

Νίκος Σκαλκώτας (1904-49). Με αφορμή δύο νέες δημοσιεύσεις

Με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τη γέννηση του Έλληνα συνθέτη θα ήθελα να παρουσιάσω δύο αξιόλογες δημοσιεύσεις, από το γερμανόφωνο και αγγλόφωνο χώρο αντίστοιχα, και να διατυπώσω κάποιες σκέψεις πάνω σε αυτές. Πρόκειται για το βιβλίο της Judit Alsmeier, *Komponieren mit Tönen*, Pfau, Saarbrücken 2001, και για το άρθρο της Ευαγγελίας Μαντζουράνη, «Nikos Skalkottas: sets and styles in the Octet», *The Musical Times* 145, 3/2004, σ. 73-86.

Judit Alsmeier, *Komponieren mit Tönen*, Pfau, Saarbrücken 2001

Το βιβλίο της Alsmeier είναι μια ελαφρώς επεξεργασμένη εκδοχή της διδακτορικής της διατριβής, η οποία κατατέθηκε στη Μουσική Ακαδημία Folkwang του Έσσεν το 2000. Η διατριβή της χαρακτηρίζεται από τις γνωστές αρετές των γερμανόφωνων επιστημονικών εργασιών, οι οποίες γίνονται άμεσα αντιληπτές από τα περιεχόμενα: διάφανη διάρθρωση του υλικού σε κεφάλαια και υποκεφάλαια και κυρίως σαφής στόχος, ο οποίος διαφαίνεται από την οργανική συνάφεια και συνέχεια των ενοτήτων και από το (σύντομο) συμπερασματικό κεφάλαιο στο τέλος.


Ήδη από τον υπότιτλο-θέμα του βιβλίου της η συγγραφέας κάνει σαφείς τις προθέσεις της: Nikos Skalkottas und Schönbergs «Komposition mit zwölf Tönen». Έτσι το πρώτο, σαφώς μικρότερο, μέρος του βιβλίου αφορά τη «σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» του Schoenberg, ενώ το δεύτερο την «παραλλαγή» της (Variante) από τον Σκαλκώτα. Η εργασία της διέπεται λοιπόν ως ένα βαθμό από συγκριτική διάθεση, η οποία δεν πρέπει να ενοχλήσει, αφού η σύντομη παρουσίαση της *λογικής* (και όχι αποκρυσταλλωμένης τεχνικής) της σύνθεσης του Schoenberg δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την κατανόηση του τρόπου σύνθεσης του Έλληνα συνθέτη.



Η Alsmeier προσπαθεί στην αρχή του βιβλίου να εξηγήσει τη γένεση ορισμένων συγχύσεων και ασαφειών σε ζητήματα ορολογίας (και συνεπώς ουσίας), οι οποίες επικράτησαν στο γερμανόφωνο χώρο για αρκετές δεκαετίες. Την εντοπίζει στο γεγονός ότι οι σύγχρονοι του συνθέτη (Schoenberg) θεωρητικοί έλαβαν υπ' όψιν τους τα πρώτα δωδεκάφθογγα έργα του (op. 25 και 26), ταυτίζοντας έτσι την έννοια της σειράς με *οριζόντιους* μοτιβικούς και μελωδικούς σχηματισμούς. Όμως τα έργα αυτά αποτελούσαν ουσιαστικά «ενδιάμεσα στάδια στην πορεία προς το ουσιαστικό». Κατά την συγγραφέα μόνο ο Adorno αντιλήφθηκε, σε μεταγενέστερα έργα του Schoenberg, την έννοια της σειράς ως υπολανθάνον υλικό αναφοράς και όχι ως αποκλειστικό μελωδικό-μοτιβικό-θεματικό υλικό^[1], γεγονός που οδηγούσε στο εσφαλμένο (;) συμπέρασμα της υπερβολικής ελευθερίας στο χειρισμό της 'μεθόδου'. Ο συνθέτης αντιλαμβανόταν δηλαδή τη «σύνθεση με δώδεκα φθόγγους» ως δυνατότητα να χρησιμοποιεί όλα τα διαστήματα και «να συνθέτει όπως πριν», και την έννοια του set ως αφηρημένο υλικό αναφοράς και φορέα της *ιδέας* (Gedanke) για την «πολυδιάστατη» σύνθεση, κάτι που κατά την συγγραφέα εφαρμόζει και ο Σκαλκώτας. Αρκετά πολεμική στις θέσεις της, η Alsmeier καταλήγει στη διαπίστωση ότι από τη «σύνθεση με [δώδεκα]φθόγγους» (Komposition mit Tönen), οι Γερμανοί θεωρητικοί, αναλύοντας το έργο του Schoenberg, κατέληξαν στη «σύνθεση με σειρές» (Komposition mit Reihen) ή, όπως εύστοχα προτείνει, στο *collage* σειρών. Η συγγραφέας καταλογίζει στους Γερμανούς ερευνητές μεγάλες ευθύνες και πλήρη άγνοια των εξελίξεων στον αμερικανικό χώρο

