

Θοδωρής Καραδόδωρος

Εὐφραΐνου, Θεσσαλονίκη (1986) ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΑΔΑΜΗ,
ΓΙΑ ΠΕΝΤΑΦΩΝΗ ΜΕΙΚΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ:
ΜΕΤΟΥΣΙΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Η πληθωρική παρουσία χορωδιακών συνθέσεων στην εργογραφία του Μιχάλη Αδάμη αντανακλά την αγάπη του δημιουργού για τις ανθρωπινες φωνές και τη βαθιά του πίστη στην αμεσότητα που εκείνες διαδέχονται για την πραγμάτωση μιας μουσικής ιδέας¹. Άλλωστε, το μεγαλύτερο μέρος της χορωδιακής του μουσικής γράφτηκε σε περιόδους

¹ Είναι χαρακτηριστική η αναφορά που κάνει ο ίδιος ο συνθέτης στην ευεργετική επίδραση της χορωδίας ως στοιχείου ουσιαστικής καλλιτεχνικής εμπειρίας και καλλιέργειας. Πρβλ. το αδημοσίευτο κείμενο του συνθέτη (άνευ τίτλου), με αφορμή την εορταστική συναυλία που πραγματοποιήθηκε προς τιμήν του στο Αμερικανικό Κολλέγιο Pierce College, στις 17-3-1999 (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη). Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

‘Η χορωδία, κύριε Πρόεδρε, αγαπητοί συνάδελφοι, αγαπημένα μου παιδιά, κυρίες καί κύριοι, υπήρχε ανέκαθεν στήν –όντως πολυσχιδή– μουσική μου σταδιοδρομία, μιά δραστηριότητα από τις περισσότερο αγαπητές. Ήδη από τό 1949 ιδρύω, διδάσκω καί διευθύνω χορωδίες καί τά 31 χρόνια μου στό Κολλέγιο εἶναι ἕνα σημαντικό κομμάτι αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς καί ταυτόχρονα παιδαγωγικῆς ἐργασίας [...] Πέρα ἀπό τήν ὠφέλεια τῆς συμμετοχῆς σέ συλλογικό ἀποτέλεσμα καί τῆς ἄσκησης στή συνεργατικότητα καί τήν ὑπευθυνότητα, αὐτό πού χαρακτηρίζει τήν ἐμπειρία τῆς χορωδίας εἶναι ἕνας σπάνιος συνδυασμός κεφιοῦ καί ὀριμότητας, τόσο γνώριμος σ’ ὅσους τή ζοῦν, καί πιστεύω προφανῆς σ’ ὅσους παρακολουθοῦν τίς ἐκδηλώσεις της.

Επίσης, στο κείμενό του (άνευ τίτλου), με αφορμή μια τιμητική εκδήλωση προς το πρόσωπό του από το Χορωδιακό Εργαστήρι του Δήμου Νίκαιας, στις 21-11-2004 (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη), ο συνθέτης αναφέρει:

‘Υποστηρίζω πάντοτε πώς ἡ τέχνη εἶναι πράξη. Εἶναι ἀκριβῶς τό πεδίο στό ὁποῖον οἱ ἰδέες μορφοποιοῦνται καί ἡ καλλιτεχνική σύλληψη ἀποδίδεται ὡς καλλιτεχνικό ἔργο. Ἀπό τίς τόσες ἐκδοχές μουσικῆς πράξεως πάντα μέ ἐντυπωσιάζει ἡ ἱκανότητα ἐνός φωνητικοῦ συνόλου, κατάλληλα ὁδηγούμενου, νά

κατά τις οποίες ο συνθέτης διηύθυνε διάφορα χορωδιακά σύνολα, όπως η Παιδική Χορωδία του Παρεκκλησίου των Βασιλικών Ανακτόρων (1950-1967), η Χορωδία Δωματίου Αθηνών (1958-1961), η Χορωδία της Ανωτάτης Ορθόδοξης Θεολογικής Σχολής «Τίμιος Σταυρός» (Holy Cross) στη Βοστώνη των ΗΠΑ (1961-1963), και, ασφαλώς, η χορωδία του Αμερικανικού Κολλεγίου Pierce College (1968-1999). Σε μία συνέντευξη που παραχώρησε ο δημιουργός στον Ιωσήφ Παπαδάτο, αναφερόμενος στη διαδικασία σύνθεσης με ηλεκτρονικούς ήχους, επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Η γοητεία της ηλεκτρονικής περιελάμβανε τόν έλεγχο όλης της διαδικασίας της μουσικής παραγωγής. Ή ίδια ή μουσική σκέψη ήταν πράξη!»². Αυτή ακριβώς η επιταχυντική ενέργεια ανάμεσα στην πράξη της σύνθεσης και τη μουσική επιτέλεση εντοπίζεται και στα χορωδιακά έργα του Αδάμη. Ενεργοποιείται από τον παιδαγωγικό ρόλο που διαδραματίζει η χορωδία και ενθαρρύνεται από τη δυναμική και την αμεσότητα που απηχεί η χρήση της φωνής στην ελληνική παράδοση (δημοτική και βυζαντινή).

