

Ζητήματα μουσικής αισθητικής και επιλογής κειμένων στα έργα του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου

Η αισθητική είναι μια αισθητική ιστορικά εκδηλωμένη και υπερχαθορισμένη. Η μουσική αισθητική αναπτύσσεται όχι μόνο ως εξέλιξη από τον έναν τρόπο μουσικής έκφρασης στον άλλο, αλλά και ως συσχέτιση ανάμεσα στα έργα, τις σχολές, τις αντιλήψεις, τα μουσικά ιδιώματα, τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε μια περίοδο. Παράμετροι μιας δημιουργίας, χρονολογικά διατεταγμένες και συσχετισμένες μεταξύ τους, μπορούν να μας βοηθήσουν να συσχετίσουμε την αισθητική εξέλιξη της δημιουργίας αυτής, από την άλλη μεριά, με τα τεχνικά χαρακτηριστικά της. Το ζητούμενο μιας τέτοιας εργασίας είναι η αισθητική σημασιολόγηση της μουσικής τεχνικής, όπως αυτή εκδηλώθηκε ιστορικά στη συγκεκριμένη δημιουργία. Το τεχνικό στοιχείο της μουσικής, υπ' αυτήν την έννοια, δεν έχει a priori αισθητική σημαντική. Είναι, το πολύ πολύ, πρόσφορο να αναπτύξει ορισμένες αισθητικές σημαντικές περισσότερο από ορισμένες άλλες. Όμως, αποκτά μian άκρως συγκεκριμένη αισθητική σημαντική στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου έργου. Η διεύρυνση της οπτικής μας, κατά τρόπον ώστε να μπορεί να ακολουθήσει διαδρομές από την τεχνική όψη της μουσικής στη γενικότερη αισθητική της στάση, αποτελεί το σκοπό μιας τέτοιας έρευνας. Η οποία μπορεί να ξεκινήσει από έναν ιστορικό πίνακα συνδυασμένης παράθεσης πολιτικών, οικονομικών, πολεμικών κ.λπ. γεγονότων, εφευρέσεων, εξελίξεων της επιστήμης και της τεχνικής, γεγονότων και εξελίξεων στη λογοτεχνία και στις λοιπές καλές τέχνες, καθώς και γεγονότων και εξελίξεων στην ίδια τη μουσική. Αλλά προϋποθέτει μian αξιοποίηση της συνδυασμένης αυτής παράθεσης, δηλαδή μια συσχέτιση των παραμέτρων που θα παρουσιαστούν στον πίνακα. Μια πειστική και κατά το δυνατόν αιτιολογημένη συσχέτιση παραμέτρων μουσικών με παραμέτρους εξωμουσικές θα μπορούσε, απ' αυτήν την άποψη, να μας προσφέρει μια στέρεη βάση της μουσικής σημασιολογίας της συγκεκριμένης μουσικής δημιουργίας.

Τέτοιες συσχετίσεις προσφέρονται ιδίως όταν μια δημιουργία παρουσιάζει συνδυασμένο το στοιχείο της μουσικής με το στοιχείο του λόγου. Η περίπτωση του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, απ' αυτήν την άποψη, είναι χαρακτηριστική. Τούτο, γιατί ο Παπαϊωάννου, στη συνθετική του αντίληψη, είναι ένας από τους πιο «απόλυτους» συνθέτες, ένας συνθέτης του οποίου η μουσική σκέψη αναπτύσσεται με άξονα καθαρά μουσικά προβλήματα, διατυπωμένα ή διατυπώσιμα, συχνά, με τεχνικούς όρους. Παράλληλα, ο ίδιος ο συνθέτης θεωρεί

τη μουσική αμετάφραστη στο λόγο και δεν είναι φίλος των λογοτεχνικών και, γενικότερα, των αισθητικών επεξηγήσεων των μουσικών έργων. Σ' αυτό το πλαίσιο, όμως, ο Παπαϊωάννου γράφει με συνέπεια έργα και καταθέτει τη μουσική του απ' αρχής μέχρι τέλους της δημιουργίας του· αυτός δεν είναι η οργανική, η κατ' εξοχήν «απόλυτη» μουσική, αλλά ο τραγουδισμένος, ο μελοποιημένος λόγος, ακόμα γενικότερα: η μουσική η συσχετισμένη με το λόγο.

Εμμέσως, ο ίδιος ο Παπαϊωάννου, σε συνέντευξή του στην Ιφιγένεια Ευθυμιάτου, το 1985, μας δίνει μιαν ένδειξη της συσχέτισης της μουσικής τάσης που ακολουθεί μια περίοδο, με τα κείμενα που επιλέγει να μελοποιήσει. Στη συνέντευξη αυτή, πράγματι, ο συνθέτης περιοδολογεί την παραγωγή του. Φθάνοντας στην τελευταία του περίοδο, αυτήν την οποία διήνυε όταν έδινε τη συνέντευξη, απαριθμεί, αντί για τα τεχνικά στοιχεία της μουσικής του περιόδου, τους ποιητές που επιλέγει να μελοποιήσει:

Ευθυμιάτου: Μετά από αυτήν την εποχή, κ. Παπαϊωάννου, τι έργα έχετε γράψει; Υπάρχει καινούργια αναζήτηση;

