



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
-ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ-  
Τομέας Ιστορικής και  
Συστηματική Μουσικολογίας**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*Επιλεγμένες Συνθέσεις του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου  
για φωνή και πιάνο*

**Μέρος I**

*- Μεταγραφή & Συγκριτική Μελέτη -*



Της φοιτήτριας  
Δήμητρας Η. Καλτζίδου

Επόπτης  
Καθηγήτρια  
Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού

Σεπτέμβριος 2020  
ΑΘΗΝΑ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### Επιλεγμένες Συνθέσεις του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου για φωνή και πιάνο

Δήμητρα Η. Καλτζίδου

A.M.: 1569200900013

**Τριμελής Επιτροπή:** **Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
**Παύλος Σεργίου**, Αναπληρωτής Καθηγητής  
**Ιάκωβος Σταϊνχάουερ**, Επίκουρος Καθηγητής

#### Σημείωμα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2020. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

**Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.**

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και την υπομονή που έκανε κατά τη διάρκεια υλοποίησης της πτυχιακής εργασίας. Επίσης για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγησή της, για την επίλυση διάφορων θεμάτων.

Θα ήθελα ακόμη να απευθύνω τις ευχαριστίες μου στην πρώτη μου δασκάλα θεωρίας μουσικής και πιάνου, κυρία Άρτεμις Τριτάκη, για τις συμβουλές της και την στήριξή της τα τελευταία 14 χρόνια. Ακόμη στον καθηγητή, ερευνητή και μουσικολόγο κύριο Γεώργιο Κωνσταντζο, που τυχαία γνώρισα σε μία επίσκεψη μου στην Οικεία Δέλτα και με προμήθευσε με επιπλέον ψηφιακό υλικό, σχετικό με τα χειρόγραφα του Μάντζαρου. Τέλος στον σύζυγό μου, που μου στάθηκε καθ'όλη τη διάρκεια διεκπεραίωσης της πτυχιακής.

Την εργασία αυτή την αφιερώνω στους γονείς μου, Ηλία και Αικατερίνη, που με στήριξαν στις σπουδές μου και φρόντισαν για την καλύτερη δυνατή μόρφωσή μου.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	σελ.5
Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος.....	σελ.6
Εργογραφία Ν. Χ. Μάντζαρου.....	σελ.7
Ανασκόπηση Αρχείου στο Μουσείο Μπενάκη.....	σελ.8
Βιογραφία Γ. Ρώμα Κανδιάνου.....	σελ.10
Ποιητική συλλογή “Οι παλμοί της καρδιάς μου” του Γ. Ρώμα Κανδιάνου.....	σελ.10
Βιογραφία Φρ. Πετράρχη.....	σελ.14
Σονέτο “ Levommi il mio pensier” του Φρ. Πετράρχη.....	σελ.15
<b>Ανάλυση των μελοποιήσεων του Μάντζαρου:</b>	
<b>Τμήμα Α</b> “Ποιήματα του Ρώμα Κανδιάνου”:	
• Ο Αποχωρισμός – Σχόλια.....	σελ.17
• Το Αιολόχορδον – Σχόλια.....	σελ.19
<b>Τμήμα Β</b> “ Ποίημα του Φραγκίσκου Πετράρχη”:	
• 1η μελοποίηση – Σχόλια.....	σελ.22
• 2η μελοποίηση – Σχόλια .....	σελ.24
• 3η μελοποίηση – Σχόλια.....	σελ.25
• 4η μελοποίηση – Σχόλια.....	σελ.27
• 5η μελοποίηση – Σχόλια.....	σελ.29
<b>Επίλογος - Συμπεράσματα.....</b>	<b>σελ.31</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>σελ.32</b>

## Εισαγωγή

Ο Ν.Χ.Μάντζαρος, ο συνθέτης του Εθνικού μας ύμνου, έβαλε τα θεμέλια για την εισαγωγή της δυτικότεροπης μουσικής στη χώρα μας. Καθώς ήταν αγαπητός δάσκαλος αποτέλεσε παράδειγμα για τους νεότερους συνθέτες, συνεπώς και επηρέασε την εξέλιξη της μουσικής στον ελλαδικό χώρο. Παρά τη σπουδαιότητα του έργου του, παρέμεινε ταπεινός και μετριόφρων μέχρι και το τέλος της ζωής του. Δυστυχώς έως και σήμερα στο ευρύ κοινό, είναι γνωστός κυρίως για τις μελοποιήσεις του “Σολωμικού Ύμνου”. Το γεγονός ότι η προσπάθειά του δεν έχει αναγνωριστεί και πολλές πτυχές του παραμένουν άγνωστες, αποτελεί τραγικό σφάλμα της κοινωνίας μας. Ωστόσο από τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως και σήμερα, έχουν γίνει πολλές μελέτες πάνω στην πορεία της ζωής του και στην προσπάθεια ανάδειξής του από αξιόλογους καθηγητές μουσικολόγους. Αυτό αποτέλεσε την αιτία που υπό την καθοδήγηση της καθηγήτριας Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού καταλήξαμε στην υλοποίηση αυτής της εργασίας.

Ένα μέρος των χειρόγραφων έργων του Μάντζαρου που έχει σωθεί, βρίσκεται αποθηκευμένο σε αρχείο στο Μουσείο Μπενάκη και υπάρχει ελεύθερη αλλά ελεγχόμενη πρόσβαση για όποιον επιθυμεί να τα μελετήσει. Πολλά παραμένουν τελείως άγνωστα, ενώ μερικά απλώς αναφέρονται σε εργογραφικές μελέτες. Από το αρχείο αυτό διέκρινα επτά έργα, συγκεκριμένα επτά μελοποιήσεις για φωνή με συνοδία πιάνου:

- Δύο αποσπάσματα από την ποιητική συλλογή “Οι παλμοί της καρδιάς μου” του Γ. Ρώμα Κανδιάνου (1796-1867)<sup>1</sup>. Η συλλογή αυτή αποτελείται από πέντε ποιήματα: α) *Η Ελληνίς*, β) *Ο Αποχωρισμός*, γ) *Σύ*, δ) *Το Αιολόχροδο* και ε) *Η Εμφάνισις*. Επέλεξα να ασχοληθώ με τις μελοποιήσεις του δεύτερου και του τέταρτου ποιήματος, διότι ως προς τη μορφολογική δομή τους είναι πιο ολοκληρωμένα έργα.
- Πέντε μελοποιήσεις του ιταλικού ποιήματος “*Levommi il mio pensier*” του Φρ. Πετράρχη (1304-1374)<sup>2</sup>. Πιστεύω ότι θα έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να ερευνήσουμε τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Μάντζαρος και γενικά το πώς επιτυγχάνει να αντιμετωπίζει το ίδιο ποίημα τόσο ξεχωριστά.

Αρχικά ακολουθεί μια σύντομη αναδρομή για τη ζωή και το έργο του Μάντζαρου και προχωράμε σε βιογραφικά σημειώματα των ποιητών Γ. Ρώμα Κανδιάνου και Φραγκίσκου Πετράρχη. Υπήρξε δυσκολία στην εύρεση επιπλέον στοιχείων για τη ζωή των ποιητών, λόγω της ελλιπής βιβλιογραφίας που είχαμε διαθέσιμη στα χέρια μας. Αυτό σημαίνει ότι κάποιες αναφορές προέρχονται από πηγές του ίντερνετ, που αν κι έχουμε ελέγξει την εγκυρότητά τους, υπάρχει πάντα το ενδεχόμενο να περιέχουν ανακρίβειες.

