

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

**Η συλλογή «*Η Ελληνική Δημώδης Μουσική*» 60 τραγούδια και
χοροί, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης (Αθήναι 1933)
του Γεώργιου Λαμπελέτ**

Πτυχιακή εργασία
Καρυοφυλλίδη Μιχαήλ
Α.Μ. 479

Υπό την εποπτεία του
κ. Κοκκώνη Γεώργιου

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1: Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής και της ελληνικής πνευματικής δημιουργίας και ιδεολογίας.....	9
Κεφάλαιο 2: Η ζωή του Γεωργίου Λαμπελέτ και η Εθνική Μουσική.....	20
2.1 Η Βιογραφία και το έργο του Γ. Λαμπελέτ.....	20
2.2 Η ιδεολογία του Λαμπελέτ και η θεωρητική του στάση απέναντι στο δημοτικό τραγούδι.....	26
2.3 Παρουσίαση της μελέτης του Γ. Λαμπελέτ, <i>Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί</i>	33
Κεφάλαιο 3: Οι καταγραφές του Γεώργιου Λαμπελέτ σε σχέση με άλλες έντυπες καταγραφές και με το ηχητικό υλικό της εποχής.....	37
3.1. Σχηματισμός των αρχαίων ελληνικών και νεοελληνικών κλιμάκων.....	39
3.1.1. Αρχαίες κλίμακες.....	39
3.1.2. Νεοελληνικές κλίμακες.....	45
3.1.3. Διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου.....	59
3.2. Φόρμα.....	62
3.3. Μελωδία και μελωδική ανάπτυξη.....	66
3.4. Αρμονία-Εναρμόνιση.....	71
3.5. Ρυθμός.....	82
Επίλογος.....	86
Βιβλιογραφία.....	88
Παράρτημα.....	91

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία δεν θα είχε πραγματοποιηθεί στην τελική της μορφή, χωρίς την βοήθεια κάποιων ανθρώπων. Για τη στήριξη τόσο σε επίπεδο έρευνας, όσο και ηθικής συμπαράστασης θα ήθελα να ευχαριστήσω: τον κύριο Κοκκώνη Γεώργιο καθηγητή και επόπτη μου, ο οποίος καταρχήν, γνωρίζοντας τα μουσικά μου ενδιαφέροντα και τις μουσικές μου ανησυχίες, με καθοδήγησε για το αντικείμενο της έρευνας. Η βοήθειά του ήταν πολύτιμη από το ξεκίνημα της εργασίας με τις βιβλιογραφικές και δισκογραφικές του προτάσεις, την καθοδήγησή του στην πορεία, τόσο στο πεδίο συγγραφής των κειμένων όσο και στο πεδίο των μουσικολογικών αναλύσεων και γενικότερα στη δομή όλης της εργασίας.

Τη μεγαλύτερη ευχαριστία θα ήθελα να αποδώσω στους γονείς μου, οι οποίοι μου στάθηκαν αρωγοί σε όλες τις δυσκολίες και αγωνίες που πέρασα για την ολοκλήρωση της πτυχιακής εργασίας αλλά ακόμη περισσότερο για τη συνεχή και αδιάκοπη στήριξή τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στην Άρτα.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη φιλόλογο Ευαγγελία Δεληγιάννη για τη φιλολογική επιμέλεια της εργασίας καθώς και για την υπομονή που υπέδειξε.

Εισαγωγή

Η έρευνα αυτή έχει ως αντικείμενο το μουσικό έργο και τη δημιουργική-συνθετική προσωπικότητα του Γ. Λαμπελέτ, ενός συνθέτη που έκανε αναμφισβήτητα αισθητή τη μουσική του παρουσία στο τοπίο της νεοελληνικής μουσικής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και το όνομά του έχει συνδεθεί με την έννοια του δημιουργού και πρωτοπόρου της σύγχρονης ελληνικής μουσικής. Στη βάση, λοιπόν, του αντικειμένου της έρευνάς μας βρίσκεται το έργο του, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης (Αθήναι 1933), από το οποίο θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε στοιχεία της ιδεολογίας του συνθέτη αλλά και θα προβούμε σε μια μουσικολογική προσέγγιση των καταγραφών που περιλαμβάνει η συλλογή του.

Ως αφετηρία της προσέγγισής μας χρησιμεύει το θεώρημα ότι η ιστορικοθεωρητική διάσταση και η αισθητική αξία των έργων που προέκυψαν από τα ιστορικά εθνικά κινήματα δεν μπορούν να χωριστούν το ένα από το άλλο. Βασιζόμενοι στην αρχή αυτή παραθέτουμε εν συντομία στο πρώτο κεφάλαιο το ιστορικό-ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε η εθνική μουσική. Για τους σκοπούς της έρευνας θεωρήθηκε αναγκαία η αναζήτηση των προϋποθέσεων της γένεσης της Ελληνικής Εθνικής Σχολής συγκριτικά προς τις εθνικές σχολές του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα στην Ανατολική και Δυτική Ευρώπη.

Κύριος άξονας του κεφαλαίου αυτού είναι η θεώρηση της έννοιας «εθνική σχολή» εντασσόμενη στο ιστορικό της πλαίσιο και της έννοιας του ρομαντισμού στη μουσική. Εδώ εξετάζονται αισθητικοϊδεολογικές έννοιες όπως «εθνικό στοιχείο», «κοσμοπολιτισμός», «φολκλορισμός», «παράδοση», «δημοτικισμός». Ιδιαίτερο βάρος αποκτά το πρόβλημα της σχέσης συγκρότησης εθνικής ταυτότητας και παραδοσιακών πολιτισμικών περιεχομένων.

Οι πολλαπλές αναφορές στην «ελληνική» μουσική γεννά την ανάγκη να προσδιοριστεί εννοιολογικά ο όρος *ελληνικός*. Οι έννοιες της *εθνικότητας* ή του *εθνικισμού* στη σχέση τους με τη μουσική δεν μπορούν να προσδιοριστούν με καθαρά μουσικά κριτήρια· μπορούν να εξηγηθούν κυρίως

με κριτήρια ιδεολογικά και για το λόγο αυτό γίνεται μια προσπάθεια να προσδιοριστούν οι αισθητικές προεκτάσεις στην αντίληψη της *ελληνικότητας* στη μουσική.

Μετά από την παρουσίαση των συνθηκών θεμελίωσης εθνικής μουσικής στη χώρα μας επιχειρούμε στο δεύτερο κεφάλαιο τον έλεγχο των βασικών αποτελεσμάτων του θεωρητικού και συγκριτικού-ιστορικού μέρους μέσα από τη σκιαγράφηση και από τον τονισμό χαρακτηριστικών στοιχείων της ζωής και του έργου του Γ. Λαμπελέτ, κεφαλής της Ελληνικής Εθνικής Σχολής.

Η προσπάθεια προσέγγισης της ζωής και του έργου του συνθέτη δε φιλοδοξεί να καλύψει το ευρύ φάσμα που αφορά την ιστορία του έργου του, αλλά να κάνει μια τομή σε ορισμένες πτυχές του προβάλλοντας οπτικές γωνίες και δίνοντας περιεχόμενο σε μέρη της ιστορίας του. Με άλλα λόγια αναπτύσσονται ορισμένες πτυχές του έργου του συνθέτη· άλλωστε η «αλήθεια», για να επικαλεστούμε την αρχή του μουσικολόγου Κώστιου, ποτέ δεν κατακτάται οριστικά αλλά διαρκώς προσεγγίζεται.¹

Κεντρικός άξονας προβληματισμού του κεφαλαίου αυτού, και συγκεκριμένα του δεύτερου υποκεφαλαίου, είναι ο τρόπος που ο Λαμπελέτ ενστερνίζεται την παράδοση, όσον αφορά τη θέση του στο γενικότερο πολιτιστικό περιβάλλον μιας εποχής που κάλυψε τουλάχιστον το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Παρακολουθούμε την προσπάθειά του να αναδείξει τη διάδραση μεταξύ λαϊκής μουσικής παράδοσης και εθνικού πολιτισμού όπως αυτή αναπτύχθηκε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Στόχος μας είναι να διερευνήσουμε τον τρόπο που ο λόγιος Έλληνας συνθέτης αντιμετωπίζει το λαϊκό πολιτισμό. Πολύτιμος αρωγός στην προσπάθειά μας αυτή στάθηκε πέρα από τις εισαγωγές του συγγράμματός του και το κείμενο του «Η Εθνική Μουσική» έτσι όπως διασώζεται στη μελέτη της μουσικολόγου Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη καθώς και η μελέτη του «*Ο Εθνικισμός στη Μουσική και η Ελληνική Δημώδης Μουσική*».

Στο τρίτο υποκεφάλαιο του δεύτερου κεφαλαίου γίνεται μια διεξοδική και λεπτομερής παρουσίαση του έργου που αποτελεί, όπως και προαναφέρθηκε, το βασικό αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Παρουσιάζεται επιγραμματικά η

¹ Βλ. Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Μουσικός Εκδ. Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2000, σελ. 38-39

δομή και το περιεχόμενο των κεφαλαίων και γίνεται μια συνοπτική έκθεση των απόψεων του συνθέτη για την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών. Θεωρήθηκε επίσης απαραίτητο, για την καλύτερη κατανόηση της σκέψης του Λαμπελέτ, να παραθέσουμε το συλλογισμό που ακολούθησε για την καταγραφή των τραγουδιών έτσι όπως ο ίδιος εξηγεί στις εισαγωγές του έργου του. Εκτιμήσαμε την αναγκαιότητα αυτού πριν προχωρήσουμε στην μουσικολογική εξέταση των καταγραφών του· παράλληλα μέσα από αυτόν αναδεικνύεται και μέρος της ιδεολογίας του συνθέτη, αφού δηλώνει πως το συλλογισμό αυτό πρέπει να ακολουθεί κάθε συλλέκτης δημοτικών τραγουδιών.

Η έκθεση υφολογικών και ιδεολογικών χαρακτηριστικών του συνθέτη επιτρέπει να διαγραφούν τα πλαίσια της σχέσης μιας κατ' εξοχήν Ελληνικής Εθνικής Σχολής προς τα άλλα εθνικά κινήματα μετά το 19^ο αιώνα. Αλλά και να γίνουν ορατές μετά από σύγκριση οι ομοιότητες και οι διαφορές του από παράλληλες δημιουργίες στον ελληνικό χώρο, όπως με τη συλλογή Αρίων² και την αντίστοιχη του L. A. Bourgault Ducoudray.³ Αυτό αποτελεί και το αντικείμενο εξέτασης του τρίτου κεφαλαίου όπου θα επιχειρήσουμε μέσα από τη μουσικολογική ανάλυση των καταγραφών του και εν συγκρίσει με τις αντίστοιχες των δύο άλλων συλλογών καθώς επίσης και από το ηχητικό υλικό που συγκεντρώσαμε από το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου να αναδείξουμε τεχνικά συνθετικά χαρακτηριστικά με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων για το μουσικό ύφος του συνθέτη. Πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι προσπαθήσαμε να βρούμε όσο το δυνατό παλαιότερες ηχογραφήσεις των τραγουδιών που να

² Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, *Αρίων, η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήνα 1917. Στη συλλογή περιέχονται 62 «μουσικά υποδείγματα», 9 από την αρχαιότητα, 7 από το Βυζάντιο και 46 από τη νεώτερη Ελλάδα.

³ Ο Γάλλος Bourgault Ducoudray (1840-1910) ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκε με την καταγραφή και τη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Συνέχισε την παράδοση του Villoteau, του πρώτου Γάλλου που μελέτησε επιτόπου την ελληνική μουσική το 1840. Ήταν συνθέτης, ερευνητής και παιδαγωγός. Η μουσική του αποστολή έγινε με έγκριση του υπουργού παιδείας της Γαλλίας το 1875. Καρπός αυτής της περιοδείας ήταν η έκδοση μιας συλλογής από 30 μελωδίες με τίτλο *30 Melodies populaires de Grece et d' Orient*, (1876). Οι περισσότερες μελωδίες της συλλογής προέρχονται από τη Σμύρνη και μερικές από την Αθήνα.

προσεγγίζουν τα ακούσματα της εποχής του Λαμπελέτ. Οι αναλύσεις των καταγραφών αφορούν τις κλίμακες, τη φόρμα, τη μελωδία και μελωδική ανάπτυξη, την εναρμόνιση και το ρυθμό.

Παρατηρώντας κανείς τη διάρθρωση και το περιεχόμενο των κεφαλαίων διαπιστώνει πως η μελέτη αυτή δεν έχει ως στόχο την ανάλυση της ζωής και του έργου γενικά του Γ. Λαμπελέτ. Εκείνο που προσπαθήσαμε ήταν να δώσουμε μια συνοπτική και όσο γίνεται αντικειμενική παρουσίαση της ιδεολογίας του συνθέτη όπως αυτή αναδεικνύεται τόσο από τα κείμενά του όσο και από τις καταγραφές του φωτίζοντας ορισμένες πτυχές της προσωπικότητάς του. Φιλοδοξία μας ήταν να διερευνήσουμε τα «πιστεύω» του όχι μεμονωμένα αλλά σε συνάρτηση με το ιστορικό και κοινωνικό γίνεσθαι. Προσπαθήσαμε να δούμε τις δυνάμεις που γέννησαν την έντεχνη μουσική και το νεοελληνικό τραγούδι κάτω από μια νέα προοπτική και να αντιληφθούμε έτσι τη δύναμη της μουσικής ως βιωματικής και εκτελεστικής ικανότητας που συμβάλλει στη διαμόρφωση των ιστορικοκοινωνικών συνθηκών.

Δεδομένου όλων των παραπάνω παραμέτρων δώσαμε στη μελέτη μας εθνομουσικολογικό περιεχόμενο, εξετάσαμε καθεαυτά τα δημοτικά τραγούδια της συλλογής του συνθέτη με απώτερο στόχο να προσδιορίσουμε τους τρόπους και τη μέθοδο με την οποία χρησιμοποίησε τα δημοτικά τραγούδια ο Λαμπελέτ. Πιστεύουμε ότι αυτός είναι ο προσφορότερος τρόπος, αφενός για να επιτύχουμε το στόχο που θέσαμε, και αφετέρου, για να μελετήσουμε την έντεχνη ελληνική μουσική με μεθόδους αποδεκτές διεθνώς, λαμβάνοντας υπόψη και τις ιδιαιτερότητες της μουσικής αυτής.

Κεφάλαιο 1

Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής και της ελληνικής πνευματικής δημιουργίας και ιδεολογίας.

Ο 19^{ος} αιώνας είναι η εποχή της αφύπνισης των εθνικών συνειδήσεων και στην περίοδο αυτή εντάσσονται οι αγώνες για την αποτίναξη του ζυγού των Αυτοκρατοριών και η δημιουργία εθνικών κρατών. Το ξύπνημα της εθνικής συνείδησης και η ανάδειξη της ελευθερίας ως υπέρτατου ιδανικού από τη Γαλλική Επανάσταση μαζί με το πνευματικό κίνημα του ρομαντισμού δημιουργούν την ανάγκη στους λαούς της Ευρώπης να αποτινάξουν και στο χώρο της μουσικής κάθε τι το ξενικό και να αναζητήσουν τις δικές τους πνευματικές ρίζες.

Η επιστροφή στις λαϊκές ευρωπαϊκές παραδόσεις και μυθολογίες υπαγορεύεται από το γενικότερο κλίμα του ρομαντισμού που πρεσβεύει την έμφαση στο συναίσθημα και τη φαντασία, την εξιδανίκευση του παρελθόντος, την αποθέωση του κράτους και τη συνειδητή υπαγωγή του ατόμου στην κοινότητα, οδηγεί πολλούς ευρωπαϊκούς λαούς να στραφούν προς τη μελέτη του λαϊκού τους πολιτισμού και στην έρευνα του μουσικού τους φολκλόρ. Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο δημιουργούνται οι εθνικές σχολές μουσικής στην Ευρώπη.

Ο όρος «εθνική σχολή» αναφέρεται στα κινήματα για τη δημιουργία έντεχνης μουσικής με περιεχόμενο εθνικό. Τα κινήματα αυτά δημιουργούνται κυρίως τον 19^ο ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στις χώρες της Ευρωπαϊκής περιφέρειας, όπως είναι οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, της Ρωσίας, της Σκανδιναβίας και ορισμένες της Μεσογείου. Η ιδεολογία των εθνικών κινήματων στη μουσική στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού) με τα μέσα μιας μουσικής γλώσσας *κοσμοπολίτικης*, όπως ήταν η (μετά από μακρά παράδοση) διαμορφωμένη έντεχνη μουσική της Ιταλίας, της Γαλλίας και κυρίως της Γερμανίας και Αυστρίας. Κατ' επέκταση, οι λαϊκές μελωδίες και οι λαϊκοί ρυθμοί μαζί με την αρμονική γλώσσα που απορρέει από τις ιδιότυπες

κλίμακες της λαϊκής μουσικής, γίνονται οι βάσεις πάνω στις οποίες στηρίζουν το έργο τους οι συνθέτες των εθνικών σχολών.

Στις χώρες που αναπτύχθηκαν οι «εθνικές σχολές», η παράδοση αυτή ή δεν υπήρξε καθόλου ή είχε ανακοπεί, ως εμβόλιμο ξένο στοιχείο που δεν μπόρεσε να καλλιεργηθεί αυτόνομα από ντόπιες πνευματικές δυνάμεις, ώστε να οδηγήσει σε αυτονόητη συνέχεια και σε «ανάπλαση» εθνικών περιεχομένων. Η έννοια «έντεχνη υποκειμενική δημιουργία» συνδέεται με το λαό και την «αντικειμενικότητα» του λαϊκού πολιτισμού, αλλά και αντιτίθεται προς αυτές. Προϋπόθεση της αυτόνομης έκφρασης του υποκειμένου είναι η άρση της «αντικειμενικότητας» του λαϊκού πολιτισμού, πράγμα όμως που οδηγεί στην απομάκρυνση από τις παραδοσιακές αξίες. Πρέπει, επομένως, να δει κανείς τη γένεση εθνικών σχολών μέσα από το σύγχρονο ερμηνευτικό πρίσμα των εντασιακών σχέσεων και των ρωγμών μεταξύ υποκειμένου της σύγχρονης κοινωνίας και της παράδοσης. Μπορούμε έτσι να κατανοήσουμε και να οριοθετήσουμε την έννοια εθνική σχολή πέρα από τη στενή της σύνδεση με τη λαϊκή τέχνη αν και οι εκπρόσωποι των εθνικών σχολών τονίζουν ως κυρίαρχο στοιχείο την αναδρομή στη λαϊκή παράδοση.⁴

Η έννοια «κοσμοπολιτισμός» της μουσικής γλώσσας εμπεριέχεται στις προθέσεις των εθνικών σχολών, όσο και αν φαίνεται πως αντιφάσκει προς την έννοια του «εθνικού». Αυτό προκύπτει από την ανάγκη να εκφραστεί ο λαϊκός πολιτισμός στο επίπεδο της έντεχνης υποκειμενικής δημιουργίας. Άλλωστε κοσμοπολιτισμός σημαίνει ένα κοινό τρόπο κατανόησης και επικοινωνίας των ανθρώπων μέσω της τέχνης και θα μπορούσε να εκφράσει αιτήματα παγκοσμιότητας.

Η Ελλάδα επηρεάζεται από τις διεθνείς εξελίξεις ως προς το χαρακτήρα της εθνικής συνείδησης όμως η έναρξη της Ελληνικής Σχολής παρατηρείται (για λόγους ιστορικούς) κάπως καθυστερημένη. Η μουσική κίνηση μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν υποτυπώδης· ένα πρώτο βήμα έγινε με την ίδρυση του πρώτου θεάτρου στην Αθήνα επί Όθωνα στο οποίο από το 1840 ιταλικοί θίασοι δίνουν παραστάσεις και οι άριες των ιταλικών μελοδραμάτων αποτελούν το πρώτο μέσο επαφής με την ευρωπαϊκή μουσική. Τρία χρόνια

⁴ Βλ. Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 24-25.

μετά στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις ιδρύονται στρατιωτικές φιλαρμονικές. Ουσιαστικό βήμα έγινε με την ίδρυση του ωδείου Αθηνών στα 1871 με το όνομα «Μουσικός Δραματικός Σύλλογος».⁵

Η εθνικιστική περίοδος στη μουσική θα πρέπει να οροθετηθεί στις 3 πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα έως το 1930 περίπου.⁶ Τόσο από την άποψη της μουσικής σύνθεσης, και της ίδρυσης θεσμών μουσικής παιδείας, όσο και από την προσπάθεια σύστασης της ιδεολογίας εθνικής μουσικής και διάδοσής της η εποχή αυτή αποτελεί την περίοδο συνειδητοποίησης και εδραίωσης της εθνικής μουσικής. Η έντονη πνευματική κίνηση της εποχής αυτής, ο αγώνας για την επικράτηση του δημοτικισμού, οι πνευματικές αναζητήσεις του Παλαμά και του Σικελιανού και η «Νέα σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου αποτελούν συγκλίνουσες καταστάσεις για τη δημιουργία Εθνικής Μουσικής Σχολής. Πρέπει, επομένως, να παρατηρήσουμε ότι η γένεση εθνικής μουσικής δεν οφείλεται μόνο σε ξένες επιδράσεις, αλλά είναι στενά συνυφασμένη με σημαντικές εσωτερικές διαδικασίες που συμβαίνουν σε μια χώρα και την αναζήτηση έκφρασης σε όλα τα πεδία του πνεύματος ιδιαίτερα όταν πρόκειται για ένα έθνος που αναζητά να οριοθετήσει την πολιτιστική του ταυτότητα.

Η νεοελληνική όμως μουσική σχολή στα πρώτα της βήματα δεν είχε να στηριχθεί σε μια δική της έντεχνη παράδοση. Το γεγονός αυτό θα υποχρεώσει τους Έλληνες συνθέτες να στραφούν προς τη μουσική της Δύσης, αφού μόνο τα ιδανικά και η τεχνική των ήδη υπαρχόντων εθνικών σχολών θα μπορούσαν

⁵ Βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Η Νεοελληνική μουσική*, Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Λευκωσία 1952, σελ. 8-9.

⁶ Η Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, ό.π., σελ. 46-47, υποδιαιρεί την περίοδο εδραίωσης της εθνικής μουσικής ανάλογα με τις διακυμάνσεις και τις φάσεις περισσότερο ή λιγότερο άμεσης έκφρασης μουσικού «εθνικισμού» σε: α' περίοδο, με υποδιαιρέσεις: 1) από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τα 1908, 2) από τα 1908 έως τα 1917, 3) από 1917 έως 1922, 4) 1922-1932. Τη β' περίοδο περίπου έως τα 1945. Τη γ' περίοδο, με επιφυλάξεις ως προς το χαρακτήρα του «εθνικισμού», έως το 1980 και τη δ' περίοδο από το 1980 και μετά. Σύμφωνα με την Αναστασία Α. Σιώπη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2003, σελ. 19, κατά τις δεκαετίες 1940 και 1950, μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από τους Γερμανούς (1944), οπότε εμφανίστηκαν ξανά στο προσκήνιο ιδέες περί εθνικισμού εγκαθιδρύθηκε η ηγεμονία της Εθνικής Μουσικής Σχολής που διάρκεσε τουλάχιστον έως το 1960. Τοποθετείται χρονολογικά στην εποχή του μεσοπολέμου.

να τους βοηθήσουν στις πρώτες τους μορφολογικές αναζητήσεις. Ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα μεσουρανούσε η επτανησιακή μουσική σχολή της οποίας οι συνθέτες είχαν σπουδάσει κυρίως στην Ιταλία, και για το λόγο αυτό η μουσική τους αποτελούσε περισσότερο μια προέκταση της ιταλικής μουσικής, γι' αυτό και η εμφάνιση ορισμένων στοιχείων από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ήταν περισσότερο ευκαιριακή παρά αποτέλεσμα συνειδητής προσπάθειας συγχώνευσης της δυτικοευρωπαϊκής με την ελληνική λαϊκή παράδοση.⁷ Είναι εξάλλου γνωστό ότι τα νησιά του Ιονίου καθώς ήταν Βενετοκρατούμενα δέχθηκαν επιρροές από τη δύση με αποτέλεσμα να έχουν μια ιδιομορφία διαφορετική από την υπόλοιπη Ελλάδα και να αποτελέσουν δίοδο των κύριων ιδεών της Ευρώπης. Ως εκ τούτου, οι επτανήσιοι συνθέτες ανέπτυξαν τις πρώτες τάσεις εθνικής μουσικής. Γεώργιος Λαμπελέτ και Διονύσιος Λαυράγκας αποτέλεσαν τη σκυτάλη ανάμεσα στην ιταλική επτανησιακή μουσική και την εθνική ελληνική μουσική. Πιο συγκεκριμένα οι αναγκαίες θεωρητικές βάσεις αναπτύχθηκαν από τον Γ. Λαμπελέτ το 1901 στο περιοδικό *Παναθήναια* σε ένα κείμενο με τίτλο «Η εθνική μουσική». Η πρακτική εμφάνισή της από την άλλη λαμβάνει χώρα το 1904 με την *Πρώτη Σουίτα* του Δ. Λαυράγκα.⁸ Είναι εμφανές, λοιπόν, ότι η ευρωπαϊκή επιρροή γίνεται αναπόφευκτη και σχεδόν καθολική και μόνο όσοι ακολουθούν σπουδές δυτικής μουσικής θεωρούνται ικανοί δημιουργοί. Πλέον η ευρωπαϊκή προέλευση είναι εγγύηση ποιότητας και ισχύς.

Οι πρώτοι συνθέτες που δικαιούνται τον τίτλο του πρωτεργάτη και θεμελιωτή της νεοελληνικής εθνικής μουσικής σχολής είναι, εκτός από τους προαναφερθέντες, ο Μανώλης Καλομοίρης,⁹ ο Μάριος Βάρβογλης και ο

⁷ Η άποψη αυτή βρίσκει σύμφωνο και τον Γεώργιο Λαμπελέτ ο οποίος υποστηρίζει ότι οι επτανήσιοι συνθέτες όπως ο Μάντζαρος, ο Ξυνδας, ο Καρρέρ κ.α. δεν εμπνευσθήκαν ποτέ από την «εθνικήν πηγήν». Βλ. κείμενο του Γ. Λαμπελέτ *Η Εθνική Μουσική*, 1901, στο βιβλίο της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 223.

⁸ Σύμφωνα με τον Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, μετάφραση Φοίβου Ανωγειανάκη, δεύτερη έκδοση, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σελ. 578-579, αποτελεί το πρώτο συμφωνικό έργο της νεοελληνικής εθνικής σχολής και εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 8 Μαρτίου το 1904 στο Ωδείο Αθηνών, όπου και δίδασκε ο συνθέτης.

⁹ Όπως διαβάζουμε στην Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη ο. π. σελ. 47, η πρώτη συναυλία με έργα Μ. Καλομοίρη αποτελεί πράγματι ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής.

Αιμίλιος Ριάδης. Οι περισσότεροι από αυτούς δεν περιορίστηκαν μόνο στη σύνθεση διαφόρων ειδών μουσικής, αλλά προέβησαν στη συλλογή, μελέτη και εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών, στη συγγραφή δοκιμίων για την ανάγκη συγκρότησης ελληνικής μουσικής σχολής καθώς και συνέβαλαν στη δημιουργία ελληνικής μελοδραματικής σκηνής. Για την πραγμάτωση του έργου τους, όπως ήταν εύλογο, στηρίχθηκαν στη μουσική πραγματικότητα της νεότερης Ελλάδας και πιο συγκεκριμένα στο δημοτικό τραγούδι και στο μονόφωνο εκκλησιαστικό βυζαντινό μέλος με τους ιδιότυπους μελωδικούς του τρόπους (κλίμακες), μελικά χαρακτηριστικά, ρυθμούς και θεματολογία υιοθετώντας όμως βασικές μορφολογικές και τεχνικές αρχές της Δύσης.

Η στροφή των συνθετών προς το δημοτικό τραγούδι αποτελούσε μια «ανάγκη εθνική, αλλά και ιστορική».¹⁰ «εθνική ανάγκη» για το λόγο ότι η Ελλάδα έπρεπε να αναπτύξει ένα δικό της μουσικό ύφος, κάτι το οποίο θα γινόταν εφικτό με το να αποτινάξει την ιταλική επίδραση, και «ιστορική ανάγκη», γιατί στο πλαίσιο ανάπτυξης εθνικών σχολών στην υπόλοιπη Ευρώπη, η Ελλάδα δε θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. «Η ελληνική μουσική συνειδητοποιεί τον εαυτό της ως μέρος των παγκόσμιων εθνικών κινήσεων».¹¹ Τη στιγμή αυτή ο λαϊκός πολιτισμός γίνεται η πηγή του εθνικού πολιτισμού και οι διανοούμενοι καλούνται να εκφράσουν αυτό που λέγεται «πνεύμα-ψυχή» του λαού, το *Volksgeist*, όπως αυτό διατυπώθηκε από το γερμανικό ρομαντισμό.

Καίριο αίτημα για το ελληνικό έθνος μέχρι το 1922 ήταν το πρόβλημα ενότητας και συνέχειας, ενώ από το 1923 και μετά το αίτημα αυτό μετασχηματίζεται σε πρόβλημα διαφοροποίησης και οδηγεί στην κατασκευή του ιδεολογήματος της «ελληνικότητας»: πώς δηλ. θα ξεχωρίσουμε από τα άλλα έθνη και πώς θα προβληθεί η εθνική ιδιαιτερότητα. Η αρχή της διαφορετικότητας προϋποθέτει σύγκριση. Με βάση αυτή τη σύγκριση, η εθνική μουσική σχολή και οι εκπρόσωποί της υιοθετούν αρχές από ευρωπαϊκά πρότυπα στο βαθμό που αυτά ενισχύουν τις ιδιαιτερότητες του ελληνισμού και τον διαφοροποιούν από τα άλλα ευρωπαϊκά έθνη.

¹⁰ Δημήτριος Χαμουδόπουλος, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής, ανασκοπήσεις και σκέψεις*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1980, σελ. 100.

¹¹ Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη ο. π. σελ.49.

Οι λόγοι που ανάγκασαν τους διανοούμενους του μεσοπολέμου να προβάλλουν την ελληνική ταυτότητα μέσα από τα έργα τους μπορούν να εξετασθούν σε συνάρτηση με τα δύο πιο σημαντικά ιστορικά γεγονότα που στιγμάτισαν τη νεοελληνική ιστορία από το 1922 και έπειτα: «πρώτον, η εγκατάλειψη της «Μεγάλης Ιδέας» μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και η μετανάστευση μεγάλου μέρους ελληνόφωνου πληθυσμού από εκεί στην Ελλάδα, και δεύτερον, η απώλεια της πίστης σε σημαντικές ανθρωπιστικές αξίες, κάτι το οποίο ισχύει για όλη την Ευρώπη μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο».¹²

Οι ιστορικές αυτές συνθήκες οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας εθνικιστικής ιδεολογίας και στην προβολή της ιδιαιτερότητας του έθνους ως έργο ανάδειξης της ιστορικής του γνησιότητας. Και αυτή δεν μπορεί να πηγάζει παρά από μια αυθεντική κληρονομιά, από μια ξεχωριστή παράδοση, της οποίας αποκλειστικός φορέας είναι το σημερινό έθνος. «Ένας εθνικός πολιτισμός συνιστά οργανικό σύστημα από αξιακούς κώδικες και επικοινωνιακές πρακτικές που έχουν εγκαθιδρυθεί στον χρόνο κατά τρόπο ώστε να διακρίνονται ως μοναδικές και ξεχωριστές».¹³ Το παρελθόν, λοιπόν, που έχει σημασία είναι εκείνο που προσδίδει στο έθνος ταυτότητα, νόημα και προοπτική δηλ. που μπορεί να ανασυρθεί, να ανασυσταθεί και νοηματοδοτηθεί κατά τρόπο που να υπηρετεί την εθνικιστική ιδεολογία.¹⁴

¹² Βλ. Αναστασία Α. Σιώπη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2003, σελ. 29. Όπως, επίσης, διαβάζουμε στο Μιλτιάδη Παπανικολάου, *Η ελληνική τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*, εκδ. Βάνιας, Θεσ/νίκη 2006 σελ. 86-87, η καταστροφή του 1922 ήταν ένα τραγικό γεγονός για τον ελληνισμό και, όπως ήταν επόμενο, δημιούργησε μεγάλα πολιτικά, ηθικά, κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα. Η νέα γενιά έβλεπε με απογοήτευση την πλήρη αποτυχία της «Μεγάλης Ιδέας» και δεν έκρυβε τους φόβους της για περαιτέρω συρρίκνωση του Ελληνισμού. (...) Τίθεται εκ νέου επί τάπητος το θέμα της εθνικής ταυτότητας και αυτογνωσίας και ο όρος «ελληνικότητα» προβάλλει ως το νέο αίτημα και ως η χιμαιρική επιδίωξη των καιρών. (...) Σε ο,τι αφορά τη τέχνη, είναι φανερό ότι γίνεται γόνιμη συσχέτιση ανάμεσα στις ποιοτικές ρίζες του ελληνικού πολιτισμού και στις καλλιτεχνικές εκδοχές του ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

¹³ Βλ. Παντελής Ε. Λέκκας, *Το παιχνίδι με το χρόνο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, Σελ. 31.

¹⁴ Την ίδια άποψη ασπάζεται και ο Μιλτιάδης Παπανικολάου, 2006, ο.π., σελ. 87, όταν αναφέρει «μέσα στην έννοια της παράδοσης συμπεριλαμβάνονται η κλασική και η βυζαντινή

Η συνύπαρξη παρελθόντος και παρόντος μέσω ενστικτώδους βίωσης της παράδοσης στο παρόν βασίζεται στην αντίληψη του ελληνικού πολιτισμού ως οργανικής ενότητας και ως αδιαίρετου όλου, δηλ. στη θεωρία της ιστορικής συνέχειας.¹⁵ Πρόκειται δηλ. για μια θεωρία που εντάσσεται στο δόγμα της εθνικής ενότητας και υποστήριζε την ενότητα του ελληνικού έθνους διαμέσου των αιώνων, από τους ομηρικούς ως τους βυζαντινούς και τους νεότερους χρόνους.¹⁶ Υπό το πρίσμα αυτό η ιστορική συνέχεια κρίνεται ως αναγκαία για την κατασκευή εθνικής συνείδησης.

Το παρελθόν που ενδιαφέρει τον εθνικισμό θα πρέπει να καταστεί εθνικό, να εθνικοποιηθεί με σκοπό να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες ανάγκες του παρόντος. Την εθνικιστική αυτή περίοδο προσπάθησαν να κατασκευάσουν μια συγκεκριμένη εικόνα για το παρελθόν η οποία θα νομιμοποιούσε και θα αποδείκνυε τη συνέχεια με το παρόν, θα αναδείκνυε την εθνική ιδιαιτερότητα και θα τεκμηρίωνε την μοναδικότητα του έθνους. «Το παραδοσιακό όμως υλικό δεν χωρούσε πάντα στα νεωτερικά καλούπια της εθνικιστικής ιδεολογίας»¹⁷ και για το λόγο αυτό ήταν επόμενο να προβούν σε εφεύρεση, μορφοποίηση και «επινόηση της παράδοσης» με τρόπο που να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του παρόντος. Πρόκειται για «παραδόσεις οι

τέχνη, η λαϊκή και η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Ξαφνικά «ανακαλύπτονται» άγνωστες πτυχές του ελληνικού πολιτισμού, που προβάλλονται ως αξιακά καλλιτεχνικά πρότυπα. Από μορφολογική άποψη η τέχνη έμοιαζε να περιχαρακώνεται σε εθνικό επίπεδο και να συνδέεται βιωματικά με την ιστορία, που αποτέλεσαν τα φυσικά και ιδεολογικά όρια προσδιορισμού της «εθνικής ταυτότητας» και τρόπος συμπεριφοράς των ανθρώπων της Γενιάς του '30».

¹⁵ Θεωρία που εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε το 19^ο αιώνα και στις αρχές του 20^{ου}, σύμφωνα την οποία ο πολιτισμός του Βυζαντίου είναι συνέχεια του αρχαίου ελληνικού. Βλ. Αναστασία Α. Σιώπη, 2003, ο.π., σελ. 21.

¹⁶ Όπως διαβάζουμε στην Αναστασία Α. Σιώπη, 2003, ο.π., σελ. 23, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20, ξένοι μουσικολόγοι οι οποίοι πραγματοποιούν την πρώτη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (κυρίως οι Baud-Bovy και Merlier) υιοθετούν την ιδέα της συνέχειας από την αρχαία ελληνική μουσική προς τη δημοτική ελληνική μουσική της εποχής. Αντίστοιχα, η βυζαντινή ιστορία παρουσιάζεται ως πηγή έμπνευσης και άντλησης θεμάτων από το χώρο της ποίησης και της λογοτεχνίας.

¹⁷ Παντελής Ε. Λέκκας, 2001, Σελ. 8.

οποίες επινοήθηκαν, κατασκευάστηκαν και θεσμοποιήθηκαν επίσημα για τους νέους εθνικούς σκοπούς».¹⁸

Η αντίληψη της παράδοσης ως «ζωντανού οργανισμού» ενσωματωμένου στο παρόν είναι διάχυτη σε όλες τις ιδέες των εκπροσώπων της εθνικής μουσικής σχολής. Εξάλλου, είναι γνωστό πως κάθε λαός όταν βρίσκεται σε μια κρίσιμη καμπή της εξελικτικής του πορείας στρέφεται προς το παρελθόν του και αναζητά να στηριχθεί στις ρίζες του. Κατά συνέπεια, είναι απαραίτητη όχι μόνο η γνώση της παράδοσης αλλά και η επίγνωση της σημασίας αυτής της γνώσης. Επιπλέον, η «παράδοση» και η «ελληνικότητα» από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα δεν εμφανίζονται ως έννοιες ιστορικά καθιερωμένες στην Ελλάδα αλλά ως «υφέρπουσες ιστορικές συνιστώσες» ή «αφηρημένες άχρονες οντότητες διαισθητικά προσεγγίσιμες και αισθητικά προσλήψιμες». Η εθνική ταυτότητα, αντίστοιχα, προσδιορίζεται με βάση τις αισθητικές απαιτήσεις της αγνότητας, της αιωνιότητας και της μοναδικότητας.¹⁹

Για να μπορέσουμε βέβαια να καταλάβουμε το πως ο λαϊκός πολιτισμός σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή αποκτά «εθνική» σημασία και γίνεται πηγή έμπνευσης για τους λόγιους Έλληνες συνθέτες με σκοπό τη δημιουργία Εθνικής Μουσικής θα πρέπει να εξετάσουμε τη σχέση μεταξύ του «λαϊκού» αφενός και αυτού που είναι «εθνικό» αφετέρου και να δούμε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες όχι μόνο συνδέθηκαν, αλλά στην ουσία, ταυτίστηκαν.

