

Το “ελληνικό στοιχείο” σε έργα φωνητικής μουσικής των Ελλήνων συνθετών της Εθνικής Μουσικής Σχολής Μ. Καλομοίρη και Μ. Βάρβογλη

της Άννας-Μαρίας Ρεντζεπέρη-Τσώνου*

Με βάση τις αρχές των Εθνικών Σχολών οι συνθέτες, που ανήκουν σ’ αυτές, επιδιώκουν να πραγματώσουν μέσα απ’ τα έργα τους τον εθνικό χαρακτήρα. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζονται δύο αντιπροσωπευτικά έργα φωνητικής μουσικής (όπερες) των συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής Μανώλη Καλομοίρη και Μάριου Βάρβογλη με στόχο τον εντοπισμό των αμιγώς “εθνικών στοιχείων”, που συντελούν στην “ελληνικότητα” των έργων τους. Η επιλογή της έρευνας και ανάλυσης φωνητικής μουσικής γίνεται, ώστε να είναι δυνατή η διερεύνηση και της παραμέτρου κειμένου – γλώσσας ως προς την πραγμάτωση του ελληνικού χαρακτήρα στα έργα. Αρχικά, θεωρείται επίσης σκόπιμη η προσέγγιση των εννοιών της Εθνικής Μουσικής και της “ελληνικότητας” των μουσικών έργων με βάση κυρίως τις απόψεις δύο βασικών συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, του Μανώλη Καλομοίρη και του Γεωργίου Λαμπελέρ (Υαννου 1996).

Ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962), συνθέτης και παιδαγωγός, θεωρείται, ως γνωστόν, πρωτεργάτης της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής, καθώς σ’ όλη τη διάρκεια της ζωής του επεδίωξε με το λόγο και τα έργα του την εδραίωσή της (Ψυχοπαίδη-Φράγκου, 1990:53). Στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας με έργα του στην Αθήνα το 1908 (Καλομοίρης, 1988:39-43) και στη συνέχεια σε διάφορα άλλα κείμενά του, όπως ο πρόλογος της όπερας *Ο Πρωτομάστορας* το 1929 (Καλομοίρης, 1939:II-III), ο Πρόλογος της όπερας *Ανατολή* το 1945 (Καλομοίρης, 1953:III), ο Πρόλογος της έκδοσης της *Παλαμικής συμφωνίας* το 1961 (Καλομοίρης, 1961:VII) και άλλα, εκφράζει τις απόψεις του για την εθνική μας μουσική και την ευρύτερη έννοια της ελληνικότητας των έργων ενός συνθέτη. Σύμφωνα με τις απόψεις αυτές, η Εθνική μας μουσική πρέπει να βασίζεται τόσο στη μουσική των δημοτικών μας τραγουδιών, όσο και στα τεχνικά μέσα των προοδευμένων στη μουσική δυτικοευρωπαϊκών λαών. Στο πάντρεμα αυτό μπορεί άλλοτε να προβάλεται το δημοτικό τραγούδι και άλλοτε τα στοιχεία του να μην είναι αναγνωρίσιμα μέσα στο έργο του συνθέτη. Όμως ο συνθέτης πρέπει να αφομοιώσει τη βαθύτερη αισθητική και μουσική υφή των μελωδικών, ρυθμικών και αρμονικών στοιχείων του δημοτικού τραγουδιού, ώστε να αποτελέσουν τη βασική πηγή έμπνευσης και την αφετηρία της περαιτέρω προσωπικής του δημιουργίας.

Η “ελληνικότητα” των έργων ενός συνθέτη βρίσκεται στη δημιουργία νέων πρωτότυπων ελληνικών μελών, που ν’ αποτελούν προέκταση και επέκταση της λαϊκής δημιουργίας και να κλείνουν μέσα τους την “ελληνική ψυχή”. Βασικό στοιχείο της Εθνικής μας μουσικής είναι ακόμα η χρήση της δημοτικής γλώσσας, που είναι η ζωντανή γλώσσα του λαού.

Ο Γεώργιος Λαμπελέρ (1875-1945), θεωρείται επίσης από τους βασικούς συνθέτες που συνέβαλαν στην εδραίωση της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Στο άρθρο του «Η Εθνική Μουσική» γραμμένο το 1901 στο περιοδικό *Παναθήναια* (Λαμπελέρ, 1901:82-90, 126-131) και αργότερα στο άρθρο του «Εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική» γραμμένο το 1928 στις *Επιφυλλίδες*

* Η Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου είναι διδάκτωρ Μουσικολογίας και λέκτορας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

(Λαμπελέτ, 1928:1-40) εκφράζει επίσης τις απόψεις του για την εθνική μουσική και την ελληνικότητα.

Μεταξύ άλλων αναφέρει ότι η τέχνη των διαφόρων εθνών μπορεί να είναι μια σε ό,τι αφορά το ποιόν των βλέψεων, των ιδεωδών και το σύστημα των τεχνικών μέσων, το οποίο χρησιμοποιείται, αλλά διαφοροποιείται εκεί όπου ισχύει ο εθνικός τους χαρακτήρας. Ως εθνική τέχνη εννοούμε την τέχνη που αντλεί την υπόστασή της από το πνεύμα των λαϊκών προτύπων, στα οποία αντανακλάται καθαρότερα η ψυχή και ο χαρακτήρας της κάθε φυλής. Έτσι, το εθνικότερο, δημιουργικότερο, αληθινότερο έργο, το οποίο θα κάνουν οι Έλληνες μουσουργοί, είναι η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογή της πολυφωνίας και η τεχνική ανάπτυξή της με βάση την αντίστιξη και τη φούγκα. Κι αυτή θα είναι η αληθινή εθνική μουσική του μέλλοντος.

