



## Η Πρώτη Συμφωνία του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου

ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ Γιάννη Ανδρέα Παπαϊωάννου είναι το πλέον αξιόλογο μουσικό αρχείο του Τμήματος Ιστορικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη,<sup>1</sup> όπου ως γνωστόν φιλοξενούνται και άλλα μουσικά αρχεία καθώς και χειρόγραφα Ελλήνων συνθετών (Π. Καρέρ, Ν. Χαλικιόπουλου-Μάντζαρου και Ν. Σκαλκώτα). Το σύνολο της εργογραφίας του Παπαϊωάννου (224 τίτλοι έργων και συλλογών) δωρήθηκε το 1990 στο Μουσείο Μπενάκη από τη σύντροφο του συνθέτη, Ειρήνη Παπαϊωάννου, προκειμένου να είναι εύκολα προσβάσιμο σε μουσικούς και ερευνητές. Στους 118 φακέλους μπορεί να βρει κανείς χειρόγραφα των έργων του συνθέτη καθώς και πολύτιμο συνοδευτικό υλικό. Στο αρχείο αυτό περιλαμβάνονται ακόμη η αλληλογραφία του συνθέτη, το προσωπικό του αρχείο με βιογραφικά στοιχεία, προγράμματα και κριτικές συναυλιών, πολλά στοιχεία για τις δραστηριότητες του συνθέτη ως μέλους του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, και πλήθος άλλων τεκμηρίων. Το αρχείο συμπληρώνεται με ψηφιακό υλικό ηχογραφημένων έργων και συνεντεύξεων του συνθέτη, τις δύο εκδόσεις του καταλόγου των έργων του Παπαϊωάννου,<sup>2</sup> καθώς και μελέτες για το έργο του. Ο ογκώδης φάκελος με το διδακτικό έργο του συνθέτη πρόκειται να εκδοθεί προσεχώς με την επιμέλεια του μουσικολόγου Δ. Γιάννου.

Ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου γεννήθηκε το 1910 στην Καβάλα και πέθανε το 1989 στην Αθήνα (εικ. 1, 5). Καταγόμενος από μια οικογένεια της Λέσβου με παράδοση στις επιστήμες και τις τέχνες,<sup>3</sup> ο Παπαϊωάννου έρχεται ήδη από την ηλικία των έξι ετών σε επαφή με το πιάνο και τη μουσική. Αυτοδίδακτος στην αρχή, παρα-

κολουθεί στη συνέχεια τις τάξεις του Ελληνικού Ωδείου στην Αθήνα. Κατά το διάστημα 1928-1929 συναντά τον συνθέτη από τη Θεσσαλονίκη Αιμίλιο Ριάδη, ενώ 20 χρόνια αργότερα, το 1949-1950, ως υπότροφος της UNESCO, επισκέπτεται τα μεγάλα μουσικά κέντρα της Ευρώπης και ενημερώνεται για τα νέα μουσικά ρεύματα. Την ίδια χρονική περίοδο θα εργαστεί πλάι στον Arthur Honegger στο Παρίσι.

Από τις συναντήσεις του αυτές με την εγχώρια και την ευρωπαϊκή μουσική πρωτοπορία, ο Παπαϊωάννου δεν πριμοδοτεί καμία. Επιλέγει έναν προσωπικό δρόμο εξέλιξης, διερευνώντας τις νέες τάσεις και τις τεχνικές σύνθεσης, στηριζόμενος στην άοκνη σπουδή των σημαντικότερων έργων της λόγιας δυτικής μουσικής φιλολογίας. Ο ίδιος άλλωστε αυτοχαρακτηρίζονταν «*αυτοδίδακτος*» συνθέτης, ιδιαίτερα μάλιστα σε ό,τι αφορούσε τις νεότερες, μη κλασικές, τεχνικές. Πέρα από τη σαφώς περιγεγραμμένη εκπαιδευτική του σταδιοδρομία –δίδαξε Ιστορία της Μουσικής και Ανώτερα Θεωρητικά στο Εθνικό Εκπαιδευτήριο Αναβρύτων και στο Ελληνικό Ωδείο αντίστοιχα–, κατά γενική ομολογία ο Παπαϊωάννου υπήρξε “ο δάσκαλος” της νεοελληνικής μουσικής στον 20ό αιώνα, καθώς κοντά του μαθήτευσαν οι περισσότεροι από τους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες, διευθυντές ορχήστρας και μουσικολόγους. Η μακρόχρονη αυτή προσφορά αποτυπώνεται στο ογκώδες σώμα του διδακτικού υλικού που έφτασε έως εμάς, υλικό για την ώρα ανέκδοτο.

Η εργογραφία του Παπαϊωάννου περιλαμβάνει έργα όλων των ειδών –εκτός από όπερα–, τα οποία ο ίδιος ο συνθέτης κατατάσσει σε έξι περιόδους, σύμφωνα με τις





Εικ. 1. Ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου σε φωτογραφία του 1955.

τεχνικές και τις προσεγγίσεις που ακολουθεί κάθε φορά. Ξεκινώντας από τις “ιμπρεσιονιστικές” τάσεις και τη χρήση στοιχείων παραδοσιακής και βυζαντινής μουσικής, μεταπηδά μετά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50 σε νεότερες τεχνικές, όπως η δωδεκάφθογγη, η σειραϊκή και η μετασειραϊκή, για να καταλήξει μετά το 1966 σε ένα εντελώς προσωπικό μουσικό συντακτικό –πάντα ατονικό–, το οποίο και ακολουθεί μέχρι το τέλος. Τα περισσότερα από τα έργα του έχουν επανειλημμένα εκτελεστεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ενώ τα τελευταία χρόνια γίνεται συστηματική προσπάθεια να ηχογραφηθούν και να εκδοθούν. Στην παρούσα μελέτη θα εξεταστεί η *Πρώτη Συμφωνία* του.

