



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ  
& ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**Πτυχιακή εργασία με θέμα:**  
**Ο τρόπος επεξεργασίας και εναρμόνισης της δημοτικής**  
**μελωδίας στο έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη:**  
*22 Τραγούδια και Χοροί της Δωδεκανήσου*



Επόπτης καθηγητής : κ. Γιάννης Μπελώνης

Δήμητρα Ζαρέντη Α.Μ. 445

ΑΡΓΑ 2008

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΣΥΜΒΟΛΑ – ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ .....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.....	7
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ.....	7
1.1. ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΙΑ-Η ΠΡΩΤΗ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ...7	
1.2. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ....	9
1.3. Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΣΤΗ ΔΡΕΣΔΗ.....	10
1.4. Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ.....	11
1.5. Η ΕΝΑΣΧΟΛΗΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ «ΕΛΑΦΡΑ» ΜΟΥΣΙΚΗ.....	13
1.6. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ-Ο ΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΙΔΗΣ.....	15
1.7. ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1930-1950. Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ SAMUEL BAUD-BOUY.....	18
1.8. ΟΙ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΔΙΑΔΟΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ.....	20
1.9. ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ .....	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ.....	24
2.1. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ.....	24
2.2. Η ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ .....	26
2.3. ΟΙ ΕΠΤΑΝΗΣΙΟΙ ΚΑΙ Ο ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ.....	29
2.4. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ.....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΤΑ 22 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ ΤΗΣ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ.....	36
3.1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ .....	36
3.2. ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΓΕΝΟΥΣ ΥΛΙΚΟΥ ΤΟΥ ΜΠΟ-ΜΠΟΒΙ ΜΕ ΤΗ ΝΕΑ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ .....	39
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	145
ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....	147
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	149

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Η** παρούσα εργασία δε θα είχε πραγματοποιηθεί χωρίς τη συνεργασία όλων εκείνων που συνέβαλαν με διάφορους τρόπους στις διαδικασίες έρευνας, επεξεργασίας και συγγραφής του υλικού της.

Πιο συγκεκριμένα, θα ήθελα να ευχαριστήσω:

- Τον καθηγητή και επόπτη μου, κύριο Γιάννη Μπελώνη, για τη συνεργασία μας σε όλες τις φάσεις της πτυχιακής μου και τις παρατηρήσεις του, που αφορούσαν όλη τη δομή της εργασίας. Αναμφισβήτητα, η συμβολή του ήταν καθοριστική στην διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματός της, με τη καθοδήγησή του στη διαδικασία της έρευνας για τη συλλογή του υλικού, τις επισημάνσεις του, τη προσφορά του σε βιβλία και την ψυχολογική υποστήριξη που μου παρείχε.
- Τους καθηγητές του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τεχνολογικού Ιδρύματος Ηπείρου για τις πολύτιμες γνώσεις που μας μεταλαμπάδευσαν. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, κύριο Γεώργιο Κοκκώνη, αφενός μεν για τις πολύτιμες συμβουλές που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου στο ΤΕΙ, αφετέρου δε για την καθοδήγησή του πριν από τη συγγραφή της πτυχιακής μου εργασίας.
- Το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του Τεχνολογικού Ιδρύματος Ηπείρου για τον δανεισμό των πολύτιμων συγγραμμάτων χωρίς τα οποία θα ήταν αδύνατη η εκπόνηση της παρούσας εργασίας.
- Τους γονείς μου και τα αδέρφια μου για την αμέριστη υποστήριξη τους.
- Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές μου, με τους οποίους ύστερα από πέντε χρόνια κοινής πορείας έχω αναπτύξει ισχυρούς δεσμούς φιλίας και αγάπης. Οφείλω να ομολογήσω ότι ήταν πάντοτε δίπλα μου, με έχουν στηρίξει ψυχολογικά και με έχουν βοηθήσει ποικιλοτρόπως.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΣΥΜΒΟΛΑ – ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

**Ε.Ε.Μ.Γ.Κ.** : Εργαστήρι Ελληνικής Μουσικής Γιάννης Κωνσταντινίδης

**Ε.Ι.Ρ** : Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας

**Μ.Μ.Α.** : Μέγαρο Μουσικής Αθηνών

**βλ:** βλέπε (για βιβλιογραφική παραπομπή)

**σ:** σελίδα

**εφ:** εφημερίδα

**επιμ:** επιμέλεια

**εκδ:** έκδοση, εκδόσεις

**τομ:** τόμος

**τευχ:** τεύχος

**μτφ:** μετάφραση

**Ο.π.** : Όπου παραπέμψαμε

[...] : παράλειψη κειμένου

[ ] : για βιβλιογραφική παραπομπή σε υποσημειώσεις

« »: εισαγωγικά για κοινή χρήση

### Μουσικά διαστήματα

**Μ** : μεγάλο

**μ** : μικρό

**Κ** : καθαρό

**αυξ** : αυξημένο

**ελατ** : ελαττωμένο

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

**Η** παρούσα πτυχιακή εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθενται τα βιογραφικά στοιχεία του Γιάννη Κωνσταντινίδη, πληροφορίες δηλαδή για τη ζωή του συνθέτη με αναφορές σε όλους τους σημαντικούς σταθμούς της πορείας του: την Σμύρνη (1903-22), την Δρέσδη (1922-23), το Βερολίνο (1923-31) και τέλος την Αθήνα (1903-84). Η προσωπικότητα του Γιάννη Κωνσταντινίδη παρουσιάζεται υπό το πρίσμα του οικογενειακού, κοινωνικού και πολιτισμικού του περιβάλλοντος. Παρουσιάζονται, επίσης, όλοι εκείνοι οι παράγοντες που επηρέασαν την μουσική του, τα πρώτα του ερεθίσματα σχετικά με την λόγια, την «ελαφρά» αλλά και τη δημοτική μουσική, καθώς επίσης και οι πρώτες μουσικές του σπουδές στη Μικρά Ασία. Τονίζεται η δημιουργική αφομοίωση του παραδοσιακού μέλους (από τα πρώτα κιάλας ακούσματα της παιδικής του ηλικίας στην Μικρά Ασία), η πορεία της μελέτης του όσον αφορά στο συγκεκριμένο είδος αλλά και ο τρόπος εναρμόνισής του.

Η επαφή του με αστικές οικογένειες στη Σμύρνη, η επιρροή του δασκάλου του Δημοσθένη Μιλανάκη, καθώς και η ανακάλυψη του δυτικού ρεπερτορίου και κυρίως της γαλλικής μουσικής, των ώθησαν στη μελέτη του άγνωστου για εκείνον, μέχρι τότε, κόσμου. Αποτέλεσμα των αναζητήσεών του ήταν να οδηγηθεί στη Δρέσδη και στο Βερολίνο για ολοκληρωμένες μουσικές σπουδές υψηλού επιπέδου. Στις πόλεις αυτές ανακάλυψε τη δυνατότητα ενσωμάτωσης της δημοτικής μουσικής στη λόγια, ενώ ταυτόχρονα ήρθε σε επαφή με τα «νέο-φολκλορικά» κινήματα του μεσοπολέμου μελετώντας κυρίως έργα του Bartok. Μέσω αυτής της διαδικασίας ο Κωνσταντινίδης δέχτηκε σημαντική επιρροή από τις μπρεσσιονιστικές και νεοκλασικές εκφάνσεις της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και κυρίως από τους Debussy, Ravel και Bartok.

Στην συνέχεια γίνεται αναφορά στα ιστορικά γεγονότα της περιόδου εκείνης και πιο συγκεκριμένα στη Μικρασιατικά καταστροφή, διότι είχαν άμεση επίδραση στην ζωή και στην επαγγελματική πορεία του συνθέτη. Επισημαίνεται ότι εκείνη την περίοδο έχουμε την έναρξη της «διπλής» ταυτότητας του συνθέτη και την έντονη μουσική παρουσία του στο μουσικό θέατρο με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης. Βέβαια παράλληλα με την παρουσία του στο μουσικό θέατρο ο συνθέτης μελετά τη λόγια και τη δημοτική μουσική, ενώ τη συγκεκριμένη περίοδο χρονολογούνται και τα

πρώτα του έργα. Ιδιαίτερα τονίζεται ότι μετά τον πόλεμο συναναστρέφεται με φορείς και πρόσωπα της αθηναϊκής μουσικής ζωής, που τον βοηθούν στη διάδοση του έργου του. Επίσης αναφέρεται και ο τρόπος διάσωσης και διάδοσης του έργου μετά το θάνατό του έως και σήμερα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η Εθνική Σχολή, ο τρόπος δημιουργίας της και της προσέγγισης της δημοτικής μουσικής από τους Έλληνες λόγιους συνθέτες καθώς επίσης και η κατάταξη του Κωνσταντινίδη στη Σχολή αυτή. Γίνεται πλήρης αναφορά της πορείας της Εθνικής Μουσικής καθώς και των προβληματισμών των Ελλήνων μουσικών. Έπειτα, επισημαίνονται οι κύριοι εκπρόσωποι της σχολής και τέλος, παρατίθενται απόψεις διαφόρων μελετητών όσον αφορά το έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη στη δημοτική μελωδία.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται ο τρόπος επεξεργασίας του λαϊκού και παραδοσιακού υλικού στο έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη σύμφωνα με την καταγραφή του ερευνητή Σαμουέλ Μπο-Μποβί και τις επιρροές που είχε ο συνθέτης.

Εν συνεχεία ακολουθεί η περιγραφή του πιανιστικού έργου του Κωνσταντινίδη (*22 Τραγούδια και Χοροί της Δωδεκανήσου*) σε σύγκριση με την καταγραφή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Παρατίθεται ονομαστικός πίνακας, στον οποίο αναφέρονται τα κομμάτια, η προέλευσή τους και διευκρινίζεται σε ποιόν τόμο της συλλογής του Μπο-Μποβί εντάσσονται. Τέλος, σε αυτό το κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται η διαδικασία της μουσικής ανάλυσης καθώς και η ανάλυση των 22 τραγουδιών. Έχει παρατεθεί όλο το πρωταρχικό υλικό από την καταγραφή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί καθώς και το μεταγενέστερο πιανιστικό έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

**Ο** Γιάννης Κωνσταντινίδης, συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 21 Αυγούστου 1903 και πέθανε στην Αθήνα στις 17 Ιανουαρίου το 1984. Θεωρείται μία από τις κορυφαίες προσωπικότητες στον χώρο της Λόγιας Ελληνικής Μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρουσιάζοντας σημαντικό έργο και στον χώρο της λεγόμενης «Ελαφράς Μουσικής» με το ψευδώνυμο «Κώστας Γιαννίδης». Αναγκάστηκε να χρησιμοποιήσει το ψευδώνυμο αυτό γιατί, καθότι δεν ήθελε να συγγέεται το όνομα του με αυτό του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη,<sup>1</sup> ο οποίος είχε καθιερωθεί στο χώρο της ελαφράς μουσικής.

#### **1.1. Τα παιδικά του χρόνια-Η πρώτη επαφή με το δημοτικό τραγούδι.**

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης ήταν γόνος εύπορης αστικής μικρασιατικής οικογένειας με καταγωγή από τη Ζαγόρα Πηλίου. Ήρθε από πολύ μικρός σε επαφή με τη μουσική, λαμβάνοντας τα πρώτα μαθήματα πιάνου και αρμονίας στη Σμύρνη από τον Δημοσθένη Μιλανάκη,<sup>2</sup> έναν από τους πολύ σημαντικούς εμψυχωτές της μουσικής ζωής της πόλης. Όπως μας πληροφορεί ο Λάμπρος Λιάβας για τη μουσική κίνηση της περιόδου στην Σμύρνη: «[...] υπήρχαν σαράντα θέατρα στα οποία έπαιζαν πολύ συχνά θίασοι μελοδράματος κυρίως από την Ιταλία. Επίσης ανέβαιναν οπερέτες,

---

<sup>1</sup> Ο Γρηγόρης Κωνσταντινίδης κυριάρχησε, ως συνθέτης, στον χώρο της αθηναϊκής επιθεώρησης και λιγότερο σ' αυτόν της οπερέτας, τη δεκαετία του 1920, συνεχίζοντας να γράφει έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1930. Ήταν από τους πρώτους συνθέτες που μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου εγκατέλειψαν τη μουσική επένδυση των επιθεωρήσεων με συρραφές και αντιγραφές μελωδιών από ξένες οπερέτες και έγραψαν πρωτότυπη μουσική βασισμένη σε κείμενα και στίχους συγγραφέων και ποιητών. [Θόδωρος Χατζηπανταζής / Λίλα Μαράκα (επιμ.), περ. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τομ. Α1, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1977, σ. 165, 168].

<sup>2</sup> Ο Δημοσθένης Μιλανάκης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1876 και πέθανε το 1970. Υπήρξε μουσικός, καθηγητής μουσικής και συνθέτης. Σπούδασε στην Ευαγγελική Σχολή και έπειτα μετέβη στο Παρίσι όπου συνέχισε τις σπουδές του στη μουσική. Οι αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα τον βρήκαν να διδάσκει στη Σμύρνη. Εκεί οργάνωσε τη Βυζαντινή και μικτή χορωδία της τοπικής Φιλαρμονικής και το κουαρτέτο εγχόρδων της Σμύρνης. Το 1922 ήρθε στην Αθήνα και διετέλεσε καθηγητής του Ελληνικού Ωδείου. Το επόμενο έτος πρωτοσυγκρότησε και διηύθυνε τη χορωδία του Πανεπιστημίου Αθηνών. [Λάμπρος Λιάβας, λήμμα «Γιάννης Κωνσταντινίδης», στο: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991].

έρχονταν ορχήστρες και γίνονταν μουσικές εκδηλώσεις κάθε είδους».<sup>3</sup>

Η πρώτη επαφή του μετέπειτα συνθέτη με τη δημοτική μουσική έγινε μέσω απλών ανθρώπων, του ευρύτερου κοινωνικού του περιβάλλοντος, με το οποίο ήρθε σε επαφή κατά την διάρκεια των παιδικών του χρόνων, όπως τις υπηρέτριες του σπιτιού του και τις καπνεργάτριες, τις οποίες συνάντησε και άκουσε σε διάφορες εκδρομές που έκανε με την οικογένεια του στα παράλια της Μικράς Ασίας.<sup>4</sup> Αλλά και για τα μέλη της οικογένειας του Γιάννη Κωνσταντινίδη, το τραγούδι αποτελούσε μόνιμο σύντροφο των κοινωνικών και οικογενειακών τους δραστηριοτήτων. Η μητέρα του και οι αδερφές του συχνά τραγουδούσαν γνωστές μελωδίες από ιταλικές καντσονέτες, μια «συνήθεια» ιδιαίτερος χαρακτηριστική για τις αστικές οικογένειες της Σμύρνης εκείνης της περιόδου.

Η κλίση του για τη μουσική και κυρίως για το τραγούδι έγινε σαφής από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού μέσω της συμμετοχής του σε μουσικές εκδηλώσεις του σχολείου του. Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης φοίτησε τις πέντε πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου στην ιδιωτική Σχολή Διαμαντοπούλου (1909–1914). Τη τελευταία τάξη του δημοτικού, την περίοδο 1914-15, φοίτησε στο Κιουπετζόγλειο Ίδρυμα, το οποίο λειτουργούσε ως παράρτημα αρρένων και προπαρασκευαστικό τμήμα της Ευαγγελικής Σχολής της Σμύρνης, όπου και ολοκλήρωσε τις υπόλοιπες τάξεις του γυμνασίου. Κατά τη διάρκεια της φοίτησης του στο γυμνάσιο, ξεκίνησε να διαπλάθεται σε μεγάλο βαθμό η μουσική του προσωπικότητα.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, πέραν της συνεχούς επιρροής της οικογένειάς του, είχε την δυνατότητα να παρακολουθεί ταυτόχρονα διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις που είχαν ως κύριο άκουσμα δημοτικά και λαϊκά άσματα, χωρίς ωστόσο να ξεχνάει τα τραγούδια που είχε ακούσει από τις εργάτριες και τις υπηρέτριες του σπιτιού. Όλα τα παραπάνω αποτέλεσαν το έναυσμα για την ενασχόληση του με το δημοτικό τραγούδι. Πολλές φορές, και ενώ ήταν μικρό παιδί, ζητούσε από τις υπηρέτριες να του τραγουδούν και πέρναγε ώρες μαζί τους ζητώντας τους να ακούει τα τραγούδια τους.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Λάμπρος Λιάβας, «Γιάννης Κωνσταντινίδης», στο: *Γιάννης Κωνσταντινίδης και Πέτρος Πετρίδης*. Ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης των έργων σε δίσκο μικρής ακτίνας (CD), Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 2000, σ. 8-11.

<sup>4</sup> Λάμπρος Λιάβας, «Yannis Konstantinidis», *22 Chants ET Danses du Dodecanese pour le piano* (τεύχ. I), Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1993, σ. 1-3.

<sup>5</sup> Ένα από τα τραγούδια που άκουγε από εκείνες συχνά ήταν το: «Δεν είν' αυγή να σηκωθώ να μην αναστενάξω, Να γείρω στο προσκέφαλο κι από καρδιάς να κλάψω». Τα ακριβή λόγια του συνθέτη μετά από χρόνια για το συγκεκριμένο τραγούδι, μαρτυρούν εμπράκτως την σημαντική επιρροή που δέχθηκε:

## 1.2. Τα πρώτα μαθήματα μουσικής.

Από το 1915 μέχρι το 1917 παρακολούθησε μαθήματα πιάνου στη Σμύρνη. Έτσι, σε ηλικία 12 χρόνων, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, άρχισε να παίζει πιάνο και να προσπαθεί να εναρμονίσει δημοτικές μελωδίες που τόσο αγαπούσε, καθώς η δημοτική μουσική δεν άργησε να βρει τρόπο για να εξωτερικευτεί. Η πολιτιστική κίνηση στην Σμύρνη την περίοδο εκείνη ήταν αρκετά ανεπτυγμένη.<sup>6</sup> Βέβαια, η κίνηση η οποία επικρατούσε αφορούσε κυρίως παραστάσεις όπερας και οπερέτας και πολύ λιγότερο σε συναυλίες συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου και ατομικών ρεσιτάλ. Ταυτόχρονα, πέρα από τη μεγάλη μουσική κίνηση που είχε αναπτυχθεί, και ενώ ο πόλεμος συνεχίζονταν, άρχισαν να δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για ευκολότερη πρόσβαση σε βιβλία και παρτιτούρες από το εξωτερικό και κυρίως από τη Γαλλία.

Από το 1915 και μετά, ο Κωνσταντινίδης άρχισε σταδιακά να ανακαλύπτει το πεδίο της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής, όπου μετέπειτα θα ενταχθεί αισθητικά, κάτι που σε μεγάλο βαθμό θα καθορίσει τη συνθετική του δράση, ενώ μέσω των μαθημάτων του με τον Δημοσθένη Μιλανάκη ήρθε σε επαφή με τη γαλλική μουσική και κυρίως με αυτή του Debussy. Έπειτα ακολουθώντας τακτική συνδρομή σε γαλλικά μουσικά περιοδικά, όπως το *La Revue Musicale* και το *Musica*, άρχισε να ενημερώνεται για τα μουσικά δρώμενα στην γαλλική πρωτεύουσα, ενώ η συναναστροφή του με τις γαλλικές οικογένειες στην Σμύρνη συντέλεσε καταλυτικά στην τελειοποίηση της χρήσης της γαλλικής γλώσσας και της επαφής του με τη γαλλική κουλτούρα.<sup>7</sup>

Από το 1918, κι ενώ ήταν ακόμη μαθητής γυμνασίου, παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής σε μικρά παιδιά και ταυτόχρονα, καθ' όλη την διάρκεια των

---

«Αυτή η μελωδία του, δεν με άφησε ασυγκίνητο. Μου είχε μείνει όμως μέσα στο αυτί μου. Και θυμούμαι το χειμώνα, σκεπτόμουν αυτή τη στιγμή και μου ερχόταν δάκρυα στα μάτια. Τόσο πολύ με συγκινούσε αυτό το τραγούδι και το 'χω φτιάξει για τραγούδι και πιάνο. Αυτό ήταν το έναυσμα για την αγάπη μου προς το δημοτικό τραγούδι. Δεν έβλεπα την ώρα να ξαναπάω εκεί και να ξαναζήσω αυτή τη στιγμή. Και της έλεγα της μικρής, 'για τραγούδησε το πάλι' Αυτή μου 'λεγε : 'Σ' αρέσει; Το τραγουδάει ένας τρελός. Ήξερε μόνο αυτό το τραγούδι. Ο τρελός του χωριού μας'. Τότε ήμουν 5 - 6 χρονών. Από τότε άρχισε να μου αρέσει το δημοτικό τραγούδι αλλά δεν τολμούσα να το ομολογήσω, γιατί ήταν παρακατιανό το είδος, δεν το λάμβαναν υπόψη τους». [Γιώργος Λεωτσάκος, *Αναφορά στη μουσική ζωή της Σμύρνης*, Γαλαίος, Αθήνα 1993, σ.372-382].

<sup>6</sup> Για περαιτέρω στοιχεία όσον αφορά στη μουσική ζωή στη Σμύρνη βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Κατάρτι, Αθήνα 2000.

<sup>7</sup> Γιώργος Σακαλλιέρης, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) η ζωή και το έργο του: αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2005, σ. 10.

σπουδών του, μελετούσε έργα σημαντικών συνθετών της ρομαντικής περιόδου όπως των: R. Strauss, Debussy, Ravel, Albert Roussel, R. Wagner και άλλων πολύ γνωστών δημιουργών. Μέχρι το 1922 ολοκλήρωσε τον βασικό κύκλο σπουδών του σε πιάνο και θεωρητικά μαθήματα και αποφάσισε να ασχοληθεί επαγγελματικά με την μουσική. Αυτό που δεν είχε ξεκαθαρίσει ακριβώς ήταν σε ποιον τομέα θα επικεντρωνόταν: στην ερμηνεία ή τη σύνθεση.

Ο πατέρας του ωστόσο δεν έβλεπε θετικά την ενασχόληση του με τη μουσική. Επιθυμούσε ο γιος του να ακολουθήσει την οικογενειακή επαγγελματική παράδοση που αφορούσε στο εξαγωγικό εμπόριο της σταφίδας. Προκειμένου να τον δελεάσει προς αυτήν την κατεύθυνση, του αγόρασε επιτέλους το πιάνο που ήθελε. Αντίθετα, η μητέρα του ήταν με το μέρος του γιου της και αντιμετώπιζε πολύ θετικά το ενδεχόμενο να γίνει μουσικός.

Ο Κωνσταντινίδης και η οικογένειά του άρχισαν να ανησυχούν έπειτα από την εμφάνιση των πρώτων σημαντικών προβλημάτων στη συμβίωση Ελλήνων και Τούρκων τα οποία ξεκίνησαν γύρω στα 1914, έπειτα από τους Βαλκανικούς Πολέμους, προμηνύοντας τις μετέπειτα θλιβερές εξελίξεις. Οι Τούρκοι άρχισαν τους διωγμούς και παρά τη μεσολάβηση μιας μικρής περιόδου ελληνικής κυριαρχίας, από το Μάιο του 1919 μέχρι τον Αύγουστο του 1922, η κατάσταση επιδεινώθηκε επικίνδυνα, οδηγώντας στην Μικρασιατική Καταστροφή, η οποία σήμανε μία σημαντική στροφή στη ζωή της πόλης με την εξάλειψη της πολυεθνικής της σύνθεσης και τη μείωση του εμπορικού της ρόλου.

## **1.2. Η μετάβαση στη Δρέσδη.**

Έτσι λοιπόν, διαβλέποντας την πορεία διαμόρφωσης των ιστορικών συνθηκών που καθόρισαν τα γεγονότα της καταστροφής της Μικράς Ασίας, ήδη από τις αρχές του 1922, και φοβούμενος για τη ζωή του γιου του, ο ίδιος ο πατέρας του Κωνσταντινίδη τον παρότρυνε να φύγει από τη Σμύρνη<sup>8</sup> για σπουδές στο εξωτερικό. Ο νεαρός μετέπειτα συνθέτης κατέφυγε με περιπετειώδη τρόπο στη Γερμανία, όπου συνέχισε τις μουσικές του σπουδές, αρχικά στη Δρέσδη, με τον Joseph Gustav

---

<sup>8</sup> Η Σμύρνη ήταν για αρκετά χρόνια κέντρο οικονομικής και κοινωνικής ζωής. Σαν περιοχή πέρασε διάφορες φάσεις ακμής και παρακμής, με κορύφωση δύο μεγάλες καταστροφές. Η πρώτη έγινε μετά την επανάσταση του 1821, όταν οι Έλληνες της Σμύρνης υπέστησαν διώξεις. Η κατάσταση αυτή ξεπεράστηκε και στα 1900 η Σμύρνη είχε ακμάσει.

Mraczek,<sup>9</sup> ο οποίος ήταν τότε καθηγητής στο Ωδείο της πόλης. Κάνοντας μαζί του ιδιαίτερα μαθήματα, ο Κωνσταντινίδης συνέχισε τη μελέτη της αρμονίας, την οποία είχε ξεκινήσει στην Σμύρνη με τον Μιλανάκη, και αργότερα ξεκίνησε να λύνει ασκήσεις σύνθεσης. Εκείνη την περίοδο, η γραφή του Mraczek, επηρεασμένη από το ύφος του Wagner και του R. Strauss, επέδρασε και στην γραφή του Κωνσταντινίδη.<sup>10</sup>

Καθώς περνούσε ο καιρός, ο Κωνσταντινίδης ήθελε να φύγει από τη Δρέσδη και να συνεχίσει τις σπουδές του στο Βερολίνο, το οποίο τότε ήταν ένα από τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά μουσικά κέντρα. Η απόφαση του οριστικοποιήθηκε μετά από ένα ταξίδι που έκανε στο Βερολίνο προκειμένου να γνωρίσει Έλληνες φοιτητές και να ενημερωθεί για τις δυνατότητες συνέχισης των σπουδών του εκεί. Το διάστημα που έμεινε στο Βερολίνο ήταν αρκετό για να μπορέσει να συλλέξει πληροφορίες για την Ανώτατη Κρατική Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου (Staatliche Akademische Hochschule für Musik) ώστε να ξέρει αν είχε τη δυνατότητα να συνεχίσει τις σπουδές του εκεί. Στο Βερολίνο γνώρισε πολλούς Έλληνες σπουδαστές μεταξύ των οποίων και ο Νίκος Σκαλκώτας, ο οποίος τον ενθάρρυνε να εγκατασταθεί στο Βερολίνο.

### 1.3. Η εγκατάστασή του στο Βερολίνο.

Ο Κωνσταντινίδης, θέλοντας να φοιτήσει στην Ανώτατη Κρατική Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου, άρχισε μαθήματα με τον Paul Juon,<sup>11</sup> προκειμένου να προετοιμαστεί ώστε να εισαχθεί και να φοιτήσει στην Ακαδημία. Με τον Πάουλ

---

<sup>9</sup> Joseph Gustav Mraczek (1878-1944). Γερμανοτσέχος συνθέτης, αρχιμουσικός και παιδαγωγός του βιολιού. Σπούδασε στο Ωδείο της Βιέννης και διετέλεσε μουσικός διευθυντής της ορχήστρας του Γερμανικού Θεάτρου του Brno (1897-1902), παιδαγωγός του βιολιού στη Musikvereinschule της ίδιας πόλης και καθηγητής σύνθεσης στο Ωδείο της Δρέσδης (1919-1924), όπου και διηύθυνε συχνά τη Φίλαρμονική Ορχήστρα της πόλης. Έγραψε κυρίως σκηνικά έργα, στα οποία αναγνωρίζεται η επίδραση των Wagner και R. Strauss. Γνωστότερο έργο του, η συμφωνική *Burlewque Max und Moritz* (1911). [Eva Herrmannova, “Mraczek, Joseph Gustav” στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers, London, 2001].

<sup>10</sup> Ο Mraczek ήταν φημισμένος στη Δρέσδη στους τομείς της οργανογνωσίας και της ενορχήστρωσης τόσο ως συνθέτης όσο και ως παιδαγωγός. [Eva Herrmannova, ό.π.].

<sup>11</sup> Paul Juon (1872-1940). Γερμανός συνθέτης, γεννημένος στη Ρωσία, με ελβετικές καταβολές. Αφού ολοκλήρωσε το γερμανικό γυμνάσιο στη Μόσχα, εισήχθη στο Αυτοκρατορικό Ωδείο (Imperial Conservatory) για να σπουδάσει βιολί, θεωρητικά και σύνθεση. Δάσκαλοί του ήταν, μεταξύ άλλων, οι Arensky και Taneyev, ενώ ήταν συμμαθητής με τον Rachmaninov. Κέρδισε το βραβείο “Mendelssohn” για σύνθεση το 1895, πράγμα που τον έκανε να εγκατασταθεί στο Βερολίνο από το 1897. Το 1906 άρχισε να διδάσκει στη Hochschule όπου έγινε μόνιμος καθηγητής το 1911. Μαθητές του υπήρξαν, μεταξύ άλλων, οι Philipp Jarnach και Stefan Wolpe. Το 1919 έγινε μέλος της Πρωσικής Ακαδημίας των Τεχνών. Το ύφος του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως όψιμο ρομαντικό, ενώ στο ύστερο του έργο εμφανίζει νεοκλασικά στοιχεία. Για τη μουσική δοματίου του είχε χαρακτηριστεί ως ο «Ρώσος Brahms». Έγραψε αρκετά συμφωνικά έργα, κονσέρτα (3 για βιολί), μουσική θεάτρου, έργα για πιάνο, φωνητικά και χορωδιακά κομμάτια. [William. D. Gudger / Eric Levi, “Juon Paul”, στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), ό.π.].

Γιούν ο Κωνσταντινίδης άρχισε να γνωρίζει το κλασικό και ρομαντικό ρεπερτόριο, παρακολουθώντας ταυτόχρονα αρκετές συμφωνικές συναυλίες που διεξάγονταν στην πόλη. Από τη θέση του ακροατή, συνειδητοποίησε ότι το μουσικό επίπεδο στο οποίο βρισκόταν έπειτα από τις μουσικές του σπουδές στη Σμύρνη ήταν πολύ χαμηλό, κάτι που τον ώθησε σε ακόμα πιο σκληρή μελέτη – κυρίως πιάνου – για την κάλυψη του χαμένου εδάφους.

Την περίοδο που βρισκόταν στο Βερολίνο φοίτησε επίσης στο Ωδείο «Στερν», μαθητεύοντας δίπλα στους: Καρλ Ράισλερ (Karl Rossler), Καρλ Έρενμπεργκ (Karl Emil Theodor Ehrenberg),<sup>12</sup> Κουρτ Βάιλ (Kurt Weill),<sup>13</sup> και φυσικά δίπλα στον Πάουλ Γιούν (Paul Juon) με τον οποίον, όπως έχουμε προαναφέρει, είχε ήδη ξεκινήσει ιδιαίτερα μαθήματα. Έως το 1930, που εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο σπούδασε αρμονία, αντίστιξη, φούγκα και ενορχήστρωση. Υπάρχει επίσης η πληροφορία ότι ο Κωνσταντινίδης στο Βερολίνο έγινε κοινωνός της μεθόδου σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους από τον Josef Rufer,<sup>14</sup> κάτι το οποίο θεωρείται αρκετά πιθανό, καθώς ο

<sup>12</sup> Karl Emil Theodor Ehrenberg (1878–1962). Γερμανός συνθέτης, μαέστρος και παιδαγωγός. Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Ωδείο της Δρέσδης, υπηρέτησε ως μόνιμος αρχιμουσικός στο Ντόρντμουντ (1898), στο Βούρτζμπουργκ (1899-1900), ως βοηθός στη Hofoper του Μονάχου (1900-1904), στο Πόζεν (1905-06), στο Άουγκσμπουργκ (1906-1907) και στο Μέτζ (1908-09). Δηήθυνε τη Συμφωνική Ορχήστρα της Λαζάννης την περίοδο 1909-1914. Στο Βερολίνο διήθυνε την κρατική όπερα και δίδαξε στο Ωδείο Stern από το 1922 ως το 1925. Στη συνέχεια έγινε καθηγητής στη Hochschule της Κολωνίας και από το 1935 δίδαξε στο Μόναχο. [Charlotte Erwin, “Ehrenberg, Karl Emil Theodor”, στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π.].

<sup>13</sup> Κουρτ Βάιλ (Kurt Weill), (1900-1950). Γερμανός συνθέτης και μουσικός. Γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο Βερολίνο και τη Λειψία, τη δεκαετία του 1920. Έχοντας πάρει μαθήματα μουσικής από πολύ μικρή ηλικία ήρθε παράλληλα σε επαφή με την όπερα και το μουσικό θέατρο, μέσα από παραστάσεις που παρακολουθούσε με την οικογένειά του στο Hoftheater του Dessau (ο πατέρας του ήταν επίσης συνθέτης). Άρχισε να εμφανίζει δείγματα συνθετικού ταλέντου ήδη από τα 15 του χρόνια. Το 1918 έγινε δεκτός στη βερολινέζικη Hochschule. Το 1919 επέστρεψε για ένα διάστημα στο Dessau και το 1920 έγινε δεκτός ως μαθητής σύνθεσης του F. Busoni σε τάξη προχωρημένων σπουδαστών στην Ακαδημία των Τεχνών στο Βερολίνο, όπου σπούδαζε για τρία χρόνια. Ο Busoni και ο Philipp Jarnach τον προώθησαν σημαντικά. Την περίοδο 1923-1929 ασχολήθηκε επίσης με τη διδασκαλία, την κριτική, ενώ συνεργάστηκε και με το γερμανικό ραδιόφωνο. Από το 1929 κι έπειτα τον απασχόλησε μόνο η σύνθεση. Η άνοδος του ναζισμού τον ανάγκασε να μεταναστεύσει στις Η.Π.Α. το 1935. Το έργο του κατά τη δεκαετία του '20 χαρακτηρίζεται από στοιχεία νεοκλασικισμού, στέρεες φόρμες, αντιστικτική και πλατιά λυρική γραφή, δανεισμό στοιχείων από τη λαϊκή μουσική ακόμα και την πλήρη υιοθέτηση των χορών βαλς και φοξ-τροτ, τραγουδιστικές μορφές, τζαζ ενορχηστρώσεις, ψευδο-τονική γραφή κ.λπ.. Ο Βάιλ υπήρξε καθαριστής στην εξέλιξη των νεότερων μορφών του μουσικού θεάτρου. Η δημιουργικότητα του διακρίνεται α)σε ένα μικρό αριθμό έργων φωνητικών, συμφωνικών και μουσικής δωματίου και β) στις 25 δημιουργίες του για το θέατρο. [Bradford Robinson / David Drew, “Weill, Kurt (Julian)”, στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), ό.π.].

