

Από τον Πλάτωνα στον Παπαδιαμάντη...:

Η ελληνική γραμματεία στο έργο του Γιώργου Κουμεντάκη

Αγγελική Κορδέλλου

Paris-Sorbonne University (Paris IV), Paris, France
akordelou@yahoo.gr

ΠΕΡΙΛΗΨΗ / Το παρόν άρθρο εξετάζει τις διαφορετικές μορφές της σχέσης λόγου και μουσικής όπως αυτές αναδεικνύονται μέσα από τις συνθέσεις του Γιώργου Κουμεντάκη (1959). Βάση της προσέγγισης αυτής αποτελούν τα έργα του που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με κείμενα της ελληνικής γραμματείας από την αρχαιότητα μέχρι τον εικοστό αιώνα. Σκοπός του άρθρου είναι παρουσιαστεί η ποικιλία των συνδέσεων λόγου και μουσικής, η πληθώρα των συνθετικών πρακτικών, η σύνδεση τους με το παρελθόν αλλά και η παρουσίαση καινοτόμων χειρισμών όχι μόνο σε ότι αφορά τη μουσική αλλά και το λόγο.

Λέξεις-κλειδιά: λόγος (και) μουσική, Γιώργος Κουμεντάκης, ελληνική γραμματεία, φωνή

Πλήθος έργων του Γιώργου Κουμεντάκη (εφεξής Γ.Κ.), ακόμα και όσων εντάσσονται στην κατηγορία της λεγόμενης απόλυτης μουσικής, έχει ως σημείο αναφοράς ένα λογοτεχνικό ή ποιητικό κείμενο. Τα κείμενα που αξιοποιεί, με έναν ιδιαίτερο κάθε φορά τρόπο ο συνθέτης, είναι γραμμένα ως επί το πλείστον στην ελληνική γλώσσα, από Έλληνες λογοτέχνες ή ποιητές και προέρχονται κατά κύριο λόγο από την αρχαιοελληνική και την νεώτερη ελληνική γραμματεία. Εξαιρέσεις αποτελούν λογοτεχνήματα της ξενόγλωσσης πεζογραφίας, όπως ο *Δράκουλας* του Μπραμ Στόκερ (1847-1912), παραμύθια των αδελφών Γκριμ (Γ. 1785, Β.1786-1859,1863) και του Τζον Μπέρτζερ (1926)¹, το διήγημα *Το ημερολόγιο ενός τρελού γέρου* του Ιάπωνα συγγραφέα

¹Πάνω στο *Δράκουλα* βασίστηκε η ομώνυμη σύνθεση του Γ.Κ. (1997). Το έργο *Η σουίτα των αδελφών Γκριμ* (1996, α' γραφή) χωρίζεται σε πέντε μέρη: «Η κοκκινোসκουφίτσα», «Η μοναχική Κέιτ και ο Πιφ-Παφ γατζονούρης», «Ο θαυμαστός βιολιστής», «Γιορίντε και Γιορίνγκελ», «Η ωραία κοιμωμένη». Από τη συλλογή *Keeping a rendez-vous* του Τζον Μπέρτζερ αντλήθηκε το παραμύθι «Μια Αρκούδα», βλ. βιβλιογραφία Α., Kordellou, (2014). *Transforming... the fairytale...* Το διήγημα του Τανιζάκι υπήρξε η αφορμή για τη σύνθεση *Το Ισοκράτημα ενός τρελού γέρου* (2010-11) για μπαγιάν και κιθάρα. Στα ξενόγλωσσα έργα που θα μπορούσαν να έχουν ασκήσει επιρροή ή να αποτελέσουν αφορμή για σύνθεση συγκαταλέγονται και τα μεταφρασμένα θεατρικά έργα για τα οποία ο Γ.Κ. έγραψε μουσική των Μολιέρου, Κουρτελέν, Ίψεν,

Τζουνιτσιόρο Τανιζάκι (1886-1965), καθώς και ορισμένα θρησκευτικά κείμενα της δυτικής εκκλησίας και του ιουδαϊσμού, γύρω από τα οποία διαρθρώνονται φωνητικές και οργανικές συνθέσεις. Την επίδραση της αρχαίας ελληνικής διανόησης πάνω στο έργο του, ιδιαίτερα στα νεανικά ή τα πρώτα έργα μαρτυρούν τα ποιήματα της Σαπφούς, τα οποία συναντάμε στο έργο *Έρωσ Δαίμων* για φωνή και δυο πιάνο (1991), αποσπάσματα από αρχαίες τραγωδίες, (*Ελένη, Βάκχες, Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή), όπως ο τίτλος «Ανωλόλυξε και κατήδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσα» του *Πρώτου Κουαρτέτου εγχόρδων* δανεισμένος από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη, ή από αρχαία φιλοσοφικά κείμενα όπως το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα που αξιοποιούνται στην *Απομάκρυνση III* (1976) για φωνή και πιάνο και στον *Σωκράτη στην Αθήνα* (2001) για κρουστά, αλλά και στίχοι από τα ομηρικά έπη που ενσωματώνονται στο λιμπρέτο της όπερας *Έσσεται ήμαρ...* (1986, 1995). Η σύγχρονη όμως λογοτεχνία και ποίηση έχει αφήσει επίσης δυνατά το στίγμα της στο έργο του: Τα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957) θα αποτελέσουν βασικό ερέθισμα για τη δημιουργία του συμφωνικού *Amor Fati* (2007), η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη (1900-1971) θα ταξιδέψει μέσω του *κου Στρατή Θαλασσινού* με τις νότες του Κουμεντάκη στην ομώνυμη σύνθεση, ποιήματα του Γιάννη Κοντού (1943-2015) ανιχνεύονται στο νεανικό έργο *Απόπειρα ύπνου* (1979) και του Τάσου Γαλάτη (1937) στα τραγούδια *Βασίλειο των πουλιών* και *Πάτρια* (1987). Στίχοι των ποιητών Οδυσσέα Ελύτη (1911-1996) και Ανδρέα Κάλβου (1792-1869) ενέπνευσαν έργα όπως η *Μελωδία Γραφομηχανής για σαντούρι* (2006) και το μακρόπνοο συμφωνικό έργο *Φύλλον Ατίμητον* (1990). Σε μικρότερο βαθμό, η λαϊκή και εκκλησιαστική παράδοση απηχείται με μια διάθεση ανανέωσης μέσα από έργα όπως η *Ιφιγένεια στο γεφύρι της Άρτας* (1995) -σύνθεση βασισμένη στην γνωστή παραλογή και αρχαία τραγωδία (*Ιφιγένεια εν Αυλίδι*)- με την έμμεση αναφορά σε μαντινάδες σε αρκετά από τα πιο πρόσφατα έργα *κατά ομολογία* του συνθέτη (π.χ. στο *Amor Fati*), με αναφορές σε παραδοσιακά τραγούδια (ριζιτικό στη *Μελωδία γραφομηχανής για μαρίμπα σόλο* (2005), τραγούδια της Μικράς Ασίας στο *Point of no return*, δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων (2010) και με την μελοποίηση εκκλησιαστικών μελών στη *Missa Harmoniae Verbi* (*Λειτουργία της Αρμονίας του Λόγου*, 1998).

Έστω μια γρήγορη ανάγνωση των έργων του Κουμεντάκη αποδεικνύει ότι τόσο ο χειρισμός του κειμένου όσο και η σχέση μεταξύ κειμένου και μουσικής υιοθετεί ποικίλες μορφές είτε πρόκειται για φωνητική είτε για οργανική μουσική. Μια πρώτη ταξινόμηση αυτής της ποικιλομορφίας θα μπορούσε να βασιστεί στον διαχωρισμό που προτείνει ο Ελβετός γλωσσολόγος André Wyss, δηλαδή, σε κείμενα με *άμεση* (directe) ή *έμμεση* (indirecte) σχέση με τη μουσική. Θεωρείται άμεση σύμφωνα με τον Wyss (Wyss, 1999, σελ. 2) όταν:

«παντρεύει το ρήμα και τη μουσική χωρίς να επαναδιαπραγματεύεται ούτε τον καθορισμό του γραπτού και του μουσικού λόγου, ούτε των ουσιαστικών τους διαφορών (...). Έμμεση, κάποιες φορές μακρινή, κάποιες φορές αφηρημένη μέσα στα έργα- πάντοτε τα σύγχρονα- όταν αρνείται τα σύνορα που διαχωρίζουν το κάθε είδος (γλώσσα, μουσική) ή προσποιείται ότι τα μετακινεί».

Καλβίνο, Τσέχοφ, (*Μισάνθρωπος, Η κουνημένη αχλαδιά, Έντα Γκάμπλερ, Ένας βασιλιάς που ακούει, Τρεις αδερφές*).

Ως άμεση, για παράδειγμα, νοούμε την περίπτωση του λιμπρέτου μιας όπερας, και ως έμμεση, την αναφορά-παραπομπή σε ένα κείμενο ή την λειτουργία ενός κειμένου ως πηγή έμπνευσης, χωρίς αυτό όμως να είναι παρόν στην παρτιτούρα. Πέρα από αυτή τη γενική διάκριση πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι σε κάθε έργο, ο χειρισμός του κειμένου σε σχέση με τη μουσική απαιτεί μια βαθύτερη προσέγγιση ώστε να γίνει κατανοητός, αφού όπως θα δούμε, κάθε έργο θέτει και ακολουθεί ειδικά κριτήρια καθορισμού αυτής της σχέσης. Σε ότι αφορά τα έργα με έμμεση σχέση τίθεται το ερώτημα κατά πόσο το *παρά-κείμενο* (paratexte) μπορεί να επηρεάσει τη μουσική γραφή, τη φόρμα, το στυλ ή με «ποια μέσα διατυπώνεται το νόημα του κειμένου» (Wyss, 1999, σελ. 2). Το κείμενο αποτελεί σε αυτή την περίπτωση σαφώς ένα έξω-μουσικό ερέθισμα, είναι όμως άμοιρο της μουσικής σύνθεσης; Από την πλευρά των έργων με άμεση σχέση εγείρεται ερώτημα σχετικά με τη διατήρηση του «νοήματος του κειμένου αλλά και τις δυνατότητες της μουσικής να φέρει νόημα» και σχετικά με το πώς το κείμενο θα μετουσιωθεί σε οργανικό μέρος της σύνθεσης. Όπως παρατηρεί ο Γάλλος μουσικολόγος και στρουκτουραλιστής ποιητής Nicolas Ruwet η (δι)άρθρωση της μουσικής και της γλώσσας μπορεί να κινηθεί από «τη σύγκλιση στη αντίθεση, περνώντας από κάθε είδους διαφοροποίησης, συμβατότητας, συμπληρωματικότητας»² (Locatelli, 2001, σελ 102). Οι μορφές που παίρνουν τα κείμενα στα έργα του Κουμεντάκη είναι ποικίλες: μπορεί να πρόκειται για απλές συλλαβές, λέξεις ή φράσεις μεμονωμένες, αποσπάσματα ή χωρία ολόκληρα. Στις σελίδες που ακολουθούν θα γίνει μια προσπάθεια να παρουσιαστούν οι διαφορετικοί τύποι αξιοποίησης των κειμένων και των σχέσεων μεταξύ μουσικής και κειμένου, ξεκινώντας από τις συνθέσεις που αναπτύσσουν μια σχέση πηγαία, αναφοράς ή *παρά-κειμένου* (paratexte) με ποιητικά και λογοτεχνικά έργα με χρονολογική σειρά, ενώ ακολουθούν όσα αναπτύσσουν άμεση σχέση λόγου - μουσικής σε ταξινόμηση με βάση το είδος της σχέσης αυτής.