Μια πρώτη ακρόαση της *Πρώτης Συμφωνίας* (εικ. 2-3) του Παπαϊωάννου μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση πως πρόκειται για συμφωνικό έργο της «Εθνικής Σχολής». Ωστόσο, μια διεξοδικότερη προσέγγιση

του έργου οδηγεί στη διαπίστωση ότι η ουσία των συνθετικών αναζητήσεων βρίσκεται στη χρήση νεότερων δομικών στοιχείων (συχνότερα ιμπρεσιονιστικής καταγωγής), τα οποία ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά, χωρίς να περιορίζεται στις “εθνικές επιλογές”. Μια τέτοια διαπίστωση δεν μπορεί να είναι συμπτωματική: αντίθετα, είναι δηλωτική του αισθητικού και του ιδεολογικού προσανατολισμού μιας ολόκληρης εποχής. Γι’ αυτό και θα προσπαθήσουμε να την τεκμηριώσουμε στην πορεία αυτού του κειμένου.

Αν και το ζήτημα της «Εθνικής Σχολής» δεν έχει επαρκώς μελετηθεί και αναλυθεί σε ό,τι αφορά τόσο τα πρόσωπα όσο και τα έργα, θα επιχειρήσουμε μια τοποθέτηση του τονικού έργου του Παπαϊωάννου μέσα στο ελαφρώς νεφελώδες –είναι αλήθεια– για τον ερευνητή “εθνικό” πλαίσιο.<sup>4</sup> Γι’ αυτό θα αναζητήσουμε στην *Πρώτη Συμφωνία* τα κοινά υφολογικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά σε έργα που γράφτηκαν κατά κανόνα πριν από το 1930 και λίγο ή πολύ ενδίδουν στο μανιφέστο του Μ. Καλομοίρη.<sup>5</sup>

Στην *Πρώτη Συμφωνία* διακρίνουμε χαρακτηριστικές επιλογές, τόσο ως προς τη γραφή, όσο και ως προς την αισθητική, επιλογές που την κάνουν να διαφοροποιείται αισθητά από το σύνολο της τονικής περιόδου του συνθέτη.<sup>6</sup> Το πρώτο αυτό μεγάλο έργο του Παπαϊωάννου γράφεται, όπως είπαμε, όταν τον συνθέτη φαίνεται να απασχολεί έντονα το ζήτημα των δανείων από την ελληνική παράδοση –βυζαντινή ή δημοτική–, πριν δηλαδή από τη μεγάλη στροφή του προς την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό.<sup>7</sup> Το ζήτημα αυτό αποτελεί έναν από τους μείζονες προβληματισμούς της ελληνικής σκηνής, απέναντι στον οποίο όλη η λόγια μουσική παραγωγή προσπαθεί από καταβολής της να πάρει θέση, με συνθετικές επιλογές λιγότερο ή περισσότερο φορτισμένες, στυλιστικά και ιδεολογικά. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις οι προβληματισμοί αυτοί αποτυπώνονται και σε κείμενα συνθετών, όπως οι Γεώργιος Λαμπιλέτ,<sup>8</sup> Μανόλης Καλομοίρης,<sup>9</sup> Πέτρος Πετρίδης,<sup>10</sup> και θεωρητικών όπως ο Κωνσταντίνος Ψάχος,<sup>11</sup> τα οποία μαρτυρούν τις βασικές ιδεολογικές τάσεις της εποχής.

Προσπαθώντας να φωτίσουμε όσο μπορούμε το θολό μουσικό τοπίο που έπεται του κινήματος του Καλομοίρη, συναντάμε συνθέτες που δεν ανήκουν σε συγκεκριμένη σχολή, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας και ο Γιάννης Παπαϊωάννου, στα τονικά έργα των οποίων προσδίδονται συχνότερα “εθνικές” διαστάσεις. Αρκεί να σκε-



IV.-

ALLEGRO DECISO

2 Flauti  
2 Oboi  
1 Cor Anglais  
2 Clar in B  
1 Clar. basso in B  
2 Fagotti  
1 Contrafagotto  
4 Corni in F  
3 Trombe in B  
Tromboni I & II  
Trombone III & Tuba  
Timpani in C  
Piatti  
Gong  
ALLEGRO DECISO (♩ = 120)

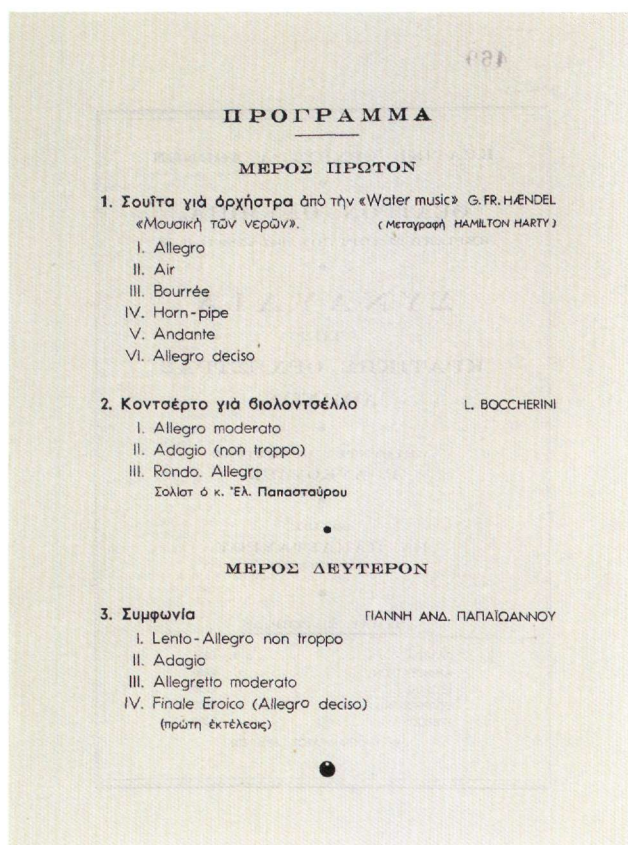
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabassi

Εικ. 2. Χειρόγραφη παρτιτούρα της Πρώτης Συμφωνίας του Γ. Α. Παπαϊωάννου.