Γενικότερα επικράτησε η αντίληψη στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα και μέχρι το 1960, βάσει κυρίως των ιδεών που εξέφρασε η Εθνική Μουσική Σχολή ότι τα έργα, στα οποία προβάλλεται ο “ελληνικός χαρακτήρας” σαν αντανάκλαση της παράδοσης, είναι εκείνα που αναδεικνύουν την πολιτιστική ταυτότητα του Έθνους (Σιώψη, 2003:30-34).

Στη συνέχεια ερευνώνται ως προς τον “ελληνικό χαρακτήρα” οι όπερες *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* του Καλομοίρη και *Το Απόγευμα της Αγάπης* του Βάρβογλη.

Ο Καλομοίρης συνέθεσε την όπερα¹ *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* το 1917 (αναθεώρηση το 1939). Πρόκειται για μουσικόδραμα σε τρία μέρη, όπως ο ίδιος ο συνθέτης το χαρακτηρίζει (Καλομοίρης, 1937). Για το λιμπρέτο της όπερας επέλεξε ως λογοτεχνικό πρότυπο το ομώνυμο θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση (1872-1901), σύγχρονου του συγγραφέα και θερμού υποστηρικτή του δημοτικισμού. Τόσο λοιπόν το θεατρικό έργο όσο και το λιμπρέτο είναι γραμμένα στη δημοτική γλώσσα. Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην ελληνική ύπαιθρο, όπου προβάλλεται η ελληνική παράδοση με τα ήθη και τα έθιμά της.

Πρόκειται για ονειρόδραμα, που ανήκει στο συμβολιστικό θέατρο. Στο πρώτο και στο τρίτο μέρος κινείται σε ρεαλιστικό επίπεδο, ενώ στο δεύτερο σε ονειρικό. Κεντρικός άξονας της υπόθεσης είναι το εφτάπετρο δαχτυλίδι και ο θρύλος που το συνοδεύει. Σύμφωνα μ’ αυτόν, στο ρεαλιστικό επίπεδο (πρώτο μέρος) η Μάνα αποφασίζει να πουλήσει το δαχτυλίδι, για να εξασφαλίσει τα χρήματα, με τα οποία θα μπορέσει να γιατρευτεί ο άρρωστος γιος της Γιαννάκης (βασικός ήρωας του έργου). Στο ονειρικό επίπεδο ο Γιαννάκης πάει να πάρει πίσω το δαχτυλίδι απ’ τη Νεράϊδα του Βουνού. Υπόκειται σε τρεις δοκιμασίες, τις οποίες και ξεπερνά και έτσι αποκτά το δαχτυλίδι. Δεν αρκείται όμως σ’ αυτό, αλλά συνεχίζει, για ν’ ανέβει στις απάτητες κορφές που ανατέλλει ο Ήλιος. Εκεί όμως οι δυνάμεις του εξαντλούνται και πεθαίνει. Τέλος, πάλι στο ρεαλιστικό επίπεδο (τρίτο μέρος) ο Γιαννάκης πεθαίνει από την αρρώστια. Η αγαπημένη του Ερωφίλη βρίσκει στο χέρι του το δαχτυλίδι, το οποίο και παραλαμβάνει. Την ώρα εκείνη ξημερώνει Χριστούγεννα.

Το δαχτυλίδι συμβολίζει τη λαϊκή, εθνική κληρονομιά και τη δύναμη του ελληνικού πνεύματος. Οι επτά πέτρες του δαχτυλιδιού συμβολίζουν την επτάλοφο της Κωνσταντινούπολης και τη Μεγάλη ιδέα. Ο ήρωας προσπαθεί να φτάσει τις απάτητες κορυφές, το ιδανικό και υπέρτατο, αλλά δυστυχώς δεν μπορεί να ολοκληρώσει την αναρρίχησή του. Στην όπερα αυτή ο Καλομοίρης επεξεργάζεται έντονα τα κύρια ιστορικά, πολιτισμικά και ιδεολογικά του αιτήματα, τη διάσωση του ελληνικού πολιτισμού μέσα απ’ την αρχική του πτώση που θα οδηγήσει στην

¹ Οι όροι “όπερα” και “μουσικό δράμα” θα χρησιμοποιούνται στην εργασία αυτή χωρίς διάκριση

αναγέννησή του καθώς και τη θυσία ενός μέρους του ιδεώδους, για να διασωθεί το υπόλοιπο και ν' ανασυγκροτηθεί (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990:156, Σιώψη, 2003:32-33, 38). Το ξημέρωμα των Χριστουγέννων αμέσως μετά το θάνατο του Γιαννάκη στο ρεαλιστικό επίπεδο, προοικονομεί την αναγέννηση του ελληνικού πολιτισμού και της ελληνικής ψυχής μέσα από την ορθόδοξη εκκλησία και την παράδοση (Σιώψη, 2003:37).

Στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί ορισμένες μελωδίες από τη βυζαντινή και τη λαϊκή μας παράδοση, κυρίως για να προβάλλει δραματουργικά τα παραπάνω πολιτισμικά αιτήματά του. Οι μελωδίες αυτές σχετίζονται άμεσα με την υπόθεση του έργου και αποτελούν ταυτόχρονα ένα οικείο σημείο αναγνώρισης για τον ακροατή (Μαλιάρας 2001:34, Φράγκου-Ψυχοπαίδη, 1990:61).

Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί: δύο δημοτικές μελωδίες Χριστουγεννιάτικων καλάντων (βλ. παρακάτω), το κοντάκιο των Χριστουγέννων "Η Παρθένος σήμερον του υπερούσιον τίκει" (βλ. σελ. 9), το δημοτικό νανούρισμα "'Αντε κοιμήσου κόμη μου" (βλ. σελ. 10) και τη δημοτική μελωδία του Τσακωνικού χορού, που χορεύεται στη Β' πράξη κατά την εμφάνιση των Νεράιδων.