Έπειτα περνάμε στην εξέταση των μελοποιήσεων που αποτελούν και τον τελικό σκοπό της εργασίας, δηλαδή μέσα από τη μεταγραφή και τη μελέτη τους, να γίνει μια προσπάθεια να κατανοήσουμε πιο πολύ την μέθοδο και τις τεχνικές σύνθεσης ως προς τις μελοποιήσεις του 19ου αιώνα.

Οφείλω να ομολογήσω ότι η μεταγραφή των έργων ήταν το πιο δύσκολο κομμάτι της εργασίας. Απαιτούσε μεγάλη προσοχή και συγκέντρωση ώστε να μην προκύψουν λάθη που θα οδηγήσουν σε αλλοίωση των έργων. Επομένως η συνεχής επανεξέταση ήταν απαραίτητη και ευελπιστώ ότι καταλήξαμε σε ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα.

1 Αλίκη Σολωμού: «Ρώμας Κανδιάνος, Γεώργιος»: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμος 9α. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1990-1991. σελ.135.

2 Α.Σ.: «Φραγκίσκος Πετράρχης». *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, Παύλος Δρανδάκης (1896-1945), τόμος Κ, εκδόσεις Πυρρός, σελ. 114-115.

## Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος<sup>3</sup> (Κέρκυρα, 1795-1872)

Επτανήσιος συνθέτης και παιδαγωγός της μουσικής, γενάρχης της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής, μελοποιός του ελληνικού εθνικού Ύμνου. Στη μουσική (πιάνο-θεωρητικά) τον μύησε η μητέρα του. Πρώτοι του μουσικοδιδάσκαλοι υπήρξαν οι αδελφοί Ιερώνυμος (πιάνο, 1807) και Στέφανος Πογιάγος (βιολί, 1809) και λίγο αργότερα ο Ιταλός Στέφανος Μορέττι Μαρκιζιάνο (αρμονία-αντίστιξη). Ωστόσο, πρώτος ουσιαστικός δάσκαλός του ήταν ο Ιταλός “ιππότης Βαρβάτης” που του δίδαξε αρμονία, αντίστιξη, σύνθεση, οργανογνωσία και ενορχήστρωση.

Το 1813-1820 η Κερκυραϊκή μουσική ζωή γνωρίζει μία πρώτη άνθιση. Το διάστημα εκείνο στα Ιόνια Νησιά που έχουν ενταχθεί στις κτήσεις πρώτα της Γαλλίας (1807-1815) και στη συνέχεια της Μ. Βρετανίας (1815-1864)<sup>4</sup>, δημιουργήθηκε μια μοναδική κουλτούρα στην οποία τοπικές παραδόσεις και δυτικά μοντέλα συνυπήρχαν και ο Μάντζαρος έχει ήδη ξεκινήσει να γράφει έργα για το θέατρο, ενώ παράλληλα δίδασκε και μουσική. Αμέσως μετά το 1820 χρονολογείται η υϊκή σχέση του με τον περίφημο Ιταλό συνθέτη και παιδαγωγό Τσινγκαρέλλι (Zingarelli), που σφράγισε τη μουσική του προσωπικότητα.

Το 1823 ο Μάντζαρος ταξιδεύει στην Ιταλία για καλλιτεχνική ενημέρωση και ανώτερες σπουδές, και μάλιστα εγγράφεται στο Ωδείο San Sebastiano της Νεάπολης που διηύθυνε ο Τσινγκαρέλλι. Επισκέφθηκε τις κυριότερες πόλεις και γοήτευσε προσωπικότητες, μεταξύ των οποίων και τον Giovanni Pacini (1796-1867). Κατά προτροπή του Τσινγκαρέλλι συνέθεσε μία από τις δύο χαμένες καθολικές Λειτουργίες του, που εκτελέστηκε στον καθεδρικό ναό του Αγίου Φερδινάνδου, παρουσία του Βασιλιά. Επίσης συνέθεσε και 12 Φούγκες 4φωνες αφιερωμένες στον μέντορά του.

Όπως αναφέρει και ο Κωνσταντίνος Καρδάμης<sup>5</sup>, η περίοδος 1826-1835 είναι μεταβατική και οδηγεί από το πρώιμο έργο του Μάντζαρου, στο ώριμο. Έτσι, το 1835 του γίνεται πρόταση από τον Τσινγκαρέλλι να αναλάβει τη διεύθυνση του Ωδείου της Νεάπολης και το 1837 τη διεύθυνση του Ωδείου του Μιλάνου, τις οποίες και αρνήθηκε. Ήδη από το 1826 είχε προτιμήσει να επαναπατριστεί στην Κέρκυρα, όπου και άρχισε να παραδίδει δωρεάν μαθήματα μουσικής σε πλούσιους και φτωχούς, δημιουργώντας έτσι την περίφημη Επτανησιακή Σχολή. Οι πιο γνωστοί μαθητές του ήταν ο Διγενής, ο Δομενεγίνης, ο Καπνίσσης, ο Λαμπίρης, οι αδελφοί Λιβεράλη, ο Ξύνδας, ο Παδοβάνης, κ.ά. Τη νέα αυτή φάση καθορίζει όμως η βαθύτατη πνευματική του σχέση με τον Διονύσιο Σολωμό, ο οποίος παρακολουθούσε στενά τις μουσικές εξελίξεις του Μάντζαρου.

Γενικά από το 1830 και μετά ασχολείται περισσότερο με μελοποιήσεις ιταλικών και ελληνικών ποιημάτων. Μάλιστα ακολουθεί μια αυστηρή μέθοδο σύνθεσης ώστε να προσαρμόσει ελληνικά στοιχεία σε δυτικά πρότυπα κι αυτό φαίνεται από την

3 Kostas Kardamis: «Manzaros, Nikolaos Halikiopoulos». *Groove Music Online*, published online 20/01/2001, revised 03/09/2014, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017682> (06/09/2020).

Αλέκα Συμεωνίδου: “*Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*” Βιογραφικό – Εργογραφικό. Εκδόσεις ΝΑΚΑΣ, 1995, σελ. 421-424.

Τάκης Καλογερόπουλος: *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα, Εκδόσεις Γιαλλελής, 1998, σελ. 584-588.

Γεώργιος Λεωτσάκος: «Μάντζαρος (ιππότης Χαλικιόπουλος-Μάντζαρος), Νικόλαος»: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμος 6. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1990-1991, σελ. 11-13.

4 Anna Xerapadaku, Alexandros Charkiolakis: *Music in Greek Salons of the 19<sup>th</sup> century*. Hellenic Music Centre, 2017, σελ. 8

5 Κωνσταντίνος Καρδάμης: *Ο προσωπομικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα 2006, σελ. iv.

εγκατάλειψη της ορχηστρικής συνοδείας για το πιάνο. Το 1840 ιδρύθηκε η Φιλαρμονική Εταιρία Κερκύρας, το αρχαιότερο ελληνικό μουσικό ίδρυμα και επίτιμος ισόβιος πρόεδρός της εκλέχθηκε ο Μάντζαρος.

Πεθαίνει τον Μάρτιο του 1872 ενώ δίδασκε και έχοντας αποσπάσει κατά τη διάρκεια της ζωής του σημαντικά αξιώματα, όπως την απονομή του *Αργυρού Σταυρού του Σωτήρος* από τον Βασιλιά Όθωνα (1845), την εγγραφή του ως αντεπιστέλλον μέλος της αθηναϊκής «*Εταιρίας των Ωραίων Τεχνών*» (1845), την απονομή ισόβιας σύνταξης 78 λιρών στερλινών από την Ιόνιο Βουλή (1855), κ.ά.