Εικ. 4. Πρόγραμμα συναυλίας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1976), στην οποία παίχτηκε η *Πρώτη Συμφωνία*.

φτεί κανείς πόσο συχνά στα ραδιοτηλεοπτικά μέσα ο περίφημος *Κλέφτικος χορός* του Σκαλκώτα έχει ντύσει με “επική” υπόκρουση κάποιο πατριωτικό θέμα.<sup>12</sup> Επιπλέον, μια μεθοδική ανάλυση έργων της περιόδου του Μεσοπολέμου μπορεί να φωτίσει την εξέλιξη της νεοελληνικής λόγιας μουσικής και μάλιστα τη διαδρομή της μετάβασης στη νέα εποχή, όπου νέα μουσικά ρεύματα διαμορφώνουν μια καινούρια μουσική “κοινή”, κυρίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Το τονικό έργο του Παπαϊωάννου προσφέρεται κατ’ εξοχήν για μια τέτοια μελέτη, αφού αντικατοπτρίζει τη μετάβαση από μια γραφή με επιρροές “εθνικές” (ο ίδιος ο συνθέτης μιλά για «προσέγγιση του φολκλόρ» ή της «βυζαντινής μουσικής») σε νεότερες τάσεις, οι οποίες και θα καθορίσουν τελικά το προσωπικό του ύφος. Ακόμα περισσότερο, δίνει το μέτρο της πληθώρας των τάσεων και των επιρροών που συρρέουν στον ελληνικό χώρο την εποχή αυτή (μαζί με τα συνακόλουθα ιδεολογικά τους επιθέ-

ματα), και που μόνο ένας συνθέτης-ερευνητής σαν τον Παπαϊωάννου μπορεί να διαχειριστεί σε μια κατεύθυνση δημιουργική, πέρα από στείρες μιμήσεις και ασκήσεις εντυπωσιασμού.

Μετά τον Καλομοίρη και τον Πετρίδη, ο Παπαϊωάννου με τις πέντε του συμφωνίες αναδεικνύεται ως ο μεγαλύτερος συμφωνιστής της γενιάς του. Τόσο στην *Πρώτη Συμφωνία* (AKI<sup>13</sup> 97 γραμμένη το 1946) όσο και στη *Δεύτερη Συμφωνία* (AKI 114 γραμμένη το 1951), ο συνθέτης ακολουθεί ένα καθαρά τονικό, αν και «προκαρφημένης αρμονίας»<sup>14</sup> μουσικό ιδίωμα γραφής με αποχρώσεις άλλοτε νεορομαντικές και άλλοτε ιμπρεσιονιστικές, ενώ από πλευράς μορφολογικής δομής μάλλον νεοκλασικές. Αντίθετα, με την *Τρίτη Συμφωνία* του (AKI 117 γραμμένη το 1953), ο Παπαϊωάννου εγκαινιάζει τη συστηματική χρήση των νεότερων τεχνικών γραφής του δωδεκαφθογγισμού και του σειραϊσμού. Οι δύο τελευταίες συμφωνίες του (η *Τέταρτη* AKI 154 γραμμένη το 1963 και η *Πέμπτη* AKI 156 γραμμένη το 1964), ανήκουν στην προτελευταία περίοδο του έργου του, κατά την οποία γίνεται χρήση στοιχείων του “ολικού σειραϊσμού”, όπου η δωδεκάφθογγη τεχνική εμπλουτίζεται με την εισαγωγή νέων μορφών σειράς και νέων μεθόδων τροποποίησής τους.<sup>15</sup>

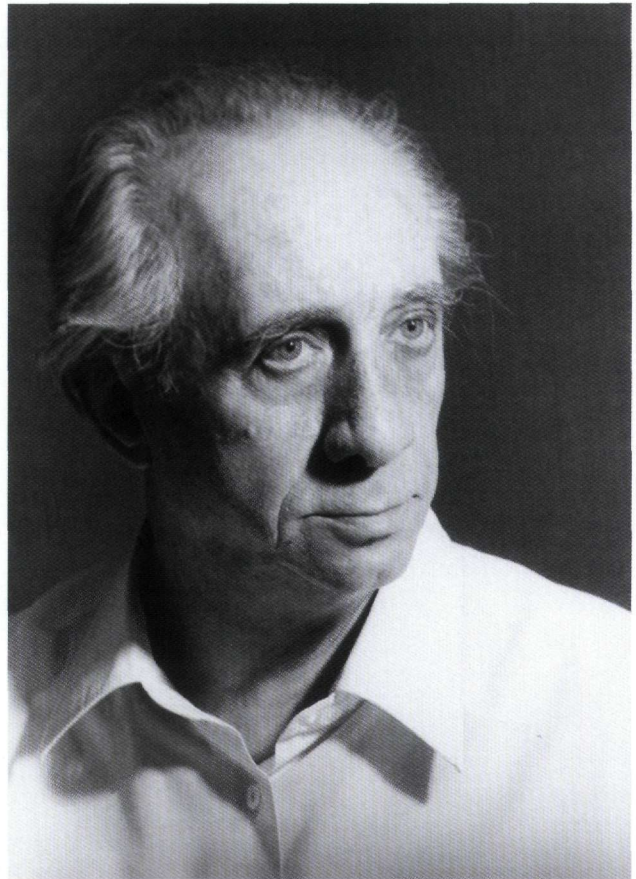
Φυσικά δεν πρόκειται να συναντήσουμε στην *Πρώτη Συμφωνία* την εξιδανίκευση των παραδοσιακών μουσικών δανείων που επιχειρεί π.χ. ο Καλομοίρης, ωστόσο είναι πανταχού παρούσα η πρόθεση του συνθέτη να κάνει το έργο να ακουστεί “ελληνικό”, και είναι το εύρος της πρόθεσης αυτής που μας ενδιαφέρει να διερευνήσουμε. Χτισμένη επάνω στην κλασική φόρμα, η συμφωνία παρουσιάζει το γνωστό πλάνο των τεσσάρων μερών τα οποία, παρόλο που ακολουθούν τυποποιημένες δομές, χαρακτηρίζονται από πρωτότυπη εσωτερική οργάνωση. Της φόρμας σονάτα του πρώτου μέρους (*Allegro non troppo*) προηγείται εδώ μια αργή και αρκετά μεγάλη εισαγωγή (*Lento*), από την οποία εκπορεύονται σχεδόν όλες οι μελωδικές ιδέες του έργου. Η πρώτη ιδέα δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια αργή μελωδία με βυζαντινό χαρακτήρα, εκτελεσμένη από τα κόρνα, πάνω σε ένα *ostinato* των εγχόρδων. Το *ostinato* αυτό, με ρόλο αρμονικό, συντίθεται από τέσσερις άξονες διαδοχικά στα δεύτερα βιολιά, στις βιόλες, στα βιολοντσέλλα και στα κοντραμπάσα. Οι τέσσερις αυτοί άξονες, που αποτελούν όπως είπαμε το βασικό αρμονικό υπόβαθρο, δομούνται με τρόπο πολυφωνικό και αποτελούν τυπικό δείγμα της