Οι δύο παραδοσιακές μελωδίες των Χριστουγεννιάτικων καλάντων καθώς και παραλλαγές της 2^{ης} μελωδίας ακούγονται αρχικά προς το τέλος του Α' μέρους της όπερας. Στο σημείο αυτό της υπόθεσης ο Σωτήρης (αδελφός του Γιαννάκη, βαρύτονος) με τους νέους του χωριού (μικτή χορωδία) τραγουδούν τα Χριστουγεννιάτικα κάλαντα. Ας σημειωθεί, ότι οι δύο αυτές μελωδίες των καλάντων σύμφωνα με την παράδοση δεν τραγουδιούνται μαζί. Επομένως η εναλλάξ ακρόασή τους στο ίδιο κομμάτι αποτελεί ιδέα και διασκευή του Καλομοίρη (Μαλιάρας, 2001:44).

Η 1^η μελωδία των Καλάντων, που παραδοσιακά τραγουδιέται με το κείμενο "Χριστούγεννα, Πρωτούγεννα, πρώτη γιορτή του κόσμου..." τραγουδιέται αρχικά από το Σωτήρη στη θέση [70]μ.12-16 στη σολ μείζονα (παρ.1). Η μελωδία αυτή είναι τετράμετρη. Στη συνοδεία στο μπάσο ακούγεται ισοκράτημα σολ-ρε σε κάθετη συνήχηση.

poco rit. (tr) 12

κου — τί σου τρα.γου. οἶ — **Σ.Σ.Τ.** Χρι.στού.γεν.
 te — ο. ra can. te - ro **SOTIRIS.** Na. ta. lecs.
 re — ce que je te chan - te! En cet - te

p segue sf mp sf f mf

13 16 7

να, πρω — τού.γεν. να πρώ. τη γιορ.τή του κό. σμου. εβ. γά. τεί.
 sa. na. glo. ria a ciel na. sce Ge. su sta not. te di. vin del
 nuit qui nous re. vient Je. sus va bien. tôt naï. tre, ap. pre. nez

παρ. 1, [70]μ.12-16

Μετά από πέντε φορές που ακούγεται η 1^η μελωδία, τραγουδιέται για πρώτη φορά η οκτάμετρη 2^η μελωδία των καλάντων από τη χορωδία – ακούγεται και στη συνοδεία – στη θέση [72]μ.1 με άρση - 8 στη ντο μείζονα. Στη συνοδεία στο μπάσο ακούγεται ισοκράτημα ντο-σολ σε κάθετη συνήχηση (παρ. 2). Παραδοσιακά η μελωδία αυτή τραγουδιέται με το κείμενο “Καλήν εσπέραν άρχοντες αν είν’ ο ορισμός σας...”. Όμως στην όπερα τραγουδιέται με το κείμενο “Κυρά ψηλή, κυρά λιγνή, κυρά καμαροφρύδα...”, που αποτελεί ουσιαστικά κείμενο της 1^{ης} μελωδίας. Πρόκειται και ως προς το κείμενο για διασκευή του Καλομοίρη (βλ. και Μαλιάρας, 2001:194).

72 *poco più vivo*

CORO

SOPR. - TENORI
E C. - ALTI.

Ky - rá ψη - λή, ku -
Si - gno - ra dal cor -
Da - me si frè - leau -

BASSI

βό - τα - νο νά λού - λον - ται - οι - κυ - ρά - δες
mil - le fior si ba - gne - ran le da - me
le par - fum pour em - bau - mer les bel - les

mp leggiero

2

ο
α
ο
υ

ρά λι - γνή — κυ - ρά κα - μα - ρο - φρύ - δα,
po gen - til — dal so - pra - ci - glior - cua - to t
teint si brun — da - me, da - me co - quet - te,

BSS.

παρ. 2, [72]μ.1 με άρση - 8

Μετά από δύο φορές που εκφέρεται η 2^η μελωδία, ακούγεται στο [73]μ.1 με άρση - 8 η πρώτη παραλλαγή της 2^{ης} μελωδίας από τις σοπράνι και τους τενόρους σε ταυτοφωνία στη σολ μείζονα. Ακολουθεί μια δεύτερη παρουσίασή της, για να ακουστούν στη θέση [74]μ.1 με άρση - 24 ξανά η 1^η και η 2^η μελωδία των καλάντων σε νέα τονικότητα πάλι με ισοκράτημα στο μπάσο. Στη θέση [75]μ.1 με άρση - 8 ακούγεται δεύτερη παραλλαγή της 2^{ης} μελωδίας των καλάντων από τη χορωδία σε διφωνία. Ξεκινούν πρώτα οι ψηλές φωνές (σοπράνι - τενόροι) στη θέση [75]μ.1 με άρση και ακολουθούν οι χαμηλές φωνές (άλτι - μπάσοι) στη θέση [75]μ.1 με αρχική διαφοροποίηση στη μελωδία. Μέχρι τη θέση [79] ακούγονται σε διάφορα σημεία

μελωδίες καλάντων είτε αυτούσιες είτε σε παραλλαγή της 2^{ης} μελωδίας από το Σωτήρη, τη χορωδία, τον Κυριάκο (πατέρα της Ερωφίλης, μπάσο) και την ορχήστρα.

Στη θέση [77]μ.9 – [81]μ.1 ακούγεται το recitativo του Κυριάκου που συνεχίζει, [81] – τέλος [89], στην άρια του Κυριάκου με χορωδία για τα παγανά (μαζί με τη χορωδία τραγουδούν οι: Ερωφίλη, Μάνα, Γιαννάκης και Σωτήρης). Η άρια αυτή χωρίζεται τόσο μορφολογικά όσο και με βάση το νόημα των στίχων σε δύο μέρη Α' και Β'. Στο Α' μέρος ο Κυριάκος περιγράφει τον κόσμο των παγανών (καλλικαντζάρων), που σύμφωνα με την παράδοση θέλουν να κόψουν βίαια το δένδρο που βαστάει τη γή. Τα παγανά είναι ελεύθερα τις μέρες αυτές πάνω στη γή, μα θ' αναγκαστούν να γυρίσουν στο μαύρο τους βασίλειο, μόλις αγιαστούν τα νερά.