<sup>14</sup> OJosef Rufer (1893-1985), αυστριακός μουσικολόγος, σπούδασε σύνθεση με τον Schoenberg στη Βιέννη (1919-22) διατελώντας στη συνέχεια βοηθός του στην Ακαδημία των Τεχνών του Βερολίνου (1925-33), έως ότου ο Schoenberg αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γερμανία. Αργότερα ίδρυσε και διήθυνε το Διεθνές Ινστιτούτο Μουσικής στο Βερολίνο (1956-49), δίδαξε θεωρητικά στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο (1950) και τη Staatliche Akademische Hochschule für Musik (1956–59) της ίδιας πόλης, στο Darmstadt (1956) στη Βιέννη (1959). Ασχολήθηκε επίσης με τη μουσικοκριτική και τη διοργάνωση συναυλιών σύγχρονης μουσικής. Έμεινε περισσότερο γνωστός για τη διάδοση του έργου

Josef Rufer βρισκόταν εκείνη την περίοδο στο Βερολίνο διδάσκοντας σεμιναριακά μαθήματα στη Staatliche Akademische Hochschule für Musik, μαθήματα τα οποία ο Κωνσταντινίδης παρακολούθησε.<sup>15</sup>

Ο Πάουλ Γιούν, παρακολουθώντας την μεγάλη βελτίωση την οποία έδειχνε ο Κωνσταντινίδης, ήταν ενθουσιασμένος με την πορεία του και την επιμέλεια του. Το γεγονός ότι μπόρεσε να καλύψει τις όποιες ελλείψεις του σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα ήταν κάτι το οποίο τον ικανοποίησε πάρα πολύ. Το επίπεδο του ολοένα και βελτιωνόταν, γεγονός στο οποίο σημαντικό ρόλο έπαιξε και η μελέτη που έκανε παρέα με τον φίλο του Νίκο Σκαλκώτα.<sup>16</sup> Από τη στιγμή που οι δύο νεαροί ελπιδοφόροι έλληνες συνθέτες βρέθηκαν στο Βερολίνο το 1922, μέχρι και το 1930, αναπτύχθηκε ανάμεσα τους βαθιά εκτίμηση που εξελίχθηκε σε φιλία. Έπαιζαν συχνά μουσική μαζί και αντάλλαζαν απόψεις σχετικά με μουσικά θέματα, κυρίως όσον αφορά τη σύνθεση.

#### **1.4. Η ενασχόλησή του με την «ελαφρά» μουσική.**

Την περίοδο που ο Κωνσταντινίδης έμεινε στο Βερολίνο αποκόμισε πολλαπλά μουσικά ακούσματα και εμπειρίες, ειδικά τα χρόνια που αναγκάστηκε για βιοποριστικούς λόγους να δουλέψει, καθώς η οικογένειά του είχε χάσει την περιουσία της στην Καταστροφή της Μικράς Ασίας. Εργάστηκε ως πιανίστας σε καμπαρέ, σε θέατρα «ντάνσινγκ», σε βουβό κινηματογράφο (το παίξιμο του πιάνου ήταν

---

του Schoenberg. Ήταν ο πρώτος που εξέδωσε διδακτική μέθοδο για το δωδεκαφθογγικό σύστημα σύνθεσης κατά το πρότυπο διδασκαλίας του Schoenberg, ενώ μετά το θάνατο του τελευταίου επιμελήθηκε την έκδοση των έργων του. [Bruce Saylor / Michel von der Linn, “Josef Rufer (Leopold)”, στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove ...*, ό.π].

<sup>15</sup> Άμπρος Λιάβας, «Yannis Konstantinidis», *22 Chants ET Danses du Dodecanese pour le piano* (τεύχ. Ι), ό.π., σ.1.

<sup>16</sup> Ο Νίκος Σκαλκώτας γεννήθηκε στη Χαλκίδα στις 8/21 Μαρτίου 1904 και πέθανε στις 19 Σεπτεμβρίου του 1949 στην Αθήνα. Καταγόταν από μουσική οικογένεια, καθώς η μουσική ενασχόληση της οικογένειας ξεκίνησε από τον προπάππο του, ο οποίος ήταν μουσικός, ενώ στη συνέχεια ακολούθησαν ο θείος και ο πατέρας του. Μέχρι την ηλικία των δέκα μαθήτευσε δίπλα στο θείο του ο οποίος του δίδαξε βιολί. Έπειτα συνέχισε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών. Αποφοίτησε το 1920 με το πρώτο βραβείο και το χρυσό μετάλλιο «Ιφιγένειας και Ανδρέου Συγγρού». Στη συνέχεια εξασφάλισε την «Αβερύφειο Υποτροφία» και το 1921 εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο, όπου μελέτησε βιολί στην Μουσική Ακαδημία της πόλης. Έγινε εξαιρετος μουσικός και το Μάιο του 1933 επέστρεψε στην Αθήνα λόγω της ανόδου του ναζισμού στο Βερολίνο, αλλά και της αδυναμίας του να ανταποκριθεί οικονομικά καθώς η υποτροφία του έληξε. Ως συνθέτης διέπρεψε. Υπήρξε διακεκριμένος βιολιστής με ύψιστες ελληνικές και διεθνείς περγαμηνές και ακόμη έπαιζε εξαιρετο πιάνο. Θεωρείται ο μέγιστος των Ελλήνων συνθετών αφενός μεν ως προς την ποσότητα των έργων του, αφετέρου δε ως προς την ποιότητα τους. Σημαντικότερο στοιχείο του συνθετικού του έργου είναι ότι αποτέλεσε τον σημαντικότερο έλληνα συνθέτη που έγραψε έργα ατονικά και δωδεκάφθογγα. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι ο πλούτος των συνθέσεων του ανακαλύφθηκε μετά το θάνατο του. Γεώργιος Λεωτσάκος, λήμμα «Σκαλκώτας Νίκος» στο: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

απαραίτητη μουσική συνοδεία κατά τη διάρκεια προβολής των ταινιών) και σε ραδιοφωνικό σταθμό. Η βιοποριστική ενασχόληση των Ελλήνων φοιτητών μουσικής του εξωτερικού με την ελαφρά μουσική, ώστε να αντεπεξέρχονται στα έξοδά τους, ήταν πλέον ευρέως αποδεκτή. Ο Νίκος Σκαλκώτας μέχρι το 1928 εργαζόταν ως μουσικός σε ορχήστρες νυκτερινών κέντρων και κινηματογράφων και ως ενορχηστρωτής στη δισκογραφική εταιρία Odeon. Οι λεγόμενες «ορχήστρες σαλονιού» περιλάμβαναν στο ρεπερτόριο τους οτιδήποτε μπορούσε να διασκευαστεί.<sup>17</sup> Ξεχωριστή θέση είχαν διάφορα «ποτ-πουρί» από δημοφιλείς άριες και δημοφιλή τραγούδια της εποχής. Πολλοί αξιολογοί συνθέτες έκαναν διασκευές για τέτοιου τύπου σύνολα,<sup>18</sup> τα οποία εμφανίζονταν σε διάφορους χώρους αναψυχής όπως εστιατόρια, καφενεία, στο βωβό κινηματογράφο και αλλού.

Έτσι και ο Κωνσταντινίδης άρχισε να αναζητά και αυτός για λόγους βιοπορισμού να εργαστεί. Έτσι στις αρχές του 1924 μέσω μίας αγγελίας σε κάποια εφημερίδα, βρέθηκε ως πιανίστας σε ένα τρίο. Στην αρχή εργαζόταν κυρίως σε διάφορα καφενεία, έπειτα όμως, όταν άρχισε να εξοικειώνεται με την ιδέα, και να εργάζεται σε νυκτερινά χορευτικά κέντρα, στο βωβό κινηματογράφο κ.λπ. Η μουσική των καμπαρέ, του θεάτρου και των λαϊκών τραγουδιών, με κυριότερο εκφραστή τον Κουρτ Βάιλ, επηρέασε αρκετούς από τους συνθέτες της «σοβαρής» μουσικής στο Βερολίνο. Το 1927, πρωτοεμφανίστηκε ως συνθέτης στο θέατρο του Στράλσουντ Stralsund με την οπερέτα *Der Liebesbazillus* (Το μικρόβιο της αγάπης) με το ψευδώνυμο Costa Dorres, γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία κι αποσπώντας επαινετικές κριτικές. Ήταν η πρώτη φορά που ο συνθέτης υιοθέτησε διαφορετικό ονοματεπώνυμο ως δημιουργός μουσικών έργων που άπτονταν του ελαφρού είδους. Από το 1927, ο Κωνσταντινίδης δραστηριοποιήθηκε έντονα ως συνθέτης ξεκινώντας να γράφει μουσική και τραγούδια, αντλώντας στοιχεία από τη μουσική των καμπαρέ για μουσικοθεατρικές παραστάσεις. Την συγκεκριμένη περίοδο, ο Κωνσταντινίδης σε όλες τις παραστάσεις, τόσο ως συνθέτης όσο και ως εκτελεστής, πάντα εμφανιζόταν

---

<sup>17</sup> Ο Νικόλαος Σκαλκώτας λάμβανε την «Αβερώφειο υποτροφία» ως μεταπτυχιακός σπουδαστής βιολιού στο Βερολίνο μέχρι το Σεπτέμβριο του 1922. Την πενταετία 1922-1927 (οπότε άρχισε και η υποτροφία Μπενάκη που διήρκεσε μέχρι το 1931) έβγαζε τα προς το ζην μέσω της «ελαφράς» μουσικής, συχνά από κοινού και με τον Κωνσταντινίδη, βλ. Γιάννης Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας 1904-1949. Μια προσπάθεια διείσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, Τόμος Α', Παπαρηγορίου Νάκας, Αθήνα 2004, σ.66-67.

<sup>18</sup> Τέτοιου είδους μουσικά σχήματα είχαν ως βάση τους το τρίο με πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, συχνά με προσθήκες και άλλων οργάνων. Στη Βιέννη, συνηθιζόταν να προστίθεται ένα 2ο βιολί και σερτ κρουστών. Στο Παρίσι προτιμούσαν αντί αυτών των οργάνων φλάουτο και κορνέτα και επίσης βιόλα και κοντραμπάσο. Στο Βερολίνο το τρίο συμπληρωνόταν ενίοτε από κλαρινέτο και τρομπόνι [Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής II* (μτφσ. Ι.Ε.Μ.Α.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ.542-543].

στα προγράμματα με το ψευδώνυμο Costa Dorres.

### **1.5. Η επιστροφή στην Αθήνα-Ο Κώστας Γιαννίδης.**

Το καλοκαίρι του 1931 αποφάσισε να επισκεφτεί τους γονείς του στην Αθήνα και να διερευνήσει τυχόν επαγγελματικές προοπτικές γι' αυτόν στην πατρίδα. Τελικά όμως, δεν επέστρεψε ποτέ στο Βερολίνο. Η αποχώρηση του από εκεί και γενικότερα από τη Γερμανία ήταν οριστική, καθώς είχαν αρχίσει να εμφανίζονται τα πρώτα απειλητικά δείγματα του ναζισμού. Βέβαια η απόφαση του υλοποιήθηκε βιαστικά, εγκαταλείποντας στο Βερολίνο όλο το υλικό που είχε συλλέξει κατά τη διάρκεια των σπουδών του εκεί. «Ο Κωνσταντινίδης έχασε πολύ χειρόγραφο υλικό (έργα, σχέδια έργων, μαθητικά δοκίμια) τα οποία αν υπήρχαν θα έδιναν μια σαφέστερη εικόνα του ως συνθέτη και σπουδαστή, από εκείνη την εποχή», σημειώνει ο Γιώργος Σακαλλιέρος.<sup>19</sup>

Η επιστροφή του στην Ελλάδα υπήρξε απογοητευτική ως προς τις επιδιώξεις, τα σχέδια και τους στόχους που είχε θέσει. Οι δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο Έλληνας στην καθημερινότητά του τη δεκαετία του 1930 «έπληξε» και τη ζωή του συνθέτη, ο οποίος εξαιτίας της οικονομικής κατάστασης στην οποία βρισκόταν, αναγκάστηκε για λόγους βιοποριστικούς να ασχοληθεί τόσο με το ελαφρό τραγούδι, όσο και με την κινηματογραφική μουσική και το μουσικό θέατρο, όπου τελικά διέπρεψε με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης (αντιστροφή του ονοματεπωνύμου του).

Ο Κωνσταντινίδης δεν είχε θέσει ως προτεραιότητα στις αξιώσεις του την ενασχόλησή του με το ελαφρό θέατρο. Στόχος του ήταν να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη διδασκαλία ως καθηγητής μουσικής σε ωδεία. Παρόλα αυτά, ο συνθέτης ξεκίνησε την καριέρα του στην ελαφρά μουσική, γράφοντας επί τριάντα περίπου συναπτά έτη για το μουσικό θέατρο και το ελαφρό τραγούδι (1931-1962). Στο θέατρο και το ελαφρό τραγούδι, τα οποία υπηρέτησε με συνέπεια, αν και δεν υπήρξαν ο βασικός στόχος του, υπέγραφε με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης. Ωστόσο, όταν ξεκίνησε να δημιουργεί τα πρώτα του έργα στον χώρο της «λόγιας-έντεχνης» μουσικής, χρησιμοποίησε το πραγματικό του όνομα.

Μέχρι το 1940 ο Γιάννης Κωνσταντινίδης έγραφε μουσική για επιθεωρήσεις και μάλιστα κατά μέσο όρο τρεις με τέσσερις το χρόνο. Η στροφή του συνθέτη προς την επιθεωρησιογραφία, συνδέεται άμεσα με τα γούστα του αθηναϊκού κοινού και

<sup>19</sup> Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)...*, ό.π., σ. 30.

την εξέλιξη του ελαφρού θεάτρου, από τα πρώτα στάδια της πορείας του μέχρι και την δεκαετία του 1930. Στον χώρο το θέατρο και του ελαφρού τραγουδιού συνεργάστηκε με πολύ σημαντικές προσωπικότητες της περιόδου, μεταξύ των οποίων οι: Δημοσθένης Γιαννουκάκης,<sup>20</sup> Πωλ Νορ, Αλέκος Σακελλάριος<sup>21</sup> κ.ά., γράφοντας μουσική για επιθεωρήσεις, οπερέτες και ηθογραφίες, αρκετά κινηματογραφικά έργα και περίπου 130 τραγούδια που έγιναν εξαιρετικά δημοφιλή και διακρίθηκαν σε ελληνικούς και ξένους διαγωνισμούς, τραγουδήθηκαν δε από μεγάλους ερμηνευτές της ελληνικής «ελαφράς» μουσικής όπως τον Γούναρη, τη Δανάη, τον Αττίκ κ.ά. Ο Κώστας Μυλωνάς, μάλιστα, τον θεωρεί «εισηγητή και πρωτοπόρο της κινηματογραφικής μουσικής στην Ελλάδα».<sup>22</sup>

Είναι γνωστό ότι η δημοτικότητα του «Κώστα Γιαννίδη» είχε αφήσει στο περιθώριο τον «Γιάννη Κωνσταντινίδη», ο οποίος συνέχιζε αθόρυβα το έργο του στο χώρο της έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, αναφέρει ο Απόστολος Κώστιος,<sup>23</sup> λίγο πριν το 1939, όταν ο Δημήτρης Μητρόπουλος σύστησε

<sup>20</sup>Ο Δημοσθένης Γιαννουκάκης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1899 και πέθανε το 1974. Ήταν θεατρικός συγγραφέας, χρονογράφος και μεταφραστής. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Από το 1930 συνεργάστηκε με πλήθος αθηναϊκών εφημερίδων και περιοδικών ποικίλης ύλης ως χρονογράφος, σατιρικός σχολιογράφος και ποιητής. Έγραψε συνολικά 240 έργα: 80 επιθεωρήσεις, 22 κωμωδίες, πολλές μουσικές κωμωδίες, δεκάδες μονόπρακτα και 60 περίπου μεταφράσεις και διασκευές, συνήθως κωμωδιών. Συνεργάστηκε με ραδιοφωνικές εκπομπές και έγραψε 20 κινηματογραφικά σενάρια, πρωτότυπα ή διασκευές θεατρικών του έργων. Επί πολλά χρόνια διετέλεσε πρόεδρος της Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων. Ο Γιαννουκάκης γνώριζε καλά της τεχνική της γαλλικής φάρσας και την προσέφερε στο ελληνικό θέατρο. Κοιμώσ στη γραφή, ευφυολόγος, με χυμώδη διάλογο και ευρηματικότητα στην πλοκή, κατόρθωσε να γράψει ευπρεπές θέατρο, χωρίς να καταφύγει σε ευκολίες, χυδαιότητες και προκλήσεις του κοινού αισθήματος. Όντας γλωσσομαθής, ενημερωνόταν συνεχώς για τις ευρωπαϊκές ζυμώσεις στον χώρο της «κομεντί» και της φάρσας, έτσι ώστε να γίνει - κυρίως με τις μεταφράσεις του - ο εισηγητής του είδους στην αθηναϊκή θεατρική αγορά. Υπήρξε ο στενότερος και μακροβιότερος συνεργάτης του Γιάννη Κωνσταντινίδη, με τον οποίο τον συνέδεε μακροχρόνια φιλία. [Κώστας Γεωργουσόπουλος, λήμμα «Γιαννουκάκης Δημοσθένης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991].

<sup>21</sup>Ο Αλέκος Σακελλάριος ήταν δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης του θεάτρου, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, σεναριογράφος και στιχουργός. Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1913 όπου και πέθανε το 1991. Από τα εφηβικά του χρόνια είχε αρχίσει να δημοσιογραφεί σε εφημερίδες. Συνεργάστηκε με το Χρήστο Γιαννακόπουλο και εξέδωσε δυο περιοδικά το *Πρωτεύουσα* και το *Σαββατοκύριακο*. Διηύθυνε το περιοδικό *Εβδομάδα*, συνεργάστηκε κατά καιρούς ως ρεπόρτερ, ευθυμογράφος και χρονογράφος με τις εφημερίδες και τα περιοδικά *Ασύρματος*, *Ακρόπολις*, *Εθνικός Κληρξ*, *Μάχη* κ.λπ. Έγραψε 185 θεατρικά έργα και κωμωδίες όπου συνεργαζόταν κυρίως με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο. Το 1947 ξεκίνησε η ενασχόλησή του με τον κινηματογράφο όπου γύρισε συνολικά 70 ταινίες. Ως στιχουργός έγραψε από το 1933 έως το τέλος της ζωής του 1500 τραγούδια που μελοποιήθηκαν από γνωστούς συνθέτες. Σκηνοθέτησε πάνω από 40 κωμωδίες για την τηλεόραση, στην οποία παρουσίασε επίσης τακτικές ψυχαγωγικές εκπομπές και έκτατα πανηγυρικά προγράμματα. [Γ. Λεωτσάκος, λήμμα «Αλέκος Σακελλάριος», *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τομ. 53, Αθήνα, 1992, 1996, σ. 63].

<sup>22</sup> Περισσότερα στοιχεία για την μουσική του Γιάννη Κωνσταντινίδη στον κινηματογράφο δίνονται στο βιβλίο του Κώστα Μυλωνά, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 27-29 και 36-42.

<sup>23</sup> Απόστολος Κώστιος, «Με Αφορμή την Περίπτωση 'Γιάννης Κωνσταντινίδης-Κώστας Γιαννίδης'», στο: *Μουσικολογικά Ι*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1999, σ.115-141.

τον Γιάννη Κωνσταντινίδη στη διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου για να γράψει τη μουσική για το έργο *Ο Γέππε ο βουνήσιος* του Νορβηγού συγγραφέα Λούντβιχ Χόλμπεργκ. Μέσα από τη συζήτηση που διεξήχθη αντιλήφθηκαν ότι οι ενδιαφερόμενοι αγνοούσαν την ύπαρξη του Γιάννη Κωνσταντινίδη αλλά γνώριζαν καλά τον Κώστα Γιαννίδη μέσω της μουσικής του για θεατρικές επιθεωρήσεις. Είναι αλήθεια ότι η δημοτικότητα του Γιαννίδη ήταν πολύ μεγαλύτερη.

Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι υπήρξε ποτέ διχασμένος ως συνθέτης, καθώς δεν αντιμετώπισε προβλήματα επιλογής, εσωτερικής σύγκρουσης ανάμεσα στα δύο είδη «ελαφράς και σοβαρής μουσικής», με τα οποία καταπιάστηκε. Ο Κωνσταντινίδης «υπηρέτησε και τις δύο με την ίδια συνέπεια, γνώση και έμπνευση, για ν' αναδειχθεί σε κορυφαίο συνθέτη και στα δύο είδη».<sup>24</sup> Σε ερώτηση που ο ίδιος κατέστηκε να απαντήσει προκειμένου να τοποθετηθεί όσον αφορά τη σύγκρουση της «σοβαρής και ελαφράς μουσικής» εκείνος απάντησε: «Όχι δα κι' αυτό! Τι είναι...αυτά είναι δημιουργήματα, να πούμε...», (χωρίς να τελειώσει τη φράση του).<sup>25</sup> Πίστευε και στα δύο είδη μουσικής. «Το γεγονός ότι πήγαινα πολύ συχνά στην οπερέτα μ' είχε εξοικειώσει και με την ελαφρά μουσική και μπόρεσα να έχω κάποια δράση ως Κώστας Γιαννίδης»,<sup>26</sup> έλεγε χαρακτηριστικά.

Σύμφωνα με τον Απόστολο Κώστιο, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης δεν ασχολήθηκε με την «ελαφρά μουσική» μόνο για βιοποριστικούς λόγους αλλά όπως τονίζει: «υπηρέτησε την τέχνη ασκώντας το επάγγελμα του μουσικού, επιδιώκοντας και προσδοκώντας την εξασφάλιση των προς το ζην από τη διάθεση και διακίνηση των προϊόντων της 'δουλειάς' του».<sup>27</sup> Ο Κώστας Μυλωνάς λέει σχετικά: «Ήταν ένας μουσικός που ζούσε από τη δουλειά του και είχε την εντιμότητα να ομολογεί ότι έγραφε τραγούδια για βιοποριστικούς λόγους, χωρίς ίσως να υποψιάζεται ότι άφηνε πίσω του μία μεγάλη μουσική κληρονομιά, χωρίς ίσως να αντιλαμβάνεται το μέγεθος της προσφοράς του».<sup>28</sup>

Ο Κωνσταντινίδης υπέγραψε τα πρώτα του έργα με το αληθινό του όνομα το 1927<sup>29</sup> κάτι το οποίο έπραττε κατά κόρον από το 1930 και έπειτα. Την ίδια περίοδο

<sup>24</sup> Λάμπρος Λιάβας, «Yannis Konstantinidis», 22 *Chants ET Danses du Dodecanese pour le piano* (τεύχ. Ι), Παπαρηγορίου- Νάκας, Αθήνα 1993, σ. 1-3.

<sup>25</sup> Ο.π., σ.125.

<sup>26</sup> Για τη δράση του ως Κώστας Γιαννίδης βλ. Κώστας Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 1824-1960*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ.186-199.

<sup>27</sup> Απόστολος Κώστιος, ό.π., σ. 128.

<sup>28</sup> Κώστας Μυλωνάς, *Μουσικά Θέματα και Πορτρέτα του Ελληνικού Τραγουδιού*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 126.

<sup>29</sup> Το πρώτο έργο ήταν η *Σονατίνα για πιάνο*.

ξεκίνησε να ασχολείται με τις καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, κάτι το οποίο είναι εμφανές ότι επηρέασε και το έργο του και στο τομέα της «ελαφράς» μουσικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι στις επιθεωρήσεις του, σε διάφορα ποτ-πουρί, ρεφρέν και φινάλε, χρησιμοποίησε αρκετά δημοτικά θέματα.

#### **1.6. Περίοδος 1930-1950. Η ενσωμάτωση της δημοτικής μουσικής στο έργο του Samuel Baud-Bovy**

Παρά το βαρύ εργασιακό του πρόγραμμα, ο Κωνσταντινίδης άρχισε να διερευνά δυνατότητες διαφορετικής επαγγελματικής ενασχόλησης. Αντιμετώπιζε πρόβλημα βιοπορισμού, αφενός λόγω του γεγονότος ότι εκείνη την χρονική περίοδο (στα τέλη της δεκαετίας του 1930) η κατάσταση στα πολιτιστικά τεκταινόμενα είχε δυσκολέψει αρκετά εξαιτίας του επερχόμενου πολέμου και αφετέρου, διότι είχε αρχίσει να διαισθάνεται ότι υπήρχε κορεσμός στις μουσικές επενδύσεις επιθεωρήσεων και κωμωδιών. Η επόμενη κίνησή του ήταν να στραφεί προς το ραδιόφωνο προκειμένου να βρει δουλειά. Έτσι, έπειτα από βιογραφικό σημείωμα που έστειλε, προσελήφθη στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας το 1939 και παρέμεινε εκεί ως υπεύθυνος του μουσικού τμήματος για την «ελαφρά μουσική» μέχρι την παράδοση του σταθμού στους Γερμανούς το 1941. Αργότερα, και συγκεκριμένα την περίοδο 1950-80, επέστρεψε στο ραδιόφωνο, το οποίο αποτέλεσε την κύρια βιοποριστική εργασία του.

Την περίοδο 1940-1944, λόγω ελλείψεως εργασίας, αξιοποιώντας τον ελεύθερο χρόνο του, στράφηκε στη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού. Βέβαια αυτή την φορά τον απασχόλησε ο σχεδιασμός έργων οργανικής μουσικής και όχι η μελοποίηση τραγουδιών για φωνή και συνοδεία.

Η περίοδος της κατοχής, καθώς και το τέλος της, βρίσκουν τον συνθέτη να είναι πολύ δραστήριος και παραγωγικός. Οι κόποι και η σκληρή προσπάθεια που έκανε στη μελέτη του για το δημοτικό τραγούδι καρποφόρησαν. Το 1946, είχε πλέον ολοκληρώσει τη γραφή του έργου *Από τα Δωδεκάνησα - 22 Τραγούδια και χοροί*. Όλα τα παραδοσιακά θέματα που χρησιμοποιεί στο έργο του ως κύριο υλικό, προέρχεται από τη δίτομη συλλογή του Samuel Baud-Bovy.

Το έργο *Από τα Δωδεκάνησα - 22 τραγούδια και Χοροί*, για πιάνο αρχίζει να γράφεται το 1943 και ολοκληρώνεται το 1946. Πρόκειται για μια συλλογή 22 δημοτικών τραγουδιών, μελωδιών των Δωδεκανήσων, που ο συνθέτης δημιούργησε

μέσα από τις καταγραφές του Samuel Baud-Bovy.<sup>30</sup> Το συγκεκριμένο πιανιστικό έργο θα λειτουργήσει ως πρωτογενές υλικό για τα επόμενα ορχηστικά έργα που θα γράψει όπως για παράδειγμα *Από τα Δωδεκάνησα-Τραγούδια και Χοροί* για ορχήστρα του 1947, *Δωδεκανησιακή Σουίτα* αρ.1 του 1948 και τέλος *Δωδεκανησιακή ορχήστρα* αρ.2 του 1949.

Η γνωριμία του Κωνσταντινίδη με τον Samuel Baud-Bovy έγινε στα τέλη του 1949. Όταν ο Ελβετός μουσικολόγος και μαέστρος έμαθε για το έργο του Κωνσταντινίδη από τον Γ. Γ. Παπαϊωάννου ζήτησε από τον τελευταίο να μεσολαβήσει ώστε ο Κωνσταντινίδης να δεχτεί να συνεργαστούν, στέλνοντάς του στη Γενεύη την παρτιτούρα της *Δωδεκανησιακής Σουίτας* αρ.1 για ορχήστρα. Πράγματι, ο Παπαϊωάννου έστειλε το έργο, το οποίο ενθουσίασε τον Samuel Baud-Bovy και η επόμενη κίνησή του ήταν να το διευθύνει σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση με τη Ρωμανική ορχήστρα της Ελβετίας, σε συναυλία έργων ελλήνων συνθετών στη Γενεύη.

Η σχέση ανάμεσα στους δύο μουσικούς αναπτύχθηκε πολύ την περίοδο που ο Ελβετός μουσικολόγος και μαέστρος ήρθε στην Ελλάδα για να παρουσιάσει το έργο και στην Αθήνα. Έτσι λοιπόν, δημιουργήθηκε μία αληθινή φιλία μεταξύ των δύο ανδρών η οποία κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής του Γιάννη Κωνσταντινίδη, με τον Baud-Bovy να φροντίζει για τη διάδοση των έργων του Κωνσταντινίδη στο εξωτερικό. Ο ίδιος συνετέλεσε καταλυτικά στο να ηχογραφηθεί και να μεταδοθεί ραδιοφωνικά η *Δωδεκανησιακή Σουίτα* για πιάνο και βιολί στην Ιταλία. Βέβαια, το ενδιαφέρον του Baud-Bovy δεν ήταν μόνο λόγω της φιλίας που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα τους αλλά και επειδή το έργο αυτό είχε βασιστεί πάνω σε δικές του καταγραφές.

---

<sup>30</sup> Samuel Baud-Bovy (1906-1986). Ελβετός μουσικολόγος και διευθυντής ορχήστρας. Σπούδασε ιστορία μουσικής με τον Alder στη Βιέννη (1926-1927), διεύθυνση ορχήστρας με τον Nilius, σύνθεση με τον Dukas και μουσικολογία με τον Pirro στο Παρίσι (1928-29). Αργότερα συνέχισε τις σπουδές του στην διεύθυνση ορχήστρας με τον Hermann Scherchen και το 1936 αναγορεύτηκε διδάκτορας μουσικολογίας στη Γενεύη. Οι εθνομουσικολογικές αναζητήσεις του τον οδήγησαν στην Ελλάδα (1929-31) όπου μελέτησε το βυζαντινό μέλος και το δημοτικό τραγούδι. Οι μελέτες, καταγραφές και συλλογές του Samuel Baud-Bovy επάνω στο κλέφτικο τραγούδι καθώς και την παραδοσιακή μουσική των Δωδεκάνησων και της Κρήτης, αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για την εθνομουσικολογία, ως προς τη μεθοδολογία της έρευνας και το επιστημονικό βάθος. Παράλληλα ο Samuel Baud-Bovy πραγματοποίησε καριέρα ως μαέστρος και καθηγητής διεύθυνσης ορχήστρας με έδρα το Ωδείο της Γενεύης (1942-73), ενώ διηύθυνε και τον τομέα Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γενεύης διδάσκοντας παράλληλα Νέα Ελληνικά (1931-58). Υπήρξε πρόεδρος της Ένωσης Ελβετών Μουσικών (1955-60), της Διεθνούς Εταιρίας για τη Μουσική Εκπαίδευση (1961-63) και μέλος του προεδρείου του Διεθνούς Συμβουλίου για την Παραδοσιακή Μουσική [Lucy Duran, «Samuel Baud-Bovy», στο: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary...*, ό.π.

### 1.7. Οι προσπάθειες διάδοσης και του έργου του

Πέρα από την προσπάθεια του Baud-Bovy για τη διάδοση του έργου του Κωνσταντινίδη στο εξωτερικό και ο ίδιος ο συνθέτης άρχισε να καταπιάνεται με την αναθεώρηση κάποιων έργων του, την επιμέλεια της τελικής μορφής κάποιων άλλων, προκειμένου να εκδοθούν. Παράλληλα, ασχολήθηκε με την προετοιμασία διαφόρων συναυλιακών παραστάσεων και ηχογραφήσεων στη Ραδιοφωνία και τη προώθηση της δισκογραφικής του εργογραφίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Μέσω των παραπάνω δραστηριοτήτων του, συνειδητοποίησε ότι η επιμέλεια, έκδοση και εκτύπωση των έργων του από τον ίδιο καθώς εκείνη την περίοδο η μουσική τυπογραφία μπορεί να ήταν αρκετά διαδεδομένη ήταν όμως αρκετά δαπανηρή για τους εκδοτικούς οίκους θα ήταν κάτι το οποίο θα δρούσε ευεργετικά στη διάδοση του έργου του. Άλλωστε, στην Ελλάδα, οι εκδοτικοί οίκοι είχαν μεγάλα οικονομικά έσοδα από την έκδοση της λαϊκής και ελαφράς μουσικής με αποτέλεσμα να εκδηλώνονται αρνητικά όσον αφορά στις εκδόσεις έργων λόγιας μουσικής. Τελικά, η μη εμπλοκή των εκδοτικών οίκων στην έκδοση των έργων του Γιάννη Κωνσταντινίδη του εξασφάλισε και την κατοχή των πνευματικών δικαιωμάτων της έκδοσης και εμπορικής εκμετάλλευσης των έργων του για πάντα.

Ο Κωνσταντινίδης, στη διάρκεια της περιόδου 1940-70, συνδέθηκε με σημαντικές προσωπικότητες της μουσικής ζωής της Αθήνας, αναπτύσσοντας φιλικές σχέσεις κυρίως με ερμηνευτές, κάτι που του εξασφάλισε σε μεγάλο βαθμό τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τη δημόσια εκτέλεση των έργων του. Από τις σημαντικότερες γνωριμίες του σε τούτο το πλαίσιο ήταν αυτή με τον πιανίστα και μουσικολόγο Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου<sup>31</sup> και με το συνθέτη και πιανίστα Αργύρη

---

<sup>31</sup> Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου. (Αθήνα 1915-2000). Μουσικολόγος, πιανίστας, μουσικοδιδάσκαλος και παράλληλα αρχιτέκτων-μηχανικός ΕΜΠ (απόφοιτος του 1935, με μετεκπαίδευση στη Αγγλία το 1945-46). Ως μουσικός, σπούδασε πιάνο με τις διακεκριμένες αδερφές του Καίτη και Μαρίκα Παπαϊωάννου, σολφέζ με τη Μ. Ζορντάν και θεωρητικά με τον Φ. Πετύρεκ. Ήταν γενικός γραμματέας της «Εταιρείας Φίλων Σκαλκώτα» και υπεύθυνος θεματοφύλακας του Αρχείου Σκαλκώτα. Επίσης ήταν συν-ιδρυτής και σύμβουλος του Ινστιτούτου «Γκαίτε» Αθηνών, αντιπρόεδρος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής του Ι. Ξενάκη. Δίδαξε ιστορία της μουσικής στο «Αθήναιον» Ωδείο (1952-67) και στο Pierce College (1967-69). Υπήρξε οργανωτής πολυάριθμων συναυλιών, Φεστιβάλ και άλλων εκδηλώσεων. Είχε δημοσιεύσει πολλά άρθρα στην Ελλάδα και το εξωτερικό, είχε δώσει πάμπολλες διαλέξεις και είναι συνεργάτης 3 μεγάλων εγκυκλοπαιδειών. Είχε οργανώσει ποικίλες σειρές εκπαιδευτικού και μουσικού περιεχομένου, στη Ραδιοφωνία. Επίσης, δίδασκε μουσικολογία στο Παν/μιο Αθηνών. Η δράση του στην Ελλάδα και στο εξωτερικό είχε ως κύριο αντικείμενο την προβολή της Ελληνικής Μουσικής. Διέδωσε το έργο του Σκαλκώτα στο εξωτερικό και ακόμη η δράση του στην Ελλάδα και το εξωτερικό έχει ως κύριο αντικείμενο την προβολή της Ελληνικής Μουσικής κυρίως της πρωτοποριακής μουσικής. [Τάκης Καλογερόπουλος, λήμμα «Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου», στο: *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σ.617].