Ο Μάντζαρος είναι ο πρώτος Έλληνας συνθέτης και παιδαγωγός που με το πολυεδρικότατο έργο του σφράγισε ανεξίτηλα την κατοπινή εξέλιξη της μουσικής στα Επτάνησα και γενικότερα στην Ελλάδα.

## Εργογραφία<sup>6</sup>

Επειδή υπάρχουν αρκετές ανακρίβειες όσον αφορά τις χρονολογίες που συντέθηκαν τα περισσότερα έργα του συνθέτη, αλλά και τον τρόπο διαχώρισής τους σε είδη, επέλεξα να βασιστώ στην εργογραφία που μας παρέδωσε ο Γ. Λεωτσάκος και ο Καρδάμης, καθώς αφιέρωσαν μεγάλο μέρος της έρευνάς τους στη συλλογή της. Ακολουθεί λοιπόν μια λίστα με τα πιο γνωστά και σημαντικά έργα του:

### Νεανικά έργα

- *Don Crepuscolo* (1815): "Ντον Κρεπούσκολο", η αρχαιότερη σωζόμενη ελληνική όπερα.
- *Sono inquieto et agitato* (1815): "Είμαι ανήσυχος και ταραγμένος", σκηνή και άρια με ήρωα τον Σκιπίωνα.
- *Bella speme lusinghera* (1815): "Τερπνή κι ωραία ελπίδα", άρια με ρετσιτατίβο.
- *Come angellin che canta* (1815): "Σαν αγγελάκι που τραγουδά", άρια.
- *Si ti credo amato bene* (1818): "Ναι, σε πιστεύω αγαπημένε", ντουέτο (σοπράνο, τενόρος).
- *L' Aurora* (1818): "Η Αυγή", καντάτα για μια φωνή
- *Ulisse agli Elisi* (1820): "ο Οδυσσέας στα Ηλύσια", καντάτα σε τρία μέρη για γυναικεία (Ναυσικά) και ανδρική (Οδυσσέας) φωνή.
- *La Gratitudine* (1821): "Η Ευγνωμοσύνη", χαμένη καντάτα.
- *Aria cantata dall' Ombra di Patroclo nell sogno d' Achille* (ά.χ.): "Άρια τραγουδημένη από τη σκιά του Πάτροκλου στο όνειρο του Αχιλλέα".
- *Cantata con Cori* (ά.χ.): "Καντάτα με χορωδία".
- *Aria Greca* (ά.χ.): "Ελληνική Άρια".

### Έργα από το 1826 και μετά (επιστροφή στην Κέρκυρα)

- *Minera nell' isola di Corfu* (1827): καντάτα, χαμένη.
- Πρώτες μελοποιήσεις έργων του Διονύσιου Σολωμού:
  - *Φαρμακωμένη*: τουλάχιστον μια μελοποίησή της είναι του 1826
  - *Ύμνος εις την ελευθερίαν*: η πρώτη μελοποίηση του ύμνου έγινε το 1829-30 και η εισαγωγή αυτής είναι ο σημερινός μας "Εθνικός Ύμνος". Ως τα μέσα του

6 Kostas Kardamis: «Manzaros, Nikolaos Halikiopoulos». *Groove Music Online*, published online 20/01/2001, revised 03/09/2014, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017682> (06/09/2020).

Γεώργιος Λεωτσάκος: «"Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872)": Για ένα μικρό του εγκόλπιο...». *Μουσικολογία* 5-6 / 1987, σελ. 228-269

1840 ακολούθησαν άλλες τρεις μελοποιήσεις και μια μεταγενέστερη περίπου το 1861. Συνολικά γνωρίζουμε πέντε, ωστόσο δεν δύναται να γνωρίζουμε αν υπήρξε κι άλλη λόγω του χαμένου έργου του.

- *Δοξολογία (Te Deum), 1830*: με 4φωνη χορωδία, χαμένη.
- 24 «*Συμφωνίες*» για ορχήστρα, 1832 και μετά.
- Πλήθος χορικών, χορών και εμβατηρίων, 1832 και μετά.
- *Ορθόδοξη Λειτουργία, 1834*.
- Εκκλησιαστικά έργα (Τροπάριο της Κασσιανής, χαμένοι Θρήνοι του Ιερεμία, Ψαλμοί του Δαβίδ, κ.ά.

## Ανασκόπηση αρχείου στο Μουσείο Μπενάκη

Μεγάλο μέρος του αρχείου του Ν.Χ.Μάντζαρου βρίσκεται στην Οικεία Δέλτα. Πρόκειται για ένα αρχοντικό σπίτι κτισμένο στις αρχές του 20ου αιώνα, το οποίο συγκαταλέγεται στα "κτήρια" που ανήκουν στο Μουσείο Μπενάκη<sup>7</sup>. Σε αυτό το κτήριο βρίσκεται μετεστεγασμένο από το 1994 το Τμήμα των Ιστορικών Αρχείων. Αξίζει εδώ να σημειωθεί η συνεισφορά του μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Γεώργιου Λεωτσάκου, ο οποίος βοήθησε στην απόκτηση αυτού του σημαντικού αρχείου, που ανήκε πρότινος στην τρισεγγονή του συνθέτη, Φρόσω Γκέλη<sup>8</sup>.

Στο ξεκίνημα της έρευνάς μου στο αρχείο του Ν.Χ.Μάντζαρου, ήρθα αντιμέτωπη με τέσσερις μεγάλους φακέλους, οι οποίοι περιείχαν αναρίθμητα χειρόγραφα του συνθέτη. Τα περισσότερα ήταν αχρονολόγητα, αλλά υπήρχαν και κάποια χρονολογημένα τουλάχιστον από τις αρχές του 1814. Τα χειρόγραφα αυτά ήταν αρκετά ευαίσθητα, αν και σε καλή κατάσταση και έτσι κλήθηκα να ανταπεξέλθω στο χειρισμό και στη μελέτη τους με μεγάλη προσοχή. Έπειτα από αρκετές ημέρες διερεύνησης και με την βοήθεια του κυρίου Γεώργιου Κωνσταντζου, κατάφερα να καταγράψω όλο το διαθέσιμο αρχείο του συνθέτη. Οι πρώτες μου παρατηρήσεις και συμπεράσματα πάνω στο αρχείο ήταν πως δεν τηρούνταν κάποια τάξη, όσον αφορά το είδος των χειρόγραφων έργων μέσα στους φακέλους. Οι φούγκες ήταν ανακατεμένες με σονέτα και πρελούδια, είτε γραμμένα στην ιταλική είτε στην ελληνική γλώσσα, με τα σονέτα να υπερτερούν σε αριθμό σε σχέση με τα υπόλοιπα.

Εν αντιθέσει με την άτακτη ταξινόμηση του αρχείου, ο Μάντζαρος φαίνεται ωστόσο αρκετά προσεχτικός στον τρόπο γραφής του. Μάλιστα στα φωνητικά έργα έχει ένα δικό του σύστημα μελέτης χρησιμοποιώντας την αλληλουχία των αριθμών 1-2-1-2-1-2... ανά δύο μέτρα, ίσως για να ξεχωρίζει τα ισχυρά από τα ασθενή μέρη, αλλά και μια διαφορετική αναποδογυρισμένη εκδοχή του πενταγράμμου (βλ. Εικόνα 1, σελ.8). Λογικά πρόκειται για έναν καρκινικό κανόνα σε αντιστροφή, επομένως μπορεί να γυρίζει την παρτιτούρα και να γράφει πάλι την αρχική μελωδία.