Έτσι, από τη θέση [79] – τέλος [86] (recitativo και Α' μέρος της άριας με χορωδία) κυριαρχούν στη μελωδία, αλλά κυρίως στη συνοδεία μοτίβα με χρωματική κίνηση και μικρές ρυθμικές αξίες (δέκατα έκτα, τριακοστά δεύτερα, τρίχα δεκάτων έκτων).

Από τη θέση [87]μ.1 – τέλος [89] (Β' μέρος της άριας με χορωδία) ακούγεται ξανά η 2^η μελωδία των Χριστουγεννιάτικων καλάντων, για να δοθεί η αίσθηση ότι υπερσχύει το Χριστιανικό στοιχείο έναντι του ειδωλολατρικού (παγανά). Αρχικά, η 2^η μελωδία ακούγεται στα τρομπόνια, [87]μ.1-9, στη μι μείζονα με ισοκράτημα μι και στη συνέχεια απ' τη χορωδία και την ορχήστρα. Το κείμενο όμως δεν είναι αυτό των καλάντων, παρά σχετίζεται με την υπόθεση: “Και στα ουράνια αντηχούν ωσαννά, που Χριστούγεννα πάλι γιορτάζουν”.

Στη συνέχεια της όπερας τα καλάντα ακούγονται στο Γ' μέρος της. Στο ορχηστρικό πρελούδιο, θέση [11]μ.1 με άρση – τέλος, ακούγεται η 2^η μελωδία απ' την ορχήστρα τρεις φορές διαδοχικά – τις δύο αυτούσια και τη μια σε παραλλαγή. Η εκφορά της γίνεται στη ντο μείζονα, ενώ την αυτούσια μελωδία συνοδεύει ισοκράτημα ντο-σολ. Η 2^η μελωδία καλάντων ακούγεται και στο τέλος του Γ' μέρους που είναι και το τέλος της όπερας, θέση [74]μ.2-8, απ' τα τρομπόνια στη ντο μείζονα, καθώς το πλήθος βγαίνει απ' την εκκλησία μετά την πρωϊνή λειτουργία των Χριστουγέννων. Στη συνέχεια, θέση [75]μ.1 με άρση – 5, ακούγεται απ' τη χορωδία νέα μελωδία, διαφορετική από τις δύο αυτούσιες μελωδίες των καλάντων, αλλά με τα λόγια των Χριστουγεννιάτικων καλάντων: “Χριστούγεννα, πρωτούγεννα”. Η μελωδία αυτή διακόπτεται απότομα, θέση [76]μ.1, με μια κραυγή καθώς το πλήθος αντικρύζει στα σκαλιά της εκκλησίας το Γιαννάκη νεκρό.

Το κοντάκιο των Χριστουγέννων “Η Παρθένος σήμερα...” ακούγεται στην αρχή του Γ' μέρους της όπερας απ' τη χορωδία μετά το ορχηστρικό πρελούδιο, θέση [12]μ.3 – τέλος [15]. Τη στιγμή εκείνη τελείται σύμφωνα με την υπόθεση η λειτουργία των Χριστουγέννων και το εκκλησιαστικό ψάλλει το κοντάκιο. Πρόκειται για την αυτούσια μελωδία και το κείμενο του αυτόμελου κοντάκιου από την Ακολουθία των Χριστουγέννων, που είναι γραμμένη από τον Ρωμανό τον Μελωδό σε ήχο γ'. Αρχικά, θέση [12]μ.3 – τέλος, η μελωδία ακούγεται από τις σοπράνι και τους τενόρους σε ταυτοφωνία στη λα μείζονα, ενώ στη συνοδεία ακούγεται ισοκράτημα λα-μι (παρ. 3). Στη συνέχεια, θέση [13]μ.1- τέλος [15], η μελωδία εκφέρεται από την τετράφωνη χορωδία σχεδόν σε ομοφωνική κίνηση.

ANDANTE TRANQUILLO.
CORO INTERNO.

SOPR. E TEN. Η Παρ. θέ - νος σή - με - ρον τόν ύ - πε.
[UNITI] Ho - di - e Chris - tus na - tus est
*) I Par - thé - nos si - mé - ron ton i - pé -

SOPR. ρού.γι.ον τί - χτει και ή γῆ τό σπη.λαι.
E TEN. Chris - tus na - tus est, Ho - di e sal. va. tor ap -
rous. si. on tik - ti ké i ghi to opi - lé -

παρ. 3, [12]μ.1-11

Το Νανούρισμα της Μάνας, στο οποίο τραγουδά και ο μικρότερος γιος της Σωτήρης, ακούγεται στο τέλος της Α' πράξης της όπερας, θέση [116] – [120]μ.7. Όσον αφορά στο αρχικό θέμα της μελωδίας πρόκειται για το αυθεντικό δημοτικό τραγούδι “Άντε κοιμήσου κόρη μου”. Οι στίχοι όμως προέρχονται από άλλο δημοτικό τραγούδι, που συναντάται ως υπ’ αριθμόν 149 στη συλλογή του Νίκου Πολίτη, 1978, *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Έτσι, το Νανούρισμα στην όπερα ξεκινά με τους στίχους: “Να μου το πάρεις, ύπνε μου”. Το φαινόμενο αυτό της κοντραφακτούρας (Kontrafaktur), δηλαδή της προσαρμογής ενός νέου κειμένου στη μελωδία ενός υπάρχοντος τραγουδιού, το συναντάμε πολλές φορές στη λαϊκή μας παράδοση, στα δημοτικά μας τραγούδια (Θέμελης, 1972:67).