Πρώτιστα σκόπιμο είναι να δούμε την ιδεολογία της Ελληνικής λαογραφίας σε αυτή τη χρονική περίοδο, αφού είναι ο «κατ' εξοχήν» κλάδος που διαμορφώνει τις θεωρίες για το ποιος είναι ο «λαός» και για το πώς η ιδέα του «λαού» σχετίζεται με την έννοια της «εθνικής ταυτότητας» και της «εθνικής συνείδησης».

Η Ελληνική λαογραφία που ήταν η επίσημη επιστήμη του folklore, επηρεασμένη από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις που προαναφέραμε, αλλάζει κατεύθυνση και ανασυντάσσεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, για να

¹⁸ Eric Hobsbawn - Terence Ranger, *Η Επινοήση της παράδοσης*, μετάφραση Θανάσης Αθανασίου, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2004, Σελ. 15.

¹⁹ Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2006 σελ. 17-18.

υποστηρίζει την κυριαρχούσα ιδεολογία.²⁰ Με την συστηματοποίηση και τη διατύπωση των ιδεών και των συναισθημάτων για το «λαό» - που, με τους όρους του ρομαντισμού αντιπροσωπεύει το «εμείς», το εθνικό μας «εγώ» σε αντίθεση με το «μη Εγώ» των ξένων - η λαογραφία γίνεται ένα πανίσχυρο εργαλείο στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης. Σε αυτή την περίοδο δινόταν μεγαλύτερο βάρος στην «εθνότητα» και την «εθνική παράδοση» - που αντιπροσώπευε το Καλό, παρά σε οτιδήποτε ξένης επιρροής – που αντιπροσώπευε το Κακό.²¹ Με το πρόσχημα λοιπόν του γνήσιου και ιθαγενούς κινήματος, προβάλλεται ως αίτημα εθνικής αυτογνωσίας ο δημοτικισμός, ένα κίνημα που ήταν υπέρ της χρήσης της δημοτικής γλώσσας, σε αντίθεση με τη χρήση της αρχαϊζουσας και που συνδέθηκε με τη στροφή προς τις ρίζες και την ανακάλυψη της λαϊκής παράδοσης.

Οι δημοτικιστές αναγνώριζαν το «λαϊκό» πολιτισμό ως το μόνο αυθεντικό δημιουργό του «εθνικού» μας πολιτισμού. Έτσι, ο λαϊκισμός αντικαθιστά τον μέχρι τότε αρχαϊσμό ως κρατούσα ιδεολογία και ο προσανατολισμός των διανοούμενων αλλάζει κατεύθυνση. Στρέφονται πλέον στο πρόσφατο παρελθόν δηλ. στους μετά-βυζαντινούς χρόνους και την Ελληνική Επανάσταση. Ο πραγματικός ελληνικός χαρακτήρας θα πρέπει πλέον να αναζητηθεί στο λαϊκό πολιτισμό που έχει τις ρίζες του στη Βυζαντινή παράδοση δηλ. στο αγροτικό τμήμα του πληθυσμού το οποίο ενσαρκώνει όλες τις αρετές του έθνους και λειτουργεί ως ο επίσημος φύλακας της παραδοσιακής τάξης. Έτσι, οι δημοτικιστές του 20^{ου} αιώνα ανέβασαν στο βάθρο της εθνικής παράδοσης τα καλλιτεχνικά και ηθικά πρότυπα της λαϊκής τέχνης (όπως το πνεύμα του κλέφτικου τραγουδιού), τα οποία έβρισκαν στην ύπαιθρο.

Η ελληνική λαογραφία, ωστόσο, αντιμετωπίζει το λαό στη στατική του διάσταση, ως συνεχιστή της αρχαίας παράδοσης και φορέα των «ζώντων

²⁰ Ο εξιδανικευμένος λαός εξυπηρετούσε στον τομέα της ιδεολογίας την ανάγκη του επίσημου κράτους για εθνική συσπείρωση. Κάθε φορά που οι αντιθέσεις στο εξωτερικό της κοινωνίας γινόταν ιδιαίτερα αισθητές, το συντηρητικό ήθος των ανθρώπων της υπαίθρου και η διατήρηση της «εθνικής μας κληρονομιάς» ήταν το αντίβαρο στις ριζοσπαστικές τάσεις των αστικών πληθυσμών και στις κοινωνικές συγκρούσεις. Βλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, εκδ. Πορεία, Αθήνα 1993, Σελ. 92.

²¹ Ο.π., σελ. 105.

μνημείων». Ο λαϊκός πολιτισμός της υπαίθρου λογίζεται ως το μοναδικό τμήμα του πολιτισμού που έμεινε απομονωμένο και ανέπαφο από τις ξένες επιρροές και εξελίξεις διατηρώντας τον παραδοσιακό του χαρακτήρα ως προς την παραγωγή και γενικότερα ως προς την οργάνωση της κοινότητας. Στρέφεται στον αγράμματο λαό της υπαίθρου που διατηρεί στην προφορική του παράδοση τα γνήσια στοιχεία της εθνικής ταυτότητας τα οποία έπρεπε να συγκεντρωθούν, να συστηματοποιηθούν και να προβληθούν προς τα έξω. Προβάλλεται έτσι μια όψη του λαϊκού με κύρια χαρακτηριστικά τη συντηρητικότητα, το φόβο της αλλαγής, τη στασιμότητα, την προσκόλληση στις πατροπαράδοτες αξίες – «να τα αφήσουμε όπως τα βρήκαμε».²² Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο αγροτικός λαός ταυτίστηκε με τη ρομαντική έννοια του έθνους και εξιδανικεύτηκε ως θεματοφύλακας των παραδοσιακών αξιών. «Εξακολουθεί να θεωρεί το λαό ως τον αγράμματο και απαίδευτο, χυδαίο και αγροίκο φορέα τους, που είναι καλός φορέας, δηλ. πιστός στην παράδοση, ακριβώς γιατί είναι αγράμματος και απαίδευτος».²³

Αντίστοιχη άποψη φαίνεται να διατηρούν και για την παραδοσιακή μουσική τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, η αστική τάξη, την οποία αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση ως δείγμα κατώτερου πολιτισμού. Παρόλα αυτά οι πρώτες συλλογές με καταγραφές δημοτικών τραγουδιών και χορών και οι διασκευασμένες τους παρουσιάσεις (όπως η περίπτωση του Άραμη), αποτελούν τάσεις αποδοχής της παραδοσιακής μουσικής κατά το ευρωπαϊκό πρότυπο διαχείρισής τους ως «εξωτικού» προϊόντος.²⁴

Βάσει των παραπάνω φαίνεται ότι εκείνο που καθόρισε την εξέλιξη της νεοελληνικής μουσικής ήταν οι ιδεολογίες που έπρεπε να επιβληθούν ώστε να δημιουργηθεί η νεοελληνική ταυτότητα μέσα σε παραδεκτά πλαίσια διεθνών αλλά και εσωτερικών συγκυριακών στοιχείων. Η έντεχνη ελληνική μουσική είναι απότοκος της διαμόρφωσης φαντασιακών ταυτοτήτων για την ελληνικότητα. Η νεοπαγής λαογραφική επιστήμη συνέδεσε τα δημοτικά τραγούδια με τη βάση της εθνικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους,

²² Ο.π., σελ. 129.

²³ Ο.π., σελ. 64.

²⁴ Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, τόμος Ι, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σελ. 162-163.

προσπαθώντας να αγνοήσει όλα εκείνα που δήλωναν ασυνέχειες στην κοινωνική οργάνωση, μνημόνευαν κοινωνικά ρήγματα και σήμαιναν κοινωνικούς αποκλεισμούς, όψεις μιας ιστορικοκοινωνικής διαδικασίας.

Επηρεασμένοι από όλο αυτό το ιδεολογικό-πολιτισμικό πλαίσιο, οι λόγιοι Έλληνες συνθέτες εμπνέονται από το λαϊκό τους πολιτισμό και χρησιμοποιούν τα δημοτικά τραγούδια ως βασικό συστατικό για τη δημιουργία Εθνικής μουσικής. «Ο δημοτικισμός και ο «ψυχαρισμός» αποτελούν πλέον το κυρίως κριτήριο γύρω από το οποίο συμπυκνώνεται η ιδεολογικό-κοινωνική προβληματική των συνθετών της νέας Εθνικής Μουσικής και σύμφωνα με το οποίο κρίνονται πρόσωπα και καταστάσεις».²⁵ Την περίοδο αυτή η εθνική ελληνική μουσική περνάει σε περιεχόμενα εθνικά με μέσα και συμβολισμούς του παγκόσμιου ρομαντικού κινήματος θέλοντας να συμμετάσχει από την πλευρά της σε διεργασίες κοινωνικοπολιτικές στο ιστορικό-πολιτισμικό πνεύμα της εποχής με τρόπο αλληλένδετο και λειτουργικό.

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρήσαμε μια οριοθέτηση της έννοιας «εθνικός» στη μουσική. Συνδέσαμε την έννοια αυτή με την έννοια του ευρωπαϊκού ρομαντισμού και είδαμε πώς αυτή επέδρασε στην ελληνική πνευματική κίνηση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ακόμη ενδιαφερθήκαμε για τους τρόπους αναφοράς και προσέγγισης της εθνικής μουσικής προς τη λαϊκή παράδοση μέσα από το πρίσμα της λαογραφίας και του κινήματος του δημοτικισμού. Μέσα από την καταγραφή του ιστορικού και πνευματικού κλίματος έτσι όπως διαμορφώθηκε στην Ευρώπη και κυρίως στη χώρα μας θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε και να αναδείξουμε την ιδεολογία του Λαμπελέτ. Πριν προβούμε σε αυτό θεωρήσαμε απαραίτητο να παραθέσουμε κάποια βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του συνθέτη.

²⁵ Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 48

Κεφάλαιο 2

Η ζωή του Γεωργίου Λαμπελέτ και η Εθνική Μουσική

2.1 Η Βιογραφία και το έργο του Γ. Λαμπελέτ

Ο **Γεώργιος Λαμπελέτ** γεννήθηκε στην Κέρκυρα στις 24 Δεκεμβρίου 1875 και πέθανε στην Αθήνα στις 30 Οκτωβρίου 1945. Τελευταίος γιος του συνθέτη Εδουάρδου Λαμπελέτ και της Ασπασίας, το γένος Καρούσου. Αδερφός του συνθέτη Ναπολέοντα και των Λουκίας, Λουδοβίκου και Κορίνας Λαμπελέτ. Εγγονός του Ελβετού μουσικού Ευτύχιου Λαμπελέτ. Πήρε τα πρώτα μαθήματα αρμονίας από τον πατέρα του και μαθήματα πιάνου από τη μητέρα του, μαθήτρια του Εδουάρδου Λαμπελέτ πριν από το γάμο τους. Έφηβος ακόμη μετείχε δραστήρια στη μουσική κίνηση της Αθήνας. Εργάστηκε στη Φιλαρμονική και στον Όμιλο Φιλομούσων.

Συμπλήρωσε τις γυμνασιακές του σπουδές στην Αθήνα, αφού προηγουμένως έκανε τις εγκύκλιες σπουδές του στην Ιταλία και τον Πειραιά. Σε ηλικία 16 ετών άρχισε να ασχολείται με το δοκίμιο και γράφτηκε στη Νομική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, αλλά σε ηλικία 20 ετών το 1895 αποφάσισε να αλλάξει σταδιοδρομία και να μελετήσει μουσική, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση, στο Ωδείο San Pietro A Majella της Νεάπολης στην Ιταλία, όπου παρέμεινε μέχρι το 1901 με καθηγητή τον Πάολο Σερράο (τον καθηγητή του Λαυράγκα). Το ίδιο διάστημα ασχολήθηκε και με φιλολογικές μελέτες καθώς και με την αρθρογραφία· τα μουσικά του άρθρα δημοσιεύθηκαν σε διάφορα περιοδικά ("Νέον Κράτος", "Πρωία", "Ιόνιος Ανθολογία", κ.λπ.). Εργάστηκε με το ψευδώνυμο "Τζώρτζης" πλάι στο μεγαλύτερό του αδελφό, το Ναπολέοντα, στο περιοδικό *Μουσική Εφημερίς* του οποίου έγινε κύριος συντάκτης, όταν ο Ναπολέων έφυγε για την Αίγυπτο τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας του.

Στα 1903-1904 μαζί με τον Γ. Αξιώτη ίδρυσε και διηύθυνε το περιοδικό *Κριτική* και από τις στήλες του ασκούσε πολεμική, κυρίως εναντίον του Γεωργίου Νάζου, διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, καθώς και του Μανώλη Καλομοίρη. Ήδη από το πρώτο τεύχος επιτίθενται εναντίον της νέας εκπαιδευτικής πολιτικής του Ωδείου. Στα κείμενά τους δείχνουν να πιστεύουν ότι η ερασιτεχνική μουσική παιδεία που ανέτρεψε το ωδείο, ήταν επιλογή, για

την συγκεκριμένη φάση της πολιτιστικής ανάπτυξης του αθηναϊκού κοινού. Περιγράφουν ως ειλικρινή, φυσική και υγιή την πριν το Νάζο διαπαιδαγώγηση των Αθηναίων στην ευρωπαϊκή μουσική²⁶ και ως υποκριτική και ψευδή, αυτήν που εισάγει ο Νάζος. Ήταν επίσης ένας από τους βασικούς συντάκτες του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά* (1925, 1928-1933), από όπου συνέχισε την κριτική του κατά τον Καλομοίρη ιδίως. Αρθρογραφούσε ακόμη στον ημερήσιο τύπο *Καιροί*, με το ψευδώνυμο «Ριζοσπάστης». Διετέλεσε επίσης συνεργάτης του ιταλικού περιοδικού "La Farfalla" και του γαλλικού "Mercure de France".

Στα βήματα του Δ. Λαυράγκα, όπως και του αδελφού του Ν. Λαμπελέτ, υπήρξε πρωτοπόρος στους οραματισμούς του περί «εθνικής» μουσικής με τη δημοσίευση στο περιοδικό Παναθήναια του άρθρου του, «Η Εθνική Μουσική», που αποτελεί το πρώτο από τα δύο μανιφέστα της ελληνικής εθνικής μουσικής (τ. β, 15/11/1901 σελ. 82-90 και 30/11/1901 σελ. 126-131). Το Ωδείο Αθηνών δυστυχώς αρνήθηκε να του παραχωρήσει τη Συμφωνική Ορχήστρα για να παίξει έργα του, αλλά και απαγόρευσε κάθε συμμετοχή μουσικών της Ορχήστρας στην Εκδήλωση κι όλα αυτά, γιατί ο νέος συνθέτης στο άρθρο του αυτό – και συγκεκριμένα στην πρώτη του δημοσίευση – αναπτύσσει τις θεωρητικές βάσεις πάνω στις οποίες πιστεύει ότι οφείλει να στηριχθεί η νεοελληνική εθνική μουσική σχολή. «Είναι αναμφισβήτητον, γράφει, ότι η δημοτική μούσα, εις την ποίησιν καθώς και εις την μουσικήν μας παρουσιάζει ολόκληρον την σύγχρονον ελληνικήν ψυχήν. Ό, τι εγέννησεν αυτή εις την ποιητικήν τέχνην μας με ένα Σολωμόν, με ένα Κρυστάλλον, Παλαμάν, Πορφύραν κλπ, το ίδιον πρέπει να κάμη και εις τους μουσουργούς μας». Επίσης είχε κάνει το έγκλημα να καλεί τους συνθέτες να εμπνευστούν από την ελληνική Δημοτική Μούσα, έχοντας ο ίδιος ήδη προχωρήσει στη

²⁶ Στην Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σελ. 111, διαβάζουμε απόσπασμα από άρθρο της εφημερίδας *Κριτική*: «Οι άνθρωποι αυτοί, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν την προηγηθείσαν της εμφανίσεως του κ. Νάζου περίοδον, (...) παρηκολούθησαν κατά βήμα την εξέλιξιν του μουσικού αισθήματος και επέτρεφαν αυτό, ίδρυσαν σωματεία, εμόρφωσαν χορωδίας, έθεσαν πρώτοι τας βάσεις ελληνικού μελοδραματικού θιάσου, διωργάνωσαν τακτικά συναυλία, συνέθεσαν μουσικά έργα, τα οποία ο λαός τα ηγάπησε και τα έκανε κτήμα του. (...) Με αυτούς, η εξέλιξις και η ανάπτυξις του μουσικού αισθήματος προώδευε φυσική, ομαλή, αβίαστος και αν αφίνετο ελευθέρα και φυσική να προχωρή, ασφαλώς σήμερον θα είχομεν κάμη θαύματα προόδου».

μουσική υλοποίηση των ιδεών του. Στη δεύτερη δημοσίευση του άρθρου του αναλύει τις παραδοσιακές ελληνικές κλίμακες. Με το κείμενό του αυτό ο Λαμπελέτ περιλαμβάνεται στους "Πατέρες της Ελληνικής Εθνικής Σχολής" (μαζί με τον *Λαυράγκα*).

Δίδαξε για λίγο στο "Ωδείο Πειραιώς" και για ένα χρόνο διετέλεσε διευθυντής του, ενώ το 1914 ανέλαβε τη διεύθυνση του "Πειραιϊκού Ωδείου". προηγουμένως δίδασκε όλα τα θεωρητικά και το μάθημα της χορωδίας στο "Νέον Ωδείο Πειραιώς". Διορίστηκε καθηγητής μουσικής στο Βαρβάκειο (πρώτος καθηγητής μουσικής στην ιστορία του Ιδρύματος, τον διαδέχτηκε το 1926 ο Ι. Μαργαζιώτης), ενώ παράλληλα έκανε μαθήματα σε γόνους μεγάλων αθηναϊκών οικογενειών (του πρίγκιπα Νικολάου, του Θεόδωρου Πάγκαλου, κ.λπ.). Συνεργαζόταν τακτικά στο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ελευθερουδάκη (1927-1931).

Στις 13.1.1920 παντρεύτηκε μετά από μακροχρόνιο αίσθημα τη Μαρίκα Αναγνωστοπούλου, που του στάθηκε αχώριστη σύντροφος, αλλά δεν έκαναν παιδιά.

Ήταν ο πρώτος που έγραψε εθνικά σχολικά τραγούδια· αγάπησε ιδιαίτερα το παιδαγωγικό τραγούδι καθώς συνέθεσε σε στίχους του Ζαχαρία Παπαντωνίου συλλογή σχολικών τραγουδιών, *Τα χελιδόνια*²⁷ (δεκαέξι παιδικά τραγούδια, 1920). Τόση απήχηση βρήκε η εργασία του αυτή για το σύστημα και τη μεθοδικότητά της, ώστε του ανατέθηκε επίσημα η σύνθεση του μουσικού μέρους των σχολικών βιβλίων του δημοτικού σχολείου: *Μουσικόν αλφαβητάριον, Διγενής Ακρίτας* κα. Ο Γ. Λαμπελέτ εργάστηκε εντατικά και για την εναρμόνιση των ελλ. δημοτικών τραγουδιών, σύμφωνα με τον εθνικό χαρακτήρα της μελωδίας τους (εναρμόνισε περίπου 100) καθώς και για τη διάδοση (μέσω δίσκων γραμμοφώνου) της γνήσιας δημοτικής μουσικής (αποτύπωσε 40 δημοτικά τραγούδια σε δίσκους).

Παρά τις διαμάχες του με τους μουσικούς κύκλους,²⁸ η μόρφωση και η ευρύτητα του ορίζοντά του εκτιμήθηκαν από κορυφαίες προσωπικότητες των

²⁷ Στον Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, μετάφραση Φοίβου Ανωγειανάκη, δεύτερη έκδοση, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σελ. 576, συναντάται ως *Παιδικά Τραγούδια* εκδ. οικ. Δημητράκου Α. Ε., Αθήναι 1931.

²⁸ Με την αναδιοργάνωση του Ωδείου Αθηνών από τον Γ. Νάζο το 1891 και με την κάθοδο του Μανώλη Καλομοίρη στην Αθήνα το 1910, οι κατευθύνσεις της Αθηναϊκής μουσικής ζωής

πολιτικών και λογοτεχνικών κύκλων της εποχής (Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Αλέξανδρος Δελμούζος, Διονύσιος Λαυράγκας, Μυρτιώτισσα, Βελλιανίτης, Θεόδωρος Πάγκαλος, πρίγκιπας Νικόλαος). Το 1921 βραβεύτηκε με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών· κηδεύτηκε στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών με δημόσια δαπάνη.

Άλλα έργα του:

Ορχήστρα

Ελεγεία, για μεγάλη ορχήστρα (ά. χρ.)

Γιορτή, για μεγάλη ορχήστρα (π. 1907)²⁹

Μοιρολόι για ορχήστρα δωματίου (ά. χρ., ημιτελής)

Μενουέτο, για ορχήστρα δωματίου (ά. χρ.)

Πρελούδιο, για ορχήστρα δωματίου (ά. χρ.)

Φούγκα παστοράλε, για ορχήστρα δωματίου (ά. χρ.)

Πιάνο

Θέμα με παραλλαγές και Σκέρτσο (ά. χρ.)

Πρελούδιο και Κανών (ά. χρ.)

αλλάζουν αισθητά και ο Γ. Λαμπελέτ, όπως και όλοι σχεδόν οι Επτανήσιοι συνθέτες που θέλησαν να σταδιοδρομήσουν στην Αθήνα, βρήκαν κλειστές τις πόρτες των μουσικών ιδρυμάτων. Βλ. Καίτη Ρωμανού *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σελ. 69.

²⁹ Ο «ειδικός» Ιωσήφ Παπαδόπουλος- Γκρέκας (που διετέλεσε μαθητής του Λαμπελέτ) την τοποθετεί στο 1903. Έργο για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα ηθογραφικού χαρακτήρα σε ...μεταγραφή για 2 πιάνο που έπαιξαν οι Γ. Μοντεσάντος και Κορίνα Λαμπελέτ και εκδόθηκε από το ΥΠΠΕ μόλις το 1977, θεωρείται το πρώτο (ή το δεύτερο) ελληνικό συμφωνικό έργο της Ιστορίας που χρησιμοποιεί δημοτικά θέματα. Η Καίτη Ρωμανού, 2000 ο.π. σελ. 69 το αναφέρει ως πρώτο δείγμα της ελληνικής συμφωνικής μουσικής. Κατά τον Karl Nef, 1985 ο.π. σελ. 576, πρόκειται για πρώτη εκτέλεση, σε μεταγραφή για δύο πιάνο στην πρώτη συναυλία με έργα του συνθέτη στις 29/03/1911 στην αίθουσα «Παρνασσού». Ακόμη για το ίδιο έργο ο Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, 1958, ο.π. σελ. 229-230, παραθέτει το παρακάτω σχόλιο «ευθύς μετά την *Πρώτην ελληνικήν σουίταν* του Λαυράγκα, η *Γιορτή* του Λαμπελέτ δείχνει ότι η κατεύθυνσις προς τον εθνικισμόν στην μουσική είχεν ήδη χαραχθή από τους δύο αυτούς μουσουργούς» (Γεώργιος Σκλάβος, *Ελληνική δημιουργία*, τεύχος 79, 15 Μαΐου 1951).

Μελωδία, εκδ. «Μουσικά χρονικά», έτος Β΄, τχ. 1, Ιανουάριος 1930 (το μόνο διασωζόμενο)

Μικρή γκαβότα (ά. χρ.)

Τραγούδι

Ορμώμενος από τα δημοτικά τραγούδια, έθεσε (χρησιμοποιώντας ποιήματα των Πορφύρα, Νιρβάνα, Δροσίνη, Καμπύση, Μαλακάση, Πολέμη, Παπαντωνίου, Παλαμά και του ίδιου) τις βάσεις του "ελληνικού" lied από την απλούστερη μορφή (1901-1903) ως την περισσότερο σύνθετη (μετά το 1911).

Στην πρώτη περίοδο ανήκουν τα τραγούδια:

- I. Τα φιλιά
- II. Ανθοστεφάνωτη
- III. Μπαλάντα
- IV. Όνειρο
- V. Οδοιπόρος
- VI. Μάτια

Δέκα τραγούδια (μετά το 1911):

- I. Ο θλιμμένος διαβάτης (εκδ. «Μουσικά χρονικά», τχ. 1, Απρίλιος 1928)
- II. Προσκύνημα
- III. Lacrimae regum
- IV. Το στερνό παραμύθι
- V. Το πουλάκι
- VI. Νανούρισμα
- VII. Φτωχή μου αγάπη
- VIII. Ο βουτηχτής
- IX. Στη στράτα
- X. Ο γεροβοσκός

Χορωδιακά

Δέηση

Στην ακρογιαλιά

Στον κάμφο

Το ευλογημένο καράβι

Το θυμωμένο καράβι, για γυναικεία χορωδία
Στο χορτάρι
Ύμνος στην ελληνική γη, για ανδρική χορωδία
Ύμνος της Νίκης, στρατιωτικό τραγούδι
Ύμνος στην Ελλάδα
Ύμνος στην Ειρήνη (α΄ εκτέλεση Οκτώβριος 1929)
Βαλκανικός ύμνος, για ανδρική χορωδία

Γραπτά κείμενα

«Στίχοι» (1909)
«Μουσική και ποίηση», περιοδικό *Επιφυλλίδες*, τόμ. Α΄, τεύχ. Β΄, Φεβρ. 1926.
«Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική», περιοδικό *Επιφυλλίδες*, τόμ. Α΄, τεύχ. ΙΑ΄, Ιούν. 1928.
«Γλώσσα και μουσική»
«Το δραματικόν θέατρον»
«Η μουσική στην αρχαία τραγωδία»
«Το θέατρον του Ντ' Ανούντσιο και η αντίθεσίς του προς το ιψενικό»
«Η σημερινή μουσική», Εγκυκλοπαιδικόν Ημερολόγιον (Νέα Υόρκη 1929)
«Παλιοί και νέοι ρυθμοί», πρόλογος Κ. Παλαμά (1930)
«Η γέννηση της ομοιοκαταληξίας εις την ποίησιν και η σχέση αυτής προς την μουσικήν» (1932)
«Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί», κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισις (Αθήναι, 1933)³⁰
«Η νεότερη ελληνική μουσική, θεωρητική και αισθητική υπόστασή της» (1942)
«Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι»

³⁰ Κατά την Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, Βιογραφικό, Εργογραφικό*, Α΄ Έκδοση, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995, σελ. 223, η έκδοση του έργου αποδίδεται στα 1933. Σύμφωνα με το Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Η Νεοελληνική Μουσική*, εκδ. Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Λευκωσία, 1952, σελ. 18, η μελέτη εκδόθηκε το 1934. Στάθηκε αδύνατο να εντοπίσουμε την ακριβή ημερομηνία. Συμβουλευόμαστε όμως την Αλέκα Συμεωνίδου.

2.2 Η ιδεολογία του Λαμπελέτ και η θεωρητική του στάση απέναντι στο δημοτικό τραγούδι.

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ μιλάει στο περιοδικό *Παναθήναια* το 1901 για την «εθνική μουσική», τον ορισμό της οποίας αποκρυσταλλώνει αρκετά περιεκτικά στο άρθρο του «Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσική». Με βάση την πεποίθηση ότι αληθινή τέχνη είναι μόνο εκείνη που αντλεί την υπόστασή της από τις αγνές και ειλικρινείς πηγές της εθνικής ιδέας ενώ, οποιαδήποτε άλλη, είναι ψευδής και υποκρίτρια, ο Λαμπελέτ δίνει τον ακόλουθο ορισμό γι' αυτήν: «Ως νασιοναλιστική τέχνη συνήθως εννοούμεν την τέχνην την αντλούσαν την υπόστασίν της από το πνεύμα των λαϊκών προτύπων, εις τα οποία ευκρινέστερα και αγνότερα αντανακλάται η ψυχή και ο χαρακτήρας μιας ωρισμένης φυλής».³¹

Ωστόσο ο όρος «εθνική τέχνη» δεν πρέπει να συγχέεται με την τοπική τέχνη ενός χωριού ή μιας πόλης ούτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να εκφράσει την τέχνη μιας φυλής ή ενός περιβάλλοντος μόνο με πρωτόγονα τεχνικά μέσα που «πηγάζουν» απευθείας από τη λαϊκή μούσα, χωρίς να ακολουθούν την παγκόσμια τεχνική, αισθητική και φιλοσοφική πρόοδο. Οι καλλιτέχνες αφού μελετήσουν όλες τις Σχολές μπορούν να υιοθετήσουν στοιχεία της παγκόσμιας τεχνικής, να δεχθούν εκείνες τις επιδράσεις μόνο που θα τους ωριμάσουν καλλιτεχνικά και να τις «επιτάξουν» στις δικές τους αρχές, χωρίς να νοθεύσουν τον εθνικό της χαρακτήρα, αλλά με στόχο να πλουτίσουν την εκδήλωσή της. Η εθνική τέχνη μπορεί, κατά τον συνθέτη, να είναι και παγκόσμιας επιβολής, όπως για παράδειγμα η τέχνη του Μπετόβεν και του Βάγκνερ που, παρά τη γερμανική της καταγωγή και το γερμανικό πνεύμα της, δεν βρήκε απήχηση μόνο στην Γερμανία αλλά ήταν παγκόσμιας εμβέλειας.

Τον εθνικό καλλιτέχνη τον δημιουργεί το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον του τόπου του. Κατ' επέκταση, όλοι οι καλλιτέχνες πρέπει να είναι εθνικοί, να «εισπνέουν» την κοινωνική και φυσική ατμόσφαιρα του τόπου τους. Υπάρχουν βέβαια και εκείνοι που προσπαθούν να αποξενωθούν από κάθε

³¹ Γ. Λαμπελέτ, *Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσικής*, Επιφυλλίδες, τόμ. Α', τχ. ΙΑ', Ιούνιος 1928, επανέκδοση Το Ρόδο, Αθήνα 1986. σελ. 6.

επίδραση του περιβάλλοντος και της φυλής· η στάση τους αυτή «ημπορεί να θεωρηθή ως ανώμαλος και παθολογική».³² Αυτοί υποστηρίζουν πως η τέχνη είναι μια, πέρα από κάθε εποχή και κάθε τύπου. Σύμφωνα με τον Λαμπελέτ οι καλλιτέχνες αυτοί μιμούνται ξένα πρότυπα γιατί θεωρούν ότι αυτά αντιπροσωπεύουν την υπέρτατη εκδήλωση της τέχνης· αντιτίθεται σε αυτή τους την πεποίθηση γιατί, κατά την γνώμη του, ούτε ο Ίψεν, ούτε ο Νίτσε, ούτε ο Βάγκνερ δεν περιφρόνησαν ούτε μπόρεσαν να αποτινάξουν την επίδραση της φυλής και του περιβάλλοντός τους προσφέροντας ένα έργο παγκόσμιας επιβολής.

Υπέρμαχος του Σολωμού, τον οποίο θεωρεί ως τον μεγαλύτερο εθνικό ποιητή της Ελλάδας από τις αρχές της απελευθέρωσής της, σημειώνει πως παρά την ιταλική του μόρφωση ουδέποτε θέλησε να επιδοθεί στην ιταλική ποίηση και παρότι αυτοσχεδίαζε σονέτα δεν ήθελε να τα δημοσιεύσει για να μη νοθεύσει την αγνότητα του εθνικού ιδεώδους που τον διέκρινε. Έτσι, τα ποιήματά του διαπνέονται από τον πατριωτισμό του· η μούσα του είναι εθνική, αλλά στο έργο του υπάρχει μια εξιδανίκευση που προέρχεται από την εγκυκλοπαιδική του μόρφωση. Επομένως, το έργο του είναι εθνικό, φέρει όμως και την παγκόσμια τεχνική πνευματική πρόοδο της εποχής του.

Από την ανεξαρτησία της Ελλάδας μέχρι τις μέρες του ο Λαμπελέτ υποστηρίζει πως δεν υπήρχε εθνική μουσική· και εννοεί φυσικά αυτή που θα καλλιεργούνταν από ιδιοφυείς και καλλιεργημένους μουσουργούς και όχι τα δημοτικά τραγούδια τα οποία αντιπροσωπεύουν στην Ελλάδα «ό,τι εθνικότερον υπάρχει, αλλά δεν είναι άλλο παρά μια πρωτογόνος εκδήλωση της τέχνης, η οποία εμπορεί να χρησιμεύσει ως αρχική ύλη δια τους επιστήμονες μουσουργούς».³³ Για να υπάρξει, κατά τη γνώμη του, θα πρέπει οι καλλιτέχνες να στραφούν στη δημοτική μούσα που παρουσιάζει ολόκληρη τη σύγχρονη ελληνική ψυχή. Μόνο αν οι μουσουργοί την αγαπήσουν, εμβαθύνουν σ' αυτή και την κάνουν κτήμα τους θα μπορέσει να δημιουργηθεί

³² Γ. Λαμπελέτ *Η Εθνική Μουσική*, 1901 στο βιβλίο της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 219.

³³ Ο.π., σελ. 221.

εθνική μουσική: «Ειμπορεί να γράψουν συμφωνίας a quattro tempi, suites δι' ορχήστραν».³⁴

Εθνικό και γόνιμο μπορεί να χαρακτηριστεί το έργο του μουσουργού εκείνου που θα εμπνευστεί από τις λαϊκές πηγές και θα προβεί στη συστηματική μελέτη της ελληνικής δημώδους μουσικής. Παροτρύνει τους Έλληνες μουσουργούς να περιοδεύσουν σε όλη την Ελλάδα φτάνοντας μέχρι και στο τελευταίο χωριό για να ανιχνεύσουν και να συλλέξουν τις γνησιότερες και ωραιότερες ελληνικές μελωδίες, οι οποίες τείνουν να εξαφανισθούν εξαιτίας του εξευρωπαϊσμού. Συγχρόνως να μελετήσουν τη φύση και το κοινωνικό περιβάλλον από το οποίο προήλθαν, την ψυχή, τα ήθη, την ιστορική εξέλιξη του λαού που τις δημιούργησε καταθέτοντας και τα προσωπικά τους αισθήματα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες θα προετοιμάσουν το έδαφος για να καλλιεργήσουν το εθνικό ιδεώδες με εμπνεύσεις νέες και πρωτότυπες.

Ο Λαμπελέτ, εμπνεόμενος από την προσωπικότητα και το έργο του Grieg,³⁵ οραματίζεται την ελληνική μελωδία συνδυασμένη με τον πλούτο της πολυφωνίας (αντίστιξη) και ανεπτυγμένη με τον τεχνικό ειρμό της fuga.³⁶ Τη θέση του αυτή, πιστεύει ότι θα αντιστρατεύονταν πολλοί μουσικοί οι οποίοι από πνεύμα σχολαστικότητας υψώνουν σημαία επανάστασης προς καθετί που στοχεύει στην αληθινή πρόοδο του έθνους και θεωρούν ως πρόοδο την οπισθοχώρηση. Οι ίδιοι αυτοί απορρίπτουν την πολυφωνία και την αρμονία ως «βάρβαρον δημιούργημα» είτε πρόκειται για το δημοτικό τραγούδι είτε για

³⁴ Ο.π., σελ. 224.

³⁵ « και αν (...) εβρεθή και ένας Grieg δια την δημοτική μουσικήν, η Ελλάς, μόνον δι' αυτού, θα συνεκλόνηζε τας πέντε ηπειρούς». Βλ. ο.π., σελ. 224.

³⁶ Συγκεκριμένα διαβάζουμε: «Από την αντίστιξιν εξαρτάται η κίνησις όλων των μερών της αρμονίας (.....), είνε προϊόν ολωσδιόλου τεχνικόν, λογικώτατον και απαραίτητον εις την πολυφωνίαν (.....)». Γ. Λαμπελέτ, ο.π., σελ. 226-227. Στο ίδιο έργο αποδίδει τη fuga ως ένα τεχνικό οικοδόμημα μέσω του οποίου ο συνθέτης μπορεί να οδηγηθεί «εις την ελευθέραν σύνθεσιν» στην οποία ακολουθώντας το αίσθημά του μπορεί να καταθέσει ό, τι χαρακτηριστικότερο έχει η ελληνική μελωδία και η ελληνική ψυχή ακόμη και να τροποποιήσει, εάν είναι αναγκαίο τον καθιερωμένο οργανισμό της, χωρίς ωστόσο να παραβλέπει τους θεμελιώδεις νόμους της.

την εκκλησιαστική μουσική.³⁷ Κατά το συνθέτη, δεν μπορεί να υπάρξει οποιαδήποτε μελωδία που να μην προϋποθέτει μια αρμονική βάση. Κατά συνέπεια ο χαρακτήρας της ελληνικής μελωδίας μπορεί να ορίσει την ανάλογη δική του αρμονία. Τη θέση του αυτή διατυπώνει ρητά στο έργο του «Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί», (1933), στο οποίο αναπτύσσει τις απόψεις του για την ορθή εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών. Κατά την άποψή του όποιος προβαίνει στην εναρμόνιση τους έχει χρέος να αποδώσει μια αρμονική βάση που θα ανταποκρίνεται με φυσικό τρόπο στο πνεύμα και το χαρακτήρα τους και να την ενισχύσει σε έκφραση και σε χρώμα αποφεύγοντας τη βαριά και ανούσια επεξεργασία της ελληνικής δημώδους μελωδίας την οποία χαρακτηρίζει η απλότητα. Για το λόγο αυτό πιστεύει πως ο συνθέτης πρέπει να παραγκωνίσει την καλλιτεχνική του προσωπικότητα και την ατομικότητά του, που σε κάθε άλλη περίπτωση – όπως όταν χρησιμοποιεί το δημοτικό τραγούδι ως θέμα για να αναπτύξει μια σύνθεση – θα μπορούσε να εκδηλώσει, έναντι εκείνης του λαϊκού δημιουργού. Απαραίτητη προϋπόθεση για να φέρει σε πέρας με επιτυχία το έργο του θεωρεί τη βαθιά γνώση της μουσικής θεωρητικής βάσης (κλίμακες, μέτρα κλπ.) καθώς και την πλήρη κατανόηση του αισθητικού πνεύματος για να αποφευχθεί η νόθευση του χαρακτήρα της μελωδίας.

