



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Π.Μ.Σ. ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ

**Ο ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΕΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ. ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ
ΔΙΑΦΟΡΕΣ. Η ΔΙΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΟΜΟΙΟΤΗΤΑ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ

Α.Μ.: Ε2018321

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΜΕΛΗ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ:

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΕΝΤΡΩΤΗΣ, ΒΑΣΙΛΗΣ ΛΕΤΣΙΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ 2020

στον Θανάση μου,
και στην Ιφιγένειά μου.

Κ. Π. Καβάφη
Κερίά

στ. 3 χρυσά ζεστά και ζωνηρά κεράκια

σε μετάφραση:
brilliant, and warm, and lively little candles
John Cavafy

golden, warm, and vivid candles
Edmund Keeley / Philip Sherrard

golden, candles, warm and vibrant
David Conoly

vivacious candles, golden and warm
Stratis Haviaras

golden and warm and lively little candles
Rae Dalvern

golden, vivid, and warm
Eric Banks

golden, warm and lively candles
Kostas Wootis



Γ. Ψυχοπαίδης.
Ο καθρέπτης στην είσοδο¹.

πολλές οι μεταφράσεις του στίχου στην αγγλική...
και ακόμα περισσότερες οι μουσικές του αποδόσεις...

¹ Ψυχοπαίδης, 2013: 141

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Κατάλογος Πινάκων.....	5
Κατάλογος Μουσικών Παραδειγμάτων.....	6
Ευχαριστίες.....	8
Περίληψη	9
Abstract	10
Εισαγωγή	11
Κεφάλαιο 1. Μουσική και γλώσσα.....	13
Κεφάλαιο 2. Μεταφραστική διαδικασία με σημειωτικό υπόβαθρο	16
Κεφάλαιο 3. Πρόταση καθορισμού του μουσικού σημείου.....	20
Κεφάλαιο 4. Το μουσικό σημείο στο μουσικό κείμενο.....	28
Κεφάλαιο 5. Μουσικήν ποίει, εργάζου και μετάφραζε.....	29
5.1 Πολυσημία.....	29
5.2 Προς αναζήτηση μεταφραστικών ισοδύναμων.....	31
Κεφάλαιο 6. Από το μουσικό σύστημα σημείων στο ποιητικό. Το παράδειγμα Σεφέρη-Satie.....	34
Κεφάλαιο 7. Από το ποιητικό σύστημα σημείων στο μουσικό. Το παράδειγμα Ζώτου-Καβάφη.....	41
Κεφάλαιο 8. Η μελοποίηση ως διασημειωτική μετάφραση. Το παράδειγμα του Κ. Π. Καβάφη	48
8.1 Το φαινόμενο «μελοποιημένος-διασημειωτικά μεταφρασμένος Καβάφης»..	48
8.2 Κεριά.....	52
8.3 Για να 'ρθουν.....	66
Ανακεφαλαίωση - Επίλογος.....	73
Βιβλιογραφία	77
Κατάλογος μουσικών έργων και διαδικτυακών ηχογραφημάτων.....	81
Δικτυογραφία	82

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1: Κ. Π. Καβάφη *Κερίά*. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι: Δομή, ηχητική πηγή..... 54

Πίνακας 2: Κ. Π. Καβάφη *Για να 'ρθουν*. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι: Δομή, ηχητική πηγή..... 67

Πίνακας 3: Αντιστοίχιση γλωσσικού και μουσικού σημείου..... 74

Πίνακας 4: Παράμετροι καθορισμού 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' 75

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

- Μουσικό Παράδειγμα 1: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα στο κλειδί του σολ. Παράμετροι: μέτρο, αξίες, συχνότητα, παύσεις..... 23
- Μουσικό Παράδειγμα 2: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα. Παράμετροι: ηχητική πηγή, ρυθμική αγωγή, άρθρωση, δυναμικές. Κατάληξη σε 'μοτίβο' 24
- Μουσικό Παράδειγμα 3: Σύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία δύο μουσικών σημείων: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα, ως μοτίβο και η συνοδεία. Νέα παράμετρος: μουσικό μονοπάτι. Ηχητική πηγή: πιάνο..... 25
- Μουσικό Παράδειγμα 4: Πολυσύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία περισσοτέρων μουσικών σημείων: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα, ως 'μοτίβο'. Νέα παράμετρος: συνοδοιπορία διαφορετικών ηχητικών πηγών με στόχο τη δημιουργία ηχοχρώματος..... 26
- Μουσικό Παράδειγμα 5: Erik Satie: *Γυμνοπαιδιά 1*. Εισαγωγικό τετράμετρο. Συνοδεία: μουσικό σημείο μικτής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, χαρακτήρας. 36
- Μουσικό Παράδειγμα 6: Erik Satie: *Γυμνοπαιδιά 1*. Μουσικά σημεία μελωδικής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, χαρακτήρας. 37
- Μουσικό Παράδειγμα 7: Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Μουσικό σημείο Α μελωδικής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση..... 43
- Μουσικό Παράδειγμα 8: Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Σύνθετο μουσικό σημείο Β. Δεξί χέρι: σημείο Β1, αριστερό: σημείο Β2. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.....43
- Μουσικό Παράδειγμα 9: Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Μουσικό σημείο Α μελωδικής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.....44
- Μουσικό Παράδειγμα 10: Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Η εξέλιξη των σημείων Β1 - Β2. Αριστερό χέρι: σημείο Β2 σε μελωδική διάταξη. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.....45
- Μουσικό Παράδειγμα 11: Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Το είδωλον του νέου σώματός μου: Μουσικά σημεία Δ και Δ'. Μελωδική διάταξη. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση. 47
- Μουσικό Παράδειγμα 12α: *Κεριά*. Το δίπολο 'μέλλον / παρελθόν': Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων των στ. 3 (αριστερά) και 7 (δεξιά). Εκδοχές για φωνή και πιάνο. Αναζήτηση λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι:

συχνότητα, δυναμικές, κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, ρυθμική αγωγή, άρθρωση. 56

Μουσικό Παράδειγμα 12β: *Κεριά*. Το δίπολο ‘μέλλον / παρελθόν’: Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 3 (αριστερά) και 7 (δεξιά). Εκδοχές για φωνή και ενόργανο σύνολο και για χορωδία και κλαρινέτο σιb. Παράμετροι: ομοίως με 12α. 58

Μουσικό Παράδειγμα 13: Α. Καρόζα *Κεριά*. Τμήμα ενδιάμεσου φωνητικού μέρους- θρηνωδία. Το κλαρινέτο σιb ως τραγική φιγούρα..... 61

Μουσικό Παράδειγμα 14α: *Κεριά*. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 8: *Δεν θέλω να τα βλέπω με λυπεί η μορφή των*. Εκδοχές για φωνή και πιάνο. Παράμετροι: συχνότητα, δυναμικές, κίνηση και διαστηματική, σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, ρυθμική αγωγή, άρθρωση. 62

Μουσικό Παράδειγμα 14β: *Κεριά*. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 8: *Δεν θέλω να τα βλέπω με λυπεί η μορφή των*. Εκδοχές για φωνή και ενόργανο σύνολο & για χορωδία και κλαρινέτο σιb. Παράμετροι: ομοίως με 14α..... 64

Μουσικό Παράδειγμα 15: Αντ. Ευαγγελάτου *Κεριά*. Εισαγωγικά μέτρα μεταφράσματος..... 65

Μουσικό Παράδειγμα 16: *Για να 'ρθουν*. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 3 *Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι Σκιές*. Αναζήτηση ‘λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά’. Παράμετροι: δυναμικές, διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή, παύσεις..... 68

Μουσικό Παράδειγμα 17: *Για να 'ρθουν*. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων του ρήματος *θα οραματισθώ*. Αναζήτηση ‘λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά’. Παράμετροι: δυναμικές, διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή..... 71

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον εποπτεύοντα καθηγητή μου Νικόλα Παπαδημητρίου για την αμέριστη συμπαράσταση, καθοδήγηση και επικοινωνία και στα μέλη της τριμελούς επιτροπής μου Γιώργο Κεντρωτή και Βασίλη Λέτσιο, στη γραμματέα του Π.Μ.Σ. Ελένη Πολίτη, στους συνθέτες Νίκο Αθηναίο, Λεωνίδα Κανάρη, Στέφανο Κορκολή και Κωνσταντίνο Κάλλια και στους αείμνηστους Δημήτρη Θέμελη και Θόδωρο Αντωνίου για την παραχώρηση του μελοποιημένου Καβάφη τους, στη μουσικολόγο Σοφία Κοντώση για την αποστολή των καβαφικών μουσικών αποδόσεων του Λεωνίδα Ζώρα και στην πιανίστα Δανάη Καρα για την παραχώρηση της πιανιστικής καβαφικής εκδοχής του Ίωνος Ζώτου.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στους δικούς μου ανθρώπους, τον Θανάση και την Ιφιγένεια, που ακόμα στηρίζουν την προσπάθειά μου και το όνειρό μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μουσική ως γλώσσα αλλά κυρίως ως σύστημα μη γλωσσικών σημείων μεταφράζεται με διασημειωτικές διεργασίες κατά τις οποίες, σύμφωνα με τους R. Jakobson και U. Eco, είναι εφικτή η μεταφορά και η ερμηνεία ενός μηνύματος από ένα γλωσσικό σύστημα σημείων σε ένα μη γλωσσικό σύστημα και αντίστροφα. Επομένως ένα λογοτέχνημα δύναται να μεταφραστεί σε μουσικό έργο, ένα μουσικό έργο σε λογοτέχνημα και κατά τη μελοποίηση, η οποία νοείται ως πολυτροπικό κείμενο και ειδική κατηγορία διασημειωτικής μετάφρασης, πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν.

Ως μουσικό σημείο ορίζεται το φθογγικό σύμπλεγμα, του οποίου το σημαινόμενο καθορίζεται και εξειδικεύεται από παραμέτρους, επιλεγμένες σύμφωνα με την αισθητική αντίληψη του εκάστοτε συνθέτη. Η ηχητική ερμηνεία του σημείου είναι η επιβεβαίωση της βουβής ανάγνωσής του.

Κατά τη μεταφορά μηνυμάτων από το μη γλωσσικό σύστημα σημείων της μουσικής προς οποιοδήποτε σύστημα σημείων ο μεταφραστής αντιμετωπίζει το ζήτημα της πολυσημίας και της αναζήτησης μεταφραστικών ισοδυνάμων.

Η πολυσημία είναι κύημα των διαφορετικών αισθητικών αντιλήψεων του εκάστοτε μεταφραστή οι οποίες επιτείνονται από τις διαφορετικές κοινωνικές, πολιτικές, ιστορικές συντεταγμένες του ευρύτερου καλλιτεχνικού του γίνεσθαι. Η αναζήτηση μεταφραστικών ισοδυνάμων πραγματοποιείται σύμφωνα με την κατά 'N. Luhmann ισοδυναμία' στο πεδίο της Συστημικής η οποία ενισχύει την κατά 'Jakobson ισοδυναμία εν διαφορά', ορίζεται ως 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' και διερευνάται ως εξής:

- Από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων με το παράδειγμα Σεφέρη - Satie.
- Από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων με το παράδειγμα Ζώτου - Καβάφη.
- Και κατά τη μελοποίηση, με αντιπαραβολή μουσικών αποδόσεων των ποιημάτων *Κεριά* και *Για να 'ρθουν* του Κ. Π. Καβάφη, τα οποία επιλέγονται λόγω του χρονικού και αριθμητικού εύρους των μελοποιήσεών τους από συνολικά 13 Έλληνες συνθέτες επί σχεδόν έναν αιώνα (1925 – 2018).

Λέξεις κλειδιά: διασημειωτική μετάφραση, λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά, πολυσημία, μουσική σημειολογία, φθογγικό σύμπλεγμα, μελοποιημένος Καβάφης.

ABSTRACT

Music as a language but mainly as a system of non-linguistic signs is translated by intersemiotic processes during which, according to R. Jakobson and U. Eco, it is possible to transfer and interpret a message from a linguistic system of signs to a non-linguistic system of signs and vice versa. Therefore a literary work can be translated into a musical work, a musical work into a literary work and, during the setting poetry to music, which is understood as a multimodal text and as a special category of intersemiotic translation, original and translation can go together.

The meaning of the musical sign is determined by parameters, selected according to the aesthetic perception of each composer. The sonic interpretation of the musical sign is the confirmation of its silent reading.

When transferring messages from the non-linguistic system of musical signs to any system of signs, the translator faces the issue of polysemy and of search for translation equivalents.

Polysemy is the result of the different aesthetic perceptions of each composer, which are intensified by the different social, political, historical coordinates of his wider artistic becoming. The search for translation equivalents is carried out according to 'N. Luhmann equivalence' in the field of Semiotic which enhances the 'Jacobson equivalence in difference', is defined as 'functional potential equivalence in difference' and is investigated as follows:

- From the musical to the poetic system of signs with the example of G. Seferis - E. Satie.
- From the poetic to the musical system of signs with the example of I. Zotos - C. P. Cavafy.
- And, during the setting poetry to music, by comparing the musical renderings of the poems *Candles* and *To Call Up the Shades*, by C. P. Cavafy which are selected due the temporal and numerical range of their settings to music by a total of 13 Greek composers for almost a century (1925-2018).

Keywords: intersemiotic translation, functional potential equivalence in difference, polysemy, semiotics of music, musical sign, setting Cavafy to music.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία συναντιούνται και συνοδοιπορούν η διασημειωτική μετάφραση με τη μουσικολογία και η λογοτεχνική μετάφραση με τη μουσικοποιητική ανάλυση και την αισθητική μεταφρασιολογία ή μεταφρασιολογική αισθητική² σε μία προσπάθεια διεπιστημονικής ερμηνείας της διασυστηματικής μεταφραστικής ενδοεπικοινωνίας μουσικής και ποίησης.

Η εργασία διαρθρώνεται σε οκτώ κεφάλαια και ανακεφαλαίωση - επίλογο. Στο πρώτο κεφάλαιο μετά από μία σύντομη και ενδεικτική ανασκόπηση της σχέσης μουσικής και γλώσσας η οποία οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μουσική συμπεριφέρεται ως γλώσσα, τίθενται δύο βασικά ερωτήματα:

- Ως γλώσσα η μουσική δύναται να μεταφραστεί; και
- Ο συνθέτης είναι μεταφραστής;

Στο δεύτερο κεφάλαιο προσεγγίζεται η μεταφραστική διαδικασία με διασημειωτικό υπόβαθρο με αφετηρία τον κατά Ferdinand de Saussure ορισμό του 'σημείου' και γνώμονα τις τυπολογίες της μετάφρασης των Roman Jakobson και Umberto Eco.

Στο τρίτο κεφάλαιο διατυπώνεται πρόταση καθορισμού του μουσικού σημείου με αντιστοιχίσεις και παραλληλισμούς με τις σχετικές διεργασίες καθορισμού του γλωσσικού σημείου με πρόθεση τη σύνταξη μίας ολοκληρωμένης άποψης μουσικής σημειολογικής ανάλυσης υπό το πρίσμα της διασημειωτικής μετάφρασης-μεταστοιχείωσης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται εν συντομία η ένταξη του μουσικού σημείου στο μουσικό κείμενο.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε δύο ζητήματα που προκύπτουν κατά τη μεταφορά του μηνύματος από το ποιητικό σύστημα σημείων στο μουσικό και αντίστροφα: την πολυσημία και την αναζήτηση μεταφραστικών ισοδυνάμων. Η πολυσημία είναι αποτέλεσμα της διαφορετικής αισθητικής αντίληψης και των διαφορετικών κοινωνικών, ιστορικών και πολιτικών συντεταγμένων κάθε μεταφραστή-συνθέτη. Η ισοδυναμία σημείου προς σημείο δεν είναι εφικτή και επιθυμητή ούτε καν στη διαγλωσσική μετάφραση. Ο ίδιος ο Jakobson κάνει λόγο για 'ισοδυναμία εν διαφορά' και ο Niklas Luhmann για 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά'. Η 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' αναζητείται κατά παραμέτρους οι οποίες ορίζονται με ακρίβεια σε τρεις περιπτώσεις: από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων, αντιστρόφως και κατά τη μελοποίηση, η οποία εξετάζεται ως περίπτωση διασημειωτικής μετάφρασης στο πλαίσιο ενός πολυτροπικού κειμένου, με στόχο την ανάδειξη συνάφειας μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος.

Στο έκτο κεφάλαιο παρατίθεται το παράδειγμα Σεφέρη-Satie κατά το οποίο ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης μεταφέρει στο ποιητικό σύστημα σημείων τη *Γυμνοπαιδιά I* για πιάνο του Erik Satie.

Στο έβδομο κεφάλαιο ακολουθεί το παράδειγμα Ζώτου - Καβάφη κατά το οποίο ο συνθέτης και μουσικολόγος Ίων Ζώτος μεταφέρει στο μουσικό σύστημα σημείων το ποίημα *Απ' τες εννιά* του Κ. Π. Καβάφη.

Στο όγδοο κεφάλαιο γίνεται ενδεικτική ιστορική παρουσίαση του μελοποιημένου Καβάφη ο οποίος μετράει σχεδόν έναν αιώνα μελοποιήσεων από μερικές εκατοντάδες

² Οι όροι 'Αισθητική Μεταφρασιολογία' και 'Μεταφρασιολογική Αισθητική' προτείνονται από τον Γιάννη Λαζαράτο, για τη Θεωρία της Μετάφρασης όταν υπεισέρχεται στο πεδίο της Αισθητικής (Πρβλ. Λαζαράτος, 2004: 43-47).

συνθετών σε όλο τον κόσμο, για αυτό και επιλέγεται για την παρουσίαση της μελοποίησης ως διασημειωτικής μετάφρασης κατά την οποία πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζεται το ποίημα *Κεριά* μελοποιημένο από εννέα Έλληνες συνθέτες οι οποίοι υιοθετούν ποικίλες αισθητικές αντιλήψεις: μοντερνισμό, Εθνική Σχολή Μουσικής, μεταμοντερνισμό και έντεχνο ελληνικό τραγούδι, και το ποίημα *Για να 'ρθουν* μελοποιημένο επίσης από Έλληνες συνθέτες που ασπάζονται αποκλειστικά το μουσικό μοντερνισμό ή ακολουθούν τον απόηχό του.

Τέλος, στην ανακεφαλαίωση - επίλογο γίνεται μία σύντομη ανασκόπηση της εργασίας και δίδεται η απάντηση των ερωτημάτων που τέθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο.

Σκόπιμα παραλείπεται αναφορά στις σχολές της σημειωτικής που ασχολούνται με τη μετάφραση όπως επίσης και στις απόψεις - θεωρίες, σχετικές με τη μουσική σημειολογία, διότι η έκταση της παρούσης θα ξεπερνούσε κατά πολύ το επιτρεπτό και θεμιτό όριο. Αντιθέτως, με τη μορφή υποσημειώσεων παρατίθενται στοιχειώδεις πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο των συνθετών με σκοπό τη γενική σκιαγράφηση της προσωπικότητάς τους. Επίσης προς μία σφαιρική προσέγγιση του υπό μελοποίηση-μετάφραση ποιήματος γίνεται σύντομη φιλολογική ανάλυσή του και τοποθέτησή του στο ποιητικό γίγνεσθαι του δημιουργού του.

Στο τέλος κάθε παραδείγματος περίπτωσης διασημειωτικής μετάφρασης σημειώνονται συμπεράσματα ως προς τη 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος και, στην περίπτωση της μελοποίησης, μεταξύ και των μεταφρασμάτων. Το δεύτερο και τρίτο παράδειγμα, δηλαδή η μεταφορά από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων και η μελοποίηση, ακολουθούν τις νόρμες της λογοτεχνικής μετάφρασης, κατά τις οποίες η συγγένεια της ευαισθησίας μεταξύ δημιουργού και μεταφραστή, η απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος αλλά και η παρέμβαση της προσωπικότητας του συνθέτη μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος επιβεβαιώνουν τις θεωρίες περί πιστότητας της λογοτεχνικής μετάφρασης αλλά και της απόκλισης μεταξύ των μεταφρασμάτων διατρανώνοντας παράλληλα τον υποκειμενικό χαρακτήρα της μελοποίησης-μετάφρασης.

Οι ομοιότητες λοιπόν στον μελοποιημένο Καβάφη απορρέουν από τη 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' των μελοποιήσεών του και οι διαφορές όχι τόσο από το πολύσημο μήνυμα που μεταφέρει το έργο του όσο από την πολύσημη πρόσληψή του από τους συνθέτες, η οποία είναι κύημα κυρίως της διαφορετικής αισθητικής και ευρύτερα κοινωνικής και πολιτισμικής τους κοσμοαντίληψης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Η γλώσσα, προφορική και γραπτή, είναι κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Αντικατοπτρίζει την κοινωνική ομάδα που την χρησιμοποιεί, διαπλάθεται δε και εξελίσσεται μαζί της. *«Μεταφέρει πληροφορίες για τις ποιότητες των ατόμων και της κουλτουραλικής τους κοινότητας»* (Κεντρωτής, 1996: 25).

Ο παραπάνω συλλογισμός με ελάχιστες τροποποιήσεις και προσθήκες θα μπορούσε να διαμορφωθεί ως εξής: Η μουσική, παραδοσιακή και έντεχνη, είναι κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Αντικατοπτρίζει την κοινότητα που τη δημιουργεί, διαπλάθεται δε και εξελίσσεται μαζί της. Μεταφέρει πληροφορίες για τις ποιότητες των δημιουργών, των εκτελεστών και των ακροατών της, γεγονός που αποτελεί πληροφορία για την κουλτουραλική τους κοινότητα και ταυτότητα. Ομοίως θα μπορούσαν να διατυπωθούν αντίστοιχοι συλλογισμοί και για τις υπόλοιπες καλές τέχνες, αφού κάθε έργο τέχνης είναι κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας και κομίζει κοινωνικές και πολιτισμικές πληροφορίες. Ας γίνει όμως ιδιαίτερος λόγος για τη μουσική.

Στην Αρχαία Ελλάδα ο όρος ‘μουσική’ εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 5ο αιώνα π.Χ. και σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η μουσική ήταν για ό,τι αφορούσε την ψυχή και περιελάμβανε και τους λόγους. (Πλάτωνας: 376e). Σύμφωνα δε με τον Γεωργιάδη, *«Μουσική και γλώσσα ήταν άρρητα συνδεδεμένες. Ο αρχαιοελληνικός στίχος ήταν ένα ιδιόμορφο δημιούργημα [...]. Ήταν μουσική και ποίηση ένα πράγμα και ακριβώς για αυτό το λόγο κάτι που δεν μπορούσε να διασπαστεί, [...] σε δυο χωριστά συστατικά. Για αυτή την περίεργη έννοια οι Αρχαίοι Έλληνες είχαν ένα ειδικό όρο: Μουσική»*. (Γεωργιάδης, 1994: 24). Ο όρος με τη σημερινή σημασία, δηλαδή της ανεξάρτητης τέχνης, παρουσιάζεται τον 4ο π.Χ. αιώνα (Μιχαηλίδης, 1981: 217). Μέχρι τότε λοιπόν η τέχνη του λόγου και του μέλους συνιστούσαν μία ενιαία τέχνη, τη Μουσική, γεγονός που καταδεικνύει την μεταξύ τους συνάφεια η οποία δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει (Ιωαννίδης, 2002: 38). Δεν είναι τυχαία τα λόγια του Στραβίνσκι: *«Ο χορευτής είναι ένας αφηγητής που μιλάει μία βουβή γλώσσα. Ο μουσικός είναι ένας αφηγητής που μιλάει μία γλώσσα χωρίς λόγια»* (Στραβίνσκι, 1980: 139) ο οποίος θεωρεί και το χορό γλώσσα και μάλιστα βουβή γλώσσα αφού εκφράζεται με το σώμα. Συμπερασματικά λοιπόν η μουσική, παρόλο που αποτελεί σύστημα μη γλωσσικών σημείων, παρουσιάζεται ως γλώσσα και η συνάφειά της με τη γλώσσα έγκειται στο ότι ασπάζεται βασικές αρχές της γλώσσας.

Στη Δυτικοευρωπαϊκή Μουσική η συνοδοιπορία μουσικής και γλώσσας, η φωνητική μουσική δηλαδή, αν και δεν διατηρεί καμία σχέση με την αρχαιοελληνική αδιάσπαστη σύλληψή της, αποτελεί τον κεντρικό άξονα, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η ιστορία της μουσικής μέχρι και τον 17ο αιώνα,. Η οργανική μουσική, ως σαφής πρόθεση του δημιουργού της, αποκομμένη από εξωμουσικές αναφορές, ως απόλυτη μουσική, η οποία λειτουργεί ως αυτόνομη γλώσσα και δεν υπηρετεί, δεν συνυπάρχει και κατά πολλούς δεν περιορίζεται από κάποιο κείμενο, έρχεται στο φως με τον Bach κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα και σταδιακά χειραφετείται χωρίς να παραμερίζει την επιρροή της φωνητικής μουσικής. Κατ’ επέκταση φωνητική και οργανική μουσική αποτελούν πτυχές της ίδιας ενιαίας γλώσσας, της μουσικής γλώσσας.

Παράλληλα, η θεώρηση της τέχνης ως ‘μίμηση’ σύμφωνα με τη θεωρία της

μίμησης που υιοθετήθηκε, με διαφορετικές κατά καιρούς εκφάνσεις, από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, από θεωρητικούς της Αναγέννησης αλλά και ως αισθητική τάση τον 18ο αιώνα, η οποία πρεσβεύει ότι η φωνητική μουσική είναι μίμηση του ρυθμού και του τονισμού της ομιλίας (Νταλχάουζ, 2000: 64-65), επιβεβαιώνει την καθαρά γλωσσική υπόσταση της μουσικής, όπως ακριβώς αναμφισβήτητα συμβαίνει με τη μουσική υπόσταση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας λόγω του έντονου προσωδιακού της χαρακτήρα.

Η συνάφεια των βασικών αρχών της προφορικής γλώσσας, δηλαδή, της ανθρώπινης ομιλίας και της μουσικής συνοψίζεται στις εναλλαγές τονικών υψών, ηχοχρωμάτων, εντάσεων και διαρκειών (Ιωαννίδης, ό.π.: 5). Επιπλέον κοινός τόπος γλώσσας και μουσικής είναι η παράμετρος του χρόνου, η γραμμικότητα. Τόσο το γλωσσικό όσο και το μουσικό μήνυμα ξεδιπλώνονται μέσα στο χρόνο, επομένως ο αποδέκτης χρειάζεται να επιστρατεύσει τη μνήμη του για να συλλάβει το νόημά τους και να προχωρήσει στην ερμηνεία τους. Το μουσικό και το γλωσσικό έργο γίνονται αντιληπτά στην ολότητά τους μόνο μέσω της μνήμης. Αυτό που μπορεί να διαφέρει είναι η αίσθηση που κάθε φορά επιστρατεύεται για την πρόσληψη του νοήματος. Στην προφορική γλώσσα - ομιλία και στη μουσική (οργανική και φωνητική) επιστρατεύεται η ακοή. Σύμφωνα με τον Νταλχάουζ «το μουσικό νόημα δεν μπορεί να αποκοπεί από το ηχητικό γεγονός ή μπορεί να αποκοπεί μόνο σε μικρό βαθμό» (ό.π.: 36). Στο γραπτό κείμενο, είτε γλωσσικό είτε μουσικό, επιστρατεύεται η όραση, σε όλες όμως τις περιπτώσεις, μαζί με τις αισθήσεις, επιστρατεύονται το πνεύμα και η διάνοια προκειμένου, πέραν από την καταχώριση του νοήματος, να γίνει η επεξεργασία και η ερμηνεία του, γεγονός το οποίο συνάδει με το πώς ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τη μουσική σύμφωνα με τον Αριστόξενο. Ο Αριστόξενος υποστήριζε μία διπλή επιστημονική αρχή που στηριζόταν αφενός μεν στην αίσθηση της ακοής για την αντίληψη και κρίση του τονικού ύψους, των διαστημάτων κ.λπ., αφετέρου δε στη διάνοια για τη διάκριση των μηχανισμών των ήχων (Αριστόξενος στο Μιχαηλίδης, ό.π.: 218). Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την αντίληψη της προφορικής γλώσσας αλλά και των ποικίλων εκφάνσεων της γραπτής γλώσσας, όπου αισθήσεις, νους και διάνοια συλλειτουργούν για τη σύλληψη, επεξεργασία και ερμηνεία του νοήματος.

Επιπροσθέτως, η μορφή ενός κειμένου (μουσικού και γλωσσικού, γραπτού και μη) γίνεται αντιληπτή διαμέσου της σύλληψης και της εφαρμογής των συντακτικών δομών και των προδιαγραφών της εκάστοτε γλώσσας (μουσικής και μη) και της αισθητικής κατεύθυνσης που ακολουθεί. Ενδεικτικά, το μουσικό και το γλωσσικό κείμενο χωρίζονται σε μέρη, ενότητες και προτάσεις (φράσεις στο μουσικό λόγο). Έχουν θέμα, ανάπτυξη, κατακλείδα. Έχουν σημεία στίξης που, στην περίπτωση μουσικού κειμένου στο ιδίωμα της τονικής Δυτικοευρωπαϊκής Μουσικής, δηλώνονται με τα διαφορετικά είδη πτώσεων οι οποίες αντιστοιχούν με τα σημεία στίξης του λόγου (μισή πτώση - κόμμα, ατελής πτώση - άνω τελεία, τέλεια πτώση - τελεία, απροσδόκητη πτώση - θαυμαστικό, τέλεια και πλάγια πτώση - τελεία και παύλα). «Το τέλος της φράσης υπαινίσσεται μια μορφή στίξεως σαν το κόμμα», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Schoenberg (Schoenberg: 1988, 25). Ολοκληρώνοντας, ο όρος 'μουσική ποιητική' ο οποίος ήταν ήδη γνωστός από τον 16ο αιώνα, είχε τις βάσεις του στην αρχαία ελληνική ρητορική και αναφερόταν ακριβώς στην ύπαρξη κοινών μορφολογικών και εκφραστικών στοιχείων, τα οποία η μουσική υιοθετεί από την γλώσσα (Τσερπέ, 2013: 22), αποδεικνύει ακριβώς αυτή τη συγγένεια³.

Η μουσική λοιπόν είναι γλώσσα και ως γλώσσα διαφοροποιείται ανά εποχές στα διαφορετικά μήκη και πλάτη του πλανήτη και έχει επιμέρους διαφορετικές διαλέκτους. Σύμφωνα με τον Πετρούνια: «Κάθε γλώσσα αποτελεί μίαν αφηρημένη

³ Περισσότερα για την αντιστοίχιση ρητορικών και μουσικών σχημάτων πρβλ. ενδεικτικά: Μαλλιάρας, 2009: 15-17.

ενότητα: είναι η συνισταμένη πολλών διαλέκτων. Πρόκειται για υπερκείμενη και για υποκείμενες έννοιες. Υπάρχουν διάλεκτοι γεωγραφικές και διάλεκτοι κοινωνικές» (Πετρούνιας, 1984: 111). Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με τη γλώσσα της μουσικής; Η παραδοσιακή μουσική, ως κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας μίας κοινότητας, διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο και τα χαρακτηριστικά της εκφράζουν και αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές, πολιτικές, ιστορικές ιδιαιτερότητες του εκάστοτε τόπου. Επιπλέον, η ίδια γλώσσα διαφοροποιείται υφολογικά όταν ομιλείται ή γράφεται από άτομο σε άτομο, όπως ακριβώς η ίδια μουσική γλώσσα από συνθέτη σε συνθέτη.

Οπότε, κλείνοντας αυτό το πρώτο κεφάλαιο, εύλογα θα μπορούσαν να διατυπωθούν τα εξής ερωτήματα:

- Ως γλώσσα η μουσική δύναται να μεταφραστεί;
- Ο συνθέτης είναι μεταφραστής;

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΜΕ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Μία εκτενής ιστορική αναδρομή στη σύνδεση της μεταφραστικής επιστήμης με την επιστήμη της σημειωτικής, δεν είναι στόχος της παρούσας εργασίας. Επιλέγεται συνειδητά να μην γίνει αναφορά στις Σχολές της Σημειωτικής που μελετούν τη μετάφραση⁴ και να γίνει σύντομη αναφορά σε δύο συγκεκριμένους θεωρητικούς της σημειωτικής προσέγγισης της μετάφρασης τον Roman Jakobson και τον Umberto Eco, οι τυπολογίες σχετικά με τη μετάφραση των οποίων θεωρούνται θεμελιώδεις για τη γενική σκιαγράφηση του πλαισίου, εντός του οποίου συνοδοιπορούν οι δύο επιστήμες με στόχο να δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Αρχικά ας παρατεθούν οι ορισμοί των δύο επιστημών:

«Μετάφραση είναι η μεταφορά ενός μηνύματος από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως. Το νέο κείμενο στη γλώσσα αφίξεως, [το μετάφρασμα], συντάσσεται α) σύμφωνα με τους κανόνες της γλώσσας αφίξεως, β) διατηρεί το νόημα του πρωτότυπου και γ) ανά πάσα στιγμή μπορεί να ελεγχθεί ως προς την ορθότητά του και να διορθωθεί».

(Κεντρωτής, ό.π.: 118-119).

«Σημειωτική ορίζεται ως η επιστήμη που μελετά όλα τα μέσα και τα συστήματα σημασίας στη γλωσσική αλλά και στη μη γλωσσική επικοινωνία ή και σε συνδυασμό των δύο και μπορούμε να κατατάξουμε τη σημειωτική στις επιστήμες της επικοινωνίας».

(Γραμμενίδης, 2015: άνευ σελιδαρίθμησης)

Η μεταφραστική επιστήμη συνδέεται για πρώτη φορά καθαρά με τη σημειωτική το 1959 όταν ο Roman Jakobson, με κεντρικό άξονα τη μετάφραση διατύπωσε την παρακάτω τυπολογία, όπου διακρίνει τρεις διαφορετικούς τύπους μετάφρασης ανάλογα με το ποιόν της γλώσσας αφετηρίας και της γλώσσας αφίξεως: (Jakobson, 1959: 233).

