Η καταγραφή ως ιστορικό τεκμήριο

Αυτό που προκύπτει με μια σχετική βεβαιότητα από τη *Συλλογή* του Dycoudray, είναι πως η «[κ]αλοσύνη των ανθρώπων που τις [μελωδίες] έφεραν στη μνήμη»[27] δεν μπορεί να αποτελεί εχέγγυο πιστότητας αναφορικά με κάποια μελωδία-αρχέτυπο, αλλά ούτε και εγγύηση της ιωνικής πατρότητας αυτής της μελωδίας. Για παράδειγμα, η Madame Laffon (Ada Bargigli), που τραγούδησε τα 21 από τα 22 τραγούδια της Σμύρνης στη *Συλλογή* του Ducoudray, ήταν Ελληνοκύπρια ρωμαιοκαθολική μεγαλοαστή με ιταλική καταγωγή από γονείς που και οι δύο είχαν γεννηθεί στη Σμύρνη.[28] Η μόνη ωστόσο βεβαιότητα για την σχέση της Ada με τη Σμύρνη είναι πως τη χρονική στιγμή της επίσκεψης του Ducoudray το 1875, διαβιούσε εκεί για μόλις έναν χρόνο με τον σύζυγό της Gustave Laffon, επίσης Ελληνοκύπριο γαλλικής καταγωγής, διπλωμάτη και διάσημο ποιητή.[29] Με ένα τόσο σύνθετο βιογραφικό και με ένα ενδεχομένως, τόσο βραχύ πέρασμα από τη Σμύρνη πώς θα μπορούσε κανείς να έχει την οποιαδήποτε βεβαιότητα για την προέλευση των μελωδιών που τραγούδησε στον Ducoudray; Και πράγματι, δεν χρειάζεται να αναλωθούμε σε εικασίες, αφού ο ίδιος ο καταγραφέας μάς πληροφορεί ανοιχτά πως, για παράδειγμα, η υπ' αριθμόν ένα καταγεγραμμένη μελωδία του βιβλίου του («Άιντε κοιμήσου κόρη»), την οποία και έχουμε συμπεριλάβει στις ηχογραφήσεις μας, είναι ένα «κυπριωτικόν βαυκάλημα, όπερ συνέλεξα εν Σμύρνη».[30]

Στην περίπτωση του Ducoudray, ακόμη μια βασική δυσκολία της καταγραφής ήταν η άμεση και κάθε φορά μοναδική εκτέλεση, που απαιτούσε τη μέγιστη εγρήγορση και ικανότητα του καταγραφέα. Κάνοντας μια μικρή παρένθεση, σημειώνουμε ότι η δυνατότητα της ηχογράφησης και της επαναληπτικής ακρόασης με την εμφάνιση του φωνογράφου[31] έδωσε μεν μια νέα εναλλακτική τεχνολογική δυνατότητα καταγραφής του ήχου και της μουσικής, αλλά δεν άλλαξε ριζικά τις δυσκολίες στη μετα-γραφή, πλέον, μιας ήδη ηχογραφημένης μουσικής, ενώ δημιούργησε ακόμη και κάποιες καινούριες πρακτικές δυσκολίες (κόστος, μεταφορά, τεχνογνωσία, αναλώσιμα κ.ά.). Η μαρτυρία, για

---

27 ό.π. υπ. 23

28 Η οικογένεια του πατέρα της (Bargigli) είχε ισχυρή παρουσία στη Σμύρνη. Ο δεσμός μεταξύ Κύπρου (Λάρνακας) και Σμύρνης φαίνεται να οφειλόταν στην οικογένεια της μητέρας της (γένος Mattei). Για περισσότερα βλ. την έρευνα της Marie Anne Marandet-Legoux https://gw.geneanet.org/marmara2?n=bargigli&oc=&p=ada+adelaide.

29 Κοκκώνης 2017, σ. 30-31.

30 *Μουσική* 23 (1913), σ. 237.

31 Στην Ελλάδα πρώτος χρησιμοποίησε τον φωνογράφο σε μουσική αποστολή ο H. Pernot στη Χίο το 1890 (Κακάρογλου 2012, σ. 115).

παράδειγμα, του συνθέτη Νίκου Σκαλκώτα, σε επιστολή του για την απομαγνητοφώνηση που κλήθηκε να κάνει το 1934 χωρίς πρώτα να είναι παρών στην ηχογράφηση, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική: «Η μεταγραφή από το γραμμόφωνο είναι αρκετά δύσκολη [...]. Το τραγούδι ακούγεται ως επί το πλείστον εύκολα, σε δίσκους όμως χωρίς συνοδεία και σε τραγούδια ελεύθερου ρυθμού βρίσκω αρκετές δυσκολίες εις την μεταγραφήν των».[32] Περισσότερα όμως γι' αυτό θα αναλυθούν στο κείμενο του Δημήτρη Βαρελόπουλου.

Όσο κι αν ένας ερευνητής/τρια ή μουσικός παραμετροποιήσει τις μεταβλητές για να «αποστειρώσει» μια έρευνα πεδίου ή ακόμη και μια απομαγνητοφώνηση, όπως παραπάνω, είναι μάλλον αδύνατον να καταφέρει να εξαφανίσει τα ίχνη της υποκειμενικότητάς του/της στο τελικό αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα στην εργασία του Ducoudray διαθλώνται όλες οι πτυχές της υποκειμενικότητας του ίδιου αλλά και της Madame Laffon, που ακόμη και την ώρα της καταγραφής μετέχει και συνδιαμορφώνει μαζί με όλους τους ανώνυμους εκτελεστές ανά τους αιώνες την προφορική παράδοση και τη «συλλογική τέχνη»[33] της οποίας είναι φορέας. Ας μην ξεχνάμε όμως και το ότι η καταγραφή λαμβάνει χώρα σε ένα σαλόνι, μάλλον αντιπροσωπευτικό της αστικής τάξης της Σμύρνης του 1875. Η επιπρόσθετη αυτή αντίθεση ανάμεσα στο περίκλειστο περιβάλλον της κουλτούρας της αστικής τάξης και στο πολυσυμπαντικό λιμάνι της Σμύρνης (το οποίο ωστόσο την περιέχει) είναι που κορυφώνει την προβληματική σχετικά με την αδυναμία αναζήτησης οποιασδήποτε πιστότητας, πόσο μάλλον πατρότητας, μιας μελωδίας.

Ήδη από την περίοδο που ο Ducoudray πραγματοποίησε την αποστολή του και μέχρι σήμερα, το κυνήγι της χαμένης εντοπιότητας από επαγγελματίες ή ερασιτέχνες ερευνητές της μουσικής χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακή ένταση. Στη μανία αυτή απαντούν τοποθετήσεις όπως αυτή του Béla Bartók, που λίγα χρόνια αργότερα από τον Ducoudray θα σημειώσει: «Μια μελωδία που δεν έχει παραλλαγές και βάση σε άλλη παρόμοια μελωδία δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αληθινή δημοτική μουσική που αξίζει να μελετηθεί επιστημονικά».[34] Για ποια «δημοτική» μουσική να μιλήσουμε όμως στην περίπτωση του Ducoudray αν, πάλι με διατύπωση του Béla Bartók, αυτή θα πρέπει να αναζητάται «πολύ μακριά από τους σιδηροδρόμους» («ανάμεσα στους πιο απλούς και πιο φτωχούς χωρικούς»),[35] όταν η Σμύρνη, εκτός από το κομβικό λιμάνι διέθετε σύστημα σιδηροδρόμων και τραμ ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα;

---

32 Δραγούμης 1978-1979, σ. 31.
33 Σηφάκης 1997, σ. 37-38.
34 Στο ίδιο, σ. 39.
35 Στο ίδιο, σ. 30.