1. ΕΜΜΕΣΗ ΣΧΕΣΗ

Το 1981 ο Γ.Κ. γράφει τη μουσική για την παράσταση της *Ιφιγένειας εν Ταύροις* στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου (1911-1993). Λίγο αργότερα και κατόπιν ανάθεσης του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών ακολουθεί η σύνθεση του πρώτου του κουαρτέτου (1981), σε ένα μέρος με τριμερή δομή και μουσική γλώσσα επηρεασμένη από την *avant-garde*³, το οποίο αφιερώνεται στον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου (1915-2000). Το κουαρτέτο, αν και δεν αντλεί αυτούσιο υλικό από τη σκηνική μουσική –με εξαίρεση τον πυρήνα του- σύμφωνα με τον συνθέτη, φέρει ως τίτλο ένα στίχο του Ευριπίδη από την ομώνυμη τραγωδία: «Ανωλόλυξε και κατήδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσα». Ο τίτλος αυτός, είδος *μουσικού παρά-κειμένου* (paratexte musical), όπως το ονομάζει η Françoise Escal, αινιγματικός και δυσνόητος για πολλούς, όπως οι αρχαιοελληνικοί τίτλοι έργων του Ιάκωβου Ξενάκη, και με τη λογοτεχνική του αναφορά «αντικατοπτρίζει την οξυμένη εξατομίκευση των συνθετικών συστημάτων και των θεμάτων

² «L'articulation de la musique et du langage ... peut aller de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités.», (Locatelli, 2001, σελ 102).

³ Πρώτη εκτέλεση στις 11/11/1982 στο Ινστιτούτο Γκαίτε.

μουσικού στοχασμού των τελευταίων δεκαετιών» (Bosseur, 2011, σελ. 119)⁴. Η μεταφορά του τίτλου δηλώνει την ύπαρξη ενός αισθητικού ζητήματος που γοητεύει τον συνθέτη : την αντίθεση «βαρβαρότητας» και «πολιτισμού» που η φράση καταδεικνύει με τις λέξεις *μαγεύουσα* και *βάρβαρα μέλη* (μια ιδέα που ενυπάρχει και στην τραγωδία αφού η «πολιτισμένη» Ιφιγένεια κατοικεί πλέον σε χώρα «βαρβάρων» κατά Ευριπίδη). Όπως παρατηρεί ο Meelberg (Klein, 2013, σελ. 273) «χρησιμοποιώντας διαφωνίες, θορύβους, φωνητικές και οργανικές καταχρήσεις, ή άγριους, ταραγμένους ρυθμούς, αυτή η μουσική (η ατονική) μπορεί να θεωρηθεί βίαιη (ή βάρβαρη) είτε γιατί αναπαριστά τη βιαιότητα, είτε επειδή επενεργεί βίαια στον ακροατή»⁵. Στο κουαρτέτο *Ανωλόλυξε...* τόσο η πολυπλοκότητα του μουσικού υλικού όσο και η δυσκολία ως προς την εκτέλεση (χαρακτηριστικά της μουσικής πρωτοπορίας) έρχονται αντιμέτωπα με μια προσπάθεια συνάντησης με το «πολιτισμένο» παρελθόν (στο ενδιάμεσο τμήμα του κουαρτέτου) δηλώνοντας εύστοχα το μέγεθος της αντίθεσης.

Όπως στο πρώτο κουαρτέτο, όπου οι στίχοι του Ευριπίδη χρησιμοποιούνται ως τίτλος, με ανάλογο τρόπο οι στίχοι του Κάλβου παρεισφρέουν στον τίτλο του συμφωνικού έργου *Φύλλον Ατίμητον* (1990)⁶. Η στροφή του ποιήματος του Ανδρέα Κάλβου *Προς το Ιερό Λόχο* «αλλ' αν τις αποθάνη... κυπαρίσσου» αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης για το πολύπλοκο αυτό συμφωνικό έργο προοριζόμενο «για δέκα διαφορετικά σύνολα των οποίων το άθροισμα ισοδυναμεί με μια συμφωνική ορχήστρα» (σημείωση στην παρτιτούρα). Η επιλογή του ποιήματος σχετίζεται βέβαια με το γεγονός ότι με το έργο αυτό ο συνθέτης συμμετείχε στο διαγωνισμό σύνθεσης συμφωνικού έργου με θέμα την εθνική παλιγγενεσία τον οποίο διοργάνωσε το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων.⁷

Έχοντας στο ενεργητικό του ήδη δυο κοντσέρτα για πιάνο, ο Γ.Κ. γράφει το τρίτο κοντσέρτο για πιάνο και έγχορδα (1999)⁸ με τίτλο *Ημερολόγιον εγκλεισμού* (Diary of confinement) που βασίζεται στο ημερολόγιο ενός ανώνυμου σαραντάρη, σύγχρονου εγκλειστού της μεγαλούπολης. Το έργο δημοσιεύτηκε στο *Γλανόδιον* (1997)⁹ ως «μια μοναδική ιδιωτική μαρτυρία των καιρών μας» που μας «οδηγεί στο βαθύτερο ειδοποιό γνώρισμα της σύγχρονης ιδιωτικότητας : τον απρόσωπο ιδρυματικό της χαρακτήρα» (σχόλιο του εκδότη, σελ. 78). Πέρα

⁴ «... reflète l'individualisation accrue des systèmes de composition et des thèmes de réflexion musicale ces dernières décennies.», (BOSSEUR, σελ.119).

⁵ «By making use of dissonance, noise, vocal and instrumental abuses, or wild, agitated rhythms, this music can be considered violent, because it represents violence or because it actually acts violently on the listener.» (Klein, 2013, σελ. 273).

⁶ Για ένα φλάουτο, δυο πίκκολο, τρία όμποε, δυο κλαρινέτα σε σιb, ένα κλαρινέτο μπάσο σε σιb, δυο φαγκότα, ένα κόντρα φαγκότο, τρία κόρνα σε φα, τέσσερις τρομπέτες, τρία τρομπόνια, μια τούμπα, πιάνο, τέσσερις περκασιονίστες, είκοσι επτά βιολιά, έντεκα βιόλες, δέκα βιολοντσέλλα, οκτώ κοντραμπάσα.

⁷ Με το έργο αυτό ο Γ.Κ. αποσπά το δεύτερο βραβείο του διαγωνισμού (δεν δόθηκε πρώτο. Το δεύτερο βραβείο το μοιράστηκε με τον συνθέτη Μιχάλη Τραυλό).

⁸ Πρώτη εκτέλεση κατά τις *The Hellenic concert series* από το *BT Scottish Ensemble* στις 17 Ιουνίου 1999 στο Λονδίνο, με την υποστήριξη του *Michael Marks Charitable Trust*.

⁹ Τόμος ΣΤ', αρ. 25, Αθήνα, Ιούνιος 1997.

από το σύγχρονό του μήνυμα, όμως, θα μπορούσε εύλογα κανείς να υποθέσει ότι ο συνθέτης γοητεύτηκε από τις μουσικές γνώσεις και επιλογές του συγγραφέα, ο οποίος δεν είναι απλά μουσικόφιλος, αλλά γνώστης με εκλεπτυσμένα κριτήρια. Κλασικά και ρομαντικά έργα (των Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σούμαν κτλ.), ως επί το πλείστον, του κρατούν συντροφιά στις δύσκολες ώρες της μοναξιάς και οι ακροάσεις περιγράφονται ως μυσταγωγία και ως εκτέλεση ιερού τελετουργικού.

Το κοντσέρτο αντανακλά τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του έγκλειστου στα τρία μέρη του από τα οποία το πρώτο χαρακτηρίζεται από ένα μακρύ μονόλογο του πιάνου με μικρή συμμετοχή από τα έγχορδα- δείγμα της μοναχικής ζωής του. Ακολουθεί το δεύτερο, γρήγορο, ζωηρό και βασιζόμενο στον παραδοσιακό ποντιακό χορό σέ(ρ)ρα, ως ένδειξη κοινωνικότητας και πιο ανέμελης ύπαρξης που διαφαίνεται στο μέσο περίπου του ημερολογίου. Το τρίτο μέρος επαναφέρει μια πιο μοναχική ατμόσφαιρα που υποδηλώνει την εκ νέου απομόνωση του συγγραφέα. Ο συνθέτης αναφέρει σχετικά : «θα παρατηρήσετε ότι το έργο τελειώνει χωρίς εντυπωσιασμούς, σε αναμονή, όπως αρμόζει σε μοναχικούς ανθρώπους» (εισαγωγικό σημείωμα στο έργο, αρχείο Γ.Κ.). Οι ρομαντικές αναφορές της συνθετικής γραφής συνδέονται με τις μουσικές αναφορές του ημερολογίου, τις οποίες ο συνθέτης έχει προσεκτικά σημειώσει (ιδιόχειρες σημειώσεις, αρχείο Γ.Κ.). Η επαναφορά τμημάτων αναμφίβολα έχει τις βάσεις της στην επανάληψη της μυσταγωγίας της ακρόασης και των ρομαντικών αναφορών όπως παρουσιάζονται στο ημερολόγιο και μπορεί να θεωρηθεί ότι λειτουργεί ως *ψυχολογικό μοντάζ* κατά Almén και Hatten¹⁰ (Klein, 2013, σελ. 66).

Μια ιδιαίτερη περίπτωση σύνθεσης όπου το κείμενο σχετίζεται τόσο έμμεσα όσο και άμεσα με τη μουσική αποτελεί *Ο Σωκράτης στην Αθήνα* σε ημερομηνία που συγχρονίζεται με το σήμερα¹¹. Πρόκειται για μια σύνθεση του 2001 βασισμένη στο ομώνυμο ποίημα του Θάνου Σταθόπουλου (1963) για πέντε εκτελεστές κρουστών (που λειτουργούν και ως κουιντέτο φωνών) σε έξι μέρη, με αφορμή τον εορτασμό των 2400 χρόνων από το θάνατο του φιλοσόφου. Ο Σταθόπουλος περιγράφει μια σύγχρονη διαδρομή του Σωκράτη στην Αθήνα που εκτείνεται από την Πνύκα (ξύπνημα) προς την Ιερά Οδό-Νεκροταφείο (τέλος) μέσω του Θησείου, της οδού Αθηνάς, της Αγοράς (χώρος διαλογισμού) και της πλατείας Ομονοίας. Ο ποιητής ενσωματώνει επίσης μικρό απόσπασμα από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα (από 215e και 216b), όπου ο Αλκιβιάδης πλέκει το εγκώμιο του Σωκράτη, το οποίο και μελοποιείται από τον Κουμεντάκη στα δυο τελευταία μέρη του έργου. Η μουσική στα τέσσερα πρώτα μέρη λειτουργεί προγραμματικά και,

¹⁰ «Psychological montage articulates disruptions or overlaps in the stream of consciousness, either of the present or of memory/reminiscence. Consider for example, Ravel's polytonal recall of dance motives near the end of his *Valses nobles et sentimentales*, or Ives's quotational collages – also enacting spatial and actorial roles – in works such as "Puntnam's Camp" from *Three places in New England*», βλ. βιβλιογραφία Almén, Hatten (2013), σελ. 66. Το ψυχολογικό μοντάζ διαρθρώνει διακοπές ή υπερβάσεις στο ρεύμα της συνείδησης είτε του παρόντος είτε της μνήμης/ανάμνησης. Ας λάβουμε ως παράδειγμα την πολυτονική ανάκληση των χορευτικών μοτίβων του Ραβέλ κοντά στο τέλος των *Ευγενών και συναισθηματικών χορών* του ή τα παραπεμπτικά κολλάζ του Άιβς -που επίσης υποδηλώνουν χωροταξικές και δραματικές παραμέτρους- σε έργα όπως το «Puntnam's Camp» από τις *Τρεις τοποθεσίες στη Νέα Αγγλία*.