(Babbitt, Lewin) ακόμα και κατά τη δεκαετία του 70. Έτσι ο Christian Möllers εντόπιζε μια ανακολουθία και αντίφαση μεταξύ δωδεκάφθογγης τεχνικής και πραγματικής σύνθεσης, η οποία ελάμβανε «μαζοχιστικά χαρακτηριστικά». Βρίσκουμε πάντως αρκετά επιθετική και κάπως άδικη την κριτική που ασκεί η συγγραφέας, ειδικά στον τελευταίο, δεδομένου ότι ο Möllers μιλάει, σε άλλο σημείο, για την αρχική σειρά ως παροχέα φθόγγων (Tonlieferant) -και όχι διαστημάτων- για διάφορους σχηματισμούς[2].

Η Alsmeyer καταλήγει σε μια διαφορετική διατύπωση της παρατήρησης του Möllers, μιλώντας για τονικές ποιότητες[3] (Tonqualitäten), δηλαδή (απόλυτα) τονικά ύψη, οι οποίες λειτουργώντας ως απόθεμα φθόγγων (Tonvorrat)[4], δεν θα επέτρεπαν τελικά τη μεταφορά τους. Όλα αυτά βέβαια ισχύουν με την προϋπόθεση ότι έχει γίνει ο διαχωρισμός μεταξύ των φθόγγων ενός set και της σειράς αλληλοδιαδοχής των φθόγγων, δηλαδή των διαστημάτων, κάτι που η συγγραφέας καθιστά σαφές εγκαίρως. Ανάλογα με την τήρηση ή μη τήρηση αυτής της σειράς, μιλάμε για οργανωμένο (ordered) ή ανοργάνωτο (unordered) set. Στην περίπτωση του τελευταίου, με την ελάχιστη δέσμευση των κάθε φορά επιλεγόμενων τονικών υψών σε ένα απόθεμα φθόγγων επιτυγχάνεται η μέγιστη ελευθερία «σύνθεσης με φθόγγους». Έτσι λοιπόν αντιλαμβάνεται η συγγραφέας τη «μέθοδο» ή καλύτερα τον τρόπο σύνθεσης του Schoenberg. Ουσιαστικά εφορμά, σε αντίθεση με τον Möllers, από μια διάθεση δικαίωσης του τρόπου σύνθεσης του Βιεννέζου μουσουργού, η οποία επιτυγχάνεται μόνο με την διευρυμένη εκδοχή της «θεωρίας» του. Αυτό που κάπως ενοχλεί στην οπτική της Alsmeyer είναι η άρνηση κάποιου συστηματικού και γιατί όχι κανονιστικού χαρακτήρα στη «μέθοδο σύνθεσης με δώδεκα φθόγγους», που, αν μη τι άλλο, ως τέτοια ανακοινώθηκε τον Φεβρουάριο του 1923 από τον Schoenberg στους μαθητές του. Θα μπορούσε κανείς επίσης να αντιτάξει την κοινότυπη παρατήρηση - ακόμα κι αν λάβει υπ' όψιν του την εξέλιξη της σκέψης αλλά κυρίως το εύρος σε επίπεδο μορφής και υψής των έργων του Schoenberg- ότι οι συνθέτες, όταν εκφράζονται θεωρητικά για το έργο τους, αφήνουν να φανεί ότι άλλα λένε και άλλα πράττουν. Πρέπει πάντως να τονιστεί ότι οι όροι/ποιότητες «απόθεμα φθόγγων»-«πεδίο»[5]-«ανοργάνωτο set»- «πολυ-διάσταση», που χρησιμοποιεί η συγγραφέας είναι αρκετά λεπτοί και προϋποθέτουν αρκετή εξοικείωση με το συνολικό έργο του Schoenberg. Καταλήγοντας, η οπτική της Alsmeyer συνδυάζει γνώση της γερμανόφωνης θεωρητικής παράδοσης, που της επιτρέπει, πέραν από κάποιες υπερβολές, να αντιληφθεί εξελικτικά και οργανικά το έργο του Βιεννέζου συνθέτη, με το αναλυτικό εργαλείο της θεωρίας των set.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, η συγγραφέας επικεντρώνεται στο έργο του Σκαλκώτα. Βασισμένη σε υλικό του Γ.