Παπαϊωάννου: Βέβαια, έχω γράψει έργα για μεγάλη ορχήστρα, όπως το Διπλό κοντσέρτο για βιολί, πιάνο και ορχήστρα [AKI 179, του 1973], τη Μετεώριση, για σόλο βιολοντσέλο και ορχήστρα [AKI 194, του 1979], το Κοντσέρτο για σόλο βιολί και ορχήστρα δωματίου [AKI 176, του 1971], τους Συνειρμούς για 10 όργανα [AKI 178, του 1973], και πολλά άλλα έργα για σόλο όργανα, μουσική δωματίου, και άλλα για χορωδία, έχω γράψει επίσης τραγούδια για φωνή με πιάνο σε ποίηση Καβάφη, Εμπειρικού, και ζώντων ποιητών όπως της Όλγας Βότση και του Γιώργου Κότσιρα. Όσο για την αναζήτηση, που ρωτάτε, σας λέω ότι ποτέ δεν σταματά αυτή η αναζήτηση. Αλλά αυτό που προκύπτει είναι πάντα αυθόρμητο, και ουδέποτε εξεζητημένο, και το διαπιστώνω πάντα μετά τη δημιουργία του έργου.

* * *

Προκαταρκτικά, θα πρέπει να σημειωθεί ότι το ζήτημα της περιοδολόγησης του έργου του Παπαϊωάννου δεν είναι απλό. Τούτο, γιατί στον ίδιο τον Παπαϊωάννου ανάγονται περισσότερες από μία, διαφορετικές περιοδολογήσεις της δημιουργίας του. Και οι διαφορές ανάμεσα στις εξίσου αυθεντικές περιοδολογήσεις αυτές οφείλονται στο ότι ο συνθέτης, όσο συνέχιζε, όχι μόνον επεξεργάστηκε το έργο του, αλλά και το ανανοηματοδοτούσε διαρκώς, «διαπιστώνοντας μετά τη δημιουργία» τα ζητήματα των αισθητικών τάσεων που έχει ακολουθήσει. Ενώ η μουσικολογική έρευνα του έργου αυτού, στην αρχή της ακόμα, δεν έχει ακόμα καταλήξει σε μια επικρατούσα άποψη για τις περιόδους που διήλθε ο συνθέτης δημιουργώντας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι δύο εκδόσεις Καταλόγων Έργων του Παπαϊωάννου του ΙΕΜΑ δίνουν διαφορετική περιοδολόγηση του έργου του, επιλέγοντας διαφορετικές, κατά περίπτωση, προτάσεις του ίδιου του συνθέτη.

Ο κατάλογος ΙΕΜΑ του 1990 δίνει το εξής διάγραμμα:

- | | |
|--------------|---|
| α) 1932-'38 | Τάσεις προς τον Ιμπρεσιονισμό |
| β) 1939-'43 | Προσέγγιση στο φολκλόρ και την «Εθνική σχολή» |
| γ) 1944-'52 | Χρησιμοποίηση στοιχείων Βυζαντινής μουσικής |
| δ) 1953-'62 | Στροφή προς τις «νεότερες τεχνικές» (ατονικότητα, δωδεκάφθογγο κ.λπ.), χρήση ανατολικών τρόπων (1960-'62) |
| ε) 1963-'65 | Σειραϊκή και «μετασειραϊκή» τεχνική |
| στ) 1966-'89 | «Τεχνική εντελώς προσωπική» |

Το διάγραμμα αυτό συμπίπτει με εκείνο του Βιογραφικού του συνθέτη, που τυπώθηκε στο Δελτίο του ΕΣΣΥΜ (ΕΣΣΥΜ 1976). Θα πρέπει να αναχθεί σε εκτίμηση του συνθέτη εκείνης της εποχής.

Ο κατάλογος ΙΕΜΑ του 1999 δίνει το παρακάτω διάγραμμα:

- | | |
|---------------------|--|
| α) 1932 - περ. 1944 | Τάσεις προς τον Ιμπρεσιονισμό |
| β) περ. 1944-1952 | Προσέγγιση στο φολκλόρ και την «Εθνική Σχολή». Χρησιμοποίηση στοιχείων Βυζαντινής μουσικής |
| γ) 1953-1965 | Δωδεκάφθογγο και νεότερες τεχνικές |
| δ) 1966-1989 | Τεχνική εντελώς προσωπική |

Το νέο τούτο διάγραμμα απορρέει από τα δεδομένα που έχει δώσει ο ίδιος ο Παπαϊωάννου σε συνέντευξη του στην Ιφιγένεια Ευθυμιάτου, το 1985. Θα πρέπει να αναχθεί στην εικόνα που είχε ο συνθέτης για τη δημιουργία του εκείνη την εποχή, δηλαδή μια δεκαετία περίπου μετά την προηγούμενη πηγή μας.

Από τη σκοπιά ενός τρίτου, η Εμπρεσιονιστική περίοδος και η προσέγγιση στην Εθνική Μουσική Σχολή δεν μπορούν να διακριθούν με σαφή τομή μεταξύ τους. Γιατί ο Εμπρεσιονισμός του Παπαϊωάννου είναι ένας Εθνικός εμπρεσιονισμός, ενώ παράλληλα και ο Παπαϊωάννου, καθώς προσεγγίζει την Εθνική Σχολή, παραμένει ένας Εμπρεσιονιστής και κρίνεται για τον Εμπρεσιονισμό του. Όλη αυτή η περίοδος χαρακτηρίζεται από παραμονή στο πλαίσιο μιας διευρυμένης εκδοχής του τονικού συστήματος. Μετά το '50, όμως, η στροφή προς τις νεότερες τεχνικές, η δωδεκάφθογγη περίοδος, και η εγκατάλειψή της για μια τεχνική «εντελώς προσωπική», αποτελεί μια αναντίστροφη προσχώρηση προς τις μουσικές αισθητικές που συνδέονται με την εγκατάλειψη του τονικού συστήματος. Η ειδικότερη περιοδολόγηση του έργου του Παπαϊωάννου, κατά τα λοιπά, απαιτεί έναν ακριβέστερο χαρακτηρισμό του μουσικού ιδιώματος του κάθε έργου (βεβαίως χρονολογίας, ως επί το πλείστον), μιαν έρευνα που πρέπει, σε μια στιγμή, να γίνει.