¹¹ Δηλαδή αν εκτελείτο σήμερα ο τίτλος θα ήταν *Ο Σωκράτης στην Αθήνα στις χ/χ/2014*.

με συνθετική οικονομία και λιτότητα σχεδόν μινιμαλιστική, περιγράφει το οδοιπορικό του ολιγαρκούς Σωκράτη μέσα από την καθημερινή ατμόσφαιρα του ιστορικού κέντρου, ενώ το ποίημα απαγγέλλεται ανάμεσα στα μουσικά μέρη¹². Η ενορχήστρωση με χρήση βιμπράφωνων, ξυλόφωνων, γλωσσίδων, σφυριχτρών και *water gong* επιτρέπει όχι μόνο ηχητικές μιμήσεις αλλά και πλήθος μουσικών μεταφορών που κινούνται σε ευρύ φάσμα εκτεινόμενο από την ανθρώπινη φωνή (συνδεδεμένη συμβολικά με το βιμπράφωνο) στη φύση, στην αρχαιοπρέπεια αλλά και στη βουή του αθηναϊκού κέντρου. Η όμορφη περιπλάνηση λήγει με τα λόγια του Αλκιβιάδη (πρώτη φωνή) στο πέμπτο μέρος «ἐγὼ δὲ τοῦτον μόνον αἰσχύνομαι ... τῆς τιμῆς τῆς ὑπὸ τῶν πολλῶν» τα οποία μόλις που αναδύονται μέσα από τους ψιθύρους των τεσσάρων φωνών σε άλογες συλλαβές (τα πα πα τι, του πα πα τι) εκφερόμενες πάνω στον ίδιο τόνο, σε μια προσπάθεια ίσως ανάπλασης της ατμόσφαιρας του συμποσίου. Όπως παρατηρεί ο Wyss (Wyss, 1999, σελ. 161), «η ψαλμωδία είναι μια πρακτική τόσο δημοφιλής στην οικουμένη και τόσο μακροχρόνια ώστε να αρκεί για να δηλώσει την ουσιώδη σύνδεση μεταξύ ομιλίας και τραγουδιού, ένα ενδιάμεσο στυλ που σύμφωνα με το Ζαν-Ζακ Ρουσό μας θυμίζει ότι «κάποτε ομιλία και τραγούδι ήταν το ίδιο πράγμα»¹³. Η συναισθηματική φόρτιση του Αλκιβιάδη άλλωστε «καρδιά πηδά και δάκρυα εκχέεται υπό των λόγων των τούτου» αποκτά καθολική διάσταση καθώς υπογραμμίζεται από τη μονοφωνική συλλαβική παρέμβαση και των πέντε φωνών που επαναλαμβάνουν τα λόγια αυτά πριν βυθιστούν στη δίνη των κρουστών.

Το σύνολο του έργου του Νίκου Καζαντζάκη αλλά και οι απόψεις του για τη ζωή θα αποτελέσουν βασικό ερέθισμα για τη δημιουργία του συμφωνικού *Amor Fati* (2007)¹⁴, με τριμερή δομή, ένα από τα πιο αισιόδοξα έργα του συνθέτη που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο προσωπικός του ύμνος προς τη ζωή. Όπως παρατηρεί ο Γ.Κ.¹⁵, η πένα του Καζαντζάκη αμφισβητήθηκε συχνά αλλά και εγκωμιάστηκε με ζήλο από λογοτεχνικούς κύκλους της Ελλάδας και του εξωτερικού. Λησμονήθηκε, αλλά ανακαλύφθηκε εκ νέου. Ο συνθέτης, επαναπροσεγγίζει τον Καζαντζάκη των νεανικών του χρόνων (με αφορμή την απονομή στον ίδιο του Βραβείου «Νίκου Καζαντζάκη» στο Ηράκλειο της Κρήτης στις 29 Νοεμβρίου 1995) και επανεκτιμά τον πλούτο των ιδεών και τους ορίζοντες της κοσμοθεωρίας του (βλ. εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης). Παράλληλα, ενστερνιζόμενος τις απόψεις του Ίρβιν Γιάλομ (1931), επανεξετάζει το φιλοσοφικό περιεχόμενο της δημιουργίας του συγγραφέα και το συνοψίζει στη φράση : «να μην αφήσω τον Χάρο τίποτα να μου πάρει –μοναχά λίγα κόκαλα» (από την *Αναφορά στον Γκρέκο*). Το *Amor Fati* όμως εξυμνεί ταυτόχρονα και την κρητική μουσική και φύση, αξιοποιώντας την

¹² Πρώτη εκτέλεση στην Αθήνα, Αρχαία Αγορά, 13 Ιουλίου 2001, με το σύνολο Σείστρον υπό τη διεύθυνση του Μίλτου Λογιάδη.

¹³ «... comme la psalmodie sont des pratiques si largement répandues sur le globe, et qui le sont depuis si longtemps que elles suffisent à manifester le lien d'essence qui unit parole parlée et parole chantée ;... C'est que, dirait Jean-Jacques Rousseau, "parler et chanter étaient autrefois la même chose"». Βλ. βιβλιογραφία Wyss, 1999 (σελ. 161).

¹⁴ Πρώτη εκτέλεση στις 25-10-2007, κατά τα 42^α Δημήτρια, συναυλία αφιέρωμα στο Νίκο Καζαντζάκη, στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Κρατική ορχήστρα Θεσσαλονίκης, διεύθυνση Μύρων Μιχαηλίδης. Εκδόθηκε από Κέντρο Ελληνικής Μουσικής σε συνεργασία με την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, 2010, ISMN: 979-0-9016000-2-7.

¹⁵ Τηλεφωνική συνέντευξη της υποφαινόμενης με τον Γ.Κ., 8/9/2014.

τεχνική των κοντυλιών, τις μαντινάδες, τα ηχοχρώματα των παραδοσιακών πνευστών και της λύρας και αντικαθιστώντας την ανθρώπινη φωνή με κελαηδήματα πουλιών, τα οποία μιμούνται με μεγάλη πιστότητα τα πνευστά της ορχήστρας.

Στη διάρκεια της περασμένης δεκαετίας ο Γ.Κ. συνθέτει μια σειρά κυρίως οργανικών έργων για σόλο όργανα ή σύνολα μουσικής δωματίου που λειτουργούν ως επιστολές προς διάφορους αποδέκτες, υπό το γενικό τίτλο *Typewriter Tunes* (*Μελωδίες Γραφομηχανής*). Στις 14 Δεκεμβρίου 2005 ολοκληρώνεται η *Μελωδία Γραφομηχανής για μαρίμπα σόλο* (*Typewriter Tune for marimba solo*, Πυρρίχιος). Στο ακόλουθο ριζίτικο τραγούδι βρίσκεται η αφορμή για την επιστολή προς «το όνειρο της ακύμαντης λίμνης» πάνω στο ρυθμό της σέ(ρ)ρας:

Εγώ τσοι νύχτες πορπατώ, και τσοι αυγές κοιμούμαι
κι έχω τα άστρα συντροφιά και το φεγγάρι φίλο
και τα πουλιά μου κελαηδούν και τα πουλιά μου λένε
κοιμήσου εσύ που ξαγρυπνάς.

Λίγους μήνες αργότερα (12-02-06) ο Γ.Κ. συνθέτει τη *Typewriter Tune for santouri solo* (*Μελωδία Γραφομηχανής για σόλο σαντούρι*) με υπότιτλο «Καρσιλαμάς» για cimbalum και αφιέρωση στην Αγγελίνα¹⁶. Ο αγέρας των στίχων του Ελύτη από τη ποιητική συλλογή *Αξιον εστί* είναι ο παραλήπτης, αλλά και εμπνευστής της *Μελωδίας για σαντούρι*.

«Αλλά πριν ακούσω αγέρα η μουσική
που κινούσα σε ξάγναντο να βγω
(μιαν απέραντη κόκκινη άμμο ανέβαινα
με τη φτέρνα μου σβήνοντας την Ιστορία)»

Η *Μελωδία Γραφομηχανής για λάφτα* γραμμένη τον Ιούλιο του ίδιου έτους (05-07-06), είναι αφιερωμένη στη Μάρθα Μαυροειδή (*for Martha*) που την ερμήνευσε στην πρώτη της εκτέλεση¹⁷. Αυτή η μουσική επιστολή έχει ως αποδέκτη το σκοτάδι, όχι ως φυσικό φαινόμενο, αλλά με μια καθαρά συμβολική, ηθική ή πνευματική διάσταση όπως διαφαίνεται από το χωρίο του κατά Ματθαίον ς' 22-23 «*ει ουν το φως το εν σοι σκότος εστί, το σκότος πόσον,*» το οποίο επηρέασε την σύνθεση. Αν και θα ήταν δυνατό να υποθεθεί ότι ο στίχος αυτός αποτέλεσε εμπνευση για τη *Μελωδία για λάφτα*, η διατύπωση του ως μια προσωπική, ρητορική ερώτηση κρύβει μάλλον έναν προβληματισμό που θυμίζει αδρά την ανάλογη ερώτηση του Beethoven «*Muss es sein?*» στο κουαρτέτο εγχόρδων op. 135. Η *Μελωδία* που βασίζεται στο ρυθμό του καρσιλαμά και του συγκαθιστού ενσωματώνει και ένα δεύτερο στιχούργημα του συνθέτη το οποίο ο

¹⁶ Πρόκειται για την Αγγελίνα Τκάτσεβα, ερμηνεύτρια στην πρώτη εκτέλεση, στις 5 Ιουλίου 2010 στην παράσταση *Unknown dialects: 8 μουσικές διαλέξεις* του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης από το DissonArt Ensemble.

¹⁷ Στην ίδια παράσταση (βλ. υποσημείωση 17) παίχτηκε και η *Μελωδία γραφομηχανής για λάφτα* για πρώτη φορά.

οργανοπαϊκτής τραγουδά συνοδεύοντας το αρχικά με τη λάφτα και αργότερα με ρυθμική υπόκρουση χτυπώντας το ξύλο του οργάνου.¹⁸

Η λαϊκή μούσα ξαναβρίσκει τη τιμητική της στο *Point of No Return*, για κουαρτέτο εγχόρδων (2010) το οποίο ανέθεσε στο συνθέτη το Kronos Quartet¹⁹. Το δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων του Γ.Κ. βασίζεται σε δυο τραγούδια (Ζείμπέκικο και Αμανές), που τραγουδούσε η Μαρίκα Παπαγκίκα: *Μανάκι μου, μανάκι μου* –παραδοσιακό Ιωνίας (βλ. (1))- και *Σμυρναίικο Μινόρε* (βλ. (2))-παραδοσιακό Σμύρνης. Αποδέκτης αυτής της *Μελωδίας Γραφομηχανής* φυσικά η Μαρίκα Παπαγκίκα που με την ανυπέβλητη φωνητική της ικανότητα χάρισε μια αξεπέραστη ερμηνεία (point of no return) σε αυτά τα τραγούδια σύμφωνα με το συνθέτη. Μολονότι η σύνθεση παραμένει καθαρά οργανική, η απόδοση των λόγων και η μελοποίηση τους αποτελεί κομβικό σημείο του κουαρτέτου:

- 1) Μανάκι μου, μανάκι μου και της καρδιάς μεράκι μου,
εκεί που πας να 'ρχόμουν κι ας μην ξημερώνομουν.
- 2) Αν μ αγαπάς κι είν όνειρο, ποτέ να μην ξυπνήσω,
μες τη γλυκιά τη χαραυγή θεέ μου ας ξεψυχήσω.

Ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή ανασκόπηση των έργων με έμμεση σχέση προς τη μουσική, θεωρούμε σκόπιμο να αναφέρουμε εν συντομία μια σειρά ελληνικών θεατρικών έργων, τις παραστάσεις των οποίων ο συνθέτης επένδυσε μουσικά και σίγουρα αξίζει να μελετηθούν ξεχωριστά ως σκηνική μουσική. Πρόκειται για τις παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (Εθνικό Θέατρο, Επιδαύρια, 1981), *Ηλέκτρα* (Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν, Επιδαύρια, 1984), *Ιππόλυτος* (Εθνικό Θέατρο, Επιδαύρια, 1989), *Ελένη* (Θέατρο του Νότου, Επιδαύρια, 1996) και *Η Ιφιγένεια στη χώρα των Ταύρων*, (Θέατρο Σφενδόνη, 1998) του Ευρυπίδη, και των νεώτερων θεατρικών έργων *Το όνειρο του σκιάχτρου* του Ευγένιου Τριβιζά, (Θέατρο Αγρινίου, 1986), *Φτερά Στρουθοκαμήλου* Α. Στάϊκου, (Θέατρο οδού Κεφαλληνίας, 1993-4), *Χρυσόμυγα* του Χ. Χριστοφή (Εταιρεία θεάτρου Διπλούς Έρω, 1994), *Η Αρχή της Ζωής* του Δ. Δημητριάδη (Θέατρο του Νότου, 1995).

Στις επόμενες σελίδες ακολουθούν τα έργα που αναπτύσσουν άμεση σχέση με λογοτεχνικό ή ποιητικό λόγο και τα οποία ταξινομούνται με κριτήριο το είδος της σχέσης αυτής όπως αυτό χαρακτηρίζεται από τον Ruwet (σύγκλιση, συμβατότητα, αντίθεση και λοιπές διαφοροποιήσεις, Locatelli, 2001, σελ. 102) και από τη διάκριση «σε ότι αφορά την επιλογή ή τη διάρθρωση των κειμένων» που προτείνει ο Jean-Yves Bosseur με βάση τους τρόπους του λειτουργικού μέλους, όπως τους καθορίζει ο Jean-Yves Hameline (Bosseur, 2011, σελ. 26):

- προσαρμογή, (συλλαβικός λόγος τοποθετημένος κάτω μια φωνητική μελωδία)
- ανάπτυξη (νέα σύνθεση με βάση ένα πρότυπο)
- παρεμβολή (εισαγωγή μιας σεκουέντσας σε ένα σύνολο)

¹⁸ Το έργο είναι εμπνευσμένο από νυχτερινό μαγαζί της Ιεράς Οδού, όπου η εκτέλεση ενός τσιφτετελιού μετέτρεψε ξαφνικά την βακχική ατμόσφαιρα σε μυσταγωγία.

¹⁹ Πρώτη εκτέλεση στις 20 Οκτωβρίου 2008, στο θέατρο Παλλάς από το Kronos Quartet.

- πλαισίωση (πρελούδιο ή φινάλε, για το κομμάτι που θα χρησιμοποιηθεί ως τρόπος)
- προσθήκη (εισάγεται μια ανεξάρτητη σύνθεση) και
- αντικατάσταση (τμήμα του έργου αντικαθίσταται από ένα άλλο)²⁰

Σαφώς στα έργα του Γ.Κ. συμβαίνει να εφαρμόζονται περισσότερες από μια πρακτικές χειρισμού του κειμένου και σύνδεσής του με τη μουσική (π.χ. σημεία με σύγκλιση και σημεία με διαφοροποιήσεις). Για μεγαλύτερη διευκόλυνση του αναγνώστη η ταξινόμησή τους γίνεται με βάση την ιδιαιτερότητα της τεχνικής. Ορισμένες συνθέσεις παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες που εμποδίζουν την κατηγοριοποίησή τους με βάση τα ανωτέρω κριτήρια · για αυτό το λόγο παρουσιάζονται επίσης σε ξεχωριστή ενότητα.

2. ΑΜΕΣΗ ΣΧΕΣΗ

Συμπληρωματικότητα

Η σύνθεση του *Στρατή Θαλασσινού στον κάτω κόσμο* (1982-83) (*Stratis Thalassinos in the underworld*) βασισμένη στο πεζό ποίημα του Γιώργου Σεφέρη *ο κος Στρατής Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο* προέκυψε από τη συνεργασία του συνθέτη με τον χορογράφο και τότε καλλιτεχνικό διευθυντή του ΚΘΒΕ Daniel Lommel (1943)²¹. Ο *Στρατής Θαλασσινός* είναι ουσιαστικά μια αυτοβιογραφία του ποιητή, μια μετάβαση από τις μνήμες της παιδικής ηλικίας προς την ενηλικίωση και την ωρίμανση, μια κλιμακούμενη πορεία που επανέρχεται επίσης σε πολλά έργα του Κουμεντάκη όπως στο *Ισοκράτημα ενός μεσήλικα* (2009) και στο *Amor Fati*. Ο Γ.Κ. επιλέγει να μελοποιήσει εκτός από τμήμα της εισαγωγής (Μα τι έχει αυτός ο άνθρωπος... αλλάζει) και χωρία που ανήκουν σε διαδοχικά στάδια της μετάβασης προς την ενηλικίωση : Παιδί (Όταν άρχισα να μεγαλώνω... γιατί χαμογελάτε; πήγε ο νους σας... παιδιά;), Έφηβος (Δε φανταζόμουνα έτσι... στη θάλασσα. Τη νύχτα... να δακρύζει.), Παλικάρι (Τότες είδα για πρώτη μου φορά... φτωχή λάσπη), (Θυμήθηκα τη σπασμένη στάμνα... τη ντρεπόμουνα.) και Άνδρας (Μας έλεγαν... τη στάχτη. Βρήκαμε τη στάχτη... τίποτα. Α! να ζήσει κανείς... αδιάφορο.).

²⁰ «L'attitude des compositeurs, en ce qui concerne le choix ou l'articulation des textes, pourrait s'apparenter au principe des tropes dans le chant liturgique tels que les définit Jean-Yves Hameline :

- adaptation (paroles syllabiques placées sous une mélodie vocalisée),
- développement (composition nouvelle à partir d'un modèle),
- interpolation (séquence intercalée dans un ensemble),
- encadrement (prélude ou postlude pour la pièce à troper),
- complément (une pièce indépendante insérée),
- substitution (une partie de la pièce est substituée par une autre).», (Bosseur, 2011, σελ. 26)

²¹ Η γενεσιουργός ιδέα ήταν να γραφεί μουσική για χορό βασισμένη στην ποίηση του Σεφέρη και αφορμή στάθηκε ο εορτασμός μιας επετείου του Σεφέρη το 1983. Το έργο ολοκληρώθηκε και παραδόθηκε στο ΚΘΒΕ, όμως δεν παρουσιάστηκε ποτέ ως σκηνική μουσική λόγω παραίτησης του καλλιτεχνικού διευθυντή. Βάσει προγραμμάτων του Α' και Γ' προγράμματος της ΕΡΤ (Αρχείο Γ.Κ.), ο *Στρατής* μεταδόθηκε στην εκπομπή «Μουσικοί εξώστες ενός αόρατου θιάσου» στις 11 Δεκεμβρίου 1984. Στα πλαίσια της παραγωγής του Στέφανου Βασιλειάδη 1983-4 «Έντεχνη ελληνική μουσική» μεταδόθηκαν σε τρεις συνέχειες έργα του Κουμεντάκη μεταξύ των οποίων και ο *Στρατής* (25/10, 1/11 και 8/11).

Η δομή του ποιήματος, χωρίς επαναλήψεις μετρικές ή στροφικές, επιτρέπει ελευθερία στην μουσική επένδυση του, όμως ο συνθέτης φροντίζει η μουσική ανάγνωση να αναδεικνύει άλλοτε με ήπιο και άλλοτε με δραματικό τρόπο τα νοήματα του κειμένου. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των τελευταίων στίχων όπου ο αγώνας της επιβίωσης «υποταχτήκαμε..., αγαπήσαμε..., εγκαταλείψαμε...» υπογραμμίζεται από την γρήγορη, ανιούσα -μικροχρωματική- αγχώδη κίνηση της φωνής που καταλήγει σε κατιόντα -όλο και μεγαλύτερα- διαστήματα ακολουθούμενα από παύσεις καθώς δηλώνεται η αποτυχία : «βρήκαμε τη στάχτη». Ο σεβασμός εντούτοις στην εκφορά του ποιητικού λόγου δεν περιορίζει τα εκφραστικά μέσα. Τραγουδί, απαγγελία, *Sprechgesang*, γκλισάντι, μετατροπή της φωνής από πραγματική σε ψεύτικη (φαλτσέτο), εκφορά με σταδιακό άνοιγμα των χειλιών, δεξιοτεχνικά μελίσματα σε μεμονωμένες συλλαβές, συχνές εναλλαγές ρυθμικών μοτίβων και δυναμικών, ταλάντευση της φωνής σε τέταρτα του τόνου, διαδοχική αλλαγή ηχείου «φωνή λαρυγγική (στο βάθος του λαιμού) ή στον ουρανό», φωνή που βγαίνει με την εκπνοή, χρήση ακραίων ρεζίστρων «κάτω από την έκταση της φωνής» συνθέτουν μια παλέτα φωνητικών αποχρώσεων που αποδεικνύει την γνώση του ανθρώπινου μουσικού οργάνου σε βάθος. Μέσα από τους απλούς και εν μέρει ανεξέλεγκτους ήχους της ανθρώπινης φωνής (εισπνοή - εκπνοή, βρυχηθμοί, φωνή που βγαίνει με την εκπνοή, εισπνοές, εκπνοές από τη μύτη και το στόμα ταυτόχρονα) δηλώνεται κατά την άποψή μας μια τάση να αποδοθεί φωνητικά η γραφή (vocalization της ποίησης κατά Locatelli, 2001, σελ. 96-99) και μια προσπάθεια να δοθεί σάρκα και οστά στους ήχους που η ποίηση μέσω της ανάγνωσης δεν μπορεί να εκφράσει. Άλλωστε, η χρήση πληθώρας φωνητικών χρωμάτων που προσδίδουν στις λέξεις ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα συνάδει και με τις απόψεις του ποιητή: «Ξέρουμε πως, ανεξάρτητα από το χοντρό νόημά της, κάθε λέξη έχει για τον κάθε άνθρωπο ένα χρώμα, ένα βάρος, μια γεύση ιδιαίτερη.» (Γιώργος Σεφέρης).²²

Όμως, η ερμηνεία του ποιήματος από τον Κουμεντάκη δεν είναι απλά μουσική-περιλαμβάνει και θεατρικά στοιχεία, μοιάζει να σκηνοθετεί. Το μέρος του σολίστα φέρει ενδείξεις που δηλώνουν έντονες αισθηματικές καταστάσεις όπως : «αγανάκτηση», «πόθος με αγανάκτηση», «με άγχος», «με άγχος και λαχτάρα», «με πόνο». Οι ενδείξεις αυτές δείχνουν καθαρά ότι για τον συνθέτη δεν αρκεί η μουσική εκφορά και υπογράμμιση των λέξεων, των φράσεων, των νοημάτων, απαιτείται να φανεί και η συναισθηματική φόρτιση του αναγνώστη-μουσικού, η οποία λαμβάνει θεατρικό-αναπαριστατικό χαρακτήρα. Η τάση αυτή του συνθέτη συναντά για άλλη μια φορά τα ιδεώδη του ποιητή και δείχνει να δρα για άλλη μια φορά συμπληρωματικά ως προς την ποιητική δημιουργία : «Ακόμη περισσότερο, ξέρουμε πως η κυοφορία των λέξεων, ο εμποτισμός τους από συναισθήματα, είναι το σημαντικότερο μέρος της λειτουργίας που δηλώνουμε με την κοινή έκφραση «γλωσσική αναδημιουργία» (Γιώργος Σεφέρης).²³

Αντίθεση

Τελείως διαφορετική είναι η σχέση λόγου και μουσικής στην *Απομάκρυνση III ή για τον Έρωτα* (1976-77) για βαρύτονο-αφηγητή, φλάουτο και δυο πιάνο που επιλέχτηκε για να

²² [http://www.fryktories.gr/sites/fryktories.gr/files/book/ch41.pdf\(18/5/2013\)](http://www.fryktories.gr/sites/fryktories.gr/files/book/ch41.pdf(18/5/2013))

²³ ο.π.