Το αρχικό θέμα που τραγουδάει η Μάνα απ’ το δημοτικό τραγούδι αποτελείται από 6 μέτρα και χωρίζεται σε δύο όμοια τμήματα ($\alpha_1 + \alpha_2$) 3 μέτρων, [116]μ.3-9 (παρ. 4). Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται ελαφρά παραλλαγμένο ρυθμικά και μελωδικά σ’ όλο το νανούρισμα. Αυτούσιο επαναλαμβάνεται το πρώτο τμήμα του θέματος (α_1) στο [19]μ.1 με άρση – 2. Το Νανούρισμα της Μάνας αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση μελοποίησης δημοτικού τραγουδιού καθώς ο Καλομοίρης αρχικά χρησιμοποιεί αυτούσια μελωδία δημοτικού τραγουδιού και στη συνέχεια προχωρά σε δική του σύνθεση – παραλλαγή της μελωδίας, διατηρώντας το μετρικό περίγραμμα και τη γενική μελωδική κατεύθυνση (Μαλιάρας, 2001:202).

κρύβει στὸν κόρφο της θαρῶντας πὺς ἔχει μέσα τὸ δαχτυλίδι.
al mio seno, credendo che vi è dentro l'anello.
 poitrine croyant qu'il contient l'anneau.

116 *LENTO E MOLTO CALMO.* 3 *p dolce*

Η ΜΑΝΑ [Σκεπάζει καλά τὸ Γιαννάκη καὶ τὸν να.] Νὰ μού τὸ πά - - ρης
 LA MADRE [Copre bene Yann, mentre lo culla.] *κουβίλει* Pren. di. loo son. - - po
 LA MÈRE [Elle couvre Yannakis et le berce.] 0 doux som. - - meil

5 *p* 9
 ὕ - - πνε μου τρεῖς βί - γλες θάν τοῦ βά - - λω **ΣΟΤΗ**
 pren. di. lo por. to tre guar. - - die ac. can. - - toa. - - te **SOTII**
 prends le moi je lui met. trai trois gar. - - des.

παρ. 4, [116]μ.3-9

Πέρα απ' τις αυτούσιες δημοτικές και βυζαντινές μελωδίες ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί σε δικές του μελωδίες ρυθμούς των δημοτικών μας τραγουδιών (π.χ. 7/8, 9/8) καθώς και το τριημιτόνιο, που είναι χαρακτηριστικό στους ελληνικούς τρόπους. Με τον τρόπο αυτό, προσδίδει στις μελωδίες του δημοτικοφανή χαρακτήρα.

Για παράδειγμα, τρία από τα καθοδηγητικά μοτίβα (Leitmotive), που χρησιμοποιεί στην όπερα είναι γραμμένα σε ρυθμούς δημοτικών τραγουδιών: το καθοδηγητικό μοτίβο της *Ερωφίλης* είναι γραμμένο σε 9/8 και τα καθοδηγητικά μοτίβα της *μητρικής στοργής* και του *βοριά* είναι γραμμένα σε 7/8 (παρ. 5). Επίσης σε τρία απ' τα καθοδηγητικά μοτίβα προβάλλεται μελωδικά το διάστημα του τριημιτόνιου: στο μοτίβο του *βοριά* υπάρχει το ανιόν τριημιτόνιο λαβ-σι, στο μοτίβο της *άδολης και αγνής αγάπης* το κατιόν τριημιτόνιο σι#-λα και στο μοτίβο του *Σωτήρη* το κατιόν τριημιτόνιο ρε-ντο² (παρ. 5).

² Τα καθοδηγητικά μοτίβα της όπερας παρέθεσε ο ίδιος ο συνθέτης σε πίνακα με τίτλο *Κομμάτια από τη μουσική του Δαχτυλιδιού της Μάνας*. Ο πίνακας αυτός βρίσκεται στην έκδοση του προγράμματος για την παράσταση σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, Αθήνα 3 Μαΐου 1928.

4. ΤΗΣ ΕΡΩΦΙΛΗΣ
Γ *dolcissimo*

6. ΤΗΣ ΜΗΤΡΙΚΗΣ ΣΤΟΡΓΗΣ
11^η

7. ΤΟΥ ΒΟΡΙΑ
Γ *molto*

12. ΠΙΣΑΡΟΛΗΣ & ΑΓΝΗΣ ΑΓΑΠΗΣ
p *dolce* *pp*

76. ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΗ
Allegretto
mf

παρ. 5

(καθοδηγητικά μοτίβα της *Ερωφίλης*, της *μητρικής στοργής*, του *βοριά*, της *άδολης και αγνής αγάπης* και του *Σωτήρη*)

Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί επίσης σε διάφορα σημεία της όπερας, πέρα από το μείζονα και ελάσσονα τρόπο, ελληνικούς τρόπους.³ Για παράδειγμα, στην άρια του Γιαννάκη “Κρυφή πληγή με καταλεί, με λιώνει”, [23]μ.6 με άρση – τέλος [31], χρησιμοποιεί στη θέση [26]μ.1-4 τον ελληνικό τρόπο ρε οικογένειας Γ (οι τρόποι της οικογένειας Γ σχηματίζουν διάστημα τόνου μεταξύ VII και VIII βαθμίδας και προσαγωγή ή προσαγωγείς προς άλλες βαθμίδες, οπότε προκύπτει και το αντίστοιχο διάστημα 2^{ης} αυξημένης):

ρε – μι – φα – σολ – λαβ – σι – ντο – ρε

Γ Η Τ Η τρ Η Τ

Στη συνέχεια, θέση [26]μ.5-8, χρησιμοποιεί τον ελληνικό τρόπο ντο# οικογένειας Α (οι τρόποι της οικογένειας Α έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό τους την απόσταση τόνου μεταξύ VII και VIII βαθμίδας):

ντο# - ρε# - μι - φα# - σολ# - λα - σι - ντο#

Τ Η Τ Τ Η Τ Τ

³ Ο Μ. Καλομοίρης στο Β' τεύχος της *Αρμονίας* του, κεφάλαιο Δέκατο Έκτο “Η εναρμόνιση της ελληνικής μελωδίας” (1935:178-200), υποστηρίζει ότι η εναρμόνιση της ελληνικής μελωδίας πρέπει να στηρίζεται στο τονικό σύστημα των ελληνικών τρόπων. Οι τρόποι αυτοί χωρίζονται με βάση ορισμένα χαρακτηριστικά τους σε τρεις μεγάλες οικογένειες Α, Β και Γ.