Κουνάδη.<sup>32</sup> Οι Παπαϊωάννου και Κουνάδης υπήρξαν ένθερμοι υποστηρικτές του Κωνσταντινίδη και μάλιστα παρουσίαζαν έργα του για πιάνο σε συναυλίες από το 1952 και μετά στην Αθήνα και στην Θεσσαλονίκη.

Είναι χαρακτηριστικό, και βεβαίως απόρροια των προαναφερθέντων γνωριμιών του συνθέτη, ότι τα πιανιστικά του έργα παρουσιάζονταν σε συναυλίες σύγχρονης μουσικής μαζί με μεταγενέστερο ρεπερτόριο, πολύ πιο πρωτοποριακό από αυτό του συνθέτη.<sup>33</sup> Η Καίτη Ρωμανού αναφέρει ότι: «[...] μετά από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι περισσότεροι συνθέτες που είχαν γεννηθεί στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, συνέχισαν να γράφουν σε ύφος λίγο-πολύ της εθνικής μουσικής σχολής, δεν σχετίστηκαν με τους συλλόγους σύγχρονης μουσικής που έγιναν γρήγορα κυρίαρχοι και οικονομικά ευνοημένοι και πέρασαν στο περιθώριο. Εξάιρεση αποτέλεσαν λίγοι συνθέτες, που υιοθέτησαν τις μεταπολεμικές εξελίξεις όπως ο Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου και ο Δημήτρης Δραγατάκης, καθώς και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης – που έγραψε μόνο τονική μουσική, αλλά προβλήθηκε από τους συλλόγους αυτούς».<sup>34</sup>

### 1.8. Οι τελευταίες δεκαετίες

Ο συνθέτης, τη δεκαετία του 1960 μετακόμισε με την μητέρα του και τις αδερφές του σε δικό τους σπίτι, αφού πλέον η οικονομική του κατάσταση ήταν καλύτερη. Έζησε ως το τέλος της ζωής του με την οικογένειά του. Έγινε προστάτης των αδερφών του, αφού ο ίδιος δεν έκανε οικογένεια ποτέ. Από το 1962 ασχολήθηκε

<sup>32</sup> Αργύρης Κουνάδης. (Κων/πολη το 1924). Συνθέτης και πιανίστας με μεγάλη ευρωπαϊκή σταδιοδρομία. Σπούδασε πιάνο στο Ωδείο Αθηνών με τους Δ. Μαρτή και Σπ. Φαραντάτο (πήρε δίπλωμα, το 1952) και θεωρητικά στο Ελληνικό Ωδείο με τον Γ. Α. Παπαϊωάννου (πήρε δίπλωμα σύνθεσης, το 1956) Συνέχισε τις σπουδές του ως υπότροφος στην Κρατική Μουσική Ακαδημία του Φράμπουργκ Γερμανίας (όπου διδάχθηκε σύνθεση με τον Βόλφγκανγκ Φόρτνερ και διεύθυνση ορχήστρας με τον Κάρλ Φέτερ). Από το 1959 εγκαταστάθηκε στην Γερμανία και από το 1963 ανέλαβε βοηθός του Βόλφγκανγκ Φόρτνερ στην Ακαδημία του Φράμπουργκ, όπου και εκλέχτηκε καθηγητής το 1972 και διευθυντής του ενόργανου συνόλου «Μούζικα Βίβα» (και των δραστηριοτήτων του εκεί εδρεύοντος Ινστιτούτου Σύγχρονης Μουσικής). Στα έργα του περιλαμβάνονται και μουσικές υποκρούσεις σε θεατρικά και κινηματογραφικά έργα, συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου, έργα για πιάνο και τραγούδια. Στη διάρκεια της «ελληνικής» του καριέρας (που ουσιαστικά άρχισε το 1950 συνεργάστηκε με τους Μάνο Χατζιδάκι και Μίκη Θεωδωράκη στο αρτισύστατο τότε «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου). Τα έργα του, τόσο τα «κλασικά» όσο και τα «ελαφρά», εκτελέστηκαν επανειλημμένα από τις ελληνικές Ορχήστρες και μεταδίδονταν τακτικότερα από τη Ραδιοφωνία. Το 1961 βραβεύτηκε από το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσ/νίκης για τη μουσική της «Αντιγόνης». Αλέκα Συμεωνίδου, Λήμμα «Αργύρης Κουνάδης», ό.π. σ. 293-295.

<sup>33</sup> Βλ. Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., ό.π., σ. 52. Μία σημαντική επίσημη γνωριμία του Κωνσταντινίδη, ήταν αυτή με τον Κώστα Κυδωνιάτη, ο οποίος ήταν πιανίστας και συνθέτης. Μάλιστα είχαν συνεργαστεί στο τομέα της «ελαφράς» μουσικής και συγκεκριμένα στο θέατρο στις αρχές της δεκαετίας του 1940. Ο Κυδωνιάτης ήταν αυτός που πρωταγωνιστούσε στην πρώτη εκτέλεση του έργου *Από τα Δωδεκάνησα – Τραγούδια και Χοροί* για πιάνο, στις 28/4/1949.

<sup>34</sup> Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περίληψης 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής II*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 174.

αποκλειστικά με το κλασσικό του έργο και αποσύρθηκε οριστικά από το χώρο του «ελαφρού» τραγουδιού. Το κλασσικό του έργο ήταν βασισμένο στο δημοτικό τραγούδι και μέσω αυτού «εμπλούτισε την Εθνική σχολή με σελίδες αριστουργηματικής σαφήνειας και ομορφιάς», όπως αναφέρει ο Τάκης Καλλογερόπουλος.<sup>35</sup> «Ο Κωνσταντινίδης ακολούθησε με συνέπεια το παράδειγμα του Ντεμπισί δηλώνοντας “μουσικός” και όχι “συνθέτης”»,<sup>36</sup> συμπληρώνει ο Λάμπρος Λιάβας.

Το πιάνο υπήρξε το όργανο, για το οποίο έγραψε και τα περισσότερα του έργα. Τα έργα του, σύμφωνα με το Λάμπρο Λιάβα, «διακρίνονται για τη βαθειά γνώση των δυνατοτήτων του οργάνου, τη στέρεη δομή τους, το μοναδικό πλούτο στην τόσο ευαίσθητη αρμονική τους γλώσσα, την ποικιλία στα ηχοχρώματα που συχνά παραπέμπουν στον ήχο των λαϊκών μουσικών οργάνων (βιολί και σαντούρι)».<sup>37</sup> Η σολίστ πιάνου Έλενα Μουζάλα τονίζει από την πλευρά του ερμηνευτή: «Η πυκνή συνθετική του σκέψη με την πλούσια αρμονική του φαντασία αποτυπώθηκε στο πιανιστικό του έργο με ηχητική διαφάνεια και δεξιοτεχνική καθαρότητα».<sup>38</sup>

Ο συνθέτης είδε το έργο τόσων χρόνων να αναγνωρίζεται την τετραετία του 1980-1984, τόσο στον ελληνικό χώρο, με την εμφάνιση νέων ερμηνευτών δίπλα στους παλιούς, όσο και στο εξωτερικό, όπου, πέραν της ερμηνείας των έργων του, είχε μία εντυπωσιακή παρουσία και στο χώρο της δισκογραφίας. Βέβαια, η δραστηριότητα αυτή συνεχίζεται και μετά το θάνατο του συνθέτη, όμως, η διάδοση του έργου περιορίζεται πλέον κυρίως στον ελληνικό χώρο. Ο συνθέτης θα συνδεθεί φιλικά με τον Λάμπρο Λιάβα, στον οποίο θα αναθέσει τον κύριο έλεγχο-φύλαξη και την επιμέλεια του αρχείου του.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης έφυγε από τη ζωή στις 17 Ιανουαρίου 1984, νικημένος από τον καρκίνο. Μετά τον θάνατο του συνθέτη, έγιναν άμεσα προσπάθειες προβολής του έργου του που οδήγησαν στη συνέχιση της έκδοσης έργων του, στην διοργάνωση διαφόρων συναυλιών και αφιερωμάτων στην μνήμη του, στη παραγωγή ραδιοφωνικών επικηδίων, στη συγγραφή αρκετών κειμένων αναφορικά με την προσφορά του στην ελληνική μουσική στον ημερήσιο τύπο, σε

---

<sup>35</sup> Τάκης Καλλογερόπουλος, λήμμα «Γιάννης Κωνσταντινίδης», στο: *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα, 1996-2000 και Αλέκα Συμεωνίδου, λήμμα «Γιάννης Κωνσταντινίδης», στο: *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995.

<sup>36</sup> Λάμπρος Λιάβας, «Yannis Konstantinidis»..., ό.π., σ. 1-3.

<sup>37</sup> Ο.π. σ. 6.

<sup>38</sup> Ανυπόγραφο κείμενο, στο ένθετο μικρής ακτίνας με τίτλο *Ελληνική Μουσική για πιάνο*, 1982.

εγκυκλοπαίδειες κ.λπ. Στο μεγαλύτερο μέρος αυτών των εκδηλώσεων, κύριος αρωγός υπήρξε ο μουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας.

Σύμφωνα με τις μελέτες των σημαντικότερων ελλήνων ερευνητών του έργου του Κωνσταντινίδη, αυτό εντάσσεται στο πλαίσιο της εργογραφίας της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Ο Γεώργιος Λεωτσάκος κατατάσσει των Κωνσταντινίδη στην κατηγορία των ελλήνων συνθετών της εθνικής σχολής οι οποίοι έχουν δεχθεί επιρροές όσον αφορά στη γραφή τους από τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό, μαζί με τους Αιμίλιο Ριάδη και Μάριο Βάρβογλη. Οι άλλες δύο ομάδες συνθετών περιλαμβάνουν όσους χρησιμοποίησαν ύστερο-ρομαντικά στοιχεία στη μουσική τους όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Γεώργιος Σκλάβος, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, και ο Αλέξανδρος Ξένος αποτελούν την τελευταία ομάδα η οποία περιλαμβάνει όσους επηρεάστηκαν από τη Ρωσική Σχολή δηλαδή τον Αριστοτέλη Κουντούρωφ, τον Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη και Αλέξανδρο Ξένο.<sup>39</sup>

Παρακάτω θα διερευνήσουμε τις πολιτιστικές συνθήκες οι οποίες οδήγησαν στην δημιουργία της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, και θα οριοθετήσουμε τη διαδικασία ένταξης του έργου του Κωνσταντινίδη εντός του πλαισίου της.

---

<sup>39</sup> Κώστας Τσούγκρας, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 52.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

(Η ένταξη του έργου του Κωνσταντινίδη εντός του πλαισίου της)

#### 2.1. Αναζήτηση πολιτιστικής ταυτότητας.

**Η** ιστορία της «ευρωπαϊκής» μουσικής στην Ελλάδα ακολουθεί παράλληλη πορεία με αυτή των εικαστικών τεχνών. Όπως η βυζαντινή αιογραφία έτσι και οι μεταβυζαντινές της εκδοχές, υπήρξαν οι μοναδικές εκφράσεις ζωγραφικής κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας. Το ίδιο συνέβη και με τη μουσική, τα μουσικά ακούσματα των ραγιάδων ήταν η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι. Το νεοσύστατο βασίλειο επιχείρησε αμέσως να προβληθεί στα μάτια του κόσμου ως κράτος σύγχρονο και ευρωπαϊκό. Το αποτέλεσμα ήταν, να συμβεί με τη μουσική ότι και με τους άλλους τρεις τομείς (πολιτική, δικαιοσύνη, τέχνη, κ.λπ.), όπου επιζητήθηκε ή επιβλήθηκε η συνδρομή των «πολιτισμένων» ευρωπαίων.

Εκείνη την χρονική περίοδο, οι Βαυαροί και οι εκκολαπτόμενοι Αθηναίοι αστοί, αντί να αξιοποιήσουν δημιουργικά τόσο την ελληνική παράδοση όσο και την ευρωπαϊκή μουσική, ώστε να τεθούν οι βάσεις για μια καινούργια ελληνική μουσική έκφραση που θα οδηγούσε στη σύσταση μιας Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, προτίμησαν να μιμηθούν και να μεταφέρουν στην Αθήνα την Ευρώπη. Μία από τις βαθύτερες αιτίες της παραπάνω τάσης που εξέφρασαν οι προνομιούχες τάξεις της Ελλάδας, θα μπορούσαμε να πούμε πως ήταν, η επιθυμία τους να ξεχωρίζουν από το λαό<sup>40</sup> και να βρίσκονται στο κοινωνικό προσκήνιο.

Στα Επτάνησα, λόγω ενετικής κατοχής, οι κάτοικοι είχαν την ευκαιρία να εξοικειωθούν νωρίς με την δυτική μουσική, και αυτό εξηγεί την εμφάνιση των πρώτων Επτανήσιων συνθετών έντεχνης μουσικής. Στην υπόλοιπη Ελλάδα ωστόσο, δεν είχαν διαμορφωθεί ακόμα οι κατάλληλες συνθήκες που θα επέτρεπαν την ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής. Το 19<sup>ο</sup> αιώνα, μέσα σε ένα κλίμα πνευματικής σύγχυσης, πολλαπλών εξαρτήσεων και έλλειψης αυτοπεποίθησης, τέθηκαν οι βάσεις της ευρωπαϊκής μουσικής παιδείας. Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μπόρεσε να

---

<sup>40</sup> Εδώ χρησιμοποιείται ο όρος λαός με βάση τον ορισμό που δίνει η κοινωνιολογική επιστήμη, δηλαδή τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα.

αναπτυχθεί στην Ελλάδα ένας αστικός τρόπος ζωής που επέτρεψε την εισαγωγή των ευρωπαϊκών μουσικών προτύπων, ενώ άρχισαν να διατυπώνονται και οι πρώτοι προβληματισμοί για το χαρακτήρα που έπρεπε να έχει η νεοελληνική μουσική. Η προβληματική ήταν παρόμοια με αυτή που συναντάμε στις εικαστικές τέχνες με άξονα τα διλήμματα «Δύση ή Ανατολή», «Ευρωπαϊκή ή Βυζαντινή Μουσική» και τη συναφή με αυτά αναζήτηση της «Ελληνικότητας», η οποία, όσον αφορά την μουσική, οδήγησε στην ίδρυση της «Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής».

Οι συνθέτες λοιπόν, που ήθελαν να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική σε έργα δυτικής μουσικής τεχνοτροπίας (είτε αυτούσιες μελωδίες είτε απλώς το ύφος και το χρώμα), είχαν να αντιμετωπίσουν δύο απόψεις. Η μία άποψη υποστήριζε ότι το δημοτικό τραγούδι δεν αποτελούσε γνήσια παράδοση οπότε έπρεπε να απορριφθεί προκειμένου να αναδειχθεί η συνέχεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ενώ η άλλη άποψη θεωρούσε ότι, ακόμα και αν το δημοτικό τραγούδι αποτελεί γνήσια παράδοση, δεν μπορεί λόγω ύφους και κληρονομιάς (και λόγω της μονοφωνικής του διάστασης) να προσαρμοστεί στη δυτική τεχνοτροπία (αρμονία, ενορχήστρωση, μορφές κ.λπ.), και να υποστεί πολυφωνική επεξεργασία. Επομένως, κατά την δεύτερη άποψη, για να δημιουργηθεί και στην Ελλάδα εθνική σχολή, πολλά από τα χαρακτηριστικά μιας μονοφωνικής μουσικής (φυσική κλίμακα, μικροδιαστήματα κ.ο.κ.) θα έπρεπε να εγκαταλειφθούν ή να προσαρμοστούν.

Στην Αθήνα του 19ου αιώνα δεν υπήρχε σοβαρή μουσική κίνηση. Στον καιρό του Όθωνα, η μόνη μουσική δραστηριότητα ήταν οι συναυλίες των βαυαρικών ορχηστρών πνευστών, που παιάνιζαν τις Κυριακές στην ύπαιθρο. Σιγά σιγά, δημιουργήθηκαν και κάποιες ελληνικές μπάντες. Μόνο περί το 1871, με την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, άρχισε να συστηματοποιείται η μουσική εκπαίδευση και να υπάρχει μια αξιόλογη μουσική κίνηση. Οι συνθέτες ήταν ενημερωμένοι για τα εθνικά μουσικά κινήματα της Ευρώπης, αλλά η συζήτηση για εθνική ελληνική μουσική ήταν ακόμα πρόωρη.

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας οδήγησε στην διαμόρφωση των εθνικών συνειδήσεων. Οι λαοί της Ευρώπης που ήταν υποδουλωμένοι για σημαντικό χρονικό διάστημα σε κάποια από τις μεγάλες αυτοκρατορίες, μετά τη Γαλλική επανάσταση και σε κοινή πορεία με τον ρομαντισμό, άρχισαν να απομακρύνουν ό,τι ήταν ξενικό στο χώρο της μουσικής και να αναζητούν τις ρίζες τους. Οι λόγιοι συνθέτες προσπάθησαν να προσεγγίσουν με ενδιαφέρον τη λαϊκή παράδοση της πατρίδας τους και να αντλήσουν στοιχεία από 'κει. Έτσι, πραγματοποιείται η δημιουργία των πρώτων Εθνικών Μουσικών Σχολών

στην Ευρώπη με τους συνθέτες να γράφουν πλέον μουσική που να έχει την τοπική σφραγίδα κάθε περιοχής, μέσα στα πλαίσια του ρομαντικού κινήματος.

Η ιδεολογία του ρομαντισμού, εμφανίζεται ως τάση επιστροφής στις λαϊκές ευρωπαϊκές παραδόσεις και μυθολογίες, αναγνωρίζοντας σε αυτές μια αρχέγονη και αυθεντική ουσία δίνοντας παράλληλα έμφαση στο συναίσθημα και τη φαντασία.<sup>41</sup> Υπό αυτό το κλίμα πολλοί ευρωπαίοι διανοούμενοι στρέφονται προς τη μελέτη του λαϊκού τους πολιτισμού και την έρευνα των λαϊκών μουσικών παραδόσεων. Ο λαϊκός πολιτισμός γίνεται η πηγή του εθνικού πολιτισμού.

Στα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης της Ελλάδας οι διανοούμενοι περιφρονούσαν τα δημοτικά τραγούδια και τη γλώσσα του λαού, τη δημοτική, η οποία είχε διαμορφωθεί στα χρόνια της τουρκοκρατίας. «Πίστευαν ότι ο νεοελληνικός πολιτισμός έπρεπε να βασιστεί μόνο πάνω στα πρότυπα της αρχαίας Ελλάδας».<sup>42</sup> Μόνο προς το τέλος του 19ου αιώνα οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες άρχισαν να σέβονται και να εκτιμούν τη λαϊκή παράδοση, τα δημοτικά τραγούδια και τη δημοτική γλώσσα. Τότε άρχισε να αναπτύσσεται μία νέα αντίληψη για τον νεοελληνικό πολιτισμό, η οποία συνδέθηκε με την εξάπλωση του κινήματος του «δημοτικισμού» και αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την εξέλιξη της νεοελληνικής μουσικής στις αρχές του 20ού αιώνα. Βέβαια, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, όταν και συστάθηκε η Εθνική Μουσική Σχολή στην Ελλάδα, συνέβησαν σημαντικά ιστορικά γεγονότα που βοήθησαν την χώρα στην εξέλιξη και τον εκσυγχρονισμό της.

## **2.2. Η Ελληνικής Εθνική Μουσική Σχολή**

Η έννοια της «εθνικής σχολής» αναφέρεται στα κινήματα δημιουργίας έντεχνης μουσικής με περιεχόμενα εθνικά, που αντίκτυπο έχουν την στροφή στον λαϊκό πολιτισμό αλλά και στην αναζήτηση της ρίζας κάθε έθνους. Τα κινήματα αυτά δημιουργήθηκαν στην διάρκεια του 19<sup>ου</sup> ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε πολλές χώρες της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι χώρες της Ρωσίας, της Ανατολικής Ευρώπης, της Σκανδιναβίας, της Μεσογείου και αργότερα των Βαλκανίων. Η προσπάθεια εκδήλωσης εθνικών περιεχομένων και ιδιαιτεροτήτων

---

<sup>41</sup> Βλ. τις συλλογές λαϊκών τραγουδιών του Μπέλα Μπάρτοκ στην Ουγγαρία, αλλά και τις συλλογές λαϊκών παραμυθιών των αδερφών Γκρίμ στη Γερμανία.

<sup>42</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους-Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Β' τόμος, Νεφέλη, Αθήνα 1994, σ. 254.

της λαϊκής παράδοσης, όπως για παράδειγμα θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού, δεισδαιμονιών κ.ο.κ. εκφράστηκαν μέσα από την ιδεολογία των μουσικών εθνικών κινημάτων. Η στροφή του λαού στην μουσική λαϊκή παράδοση γίνεται όμως μια μουσική γλώσσα κοσμοπολίτικη,<sup>43</sup> αντίστοιχη μ' αυτήν των προηγμένων μουσικά κρατών, δηλαδή της Ιταλίας, της Γαλλίας και κυρίως της Γερμανίας και Αυστρίας.

Έτσι, στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα δημιουργούνται στην Ευρώπη οι πρώτες εθνικές μουσικές σχολές. Μια ανάλογη κίνηση γίνεται και στην Ελλάδα αρκετές δεκαετίες αργότερα συγκεκριμένα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι συνθέτες της ελληνικής εθνικής σχολής συνδυάζουν με στοιχεία ευρωπαϊκά τις πλούσιες πηγές από τις οποίες μπορούν να αντλήσουν την έμπνευσή τους, όπως τη βυζαντινή μελωδία και το δημοτικό τραγούδι και χρησιμοποιούν είτε αυτούσιες είτε όχι τις λαϊκές μελωδίες, για να στηρίξουν το έργο τους. Το γεγονός αυτό μαζί με την αρμονική γλώσσα, που απορρέει από τις ιδιότυπες κλίμακες της λαϊκής μουσικής, χαρίζει στα έργα τους μια εντελώς ιδιότυπη εκφραστική διάσταση. Αξίζει να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι ταυτόχρονα με την ανάπτυξη της μουσικής δημιουργίας στο χώρο της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα παρατηρείται μια αντίστοιχη αύξηση όσον αφορά την ίδρυση θεσμών στη μουσική παιδεία.<sup>44</sup>

Η γένεση κάθε εθνικής σχολής, συνδέεται άρρηκτα με τις σημαντικές εσωτερικές διαδικασίες που χαρακτηρίζουν την εκάστοτε χώρα και προσδιορίζουν την αναζήτηση της έκφρασης σε όλα τα πεδία του πνεύματος. Σχετικά με την περίοδο στην οποία αναφερόμαστε η εθνικιστική ιδεολογία και η προβολή του έθνους ήταν κάτι το οποίο αποδείκνυε την γνησιότητα του. «Τα σημερινά έθνη, όντας ξεχωριστά πολιτικά σύνολα, πρέπει να είναι πολιτικώς ανεξάρτητα, να αυτοκυβερνώνται. Για να κατοχυρώσει όμως την αυτοπροσωπία του έθνους, ο εθνικισμός προσφεύγει στο παρελθόν, ώστε να δείξει ότι το έθνος εξ ονόματος του οποίου ομιλεί διέθετε παλαιόθεν αυθυπαρξία».<sup>45</sup>

Ως εκ τούτου καθίσταται σαφές ότι ήταν επιτακτική η ανάγκη της στροφής του εθνικισμού στην ιστορία κάθε λαού. Η εξερεύνησή της καθόριζε την ταυτότητα και την προοπτική κάθε έθνους με αποτέλεσμα η ιδεολογία που δημιουργούνταν να

<sup>43</sup> Η έννοια κοσμοπολιτισμός δεν είναι μία μόνον μία ιδέα της αστικής φιλοσοφίας. Ο κοσμοπολιτισμός είναι ένας κοινός τρόπος κατανόησης και επικοινωνίας των ανθρώπων μέσω της τέχνης.

<sup>44</sup> Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής-Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990, σ. 40-45.

<sup>45</sup> Παντελής Ε. Λέκκας, *Το Παιχνίδι με το χρόνο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 1.

λειτουργεί σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής εξυπηρετώντας τις ανάγκες κάθε λαού τη δεδομένη χρονική περίοδο. «Με τον εθνικισμό συντελείται η νεοτερική υπέρβαση του παραδοσιακού παρελθόντος δια της επικλήσεώς του, δηλαδή με την ιδεολογική ερμηνεία και χρησιμοποίησή του. Οι ασυνέχειες εξομαλύνονται και η συνέχεια του χρόνου (του εθνικού χρόνου) εξασφαλίζεται ιδεολογικά».<sup>46</sup>

Η γένεση της ελληνικής εθνικής σχολής καθυστερεί, ωστόσο η διάρκεια επιβιώσής της είναι μεγαλύτερη σε σχέση με αντίστοιχες σχολές της υπόλοιπης Ευρώπης, διότι η χώρα λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών συνθηκών βρίσκεται σε μια φάση διαρκούς εθνικισμού. Σύμφωνα με την Ολυμπία Ψυχοπαίδη διακρίνουμε διάφορες φάσεις εξέλιξης της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Η εθνικιστική περίοδος (οι τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα) είναι πολύ σημαντική για την Ελλάδα όσον αφορά τη μουσική σύνθεση, την ίδρυση θεσμών μουσικής παιδείας, αλλά και την διάδοση της ιδεολογίας και των στόχων της εθνικής σχολής.

Η εθνικιστική περίοδος υποδιαιρείται στις υπο-περιόδους: α) από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1908, β) από το 1908 έως το 1917, που είναι η κύρια περίοδος της Εθνικής Σχολής, με σημαντικά κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, και με βασικότερο την καταστροφή της Μικράς Ασίας, γ) από το 1917 έως το 1922 και τέλος, δ) από το 1922 έως το 1932. Στην τελευταία υπο-περίοδο η πτώση της εθνικής αυτοπεποίθησης, δεν παύει να εδραιώνει την πεποίθηση για την αξία της ελληνικής μουσικής. Η ελληνική μουσική προβάλλεται στο εξωτερικό, ιδρύονται ωδεία, περιοδικά, αναπτύσσεται κοινό συναυλιών πέρα από το κοινό της όπερας κ.λπ.

Η περίοδος από το 1932 έως και το τέλος της δεκαετίας του '30 χαρακτηρίζεται από σημαντικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, καθώς η Ευρώπη βρίσκεται λίγο πριν την κυριαρχία του φασισμού, ενώ η Ελλάδα μαστίζεται από κυβερνητική κρίση λόγω χρεοκοπίας. Ο Μανώλης Καλομοίρης – κύριος εκφραστής της εθνικής μουσικής στην Ελλάδα την περίοδο εκείνη – αλλάζει το ύφος του χωρίς βέβαια να αλλάζει βασικά την αισθητική του ιδεολογία. Στρέφεται προς μοντερνιστικές τεχνικές, συμβολικά περιεχόμενα όπως η γαλλική αρ-νουβώ και ο ιμπρεσιονισμός. Εν συνεχεία άρχισαν να εμφανίζονται στο προσκήνιο διάφοροι συνθέτες μοντερνιστές όπως ο Πέτρος Πετρίδης,<sup>47</sup> ο Δημήτρης Μητρόπουλος<sup>48</sup> κ.ά.

---

<sup>46</sup> Ο. π. σ. 9.

<sup>47</sup> Πέτρος Πετρίδης (1892-1978) γεννήθηκε στη Νιγδή της Καπαδοκία στις 23 Ιουλίου. Σπούδασε μουσική στην Κωνσταντινούπολη και στη συνέχεια στο Παρίσι. Ήταν άνθρωπος ευρύτατης μόρφωσης, που έγραφε με ευκολία αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και τούρκικα, και κατείχε τα αρχαία

Η διάταξη των χρονολογιών αυτών έχει σχηματικό χαρακτήρα διότι διαπλέκονται σε αυτή κριτήρια από την πολιτική και από την κοινωνιολογική ιστορία, από την δραστηριότητα μεμονωμένων μουσικών προσωπικοτήτων, αλλά και από την ιστορία της ελληνικής σύνθεσης.

#### **2.4. Οι επτανήσιοι και ο Καλομοίρης**

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ, ο Διονύσιος Λαυράγκας και ο Μανώλης Καλομοίρης ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο, με έργα που συνθέτουν τη δεκαετία του 1900, θέτουν τα θεμέλια για τη δημιουργία της Εθνικής σχολής. Παράλληλα δημοσιεύουν κείμενα, στα οποία εξηγούν την ιδεολογία που τους ώθησε. Το γεγονός ότι οι δύο από τους παραπάνω συνθέτες είναι επτανήσιοι, δημιουργεί ταυτόχρονα μία γέφυρα θα λέγαμε μεταξύ της επανησιακής σχολής και της εθνικής σχολής.

Οι επτανήσιοι συνθέτες Διονύσιος Λαυράγκας<sup>49</sup> και Γεώργιος Λαμπελέτ<sup>50</sup>

---

και τα λατινικά. Κέρδισε τα προς το ζειν συνεργαζόμενος με πολυάριθμες περιοδικές εκδόσεις, όπως *Musical Times* του Λονδίνου, *το Βήμα*, κ.λπ. Δε φοίτησε συστηματικά σε μουσική σχολή, αλλά έλαβε μαθήματα από τον Albert Wolff και τον Albert Roussel. Μετά την καταστροφή του 1922 επέστρεψε στην Αθήνα. Το 1958 έγινε αντεπιστέλλον μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών, ως διάδοχος του Σμπέλιους (1865-1957). Το 1959 έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Έγραψε όπερες, έργα συμφωνικής μουσικής, κοντσέρτα για πιάνο και έργα για σόλο πιάνο. [Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ.187-189].

<sup>48</sup> Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς διευθυντές ορχήστρας του 20ού αιώνα, έχοντας να παρουσιάσει κι ένα αξιόλογο συνθετικό έργο. Γεννήθηκε στην Αθήνα και πέθανε στη Νέα Υόρκη. Σπούδασε μουσική αρχικά στο Ωδείο Αθηνών και στη συνέχεια στο Βερολίνο, με δάσκαλο τον Φερρουτσιο Μπουζόνι. Το 1924 επέστρεψε στην Ελλάδα και εργάστηκε για ένα διάστημα ως διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου και του Ωδείου Αθηνών. Το 1933 εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ όπου διεύθυνε επί σειρά ετών την ορχήστρα της Μινεάπολης. Το 1946 απέκτησε την αμερικανική υπηκοότητα και από το 1949 και μετά ήταν μόνιμος διευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης. Διεύθυνε συνήθως χωρίς παρτιτούρα καθώς είχε φωτογραφική μνήμη και μπορούσε να θυμάται απέξω ολόκληρα συμφωνικά έργα. Προώθησε έργα νεωτεριστικά, ενώ έγραψε έργα συμφωνικής μουσικής, μουσική για αρχαίες τραγωδίες, έργα για πιάνο και μουσική δωματίου. Επίσης έκανε αρκετές μεταγραφές για ορχήστρα έργων του Μπάχ, του Μπετόβεν κ.λπ. [Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 204-210].

<sup>49</sup> Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1941). Ίδρυσε το 1900 το «Ελληνικό Μελόδραμα» που συνέβαλε πολύ στην ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα. Έγραψε όπερες, οπερέτες, πολλά τραγούδια, κομμάτια για πιάνο καθώς και ορισμένα έργα για συμφωνική ορχήστρα. Η *Πρώτη Σουίτα* του για ορχήστρα, πάνω σε ελληνικά δημοτικά θέματα, που γράφτηκε γύρω στο 1904, θεωρείται το πρώτο ελληνικό έργο συμφωνικής μουσικής. Καίτη Ρωμανού, ό.π., σ. 132-133.

<sup>50</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945). Γεννήθηκε στην Κέρκυρα την 24 Δεκεμβρίου και πέθανε στην Αθήνα στις 30 Δεκεμβρίου. Σε ηλικία 5 ετών μετέβη οικογενειακώς στην Ιταλία. Τελείωσε το Δημοτικό σχολείο στον Πειραιά και το Γυμνάσιο στην Αθήνα όπου συνέχισε τις σπουδές του στη Νομική Σχολή. Το 1895 άρχισε σπουδές στην Νεάπολη που διήρκεσαν επτά χρόνια. Όταν πήγε στην Ιταλία γνώριζε ήδη ιταλικά και γαλλικά ενώ είχε διδαχτεί από τη μητέρα πιάνο και από τον πατέρα του αρμονία, γι' αυτό έγινε δεκτός ως μαθητής στη σύνθεση από τον Πάολο Σερράο διακεκριμένη προσωπικότητα της εποχής με βαγκνερικές επιρροές. Μετά την επιστροφή του από την Ιταλία, άρχισε την προσπάθεια για την δημιουργία της Εθνικής Μουσικής Σχολής. Σε θεωρητικό επίπεδο ξεκίνησε να γράφει το κείμενο «Η Εθνική Μουσική». Έγραψε λίγα έργα, κυρίως τραγούδια και κομμάτια για πιάνο, ασχολήθηκε όμως ιδιαίτερα με τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών κι έγραψε μία θεωρητική μελέτη για τη σχέση της δημοτικής μουσικής με τις αρχαίες ελληνικές κλίμακες και τους

είχαν δημιουργήσει τα πρώτα ελληνικά συμφωνικά έργα και όπερες ιδρύοντας ταυτόχρονα τους πρώτους μουσικούς θεσμούς. Ο Διονύσιος Λαυράγκας το 1900 ίδρυσε το «Ελληνικό Μελόδραμα» που έδινε παραστάσεις στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό και το 1901 ο Γεώργιος Λαμπελέτ με τη μελέτη του *Η εθνική Μουσική της Επτανήσου*, υπερασπιζόταν την αξία της δημοτικής μουσικής και της δημοτικής ποίησης. Οι δύο ανέπτυξαν παράλληλα έντονη παιδαγωγική δράση, ενώ ήταν οι πρώτοι που αναφέρθηκαν στη δημιουργία ελληνικής μουσικής με βάση την ελληνική δημοτική μελωδία και τα κείμενα εθνικών ποιητών, όπως έγραψε στη μελέτη του ο Γεώργιος Λαμπελέτ.