προσωπικής τεχνικής ορχηστρικής γραφής του Παπαϊωάννου, που ανιχνεύεται και σε άλλα έργα του.

Βασισμένη στον δεύτερο ήχο της βυζαντινής μουσικής, η μελωδία της εισαγωγής εκτίθεται σε 11 μέτρα, χρησιμοποιώντας έκταση που δεν ξεπερνά την οκτάβα, ενώ η μελωδική της διαδρομή φαίνεται να σέβεται την εκκλησιαστική μανιέρα, αποφεύγοντας τη χρήση μεγάλων διαστημάτων. Η ρυθμική της οργάνωση όμως είναι χωρίς αμφιβολία η πιο αξιοσημείωτη: ακολουθώντας το βυζαντινό της μοντέλο, η μελωδία ξεδιπλώνεται προκαλώντας μια τεχνητή ρυθμική ρευστότητα: υπερβαίνοντας τις διαστολές, η συχνή χρήση συγκοπών εξαλείφει σχεδόν πάντα τους ισχυρούς τονισμούς των μέτρων. Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται από τον συνθέτη σε όλα σχεδόν τα “βυζαντινότροπα” έργα του για ευνόητους λόγους. Επιπλέον, εδώ χρησιμοποιείται σε αντίστιξη με το πολυαξονικό και έντονα ρυθμικό *ostinato* των εγχόρδων, προσδίδοντας ένα πρωτότυπο χαρακτήρα σε αυτήν την εισαγωγή. Το *ostinato* αυτό με τη σειρά του προσφέρεται για το παιχνίδι των παραπομπών: ενώ συντίθεται από διαφορετικούς ρυθμικούς χαρακτήρες για κάθε άξονα, η επανάληψή του στο διάστημα των 11 αυτών μέτρων λειτουργεί περισσότερο σαν ένα τετράφωνο ισοκράτημα –δάνειο της βυζαντινής τεχνικής–, παρά σαν μια τεχνική πολυφωνίας. Το ίσον αυτό παρουσιάζεται εδώ σαν ένας ζωντανός μικροοργανισμός, τα πολυποίκιλα κύτταρα του οποίου παραμένουν αμετάβλητα στη μικροδομή τους, ενώ φαίνεται να μεταμορφώνονται ακατάπαυστα στη μακροδομή της σύνθεσης. Πρόκειται για ένα «*αρμονικό βάθος*», όπως εύστοχα αποκαλεί ανάλογη τεχνική σε δικά του έργα ο Μ. Αδάμης,<sup>16</sup> που, χωρίς να είναι βυζαντινό ίσον, έχει όμοια με αυτό αρμονική λειτουργία.

Η αρμονική επεξεργασία είναι κραυγαλέος μάρτυρας της αισθητικής προτίμησης του συνθέτη, που ακολουθεί την αυστηρή λιτότητα της βυζαντινής τεχνικής χωρίς να την καθιστά ταυτόχρονα ιδεολογικό σχήμα. Έτσι, ενώ το μουσικό του συντακτικό ακολουθεί το θρησκευτικό σε ό,τι αφορά το ύφος, εντούτοις εμπλουτίζεται από μια τροπική πολυφωνική επεξεργασία, η οποία, ακολουθώντας τους κανόνες μιας τροπικής αρμονικής οργάνωσης, προσδίδει απροσδόκητες και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες αρμονικές λύσεις. Ένα τέτοιο παράδειγμα εντοπίζουμε στο μικρό χορικό των χάλκινων που έπεται της αργόσυρτης μελωδίας της εισαγωγής. Ο ίδιος ο συνθέτης γράφει σχετικά: «*Στη Συμφωνία αυτή χρησιμοποιήσα τρόπους της βυζαντινής μουσικής. Το πρό-*



Εικ. 5. Μία από τις τελευταίες φωτογραφίες του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου.

*βλημα ήταν ο χειρισμός της πολυφωνικής γραφής μέσα στους τρόπους αυτούς. Και το πρόβλημα το ίδιο οδήγησε σε λύσεις που παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρον από την άποψη πρωτόφαντων πολυφωνικών συνδυασμών, τόσο στη διαδοχή αρμονιών όσο και στην αντίστιξη».*

Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο να δοθούν κάποιες εξηγήσεις για το είδος της πολυφωνικής γραφής του Παπαϊωάννου, αφού ανάλογες τεχνικές για τη λύση παρόμοιων προβλημάτων χρησιμοποίησε και ο Πετρίδης. Ο τελευταίος, ως γνωστόν, έδωσε ευρεία διάσταση στο θέμα της εναρμόνισης βυζαντινών θεμάτων, προτείνοντας τη χρήση πολυφωνικής γραφής ως τη μόνη αρμονική λύση για τη διατήρηση του «*ανθεντικού*» χαρακτήρα των βυζαντινών ή «*βυζαντινότροπων*» μελωδιών.<sup>17</sup> Η μεγάλη διαφορά βέβαια ανάμεσα στις δύο πρακτικές έγκειται στο γεγονός ότι στον Πετρίδη βρίσκει κανείς μια συστηματοποιημένη αντιστικτική γραφή κατά τα



πρότυπα του μοτέτου, ενώ στον Παπαϊωάννου η αντισημειωτική γραφή –εκτός του ότι δεν υπόκειται σε κανενός είδους δεσμεύσεις (διαστημάτων, αξιών κ.λπ.)– δεν γίνεται αντικείμενο συστηματοποίησης. Αναμφίβολα μεγάλη είναι και η διαφορά στο αισθητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από τις δύο πρακτικές σύνθεσης.