Πρόσφατη έρευνα στο αρχείο του δημιουργού έφερε σε επαφή τον γράφοντα με τη σύνθεση *Ευφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πε-

έκτελέσει μέ φυσικότητα μεγάλης πολυπλοκότητας μουσικές οδηγίες. Χωρίς την αύστηρή προϋπόθεση ευρείας θεωρητικής κατάρτισης, συχνότατα μέ χρόνο καλλιέργειας ελάχιστο, αν συγκριδεί προς αυτόν πού απαιτεί ή κατάκτηση ανάλογης τεχνικής στά όργανα, ή χορωδία κάνει τή μουσική. Ένα πρόνομιο πού καθιστά τή χορωδιακή πράξη ισχυρότατο μοχλό καλλιτεχνικής ανάπτυξης -όρος πού περιλαμβάνει τήν εξοικείωση μέ τό μουσικό έργο στό επίπεδο πού όρίζουν οί απαιτήσεις της μορφής. Έξοικείωση πού ανοίγει τόν δρόμο τοῦ νοῦ, πού επιτρέπει στήν αισθητική αντίληψη νά προχωρήσει πέρα από τό πρώτο σκαλοπάτι, αυτό της χαράς της αναγνώρισης, της ευχαρίστησης πού νοιώδουμε, όταν οί αισθήσεις μας αντιλαμβάνονται κάτι γνωστό.

Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο συνθέτης αναπτύσσει τις σκέψεις του σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Θόδωρο Αντωνίου. Εκεί περιγράφει την ανάγκη ενός φίλου του να παίζει μουσική, καταλήγοντας στα οφέλη και στο συναίσθημα της χαράς που προσφέρει η συμμετοχή σε ένα χορωδιακό σύνολο. Βλ. Μιχάλης Αδάμης – Θόδωρος Αντωνίου, «Συνομιλία με τους συνθέτες της έντεχνης ελληνικής μουσικής» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Θόδωρο Αντωνίου), Τρίτο Πρόγραμμα, 1985 (πηγή: Αρχείο της ΕΡΤ).

² Μιχάλης Αδάμης – Ιωσήφ Παπαδάτος, «Μιχάλης Αδάμης: Προσωπική διαδρομή» (συνέντευξη που παραχώρησε ο συνθέτης στον Ιωσήφ Παπαδάτο), *Αντίφωνον* 4 (Μάιος-Ιούνιος 2004), σ. 37.

ντάφωνη μεικτή χορωδία (SSATB)³. Η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε πέντε χρόνια αργότερα, από τη σύνθεσή του, στις 22 Μαΐου 1991, στη Ροτόντα – Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου – από τη Χορωδία του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Μάντακα. Ακολούθησαν άλλες δύο εκτελέσεις λίγες μέρες αργότερα: μία στην Κοζάνη (27 Μαΐου 1991) και μία στα Γιάννενα (28 Μαΐου 1991)⁴. Έκτοτε, δεν υπήρξε άλλη εκτέλεση του έργου.

Ο τίτλος της σύνθεσης παραπέμπει στο στιχηρό ιδιόμελο της ακολουθίας της Λιτής του Αγίου Μεγαλομάρτυρος Δημητρίου, «Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη», ένας ύμνος που συχνά επανέρχεται στα χειρόγραφα ανά τους αιώνες. Το ποιητικό κείμενο ανήκει στον βυζαντινό υμνογράφο και μελωδό του 9^{ου} αι., Γεώργιο Σικελιώτη (Πίνακας 1).

Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη
ἀγάλλου καὶ χόρευε, πίστει λαμπροφοροῦσα,
Δημήτριον τὸν πανένδοξον ἀθλητὴν,
καὶ μάρτυρα τῆς ἀληθείας,
ἐν κόλποις κατέχουσα ὡς θησαυρόν·
ἀπόλαυε τῶν θαυμάτων τὰς ἰάσεις καθορῶσα·
καὶ βλέπε καταράσσοντα τῶν θαρβάρων τὰ θράσῃ,
καὶ εὐχαρίστως τῷ Σωτῆρι ἀνάκραξον· Κύριε, δόξα σοι.

Πίνακας 1: Το ποιητικό κείμενο του Γεωργίου Σικελιώτη

Ο Αδάμης, στις προγραμματικές του σημειώσεις, επαληθεύει την υπόθεση ότι το έργο σχετίζεται με το προαναφερθέν ιδιόμελο,

³ Σύμφωνα με πληροφορίες που εμπεριέχονται σε συλλογικό τόμο αφιερωμένο στον Γιάννη Μάντακα, το έργο είναι ανάθεση του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Βλ. Πέτρος Μπεκιαρίδης, «Το Μουσικό Τμήμα της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης: Το όραμα του Γιάννη Μάντακα», Ελένη Μ. Λαζαρίδου (επιμ.), *Γιάννης Μάντακας: Ένας πρωτοπόρος της μουσικής έκφρασης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Πανεπιστημιακή Φοιτητική Λέσχη, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 75.

⁴ Τα προγράμματα των συναυλιών των τριών εκτελέσεων του έργου είναι προσβάσιμα από τη Ψηφιοθήκη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης: <https://digital.lib.auth.gr/> (τελευταία ημερομηνία πρόσβασης: 30-12-2024).