Γ. Παπαϊωάννου επιχειρεί στο πρώτο κεφάλαιο να προσεγγίσει τα έργα που γράφτηκαν στο Βερολίνο κατά τη διάρκεια της μαθητείας [6] στον Schoenberg (1928-32). Τα ντοκουμέντα είναι ωστόσο λιγοστά: *Το πρώτο κουαρτέτο εγγόρδων* , οι δύο *Σονατίνες για βιολί και πιάνο*, το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο*, το *Οκτέτο* καθώς και μια αναφορά του Adorno[7]. Στο χρονικό διάστημα που γράφτηκαν τα παραπάνω έργα, ο συνθέτης περνάει από τη σύνθεση με δωδεκάφθογγα θέματα, τα οποία επεξεργάζεται περισσότερο ή λιγότερα ελεύθερα (με την τεχνική της *εξελισσόμενης παραλλαγής*(entwickelnde Variation))[8], στη σύνθεση με ανοργάνωτα και οργανωμένα set, για να καταλήξει στο *Οκτέτο* και στο *Πρώτο Κοντσέρτο για πιάνο* στη σύνθεση με δώδεκα φθόγγους. Οι αναλύσεις της Alsmeyer συνδυάζονται με το παράρτημα 1 στο τέλος του βιβλίου, όπου σημειώνεται «το υλικό», δηλαδή τα set των αναλυόμενων έργων. Παρόλο που βασίζει τις παρατηρήσεις της σε μεγάλο βαθμό στη θεωρία των set, δεν χρησιμοποιεί την ονομασία τους (με αριθμούς) και ενώ μιλάει σε πολλές συνθέσεις για οργανωμένα set δεν χρησιμοποιεί τη μεταφορά της οκτάβας για να τα φέρει στο normal order. Η παρουσίασή της (και στο παράρτημα) είναι μοτιβική (και όπου χρειάζεται θεματική), κάτι που, κατά τη γνώμη του υποφαινόμενου, την βοηθάει (σε αντίθεση με την Μαντζουράνη) να κατανοεί τη σχέση δωδεκαφωνίας και μορφολογίας και να φθάνει σε σωστά συμπεράσματα.



Βερολίνο, περίπου 1930.




Οκτέτο (1931). Χειρόγραφο του συνθέτη με την αρχή του πρώτου μέρους.

Τα επόμενα κεφάλαια αποτελούν το κύριο σώμα του βιβλίου και με ορισμένες εξαιρέσεις συνιστούν πρωτότυπη επιστημονική εργασία. Υπό το πρίσμα «γραμμαμικότητα», «μουσικός χώρος» και «ενότητα και συνοχή» η συγγραφέας εξετάζει την ανεξάρτητη συνθετική εξέλιξη του Σκαλκώτα στην Αθήνα. Εύστοχα διαπιστώνει στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου, ότι ο συνθέτης, στην προσπάθειά του να ξεπεράσει τα όρια της γραμμικότητας, χρησιμοποίησε περισσότερα από ένα set και, κυρίως, ότι τελικά το αντιλαμβάνονταν, όπως και ο Schoenberg, ως σύνολο τονικών υψών και όχι διαστημάτων. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι ο συνθέτης δεν συνήθιζε να σημειώνει από πριν τις σειρές που θα χρησιμοποιούσε. Επιπλέον, με την προηγούμενη διαπίστωση (και σε αντίθεση με τον Παπαϊωάννου, ο οποίος περιορίζεται σε μια απλή αναφορά) η Alsmeyer κατορθώνει να εξηγήσει και το παράδοξο φαινόμενο ότι ο συνθέτης απέφυγε τη μεταφορά και αναστροφή των σειρών αλλά προτιμούσε τη χρήση μόνο της καρκινικής, ως μοναδικής τεχνικής μετασχηματισμού σειρών, η οποία εξασφαλίζει την αναγνωρισιμότητά τους^[9].