Ο Βάρβογλης συνέθεσε τη μονόπρακτη όπερα *Το Απόγευμα της Αγάπης* το 1935. Ο ίδιος ο συνθέτης το χαρακτηρίζει στο χειρόγραφο του έργου ως μουσικό δράμα⁴. Για λιμπρέτο επέλεξε το ομώνυμο δράμα του σύγχρονου του Νεοέλληνα συγγραφέα και δημοσιογράφου Θεόδωρου Συναδινού (1878-1959), σ' ένα απ' τα τέσσερα χειρόγραφα του οποίου αναγράφεται ότι “γράφτηκε για να χρησιμεύσει ως λιμπρέτο”.⁵ Τόσο το δράμα όσο και το λιμπρέτο είναι γραμμένα σε δημοτική γλώσσα. Όσον αφορά στην υπόθεση του έργου, ακολουθείται το ρεύμα του βερισμού με κυρίαρχο στοιχείο το ανεκπλήρωτο ερωτικό πάθος που φτάνει μέχρι τη δολοφονία. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στην ελληνική ύπαιθρο και προβάλλονται ηθογραφικά στοιχεία.

Στο *Απόγευμα της Αγάπης*, ο Βάρβογλης χρησιμοποιεί ορισμένα στοιχεία από τη βυζαντινή και τη λαϊκή μας παράδοση. Όσον αφορά στη μελωδία, χρησιμοποιεί τη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού “Παντρεύουν την αγάπη μου” (βλ. σελ. 15), το πανηγυρικό θέμα από τη μελωδία του χορού των Μεγάρων, την αρχή της βυζαντινής μελωδίας του “Χριστός Ανέστη” (βλ. σελ. 18) και το θέμα από τη βυζαντινή μελωδία “Δεύτε τελευταίον ασπασμόν” (Ρωμανού, 1985:33 και Ρεντζεπέρη, 2002:319). Όπως και στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* του Καλομοίρη, οι μελωδίες αυτές σχετίζονται άμεσα με την υπόθεση του έργου και αποτελούν ταυτόχρονα ένα οικείο σημείο αναγνώρισης για τον ακροατή.

Στην άρια του Τάσου “Κοριτσάκι μικρό τη γνώρισα” στο Β' μέρος, [19]μ.4-23, ο Βάρβογλης χρησιμοποιεί είτε κάποια πρωτότυπη παραλλαγή γνωστού δημοτικού τραγουδιού είτε κάποια παραλλαγή, την οποία συνέθεσε ο ίδιος με βάση το παραπάνω τραγούδι (δημοτικοφανής μελωδίας). Οι στίχοι που τραγουδάει ο Τάσος είναι οι ακόλουθοι:

“Παντρεύουν την αγάπη μου
 Και της δίνουν τον οχτρό μου
 Βόηθα Χριστέ αχ! Και Παναγιά
 Για το πείσμα αχ! Το δικό μου”

Οι στίχοι προέρχονται από δημοτικό τραγούδι με πανελλήνιο θέμα από το είδος των παραλογών, που υπάρχει σε διάφορες παραλλαγές ως προς τον τίτλο του τραγουδιού, τους στίχους και τη μελωδία. Συγκεκριμένα, οι τέσσερις αυτοί στίχοι αποτελούν μέρος δημοτικού τραγουδιού σε παραλλαγές με τίτλο: “Στης πικροδάφνης τον ανθό” ή “Στης μαντζουράνας τον ανθό” ή “Στη ρίζα απ' το Βασιλικό”, που σε ορισμένες περιοχές της Ελλάδας τραγουδιέται από το στίχο: “Παντρεύεται η αγάπη μου...” και εξής.

Το θέμα των στίχων του δημοτικού τραγουδιού έχει άμεση σχέση με την προσωπική ζωή του Τάσου και τη συναισθηματική του κατάσταση, καθώς βλέπει τη

⁴ Βλ. σημείωση 1

⁵ Τα τέσσερα χειρόγραφα του δράματος υπάρχουν στο αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Εταιρείας Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.) στην Αθήνα.

γυναίκα π' αγαπάει παντρεμένη στο πλευρό ενός άλλου άντρα. Το μέτρο του μέρους αυτού είναι 3/4 σύμφωνα με το μέτρο του τσάμικου (3/4), στο οποίο είναι γραμμένη η πρωτότυπη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού⁶. Ως προς τη μελωδία του τρίτου στίχου πάνω στις λέξεις "Χριστέ" και "Παναγιά" χρησιμοποιούνται τριημιτόνια (λα# - σολ, [19]μ.9-10), με τα οποία τονίζεται ο ελληνικός χαρακτήρας της μελωδίας (παρ. 6).

The image shows a handwritten musical score for a Greek folk song. It is divided into two systems. The first system (measures 8-10) features a vocal line with lyrics "βόη θα χρι σι... άχ. και πα - να γιά" and a piano accompaniment with guitar (STR) and bass (B) parts. The second system (measures 11-15) features a vocal line with lyrics "και εινς... σου τον... άχ - τρο μου" and a piano accompaniment with guitar (STR) and bass (B) parts. Both systems include guitar chord diagrams and tempo markings like "4h" and "Rit".