Επιστρέφουμε στην ανάλυση της *Πρώτης Συμφωνίας*. Στο *Allegro non troppo* που ακολουθεί την εισαγωγή, ο Παπαϊωάννου καταφεύγει περισσότερο σε ένα ύφος με σαφείς επιρροές από τη δημοτική μουσική μάλλον παρά τη βυζαντινή. Στο σημείο αυτό ανοίγουμε μία ακόμη διευκρινιστική παρένθεση: ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί τους τρόπους της ελληνικής μουσικής εντάσσοντάς τους σε μια συγκεκριμένη γραφή, με αποτέλεσμα να ταυτίζονται τρόποι που εμφανίζονται διαφορετικά στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική. Κι ενώ λοιπόν ο συνθέτης δηλώνει πως επεξεργάζεται τους βυζαντινούς τρόπους, τα πρωτότυπα θέματα, τόσο του βασικού τμήματος του πρώτου μέρους όσο και των υπολοίπων της συμφωνίας –όπως θα δούμε παρακάτω–, πηγάζουν μάλλον από τη δημοτική παράδοση, από την οποία φαίνεται να αντλούνται και ρυθμικά μοτίβα, μελωδικά σχήματα αλλά και ο γενικότερος χαρακτήρας. Ειδικά η ρυθμική οργάνωση και το ύφος των θεμάτων παραπέμπουν άμεσα στους ελληνικούς χορούς.

Η υφολογική διαφορά, που προκύπτει μεταξύ της αργής εισαγωγής με βυζαντινή χροιά και του γρήγορου μέρους που ακολουθεί, γεφυρώνεται από τον συνθέτη με τρόπο μοναδικό. Ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί, όπως και στην εισαγωγή, μια αρμονική επεξεργασία που στηρίζεται και πάλι σε διαφορετικές, αν και παράλληλες, γραμμές ανάπτυξης, οι οποίες αυτήν τη φορά υποβάλλονται συχνότερα σε μεταμορφώσεις τόσο στον κάθετο όσο και στον οριζόντιο άξονα, αφού καλούνται να υπηρετήσουν έναν εκ διαμέτρου αντίθετο τύπο μελωδικών. Αναγνωρίζει κανείς και εδώ τους ρυθμικούς μικροοργανισμούς που συνθέτουν τον κάθε άξονα και αναπτύσσονται οριζόντια, ενώ η κάθετή τους αντιπαραβολή δημιουργεί το αρμονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η μελωδία.

Το δεύτερο μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* (*Adagio*) ακολουθεί πιστά τα κλασικά μορφολογικά πρότυπα. Η δομή του δανείζεται την αρχιτεκτονική της σύνθετης τριμερούς φόρμας ή του ανεπτυγμένου *lied*. Το πρώτο κομμάτι (Α) είναι ένα *adagio*, το δεύτερο (Β) ένα *andante con motto* και το τρίτο (Α') φυσικά μια επανέκθε-

ση του πρώτου. Τα τρία αυτά μέρη δεν διαφοροποιούνται μόνο ως προς τη ρυθμική αγωγή που ακολουθούν, αλλά και ως προς τον τύπο γραφής, και επομένως ως προς το ύφος τους. Τόσο για την πρώτη θεματική ενότητα (Α) όσο και για την επανάληψή της (Α'), ο Παπαϊωάννου επιστρατεύει μια πολυφωνική γραφή. Αντίθετα, την κεντρική θεματική ενότητα (Β) την επεξεργάζεται ομοφωνικά: σε αυτήν θα συναντήσουμε το πιο ρυθμικό από τα ελληνότροπα θέματα του συνόλου. Όλο αυτό το μέρος της συμφωνίας είναι διανθισμένο από πρωτότυπα θέματα σαφώς επηρεασμένα από την ελληνική δημοτική μουσική, αν και κανένα δεν φαίνεται να παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι. Ο Παπαϊωάννου διαφοροποιείται με αυτή του την τακτική από πολλούς Έλληνες συνθέτες εντός ή εκτός της «Εθνικής Σχολής», οι οποίοι επέλεξαν να ενσωματώσουν δημοτικά τραγούδια σε μια συμφωνική γραφή. Από τον Λαμπελέτ, τον Καλομοίρη, τον Πετρίδη, μέχρι και τον Κωνσταντινίδη μπορεί κανείς να παραθέσει πολλά τέτοια παραδείγματα. Αλλά και όταν το δάνειο δεν είναι συγκεκριμένο, όπως τονίζει στο κείμενο της συναυλίας του 1908 στην Αθήνα ο Καλομοίρης,<sup>18</sup> το αποτέλεσμα είναι το ίδιο, καθώς οι λίγες αρμονικές διαφοροποιήσεις (π.χ. χρήση τριημιτονίων) δεν κλονίζουν το πλαίσιο ενός ρομαντικού μουσικού ιδιώματος που ακόμα στρέφει το βλέμμα στο παρελθόν. Με εξαίρεση ίσως ένα αυθεντικό ζείμπέκικο της Λέσβου που ενσωματώθηκε στο συμφωνικό ποίημα *Βασιλινς ο Αρβανίτης* (ΑΚΙ 86 γραμμένο το 1945),<sup>19</sup> έργο που ανήκει στην ίδια περίοδο με την *Πρώτη Συμφωνία*, και κάποιες άλλες μεμονωμένες περιπτώσεις που αφορούν μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών ή βυζαντινών ύμνων, ο Παπαϊωάννου επινοεί τα “ελληνικού χαρακτήρα” θέματά του ακολουθώντας μια προσωπική τυπολογία. Μια απλή ακρόαση είναι αρκετή για να αντιληφθεί κανείς πόσο κοντινές είναι οι τεχνικές γραφής του θέματος του πρώτου μέρους της *Πρώτης Συμφωνίας* με τον έντονο χορευτικό και ηρωικό του χαρακτήρα, και του θέματος του τρίτου μέρους (*Vivace*) της *Δεύτερης Σονάτας* (ΑΚΙ 95 γραμμένη το 1945) για βιολί και πιάνο της ίδιας περιόδου. Η ανάλυση βέβαια της τεχνικής γραφής των “ελληνότροπων” θεμάτων του συνθέτη θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα ξεχωριστής μελέτης και δεν είναι του παρόντος.

