωνικής μουσικής

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ.

Στη Εισαγωγή του έργου χρησιμοποίησα σύγχρονα τεχνικά της ανεμελιάς μου περιόδου. Το ποιητικό κείμενο του Ελύτη άρχισε με τη φράση: «Τότε είπε και γεννήθηκε η δοξασμένη». Για να τονίσω αυτή τη γέννεση δημιούργησα – σε όσο μου επέτρεπε χρονική δαρκεια μου ήταν διαθέσιμη – τη μουσική εξέλιξη του Χάους.

Ήταν αυτό εκείνο μια συνθήκη για μένα χειρονομίας. Σαν να έλεγα: «βρισκόμουν μέσα στο Χάος της σύγχρονης ευρωπαϊκής μουσικής και πάρα μέσα από αυτό το Χάος δημιούργησα πάλι τη γέννεση ενός νέου μουσικού κόσμου».

Πρόσχημα αποτελεί η ιστορία του Ψαιμμή και της Χρυσηίδας (μέσα στο χαρακτηριστικό βυζαντινό ιστορικό). Θα πάρω να δημιουργήσω αυτόν τον κρητικό κόσμο αυτή τη φορά καταλαβαίνω αργότερα μετα συμφωνικά.

Όμως θέλω να τονίσω ότι δεν θεώρησα ποτέ αυτή τη αρρωστοποιά μου σαν ένα ολοκληρωμένο επιστήμονα αλλά μονάχα σαν ένα πρώτο βήμα.

Ας το αναλύσουμε.

Πρώτα απ' όλα υπάρχει η εμφανής παρουσία του ποιητικού κειμένου με όλες τις συγκεκριμένες ιδέες και δραματισμούς και με «τη διαδοχή των στοχασμών και των κινήσεων της ψυχής, τη ανάδειξη και τη σύγκρουση των παθών και τη μόνιμη ροή μιας αρετής»* έτσι που να αποτείνει στο λαϊκό ακροατήριο μια στέρεη βάση για να συνεπιθεί άμεσα και δημιουργικά μαζί του. Ειδικότερα στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, βίβλο του ελληνικού έθνους, ο λόγος του ποιητή είναι ο λόγος του λαού. Η Μητέρα του, δικιά του Μητέρα. Ο ίδιος ο λαός είναι ο δημιουργός αυτό γεγονότων που εξιστορεί ο ποιητής. Τα Πάθη, δικά του Πάθη. Και τα δοξαστικά, δικά του!

* Έγκλιμα. (αναφορά ο Αν. Καραντώνης «Λόγος του Σεφέρη» σελ. 17)

Υπάρχει έτσι ηχήματα και αισθήματα τούτου σύμφωνα στο ποιητικό περιεχόμενο και το λαό-δημοφιλές αυτού του περιεχόμενου. Το ποιητικό κείμενο κυκλοφορεί στη φλέβα αυτού του λαού γιατί είναι βαθμένο μέσα από αυτή τη ίδια φλέβα. Το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ είναι ~~ο πιο~~ ακόμα ο καθρέφτης που ο λαός μας βλέπει μέσα του το ιστορικό του πρόσωπο. Κι αυτό ακόμα χτίζει το νεώτερο βασικό μονοπάτι για κάθε <u>μελλοντική</u> και ερμηνεία σύγχρονη και μεγάλη τέχνη.

Από κει και πέρα το έργο του Θεοδωράκη γίνεται εύκολο υπόδειγμα στη δική μου δουλειά και πρόταση του Ποιητή. Και όπως η Μουσική θα παρακολουθήσει, θα υπηρετήσει, θα σχηματίσει και κάποτε, αν το μπορεί, θα προεκτείνει τον Λόγο. Τίποτα μικρότερο. Τίποτα περισσότερο.

Στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ υπάρχουν πέντε "Χαρικά" - λαϊκά τραγούδια. Μένουν βασικά μοτίβα αν παράλληλα προσπαθήσουν ~~ένα~~ νέα δίσκο μια <u>νέα διάσταση</u> σπερμάτων στη μεγάλη φράση και επεκτείνοντας αν αρμονικά μέσα πέρα από τα γνωστά πλαίσια της παραδοσιακής λαϊκής μας μουσικής. Έτσι το λαϊκό μας τραγούδι μπαίνει σε ένα διαφορετικό επίπεδο (πάλι συγκριτικό εφ' όσον με κείνο που υπάρχει π.χ. στη ΕΠΙΦΑΝΙΑ ή στη ΡΕΜΗΟΣΥΝΗ). Η ένωση της μεγάλης αυτού του "Χαρικά" μέσα δείχνει τις δυνατότητες μεγάλης που εμπεριέχει ο κόσμος της λαϊκής μας μουσικής, δυνατότητες που προσπάθησα νά ~~εκφρασω~~ εκφραστώ σε ακόμα μεγαλύτερο βάθος στα έργα της τελευταίας μου δημιουργικής περιόδου (1967-1969)

Ερμηνεία, αν μπορούμε νά πούμε ότι υπάρχει κάτι καινούργιο στο πεδίο της έντεχνης λαϊκής μουσικής - όπως τίθεται στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ - αυτό θα πρέπει νά ονομαστεί στον <u>εμπνευσμένο προβληματισμό</u>

από μεγαλυτέρη (και σε δεύτερη μοίρα αρμονικών) δυνατοτήτων του λαϊκού μας τραγουδιού.

Σε συνέχεια, και στο λαϊκό τραγούδι, προσθέτω τη χορωδία και και στη λαϊκή ορχήστρα τα συμφωνικά όργανα. Βέβαια στο σημείο αυτό (δηλ. στο χορικό) ο ρόλος αυτών των τελευταίων (του συμφωνικού οργανικού) ένεκα αδήλαντος. Δεν συμβαίνει ίδιο το ίδιο με τη χορωδία, όπου η συμφωνία της μέσα στη δομή οικονομία του χορικού μπορεί να εξομοιωθεί με τη συμφωνία του λαϊκού τραγουδιού. Δυστυχώς έχουμε ένα διάλογο ανάμεσα στο Κορυφαίο και το χορό, πράγμα που δεν συμβαίνει στο παραδοσιακό λαϊκό μας τραγούδι και που αναμφιβόλως προσθέτει μια ~~φέα~~ δυνατότητα (διαστάσεις) στο ενιαίο λαϊκό τραγούδι.

Ο μύθος αυτή προχωρεί στη πάρα πάρα παράδοση στο ένα μέρος στοιχείων νομίζω ότι ένιωσα ανάγκαιο να δίνω ανάγκες στη δομή του έργου.

Λίγο δεν μου βοηθήσει να δούμε σχηματικά τη φόρμα του και να κατανοήσουμε καλύτερα ~~τον χαρακτήρα, περιεχόμενο και μορφή στο κάθε μέρος, όσο και τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα διάφορα μέρη.~~

~~Και ακολουθεί ένα σχήμα~~ τις ανάγκες του έργου:

ΜΕΡΟΣ Α - ΓΕΝΝΕΣΗ

ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ	Εισαγωγή	Ορχήστρα
ΥΜΝΟΣ	Τότε είπε...	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΜΕΡΟΣ Β - ΤΑ ΠΑΘΗ

ΥΜΝΟΣ	Ιδού έχω φοιτά	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ	Πρόσφυγας από Μέρκινο (ΑΛΒΑΝΙΑ)	
ΧΟΡΙΚΟ	Ένα τ' χελιδόνι	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. ΛΑΪΚΗ ΟΡΧ.

ΥΜΝΟΣ	Τα θερέφιά μου	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Πού νά βρώ αυγχή μου	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧ.
ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ	25 Μαρτίου (ΚΑΤΟΧΗ)	

ΧΟΡΙΚΟ	Της Δικαιοσύνης ήλιε	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧ.
ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ		Ορχήστρα
ΥΜΝΟΣ	Νιοί από χώρα τ' ούρανού	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Της Αρχαίας αίματα	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧ.

ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ	Προφητικό (ΕΜΦΥΛΙΟΣ - ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ)	
ΧΟΡΙΚΟ	Άνοιγω το στόμα μου	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧ.
ΥΜΝΟΣ	Σε χώρα μακρυνή	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔ. - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΜΕΡΟΣ Γ΄ - ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ

ΧΟΡΙΚΟ	Ἄξιον Ἐστὶ τὸ φῶς...	ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΥΜΝΟΣ	(Οἱ Ἄγγελοι...)	ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Ἄξιον Ἐστὶ τὸ ἀμίαντο τραπέζι..	ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΥΜΝΟΣ	(Τὰ νηπιά...)	ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΑΙΡΕ		ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
Κορυφαῖος - Χαρά	Χαῖρε..	ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΚΡΟΥΣΤΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Ἄξιον Ἐστὶ τὸ χῶμα	ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Ἄξιον Ἐστὶ τὸ χῶμα	ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΥΜΝΟΣ	(...τοῦ κυρίου...)	ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΟΡΙΚΟ	Ἄξιον Ἐστὶ τὸ πλήρινο πλαστό;	ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ
ΧΑΙΡΕ		ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Φυσικά πολλά δεν μπορούσε νὰ λεχθεῖ γιὰ αὐτὴ τὴν ἀρχιτεκτονική τοῦ ἔργου. Ἐγὼ περιορίζομαι στὴ ἀναφορὰ τοῦ Β' Μέρους. Ὁ πόρος κάθε πλευρᾶς μᾶς δείχνει ἀπὸ ἰσοδυναμία αὐξάνεται στὶς τρεῖς βασικὲς μορφὲς (Α=αἰνιγματικὸ U=ὕμνος Χ=χαρμόσυνο). Συμφωνεῖ ἐπίσης (γιὰ ὅσους ἔχουν κάποιο πλαίσιο ἀναφορᾶς γιὰ τοὺς "ἀριθμοὺς") ὅτι τὸ ὀρχηστικὸ μέρος ἔρχεται ὕστερα ἀπὸ ἑπτὰ καὶ ἀφοῦ ἀπὸ αὐτὸ τὸ μέρος. Καὶ ἀφοῦ ἀπὸ αὐτὰ μέρη (Τὸ 7 εἶναι ὁ "ἀριθμὸς" τοῦ Ἑβδόμου καὶ τὸ 5 ὁ ἀριθμός μου)!

U A X

U X A

X(ος) U X

A X U

3 4 5

Τέλος ὁλογραμμίζω τὴν ἀπόδειξη τοῦ Χοροῦ σὲ Πρωταγωνιστὴ στὸ τελευταῖο μέρος ἀφοῦ κορυφώνει ἔτσι τόσο τὴν ἐξωτερικὴ ὅσο καὶ τὴν ἐσωτερικὴ δομὴ τοῦ ἔργου.

ΠΕΝΤΕ

Μπήκαμε πιά αρχή για τα Χορικά που ακολουθούν στο Β μέρος, ΤΑ ΠΑΘΗ. Ας ρίξουμε τώρα μια ματιά στα μέτρα που ακολουθούμε ενδεικτικά "ύμνου". Έχουμε δύο διαφορετική τεχνοτροπία (Μιλάμε πάντα για το Β μέρος, ΤΑ ΠΑΘΗ):

α) οι ύμνοι: «Τότε είπε», «Τα δεκέμβρια μου», και «Ναοί»

β) οι ύμνοι: «Ίδου ήμι», και «Σε χώρα μακρυνή»

Στην αρχική κατηγορία το μουσικό υλικό άνηκε στον κόσμο της βυζαντινής και λαϊκής μας μουσικής. Στη δεύτερη υπάρχουν άμεσα ένθετα τα στοιχεία από τη τεχνοτροπία αυτή (τεχνοτροπίας συμπεριλαμβανομένου αριθμού (όπως και στη Εισαγωγή) Είναι γιατί θέλησα κυρίως να υπογραμμίσω μια μουσική απαγγελία σπηριγόντας την πάνω σ' ένα βασικό ρυθμικό σχήμα. Γι' αυτό το έργο ο Χορός απαγγέλλει φωνητικά κατά τον τρόπο του Αρχαίου Δραμάτου. Τεχνοτροπία αυτή ζήτησα ένα χειρόγραφο πάνω στη γενική μουσική δομή αυτού του μέρους.

Δεν έχω πρόθεση να προβώ σε λεπτομερείς μουσικολογικές αναλύσεις. Υπογραμμίζω μονάχα τα σημεία εκείνα από κατά τη γνώμη μου μπορούν κατά κάποιο τρόπο να επιβεβαιώσουν τις θέσεις αλλαγής και συνέχειας μου. Ο Μουσικός ή ο μουσικολόγος είναι αυτός θα κρίνουν αν κατάφερα και τη χρήση των μουσικών υλικών του Αξιον Εστί.

Έτσι η κοινή ακροαση, και μάλιστα αν η έκταση αυτό θα αναμένει ένα κείμενο αν έχει σαν στόχο τις μορφές, ενδιαφέρεται πάρα πολύ από τη Εποχή και τα γραμμένα του με το ίδιο το έργο (κ' αυτό αποτελεί εξ' ίδιου αν καλείται σχέση ανάμεσα στο έργο και τον ακροατή)

νά ἐξοικειωθεῖ μέ κεῖνες τίς ἀντιλήψεις – κληρονομιά τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ ὥστε νά τό νοιώσει καί νά τό καταλάβει σημερινό.

Θεωρῶ τόσο τόν ὕμνο: «Τότε εἶπε...», «Τά θεμέλιά μου» καί «Ναί», ὅσο καί τό Τρίτο Μέρος τοῦ ἔργου, σάν τά πιό ὁλοκληρωμένα βήματά μου πρός τήν περιοχή τῆς μεταλυμφωνικῆς μουσικῆς.

Στά μέρη αὐτά ἐπιδίωξα βασικά νά δημιουργήσω ἕνα καθαρά νεοελληνικό μουσικό κλίμα, ~~[illegible]~~ πίστα ἀπό τήν περιοχή τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Θέλησα οἱ ἦχοι νά μᾶς θυμίζουν, σάν ντοέλμπιντο. Σημαλί νά μᾶς δίνουν σφικτά μέ ἀνατολίστικη – ψυχική καί νοητική κατασταλάξεις καί περιοχές γνώριμες καί οἰκεῖες. Μιμούμενος τόν ποιητή προσπάθησα ἔτσι τήν ἀγάπη μου νά βρῶ τήν «κοινή φλέβα». Μεταχειρίστηκα, γιά τό σκοπό αὐτό ἠχητικά ὑλικά μέ εἴδη καθαρά νεοελληνικά. Καί εἶχαν ἀπόψη τα σεπεσρέν ὅπου τό σύμπαν αὐτό ὑπάρχει ἀφ' ἑνός μέν ἕνας ἀσταθεροποιός πλούτος τοῦ ἀντικειμένου (ντοεμπιλιστικός ἦχος) ἔτσι καί μιά ἀστηριότητα δυνατότητα ἔτσι μέρους τῶν συνθετῶν γιά τήν ἔρευνα καί τό πλούσιο, πρωτότυπη καί ἀποκλειστικά νεοελληνική χεῖρα τοῦ.

Παραδέχομαι ὅτι ἡ δική μου συνεισφορά, γιά τό ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ εἶναι εὐδοκιμή. Ἐξ' ἄλλου ὁ ὅλος αὐτός τό χρόνιο, πόνημα καί ἔμπνευση μοῦ ἔγινε ἡ δυνατότητα νά προωθήσω τά ὅλοι μουσικά ἐπιτεύγματα αὐτοῦ τοῦ ἔργου σέ κάποιο ἄλλο παρόμοιο. Ὅμως ὅλοι εἶπα καί πιό πρίν δέν εἶναι μόνο μέ τό ἔργο ἄλλοι καί μέ τή σχέση του αὐτό ἀρκεῖ νά δείνεται μέ τό λαό καί μι αὐτή ἔποχή ὁ μυστικός δημιουργός. Μέ ὅσες καί ὅποιες συνέπειες γιά τόν ἴδιο καί γιά τό ἴδιο τό ἔργο του!

Μιά τέτοια σύγκρουση ὑπῆρξε καί ἡ ἐν τῶν πραγμάτων ἀδυναμία μου νά

αφιερώνω, έτσι αυτή τη στιγμή που γράφω, τον απαιτούμενο χρόνο δικής μου προσπάθεια. Όμως λέτε και πώς πιο μου έβγαλε άμεσα, και το κατάλληλο πολιτικό κείμενο. Ζητούσα πάντα και εξακολουθώ να βρίσκω ένα πολιτικό ή δραματικό έργο που θα ανταποκρίνεται καλύτερα με τον νέο άνθρωπο αλλά και κάτω από τις κοινωνικές καταστάσεις τον λαού και του καιρού μας. Μια τέτοια ποίηση μου έρχεται να "συναντάω", μέσα στη παλιά μας και τα κεφά της Αποκάλυψης και στο Φυλακτό. Και αργότερα στην εξέλιξη της Ζάκυνθος.

Στο έργο "Ναοί στο σκήπτρο τ' ουρανού", επεξεργάστηκα και δίνω τη μορφή του μουσικού δραμάτου - ανάλυση στα ψαλτά, ~~[illegible]~~ τις φωνές και τα όργανα - σταθερά ένα νέο αυτόνομο αντιστικτικού κανόνα. Πιστεύω ότι αυτός ο τρόπος η τεχνική δίνει μια ανοιχτή κοντά στο νεοελληνικό μουσικό κτίριο, γεμάτο από με όλες τα συμπράσματα όλη υπάρχουν και δικά τα τμήματα αυτού της αντίστιξης ανοιχτή δυνατότητα.

Στο τρίτο μέρος του έργου κυριαρχεί ο χορός τσαΐρικος. Μια σειρά όργανα, κρουστά, πιανο, σαντούρι, κλπ. Χτίζουν έτσι μέτρο σε μέτρο αυτό τον χαρακτηριστικό νεοελληνικό χορευτικό ρυθμό. ~~[illegible]~~ Και πάνω σ' αυτό το ρυθμικό-αρμονικό-ορχηστρικό θεμέλιο ανασταίνεται από τη χορωδία η καθαρά ντοβιλαντική μελωδία για δύο φωνές, primo - secondo, κατά το πρότυπο του Σπανιόλικου θρύλου της Μηλίας Παρασκευής. Εδώ όμως τόσο η ίδια η δομή της μελωδίας και το σύστημα των ρυθμών (δεξιόμελα ή ασυμμετρικά μέτρα) όσο και η ρυθμική του αγωγή (tempo) τον δίνει τον αναγκαίο δοξαστικό χαρακτήρα.

Πίρα πίρα σχετικά με την ορχήστρα.

Ιστορικά τα «συμφωνικά» όργανα (βιολί - έγχορδα - κρουστά) δείχνουν, με λίγο. Γνωρίζω τώρα ότι είναι δυνατό να βγαίνει από αυτά ηχητικές καταστάσεις που να προσιδιάζουν σε ένα νεοελληνικό μουσικό κτίρια. Και όλως τύπα και σε λόγο, πρός αν κατεύθυνση αυτή δεν ήθελα να δω να πρέπει η προσπάθεια σε καινούργιας γεμάτης στο σύνθετο μας. Πέρα αυτά όργανα αυτά χειμηλοποίησα, μέσα σε συμφωνική ορχήστρα: τα μπουζούκια, τις κιθάρες, τα μαντολίνα και το σαντούρι. Φυσικά τα καθαρά νεοελληνικά μουσικά όργανα δεν έφαντάζονται μονάχα αυτά. Σημείωνω αρχείωνω στο κρητικό και ποντιακό λύρα, τη μαντόλα - λαούτο, τον σαμπάλο, το εξάχορδο κιθαρίνο (στο χειμηλοποίησα πλάτεια, μαζί με το σαντούρι, στο ΗΛΕΚΤΡΑ του Καλομοίρη) Το Σαντούρι ~~μας~~ ίδιαίτερα μας δίνει άμεσα ένα ξεχωριστό μουσικό κτίρια, φτάνει να ξέρεις να το χειμηλοποιήσεις σωστά. Έχει πολύ μεγάλη ηχητική - τεχνική δυνατότητα και νομίζω ότι δεν παρέχει μια ξεχωριστή θέση κατά στο σύγχρονο της νεοελληνικής μεταβυζαντινής μουσικής.

Επανέρχομαι στο ποιητικό κείμενο.

Από όσα είπα πιο πάνω βγαίνει το συμπέρασμα ότι η προσπάθεια μου η δημιουργία και εδραίωση αυτής του απόλυτου νεοελληνικής μεταβυζαντινής μουσικής, δεν είναι κοινή επιδίωξη του ποιητή και του συνθέτη.

Δεν φαντάζομαι, πάλι χίλιοι μου και το έμπρεσο μέλλον, γνήσιο νεοελληνικό μουσικό έργο έξω από ποιητικό κείμενο (Φυσικά εννοώ πάντα «έργο μας»).

Μοναδική εξαίρεση μπορεί να αποτελέσει η χορευτική μουσική όλων

μας ἔδειξε μὲ τόση ἐπιτυχία ὁ Χατζιδάκις μὲ τὰ ἔργα του τοὺς βασισμένους σὲ καθαρῶς νεοελληνικὴ μουσικὴ παιδεία.

Τὸ μεταδημοτικὸ ἔργο εἶναι, καὶ ἐπί, καὶ ἀρχὴν ποιητικὸ καὶ σὲ συνέχεια μουσικὸ ἔργο. Ἐπομένως ἡ εὐθύνη γιὰ τὴ δημιουργία του μοιράζεται ἐξ ἴσου στοὺς δημιουργούς του. Πρέπει νὰ γίνει κοινὴ φροντίδα τοῦ Ποιητὴ καὶ τοῦ Συνθέτη. Εἴτε τοῦ δραματικοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ Συνθέτη.

Οἱ μαθητὲς θέλουν ἀπόμα νὰ "κατανοοῦν" — ὄχι μόνο αἰσθητικά, αἰσθησιακὰ καὶ ἀφηρημένα — ἀλλὰ λογικὰ καὶ συγκεκριμένα. Δηλαδὴ θέλουν νὰ ὑπάρχει συγκεκριμένο περιεχόμενο καὶ ἰδέες νὰ τὶς ἀφοροῦν καὶ νὰ τὸ κατανοοῦν, ἀπόλυτα, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ ταυτίζονται μαζί του ἀπόλυτα.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ λόγος ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν ὑπερλογικὴ συνεισφορὰ τῆς Μουσικῆς. Ἕνα τέλειο αἰσθητικὸ οἰκοδόμημα δημιουργεῖται. Τὸ μεταδημοτικὸ ἔργο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ - ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΛΥΡΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στὸ προηγούμενο κεφάλαιο ἐρευνήσαμε τὴ δυνατότητα γιὰ δημιουργία μιᾶς μεταμορφωτικῆς μουσικῆς σπουδῆς ἐπάνω σὲ σύγχρονο λαϊκὸ τραγούδι.

Σ' αὐτὸ θὰ ἀναλύσουμε κυρίως «Τὸ Τραγούδι τῶν Νεκρῶν Ἀδελφῶν», σὰν μιὰ ἀρχικὴ συνειδητὴ προσπάθεια (στὴ χώρα μας) γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς σύγχρονης τραγουδιστῆς καὶ ἑνὸς σύγχρονου λυρικοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ σπουδῆς ἐπίσης ἐπάνω σὲ σύγχρονο λαϊκὸ τραγούδι.

Ποῦ θὰ ἀναμοιάζουμε, κατ' ἀρχήν, τὰ στοιχεῖα καὶ τὰ σύμβολα μιᾶς σύγχρονης ἑλληνικῆς «μυθολογίας»;

Τὴ μεγαλύτερη (βαθύτερη καὶ ἐπικαιρότερη) ἐπίδραση ἐπάνω στὴ νεοελληνικὴ ψυχὴ εἶχε ἀναμφισβήτητα ἡ περίοδος τῆς ξένης κατοχῆς (1940-44) ποὺ κορυφώνεται σὲ δραματικὰ γεγονότα μὲ τὸ ἔμφυλο πόλεμο ποὺ ἀκολούθησε ἀπὸ Ἀντίσταση, ὕστερα ἀπὸ μιὰ μικρὴ χρονικὴ ἀνάπαυση (1946-49).

Μέσα σ' αὐτὴ τὴ δεκαετία στὴ χώρα μας πραγματοποιεῖται μιὰ κοσμογονία ἱστορικῆς δραματικότητας. Ἡ Ἑλλάδα ἀνοίγεται ἕνα ἐντελῶς νέο ἱστορικὸ ἀρόσωπο.

Προχωρώντας ἀναλυτικὰ πρὸς τὸ πνεῦμα τῶν ἱστορικῶν γεγονότων καὶ σχέσεων ἀνασταλτικὰ θὰ ἐξετάσουμε τὶς καταστάσεις καὶ τὰ πρόσωπα-σύμβολα ποὺ στοιχειοθετοῦν τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ «μυθολογία».

Τὸ δράμα ποὺ συγκλόνισε τὴ χώρα μας δὲν ἐξαντλεῖται φυσικὰ στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ἕλληνες ἐξοντώθηκαν ἀπὸ ἕνα ἀνθρωπόμορφο καὶ πολέμησαν τὸν ξένο κατακτητὴ καὶ τὸν ντόπιο συνεργάτη του. Αὐτὸ σύμβαινε ἔχει νὰ κάνει μὲ ὅλες τὶς κατεχόμενες χώρες τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀσίας.

Η πραγματική εθνική τραγωδία άρχιζε από τη στιγμή που αντιστρέφονται οι ηθικές αξίες και ο καλός τιμωρείται ενώ ο κακός αθωώνεται! Και όταν οι σχέσεις Έλληνες - ξένοι, θα διαδέχεται η αντίθεση Έλληνες - Έλληνες. Όταν δηλ. ο αλληλοσπαραγμός μεταβάλλεται σε έθιμο.

Δεν είναι δικαίωμα μας εδώ νέοι δόντια και νά ανάλυσουμε τα ιδιωματικά γραμμένα με το αρίστερο το αριστερό. Τα πέρνωμε σαν δεδομένα. Έγιναν έτσι και όχι αλλιώς!

"Το τραγούδι του Νικόλα Λάζγου"

"ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ"

Δυό γυιοί είχε μανούλα μου δυό δέντρα δυό αστέρια
δυό κάστρα βενετσιάνικα δυό δυόσμους δυό βασιλιάδες
ο ένας μαύρος σαν Αναστή κι ο άλλος μαύρος σαν Δίνη
κι εκείνη σήμερα μοναχή μιλάει εκείνα τα λόγια
"Ήλιε μου βγήκες τα βουνά μου βγήκες τα ποτάμια
όλων δωρεά τα παιδιά μας και τις φτωχές μανούλες
σαν δεν τον Παύλο φύλαξε και τον Ανδρέα πες μου
μ' ένα κοφίνι τ' ανάστησα μ' ένα φυλό τα έβγαλα"
Μα εκείνοι πέρνουν βουνά διαβαίνουν ποτάμια
ένας τον άλλον ψάχνουν για ν' αλλάξουν μαντάρα μαζί
και κει σαν ένα μικρό βουνό σαν ένα μικρό ραχούλα
δυό κοντά πλαγιάζουν κι όνειρο ίδιο βλέπουν.
Τους μάνες τρέχουν κι οι δυό το νεκρικό κρεβάτι
μαζί τα χέρια δίνουν τους κρύωνε τα μάτια
και τα ραχάτια μένουν βαθιά μέσα στο χώμα
κι από εκεί σύντομα νερό νά πιεί νά δροσιάσει.

Μέσα από αυτή τη εμφύλια διαμάχη η Μάνα θεωρείται σαν το πιο άλκιμο άτομο και σύμβολο της κυρίαρχης "μυθολογίας".
Πλαι στη, οι δυο της γιοι, που δεν αντιπροσώπευαν δανείσμα μέσα στις σέρβες, στα σφαγεία και στα βουνά.
Όμως αυτή η σχηματική εμφύλια διαίρεση, που μας ασφυκτιάζει, μπορούμε να πούμε ότι είναι πιο πολύ απότομη στην παρμβάσεων και μαυρόλευκη χειρισμών από μέρος της ελληνικής υπευθυνότητας, γεγονός αν προσδίδει στη εθνική τραγωδία ένα σκούρο θεωρητικό τραγικό χρώμα μιας και οι πρωταγωνιστές μεταβαίνονται έτσι σε θύματα μιας υψηλά ιδεολογισμένης εγκληματικής τακτικής από μέρος της θέσης και μιας εκπόρευσης, και τεχνικά ανώδυνης αντιμετώπισης αυτών των ασκημών πα-γιδών, που μας έστειλαν οι θεοί, ενώ μέρος των εκπροσώπων του θείου κυνήγαν.
Τεχνικά, οι ντοκιμαντέρ, ακολουθούν τη σύγχρονη φαντασία.
Ποιός είχε δίκιο και ποιός άδικο; Αντικειμενικά, ιστορικά, οι Αρι-στεροί είχαν δίκιο, γιατί πάλευαν για ένα πρόβλημα. Το γεγονός όμως ότι δεν μπόρεσαν - για διάφορους λόγους - να κερδίσουν, ή ακόμη στη κορυφαία στιγμή της εθνικοαπελευθερωτικής αναμέτρησης, καίρια και αποφασιστικά, τη υπεροχή και αν αυτή η ανικανότητα, η αντιπαραθεσιακή αγκυλωμένη του λαού μας, επέτρεψε στις αντιδραστικές δυνάμεις να συσπειρώσουν γύρω τους ένα σημαντικό τμήμα του λαού και να το οδηγήσουν σε ανοικτή σύγκρουση με κόστος αυτή η Αριστερά.
Βέβαια το μεγαλύτερο μέρος των φαντασιών αυτό αντίκειται στο δημοκρατικό σύστημα, σε βάθος δεν υπήρξε μαζικό κόμμα. Ήταν θύμα της έλλειψης αντικομουνιστικής προπαγάνδας και της δημαγωγίας

λογοτεχνικής δόξας και τόσο εύκολα ήταν νά δημιουργούν φυλές τά τεράστια προπαγανδιστικά και καταστροφικά μέσα από έργο στή διάθεση της οι κρατούντες.

Έτσι δεκάδες χιλιάδες νέοι λογίστηκαν και σκοτώθηκαν σαν βόες χωρίς μονάχα η ταξική τους προέλευση, η άγνοια και τα συμφέροντα αλλά και κι ακόμη η προσωπική τους συμμετοχή στήν Αντίσταση, τήν τοποθετούσαν εξ αντικειμένου, στήν αντίπερα όχθη.

Μεγάλοι, όπως ο Ανδρέας, σε τραγουδάει τον νεκρό αδελφό, αίσθαναν σαν δημοκρατικοί κάποια "εθνικά", ιδεολογικά. Αλλοι πάλι, όπως ο Τσίμας, μπορούσαν νά εξιλεωθούν το θάνατο κάποιων δικών τους σε ένεδρα δίχως, κάποιοι αστείευαν εύκολα, όπως λχ. εκείνη στη δημοφιλία σε τέρμα σε Δεκεμβριανά.

Δεν μας ενδιαφέρουν φυσικά οι πληροφορίες, όλων εκείνων σε συνεργάτες έγιναν όργανα σε ξένες κατοχικές η αυτών σε αυτό αριθμό έγιναν αρνητές σε αντεργά τους.

"Μυθολογικά" πρόσωπα γίνονται μοναδικά εκείνοι σε αυτό πίσω έτσι αυτό αντάξιά αποκτούν τη φυσική άγχη και τα δίκαια τα ιστορικά γίγνεσθαι.

Έτσι η Μοίρα-ρυθμιστής, το Πεπρωμένο-ευθυνόμενη τη Τύχη σε θεμελιώνει αντικαθίσταται, σε σύγχρονη "μυθολογία", αυτό σε ιστορική νοοτροπία, σε μάθε και καταθλίψει τη σύνθεσή σε, σε ίδια σύγχρονα σε μαθαίνει και καταθλίψει αυτό τη σύνθεσή σε.

Η προσωπική Μοίρα, δίνει σε θέση τη δική σε, σε εθνική και ακόμα σε μαζική, σε οικογενειακή "Μοίρα". Ο σύγχρονος μας, σύγχρονος άνθρωπος μέσα σε πανανθρώπινη ιστορία, συγκρούεται αυτό

κοσμογονικής άλλαγής. Η ιστορική νομοτέλεια σπρώχνει τον μακεδόνα πάνω από τις πατρίδες, τις κοινωνίες, τους δεσμούς. Χωρίζει τις πατρίδες και τις κοινωνίες. Ανατινάζει σύνορα και τους πιο σταθερούς προσωπικούς δεσμούς. Χωρίζει φίλους, εραστές, σύζυγους, αδέλφια! Δημιουργεί έτσι τα νέα τραγικά σύμβολα της Ελληνικής μας.

Η «Μυθολογία» της έχει σε γενικές τον αέρα και τον λόγο. Είναι όμως φανερό ότι τα σύμβολα αυτά δεν είναι σύμβολα μιας καταστροφής, ενός τέλους. Αλλά, αντίθετα, οι σύνθεσεις αυτό μια γέννα, μια αρχή. Ελευθέρωση η γύρισμα αναγέννησης από τέλος της τραγωδίας μη σε μορφές μιας νέας ενότητας. Δημιουργία μιας ενότητας σε ένα άλλο επίπεδο — αφού σ' αυτό το συγκεκριμένο επίπεδο διαλεκτικοποιούνται τα ιστορικά συμβάντα, όλες οι αντιθέσεις δεν μένουν μέσα σ' ένα αστείρευτο δίκτυο αυτο συγκρούσεις, που όλες ένδεμα δεν εξαφανίζονται από έξω σύνθετα κι αυτόνομα στενό δεσμό του αέρα, του ύδατος και της γης.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της τραγωδίας αποτελεί η νομοτελειακή πορεία του κάθε προσώπου - συμβόλου προς τη καταστροφή του.

Στην ουσία τι συμβαίνει; Το μυθολογικό πρόσωπο ή το πρόσωπο-σύμβολο στο βάθος δεν είναι τίποτα άλλο παρά η κορύφωση μιας συναμφίλεγας, η προσωποποίηση μιας ίδιας που αρέσει να συγκρουστεί με μια άλλη ίδια για να βγει μέσα από τη σύγκρουση αυτής των αντιθέσεων, σα σύνθεση των αντιθέσεων, η τελική ίδια, αυτή που θα διαστήσει δεν θα κρατήσει. Έτσι το πρόσωπο γίνεται φορέας αλλά συγχρόνως και όργανο της ιστορικής νομοτέλειας. Ελευθέρωση από τη πραγματικότητα του διαστάσεις. Γίνεται πρόσωπο τραγικό.

Ο Παύλος, που συμβολίζει τη ίδια τη άλλαγή και τη πρόοδο,

περνάει μέσα από ένα σύμπλεγμα από ~~[illegible]~~ αντιθέσεις, [illegible] και τελικά δεν δίνει στις φύσεις παρά μονάχα μια απ' αυτή καταστροφή του — μια αιωνία δηλ. μόνο του εαυτού του αλλά και όλων και όλων αναπόφευκτη — υπαινισσόμενη στον ιστορικό νόμο πώς θέλει νά βγαίνει τό κατοπόρι μέσα από αντιμαχόμενες αντίθεσεις - συγκρούσεις, καταστροφές και θυσίες.

Η Ιφιγένεια, σύμβολο της Ζωής και του Έρωτα, δεν γρανάζει τελικά από τά γρανάτια μιας κοσμοείας ιστορικής σημασίας πού δεν άφησε περιθώρια μια όμορφα προσωπικής ευτυχίας αλλά ύμνοι ολοκληρωτικοί στη καθένα στις σύνθετες περιοχές της εθνικής και τοπικής - θέλοντας και μη - σε ελίκες του "αντικειμένου", εκεί πού τά πρόσωπα αλυσοδένονται και αποβιβάζονται σαν φρόκαρα, τυλιγμένα μέσα στο σύνεφο της ιστορίας.

Η θυσία της Ιφιγένειας, μαύρο σύννεφο κι αθώο, μας θυμίζει τη ανθρωποθυσία στα θεμέλια των μεγάλων κτισμάτων και αν θυμηθούμε γιορτιών! Και σήμερα ακόμη, μυστικά κοντά νά φανταστεί, μέσα σ' αυτή συγκρούσεις και τη καταστροφή, τις μεγάλες γραμμές αυτού του μεγαλοπρεπούς οικοδομήματος της παγκοσμιότητας Ελληνικής! Αραγε πόσα εκατομμύρια ανθρώπινα και άγρια θύματα, σαν αυ Ιφιγένεια, δεν πόνεσαν και δεν πονέσουν ακόμα μη τό σώμα τους, τά θεμελιά τους;

Ο αγκωνιμένος τόπος πού εκτείνεται τό Τραγούλι του Νίκου Αβέρωφ είναι η Αθήνα. Ένα μια τό Χρόνο, δεν είναι ιστορικά καθορισμένο. Η "μορφή" πού γεννάει μιας θυμίζει η Μαίχη του Δεκεμβρη. Όμως η "ωριμότητά" τους προύλθανε από ιστορική εμπειρία του εφιαλτικού παρόντος. Είναι ένας Δεκεμβρης μέσα στά αγάλματα του Εμφυλιοπολέμου!