Τις αρχές αυτές δεν ακολούθησαν οι περισσότεροι από όσους προέβησαν στην εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών και για το λόγο αυτό, κατά τη γνώμη

³⁷ Ο Λαμπελέτ αναφερόμενος στις παραπάνω τεχνικές (αρμονία, αντίστιξη, fuga) εγείρει, από την πλευρά των παραδοσιακών, το πρόβλημα της εισδοχής της πολυφωνίας στην ελληνική μονοφωνική μουσική παράδοση. Όπως διαβάζουμε στην Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σελ 79, το φαινόμενο αυτό του εξευρωπαϊσμού οδήγησε σε έντονη διαφωνία μεταξύ προοδευτικών και παραδοσιακών κατά την έναρξη του 20^{ου} αιώνα. Οι πρώτοι υποστήριζαν πως έπρεπε να εναρμονιστεί η εκκλησιαστική μουσική, ενώ οι δεύτεροι πως έπρεπε να σταματήσει κάθε επέμβαση επί του εκκλησιαστικού μέλους. Οι διαμάχες αυτές οδήγησαν στη συστηματική μελέτη και κατ' επέκταση στη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής. Απόρροια όλων αυτών ήταν να ενταθεί το ενδιαφέρον για αναζήτηση «καθαρότητας» - «ελληνικότητας» στην παραδοσιακή μουσική απαλλαγμένη από ευρωπαϊκές και ισλαμικές επιρροές. Κατά συνέπεια, ο διαχωρισμός της γνήσιας ελληνικής μουσικής από την ξενόφερτη οδηγεί στην ταύτιση της έννοιας της καθαρότητας με αυτήν της αρχαιότητας και στην αναζήτηση της σωστής παραδοσιακής μουσικής ανακόπτοντας την παράδοση και αναπτύσσοντας την έρευνα της παράδοσης.

του, δε διατηρούν το γνήσιο ύφος της δημοτικής μουσικής. Χαρακτηρίζει δε το έργο τους επιπόλαιο και λανθασμένο.³⁸ Την ίδια άποψη εκφράζει και για το έργο ξένων μουσουργών, όπως για παράδειγμα του L. A. Bourgault Ducoudray και του Αρμάνδου Μαρσίκ, οι οποίοι στις εναρμονίσεις τους δεν κατάφεραν να αποδώσουν το χαρακτήρα και το πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού.

Θα ήταν παράλειψη, στο σημείο αυτό, μιλώντας για την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών, να μην αναφερθούμε στις απόψεις ενός άλλου σημαντικού συνθέτη της εποχής, του Μανώλη Καλομοίρη, που αποτέλεσαν αντικείμενο έντονης αντιπαράθεσης με τον Γεώργιο Λαμπελέτ. Σύμφωνα με τον Μ. Καλομοίρη το πρόβλημα της εναρμόνισης είναι δευτερεύουσας σημασίας, αφού δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στο χαρακτήρα της μουσικής ως υποκειμενικής δημιουργίας και στην προσωπική έμπνευση του δημιουργού ο οποίος θα συνθέσει ελεύθερα στηριζόμενος στην παραδοσιακή μουσική και εφαρμόζοντας όλες τις σύγχρονες τεχνολογίες της δύσης τις οποίες θεωρεί κατάλληλες για τη δημιουργία εθνικής μουσικής. Μιλάει για «αρμονική βάση σε λανθάνουσα κατάσταση του δημοτικού τραγουδιού και κάθε μελωδίσματος. Αυτή είναι η αρμονία που πρέπει να αισθάνεται ο πραγματικά εθνικός συνθέτης και να την μεταπλάθει ανάλογα με το προσωπικό αισθητικό του κριτήριο».³⁹ Θεωρεί ότι η εθνική έντεχνη δημιουργία δε βασίζεται απλώς στη μεταγραφή και εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών, αλλά αυτή θα πρέπει να απορρέει μέσα από τη χρήση βασικών χαρακτηριστικών και δομικών γνωρισμάτων της ελληνικής παράδοσης όπως ρυθμοί, κλίμακες, αρμονικοί παράμετροι, χρώμα κα. Είναι εμφανής η διάσταση απόψεων των δύο συνθετών αφού και ο Λαμπελέτ τονίζει τη σπουδαιότητα της προσωπικής δημιουργίας και ιδιαίτερα της εθνικής ιδιοφυίας, αλλά δίνει προτεραιότητα σε μια ορθή εναρμόνιση που θα διατηρεί τον τόνο του δημοτικού τραγουδιού θεωρώντας την προϋπόθεση καλής δημιουργίας.⁴⁰

³⁸ Βλ. Γ. Λαμπελέτ, ο.π., σελ. 5.

³⁹ Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 71.

⁴⁰ Το ζήτημα της μεταχείρισης του δημοτικού μέλους στη δημιουργία έντεχνης νεοελληνικής μουσικής με στοιχεία εθνικής ταυτότητας βρίσκει αντιμέτωπους τους δύο συνθέτες, καθώς ο

Για την εμμονή του Λαμπελέτ στο θέμα της «ορθής εναρμόνισης» έπαιξε βέβαια πρωταρχικό ρόλο και η ιδεολογική διαμάχη που δημιούργησαν οι υπερασπιστές του μονοφωνικού χαρακτήρα της ελληνικής βυζαντινής και δημοτικής μουσικής, καθώς και οι οπαδοί μιας «ελληνικής ταυτότητας» βασισμένης στην πολιτισμική συνέχεια με την Αρχαία Ελλάδα. Διαχωρίζει τη θέση του από τον τύπο του σχολαστικού δασκάλου που επιδίωκε τη σύνδεση της δημοτικής μελωδίας με την αρχαία ελληνική⁴¹ εκφράζοντας αντιρρήσεις για τις εναρμονίσεις και τις μελοποιημένες προσπάθειες αρχαίας τραγωδίας και μέσα από ειρωνικά σχόλια σε άρθρο του στο μουσικό περιοδικό, *Μουσική Εφημερίς*, δισπαστεί για την αισθητική απόλαυση που μπορεί αυτή να προσφέρει. Διαφωνεί με όσους προβαίνουν στην αναπαραγωγή αρχαίας ελληνικής μουσικής αφού, όπως υποστηρίζει, «την μουσικήν τέχνην των αρχαίων δεν την γνωρίζομεν»· βρίσκει όμως ομοιότητες μεταξύ των αρχαίων κλιμάκων με αυτές στις οποίες βασίζονται τα δημοτικά τραγούδια και υποστηρίζει πως «αποδεικνύεται, αν όχι άλλο, ότι εις την σύλληψιν των μουσικών διαστημάτων συναντώνται οι σημερινοί Έλληνες με τους παλαιούς».⁴²

Όπως όλοι οι συνθέτες της έντεχνης μουσικής έτσι και ο Λαμπελέτ ήρθε αντιμέτωπος με το θέμα της «καθαρολογίας» της μουσικής στον ελληνικό χώρο. Μέσα από αιτήματα «κλασικισμού» - ιδεολογική κατεύθυνση που χαρακτηρίζει την προσωπικότητα των Επτανήσιων συνθετών – αναζητεί «αντικειμενικούς» νόμους της σύστασης και της επεξεργασίας της ελληνικής μελωδίας την οποία αντιμετωπίζει καθαρά αισθητικά και όχι «βιωματικά».

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ διαμόρφωσε πολύ νωρίς τη θέση του σχετικά με τη δημιουργία εθνικής μουσικής και τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού, στην

μεν Καλομοίρης υποστηρίζει τη μελωδική του κατάτμηση ως θεματική επεξεργασία, ενώ ο Λαμπελέτ, όπως άλλωστε έχουμε ήδη αναφέρει, ήταν υπέρ της ορθής εναρμόνισής του.

⁴¹ Ο. π., σελ. 226, διαφωνεί με όλους αυτούς που «αγωνιούν, κοπιάζουν, ανασκάπτουν αρχαίας βιβλιοθήκας, μελετούν τον Αριστόξενον, Ευκλείδην, Αλέξανδρον τον Αλύπτιον, δια να εύρουν τον μίτον της αρχαίας μουσικής, εμβαθύνουν εις την οκτάηχον υμνωδίαν του Ιωάννου του Δαμασκηνού δια να δώσουν εις την θρησκευτικήν μουσικήν τον χαρακτήρα του έκτου μ.Χ. αιώνας. Οι ίδιοι, τέλος, οι οποίοι, υπό την εντύπωσιν των θρησκευτικών βυζαντινών τροπαρίων και των τραγουδιών των *τσοπάνηδων* συνθέτουν τα χορικά της αρχαίας τραγωδίας, με την πεποίθησιν, ότι συνεχίζουν την μουσικήν των αρχαίων».

⁴² Ο.π., σελ. 228.

οποία και έμεινε πιστός καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του σταδιοδρομίας. Φορέα έκφρασης του δημοτικού τραγουδιού θεωρεί τον απλό λαό της υπαίθρου, τον εξιδανικευμένο λαό, προσδίδοντάς του το χαρακτήρα του πρωτόγονου, του αμαθούς, του αγνού και του ειλικρινούς. Ο τρόπος που ενστερνίζεται αξίες της παράδοσης προϋποθέτει τη θεωρία της ιστορικής συνέχειας καθώς, όπως προαναφέραμε, βρίσκει ομοιότητες ανάμεσα στο αρχαίο μουσικό-θεωρητικό σύστημα και στο δημοτικό τραγούδι. Η αναγόρευση στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού σε αυθεντικό μέτρο της εθνικής ταυτότητας και της ιδιαιτερότητας του εθνικού μας πολιτισμού και η έμφαση του στην ψυχή του λαού δεν καταδεικνύει τίποτε άλλο παρά το ρομαντικό χαρακτήρα της εθνικιστικής του ιδεολογίας. Ωστόσο, θα λέγαμε ότι προσδίδει στην παράδοση έναν πιο στατικό χαρακτήρα – γι' αυτό και παραμένει «γνήσια» - και εκεί ίσως στηρίζει την επιχειρηματολογία του υπέρ της πιστότητας της καταγραφής και της ορθής εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών. Ο τρόπος που ο Λαμπελέτ αντιμετωπίζει την ελληνική παράδοση συγκλίνει προς το πνεύμα της λαογραφίας, αφού βλέπει την παράδοση σαν ένα απομονωμένο τμήμα του πολιτισμού που δε δέχθηκε ξένες επιδράσεις και έμεινε μακριά από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις.

2.3 Παρουσίαση της μελέτης του Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*.

Ο Γ. Λαμπελέτ ολοκλήρωσε τη σημαντική προσφορά του στη μελέτη της δημοτικής μουσικής⁴³ με την εργασία του *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης (Αθήναι, 1933),⁴⁴ για την οποία μάλιστα τιμήθηκε με το βραβείο Μαυρογένους της Ακαδημίας Αθηνών, το 1940. Το έργο αποτελείται από τέσσερα μέρη, σύμφωνα με τη διάρθρωση του ίδιου· στο πρώτο μέρος μελετά τις ελληνικές κλίμακες και παραθέτει απόψεις για την εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών. Στο δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέρος προχωρά στις καταγραφές των τραγουδιών της συλλογής του.

Οι πηγές στις οποίες στηρίχθηκε για να ολοκληρώσει το έργο του, όπως τις καταμαρτυρεί ο ίδιος, ήταν δύο ειδών: α) η εξ' ακοής καταγραφή από λαϊκούς τραγουδιστές και β) συλλογές δημοτικών τραγουδιών όπως του Γ. Παχτίκου, του Κ. Ψάχου, του Π. Ζαχαρία, του Χαρ. Σακελλαρίου. Ορισμένους χορούς δανείσθηκε και από τον Δημήτριο Κόκκινο και τον Ανδρέα Ανδρεόπουλο.

Στο προοίμιο του έργου του επισημαίνει το «εναρμονιστικό ενδιαφέρον» του για τα δημοτικά τραγούδια, διότι πίστευε πως, για να διατηρήσουν την αυθεντική τους έκφραση, δεν πρέπει να «παραφορτώνουν, κατά γενικών κανόνων με μίαν βαρείαν, ανουσίαν, μη δικαιολογημένην και παιδαριώδη επεξεργασίαν την ελληνικήν δημώδη μελωδίαν, η οποία, ως επί το πλείστον, διακρίνεται δια την βαθείαν απλότητα, το απέρριπτον και την λεπτήν χάριν».⁴⁵ Υποστήριζε ότι για να υπάρξει ελληνικό έργο τέχνης πρέπει να συμβάλουν σ' αυτό τρία συστατικά: η απλότητα, η διαύγεια και το βαθύ αίσθημα της φύσης.

⁴³ Κατά τον Σπύρο Γ. Μοτσενίγο, *Νεοελληνική μουσική, Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958, σελ. 229, ο Λαμπελέτ συνέθεσε περίπου 100 δημοτικά τραγούδια από τα οποία τα 40 τυπώθηκαν σε δίσκους.

⁴⁴ Το ίδιο βιβλίο εκδόθηκε και στη γαλλική. Ο Λαμπελέτ έχει γράψει και άλλη πλατύτερη, ανέκδοτη όμως, μελέτη, με τον τίτλον *Η νεοελληνική μουσική και θεωρητική και αισθητική υπόστασις της* (1942). Βλ. Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, μετάφραση Φοίβου Ανωγειανάκη, δεύτερη έκδοση, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σελ. 575 (υποσημείωση).

⁴⁵ Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης, Αθήναι 1933, σελ. 5.

Όπως ο ίδιος αναφέρει στο ανωτέρω προοίμιο στόχος του ήταν όχι να συλλέξει και να παρουσιάσει μια σειρά από νέα και ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια και χορούς, αλλά να εναρμονίσει κάποια από τα πιο γνωστά και χαρακτηριστικότερα παρέχοντας ταυτόχρονα σχόλια για το χαρακτήρα και το πνεύμα της ελληνικής δημώδους μουσικής, καθώς και για τη θεωρητική βάση πάνω στην οποία αυτή στηρίζεται (κλίμακες, μέτρα, ρυθμοί κλπ.).

Ο Λαμπελέτ ταξινόμησε το ρεπερτόριό του σε τρεις κατηγορίες: σε χορούς (13), τραγουδιστούς χορούς (31) και τραγούδια (16). Πριν παρουσιάσει τις καταγραφές της κάθε κατηγορίας παραθέτει ένα εισαγωγικό σημείωμα με λαογραφικού/εθνομουσικολογικού περιεχομένου πληροφορίες. Στην πρώτη κατηγορία, τους χορούς, κάνει λόγο για την προέλευση του ονόματός τους, για τα όργανα που τους συνοδεύουν (π.χ. πίπιζα με νταούλι, βιολί, κλαρίνο, μπουζούκι και «ανατολικής προέλευσης» σαντούρι), καθώς και για τη θεματολογία τους (π.χ. ιστορικού, ερωτικού περιεχομένου, σκηνές από την καθημερινή ζωή κλπ.). Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο χορό *συρτό*, «τον κατ'εξοχήν εθνικό χορό»,⁴⁶ για τον οποίο υπογραμμίζει τη σύνδεσή του με την αρχαιότητα. Θα πρέπει εδώ να παρατηρήσουμε – και αυτό φαίνεται και από τον τρόπο που περιγράφει τους χορούς στο εισαγωγικό του σημείωμα – το ηθογραφικό νατουραλιστικό στοιχείο στη σκέψη του καθώς εξιδανικεύει τη φύση και υμνεί τη ζωή του απλού λαού της υπαίθρου.⁴⁷

Στους τραγουδιστούς χορούς ο Λαμπελέτ διευκρινίζει τον τρισυπόστατο χαρακτήρα τους – ποίηση, μουσική, όρχηση – και αναλύει διεξοδικά τον τρόπο που αυτοί εκτελούνταν. Το θέμα αυτό θα θίξουμε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο «Μορφή».

Τέλος, στην τρίτη κατηγορία ταξινομεί τα δημοτικά τραγούδια σε διάφορα είδη: ποιμενικά, κλέφτικα, μοιρολόγια,⁴⁸ σμυρναϊκά,⁴⁹ αστικά. Παρατηρεί,

⁴⁶ Γ. Λαμπελέτ, 1933, ο. π., σελ. 37.

⁴⁷ Όπως διαβάζουμε στην Αναστασία Α. Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Κ. Παπαρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2003, σελ. 52-53, ο Γεώργιος Λαμπελέτ στο άρθρο «Ο Εθνικισμός εις την τέχνην...» (1928) μιλάει για τη φυσιολατρία ως δηλωτικό στοιχείο της ελληνικότητας στην τέχνη.

⁴⁸ Κατά τον Λαμπελέτ η μουσική των μοιρολογιών παραπέμπει στις αρχαίες νεκρικές πομπές. Σε κάποια όμως από αυτά αναγνωρίζει έναν ανατολικό χαρακτήρα λόγω των αραβοτουρκικών επιδράσεων. Τα χαρακτηρίζει ως ελληνοανατολικά εντοπίζοντας σ' αυτά τη

όμως, πως τα παραπάνω μπορούν να ενταχθούν και σε δύο ευρύτερες κατηγορίες: σ' αυτά που *άδονται* μόνο και στους *τραγουδιστούς χορούς*. Τέλος, προχωρά σε μια ακόμη ταξινόμηση των δημοτικών τραγουδιών διαχωρίζοντάς τα σε *νησιώτικα* και *στεριανά* με κριτήριο τον τόπο προέλευσής τους.

Ο Λαμπελέτ διευκρινίζει το συλλογισμό που ακολούθησε για να προβεί στην εκλογή των τραγουδιών. Υποστηρίζει πως ο κάθε λαογράφος – συλλέκτης λαϊκών μελωδιών - θα πρέπει να επιλέγει εκείνα που έχουν αισθητική εκφραστική αξία και είναι αντιπροσωπευτικά της λαϊκής έμπνευσης. Σε περίπτωση που ένα τραγούδι σώζεται σε πολλές παραλλαγές, προτείνει να επιλέγονται τα αρτιότερα και τα αντιπροσωπευτικότερα. Εκείνο που, κατά τη γνώμη του, πρέπει να απασχολεί τον κάθε συλλέκτη, και απασχόλησε και τον ίδιο, δεν είναι το εάν ο χορός ή το τραγούδι παρουσιάζει σημεία που μαρτυρούν επιρροές και αλλοιώσεις, αλλά το εάν φέρει όλα τα συστατικά μιας μελωδίας ελληνικού χαρακτήρα και από άποψη μορφής και από άποψη περιεχομένου και μπορεί κανείς να διακρίνει σ' αυτό την απόλυτη αισθητική αξία. Είναι απολύτως φυσικό και δικαιολογημένο για το συνθέτη ένα δημοτικό τραγούδι με την πάροδο του χρόνου να έχει υποστεί αλλοιώσεις, που θα το απομάκρυναν από τη μορφή και από την έκφραση της αρχικής του σύλληψης, αφού η διατήρησή τους οφείλεται στη μεταφορά από στόμα σε στόμα εξ' ακοής. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του: «...όταν δε ένα τραγούδι ή ένας χορός περιέχει όλα τα χαρακτηριστικά αυτής της ελληνικότητας, έχει δε ακόμη αρτίαν την μορφήν και αναμφισβήτητον καλλιτεχνικήν αξίαν, δικαιούται να καθιερωθεί, έστω και αν φαίνεται ότι υπέστη επιρροάς και αλλοιώσεις».⁵⁰

σχέση τους με τον «τούρκικο αμανέ» λόγω της ανατολικής χρωματικής κλίμακας στην οποία στηρίζονται. βλ. ο.π., σελ. 155.

⁴⁹ Στα σμυρναϊκά τραγούδια, ενώ διακρίνει την επίδραση του τόπου, συγχρόνως αναγνωρίζει και τον ελληνικό τους χαρακτήρα. Βλ. ο.π., σελ. 155. Ωστόσο, στο κείμενο του Γ. Λαμπελέτ *Η Εθνική Μουσική*, 1901 στο βιβλίο της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαϊδή, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 224-225 ο συνθέτης σχολιάζοντας τη συλλογή του L. A. Bourgault Ducoudray, *Melodies populaires de Grece et d' Orient*, Paris, 1876, αναφέρει πως οι γνήσιες ελληνικές μελωδίες είναι πολύ λίγες, ενώ υπερτερούν οι σμυρναϊκές «αι οποίαί καίτοι μετέχουν κάπως του ελληνικού χαρακτήρος, είνε πιθανώτερον τουρκικής και εν γένει ανατολικής προελεύσεως».

⁵⁰ Γ. Λαμπελέτ, 1933, ο.π., σελ. 33.

Ωστόσο, δίνει το δικαίωμα στο συλλέκτη να επεμβαίνει σε ένα τραγούδι, όταν αυτό υφίσταται αλλοιώσεις, συνοδεύοντας την έκδοσή του με σχόλια στα οποία θα τις υποδεικνύει.

Κεφάλαιο 3

Οι καταγραφές του Γ. Λαμπελέτ σε σχέση με άλλες έντυπες καταγραφές και με το ηχητικό υλικό της εποχής.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί καταγράφονται τα συμπεράσματά μας για τον τρόπο με τον οποίο ο Γεώργιος Λαμπελέτ αντιμετώπισε τα δημοτικά τραγούδια όπως αυτά προέκυψαν από τις αναλύσεις των καταγραφών του και εν συγκρίσει με τη συλλογή Αρίων⁵¹ και την αντίστοιχη του L. A. Bourgault Ducoudray⁵² καθώς επίσης και με το ηχητικό υλικό που συγκεντρώσαμε από το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Πιο συγκεκριμένα στο πρώτο υποκεφάλαιο γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης των απόψεων του συνθέτη όσον αφορά τις ελληνικές κλίμακες. Πηγή για τη θεωρητική πραγμάτευσή τους αποτέλεσε το σύγγραμμα του συνθέτη και κυρίως το πρώτο μέρος στο οποίο και κάνει λόγο για αυτές. Ακολούθως, στα επόμενα υποκεφάλαια εξετάζονται τα δημοτικά τραγούδια της συλλογής ως προς τη φόρμα, τη μελωδία και τη μελωδική ανάπτυξη, την εναρμόνιση και το ρυθμό. Η ανάλυση των καταγραφών που ακολουθεί είναι ελεύθερη. Στηρίζεται στην αβίαστη παρατήρηση της ίδιας της μουσικής και στον τρόπο λειτουργίας της και στους κανόνες που η ίδια θέτει. Προσπαθήσαμε συνειδητά να παραμείνουμε μακριά από τα διάφορα γνωστά συστήματα και τις μεθόδους ανάλυσης. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε γενικότερους κανόνες και συνήθειες του συνθέτη.

⁵¹ Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, *Αρίων, η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήνα 1917. Στη συλλογή περιέχονται 62 «μουσικά υποδείγματα», 9 από την αρχαιότητα, 7 από το Βυζάντιο και 46 από τη νεώτερη Ελλάδα.

⁵² Ο Γάλλος Bourgault Ducoudray (1840-1910) ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκε με την καταγραφή και τη συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Συνέχισε την παράδοση του Villoteau, του πρώτου Γάλλου που μελέτησε επιτόπου την ελληνική μουσική το 1840. Ήταν συνθέτης, ερευνητής και παιδαγωγός. Η μουσική του αποστολή έγινε με έγκριση του υπουργού παιδείας της Γαλλίας το 1875. Καρπός αυτής της περιοδείας ήταν η έκδοση μιας συλλογής από 30 μελωδίες με τίτλο *30 Melodies populaires de Grece et d' Orient*, (1876). Οι περισσότερες μελωδίες της συλλογής προέρχονται από τη Σμύρνη και μερικές από την Αθήνα.

Στο τέλος του κεφαλαίου ακολουθεί παράρτημα που περιλαμβάνει καταγραφές τόσο του Λαμπελέτ όσο και των δύο άλλων συλλογών τις οποίες συνεξετάζουμε. Σε αυτές είναι δυνατό να ανατρέξει ο αναγνώστης χρησιμοποιώντας τες ως παράδειγμα για να μπορέσει ευκολότερα και από κοντά να παρακολουθήσει τις αναλύσεις και τα συμπεράσματα στα οποία καταλήξαμε από το έργο του Λαμπελέτ στο σύνολό του. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως αριθμούμε ως μέτρο 1 το πρώτο πλήρες μέτρο κάθε σύνθεσης. Επομένως, σε συνθέσεις που αρχίζουν με ελλιπές, αυτό δεν αριθμείται. Για τα τραγούδια που χρησιμοποιούμε ως παράδειγμα αλλά δεν περιέχονται στο παράρτημα παραθέτουμε συνολικό πίνακα (βλ. σελ. 139) του ρεπερτορίου της συλλογής του Λαμπελέτ και σε αντιστοιχία με όμοια που συναντάμε στις άλλες δύο συλλογές. Τα στοιχεία του πίνακα είναι τα εξής: αριθμός κομματιού, σελίδα, όνομα κομματιού και κατηγορία.

3.1. Σχηματισμός των αρχαίων ελληνικών και νεοελληνικών κλιμάκων

Αντικείμενο μελέτης του πρώτου υποκεφαλαίου και συγκεκριμένα του πρώτου μέρους είναι οι απόψεις του Λαμπελέτ για τον τρόπο σχηματισμού των δώδεκα αρχαιοελληνικών διατονικών κλιμάκων γιατί όπως υποστηρίζει πολλές από αυτές τις συναντάμε στη σύγχρονη δημόδη μουσική. Εν συνεχεία στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζονται οι «νεοελληνικές» και οι «ανατολίτικης καταγωγής» κλίμακες σύμφωνα με την καταγραφή του συνθέτη καθώς και το πώς αυτές συναντώνται σήμερα. Τέλος, στο τρίτο μέρος παρατίθενται οι απόψεις του για τα μικροδιαστήματα όπως ο ίδιος τις παρουσιάζει στο σύγγραμμά του.

3.1.1. Αρχαίες κλίμακες

Βασικό στοιχείο του αρχαιοελληνικού τροπικού συστήματος είναι το τετράχορδο. Σχηματίζεται από τέσσερις φθόγγους, από τους οποίους οι δύο ακραίοι δημιουργούν διάστημα καθαρής τέταρτης και αποτελεί το πρωταρχικό και βασικό σύστημα⁵³ για τη δημιουργία των αρχαίων διατονικών κλιμάκων. Σύμφωνα με τον Λαμπελέτ υπάρχουν τρία είδη διατονικών τετάρτων με κριτήριο τη θέση του ημιτονίου: η τέταρτη πρώτου είδους που έχει το ημιτόνιο στην αρχή (μι φα σολ λα), η τέταρτη δεύτερου είδους που έχει το ημιτόνιο στη μέση (ρε μι φα σολ) και η τέταρτη τρίτου είδους που έχει το ημιτόνιο στο τέλος (ντο ρε μι φα).⁵⁴ Σε άλλο σημείο του έργου του, ασπασζόμενος την άποψη του Ettore Romagnoli,⁵⁵ αποδέχεται την ύπαρξη στην αρχαιότητα τριών ειδών

⁵³ Σύστημα λέγεται η σύνθεση ή συνένωση περισσότερων του ενός διαστημάτων ή περισσότερων των δύο φθόγγων. Βλ. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής-σύντομη γενική επισκόπηση*, τόμος Α, University Studio Press, Θεσ/νίκη 1995, σελ.77.

⁵⁴ Δώριο, φρύγιο και λύδιο τετράχορδο αντίστοιχα. Βλ. Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, *Αρίων, η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήνα 1917, σελ. ζ'.

⁵⁵ «Ο Ettore Romagnoli εις μίαν μελέτην του επί του πρώτου Δελφικού ύμνου εις τον Απόλλωνα, (...) παρατηρεί ότι το φρύγιον χρωματικών τετράχορδον (χρωματική τέταρτη δευτέρου είδους) συναντάται εις τρία σημεία του εν λόγω ύμνου, ως εκ τούτου δε συμπεραίνει

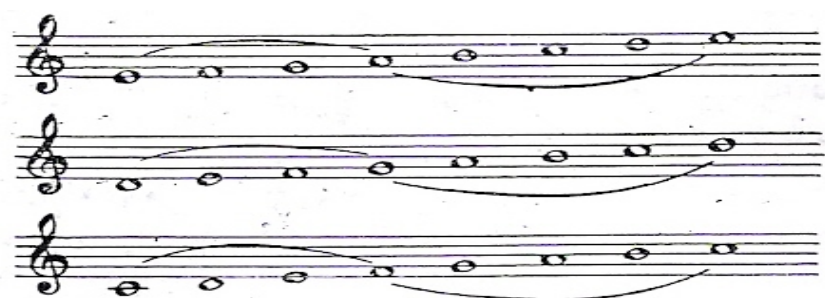
χρωματικών τετραχόρδων: το δώριο, το φρύγιο και το λύδιο τετράχορδο. Ωστόσο τα αρχαία συγγράμματα που έχουν διασωθεί αναφέρουν μόνο το δώριο, ενώ μετέπειτα οι εν χρήσει δύο χρωματικές κλίμακες προέρχονται από το φρύγιο (χρωματική τέταρτη δευτέρου είδους), άποψη που συμερίζεται και η συλλογή Αρίων,⁵⁶ του οποίου τα χρωματικά τετράχορδα αποτελούνται από δύο ημιτόνια χωρισμένα από ένα τριημιτόνιο διάστημα.⁵⁷

Η πρώτη διατονική κλίμακα σχηματίζεται αν ενώσουμε δύο διατονικές τέταρτες πρώτου είδους, χωρισμένες από ένα συμπληρωματικό τόνο και έχει την ακόλουθη μορφή:



Κάνοντας το ίδιο και με τα άλλα δύο είδη τέταρτης θα έχουμε τις τρεις πρώτες διατονικές κλίμακες τις οποίες ο Λαμπελέτ ονομάζει «βασικές» ή «δημιουργούς» γιατί από αυτές δημιουργούνται όλες οι υπόλοιπες.

Εάν συνδεθεί ο συμπληρωματικός τόνος με το πάνω ή το κάτω τετράχορδο οι κλίμακες θα διαιρεθούν κατά σειρά τέταρτης και πέμπτης ή πέμπτης και τέταρτης αντίστοιχα. Κατά την πρώτη περίπτωση θα έχουμε:

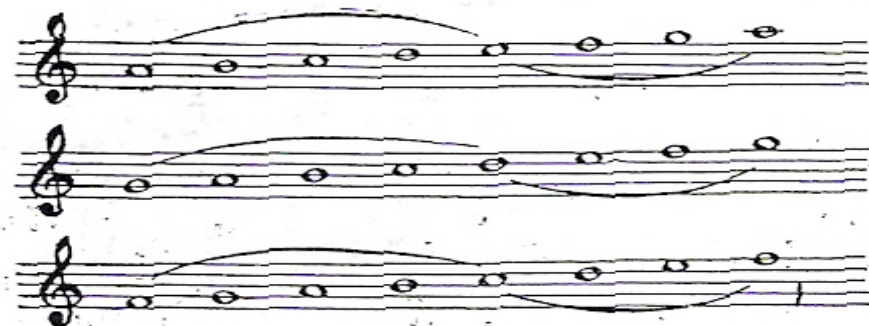


ότι θα εγένετο ίσως χρήσις αυτού εις την αρχαιοτάτην εποχήν, μολονότι – ως γράφει – οι γνωστοί εις ημάς αρχαίοι μουσικογράφοι δεν μας ομιλούν περί αυτού, ίσως διότι το εθεώρουν ως ανατολικόν, βαρβαρικόν προϊόν!». Βλ. Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, Αθήνα 1933, σελ.17, υποσημείωση 1.

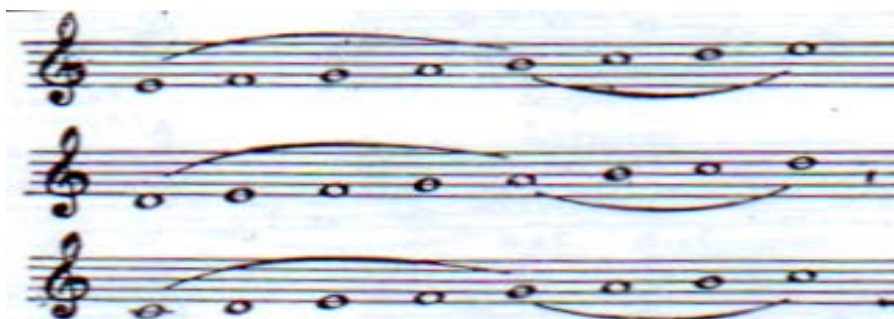
⁵⁶ Βλ. Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, 1917, σελ. ιά.

⁵⁷ Βλ. Γ. Λαμπελέτ, 1933, σελ. 16, υποσημείωση 1.

Αντιστρέφοντας την διαδοχή τέταρτης και πέμπτης θα δημιουργηθούν τρεις νέες κλίμακες διαιρεμένες κατά σειρά πέμπτης και τέταρτης.



Χωρίζοντας στη συνέχεια τις τρεις δημιουργούς κλίμακες σε σειρά πέμπτης και τέταρτης σχηματίζονται τρεις νέες κλίμακες που διαφέρουν από τις πρώτες μόνο στη κατατομή της όγδοης.



Αντιστρέφοντας πάλι τη διαδοχή τους θα έχουμε άλλες έξι κλίμακες συμπληρώνοντας έτσι τον πίνακα των δώδεκα διατονικών κλιμάκων.

Κατά τον Λαμπελέτ οι κλίμακες που διαιρούνται κατά τέταρτη και πέμπτη αρχίζουν από μια δεσπόζουσα ενώ αυτές που διαιρούνται κατά πέμπτη και τέταρτη αρχίζουν από μια τονική. Φαίνεται πως ο συνθέτης θεωρεί ότι το ένα τετράχορδο αποτελεί το βασικό τετράχορδο (τονική) ενώ το άλλο είναι το τετράχορδο της δεσπόζουσας. Αυτή η διάκριση, για την οποία δε μας δίνει

αρκετές πληροφορίες, φαίνεται να αφορά το ζήτημα της τροπικότητας⁵⁸ των κλιμάκων δηλ. την ιεραρχία κάποιων φθόγγων (τονική, δεσπόζοντες φθόγγοι) και κατ' επέκταση την εναρμόνισή τους. Κατά τον Theodore Reinach⁵⁹ υπάρχουν λόγοι να πιστεύουμε ότι οι αρχαίοι απέδιδαν σε έναν φθόγγο ρόλο ανάλογο, τηρουμένων τουλάχιστον κάποιων αναλογιών, με το ρόλο της τονικής στη δυτική μουσική. Αναφέρεται στο δώριο (μι-μι') τρόπο υποστηρίζοντας ότι ο πιο οξύς ήχος του κατώτερου τετραχόρδου (λα) είναι αυτός από τον οποίο στρέφεται η μελωδία⁶⁰, με άλλα λόγια, παίζει τον ρόλο μιας τονικής. Συμπεραίνει, μέσα από κάποιες αναλύσεις λειψάνων της δωρίου μελοποιίας ότι η αφετηρία του τρόπου είναι ο τέταρτος φθόγγος ενώ ο πρώτος έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας. Καταλήγει όμως στο ότι δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε την πιθανή θέση της τονικής σε κάθε τρόπο. Το μόνο που μπορούμε να πιστεύουμε είναι ότι οι τρόποι διέθεταν έναν ηγεμόνα φθόγγο ο οποίος θα μπορούσε να βρίσκεται όχι απαραίτητα στην άκρη της κλίμακας αλλά προς το κέντρο.

⁵⁸ Κώστας Τσούγκρας, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη, ανάλυση με χρήση της θεωρίας της τονικής μουσικής*, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2003, σελ. 54. «Τρόπος είναι μια σύνθετη έννοια η οποία περιλαμβάνει, εκτός από τους φθόγγους της κλίμακας, και μια φθογγική ιεραρχία (δεσπόζοντες φθόγγους), χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις, καταληκτικά φθογγικά σχήματα, τυποποιημένα διακοσμητικά σχήματα, σημασιολογικά χαρακτηριστικά κλπ».

⁵⁹ Βλ. Theodore Reinach, *Η ελληνική μουσική*, μετάφραση Αναστασία - Μαρία Γ. Καραστάθη, μουσικολογική επιμέλεια Ηλίας Γ. Τσιμπίδαρος, Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σελ.73-77.

⁶⁰ Σύμφωνα με τον M. L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μετάφραση Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1999, σελ.259-261, 269-273, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μουσική βρίσκεται πάντα σε σχέση δουλείας προς μια και μοναδική τονική εστία. Οι φθόγγοι μια τέταρτη κάτω από την τονική και μια τέταρτη ή πέμπτη πάνω από αυτή λειτουργούν ως δευτερεύουσες εστίες (ανάλογα με τη «δεσπόζουσα» στο δυτικό τονικό σύστημα), και αναλαμβάνουν την κυριαρχία όποτε η μελωδία κινείται στην περιοχή τους. Μετακινήσεις της μελωδικής εστίας σε διαφορετική βαθμίδα της κλίμακας χωρίς μεταβολή της ίδιας της κλίμακας φαίνεται να συμβαίνει σε όλες τις εποχές και πιθανώς δεν πρέπει να κατανοείται ως μεταβολή της τονικότητας. Επίσης υποστηρίζει, αναφέροντας κάποια παραδείγματα, ότι στο τέλος ενός τμήματος ή ενός έργου η μελωδική γραμμή τείνει να έχει καθοδική πορεία, με τελικό φθόγγο είτε την τονική είτε μια τέταρτη κάτω από αυτή.

Πίνακας δώδεκα διατονικών κλιμάκων.

Δωρίος τρόπος
(Mode dorien.)