- **Ενδογλωσσική μετάφραση ή αναδιατύπωση**, κατά την οποία η γλώσσα αφετηρία και η γλώσσα αφίξεως ταυτίζονται.
- **Διαγλωσσική μετάφραση ή κυρίως μετάφραση**, κατά την οποία η γλώσσα αφετηρία και η γλώσσα στόχος διαφοροποιούνται.
- **Διασημειωτική μετάφραση ή μεταστοιχείωση**, κατά την οποία η γλώσσα αφετηρία μπορεί να είναι κάποια φυσική γλώσσα και η γλώσσα αφίξεως ένα σύστημα μη γλωσσικών σημείων. Δηλαδή ο Jakobson καθιστά δυνατή τη

⁴ Για τις Σχολές της Σημειωτικής που μελετούν τη μετάφραση πρβλ. ενδεικτικά: *Η σημειολογική διάσταση της μετάφρασης* Κεφ. 5. Στο Γραμμενίδης, Συμεών, Δημητρούλια, Ξανθίπη., Κουρδής, Ευάγγελος, Φλώρος, Γεώργιος, 2015. *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. [ηλεκτρ. Βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Κεφ. 5. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3904>.

μεταφορά ενός μηνύματος από ένα γλωσσικό σύστημα σε ένα μη γλωσσικό σύστημα όπου γλώσσα αφετηρίας θα μπορούσε να είναι ένα ποίημα και γλώσσα αφίξεως η μουσική η οποία, όπως προαναφέρθηκε, είναι γλώσσα αλλά αποτελεί σύστημα μη γλωσσικών σημείων.

Τι νοείται όμως 'σημείο'; Κατά τον Ferdinand de Saussure 'σημείο' είναι συγκεκριμένη μονάδα που έχει μία ορισμένη μορφή και ταυτόχρονα σημαίνει κάτι. Αποτελείται από ένα 'σημαίνον' και ένα 'σημαινόμενο'. Ως 'σημαίνον' ορίζεται η μορφή και ως 'σημαινόμενο' η σημασία. Για τον Saussure τα σημεία γίνονται αντιληπτά στο πλαίσιο της ανθρώπινης επικοινωνίας. Ως 'συστήματα σημείων' ορίζονται οι χειρονομίες, οι λέξεις, τα σήματα, οι κώδικες του στρατού, η γλώσσα των κωφαλάλων κ.λπ. (Παρίσης, Ι. & Παρίσης Ν., 2017: 166-167). Ομοίως και κατά τον Umberto Eco ο οποίος συνοψίζει τον ορισμό του σημείου ως εξής: «*το σημείο θεωρείται έμμεσα ως επικοινωνιακή επινόηση που λαμβάνει χώρα μεταξύ των ανθρώπινων όντων, όταν σκοπεύουν να επικοινωνήσουν ή να εκφράσουν κάτι*» (Eco, 1994: 37).

Ο Eco, ως σημειολόγος, διατυπώνει τη δική του τυπολογία η οποία περιστρέφεται πλέον γύρω από τον άξονα 'ερμηνεία' και ως προς τη διασημειωτική μετάφραση είναι σαφώς ευρύτερη από την αντίστοιχη του Jakobson. (Λαζαράτος, 2007: 67). Πιο συγκεκριμένα, θεωρώντας ότι η ερμηνεία προηγείται της μετάφρασης (Eco, 2003: 326), οριοθετώντας ουσιαστικά τη σχέση μετάφρασης και ερμηνείας ως σχέση είδους προς έννοια γένους (Λαζαράτος, ό.π.: 68), προτείνει τρία διαφορετικά είδη ερμηνείας τα οποία χωρίζονται σε επιμέρους περιπτώσεις (ό.π.: 69). Αναφέρονται εδώ εκείνες που δύνανται να συσχετιστούν με την ερμηνεία - μετάφραση της μουσικής γλώσσας εντός του ίδιου ή διαφορετικού συστήματος σημείων και είναι οι εξής:

- **Εκτέλεση** ως εκδήλωση **ενδοσυστηματικής ερμηνείας**, κατά την οποία διαφορετικές ερμηνείες λαμβάνουν χώρα μέσα στο ίδιο μη γλωσσικό σύστημα, δηλαδή διεργασία παραπλήσια με την ενδογλωσσική μετάφραση που προτείνει ο Jakobson ο οποίος όμως μιλάει μόνο για μετάφραση της ίδιας φυσικής γλώσσας. Ενδεικτικά ο Eco, μεταξύ άλλων, αναφέρει την περίπτωση της εκτέλεσης μίας μουσικής παρτιτούρας η οποία μπορεί να αποτελέσει «*μία ιδιαίτερη μορφή ερμηνείας σε σημείο που είθισται να μιλάμε για μουσική ερμηνεία και να αποκαλούμε 'ερμηνευτή' έναν καλό εκτελεστή*» (Eco στο Λαζαράτος, ό.π.: 71). Στην περίπτωση της εκτέλεσης ενός μουσικού έργου συντελείται μετάφραση-ερμηνεία της παρτιτούρας, στην οποία βρίσκεται καταγεγραμμένο σε ήχους το μουσικό μη γλωσσικό σύστημα σημείων, με αποδέκτη τον ακροατή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ερμηνεία μίας παρτιτούρας από διακεκριμένους αρχιμουσικούς, ο οποίοι βάζουν την προσωπική τους σφραγίδα στην ερμηνεία υπερβαίνοντας συχνά το ακαδημαϊκό σχήμα μουσικής διεύθυνσης. «*Γεγονός είναι ότι αυτοί οι αρχιμουσικοί μπορούν να επιβάλλουν σε κάθε ορχήστρα τον δικό τους χαρακτηριστικό ήχο, ενώ με τη σχολικά σωστή μουσική διεύθυνση όλες οι ορχήστρες ακούγονται το ίδιο*» (Furtwängler, 1998: 58-59). Με άλλα λόγια κατά την ερμηνεία μεταξύ της παρτιτούρας (σύστημα σημείων αφετηρίας) και του ηχητικού αποτελέσματος (σύστημα σημείων αφίξεως) μεσολαβεί η ευαισθησία του αρχιμουσικού (μεταφραστή).
- **Διασημειωτική ερμηνεία** ως εκδήλωση διασυστηματικής ερμηνείας και κατά την οποία η ερμηνεία συντελείται από ένα σύστημα σημείων σε ένα άλλο με μεταβολές στην ουσία. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μεταβολής της ουσίας ο Eco αναφέρει τη μεταβολή του ηχοχρώματος στην περίπτωση της

μεταγραφής ενός μουσικού έργου από ένα όργανο (π.χ. φλάουτο ντόλτσε κοντράλτο) σε ένα άλλο (π.χ. βιολοντσέλο). Ο Λαζαράτος όμως επισημαίνει ότι σε αυτό το παράδειγμα γίνεται ερμηνεία εντός του ιδίου μη γλωσσικού σημειωτικού συστήματος τουτέστιν της μουσικής, όπου η μεταφορά του μηνύματος γίνεται από το σημειωτικό υποσύστημα του φλάουτου στο αντίστοιχο του βιολοντσέλου (ό.π.: 82). Αυτό συμβαίνει διότι θεωρεί ως σημειωτικά συστήματα τα υποσύστημα και το ευρύτερο σύστημα που τα περιλαμβάνει.

- **Διασκευή** ως εκδήλωση **διασυστηματικής ερμηνείας**, κατά την οποία η ερμηνεία συντελείται από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο με μεταβολές στην ουσία. Στη μουσική η διασκευή είναι ευρύτερη έννοια της μεταγραφής καθώς η μεταβολή της ουσίας είναι μεγαλύτερης εμβέλειας αφού, εκτός από το ηχόχρωμα, κατά τη διασκευή δύναται να αλλάζει και το ευρύτερο μουσικό συντακτικό του έργου καθώς τροποποιούνται επιπλέον παράμετροι σύνθεσής του, όπως η σύνθεση των οργάνων, ο ρυθμός, το μέτρο, η αρμονία με αποτέλεσμα η μελωδική γραμμή του έργου να περιβάλλεται από ένα διαφορετικό μουσικό 'ηχοτοπίο'. Ως παράδειγμα ο Eco αναφέρει την ερμηνεία ενός έργου του F. Chopin από μία τζαζ ορχήστρα, (ό.π.: 76) και εκφράζει τους δισταγμούς του ως προς την τοποθέτηση της διασκευής στην παρούσα κατηγορία καθώς η διασκευή δεν είναι μόνο φαινόμενο διασυστηματικής ερμηνείας αλλά και ενδοσυστηματικής ερμηνείας δεδομένου ότι λαμβάνει χώρα μέσα στο ίδιο σύστημα σημείων.
- **Προσαρμογή ή μεταστοιχείωση** επίσης ως εκδήλωση **διασυστηματικής ερμηνείας**, κατά την οποία η ερμηνεία συντελείται από ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο με μετατροπή του υλικού. Η συγκεκριμένη μορφή ερμηνείας δεν συνιστά για τον Eco κατά κυριολεξία μετάφραση (ό.π.: 89) διότι *«ένα δεδομένο σημειωτικό σύστημα μπορεί να πει είτε λιγότερα είτε περισσότερα από ένα άλλο σημειωτικό σύστημα αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι αμφότερα είναι σε θέση να εκφράσουν ίδια πράγματα»* (Eco στο Λαζαράτος, ό.π.: 91). Για παράδειγμα ως προσαρμογή θεωρεί τη 'μετάφραση' ενός μυθιστορήματος σε μία κινηματογραφική ταινία και θέτει τον όρο «μετάφραση» σε εισαγωγικά για να δηλώσει τον μεταφορικό της χαρακτήρα. Αυτή ακριβώς τη μετάφραση ο Jakobson την ονομάζει μεταστοιχείωση. Το ζήτημα που δύναται να προκύψει είναι η ασυμβατότητα κάποιων σημειωτικών συστημάτων στο βαθμό που αυτή μπορεί να συνεπάγεται το να παραλείπονται ή να προστίθενται στοιχεία κατά τη μεταφορά του μηνύματος όχι συνειδητά και κατ' επιλογή αλλά λόγω καθαρά της διαφοράς του υλικού έκφρασης των σημειωτικών συστημάτων. Μπορεί δηλαδή το ειπωμένο να μην δείχνεται και αντίθετα να δείχνεται το μη ειπωμένο. Ο Λαζαράτος αναφέρει ένα πολύ απλό και εύστοχο παράδειγμα: κατά τη μετάφραση ενός μυθιστορήματος με μία κινηματογραφική ταινία ή θεατρική παράσταση ο συγγραφέας μπορεί να μην κάνει καμία αναφορά στην ένδυση των ηρώων, ο σκηνοθέτης όμως, λόγω του δικού του σημειωτικού υλικού έκφρασης, πρέπει να ερμηνεύσει και να αποφασίσει πως θα ντύσει τους ήρωές του (ό.π.: 94). Η διαπίστωση του Eco σχετικά με τον μεταφορικό χαρακτήρα της μεταστοιχείωσης-προσαρμογής, δηλαδή της μεταφοράς μηνυμάτων μεταξύ σημειωτικών συστημάτων με διαφορά υλικού έκφρασης γίνεται ακόμα πιο αισθητή όταν πρόκειται για συστήματα τα οποία, κατά τη μεταφορά τους σε άλλο σύστημα, μπορεί να πρέπει να εξειδικευτούν, να εκφραστούν με πιο απτούς κώδικες, με χειροπιαστές έννοιες ακόμα και αν αυτές έχουν τη ρευστότητα και συχνά την αφηρημένη υφή των εννοιών της ποιητικής γλώσσας. Με λίγα λόγια θα πρέπει το αφηρημένο να γίνει

συγκεκριμένο, το άυλο από. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η μεταστοιχείωση-προσαρμογή-μετάφραση ενός μουσικού έργου σε ποίηση και το ανάστροφο, δηλαδή η μεταστοιχείωση ενός ποιήματος σε μουσικό έργο, όχι η μελοποίηση, αλλά η σύνθεση μουσικού έργου με αφορμή ένα ποίημα. Η μελοποίηση είναι μία πολυδιάστατη μορφή διασημειωτικής μετάφρασης, αποτελεί τον πυρήνα της παρούσας εργασίας και στην περίπτωση της προσέγγισής της ως μεταφραστική διαδικασία, οι επιστήμες της μετάφρασης και της σημειολογίας, θα συνοδοιπορήσουν με την επιστήμη της μουσικολογίας και της μουσικής σύνθεσης. Η αναφορά των απόψεων και των θεωριών περί μουσικής σημειολογίας⁵ δεν είναι της παρούσης καθώς η έρευνα επικεντρώνεται κυρίως στη διασημειωτική μεταφραστική διαδικασία.

Πριν όμως από την προσέγγιση της μελοποίησης, δηλαδή της συνύπαρξης μουσικής και γλώσσας μέσα από μεταφραστικές διεργασίες, θα γίνει λόγος δύο χαρακτηριστικών περιπτώσεων διασημειωτικής μετάφρασης που θα οδηγήσουν σταδιακά στην προσέγγιση της μελοποίησης: τη μεταφορά μηνυμάτων από το μη γλωσσικό σύστημα σημείων της μουσικής προς το γλωσσικό σύστημα της ποίησης και ανάστροφα, αφού πρώτα επιχειρηθεί ο καθορισμός του μουσικού συστήματος σημείων.

⁵ Οι μελετητές - εισηγητές της μουσικής σημειολογίας εντάσσουν τη μουσική σημειολογία στο πεδίο της μουσικής ανάλυσης. Μορφή στη μουσική σημειολογία θεωρείται ο Jean-Jacque Nattiez ο οποίος ενδιαφέρεται περισσότερο για τη σύγκριση μουσικής και γλώσσας υπό ένα λειτουργικό πρίσμα προτείνοντας τον όρο 'συγκριτική σημειολογία'. (Παράσχου, 2010: 19-20). Στο βιβλίο του *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* επιχειρεί ανάλυση της λεγόμενης 'συγχορδίας του Τριστάνου' (Tristan chord) στην όπερα του R. Wagner *Τριστάνος και Ιζόλδη* προτείνοντας το συσχετισμό του Τριστάνου και άρα της συγχορδίας με 'τον ποιητή' και 'τον δημιουργό' στο πλαίσιο μίας σημειωτικής ψυχοαναλυτικής προσέγγισης (Nattiez, 1990: 201). Επιπλέον ο Nattiez κάνει λόγο για επίπεδα στιλιστικής συνάφειας τα οποία δύνανται να τοποθετηθούν σε μία ανεστραμμένη πυραμίδα από την κορυφή προς τη βάση ως εξής: 1. Μουσικό έργο, 2. Στίλ της περιόδου του έργου του συνθέτη, 3. Στίλ του συνθέτη, 4. Στίλ της εποχής, 5. Σύστημα αναφοράς (τονικό, ατονικό κ.λπ.) και 6. Παγκόσμιο μουσικό σύστημα (ό.π.: 135-136). Τα επίπεδα στιλιστικής συνάφειας επιβεβαιώνουν σαφώς την ύπαρξη μουσικών υποσυστημάτων τα οποία είναι μέρος του παγκόσμιου μουσικού συστήματος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΠΡΟΤΑΣΗ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΣΗΜΕΙΟΥ

Το μουσικό σύστημα σημείων ορίζεται συναρτήσει του γλωσσικού συστήματος σημείων δεδομένου ότι η μουσική, αν και μη γλωσσικό σύστημα σημείων, συμπεριφέρεται ως γλώσσα.

Αρχικά λοιπόν παρατίθεται ένα παράδειγμα γλωσσικού σημείου:

Σημείο: η γραπτή λέξη 'σπίτι'

Σημαίνουν: τα γράμματα σ-π-ί-τ-ι

Σημαινόμενο: η κυριολεκτική και μεταφορική έννοια της λέξης.

Κατόπιν ένα παράδειγμα μουσικού σημείου:

Σημείο: το γραπτό φθογγικό σύμπλεγμα 'ντορεμιφα'

Σημαίνουν: οι φθόγγοι ντο-ρε-μι-φα

Σημαινόμενο: η έννοια του φθογγικού συμπλέγματος.

Εν συνεχεία επιχειρείται ο καθορισμός του μουσικού σημείου μέσα από τον καθορισμό του σημαίνοντος και του σημαινόμενου του με αντιστοιχίες και παραλληλισμούς με τις σχετικές διεργασίες καθορισμού του γλωσσικού σημείου συχνά με την επίκληση σημασιολογικών αναφορών και όρων.

Σύμφωνα με τον Νταλχάουζ, «*θα ήταν υπερβολή να αρνηθούμε από τη γραμμένη μουσική το χαρακτήρα ενός κειμένου με την ανόθευτη έννοια της λέξης και να μη δούμε στη μουσική σημειογραφία τίποτε άλλο παρά έναν κανόνα για τη μουσική πρακτική*» (Νταλχάουζ, 2000: 37). Ως γραπτό κείμενο η μουσική αποτελεί σύστημα μη γλωσσικών σημείων. Σύμφωνα πάντα με τον Νταλχάουζ, η ανάγνωση και κατανόηση του μηνύματος του γραπτού μουσικού κειμένου «*απαιτεί διαρκώς μία εσωτερική ακρόαση που μεταφράζει τα σημεία σε ήχους*» (ό.π: 36). Αυτή η μεταφραστική ερμηνεία συμπληρώνεται ή αναθεωρείται εκ βάθρων ή τελικά πραγματώνεται με την ακρόαση του μουσικού κειμένου, δηλαδή με την ηχητική του ερμηνεία η οποία και του προσδίδει το χαρακτηριστικό της γραμμικότητας. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με την κατανόηση του μηνύματος ενός λογοτεχνικού έργου, το οποίο εξ ολοκλήρου μπορεί να γίνει κατανοητό χωρίς τη φωνητική μορφή των λέξεων, χωρίς δηλαδή την ακρόασή του, την ερμηνεία του ή την ηχηρή ανάγνωσή του. Με λίγα λόγια, η μορφή του σημαίνοντος του μουσικού σημείου έχει ηχητική και υλική υπόσταση. Η ηχητική υπόσταση είναι περισσότερο καθοριστική και αναγκαία από την υλική υπόσταση για την αποσαφήνιση και κατανόηση του σημαινόμενου. Η μορφή του σημαίνοντος του γλωσσικού σημείου είναι κυρίως υλική και δεν σχετίζεται με την αποσαφήνιση και κατανόηση της έννοιας που αναπαριστά το σημαινόμενο. Η παραπάνω απόκλιση μεταξύ των σημαινόντων του γλωσσικού και μουσικού σημείου αμβλύνεται όταν το γλωσσικό σημείο γίνεται προφορικό διότι, σύμφωνα με τον Saussure, το σημαίνον πλέον γίνεται ηχητική εικόνα η οποία «*δεν είναι φυσικός ήχος, δηλαδή υλικό αντικείμενο, αλλά η ψυχολογική αποτύπωση του ήχου, η εντύπωση που κάνει στις αισθήσεις μας*» (Saussure, στο Chandler, 1994: 8). Στο παράδειγμα του γλωσσικού σημείου που προαναφέρθηκε, το σημαινόμενο του γραπτού σημείου 'σπίτι' γίνεται αντιληπτό χωρίς την ηχηρή ανάγνωση ή ερμηνεία του. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με

το σημαινόμενο του φθογγικού συμπλέγματος ντο-ρε-μι-φα, του οποίου η βουβή ανάγνωση περιμένει να επιβεβαιωθεί από την ηχητική ερμηνεία. Κάποιος μουσικός θα μπορούσε να επικαλεστεί ότι το εν λόγω φθογγικό σύμπλεγμα είναι απλό και ότι μπορεί να συλληφθεί εξ ολοκλήρου χωρίς την ηχητική του ερμηνεία. Τι συμβαίνει όμως όταν ένα φθογγικό σύμπλεγμα είναι πιο περίπλοκο και συνεπώς πιο δυσνόητο; Είναι αναγκαία, όπως προαναφέρθηκε, η ηχητική υπόσταση της μορφής του σημαίνοντος.

Ας διασαφηνιστεί όμως τι νοείται περίπλοκο και τι δυσνόητο φθογγικό σύμπλεγμα, δηλαδή μουσικό σημείο με περίπλοκο και δυσνόητο σημαινόμενο. Καταρχάς, ως σημαινόμενο του φθογγικού συμπλέγματος θεωρείται ευρύτερα η εκφορά του, η οποία είναι επιλογή του συνθέτη και αποτέλεσμα ποικίλων συνδυασμών πολλών παραμέτρων⁶. Οι συνδυασμοί των παραμέτρων προσδίδουν μεταβλητότητα στην έννοια του σημαινόμενου, οπότε στη σημειωτική διάλεκτο δύνανται να θεωρηθούν ως συμπαραδηλώσεις⁷ οι οποίες, κατά την πρόσληψη του μουσικού μηνύματος από τον δέκτη, διαμορφώνουν κάθε φορά ουχί μόνον τον συντελεστή δυσκολίας κατανόησής του σημαινόμενου αλλά ενίοτε και το ίδιο το σημαινόμενο. Οι παράμετροι αυτές συνδέονται άμεσα με τη μετατροπή του ηχητικού υλικού σε φορέα μουσικής πληροφορίας (Michels, 1998, τ.1: 85) και, δεδομένης της συνθήκης απεικόνισης των φθογγόσημων στο πεντάγραμμο, είναι οι εξής:

- Ηχητική πηγή: το όργανο ή τα όργανα (σύνολο δωματίου, συμφωνική ορχήστρα, μπάντα κ.λπ.), η φωνή ή οι φωνές (μικρό φωνητικό σχήμα, χορωδία κ.λπ.) ή ο συνδυασμός των παραπάνω. Εδώ να διευκρινιστεί ότι στη φωνητική μουσική το φθογγικό σύμπλεγμα ως μουσικό σημείο συνοδοιπορεί με ένα γλωσσικό σημείο με στόχο τη μελοποίηση.
- Μουσικό κλειδί: σολ, φα, ντο.
- Μουσικό μονοπάτι: τρόπος, τονικότητα, ατονικότητα, σειρά, ήχος, δρόμος, κ.λπ.
- Αξίες: διάρκεια φθογγικού συμπλέγματος.
- Ρυθμική αγωγή: πόσο αργά ή γρήγορα θα ερμηνευτεί.
- Μέτρο: σταθερή μετρήσιμη ποσότητα που ρυθμίζει την κίνηση των ήχων και άρα του φθογγικού συμπλέγματος.
- Συχνότητα: ποιο φθογγόσημο σε ποια οκτάβα.
- Σιωπές: παύσεις.
- Άρθρωση και τεχνικές εκτέλεσης: staccato, legato, vibrato, tremolo κ.λπ.
- Δυναμικές: σιγά (p), δυνατά (f) κλπ.
- Ηχόχρωμα: η ιδιαίτερη χροιά του ήχου του φθογγικού συμπλέγματος.
- Διάταξη φθογγικού συμπλέγματος
 - Αρμονική: το φθογγικό σύμπλεγμα ως συνήχηση.
 - Μελωδική: το φθογγικό σύμπλεγμα ως τμήμα μελωδικής γραμμής.
 - Μικτή: μίξη αρμονικής και μελωδικής διάταξης.
- Πλοκή φθογγικού συμπλέγματος
 - Μοτίβο
 - Απλό
 - Σύνθετο
 - Πολυσύνθετο.

⁶ Ο μουσικολόγος και μελετητής της μουσικής σημειολογίας Philip Tagg στο πόνημά του *Introductory notes to the Semiotics of Music* προτείνει τον όρο 'παράμετροι μουσικής έκφρασης' τις οποίες κατηγοριοποιεί ως εξής: Instrumentational parameters, compositional technique, temporal parameters, tonal parameters, dynamics parameters. Πρβλ. Tagg, 1999, 31-32.

⁷ Περί συμπαραδήλωσης και καταδήλωσης ως τύπων σημαινόμενων πρβλ. Chandler, 1994, 30.

Οι παραπάνω παράμετροι και οι συνδυασμοί τους αφήνονται στη διάθεση του συνθέτη, ο οποίος τελικά θα ορίσει επακριβώς το σημαινόμενο του φθογγικού συμπλέγματος, το οποίο εννοιολογικά μπορεί να διευρυνθεί και να αποκτήσει ιδιαίτερο ρόλο στο μουσικό κείμενο. Για παράδειγμα, υιοθετώντας παραμέτρους που θα το κάνουν ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο και απομνημονεύσιμο, το φθογγικό σύμπλεγμα αποκτά τις ιδιότητες του ‘μοτίβου’, ενός δηλαδή προκαθορισμένου ρυθμικά και μελωδικά φθογγικού υλικού το οποίο θα θεωρείται συχνά το ‘σπέρμα’ της μουσικής ιδέας (Schoenberg, 1988: 31). Ως μοτίβο λοιπόν μπορεί να είναι πρωτεύον ή δευτερεύον μοτίβο ενός θέματος μίας αντιστικτικής κατασκευής (Κένναν, 2003: 129), όπως *invention*, φούγκα, ή μίας σονάτας ή δύναται να αποτελέσει το γενεσιουργό κύτταρο ενός μουσικού έργου που υπηρετεί μία ελεύθερη εξελισσόμενη φόρμα σπειροειδούς μορφής. Η αντιστοίχιση με το χειρισμό του γλωσσικού σημείου από τον συντάκτη του εκάστοτε γλωσσικού κειμένου είναι προφανής. Το γλωσσικό σημείο στα χέρια του μπορεί να αποτελέσει ένα είδος ‘μοτίβου’ αν ενταχτεί στο τίτλο του κειμένου ή αν είναι το κέντρο, γύρω από το οποίο θα ξετυλιχτεί ο μύθος, η υπόθεση ενός λογοτεχνήματος, μίας ταινίας, μίας θεατρικής παράστασης κ.λπ. Για παράδειγμα το σημείο ‘σπίτι’ αποκτά ιδιότητες ισοδύναμες με το ‘μοτίβο’ ενός μουσικού έργου στο τίτλο του βιβλίου *Το σπίτι των πνευμάτων* της Ιζαμπέλας Αλιέντε ή στην αμερικάνικη δραματική τηλεοπτική σειρά *Το μικρό σπίτι στο λιβάδι* με διαφορετικές κάθε φορά εννοιολογικές επεκτάσεις. Και σε αυτό το σημείο ακόμα μία διαπίστωση μπορεί να διατυπωθεί: η τροποποίηση κάθε φορά του σημαινόμενου του γλωσσικού σημείου ‘σπίτι’ συντελείται με την αρωγή και προσθήκη άλλων γλωσσικών σημείων δημιουργώντας κάθε φορά διαφορετικούς συνειρμούς. Η τροποποίηση όμως του σημαινόμενου του μουσικού σημείου συντελείται μέσα στο ίδιο το σημαινόμενο αφού ουσιαστικά τροποποιούνται οι παράμετροι που το συνθέτουν, οι οποίες επηρεάζουν κάθε φορά και το ηχητικό του αποτέλεσμα. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στο γλωσσικό σημείο «υφίσταται ένας άρρηκτος δεσμός μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου ο οποίος δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με παραπομπή στα χαρακτηριστικά τους, είναι αυθαίρετος, μία κοινωνική σύμβαση» (Παυλίδου, 1991: 14), ενώ στο μουσικό σημείο το σημαίνον δεν αποτελεί κοινωνική σύμβαση, δημιουργείται κάθε φορά από τον συνθέτη και το σημαινόμενο είναι αυτό που ορίζεται από αντικειμενικές παραμέτρους οι οποίες, όπως προαναφέρθηκαν, συνδυάζονται με επιλογή του συνθέτη για να «χτίσουν» το σημαινόμενο. Η ρευστότητα αυτή, τρόπον τινά, του μουσικού σημείου και ως προς το σημαίνον και ως προς το σημαινόμενο προσδίδει έναν ιδιαίτερο πλούτο στο μουσικό σύστημα σημείων. Επεκτείνοντας αυτό τον συλλογισμό και δεδομένου ότι το σημαίνον του μουσικού σημείου δεν αποτελεί κοινωνική σύμβαση, το μουσικό σημείο μπορεί να είναι και ένα μόνο φθογγόσημο το οποίο θα επαναλαμβάνεται με ένα ιδιαίτερο ρυθμικό σχήμα ή ούτε καν ένα φθογγόσημο αλλά μία αλληλουχία ρυθμικών σχημάτων ερμηνευμένων από κρουστό όργανο μη καθορισμένου τονικού ύψους. Τέλος, η ποικιλία διάταξης του μουσικού σημείου είναι αυτή που του δίνει ακόμα μεγαλύτερη ρευστότητα αλλά και ενίοτε στατικότητα, όπως στην περίπτωση της αρμονικής διάταξης του φθογγικού συμπλέγματος ντο-ρε-μι-φα, κατά την οποία αίρεται η γραμμικότητά του καθώς παρουσιάζεται ως συνήχηση και οι επιμέρους φθόγγοι του ακούγονται ταυτόχρονα. Στη μελωδική του διάταξη, ως τμήμα μελωδικής γραμμής, δύναται να συνοδοιπορήσει με άλλα μουσικά σημεία, όπως η συνοδεία η οποία μπορεί να προσδιορίσει το σημαινόμενο του μουσικού σημείου. Σε αυτή την περίπτωση γίνεται λόγος για σύνθετο μουσικό σημείο με την ίδια σκέψη που στο γλωσσικό σύστημα σημείων μπορεί μία λέξη να ενωθεί με κάποια άλλη και η έννοιά της να εξειδικευτεί. Να περάσει δηλαδή από το γενικό στο ειδικό. Στο παράδειγμά μας το σημείο ‘σπίτι’ αν ενωθεί με το σημείο ‘κούκλα’ γίνεται ‘κουκλόσπιτο’ συνθέτοντας ένα τρίτο σημείο, του οποίου η σημασιολογική σχέση με

το σημείο ‘σπίτι’ είναι η υπωνυμία⁸ καθώς η ευρύτερη έννοια ‘σπίτι’ εξειδικεύεται σε ‘κουκλόσπιτο’. Το πρώτο σημείο λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός στο δεύτερο. Στο σύνθετο μουσικό σημείο το μελωδικό φθογγικό σύμπλεγμα συνοδοιπορεί με το σημείο της συνοδείας. Ακούγονται δηλαδή ταυτόχρονα και η συνοδεία θα μπορούσε να ειπωθεί ότι παίζει ρόλο ‘επιθετικού προσδιορισμού’ στο μελωδικό φθογγικό σύμπλεγμα, αρκεί να σκεφτεί κάποιος ότι το σημαίνόμενο του φθογγικού συμπλέγματος εξειδικεύεται και ουσιαστικά προκύπτει ένα τρίτο νέο μουσικό σημείο. Με αυτή τη λογική στο μουσικό σύστημα σημείων δύνανται να συμπορεύονται, να ακούγονται δηλαδή αρμονικά, περισσότερα του ενός διαφορετικά σημεία με αποτέλεσμα πλέον τη δημιουργία ενός συμπλέγματος μουσικών σημείων, τα οποία συνθέτουν ένα σύνθετο μουσικό σημείο ή ακόμα και ένα πολυσύνθετο μουσικό σημείο στην περίπτωση της συνοδοιπορίας παραπάνω των δυο σημείων. Για το σύνθετο και πολυσύνθετο μουσικό σημείο θα γίνει λόγος ευθύς παρακάτω.

Στα μουσικά παραδείγματα που ακολουθούν δίδεται ενδεικτικά η ευρύτητα του σημαίνόμενου του μελωδικού φθογγικού συμπλέγματος ντο-ρε-μι-φα και η σταδιακή εξειδίκευση-οριοθέτηση του σημαίνόμενου του μουσικού σημείου με στόχο την κατάληξή του σε:

- Μοτίβο
- Σύνθετο φθογγικό σύμπλεγμα
- Πολυσύνθετο φθογγικό σύμπλεγμα.



Μουσικό παράδειγμα 1

Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα στο κλειδί του σολ.
Παράμετροι: μέτρο, αξίες, συχνότητα, παύσεις.

Στο μουσικό παράδειγμα 1 επιχειρείται ένα πρώτο στάδιο εξειδίκευσης του σημαίνόμενου του μελωδικού φθογγικού συμπλέγματος ντο-ρε-μι-φα ορίζοντας τέσσερις παραμέτρους: μέτρο, αξίες, συχνότητα, παύσεις. Στη μουσική σημασιολογία, οι παράμετροι δύνανται να εννοηθούν ως σημασιολογικά πεδία⁹, οι όροι των οποίων

⁸ Η ‘υπωνυμία’ μαζί με τις ‘συνωνυμία’ και ‘αντωνυμία’ είναι σημασιολογικές σχέσεις που μελετά η σημασιολογία η οποία ασχολείται με την επιστημονική μελέτη της γλωσσικής σημασίας.

⁹ Ως σημασιολογικό πεδίο ορίζονται τα σύνολα από σημασίες οι οποίες διακρίνονται για τη μεταξύ τους συνάφεια και ταξινομούνται με βάση τις σημασιολογικές σχέσεις (συνωνυμία, αντωνυμία, συνάφεια, ταυτοσημία) (Μπαμπινιώτης στο: <https://babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/364-tropoi->

μπορούν να συνδυαστούν με αποτέλεσμα το σημαινόμενο να παραμένει εξαιρετικά ευρύ. Οι παραθέσεις του φθογγικού συμπλέγματος του παραδείγματος είναι ενδεικτικές και ελάχιστες εν σχέσει με το πλήθος των διαφορετικών συνδυασμών που μπορούν να λάβουν χώρα. Ας γίνει και εδώ ένας συσχετισμός με το γλωσσικό σημείο ‘σπίτι’, το σημαινόμενο του οποίου είναι εξίσου ευρύ και θα μπορούσε να αποτελεί το σημασιολογικό πεδίο ‘είδη κατοικίας’ με τα γλωσσικά σημεία ‘κατοικία’ και ‘σπίτι’ να συνδέονται με τη σημασιολογική σχέση της συνωνυμίας. Μία πρώτη εξειδίκευση της έννοιας του σημείου ‘σπίτι’ θα μπορούσε να είναι ως προς τις παραμέτρους: μέγεθος (μεγάλο, μικρό, ευρύχωρο, τεράστιο κ.λπ.), είδος (μονοκατοικία, διαμέρισμα, γκαρσονιέρα, έπαυλη, βίλα κ.λπ., τα οποία έχουν σχέση υπωνυμίας με το σημείο ‘σπίτι’), παλαιότητα (παλιό, καινούριο, νεόδμητο κ.λπ.), υλικό (τσιμεντένιο, ξύλινο, πέτρινο κ.λπ.).