Εναρμόνιση των καταγεγραμμένων μελωδιών

Στην ήδη δύσκολη πρώτη πρόκληση της καταγραφής, προστίθεται και μια δεύτερη παράμετρος, αυτή της εναρμόνισης, δηλαδή της πολυφωνικής επεξεργασίας μιας μελωδίας.[36] Στη μελέτη της *Συλλογής* του Ducoudray, διαπιστώνει κανείς μια μικρή ή μεγαλύτερη προσπάθεια για μια μη παρεμβατική εναρμόνιση των μελωδιών. Όπως σημειώνει ο ίδιος: «Θέσαμε ως νόμο να μην αγγίζουμε ποτέ τη μελωδία για χάρη της αρμονίας».[37] Ωστόσο, η ίδια η πράξη της εναρμόνισης είναι a priori επεμβατική σε μια εκ των πραγμάτων μονοφωνική δειγματοληψία από τη Madame Laffon και τον Γεράσιμο για τα τραγούδια της Σμύρνης.[38]

Στην προσωπική ατζέντα του Γάλλου συνθέτη, η επιλογή του για αρμονική συνοδεία των μελωδιών που κατέγραψε σφυρηλατεί το προσωπικό του όραμα για την αλληλοσυμπλήρωση Δύσης και Ανατολής στη μουσική. Σύμφωνα με τον Ducoudray, αυτό που παρουσιάζεται ως έλλειμμα στη μια μουσική παράδοση δύναται να καλυφθεί από την άλλη, αν όχι να υπερκαλυφθεί, ώστε και οι δύο παραδόσεις —αμφότερες— να διανοίγουν νέους ορίζοντες έκφρασης και δυνατοτήτων. Όπως ο ίδιος γράφει στην εισαγωγή:

> Μακάρι να έχουμε καταφέρει να αποδείξουμε τι είναι το αποτέλεσμα της εφαρμογής της πολυφωνίας σε ανατολίτικες κλίμακες! Η ανατολίτικη μουσική, ακινητοποιημένη μέχρι τώρα από την αποκλειστική χρήση της μελωδίας, θα ξεκινούσε στη συνέχεια τη νέα καριέρα που της άνοιξε η πολυφωνία. Η δυτική πολυφωνική μουσική, που περιορίζεται στην αποκλειστική χρήση δύο τρόπων, του ματζόρε και του μινόρε, θα μπορούσε τελικά να βγει από τη μακροχρόνια φυλάκισή της. Ο καρπός αυτής της επέκτασης θα ήταν να παρέχει στους δυτικούς μουσικούς νέους πόρους έκφρασης και χρώματα που δεν έχουν ακόμη βρεθεί στη μουσική παλέτα.[39]

Το αμοιβαίο όφελος Δύσης και Ανατολής είναι κάτι που διαποτίζει τη σκέψη και το έργο του Ducoudray. Η δυνατότητα εμπλουτισμού της δικής του μου-

---

[36] Κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του μάλιστα διερεύνησε τις δυνατότητες της πολυφωνίας και στην εκκλησιαστική μουσική. Χαρακτηριστική είναι η εισήγηση για αυτό που ονομάζει «διπλό ίσο» («double *ison*»). Ducoudray 1878 [1876], σ. 21.

[37] Ducoudray 1897 [1876], σ. 8.

[38] Τραγούδι υπ' αριθμόν 3 «Αυτός ο κόσμος είν' Τουρκιά» (Ducoudray 1897 [1876], σ. 8).

[39] Ducoudray 1897 [1876], σ. 8-9.

σικής και της μουσικής εν γένει με τους αρχαιοελληνικούς «τρόπους» τον είχε γοητεύσει τόσο ώστε δήλωνε αποφασισμένος να αφιερώσει πολλά χρόνια από τη ζωή του στη μελέτη τους, όπως ο ίδιος έγραφε λίγο πριν από την επίσημη αποστολή του στην Ελλάδα.[40] Σε ποιο βαθμό όμως η σκέψη αυτή επικαθορίζει τις επιλογές εναρμόνισης στις καταγραφές του Ducoudray; Μπορεί μια απλή μετατροπία από *σολ* σε *σι*, στρατευμένα να ισοδυναμεί με τη βαθιά υπόκλιση της Ελλάδας προς τη Δύση,[41] εξαιτίας του ειδικού βάρους που φέρουν οι στίχοι του τραγουδιού «Αυτός ο κόσμος είν' Τουρκιά, δεν είναι Ρωμιοσύνη»;[42] Όπως έχει ήδη ειπωθεί, τέτοια ερωτήματα δεν θα απαντηθούν στο παρόν κείμενο, γιατί, μεταξύ άλλων, σε μια θεωρητική ανάλυση τέτοιου βάθους ελλοχεύει ο κίνδυνος να εκτοπιστεί παντελώς η μουσική πράξη. Για τους Ματ σε 2 Υφέσεις η μουσική ως πράξη είναι η προτεραιότητα της έκδοσης αυτής και προέκυψε ως μια ελεύθερη «μεταστοιχείωση»[43] των δημοτικών καταγραφών του Ducoudray. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ωστόσο και η διασκευή από τους Ματ σε 2 Υφέσεις αλλά και η ίδια η πηγή, όπως αποτυπώθηκε στις παρτιτούρες του Ducoudray, έχουν «υβριδικό» χαρακτήρα, όπως θα εξηγήσει ο Γιάννης Τσιουλάκης στο κείμενό του. Επίσης πολύ ενδιαφέρον είναι πως αυτός ακριβώς ο «νέος όρος της υβριδικότητας», στον οποίο αναφέρεται ο Γιάννης Τσιουλάκης, συναντάται ήδη στη *Συλλογή* του Ducoudray το 1876 («Gammes hybrids»),[44] ουσιαστικά σε μια προσπάθειά του να εξηγήσει τα φαινόμενα που παρέκκλιναν από τη θεωρία του.

Η εναρμόνιση στον απόηχο της έκδοσης του Ducoudray μέσα από τις αρχειακές πηγές του ΙΜΣ

Το ζήτημα της εναρμόνισης συζητήθηκε έντονα στα χρόνια που ακολούθησαν μετά την έκδοση του Ducoudray. Σε κείμενα της δεκαετίας του 1930-

---

40 Asimov 2021, σ. 135.

41 Για το τραγούδι υπ' αριθμόν 3 «Αυτός ο κόσμος είν' Τουρκιά» το οποίο επίσης συμπεριλάβαμε στις ηχογραφήσεις μας, ο Π. Βλαγκόπουλος γράφει: «[…]η εναρμόνιση λειτουργεί ως μουσικός επαναπατρισμός της Ελληνικής μελωδίας στο ευρωπαϊκό της (Άριο) σπίτι· το σοκ της μετατροπίας (από τη Σολ στη Σι) δηλώνει τόσο την αποξένωση του Έλληνα στον "κόσμο" της "Τουρκιάς" όσο και την απόσταση που πρέπει να διανύσει η ελληνική μελωδία για τον επαναπατρισμό της στον "κόσμο" της αρμονίας» (Vlagopoulos 2018).

42 Το τραγούδι «Αυτός ο κόσμος είν' Τουρκιά» συμπεριλήφθηκε (κατ' εξαίρεση), σε δύο εκδοχές στις ηχογραφήσεις μας. Αν το αντιμετωπίσουμε ως αυτόνομο δείγμα, στη βάση της στιχουργικής του θα το κατατάσσαμε μάλλον σε κύκλους τραγουδιών του έρωτα ή ακόμη και της ξενιτειάς. Δες επίσης Vlagopoulos, 2018.

43 Σηφάκης 1997, σ. 64.