Φρύγιος
(Phrygien.)

Λύδιος
(Lydien.)

Μιξολύδιος
(Mixolydien.)

Υποδωρίος τρόπος
(Mode hypodorien.)

Υποφρύγιος
(Hypophrygien.)

Υπολύδιος
(Hypolydien.)

Όπως αναφέρει ο Λαμπελέτ επτά από αυτούς τους τρόπους ήταν σε χρήση: ο δωρίος, ο υποδωρίος, ο φρύγιος, ο υποφρύγιος, ο λύδιος, ο υπολύδιος και ο μιξολύδιος. Κάποιους από αυτούς τους συναντάμε περισσότερο και άλλους λιγότερο στα σύγχρονα δημοτικά τραγούδια. «Να είναι τάχα τούτο μια απόδειξις ενισχύουσα την ιδέαν του δεσμού, ο οποίος υπάρχει μεταξύ των δύο απομακρυσμένων απ' αλλήλων εποχών και του πνεύματος συνεχείας, το οποίον τας συνδέει;».⁶¹

⁶¹ Βλ. Γ. Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική*, επανέκδοση Το Ρόδον, Αθήνα 1986, σελ. 31.

Για τον υπολύδιο υποστηρίζει ότι το σι μπορούμε να το συναντήσουμε και ως σι ύφεση, λόγω του «αμετάβαλου συστήματος»,⁶² και έτσι προκύπτει η μείζονα ευρωπαϊκή κλίμακα⁶³ ενώ η ελάσσονα αναλογεί με τον υποδώριο τρόπο με τη διαφορά ότι στην ελάσσονα η έβδομη βαθμίδα απέχει διάστημα ημιτονίου από την όγδοη ενώ ο υποδώριος διάστημα τόνου. Στη συλλογή Αρίων⁶⁴ αντίθετα διαβάζουμε ότι η μείζονα ευρωπαϊκή προέρχεται από το λύδιο τρόπο.

Στους επτά παραπάνω τρόπους συμφωνούν όλοι οι θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με το ζήτημα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Βέβαια εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι η οριστική αυτή συγκρότηση ήταν αποτέλεσμα πολλών πραγματειών από θεωρητικούς της εποχής με αποτέλεσμα μια μεγάλη ποικιλία τύπων τετραχόρδων, τρόπων, διαστηματικών σχέσεων, ονομάτων κα. Όπως μας αναφέρει ο Theodore Reinach⁶⁵ την εποχή της πιο μεγάλης άνθησης της «τροπικής» μουσικής, κατά τον 6^ο και 5^ο αιώνα π.χ., οι τύποι ήταν περισσότεροι από επτά. Καθώς όμως η τέχνη και ο πολιτισμός της Ελλάδας ενοποιοούνταν, ορισμένοι τρόποι προσαρμόστηκαν με μικρές διαφοροποιήσεις στη δομή τους, πήραν καινούργια ονόματα που δήλωναν τη συγγενική τους σχέση με τους τρεις βασικούς και οι υπόλοιποι εξαφανίστηκαν.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι η σύντομη αναφορά μας στην αρχαία ελληνική μουσική σίγουρα δεν έθιξε όλες τις πλευρές του ζητήματος. Στόχος είναι να παρουσιάσουμε τις απόψεις του Λαμπελέτ εστιάζοντας στα πιο βασικά σημεία με σκοπό να εξηγήσουμε και να κατανοήσουμε το σκεπτικό του τόσο από τεχνική άποψη όσο και από ιδεολογική.

⁶² Βλ. Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημόδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης, Αθήναι 1933, σελ. 14.

⁶³ Βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ.234, κείμενο του Γ. Λαμπελέτ *Η Εθνική Μουσική*, 1901. Δεν μπορεί να γίνει το ίδιο με το λύδιο τρόπο (χωρίς το σι ύφεση) αφού αυτός διαιρείται κατά τέταρτη και πέμπτη, αρχίζοντας από μία δεσπόζουσα, ενώ η μείζονα κλίμακα διαιρείται κατά πέμπτη και τέταρτη και αρχίζει από μια τονική.

⁶⁴ Βλ. Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, *Αρίων, η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερα*, Αθήνα 1917, σελ. κά.

⁶⁵ Βλ. Theodore Reinach, 1999, σελ.71.

3.1.2. Νεοελληνικές κλίμακες

Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου θα εξετάσουμε τις «νεοελληνικές» και τις «ανατολίτικης καταγωγής» κλίμακες που παραθέτει ο Λαμπελέτ. Λόγω όμως της τροπικότητας του μουσικού υλικού - που θα αναλύσουμε αργότερα - κρίνεται απαραίτητη η αναφορά μας στο τροπικό σύστημα της ελληνικής παραδοσιακής-λαϊκής μουσικής και στα μακάμ. Συγκεκριμένα θα αντιπαραθέσουμε αλλά και θα συγκρίνουμε τις κλίμακες που παρουσιάζει ο συνθέτης και το πώς αυτές τις συναντάμε στη λαϊκή παράδοση στηριζόμενοι στις μελέτες του Μάριου Δ. Μαυροειδή,⁶⁶ Ευγένιου Βούλγαρη-Βασίλη Βανταράκη,⁶⁷ Δημήτρη Μυστακίδη⁶⁸ και Χαράλαμπου Παγιάτη.⁶⁹ Επειδή όμως στα πλαίσια της παρούσας εργασίας θεωρείται ως πρωταρχικό υλικό η συγκεκριασμένη - για πιάνο - μορφή των τραγουδιών, μέσα από τις καταγραφές του συνθέτη θα παραθέσουμε τις κλίμακες στη συγκεκριασμένη τους μορφή⁷⁰ καθώς επίσης και κάποια βασικά χαρακτηριστικά τους όπως την τονική, τους δεσπόζοντες φθόγγους, τις κύριες και δευτερεύουσες συγχορδίες. Ασφαλώς γίνεται κατανοητό ότι η απόδοση των τροπικών αυτών μελωδιών του δημοτικού τραγουδιού στο δυτικοευρωπαϊκό σύστημα σημειογραφίας, και μάλιστα στη συγκεκριασμένη του μορφή, δεν αποδίδει τις λεπτές μελωδικές

⁶⁶ Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999.

⁶⁷ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, *το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρνάϊκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1992-1940*, εκδ. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006

⁶⁸ Δημήτρης Μυστακίδης, *το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, εκδ. Εν Χορδαίς, Θεσ/νίκη 2004.

⁶⁹ Χαράλαμπος Παγιάτης, *Λαϊκοί δρόμοι*, εκδ. Fagotto, Αθήνα 1992.

⁷⁰ Για το λόγο αυτό θα πρέπει να θέσουμε κάποιους όρους εξ αρχής. «Οι ελάσσονες τόνοι αποδίδονται ως μείζονες και οι ελάχιστοι ως ημιτόνια. Συνεπώς τα Mid και Sid της φυσικής κλίμακας παίζονται σαν Mi και Si αντίστοιχα, ενώ το Sol με ύφεση τεσσάρων κομμάτων στην περίπτωση του Σαμπά και το La με ύφεση τεσσάρων κομμάτων του Καρτσιγιάρ, προσεγγίζονται ως Solb και Lab. Στην περίπτωση του 4χ ουσάκ (ρε - mid - φα - σολ) η έλξη της δεύτερης βαθμίδας από τη βάση θα μπορούσε να αποδίδεται με την ελάτωση της δεύτερης βαθμίδας κατά ένα ημιτόνιο, πχ. ρε - μι - φα - σολ - φα - μιb - ρε. Η έλξη του εβίτς (Sid) στις καθοδικές μελωδικές κινήσεις θα πρέπει να αποδίδεται ως Sib. Όλα τα χρωματικά τετράχορδα (Χιτζάζ) αποδίδονται με H - 3H - H, ανεξάρτητα με το αν οι φράσεις τους έχουν μαλακή ή σκληρή συμπεριφορά». Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006 σελ. 59.

αποχρώσεις, τα μικροδιαστήματα - για τα μικρότερα του ημιτονίου διαστήματα ο συνθέτης αναφέρεται σε ξεχωριστό κεφάλαιο το οποίο θα εξετάσουμε αμέσως μετά - και τις ιδιαιτερότητες όπως οι μελωδικές συμπεριφορές, οι ποικίλες παραλλαγές των τρόπων, οι έλξεις κ.α. της, κατά βάση, μονοφωνικής δομής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Λαμπελέτ στη δημώδη ελληνική μουσική συναντούμε ορισμένες κλίμακες οι οποίες προέρχονται από μια αλλοίωση της υποδώριας κλίμακας (για το λόγο αυτό τις καταγράφει από λα) της οποίας όμως διατηρούν εν μέρει το χαρακτήρα και την έκφραση, «την ολίγον μελαγχολικήν και θρηνώδη», όπως είναι εκείνη της ελάσσονας κλίμακας, με την οποία συγγενεύει η υποδώρια. Τις κλίμακες αυτές τις εντάσσει στην κατηγορία των «ετεροφυών» κλιμάκων και προέρχονται από το συνδυασμό δύο τετραχόρδων που ανήκουν σε διαφορετικούς τρόπους και σε διαφορετικά είδη.

1. Υποδώρια με ανιούσα αλλοίωση στην έκτη βαθμίδα

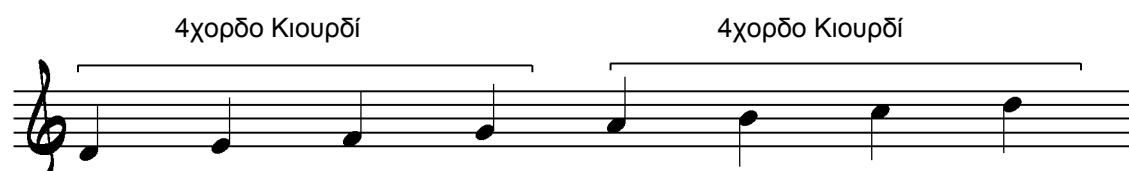


Παρατηρώντας τον πίνακα των δώδεκα διατονικών κλιμάκων συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για τον τρόπο φρύγιο αφού έχουν την ίδια διάταξη διαστημάτων: τόνος – ημιτόνιο – τόνος – τόνος – τόνος – ημιτόνιο – τόνος. Πιθανώς ο Λαμπελέτ πιστεύει ότι ο χαρακτήρας ενός τρόπου αντιστοιχεί σε ένα απόλυτο τονικό ύψος. Σύμφωνα όμως με τον Δ. Γιάννου⁷¹ οι αρχαίες ελληνικές ονομασίες των βαθμίδων κάθε τετράχορδου ή οκτάχορδου είναι σταθερές, δεν αντιστοιχούν όμως υποχρεωτικά προς τον αντίστοιχο φθόγγο της ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Ο χαρακτήρας του κάθε τρόπου είναι εντελώς ανεξάρτητος από το απόλυτο τονικό ύψος στο οποίο τον εκτελούμε, αυτό που έχει σημασία είναι η διαδοχή των διαστημάτων που τον συνθέτουν. Έτσι, ο καθένας από τους παραπάνω τρόπους θα μπορούσε

⁷¹ Βλ. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής-σύντομη γενική επισκόπηση*, τόμος Α, University Studio Press, Θεσ/νίκη 1995, σελ. 79-80. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Theodore Reinach, 1999, σελ. 64-65.

να γραφεί σε οποιοδήποτε τονικό ύψος αρκεί να διατηρούνται με συνέπεια οι διαστηματικές του σχέσεις.

Την κλίμακα αυτή τη συναντάμε σύμφωνα με τον Χαράλαμπο Παγιάτη⁷² στην ελληνική παραδοσιακή-λαϊκή μουσική, στη συγκεκριμένη της μορφή, με το όνομα Κιουρδί⁷³ και σχηματίζεται από δύο 4χορδα Κιουρδί διαζευγμένα.

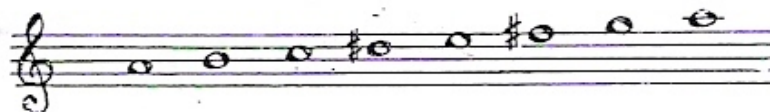


Τονική-Δεσπόζοντες φθόγγοι: τονική η I, δεσπόζοντες φθόγγοι η V και η IV.

Κύριες συγχορδίες: Im, IV, VII, Vm.

Δευτερεύουσες συγχορδίες: IIIm, III, VIIdim.

2. Υποδώρια με ανιούσες αλλοιώσεις στη τέταρτη και την έκτη βαθμίδα.



Κάποιες φορές η έβδομη βαθμίδα παίρνει δίεση κατά ανιούσα πορεία. Σύμφωνα με το αρχαίο σύστημα τη χωρίζει σε δύο συνημμένα τετράχορδα με την προσθήκη ενός συμπληρωματικού τόνου στη βάση (λα). Το πρώτο (από κάτω) είναι χρωματικό δευτέρου είδους (σι, ντο, ρε#, μι), ενώ το δεύτερο διατονικό τρίτου είδους (μι, φα#, σολ, λα).

Την κλίμακα αυτή τη συναντάμε στην ελληνική παραδοσιακή-λαϊκή μουσική, στη συγκεκριμένη της μορφή, με το όνομα Νικρίζ.⁷⁴ Σχηματίζεται

⁷² Βλ. Χαράλαμπος Παγιάτης, 1992, σελ. 7.

⁷³ Ο Δημήτριος Μυστακίδης αποδίδει ως Κιουρντί ή Καρσιγιάρ την ακόλουθη κλίμακα η οποία και εξετάζεται πιο κάτω.



Βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, *το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, εκδ. Εν Χορδαίς, Θεσ/νίκη 2004, σελ.225.

από ένα 5χορδο Νικρίζ και από ένα 4χορδο Μινόρε συνημμένα και διατηρεί την ίδια διάταξη διαστημάτων κατά την ανοδική και καθοδική της πορεία. Όσον αφορά την όξυνση της έβδομης βαθμίδας πρόκειται για μια συνήθης συμπεριφορά του μακάμ Νικρίζ, ειδικότερα στη λαϊκή μουσική, κατά την οποία το πάνω τετράχορδο σε ανιούσα πορεία έχει έβδομη μεγάλη και στην κατιούσα έβδομη μικρή.



Τονική-Δεσπόζοντες φθόγγοι: τονική η I, δεσπόζων φθόγγος η V.

Κύριες συγχορδίες: Im, IVdim, V(m).⁷⁵

Δευτερεύουσες συγχορδίες: II, III, VIdim, VIIm.

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Νικρίζ.⁷⁶

3. Υποδώρια κλίμακα με ανιούσα αλλοίωση στην έκτη βαθμίδα και κατιούσα αλλοίωση στην πέμπτη.



Για τη κλίμακα αυτή αναφέρει ότι δεν είναι εύκολος ο καθορισμός του είδους των τετραχόρδων. Εδώ πρέπει να παρατηρήσουμε πως αυτό συμβαίνει γιατί αυτά δεν ανήκουν στα ήδη γνωστά γι' αυτόν τετράχορδα που εντοπίζει στο αρχαιοελληνικό σύστημα.

Στη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική τη συναντάμε, στη συγκεκριασμένη της μορφή, με το όνομα Καρσιγιάρ ή Κιουρντί⁷⁷ και σχηματίζεται από ένα 4χορδο

⁷⁴ Βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, 2004, σελ189. Τον ίδιο δρόμο τον συναντάμε στη μελέτη του Χαράλαμπου Παγιάτη με την ονομασία Ποιμενικός Μινόρε. Βλ. Χαράλαμπος Παγιάτης, 1992, σελ. 60.

⁷⁵ Ο Χαράλαμπος Παγιάτης θεωρεί ως κύρια συγχορδία και την VII η οποία προκύπτει από το 4χορδο Ράστ που μπορεί να σχηματιστεί στην VII βαθμίδα και την θεωρεί συγχορδία κλεισίματος. Βλ. Χαράλαμπος Παγιάτης, 1992, σελ. 61.

⁷⁶ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006 σελ. 42. Επίσης, Βλ. Μάριος Μαυροειδής 1999, σελ. 228-229.

Μινόρε και ένα 5χορδο Χιτζάζ συνημμένα. Διατηρεί την ίδια διάταξη διαστημάτων κατά την ανοδική και καθοδική της πορεία.



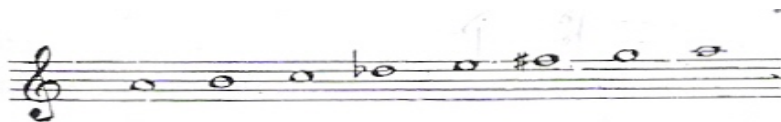
Τονική-Δεσπόζοντες φθόγοι: τονική η I, δεσπόζων φθόγγος η IV.

Κύριες συγχορδίες: Im, III^m, IV, VII^(m).⁷⁸

Δευτερεύουσες συγχορδίες: II^m, V^{aug}, VI^{dim}.

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Καρτσιγιάρ.⁷⁹

4. Υποδώρα κλίμακα με ύφεση στην τέταρτη βαθμίδα και δίεση στην έκτη κυρίως στην ανιούσα πορεία.



Φέρει έντονο ανατολίτικο χαρακτήρα και σπανιότερα τη συναντάμε στη δημώδη μουσική. Με βάση το αρχαίο σύστημα τη διαιρεί σε δυο συνημμένα τετράχορδα εκ των οποίων το πάνω είναι διατονικό τρίτου είδους (μι, φα#, σολ, λα), ενώ το κάτω δώριο χρωματικό (σι, ντο, ρεβ, μι) με επιπλέον ένα συμπληρωματικό τόνο στη βάση (λα).

Στη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική τη συναντάμε, στη συγκερασμένη της μορφή, με το όνομα Σαμπά⁸⁰ και σχηματίζεται από ένα 4χορδο Σαμπά και ένα 4χορδο Ουσάκ διαζευγμένα. Διατηρεί την ίδια διάταξη διαστημάτων κατά την ανοδική και καθοδική της πορεία. Η μόνη διαφορά με τον Λαμπελέτ βρίσκεται στην έκτη βαθμίδα. Αυτό όμως εξηγείται γιατί μια από τις συμπεριφορές του

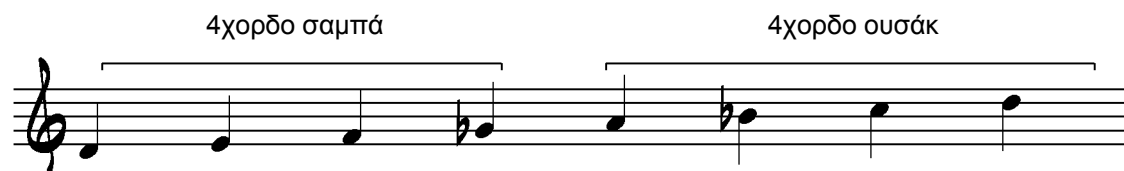
⁷⁷ Βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, 2004, σελ. 225.

⁷⁸ Ο Χαράλαμπος Παγιάτης θεωρεί ως κύρια συγχορδία και την δεσπόζουσα (Vb) και ως δευτερεύουσα την III^m. Βλ. Χαράλαμπος Παγιάτης, 1992, σελ. 54.

⁷⁹ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006 σελ. 43. Επίσης, Βλ. Μάριος Μαυροειδής, 1999, σελ. 241-243.

⁸⁰ Βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, 2004, σελ. 238.

Σαμπά είναι η αναίρεση των υφέσεων στο Σι και στο Σολ και η δημιουργία 5χορδου Ράστ από το Σολ κατά την ανάβαση (Σι φυσικό) και Μπουσελίκ κατά την κατάβαση (δηλ. με Σι_b). Πρόκειται για μια συμπεριφορά πολύ συνηθισμένη στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια και στη βυζαντινή μουσική.⁸¹



Τονική-Δεσπόζοντες φθόγγοι: τονική η Ι, δεσπόζοντες φθόγγοι η ΙΙΙ και η V.

Κύριες συγχορδίες: Ιm, ΙΙΙ, VΙΙ.⁸²

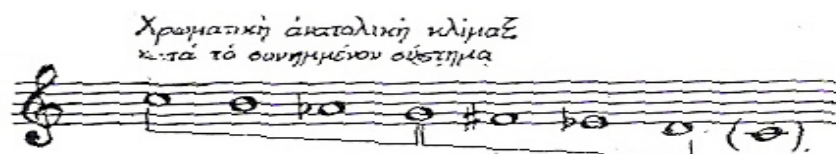
Δευτερεύουσες συγχορδίες: ΙΙdim, ΙVaug, Vm, VΙ.

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Σαμπά.⁸³

5. Ανατολική χρωματική κλίμακα.

Η εν λόγω κλίμακα είναι πολύ διαδεδομένη στους Τούρκους, τους Πέρσες και τους Άραβες και αποτελείται από δύο χρωματικά τετράχορδα δευτέρου είδους χωρισμένα είτε κατά το συνημμένο είτε κατά το διαζευγμένο σύστημα. Εμφανίζεται κυρίως στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική συχνά όμως συναντάται και στα δημοτικά τραγούδια στα οποία συνήθως ένα από τα δύο τετράχορδα αποτελεί μέρος μιας ετεροφυσούς κλίμακας.

Κατά την πρώτη περίπτωση σχηματίζεται ως εξής:



Έχει χαρακτήρα μιας τονικής αφού διαιρείται κατά πέμπτη και τέταρτη.

⁸¹ Βλ. Μάριος Μαυροειδής, 1999, σελ. 248.

⁸² Ο Χαράλαμπος Παγιάτης θεωρεί ως κύρια συγχορδία και την IV_b η οποία προκύπτει από το 4χορδο Χιτζάζ που σχηματίζεται με αφετηρία την ΙΙΙ βαθμίδα. Βλ. Χαράλαμπος Παγιάτης, 1992, σελ. 51.

⁸³ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006 σελ. 36-37. Επίσης, Βλ. Μάριος Μαυροειδής, 1999, σελ. 247-248.

Στην παραδοσιακή-λαϊκή μουσική τη συναντάμε, στη συγκερασμένη της μορφή, με το όνομα Νιαβέντ και σχηματίζεται από ένα 5χορδο Νιαβέντ ή Νικρίζ και από ένα 4χορδο Χιτζάζ.



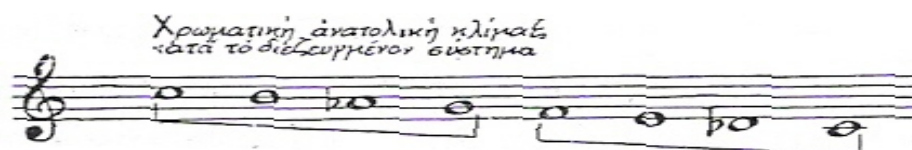
Τονική-Δεσπόζοντες φθόγγοι: τονική η I, δεσπόζων φθόγγος η V.

Κύριες συγχορδίες: Im, IVdim, V.

Δευτερεύουσες συγχορδίες: Ildim, IIIaug, VI, VIIm.

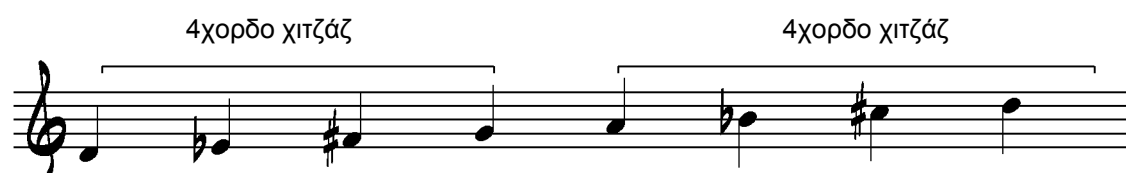
Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Νεβεσέρ.⁸⁴

Στη δεύτερη περίπτωση, διαιρώντας δηλ. τη κλίμακα κατά το διαζευγμένο σύστημα, θα έχει την ακόλουθη μορφή:



Την παραπάνω κλίμακα τη βρίσκουμε πιο συχνά στην ανατολική-λαϊκή μουσική. Αποτελείται από δύο όμοια τετράχορδα τα οποία χωρίζονται κατά σειρά τέταρτης και πέμπτης και έχει χαρακτήρα μιας δεσπόζουσας.

Στη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική τη συναντάμε, στη συγκερασμένη της μορφή, με το όνομα Χιτζαζκιάρ και σχηματίζεται από την ένωση δύο τετραχόρδων Χιτζάζ διαζευγμένα.



Τονική-Δεσπόζοντες φθόγγοι: τονική η I, δεσπόζοντες φθόγγοι η V, η IV και η VII.

Κύριες συγχορδίες: I, V, IVm και II.

⁸⁴ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006 σελ. 50-51. Επίσης, Βλ. Μάριος Μαυροειδής, 1999, σελ. 229-230.

Δευτερεύουσες συγχορδίες: III^m και VII^{dim}.

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Χιτζαζκιάρ.⁸⁵

Όπως φαίνεται από την κλίμακα που ο Λαμπελέτ ονομάζει «ανατολική χρωματική», χωρισμένη είτε κατά το συνημμένο είτε κατά το διαζευγμένο σύστημα, προκύπτουν δύο διαφορετικές κλίμακες τόσο στη συγκερασμένη όσο και στην ασυγκέραστη μορφή τους (μακάμ). Σύμφωνα με το συνθέτη «η εν λόγω κλίμαξ είναι κυρίως η ψυχή της τούρκικης μουσικής και του τούρκικου αμανέ.⁸⁶ Ο μελαγχολικός και ηδυπαθής χαρακτήρ της, ο οποίος συγκρούεται

⁸⁵ Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006, σελ. 44-45.

⁸⁶ Στο ζήτημα του αμανέ αναφέρθηκε στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Αθήνα, 5-7 Μαΐου 2006 και η Δάφνη Τραγάκη, *Κοσμοπολιτισμός, νεωτερικότητα και οριενταλισμός: η «διαμάχη για τον αμανέ»*. «Στα τέλη του 19ου αι. η λεγόμενη «διαμάχη για τον αμανέ» γίνεται ένα μεταφορικό πεδίο όπου προβάλλονται οι ανασφάλειες και οι αγώνες για τον προσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Στο λόγο «περί της ανατολικής μουσικής» αντιπαρατίθενται ιδεολογικά ο μουσικός κοσμοπολιτισμός του οθωμανικού παρελθόντος με την κατασκευή της μουσικής ταυτότητας του εθνικού παρόντος. Οι υποστηρικτές της «ανατολικής» μουσικής αναπολούν νοσταλγικά τη μουσική της «καθ'ημάς Ανατολής» που στο λόγο τους αναπαριστάται ως η επικράτεια μιας γόνιμης μουσικής πανσπερμίας και τοποθετείται στον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου. Η «ανατολική» μουσική νοηματοδοτείται ως μια μουσική κουλτούρα που ριζώνει σε μια «μεγάλη» παράδοση, εγγράφεται στις τοπικές μουσικές και, επομένως, νομιμοποιείται να συμμετάσχει στην ποιητική του «ελληνικού» μουσικού ήθους στα χρόνια αυτά. Παράλληλα, η ρητορική για την «ανατολική» μουσική συχνά αποκτά οριενταλιστικές αποχρώσεις, καθώς κατανοείται ως ένας μουσικός κόσμος που διαμορφώνεται στη λάμψη και τον απόηχο μιας κοσμοπολίτικης αυτοκρατορίας. Για την αντίπαλη πλευρά, το οθωμανικό μουσικό παρελθόν αποτελεί ένα ανεπιθύμητο κατάλοιπο μιας μουσικής πραγματικότητας που η νεοελληνική μουσική χρειάζεται να αποβάλλει. Η «ανατολική» παράδοση αναπαριστάται ως ένα μουσικό «στίγμα» που δηλητηριάζει την ιδέα της «αυθεντικά» ελληνικής μουσικής. Οι «οπισθοδρομικοί» ήχοι χρειάζεται να αποσυρθούν στην πολιτισμική λήθη, για να μπορέσει η νεοελληνική μουσική να διαμορφώσει την «εθνική» της ταυτότητα στρέφοντας το βλέμμα προς την Ευρώπη. Έτσι, το όραμα του μουσικού εξευρωπαϊσμού ανάγεται σε πολυσήμαντο ιδεολογικό πρόταγμα: στην ποιητική του ιδανικού της Ευρώπης που διαποτίζει τις κατανοήσεις της «νέας» ελληνικότητας ενσωματώνεται και προωθείται το ιδανικό της νεωτερικότητας». Ακόμη, όπως διαβάζουμε στη μελέτη του Θόδωρου Χατζηπανταζή «(...)μαζί με το θεσμό του καφέ αμάν αρχίζει να παρακμάζει στο σύνολό της και η ανατολικομεσογειακή καλλιτεχνική παράδοση της χώρας. (...) Οι Έλληνες μουσικοί θα μάθουν να ξεχωρίζουν ζηλότυπα τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια από τα

με το αγνόν και σεμνόν αίσθημα, το οποίον διακρίνει τα πλείστα των δημοτικών μας τραγουδιών, προδίδει την ανατολικήν καταγωγήν της. Κατώρθωσεν όμως με τον χρόνον να εισχωρήσει εις την νεοελληνικήν μουσικήν, χωρίς βεβαίως τούτο να είναι πάντοτε ζημιά δι' αυτήν, αλλά πολλάκις κέρδος εκεί, όπου η λαϊκή έμπνευσις εδέχθη την επίδρασίν της μέχρι του ορίου εκείνου κατά το οποίον δεν ενόθευσε την έκφρασίν της, αλλά την εμπλούτισε με ένα νέον χρώμα. Πάντως όμως δεν εμπορεί να λεχθεί ότι η κλίμαξ αυτή είναι καθαρώς ελληνική, ούτε η στηριζομένη εις αυτήν μουσική εμπορεί να θεωρηθή ελληνική». ⁸⁷ Στην ίδια σελίδα σε υποσημείωσή του αναφέρει, «δεν ημπορεί να αμφισβητηθή ότι η ελληνική δημώδης μουσική εις διαφόρους εποχάς θα εδέχθη βεβαίως την επίδρασιν της λαϊκής μουσικής άλλων φυλών, ιδίως ασιατικών και σλαυϊκών, με τας οποίας η ελληνική φυλή επεκοινώνησεν. Εις τας περισσοτέρας των περιπτώσεων όμως η επίδρασις δεν εσήμαινε δι' αυτήν νοθείαν, καθότι η ελληνική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία παν το εις την λαϊκήν έμπνευσιν εισχωρήσαν ξένον μουσικόν στοιχείον, ως επί το πλείστον, το υπέταξεν εις αυτήν και μέχρι τινός το αφομοίωσε με το πνεύμα της». ⁸⁸

Από τα παραπάνω λόγια του Λαμπελέτ είναι εμφανή τα εθνικά του κίνητρα και οι εθνικές του ιδέες καθώς αποποιοείται την ανατολική κλίμακα ως καθαρά ελληνική με σκοπό να διαχωρίσει το εθνικό μας «εγώ» από κάθε σύνδεση με την Ανατολή. Εξάλλου πρέπει να σημειωθεί πως στα πλαίσια της εθνικιστικής αυτής περιόδου στην Ελλάδα κυριαρχεί μια προσπάθεια «κάθαρσης» από κάθε ξένο στοιχείο και κάθε ξένη επιρροή με στόχο την ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας και τη δημιουργία εθνικής μουσικής.

αρβανίτικα, τα ρουμάνικα, τα βουλγάρικα και τα τούρκικα. (...) Το ξεκίνημα της τάσης αυτής πρέπει να αναζητηθεί στην άνθηση του εθνικισμού, κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, και στις πρώτες φάσεις της πολιτιστικής αποσύνθεσης της πολυεθνικής Οθωμανικής αυτοκρατορίας, κάτω από τη διπλή πίεση του εθνικισμού και του εξευρωπαϊσμού. Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...*, Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α', εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 95, 101 και υποσημείωση 101.

⁸⁷ Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, 1933, σελ. 18.

⁸⁸ Βλ. ό.π., σελ. 18, υποσημείωση 1.

5. Μικτή κλίμακα.

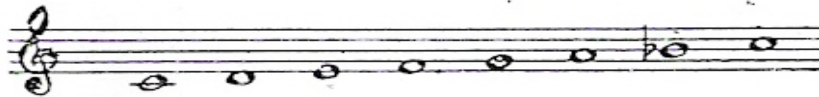


Κατά την άποψή του τη συναντάμε συχνά στα δημοτικά τραγούδια και στη βυζαντινή μουσική και προέρχεται από το συνδυασμό μιας χρωματικής τέταρτης δευτέρου είδους με το μείζονα τρόπο των Ευρωπαίων και την προσθήκη ενός συμπληρωματικού τόνου στη βάση.

Στη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική, σε συγκεκριασμένη μορφή, δεν υπάρχει κάποια κλίμακα που να αντιστοιχεί σε αυτή τη διάταξη διαστημάτων.⁸⁹ Όπως φαίνεται όμως αποτελείται από ένα 5χορδο Ματζόρε (ή Ράστ) και ένα 4χορδο Χιτζάζ (από πάνω) συνημμένα.

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Σουζινάκ και σχηματίζεται από ένα 5χορδο Ράστ και ένα 4χορδο Χιτζάζ συνημμένα.⁹⁰

6. Λύδια με ύφεση στην έβδομη βαθμίδα



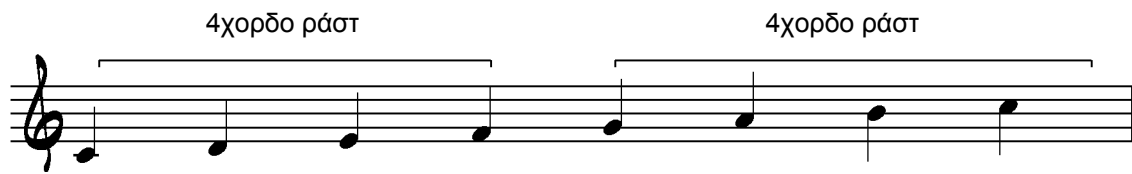
Σύμφωνα με τον Λαμπελέτ συναντάται πιο σπάνια στη δημόδη μουσική. Παρατηρώντας τον πίνακα των δώδεκα διατονικών κλιμάκων συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για τον τρόπο υποφρύγιο αφού έχουν την ίδια διάταξη διαστημάτων.

Στη παραδοσιακή-λαϊκή μουσική τη συναντάμε, στη συγκεκριασμένη της μορφή, με το όνομα Ράστ. Η ανιούσα πορεία είναι ίδια με τη Ματζόρε κλίμακα (σι) ενώ στην κατιούσα χαμηλώνει την έβδομη βαθμίδα (σιb). Έτσι, κατά την καθοδική του πορεία σχηματίζεται από ένα 4χορδο Κιουρδί (από πάνω) και ένα 5χορδο Ράστ συνημμένα.

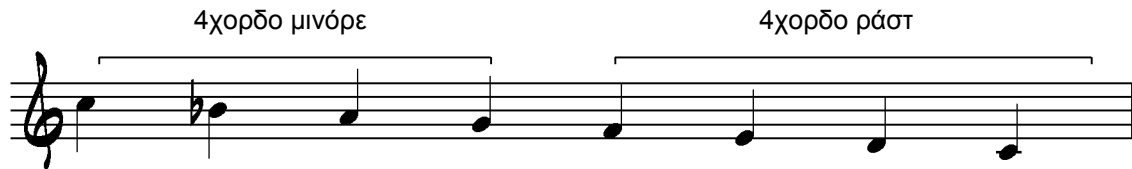
Η δομή του στην ανοδική του κίνηση είναι:

⁸⁹ Πιθανώς η συγκεκριμένη κλίμακα να προκύπτει από μια παροδική συμπεριφορά γι' αυτό να μην ξεχωρίζει ως ιδιαίτερη κλίμακα.

⁹⁰ Βλ. Μάριος Μαυροειδής, 1999, σελ. 220-221.



Στην καθοδική του πορεία χαμηλώνει την 7^η βαθμίδα:



Τονική- Δεσπόμενες φθόγγοι: τονική η I, δεσπόμενες φθόγγοι η V και η III.

Κύριες συγχορδίες: I, IV, V ή Vm, IIIm.

Δευτερεύουσες συγχορδίες: IIIIm, VIIm, VIIdim

Στην ασυγκέραστη μορφή είναι το μακάμ Ραστ.⁹¹

Θεωρούμε απαραίτητο να αναφέρουμε εδώ και την κατηγοριοποίηση των τρόπων που προτείνει και ο Μανόλης Καλομοίρης. Σύμφωνα με αυτόν οι ήχοι και οι τρόποι της ελληνικής μουσικής μπορούν να καταταγούν σε τρεις μεγάλες οικογένειες. «Στην οικογένεια Α που περιλαμβάνει τους τρόπους που στερούνται προσαγωγέως.



Στην οικογένεια Β που περιλαμβάνει τους τρόπους «...που έχουν προσαγωγή από την έβδομη προς την όγδοη βαθμίδα, αλλά δημιουργούν – με τις κατάλληλες τροποποιήσεις (αλλοιώσεις) άλλων βαθμίδων – αποστάσεις

⁹¹ Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, 2006, σελ.27-28.

ημιτονίου και μεταξύ άλλων φθόγγων, παράγοντας πρόσθετες κατιούσες ή ανιούσες έλξεις μεταξύ των βαθμίδων της κλίμακας (δευτερεύοντες προσαγωγείς, π.χ. μεταξύ τρίτης και τέταρτης ή μεταξύ τέταρτης και πέμπτης), εκτός από αυτή που υπάρχει μεταξύ της έβδομης και της όγδοης. (...) Σχεδόν πάντα στους τρόπους αυτούς δημιουργείται, μεταξύ κάποιων βαθμίδων, το πολύ χαρακτηριστικό στην ελληνική μουσική διάστημα της αυξημένης δευτέρας ή του τριημιτονίου. (...) Οι τρόποι της οικογένειας Β συγγενεύουν, κατά την διατύπωση του Καλομοίρη, “με τους ήχους της τσιγγάνικης και εν γένει της ανατολίτικης μουσικής”.

Στην οικογένεια Γ: Συγχώνευση των δυο άλλων οικογενειών. Ενώ, δηλαδή, λείπει ο κύριος προσαγωγέας (όπως στην οικογένεια Α), υπάρχει ένας ή περισσότεροι δευτερεύοντες προσαγωγείς μεταξύ των υπολοίπων βαθμίδων. Οι τρόποι της οικογένειας Γ μπορούν να θεωρηθούν μικτοί, όπου το ένα τετράχορδο προέρχεται από την οικογένεια Α και το άλλο από την οικογένεια Β».⁹²

Π. 211. Οικογένεια Β'.