Αθήνα, στο καφενείο της οδού Ιάσωνος.

Όπως όμως διαπιστώνει η συγγραφέας, η οπτική αυτή δεν εμπόδισε εντελώς τη δημιουργία ασάφειας κατά τη χρήση περισσότερων set. Έτσι, στα πρώτα αθηναϊκά έργα (*Σονατίνες για βιολί και πιάνο* αρ. 3 και 4, *Τρίο εγχόρδων* αρ. 2 και *Κουαρτέτο για έγχορδα* αρ. 3) ο συνθέτης ταύτισε το set με τις φωνές ή με τη διάταξή τους αλλά και με τις μουσικές φράσεις. Στο πλαίσιο εξάντλησης των δυνατοτήτων της γραμμικότητας, ο συνθέτης εφάρμοσε διάφορες τεχνικές, όπως εναλλαγή, περιστροφή και μετάθεση φθόγγων.

Στο επόμενο κεφάλαιο, *Ο μουσικός χώρος*, η συγγραφέας παραλληλίζει την εξέλιξη του Σκαλκώτα, όσον αφορά τη διαχείριση και έκθεση του υλικού, με αυτήν του Schoenberg: τα όρια της γραμμικότητας, η χρήση κλασικών μορφών (κυρίως του μέρους σονάτας) και η επαγόμενη ανάγκη επεξεργασίας του υλικού με την τεχνική της *εξελισσόμενης παραλλαγής* οδήγησαν καταρχήν στη χρήση περισσότερων, αλληλοϋπερτιθέμενων set, με αποκορύφωμα το *Κοντσέρτο για βιολί* (1938) και το *Κουαρτέτο για έγχορδα* αρ. 4 (1940)  και τέλος στην πολυδιάστατη διάχυση και προβολή τους (οριζόντια και κάθετα προς όλες τις κατευθύνσεις).

Στοιχεία αυτής της τεχνικής είχαν ήδη διαφανεί στην αρχή της *Πρώτης Συμφωνικής Σουίτας* και σε κάποια από τα 32 κομμάτια για πιάνο. Σε αυτή τη συνθετική περίοδο όμως, χρησιμοποιείται πλέον, κατά την συγγραφέα, για την έκθεση υλικού εκτεταμένων ή ολόκληρων μερών. Με την οπτική αυτή η Alsmeyer κατορθώνει γενικά να εξηγήσει πειστικά την κατασκευή των περιπλοκών δωδεκάφθογων έργων του Σκαλκώτα. Οι ενστάσεις που θα μπορούσε κανείς να προβάλλει είναι δύο: 1. Η γραμμική έκθεση των set δεν υποχωρεί εντελώς στα ώριμα έργα του Σκαλκώτα και αν δεν αποτελεί τεχνική παρουσίασης τους, αποτελεί σίγουρα έναν τρόπο *διατύπωσης* θεμάτων σαν αυτόν που διαπιστώνει στα πρώιμα έργα του. 2. Τα παραδείγματα, τα οποία η συγγραφέας επιλέγει για να υποστηρίξει την αναλυτική οπτική της δεν είναι πάντα αντιπροσωπευτικά του συνολικού αναλυόμενου έργου, αλλά μάλλον 'ευτυχείς συγκυρίες', με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την *Επιστροφή του Οδυσσέα*. Η «πολυδιάστατη έκθεση απεριόριστου υλικού» παρουσιάζεται μόνο με βάση την coda όπου είναι πασιφανής και πάντως σίγουρα δεν αποτελεί τη βασική τεχνική έκθεσης των set στο συνολικό έργο.