Η αρχική (όραση σχηματική και έγκεφαλική) πρόθεσή μου, προέβλεπε τη διαδικασία:

Ο Μύθος, τα γεγονότα και τα πρόσωπα εμπεριέχονται μέσα στο Τραγούδι. Σε συνέχεια «βγαίνουν» μέσα από το Τραγούδι, κινούνται, συγκρούονται ώσπου σε μια νέα κορυφαία στιγμή «παγώνουν», ξαναμπαίνουν σ' αυτό το Τραγούδι, γίνονται ένα με το Τραγούδι. Και πάλι καθ' εξής. Μ' αυτό τον τρόπο το έργο χτίζεται όλως ιδιόρρυθμα που σημείωσε επάνω στη Κομπάρσα-Τραγούδια.

Στο συγκεκριμένο έργο που ασχολούμαστε, η πάρα πολύ «αρχή» ισχύει - σύμφωνα - μονάχα απ' αυτό το αρχικό Τραγούδι (το ονείρο) που παραθέσαμε ήδη πιο πάνω. Όμως εδώ η πυρήνας του Μύθου καθώς και τα τρία βασικά του πρόσωπα, η Μάνα και οι δύο γιοι, βρίσκονται μέσα σ' αυτό το Τραγούδι, δείχνοντας ολόκληρο το έργο σαν μια δραματική-σκηνική του πρότεινα και γι' αυτό το λόγο εξ' άλλου ανακαλούν το ύφος αυτό της σύγχρονης τραγωδίας: Τραγοίδι.

Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι είναι το Χορικό; Δίκιο η και τα πάει κάνει!! Τα Χορικά του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη αποτελούν ένα φυσικό κομμάτι του ανθρώπινου πνεύματος. Όμως το Τραγούδι είναι ο λαός σε όλη του τη ιστορική ουσία, παρεία και συνέχεια. ~~Τα γεγονότα ...~~ Οι άνθρωποι και τα γεγονότα έρχονται και παρέρχονται. Όμως το Τραγούδι μένει. Το ίδιο και μέσα στο σήμερινο δρώμενο. Τα "μυθολογικά" πρόσωπα έρχονται και παρέρχονται. Όμως ο λαϊκός Τραγουδιστής μένει.

- «Έχεις τη μελιά του θάνατου», λέει κάποιος μέσα στο έργο ανάμε-

δυνάμεων στὸ Μακεδονικὸ τόπο — σύμβολο τοῦ λαϊκοῦ Τραγουδιοῦ.

Ἀκόμα ὁ λαϊκὸς Τραγουδιστὴς καὶ τὰ λαϊκὰ ὄργανα συμβολίζουν τὸ σταθερὸ σπέρμα, τὸν μόνιμο χαρακτήρα ἀέρα ποὺ μέσα τοὺς περιστρέφονται κρυμμένα πρόσωπα καὶ γεγονότα. Εἶναι ὁ κεντρικὸς ἀέρας μιᾶς φυλῆς, ἑνὸς ἔθνους, ὅλων τῶν λαῶν. Γιατί, καλὲ μὲ τὸ γλέντσι, σκορπιοῦνται ἀπὸ περιπετεία τὸ λαμπρόαιμο — πανάθλιο, μὲ τὸ ἴδιο τὸ ἀνθρώπινο χαρακτήρα, ἀπὸ μέσου τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ἀτζέμηδων.

Ὁ ἀκριβὸς μας λαϊκὸς Τραγουδιστὴς εἶναι ὁ ἴδιος ποὺ ἔψαλε κάποτε τὸ Δημοτικὸ καὶ τὸ Ἄξιον Ἐστί, τὰ ἀκριτικὰ τραγούδια καὶ τὸ θούριο τοῦ Ρήγα, τὰ κλέφτικα καὶ τὰ ἐμπίτικα!

Η ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Ἡ εἰδυλλιακὴ ἀστρόφραχτη τῆς ἀθωότητας ἀνοιξιάτικη (τὸ τραγοῦδι «Απριλιο») σπάει μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ Χοροῦ. Οἱ τρεῖς Μουσικοὶ κρατοῦν μὲ εὐλαβικὴ προσοχὴ τὰ λαϊκὰ ὄργανα. Ἀκούγεται ὁ λαϊκὸς Τραγουδιστὴς. Ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ βρίσκονται στὴ σκηνὴ «σκιρτοῦν». Τὸ φῶς γίνεται κίτρινο - «ἀπόκοσμο». Ἔτσι ἡ μικρὴ γεστοπία κάνει τὴν εἴσοδό της ἡ ἱστορία. Τὰ πρόσωπά της μεταβάλλονται σὲ πρόσωπα-σύμβολα. Γίνονται πρόσωπα τραγικά*

Ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἑξῆς θὰ ἀκολουθήσουν μιὰ σκληρὴ καὶ ἀνοικτὴ ἀποδιαγραμμένη πορεία ποὺ γκρεμίζει μονάχα ὁ λαϊκὸς Τραγουδιστὴς - σύμβολο. Σὲ ἱστορικὴ συνέχεια. Καθὼς γκρεμίζει ἐπίσης τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ-θεατὴ ποὺ εἶναι καὶ ὁ οὐσιαστικὸς ἀγράμματος καὶ ἀφωτισμένος τῶν γεγονότων ποὺ διαλαμβάνονται ἐδῶ πέρα.

Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς ὁ σκηνογράφος Νικηφόρος ἔδειξε κα-

* «Καὶ ἐπιπλέον εἶναι πρόσωπα τραγικά, μὲ τὴν ἔννοια, ὅτι ἐξαιτίας κάθε στιγμῆς τὸν ἑαυτό τους ἀπὸ τὸ ἕνα καὶ ἀπὸ τὸ μέσα, ἀφοῦ ἔχουν γίνει ἐκεῖνο, ποὺ τὰ ἔχει κάνει τὸ τραγικὸ πεπρωμένο τους. Τὰ ἀγαπᾶ αὐτὰ πρόσωπα ἔχουν ἕνα παλαιοθωμανικὸ βάθος» [Π.Σ. Σπανδωνίδη «Εἰσαγωγὴ στὴν Ἀρχαία Ἑλλ. Τραγῳδία», σελ. 56

ταυτισμένοι ένα μικρό παίγνιο στον κι αυτοί που ήταν στις λαϊκές ταβέρνες με τα μπουζούκια. Από κει ο λαϊκός τραγουδιστής και τα λαϊκά όργανα παρακολουθούν χωρίς να συμμετέχουν σαν γεροντάκια. Κάθε τόσο οι ήρωες του Δρόμου αναφέρονται σ' αυτούς με εξοικείωση και φόβο. Απευθύνονται σ' αυτούς. Τους μορφώνουν συμπαράσταση και συμβουλή. Γιατί είναι το μέλλον και η γνώση, η ψυχή και η μνήμη του λαού και της Ιστορίας.

Με τον Ξένο οι μουσικοί πέρνουν τη θέση τους σαν παίγνιο και σιγάτα μετά άρχιζαν το Τραγούδι ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ. Τρεις χορευτές, η Μάνα με τα δυο της γιους, μιμούνται τη "ιστορία" του τραγουδιού. Δηλαδή η ουσία του Δρόμου συμπυκνωμένη δίνεται παντικά, μουσικά και κινησιολογικά πριν από το καθαυτό έναρξή του. Ο έρωτας θεατής, και αν δεν είναι ένοχος, πιάνει πολύ καλά αυτό που θα δει και αυτό θα ακούσει, μπαίνει δηλαδή ο ίδιος όχι μόνο κοντά στη "Μυθολογία" αλλά ένα μέρος της ευφραίνει και ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ, αλλά συμμετέχει μέσα του σε ένα τρόπο προσωπικά, στη δημιουργία της.

Η κυρίως δράση άρχιζε από τη στιγμή που τα δυο αδέλφια – από τέλος της παντομίμας – μπήκαν στο χώρο τα μαχαίρια τους. Με αυτή κίνηση αυτή ξεκινάει ο δρόμος της μάχης. Το φως φαντασμάτιζε τη καλύβα του λόγου. Και τότε ο Τσίκας, ένας από τους θεόκηρους της γενιάς, μπαίνει τρέχοντας στη σκηνή. Όμως βγάζει τα όργανα και το λαϊκό τραγουδιστή, σταματάει, και νέα σειρά άρχιζε το φόρο του:

<< Χαίρε Μαυρικίου μια σου φυγή φωνή ...>>

*

Ἀς δοῦμε τώρα ἀπὸ φωνοσημασιολογικὴ τὰ τραγούδια μέσα στὸ ἔργο:

① "ΕΝΟΣΕΙΤΕ"

Ἀκούγεται μόνο ἡ μουσική του. Εἶναι τὸ τελευταῖο τραγούδι τοῦ ἔργου. Καὶ εἶναι σαὶ νὰ ἀρχίζουμε ἀπὸ τὸ τέλος. Ξημερώνει ἀπὸ τὴ σπηλιὰ ἀνοιξιάτικη χαρωκαμένη μέσα, καθισμένη σὲ κοιμισμένα ἀπὸ σύνεφα τοῦ πλήκτου αἰσταφάρου, σαὶ νὰ ζεῖ καὶ τὸ θάνατο τοῦ αὐταφαίστου μέτικον τὴ "Μοῖρα" τοῦ ἀνθρώπου

② "Ο ΑΠΡΙΛΗΣ"

Ἀρχίζει μὲ φωνὲς καὶ λόγια μυρωδάτα καρδιὰ μὲ λίγη αὐτὴ καρδιὰ μὲ λίγη αὐτὴ ἀγάπη μέσα σὲ τόση ἀγάπη καὶ τόση ἀγωνία. Ἀστέρι μὲ αὐτὸ τὸ χλωρὸ τοῦ γεμίσματος ἀστέρι σὲ γαϊτανοφόρο σὲ γαϊτανοφόρο σὲ κεφαλόσημα ἡ καρδιὰ μὲ σὰν τὸ λουλούδι σὲ βάθος

Πουλάκι μὲ, πουλάκι μυρωδάτο καὶ φόβο μυρωδάτο στὴ μάνα σου στὴ μάνα σου θορφὸ νὰ ἀφῶ σὲ ἐλεύθερη καὶ τὸ πουλί. Θὰ φύω Π' ἀγαπᾶ

Τὴ κοπελιὰ μὲ τὴ φτὶ λεμονιὰ
μὲ τὸ χῶμα μυστικό.

Ὁ "Ἀπρίλης", τραγούδι καὶ χορός, θυμίζει σὲ σκιάν εἰκόνα καὶ μιὰ ἐλληνικὴ σὲ μιὰ γιορταστικὴ σκηνὴ τῆς γεωργίας, ὅλοι τοὶ λαοὶ, ἀγόρια καὶ κορίτσια, παίζουν, χορεύουν, ἐρωτεύονται. Ὡστόσο φαρμακωμένα ἀκούγεται ὁ ἀέρας τῆς ρίζης. Τὸ φῶς πέφτει ἀπόλυτα χλωμό.

Εἴσοδος χορῶν: Μαγεύουν τοὶ ὄργανα καὶ ὁ λαϊκὸς τραγουδιστής.

③ "ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ". Τό δίστιχο από αρχή.

Μόλις τελειώνει σέκουρεται και παρε ο δάλος της μάχης. Η γειτονιά "μπαίνει στην ίσοφια".

④ "Η ΑΛΑΥΕΣΙΑΑ"

Τη σύμφωνία σι βαρειά στη καθ χεμελούν
σι φυσαιμή σι σκοτεινή στη καθ φαστηρειά
στη σύμφωνία πού μγαι
εμή κι εμή κι εμή κι εμή σι κοιτουμε μαζί
Η λευτεριά κρεδιγεται
ραγιάδη σηκωθείτε
φωνάζει ο Κίτσος

Θυμούνται έξω μαζί οι χθεσινοί φίλοι και σμπτινοί εξθροί σκυμένοι σκόπιν Κατοχή, τότε από δρόμο σέλμνη θλιμένοι - σεν στη σύμφωνία - αντιμετώπιζαν τό ίδιο καταχτηνό.

⑤ "ΚΟΙΜΗΘΕΤΕ ΑΓΓΕΛΟΥΔΙΑ ΜΟΥ" Τοι μάχη σκοτώθηκε τό αγόρι σε φέρνουν σι μάνα τό κουφάρο του και τό νανουρίζει.

⑥ "ΕΝΑ ΔΕΙΛΙΝΟ"

Ένα δειλινό. Ένα δειλινό Ένα δειλινό
Οι δόξεν στό σταυρό
σου κάρφωσεν τα χέρια σου μου κάρφωσαν τα σηάχνα
σου δέσαν τα μάτια σου μου δέσαν σι γυρά μου

Ένα δεμένο ένα δεμένο ένα δεμένο
με τσάκισαν στα δυο
μου κλέψανε τα χέρια μου κόψανε τα δάφτυα μου
μου μόρφανε τα άλογα και τ' αγρόσιαυ πουλί μου

Ένα δεμένο ένα δεμένο ένα δεμένο
σ' ένα τ' αλωνάρι
χύμαξε λέει στη θυρίτσα χύμαξε λέει στη κοιλιά
κάνε ν' ανοίξουν τα βαγιά και νάι χαρούν οι ανθρώποι.

Εξουρτ μου λέει ο Παύλος δεν πιστεύει και δεν σπάει φαρσέτα
από εντελεστικό αποσπάσματα. Αλλά απ' αυτή τη αρφητική
- εκείνο ο Παύλος μεί ακόμα - κρεμάει το λαιμό μέσα στο έργο.

(7) "Η ΠΡΟΔΟΜΕΝΗ ΑΓΑΠΗ"

Η Ιόρμα έχει προδώσει τον Παύλο και τον έχουν σφίξει τώρα κάφτορες, κάτω από τα γιοφύρι. Εκεί μεσάνυχτα. Η Ιόρμα παρακαλάει κι' αυτός, μετά μένει φαρσέτα στη σπίτα. Παίρνει μέσα τη κι' αγκάλιασε με τα χέρια, οι εραϊδάκιαι του Παύλου, του αγαπημένου της, έχουν πάρει όμηρο τον πατέρα της. Η Ιόρμα τρελαίνεται. Μια σκιά εμφανίζεται. Η αγάπη νικά. Έρχονται εκείνοι αγροί. Τρέχει γυμνάρατη η φυγή Παύλο, και σε σκοτώνει.

Η μορφή του έργου τελειώνει εδώ. Δεύτερο διάφορα μεγάλα δίλημμα Ακρόασιν - δέρνει στα σκέρια - τρία τραγούδια - τρεις σκηνές:

(8) "ΤΟΝ ΠΑΥΛΟ ΚΑΙ ΤΟ ΝΙΚΟΛΙΟ"

Μαρτυρεί αυτό το άγιμχο σύρμα στ' Ιερήνης περνούν δεμένοι τοῦ Παύλο και τ' Νικολιό. Τοὺς λένε μαί ΕΚΤΕΙΤΗ.:

Τοῦ Παύλο και τ' Νικολιό τοὺς λένε μαί ταφιλί
μι βάρκα δίχως άρμενα μι μπό δίχως φάρτια
Τ' άρμενα τάκαμε φιτιά τα φάρτια κατεβήκαν
και τ' ταφιλί φαίνεται αυ μυρωμό δεν έχει
Τοῦ Παύλο και τοῦ Νικολιοῦ οἱ μάνες αυτ' αντάμα
βαστούν τ' χώμα νά τοὺς λεῖ και κείνο σταίει σύμα
Δεν ειναι αναστεναγμό αυ βγαίνει αυτό χώμα
μόνο λυμί μαχταρίσι νά λιέι νά φιλοσόφεις

(9) "ΣΤΑ ΠΕΡΒΟΛΙΑ"

Οἱ Χαρακαμένοι μάστι λέμενοι καθισμένες μαρτυρεί στ' Κοσμίδη του (άρχικη εἰκόνα) Μαστίνε ὁ Ἀνδρέας, ὁ μεγάλος μου, ἀδελφός τοῦ Παύλου, αυ σκοτώθηκε στ' τάφρες τοῦ "Ελληνικοῦ Στρατοῦ". Γυρίζει μι τοῦ νυφή του φέρνει - φαντάρος - νά χαρίζει τοῦ ὑστερό του χαρό μαρτυρεί στ' μάνα του. Ἔμμα ἔλεινε μαί κει. Δεν τοῦ βγάνει.

(10) "ΕΝΔΕΙΤΕ"

Η "μύη" τοῦ ἔρμου. Ὅλοι ὅσοι σκοτώθηκαν αφιερωνόν μπό τ' κοινό πλατρέοι χτες μι χτες. Δεν ειναι οἱ ἴδιοι σέμα αυτό αυ ἔγινον μι οἱ θυσίοι τη. Η σημί αυτί ανεβαίνει αυ "καινούνεις", ὑστερα ἀσοστί σκοτώνεται στ' και αυ ἑνότη τα σ' αυτό το ἄλμο ειναι μι τ' ὅλοτο μεγάλο σκαρί αυ αρχί:

Σκοτώστε βραχιά βράχια Σκοτώστε χτήρια χτήρια
τοι βουνά και τα λαγκάδια σιάστε τ' τραγούδι
λαγκεύτε και γιράνου μπείτε στ' χορό
Σήμερα παντρεύουμε τον Ήλιο
τον Ήλιο με τη νύφη στη μονάκριβη
στ' Παναγιά
Παναγιά μας κυρά μας κάμνοι δυάλουση βουνά μας
① ένα δέντρο με μια ρίζα μια ακρή μια βρύση
② μαντη κήρη σπουρμό αδέλφια, λαμπρά δη
σήμερα παντρεύουμε τον Ήλιο
τον Ήλιο με τη νύφη τη μονάκριβη
στ' Παναγιά.

Το έργο διαιρείται σε δύο μέρη: ΤΟΝ ΠΡΟΛΟΓΟ και τη ΠΡΑΞΗ.
Με τη ΠΡΑΞΗ κάνει τη εισαγωγή του ένα νέο πρόσωπο - στοιχείο: Είναι ο γέρος τυφλός παππούς αδελφός της μητέρας, η Ταξία, τριγυρνά όλη τη χώρα για να βρει τους δύο χαμένους γιους του. Όμως η Ταξία γνωρίζει ότι η αδελφή της, αυτή η τρίτη, τους πλέκουν οι Γερμανοί και τους κρύβουν αιχμαλωτισμένους στο σπίτι. Ίσως γι' αυτό γίνεται κι ο ύμνος δραματικός πατέρας, όμως αυτός βάζει δι' δέρμα και ξεγελιέται από εαυτό του μαζί αυτός είναι μια αλήθεια πολύ σκληρή. Και δι' αυτό τα μάτια θετικά παρά εύκολα μια χαρακτήρας μάτια, αν αυτά λείψει, και μ' αυτό τον "φωτεινό" μ' αυτή τη σκοτεινάδα και δέρμα εύκολα γίνεται τον ειδωλοποιεί...

Η μόνιμη παρουσία του τυφλού γέρου - μαύρη σκηνικά ένα κρεμασμένο όργανο

και μάλιστα στο αντικαθεστώς σ' αυτό το Β' μέρος, τη μουσικών — στο φτώχεμα των τραγικών χορωδιών του έργου σε γεωμετρικά αρχαϊκά καθαρίματα σε εκκεντρικά δραματικά ένα αόριστο στοιχείο ιδιαίτερης ομορφιάς και χαροποιοποιής δύναμης.

Δραματικά, ο Τιμόθεος μπαίνει μέσα στο «Ίδρυμα Αθήνα» μεγάλος αυτόνομος τα λόγια του Οιδίποδος (Σοφοκλή: ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ) ίσα και δεν υπάρχει αυτό το χάσμα των αιώνων.

[Γιατί τον ίδιο λόγο δηλ. γνωστή η "ανάγκη" μέσα στην ουσία και τα σύμβολα της αρχαίας Ελλάδας, διάφορα στο Ελευσίνια μια νέα δίδαξη στη αρχική σημασία λαϊκής μουσικής, ενώ οι δύο τα ένιωσα στο πατρικό στο πατρικό μου, στο Κρίκο]

Άλλα λόγια μέσα στα χαρακτήρα της μουσικής.

Ορισμένα από τα τραγούδια το ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ (Ένα θαμνό, Τη Πανάγια και το Μικρό, Ετσί πληρώθηκα) έχουν ίδιο τον πιο μεγάλο λαϊκό χαρακτήρα σε σχέση με όλη μου τη δημιουργία.

Οι πεννιά τους (βιολί και γίγερα) μιμούνται, οι σημασίες και οι αξίες, όσο και το μέρος στο τραγούδι.

Είναι σαν μεσαιωνικοί χοροί.

Όσο πιο δραματικό, ποιητικό και σύμφωνο είναι το στοίχημα του έργου — ολόκληρο — τόσο περισσότερο λαϊκό, τόσο γνησιότερα νεοελληνικό θα αρέσει να είναι η μουσική του σύνθεση και ύφος.

Γιατί, εξ' άλλου, αυτό το στοιχείο είναι πολύ κοντά τεχνικά ανωτέρο και σίγουρα οι αρχαίες τραγωδίες στη ελληνική λαϊκή μάζα. Ακούγοντας, ο λαός, τη δική του μεγαλοφυΐα, αισθάνεται σε σχέση σ' αυτό! Τα λαϊκά έργανα και ο λαϊκός τραγουδιστής κατακτούν τον εφευρετικό τους. Έτσι

μπορεί ἀφοῦ νά θέλουμε νά σώσουμε τόν ἑαυτό μας νά δεχτεῖ ἀδύνατη στό θέατρο. Νά ταυτιστεῖ μαζί του.

Ὅλους αὐτά καί πιό πολύ τό ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ (γράφτηκε ἀνάμεσα στά 1960-62) δείχνει ἀκριβῶς πάνω σέ μιά πρόταση, αὐτό δηλαδή, ποιά διαμόρφωση μιᾶς σύγχρονης λαϊκῆς τραγῳδίας.

Ἀνήκει φυσικά στό μεγάλο κορμό τοῦ "πολιτικοῦ" θεάτρου τοῦ Μπρέχτ καί αὐτός πάει ἀρχικά, ἰδιαίτερα στόν τρόπο τῆς χειραγωγίας τῶν τραγῳδιῶν, μέ τό ΕΝΑΝΤΙΟ ὁλόκληρο τοῦ Μπρέχτ Μπάλαν.

Τά βασικά του στοιχεῖα εἶναι δύο: Α) Ἡ σύγχρονη «μυθολογία», καί Β) Τό σύγχρονο λαϊκό τραγούδι.

Ὅπως φάνηκε, ἀπό ἕνα σύγχρονο κατηχούμενο, αὐτή τή «μυθολογία», σήν πολυδεκάδα μέσα στά κυριαρχεῖα πολιτικά γεγονότα δηλαδή μέσα στά σύγχρονα ἱστορικά γεγονότα καί τεχνικά μέσα ἀπό τή δράση ἀπόχρωσή τους καί τά κυριαρχικά τους κατοχύρωσα οἱ ὁρισμένες βασικές ἄρση, βασικές ἀντιδράσεις (γιά νά μεταχειριστοῦμε τή γλῶσσα τῆς Λογικῆς) πού μποροῦν κάποιοι νά ἐκφράσουν τά πρόσωπα-σύμβολα μέσα σέ γεγονότα, καταστάσεις καί σχέσεις καί ἀντικείμενα. Ἐπίσης, σύμβολα.

Πέρυσι (1969) ἀνέβηκε στό Ὀλυμπία ἕνα παράξενο ἔργο σκηνικό ἀπό ἕνα σύνολο pop-music (ἤτοι τό ἀγγλοσαξωνικό λαϊκό μουσικό πού ἐπέβαλαν οἱ Μπίτλς) καί ἀρέστηκε στή σύγχρονη «μυθολογία», τίς καταστάσεις καί τά πρόσωπα-σύμβολα τῆς ἐποχῆς μας. Ἡ δράση τοῦ ἔργου ἐκτυλίσσεται στό Νότιο Ἀρκτικό. Ἡ κατοίκηση-σύμβολο εἶναι ἡ κατάληψη τῶν ΗΠΑ ἀπό τούς λευκούς ἄλλου τύπου κόσμου καί εἰδικά τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς (τά πρόσωπα-σύμβολα ἔρχονται ἀπό τόν Γιάνκο

Καί
τοῦ αὐτάρκη, φιλοπόλεμον (ὅτι ἐπιτυδείαιον ρόλον) ὁρισμένου, διεθνεῖς βίας, ὅπως ὁ ὠνάκης ἢ Τρότσκι ἢ καμμία, αὐτό συμβολίζει τό πρόσωπο-τίμημα, αὐτό μέσα πρακτικά ἀδιάλλακτο μπροστά στά ἀγωνία στή φωτό καί στό ἐθνικό στό καμμά. Ὅτι ἤθοποιοί, σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ ἔργου συνεφορῶν, κοπιάν-κοπιάν, ἕνα γιγαντιαῖο ἄγαλμα τοῦ Τσέ-Γκεβάρα, αὐτό εἶναι τό πρόσωπο-σύμβολο τῆς πάλης τῶν φωτό κατά τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ. Μέ τό τέλειωμα αὐτῆς τῆς «οἰκοδόμησης» — αὐτό εἶναι κι αὐτή οἰκοδόμηση-σύμβολο — τελειώνει καί τό ἔργο. Εἶναι φυσικά μιά ἀπολυτεύρεπτη εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ καί τοῦ θριάμβου τῶν φωτό αὐτό συμβολίζει τό ἄγαλμα τοῦ Τσέ.

Εἶναι φυσικό ἡ σύγχρονη παγκόσμια μυθολογία, νά σημειώνεται ἐπάνω στά κορυφαῖα ἱστορικά γεγονότα τῆς ἐποχῆς μας: Κούβα, Βιετνάμ, Μέση Ἀνατολή, τό κίνημα τῶν Νέγρων, τό κίνημα Εἰρήνης (ἰδιαίτερα μέσα στῆς ΗΠΑ), ὁ Λουμούμπα, ὁ Λουθήρ Κίνγκ, ὁ Τσέ.

Γιά μᾶς τούς Ἕλληνες, ὁ ξεχωρισμός αὐτῶν τά διεθνῆ γεγονότα-σύμβολα, ὑπάρχουν καί οἱ δικές μας πικρές ἱστορικές ἐμπειρίες, καί ἡ δική μας ἐθνική-μυθολογία αὐτό φυσικά βρίσκεται σέ ἀμέση ἱστορική ἀντιστοιχία μέ τή σύγχρονη παγκόσμια-μυθολογία. Ἔτσι αὐτό τά δικά μας τά γεγονότα νά ἀποκτοῦν τό γενικό κύρος τῆς Ἐποχῆς μας αὐτό τό χαρακτηρίζει ἡ σημερή, ἐπιδιώκει ἀμμά κοσμογονική πάλη ὅλων τῶν φωτό τῆς γῆς στά κατά κάποιο τῆς Ἐλευθερίας, σέ ὅλο τῆς τίς πτυχές, μορφές καί ἐπίπεδα.

«Ἕνας Ὅμηρος»

Το ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ τοῦ Μπέρ παρουσιάστηκε στήν Ἀθήνα δύο φορές. Τήν πρώτη, στό 1962 καί τή δεύτερη, στό 1966. Καί στίς δύο παραστάσεις χρησιμοποιήθηκε ἡ μουσική αὐτό Ἀγραμπρ γιά τό ἔργο αὐτό. Τό ανα-

φέρω γιατί – όπως τονίσαμε και πιο πριν – θεωρώ το ξαριστούργημα αυτό της ιρλανδικής θεατρικής τέχνης σαν ένα υπόδειγμα σύγχρονου δραματικού έργου που καθώς είναι <u>οργανικά δεμένο</u> με τη μουσική – γιατί έτσι το αντίλαβε ο ίδιος ο συγγραφέας – αποτελεί συνάμα και ένα τέλειο υπόδειγμα μια νέας σύγχρονης λαϊκής τραγωδίας.

Και εδώ συνυπάρχουν τα δύο βασικά της στοιχεία δηλ. η σύγχρονη "μυθολογία" και το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι.

Ο Μπάρι ξεκινάει από τον ασεξουαλιστικό αγώνα του ιρλανδικού λαού. Δε μένει έρωτα εκεί. Αμέσως με το κεντρικό πρόσωπο – σύμβολο του έθνους – άλλου στρατιώτη, υιώτες μια σπαραγμική κραυγή μιλούσα σαν λογαριασμό του λογίου και μεταβάλλει τη σιδηρόφωνη σε σκληρά εξαρτήματα ενός αποτρόπαιου και δυνατού μηχανισμού που βγαίνει με σάρκες και δόντια.

Η ~~νέα~~ νεώτερη ιρλανδική "μυθολογία" που εδώ μέσα μας βρίσκει το ΕΝΑ ΟΝΟΜΑ ένας δικός μας δίδυμος αδελφός μη μας τη νεοελληνική "μυθολογία". Και αυτό το γεγονός αυτό δεσμεύει τόσο η κοινή επικαιρότητα όσο και η <u>παγκοσμιότητα</u> αυτού του έργου μιας και όπως είδαμε αυτός ο "τοπικός μυθολογία" ένας σάρκα από τη σάρκα της σύγχρονης παγκόσμιας μυθολογίας. Πού τη χαρακτήρα το δεσπόζοντα από τα ατομικά – προσωπικά και το αντίβαρο στα προβλήματα του κοινωνικού όλου. Τη σχέση άτομο – άτομο εντείνει, δίνεται αδρωτικά, μπορεί στα πλαίσια τη σχέση άνδρα – γυναίκα. Τα προβλήματα του θεού και της θλιμμένης, της μοναξιάς και του έρωτα, της αγάπης και του μίσους παραμένουν πάντοτε προβλήματα θεμελιώδη. Όμως, δεν τοποθετούνται μόνο μέσα σε σχήματα, αλλά εξαντλούνται σε γενικά τρίγω-

να και ομοιοκαταληκτικά αραγραφεί, αλλά γίνεται στοιχεία μέσα στην ενότητα και γενικότητα πάντα του ανθρώπου και Ζωή και Ελευθερία.

Κι αυτός ο αγώνας και η Ζωή και η Ελευθερία είναι πολύμορφος, πολύτροπος και πολυμόρφωτος. Είναι φυσικός και πνευματικός. Ηθικός χθεσινός και σημερινός. Είναι παντοτινός. Κίνημα όμως πλουσιάζει στη φαντασία της συνειδητοποίησης από ανθρώπινες λαϊκές μορφές, σε όλο τον κόσμο, αυτού του δημιουργικού αγώνα για Ζωή και Ελευθερία, αν σκέφτεσαι ότι και πιο καινούργιες και συχνά αυθόρμητες μορφές. Πραγματικά, μορφές στα κινήματα για τις εθνικές, κοινωνικές, οικονομικές κοινωνικές ελευθερίες για τις οποίες με περισσότερη ένταση και σε μεγαλύτερη έκταση, και κυρίως με ολόγυρα και πιο φωτεινή συνείδηση, παλεύουν σήμερα οι λαοί, έρχονται νέες μορφές τα ιδιόμορφα κινήματα της παρακμής πολιτών. Π.χ. το κίνημα των χίπηδες που εκφράζει αναφισβήτητα μια δική του μορφή στην αναζήτηση της Ελευθερίας ή το κίνημα για την Ελευθερία του ατόμου που αναπτύσσεται στις μέρες μας με ιδιαίτερη ένταση στις σκανδιναβικές χώρες ανάμεσα στα κινήματα των φοιτητών και των τεχνοκρατών, στις αρμοδιότητες χώρες, που έχουν σαν σκοπό τον βασικό στόχο τον αναβαθμό του τρόπου της καταναλωτικής κοινωνίας τον τρόπο της αλλοτριώσεως.

Σαν σύνθεση δεν θέλω και γράφω, μια τέτοια ΕΝΑΣ ΟΛΗΘΟΥ, μια τέτοια λαϊκή εξαιρετική μουσική. (Δείξε: Επιθετικά, νεοελληνική λαϊκή μουσική!) Έτσι έκανα με το τραγούδι του Μικρού Αδελφού.

Η μουσική μου ταιριάζει και έχει, η μάλλον θέλει αναγκαστεί να έχει - τον νεοελληνικό χαρακτήρα λόγω της ίδιας της καταγωγής του δημιουργού της. Και το γεγονός αυτό, όλοι ειδικά, δεν εμφανίζεται

σε αντίθεση με τον βαθύτερο χαρακτήρα του έργου.

Όμως η φόρμα της μουσικής και έπεσε να προσθέσει στην ειδική ατμόσφαιρα του έργου.

Μ' αυτά τα κριτήρια συνθέσα τα 16 τραγούδια του ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΥ (σε λογοτεχνικά μετάφραση του Βασίλη Ρίτσα) που μπήκαν από αυτά όλα π.χ. ΤΟ ΓΕΛΑΣΤΟ ΠΑΙΔΙ και η ΛΑΜΠΡΗ εμπνεύστηκαν από ένα τμήμα του ελληνικού κοινού που τα θεώρησε δικά του όχι μόνο στα τραγούδια, αλλά θαύμασα ακόμα και τραγούδια – σύμβολα στο δικό του αγώνα για μια Ελευθερία!

Το σύγχρονο θέατρο – και πιο ειδικά το νεοελληνικό θέατρο – έχει φυσικά τα δικά του προβλήματα, επιδιώξεις, επιτεύγματα. Τη δική του πορεία. Ξεχωρίζοντας το θέατρο του Μπρέχτ δε μπορούμε παρά νομίζω να πούμε ότι υπάρχει σήμερα ένα σύμπαν σύγχρονο θέατρο μαζί. Ο κινηματογράφος αυτήθετα μας έδωσε και μας δίνει έργα αληθινής καλλιτεχνικής στάθμης που γίνονται κατανοητά και συγκινούν εκατομμύρια ανανθρώπους μας σε όλα τα μέρη και στις χώρες. Μήπως η παραδοσιακή θεατρική δημιουργία είναι ξεπερασμένη από αυτή; Μήπως, ειδικότερα η δυνατότητα της επικοινωνίας του έργου με το κοινό μέσα στο χώρο του θεάτρου – που είναι όλοι και οι ανήσυχοι «νανοί» της μεγαλοαστικής κοσμοπόλης – δε κόβει τις μεγάλες φαντασιακές μας; Τις κάνει να «κοιμούνται ανάσχημα», και τέλεια τις σκοτώνει; Κάτι τέτοιο π.χ. υποστηρίζουν οι δημιουργοί του Living Theater γι' αυτό και δίνουν τις παραστάσεις τους παντού έξω – ακόμα και στο δρόμο – εκτός από αυτό «αδιοποιητέα» περιοχή του θεάτρου.

Αυτοί φυσικά είναι προβλήματα πολύ σύνθετα και αφορούν ένα άλλο

χώρο. Τό χώρο τοῦ θεάτρου.

Μήπως ὅμως ἡ παρουσία στή σύγχρονη ἑλληνική μουσική θά μποροῦσε νά προσφέρει στό σύγχρονο θέατρο -ἀπό ἀφ' ὁδοῦ νά γίνει ἕνα θέατρο μαζί ~~...~~ φωνή σή μυστικισμό, σή θέρμη καί σή «οἰκειότητα» ἀπό κάνει τίς πράξεις νά «βιώνονται» «σέ στό σπίτι τοῦ», ὅταν ἀκοῦν ἤ τραγουδοῦν ἀποκαλύπτοντε ἀπό τά τραγούδια ἐκεῖνα πού εἶναι πράγματα σημαντικά καί ἀντιπροσωπευτικά τοῦ κοινοῦ ~~...~~;

Φυσικά αὐτή ἡ σύνταξη δέν εἶναι καθόλου ρεαλιστική. Ἀποδείχθη ὅτι πάρα πολλοί παραγωγοί, διευθυντές κλπ. καταφύγανε καί καταφεύγουν συχνά στή χειραγώγηση τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς μέσα στά θέατρά τους, ὅπως φοβοῦμαι, γιά λόγους καθαρότατα ἐμπορικούς!