Πέρα από κάποια ατελή έργα, στα περισσότερα εμφανώς τελειοποιημένα ο Ν.Χ.Μάντζαρος αφήνει στο τέλος τους κενές σελίδες, πιθανόν για περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία. Σε πολλά μέρη των χειρογράφων υπάρχουν κομμένα και κολλημένα καθαρά τμήματα πενταγράμμου, από μικρά κομμάτια έως ολόκληρες σελίδες. Μία εικασία είναι πως ίσως καταστρεφόταν το χαρτί από τις πολλές διορθώσεις και έτσι με αυτό τον τρόπο κάλυπτε το κατεστραμμένο τμήμα με καθαρογραμμένο πλέον υλικό.

7 Μουσείο Μπενάκη: *Οικία Δέλτα* <<http://www.benaki.gr/index.asp?id=40204>> (21.7.2020).

8 Γεώργιος Λεωτσάκος: «“Ο Μάντζαρος κι εγώ”»: ένας προσωπικός απολογισμός». Ξανθοδάκης, Χάρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.): *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη*. Κέρκυρα, Εκδόσεις Μουσικού Λόγου, 2003, σελ. 34.





## Βιογραφία<sup>9</sup>

### Γεώργιος Ρώμας Κανδιάνος (Ζάκυνθος, 1796-1867)

Ήταν γιός του φιλικού Διονύσιου Ρώμα (1771-1857). Αποτέλεσε ηγετική προσωπικότητα του Μεταρρυθμιστικού κόμματος των Επτανήσων επί Αγγλικής προστασίας το 1850. Χρημάτισε επανειλημμένα βουλευτής στο Ιόνιο Κοινοβούλιο και πρόεδρος της Γερουσίας (1852-1857). Ασχολήθηκε με την ποίηση και δέχθηκε επαίνους από τους σύγχρονούς του ποιητές, όπως τον Διονύσιο Σολωμό, τον Ανδρέα Μουστοξύδη, τον Πέτρο Βράιλα, κ.ά.

Οι ποιητικές του συλλογές χωρίζονται χρονολογικά στις παρακάτω:

- *Ανθη* (1853), τα οποία να τονίσω έχουν μελοποιηθεί από τον Μάντζαρο
- *Οι παλμοί της καρδιάς μου* (1856)
- *Ωδαί* (1857)
- *Η καλύβη* (1864)

Δυστυχώς, λόγω έλλειψης πηγών δεν έχουμε παραπάνω στοιχεία για τη ζωή του και ενδεχομένως τη σχέση του με τον Μάντζαρο. Είναι πιθανό ωστόσο να γνωρίζονταν μέσα από τις σχέσεις του συνθέτη με τον κρατικό μηχανισμό<sup>10</sup>, καθώς ο Μάντζαρος αποτέλεσε γραμματέας του Γενικού Εισαγγελέα και αργότερα του Προέδρου της Ιονίου Γερουσίας.

### Οι παλμοί της καρδιάς μου

Τα ποιήματα του Γ. Ρώμα Κανδιάνου εντοπίζονται στον τέταρτο φάκελο, στον τρίτο τόμο τραγουδιών. Έχουν όλα μελοποιηθεί από τον Μάντζαρο για μία φωνή και πιάνο. Πιο συγκεκριμένα:

- Α) *Η Ελληνίς* (σελ. 470-476)
- Β) *Ο Αποχωρισμός* (σελ.479-485)
- Γ) *Σύ* (σελ. 487-490)
- Δ) *Το Αιολόχορδον* (σελ.492-506)
- Ε) *Η Εμφάνισις* (σελ. 508-513, 515-517, 519-525)

Από τα πέντε, μόνο το δεύτερο και το τέταρτο είναι πιο ξεκάθαρα γραμμένα και ολοκληρωμένα έργα. Τα υπόλοιπα είναι είτε μικρά σε έκταση, είτε άτακτα διαμορφωμένα, πράγμα που τα καθιστά δύσκολο να διαβαστούν. Παραθέτω στη συνέχεια τα κείμενα των δύο ποιημάτων:

9 Αλίκη Σολωμού: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμος 9α. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1990-1991. σελ.135.

Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου: “*Διονύσιος Α. Ρώμας*” μελέτες για το έργο του. Αθήναι 1992, σελ.8

Χριστίνα Βάρδα: *ΡΩΜΑ, οικογένεια*. Ημερομηνία 27/6/2000: [http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/%CE%A1%CE%A9%CE%9C%CE%91\\_%CE%9F%CE%99%CE%9A.pdf](http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/%CE%A1%CE%A9%CE%9C%CE%91_%CE%9F%CE%99%CE%9A.pdf) (28/9/2020).

10 Κωνσταντίνος Καρδάμης: *Ο προσωπομικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα 2006, σελ. 188-189.

## Ο Αποχωρισμός

Απεμακρύνθης κι έχασαν  
Το φως τους οι οφθαλμοί μου  
Χωρίς εσέ καντήτησε  
Θάνατος η ζωή μου  
Η τύχη μ' εγκατέλειψε  
Όλα έφυγαν με 'σέ  
Μόνον το σκότος έμεινε  
Κ' η απελπισία δι' εμέ

Ο νους πηδά διαστήματα  
Δια να ευρεθή σιμά σου  
Δάση, ερημιάι\* και σπήλαια  
Ηχούσι τ' όνομά σου  
Νυχθημερόν τα χείλη μου  
Επικαλούνται σε  
Μακράν, σιμά, είσαι πάντοτε  
Μόνο 'σκοπός δι' εμέ

Μακράν, σιμά το πνεύμα μου  
Σ' εσέν' αφιερωμένον  
Όπου ευρεθής ευρίσκεται  
Παντού με σέ ενωμένον  
Η πλάσις συγκεντρώνεται  
Ολόκληρος εις σε  
Θεός και συ, το επίλοιπον\*\*  
Ανύπαρκτον δι' εμέ

Οι στεναγμοί μου, οι πόθοι μου  
Ως αύρα θέλει τρέζουν  
Εις ατμόσφαιραν Έρωτος  
Δια να σε περιπλέξουν  
Αν και μία τύχη απάνθρωπος  
Μ' εχώρισε από σε  
Θα σου εξυπνούν κ' αν έλεος  
Και ανάμνησιν δι' εμέ.

\* ερημιάι = έρημος

\*\* επίλοιπον = υπόλοιπο, αυτό που απομένει

## Το Αιολόχορδον\*

Εις τα πλέον δύσβατα δάση  
Εις πλανώμενος ποιητής  
Της απελπισίας τον ύμνον  
Εξεφώνει ο δυστυχής  
Κάθε κίνημα ήταν άλγος  
Άλγος έρρεον οι οφθαλμοί  
Άλγος η όψις του, και άλγος  
έχυνον οι στεναγμοί

Με το βλέμμα θολωμένον  
εθεώρει εκεί πτηνόν  
Και ούτως έλεγε εις εκείνο  
Της καρδιάς του το κρυφόν.  
Διά να φύγω από μιαν τύχη  
που σκληρώς με τυραννεί  
Καθώς συ, στα δάση τρέχω\*\*  
Ω ωλέρημον πουλή.\*\*\*

Αλλά συ στα δάση μ'άλλο  
Χαίρεσθε ζευγαρώματα  
Είναι σύντροφός μου μόνον  
Η ερημία και η συμφορά  
Όσον ζήτε τον καιρόν σας  
Καταστένετε ηδονήν  
Γη, ουρανός είναι μαζί σας  
Όσον είσαι σύ μ'αυτήν

Εις την πλάσιν είμαι μόνος  
Ουδέν πλέον δεν με κινεί  
Έγινε κενός ο κόσμος  
Κι όλη η φύσις σκοτεινή  
Το γλυκό κελάδημά σου  
Της αγάπης είναι ηχώ  
Δι'αυτής ζης, με αυτό αποθνήσκεις  
Λέγων πάντοτε αγαπώ.