Χειρόγραφο του συνθέτη με την αρχή της αργής εισαγωγής. Διακρίνεται η δωδεκάφθογγη σειρά στα κόρνα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο η Alsmeyer αναζητά την «ενότητα και συνοχή», σε διάφορα επίπεδα στο έργο του Έλληνα συνθέτη. Ξεκινώντας από τις μικροδομές, δηλ. το set και φτάνοντας μέχρι την οργάνωση ολόκληρων μερών αποδεικνύει την αλληλεπίδραση δωδεκαφωνίας και μορφής. Σωστά θεωρεί τη μεταφορά των set μορφοπλαστικό μέσο και όχι τεχνική μετασχηματισμού τους, κάτι που τείνει πλέον να αποτελεί κοινό τόπο[10]. Όπως και ο Schoenberg έτσι και ο Σκαλκώτας προσπάθησε να βρει κάποια υποκατάστατα τονικότητας ή καλύτερα τονικής οργάνωσης. Αναδιατυπώνοντας την παρατήρηση της Alsmeyer θα λέγαμε ότι το ζητούμενο δεν ήταν (και για τον Βιεννέζο συνθέτη) η αναζήτηση ενός υποκατάστατου τονικότητας (που άλλωστε δεν είναι ιδιαίτερα κολακευτική για τη 'θεωρία' του), αλλά η υποκατάσταση ή καλύτερα αποκατάσταση της *σχέσης* της μορφής με την όποια αρμονική γλώσσα[11], δεδομένης της χρήσης συμβατικών μορφών. Αποτελεί δηλαδή μια έκφανση του σεμπέρκειου αιτήματος για «ενότητα και συνοχή». Υπό αυτό το πρίσμα άλλωστε εξηγείται η θεματοποίηση των set, η εισαγωγή ορισμένων μερών με ένα ή περισσότερα, η αντιστοίχισή τους σε ορισμένα μέρη κ.ά.

Στο σύντομο συμπερασματικό κεφάλαιο που ακολουθεί η συγγραφέας ουσιαστικά επαναλαμβάνει αυτά που ειπώθηκαν, δηλ. την κατάδειξη της σεμπέρκειας και σκαλκωτικής «σύνθεσης με φθόγγους». Απογοητεύουν λίγο οι συχνές επαναλήψεις (ακόμα και στο πλαίσιο αυτού του μικρού κεφαλαίου) και για άλλη μια φορά η κάπως ακραία άρνηση ενός κανονιστικού χαρακτήρα στη 'μέθοδο'. Πάντως κλείνει την εργασία της πολύ ωραία, διαπιστώνοντας ότι το αντικείμενο του μαθήματος του Schoenberg δεν υπήρξε η μέθοδος εν είδει «τεχνικού οχήματος», αλλά, το περιεχόμενό της. Χρησιμοποιώντας και οι δύο συνθέτες τη «σύνθεση με φθόγγους» επεδίωξαν να δείξουν τη «μουσική σκέψη από όλες τις πλευρές».

Εντύπωση ίσως προκαλέσει το δεύτερο «παράρτημα λαθών», ένα είδος κριτικών σχολίων. Εδώ η συγγραφέας διορθώνει λάθη στις παρτιτούρες του Σκαλκώτα. Πρέπει να τονιστεί ότι οι διορθώσεις της δεν είναι αυθαίρετες, αλλά βασίζονται στη σύγκριση ανάλογων (π.χ. έκθεση-επανάθεση) ή επαναλαμβανόμενων μερών. Η λογική της μεταξύ άλλων είναι η συμπλήρωση των set. Στην περίπτωση της *Επιστροφής του Οδυσσέα* συμπίπτουν πάντως με τα σχόλια της προσωρινής έκδοσης (αντιγραφής) της δεκαετίας του '50.

Καταλήγοντας, η διατριβή της Alsmeyer έρχεται να καλύψει ένα κενό και στη γερμανόφωνη βιβλιογραφία για τον Schoenberg, παρουσιάζοντας συγχρόνως εξαιρετικό ενδιαφέρον και για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό (με γνώση της γερμανικής γλώσσας). Διαλύει ορισμένους μύθους που περιβάλλουν ακόμα το έργο του Βιεννέζου συνθέτη και ουσιαστικά αποτελεί την πρώτη συνολική προσέγγιση του έργου του Σκαλκώτα που φθάνει στα χέρια μας. Όπως ειπώθηκε, μπορεί κανείς να αντιτείνει ότι η συγγραφέας υπερτονίζει την έλλειψη κανονιστικού χαρακτήρα στη μέθοδο σύνθεσης του Schoenberg και εν συνεχεία του Σκαλκώτα, ή ακόμα ότι η «σύνθεση με φθόγγους» (με την