Το τρίτο μέρος (*Allegretto moderato*) ακολουθεί τη φόρμα ενός κλασικού *menuetto*, όπου στη θέση του *trio*



ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια μικρή θεματική ενότητα με την ένδειξη *andantino*. Όλα τα θέματα του μέρους αυτού για άλλη μια φορά αποπνέουν έναν αέρα δημοτικής μουσικής και θυμίζουν ελληνικούς –εδώ νησιώτικους–, χορούς. Ανεπτυγμένα πάνω σε γνωστά ελληνικά ρυθμικά μοντέλα (του μπάλου ή της σούστας), τα θέματα αυτά πλαισιώνονται από ένα τροπικό αρμονικό πλαίσιο που αναπτύσσεται ομοφωνικά.

Το τελευταίο μέρος (*Finale eroico*) δεν είναι παρά ένα *rondo*. Εδώ ο Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί ως επωδό (refrain) ένα ζεύγος δίδυμων θεμάτων με ύφος ελληνικών χορών, ενώ στη θέση των κουπλέ (couplet) εμφανίζονται επεξεργασμένες μελωδικές ιδέες που έχουν ήδη χρησιμοποιηθεί σε προηγούμενα μέρη της συμφωνίας. Ο Παπαϊωάννου γράφει χαρακτηριστικά αναφερόμενος στο μέρος αυτό: «*To Finale, Allegro Eroico, χαρακτηρίζεται από τον στιβαρό ρυθμό που η εναλλαγή των δισήμων και τρισήμων ποδών το φθάνουν σε απόλυτη ηρωική έξαρση. Εδώ συναντώνται και συμπλέκονται όλα τα θεματικά στοιχεία των άλλων μερών της Συμφωνίας, που τελειώνει σ' ένα κορύφωμα νικηφόρο δριάμβου*».

Η δήλωση αυτή, που χαρακτηρίζεται εν μέρει από ένα ρομαντικό πνεύμα, δεν πρέπει να οδηγήσει σε παρεξήγηση ως προς την αισθητική. Ο ηρωικός τόνος, ιδιαίτερα προσφιλής στους εκπροσώπους της «Εθνικής Σχολής», εισβάλλει μάλλον λάθρα σε αυτό το πρώτο μεγάλο έργο του Παπαϊωάννου. Από την ανάλυση φαίνεται πως δεν είναι καθόλου στις προθέσεις του να εκμεταλλευτεί τον ηρωικό χαρακτήρα των μελωδιών του για να τους προσδώσει επική διάσταση, αλλά να εκμεταλλευτεί στο έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες που του προσφέρουν τα θέματα αυτά. Το χαρακτηριστικό ρυθμικό τους περίγραμμα γρήγορα γίνεται στα χέρια του συνθέτη βασικό δομικό στοιχείο της σύνθεσης, εξυπηρετώντας τις εσωτερικές μορφολογικές ισορροπίες χωρίς να δίνει «πατριωτικό» τόνο στο σύνολο. Το «*κορύφωμα*», το οποίο επικαλείται ο Παπαϊωάννου στο σημειώμά του, δεν ταυτίζεται με την ψυχολογική ένταση που αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της ρομαντικής αισθητικής.

Η αποφυγή της χρήσης γνωστών παραδοσιακών θεμάτων, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, ενεργεί προς την ίδια κατεύθυνση. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης αποφεύγει τις άμεσες παραπομπές, και ταυτόχρονα εξασφαλίζει την ενότητα της συνολικής φόρμας, αφού τα θέματα, αν και διαφορετικών ρυθμικών σχεδιασμών, γεννιούνται με την ίδια τεχνική. Εδώ βρίσκεται άλλω-

στε ένα σπουδαίο δείγμα της συνθετικής δεινότητας του Παπαϊωάννου, ο οποίος δανείζεται κλασικές φόρμες, αλλά καταφέρνει να ανανεώσει την εσωτερική δομή και διάταξη των πρωτότυπων θεμάτων του αφήνοντας να διαχυθεί ο έντονος τοπικός τους χαρακτήρας.

Τέλος, η ιδιάζουσα δομή του τελευταίου μέρους της συμφωνίας, όπου σχεδόν όλες οι μελωδικές ιδέες ξαναπαρουσιάζονται μέσα σε ένα νέο πλαίσιο, καθρεφτίζει ανάλογες τεχνικές του Brahms –στις συμφωνίες του οποίου πολλές φορές το τελευταίο μέρος αποκτά βαρύτητα ίση, αν όχι μεγαλύτερη, του πρώτου.<sup>20</sup>