Π. 212. Οικογένεια Γ' Συγχώνευση τῶν δύο οικογενειῶν.

⁹² Νίκος Μαλιάρας ό.π. σελ. 240-242. Πιο αναλυτικά, για το μουσικό θεωρητικό σύστημα του Μανόλη Καλομοίρη βλ. Μανόλης Καλομοίρης, *Αρμονία*, τεύχος 2, εκδοτικός μουσικός οίκος Στέφανος Γαϊτάνος, 1935, σελ. 178-200.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω ο Καλομοίρης κατέταξε τους ελληνικούς τρόπους της παραδοσιακής μουσικής σε τρεις κατηγορίες με κριτήριο την έλλειψη πρωτευόντων και δευτερευόντων προσαγωγών. Η Καλομοιρική αυτή κατηγοριοποίηση βασίζεται σε μια δυτικοευρωπαϊκή λογική που δίνει μεγάλο βάρος στη σημασία του προσαγωγέα. Σε σύγκριση με τον Λαμπελέτ παρατηρούμε πως όλες οι κλίμακες που αναλύει συμπεριλαμβάνονται στις κατηγορίες του Καλομοίρη.

Σε μια γενικότερη θεώρηση των όσων παραθέτει ο Λαμπελέτ για τις Νεοελληνικές κλίμακες εντοπίζουμε στοιχεία τροπικότητας όπως οι παροδικές αλλοιώσεις που δέχονται ανάλογα με την ανιούσα ή κατιούσα πορεία τους όπως στη 2^η κλίμακα σελ. 47, την 4^η σελ. 49, και την 6^η σελ. 54. Ένα ακόμη στοιχείο τροπικότητας που διακρίνουμε είναι η ανάλυση της δομής των κλιμάκων. Η διαίρεσή τους δηλ. σε χρωματικά ή διατονικά 4χορδα ή 5χορδα.

Ωστόσο, μέσα από τις καταγραφές του συμπεραίνουμε ότι δεν αναγνωρίζει την ύπαρξη δύο ή και περισσότερων τονικών κέντρων όπως εμείς διαπιστώνουμε σε ορισμένα τραγούδια. Τονικά κέντρα εννοούμε τους δεσπόζοντες φθόγγους της εκάστοτε κλίμακας δηλ. τις ισχυρές βαθμίδες του κάθε 4χορδου ή 5χορδου. Ο Λαμπελέτ επιλέγει να θεωρήσει τονική αυτό που εμείς θεωρούμε δεύτερο τονικό κέντρο αφού οποιαδήποτε μετάθεση του τονικού βάρους την αντιμετωπίζει ως αλλαγή κλίμακας και όχι ως δεσπόζων φθόγγο της αρχικής κλίμακας πάνω από των οποίο αναπτύσσεται η μουσική φράση. Παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Μπάτε κορίτσια στο χορό» στο οποίο ο συνθέτης υποστηρίζει ότι η πρώτη φράση (μ.1-13) βασίζεται στη Λα υποδώρια κλίμακα ενώ η δεύτερη (μ.14-22) στη Ρε υποδώριου χαρακτήρα με μια αλλοίωση (δίεση) στην έκτη βαθμίδα. Εξετάζοντας όμως την καταγραφή διαπιστώνουμε πως όλο το τραγούδι βρίσκεται σε Λα ελάσσονα κλίμακα ενώ στη δεύτερη φράση γίνεται στάση στην τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας (δεσπόζων φθόγγος) γύρω από την οποία κινείται και η μελωδία (βλ. παρ. σελ. 92-94).

Ο τρόπος με τον οποίο αναλύει και αντιμετωπίζει τις Νεοελληνικές κλίμακες ο Λαμπελέτ σίγουρα δεν συμφωνεί με τη σημερινή εθνομουσικολογική έρευνα για τους ελληνικούς τρόπους. Τα όσα αναφέρει δε βασίζονται σε μια στέρεη θεωρητική γνώση αφού την εποχή εκείνη τα συμπεράσματα για τους τρόπους δεν είχαν ακόμη διατυπωθεί με επιστημονική σαφήνεια.

Τέλος και σε επίπεδο ιδεολογίας ο Λαμπελέτ παρουσιάζει και αναλύει το χαρακτήρα των αρχαίων ελληνικών κλιμάκων και των νεοελληνικών συσχετίζοντάς τες με τις ευρωπαϊκές με σκοπό να αποδείξει ότι «δεν είναι δύσκολον δια τον επιχειρούντα την καλλιέργειαν των δημοτικών μελωδιών με την εφαρμογήν της πολυφωνίας να αποφύγη την νόθευσιν του χαρακτήρος των (...)».⁹³ Όπως υποστηρίζει «το εθνικότερων, δημιουργικώτερον, αληθινότερον έργον το οποίον θα κάμουν οι Έλληνες μουσουργοί είναι: η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογήν της πολυφωνίας, και η τεχνική ανάπτυξις της επί τη βάσει της αντιστίξεως και της fuga. Και αυτή θα είναι η αληθινή εθνική μουσική του μέλλοντος».⁹⁴ Εξηγεί πως επιβάλλεται η χρήση αυτών των τεχνικών, οι οποίες με καλή χρήση δεν θα προκαλέσουν απώλεια του εθνικού χαρακτήρα και νοθεία για το δημοτικό τραγούδι, αφού η παραδοσιακή μελωδία από μόνη της δεν μπορεί να αποτελέσει εθνική μουσική. Επομένως, κύριο χαρακτηριστικό της εθνική μουσικής είναι το δέσιμο μεταξύ της δημοτικής μουσικής, η οποία για αυτόν παρουσιάζει ολόκληρη τη σύγχρονη ελληνική ψυχή, και των μοντέρνων τεχνικών της δύσης.

Επίσης, τα μέχρι τώρα στοιχεία επιβεβαιώνουν την προσπάθεια του Λαμπελέτ να αναζητήσει στην παραδοσιακή μουσική στοιχεία επιβίωσης της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς, ώστε να επαληθευθεί μέσω της μουσικής η θεωρία της ενότητας του ελληνικού πολιτισμού από την αρχαιότητα ως σήμερα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τον ισχυρισμό του ότι κάποιους από τους επτά αρχαίους τρόπους τους συναντάμε στα δημοτικά τραγούδια και το γεγονός ότι ονομάζει και αναλύει τις «νεοελληνικές κλίμακες» σύμφωνα με το αρχαίο σύστημα. Η Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη⁹⁵ διακρίνει στον Γ. Λαμπελέτ την ψυχολογία του «επτανησιακού κλασικισμού». Στην Ελλάδα τόσο η ρομαντική (μέσα από την αναφορά της στη βυζαντινή και δημοτική παράδοση ως αισθητική έκφραση

⁹³ Βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ.239, κείμενο του Γ. Λαμπελέτ *Η Εθνική Μουσική*, 1901.

⁹⁴ Ο.π. σελ. 239.

⁹⁵ Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ.103

του νεοελληνικού πολιτισμού) όσο και η «κλασικιστική» τάση (ως έκφραση της αρχαιοελληνικής σαφήνειας και καθαρότητας των μορφών καθώς και της επίδρασης της «αιώνιας» ελληνικής φύσης) απολήγουν στο λαϊκό πολιτισμό και στο δημοτικό τραγούδι. Οι διαδικασίες αυτές, παρατηρεί η συγγραφέας, συντελούνται μέσα από πολυσχιδείς δρόμους και αποτελούν, κοντά στ' άλλα, προσπάθεια αποτίναξης ανατολικομεσογειακών και σλαβικών επιρροών από την ελληνική σκέψη και μουσική.

3.1.3. Διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου

Κατά τον Λαμπελέτ μια από τις χαρακτηριστικές ιδιότητες της νεοελληνικής δημώδους μουσικής είναι ότι ορισμένες μελωδίες δημιουργούν την αίσθηση της ύπαρξης διαστημάτων μικρότερων του ημιτονίου. Χρήση τέτοιων διαστημάτων (των τετάρτων του τόνου) εντοπίζει στην αρχαία ελληνική μουσική⁹⁶ καθώς και στη βυζαντινή, στην ελληνική λαϊκή, στα Σικελικά τραγούδια, σε εκείνα των επαρχιών της Ιταλίας κα., τα οποία δεν είναι τα συγκεκριμένα που βασίζονται στις δύο γνωστές κλίμακες, τη μείζονα και την ελάσσονα. Ωστόσο τονίζει ότι δεν είναι σαφές αν τα διαστήματα αυτά κατά την εκτέλεσή τους αποδίδονται με μαθηματική ακρίβεια ή αν πρόκειται για τις αποκαλούμενες από τους βυζαντινούς *έλξεις* δηλ. τις πρόσκαιρες

⁹⁶ «...από τα τρία γνωστά είδη εις την μουσικήν, το διατονικόν, το χρωματικόν και το εναρμόνιον, εξετίμων κατ' εξοχήν το διατονικόν.» Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, 1933 σελ. 31. Σύμφωνα με το συνθέτη το μόνο στο οποίο χρησιμοποιούνταν τέταρτα του τόνου ήταν το εναρμόνιο που από το τέλος του τέταρτου αιώνα π.χ. άρχισε να υποχωρεί και να εκλείπει. Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι τα τονικά διαστήματα είναι πολύ πιο μεταβλητά απ' ό, τι στη σύγχρονη (τονική) ευρωπαϊκή μουσική· χρησιμοποιούνταν τρίτα και τέταρτα του τόνου και ακόμη πιο μικρές υποδιαιρέσεις καθώς και για τα τρία γένη υπάρχει μια σειρά από αποχρώσεις, «χρώας», όπου η θέση των κινούμενων φθόγγων μετακινείται κατά κλάσματα του τόνου προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Βλ. Annemarie Jeanette Neubecker, *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*, μετ. Μιρέλλα Σιμώτα-Φιδετζη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σελ. 104, 107.

μετακινήσεις των φθόγγων προς τα πάνω ή προς τα κάτω, τις οποίες δε σημειώνει κανείς, αλλά τις εκτελεί όπως θέλει και όταν θέλει.

Για να ενισχύσει τη θέση του αυτή επικαλείται πειράματα που έγιναν από τους καθηγητές κ. Κάρλ Σαϊφερ, Κάρλ Στούμφ, Ε. φον Χόρνμποστελ και Αλφρέδ Γκούτμαν. Συγκεκριμένα αναφέρει «τα εν λόγω πειράματα, απέδειξαν μεταξύ άλλων ότι ούτε οι βιολισταί, ούτε οι τραγουδισταί είναι ικανοί να συλλάβουν διανοητικώς το διάστημα του τεταρτημορίου του τόνου με αρκετήν ακρίβειαν δια να το παίξουν ή να το τραγουδήσουν σωστά».⁹⁷ Αυτό που θέλει να αποδείξει ο Λαμπελέτ και ουσιαστικά να ανασκευάσει είναι ότι δεν είναι δυνατό να αποδοθούν αυτά τα διαστήματα με μαθηματική ακρίβεια γιατί ο καθένας θα τα απέδιδε διαφορετικά, «άλλος θα απέδιδεν ίσως το πέμπτον, άλλος το έβδομον και άλλος το εικοστόν του τόνου».⁹⁸ Θεωρεί ότι αποτελούν διακυμάνσεις της φωνής προς τα πάνω ή προς τα κάτω και φτάνει στο σημείο να υποστηρίζει ότι και στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, στις συγκερασμένες κλίμακες, συναντάται κάτι τέτοιο· «ποσάκις ο Ευρωπαίος αιιδός δεν κάμνει τραγουδών συρσίματα φωνής (*portamenti*), που αποδίδουν ίσως πέμπτα, έβδομα και εκατοστά του τόνου, τα οποία δεν σημειούνται εις την μουσικήν, την οποία εκτελεί;».⁹⁹

Όσον αφορά την ακριβή απόδοση αυτών των διαστημάτων θα μπορούσαμε βέβαια να πούμε ότι σημασία δεν έχει αν αποδίδονται με μαθηματική ακρίβεια – πολλές φορές αυτό εξαρτάται από το προσωπικό ύφος – αλλά ότι αυτά αποτελούν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τροπικού συστήματος που διέπει τη δημοτική μουσική. Τα χαρακτηριστικά αυτά εντάσσονται σε ένα διαστηματικό κώδικα που γίνεται αντιληπτός από τους κοινωνούς της ζώσας λαϊκής παράδοσης και της προσδίδουν την ιδιαίτερη ταυτότητά της.

Από τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε να αντιληφθούμε την προσπάθεια του συνθέτη να ανασκευάσει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού με σκοπό βέβαια να μπορέσει αυτό να ενταχθεί στο χώρο της έντεχνης μουσικής. Για το λόγο αυτό βέβαια δίνει και το παράδειγμα συνθετών

⁹⁷ Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, 1933 σελ. 30.

⁹⁸ Ο.π., σελ. 31.

⁹⁹ Ο.π., σελ. 30.

όπως του Παλαιστρίνα, του Μπετόβεν, του Μπάχ, του Μότσαρτ κ.α. οι οποίοι παρόλο που στο έργο τους δεν χρησιμοποίησαν διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου κατάφεραν να δημιουργήσουν «αφθάστου μεγαλείου και τελειότητας έργα». Όπως ο ίδιος υποστηρίζει «τα μικρότερα του ημιτονίου διαστήματα, τα οποία ικανοποιούν, ίσως, την αίσθησιν των παλαιών, σήμερον αντιπροσωπεύουν δια την μουσικήν μας αίσθησιν μάλλον ηχητικής αξίας παραφώνους (...)».¹⁰⁰ Σε άλλο σημείο του έργου του διαβάζουμε «αλλά και αν υπήρχον τα τεταρτημόρια αυτά του τόνου, συναντώμενα σπανιώτατα και εις την δημώδη μουσικήν, δε βλέπω τι θα είχε γενικώς να κερδίσει η μουσική τέχνη από την ύπαρξίν των, εκτός από την σύγχισιν, την μονοτονίαν και το χαώδες.»¹⁰¹ Είναι προφανές ότι τα ασυγκέραστα μελωδικά διαστήματα δεν μπορούν να συμβαδίσουν με το δυτικοευρωπαϊκό συγκερασμένο σύστημα όταν το δημοτικό τραγούδι εκτελείται από πιάνο ή άλλο συγκερασμένο όργανο, ή όταν διασκευαστεί για συμφωνική ορχήστρα. Θα πρέπει να καταστεί δυνατή η αξιοποίηση της παραδοσιακής μουσικής ως σημαντικότετου πρωτογενούς υλικού που με τη βοήθεια των νέων τεχνικών μέσων της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής να γίνει «παγκόσμιας επιβολής».¹⁰²

¹⁰⁰ Ο.π., σελ.29.

¹⁰¹ Ο.π., σελ. 31.

¹⁰² Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, 1986, Σελ. 26.

3.2. Φόρμα

Σύμφωνα με τον Λαμπελέτ τα περισσότερα από τα δημοτικά τραγούδια ο δημιουργός λαός ταυτόχρονα τα τραγουδούσε και τα χόρευε ομαδικά (τραγουδιστοί χοροί). Δεδομένου αυτού μπορεί να εξηγηθεί και η επικράτηση ενός γενικότερου μοντέλου στο οποίο υπακούουν τα περισσότερα αυτών: «εκάστην φράσιν του χορού την τραγουδεί αρχικώς μία μόνη φωνή, την δέ αμέσως επακολουθούσαν επανάληψίν της τραγουδούν πολλαί φωναί μαζύ». ¹⁰³ Στηριζόμενος σ' αυτήν την αρχή ο Λαμπελέτ καταγράφει τη σειρά την οποία ακολουθούσαν οι χορευτές κατά την εκτέλεση ενός τραγουδιστού χορού: την πρώτη φράση του τραγουδιού την τραγουδάει ο πρωταγωνιστής χορευτής (ο πρωτοχορευτής) και την επαναλαμβάνουν οι υπόλοιποι εν χορώ και ούτω καθ' εξής. Αυτή, κατά το συνθέτη, είναι η φυσική και λογική εκτέλεση του τραγουδιστού χορού· ωστόσο παρατηρεί πως ο λαός δεν ακολουθούσε πάντοτε πιστά τη σειρά αυτή για λόγους ποικιλίας. Πιστεύει όμως πως ο λαογράφος μουσικός είναι υποχρεωμένος να ακολουθεί συστηματικά μια αρχή, και κατά τη γνώμη του την προαναφερθείσα αρχή, την οποία ακολουθεί και ο ίδιος στις καταγραφές του.

Παρόλο που η αρχή αυτή που υποστηρίζει ο Λαμπελέτ ισχύει σε κάποιες περιπτώσεις, δεν αποτελεί όμως ένα γενικότερο κανόνα. Όπως διαπιστώσαμε από το ηχητικό υλικό που εξετάσαμε, η τακτική του Λαμπελέτ να επαναλαμβάνει τις φράσεις των τραγουδιών με πολλές φωνές είναι ουσιαστικά τις περισσότερες φορές μια οργανική ανταπόκριση. Πιστεύουμε πως αυτό δείχνει την προσπάθειά του να παρουσιάσει μια συγκεκριμένη εικόνα για το χωριό, με κύρια γνωρίσματα την ομοιογένεια, την ενότητα και τη συλλογικότητα.

Προχωρώντας στην ανάλυση των καταγραφών του παρατηρούμε πως τα τραγούδια εμφανίζουν σχετικά απλές, συμμετρικές μορφολογικές δομές, επειδή ο Γ. Λαμπελέτ χρησιμοποιεί ως αφετηρία τη μορφή της παραδοσιακής μελωδίας. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε πως το πλήθος των μοτιβικά

¹⁰³ Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισης, Αθήναι 1933, σελ. 77

διαφορετικών φράσεων που περιέχει το κάθε κομμάτι είναι δύο (Α και Β), με παραλλαγές των φράσεων, σε κάποιες περιπτώσεις, στα σημεία των πτώσεων. Εξαιρέση αποτελούν κάποια τραγούδια όπως «Το μαύρο γεμενί», «Ο χορός του Ζαλόγγου», και «Η Μπουρνοβαλιά» στα οποία εμφανίζονται τρεις φράσεις Α, Β, Γ.

Ο συχνότερος τρόπος δημιουργίας περιόδων είναι η ύπαρξη δύο φράσεων τύπου Α (Α και Α' - εισαγωγική και απαντητική από το χορό) για τις παράλληλες περιόδους και σπανιότερα δύο φράσεων τύπου Α και Β (εισαγωγική και απαντητική) για τις αντίθετες (π.χ. «Ποταμός» μ. 3-11 βλ. παρ. σελ. 95, «Το μαύρο γεμενί» μ. 18-26 βλ. παρ. σελ. 99, «Συρτός θρακικός» μ. 3-12).

Το συνηθέστερο συνολικό μορφολογικό σχήμα που χρησιμοποιείται στα κομμάτια είναι η διμερής φόρμα τύπου ΑΒ με τις επαναλήψεις και τις παραλλαγές μέσω διαφορετικής εναρμόνισης χωρίς όμως αυτό να διαταράσσει την παραδοσιακή μελωδική μορφολογική δομή (π.χ. «Η αξία του φιλιού» Α θέμα μ. 12-18, Β θέμα μ. 19-24 βλ. παρ. σελ. 101-102). Άλλοι τύποι που εμφανίζονται πιο σπάνια είναι η τριμερής φόρμα τύπου ΑΒΑ κατά την οποία το κομμάτι κλείνει με την επανάληψη όλου του πρώτου μέρους (π.χ. «Μπάτε κορίτσια στο χορό» βλ. παρ. σελ. 92-94, Α φράση μ 3-14, Β φράση μ. 15-22, Α φράση μ. 23-34.), και η μονομερής φόρμα τύπου Α με επανάληψη όπως ο χορός «Συρτός θρακικός» ο οποίος αποτελείται από μια αντίθετη περίοδο που επαναλαμβάνεται.

Είναι σημαντικό να αναφερθούμε στις επεμβάσεις του συνθέτη στην πρωταρχική μορφή οι οποίες είναι κυρίως η προσθήκη εισαγωγών και σε λίγες περιπτώσεις η προσθήκη πρόσθετων καταληκτικών μερών (coda). Οι εισαγωγές στην πλειοψηφία τους έχουν ρυθμικό, συνοδευτικό χαρακτήρα χωρίς να περιέχουν κάποια μελωδικά μοτίβα και η έκτασή τους είναι συνήθως 2 μέτρα. Ο ρόλος τους είναι να προλογίσουν την τονικότητα και το ρυθμό του κομματιού.¹⁰⁴ Ωστόσο, στα τραγούδια «Είχα μίαν αγάπη» και «Η αξία του

¹⁰⁴ Όπως διαβάζουμε σε υποσημείωσή του «Συνήθως δε τα όργανα, πριν ή αρχίσει η μελωδία, εις εν είδος εισαγωγής, εκτελούν με την ρυθμικήν αυτήν κίνησιν ένα ή δύο μέτρα, τα οποία δεν έχουν άλλον σκοπόν, παρά να μεταδώσουν εις τον χορευτήν τον χρόνον (...) και ακόμη να ορίσουν εις τον τραγουδιστήν (ο οποίος ημπορεί να είνε ο ίδιος και χορευτής) την τονικότητα εις την οποίαν πρόκειται να εκτελεσθή η μελωδία». Βλ. Ο. π., σελ. 45-46.

φιλιού» υπάρχει μελωδική εισαγωγή που λειτουργεί και ως Coda. Στην πρώτη περίπτωση η εισαγωγή δεν περιέχει μελωδικά μοτίβα από τις φράσεις του τραγουδιού (βλ. μ.1-12, 78-91), ενώ στη δεύτερη σχηματίζεται από τις δύο φράσεις (Α και Β) του τραγουδιού (βλ. παρ. σελ. 101, μ. 1-12). Επίσης, μελωδικές εισαγωγές υπάρχουν και στα τραγούδια «Ο Αητός» (βλ. παρ. σελ. 108, μ.1-8) και «Τούρκα» (βλ. παρ. σελ. 113, μ. 1-8) οι οποίες εμφανίζονται μόνο στην αρχή και είναι ανεξάρτητες από τις μελωδικές τους φράσεις.

Καταληκτικά τμήματα που λειτουργούν ως coda συναντούμε στα τραγούδια «Το μαύρο γεμενί», «Τουτ' η γη», «Η βλαχίτσα» και «Το ερηνάκι». Στις δύο πρώτες περιπτώσεις ο συνθέτης χρησιμοποιεί μελωδικά μοτίβα από τις δύο φράσεις Α και Β των τραγουδιών (στο τραγούδι «Το μαύρο γεμενί» η πρώτη φράση 4μέτρων εμφανίζεται για πρώτη φορά, ενώ η δεύτερη φράση 4μέτρων είναι η Β φράση του τραγουδιού με μια αλλοίωση στην 6^η βαθμίδα βλ. παρ. σελ. 99-100, μ. 26-35), ενώ στην τρίτη περίπτωση η coda χρησιμοποιείται για να γίνει η επαναφορά στην τονική συγχορδία (βλ. παρ. σελ. 117, μ.23-27). Στο τραγούδι «Το ερηνάκι» το καταληκτικό μέρος 6μέτρων είναι ουσιαστικά μια επανάληψη της Β φράσης αλλά μια οκτάβα ψηλότερα.

Μετά από σύγκριση που έγινε με τη συλλογή Αρίων εντοπίζεται η ίδια δομή στα περισσότερα τραγούδια. Εξαιρέση αποτελούν τα τραγούδια «Είχα μιαν αγάπη», «Η καλαματιανή», «Κρητικός», «Η αξία του φιλιού» και «Τουτ' η γη που την πατούμε» στα οποία, ακολουθώντας τον παραπάνω κανόνα, ο Λαμπελέτ επαναλαμβάνει κάποιες φράσεις χρησιμοποιώντας πολλές φωνές σε αντίθεση με τη συλλογή Αρίων. Άλλες διαφορές παρατηρούνται στα τραγούδια «Το μαύρο γεμενί», «Ο Τζαβέλας», «Κρητικός», «Μπάτε κορίτσια στο χορό», «Ο Γεροκλέφτης» τα οποία όμως δεν μπορούν να ενταχθούν σε ένα γενικότερο κανόνα. Πιο συγκεκριμένα, και αναφερόμενοι στις πιο σημαντικές διαφορές, στο πρώτο τραγούδι ο Λαμπελέτ μετά τη φράση Γ επαναλαμβάνει το Β θέμα και έπειτα περνάει στην coda, ενώ στη συλλογή Αρίων μετά τη Γ φράση περνάει κατευθείαν στην coda. Στο τραγούδι «Ο Τζαβέλας» στη συλλογή Αρίων μετά το τέλος των δύο φράσεων ΑΒ παρεμβαίνει ένα 10μετρο οργανικό μελωδικό μέρος (θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο) το οποίο λειτουργεί ως εισαγωγή ή ανταπόκριση για να ξαναμπεί στους στίχους, ενώ στον Λαμπελέτ δεν υπάρχει αυτό το μέρος. Στο τραγούδι «Μπάτε κορίτσια στο χορό» ο Λαμπελέτ, όπως

προαναφέραμε, ακολουθεί τη φόρμα ABA, ενώ στην Αρίων παρατηρείται η διμερής φόρμα AB. Στην τελευταία περίπτωση η διαφορά έγκειται στο ότι στην Αρίων μετά τις δύο πρώτες φράσεις AB ακολουθούν άλλες δύο διαφορετικές που πρόκειται για παραλλαγές. Τέλος, στη συλλογή Αρίων δεν υπάρχουν οι εισαγωγές που χρησιμοποιεί ο Λαμπελέτ στα τραγούδια «Είχα μian αγάπη» και «Η αξία του φιλιού» ούτε η coda στο τραγούδι «Τουτ' η γη».

Μετά από σύγκριση που έγινε με τη συλλογή του Bourgault Ducoudray «30 *melodies populaires de Grece et d' Orient*» σημαντικές διαφορές παρατηρούνται στα τραγούδια «Η αξία του φιλιού» και «Ποταμός». Στην πρώτη περίπτωση ο Λαμπελέτ έχει την εξής δομή: εισαγωγή, A B (X2), A' B' (X2), A''B'' (X2), A''' B''', coda, ενώ ο Ducoudray ξεκινάει με μια 12μετρη ρυθμική, συνοδευτική εισαγωγή χωρίς κάποιο μελωδικό μοτίβο, έπειτα παίζονται οι φράσεις A B (η B χωρίς επανάληψη), και στη συνέχεια κάνει τις ίδιες σε αριθμό επαναλήψεις με τον Λαμπελέτ, αλλά πριν από την κάθε επανάληψη χρησιμοποιεί μια 12μετρη μελωδική εισαγωγή (που αποτελείται από τις δύο φράσεις AB του τραγουδιού) η οποία, όπως και στον Λαμπελέτ, λειτουργεί και ως coda. Στο τραγούδι «Ποταμός» ο Ducoudray ξεκινάει με μια 8μετρη ρυθμική, συνοδευτική εισαγωγή, έπειτα περνάει στις δύο φράσεις AB του τραγουδιού κάνοντας άλλες τρεις επαναλήψεις (στην τρίτη επανάληψη γίνεται επεξεργασία στον τρόπο εναρμόνισης) χωρίς να παρεμβάλλεται κάποια εισαγωγή ή ανταπόκριση και κλείνει με μια 4μετρη coda. Αντίθετα, ο Λαμπελέτ κάνει μια επανάληψη (χωρίς επεξεργασία στην εναρμόνιση), στην οποία παρεμβάλλεται μπροστά μια 2μετρη ρυθμική, συνοδευτική εισαγωγή όπως και στην αρχή του κομματιού και κλείνει χωρίς coda. Τέλος, στο τραγούδι «Άστραψεν η ανατολή» ο Ducoudray βάζει στην αρχή μια 8μετρη εισαγωγή, ενώ ο Λαμπελέτ ξεκινάει με την A φράση χωρίς εισαγωγή.

Σε μια γενικότερη θεώρηση, φαίνεται ότι ο Λαμπελέτ σέβεται τη φόρμα του παραδοσιακού τραγουδιού αφού, όπως παρατηρούμε, στα τραγούδια χρησιμοποιείται η διθεματική διμερής φόρμα χωρίς επιπλέον μέρη ανάπτυξης και επεξεργασίας των θεμάτων, (εξαιρώντας τα κομμάτια στα οποία κατά τις επαναλήψεις γίνεται επεξεργασία στην εναρμόνιση τα οποία είναι ελάχιστα), πράγμα που έρχεται σε σύγκλιση με τη μορφή του παραδοσιακού τραγουδιού ή χορού.

3.3. Μελωδία και μελωδική ανάπτυξη.

Χαρακτηριστικό στις καταγραφές του Γεωργίου Λαμπελέτ είναι ότι η παραδοσιακή μελωδία παραμένει αναλλοίωτη, χωρίς δηλαδή κάποια μεταφορά ή μετατόνιση σε άλλη κλίμακα και χωρίς κανενός είδους θεματική ανάπτυξη ή μοτιβική επεξεργασία. Η συνειδητή αυτή επιλογή του συνθέτη έχει διατυπωθεί και στο εισαγωγικό του σημείωμα αφού, όπως προαναφέραμε, σκοπός του είναι να παρουσιάσει δημοτικά τραγούδια και χορούς τα οποία διατηρούν το χαρακτήρα και το πνεύμα της ελληνικής δημώδους μουσικής και το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στην εναρμόνιση αυτών των «αυθεντικών» παραδοσιακών μελωδιών.

Το μόνο ίσως σημείο μελωδικής παρέμβασης στο παραδοσιακό υλικό είναι η προσθήκη στολισμάτων με τη μορφή ασθενών αποτζιατουρών και άλλων μικρής διάρκειας ξένων φθόγγων. Οι αποτζιατούρες, που βρίσκονται σε αρκετές καταγραφές σε μικρό ή μεγάλο βαθμό, είναι κυρίως διατονικές και η χρήση τους αντιπροσωπεύει μια μίμηση προς τον τρόπο εκτέλεσης των δημοτικών τραγουδιών και χορών, του οποίου αποτελεί αναφαίρετο στοιχείο.

Η μελωδική ανάπτυξη των τραγουδιών στις καταγραφές του Λαμπελέτ δεν ξεπερνά σε έκταση την οκτάβα, ενώ υπάρχουν τραγούδια όπως «Η βλαχίτσα» (βλ. παρ. σελ. 116-117), «Ο γεροκλέφτης», «Κρητικός» στα οποία η συνολική έκταση που αναπτύσσεται η μελωδία δεν είναι μεγαλύτερη από ένα 4χορδο ή 5χορδο. Σε γενικές γραμμές οι φράσεις των τραγουδιών κινούνται στα όρια του κάτω ή του πάνω 4χορδου ή 5χορδου του τρόπου στον οποίο βρίσκονται και η μελωδική τους κίνηση είναι κυρίως βηματική χωρίς δηλαδή να εκτελούνται μεγάλα διαστήματα.

Μετά από τη σύγκριση που έγινε με τη συλλογή Αρίων και τη συλλογή του Ducoudray φαίνεται, με εξαίρεση κάποιων μικρών διαφορών (όπως διαστήματα, αξίες, ποικίλματα), ότι στα περισσότερα τραγούδια η μελωδία είναι ίδια. Μεγάλες ωστόσο διαφοροποιήσεις υπάρχουν με τη συλλογή Αρίων στα τραγούδια: «Παπαρούνα», «Ο Γεροκλέφτης», «Τούρκα», και «Τουτ' η γη που την πατούμε». Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο τραγούδι η Α φράση φαίνεται να μοιάζει μεταξύ των δύο συλλογών, με αρκετές όμως διαφορές, όπως στην κλίμακα και τα διαστήματα· διαφοροποίηση σημαντική υπάρχει

όμως στο Β μέρος αφού, όπως φαίνεται, πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικές εκδοχές. Το ίδιο ισχύει και για το τραγούδι «Ο Γεροκλέφτης». Στο ίδιο τραγούδι στη συλλογή Αρίων υπάρχουν άλλες δύο φράσεις ΑΒ που αντικαθιστούν τις δύο πρώτες και όπως φαίνεται πρόκειται για παραλλαγή του τραγουδιού. Στο επόμενο τραγούδι ενώ η μελωδική κίνηση είναι ίδια διαφέρουν στην κλίμακα. Πιο αναλυτικά, στο τραγούδι «Τούρκα» σύμφωνα με τον Λαμπελέτ, η εισαγωγή στηρίζεται σε μια υποδώριου χαρακτήρα κλίμακα με ανιούσες αλλοιώσεις στην 4^η, 6^η και 7^η βαθμίδα¹⁰⁵ (Λα Νικρίζ), η Α φράση σε Λα μείζονα και η Β αρχικά στην Λα υποδώρια και έπειτα στην αρχική δηλ. Λα Νικρίζ (βλ. παρ. σελ. 113-114, εισαγωγή μ. 1-8, Α φράση μ. 9-16, Β φράση μ. 17-21). Αντίθετα στη συλλογή Αρίων όλο το τραγούδι βρίσκεται σε Λα υποδώρια (βλ. παρ. σελ. 115). Τέλος, στο τραγούδι «Τουτ' η γη» παρατηρούμε κάποιες διαφορές στη μελωδική κίνηση και τα διαστήματα. Πιο συνοπτικά, τα τρία πρώτα τραγούδια λόγω των μεγάλων τους διαφορών φαίνεται να αποτελούν παραλλαγές ενώ στο τελευταίο, παρά τις διαφορές που υπάρχουν, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για διαφορετική εκδοχή.

Είναι ενδιαφέρον ότι σε κάποιες καταγραφές του Λαμπελέτ όπως «Χασάπικος», «Χορός του Ζαλόγγου», «Ποταμός», «Αϊντε κοιμήσου κόρη μου» παρατηρούμε τη χρήση ίδιων αποτζιατουρών με τις δύο άλλες συλλογές. Οι ομοιότητες στη χρήση τέτοιων στοιχείων μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Λαμπελέτ βασίστηκε στις ήδη υπάρχουσες συλλογές της εποχής και όχι στην εξ' ακοής καταγραφή λαϊκών τραγουδιστών, όπως υποστηρίζει στο προοίμιο του έργου του, αφού οι τρόποι στολίσματος των δημοτικών τραγουδιών και χορών στις ζωντανές τους εκτελέσεις με αποτζιατούρες, τρίλιες, glissandi, κλπ. διαφέρουν από εκτέλεση σε εκτέλεση και από εκτελεστή σε εκτελεστή.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Η όξυνση της έβδομης βαθμίδας πρόκειται για συμπεριφορά της κλίμακας Νικρίζ. Βλ. σελ. 45-46.

¹⁰⁶ Παραθέτουμε στο παράρτημά μας το τραγούδι «Αϊντε κοιμήσου κόρη μου» έτσι όπως εμφανίζεται καταγραμμένο και στις τρεις συλλογές. Βλέπε συγκριτικά τα μέτρα 1, 3, 5, για την εκδοχή του Λαμπελέτ σελ. 118, της Αρίων σελ. 120 και για τη συλλογή του L. A. Bourgault Ducoudray σελ. 121.

Σημαντικό είναι να εξετάσουμε τις μελωδικές εισαγωγές, οι οποίες είναι ελάχιστες, που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια τόσο σε σύγκριση με τις δύο άλλες συλλογές όσο και με το ηχητικό υλικό. Στο τραγούδι «Η αξία του φιλιού» ο Λαμπελέτ χρησιμοποιεί μια εισαγωγή 12 μέτρων στην οποία τα 6 πρώτα μέτρα είναι η Α φράση του τραγουδιού και τα επόμενα 6 η Β φράση (βλ. παρ. σελ. 101, μ. 1-12). Την ίδια εισαγωγή συναντάμε και στην καταγραφή του Ducoudray (βλ. παρ. σελ. 106-107, μ. 24-36). Όπως παρατηρούμε όμως από το ηχητικό υλικό¹⁰⁷ η εισαγωγή είναι ανεξάρτητη από τις φράσεις του τραγουδιού και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Λαμπελέτ δεν έχει ακούσει το συγκεκριμένο τραγούδι αλλά έχει πάρει την εισαγωγή (όπως και τη μελωδία) από τη συλλογή του L. A. Bourgault Ducoudray. Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγούμαστε μετά από την ανάλυση στο τραγούδι «Αητός» σε σύγκριση με τη συλλογή Αρίων. Η 8μετρη εισαγωγή που υπάρχει στον Λαμπελέτ (βλ. παρ. σελ. 108, μ. 1-8) είναι ίδια με τα 8 πρώτα μέτρα της εισαγωγής που καταγράφεται στη συλλογή Αρίων η οποία όμως ολοκληρώνεται σε 20 μέτρα (βλ. παρ. σελ. 111, μ. 1-20). Επίσης, και στις δύο συλλογές υπάρχει στο τέλος του τραγουδιού το ίδιο αυτοσχεδιαστικό¹⁰⁸ μέρος διάρκειας 19 μέτρων (βλ. παρ. σελ. 109-110, μ. 29-48 για τον πρώτο και παρ. σελ. 112, μ. 41-59 για τη δεύτερη συλλογή). Από το ηχητικό όμως υλικό¹⁰⁹ καταλαβαίνουμε ότι η εισαγωγή του τραγουδιού δεν έχει καμία σχέση με αυτήν που εμφανίζεται στις δύο παραπάνω συλλογές αφού η μελωδική πορεία είναι διαφορετική και πολύ πιο δεξιοτεχνική. Επιπλέον, το αυτοσχεδιαστικό μέρος δεν θα μπορούσε να είναι ίδιο επειδή, λόγω της ελευθερίας του, κάθε παίκτης θα το εκτελούσε διαφορετικά αλλά ακόμη και ο ίδιος ο εκτελεστής δεν θα μπορούσε να το επαναλάβει ποτέ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.

¹⁰⁷ Τίτλος άλμπουμ, “ Χρονικό του δημοτικού τραγουδιού 1950”, δίσκος πρώτος, αριθμ. Κομματιού 3.