Μουσικό παράδειγμα 2

Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα.

Παράμετροι: ηχητική πηγή, ρυθμική αγωγή, άρθρωση, δυναμικές. Κατάληξη σε ‘μοτίβο’.

Από το μουσικό παράδειγμα 1 επιλέγεται η παράθεση 2 του φθογγικού συμπλέγματος και σταδιακά προστίθενται ακόμα τέσσερις παράμετροι-σημασιολογικά πεδία: ηχητική πηγή, ρυθμική αγωγή, άρθρωση, δυναμικές (μουσικό παράδειγμα 2). Το σημαινόμενο του μουσικού σημείου εξειδικεύεται ακόμα περισσότερο και με συνδυασμό παύσεων και αξιών γίνεται ‘μοτίβο’. Όμοια διεργασία γίνεται και στο γλωσσικό σημείο ‘σπίτι’: αρχικά γίνεται τυχαία επιλογή ενός χαρακτηριστικού από κάθε παράμετρο που ήδη αναφέρθηκε με αφορμή το μουσικό παράδειγμα 1: ‘μεγάλη, νεόδμητη, ξύλινη μονοκατοικία’ και κατόπιν προσθήκη νέων παραμέτρων: αριθμός ορόφων (ισόγεια, διώροφη, τριώροφη), χρώμα (κίτρινο, γκρι, κόκκινο κ.λπ.), ιδιαίτερο δομικό χαρακτηριστικό (κεραμοσκεπή, σοφίτα, μεγάλα παράθυρα κ.λπ.), τοποθεσία (πόλη, χωριό, οδός, ορεινή, παραθαλάσσια κ.λπ.). Για το ‘μοτίβο’ έγινε ήδη αναφορά παραπάνω. Ας επιχειρηθεί όμως εδώ η αντιστοίχιση του ‘μοτίβου’ στο γλωσσικό σύστημα σημείων με το ‘όνομα του ιδιοκτήτη του σπιτιού’ με τη λογική ότι μόνο η αναφορά του ονόματος θα μπορούσε να λειτουργήσει συνειρμικά και να συνοψίσει όλες τις προαναφερθείσες παραμέτρους και να εξειδικεύσει την έννοια του γλωσσικού σημείου καθιστώντας το άμεσα αναγνωρίσιμο και απομνημονεύσιμο. Οπότε

organosis-toy-leksilogiou). Για να θεωρηθεί ένα σύνολο όρων σημασιολογικό πεδίο πρέπει να υπάρχουν κριτήρια που να καθορίζουν με ακρίβεια τις σχέσεις μεταξύ των όρων. Ένα τέτοιο κριτήριο είναι η φυσική, κοινωνική ή λογική δόμηση των στοιχείων ενός συνόλου. Έτσι, όπως οι όροι συγγένειας, που νοούνται ως σημασιολογικό πεδίο, μπορούν να διαβαθμιστούν ανάλογα με την εγγύτητα (πρβλ. Σημασιολογικά πεδία στο: www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=321), ως σημασιολογικά πεδία, τα είδη μέτρων μπορούν να διαβαθμιστούν ανάλογα με την υποδιαίρεση των παλμών τους, οι αξίες και οι παύσεις ανάλογα με τη διάρκεια τους, οι ηχητικές πηγές ανάλογα με τον τρόπο που παράγουν ήχο κ.λπ.

συγκεντρωτικά οι επιλεγμένες παράμετροι που ορίζουν το σημαινόμενο του γλωσσικού σημείου 'σπίτι' έχουν ως εξής: 'Η μεγάλη, νεόδμητη, ξύλινη, κόκκινη μονοκατοικία, με σοφίτα στην Κηφισιά του κύριου Κώστα' η εν συντομία: 'Το σπίτι του κυρίου Κώστα'. Προκύπτει λοιπόν σαφής η συνάφεια της διεργασίας εξειδίκευσης του σημαινόμενου του γλωσσικού και του μουσικού σημείου. Ας προχωρήσει λοιπόν ακόμα ένα βήμα ο συλλογισμός περί μουσικού και γλωσσικού 'μοτίβου'.

Μουσικό παράδειγμα 3

Σύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία δύο μουσικών σημείων: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα, ως μοτίβο και η συνοδεία. Νέα παράμετρος: μουσικό μονοπάτι.

Ηχητική πηγή: πιάνο.

Στο μουσικό παράδειγμα 3 η συνοδοιπορία του 'μοτίβου' με ένα ακόμα μουσικό σημείο, τη συνοδεία, η οποία, εν προκειμένω, έχει προκύψει από την αλληλουχία αρμονικών φθογγικών συμπλεγμάτων, συμπλεγμάτων σε κάθετη διάταξη δηλαδή, αποτελεί ένα τρίτο σύνθετο μουσικό σημείο, το οποίο έχει μικτή διάταξη (αρμονική και μελωδική). Στην προκειμένη περίπτωση το 'μοτίβο' ως σημαινόμενο εξειδικεύεται ακόμα περισσότερο καθώς καθορίζονται το μουσικό μονοπάτι (κλίμακα), στο οποίο κάθε φορά δύναται να πορεύεται, και η συγκεκριμένη αισθητική ταυτότητα που προσλαμβάνει κατά την κίνησή του εντός διαφορετικών μουσικών υποσυστημάτων σημείων, όπως τα: τροπικό, τονικό, ατονικό, δωδεκαφθογγικό, τζαζ, ροκ κ.λπ. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε κάθε μουσικό υποσύστημα σημείων το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα 'συμπεριφέρεται' διαφορετικά, κάποιες φορές ακόμα και μέσα στο ίδιο υποσύστημα. Ενδεικτικά, στο τονικό μουσικό υποσύστημα σημείων, το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα είναι το πρώτο τετράφθογγο της Ντο μείζονας και το δεύτερο της Φα μείζονας, γεγονός που αφενός σηματοδοτείται κάθε φορά από τη συνοδεία και που αφετέρου συνεπάγεται διαφοροποίηση του λειτουργικού του χαρακτήρα. Η συνοδεία, λοιπόν, είναι ένας σαφής μουσικός 'επιθετικός' προσδιορισμός στο 'μοτίβο', όπως ήδη προαναφέρθηκε. Σε συνέχεια του συλλογισμού περί του γλωσσικού σημείου 'σπίτι', η αισθητική ταυτότητα του μουσικού σημείου θα μπορούσε να αντιστοιχηθεί με την εισαγωγή ακόμα μίας παραμέτρου: την

αρχιτεκτονική του 'σπιτιού': (νεοκλασικό, παραδοσιακό, μοντέρνο κ.λπ.).

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The instruments listed are Glock (Glockenspiel), Mrm. (Maracas), Ha. Be. (Harp and Bells), Vln (Violin), Vla (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The tempo is marked as 80. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. There is a section labeled 'moitibo' in the Viola and Violoncello parts. The score is written in 4/4 time.

Μουσικό παράδειγμα 4

Πολυσύνθετο μουσικό σημείο: συνοδοιπορία περισσοτέρων μουσικών σημείων: Το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα, ως 'μοτίβο'. Νέα παράμετρος: συνοδοιπορία διαφορετικών ηχητικών πηγών με στόχο τη δημιουργία ηχοχρώματος.

Στο μουσικό παράδειγμα 4 το 'μοτίβο', που δεν είναι άλλο από το φθογγικό σύμπλεγμα ντο-ρε-μι-φα, συνοδοιπορεί με παραπάνω από ένα διαφορετικά μουσικά σημεία, ερμηνευμένα από διαφορετικά μουσικά όργανα με στόχο κυρίως τη δημιουργία ηχοχρωματικών κατασκευών. Αποτέλεσμα είναι η σύνθεση ενός πολυσύνθετου μουσικού σημείου στο οποίο συμβαίνει το εξής οξύμωρο: Παρόλο που οι παράμετροι των μουσικών σημείων που το αποτελούν έχουν καθοριστεί και άρα το σημαίνόμενο του καθενός έχει αποσαφηνιστεί, καθίσταται δύσκολη η πρόσληψή του ως ενιαίου και αδιαίρετου σημείου. Είναι λοιπόν ένα περίπλοκο φθογγικό σύμπλεγμα, του οποίου ο συντελεστής δυσκολίας κατανόησης έχει αυξηθεί σημαντικά και ο αναγνώστης, κατά τη βουβή ανάγνωση της παρτιτούρας, αποζητά την ηχητική ερμηνεία για να επιβεβαιώσει το σημαίνόμενο του μουσικού σημείου. Για αυτό ακριβώς το λόγο όμως η μουσική είναι η τέχνη των ήχων. Η ηχητική ερμηνεία δεν είναι μόνο η επιβεβαίωση του μουσικού σημείου, είναι η πραγμάτωσή του. Γιατί το μουσικό σημείο είναι τόσο γραπτό όσο και ηχητικό. Επιχειρώντας μία τελευταία

αντιστοίχιση αυτής της εξειδίκευσης του σημαινόμενου του μουσικού σημείου με αυτήν του γλωσσικού σημείου 'σπίτι', θα τολμούσε κάποιος να πει πως το πολυσύνθετο μουσικό σημείο απεικονίζει την αφηρημένη πτυχή του σημαινόμενου, δηλαδή τη μεταφορική του σημασία, ως ακόμα μία παράμετρο εξειδίκευσης του σημαινόμενου του σημείου 'σπίτι': Στη φράση: «Δεν θέλει να χαλάσει το σπίτι του» το σημαινόμενο είναι καθαρά μεταφορικό. Αυτή ακριβώς η πτυχή του σημαινόμενου θα προβλημάτιζε ιδιαίτερα έναν μεταφραστή στο πλαίσιο τόσο μιας διαγλωσσικής όσο και μίας διασημειωτικής μετάφρασης - μεταστοιχείωσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Το μουσικό κείμενο είναι επισταμένη ανάγκη να έχει συγκεκριμένη μορφή με την αισθητική σημασία, κατά την οποία μορφή είναι η οργάνωση.

«Χωρίς οργάνωση η μουσική θα ήταν μία άμορφη μάζα, τόσο ακατανόητη όσο μία πραγματεία χωρίς στίξη, και τόσο ασύνδετη όσο μία συζήτηση που μεταβαίνει άσκοπα από το ένα θέμα στο άλλο. [...] Οι κύριες απαιτήσεις για τη δημιουργία κατανοητής μορφής είναι η λογική και η συνοχή»

(Schoenberg, ό.π.: 23).

Οπότε, το εκάστοτε φθογγικό σύμπλεγμα ως μουσικό σημείο, όπως ακριβώς καθορίστηκε παραπάνω, συνυπάρχει με άλλα μουσικά σημεία με στόχο τη δημιουργία δομικών στοιχείων, τα οποία επαναλαμβάνονται ή αντιτίθενται και ταυτόχρονα συνδέονται μεταξύ τους με ευρηματικό τρόπο δημιουργώντας φράσεις (προτάσεις αντίστοιχα στο λόγο), οι οποίες με τη σειρά τους, επαναλαμβανόμενες ή αντιτιθέμενες, συνθέτουν ενότητες, μέρη και εν τέλει το μουσικό κείμενο - έργο πραγματώνεται μέσα από την εξελικτική πορεία ενός ζώντος οργανισμού ως εξής: επινόηση γενεσιουργού κυττάρου - ‘μοτίβο’, δημιουργία θέματος ή βασικής ιδέας θεματικού χαρακτήρα, ανάπτυξη - επεξεργασία, κορύφωση, αποκορύφωση, κατάληξη. Αυτή ακριβώς η εξελικτική πορεία αποτελεί τη φόρμα¹⁰ του μουσικού κειμένου η οποία βρίσκεται σε αδιάσπαστη ενότητα με το περιεχόμενό του¹¹, δηλαδή την ιστορία, τις ιδέες, τα συναισθήματα και τα μηνύματα που προσδοκεί να μεταδώσει.

¹⁰ Δεν είναι της παρούσης μία εκτενής αναφορά στις διαφορετικές φόρμες του μουσικού έργου. Ενδεικτικά αναφέρονται οι: φόρμα Lied, φόρμα Σονάτα, Rondo, Σουίτα, Menuetto, Φούγκα κ.λπ. Για τη διαφοροποίηση των όρων ‘μορφή’ και ‘φόρμα’ πρβλ. ενδεικτικά: Κατσίμπας, 2007: 6-7.

¹¹ Τον 19ο αιώνα διαμορφώθηκε στην Ευρώπη μία διαμάχη μεταξύ μορφής και περιεχομένου η οποία διαρκεί μέχρι και σήμερα. Πρβλ. ενδεικτικά: Μαλλιάρης, 2009: 42-44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΠΟΙΕΙ, ΕΡΓΑΖΟΥ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΖΕ

Κατά τη μεταφορά μηνυμάτων από το μη γλωσσικό σύστημα σημείων της μουσικής προς οποιοδήποτε άλλο σύστημα σημείων, η οποία είναι αντικείμενο της διασημειωτικής μετάφρασης, όπως διεξοδικά αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, ο μεταφραστής έχει να αντιμετωπίσει δύο καίρια ζητήματα: την πολυσημία και την αναζήτηση μεταφραστικών ισοδυνάμων. Τα ζητήματα είναι ακόμα πιο δύσκολο να διευθετηθούν όταν πρόκειται για διασημειωτική μετάφραση έργων τέχνης, καθώς εμπλέκεται και η φιλοσοφική επιστήμη της Αισθητικής¹² η οποία έχει ως αντικείμενό της την αισθητική εμπειρία (Λαζαράτος, 2004: 47). Ο μεταφραστής πρέπει να έχει σαφή αντίληψη της αισθητικής ταυτότητας του υπό μετάφραση έργου τέχνης έτσι ώστε στο σύστημα σημείων αφίξεως να μεταφέρει τις αρχές της εν λόγω αισθητικής ταυτότητας με την ίδια φροντίδα που κατά τη λογοτεχνική μετάφραση μεταφέρεται από τη γλώσσα αφετηρίας στη γλώσσα αφίξεως το συγκινησιακό φορτίο ενός ποιήματος. Ειδάλλως η μετάφραση-ερμηνεία δεν θα είναι ‘πιστή’.

5.1 Πολυσημία

Ο όρος ‘πολυσημία’ εισήχθη από τον γλωσσολόγο Michel Bréal το 1897, (Bréal, 1897: 155) και αναφέρεται σε λέξεις πολλαπλών εννοιών (*mots á sens multiple*), στη σημειωτική διάλεκτο, σε σημεία με πολλαπλά σημασιόμενα. Πολυσημία λοιπόν σημαίνει πολλές σημασίες, πολλές ερμηνείες, πολλά νοήματα, πολλαπλές χρήσεις (Λαζαράτος, 2004: 213) του ίδιου σημείου, του ίδιου έργου τέχνης το οποίο είναι φτιαγμένο από σημεία, είναι σημειακό γεγονός (ό.π: 215) και το οποίο «εμφανίζεται στη συνείδησή μας ως όχημα πολλαπλών σημασιών, διαφορετικών και πολλές φορές αντινομικών μεταξύ τους.[...] Ως αντικείμενο δυνάμενο να ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως, ως φορέας πολυσημίας» (ό.π: 216).

Δεδομένου ότι το σύστημα αφετηρίας και το σύστημα αφίξεως αποτελούνται από σημεία με ευρύ σημασιόμενο, κατά τη μεταφορά ενός μηνύματος από το ποιητικό σύστημα σημείων στο μουσικό και αντίστροφα, δύναται να δημιουργηθούν στο δέκτη ευρείες συμπαραδηλώσεις, άρα και πολυσημίες. Κατά τη μελοποίηση ενός ποιήματος ο συνθέτης λειτουργεί ως δέκτης αλλά και ως ερμηνευτής του μηνύματος του ποιητή, το οποίο πρώτα αποκωδικοποιείται στο ποιητικό σύστημα σημείων και κατόπιν περνάει στο αντίστοιχο μουσικό. Κατά την αποκωδικοποίηση το μήνυμα δύναται να προσλάβει διαφορετικές σημασίες, γεγονός που αποδεικνύεται κατόπιν αντιπαραβολής της μελοποίησης του ίδιου ποιήματος από διαφορετικούς συνθέτες. Η ποίηση λοιπόν μεταφέρει πολύσημα μηνύματα και άρα η μελοποίησή της ή η μεταφορά της γενικότερα στο μουσικό σύστημα σημείων ενέχει πολυσημία. Το ερώτημα που προκύπτει είναι αν πρόκειται για πολυσημία ως διαχρονικό ή ως συγχρονικό φαινόμενο. Η απάντηση είναι ότι πρόκειται και για τα δύο.

Ως διαχρονικό φαινόμενο η πολυσημία με την έννοια της πολλαπλής ερμηνείας ανιχνεύεται στη μελοποίηση του αλεξανδρινού ποιητή Κ. Π. Καβάφη, η οποία θα μας

¹² Για τη σχέση της Αισθητικής με την επιστήμη της μετάφρασης στο πλαίσιο της διεπιστημονικής προσέγγισης της πολυσημίας του έργου τέχνης πρβλ. Λαζαράτος, 2004: 43-52.

απασχολήσει ευρύτερα στην παρούσα εργασία. Ο Καβάφης μελοποιείται σχεδόν έναν ολόκληρο αιώνα και πολλά από τα ποιήματά του έχουν μελοποιηθεί από συνθέτες διαφορετικών αισθητικών αντιλήψεων οι οποίοι κάθε φορά ερμηνεύουν, αποδίδουν μουσικά την ποίηση του Καβάφη με το δικό τους προσωπικό ιδίωμα και σε αυτή την περίπτωση γίνεται λόγος για πολυσημία ως διαχρονικό φαινόμενο η οποία είναι φυσικό αποτέλεσμα των διαφορετικών κοινωνικών, ιστορικών, αισθητικών συντεταγμένων που ορίζουν το μουσικό γίγνεσθαι και τη μουσική ποιητική του εκάστοτε συνθέτη και δεν απορρέει από την πολυσημία του ποιητικού κειμένου. Για παράδειγμα η μελοποίηση του ίδιου ποιήματος από πρωτοπόρους μοντερνιστές συνθέτες όπως οι Δημήτρης Μητρόπουλος, Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου κ.λπ., από ασπαστές της Εθνικής Σχολής Μουσικής όπως οι Γεώργιος Πονηρίδης, Αντίοχος Ευαγγελάτος κ.λπ., από συνθέτες του έντεχνου και σύγχρονου έντεχνου ελληνικού τραγουδιού όπως οι Γιάννης Σπανός, Μάνος Χατζιδάκις, Θάνος Μικρούτσικος, Σωκράτης Μάλαμας, Στέφανος Κορκολής κ.λπ. αλλά και του λαϊκού τραγουδιού όπως ο Χρήστος Νικολόπουλος, είναι αναμενόμενο να εμφανίζει μια ευρεία μουσική ‘πολυχρωμία’.

Ως συγχρονικό φαινόμενο η πολυσημία ανιχνεύεται όχι ως ζήτημα προς επίλυση¹³, ως παραδοξολογία δηλαδή, αλλά ως επιβεβαίωση της υποκειμενικής αντίληψης της έκφρασης και μεταφοράς του μηνύματος στο πλαίσιο της διασημειωτικής μετάφρασης, επίσης με αφορμή τη μελοποιημένη ποίηση του Καβάφη αυτή τη φορά όμως από μεταπτυχιακή ομάδα έξι φοιτητών περίπου της ίδιας ηλικίας, οι οποίοι διδάχτηκαν από τον ίδιο διδάσκοντα την καβαφική μουσικοποιητική ανάλυση και σύνθεση στο πλαίσιο μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών¹⁴, κατά το οποίο εκλήθησαν να μελοποιήσουν όλοι ανεξαιρέτως δύο συγκεκριμένα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη στο ίδιο προκαθορισμένο χρονικό πλαίσιο. Τα δύο ποιήματα, *Σύγχυσις* και *Έρωτος άκουσμα*, επιλέχτηκαν από τον διδάσκοντα λόγω του σύντομου επιγραμματικού χαρακτήρα τους, λόγω του ιδιαίτερα πυκνού και αντιθετικού μεταξύ των νοήματος και λόγω του ότι δεν είχαν μέχρι τότε μελοποιηθεί. Το αποτέλεσμα ήταν έξι διαφορετικές μελοποιήσεις για κάθε ποίημα, οι οποίες ήταν κύημα της προσωπικής συνθετικής γλώσσας του κάθε δημιουργού. Εδώ όμως είναι αναγκαία μία διευκρίνιση: η πολυσημία ήταν αποτέλεσμα επιλογής διαφορετικών παραμέτρων εκφοράς των μουσικών σημείων για την απόδοση του ίδιου νοήματος και όχι αποτέλεσμα νοηματικής πολυσημίας. Το μήνυμα του ποιητή ήταν κάθε φορά για όλους σαφές. Το συγκινησιακό φορτίο των ποιημάτων επίσης σαφές. Η μεταξύ των νοηματική διαφοροποίηση άμεσα αντιληπτή. Το ‘όχημα’ μεταφοράς στο μουσικό σύστημα σημείων όμως διέφερε. Ενδεικτικά: η διαφοροποίηση του νοήματος των ποιημάτων αποδόθηκε είτε με διαφοροποίηση των οργάνων συνοδείας του μέλους είτε με διαφοροποίηση της ρυθμικής αγωγής και της συνοδείας του μέλους είτε με διαφοροποίηση της ηχοχρωματικής περιφρέουσας ατμόσφαιρας. Αυτή ακριβώς η διαπίστωση συνειρμικά παραπέμπει στα λόγια του Νάσου Βαγενά, σύμφωνα με τα οποία «ανάμεσα στο αποτέλεσμα που προσφέρει ένα ποίημα και στο αποτέλεσμα που προσφέρει η μετάφρασή του έχει παρεμβληθεί ένας αποφασιστικός παράγοντας: η ευαισθησία του μεταφραστή» (Βαγενάς, 2004: 41), στην παρούσα περίπτωση η ευαισθησία του συνθέτη ή ότι, σύμφωνα με τον Μητσάκη, «ανάμεσα σε μας

¹³ Περί Πολυσημίας ως συγχρονικό φαινόμενο και ως ζήτημα προς επίλυση, πρβλ. Λαζαράτος, 2004, 211-341.

¹⁴ Πρόκειται για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Σύνθεση για τον Κινηματογράφο, το Θέατρο και τις Παραστατικές Τέχνες» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, στο οποίο η υποφαινομένη, κατά το χειμερινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτος 2019-2020, δίδαξε «Μουσικοποιητική ανάλυση και σύνθεση με έμφαση στον Κ. Π. Καβάφη» στο πλαίσιο του μαθήματος «Σεμινάριο Σύνθεσης». Την ομάδα φοιτητών αποτελέσαν οι: Νίκος Αλεξανδρίδης, Ανδρέας Κουρέτας, Γιώργος Λαζαρίδης, Δημήτρης Μαθιόπουλος, Γιώργος Παπαδόπουλος και Στέλιος Χατζηκαλάς.

[αναγνώστες - ακροατές] και το ποίημα παρεμβάλλεται τώρα η ισχυρή προσωπικότητα του συνθέτη. Ακριβώς ό, τι συμβαίνει και με τις μεταφράσεις» (Μητσάκης, 1979: 25, 27). Το πρωτόγνωρο που συμβαίνει στη μελοποίηση είναι ότι η ευαισθησία του ποιητή και του συνθέτη συνοδοιπορούν σε μία χωροχρονική αντίστιξη όπου το ποιητικό και μουσικό σύστημα σημείων γίνονται υποσυστήματα ενός ευρύτερου μουσικοποιητικού συστήματος σημείων. Εύλογα λοιπόν κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η μελοποίηση είναι μία ειδική κατηγορία διασημειωτικής μετάφρασης, στην οποία πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν στο πλαίσιο ενός πολυτροπικού κειμένου¹⁵.

5.2 Προς αναζήτηση μεταφραστικών ισοδύναμων

Στην προσπάθεια αναζήτησης μεταφραστικών ισοδύναμων μεταξύ δύο συστημάτων σημείων πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η ισοδυναμία στη μετάφραση απαιτεί λεπτούς χειρισμούς και, σύμφωνα με τον Κεντρωτή, «μπορεί να γίνει επιστημονικώς δεκτή -ακόμα δε και να διεκδικήσει θέση στον ορισμό της μετάφρασης- μόνο όταν ορίζεται από την μετάφραση, όχι (και ποτέ) όταν ορίζει τη μετάφραση» (Κεντρωτής, 1996: 56). Ακόμα και στις φυσικές γλώσσες δεν υφίστανται ακριβείς αντιστοιχίες λόγω του ότι η κάθε μία οργανώνει και δομεί το υλικό της με διαφορετικό τρόπο (ό.π.), πόσο μάλλον όταν πρόκειται για διαφορετικά συστήματα σημείων, όπως το μουσικό σύστημα σημείων και το αντίστοιχο του ποιητικού λόγου.

Ο ποιητικός λόγος και η μουσική μεταφέρουν κωδικοποιημένες πληροφορίες, για την ερμηνεία των οποίων θα μπορούσαν να επιστρατευτούν μη λεκτικά σημεία, όπως εικόνες, σχέδια, φωτογραφίες και, ειδικά για τη μουσική, εξωμουσικοί τίτλοι, επιλογή συγκεκριμένων ηχητικών πηγών, εξωμουσικές οδηγίες και επισημάνσεις σκηνικού χαρακτήρα από τον συνθέτη προς τον ερμηνευτή οι οποίες αναγράφονται με λεπτομέρεια στην παρτιτούρα ενός έργου προγραμματικής μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα έργου με εξωμουσικό τίτλο, ο οποίος εναρμονίζεται με την ηχητική πηγή που θα το ερμηνεύσει, είναι, μεταξύ άλλων, *Η ερωτική εξομολόγηση του Μινώταυρου* (AKI-Nt 215, 1978)¹⁶ για τούμπα και πιάνο του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου, στο οποίο ο συνθέτης μεταφράζει σε μουσική τα 'λόγια' του αμήχανου, ερωτευμένου, έγκλειστου θηρίου. Η ανάγκη για εξομολόγηση, οι διαβαθμίσεις στον τόνο της 'φωνής' του, η λαχτάρα για επικοινωνία παίρνουν σάρκα και οστά μέσα από την ερμηνεία του ογκώδους, μπάσου, χάλκινου οργάνου το οποίο αποκτά διαστάσεις πρωταγωνιστή ενός θεατρικού μονολόγου.

Σύμφωνα με τον Στραβίνσκι «Κάθε μουσική εγκαθιδρύει μία ιδιαίτερη σχέση, ένα είδος αντίστιξης ανάμεσα στη ροή του χρόνου, στη διάρκεια της ίδιας της μουσικής και στα άλλα υλικά και τις τεχνικές, μέσω των οποίων εκδηλώνεται η μουσική» (Στραβίνσκι, ό.π.: 43). Ακριβώς η ίδια διεργασία ακολουθείται και σε ένα λογοτέχνημα και συγκεκριμένα σε ένα ποίημα. Για να θεωρηθούν λοιπόν μεταφραστικά ισοδύναμα ένα ποίημα και ένα μουσικό έργο θα πρέπει ο χρόνος, τα υλικά και οι τεχνικές τους μερικώς να μοιράζονται κοινούς 'τόπους', αφού έχουν

¹⁵ Η παρτιτούρα ενός τραγουδιού μπορεί να θεωρηθεί ως πολυτροπικό κείμενο αφού συνδυάζει δύο συστήματα σημείων: το γλωσσικό και το μουσικό.

¹⁶ Για την ανάλυση του έργου μέσα από ιστορικο-φιλοσοφική και μουσικολογική θεώρηση πρβλ. Ντούρου στο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, ο συνθέτης, ο δάσκαλος, 2004, 102-116.

φιλτραριστεί από τον μεταφραστή έτσι ώστε «να διατηρούνται οι ποιότητες του συστήματος αφετηρίας στο σύστημα αφίξεως» (Κεντρωτής, ό.π. 283). Σε αυτό το σημείο όμως ας γίνει μία αναγκαία επισήμανση για την ισοδυναμία. Σύμφωνα με τον Κεντρωτή:

«η ισοδυναμία όλων των επί μέρους σημείων αποτελεί αυταπάτη καθώς, η απόλυτη ταυτότητα μεταξύ γλώσσας αφετηρίας και γλώσσας αφίξεως είναι λογικώς αδύνατη [...] καθ' όσον κατά τη μεταφραστική διαδικασία ο ύπατος κανόνας είναι ότι πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι αποκλίσεις που οφείλονται στη διαφορετικότητα του κουλτουραλικού ιστού και των δομών της γλώσσας αφετηρίας και της γλώσσας αφίξεως».

(ό.π.).

Έτσι λοιπόν ο Jakobson κάνει λόγο για 'ισοδυναμία εν διαφορά' η οποία ενισχύεται από την 'εν τοις πράγμασι ισοδυναμία' ήτοι 'λειτουργική δύναμη ισοδυναμία εν διαφορά' που προκύπτει από την ισοδυναμία στο πεδίο της Συστημικής Θεωρίας σύμφωνα με τον Niklas Luhmann (ό.π.) και η οποία, αν στη διαγλωσσική μετάφραση απλώς επιβεβαιώνεται, στη διασημειωτική μετάφραση διατρανώνεται, ειδικά αν πρόκειται για μεταφορά μηνύματος μεταξύ συστημάτων σημείων με ιδιαίτερες πολυσημίες και συμβολισμούς και με την προϋπόθεση ότι πάντα, μέσα σε όλη αυτή τη διεργασία, παίρνει την αρμόζουσα θέση και αξία ο μεταφραστής που, στη περίπτωση της παρούσας, δεν είναι άλλος από τον συνθέτη. Επιπροσθέτως οι μουσικολόγοι Tagg και Francès αναφέρουν ότι: «η ακρίβεια του μουσικού νοήματος δεν ισούται με την ακρίβεια του λεκτικού νοήματος» (Tagg, 1999: 9) και: «ως προς το σημαίνον και το σημαίνόμενο, η μουσική και ο λόγος δεν δύνανται να έχουν σχέση ένα προς ένα μεταξύ τους» (Francès στο Tagg, ό.π.).

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω καθίσταται αναγκαία η διατύπωση προτάσεων περί 'λειτουργικής δύναμης ισοδυναμίας εν διαφορά' του μουσικού και ποιητικού συστήματος σημείων. Πιο συγκεκριμένα:

- Από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων και αντιστρόφως αναζητούνται ισοδυναμίες σχετικά με:
 - τον τίτλο
 - την αίσθηση του χρόνου (γραμμικότητα- μη γραμμικότητα)
 - τη μετάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο και αντιστρόφως
 - το συγκινησιακό φορτίο
 - τις θεματικές και μορφολογικές ομοιότητες
 - την αισθητική αντίληψη
- Από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων κατά τη μελοποίηση αναζητούνται ισοδυναμίες μεταξύ:
 - ποιητικού λόγου και μουσικού έργου όπου η ισοδυναμία εντοπίζεται ως προς:
 - τη δομή
 - την ταυτόχρονη έναρξη και ολοκλήρωση γλωσσικής και μουσικής φράσης
 - την ταύτιση της τονισμένης συλλαβής του γλωσσικού σημείου με το ισχυρό μέρος του μουσικού μέτρου ή παλμού και τη μουσική της απόδοση μελισματικά (μία συλλαβή προς πολλά

φθογγόσημα) ή συλλαβικά (μία συλλαβή προς ένα φθογγόσημο).

- ποιητικού λόγου και περισσότερων μελωδικών γραμμών στο πλαίσιο της αντιπαραβολικής προσέγγισης της μελοποίησης-μετάφρασης ενός ποιήματος από διαφορετικούς συνθέτες με στόχο την ανάδειξη ομοιοτήτων-ισοδυναμιών αλλά και διαφορών κυρίως:

- στη μουσική απόδοση λέξεων και φράσεων, που αποτελούν το νοηματικό πυρήνα του ποιήματος εξετάζοντας τις παραμέτρους που ορίστηκαν στο κεφ. 3 και επιπλέον τις:

- διαστηματική σύνθεση
- κίνηση
- μη συμβατική εκφορά

και:

- στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΗΜΕΙΩΝ ΣΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΣΕΦΕΡΗ - SATIE

Ο Γιώργος Σεφεριάδης έρχεται σε επαφή με τη Δυτικοευρωπαϊκή Μουσική παράδοση κατά τη διαμονή του στο Παρίσι όπου είχε μεταβεί το 1918 σε ηλικία μόλις 18 χρονών για να σπουδάσει νομική μέχρι το 1924 και, αμέσως μετά την έκδοση της ποιητικής του συλλογής *Στροφή*, την οποία και υπογράφει ως Γιώργος Σεφέρης τον Μάιο του 1931, μεταβαίνει στο Λονδίνο ως υποπρόξενος και εν συνεχεία διευθύνων του ελληνικού προξενείου.