παρ. 6, [19]μ.8-15

Η μελοποίηση των στίχων είναι άλλοτε συλλαβική και άλλοτε μελισματική. Τα μελίσματα, που έχουν κυρίως διατονική κίνηση, είναι γραμμένα σε γενικές γραμμές σύμφωνα με τα μελίσματα που συναντάμε στις πρωτότυπες παραλλαγές των δημοτικών τραγουδιών "Παντρεύουν την αγάπη μου" και "Στης μαντζουράνας τον ανθό".

Ως προς την τονικότητα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί στο μέρος αυτό της άριας δύο τρόπους από τις οικογένειες ελληνικών τρόπων⁷, για να εναρμονίσει την παραδοσιακή μελωδία. Συγκεκριμένα, από την οικογένεια ελληνικών τρόπων A, που

⁶ Σύμφωνα με την εθνομουσικολόγο Αθηνά Κατσανεβάκη με βάση το ύφος της μελωδίας και το ρυθμό, που είναι τσάμικος (3/4), προκύπτει ότι η πρωτότυπη μελωδία του τραγουδιού προέρχεται είτε από την Πελοπόννησο και τη Ρούμελη είτε από την Ήπειρο.

⁷ Βλ. σημείωση 3.

έχει, όπως αναφέρθηκε, ως βασικό χαρακτηριστικό της την απόσταση τόνου μεταξύ VII και VIII βαθμίδας, χρησιμοποιεί τον τρόπο μι με χαρακτήρα ελάσσονα:

μι – φα # - σολ – λα – σι – ντο – ρε – μι

T H T T H T T

με τρεις παραλλαγές του: α) φευγαλέα εμφάνιση του ντο # [19]μ.7, όπου ταυτίζεται ο ελληνικός τρόπος με το μι δωρικό τρόπο, β) εμφάνιση του λα#, [19]μ.10 (παρ.6) και γ) εμφάνιση του ρε# (προσαγωγέα), [19]μ.18, που στη συνέχεια γίνεται ρε φυσικό.

Από την οικογένεια ελληνικών τρόπων Β, που έχει ως βασικό χαρακτηριστικό της το διπλό προσαγωγέα (τον έναν προς την τονική και τον άλλο προς τη δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα) και το διάστημα της 2^{ης} αυξημένης (τριημιτόνιο), χρησιμοποιεί τον τρόπο ρε:

ρε – μι – φα # - σολ – λα (#) – σι (b) – ντο # - ρε

T T H T H τρ H

(τρ H T)

Ο τρόπος αυτός εμφανίζεται άλλοτε με σιb, [19]μ.8, και άλλοτε με λα#, [19]μ.9, χωρίς όμως να επιβεβαιώνεται με πτώση (παρ.6).

Στο κουαρτέτο Α' χωρικού, Β' χωρικού, Τάσου, Ζητιάνου: “Χριστός Ανέστη”, [12]μ.1 – τέλος [16], ακούγεται στη συνοδεία η αρχή της βυζαντινής μελωδίας του “Χριστός Ανέστη”, [12]μ.7 με άρση – 10 (παρ.7). Ταυτόχρονα, [12]μ.6-10, χρησιμοποιείται ισοκράτης – χαρακτηριστικό της βυζαντινής μουσικής – ο οποίος ακούγεται και σε άλλα σημεία του μέρους. Ως προς την υπόθεση του έργου, το κουαρτέτο εκτυλίσσεται αμέσως μόλις τελειώνει η Λειτουργία της Αγάπης το απόγευμα της Κυριακής του Πάσχα και οι χωριανοί βγαίνουν απ’ το εκκλησάκι του χωριού. Η βυζαντινή μελωδία ακούγεται τη στιγμή που οι δύο χωρικοί εύχονται ο ένας στον άλλο “Χριστός Ανέστη” και “Χρόνια Πολλά”.

A. Χωριάτικη
[Χαίρετούρ]

3 4h

Χριστός ἄνεσεν

R. F. J. Mel

4h

Λουκάρι

Solo

STR. acc

STR. acc

STR. acc

I⁷ — V^{9b} — STR. acc (V⁷) V III (V⁷) III (V⁷) V

B. Χωριάτικη
1 - Κασσιόπουλος

Tranquillo.

7 3

Χρόνια πολλά

35

Τάσος

Tranquillo

Χριστός ἄνεσεν ἡμεῖς

βυζαντινὴ μελωδία

Χριστός ἄνεσεν

STR *mf* *STR. acc*

(V⁹) V (VII^{7b}) VI^{7b} VI VII^{7b} I^{7#}

Λουκάρι

Χρωματισμοὶ

παρ. 7, [12]μ.7 με ἄρση-10

Στην αρχή του κουαρτέτου ξεχωρίζει στη συνοδεία ένα χαρούμενο βουκολικό θέμα γραμμένο απ' το συνθέτη, [12]μ.1-4, με χαρακτηριστική κίνηση δεκάτων έκτων, που ακούγεται στα ξύλινα πνευστά (φλάουτα, όμποε, αγγλικό κόρνο, κλαρινέτα και φαγκότα). Στη συνέχεια του μέρους, θέση [14], υπάρχει ένα αμιγώς ορχηστρικό μέρος, που ξεκινά με βουκολικό θέμα, [14]μ.1-4, παρόμοιο μ' αυτό της αρχής, για να συνεχίσει με άλλα ελληνότροπα βουκολικά θέματα που ακούγονται κυρίως στα ξύλινα πνευστά, καθώς και στα πρώτα και δεύτερα βιολιά (παρ. 8). Με τα θέματα αυτά αποδίδεται η ατμόσφαιρα του εορτασμού του Πάσχα στην ελληνική ύπαιθρο.