¹⁰⁸ Όπως καταγράφεται σε σημείωση της συλλογής Αρίων σελ. 51, «το προοίμιον και το τελικόν του άσματος εγράφησαν κατ’ απομίμησιν των οργανοπαικτών, οίτιοι πολλάκις και αυτοσχεδίως προετοιμάζουσι και εισάγουσι προς το άσμα μεταβαίνοντες από ενός μου και μελωδίας εις ετέραν.

¹⁰⁹ Γιώργος Παπασιδέρης, “ Δημοτική ανθολογία” αριθμ. Κομματιού 7.

Τολούσης Γρηγόρης “ Τα προπολεμικά δημοτικά Νο 15” αριθμ. Κομματιού 23.

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο Λαμπελέτ δεν φαίνεται να δανείζεται στοιχεία ή θέματα τα οποία δημιουργούνται από κάποιου είδους θεματική ανάπτυξη ή μοτιβική επεξεργασία. Για παράδειγμα στο τραγούδι «Άστραψεν η ανατολή» (βλ. παρ. σελ. 138) ο Ducoudray ξεκινάει με μια 8μετρη εισαγωγή στην οποία εκμεταλλεύεται το πρώτο μοτίβο της Α φράσης σε μίμηση στην 8^η με απόσταση εκκίνησης ενός μέτρου. Επίσης, στο τραγούδι «Ο τζαβέλας» στη συλλογή Αρίων μετά τις δύο πρώτες φράσεις Α και Β υπάρχει ένα μελωδικό οργανικό μέρος που όπως φαίνεται πρόκειται για επεξεργασία των παραπάνω φράσεων σε τρίηχα (βλ. παρ. σελ.137). Και στις δύο περιπτώσεις τα μέρη αυτά δεν υπάρχουν στις εκδοχές του Λαμπελέτ.

Από την ολοκλήρωση της ανάλυσης των καταγραφών από άποψη μελωδίας επιβεβαιώνεται η θέση που υποστηρίξαμε στην αρχή ότι δηλ. ο Λαμπελέτ σέβεται την παραδοσιακή μελωδία των τραγουδιών αφού τα καταγράφει χωρίς να προβαίνει σε κάποια μοτιβική επεξεργασία ή θεματική ανάπτυξη. Βέβαια θα πρέπει να επισημάνουμε ότι οι μελωδίες των τραγουδιών έχουν χάσει κάποια από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους όπως στολίδια, γυρίσματα, glissandi, έλξεις κ.α. και παρουσιάζονται σε μια πιο απλή μορφή. Η διαπίστωση αυτή έχει διπλή εξήγηση· από τη μία, αυτό οφείλεται στη μεταφορά τους στο συγκεκριμένο σύστημα και στην εκτέλεσή τους με πιάνο. Από την άλλη, μπορεί να προκύπτει και από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει το λαϊκό πολιτισμό και το δημοτικό τραγούδι ο Λαμπελέτ. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στο δεύτερο κεφάλαιο στο οποίο αναλύεται η ιδεολογία του συνθέτη, ο λαός της υπαίθρου αντιμετωπίζεται ως αμαθής και διακρίνεται η απλότητα του δημοτικού τραγουδιού· πιθανώς για το λόγο αυτό ο συνθέτης δεν μπορούσε να αντιληφθεί τη δεξιοτεχνία των λαϊκών μουσικών (πράγμα το οποίο φαίνεται χαρακτηριστικά στην εισαγωγή του τραγουδιού «Αητός» που αναλύσαμε πιο πάνω).

Το κυριότερο όμως και γενικότερο συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουμε είναι ότι ο συνθέτης δανείζεται τις μελωδίες από άλλες συλλογές της εποχής. Πιστεύουμε ότι ο Λαμπελέτ δεν έχει πραγματοποιήσει εξ' ακοής καταγραφές, γιατί τότε θα αντιλαμβανόταν τη δεξιοτεχνία των λαϊκών μουσικών. Η διαπίστωσή μας αυτή απορρέει από την αριστοκρατική του καταγωγή, αφού όπως έχουμε προαναφέρει, παρόλο που αναπτύχθηκε το ενδιαφέρον της

αστικής τάξης προς το δημοτικό τραγούδι - και πλέον αυτό δεν περιφρονούνταν όπως πριν - ωστόσο, δεν έπαψε να υπάρχει η αποξένωση.

3.4. Αρμονία-Εναρμόνιση

Η εναρμόνιση της ελληνικής δημώδους μουσικής αποτελεί για τον Γεώργιο Λαμπελέτ το πιο ενδιαφέρον σημείο της μελέτης του και χαρακτηρίζει «ακανθώδες» το ζήτημα της αρμονικής συνοδείας.¹¹⁰ Υποστηρίζει ότι οι περισσότεροι από αυτούς που προέβησαν σε εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών δεν κατάφεραν να αποδώσουν επαρκώς το πνεύμα της ελληνικής δημώδους μουσικής για αυτό, όπως προαναφέραμε, χαρακτηρίζει το έργο τους επιπόλαιο και λανθασμένο. Για το λόγο αυτό ο Λαμπελέτ παραθέτει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στο έργο του στο οποίο διατυπώνει τις απόψεις του σχετικά με την ορθή εναρμόνιση πάνω στις ιδιαίτερες κλίμακες που βασίζεται η ελληνική δημώδης μελωδία.

Πιο αναλυτικά, αρχικά αναφέρεται στη διαφορά μεταξύ της υποδώριας κλίμακας με την ευρωπαϊκή ελάσσονα η οποία έγκειται στην έλλειψη προσαγωγή της πρώτης (βλ. σελ. 42). Υποστηρίζει ότι η διαφορά αυτή δημιούργησε σε πολλούς εναρμονιστές μεγάλες δυσκολίες στη σύνδεση V-I και διαφωνεί με τον Gevaert¹¹¹ ο οποίος λόγω της έλλειψης του προσαγωγέα φτάνει στο σημείο να καταργεί τελείως την τέλεια πτώση. Ο Λαμπελέτ πιστεύει ότι μπορεί να υπάρξει τέλεια πτώση κατά την εναρμόνιση σε υποδώρια κλίμακα με τη διαφορά όμως ότι η συγχορδία της δεσπόζουσας θα είναι ελάσσονα δηλ. Vm-Im.

Στη συνέχεια αναφέρεται στην υποδώρια κλίμακα με δίεση στην έκτη βαθμίδα (Κιουρδί βλ. σελ. 44-45). Στην περίπτωση αυτή η έκτη βαθμίδα θα

¹¹⁰ Το πρόβλημα της εναρμόνισης του δημοτικού τραγουδιού ως κεντρικό αισθητικό και ιδεολογικό πρόβλημα της ελληνικής μουσικής αποτελεί ξεχωριστό κεφάλαιο στο βιβλίο της Ολυμπίας Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 70-83. Επίσης, βλ. στην παρούσα εργασία σελ. 28-30 τις ιδεολογικές και αισθητικές αντιλήψεις-διαφορές σχετικά με το ζήτημα της ορθής εναρμόνισης του παραδοσιακού τραγουδιού ανάμεσα στον Γεώργιο Λαμπελέτ και τον Μανόλη Καλοκοίρη.

¹¹¹ Fr. Aug. Gevaert Βέλγος μουσικολόγος, δάσκαλος και συνθέτης. (...) Έκανε μια εκτενή μελέτη των ελληνικών τρόπων και έφτασε στο συμπέρασμα ότι δεν ήταν ο Gregory υπεύθυνος για την αναδιοργάνωση της υμνολογίας της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας αλλά ένας από τους προκατόχους του. Βλ. Stanley Sadie, *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, τ. 7, New York 1980 σελ. 326.

πρέπει να εναρμονιστεί με μια μείζονα συγχορδία υποδεσπόζουσας (IV). Το ίδιο κάνει και στο τραγούδι «Μπάτε κορίτσια στο χορό» στην Β φράση του τραγουδιού.

Έπειτα κάνει λόγο για την υποδώριου χαρακτήρα κλίμακα με ανιούσες αλλοιώσεις στην 4^η και την 6^η βαθμίδα (Νικρίζ). Πιστεύει ότι η 2^η βαθμίδα της κλίμακας για να διατηρεί το πνεύμα της ελληνικής δημώδους μουσικής θα πρέπει να εναρμονιστεί με τη συγχορδία της II μείζονος και όχι με μια δεσπόζουσα συγχορδία (V) η οποία θα ήταν σύμφωνη με το ευρωπαϊκό αρμονικό σύστημα. Τον ίδιο τρόπο εναρμόνισης θεωρεί ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και στα τραγούδια που στηρίζονται στην υπολύδια κλίμακα (Μείζονα #4). Είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε το τραγούδι «Η βλαχίτσα» το οποίο φέρνει ως παράδειγμα εναρμόνισης για αυτή την περίπτωση.

Υποστηρίζει ότι παρόλο που η υπολύδια κλίμακα δεν φαίνεται από τη μελωδία του τραγουδιού, υπονοείται εύκολα για αυτόν που έχει ανεπτυγμένο το αίσθημα της ελληνικής δημώδους μουσικής και είναι αντίθετος με την εκδοχή του Bourgault Ducoudray που στηρίζει το τραγούδι σε Ντο μείζονα κλίμακα:

Στο σημείο αυτό θα πρέπει, κατά τη γνώμη μας, να διαφοροποιηθούμε από αυτό που υποστηρίζει ο Λαμπελέτ, γιατί η υπολύδια κλίμακα (μείζονα με δίεση στην 4^η βαθμίδα) δεν φαίνεται από τη μελωδία ούτε από το ηχητικό υλικό που εξετάσαμε.¹¹² Εξάλλου η κλίμακα αυτή δεν χρησιμοποιείται στην παραδοσιακή μουσική. Σύμφωνα με το ηχητικό υλικό, ολόκληρη η μελωδία του τραγουδιού κινείται γύρω από ένα ματζόρε (Ράστ) 4χορδο με συνεχείς στάσεις στην δεύτερη βαθμίδα. Εικάζουμε πως ο Λαμπελέτ πιθανώς το κάνει απλώς για να διαφοροποιηθεί. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγουμε εξετάζοντας και το χορό «Χασάπικος» για το οποίο υποστηρίζει ότι τα πρώτα 9 μέτρα βρίσκονται σε μια Ρε υποδωρίου χαρακτήρα κλίμακα με ανιούσες αλλοιώσεις στην 4^η και 6^η βαθμίδα (Νικρίζ)· έπειτα περνάει σε μια Ρε υποδώρια με ανιούσα αλλοίωση στην 6^η βαθμίδα (Κιουρδί) και από το μέτρο 31 μέχρι και το τέλος στηρίζεται στη Ρε ελάσσονα αρμονική (βλ. παρ. σελ. 125-126). Στη συλλογή Αρίων αντίθετα αναφέρεται ότι το κομμάτι βασίζεται στον Ρε μείζονα (μ.1-27) και ελάσσονα (μ.28 έως τέλος) φρύγιο τρόπο (με Σι φυσικό και Σι ύφεση αντίστοιχα βλ. παρ. σελ. 127-128). Αυτό που παρατηρούμε όμως είναι ότι η μελωδία είναι ίδια και στις δύο συλλογές, ενώ η διαφορά στην κλίμακα είναι εμφανής μόνο στην εναρμόνιση που προτείνει ο Λαμπελέτ (παράδειγμα επίσης τέτοιας περίπτωσης αποτελεί και το τραγούδι «Πεντοζάλης» βλ. παρ. σελ. 129-130).

Οι επόμενες δύο κλίμακες που εξετάζει ο Λαμπελέτ ως προς την εναρμόνιση τους είναι η υποδώριου χαρακτήρα κλίμακα με κατιούσα αλλοίωση στην 4^η (Ρεβ) και ενίοτε ανιούσα αλλοίωση στην 6^η βαθμίδα (Σαμπά), και η υποδώριου χαρακτήρα κλίμακα με ύφεση στην 5^η (Μιβ) και

¹¹² Κωσταντζος Γ., Γκουβέντας Κ., “Μελωδίες της Ανατολής”, αριθμ. Κομματιού 9

δίεση στην 6^η βαθμίδα (Καρτζιγιάρ). Για την πρώτη δίνει ως παραδείγματα την εναρμόνιση των τραγουδιών «Το μελαχροινό» και η «Βλαχοθανάσω».

Handwritten musical score for the song "Το μελαχροινό". It features a vocal line in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Α-γά-πη-σα με-λα-χροι-νό με-δύ-ο-γλυ-κά μα-τά... κια." There are two treble clef staves and one bass clef staff. The notation includes various ornaments and accidentals.

Handwritten musical score for the song "Βλαχοθανάσω". It is marked "Molto moderato" and is in 8/8 time with a key signature of one flat. The lyrics are: "Μέ-στ'όν α· [Βλα-χο-θα-νά-σω μ'] μέ-στ'όν α·... για Λη-σά στή-ρο-χη, μέ-σ'". There are two treble clef staves and one bass clef staff. The notation includes various ornaments and accidentals.

Όπως αναφέρει ο ίδιος «(...) ο φθόγγος ρε ύφεις (...) βασίζεται εις την ίδιαν συγχορδιάν, εις την οποίαν θα εβασίζετο αν ήτο το ρε φυσικόν».¹¹³ Στο πρώτο τραγούδι υπάρχει το διάστημα ανιούσας 2^{ης} αυξημένης Ρεβ-Μι (τριμητόνιο) το οποίο είναι απόλυτα αποδεκτό και επιτρεπτό στην ελληνική παραδοσιακή μουσική εν αντιθέσει με την τονική αρμονία όπου απαγορεύεται. Ο Λαμπελέτ για να αποφύγει το σκόπελο αυτό χρησιμοποιεί μια παράλληλη φωνή σε διάστημα 6^{ης} (Φα) δηλ. κινείται περισσότερο αντιστικτικά παρά αρμονικά. Η κίνηση αυτή σε συνδυασμό με τον ισοκράτη στο μπάσο δημιουργεί μια αρμονία (Ρεβ αυξ.) η οποία είναι μάλλον αποτέλεσμα του ταυτόχρονου ακούσματος των φωνών παρά λειτουργικής σχέσης. Στο δεύτερο τραγούδι παρόλο που το Ρεβ (3^ο μέτρο) δεν εναρμονίζεται υπονοείται όμως μια τονική συγχορδία (Λα ελάσσονα) από το φθόγγο Λα που κρατάει στο μπάσο. Για τη

¹¹³ Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνις, Αθήναι 1933, σελ. 26.

δεύτερη κλίμακα παραθέτει ως παράδειγμα την εναρμόνιση του τραγουδιού «Ο Αητός».

Allegro Moderato.

Όπως φαίνεται εδώ εναρμονίζει το Mi_b στο 3^ο μέτρο με τον ίδιο τρόπο εναρμόνισης της προηγούμενης περίπτωσης δηλ. χωρίς να σχηματίζει μια πλήρη συγχορδία αλλά τοποθετώντας στη χαμηλότερη φωνή το φθόγγο της τονικής Λα.

Κοινό γνώρισμα στα τραγούδια «Βλαχοθανάσω» και «Αητός» είναι ότι η μελωδία δεν κινείται πάνω από τους φθόγγους Ρε_b και Mi_b αντίστοιχα. Αντιμετωπίζει τους φθόγγους αυτούς ως ξένους χρωματικούς φθόγγους χωρίς να τους εναρμονίζει. Το ίδιο συμπεραίνουμε και από το τραγούδι «Η παπαρούνα» αφού όπως σχολιάζει και ο ίδιος το Mi_b (βλ. εκεί που σημειώνεται ο σταυρός) δεν μπορεί να απομακρύνει τη μελωδία από την τονικότητα στην οποία ανήκει (Ντο λύδια με ύφεση στην 7^η βαθμίδα-Ράστ).

Στο συγκεκριμένο τραγούδι, από την εναρμόνισή του, φαίνεται να αντιμετωπίζει το φθόγγο Mi_b ως επέρειαση¹¹⁴ του επόμενου φθόγγου Ρε.

¹¹⁴ Ξένος φθόγγος στο σχετικά ισχυρό χρόνο του μέτρου που κινείται με βήμα (συνηθέστερα κατιόν) προς μέλος συγχορδίας. Βλ. Παναγιώτης Αδάμ, *Τονική Αρμονία*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999, σελ. 29.

Σε γενικές γραμμές ο Λαμπελέτ δεν εναρμονίζει τους φθόγγους που δέχονται παροδικές αλλοιώσεις (δηλ. έλκονται από κάποιο δεσπόζοντα φθόγγο ή αποτελούν γνώρισμα της μελωδικής πορείας κάποιου τρόπου) σύμφωνα με το τονικό σύστημα της δυτικής μουσικής αλλά τους αντιμετωπίζει κυρίως ως ξένους χρωματικούς φθόγγους, πιθανώς όμως και ως έλξεις: έννοια την οποία γνώριζε ο συνθέτης και αντιλαμβανόταν την ύπαρξή της όπως φαίνεται από το υποκεφάλαιο στο οποίο αναφερθήκαμε στις απόψεις του για τα μικροδιαστήματα (βλ. σελ. 55-57) αλλά και από το σχόλιό του στο χορό «Καλαματιανός».¹¹⁵

Στις περιπτώσεις στις οποίες τα τραγούδια βασίζονται σε κλίμακες που περιέχουν το διάστημα του τριημιτονίου ο συνθέτης κινείται κυρίως με παράλληλες 3^{εσ} και 6^{εσ} και τη χρήση ισοκράτη στο μπάσο. Παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια «Συρτός» μ.20-42, «Χασάπικος» μ. 5-8 (βλ. παρ. σελ. 125), «Η Μπουρνοβαλιά» μ. 3-10, 19-26 κ.α.

Ο Λαμπελέτ παραθέτει ένα ξεχωριστό υποκεφάλαιο στο οποίο κάνει λόγο για την πλάγια πτώση δηλ. την αρμονική σύνδεση IV-I. Υποστηρίζει ότι αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως η κατ' εξοχήν ελληνική πτώση αφού η χρήση της είναι πολύ συχνή στα δημοτικά τραγούδια. Πιστεύει ότι σε αρκετές περιπτώσεις τα καταληκτικά μέρη των φράσεων των δημοτικών τραγουδιών θα πρέπει να εναρμονίζονται με μια πλάγια πτώση και όχι με μια τέλεια ή ατελή, σύμφωνα με το πνεύμα της μουσικής της Δύσης και δίνει το εξής παράδειγμα:



¹¹⁵ Γεώργιος Λαμπελέτ, ο.π., 1993, σελ. 46, « Το ρε ύφεσις της εν λόγω κλίμακος (...) ακούεται συνήθως εκτελούμενον από τους λαϊκούς βιολιτζίδες κατά δύο διαφορετικούς τρόπους. Άλλοτε φαίνεται ότι αποδίδεται ακριβώς, όπως απαιτεί η συγκεκριραμένη κλίμαξ και άλλοτε εκτελείται κατά τι χαμηλότερον, εις τρόπον ώστε οι φθόγγοι ντο-ρε ύφεσις να μην αποτελούν ακριβώς εν ημιτόνιον (...) δεν είναι άλλο τι, παρά μια από τας έλξεις (...) αι οποίας αποδίδονται τελείως εις την φυσικήν κλίμακα και τας οποίας δέχεται ευχαρίστως η ακοή και όταν ο αοιδός ή ο οργανοπαίκτης, ο οποίος τας εκτελεί, συνοδεύεται εις την εκτέλεσίν του από όργανον κατασκευασμένον επί τη βάσει της συγκεκριραμένης κλίμακος, αρκεί ο εναρμονιστής να έχη μεταχειρισθή εις την συνοδείαν μιαν κατάλληλον και ειδικήν αρμονίαν.

Κατά την ελληνική αντίληψη ο φθόγγος Σι (όπου σημειώνεται ο σταυρός) θα πρέπει να ληφθεί ως επέριση του επόμενου φθόγγου Λα και να εναρμονιστεί με μια συγχορδία υποδεσπόζουσας. Αντίθετα οι μουσικοί της Δύσης θα εναρμόνιζαν το φθόγγο Σι με μια συγχορδία δεσπόζουσας (μι-σολ-σι) και το Λα θα θεωρούνταν ως προήγηση δηλ. προανάκρουση του φθόγγου της επόμενης συγχορδίας¹¹⁶ δηλ. της τονικής Λα ελάσσονα. Σημειώνει όμως ότι στη συγχορδία της υποδεσπόζουσας μπορεί να προστεθεί στην κάτω φωνή (μπάσο) και ο θεμέλιος φθόγγος Μι της δεσπόζουσας συγχορδίας ως ένα είδος *ίσου* ή ως ο θεμέλιος φθόγγος μιας δεσπόζουσας χωρίς 3^η και 5^η πάνω από τον οποίο θα υπάρχει μια συγχορδία υποτιθέμενης ενδέκατης όπως φαίνεται στο παράδειγμα που δίνει (βλ. εκεί που σημειώνεται ο σταυρός).

Κατά την άποψή μας όμως, στο σημείο αυτό αναιρεί τα όσα έχει προαναφέρει για την πλάγια πτώση. Με την προσθήκη του Μι στο μπάσο η συγχορδία που προτείνει αποκτά χαρακτήρα δεσπόζουσας. Από τη στιγμή που βρίσκεται σε εξωτερική φωνή είναι επόμενο να ακούγεται περισσότερο από τους φθόγγους των ενδιάμεσων φωνών και επιπλέον η κίνηση του κατά ανιόν διάστημα 4^{ης} από τη δεσπόζουσα προς την τονική είναι χαρακτηριστική της τέλει πτώσης. Επιπρόσθετα, η κίνηση των διαφωνιών της 7^{ης} και της 9^{ης} προς τα κάτω είναι η τυπική «λύση» τους στη σύνδεση V⁹- I σύμφωνα με τους κανόνες της τονικής αρμονίας. Τη δεσπόζουσα αυτή συγχορδία τη συναντάμε σε αρκετές καταγραφές του στα καταληκτικά μέρη των φράσεων (π.χ. «Άστραψεν η ανατολή» μ. 12, 16, 20, 24, «Μπάτε κορίτσια στο χορό» μ. 7, 13, 33, βλ. παρ. σελ. 123-124 για το πρώτο και σελ. 92-94 για το δεύτερο). Λόγω της διάφωνης συνήχησής της αυτή η συγχορδία προσθέτει περισσότερη ένταση στις καταλήξεις.

¹¹⁶ Βλ. ο.π., σελ 28.

Από την ανάλυσή μας καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η χρήση της πλάγιας πτώσης στις καταλήξεις των καταγραφών του εντοπίζεται μόνο ευκαιριακά. Εν αντιθέσει με τα προλεγόμενά του, που δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην πλάγια πτώση, στις εναρμονίσεις του χρησιμοποιεί κατά κανόνα – κυρίως στις τελικές πτώσεις – την τέλεια πτώση.

Σχετικά σπάνια συναντάμε και τραγούδια στα οποία γίνονται μετατροπές (π.χ. «Η Καλαματιανή» βλ. παρ. σελ. 131, μ. 3-4, «Ο ποταμός» βλ. παρ. σελ. 96, μ. 12-13 και «Ο Κουλουριώτικος») παρότι έχουμε να κάνουμε με ένα τροπικό μουσικό υλικό.

Η πυκνότητα εναλλαγής των συγχορδιών στις εναρμονίσεις του Λαμπελέτ άλλοτε είναι μεγαλύτερη και άλλοτε μικρότερη. Πιστεύουμε όμως ότι ακόμη και στα τραγούδια που ο αρμονικός ρυθμός είναι περιορισμένος, παραμένει μεγαλύτερος από αυτό που συμβαίνει στη λαϊκή παράδοση. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι στις πρώτες ηχογραφήσεις παραδοσιακών τραγουδιών συναντάμε μια απλή και απέρριπτη αρμονική δομή.

Ένα από τα πιο βασικά στοιχεία επεξεργασίας, που εμφανίζεται σχεδόν σε όλες τις καταγραφές του συνθέτη, είναι οι παράλληλες συνηχήσεις σε διαστήματα 3^{ης}, 6^{ης}, 8^{ης} και πιο σπάνια 4^{ης} προς τη μελωδία. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι παράλληλες αυτές κινήσεις, κυρίως 3^{ης} και 6^{ης}, λειτουργούν ως μια δεύτερη φωνή που ντουμπλάρει απλά τη μελωδία δηλ. *primo - secondo* όπως στο χορό «Χασάπικος» (βλ. παρ. σελ. 125-126, μ. 5-8, 32-34, 38-44), στο τραγούδι «Τουτ' η γη» (σχεδόν σε όλο το τραγούδι) κ.α. Σε μικρότερη συχνότητα παρατηρείται η παράλληλη κίνηση τρίφωνων συγχορδιών σε ά αναστροφή που είναι αποτέλεσμα των παράλληλων 3^{ων} και 6^{ων} που τοποθετεί κάτω από την αρχική μελωδία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελεί το τραγούδι «Η βλαχίτσα» (βλ. παρ. σελ. 116-117, μ. 11-19). Τις περισσότερες όμως φορές οι συγχορδίες σχηματίζονται μέσω της παράλληλης κίνησης μιας φωνής και τη διατήρηση κάποιων σταθερών φθόγγων σε εσωτερική ή εξωτερική φωνή (με τη μορφή ισοκράτη) όπως για παράδειγμα στο τραγούδι «Πεντοζάλης» (βλ. παρ. σελ. 129, μ. 7-8) με σταθερό φθόγγο το Μι, και στο τραγούδι «Είχα μian αγάπη» (μέτρα 11-12) με σταθερό φθόγγο το Ρε. Ακόμη, σε αρκετά τραγούδια χρησιμοποιεί αντίθετες κινήσεις προς τη μελωδία όπως για παράδειγμα στα

τραγούδια «Πεντοζάλης» (βλ. παρ. σελ. 129, μ. 11-12), «Το ερηνάκι» (βλ. παρ. σελ. 134, μ. 19-20) «Ο χορός του Ζαλόγγου» μ. 4-5, κ.α.

Στοιχείο που συναντάμε σε μικρότερη συχνότητα στις εναρμονίσεις του συνθέτη είναι η χρήση των αντιστικτικών τεχνικών της μίμησης και του κανόνα. Όσον αφορά στη μίμηση παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Είχα μια αγάπη» μ. 3-4, 9-10. Η τεχνική του κανόνα φαίνεται χαρακτηριστικά στο τραγούδι «Αητός» (βλ. παρ. σελ. 108-110, μέτρα 15-18, 21-22, 25-28, 34-35).

Ένα επίσης ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τεχνικής του, που εμφανίζεται πολύ συχνά, είναι η χρήση ισοκρατών - *ostinati*. Εμφανίζονται κυρίως στη χαμηλότερη φωνή (π.χ. «Η Καλαματιανή» βλ. παρ. σελ. 132, μ. 13-16, «Ο χορός του Ζαλόγγου» μ. 3-10, «Το ερηνάκι» βλ. παρ. σελ. 133, μ. 3-5) χωρίς όμως να αποκλείεται και η χρήση τους σε ενδιάμεσες φωνές όπως παρατηρούμε στο τραγούδι «Πεντοζάλης» (βλ. παρ. σελ. 129-130, μ. 7-8, 11-13, 14-17) κ.α. Επίσης, υπάρχουν και αρκετές περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιεί διπλό ισοκράτη όπως στο τραγούδι «Η παπαρούνα» στο οποίο ο συνθέτης κρατάει σχεδόν σε όλη τη διάρκειά του ένα διπλό ισοκράτη τονικής-δεσπόζουσας και ρυθμικό *ostinato* πάνω στο ρυθμό τέταρτο, όγδοο, τέταρτο, τέταρτο. Πολλές φορές οι φθόγγοι αυτοί έχουν ελάχιστη ή καθόλου αρμονική σχέση με το υπερκείμενο συγχορδιακό υλικό. Πάνω από αυτούς αναπτύσσονται ποικίλες διατονικές και σπάνια χρωματικές συγχορδίες. Η διάρκειά τους και ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται ποικίλλει, αφού μπορούν να κρατήσουν από σχεδόν ολόκληρο το τραγούδι ως δύο μέτρα.

Οι ισοκράτες κατέχουν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στις εναρμονίσεις του Λαμπελέτ. Ενισχύουν την αίσθηση των τροπικών κέντρων σε σημεία που αυτά έχουν εγκαταλειφθεί από τις υπόλοιπες φωνές μέσα στο πλαίσιο μιας διατονικής ή χρωματικής επεξεργασίας όπως και μιας αντιστικτικής κίνησης των φωνών. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα στο οποίο εντοπίζουμε όλες τις παραπάνω τεχνικές αποτελεί το τραγούδι «Το ερηνάκι» (βλ. παρ. σελ. 133-134). Στο πρώτο μέρος του τραγουδιού (μ.3-9) υπάρχει ο ισοκράτης Σολ στη φωνή του μπάσο ενώ από το μέτρο 10 μέχρι και το τέλος το τονικό κέντρο μετατίθεται και ο ισοκράτης περνάει στο φθόγγο Ρε. Στο συγκεκριμένο τραγούδι ο ισοκράτης ενισχύει τους δεσπόζοντες φθόγγους του τρόπου και συγκεκριμένα την 4^η βαθμίδα Σολ καθώς και την τονική Ρε αφού, όπως

προαναφέραμε και στο κεφάλαιο των κλιμάκων, το τραγούδι βασίζεται σε Χιτζάζ κλίμακα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα τραγούδια στα οποία η επεξεργασία του είναι περιγραφική. Στις περιπτώσεις αυτές η εναρμόνισή του υπαγορεύεται από το κείμενο. Παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Ποταμός» (βλ. παρ. σελ. 95-97) στο οποίο η συνεχής κίνηση 16^{wv} δηλώνει την κίνηση του νερού. Πιο αναλυτικά στο πρώτο μέρος του τραγουδιού (μ. 3-11) ο Λαμπελέτ κρατάει στο μπάσο ένα ρυθμικό *ostinati* με παράλληλο ισοκράτη το Ρε ενώ στο δεξί χέρι, εκτός από τη μελωδία, υπάρχει μια συνεχής κίνηση 16^{wv} που κινούνται βηματικά σε διαστήματα 2ας και 3^{ης}. Εδώ περιγράφει τον απαλό και ήρεμο κυματισμό του ποταμού πάνω στο στίχο *ποταμέ τζάνεμ ποταμέ μου, ποταμέ όταν γεμίζεις*. Στο δεύτερο όμως μέρος (μ. 12-19) το *ostinato* φεύγει και το μπάσο κινείται ελεύθερα σε συνεχή κίνηση 16^{wv} εκτελώντας μεγαλύτερα διαστήματα ενώ περνάει στο δεξί χέρι παράλληλες 3^{es} και 6^{es} . Η κίνηση γίνεται πιο «άγρια», πιο «ορμητική» πιο «δραματική» για να περιγράψει το στίχο: *που βαρείς και κυματίζεις*. Αξιοσημείωτο είναι ότι τον ίδιο τρόπο εναρμόνισης (συνεχής κίνηση 16^{wv}) παρατηρούμε και στην καταγραφή του Ducoudray και εικάζουμε ότι ο Λαμπελέτ έχει επηρεαστεί από αυτή. Στοιχείο περιγραφής στην εναρμόνισή εμφανίζουν και τα τραγούδια «Άιντε κοιμήσου κόρη μου» (βλ. παρ. σελ. 118-119) και «Άστραψεν η ανατολή» (βλ. παρ. σελ. 123-124). Το συνεχές τρέμολο του πρώτου και η διαρκής κίνηση ογδών του δεύτερου πιστεύουμε ότι προσπαθούν να περιγράψουν το λίκνισμα της κούνιας αφού και στα δύο πρόκειται για νανούρισμα.

Τα χαρακτηριστικά της εναρμόνισης του Γεώργιου Λαμπελέτ παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στις επεξεργασίες του και θα λέγαμε ότι αποτελούν το σημαντικότερο στοιχείο, ως ιδιαίτερο γνώρισμα, του μουσικού συνθετικού ύφους του. Όπως βλέπουμε από τα παραπάνω, ο συνθέτης θεμελίωσε θεωρητικά τις απόψεις του για τις κλίμακες και την εναρμόνιση η οποία δεν μπορεί να είναι ίδια με μια καθαρά δυτικότροπης μουσικής αλλά θα πρέπει να βασίζεται στο μουσικοθεωρητικό σύστημα και το πνεύμα των δημοτικών τραγουδιών.

Οι εναρμονίσεις του έχουν τροπικό χαρακτήρα με ένα στοιχειώδες αρμονικό λειτουργικό υπόβαθρο. Χρησιμοποιεί τις βασικές αρχές και τεχνικές της αντιστικτικής περιόδου δηλ. παράλληλες 3^{es} και 6^{es} , αντίθετες κινήσεις, πιο

σπάνια μίμηση, πολλές διαβατικές, διατονικές και σπανιότερα χρωματικές κινήσεις των φωνών δίνοντας έτσι έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και ανεξαρτησία στις συνοδευτικές φωνές. Επίσης παρατηρείται ελάχιστη χρήση ελαττωμένων συγχορδιών οι οποίες τις περισσότερες φορές σχηματίζονται από το ταυτόχρονο άκουσμα των μελωδικών κινήσεων των φωνών.

3.5. Ρυθμός

Τις απόψεις του Γεώργιου Λαμπελέτ σχετικά με το σχηματισμό των μέτρων και το ρυθμό των παραδοσιακών τραγουδιών τις αντλούμε από τα σχόλια που κάνει στις καταγραφές του αλλά και από την έκδοσή του «Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική»¹¹⁷ στην οποία παραθέτει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο. Όπως διαβάζουμε «Η ελληνική λαϊκή μουσική παρουσιάζει μεγάλην πρωτοτυπίαν και ποικιλίαν εις τον σχηματισμόν των μέτρων και εις την έκφρασιν των ρυθμών. Η κατά παράδοσιν ισχύουσα θεωρία της κατασκευής των μέτρων της μουσικής της Δύσεως προσκρούει ενίοτε ουσιωδώς εις τους κανόνας, εις τους οποίους στηρίζεται ο σχηματισμός πολλών μέτρων εις την νεοελληνικήν μουσικήν. Μελωδίαι π.χ., συντεθειμέναι εις μέτρα 7/8 και 5/8, μέτρα συχνά συναντώμενα εις την δημώδη μουσικήν, θα ήσαν ικαναί να εμβάλουν εις μεγάλην απόρριαν τον ξένον θεωρητικόν. Ιδίως ο τονισμός εις μερικά μέτρα ειδικού σχηματισμού εις την νεοελληνικήν μουσικήν θα παρουσίαζε δυσκολίας δια τον ξένον μελετητήν (...) θα διέτρεχε τον κίνδυνον να παραμορφώση την φράσιν και να αλλοιώση την μουσικήν ιδέαν. Είναι ευνόητον, ως εκ τούτου, ότι καταλληλότεροι όλων των άλλων δια την κατανόησιν των ειδικών αυτών λεπτομερειών, τας οποίας εξεθέσαμεν, θα ήσαν οι Έλληνες θεωρητικοί συνθέται, οι οποίοι έζησαν και ανετράφησαν με αυτήν την μουσικήν».¹¹⁸

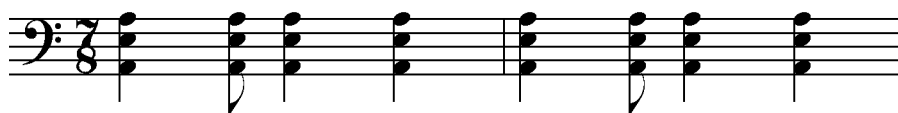
Πριν περάσουμε στην ανάλυση των καταγραφών όσον αφορά το μέτρο και το ρυθμό θεωρούμε απαραίτητο ένα σαφή διαχωρισμό αυτών των δύο εννοιών. «Το μέτρο, οριζόμενο κατά κύριο λόγο ως μια αριθμητική έννοια, εκφράζει το σύνολο των αξιών που απαντώνται σε κάθε ρυθμική επανάληψη. (...) Τα μέτρα χωρίζονται σε απλά, σύνθετα, και μικτά. Απλά είναι όσα έχουν αριθμητή 2 ή 3. Σε αυτά ισχυρό είναι το πρώτο σημείο και ασθενή τα υπόλοιπα. Σύνθετα είναι τα μέτρα που αποτελούνται από ένωση όμοιων απλών μέτρων, ενώ μικτά όσα προκύπτουν από ένωση δύο ή περισσότερων διαφορετικών απλών μέτρων που οργανώνονται σε μεγαλύτερους ρυθμικούς

¹¹⁷ Γεώργιος Λαμπελέτ, *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική*, περιοδικό *Επιφυλλίδες*, τόμ. Α', τεύχ. ΙΑ', Ιούν. 1928, επανέκδοση Φεβρουάριος 1986.

¹¹⁸ Ο.π., σελ. 38.

κύκλους. (...) Ρυθμός είναι η εσωτερική διάρθρωση του μέτρου, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται και τονίζονται οι αξίες μέσα στην έκταση του μέτρου». ¹¹⁹

Μέσα από τις καταγραφές του καθώς και από τα σχόλια που κάνει ο Λαμπελέτ φαίνεται να αντιλαμβάνεται και να κατανοεί κάποια από τα σύνθετα και τα μικτά μέτρα της παραδοσιακής μουσικής. Σε υποσημείωσή ¹²⁰ του αναφέρεται στο μέτρο 7/8 το οποίο και διαιρεί σε 3 + 2 + 2 όγδοα με ισχυρά μέρη του μέτρου το πρώτο και το τέταρτο όγδοο. Η εσωτερική διάρθρωση του μέτρου « (...) την οποίαν καθιστούν με έντονον τρόπον αισθητήν τα εγχώρια όργανα (νταούλια, σαντούρι κλπ.) σημειώνεται ως εξής»: ¹²¹



Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι περισσότερες από τις καταγραφές του συνθέτη (25 από τις 60) είναι σε μέτρο 7/8 και σε όλες διατηρεί τον παραπάνω ρυθμό. Όπως αναφέρει «Η εις το μέτρον των 7/8 στηριζομένη τυπική ρυθμική κίνησις εις την συνοδείαν (...) συναντάται συχνότατα εις τους ελληνικούς χορούς, είναι δε τόσον πολύ χαρακτηριστική, ώστε εις πλείστας περιστάσεις, η παράλειψις της θα εζημίωεν εις μεγάλον βαθμόν την ρυθμικήν έκφρασιν της μελωδίας. Δια τον λόγον αυτόν εθεώρησα απαραίτητον να την μεταχειρισθώ - συχνά δε με όλην την απλότητά της – εις πολλά σημεία των χορευτικών μελωδιών (...). ¹²²

Σε υποσημείωσή του για το χορό «Κρητικό» ¹²³ κάνει λόγο για το μέτρο 5/8 το οποίο σχηματίζεται από την ένωση των απλών μέτρων 3/8 + 2/8 με ισχυρά μέρη του μέτρου το πρώτο και το τέταρτο όγδοο. Ωστόσο αυτό δεν είναι εμφανές στην καταγραφή του αφού ο τρόπος συνοδείας κινείται περισσότερο

¹¹⁹ Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, *το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1992-1940*, εκδ. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου – Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 56.