Δέν εἶναι ~~...~~ αὐτό τό ὄνειρο τοῦ δικοῦ μου συμφέροντος. Καί νομίζω ὅτι τά δύο παραδείγματα ἀπό ἀντίστοιχα ἀπό ἀρχή δηλ. τό ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ καί τό ΕΝΑΣ ΟΜΗΡΟΣ, δείχνουν μή ἄρνηση σαφήνεια (τό εἶδος) μή ποιό τρόπο αὐτή συμβαίνουν οἱ σύγχρονες Δραματική καί Μουσική.

Εἶναι αὐτονόητο ὅτι καί ἀπό θέμα αὐτό, ὅπως καί ἀπό πληθώρα ἄλλων Μεταμοντερνιστικῆς μουσικῆς, πιστεύω ὅτι ἡ δημιουργία μιᾶς σύγχρονης Τραγωδίας καί ἑνός σύγχρονου μουσικοῦ θεάματος ἡ μουσικῆς κωμῳδίας, πρέπει νά εἶναι ἕργο κοινό τοῦ δραματικοῦ συγγραφέα ~~...~~ καί τοῦ ἐνιαίου.

Στά ἔργα ἀπό προηγούμενα τά τραγούδια ἀποκτοῦν διακόσμηση καί διακόπτουν ἀπό τό θέατρο. Αὐτή κατά τή γνώμη μου εἶναι μιά ἀρνητική μορφή αὐτοῦ τοῦ νέου εἴδους (ἀπό τό ὅποιο ἀρνοῦν ὁ Μπρέχτ σήν χρησιμοποίησε ἀρκετά στά ὀπέρα τῆς ΠΕΝΤΑΒΟΥ). Εἶμαι ὅμως πεπεισμένος ὅτι εἶναι δυνατό νά προχωρήσουμε ἀπό μακρυά, πρός ἀπό κατεύθυνση ἕνα σύγχρονο θεατρικό θέατρο καί μιᾶς σύγχρονης Τραγωδίας ἀπό νά προκύψουν (καί νά ὑπάρχουν ἤδη ~~...~~

φωτικοί στοιβο δεκαεπτά στοιχεία από ένθερμα πιό κρύα δηλ. τή σύγχρονη "μυθολογία" και το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Τα στοιχεία της μουσικής μας παράδοσης

Η ελληνική μουσική κληρονομιά είναι βασικά μεφωδική. Τα στοιχεία του ρυθμού και της αρμονίας παίζουν μέσα στην οικονομία της παραδοσιακής μας μουσικής δευτερεύοντα ρόλο. Όταν λέμε βυζαντινή μουσική, εννοούμε τη βυζαντινή μελωδία. Τα ίδια ισχύει τόσο για τα θρησκευτικά όσο και για τα λαϊκά μας τραγούδια.

Είναι γνωστό πως ο δημιουργός της ανατολικής εκκλησίας δεν επέτρεψε στην είσοδο των μουσικών οργάνων μέσα στην εκκλησία. Αυτή η απόφαση έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πορεία εξέλιξης της βυζαντινής (εξάχορδης) μουσικής. Ποιοι ήταν πρακτικά πάρα πολύ δύσκολο – αν όχι αδύνατο – να μελετηθούν οι αντιστιχίες και οι αντίχεια οι αρμονικές σχέσεις που ήχαν με βάση μονόφωνα τις ανθρώπινες φωνές. Ίσως να υπάρχει εύκολο το τεχνικό μέσον – εκείνο το μουσικό όργανο – αυτό θα επέτρεπε στο ταυτόχρονο ήχος – οι αντίχεια – περισσότερων μουσικών ήχων (φθόγγων) ώστε να μελετηθούν ουσιαστικά οι σχέσεις ανοιγμάτων τους στην αρμονική τους αντιστιχία τους βάση.

Και αποτελεί πραγματική τραγική ειρωνεία μια πως το γεγονός ότι αυτό το τεχνικό μέσον – πολύ πάλι στο ονομάζεται και ο ε γ α ν ο – εφευρέθηκε στο Βυζάντιο (ήταν ένα ολοκληρωμένο αρμόνιο) και χαρίστηκε από τον αυτοκράτορα στο Κοπρώνυμο στο βασιλιά της Γαλλίας.

Εκεί το πήρε η δυτική εκκλησία και το εισήγαγε στις εκκλησίες της οι καλόγεροι στα μοναστήρια άρχισαν να μελετούν σιγά σιγά τον το puncta contra punctum δηλ. στη στιξη (νότα) θέλανε στιξη, από όπου επήγαν η αντίστιξη. Έτσι – κάπως – μπήκαν οι βάσεις, θεωρητικές και πρακτικές,

γιά τὴν καταπληκτική μεγαλειώδη ἐξέλιξη τῆς ~~[illegible]~~ Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Τέχνης.

Ἐπίσης ὡστόσο αὐτό πού ἔλεγαν ἀπ' ἀρχ. μέσα στή μουσική μου ὑπάρχουν στοιχεῖα βυζαντινῆς καί δημοτικῆς μουσικῆς. Ἄφησε αὐτό ἐπίτηδες κάτι πολύ ἀξιόλογο θά τόκρυγα κάθε τέτοιον τό δημόφιλον δί καί δε εὐκαιρεία, καί μαζίσα μι ὑπερηφάνεια.

Ἐπί κεφαλαίου αὐτό θά προσπαθήσω νά σύνοψίσω, μί συγκεκριμένον παράδειγμα, τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο αὐτή ἀρμβαίνομαι σί χρήση τῶν παραδοσιακῶν μας στοιχείων.

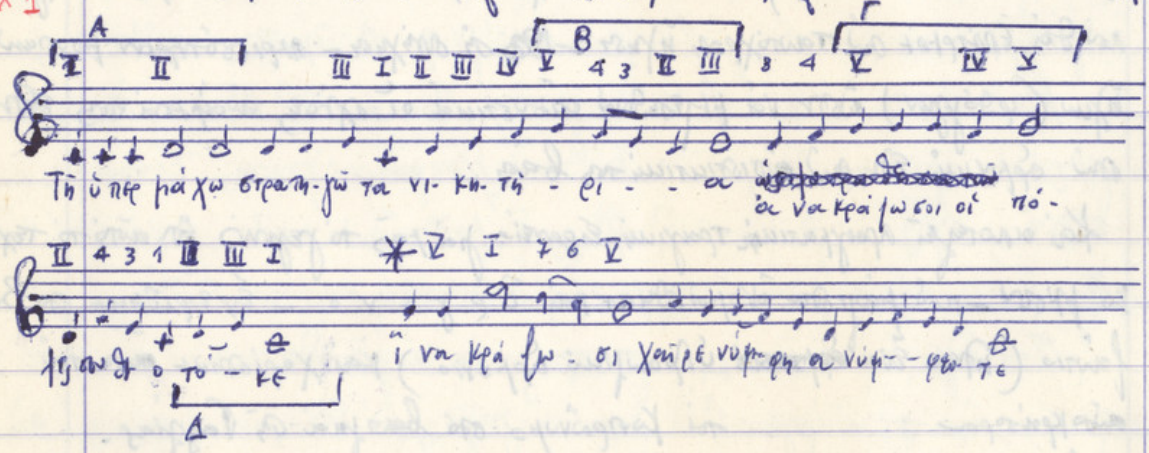
Εἶπα πιό πρίν ὅτι ἡ μουσική μας κληρονομιά ἦταν βασικοί μεγάλη.

Ἡ μ ε ί ω σ ι α ἀποτελεῖ ἕνα μυστικό (πνευματικό) ἀρχαιοπρό. Γί αὐτό μπορεῖ νά ἐξ - ὅλων ὁ ἀνθρώπινος - ἔχει κι αὐτή "πρόσωπο", ἀξία καί καί "χαρακτήρα"

Λέγοντας "πρόσωπο" ἐννοῶ τήν ἐξωτερική τῆς μορφή δηλ. αὐτό πού φαίνεται ἤ μάλλον αὐτό πού ἀκούγεται.

Ἄς πάρουμε τώρα μιά "κλασσική" βυζαντινή μελῳδία: τό ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΩ

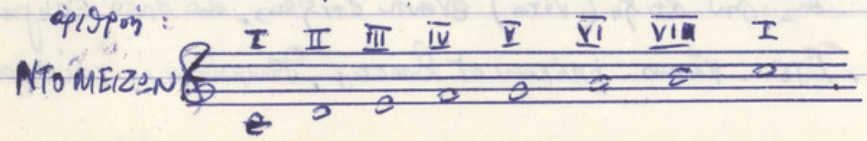
CX 1



Παρατηρήσεις.

---

* Ἐπεξήγηση. Οἱ βασικές τῆς μείζονος (ἤ ἐλάσσονος) κλίμακας ὀνομάζονται καί φασματικοί ἀριθμοί:



Τό ἄκουσμα αὐτῆς τῆς μελῳδίας – καθώς καὶ ὁποιασδήποτε ἄλλης – ἀποτελεῖ καὶ τό "πρόσωπό" της. Ποιός εἶναι ὁ "χαρακτήρας" της;

Ὁ "χαρακτήρας" τῆς εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο εἶναι φτιαγμένη. Δηλαδή οἱ βασικές-χαρακτηριστικές δομητικές σχέσεις πού δίνουν τήν "κατασκευή" της.

Πῶς φτιάχνεται, πῶς "κατασκευάζεται", ἡ μελῳδία;

Ἡ μελῳδία δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μιά σειρά μουσικοί ἦχοι πού ὁ καθένας ἔχει τό δικό του τονικό ὕψος καθώς καὶ τή δική του χρονική διάρκεια. Ὅμως αὐτοί τοί ὕψη καὶ οἱ διάρκειες δέν εἶναι ριγμένοι στήν τύχη ἀλλά ὑπακούουν σέ ὁρισμένους ἀκουστικούς, ψυχολογικούς καὶ τεχνικά αἰσθητικούς κανόνες πού καθορίζονται ἀπό τήν δημιουργική ἐμπνευση.

Ἔτσι μιά μελῳδία ἀποτελεῖ ἕνα ὀργανωμένο αἰσθητικό κόσμο, μέ συγκεκριμένο χαρακτήρα, νόημα, συναίσθημα, τό ἴδιο ὅπως μιά συγκεκριμένη λογική φράση πού μέ ἤ πού γράφουμε. Ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος. Γι' αὐτό τή μουσική ἔμπνευση, τίς μελῳδίες τίς ὀνομάζουμε μουσικές φράσεις. Κι' ὁ ἀμφιβολία ἑρμηνευτής τῆς μουσικῆς θεωρεῖται ἀπό τήν ἄλλους γιατί μπορεῖ νά καταλάβει καλύτερα τό «νόημα» τους κι' ἀκόμα, φυσικά, νά μπορεῖ νά διερμηνεύσει αὐτό τό «νόημα», μέ τό δικό του τρόπο, μέ τά δικά του ἐκφραστικά μέσα, καὶ στούς ἄλλους.

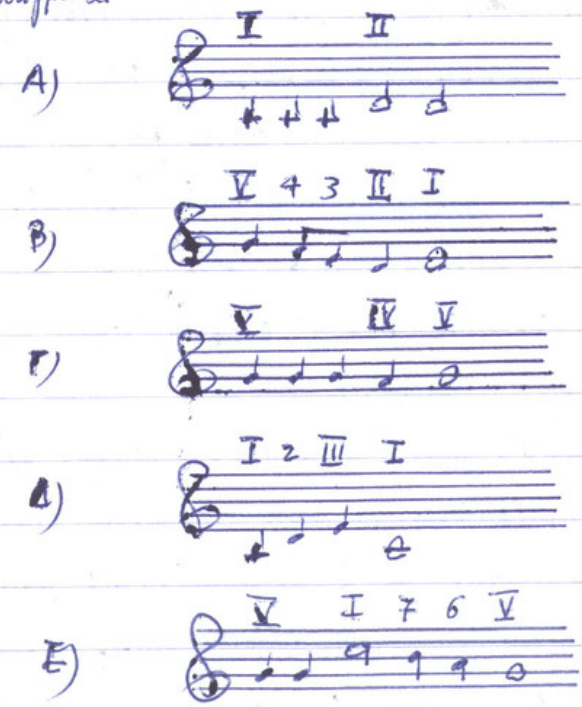
Ἄς ξαναμιλήσουμε ὅμως στό ὅρο «χαρακτήρας» τῆς μελῳδίας. Κι' ἄς προσπαθήσουμε νά τόν προσδιορίσουμε μέ βάση τά στοιχεῖα πού ἀναπτύξαμε πιό πρίν. Μποροῦμε νομίζω νά ποῦμε ὅτι "χαρακτήρας" τῆς μελῳδίας εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο χωρίζονται τά ὕψη καὶ οἱ διάρκειες. Δηλαδή ἡ φύση τῶν διαστημάτων (πού χωρίζουν τά ὕψη) καὶ τῶν ρυθμῶν (πού ὀρίζουν οἱ ἀξίες).

Πραγματικά η εξέλιξη της Μουσικής, γενικά, και της Ευρωπαϊκής μουσικής τέχνης, ειδικά, βασίζεται στ' ένα μεγάλο βαθμό επάνω στην έλξη της χρήσης των διαστημάτων. Στην Κλασσική π.χ. περίοδο γίνεται μεγάλη χρήση των καθαρών διαστημάτων της 4ης και 5ης και των διαστημάτων 3ης. Ο ρωμαντισμός κάνει κατάχρηση της 6ης μικρής και μεγάλης.⊕ Και όσο προχωρούμε προς τα τέλη του περασμένου αιώνα αρχίζει, δεχόταν στην αρχή η χρήση και των υπόλοιπων διαστημάτων της, των ελαττωμένων, των πολυμερών και της έβδομης μεγάλης.

Ας εξετάσουμε τώρα κάτω από αυτό το πρίσμα τη μελωδία ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΟΣ προκειμένου να αναπαράγουμε τη «συνείδησή» της.

Διακρίνουμε πέντε βασικούς τρόπους – στη σχέση αυτόματα της βαθμίδας – που δίνουν τον ίδιαιτερο χαρακτήρα σ' αυτή τη μελωδία:

σχ.2 παράδειγμα 2.



⊕ και της έβδομης μικρής.

Με βάση τις βαθμίδες έχουμε τις εξής σχέσεις:

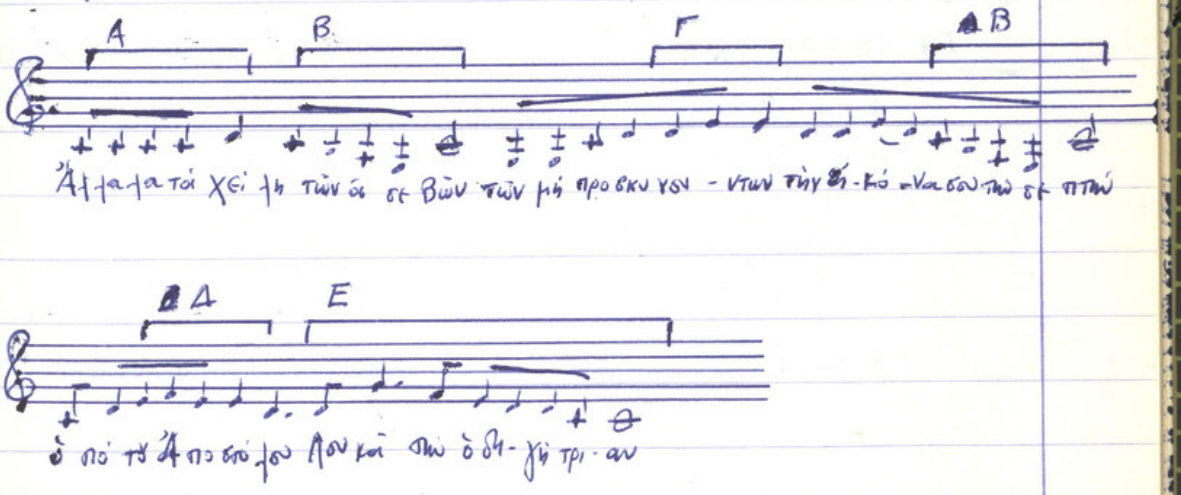
Για το Α) I - II (1 - 2)
Για το Β) V IV 3 2 I (2 - 1)
Για το Γ) V - IV - V (4 - 5)
Για το Δ) I 2 III I (3 - 1)

[Το διάστημα 1 - 2 είναι δεύτερα μεγάλη.
Το ίδιο 2 - 1.
Το διάστημα 4 - 5 είναι επίσης δεύτερα μεγάλη
Τέλος η "πτώση" 3 - 1 είναι τρίτη μεγάλη]

ex 3

* Ας πάρουμε σαν παράδειγμα από τη βυζαντινή μουσική, τα ΑΛΛΑΛΑ ΤΑ ΧΕΙΛΗ ΤΩΝ ΑΣΕΒΩΝ:

Παράδειγμα 3

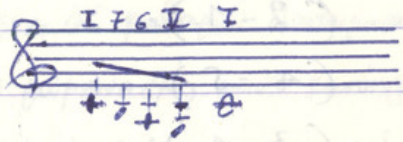


Σημειώνουμε τις χαρακτηριστικές "σχέσεις":

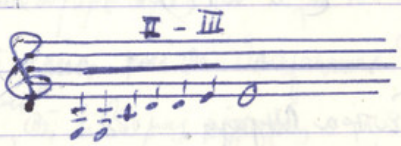
παραδειγμα 4

A) 

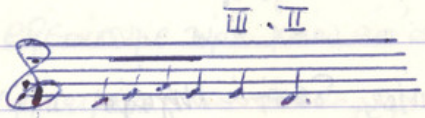
1 - 2 — Διάστημα δευτέρας ΜΕΓΑΛΗΣ

B) 

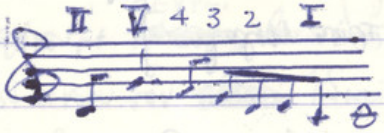
I - 7, 6, V - I — Χαρακτηριστικότητα βυζαντινή σπονδή

Γ) 

2 - 3 — Διάστημα δευτέρας ΜΕΓΑΛΗΣ

Δ) 

3 - 2 — Διάστημα δευτέρας ΜΕΓΑΛΗΣ

E) 

2 - 5 4 3 2 I

Ας ανακεφαλαιώσουμε σε ένα κοινό πίνακα όλες τις λόγω λαϊκών θεωρεί σχέσεις:

ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΟΣ	ΑΛΛΑΛΑ ΤΑ ΧΕΙΛΗ
1 - 2	1 - 2
2 - 1	3 - 2 - 1
	2 - 3
	3 - 2
3 - 1	3 - 1
	1 - 7, 6, 5, - 1
	2 - 5
4 - 5	

Υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι για στηρίξουμε τη μουσική μας δημιουργία στην παράδοση.

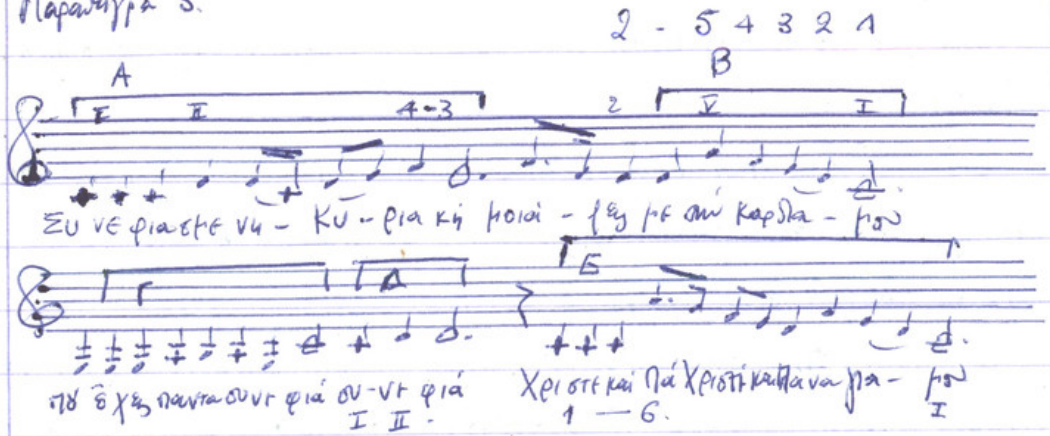
Ο πρώτος είναι όταν παίρνουμε αυτούσια μια οποιαδήποτε παραδοσιακή μελωδία αλλάζοντάς της πιθανώς το ρυθμό και βάζοντάς της σύγχρονες δικές μας αρμονίες. Δηλαδή όταν παίρνουμε το π ρ ό σ ω π ό της.

Ο δεύτερος είναι όταν παίρνουμε μονάχα τις βασικές σχέσεις, τις χαρακτηριστικές "πτώσεις". Δηλαδή όταν παίρνουμε τον χ α ρ α κ τ ή ρ α της.

Τη μελωδία ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΟΣ μεταχειρίστηκε – με δαυμάσια είναι αλήθεια – ο Μανώλης Καλομοίρης στη Συμφωνία στη Λεβεντιά, με τον πρώτο τρόπο. Δηλαδή στη πήρε αυτούσια, πήρε το π ρ ό σ ω π ό της, προσθέτοντας δικές του αρμονίες και φυσικά δικές του ενορχήστρωσες.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης, αντίθετα, πήρε τον χ α ρ α κ τ ή ρ α αυτής της μελωδίας. Στο Συνταριανρέικο Κυριακής, που αποτελεί ένα από τα πιο αξιόλογα μνημεία της νησιωτικής τέχνης, διακρίνουμε αρμονικά τις βαθύτερες σχέσεις της βυζαντινής μουσικής και ειδικότερα στα δύο μελωδικά που αναφέρθηκαν πιο πάνω:

Παράδειγμα 5.



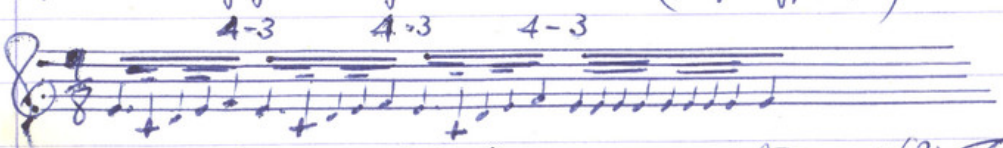
Α) Ἡ ὀρχή εἶναι πανομοιότυπη (τρία ΝΤΟ πρίν ἀπό τό ΡΕ) μέ τό ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΟ (Παράδειγμα 2, Α)). Σχέση 1-2. Μέ αἰ διαφορά ὅμως ὁ Τσιτσάνης κάνοντας ἄλμα ὁδηγεῖ σέ μία νέα πτώση (4-3) χαρακτηριστική τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς *. Μέ τόν τρόπο αὐτό δένει ὀργανικά τίς δύο μουσικές μιᾶς ἐποχῆς.

Β) Ἡ σχέση 2-5 (Παραδ. 4, Ε)

Γ) Χαρακτηριστική βυζαντινή πτώση (βλέπε παραδ. 4, Β)

ex 6

* Βλέπε καί Εἰσαγωγή στό τραγούδι ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ (Παράδειγμα 6ο)



~~Χαρακτηριστικό παράδειγμα ότι δεν δίνουν συνταγές καί από βυζαντινή (βλέπε παραδ. 3, Α)~~

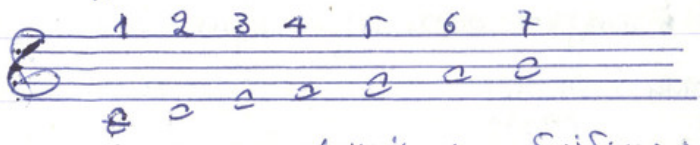
Δ) Ξεκινήσεται, και μάλιστα με τρόπο άκρως έμφαντικό, στη χαρακτηριστική σχέση 1-2 (παρ. 1. Α.) και 2. Α.

Ε) Είναι ένα νέο στοιχείο, το διάστημα της έκτης μεγάλης (1-6).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄ Η μελωδία

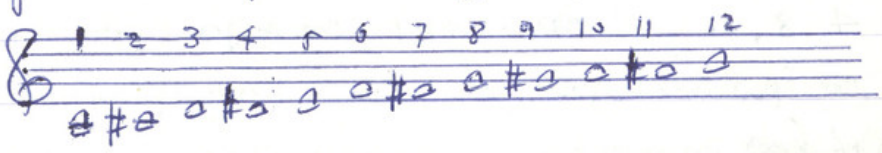
Όμως πριν προχωρήσουμε στις αναλύσεις και άλλων μελωδιών θεωρώ ότι είναι σκόπιμο να σταθούμε μια φορά έπάνω σ' αυτό που ονομάζουμε : μελωδία. Τι είναι η μελωδία; Πώς δημιουργείται και πώς λειτουργεί; Ποιά είναι η σημασία της και ποιο ο ρόλος της μέσα στην Μουσική Τέχνη; Και πριν από όλα, ποιοι είναι τα όρια της, οι δυνατότητές της;

Για να καταλάβουμε καλά τα όρια (τις δυνατότητες) της Μελωδίας θα έπρεπε πάρα να δούμε ότι στην διατονική κλίμακα υπάρχουν έπτά μουσικοί φθόγγοι: (παραδ. 7)

α) 

(Διατονική κλίμακα ΝΤΟ μείζων)

που γίνονται, στην χρωματική κλίμακα, δώδεκα:

β) 

Μη άλλα λόγια, ο συνθέτης, δεν έχει στη διάθεσή του πάρα μονάχα αυτό το υλικό για να πλάσει το έργο του: Δώδεκα διαφορετικούς ήχους. Και μα χιλιάδες χρόνια όλοι οι μουσικοί και όλοι οι συνθέτες έφτιαξαν πολλές χιλιάδες μελωδίες και μουσικά έργα, σταθερά έπάνω σ' αυτούς τους δώδεκα διαφορετικούς ήχους!

Η Μελωδία υπήρξε επίσης η βάση του λαϊκού της χτίσματος το εκκλησιαστικό ηχητικό οίκοδόμημα της Ευρωπαϊκής Μουσικής.

Δύο υπήρξαν οι μεγάλες πηγές της «δυτικής» μελωδίας: Α) οι εκκλησιαστικοί ύμνοι και Β) η λαϊκή μουσική.

Οι ρίζες της εκκλησιαστικής (χριστιανικής) μουσικής ήταν η εβραϊκή, η ελληνική και η εγχώρια λαϊκή μουσική. Γιατί οι αρχαίοι χριστιανοί έβαλαν απόρριψη θρησκευτικού στίχου επάνω σε γνωστά λαϊκά τραγούδια. Έτσι όπου ο Πάπας Γρηγόριος μα νοιάζεται χωρίσει απ' "εκεί" από κοσμική μουσική διέταξε σε κωδικοποίηση όλων των θρησκευτικών ύμνων. Έτσι γεννήθηκε το "γρηγοριανό μέλος". Όταν οι μοναχοί της Δύσεως είχαν σε παθητικό τους το <u>όργανο</u> άρχισαν σιγά-σιγά τον αρχαίο ηχητικό συνδυασμό με βάση το γρηγοριανό μέλος. Ταυτόχρονα, από οι γοητεία αυτής της καινούργιας αρμονίας που προσέφερε η συνήχηση πολλών ήχων-φωνών (ΑΝΤΙΣΤΙΞΗ) οι συνθέτες εκείνης της εποχής ( ) ρίχτηκαν με τα μούτρα μέσα σε <u>πολυφωνία</u>. Όχι σε μία μοναχά κυρίαρχη μελωδία, όπως σε λαϊκή μουσική, αλλά 4, 8, 16, 32 και ακόμα πιο πολλές μελωδίες διαφορετικές που όλες συνυπάρχουν (σε μουσική η συνύπαρξη ονομάζεται συνήχηση) με βάση τους νέους κανόνες, ακουστικούς (και ψυχολογικούς) της ΑΝΤΙΣΤΙΞΗΣ. Μαθαίνει νοιάζει κανείς ότι αυτή η πολυφωνική συνήχηση μας δίνει ευχές σε σύνθεση του ανθρώπου! Οι μελωδίες μοιάζουν με άσκρα κίβδηλο μαλί το ακούμε με ηχητικό μαγαζί!

Με σε Ιταλική Αναγέννηση η Μελωδία σιωπά και παίρνει τα κυριαρχικά της δικαιώματα.

Διακινδυνεύω ένα ν' ανοιχτεί ότι αυτή η ταυτόχρονη ύπαρξη πολλών μεγάλων (πολιτισμών) που ύψωσαν τεχνικά, σαν ήχητικό φαινόμενο, στην εξαφάνιση της μιας, [redacted] δεσπόζουσας Μεγάλης, αντανακλούσαν ακόμα πιο πολύ στο θρησκευτικό αίσθημα της εποχής, που ήθελε τον άνθρωπο να εξαφανίζεται μπροστά στο Θεό και τη φεουδαρχική κοινωνία, που ήθελε το άτομο να χάνεται μπροστά στους εκπροσώπους του θείου πάνω στη γη, τους Άρχοντες κάτω στο Επίπεδο.

Και ένας άραγε τυχαίο το γεγονός ότι η Μεγάλη — σαν ο μουσικός εκφραστής του ανθρώπινου προσώπου — φανερώνεται σε όλο της το μεγαλείο στις αρχές αυτής αι — εμπορικά κέντρα της νεώτερης εποχής, τότε που το άτομο-πρόσωπο αρχαρατοποιείται στην ιστορική του ανάδυση μέσα από τις έρευνες της μεσαιωνικής ανωνυμίας;

Από τον Vivaldi τον Χαίντν και τον Μπαχ έως τον Βέρντι, τον Βαγνέρ και τον Ντεμπουσί η Μεγάλη αποκτεί σαν ανιαρφιοβάπτη βασίλισσα μέσα στον κόσμο της Μουσικής. Αν εξετάσουμε σε βάθος τη μουσική μεταγραφή, όλες εκείνες τις τρεις τελευταίες αιώνες θα δούμε ότι το κύριο χαρακτηριστικό της ύπαρξε η δημιουργική της ικανότητα στο να γιγάντωνε μια Μεγάλη.

Στην κορυφή αυτής της ανερχόμενης τοποθετείται ο Ιωάννης Σεβαστιανός Μπαχ που αν και ο φτωχότερος τεχνίτης και βαθύς γνώστης όλων των μουσικών της τεχνικής, δεν μπορεί ταυτόχρονα ούτε και το πιο δεξιοτεχνικό μουσικό του έργο, δίχως να αποδώσει αν δημιουργήσει μια μυστικιστική μουσική όχι μόνο αποσπασματικότητα μιας νέας μεταφυσικής.

Μεταγραφικά δεν υπάρχει έργο και ένα ανώτερο μουσικό "πέρα-

σμα, μέσα από έργο τον Μπαχ από ναί μια έχει απ' σφραγίδα της μεταφυσικής τελειότητας.

Ο Μπαχ είναι κατά αι γνώμη μου, πέρα από ότι είναι άλλο, ο μεγάλος μελωδός όλων των εποχών. Με αι παρορά, επαναλαμβάνω ότι δείχνει μια τρομακτική πραγματικοί, τεχνική ικανότητα υπό τον ενιστέρετο και χρησιμοποιεί το ανεξάντλητο μελωδικό του υλικό μέσα μεγαλοφυούς τεχνικού συνδυασμού.

Σε όλα όμως τα πράγματα υπάρχει ο κορεσμός. Το ίδιο συμβαίνει και μια απ' αιώνες της Αντίχης μουσικής. Η Ευρωπαϊκή Μουσική έφτασε γρήγορα με το μελωδικό υλικό απ' περιφερειακά φαινά (Εθνικά Σχολεία του 19ου αιώνα) κι αυτός μα και μια απ' "Εθνικής" μουσικής (Νέγρων) Ερωτήματα, αν φανούν, τα μελωδικά σε αποθέματα.

Ένας διακριτός ειδικός, ο Αρνολντ Σένμπεργκ, στις αρχές του αιώνα μας, αφού αρνήθηκε ανεπαρκείς οι μελωδικοί γρίφοι του Μαρξ, αποφάσισε να κατασκευάσει μελωδία. Έτσι γεννήθηκε ο δωδεκαφθόγγος. Πώς γίνεται αυτό η "κατασκευή"; Είναι λογικό από το Είδος ότι η χρωματική κλίμακα έχει 12 φθόγγους. Αρχή του δωδεκαφθόγγου είναι η κατασκευή μελωδιών που να περιέχουν υποχρεωτικά και τους 12 φθόγγους. Όπως είναι φυσικό τα σπερμάτια της δημοκρατικής έμπνευσης σταματούν αυξητικά.

Έτσι σιγά-σιγά εκείνο που κατασκευή φτάνουμε στην καταφύγιο της μελωδίας μέσα σε ολόκληρο μουσικό έργο.

Η Συγκεκριμένη και η Ηλεκτρονική, μουσική αντιπροσωπεύουν το ολόκληρο μουσικό έργο εκείνο πλαστό, κυρίως, στη ηχητική ύλη. Τον νέο ηχητικό υλικό.

Τις αστειότερες φορές ή τύχη (έτσι όπως ~~[illegible]~~ ονομάζεται τό «οργανωμένο τυχαίο») δημιουργεί παραλλήλισμα και αρμονία ηχητικής σχέσεις, σύμπαστα μα τό ανθρώπινο νού (βελτιωμένες αποδόσεις Εμπνευσή μουσική σύμφωνη και αντίφωνη) ~~[illegible]~~ Έρ' άλλο καθώς ή φύση και ή μυθή μας θέλει γιομάτη από νέους ήχους, ρυθμούς, ηχητικές «καταστάσεις» (π.χ. ο θόρυβος απ' μηχανές, φωνές πλήθους, πλατείες, γήπεδα, ήχοι πόλεων, αυτοκίνητα, φορτηγίστρατα, δρόμοι, κλάξον, σύμπλοκα, παράξενα μαλλιαρίνου κλπ.) έτσι και η σύγχρονη μουσική εξελίσσει νέα εκφραστικά μέσα σ' κάποια συνθετική τάση, έτσι τον ίδιο ήχο σύμπλοκα (Συγκεκριμένη Μουσική) έτσι νά τό αναπαραγάγει μέ δικά σή μέσα (Ηλεκτρονική Μουσική) εξοδεύοντας χρόνια, νά δώσει όχι μονάχα απ' εξωτερική πλευρά τό ηχητικό κόσμο αλλά μέσα σέ μιά αλλά τωτοχρόνου και απ' εσωτερική διάσταση τό γυμνάσιο και αναδημιουργό σή εποχή μας. *

Είδαμε τό μεγάλο συνθέτες σή κλασική και ρομαντική περίοδο (18ος και 19ος αιώνας) νά ζούν μέσα και μέν από τά ανάκτορα και τά μέγαρα σή αριστοκρατίας. Τό κοινό τους ήταν οί αριστοκράτες, φεουδάρχες, τραπεζίτες, μεγαλέμποροι και οί κοντά αυτούς. Μέ λό λέξη: ή άρχουσα τάξη σής Ευρώπης.

Σέ ποιό κοινό απευθύνονται οί συνθέτες τού αιώνα μας; Αυτό είναι κατά αί γνώμη μου τό ερώτημα – κλειδί που πρέπει νά βάλει μπροστά του ό κάθε μελετητής, ό κάθε άνθρωπος που ενδιαφέρεται γιά τά προβλήματα σής σύγχρονης μουσικής, σής σύγχρονης Τέχνης και Κουλτούρας.

Δέν λέει καν πώς οί δυνατότητες γιά μιά τεράστια αναμόρφωση σής συμφωνικής μουσικής χάρη στά σύγχρονα τεχνικά μέσα, αλλά νά

ὁδηγοῦν τὴν σημερινὴ συνθέτη κοντὰ στὴ μεγάλη φαΐνιση μαΐρες, ἀντίθετα τὴν ἔκαναν νὰ μαγευτοῦν, ν' ἀποτραβηχτοῦν, νὰ ἀπαρηγορηθοῦν μέσα σ' ἕνα καταπιεσμένο ἐξωτερικὸ πόνο!

Κι αὐτὴ νὰ ἐπιλέγει, πέρα ἀπὸ ἔχοντας ὅλες τὶς δυνατότητες, νὰ φτιάχνει τὸ ἔργο της κοντὰ στὴ φαΐνιση μαΐρα δείχνει κανεὶς δὲν ἐπιδιώκουν μαπαστρεύει νὰ γίνονται ὅλο καὶ περισσότερο κατανοητοί ἀπὸ ὅλο καὶ περισσότερους ἀνθρώπους!