επιβεβαιώνει την αξιοποίηση πρωτογενούς υλικού προερχόμενου από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μουσική παράδοση, προσανατολίζοντάς μας συνάμα ως προς τους συνθέτες στους οποίους ο ίδιος έστρεψε τη ματιά του. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

[...] Η πρώτη σημαντική παρουσία του στά χειρόγραφα του 14^{ου} αιώνα καταγράφει τή μελοποίηση του ύμνου από τόν Καμπάνη. Σέ μορφή αναγραμματισμού (όπου οι λέξεις του ποιήματος μετατίθενται μέσα στο κείμενο) καί μέ παρεμβολές μικρών ενδιάμεσων τμημάτων μέ ἄσημες συλλαβές (σάν μικρά Κρατήματα) ανάμεσα στους στίχους, τό «Εὐφραίνου» τοῦ Καμπάνη ἀπηχεῖ τήν παλιότερη παράδοση [...] Ἄλλη ἀξιόλογη μελοποίηση τοῦ ὕμνου, πού ἀποτελεῖ ἕναν νέο μεγάλο σταθμό καί παραμένει ζωντανή καί σήμερα στήν ἐκκλησιαστική μας παράδοση, εἶναι αὐτή τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, σημαντικοῦ συνθέτη τοῦ 17^{ου} αἰῶνα, ἀντιπροσωπευτικοῦ τῆς ἀναγέννησης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς μετά τήν Ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης.

Ἐτσι λοιπόν, πρωτογενή υλικά για τον δημιουργό υπήρξαν δύο συνθέσεις του ιδιομέλου «Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη»: η σύνθεση του Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν (Πάτμος 930, φ. 67r-v), σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος (ΕΒΕ-ΜΠΤ 750, φφ. 214r-215r), και η σύνθεση του Νικολάου Καμπάνη (ΕΒΕ 885, φφ. 16r-22r)⁵. Ο Αδάμης, ενώ χρησιμοποιεί μελωδικό υλικό της σύνθεσης του Γερμανοῦ από την εξήγηση του Χουρμουζίου, δεν αξιοποιεί μια παραδεδομένη εξήγηση της σύνθεσης του Καμπάνη. Αντίθετα, εξάγει τη μουσική πληροφορία ή ένα είδος πληροφορίας από ένα τμήμα του χειρογράφου μέσω μιας μεθοδολογίας που απαντάται στα *Transcripta* των *Monumenta Musicae Byzantinae* (Παράδειγμα 1)⁶.

⁵ Ο πρωτοψάλτης της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, Νικόλαος Καμπάνης – κάποιες φορές αναφερόμενος και ως Ιωάννης – είναι ένα πρόσωπο που απαντάται με συνθέσεις του στα μουσικά χειρόγραφα. Η δράση του χρονολογείται πιθανότατα στα χρόνια λίγο πριν το 1300. Βλ. Εμμανουήλ Στ. Γιαννόπουλος, «Ο κεντρικός ρόλος της Θεσσαλονίκης στην εξέλιξη και διάδοση της ψαλτικής», στο *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. ΛΘ' – Μ' Δημήτρια. Πρακτικά ΙΗ' Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου: Εκκλησιαστικοί συγγραφείς της Θεσσαλονίκης & ΙΘ' Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου: Θεσσαλονίκη και η χερσόνησος του Αίμου*, Ιωάννης Μ. Φουντούλης & Γεώργιος Γκαβαρδίνας (επιμ.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2011, σ. 283.

⁶ Από το 1935 έως σήμερα ο κατάλογος των εκδόσεων των ΜΜΒ περιλαμβάνει 36 τόμους χωρισμένους σε πέντε σειρές: τα *Πανομοιότυπα* (12 τόμοι), τα *Μελετή-*

Παράδειγμα 1: *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη*, Νικολάου Καμπάνη (απόσπασμα).
EBE 885, φφ. 16r-22r. Μεταγραμματισμός του συνδέτη

Η μεθοδολογία αυτή παρουσιάστηκε από τον Henry Tillyard το 1935 στο βιβλίο του με τίτλο *Handbook of the Middle Byzantine Notation*⁷. Πιο ειδικά, αυτό το μοντέλο αποκωδικοποίησης της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας, βασισμένο σε μουσικά χειρόγραφα της βυζαντινής περιόδου (κυρίως Στιχηράρια και Ειρμολόγια) και σε μουσικοθεωρητικά κείμενα (κυρίως στην Παπαδική), αποτυπώνει, στο πλαίσιο ενός διατονικού τροπικού χώρου/συστήματος, την ενέργεια

ματα (9 τόμοι), τις Μεταγραφές (9 τόμοι), τα Θεωρητικά (5 τόμοι) και τα *Lectioaria*, δηλαδή τα παρασημασμένα με εκφωνητικά σημάδια κείμενα περικοπών από το Προφητολόγιο και άλλα ιερά αναγνώσματα. Βλ. Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Η έρευνα της βυζαντινής μουσικής στη Δύση: Τα 80 χρόνια από την ίδρυση των *Monumenta Musicae Byzantinae*», *Μουσικός Ελληνομνήμων* II (Ιανουάριος-Απρίλιος 2012), σ. 24.

⁷ Henry J. W. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia I*, vol. 1, fasc. 1, København: Levin & Munksgaard, 1935, 2η έκδοση (ανατύπωση) Museum Tusculanum Press, 1970.

των έμφωνων σημαδιών. Παράλληλα, αυτός ο μεταγραφματισμός⁸, χαρακτηρίζεται από τη δημιουργία μιας ελεύθερης ρυθμικής δομής, ενώ χαρακτηριστική είναι η χρήση τυποποιημένων ποικιλμάτων και αρθρωτικών σημαδιών, που αντανakλούν τις ενέργειες και την εκφραστική δύναμη συγκεκριμένων χαρακτήρων.