Για τον Γεώργιο Λαμπελέτ ήταν πολύ σημαντικό, οι νέοι συνθέτες να μελετούν όλες τις μουσικές σχολές και να εμπλουτίζουν τις γνώσεις τους με πολλές τεχνικές, ώστε να φτάνουν σε ένα επίπεδο που θα μπορούσαν να «υποτάσσουν εις τας αισθητικάς των αρχάς» όπως λέει και ο ίδιος. Πίστευε, ότι αν κατάφερναν να φτάσουν σε ένα επίπεδο, «σε ένα όριο καλλιτεχνικής ωριμότητας» μη έχοντας επηρεαστεί από τις σχολές που μελετούσαν, θα ακολουθούσαν μόνον τα δικά τους πιστεύω και τις δικές τους δημιουργίες. Επιγραμματικά τα πιστεύω του για τους συνθέτες θα μπορούσαν να συνοψιστούν στο παρακάτω απόσπασμα: «ακολουθώντας μόνων των εαυτών των, θα δημιουργήσουν τότε φυσικώς μίαν τέχνην, η οποία θα έχη ως κύρια χαρακτηριστικά την διαύγειαν, την βαθειάν απλότητα, την πλαστικότητα της μορφής και το βαθύ αίσθημα της φύσεως, και η τέχνη αυτή θα είναι κατ' εξοχήν ελληνική».<sup>51</sup>

Ο Λαμπελέτ, υποστήριζε πως «εθνική μουσική» δεν υπήρχε στην Ελλάδα αλλά μόνο «δημοτική μούσα», η οποία ήταν και η πηγή έμπνευσης των μουσικών καλλιτεχνών. Θεωρούσε, πως το καλύτερο που θα μπορούσε να κάνει ένας μουσικός ήταν μία περιοδεία στην Ελλάδα και θα μπορούσε να ανακαλύψει όπως τις κατονομάζει ο ίδιος τις «γνησιότερες και ωραιότερες μελωδίες». Έτσι λοιπόν, κάνοντας μία περιοδεία στην Ελλάδα, σε κάθε χωριό και πόλη και συγκεντρώνοντας όλες τις πληροφορίες που αφορούν τα ήθη και τα έθιμα της κάθε περιοχής, το κοινωνικό περιβάλλον, την ιστορική εξέλιξη του λαού και όλα τα μουσικά

---

τρόπους εναρμόνισής της, που επηρέασε αρκετά τους μετέπειτα έλληνες συνθέτες. Ο Λαμπελέτ δίδασκε επί χρόνια στο Ωδείο Πειραιώς και εκτός από τη μουσική ασχολούνταν και με τη ποίηση (κυκλοφόρησε μάλιστα και δύο δικές του ποιητικές συλλογές). Χαρακτηριστικό της οικογένειας Λαμπελέτ, ελβετικής καταγωγής, ήταν η βαθειά καλλιέργεια, η κλίση στην μουσική και ελληνοκεντρική έμπνευση. [Δρ. Χ. Μ. Γκητάκου, *Γεώργιου Λαμπελέτ, Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1986, σ. 10-11].

<sup>51</sup> Δρ.Χ.Μ. Γκητάκου, ό.π., σ.11-12.

ακούσματα, θα είχε κάνει μία πολύ σημαντική μελέτη η οποία θα ήταν μία βοήθεια, ένα στήριγμα για τους υπόλοιπους μουσουργούς. Θα είχαν έτοιμο το έδαφος και οι ίδιοι αλλά και οι επόμενοι να καλλιεργήσουν το εθνικό ιδεώδες.<sup>52</sup>

Οι δύο Επτανήσιοι συνθέτες έθεσαν τις βάσεις για να έρθει ο Μανώλης Καλομοίρης<sup>53</sup> το 1908 πραγματοποιώντας μία συναυλία που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, να συνεχίσει το έργο των δύο και να ιδρύσει την Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής. Το κείμενο στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του Καλομοίρη θεωρείται το μανιφέστο της ίδρυσης της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής.<sup>54</sup> Μέσα σε κλίμα έντονων πολιτιστικών αντιπαραθέσεων, τις οποίες όξυναν ακόμα περισσότερο οι πόλεμοι στις αρχές του 20ου αιώνα, γεννήθηκαν οι πρώτες μορφές έντεχνης νεοελληνικής μουσικής.

Οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής έκαναν συνειδητή προσπάθεια να συνδυάσουν τις μελωδίες και τους ρυθμούς της δημοτικής και της βυζαντινής μουσικής με τη «δυτικότερο» θεματική επεξεργασία, αρμονική και ενορχηστρωτική τεχνοτροπία, μορφολογική δομή κ.ο.κ. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας ιδιόρρυθμης μουσικής γλώσσας. Οι μελωδίες της δημοτικής και της βυζαντινής μουσικής δεν βασίζονται στις μείζονες και στις ελάσσονες κλίμακες της δυτικής αρμονίας, αλλά σε διάφορους «τρόπους».

Οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής προσπάθησαν λοιπόν να «ντύσουν» με

<sup>52</sup> Ο.π., σ.12.

<sup>53</sup> Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962). Είναι ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής. Ο Καλομοίρης γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 14 Δεκεμβρίου του 1883. Τις μουσικές του σπουδές του, τις έκανε στην Αθήνα και στην Πόλη. Τα πρώτα μαθήματα πιάνου που παρακολούθησε ήταν στην Αθήνα από τον Τιμόθεο Ξανθόπουλο, και στην Πόλη από τη Σοφία Σπανούδη. Συστηματικές σπουδές έκανε στο Ωδείο της Βιέννης (1901-1906) κοντά στους καθηγητές A. Sturm, πιάνο, και H. Gradener, αρμονία, αντίστιξη και σύνθεση. Από το 1906-1910 δίδασκε μαζί με τη γυναίκα του, πιάνο στη μουσική σχολή του Λυκείου Obolenski στο Χάρκοβο. Στην Αθήνα επιστρέφει οριστικά το καλοκαίρι του 1910. Έκτοτε, παράλληλα με τη συνθετική του εργασία, η μουσική του παρουσία σφραγίζει κάθε εκδήλωση της μουσικής μας ζωής. Το 1911-1919 ήταν καθηγητής πιάνου και ανωτέρων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών. Το 1918-1920 και το 1922-1937 ήταν Γενικός Επιθεωρητής των Στρατιωτικών Μουσικών. Το 1919 ιδρύει και διευθύνει το ελληνικό Ωδείο έως το 1948. Από το 1948 ήταν πρόεδρος του Διοικητικού του Συμβουλίου. Το 1936-1945 και το 1947-1957 ήταν πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και από το 1958 ήταν επίτιμος πρόεδρος της. Το 1943-1952 ήταν Αντιπρόεδρος του Διοικητικού Ανωτάτου Συμβουλίου Μουσικής (Δ.Α.Σ.Μ.). Το 1944-1945 ήταν γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Το 1945 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και το 1947 ήταν πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρίας Συνθετών-Συγγραφέων και Εκδοτών. Την περίοδο 1950-1952 διετέλεσε πρόεδρος του Δ.Σ. της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ο Καλομοίρης τιμήθηκε επίσης με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών όπως και με πολλά ελληνικά και ξένα παράσημα. Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Ν. Βότσης, Αθήνα 1985.

<sup>54</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες Βλ. Γιάννης Μπελώνης, *Η Μουσική Δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2003, σ. 42-78.

δυτικές αρμονικές σχέσεις μελωδίες. Το ίδιο όμως συνέβη και με την ενορχήστρωση. Τα περισσότερα παραδοσιακά λαϊκά όργανα δεν είναι φτιαγμένα να παίζουν συγκερασμένα διαστήματα. Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και όσον αφορά στο παραδοσιακό τραγούδι. Παρόλα αυτά οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής προσπάθησαν να συνδυάσουν το ύφος και τα ηχοχρώματα της παραδοσιακής λαϊκής μουσικής με την τεχνοτροπία της δυτικής. Ιχνηλατώντας την έντεχνη νεοελληνική μουσική δημιουργία, κατά το α' μισό περίπου του 20ού αιώνα, παρατηρούμε διάφορους τρόπους χρήσης του υλικού της ελληνικής δημοτικής μουσικής, ως αφορμή για την εμφάνιση στοιχείων «εθνικής» ταυτότητας μέσα στο μουσικό έργο, σε συνδυασμό με μέσα και τεχνικές που εισήχθησαν από τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση.

Η Εθνική Σχολή διακηρύσσεται στην συναυλία του 1908 του Μανώλη Καλομοίρη με το πρόγραμμα - Μανιφέστο και εδραιώνεται το 1915 με την πρώτη του όπερα, τον *Πρωτομάστορα*. Ο Μανώλης Καλομοίρης ήταν οπαδός του δημοτικισμού και του βενιζελισμού. Κατά συνέπεια τα κείμενα του όσον αφορά το ρόλο της Εθνικής μουσικής ήταν απόλυτα εναρμονισμένα ως προς τα πιστεύω του.

Ο Καλομοίρης βασίστηκε στο δημοτικό τραγούδι και το στόλισε με όλα τα τεχνικά μέσα της δυτικής μουσική. Το έργο του έτυχε ενθουσιώδους αποδοχής εκ μέρους του λαού, διότι πλησίαζε την «παράδοση» χρησιμοποιώντας πολλά στοιχεία από αυτή, όπως π.χ. τα λαϊκά παραμύθια, όπως παρατηρούμε στα έργα του, *Το δαχτυλίδι της Μάνας*, *Τον Πρωτομάστορα* κ.ά. Η μουσική του κατέστη φορέας κι εκφραστής των πόθων του λαού για δικαίωση και εθνική αποκατάσταση. Τρανό παράδειγμα αποτελεί η *Συμφωνία της Λεβεντιάς* που περιέχει στο τελευταίο μέρος της το βυζαντινό ύμνο «*Τη Υπερμάχω Στρατηγώ τα Νικητήρια*».

Η χρήση της δημοτικής γλώσσας στα έργα φωνητικής μουσικής όπως όπερες και τραγούδια με τη μελοποίηση φημισμένων δημοτικιστών ποιητών όπως ο Παλαμάς, ο Καζαντζάκης, ο Παπαντωνίου κ.ά. συσπείρωσε γύρω από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής όλο το προοδευτικό πολιτιστικό κίνημα. Ο δημοτικισμός για τους συνθέτες της Εθνικής Μουσικής συμπύκνωνε την ιδεολογικό-κοινωνική προβληματική τους. Ο *Νουμάς*<sup>55</sup> ήταν το βήμα του δημοτικισμού. Λίγα χρόνια μετά το 1908, ξεσπούν μεγάλες ιδεολογικοαισθητικές συζητήσεις μέσα από τις σελίδες

---

<sup>55</sup> Το περιοδικό *Νουμάς* ιδρύθηκε το 1903 και υπερασπίστηκε συστηματικά το κίνημα του δημοτικισμού και συσπειρώνοντας γύρω του όλους τους προοδευτικούς διανοούμενους της εποχής. Ανάμεσα τους ήταν ο Κωστής Παλαμάς, ο Άγγελος Σικελιανός, αλλά και πολλοί καλλιτέχνες, όπως οι συνθέτες Μανώλης Καλομοίρης και Μάριος Βάρβογλης, που είναι από τους ιδρυτές της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής.

του. Το ίδιο συμβαίνει σε μικρότερο βαθμό και σε άλλες εφημερίδες, όπου κρίνονται πρόσωπα και συμπεριφορές με άξονα τις αντιλήψεις των δημοτικιστών.

### **2.5. Η περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη**

Σύμφωνα με τα παραπάνω το έργο του Κωνσταντινίδη είναι σαφές ότι μπορεί να ενταχθεί σ' αυτό της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Ο Κώστας Τσούγγρας, ένας από τους σημαντικότερους μελετητές του έργου του συνθέτη εντοπίζει τρεις τάσεις στην αντιμετώπιση της παραδοσιακής μελωδίας από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής. Συγκεκριμένα αναφέρεται:

α) Στην εναρμόνιση αυθεντικών παραδοσιακών μελωδιών, με χρήση ποικιλίας αρμονικών συστημάτων και ιδιωμάτων (διατονικό-τροπικό, υστερο-ρομαντικό, ιμπρεσιονιστικό, πολύ-τονικό, κλπ).

β) Στη σύνθεση με αφετηρία την επεξεργασία παραδοσιακών μελωδιών, με κύρια χαρακτηριστικά το μετασχηματισμό του μελωδικού υλικού ή τον κερματισμό του και την μετάθεση των θραυσμάτων μέσω τεχνικών αντίστιξης, όπως για παράδειγμα οι *36 Ελληνικοί χοροί* του Σκαλκώτα και έργα του Καλομοίρη, του Βάρβογλη κ.λπ. και

γ) Στην ελεύθερη σύνθεση εμπνευσμένη από το χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής, όπου δεν χρησιμοποιούνται αυτούσιες παραδοσιακές μελωδίες, αλλά το γενικότερο ύφος τους, δηλαδή οι τρόποι και τα ρυθμικά/αρμονικά στοιχεία της επεξεργασμένα μέσα από το προσωπικό φίλτρο του συνθέτη. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της τάσης είναι ο Μανώλης Καλομοίρης και οι υπόλοιποι της πρώτης γενιάς συνθετών της Εθνικής σχολής.

Οι δύο πρώτες κατηγορίες διατηρούν τη μορφή της παραδοσιακής μουσικής, ενώ η τρίτη το ύφος της. Όλα τα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη ανήκουν στην πρώτη κατηγορία.<sup>56</sup>

Η καθυστερημένη σχετικά αρχή της συστηματικής εργογραφικής παραγωγής του Κωνσταντινίδη (1946), η οποία εμφανίζει και πρώιμα δείγματα όπως έχουμε προαναφέρει της χρήσης και επεξεργασίας του παραδοσιακού μουσικού υλικού (από το 1937: *20 Τραγούδια του ελληνικού λαού*), δε μας εμποδίζει να τον κατατάξουμε χρονολογικά στο μεταίχμιο μεταξύ δεύτερης και τρίτης «εθνικής» περιόδου της

<sup>56</sup> Κώστας Τσούγγρας, «*Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*», University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 52.

ελληνικής μουσικής σύμφωνα με την χρονική υποδιαίρεση που πραγματοποιεί η Ολυμπία Φράγκου Ψυχοπαίδη. Μετά από το 1920 άλλωστε, έχουμε την εμφάνιση «εθνικών» στοιχείων σε συνδυασμό με μοντερνιστικές τάσεις, προερχόμενες θα μπορούσαμε να πούμε από τη μουσική πρωτοπορία, που εκδηλώνεται κυρίως στον γερμανοαυστριακό χώρο, με κύριο εκφραστή της τον Νίκο Σκαλκώτα.<sup>57</sup> Η Ψυχοπαίδη στη μελέτη της κατατάσσει το έργο του Κωνσταντινίδη στην δεύτερη περίοδο της περιοδιολόγησης που έχει κάνει, μαζί με αυτό του Πετρίδη και του Καλομοίρη.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης αντιπροσωπεύει μια μη-ρομαντική τάση στην Εθνική Σχολή, επιλέγοντας να διαφοροποιηθεί από το Μανώλη Καλομοίρη, και το ρομαντικό/ύστερο-ρομαντικό του ύφος, επηρεαζόμενος κυρίως από τους λεγόμενους ιμπρεσιονιστές συνθέτες, ειδικότερα δε τον Ραβέλ. Αποτελεί ίσως το μοναδικό εκπρόσωπο της Ελληνικής Εθνικής Σχολής για τον οποίο η παραδοσιακή μελωδία-μουσική αποτέλεσε ένα αυστηρά αναλλοίωτο στοιχείο. Οι μόνες παρεμβάσεις του έχουν να κάνουν με τη αρμονικό-ρυθμική συνοδεία κάθε μέλους και την προσθήκη μελωδικών ποικιλιμάτων σε ύφος λαϊκού οργανοπαίχτη.<sup>58</sup> Μάλιστα, όπως αναφέρει και ο Λάμπρος Λιάβας αυτά είναι τα στοιχεία που δίνουν «μια νέα εκφραστική διάσταση στο δημοτικό μέλος χωρίς να προδίδουν τη βαθύτερη ουσία και το ιδιαίτερο μουσικό ήθος»<sup>59</sup>.

Ο τρόπος γραφής του οδήγησε πολλούς από τους ερευνητές της ελληνικής μουσικολογικής κοινότητας, και όχι μόνο, να εκφραστούν με άκρως εγκωμιαστικά σχόλια για ολόκληρο το εύρος του έργου του, κυρίως όσον αφορά τον σεβασμό με τον οποίον αντιμετώπισε και επεξεργάστηκε την ελληνική δημοτική μελωδία. Συγκεκριμένα ο Μίνως Δούνιας<sup>60</sup> γράφει για το ορχηστρικό του έργο *Τρεις Χοροί*: «Η λεπτή ενορχήστρωση και η διακριτική αρμονική έμπνευσις του συνθέτου διατηρούν αγνό το περίγραμμα της λαϊκής μελωδίας». Σε άλλη αναφορά του διαβάζουμε:<sup>61</sup> «Γνώστης της λαϊκής μας μούσας ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, προσαρμόζεται στον

---

<sup>57</sup> Ο.π. σελ. 54, 164.

<sup>58</sup> Κώστας Τσούγκρας, ό.π., σ. 53.

<sup>59</sup> Λάμπρος Λιάβας, ένθετο από δίσκο μικρής ακτίνας με τίτλο, *Yiannis Constantinidis the piano works*, Lyra Εταιρεία Γενικών Εκδόσεων, Αθήνα 1995.

<sup>60</sup> Μίνως Δούνιας, «Γιάννη Κωνσταντινίδη: Τρεις Χοροί», εφ. *Καθημερινή*, 24 Οκτωβρίου 1952. Αναδημοσίευση στο: *Μίνου Δούνια Μουσικοκριτικά* (επ. Γ.Ν.Πολίτης), Εστία, Αθήνα 1963. σ.141.

<sup>61</sup> Μίνως Δούνιας, «44 Παιδικά κομμάτια για πιάνο», εφ. *Καθημερινή*, 24 Οκτωβρίου 1952. Αναδημοσίευση στο: *Μίνου Δούνια Μουσικοκριτικά*, ό.π., σ.153.

αστικό της χαρακτήρα, όπως έχει διατηρηθεί αναλλοίωτος από αιώνων, και δεν επιχειρεί να εφαρμόσει εδώ την τεχνική της θεματικής επεξεργασίας, που προϋποθέτει, βέβαια παραλλαγή, ανάπλαση και τελική μεταμόρφωση της αρχικής μελωδίας. Το τραγούδι του - το βασικό του θέμα - μένει σταθερό, ακλόνητο, όπως ο απαράβατος κανών, ο ιερός νόμος των αρχαίων». Σε ερώτηση που θέτει ο κριτικός στον εαυτό του, για την μονοτονία που μπορεί να επιφέρει η επανάληψη μιας μελωδίας, δύο ή περισσότερες φορές απαντά: «Είτε διανθίζει την επανάληψη μιας φράσεως με νέα μελίσματα σύμφωνα με την λαϊκή παράδοση, είτε ποικίλλει την μορφή της συνοδείας».<sup>62</sup> Άλλωστε, «εφευρετικός που η συχνή επανάληψη του θέματος δεν γινόταν ποτέ κουραστική για τον ακροατή, καθώς συνεχώς εύρησκε τον τρόπο να ανανεώνει το ενδιαφέρον του».<sup>63</sup> Τα έργα του Κωνσταντινίδη είναι φιλτραρισμένα «μέσα από μία γνήσια ελληνική αίσθηση, μακριά από κάθε επιφανειακή και φολκλωριστική διάθεση», σημειώνει ο Λάμπρος Λιάβας.<sup>64</sup>

Παρόλο που οι βασικές μουσικές του σπουδές και οι εμπειρίες του προέρχονται από τη Γερμανία, σε μια εποχή που η επιρροή του έργου του Βάγκνερ ήταν καταλυτική, εντούτοις, στο έργο του διακρίνουμε μία μπρεσσιονιστική λεπτότητα και ευαισθησία.<sup>65</sup> Επίσης, παρά το γεγονός ότι εκτέθηκε σε διαφορετικά μουσικά περιβάλλοντα (όπως αυτό της Δρέσδης και του Βερολίνου), διατήρησε πολλά από τα στοιχεία τα οποία τον ώθησαν να στραφεί προς τη μουσική κατά την διάρκεια των παιδικών και εφηβικών του χρόνων. Ωστόσο, η μελέτη του παραδοσιακού μουσικού υλικού κατά τη περίοδο 1935-43, αποτέλεσε το σημαντικότερο εφαλτήριο για την ενασχόλησή του με τη σύνθεση.

Αξιοθαύμαστη σ' όλο το εύρος του έργου του Κωνσταντινίδη παραμένει πάντα η άκρως εφευρετική εναρμόνιση της παραδοσιακής μελωδίας, με βασική του πρόθεση να διατηρηθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Μέσω των μελωδικών επαναλήψεων, η εναρμόνιση αναβαθμίζεται σε αυτόνομη, καταλαμβάνοντας καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του εκάστοτε έργου. Τέλος, δεν μπορεί να παραληφθεί η επισήμανση του γεγονότος ότι ο Κωνσταντινίδης αντιμετωπίζει το κάθε έργο ως μία σουίτα χορών που συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους.

<sup>62</sup> Ο.π

<sup>63</sup> Ο.π.

<sup>64</sup> Θωμάς Ταμβάκος, «Ελληνες Δημιουργοί, 40 άρθρα στους Νέους Αγώνες Ηπ.», том. I, Πειραματική, Θεατρικό εργαστήρι, Ιωάννινα 1995, άρθρων 24ον.

<sup>65</sup> Ένα πολύ καθοριστικό βιβλίο για τις πιθανές επιδράσεις του Κωνσταντινίδη είναι του Κώστα Τσουγκρα, «Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ...», ό.π.σ. 279.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 22 ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΧΟΡΟΙ ΤΗΣ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

#### 3.1. Περιγραφή του έργου

**Ε**να από τα πρώτα έργα της μεταπολεμικής περιόδου του Γιάννη Κωνσταντινίδη είναι τα *22 Τραγούδια και Χοροί της Δωδεκανήσου*,<sup>66</sup> το οποίο κατέχει κεντρική θέση στην εργογραφία του όσον αφορά τον τομέα των έργων για πιάνο. Πρόκειται για μία σουίτα από 22 δωδεκανησιακές λαϊκές μελωδίες, τις οποίες ο συνθέτης άντλησε από τη συλλογή του μελετητή της παραδοσιακής μας μουσικής, Σαμουέλ Μπο-Μποβί, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*.<sup>67</sup>

Το συγκεκριμένο έργο αποτέλεσε μια σπουδή ύφους και αρμονικής επεξεργασίας για το συνθέτη, όπως παρατηρούμε στα μετέπειτα έργα του. Από το 1943 έως και το 1958, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης δημιούργησε πέραν του έργου: τα *22 Τραγούδια και Χοροί της Δωδεκανήσου* (την περίοδο 1943-1948), τη *Σουίτα για βιολί και πιάνο* (1947), τις δυο *Δωδεκανησιακές Σουίτες* (1948 και 1949), τα *Παιδικά Κομμάτια* (την περίοδο 1948-1951), τη *Σονατίνα για πιάνο αρ.3* (1952) και τα *8 Δωδεκανησιακά τραγούδια για μικτή χορωδία a cappella* (1972). Σε πολλές από αυτές τις δημιουργίες διακρίνουμε κομμάτια διασκευασμένα, είτε μεταγραμμένα από τα *22 τραγούδια και χορούς της Δωδεκανήσου*.

Η συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί αποτελεί την πηγή δανεισμού παραδοσιακών μελωδιών στα έργα του Γιάννη Κωνσταντινίδη που σχετίζονται με τα Δωδεκάνησα. Η ιδιαίτερη προτίμηση του Κωνσταντινίδη για τη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί σχετίζεται με την καταγωγή του. Σύμφωνα με την συνέντευξη που είχε πάρει ο Λάμπρος Λιάβας από το συνθέτη, πολλά από τα κομμάτια-τραγούδια που είχε καταγράψει στα Δωδεκάνησα ο Μπο-Μποβί, δεν είναι δημοτικά τραγούδια της υπαίθρου, όπως αναφέρει ο ερευνητής, αλλά στην πραγματικότητα είναι τραγούδια από τα παράλια της Μικράς Ασίας, δηλαδή «σμουρναίικα», τα οποία μεταφέρθηκαν εκεί μέσω της προφορικής παράδοσης και από τους πρόσφυγες που μετανάστευσαν κατά τη διάρκεια του 1922 με την καταστροφή της Μικράς Ασίας.

<sup>66</sup> Στην αρχική γραφή του έργου ήταν 28, σύμφωνα με το Λάμπρο Λιάβα. [Λάμπρος Λιάβας, «Yannis Konstantinidis»..., ό.π., σ. 3].

<sup>67</sup> Σαμουέλ Μπο-Μποβί, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα 1935 και 1938.

Για παράδειγμα το τραγούδι *Έλα να τα μοιραστούμε* είναι συμφωναίικο και όχι δημοτικό όπως το παρουσιάζει ο Μπο-Μποβί.<sup>68</sup>

Καταρχήν η όσο το δυνατόν πιστή μεταφορά της παραδοσιακής μελωδίας στο συγκεκριμένο τονικό μουσικό σύστημα και η συνολική μορφή του έργου βασίζεται στη διαδοχική παράθεση ενός αριθμού τμημάτων, που προκύπτει ως σουίτα.<sup>69</sup> Τέλος η εμφάνιση μελωδικών, αρμονικών χαρακτηριστικών προσδιορίζουν και επιβεβαιώνουν την θέση του παραδοσιακού μέλους στη λόγια δημιουργία του συνθέτη με ποικίλματα, φθογγικούς εμπλουτισμούς αυτοσχεδιαστικού ύφους και παραδοσιακά χορευτικά σχήματα.

Στον παρακάτω πίνακα παραθέτω τους 22 χορούς και τραγούδια που χρησιμοποίησε ο Κωνσταντινίδης στο ομώνυμο έργο του για πιάνο. Στην αριστερή στήλη φαίνεται η ονομασία του χορού ή τραγουδιού, όπως αυτή καταγράφεται στη συλλογή του Μπο-Μποβί (σε παρένθεση αναγράφεται ο τόπος προέλευσης του παραδοσιακού υλικού και η αρίθμησή του στη προαναφερθείσα συλλογή), και στη δεξιά στήλη η αρχική ένδειξη στο έργο του Κωνσταντινίδη.

---

<sup>68</sup> Ηχογραφημένη συνομιλία Κωνσταντινίδη- Λιάβα.[Γιώργος Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)*..., ό.π., σ 82-83].

<sup>69</sup> Ως προς τη συνολική μορφή (δομή) των έργων, ήδη διαπιστώσαμε τα σχήμα της σουίτας (ή της συλλογής). Τα τμήματα μιας σουίτας αποτελούν αυτοτελείς ενότητες, με χρήση καθορισμένου μελωδικού μουσικού υλικού, του οποίου η διάρκεια και ο αριθμός επαναλήψεων διαμορφώνουν την έκταση κάθε τέτοιου τμήματος. Όταν χρησιμοποιείται μόνο ένα θέμα (μουσική φράση), τότε το τμήμα της σουίτας αποτελεί μία μονοθεματική ενότητα (Α), όταν χρησιμοποιούνται δύο είναι διθεματική (Α-Β συνήθως αντιθετικού χαρακτήρα), ενώ συμβαίνει να εμφανίζονται και τριθεματικές ενότητες(Α-Β-Γ), σπανιότερα.

<i>Αρ. Παραδοσιακό υλικό από συλλογή Μπο-Μποβί</i>		<i>22 Χοροί και τραγούδια της Δωδεκανήσου του Κωνσταντινίδη</i>
1	Το Δυοσμαράκι (Κάρπαθος 34)	Andante sostenuto
2	Ανάμεσα πλημμύρι (Ρόδος 26)	Allegretto
3	Τραγούδι του γάμου, «Πέτρος και Παύλος» (Καστελλόριζο 4)	Con moto
4	Φέτος το καλοκαιράκι (Ρόδος 47)	Andantino quasi parlando
5	Ζερβοδεξιός (Ρόδος 96)	Allegretto semplice
6	Σαράντα χρόνια έκαμα (Ρόδος 26)	Allegro piacevole
7	Η Ερήνη (Τήλος 5)	Allegretto giocoso
8	Αρχαγγελίτικος σκοπός (Ρόδος 48 <sup>α</sup> )	Andante mesto
9	Χορευτικός σκοπός (Λέρος 6)	Allegretto con grazia
10	Τραγούδι του γάμου, «Το παραξύπνημα» (Ρόδος 9β)	Andante lento
11	Σούστα. (Ρόδος 95)	Allegro vivo ma non troppo
12	Τραγούδι του γάμου, «Έλα η ώρα η καλή» ( Ρόδος 1)	Lento e solenne
13	Βοστσικάτα (Κάλυμνος 28)	Allegretto scherzando
14	Κάλαντα του Λαζάρου (Ρόδος 22)	Thema con variazioni (Con moto)
15	Το Πάθος (Κάσος, Δωδεκανησιακά Λύρα 23)	Scherzino (Vivo e leggiro)
16	Έλα να τα μοιραστούμε ( Ρόδος 70)	Andante con moto
17	Στα μάρμαρα του Γαλατά (Κάρπαθος 19)	Andantito mosso
18	Δεν ημπορώ να κάμ' αλλιώς (Ρόδος 59α)	Lento e mesto
19	Κάτω χορός «Ο Κάτω» (Ρόδος 73)	Allegro moderato
20	Το Κωνσταντινάκι το μικρό (Ρόδος 23)	Moderato quasi nqrqtivo
21	Στέκομαι και παρατηρώ (Κάρπαθος 29)	Allegretto scherzando
22	Γονατιστός Χορός (Κάρπαθος 58)	L' istesso tempo ma acceler.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι ο Μπο-Μποβί κατέγραφε επακριβώς το παίξιμο των λαϊκών οργανοπαικτών και τραγουδιστών, σημειώνοντας ακόμα και τα μη συγκερασμένα διαστήματα, κάτι το οποίο απεικονίζεται έντονα στα ποικίλματα του κάθε δωδεκανησιακού χορού, για την απεικόνιση των οποίων χρησιμοποιεί και μη δυτικά σύμβολα όπως π.χ τις χρώες από τη βυζαντινή μουσική.

### **3.2. Σύγκριση του πρωτογενούς υλικού του Μπο-Μποβί με τη νέα επεξεργασία του Κωνσταντινίδη**

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης στα έργα του, χρησιμοποιεί σε μεγάλο ποσοστό, τους λαϊκούς δρόμους με επικρατέστερο τον ρε μινόρε. Σύμφωνα με το μελωδικό υλικό που έχουμε μελετήσει, έχουμε παραθέσει παρακάτω την αρμονική φυσική κλίμακα του ρε, με υποτονική ντο και την έκτη βαθμίδα να εκτελείται με σι ύφεση.



Μέσα από τις σημειώσεις του Μπο-Μποβί, βλέπουμε ότι στα δωδεκανησιακά τραγούδια ο διατονικός τρόπος του ρε συμπίπτει με τον διατονικό του λα. Ακόμη παρατηρούμε, ότι οι μελωδίες δεν ξεπερνάνε το διάστημα της 6<sup>ης</sup>.<sup>70</sup> Κάνοντας την αντιστοίχιση των τρόπων με λαϊκούς δρόμους ο τρόπος του ρε ονομάζεται ρε μινόρε.

Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί κλίμακες, τις οποίες συγκρίνουμε με τη μέθοδο του Μπο-Μποβί. Παρατηρούμε ότι πέρα από τον διατονικό τρόπο του ρε χρησιμοποιεί και άλλους δυο διατονικούς τρόπους, τον ντο και τον μι. Ο διατονικός τρόπος του ντο έχει ομοιότητες με τη φυσική κλίμακα του ντο. Θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε σύμφωνα με τη βυζαντινή ως ήχο πλάγιο του τετάρτου<sup>71</sup> ή ράστ<sup>72</sup> με την ανατολική μουσική διότι έχει έλξεις σε συγκεκριμένους φθόγγους. Συγκεκριμένα, συναντάμε έλξεις στο ρε, στο φα και στο σι.

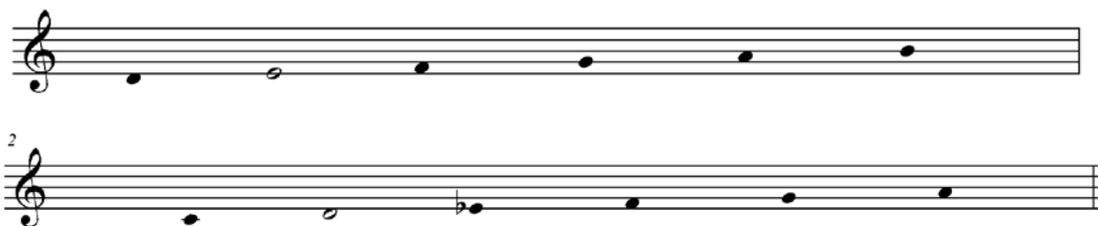


Σύμφωνα με τους Σπυριδάκη και Περιστέρη τα δημοτικά τραγούδια που συναντώνται στον τρόπο του μι και καλύπτουν συνήθως μόνο ένα εξάχορδο (μι-ντο) αντιστοιχούν με την κλίμακα του τετάρτου ήχου της βυζαντινή μουσικής δηλαδή με το σεγκιά για τους λαϊκούς δρόμους. Σύμφωνα με τον Μπο-Μποβί ο διατονικός τρόπος του μι μπορεί να καταταχθεί ως διατονικός τρόπος του μι, αλλά και ως διατονικός τρόπος του ρε με χρώα, δηλαδή με βάρυνση της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας, δηλαδή μι ύφεση. Βέβαια για να ισχύει κάτι τέτοιο η έκταση της μελωδίας δεν θα πρέπει να ξεπερνά το διάστημα της 6<sup>ης</sup> μαζί με την υποτονική.