εκπροσωπήσει τη χώρα μας στο διεθνές βήμα συνθετών της UNESCO το 1979, και είναι αφιερωμένη στο Νίκο Μαμαγκάκη (1929-2013)²⁴. Το κείμενο που χρησιμοποιήθηκε αντλήθηκε από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα και έχει ως βασικό θέμα του τον έρωτα. Η επιλογή του συγκεκριμένου φιλοσοφικού κειμένου για να επενδυθεί μουσικά αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, αφού η μορφή του λόγου δεν προσιδιάζει σε μελοποίηση. Το έργο χωρίζεται σε δέκα μέρη (ενότητες α-ι με επανάληψη του α που αριθμείται ως κ). Στα μονά υπάρχει μόνο οργανικό μέρος, ενώ στα ζυγά και φωνητικό ή μόνο φωνητικό (στο -η- μόνο φωνητικό και στα υπόλοιπα μεικτά).

Το κείμενο –σε μετάφραση στη νεοελληνική γλώσσα- μεταμορφώνεται μέσα από μια σειρά διαφορετικών τεχνικών: Ορισμένες φορές το κείμενο παρουσιάζεται αποσπασματικά, άλλοτε με προσθήκη ξένων άλογων συλλαβών. Για παράδειγμα από την έκτη ενότητα του *Συμποσίου* όπου συζητείται η καταγωγή και οι απαρχές του Έρωτος, τα λόγια του Φαίδρου «Αντιθέτως ο Ησίοδος λέει ότι κατά πρώτον υπήρξε το Χάος κι ύστερα η πλατύστηθη Γη, το αιώνια στέρεο βάθρο όλων... κι ο Έρωτας», παρουσιάζονται ως εξής:

Χ α ο ς Γ η ς φα Έρωτας θ ε ό ς Ε ρ α σ τής Ε ρ ό μ...

Η παρουσία του αφηγητή από την άλλη πλευρά δεν πρέπει να μας οδηγήσει στην λανθασμένη εντύπωση ότι πρόκειται για απλή ανάγνωση του κειμένου με συνοδεία οργάνων. Συνεχείς αλλαγές δυναμικής, προβολή της εισπνοής και εκπνοής, «μαχαιριά» (απότομη παύση), λόξυγκας, αγκομαχητά, δίνουν μια νέα διάσταση στο κείμενο, μια θεατρική υπόσταση πολύ πέρα από την εκφορά του λόγου. Ας σημειωθεί επίσης από την έβδομη ενότητα του *Συμποσίου* η μετατροπή των λόγων «ο Αχιλλέας ήταν εραστής του Πατρόκλου» με αναστροφή συλλαβών και σύντμηση λέξεων με παράλειψη των φωνηέντων ως εξής :

Λι χ α χι Λε ας καλο πκλ Πάτρο οκλος Έρωτας

Ακόμα και όταν το κείμενο παρουσιάζεται ως έχει, οι εναλλαγές τραγουδιού και απαγγελίας, οι μετατοπισμένοι τονισμοί και η διακεκομμένη γραφή των λέξεων (χωρίς καταλήξεις), η εκφορά φωνημάτων (από σύμφωνα ή φωνήεντα) και η αλλαγή της *embouchure*, μεταμορφώνουν το φιλοσοφικό λόγο σε μουσικό και δίνουν την εντύπωση ότι το εν λόγω κείμενο αποτελεί μάλλον αφορμή παρά επίκεντρο της σύνθεσης. Η ατονική γλώσσα υπογραμμίζει το ακατάληπτο του έρωτος, τη δίνη και τη σύγχυση του πάθους, ενώ τα κλάστερ και τα ρέοντα τμήματα των πιάνων «επιβεβαιώνουν» τα λόγια του αφηγητή.

Συμβατότητα (προσαρμογή)

Προσανατολισμένη στην ανάδειξη των νοημάτων του γραπτού λόγου είναι η σύνθεση τραγουδιών όπως ο κύκλος *Απόπειρα Ύπνου* (20/10/79) για σοπράνο και ορχήστρα και τα τραγούδια *Βασίλειο των πουλιών* και *Πάτρια*. Ο κύκλος των τριών τραγουδιών «Απόπειρα Ύπνου», «Ο μίτος της Αριάδνης» και «Θάλαμος εντατικής θεραπείας» βασίστηκαν σε σουρεαλιστικά ποιήματα του Γιάννη Κοντού. Τα δυο άλλα τραγούδια (*Βασίλειο των πουλιών* και

²⁴ Ανάθεση της ΕΡΤ-3^ο Πρόγραμμα, χορογραφήθηκε εκ των υστέρων. Η μετάφραση που χρησιμοποιήθηκε έγινε κατόπιν προσωπικής επιλογής του συνθέτη μέσα από διάφορες πηγές (τηλεφωνική συνέντευξη με τον συνθέτη, 8/9/2014).

Πάτρια) για υψίφωνο, μεσόφωνο και κλαρινέτο, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο και τσέμπαλο χρονολογούνται γύρω στα 1987 και αποτελούν μελοποιήσεις των δυο ομώνυμων ποιημάτων του Τάσου Γαλάτη.

Η σύνθεση *Έρωσ Δαίμων* για δυο πιάνο και κόντρα-τενόρο (1991), αφιερωμένη στον Άρη Χριστοφέλλη, αν και με πλατωνικό τίτλο (δάνειο από το *Συμπόσιο*), βασίστηκε σε αποσπάσματα ύμνων της Σαπφούς (Ωδή στην Ανακτορία, Αριγνώτα).²⁵ Σηματοδότησε την πρώτη από τις έξι συνολικά συνεργασίες του συνθέτη με την χορευτική Ομάδα Εδάφους του Δημήτρη Παπαϊωάννου (Δ.Π.) στο πρώτο μέρος της παράστασης *Φεγγάρια* με τίτλο «Σαπφώ» (1992) και έχει ηχογραφηθεί.²⁶ Το έργο διαρθρώνεται σε τρία επίπεδα: τα δυο πρώτα διαμορφούμενα από τα δυο πιάνο- συμβολίζουν τον έρωτα και τον δαίμονα, ενώ ένα τρίτο επίπεδο πολύ πιο ουδέτερο, διαμορφώνεται από τη φωνή, που ως έκφραση του Ανθρώπου έρχεται σε αντιδιαστολή με τη σύγκρουση των δυο πιάνων (Έρωσ και Δαίμων). Η φωνητική γραμμή με λιτά ρυθμικά σχήματα, συλλαβική εκφορά του μέλους –με ελάχιστες εξαιρέσεις μελισμάτων- και μικρές μελωδικές παραλλαγές στις επαναλαμβανόμενες φράσεις διατηρεί έναν αρχαιοπρεπή χαρακτήρα.

Όπως στην περίπτωση του *Έρωτα Δαίμονα*, όπου το κείμενο μελοποιείται στην αρχαϊκή γλώσσα της γραφής του, και στην περίπτωση αυτής της όπερας του Γ.Κ. (έχουν προηγηθεί οι *Καθημερινές αυτοκτονίες κ.α.*)²⁷ για σοπράνο, βαρύτονο, ανδρική χορωδία, κουαρτέτο εγχόρδων και πνευστών, κρουστά και πιάνο σε «επιλογή και σύνθεση» στίχων του Τάσου Γαλάτη, οι ομηρικοί στίχοι από την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια* παραδίδονται αυτούσιοι²⁸. Η όπερα *Έσεται Ήμαρ...*, (ο τίτλος σημαίνει θα έρθει η μέρα της καταστροφής με το ζόφο του πολέμου), με επεξηγηματικό υπότιτλο «μίμηση πράξεως σε επτά επεισόδια» έχει γραφεί δυο φορές : το 1986 για να παιχτεί στο Ηράκλειο²⁹ και το 1995 για το φεστιβάλ του Άργους. Το θέμα της όπερας στρέφεται γύρω την πτώση της Τροίας χάρη στο τέχνασμα του Δούρειου ίππου και την

²⁵ «Και ποθήω και μάομαι...θέλω, Έρος δηύτε μ'... ορπετόν, Τεθνάκην δ'αδόλως θέλω, Το μοι 'μαν καρδιάν... επόασεν...α δε μ'ίδρωσ ...άγρει, Τεθνάκην..., Σοί χάριεν είδος,... προσώπω, και ποθήω... Ιμέρω... βόρηται, Ήλθεσ ... πόθω). Το έργο ήταν ανάθεση της *Conferenza Musicale Mediterranea*, στα πλαίσια της οποίας και παρουσιάστηκε στο Παλέρμο, 23/5/1992(;). Ζωντανά ηχογραφήθηκε στις 26 Μαΐου 1993 στη Villa Medici, Ρώμη.

²⁶ Γιώργος Κουμεντάκης _4 Έργα για τον Άρη Χριστοφέλλη, animation graphics: Αλέξανδρος Ψυχούλης, Σείριος, SMH:200022 2. Ο δίσκος περιλαμβάνει και τα αναφερόμενα επίσης έργα *Χιονάνθρωπος*, *Έρωσ Δαίμων*, *Βάκχες -Εισαγωγή*.

²⁷ Πρόκειται για την πρώτη ίσως όπερα του συνθέτη χρονολογούμενη στο 1980 περίπου. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατό να έχουμε την παρτιτούρα όπως και για το Ορατόριο *Ελπομάι* και τις όπερες *Αυτοκτονία I* και *II* (1978-9), σε λιμπρέτο Γ.Κ. σε γραφική παρτιτούρα για ηθοποιό, 11 τοξωτά έγχορδα ad. lib.

²⁸ Βλ. *Έσεται Ήμαρ...*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, 1995.

²⁹ Πρεμιέρα κατά τη Γιορτή της Όπερας στο Μεγάλο Κάστρο, Κηποθέατρο Καζαντζάκη, Ηράκλειο, 24-7/8/1986. Στο φεστιβάλ Άργους παρουσιάστηκε στις 30 Ιουνίου 1995, (εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, (Οδηγός), Παρασκευή 30 Ιουνίου 1995, σελ. 25). Η πρώτη γραφή δεν περιλάμβανε χορωδιακά μέρη, τα οποία προστέθηκαν (κείμενο και μέλος) στη β' γραφή.