Η καρδιά μου ηχώ δεν έχει  
Όλα μου είναι μωσητά  
Μέλλον έχασα κι ελπίδα  
Διότι ουδείς δεν με ψηφά  
Και ζωή χωρίς ελπίδα  
Δεν καλείτε πλέον ζωή  
Είναι κόσμος χωρίς ήλιον  
Χωρίς αίσθημα ψυχή.

\* μουσικό όργανο του οποίου οι χορδές κινούνταν με τον αέρα

\*\* Όπως εσύ, στα δάση τρέχω

\*\*\* Ω σαν έρημο πουλί

*Του αιοιδού τότ' εξατμίσθη  
Με τα άσματα η πνοή  
Και όλα ενόθησαν εις ένα  
Έρωσ, άλγος και φωνή  
Και τη νύκτα όταν αρχίζει  
Τον μονότονον ρυθμόν  
Το Αιολόχορδον με ήχον  
Όλον μελαγχολικόν*

*Είναι το άλγος που διαχέει  
Η φωνή του ποιητού  
Και σταλάζει αυτάς τας λέξεις  
Στην καρδιά του ακροατού  
Μια ζωή χωρίς ελπίδα  
Δεν καλείται πλέον ζωή  
Είναι κόσμος χωρίς ήλιον  
Χωρίς αίσθημα ψυχή.*

Και στα δύο ποιήματα φαίνεται ότι ο ποιητής είναι συναισθηματικά φορτισμένος. Μιλάει για την εγκατάλειψή του, στο πρώτο από τον έρωτα και την υποθετική αγαπημένη του, ενώ στο δεύτερο από τον κόσμο και τη ζωή. Δείχνει να έχει χάσει την ελπίδα του και δυστυχώς δεν γνωρίζουμε αν όντως συνέβη κάτι στη ζωή του που τον πλήγωσε βαθιά ή αν απλώς υπήρξε τόσο καλός μυθοπλάστης και μπορούσε να εισέλθει σε όποια ψυχολογική κατάσταση απαιτούσε το ποίημα που ήθελε να υλοποιήσει. Πιστεύω όμως ότι από τον τίτλο “Οι παλμοί της καρδιάς μου” μάλλον αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα.

Όσον αφορά τη δομή τους, ο *Αποχωρισμός* αποτελείται από τέσσερις στροφές που η καθεμία έχει οκτώ στίχους. Η αλληλουχία των συλλαβών ανά στροφή ακολουθεί τη μορφή 8-8-8-7-8-6-8-7. Στο *Αιολόχορδον* έχουμε επτά στροφές, πάλι με οκτώ στίχους στην καθεμία όπου και εδώ διακρίνουμε τη μορφή 8-8-8-7-8-7-8-7. Μόνο η τελευταία στροφή διαφοροποιείται σε 8-7-8-7-8-7-8-7, ίσως για να δώσει έμφαση στο τέλος.

Γενικά αυτή η δομή δεν ήταν διαδεδομένη στον ελλαδικό χώρο. Προέρχεται από τη Δύση<sup>11</sup> με την ονομασία Octosyllable, δηλαδή μια σειρά από στίχους με οκτώ συλλαβές που δίνουν έμφαση στην προφορά. Πρωτοεμφανίστηκε τον 10<sup>ο</sup> αιώνα στην Γαλλία και χρησιμοποιήθηκε από Ιταλούς, Ισπανούς και Πορτογάλους ποιητές. Παρατηρήθηκε πως αν η τελευταία λέξη μιας γραμμής δεν ταιριάζει στη μορφή, η φράση θα έχει 8, 7 ή 9 συλλαβές, τονίζοντας την 3η και 7η συλλαβή. Αυτό δικαιολογεί την τελευταία στροφή στο *Αιολόχορδον*.

Όπως αναφέρει ο Καρδάμης<sup>12</sup> «Η εναλλαγή των ενδεκασύλλαβων και επτασύλλαβων στίχων, και οι δύο τους συνδεδεμένοι με το ‘κλασικό’ μέτρο της ποίησης του Πετράρχη και του Δάντη, μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με περισσότερη ελευθερία αποδίδοντας με φυσικότητα τον προφορικό λόγο. Για το λόγο αυτό, χρησιμοποιούμενοι σε ελεύθερη ομοιοκαταληξία, οι στίχοι αυτοί θεωρούνταν ιδανικοί για τα ρετσιτατίβα. Αντίθετα οι κανονικότερες μορφές των πεντασύλλαβων, επτασύλλαβων, οκτασύλλαβων και λοιπών στίχων, με την ομοιόμορφη ομοιοκαταληξία και τη συγκεκριμένη ρυθμική που επέβαλλαν,

11 Wikipedia: «Octosyllable». WikiProject poetry, last edited on 7/5/2020 <https://en.wikipedia.org/wiki/Octosyllable> (9/8/2020).

12 Κωνσταντίνος Καρδάμης: *Ο προσωολομικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα 2006, σελ. 265

ήταν κατάλληλες για άριες, ντουέτα, χορωδιακά και γενικά μελωδικές μορφές, των οποίων το ρυθμό και το φραζάρισμα όριζαν σε μεγάλο βαθμό. Μάλιστα ο οκτασύλλαβος χρησιμοποιούνταν ιδιαίτερα και κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και θεωρούνταν ο πιο “εύχος” στίχος, αλλά και ο πιο δημοφιλής μαζί με τον επτασύλλαβο.»

## Βιογραφία<sup>13</sup>

### **Φραγκίσκος Πετράρχης (1304-1374)**

Ο Φραγκίσκος Πετράρχης, ένας από τους μέγιστους ποιητές της Ιταλίας, γεννήθηκε στο Αρέτσο της Τοσκάνης και πέθανε στο χωριό Άρκουα της Πάδουα. Ο πατέρας του Petrarco di Parenzo, ήθελε να τον σπουδάσει νομικά και τον έστειλε το 1318 στο πανεπιστήμιο του Μονπελιέ, όπου έμεινε τέσσερα χρόνια και έπειτα στη Βολωνία (Μπολόνια) για να συνεχίσει τις σπουδές του για ακόμη τρία χρόνια. Ωστόσο ο Πετράρχης νοιώθοντας ότι στα νομικά δεν είχε κλίση, προτίμησε τη μελέτη Λατίνων ποιητών και Προβηγκιανών τροβαδούρων. Μάταια προσπάθησε ο πατέρας του να τον αποτρέψει, καίγοντας ακόμη και τα πολύτιμα βιβλία του. Μετά τον θάνατο των γονιών του απελευθερώθηκε και αφιέρωσε τη ζωή του στην ποίηση και τα γράμματα.