44 Ducoudray 1897 [1876], σ. 22.

1940, στο Αρχείο Αμαργιανάκη, εξακολουθεί να γίνεται λόγος για «εισβολή» της αρμονίας στη δημοτική μουσική. Από τη μεριά όσων ήθελαν να εξερευνήσουν τις δυνατότητές της, η αρμονία προτάσσεται ως ενίσχυση της ελληνικής μελωδίας, όπως υποστήριξε και ο ίδιος ο Ducoudray.[45] Για τον συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη η ενίσχυση αυτή είναι επιτακτική καθώς αντικαθιστά τη Φύση και δημιουργεί «την τεχνική υποβολή που χρειάζεται το δημοτικό τραγούδι για να ζήσει στο θερμοκήπιο των συναυλιών του πολιτισμένου σπιτιού»,[46] ενώ ο συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ επικαλείται την «επιστημονική πρόοδο» και την «πνευματική και καλλιτεχνική ανύψωση» που προσφέρει η πολυφωνία στην «προερχόμενη από τις κατώτερες λαϊκές πηγές» μουσική, γιατί «εμείναμε πίσω απέναντι άλλων λαών».[47]

Από τα παραπάνω φαίνεται πως για να πείσουν για την υπεροχή της αρμονίας, της προσέδωσαν επιστημονικά και άλλα εκσυγχρονιστικά χαρακτηριστικά. Τη ρητορική ωστόσο ενίσχυε ένα σχήμα που μπορούμε να περιγράψουμε ως μια κατάσταση «παρατεταμένης κυοφορίας», στην οποία μάνα είναι η μουσική και —στην ελληνική περίπτωση— το αγέννητο ως τότε έμβρυο, η αρμονία, αφού «[κ]άθε μέλος, κάθε μέλισμα, περικλείει εις λανθάνουσαν κατάστασιν την δυνατότητα διά συνήχησιν»[48] ή «γιατί το ίσο είναι μια εμβρυώδης αρμονία»[49] και «η αρμονία μία ανακάλυψις ενός σχεδόν φυσικού φαινομένου».[50]

Οι ειδικοί αναγνώστες της *Συλλογής* του Ducoudray όπως οι παραπάνω συνθέτες, εκφράζουν όμως την ανάγκη να αναβαπτιστεί αυτή η δυτικοφερμένη τέχνη στην τοπικά εξατομικευμένη, ελληνικοποιημένη παραλλαγή της. Είναι δύσκολο να προκύψει συνισταμένη στην οποία να εκβάλλουν οι πολλαπλοί ορισμοί που έδωσαν οι Έλληνες συνθέτες μετά τον Ducoudray για το τι είναι η αρμονία και η εναρμόνιση. Ωστόσο στο όνομα της όποιας ιδέας περί «ελληνικότητας», ακραίας ή πιο μετριοπαθούς εθνικιστικής αφετηρίας, εκφράζεται ο σχετικός λόγος για μια «Ελληνική συνηχητική γραμμή».[51] Πρόκειται δε για έναν εξελληνισμό που ταυτόχρονα, σε ορισμένες περιπτώσεις, δραματοποιείται σαν τον γυρισμό ενός αγνοούμενου —ιδανικά

---

45 Ducoudray 1878, σ. 47.
46 Καλομοίρης 1951, σ. 747.
47 Λαμπελέτ 1939, σ. 68-70.
48 Καλομοίρης 1951, σ. 747.
49 Γιαννίδης 1940, σ. 5.
50 Λαμπελέτ 1939, σ. 68.
51 Καλομοίρης 1948, σ. 420.

αρχαίου— συγγενή.[52] Αυτή η αρχική —κατ' επίφαση— σύγκλιση σε μια «ελληνική εναρμόνιση»,[53] αποτέλεσε προνομιακό πεδίο για να διατυπωθούν ποικίλες εγχώριες θεωρίες εναρμόνισης και αντίστοιχα πολλές ερμηνείες αναφορικά με την τροπικότητα και τα μικροδιαστήματα,[54] δύο από τις βασικές προκλήσεις που είχε ήδη αντιμετωπίσει και ο ίδιος ο Ducoudray.[55]

Σύζευξη με το μουσικό παρελθόν και επιλεκτική οικειοποίηση

Στην ανάλυση που επιχειρεί ο Ducoudray στη *Συλλογή*, ανιχνεύεται η προσπάθειά του να μη χαράξει ευθείες γραμμές σύνδεσης με την Αρχαιότητα, όπως έκαναν στην εποχή του άλλες έξωθεν καλλιτεχνικές θεάσεις της αρχαιοελληνικής συνέχειας.[56] Δεν ισχυρίζεται δηλαδή ότι τις σμυρναΐκες μελωδίες ακριβώς πριν από τη Madame Laffon τις τραγουδούσε πανομοιότυπα το 500 π.Χ., ο Αναξαγόρας![57] Η μελωδία του 1875 δεν είναι ταυτόσημη με την αρχαία, αλλά για τον Ducoudray μπορεί να συντίθεται με το ίδιο αλφάβητο, τους αρχαιοελληνικούς τρόπους.

Για να λειάνει το έδαφος της ιστορικής συνέχειας λοιπόν επιχειρεί μεταξύ άλλων, τη συσχέτιση των κλιμάκων του με εκείνες της βυζαντινής-εκκλησιαστικής μουσικής. Η συσχέτιση όμως αυτή, δεν σήμαινε αυτόματα και την ενσωμάτωση της βυζαντινής θεωρίας στη θεωρία που εκείνος διατύπωσε τελικά. Παρ' όλα αυτά στην προσπάθειά του για να κατανοήσει την βυζαντινή μουσική, εκπόνησε μέχρι και μετάφραση μιας σύνοψης της *Εισαγωγής εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* του Χρυσάνθου.[58] Ωστόσο από τη σχετική ανάλυση δεν φαίνεται να προκύπτει

---

52 Παχτίκος 1905, σ. 220-223.

53 Λαμπελέτ 1939, σ. 69.

54 Βλ. και Vlagopoulos 2016, σ. 49-77.

55 Στο εισαγωγικό αυτό κείμενο συμπεριλάβαμε στοχευμένες αναφορές που κρίναμε ότι βοηθούν στην κατανόηση του αντίκτυπου της εργασίας του Ducoudray. Σκόπιμα δεν θα υπεισέλθουμε στην ανάλυση των μεγάλων κρίσιμων ζητημάτων της εποχής όπως η «εθνική μουσική», η «Εθνική Σχολή» και το «μουσικόν ζητήμα» που θα απαιτούσε μια άλλου τύπου έκδοση.

56 Για παράδειγμα: Γκυς Πέτρος - Αυγουστίνου, «Περί των ελληνικών χορών», *Αττικόν Ημερολόγιον και Ημερολόγιον των κυριών του έτους 1889*, Εν Αθήναις 1888, σ. 212-235.

57 Η αναφορά στο όνομα του Αναξαγόρα γίνεται προφανώς επειδή υπήρξε διάσημος φιλόσοφος και αστρονόμος της περιοχής ενδιαφέροντός μας, δηλαδή της Σμύρνης (Κλαζομενές).

58 *Εισαγωγή εις το θεωρητικόν και πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής* / συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον παρά Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Διδασκάλου του Θεωρητικού της Μουσικής, Παρίσι 1821.

σαφής σύγκλιση στις ταξινομήσεις που κάνουν οι δύο συγγραφείς.[59]

Όσο για την ύπαρξη μικροδιαστημάτων στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική, στο ξεχωριστό υποκεφάλαιο που ο Dycoudray συσχετίζει τους διατονικούς τρόπους με τους εκκλησιαστικούς, αναφέρει πως «[α]ν αγνοήσουμε [Si l'on fait abstraction] τα διαστήματα των τριών τετάρτων και των πέντε τετάρτων, βρίσκουμε στους βυζαντινούς τρόπους τις διατονικές οκτάβες της Αρχαιότητας».[60] Τι σημαίνει όμως να «αγνοήσουμε»; Είναι αυτό που εξίσου αυθαίρετα λέει ο Καλομοίρης το 1948: «Αν παραβλέψουμε όσα ορίζει η θεωρία της Βυζαντινής […] και στηριχθώμεν […] εις τα πορίσματα τα οποία επιβάλλει η πρακτική ακοή […] αδιστάκτως πρέπει να τα θυσιάσωμεν [τα μικροδιαστήματα]»;[61] Ήταν όντως τόσο εύκολο να τα αγνοήσει, να τα παραβλέψει ή να τα θυσιάσει κανείς; Για τον Ducoudray, όπως και για τους μεταγενέστερους Έλληνες συνθέτες, η ύπαρξη μικροδιαστημάτων φαίνεται πως υπήρξε αγκάθι στην εναρμόνιση και τον εξευρωπαϊσμό της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Ο Ducoudray παρ' όλα αυτά επέλεξε να μην τα θυσιάσει αλλά να τα «τετραγωνίσει», υποστηρίζοντας πως οι διάφορες υποδιαιρέσεις του τόνου εκτός από τα ημιτόνια έπρεπε να αντικατασταθούν από τέταρτα του τόνου και όχι άλλες μικρότερες υποδιαιρέσεις. Σε επιστολή του μάλιστα στον Αρχιμανδρίτη Γερμανό Αφθονίδη σημειώνει: «πρέπει να θυσιάσετε κάτι για να μην χάσετε τα πάντα».[62]

Οι κλίμακες του Ducoudray (gammes) και οι αρχαίες κλίμακες

Το θεωρητικό σχήμα που ο Ducoudray προτείνει και συσχετίζει με τις αρχαίες κλίμακες αφορά κατά βάση σε ένα συγκερασμένο σύστημα μουσικών τρόπων.