* * *

Στη συνέχεια, και με δεδομένα τον κατάλογο έργων του συνθέτη και την περιοδολόγηση των έργων αυτών, μια παρατήρηση προσφέρεται αμέσως στο μελετητή: στο πλαίσιο της αλ-

λαγής των καλλιτεχνικών επιλογών του συνθέτη κατά περιόδους, αλλάζουν και τα κείμενα που προτιμά, οι ποιητές που μελοποιεί. Και μάλιστα, αλλάζουν συνδυασμένα.

Για παράδειγμα, ας πάρουμε τους ποιητές που ο συνθέτης μελοποιεί κατά την εμπρεσιονιστική του περίοδο: 1931 με 1938. Θα βρούμε, από ξένους κατ' αρχήν ποιητές, μια Κοντέσα ντε Νοάιγ (*Βροχή καλοκαιριάτικη*, AKI 1), το 1931, κι έναν Ραμπιτρανάθ Ταγκόρ, σε μετάφραση Κώστα Τρικογλίδη (*Φατμέ*, AKI 10), του 1933. Από έλληνες: έναν Λεοντή (*Ψεύτικα Λουλούδια*, AKI 5, του 1932), έναν Βελμύρα (*Βραδάκι*, AKI 6, του 1933), μια Μυρτιώτισσα (*Μυτιλήνη*, AKI 8, του 1933), έναν Δροσίνη (το βραβευμένο χορωδιακό *Δάφνης και Χλόη*, AKI 9, του 1933), έναν Θεοδωρίδη (*Μοναξιά*, AKI 14α, του 1935), δύο ποιήματα του Μαβίλη (*Μούχρωμα*, AKI 16, και *Έρωσ και Θάνατος*, AKI 17α, του 1936), ένα του Ζευγώλη (*Χωρισμός*, AKI 17, του 1936), τέσσερα του Μιχαήλ Αλεξανδρόπουλου¹ (ψευδώνυμο Αλεξιάς: τον *Άγνο*, Δραματικό ειδύλλιο AKI 23, πρώτη σωζόμενη σκηνική μουσική του Παπαϊωάννου, το *Θρύλο*, AKI 26, και τον *Κυνηγό*, όλα του 1937, και το *Νυχτιάτικο*, AKI 44, του 1938), δυο του Σκίπη (*Ξέρω μια πόλη*, AKI 32, και *Πλάνη*, AKI 33, και τα δύο του 1937), ένα του Νιρβάνα (*Μελτέμι*, AKI 40, του 1938), δύο του Καραβά (*Σερενάτα*, AKI 41, και *Γλυκιά νυχτιά*, AKI 42, και τα δύο του 1938), ένα του Χανιώτη (*Δειλινό*, AKI 43, του 1938).

Οι παραπάνω είναι, ως επί το πλείστον, ποιητές *minor*es, συμβολιστές και παρνασιστές, που γράφουν σε ελάχιστους τόνους και, πολλοί απ' αυτούς, κατά το χαρακτηρισμό του Κ.Θ. Δημαρά, κινούνται ή παραμένουν «στην βαριά σκιά του Παλαμά»². Ορισμένοι απ' αυτούς δεν περνούν στην ιστορία της νεοελληνικής ποίησης, και εκδηλώνεται εδώ η τάση του συνθέτη –που δεν χαρακτηρίζει μονάχα τον Παπαϊωάννου, χαρακτηρίζει κι άλλους– να ερευνά μόνος του και να βρίσκει τα κείμενά του σε μέρη διαφορετικά από εκείνα που θα επέλεγε ένας ιστορικός της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Το στοιχείο της αναζήτησης τονίζεται επίσης από το γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους παραπάνω ποιητές συνεισφέρουν στην εργογραφία του Παπαϊωάννου ένα ή δύο στιχουργήματα. Ο Παπαϊωάννου δεν φαίνεται να δένεται ιδιαίτερος με κάποιον απ' αυτούς, εκτός από τον Αλεξιά, σε κείμενα του οποίου θα γράψει ένα σκηνικό έργο και τρία τραγούδια το '37-'38 και δυο ακόμα τραγούδια το 1940.

Από τους παραπάνω ποιητές, ορισμένοι επανεμφανίζονται σε μελοποιήσεις του 1940: ο Σπαθάρης στα *Έξη τραγούδια* (AKI 55), ο Μαβίλης με τη χαμένη μελοποίηση της *Λήθης* (AKI 55α) κι ο Αλεξιάς με το *Είν' ήσυχα τα ονειράτα* (AKI 60) και την *Άνοιξη* (AKI 61).