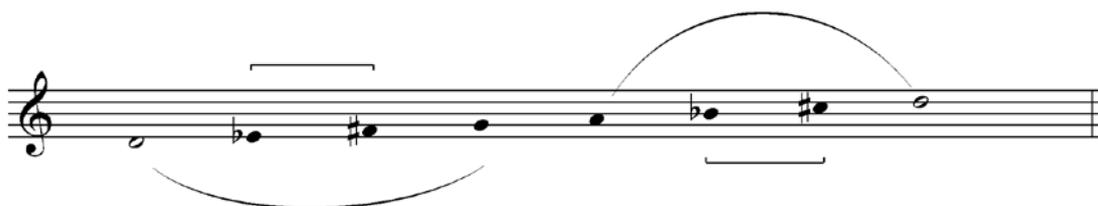
<sup>70</sup> Αυτό ίσως να συνέβαινε λόγω της εκτέλεσης των οργάνων.

<sup>71</sup> Γ.Κ. Σπυριδάκης και Σ.Δ.Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τομ. Γ', Εν Αθήναις 1968.

<sup>72</sup> Δημήτρης Μυστακίδης, *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδές, Θεσσαλονίκη 2004.



Τέλος μέσα στις παραδοσιακές μελωδίες του Γιάννη Κωνσταντινίδη, παρατηρούμε ότι από τους χρωματικούς τρόπους, χρησιμοποιεί τον χρωματικό του ρε.



Δημιουργεί δυο διαζευγμένα «σκληρά» χρωματικά τετράχορδα αντιστοιχώντας την κλίμακα του πλαγίου του δευτέρου ήχου με όρους τις βυζαντινής μουσικής,<sup>73</sup> δύο χιτζάζ τετράχορδα<sup>74</sup> με όρους της λαϊκής μουσικής ή το μακάμ χιτζασκάρ<sup>75</sup> με όρους της οθωμανικής μουσικής. Βέβαια ο χρωματικός τρόπος του ρε μπορεί να εμφανιστεί με ένα χρωματικό και ένα διατονικό τετράχορδο. Σύμφωνα όμως με τις μελωδίες του Κωνσταντινίδη, από τις οποίες κάποιες ανήκουν στον χρωματικό τρόπο του ρε σπάνια χρησιμοποιείτε ολόκληρη η έκταση της μελωδίας.

Μετά από μία ανάλυση των τρόπων που χρησιμοποιεί ο Μπο-Μποβί και ο Κωνσταντινίδης εμείς θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τα δύο έργα με έναν διαφορετικό τρόπο, όπου είναι οι λαϊκοί δρόμοι όπως αυτοί αναφέρονται και στο βιβλίο του Δημήτρη Μυστακίδη, *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*. Σύμφωνα με αυτούς βλέπουμε ότι ο Μπο-Μποβί χρησιμοποιεί στην καταγραφή του μόνο τους δρόμους μινόρε ουσάκ και σεγκιά. Βέβαια, κατά την ανάλυση αυτών των δρόμων θα αναφερθούν και διάφορα τετράχορδα τα οποία θα επεξηγηθούν.

Πιο αναλυτικά όταν λέμε φυσική μινόρε εννοούμε μία ματζόρε κλίμακα στην οποία κατεβάζουμε μία μικρή τρίτη, τότε παρατηρούμε ότι από το αποτέλεσμα βγαίνει μία καινούρια κλίμακα μινόρε.

<sup>73</sup> Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999.

<sup>74</sup> Δημήτρης Μυστακίδη, *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδές, Θεσσαλονίκη 2004.

<sup>75</sup> Ευγένιος Βούλγαρης + Βασίλης Βανταράκης, *Το Αστικό Λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto, 2006.



Η κλίμακα που προκύπτει είναι :



και ονομάζεται σχετική ελάσσων κλίμακα, γιατί έχει τον ίδιο οπλισμό με τη ματζόρε που προαναφέραμε.

Η δομή της είναι ένα τετράχορδο μινόρε και ένα πεντάχορδο μινόρε συνημμένα.



Εν συνεχεία, ο δρόμος ουσάκ. Ξεκινώντας με βάση το ρε και θέλοντας να δείξουμε την μορφή του στην ανιούσα και στην κατιούσα κίνηση της κλίμακας την παραθέτουμε παρακάτω και βλέπουμε ότι διαμορφώνεται ως εξής:



Τέλος, ο δρόμος σεγκιά, ο οποίος αποτελείται από ένα τρίχορδο σεγκιά και ένα τετράχορδο ράστ.



Παρακάτω παραθέτουμε την ανάλυση που κάναμε στα *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και στα *22 Τραγούδια και χορούς της Δωδεκανήσου* από το Γιάννη Κωνσταντινίδη.

## ΤΟ ΔΥΟΣΜΑΡΑΚΙ

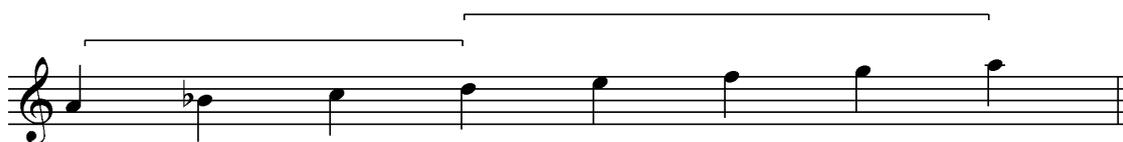
Το κομμάτι αυτό προέρχεται από την Κάρπαθο, είναι ο αριθμός 34 του Β' τόμου της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Πρόκειται για μια μαντινάδα που ανήκει στο δρόμο λα μινόρε.

Η δομή της είναι ένα τετράχορδο μινόρε και ένα πεντάχορδο μινόρε.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής AB, το οποίο επαναλαμβάνεται ελαφρώς παραλλαγμένο (ουσιαστικά έχουμε μια μορφή του τύπου ABA'B'). Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-16 και το B μεταξύ των μέτρων 16 και 26, για να ακολουθήσει συμμετρική επανέκθεση των δύο τμημάτων στα μέτρα 26-51 [26-42 (A') και 42 έως το τέλος (B')].

Το A «χτίζεται» μέσω της παρουσίας μιας τετράμετρης φράσης η οποία επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, εκ των οποίων οι δύο τελευταίες επαναλήψεις βρίσκονται μια οκτάβα ψηλότερα. Επιπλέον, ενώ η τετράμετρη φράση στις τρεις πρώτες εμφανίσεις της κινείται στον δρόμο λα που περιγράψαμε παραπάνω, στην τέταρτη εμφάνισή της βαρύνει την δεύτερη βαθμίδα της κατά ένα ημιτόνιο (το σι γίνεται σι ύφεση). Παρατηρούμε λοιπόν με την βάρυνση της δεύτερης δημιουργείτε ένα τετράχορδο ουσάκ και ένα πεντάχορδο μινόρε.



Το χαμηλό τετράχορδο παραμένει διατονικό αλλάζοντας τις διαστηματικές σχέσεις των φθόγγων του χαμηλού τετραχόρδου του.

Στο B έχουμε συνεχείς εναλλαγές του μέτρου ( $2/4$  και  $3/4$ ), αλλαγή τονικής αφετηρίας, παραμένοντας όμως πάντα σε διατονικής διαστηματικής διάταξης δρόμο.



Στο B ουσιαστικά διακρίνουμε μια και μόνο δίμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές έχοντας υποστεί διάφορες τροποποιήσεις όσον

αφορά την ρυθμική και μελωδική της υπόσταση, χωρίς όμως να μεταλλάσσεται η διαστηματική διάρθρωση του δρόμου στον οποίο κινείται.

Ο Κωνσταντινίδης αντιμετωπίζει το *Δυοσμαράκι* με σεβασμό όσον αφορά την μελωδική υπόσταση του τραγουδιού, στηριζόμενος στο βασικό μελωδικό του περίγραμμα, αφαιρώντας κάποιους ξένους φθόγγους (κυρίως ποικίλαμα και αποτζιατούρες). Ωστόσο, η αρχική μελωδία του Α δεν ακούγεται τέσσερις φορές, αλλά δύο (μέτρα 1-4). Την πρώτη φορά μονόφωνα στο αριστερό χέρι και τη δεύτερη στην ψηλότερη φωνή τρίφωνων ή τετράφωνων συνηγήσεων. Η εναρμόνιση της μελωδίας βρίσκεται στην Λα ελάσσονα.



Εν συνεχεία, η δίμετρη φράση που αποτελεί το θεματικό υλικό του Β ακούγεται δύο φορές (μέτρα 5-10), κι όχι τέσσερις όπως στην αρχική εκδοχή του Μπο-Μποβί, ενώ ο Κωνσταντινίδης συνεχίζει να εναρμονίζει και το Β βασιζόμενος στην προαναφερόμενη κλίμακα με την εμφάνιση του φα με δύο διαφορετικές αλλοιώσεις (φα αναίρεση και φα δίεση). Οι αλλαγές φθόγγων, ή ρυθμού δε αλλοιώνουν την ταυτότητα του πρωτογενούς υλικού. Μέσα από τη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί βλέπουμε άλλωστε τα ίδια κομμάτια να παραλλάσσονται από εκτέλεση σε εκτέλεση. Είναι γνωστό πως ποτέ μία καταγραφή από μία συγκεκριμένη εκτέλεση δεν είναι ίδια με την επόμενη ή την προηγούμενη.

Η γραφή του συνθέτη πυκνώνει στα επόμενα μέτρα (Α' 11-14 και Β' 15-20) με την μελωδία να βρίσκεται συχνά στις ενδιάμεσες φωνές πολύφθογων συνηγήσεων κι όχι στις εξωτερικές όπως μέχρι το μέτρο 10. Στην δεύτερη αυτή εμφάνιση του Α, η εναρμόνιση φαίνεται να δομείται μέσω της διαστηματικής αλληλουχίας μιας χρωματικής κίνησης.



Όπως εύκολα διακρίνει κανείς η τονική αφετηρία παραμένει το λα, με αρκετούς φθόγγους να εμφανίζονται με διπλές αλλοιώσεις (ρε και ρε#, φα και φα#, σολ και σολ#).

Αντίθετα, το Β' επανέρχεται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση, ενώ το τραγούδι ολοκληρώνεται με απατηλή πτώση στη συγχορδία της έκτης βαθμίδας με έβδομη μεγάλη του προαναφερθέντος δρόμου.

Τέλος, παρατηρούμε ότι το κομμάτι είναι εναρμονισμένο με συνεχή διάφανα διαστήματα και αυτό είναι αναπόφευκτο γιατί ακολουθεί τη δομή ενός κανόνα, δηλαδή πριν ολοκληρωθεί μία φράση αρχίζει μία άλλη. Πιο αναλυτικά από το 1-11μέτρο έχουμε κανόνα, στη συνέχεια ακολουθεί το 12 και 13μέτρο τα οποία επαναλαμβάνονται σε άλλη φωνή και τέλος ξεκινάει πάλι ο κανόνας που εκτίνεται από το 16μέτρο μέχρι το τέλος.

## ΤΟ ΔΥΟΣΜΑΡΑΚΙ (II)

Δίσκος Πατέ 3298 (Σ.Δ.Τ. 101β).

Κυρανιά Πρωτόπαπα (Οθος) και Καρπάθιοι

Moderato non troppo (♩ = 80)

Τρόπος του re (la=re) και του do

7 μέ — Δυό μου — μά τια δυό,(v) Ε μέν' ο

13 νους — μου — ρώ τη ξε — 'Ε — Δυό μου — μά τια

18 δυό — 'Ε μέν' ο νους — μου — ρώ τη — ξε 'Α —

22 (v) 'Ε-μέν' ό — νους μου — ρώ - τη-ξε για ού-λες — τίς αί —

26 τί - ες, 'Ε,(v) 'Ε-μέ - να ό νους μου — ρώ - τη — ξε για ού - λες — τίς αί -

- τί-εξ 'Α - Για, σε - να δέ — Δυό — μου — μά - τια — Για σε - να

32 δέν — ε - ρώ - τη - ξε. Για σε - να δέ — Δυό — μου μά - τια —

38 δυό, Για σε - να δέν — ε - ρώ - τη - ξε. Ε — Για σε - να δέν ε -

45 - ρώ - τη - ξε, που 'σου και — πού να — πή - γες. Για σε - να — δέν ε -

49 - ρώ - τη - ξε πού 'σου και — πού νά — πή - γες.

ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ  
(1943-46)

I

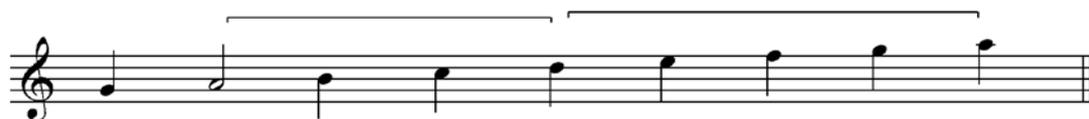
1. Andante sostenuto [♩ = 50]

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a treble clef and a 4/4 time signature, followed by a bass clef. The tempo is marked "Andante sostenuto" with a quarter note equal to 50 beats per minute. The second system includes the marking "dolce marc." and features a change in time signature to 3/4. The third system continues with various time signatures including 3/4, 2/4, and 3/4. The fourth system includes the marking "piu espress." and ends with a "ten." marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with a slur and a fermata, and a bass clef staff with a chordal accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a *Rall.* (Ritardando) marking above the treble staff. The score includes various time signatures such as 2/4, 3/4, and 4/4, and concludes with a final chord in the bass clef staff.

**ΑΝΑΜΕΣΑ ΠΛΗΜΜΥΡΙ**

Το σύντομο αλλά εύθυμο χορευτικό κομμάτι *Ανάμεσα πλημμύρι* προέρχεται από τη Ρόδο και αποτελεί το 26<sup>ο</sup> κομμάτι από τον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Το κομμάτι βρίσκεται στο δρόμο Λα μινόρε,<sup>76</sup> με υποτονική Σολ.



Όπως διακρίνουμε η δομή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, είναι διμερής του τύπου ABAB (υπάρχει επανάληψη ολόκληρου του κομματιού). Το Α εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8 και το Β μεταξύ των μέτρων 9-13.

Το Α αποτελείται από δύο τετράμετρα, τα οποία ουσιαστικά παρουσιάζουν μία τετράμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται ελαφρώς παραλλαγμένη (τη δεύτερη φορά υπάρχει μία ανεπαίσθητη διαφοροποίηση στην κατάληξή της).

Στο Β παρουσιάζονται συνεχείς εναλλαγές μέτρου (4/4 και 2/4), έχουμε ουσιαστικά μία πεντάμετρη φράση.

Καθώς παρατηρούμε την κίνηση της μελωδίας στο Α, βλέπουμε ότι κινείται κυρίως γύρω από το 5χορδο ρε, μι, φα, σολ, λα σε όλη την έκταση της, (ουσιαστικά το ψηλό τετράχορδο με προσλαμβανόμενο τον φθόγγο ρε), ενώ αντίθετα στο Β παρατηρούμε ότι η κίνηση της μελωδίας γίνεται κυρίως στο κάτω τετράχορδο (λα, σι, ντο, ρε) περιλαμβάνοντας και την υποτονική σολ (Άρα και το Α και το Β κινούνται σε δύο διατονικά με διαφορετική διαστηματική διάρθρωση και τονική αφετηρία).

Η δομή διαφοροποιείται σε σχέση με την αρχική εκδοχή που παρουσιάζει ο Μπο-Μποβί, καθώς ενώ η φράση του Α ακούγεται δύο φορές (μέτρα 1-3 και 4-6), η φράση του Β ακούγεται επίσης δύο φορές (μέτρα 7-9 και 10-12), σε αντίθεση με την αρχική εκδοχή. Επίσης, η επανάληψη των δύο προαναφερθέντων τμημάτων επαναλαμβάνεται τροποποιημένη, έχουμε δηλαδή μια μορφή του τύπου ΑΒΑ'Β'.

Αν και ο Κωνσταντινίδης αντιμετωπίζει το κομμάτι με σεβασμό όσον αφορά τη μελωδική του υπόσταση, διατηρώντας την ίδια τονική αφετηρία και διαστηματική διάρθρωση των αρχικών τετραχόρδων, η εναρμόνισή του διαφοροποιεί δραστικά σε σχέση με το παραπάνω μοντέλο. Συγκεκριμένα, η συνοδεία η οποία εμφανίζεται για το Α στο αριστερό χέρι, βασίζεται σε δίφωνες συνηγήσεις διαστημάτων τρίτης

<sup>76</sup> Ο.π

μεγάλης, κινούμενες – θκατά βάση χρωματικά προς τα κάτω. Η μελωδική γραμμή του τραγουδιού, η οποία εμφανίζεται στην υψηλότερη φωνή, έχει υποστεί κάποιες μικρές τροποποιήσεις όσον αναφορά την ρυθμική (κυρίως λόγω της προσαρμογής της από τα 4/4 στα 2/4) και μελωδική της υπόσταση (κυρίως με την προσθήκη κάποιων ξένων φθόγγων), ωστόσο είναι σαφώς αναγνωρίσιμη.

Στο Β διακρίνουμε μία τρίμετρη φράση η οποία σχετίζεται απόλυτα με του Μπο-Μποβί πέρα από τον εμπλουτισμό που κάνει ο συνθέτης με ποικίλματα, η μελωδία δεν έχει αλλάξει. Η συγκεκριμένη φράση, όπως προαναφέραμε ακούγεται δύο φορές (μέτρα 7-9 και 10-12) χωρίς όμως να διαφοροποιηθεί καθόλου.

Βλέπουμε λοιπόν, ότι η εναρμόνιση του κομματιού θα μπορούσε να χωριστεί σε μικρά θέματα τα οποία επαναλαμβάνονται. Πιο συγκεκριμένα, από το 1-3 μέτρο έχουμε ένα θέμα α, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 5-7. Στο θέμα αυτό, όπως έχει προαναφερθεί η εναρμόνιση του βασίζεται σε συνεχείς διαστήματα 3Μ. Στη συνέχεια ακολουθεί ένα δεύτερο θέμα (β), στο οποίο η εναρμόνιση του συνθέτη είναι βασισμένη σε συγχορδίες μεθεβδόμης και σε μία χρωματική κατιούσα κίνηση. Το β θέμα εκτείνεται στα μέτρα 7-9 και επαναλαμβάνεται στα μέτρα 10-12.

Εν συνεχεία έχουμε επανέκθεση των δύο τμημάτων Α και Β (στα μέτρα 13-24), με το Β να επανέρχεται αμετάβλητο σε αντίθεση με το Α. Έτσι, στο Α', η μελωδία είναι μοιρασμένη μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού, ενώ η αρμονία τροποποιείται ελαφρώς, χωρίς όμως να αλλοιώσει τον χαρακτήρα που είχε στην αρχική εμφάνιση του Α.

Η εναρμόνιση του Α' έχει και αυτή ένα τρίτο (γ) θέμα. Έχουμε πάλι μία χρωματική κατιούσα κίνηση μαζί με αντιχρονισμό, τα οποία επαναλαμβάνονται όπως και στα προηγούμενα θέματα. Οι κινήσεις αυτές εκτείνονται στα μέτρα 13-15 και η επανάληψή τους στα μέτρα 16-18. Τέλος έχουμε το Β, στο οποίο η εναρμόνιση είναι αυτούσια με την αρχή.

# ΑΝΑΜΕΣΑ ΠΛΗΜΜΥΡΙ

Μανόλης Μαστής ( Σορονή )

Moderato

Τρόπος του Ια

α - νά - με - σα - Πλήμ - μύ - - - ρι  
καί - μέ - σα Λα - χα - Λα - χα - νιά, Κα - ρά - βι κιν - τή -  
10  
νεύ - ει Πα - να - γί - α μου, μέ μιά κα - κο - και - ριά.

2. Allegretto [♩ = 92]

*p*

*Rall.*

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system begins with the tempo marking *A tempo*. The first measure of the first system has a dynamic marking of *p* (piano). The second measure has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third measure has a dynamic marking of *f* (forte). The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The second system begins with a dynamic marking of *mf*. The first measure of the second system has a dynamic marking of *f*. The second measure of the second system has a dynamic marking of *mf*. The third measure of the second system has a dynamic marking of *p*. The third system begins with a dynamic marking of *mf*. The first measure of the third system has a dynamic marking of *p*. The second measure of the third system has a dynamic marking of *mf*. The third measure of the third system has a dynamic marking of *p*. The fourth measure of the third system has a dynamic marking of *mf*. The tempo marking *Rall.* (Ritardando) is placed above the fourth measure of the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Προέρχεται από το Καστελόριζο και είναι ο αριθμός 4 στη συλλογή του ερευνητή. Το τραγούδι όπως είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς από τον τίτλο του είναι τραγούδι του γάμου. Σύμφωνα με τον ερευνητή «το τραγουδεί μια γυναίκα την παραμονή του [γάμου], ενώ 'καπνίζουν' τα ρούχα του αντρόγунου. Τραγουδώντας χορεύει και χτυπάει ρυθμικά ξύλινα κουτάλια. Ακόμη το τραγουδούν και οι άντρες όταν κερνά η νύφη και χτυπούν παλαμάκια».<sup>77</sup>

Ο δρόμος του κομματιού είναι ρε μινόρε όμως ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί τον δρόμο Φα μινόρε, έχουμε μία μεταφορά τονικού ύψους από τον αρχικό δρόμο κατά ένα διάστημα 3<sup>ης</sup>μ υψηλότερα.



Όπως διακρίνουμε από την καταγραφή του Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής AB (Στο τέλος του τραγουδιού υπάρχει ένδειξη για επανάληψη, που σημαίνει ότι στην ουσία ακούγεται μια μορφή του τύπου ABAB). Το A ξεκινάει με άρση και εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4 και το B μεταξύ των μέτρων 5-11. Αναλύοντας μορφολογικά το τραγούδι παρατηρούμε ότι και στα δύο μέρη συμβαίνουν τα ίδια φαινόμενα. Παρατηρούμε ότι το A είναι μία δίμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται. Στη δίμετρη αυτή φράση έχουμε εναλλαγή μέτρων (4/4 και 8/4). Έπειτα, ακολουθεί το B με μία τρίμετρη φράση η οποία επίσης επαναλαμβάνεται, όπου έχουμε και εδώ εναλλαγή μέτρων (4/4, 5/4 και 8/4).

Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί διαφορετικές εναλλαγές μέτρων (5/8 και 7/8), χωρίς ωστόσο να παραποιεί τους τονισμούς του πρωταρχικού μουσικού κειμένου. Η μορφολογική δομή του κομματιού είναι η εξής: ABA'BA. Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4, το B μεταξύ των μέτρων 5-10, το A' από το 11-14, το B από 15-20 και τέλος το A'' να εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 21-24.

Η εναρμόνιση του A βασίζεται σε ένα διπλό ρυθμικό πεντάλ (ισοκράτη), τονικής-δεσπόζουσας, στις χαμηλότερες φωνές. Ταυτόχρονα και η ψηλότερη φωνή

<sup>77</sup> Samuel Baud-Bovy, Τραγούδια των Δωδεκανήσων, Α' τεύχ., Μουσικό λαογραφικό αρχείο, Αθήνα 1938, σ.338.

παρουσιάζει ισοκράτη τονικής, καθόλη τη διάρκεια της εξέλιξής του. Στο Β έχουμε πάλι την εμφάνιση ενός ρυθμικού ισοκράτη που βρίσκεται όμως στη δεσπόζουσα. Παρατηρούμε στη συνέχεια ότι αλλάζει οκτάβα στο Α' και στηρίζει την εναρμόνιση στη τονική και την υποδεσπόζουσα. Τέλος μας παρουσιάζει το Β και το Α στα οποία δεν έχει αλλάξει η αρχική τους εναρμόνιση και το κομμάτι επιστρέφει στην τονική, όπου και τελειώνει.

Σαν μία τελευταία παρατήρηση για τη μεταφορά του κομματιού, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι ο συνθέτης υποδιπλασιάζει τις ρυθμικές αξίες, φθόγγων λόγω της αλλαγής του μέτρου.

## ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ

*E. M. Πισσία.*

Moderato Τρόπος του re

Πέ τρος και Παύ λος το 'λε — ε - ,Πέ —

τρος και Παύ λος το 'λε — ε — κιο ά γιος — Α θα

νά σης, — κέλ α — μάν α μάν κιο ά γιος — Α θα

νά σης, — κέλ α — μάν α μάν — 2. Γ'αν

3. *Con moto* [♩ = 168]

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*ppp*

*Poco rall.*

## ΦΕΤΟΣ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΑΚΙ

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουήλ Μπο-Μποβί, είναι ο αριθμός 47 και προέρχεται από τη Ρόδο. Το κομμάτι βρίσκεται στο τρόπο του ρε(δώριος).<sup>78</sup>



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής AB. Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4 κινούμενο κυρίως στο υψηλό τετράχορδο και το B μεταξύ των μέτρων 5-12 κινούμενο στο χαμηλό τετράχορδο. Το A είναι μία τετράμετρη φράση. Το B αποτελείται από οχτώ μέτρα και ουσιαστικά είναι δυο πανομοιότυπες τετράμετρες φράσεις με διαφορετικές καταλήξεις.

Το κομμάτι έχει ρυθμό 4/4 και ξεκινάει με άρση. Η μεταφορά του από τον Κωνσταντινίδη διατηρεί το τονικό ύψος του δρόμου, και επακριβώς τα διαστήματα. Η αλλαγή του μέτρου από 2/4 σε 4/4 μειώνει τον αριθμό των μέτρων και η μορφή τους είναι A(2+2μέτρα) και B (2+2μέτρα). Δηλαδή υπάρχει ουσιαστικά μία φράση η οποία επαναλαμβάνεται. Παρατηρούμε ότι από το 2<sup>ο</sup> μέτρο μέχρι και την κορώνα του 3<sup>ου</sup> επαναλαμβάνεται και από την άρση του 3<sup>ου</sup> μέχρι και την κορώνα του 5<sup>ου</sup> (σε αντίθεση με την αρχική καταγραφή του Μπο-Μποβί, όπου η φράση του A δεν επαναλαμβάνεται).

Στη συνοδεία παρατηρούμε τρίφωνες συγχορδίες με διαφορετικές αλλοιώσεις σε σχέση με αυτόν της μελωδικής γραμμής, ο οποίος επιπλέον φέρει αλλοιώσεις (υφέσεις) σε δύο φθόγγους του (σι και μι). Ο συνθέτης τονίζει μέσω των συγχορδιών το δεύτερο και τον τρίτο χρόνο κάθε μέτρου.

Αντίθετα η εναρμόνιση του B βασίζεται κυρίως σε 2φωνες συνηχίσεις διαστημάτων 3<sup>ης</sup> M, χωρίς επίσης να ασπάζεται την διαστηματική δομή του τρόπου της μελωδίας.

<sup>78</sup> Μπορούμε να εκλάβουμε τον τρόπο του ρε ως II βαθμίδα της ντο ματζόρε και ως δώρειο, στη jazz και από την βιβλιογραφία Joachim- Ernst Berendt, *Το βιβλίο της jazz*, Νασος Edna internanspublishers, Αθήνα 1989.

# ΦΕΤΟΣ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΑΚΙ

Αναστ. Γ. Μαστής (Σορονή).

Andantino

Τρόπος του re

Φέτος τό καλο-και - ρά - κι κυ-νη γου-σα 'να που - λά κι Κυ νη γουσα, λαχτα  
ρου-σα, Να το πιά-σω δέν μπο-ρού-σα, Κυνη - γού-σα, λα-χτα - ρουσα, Να τό πιά-σω δέν μπο-ρού-σα.

4. Andantino quasi parlando [♩ = 80] *poco rall.* *A tempo*

*poco rall.* *A tempo* *Rall. molto*

**ΖΕΡΒΟΔΕΞΙΟΣ ΧΟΡΟΣ**

Ο Ζερβοδεξίος χορός προέρχεται από την Ρόδο και είναι ο αριθμός 96 του Α΄τόμου της συλλογής του Μπο-Μποβί. Αποτελεί μεταφορά οργανικού παραδοσιακού σκοπού. Σύμφωνα με τον Μπο-Μποβί, η καταγραφή εκτελείται από τρίχορδη λύρα. Μάλιστα, τονίζει την αλλαγή του μέρους από Α σε Β διότι αλλάζει η κατεύθυνση του χορού, (δηλαδή αν χόρευαν δεξιά, τώρα χορεύουν αριστερά και το αντίστροφο).

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στον δρόμο ρε μινόρε με υποτονική την ντο.



Η μελωδική του κίνηση γίνεται κυρίως γύρω από το πεντάχορδο (5χορδο) ρε, μι, φα, σολ, λα.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής Ααβ(Γέφυρα)Β(Γέφυρα).

Για να παρουσιάσουμε τη δομή του συγκεκριμένου τραγουδιού πιο αναλυτικά, θα λέγαμε ότι το Α εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-13, εκ των οποίων τα μέτρα 1-7 αποτελούν το Αα και 8-13 το Αβ. Στη συνέχεια έχουμε τη γέφυρα, η οποία εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 14-15. Το Β, το οποίο εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 16-22 και τέλος έχουμε πάλι μία γέφυρα η οποία βρίσκεται στα δυο τελευταία μέτρα του τραγουδιού 23-24 η οποία τελειώνει με την ίδια φράση που τελειώνει το Αβ.

Ο Κωνσταντινίδης στηρίζεται στη βασική μελωδική γραμμή του οργανικού κομματιού και έπειτα εμπλουτίζει με χρωματικές κινήσεις, συγχορδίες και διαστήματα μεγάλα όπως το διάστημα της 7<sup>ης</sup>. Ακόμη ενώ χρησιμοποιεί την ίδια κλίμακα, τον ίδιο δρόμο (ρε μινόρε) υπάρχουν κάποια σημεία μέσα στο κομμάτι και συγκεκριμένα στις καταλήξεις που αλλάζει το τετράχορδο και το κάνει ουσάκ από μινόρε. Δηλαδή από ρε, μι, φα, σολ το τετράχορδο γίνεται ρε, μι ύφεση, φα, σολ.



Παρατηρούμε ότι έχει αλλάξει την μορφολογική δομή του κομματιού κατά την εναρμόνιση. Σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη, η μορφή του κομματιού είναι AA'(Γέφυρα)-BB'TT'AA'(Γέφυρα). Πιο συγκεκριμένα, αναφέρουμε ότι το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8 και το A' εκτείνεται από το 9-16. Στη συνέχεια έχουμε τη γέφυρα, η οποία εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 16-21. Έπειτα ακολουθεί το B στα μέτρα 22-25 και στη συνέχεια το B' στα μέτρα 26-29. Παρατηρούμε ότι είναι το B' είναι μία ερώτηση και απάντηση ανάμεσα στις δύο πρώτες φωνές.

Στη συνέχεια έχουμε ένα ακόμη θέμα Γ στα μέτρα 30-33 και έπειτα ακολουθεί η επανάληψή του Γ θέματος μία οχτάβα χαμηλότερα στα μέτρα 34-37. Τέλος, έχουμε την επανάληψη του A, του A' καθώς και της γέφυρας.

Στις οργανικές μεταφορές σκοπών που πραγματοποιεί ο Κωνσταντινίδης από τη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, παρατηρούνται μεγάλες φθογικές και ρυθμικές προσαρμογές απ' ότι στις μεταφορές των τραγουδιών. Παρόλα αυτά στους οργανικούς σκοπούς το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο είναι πιο ευρύ, πιο σύνηθες. Παρατηρούμε ότι εμφανίζονται παραλλαγές και οι καταγραφές είναι πιο εκτεταμένες. Πιο αναλυτικά στο A η εναρμόνιση στηρίζεται σε έναν ρυθμικό ισοκράτη, είναι σε 2/4 και χρησιμοποιεί συνηχήσεις οι οποίες είναι χρωματικές. Οι συνηχήσεις αυτές είναι ακριβώς οι ίδιες μέχρι και το A' καθώς και ο ρυθμικός ισοκράτης. Ουσιαστικά είναι η παρουσίαση ενός θέματος στην εναρμόνιση. Στην γέφυρα συνεχίζει τις χρωματικές συνηχήσεις και παρατηρούμε ότι εμφανίζεται ένας αντιχρονισμός που υπάρχει στα δύο συνδεδεμένα μέτρα καθώς και στο B. Υπάρχει ένα συνεχές ρυθμικό σχήμα το οποίο είναι σε διαστήματα 6<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup>.

Στο Γ αρχίζει και ενσωματώνει αποτζιατούρες και το ρυθμικό σχήμα υπάρχει ελαφρά παραλλαγμένο.



Γενικά σε όλο το κομμάτι, ο Κωνσταντινίδης κάνει εναλλαγή δυναμικών, δηλαδή χρησιμοποιεί staccato και legato.

## ΖΕΡΒΟΔΕΞΙΟΣ ΧΟΡΟΣ

Παναγιώτης Περγιαντής, λυράρης. (Αφάντου)

Musical score for the vocal line of the Zervodexios Choros. It consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked with *tr* (trill) above the first and fifth measures. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 12 and includes the instruction "N.B." above the first measure. The fourth staff starts at measure 20 and includes the instruction "D.C." (Da Capo) at the end.

Piano accompaniment for the Zervodexios Choros. The score is in 2/4 time and begins with the tempo marking "Allegretto semplice" and a metronome marking of 92. The music is marked with *p* (piano) in the first measure. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes a *p* marking. The second system includes a *con grazia* marking and features triplet figures in the right hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a series of eighth-note triplets, with some notes beamed together. The bass clef part contains a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef part features a continuous sixteenth-note pattern. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *piu p* is present.

Third system of musical notation. The treble clef part has a sixteenth-note pattern with some triplet markings. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *f con anima* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a sixteenth-note pattern with triplet markings. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *piu f* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a sixteenth-note pattern with triplet markings. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf scherzando* is present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a *poco rall.* marking and a fermata over the final chord.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes an *A tempo* marking and a *p semplice* dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a *con grazia* marking and a fermata over the final chord.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a fermata over the final chord.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a *piu p* dynamic marking and a *non rallentare* marking.

## ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΚΑΜΑ

Το έκτο σε σειρά κομμάτι που αναλύουμε από την συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί είναι μία ροδίτικη μελωδία, η οποία είναι ο αριθμός 26 της συλλογής του Α΄τόμου του ερευνητή μας. Η μελωδία του κινείται στο δρόμο ρε μινόρε. Το κομμάτι κατά την επεξεργασία του από τον Κωνσταντινίδη μεταφέρεται ένα διάστημα τετάρτης καθαρής ψηλότερα, δηλαδή με αφετηρία το σολ.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής ΑΒ. Το Α αποτελείται από τα μέτρα 1-4 και το Β από τα μέτρα 5-9. Το Α αποτελείται από τέσσερα μέτρα εκ των οποίων τα τρία είναι γραμμένα σε μέτρο 4/4 και το τέταρτο μέτρο σε 2/4. Βλέπουμε ότι κάνει μια αλλαγή μέτρου, την οποία συνεχίζει στο Β μέρος του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα στο Β έχουμε εναλλαγές του μέτρου 4/4 και 5/4.

Καθώς αναλύουμε το κομμάτι, παρατηρούμε ότι στην κατάληξη του Α μέρους, μετά το τετράχορδο μινόρε ρε, μι, φα, σολ, χρησιμοποιεί ένα τετράχορδο ράστ, σολ, λα, σι, ντο.



Ο Κωνσταντινίδης κρατάει την αρχική μορφολογική δομή του κομματιού όπως την έχει ο Μπο-Μποβί. Πιο συγκεκριμένα, το Α εκτείνεται από το 1-6μέτρο, ακολουθεί το Β στα μέτρα 7-9, στη συνέχεια έχουμε το Α΄ από το 10-15μέτρο και τέλος το Β στα μέτρα 16-18. Βέβαια στο τέλος μετά το Β υπάρχει μία τρίμετρη φράση που είναι η κόντα, (η κόντα που εμφανίζεται ουσιαστικά είναι τα δύο τελευταία μέτρα του θέματος Β και επαναλαμβάνεται στο μέτρο 21) η οποία εκτείνεται από 18μέτρο έως το τέλος.

Όπως έχουμε προαναφέρει ο Κωνσταντινίδης έχει αλλάξει την τονικότητα του κομματιού από ρε μινόρε με υποτονική ντο, στο δρόμο σολ μινόρε με υποτονική φα.



Ο Κωνσταντινίδης όπως φαίνεται και στο πεντάγραμμο από πάνω δεν αναιρεί την ύφεση στο μι, δηλαδή δεν κάνει ένα τετράχορδο ράστ όπως υπάρχει στην αρχική μορφή του κομματιού από τον Μπο-Μποβί. Γενικά, η εναρμόνιση που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο κομμάτι αυτό, δεν έχει συγκεκριμένη μορφή απλώς εναρμονίζει τη βασική μελωδία. Πιο αναλυτικά, στο Α μέρος υπάρχει στην αρχή μία κίνηση κατιούσας κλίμακας στο μέτρο 1-3 και ακολουθεί ένας χρωματικός ισοκράτης στο 4<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> μέτρο και στη συνέχεια υπάρχει μία ακολουθία διαστημάτων 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup>.<sup>79</sup>

Στο Β μέρος κάνει εναρμόνιση της μελωδίας χρησιμοποιώντας διαστήματα 4<sup>ης</sup> αυξημένης και 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης.<sup>80</sup> Στη συνέχεια, στο Α' από το 10-12 μέτρο χρησιμοποιεί συγχορδίες αυξημένες. Παρατηρούμε ότι αλλάζει το δρόμο χαμηλώνοντας τη II, δηλαδή το λα γίνεται λα ύφεση και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός τετραχόρδου ουσάκ (σολ, λα ύφεση, σι ντο). Έπειτα από την κίνηση αυτή, ακολουθεί ένα χρωματικό κατέβασμα από συγχορδίες και τέλος από το μέτρο 13-15 έχουμε μία αυτούσια επανάληψη των μέτρων 4-6.

Το Β, είναι ακριβώς το ίδιο με παραπάνω, όπως έχει προαναφερθεί. Τέλος ακολουθούν τα μέτρα 19-21 που είναι η κόντα, έχουν στην εναρμόνισή τους οχτάβες σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα.



Το σχήμα αυτό επαναλαμβάνεται δύο φορές μόνο που την δεύτερη υπάρχει αλλαγή μέτρου (από 2/2 σε 3/2) άρα και αλλαγή αξιών στους φθόγγους.

<sup>79</sup> Οι κλίμακες οι οποίες περνάει χρησιμοποιώντας τις συγχορδίες αυτές με διαστήματα 5<sup>ης</sup> ελατ. ονομάζονται 5<sup>ες</sup> του Mozart, λανθασμένες 5<sup>ες</sup> και τα χρησιμοποιεί για να δώσει χρώμα αφού δημιουργείτε ένα διάστημα 2ας αυξ. σύμφωνα με τον Ανδρέα Χαραλάμπους, *Η αρμονία της μουσικής και η αισθητική της*, Gutenberg, Αθήνα 1993.

<sup>80</sup> Ο.π.

# ΣΑΡΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΚΑΜΑ

Μιχάλης Μαλανδρής (Μονόλιθος)

Moderato

Τρόπος του re

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff begins with a common time signature (C) and a tempo marking of 'Moderato'. The second staff starts with a measure rest labeled '5' and a first ending bracket labeled '1.'. The third staff starts with a measure rest labeled '8'. The piece concludes with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

Σα - ράν-τα χρό - νους έ - κα - - - μα  
5 1. στους κλέ-φτες κα - πε - τά - νος Χί - λια (μά την Πα-να-γιά) Χί -  
8 λια φλου - ριά - - - 'ε κέρ - δι - σα.

6. Allegro piacevole [  $\text{♩} = 76$  ]

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece in 3/2 time, marked *p*. The second system includes a trill (*tr.*) and a dynamic change to *mf*. The third system features a *p poco espress.* marking. The fourth system contains another trill and a dynamic change to *f*. The fifth system continues with *mf* dynamics. The sixth system concludes with a *Rall.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

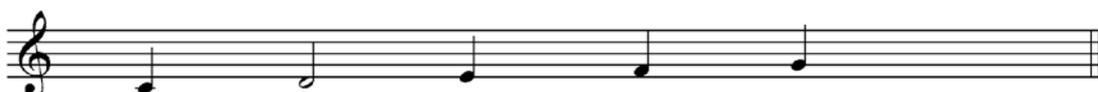
**Η ΕΡΗΝΗ**

Η Ερήνη,<sup>81</sup> έχει έναν χορευτικό χαρακτήρα που γίνεται πιο εμφανής στη μεταφορά του από τον Γιάννη Κωνσταντινίδη. Η μελωδία αυτή, βρίσκεται στον Β' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, έχει τον αριθμό 5 και προέρχεται από τη Τήλο.

Το κομμάτι αυτό, βρίσκεται στο δρόμο ρε μινόρε.



Το κομμάτι καθ' όλη την έκτασή του κινείται αποκλειστικά και μόνο στο χαμηλό τετράχορδο του δρόμου. Δηλαδή όπως φαίνεται και στο παρακάτω πεντάγραμμο ρε, μι, φα, σολ, με υποτονική την ντο του δρόμου ρε μινόρε.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα τετραμερές κομμάτι της μορφής ABAB. Το Α εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8 και το Β μεταξύ των μέτρων 9-16, τα δύο τμήματα επαναλαμβάνονται με μοναδική διαφοροποίηση όσον αφορά στην τελική κατάληξη.

Το Α μπορούμε να πούμε ότι είναι μία δίμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και στη συνέχεια ακολουθεί το Β το οποίο είναι μία τετράμετρη φράση η οποία ακούγεται δύο φορές.

Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης μεταφέρει το τονικό ύψος της μελωδίας μία 5<sup>η</sup>Κ ψηλότερα. Αλλάζει την κατάληξη της μελωδίας και οδηγεί το κομμάτι σε έναν άλλο δρόμο που ονομάζεται σολ ματζόρε.



Ο συνθέτης, δεν έχει διατηρήσει τη διμερή μορφή του κομματιού. Το κομμάτι έχει τη μορφή ΑΒΑ'ΒΑ'Β'+κόντα. Πιο συγκεκριμένα, αρχίζει με δύο εισαγωγικά μέτρα τα οποία συνδέουν το προηγούμενο κομμάτι με το επόμενο και ακολουθεί το Α στα

<sup>81</sup> Το κομμάτι αυτό, ο Κωνσταντινίδης το χρησιμοποιεί και στα *Οκτώ Δωδεκανησιακά τραγούδια για μικτή χορωδία* (αριθ. III).

μέτρα (3-8), το Β (9-16) και το Α'(19-24) το οποίο βρίσκεται σε μία οκτάβα υψηλότερα. Στη συνέχεια ακολουθεί το Β(25-32), μία δίμετρη γέφυρα, το Α''(35-40) κατά μία οκτάβα χαμηλότερα, το Β' (41-48) και τέλος έχουμε μία δίμετρη γέφυρα από το 49-50μέτρο. Στο τέλος του κομματιού υπάρχει μία κόντα όπως έχει προαναφερθεί η οποία εκτείνεται από το 51-62μέτρο. (Παρατηρούμε ότι στα μέτρα 51-62 ο συνθέτης χρησιμοποιεί από το προηγούμενο θέμα Β' κάποια μέτρα κάνοντας μετατροπία στη κλίμακα της φα# που είναι η V της σι ματζόρε).

Πάνω στο βασικό κορμό της μελωδίας του Σαμουέλ Μπο-Μποβί έχει στηρίξει μία δική του μελωδική σύνθεση που στην τελική της μορφή θυμίζει ελάχιστα. Ουσιαστικά ο συνθέτης προβαίνει σε μια μορφή ελεύθερων παραλλαγών του αρχικού υλικού. Ουσιαστικά, ολόκληρη η επεξεργασία του κομματιού από τον Κωνσταντινίδη βασίζεται σε έναν διπλό ισοκράτη τονικής-δεσπόζουσας, άλλοτε σταθερό κι άλλοτε ρυθμικό.

Παρατηρούμε ότι σε όλη την εναρμόνιση του κομματιού ο συνθέτης χρησιμοποιεί την σολ ματζόρε. Πιο αναλυτικά στο Α, τοποθετεί ένα διπλό ισοκράτη στη τονική και ένα μοτίβο αντιχρονισμού. Στο Β, ξεκινώντας από το 9<sup>ο</sup> μέτρο χρησιμοποιεί ένα μοτίβο αντιχρονισμού με μικρές παραλλαγές καθώς και αρπέζ.

Στα δύο συνδεδεμένα μέτρα ο συνθέτης τοποθετεί ναπολιτάνικες συγχορδίες και έπειτα επιστρέφει με ισοκράτη και αντιχρονισμό στο Β', όπου η εναρμόνιση του έχει και αυτή τη μελωδία. Παρατηρούμε συγκεκριμένα, ότι η εναρμόνιση βρίσκεται στο τρίτη φωνή και ότι υπάρχει μεταφορά του θέματος στο αριστερό και στο δεξί χέρι. Το θέμα υπάρχει και στις δύο φωνές, καθώς παράλληλα δίνουν το μοτίβο της εναρμόνισης. Τέλος, το αρπέζ επανέρχεται και στην εναρμόνιση της κόντα, χρησιμοποιώντας ισοκράτης.

# Η ΕΡΗΝΗ

Δέσποινα Ν. Μαγκαφά

Moderato

Τρόπος του re

'Ε - ρή - νη, πού 'σουν τό πρω - ί, 'Ε - ρή - νή, πού 'σουν τό πρω -

9  
ί, πού 'σουν τό, πού 'σουν τό, πού 'σουν τό με - ση - μέ - ρι, πού 'σουν τό, πού

15  
'σουν τό, πού 'σουν τό με - ση - μέ - ρι, Πού

1. 2.

7. Allegretto giocoso [♩ = 120]

Musical score for the beginning of '7. Allegretto giocoso'. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto giocoso' with a metronome marking of quarter note = 120. The score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. The lower staff provides a bass line accompaniment.

Main body of the musical score for '7. Allegretto giocoso'. The score is written for piano and includes five systems of music. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *il canto ben marcato* and *più sonoro*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. A trill is marked with a '3' in the fourth system, and an octave sign (8va) is present in the first and third systems.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked *piu sonoro*. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system is marked *marcato* and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system is marked *p quasi lontano* and includes a piano (*p*) dynamic. The sixth system is marked *piu p* and includes a piano (*p*) dynamic. The score concludes with the instruction *non rallentare* and the tempo marking *Alta*.

## ΑΡΧΑΓΓΕΛΙΤΙΚΟΣ ΣΚΟΠΟΣ

Το κομμάτι αυτό αποτελεί μία ροδίτικη μαντινάδα και είναι γνωστό και ως «Ας τραγουδήσω κι ας χαρώ». Στη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί εμφανίζεται παραπάνω από μία παραλλαγές. Το κομμάτι που θα αναλύσουμε εμείς, έχει τον αριθμό 48<sup>α</sup>, το οποίο βρίσκεται στον Α΄ τόμο της συλλογής.

Η ροδίτικη μαντινάδα είναι γραμμένο στον δρόμο λα μινόρε.



Σαν κύρια παρουσία της μελωδίας μέσα στο κομμάτι, παρατηρούμε ότι είναι το πρώτο τετράχορδο από το λα μέχρι το ρε, με υποτονική το σολ όπως δείχνουμε και στο πεντάγραμμα από πάνω. Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα κομμάτι το οποίο στα πρώτα οχτώ μέτρα μας παραθέτει την βασική του μελωδία και στη συνέχεια παραθέτει παραλλαγές της.

Ο Κωνσταντινίδης μεταφέρει το κομμάτι σε ντο μινόρε. Μάλιστα έχει πολύ μεγάλη παρουσία η υποτονική της κλίμακας το σι ύφεση σε όλη την μελωδία.



Την ίδια παραλλακτική διαδικασία ακολουθεί και ο Κωνσταντινίδης. Όπως έχουμε προαναφέρει το κομμάτι αυτό ουσιαστικά είναι ένας σκοπός που διαφοροποιείται σε ελάχιστους φθόγγους. Θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε κυκλική μορφή αφού έτσι όπως ξεκινάει έτσι και καταλήγει.

Πιο συγκεκριμένα το θέμα εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4, για να ακολουθήσουν οι διάφορες παραλλαγές της αρχικής εκδοχής συχνά με τη μεσολάβηση γεφυρικών περασμάτων από την μία παραλαγή στην άλλη.

Παρατηρούμε ότι σύμφωνα με το συνθέτη το κομμάτι μπορούμε να το χωρίσουμε σε θέματα αφού ουσιαστικά είναι ένα θέμα και παραλλαγές. Ξεκινώντας από το Α, το οποίο εκτείνεται από το 1-2 μέτρο, το Α΄ από το 3-4μέτρο, το Β από το 5-8μέτρο, το Γ από το 9-12μέτρο, το Γ΄ από 12-14μέτρο, (το οποίο είναι κατά μία οκτάβα ψηλότερα) στη συνέχεια το Β΄, το οποίο εκτείνεται από το 15-16μέτρο, (κατά

μία οκτάβα υψηλότερα) ακολουθεί το Β, το οποίο εκτείνεται από το 17-18μέτρο, το Α από το 19-20μέτρο και τέλος το Α', το οποίο εκτείνεται από το 21-22μέτρο.

Η εναρμόνιση του Α και του Α' θέματος είναι συγχορδίες 9<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup>, μόνο που στο Α' παρατηρούμε ότι υπάρχει και ένας ισοκράτης. Στη συνέχεια στο Β, ο συνθέτης αναλύει τις συγχορδίες 9<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup> σε αρπές. Ακολουθεί το Γ όπου η εναρμόνιση έχει ένα μοτίβο σε τρίηχα. Έπειτα επιστρέφει στο Β όπου χρησιμοποιεί αρπές καθώς και στην επανάληψή του, και τέλος έχουμε το Α' στο οποίο χρησιμοποιεί συγχορδίες. Τελειώνει στην τονική χρησιμοποιώντας μία ατελής πτώση V, I.

## ΑΡΧΑΓΓΕΛΙΤΙΚΟΣ ΣΚΟΠΟΣ

Μανόλης Στεφ.Κεχαγιάς (Αρχάγγελος)

Moderato

Τρόπος του re (la=re)

9 Α (μ)Ας τρα-γου-δή-σω-, (μ) Ας τρα - γου - δή -

17 (μ)Α ας τρα-γου-δή σω κι ας χα - ρώ - Ας τρα-γου-

26 δή - σω κι ας χα - ρώ, - τού χρόνου ποιό (ν)ος - έ - ξέ - ρει .

34 Α Για ν'α πο - θά-νω , Για ν'α-πο - θά , Για

42 α ν'α-πο-θά - - - νο - γιά νά ζιώ . Για ν'α πο-θά -

50 νο, γιά νά ζιώ , γιά νά 'μαι σ'α - (ν)α - λα μέ - ρη .

58 Α Στόν πο-τα - μό , στόν πο-τα - μό , Πλύ -

υ - νεις τόν ά - σπρο σου μό .

8. Andante mesto [♩ = 42]

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante mesto' with a quarter note equal to 42 beats per minute. The score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'espress.'. The second system includes 'piu espress.' and a 'terr.' (trill) marking. The third system features a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass line. The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The score concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The score features various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions are provided throughout the piece, including *mf*, *p*, *p espress.*, *poco rall.*, *a tempo*, *Rall.*, *mp*, and *espress. molto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like accents and staccato are present. The score concludes with a final chord and a fermata.

## ΕΛΛΑΝΑ ΠΑΜΕΝ ΟΞΩ

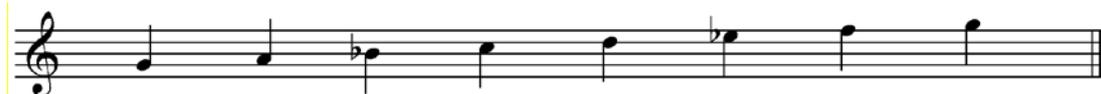
Το κομμάτι που θα αναλύσουμε είναι από την συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, είναι από την περιοχή της Λέρου και είναι ένας χορευτικός σκοπός. Βρίσκεται στον Β΄ τόμο της συλλογής του ερευνητή και είναι το 6 κομμάτι της καταγραφής του για αυτή την περιοχή.

Το χορευτικό αυτό τραγούδι βρίσκεται στον δρόμο ρε μινόρε.



Όπως διακρίνουμε από την αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα κομμάτι της μορφής AB. Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-16, και το B μεταξύ των μέτρων 17-24, εκ των οποίων από το 17-20 είναι ουσιαστικά η τετράμετρη ορχηστρική φράση που επαναλαμβάνεται έπειτα μαζί με τα λόγια. Το A βασίζεται σε μια τετράμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές εμπλουτισμένη με ξένους φθόγγους, και όπως είναι φυσικό υπάρχει πυκνότερη ροή φθόγγων. Επίσης παρατηρούμε ότι η μελωδική κίνηση του κομματιού γίνεται κυρίως στο χαμηλό τετράχορδο.

Ο Κωνσταντινίδης σέβεται την μελωδική υπόσταση του κομματιού στηριζόμενος στο βασικό μελωδικό του περίγραμμα γράφει προσθέτοντας αποτζιατούρες και χρησιμοποιώντας διάφορες δυναμικές. Βέβαια δεν χρησιμοποιεί την ίδια τονικότητα σε σχέση με τον Μπο-Μποβί. Ο δρόμος που χρησιμοποιεί είναι το σολ μινόρε.



Η μορφή της επεξεργασμένης μορφής που παραθέτει ο Κωνσταντινίδης έχει τη δομή ABA'B'A'A. Πιο συγκεκριμένα, το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-9, το B στα μέτρα 9-14, το A' στα μέτρα 15-22, το B' στα μέτρα 22-29, το A'' στα μέτρα 29-33, το A στα μέτρα 33-37, και τέλος 37-45 που είναι γέφυρα.

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, μοτίβο στη τονική, σε όλη την εναρμόνιση του κομματιού. Στο 23<sup>ο</sup> μέτρο αρχίζει και χρησιμοποιεί τις βαθμίδες I και IV κάνοντας μετατροπία στη σι ύφεση ματζόρε ενώ η μελωδία βρίσκεται σε σολ μινόρε. Στη συνέχεια παίρνει το 26<sup>ο</sup> μέτρο που είναι το

τελευταίο μέτρο του Β θέματος και δημιουργεί μία επανάληψη η οποία έχει σκοπό να επαναφέρει το κομμάτι στην αρχική του κλίμακα σολ μινόρε με IV ( ντο ματζόρε συγχορδία). Το κομμάτι έπειτα από τις μετατροπίες που κάνει τελειώνει στην τονική.

## ΕΛΑ ΝΑ ΠΑΜΕΝ ΟΞΩ

Allegretto moderato ♩ = 120

Τρόπος του re

The musical score is written in 7/4 time and consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the lower register and a vocal line in the upper register. The tempo is marked 'Allegretto moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11 and includes a triplet of eighth notes. The fourth system starts at measure 16 and includes a triplet of eighth notes and a fermata over the final note. The fifth system starts at measure 22 and includes the lyrics: 'λα να πά μεν ό ξω, Λου λού δια να σου κό ψω.' The piece concludes with a 'Da Capo' instruction.

Allegretto con grazia [♩ = 88]

9.

*mf*

*sempre con Ped.*

*p* *simile*

*mf* *p*

*mf* *p*

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. Some measures feature triplets, indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ

Το κομμάτι αυτό, αποτελεί μια αργή μελωδία του γάμου, η οποία ονομάζεται και «*Το παραζύπνημα*». Η μελωδία αυτή, βρίσκεται στον Α τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει τον αριθμό 9β. Είναι η πρώτη μελωδία που συναντάμε σε ρυθμό 6/8. Η μελωδία κινείται στο πεντάχορδο Σολ-Λα-Σι ύφεση-Ντο-Ρε με προσλαμβανόμενο φθόγγο το Φα. Το κομμάτι είναι στο δρόμο σολ μινόρε.



Κινείται μόνο στο πρώτο πεντάχορδο και μάλιστα παρατηρούμε ότι ο ίδιος ο Μπο-Μποβί επειδή δεν φτάνει η μελωδία του κομματιού μέχρι το μι ύφεση δεν βάζει στον οπλισμό της κλίμακας, δρόμου την ύφεση του μι έχει μόνο το σι ύφεση.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μελωδία που μας παραθέτει ο ερευνητής πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής AB. Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4 και το B μεταξύ των μέτρων 5-8.

Το A «χτίζεται» μέσω μιας δίμετρης φράσης η οποία επαναλαμβάνεται και εν συνεχεία το B έχει μια δίμετρη φράση η οποία επίσης ακούγεται δυο φορές.

Ο Κωνσταντινίδης αντιμετωπίζει το κομμάτι όπως και τα περισσότερα αν όχι όλα τα κομμάτια με σεβασμό στην μελωδία και κρατώντας την ίδια τονικότητα δηλαδή σολ μινόρε. Στο κομμάτι αυτό η μελωδία είναι ακριβώς ίδια με του Μπο-Μποβί. Το σημαντικότερο που παρατηρούμε είναι ότι ενώ η μελωδία παραμένει αμετάβλητη σχεδόν, η ενερμόνιση μας παραπέμπει σε τονική αφετηρία το Λα. Είναι η πρώτη φορά που διαπιστώνουμε κάτι τέτοιο.

Όσον αφορά τη μορφολογική δομή του κομματιού ο Κωνσταντινίδης απλά προσθέτει τέσσερα μέτρα εισαγωγή. Πιο αναλυτικά, το κομμάτι είναι της μορφής ABA'. Ο Κωνσταντινίδης ουσιαστικά προσθέτει ένα επιπλέον τμήμα και αλλάζει την μορφή του κομματιού από AB σε ABA'. Στην αρχή έχουμε εισαγωγή, από το 1-4 μέτρο, το A(5-8), το B(9-12) και τέλος έχουμε πάλι το A'(13-16).

Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η ανάλυση του μέτρου 6/8 μπορεί να γίνει με δύο τρόπους είτε 3+3/8 όπως είναι γραμμένο το πρωτογενές μας υλικό, είτε σε 2+2+2/8. Η διευκρίνιση αυτή γίνεται διότι παρατηρούμε ότι η μελωδία έχει στηριχθεί στον πρώτο τρόπο ρυθμικής κατανομής ενώ η εναρμόνιση στο δεύτερο. Αυτό έχει ως

αποτέλεσμα να υπάρχουν τονισμοί στο τρίτο και στο πέμπτο όγδοο κάθε μέτρου. Στη συνέχεια παρατηρούμε ότι υπάρχει ένας ισοκράτης στα 4πρώτα μέτρα, στην υψηλότερη φωνή. Τέλος, ακολουθεί το Α και το Β, στα οποία η μελωδία βρίσκεται στην δεύτερη φωνή.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΓΑΜΟΥ

*Οι παπάδες τής Παναγίας τής Καθολικής (Κρεμμασινή).*

Moderato

Ξύπνα, νιέ — ξύ - πνα, νιέ, ξύπνα, νιέ και νιόγαμ-πρε. Ξύ-πνα, νιέ και  
νιό - γαμ - πρε, Ξύ - πνα κλαί ξη - μέ - ρω - σε.

10. Andante lento [♩. = 42]

*cantando*

*piu sonoro*

11

*Rall.*

## **ΣΟΥΣΤΑ ΧΟΡΕΥΤΗ**

Η *σούστα χορευτή* αποτελεί έναν χορευτικό οργανικό σκοπό, ο οποίος προέρχεται από αρκετά μεγάλη σε έκταση καταγραφή. Η *σούστα* αυτή ονομάζεται και *Σούστα του Χατζη-Νικόλου*,<sup>82</sup> βρίσκεται στον Α τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει τον αριθμό 95.

Το πρώτο δίμετρο αποτελεί τη βασική θεματική ιδέα, πάνω στην οποία βασίζονται όλες οι παραλλαγές αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα που ακολουθούν. Αν και η τονική αφετηρία αρχικά είναι το ντο, στη συνέχεια η αφετηρία μεταφέρεται σε διάφορους φθόγγους, ενώ τα τετράχορδα άλλοτε διατονικού κι άλλοτε χρωματικού τύπου εναλλάσσονται κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του κομματιού, ενόσω εξελίσσεται η αυτοσχεδιαστική παραλλακτική διαδικασία. Η ροή των φθόγων παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού πολύ γρήγορη (δέκατα έκτα) ενώ η έκταση του χορού είναι εξαιρετικά μεγάλη σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα κομμάτια που έχουμε εξετάσει έως τώρα.

Αντίστοιχη πρακτική ακολουθεί και ο Κωνσταντινίδης, ο οποίος παρουσιάζει ένα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα κομμάτι, το οποίο μεταφέρεται σε διάφορα τετράχορδα διατονικού ή χρωματικού γένους με διάφορες τονικές αναφορές. Η τονική αφετηρία στην αρχή της εκδοχής που παρουσιάζει ο συνθέτης είναι ο φθόγγος λα, ο οποίος πολύ συχνά κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του χορού παρουσιάζεται εν είδει ρυθμικού ή σταθερού ισοκράτη.

---

<sup>82</sup> Σύμφωνα με το Σαμουέλ Μπο-Μποβί, ο Χατζη-Νικόλου ήταν ένας λυράρης στην Αρχάγγελο. Ο Ποντικός που παίζει λύρα στο κομμάτι όταν ήταν νέος, έμεινε για 4-5 μήνες κοντά στον Χατζη-Νικόλου για να μάθει λύρα. Ένα από τα κομμάτια που έπαιζε ήταν και η *σούστα* αυτή.

# ΣΟΥΣΤΑ ΧΟΡΕΥΤΗ

α'. Σούστα του Χατζη-Νικόλου.  
Δημήτρης Ποντίκας, λυράρης (Αφάντου).

Allegro moderato

The image displays a musical score for a piece titled "Sousta Choreviti" by Dimitris Pontikas. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking "Allegro moderato". The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with occasional trills (tr) and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 indicated at the start of their respective lines. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a final double bar line.



99 *tr* *tr* *tr* 2.

105 *tr* *tr*

110 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

115 *tr* *tr*

120

125 *tr*

130

136 *tr*

143 *tr* *tr* *tr* *tr*

Detailed description: The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and ornaments (tr) are indicated above several notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The score includes repeat signs and a first/second ending bracket at the beginning of the first staff.

149

1. 2.

154

1. 2. tr tr

161

166

1. 2.

171

177

tr tr tr

185

tr tr tr tr

192

199

tr tr



258

263 *tr tr tr tr tr tr tr*

269 *tr tr tr tr tr*

275 *tr tr* 1.

282 2. *tr*

287

293

298

305 *tr tr tr*

Musical score for a single melodic line, measures 311-341. The score is written on a single treble clef staff. It features a series of eighth and sixteenth notes, with several trills (tr) and first/second endings (1., 2.) indicated. The key signature has one sharp (F#).

11. Allegro vivo ma non troppo [♩ = 120]

Musical score for measures 1-4 of a piano piece. It is written for piano (piano) in 2/4 time. The score shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 5-8 of a piano piece. It continues the piano piece from the previous block, showing the right and left hand parts. Dynamics include forte (f) and piano (p). The key signature has one sharp (F#).

The image displays a page of musical notation for a piano accompaniment, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as dynamics (*ff*, *mf*, *f*, *p*, *p sub.*, *sotto*), articulation (accents, slurs), and phrasing. The music is written in a single key signature and time signature.

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is complex, featuring numerous notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include *f*, *mf*, *poco rall.*, *sfz*, and *a tempo*. The piece appears to be in a minor key, as indicated by the presence of flats and sharps in the notes. The overall style is that of a classical or romantic-era piano composition.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff', 'mf', and 'f'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## ΕΛΑ Η ΩΡΑ Η ΚΑΛΗ

Το τραγούδι *Έλα η ώρα η καλή* είναι και αυτό ένα τραγούδι του γάμου που λέγεται στην Ρόδο. Σύμφωνα με τον ερευνητή μας, σε όλα σχεδόν τα χωριά της Ρόδου στο γάμο έχουν έναν «λυριστή» και έναν «κανακιστή». «Ο κανακιστής, που τις περισσότερες φορές είναι και λαουτιέρης, ξέρει τα πατροπαράδοτα τραγούδια του γάμου, τα λεγόμενα κανάκια ή κανακίσματα. Αυτός πάντοτε κάνει την αρχή και οι άλλοι τραγουδιστάδες επαναλαμβάνουν όσα τραγούδησε. Πριν πη το τραγούδι που ταιριάζει σε κάθε περίπτωση τραγουδεί το ‘Να ‘ν’ ώρα καλή’ ή ‘Έλα η ώρα η καλή’, που είναι σα θρησκευτική επίκληση».<sup>83</sup>

Το κομμάτι αυτό όπως προαναφέραμε είναι ένα γαμήλιο τραγούδι με αργό εισαγωγικό χαρακτήρα. Βρίσκεται στον Α΄ τόμο της συλλογής του Μπο-Μποβί και έχει αριθμό 1 στα κομμάτια της Ρόδου. Είναι γραμμένο στη μι ματζόρε<sup>84</sup> πράγμα που δυσκολευόμαστε να το βρούμε διότι ο Μπο-Μποβί δεν χρησιμοποιεί στην μελωδία του καθόλου το φθόγγο ρε δίεση και για αυτό δεν το τοποθετεί και στον οπλισμό του κομματιού. Έτσι είναι επόμενο να πιστεύουμε πως είναι στη φα δίεση μινόρε το κομμάτι αλλά καθώς αναλύουμε και την εναρμόνιση του Κωνσταντινίδη ο ισχυρισμός μας αποδεικνύεται.



Η μελωδία του κομματιού κινείται από την το μι μέχρι το ντο δίεση.



Όπως διακρίνουμε από την αρχική μορφή του κομματιού που μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα πολυμέρες κομμάτι της μορφής ABABABA. Το πρώτο μέτρο είναι εισαγωγικό για να ακολουθήσουν τα εξής μέρη: A (2-8), B (9-14), A (15-21), B (22-28), A (29-35), B (36-40) και τέλος A (41-46). Ουσιαστικά πρόκειται για μια σειρά παραλλαγών των δύο αρχικών ιδεών, οι οποίες ολοένα και

<sup>83</sup> Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Ά τ, Μουσικό λαογραφικό αρχείο, Αθήνα 1938.

<sup>84</sup> Δημήτρης Μυστακίδης, *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδές, Θεσσαλονίκη 2004.

απομακρύνονται από την αρχική μορφή τους, χωρίς ωστόσο να απομακρυνθούν τόσο ώστε να μην είναι αναγνωρίσιμες.

Ο Κωνσταντινίδης πιστός στην τονικότητα του κομματιού και τη μελωδία χωρίζει μορφολογικά το κομμάτι σε ABABA. Πιο συγκεκριμένα, το Α εκτείνεται από το 1-5 μέτρο, το Β (6-8), το Α(9-11), η επανάληψη του Β από το 12-14 και τέλος το Α από το 15-19.

Η εναρμόνιση του κομματιού αυτού στηρίζεται σε δύο θέματα. Στο Α η εναρμόνιση του στηρίζεται σε ένα ρυθμικό βάσιμο-ισοκράτη στη τονική (μι) δημιουργώντας διαστήματα 2<sup>ας</sup>, 3<sup>ης</sup> χρησιμοποιώντας ένα κατιών τετράχορδο (μι, ρε, ντο, σι), και στη συνέχεια έχουμε ένα θέμα (λα, σι, ντο, σι) να εμφανίζεται στο τέλος του Α.

Στο Β χρησιμοποιεί ένα ρυθμικό σχήμα με εναλλαγή κρατημένων φθόγγων μι, σι, Ι, V (το σχήμα αυτό παρουσιάζεται στην επανάληψη του Β). Τέλος η επανέκθεση του Α παρατηρούμε ότι βρίσκεται στο μπάσο, η συνοδεία αυτής της μελωδίας είναι 3<sup>ες</sup> αυξημένες οι οποίες βρίσκονται στην πρώτη φωνή.

Μία σημαντική παρατήρηση σε σχέση με την καταγραφή του Μπο-Μποβί και την εναρμόνιση του Κωνσταντινίδη, είναι ότι υπάρχει βασική διαφορά διότι ο Κωνσταντινίδης ενσωματώνει το πρώτο εισαγωγικό μέτρο του ερευνητή στο Α, μ' αποτέλεσμα αυτό να παρίσταται σε κάθε αναφορά του, σε αντίθεση με την αρχική καταγραφή.