Το Λονδίνο ήταν το ιδανικό μέρος για να μαθητεύσει κάποιος στη μουσική διότι «το αγγλικό κοινό δεν έδειχνε τόσο ενδιαφέρον για τη σύγχρονη μουσική και σημαντικές προσωπικότητες όπως και οργανισμοί είχαν επιδοθεί σ' έναν αγώνα για την προώθησή της» (Ταμπακάκη, 2011: 64) με κυρίαρχο το BBC το οποίο είχε ένα σημαντικό μουσικό τμήμα και από το 1930 Συμφωνική Ορχήστρα. Ο Σεφέρης παρακολουθεί την πλούσια μουσική κίνηση της αγγλικής πρωτεύουσας και παράλληλα προμηθεύεται ένα γραμμόφωνο το οποίο γίνεται αχώριστος σύντροφός του για την προσέγγιση της μουσικής¹⁷ των Bach, Beethoven, Wagner, νεότερων συνθετών, όπως του Satie, αλλά και συνθετών της εποχής του όπως Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Berg, η μουσική των οποίων ως έναν βαθμό απαντά στις ποιητικές του αναζητήσεις και τον ωθεί να διαμορφώσει το ποιητικό του στίγμα, το οποίο και αποτυπώνει εμφανώς το 1934 στη συλλογή του *Μυθιστόρημα*, όπου 24 ποιήματα δίνουν σάρκα και οστά σε μία κατά Σεφέρη Οδύσσεια, κατά την οποία ο ποιητής φτάνει στην 'Ιθάκη' του, δηλαδή στη διαμόρφωση μίας γλώσσας λιτής και αφαιρετικής, απογυμνωμένης από τον γαλλικό Συμβολισμό και οριστικά αφοσιωμένης στον ποιητικό Μοντερνισμό. Τον Μάρτη του 1935, το *Μυθιστόρημα* εκδίδεται, ενώ παράλληλα ο Σεφέρης μεταφράζει την *Ερημη Χώρα* του Thomas Sterns Eliot, του ποιητή που σπουδάζει τη μουσική της εποχής του στις αίθουσες συναυλιών¹⁸, του ποιητή με τον οποίο βρίσκεται κοντά όσο κανείς άλλος στις απόψεις «για την παράδοση, για την απόσβεση της προσωπικότητας και για την καλλιτεχνική πρωτοτυπία» (Βαγενάς, 1979: 183), του ποιητή που εμψυχώνει βασικές πεποιθήσεις του Σεφέρη όπως:

«ότι ο ποιητής πρέπει να μεταχειρίζεται τη γλώσσα μ' ένα μεγάλο αίσθημα ευθύνης προς τους συγχρόνους και τους μεταγενέστερους του, ότι πρέπει να αναπτύσσει όσο μπορεί τις δυνατότητές της, αποφεύγοντας τις ακρότητες που θα την απομακρύνουν από την κοινωνική της χρήση και ότι η μουσική

¹⁷ Για τους μουσικούς στοχασμούς του Σεφέρη πρβλ. Ξανθουδάκης, 2000: 99-126.

¹⁸ Το 1942 ο Eliot έδωσε μία διάλεξη με θέμα «Η μουσική της ποίησης» από την οποία προκύπτει σαφώς η ιδιαίτερη σχέση του ποιητή με την απόλυτη μουσική και η αναζήτηση αντιστοιχιών της με την ποίηση, ως να επρόκειτο για αναζήτηση μεταφραστικών ισοδυνάμων από ένα σύστημα σημείων σε ένα άλλο. Πιο συγκεκριμένα ο Eliot αναφέρει: «Η χρήση επαναλαμβανόμενων θεμάτων είναι τόσο φυσική στην ποίηση όσο και στη μουσική. Υπάρχουν δυνατότητες για στίχους που παρουσιάζουν αναλογίες με την ανάπτυξη ενός θέματος από διαφορετικές ομάδες οργάνων, υπάρχουν δυνατότητες για περάσματα σε ένα ποίημα που μπορούν να παραβληθούν με τα διαφορετικά μέρη μίας συμφωνίας ή ενός κουαρτέτου, υπάρχουν δυνατότητες αντιστικτικής διάταξης του θεματικού υλικού» (Eliot στο Ταμπακάκη, 2011: 87). Κατά τη συγγραφή της συλλογής του *Τέσσερα Κουαρτέτα*, η οποία επιδεικνύει μία εξαιρετικά αρμονική δομή, που προσεγγίζει την τελειότητα της μορφής, ο Eliot άκουγε τα κουαρτέτα του Beethoven. Μήπως λοιπόν μετέφερε το μήνυμα του κορυφαίου Γερμανού συνθέτη στη γλώσσα της ποίησης; Ή μήπως καλύτερα ο Eliot μετέφραζε από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων;

της ποίησης πρέπει να είναι μία μουσική ενδιάθετη στον κοινό λόγο της εποχής της».
(Σεφέρης στο Βαγενάς, ό.π.)

Ως μεταφραστής ο Σεφέρης εμφανίζεται συντηρητικός, παρόλο που στη μετάφραση της *Ερημης Χώρας* χρησιμοποιεί ελεύθερο στίχο συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο «στην επιβολή του ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα» (Βαγενάς, 2004: 91). Εκφράζει επιφυλάξεις για την παρεμβολή του μεταφραστή στο μετάφρασμα και δεν μπορεί να απαλλαγεί από την πεποίθηση ότι «η ισορροπία ανάμεσα στην πιστότητα προς το γράμμα και την πιστότητα προς το πνεύμα πρέπει πάση θυσία να διαφυλαχτεί» (ό.π.: 93). Έτσι λοιπόν βλέπει το πρωτότυπο ως ένα καλούπι, μέσα στο οποίο συνειδητά αυτοεγκλωβίζεται για να μείνει πιστός προς το γράμμα με εξαίρεση αποσπάσματα της *Ερημης Χώρας* που μεταφέρουν την ποιητική αίσθηση του πρωτότυπου αλλά και μεταφράσεις άλλων ποιημάτων του Έλιοτ και λοιπών ποιητών¹⁹, τα οποία είναι πολύ κοντά στην ευαισθησία του Σεφέρη και, κατά τη μετάφρασή τους, η πιστότητα στο γράμμα συμπίπτει πλέον με τη δική του ποιητική.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, τον Οκτώβριο του 1935, ο Σεφέρης γράφει τα ποιήματα *Σαντορίνη* και *Μυκήνες* υπό τον γενικό τίτλο *Γυμνοπαιδία* (Σεφέρης, 1979: 76-78). Για πρώτη και μοναδική φορά δίνει τίτλο σε έργο του που παραπέμπει σαφέστατα σε διάσημο μουσικό έργο, τις *Τρεις Γυμνοπαιδίες*²⁰ για πιάνο του Erik Satie ο οποίος μεσουρανούσε στο Παρίσι την εποχή που ο νεαρός Σεφέρης σπούδαζε στη γαλλική πρωτεύουσα. Αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο γεγονός. Η Πολίνα Ταμπακάκη, κάτοχος της θέσης Research Associate στο Κέντρο Ελληνικών Σπουδών και στο Τμήμα Συγκριτικής Λογοτεχνίας του King's College του Λονδίνου, στο βιβλίο της «*Γυμνοπαιδίες Γιώργου Σεφέρη - Έρικ Σατί. Στιγμιότυπα μίας πνευματικής επικοινωνίας*» αναζητά αντιστοιχίες μεταξύ του ποιητικού και μουσικού κειμένου. Στην παρούσα εργασία αυτή η αναζήτηση λαμβάνει χώρα από την οπτική γωνία της διασημειωτικής μετάφρασης από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων και επιχειρείται η ανίχνευση της 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' των δύο έργων όπως αυτή ορίστηκε παραπάνω. Αυτό σημαίνει ότι θα αναζητηθούν ισοδύναμα σημεία τα οποία θα επιβεβαιώσουν τη σχέση πρωτότυπου και μεταφράσματος σύμφωνα με τις προαναφερθείσες παραμέτρους με έμφαση στην παράμετρο της χρονικής αίσθησης, η οποία, σύμφωνα με την Ταμπακάκη είναι το αντικείμενο 'κλοπής' από τις *Γυμνοπαιδίες* του Satie (Ταμπακάκη, 2011: 268) και άρα η παράμετρος εκείνη που κυρίως θα καταδείξει τη 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' των δύο έργων. Η αίσθηση του χρόνου λοιπόν προκύπτει μη γραμμική και ορίζεται από τις εξής παραμέτρους:

¹⁹ Πρβλ. Βαγενάς, 2004: 94.

²⁰ Οι *Τρεις Γυμνοπαιδίες* ολοκληρώθηκαν το 1888, την εποχή που ο 22χρονος Satie ζούσε στη συνοικία της Μονμάρτης και εργαζόταν ως πιανίστας στο καμπαρέ «Μαύρος Γάτος». Ο τίτλος είναι εμπνευσμένος από τη δεκαήμερη ετήσια τελετή ή γιορτή που γινόταν στη Σπάρτη προς τιμήν του Απόλλωνα. Αρχικά ήταν αφιερωμένη στη μνήμη των Σπαρτιατών που έπεσαν στη μάχη της Θυρέας. Κατά την τελετή γυμνοί έφηβοι εκτελούσαν γυμναστικές ασκήσεις και χορούς γύρω από τα αγάλματα του Απόλλωνα της Άρτεμης και της Λητούς. Τους στίχους και τη μουσική έγραφαν περίφημοι ποιητές-συνθέτες της εποχής όπως ο Θάλητας και ο Αλκμάν (Μιχαηλίδης, 1989: 85). Στο αρχείο του Σεφέρη ένα αντίγραφο από τη συλλογή του *Γυμνοπαιδία* φέρει το ιδιόχειρο επίγραμμα «*Gymnopédie 1. Erik Satie*» (Ταμπακάκη, 2011: 199-200). Στη δημοσιευμένη εκδοχή δεν γίνεται αναφορά στον Satie αλλά προσθήκη ενός επιγράμματος από τουριστικό οδηγό της Ελλάδας σχετικό με τη Σαντορίνη (Σεφέρης, 1979: 74). Στο επίγραμμα αναφέρεται, μεταξύ άλλων, ότι η Σαντορίνη ήταν «κέντρον αρχαιοτάτης θρησκείας ένθα ετελούντο λυρικοί χοροί αυστηροί και βαρέος ρυθμού καλούμενοι γυμνοπαιδία» (ό.π.).

- Ελεύθερος στίχος
- Επαναληπτικότητα
- Στατικότητα
- Νοηματική αυτάρκεια των ομάδων στίχων των ποιημάτων
- Εκκρεμείς χρονικές προτάσεις.

Στο μουσικό κείμενο η μη γραμμική αίσθηση του χρόνου ορίζεται από τον συνδυασμό ποικίλων παραμέτρων με τις οποίες εκφέρονται τα επιμέρους μουσικά σημεία του έργου.

Συγκεκριμένα ας γίνει λόγος για την *1η Γυμνοπαιδία*²¹. Δύο είναι οι βασικές ομάδες μουσικών σημείων που συνθέτουν το μουσικό υποσύστημα σημείων της γυμνοπαιδίας: η μελωδική γραμμή και η συνοδεία της. Οι ομάδες σημείων αποτελούνται κυρίως από τετράμετρα μουσικά σημεία στα οποία μελωδία και συνοδεία συνοδοιπορούν στο μεγαλύτερο μέρος του έργου συνθέτοντας σύνθετα σημεία με τα χαρακτηριστικά που ορίστηκαν παραπάνω.

Το εναρκτήριο μουσικό σημείο είναι εισαγωγικού χαρακτήρα και αποτελείται μόνο από τη συνοδεία (βλ. μουσικό παράδειγμα 5).



Μουσικό παράδειγμα 5

Erik Satie: *Γυμνοπαιδία 1*. Εισαγωγικό τετράμετρο. Συνοδεία: μουσικό σημείο μικτής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, χαρακτήρας.

Το σημείο της συνοδείας είναι φθογγικό σύμπλεγμα μικτής διάταξης (αρμονικής και μελωδικής). Παρουσιάζει επαναληπτικότητα ανά δύο μέτρα και στατικότητα. Εκφέρεται πάντα με τις ίδιες αξίες σε μέτρο 3/4 στο οποίο η ροή της συνοδείας διακόπτεται από την αξία μισού στο δεύτερο παλμό και, σε συνδυασμό με την αργή ρυθμική αγωγή (*lent*) και τις χαμηλές δυναμικές (*pp*), δημιουργείται η εντύπωση ενός αποσυντιθέμενου βαλς, του οποίου η χορογραφία παγώνει απρόσμενα στον τρίτο παλμό του μέτρου και η κίνηση μένει μετέωρη.

Τα σημεία της μελωδικής γραμμής είναι φθογγικά συμπλέγματα μελωδικής διάταξης, των οποίων το σημαινόμενο έχει αντιθετικό χαρακτήρα (βλ. μουσικό παράδειγμα 6) διότι το δεύτερο (B), καθώς αποτελείται από έναν και μόνον φθόγγο μεγάλης διάρκειας, φαίνεται να έχει τη διάθεση να καταστείλει την κινητικότητα του πρώτου (A) με αποτέλεσμα τη δημιουργία συνεχόμενων ομόκεντρων ίσων κύκλων, οι οποίοι ενισχύουν τη μη γραμμικότητα του έργου. Παράλληλα το σημείο B της

²¹ Το μουσικό κείμενο διατίθεται στο: [https://imslp.org/wiki/3_Gymnopédies_\(Satie%2C_Erik\)](https://imslp.org/wiki/3_Gymnopédies_(Satie%2C_Erik)).

μελωδικής γραμμής παρουσιάζεται διαφοροποιημένο μορφικά, ωστόσο με την ίδια σημασία, ως συνωνυμία ακόμα και μετωνυμία στη σημασιολογική διάλεκτο, και ορίζεται ως μουσικό σημείο Β' στο οποίο, μετά από το ανιόν απόλυτα σύμφωνο διάστημα 4ης καθαρό, καταλήγει 'βουλιάζοντας' με κατιόν διάστημα 9ης μεγάλης στον μεγάλης διάρκειας φθόγγο μι. Πρώτα λοιπόν το ξεκίνημα και μετά το βύθισμα.

Μουσικό παράδειγμα 6

Erik Satie: *Γυμνοπαιδιά Ι*. Μουσικά σημεία μελωδικής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, χαρακτήρας.

Ενδεικτικά ο Σεφέρης μεταφράζει:

*Άφησε τα χέρια σου αν μπορείς να ταξιδέψουν
ξεκόλλησε απ' τον άπιστο καιρό
και βούλιαξε,*

(Σαντορίνη, στ. 41-43)

Υπάρχει όμως και η άλλη εκδοχή ερμηνείας των σημείων Β και Β' εν σχέσει με το σημείο Α. Αυτή της διαφορετικότητας όχι πλέον ως αντιθετικής σχέσης αλλά ως μη σχέσης, γεγονός που επιβεβαιώνει την αυτονομία τους (η συγγένεια των Β και Β', παραμένει). Σύμφωνα με την Ταμπακάκη στα δύο ποιήματα της *Γυμνοπαιδιάς*:

«...οι στίχοι χωρίζονται με άσπρα κενά σε μέρη τα οποία μοιάζουν να λειτουργούν περισσότερο ως ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, παρά να δημιουργούν μια αίσθηση συνέχειας και πορείας προς ένα τέλος».

(Ταμπακάκη, 2011: 268)

Ενδεικτικά ο Σεφέρης μεταφέρει στην ποίηση την αυτονομία των μουσικών σημείων ως εξής:

*Βρεθήκαμε γυμνοί πάνω στην αλαφρόπετρα
κοιτάζοντας τ' αναδνόμενα νησιά
κοιτάζοντας τα κόκκινα νησιά που βυθίζουν
τον ύπνο τους στον ύπνο μας.
εδώ βρεθήκαμε γυμνοί κρατώντας
τη ζυγαριά που βάραινε κατά μέρος
της αδικίας.*

*Φτέρνα της δύναμης θέληση ανίσκιωτη λογαριασμένη αγάπη
στον ήλιο του μεσημεριού σχέδια που ωριμάζουν,
δρόμος της μοίρας με το χτύπημα της νέας παλάμης*

στην ωμοπλάτη

.....

(Σαντορίνη, στ. 7-17)

Στην πορεία του έργου το σημείο Α παρουσιάζεται και αυτό ως μετωνυμία, γεγονός που θα μπορούσε να σημαίνει ότι το φθογγικό σύμπλεγμα εξελίσσεται, ωστόσο η συνοδοιπορία με τη συνοδεία, η οποία παραμένει αμετάβλητη, και ο συνεπής ερχομός του σημείου Β και των μετωνυμιών του, δίνουν την αίσθηση μιας αέναης κυκλικής κίνησης, ή ακόμα καλύτερα μίας πορείας όπου ο συνθέτης δίκην Σισύφου ‘κουβαλάει’ στωικά το μουσικό του φορτίο το οποίο, λίγο πριν την κορύφωση και πραγμάτωσή του, επιστρέφει στο σημείο εκκίνησης.

Ενδεικτικά ο Σεφέρης μεταφράζει:

κύκλο τα πόδια θερισμένα

κύκλο τα χέρια πεθαμένα

κύκλο τα μάτια σκοτεινά

(Σαντορίνη, στ. 33-35)

Και:

Βουλιάζει όποιος σηκώνει τις μεγάλες πέτρες

τούτες τις πέτρες τις εσήκωσα όσο βάσταξα

τούτες τις πέτρες τις αγάπησα όσο βάσταξα

τούτες τις πέτρες, τη μοίρα μου.

(Μυκήνες, στ. 12-15)

Κατά τη συνοδοιπορία τους τα σημεία Α, Β και οι μετωνυμίες τους, συνθέτουν σύνθετα μουσικά σημεία τα οποία, βάσει οπλισμού, αναμένεται να κινούνται κυρίως στη ρε μείζονα. Ωστόσο οι δύο συνηχήσεις σολ και ρε μείζονα με 7η μεγάλη ήδη από το πρώτο τετράμετρο του έργου δημιουργούν μία ‘σύγχυση’ ως προς το τονικό κέντρο. Που κινείται το έργο; Στη σολ ή στη ρε μείζονα; Η ‘σύγχυση’ επιβεβαιώνεται από τη συνοδοιπορία με το σημείο Α της μελωδικής γραμμής, κατά την οποία ποτέ δεν καταδεικνύεται μία σχέση προσαγωγή - τονικής, δηλαδή μία πτώση (στο μουσικό σύστημα σημείων), μία τελεία (στο ποιητικό σύστημα σημείων), στη ρε μείζονα ή έστω σε κάποια άλλη μείζονα. Στην ποίηση αυτή η αίσθηση μεταφέρεται με αλληλουχία χρονικών προτάσεων, τις οποίες δεν ακολουθεί ως απόδοση πρόταση σε οριστική έγκλιση:

Όταν ο κύβος χτύπησε την πλάκα

όταν η λόγχη χτύπησε το θώρακα

όταν το μάτι γνώρισε ξένο

.....

όταν κοιτάξεις γύρω σου και βρίσκεις

.....

(Σαντορίνη, στ. 27-29, 32)

Η σχέση προσαγωγή - τονικής / χρονικής - κύριας πρότασης θα έδινε την αίσθηση του τελειώματος και άρα της έναρξης κάτι καινούριου και άρα της εξέλιξης. Αντ’ αυτού η όποια πτώση στο μουσικό κείμενο γίνεται σε δώριο τρόπο. Η μετάβαση από την τονικότητα στην τροπικότητα, το δέσιμο του σήμερα με το παρελθόν στο μουσικό κείμενο μπορεί να θεωρηθεί ότι αντικατοπτρίζει στον Σεφέρη αυτό ακριβώς

που ο Δημαράς αναφέρει στην Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας για τον νομπελίστα ποιητή με αφορμή το ποίημά του *Στέρνα*: «Μέσα από την λαϊκή παράδοση ο ποιητής ξαναβρήκε το δρόμο προς την αρχαιότητα και έδεσε οργανικά τα περασμένα με τα καινούρια» (Δημαράς, 2000: 625). Και σε αυτό το σημείο κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η μετάβαση από την τονικότητα στην τροπικότητα στην περίπτωση του Satie είναι ένα στοιχείο εξέλιξης που σπάει τον κύκλο και άρα προσδίδει γραμμικότητα στο έργο. Μετά όμως από αυτή τη μετάβαση ο συνθέτης επαναλαμβάνει το έργο εξ αρχής επιβεβαιώνοντας την κυκλικότητα και ενσωματώνοντας τους επιμέρους ίσους κύκλους του έργου σε μεγαλύτερους στενά συγγενείς κύκλους οι οποίοι έχουν πανομοιότυπη κατάληξη. Παρατίθεται ενδεικτικά ο τελευταίος στίχος κάθε ανεξάρτητης νοηματικής ενότητας του ποιήματος *Σαντορίνη*. Η όμοια κατάληξη είναι προφανής:

.....
που πάτησαν τον ύπνο σου στην άλλη ζωή τη βυθισμένη

.....
Και ριζ' το στη θάλασσα για να βουλιάξει.

.....
Βουλιάζουν τα νησιά σκουριά και στάχτη.

.....
Βουλιάζει όποιος σηκώνει τις μεγάλες πέτρες.

(Σαντορίνη στ. 3, 6, 20, 44)

Ως προς το μουσικό ιδίωμα το έργο παρουσιάζεται συνειδητά αποστασιοποιημένο από κάθε χαρακτηριστικό του μουσικού ρομαντισμού και θεωρείται πρόδρομος του μουσικού μοντερνισμού. Οι μουσικές του ιδέες, λιτές και γυμνές, οι οποίες διαρθρώνονται απελευθερωμένες από τις συνηθισμένες μουσικές φόρμες και αρμονικές συμβάσεις των συνθετών της εποχής, μεταφέρονται στην ποίηση μέσω του ελεύθερου στίχου και μίας νέας γλώσσας που διαφοροποιείται από τον λογοτεχνικό ρομαντισμό, γεγονός που καταδεικνύει την ευρύτερη αισθητική συγγένεια πρωτότυπου και μεταφράσματος.

Ενδεικτικά η απογύμνωση της μουσικής ιδέας μεταφράζεται στο ποιητικό κείμενο με ποικίλους τρόπους:

- με την επανάληψη του επιθέτου 'γυμνός' που συνδέεται άμεσα με τον τίτλο της συλλογής και του μουσικού έργου:

πάνω σε πόδια γυμνά,
Εδώ βρεθήκαμε γυμνοί πάνω στην αλαφρόπετρα,
Σώματα βυθισμένα στα θεμέλια
του άλλου καιρού, γυμνά.
(Σαντορίνη, 2, 11, Μυκήνες, 38-39)

- με εκφράσεις που μεταφορικά αφαιρούν σταδιακά από την ανθρώπινη ύπαρξη το 'ένδυμα' της ζωής:

Γράψε αν μπορείς στο τελευταίο σου όστρακο
Όταν δεν μένει πια ούτε να διαλέξεις
το θάνατο που γύρευες δικό σου
(Σαντορίνη, 4, 36-37)

Και τη ζωή μου τεντωμένη σα χορδή

*αρχή και τέλος
η τελευταία στιγμή
(Μυκήνες, 8-10)*

- με γλώσσα γλαφυρή χωρίς σχήματα λόγου.

Εν κατακλείδι, η ‘λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά’ των δύο έργων προκύπτει από τη συνάφεια του τίτλου, της χρονικής αίσθησης των δύο έργων και της αισθητικής αντίληψης. Η συνάφεια της χρονικής αίσθησης και του μουσικού - ποιητικού συντακτικού συντελούν στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του μουσικού κειμένου. Ο Σεφέρης χωρίς να το γνωρίζει εκείνη την εποχή, πολύ πριν τις διατυπώσεις του Jakobson περί σημειωτικής μετάφρασης, μεταφράζει τη μουσική σε ποίηση ίσως με μεγαλύτερη πιστότητα από ότι την ίδια την ποίηση σε ποίηση εκτελώντας με τον καλύτερο τρόπο το καθήκον του μεταφραστή, το οποίο, σύμφωνα με τον Βαγενά, είναι «να μεταφέρει ένα ξένο ποίημα [επί της παρούσης ένα μουσικό κείμενο] στη γλώσσα του [σε ποίημα] παραμένοντας πιστός στο συγκινησιακό του νόημα. Να αναπαραγάγει δηλαδή όχι μόνο τη σκέψη αλλά και το αίσθημα» (Βαγενάς, 2004: 20, οι προσθήκες της υποφαινομένης).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΑΠΟ ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΣΗΜΕΙΩΝ ΣΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΖΩΤΟΥ - ΚΑΒΑΦΗ

Οι *Ηχητικές Γκραβούρες κατά Καβάφη* του Ίωνος Ζώτου²² γράφτηκαν για πιάνο το 1983. Είναι ένας κύκλος επτά κομματιών εμπνευσμένων από ισάριθμα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη²³ τα οποία έχουν κοινό θέμα τη νοσταλγική διάθεση του ποιητή για ηδονικές στιγμές, πρόσωπα αγαπημένα και γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή του, εξ ου και ο αρχικός τίτλος *Ερωτικά κυρίως* με τον οποίο ερμηνεύτηκε ο κύκλος στις 7 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς στο Βρετανικό Συμβούλιο από την πιανίστα Δανάη Καρά. Τα ποιήματα που μεταφέρει ο συνθέτης στο μουσικό σύστημα σημείων είναι τα: *Γκρίζα, Στες σκάλες, Μακριά, Το διπλανό τραπέζι, Η προθήκη του Καπνοπωλείου, Απ' τες εννιά και Θάλασσα του πρωιού*. Στην παρούσα εργασία η πιανιστική απόδοση του ποιήματος *Απ' τες εννιά*²⁴ (Καβάφης, 2009: 67) θα αποτελέσει ένα ακόμα παράδειγμα διασημειωτικής μετάφρασης με σύστημα αφετηρίας το ποιητικό σύστημα σημείων και αφίξεως το αντίστοιχο μουσικό.

Από τις προαναφερθείσες παραμέτρους, σύμφωνα με τις οποίες ορίζεται η 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' των δύο έργων, του ποιήματος και του πιανιστικού έργου, πέραν της πασιφανούς παραμέτρου του τίτλου, ιδιαίτερη βαρύτητα έχει η παράμετρος της αίσθησης του χρόνου. Εν αντιθέσει με το παράδειγμα Σεφέρη - Satie όπου η μη γραμμικότητα συνδέει πρωτότυπο και μετάφρασμα, στο παράδειγμα Ζώτου - Καβάφη, η γραμμικότητα είναι αυτή που καθορίζει άμεσα τη συνάφεια των δύο έργων. Στο ποίημα ο χρόνος ξετυλίγεται σε δύο επίπεδα: στο πρόσφατο παρελθόν και στο απώτερο παρελθόν. Μπορεί επομένως να θεωρηθεί πως η γραμμικότητα του ποιήματος έχει διττό χαρακτήρα, σύμφωνα με τον οποίο τα συμβάντα του απώτερου παρελθόντος, δηλαδή του μέχρι τότε βίου του ποιητή, παρουσιάζονται εγκιβωτισμένα²⁵ στην αφήγηση του πρόσφατου παρελθόντος, δηλαδή των τελευταίων ωρών: από τις εννιά μέχρι τις δώδεκα και μισή. Το κουβάρι των αναμνήσεων ξετυλίγεται συνειδητά και ο ποιητής θέλει να μοιραστεί με τον αναγνώστη του τους

²² Ο Ίων Ζώτος (1944-2010) καταγόταν από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου όπου και ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του. Σπούδασε αγγλική φιλολογία και μουσικολογία στην Αθήνα, στη Μεγάλη Βρετανία και τις Η.Π.Α.. Το 1977 αναγορεύθηκε διδάκτωρ ιστορικής μουσικολογίας του Πανεπιστημίου της Πενσυλβανίας. Παράλληλα σπούδασε μουσική στο Εθνικό Ωδείο και μουσική σύνθεση με τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου. Από το 1991 διετέλεσε μέλος του Διδακτικού και Ερευνητικού Προσωπικού του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών όπου προώθησε ιδιαίτερος τα πεδία της ιστορίας της μουσικής, της θεωρίας επιλεγμένων μουσικών ειδών και μορφών καθώς και της συγκριτικής θεωρίας της λογοτεχνίας και της μουσικής (πρβλ. Συμεωνίδου, 1995: 120-122).

²³ Πολλοί συνθέτες κατά καιρούς έχουν εμπνευστεί από τον Καβάφη για να συνθέσουν οργανική μουσική όπως ο Φ. Κοβαντζής στη *Συμφωνία Ι*, βασισμένη στο ποίημα *Όσο μπορείς* (1975), ο Θ. Σίμογλου στη *Συμφωνία Ι* (1983-1986), αφιερωμένη στον Καβάφη, ο Γ. Σισιλιάνος στα *6 φανταστικά κομμάτια* για μεγάλη ορχήστρα, έργο 54 εμπνευσμένο από 6 ποιήματα του Καβάφη (1992-93), ο Θ. Μικρούτσικος στο *Ο γέρος της Αλεξάνδρειας* για σκηνική μουσική (1982), αλλά και συνθέτες οι οποίοι, εμπνεόμενοι από τον Καβάφη, γράφουν δικό τους λιμπρέτο όπως ο Ι. Κονιτόπουλος στο *Πολύ ατένισα* για βαρύτονο και εννέα εκτελεστές (2006) κ.λπ.

²⁴ Το ποίημα γράφτηκε το 1917, όταν ο ποιητής ήταν ήδη 54 ετών. Ο αρχικός τίτλος του ήταν *Δώδεκα και μισή*. Το 1918 πήρε τον τίτλο *Απ' τες εννιά* (Καβάφης, 2009: 152).

²⁵ Εγκιβωτισμός: αφηγηματική τεχνική κατά την οποία μία αφήγηση ενσωματώνεται σε μία άλλη. Οι δύο αφηγήσεις συνδέονται με κάποιο τρόπο (πρβλ. Παρίσης, Ι. & Παρίσης Ν., 2017: 54-55) στην παρούσα περίπτωση ο ήρωας είναι ο ίδιος.

συλλογισμούς του αλλά και τη νοσταλγία του. Σύμφωνα με τον Δημαρά «*Η νοσταλγική μετατόπιση έξω από τη στιγμή, είτε προς τη διάσταση του χώρου είτε προς τη διάσταση του χρόνου, αποτελεί το χαρακτηριστικό της έμπνευσης του Καβάφη*» (Δημαράς, 2000: 600). Παρουσιάζονται λοιπόν με κινηματογραφική ταχύτητα, «*ως ένα αυστηρό και σφιχτό τραγούδι της μνήμης*» (Ποντάνι, 1991: 209) και μέσα σε μόλις δέκα στίχους, όλα όσα το είδωλο του νέου σώματος θυμίζει στον ποιητή κάτω από το φως της λάμπας²⁶: στιγμές τολμηρής ηδονής, πολυσύχναστοι δρόμοι της Αλεξάνδρειας²⁷ όπως ήταν τότε με τα θέατρα, τα καφενεία όπου ο νεαρός Καβάφης βίωνε την καθημερινότητά του. Ως αντίποδας παρουσιάζονται τα θλιβερά γεγονότα²⁸ που σημάδεψαν τη ζωή του: απώλειες μελών της οικογένειας, χωρισμοί με αγαπημένα πρόσωπα και τα αισθήματα όσων πέθαναν τα οποία θεωρούσε δεδομένα και δεν τα εκτίμησε όσο θα έπρεπε. Ο μοναχικός²⁹ ποιητής δεν κάνει απολογισμό του βίου του, δεν νοσταλγεί μόνο αλλά αποτυπώνει μία απόλυτα συνειδητοποιημένη διαπίστωση και μία έμμεση προτροπή: ο χρόνος τα πάντα ρει και ο άνθρωπος πρέπει να βιώνει τα νιάτα του.

Στη μεταφορά του στο μουσικό σύστημα σημείων η διττή γραμμικότητα, όπως ακριβώς μόλις καθορίστηκε, ορίζεται από τις εξής παραμέτρους:

- Την ηχητική πηγή
- Τη δημιουργία και εναλλαγή πολυσύνθετων μουσικών σημείων
- Τη νοηματική συγγένεια μεταξύ των ομάδων στίχων του ποιήματος.

Ως προς την ηχητική πηγή, το πιάνο είναι το όργανο που μπορεί να ερμηνεύσει πολυσύνθετα μουσικά σημεία, τα οποία σαφώς θα μπορούσαν να ερμηνευτούν από ένα σύνολο μουσικών οργάνων αλλά η ερμηνεία από ένα και μόνο όργανο συνάδει με τη σύλληψη του ποιήματος: ένας και μόνος ο ποιητής, πολλά και ποικίλα αυτά που αφηγείται για τον ίδιο του το βίο στο πρόσφατο και απώτερο παρελθόν, δηλαδή: εσωτερικές διεργασίες, συλλογισμοί και διαπίστωση ενός και μόνου ατόμου. Ένα και το μουσικό όργανο λοιπόν.

Τα σημεία που μεταφέρουν τη διττή γραμμικότητα του ποιήματος στο μουσικό σύστημα σημείων ποικίλουν από μελωδικά απλά σημεία μέχρι και πολυσύνθετα.

Ο ποιητής γράφει:

Δώδεκα και μισή (στ. 1)

και ο συνθέτης μεταφράζει:

Κατά πρώτον με το εναρκτήριο μουσικό σημείο Α του έργου το οποίο είναι μελωδικής διάταξης, ερμηνεύεται στις χορδές του πιάνου και μεταφέρει τον απόηχο

²⁶ Το διαμέρισμα της οδού Lepsius όπου διέμενε ο ποιητής από το 1907 δεν είχε ηλεκτρικό ρεύμα. Φωτιζόταν με κεριά ή με λάμπες πετρελαίου. Το φως τους συχνά γινόταν το φόντο για το ξετύλιγμα των σκέψεων και των στοχασμών του (ό.π.: 153).

²⁷ Από την αναπόληση του ποιητή δεν μπορεί να λείπει, έστω και χωρίς να αναφερθεί άμεσα το όνομά της, η Αλεξάνδρεια, η πόλη η οποία ζει, αλλάζει και γερνά μαζί του. Στην ποιητική δημιουργία του Καβάφη η παρουσία της είναι αισθητή και σύμφωνα με τον Δασκαλόπουλο «στη σχέση Καβάφη-Αλεξάνδρειας έχουμε μίαν από τις πιο σπάνιες περιπτώσεις ουσιαστικής αλληλεξάρτησης και συσχετισμού. Η θέση που κατέχει η Αλεξάνδρεια στην καβαφική ποίηση βρίσκεται στην καρδιά αυτής της ποίησης» (Δασκαλόπουλος, 2013: 43).