Το 1938, χρονιά της στροφής του Παπαϊωάννου προς την Εθνική Μουσική Σχολή και σύνθεσης ενός συμφωνικού έργου, του *Ειδυλλίου*, AKI 46, εισέρχεται στον κύκλο των μελοποιημένων από τον Παπαϊωάννου ποιητών ο Γρυπάρης, με το *Μες στον μενεξεδένιο ουρανό*, AKI 47. Ο Γρυπάρης θα αναδειχθεί σε σπουδαίο ποιητικό παράγοντα της εργογραφίας του Παπαϊωάννου, με σειρά ποιητικών κειμένων του, στην περίοδο που ακολουθεί, εφόσον σε δικούς του στίχους στηρίζονται επίσης ορισμένα από τα «*Έξη τραγούδια*» (AKI 55, του 1940), η *Ανάερη ψυχή* (AKI 57), η *Τρελλή χαρά* (AKI 63), κι αυτά γραμμένα το 1940, το *Τα φιλιιά σου είχαν τη λαύρα* (AKI 67, του 1942), το *Η γλυκοκελαηδίστρα* (AKI 70) και το *Γιατί η χαρά* (AKI 71), του 1943, οι *Τρεις αδερφές* (AKI 94), του 1946, το *Τα χελιδόνια* (AKI 101), το 1947, η *Οπτασία* (AKI 102), το 1948, ενώ από δικούς του στίχους θα

εμπνευστεί ο συνθέτης το μεγάλο συμφωνικό του ποίημα *Ο όρθρος των ψυχών* (ΑΚΙ 99) το 1947.

Δίπλα στον Γρυπάρη, ο Παπαϊωάννου αρχίζει να μελοποιεί και Πορφύρα. Ο Πορφύρας εισέρχεται με την *Ερημη πηγή* (ΑΚΙ 48), το 1939. Έντονη παρουσία σημειώνει το 1943 με τον *Αποσταμένο Έρωτα* (ΑΚΙ 69), την *Ελιά* (ΑΚΙ 72), τα *Σύννεφα της τρελλής νοτιάς* (ΑΚΙ 73), το *Ένα λιμάνι* (ΑΚΙ 74), το *Τραγούδι του γιαλού* (ΑΚΙ 76) και τα *Πνιγμένα καΐκια* (ΑΚΙ 77), επανέρχεται το 1945, με τα *Φύλλα του Μάρτη* (ΑΚΙ 92), και το 1947, με το *Ανοιξιάτικο τρεχαντήρι* (ΑΚΙ 100).

Από το 1939, επίσης, αρχίζουμε να έχουμε Παλαμά. Από δικούς του στίχους είναι εμπνευσμένος, συγκεκριμένα, ο συμφωνικός *Κουρσάρος* (ΑΚΙ 54), εκείνης της χρονιάς. Στίχους του Παλαμά, ωστόσο, ο Παπαϊωάννου αρχίζει να μελοποιεί αμέσως μετά το θάνατο του ποιητή, την ίδια χρονιά του θανάτου του, το 1943, με τις *Μυγδαλιές* (ΑΚΙ 75). Το 1944, σε στίχους Παλαμά γράφονται το *Γεια σας τριαντάφυλλα* (ΑΚΙ 79), το *Τα γιασεμιά* (ΑΚΙ 80) και το *Τα κρίνα του Φθινοπώρου* (ΑΚΙ 81), το 1945, τη χρονιά του *Βασίλη του Αρβανίτη*, σε στίχους Παλαμά γράφονται το *Κάποια περπατήματα...* (ΑΚΙ 84), το *Σβυσμένο το τζάκι* (ΑΚΙ 85), τα *Λευκά λουλούδια* (ΑΚΙ 88), οι *Δουλεύτρες ασπρομαντηλούσες* (ΑΚΙ 90). Η λαμπρή σειρά των μελοποιήσεων Παλαμά κλείνει ξαφνικά το 1946, που ο Παπαϊωάννου μελοποιεί για γυναικεία φωνή σόλο μείζον έργο του ποιητή, με το *Πανηγύρι της Κακάβας* (ΑΚΙ 93), από το *Δωδεκάλογο του Γύφτου*.

Και οι τρεις ποιητές αυτοί, ο Γρυπάρης, ο Πορφύρας και ο Παλαμάς, κυριαρχούν απολύτως στις επιλογές του Παπαϊωάννου στην κρίσιμη δωδεκαετία 1938-1949. Απ' αυτούς ειδικά ο τελευταίος σημειώνει μιαν απολύτως συγκεκριμένη παρουσία στην περίοδο ακριβώς των ερευνών του Παπαϊωάννου στο ύψος και στο πλαίσιο της Εθνικής Μουσικής Σχολής, δηλαδή στην τριετία 1944-1946. Δίπλα τους έχουμε έναν πεζογράφο, τον Μυριβήλη, με τον *Βασίλη τον Αρβανίτη* (ΑΚΙ 86), ένα έργο που θα πρέπει να απασχολεί τον Παπαϊωάννου περίπου δύο χρόνια: τέλος του 1943 μέχρι αρχές του 1945. Έχουμε, ακόμα, έναν Μαλακάση, με τον *Πόθο κόρης* (ΑΚΙ 103), του 1948. Από τους δύο αυτούς λογοτέχνες, ο Παπαϊωάννου θα επιστρέψει στον Μυριβήλη αρκετά χρόνια αργότερα, το '59. Τη χρονιά αυτή έχουμε δυο μελοποιήσεις για χορωδία σε ποίηση Μυριβήλη, τον *Αητό* (ΑΚΙ 136) και τη *Μάνα γη* (ΑΚΙ 137). Ο Μυριβήλης έχει επανέλθει στην επικαιρότητα, με την εκλογή του ως ακαδημαϊκού, το 1957. Μαλακάση θα ξαναμελοποιήσει ο Παπαϊωάννου επίσης μετά την επιστροφή του από την Ευρώπη, το 1950, με τα *Τραγούδια της λίμνης* (ΑΚΙ 111).