Αφού παρουσιάζει τις διατονικές του κλίμακες, επιχειρεί να τις συνδέσει με την Αρχαιότητα, το Γρηγοριανό μέλος και την εκκλησιαστική-βυζαντινή μουσική της Ελλάδας. Ξεχωριστή αναφορά γίνεται σε αυτό που ονομάζει «ανατολική χρωματική κλίμακα», τους τρόπους της Αρχαιότητας που ακόμη είναι σε

---

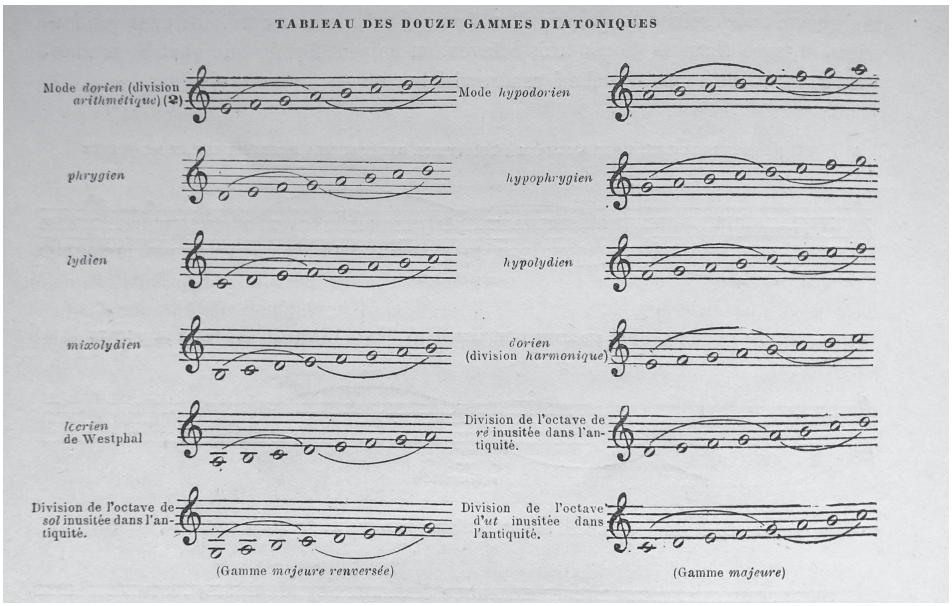
59 Το μεταφρασμένο σύγγραμμα περιλαμβάνεται στο *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Στην ανάλυση της Α. Κακάρογλου διαβάζουμε: «Η μοναδική κοινή αντιστοιχία αρχαίου τρόπου-βυζαντινού ήχου που εντοπίζουμε […] είναι αυτή του τέταρτου ήχου με τον φρύγιο τρόπο». (Κακάρογλου 2012, σ. 63).

60 Ducoudray 1879 [1876], σ. 19.

61 Καλομοίρης 1948, σ. 418.

62 Baud Bovy 1982, σ. 157.

χρήση στην Ανατολή και στα «υβρίδια», Gammes hybrids, όπως ακριβώς ο ίδιος επιλέγει να τα ονομάσει.[63] Στα υβρίδια μάλλον προσπαθεί να χωρέσει τις αποκλίσεις που συνάντησε σε κάποιες από τις μελωδίες και τις οποίες δυσκολευόταν να αντιστοιχήσει στις κλίμακές του.[64] Στο σχετικό υποκεφάλαιο γράφει: «Όποτε, για να ταξινομήσουμε μια μελωδία, νιώθαμε αμφιβολίες, βγαίναμε από την αμηχανία προτείνοντας τη λύση που ταιριάζει περισσότερο στο συναίσθημα που μας είχε καθοδηγήσει στην εναρμόνισή της».[65]



Πίνακας με τις διατονικές κλίμακες (Ducoudray 1879 [1876] σ. 16)

Κι αν τέτοιες πρακτικές μάλλον δεν άρμοζαν σε έναν «επιστήμονα και ευφυή μουσικό»[66] όπως ο Ducoudray, η θεωρητική συστηματοποίηση των τραγουδιών της *Συλλογής* φαίνεται πράγματι, για την περίοδο εκείνη, να ξαναγεννά και μάλιστα με ένα νέο κύρος το τροπικό παρελθόν της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Για το αν στο τελικό αποτέλεσμα αυτής της αναγέννησης εγγράφονται χαρακτηριστικά επιλεκτικής γονιμοποίησης ή εκλεπτυσμένης χειραγώγησης θα μιλήσει περισσότερο στο κείμενό του και ο Κωστής Τσιουλάκης.

---

63 Ducoudray 1897 [1876], σ. 11-22.
64 Asimov 2021, σ. 139.
65 Ducoudray 1897 [1876], σ. 22.
66 *Αιών*, 23 Ιανουαρίου 1875, σ. 3.

Όποιοι κι αν ήταν οι συσχετισμοί με τη μουσική θεωρία του παρελθόντος, αν υιοθετήσουμε την άποψη ότι τα τραγούδια είναι «ζώντα μνημεία»[67] ή χρονοκάψουλες, τότε η θεωρητική κατασκευή που έφτιαξε ο Ducoudray παρουσιάστηκε σαν τρόπος για να αποκωδικοποιήσει κανείς την αρχαία γλώσσα τους.[68] Ταυτόχρονα ο τρόπος αυτός ήταν οικείος και κατανοητός στους δυτικούς μουσικούς. Συστηματοποιώντας θεωρητικά λοιπόν την τροπικότητα των συγκεκριμένων τραγουδιών που συμπεριλήφθηκαν στη *Συλλογή*, ο Ducoudray έδωσε στα τραγούδια αυτά και στις κλίμακές του μια αίγλη που κανονικά θα αντιστοιχούσε σε αρχαιολογικά ευρήματα. Έτσι κάπως η μουσική καθαυτή φαίνεται να καταλήγει να κρίνεται «με τους ιστορικούς τίτλους της» κι όχι με την «εσωτερική της αξία».[69] Αυτή φαίνεται πως ήταν η μέθοδος με την οποία ο Ducoudray κατάφερε να επικυρώσει τις εξαγγελίες της επίσημης αποστολής του για την ανεύρεση του αρχαίου παρελθόντος, που επισφράγιζε και την ιστορική συνέχεια.[70]

Τέλος οι αρχαίες κλίμακες ήταν και το κλειδί που έδωσε στον Ducoudray τη δυνατότητα αναγωγής του «εθνικού» μουσικού στοιχείου της Ελλάδας και σε ένα «υπερεθνικό» ανάλογο, υποστηρίζοντας ένα ενοποιημένο μοντέλο για την ινδοευρωπαϊκή μουσική.[71] Ήδη στην ομιλία που έδωσε στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1878 φτιάχνει έναν νοητό χάρτη, υποστηρίζοντας με τα αντίστοιχα παραδείγματα πως οι αρχαίες ελληνικές κλίμακες βρίσκονται μέσα στις συνθέσεις του Beethoven ή του Berlioz, τα εθνικά άσματα της Ρωσίας ή ακόμη και σε μια απλή σουηδική μελωδία.[72]

Λίγο πριν από το τέλος

Ο Ducoudray συνέχισε να εργάζεται μέχρι το τέλος. Το παρακάτω απόσπασμα είναι από τη νεκρολογία του στην *Επιστημονική Ηχώ*.[73] Η συντάκτρια, τον Μάιο του 1910, λίγους μήνες δηλαδή πριν τον θάνατό του (4 Ιουλίου 1910), συνάντησε τον Γάλλο συνθέτη μετά από διάλεξη-συναυλία του Université des Annales.[74]

---

67 Παχτίκος 1905, σ. 220-223.

68 Asimov 2021, σ. 139.

69 Γιαννίδης 1940, σ. 6-7.