²⁸ Ο Καβάφης είχε χάσει κατά καιρούς πολλά μέλη της οικογένειάς του, τους γονείς του και τα αδέρφια του Γεώργιο, Αριστεΐδη και Αλέξανδρο (Καβάφης, ό.π.).

²⁹ Ο ποιητής διέμενε στο διαμέρισμα της οδού Lepsius μόνος μέχρι το τέλος της ζωής του (1933). Τον πρώτο χρόνο είχε συγκατοικο τον αδερφό του Παύλο. Το 1926 ο κληρονόμος του Αλέκος Σεγκόπουλος και η σύζυγός του Ρίκα, εγκαταστάθηκαν στην ίδια πολυκατοικία μετριάζοντας τη μοναξιά του αλεξανδρινού ποιητή (ό.π.).

του ρολογιού Big Ben. Πιο συγκεκριμένα στην παρτιτούρα³⁰ σημειώνεται: «tempo di Big Ben» (βλ. μουσικό παράδειγμα 7). Η επιλογή του διάσημου αγγλικού συμβόλου του χρόνου δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Αντιθέτως υποδηλώνει τη σύνδεση του ποιητή και του συνθέτη με την αγγλική κουλτούρα, την οποία και οι δύο προσέγγισαν μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, εμπειρίες και εποχές.

Tempo di Big Ben (♩ = 84 ca)

mf pizz. on the strings

Μουσικό παράδειγμα 7

Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Μουσικό σημείο A μελωδικής διάταξης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Κατά δεύτερον με ένα σύνθετο αυτή τη φορά μουσικό σημείο μικτής διάταξης (βλ. μουσικό παράδειγμα 8) το οποίο, διόλου τυχαία, ηχεί ακριβώς δώδεκα μέτρα και μισό και οριοθετεί το πλαίσιο, μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η αφήγηση καθώς βασικές παράμετροι του εν λόγω σημείου ενυπάρχουν σταθερά στα επόμενα μουσικά πολυσύνθετα σημεία του έργου, κατά την αλληλουχία των οποίων λαμβάνει χώρα το διπλό ξετύλιγμα του χρόνου ως αναπόληση του πρόσφατου και απώτερου παρελθόντος.

Ped. always pizz. on the strings

on the keyboard

crescendo poco a poco

Ped.

diminuendo poco a poco

p

Μουσικό παράδειγμα 8

Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Σύνθετο μουσικό σημείο B. Δεξί χέρι: σημείο B1, αριστερό: σημείο B2. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Το σύνθετο σημείο B συντίθεται από δύο σημεία, τα B1 και B2: Το B1 αποτελείται από τον επαναλαμβανόμενο φθόγγο μι στις χορδές του πιάνου και τους φθόγγους ντο και φα με δεξί pedal στη μπάσα οκτάβα του οργάνου. Το B1 μεταφέρει στο μουσικό σύστημα σημείων τους σταθερούς χτύπους του ρολογιού, την έννοια του χρόνου, του ρυθμιστή των πάντων, του ακατάπαυστου χρόνου, του φορέα της φθοράς.

³⁰ Τα μουσικά παραδείγματα είναι ηλεκτρονική επεξεργασία αποσπασμάτων της παρτιτούρας του έργου, αντίγραφο της οποίας παραχωρήθηκε στη γράφουσα από το προσωπικό αρχείο της πιανίστα και ερμηνεύτριας του Ζώτου Δανάης Καρα.

Είναι η γενεσιουργός ιδέα του έργου και σημαντικότερη παράμετρος της 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' των δύο έργων. Το B2, αρμονικής διάταξης, συμπορεύεται με το B1, τίθεται, δηλαδή, στην τροχιά του χρόνου. Αποτελείται από τετράφωνες συνηχήσεις μεθ' εβδόμης, η αλληλουχία των οποίων δεν επιβεβαιώνουν κάποιο συγκεκριμένο τονικό κέντρο αλλά ούτε και μία ξεκάθαρη ατονική διάθεση. Οι συνηχήσεις ακροβατούν μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, ως απεικονίσεις της ίδιας φιγούρας η οποία, στο φως της λάμπας, στο ηχητικό φόντο του B1 δηλαδή, αλλάζει μέσα στο χρόνο σηματοδοτώντας παράλληλα την εκκίνηση του συλλογισμού του ποιητή και της αφήγησης του πρόσφατου παρελθόντος:

*Γρήγορα πέρασεν η ώρα
απ' τες εννιά που άναψα τη λάμπα,
και κάθισα εδώ. Κάθουμουν χωρίς να διαβάζω,
και χωρίς να μιλώ. Με ποιόνα να μιλήσω
κατάμονος μέσα στο σπίτι αυτό.*

Κατά την αφήγηση του πρόσφατου παρελθόντος (σημείο B2) με την αφηγηματική τεχνική του εγκιβωτισμού παρατίθεται η αφήγηση του απώτερου παρελθόντος ως ευθύγραμμο τμήμα της ίδιας ευθείας γραμμής, της γραμμής του χρόνου. Οπότε γράφει ο ποιητής:

*Το είδωλον του νέου σώματός μου,
Απ' τες εννιά που άναψα την λάμπα,
Ήλθε και με ήρπε και με θύμισε
Κλειστές κάμαρες αρωματισμένες
και περασμένην ηδονή-τι τολμηρή ηδονή!*

Ο συνθέτης μεταφράζει στο μουσικό σύστημα σημείων ακριβώς αυτή την αίσθηση της διττής γραμμικότητας, δηλαδή του ξετυλίγματος του χρόνου στο πρόσφατο και απώτερο παρελθόν, με το πολυσύνθετο σημείο Γ, στο οποίο ενυπάρχουν τα σημεία B1, πιο συγκεκριμένα μία μετωνυμία του B1, το B2 και ένα νέο μελωδικό σημείο ντουμπλαρισμένο στην οκτάβα, στο αριστερό χέρι, το οποίο είναι προ των πυλών να αφηγηθεί τα συμβάντα του απώτερου παρελθόντος ή καλύτερα να προαναγγείλει το είδωλο του νέου σώματος του ποιητή εξ ου και η ένδειξη *ben marcato* στο μουσικό κείμενο (βλ. μουσικό παράδειγμα 9).

Μουσικό παράδειγμα 9

Των Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Πολυσύνθετο μουσικό σημείο Γ. Δεξί χέρι: σημεία B1, B2. Αριστερό: εισαγωγή νέου σημείου. Εγκιβωτισμός αφήγησης. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Τα προαναφερθέντα μουσικά σημεία συνοψίζουν το ρυθμικομελωδικό υλικό του έργου και αποδίδουν το νόημα και το συγκινησιακό φορτίο του ποιήματος. Κατά την πορεία του έργου, η τροποποίηση κάθε σημείου μεμονωμένα ή κατά την μεταξύ των συνοδοιορία επιβεβαιώνει τη γραμμικότητά του (ενδεικτικά βλ. μουσικό παράδειγμα 10).

Συνεχίζει ο ποιητής:

*Κ' επίσης μ' έφερε στα μάτια εμπρός,
δρόμους που τώρα έγιναν αγνώριστοι,
κέντρα γεμάτα κίνησι που τέλεψαν,
και θέατρα και καφενεία που ήσαν μια φορά.*

Και ο συνθέτης μεταφράζει:

Μουσικό παράδειγμα 10

Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά*. Η εξέλιξη των σημείων B1 - B2. Αριστερό χέρι: σημείο B2 σε μελωδική διάταξη. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, κλίμακα, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Το νέο σημείο του πολυσύνθετου σημείου Γ έχει αποσυρθεί και τα B1-B2 παρουσιάζονται με ποικίλες μορφές - μετωνυμίες διατηρώντας το σημαινόμενό τους. Το B2, με μελωδική διάταξη πλέον, προσδίδει ιδιαίτερη κινητικότητα στην εξελικτική πορεία του έργου. Η απογύμνωση των B1-B2 στο τέλος του παραδείγματος επιβεβαιώνει τη διαφορά του σήμερα από το χτες. Ανά δύο μέτρα διακρίνονται μετωνυμίες του πολυσύνθετου σημείου Γ. Παρόμοιες διεργασίες λαμβάνουν χώρα στο υπόλοιπο του έργου, οι οποίες διανθίζονται από εμβόλιμα μουσικά σημεία τα οποία εισάγονται με την τεχνική του 'κολάζ'³¹ και μεταφράζουν τα λεγόμενα του ποιητή ενεργοποιώντας στον ακροατή οικείους συνειρμούς. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η άμεση αναφορά στο έργο *Marcia Funebre*, opus 35 του Frederic Chopin το οποίο συνδέεται άμεσα με το θλιβερό γεγονός του θανάτου και αποδίδει μουσικά τα *πένθη της οικογένειας*.

Μία τελευταία παράμετρος, που σκιαγραφεί την αίσθηση του χρόνου και καταδεικνύει τη γραμμικότητα πρωτότυπου και μεταφράσματος, είναι η νοηματική συγγένεια των ομάδων στίχων του ποιήματος. Η αναπόληση του ποιητή ακολουθεί μία λογική παράθεση γεγονότων με ορισμένη σειρά: η συνειδητοποίηση της ώρας, η αφήγηση του παρελθόντος (πρόσφατου, απώτερου) η επιστροφή στο σήμερα, η διαπίστωση, η έμμεση προτροπή αποδίδονται με ποικιλία μουσικών σημείων τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο, εξελίσσονται, διανθίζονται, συνυπάρχουν, εμπλουτίζονται με νέα σημεία ξεδιπλώνοντας τον συλλογισμό του αλεξανδρινού ποιητή.

Ένα ακόμα βήμα για τον ορισμό της 'λειτουργικής' δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' των δύο έργων αποτελεί η κατάδειξη των μορφολογικών τους ομοιοτήτων. Το ποίημα αποτελείται από τέσσερις ανισομερείς ενότητες, ομοίως και το μουσικό έργο ως εξής:

Α' ενότητα: στ. 1- 5 —► μ. 1-32
Β' ενότητα: στ. 6-14 —► μ. 33-59
Γ' ενότητα: στ. 15-19 —► μ. 60-123
Δ' ενότητα: στ. 20-21 —► μ. 124-146

Οι στίχοι 1 και 20 αποδίδονται με τα μουσικά σημεία Α και Β. Κατά την απόδοση των στ. 20-21 επανεμφανίζεται πρώτα το Β και κατόπιν το Α, επιμηκυνόμενο κατά τέσσερα μέτρα. Η αφήγηση του παρελθόντος ολοκληρώνεται και η διατύπωση της διαπίστωσης και της προτροπής επισφραγίζεται.

Οι στίχοι 6 και 15 ομοιάζουν, οπότε δεν είναι τυχαίο ότι τα εναρκτήρια μουσικά σημεία των Β' και Γ' ενότητων του μουσικού κειμένου, τα οποία αποδίδουν μουσικά το *είδωλον του νέου μου σώματος*, εμφανίζουν σαφείς ομοιότητες (βλ μουσικό παράδειγμα 11).

³¹ Η τεχνική κολάζ στη μουσική είναι η ενσωμάτωση από τον συνθέτη στο έργο του τμημάτων και γενικά αναφορών από άλλο μουσικό έργο ή γενικότερα από διαφορετικούς χώρους της τέχνης (πρβλ. Michels, 1995: τ. II, 549).



Μουσικό παράδειγμα 11

Ίων Ζώτος: *Απ' τες εννιά. Το είδωλον του νέου σώματός μου*: Μουσικά σημεία Δ και Δ'. Μελωδική διάταξη. Παράμετροι εκφοράς: μέτρο, αξίες, δυναμικές, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Οι παράμετροι εκφοράς των σημείων Δ και Δ' ομοιάζουν ή καλύτερα το ένα σημείο αποτελεί μετωνυμία του άλλου. Οι πρωτοεμφανιζόμενες ενδείξεις *piu mosso* και *agitato*, η σαφής ατονική διάθεση, η επίσης πρωτοεμφανιζόμενη ρυθμική αγωγή σε 6/4 και 5/4, η διαστηματική σύνθεση του φθογγικού συμπλέγματος και τα μελωδικά στολίδια σκιαγραφούν το είδωλο του νεαρού ποιητή το οποίο ξαναζωντανεύει με το πισωγύρισμα του χρόνου. Ίσως τελικά δεν είναι τυχαίο ότι τα σημεία Δ και Δ' εμφανίζουν έμμεσες συγγένειες και με το μουσικό σημείο Α, το σημείο αναφοράς του ρολογιού Big Ben, στη μουσική γλώσσα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ακόμα και παραλλαγές του.

Ως προς τη συνάφεια της αισθητικής αντίληψης των δύο δημιουργών επισημαίνεται ότι η ιδιότυπη γλώσσα του ποιητή, η οποία ακροβατεί μεταξύ δημοτικής και καθαρεύουσας, θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη μουσική γλώσσα του συνθέτη η οποία ακροβατεί μεταξύ υστερορομαντικής αρμονίας και ελεύθερης ατονικότητας. Ο Καβάφης δεν εντάσσεται σε κάποιο συγκεκριμένο λογοτεχνικό ρεύμα αλλά αποτελεί προπομπό του ποιητικού μοντερνισμού. Ο Ζώτος συνθέτει στον απόηχο του μουσικού μοντερνισμού, τον οποίο ενατενίζει κριτικά και ασπάζεται επιλεκτικά. Επομένως η συνάφεια έγκειται στην έμμεση σχέση των δύο δημιουργών με τις μοντερνιστικές τάσεις της εποχής του καθενός.

Εν κατακλείδι, η 'λειτουργική δύναμη ισοδυναμία εν διαφορά' των δύο έργων προκύπτει από τη συνάφεια του τίτλου, της χρονικής αίσθησης, της μορφής και της αισθητικής αντίληψης και είναι αποτέλεσμα της συγγένειας της ευαισθησίας των δύο δημιουργών. Μπορεί να μην έζησαν την ίδια εποχή, αλλά η κοινή καταγωγή και η αγάπη για την Αλεξάνδρεια, όπου ο συνθέτης έζησε και σπούδασε μέχρι 19 χρονών, η μελέτη της λογοτεχνίας και της ιστορίας και ειδικά, από τον Ζώτο, της ιστορίας της Αλεξάνδρειας κατά την εποχή του Καβάφη συντελούν σε μια εκλεπτυσμένη ενδοεπικοινωνία μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος αλλά και επιβεβαιώνουν τα λόγια του Βαγενά σύμφωνα με τα οποία: «Όσο πιο συγγενικές είναι αυτές οι δύο ευαισθησίες [δημιουργού και μεταφραστή] τόσο ομαλότερη θα είναι η συνάντησή τους και αρμονικότερο το συνταίριασμά τους» (Βαγενάς, 2004: 41, η προσθήκη της υποφαινομένης).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

Η ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΔΙΑΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗ

Μετά την αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος από το μουσικό σύστημα σημείων στο ποιητικό και αντίστροφα, αναζητείται 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος κατά τη μελοποίηση σύμφωνα με τις παραμέτρους που ορίστηκαν στο κεφ. 3 η οποία, όπως ήδη προαναφέρθηκε, είναι μία ειδική κατηγορία διασημειωτικής μετάφρασης, όπου πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν στο πλαίσιο ενός πολυτροπικού κειμένου και όπου η αντιστοίχιση ποιητικού και μουσικού σημείου προκύπτει πλέον σαφής. Αρωγός σε αυτή την αναζήτηση είναι ο μελοποιημένος Καβάφης, μία ενδεικτική ιστορική αναδρομή του οποίου παρατίθεται ευθύς παρακάτω.

8.1 Το φαινόμενο «μελοποιημένος - διασημειωτικά μεταφρασμένος Καβάφης»

Όταν το 1930 ο ποιητής είχε χαρακτηρίσει τον εαυτό του ως «*ποιητή υπερμοντέρνο, ποιητή των μελλουσών γενεών*» προβλέποντας ότι «*τα στοιχεία της ποίησής του θα εκτιμήσουν ακόμα πιο πολύ οι γενεές του μέλλοντος, παρακινημένες από την πρόοδο των ανακαλύψεων και τον εκλεπτυσμένο νοητικό μηχανισμό τους*» (Γιαλουράκης στο Κ.Π. Καβάφης, χ.χ.: 15-16), ήταν ως να προέβλεπε το μέλλον, αφού η ποίησή του, και στην περίπτωση της παρούσας έρευνας η μελοποιημένη ποίησή του, μετράει σχεδόν 100 χρόνια αδιάκοπης πορείας χωρίς τέλος αφού και σήμερα κάποιος κάπου μελοποιεί Καβάφη. Η πληθώρα των αισθητικών αντιλήψεων, με την οποία το μήνυμα του αλεξανδρινού ποιητή μεταφέρεται από το ποιητικό σύστημα σημείων στο μουσικό μέσω της μελοποίησης, εξειδικεύει το φαινόμενο 'Καβάφης' σε 'μελοποιημένος ή διασημειωτικά μεταφρασμένος Καβάφης'.

Εν αρχή, ο Δ. Μητρόπουλος, ο μόνος που μελοποίησε τον Καβάφη ενόσω ο ποιητής ήταν ακόμα εν ζωή το 1925-26 και ταυτόχρονα ο πιο πρωτοπόρος. Ο πρωτοποριακός και απελευθερωμένος από δεσμεύσεις στίχος του Καβάφη είχε έντονα κινήσει το ενδιαφέρον του Μητρόπουλου, ο οποίος προχώρησε σε νεωτεριστικές συνθέσεις με τίτλους καθαρά οργανικών συνθέσεων και τον συνολικό τίτλο *14 Invenzioni για φωνή και πιάνο*.

Του πρωτοπόρου Μητρόπουλου έπονται οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής Μουσικής, οι οποίοι παρουσιάζονται ως πολέμιοι της πρωτοποριακής ατονικής και δωδεκαφθογγικής μουσικής και λάτρεις των άρρητων δεσμών της τονικής αρμονίας. Δεν μπορούν να αντισταθούν στον καθαφικό στίχο ο οποίος διαφοροποιείται αισθητά από ποιητές που συνηθίζουν κατ' εξοχήν να μελοποιούν οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής όπως οι Ζ. Παπαντωνίου, Ι. Πολέμης, Γ. Δροσίνης, Α. Βαλαωρίτης, Κ. Παλαμάς κ.λπ. Κάποια ποιήματά του δε, μπορούν να χαρακτηριστούν από τα πιο αγαπημένα τους, όπως για παράδειγμα τα *Κεριά* τα οποία μελοποιούνται από τρεις συνθέτες της Εθνικής Σχολής, τους Γ. Πονηρίδη (1934), Γ. Α. Παπαϊωάννου (1953

περίοδος κατά την οποία ο συνθέτης ενστερνίζεται την Εθνική Σχολή) και Α. Ευαγγελάτο (1964). Αγαπημένο ποίημα και το *Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον*, το οποίο μελοποιείται από τους Ε. Μουτσόπουλο (1964), Ι. Μπενάκη και Α. Ξένο (1989) σε κύκλο 12 τραγουδιών, που θεωρείται χαμένος. Μελοποιημένος Καβάφης για πρώτη φορά από γυναίκα συνθέτρια το 1954, τη Μ. Καλογρίδου³². Την ίδια χρονιά και από τον Λ. Ζώρα (1954-60).

Οι συνθέτες της πρωτοπορίας και της ύστερης πρωτοπορίας μελοποιούν με τη σειρά τους Καβάφη. Ενδεικτικά οι Ι. Χαλιάσας³³ (1956), Ν. Μαμαγκάκης, (1957)³⁴, Μ. Αδάμης (1959), Α. Κουνάδης (1961), ο ύστερος Παπαϊωάννου (1966), οι Κ. Νικήτας (1977), Χ. Βρόντος (1976-79), Κ. Σφέτσας (1979 και 1984), Γ. Ιωαννίδης (1981), Θ. Αντωνίου (1983), συνθέτες με ιδιαίτερο προσωπικό ιδίωμα που αμφιταλαντεύεται μεταξύ πρωτοπορίας και μεταμοντερνισμού, όπως οι Ι. Ζώτος (1982-83), Σ. Δήμας (1983), Μ. Σφακιανάκη (1984), Κ. Σιέμπης (1984), Μ. Τραυλός (1988), Α. Αργυρού (1991), Δ. Θέμελης (2005) και νεότεροι συνθέτες όπως οι Γ. Χατζημιχαλάκης (1994), Χ. Ζερμίνος (1995), Κ. Τσουπάκη (1999 με μελοποιήσεις ανά τακτά διαστήματα μέχρι το 2010) και κατά την τελευταία εικοσαετία ο διατονικού ιδιώματος Ν. Ταϊήλορ (2001), οι Σπ. Μάζης (2002), Λ. Κανάρης (2005), Σ. Παπάνας (2006)³⁵, Ν. Αθηναίος (2006), Γ. Κουρουπός (2006), Δ. Μηνακάκης (2020), Μ. Ντούρου (2020) κ.λπ.

Σε αυτό το σημείο να υπενθυμιστεί ότι τα χρονικά όρια των μουσικών ρευμάτων, όπως γενικώς των αισθητικών τάσεων, δεν είναι πάντα σαφή. Οι τάσεις της πρώιμης για την ελληνική πραγματικότητα πρωτοπορίας που εισάγει ο Μητρόπουλος προηγούνται της Εθνικής Σχολής, ενώ ο απόηχος της Επτανησιακής Σχολής είναι ακόμα έντονος. Παράλληλα η Εθνική Σχολή επικρατεί της Επτανησιακής και παρουσιάζεται ως αντίποδας της πρωτοπορίας, ενώ μεταγενέστερα συνθέτες της ύστερης πρωτοπορίας συμβαδίζουν πλέον καθαρά με τον μεταμοντερνισμό. Και όλα αυτά στον τομέα της ελληνικής λόγιας μουσικής η οποία πάντα συμπορεύεται χρονικά με το έντεχνο ελληνικό τραγούδι, το οποίο στον μελοποιημένο Καβάφη εκπροσωπούν οι Μ. Πλέσσας (1970), Μ. Θεοδωράκης (1980-82), Μ. Χατζιδάκις (1972), Ν. Ρώτας (1972), Δ. Μούτσης (1974), Γ. Γλέζος (1975-78), Θ. Μικρούτσικος (1982), Γ. Σπανός, ο οποίος αρχίζει την ενασχόλησή του με τον Καβάφη κατά την δεκαετία 70-80 και χαρακτηριστικά δηλώνει: «Ο Καβάφης είναι λακωνικός γεμάτος υπαινιγμούς. Το νόημά του δεν τελειώνει στις λέξεις. Συνεχίζει στη σιωπή...» και με το σύγχρονο έντεχνο τραγούδι το οποίο εκπροσωπούν οι Σ. Μάλαμας (1998), Γ. Πετρίτσης (2005), Δ. Παπαδημητρίου (2007), Κ. Κάλλιας (2017), Σ. Κορκολής (2018 χρονολογία κυκλοφορίας του διπλού δίσκου ακτίνος με τίτλο: *Θα θελα αυτήν την μνήμη να την παω*), συνθέτες του σύγχρονου έντεχνου τραγουδιού με λόγια διάθεσης, όπως οι Αθ. Σίμογλου (1983) και Α. Καρόζας (2014), συνθέτες του λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Χ. Νικολόπουλος (1998), ηλεκτρονικής μουσικής, όπως η Λ. Πλάτωνος (2011) και άλλοι, όχι μόνο Έλληνες, των οποίων συνολικά οι καβαφικές μουσικές αποδόσεις δύνανται να υπερβαίνουν τις 400 παγκοσμίως.

³² Κ. Π. Καβάφη μελοποιεί και η Λίλα Λαλαούνη. Η χρονολογία είναι υπό διερεύνηση. Υπάρχει πιθανότητα να ολοκληρώθηκε πριν το 1954.

³³ Ο Ιάκωβος Χαλιάσας κατά τη δεκαετία του '50 μελετάει την πρωτοπορία και τα νεότερα μουσικά ρεύματα για να βρει αργότερα το προσωπικό του ιδίωμα, το οποίο απομακρύνεται από τις καθιερωμένες οδούς της μουσικής πρωτοπορίας (Πρβλ. Συμεωνίδου, ό.π.: 418).

³⁴ Το 1957 κατά τον πρώτο χρόνο των σπουδών του στην Ακαδημία του Μονάχου ο Ν. Μαμαγκάκης μελοποίησε το *Εν τω μηνί αθύρ* το οποίο δεν συμπεριλαμβάνεται στο δίσκο 24 τραγουδιών σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη με το γενικό τίτλο *Αόρατος Θίασος*, ΙΔΑΙΑ, 2009.

³⁵ Χρονολογία έκδοσης του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο panas music, Παπαγρηγορίου-Νάκας.

Η καβαφική ποίηση λοιπόν έδωσε νέα διάσταση στη νεοελληνική ποίηση και η μεταφορά της στο μουσικό σύστημα σημείων μέσω της μελοποίησης έδωσε διαφορετική πνοή στη νεοελληνική μουσική³⁶. Ο μεστός σε νοήματα ανθρωποκεντρικός, κριτικός στίχος του Καβάφη τροφοδότησε και τροφοδοτεί τους Έλληνες μουσουργούς με έμπνευση, προκαλεί την ευρηματικότητα τους και πλάθει τις μελωδικές γραμμές που τον αποδίδουν μέσα από καθαρά διασημειωτικές μεταφραστικές διεργασίες.

Στη μουσική εργογραφία, ο όρος ‘μελοποίηση’ του καβαφικού στίχου αποκτά διάφορες εκφάνσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μεταφραστικά ισοδύναμα του όρου ‘τραγουδί’. Ενδεικτικά, ο όρος ‘μουσική απόδοση’³⁷, ο οποίος μάλιστα είναι άμεσα συνυφασμένος με τον όρο ‘μετάφραση’ (Κεντρωτής, 1996: 119) απαντά στα χειρόγραφα των *14 τραγουδιών για φωνή και πιάνο* του Α. Ζώρα. Επίσης, ο όρος ‘αφηγήσεις’ με τον οποίο ο Θ. Αντωνίου επιγράφει τον κύκλο 11 μελοποιημένων ποιημάτων του Καβάφη αλλά και ο όρος ‘μουσική ανάγνωση’ που χρησιμοποιεί ο νεότερης γενιάς συνθέτης Γ. Χατζημιχαλάκης για τα *3 τραγούδια σε ποίηση Καβάφη* για μεσόφωνο και κιθάρα (1994) και, πρώτος από όλους, ο όρος ‘invenzioni’ που υιοθετεί ο Δ. Μητρόπουλος. Τέλος, ο συνθέτης Κ. Κάλλιας στο δίσκο του *Είπες θα πάγω σ’ άλλη γη* κάνει λόγο για μετάφραση σε μουσική των εικόνων και των νοημάτων της καβαφικής ποίησης (Κάλλιας, 2017: 2).

Από την ενδεικτική αναφορά³⁸ των συνθετών, που κατά καιρούς μελοποίησαν και συνεχίζουν να μελοποιούν Καβάφη, ο λόγος για τον οποίο επιλέχτηκε η μελοποίηση του αλεξανδρινού ποιητή ως παράδειγμα αντιπαραβολικής προσέγγισης διασημειωτικών μεταφρασμάτων από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων προκύπτει σαφής: πολλαπλές μελοποιήσεις του ίδιου ποιήματος από συνθέτες ομοίων και διαφορετικών αισθητικών αντιλήψεων.

Ακολουθεί η αντιπαραβολική προσέγγιση της μελοποίησης των ποιημάτων *Για να ’ρθουν* από τους συνθέτες Δ. Μητρόπουλο³⁹ (1925-26), Α. Ζώρα⁴⁰ (1956), Γ. Ιωαννίδη⁴¹ (1981) και Θ. Αντωνίου⁴² (1983) και *Κερίά* από τους Γ. Α. Παπαϊωάννου⁴³

³⁶ Πρβλ. Lambropoulos, 2019: 1-17.

³⁷ Πρβλ. Ζώρας, *Δίπλοχο από τον Καβάφη (Τείχη-Κερίά) Μουσική απόδοση για φωνή και πιάνο*, Α.Κ.Σ.Κο 73 (Αριθμός Καταλόγου Σοφία Κοντώση), Αρχείο Α. Ζώρα, Grunewald 1954, χειρόγραφο, σ. τίτλου και σ. 2.

³⁸ Πρβλ. Αγγελικόπουλος, 1998: 27-30 και Μονεμβασίτης, 2019: *Μελοποιημένος και τραγουδισμένος ο Καβάφης συνεχίζει να εμπνέει*, Χάρτης 3-Μάρτιος 2019, διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/print/4499#> (τελευταία πρόσβαση: 24.06.2020).

³⁹ Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): συνθέτης και μαέστρος, εισηγητής του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα. Το 1937 εγκατέλειψε τη σύνθεση και αφοσιώθηκε στη διεύθυνση ορχήστρας. Θεωρείται ένας από τους καλύτερους μαέστρους όλων των εποχών. Ο μελοποιημένος Καβάφης του, έργο ιδιαίτερα πρωτοποριακό όχι μόνο για την εποχή του ερμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 5 Ιουνίου 1927 στην Αθήνα από την Πόπη Σερτσίου και τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο (Πρβλ. Συμεωνίδου, ό.π.: 268-271 και Κώστιος, 1996: 119-134).

⁴⁰ Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987): μαέστρος και συνθέτης, μαθητής του Μ. Καλομοίρη, περιστασιακά και λογοτέχνης. Το 1938 έφυγε με υποτροφία για το Βερολίνο για σπουδές στη διεύθυνση ορχήστρας. Επιστρέφει στην Ελλάδα το 1941 για να διευθύνει την ορχήστρα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Το 1958 επιστρέφει στο Βερολίνο όπου αφοσιώνεται στη σύνθεση και ολοκληρώνει μεταξύ άλλων τον κύκλο *Δεκατεσσάρων τραγουδιών* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη το 1960 (Πρβλ. Τσαλαχούρης, 2005: 19-20, Κοντώση, 2009: 280-302 και www.zoras.org/LeonidasZoras.html).

⁴¹ Γιάννης Ιωαννίδης (1930-): συνθέτης και μαέστρος. Μετά τις εγκύκλιες ωδειακές σπουδές στην Ελλάδα, σπούδασε τσέμπαλο, εκκλησιαστικό όργανο και σύνθεση στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης. Καθηγητής σύνθεσης σύγχρονης μουσικής στο Ινστιτούτο του Καράκας Intermusica και του Τ.Μ.Σ. Αθηνών, μέλος του Δ.Σ. της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Στις συνθέσεις του διαμορφώνει ηχητικές δομές και εικονιστικά σχήματα σε μουσική γλώσσα. (Πρβλ. Συμεωνίδου, ό.π.: 150-151).

⁴² Θόδωρος Αντωνίου (1935-2018): συνθέτης, μαέστρος και ακαδημαϊκός από το 2014, μαθητής του Γ. Α. Παπαϊωάννου. Σπούδασε σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας στην Ανώτατη Μουσική Σχολή του Μονάχου και ηλεκτρονική μουσική στο στούντιο της SIEMENS. Ιδρυτής των ορχηστρών ALEA και

(1953), Α. Ευαγγελάτο⁴⁴ (1964), Α. Καρόζα⁴⁵ (1991), Σπ. Μάζη⁴⁶ (2002), Λ. Κανάρη⁴⁷ (2005), Δ. Θέμελη⁴⁸ (2005), Ν. Αθηναίο⁴⁹ (2006), Κ. Κάλλια⁵⁰ (2017), Στ. Κορκολή⁵¹ (2018) όπου θα αναζητηθούν μεταφραστικά ισοδύναμα μεταξύ πρωτότυπου και μεταφρασμάτων αλλά και μεταξύ των μεταφρασμάτων.

του Συγκροτήματος Νέας Μουσικής της Φιλαδέλφειας και καθηγητής του Πανεπιστημίου της Βοστώνης. Από τους πρώτους συνθέτες που χρησιμοποίησαν ηλεκτρονικούς ήχους, προτάσσει όλες τις σύγχρονες και πρωτοποριακές τεχνικές ως εργαλεία για τη δημιουργία ηχοχρωματικών ανάγλυφων δραματικών κατασκευών. Ο μελοποιημένος Καβάφης του ερμηνεύτηκε πρώτη φορά στην Αθήνα στις 10 Ιουνίου 1983 (Πρβλ. Antoniou, χ.χ.: 20, 30 και www.academyofathens.gr/el/members/antoniou).

⁴³ Γιάννης Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989): ο συνθέτης που πρώτος δίδαξε τις νέες ατονικές τεχνικές στην Ελλάδα. Ο ίδιος διακρίνει στο έργο του τις εξής περιόδους: Α) 1932-1944: Τάσεις προς ιμπρεσιονισμό, Β) 1944-1952: Προσέγγιση στο φολκλόρ και την Εθνική Σχολή, υιοθέτηση στοιχείων Βυζαντινής Μουσικής, Γ) 1953-1965: Δωδεκάφθογγο και νεότερες τεχνικές και Δ) Τεχνική εντελώς προσωπική. (Πρβλ. Συμεωνίδου, ό.π.: 331-338 και Μόσχος, Ξανθουδάκης, Ντούρου, 2010: 6-7).

⁴⁴ Αντίοχος Ευαγγελάτος (1902-1981): συνθέτης και μαέστρος. Διετέλεσε μόνιμος αρχιμουσικός της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Διευθυντής της Ορχήστρας του Ε.Ι.Ρ., Πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Η μουσική του είναι εμπνευσμένη από τους ρυθμούς και το χρώμα των δημοτικών τραγουδιών (Πρβλ. ό.π.: 110-112).