Ἄραγε αὐτὴ ἡ ἀπορία, ἡ ἀντίθεση ἀπὸ τὸ ρεύμα τῆς ἐποχῆς, ἐπιβεβαιώνει τάχατες τὴν ἐκφυλισμένη σὰν μαμή, κι ὄχι μονάχα αὐτὴν ἀλλὰ καὶ ὅλων τῶν μυριάδων ἐπιστημόνων, τεχνοκρατῶν, διανοουμένων, μὲ δυὸ μέρες σὰν μορφωμένων ποὺ δημιουργεῖ ὁ σημερινὸς πολιτισμὸς καὶ ποὺ δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ φαίνεται νὰ "κατανοοῦν" τὸ σημερινὸ μουσικὸ ἔργο;

Ἢ φανερώνει, ἀντίθετα, τὴν ἐκφυλισμένη τῆς ἴδιας ~~αὐτὴ~~ τῆς μουσικῆς συνθετικῆς τέχνης, γιατὶ οἱ σημερινοὶ δημιουργοὶ της — καὶ ὅσοι θέλουν νὰ λογίζονται πως εἶναι τέτοιοι — ἀφοῦ ἀπέκοψαν ἀπὸ τὴν κατανόηση τῆς μεγαλύτερης θεῖας κατάρρευσης τῆς, προχώρησαν τεχνικὰ πρὸς μιὰ ἐξωμουσικὴ, καὶ φυσικὰ ἐξωαισθητικὴ, ἀπροχή, νοιώθοντας (~~[illegible]~~ μὲ καμὴ ἢ κακιὰ πίστη) πὼς βρίσκονται μπροστὰ στὸ χάος τῆς μουσικῆς, μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ χρησιμοποιοῦν, σὰν κατασκευαστικὸ ὑλικό, τὸν ἦχο;

Ἡ ἴδια ἡ ἱστορικὴ παράδοση μᾶς ἔχει δείξει ὅτι δὲν ὑπάρχει κανένα ἀξιόλογο μουσικὸ ἔργο ποὺ νὰ μὴν ἀπορρίπτεται σὲ ἕνα αὐστηρὰ ἰδιότυπο ὅριο πάντα σπιτικὸ καὶ ἀρωτόγλυκο μέχρι δυὸ κόσμο.

Βεβαίως ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ καὶ ἀπὸ συνθέτη σὲ συνθέτη ὑπάρχουν διαφορὲς σὲ ὅλα τὰ μέτρα τῆς συνθετικῆς τέχνης: ἁρμονία, ρυθ-

μοί, εὐφρίνθησαν. Ὅμως ὅμως αὐτή ἡ ἐφήμερη δόξα κάνει τίποτα ἄλλο παρά νά σκοτώνει πιστοί στά ἴδια στή ἐφήμερη σῆ μεγαλοσύνη πού ἀπατεῖ τόν «ἀπολογητικό λόγο» τόν ἔντεχνο.

Γιατί ἡ μεγαλοσύνη – ἡ πηγαία καί γνήσια – ἀπατεῖ ἀφάνταστα μιά ἀμηδή ἀπόκαλυψη.

Εἶναι ἕνα μικρό θαῦμα γιατί κανείς δέν φέρει ἀπό γεννήσεως καί πάω φανερώνεται ζωντανά μέσα ἀπό τόν κόσμο τῆς ἀνωφελείας, θεοί κόσμο τόν ἔνδοξο.

Δέν εἶναι ἕνα ἀντικείμενο, ὅπως ὁ ἦχος, ἀλλά ἕνας ζωντανός πνευματικός ὀργανισμός. Ἱκανός νά ὑπερνικά τή φθορά καί τό πέρασμα τοῦ χρόνου.

Ἐπομένως ἡ ἀποκαλυπτική μεγαλοσύνη εἶναι τό κατ' ἐξοχήν μουσικό ἀρχέγονο γεγονός καί ἀπαστράπτουσα δημιουργία.

Πέρα ἀπό τόν Μπάχ, τόν Χαίντελ, τόν Μότσαρτ, τόν Ροσσίνι, τόν Μαντόβεν, τόν Σούμπερτ, τόν Σούμαν, τόν Μπερλιόζ, τόν Μαρλέρ, τόν Τσαϊκόφσκι, τόν Βάγκνερ, τόν Βέρντι, τόν Μουσόρσκι, τόν Ντεμπουσί, τόν Στραβίνσκι, τόν Προκόφιεφ, τόν Βεμπέρν, τόν Σοστακόβιτς, τόν Κατσατουριάν, τόν Κάγιαν, τόν Μαρίτεν κλπ. φέρνω τόν κόσμο ἕνα νέο μεγαλοπρεπές κόσμο πού ἔχει σάν σφραγίδα τή προσωπικότητά τους.

Ἐξ ἄλλου μή τή μουσική σύνθεση, ὅπως ἔχει γνωστό, ἀσχολήθηκαν καί ἀσχολοῦνται χιλιάδες ἄτομα. Ἐκεῖ ἐφαρμόστηκαν τά πιό ἀσχημα ἀπό αὐτούς ὑπάρχουν συνθέσεις ἐφαρμόστηκαν οἱ κανόνες τῆς συνθετικῆς τέχνης. Καί ὅμως ἀσχημα – οἱ ἀπόλαυσή ἀπό τή σύνθεσή αὐτή ἔπεσε δυσφορία. Γιά ποιό λόγο τάχα; Γιατί ἀποστερεῖ ἀπό τή κατανόηση μή ἠχητικά μέσα! Γιατί λείπει τό στοιχεῖο τῆς δημιουργίας καί σή μουσική μας ἀποκαλύπτεται βασικά μή σή μορφή

της περιόδου Μεταβολής.

Έχω πολλά ακούσει ότι στα τελευταία χρόνια όλοι οι παραδοσιακοί χώροι της ελληνικής Μουσικής: Ενόργανη, Μουσική Κρητική, μουσική Ηπείρου, Μουσική Θεσσαλίας, Μουσικολογία κλπ., κατηγορήθηκαν από τους Καταναλωτές της Μουσικής και τους ακολουθούς τους!

Έτσι μου φαίνεται ότι εξηγείται το γεγονός αυτός της πλήρους αντίστοιχης από άποψη και από έννοιες ο αυτός τόπος της Τέχνης.

Επομένως αυτό το τεράστιο χάσμα που χωρίζει σήμερα ενόργανη μουσική από τη λαϊκή μας, δεν είναι χάσμα ανάμεσα σε Λαό και Τέχνη, αλλά η φυσική και αναγκαία απόσταση που πρέπει να χωρίζει το παιχνίδι από το φτιαχτό και το αληθινό από το γεύτικο!

Ο Λαός - πηγή φορέας και δέκτης καθώς αναπτύσσεται και αισθητικής δημιουργίας - δίνει για το παιχνίδι και για το αληθινό. Εξαίρεται από τη ζωή. Τη γονιμοποιεί η δημιουργία. Τα δυναμώνει τα ανώτερα.

Ενώ αυτό το χάσμα είναι ένα θετικό χάσμα, που τιμά τον Λαό και καταξιώνει την κρίση του.

*

Όπως αρμόζει με τη Ενόργανη, το ίδιο και η μουσική παραγωγή από λαϊκά εμφανίζεται με μια αποκαρυπτική Μεταβολή. Η δημοτική μουσική, όπως διαμορφώνεται με το πέρασμα των αιώνων, δεν είναι τίποτε άλλο παρά ο μέτρητος μεταβολής. Ο ρυθμός - ως ένα το μέτρον - χορευτικός - αποτελεί το δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό της δημοτικής μουσικής.

Οι δημοτικές μελωδίες και ρυθμοί διαφέρουν από Λαό σε Λαό και από Εποχή σε Εποχή. Εκείνοι έχουν μια αναφαίρετη από τη ανθρώπινη ευαισθησία και δίψα δημιουργίας

χορεύει στη ανθρώπινη συγκίνησή μας. Τροφοδοτώ τη φαντασία. Διαμορφώνουν, ανάλογα με το περιεχόμενό τους, τον ψυχικό μας κόσμο. Με δυο λόγια αποτελούν ακριβή τροφή της ανθρώπινης ψυχής.

Εξαιτίας μέσα στο σύγχρονο κόσμο δεν υπάρχει υπεύθυνο διαμορφωμένη αντίληψη για τον μεγάλο ρόλο της Μουσικής μέσα στη ζωή και στα ανάπτυγμα της σύγχρονης κοινωνίας. Ίδιαίτερα στην Ελλάδα μας αυτό και οι βασικοί υπόλοιποι αντιπροσωπεύουν τον πολιτισμικό τους αυτόν με τρομερό στόχο, όπως τέτοιο βαθύτατα η σημασία της τροφής της ψυχής. Όπως μας αποδείχτηκε γενικότερα η Τέχνη και ειδικότερα η Μουσική.

Ξεκίνησαν από από όλα τα τέχνες ίσως νοιώθω κάποιοι αυτό νοιώθουμε τόσο πολύ στην περιοχή του θεάματος, όσο νοιώθουμε η ποίηση, η αποκαλυπτική Μεγάλη.

Γιατί τάχα αυτή η σειρά στα μεγάλα διαστήματα και ρυθμό μας συγκινεί εκείνη η αξία μας αφανίζει ειδικότερα;

Γιατί ακόμη η Μεγάλη αντέχει τη δυσμένεια του Χρόνου και γιατί η αξία δεχόμαστε λίγο μετά στη Εμφάνισή της;

Γιατί αυτός ο τρόπος διαδοχής της φθόγγων (μεγάλη) γεννά μέσα μας συναισθήματα χαράς και ανάτασης ενώ ο αξία λόγου και αόριστης;

Μια εξήγηση, νομίζω, η απάντηση στα πάρα πάνω και σε άλλα παρόμοια ερωτήματα: Η γνησιότητα και η αποκαλυπτική αξία της Μεγάλης βρίσκεται σε οργανική σύνδεση με τη ανθρώπινη ευαισθησία έτσι που να τη δίνει ανάλογα με τη ειδική ψυχική-συναισθηματική φόρτιση που περιέχει. Όμως αυτό τι άλλο είναι παρά ένα θαύμα, όπως θαύμα είναι αόφαστο η γέννεση της όποιας ζωής – [illegible] φυσικό [illegible]

[illegible], τὸ πιὸ ἐξημμένο ἑλληνικὸ κόσμο;

Καὶ σήμερα ἀκόμα οἱ μεγάλοι ἑλληνικοὶ λαοὶ μένουν πιστοὶ προσκολλημένοι στὰ μεγαλειώδη δημιουργήματα!

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ θέμισαν, καὶ προσπαθοῦν ἀκόμα νὰ τὸ ἐξηγήσουν, οἱ γνωστοί μας "Κατασκευαστές", καὶ οἱ ἀπολογητὲς τους, ἐνῶ μιὰ εὐκολία καὶ ἐνῶ ἕνα δίλημμα "ὑπονοεῖται" στὸ μυαλό.

Ἐνῶ αὐτὴ ἡ θέση δὲν ἀποκλείνει τίποτε ἄλλο παρὰ τὴν ψυχικὴ ὑγεία καὶ τὴ φυσιολογικὴ λειτουργία τοῦ ἀνανεωτικοῦ πνεύματος ἀπὸ μέρους αὐτῶν ἐνῶ ἀκόμα ἀπὸ τὶς ἰδιοτροπικὲς ἀντιλήψεις καὶ τὶς ψυχικὲς ἀξίες αὐτῶν τῶν μικρῶν ὁράσεων ἀπὸ μεταφυσικὴ τοῦ [illegible] καὶ ἀπὸ ἄλλα ἀκόμα καὶ ἡ ἀνθεκτικὴ ἱστορία τῆς ἀφύσης, σιγὰ-σιγὰ, πιὸ σιγ.

Ἔλοφεν, μὰ δὲν ἀναλογιζόμαστε, πόσεως ἔλληνες καὶ ἀξιωματικοὶ μουσικοὶ ἔπαψαν ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει πνευματικὸ καὶ ἀξιωματικὸ μεγαλεῖο ὅπως ἀριθμῶ ὁ Μονταβέρδι, ὁ Μπαχ, ὁ Μότσαρτ καὶ ὁ Μπετόβεν, ὅπως ὁ Στραβίνσκυ, ὁ Προκόφιεφ, ὁ Βίλλαρ καὶ ὁ Σοστακόβιτς, ὅπως ὁ Γκερσουίν, ὁ Τσιτσάνης, ὁ Χατζηδάκις καὶ ὁ Ντιζάν.

Δὲν μείνουμε ἀποκλεισμένοι στὴ Μελωδία;

Ναί, ὅπως ἔφερε ὁ Βιβαλντὶ καὶ ὁ Μπάχ! Δηλαδὴ μὲ βάση πάντα τὴν ἀποκλειστικὴ Μελωδία δὲν ἀφήνει ἡ σύγχρονη Μουσικὴ Τέχνη, ἀπτυδιώνεται πάντα σὲ ἑλληνικὸ πάτο, καὶ ἐπαναλαμβάνει, ὅμως πάντα σὲ κύκλο καθαρὸ, οἰκουμενικό, στὶς ἴδιες ἀφορμὲς ποὺ ἀποτέλεσαν τὴ λαμπρὴ, ὅταν εἶχε τότε ἀκόμα μοναδικὸ θέμα - ἀκροατήριο, τὴν κορυφὴ τῆς κοινωνικῆς πυραμίδας.

Δηλαδὴ, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σύγχρονο ἑλληνικὸ τραγούδι καὶ κατεβαίνοντας πρὸς τὸ λαϊκὸ καὶ πιὸ ἀνίδεο μουσικὸ φαίνεται, [illegible] πιὸ

[illegible] ἀλληλοστήν καὶ βαθαίνοντας τὸ πληθυντικό σας, φαίνεται ὅμως ὅτι ἄρχισε καὶ δημιουργικό δι ἀ ι ο γ ο μέ τὸ λαό.

Νοιώθουν τὶς φραγματικὲς ἰδέες καὶ συναισθήματα τῆς Ἐποχῆς μας. Τοὺς ἀρμόζουν ἦ χ ο υ ς. Ποὺ δὲν εἶναι μόνο οἱ ἦχοι τῶν μηχανῶν αὐτοὶ μὲ πάντα ἡ ἀπόηχοι τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς τοῦ 20ου αἰώνα. Πάντως μοράστε μέ τοὶ πιὸ εὐαίσθητοι καὶ ἐντεντοὶ ὁράματα γιὰ τὸ μέλλον τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ ὅσο κατοίκησαν μέχρι σήμερα μέσα στὸ [illegible] νοῦ τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ νοιώθουν μέσα στὸ Χρόνο καὶ τὴ Ρυθμὸ τῆς Ἐποχῆς μας.

Ἐδῶ μένει ἡ παρέκβαση γιὰ τὴν οὐσία καὶ γιὰ τὸ ρόλο τῆς Μελῳδίας μέσα στὴ δημιουργία τῆς Μουσικῆς.

Ἔχοντας σὰν βάση τὴ λάθος λοιπὸν ἀπόψη ἦταν φυσικὸ νὰ ἀναγνωρίσω τὸ καινούργιο μουσικὸ ἔργο, ποὺ νὰ ἐκφράζει τὸ λαὸ καὶ τὴν Ἐποχή μας, μέσα στὴ ζωντανή, τὴν πηγαία, τὴν ἀ π ο κ α θ υ π τ ι κ ή Μελῳδία. Ὅμως κάθε μελῳδικὸς κόσμος ἔχει τὶς δικές του εἰδῆς.

Ἔτσι π.χ. μέσα στὶς μελῳδίες τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Σούμπερτ καὶ τοῦ Μαρόφς ἔχουν ἀκόμα ἐκλεκτὰ τὰ στοιχεῖα τῆς γερμανικῆς λαϊκῆς μουσικῆς, ὅπως τὶς μελῳδίες τοῦ Μονσόρκυ, τοῦ Καρσακίφ καὶ τοῦ Στραβίνσκυ τὴ ρωσικὴ καὶ σλάβικη κλπ.

Ὁ ἕλληνας συνθέτης ποιὰ θὰ πεῖ μελῳδικὲς εἰδῆς ἔχει θεμελιώσει; Γιὰ ὅτι ἀφορᾶ τὴν κατηγορία τοῦ δὲν ὑπάρχει σύγχρονα κοινωνία μέσα τὸν τὸ μελῳδικὸ κόσμο τοῦ ἕλληνιστοῦ. Ὅμως γιὰ ὅτι ἀφορᾶ τὴ λαϊκή τὸν ποιότητα (ᾠδεῖα, ἐκλογή κτλ.) μπορεί-

γεται ποιὸ δύο γίγνεται δεύτερο στὴ Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ τέχνη.

Οἱ ὁπαδοὶ τῆς λεγόμενης "Ἐθνικῆς Μουσικῆς Σχολῆς", Καλομοίρης Βάρβογλης, Εὐαγγελάτος κλπ., προσπάθησαν νὰ συνδέσουν τὸν ἑλληνικὸ μελῳδικὸ κόσμο μὲ τὴν δυτικὴ τεχνική. Ἔτσι πῆραν τὶς ἁρμονίες, τὴν ὀρχήστρα καὶ τὶς φόρμες τῶν Ἐυρωπαίων γιὰ νὰ ἐπενδύσουν μ' αὐτὲς ἑλληνικὰ δημιουργήματα ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἄσματα καὶ χορούς.

Ὅμως σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς Στραβίνσκυ καὶ Μπέλα Μπάρτοκ ποὺ πῆραν τὸ χαρακτήρα τῶν δημοτικῶν μελῳδιῶν προσπαθοῦσαν ἐπὶ τελεῖ, κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ ἔργου τους, νὰ δημιουργήσουν καινούργια τεχνικὰ βάθρα καὶ "ἐπενδύσεις" δηλ. ἁρμονίες, ρυθμοὺς, ὀρχηστρικὰ χέρματα, φορμικὲς φόρμες, ποὺ νὰ βγαίνουν κατευθεῖαν μέσα ἀπὸ τὸ καινούργιο μελῳδικὸ κόσμο, οἱ ἕλληνες συνθέτες, ποὺ προαναφέραμε, μεταχειρίστηκαν αὐτούσιες δημιουργίες ἢ ἐπὶ τὸ πλεῖστον μελῳδίες δηλ. πῆραν τὸ πρόσωπο τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν μελῳδιῶν, προσθέτοντας ὅλως τοῦ ἴδιου ὁ αὐτός αὐτούσιος καὶ ἀναφαίρετος σύνδεσμος τεχνικῆς τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Εἶναι ἐπόμενο, ἡ μεθοδολογία αὐτὴ νὰ μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ἕνα πληρέστερο ἑλληνοφανὲς ἀφοῦ γνήσια ἑλληνικὸ μουσικὸ ἔργο. Ἐπὶ τελεῖ ἡ δυσκολία, ὅπως λέγαμε, μέτρηση τῆς δυτικῆς μουσικῆς ἰδεολογίας (ὅπως σὲ ἀναλύσαμε στὸ Α' κεφάλαιο) ἡ συνδυασμὸς μὲ τὸ νόημα χαρακτήρα τοῦ νεοελληνικοῦ πνευματικοῦ ἔργου, ἀποφεύγουν τὶς μεγάλες ἀξίες μιᾶς τῆς χώρας μας ἀπὸ αὐτὴ τὴ καλλιτεχνικὴ προσπάθεια.

Ἔτσι ἄλλο κάθε ἄποψη αὐτοῦ ὁ δρόμος ἀφὸ τὴ δημιουργία μιᾶς

67

πραγματικά ἐξαιρετικῆς μουσικῆς ὀχυρῆς ὁδηγοῦν καὶ ἐμπνέουν νὰ ὁδηγεῖ, σὲ ἐπιτέλους.

Ἡ ὥρα τῆς κρίσεως πλησιάζει μὲ τὴν μετάβασή τῆς ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ (1958). Τότε ἔφτασε νὰ ἀπορήσω ἂν θὰ συνέχιζα τὴν πορεία μου ἢ ἂν κατευθύνθηκα ἀπὸ ἄλλη ἀρχή ἢ ἂν θὰ ἀναζητοῦσα ἀπὸ μιὰ καινούργια ἀρχή. Ὅμως ἀρνήθηκα κατεύθυνση;

Μετὰ τὴν ἀνάβασή μου ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ (1958) εἶχα ξεκαθαρίσει, σὲ γενικὲς γραμμές, τὴν πορεία κάθε πορείας:

Α) Ἀναζήτηση μιᾶς καθαρᾶς νεοελληνικῆς ΜΕΛΩΔΙΑΣ.

Β) Μεθοδικὴ, σταθερὴ ἀνάπτυξη ἀπὸ τὸ ἁπλὸ πρὸς τὸ σύνθετο, ὅπως πάντοτε σὲ ἄμεσο διάλογο μὲ τὸ λαό.

Γ) Ἀναζήτηση μιᾶς καινούργιας καθαρᾶς νεοελληνικῆς μουσικῆς φόρμας.

Στὸ Α' κεφάλαιο αὐτῆς τῆς μελέτης προσπάθησα νὰ ἐντάξω τὴν ἀντίληψή μου γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ΜΕΤΑΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ μουσικῆς. Ἡ κατεύθυνση αὐτή, καθὼς καὶ ὁ δρόμος γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς ἐλληνικῆς τραγουδιᾶς (Β' κεφάλαιο) ὁλοκληρώνονται, σὲ ἕνα βαθμό, τὶς ἀπόψεις μου σχετικὲς μὲ τὴν ἀναζήτηση μιᾶς καθαρᾶς νεοελληνικῆς μουσικῆς ἔκφρασης καὶ φόρμας.

Θεώρησα ὅτι διερεύνησα τὴν ἐξελικτικότητα ~~[illegible]~~ τοῦ μεγάλου μου κόσμου ἀλλὰ ἤθελα νὰ δίνω ἀντιπτικὰ τὸ διάγραμμα τῆς πορείας τῆς δημιουργικῆς μου προσπάθειας στὶς τελευταῖες δύο χρονιὲς (1959-69) ~~[illegible]~~ ποὺ φανταζόμουν ἀναγκαῖο, τὸ ἐπίλογο, τὴν αὐτοκριτικὴ μου γραμμὴ τὴν «μεθοδικὴ καὶ σταθερὴ ἀνάπτυξη ἀπὸ τὸ

	1966	1967	1968	1969
	Γραμματικά της Γραμματικής	Λαϊκοί Έλληνες θρήνοι	Αρκαδία Ι Αρκαδία ΙΙ Τής Μάνης και τού Μωρέως (ΙΙΙ)	
		Σφίγγα θανάσιμη στη γιορτή	Νύχτα θανάτου	Καλβός (Αρκ.)
	[redacted]	[redacted]	[redacted]	[redacted]
	Ρωμιοσύνη	Λόρκα - Ένας ο ήλιος και ο χρόνος	Μυθιστόρημα ο Ανδρέας	Ο Χαρός (Αρκ. 8) Αρκαδία 10
		Επιδρομή - Αθήνα. Καταστροφή νεκρών	Πνευματικό Εκθεσιακό Φόρουμ ο Ελληνικό Αρκαδία 7 Ravenna	

αυτό μετά τό σύνθετο, πού σύναγμα από λεξή.

Χωρίζω τό ύφος αυτής τής περιόδου σε 7 βασικές κατηγορίες

1) ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΟ ΚΥΚΛΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ (ΚΥΚΛΟΣ Α)

Ξεκινάει από λαϊκό τραγούδι, αυτοτελή με χαμηλή ένταση μεταξύ τους. (ένταση ύφους)

2) ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΟ ΚΥΚΛΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ (ΚΥΚΛΟΣ Β)

Ποιητική και μουσική ένταση. Απόπειρες για διαφυγή από τό αυστηρό λαϊκό ύφος. Όμως τά τραγούδια αύξησαν κοντά στά λαϊκά ~~τραγούδια~~ περιόμενα.

3) ΛΥΡΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Απόπειρες για δημιουργία ενός νέου "επιθεωρησιακού", ύφους και μιας ολοκληρωμένης μουσικοθεατρικής παρέμβασης

4) ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

5) ΤΡΙΤΟΒΑΘΜΙΟ ΚΥΚΛΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ (ΚΥΚΛΟΣ Γ)

Ανάπτυξη ποιητική και μουσική ένταση. Λαϊκή μουσική έπαιξε σε εξαιρετικό βαθμό. Τό τραγούδι ολοκληρώνεται θεατρικά σύμφωνα με τό φόρμα τού λαϊκού τραγουδιού

6) ΜΕΤΑΕΩΜΟΙΚΗ ΑΝΟΙΞΗ

7) ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ - ΠΟΤΑΜΙΟ

Θρησκευτικό σπάσιμο κάθε φόρμας λαϊκής μουσικής. Εσωτερική ανάσταση τής νέας μεγαλής μέσα από ηθικά πρόκλησης και προέκταση όλων τών βασικών τής στοιχείων. Η Η μεγαλή ανοιχτής μηχανή ποιητικού κείμενο σε εξαιρετικό στίχο. Η δομικά τών τραγουδιών ανεξαρτητοποιείται σε σχέση με τά χρονικά όρια τών λαϊκών τραγουδιών (3-4 μέτρα)

Παραδείγματα 8

39	ΚΥΚΛΟΣ Α (1)	ΚΥΚΛΟΣ Β (2)	Λυρικό θέατρο (3)	Τραγωδία (4)	~~ΚΥΚΛΟΣ Γ~~ (5) ΜΕΤΑΣΜΡΕΝΙΚΑ	~~ΜΕΤΑΣΜΡΕΝΙΚΑ~~ ΚΥΚΛΟΣ Γ (6)	ΤΡΑΓΩΔΙ-ΠΟΤΑΜΟ (7)
1959	Αρχιπέλαγος	Σπιτάφιος Λιποτάκτη					
1960	Πολιτεία	Σμυρναία	Αρχιπέλαγος				
1961				Ένας Όμηρος			
1962			Όμορφη πόλη Γειτονιάτικα Αστέρια	Το Τραγούδι του Νικηφόρου Αέδονος	Ηλέκτρα (Φπ.)	~~Ηλέκτρα (Φπ.)~~	
1963		Μικρή Κυκλάδα	Μαγική πόλη		Το Αρνί Έστι	~~Πολιτικά~~	
1964	Πολιτεία Β						
1965					~~[illegible]~~	Μαυτχάουζεν	
1966		Γράμματα από τη Σμυρναία			~~[illegible]~~	Ρωμιοσύνη	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ~~ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΑΣ~~ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΜΑΣ

Τά στοιχεῖα τῆς μουσικῆς μας παράδοσης ὑπάρχουν μέσα στό τραγούδι μας. Πάντοτε σαν "χαρακτήρας" καί αὐτή ἡ σημασία σαν "ἀρώματο". Παραθέτουν τίς κύριες πηγές αὐτοῦ τοῦ ὑπάτου "ἀντίμετρα" τό μεγαλύτερο μέρος ὅμως:

α) Βυζαντινή β) Δημοτική γ) Κρητική
δ) Νησιώτικη καί ε) Ἀσιατική Μουσική

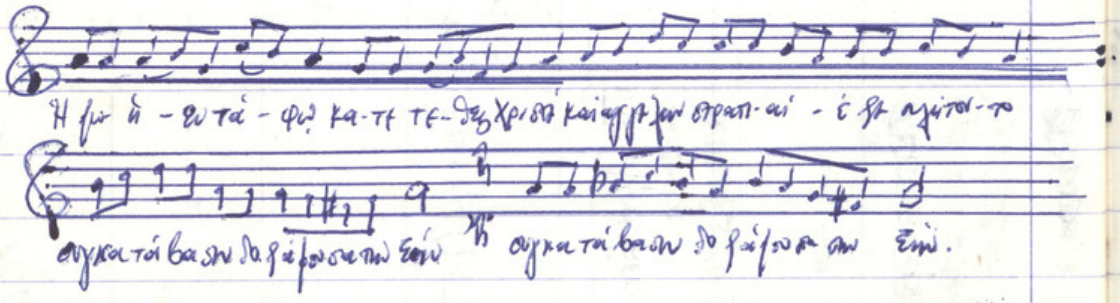
α) Βυζαντινή Μουσική

Ἐκεῖ ἀλλά τό ΤΗ ΥΠΕΡΜΑΧΟΥ καί τό ΑΛΛΑΛΑ ΤΑ ΧΕΙΛΗ ὑπάρχουν μιά σειρά ἄλλες βυζαντινές μελῳδίες πού, ἐπίσης, μέ ἐπηρεάζουν βαθιά.

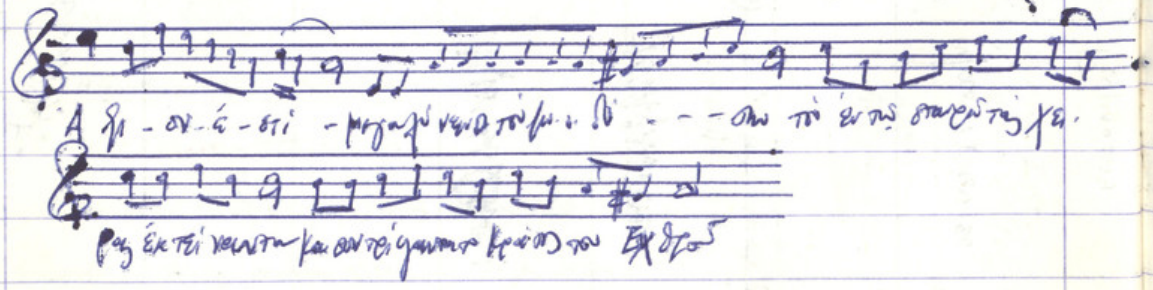
Καί ἀρχίζω ἀπό ὅλα τό τρεῖς μελῳδίες τοῦ ΕΠΙΤΑΦΙΟΥ ΘΡΗΝΟΥ:

Παράδειγμα 9

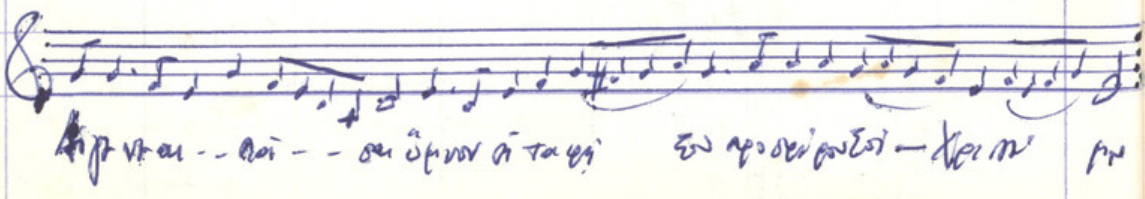
1.



2.

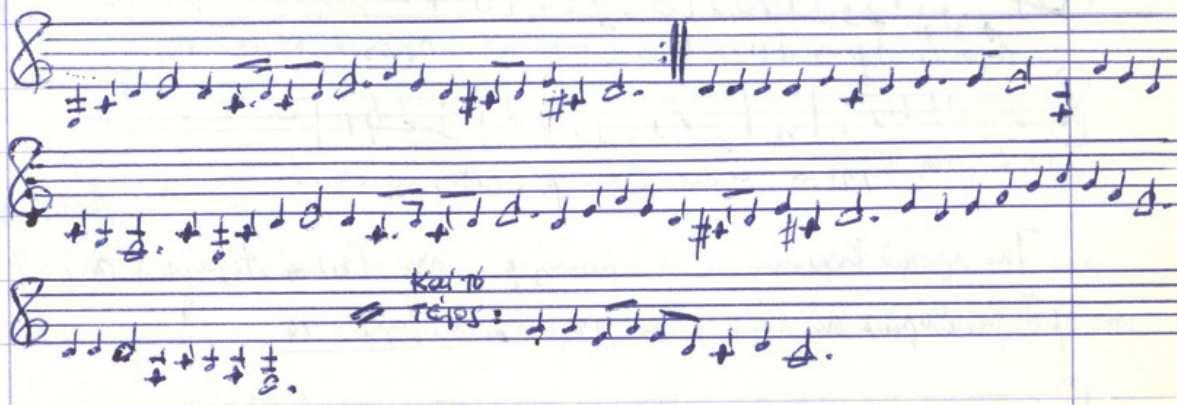


3.



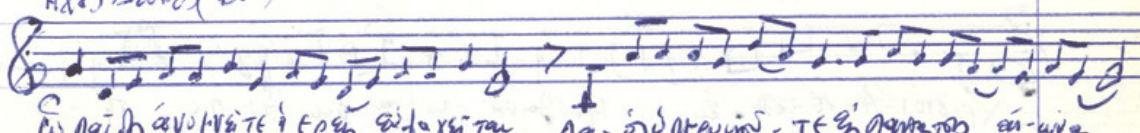
Υπάρχουν σύ μελωδίες σάν ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΥΣ καθώς και ο πάρα πάνω θαυμαστός βυζαντινός ύμνος. (ΤΗΝ ΕΡΑΣΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΙΑΣ ΣΟΥ)

Παράδειγμα 10.



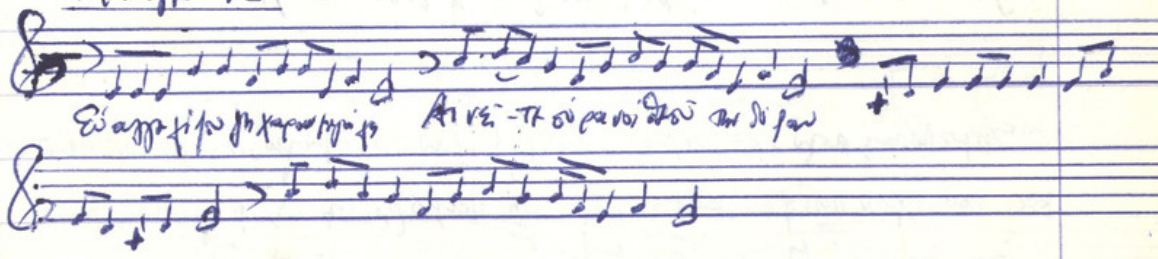
Μεγάλη εντύπωση μου έχει κάνει ο δοξαστικός ύμνος «Ω ΠΑΙΔΕΣ ΑΝΥΜΝΕΙΤΕ» μά το ψυχικό του μουσικό χαρακτήρα:

Παράδειγμα 11.

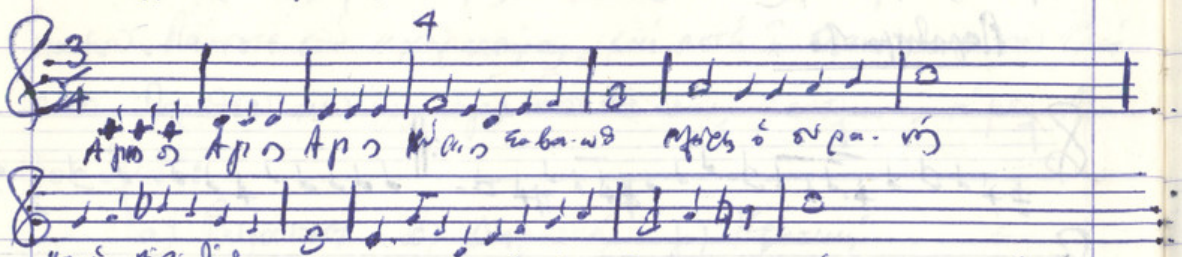


Το ίδιο και το "ΕΥΑΓΓΕΛΙΖΟΥ"

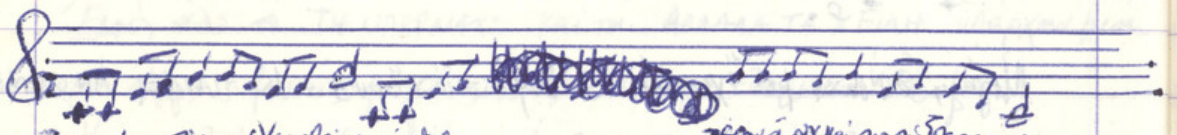
Παράδειγμα 12



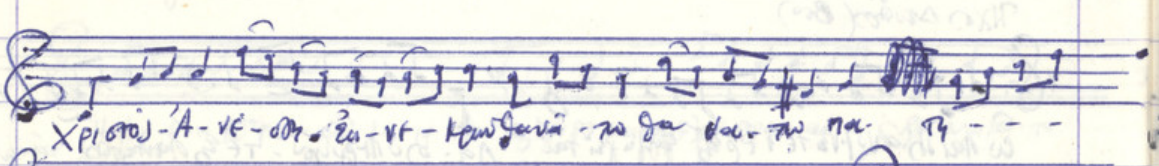
Η μελωδία ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ με μικρές μικρές έχει μεταφερθεί σε Χαρακτήρα : Παραδ. 13.