ψυχραιμία του Οδυσσέα, όπως αυτά παρουσιάστηκαν από τον Μενέλαο και την Ελένη στον Τηλέμαχο στη δ' ραψωδία της *Οδύσσειας*. Από τα επτά επεισόδια της όπερας³⁰,

- 1) Πόλεμος και θάνατος στο Ίλιον (Χορός – Ορχήστρα- Αοιδός)
- 2) Προφητεία για την πτώση της Τροίας (Ελένη-Χορός)
- 3) Η ομορφιά της Ελένης (Αοιδός -Χορός – Ορχήστρα)
- 4) Ο θάνατος του Έκτορα (Αοιδός -Χορός – Ορχήστρα)
- 5) Ο Δούρειος ίππος (Χορός -Αοιδός -Ελένη)
- 6) Η καταστροφή της Τροίας (Ελένη)
- 7) Έξοδος. Η ανθρώπινη Μοίρα (Αοιδός-Ελένη-Χορός)

τα πέντε (πρώτο έως τέταρτο και έκτο) αντλούν το περιεχόμενό τους εξολοκλήρου από την *Ιλιάδα* (ραψωδίες Α', Γ', Δ', Ζ', Η', Χ' και Ω), το πέμπτο επεισόδιο από την *Οδύσσεια* (θ', δ'), ενώ το έβδομο και από τα δυο ομηρικά έπη (*Ιλιάδα* Ι', Ρ' και *Οδύσσεια* δ'). Η μουσική του Γ.Κ. επιτρέπει την καθαρή, αβίαστη εκφορά του αρχαϊκού λόγου. Η όπερα αυτή αντλώντας «στοιχεία όπερας μπαρόκ, ταμπλό βιβάν, δεν αναδεικνύει το ψυχολογικό μέρος, απλά το περιγράφει με τη μουσική. Επεξηγώντας βέβαια το λόγο, τους ομηρικούς στίχους από την *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*»³¹. Λίγες εξαιρέσεις παρατηρούνται στις λεπτές πινελιές με τις οποίες χρωματίζει το συναισθηματικό βάρος των λόγων του βαρύτονου που διηγείται το πλήθος των νεκρών («με πόνο», «εκπνοή», «εισπνοή») ή το θάνατο του Έκτορα (στριγγλιά). Αντίθετα, το φρενήρες παραλήρημα της Ελένης, η οποία καθοδηγούμενη από κάποιον δαίμονα προσπαθεί να αποκαλύψει στους Τρώες ότι οι Αχαιοί κρύβονται στον Δούρειο ίππο, στο έκτο επεισόδιο, αναδεικνύεται ιδιαίτερα πολύπλοκο φωνητικά και εκφραστικά θέτοντας το λόγο σε δεύτερη μοίρα.

Η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης *Υψίπολις* (Υψιπολις, 1988) για μέτζο-σοπράνο, ανδρική χορωδία και δέκα όργανα³² σε έξι μέρη (τέσσερα οργανικά και δυο φωνητικά). Η σύνθεση αυτή επένδυσε μουσικά το τρίτο μέρος «Θυσία» του μπαλέτου *Η τριλογία του Ήλιου*, μια παραγωγή του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου³³. Εστιάζοντας στο μύθο του Οιδίποδα ο οποίος υποκύπτει μετά την μεγαλειώδη αναμέτρηση του με τη Σφίγγα στη σκληρή του Μοίρα για να βρει τελικά την μεταθανάτια λύτρωση μέσα από τη θυσία της Αντιγόνης, η χορογράφος δίνει μορφή στο μπαλέτο με μουσική, εκτός του Γ.Κ., των Χάρη Βρόντου (στο πρώτο μέρος επονομαζόμενο «Μύθος») και Γιώργου Κουρουπού «Μοίρα». Το τρίτο μέρος του μπαλέτου διαρθρώνεται μέσα από έξι επεισόδια, κατά τα οποία η Αντιγόνη, αφού οδηγήσει τον πατέρα της «στη δύσκολη πορεία» του και τον αποχαιρετήσει, επιστρέφει στο παλάτι του Κρέοντα όπου έγκλειστη με την

³⁰ Βλ. υποσημείωση 29.

³¹ Παύλος Αγιαννίδης, εφημερίδα *Τα Νέα*, Πανόραμα, Ιούνιος 1995.

³² φλάουτο, όμποε, τρομπέτα, δυο πιάνο, τρία βιολοντσέλα, δυο κοντραμπάσα.

³³ Πρώτη παρουσίαση μάλλον την Τρίτη 6-9-1988 στο Λυκαβηττό (εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, Σάββατο 3 Σεπτεμβρίου 1988, ανυπόγραφο).

Ισμήνη αποφασίζει να εφαρμόσει τον θείο νόμο ερχόμενη αντιμέτωπη με την κοσμική εξουσία. Ακολουθεί η γνωστή εναντίωση και του Αίμονα προς τον πατέρα του, η καταδίκη της Αντιγόνης και ο θρήνος. Στο τέλος επικρατεί ο γνωστός σοφόκλειος ύμνος στον έρωτα «Έρωσ ανίκατε μάχαν...αγρονόμοις αυλαίς» στιχ. 781-785 (στο Η. της παρτιτούρας) σε μελοποίηση του συνθέτη. Εκτός από αυτό το χωρίο, ο Γ.Κ. μελοποιεί και στίχους από το τέταρτο επεισόδιο, όπου η Αντιγόνη στον τάφο θρηνεί την μοίρα της μονολογώντας (στίχ. 806-815, στο Δ. της παρτιτούρας): «ὄρᾶτ' ἔμ', ὦ γὰς πατρίας πολίται,..., ἀλλ' Ἄχέροντι νυμφεύσω». Σε αυτούς τους στίχους προβάλλεται η ιδέα της ισχυρής πολιτείας (Υψίπολις) που καταδικάζει ένα νέο, αθώο άνθρωπο να χάσει χωρίς λόγο τη ζωή του, γεγονός που αφαιρεί πολλά από την αίγλη της εν λόγω πολιτείας (Άπολις), όπως δηλώνει και ο τίτλος του μουσικού έργου.

Διαφοροποιήσεις

Ένα ακόμα έργο εμπνευσμένο από τη φωνή του κόντρα-τενόρου Άρη Χριστοφέλλη αποτελεί *Ο Χιονάνθρωπος* (1996) για κόντρα τενόρο, πιάνο, δυο βιολιά, βιόλα και δυο βιολοντσέλα. Το έργο γράφτηκε μετά από παραγγελία του Οργανισμού Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997,³⁴ σε λιμπρέτο της Έλενας Πέγκα στα αγγλικά. Θέμα του λιμπρέτου ο Χιονάνθρωπος, (σύμβολο προφανώς του εφήμερου ανθρώπου) που πορεύεται, άλλοτε με γοργό, σταθερό ρυθμό και άλλοτε αργό ή αβέβαιο, στις λεωφόρους της πόλης διηγούμενος την ιστορία του μέσα από έξι διαφορετικά *ταμπλώ*. Η μουσική αντανακλά άλλοτε την ενσωμάτωση του στο αστικό περιβάλλον και άλλοτε τη πνευματική του φυγή από αυτό. Στο πρώτο μέρος, το πιάνο μαρτυρά τα βήματα του χιονάνθρωπου που τραγουδά σε μια λιτή, επαναλαμβανόμενη μελωδία «την γέννα των παραισθήσεών του» -*arabesques* στο πιάνο- πάνω σε ένα μινιμαλιστικό, quasi φουτουριστικό, μουσικό υπόβαθρο. Στο δεύτερο, η μελωδική γραμμή με βάση της την αρχική μελωδία εκφράζει μια ρομαντική ονειροπόληση («αγριολούλουδα... ανθίζουν στον κόσμο»), που καταλήγει σε αγχώδη μοναχική αναζήτηση στο αργό τρίτο μέρος. Συνεχίζοντας ανάλαφρα όπως «τα μικρά πουλιά» που ονειρεύεται ο παγωμένος περιηγητής, εισάγεται το τέταρτο μέρος γεμάτο από τις ελπίδες και τις προσδοκίες του: «να ξυπνήσω ένας άλλος άνθρωπος». Με μια σύντομη περιπλάνηση σε νυχτερινή ατμόσφαιρα συνειδητοποιεί τη μοναξιά της πολυκοσμίας «άγνωστοι μεταξύ μας» (επόμενο πλάνο) για να οδηγηθεί τελικά σε μια νέα «θαυμάσια μέρα» που τελικά τον φέρνει αντιμέτωπο με τις μνήμες αλλά και την αυτό-συνείδηση («είμαι ο πάγος») στο έκτο ταμπλώ.

Αντικατάσταση

Η λαϊκή παράδοση των δημοτικών παραλογών αλλά και η αρχαία τραγωδία συναντιούνται στη σύνθεση για χορό *Η Ιφιγένεια στο Γεφύρι της Άρτας* (1995)³⁵. Ο μύθος της γυναίκας του Πρωτομάστορα συνδέεται με αυτόν της Ιφιγένειας με συνδεδεμένο ιστό την κοινή

³⁴ Ο Οργανισμός Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1997 ακύρωσε όμως την εκτέλεση.

³⁵ Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στις 14 Απριλίου 1995 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (κατόπιν ανάθεσης του MMA). Το έργο προορίζεται για δυο πιάνο/sampled πιάνο, τρομπέτα και υψίφωνο και σφράγισε τη δεύτερη συνεργασία με την Ομάδα Εδάφους. Ηχογραφήθηκε από το Studio 19 (Γιώργος Κουμεντάκης. *Requiem για το τέλος του έρωτα, Η Ιφιγένεια στο γεφύρι της Άρτας, δυο έργα για την Ομάδα Εδάφους*, ηχογράφηση Studio 19, Ο.Ε.Σ. 19-CD1, 1995).

μοίρα των δυο αθώνων γυναικών που θυσιάστηκαν -χωρίς υπαιτιότητα- για το γενικότερο καλό. Το λιμπρέτο διαμορφώθηκε από τους Γ.Κ. και Δ.Π. με τρόπο ώστε τα δυο γυναικεία πρόσωπα να ταυτίζονται σε αυτό της Ιφιγένειας. Χωρία από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη και από δημοτικό άσμα *Το Γεφύρι της Άρτας*, με επεξεργασία ή αυτούσια, εμφυτεύονται το ένα μέσα στο άλλο και αμφότερα στο λιμπρέτο. Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζονται, δίπλα από τους δυο κτίστες του γεφυριού που θα γίνουν οι θυσιαστές, το πουλί με την ανθρώπινη λαλιά (σοπράνο) που ταυτοποιείται με το πρόσωπο του μάντη Κάλχα και προβλέπει τη Μοίρα, και ένας σαλπικτής (τρομπέτα) «μια ανάμνηση από τα τείχη της Ιερικούς που γκρεμίστηκαν από ένα σάλπισμα»³⁶. Η συγχώνευση των παραδόσεων στηρίζεται αφενός από τη δομή του έργου σε επτά επεισόδια : (α) Το πουλί με την ανθρώπινη λαλιά, (β) Κτίσιμο-γκρέμισμα, εμπνευσμένο από το μύθο του Σίσυφου, (γ) Σκοτάδι και ομορφιά. (δ) Χορός (οργανικό), (ε) Ο εφιάλτης της Ιφιγένειας, (στ) το κυνήγι του ελαφιού (οργανικό), (ζ) Πέτρα η καρδιά (αφιερωμένο στο Μάνο Χατζιδάκι) η οποία επιτρέπει τη μετάβαση από τον ένα μυθικό τόπο στον άλλο. Αφετέρου η φωνή της σοπράνο καλείται να αποδώσει εκφραστικά τα λόγια των δυο ηρωίδων, εκτός από το πρώτο επεισόδιο, όπου η παρουσία του πουλιού με την μεταφυσική ιδιότητα αποτυπώνεται στη μελωδική γραμμή με τη χρήση ονοματοποιίας (κελάδημα) η οποία πλαισιώνει μελωδικά τις στροφές του τραγουδιού (Μες στο μακρινό φως...) ως πρελούδιο, ιντερλούδιο και φινάλε (*πλαισίωση*).