παρ.8 , [14]μ.1-4

Πέρα όμως από τα σημεία που επισημάνθηκαν παραπάνω, η όπερα στο σύνολό της δεν εμφανίζει χαρακτηριστικά της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Συνοψίζοντας, ο Καλομοίρης στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* χρησιμοποιεί πέντε αυθεντικές μελωδίες από τη δημοτική και τη βυζαντινή μας παράδοση συσχετίζοντάς τες άμεσα με την υπόθεση του έργου. Ορισμένες απ' τις μελωδίες αυτές στη συνέχεια τις επεξεργάζεται και τις παραλλάσει. Παράλληλα δημιουργεί και ο ίδιος σε άλλα σημεία της όπερας μελωδίες με χαρακτηριστικά δημοτικών μελωδιών, όπως είναι το τριμητόνιο και τα ασύμμετρα μέτρα 7/8, 9/8.

Ως προς την τονικότητα και την αρμονία, βασίζεται κυρίως στο μείζονα και ελάσσονα τρόπο, όμως χρησιμοποιεί σε διάφορα σημεία ελληνικούς τρόπους από τις τρεις οικογένειες Α, Β και Γ καθώς και τα αρμονικά συμπλέγματα που προκύπτουν απ' αυτούς. Επίσης από τη βυζαντινή μας παράδοση χρησιμοποιεί συχνά το ισοκράτημα. Όσον αφορά στο λιμπρέτο, αυτό είναι γραμμένο στην ελληνική δημοτική γλώσσα. Η υπόθεσή του εκτυλίσσεται στην ελληνική ύπαιθρο προβάλλοντας σε συμβολικό επίπεδο πολιτισμικά και ιστορικά αιτήματα του έθνους, αλλά και ήθη και έθιμα του τόπου μας.

Ο Βάρβογλης στο *Απόγευμα της Αγάπης* χρησιμοποιεί τέσσερις αυθεντικές μελωδίες από τη δημοτική και τη βυζαντινή μας παράδοση επίσης συσχετίζοντάς τες άμεσα με την υπόθεση του έργου. Κατά την εναρμόνιση των μελωδιών αυτών χρησιμοποιεί σ' ορισμένα σημεία ελληνικούς τρόπους των τριών οικογενειών Α, Β και Γ καθώς και το ισοκράτημα. Σ' άλλα σημεία όμως της όπερας δε δημιουργεί δημοτικοφανείς μελωδίες ούτε χρησιμοποιεί άλλα χαρακτηριστικά της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Όσον αφορά στο λιμπρέτο, αυτό είναι γραμμένο στην ελληνική δημοτική γλώσσα. Η υπόθεσή του ακολουθεί το ευρωπαϊκό ρεύμα του

βερισμού, αλλά εκτυλίσσεται στην ελληνική ύπαιθρο προβάλλοντας και ορισμένα ηθογραφικά στοιχεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βάρβογλης Μ., 1935, *Το Απόγευμα της Αγάπης*, χειρόγραφη παρτιτούρα (φυλάσσεται στο Αρχείο Μ. Βάρβογλη, στο σπίτι της Ελ. Ασημακοπούλου, κόρης του συνθέτη-πρωτότυπο)
- Θέμελης Δ., 1972, «Μουσικοποιητική δομή στο δημοτικό τραγούδι», ανάπτυπο από τη *Λαογραφία*, Αθήνα, τόμος ΚΗ, σελ. 66-80
- Καλομοίρης Μ., 1935, *Αρμονία*, τεύχος Β', Αθήνα, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Σ. Γαϊτάνου
- Καλομοίρης Μ., 1937, *Το Δαχτυλίδι της Μάνας*, Αθήνα, εκδόσεις Γαϊτάνος (για φωνές και πιάνο)
- Καλομοίρης Μ., 1939, Πρόλογος στην όπερα *Ο Πρωτομάστορας*, σελ. II – III, Αθήνα, εκδόσεις Γαϊτάνου
- Καλομοίρης Μ., 1953, Πρόλογος στην όπερα *Ανατολή*, σελ. III, Αθήνα, Έκδοση των φίλων της Ελληνικής Μουσικής
- Καλομοίρης Μ., 1961, Πρόλογος στην *Παλαμική Συμφωνία*, σελ. VII, Αθήνα, Μουσικές Εκδόσεις Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών
- Καλομοίρης Μ., 1988, *Η ζωή μου και η Τέχνη μου – Απομνημονεύματα 1883-1908*, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη
- Λαμπελέτ Γ., 1901, «Η Εθνική Μουσική», *Παναθήναια*, τόμος Β', τευχ. 15, σελ. 82-90 και τευχ. 30, σελ. 126-131
- Λαμπελέτ Γ., 1928, «Εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημόδης μουσική», *Επιφυλλίδες*, τόμος Α', τευχ. ΙΑ', σελ. 1-40
- Μαλιάρας Ν., 2001, Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Καλομοίρη, Αθήνα, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκα, (σειρά: Ελληνικές Μουσικολογικές εκδόσεις 1, υπευθ. σειράς: Α. Κώστιος)
- Πολίτης Ν., 1978, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Αθήνα, εκδόσεις Ε.Γ. Βαγιανάκη
- Ρεντζεπέρη Ά.-Μ., 2002, *Η σχέση μουσικής και λόγου στο μελοδραματικό έργο των Ελλήνων συνθετών της πρώτης γενιάς της Εθνικής Μουσικής Σχολής Διονύσιου Λαυράγκα, Μανώλη Καλομοίρη και Μάριου Βάρβογλη*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
- Ρωμανού Κ., 1985, «Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)», *Μουσικολογία*, 2/85, σελ. 13-47

- Σιώπη Α., 2003, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Αθήνα, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου – Νάκας (σειρά: Ελληνικές Μουσικολογικές εκδόσεις 4, υπευθ. σειράς: Α. Κώστιος)
- Ψυχοπαίδη-Φράγκου Ολ., 1990, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής – Προβλήματα Ιδεολογίας*, Αθήνα, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών
- Yannou D., 1996, “The idea of national music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: some remarks on its conceptual consistency”, unpublished paper read at the congress “Music and Life world – Otherness and Transgression in the culture of 20th Century. In memoriam Fernando Lopes – Graca (1906-1994)”, Cascais (Portugal), 14-17 December 1996