Τις λειτουργικές σε αποφωνίες που στη Γενική Ανάλυση (Άγραφα 67) το μαθήμα μου φανερώνεται σε πάρα κάμποσες μελωδίες : Παραδ. 14



Το ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΝΕΣΤΗ . Παραδ. 15



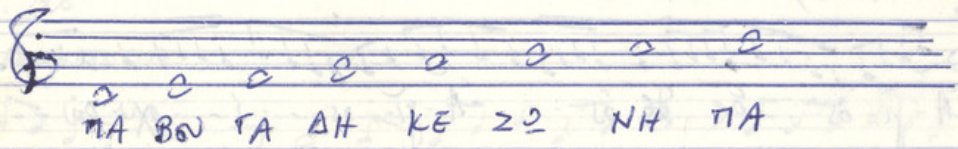
Επρόκειτο, λοιπόν αρχίσει, τους βυζαντινές μελωδίες που ήρθαν στη μνήμη και αυτές έχουν ποιήσει κάποιο μέρος στη διαμόρφωση της μελωδικής μου δράσης.

Θέλω μια νέα δημιουργία η εικόνα ~~[illegible]~~ δύο παραδείγματα μικρά αλλά μουσικά παραδείγματα μιας και έχω αυτή τη νέα βρίσκεται κοντά μου, στο Εστιατόριο Ιωάννου δίπλα στο Εστιατόριο κυκλικής (Μάρτης του 1970), ο κε-

73

κυρ Παρασκευᾶς Ζούρουλας, ἀπό εἶναι ὀνόματα ὑπόχρεος δημοτικός (γράφει καὶ μπόσκα στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία Μουσικῆς.

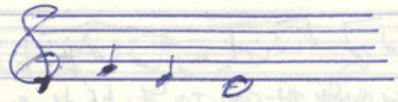
Ἡ κλίμακα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς: ΠΑ ΒΟΥ ΓΑ ΔΗ ΚΕ ΖΟ ΝΗ ἀντιστοιχεῖ στὴν εὐρωπαϊκὴ ΡΕ ἐλάσσονα. Παρ. 16



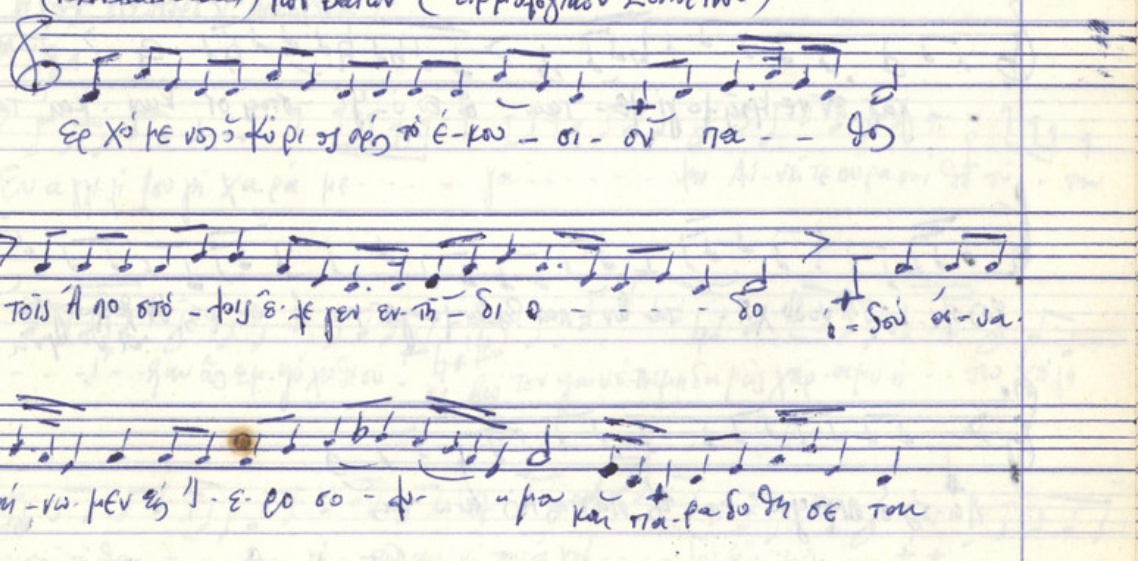
Ἀντίθετα ἀπὸ αὐτὴ εὐρωπαϊκὴ ποὺ ἔχει δύο κλίμακες, τὴ Μείζονα καὶ Ἐλάσσονα, ἡ βυζαντινὴ ἔχει ὀκτὼ ἤχους (τρόπους) ὅπως καὶ ἡ ἀρχαία ἑλληνική.

Ἦχος πρῶτος Μὲ βάση τὸ ΠΑ

Παρ. 17



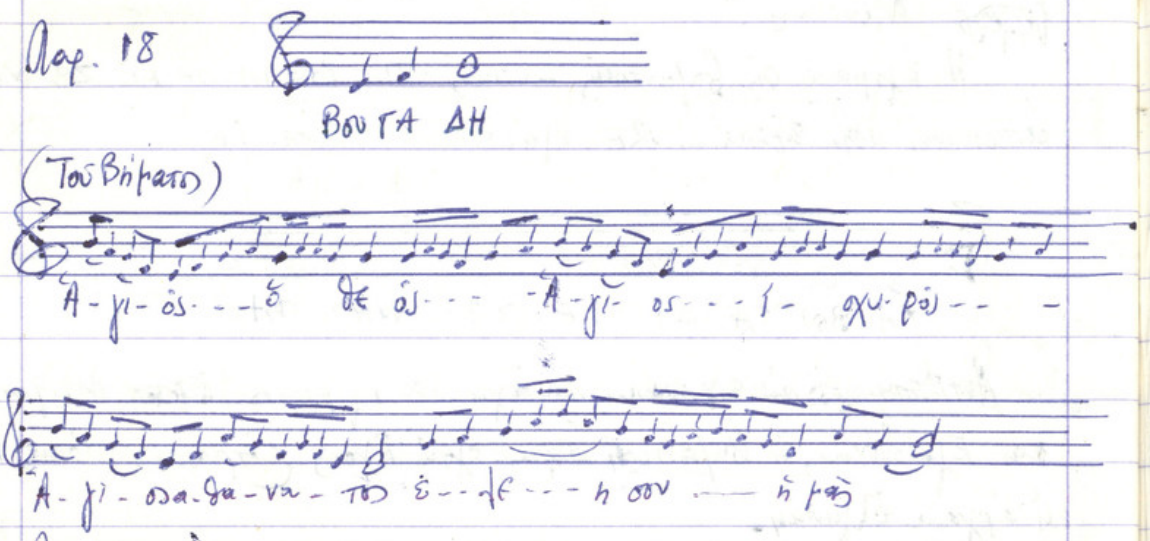
Τοῦ Βαΐου (Ἑρμηνευτικὸν Ἑσπερινοῦ)



Ἔγραψε: Παρασκευᾶς Ζούρουλας
16 Μαΐου 1997
Ἐπιφάνειν ὠδεῖον

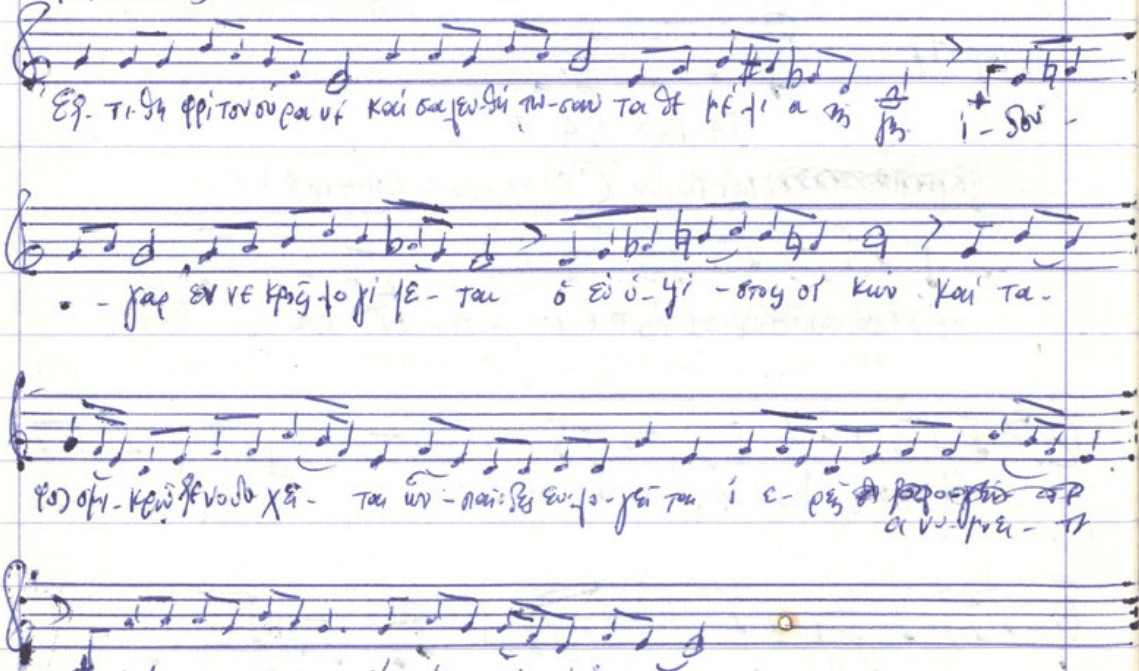
Ἦχος Δεύτερος Μὲ βάση τὸ ΔΗ

Παρ. 18



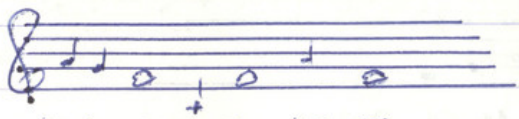
Παρ. 19

ΚΑΤΑΒΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΠΕΜΠΤΗΣ



Ἔγραψε: Παρασκευᾶς Ζωΐδης
Ἐπιστάτης ψαλτῶν
16. III. 70

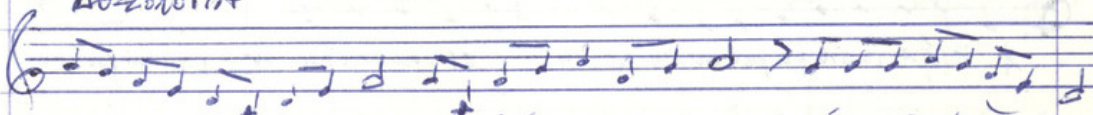
Ήχος Τρίτος Με βάση τό ΓΑ



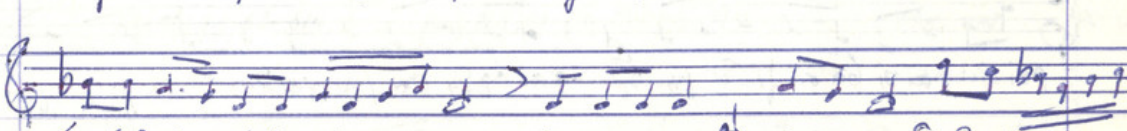
ΚΕ ΔΗ ΓΑ ΝΗ ΓΑ ΚΕ ΓΑ

Παρ. 20

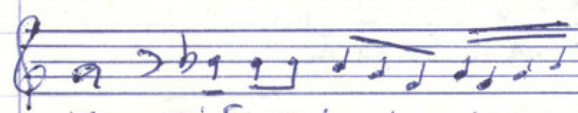
ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ



Δό ξα σοι τω Σί ξαντι τό φῶς δο ξα ἐν ὑ - ψί στοις θε - ῶ καὶ ἐ πι γῆς εἰ ρή - νη



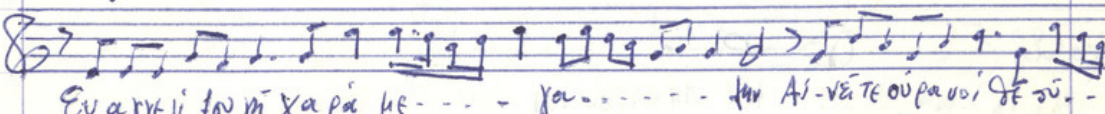
ἐν ἀν θρώ ποις εὐ - δο - κί - - - α εὐ - λο - γη - τός εἶ κύ ρι ε δι δα ξόν - -



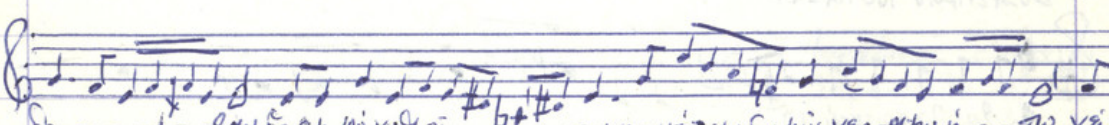
τε τοί σι καὶ ὡ - μο λο γοί - - σον

Ήχος Δεύτερος (συνέχεια)

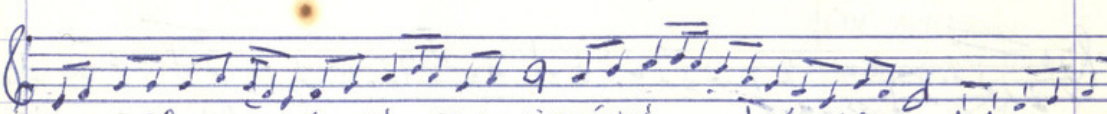
Παρ. 19Α



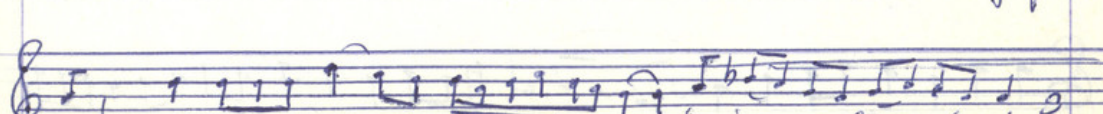
Εὐ α γγε λί ζου μή χα ρά με - - - - γα - - - - - - - μν Αἰ - νέ τε οὐ ρα νοί δε σύ - - - μν



δο - - - - - ξαν ἐξ ερ - γό χω δε σύ - κι βω τον γα νέ - τω μη δα μῶς χαρ - ακτη - ή - - - τω χεί μη



δέ πι στῶν τῆ θε - τω κω ἀ σι - μή - - - τω φω - νή τω ἀ γγε - - - - λου ἀ νε κη ρύ - κτου ἐν ἀ γα λλι ἀ σει - βο -



ἀ τω. Ὁ - μοῦ ἀ - κου τέ - ρα πα - - - - - - νυν ἡ παρ - χῆ παρ δε - νε ἀ - γνή -

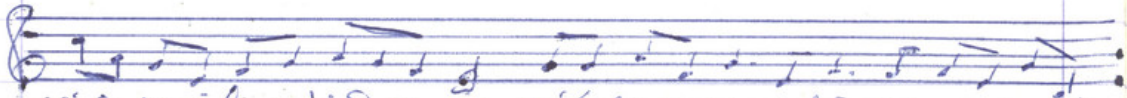
18.III.70

Ἦχος Τέταρτος Μὲ βάση τὸ Βου

Παρ. 21

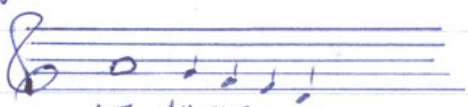
ΔΗ ΓΑ Βου

ΚΑΤΑΒΑΣΙΕΣ ΤΩΝ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΩΝ



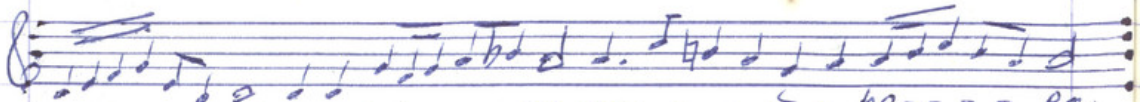
Ἦχος Πλάγιος Πρῶτος Μὲ βάση τὸ ΚΕ

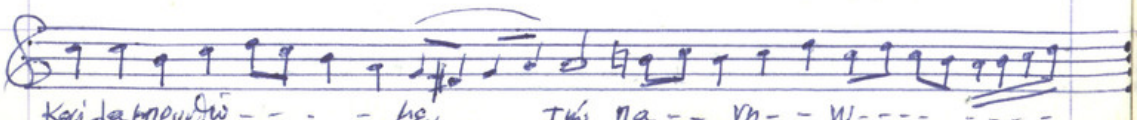
Παρ. 22

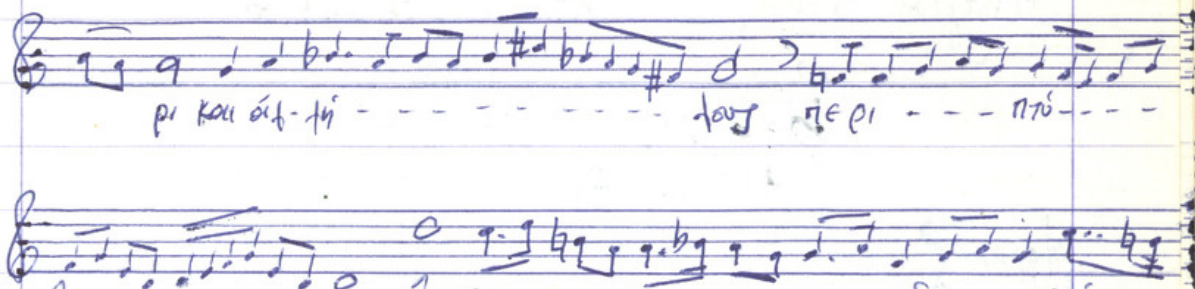


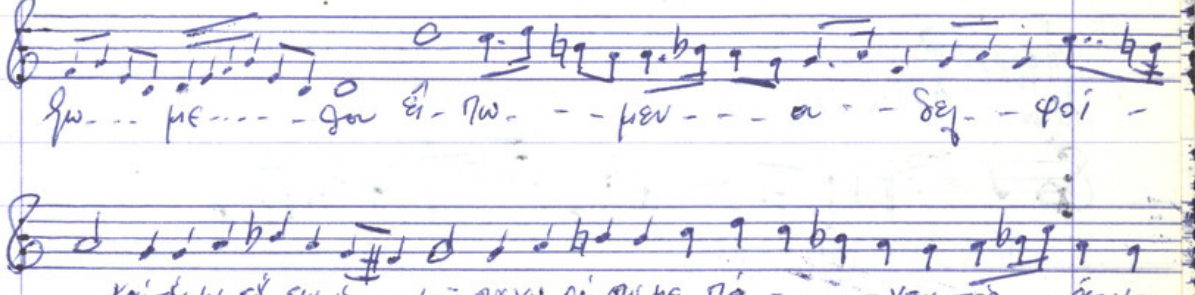
ΚΕ ΔΗ ΓΑ Βου ΠΑ

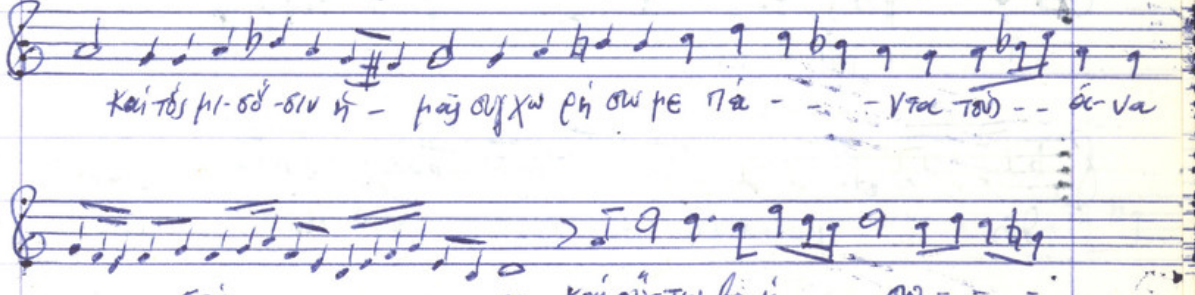
ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΝ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ

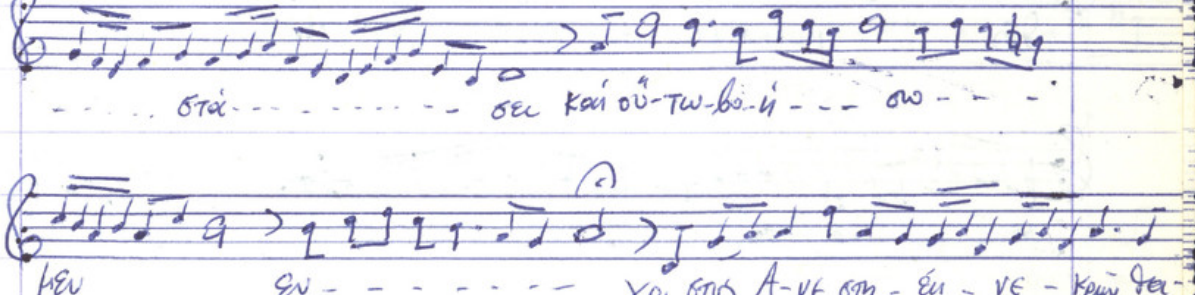


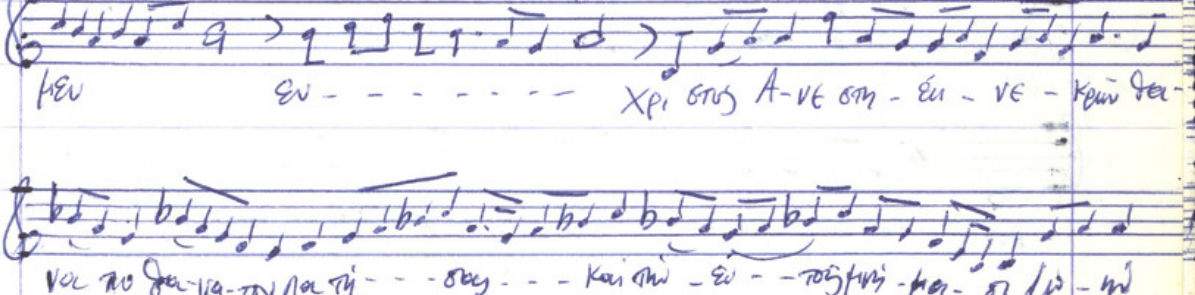


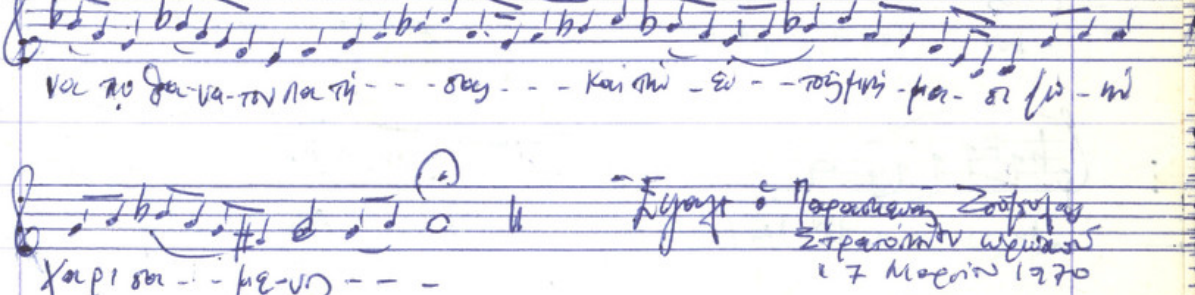


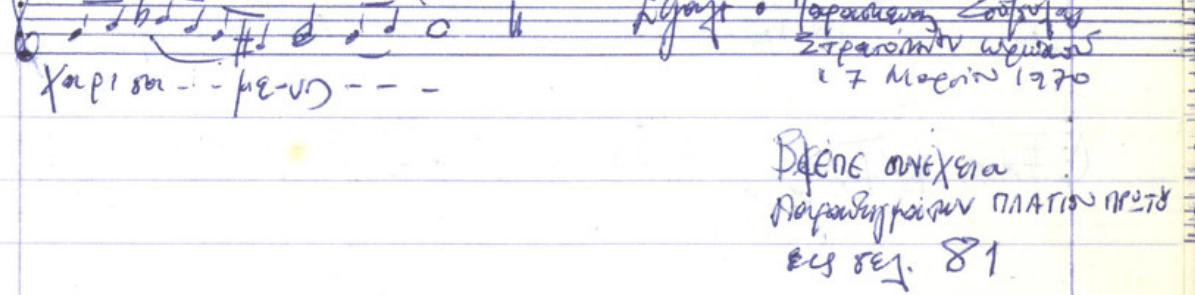






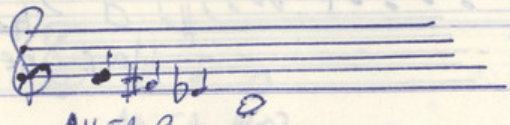


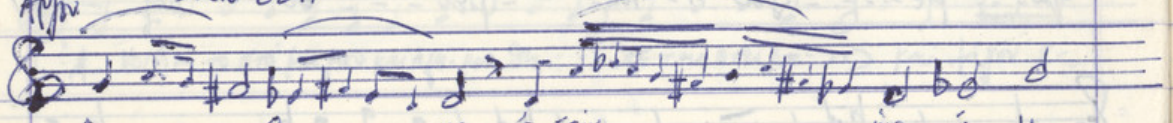


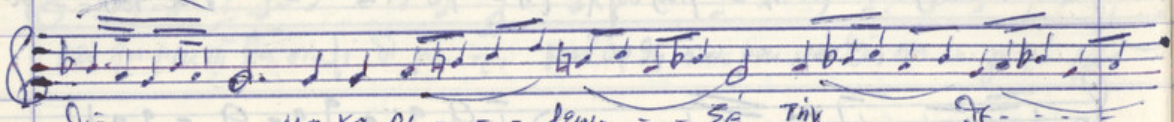


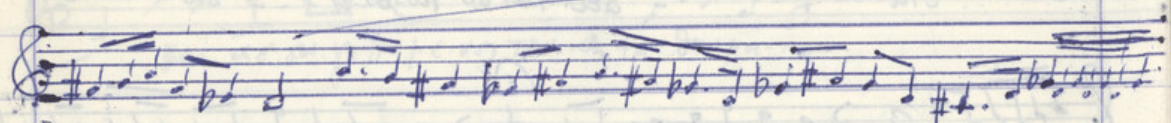
Ξυλόφ: Παρασκευᾶς Σούρλας
Στρατόπεδον ωφελίας
17 Μαρτίου 1970

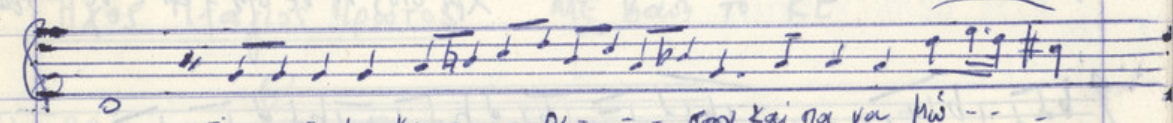
Βλέπε συνέχεια
Παραδηλωμάτων ΠΛΑΤΩΝΟΣ
εις σελ. 81

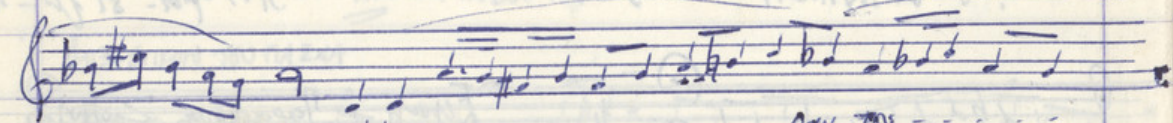


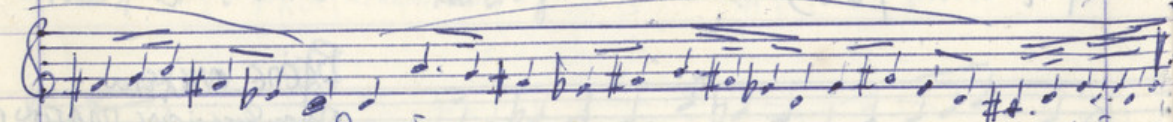










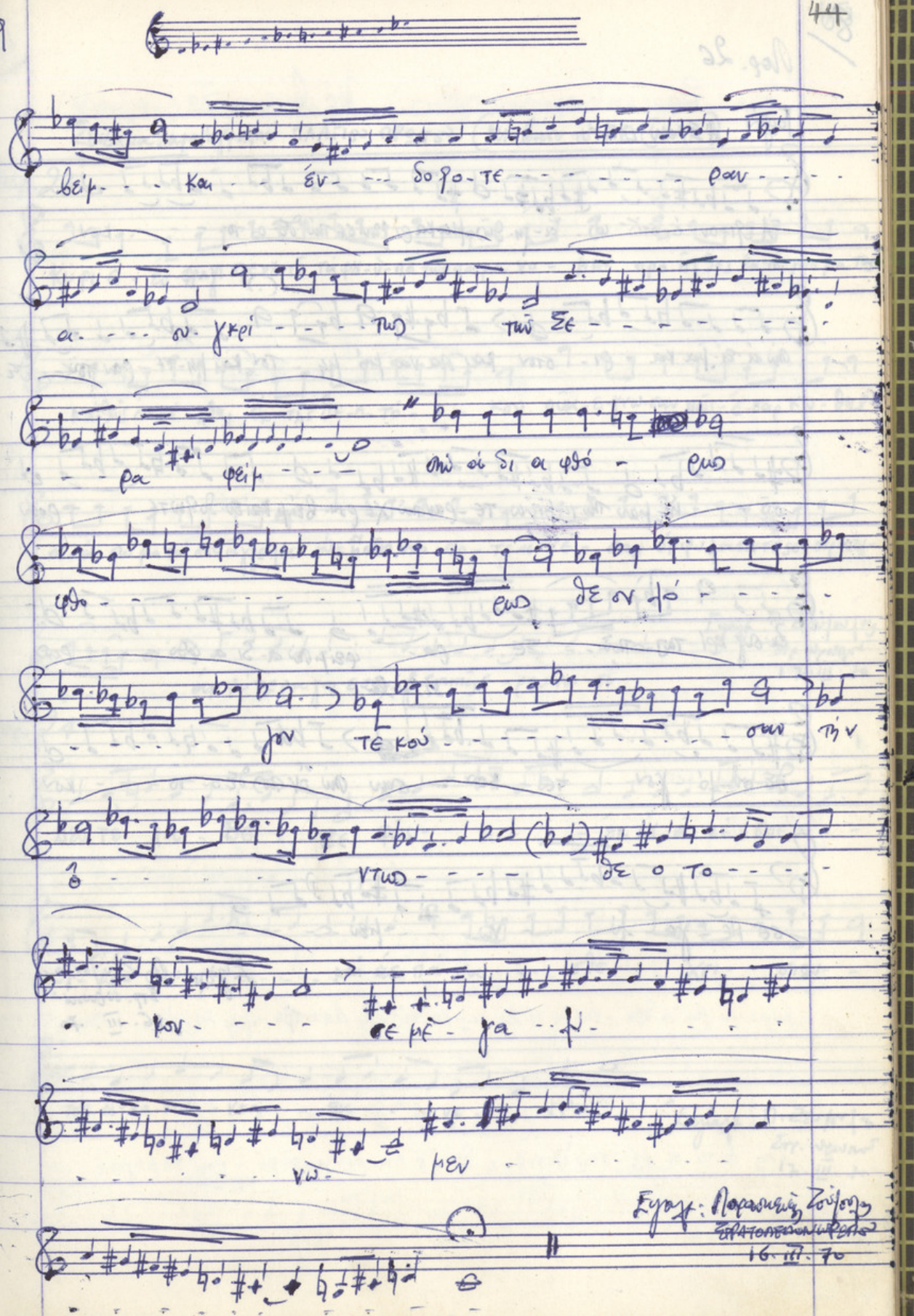


Πλάγιος Δεύτερος   Χρωματική μέ βάση τού ΠΑ

Λαμπαδ. 25

Αρχή

ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ



Εγγρ.: Παρασκευάς Ζούγρας
ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟΝ [illegible]
16. III. 70

Παρ. 26

Τραγ. ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ

Ἄ-ξι-ον-έ-στι - ὡς - ἀ-λη-θῶς μα-κα-ρί-ζειν σε τὴν θε-ο-τό - - - κον

τὴν ἀ-ει-μα-κα-ρι-στον καὶ πα-νά-μω-μον καὶ μη-τε-ρα τοῦ - θε-

οῦ - - - ἡ-μῶν τὴν τι-μι-ω-τε-ρα-ν τῶν χε-ρου-βείμ καὶ ἐν-δο-ξο-τε - - - ρον

ἄ-νευ κρί-σε-ως τὴν - - σε φα- φείμ τὴν ἀ-λη-θῶς - - - ον

si la la

θε-ο-τό - κον - - τε - κου - σαν τὴν ὄν-τως θε-ο-τό - - - κον

σε με - γα - λύ - - - - νω - - - μεν - - - -

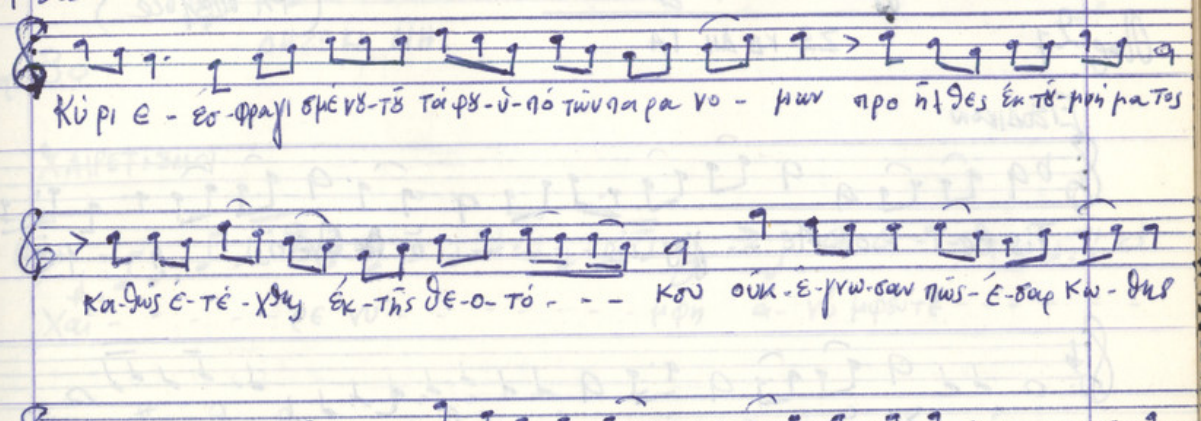
Ἔγραφε: Π. Ζούρουλας
Στρ. ψάλτης
16. III. 70

Παρ

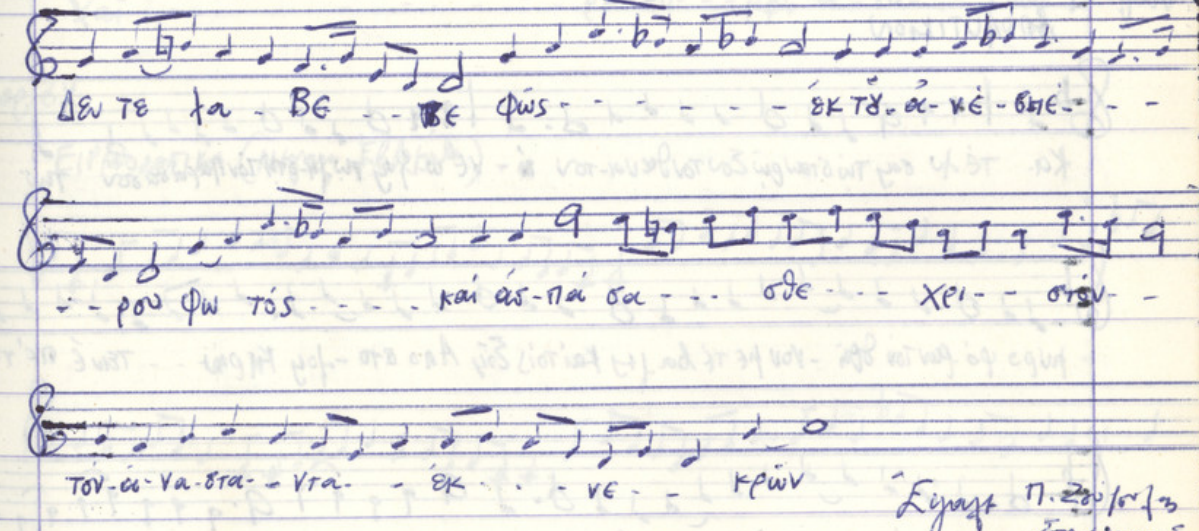
Παρ.