⁴⁵ Αλέξανδρος Καρόζας: ομογενής συνθέτης που ζει και δραστηριοποιείται στη Γερμανία. Δισκογραφία: *Ο Οδυσσεύς του Βορρά, Αφιέρωμα στον Καβάφη, Το όνειρο του Ίκαρου και Opus Xenon*. Στη μουσική του προσπαθεί να εναρμονίσει το μοντέρνο με την παράδοση. Γράφει και μουσική για τον κινηματογράφο και το θέατρο. Ο μελοποιημένος Καβάφης του ερμηνεύτηκε στις 26 Νοεμβρίου 2011 από τον Γιώργο Νταλάρα, την Χορωδία Μουσικής Ακαδημίας και τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Κουντούρη. (Πρβλ. <https://24grammata.com/alexandros-karozas-komponist-aleξανδρος-καρόζας-συνθέτης/> και www.kavafis.eu/index.htm_files/GREEK%20PRESS.pdf)

⁴⁶ Σπύρος Μάζης (1957-): Κερκυραίος συνθέτης, μαθητής του Γιάννη Ιωαννίδη, διδάκτωρ σύνθεσης του πανεπιστημίου του York, ιδρυτής του Ωδείου Κλασικής και Σύγχρονης Μουσικής, μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Ξεκίνησε με δωδεκαφθογγικές τεχνικές και συνέχισε ενσωματώνοντας στη μουσική του σύγχρονες απόψεις από τη φυσική και τα μαθηματικά (Πρβλ. ό.π.: 244-245).

⁴⁷ Λεωνίδας Κανάρης (1963 -): συνθέτης, καθαρίστας, μαθητής του Κώστα Κοτσιώλη. Θεμελιώδης οδηγός του έργου του είναι ο καθορισμός και η οργάνωση εντυπώσεων και των επιδράσεων που αυτή θα μπορούσε να προκαλέσει στην ανθρώπινη διάθεση και ψυχισμό. (Πρβλ. <https://www.leonidaskanaris.com>)

⁴⁸ Δημήτρης Θέμελης (1931-2017): βιολονίστας, συνθέτης, μουσικολόγος, καθηγητής Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και ομότιμος από το 1998. Συνέβαλλε στην καθιέρωση της επιστήμης της Μουσικολογίας στην Ελλάδα. Στη μουσική του συνυπάρχουν το δημοτικό μέλος με τα προχωρημένα ιδιώματα της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής (Πρβλ. ό.π.: 123-125).

⁴⁹ Νίκος Αθηναίος (1947-): πιανίστας, μαέστρος και συνθέτης, μαθητής του Γ. Α. Παπαϊωάννου. Ασπάστηκε το ελεύθερο ατονικό μουσικό ιδίωμα. Διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης. Σήμερα είναι διευθυντής του Ωδείου Αθηνών. Ο μελοποιημένος Καβάφης του ερμηνεύτηκε από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του ιδίου στις 5 Μαρτίου 2010. (Πρβλ. <https://www.athensconservatoire.gr/nea-διοικητικό-δομή-στο-ωδείο-αθηνών/> και <https://www.koa.gr/events/33η-συναυλία-της-68ης-καλλιτεχνικής-περιόδου>).

⁵⁰ Κωνσταντίνος Κάλλιας (1977-): κλαρινετίστας, αξιωματικός της Στρατιωτικής Μουσικής Αλεξανδρούπολης. Το 2008 κέρδισε το 3ο βραβείο στο Φεστιβάλ Τραγουδιού Θεσσαλονίκης. Έχει συνεργαστεί με τον Βασίλη Παπακωνσταντίνου. Δισκογραφία: *Σήμερα Émigré* (2000), *Φωτιά μου η αγάπη* (2009). (Πρβλ. https://gr-facebook.com/pg/konstantinoskalliascomposer/about/?ref=page_internal).

⁵¹ Στέφανος Κορκολής (1960-): πιανίστας και συνθέτης. Σπούδασε στο Conservatoire de Paris και στην École Normal de Musique de Paris. Ο μελοποιημένος Καβάφης του παρουσιάστηκε το 2017 στην Όπερα του Καΐρου στο πλαίσιο των 'Καβαφείων 2017' και στις 28 Απριλίου 2018 στην αίθουσα Στ. Νιάρχος της Ε.Λ.Σ. από την ορχήστρα της ΕΡΤ, τη χορωδία ΔΕΗ-ΔΕΔΔΗΕ και την παιδική δημοτική χορωδία Παπάγου - Χολαργού υπό τη διεύθυνση του Ιωακείμ Μπαλταβιά.

8.2 Κεριά

Τον Αύγουστο του 1893, σε ηλικία 30 ετών μέσα στο κλίμα της γενικής παρακμής που αγγίζει και τον παροικιακό αστισμό σε μια εποχή που η Αίγυπτος έχει πλέον παραδοθεί στους Άγγλους, ο Καβάφης γράφει το ποίημα *Κεριά* (Καβάφης, 2009: 101) στο οποίο ανιχνεύεται η ένταση του ψυχικού του κραδασμού και η δραματικότητα της απελπισίας του ως κύρια στοιχεία μίας άξαφνης ωριμότητας της τεχνοτροπίας του⁵² (Τσίρκας, 1983: 25), «μιας ιδιόρρυθμης ποιητικής κι ενός κόσμου άφωνα τραγικού και απελπισμένου, του καβαφικού» (ό.π.: 217). «Στα *Κεριά* φανερώνεται ο άνθρωπος με την ‘αιώνια πίκρα’ των χρόνων που φεύγουν» (ό.π.: 272). Ο ίδιος ο ποιητής, με αφορμή την έκδοση του ποιήματος το Δεκέμβριο του 1899 στο *Εθνικόν Ημερολόγιον του έτους 1900*, επισημαίνει ότι «το ποίημα δεν πρέπει να θεωρηθή αλληγορικών. Είναι [...] οραματικών [...]. Το ‘σαν’ δεικνύει αμέσως ότι τα *κεριά* είναι μία αφομοίωσις [=παρομοίωση], όχι μία αλληγορία» (Καβάφης, 2009: 168). Πιο συγκεκριμένα ο ποιητής θέτει τον αναγνώστη ενώπιον των δίπολων παρελθόν - μέλλον, αρχή - τέλος, ζωή - θάνατος. Παρομοιάζει με μία σειρά αναμμένα, χρυσά, ζεστά και ζωηρά κεράκια τις μέρες του μέλλοντος ενατενίζοντας τα μελλούμενα με αισιοδοξία η οποία ωστόσο παραμένει μόνο στην πρώτη τρίστιχη⁵³ ενότητα του ποιήματος καθώς ο ποιητής επικεντρώνεται στα σβηστά, κρύα, λυωμένα, κυρτά *κεριά*, με τα οποία παρομοιάζει τα χρόνια που παρήλθαν ανεπιστρεπτί. Η υπαρξιακή αγωνία του Καβάφη κλιμακώνεται με την άρνηση να δει τα σβηστά *κεριά*. Εμπρός κοιτάει τα αναμμένα του *κεριά* και προς στιγμήν ο αναγνώστης νομίζει ότι η αισιόδοξη διάθεση της πρώτης ενότητας θα επανέλθει. Σύντομα όμως απατάται αφού το ποίημα κλείνει με τη συνειδητοποίηση ότι γρήγορα μακραίνει η σκοτεινή γραμμή, γρήγορα πληθαίνουν τα σβηστά *κεριά* και του μέλλοντος οι μέρες είναι άγνωστο και αβέβαιο πόσες είναι. Η μόνη αδιαμφισβήτητη βεβαιότητα είναι ότι και αυτές θα γίνουν παρελθόν, υποτασσόμενες στη νομοτελειακή παντοδυναμία του χρόνου. Το μόνο λοιπόν που απομένει στον άνθρωπο είναι να αξιοποιήσει το φως και τη ζεστασιά των αναμμένων του *κεριών*, πριν σβήσουν.

Το ποίημα, διάσημο, διαχρονικό και πολυμεταφρασμένο, όπως όλο το έργο του Αλεξανδρινού, έχει γίνει το σύμβολο του δημιουργού του, ο οποίος αποκαλείται συχνά ως ο «ποιητής των *Κεριών*» (Γιαλουράκης, στο *Καβάφη Άπαντα τα ποιήματα*, χ.χ.: 198).

Η αναζήτηση ‘λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά’ μεταξύ ποιητικού συστήματος και μουσικού συστήματος σημείων κατά τη μελοποίηση αναζητείται ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα:

- Μεταξύ του ποιήματος και της εκάστοτε μελοποίησής - μετάφρασής του.⁵⁴
- Μεταξύ των μελοποιήσεων-μεταφράσεών του.

⁵² Μέχρι το 1884 ο Καβάφης γράφει ψευτορομαντικά ποιήματα. Εκτός από τα *Κεριά*, ποιήματα της ίδιας εποχής που συγκεντρώνουν τα χαρακτηριστικά της καβαφικής ποιητικής είναι: *Κτίσται* (1891), *Πόλις* (1894), *Τείχη* (1896), *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* (1900) και *Θερμοπόλες* (1901) (Πρβλ. Τσίρκας, 1983: 25).

⁵³ Στην αρχική και λιγότερο επικρατέστερη εκδοχή του ποιήματος η πρώτη ενότητα είναι τετράστιχη: *Οι αγαπητές του μέλλοντός μας μέρες / ωσάν κεράκια στέκονται εμπροστά μας / σαν μία σειρά κεράκια αναμμένα, / χρυσά ζεστά και ζωηρά κεράκια*. Επίσης τροποποιείται και ο στ. 7: *κατάμαυρα κεριά, κυρτά, λυωμένα* (Μπούμη - Παπάς, 1975: 524). Αυτή την εκδοχή μελοποίησε το 1953 για φωνή και πιάνο ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου.

⁵⁴ Για τις παραμέτρους που ορίζουν τη ‘λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά’ μεταξύ ποιητικού και μουσικού συστήματος σημείων κατά τη μελοποίηση βλ. κεφ. 5.2., σ.32-33 της παρούσης.

Αρχικά λοιπόν αναζητούνται ισοδυναμίες στη δομή ποιήματος και μουσικής απόδοσης. Διερευνάται δηλαδή αν ο συνθέτης, κατά τη μεταφορά του μηνύματος από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων, τηρεί ή τροποποιεί τη δομή του ποιήματος.

Για τη δομή του ποιήματος και το είδος των στίχων ο Καβάφης σημειώνει: «Διαιρείται σε τέσσερα μέρη 3-4-3-3 στίχων κατά το πλείστον 13σύλλαβων και 11σύλλαβων, ανομοιοκατάληκτων, με ενδεχόμενη εξαίρεση τους στ. 4 (ίσως και 5), και 13. Οι στ. 12 & 13 μερικώς επαναλαμβάνονται» (Καβάφης, ό.π.). Κατά τη μελοποίηση όλοι ανεξαιρέτως οι συνθέτες που πραγματεύεται η παρούσα εργασία ακολουθούν τη δομή του ποιήματος ανεξάρτητα από τη διαφορετικότητα της ηχητικής πηγής (φωνή ή φωνές με ή χωρίς συνοδεία πιάνου, κιθάρας ή ενόργανου συνόλου) που επιλέγουν. Οι ομοιότητες και οι διαφορές επιβεβαιώνουν την καλούμενη 'λειτουργική' δύναμη ισοδυναμία εν διαφορά', συνοψίζονται δε και αντιπαραβάλλονται στον παρακάτω πίνακα:

Κ. Π. Καβάφη Κερίά: Δομή μεταφρασμάτων-τραγουδιών									
Πρόλογος	Α΄ Ενότητα	Α΄ Μετάβαση	Β΄ Ενότητα	Β΄ Μετάβαση	Γ΄ Ενότητα	Γ΄ Μετάβαση	Δ΄ Ενότητα	Επίλογος	Επέκταση
Γ. Α. Παπαϊωάννου (1953) για φωνή & πιάνο									
μ. 1-3	μ. 4-13	μ. 14-16	μ. 17-27	-----	μ. 28-36	-----	μ. 44	μ. 45	-----
Α. Ευαγγελάτος (1964) για φωνή & πιάνο									
μ. 1-9	μ. 10-19	μ. 20	μ. 21-32	μ. 33	μ. 34-38	κορώνα	μ. 39-49	μ. 50-60	-----
Α. Καρόζας (1991) για 4φωνη χορωδία & κλαρ. σιτ									
μ.1-4	μ. 5-21	μ. 22-28	μ. 29-44	μ. 45-60	μ. 61-79	μ. 80-86	μ. 87-101	-----	-----
Σπ. Μάζης (2002) για φωνή & κιθάρα									
μ. 1-6	μ. 6-19	μ. 20-21	μ. 22-27	μ. 28	μ. 29-33	-----	μ. 47-51	μ. 64-68	μ. 68-74: επ. στ. 1, Coda μ. 75-76
					μ. 34-36		μ. 52-54		
					μ. 37-46		μ. 55-63		
Α. Κανάρης (2005) για φωνή, βιολί, τσέλο & πιάνο									
μ. 1-22	μ. 23-34	μ. 35-43	μ. 44-55	μ. 56-66	μ. 67-76	-----	μ. 77-85	μ. 90-101	μ.102-114: επ. στ. 4-5&11-13
							μ. 86-89: επ. στ. 12-13		μ.115-119
									μ.120-121: θρηνηωδία
Δ. Θέμελης (2005) για φωνή & πιάνο									
-----	μ. 1-8	-----	μ. 8-18	-----	μ. 19-28	-----	μ. 28-32 κορώνα	κορώνα	-----
							μ. 33-39		
Ν. Αθηναίος (2006) για σοπράνο & πιάνο									
μ. 1-2	μ. 3-14	μ. 15-16	μ.17-22	-----	μ. 31-40	μ. 41-48	μ. 49-64	μ. 65-76	-----
			μ. 23						
			μ. 30						
Κ. Κάλλιας (2017)									

για φωνή & ενόργανο σύνολο									
μ. 1-16	μ. 17-27	μ. 28	μ. 29-43	μ. 44	μ. 45-56	μ. 57	μ. 45-58 ⁵⁵	-----	μ. 59-66: επ. στ. 13
Στ. Κορκολής (2018) για φωνή & ορχήστρα									
μ. 1-8	μ. 9-20	-----	μ. 21-36	μ. 37-38	μ. 39-58	-----	μ. 59-79	-----	μ. 80-225: επ. πληθαίνουν & στ. 8-13 με οργ. μετάβαση & Coda

Πίνακας 1

Κ. Π. Καβάφη *Κερίά*. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'.
Παράμετροι: Δομή, ηχητική πηγή.

Μερικές επισημάνσεις επί του πίνακα προκύπτουν αναγκαίες:

- Τα μεταφράσματα παρατίθενται κατά χρονολογική σειρά δημιουργίας τους και καλύπτουν μία χρονική περίοδο 65 ετών.
- Με κόκκινο σημειώνονται: τα οργανικά μέρη τα οποία προλογίζουν το μέλος, ενώνουν τις ενότητες του ποιήματος και κλείνουν το τραγούδι με ένα είδος οργανικής αποφώνησης. Στην ουσία επιβεβαιώνουν τη δομή του ποιήματος και μεταφράζουν σε μουσική τα λευκά κενά του χαρτιού που οριοθετούν τις ενότητές του. Εξαίρεση αποτελεί η εκδοχή του Θέμελη στην οποία δεν υπάρχουν ανεξάρτητα οργανικά μέρη αλλά το επισφράγισμα κάθε ενότητας γίνεται με μουσικά σημεία που καταλήγουν σε φθόγγους μεγάλης αξίας, ενώ απρόσμενα η Δ' ενότητα χωρίζεται σε δύο υποενότητες με κορώνα. Σε δύο υποενότητες χωρίζεται και η Β' ενότητα με ένα οργανικό μέτρο στην απόδοση του Αθηναίου. Επίσης με σύντομο οργανικό μέρος ομοίων μουσικών σημείων χωρίζονται και οι Γ' και Δ' ενότητες του ποιήματος στην εκδοχή του Μάζη. Στην απόδοση του Καρόζα, ο πρόλογος και οι μεταβάσεις γίνονται με φωνητικά της χορωδίας τα οποία παραπέμπουν σε θρηνωδία που διανθίζεται από την παρουσία του κλαρινέτου. Ως 'θρηνωδία' ορίζεται το τραγούδι χωρίς λόγια εν προκειμένω με το φωνήεν 'α'!. Απαντά και στην απόδοση του Κανάρη.
- Η συντομογραφία 'επ.' σημαίνει 'επανάληψη' και αφορά σε επανάληψη στίχου η οποία απαντά στην 'επέκταση'. Ως 'επέκταση' νοείται η συνέχιση του μεταφράσματος μετά τη συνολική μουσική απόδοση του ποιήματος. Η επανάληψη μπορεί να είναι: ενός στίχου, στις εκδοχές των Μάζη και Κάλλια, δύο στίχων, στην εκδοχή του Κανάρη αλλά και ολόκληρων ενοτήτων, των Γ' και Δ', στην εκδοχή του Κορκολή όπου απαντά η πιο εκτεταμένη επέκταση, κατά την οποία επαναλαμβάνεται εμφιαστικά και το ρήμα 'πληθαίνουν'.
- Ως 'coda' ορίζεται ο επίλογος της επέκτασης στην εκδοχή των Μάζη και Κορκολή.

Κατόπιν αναζητούνται ισοδυναμίες μεταξύ των φράσεων του ποιήματος και του μουσικού κειμένου. Κατά τη μελοποίηση η ποιητική και μουσική φράση αρχίζουν και ολοκληρώνονται ταυτόχρονα. Επιπλέον η τονισμένη συλλαβή του ποιητικού σημείου ταυτίζεται με το ισχυρό μέρος του μουσικού μέτρου ή παλμού σε όλες τις εκδοχές μελοποίησης που προαναφέρθηκαν. Συνάμα κοινός παρανομαστής όλων των μουσικών αποδόσεων είναι η συλλαβική μελοποίηση, κατά την οποία μία συλλαβή

⁵⁵ Οι ενότητες Γ' και Δ' αποδίδονται με το ίδιο μουσικό κείμενο.

αντιστοιχεί προς έναν φθόγγο. Σύντομα μελίσματα ανιχνεύτηκαν μόνο στη συλλαβή 'στα' του 'εμπροστά' στην εκδοχή του Μάξη (ένα μόνο) και στη χορωδιακή εκδοχή του Καρόζα.

Ο καθορισμός των μουσικών σημείων διευκρινίζεται ότι προκύπτει από τη λέξη που κάθε φορά μελοποιείται. Δηλαδή, κάθε λέξη συμπορεύεται με ένα μουσικό σημείο - φθογγικό σύμπλεγμα το οποίο έχει επιλεγεί από τον συνθέτη να αποδώσει στο μουσικό σύστημα σημείων το σημαϊνόμενο του αντίστοιχου σημείου του ποιητικού συστήματος. Κάθε φράση του ποιήματος μελοποιείται με σύνολο φθογγικών συμπλεγμάτων και άρα μουσικών σημείων τα οποία, ως τμήματα μελωδικής γραμμής, είναι μελωδικής διάταξης και κατά τη συνύπαρξή τους με την οργανική συνοδεία ενσωματώνονται σε σύνθετα ή και πολυσύνθετα μουσικά σημεία, η εκφορά των οποίων προκύπτει από τον συνδυασμό ποικίλων παραμέτρων με στόχο πάντα την απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος. Η μελοποίηση επομένως, όπως γίνεται αντιληπτό, θα μπορούσε να εννοηθεί ως ένα είδος λογοτεχνικής διασημειωτικής μετάφρασης.

Προχωρώντας την αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά', επιχειρείται η αντιπαραβολή μουσικών σημείων που αποδίδουν λέξεις και φράσεις που αποτελούν το νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, τα οποία 'σηκώνουν-κουβαλούν' όλο το βάρος της διαπίστωσης και εν προκειμένω συνθέτουν το δίπολο 'μέλλον / παρελθόν' και την άρνηση του ποιητή να στραφεί να δει τα σβησμένα κεριά.

Αρχικά παρατίθενται οι στ. 3 και 7 οι οποίοι συνοψίζουν το δίπολο: μέλλον / παρελθόν: *χρυσά, ζεστά, και ζωηρά κεράκια* (στ.3) σε αντιδιαστολή με *κρύα κεριά, λυωμένα, και κυρτά* (στ. 7). Στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί η οριζόντια αντιπαραβολή των συστημάτων πενταγράμμων επιχειρεί να καταδείξει διαφορές και η κάθετη ομοιότητες κατά παραμέτρους. Οι διαφορές σκιαγραφούν το δίπολο και οι ομοιότητες συνθέτουν τη 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά'.

Γ. Α. Παπαϊωάννου

Archió tempo: moderato

Voice *mosso* *a tempo*

χρυ - σά ζε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια.

Pno. *mosso* *f* *a tempo*

Moderato

Voice *triste* *p*

κα - τά - μαν - ρα κε - ριά, κυρ - τά, λειω - μέ - να.

Pno. *p*

Αντ. Ευαγγελάτος

Andante quasi andantino

Voice *f*

χρυ - σά ζε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια.

Pno. *f*

Andante quasi andantino

Voice *pp subito*

κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να και κυρ - τά.

Pno. *pp subito*

Δ. Θέμελης

Adagio non tanto

Voice *p*

χρυ - σά ζε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια.

Pno. *p*

Adagio non tanto

Voice *p*

κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να και κυρ - τά.

Pno. *p*

Ν. Αθηναίος

poco rit.

Voice *p*

χρυ - σά, ζε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια.

Pno. *p*

Andante (♩ = 72)

Voice *mp*

κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να και κυρ - τά.

Pno. *pp*

sie sind schon kalt ge - schmol - zen und auch krumm.

Μουσικό παράδειγμα 12α

Κερίά. Το δίπολο 'μέλλον / παρελθόν': Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων των στ. 3 (αριστερά) και 7 (δεξιά). Εκδοχές για φωνή και πιάνο. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι: συχνότητα, δυναμικές, κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Σπ. Μάζης

Andantino ($\mu = 55$)

MzS. *mf* χρυ - σά ξε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια

Guit. *mf* *f* *mf*

Allegretto ($\mu = 96$)

MzS. *mf* τα πο κο - ντά λω - μέ - να και κυρ - τά

Guit. *mf*

Α. Κανάρης⁵⁶

Tragico e Ritmico $\lambda = 300$ ($\mu = 100$)

Soprano *mf* χρυ - σά ξε - στά και - ζω - η - ρά κε -

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mp*

S. *mf* ρά - κια

Vln. *mf*

Vc. *ff*

Pno. *f*

Tragico e Ritmico $\lambda = 300$ ($\mu = 100$)

S. *mf* κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να και κυρ - τά

Vln. *mf* *f*

Vc. *f*

Pno. *mp*

Α. Καρόζας⁵⁷

$\lambda = 70$

B♭ Cl. *p*

S. *mp* χρυ - σά ξε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια *lento* *pp*

A. *mf* χρυ - σά ξε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια. A! *mp* *pp*

T. *mf* χρυ - σά ξε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια. A! *mp* *pp*

B. *mf* χρυ - σά ξε - στά και ζω - η - ρά A! *mp*

$\lambda = 70$

B♭ Cl. *mf* *mp* *p*

S. *f* κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να και κυρ - τά *mp*

A. *f* κρύ - α κε - ριά λω - μέ - να *mp*

T. *f* κρύ - α κε - ριά κε - ριά και κυρ - τά *mp*

B. *f* κρύ - α κε - ριά κε - ριά A! *mp*

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=fH2NkjeKSMM>

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hkJmLsSMcPM>

Κ. Κάλλιας⁵⁸

Score for K. Kallias, measures 58-61. The score includes staves for Voice, Acc, Pno, Vln, Vc, and El. bass. The lyrics are: 'χρυ - σά, ζε - στά, και ζω - η - ρά κε - ρά - κια. κρύ - α κε - ριά, λυω - μέ - να, και κυρ - τά.'

Στ. Κορκολής⁵⁹

Score for St. Korcolis, measures 48-51. The score includes staves for Φωνή (Voice), Πιάνο (Piano), Vl. I, Vl. II, Vle, Vc, and Cb. The lyrics are: 'χρυ - σά ζε - στά και ζω - η - ρά κε - ρά - κια. κρύ - α κε - ριά, λυω - μέ - να, και κυρ - τά.'

Μουσικό παράδειγμα 12β

Κερία. Το δίπολο 'μέλλον / παρελθόν': Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων των στ. 3 (αριστερά) και 7 (δεξιά). Εκδοχές για φωνή και ενόργανο σύνολο και για χορωδία και κλαρινέτο σιβ. Παράμετροι: ομοίως με 12α.

Το δίπολο 'μέλλον / παρελθόν' αποδίδεται από τους συνθέτες κυρίως με τη διαφοροποίηση συγκεκριμένων παραμέτρων εκφοράς των μουσικών σημείων που συνθέτουν τη μελωδική γραμμή και που επιβεβαιώνονται από την οργανική συνοδεία. Πιο συγκεκριμένα διαφοροποιούνται οι παράμετροι: συχνότητα, δυναμικές, κίνηση και διαστηματική σύνθεση, αξίες, ρυθμική αγωγή, μέτρο και άρθρωση. Ας γίνει αναφορά για την κάθε μία στο μέλος:

Συχνότητα: η απόδοση του παρελθόντος (στ.7) λαμβάνει χώρα σαφώς σε χαμηλότερα τονικά ύψη από ότι η αντίστοιχη του μέλλοντος (στ. 3) στις έξι από τις εννιά εκδοχές:

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=dYbl7VbJwDM>

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XCQWFdj50DQ>

Παπαϊωάννου, Ευαγγελάτο, Θέμελη, Αθηναίο, Μάζη και Κορκολή.

Δυναμικές: στην απόδοση του μέλλοντος (στ. 3) απαντούν εναλλαγές δυναμικών: *p*, *f* με μεταβάσεις *crescendo-diminuendo* στους Παπαϊωάννου, Ευαγγελάτο, Αθηναίο, Μάζη (κυρίως στη συνοδεία), Κανάρη, Καρόζα, (οι Κάλλιας και Κορκολής δεν αναγράφουν δυναμικές). Οι δυναμικές στην απόδοση του παρελθόντος είναι στατικές, δηλαδή χωρίς *crescendo-diminuendo*, σε όλες τις εκδοχές. Στην εκδοχή των Θέμελη και Μάζη, Κανάρη οι δυναμικές δεν τροποποιούνται κατά τη μουσική απόδοση του δίπολου. Στους Παπαϊωάννου, Ευαγγελάτο, Αθηναίο, Καρόζα διαφοροποιούνται αισθητά. Τέσσερις στους επτά συνθέτες (Παπαϊωάννου, Ευαγγελάτος, Θέμελης, Αθηναίος) επιλέγουν να αποδώσουν το παρελθόν με δυναμικές *pp*, *p* και *mp*, μόλις δύο με *mf* και μόνο ένας με *f* (Καρόζας).

Κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής: Στην απόδοση του παρελθόντος η κίνηση της μελωδικής γραμμής περιορίζεται. Τα μεγάλα άλματα εγκαταλείπονται στους Παπαϊωάννου, Θέμελη, Αθηναίο και Κάλλια, ενώ στον Μάζη οι επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι περιορίζουν τη διαστηματική έκταση του μέλους μόλις σε μία 3η μικρή. Η έκταση του μέλους περιορίζεται σε μόλις μία 4η καθαρή και στον Κορκολή. Εξαίρεση αποτελεί η εκδοχή του Ευαγγελάτου όπου η μελωδική γραμμή διευρύνεται μεν διαστηματικά, αλλά ακολουθεί κατιούσα κίνηση. Η κίνηση παραμένει στα ίδια πλαίσια στον Κανάρη όπου η μουσική απόδοση του παρελθόντος είναι συνοπτική παρουσίαση, σμίκρυνση στη μουσικολογική διάλεκτο, του μελωδικού υλικού του μέλλοντος, δηλαδή μία ρυθμική παραλλαγή του. Με ανιόντα διαστήματα, από 2ας μικρό στον Μάζη μέχρι και 6ης μεγάλο στον Αθηναίο, αποδίδεται μουσικά το επίθετο 'χρυσά' από όλους τους συνθέτες πλην του Κορκολή. Επίσης και το επίθετο *ζεστά*, από ανιόν διάστημα 2ας μικρό στον Ευαγγελάτο μέχρι και 7ης μικρό στον Αθηναίο εκτός των Μάζη και Κανάρη. Αντιθέτως η διαστηματική σύνθεση του μουσικού σημείου 'ζωηρά', για να κλείσει η αναφορά στα επίθετα που περιγράφουν τα κεριά του μέλλοντος, ποικίλει: ποικιλιακή στους Παπαϊωάννου, Μάζη, διαβατική (ανιούσα ή κατιούσα) στους Θέμελη, Αθηναίο και Κανάρη, και συνδυασμός επαναλαμβανόμενων φθόγγων και διαστήματος 2ας ή 3ης ή, στην εκδοχή του Ευαγγελάτου, ακόμα και 4ης αυξημένο, μουσικό σημείο ιδιαίτερα εμφατικό αλλά και τολμηρό για το τονικό σύστημα σημείων ενός συνθέτη της Εθνικής Σχολής Μουσικής. Επίσης δεν μπορεί να μην επισημανθεί η ρυθμική ομοιότητα του 'ζωηρά' στους Καρόζα, Κάλλια και Κορκολή. Τα μουσικά σημεία που αποδίδουν τα κεριά του παρελθόντος περιορίζονται σε διαστήματα 2ας και 3ης. Το *κρύα* αποδίδεται με διάστημα 2ας από τους Θέμελη, Αθηναίο, Καρόζα και Κορκολή, με όμοιους φθόγγους από τους Κανάρη και Κάλλια ενώ στα υπόλοιπα μεταφράσματα δεν απαντά το επίθετο *κρύα*. Στον μεν Παπαϊωάννου διότι μελοποιεί παλαιότερη εκδοχή του ποιήματος, στον δε Μάζη διότι πιθανόν από παράβλεψη του συνθέτη απουσιάζει εντελώς τμήμα του στ. 7. Εξαίρεση αποτελεί η εκδοχή του Ευαγγελάτου όπου το μουσικό σημείο εκφέρεται με διάστημα 4ης καθαρό κατιόν. Εν συνεχεία, τα μουσικά σημεία που αποδίδουν το επίθετο 'λωμένα' συγγενεύουν ή και ομοιάζουν διαστηματικά. Ομοιάζουν στους Κάλλια και Κορκολή. Σε επτά από τους εννέα συνθέτες καταλήγουν σε κατιόν διάστημα 2ας ή 3ης και σε όλες τις εκδοχές προκύπτουν από συνδυασμό διαστημάτων 2ας και 3ης με επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Τέλος, το *κυρτά* αποδίδεται αποκλειστικά με διαστήματα 2ας και 3ης σε όλες τις εκδοχές πλην του Καρόζα όπου αποδίδεται με όμοιους φθόγγους στη σοπράνο αλλά και με διάστημα 2ας κατόπιν στους τενόρους.

Αξίες: Στην απόδοση του παρελθόντος παρατηρείται μία αφαιρετική διάθεση ως

προς τις αξίες, συγκριτικά πάντα με την απόδοση του μέλλοντος, στις εκδοχές των Θέμελη, Αθηναίου και Καρόζα, όπου το μέλος εκφέρεται με μεγαλύτερες αξίες στο Θέμελη, με παύσεις εν είδει κόμματος στον Αθηναίο και με ομοφωνική γραφή και εν συνεχεία λιτή αντιστικτική κίνηση στον Καρόζα. Σε όλες τις εκδοχές του δίπολου συχνή είναι η παρουσία παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων ως συμπλεκτικά σχήματα μουσικών σημείων. Στον Παπαϊωάννου σε παρεστιγμένα σχήματα ενώνονται τα μουσικά σημεία που αποδίδουν τα σημεία του ποιητικού συστήματος σημείων: *χρυσά - ζεστά, ζωηρά - κεράκια, κυρτά - τελειωμένα* στον Ευαγγελάτο τα: *‘ζεστά - και’, ‘κεριά - λυωμένα’*, στον Θέμελη, *‘χρυσά - ζεστά’, ‘κεριά - λυωμένα’*, στον Καρόζα: *‘ζεστά - χρυσά’, ‘λυωμένα - και’*. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η απόλυτη ταύτιση των αξιών στην απόδοση των μουσικών σημείων *‘κρύα κεριά λυωμένα’* στις εκδοχές των Ευαγγελάτου και Θέμελη.

Ρυθμική αγωγή (tempo): Η ρυθμική αγωγή δεν αλλάζει κατά την μουσική απόδοση του δίπολου. Εξαίρεση αποτελεί η εκδοχή του Παπαϊωάννου όπου το tempo επιταχύνεται κατά την απόδοση του στ. 3 και του Μάζη κατά την απόδοση του στ. 7 όπου, σε συνδυασμό με την ένδειξη *allegretto* και την αλλαγή του μέτρου στο τετράσημο 9/8, δημιουργείται μία σαρκαστική διάθεση.

Μέτρο: το μέτρο παραμένει σταθερό σε όλους τους συνθέτες κατά τη μουσική απόδοση του μέλλοντος. Διαφοροποιείται τελείως κατά την απόδοση του παρελθόντος στους Παπαϊωάννου και Ευαγγελάτο, ενώ στους Θέμελη, Μάζη, Κανάρη παρουσιάζει εναλλαγές. Στους Αθηναίο, Καρόζα, Κάλλια, Κορκολή παραμένει σταθερό.

Άρθρωση: Η επισήμανση *legato* απαντά στους Θέμελη και Κανάρη. Το μέλος εκφέρεται χωρίς κάποιες άλλες επισημάνσεις άρθρωσης.