Στο δεύτερο μισό της περιόδου 1938-1949, εμφανίζονται δημοτικά κείμενα, με τις μεταγραφές και εναρμονίσεις δημοτικών τραγουδιών υπό ΑΚΙ 90-83, του 1945 και, ιδίως, αυθεντικά Βυζαντινά μελοποιημένα κείμενα, με το *Πρελούδιο και χορικό* (ΑΚΙ 56), του 1944, και τις *Τέσσερις εναρμονίσεις βυζαντινών ύμνων* (ΑΚΙ 105), του 1948. Η γενικότερη σημασία των μελοποιήσεων αυτών, και ιδίως των Βυζαντινών, συνίσταται στο ότι προοικονομούνται την τάση του Παπαϊωάννου να χρησιμοποιεί, στις μεταγενέστερες περιόδους της συνθετικής του εξέλιξης, τα αρχαία κείμενα στο πρωτότυπο.

Το ποιητικό τοπίο των προτιμήσεων του Παπαϊωάννου μεταβάλλεται δραστικά μετά την επιστροφή του συνθέτη από την Ευρώπη, το 1950, καθώς ο συνθέτης προσχωρεί σε πιο

μοντέρνα συνθετικά ιδιώματα, και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60. Οι παλιότεροι ποιητές, με ελάχιστες εξαιρέσεις, εγκαταλείπονται. Γενικότερα, έχουμε μια σχετική έλλειψη των νεοελλήνων ποιητών, ενώ μεταξύ τους κανένας δεν έλκει σαφώς την προτίμηση του συνθέτη. Έχουμε, βεβαίως, έναν Κουτσοχέρα, το '54 (με τα *Τρία τραγούδια της νύχτας*, AKI 121), έναν Μαρκορά το '55 (με τη *Μάνα*, AKI 125), τον Μυριβήλη (AKI 136 και 137, βλ. παραπάνω) και τον Παλαμά (με τους *Πεντασύλλαβους*, AKI 140), του 1959. Μαζί τους, έχουμε τον πρώτο Καβάφη, στα 1953, με τα *Κεριά*, AKI 119. Κι από ξένους, έναν Σέλλεϋ, το '56, με το συμφωνικό ποίημα *Ελλάς* (AKI 127). Η κινητικότητα, η ρευστότητα, η συνύπαρξη του παλιού με το καινούργιο, χαρακτηρίζουν γενικότερα τις επιλογές του συνθέτη όσον αφορά τη νεοελληνική ποίηση στη δεκαετία του '60.

Στη θέση των νεότερων ποιητών, εμφανίζονται ευνοημένοι οι αρχαίοι. Αρχαίο κείμενο του Σοφοκλή χρησιμοποιεί ο Παπαϊωάννου το 1954, στην *Αντιγόνη*, AKI 122a, και στον *Οιδίποδα τύραννο*, AKI 134, του 1959. Σε μετάφραση Καφωμένου, ο συνθέτης μελοποιεί Αριστοτέλη στον ύμνο του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (AKI 124, του 1955), σε μετάφραση Γρυπάρη, Σοφοκλή στην *Αντιγόνη* (AKI 128) του 1956 και στον *Φιλοκλήτη* (AKI 130) του 1957, καθώς και Αισχύλο στους *Πέρσες* (AKI 142), του 1960, ενώ, σε μετάφραση Φώτου Πολίτη, μελοποιεί ο συνθέτης τον *Οιδίποδα Τύραννο* (AKI 148), του 1961. Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50 ως τις αρχές της δεκαετίας του '60, γενικότερα, είναι η περίοδος των θεατρικών υποκρούσεων και των μελοποιήσεων κειμένων για το θέατρο, τον κινηματογράφο και το ραδιόφωνο. Όσον αφορά το θέατρο, ξεκινώντας από τις θεατρικές τραγωδίες, το 1954, ο Παπαϊωάννου φθάνει να συνθέσει μουσική υπόκρουση για τα *Εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο*, του Ο'Νηλ (AKI 141, του 1960), και τη *Γέριμα*, του Λόρκα (AKI 146, του 1961). Για τον κινηματογράφο, ο Παπαϊωάννου συνθέτει το 1957 μουσική για την «*Ακρόπολη των Αθηνών*», των Ροβύρου Μανθούλη, Φ. Μεσθεναίου και Ηρ. Παταδάκη (AKI 129). Τα κείμενα, εδώ, είναι αρχαία (Πυθική οδή, Επιτάφιος Σεικίλου, Από το δελφικό ύμνο στον Απόλλωνα, Ύμνος στον Ήλιο). Για το ραδιόφωνο, ο Παπαϊωάννου συνθέτει τη μουσική για τη σειρά «*Χαμένοι πολιτισμοί*» (AKI 143), του 1960.

Η μεταβατική περίοδος, επομένως, της δεκαετίας του '50, για τον Παπαϊωάννου αποτελεί την περίοδο όπου (με την εξαίρεση του *Άγνου*, του 1937), ο συνθέτης γράφει όλη τη σκηνική του μουσική. Όλη η σκηνική, κινηματογραφική και ραδιοφωνική μουσική του Παπαϊωάννου, ειδικότερα, εμπίπτει στην οκταετία 1954-1961. Τούτο το είδος της δραστηριότητας επάγεται κατ' ανάγκη ορισμένα χαρακτηριστικά στην ειδολογία της εργογραφίας του συνθέτη. Κατά πρώτον, τα κείμενα, στις περισσότερες τουλάχιστον περιπτώσεις, δεν επιλέγονται κατ' αρχήν από το συνθέτη, υπό την έννοια ότι δεν έχει αυτός την πρωτοβουλία της επιλογής τους. Είναι κατά κανόνα παραγγελίες, δηλαδή προτάσεις προς το συνθέτη, τις οποίες ο συνθέτης αποδέχεται – θεωρώντας τες, ενδεχομένως, πρόκληση ή ευκαιρία για να επεκτείνει τη συνθετική του δραστηριότητα, συντονίζοντάς την κατά τον πλέον άμεσο τρόπο με τη γενικότερη πνευματική κίνηση της δημιουργικής του περιόδου. Κατά δεύτερον, η κατ' αυτόν τον τρόπο σύνθετη και συλλογική επιλογή των κειμένων φέρνει σε δεύτερη μοίρα την ενασχόληση του Παπαϊωάννου με την ποίηση και την αναζήτηση και το «*δέσιμο*» του συνθέτη με ορισμένους από τους ποιητές που θα έχει ο ίδιος επιλέξει. Κατά τρίτον, οι μουσικές που γράφονται, μετέρχονται αναγκαία μια ποικιλία τεχνικών τρόπων,

έχουν κατευθυνση ως προς την τεχνοτροπία τους, αλλά δεν έχουν αρχικό και κύριο σκοπό τους τη διερεύνηση ενός μουσικού εκφραστικού μέσου. Γι' αυτό, η γενική μεταβατική κατάσταση προς τις «νεότερες τεχνικές» χαρακτηρίζει την όλη αυτήν περίοδο του συνθέτη. Οι «σειραϊκές και μετασειραϊκές» τεχνικές θα διερευνηθούν συστηματικά την περίοδο που ακολουθεί, στην τριετία 1963-'65 – την περίοδο ακριβώς που ο συνθέτης ατομαζώνεται από το σκηνικό και τους συναφείς χώρους. Τέταρτον, ο σκηνικός χώρος, ο κινηματογράφος και το ραδιόφωνο υποβάλλουν και την κατ' αρχήν επιλογή της σύνθεσης για ενόργανο σύνολο. Από τις σκηνικές και συναφείς μουσικές υποκρούσεις, για ορχήστρα γράφεται μόνον η *Αντιγόνη* (AKI 122α), του '54, η οποία δυο χρόνια μετά μεταγράφεται για ενόργανο σύνολο (AKI 122β). Όλες οι άλλες σκηνικές μουσικές γράφονται για ενόργανο σύνολο και ορισμένες απ' αυτές, όπως ορισμένα μέρη από τους *Χαμένους πολιτισμούς* (AKI 143), του '60, ακολουθούν την αντίστροφη πορεία από την *Αντιγόνη* του '54, καθώς μεταγράφονται για ορχήστρα (λ.χ. AKI 144 και 147).

Η τριετία 1962-'65, στη διάρκεια της οποίας ο Παπαϊωάννου αφιερώνεται στη διερεύνηση των σειραϊκών και μετασειραϊκών τεχνικών, αφιερώνεται στη μουσική για ενόργανα σύνολα και για ορχήστρα. Στο τέλος του 1965, ο Παπαϊωάννου επεξεργάζεται για χορωδία το *Έρως ανίκατε μάχαν*, από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, στο πρωτότυπο και, αμέσως μετά, μαζί με τη διαμόρφωση μιας μουσικής γλώσσας «εντελώς προσωπικής», προτιμώμενος ποιητής αναδεικνύεται ο Καβάφης. Σε στίχους Καβάφη, ο συνθέτης γράφει τα *Τρία τραγούδια* (AKI 160) και την *Κηδεία του Σαρπηδόνας*, του 1966, το *Ιωνικόν* (AKI 163) και το *Τα βήματα* (AKI 164), του 1967, και ακόμα *Τρία τραγούδια* (AKI 181) το 1974. Δίπλα στον Καβάφη, ο συνθέτης επιλέγει, πλέον, μια σειρά αρχαίων ποιημάτων, κατά κανόνα στο πρωτότυπο. Μετά το *Έρως ανίκατε μάχαν*, του '65, έχουμε *Τρεις βυζαντινές ωδές* σε ποίηση Θεοφίλου Γραττού, Σωφρονίου και Ιωάννου Δαμασκηνού (AKI 161), του 1966, *Τρεις μονολόγους της Ηλέκτρας*, σε κείμενο του Σοφοκλή (AKI 165), του 1967, έναν *Προμηθέα*, σε κείμενο του Αισχύλου, μεταφρασμένο από τον Γ. Θέμελη (AKI 173), του 1970, *4 Ορφικούς ύμνους* (AKI 174) του 1971, δύο *Επιγράμματα* από την *Παλατινή Ανθολογία* (AKI 180, αδέσποτο, και AKI 182, του Σιμωνίδη του Κείου), του 1974. Ο εκπληκτικός συνδυασμός Καβάφη και αρχαίων ποιητών, κατ' αυτόν τον τρόπο, καλύπτει ολόκληρη τη δεκαετία 1965-1974.

Το '76, και για μian εξαετία, ο Εμπειρικός αντιταχιστά τον Καβάφη στις προτιμήσεις του συνθέτη, με το *Τριέλικτον* (AKI 185). Σε ποίηση Εμπειρικού, ο Παπαϊωάννου θα συνθέσει ακόμα τις *Καρυάτιδες* (AKI 191), του 1978, την *Ενόραση των πρωινών ωρών* (AKI 193), του 1979, το *Φωτοφράκτη* (AKI 198), του 1982. Στον Εμπειρικό θα επανέλθει ο Παπαϊωάννου το 1986, με τη *Βορειοανατολική παλάμη* (AKI 216).

Οι νεοέλληνες ποιητές που κυριαρχούν στην τελευταία περίοδο του Παπαϊωάννου είναι ο Γ. Κότσιρας και η Όλγα Βότση. Ο Κότσιρας προσφέρει τους στίχους του για τη *Μομφρασία* (AKI 200), το *Ατελείωτο σπίτι* (AKI 201), δυο από τα 4 *τραγούδια* (AKI 203), και *Δυο τραγούδια* (AKI 204), του 1984, ένα *Εγκώμιον* (AKI 205), του 1985, και ακόμα δυο από τα 4 *τραγούδια* (AKI 211), και τη *Λάμψη* (AKI 212), του 1986. Σε στίχους Όλγας Βότση, ο Παπαϊωάννου θα συνθέσει δυο από τα 4 *τραγούδια* (AKI 203) του 1984, τη *Λιγαστεμένη ψυχή* (AKI 208), την *Κατάθεση* (AKI 209) και δυο από τα 4 *τραγούδια* (AKI 211) του

1986. Δίπλα στους δύο αυτούς ποιητές εμφανίζονται ο Α. Ζακυθνός, με το *Ένας ποιητής στη θάλασσα* (ΑΚΙ 207), του 1986, και ο Α. Μαυρίκιος, με το *Ο Φωτεινός ο βράχος* (ΑΚΙ 215), του 1986.

Στην τελευταία αυτή περίοδο, ο Παπαϊωάννου μελοποιεί επίσης αρχαίους στο πρωτότυπο, όπως Βακχυλίδη, με τον *Παιάνα εις την Ειρήνην* (ΑΚΙ 195), του 1980, και το *Χορικό των μυστών*, από τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη (ΑΚΙ 218), το 1987. Ο κύκλος των μελοποιήσεων του Παπαϊωάννου κλείνει με τα *Δύο τραγούδια σε ποίηση Λόρδου Βύρωνα* (ΑΚΙ 222), του 1989. Έτσι, ένας ξένος κλείνει τη σειρά των ευνοημένων ποιητών του συνθέτη, όπως μια ξένη, η ντε Νοάιγ, τον άνοιξε.

* * *

Αρα, έχουμε, κι από την άποψη των ποιητών, έξι περιόδους.

Η πρώτη, μέχρι περίπου το 1940, χαρακτηρίζεται από ελάσσονες, συμβολιστές, ένα ποιητικό τοπίο εικονικής ποικιλίας και εσωτερικής ευαισθησίας. Τούτοι είναι οι ποιητές της εμπρεσιονιστικής περιόδου του συνθέτη.

Το 1940 και μετά, ο τόνος ανεβαίνει, καθώς κυριαρχούν, δίπλα στον Γρυπάρη και τον Πορφύρα, ο Παλαμάς και οι Βυζαντινοί. Τούτοι είναι οι ποιητές της Εθνικής περιόδου του συνθέτη.

Η δεκαετία του '50 είναι μεταβατική. Έχουμε την είσοδο των αρχαίων και του Καβάφη, αλλά οι παλαιότεροι ποιητές σημειώνουν επίσης την παρουσία τους. Στην περίοδο αυτή κυριαρχούν οι μελοποιήσεις κειμένων για τη θεατρική σκηνή, το ραδιόφωνο και τον κινηματογράφο.

Μέσα της δεκαετίας του '60 μέχρι μέσα της δεκαετίας του '70, αρχαίοι και Καβάφης – σχηματικά πάντα.

Μέσα της δεκαετίας του '70 και μέχρι τέλος, Εμπειρικός, αρχαίοι και μεταπολεμικές γενιές ποιητών.

Διασπαρμένη και διακριτική η παρουσία των ξένων, από την ντε Νοάιγ του '31, τον Ραμπιτρανάθ Ταγκόρ, του 1933 και, μέσα από τον Πέρσι Σέλλεϋ του '56, στον Λόρδο Βύρωνα, του '89.

Η γενική εικόνα της έρευνάς μας, ότι ο Παπαϊωάννου όταν γράφει εμπρεσιονιστικά μελοποιεί συμβολιστές, όταν προσεγγίζει την Εθνική Μουσική Σχολή μελοποιεί Παλαμά, ενώ όταν προχωρεί σε μοντέρνα μουσικά ιδιώματα μελοποιεί αρχαίους, Καβάφη και μοντέρνους, αποτελεί, από τη μια μεριά, μια τεκμηριωμένη επαλήθευση του προφανούς, χρήσιμη, ακριβώς διότι είναι τεκμηριωμένη.

Μπορεί να μας οδηγήσει σε περαιτέρω αισθητικές εκτιμήσεις, λ.χ., του είδους του μοντερνισμού ο οποίος στηρίζεται στη διπλή βάση των αρχαίων και των μοντέρνων, και την άμεση επαφή και συσχέτιση του ενός προς τον άλλο, με τον παραμερισμό όλων των ενδιάμεσων. Το είδος του ουμανισμού, κατά κάποιον τρόπο, που συνιστά αυτού του είδους ο μοντερνισμός.

Από την άλλη μεριά, όμως, μας δείχνει τους δρόμους που διάνοιξε η διαρκής αναζήτηση του συγχρονικού ιδεώδους από πλευράς του συνθέτη. Γιατί η εντύπωση που αφήνει αυ-

τή η συσχέτιση –και η οποία θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο της επόμενης φάσης της έρευνάς μας– είναι ότι ο Παπαϊωάννου, σε κάθε περίοδο, υλοποιούσε μian εκδοχή του μοντέρνου, με βάση τα στοιχεία που έθετε στη διάθεσή του η ιστορική του συγκυρία, όπως τη βίωνε ο ίδιος.

Βιβλιογραφία - Αναφορές

- Δεμερτζής, Κωστής, «Γιάννης Α. Παπαϊωάννου», *Προοδευτική Ειφθια*, 18/5/1989.
- Δημαράς, Κ.Θ., 1987, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γκαρως, 8η έκδ.
- ΕΣΣΥΜ 1976, *Δελτίο 1 του ΕΣΣΥΜ*, Δεκ. 1976: περιλαμβάνει «ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ», κατάλογο κυριότερων έργων και θεωρητικών γραπτών, κριτικές για το συνθέτη και φωτοαντίγραφα από παρτιτούρες.
- Θεοφοροπούλου, Αύρα Σ., 1947, «Σύγχρονοι Έλληνες Μουσικοί: 7. Γιάννης Παπαϊωάννου», *Αρχαιοελληνική Επιθεώρηση*, Τόμος 3ος, Δεκέμβριος 1947, σσ. 213-214.
- Καλομοίρης, Μανώλης, 1947, *Γιάννης Παπαϊωάννου*, ραδιοφωνική ομιλία. Διατυπώθηκε και μεταδόθηκε από τον Καλομοίρη. Μεταδόθηκε στις 30 Ιουλίου του 1947.
- Καλομοίρης, Μανώλης, 1947α, «Γύρω από την Εθνική Μουσική. Η Συναυλία έργων Ελλήνων συνθετών», *Εθνος*, 29/10/1947. Περιλαμβάνει αναφορά στον *Βασίλη τον Αθωνίτη*, με την ευκαιρία της εκτέλεσης 7 μερών, στο πλαίσιο συναυλίας με έργα ελλήνων συνθετών, στις 27/10/1947.
- Kokkonis, Georges, 1997, *Yannis Papaioannou: L'oeuvre tonale - c'est Byzance!*, Mémoire présenté en vue du DEA de Musique sous la direction de Ivanka Stoianova, Université de Paris VIII, Vincennes a Saint-Denis, Octobre 1997.
- Λάβδας, Αντώνιος, 1953, λήμμα «Παπαϊωάννου (Ιωάννης του Ανδρ.)», στον πρώτο τόμο του συμπληρώματος της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Α., 1985, συνέντευξη στην Ιφιγένεια Ευθυμιάτου, σε ραδιοφωνικό αφιέρωμα για τα 75 χρόνια, που μεταδόθηκε από το Τρίτο Πρόγραμμα.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Α., 1990, *Πλήρης Κατάλογος Έργων*. Σύνταξη και επιμέλεια: Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης για το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.), (Α' έκδ., Νάκας, Αθήνα 1990).
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Α., 1999, *Πλήρης Κατάλογος Έργων*. Σύνταξη και επιμέλεια: Κώστας Μόσχος, Χάρης Ξανθουδάκης, επιμέλεια β' έκδοσης: Ανάργυρος Δεنيώζος (Β' έκδ., Νάκας, Αθήνα 1999).
- Παπαϊωάννου, Γιάννης Γ., «Γ.Α. Παπαϊωάννου. Από τους "Κουρσάκιους Χορούς", και "Δύο τελευταία Τραγούδια"», στο *Από την Ελληνική Μουσική Προτοπορεία του 20ού αιώνα*, εκδ. ΕΤΕΒΑ, Αθήνα, χ.χ.
- Σπανοΐδη, Σοφία Κ., 1947, «Ο Παπαϊωάννου», *ΤΑ ΝΕΑ*, 13/8/1947. Περιλαμβάνει σύντομο βιογραφικό και εργογραφία του συνθέτη. Επίσης σύντομη αναφορά στο «Τρίπτυχο» για ορχήστρα εγγόρφων, με την ευκαιρία πρόσφατης τότε εκτέλεσής του στο Ηρώδειο.
- Συμεωνίδου, Αλέκα, 1995, «Παπαϊωάννου, Γιάννης», λήμμα στο *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Νάκας, Αθήνα.
- Χριστοδούλου, Νίκος, 1989, «Γιάννης Παπαϊωάννου, ο συνθέτης και ο δάσκαλος», *Νέα Εστία*, Σεπτ. 1989.

Σημειώσεις

1. Ο Αλεξανδρόπουλος ήταν φιλόλογος καθηγητής, συνάδελφος του Παπαϊωάννου στο γυμνάσιο όπου εργαζόταν.
2. Στην *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. 1987, σελ. 411 κ.ε.