προτεινόμενη έννοια ότι οι δυο συνθέτες τελικά τους χρησιμοποιούσαν όλους προς όλες τις κατευθύνσεις) αποτελεί μια υπερβολικά διευρυμένη λύση-καταφυγή σε μια προσπάθεια να 'εξηγηθεί' το ανεξήγητο στο έργο και των δύο συνθετών. Η ίδια όμως οπτική έρχεται να μας υπενθυμίσει ότι οι δυο συνθέτες χρησιμοποίησαν το υλικό τους με ελευθερία σαν καλλιτέχνες, δεν έγιναν θύματά του, με σκοπό να γράφουν «όπως πριν».

Ευαγγελία Μαντζουράνη, «Nikos Skalkottas: sets and styles in the Octet», *The Musical Times* 145, 3/2004, σ. 73-86.

Η Ευαγγελία Μαντζουράνη έχει ήδη αρκετές δημοσιεύσεις στο ενεργητικό της που αφορούν τον Έλληνα συνθέτη. Δυστυχώς δεν έχουμε στη διάθεσή μας τη διδακτορική της διατριβή, η οποία θα μας βοηθούσε να αξιολογήσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια κάποιες -κατά τη γνώμη του γράφοντος- αρκετά περιληπτικές και γενικές παρατηρήσεις.

Το άρθρο της χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αφορά τη «Δωδεκάφθογγη τεχνική» και το δεύτερο τις «μουσικές μορφές» με αφετηρία το *Οκτέτο*. Απευθυνόμενη σε ένα αναγνωστικό κοινό που πιθανώς να μην γνωρίζει τον Έλληνα συνθέτη, κρίνει σκόπιμο να συνοψίσει αρχικά τα «δομικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της σκαλκωτικής δωδεκαφωνικής μουσικής». Οι παρατηρήσεις της είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικές και αποκαλύπτουν έναν πολύ καλό γνώστη της θεωρίας των set. Επιπλέον, η Μαντζουράνη χρησιμοποιεί την ορολογία με ακρίβεια και οικονομία (σε μεγαλύτερο βαθμό από την Alsmeyer), κάτι που μόνο δεδομένο δεν πρέπει να θεωρείται σε εργασίες αυτού του είδους. Από το πρώτο μέρος του άρθρου της προκύπτει ότι έχει καταλήξει σε μια λειτουργική αναλυτική προσέγγιση του έργου του Έλληνα συνθέτη. Θα μπορούσε ωστόσο κανείς να αντιτείνει ότι ορισμένες τεχνικές (π.χ. η χρήση κλασμάτων του set) δεν αποτελούν αποκλειστικά σκαλκωτική επινόηση. Επίσης στην παράγραφο όπου αναφέρεται στη «συχνή χρήση της μεταφοράς και σε μεμονωμένες περιπτώσεις της αναστροφής και καρκινικής» παραμένει ακατανόητος ο συσχετισμός της «εξελισσόμενης παραλλαγής» με την τεχνική μεταφοράς των set. Η συγγραφέας θα μπορούσε πάντως, για λόγους δεοντολογίας, να αναφερθεί και σε προηγούμενες δημοσιεύσεις που αφορούν τη σχέση της χρήσης μεταφοράς με τη μορφολογική οργάνωση ενός έργου, (κάτι που όπως είπαμε τείνει πλέον να γίνει κοινός τόπος), τη στιγμή που την παρουσιάζει ως δική της παρατήρηση, η οποία προκύπτει από «προσεκτική μελέτη». Ο γράφων πάντως πιστεύει ότι είναι αντιφατικό να παρουσιάζεται η τεχνική αυτή (αφού η συγγραφέας μιλάει για *μορφές των set*) ως τεχνική μετασχηματισμού τους.