Συνέχεια παραδειγμάτων ΠΛΑΓΙΟΥ ΠΡΟΤΟΥ (με βάση το ΚΕ (λά))

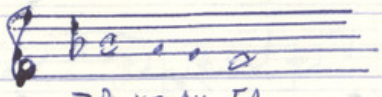
Παρ. 23



Παρ. 24



Ο Ηχος Βαρύς (πλάγιο τρίτο) Με βάση το 2ο (με ύφεση) και φ ΤΑ

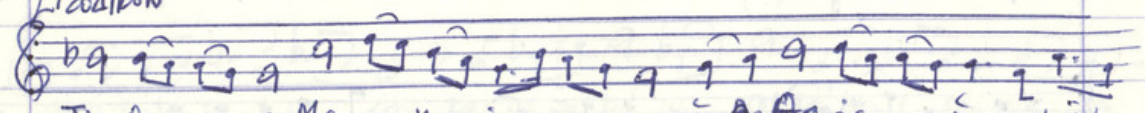


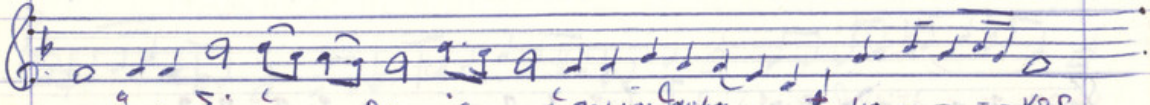
(FA ματζορε)

2ο ΚΕΑΗ ΤΑ

Λαμ. 27

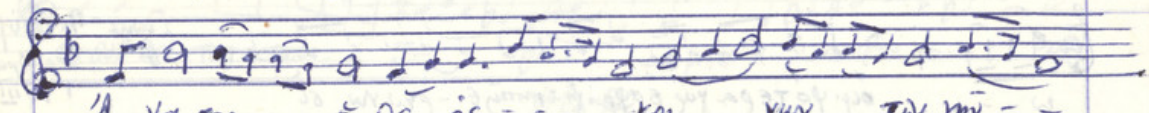
ΕΙΣΟΔΙΚΟΝ





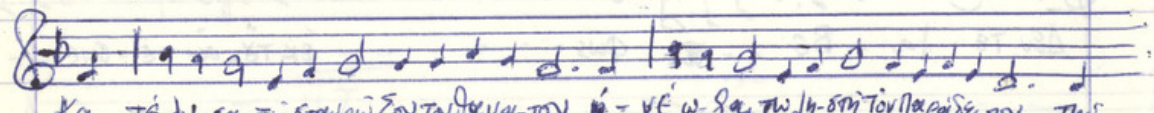
Λαμ. 28

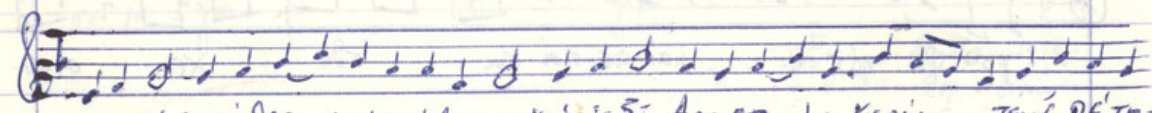
ΕΙΣΟΔΙΚΟΝ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

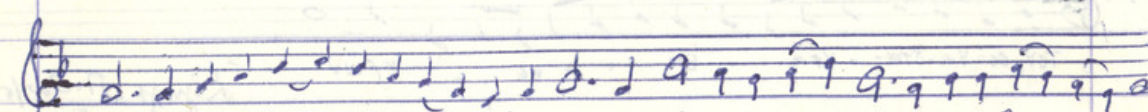


Λαμ. 29

ΑΠΟΛΥΤΙΚΙΟΝ







Λαμ. 3

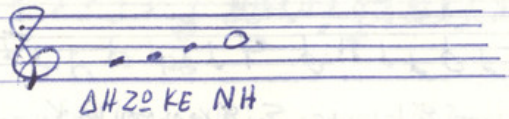
Λαμ. 3

Λαμ. 3

Λαμ. 3

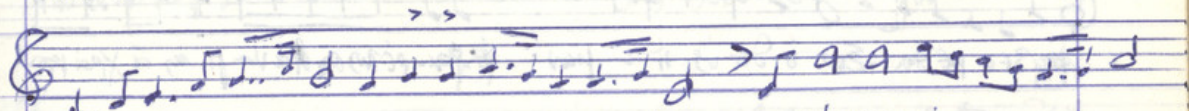
Πάγιος Τέταρτος

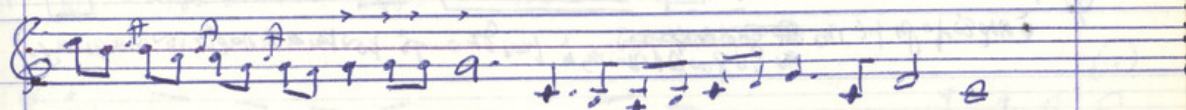
Με βάση τό ΝΗ



Λογ. 30

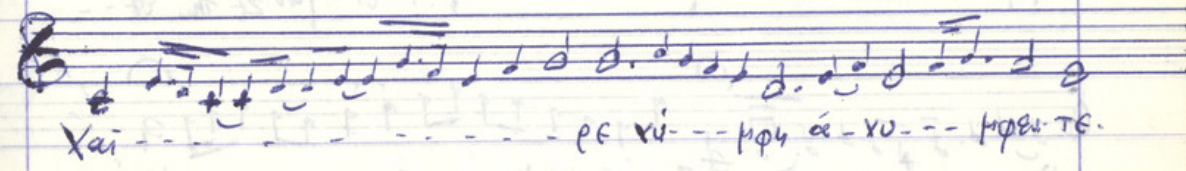
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ





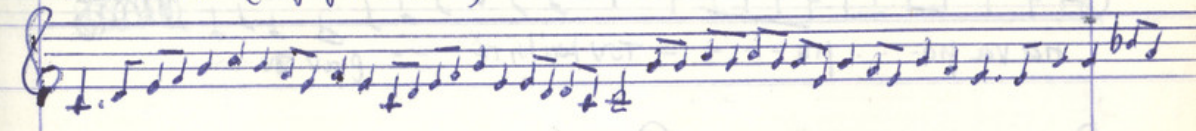
Λογ. 31

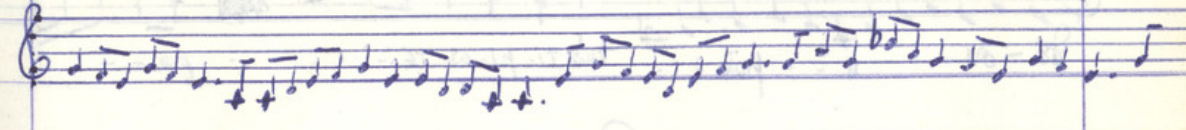
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ

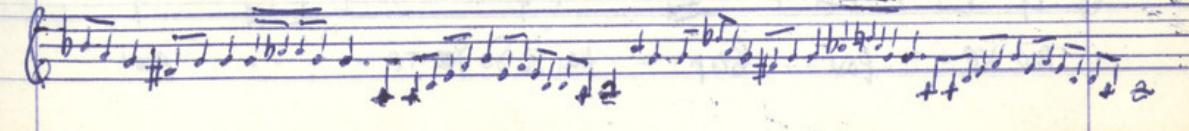


Λογ. 32

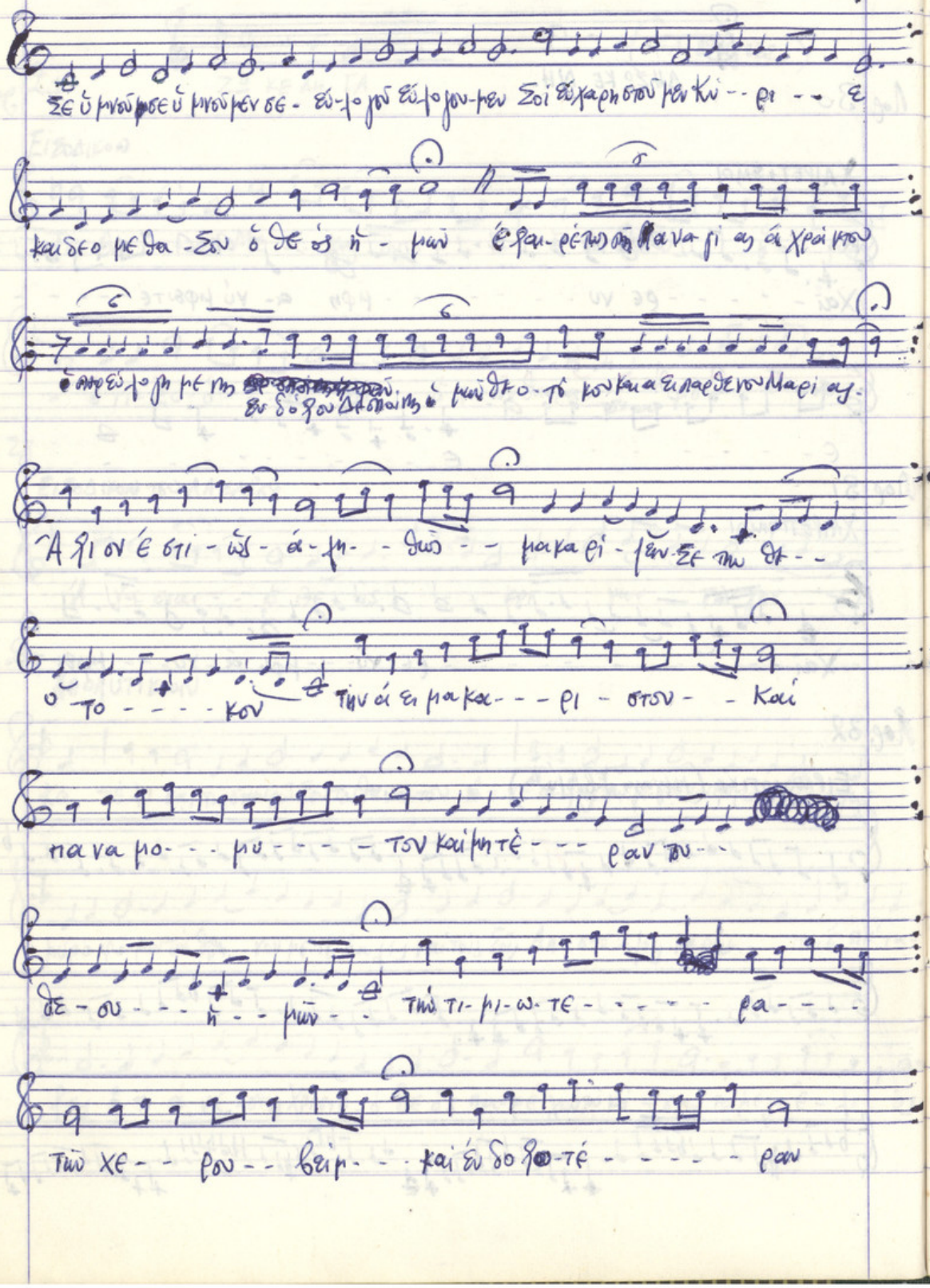
ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΚΑ (μεγάλη Εβδομάδα)

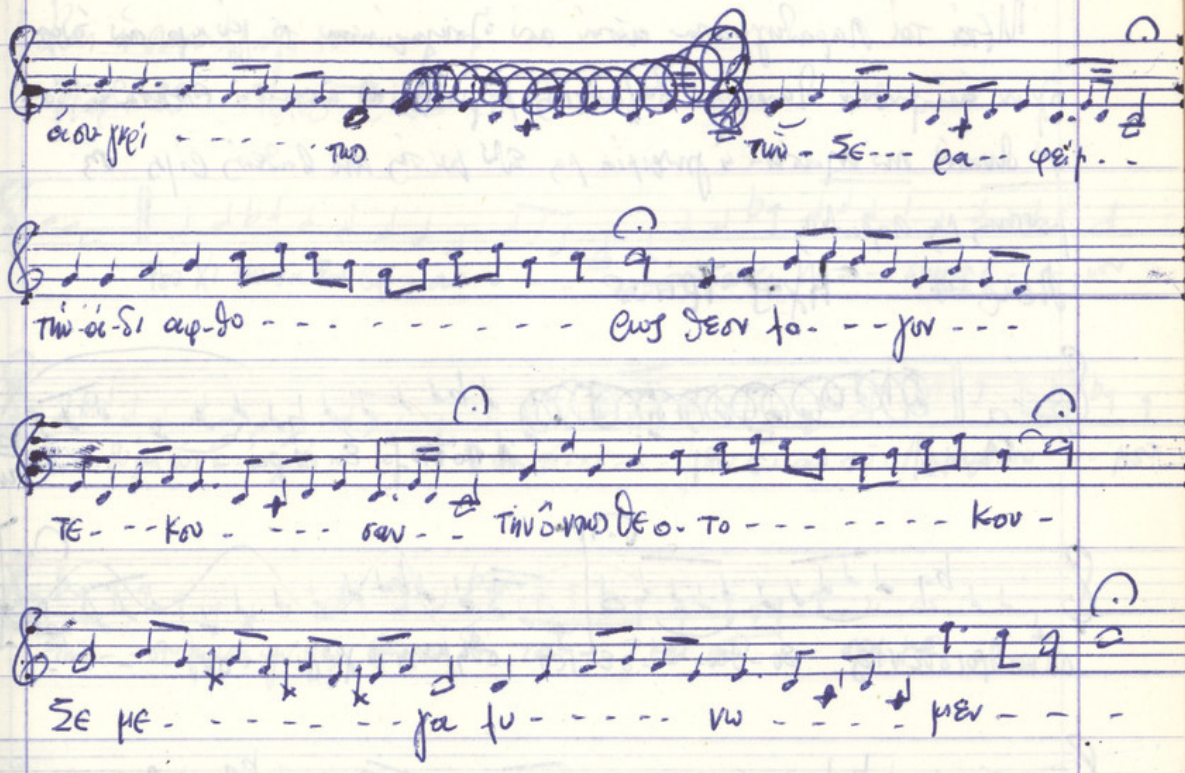






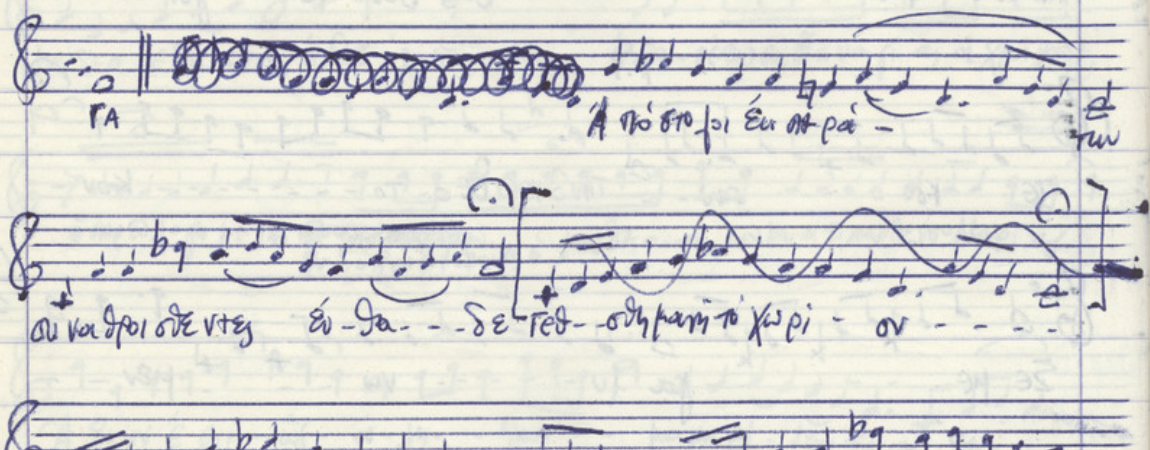
Παρ. 33


Σε ὑμνοῦμεν σε ὑμνοῦμεν σε - εὐ - λο γοῦ εὐ - λο γοῦ - μεν Σοὶ εὐχαριστοῦ μεν Κυ - - ρι - - ε
καὶ δε ο με θα - Σον ὁ θε ὸς ἡ - μῶν ἐφαρ - μόσω σὺν πα να γι ας ἁ χραν τον
ἀπερ εὐ - λο γη με νη ἐν δόξῃ ἀπο πλη ρω θῆ τὸ κον καὶ ἀ ει πα ρθε νον Μα ρι ας.
Ἀ γι ον ἐ στι - ὡς - ἁ - μη - - δω ν - - μακα ρι - ζεν σε πω θα - -
ὁ Το - - - - κον Τὴν ἀ ει μακα - - - ρι - σον - - Καὶ
πα να μω - - μυ - - - - τον καὶ μη τέ - - - ρα ν τω - -
δε - ου - - - ἡ - - μῶν - - Τὴ τι - μι - ω - τε - - - - - ρα - - -
τῶν χε - - ρου - - βεὶμ - - καὶ ἔν δο ξο - τέ - - - - - ρων


ασυ γκρί - - - - - τως τω̃ - Σε- - - ρα- - φείμ. .
τὴν ά-δι αφ-θο - - - - - - - - - - ρως Θεὸν Λο- - -γον - - -
τε- - -κου - - - - σαν - - τὴν ὄντως Θε ο- το - - - - - - - - - κον -
Σε με- - - - - - - - γα λυ- - - - - νο - - - - μεν - - -

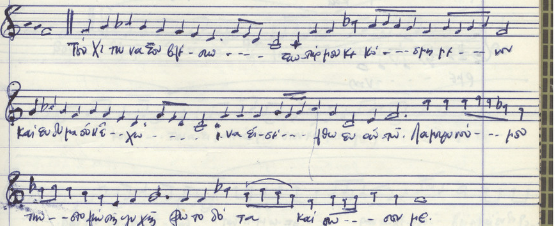
Μετά τά παραδείγματα αυτά από ολοκληρώνω το κύκλο από όλους ήχους αποφασιστικά διάφορη βυζαντινή μελωδία ώστε να φανεί ότι το δικό μου αποτέλεσμα ή μελέτη μου ξεφεύγει από βαθειά ρίζα στη μακρά μου παράδοση.

Λεαρ. 34 Ηχος Τρίτος

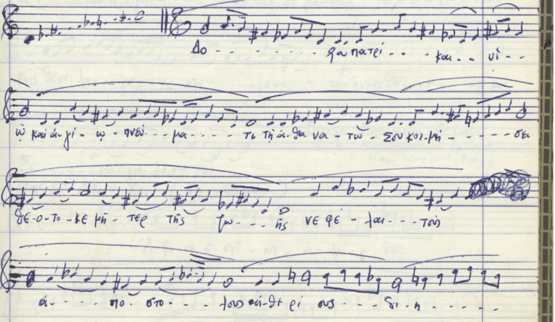


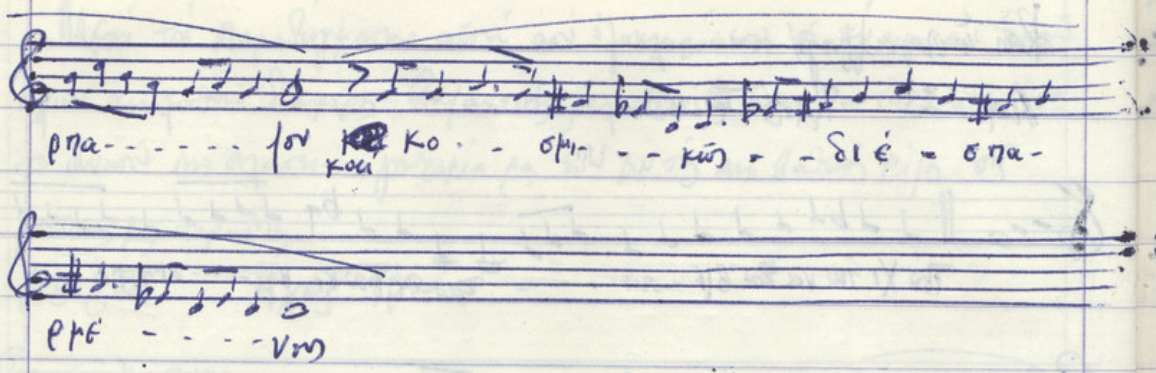
Καὶ ἡ παραλλαγή του:

Παρ. 35 Ἦχος Τρίτος



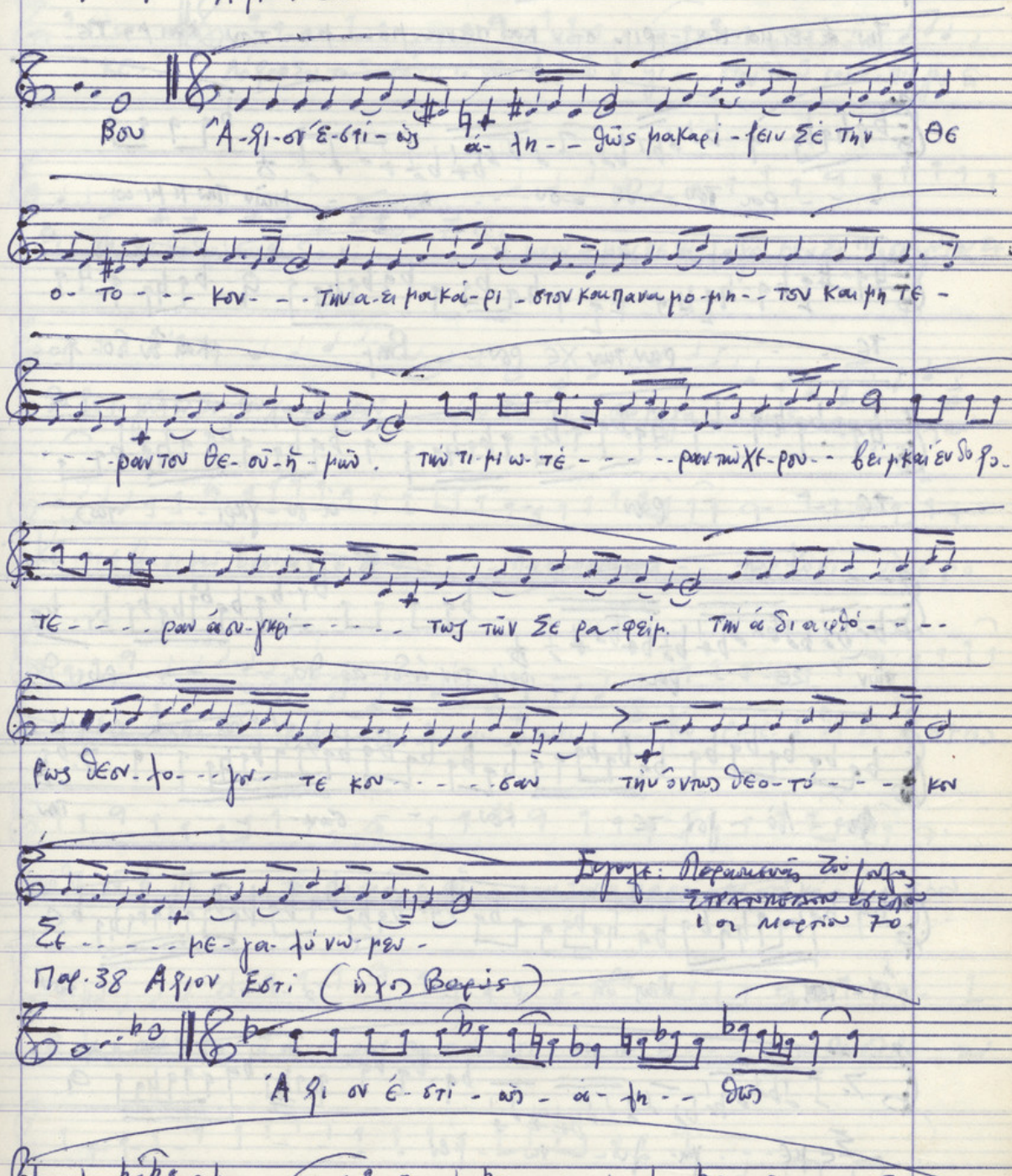
Παρ. 36. Ἦχος Πλάγιος Δεύτερος




ρπα- - - - - - ίον
και
κο - - σμι- - - κών - - δι έ - σπα-
ρμέ - - - - νση

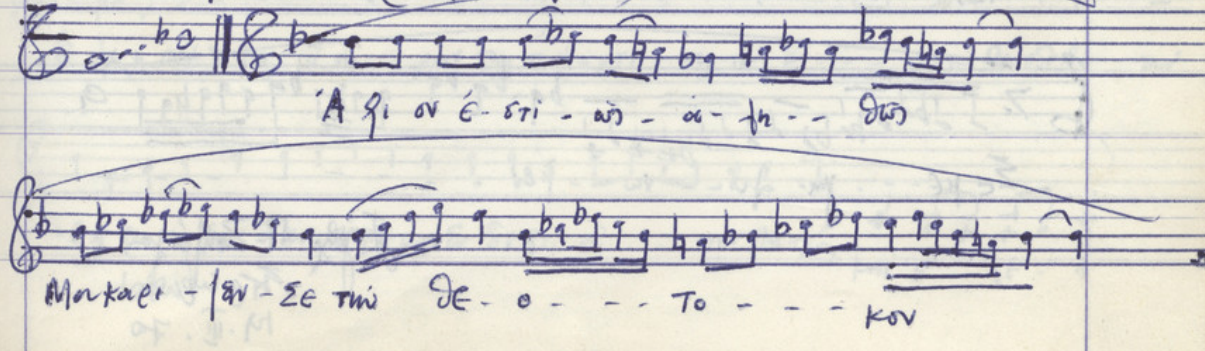
Ἦχος Τέταρτος

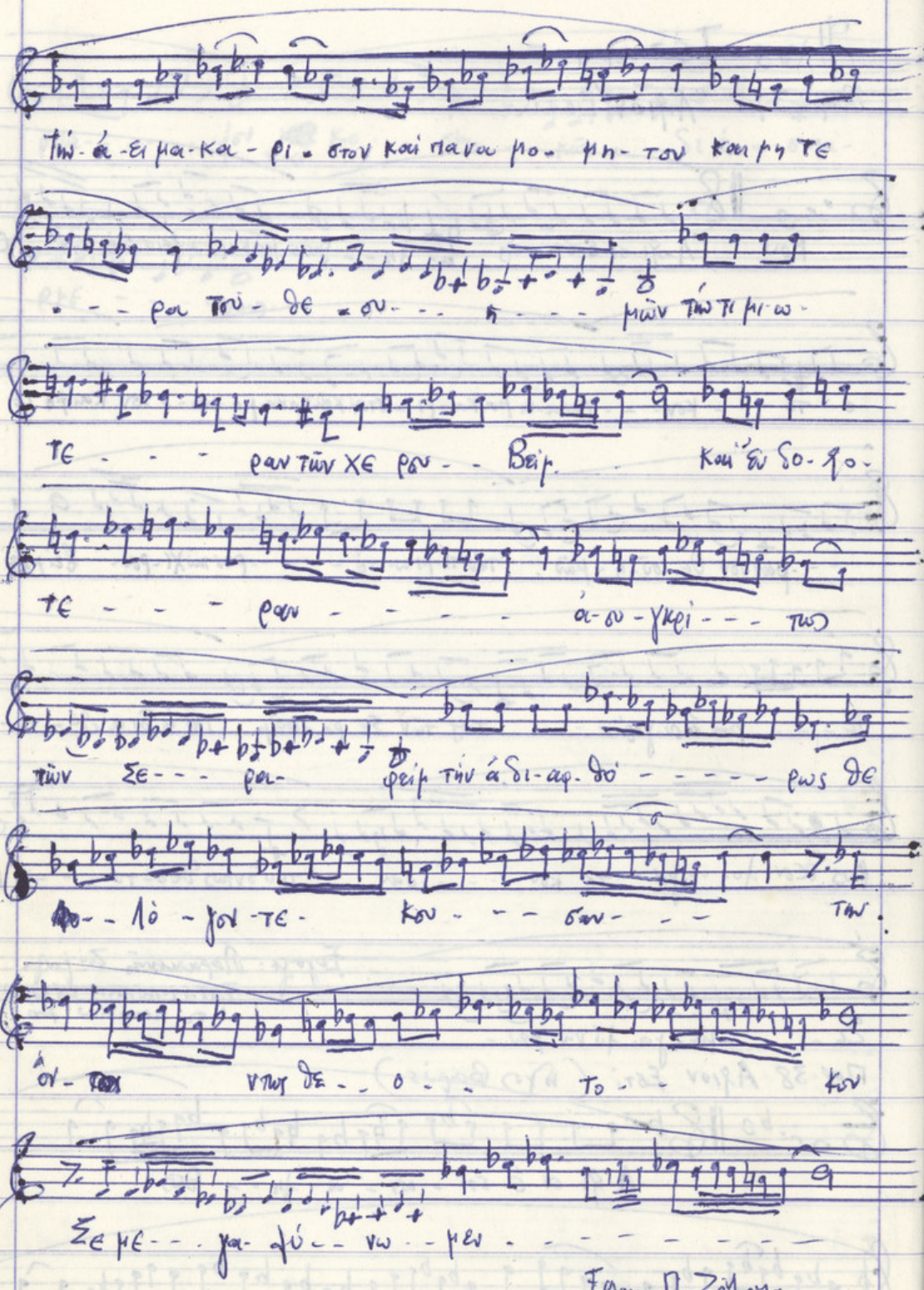
Παρ. 37 Ἄξιον Ἐστί



Σημ.: Περιπαικνάς τὸν χαρακτῆρα ἐστὶν ἡ 1η Μοιρία τῶν

Παρ. 38 Ἄξιον Ἐστί (ἤχου Βαρύς)

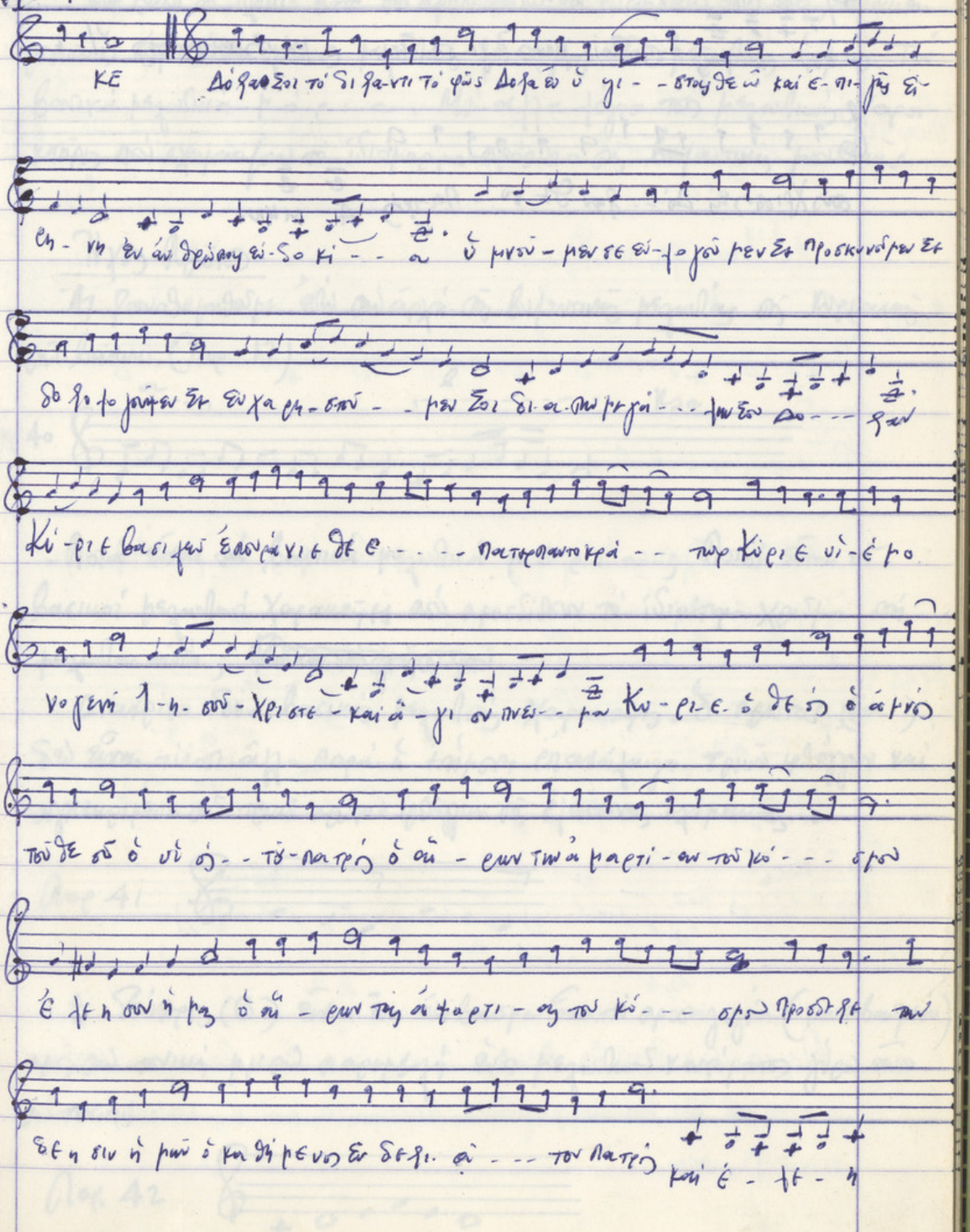


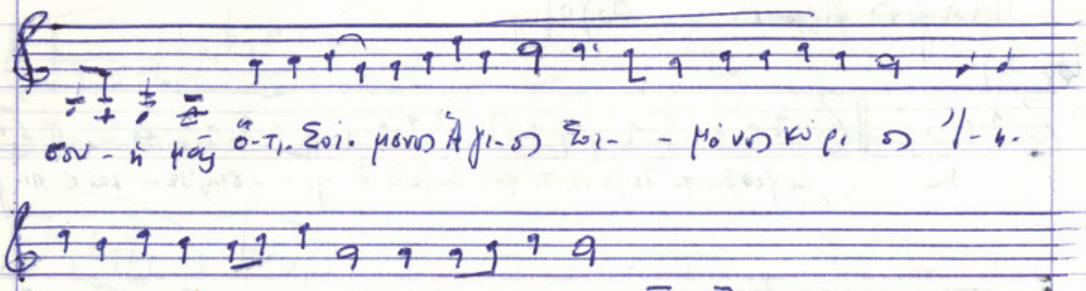


Ἰωαν. Π. Ζούργος
Κρεμαστῶν
14.III.70

Μάθημα Πρώτο. Δοξολογία

Νεφ 37



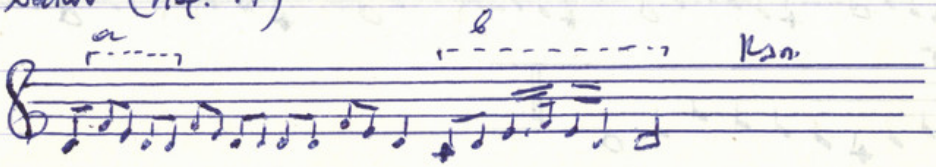

σου - ἡ μεῖς ὅ-τι σοὶ μόνῳ ἁμαρ-τά σοι - μόνῳ κυ-ρί-ῳ ἐ-πι-
σὺν Χρι-στῷ τῷ Δό- - ξαν ἀ-νο- πα-τῷ Α μην.

Με βάση τό ήχητικό αυτό θά προσπαθήσω νά ξεκινήσω τόν από χαρακτηριστικού ~~[illegible]~~ τρόπου μελωδικής δεσπόζοντας. Τόν μελωδικό σκοπό. Τά βασικά μελωδήματα π ό ρ ε ι α. Μέ σέβας τήρηση τόν μελωδικόν χαρακτήρα πού σχηματίζουν τό ίδιόρρυθμο ρεπερτόριο τής βυζαντινής μουσικής.

Ήχος Πρώτος

Ας ξεκινήσουμε ένα από τήν αρχή τής βυζαντινής μελωδίας τής Κυριακής από βάιων (Παρ. 17)

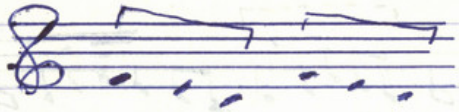
Παρ 40



Ποιά είναι τά βασικά μελωδήματα π ό ρ ε ι α; Ποιοί είναι οί βασικοί μελωδικοί χαρακτήρες πού προσδίδουν τό ίδιαίτερο χρώμα στή μελωδία αυτή; ~~[illegible]~~

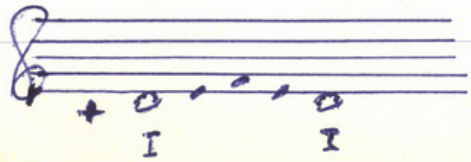
Διακρίνω δύο βασικούς μελωδικούς χαρακτήρες. Ο πρώτος (α), δεν είναι τίποτε άλλο παρά ή τήρηση επανάληψης τριών φθόγγων και συγκεκριμένα από τριών ομόκεντρων φθόγγων τής ζήλωσης κλίμακας:

Παρ 41



Ο δεύτερος (β) είναι ένα κάτβαστρα ένα τό προσαγωγέα (κατβαστρό) από τονική μή από παραλλαγή ένός μελωδικού κινήματος γύρω από τονική:

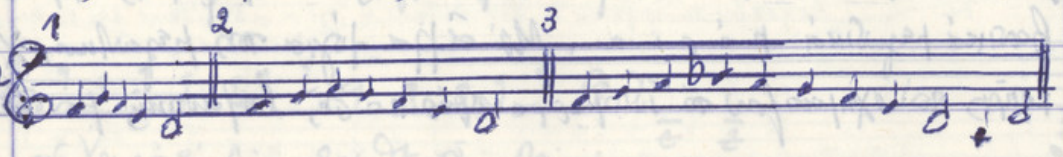
Παρ. 42



Με βάση τα παραπάνω μελωδικά μόρια (α και β) μπορούμε να κάνουμε μια σειρά αναπτύξεις.