Παρεμβολή : η μουσική γλώσσα της Θεονόης

Το *Κοντσέρτο της Θεονόης* για φωνή και ορχήστρα εγχόρδων³⁷ αποτελεί ένα ακόμα έργο εμπνευσμένο από αρχαία ελληνική τραγωδία και συγκεκριμένα από την *Ελένη* του Ευριπίδη. Ένα χρόνο νωρίτερα ο συνθέτης είχε γράψει μουσική για το ανέβασμα της τραγωδίας στην Επίδαυρο, οπότε η επίδραση του Ευριπίδειου κειμένου παρέμενε ζωντανή στη μνήμη του. Το *Κοντσέρτο της Θεονόης* -παρά τον παραπλανητικό υπότιτλο (κοντσέρτο για φωνή και ορχήστρα)- δεν ανήκει στην κατηγορία των κοντσέρτων για φωνή με ιδιαίτερες δεξιοτεχνικές απαιτήσεις, αλλά μοιάζει να εντάσσεται περισσότερο στην κατηγορία του ορατορίου -ίσως ως ένα «τραγικό» ορατόριο- με την έννοια ότι δεν υπάρχει σκηνική δράση. Η επίδραση ταυτόχρονα του σύγχρονου μουσικού θεάτρου είναι εμφανής στη διαμόρφωση της αφήγησης: το κείμενο του Ευριπίδη με τον αποσπασματικό διαμελισμό του και τις παρεμβάσεις του συνθέτη αποτελεί μάλλον την αφορμή για στοχασμό και ανεύρεση ενός νέου τρόπου παρουσίασης της αρχαίας τραγωδίας, παρά τη βάση μιας μουσικής εξιστόρησης τύπου όπερας. Το «λιμπρέτο» της *Θεονόης* σταχυολογεί βασικά σημεία της τραγωδίας :

- 1) επίκληση στο θείο ώστε να υπάρξει καθαγιασμός (στίχ. 953-55 από την τέταρτη σκηνή) και ξεκάθαρες θεϊκές προβλέψεις,
- 2) μικρή και τυπική αναφορά στη δυσμενή τύχη της Ελένης (στίχ. 244 κ.ε., Χορός, Πάροδος),

³⁶ Λένα Παπαδημητρίου, «Τέσσερις έλληνες χορογράφοι σε ένα σπονδυλωτό χορευτικό εγχείρημα στο Μέγαρο», *Το άλλο Βήμα*, Τέχνες και καλλιτέχνες, 9 Απριλίου 1995), Γ5.

³⁷ Το έργο διακρίθηκε στην τέταρτη μουσική διάσκεψη των χωρών της Μεσογείου στο Παλέρμο το 1997.

- 3) αναφορά στην άποψη για την αθανασία της ψυχής (στίχ. 1120-23 από το Β' επεισόδιο «Δεν έχει ζωή η ψυχή των πεθαμένων...»)
- 4) μια ιδέα περί ηθικής ότι «η ευτυχία δε χαρίζεται στο άδικο», η οποία διατυπώνεται από το Χορό καθώς η Θεονόη αποχωρεί (στίχ. 1138-40, Χορός).

Μια ακόμα ιδιαιτερότητα του λιμπρέτου είναι η προσπάθεια δημιουργίας μιας γλώσσας, παράλληλα με τα λόγια του Ευριπίδη, που πιθανόν να παραπέμπει στη «μαγική», ακατάληπτη, απόκοσμη αλλά συνάμα ιδιαίτερα σημαίνουσα για τους αρχαίους Έλληνες γλώσσα των αρχαίων μαντισσών –όπως η Πυθία ή η ίδια η Θεονόη. Η «γλώσσα» της Θεονόης μέσα από την πένα του Κουμεντάκη βασίζεται στην πρόσμειξη, εναλλαγή και μεταμόρφωση φωνημάτων που παρεμβάλλονται ή αναμειγνύονται με λέξεις του αρχαίου κειμένου με ποικίλους τρόπους. Για να αναφέρουμε ορισμένες περιπτώσεις φωνηματικής επεξεργασίας και συνδυασμού παρατηρείται

- 1) η αντι-παράθεση φωνημάτων σχηματιζόμενων από τα φωνήεντα ο, ε και τα συμφώνα λ, ρ/μ, ν (κο φε μι λε λα μα με με ρο σε ρο νε ρο νι με σο λι α),
- 2) η εναλλαγή φωνηέντων γύρω από ένα σύμφωνο (α να ε α, α νε νι ε α, α νε νι ο ε),
- 3) οι παραλλαγές πάνω σε μια σειρά φωνηέντων (α ι ε ο)
Βα μι ε ρο (α ι ε ο)
Νο ρι ε α (ο ι ε α)
Μα νιο ε (α ι ο ε)
Κι α ρε λυ ο (ι α ε υ ο) κτλ.
- 4) Η παρεμβολή ελλόγων και αλόγων συλλαβών με παρηχητικό φωνηματικό περιεχόμενο π.χ. (μ. 279 κ.ε.):
«Έχει όμως νόηση νε ε φε ρε α του αιθέρα την... » (ε ε φε ρε α παραπλήσιο του αιθέρα)

Ανα-προσαρμογή και ανάπτυξη

Το 1995 ο Γ.Κ. συνθέτει το *Ρέκβιεμ για το τέλος του Έρωτα*, για σοπράνο, ανδρική χορωδία, τρία κλαρινέτα, δυο τρομπόνια και ορχήστρα εγχόρδων. Το έργο χορογραφήθηκε από τον Δ.Π.³⁸ της Ομάδας Εδάφους για την παράσταση *Ενός λεπτού σιγή* αφιερωμένη στα θύματα του aids. Πρόκειται για ένα έργο άμεσα συνδεδεμένο με το σήμερα, που ξεφεύγει από το καθιερωμένο ιστορικά και μουσικά μορφολογικό πρότυπο της νεκρώσιμης ακολουθίας και εντάσσεται στα σύγχρονα δείγματα του είδους που πλέον –από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα- δεν βασίζονται μόνο σε θρησκευτικά κείμενα αλλά (και) σε εξω-λειτουργικά και συχνά αποτελούν μελοποιήσεις ποιημάτων³⁹. Το *Ρέκβιεμ*⁴⁰ του Γ.Κ. είναι βασισμένο σε ποίημα του Δημήτρη Καπετανάκη (1912-1944), γραμμένο στα αγγλικά με τίτλο *Lazarus* και μεταφρασμένο στα ελληνικά από τον φίλο του ποιητή και λογοτέχνη Αλέξανδρο Βεινόνγλου μετά τον πρόωπο θάνατο του Καπετανάκη. Το ποίημα χρησιμοποιείται σχεδόν εξ' ολοκλήρου και με ελάχιστες τροποποιήσεις, που στοχεύουν στην ανάδειξη του νοήματος. Όπως δηλώνει ο συνθέτης «οι στίχοι του ποιήματος επανέρχονται

³⁸ Δημήτρη Παπαϊωάννου.

³⁹ Όπως το *Ρέκβιεμ του πολέμου* (1961) του Β. Britten και το *Κελτικό Ρέκβιεμ* (1969) του J. Tavener.

⁴⁰ Πρώτη εκτέλεση στις 19 Οκτωβρίου 1995 στο Παλαιό Εργοστάσιο ΔΕΗ (Νέο Φάληρο).

πολλές φορές κατά την διάρκεια του έργου, με διαφορετική μελοποίηση. Ο τρόπος αυτός αποκαλύπτει κι άλλες διαφορετικές πλευρές του νοήματος των φράσεων»⁴¹. Οι επαναλήψεις υποστηρίζονται από διαφορετική φωνητική –κυρίως στο μέρος του σολίστα- επεξεργασία και ενορχήστρωση (που άλλοτε παραπέμπει στον ήχο του εκκλησιαστικού οργάνου και άλλοτε σχηματίζει πυκνή υφή μέσω της πολύ-επίπεδης γραφής) με αποτέλεσμα, πέρα από την ανάπτυξη των ιδεών μέσα από ένα διαφορετικό κάθε φορά πρίσμα, να προκύπτουν αναφορές στα στυλ των μερών των κλασικών ρέκβιєм (*Dies irae, Agnus Dei*). Αντίθετα με την αναπροσαρμογή των μελοποιήσεων, ως προς το ρυθμό και τη φόρμα, ο συνθέτης δηλώνει :

«έκανα εκλογή ενός μόνον τέμπο και κράτησα έναν αργό, εσωτερικό, σταθερό ρυθμό πένθιμου εμβατηρίου, που μου έδωσε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσω μια πολύ στέρεη φόρμα, όπου το περιεχόμενο να κινείται ελεύθερα και να υπάρχουν στιγμές απρόβλεπτες, ένα σασπένς –το άγχος της αρρώστιας»⁴².

Μια ρητορική εισαγωγή

Οι *Βάκχες*, εισαγωγή για κόντρα-τενόρο και ορχήστρα εγχόρδων (1993) άγει τις ρίζες της στην εποχή όπου ο συνθέτης βρίσκεται στη *Villa Medici* στην Ρώμη (1992-3) όπου του ανατίθεται η σύνθεση μιας όπερας βασισμένης στις *Βάκχες* του Ευριπίδη⁴³. Όπως αναφέρει ο Γ.Κ.: «πήρα μια αρχαία τραγωδία, τις *Βάκχες*, και τη συνδέω με την ιταλική όπερα που επίσης με ενδιαφέρει πολύ για να καταλήξω σε ένα αποτέλεσμα μουσικής και σκηνικής δράσης σε ένα σύγχρονο κόσμο». «Δεν συμφωνώ με την απλουστευτική επιστροφή στο παρελθόν, θα βασιστώ στο μύθο, αλλά θα τον παρουσιάσω σε σύγχρονη μορφή, με αμεσότητα λόγου και δράσης»⁴⁴. Το λιμπρέτο που υπογράφει ο Γιάννης Χουβαρδάς, επικεντρώνεται στην αντίδραση του θεού απέναντι στην ασέβεια των θνητών προς το πρόσωπό του και την εξαγγελία των φοβερών δεινών που τους ετοιμάζει για να τους τιμωρήσει. Η απρόσμενη, για εισαγωγή, φωνητική γραμμή αντλεί στοιχεία από την αναγεννησιακή και μπαρόκ όπερα, παραπέμποντας σε ρητορικά μουσικά σχήματα του 17^{ου}-18^{ου} αιώνα (όπως παρονομασία, αναδίπλωση, υπερβατόν, παλιλλογία, αναφώνηση και παρρησία).⁴⁵

⁴¹Τήλεφος, «Η αγάπη είναι αργή. Η μουσική του Γιώργου Κουμεντάκη την πλησιάζει» εφημερίδα *Τα Νέα*, Πανόραμα, 1995 (ημερομηνία άγνωστη).

⁴²Γιώργος Σαρηγιάννης, «Τα τραγούδια της αμαρτίας», εφημερίδα *Τα νέα*, Πανόραμα, 4-5, Παρασκευή 12(;) Σεπτεμβρίου 1995, σσ. 30-31.

⁴³ Πρώτη εκτέλεση στο Μέγαρο 11 Φεβρουαρίου 1995. Βλ. βιβλιογραφία: Ν. Μπακουνάκης, «Τζαζ στο «Συμπόσιο» του Πλάτωνα,....

⁴⁴Βλ. βιβλιογραφία : Ν.Β., Οι «Βάκχες» σύγχρονη όπερα δωματίου, εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Τέχνη, Τρίτη 14 Ιουλίου 1992.

⁴⁵ Σύμφωνα με το άρθρο "Rhetoric and music" in *New Grove dictionary of music and musicians*, second edition, Stanley Sadie (ed.), pp. 266-268: (*paronomasia, anadiplosis, hyperbaton, palilogia, exclamatio, parrhesia*).

Η μέθεξη των λόγων μέσω της μουσικής

Τον κύκλο των θρησκευτικών και μυστικιστικών έργων που διαμορφώνουν το *Ρέκβιεμ* και ο *Δράκουλας*, ολοκληρώνει η *Missa harmoniae verbi* (1998)⁴⁶. Όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα, χρησιμοποιήθηκαν μέρη από τη Δοξολογία της Ορθόδοξης εκκλησίας, οι ψαλμοί ΙΘ' (Αγαπήσω σε, Κύριε, η ισχύς μου. Κύριος στερέωμα μου και καταφυγή μου και ρύστης μου...) και ΡΙΖ' του Δαβίδ (εξομολογείσθε τω Κυρίω, ότι αγαθός, ότι εις τον αιώνα το έλεος αυτού...) στα εβραϊκά, καθώς και μέρη από τη λατινική λειτουργία (*Kyrie, Gloria* και *Sanctus*) στα λατινικά.