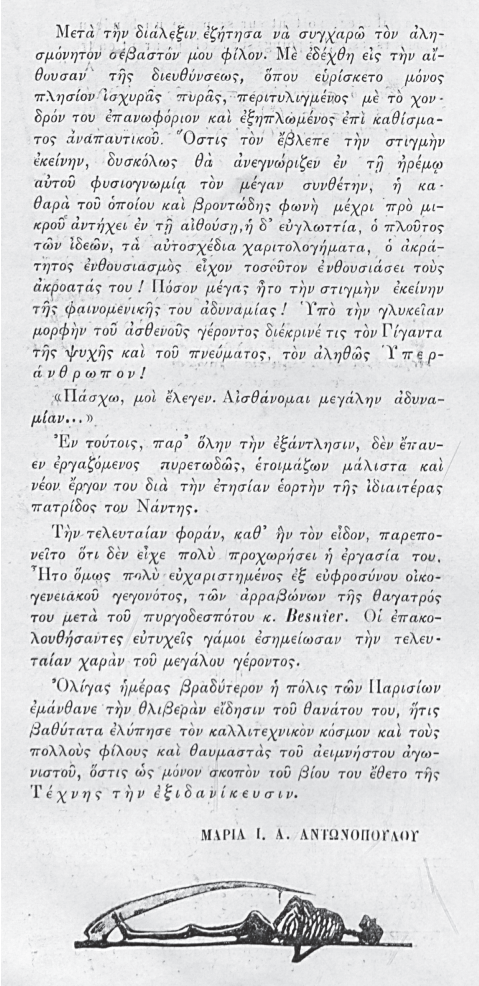
70 Βλέπε και Κοκκώνης 2017, σ. 16-17.

71 Βλέπε και Vlagopoulos 2016, σ. 49-77.

72 Ducoudray 1978, σ. 30-31, 48.

73 Πρόκειται για το δεύτερο άγνωστο άρθρο που ανακάλυψε ο Σπύρος Τζόκας, σημαντικό όχι μόνο ως αρχειακή πηγή που μας πληροφορεί για τη σύνδεση του Ducoudray με το Université des "Annales" αλλά και ως μαρτυρία μιας προσωπικής στιγμής μαζί του (Αντωνοπούλου 1910, σ. 136).

74 Τίτλος ομιλίας «Les Duos et les Opéras-Comiques de nos Pères» (9 και 11 Μαΐου 1910). Τον συνόδευαν μουσικά οι Lucien Fugère, Henri Lavedan και Théodore Dubois, Les Annales, Université des "Annales" – Les Galas, No 1402, 8 Μαΐου 1910, σ. 474.



Μετὰ τὴν διάλεξιν ἐζήτησα νὰ συγχαρῶ τὸν ἀλησμόνητόν σέβαστόν μου φίλον. Μὲ ἐδέχθη εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς διευθύνσεως, ὅπου εὑρίσκετο μόνος πλησίον ἰσχυρᾶς πυρᾶς, περιτυλιγμένος μὲ τὸ χονδρόν του ἐπανωφόριον καὶ ἐξηπλωμένος ἐπὶ καθίσματος ἀναπαυτικοῦ. Ὅστις τὸν ἔβλεπε τὴν στιγμὴν ἐκείνην, δυσκόλως θὰ ἀνεγνώριζεν ἐν τῇ ἠρέμῳ αὐτοῦ φυσιογνωμίᾳ τὸν μέγαν συνθέτην, ἡ καθαρὰ τοῦ ὁποίου καὶ βροντώδης φωνὴ μέχρι πρὸ μικροῦ ἀντήχει ἐν τῇ αἰθούσῃ, ἡ δ' εὐγλωττία, ὁ πλοῦτος τῶν ἰδεῶν, τὰ αὐτοσχέδια χαριτολογήματα, ὁ ἀκράτητος ἐνθουσιασμὸς εἶχον τοσοῦτον ἐνθουσιάσει τοὺς ἀκροατάς του! Πόσον μέγας ἦτο τὴν στιγμὴν ἐκείνην τῆς φαινομενικῆς του ἀδυναμίας! Ὑπὸ τὴν γλυκεῖαν μορφὴν τοῦ ἀσθενοῦς γέροντος διέκρινέ τις τὸν Γίγαντα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ πνεύματος, τὸν ἀληθῶς Ὑπεράνθρωπον!

«Πάσχω, μοὶ ἔλεγεν. Αἰσθάνομαι μεγάλην ἀδυναμίαν...»

Ἐν τούτοις, παρ' ὅλην τὴν ἐξάντλησιν, δὲν ἔπαυεν ἐργαζόμενος πυρετωδῶς, ἑτοιμάζων μάλιστα καὶ νέον ἔργον του διὰ τὴν ἐτησίαν ἑορτὴν τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος του Νάντης.

Τὴν τελευταίαν φοράν, καθ' ἣν τὸν εἶδον, παρεπονεῖτο ὅτι δὲν εἶχε πολὺ προχωρήσει ἡ ἐργασία του. Ἦτο ὅμως πολὺ εὐχαριστημένος ἐξ εὐφροσύνου οἰκογενειακοῦ γεγονότος, τῶν ἀρραβώνων τῆς θυγατρός του μετὰ τοῦ πυργοδεσπότου κ. Besnier. Οἱ ἐπακολουθήσαντες εὐτυχεῖς γάμοι ἐσημείωσαν τὴν τελευταίαν χαρὰν τοῦ μεγάλου γέροντος.

Ὀλίγας ἡμέρας βραδύτερον ἡ πόλις τῶν Παρισίων ἐμάνθανε τὴν θλιβερὰν εἴδησιν τοῦ θανάτου του, ἥτις βαθύτατα ἐλύπησε τὸν καλλιτεχνικὸν κόσμον καὶ τοὺς πολλοὺς φίλους καὶ θαυμαστὰς τοῦ ἀειμνήστου ἀγωνιστοῦ, ὅστις ὡς μόνον σκοπὸν τοῦ βίου του ἔθετο τῆς Τέχνης τὴν ἐξιδανίκευσιν.

ΜΑΡΙΑ Ι. Α. ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

Μετά την διάλεξιν εζήτησα να συγχαρώ τον αλησμόνητον σεβαστόν μου φίλον. Με εδέχθη εις την αίθουσαν της διευθύνσεως, όπου ευρίσκετο μόνος πλησίον ισχυράς πυράς, περιτυλιγμένος με τον χονδρόν του επανωφόριον και εξηπλωμένος επί καθίσματος αναπαυτικού. Όστις τον έβλεπε την στιγμήν εκείνην, δυσκόλως θα ανεγνώριζεν εν τη ηρέμω αυτού φυσιογνωμία τον μέγαν συνθέτην, η καθαρά του οποίου και βροντώδης φωνή μέχρι προ μικρού αντήχει εν τη αιθούση, η δ' ευγλωττία, ο πλούτος των ιδεών, τα αυτοσχέδια χαριτολογήματα, ο άκρατος ενθουσιασμός είχον τοσούτον ενθουσιάσει τους ακροατάς του! Πόσον μέγας ήτο την στιγμήν εκείνην της φαινομενικής του αδυναμίας! Υπό την γλυκείαν μορφήν του ασθενούς γέροντος διέκρινε τις τον Γίγαντα της ψυχής και του πνεύματος, τον αληθώς Υπεράνθρωπον!

«Πάσχω μοι έλεγεν. Αισθάνομαι μεγάλην αδυναμίαν....»

Εν τούτοις παρ' όλην την εξάντλησιν, δεν έπαυεν εργαζόμενος πυρετωδώς, ετοιμάζων μάλιστα και νέον έργον του δια την ετησίαν εορτήν της ιδιαιτέρας πατρίδος του Νάντης.

Την τελευταίαν φοράν, καθ' ήν τον είδον, παρεπονείτο ότι δεν είχε πολύ προχωρήσει η εργασία του. Ήτο όμως πολύ ευχαριστημένος εξ ευφροσύνου οικογενειακού γεγονότος, των αρραβώνων της θυγατρός του μετά του πυργοδεσπότου κ. Besnier. Οι επακολουθήσαντες ευτυχείς γάμοι εσημείωσαν την τελευταίαν χαράν του μεγάλου γέροντος.