Καθώς ήταν φτωχός, αναγκάστηκε να μπει στην υπηρεσία της Λατινικής Εκκλησίας στην Αβινιόν και να λάβει το ιερατικό σχήμα, χωρίς όμως να αποκοπεί από την κοσμική ζωή. Το 1327 στον Ναό της Αγίας Κλάρας, είδε τη γυναίκα που αγάπησε πλατωνικά και στην οποία αφιέρωσε σονέτα και τραγούδια αναφέροντάς τη με το όνομα "Λάουρα". Φήμες λένε ότι επρόκειτο για την Laura de Noves (1308-1348), σύζυγο του Μαρκησίου de Sade που ζούσε τότε στην Αβινιόν. Άλλοι λένε ότι ήταν πλάσμα της φαντασίας του, χωρίς όμως να υπάρχουν αποδείξεις.

Ταξίδεψε κυρίως σε Γαλλία (Λαμπέζ, Βοκλύζ) και Ιταλία, όπου έγινε περίφημος με τα έργα της Λάουρα. Αποτέλεσε την "αναζωογόνησις" των ελληνικών και λατινικών σπουδών. Πρωτίστως βέβαια είχε διδαχθεί ελληνικά από τον μοναχό Βαρλαάμ τον Καλαβρό και τον Λεόντιο Πιλάτο. Ήλπιζε στην αλλαγή του πνευματικού πολιτισμού μέσω των κλασικών σπουδών και δικαίως χαρακτηρίζεται ως πρόδρομος του ανθρωπισμού.

Η εργογραφία του είναι πλούσια, γραμμένη κυρίως στα λατινικά. Αποτελείται από έμμετρα, φιλοσοφικά και ιστορικά έργα, αλλά πιο γνωστά είναι τα ιταλικά του ποιήματα, μερικές συλλογές των οποίων είναι οι εξής:

- Λυρική Συλλογή, που φέρει τον τίτλο "Ρίμες": ερωτικά ποιήματα.

-«Canzoniere», πρωτότυπο χειρόγραφο που αποτελείται από 317 σονέτα, 29 τραγούδια, 7 μπαλάντες, 4 μαδριγάλια και 6 εξάστιχα. Η συλλογή αυτή διαιρείται σε δύο μέρη με τίτλους:

α) "Όταν ζούσε η Δέσποινα Λάουρα" και

β) "Όταν ήταν πεθαμένη η Δέσποινα Λάουρα", στο οποίο συγκαταλέγεται και το έργο *Levotmi il mio pensier*.

Τελευταίο του έργο είναι οι "Θρίαμβοι" (1357) γραμμένο στα ιταλικά, όπου ενθυμίζει τον Δάντη. Το πιο αξιόλογο μέρος του είναι τα λυρικά και ιδίως το σημείο που γίνεται η περιγραφή του θανάτου της Λάουρα.

13 Συλλογικό Έργο.:«Φραγκίσκος Πετράρχης». Παύλος Δρανδάκης (1896-1945): *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, τόμος Κ, εκδόσεις Πυρσός, σελ. 114-115.

## Francesco Petrarca

### Levommi il mio pensier\* in parte ov'era

Levommi il mio pensier in parte ov'era  
quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra:  
ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,  
la rividi più bella et meno altera.

Per man mi prese, et disse: – In questa spera  
sarai anchor meco, se 'l desir non erra:  
i' so' colei che ti die' tanta guerra,  
et compie' mia giornata inanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto humano:  
te solo aspetto, et quel che tanto amasti  
e là giuso è rimaso, il mio bel velo.

Deh perchè tacque, et allargò la mano?  
Ch'al suon de' detti sì pietosi et casti  
poco mancò ch' io non rimasi in cielo.

### Μετάφραση

Η σκέψη μου με ύψωσε σε ένα μέρος όπου  
βρίσκεται αυτή που ψάχνω και δεν μπορώ να βρω στη γη:  
Εκεί, μεταξύ αυτών που βρίσκονται στον τρίτο κύκλο,  
την είδα για ακόμη μια φορά, πιο όμορφη και λιγότερη περήφανη.

Πήρε το χέρι μου, και είπε: - Αν η επιθυμία σου  
δεν είναι εσφαλμένη, θα είσαι ξανά μαζί μου σε αυτή τη σφαίρα:  
Είμαι αυτή που σου προκάλεσε τέτοια αναστάτωση  
και τελείωσα τη μέρα μου πριν βραδιάσει.

Το καλό μου δεν είναι κατανοητό από την ανθρώπινη διάνοια:  
Περιμένω μόνο εσένα, και αυτά που αγάπησες τόσο,  
Το όμορφο πέπλο μου, ενώνεται με τη γη και μένει εκεί.

Αχ γιατί έπεσε σε σιγή, ανοίγοντας τα χέρια της;  
Και στο άκουσμα τέτοιας αγνής, συμπονετικής ομιλίας  
λίγο χρειαζόταν για μένα να παραμείνω στον Παράδεισο.

\*Στους στίχους των μελοποιήσεων του Μάντζαρου ενδέχεται να υπάρχουν διαφορές στον τρόπο γραφής του ποιήματος. Αναφέρει δηλαδή το “pensier” ως “penser” ή το “et” σε “e”, κ.τ.λ.

## Παρατηρήσεις

Πρόκειται για ένα ιταλικό σονέτο με ρίμες (= ποιητικό είδος που αποτελείται από 14 στίχους - δύο τετράστιχες και δύο τριστιχες στροφές σε ιαμβικό ενδεκασύλλαβο), που βασίζεται στο σύστημα ABBA, ABBA και ΓΔΕ, ΓΔΕ.

*1η στροφή:* Ο ποιητής φτάνει σε έκσταση και βρίσκεται ανάμεσα στα ευλογημένα πνεύματα του παραδείσου προς αναζήτηση της αγαπημένης του. Εδώ γίνεται αναφορά στους εννέα κύκλους παραδείσου του Δάντη. Ο τρίτος κύκλος ανήκει στα πλαίσια του πλανήτη της Αφροδίτης και σε αυτόν συμπεριλαμβάνονται οι λάτρες των ψυχών.

*2η στροφή:* Φαίνεται να έχει υποφέρει πολύ από την απώλεια της Λάουρα. Αν όντως υπήρχε και δεν ήταν πλάσμα της φαντασίας του, τον είχε πληγώσει βαθιά. Εκείνος ελπίζει πως κάποια στιγμή θα την ξαναδεί, λογικά όταν θα πάψει να ζει και ο ίδιος. Παρουσιάζει την Λάουρα μετανοιωμένη για το κακό που του έκανε καθώς πέθανε τόσο νέα.

*3η στροφή:* Εφόσον λόγω θανάτου έχει χάσει το σώμα της, το παρομοιάζει σαν πέπλο που κρύβει την ψυχή και την ομορφιά της. Ο ποιητής σκέφτεται πως τον περιμένει και τον προστατεύει από όπου κι αν βρίσκεται.

*4η στροφή:* Επιθυμεί να κρατήσει κι άλλο το όραμά του ώστε να μη πάψει να βλέπει τη Λάουρα. Θα έμενε εκεί για πάντα αν μπορούσε.

Γενικά είναι ένα αρκετά θλιβερό και συνάμα ανθρώπινο ποίημα. Στους στίχους του εμπεριέχονται λόγια και σκέψεις που στην πραγματικότητα δεν είναι εύκολο να ειπωθούν από τον καθένα. Πιστεύω πάντως πως εκφράζει τον πόνο κάθε ερωτευμένου που έχει χάσει το άλλο του μισό.

Θα είναι αρκετά ενδιαφέρον να δούμε στη συνέχεια τον τρόπο και τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Μάντζαρος για να εκφράσει μέσω της μουσικής, αυτό το συναισθηματικά απαιτητικό έργο.