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι αναλύοντας την *Πρώτη Συμφωνία* του Παπαϊωάννου διαπιστώνουμε ότι το παραδοσιακό (βυζαντινό ή δημοτικό) μουσικό υλικό που η πρωτότυπη γραφή επικαλείται δεν υποβάλλεται απλά σε επεξεργασία, ώστε να αναδειχθεί εκ νέου και να καταξιωθεί ιδεολογικά μέσα σε ένα λόγιο συμφωνικό πλαίσιο. Απεναντίας, αποτελεί τον κινητήριο μοχλό επαναπροσδιορισμού μιας φόρμας κλασικής (δυτικής) προέλευσης. Πρόκειται για το μουσικό συντακτικό ενός συνθέτη που καταφεύγει σε δάνεια παραδοσιακά, προκειμένου να επινοήσει τελικά ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται και η ελληνικότητα του όλου εγχειρήματος. Ακολουθώντας το καλλιτεχνικό του ένστικτο, ο Παπαϊωάννου συνθέτει με παραπομπές και όχι με παρεμβολές αυθεντικών παραδοσιακών στοιχείων, και αυτή του η στάση είναι που τον διαχωρίζει κατ' αρχήν από τους εκπροσώπους της «Εθνικής Σχολής». Χρησιμοποιώντας περισσότερο ελληνικούς τρόπους παρά θέματα, ελληνικά ρυθμικά μοντέλα παρά συγκεκριμένους χορούς, πλησιάζει όπως και ο Σκαλκώτας<sup>21</sup> περισσότερο τις μπαρτοκικές παρά τις ρομαντικές τακτικές: ο στόχος είναι να συγκροτηθεί μια νέα μελωδική και αρμονική γλώσσα, η οποία συντίθεται από μεμονωμένα δομικά στοιχεία, δανεισμένα από τη βυζαντινή ή τη δημοτική μουσική. Οι φθόγγοι της γλώσσας αυτής είναι ελληνικοί, το συντακτικό όμως είναι δυτικοευρωπαϊκό, και μάλιστα χωρίς κανέναν περιορισμό στις αναζητήσεις και τους πειραματισμούς –δηλαδή ουσιαστικά μοντέρνο.

Στις λεπτομέρειές της, θα βρούμε σίγουρα ότι η *Πρώτη Συμφωνία* του Παπαϊωάννου προσεγγίζει εκφραστικά κάποιες νεορομαντικές τάσεις, και έχει σαφείς ενορχηστρωτικές επιρροές από τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό. Μας ενδιαφέρει, ωστόσο, περισσότερο να κατανοήσουμε την εμμονή σε ένα ελληνικό «άρωμα», η οποία –το



επαναλαμβάνουμε— είναι σημαντικότερη για την κατανόηση της ιστορίας της λόγιας ελληνικής μουσικής. Σίγουρα συνδέεται με μια διάθεση για δημιουργία “ελληνικής ταυτότητας”, που όμως δεν έχει σχέση με τις αντίστοιχες επιλογές του κύκλου του Καλομοίρη, ούτε ευαγγελίζεται “εθνικές σχολές”. Πώς θα την κατανοήσουμε στην περίπτωση ενός συνθέτη τόσο μοντέρνου, όσο ο Παπαϊωάννου; Αν αναχθούμε στο ιστορικό περιβάλλον του έργου, η απάντηση μοιάζει προφανής: μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, όλος ο ελληνικός πνευματικός κόσμος αναζητά να επαναπροσανατολιστεί μέσα στις καινούριες πολιτικοκοινωνικές συντεταγμένες. Η απομυθοποίηση των εξιδανικεύσεων του παρελθόντος είναι επιτακτική, όσο και η ανάγκη για ε-

παναπροσδιορισμό της «ελληνικότητας» σε κάθε μορφή σκέψης και έκφρασης. Στον απόηχο αυτής της τόσο σημαντικής ιστορικής και πολιτιστικής κρίσης,<sup>22</sup> ο Παπαϊωάννου με την *Πρώτη Συμφωνία* παίρνει τη δική του θέση, ως πνευματικός άνθρωπος που αναλαμβάνει τις ευθύνες του απέναντι σε ένα συνολικό ζήτημα, και όχι απλά ως συνθέτης που αναζητά εξωτικές ή πρωτότυπες πηγές έμπνευσης.

Γιώργος Κοκκώνης  
Μουσικολόγος, Καθηγητής Εφαρμογών Τμήματος  
Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ  
Δροσοχώρι 455 00 Ιωάννινα  
e-mail: kokkonis@teiep.gr

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μ. Δημητριάδου, Αρχαία Ελλήνων Μουσικών στο Μουσείο Μπενάκη, *Νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη* (Απρίλιος-Μάιος 1995) 35-39.

2. Κ. Μόσχος, Χ. Ξανθουδάκης (επιμ.), *Γ. Α. Παπαϊωάννου, Πλήρης κατάλογος έργων* (Αθήνα 1990) και Κ. Μόσχος, Χ. Ξανθουδάκης, Α. Δενιόζος (επιμ. στη β' έκδοση, Αθήνα 1999).

3. Σε πολλά βιογραφικά σημειώματα του συνθέτη αναφέρεται πως ο παππούς του Κομνηνός Αμανίτης υπήρξε σημαντικός μουσικολόγος του 19ου αιώνα.

4. Την πληρέστερη μελέτη πάνω στο ζήτημα αυτό την οφείλουμε στην Ο. Φράγκου-Ψυχουαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα 1990). Πρβλ. επίσης Κ. Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής* (Αθήνα 2000)· Ν. Μαλλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μ. Καλομοίρη* (Αθήνα 2001)· Δ. Χαμουδόπουλου, *Η ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής* (Αθήνα 1980)· Τζ. Καρούμπαλη, Προβληματισμοί σχετικά με την ελληνική εθνική μουσική κατά την περίοδο 1921-1933, *ΜΟΥ.Σ.Α.* 5 (Μάιος 1998) 47-58.

5. Ως ιδρυτικό μανιφέστο της «Εθνικής Σχολής» αντιλαμβάνομαστε το κείμενο του προγράμματος της συναυλίας με έργα του Μ. Καλομοίρη, η οποία δόθηκε στο Ωδείο Αθηνών το 1908. Μέσα από το κείμενο αυτό ο Καλομοίρης δεν κάνει μόνο γνωστή τη μουσική του στο αθηναϊκό κοινό, αλλά τοποθετείται αισθητικά και ιδεολογικά στο πεδίο της νεοελληνικής μουσικής οκηνής, εγκαινιάζοντας με τον τρόπο αυτό την ελληνική «Εθνική Σχολή».