Εύστοχα εντοπίζει η συγγραφέας στο έργο του Σκαλκώτα set που περιέχουν κάποια κατάλοιπα (ψήγματα) τονικότητας (με μείζονα και ελάσσονα τρίχορδα). Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι η τεχνική αυτή συνδυάζεται με συμμετρικές θεματικές κατασκευές με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το δεύτερο θέμα της *Επιστροφής του Οδυσσέα*. Εντύπωση προκαλεί ότι η εναρμόνιση στο παράδειγμα 5b περιέχει λάθη, ελπίζουμε τυπογραφικά: το τετράχορδο μιβ-ντο-λαβ-σολβ παραπέμπει στην 'τονικότητα' ρεβ και όχι στη λαβ, όπως σημειώνεται, πόσο μάλλον όταν στην παρτιτούρα (στο πρώτο σύστημα) το σολβ λύνεται πράγματι (!) στο φα. Στο επόμενο μέτρο (του 5b) παραμένει ακατανόητη η σχέση του φα και του σολβ με την 'τονικότητα' της σολ, που η συγγραφέας προτείνει, αλλά που κατά τα άλλα εντοπίζεται και στην παρτιτούρα.

Στο κεφάλαιο «Μουσικές μορφές» η συγγραφέας διαπιστώνει ότι ο Σκαλκώτας προσπάθησε να μιμηθεί παραδοσιακές μορφές «προσαρμόζοντάς τις σε ένα δωδεκάφωνο περιβάλλον». Καταλήγει ότι «ο ιδιωματικός και μοναδικός τρόπος», με τον οποίο το επιχείρησε, είναι αυτός που τον ξεχωρίζει από τους άλλους 'δωδεκάφθογγους συνθέτες'. Θα προτιμούσαμε στο σημείο αυτό η συγγραφέας να ήταν λίγο πιο συγκεκριμένη δεδομένου ότι οι μορφολογικές και αρμονικές παρατηρήσεις της δεν αφήνουν να διαφανεί μια σκαλκωτική ιδιαιτερότητα ή και αποκλειστικότητα -αντίθετα θυμίζουν πρακτικές του Schoenberg (ιδιαίτερα η χρήση παραδοσιακών μορφών). Δεν αμφισβητείται εδώ η ιδιαιτερότητα του Σκαλκώτα, αλλά πιστεύουμε ότι πρέπει να αναζητηθεί σε άλλες παραμέτρους. Τέλος, η σκέψη ότι υπάρχει μια «compositional disjunction between these traditional forms and the new harmonic language» είναι για τον υποφαινόμενο αρκετά γνώριμη^[12].


Όπως προαναφέρθηκε, η βασική ένσταση που μπορεί κάποιος να προβάλει είναι ότι, η συγγραφέας δεν συσχετίζει τα δύο κεφάλαια μεταξύ τους, δηλαδή τη θεωρία των set, την οποία γνωρίζει πιθανώς


καλύτερα από την Alsmeyer, με μορφολογικές παρατηρήσεις. Γι αυτό το λόγο, στο δεύτερο κεφάλαιο καταφεύγει μερικές φορές σε αμφισβητήσιμες παρατηρήσεις τρίτων. Έτσι δεν καταλήγει, σε αντίθεση με την Alsmeyer, στην κατάδειξη της αλληλεπίδρασης δωδεκαφωνίας-μορφής.

Ο γράφων θα τολμούσε να υποστηρίξει ότι η ίδια η θεωρία των set οδηγεί, καταργώντας άλλου είδους συνάψεις, σε μία απομόνωση των μοτιβικών συμβάντων από τη μορφολογική εξέλιξη ενός έργου, διότι αποτελεί ένα αφηρημένο εργαλείο. Και πώς είναι δυνατόν να συνδυάζεται, για παράδειγμα η θεωρία αυτή με στοιχεία τονικότητας; Δεν είναι πάντως τυχαίο ότι ορισμένοι θεωρητικοί (Adorno, Dahlhaus) κατόρθωσαν να καταδείξουν ανάλογες συνάψεις, χωρίς τη θεωρία των set, βασιζόμενοι σε αισθητικές παρατηρήσεις, οι οποίες απορρέουν από την ολιστική θεώρηση ενός έργου^[13]. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι η συνάφεια και συνοχή, τις οποίες οποιαδήποτε θεωρία ή αναλυτική προσέγγιση μπορούν να αποκαλύψουν, αποτελούν εκδηλώσεις μιας τελεολογίας που προϋπάρχει.