Απόδειξη ότι ο Αδάμης αναζητά την ηχητική πίσω από αυτόν τον μεταγραφματισμό, είναι η περαιτέρω οργάνωση του φθογορυθμικού υλικού⁹. Πράγματι, στοιχεία, όπως η ρυθμική συγκεκριμενοποίηση και ομαδοποίηση των θέσεων, ο διπλασιασμός των αξιών, ο ορθολογικός καταμερισμός των αξιών σε μετρικούς χώρους, η παρείσφρηση στοιχείων από τη Νέα Μέθοδο, καθώς και το γεγονός ότι ο συνθέτης συνυπολογίζει την προφορική παράδοση, διαμορφώνουν ένα μουσικό αποτέλεσμα που βρίσκεται αρκετά πιο μακριά από το ηχητικό εξαγόμενο της μεθοδολογίας των ΜΜΒ. Ταυτόχρονα, η ηχογράφηση αυτής της επεξεργασμένης εκδοχής του αρχικού μεταγραφματισμού, που εντοπίζουμε στο αρχείο του δημιουργού από την Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία με σολίστ τον Λυκούργο Αγγελόπουλο, υποστασιοποιεί ακόμη πιο έντονα και τεκμηριώνει αδιάσειστα την αναζήτηση της ηχογόνου υπόστασης του χειρογράφου από τον συνθέτη (Παράδειγμα 2)¹⁰.

⁸ Στην παρούσα εργασία, ο όρος «μεταγραφματισμός» (transnotation) παρπέμπει στη μεταφορά μιας σύνθεσης από ένα γραφικό σύστημα σε άλλο, χωρίς να υπολογίζεται η προφορική παράδοση της βυζαντινής μουσικής. Βλ. Μαρία Αλεξάνδρου, *Εξηγήσεις και Μεταγραφές της Βυζαντινής Μουσικής: Σύνομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 26-33.

⁹ Στις συνδέσεις του Αδάμη (πέραν της αυτόνομης μουσικολογικής του εργασίας σε βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς κώδικες), η διαδικασία του μεταγραφματισμού εντοπίζεται και στο έργο *Ηχημα* (1974) για σόλο τούμπα. Το κομμάτι στηρίζεται σε ένα Κράτημα του Ιωάννου Κουκουζέλη σε ήχο πλάγιο του πρώτου, τετράφωνο, και πρωτογενής πηγή για τον δημιουργό αποτελεί το χειρόγραφο της Λαύρας Ε9, φ. 132ν. Βλ. Θεόδωρος Καραδόδωρος, *Επιδράσεις χαρακτηριστικών ιδιωμάτων της βυζαντινής μουσικής στη σύγχρονη, έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία. Περιπτωσιολογική μελέτη: Μιχάλης Αδάμης, Δημήτρης Τερζάκης*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2015, σσ. 185-206.

¹⁰ Η εργασία αυτή του Μιχάλη Αδάμη χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως «μεταγραφή» (transcription), όρος με τον οποίο υποδηλώνεται μια «σύνομη» εξήγηση του μέλους στο πλαίσιο της μεταφοράς του από το βυζαντινό στο ευρωπαϊκό σύστημα σημειογραφίας.

Εὐφραίνου

Καμπάνη
Μιχ. Μιχ. Αδάμη

Ε Ε ΤΕ ΤΕ ΤΕ ΤΕ ΤΕ Ε ΤΕ Ε ΤΕ Ι ΤΑ ΉΕ

ΉΕ Ε Ε Ε Ι ΖΑ Α ΉΕ Α ΉΕ Ε Ε Ι Ι Ι Α ΠΑ Α Α

ΉΕ Ε Ε Ε Ε ΖΑ ΉΕ ΉΕ Ε ΧΕ Ι ΖΑ ΉΕ

Ε Ε' ΕΥ - ΦΡΑΙ' ΝΟΥ ΕΝ ΉΥ Ν ΡΕ Ι - Ω - ΠΟ -

Ο - - ΛΙ - ΙΣ ΘΕ ΒΑ Α - - ΛΟ. ΝΙ' Ι - - Ή ΠΑ

Α Α - Α Α ΛΙΝ' Ε ΕΥ - ΦΡΑΙ' ΝΟΥ - - - -

Ε - - Ε - - ΕΥ ΉΥ - ΡΕ - - - - Ω - - - -

Παράδειγμα 2: Εξήγηση του Μιχάλη Αδάμη στο Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη του Νικολάου Καμπάνη, από το χειρόγραφο ΕΒΕ 885, φφ. 16r-22r (απόσπασμα)

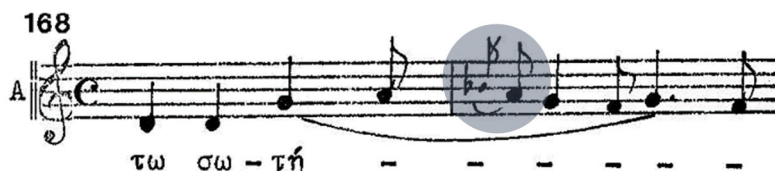
Οι διαφορετικές εκδοχές της παρτιτούρας του έργου και η διασωθείσα ηχογράφησή του

Στο αρχείο του συνθέτη βρέθηκαν δύο διαφορετικές παρτιτούρες του έργου: η μία είναι χειρόγραφη και η άλλη γραμμένη σε πρόγραμμα μουσικής σημειογραφίας (Finale). Δίχως να υπάρχει πρόθεση το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας να επικεντρωθεί στη συγκριτική μελέτη των δύο εκδοχών του έργου, οφείλουμε να αναφέρουμε μερικά στοιχεία που στοχεύουν στη διασαφήνιση κάποιων δεδομένων.