6. Ο ίδιος ο συνθέτης χωρίζει την περίοδο αυτή σε τρεις υ-

ποπεριόδους ως εξής: α) 1932-1938, τάσεις προς εμπρεσιονισμό, β) 1939-1943, προσέγγιση στο φολκλόρ και την «Εθνική Σχολή», και γ) 1944-1952, χρησιμοποίηση στοιχείων βυζαντινής μουσικής.

7. Ο επιθετικός προσδιορισμός “δημοτική”, χωρίς να είναι σημασιολογικά ο πλέον ενδεδειγμένος, χρησιμοποιείται στο κείμενο αυτό ως συνώνυμος άλλων αντίστοιχων (“παραδοσιακή”, “λαϊκή” κ.λπ.) που απαντώνται στην ελληνική βιβλιογραφία και χαρακτηρίζουν τη μουσική παράδοση της ελληνικής υπαίθρου των τελευταίων αιώνων.

8. Γ. Λαμπελέτ, Η Εθνική Μουσική, *Παναθήναια* 2 (1901, αναδημ. στο: Φράγκου-Ψυχουαίδη [σημ. 4] 217-40).

9. Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα 1988) 145-47.

10. Π. Πετρίδης, Τα πρώτα(;) κείμενα, *Μουσικολογία* 7-8 (1989) 119-46, 152-67.

11. Κ. Ψάχος, Η Ελληνική μουσική, εφ. *Η Εσπερία* (27 Μαΐου/9 Ιουνίου 1916) 364-65 (αναδημ. στο *Μουσικολογία* [ό.π.] 147-51).

12. Χ. Βρόντος, *Για τον Νίκο Σκαλκώτα* (Αθήνα 1999) 32.

13. Η συντομογραφία *ΑΚΙ* (Αριθμός Καταλόγου ΙΕΜΑ) προκύπτει από την καταλογογράφηση των έργων του Παπαϊωάννου που έχει ήδη εκδοθεί δύο φορές από τον οίκο Φ. Νάκα.

14. Μόσχος, Ξανθουδάκης (σημ. 2) 1.

15. Χ. Ξανθουδάκης, Γ. Α. Παπαϊωάννου, Συμφωνία αρ. 5, στο: *Πρόγραμμα συναυλίας της Κ.Ο.Α.* (Αθήνα 5-6 Δεκεμβρίου 1976).



16. Μ. Αδάμης, Από τη βυζαντινή μουσική στη σύγχρονη μαρτυρία προσωπικής πορείας, *Φωνόγραφος* 14 (1995) 25-32.

17. Π. Πετρίδης, Η εναρμόνιση της Βυζαντινής μουσικής, εφ. *Η Εσπερία* (6/19 Μαΐου 1916) 316-17 (αναδημ. στο *Μουσικολογία* [σημ. 10] 135-43).

18. Καλομοίρης (σημ. 9) 145-47.

19. Τη μελωδία του ζεϊμπέκικου αυτού τραγούδησε στον

συνθέτη ο ίδιος ο Στρατής Μυριβήλης, συγγραφέας του *Βασίλη του Αρβανίτη*, που ως γνωστόν καταγόταν από τη Λέσβο.

20. J. Bruyt, *Brahms* (Paris 1965) 101-73.

21. Βρόντος (σημ. 12) 34-40.

22. Ο μουσικολόγος Γ. Λεωτσάκος κάνει λόγο για μουσικό “εμφύλιο”, στο ένθετο του δίσκου *Λύχνος υπό τον μύδιον, Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο, 1847-1908* (Αθήνα 1999) 10-36.

## GIORGOS KOKKONIS

### The *First Symphony* of Yiannis A. Papaioannou

The Yiannis A. Papaioannou (Kavala 1910 - Athens 1989) archive is the most important musical archive in the Benaki Museum's Department of Historical Archives, which contains several archives and manuscripts of Greek composers. The composer's entire output, 224 individual works and collections of pieces, was presented to the Museum in 1990 by his widow, Irene Papaioannou, so that it should be readily accessible to musicians and scholars. The 118 files contain manuscripts of the composer's work and a rich supply of accompanying material. They are supplemented by a sound archive of recorded works and interviews with the composer, academic writings and the two editions of the catalogue of his work.

Papaioannou's output, which includes every musical form except opera, was divided by the composer into six periods according to the techniques and methods he was following at the time. He started with impressionism and the use of elements drawn from traditional and Byzantine music, but after the first years of the 1950s he switched to more modern techniques such as dodecaphony, serialism and post-serialism, and after 1966 he adopted an entirely personal atonal musical syntax which he followed until the end of his life.

*Symphony No. 1* (1946) dates from his tonal period, before his decisive change to atonality and dodecaphony, at a time when the composer's main concern seems to have been the issue of borrowings from Greek traditional music, popular and Byzantine. This is one of the major

questions which preoccupied the world of Greek classical music from the outset, and led to solutions which were to a greater or lesser degree loaded both stylistically and ideologically.

In the *First Symphony* we do not find Kalomiris' idealisation of borrowings from traditional music, but the composer's intention to make the work sound “Greek” is always in evidence. Yet a close analysis shows that his essential interest lies in the exploitation of modern structural elements (often derived from impressionism), of which he makes skilful use, without restricting himself by following “nationalist” musical trends.

This insistence on a Greek ‘aroma’ is not irrelevant to an understanding of the history of Greek classical music. It is of course associated with a predisposition towards the creation of a Greek identity, but it differs greatly from the practice of Kalomiris' circle, and does not proclaim the glory of the ‘national schools’. After the collapse of the ‘Great Idea’, the entire intellectual world of Greece tried to reorientate itself to the new socio-political conditions. The demythification of the past became a priority, as well as the need to redefine ‘Greekness’ in every area of thought and expression.

Against the background of this major historical and cultural crisis, the *First Symphony* shows Papaioannou identifying himself as an intellectual prepared to assume his responsibilities towards the issue as a whole, and not simply as a composer who seeks exotic or original sources of inspiration.