Μετά την αντιπαραβολική μελέτη των μελωδικών σημείων που συνθέτουν το μέλος των μεταφρασμάτων διερευνάται ο συνδυασμός τους με την οργανική συνοδεία στο πλαίσιο σύνθετων και πολυσύνθετων μουσικών σημείων. Όπως έχει προαναφερθεί, η συνοδεία παίζει ρόλο επιθετικού προσδιορισμού στο μουσικό σημείο-φθογγικό σύμπλεγμα. Στην περίπτωση που το μουσικό σημείο αποδίδει επίθετο, η συνοδεία επιτείνει την έννοιά του, οπότε στο δίπολο *‘μέλλον / παρελθόν’* η συνοδεία επιτείνει το σημαινόμενο των σημείων του μέλους και ενισχύει το αντιθετικό νόημα των στ. 3 και 7. Στην εκδοχή του Παπαϊωάννου η συνοδεία είναι σύνθετο σημείο μικτής διάταξης το οποίο στην απόδοση του μέλλοντος προαναγγέλλει το μέλος και ενισχύει την κινητικότητα του, ενώ στην απόδοση του παρελθόντος ενισχύει τη διαστηματική *‘συρρίκνωση’* του μέλους και τη στατική του διάθεση κυρίως με τον κρατημένο φθόγγο ντο στο αριστερό χέρι. Στην εκδοχή του Ευαγγελάτου είναι σύνθετο σημείο αρμονικής διάταξης με συνηχήσεις ασυνήθιστα διάφωνες για το τονικό υποσύστημα σημείων όπου κινείται ο συνθέτης, οι οποίες σχεδόν εμμονικά ενισχύουν το μέλος υπό τη *‘σκιά’* του επαναλαμβανόμενου τρίτονου στο αριστερό χέρι. Στην απόδοση του παρελθόντος, η αφαιρετικότητα της συνοδείας, η οποία γίνεται σημείο αρμονικής διάταξης μόνο στο δεξί χέρι, εδραιώνει την έννοια του δίπολου. Στον Θέμελη η συνοδεία έχει άλλη διάσταση. Συνοδοιπορεί με το μέλος. Έχει αντιστικτικό χαρακτήρα. Είναι σύνθετο σημείο μελωδικής διάταξης με έντονο χρωματικό χαρακτήρα. Στον Αθηναίο η συνοδεία συγγενεύει με την αντίστοιχη του Ευαγγελάτου. Είναι σύνθετο σημείο μικτής διάταξης. Και εδώ είναι έντονο το χρωματικό στοιχείο, σχεδόν εμμονικό στο αριστερό χέρι, κάτω από επαναλαμβανόμενες οκτάβες στο δεξί. Η αλλαγή της εκφοράς σε αρμονική με συνηχήσεις διάφωνες επίσης χρωματικές αποδίδουν το δίπολο *‘μέλλον / παρελθόν’*.

Στον Μάξη η συνοδεία, μελωδικής κυρίως διάταξης, σχολιάζει το μέλος κατά την απόδοση του μέλλοντος ενώ μετατρέπεται σε μικτής διάταξης αφηγούμενη το παρελθόν ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο το αντιθετικό νόημα των στίχων. Στον Κανάρη η συνοδεία είναι ένα σύνθετο σημείο που δομείται αποκλειστικά από τη ντιμινουίτα του ντο#, η οποία επαναλαμβάνεται εμφατικά από το πιάνο με τη διακριτική παρουσία του βιολιού. Στην απόδοση του παρελθόντος οι οκτάβες στο αριστερό χέρι του πιάνου αλλά και το χρωματικό μελωδικό σημείο του βιολιού επιβεβαιώνουν το γνωστό δίπολο. Στη χορωδιακή εκδοχή του Καρόζα το ρόλο της συνοδείας παίζουν οι άλτο και οι μπάσοι στην απόδοση του μέλλοντος ενώ στην απόδοση του παρελθόντος η ομοφωνική γραφή, η ρυθμική ταύτιση δηλαδή μελωδίας και συνοδείας και κατόπιν η συνοδεία της σοπράνο από λιτή και διακριτική κίνηση των υπόλοιπων φωνών δημιουργούν έναν σαφή τονικό διάκοσμο. Ιδιαίτερος είναι ο ρόλος του κλαρινέτου, το οποίο δεν συνοδεύει. Παρουσιάζεται στα φωνητικά μέρη μεταξύ των ενοτήτων του ποιήματος ως υποσύστημα σημείων μελωδικής διάταξης που ενισχύει τη θρηνωδία, μεταφράζει την εσωτερική αγωνία του Καβάφη. Εισάγεται στη μουσική απόδοση με την ένδειξη *lamento* και αρθρώνει τη δεξιοτεχνική του μελωδική γραμμή ως κορυφαίος χορού αρχαίας τραγωδίας, ως τραγική φιγούρα (βλ. μουσικό παράδειγμα 13).

Μουσικό παράδειγμα 13

A. Καρόζα *Κερίά*. Τμήμα ενδιάμεσου φωνητικού μέρους - θρηνωδία.
Το κλαρινέτο sib ως τραγική φιγούρα.

Στον Κάλλια το ενόργανο σύνολο συνοδεύει διακριτικά το μέλος. Σημείο πολυσύνθετο, τονικού υποσυστήματος σημείων, η συνοδεία δεν διαφοροποιείται κατά τη μουσική απόδοση του δίπολου. Τέλος, στον Κορκολή η συνοδεία ερμηνεύεται από εντελώς διαφορετικές ηχητικές πηγές κατά την απόδοση του δίπολου. Στο μέλλον ένα λιτό και διακριτικό σημείο αρπεζοειδούς - μελωδικής διάταξης μόνο στο αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ στο παρελθόν τα έγχορδα της ορχήστρας με τρέμολο σκιαγραφούν ένα διάφανο τονικό αρμονικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο ξεδιπλώνεται με ηθελημένη ειλικρίνεια και σαφήνεια η υπαρξιακή αγωνία του ποιητή.

Ακολουθεί αντιπαραβολή των μουσικών σημείων που αποδίδουν την άρνηση του ποιητή να αντικρίσει τα κεριά του παρελθόντος, πιο συγκεκριμένα της μουσικής απόδοσης του στ. 8: *Δεν θέλω να τα βλέπω με λυπεί η μορφή των* (βλ. μουσικό παράδειγμα 14).

Γ. Α. Παπαϊωάννου

Voice

μέ - να. Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με - λυ - πεί μορ - φή των

Pno

Αντ. Ευαγγελάτος

Voice

μέ - να και κυρ - τά. Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με - λυ - πεί μορ - φή των

Pno

Δ. Θέμελης

Voice

μέ - να και κυρ - τά. Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με - λυ - πεί μορ - φή των

Pno

Ν. Αθηναίος

Voice

μέ - να και κυρ - τά. Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με - λυ - πεί μορ - φή των

Pno

Μουσικό παράδειγμα 14α

Κερίά. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 8: Δεν θέλω να τα βλέπω με λυπεί η μορφή των. Εκδοχές για φωνή και πιάνο. Παράμετροι: συχνότητα, δυναμικές, κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, ρυθμική αγωγή, άρθρωση.

Σπ. Μάζης

Allegretto ♩ = 86

Voice: *mf* τά. Δεν θέ - λω να τα

Guit.: *mf*

Vo.: *mf* βλέ - πω με λυ - πεί η μορ - φή των

Guit.: *mf*

Λ. Κανάρης

S.: *ff* Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με λυ - πεί η μορ - φή των

Vln.

Vc.

Pno.

Α. Καρόζας

61 **10**

Cl.: *f*

S.: *mp* Dhen thé - lo na ta vlé - po me - li pí i mo - rfi ton *cresc.* *mf* *f*

A.: *mp* Dhen thé - lo na ta vlé - po me li pí i mo - rfi ton *cresc.* *mf* *f*

T.: *mp* Dhen thé - lo na ta vlé - po me li pí i mo - rfi ton *cresc.* *mf* *f*

B.: *mp* Dhen thé - lo na ta vlé - po me li pí i mo - rfi ton *cresc.* *mf* *f*

Κ. Κάλλιας

Voice: τά. Δεν θέ - λω να τα βλέ - πω με λυ - πεί η μορ - φή των

Acc.

Pno.

Vln.

Vc.

El. B.

Στ. Κορκολής

The musical score is for a piece titled 'Στ. Κορκολής'. It is written for a piano (Pno), voice (Vo), and a string ensemble consisting of Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The voice part has two staves, with the first staff containing the lyrics: 'μέ-να, και κυρ - τά. Δεν θέ-λω να τα βλέ - πω'. The string ensemble provides harmonic support with various textures, including sustained notes and moving lines.

Μουσικό παράδειγμα 14β

Κερίά. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 8: Δεν θέλω να τα βλέπω με λυπεί η μορφή των. Εκδοχές για φωνή και ενόργανο σύνολο και για χορωδία και κλαρινέτο σιβ.

Παράμετροι: ομοίως με 14α.

Η άρνηση του ποιητή να αντικρίσει το παρελθόν του και να έρθει αντιμέτωπος με τη θλίψη που του προκαλεί η μορφή των κρύων λιωμένων και κυρτών κεριών (στ. 8), μεταφράζεται από τους συνθέτες με ποικίλες παραμέτρους, εκ των οποίων θα γίνει αναφορά σε εκείνες που συντελούν στη διαφοροποίηση εκφοράς των σύνθετων-πολυσύνθετων μουσικών σημείων από τα αντίστοιχα των προηγούμενων στίχων.

Πιο συγκεκριμένα στους Ευαγγελάτο, Θέμελη, Αθηναίο, Μάζη και Κανάρη η άρνηση εκφέρεται με κίνηση του μέλους σε ψηλά τονικά ύψη. Στον Κανάρη επιτείνεται από την αλλαγή των δυναμικών. Στους Ευαγγελάτο και Θέμελη επιτείνεται από την πιανιστική συνοδεία η οποία εμπλουτίζεται με δέκατα έκτα στο δεξί χέρι, αρθρώνεται legato και επαναλαμβάνεται από μέτρο σε μέτρο πανομοιότυπα στον Ευαγγελάτο και με μικρές διαφοροποιήσεις στον Θέμελη. Στους Παπαϊωάννου, Θέμελη, Μάζη και Κανάρη η άρνηση εκφέρεται με αλλαγή του μέτρου, ιδιαίτερα εμφαντική στους Μάζη και Κανάρη με την εναλλαγή μικτών μέτρων. Στους Παπαϊωάννου και Αθηναίο η συνοδεία έχει μία αφαιρετική διάθεση εν σχέσει με τα μέτρα που προηγήθηκαν καθώς εκφέρεται με μεγαλύτερες αξίες και κυρίως στον Αθηναίο επικεντρώνεται σε διάφωνες συνηχήσεις οι οποίες ερμηνεύονται με εναλλαγές δυναμικών, εγκαταλείποντας πρόσκαιρα τον πρότερο χρωματικό χαρακτήρα τους. Αλλαγή στη σύνθεση της συνοδείας απαντά και στον Μάζη, όπου το κιθαριστικό μέρος αποκτά αρπεζοειδή χαρακτήρα. Ιδιαίτερη έμφαση αποκτά η άρνηση στους Καρόζα και Κορκολή. Στον Καρόζα η ομοφωνική χορωδιακή γραφή, με σύντομη εξαίρεση στο μέρος των τενόρων κατά την απόδοση των σημείων 'να' και 'τα', η ανιούσα κίνηση των φωνών η οποία υπογραμμίζεται από τις δυναμικές crescendo - f, και η φηγούρα του κλαρινέτου, η οποία για πρώτη φορά συνοδοιπορεί εκτενώς με το μέλος -μέχρι πρότινος εμφανιζόταν μόνο στα ενδιάμεσα φωνητικά μέρη και πολύ διακριτικά κατά τη μουσική απόδοση του στίχου- αποδίδουν στο μουσικό σύστημα σημείων την καβαφική υπαρξιακή αγωνία. Ειδικά, το μελωδικής διάταξης σημείο του κλαρινέτου που συμπορεύεται με τις καταληκτικές συλλαβές του στίχου 'φή' και 'των' μεταφέρει πιστά την εικόνα των κεριών στο μουσικό σύστημα σημείων. Στον Κορκολή η αντίθεση δηλώνεται με την πρόσκαιρη απογύμνωση του

μέλους από τη συνοδεία του και την αλλαγή της ηχητικής πηγής της συνοδείας από έγχορδα σε πιάνο το οποίο παρουσιάζεται για πρώτη φορά με αρπισμούς ογδών. Τέλος, στον Κάλλια η άρνηση δεν επιβεβαιώνεται με αλλαγή κάποιας παραμέτρου.

Ως προς τη συνάφεια της αισθητικής αντίληψης των μεταφρασμάτων με το πρωτότυπο χρειάζεται να γίνουν πρωτίστως κάποιες επισημάνσεις. Η αισθητική αντίληψη αποτελεί μία ιδιαίτερη δίοδο επικοινωνίας μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος και μία ιδιαίτερη παράμετρο πιστότητας του μεταφράσματος. Όπως στο παράδειγμα Ζώτου - Καβάφη η συνάφεια της αισθητικής αντίληψης συνοψίζεται στην έμμεση σχέση των δύο δημιουργών με τις μοντερνιστικές τάσεις της εποχής του καθενός, έτσι και στη μουσική απόδοση των *Κεριών* συνθέτες που ενστερνίζονται το μουσικό μοντερνισμό συγγενεύουν αισθητικά με την καβαφική ποίηση. Από τους προαναφερθέντες ο Γ. Α. Παπαϊωάννου είναι σαφώς μοντερνιστής. Την εποχή που μελοποιεί τα *Κεριά* είναι στραμμένος στην ατονικότητα και μελετά τη δωδεκαφθογγική τεχνική σύνθεσης. Ο Ευαγγελάτος, ανήκει στην Εθνική Σχολή Μουσικής η οποία αντιτάσσεται στο μουσικό μοντερνισμό. Ωστόσο κατά τη μουσική απόδοση του Αλεξανδρινού η μουσική του γλώσσα ακροβατεί μεταξύ τροπικότητας και μίας ευρύτερης τονικής ρευστότητας η οποία επιβεβαιώνεται από τη χρήση διαφωνιών που δεν λύνονται, χρωματικών στοιχείων και μελωδικών τρίτονων σε ένα μουσικό κείμενο στο οποίο σκόπιμα δεν αναγράφεται οπλισμός. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα εισαγωγικά μέτρα του μεταφράσματος (βλ μουσικό παράδειγμα 15) όπου αποδίδεται η περιρρέουσα ατμόσφαιρα του συλλογισμού του μοναχικού ποιητή, ίσως το φως της λάμπας, ή ακόμα και ενός κεριού, με το οποίο συνήθιζε να γράφει.



Μουσικό παράδειγμα 15

Αντ. Ευαγγελάτου *Κεριά*. Εισαγωγικά μέτρα μεταφράσματος.

Ο Θέμελης ακολουθεί παρόμοια αισθητική οδό με τον Ευαγγελάτο. Σκοπίμως δεν αναγράφεται οπλισμός στο μουσικό κείμενό του και τα τρίτονα κάνουν έντονη την παρουσία τους. Η απουσία ανεξάρτητων οργανικών μερών είναι στο Θέμελη ένας τρόπος επικοινωνίας με τον Καβάφη, αν θεωρηθεί παράμετρος απόδοσης της λιτής ιδιόμορφης γλώσσας του. Ο Αθηναίος είναι πιο κοντά στη μεταμοντερνιστική

αντίληψη. Η χρωματικότητα στη μουσική του απόδοση έρχεται ως επιβεβαίωση του προσωπικού ελεύθερου εν γένει ατονικού ιδιώματός του και αισθητικά συμπλέει με τον Καβάφη. Με παρόμοιο τρόπο προσεγγίζει την καβαφική ποίηση και ο Μάζης ενώ ο Κανάρης ενστερνίζεται με συνέπεια την τονικότητα, δημιουργώντας αισθητικά γέφυρες με τις αντιλήψεις συνθετών του σύγχρονου έντεχνου τραγουδιού. Ομοίως και ο Καρόζας, ο οποίος, με τη φιγούρα του κλαρινέτου, δίνει στον ακροατή έναυσμα για πολύσημη ερμηνεία του ρόλου του ξύλινου πνευστού στη μουσική απόδοση: είναι ο κορυφαίος ενός τραγωδικού χορού; Είναι ο ποιητής μονολογών; Είναι ο αναγνώστης - ακροατής - δέκτης του μηνύματος; Είναι όλα όσα ο ποιητής παραλείπει να μεταφέρει στον αναγνώστη του; Ή απλά ένας σχολιαστής όσων η ποιητική και μουσική γλώσσα αφηγούνται; Τέλος, οι εκπρόσωποι του σύγχρονου έντεχνου τραγουδιού Κάλλιας και Κορκολής ακολουθούν, ο καθένας με τον τρόπο του, το τονικό ιδίωμα και αν η υιοθέτηση των μοντερνιστικών τάσεων είναι ο δείκτης αισθητικής συγγένειας με τον Καβάφη, θα μπορούσε να ειπωθεί πως αισθητικά αποκλίνουν από τον Αλεξανδρινό. Εδώ όμως τίθεται ένα σημαντικό ζήτημα: η συγκεκριμένη αισθητική απόκλιση σημαίνει μεταφραστική απιστία; Σημαίνει ότι δεν αποδίδεται μουσικά το συγκινησιακό φορτίο του ποιήματος; Η απάντηση των μεταφραστών θα ήταν αρνητική αφού η μετάφραση ενός ποιήματος, διαγλωσσική και διασημειωτική, «σαν μία πράξη ατομική, είναι αναγκαστικά μία πράξη υποκειμενική», σύμφωνα με τον Βαγενά (Βαγενάς, 2004: 21). Και ένα ακόμα ερώτημα: Η αισθητική συνάφεια - συγγένεια πρωτότυπου και μεταφράσματος συνεπάγεται αυτόματα τη μεταφορά του μηνύματος του ποιητή στο μουσικό σύστημα σημείων; Για να δοθεί μία ολοκληρωμένη απάντηση θα πρέπει να προστεθεί και η παράμετρος του ακροατή. Εάν η αισθητική αντίληψη δεν συνάδει με την αντίληψη του ακροατή, όσο συναφής και να είναι με την αντίστοιχη του ποιητή, τις περισσότερες φορές το μήνυμα του ποιητή δεν φτάνει στον προορισμό του. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι ο Καβάφης είχε περισσότερη απήχηση μελοποιημένος από τους Μικρούτσικο, Σπανό, Πλάτωνος, Κορκολή παρά από τους Μητρόπουλο και Παπαϊωάννου, συνθετών που αισθητικά σχεδόν ταυτίστηκαν με τον αλεξανδρινό ποιητή.

Εν κατακλείδι, η 'λειτουργική δύναμη ισοδυναμία εν διαφορά' μεταξύ των μεταφρασμάτων προκύπτει από τη συνάφεια του τίτλου, της δομής, της συλλαβικής μελοποίησης και των κοινών παραμέτρων εκφοράς των μουσικών σημείων που αποδίδουν τους στίχους με τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος. Για πρώτη φορά θα μπορούσε να γίνει λόγος για βαθμούς συνάφειας της αισθητικής αντίληψης πρωτότυπου και μεταφρασμάτων με γνώμονα τη σχέση των συνθετών με τον μοντερνισμό. Σύμφωνα λοιπόν με αυτό τον γνώμονα οι συνθέτες παρατίθενται από τον έχοντα στενότερη έως τον έχοντα μακρινή ή και ανύπαρκτη συνάφεια με την αισθητική αντίληψη του Καβάφη ως εξής: Παπαϊωάννου, Αθηναίος, Ευαγγελάτος, Θέμελης, Μάζης, Κανάρης, Καρόζας, Κορκολής, Κάλλιας. Τέλος, οι διαφορές των μουσικών αποδόσεων επιβεβαιώνουν το φαινόμενο της ασύγχρονης πολυσημίας.

8.3 Για να 'ρθουν

Το ποίημα *Για να 'ρθουν* (Καβάφης, 2003: 123) γράφτηκε το 1920. Ο Καβάφης, υπό το φως ενός κεριού που μόλις φωτίζει τη μοναχική του κάμαρα, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τον οραματισμό που θα του φέρει εμπρός του *της αγάπης τις σκιές*. Το ποίημα κατατάσσεται στα *Ερωτικά*, ωστόσο ο ποιητής κάνει λόγο για αγάπη όχι

για ερωτική επιθυμία και ηδονή. Της αγάπης οι σκιές είναι πρόσωπα αγαπημένα του παρελθόντος που δεν υπάρχουν πλέον στη ζωή του ποιητή. Για άλλη μια φορά λοιπόν ο Αλεξανδρινός αντλεί την έμπνευσή του «όχι από ό,τι υπάρχει αλλά από ό,τι λείπει» (Δημαράς, 2000: 600). Είναι χαρακτηριστικό ότι γράφει τις λέξεις 'Αγάπης' και 'Σκιές' με κεφαλαίο γράμμα για να τονίσει τη νοηματική τους βαρύτητα και συνάμα να εσωκλείσει σε αυτές όλο το συγκινησιακό φορτίο του ποιήματος. Παράλληλα οι σκιές, στα μάτια του αναγνώστη, δύνανται να πάρουν τη μορφή των δικών του αγαπημένων και παντοτινά χαμένων προσώπων και με αυτό τον τρόπο ο αποδέκτης του καβαφικού στίχου να μοιραστεί τον οραματισμό του ποιητή.

Ακολουθώντας την πεπατημένη πλέον πορεία αναζήτησης 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' αναζητούνται ισοδυναμίες στη δομή του ποιήματος και των μουσικών του αποδόσεων.

Το ποίημα αποτελείται από δύο ανισομερείς ενότητες τριών και πέντε στίχων αντίστοιχα, ήτοι στ. 1-3, στ. 4-8, οι οποίοι χωρίζονται σε 6σύλλαβα ή 7σύλλαβα ημιστίχια τα οποία απαντούν με τους συνδυασμούς: 6+6, 7+6, 6+7. Στον πίνακα που ακολουθεί συνοψίζονται οι ομοιότητες και οι διαφορές της δομής των μουσικών αποδόσεων κατά τη μελοποίηση.

Κ.Π. Καβάφη Για να 'ρθουν: Δομή μεταφρασμάτων - τραγουδιών για φωνή και πιάνο				
Πρόλογος	Α' Ενότητα στ. 1-3	Μετάβαση	Β' Ενότητα στ. 4-8	Επίλογος
Δ. Μητρόπουλος (1925-26)				
Διάρκεια 7/8	στ. 1-3	Διάρκεια 11/ 8	στ. 4-8	Διάρκεια 11/8
Λ. Ζώρας (1956)				
μ. 1-4	μ. 5-10	μ. 10-13	μ. 14-22	μ. 23
Γ. Ιωαννίδης (1981)				
μ. 1-7	μ. 8-15	μ. 16-17	μ. 18-21	μ. 34-37
			μ. 22-23	
			μ. 24-30	
			μ. 31	
			μ. 32-33	
Θ. Αντωνίου (1983)				
μ. 1-2	μ. 3-14 & 1ο ημ. στ. 4	μ. 15-16	μ. 17-19	μ. 34
			μ. 20	
			μ. 21-33	

Πίνακας 2

Κ.Π. Καβάφη Για να 'ρθουν. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'.
Παράμετροι: Ηχητική πηγή, δομή.

Μερικές επισημάνσεις επί του πίνακα προκύπτουν αναγκαίες:

- Τα μεταφράσματα καλύπτουν μία χρονική περίοδο μισού αιώνα περίπου.
- Η ηχητική πηγή των μουσικών αποδόσεων είναι κοινή.
- Τα οργανικά μέρη είναι σύντομα, επιβεβαιώνουν τον διαχωρισμό των ενοτήτων του ποιήματος, προλογίζουν και επισφραγίζουν το μέλος. Στους Ιωαννίδη και Αντωνίου κατά την Β' Ενότητα χωρίζουν τα ημιστίχια του στ. 5 και επιπλέον στον Ιωαννίδη τους στ. 7-8.
- Ο Αντωνίου συμπεριλαμβάνει στην Α' Ενότητα της μουσικής του απόδοσης και το 1ο ημιστίχιο (ημ. στον πίνακα) του στ. 4.
- Ο Μητρόπουλος προβαίνει σε άρση της παραμέτρου του μέτρου, για αυτό οι

ενότητες ορίζονται με βάση τους στίχους και τα οργανικά μέρη σύμφωνα με τη διάρκειά τους ως προς την οποία ομοιάζουν το μεταβατικού μέρος και ο επίλογος.

Η μελοποίηση είναι συλλαβική, οι φράσεις του ποιήματος συμπίπτουν με τις αντίστοιχες του μουσικού λόγου καθώς και οι τονισμοί λέξης και μέτρου.

Προχωρώντας την αναζήτηση 'λειτουργικής' δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' επιχειρείται η αντιπαραβολή μουσικών σημείων που αποτελούν το νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, δηλαδή: ο στ. 3 *Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι σκιές και το ρήμα θα οραματισθώ* (βλ. μουσικό παράδειγμα 16 και 17).

Δ. Μητρόπουλος⁶⁰

σάν έρ - θουν της Α - γά - πης, σάν έρ - θουν ή Σκι - ές.
 san ér - thoun tis A - ghá - pis, san ér - thoun i Ski - és.

ppp
sempre

Α. Ζώρας

Larghetto ♩ = 76

Voice *pp* σαν έρ-θουντης Α - γά - πης σαν έρ-θουν η Σκι - ές.

Pno *pp*

Γ. Ιωαννίδης

13 — σαν έρ-θουν της Α - γά - πης — σαν έρ-θουν οι Σκι-ές. —

8^{va}

ped.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=fPj21kQpTOo>

Θ. Αντωνίου

Score for Voice and Piano (Pno) by Theodoros Antoniou. The tempo is marked as quarter note = 72. The music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The score includes dynamic markings such as 'rit. e crescendo' and 'f'.

Μουσικό παράδειγμα 16

Για να 'ρθουν. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων στ. 3 Σαν έρθουν της Αγάπης σαν έρθουν οι Σκιές. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι: δυναμικές, διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή, παύσεις.

Δυναμικές: η μουσική απόδοση του στίχου ερμηνεύεται με δυναμικές p και pp. Εκτός από τον Αντωνίου ο οποίος με crescendo καταλήγει σε f.

Κίνηση και διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής: στους Ζώρα, Ιωαννίδη και Αντωνίου το φθογγικό σύμπλεγμα που αποδίδει τα σημεία 'σαν έρθουν' στην αρχή του στίχου αρχίζει με διάστημα 4ης καθαρό, ελαττωμένο και 5ης καθαρό αντίστοιχα. Τα μουσικά σημεία εμφανίζουν συγγένειες και θα μπορούσαν ακόμα και να θεωρηθούν μεταξύ τους ως μετωνυμίες. Ομοίως στην μουσική απόδοση του σημείου 'Αγάπης' όπου το αρχικό ανιόν διάστημα και στους Μητρόπουλο, Ζώρα και Ιωαννίδη υπογραμμίζει την τονισμένη συλλαβή και ταυτόχρονα αποδίδει την έννοια του κεφαλαίου γράμματος. Το σημείο 'Σκιές' αποδίδεται με κατιόντα διαστήματα 5ης εκτός από τον Ιωαννίδη στον οποίο το ανιόν διάστημα 6ης μεγάλο δίνει μία αέρινη σχεδόν 'φωτεινή' χροιά στις 'Σκιές'. Επιπλέον στον Αντωνίου το κατιόν 5ης, το οποίο έρχεται ως μέλισμα στην τονισμένη συλλαβή και όχι απευθείας στην τονισμένη συλλαβή, δίνει την αίσθηση του ειδώλου της σκιάς, δηλαδή της σκιάς της σκιάς, ενώ οι αποδόσεις των Ζώρα και Ιωαννίδη θα μπορούσαν να θεωρηθούν η μία ως αντικατοπτρισμός της άλλης ή μάλλον η μία ως σκιά της άλλης.

Αξίες: οι αξίες είναι μία ιδιαίτερη παράμετρος των μουσικών αποδόσεων των Μητρόπουλου και Αντωνίου. Στον Μητρόπουλο οι αξίες, απελευθερωμένες από τα δεσμά του μέτρου, παρουσιάζονται με απόλυτη συνέπεια σε ομάδες δέκατων έκτων που καταλήγουν σε όγδοο το οποίο συμπίπτει πάντα με το τελείωμα της φράσης. Παράλληλα το μέλος βρίσκεται σε κανόνα με το μέρος του πιάνου, σε μεγέθυνση στο δεξί χέρι και σε αντίθετη κίνηση στο αριστερό. Σύμφωνα με την Ψυχοπαίδη στους κανόνες του μελοποιημένου Καβάφη του Μητρόπουλου:

«οι μελωδικές γραμμές μιμούνται αντιστικτικά η μία την άλλη, δίνοντας την εντύπωση μιας παράδοξης ηχούς μεταξύ «συνοδείας» του πιάνου, που προηγείται, σαν να υπήρχε από πάντα, και της φωνής που αφηγείται, εναλλάσσοντας μια πλατειά, βαρεία εκφωνητική διατύπωση με ανάλαφρα συλλαβικό στακκάτο»

(Ψυχοπαίδη, 1981: 3)

Μίας παράδοξης ηχούς ή μήπως σκιάς; Επιπλέον ο κανόνας προσδίδει στη μουσική απόδοση μία χωροχρονική διάσταση. Το μέρος του δεξιού χεριού απεικονίζει μουσικά το χώρο, μέσα στον οποίο κινούνται οι 'Σκιές', δηλαδή οι ομάδες δέκατων έκτων του μέλους και του αριστερού χεριού. Ο ίδιος ο Μητρόπουλος χαρακτηριστικά αναφέρει για τις μελοποιήσεις του Καβάφη: «*Το καθαρό τεχνικό στοιχείο των ποιημάτων έδωσε αφορμή για να γίνουν τα διάφορα μουσικά σχέδια με την ανάλογη αρχιτεκτονική τους*» (Μητρόπουλος στο Ξανθουδάκης, 2010: 16).

Στον Αντωνίου η διαφοροποίηση των αξιών δίνει έμφαση και διάρκεια στο μουσικό σημείο 'Αγάπης', του οποίου η δεύτερη και τρίτη συλλαβή εκφέρεται με τρίηχο μισών, αξίες που δεν έχουν απαντηθεί ξανά στο μέλος.

Μέτρο και ρυθμική αγωγή: το μέτρο παραμένει σταθερό στους Ζώρα και Ιωαννίδη. Στον Μητρόπουλο δεν υφίσταται. Στον Αντωνίου η αλλαγή του μέτρου συμβάλλει στην έμφαση του σημείου 'Αγάπης'. Η ρυθμική αγωγή παραμένει σταθερή με εξαίρεση το *ritenuto* στον Αντωνίου.

Παύσεις: στους Μητρόπουλο, Ζώρα και Ιωαννίδη αποδίδουν τα σημεία στίξης του γραπτού λόγου. Στον Αντωνίου δεν απαντούν παύσεις.

Η συνοδεία, δηλαδή το πιανιστικό μέρος των μεταφρασμάτων, εκτός από την εκδοχή του Μητρόπουλου που είναι μέρος μίας συγκεκριμένης αντιστικτικής κατασκευής, έχει αφαιρετικό χαρακτήρα. Στον Ζώρα, η συνοδεία είναι σύνθετο σημείο μικτής διάταξης όπου το δεξί χέρι είναι ο χώρος στον οποίο κινούνται οι 'Σκιές' του αριστερού χεριού οι οποίες διαρθρώνονται με διαστήματα 9ης, ενώ το διάφωνο χρωματικό φθογγικό σύμπλεγμα από παράλληλες 7ες σχολιάζει πρόσκαιρα το μέλος. Η εντύπωση που προκαλεί το μουσικό κείμενο ταιριάζει με την αντίστοιχη του Μητρόπουλου ως προς το εξής: το δεξί χέρι είναι ο χώρος μέσα στον οποίο κινούνται οι 'Σκιές' του μέλους και του αριστερού χεριού. Στον Ιωαννίδη η συνοδεία, σύνθετο σημείο μελωδικής διάταξης, δίνει την αίσθηση ότι αποτελεί σκιά του μέλους η οποία, άυλη και απροσδιόριστη, διανύει το μεγαλύτερο μέρος του κλαβιέ του πιάνου και διαχέεται με τη βοήθεια του δεξιού πεντάλ. Στον Αντωνίου η συνοδεία είναι καθαρά το ηχητικό υπόβαθρο στο οποίο ξετυλίγεται το μέλος. Ως σύνθετο σημείο αρμονικής διάταξης με διάφωνες συνηχήσεις, αποτελεί πνοή της υποβλητικής περιρρέουσας ατμόσφαιρας του ποιήματος.

Το ρήμα *θα οραματισθώ* είναι το όχημα που θα φέρει τις 'Σκιές' στην κάμαρη του ποιητή. Ιδού λοιπόν πως μεταφέρεται από τους συνθέτες στο σύστημα μουσικών σημείων:

Δ. Μητρόπουλος

pochissimo rit.

θα ο - ρα - μα - τισ - θώ

pochissimo rit.

Λ. Ζώρας

♩ = 76

Voice

θα ο - ρα - μα - τι - σθώ

Pno

Γ. Ιωαννίδης

28

θα ο - ρα - μα - τι - σθώ.

Θ. Αντωνίου

7

Voice

accelerando *ff*

θα ο - ρα - μα - τι - σθώ

Pno

accelerando *ff*

5

3

Μουσικό παράδειγμα 17

Για να 'ρθουν. Μεταφορά στο μουσικό σύστημα σημείων του ρήματος *θα οραματισθώ*. Αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'. Παράμετροι: δυναμικές, διαστηματική σύνθεση μελωδικής γραμμής, αξίες, μέτρο, ρυθμική αγωγή.

Οι μουσικές αποδόσεις των Μητρόπουλου και Ζώρα έχουν άμεση συγγένεια ως προς τη διαστηματική σχέση και την κίνηση του φθογγικού συμπλέγματος η οποία, συνεχώς ανοδική, δίνει την εντύπωση ότι διαχέεται ηχητικά και χωροχρονικά. Στον Μητρόπουλο επιτείνεται με τη διακριτική αργοπορία του tempo, ενώ στον Ζώρα με το *diminuendo*. Στους Ιωαννίδη και Αντωνίου η τονισμένη συλλαβή εκτινάσσεται με ανιόντα διαστήματα 7ης και 6ης μεγάλο αντίστοιχα. Ειδικά στον Ιωαννίδη είναι η εξισορρόπηση μίας χρωματικής κατιούσας κίνησης, ενώ στον Αντωνίου η επισφράγιση μίας αρχικά διστακτικής ανιούσας κίνησης η οποία επιτείνεται με την επιτάχυνση του tempo και το *crescendo*. Οι αξίες παίζουν ιδιαίτερο ρόλο στον Αντωνίου όπου η συνύπαρξη των πολύηχων του μέλους και της οργανικής συνοδείας δημιουργεί μία αίσθηση ρυθμικής αιώρησης. Δεν είναι σίγουρα τυχαία η επιλογή του μοναδικού επτάηχου του έργου, το οποίο στη συνοδεία συνοδοιπορεί με πεντάηχο και τρίηχο, για τη μουσική απόδοση του ρήματος.