Αν και η εμφάνιση των πολύγλωσσων λειτουργιών οδηγεί στην εποχή της *Ars Nova*, στην *Missa harmoniae verbi*, χορωδοί και σολίστ δεν περιορίζονται σε κείμενο μιας γλώσσας πάντοτε, αλλά μπορεί να εκφέρουν ταυτόχρονα κείμενα διαφορετικών γλωσσών ή να παραθέτουν λόγια και από τις τρεις θρησκευτικές παραδόσεις. Ορισμένα χωρία είναι κατανοητά και στις δυο ή τις τρεις γλώσσες π.χ. *Κύριε ελέησον, Αλληλούια, Ωσαννά*. Όσον αφορά τα υπόλοιπα, η παράθεση των κειμένων ακολουθεί ένα νοηματικό παρονομαστή: τα λατινικά και τα ελληνικά είναι ουσιαστικά αποδόσεις των ιδίων νοημάτων (μεταφράσεις), ενώ και τα εβραϊκά κρύβουν παραπλήσιο νόημα (δοξαστικό). Για να δώσουμε ένα παράδειγμα, μετά το αρχικό «Κύριε Ελέησον» ακούγεται ο ύμνος *Gloria in excelsis Deo* που αναμειγνύεται κατόπιν με τα εβραϊκά λόγια στην ίδια φωνή/ές. Ακολουθεί το *Δόξα εν υψίστοις* στα ελληνικά, εκφερόμενο από τη σοπράνο, ενώ συνεχίζουν «επί γης ειρήνη» οι χορωδοί και η σοπράνο τραγουδά πλέον στα εβραϊκά. Σε σημαντικά δογματικά σημεία όπως το *et incarnatus...* (και ενσαρκωθείς...) προτιμάται η εκφορά σε μια γλώσσα, ενώ η λειτουργία ολοκληρώνεται με το εξίσου εύληπτο *Ωσαννά*. Σε ορισμένα σημεία επιδιώκεται να αναδειχθούν παρηχητικές φράσεις π.χ. «*βε εν νι...* και λατινικά «*be-ne-di-(ctus in nomine)*»⁴⁷.

Στη μουσική του 20^{ου} αιώνα υπάρχουν πολλά παραδείγματα όπου η υπέρθεση και παράθεση πολλών κειμένων διαφορετικών γλωσσών σε μια προσπάθεια των συνθετών να αξιοποιήσουν το κείμενο πρωτίστως ως ηχητικό υλικό, θέτει σε κίνδυνο την κατανόηση των λόγων (Luciano Berio, *Epifanie* 1950/1961, Dieter Schnebel *DT 316, Glossolalie*). Εντούτοις, ο χειρισμός των κειμένων από τον Κουμεντάκη δείχνει περισσότερο την προοπτική μιας μέθεξης, μιας αρμονικής ένωσης των θρησκευτικών κειμένων και -μέσω αυτών- ανάδειξης της ενιαίας παράδοσης τους σαν να μην υπάρχει οποιαδήποτε δογματική διαχωριστική γραμμή. Όπως δηλώνει ο ίδιος : «Στα κείμενα αυτά βρίσκει κανείς το χριστιανικό πνεύμα σε όλες του τις διαδρομές. Αποτελούν τα τρία βασικά στοιχεία του δυτικού πολιτισμού». «Η εποχή δεν ευνοεί το άνοιγμα των παραθύρων και τα πράγματα λειτουργούν όλο και περισσότερο τοπικιστικά.

⁴⁶ *Λειτουργία για την αρμονία του λόγου* σε εβραϊκά, ελληνικά και λατινικά κείμενα για σοπράνο, μέτζο-σοπράνο, τενόρο, μπάσο, μικτή χορωδία, κουαρτέτο εγχόρδων και ορχήστρα (δυο όμποε, δυο κλαρινέτα σε sib, δυο φαγκότα, δυο κόρνα, δυο τρομπέτες, δυο τρομπόνια και ορχήστρα εγχόρδων). Το έργο που ανέθεσε στον Γ.Κ. ο Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, ολοκληρώθηκε το 1998, και παρουσιάστηκε στις 7 Απριλίου του ίδιου έτους στο Μέγαρο Μουσικής ως μέρος της θεματικής ενότητας των «Σταυροδρομών της Πίστης».

⁴⁷ Η γραπτή απόδοση των εβραϊκών κειμένων έγινε μέσω απομαγνητοφώνησής τους από τον Γ.Κ. (ανάγνωση από τον ραβίνο Jacob Agar). Ορισμένες λέξεις είναι επινοημένες από το συνθέτη. Βλ. βιβλιογραφία Ο.Μ.Μ.Α. *Σταυροδρόμια...*

Κλεινόμεστε στα σύνορά μας, σπανίως ακούμε τον άλλον. Η αρμονία του λόγου των τριών διαφορετικών γλωσσών στην περίπτωση της *Λειτουργίας* δεν είναι παρά μια προσπάθεια για να ανοίξει μια πόρτα επικοινωνίας»⁴⁸.

Η περιπλάνηση στον λαβύρινθο των συνδέσεων μουσικής και λόγου παραμένει ελκυστική για τον Γ.Κ. που πρόσφατα ολοκλήρωσε τη σύνθεση της όπερας *Φόνισσα* (2014) βασισμένης στο ομώνυμο διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη σε λιμπρέτο του Γιάννη Σβώλου. Ολοκληρώνοντας αυτή την πρώτη προσέγγιση των έργων του Γ.Κ. που συνδυάζουν άμεσα ή έμμεσα τη μουσική με το λόγο γίνεται αντιληπτός αφενός ο συνεχής διάλογος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος και αφετέρου η ποικιλομορφία, η πλαστικότητα, η λεπτομέρεια και η καινοτομία των συνθετικών χειρισμών, καθώς και η διευρυμένη παλέτα των αισθητικών επιλογών και κατευθύνσεων που τα χαρακτηρίζουν. Κάθε αναφερόμενο έργο φέρει τη δική του ιδιαίτερη σφραγίδα και για αυτό το λόγο διεκδικεί κατά την άποψή μας ειδική μελέτη.

3. REFERENCES

- Almén, B., Hatten, R.S. (2013). Narrative engagement with twentieth-century music: possibilities and limits. In M. Klein (Ed.) *Music and Narrative since 1900*, (pp. 59-85). Indiana: Indiana University Press.
- Bosseur, J.-Y. (2011). *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris : Minerve.
- Klein, M. (2013). Musical Story. In M. Klein (Ed.) *Music and Narrative since 1900*, (pp.3-28). Indiana: Indiana University Press.
- Kordellou, A.(2014). Transforming... the fairytale: from John Berger's "One bear" to the multimedia spectacle for children of A. Frantzis and G. Koumentakis "The silent step of the bear". In the proceedings of the Tenth International Conference «The child and the book 2014 (Time, Space and Memory in Literature for children and young adults) » held by the National and Kapodistrian University of Athens in Greece, April, 10-12, 2014 (on publication).
- Locatelli, A. (2001). *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Meelberg, V. (2013). A story of violence: a guitar improvisation as a narrative about embodied listening. In M. Klein (Ed.) *Music and Narrative since 1900*, (pp. 272-284). Indiana: Indiana University Press.
- Sadie, S. (ed.). *New Grove dictionary of music and musicians*, second ed., vol. 21, England.
- Szendy, P. (ed.) (2001). *Machinations de Georges Aperghis*, Paris: ed. IRCAM- Centre Pompidou.
- Wyss, A. (1999). *Éloge du phrasé*, Paris : Presses universitaires de France.
- Δημητριάδης, Γ., Η τρίγλωσση πίστη του Γιώργου Κουμεντάκη, *Δίφωνο*, τεύχος 31, Απρίλιος 1998, 18.
- Κορδέλλου, Α. (2000). Γιώργος Κουμεντάκης. Εργασία επί πτυχίω υπό την επίβλεψη του καθηγητού Απόστολου Κώστιου (Τμήμα Μουσικών Σπουδών –ΕΚΠΑ).
- Κορδέλλου, Α. (2008). Γιώργος Κουμεντάκης. Στο πρόγραμμα για τις *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές* (1 Μαρτίου-7 Απριλίου 2008), 4ος κύκλος, σελ. 75-78.

⁴⁸ Βλ. βιβλιογραφία : Γ. Δημητριάδης, «Η τρίγλωσση πίστη του Γιώργου Κουμεντάκη»...

Ο.Μ.Μ.Α.(εκδ.) (1997), Μια συνομιλία του Γιώργου Κουμεντάκη με τον Νίκο Μπακουνάκη, *Σταυροδρόμια*, Αθήνα: Ο.Μ.Μ.Α.

Μπακουνάκης, Ν., Τζαζ στο «Συμπόσιο» του Πλάτωνα, εφημερίδα *Το Βήμα*, Το άλλο βήμα, Τέχνες και καλλιτέχνες, 5 Φεβρουαρίου 1995, Γ9.

Ν.Β., Οι «Βάκχες» σύγχρονη όπερα δωματίου, εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Τέχνη, Τρίτη 14 Ιουλίου 1992.

Παπαδημητρίου, Λ., Τέσσερις έλληνες χορογράφοι σε ένα σπονδυλωτό χορευτικό εγχείρημα στο Μέγαρο, εφημερίδα *Το Βήμα*, Το άλλο βήμα, Τέχνες και καλλιτέχνες, 9 Απριλίου 1995, Γ5

Σαρηγιάννης Γ., Τα τραγούδια της αμαρτίας, εφημερίδα *Τα νέα*, (Πανόραμα, 4-5), Παρασκευή 12/9/1995, 30-31.

Συμεωνίδου, Α. (1995). Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, Αθήνα: εκδ. Φίλιππος Νάκας.

<http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/profile/55-productions/1995-iphigenia-at-the-bridge-of-arta/380-iphigenia-at-the-bridge-of-arta>

<http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/a-moment-s-silence>

http://www.mcf.gr/el/whats_on/?ev=181

<http://www.ellthea.gr/index.php?module=news&newsid=21&lang=el>

[http://www.fryktories.gr/sites/fryktories.gr/files/book/ch41.pdf\(18/5/2013\)](http://www.fryktories.gr/sites/fryktories.gr/files/book/ch41.pdf(18/5/2013))

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΡΔΕΛΛΟΥ

Paris-Sorbonne University (Paris IV), Paris, France

Είναι πτυχιούχος του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές μουσικολογίας στην Γαλλία αποκτώντας μεταπτυχιακό (D.E.A.) και διδακτορικό δίπλωμα στη Μουσική και τη Μουσικολογία του 20ού αιώνα με την ανώτερη διάκριση από το Πανεπιστήμιο Παρίσι IV-Σορβόννη. Από το 2003 έχει διδάξει σε Ινστιτούτα Επαγγελματικής Κατάρτισης, ως επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Κατασκευής Μουσικών Οργάνων του ΤΕΙ Ιονίων Νήσων και ως μουσικοπαιδαγωγός στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση υλοποιώντας πολιτιστικά και περιβαλλοντικά προγράμματα. Έχει λάβει μέρος σε διεθνή συνέδρια για τη σύγχρονη μουσική στην Ελλάδα και στο εξωτερικό και έχει δημοσιεύσει άρθρα τόσο παιδαγωγικού όσο και μουσικολογικού περιεχομένου.