Στη χειρόγραφη παρτιτούρα δεν προσδιορίζεται η πεντάφωνη κυριαρχούσα υφή, αλλά γίνεται αναφορά μόνο στην αξιοποίηση των μεικτών φωνών. Αντίθετα, στη δεύτερη εκδοχή, ο όρος «πεντάφωνη» συμπεριλαμβάνεται στην περιγραφή του έργου, επιλογή που απαντάται και στην καταχώριση της σύνθεσης στην επίσημη εργογραφία του δημιουργού. Έτσι, λοιπόν, ο συνθέτης, είτε προσθέτει υλικό στις υψιφώνους στη δεύτερη εκδοχή της παρτιτούρας, είτε διατυπώνει σε ξεχωριστό σύστημα τα *divisi*, φαίνεται να επιθυμεί τη σαφή αποτύπωση της ηχοχρωματικής συμβολής των ψηλών γυναικείων φωνών στο χορωδιακό πλέγμα.

Γενικότερα, μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης εκδοχής του έργου εντοπίζουμε τροποποιήσεις που αφορούν στην προσθήκη μουσικού υλικού, διαφοροποιήσεις ως προς τα αρθρωτικά σημάδια, τις δυναμικές, τη διάρθρωση των φράσεων, αλλά και τη χρονική αγωγή. Επίσης, στη δεύτερη εκδοχή, οι επερείσεις χάνουν τον προσδιοριστικό ρόλο του επόμενου φθόγγου και διατυπώνονται μέσω διαφορετικής ρυθμικής ομαδοποίησης· όχι με εμφατικό στόχο, λοιπόν, τον χτύπο που ακολουθεί, αλλά με τη λογική μιας βραχύβιας ρυθμικής αποσυμπίεσης, η οποία μοιραία οδηγεί στον επόμενο χτύπο. Η συγκεκριμένη παρατήρηση ενδέχεται να φαντάζει λεπτομέρεια συγκριτικά με τις προαναφερθείσες αλλαγές· ωστόσο, σε μια ιδιαιτέρως πεποικιλμένη μελωδική επιφάνεια, μια τέτοια τροποποίηση στη γραφή επηρεάζει τη ρυθμική αίσθηση και μεταβάλλει την εξελικτική ροή της μελωδικής γραμμής (Παράδειγμα 3).

1^η εκδοχή του έργου



2^η εκδοχή του έργου



Παράδειγμα 3: Η ενέργεια των επερίσεων στην πρώτη εκδοχή του έργου διατυπώνεται μέσω βραχύβιων ποικίλων σχεσεων στη δεύτερη εκδοχή

Η χρονική απόσταση που υπάρχει μεταξύ σύνδεσης και εκτέλεσης του έργου, δημιούργησε ένα ικανό χρονικό περιθώριο, έτσι ώστε ο Αδάμης να επανεξετάσει και να επαναπροσδιορίσει αρκετά ζητήματα. Πράγματι, μία ηχογράφηση που βρέθηκε στο αρχείο του συνθέτη — δίχως να διευκρινίζεται αν αφορά στην πρώτη εκτέλεσή του ή σε κάποια από τις δύο επόμενες που ακολούθησαν — επιβεβαιώνει την αξιοποίηση της δεύτερης εκδοχής του έργου. Παρ' όλα αυτά, η σύνδεση παρουσιάστηκε σε συντετμημένη μορφή (περικόπτονται περίπου 100 μέτρα), για λόγους που μάλλον σχετίζονταν με τη χρονική διάρκεια του προγράμματος της συναυλίας. Η αιτιολόγηση αυτή, αναφορικά με την προαναφερθείσα σύντμηση (μια σύντμηση που — κατά τα άλλα — είναι λειτουργική και πειστική), εδράζεται στο γεγονός ότι ο Αδάμης δεν επεξεργάστηκε το έργο μετά τις εκτελέσεις του.

Αναλυτικά σχόλια και παρατηρήσεις

Το χορωδιακό έργο *Εὐφραίνου*, *Θεσσαλονίκη* αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της πολυμελωδικής γραφής του συνθέτη¹¹. Η ισχυρή μελοδότηση, που διασφαλίζεται από τη συνεπή παρουσία ενός *cantus firmus*, ευθυγραμμίζεται με τη γενικότερη πρόθεση περί μιας καθολικής υπεροχής του οριζόντιου άξονα της μουσικής. Πράγματι, το κάθαρτο αρμονικό εξαγόμενο απορρέει από την επαλληλία των μελωδικών γραμμών, δίχως να υπάρχουν προκαθορισμένες αρμονικές αλληλουχίες ή ένα συγκεκριμένο αρμονικό συντακτικό, το οποίο να διεκδικεί κάποια κυριαρχικά δικαιώματα. Ταυτόχρονα, το *cantus firmus* — δηλαδή η μελωδική εκδίπλωση της σύνθεσης του Γερμανού, σε εξήγηση του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος — δεν συνιστά αποκλειστικό προνόμιο μίας μόνο φωνής. Μάλιστα, ο Αδάμης, αναφερόμενος κυρίως στα χορωδιακά του έργα και με σαφή πρόθεση να διαφοροποιηθεί από τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής, έλεγε χαρακτηριστικά: «Εμένα με ενδιαφέρει μία ενορχήστρωση φωνών» και αναφερόταν σ' αυτήν ακριβώς τη μη γραμμική — από πλευράς ηχοχρώματος — εκτύλιξη του παραδοσιακού υλικού.