Ηλίας Γιαννόπουλος
Αθήνα, 28 Ιανουαρίου 2005

Τα μουσικά παραδείγματα του άρθρου

▣ *Πρώτο κουαρτέτο εγχόρδων*, Nikos Skalkottas, *Chamber Music*, New Hellenic Quartet, BIS-CD-1124 

▣ *Τέταρτο κουαρτέτο εγχόρδων*, Nikos Skalkottas, *String Quartets No.3 & No. 4*, New Hellenic Quartet, BIS-CD-1074 

▣ *Οκτέτο*, Nikos Skalkottas, *Chamber Music*, New Hellenic Quartet, BIS-CD-1124 

^[1]Theodor W. Adorno, «Komponisten und Kompositionen», στο: *Gesammelte Schriften* τόμ. ΙΗ', Suhrkamp, Φραγκφούρτη 1997, σ. 358-62, παράθεμα από Alsmeyer, σ. 30-31.

^[2]Πρβλ. Christian Möllers, *Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, τομ. 17, Steiner, Wiesbaden 1977, σ.72.

^[3]Έτσι αποδίδει η ίδια στα Γερμανικά τον όρο «pitch class».

^[4]Κατά πόσο ο «παροχέας» φθόγγων απέχει από το «απόθεμα» δεν είναι σαφές.

^[5]Region, δηλ. η μακροδομική μετατόπιση ενός ολόκληρου χωρίου/μέρους κατά ένα συγκεκριμένο διάστημα (συνήθως πέμπτης)σε σχέση με τα προηγούμενα, η οποία διαφέρει από τη μικροδομική μεταφορά σειρών.

^[6]Όλο το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το βιβλίο του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, Τόμος Β' -Επίμετρο, Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1997.

^[7]Theodor W. Adorno, «Zum Rundfunkkonzert vom 22 Januar 1931», στο: *Musikalische Schriften V*, *Gesammelte Schriften* τόμ. ΙΗ', Suhrkamp, Φραγκφούρτη 2001, σ. 567,569, πρβλ. επίσης σχόλια για το χωρίο αυτό στο, Ηλίας Γιαννόπουλος, «Η «επιστροφή του Οδυσσέα» του Νίκου Σκαλκώτα. Αναλυτικές προσεγγίσεις στο πρόβλημα του συνδυασμού ενός δωδεκάφθογγου ιδιώματος με μια συμβατική μορφή», *Μουσικολογία*, 18, 03, σ. 156-157.

[8]Πρβλ. Γιαννόπουλος, ό.π. , σ. 155-156.

[9]Στο σημείο αυτό η επιστράτευση του αιτήματος της αναγνωρισιμότητας (Wiedererkennbarkeit), ως εξήγησης της χρήσης της καρκινικής, μάλλον απογοητεύει και αποτελεί πιθανώς κατάλοιπο της επιρροής του Παπαϊωάννου. Όπως και η Μαντζουράνη, η Alsmeyer υιοθετεί εδώ μια παρατήρηση, ας ελπίσουμε μόνο διατύπωση, γενικού χαρακτήρα, χωρίς να τη βασίζει σε ανάλογη προσωπική αναλυτική εμπειρία. Ο λόγος αυτής της συνθετικής επιλογής δεν είναι η αμφισβητήσιμη αναγνωρισιμότητα (σίγουρα πάντως όχι από τον μέσον ακροατή!) ενός αντίστροφα διατυπωμένου *υλικού*, αλλά η σύνθεση με δώδεκα ή και παραπάνω τονικά *ύψη*, την οποία η συγγραφέας κατά τα άλλα τονίζει επανειλημμένα.

[10]Αυτό έχει υποστηριχθεί και από τον υποφαινόμενο στη διατριβή Magister *Die Heimkehr des Odysseus*, Freiburg, 1996 και στο άρθρο, *Μουσικολογία*, σ. 161.

[11]Ο Schoenberg είχε τονίσει τη μορφοπλαστική δύναμη της αρμονίας.

[12]Πρβλ. Γιαννόπουλος, *Μουσικολογία*, σ.161.

[13]Π.χ. δυο συμπληρωματικά διαστήματα συνιστούν για τη θεωρία των set τα ίδια pitch classes, ενώ για τον Dahlhaus αφηρημένη «εκφραστική χειρονομία» μιας οργανικής μονάδας («διαστηματικό περίγραμμα») που εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως.