

Όνομ/νυμο: Κορρές Ευάγγελος
Αρ. Μητρώου: M2011001



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η συνύπαρξη της Παραδοσιακής Ελληνικής Μουσικής με την
Δυτική Λόγια Μουσική, μέσα από τη συλλογή του Γιώργου
Κουμεντάκη: *Μελωδίες Γραφομηχανής*»

Υπεύθυνος Καθηγητής: Νίκος Τσούχλος

Κέρκυρα, Ιανουάριος 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

❖ 1. Εισαγωγή	
1.1 Γενικά.....	σελ.3-4
1.2 Η παρούσα εργασία.....	σελ.5-6
❖ 2. Μελωδίες Γραφομηχανής	
2.1 Ο Συνθέτης Γιώργος Κουμεντάκης.....	σελ.7-9
2.2 Οι Μελωδίες Γραφομηχανής.....	σελ.9-12
❖ 3. Παρουσίαση των έργων	
3.1 Μελωδία Γραφομηχανής για Λάφτα (<i>Typewriter Tune for Lafta</i>).....	σελ.13-15
3.2 Μελωδία Γραφομηχανής για βιολί (<i>Typewriter Tune for Violin Solo</i>).....	σελ.16-18
3.3 Μελωδία Γραφομηχανής για Tango a Quatro.....	σελ.19-24
3.4 Μελωδία Γραφομηχανής για Σαντούρι (<i>Typewriter Tune or Cymbally Solo</i>).....	σελ.25-28
3.5 Μελωδία Γραφομηχανής για Κουαρτέτο Σαξοφώνων (<i>Typewriter Tune for Saxophone Quartet</i>).....	σελ.29-33
3.6 Συμπεράσματα απο τη μελέτη των έργων.....	σελ. 34-37
❖ 4. Επίλογος.....	σελ.38-39
❖ 5. Βιβλιογραφία	
5.1 Ελληνόγλωσση.....	σελ.40
5.2 Ξενόγλωσση.....	σελ.41
5.3 Οπτικοακουστικό υλικό.....	σελ.41

1. Εισαγωγή

1.1. Γενικά

Πλησιάζοντας προς την ολοκλήρωση ενός κύκλου φοίτησης στο χώρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ως φοιτητής που τον κέρδισε ο κλάδος της Μουσικολογίας και της Φιλοσοφίας και Αισθητικής της Μουσικής, καταπιάνομαι με την προσέγγιση ενός Έλληνα συνθέτη, του οποίου το έργο μοιάζει να προσφέρει απαντήσεις σε κάποιους απο τους προβληματισμούς που μου έχουν γεννηθεί αυτά τα χρόνια. Συγκεκριμένα, θεωρώ σημαντικό να διερευνήσω το χάσμα που συνήθως τίθεται ακόμα σήμερα ανάμεσα στην παραδοσιακή ελληνική μουσική κουλτούρα και την λεγόμενη «κλασική μουσική».

Το χάσμα αυτό εκδηλώνεται συνήθως μέσα από πλήθος θεωρητικά ή πρακτικά ερωτήματα, μερικά από τα οποία έχουν ως εξής: Ποια μπορεί να είναι στην αρχή του 21ου αιώνα η σχέση της λαϊκής μουσικής, με τη λόγια, συμφωνική κ.λπ., δυτικοευρωπαϊκή παράδοση; Ποια είναι τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν σήμερα αν η μουσική της Ελλάδας ανήκει στην δυτική μουσική παράδοση, στην ανατολική, στη Βαλκανική ή σε όλες μαζί; Τι είναι ελληνική μουσική και τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει σήμερα, στην αρχή του 21ου αιώνα ελληνική παράδοση; Πώς επιζούν ακόμα μέσα σ' αυτή ίχνη πολιτισμών που πέρασαν από τον ελληνικό χώρο και επηρέασαν την καθημερινότητα αυτού του λαού; Πώς μπορούν υπό τις σημερινές συνθήκες να συνομιλήσουν μουσικά οι διαφορετικοί πολιτισμοί που συναντώνται κάτω απο το σκέπαστρο της «ελληνικής παραδοσιακής μουσικής» και, αν μπορούν να συνομιλήσουν μεταξύ τους, είναι ένας τέτοιος διάλογος εφικτός και με άλλους πολιτισμούς; Μπορεί στις μέρες μας να συντεθεί, να γραφτεί να ενορχηστρωθεί και να αποδοθεί έργο με ελληνική παραδοσιακή ταυτότητα από μεμονωμένα όργανα ή μουσικά σύνολα που κατάγονται από την παράδοση της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής; Μπορούν σήμερα να αποδοθούν αποτελεσματικά τα συναισθήματα και η έκφραση που πρωταγωνιστεί σε ένα ελληνικό γλέντι, έναν γάμο, ένα μοιρολόι απο ένα όργανο που προέρχεται απ' την παράδοση άλλων πολιτισμών; Μπορεί ο ήχος της ελληνικής φύσης να αποδοθεί απο ένα κεντροευρωπαϊκό όργανο; Αλλά και αντίστροφα, μπορεί μια ποντιακή λύρα να ενταχθεί σε ένα «δυτικότροπο» έργο μουσικής δωματίου; Μπορεί ένα σαντούρι και ένα λαούτο να μιλήσουν σε ένα κοινό μαθημένο στην όπερα και την κλασική φόρμα σονάτα; Κι ακόμα: μπορεί να θεωρηθεί ελληνική μουσική ένα έργο χωρίς εμφανή «ελληνικότητα» στα θέματά του; Μπορεί να θεωρηθεί έργο λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής, ένα έργο γεμάτο από τη λαϊκή παράδοση;

Ξεκινώντας αυτήν την εργασία, η βασική ιδέα ήταν να μελετήσουμε πώς μπορεί μια κουλτούρα, ένας μουσικός πολιτισμός, να 'συνομιλήσει' με άλλους ερμηνευτικά, απο τη στιγμή που ιστορικά και πολιτισμικά έχει έρθει σε επαφή μαζί τους. Η συνεργασία μου με τον καθηγητή και υπεύθυνο της επίβλεψης της πτυχιακής μου, Ν. Τσούχλο, οδήγησε στην επιλογή μιας

συγκεκριμένης μεθόδου ανάπτυξης των προβληματισμών μου και κατ' επέκτασιν οριοθέτησε το πεδίο έρευνας και ανάλυσης. Σαν κεντρικό ερώτημα απο πλευράς μου αρχικά τέθηκε το εξής: «Θα ήταν ποτέ δυνατόν ένας οργανοπαίκτης ή ένα σύνολο ερμηνευτών, που έχουν 'εκπαιδευτεί' στην δυτικότροπη ευρωπαϊκή μουσική εκτέλεση και ερμηνεία, να αποδώσουν πιστά και αυθεντικά ένα έργο της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής»; Προφανώς στην πορεία της συζήτησης για την επιλογή του θέματος της πτυχιακής, γεννήθηκαν κι άλλα ερωτήματα που έχουν αναφερθεί παραπάνω, όμως η κεντρική διαδρομή που αποφασίσαμε να ακολουθήσουμε, θα είχε ως στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων γύρω απο το ειδικότερο ερώτημα: « Ποιά μπορεί να είναι στην αρχή του 21ου αιώνα, η σχέση της λαϊκής μουσικής, με την λόγια δυτικοευρωπαϊκή παράδοση». Ο Γιώργος Κουμεντάκης, ένας από τους επιφανέστερους Έλληνες συνθέτες της εποχής μας, εμφανίστηκε στο προσκήνιο της όλης συζήτησης όταν ζήτησα απο τον κ. Τσούχλο να μου πει αν γνωρίζει έργα λαϊκής ή ρεμπέτικης μουσικής που να έχουν ερμηνευτεί απο σύνολα ευρωπαϊκής μουσικής και αμέσως με παρέπεμψε στη συλλογή *Μελωδίες Γραφομηχανής* του Κουμεντάκη. Έτσι, εν τέλει το ερευνητικό ερώτημα εξειδικεύτηκε και επικεντρώθηκε στη μελέτη έργων της συλλογής αυτής, με στόχο την αποκάλυψη των τρόπων με τους οποίους συναντώνται εδώ κάθε είδους λαϊκές παραδόσεις με τη λόγια Δυτική Μουσική. Προφανώς το μεγάλο γενικό ερώτημα περί των όρων ενός πιθανού διαλόγου ανάμεσα στη λαϊκή μουσική και τη λόγια δυτικοευρωπαϊκή παράδοση σήμερα, δεν μπορεί να εξαντληθεί μέσα από μια τέτοια μελέτη. Εντούτοις πιστεύουμε ότι εδώ μπορούμε να βρούμε τουλάχιστον μια ενδιαφέρουσα αρχή απάντησης.

Ερχόμενος για πρώτη φορά σε επαφή με την εν λόγω συλλογή, η οπτικοακουστική μου εμπειρία μου κέντρισε το ενδιαφέρον για τρεις πολύ συγκεκριμένους λόγους. Ο πρώτος λόγος ήταν ότι δεν είχα ξανακούσει έργο που να παραπέμπει σε παραδοσιακό λαϊκό άκουσμα, γεμάτο με αυτοσχεδιασμούς, ανατολίτικους δρόμους, τροπικές μελωδίες, στοιχεία τοπικών μουσικών διαλέκτων, ρυθμούς και στολίδια εμπειρικής πρακτικής μουσικής εκτέλεσης για συγκεκριμένα όργανα όπως η ποντιακή λύρα, να αποδίδεται από όργανα που προέρχονται από το χώρο της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, όπως κουαρτέτο σαξοφώνων, και να βλέπω ταυτόχρονα την κάθε μικρή λεπτομέρεια αποτυπωμένη σε παρτιτούρα ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Δεύτερον, ήταν πολύ δύσκολο, με τις γνώσεις και την εμπειρία που είχα ως εκείνο το σημείο, να κατατάξω τη συλλογή αυτή σε κάποιο από τα ρεύματα που κυριαρχησαν στην εποχή που συνετέθη ή και γενικότερα του έργου του Κουμεντάκη, όπως φυσικά και τον ίδιο τον συνθέτη. Ο τρίτος και σημαντικότερος λόγος είναι ότι, ακούγοντας τα έργα αυτά, γεννήθηκε μια βαθιά ανάγκη να μελετήσω την εξέλιξη της παραδοσιακής μας μουσικής σε ακαδημαϊκό επίπεδο, αν έχει την ανταπόκριση και τη στήριξη που οφείλει να έχει απο την ακαδημαϊκή κοινότητα σήμερα και κατά πόσο μπορεί να αξιοποιηθεί, παράλληλα με την ευρωπαϊκή δυτικότροπη παιδεία, για να διαμορφώσει καλύτερα τις επόμενες γενιές των Ελλήνων μουσικών.

1.2. Η παρούσα εργασία

Με αυτές τις σκέψεις οριστικοποιήθηκε ο σκελετός της εργασίας αυτής, επιλέχθηκε η κατάλληλη βιβλιογραφία και μέθοδος προσέγγισης, και προχωρήσαμε στην μελέτη της συλλογής *Μελωδίες Γραφομηχανής*, επιλέγοντας εν τέλει να επικεντρωθούμε σε πέντε από τα έργα της που διέθεταν τα στοιχεία αυτά, και που φαινόταν ότι θα μπορούσαν να μας οδηγήσουν σε πιο ασφαλή συμπεράσματα. Τα έργα αυτά ήταν τα εξής:

- *Μελωδία Γραφομηχανής για Λάφτα*
- *Μελωδία Γραφομηχανής για βιολί*
- *Μελωδία Γραφομηχανής για Tango a Quatro*
- *Μελωδία Γραφομηχανής για Σαντούρι*
- *Μελωδία Γραφομηχανής για κουαρτέτο Σαξοφώνων*

Τα συγκεκριμένα έργα επιλέχθηκαν διότι σε όλα υπάρχει μια ξεκάθαρη και κάθε φορά διαφορετική αναφορά στην παράδοση, και μια προσπάθεια μίμησης του ‘Αυθεντικού’, ταυτόχρονα όμως, διαθέτουν και στοιχεία δημιουργίας, αυτοσχεδιασμού, ευρωπαϊκής γραφής, λόγιας παράδοσης αλλά και μουσικοθεατρικής οπτικής.

Στην προσπάθεια να κατατάξουμε τα έργα αυτά σε ένα ρεύμα, ή καλύτερα, να τους προσδώσουμε μια ταυτότητα στον χώρο της ιστορίας της δυτικής μουσικής, επιστρατεύσαμε το άρθρο του J. D. Krammer *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*¹ και την ανάλυση του D Harvey στο σημαντικό βιβλίο του *Η κατάσταση της Νεωτερικότητας, Διερεύνηση των Απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής*². Απο τις δύο αυτές μελέτες αντλούμε εργαλεία προσέγγισης των πέντε επιλεγμένων έργων του Κουμεντάκη, που θα προσπαθήσουμε να εντάξουμε όχι τόσο στο ιστορικό πλαίσιο, όσο στο χαρακτηριστικό πνεύμα του Μεταμοντερνισμού. Πράγματι, τα έργα αυτά θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι ανταποκρίνονται πλήρως ή σε κάποιο βαθμό στα ακόλουθα ενδεικτικά ‘κριτήρια μετανεωτερικότητας’ που δανειζόμαστε από τους παραπάνω στοχαστές:

- στη μη αναγνώριση ορίων ανάμεσα σε ήχους και διαδικασίες του παρελθόντος και του παρόντος
- στην άρνηση του διαχωρισμού ανάμεσα σε λόγιο και λαϊκό ύφος
- στην αμφισβήτηση του ασυμβίβαστου ανάμεσα σε ελιτίστικες και λαϊκές αξίες
- στις αναφορές στη μουσική πολλών διαφορετικών παραδόσεων
- στην συμπερίληψη ή μη πλουραλισμού και εκλεκτικισμού

¹ J D Krammer, (1999) σελ. 7-20

² D. Harvey, (2009), μτφρ. Ελένη Αστερίου

- στην έλλειψη περιορισμού σε δίπολα και διμερείς αντιθέσεις (π.χ. ματζόρε-μινόρε, σχετικές κλίμακες, οτιδήποτε παραπέμπει σε δίπολο)
- στην αποδοχή της αποσπασματικότητας, την έλλειψη εμφανούς σύνδεσης ανάμεσα στα στοιχεία που υπάρχουν στα έργα, στην ασυνέχεια, στην απροσδιοριστία
- στην περιφρόνηση για την παραδοσιακή έννοια της αρμονικής μορφολογικής ενότητας.
- στην αποφυγή δομικής ομοιομορφίας.

Με γνώμονα τα κριτήρια αυτά, και βασική προϋπόθεση μια ενσυνείδητη περιγραφή – και όχι τόσο κλασικού τύπου ανάλυση- των έργων, η μελέτη έγινε ξεχωριστά για το καθένα, αλλά ταυτόχρονα σε ολόκληρη τη συλλογή, η οποία αποτελείται από έργα με περιεχόμενο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, στα οποία ο Κουμεντάκης επιχείρησε να παντρέψει την βαθιά του γνώση για την δυτικότροπη ευρωπαϊκή μουσική, με την αγάπη του για την πατρίδα και την εσωτερική, αρχέγονη έμπνευση που γεννά η παράδοση και η κυτταρική μνήμη διαμορφώνει με την πάροδο των χρόνων, σε μουσική δημιουργία. Και το έκανε πολύ επιτυχημένα.

2. Μελωδίες Γραφουμχανής

2.1. Ο Συνθέτης Γιώργος Κουμεντάκης

Ο Γιώργος Κουμεντάκης γεννήθηκε το 1959 στο Ρέθυμνο της Κρήτης³. Απο μικρή ηλικία ξεκίνησε να διδάσκεται μουσική με το ζεύγος Αποστολάκη, στο Ωδείο Ρεθύμνου, παίρνοντας μαθήματα πιάνου και ακορντεόν, ενώ παράλληλα συμμετείχε και στην χορωδία. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών με καθηγητή τον Δ. Διαμαντόπουλο, ενώ αργότερα παρακολούθησε και σεμινάρια των Ξενάκη, Ligeti κ.α. Η σύνθεση έγινε μέρος της ζωής του πολύ γρήγορα, με εικόνες που αποτυπώνονταν στο μυαλό του σαν μουσικές ιδέες, και είχε πάντα βιωματικό χαρακτήρα. Οι συνθέσεις του ξεκινούν με έργα μουσικής δωματίου και τραγούδια για χορωδία, ενώ έχει συνθέσει μεγάλο εύρος έργων συμφωνικής μουσικής, μουσικής δωματίου και μουσικού θεάτρου. Ταυτόχρονα, έντονη και βιωματική είναι η σχέση του με την ιδιαίτερη κρητική παράδοση: έτσι πλήθος απο μελωδικά στοιχεία που παραπέμπουν στη μαντινάδα χαρακτηρίζουν συμφωνικά του έργα, όπου, για παράδειγμα, οι στίχοι αντικαθίστανται από ήχους πουλιών ανάμεσα στις «κονδυλιές», τις μουσικές φράσεις δηλαδή που ντύνουν τις μαντινάδες. Χαρακτηριστικό έργο τέτοιας φύσης του Κουμεντάκη είναι το *Amor Fati* (2007) που ερμηνεύτηκε από την Συμφωνική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης, με αφορμή τα 50 χρόνια απο το θάνατο του Ν. Καζαντζάκη.

Οι συνθετικές απόπειρες του Κουμεντάκη, ξεκινούν με έργα όπως η *Απομάκρυνσις* (1976), έργο που παρουσιάστηκε στο *Διεθνές Βήμα Συνθετών* της Unesco το 1979 στο Παρίσι. Το 1981 επενδύει μουσικά την τραγωδία *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη, ενώ ακολουθούν η *Ηλέκτρα* (1984) και ο *Ιππόλυτος* (1989). Η ενασχόληση του με την αρχαία ελληνική μουσική, τον οδηγεί στην δημιουργία του συνόλου έργων *Σύμμολπα* (1984) όπου και αποπειράται να συνδυάσει όργανα και τεχνικές πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Η πρωτοτυπία των έργων αυτών, σε συνδυασμό με την συνθετική του έμπνευση, τον φέρνουν στο πλευρό του Ligeti, ο οποίος και τον επιλέγει για να συνθέσει και να παρουσιάσει το έργο *Σύμμολπα 5* στην Ορχήστρα Νέων της Ευρωπαϊκής Κοινότητας το 1985, ενώ έναν χρόνο μετά γράφει την όπερα *Έσσεται Ημαρ*.

Τα επόμενα χρόνια, ακολουθεί μια συνθετική έκρηξη, με έργα όπως τα *Συμφάνεια* (1988), *Έρως δαίμων* (1991), *Φεγγάρια-Σαπφώ* σε συνεργασία με τον Δ. Παπαϊωάννου (1992), συνεργασία η οποία κορυφώνεται το 2004 με τη μουσική επένδυση των τελετών έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, την επένδυση της παράστασης *Τρεις Αδερφές* (1994), ενώ το 1995 η Καμεράτα θα ερμηνεύσει στο Μέγαρο Μουσικής την εισαγωγή απο τις *Βάκχες* υπό την διεύθυνση του Ν. Τσούχλου. Το έργο *Φύλλον ατίμητον* του χάρισε το β' βραβείο του Δήμου Αθηναίων το 1990, το 1994 τιμήθηκε με το Βραβείο Ν. Καζαντζάκης, ενώ ήταν και ο πρώτος Έλληνας που κέρδισε υποτροφία για τη Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης το 1992.

³ Βιογραφικό σημείωμα του συνθέτη Γ. Κουμεντάκη, στην επίσημη ιστοσελίδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Η παρουσία του Κουμεντάκη στο χώρο του θεάτρου και της όπερας είναι έντονη: Ξεκίνησε απο συνεργασίες με τους Κάρολο Κουν και Στέφανο Λαζαρίδη, ενώ ο δρόμος αυτός τον οδήγησε μέχρι τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, που κατέχει έως και σήμερα⁴. Στον τομέα του μουσικού θεάτρου, το συνθετικό έργο του Γ. Κουμεντάκη φτάνει στο αποκορύφωμα του με την όπερα *Η Φόνισσα* (2014), βασισμένη στη νουβέλα του Αλ. Παπαδιαμάντη, έργο που ξεχωρίζει για τον συνδυασμό της ελληνικής μουσικής παράδοσης με την ευρωπαϊκή ταυτότητα της όπερας. Ο Γιάννης Σαμπροβαλάκης, μουσικολόγος και στενός συνεργάτης, επιμελητής ενορχήστρωσης και εκδότης πολλών έργων του Κουμεντάκη, σε μία συνάντηση εν είδει άτυπης συνέντευξης που πραγματοποιήθηκε στην Κέρκυρα την 29/11/2019, μας λέει: «*Η Φόνισσα είναι το συνθετικό κόσμημα του Κουμεντάκη. Είναι ένα πάντρεμα ανάμεσα στις Μελωδίες Γραφομηχανής και τα Ισοκρατήματα*»⁵ ενώ σε άρθρο του στα πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικολογίας που έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη το 2013⁶, μας εξηγεί πώς επέδρασε η κρητική κουλτούρα στη σκέψη και δημιουργία του συνθέτη, και πώς, μέσα απο τις μαντινάδες και τις κονδυλιές του έργου *Amor Fati*, έφτασε να γίνει ένα με τα κείμενα του Ν. Καζαντζάκη που του δώσανε την έμπνευση, καθώς ακροβατούν ανάμεσα στην διονυσιακή απελευθερωτική λατρεία προς τη φύση και την αγάπη για ζωή, με την χριστιανική ταπεινοφροσύνη και το σεβασμό στην παράδοση.

Το έργο του Γ. Κουμεντάκη, πρωτοποριακό στο συνολικό του χαρακτήρα, ανοίγει στον μελετητή πολλές διαφορετικές οπτικές, καθώς είναι εμπνευσμένο και επηρεασμένο απο ποικίλες κουλτούρες και κινήματα, βασίζεται σε βαθιά γνώση της μουσικής παιδείας του ευρωπαϊκού χώρου, ενώ παράλληλα διατηρεί άρρηκτους βιοματικούς δεσμούς με την κουλτούρα και την παράδοση της πατρίδας του: Η μίξη τόσο διαφορετικών στοιχείων όπως τα παραπάνω θα δικαιολογούσε την συμπερίληψή του μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του μετανεωτερικού χώρου, άποψη την οποία θα εξετάσουμε εν συντομία στο τέλος της εργασίας αυτής. Πρόκειται για μια θέση με την οποία πάντως συμφωνεί ο Σαμπροβαλάκης, ο οποίος μας λέει ευθέως ότι «*ο Κουμεντάκης είναι ένας συνθέτης του μεταμοντέρνου χώρου*». Εξάλλου, ως προς τον τρόπο που σκέφτεται και συνθέτει ο Κουμεντάκης, αλλά και για τα μελλοντικά του συνθετικά σχέδια, ο Σαμπροβαλάκης μας δίνει μια χρήσιμη περιγραφή: «*Οι συνθέσεις του είναι αποτέλεσμα πολλής έρευνας, αδιάκοπης μελέτης και περισυλλογής για το ποια θα διαλεχθεί στο τέλος για να*

⁴ «Γιώργος Κουμεντάκης», στον ιστότοπο *composers music portal*, <http://composers.musicportal.gr/?lang=el&c=koumentakis>, «Γιώργος Κουμεντάκης, Καλλιτεχνικός διευθυντής» στον επίσημο ιστότοπο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, <https://www.nationalopera.gr/kalitexniko-dinamiko/kallitexnikos-diefthyntis>, Α. Κουτσογιάννης, «Στον υπέροχο κόσμο του Γ. Κουμεντάκη – Συνέντευξη με τον καλλιτεχνικό Διευθυντή της ΕΛΣ», στον ιστότοπο *Εθνικός Κηρυξ*, <https://www.ekirikas.com/%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CF%85%CF%80%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%87%CE%BF-%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BC%CE%B5%CE%BD/>,

⁵ Από εδώ και στο εξής: Γ.Σ. 29/11/2019

⁶ Γιάννης Σαμπροβαλάκης, σελ. 435-447

δημοσιοποιηθεί. Η διαμονή του στην Τήνο είχε και έχει διττό χαρακτήρα. Ο ίδιος επέλεξε να αποστασιοποιηθεί από τα κοινά για να βρεί τον εαυτό του, να δημιουργήσει, να εμπνευστεί. Ο δεύτερος λόγος είναι να βρει την επαφή του με την παράδοση. Να ψάξει την παραδοσιακή κουλτούρα σπιθαμή προς σπιθαμή, να μάθει, να μεγαλώσει μέσα από την παράδοση, να εμπνευστεί από την παράδοση. Γράφει γρήγορα. Γράφει σε στάδια. Δίνει μορφή σε σκίτσα που τραγουδά στο πιάνο. Κάθε έργο γράφεται ξεχωριστά. Παρά την μικρή απουσία του από τον χώρο της σύνθεσης, όπου τα τελευταία χρόνια δεν έχει γράψει ούτε νότα, ο Κουμεντάκης σύντομα θα επανέλθει με μια πρωτοποριακή ιδέα, για μια όπερα με χρήση λεκτικής παρτιτούρας και άλλων έργων στην πιο ώριμη φάση πλέον της συνθετικής του σταδιοδρομίας».

2.2. Οι Μελωδίες Γραφομηχανής

Για τη συλλογή *Μελωδίες Γραφομηχανής* (Typewriter Tunes), της οποίας κεντρικό θέμα αποτελεί η σχέση της παραδοσιακής λαϊκής μουσικής με τη ‘σοβαρή’ λόγια μουσική, ο ίδιος ο συνθέτης λέει: «Οι Μελωδίες Γραφομηχανής είναι γράμματα που γράφω σε ένα παλιό είδος, γράμματα προς διάφορους παραλήπτες, ανθρώπους, ζώα, φυτά, καταστάσεις, τον αέρα, το νερό, τον Ιάννη Ξενάκη, τη Μαρία Παπαγκίκα, ένα λουλουδάκι, μια λίμνη, μια ταινία του Κασαβέτη και διάφορα θέματα που με απασχολούν και τους στέλνω τις σκέψεις μου χωρίς συγκεκριμένο λόγο. Έχουν τη δύναμη της επικοινωνίας και της επαφής»⁷. Για τη συλλογή αυτή, ο Σαμπροβαλάκης λέει: «Οι Μελωδίες Γραφομηχανής είναι ένας κύκλος έργων αυτοβιογραφικός. Ασύνδετα μεταξύ τους, όμως με κοινό παρονομαστή τον δημιουργό. Κάθε κομμάτι έχει τον δικό του αποδέκτη. Είναι έργα ψαγμένα στην μορφή, μεταμοντέρνα με απλοποιημένη γραφή, ωστόσο δύσκολα στην απόδοση από τους μουσικούς. Πολλά σημεία φαίνονται σαν αυτοσχεδιατικά μέρη, είναι όμως όλα γραμμένα στην παρτιτούρα»⁸.

Πρόκειται για μια αποτύπωση μουσικών σκέψεων χωρίς πάντα συνοχή ανάμεσά τους, η οποία κατά την ακρόαση των έργων μπορεί εύκολα να προκαλέσει στον ακροατή σκέψεις σχετικά με ζητήματα κοινωνικά, πολιτικά, ακόμη και ακαδημαϊκά, που, απλοποιώντας εν μέρει, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι άσχετα με το πώς βλέπουν οι Έλληνες τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και πως πολλές φορές νομίζουν ότι τους βλέπει εκείνος. Σε κάθε περίπτωση, προσφέρουν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να επανέλθει γι’ άλλη μια φορά στο προσκήνιο μια πολύ παλιά συζήτηση σχετικά με καίρια ζητήματα που αφορούν την ελληνική μουσική κουλτούρα και παράδοση, με συνομιλητή έναν ενεργό συνθέτη του σήμερα (και μάλιστα ένα συνθέτη του οποίου η μουσική σκέψη ακούστηκε σε παγκόσμιο επίπεδο, στο αποκορύφωμα της συμβολικής έκφρασης και ανάδειξης του ελληνικού πολιτισμού που έλαβε χώρα τις τελευταίες δεκαετίες, κατά την τελετή έναρξης και λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004 - παρά το γεγονός ότι για τον ίδιο τον Κουμεντάκη οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004 δεν

⁷ Γιώργος Κουμεντάκης, συνέντευξη στο *Παρασκήνιο*, ET1, 19 Ιανουαρίου 2012

⁸ Γ.Σ. 29/11/2019

αποτελούν σημείο αναφοράς στην καριέρα του, είναι δίχως αμφιβολία ένα ισχυρό συμβολικό σημείο επίκλησης στην αυθεντία ενός πανελληνίως αναγνωρισμένου συνθέτη).

Το καλοκαίρι του 2010, στην παράσταση *Unknown Dialects: 8 Μουσικές Διαλέξεις* που έλαβε χώρα στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης στην Αθήνα στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, παρουσιάστηκαν από τον ίδιο τον Κουμεντάκη και το σχήμα *DissonArt Ensemble* οκτώ απο τα δεκαπέντε έργα της συλλογής *Μελωδίες Γραφομηχανής*. Το συνοδευτικό κείμενο της παράστασης⁹, αναφέρει μεταξύ άλλων τα εξής: « Ο Γιώργος Κουμεντάκης επιχειρεί μια συνομιλία με την παράδοση σε μια σειρά απο έργα του, προσπαθώντας να την αναδείξει ως υλικό του σήμερα, ανιχνεύοντας το μουσικό υλικό στην οικουμενική του διάσταση, πέρα απο οποιαδήποτε εθνική χρήση και κτήση. Οι μουσικοί στην συγκεκριμένη παράσταση, αναλαμβάνουν την μουσική και την σκηνική ερμηνεία. Κεντρικά σημεία της παράστασης είναι η χρήση της παράδοσης ως δεξαμενής δημιουργικότητας αλλά και τροχοπέδης, και της σχέσης της με την πρωτοπορία, η χρήση της μουσικής γλώσσας, της ελληνικής μουσικής. Οι εκφραστικές διάλεκτοι, μέσα απο τη μεικτή γλώσσα του μουσικού θεάτρου, καλούνται να επικοινωνήσουν με το κοινό μέσα απο το συμπόσιο, τη διάλεξη, την επιθεώρηση την παρωδία. Τελικό και καθοριστικό ερώτημα: τί είναι η ελληνική μουσική;». Ο Χ. Γωγιός, συντελεστής του Φεστιβάλ Αθηνών, μας λέει: « Μακριά από τον αποστειρωμένο 'μοντερνισμό' ή, χειρότερα, την τυποποίηση του 'τελετάρχη' του 2004, ο Γιώργος Κουμεντάκης χαράσσει με συνέπεια τον προσωπικό του δρόμο σε διάλογο με τα ακούσματα που διαμόρφωσαν τόσο τον ίδιο όσο και τη σύγχρονη Ελλάδα. Το *Unknown dialects: 8 μουσικές διαλέξεις* εξερευνά τα όρια ανάμεσα στη μουσική παράδοση και τη γλώσσα τού σήμερα, ενώ οι μουσικοί του συνόλου *dissonArt* επωμίζονται ταυτόχρονα τη μουσική και τη θεατρική ερμηνεία, σε μια μουσικοθεατρική παράσταση που ακροβατεί ανάμεσα στη συναυλία και την περφόρμανς»¹⁰.

Τα παραπάνω δίνουν το στίγμα της ουσίας πίσω απο την δημιουργία των *Typewriter Tunes*. Είναι μια καθαρά αυτοβιογραφική έκφραση του Κουμεντάκη, όπου ο ίδιος με μια οπερατική, θεατρική λογική, παρουσιάζει την πορεία της ζωής του χωρισμένη σε περιόδους, που καθεμιά συμβολίζεται η αναπαρίσταται από ένα από τα οκτώ κομμάτια, ενώ ο αριθμός οκτώ σχετίζεται συμβολικά με την ιδέα της Οκτώηχου, που είναι και η εννοιολογική ραχοκοκκαλιά της παράστασης. Κάθε έργο συσχετίζεται με έναν συγκεκριμένο 'αποδέκτη', ένα συγκεκριμένο συναισθηματικό φάσμα, μια συγκεκριμένη λογική, ένα σημείο απο τη ζωή του συνθέτη, και συμβολίζει έτσι έναν συγκεκριμένο 'ήχο', εκφράζοντας κάθε φορά ένα διαφορετικό 'ήθος' με την αρχαία σημασία της λέξης. Για καθένα από τα οκτώ μέρη, δίνεται ο τίτλος, ο φανταστικός 'αποδέκτης' της 'επιστολής', κατόπιν ο ερμηνευτής για τον οποίο το έργο είναι γραμμένο, τέλος μια λέξη-κλειδί και μία ποιητική φράση που τοποθετούν κατα κάποιον τρόπο το έργο στα βιοματικά-βιογραφικά του συμφραζόμενα.

⁹ Το κείμενο υπογράφουν οι: Γ. Κουμεντάκης (Μουσική Σύνθεση κ Διεύθυνση), Αλέξανδρος Ευκλείδης (Σκηνοθεσία)

¹⁰ Εισαγωγικό Σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο αντλήθηκε απο το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών

Η μορφή της παράστασης είναι η εξής:

Forget Me, για φλάουτο (καρσιλαμάς, πυρρίχιος)

Αποδέκτης: Κανέννας

Ερμηνευτής: Γιάννης Ανισέγκος

Γέννηση: «Οι ελιγμοί-επικλήσεις του φλάουτου, είναι οι πρώτες μου κραυγές».

Typewriter Tune για μαρίμπα (πυρρίχιος)

Αποδέκτης: Το όνειρο της ακύμαντης λίμνης

Ερμηνευτής: Θεόδωρος Μιλκόφ

Δημιουργία: «Νυχτοπερπάτημα στην προσπάθεια μου να ξεγελάσω το χρόνο. Το ακριτικό τραγούδι καθορίζει το είναι μου σε ρυθμούς πυρρίχιους».

Typewriter Tune για λάφτα (καρσιλαμάς και συγκαθιστός)

Αποδέκτης: Το σκοτάδι

Ερμηνευτής: Μάρθα Μαυροειδή

Αναζήτηση: «Παίρνω το λαούτο μου και αντηχώ στον μυστικιστή Ματθαίο, τον ανα-γεννησιακό

Ερωτόκριτο, τον εθνικό Σολωμό»

Typewriter Tune για Tangos a Cuatro, για βιολί, μπαγιάν, πιάνο και κοντραμπάσο

Αποδέκτης: 5 φίλοι στο Μπουένος Άιρες

Ερμηνευτές: Θεωдорής Πατσαλίδης (βιολί), Κων/νος Ράπτης (μπαγιάν), Λενιώ Λιάτσου (πιάνο)

Γιάννης Χατζής (κοντραμπάσο)

Ταξίδι: «Η επίγευση και το πλάσιμο μου τελούνται παγκόσμια σε ρυθμούς αργεντίνικου τάνγκο, ενός χορού που σημαίνει ‘ταυτότητα’. Χορογραφώ τη ζάλα μου με πέντε φίλους»

Forget me Not για κλαρινέτο (τσάμικος)

Αποδέκτης: το λουλούδι «μη με λησμόνει»

Ερμηνευτής: Αλέξανδρος Σταυρίδης

Νόστιμον Ημαρ: «Επίκληση της φύσης. ‘Μη με λησμόνει’, μην με ξεχνάς. Το κλαρίνο υπενθυμίζει τις κινήσεις μου σε ρυθμούς τσάμικου»

Typewriter Tune για βιολί (σέρρα: ο ποντιακός πυρρίχιος)

Αποδέκτης: Ιάnnης Ξενάκης

Ερμηνευτής: Θεωдорής Πατσαλίδης

Μνήμη: «Αποσύνθεση του παζλ ‘εαυτός’. Προσκυνώ το ‘δάσκαλο-άνθρωπο με όργανα ‘κλασικά’».

Typewriter Tune για σαντούρι (καρσιλαμάς)

Αποδέκτης: Ο αγέρας

Ερμηνευτής: Αγγελίνα Τκάτσεβα

Αξιον εστί: Αφιέρωση στον Οδυσσέα Ελύτη, «Ο γονικός αέρας χορεύει στο φως, σόλο με ψυχή ώριμη, εγκόσμια»

Point of no Return για κουαρτέτο εγχόρδων (ζεϊμπέκικο και αμανές)

Αποδέκτης: Μαρία Παπαγκίκα

Ερμηνευτές: Θοδωρής Πατσαλίδης (α' βιολί), Γιώργος Κανδυλίδης (β' βιολί), Μάριος Δαπέργολας (βιόλα), Βασίλης Σαΐτης (βιολοντσέλο)

Αποκάλυψη: «Μεταφυσικά, λιτά, αρμονικά κι αντιστικτικά, η μελωδική γραμμή ανακοινώνει: 'εκεί που πας να'ρχόμουν κι ας μη ξημερωνόμουν'. Η λειτουργία μου ολοκληρώνεται λόγια, μουσικοχορευτικά, τραγικά. Επιφοίτηση: Η ζωή είναι ένας χορός, σόλο ή ομαδικός. Η ουσία της επικοινωνίας δεν είναι στον αποδέκτη αλλά στο ζάλο. Θυμάμαι, ζαλίζομαι, επιστρέφω στο παρελθόν αναζητώντας το μέλλον. Κάθαρση επ' άπειρον.» ¹¹

Στη συνέχεια της εργασίας θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας σε πέντε απο τα έργα του συνόλου Typewriter Tunes και συγκεκριμένα:

- *Typewriter Tune για κουαρτέτο Σαξοφώνων*
- *Typewriter Tune για βιολί*
- *Typewriter Tune για λάφτα*
- *Typewriter Tune για σαντούρι*
- *Typewriter Tune για Tangos a Cuatro*

Η επιλογή των πέντε αυτών έργων έγινε με κριτήρια τη μεταξύ τους διαφορετικότητα αλλά και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει καθένα από αυτά όσον αφορά πλευρές της μουσικής προσέγγισης του συνθέτη. Τα τέσσερα απο τα πέντε (πλην του κουαρτέτου σαξοφώνων) περιλήφθηκαν στην παράσταση που αναφέρουμε παραπάνω, ενώ το πέμπτο κινείται απόλυτα στο γενικό αισθητικό - ιδεολογικό πλαίσιο της παράστασης, ακόμα κι αν δεν συμπεριλαμβάνονταν σε αυτή. Το έργο αυτό, είναι άλλωστε κατά τη γνώμη μου, το πλέον χαρακτηριστικό απο πλευράς σύνθεσης και εκτέλεσης έργο της συλλογής των *Μελωδιών Γραφομηχανής*, καθώς περικλείει την κεντρική ιδέα της επαφής της ελληνικής παράδοσης με την ευρωπαϊκή μουσική, ενώ ταυτόχρονα απο συνθετικής πλευράς, έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τις ιδέες του συνθέτη, και τον τρόπο που έχει επιλέξει να ερμηνεύονται απο τους μουσικούς. Η παρακάτω μελέτη βασίστηκε τόσο στις παρτιτούρες των έργων όσο και σε

¹¹ Μαρία Χναράκη (Μουσικολόγος, Διευθύντρια Ελληνικών Σπουδών στο Drexel University, Η.Π.Α.), άρθρο στον ιστότοπο *iShow*, για την παράσταση *Unknown Dialects: 8 Μουσικές Διαλέξεις*

επιλεγμένες βιντεοσκοπήσεις εκτελέσεών τους¹², δεδομένης της ιδιαίτερης σημασίας που έχει στα έργα αυτά το επιτελεστικό στοιχείο.

3. Παρουσίαση των έργων

3.1. Μελωδία Γραφομηχανής για Λάφτα (Typewriter Tune for Lafta)

Η Μελωδία Γραφομηχανής για Λάφτα, ολοκληρώθηκε στις 5 Ιουλίου 2006. Ο Κουμεντάκης την αφιερώνει στη Μάρθα Μαυροειδή, που πρώτη ερμήνευσε το έργο στην παράσταση *Unknown Dialects* το 2010. Όπως όλα τα έργα της συλλογής, έτσι και το εν λόγω έχει έναν συμβολικό αποδέκτη. Εδώ ο συνθέτης αποστέλλει τις σκέψεις του στο 'έρεβος', όχι όμως ως φυσικό φαινόμενο, αλλά ως το εσωτερικό σκοτάδι της ψυχής, το ηθικό, το πνευματικό.

Το έργο βασίζεται στο ρυθμικό μέρος του καρσιλαμά και του συγκαθιστού. Ο στίχος που συνοδεύεται από τη λάφτα, τραγουδιέται κανονικά από τον οργανοπαίκτη, ενώ υπάρχει και μια εκδοχή από τον ίδιο το συνθέτη, χωρίς τραγούδι, στην οποία και βασιζόμαστε παρακάτω. Έμπνευση για το συγκεκριμένο, αποτελεί ένα τσιφτετέλι που παρακολούθησε ο συνθέτης σε νυχτερινό κέντρο της Ιεράς Οδού όπου και «το γλέντι μεταμορφώθηκε σε μυσταγωγία από την αύρα του χορού»¹³. Αρθρώνεται σε τέσσερα διακριτά αλλά συνεχόμενα μέρη.

Το πρώτο μέρος του έργου, εισάγεται στα πρώτα πέντε μέτρα, με μια μελωδία στο περιβάλλον του χιτζάζ δρόμου της Ρε¹⁴:

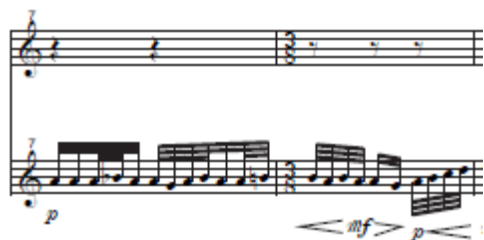


Στη συνέχεια, μετά το 7^ο μέτρο, όπου και αναιρείται το Σι ύφεση στο τελευταίο 16^ο,

¹² Βλ. Βιβλιογραφία: οπτικοακουστικό υλικό

¹³ Χναράκη Μαρία, 'Unknown Dialects', στον διαδικτυακό ιστότοπο *iShow*

¹⁴ Εδώ, όπως και παρακάτω, τα παραδείγματα αντλή από ηλεκτρονικά αρχεία pdf που είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει ο Γιάννης Σαμπροβαλάκης, ως εκδότης του έργου του Κουμεντάκη.



γίνεται ένας υπαινιγμός μεταβίβασης μέσω φθόγγων ‘δορυφόρων’ στον αιολικό τρόπο της λα, που εισάγεται στο μέτρο 19 και αναπτύσσεται μέχρι τη μελωδική πτώση του μέτρου 24:



Το δεύτερο μέρος αναπτύσσεται απο το μέτρο 24 με μία εναλλαγή της μελωδίας ανάμεσα σε συγγενικούς τρόπους της Λα [λύδιος, αιόλιος] (μέτρο 28), ενώ υπάρχουν σημεία που ενώ ακούγονται αυτοσχεδιαστικά, είναι εντούτοις καταγεγραμμένα μέχρι τελευταίας λεπτομέρειας στην παρτιτούρα.

Αξίζει να παρατηρηθεί ότι, στην ηχογράφηση¹⁵ που συμβουλευόμαστε, στο μέτρο 34 εισάγεται μια τεχνική κρουστικής δυναμικής απο την ερμηνεύτρια, η οποία συνοδεύεται απο μακροσκελείς παύσεις, χωρίς όμως να είναι γραμμένη στην παρτιτούρα, κάτι που ο συνθέτης ζητά απο τον ερμηνευτή να αποδώσει, στη θέση του τραγουδιστικού μέρους που έχει αφαιρεθεί (μέτρα 52-68).

Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με μελωδική πτώση στο μέτρο 51, στο οποίο υπάρχει μια αυτοσχεδιαστική coda, στην οποία περιέχεται και ρυθμικό rubato που, ουσιαστικά, στην εκδοχή χωρίς φωνή, καλύπτει την αφαίρεση των τραγουδιστικών μερών. Τελική φάση του δεύτερου μέρους το κρατημένο Σι φυσικό στο μέτρο 69:



¹⁵ Ερμηνευτής: Μάρθα μαυροειδή, στην παράσταση *Unknown Dialects*, (2010)



Στο μέτρο 70, εισάγεται το τρίτο μέρος, ένα αργό λυρικό μέρος, το οποίο παρουσιάζει ένα θέμα στα μέτρα 70-71, που επανεμφανίζεται με μικρές παραλλαγές μέχρι το μέτρο 92 που κλείνει η ενότητα αυτή. Το θέμα έχει μοντέρνο χαρακτήρα, καθώς και ομοιότητες με την εισαγωγή της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Στραβίνσκι:



Lento tempo rubato



Το τέταρτο και τελευταίο μέρος εισάγεται στο μέτρο 111, μέχρι το τέλος και μπορούμε να πούμε ότι επαναλαμβάνει με μικρές παραλλαγές την αλληλουχία τρόπων της Λα όπως και στο δεύτερο μέρος. Εδώ ο συνθέτης κάνει εμφανή τη σκέψη του, ότι η εκτέλεση του κομματιού θυμίζει γραφομηχανή, με χαρακτηριστικό σημείο τις αντηχήσεις των φθόγγων ανά τετράμετρο ανάμεσα στα μοτίβα, που αναπαριστούν ενδεχομένως τις παύσεις σκέψης του συγγραφέα πριν γράψει την επόμενη πρόταση:

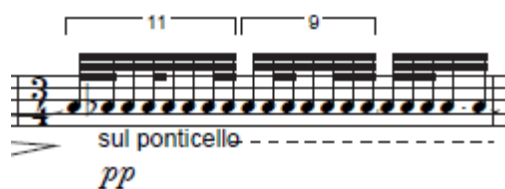


3.2. Μελωδία Γραφομηχανής για βιολί (Typewriter Tune for Violin)

Πρόκειται για έργο κατά κύριο λόγο αποσπασματικό, με λιγότερο εμφανή δομή και χρωματικό χαρακτήρα, χωρίς ιδιαίτερη μοτιβική συνοχή ανάμεσα στα μέρη. Ο ρυθμός είναι σύνθετος, (εμφανίσσεις δεκάχων και δωδεκάχων) ενώ αξιοποιείται και πληθώρα βιολιστικών τεχνικών.

Το πρώτο μέρος του έργου, απο την αρχή μέχρι το μέτρο 41, είναι ουσιαστικά μια παράθεση ιδεών χωρίς εμφανή συνοχή, κάτι σαν εισαγωγική παρουσίαση των ηχητικών ικανοτήτων του οργάνου και των εκτελεστικών δυνατοτήτων του ερμηνευτή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα:

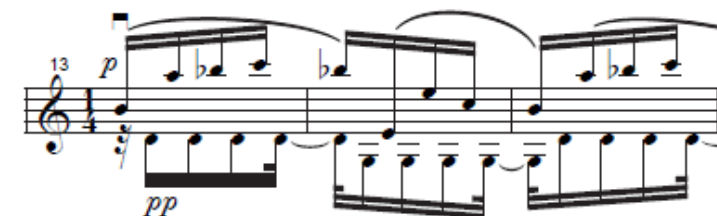
Μέτρο 6: *sul ponticello* (παίξιμο κοντά στον καβαλάρη):



Μέτρο 8: ακούγονται αρμονικές, με το δοξάρι ανάλαφρο να πατάει όσο χρειάζεται τη χορδή για να ακουστεί η φυσική αρμονική:



Μέτρο 13-15, δεξιολογική δίφωνη γραφή, όπου προέχει η πάνω μελωδία.



Μέτρο 16-17, *pizzicato* του αριστερού χεριού ταυτόχρονα με τη μελωδία του δοξαριού:



Μέτρο 21-25, διπλές αρμονικές (που συμβολίζονται με το μικρό ρόμβο):

Μουσικό κείμενο για τα μέτρα 18-35. Το κείμενο περιλαμβάνει τρεις γραμμές μουσικής. Η πρώτη γραμμή (μέτρα 18-21) ξεκινά με ένα ντεσολό (V) και έχει δυναμικά *p*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *pp*. Η δεύτερη γραμμή (μέτρα 22-25) έχει δυναμικά *ppp*, *pp*, *ppp*, *f sub.*. Η τρίτη γραμμή (μέτρα 26-35) έχει δυναμικά *pp*, *mp*, *ppp*, *f sub.*, *pp*, *p*, *mp*. Υπάρχουν επίσης σημεία για διπλές αρμονικές (μικροί ρόμβοι) στα μέτρα 18, 21, 24, 27, 30, 33, 35.

Μέτρο 41, εισάγονται τα επτά δέκατα έκτα που παραπέμπουν στον πυρρίχιο χορό, με τονικό κέντρο Λα:

Μουσικό κείμενο για το μέτρο 39. Η γραμμή μουσικής ξεκινά με ένα ντεσολό (V) και έχει δυναμικά *pp*, *mf*. Υπάρχει ένα σημείο για διπλή αρμονική (μικρός ρόμβος) στο μέτρο 39.

Απο το σημείο αυτό και έπειτα, υπάρχει μια συνεχής ροή που μιμείται την ποντιακή λύρα, με χαρακτηριστικό στοιχείο, τις καθαρές τέταρτες και την τρίλια στις τρίτες ανάμεσα στη δίφωνη μελωδία, με διαφορετικά ωστόσο γκρουπαρίσματα μοτίβων, κάτι που παραπέμπει στα ρυθμικά βήματα του πυρρίχιου:

Μουσικό κείμενο για τα μέτρα 72-79. Το κείμενο περιλαμβάνει δύο γραμμές μουσικής. Η πρώτη γραμμή (μέτρα 72-75) έχει δυναμικά *pp*, *mf*. Η δεύτερη γραμμή (μέτρα 76-79) έχει δυναμικά *f*, *mf*. Υπάρχουν σημεία για διπλές αρμονικές (μικροί ρόμβοι) στα μέτρα 72, 75, 78, 79.

Στο μέτρο 67, παρουσιάζεται για πρώτη φορά, ένα ανάποδο mordent, το οποίο παραπέμπει στο παραδοσιακό ποίκιλμα που κάνουν οι λυρίστες όταν θέλουν να στολίσουν τη μελωδία



Τέλος, μετά το μέτρο 203, αρχίζει ένα ritenuto που οδηγεί σε ένα σταδιακό diminuendo, λίγο πριν την κατάληξη του έργου. Ως μετρική μονάδα των τελευταίων μετρων δίνεται κατά ασυνήθιστο τρόπο το δέκατο έκτο (και όχι λ.χ. το τέταρτο = 112):



3.3. Μελωδία Γραφομηχανής για Tango a Quatro

Την Πρωτοχρονιά του 2008, ο Κουμεντάκης βρέθηκε στο Μπουένος Άιρες όπου, ανάμεσα σε συνδυασμούς απο τους ήχους της πόλης, των εορτασμών, των ανθρώπων, μας λέει πως ανακάλυψε τον ήχο του δικού του τάνγκο¹⁶. Το έργο παρουσιάστηκε στην παράσταση *Unknown Dialects* το 2010, ως αποδέκτη έχει πέντε φίλους απ' το Μπουένος Άιρες, και ο στόχος του είναι να αναδείξει την εξέλιξη και τη διαμόρφωση του συνθέτη σε παγκόσμιο επίπεδο με «έναν χορό που σημαίνει 'ταυτότητα'»¹⁷

Το έργο αποδίδεται απο τέσσερις ερμηνευτές, σε πιάνο, μαγιάν, βιολί και κοντραμπάσο, με αρκετά φανερή τη θεατρικότητα της ερμηνείας των οργάνων (άλλωστε, πρόκειται για έργο αρχικά ενταγμένο σε μουσικοθεατρική παράσταση). Χωρίζεται σε τρία μέρη που ακούγονται χωρίς μεταξύ τους διακοπή, και σχηματίζουν τρία διαφορετικά μουσικά 'περιβάλλοντα' για τον ακροατή, κατά τη διάρκεια των οποίων χτίζεται συστηματικά όχι ένα συγκεκριμένο τάνγκο, αλλά περισσότερο, η προσμονή για το επερχόμενο άκουσμα ενός τάνγκο, χαρακτηριστικό που συναντάται αρκετά μετά μέσα στο έργο.

Στο πρώτο 'περιβάλλον', που καταλαμβάνει τα πρώτα 45 μέτρα της παρτιτούρας και θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι κινείται μέσα στο τονικό πλαίσιο της Ντο ελάσσονος, υπάρχει μια επίμονη εναλλαγή ανάμεσα σε συγχορδίες Σολ μείζονος και Ντο ελάσσονος. Η εμμονή στη 'δεσπόζουσα' Σολ μείζονα, με το 'μινιμαλιστικό' τρόπο που εμφανίζεται, φαίνεται ωστόσο να μη λαμβάνει ποτέ 'κατευθυντικό' λειτουργικό χαρακτήρα, να μην αναλαμβάνει ποτέ το ρόλο μιας δεσπόζουσας που ολοκληρώνεται σε μια τέλεια πτώση. Ένα παράδειγμα της 'μινιμαλιστικής' αυτής εναλλαγής βρίσκεται στο μέτρο 35-36:

¹⁶ Μαρία Χναράκη (μουσικολόγος, διευθύντρια Ελληνικών Σπουδών στο Drexel Un., Η.Π.Α.), άρθρο στον ιστότοπο iShow, βλ. βιβλιογραφία

¹⁷ Απο το κείμενο του συνθέτη για την παράσταση *Unknown Dialects*

Από ρυθμικής πλευράς, το συγκεκριμένο περιβάλλον, χαρακτηρίζεται από έναν σαφή παλμό τετάρτων με μετρονομική ένδειξη τέταρτο =72, χωρίς όμως οι χρόνοι να ομαδοποιούνται με ακουστικά αναγνωρίσιμο τρόπο, ώστε να διαγράφεται στη συνείδηση του ακροατή ένα ξεκάθαρο μέτρο (ως προς τη σημειογραφία, ο συνθέτης υιοθετεί για πρακτικούς λόγους εναλλάξ διαφορετικά μέτρα με μονάδα το τέταρτο, τα οποία όμως δεν αντιστοιχούν σε κάποια αναγνωρίσιμη μετρική αίσθηση).

Τέλος, απο μελωδικής πλευράς παρατηρούμε την ίδια επιμονή που συναντάμε σε άλλα έργα της συλλογής, σε μια επαναλαμβανόμενη νότα, με ‘ποικιλματικές’ αναχωρήσεις και επιστροφές σε αυτήν (μέτρο 26):

Στα μέτρα 44-45, υπάρχει μια μουσική χειρονομία, η οποία συναντάται ξανά αργότερα στο έργο, κατά την οποία ‘διαλύεται’ προς στιγμήν η τονική και παλμική σαφήνεια και θα μπορούσε να εξηγηθεί σαν coda του συγκεκριμένου περιβάλλοντος, ή ως ενδιαμέση στιγμή σε μια διαδικασία μοντάζ διαφορετικών στοιχείων που λειτουργεί ως γέφυρα, ως ένα πέρασμα σχετικής ασάφειας από το ένα περιβάλλον στο επόμενο:

Το δεύτερο ‘περιβάλλον’ ξεκινά στο μέτρο 46 και συνεχίζει μέχρι της επανεμφάνιση της προαναφερθείσας coda στο μέτρο 61. Βασικό του χαρακτηριστικό είναι η αποσαφήνιση του μέτρου και η προετοιμασία του διπλασιασμού του tempo απο τέταρτο=72 σε τέταρτο=144 που θα έρθει αργότερα, στο μέτρο 62, με τη χρήση ολοένα μικρότερων ρυθμικών υποδιαιρέσεων. Βρισκόμαστε σε περιβάλλον Σολ ελάσσονος και πολλά στοιχεία προαναγγέλουν το άκουσμα του τάνγκο και της τονικότητας που θα εγκατασταθεί αργότερα, σαν ο συνθέτης να εισάγει- στο μεγαλύτερο μέρος του έργου- την κεντρική ιδέα του τάνγκο υπό τη μορφή ενός μακροσκελούς *levare*. Χαρακτηριστικό άκουσμα που στα δικά μου αυτιά παραπέμπει στο λόγιο τάνγκο και τις πιο γνωστές συνθέσεις του Πιατσόλα, είναι ο διπλασιασμός της μελωδίας σε διάστημα οκτάβας, ανάμεσα στο πιάνο και το μπαγιάν στο μέτρο 55-56:

The image displays a musical score for measures 55 and 56. The score is written for four instruments: piano (piano), violin (vl.), cello (cb.), and bayan. The piano part features a melodic line with dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*. The violin part has a rhythmic pattern with *f*, *pp*, *f*, *mf*, and *f* dynamics. The cello part has a rhythmic pattern with *mf*, *f*, *sempre f*, *p*, and *mf* dynamics. The bayan part has a melodic line with *mf*, *f*, *p*, *f sub.*, *sempre f*, *p*, and *mf* dynamics. The score includes a tempo change indicated by a 2/4 time signature. The measures are marked with '55' and '56' at the beginning of each staff.

ενώ, όπως προείπαμε, η μετάβαση στο τρίτο μέρος, γίνεται ξανά με τη χρήση της δίμετρης ‘coda’ στο μέτρο 61:



Το τρίτο ‘περιβάλλον’ και τελευταίο μέρος του έργου, εισάγεται καταρχάς με τον διπλασιασμό του *tempo* στο μέτρο 62 (απο τέταρτο=72 σε τέταρτο=144), όπου και εγκαθίσταται ο τυπικός ρυθμός του τάνγκο:



Καθόλη τη διάρκεια αυτού του μέρους, παρατηρούμε ότι η φόρμα του παραμένει ανοικτή, ότι αντί ανάπτυξης με την παραδοσιακή σημασία του όρου, ο συνθέτης αξιοποιεί συστηματικά τεχνικές μοντάζ, κατα τις οποίες εστιάζει επίμονα σε διαφορετικά κάθε φορά χαρακτηριστικά και μουσικές χειρονομίες δανεισμένες απο το τάνγκο, δημιουργώντας μια αίσθηση δυναμισμού. Όπως τα ανεβάσματα του βιολιού που απαντώνται με το ρυθμικό μέρος στο αριστερό χέρι του πιάνου (μέτρο 100-101 κ.α.):

100

piano

f dim. poco a poco

100

vi.

dim. poco a poco *mp* *f* *mp* *f* *p* *f* *p* *f*

100

cb.

dim. poco a poco

100

bajon

mp *f* *mp* *f* *p* *f* *p* *f*

100

dim. poco a poco

Ταυτόχρονα, ακόμα περισσότερο απο προηγούμενα μέρη του έργου, τονίζεται έντονα το στοιχείο της προσμονής που συνήθως μένει ανεκπλήρωτο, όπως σε αρκετά σημεία όπου χτίζεται ένα πτωτικό σχήμα που δε λύνεται ποτέ, όπως στο μέτρο 84:

84

piano

mp *f* *p* *sub.* *sempre*

84

1.

mf *pp*

84

2.

mf *f* *p* *sub.* *pp*

84

3.

p *f* *mf* *f* *p* *sub.* *pp*

Η *Μελωδία Γραφομηχανής για Tango a Quatro* μοιάζει να αποτελεί λιγότερο μια απόπειρα σύνθεσης ενός ολοκληρωμένου Nuevo tango όπως το γνωρίζουμε απο διακεκριμένους και λόγιους συνθέτες όπως ο Πιατσόλα, και πολύ περισσότερο μια επίκληση σε μια παράδοση. Πολλά στοιχεία απο την παράδοση αυτή ο συνθέτης τα εντάσσει στο έργο του αυτούσια, ως παραθέματα. Το έργο απο πολλές πλευρές, θυμίζει περισσότερο μια εκτεταμένη εισαγωγή, ένα *levare* σε ένα τάνγκο που εν τέλει δεν θα έρθει, παραμένοντας ζωντανό μόνο στη φαντασία και προσμονή του ακροατή. Ανταποκρίνεται έτσι με ιδιαίτερο ‘ανοικτό’ τρόπο, στο κάλεσμα που φαίνεται να απευθύνει συνθέτοντας ο Κουμεντάκης, για μια δημιουργική σύμπραξη της παραδοσιακής με τη λόγια μουσική.

3.4. Μελωδία Γραφομηχανής για Σαντούρι (Typewriter Tune for Cymbalo Solo)

Η Μελωδία Γραφομηχανής για Σαντούρι, ολοκληρώθηκε στις 12/02/2006 και παρουσιάστηκε πρώτη φορά την 5^η Ιουλίου 2010, επίσης στην παράσταση *Unknown Dialects* απο την Αγγελίνα Τκάτσεβα, στην οποία και είναι αφιερωμένο. Έμπνευση για το έργο είναι οι στίχοι του Οδυσσέα Ελύτη απο το *Άξιον Εστί*:

«Αλλά πριν ακούσω αγέρα ή μουσική
Που κίνησα σε ξάγναντο να βρω
(μιαν απέραντη κόκκινη άμμο ανέβαινα
Με τη φτέρνα μου σβήνοντας την ιστορία)»¹⁸

Το έργο είναι βασισμένο στο ύφος και ήθος του Καρσιλαμά και έχει χαρακτήρα κυρίως αυτοσχεδιαστικό, αν και ο Σαμπροβαλάκης τονίζει ότι «ακόμα και αν φαίνεται ο ερμηνευτής να αυτοσχεδιάζει, ό, τι ακούγεται, είναι ξεκάθαρα γραμμένο στην παρτιτούρα, ακόμη και η παραμικρή λεπτομέρεια»¹⁹.

Και πάλι μπορούμε να διακρίνουμε τρία ‘περιβάλλοντα’ που ακούγονται το ένα μετά το άλλο χωρίς διακοπή. Το πρώτο περιβάλλον αναπτύσσεται στα μέτρα 1-39 και χωρίζεται σε τρεις υποενότητες Α, Β και Α’ ως εξής:

Υποενότητα Α: Ξεκινά έχοντας διατονικό χαρακτήρα και εγκαθιστώντας ένα διατονικό άκουσμα Σι ύφεση μείζονος στα μέτρα 1-5, με ηθελημένα απροσδιόριστο ρυθμό και αυτοσχεδιαστικές δεξιότητες χειρονομίες αναχώρησης και επιστροφής στην κεντρική νότα Σι ύφεση:



Κατόπιν, στα μέτρα 5-9, απομακρυνόμαστε απο το άκουσμα Σι ύφεση με την παρεμβολή χρωματικών αλλοιώσεων, ενώ δημιουργείται έτσι μια αίσθηση τονικής απροσδιοριστίας. Τέλος, από το μέτρο 10 έως το 12, ολοκληρώνεται η υποενότητας Α, αρχικά με την επιστροφή στη νότα Σι ύφεση και την τονικότητα Σι ύφεση μείζονα και εν συνεχεία (μέτρο 12) με τη χρήση ακόμα μιας τονικής απροσδιοριστίας:

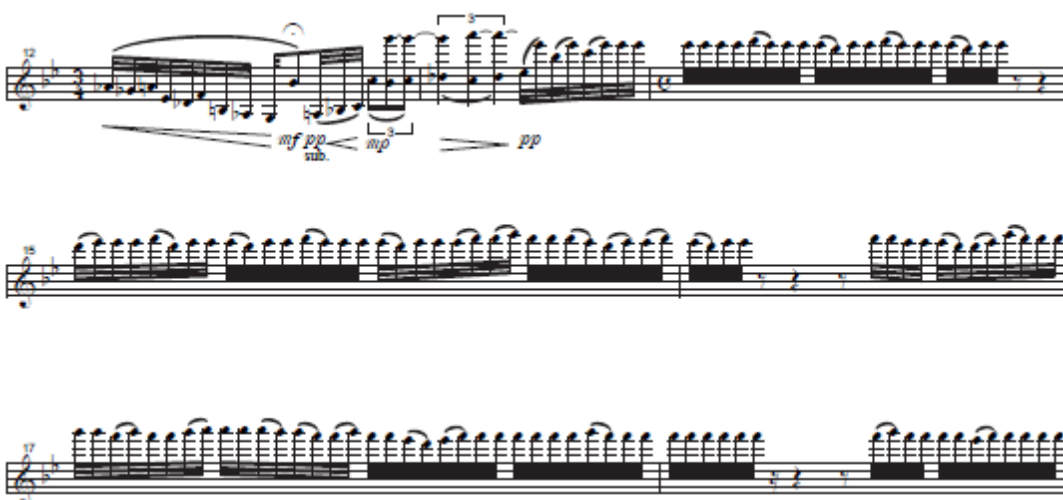
¹⁸ Α. Κορδέλλου, βλ. βιβλιογραφία

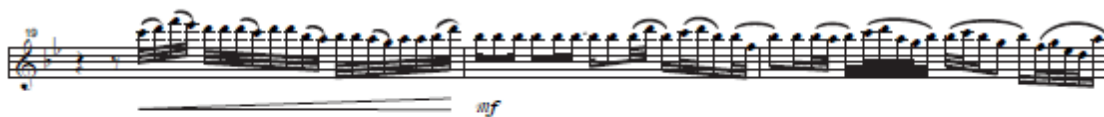
¹⁹ Γ.Σ. 29/11/2019



Ουσιαστικά, η υποενότητα Α του έργου, μπορεί να περιγραφεί η ίδια ως ένας τριμερής σχηματισμός [α (τονικός χαρακτήρας) – β (αποδόμηση του τονικού χαρακτήρα) – α' (επαναφορά στην τονικότητα)].

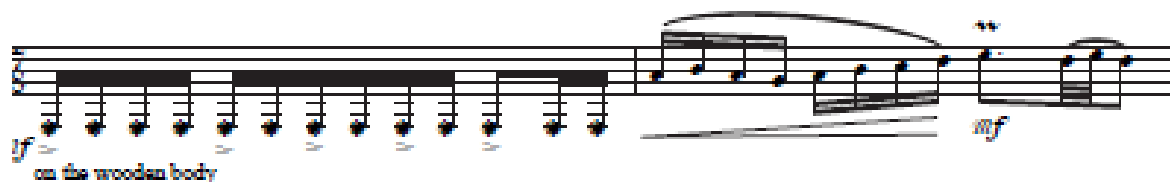
Υποενότητα Β: Στα μέτρα 12-19, μεταφερόμαστε μια τέταρτη πάνω, με επίκεντρο το Μι ύφεση και το Φα σε περιβάλλον Σι ύφεση μείζονος, ενώ επιστρέφουμε στο Σι ύφεση ως επίκεντρο μετά την ολοκλήρωση της υποενότητας αυτής, στο μέτρο 19. Η υποενότητα αυτή, εγκαταλείπει το Σι ύφεση ως κέντρο, ενώ παραμένει διατονικού χαρακτήρα.



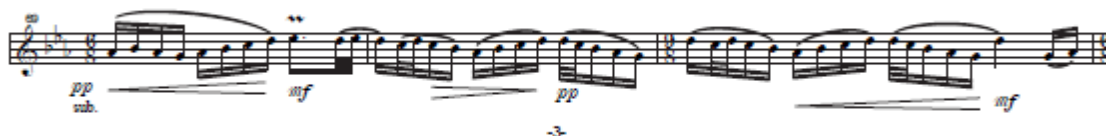


Υποενότητα Α΄: Απο το μέτρο 20 έως το μέτρο 23 υπάρχει μια επανάληψη του αρχικού σχηματισμού [Υποενότητα Α΄ (α΄ {διατονικός χαρακτήρας με επίκεντρο το Σι ύφεση}) – β΄-γ΄], απο το 24 έως το 30 ένα ακόμη πέρασμα τονικής απροσδιοριστίας και απο το 31 έως το 38, μια διατονική επανάληψη. Τα σχήματα αυτά, φαίνεται να χρησιμεύουν στον εμπλουτισμό μιας μουσικής ιδέας. Το όλο σύστημα που παρακολουθούμε, μπορεί να περιγραφεί από τονική άποψη ως *Σι ύφεση που ποικίλλεται*, καθώς σε κάποια σημεία έχουμε στιγμιαίες μεταφορές από και προς το Σι ύφεση. Η γραφή σε αυτό το μέρος είναι ελεύθερη και δίνεται η αίσθηση του αυτοσχεδιασμού πάνω σε μια νότα, χωρίς αυστηρά οργανωμένες αρμονικές ή τονικές σχέσεις.

Το δεύτερο ‘περιβάλλον’ του έργου (μέτρα 39-57), αποτελεί ένα πέρασμα υπό μορφή μεγάλης γέφυρας ανάμεσα στο πρώτο και στο τρίτο περιβάλλον. Εδώ εγκαταλείπεται η τεχνική της εμμορφικής προσήλωσης σε μία νότα και περιστροφής γύρω απο αυτήν, που είδαμε να χαρακτηρίζει το πρώτο περιβάλλον. Θα μπορούσε να ονομαστεί και *Ηχηρότητα του Οργάνου*, καθώς χρησιμοποιώντας όλες τις ηχητικές δυνατότητες του σαντουριού, χτίζεται απο το συνθέτη σαν μια πλατιά ηχοχρωματική σπουδή, στη διάρκεια της οποίας αξιοποιούνται διάφορες τεχνικές παιξίματος που αναγράφονται στην παρτιτούρα, όπως διάφωνες συγχορδίες ή clusters αλλά και το ρυθμικό χτύπημα στο ξύλινο μέρος του οργάνου (μέτρο 61):



Στο τρίτο ‘περιβάλλον’ του έργου, απο το μέτρο 58 και μετά, εισάγεται το στοιχείο του ρυθμού, που παρεμβάλλεται ανάμεσα σε μελωδικά σχήματα. Το πολυ-ρυθμικό στοιχείο συνδυάζεται με περάσματα μετρικής απροσδιοριστίας, που εναλλάσσονται με μελωδικές χειρονομίες, μακριά απο το χαρακτήρα του Σι ύφεση. Ταυτόχρονα εισάγεται μια τροπική μελωδική γραμμή, στον ήχο του λύδιου τρόπου, με τονικό κέντρο το Λα ύφεση και στο μέτρο 79, εισάγεται νέος δρόμος με την εμφάνιση του Ρε ύφεση:





Από το μέτρο 160 ως και το τέλος, αλλάζει ο οπλισμός ξανά και εμφανίζονται οι χειρονομίες αυτοσχεδιαστικού τύπου, επαναφέροντας το περιβάλλον του Σι ύφεση της αρχής.

Συνοψίζοντας, σε αυτή τη σύνθεση του Κουμεντάκη, παρατηρούμε τη μίξη ανάμεσα σε ήχους της λόγιας και παραδοσιακής μουσικής, καθώς συνυπάρχουν ως παραθέματα τροπικές ‘ανατολίτικες’ μελωδικές γραμμές και χειρονομίες με τονικές και ρυθμικές σχέσεις που παραπέμπουν λιγότερο ή περισσότερο αμυδρά στη δυτική λόγια μουσική, της λεγόμενης ‘σύγχρονης μουσικής’ συμπεριλαμβανομένης. Η φόρμα χτίζεται και πάλι χωρίς τη χρήση παραδοσιακών ή λόγιων πτωτικών μορφών, μάλλον με τη λογική του κολάζ ή της ‘αποδόμησης’ και κατόπιν επαναφοράς συγκεκριμένων στοιχείων. Ταυτόχρονα, εδώ λείπει η αίσθηση της ‘προσμονής’ ή εισαγωγής σε ένα είδος, που συναντήσαμε να χαρακτηρίζει το τάνγκο – αντίθετα, το έργο δίνει την αίσθηση ότι ο συνθέτης καταργεί την όποια απόσταση ανάμεσα στον ίδιο και τα είδη με τα οποία συνομιλεί. Γίνεται ταυτόχρονα ξεκάθαρο ότι στη σύνθεση δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στα είδη αυτά, είτε αποτελούν μουσική του παρελθόντος είτε του παρόντος.

3.5. *Μελωδία Γραφομηχανής για Κουαρτέτο Σαξοφώνων (Typewriter Tune for Sax. Quartet)*

Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στις 18 Μαρτίου 2007 στο *College of Musical Arts* των ΗΠΑ και αποτελεί ‘επιστολή’ προς την ταινία *Faces* (1968) του Τζον Κασσαβέτη. Βασική μουσική ιδέα του έργου είναι ο χορός Κόνιαλι απο το Ικόνιο της Καππαδοκίας παραλλαγμένος μουσικά, με στόχο τη δημιουργία μιας αίσθησης διαλόγου ανάμεσα στους τέσσερις ερμηνευτές. Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη, που διαδέχονται το ένα το άλλο, χωρίς παύση.²⁰

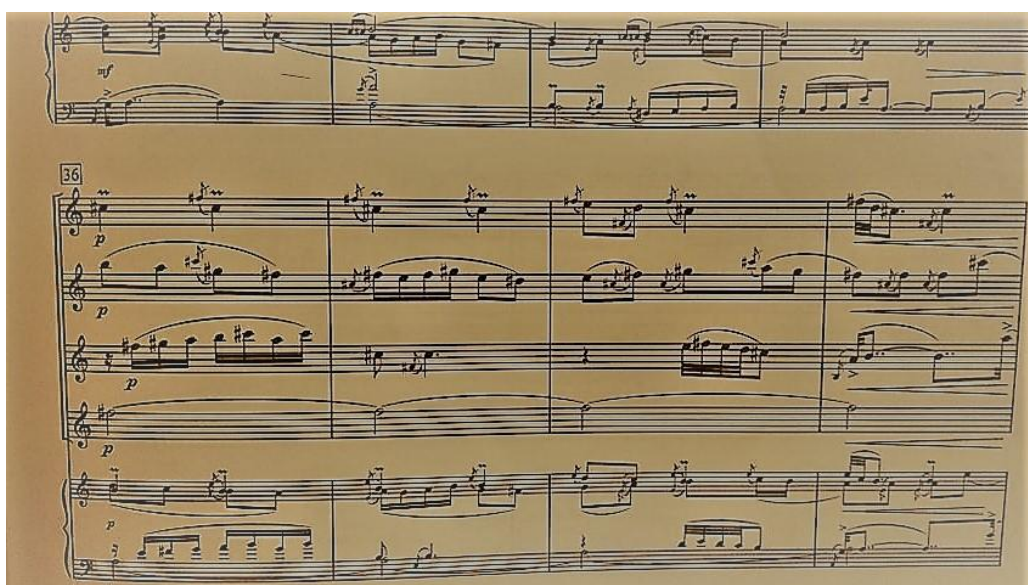
Το πρώτο μέρος εισάγεται με ένα σολιστικό θέμα του άλτο σαξοφώνου:

ενώ ακολουθούν μιμήσεις στις υπόλοιπες φωνές μέχρι και την είσοδο της βασικής ιδέας απο το άλτο σαξόφωνο στο μέτρο 28:

²⁰ Τα παραδείγματα απο την παρτιτούρα, αντλήθηκαν μέσω φωτογραφιών απο την έκδοση του έργου: “Γιώργος Κουμεντάκης - Μελωδία Γραφομηχανής για Κουαρτέτο Σαξοφώνων”, σε επιμέλεια του Γ. Σαμπροβαλάκη, (Αθήνα, Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2017)



και την πλήρη ανάπτυξή της στο μέτρο 36, όπου εμφανίζεται πρώτη φορά ο ρυθμικός χορός *Κόνιαλι*:



Το δεύτερο μέρος αποτελεί το σημείο στο οποίο ‘αντιπαράτίθενται’ αντιστικτικά οι ιδέες και οι σκέψεις των ‘συνομιλητών’ σε μια περίοδο που ξεκινά στο μέτρο 229, που ακούγεται σαν τονικά και αρμονικά ‘αποδομημένη’ και που στην πραγματικότητα δομείται συστηματικά με τη χρήση διάφορων αντιστικτικών τεχνικών επεξεργασίας ατονικών μελωδικών σχημάτων:



Εδώ παρατηρούμε τον αντίλογο ανάμεσα στο σαξόφωνο σοπράνο που ‘συμφωνεί’ με το τενόρο, ενώ στην αντίπερα όχθη το άλτο σαξόφωνο συντάσσεται με το βαρύτονο σε μια μετρική ‘αντιπαράθεση’. Στην ουσία εδώ περιγράφεται με μουσικά μέσα μια μετάλλαξη χαρακτήρων, ανάλογη με εκείνη που συμβαίνει στους αντίστοιχους χαρακτήρες της ταινίας με την οποία ‘συνομιλεί’ το εν λόγω έργο, πληροφορία που μας δίνει ο ίδιος ο συνθέτης στο κείμενο παρουσίασης του έργου.

Χαρακτηριστικά σημεία του μέρους αυτού είναι για παράδειγμα:
η εμφάνιση μοτίβου στο άλτο σαξόφωνο, ιδέα Β μέτρο 235, και



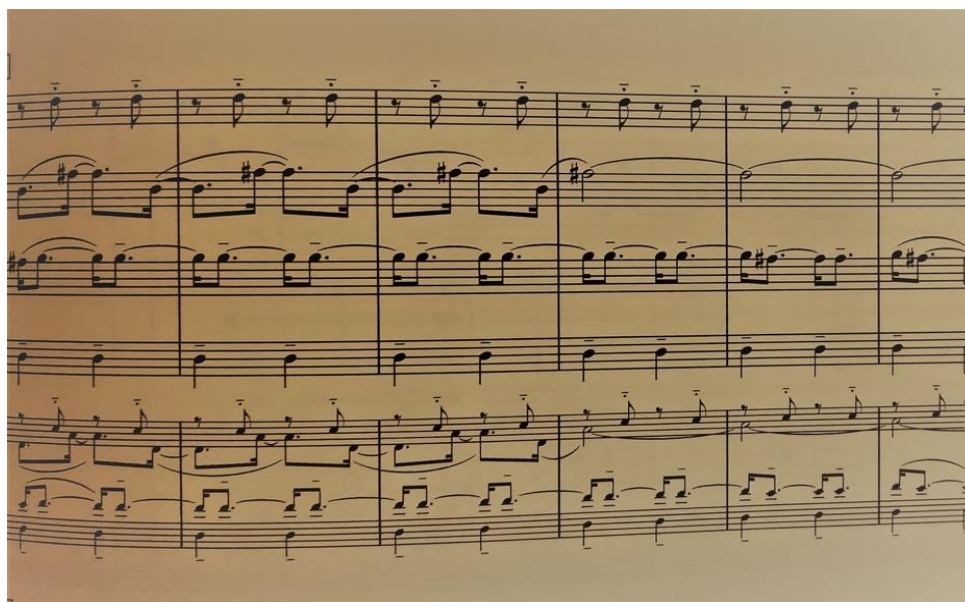
η επανεμφάνιση μοτίβου άλτο, ιδέας B, παραλλαγμένη, μέτρο 311



Το τρίτο και τελευταίο μέρος του έργου, περιλαμβάνει μια εκτενή Coda μινιμαλιστικού χαρακτήρα, στην οποία τα μέρη του διαλόγου έρχονται να ‘συμφιλιωθούν’ σε μια παραλλαγμένη αποτύπωση της κεντρικής ιδέας του έργου απο το μέτρο 366 μέχρι και το τέλος. Σε αυτό το μέρος ο συνθέτης ηρεμεί τον ακροατή και τους ερμηνευτές απο την προηγούμενη ένταση του δεύτερου μέρους, και μοιάζει να προσομοιάζει την εξέλιξη της σύνθεσης με την αποδοχή και την συμφιλίωση των χαρακτήρων που έρχεται στο τέλος της ταινίας. Επανεμφάνιση βασικής ιδέας απο το άλτο σαξόφωνο, μέτρο 366:



Τελευταίο θέμα, μοτίβο σε όλα τα μέρη, μέτρο 367-481 (μινιμαλιστική επεξεργασία):



3.6. Συμπεράσματα απο τη μελέτη των έργων

Για την ολοκλήρωση και επιχειρηματολογική θωράκιση της μελέτης αυτής, αλλά κυριότερα για την βιωματική επαφή με τον άνθρωπο πίσω απο τον συνθέτη, πραγματοποιήθηκε μια συνάντηση με τον Γιώργο Κουμεντάκη στο γραφείο του στην Εθνική Λυρική Σκηνή στην Αθήνα την 21^η του Γενάρη του 2020, γεγονός που αποτέλεσε εμπειρία ζωής για μένα σε θέμα τόσο μουσικής σταδιοδρομίας, όσο και δυνατότητας να θέσω τους πιο βαθείς και έντονους προβληματισμούς μου ενώπιον του πλέον κατάλληλου για να απαντήσει . Σε έναν διάλογο που κράτησε πολύ παραπάνω του αναμενόμενου, ο συνθέτης υποδέχθηκε με θερμή τις ερωτήσεις μου, εκδήλωσε το ενδιαφέρον του για τους προβληματισμούς που γέννησε η εργασία αυτή και απάντησε με άνεση και σοβαρότητα ακόμα και στην πιο ασήμαντη απορία που μπόρεσα να σκεφτώ σε σχέση με την μελέτη μου. Το κομμάτι της συνάντησης αυτής που κρίνεται απαραίτητο να χρησιμοποιηθεί στην μελέτη των έργων είναι καθαρά αυτό της τεχνικής ανάλυσης, με τον συνθέτη να μας δίνει κατευθυντήριες γραμμές για μια δεύτερη, πολύ πιο έγκυρη ματιά στην ανάλυση των έργων αυτών απο τον ίδιο το δημιουργό τους. Ως εκ τούτου, τα συμπεράσματα που θα παρατεθούν για το κάθε έργο ξεχωριστά, έχουν φιλτραριστεί κι απο την πλευρά του ίδιου του συνθέτη τους.

Ξεκινώντας απο τη *Μελωδία Γραφομηχανής για Λάφτα*, παίρνουμε ως δεδομένη τη ρυθμική ταυτότητα του καρσιλαμά και του συγκαθιστού, και προχωράμε στη δομική ανάλυση. Στο έργο φαίνεται ξεκάθαρα η προσπάθεια του συνθέτη να πλησιάσει το αυθεντικό, ενώ ταυτόχρονα αφήνεται στον ερμηνευτή η δυνατότητα να το εμπλουτίσει με διάφορες τεχνικές του οργάνου καθόλη τη διάρκεια του. Παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει μια ξεκάθαρη λειτουργική αρμονική ενότητα με την έννοια της κλασικής αρμονίας, καθώς το έργο είναι γραμμένο σε δρόμους της ανατολίτικης μουσικής, στοιχείο που δείχνει να αναμειγνύει διάφορες κουλτούρες, ενώ ταυτόχρονα η σημειογραφία στην παρτιτούρα είναι λεπτομερής και συγκεκριμένη, παρά το γεγονός ότι ακόμα και σε ένα εκπαιδευμένο μουσικά αυτί πολλά σημεία του έργου ακούγονται σαν αυτοσχεδιασμοί. Η εκτέλεση που μελετάμε²¹ έχει διαφορές με την παρτιτούρα η οποία προοριζόταν για εκτέλεση με τραγουδιστικό μέρος το οποίο εδώ λείπει κατόπιν οδηγίας του ίδιου του συνθέτη. Στα σημεία που έχουν αφαιρεθεί, η ερμηνεύτρια φαίνεται να αυτοσχεδιάζει μικρές καντέντζες, όμως με βάση και τις υποδείξεις του Γ. Σαμπροβαλάκη, επαναλαμβάνουμε ότι στα έργα του Κουμεντάκη τα πάντα είναι γραμμένα στην παρτιτούρα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον βρίσκουμε στο τελευταίο μέρος που ενώ έχει –μπορεί κανείς να πει- τον χαρακτήρα ανατολίτικου νανουρίσματος, κάποιος μπορεί να ακούσει στοιχεία κοινά με την ιεροτελεστία της άνοιξης του Στραβίνσκυ²² αλλά και με έργα της λόγιας ευρωπαϊκής παράδοσης του 20ού αιώνα. Γίνεται εμφανές ότι πληρούνται αρκετά απο τα κριτήρια των Harvey και Krammer που αναφέραμε στην αρχή της εργασίας αυτής, ενώ η επιμονή που συναντάμε σε μια νότα- κάτι που

²¹ Ερμηνεύτρια : Μάρθα Μαυροειδή, απο την παράσταση ‘Unknown Dialects’, (6 Ιουλίου, 2010, ίδρυμα Μ. Κακογιάννης), στην πλατφόρμα YouTube,

<https://www.youtube.com/watch?v=IX5LBWrwEJs&list=PLEhYuDQecmBzkByalgH3oaHCqllid9YNz&index=4&t=0s>,

²² Σε αυτό το σημείο ο Κουμεντάκης υποδέχτηκε αυτήν την παρατήρηση πιο πολύ με θετική περιέργεια παρά σαν να το είχε ήδη σκεφτεί.

υπάρχει σχεδόν σε όλα τα έργα της συλλογής, ίσως ως χαρακτηριστικό που παραπέμπει στον ίδιο τον τίτλο (γραφομηχανή)- δίνει στο έργο περισσότερο το στοιχείο του σημαίνοντος - της διαδικασίας παραγωγής σημασιών - και λιγότερο του σημαινόμενου - της έκφρασης ενός ενιαίου και προδιαγεγραμμένου εσωτερικού μηνύματος. Ο οργανοπαίχτης που εκτελεί το έργο δεν προσπαθεί να ανακαλύψει ως εμνηυτής την τάξη μέσα από το χάος, αντίθετα το έργο του προσφέρει την αφορμή για να δημιουργήσει ένα ηχητικό αντικείμενο και να το προσφέρει ατόφιο στην ελεύθερη ερμηνευτική βούληση του ακροατή.

Συνεχίζουμε με την *Μελωδία Γραφομηχανής για Βιολί*, έργο το οποίο έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά: Την μίμηση της ποντιακής λύρας, και τον ‘ανοιχτό’ χαρακτήρα. Εδώ ο Κουμεντάκης έχει καταφέρει να κάνει ένα βασικότατο όργανο κλασικής συμφωνικής μουσικής να ακούγεται σαν ποντιακή λύρα, σαν ένα όργανο που πρέπει να ταξιδέψει κανείς σε πολύ συγκεκριμένα μέρη του πλανήτη για να ακούσει τον αυθεντικό του ήχο και ο συνθέτης δίνει τη δυνατότητα για αυτή την εμπειρία σε οποιονδήποτε μπορεί να αποδώσει το έργο με βιολί. Ταυτόχρονα, επιστρατεύει κλασικές τεχνικές του βιολιού για να αποδώσει παραδοσιακούς ήχους, όπως το πιτσικάτο του αριστερού χεριού, το ανάποδο mordent, και οι τρίλιες στην τρίτη, ενώ το μέτρο των επτά δέκατων έκτων που υπάρχει καθόλη σχεδόν τη διάρκεια του έργου, παραπέμπει σε ποντιακό χορό αφαιρώντας οποιαδήποτε αρμονική μορφολογική ενότητα από τη δομή του έργου. Η γενικότερη μοτιβική ασυνάφεια αφαιρεί την πιθανότητα της οποιασδήποτε λογικής ανάλυσης του έργου, ενώ η ταυτόχρονη ύπαρξη τεχνικών δυτικής εκπαίδευσης βιολιού και τεχνικών που συναντάμε μόνο στην ποντιακή λύρα, παραπέμπει στην αμφισβήτηση του ασυμβίβαστου ανάμεσα σε ελιτίστικες και λαϊκές αξίες.

Η *Μελωδία Γραφομηχανής για Tango a Quatro* είναι το μόνο από τα πέντε έργα που δεν προσεγγίζει την ελληνική παράδοση, αλλά αυτή της Αργεντινής. Είναι ένα έργο με έντονα θεατρικό χαρακτήρα, χωρισμένο σε τρία μέρη που αποτελούν τρία διαφορετικά περιβάλλοντα για τον ακροατή. Στην συζήτηση περί του εν λόγω έργου, ο Κουμεντάκης άνοιξε έναν διάλογο για την καθολικότητα που πρέπει να διακατέχει έναν δημιουργό, την ανάγκη να αποκτήσει ερεθίσματα από όσο το δυνατόν περισσότερους μουσικούς πολιτισμούς και, πάνω απ’ όλα, τη βιωματική προσέγγιση κάθε έργου του. Βασικό στοιχείο του έργου, είναι ότι στη μεγαλύτερη διάρκεια του, ο Κουμεντάκης φροντίζει να χτίσει την αναμονή του ακροατή με ενδείξεις και υποβόσκοντα ηχητικά σχήματα για το κυρίαρχο θέμα του τάνγκο, το οποίο όμως, μολονότι διαρκώς παρόν ως υπονοούμενο, μοιάζει να μην έρχεται ποτέ. Η φόρμα του έργου είναι και πάλι ανοικτή, τα πτωτικά σχήματα δεν λύνονται, ενώ τα στοιχεία που παραπέμπουν στην παράδοση παρατίθενται αυτούσια ως παραθέματα. Για ακόμη μια φορά παρατηρούμε μια δομική ανομοιομορφία, μια πλήρη έλλειψη αρμονικών, τονικών, ολοκληρωμένων μοτίβων ή φράσεων, μια διάχυση συνδυασμένων σκέψεων και ιδεών που τείνουν προς την ολοκλήρωση αλλά δεν ολοκληρώνονται ποτέ. Στο έργο αυτό, ο Κουμεντάκης ίσως θέλησε να δείξει ότι μπορεί να δημιουργήσει ένα αυθεντικό έργο μια άλλης κουλτούρας, όμως επέλεξε να σεβαστεί τους αυθεντικούς δημιουργούς του Τάνγκο, δημιουργώντας μόνο ένα ξεκάθαρο περιβάλλον που

στον ακροατή αφήνει την γλυκόπικρη γεύση ότι έφτασε στην πηγή αλλά δεν ήπιε νερό. Όπως μας λέει ο David Harvey, πρόκειται για μια απροσδιόριστη αντιαφήγηση με στοιχεία επιθυμίας και ίσως κάπου λίγης ειρωνείας ως προς το «μπορώ να το γράψω, αλλά δε θέλω».

Το επόμενο έργο της συλλογής είναι η *Μελωδία Γραφομηχανής για Σαντούρι*. Έργο με κυρίως αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, βασισμένο στο ύφος του καρσιλαμά. Στο πρώτο απο τα τρία μέρη, πρωταγωνιστεί η ρυθμική απροσδιοριστία, η επιμονή για άλλη μια φορά σε μια κεντρική νότα, ενώ το έργο πάλλεται ανάμεσα στην τονικότητα και την τονική απροσδιοριστία, θυμίζοντας το φακό του κινηματογραφιστή που άλλοτε εστιάζει σε ένα αντικείμενο (τονικό κέντρο) και άλλοτε θολώνει ηθελημένα την εικόνα του. Ένα δεύτερο μέρος παρεμβάλλεται υπό μορφή γέφυρας ανάμεσα στο πρώτο και το τρίτο όπου και αποκαθίσταται η αίσθηση τονικού κέντρου. Το έργο αποτελεί μια ακόμη ξεκάθαρη ‘συνεργασία’ ανάμεσα στους δρόμους και τα χαρακτηριστικά της ελληνικής παράδοσης με τις τεχνικές και τους κανόνες της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής. Οι αναφορές υπό μορφή μουσικών ιδεών, σε διαφορετικές κουλτούρες, ποικίλλουν μέσα στο έργο ενώ μειώνεται η απόσταση ανάμεσα στα είδη που συνυπάρχουν μέσα του. Σε πολλά σημεία του έργου γίνεται ξεκάθαρο ότι ο συνθέτης προσπαθεί να εκμεταλλευτεί όλες τις δυνατότητες του οργάνου και να τις εντυπώσει στον ακροατή σαν διδαχή, σαν ιστορία η οποία έρχεται να εξαφανίσει την απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν.

Τελευταίο έργο της λίστας και πλέον χαρακτηριστικό δείγμα παντρέματος δύο πολιτισμών, είναι η *Μελωδία Γραφομηχανής για Κουαρτέτο Σαξοφώνων*. Πρόκειται για ακόμη μια τριμερή σύνθεση, με το πρώτο και το τρίτο μέρος να έχουν τονική συνάφεια, ενώ το μέρος που παρεμβάλλεται φαίνεται να διακρίνεται από τονική απροσδιοριστία. Όταν ερωτήθηκε για αυτό, ο Κουμεντάκης ξεκαθάρισε ότι επρόκειτο για ένα άκρως μελετημένο και αυστηρά δομημένο μέρος, το οποίο βασίστηκε σε μαθηματικά υπολογισμένες παραλλαγές των άλλων δυο μερών. Συγκεκριμένα τοποθέτησε κάθε μικρή ιδέα, κάθε μουσικό μοτίβο, ακόμα και τις σχέσεις ανάμεσα στις μελωδικές γραμμές των τεσσάρων ερμηνευτών, σε μια πλήρη αντιστοίχιση με την εξέλιξη των χαρακτήρων στην ταινία του Κασσαβέτη. Ουσιαστικά περιγράφει μέσα απο την παρτιτούρα του έργου όλα σχεδόν τα στάδια που περνάνε οι σχέσεις των ανθρώπων, τις εντάσεις και τις κόντρες με υπολογισμένη και την τελευταία νότα. Η εσωτερική συνάφεια του έργου με ένα δημιούργημα του κινηματογράφου μοιάζει να προκαλεί μια πιο εμπειρική περιγραφή, παρά μια τυπική φορμαλιστική μουσική ανάλυση. Ακούγοντας το έργο και παρακολουθώντας τους μουσικούς να παίζουν, μεταφέρεται κανείς σε ένα περιβάλλον ταυτόχρονα παραδοσιακό αλλά και ‘χρυσοποίκιλο’. Δημιουργείται μια αίσθηση ‘ντοκιμαντέρ’ της ελληνικής μουσικής παράδοσης φτιαγμένο με τα πλέον σύγχρονα δυτικότροπα μέσα. Η εικόνα των εκτελεστών μοιάζει να αντιφάσκει με το άκουσμα, καθώς ακούμε μελωδικούς δρόμους που κουβαλάνε μαζί τους παραδοσιακές συνδηλώσεις, ενώ ταυτόχρονα βλέπουμε να ξετυλίγεται μπροστά μας το πλήρες τελετουργικό της δυτικής λόγιας συναυλίας. Το έργο αυτό θυμίζει κολάζ απο αντιφατικές έννοιες που συνυπάρχουν χωρίς οι μεν να καταστρέφουν τις δε, αλλά επίσης χωρίς ποτέ να υποκύπτουν στη λογική ενός συμβιβασμού τύπου crossover. Ένα έργο γεμάτο από

πλήθος ιδεών, διαλόγους ανάμεσα στους ερμηνευτές αλλά και μια ζωντανή απεικόνισή της μεταμοντέρνας ποικιλομορφίας που αποδέχεται χωρίς πρόβλημα την ελεύθερη συνύπαρξη αντιθετών, και, μέσα από την οπτικοακουστική ικανοποίηση που προσφέρει, ερεθίζει τη φαντασία κάποιου που έχει συχνά αναρωτηθεί αν μπορεί να ακούσει σε ένα έργο ταυτόχρονα στοιχεία παραδοσιακής ελληνικής μουσικής και ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής.

Και βέβαια, αν η παραπάνω ερμηνεία του έργου δεν είναι ούτε η μόνη δυνατή, ούτε και απαραίτητα σωστή, είναι σε κάθε περίπτωση η ειλικρινής υποκειμενική εντύπωση του γράφοντος, με κριτήριο την μουσική του εμπειρία στους δυο αυτούς κόσμους.

4. Επίλογος

Έχοντας ασχοληθεί με το κάθε έργο ξεχωριστά, κάτι που επέτρεψε να σχηματιστεί μια πρώτη εκτίμηση τόσο για την αρχική πρόθεση του συνθέτη όσο και για το αποτέλεσμα, μπορούμε να επιχειρήσουμε μια ολοκληρωμένη αποτίμηση της μελέτης μας, ως εξής:

Η συλλογή *Μελωδίες Γραφομηχανής* του Κουμεντάκη, είναι το εργαλείο που χρησιμοποιήσαμε προκειμένου να οδηγηθούμε σε κάποιες απαντήσεις σχετικά με τα γενικότερα κεντρικά ερωτήματα που αναφέραμε στην αρχή της εργασίας. Η συνεχής εξέλιξη της μουσικής, που βαίνει πάντοτε παράλληλα με την εξέλιξη της κοινωνίας, προκαλεί πολλές φορές τους ανθρώπους να αναρωτηθούν αν η όποια αυτή εξέλιξη είναι προς το καλύτερο. Όμως ο υποκειμενικός χαρακτήρας της τέχνης καθιστά μια τέτοια προσέγγιση προβληματική. Πράγματι, δεν μπορεί να βγάλει κάποιος συμπεράσματα για την εξέλιξη της μουσικής με κριτήριο μόνο το πως ήταν και το πως είναι, χωρίς να λαμβάνει ταυτόχρονα υπόψη τις λειτουργίες που αυτή επιτελεί και τις σημασίες που λαμβάνει κάθε φορά στα συμφραζόμενά της. Ούτε έχει μεγάλο νόημα η πρώιμη ακαδημαϊκή κατηγοριοποίηση της μουσικής εξέλιξης σε ιστορικές περιόδους και ρεύματα, κάτι που κινδυνεύει να οδηγήσει στον εκμαυλισμό, τουλάχιστον αν δεν υπάρχει η απαραίτητη ιστορική απόσταση. Εξίσου προβληματική είναι και η επίκληση της ‘αυθεντικότητας’ της παράδοσης, ιδίως όταν ως αυθεντικό χαρακτηρίζεται κάτι όχι από αυτούς που δημιουργούν, αλλά από τρίτους που απλά το οικειοποιούνται. Παράδοση είναι κάτι που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά κι όταν πάψει να μεταφέρεται πεθαίνει. Δεν είναι καλό ή κακό, αληθινό ή όχι. Είναι αυτό που είναι, και απλώς παραμένει ζωντανό όσο αναπαράγεται από τις επόμενες γενιές. Όσο για τη λόγια ευρωπαϊκή δυτικότροπη μουσική, ανήκει δίχως αμφιβολία στις τέχνες για τις οποίες μιλούσε ο Πλάτωνας στη θεωρία του Ωραίου: τις τέχνες που όταν κάποιος τις διδάσκει, μπορεί να συνομιλήσει με τους θεούς, μπορεί να είναι άξιος εκπρόσωπος του λόγου τους στη γή. Αυτό όμως σίγουρα δεν είναι πανάκεια στην προσωπική διαδρομή κάποιου προς την κατάκτηση της αρετής. Ο Πλάτωνας μας λέει επίσης ότι δεν είναι απαραίτητο κάποιος να διδαχθεί τη μουσική, αλλά απαραίτητο είναι να μάθει να ξεχωρίζει ένα ωραίο μουσικό έργο από ένα όχι και τόσο ωραίο²³.

Η μουσική σαν έννοια, σαν τέχνη, σαν επιστήμη, σαν πηγή ανθρωπολογικής μελέτης του είδους μας, διαθέτει πολλά πρόσωπα. Και είναι σίγουρα μεγάλο εμπόδιο να τίθενται εκ προοιμίου φραγμοί στο τι είναι και τι δεν είναι μουσική. Στο θεωρητικό ερώτημα του τι θα έπρεπε να διαθέτει ένα οποιοδήποτε ηχητικό γεγονός για να γίνεται αποδεκτό ως μουσικό, η απάντηση δεν είναι απλή ακριβώς διότι η πηγή μιας τέτοιας νομιμοποίησης δεν είναι μία: θα έλεγα μεταφορικά πως ένα τέτοιο γεγονός θα έπρεπε να μπορεί να διεγείρει πολλαπλούς συνδυασμούς νευρώνων που σε ένα εγκεφαλογράφημα θα αποτύπωναν ολοκληρωμένη την προσωπικότητα ενός υποθετικού αποδέκτη. Και αυτός ο συνδυασμός θα περιείχε τους νευρώνες που έχουν

²³ Grube G. 4/1927

εκπαιδευτεί να μελετούν μουσική, αυτούς που έχουν εκπαιδευτεί να ακούν μουσική, αυτούς που έχουν εκπαιδευτεί να παίζουν μουσική και αυτούς που έχουν εκπαιδευτεί να επηρεάζονται συναισθηματικά απο τη μουσική. Για μένα προσωπικά, ένα τέτοιο ηχητικό γεγονός θα έπρεπε να συνομιλεί με στοιχεία απο την ακαδημαϊκή μου εμπειρία στην κλασική αρμονία, με στοιχεία απο αυτά που ακούω καθημερινά στα μέρη που μεγάλωσα χωρίς να το επιλέγω, αλλά που έχουν αποτυπωθεί μέσα μου, με στοιχεία απο τη μουσική που με ενέπνευσε να ερμηνεύσω και να δημιουργήσω, και με στοιχεία απο τη μουσική που θα διαλέξω να ακούσω στις πιο συναισθηματικά φορτισμένες μου στιγμές.

Σημαντικός σταθμός σε μια προσωπική πορεία αναζήτησης του γράφοντος, ο Κουμεντάκης στην συλλογή *Μελωδίες Γραφομηχανής*, κατάφερε να συνδυάσει όλα αυτά τα στοιχεία που κατά τη γνώμη μου νομιμοποιούν ένα έργο ως ολοκληρωμένη μουσική, τουλάχιστον με τα κριτήρια που τέθηκαν σε αυτήν την εργασία. Το τελικό μου συμπέρασμα μετά από όλη αυτή τη διαδρομή είναι ότι μέσα απο το αποστειρωμένο ωδειακό περιβάλλον της μουσικής εκπαίδευσης που συχνά επικρατεί σαν το μόνο ‘επαρκές’, μπορούν κάλλιστα να ξεπηδήσουν ιδέες, δημιουργίες, άνθρωποι, πλήρως αποστασιοποιημένοι απο το status quo ενός επαγγέλματος, αναθεωρώντας προς άλλες κατευθύνσεις το τι είναι μουσική. Η ιστορία έχει αποδείξει οτι όσο πιο αυστηρά είναι τα όρια που τίθενται ως προς έννοιες όπως η μουσική, τόσο πιο ανεξέλεγκτη είναι η απελευθέρωση απο τα όρια αυτά, που νομοτελειακά επέρχεται όσο ακόμα ζούμε στο Νευτώνειο σύμπαν της ίσης αντίδρασης σε κάθε δράση. Εν κατακλείδι, το ζητούμενο είναι πώς μπορεί κανείς να προστατεύσει την αυθεντικότητα απο την αυθεντικοποίηση, να αναγνωρίσουμε πως, σε ένα μετανεωτερικό περιβάλλον, είναι απόλυτα εφικτό να συνυπάρχουν δημιουργικά, ισότιμα και πέρα από κάθε προκατασκευασμένη αξιολογική κατηγοριοποίηση η παράδοση με τη λόγια μουσική, η αυθόρμητη δημιουργία με τον αυστηρό φορμαλισμό, ο μοντερνισμός με την εκκεντρικότητα, η επιτηδευμένη πολυπλοκότητα με τον μινιμαλισμό, ο Βαμβακάρης με τον Στραβίνσκι. Και ο Γιώργος Κουμεντάκης το απέδειξε.

5. Βιβλιογραφία

5.1. Ελληνόγλωσση

1. Ανδρίκος Νίκος, *Το υβριδικό σύστημα των 'λαϊκών δρόμων' και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του*, Τετράδια, Vol. 5 (ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2010) σελ. 96-106
2. Κορδέλλου Αγγελική, *Από τον Πλάτωνα στον Παπαδιαμάντη, η Ελληνική Γραμματεία στο έργο του Γιώργου Κουμεντάκη*, Hellenic Journal of Music Education, Vol. 5, Article 5 (2014) issn: 1792-2518
3. Κουμεντάκης Γ., Ευκλείδης Α., Γιώργος Κουμεντάκης & DissonArt Ensemble *Unknown Dialects: 8 Μουσικές διαλέξεις*, δελτίο τύπου της παράστασης, στον ιστότοπο του ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης, www.mcf.gr/el/Press, ημ/νία προσπέλασης: 4/10/2019
4. Κουμεντάκης Γιώργος, στον επίσημο διαδικτυακό ιστότοπο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, <https://www.nationalopera.gr/kalitexniko-dinamiko/kallitexnikos-diefthyntis>, ημ/νία προσπέλασης: 4/10/2019
5. Παγιάτης Χαράλαμπος, *Οι λαϊκοί δρόμοι και η πρακτική εφαρμογή τους*, (Αθήνα, Fagotto, 1992)
6. Φραγκάκης Κίμων, *Μια συνέντευξη με τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για την τέχνη, τις Ελίτ, το Πολιτιστικό Κέντρο του Νιάρχου και την Ελλάδα της κρίσης*, στον διαδικτυακό ιστότοπο Andro, <https://www.andro.gr/empneusi/giorgos-koumentakis/>, ημ/νία προσπέλασης 04/12/2019
7. Χναράκη Μαρία, *Unknown Dialects: 8 Μουσικές Διαλέξεις*, Γιώργος Κουμεντάκης & DissonArt Ensemble, στον διαδικτυακό ιστότοπο iShow, <https://www.ishow.gr/productionSynopsis.asp?guid=327B038E-D8F9-4AC2-9F32-7E468A9363F2>, ημ/νία προσπέλασης 19/11/2019
8. Harvey David, *Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας, διεύρυνση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, μτφρ. Αστερίου Ελένη (Αθήνα, Μεταίχμιο, Μάιος 2009)

5.2. Ξενόγλωσση

1. Hnaraki M., Sabrovalakis G.: *Traditional Cretan rhyming couplets at Greek, artistic compositions: from D. Mitropoulos' Cretan Feast (1919) to G. Koumentakis' Amor Fati (2007)*, στο Sampson EN, Sakallieros G, Alexandrou M, Kitsios G & Giannopoulos E. (επιμ.) *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, (Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2013) pp. 435-448
2. Grube G.: *Plato's Theory of Beauty*, *The Monist*, Vol.37, No.2 (April 1927)
3. Krammer J. D., *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*, *Current Musicology*, (1999) pp. 7-20

5.3. Οπτικοακουστικό υλικό

1. ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ: Γιώργος Κουμεντάκης – *Μελωδίες και Ισοκρατήματα*, εκπομπή που προβλήθηκε στην ET1 στις 19/01/2012, στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Qm_gbLYxtQk&t=2196s, ημ/νία προσπέλασης: 04/12/2019
2. Γιώργος Κουμεντάκης, *Typewriter tune for Lafta*, ερμηνευτής: Μάρθα Μαυροειδή, στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=IX5LBWrwEJs&list=PLEhYuDQecmBzkByalgH3oaHCqllid9YNz&index=4&t=0s>
3. Γιώργος Κουμεντάκης, *Typewriter tune for Cymbally Solo*, ερμηνευτής: Αγγελίνα Τκάτσεβα, στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0Sq21E8ewS8&list=PLEhYuDQecmBzkByalgH3oaHCqllid9YNz&index=1>,
4. Γιώργος Κουμεντάκης, *Typewriter tune for Tangos a Quatro*, ερμηνευτές: Θοδωρής Πατσαλίδης (βιολί), Κωνσταντίνος Ραπτης (μπαγιάν), Λενιώ Λιάτσου (πιάνο), Γιάννης Χατζής (κοντραμπάσο), στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YW8MVSSoVRA&list=PLEhYuDQecmBzkByalgH3oaHCqllid9YNz&index=2>,
5. Γιώργος Κουμεντάκης, *Typewriter tune for Saxophone Quartet*, ερμηνευτές: Διονύσιος Ρούσσο (άλτο σαξόφωνο), Κατερίνα Γεωργιάδου (σοπράνο σαξόφωνο), Σταύρος Κουταρέλος (τενόρο σαξόφωνο), Σπύρος Μίχας (βαρύτονο σαξόφωνο), στην διαδικτυακή πλατφόρμα YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=R1VuL6Hv2t8&list=PLEhYuDQecmBzkByalgH3oaHCqllid9YNz&index=4>,
6. Γιώργος Κουμεντάκης, *Typewriter tune for Violin Solo*, ερμηνευτής: Θοδωρής Πατσαλίδης, ηχογράφηση σε μορφή mp3, που μας παραχώρησε ο Γ. Σαμπροβαλάκης μαζί με την αντίστοιχη παρτιτούρα σε ηλεκτρονική μορφή.