Ολίγας ημέρας βραδύτερον η πόλις των Παρισίων εμάνθανε την θλιβεράν είδησιν του θανάτου του, ήτις βαθύτατα ελύπησε τον καλλιτεχνικόν κόσμον και τους πολλούς φίλους και θαυμαστάς του αειμνήστου αγωνιστού, όστις ως μόνον σκοπόν του βίου του έθετο της Τέχνης την εξιδανίκευσιν.

Η προσέγγιση των Ματ σε 2 Ύφέσεις

Το βασικό ερώτημα που κύκλωσε εξαρχής το εγχείρημά μας είναι αν, με αφετηρία την παραδοχή του αναπόδραστου «λάθους» (στην καταγραφή, την πιστότητα, την εναρμόνιση κ.λπ.), μπορούμε ή θέλουμε να αναζητήσουμε τη δική μας ερμηνεία στο συγκεκριμένο βιβλίο του Ducoudray, σε ένα βιβλίο που έφτασε στα χέρια μας δύο αιώνες μετά την έκδοσή του και εμπεριέχει κάποιες μελωδίες που ακούγονταν σε κάποιο ή κάποια σαλόνια της Σμύρνης το 1875, κάπως έτσι ή έτσι ακριβώς. Πέρα και πάνω από τις ιδιαιτερότητες που αναδεικνύει η ανάλυση για το έργο του, ακόμη δηλαδή κι αν το έργο του μπορεί να καταταχθεί στην κατηγορία μιας οριενταλιστικής άσκησης ενός δυτικού συνθέτη, πιο σημαντικό για εμάς ήταν οι καταγραφές του να διαβαστούν ως «εντυπώσεις» —για να δανειστούμε την ορολογία από το γαλλικό καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής του Ducoudray—, ως αποτυπώματα μιας στιγμής στον χρόνο και στον τόπο της Σμύρνης, αλλά και των ιστορικών υποκειμένων, των δράσεων και των διαδράσεών τους. Γι' αυτό και ο τίτλος του συγκεκριμένου εγχειρήματος δεν θα μπορούσε να μην περιλαμβάνει την έννοια της «εντύπωσης».

Ως Ματ σε 2 Ύφέσεις επιχειρήσαμε να φέρουμε το ισχυρό ιστορικό αποτύπωμα του βιβλίου σε ένα παρόν που αναπόφευκτα διαμεσολαβείται από την καταστροφή της Σμύρνης, την προσφυγική κρίση του τότε αλλά και του σήμερα, εκατό χρόνια μετά το 1922. Επιδιώκοντας μια ουσιαστική συνομιλία με τη σημερινή εποχή, επιλέξαμε να δημιουργήσουμε ανασυνθέσεις, πάνω όμως στην οδηγία του Ducoudray. Ο άξονας κοινής αποδοχής δηλαδή ήταν να παραμείνουμε στο πνεύμα της παρτιτούρας του Γάλλου συνθέτη, χωρίς ωστόσο να περιοριστούμε σε μια απλή αναπαραγωγή. Συνεπώς το ηχογράφημα δεν είναι μια πιστή εκτέλεση των καταγραφών της *Συλλογής* αλλά ούτε και ένας καινούριος δίσκος των Ματ σε 2 Ύφέσεις· είναι η προβολή των αισθητικών εργαλείων του συγκεκριμένου μουσικού γκρουπ πάνω σε παρτιτούρες 147 ετών γραμμένες για τη συνοδεία πιάνου, σε μελωδίες άγνωστης ηλικίας. Γι' αυτό άλλωστε και επιλέξαμε να επεξεργαστούμε 12 από τις 22 καταγραφές από την περιοχή της Σμύρνης. Επιδιώξαμε να δημιουργήσουμε ένα σώμα ηχογραφήσεων από όσες από τις καταγραφές νιώσαμε ότι μπορούν να εναρμονιστούν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, με την σύγχρονη αισθητική του γκρουπ, χωρίς να καταφύγουμε σε αυθαίρετα μιμητικά, αναχρονιστικά ή επιτηδευμένα τεχνάσματα που μάλλον συνηθίζονται στην προσέγγιση ενός τέτοιου ιστορικού υλικού.

Η πάγια μεθοδολογία των Ματ σε 2 Υφέσεις, που βασίζεται στη συνδιαμόρφωση, έπρεπε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες της κοινωνικής απόστασης λόγω της παγκόσμιας πανδημίας του covid19 αλλά και της κυριολεκτικής χιλιομετρικής απόστασης, καθώς τα μέλη ζουν σε διαφορετικές χώρες. Ωστόσο στην πράξη, οι κώδικες από τη μακροχρόνια φιλία και την κοινή μουσική πορεία ήταν εκεί από την αρχή και η παρουσία όλων υπόρρητη σε κάθε ατομική ηχογράφηση. Το πλέον ανεκτίμητο λοιπόν που αποκομίσαμε από αυτή τη «μεταλλαγμένα» ομαδική δισκογράφηση είναι ότι εκτός από τις «ιστορικές» παρτιτούρες του Ducoudray ανανοηματοδοτήσαμε και το δικό μας μουσικό, και όχι μόνο, παρόν.

Καλή ακρόαση.

Ζωγραφίζοντας το άυλο

Αλέξανδρος Καψοκαβάδης

Η καταγραφή της μουσικής ως ενός πολύσημου ηχητικού φαινομένου —συγκριτικά με μια αστραπή ή ένα αλύχτισμα— και μιας πολυδιάστατης μορφής επικοινωνίας —σε σχέση με τον προφορικό λόγο— προαναγγέλλει το πέρασμα από τη ρευστή φύση της σε μια σταθεροποιημένη κατάσταση. Η μουσική γραφή, γενικώς, υπερβαίνει τον χώρο και τον χρόνο καθιστώντας το μήνυμα ανθεκτικό, αλλά, ειδικότερα, προσθέτει στα μεταβαλλόμενα ανθρώπινα ηχητικά κατασκευάσματα μια εικαστική διάσταση.[75] Η εφεύρεση της γραφής, γεγονός το οποίο μόνο κατά προσέγγιση δύναται να αιτιολογηθεί και εν συνεχεία να τοποθετηθεί στην ανθρώπινη Ιστορία,[76] δημιούργησε τις προϋποθέσεις ώστε ο εφήμερος προφορικός, ποιητικός και μουσικός λόγος να αποκτήσει πρόσβαση στην αθανασία. Μαζί, φυσικά, με τα προαναφερθέντα στιγμιαία ηχογενή πονήματα, ο δημιουργός τους δύναται επίσης να εξασφαλίσει μια θέση στην αιωνιότητα, εφόσον, μέσω της αποτύπωσής τους στο χαρτί, διατηρεί το δικαίωμα της παντοτινής σύνδεσης του ονόματός του με αυτά.

Διαχωρίζοντας τη μουσική από τη γλώσσα, είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε με ευρήματα ότι η πρώτη απόπειρα καταγραφής της δεύτερης έγινε τουλάχιστον τέσσερις χιλιάδες χρόνια πριν, όπως μαρτυρεί ένα πλακίδιο που βρέθηκε στην πόλη Νιππούρ του σημερινού Ιράκ και χρονολογείται περίπου το 2000 π.Χ..[77] Με βάση πλήθος τέχνεργα από διάφορα σημεία του κόσμου, τα οποία τοποθετούνται σε ποικίλες ιστορικές περιόδους, μπορούμε να εξαγάγουμε το συμπέρασμα ότι ο φόβος της λήθης αποτελεί πανάρχαια ανθρώπινη ανησυχία, ακόμη και αν αυτή άπτεται ζητημάτων καλλιτεχνικής

---

[75] Σε ό,τι αφορά συγκεκριμένα το «μουσικό έργο», κάθε εκτέλεσή του συνιστά ξεχωριστή αποτύπωση μιας μη απτής οντότητας (βλ. Γκερ 2003, σ. 20).