Ως προς τη συνάφεια της αισθητικής αντίληψης των μεταφρασμάτων με το πρωτότυπο ισχύουν όσα προαναφέρθηκαν στην προσέγγιση του ποιήματος *Κερίά*, και προκύπτει από το βαθμό συγγένειας του προσωπικού ιδιώματος του εκάστοτε συνθέτη με τον μοντερνισμό. Και οι τέσσερις συνθέτες ακολουθούν το ατονικό μουσικό ιδίωμα, στοιχείο χαρακτηριστικό του μουσικού μοντερνισμού. Η αισθητική αντίληψη του Μητρόπουλου ταυτίζεται με του Αλεξανδρινού καθώς ποιητής και συνθέτης καλωσορίζουν τον μοντερνισμό ο καθένας από την οπτική γωνία της δικής του καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας. Μάλιστα ο Μητρόπουλος είχε στείλει δύο γράμματα στον Καβάφη για να τον πληροφορήσει για το εγχείρημα της μελοποίησης 14 ηδονιστικών ποιημάτων, της εκτέλεσής τους και της επικείμενης έκδοσής τους. Πιο συγκεκριμένα στις 11 Ιουλίου 1926 γράφει:

«Θα εκπλαγείτε τώρα από την τόλμη που είχα στην εκλογή μου των τραγουδιών σας μα παρ' όλους τους φόβους που είχα, η μουσική είναι τόσο ταιριαστή σ' αυτού του είδους το μέτρο και την ατμόσφαιρα που σας βεβαιώ άρεσε και στους πιο ηθικόληπτους ανθρώπους».

(Μητρόπουλος στο Μεράκου, 2000: 146-147)

Και συνεχίζει ταυτιζόμενος με τον Αλεξανδρινό: «*η μουσική μου είναι τόσο σύγχρονη, όσο και η ατμόσφαιρα η καινούργια που αναδίνουν τα τραγούδια σας*» (ό.π.: 146). Στις 21 Οκτωβρίου 1932 ο ποιητής συναντήθηκε με τον συνθέτη και, μόλις έναν χρόνο πριν την εκδημία του, ο ποιητής «είδε» να μεταφράζονται τα ποιήματά του σε μουσική. Ωστόσο δεν είναι γνωστή η άποψη του Καβάφη⁶¹ για τη μουσική απόδοση του Μητρόπουλου η οποία ακόμα και σήμερα παραμένει εξαιρετικά ευρηματική και πρωτοποριακή. Προλογίζοντας ο συνθέτης το έργο του έκανε αναφορά και στην ιδιαίτερη εκφορά του μέλους, παράμετρος σημαντική για την απόδοση του συγκινησιακού φορτίου και της υποβλητικής ατμόσφαιρας του ποιήματος: «*δεν πρόκειται περί τραγουδιού, αλλά ούτε και περί μιας ξερής απαγγελίας με υπόκρουση*» και συνεχίζει: «*Ίσως μία απαγγελία stylisée*⁶², σε ορισμένους ήχους και ρυθμούς που διαγράφει αυστηρά το μουσικό αρχιτεκτονικό σχέδιο» (Μητρόπουλος στο Ξανθουδάκης, 2010: 16).

Εν κατακλείδι, η 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' μεταξύ των μεταφρασμάτων προκύπτει από τη συνάφεια του τίτλου, της δομής, της συλλαβικής μελοποίησης και των κοινών παραμέτρων εκφοράς των μουσικών σημείων που αποδίδουν σημεία - φορείς του νοηματικού πυρήνα του ποιήματος. Ο συνδυασμός των άνωθι παραμέτρων κατ' επιλογή και κατά βούληση του εκάστοτε συνθέτη συμβάλλουν στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος μέσα πάντα από το φίλτρο του ατονικού ιδιώματος.

⁶¹ Τη συνάντηση Καβάφη – Μητρόπουλου παρουσιάζει ο Μένης Κουμανταρέας στη νουβέλα του με τίτλο *Μια μέρα απ' τη ζωή τους*. (Κουμανταρέας, 2008: 43 - 44).

⁶² Πρόκειται για την απαγγέλλουσα φωνή, Sprechgesang ή Sprechstimme, φωνητική τεχνική που ο Α. Schoenberg υιοθετεί στο μελόδραμά του *Pierrot Lunaire*, op. 21 το 1912 και που ο Μητρόπουλος είχε ακούσει κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Βερολίνο (1921-1924).

Η μουσική ως γλώσσα αλλά κυρίως ως σύστημα μη γλωσσικών σημείων δύναται να μεταφραστεί με διασημειωτικές διεργασίες κατά τις οποίες, σύμφωνα με τους R. Jakobson και U. Eco, είναι εφικτή η μεταφορά και η ερμηνεία ενός μηνύματος από ένα γλωσσικό σύστημα σημείων σε ένα μη γλωσσικό σύστημα και αντίστροφα. Επομένως ένα λογοτέχνημα δύναται να μεταφραστεί σε μουσικό έργο, ένα μουσικό έργο σε λογοτέχνημα. Υπάρχει όμως και μία τρίτη εκδοχή κατά την οποία πρωτότυπο και μετάφρασμα συνοδοιπορούν στο πλαίσιο της μελοποίησης, η οποία νοείται ως πολυτροπικό κείμενο και ειδική κατηγορία διασημειωτικής μετάφρασης. Οι τρεις λοιπόν αυτές εκδοχές μεταφοράς του μηνύματος μεταξύ γλωσσικού και μουσικού συστήματος σημείων διερευνήθηκαν στην παρούσα εργασία με την παράθεση αντίστοιχων παραδειγμάτων.

Αρχικά έγινε μία σύντομη αναφορά στον όρο ‘σημείο’ ο οποίος, κατά τον F. de Saussure, είναι συγκεκριμένη μονάδα που έχει συγκεκριμένη μορφή και ταυτόχρονα σημαίνει κάτι. Η μορφή νοείται ως σημαίνον και η σημασία ως σημαινόμενο. Στο γλωσσικό σύστημα σημείων, ως σημείο ορίζεται η ‘λέξη’ και έχει ενδεδειγμένα αναλυθεί από τους επιστήμονες της Σημειωτικής. Ο αντίστοιχος ορισμός του σημείου στο μουσικό σύστημα σημείων επιχειρήθηκε στην παρούσα εργασία μέσα από τον καθορισμό του σημαίνοντος και του σημαινόμενου του με αντιστοιχίες και παραλληλισμούς με τις σχετικές διεργασίες καθορισμού του γλωσσικού σημείου συχνά με την επίκληση σημασιολογικών όρων και αναφορών, φιλοδοξώντας να προτείνει μία εμπεριστατωμένη άποψη μουσικής σημειολογικής ανάλυσης υπό το πρίσμα της διασημειωτικής μετάφρασης - μεταστοιχείωσης.

Ως μουσικό σημείο ορίστηκε το φθογγικό σύμπλεγμα, του οποίου το σημαίνον και το σημαινόμενο καθορίστηκαν από παραμέτρους, οι οποίες συνδέονται άμεσα με τη μετατροπή του ηχητικού υλικού σε φορέα μουσικής πληροφορίας. Στη μουσική σημασιολογία οι παράμετροι δύνανται να εννοηθούν ως σημασιολογικά πεδία, των οποίων οι όροι μπορούν να συνδυαστούν με αποτέλεσμα το σημαινόμενο να παραμένει εξαιρετικά ευρύ. Η εξειδίκευση του σημαινόμενου προέκυψε από την επιλογή των παραμέτρων εκφοράς του, διεργασία η οποία αφήνεται στη διάθεση του συνθέτη, λαμβάνει χώρα σύμφωνα με την αισθητική του αντίληψη και το μουσικό του ιδίωμα το οποίο αποτελεί υποσύστημα του ευρύτερου μουσικού συστήματος σημείων. Το φθογγικό σύμπλεγμα, ανάλογα με τη διάταξή του, μπορεί να είναι μελωδικό ή αρμονικό και, ανάλογα με την πλοκή του σημαινόμενου του, απλό, σύνθετο, πολυσύνθετο ή μοτίβο. Η ηχητική ερμηνεία του σημείου είναι η επιβεβαίωση της βουβής ανάγνωσής του και η τελική του πραγμάτωση.

Η αντιστοίχιση γλωσσικού και μουσικού σημείου συνοψίζεται στον παρακάτω πίνακα:

Σημείο γλωσσικού συστήματος	Σημείο μουσικού συστήματος
Γράμμα	Φθογγόσημο
Στοχευμένη αλληλουχία γραμμάτων (Συλλαβή-λέξη-πρόταση-κείμενο). Σημείο: λέξη	Στοχευμένη αλληλουχία φθογγόσημων (Διάστημα - φθογγικό σύμπλεγμα - μουσική φράση - μουσικό κείμενο). Σημείο: φθογγικό σύμπλεγμα

Σημαίνον: γραφικό-φωνητικό υλικό	Σημαίνον: φθογγόσημα
Σημαινόμενο: εννοιολογικό υπόστρωμα	Σημαινόμενο: ορισμός από τις παραμέτρους εκφοράς του φθογγικού συμπλέγματος και τους συνδυασμούς τους: ▪ Ηχητική πηγή ▪ Μέτρο ▪ Αξίες ▪ Συχνότητα ▪ Παύσεις ▪ Ρυθμική αγωγή ▪ Άρθρωση-τεχνικές εκτέλεσης ▪ Δυναμικές ▪ Ηχόχρωμα ▪ Μουσικό μονοπάτι (τροπικό, τονικό, ατονικό, σειραϊκό, μετασειραϊκό, τζαζ, λαϊκό κ.λπ.) Είδη σημείου ως προς τη: Διάταξη: ▪ Αρμονικό (συνήχηση) ▪ Μελωδικό (μελωδική γραμμή) ▪ Μικτό (μελωδική και αρμονική) Πλοκή: ▪ Μοτίβο ▪ Απλό ▪ Σύνθετο (συνοδοιοπορία 2 σημείων) ▪ Πολυσύνθετο (συνοδοιοπορία πάνω από 2 σημείων)
Μεταφέρει: κωδικοποιημένη πληροφορία που για την κατανόησή της συχνά επιστρατεύονται μη λεκτικά σημεία (εικόνες, σχέδια, φωτογραφίες).	Μεταφέρει: κωδικοποιημένη πληροφορία που για την κατανόησή της συχνά επιστρατεύονται εξωμουσικά στοιχεία (προγραμματική μουσική, εξωμουσικοί τίτλοι, συνοδοιοπορία με την ποίηση – μελοποίηση).
Πολυτροπικό κείμενο: συνδυασμός γλωσσικών και μη γλωσσικών συστημάτων σημείων.	Πολυτροπικό κείμενο: παρτιτούρα τραγουδιού: συνδυασμός γλώσσας και μουσικής άρα γλωσσικού και μη γλωσσικού συστήματος σημείων.

Πίνακας 3

Αντιστοίχιση γλωσσικού και μουσικού σημείου.

Το φθογγικό σύμπλεγμα ως μουσικό σημείο αποτελεί ψηφίδα του μουσικού κειμένου το οποίο πραγματώνεται μέσα από την εξελικτική πορεία ενός ζώντος οργανισμού: εύρεση γενεσιουργού κυττάρου - μοτίβου, δημιουργία θέματος, ανάπτυξη - επεξεργασία, κορύφωση, αποκορύφωση, κατάληξη.

Κατά τη μεταφορά μηνυμάτων από το μη γλωσσικό σύστημα σημείων της μουσικής προς οποιοδήποτε σύστημα σημείων ο μεταφραστής αντιμετωπίζει το ζήτημα της πολυσημίας και της αναζήτησης μεταφραστικών ισοδυνάμων.

Η πολυσημία τόσο ως διαχρονικό όσο ως συγχρονικό φαινόμενο προκύπτει αναμενόμενη λόγω των διαφορετικών αισθητικών αντίληψεων του εκάστοτε μεταφραστή οι οποίες επιτείνονται από τις διαφορετικές κοινωνικές, πολιτικές, ιστορικές συντεταγμένες του ευρύτερου καλλιτεχνικού του γίνεσθαι. Η αναζήτηση μεταφραστικών ισοδυνάμων πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με την κατά 'Niklas Luhmann ισοδυναμία' στο πεδίο της Συστημικής η οποία ενισχύει την κατά 'Jakobson ισοδυναμία εν διαφορά' και ορίζεται ως 'λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά' η οποία με τη σειρά της καθορίζεται από παραμέτρους που συνοψίζονται στον παρακάτω πίνακα:

Από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων και αντιστρόφως: ■ τίτλος ■ αίσθηση του χρόνου (γραμμικότητα- μη γραμμικότητα) ■ μετάβαση από το αφηρημένο στο συγκεκριμένο και αντιστρόφως ■ συγκινησιακό φορτίο ■ θεματικές και μορφολογικές ομοιότητες ■ αισθητική αντίληψη	
Από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων: ■ μεταξύ ποιητικού λόγου και μουσικού έργου. Ισοδυναμία ως προς: ■ τη δομή ■ την ταυτόχρονη έναρξη και ολοκλήρωση γλωσσικής και μουσικής φράσης ■ την ταύτιση τονισμού λέξης και μέτρου ■ τη μουσική απόδοση (μελισματική – συλλαβική) ■ μεταξύ ποιητικού λόγου και περισσοτέρων μελωδικών γραμμών. Αντιπαράβολή μελοποιήσεων - μεταφράσεων ενός ποιήματος από διαφορετικούς συνθέτες. Στόχος: ανάδειξη ομοιοτήτων και διαφορών κυρίως: ■ στην απόδοση λέξεων και φράσεων, που φέρουν τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος. Αντιπαράβολή παραμέτρων πίνακα 3 (σ. 73-74) και των παραμέτρων: ■ διαστηματική σύνθεση ■ κίνηση ■ μη συμβατική εκφορά μέλους ■ στην απόδοση του συγκινησιακού φορτίου του ποιήματος.	
Πολυσημία ως: ■ σύγχρονο ■ ασύγχρονο φαινόμενο.	Πολυσημία ως: ■ πολυσημία μουσικού νοήματος ■ πολυσημία αποδόσεων του ίδιου καλλιτεχνικού έργου: παρέμβαση μεταφραστή, υποκειμενικότητα.

Πίνακας 4

Παράμετροι καθορισμού 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά'.

Η αναζήτηση 'λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά' διενεργήθηκε στις εξής περιπτώσεις:

- Από το μουσικό στο ποιητικό σύστημα σημείων με το παράδειγμα Σεφέρη - Satie.
- Από το ποιητικό στο μουσικό σύστημα σημείων με το παράδειγμα Ζώτου - Καβάφη.
- Κατά τη μελοποίηση με αντιπαραβολή μουσικών αποδόσεων του ποιήματος *Κερίά και Για να 'ρθουν* του Κ. Π. Καβάφη, τα οποία επιλέχτηκαν λόγω του χρονικού και αριθμητικού εύρους των μελοποιήσεών τους από συνολικά 13 Έλληνες συνθέτες επί σχεδόν έναν αιώνα (1925 – 2018).

Σε αυτή την τρίτη περίπτωση η αναζήτηση ‘λειτουργικής δυνάμει ισοδυναμίας εν διαφορά’ διερευνήθηκε κυρίως μεταξύ των μουσικών σημείων των μεταφρασμάτων τα οποία αποδίδουν τον νοηματικό πυρήνα του ποιήματος, υιοθετώντας βασικές αρχές περί πιστότητας της μετάφρασης, που άπτονται της λογοτεχνικής μετάφρασης κυρίως κατά Βαγενά. Η ‘λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά’ είναι ουσιαστικά οι ομοιότητες μεταξύ των μελοποιήσεων του ιδίου ποιήματος του Καβάφη, ενώ η πολύσημη πρόσληψη της ποίησής του από τους συνθέτες - μεταφραστές του είναι η διαφορά, ως επιβεβαίωση της υποκειμενικότητας της μελοποίησης, ως κύημα διαφορετικών δημιουργών οι οποίοι, με κοινή αφετηρία τη μελοποίηση του Αλεξανδρινού, πραγματοποιούν τη δική τους προσωπική πορεία ακόμα και αν διαβαίνουν τα ίδια μουσικά μονοπάτια.

Σε αυτό το σημείο πλέον οι απαντήσεις στα ερωτήματα που τέθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αν δηλαδή ως γλώσσα η μουσική δύναται να μεταφραστεί και αν ο συνθέτης είναι μεταφραστής, προκύπτουν πλέον προφανείς: η μουσική δύναται να μεταφραστεί ως σύστημα σημείων δημιουργώντας με το σύστημα αφίξεως ‘λειτουργική δυνάμει ισοδυναμία εν διαφορά’ και σε αυτό το πλαίσιο ναι, ο συνθέτης είναι μεταφραστής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελικόπουλος, Βασίλης, 1998, *Αφιέρωμα Κ.Π. Καβάφης: ο οικουμενικός ποιητής*, Επτά μέρες, Καθημερινή, 11.01.1998, σ. 27-30, διαθέσιμο στο: https://odikosmaskavafis.files.wordpress.com/2014/02/cebaceb1ceb2ceaccf86ceb7cf82_cebaceb1ceb8ceb7cebceeb5cf81ceb9cebdceae.pdf (τελευταία πρόσβαση: 24.06.2020).
- Αντωνίου, Θόδωρος, χ.χ.: *Κατάλογος Έργων*, Nakas, Αθήνα.
- Βαγενάς, Νάσος, 1979, *Ο ποιητής και ο χορευτής, μία εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Κέδρος, Αθήνα.
- Βαγενάς, Νάσος, 2004, *Ποίηση και Μετάφραση*, Στιγμή, Αθήνα.
- Bréal, Michel, 1897, *Essaie de Sémantique (Science de Significations)*, Librairie Hachette et Cie, Paris, διαθέσιμο στο: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50474n/f2.item> (τελευταία πρόσβαση: 11.06.2020).
- Γεωργιάδης, Θρασύβουλος, 1994, *Μουσική και Γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της Δυτικής Μουσικής στη μελοποίηση της Λειτουργίας*, μτφ.: Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα.
- Γραμμενίδης, Συμεών, Δημητρούλια, Ξανθίππη, Κουρδής, Ευάγγελος, Φλώρος, Γεώργιος, 2015, Η σημειολογική διάσταση της μετάφρασης, Κεφ. 5, στο Γραμμενίδης, Συμεών, Δημητρούλια, Ξανθίππη, Κουρδής, Ευάγγελος, Φλώρος, Γεώργιος, 2015, *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις της μετάφρασης*. [ηλεκτρ. Βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Κεφ. 5, διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/3904>.
- Chandler, Daniel, 1994, *Σημειωτική για Αρχαρίους*, μτφ.: Μαρία Κωνσταντοπούλου, διαθέσιμο στο: <http://semiotics.nured.uowm.gr/wp-content/uploads/2013/05/ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ-ΓΙΑ-ΑΡΧΑΡΙΟΥΣ.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 11.06.2020).
- Δασκαλόπουλος, Δημήτρης, 2013, *Κ. Π. Καβάφης Η ποίηση και η ποιητική του*, Κίχλη, Αθήνα.
- Δημαράς, Κωνσταντίνος, Θ., 2000, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας από τις πρώτες ρίζες έως την εποχή μας*, Γνώση, Αθήνα.
- Έκο, Ουμπέρτο, 1994, *Θεωρία της Σημειωτικής*, μτφ.: Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα.
- Furtwängler, Wilhelm, 1998, *Μουσική & Λόγος*, μτφ.: Βασίλης Τομανάς, PRINTA, Αθήνα.
- Ιωαννίδης, Γιάννης, 2002, *Γλώσσα και Μουσική*, Μουσική Εταιρία Αθηνών, Αθήνα.

- Jakobson, Roman, 1959, On linguistics Aspects of Translation. In Brower, R.A.A (ed), On Translation. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Καβάφη *Άπαντα τα ποιήματα*, χ.χ., Εισαγωγή-Σχόλια Μ. Γιαλουράκη, Ωρόρα, Αθήνα.
- Καβάφης, Κ. Π., 2003 *Ποιήματα*, πρόλογος-ανθολόγηση Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Μαρία Στασινοπούλου, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Καβάφης, Κωνσταντίνος, Π., 2009, *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α, Νέα Έκδοση Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, Αθήνα.
- Κάλλιας, Κωνσταντίνος, 2017, *Είπες θα πάγω σ' άλλη γη*, ένθετο δίσκου ακτίνος από την spider music.
- Κατσίμπας, Δημήτρης, 2007, *Μορφολογία της Μουσικής*, Παπαγρηγορίου, Νάκας, Αθήνα.
- Κένναν, Κεντ, 2003, *Αντίστιξη με βάση την πρακτική το 18ου αιώνα*, μτφ.: Βασίλης Ρούπας, Ανεξάρτητος Σύνδεσμος Μουσικής Ανάπτυξης, Αθήνα.
- Κεντρωτής, Γιώργος, 1996, *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*, Δίαυλος, Αθήνα.
- Κοντώση, Σοφία, 2009, *Λεωνίδα Ζώρας (1905-1987) Θεματικός Κατάλογος Έργων*, Διδακτορική Διατριβή, επ. Αικατερίνη Ρωμανού, Τ.Μ.Σ., Ε.Κ.Π.Α.
- Κουμανταρέας, Μένης, 2008, *Το show είναι των Ελλήνων*, Κέδρος, Αθήνα.
- Κώστιος, Απόστολος, 1996, *Δημήτρης Μητρόπουλος Κατάλογος Έργων*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα.
- Λαζαράτος, Γιάννης, 2004, *Τέχνη και Πολυσημία συζητώντας με τον Luciano Nanni*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Λαζαράτος, Γιάννης, 2007, *Umberto Eco: Διασημειωτική Μετάφραση & Μετάφραση και Επιστημολογία*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Lambropoulos, Vassilis, 2019, *C.P. Cavafy Music Resource Guide: Song and Music Settings of Cavafy's Poetry*, compiled by Vorissis Peter, Leontis Artemis, Departments of Classical Studies and Comparative Literature, University of Michigan, Michigan, διαθέσιμο στο: <https://lsa.umich.edu/content/dam/modgreek-assets/modgreek-docs/Cavafy%20Resource.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 02.07.2020).
- Μαλλιάρης, Νίκος, 2009, *Μουσική Ανάλυση, σημειώσεις για τους φοιτητές*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, διαθέσιμο στο: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC161/Σημειώσεις%20Μουσικής%20Ανάλυσης%202009.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 07.06.2020).
- Μεράκου, Στεφανία, 2000, *Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου - Κωνσταντίνου Καβάφη*, Μουσικός Λόγος, τ. 2, Αθήνα.

- Μητσάκης, Κάρολος, 1979, *Νεοελληνική Μουσική και Ποίηση*, Γρηγόρης, Αθήνα.
- Μιχαηλίδης, Σόλων, 1989, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Michels, Ulrich, 1998, *Ατλας της Μουσικής*, μτφ επιμέλεια: Κώστας Μόσχος, Παναγιώτης Βλαγκόπουλος, Νάκας, Αθήνα.
- Μονεμβασίτης, Γιώργος, 2019, Μελοποιημένος και τραγουδισμένος ο Καβάφης συνεχίζει να εμπνέει, περ. Χάρτης τ. 3, Μάρτιος 2019, διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/print/4499#> (τελευταία πρόσβαση: 24.06.2020).
- Μόσχος, Κώστας, Ξανθουδάκης, Χάρης, Ντούρου, Μαρία (επιμ. Γ΄ Έκδοσης), 2010, *Γιάννης Α. Παπαϊωάννου Πλήρης Κατάλογος Έργων*, Philippos Nakas The Music House, Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, 2019, *Τρόποι οργάνωσης του λεξιλογίου*, διαθέσιμο στο: <https://babiniotis.gr/dimosieumata/glossika-themata/364-tropoi-organosis-toy-leksilogiou> (τελευταία πρόσβαση: 06.06.2020).
- Μπούμη, Ρίτα, Παπάς, Νίκος, 1975, *Νέα Παγκόσμια Ποιητική Ανθολογία*, τ. 2. Ελλάδα, επιμ. Τσουράκης Διονύσης, Διόσκουροι, Αθήνα.
- Νταλχάουζ, Καρλ, 2000, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφ.: Απόστολος Οικονόμου, Στάχυ, Αθήνα.
- Ντούρου, Μαρία, 2004, *Η ερωτική εξομολόγηση του Μινώταυρου. Προσεγγίσεις και αναλύσεις*, Γιάννης Α. Παπαϊωάννου, Ο συνθέτης, ο Δάσκαλος: Αναζήτηση και πρωτοπορία, Συλλογικός τόμος, Μουσείο Μπενάκη, Ιστορικά Αρχεία, Αθήνα.
- Nattiez, Jean, Jacques, 1990, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate, Princeton University Press, New Jersey, U.S.A.
- Ξανθουδάκης, Χάρης, 2000, Ο J. S. με τον τρόπο του Γ.Σ., *Μουσικός Λόγος*, τομ. Α, τ.2, Νεφέλη, Αθήνα.
- Ξανθουδάκης, Χάρης, 2010, Εισαγωγή, στο *Dimitri Mitropoulos (1896-1960), 14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη* για φωνή και πιάνο, Μνημεία Ελληνικής Μουσικής, τ. 2, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τ.Μ.Σ., Εργαστήρι Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα.
- Παράσχου, Ευαγγελία, 2010, *Η σημειολογία της μουσικής: γενική βιβλιογραφική επισκόπηση*, Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη διαθέσιμο στο: www.eparaschou.gr/wp-content/uploads/2008/08/ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ-ΤΗΣ-ΜΟΥΣΙΚΗΣ.pdf (τελευταία πρόσβαση: 02.07.2020).
- Παρίσης, Ιωάννης & Παρίσης Νικήτας, 2017, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», Αθήνα.
- Παυλίδου, Δήμητρα, 1991, *Επίπεδα Γλωσσικής Ανάλυσης*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Υπηρεσία Δημοσιευμάτων, Θεσσαλονίκη.

- Πετρούνιας, Ευάγγελος, 1984, *Νεοελληνική Γραμματική και Συγκριτική Ανάλυση, μέρος Α': Θεωρία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Πλάτωνας, Πολιτεία Β', 376e, διαθέσιμο στο: www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=111&page=27 (τελευταία πρόσβαση: 05.07.2020).
- Ποντάνι, Φίλιππος, Μαρία, 1991, *Επτά Δοκίμια και Μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1979, *Ποιήματα*, Ίκαρος, Αθήνα.
- Στραβίνσκι, Ιγκόρ, 1980, *Μουσική Ποιητική*, μτφ.: Μιχάλης Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα.
- Συμεωνίδου, Αλέκα, 1995, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Νάκας, Αθήνα.
- Schoenberg, Arnold, 1988, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης*, μτφ: Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα.
- Ταμπακάκη, Πολίνα, 2011, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Δόμος, Αθήνα.
- Τσαλαχούρης, Φίλιππος, 2005, *Η ποίηση του Καβάφη και η Μουσική του Ζώρα στο Λεωνίδα Ζώρας εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα, Αθήνα.
- Τσερπέ, Γεωργία, Μαρία, 2013, *Μουσική και γλώσσα: Η πορεία από τη μίμηση προς το φορμαλισμό*, Διπλωματική εργασία, Α.Π.Θ. Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, Θεσσαλονίκη, διαθέσιμο στο: ikee.lib.auth.gr/record/134019/files/GRI-2014-12049.pdf (τελευταία πρόσβαση: 19.06.2020).
- Τσίρκας, Στρατής, 1983, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Κέδρος, Αθήνα.
- Tagg, Philip, 1999, *Introductory notes to the Semiotics of Music*, Version 3, Liverpool/Brisbane, διαθέσιμο στο: <https://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (τελευταία πρόσβαση: 18.06.2020).
- Χατζηαντωνίου, Νάταλι, 26.10.2011, *Σπανός – Μητσιάς συναντούν τον Καβάφη*, διαθέσιμο στο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=321064> (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).
- Ψυχοπαίδη, Φράγκου, Ολυμπία, χ.χ., Σημείωμα στο ένθετο του δίσκου L.P., Musica Viva 88.O,31.
- Ψυχοπαίδης, Γιάννης, 2013, *Επάγγελμα: ποιητής, Εικόνες πάνω στο πρόσωπο και την ποίηση του Κ. Π. Καβάφη*, κείμενο Δημήτρης Δασκαλόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΩΝ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ

Αντωνίου, Θεόδωρος, 1983, *11 Αφηγήσεις* για φωνή και πιάνο σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη, Προσωπικό Αρχείο Θόδωρου Αντωνίου.

Αθηναίος, Νίκος, 2006, *Ιθάκη, Κύκλος Τραγουδιών* σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη, *Κεριά* για σοπράνο και ορχήστρα, Προσωπικό Αρχείο Νίκου Αθηναίου.

Ευαγγελάτος, Αντίοχος, 1980, *Τραγούδια 1942-1979*, Αθήνα.

Ζώρας, Λεωνίδας, 1960, *Δεκατέσσερα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη*, Μουσική Απόδοση για τραγούδι και πιάνο, *Για να 'ρθουν*, Α.Κ.Σ.Κο 73, Grunewald.

Ζώτος, Ίων, Παύλος, 1983, Ευστάθιος, *Ηχητικές Γκραβούρες κατά Καβάφη (Gravures Sonores d'après Cavafy)*, *Απ' τες εννιά*, για πιάνο, Προσωπικό Αρχείο Δανάης Καρά.

Θέμελης, Δημήτρης, 2005, *Κεριά* για φωνή και πιάνο, Προσωπικό Αρχείο Δημήτρη Θέμελη.

Ιωαννίδης, Γιάννης, χ.χ.: *Τραγούδια* σε ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη για φωνή και πιάνο, Αθήνα.

Κάλλιας, Κωνσταντίνος, 2017, *Είπες θα πάγω σ' άλλη γη*, *Κεριά* για φωνή και ενόργανο σύνολο, Προσωπικό Αρχείο Κωνσταντίνου Κάλλια, ηχογράφημα στο: <https://www.youtube.com/watch?v=dYbl7VbJwDM>.

Κανάρης, Λεωνίδας, 2005, *Τρία Τραγούδια σε ποίηση Καβάφη* για φωνή, βιολί, τσέλο, πιάνο, Αθήνα, ηχογράφημα στο: <https://www.youtube.com/watch?v=fH2NkjeKSM>.

Καρόζας, Αλέξανδρος, *Κεριά* για μικτή χορωδία και κλαρινέτο σιβ, διαθέσιμο στο: www.karozas.eu/index_htm_files/Keria%20A%20Cappella.pdf (τελευταία πρόσβαση: 01.07.2020), ηχογράφημα στο: <https://www.youtube.com/watch?v=hkJmLsSMCPM> (εκδοχή για φωνή και ορχήστρα).

Κορκολής, Στέφανος, 2018, *Θα 'θελα αυτήν την μνήμη να την πω*, *Κεριά* για φωνή και ορχήστρα, Προσωπικό Αρχείο Στέφανου Κορκολή, ηχογράφημα στο <https://www.youtube.com/watch?v=XCQWFdj50DQ>.

Μάζης, Σπύρος, 2011, *Τέσσερα Τραγούδια*, *Κεριά* για μετζοσοπράνο και κιθάρα, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα.

Μητρόπουλος, Δημήτρης, 2010, *14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη* για φωνή και πιάνο, *Για να 'ρθουν* εισαγωγή: Ξανθουδάκης Χάρης, Μνημεία Ελληνικής Μουσικής τ.2, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τ.Μ.Σ., Εργαστήρι Ελληνικής

Μουσικής, Κέρκυρα, ηχογράφημα στο:
<https://www.youtube.com/watch?v=fPj21kQpTOo>.

Παπαϊωάννου, Γιάννης, Α., 1953, *Κερίά για φωνή και πιάνο*, ΑΚΙ-Ντ. 141, Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου, φ. 17.

Satie, Erik, 1888, *Trois Gymnopédies*, διαθέσιμο στο: Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/3_Gymnopédies_\(Satie%2C_Erik\)](https://imslp.org/wiki/3_Gymnopédies_(Satie%2C_Erik)) (τελευταία πρόσβαση: 18.06.2020).

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, *Σημασιολογικά πεδία*, διαθέσιμο στο: www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/glossology/show.html?id=321 (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

<https://imslp.org> IMSP, Petrucci Music Library, (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

<https://24grammata.com/alexandros-karozas-komponist-αλέξανδρος-καρόζας-συνθέτης/>, Εκδοτικός οίκος 24 γράμματα, 27.06.2010, Αλέξανδρος Καρόζας, Συνθέτης, (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

www.kavafis.eu/index_html_files/GREEK%20PRESS.pdf, (τελευταία πρόσβαση: 06.06.2020).

<https://www.leonidaskanaris.com>, Ιστοσελίδα Λεωνίδα Κανάρη, (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

<https://www.athensconservatoire.gr/νέα-διοικητικό-δομή-στο-ωδείο-αθηνών/>, Ωδείο Αθηνών, Νέα Διοικητική Δομή στο Ωδείο Αθηνών, 17.09.2019 (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

<https://www.koa.gr/events/33η-συναυλία-της-68ης-καλλιτεχνικής-περιόδου>, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

www.academyofathens.gr/el/members/antoniou, Ακαδημία Αθηνών, Θόδωρος Αντωνίου (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

www.zoras.org/LeonidasZoras.html, Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα, (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).

https://-gr-facebook.com/konstantinoskalliascomposer/about/?ref=page_internal, προσωπικός λογαριασμός Κωνσταντίνου Κάλλια (τελευταία πρόσβαση: 06.07.2020).