¹²⁰ Βλ. Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, Αθήνα 1933, σελ. 45-46.

¹²¹ Βλ. ό. π., σελ. 45.

¹²² Βλ. ό. π., σελ. 46.

¹²³ Βλ. ό. π., σελ. 58.

αντιστικτικά προς τη μελωδία με παράλληλες 3^{ες} παρά ρυθμικά (βλ. παράρτημα σελ.). Αντίθετα στη συλλογή Αρίων παρατηρούμε μια ρυθμική συνοδεία με εσωτερική διάρθρωση:



Το ίδιο συμβαίνει και στο τραγούδι «Τουτ' η γη που την πατούμε»¹²⁴ το οποίο βασίζεται πάλι σε πεντάσημο ρυθμό αλλά το διαιρεί σε 2 + 3 όγδοα με ισχυρά το πρώτο και το τρίτο. Παράδειγμα επίσης αποτελεί και το τραγούδι «Ο Τζαβέλας», όπως και άλλα, στο οποίο η συνοδεία του Λαμπελέτ δεν έχει κάποιο ρυθμικό μοτίβο αλλά κινείται αντιστικτικά σε αντίθεση με τη συλλογή Αρίων με εσωτερική ρυθμική διάρθρωση:



Άξιο να σημειωθεί ότι στα τραγούδια «Τουτ' η γη που την πατούμε» σε 5/4, «Ο Μενούσης»¹²⁵ (θεωρούμε ότι βασίζεται σε μέτρο 6/4) και στην παραλλαγή του τραγουδιού «Το Γιασεμί»¹²⁶ (πρώτη καταγραφή σε 2/4) σε 9/8 ο Λαμπελέτ χωρίζει με διαστολή τα μέτρα κατά αντιστοιχία σε 2/4 + 3/4 για το πρώτο, σε 4/4 + 5/4 + 3/4 για το δεύτερο και σε 4/8 + 5/8 για το τρίτο. Για το τελευταίο υποστηρίζει ότι το μέτρο θα πρέπει να κρατηθεί ως 5 + 4 = 9 διαδοχικές ισόχρονες κινήσεις. Όπως παρατηρούμε στην καταγραφή του πρόκειται για το ρυθμό «νέο» ζείμπέκικο¹²⁷ και γνωρίζουμε πως διαιρείται σε 2 + 2 + 2 + 3 όγδοα.

Στο τραγούδι «Η Χιώτισσα» σε μέτρο 2/4 ο συνθέτης περνώντας από το πρώτο μέρος (μ. 1-10) στο δεύτερο (μ. 11-18) εκτελεί το 10^ο μέτρο σε 3/4.

¹²⁴ Βλ. ό. π., σελ. 104.

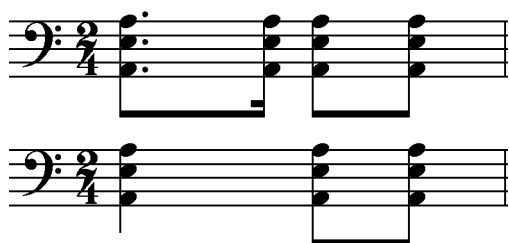
¹²⁵ Βλ. ό. π., σελ. 165.

¹²⁶ Βλ. ό. π., σελ. 193.

¹²⁷ Βλ. Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, *το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1992-1940*, εκδ. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου – Fagotto, Αθήνα 2006, σελ. 56. Επίσης, βλ. Λευτέρης Παύλου, *Το Τουμπελέκι και οι ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, εκδ. Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής/ Fagotto, 2006, σελ. 48.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, και σύμφωνα με το ηχητικό υλικό, όλο το δεύτερο μέρος του τραγουδιού να είναι αντίχρονο (βλ. παρ. σελ. 135-136).

Σε γενικές γραμμές θα λέγαμε ότι στις περισσότερες καταγραφές ο Λαμπελέτ απέδωσε «σωστά» τους ρυθμούς των παραδοσιακών - λαϊκών τραγουδιών. Πρέπει όμως εδώ να πούμε πως η ελληνική παραδοσιακή μουσική παρουσιάζει μεγάλο πλούτο σύνθετων και μικτών μέτρων όπως και ρυθμών πράγμα το οποίο ασπάζεται ο Λαμπελέτ. Είναι σημαντικό όμως να δούμε ποια μέτρα και σε ποιο βαθμό συμπεριέλαβε ο Λαμπελέτ στη συλλογή του. Εξετάζοντας συνολικά τις καταγραφές του προκύπτουν 25 τραγούδια που βασίζονται σε μέτρο 7/8 (μέτρο που όπως προαναφέραμε γνώριζε πολύ καλά και εκτιμούσε ιδιαίτερα), 23 είναι σε μέτρο 2/4 με τους εξής ρυθμούς



7 σε 3/4, 2 σε 5/8, 1 σε 9/8, 2 σε 4/4 και το τραγούδι «Ο Μενούσης» στο οποίο δεν διακρίνει ένα ξεχωριστό μέτρο.

Από την αναλογία αυτή μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποίησε στη συλλογή του μέτρα και ρυθμούς που είτε τους γνώριζε καλά είτε είχαν απλή εσωτερική ρυθμική οργάνωση. Επομένως τα υπόλοιπα σύνθετα ή μικτά μέτρα, τέσσερα στο σύνολό τους, θα λέγαμε ότι αδυνατούσε να τα κατανοήσει αφού ακόμη και στην περίπτωση του μέτρου 9/8 ρυθμικά μπορεί να το απέδωσε σωστά όμως η διαίρεση που προτείνει δεν είναι σωστή. Επίσης το γεγονός ότι χωρίζει με διαστολή τα μέτρα στους σύνθετους και μικτούς ρυθμούς δείχνει να μην αντιλαμβάνεται ως ενιαία μέτρα. Καταλήγουμε λοιπόν πάλι στο συμπέρασμα ότι ο Λαμπελέτ δεν προέβηκε στην εξ' ακοής καταγραφή των τραγουδιών γιατί τότε, ως ένας πολύ καλός μουσικός, θα κατανοούσε την εσωτερική οργάνωση των σύνθετων και μικτών ρυθμών.

Επίλογος

Η ελληνική λόγια πνευματική παράδοση κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αντανακλάται με ποικίλους τρόπους στις ιδέες του Γ. Λαμπελέτ όπως αυτές αναδείχτηκαν στην παρούσα μελέτη. Ο Λαμπελέτ εμφανίζεται στο προσκήνιο της μουσικής ζωής όταν η χώρα μας βρισκόταν στο μεταίχμιο των διεθνών κινήσεων και σε μια περίοδο ιδεολογικών αναζητήσεων με στόχο τον προσδιορισμό της «ελληνικότητας» και τη δημιουργία εθνικής μουσικής.

Με αφετηρία τις σκέψεις αυτές επιχειρήσαμε να προβούμε σε μια γενική τοποθέτηση της ελληνικής εθνικής μουσικής από άποψη ιδεολογίας, ύφους, ιστορικών χαρακτηριστικών και εντυπήσαμε στη ζωή και το έργο ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Ελληνικής Σχολής δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην ιδεολογία του.

Κύρια άποψή μας είναι ότι ο ερευνητής που θα επιχειρήσει να αποδώσει στο Λαμπελέτ τη θέση που του αρμόζει στη νεοελληνική μουσική ιστορία οφείλει να λάβει σοβαρά υπόψη την ουσιαστική του σύμπνοια με πνευματικές ιδέες και κατευθύνσεις στην Ελλάδα της εποχής εκείνης. Πιστεύουμε ότι ο Λαμπελέτ αναδείχθηκε σημαντικός εθνικός συνθέτης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα επειδή προσέγγισε και αφομοίωσε με τις ιδέες και το έργο του τις αναζητήσεις και τις ιδέες της ελληνικής διάνοησης, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό προσανατολιζόνταν στην κατασκευή της εθνικής ταυτότητας.

Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου εμφανίζονται στο μουσικό στερέωμα συνθέτες που, μέσω των δεσμών τους με κυρίαρχες στην Ελλάδα εκείνης της εποχής τάσεις αντιμετώπισης της παράδοσης, παραγκωνίζουν τους εκπροσώπους του επτανησιακού «κλασικισμού» ως μη ικανούς για τη διαπαιδαγώγηση των ελλήνων μουσικών, οι οποίοι, κατά συνέπεια, απωθούνται στο περιθώριο. Και για να υιοθετήσουμε την άποψη της μουσικολόγου Καίτης Ρωμανού, είναι γεγονός πως η παράδοση που δημιούργησαν στην Αθήνα οι επτανήσιοι μουσικοί δέχτηκε «αφ' υψηλού» βλέμματα ωςάν να αφορά μουσική ευτελή και εμπορική. Και ο επτανησιακός πολιτισμός για μια μεγάλη περίοδο θα θεωρείται από κύκλους ηγετικούς στη

μουσική ζωή ακατάλληλος να επηρεάσει σωστά τον εξευρωπαϊσμό της υπόλοιπης Ελλάδας και θα θεωρείται μη ελληνικός.¹²⁸

Με τη μελέτη αυτή προσπαθήσαμε να φωτίσουμε καίρια σημεία της ζωής και του έργου του Γ. Λαμπελέτ και να αναδείξουμε το συνθετικό μουσικό του ύφος μέσα από τη μουσικολογική προσέγγιση των καταγραφών που περιλαμβάνονται στο έργο του *Η ελληνική δημόδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*. Είναι γνωστό βέβαια ότι όσο βαθύτερα ερευνά κανείς οποιοδήποτε επιστημονικό αντικείμενο, τόσα λιγότερα αισθάνεται ότι γνωρίζει γι' αυτό· συνειδητοποιεί ότι υπάρχουν πολλά άλλα ερωτήματα, που θα μπορούσαν να απαντηθούν πέρα από όσα έχουν ήδη γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης.

Κλείνουμε την αναφορά μας στον μεγάλο αυτό Έλληνα μουσικό και λόγιο με ένα σονέτο του αφιερωμένο στον Σαμάρα, *Η Μουσική μου*: `Ένα σκοπὸ γυρεύω νύχτα μέρα. Νὰ τραγουδῆ τὰ κλέφτικα λιοντάρια. Τὸ μοιρολόϊ νὰ μ' ἀναστήση πάλι καὶ τῶν αρματωλῶνε τὴν ὀρφάνια ποῦ'πταν θλιμμένοι αἰῶνες, πέρα ὡς πέρα, πῶς σέρναν τὸ χορὸ τὰ παλληκάρια σ' ἕνα κομμένο βασιλιᾶ κεφάλι. στὸν κάμπο, κάτω ἀπ' τὰ δασειὰ πλατάνια. Νὰ ὑμνῆ τὴ γιγαντόθωρη τὴν ὥρα, ποὺ τὸν Κανάρη δὲν τὸν βρῆκε βόλι, τοῦ Καραλῆ σὰν ἔκαιε τὴν ἀρμάδα. Ἐνα τρανὸ σκοπὸ γυρεύω τώρα, ἕνα σκοπὸ, ποὺ νὰ τὸν λένε ὄλοι, ποὺ ν'ἄχη μέσα ἀκέρια τὴν Ἑλλάδα!¹²⁹

¹²⁸ Βλ. Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἱστορία της Ἐντεχνης Νεοελληνικῆς Μουσικῆς*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000, σελ. 114.

¹²⁹ Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της Ελληνικῆς μουσικῆς*, τ. 3, εκδ. Γιαλλελῆς, Αθήνα 1998-2002, σελ. 428.

Βιβλιογραφία

1. Παναγιώτης Αδάμ, *Τονική Αρμονία*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999.
2. Ευγένιος Βούλγαρης, Βασίλης Βανταράκης, *το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1992-1940*, εκδ. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου – Fagotto, Αθήνα 2006.
3. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής-σύντομη γενική επισκόπηση*, τόμος Α, University Studio Press, Θεσ/νίκη 1995.
4. Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, τ. 3, εκδ. Γιαλλελής, Αθήνα 1998-2002.
5. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, εκδ. Πορεία, Αθήνα 1993.
6. Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος μουσικολογικής έρευνας*, Μουσικός Εκδ. Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2000.
7. Γ. Λαμπελέτ, *Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσικής*, Επιφυλλίδες, τόμ. Α΄, τχ. ΙΑ΄, Ιούνιος 1928, επανέκδοση Το Ρόδον, Αθήνα 1986.
8. Γ. Λαμπελέτ, *Η Εθνική Μουσική*, περ. Παναθήναια τ. Β΄ 1901, τ. 15 και 30 Νοεμβρίου, αναδημοσίευση στο Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 217-240.
9. Γ. Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική, 60 τραγούδια και χοροί*, κριτική μελέτη-μεταγραφή-εναρμόνισις, Αθήναι 1933.
10. Παντελής Ε. Λέκκας, *Το παιχνίδι με το χρόνο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
11. Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Fagotto, Αθήνα 1999.
12. Σόλων Μιχαηλίδης, *Η Νεοελληνική μουσική*, Ελληνικός Πνευματικός Όμιλος Κύπρου, Λευκωσία 1952.
13. Σπύρο Γ. Μοτσενίγο, *Νεοελληνική μουσική, Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958.

14. Δημήτρης Μυστακίδης, *το λαούτο, μέθοδος εκμάθησης*, εκδ. Εν Χορδαίς, Θεσ/νίκη 2004.
15. Χαράλαμπος Παγιάτης, *Λαϊκοί δρόμοι*, εκδ. Fagotto, Αθήνα 1992.
16. Μιλτιάδη Παπανικολάου, *Η ελληνική τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Ζωγραφική-Γλυπτική*, εκδ. Βάνιας, Θεσ/νίκη 2006.
17. Λευτέρης Παύλου, *Το Τουμπελέκι και οι ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, εκδ. Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής/ Fagotto, 2006.
18. Α. Ρεμαντά, Π. Δ. Ζαχαρία, *Αρίων, η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Αθήνα 1917.
19. Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912. Ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, τόμος Ι, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996.
20. Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2000.
21. Αναστασία Α. Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας, Αθήνα 2003.
22. Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, Βιογραφικό, Εργογραφικό, Α' Έκδοση*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995.
23. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2006.
24. Κώστας Τσούγκρας, *Τα 44 παιδικά κομμάτια του Γιάννη Κωνσταντινίδη, ανάλυση με χρήση της θεωρίας της τονικής μουσικής*, University Studio Press, Θεσ/νίκη 2003.
25. Ολυμπία Φράγκου – Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.
26. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α'*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986.
27. Δημήτριος Χαμουδόπουλος, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής, ανασκοπήσεις και σκέψεις*, εκδ. Εστία, Αθήναι 1980.

28. L. A. Bourgault Ducoudray, *30 Melodies populaires de Grece et d' Orient*, Paris, 1876.
29. Eric Hobsbawm - Terence Ranger, *Η Επιπόηση της παράδοσης*, μετάφραση Θανάσης Αθανασίου, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 2004.
30. Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, μετάφραση Φοίβου Ανωγειανάκη, δεύτερη έκδοση, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985.
31. Annemarie Jeanette Neubecker, *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*, μετάφραση Μιρέλλα Σιμώτα-Φιδετζη, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986.
32. Theodore Reinach, *Η ελληνική μουσική*, μετάφραση Αναστασία - Μαρία Γ. Καραστάθη, μουσικολογική επιμέλεια Ηλίας Γ. Τσιμπίδαρος, Ινστιτούτο του Βιβλίου Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.
33. Stanley Sadie, *The New Grove*, Dictionary of Music and Musicians, τ. 7, New York 1980, σελ. 326.
34. M. L. West, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μετάφραση Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1999.

Το ηχητικό υλικό συλλέξαμε από το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Κωστακιοί, Άρτα.

**Παράρτημα
Τραγούδια και Πίνακες**

19. ΜΠΑΤΕ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΣΤΟ ΧΟΡΟ

(VENEZ FILLES DANSER EN ROND)

1 Moderato *Mia φωνη - Une voix*

Μπᾶ - τε κο - ρι - τσι - α στο χο -
 Ve - nez filles dan - ser en

5 *Πολλᾶι*

ρο - να μα - να μα - θε - τε τρα - γου - δια Μπᾶ
 rond ou ir ou ir nos a - ri et les Ve -

9 *φωνᾶι - Plusieurs voix*

τε κο - ρι - τσι - α στο χο - ρο να μα - να
 nez fil - les dan - ser en rond ou ir ou -

13 *Μία φωνή - Une voix*

μά - θε - τε τρα - γού - δια Να δῆ = ω - ρε νὰ δῆ - τε
 ir nos a - ri - et - les. Ve - nez mor - bleu ve - nez ve - nez ad -

17 *Πολλὰ φωνὰι - Plusieurs voix*

κεν - τη - τες πο - δῆς. Νὰ δῆ = ω - ρε νὰ δῆ - τε
 mi - rer nos ju - pons. Ve - nez mor - bleu ven - nez ve - nez ad -

21 *Μία φωνή - Une voix*

κεν - τη - τες πο - δῆς Νὰ δῆ τε κεν - τη - τες — πο -
 mi - rer nos ju - pons. Ve - nez ad - mi - rer nos ju —

25 *Πολλὰ φωνὰι - Plusieurs*

δῆς. πρᾶξι - νες και πρᾶ - γι - νες και γα - λά - ζεις. Να δῆ τε κεν - τη -
 pons gar — nis gar - nis de leurs pail - let - les. Ve - nez ad - mi - rer

30 *voix.*

τές — πο — διές πρα-ει- νες και πρά - οι - νες και γα - λά - ζιες.
 nos ju — ρονsgar — nis gar - nis de leurs pail - let - les.

Ὁ γνωστότατος αὐτός τραγουδιστὸς χορὸς βασίζεται εἰς τὴν λὰ ὑποδώριον κλίμακα, μολονότι ἡ δευτέρα αὐτοῦ φράσις (βλέπε ἐκεῖ, ὅπου σημειώνεται ὁ σταυρὸς) δύναται νὰ ληφθῆ καὶ ὡς στηριζομένη μᾶλλον εἰς τὴν ρὲ ὑποδώριου χαρακτῆρος κλίμακα, ἔχουσαν μίαν ἀλλοίωσιν (δίεσιν) εἰς τὴν ἕκτην βαθμίδα (βλέπε σελ. 15 παραδ. 20).

ΜΠΑΤΕ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΣΤΟ ΧΟΡΟ

Μπατε κορίτσια στὸ χορὸ νὰ μάθετε τραγούδια,
 νὰ δῆτε κεντητὲς ποδιές, πράσινες καὶ γαλάζιες,
 νὰ δῆτε καὶ μιὰ παπαδιά ποὺ πάει μὲ τοὺς λεβέντες.
 Πάει κι' ὁ παπᾶς, ἀπὸ κοντὰ, κοντὰ παρακαλιῶντας:
 Κοντοκαρτέρει παπαδιά δυὸ λόγια νὰ σοῦ κραίνω.
 Μωρὴ ποῦ τ' ἄφσες τὰ παιδιὰ, τὸ ἔρημο τὸ σπῆτι;
 Σύρε παπᾶ μ' στὸ σπῆτι σου, σύρε καὶ στὰ παιδιὰ σου
 κι' ἐγὼ θὰ πάω μὲ τοὺς νιοὺς καὶ μὲ τὰ παλληκάρια.

VEZ FILLES DANSER EN ROND

Venez filles danser en rond ouïr nos ariettes
 Venez admirer nos jupous garnis de leurs paillettes
 Vous y verres du vieux papas la femme grassouillette
 Qui sait tourner avec les gars comme une girouette
 Le bon papas vient sermoner son épouse adultère.
 «Songe, coquine aux nouveaux-nés! au foyer solitaire!»
 «Près de tes fils dépêche-toi, vieux pope trop sévère
 Avec les jennes, laisse-moi danser et pouis leur plaire!»

53. ΠΟΤΑΜΟΣ

(LE TORRENT)

1 Andante $\text{♩} = 5\frac{1}{2}$ Μία φωνή - Une voix

Πο - τα -
Grand tor -

4 μέ
rent

τρά-νεμ πο-τα-μέ μου
a - mi mon grand torrent

8 Πο - τα - μέ πο-τα-μέ ό-ταν γε - μί - ζεις.
Grand tor - rent grandtor - rent quand tu i - non - des.

12

ποῦ βαρεῖς καὶ κυματίζεις.
 où vas - tu por - ter les on - des.

16

Ποῦσαι φωναί - Plusieurs voix

Ποῦ βαρεῖς καὶ κυματίζεις.
 où vas - tu por - ter les on - des.

20

Μία φωνή - Une voix

Γράντ τορ - ρεντ ἄμι μονγκράντ.
 Grand tor - rent a - mi mongrande.

25

με τορ - ρεντ μοι παρτε μοι παρτε μοι στὰν μαρ -
 rent por - te moi por - te moi dans les tour -

30

τά σου, στα κλω-θο = στα κλω-θο-γυ-ριό-μα - τα σου
 pants. de les flots de les flots tourbillon - nants.

35

Πολλά φωνάι - Plusieurs voix

στα κλω-θο = στα κλω-θο γυ-ριό-μα - τα σου.
 de les flots de les flots tourbillon - nants.

Ο ΠΟΤΑΜΟΣ

Ποτ' μὲ ὅταν γερμίζεις,
 ποῦ βαρεῖς καὶ κυματίζεις;
 Πίε με στὰ κύματά σου,
 στὰ κλωθογυρίσμα:ά σου.

Πῶρχονται ξανθὲς καὶ πλαίνουν,
 μαυρομάτες καὶ λευκαίνουν.

Πῶρχεται κι' ἓνα ξανθὸ κορίτσι,
 ποῦ ἔλαμψ' ὁ γιάλδος κι' ἡ βρύση.

LE TORRENT

Grand torrent, ami, mon grand torrent,
 Grand torrent quand tu inondes
 Où vas tu porter tes ondes?

Grand torrent, ami, mon grand torrent
 Porte-moi dans les tournants
 De tes flots tourbillonnants

Grand torrent, ami, mon grand torrent,
 Où les brunes et les blondes
 Ont des yeux qui me confondent!

Grand torrent, ami, mon grand torrent
 Où ma blonde de son or
 A doré tout ton décor!

Ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ τούτου ἀρχικῶς βασίζεται εἰς τὴν σὸ λ μείζονα κλίμακα. Κοτόπιν, ἀφοῦ εἰς τὸ δέκατον μέτρον σταματήσῃ ἐπ' ὀλίγον εἰς τὴν μι ελάσσονα κλίμακα, μεταφέρεται εἰς τὴν δευτέραν φράσιν εἰς τὴν ρε μείζονα κλίμακα, ἀπὸ τῆς ὁποίας ἐπιστρέφει εἰς τὴν ἀρχικὴν σὸ λ μείζονα κλίμακα, εἰς δὲ τὴν τελευταίαν στροφὴν τοῦ τραγουδιοῦ ἀπολήγει εἰς τὴν δεσπόζουσαν τῆς ρε μείζονος κλίμακος.

Ἡ «Ποταμός» εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ ὀλίγα δημοτικὰ τραγούδια, τῶν ὁποίων ἡ μελωδία, λόγῳ τοῦ ἰδιαιτέρου χαρακτήρος τῆς καὶ λόγῳ τῶν χαρακτηριστικῶν στίχων τῶν ὁποίων τὸ πνεῦμα διεξηγεῖται, δικαιολογεῖ τὴν προσαρμογὴν εἰς αὐτὴν μιᾶς ἐλαφροῦς ἐπεξεργασίας καὶ δικαιολογεῖ ἀκόμη εἰς τὴν ἑταρομόνισιν τῆς καὶ τὴν χρῆσιν περιγραφικοῦ τινος μουσικοῦ στοιχείου.

21. TO MAΥPO ΓEMENI

(LE NOIR CEINTURON)

1 *Moderato.* *Mia φωνη - Une voix.*

Μαύ - ρο γε - με -
C'est moi le cein - tu -

4 *Πολλαι φωναι
Plusieurs voix*

vi μαύρου γε - με - vi *Μαύ - ρο γε - με -*
ron, da-me le noir cein - tu - ron *Le noir cein - tu -*

8 *Mia φωνη - Une voix*

vi στη μέ - ση τῆς δι - γυῆς. Μαύ - ρο γε - με - vi με
ron, qui fait min - cir la tail - le C'est moi le noir cein - tu -

12 Πολλὰ φωναὶ - Plusieurs voix

λέ - ve xiāv mè χα - σης γύ - ρευ - έ με Μαύ - ρο γε - με - vi με
roni La plus é lé - gan - le trou - vail - le. C'est moi le noir cein - tu -

16

λέ - ve xiāv mè χα σης γύ - ρευ έ με Tra là là là là là là là
ron. la plus é lé - gan - le trou - vail le Tra. la la la la la la la la

20

Tra là là là là là là là là là là Tra là là là là là là là
Tra la la la la la la la la la la Tra lu la la la la la la

24

là là Tra là là là là là là.
la la Tra la la la la la. la.

Ἡ μελωδία τοῦ γνωστοτάτου τούτου τραγουδιοῦ βασίζεται κατ' ἀρχάς εἰς τὴν σὸ λ μείζονα κλίμακα, κατόπιν, εἰς τὸ 18ον μέτρον, φαίνεται ὅτι σταματᾷ ἐπ' ὀλίγον εἰς τὴν ρ ε̇ μείζονα κλίμακα, εἰς δὲ τὸ 26ον μέτρον βασίζεται εἰς τὴν ρ ε̇ μικτὴν κλίμακα (βλέπε σελ. 18 παράδ. 28ον).

ΜΑΥΡΟ ΓΕΜΕΝΙ

Μαῦρο γεμενί,
 στὴ μέση τῆ λιγνή.
 Μαῦρο γεμενι μὲ λένε
 κι' ἂν μὲ χάσης γύρευέ με

LE NOIR CEINTURON

C'est moi le ceinturon, dame, le noir ceinturon
 Le noir ceinturon qui fait mincir la taille.
 C'est moi le noir ceinturon
 La plus élégante trouvaille !

57. Η ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΦΙΛΙΟΥ

(LE PRIX DU BAISER)

Moderato ♩ = 76

Measures 1-5 of the piano introduction. The music is in G major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first measure is marked with a '1' above the staff.

Measures 6-10 of the piano introduction. The music continues with the same key signature and time signature. Measure 6 is marked with a '6' above the staff.

(Soprano)

Measures 11-15. The vocal line is in soprano clef. The piano accompaniment continues. The lyrics are in Greek and French.

Κα-ρά-βινέ - νά - πο τή. Χιό μέ τις βαρκούδες του τις.
 Un grandvoilier - nant de Chio α - vec ses deux bar - quèsà

Measures 16-20. The vocal line continues. The piano accompaniment continues. The lyrics are in Greek and French.

δύο στην άμμοπή-γε κι ά-ρα - ζε κά-θε - σε κέ-λο - γά - ρια -
 f'lot vint é-chouer sur le ri - va - ge , pour fai - re du ma - ri - vanu -

Χορός - Chœur

24

(Soprani.)
 σε — στην ἀμ - νο πη - γε κι ἄ - ρα ζε — κά - θι - σε κ' ἐ - λό -
 da ge. vini é - chouer sur le ri va - ge pour fai re du ma

(Contralti.)

29

(Soprano.)
 γά - ρια σε — τὸ πό - σοδ' ἔ - ζει τὸ φι — λι πρὶ στή
 ri - vai da ge du vrai bai ser quel est le prix

34

Δύ - σε εἶν' Ἄ να το λή, τῆς παν τριμμε - νης τὴς σε
 En Franceel A na to lie, qua - tre bonssouspour la con

39

ρα — τῆς χη - ραδε κι - τὴς - σε - ρα — τῆς παν - τριμμε - νης
 join - te qua - tor - zeautresouspour la dis join - te qua - tre bons souspour

44 Soprano

τῆς - σε - πα τῆς χη - ρας δε - να - τῶ - σε - πα - και
 la con - join - te qua - tor - ze au moins pour la dis - join - te pour

49

τὸ κλεψύ - βο στὰ κρη - νὴ και τὰς παντὶ στὰ νε - τα -
 un baiser pris en ca - chet - le il faut payer à la co -

54

χῆ - ἀ - πὸ βα - ρύ - ντα τῶ - σε - πλε - ῖ - ον ἢ - πὸ βα - ρύ - ντα
 quel le qua - ran - te qua - tre sous de plus c'est le pris du fruit

59 Χορὸς Χορω

τῆς - σε - πλε - ῖ - ον ἢ - πὸ βα - ρύ - ντα τῆς - σε - πα - ἀ -
 de - fen - dit qua - ran - te qua - tre sous de plus c'est

64

το βα-ρα-νια τῆς οὐ-ρα καὶ τοῦ καίμῃ-νου κο-ρι-
 le prix du fruit de - fen - du mais pour Ma-non qui est pu -

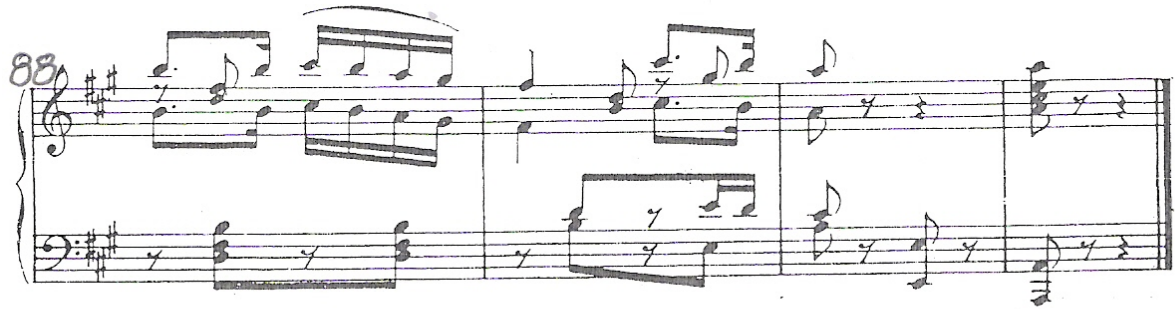
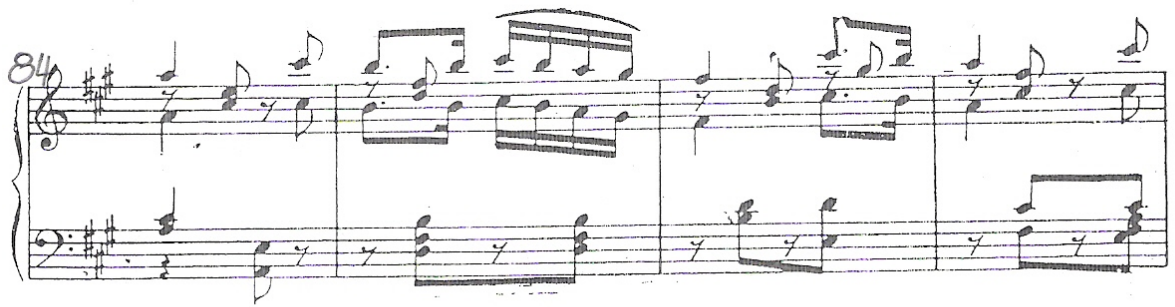
69

τοῦ καὶ τοῦ καίμῃ-νου κο-ρι- τοῦ χί-λια φλωριά βε-
 cel - le mil - le florins sont ba - ga - tel - le , mais pour Manon qui

74

νέ-τι-κα χί-λια φλωριά βε- νέ-τι-κα
 est pu - cel - le mil - le florins sont ba - ga - tel - le .

79



Η ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΦΙΛΙΟΥ

Καράβιν ἔν' ἀπὸ τῆ Χιὸ
 μὲ τὶς βαρκοῦλες του τὶς δυό,
 στὴν ἄμμο πῆγε κι' ἄραξε
 κάθισε καὶ λογάρισε
 τὸ πόσο ἀξίζει τὸ φιλι
 στὴ Δύση, στὴν Ἀνατολή.

Τῆς παντρεμμένης τέσσερα,
 τῆς χήρας δεκατέσσερα
 καὶ τὸ κλεμμένο στὰ κρυφὰ
 καὶ τ' ἄρπαχτὸ στὰ πεταχτὰ
 ἀπὸ σαράντα τέσσερα.
 Καὶ τοῦ καυμένου κοριτσιοῦ
 χίλια φλωριά βενέτικα.

LE PRIX DU BAISER

Un grand voilier venant de Chio
 Avec ses deux barques à flot
 Vint échouer sur le rivage
 Pour faire du marivaudage
 Du vrai baiser quel est le prix
 En France et en Anatolie?
 Quatre bons sous pour la conjointe,
 Quatorze au moins pour la disjointe,
 Pour un baiser pris en cachette
 Il faut payer à la coquette
 Quarante quatre sous de plus,
 C' est le prix du fruit défendu!
 Mais pour Marion qui est pucelle
 Mille florins sont bagatelle!

} bis

Τὸ νησιώτικο τοῦτο τραγοῦδι βασίζεται ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν λαμείζονα κλίμακα. Εἶνε ἀπὸ τὰ ὀλίγιστα τραγοῦδια τῆς παρούσης συλλογῆς, τὰ ὅποια λόγῳ τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτιῆρος των καὶ τῆς αἰσθητικῆς ξενικῆς ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν, δικαιολογοῦν τὴν εἰς ὠρισμένα σημεῖα τῆς μελωδίας προσαρμογὴν εἰς τὰς φωνὰς τῆς τριφώνου ἀρμονίας καὶ τὴν χρῆσιν ποίας κινος μουσικῆς ἐπεξεργασίας εἰς τὴν συνοδείαν.

(M^r Skiadaressi. — Athènes.)

Moderato $\text{♩} = 76$

PIANO. *pp*

9

Κα - ρά - θιν' ἐν' ἀ - πό τῆ Χιό, με
 Un bri - gantin da Scio par - ti; con

16

ταῖς θαρκού - λαις του ταῖς θυό. ἴς τὴν ἄμ - μον πῆ - γε κι ἄ - ρα - ξε. κά -
 due scialup - pe giun - se qui. Toè - cò la ri - va e sar - re - stò; la

24

... θι - σε καὶ λο - γά - ρα - σε
 ciur.ma allor co - si par - lò:

mp

28

35

mf

τὸ πό-σο πά-γει τὸ φι - λί - εἰς τὴν Δύ-σις τὴν Ἀ - να - το -
 d'un bacio dir chi sa 'l va - lor in O - ri - en - te, al - tro - ve an -

p

49

Poco riten.

- λή· της παν - ὄρεμμέ - νης τέσ - σε - ρα. τῆς χή - ρας ὀ - κα - τέσ - σε - ρα·
 - cor? Di - ma - ri - ta - ta es - so val tre, di ve - do - va tre vol - te tre;

Col canto. *Cresc.* *a Tempo.*

49

Più animato.

30. Ο ΑΗΤΟΣ

— ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ —
(L' AIGLE)

Allegro

1

4

8

f Έ Έ
Un ai

19

vac ε - vac ά - ε - τός κα - θί τα -
gle un ai - gleheu-reux ά son ré -

Detailed description: This is a musical score for a choir piece titled 'Ο ΑΗΤΟΣ' (The Eagle). The score is written for piano accompaniment and includes a vocal line. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) is a piano introduction. The second system (measures 4-6) continues the piano introduction. The third system (measures 8-11) begins the vocal entry with the lyrics 'Έ Έ Un ai' and is marked with a forte 'f' dynamic. The fourth system (measures 19-22) continues the vocal line with the lyrics 'vac ε - vac ά - ε - τός κα - θί τα -' and 'gle un ai - gleheu-reux ά son ré -'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

16 dim

ve na - θó - ra - ve 'E - vac á - e -
 veil α son ré - veil lln ai - gleheu

20

τός na - θó - ra - ve σίον η - λιο
 reux α son ré - veil se re - chauff -

24

nai ηα - ο - ra - ve. Kai ηα - λο - ra -
 fait au grand so - leil, au grand so -

28

ve ve
 leil. leil - Più mosso

39

36

dim.

40

44

Allarg.

Ἡ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ τούτου βασίζεται ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν λὰ ὑποδώριον κλίμακα.

Ο ΑΕΤΟΣ

Ἐνας αἰτὸς καθότανε
 στὸν ἥλιο καὶ λιαζόντανε,
 καὶ τσίμπασε τὰ νύχια του,
 τὰ νύχια τὰ νυχάκια του.
 — Νύχια μου καὶ νυχάκια μου
 καὶ νυχοποδαράκια μου,
 τὴν πέρδικα ποὺ πιάσατε,
 τώρα μὴ τὴν χαλάσετε
 γὰ θὰ τὴν βάλω στὸ κλουβὶ
 νὰ κελαῖδῃ κάθε πρωτῆ.

L' AIGLE

Un aigle heureux à son réveil
 Se réchauffait au grand soleil
 Et becquetant sa lourde serre
 Qui prend sa proie et la lacère
 Il dit : « mes griffes, mes griffettes
 Soyez moins dures que vous n'êtes
 Pour une fois rendez la vie
 A la perdrix qui vous supplie.
 Dans une cage pour toujours
 Sa voix me chantera l'amour !

A. (Τοῦ Χοροῦ)
-51- Αετὸς

=150

1

p

13

mf

19

ff

Ε - νας

25

Ε - νας Ἀε - τὸς κα - θώ - τα - νε κα - θώ - τα - νε.