## Ανάλυση Μελοποιήσεων - Τμήμα Α “Ποιήματα Ρώμα Κανδιάνου”

### **Ο Αποχωρισμός** (Μέρος II – σελ.4)

Πρόκειται για ένα έργο στη φα+ (4/4) που αποτελείται από μουσικές φράσεις, συγκεκριμένα από τέσσερις ομάδες μουσικών φράσεων, όσες είναι και οι στροφές του ποιήματος. Είναι σχετικά απλό και κινείται σε γειτονικές τονικότητες, μένοντας πάντα στο ίδιο μουσικό θέμα. Πιο αναλυτικά:

#### **Εισαγωγή** (μ.1-10)

#### **Α Ενότητα** (μ.11-27): **α** (μ.11-14) – **β** (μ.15-18) – **γ** (μ.19-22) – **δ** (μ.24-27)

Ξεκινάει στη φα+, πηγαίνει για δύο μέτρα (17-18) στη λα- και επιστρέφει στη φα+ στο μ.19 όπου και παραμένει μέχρι το τέλος. Χαρακτηριστικό σημείο είναι τα μέτρα 22-24, όπου εμφανίζεται απότομα forte και στη συνέχεια παύσεις που οδηγούν σε μία IV οξυμένη ή αλλιώς γερμανική έκτη. Πιθανόν με αυτό τον τρόπο θέλει να τονίσει το νόημα των τελευταίων στίχων της στροφής :«Όλα έφυγαν με 'σε, μόνον το σκοτός έμεινε και η απελπισία δι' εμέ», που ολοκληρώνουν τη γενική εικόνα. Δηλαδή μιλάμε για έναν άνθρωπο, στην προκειμένη περίπτωση τον ποιητή, που έχασε την αγαπημένη του και μαζί της το νόημα της ζωής. Αποτέλεσμα είναι να επικρατήσει το σκοτάδι και η απελπισία.

#### **Γέφυρα** (μ.27-33): όπως και στην εισαγωγή μ.4-10

#### **Α' Ενότητα** (μ.34-50): **α** (μ.34-37) – **β** (μ.38-41) – **γ** (μ.42-45) – **δ** (μ.47-50)

Κινείται ακριβώς όπως και στην Α Ενότητα, με ελάχιστες ρυθμικές διαφορές στη μελωδία και στο μπάσο. Στο μ.47 εμφανίζεται ξανά η γερμανική έκτη κι αν παρατηρήσουμε τους στίχους που συνοδεύει, η αρχική ιδέα ότι με τη χρήση της τονίζεται το νόημα τους ως κατακλείδα όλης της στροφής, ευσταθεί. Μας λέει ότι σκέφτεται την αγαπημένη του συνέχεια, ακούει το όνομά της και την αναζητά και ο ίδιος. Δηλαδή μοναδικός σκοπός της ζωής του, είναι εκείνη.

#### **Γέφυρα** (μ.50-56): η ίδια με την πρώτη

#### **Α'' Ενότητα** (μ.57-73): **α** (μ.57-60) – **β** (μ.61-64) – **γ** (μ.65-68) – **δ** (μ.70-73)

Ακολουθεί το ίδιο μοτίβο. Στο μ.70 ο ποιητής παρομοιάζει την αγαπημένη του με θεότητα και σύμφωνα με τα συμφραζόμενα όλης της στροφής, εκείνη είναι ο μοναδικός λόγος ύπαρξής του και τίποτα άλλο.

#### **Γέφυρα** (μ.73-79): η ίδια με την πρώτη

#### **Α''' Ενότητα** (μ.80-96): **α** (μ.80-83) – **β** (μ.84-87) – **γ** (μ.88-91) – **δ** (μ.93-96)

Το μοναδικό πράγμα που αλλάζει είναι μία ρε ύφεση στην πτώση του μ.95 (ντο-μι-σολ-σιβ-ρεβ,) η οποία κατά τη γνώμη μου 'σπάει' την ομοιομορφία του έργου και στο άκουσμα και μόνο είναι αρκετή να σου τραβήξει την προσοχή. Εύκολα θα την χαρακτηρίζαμε σαν V9, αλλά ούτε η χρήση της, ούτε και η λύση της αποδεικνύουν κάτι


τέτοιο. Αν παρατηρήσουμε την ίδια πτώση και στα προηγούμενα τμήματα του έργου, το ρε είναι ένα ποίκιλμα.

**Coda** (μ.96-102): το ίδιο μουσικό μοτίβο, όπως της εισαγωγής μ.4-10.

### Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα

Πολλές φορές στις χειρόγραφες παρτιτούρες, ειδικά όταν πρόκειται για έργα παλαιότερας εποχής, συναντάμε σύμβολα, σημεία στίξης ή και διαφορετικό από το συνηθισμένο για εμάς τρόπο γραφής, που για τους συνθέτες και τους καλλιτέχνες που καλούνταν να τα αναπαράγουν ήταν αυτονόητα. Αυτό ωστόσο συμβαίνει και σήμερα και θα λέγαμε ότι είναι ένας ‘κώδικας επικοινωνίας’ μεταξύ συνθέτη και καλλιτέχνη για να γίνεται ένα έργο πιο κατανοητό κι εύκολο στην ανάγνωση. Όταν όμως καλείσαι σήμερα να αναπαράγεις ένα τέτοιο έργο, πώς πρέπει να αντιμετωπίσεις αυτά τα σημεία χωρίς να αποκλίνεις από το αυθεντικό μουσικό άκουσμα; Δεν υπάρχει απάντηση σε αυτό το ερώτημα, παρά το να ακολουθείς το ένστικτό σου και να δίνεις βάση στην ακοή σου. Έτσι προχωρήσαμε σε κάποιες αλλαγές, όχι σε σημείο που να αλλοιώνουν το έργο και πάντα με σωστή καθοδήγηση. Αυτές τις αλλαγές θα τις συναντάμε σε όλα τα έργα που θα ακολουθήσουν και στις παρτιτούρες τα μέρη που έχουν μεταβληθεί σημειώνονται κάτω ή πάνω από κάθε μέτρο, αναλόγως το σημείο που επεξεργαστήκαμε, με το σύμβολο του θαυμαστικού “!”. Ας περάσουμε στις αλλαγές του *Αποχωρισμού*:

\* *Προσοχή*: Ο Μάντζαρος δεν έχει αριθμήσει σωστά τα μέτρα στο χειρόγραφο, ίσως επειδή έχει κάνει κάποιες αλλαγές στην πορεία και η διόρθωσή της αρίθμησης να του διέφυγε. Πάντως δεν το συναντάμε ξανά και γενικά σε αυτά τα θέματα φαίνεται πολύ τυπικός.

1. μ.18-20: υπάρχει ένα σύμβολο στο δεξί χέρι, το simile mark  που υποδεικνύει επανάληψη. Ο Μάντζαρος το τοποθετεί στο δεύτερο μισό κάθε μέτρου, ενώ στο πρόγραμμα Finale το οποίο και εργάστηκα, το δεχόταν μόνο σε ολόκληρο το μέτρο. Για το λόγο αυτό πέρασα τις επαναλήψεις ολογράφως, όπως και στα μέτρα 41-43, 47-48, 64-66, 70-71, 87-89 και 93-94.
2. μ.22: χρησιμοποιεί τα τρίγωνα με έναν τρόπο που δεν έχει λογική. Για να μπορέσουμε να το αναπαράγουμε όσο πιο σωστά γινόταν, κάναμε προσθήκη ενός ακόμα μέτρου (μ.23) όπου και απομονώσαμε την κορώνα του μ.22 για να φανούν οι παύσεις. Αυτό έχει γίνει επίσης στα μέτρα 45-46, 68-69 και 91-92.