Ταυτόχρονα, στοιχεία της βυζαντινής σύνθεσης αφομοιώνονται στο νέο έργο, το οποίο γεννιέται με έναν μάλλον πιο αφαιρετικό τρόπο. Ήδη η αναφορά στον μεταγραμματισμό του Αδάμη και η περαιτέρω επεξεργασία αυτού πάνω σε ένα απόσπασμα της σύνθεσης

¹¹ Ο όρος «πολυμελωδικότητα» εισάγεται από τον ίδιο τον συνθέτη, προκειμένου να περιγράψει το μέσο και τη διαδικασία οργάνωσης της κάθετης συνιστώσας στη μουσική του σκέψη. Ο Αδάμης αποφεύγει συχνά τους όρους «πολυφωνία» ή «αντίστιξη», καθώς φέρουν έντονη συνειρμική φόρτιση, αντανakλώντας αισθητικά και τεχνικά πρότυπα που συνδέονται με συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Αντιθέτως, η «πολυμελωδικότητα» περιγράφει μια οργανωτική αρχή κατά την οποία δεδομένες μελωδίες, μουσικές φράσεις ή φόρμουλες από έναν βυζαντινό ύμνο ή από διαφορετικούς ύμνους του ίδιου ήχου, καθώς και ελεύθερες μελωδίες συντεθειμένες επί τούτου, συνδυάζονται πολυφωνικά, διατηρώντας την αυτοτέλειά τους. Η ιδέα αυτή διευρύνεται στην «πολυηχία», όπου ο συνθέτης συνδυάζει με παρόμοια διαδικασία δεδομένες μελωδίες από διαφορετικούς ήχους. Στην «πολυμελωδία» και στην «πολυηχία», ο Αδάμης δουλεύει την αντιστοιχία των μελωδιών στη λεπτομέρειά της. Για το εννοιολογικό πλαίσιο των προαναφερθέντων όρων, βλ. Μιχάλης Αδάμης, «Δομικά στοιχεία της μουσικής μου», αδημοσίευτο κείμενο του συνθέτη (πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη).

[illegible]

113

S1
(e)
f > *mf*
το τα τε τε τα τα τε τε

S2
(e)
f > *mf*
τε τε τε το το τα τα τα τα τα τα τε τε

A
(e)
f > *mf*
τα τα τα το το τα τε τα τε τα - ι τα τε τε

T
(e)
f > *mf*
τε τε το-ι τα τα τα τα τε τε τα τα - ι τα τε τε

B
(e)-(e)
f > *f*
τε το τα τα τα τα τα τα τα τα τα τα τα θεο

176

S1: κρα - ξο - - (ο) - (νο) - - - ον· το το το το

S2: κρα - ξο - - (ο) - (νο) - - - ον· το το

A: νά - κρα - ξο - - - (νο) - ον· το το το το το το το το το το το το

T: ξο - - - (νο) - - - ον· το το

B: κρα - ξον· το το το το το το το το το το

180

S1: το το τα - ο το το τε εϋ -

S2: το το τε τε το το τα ο το το τε τα - ο το εϋ -

A: το το τε τε το το τα ο το το τε τα - ο το

T: το το τε τε το το τα - ο το το τε Θεσ - σα - - λο - -

B: Θεσ - - - σα - - - λο - -

Παράδειγμα 4: Τα τρία ενδιάμεσα τμήματα με άσημες συλλαβές
(μ. 42-45, μ. 113-116, μ. 176-179)

Παρ' όλο που η ενσωμάτωση υλικού από τη φιλολογία της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής μουσικής παράδοσης είναι αδιαμφισβήτητη και εμφανής, εντούτοις το έργο δεν εμπίπτει στην ευρύτερη κατηγορία χορωδιακών συνθέσεων, κατά την οποία μέλη προερχόμενα από την ελληνική μουσική παράδοση (δημοτική ή βυζαντινή) αποκτούν πολυφωνική υπόσταση. Στο μεγαλύτερο μέρος αυτής της κατηγορίας συνθέσεων (πολυφωνικές εκδοχές μονοφωνικών μελών), συναντούμε μια μορφολογική ανάπτυξη, ρυθμιστικός παράγοντας της οποίας είναι η ολοκλήρωση της μουσικής αφήγησης του παραδοσιακού μουσικού υλικού. Στο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη*, ο συνθέτης στηρίζεται ασφαλώς στην εξηγημένη σύνδεση του Γερμανού, αλλά η μορφή του έργου δεν εξαρτάται αποκλειστικά και μόνο από τη νομοτελειακή εκδίπλωσή της. Επιλογές που επιβεβαιώνουν τον προαναφερθέντα ισχυρισμό είναι οι ακόλουθες:

✓ Η παρείσφρηση μικρών Κρατημάτων, δηλαδή περιοχών με άσημες-άλογες συλλαβές, ιδέα που αντλείται από τη σύνδεση του Νικολάου Καμπάνη.

✓ Η ευσύνοπτη επαναδιατύπωση μιας μελωδικής γραμμής, προκειμένου η επανάληψη του ποιητικού κειμένου να προετοιμάσει την εξέλιξη και την ηχοχρωματική μετατόπιση του *cantus firmus* σε άλλη φωνή.

✓ Η διαφοροποίηση φθόγγων του *cantus firmus* (της εξήγησης του Χουρμουζίου), δεδομένου ότι μια ετεροχρονισμένη αντιστικτική συμπίεση με αυτό είναι ικανή να εδραιώσει νέες διαστηματικές ποιότητες.