# ΕΛΑ Η ΩΡΑ Η ΚΑΛΗ

Δίσκ. Πατέ 3153 (Σ.Λ.Τ. 109α').

Τριανταφυλλιά Αργυρού (Αρχάγγελος).

Andante ♩ = 60

Τρόπος του do (mi=do)

Να\_ ει [Ε\_λα] (v)η\_ ώ\_ ρα\_ η\_ κα\_ λή\_ και\_ του\_ (μ)α\_ και\_ του\_ Χρι\_ στου\_ η\_ χά\_ (v)α\_ ρη\_ κ'η\_ Πα\_ να\_ (v)α\_ γί\_ (μ)ά\_ κ'η\_ Πα\_ να\_ γία\_ Δε\_ (v) ε\_ σποι\_ να\_ να\_ βα\_ (v) α\_ ν\_ (μ)ά\_ να\_ βά\_ λη\_ το\_ στε\_ φά\_ (v) α\_ νι\_.

VIII

ΓΙΑΝΝΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ  
(1943-46)

12. Lento e solenne [♩ = 52]



**ΒΟΣΤΣΙΚΑΤΑ**

Το χορευτικό τραγούδι *Βοστσιακάτα*, προέρχεται από την Κάλυμνο και είναι ο αριθμός 28 στο Β΄ τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Το κομμάτι έχει ρυθμό 2/4, ξεκινάει με άρση και βρίσκεται στο δρόμο του μι ουσάκ.



Η δομή του ουσάκ είναι ένα τετράχορδο ουσάκ στην τονική και συνημμένο πεντάχορδο μινόρε. Παρατηρούμε όμως ότι στο δρόμο αυτό πέρα από το συνημμένο πεντάχορδο μινόρε υπάρχει και ένα διαζευγμένο τετάχορδο ουσάκ.<sup>85</sup>



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα κομμάτι μονοθεματικό. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τετράμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται τρεις φορές, ελαφρώς παραλλαγμένη, με τη μεσολάβηση δύο φθόγγων (εν είδει κοντέτας) μεταξύ του τέλους της μιας εκδοχής της και την έναρξη της επόμενης. Αυτός είναι και ο λόγος που στην αρχή του κομματιού η πρώτη νότα δεν περιέχει συλλαβή, καθότι στις επερχόμενες επαναλήψεις λειτουργεί το αντίστοιχο τμήμα ως τη γέφυρα που θα μας οδηγήσει στην επόμενη παραλλαγή.

Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί ακριβώς την ίδια δομή με τον Μπο-Μποβί. Το κομμάτι είναι γραμμένο στον δρόμο μι ουσάκ αλλά λόγω του κλασσικού τρόπου γραφής που χρησιμοποιεί δεν βάζει φα δίεση στο κλειδί αλλά τη βάζει μόνο στα μέτρα. Ο συνθέτης μεταφέρει το κομμάτι, (το πρωτογενές του υλικό) μία 5<sup>η</sup> ψηλότερα από την καταγραφή.

Η μορφή του κομματιού σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη αρχίζει με το Α και την επανάληψή του, να εκτείνονται στα μέτρα 1-4 και 4-8. Η εναρμόνιση τους στηρίζεται σε συγχορδίες μεθ' εβδόμης καθώς και σε ένα μοτίβο αντιχρονισμού. Στη συνέχεια, ακολουθούν κατέτζες στα μέτρα 8-10 και 10-12, στις οποίες υπάρχει η ίδια εναρμόνιση με το Α. Έπειτα, ακολουθεί το Α' με την επανάληψή του, το οποίο

<sup>85</sup> Ο.π.

εκτείνεται στα μέτρα 12-16 και 16-20. Η εναρμόνισή του βασίζεται σε μία συνεχής συγχοπή στη νότα μι με 2<sup>ες</sup> μ.

Επανέρχονται οι κατέτζες στα μέτρα 20-28 και επαναλαμβάνονται τέσσερις φορές. Η εναρμόνισή τους στηρίζεται σε αρπέζ με λεγκάτο. Στη συνέχεια, υπάρχει ένα συνδετικό σχήμα στα μέτρα 29-30, το οποίο ουσιαστικά είναι το τελείωμα της προηγούμενης εναρμόνισης των κατέτζων. Τέλος, στα μέτρα 30-35 και 35-39 έχουμε το Α θέμα που ουσιαστικά επαναλαμβάνεται σε μία οκτάβα χαμηλότερα.

Το παράδοξο σ' αυτό το κομμάτι είναι ότι ενώ η τονική αφετηρία της μελωδίας είναι το σι, η εναρμόνιση φαίνεται να έχει ως τονική αφετηρία το μι. Αυτό εξηγεί και το γεγονός ότι στο Α' το ρυθμικό πεντάλ είναι στο μι, ενώ κι όλη η εναρμόνιση στο Α περιστρέφεται γύρω από τη συγχορδία της έβδομης βαθμίδας του δρόμου(μι ουσάκ) που χρησιμοποιεί ο Κωνσταντινίδης. (Μι-Φα-Σολ-Λα-Σι-Ντο-Ρε-Μι).

## ΒΟΣΤΣΙΚΑΤΑ

Μιχάλης Μελετίου Μπαϊράμης (Βαθύς).

Allegretto Τρόπος του μι

Το βοσ κα ρού δι στο βου νό σου  
 4 ρί ζει ξε λακ κό νει , σου ρί ζει ξε λακ  
 7 κό νει. Α λα ρούδ ζια ρούδ ζια ρούδ ζια, ω κα  
 10 λώς τα βο σκα ρούδ ζια. Κ'η

13. Allegretto scherzando [♩ = 116]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The second system of the musical score continues the piece. It features similar melodic and harmonic patterns to the first system, with eighth-note triplets and sixteenth-note runs in the upper staff and a steady bass accompaniment in the lower staff.

The third system of the musical score concludes the piece. It includes a *ritard* marking above the final measure of the upper staff, indicating a gradual deceleration. The melodic line features a triplet and a final flourish, while the bass line provides a simple harmonic support.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in treble and bass clefs, with various musical markings and dynamics. The first system includes markings for *ten.* and *piu sonoro*. The second system features *mf*. The third system is marked *f brillante* and *mf*. The fourth system is marked *Poco rall.* and *p*. The fifth system is marked *Poco rall.* and *piu p*. The score includes numerous triplets, slurs, and dynamic markings throughout.

**ΚΑΛΑΝΤΑ ΛΑΖΑΡΟΥ**

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στον Α΄ τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει τον αριθμό 22. Προέρχεται από τη Ρόδο, έχει ρυθμό 6/8, ξεκινάει με άρση και ανήκει στο δρόμο ρε μινόρε.



Το κομμάτι αυτό κινείται κυρίως στο χαμηλό πεντάχορδο μινόρε από ρε-λα με υποτονική ντο.



Όπως διακρίνομαι στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα μονοθεματικό κομμάτι.

Ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί άλλη τονικότητα από αυτή του Μπο-Μποβί, δηλαδή χρησιμοποιεί τη φυσική μι μινόρε κλίμακα αντί για ρε μινόρε. Ο δρόμος αυτός αποτελείται από ένα τετράχορδο μινόρε και από ένα πεντάχορδο μινόρε.



Το θέμα ακούγεται μονόφωνα στο δεξί χέρι (με άρση από το αμέσως προηγούμενο κομμάτι, καθώς αυτά εκτελούνται χωρίς διακοπή, όπως έχουμε εξηγήσει παραπάνω), και στη συνέχεια ο συνθέτης προβαίνει σε έξι παραλλαγές του αρχικού θέματος διαφοροποιώντας κάθε φορά τον τρόπο συνοδείας, καθότι το μελωδικό περίγραμμα του θέματος παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια χωρίς μεγάλες αποκλείσεις από την αρχική του εκδοχή.

Το βασικό θέμα του κομματιού υπάρχει στα μέτρα 1-8, στα οποία δεν υπάρχει εναρμόνιση. Έπειτα ακολουθεί η πρώτη παραλλαγή, η οποία εκτείνεται στα μέτρα 9-16, και παρατηρούμε ότι στην εναρμόνισή της υπάρχει ένας ισοκράτης στη νότα μι. Στη συνέχεια ακολουθεί η δεύτερη παραλλαγή, η οποία βρίσκεται στα μέτρα 17-24, η οποία είναι το Α θέμα που ουσιαστικά εμπλουτίζεται με αποτζιατούρες. Στην εναρμόνιση του μέρους αυτού, ο συνθέτης χρησιμοποιεί 3<sup>es</sup>.

Η τρίτη παραλλαγή εκτείνεται στα μέτρα 25-32, και στην εναρμόνισή της ο

συνθέτης χρησιμοποιεί 4<sup>ες</sup> αυξ. που άλλοτε δημιουργούν ντιμινούτες και άλλοτε συγχορδίες μεθ' εβδόμης. Στην τέταρτη παραλλαγή του θέματος, η οποία εκτείνεται στα μέτρα 33-40, υπάρχουν ντιμινούτες σε όλη την εναρμόνιση. Στη πέμπτη παραλλαγή, στα μέτρα 41-48, παρατηρούμε ότι η μελωδία είναι σε συγχορδίες ενώ η εναρμόνιση στηρίζεται σε έναν ισοκράτη σε διάστημα 5<sup>ης</sup>, και μάλιστα στο 45<sup>ο</sup> μέτρο η μελωδία μεταφέρεται στο μπάσο κάνοντας μίμηση σε διάστημα 4<sup>ης</sup> από την τονική, και χρησιμοποιώντας πάλι τον ισοκράτη μι . Τέλος η έκτη και τελευταία παραλλαγή του θέματος Α εκτείνεται στα μέτρα 49-56 και η εναρμόνισή της στηρίζεται με μία μόνο συγχορδία σε κάθε μέτρο. Το κομμάτι τελειώνει με πτώση VI, I .

## ΚΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

Μανόλης 'Αγαπητού Τσοπανάκης (Σάλακος)

Commodo

Τρόπος του la (re=la)

χον-τες κα - λή μέ - ρα σας, Κα - λή γιορτή - α - πά - νω σας, 'Ηρ  
 6  
 ταν τα Βά - για, ήρ - τα - σι. Καί του Λα - ζά - ρου ηέ γερ-ση.

14. TEMA CON VARIAZIONI

Con moto [♩ = 108]

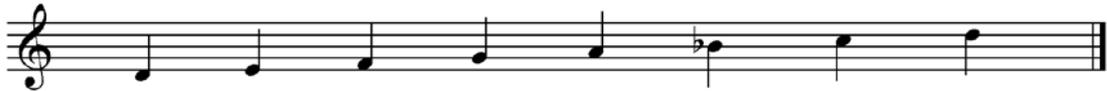
The image displays a musical score for a piece titled "14. TEMA CON VARIAZIONI". The tempo is marked "Con moto" with a metronome marking of 108 quarter notes per minute. The score is written for piano and is organized into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows the initial theme. The second system continues the theme with some rhythmic variations. The third system features a more complex rhythmic pattern. The fourth system includes a section marked "mf" (mezzo-forte) and "sopra" (soprano), indicating a change in dynamics and register. The fifth system shows a section marked "p" (piano), indicating a decrease in volume. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p.*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *marcato* instruction. The third system features a *piu f e con brio* instruction. The fourth system continues with a forte (*f*) dynamic. The fifth system includes a *sempre f e marcato* instruction. The sixth system concludes with a *poco a poco rall.* instruction and a *Largo* tempo marking. The score is presented in a clear, black-and-white format with standard musical notation.

## ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Το κομμάτι αυτό βρίσκεται στο Β΄ τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Προέρχεται από την Κάσο και έχει τον αριθμό 9. Το κομμάτι θεωρούμε ότι είναι στον δρόμο ουσάκ όμως είναι δύσκολο να καθορίσουμε τον δρόμο με τον οποίο είναι γραμμένο όπως αναφέρει και ο ίδιος, ο Σαμουέλ Μπο-Μποβί.<sup>86</sup>

Παρατηρώντας το κομμάτι βλέπουμε ότι είναι γραμμένο σε δρόμο ρε ουσάκ. Στην ανιούσα κλίμακα του ουσάκ χρησιμοποιεί το μι φυσικό,



ενώ στην κατιούσα το μι με ύφεση.



Επίσης παρατηρούμε ότι κάτω από τη νότα ρε εμφανίζονται έχουμε την εμφάνιση ενός πεντάχορδο ράστ γι' αυτό και συναντάμε το σι φυσικό.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα κομμάτι της μορφής ΑΒΑ΄Β΄. Πιο συγκεκριμένα το Α εκτείνεται από το 1-11 μέτρο, το Β από το 12-21 μέτρο, το Α΄ από το 22-32 μέτρο και τέλος το Β΄ από 33-37 μέτρο.

Ο Κωνσταντινίδης καταργεί το δρόμο ουσάκ και χρησιμοποιεί το μινόρε. Επίσης, χρησιμοποιεί μόνο το βασικό κορμό της μελωδίας και «χτίζει» μία μελωδία στο σι μινόρε. Παρατηρούμε ότι η μελωδία αυτή έχει έναν εύθυμο και ζωηρό χαρακτήρα.

Η δομή του κομματιού είναι η εξής: Έχουμε το Α, το οποίο εκτείνεται από το 1-13 μέτρο και η εναρμόνισή του βασίζεται σε συγχορδίες πάνω στη μελωδία. Στη συνέχεια, έχουμε το Β, στα μέτρα 14-24 και η εναρμόνισή του κινείται όπως η μελωδία δημιουργώντας αυξημένες συγχορδίες, οι οποίες στην πορεία τους

<sup>86</sup> Δύσκολα καθορίζεται ο τρόπος αυτού του σκοπού. Η μια φράση φαίνεται ν' ανήκει στον τρόπο του re (re=re) η άλλη, πάλι στον τρόπο του re, μα με βάση το sol (sol=re) και αντί να τελειώνει στη βάση, τελειώνει στην πέμπτη (re=la).

(συγκεκριμένα μάλιστα από το 20<sup>ο</sup> μέτρο και έπειτα) αλλάζουν και δημιουργούνται μείζονες συγχορδίες μεθ' εβδόμης.

Εν συνεχεία ακολουθεί το Γ στα μέτρα (24-29), του οποίου η εναρμόνιση κινείται όπως ακριβώς του Α θέματος μόνο που κάνει μετατροπίες. Ακολουθεί το Α', το οποίο είναι μία οκτάβα ψηλότερα και βρίσκεται στα μέτρα 30-42. Στην εναρμόνιση του θέματος αυτού, παρατηρούμε ως κύριο χαρακτηριστικό έναν ισοκράτη στη νότα μι. Έπειτα ακολουθούν πάλι το Β και το Γ, τα οποία εκτείνονται στα μέτρα 43-53 και 53-58. Τέλος, έχουμε κόντα η οποία εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 58-66 και η εναρμόνισή της στηρίζεται στην IV γι' αυτό το λόγο έχει και ισοκράτη το σι.

Ο οπλισμός του Κωνσταντινίδη παραπέμπει στο πρώτο Α μέρος το οποίο είναι σε σι μινόρε, όμως η εναρμόνιση γίνεται με βάση την IV βαθμίδα και τονική συγχορδία μι-. Γι' αυτό θα θεωρήσουμε ως τονική τη νότα μι δικαιολογώντας τη νότα ντο# από την κίνηση της μελωδίας στο υψηλότερο τετράχορδο.



Στο δεύτερο Β μέρος η τονική συγχορδία είναι η σχετική ματζόρε του Α(Σολ<sup>+</sup>) γι' αυτό και αναιρεί τη ντο#.



## ΤΟ ΠΑΘΟΣ

Δίσκος Πατέ 3395 (Σ. Δ. Τ. 104β).

Ειρήνη και Εναγ. Ν. Τσαμπουνιάρη.

Moderato  $\text{♩} = 84$

Τρόπος μικτός

Τ'ην έ - ζω τήν α - γά - πη σου μέ - σης καρ - διά - τον  
7 τό - πο , 'Ε μέ - σης καρ - τό - πο Κα -  
14 λέ , δέ μέ πο - νεί - σ, α - μάν α - μά . Ε , Πού 'ναι (ν)η α - να - πνο -  
20 ή , α - μάν α - μά . Πού εί - ναι (ν)η - α να - πνο - ή κ'η ζή - ση - των - αν  
28 θρώ - πω , κ'η ζή - ση των - αν - θρώ - πω . Ε Κα -  
35 λέ , δέ μέ πο - νεί - σ, α - μάν α - μά .

15. SCHERZINO

LX

Vivo e leggero [♩ = 120]

The musical score for "15. SCHERZINO" by Liszt is presented in six systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a forte (*f*) dynamic. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction *giocoso*. The fourth system continues with a forte (*f*) dynamic. The fifth system returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is characterized by its lively tempo and intricate piano textures, typical of Liszt's Scherzino pieces.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The piece features a variety of dynamics and articulations, including accents, slurs, and dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, and *ff*. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes an accent. The second system is marked *piu sonoro* and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The fourth system is marked *mf* and includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system is marked *f* and includes a piano (*p*) dynamic. The sixth system is marked *ff* and includes a piano (*p*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence.

## ΕΛΑ ΝΑ ΤΑ ΜΟΙΡΑΣΤΟΥΜΕ

Το κομμάτι αυτό είναι μια μαντινάδα, η οποία προέρχεται από τη Ρόδο, βρίσκεται στον Α΄ τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει αριθμό 70. Η μαντινάδα αυτή έχει χορευτικό χαρακτήρα και είναι γραμμένη στον ασύμμετρο ρυθμό 7/8 του τύπου 3+2+2, στον γνωστό σε όλους μας καλαματιανό. Ο δρόμος στον οποίον κινείται είναι το ρε μινόρε.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα διμερές κομμάτι της μορφής AB, (όπως και τα περισσότερα που έχουμε αναλύσει μέχρι τώρα). Το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4 (τα 4 πρώτα μέτρα επαναλαμβάνονται χωρίς κάποια διαφοροποίηση) και το B μεταξύ των μέτρων 5-10.

Ο Κωνσταντινίδης δίνει στο μελωδικό του υλικό, αργό και επίσημο χαρακτήρα και μεταφέρει τη μαντινάδα ένα διάστημα 3<sup>ης</sup> μικρό χαμηλότερα, δηλαδή το κομμάτι μεταφέρεται στο δρόμο σι μινόρε.



Ο συνθέτης αντιμετωπίζει το κομμάτι αυτό με σεβασμό όσον αφορά τη μελωδική υπόσταση του κομματιού. Μορφολογικά, παρατηρούμε ότι το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8, που ουσιαστικά είναι μια τετράμετρη φράση η οποία επαναλαμβάνεται (όπως ακριβώς και στην καταγραφή του Μπο-Μποβί) και το B εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 9-15. Στο τέλος του κομματιού υπάρχει ένα ακόμη μέτρο το 16<sup>ο</sup>, το οποίο αντιστοιχεί στο πρώτο μέτρο του A και το οποίο προετοιμάζει την είσοδο του αμέσως επόμενου χορού.

Η εναρμόνιση του A και Α΄ είναι η ίδια ακριβώς. Υπάρχει ένας ρυθμικός ισοκράτης, ο οποίος από διάστημα 5<sup>ης</sup> ελατ. λύνεται σε 5<sup>ης</sup> Κ και από διάστημα 5<sup>ης</sup> ελατ. λύνεται σε 4<sup>ης</sup> Κ. Στη συνέχεια παρατηρούμε ότι η εναρμόνιση του B, έχει έναν δεμένο ισοκράτη, (ρυθμικό πεντάλ) και δίφωνες συνηχήσεις έκτης που κινούνται χρωματικά προς τα κάτω και καταλήγουν στην τονική. Όμως το κομμάτι τελειώνει στο 16<sup>ο</sup> μέτρο, το οποίο είναι μία γέφυρα, (είναι μία IV μεθ' εβδόμης) η οποία είναι η σύνδεση με τον επόμενο χορό.

# ΕΛΑ ΝΑ ΤΑ ΜΟΙΡΑΣΤΟΥΜΕ

Μανόλης Καραγιάννης (Σιάμνα).

Commodo

Τρόπος του re

Έ - λα — νά , Έ - λα νά τά μοι - ρα-στού-με -  
 5 Σά δέν ή — Σά δέν ή - σου σύ ή αι - τί - α,  
 9 τά δι - κά - μου βά - σα - να, Βρα - μάν α μάν τά δι - κά — μου  
 τού - τα δέν — τά πά - θαι - να, Βρα - μάν α μάν τού - τα δέν — τά  
 βά - - σα - να — Βρ'α μάν κια - νίμ.  
 πά — θαι - να —

16. Andante con moto [♩ = 168]

*pp espress.*

*Rall.*

*Più lento*

**ΣΤΑ ΜΑΡΜΑΡΑ ΤΟΥ ΓΑΛΑΤΑ**

Το πολύστιχο τραγούδι, *Στα μάρμαρα του Γαλατά* είναι γνωστό και ως *Συρματικός* σκοπός. Το τραγούδι αυτό βρίσκεται στον Β΄ τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, έχει τον αριθμό 19 και προέρχεται από την Κάρπαθο. Η καταγραφή είναι αρκετά μεγάλη και περιλαμβάνει τα σολιστικά μέρη του λαούτου, τη συνοδεία της λύρας και το μέρος της φωνής. Η καταγραφή ανήκει στον δρόμο λα ουσάκ.



Κινείται κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο έχοντας υποτονική σολ.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί πρόκειται για ένα τραγούδι το οποίο έχει ρυθμό 2/4 και η μορφολογική δομή του κομματιού είναι εκτεταμένη όπως και η καταγραφή του. Η μορφολογική δομή του τραγουδιού είναι ΕισαγωγήΑΒΑ΄Β΄.

Πιο αναλυτικά έχουμε από το 1-5μέτρο την εισαγωγή, έπειτα ακολουθεί το Α, το οποίο εκτείνεται από το 6-14μέτρων. Στη συνέχεια ακολουθεί το Β (15-22), το Α΄(22-30) και τέλος έχουμε το Β΄ το οποίο εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 31-38.

Ο Κωνσταντινίδης παρατηρούμε ότι σεβόμενος τη μελωδική υπόσταση του κομματιού, κρατάει ένα πολύ βασικό κορμό της μελωδίας και αλλάζει τονικότητα στο κομμάτι παίζοντας το από σι ουσάκ.



Αφαιρεί από την εναρμόνιση του το εισαγωγικό μέρος που υπάρχει στον Μπο-Μποβί, και τοποθετεί ένα άλλο μικρότερης έκτασης. Πιο αναλυτικά η μορφολογική δομή του κομματιού είναι εισαγωγήΑ2ΒΓ. Η εισαγωγή εκτείνεται στα δύο πρώτα μέτρα, έπειτα ακολουθεί το Α(3-8) και το 2Β, το οποίο εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 8-12 και 12-16. Παρατηρούμε ότι από το 1-16<sup>ο</sup> μέτρο όλη η εναρμόνιση

βασίζεται σε συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο με την τονική και την δεσπόζουσα (V) της σι μινόρε.

Είναι άξιο επισήμανσης το γεγονός ότι υπάρχει ένα ενοποιητικό σημείο σε όλο το κομμάτι, το οποίο παραμένει καθ' όλη τη διάρκειά του και αυτό είναι το ίδιο ρυθμικό σχήμα το οποίο υπάρχει στο μπάσο. Έπειτα ακολουθεί το Γ, το οποίο εκτείνεται από το 16-20μέτρο. Παρατηρούμε ότι στην εναρμόνισή του χρησιμοποιεί το ίδιο ρυθμικό σχήμα με παραπάνω, απλά προσθέτει συγχορδίες μεθ' εβδόμης που λύνονται. Στη συνέχεια έχουμε την γέφυρα η οποία βρίσκεται στα μέτρα 20 και 21. Ακολουθούν οι επανεκθέσεις του Α, το οποίο εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 21-26, των 2B στα μέτρα 26-30 και 30-34, του Γ στα μέτρα 34-38, και της γέφυρας από το 38-39. Έπειτα έχουμε την επανέκθεση του Α από το 39-44 και τέλος το Β' και την επανέκθεσή του στα μέτρα 44-48 και 48-52.

Η εναρμόνιση του Β θέματος όμως παρατηρούμε ότι είναι με συνεχείς 3<sup>es</sup> M και χρησιμοποιώντας ισοκράτη τη νότα σι. Εν συνεχεία η εναρμόνιση του Γ είναι ίδια με την προηγούμενη. Η γραφή του κομματιού είναι ποικιλματική και αυτό φαίνεται στο οργανικό μέρος του κομματιού, το οποίο είναι πολύ λεπτομερές. Ο Κωνσταντινίδης μεταφέρει το κομμάτι κατά μία δεύτερη ψηλότερα και παρατηρούμε κάνοντας τη σύγκριση-ανάλυση των κομματιών ότι ο Κωνσταντινίδης «μυμείται» περισσότερο τη γραμμή-μελωδία της λύρας παρά της φωνής. Τέλος παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί στο αριστερό χέρι ίδια ρυθμικά σχήματα.

## ΣΤΑ ΜΑΡΜΑΡΑ ΤΟΥ ΓΑΛΑΤΑ

Δίσκος Πατέ 3116 (Σ. Δ. Τ. 114α).

Μανόλης Νιότης και Ολυμπίτισσες (Ολυμπος).

Allegretto  $\text{♩} = 80$  *tr* Τρόπος του re (la=re)

Piano

Οι... Στά

7  
 μάρ-μα-ρα... του Γα-λά-τά, Φραγκο-κί - τραο-λε - μονιά. [Στά μάρμα]ρα του

12  
 Γα-λα-τά, Φραγκο-κι - τρο-λε-μονιά, στά μάρ-μα-ρα τής (μ)Πό-λης, ε - τρέλ-λα-νές με,

18  
 κό - ρη. στά μάρ-μα-ρα τής (μ)Πό-λης, ε - τρέλ-λα-νές με, κό - ρη. —  
 Ο - ι - (ν)Α

23  
 ου - ρος πέ - τρα πέ-λε - κά, Φραγ - κο-κι - τρο-λε-μο - νιά. [Α] ου-ρος πέ - τρα

28

πε-λε-κά\_ Φραγ - κοκι - τρο - λε-μονιά - και πε-λε-κά με τό 'να τη\_ μαμαρο-κο - λό - να και

35

πε - λε - κά\_ μέ τό 'να τή\_ μαρ - μα - ρο - κο - λό - να.

17. Andantino mosso [♩ = 80]

*f* *mf*

*mp e piu espress.*

*p con tenerezza*

The musical score is a piano accompaniment for a piece in G major and 3/4 time. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is characterized by complex piano textures, including frequent triplets and slurs. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sfz* (sforzando). The piece concludes with a final chord marked *sfz*.

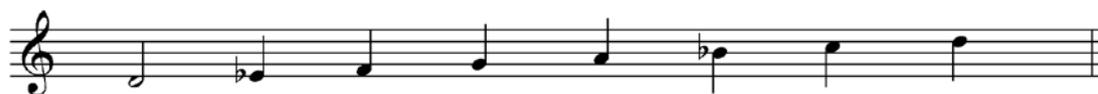
**ΔΕΝ ΗΜΠΟΡΩ ΝΑ ΚΑΜ' ΑΛΛΙΩΣ**

Ο σκοπός αυτός είναι αργός, «μελαγχολικός», αλλά και επίσημος. Βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, έχει τον αριθμό 59<sup>α</sup> και προέρχεται από την Ρόδο. Το κομμάτι ανήκει στον δρόμο μι σεγκιά. Ξεκινάει με άρση, έχει ρυθμό 2/4 και κινείται κυρίως στο εξάχορδο μι, φα, σολ, λα, σι ντο με υποτονική το ρε.



Όπως διακρίνουμε από την καταγραφή του Μπο-Μποβί, παρατηρούμε ότι το κομμάτι έχει τριμερή μορφή του τύπου ΑΒΓ. Πιο συγκεκριμένα, η μορφολογική του δομή αναλύεται ως εξής το Α εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-9, το Β από 9-16 μέτρο και τέλος το Γ από το 17-24 μέτρο.

Ο Κωνσταντινίδης μεταφέρει το κομμάτι ένα διάστημα 2<sup>η</sup>Μ χαμηλότερα, δηλαδή μεταφέρει το κομμάτι στο δρόμο ρε ουσάκ.



Ο συνθέτης, δεν αλλάζει την τριμερή μορφή του κομματιού ΑΒΒ'Γ και σέβεται την μελωδική υπόσταση του τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, το Α εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-4, το Β (5-8), το Β' (9-12) και τέλος το Γ μεταξύ των μέτρων 13-14, το οποίο είναι μια δίμετρη φράση που επαναλαμβάνεται στο τελευταίο μέτρο, όπου αλλάζει την ρυθμική αγωγή.

Στη συνέχεια της ανάλυσης παρατηρούμε ότι ο συνθέτης από το 1<sup>ο</sup>-4<sup>ο</sup> μέτρο έχει τοποθετήσει το θέμα στο αριστερό χέρι και το δεξί συνοδεύει με συγχορδίες. Έπειτα από το 5<sup>ο</sup>-12<sup>ο</sup> μέτρο υπάρχει ισοκράτης στη νότα ρε σε ρυθμό συγχορδίας. Τον ισοκράτη συνοδεύουν συγχορδίες μεθεβδόμης σε παράλληλη κίνηση και όλη αυτή η φράση ολοκληρώνεται στη συγχορδία ρε μινόρε. Στο Γ δεν έχει εναρμόνιση, το τελευταίο μέτρο είναι εναρμονισμένο με ισοκράτη στο ρε και τελειώνει με την Νμεθεβδόμης της ρε, κάνοντας ατελείς πτώση με σκοπό την σύνδεση με τον επόμενο χορό. Τέλος παρατηρούμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλων των ειδών τα διαστήματα, κάνει ομαλές μεταβάσεις legato, και δεν χρησιμοποιεί έντονες δυναμικές μεταπτώσεις.



**18.**  
Lento e mesto [♩ = 48]

*pp*

*espress.*

*piu p*      *p ma piu sonoro*

*piu p*

*pp*      *Rall.*

**ΚΑΤΩ ΧΟΡΟΣ**

Ο *Κάτω χορός*<sup>87</sup> είναι ένα χορευτικό κομμάτι, προέρχεται από τη Ρόδο και βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει τον αριθμό 73. Το κομμάτι ανήκει στον δρόμο μι σεγκιά. Αποτελείται από ένα τρίχορδο σεγκιά και ένα τετράχορδο ράστ. Το ηχητικό υλικό του κομματιού αυτού κινείται σύμφωνα με την παρακάτω κλίμακα.



Όπως διακρίνουμε από την καταγραφή του Μπο-Μποβί, παρατηρούμε ότι το χορευτικό αυτό κομμάτι έχει ρυθμό 2/4 και είναι πολυμερές. Έχει ουσιαστικά ένα θέμα που επαναλαμβάνεται συνεχώς με μικρές παραλλαγές, και πάντα έχει την ίδια κατάληξη. Πιο συγκεκριμένα το θέματα του είναι τα εξής: A(1-15)B(15-4)Γ(25-39)Δ(40-4)E(44-55)Στ(56-63)Ζ(64-71)Η(72-79)Θ(80-89).

Καταρχήν, ο συνθέτης μεταφέρει το κομμάτι κατά μία 2<sup>η</sup>Μ επάνω (με αφετηρία το φα#). Η μορφολογική δομή του Κωνσταντινίδη είναι η ακόλουθη: εισαγωγή ABA'ΒΓΓΑΒ'ΑΒ'Γ'Γ'+ κόντα. Πιο αναλυτικά, στα πρώτα 4 μέτρα έχουμε την εισαγωγή η οποία είναι ένας ισοκράτης δεμένος στην V της ρε και συνοδεύεται με ρυθμικό ισοκράτη στην τονική. Ο ισοκράτης της εναρμόνισης δημιουργεί ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο. Στην συνέχεια έχουμε το A(6-10μέτρο) και συνοδεύεται από τον ίδιο ρυθμικό ισοκράτη στη τονική.

Το B, το οποίο εκτείνεται από το 11-14μέτρο και η εναρμόνισή του στηρίζεται στο ίδιο ρυθμικό μοτίβο με το προηγούμενο θέμα αλλά με αντιχρονισμό. Ακολουθεί το A' και το B τα οποία εκτείνονται από το 14-18μέτρο και από το 19-22μέτρο. Στο 22<sup>ο</sup> μέτρο υπάρχει μία κατιούσα μελωδική που συνδέει το B με το Γ θέμα, το οποίο εκτείνεται από το 23-26μέτρο και επανεκθέτεται από το 27-30μέτρο. Η εναρμόνισή του Γ στηρίζεται σε ένα επαναλαμβανόμενο αρπέζ στη ρε με βεβαρυμμένη δεύτερη. Ακολουθεί η επανέκθεση του A (30-34) και το Β'(35-38) το οποίο εναρμονίζεται με 5<sup>es</sup> έχοντας σαν συνδετικό μέτρο το 34<sup>ο</sup>.

Στο 38<sup>ο</sup> μέτρο υπάρχει πάλι ένα συνδετικό μέτρο παρόμοιο με το προηγούμενο και ακολουθεί η επανέκθεση του A και του Β' που εκτείνονται στα μέτρα 38-46, με την ίδια ακριβώς εναρμόνιση. Το μέτρο 46<sup>ο</sup> εμφανίζει ένα αρπέζ το

<sup>87</sup> Στην σ. 174 του βιβλίου του Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Α τ, Μουσικό λαογραφικό αρχείο, Αθήνα, 1938, υπάρχει αναφορά για το πώς χορεύετε ο συγκεκριμένος χορός.

οποίο συνδέει το Γ' στα μέτρα 47-50 με την επανάληψή του στα μέτρα 51-55. Τέλος έχουμε την κόντα από το 56-63 στην οποία έχουμε ένα ρυθμικό επαναλαμβανόμενο μοτίβο, όπου η εναρμόνισή του είναι το προηγούμενο αρπέζ(τουΓ).

# Ο ΚΑΤΩ (Η Τ' ΑΝΤΡΟΓΥΝΟ)

Δίσκ. Πατέ 3168 (Σ. Δ. Τ. 109 β')

Τριανταφυλλιώ Αργυρού και Παν. Παπανικολάου (Αρχάγγελος).