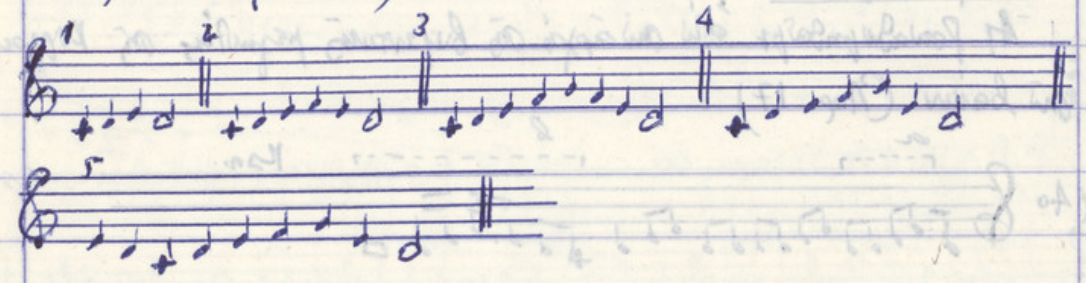
1) Αναπτύξεις του α) :

Παρ. 42



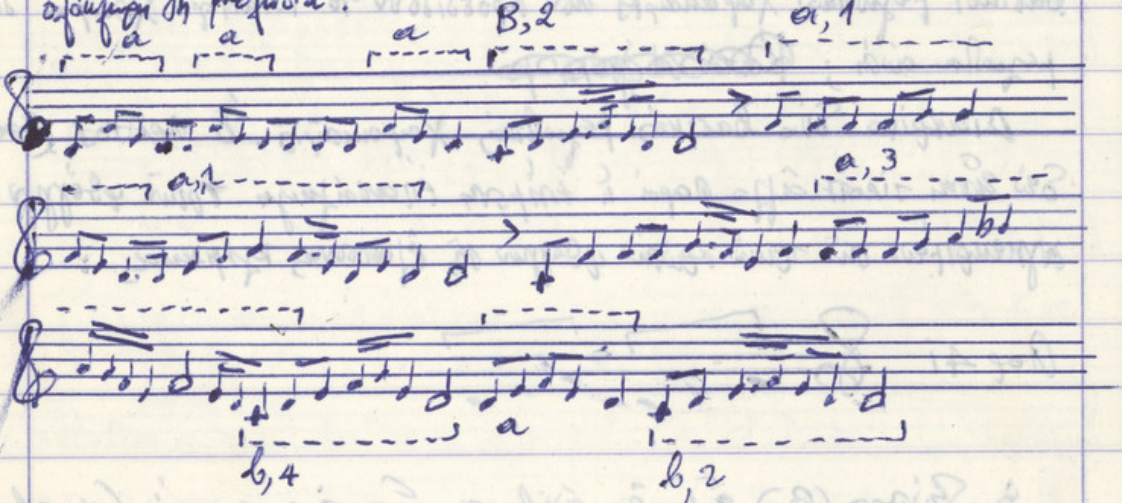
2) Αναπτύξεις του β) :

Παρ. 43



Έχουμε υπόψη μας αυτές τις αναπτύξεις άς φανταστούμε πώς όλόκληρη η μελωδία :

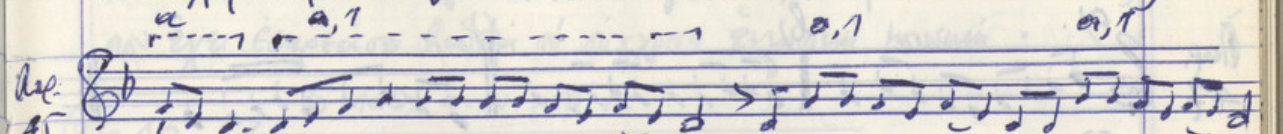
Παρ. 44



Παρατηρούμε έτσι ότι ολόκληρη η μελωδία είναι βασισμένη σ' αυτά τα δύο βασικά μελωδικά μόρια, α και β, και στις αναπτύξεις τους.

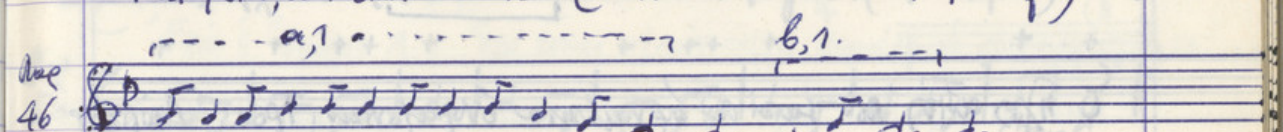
94 95

Παραθέτω δύο τραγούδια που όπου κάνω εύρεία χρήση των πιο πάνω μελωδικών χαρακτήρων. Πρώτα το ΧΑΘΗΚΑ (ποίηση του Γιάννη Θεοδωράκη)



Χάθηκα μεσ' στ' ομόρφιά σ' μ' εσ' σου γράφαν - τα μα γι μ' τ' ου κα - μα μα γι μ' τ' μαι νια

Και μετά, το ΑΕΜΑ ΑΕΜΑΤΩΝ (ποίηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη)

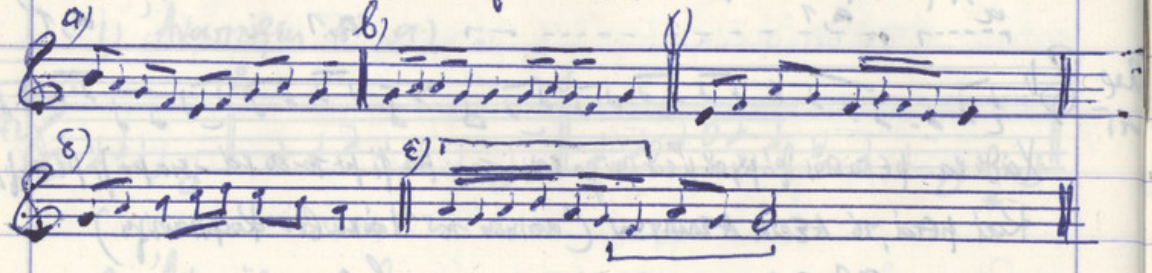


Κανείς δεν ή - ξε - ρε πως εί - ναι το ό - ρα - ι a

Ἦχος Δεύτερος

Ἐπιρεπῶν τοῦ βασικοτέρου μελωδικοῦ μέρους ἀπό τό Παρ. 18:

Παρ. 47

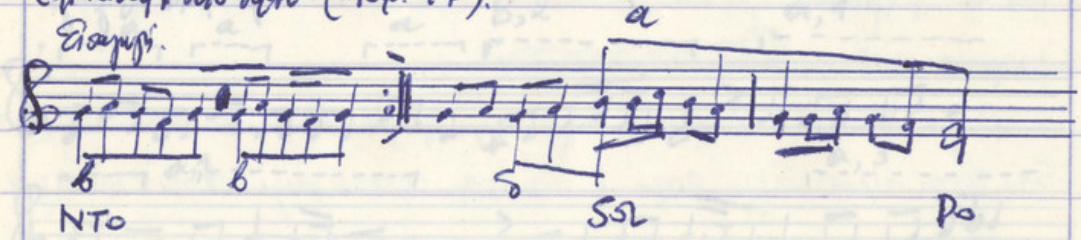


Ὁ ἦχος αὐτός ποῦ κατά τά ἀρχαιότατα ὀνομάζονταν Τρόπος Δώριος γιατί ὁριζόταν στό Δώριο τετράχορδο ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ *

Ἀντιστοιχεῖ στήν εὐρωπαϊκή κλίμακα ΜΙ ἐλάσσονα. Ὅμως μπορεῖ νά ἐναρμονισθεῖ καί στή ΝΤΟ μείζονα, φυσικοί ἀναλόγοι μέ τή γενικώτερη δομή τῆς μελῳδίας. Ὅπως π.χ. στό τραγούδι μου ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ-ΜΑΡΓΑΡΩ ποῦ περιέχει μερικά ἀπό τά μελωδικά μέρη ποῦ ἐξετάσαμε ἀπό πάνω (Παρ. 47).

Εἰσαγωγή.

Παρ. 48



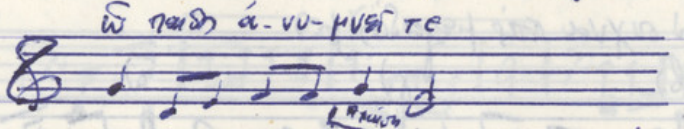
---

* Στό Μεσαίωνα τό τετράχορδο αὐτό ἀλλάξε, κατέβηκε μιά 2η χαμηλότερα καί ἔτσι σά Δώριο τετράχορδο θεωροῦσαν τό ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ.

Γι' αὐτό καί ὁ Πρῶτος Ἦχος (Δώριος τρόπος) ἀποδίδεται σήμερα μέ τό τετράχορδο ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ (Κλίμακα τοῦ ΡΕ) καί ὄχι μέ τό ἀρχικό Δώριο τετράχορδο ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ-ΛΑ (Βλ. Ἰωάννου Μαργαρίτη «Θεωρητικά Βυζαντινῆς Ἐκκλησ. Μουσικῆς. Ἔκδοση Σταξίνου)

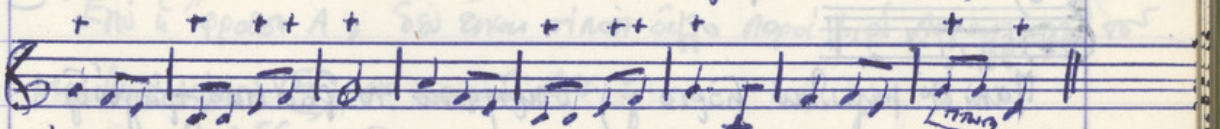
Στό παράδειγμα 11 (Ὦ παῖδες ἀόμυνετε) πού ἀνήκει στόν ἴδιο Ἦχο συναντάμε αὐτό τό μελωδικό μοτίβο (πού σημαδεύει καί "πλάσιο") καί πού ἔχει ἐπηρεάσει βαθιά τή σύγχρονη ἑλληνική μουσική :

Παρ. 49



Ὅπως λ.χ. τό ὡραῖο δωδεκανησιακό τραγούδι (στή Τήλο) :

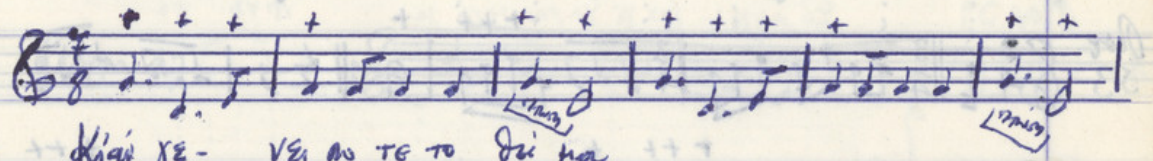
Παρ. 50



Ἐ-ρη-νη πού Ἐρηνη πού Ε ρη νη πού σουν τ' ἀρνί. πού σουν το πού σουν το πού

καί τό δικό μου ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΥΡΟ ΚΑΙ ΤΖΙΑ (ποίημα Ὀδυσσέα Ἐλύτη) :

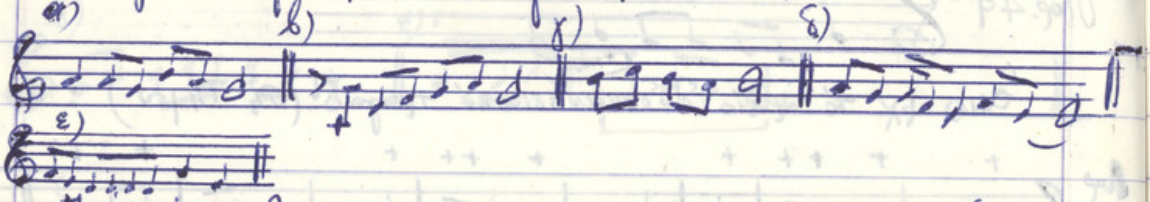
Παρ. 51



κλάι γε- νει ο τε το δι κα

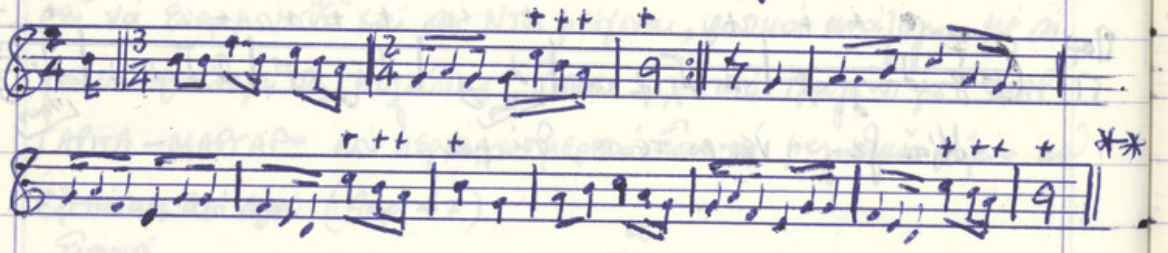
Στό παρ. 19 (Κατεβασιές στη Μεγάλη Πέμπτη) παρατηρούμε μιά σειρά από βασικά μελωδικά μόρια χαρακτηριστικά έτσι στη λυρική ελληνικής λαϊκής μουσικής (και στη νησιώτικης) και πού θά χρησιμοποιήσει κι εγώ πολύ συχνά στις μελωδίες μου

Παρ 52



Μαζί αυτό μελωδικό μόριο γ) εμφανίζεται το ρωδίτικο τραγούδι ΔΕ ΘΕΛΩ ΠΑΡΑ ΜΙΑ ΦΟΡΑ πού εύτυχήσαμε από τη δίτομη συλλογή Δωδεκανησιακών τραγουδιών του εξαιρετικού μουσικολόγου S. BAUD-BOVY. *

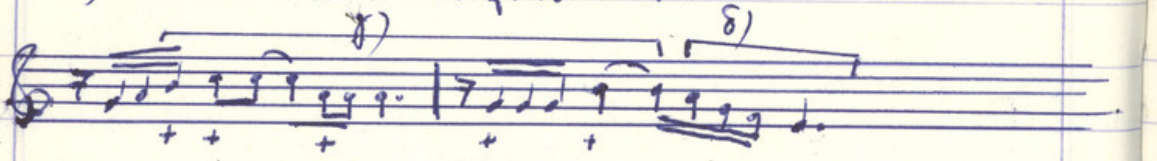
Παρ 53



Ας δούμε τώρα δύο λυρικά λαϊκά γραμμένα από ίδιο ήχο και σταθερά με τά ίδια μελωδικά σήμα

Α) Η ΜΑΓΚΙΟΡΙΣΑ του Βασίλη Τσιτσάνη:

Παρ 54



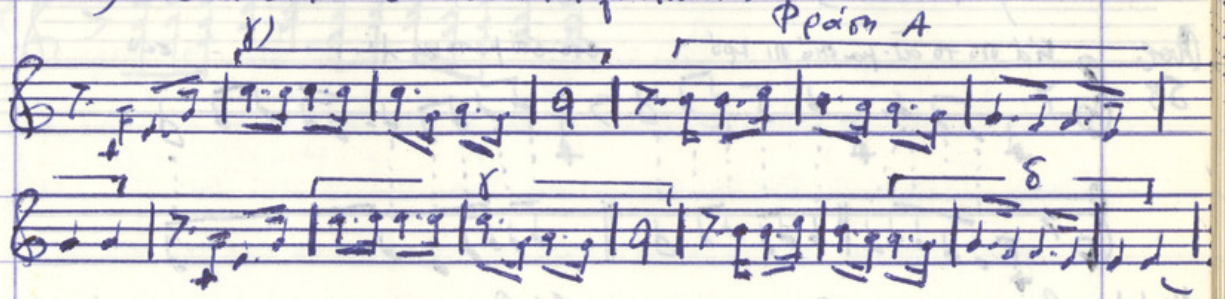
---

* S. BAUD-BOVY «CHANSONS DU DODÉCANÈSE» Εκδόσεις ΣΙΔΕΡΗΣ 1935

** Τόμος Ι. Σελ. 150.

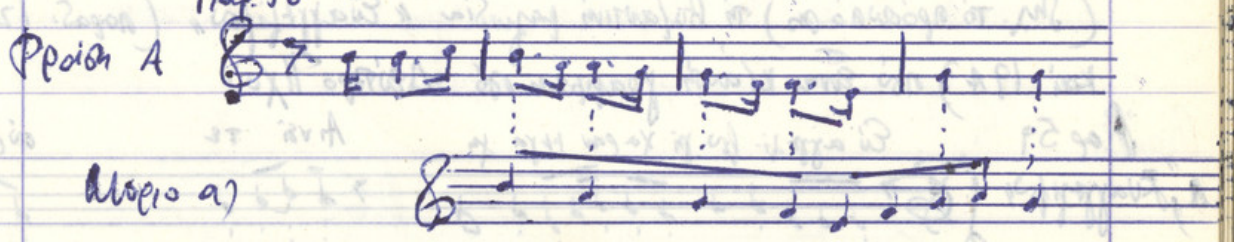
Β) Το μυστικό μου του Μανώλη Χιώτη:

Παρ. 55



Στη "φράση Α" δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια παραλλαγή του μελωδικού μοτίβου (α) από παραδ. 47:

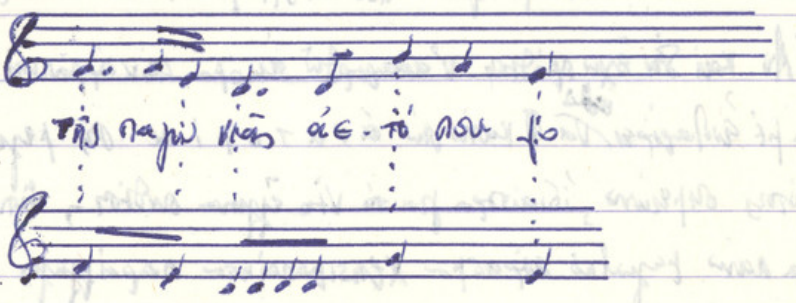
Παρ. 56



Σε δύο από τα πιο γνωστά μου τραγούδια το ΡΟΔΟΣΤΑΜΟ (ποίηση Νίκου Γκάτσου) και το ΚΑΥΜΟ (ποίηση Δημ. Χριστοδούλου) βασίζω τα πιο χαρακτηριστικά τους μελωδικά πρότυπα σε μελωδικά μοτίβα, στη μελωδική χαρακτηριστικά του Δευτέρου Ήχου και ιδιαίτερα σε αυτά αυτά που εφαρμόσαμε πιο πάνω (Παρ. 52).

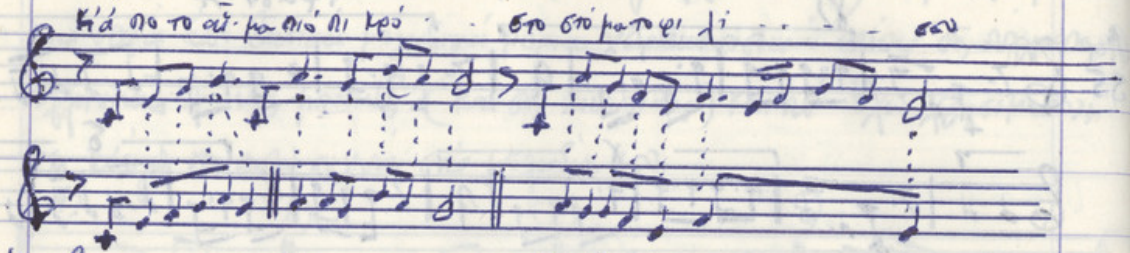
Α) ΡΟΔΟΣΤΑΜΟ

Παρ. 57



β) ΚΑΪΜΟΣ

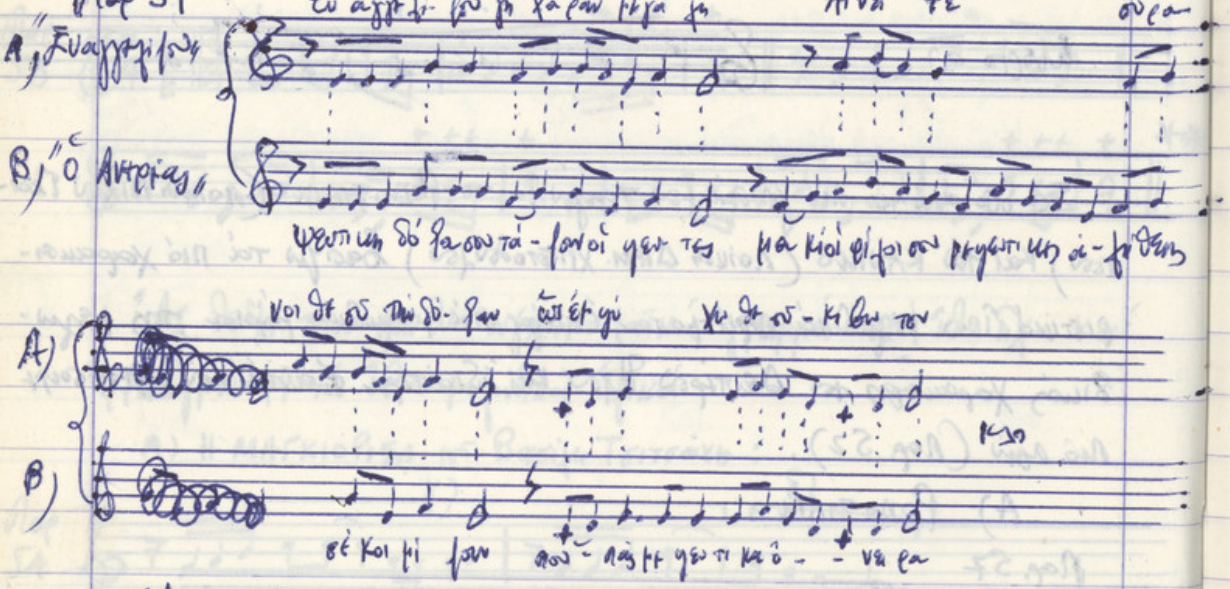
Παρ. 58



Μη μόριο β) α) β) (σε παραλλαγή)
(παρ. 52)

Στό τραγούδι μου ὁ ΑΝΤΡΕΑΣ (1968) χρησιμοποιῶ αὐτούσια (δηλ. τό ηρόσωπό μου) τή βυζαντινή μελωδία «Εὐαγγελίου» (παραδ. 12 καὶ 19Α) πού εἶναι κλασική γραμμένη σέ Δεύτερο Ἦχο:

Παρ 59

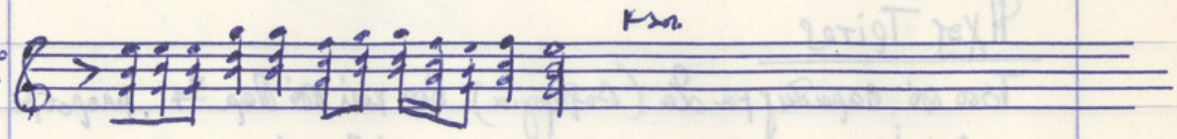


Ἀν καὶ δέν ἔχω πρόθεση ν' ἀναφερθῶ ἀκόμα στήν ἀρμονική μου γράφουν – ὅπως εἶπα μέ ἐξαίρεση ἴσως τό καινοῦργιο σύνταγμα τῆς μελωδικῆς μας παράδοσης – ἐντύπωση σημειώνω, ἰδιαίτερα γιά τό ἀντίφωνο ἀνδρῶν, ὅτι σέ ὅλο αὐτό τό παραδοσιακό μελωδικό ἀποθέμα χρησιμοποίησα παραλλαγές ἀρχαιοβίας. Δηλαδή:

Παρ 60

101

Πορ 60

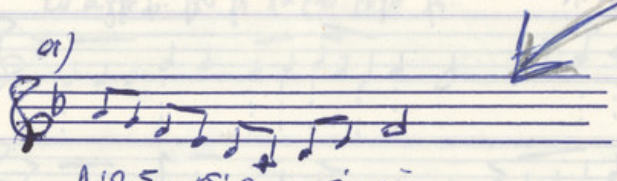


Ήχος Τρίτος

Τόσο στό παράδειγμα 2α (Δοξαστικό) όσο καί στό παρ. 34, μπορούμε νά πούμε ότι κάθε μελωδική φράση αποτελεῖ καί ένα βασικό μελωδικό χαρακτήρα. Τόσο μεστή καί αρμονικά είναι ή δομή καί ή ουσία τους καί τόσο μεγάλη επίδραση είχαν αυτοί μέσα στην καθολική μας μουσική εξέλιξη, στό πέρασμά μας, δηλ. στή σύγχρονη -τελική μας μουσική. Εξαιρετική επίδραση μπορεί νά πεῖ ότι άσκησαν οἱ βυζαντινές μελωδίες αὐτοῦ τοῦ ἤχου καί στό δικό μου τό ἔργο. Γι' αὐτό συμπεριλάβαμε τοὺς βασικοὺς μελωδικοὺς τύπους-χαρακτῆρες ἀπό τά παρ. 2α καί 34 παραπάνω, ἐύστοχη ἐνδεικτικά αὐτοῦ τῆς μελωδίας ἀπό δικές μου τραγούδια μου.

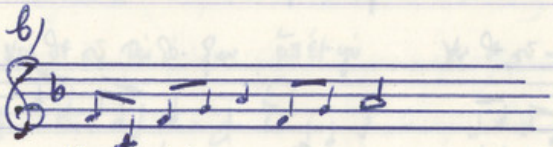
Παρ. 6ι

α)



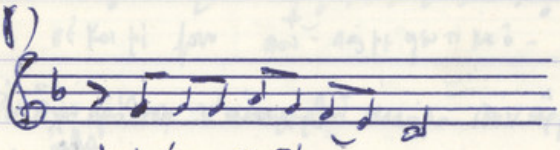
Δόξα σοι τῷ δι' ἡμᾶς τά κατ

β)



δόξα ἐν ὑ-γί-οις θεῷ

γ)

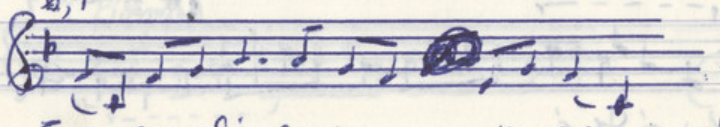


καί ἐπί γῆς εἰ-ρή-

α,1

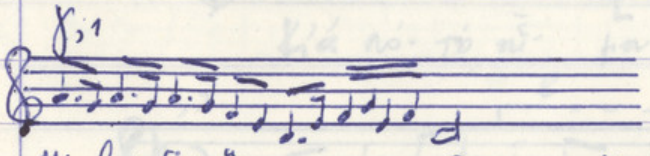
ώ - ρι μο πω τα το παι - δι (ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ, 1968)

β,1



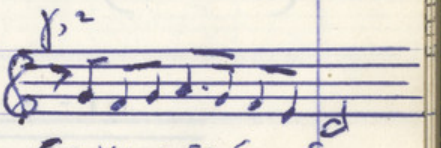
Στο παρα θύ ρι στε - - κο σου. (ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ)

γ,1



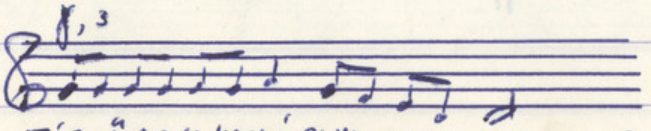
Μη - βαρκα δι χω ἄρμε να - - - - - (ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ)

γ,2



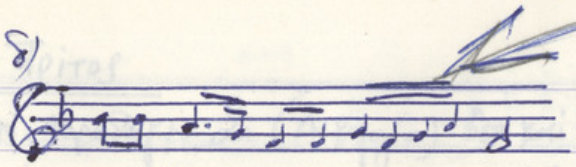
Στον χω ρι σμο πω τά μου δι σω (Αεχπιλάγιο)

γ,3



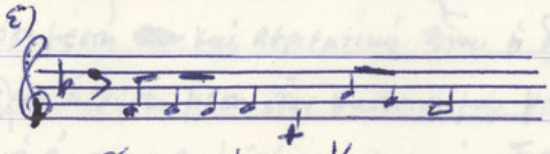
Τό σοι ἤ θε λο η μαρτά ρι νη αφοτο η η (Δουλιον)

δ)



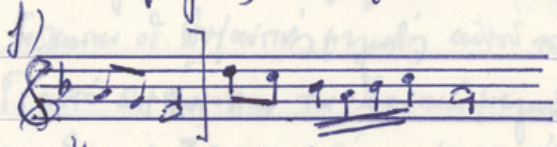
Εν αύ θεώ λογη δέ δο κι - - - α

ε)



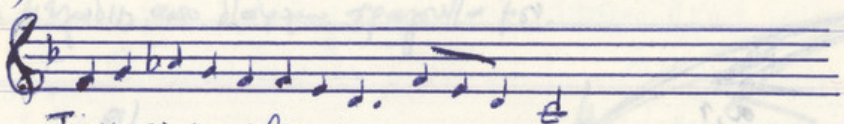
Εύ φο μητή Σοι Κύ ρι ε

f)



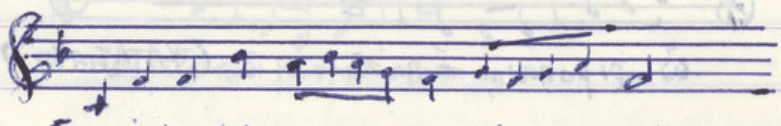
Κύ ρι ε δι δα ξον με

η)



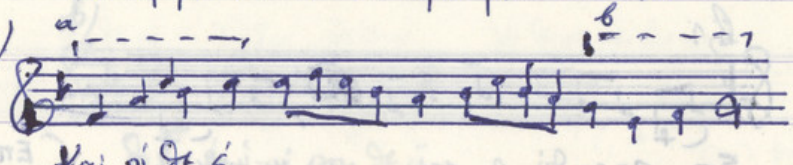
Τοῦ χι τω να σου βλε - πω - - - -

θ)



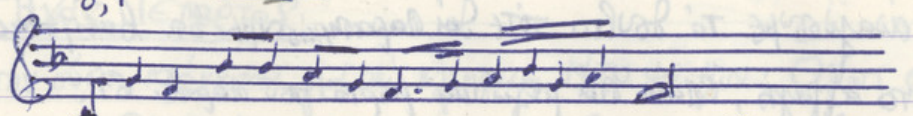
Εω πίρ μου κε κο - - - σμη - μέ - - - νον

ι)



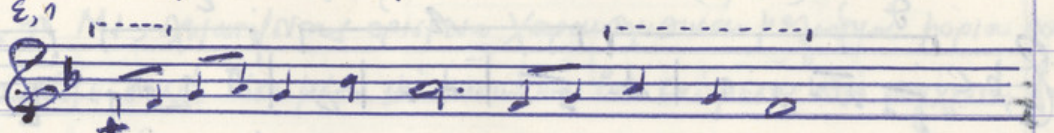
Και ού δε έ
λα μαρ - τύ ν - - - μου πίν στο μω σής γι - χής

δ,1



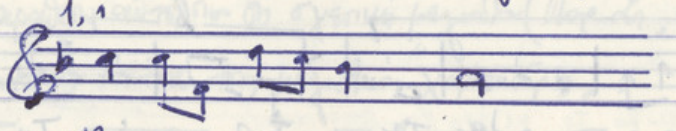
Τον Παύλο κοίτα Νι κο λό - - - - - (ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ)

ε,1



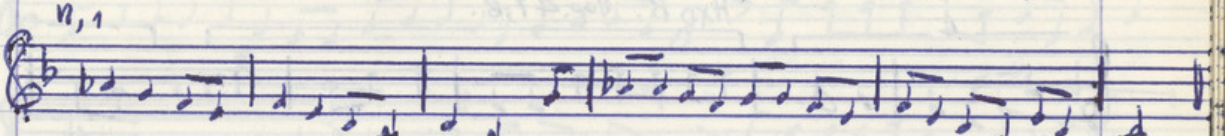
Με γα λο αρ σή βου νο σε γκα - λά - λον (ΔΟΥΛΙΟΝ)

1,1



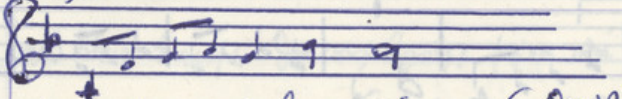
Κίαι σαρο σαν τέ ρι στε ρι (ΕΠΙΦΑΝΙΑ)

η,1



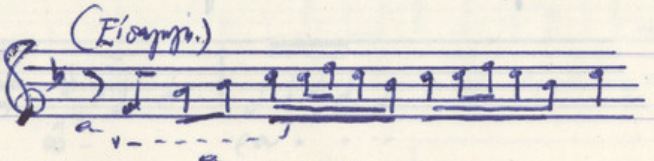
Σή μέρα πάει τρεις μέρες τον ή λιο τον ή λιο μέ σή νύφη σή λο νύ κρίθη σε πάθχα λιο (ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ)

θ,1



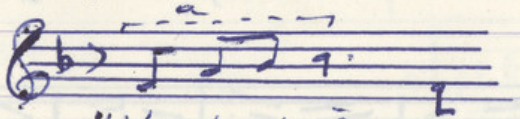
Με γα λο αρ σή βου νό (ΔΟΥΛΙΟΝ)

ι,1 (Εἰσαγωγή)



(ΕΠΙΤΑΦΙΟ)

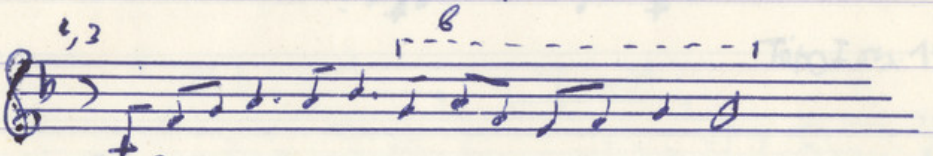
ι,2



(ΚΑΥΜΟΣ)

Κίαι πό - τό σύ - μου

ι,3

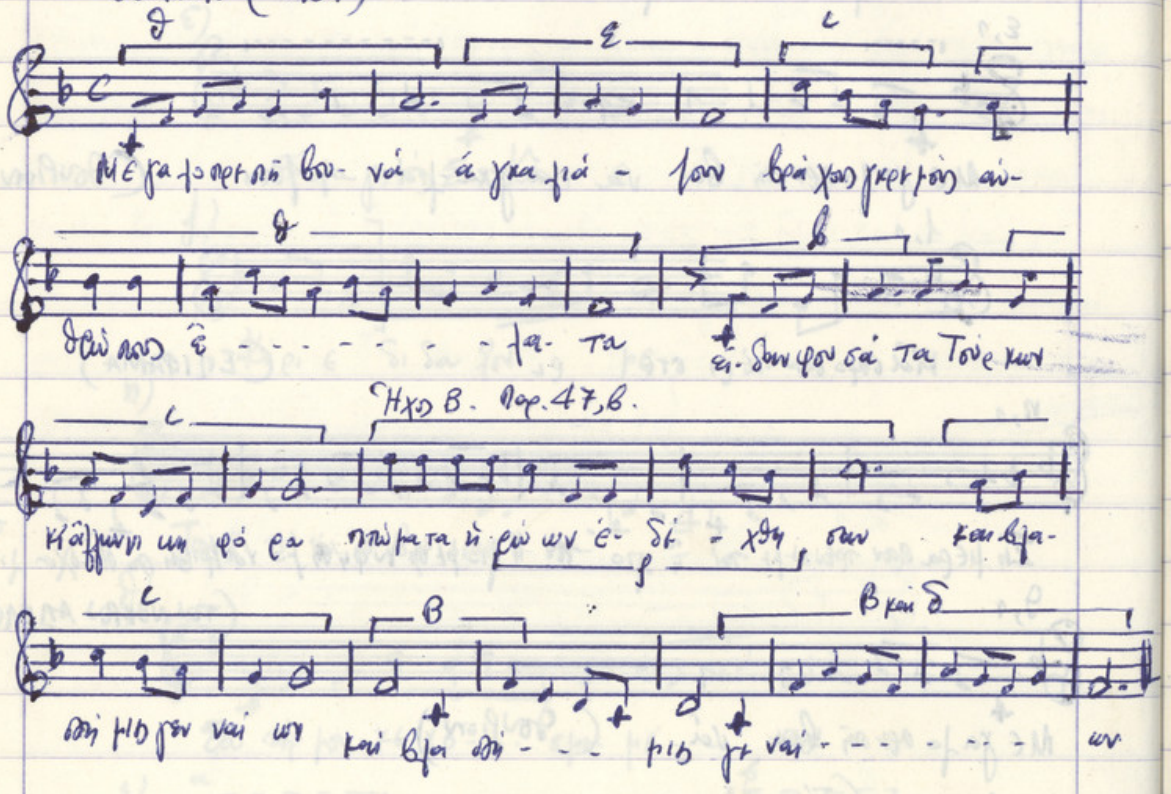


Σή δαν φου σαι τα Τούρκων κίαμμι νι - κη - φό ρα (ΔΟΥΛΙΟΝ

Αν αναλύσουμε το δουρίο τότε θα παρατηρήσουμε ότι βασίζεται, με εξαίρεση το άλμα, σε ένα από τα μελωδικά μόρια του παραδ. 61.