✓ Η αξιοποίηση του ποιητικού κειμένου, δίχως να υπάρχει μελωδική συνάφεια με τις συνδέσεις του Γερμανού και του Καμπάνη.

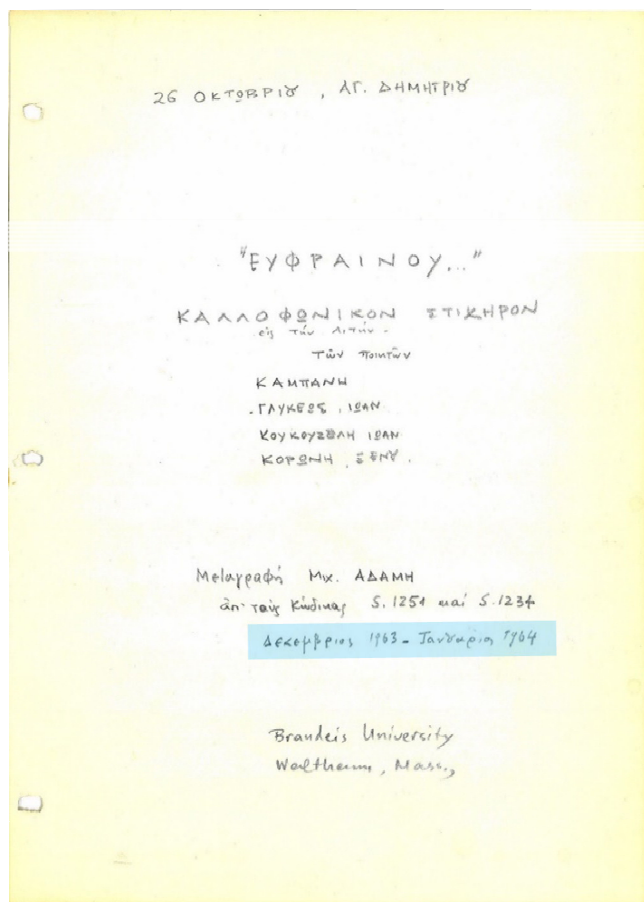
Αξιοσημείωτο στοιχείο συνιστά ο τρόπος που καταγράφεται το βυζαντινό μέλος στο δυτικό σημειογραφικό σύστημα. Από το 1980 και έπειτα, η καταγεγραμμένη βυζαντινή μελωδία στα έργα του Αδάμη είναι εμποτισμένη με την ερμηνευτική οπτική της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας. Με άλλα λόγια, η πεποικιλμένη μελωδική επιφάνεια, που απαντάται σε πολλά έργα του, αντανακλά το αισθητικό πλαίσιο ερμηνείας των χαρακτήρων ποιότητας και έκφρασης που υιοθετούν ο Λυκούργος Αγγελόπουλος και η χορωδία του. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των *Τεσσάρων Ιδιομέλων* για μεικτή χορωδία, που γράφτηκαν το 1967 — ένας χορωδιακός κύκλος μάλλον εδραιωμένος στο ρεπερτόριο των ελληνικών χορωδιών. Η ηχογράφηση αυτών των χορωδιακών συνθέσεων, με στόχο να συμπεριληφθούν σε ψηφιακό δίσκο της Cappella Romana¹², δεν βασίζεται στην πρώτη τους εκδοχή. Σχεδόν 30 χρόνια αργότερα, και με αφορμή την προαναφερθείσα δημιουργική συνεργασία, ο Αδάμης επεξεργάζεται εκ νέου τα έργα αυτά, δημιουργώντας — όπως χαρακτηριστικά έλεγε και ο ίδιος — μία «β' γραφή». Η επεξεργασία του συνδέτη δεν αντικατοπτρίζει μόνον αυτή την αναθεωρητική ματιά ως προς τον τρόπο καταγραφής του βυζαντινού μουσικού υλικού, αλλά αφορά και την αντιστικτική σχέση των φωνών.

¹² Cappella Romana, *When Augustus Reigned: Christmas Music from the Byzantine Tradition*, Alexander Lingas (μουσική διεύθυνση), CR502-CD, 2000, δίσκος ακτίνας.

Στο αρχείο του Λυκούργου Αγγελόπουλου εντοπίστηκε ένα πρόγραμμα συναυλίας της Ελληνικής Βυζαντινής Χορωδίας, με αναγραφόμενη χρονολογία ίδια με εκείνη της σύνδεσης του Αδάμη (1986). Το πρόγραμμα περιελάμβανε τη σύνδεση *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ* του Γερμανού Νέων Πατρών. Η ένταξη του συγκεκριμένου στιχηρού ιδιομέλου στα προγράμματα της ΕΛΒΥΧ, εκείνη την περίοδο, φαίνεται να κινητοποιήσει τον συνθέτη να γράψει το υπό εξέταση χορωδιακό έργο λίγους μήνες αργότερα (ημερομηνία χειρόγραφης παρτιτούρας της πρώτης εκδοχής του έργου: 15-9-1986). Άλλωστε, μια τέτοιου είδους καλλιτεχνική αφύπνιση είναι λογικό να ενεργοποιείται — και μάλιστα στη δημιουργική πορεία αυτών των δύο προσωπικότητων είναι αμφίδρομη — δεδομένης της στενής συνεργασίας τους σε μουσικολογικά ζητήματα, σε θέματα μουσικής δημιουργίας, αλλά και σε ζητήματα σχεδιασμού και διάρθρωσης συναυλιακών προγραμμάτων¹³. Διευρύνοντας τη σκέψη αυτή, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ότι το *Ροδανόν* (1986) — φερ' ειπείν — για σόλο τενόρο/ψάλτη, βυζαντινή χορωδία και ενόργανο σύνολο γράφτηκε την περίοδο που η Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία είχε ενσωματώσει στο ρεπερτόριό της το γνωστό Κράτημα του Ιωάννου Τραπεζουντίου σε ήχο πρώτο, ενώ το έργο *Επάλληλον* (1985) για ορχήστρα γράφτηκε την περίοδο που η ΕΛΒΥΧ ενέταξε στο πρόγραμμά της ένα Κράτημα του Θεοφάνη Καρύκη σε ήχο πλάγιο του πρώτου.