[76] Έχει υποστηριχθεί ότι η γραφή επινοήθηκε από τους Σουμέριους. Πρόκειται για τη σφηνοειδή γραφή, η οποία χρησιμοποιήθηκε την 3η χιλιετία π.Χ. στη Μεσοποταμία. Η ανάγκη που γέννησε τη γραφή εικάζεται ότι συνδέεται με τη δημιουργία πόλεων. Η απάντηση, δε, στο ερώτημα «Γιατί πρώτα στη Μεσοποταμία;» έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι στην περιοχή αναπτύχθηκαν οι πρώτες πόλεις· με κοινωνική ιεράρχηση και ιδιοκτησία, η τήρηση της οποίας απαιτεί αρχεία καταγραφής (βλ. Uhlig 2003). Πολλοί θεωρούν την αρίθμηση πρόδρομο της γραφής. Άλλοι, πάλι, πιστεύουν πως γραφή και αρίθμηση προέκυψαν από παρόμοιες –λογιστικού και διοικητικού τύπου– ανάγκες.

[77] Kilmer & Civil 1986, σ. 94-98.

υφής.[78] Ωστόσο, οποιαδήποτε προσπάθεια να ερμηνευθεί λεπτομερώς καθένα από τα πολύτιμα αυτά σημειογραφικά ευρήματα δεν μπορεί παρά να γεννά αντιπαραθέσεις, δεδομένης της απουσίας ηχητικών παραδειγμάτων.

Ήδη από τον 8ο αιώνα γίνονται στο Βυζάντιο κάποιες πρώτες απόπειρες μουσικής καταγραφής, κατά βάση «αδιαστηματικές».[79] Την ίδια περίπου περίοδο, στον δυτικοευρωπαϊκό κόσμο (συγκεκριμένα στην Ιβηρική Χερσόνησο) μαρτυρείται ένας τύπος νευματικής σημειογραφίας ο οποίος αναπαριστά μουσικά περιγράμματα, αλλά θεωρείται αδύνατον να αποκρυπτογραφηθεί.[80] Κοινά χαρακτηριστικά των πρώιμων αυτών σημειογραφικών ειδών αποτελούν αφενός η άρρηκτη σχέση τους με το λειτουργικό κείμενο, αφετέρου ο μνημοτεχνικός τους ρόλος. Με την πάροδο των χρόνων, η λόγια μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας, όπως και εκείνη της Ρωμαιοκαθολικής, ανέπτυξαν τα μουσικά τους συστήματα σε βαθμό εξαιρετικής ακρίβειας και λεπτολογίας.

Στις μέρες μας, το πεντάγραμμο —το κατεξοχήν σύμβολο του μουσικού πολιτισμού που ξεκίνησε στη μετα-αναγεννησιακή Ευρώπη— έχει διαδοθεί σε όλο τον κόσμο λειτουργώντας ως lingua franca για τους απανταχού μουσικούς και μουσικόφιλους, μουσικολόγους και μουσικολογούντες. Η σχεδόν ιμπεριαλιστικού χαρακτήρα επικράτησή του στην παγκόσμια μουσική κοινότητα δικαιολογεί ώς έναν βαθμό τη βαθιά πεποίθηση των φορέων και μετόχων της μουσικής παράδοσης στην οποία αυτό αναφέρεται ως εκείνης που καθορίζει κάθε μουσική εμπειρία.[81] Ιδίως από τον 19ο αιώνα και μετά, η μουσική γραφή όχι απλά πορεύεται παράλληλα με τη μουσική δημιουργία, αλλά συχνά ενεργεί σε πρωθύστερο

---

[78] Η χρήση της γραφής ως λογοτεχνικού εργαλείου ενδεχομένως να σηματοδοτεί το πέρασμα από τον Homo sapiens (άνθρωπος ο έμφρων ή ο σοφός) στον Homo sapiens sapiens (άνθρωπος έχων συνείδηση της συνειδήσεώς του), ο οποίος, χρησιμοποιώντας τη φωτιά, τα εργαλεία, την ενδυμασία, ακόμη και την τέχνη, διαφοροποιείται από τον πρόγονό του (βλ. Rafferty 2020).

[79] Η διαστηματική σχέση των φθόγγων δεν είναι ακριβής. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Troelsgård 2020, σ. 29.

[80] Ο λόγος για τα «βησιγοτθικά νεύματα» (βλ. Zapke 2007, σ. 189-196).

[81] Από τον 9ο αιώνα μ.Χ. η Δυτική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία αρχίζει να ανεξαρτητοποιείται από την Ανατολική, Βυζαντινή, Αυτοκρατορία και να εξελίσσεται στον πρωτοπόρο και ηγετικό πολιτισμό της Ευρώπης, η ηγεμονική θέση του οποίου είναι αδιαμφισβήτητη μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Γενικώς, επικρατεί η πεποίθηση ότι η μουσική παράδοση που ξεκίνησε εκεί, από το 1600 και δώθε, αποτελεί ένα από τα τελειότερα ανθρώπινα επιτεύγματα. Οι κληρονόμοι αυτού του μουσικού πολιτισμού, ανάμεσα στους οποίους περιλαμβάνονται η Αμερική και οι διάφορες ευρωπαϊκές αποικίες, τείνουν να θεωρούν πως είναι οι αποκλειστικοί εκφραστές της παγκόσμιας μουσικής δράσης, αντιμετωπίζοντας τις διαφορετικές μουσικές κουλτούρες της γης σαν «εξωτικές» ή «αλλόκοτες» (βλ. Καψοκαβάδης 2021, σ. 9-10).

χρόνο.[82] Ο συνθέτης, έχοντας αναβιβαστεί σε μια εξέχουσα κοινωνικά προσωπικότητα (ο ρόλος του στο παρελθόν ήταν καθαρά υπηρετικός), χρησιμοποιεί την απόλυτη σαφήνεια της παρτιτούρας ως μέσο επιβολής της αυθεντίας του στους μουσικούς εκτελεστές, τους οποίους πλέον καθοδηγεί με εμμονή στη λεπτομέρεια (στα μουσικά έργα του 20ού αιώνα, για παράδειγμα, οι γραπτές οδηγίες καταλαμβάνουν μεγαλύτερο χώρο επί του χαρτιού απ' ό,τι τα φθογγόσημα).[83]

Με λίγα λόγια, στις προηγούμενες παραγράφους περιγράφηκε η μακρόχρονη συμπόρευση ευρωπαϊκής σημειογραφίας και «έντεχνης»-επώνυμης συνθετικής παραγωγής, με τη μια να παρασέρνει την άλλη σε έναν δρόμο διαρκούς επιστημονικοποίησης της τέχνης των ήχων. Σημαντικό, βεβαίως, είναι να διευκρινίσουμε (1) ότι ο γερμανικός όρος Kunstmusik[84] (σε αντιδιαστολή με τη Volksmusik) αναφέρεται σε μια συνθετική κουλτούρα που εκκινεί από τις ανάγκες της ίδιας της μουσικής δημιουργίας για να επιστρέψει τελικά σε αυτές, και (2) πως η «ανώνυμη» δημιουργία επ' ουδενί δεν λογίζεται ως «άτεχνη».[85] Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, οφείλουμε να σταθούμε ώστε να δικαιολογήσουμε την παρουσία του άρθρου στην παρούσα έκδοση. Η χρήση του πενταγράμμου (όπως και κάθε σημειογραφικού κώδικα) ως αποθηκευτικού μέσου μιας ξεχωριστής, αμιγώς «προφορικής», πολιτισμικής πρακτικής, όπως είναι τα «αγνώστου πατρός» τραγούδια και τις χορευτικές μελωδίες της Σμύρνης, αποτελεί εξ ορισμού απόπειρα μεταγλώττισης![86]

---

[82] Η μουσική η οποία παίζεται στο πλαίσιο μιας κοινωνικής περίστασης ή ενός τελετουργικού διαφέρει σαφώς από μια μουσική η οποία έχει προ-κατασκευαστεί με σκοπό να εκτελεστεί σε συνθήκες παράστασης. Στη δεύτερη περίπτωση, η παρτιτούρα καθιστά το έργο παρόν πολύ πριν αυτό ακουστεί (βλ. Ατταλί 1979, σ. 98-104).

[83] Σύμφωνα με τον Αμερικανό κοινωνιολόγο Richard Sennett, ο καλλιτέχνης, από το 1800 και έπειτα, επιδεικνύει μια ρωμαλέα, συναρπαστική persona. Κεντρικό πρόσωπο της εποχής εκείνης είναι ο Beethoven, με τον οποίο θεμελιώνεται η έννοια του μουσικού έργου και αλλάζει άρδην ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί αντιλαμβάνονταν μέχρι τότε τη σύνθεση, την εκτέλεση και την πρόσληψη της τέχνης τους (βλ. Σένετ 1999, σ. 254-265).