ΔΟΥΡΙΟΝ (1969)

Παρ. 62



Παρ. 63

Παρ. 64

Μόριο β)

β)

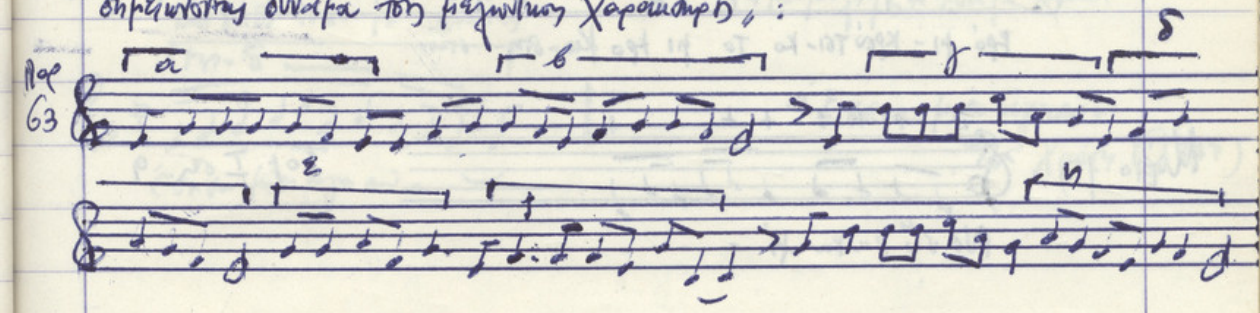
Μόριο δ

Ήχος Τέταρτος

Στην ούσια πρόκειται για ένα κλίμακα ΝΤΟ μείζον. Όμως στον Βυζαντινό Τέταρτο Ήχο, η μελωδία κινείται με άξονα ένα τρίχορδο στη ΝΤΟ δηλ. το ΜΙ, σχηματίζοντας ορισμένα χαρακτηριστικά μελωδικά μοτίβα αυτού συναντούμε συχνά τόσο μέσα στα νηπιώτικα όσο και μέσα στα σύγχρονα λαϊκά μας τραγούδια.

Παραθέτω αυτούσιο τη σχετική μελωδία (Παρ. 21, ΚΑΤΕΒΑΣΙΕΣ ΤΟΝ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΝ) σημειώνοντας ονόματα της μελωδίας "Χαρακτήρ":

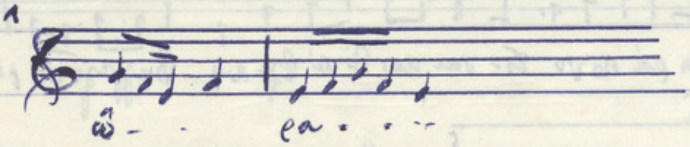
Παρ 63



Από όλα αυτά βλέπουμε ότι στα νηπιώτικα και τα λαϊκά μας τραγούδια

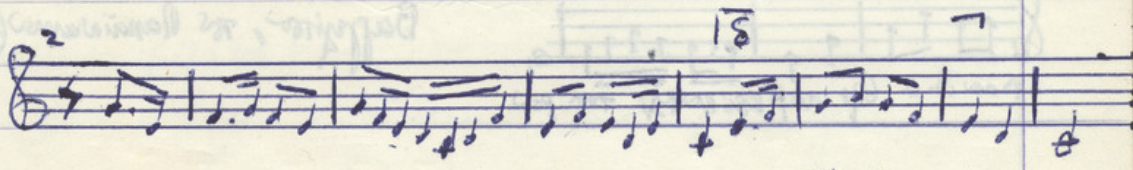
Παρ 64 α) ΝΗΠΙΩΤΙΚΑ (Από τη συλλογή BAUD-BOVY)

Μόριο β)



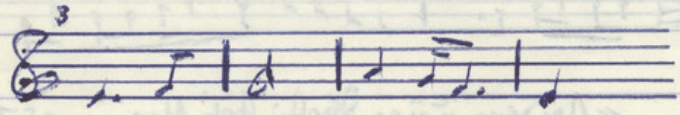
Έλα η ώρα η καλή (ρόδινο) Τομ Ι σελ 6

β)



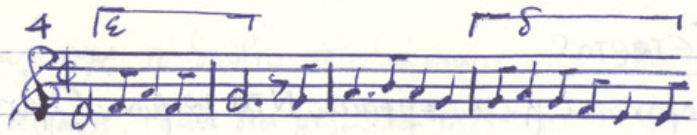
Τόμ Ι σελ 10

Μόριο δ)



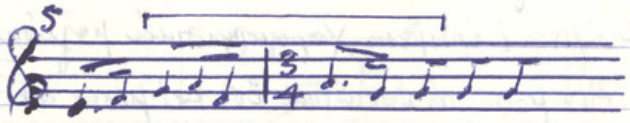
Τομ Ι σελ 9

Μοτίβο δ) και ε)



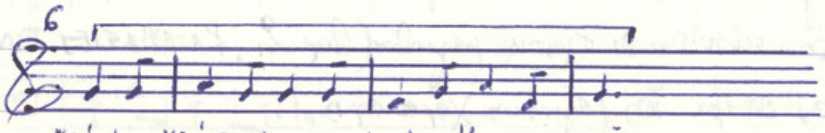
Τομ. I σελ. 15ί

Μοτίβο ε)



Τομ. I σελ. 8.

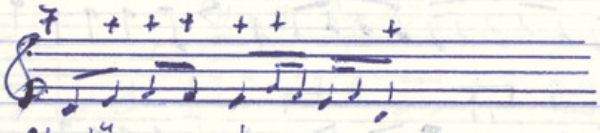
Μοτίβο ε)



Κρό μι - κρό τσι - κο το μι κρο κω - στα - ντί

Τομ. I, σελ. 83

Μοτίβο ζ)

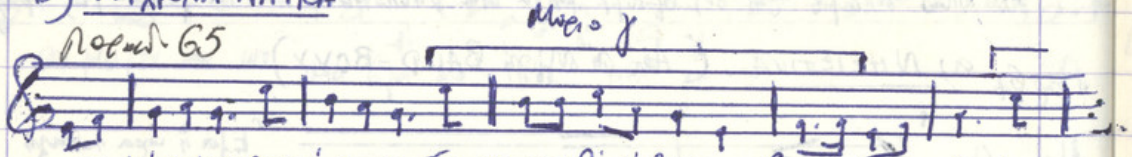


Ναν ώ ρα κα τί - - - -

Τομ. I σελ. 9

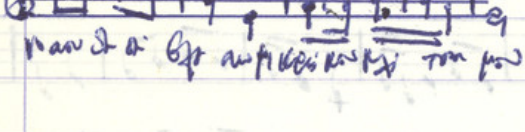
Β) ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΛΑΪΚΑ

1 Ποιμ. 65



Το μό νο μου πα ρά πο νο ξε - ναν αν δι ά βρί κω Βαρβιτσιώ τη μου

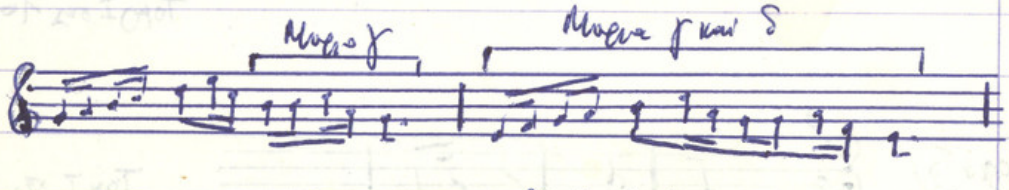
Μοτίβο γ και δ



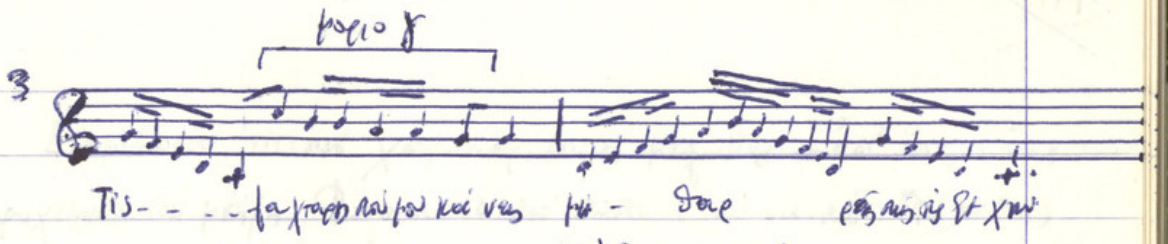
μαν δι ά βρί κω μι κρό κα κό μι τη μου

"Βαρβίτσιω", του Παπαϊωάννου (1936)

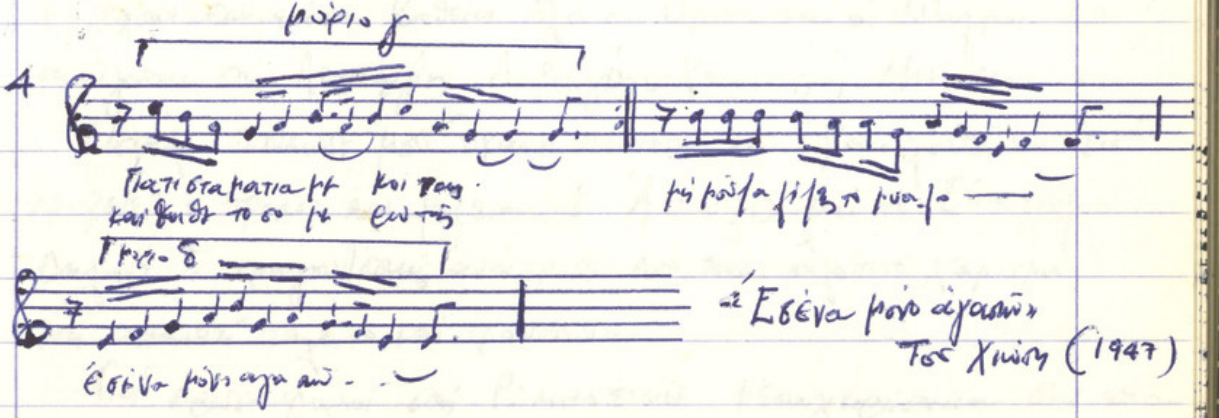
2



«Δώδεκα ή ώρα βάρθω βεί Μαρία», του Τσιτσάνη (1938)



«Τ' ὄμορφόλαιμο» του Τσιτσάνη (1948)

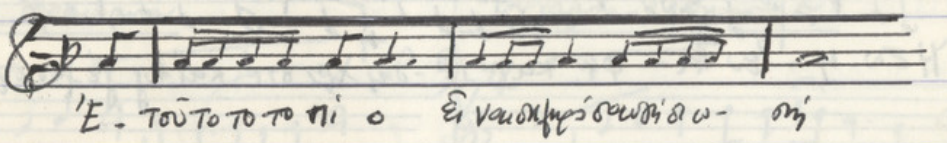


«Ἐ Ἐνένα μόνο ἀγαπᾶς»
Τοῦ Χιώτη (1947)

Σημειώνω τις πιό χαρακτηριστικές μεγάλες – από όσες μπόρεσαν προχείρως στή μνήμη. Φυσικά τό πιό σωστό είναι νά πώ ότι κατά τήν διάρκεια μιάς σπουδαίας τοῦ παιδικοῦ καί τοῦ ἐφηβικοῦ μου χρόνου μέ ἔχουν ἐπηρεάσει βαθιά ὅλοι οἱ ὕμνοι καί οἱ ψαλμοί πού ἀκούγονται στή Λειτουργία – Δοξολογία – Χαιρετισμό – Μνημόσυνα κλπ. Μαζί μέ ἑνώνουν μοῦ ἔκαναν πάντοτε, καί ἐξακολουθεῖ νά μοῦ προξενεῖ ὁ τρόπος πού ψέλνεται ὁ Ἀπόστολος καί τό Εὐαγγέλιο. Δηλαδή ἡ τραγουδιστή ἀνάγνωση πού εἶναι ἀληθινό χάρισμα καί ἀπαιτεῖ ταλέντο καί φαντασία.

Γιά λόγους φορεσιᾶς τοῦ Ρ. ΜΗΤΟΕΥΝΙΤ μεταχειρίσθηκα στό ἀποκορύφωμα τῆς τεχνικῆς τῆς τραγουδιστῆς ἀνάγνωσης πληρεξούσιος μονάχα σέ μιά νότα:

Πρβ 66



Σέ ἀντίθεση ἀπό μεταχειρισμό ἀκόμη πιό πρακτικό, ἰδιαίτερα στό ΕΠΙΦΑΝΙΑ – ΑΒΕΡΨΑ (1968) καί στό ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΛΙΟΡΚΙΑΣ (1968)

Ὅλα αὐτά ἐκεῖ καί οἱ ἄλλες σχετικά αὐτῆς τῆς ἐργασίας δέν εἶναι σκοπός μου νά προχωρήσω σέ μιά αὐστηρή μουσικολογική ἀνάλυση τοῦ ἔργου μου. Γι' αὐτό περιορίζομαι στά ἀναφερόμενα μουσικά παραδείγματα ὥστε ὁ μέσος ἀναγνώστης – καί οἱ νέοι μας μουσικοί – νά κατανοήσουν καλύτερα τίς καλλιτεχνικές μου δοξασίες, προθέσεις, ἐπιδράσεις καί ἐπιτεύγματα.

Σχετικά με τον επίδραση της βυζαντινής μελωδίας στη μουσική των μπουζουκιών και των ΣΤΕ βρίσκονται μέσα στα κάθε μου σχεδόν τέτοιου στα κάθε, [illegible] μου μελωδίαν.

Αι δύο αυτών μελωδίαι είναι η αγαπημένη των βυζαντινής μελωδίας:

Αἱ γενεαὶ πᾶσαι (Μεγάλη Παρασκευή.)

Παρ. 67

Αἱ-γε-νε-αὶ πα- - - σαι ὑ-μνοῦ-σι τὰ φρ. - - σὺν προσφέρουσι —

Χρι-στε - - μου

Ἡ Ζωὴ ἐν Τάφῳ

Παρ 68

Ἡ Ζω η - ἐν Τα- φῷ κατε-τε-θη Χρι-στέ καὶ αγ γε-λῶν στρατι-αι -

αι - ε-κη- πλήτ-τον-το συγκα- τα-βα-σιν δο-ξα-ζον-σαι σοι ζων.

Ἀξιόν Ἐστί

Παρ 69

Ἀ ξι - ον - ἐ στί - με γα-λύ-νειν σε τὸν μο δο - - - τὴν

τὸν ἐν τῷ σταυρῷ σου χα- ρὰν ἐκτείναντα καὶ ἀνεγείραντα τὸν Κράτει σου ἐκ θανάτου

Ἡ σελίδα τώρα σὲ μικρὰ παραδείγματα χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀντιμετωπίσθηκαν οἱ χρήσεις τῆς «συνείδησης» τῆς βυζαντινῆς μας μεγάλης παραδόσης μέσα στὸ ἔργο μου:

ΜΕΛΩΔΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ

Ἄλαλα τὰ χείλη

Παρ. 70 α)

ὁ πόνος ἀφόρητος ἀπὸ κάθε ὁμιλία αὐ-

τὴν ὡραιότητα

Μαῦρος ἥλιος μου - τὴν

Τὴν ὡραιότητα

Παρ. 71 α)

αὐ ὡραιό τη - τα - - -

Παρ. 72 α)

αὐ τιμιω τὶ φανταστὴ φα φεῖμ

ΜΕΛΩΔΙΑ ΔΙΚΗ ΜΟΥ

Ρωδόσταρο

β)

τὴ σταμνοῦ ἀέτοαν φο - - -

Μαργαρίτα - Μαργαρώ φω

Μαργαρίτα - Μαργαρώ φω

Εἶ χα φω τὶ γὶ μικρὸ φω κα μιά

Ἐπιτάφιο

γ)

Παρ. 71

Να χα τὰ δὶ νὰ τὸ - - - νὶ ρό

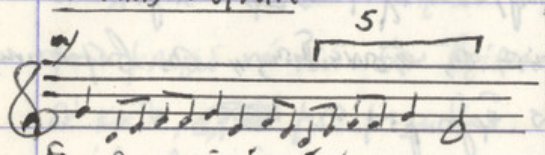
Ὁ Κοῦμπο

Παρ. 73

κὶ σὶ κοτο εὶ - μα νὶ νε

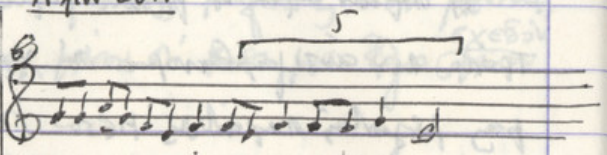
Ὦ παῖδες ἀνυμνεῖτε

Παρ 74



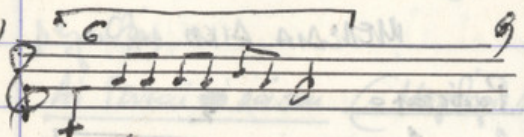
Ὦ παῖδες ἀνυμνεῖτε Κύριον· εὐλογεῖτε αὐτόν

Ἅγιον Ἐστί

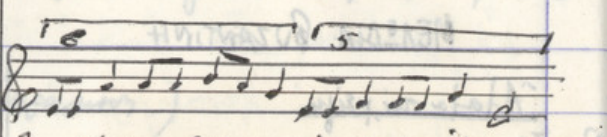


Χαρμονῆς-νίκου πλεκτὸς χιτὼν ἀνθεῖ πάλιν

Παρ 75



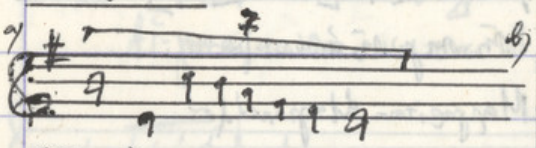
Λαοὶ ὑπερυψοῦτε



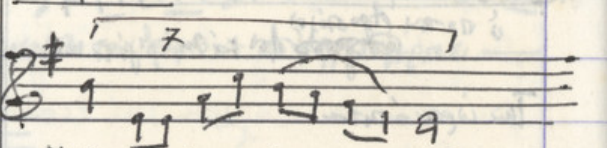
ἕνα κόκκινο ἄλφα γαϊνοπλεκὲς πάνω

Τὴν ὑπεραίνουσα

Παρ 76



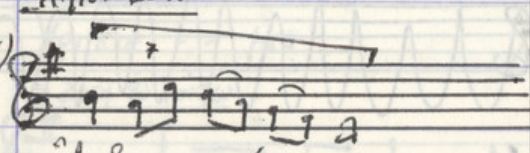
Ἐπιφάνια



Κεὰ σοὶ φῶς ἀ - - - - μῶ

Ἅγιον Ἐστί

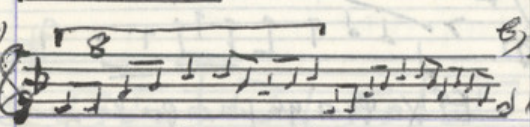
Παρ 76



Ἅ γι - ον - Ἐ - στι

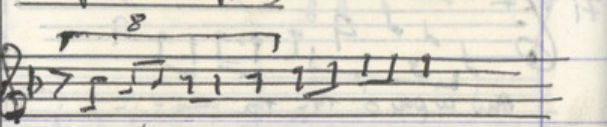
Τὴν τιμιωτέραν

Παρ 77



Τὴν τιμιωτέραν βίβλον

Ὁ ἥλιος καὶ ὁ χρόνος

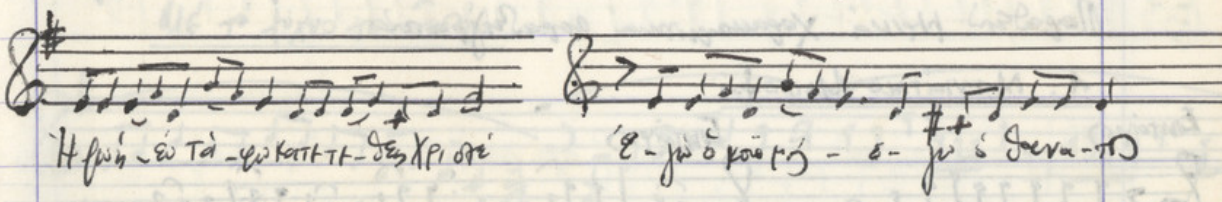


Γεμίσου ἀλφάβητε μὲ πόνο φίλτρο

Στὴν ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΙΜΑΝΙΚΙΑΣ σημειώνω ὁλόκληρο τὸ τρίτο μέρος ἐπάνω στὴν ΠΡΩΤΗ ΣΤΑΣΗ τοῦ ΑΝΑΣΤΕΝΟΥ ΥΜΝΟΥ: «Η ΖΩΗ ΕΝ ΤΑΦΩ».

Στὸ μέρος αὐτό, μέρα ἀπὸ τὶς αὐθεντικὲς σημειώσεις μεγαλομαρτύρων, θεμελιώνεται μέρα ἀπὸ τὴν χρήση τῆς "συνέχειας" μεταχειρίζομαι ἀκόμα καὶ τὸ "πρόσωπο" τῆς βυζαντινῆς μελῳδίας.

Η Ζωὴ Ἐν Τάφῳ — Κατάσταση Ποιμανικίας



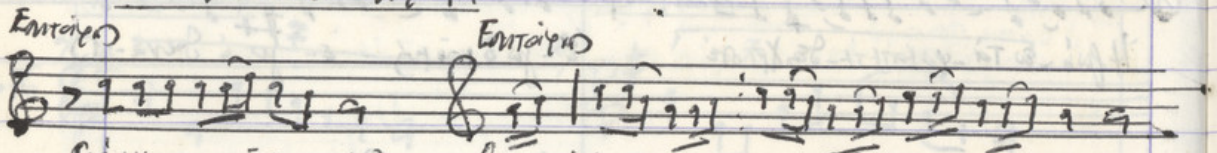
Μιὰ προσωπικὴ ἀναίμαγμα τῆς πάρα πολὺ μουσικῆς θέλησε ἀφῆ καθαρὰ αὐ ἀντίληψή μου γιὰ τὴ χρέωση αὐ παραδοσιακοῦ μας σημειώνει μέσα στὸ σύγχρονο μουσικὸ ἔργο. Ἀπὸ αὐ ἀλλαγὴ αὐτὴ θεωρῶ τὸ III μέρος ἀπὸ αὐ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΠΟΙΜΑΝΙΚΙΑΣ σὰν μιὰ ἀπὸ τὴ πιὸ ἀρωμαρένη μου κατασκεύαση σὰν τρόπο τῆς θεμελιωμένης ἀφομοίωσης τῆς μουσικῆς μας κληρονομιᾶς

β) Τό Δημοτικό Τραγούδι

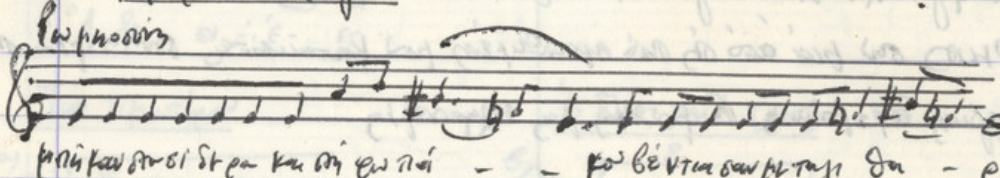
Από οι δημοτικές μας μουσικές μέ έχουν ίδιαίτερα συγκινήσει τοί μανιάτικοι μοιρολόγοι, τοί σμυρνέικοι τραγούδοι και τοί ριζίτικοι σ' Κρήτη. Μέσα σε πολύπλοκο μελωδίες μου δίνουν φρέσκες, πρόσφατες ζωντανές μορφές, βαθιάν κατάνοηση μέσα σε αυτή τη τέχνη μελωδικής πλοκής.

Παραδείγματα μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα

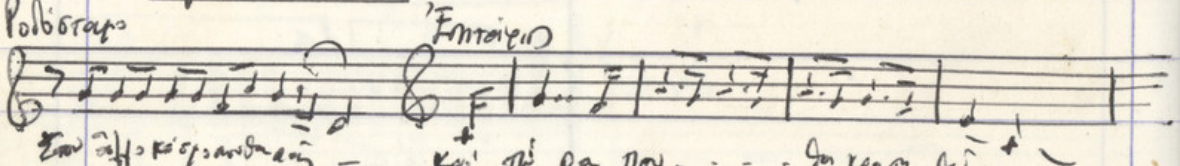
1. Μανιάτικο Μοιρολόι



2. Σμυρνέικο τραγούδι

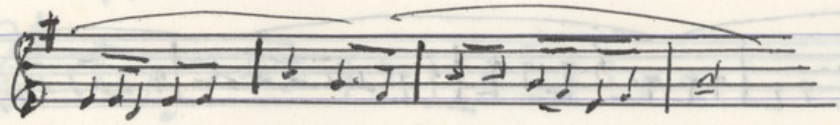


3. Ριζίτικο κεντητό



Καὶ τὰ πέντε "λαϊκά" τραγούδια ὁ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ ἔχουν τὴ εἴδη τοῦ δημοτικοῦ ἢ ἐπτανησιακοῦ ἢ βυζαντινοῦ ἢ τραγουδιοῦ.

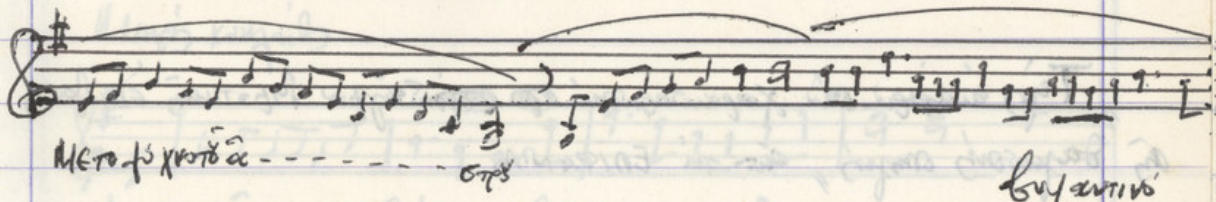
Ἕνα τὸ χελιδόνι



δημοτικό

Ἕ νατο χε λι δό νι κὶ ἡ Ἄ νοι ξά - νει βή

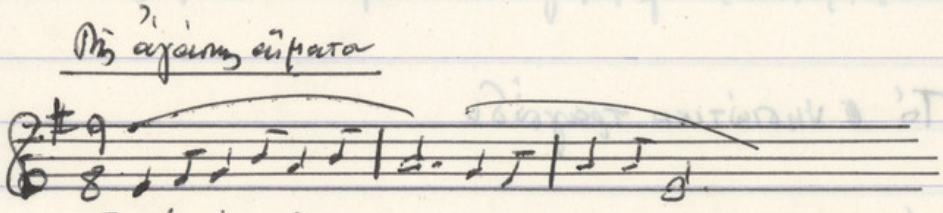
Μὲ τὸ μύχνο τοῦ ἀνέμου



Μὲ τὸ μύχνο τοῦ ἀ - - - - - - - - νέμου

βυζαντινό

Τὴ ἀγάπη σύμπατα

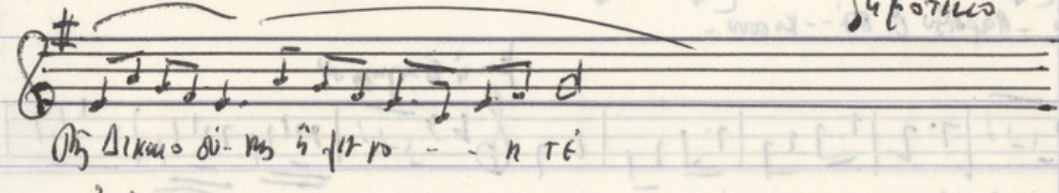


δημοτικό

Τὴ σὰ γιὰ τὴ σύμπα - τα μὲ λόγε φὶ λὶ σὰν

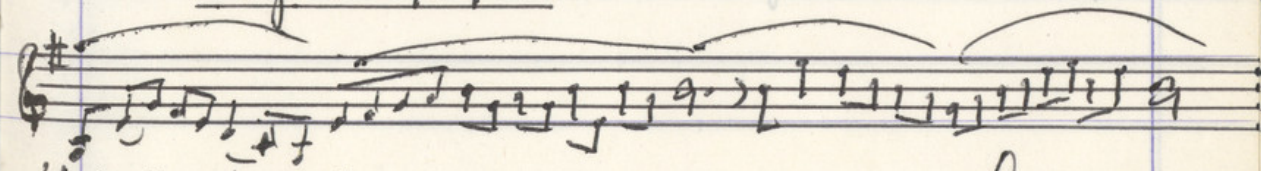
Τὴ Δικαιοσύνη Ἤμπορεῖ τέ

δημοτικό



Τὴ Δίκαιο σύ - νη ἡ μπο - - ρεῖ τέ

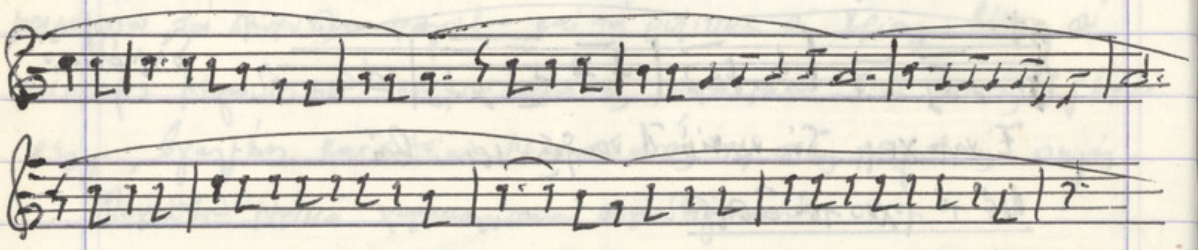
Ἀνοίγω τὸ στόμα μου



Ἄ νοι - γω τὸ στό - μα μου

βυζαντινό

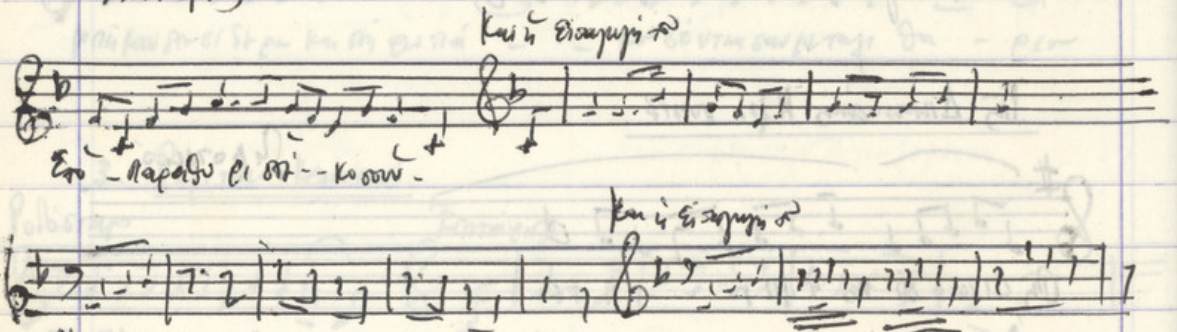
Δημοτική είναι έτσι και η μελωδία είχα τον τραγουδιού Άσμα Ασμάτων από η ΜΑΝΤΙΑΔΩΖΕΝ, μέ εντελώς αλλοιωμένο από το μανδινάτικο μοιρολόι:



Τέλος ενδιαφέρον και χαρακτηριστικό ~~[illegible]~~ δημοτικής επίδρασης η δαλμανάτη σημειώ, από τό ΕΠΙΦΑΝΙΑ

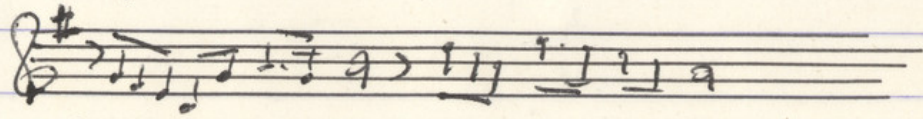
γ) Τό ο νυστιώτικο τραγούδι

Ζωντάρι



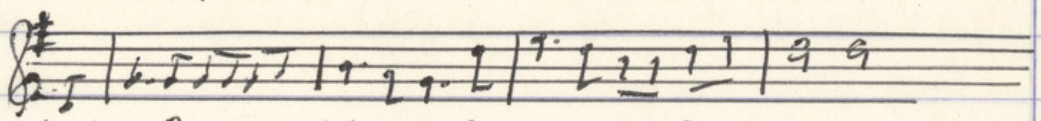
δ) Η υποδιώτικη καντάδα

Αρχή ζαρτο



Μιτάσπρόκι σου αύ· μου σύπαρα δι ε σου δι βρέ

Υπερή κοκζάδι



ο κόπος έμπαινι μι δαι δαιον βα δι γαρούμ· ἀκε· αύ ε.

ε) Τό λαϊκό τραγούδι.

Επίλογος

Έχω μπροστά μου ένα τετράδιο. Ένα τίτλο και μια σημείωση: «Το καλλιτεχνικό μου πιστεύω – Η δομή και το νόημα μιας φροντίδας. Σπιτάκι Ιώρικου, Φεβρουάριος–Μάρτιος 1970». Ήμουν ή μάλλον αυτός θέλεται ήμουν. Όταν μίλησα στο αυτοκίνητο και μη σπίτι αυτός οι «Ευωχίες» μου είπαν πως φεύγω μετά από Παρίσι, το αρχικό πρόγραμμα του σύμπαντος. Ήταν τα χαρακτηριστικά μου θύμησαν μια λαϊκά πολύ αυτοπαγιδευμένα. Πιστεύω ήμουν κυρίως ο ορισμός ήταν το τίμημα της Εξουσιάζης. Πολύ αργά ήμουν η ορισμένη αδυναμία μου άλλωστε κάθε προσωπικής ζωής. Και ιστορικής η αδυναμία μου αυτοαγκιστρώσεως, τεμαχισμός, διαμαρτυρία. Αυτός ήταν ο γαλάζιος κύκλος από 8 ανδρών του καλλιτέχνη. Τι σε ζωή: Ξύπνησα μόνος ~~[illegible]~~ και μη μη τον εαυτό μου. Θέλω κάνει τα πάντα μα νιώσω σε σε μη μη τον εαυτό μου. Κι ύστερα βρήκε το εργο του αυτού οι δημιουργικοί μονολογοι. Κι ύστερα βρήκε και τέχνη μπροστά στο αδιέξοδο βλέμμα στη πληρότητα, αναδίπλωση και αυτοαγκιστρώσεως. Τώρα αποφασίζουμε, όχι πάτε νοσταλγεί αν αρέσει η ~~[illegible]~~ από μόνο αυτό το εαυτό μου αλλά και αυτό τον τόπο μου. Από το λαό αυτό θέλω μη, μα με ένιωσε, αν μου ένιωσε οι γλώσσα και τα πλαστικά, ~~τα [illegible]~~ τα χαρακτήρα και τα λαϊκά, πριν με ΕΚΤΙΣΕ ήταν μη ΕΚΤΙΣΕ! Ποιο νόημα μπορεί να έχει η ζωή μου μακριά από αυτό οι χώρα; Εγώ αυτό οι λαό; Ψάχνω μα δεν βρίσκω.

*

*

8) To faire rapport