Allegro moderato  $\text{♩} = 60$

Τρόπος του μι

Flute

A νε βα κα μάν α μάν α μάν, 'νέ βα κα  
 9 τέ βα, Πα να γιά E 'νέ βα κα  
 18 μάν α άμ α μάν, 'νέ βα κα τέ βα, Πα να γιά, A  
 28 'νέ βα κα τέ βα, Πα να γιά, μέ το Μο να γε νησ σου, με  
 36 το Μο., μέ τό Μο με το Μο νο γε νησ σου. 'νέ  
 45 βα κα τέ βα, Πα να γιά, μέ το Μο νο γε νή σου, με το Μο  
 54 νο γε νή σου. Σι γα να και 'γά λι 'γά λις, Μη πα τίε στε  
 62 μιά την ώ λη. Σι γα νά και 'γά λι 'γά λι, Μη πα τίε στε  
 70 μιά την ώ λη. Τρια λα ρα λα λα λα λα ρα λα λαί λα Τρια λα ρα λα λα λα ρα λα  
 78 λα λα λα λα Λα ρα λα λα λα ρα λα λα λα λα λα Λα ρα λα λα λα λα λα λα  
 86 λα λαί λα λα

19. Allegro moderato [♩ = 120]

*p* *m.d.* *poco marc.*

*con grazia*

1 2 3 1 3

*mf*

3 1 2 1

*piu sonoro*

3 1 2 1

*f* *risoluto*

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece features a variety of dynamics and performance markings:

- System 1:** Starts with a forte (*ff*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section, and ends with a forte (*f*) dynamic.
- System 2:** Continues with a mezzo-forte (*mf*) section, followed by a forte (*ff*) section, and ends with a mezzo-forte (*mf*) section.
- System 3:** Features a piano (*p*) dynamic section.
- System 4:** Includes the marking *più sonoro* (more sonorous).
- System 5:** Features a forte (*f*) dynamic section.
- System 6:** Starts with a *più f* (more forte) dynamic, followed by a forte (*ff*) section.

The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also several slurs and accents throughout the piece.

## ΤΟ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑΚΙ ΤΟ ΜΙΚΡΟ

Το κομμάτι αυτό αποτελεί ένα πολύστιχο τραγούδι το οποίο προέρχεται από τη Ρόδο. Βρίσκεται στον Α' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και έχει τον αριθμό 23. Ανήκει στον δρόμο ρε μινόρε.



Το τραγούδι αυτό όπως μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, είναι γραμμένο σε ρυθμό 6/8 κατά την καταγραφή του, ξεκινάει με άρση και κινείται κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο όπως παρατηρούμε παραπάνω από την διάταξη της κλίμακας. Η μορφολογική δομή του τραγουδιού, παρατηρούμε ότι είναι διμερής AB. Πιο συγκεκριμένα το A εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8 και το B εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 9-12.

Ο Κωνσταντινίδης σέβεται την μελωδική υπόσταση του κομματιού και ουσιαστικά μεταφέρει το τραγούδι κατά μία 5<sup>η</sup>Κ ψηλότερα (δηλαδή το κομμάτι βρίσκεται στο δρόμο Λα μινόρε) χωρίς να αλλάξει την μελωδία, και κινώντας την κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο όπως και ο Μπο-Μποβί.



Ο Κωνσταντινίδης δεν αλλάζει την μορφή του κομματιού, δηλαδή το A, το οποίο εκτείνεται από το 1-5 μέτρο και η εναρμόνισή του στηρίζεται σε χρωματική κατιούσα κίνηση, στο αριστερό χέρι με μία χρωματική ανιούσα και ένα δεμένο ισοκράτη στη νότα φα. Όλη αυτή η δημιουργική σύνδεση δημιουργεί 4<sup>es</sup>. Στη συνέχεια ακολουθεί το Α' το οποίο εκτείνεται στα μέτρα από το 5-9 έχει την ίδια ακριβώς εναρμόνιση με το προηγούμενο.

Στο B, το οποίο εκτείνεται από το 9-13, παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί πάλι τον ισοκράτη στο φα και προσθέτει κάτω από τον ισοκράτη μία χρωματική ανιούσα όπου δημιουργούνται 5<sup>es</sup>. Στη συνέχεια έχουμε επανέκθεση του B (δηλαδή Β') στην δεύτερη φωνή και η εναρμόνισή του είναι η ίδια εκτός από το δύο τελευταία μέτρα, στα οποία χρησιμοποιεί προσωρινές μετατροπές λόγω της κατιούσας χρωματικής για να κλείσει στην τονική.

# ΤΟ ΜΙΚΡΟ-ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΙ

Κλ. Βρόντης και Στ. Τσίκοιλας (Σιάννα).

Andante

Τρόπος του re



Έ - να μι - κρό, μι - κρού - τσι - κο, τό - μι - κρο - Κω - σταν - τά - κι, Έ -  
να μι - κρό, μι - κρού - τσι - κο, τό μι - κρό Κω - σταν - τά - κι Στους πέν - τε ζώ - στη τό σπα - θί, στους  
έ - - - ξι τό κον - τά - - - ρι.

## 20. Moderato quasi narrativo [♩. = 60]



*p*

*Rall.*

## ΣΤΕΚΟΜΑΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΩ

Η μαντινάδα αυτή προέρχεται από την Κάρπαθο και είναι αριθμός 29. Βρίσκεται στον Β' τόμο της συλλογής του Σαμουέλ Μπο-Μποβί και ανήκει στο δρόμο Λα ουσάκ.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα κομμάτι της μορφής ABAB της οποίας προηγείται μια αρκετά εκτενής εισαγωγή. Πιο συγκεκριμένα, η οργανική εισαγωγή εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 1-8, το Α μεταξύ των μέτρων 9-20, το Β από το 20-29μέτρο, το Α από 29-39μέτρο, το Β από το 39-48μέτρο και τέλος έχουμε μία κατάληξη η οποία εκτείνεται από 49-61μέτρο.

Στο οργανικό μέρος παρατηρούμε ότι η κυρίως μελωδία είναι ίδια με το φωνητικό μέρος ενώ η συνοδεία κινείται ως επί το πλείστον με ένα ρυθμικό συνεχές βάσιμο.

Ο Κωνσταντινίδης παρατηρούμε ότι δεν αλλάζει το μέτρο της μαντινάδας, παραμένει σταθερή αλλαγή του κομματιού σε 2 και  $\frac{3}{4}$  όπως και στην καταγραφή του Μπο-Μποβί. Όμως στην εναρμόνιση του Κωνσταντινίδη, καθώς γίνονται οι εναλλαγές του μέτρου αρχίζει να ανεβαίνει η ένταση του κομματιού και να αποκτά ένα πιο χορευτικό, οργανικό ύφος. Το κομμάτι είναι σε ρε μινόρε σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη και στηρίζεται στη V της βαθμίδα (δηλαδή τη λα).

Η μορφολογική δομή του κομματιού δεν είναι ίδια με του Μπο-Μποβί, παρατηρούμε ότι η δομή του Κωνσταντινίδη είναι σαν μικρή φυγή, ένα θέμα «φεύγει» από φωνή σε φωνή και από οκτάβα σε οκτάβα αυτούσιο. Συγκεκριμένα παρατηρούμε ότι ο συνθέτης στην αρχή του κομματιού τοποθετεί μία τετράμετρη εισαγωγή η οποία είναι ουσιαστικά ένα ρυθμικό συνεχές βάσιμο (ισοκράτης) σε λα. Στη συνέχεια έχουμε το Α, το οποίο εκτείνεται από το 4-11μέτρο, και η εναρμόνιση του οποίου στηρίζεται πάλι στο ρυθμικό σχήμα με το βάσιμο λα, και παρουσιάζει ένα διάστημα 2ας που λύνεται σε διάστημα 5<sup>ης</sup>

Έπειτα έχουμε επανέκθεση του θέματος μία οκτάβα υψηλότερα στα μέτρα 11-18, των οποίων η εναρμόνιση του δημιουργεί ένα θέμα με διάστημα 4<sup>ης</sup> και λύνεται στη νότα λα, με συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο αντιχρονισμού. Έπειτα το θέμα επανέρχεται στο αρχικό ύψος στα μέτρα 18-25, και η εναρμόνισή του είναι αυτούσια

με την προηγούμενη. Στη συνέχεια, έχουμε την επανέκθεση του θέματος μία οκτάβα χαμηλότερα ξανά στην δεύτερη φωνή στα μέτρα 25-32 και η εναρμόνιση της είναι πάλι η ίδια. Το κομμάτι τελειώνει με το θέμα ξανά στην δεύτερη φωνή χαμηλά, (32-38μέτρα) το οποίο θέμα επεκτείνεται και πέρα από το τέλος του χορού, δηλαδή τελειώνει στο πρώτο μέτρο του επόμενου χορού. Η εναρμόνιση αυτού είναι πάλι το πρώτο ρυθμικό συνεχές βάσιμο έναν δεμένο ισοκράτη στη νότα μι.

# ΣΤΕΚΟΜΑΙ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΩ

Δίσκος Πατέ 3117 (Σ. Δ.Τ. 165α).

Μανόλης Νιότης (Ολυμπός) (Solo και λύρα). Κ.Παπανικολάου (λαούτο)  
και Ολυμπίτισσες.

Moderato ♩ = 76

Τρόπος του γε (la=re)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes an Alto part (treble clef) and a Piano part (grand staff). The Alto part is mostly rests, with a few notes in the final measure. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system continues the Piano part and introduces an A part (treble clef) with a melodic line. The third system continues both parts, with the A part having lyrics underneath: "Στέκο - μαι και \_\_\_\_\_ πα - ρα - τη". The score includes various time signatures (3/4, 2/4, 3/2, 2/2) and dynamic markings like "Poco piu mosso" and "tr".

2  
76

A

ρὸ, Στέ - - - - Στέ-κο-μαι καί - - - - και πα-ρα-τη-

Pno.

20

A

ρὸ, A ντέ-ι - - - - Στέ-κο-μαι - - - - και πα - ρα - τη-ρώ - - - - τό ά-θλι - ό - μου

Pno.

25

A

σώμα - μα. τό - - - - ά - - - - τό - - - - ά - θλι - - - - τό ά - θλι-ό - μου σώμα A ντε - - - -

Pno.

31

A

πώς ή - το και πώς γί - νη-

Pno.

35

A

κε, Πώς Πώς ή - το και πώς γί - νη -

Pno.

39

A

κε. Α ντέ-ι, Πώς ή - το και πώς γί - νη-κε - και

Pno.

43

πώς θα γί - νη - α - κό - μα, Α , και πως , και πώς θά, και πώς θά γί - νη - ά

48

κό-μα. poco piu mosso

53

59

gliss.

21. Allegretto scherzando [♩ = 100]

Musical notation for the beginning of piece 21, showing a treble and bass clef with a 2/4 time signature and a piano (p) dynamic marking.

Main body of musical notation for piece 21, consisting of two systems of piano and bass staves with various rhythmic patterns and dynamics.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and features a variety of time signatures, including 3/4, 2/4, 3/2, and 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *sfz* (sforzando) are used throughout. There are also several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. The score concludes with a final system of three measures, each with a different time signature (3/4, 2/4, 3/4).

## ΓΟΝΑΤΙΣΤΟΣ ΧΟΡΟΣ

Το τελευταίο κομμάτι για ανάλυση είναι ο *Γονατιστός χορός*,<sup>88</sup> ο οποίος είναι ένας έντονος και γρήγορος, ρυθμικός χορός. Είναι ένα τραγούδι το οποίο συνοδεύεται από ορχήστρα. Προέρχεται από την Κάρπαθο και έχει τον αριθμό 58 στη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Στην καταγραφή από τον ερευνητή εμφανίζεται και η οργανική συνοδεία (λύρα και λαούτο).

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε λα ουσάκ και η κίνηση της μελωδίας είναι κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο.



Όπως διακρίνουμε στην αρχική μορφή του κομματιού την οποία μας παραθέτει ο Μπο-Μποβί, πρόκειται για ένα πολυμερές κομμάτι με δύο διαφορετικά τμήματα τα οποία επαναλαμβάνονται διαδοχικά ελαφρώς παραλλαγμένα (ουσιαστικά έχουμε μια μορφή του τύπου εισαγωγή ABA'BA'B').

Πιο συγκεκριμένα η εισαγωγή εκτείνεται μεταξύ των πρώτων πέντε μέτρων. Στα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής τα όργανα με αυτό το έντονο ρυθμικό σχήμα θέλουν να μας δώσουν το τέμπο του χορού και εν συνεχεία το σολιστικό όργανο παίζει μέρος του θέματος (μια πρώτη εικόνα του τι ακριβώς θα ακολουθήσει). Στη συνέχεια ακολουθεί το Α το οποίο εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 6-15, το Β μεταξύ των μέτρων 15-23 και ακολουθούν το Α', το οποίο εκτείνεται από το 23-33μέτρο, το Β' από το 33-41μέτρο, και τέλος ακολουθεί το Α'' από 41-50μέτρο και το Β'' από το 50-59μέτρο.

Η ορχήστρα παίζει την ίδια μελωδία με τη φωνή σε όλο το κομμάτι, όμως η φωνή παρατηρούμε ότι εμπλουτίζει τη βασική μελωδία (κάνοντας τσαλίμια). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχουν μικρές παραλλαγές στα θέματα( Α, Α', Α').

Εν συνεχεία, στο Β καθώς ανεβαίνει η μελωδία αναιρείτε το σι ύφεση. Αυτό βέβαια είναι επόμενο διότι όπως έχουμε προαναφέρει βρισκόμαστε στο δρόμο Λα ουσάκ με υποτονική σολ και είναι σύνθητες φαινόμενο να αναιρείτε η ύφεση.

<sup>88</sup> Στη σ. 327 του βιβλίου του Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Β' τ, Μουσικό λαογραφικό αρχείο, Αθήνα 1938, υπάρχει αναφορά για το πώς χορεύετε ο χορός αυτός καθώς επίσης και άλλοι.



Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης διατηρεί τον δρόμο λα ουσάκ. Διατηρεί ρυθμικά και φθογγικά στοιχεία από το πρωτογενές υλικό, καθώς επίσης και τις επαναλήψεις. Όπως και στο πρωτογενές υλικό στο Β αναιρεί το σι ύφεση. Πιο αναλυτικά η μορφή του κομματιού είναι η ακόλουθη: Στην αρχή τοποθετεί τέσσερα μέτρα δεμένο ισοκράτη, όπου είναι η επέκταση του θέματος του προηγούμενου χορού και συνοδεύεται από ένα «ζωηρό» μοτίβο με εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας. Ακολουθούν η Γέφυρα(5-8), το Α(8-12) και το Α'(12-16). Η εναρμόνιση σε αυτά τα μέρη επιμένει στο ίδιο ρυθμικό σχήμα με μικρές συγχορδίες που πάντα λύνονται στη λα.

Στη συνέχεια, έχουμε την επανέκθεση της γέφυρας(16-19), το Α'(19-23), και επανάληψη αυτού μία οκτάβα υψηλότερα από 23-27. Το Β(27-36) όπου το θέμα υπάρχει σε δύο φωνές στην μεσαία και στο μπάσο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η εναρμόνιση να έχει μικρά διαστήματα που δημιουργούν τετράφωνες και πεντάφωνες συνηχήσεις. Ακολουθεί η γέφυρα(36-37), το Α(37-41) και η επανάληψη αυτού από το 41-45. Έπειτα, το Β'(45-54), το οποίο εναρμονίζεται με συγχορδίες με το ίδιο ρυθμικό σχήμα και μία γέφυρα στα μέτρα 54-55.

Τέλος, ακολουθεί η μίμηση του Α σε διάστημα 6<sup>ης</sup> υψηλότερα και ενδιάμεσα με αλλαγή οκτάβας στα μέτρα 55-59. Από το 59-63 έχουμε πάλι το Α θέμα στην αρχική κλίμακα και μία αλλαγή οκτάβας ενδιάμεσα. Η εναρμόνιση της μίμησης στηρίζεται σε ένα ρυθμικό σχήμα με αντιχρονισμό ενώ στο τελευταίο θέμα, η εναρμόνιση είναι το ίδιο το θέμα.

# ΓΟΝΑΤΙΣΤΟΣ ΧΟΡΟΣ

Δίσκ. Πατέ 3114 (Σ. Δ. Τ. 162 β').

Μανόλης Νιοτής (Solo και λύρα), Κομνηνός Παπανικολάου (λαούτο)  
καί Ολυμπίτισσες (Όλυμπος).

Allegro moderato ♩ = 80

Τρόπος του re (la = re)

The musical score is presented in three systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a metronome marking of 80. The first system (measures 1-7) shows the Flute part with lyrics 'Α - ντε , Γω τόν' and the Piano part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 8-12) continues the Flute part with lyrics 'κό - σμο, Ε - γώ τόν κό ' Γώ τόν κό - σμο περ - πα - τώ. Γω τόν κό - σμο, Ε - γώ τόν' and the Piano part. The third system (measures 13-16) shows the Flute part with lyrics 'κό, 'Ε - γώ - τόν κό - σμο περ - πα τώ. Γω τόν κό - σμο περ - πα - τώ, — Καί τίς' and the Piano part. Trills (tr) are indicated in the Piano part in measures 7, 10, 11, 14, and 15.

18

ο-μορ φες θω-ρώ. 'Γω τόν κό-σμο περ πα - τώ, — Καί τίς ο-μορ-φες θω - ρώ. 'Α

24

ντε — Καί τίς ό μορ - φες θω - ρώ, Μ'ό-λες παί — ζω και γεε - λώ. Καί τίς —

30

ο —μορφες θω - ρω, Μ'ό-λες παί - ζω και γε - λώ. Μ'ό-λες παί-ζω και γε λώ, — Μό-νο

36

μιά παπα-δο - πού - λα — μό-νο — μιά πα - πα-δο — πού-λα, Νό στι - μη — κι αρ-κον-το-

36

42

πού-λα. Μό - νο — μιά — παπα-δο - πού-λα, Νό-στι - μη — κιαρ-κον-το - πού-λα. Νό - στι-

42

47

μη κιαρ-κον - το πού - λα, Δεν μπο - ρώ νά τη — γε - λά-σω. Νό - στι-μη κιαρ-κον - το-

47

52

πού - λα, Δεν μπο - ρώ νά τή γε - λά-σω

52

**Allegro feroce ma non-troppo** [♩ = 125]

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various performance markings and dynamics:

- System 1:** No specific markings.
- System 2:** Includes the marking *piu sfz* and a first ending bracket labeled *1. volta*.
- System 3:** Includes the marking *sfz p con grazia*.
- System 4:** Includes the marking *f e giocoso*.
- System 5:** Includes the marking *sempre f e marc.*
- System 6:** Includes the markings *piu f*, *sfz ff*, and *sfz*.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την μελέτη και την ανάλυση του συγκεκριμένου έργου είναι τα εξής: Καταρχήν, είναι άξιο επισήμανσης το γεγονός ότι ο Κωνσταντινίδης χρησιμοποιεί τη μορφή της σουίτας με εναλλαγές ως επί το πλείστον γρήγορων και αργών χορών χωρίς διακοπή. Τα τμήματα μιας σουίτας αποτελούν αυτοτελείς ενότητες με χρήση καθορισμένου μελωδικού υλικού, του οποίου η διάρκεια και ο αριθμός των επαναλήψεων διαμορφώνουν την έκταση κάθε τέτοιου τμήματος.

Καταρχήν η όσο το δυνατόν πιστή μεταφορά της παραδοσιακής μελωδίας στο συγκερασμένο τονικό μουσικό σύστημα και η συνολική μορφή του έργου βασίζεται στη διαδοχική παράθεση ενός αριθμού τμημάτων, που προκύπτει ως σουίτα.<sup>89</sup> Τέλος η εμφάνιση μελωδικών, αρμονικών χαρακτηριστικών προσδιορίζουν και επιβεβαιώνουν την θέση του παραδοσιακού μέλους στη λόγια δημιουργία του συνθέτη με ποικίλματα, φθογγικούς εμπλουτισμούς αυτοσχεδιαστικού ύφους και παραδοσιακά χορευτικά σχήματα.

Ο Κωνσταντινίδης σέβεται πάντα την μελωδική υπόσταση των καταγραφών και γι' αυτό τηρεί τη μελωδική γραμμή τους, άλλοτε πιστά και άλλοτε κάνοντας αλλαγή τονικής αφετηρίας, εμπλουτίζοντάς τα με ξένους φθόγγους. Υπάρχουν βέβαια κομμάτια που στηρίζονται μόνο στην ρυθμική αγωγή ή σε ένα πολύ βασικό μοτίβο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι παίρνει ουσιαστικά τη βασική θεματική ιδέα και τη προσαρμόζει στη δική του ανάγκη να δημιουργήσει.

Ο δημιουργός φροντίζει να χρησιμοποιεί την ίδια διαστηματική διάρθρωση του δρόμου σε σχέση με το καθορισμένο υλικό. Από τα 22 κομμάτια που αναλύσαμε παρατηρήθηκε ότι χρησιμοποιεί κατά κύριο λόγο τους δρόμους μινόρε και ουσάκ αλλάζοντας συχνά τη τονική αφετηρία. Βέβαια δεν ακολουθεί την ίδια τακτική στην εναρμόνιση, δηλαδή κινείται ανεξάρτητα από τη μελωδία.

Ο συνθέτης υιοθετεί κατά βάση την δομή της αρχικής καταγραφής του Μπο-

---

<sup>89</sup> Ως προς τη συνολική μορφή (δομή) των έργων, ήδη διαπιστώσαμε τα σχήμα της σουίτας (ή της συλλογής). Τα τμήματα μιας σουίτας αποτελούν αυτοτελείς ενότητες, με χρήση καθορισμένου μελωδικού μουσικού υλικού, του οποίου η διάρκεια και ο αριθμός επαναλήψεων διαμορφώνουν την έκταση κάθε τέτοιου τμήματος. Όταν χρησιμοποιείται μόνο ένα θέμα (μουσική φράση), τότε το τμήμα της σουίτας αποτελεί μία μονοθεματική ενότητα (Α), όταν χρησιμοποιούνται δύο είναι διθεματική (Α-Β συνήθως αντιθετικού χαρακτήρα), ενώ συμβαίνει να εμφανίζονται και τριθεματικές ενότητες (Α-Β-Γ), σπανιότερα.

Μποβί. Η πολυφωνική επεξεργασία στην οποία υποβάλλει τα έργα του έχει ως αποτέλεσμα οι δημιουργίες του να έχουν μεγαλύτερη έκταση.

Ακόμη είναι άξιο παρατήρησης το γεγονός ότι προοδευτικά τα κομμάτια του Κωνσταντινίδη γίνονται όλο και πιο δύσκολα δεξιοτεχνικά οδηγώντας σε μια κορύφωση όσο προχωράει το έργο με συχνά συγγενικό υλικό του προηγούμενου χορού με τον επόμενο.

Επιπροσθέτως, ένα ακόμη στοιχείο που χρησιμοποιεί είναι η διατήρηση του ρυθμού. Συγκεκριμένα, ακολουθεί ακριβώς την ίδια ρυθμική αγωγή με το Μπο-Μποβί. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα το οποίο έχει γίνει σαφές και στην ανάλυση του συγκεκριμένου κομματιού είναι ο ρυθμός 6/8, του οποίου τη μελωδία αναλύει σε 3+3/8, ενώ στην εναρμόνιση ο ρυθμός αναλύεται σε 2+2+2/8. Αξίζει να επισημανθεί ότι τελικά καταλήγει να ενώνει και τα δύο ρυθμικά σχήματα.

Επίσης, όσον αφορά τη συνοδεία, ο ισοκράτης παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στα έργα του. Χρησιμοποιώντας τον τόσο έντονα ήθελε να μεταφέρει το ύφος της δημοτικής μουσικής, αφού σε αυτό το είδος ο ισοκράτης αποτελεί το κυρίαρχο χαρακτηριστικό. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, όπως σεβόταν την μελωδία, έτσι σεβόταν και τα οργανικά μέρη. Τα είχε εντάξει και αυτά στην εναρμόνισή του, η οποία κινείται τελείως ανεξάρτητα από τη μελωδία, δηλαδή δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο δρόμο.

Παρατηρώντας τις μελωδίες του Κωνσταντινίδη καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι πέρα από την αυστηρότητα της ρυθμικής τους δομής κατά το μεγαλύτερο ποσοστό τους ανήκουν σε διατονικούς και όχι σε χρωματικούς δρόμους της ελληνικής μουσικής. Τέλος, ένας γενικός χαρακτηρισμός για το έργο του σαν συνολική δομή είναι ότι υπήρξε ιδιαίτερα προσεχτικός στη μεταφορά του υλικού από τη συλλογή του Σαμουέλ Μπο-Μποβί, διότι δεν έχει αλλοιωθεί το «χρώμα» και το «ήθος» της μελωδίας.

## Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία, διερευνήθηκαν το έργο, η δημιουργική και καλλιτεχνική προσωπικότητα του συνθέτη, καθώς και ο τρόπος χειρισμού του λαϊκού και παραδοσιακού υλικού στο έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη.

Στην εργασία διαγράφηκε η πορεία του, από τα παιδικά του χρόνια, τις οικογενειακές του καταβολές, το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό του περιβάλλον, την πρώτη του επαφή με τη μουσική, τα πρώτα του ερεθίσματα στη λόγια και έπειτα στην «ελαφρά» αλλά και στη δημοτική μουσική και ακόμη τις πρώτες του μουσικές σπουδές στη Μικρά Ασία.

Στη συνέχεια, παρουσιάστηκε η περίοδος των σπουδών του στη Δρέσδη και το Βερολίνο, καθώς επίσης και τα ιστορικά γεγονότα, όπως η Μικρασιατική καταστροφή, τα οποία είχαν ως αποτέλεσμα την δύσκολη οικονομική κατάσταση στην οποία βρισκόταν. Ακολούθησε αναφορά για τις προοπτικές διαβίωσης του συνθέτη, τις καλλιτεχνικές και επαγγελματικές του επιλογές, καθώς επίσης και για την έντονη δραστηριοποίηση του στο «ελαφρό» μουσικό θέατρο, με τη «διπλή» καλλιτεχνική ταυτότητα (Γιάννης Κωνσταντινίδης – Κώστας Γιαννίδης). Ακόμη, εξετάστηκε η παράλληλη μελέτη του στη λόγια μουσική και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Τέλος συνδέθηκε με πρόσωπα και φορείς της αθηναϊκής μουσικής ζωής καθώς και του εξωτερικού και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την διαμόρφωση της συνθετικής του δημιουργίας και τη διάδοσή της.

Αναφέρθηκε ιστορικά η διάδοση του έργου του στην Ελλάδα και το εξωτερικό μέσω των συναυλιών, της δισκογραφίας, της ραδιοφωνίας και την έκδοση των μουσικών του έργων.

Αναλύθηκε το έργο του για πιάνο, *22 Τραγούδια και χοροί της Δωδεκανήσου* και συγκρίθηκε σύμφωνα με την έρευνα του Σαμουέλ Μπο-Μποβί. Σύμφωνα με τη ανάλυση και τη σύγκριση των κομματιών προέκυψε ότι χρησιμοποίησε ως θεματική ενότητα τα δημοτικά τραγούδια και πήρε ως βασικό υλικό τη μελωδία. Σύνδεσε τη λόγια μουσική του δημιουργία, τις δυτικοευρωπαϊκές του καταβολές με την ελληνική μουσική παράδοση.

Χρησιμοποίησε αρμονικά φαινόμενα όπως συγχορδιακή συγκρότηση, εναρμόνιση παραδοσιακού υλικού, μελωδικές επαναλήψεις, εμφάνιση πτωτικών σχημάτων, αρμονική στατικότητα (ισοκράτες και *ostinati*).

Τέλος έγινε ένταξη του έργου του Γιάννη Κωνσταντινίδη και της προσωπικότητας του στο χώρο της λόγιας νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας, με στοιχεία όπως η «εθνική» ταυτότητα και η χρονολόγηση της εργογραφίας του.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης, Φοίβος**, «Η Μουσική στη Νεώτερη Ελλάδα». Προσθήκη στην μετάφραση της *Ιστορίας της Μουσικής* του Karl Nef, Απόλλων, Αθήνα 1960, σ.546-611.
- Βαλέτ, Ιωσήφ**, *Μορφολογία & Ανάλυση*, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 1999.
- Βούλγαρης, Ευγένιος και Βασίλης, Βανταράκης**, *Το Αστικό Λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto, 2006.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας**, «Γιαννουκάκης Δημοσθένης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.
- Γρηγορίου, Μιχάλης**, *Μουσική για παιδιά και για έξυπνους μεγάλους, Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Β΄ τόμος, Νεφέλη, Αθήνα 1994.
- Δούνιας, Μίνως**, αναδημοσιεύσεις άρθρων του στην εφ. *Καθημερινή* στο: *Μίνου Δούνια Μουσικοκριτικά* (επ. Γ.Ν.Πολίτης), Εστία, Αθήνα 1963.
- Καλογερόπουλος, Τάκης**, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα, 1996-2000.
- Καλογιάννης, Χαράλαμπος, Γ.**, *Ο Νουμάς και η Εποχή του (1903-1931)*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1984.
- Καλομοίρης, Μανώλης**, *Αρμονία* (2 τεύχη), επιμ. Περικλής Κούκος, Γαϊτάνος, Αθήνα, 1994. (Πρώτη έκδοση 1933, 1935).
- Κουνάδης, Παναγιώτης**, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Κατάρτι, Αθήνα 2000.
- Κώστας, Μυλωνάς**, *Μουσικά Θέματα και Πορτρέτα του Ελληνικού Τραγουδιού*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- Κώστας, Μυλωνάς**, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 2001.

**Κώστιος, Απόστολος**, «Με Αφορμή την Περίπτωση ‘Γιάννης Κωνσταντινίδης-Κώστας Γιαννίδης’», στο: *Μουσικολογικά Ι*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα, 1999, σ.115-141.

**Λαμπελέτ, Γεώργιος**, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα, 1986.

**Λαμπελέτ, Γεώργιος**, *Η εθνική Μουσική*, Παναθήναια, Αθήνα 1901.

**Λέκκας, Παντελής Ε.**, *Το Παιχνίδι με το χρόνο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.

**Λεωτσάκος, Γεώργιος**, «Σκαλκώτας Νίκος» *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

**Λιάβας, Λάμπρος**, «Γιάννης Κωνσταντινίδης», *Γιάννης Κωνσταντινίδης και Πέτρος Πετρίδης*, ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης των έργων σε δίσκο μικροακτίνας (CD), Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 2000.

**Λιάβας, Λάμπρος**, «Γιάννης Κωνσταντινίδης», στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

**Λιάβας, Λάμπρος**, ένθετο από δίσκο μικρής ακτίνας με τίτλο, *Yiannis Constantinidis the piano works*, Lyra, Εταιρία Γενικών Εκδόσεων, Αθήνα 1995.

**Λιάβας, Λάμπρος**, «*Yannis Konstantinidis*», *22 Chants ET Danses du Dodecanese pour le piano*, τεύχος Ι, εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του έργου Παπαρηγορίου- Νάκας, Αθήνα 1993.

**Μαλιάρας, Νίκος**, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη Μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαρηγορίου Νάκας, Αθήνα, 2001.

**Μερλιέ, Μέλπω**, *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα. Δοκίμιο*, χ.εκ., Αθήνα, 1935.

**Μπελώνης, Γιάννης**, *Η Μουσική Δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2003.

**Μυστακίδης, Δημήτρης,** *Το λαούτο μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδές, Θεσσαλονίκη 2004.

**Πολίτης, Νικόλαος, Γ.,** *Δημοτικά Τραγούδια*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1991.

**Παπαϊωάννου, Γιάννης,** *Νίκος Σκαλκώτας 1904 – 1949. Μια προσπάθεια διείσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, Τόμος Α΄, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2004.

**Ρωμανού, Καίτη,** *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901 – 1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής II*, Κουλτούρα, Αθήνα 1996.

**Ρωμανού, Καίτη,** *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

**Σακαλλιέρος, Γιώργος, Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): η ζωή και το έργο του : αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα.** Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2005.

**Σαμουέλ, Μπο-Μποβί,** *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα 1935 και 1938.

**Σλιώμης, Θωμάς,** «Έθνος, Εθνικισμός και Ελληνική Μουσική-Ο Κανόνας και η Εξαίρεση», περ. *Τα Μουσικά* 5, Εξάντας, Αθήνα, 2000, σ.10-21.

**Σπυριδάκης. Κ. Γεώργιος και Περιστερης Δ. Σπυρίδων,** *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, Αθήνα, 1968.

**Συμεωνίδου, Αλέκα,** *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995.

**Ταμβάκος, Θωμάς**, *Έλληνες Δημιουργοί, «40 άρθρα στους Νέους Αγώνες Ηπ.»*, τομ. Ι, Πειραματική, Θεατρικό εργαστήριο, Ιωάννινα 1995, άρθρων 24<sup>ο</sup>.

**Τσούγκρας, Κώστας**, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη: ανάλυση με χρήση της γενετικής θεωρίας της τονικής μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2003.

**Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία**, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής- Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990.

Εξάιρεση», περ. *Τα Μουσικά* 5, Εξάντας, Αθήνα, 2000, σ.10-21.

**Φραγκουδάκη, Άννα**, *Η Γλώσσα και το Έθνος 1880-1980*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2001.

**Antokoletz, Elliott**, *The Music of Bela Bartók: a Study of Tonality and the Progression in twentieth-century Music*, University of California Press, Berkeley, 1984.

**Baud-Bovy, Samuel**, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο, 1994.

**Bent, Ian (ed.)**, *Musical Analysis in the 19<sup>th</sup> Century*, Cambridge University Press, New York, 1994.

**Brook, Donald**, *Six Great Russian Composers: Glinka, Borodin, Mussorsky, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Scriabin: their Lives and Works*, Reprint Services Corporation, California, 1990-1996.

**Eyck, Gunther F.**, *The Voice of Nations: European National Anthems and their Author*, Greenwood Press, Westport Conn., 1996.

**Gellner, Ernest**, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983.

**Little, S. Bliss**, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgiow Labelet, Manolis Kalomiris and Yannis Constantinidis*. (Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial

fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2001).

**Sadie, Stanley** (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers, London, 2001.

**Sokol, Shupo** (ed.), *Art Music in the Balkans*, Asmus, Tirana, 2001.

**Ulrich, Michels**, *Άτλας της Μουσικής II* (μτφσ. Ι.Ε.Μ.Α) Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994.