[84] Έντεχνη μουσική.

[85] Στα «έντεχνα» συνθετικά στυλ συμπεριλαμβάνονται η σουίτα, ο κανόνας, το ορατόριο, η καντάτα, η σονάτα κ.λπ. Σε αυτά η φόρμα αναπτύσσεται, προεκτείνεται και δημιουργεί εξαιρετικά πολύπλοκους μορφολογικούς σχεδιασμούς, όπως και εναλλαγή ρυθμών ή μετατροπίες· στοιχεία τα οποία πράγματι απαιτούν τεχνικές γνώσεις και εξειδικευμένες σπουδές. Ακόμα και σε σχέση με το τραγούδι, ένα «έντεχνο» lied, όπως το *Gretchen am Spinnrade* του Franz Peter Schubert, διακρίνεται από εκείνο της απλής ασματικής μορφής, εφόσον —παρά τις ομοιόμορφες και συμμετρικές στροφές του ποιήματος του Goethe— ο συνθέτης σχεδιάζει τη μελωδική γραμμή της φωνής και το μέρος του πιάνου ως στοιχεία ενός ρομαντικού προγραμματικού έργου (βλ. Γράψας, υπό έκδοση).

[86] Σύμφωνα με το λεξικό του Γ. Μπαμπινιώτη (Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1 8), το ρήμα *μεταγλωττίζω* σημαίνει «μεταφέρω κείμενο από μια μορφή γλώσσας σε άλλη μορφή της ίδιας γλώσσας, προσεγγίζοντάς το ερμηνευτικά». Ο ορισμός αυτός φωτογραφίζει τη διαδικασία που προσπαθώ να περιγράψω στο ακέραιο (βλ. Καψοκαβάδης 2020, σ. 13).

Η «διάσωση» των μουσικών έργων των λεγόμενων «λαϊκών»[87] πολιτισμών σε γραπτή μορφή έθεσε τις βάσεις της μουσικολογικής τους μελέτης, εφόσον η συγκεκριμένη επιστήμη επιμένει να προσηλώνεται στην παρτιτούρα ακόμη και αν είναι γενικώς αποδεκτό ότι η ουσιαστική κατανόηση μιας μουσικής είναι (και θα είναι πάντοτε) συνδεδεμένη με την ακρόαση.[88] Επιβεβλημένο είναι, δε, να σημειώσουμε ότι η πενταγραμμική σημειογραφία, όσο λεπτομερής κι αν είναι ως οδηγός εκτέλεσης μιας σύνθεσης σχεδιασμένης με γνώμονα τις συμβάσεις της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής κουλτούρας, τόσο ανεπαρκής φαντάζει στην απόπειρά της να φωτογραφίσει «ξένα» προς αυτήν μελωδήματα. Είναι, θα έλεγε κανείς, σαν να προσπαθείς να αποδώσεις ελληνικές λέξεις στο αγγλικό αλφάβητο: το αγγλόφωνο αναγνωστικό κοινό θα έχει, βεβαίως, μπροστά του μια εικόνα για το πώς ηχούν αυτές οι λέξεις. Επιχειρώντας, όμως, να τις αναπαραγάγει με το στόμα, πιθανότατα θα προκαλέσει το γέλιο του ελληνόφωνου ακροατηρίου.

Η χρήση του ρήματος *ζωγραφίζω* στον τίτλο του άρθρου κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Ο Louis-Albert Bourgault-Ducoudray προσπαθεί, στο βιβλίο του με τίτλο *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, να αναπαραστήσει τριάντα δημοτικές μελωδίες της Ελλάδας και της Ανατολής. Δεδομένης της άυλης φύσης του ήχου, ο Γάλλος συνθέτης και μουσικολόγος, ακολουθώντας το παράδειγμα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων της εποχής του, χρησιμοποιεί τις γραμμές και τα χρώματα εκείνα που ο ίδιος πιστεύει ότι θα εικονοποιήσουν με τον καλύτερο τρόπο την αφηρημένη μορφή των τραγουδιών με τα οποία καταπιάνεται.[89] Το έργο του, παρότι αρχικά έγινε δεκτό ως «σανίδα σωτηρίας» για την ελληνική μουσική (εφόσον προέβαλλε την αξία της στο εξωτερικό), δεν άργησε να επικριθεί ως «ελλιπές» και «μη ελληνικό».[90] Αυτό, όμως που —θαρρώ εν γνώσει του— πέτυχε ο Bourgault-Ducoudray είναι να

---

87 Σύμφωνα με τον Habib Hassan Touma, οι Άραβες μουσικοί καυχώνται για τον «λόγιο» μουσικό πολιτισμό τους υποστηρίζοντας ότι έχει (1) ένα εκτεταμένο ρεπερτόριο, (2) μια θεωρία στηριγμένη σε σωστές βάσεις και (3) μια τεκμηριωμένη ιστορία (βλ. Τουμά 2006, σ. xv-xix). Αν αντιστρέψουμε τα προηγούμενα, ίσως μπορέσουμε να ορίσουμε ως «λαϊκό μουσικό πολιτισμό» οποιονδήποτε (1) δεν έχει τέλειο σύστημα γραφής, (2) δεν έχει υιοθετήσει ορθολογικές συμβάσεις όσον αφορά τις κλίμακες ή τα μουσικά διαστήματα και (3) δεν έχει επώνυμους δημιουργούς.

88 Χαψούλας 2010, σ. 15-16.

89 Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι «είχαν δει τον κόσμο υποκειμενικά»· σύμφωνα, δηλαδή, με την εντύπωση του φωτός πάνω στα πράγματα και πάντοτε κατά την αυστηρή οπτική γωνία του καλλιτέχνη. Κάθε στιγμή προξενούσε διαφορετική και ξεχωριστή εντύπωση στις αισθήσεις τους και σε καθεμιά από αυτές τις στιγμές έπρεπε να αντιστοιχεί και ένα άλλο έργο τέχνης (βλ. Ρηντ 1978, σ. 19-20).

90 Όταν, πλέον, οι Έλληνες «στάθηκαν στα πόδια τους» μουσικά, άρχισαν να ανακαλύπτουν πόσο ανακριβές ήταν το σχεδίασμα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού από τον Bourgault-Ducoudray, τουλάχιστον σε σχέση με το «ύφος» και τον «χαρακτήρα» (βλ. Κακάρογλου 2012, σ. 2-3).

αναδείξει στην πράξη την αξία του συγκεκριμένου υλικού ως προζύμι της έντεχνης ελληνικής δημιουργίας.[91]

Εν προκειμένω, αυτό που το συγκρότημά μας όφειλε να κάνει ήταν να ακολουθήσει τον δρόμο που το τιμώμενο πρόσωπο του παρόντος πονήματος χάραξε σε σχέση με την ανώνυμη συνθετική πρακτική μιας περιοχής η οποία βασίστηκε στις επαφές και τις ανταλλαγές. Οι Ματ σε 2 Υφέσεις δεν είχαν άλλη επιλογή απ' το να δημιουργήσουν μια ολοκαίνουρια ζωγραφική εικόνα του ήχου της Σμύρνης (ενός πολιτισμικού μορφώματος με έντονη συνδηλωτική σημασία και πυκνές ερμηνείες) πατώντας πάνω σε αυτήν που φιλοτέχνησε, εκατόν πενήντα χρόνια πριν, ο Bourgault-Ducoudray.

---

[91] Ο Γάλλος συνθέτης δεν διστάζει να εναρμονίσει τις μελωδίες με το δικό του γούστο, καθώς και να πειραματιστεί με αυτές, κάνοντας φανερό ότι για τον ίδιο αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης. Σε σχέση με τους Έλληνες δημιουργούς, τόσο οι Σπύρος Σαμάρας και Γεώργιος Λαμπελέτ όσο και ο Μανώλης Καλομοίρης χρησιμοποίησαν τα συγκεκριμένα μουσικά αποσπάσματα ως πρωτογενές υλικό (*στο ίδιο*, σ. 3-4).