31

Ε - νας Ἀε - τὸς κα - θώ - τα - νε ἐστὸν ἥ - λιο και ἴα -

ζώ - τα - νε και για ζώ - τα - νε.

f Ταχύτερον και

43

μετ' ιδιοτροπίας

49

55

ff

Ἐνας Ἄετος καθώτανε, στὸν ἥλιο καὶ ἴλιαζώτανε
 Καὶ τοῖμπαε τὰ νύχια του, τὰ νύχια τὰ νυχάκια του.
 Νύχια μου νυχάκια μου καὶ νυχοποδaráκια μου
 Τὴν πέρδικα ποῦ πιάσατε, τώρα μὴ τὴν χαλάσετε,
 Γιὰ γιὰ θὰ τὴν θάλω στὸ κλωβὶ νὰ κελαιῖδῃ κάθε πρωί.

Σημ. Τὸ προοίμιον καὶ τὸ τελικὸν τοῦ ᾄσματος ἐγράφησαν κατ' ἀπομίμησιν τῶν ὄργανολαικῶν, οὔτ' ἀπομίμησιν καὶ αὐτοσχεδῶς προετοιμάζουσι καὶ εἰσάγουσι πρὸς τὸ ᾄσμα μεταβαίνοντες ἀπὸ ἑνὸς μου καὶ μελωδίας εἰς ἕτεραν.

42. ΤΟΥΡΚΑ

— ΚΑΤΩ ΣΤΟΥ ΒΑΛΤΟΥ ΤΑ ΧΩΡΙΑ —

(TURQUE)

Allegro

1

5

9

Mia φωνη - Une voix

Κά - τω στού Βάλ - του τὰ — χω - ριά .
Frè - res par - lons toi - re et — man - ger .

13

Πολλὰ φωναι - Plusieurs voix

Κά - τω στού Βάλ - του τὰ — χω - ριά .
Frè - res par - lons toi - re et — man - ger .

17 *Mia φωνή Une voix*

Καὶ σὰ πέντε βίλα εἰτία
 Dans le Valte plein de dangers

21

φᾶτε πέντε μὲν ἀδέφια
 et dans les cinq grands vil la yets

Τὰ πρῶτα εἰσαγωγικὰ μέτρα τοῦ γνωστοῦ τούτου κ λ έ φ τ ι κ ο υ τραγουδιστοῦ χοροῦ βασίζονται εἰς τὴν λ ἄ ὑποδώριον χαρακτηριστικὸν κλίμακα τὴν ἔχουσαν ἀνιούσας ἀλλοιώσεις εἰς τὴν 4ην, 6ην καὶ 7ην βαθμίδα. Κατόπιν ἡ μελωδία σταματᾷ ἐπ' ὀλίγον εἰς τὴν λ ἄ μείζονα κλίμακα, εἰς δὲ τὸ 17ον μέτρον θίγει τὴν λ ἄ ὑποδώριον κλίμακα καὶ κατόπιν τὴν ἀρχικὴν λ ἄ ὑποδώριον χαρακτηριστικὸν κλίμακα, παρουσιάζουσαν τὴν λεπτομέρειαν ὅτι ὁ φθόγγος ρ ε (4η βαθμὶς) συναντᾶται εἰς αὐτὴν πρὸς στιγμὴν καὶ φυσικῶς.

ΤΟΥΡΚΑ ΔΕΡΝΕΙ ΤΗ ΣΚΛΑΒΑ ΤΗΣ

Κάτω στοῦ Βάλτου τὰ χωριά
 καὶ σὰ πέντε βιλαέτια
 φᾶτε, πέντε, ὦρε ἀδέφια.

Τοῦρκα δέρνει τὴ σκλάβα της.
 Βαί ! τὴν δέρνει τὴν μαλώνει,
 καὶ πολὺ τὴν βαλαντώνει.

— Δεῖρε με, Τοῦρκα, δεῖρε με.
 Δεῖρε με καὶ μίλωσέ με,
 καὶ βαρεῖα βαλάντωσέ με.

Τὸ βράδυ θάρθη ὁ ἀφέντης μου,
 κι' ὅλα θὰ τὰ μαρτυρήσω,
 Τοῦρκα σκλάβα νὰ μὴ ζήσω.

L'ESCLAVE

Frères partons boire et manger
 Dans le Valte plein de dangers
 Et dans les cinq grands villayets !

Une turque bat sans pitié
 Une esclave morte à moitié ;
 Sa cruauté veut s'égayer !

— «Frappe-moi, turque, frappe moi !
 Exerce sur moi tous tes droits !
 Frappe pour une ultime fois !

Quand mon Seigneur viendra ce soir
 Je lui dirai mon désespoir !
 Esclave, tu ne peux m'avoir !»

ΣΗΜ. Εἰς τὰς ἐπαναλήψεις τῶν φράσεων τραγουδοῦν πολλοὶ φωναί.

- 20 - ΧΟΡΟΣ ΚΛΕΦΤΙΚΟΣ

Μετρίως
♩ = 100

Τούρ.κα δέρ - νει, βάι Τούρ.κα δέρ - νει,

Τούρ - κα δέρ - νει την σκλά - βά της. Γιέ μ' την δέρ - νει

την μα - λώ - νει και πο - λύ την βα - λαν - τώ - νει

- Τούρκα δέρνει βάι την σκλάβα της
Γιέ μ' την δέρνει την μαλώνει και πολύ την βαλαντώνει.
- Δείρέ με Τούρκα μάλωσε
Δείρέ με και μάλωσέ με και βαρειά βαλάντωσέ με.
- Τό βράδυ νάρθ' αφέντης μου
Όλα θά τά μαρτυρήσω Τούρκα σκλάβα νά μη ζήσω.
- Τό τι είδες σκλάβα τι θά πής
Άχ! τό τι θά μαρτυρήσης ποῦ ὄρκο κάμεις νά μη ζήσης.
- Τό τι είδαν τὰ μάτια μου
Όλα θά τὰ μαρτυρήσω ὄρκο κάμω νά μη ζήσω.

51. Η ΒΛΑΧΙΤΣΑ

(BERGERETTE)

1 Allegro moderato $\text{♩} = 102$

Βλα - χί - τσα ε
Il - ne ber - ge

5

κα - τέ - βαι - ve — Βλα - χί - τσα ε
re de - va - lait — Il - ne ber - ge

9

κα - τέ - βαι - ve — που πάν αν' το κου - πρό - vi
re de - va - lait — du haut de sa col - li - ne

13

γαί - τα - νά - κια δυὸ πλεγμέ - να πού παν' ἀπ' τὸ κου - τρό - νι γαί - τα - νά - κια
a - vec ses deux tres - ses au vent du haut de sa col - li - ne i a - vec ses deux

18

δυὸ πλεγμέ - να. Bái! ——— Bái! ——— Bái!
tres - ses au vent. Ah! ——— Ah! ——— Ah!
rall. A

23

Ἡ πρώτη φράσις τοῦ τραγουδιοῦ τούτου, μέχρι τοῦ δεκάτου μέτρου βασιίζεται εἰς τὴν ν τ ὀ ὑπολύδιον κλίμακα, κτεσκευασμένην κατὰ τὸ διεzeugμένον σύστημα. Εἰς τὴν μελωδίαν ὅμως δὲν φαίνεται ἡ φράσις αὕτη ὅτι βασιίζεται εἰς τὴν ρηθείσαν κλίμακα, γενιὰ δὲ τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι συνδέεται μὲ τὴν ν τ ὀ μείζονα κλίμακα. Τὴν ἀνάγκην τοῦ νά στηριχθῆ ἡ ἀρμονική τῆς συνοδείας εἰς τὴν ὑπολύδιον κλίμακα, τὴν διαισθάνεται ἀπλῶς ὁ ἑναρμονιστής ὅ ἔχων βαθὺ τὸ αἶσθημα τῆς ἑλληνικῆς δημώδους μουσικῆς, ὡς τοῦτο ἀναφέρεται καὶ εἰς τὰ προλεγόμενα τῆς παρούσης συλλογῆς.

Ἡ δευτέρα φράσις τῆς μελωδίας βασιίζεται εἰς τὴν ν τ ὀ μείζονα κλίμακα, ἀπολήγει δὲ εἰς τὴν δευτέραν βαθμίδα τῆς ρηθείσης ν τ ὀ ὑπολύδιου κλίμακος.

Διὰ νά ἀποφύγω τὴν εἰς μερικὸν ὄχι καὶ πολὺ εὐχάριστον εἰς τὴν ἀκοὴν ἐντύπωσιν ἀοριστίας, τὴν ὁποίαν ἀφίνει τὸ ἐπὶ τῆς δευτέρας βαθμίδος τῆς ὑπολύδιου κλίμακος τέλος τῆς μελωδίας, ἠναγκάσθην νά προσθέσω εἰς αὐτὴν μέτρα τινά, τὰ ὁποῖα τὴν ἐπαναφέρουν εἰς τὴν τοικὴν τῆς ρηθείσης κλίμακος. Δύναται ὅμως ἡ μελωδία κατὰ πολὺ χαρακτηριστικὸν καὶ πρωτότυπον τρόπον νά τελειώη καὶ εἰς τὸ μέτρον, εἰς τὸ ὁποῖον σημειώνεται τὸ ψηφίον (A), ὅπως, ἄλλωστε, ἀπαιτεῖ τοῦτο καὶ ἡ λαϊκὴ ἐμπνευσις.

ΒΛΑΧΙΤΣΑ

Βλαχίτσα ἑκατέβαινε
 ποῦ πάν' ἀπ' τὸ κουτρόνι
 (γαϊτανάκια δυὸ πλεγμένα)
 Βάι! Βάι!

BERGERETTE

Une bergère dévalait
 Du haut de sa colline
 Avec ses deux tresses au vent
 Ah! ah! ah!

56. ΑΪΝΤΕ ΚΟΙΜΗΣΟΥ ΚΟΡΗ ΜΟΥ

(DODO, MA FILLE, FAIS DODO)

Andante - $\text{♩} = 48$ 1

p Αἶ ————— ντε αἶ-ντε κοι-
Do ————— do do-do ma

μὴ ————— σουκό-ρη μου καὶ ————— γὰ καὶ γὰνά σου —
fil ————— le fais do-do et ————— moi et moi je le —

χαρι ————— σω εὐχα-ρί-αν ————— ἀγα-θα-γα-
pro ————— mets. A-le-xan-dri ————— e en cri-tre.

9

ρη και το και το Μισση ρι ρι
mets et puis et puis Missi ri pour ca

19

ζι και την Κωνσταντινούπολι τρεις χρόνους
deux puis à Constan ti-no-pleaus-si trois ans de

p rit.

15

νά την ρι ζης.
rè gne sans sou-ci!

Ἡ αἰσθητῆς ἀνατολικῆς χροιάς αὐτῆ μελωδία, βασιζέται ἀρχικῶς εἰς τὴν μι ὑποδορίου χαρακτῆρος κλίμακα, ἔχουσιν ἀνούσας ἀλλοιώσεις εἰς τὴν 4ην, 6ην καὶ 7ην βαθμίδα, ἀφοῦ δὲ σταματᾷ ἐπ' ὀλίγον εἰς τὴν σι ἐλάσσονα ἀρμονικὴν κλίμακα, ἀπολήγει εἰς τὴν δεσπόζουσαν τῆς προαναφερθεῖσης μι ὑποδορίου χαρακτῆρος κλίμακος.

Αἴντε κοιμήσου κόρη μου

Ἄϊντε κοιμήσου κόρη μου,
κι' ἐγὼ νὰ σοῦ χαρίσω
τὴν Ἀλεξάνδρεια ζάχαρι
καὶ τὸ Μισση ρίζι.
καὶ τὴν Κωνσταντινούπολι
τρεις χρόνους νὰ τὴν ρίζης.

DODO, MA FILLE, FAIS DODO

Dodo ma fille fais dodo,
Et moi je te promets
Alexandrie en entremets
Et tout le Caire pour cadeau !
Puis à Constantinople aussi
Trois ans de règne sans souci !

43 ΚΑΤΑΒΑΥΚΑΛΙΣΜΟΣ

Βραδέως
♩ = 48

Αἶ - - - ντε αἶντε κοιμή - σου κόρη

μου κ'έ - - - γώ κ'έ γώ νά σου χα - ρί - - -

σω τήν Ἀλε - ξάν - - δρεῖα ζά - χα - ρι και τὸ και τὸ Μισῆ -

ρι ρύ - - - ζι και τήν Κωνσταν - - - τι - νό - πο - λι τρεῖς χρόνους
βραδύτερον

νά τήν ῥί - ζης

(M^{re} Laffon.—Smyrne.)

Andante ♩ = 48
Mormorando.

CHANT.

PIANO.

pp

Αἰ - - - ντε. αἰ - ντε κοι -
Dor - mir se vuoi, se vuoi fan -

Poco cresc. - scem - do

3

- μή - σου κό - ρη μου. κ'έ - γώ, κ'έ - γώ νά σοῦ
- ciul - la mia gen - til, per te cangiar fa - rò

Poco cresc.

6

p

χα - ρί - σω την Ἀ - λε - ξάν - δρα ζά - χα -
e li da - rò tutt' A - les - san - dria in zue - che

pp

div

9

Poco cres. - senu. - do.

- ρί και τὸ και τὸ Μι.σῆ - - - ρί ρί - - - il
 - ro, fa - - - rò cangiar in mel tul - to - il

Poco cresc. *pp*

19

pp *Dimin.*

- ζι. και τῶν Κων - σταν - - - τινου - πο - λι. τρεῖς χρόνους
 Nil. e su Co - stan - - - ti no - po - li ti me ne -

ppp

15

Poco riten.

và την ρί - - ζης.
 - rò a re - gnar.

Dimin. *Col canto.* *Morendo.*

· Allons! dors ma fille, et moi je te donnerai la <ville d> Alexandrie en sucre, le Caire en riz et Constanti-
 nople pour que tu y régnes pendant trois années.

Cette mélodie appartient à la gamme chromatique orientale dont nous avons donné la formation⁽¹⁾. Son am-
 bitus dépasse la finale ré d'une note au grave, et descend à l'ut naturel. Si la mélodie qui s'élève d'une sixte
 au-dessus de sa finale s'étendait jusqu'à l'octave au-dessus, l'ut de l'octave supérieure serait dièse, confir-
 mément au principe qui préside à la construction de cette échelle. Grâce à la présence de l'ut naturel et à
 l'absence de l'ut dièse, la partie de l'échelle qui apparaît dans cette mélodie ne diffère en rien, quant à la
 composition des intervalles, de notre gamme de sol mineur: seulement la terminaison, au lieu de se faire sur
 la tonique, a lieu sur la dominante.

⁽¹⁾ Voir l'Introduction page 20.

55. ΑΣΤΡΑΨΕΝ Η ΑΝΑΤΟΛΗ

(ΝΑΝΟΥΡΙΣΜΑ)

BERCEUSE

1 Andantino



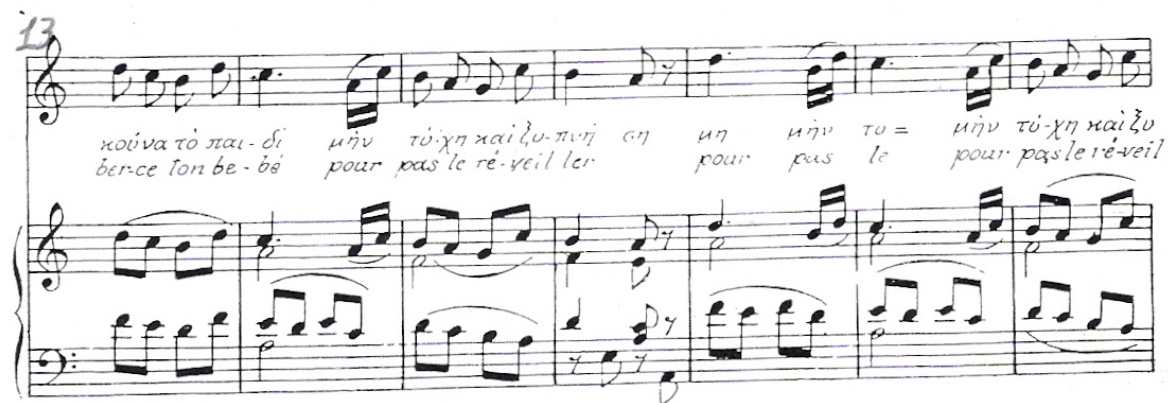
Ἄσ - τρα - ψεν ἡ Ἀ - να - το - λή, κού - να πα - ρα -
L'au - be ful - mi ne si - clar - té ber - ce που - που

6



μα - να τὸ παι - δι - Η'έ - βρον - κέ - βρόν - ηοενή Δύ - ση
ber - ce τον βέ - βέ - La nuit s'en - fuit é - ρουαν - té - ο

13



κού - να τὸ παι - δι μὴν τὸ - χη και ζο - πη σὴ μη μὴν το = μὴν τὸ - χη και ζο
ber - ce τον βέ - βέ pour pas le ré - veil ler pour pas le pour pas le ré - veil

90

πνή - ση κού - να τὸ παι - δι μὴν τύ - χη καὶ ζυ - πνή - ση.
lei: berce ton bé - bé pour pas le ré - veil - ler!

NANOYPIΣMA

Ἄστραψεν ἡ Ἀνατολή.
 Κούνα παραμάνα τὸ παιδί
 κι' ἔβροντήσε ἡ Δύση
 Κούνα τὸ παιδί μὴν τύχη καὶ ξυπνύση.

BERCEUSE

L'aube fulmine sa clarté,
 Berce, nounou, berce ton bébé,
 La nuit s'enfuit épouvantée,
 Berce ton bébé, pour pas le réveiller !

Ἡ πρώτη φράσις τοῦ νανουρίσματος τούτου ἀρχικῶς μὲν βασίζεται εἰς τὴν ν τὸ μείζονα κλίμακα, ἀπολήγει δὲ εἰς τὴν λ ἂ ὑποδώριον κλίμακα. Ἡ δευτέρα φράσις στηρίζεται ἔξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν λ ἂ ὑποδώριον κλίμακα.

1. DANSE DES BOUCHERS

ΧΑΣΑΠΙΚΟΣ

1 Allegro.

f

5

9

13

17

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has eighth-note patterns with accents. Bass clef has chords and eighth notes.

25

dim.

Musical notation for measures 25-28. Treble clef has quarter notes with a downward staff line. Bass clef has chords and eighth notes.

29

(+)

mf

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has chords and a fermata. Bass clef has eighth notes.

33

cresc.

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes.

38

Musical notation for measures 38-41. Treble clef has chords with accents. Bass clef has eighth notes.

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef has chords with accents. Bass clef has eighth notes.

26 ΧΟΡΟΣ ΧΑΣΑΠΙΚΟΣ

Γοργῶς
♩ = 120

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a fermata over the first measure. The third system is marked with measure numbers 10 and 11. The fourth system is marked with measure numbers 16 and 17. The fifth system is marked with measure numbers 22 and 23 and includes a piano (p) dynamic marking. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

28

System 1: Measures 28-32. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 30. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

33

System 2: Measures 33-37. Treble clef, key signature of one flat. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

38

System 3: Measures 38-42. Treble clef, key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Σημ. Τὸ τεμάχιον τοῦτο παρουσιάζεται εἰς τὸν μείζονα καὶ ἐλάσσονα Φρύγιον τρόπον, ὡς δὲκνύει εἰς τὸ δεύτερον μέρος, ἢ ἐμφάνησις τῆς τρίτης συνημμένων. Εἶναι φαίνεται ἐκ τῶν χορῶν τῆς συναδελφότητος τῶν κρησιῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

24. ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ

(PENTOZALI)

1 Presto $\text{♩} = 116$.

Μὲ τοῦ Μαῖ-οῦ τις μω-δίς τὰ
Par-fums su-btills du mois de Mai et

5

κόκκι-να με-ρά-για. Ἴ-δέ-τε πῶς χο-ρεύ-ου-νε τῆς
ce-ri-se con-quel-le, Ad-mi-rez le bal-let ai-mé des

9

Κρήτης τὰ υιο-ρά-για. Μὲ πέ-ρι-φά-νεα ἀλη-θι-νή σε-μνά καιτι-μη-
fil-les de la Crè-te. Sois fiè-re Crè-te du bal-let que dan-se ta jeu-

14

μέ - να. Πώς χό - ρευ - αν τῆς Κρή - τῆς μας τὰ τέ - κνα ἄνδρῶν - μέ - να.
 nes - se. Tes an - cê - tres te l'ont lé - gué ton cœur en a l'i - vres - se.

ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ

Μέζ'τοῦ Μαΐου τις μυρωδιές
 τὰ κόκκινα κεράσια
 ἰδέτε πῶς χορεύουνε
 τῆς Κρήτης τὰ κοράσια.
 Μὲ περιφάνεια ἀληθινή,
 σεμνὰ καὶ τιμημένα
 πῶς χόρευαν τῆς Κρήτης μας
 τὰ τέκνα τ' ἀνδρειωμένα.

Κύτταξε, Κρήτη, τὸν χορὸ
 ποῦ μάθαν τὰ παιδιὰ σου,
 ποῦ ξέραν οἱ προγόνου μας
 καὶ χαίρει' ἡ καρδιά σου.
 Κύτταξε χάρι κ' εὐμορφιά,
 τιμὴ, λεβεντωσύνη,
 ὁπούχει τοῦτος ὁ χορὸς
 καὶ τὴν χαρὰν ἀφίνει.

Κύτταξε καὶ διαλάλησε
 σ' ὅλους τῆς γῆς τοὺς τόπους,
 τέτοιο χορὸ νὰ μάθουνε
 μὲ τιμημένους τρόπους.
 Βλέπετε τοῦτον τὸν χορὸ
 ποὺ πάει ζάλο ζάλο,
 στὴν πόλι θὰ χορεύουμε
 τὸν ἴδιο δόχως ἄλλο.

PENDOZALI

Parfums subtils du mois de Mai
 Et cerise conquette,
 Admirez le ballet aimé
 Des filles de la Crète.

Sois fière Crète du ballet
 Que danse ta jeunesse,
 Tes ancêtres te l'ont légué
 Ton cœur en a l'ivresse !

Faite de grâce et de beauté
 De suprême élégance
 Elle prodigue la gaité
 Cette divine danse.

Transportez-la et chantez-la
 Aux quatre coins du monde
 Avec tous les gracieux ébats
 Dont sa souplesse abonde.

Son fol entrain mûrit l'espoir
 De la danser sans trêve
 Le jour ou nous pourrons revoir
 La Ville du grand rêve !

Ὁ γνωστότατος καὶ πολὺ χαρακτηριστικὸς εὖτος Κρητικὸς χορὸς, ὁ ἔχων τὸ πνεῦμα τῶν τόσον ἀγαπητῶν εἰς τὸν Κρητικὸν λόγον π υ ρ ρ ι ω ν χορῶν, βασιίζεται εἰς τὴν ἀρχὴν κυρίως εἰς τὴν μὲ ἔλλσσονα κλίμακα καὶ ἀπολήγει εἰς τὴν λὰ ὑποδόριον κλίμακα.

14. Η ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΗ

CALAMATIANI

(LA FEMME DE CALAMATA)

Moderato 1
Μία φωνή - Une voix

Bά - λε φαρ — μά - κι στο — για —
Mels donc du poi - son dans son

Πολλοί φωνοί.
Plusieurs voix.

4

λι ω'κα - λα - μα τια — νή. Βά - λε φαρ —
vin bell' Ca - la-ma-tia - ni. Mels donc du poi -

8

μά - κι στο για — λι ω'κα - λα - μα — τια —
son dans son vin bell' Ca - la-ma-tia -

19

Μία φωνή - Une voix

νή. Βά - λε φαρμά - κι στο γιαλί φαρ - μά - κωτόν τὸ
 ni. Mets donc du poi - son dans son vin tue - le ton vieux cer -

16

γέ - ρο. Βά - λε φαρμά - κι στο γιαλί φαρ - μά - κωτόν τὸ
 bè - re. Mets donc du poi - son dans son vin tue - le ton vieux cer -

20

Πολλὰ φωνὰι - Plusieurs voix

γε - ρο. Βά - λε φαρμά - κι στο γιαλί φαρ - μά - κωτόν τὸ γέ - ρο. Βα -
 bè - re. Mets donc du poi - son dans son vin tue - le ton vieux cer - bè - re. Mets

25

λε φαρμά - κι στο γιαλί φαρ - μά - κωτόν τὸ γέ - ρο.
 donc du poi - son dans son vin tue - le ton vieux cer - bè - re.

20. TO EPHNAKI

(LA PETITE IRENE)

1 Moderato *μία φωνή - Une voix*

Ε-μέ-να μου το εί-πα-νε
Des con-nais-seurs me l'a-vaient dit

5 *Πολλὰ φωνὰι - Plusieurs voix*

Ε-ρη-ρη-νά-κι μου, Ε-μέ-να μου το εί-πα-νε
I-re-ne ma pe-ti-te, I-rè-ne, Des con-nais-seurs me l'a-vaient dit

9 *μία φωνή - Une voix*

Ε-ρη-ρη-νά-κι μου, Αν-θρώ-ποι με-ρα-κλή-δεσμα το
I-re-ne ma pe-ti-te, I-rè-ne, Et puis je m'en dou-lais aussi par

13

Θεό. Ψη - λέ, λι - γνέ μου κρι - νε σα - γα - πώ μά τι να
 di. Mon lys et ma si - rè - ne, qu'à le chérir non occur

17

πώ και για - τι δένμας το λές, μό - νο κá - θε - σαι και
 fond. Pour - quoyte tai - re mon gar - çon, et pleu - rer de cel - te fa -

21

Πολλάι φωναι - Plusieurs voix
 κλαίς. και για - τι δένμας το λές πα - ρά να - θε - σαι και
 çon. Pour - quoyte tai - re mon gar - çon et pleu - rer de cel - te fa -

25

κλαίς.
 çon.

54. Η ΧΙΩΤΙΣΣΑ

-ΚΑΤΩ ΣΤΟ ΓΙΑΛΟ-

(LA BELLE DE CHIO)

1 Allegro ♩ = 90 *Μία φωνή - Une voix (Soprano.)*

Κά-τω στό για - λό κα -
 Tout au bord de l'eau un

5 *Πολλὰ φωνάι - Plusieurs voix (Soprani-Centratli.)*

τω στό πε-ρι - ριά - λι. Κά-τω στό για - λό κα - τω στό πε-ρι -
 jourqu'ilfaisait beau. Tout au bord de l'eau un jourqu'ilfaisait

10 *Μία φωνή - Une voix*

για - λι κα - τω στό γιαλό κον - τή νε - ραν - τλού - σα φαν -
 beau tout au bord de l'eau ho - λή! Fleur d'O - ran - ge po - te -

14 Πολλὰί φωναι-Plasieurs voi.



τή. Κά-τω στο για-λό κον-τή νε-ραν-τζού-λα φουντω-τή.
lée! Tout au bord de l'eau ho-le' Fleur d'Orange po-le-lée!

Τὸ πανελληνίως γνωστὸν καὶ ἀγαπητὸν τοῦτο τραγεῦδι, βασιζέται ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν σὸ λ μείζονα κλίμακα, φέρει δὲ ἀρκετὰ αἰσθητὴν τὴν ξενικὴν ἐπίδρασιν. Ὁ χαρακτὴρ καὶ τὸ ὕφος τῆς μελωδίας του εὐρίσκω ὅτι δικαιολογοῦν τὴν χρῆσιν εἰς αὐτὸ τῆς τριφώνου ἁρμονίας, τὴν ὁποίαν μετεχειρίσθη εἰς τὰς ἐπαναλήψεις τῶν φράσεων τῶν ἐκτελουμένων ὑπὸ τῆς χορῶδας.

Η. ΧΙΩΤΙΣΣΑ. (Κάτω στὸ γιαλὸ) -

LA BELLE DE CHIO

Κάτω στὸ γιαλὸ, κάτω στὸ περιγιαλί,
κάτω στὸ γιαλὸ—κοντὴ
νεραντζοῦλα φουντωτή.
Πλένουν Χιώτισσες, πλένουν παπαδοπούλες.
Πλένουν Χιώτισσες—κοντὴ
νεραντζοῦλα φουντωτή.
Καὶ μιὰ χιώτισσα, μικρὴ παπαδοπούλα,
καὶ μιὰ Χιώτισσα—κοντὴ,
νεραντζοῦλα φουντωτή.
Πλένει κι' ἀπλώνει καὶ μὲ τὸν ἄμμο παίζει.
Πλένει κι' ἀπλώνει—κοντὴ
Νεραντζοῦλα φουντωτή
Φύσηξε βορρηᾶς, μαῖστρος, τραμουνιάνα,
φύσηξε βορρηᾶς—κοντὴ
νεραντζοῦλα φουντωτή.
Κι' ἀνασήκωσε τὸ ποδοφοῦστανό της,
κι' ἀνασήκωσε—κοντὴ,
νεραντζοῦλα φουντωτή.
Κ' ἔλαμψ' ὁ γιαλὸς, κι' ἔλαμψ' ὁ κόσμος ὅλος.
Κ' ἔλαμψ' ὁ γιαλὸς—κοντὴ
νεραντζοῦλα φουντωτή.

Tout au bord de l' eau
Un jour qu'il faisait beau
Tout au bord de l' eau, holé !
Fleur d' Orange potelée !

Lavaient les payses
Qui sont à Chio exquisés.
Lavaient les payses, holé !
Fleur d' Orange potelée !

Mais le vent du Nord
Se lève siffle et mord
Mais le vent du Nord, holé !
Fleur d' Orange potelée !

Et d' un coup fripon !
Soulève son jupon !
Et d' un coup fripon, holé !
Fleur d' Orange potelée !

L' eau s' en empourpra !
La terre s' enivra !
L' eau s' en empourpra, holé !
Fleur d' Orange potelée !

_ 34 _ Ο ΤΖΑΒΕΛΑΣ

Γοργῶς
♩ = 170

Σα.ράν.τα παλ.λη-

κά.ρια ἀπ' τὴν Λε - ῶρ' ἀπ' τὴν Λε - - βα - - δειά.

πά.νουν γιὰ νὰ πα - τή.σουν τὴν Τρι - πο - ῶρ' τὴν Τρι - πο - λι - τσα.

1 All' non troppo ♩ = 108

PIANO. *p*

8 *Semplice.*

Riten. Ἄσπρᾱφεν ἡ Ἄ - να - το - λή, κούνα, πα - ρα - μάν - να,
a Tempo. Ve - di il ba - len bril - la - re in ciel, d'òno - la, nu - dri - ce, il

Αριθμός	Σελίδα	Όνομα Κομματιού	Κατηγορία	Χαρακτηρισμός
1	39-41	Χασάπικος	Χοροί	
2	42-46	Καλαματιανός	Χοροί	
3	47-50	Συρτός	Χοροί	Καλαματιανός
4	51-52	Τράτα Μεγάρων	Χοροί	
5	53-54	Πηδηχτός Μεγάρων	Χοροί	
6	55	Θεσσαλικός	Χοροί	
7	56-57	Κουλουριώτικος	Χοροί	
8	58	Κρητικός	Χοροί	
9	59-60	Χανιώτικος	Χοροί	Πυρρίχιων χορών
10	61-62	Συρτός	Χοροί	
11	63-64	Συρτός Θρακικός	Χοροί	
12	65-71	Μπάλος	Χοροί	
13	72-73	Του Γάμου	Χοροί	
14	78-80	Η Καλαματιανή	Τραγουδιστοί Χοροί	
15	81-82	Ο Πραγματευτής	Τραγουδιστοί Χοροί	
16	83-85	Η Παπαρούνα	Τραγουδιστοί Χοροί	
17	86-88	Η Γαρυφαλιά	Τραγουδιστοί Χοροί	
18	89-91	Είχα μian αγάπη	Τραγουδιστοί Χοροί	
19	92-94	Μπάτε κορίτσια στο χορό	Τραγουδιστοί Χοροί	
20	95-97	Το Ερηνάκι	Τραγουδιστοί Χοροί	
21	98-100	Το Μαύρο Γεμενί	Τραγουδιστοί Χοροί	
22	101-103	Ο Χορός του Ζαλόγγου	Τραγουδιστοί Χοροί	
23	104-106	Τουτ' η γη που την πατούμε	Τραγουδιστοί Χοροί	Σαμιώτικος
24	107-108	Πεντοζάλης	Τραγουδιστοί Χοροί	Πυρρίχιων χορών
25	109-110	Χορός Ακαρνανικός (Κάτω στου Βάλτου τα χωριά)	Τραγουδιστοί Χοροί	
26	111-112	Μηλίτσα πουσai στον γκρεμό	Τραγουδιστοί Χοροί	
27	113-114	Λεμονάκι Μυρωδάτο	Τραγουδιστοί Χοροί	
28	115-116	Μια παπαδιά στον αργαλειό	Τραγουδιστοί Χοροί	
29	117-118	Ο Γερωκλέφτης	Τραγουδιστοί Χοροί	
30	119-121	Ο Αητός	Τραγουδιστοί Χοροί	
31	122-124	Ο Χαραλάμπης	Τραγουδιστοί Χοροί	
32	125-126	Όλοι τον ήλιο τον κυτούν	Τραγουδιστοί Χοροί	
33	127-128	Μπερδεύτηκε μια λεμονιά	Τραγουδιστοί Χοροί	
34	129-130	Τα Φανταρόπουλα	Τραγουδιστοί Χοροί	
35	131-132	Μάνα Τούρκοι, μάνα Φράγκοι	Τραγουδιστοί Χοροί	
36	133-134	Τρεις αδερφάδες είμαστε	Τραγουδιστοί Χοροί	
37	135-136	Σε περιβόλι θε να μπώ	Τραγουδιστοί Χοροί	
38	137-138	Ξένε σαν θες να παντρευτής	Τραγουδιστοί Χοροί	Αποκριάτικο
39	139-140	Η πλουμιστή πεταλούδα	Τραγουδιστοί Χοροί	Χορός Κοριτσιών
40	141-143	Το Μελαχροινό	Τραγουδιστοί Χοροί	
41	144-146	Η Μπουρνοβαλιά	Τραγουδιστοί Χοροί	
42	147-148	Τούρκα (Κάτω στου Βάλτου τα χωριά)	Τραγουδιστοί Χοροί	Κλέφτικος

43	149-150	Κάτω στο νερό στ'αυλάκι	Τραγουδιστοί Χοροί	
44	151-152	Ο Τζαβέλλας	Τραγουδιστοί Χοροί	Κλέφτικος
45	157-159	Οι Κολοκοτρωναίοι	Τραγούδια	Κλέφτικο
46	160-162	Ο πληγωμένος καπετάνιος	Τραγούδια	
47	163-164	Φράγκος	Τραγούδια	
48	165	Ο Μενούσης	Τραγούδια	
49	166-167	Ανέβηκα στ'άγραφα	Τραγούδια	
50	168-172	Η Βλάχα	Τραγούδια	Επίδραση από Σσλαυικά δημοτικά τραγούδια.
51	173-174	Η Βλαχίτσα	Τραγούδια	
52	175-176	Η Μαλάμω	Τραγούδια	
53	177-179	Ποταμός	Τραγούδια	
54	180-181	Η Χιώτισσα (Κάτω Στο Γιαλό)	Τραγούδια	
55	182-183	Άστραφεν η Ανατολή	Τραγούδια	Νανούρισμα
56	184-185	Αϊντε κοιμήσου κόρη μου	Τραγούδια	
57	186-190	Η αξία του φιλιού	Τραγούδια	Νησιώτικο
58	191-194	Το Γιασεμί	Τραγούδια	
59	195-196	Η Σμυρνιά	Τραγούδια	
60	197	Ο Λάμπρος	Τραγούδια	

Συλλογή Αρίων	Αριθμός, Σελ.	Σχόλια	Χαρακτηρισμός
Χορός Χασάπικος	26, 26	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Χορός Κουλουριώτικος	27, 27	Μελωδία σχεδόν ίδια. Διαφοροποίηση σε τονικότητα	
Χορός Κρητικός	19, 19	Μελωδία σχεδόν ίδια. Μικρή διαφοροποίηση στην δομή.	
Συρτός Θρακικός	23, 23	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Η Καλαματιανή	32, 32	Μελωδία ίδια.	
Η Παπαρούνα	42, 42	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Ασμα Αθηναϊκόν	30, 30	Μελωδία σχεδόν ίδια, με λιγότερα στολίδια.	
Η Παπαδιά	31, 31	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Το Ερηνάκι	58, 59	Μελωδία ίδια.	
Μαύρο Γεμενί	28, 28	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Ο Χορός του Ζαλόγγου	24, 24	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Χορός Σαμιώτικος	25, 25	Μελωδία σχεδόν ίδια.	
Πεντοζάλης	18, 18	Μελωδία σχεδόν ίδια	Πυρρίχιων χορών
Χορός Ακαρνανικός	16, 16-17	Μελωδία σχεδόν ίδια	
Ο Γεροκλέφτης	33, 33	Διαφορετικό κλάσμα και τονικότητα. Μελωδία σχεδόν ίδια αλλά με περισσότερα στολίδια.	
Ο Αετός	50, 50	Μελωδία ίδια.	
Χορός Κλέφτικος	20, 20	Μελωδία σχεδόν ίδια. Διαφοροποιήσεις σε κλίμακα, οπλισμό και στίχο.	

Ο Τζαβέλας	34, 34	Μελωδία ίδια. Επιπλέον θέματα οργανικά και σε άλλη τονικότητα
Ποταμός	54, 54	Μελωδία σχεδόν ίδια. Διαφορετική τονικότητα.
Η Χιώπισσα	45, 45	Μελωδία σχεδόν ίδια.
Καταβαυκαλισμός	43, 42	Μελωδία ίδια. Διαφορετική τονικότητα
Η αξία του φιλιού	57, 58	Μελωδία ίδια. Διαφορετική τονικότητα

Η Βλαχίτσα	12, 60-64	Μελωδία ίδια.
Ποταμός	23, 86-90	Μελωδία ίδια. Διαφορετική τονικότητα.
Άστραψεν η Ανατολή Αϊντε κοιμήσου κόρη μου	13, 65-66 1, 25-26	Μελωδία ίδια. Μελωδία ίδια. Διαφορετική τονικότητα
Η αξία του φιλιού	25, 95-98	Μελωδία ίδια. Διαφορετική τονικότητα