Όμως, μια πιο προσεκτική ματιά στο αρχείο του Μιχάλη Αδάμη αποκαλύπτει ότι το ενδιαφέρον του για την παρουσία της σύνδεσης *Εὐφραίνου ἐν Κυρίῳ* στα χειρόγραφα ξεκινά πολύ παλαιότερα και, συγκεκριμένα, 22 χρόνια πριν. Πράγματι, από την περίοδο που σπούδαζε στο Πανεπιστήμιο του Brandeis μουσική παλαιογραφία με τον Kenneth Levy, σώζονται σημειώσεις και συγκριτικές αναλύσεις χειρογράφων από την προαναφερθείσα σύνδεση (Παράδειγμα 5).

¹³ Περισσότερες λεπτομέρειες για την καλλιτεχνική συμπόρευση του Μιχάλη Αδάμη με τον Λυκούργο Αγγελόπουλο, καθώς και για τη συνεισφορά του δεύτερου στην αναθεωρητική ματιά της γραφής του συνθέτη, αλλά και στην επίδραση που άσκησε στην επιλογή πρωτογενών βυζαντινών και μεταβυζαντινών μουσικών πηγών στα έργα του, βλ. Θοδωρής Καραδόωρος, «Αμφίδρομη επικοινωνία ανάμεσα στον συνθέτη και τον ερμηνευτή. Η συνεισφορά του Λυκούργου Αγγελόπουλου στη σύγχρονη έντεχνη μουσική δημιουργία», *Πολυφωνία* 30, Κουλτούρα, Αθήνα 2017, σσ. 149-175.



Μολονότι η μελέτη βυζαντινών και μεταβυζαντινών κωδίκων εμπίπτει στα ερευνητικά ενδιαφέροντα του Αδάμη — δεδομένο που αντικατοπτρίζεται στις πάμπολλες σημειώσεις που βρίσκονται στο αρχείο του και σχετίζονται με μεταγραμματισμούς και αναλύσεις χειρογράφων — εντούτοις η ειδική εστίαση σε μία σύνθεση και η διεξοδική ενασχόλησή του με αυτή συνιστούν μάλλον μοναδική περίπτωση. Το έργο *Εὐφραίνου, Θεσσαλονίκη* (1986) για πεντάφωνη μεικτή χορωδία (SSATB) κατέχει ιδιόζουσα θέση στην εργογραφία του δημιουργού, όχι μονάχα γιατί διευρύνει την καλλιτεχνική αναζήτηση που προβάλλει ως καταστατική αρχή την αξιοποίηση πρωτογενούς βυζαντινού μουσικού υλικού, αλλά γιατί συνδυάζει γόνιμα τη βυζαντινομουσικολογική έρευνα με την πράξη της σύνθεσης.

Εὐφραῖνον Καμπάνη

Handwritten musical score for the piece "Εὐφραῖνον" (Euphrainon) and "Καμπάνη" (Kampani). The score is written on multiple staves, showing various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Greek, and the score is signed by the composer, Nikolaos Kampani, at the bottom.

Σμ. 1251 ἡ 1250 Εὐφραῖνον.

Σμ. 1251 ἡ 1250 Εὐφραῖνον.

Σμ. 1251 ἡ 1250 Εὐφραῖνον.

Παράδειγμα 5: Συγκριτικές αναλύσεις χειρογράφων της σύνδεσης Εὐφραῖνον ἐν Κυρίῳ, πόλις Θεσσαλονίκη του Νικολάου Καμπάνη από τον Μιχάλη Αδάμη.
(Πηγή: Αρχείο Μιχάλη Αδάμη)

Theodore Karathodoros

Evfrainou, Thessaloniki (1986),
for five-part mixed choir by Michael Adamis:
Transfiguring the Byzantine and post-Byzantine musical
tradition into contemporary musical thought

The choral compositions of Michael Adamis constitute the largest portion of his oeuvre. This quantitative predominance is justified by the composer's deep affection for choral ensembles and his belief that human voices are capable of producing a musical result more directly compared than other instruments. The work *Evfrainou, Thessaloniki* (1986), for five-part mixed choir (SSATB), represents a unique case, not only because it expands the artistic exploration founded on the utilization of primary Byzantine musical material, but also because it combines Byzantine musicological research with the practice of composition. Taking into account two melodic settings of the sticheron idiomelon from the Litiya service for Saint Demetrios the Great Martyr, *Evfrainou en Kyrio, polis Thessaloniki* (*Rejoice in the Lord, O city of Thessaloniki*), this study will undertake an analytical approach to the work, aiming to reveal a fertile fusion of old and new sound realizations.