## Το Αιολόχορδον (Μέρος II – σελ.15)

Έργο στη φα- (3/4) αποτελούμενο κι αυτό από μουσικές φράσεις,. Δεν ακολουθεί ωστόσο τη σειρά του ποιήματος όπως έκανε στον *Αποχωρισμό*, αλλά σπάει τις στροφές και μπλέκει τη μία μέσα στην άλλη. Έχει πιο ζωνρά και έντονα σημεία σε σχέση με το πρώτο, ενώ κινείται πάλι σε γειτονικές τονικότητες διατηρώντας την δομή του απλή. Πιο αναλυτικά:

### Εισαγωγή (μ.1-14)

**A Ενότητα** (μ.15-67): **α** (μ.15-22) – **β** (μ.24-31) – **γ** (μ.32-39) – **δ** (μ.40-47) – **ε** (μ.52-59) – **στ** (μ.60-67)

Έχουμε μια ομάδα από έξι μουσικές φράσεις που περιλαμβάνουν την 1η στροφή και το 1ο μισό της 2ης στροφής. Ξεκινάει στη φα-, στο μ.22 έχει μισή πτώση και στο μ.28 η II Ναπολιτάνικη οδηγεί σε πτώση στο μ.31. Ακολουθεί αλυσίδα στα μ.32-35 (V6-I διαδοχικά στη λαb+ και σιb-) και παραμένοντας στη σιb- στα μ.36-38 εμφανίζεται ξανά όπως και στο πρώτο ποίημα η έκτη γερμανική (6<sup>η</sup>γερμ. - V - 6<sup>η</sup>γερμ.). Συνεχίζει στη ρεb+ με μια τέλεια πτώση στο μ.47 και μεταβαίνει στην ε φράση που αποτελείται από μια αλυσίδα ( VI – VII<sub>VI8</sub> – VII<sub>VI8</sub> – VI και VI – V – V – I στη ρεb+). Η Ενότητα κλείνει με την **στ** φράση και μια τέλεια πτώση στο μ.67 στη ρεb+.

Ο τρόπος σύνθεσης είναι αρκετά συναισθηματικός και εκφραστικός, ακολουθώντας πιστά τους στίχους και ομορφαίνοντάς τους με μελωδικές κινήσεις.

**Γέφυρα** (μ.68-75): όπως τα μ.7-14 της εισαγωγής. Εδώ η απότομη αλλαγή από *riano* σε *forte* και αντίστροφα, εγείρει τον ακροατή και κάνει αισθητό το τέλος μιας ενότητας.

**A' Ενότητα** (μ.76-128):**α** (μ.76-83) – **β** (μ.85-92) – **γ** (μ.93-100) – **δ** (μ.101-108) – **ε** (μ.109-120) – **στ** (μ.121-128)

Κινείται ακριβώς όπως στην *A Ενότητα* με ελάχιστες διαφορές. Αποτελείται από το 2ο μισό της 2ης στροφής και όλη την 3η στροφή.

**Γέφυρα** (μ.129-136): όπως η πρώτη γέφυρα

**A'' Ενότητα** (μ.137-189):**α** (μ.137-144) – **β** (μ.146-153) – **γ** (μ.154-161) – **δ** (μ.162-169) – **ε** (μ.174-181) – **στ** (μ.182-189)

Ακολουθεί μορφολογικά την ίδια δομή. Αποτελείται από την 4η στροφή και το 1ο μισό της 5ης στροφής.

**Γέφυρα** (μ.190-197): όπως η πρώτη γέφυρα

**A''' Ενότητα** (μ.198-230):**α** (μ.198-205) – **β** (μ.207-214) – **γ** (μ.215-222) – **δ** (μ.223-230)

Αποτελείται από το 2ο μισό της 5η στροφής και το 1ο μισό της 6ης στροφής του ποιήματος, επομένως είναι πιο μικρό σε έκταση. Μέχρι και την τρίτη φράση παραμένουμε στο ίδιο κλασικό μοτίβο, ενώ στη δ φράση στο μ.227 αλλάζει τελείως το ύφος και μπαίνουμε στη ρεb- όπου ξεκινάει ένα καινούριο θέμα.

**B Ενότητα** (μ.230-289):**α** (μ.232-247) – **β** (μ.248-255) – **γ** (μ.256-263) – **δ** (μ.264-272) – **ε** (μ.273-280) – **στ** (μ.282-289)

Έχουμε ένα νέο χαρακτηριστικό μοτίβο που κάνει έντονη την παρουσία του καθώς μπαίνει με αντιχρονισμό και η συνεχόμενη εναλλαγή κλειδιού σολ και φα στο δεξί χέρι του πιάνου διασταυρώνει τις φωνές. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει να τραβήξει την προσοχή του ακροατή. Όσο προχωράει μεγαλώνουν οι αξίες σε κάθε συλλαβή και σε συνδυασμό με τη μουσική δίνει έμφαση στο στίχο. Είναι η στιγμή που ο ποιητής περιγράφει το μονότονο ρυθμό και τον μελαγχολικό ήχο από το Αιολόχορδο, που ακούγεται μέσα στη νύχτα και τον ωθεί να αναπολεί, να μακρηγορεί, να φιλοσοφεί και να αναλύει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Στις  $\gamma$  και  $\delta$  φράσεις αλλάζει πάλι ο ρυθμός και η μουσική, όπου μοιάζει περισσότερο με το ύφος της *A Ενότητας*. Ο συνθέτης προσπαθεί να επιστρέψει σε αυτό και πράγματι το επιτυγχάνει στο μ. 273, όπου  $\epsilon$  και  $\sigma\tau$  φράση αντιστοιχεί με κάθε  $\alpha$  και  $\beta$  φράση των πρώτων ενοτήτων. Παρατηρούμε ότι είναι πιο μεγάλο σε έκταση, διότι, όπως αναφέρω και πιο πάνω, γίνεται χρήση μεγαλύτερων αξιών και επιμένει στη δομή "νότα ανά συλλαβή".

**Coda** (μ.289-293): όπως τα μ.10-14 της εισαγωγής.

Κατά τη γνώμη μου η *B Ενότητα* αποτελεί το πιο σημαντικό μέρος της σύνθεσης, διότι μας ξυπνά και μας οδηγεί στο βαθύτερο νόημα του ποιήματος που είναι ο στίχος "Μια ζωή χωρίς ελπίδα δεν καλείται πλέον ζωή, είναι κόσμος χωρίς ήλιον χωρίς αίσθημα ψυχή". Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το στίχο αυτό ως επιμύθιο, δηλαδή τη φράση στο τελείωμα μιας διήγησης που αποτελεί το ηθικό δίδαγμα.

### **Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα**

Γίνεται χρήση πάλι του simile mark (βλέπε σελ.17) σε σημεία που το πρόγραμμα δεν μπορεί να τα δεχθεί, οπότε οι επαναλήψεις σημειώθηκαν χειρόγραφα στα μέτρα 39, 44, 48-49, 52-57, 98-99, 105, 109-111, 117-119, 166 και 246.

## Ανάλυση Μελοποιήσεων - Τμήμα Β “Ποίημα Φραγκίσκου Πετράρχη”

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση θα ήθελα να σημειώσω ότι ο Μάντζαρος, είχε αφιερώσει τις μελοποιήσεις του συγκεκριμένου έργου στον αγαπητό μαθητή του Δομένικο Παδοβάνη (1817-1892). Όλες αποτελούνται από μια φωνή (soprano) με συνοδεία πιάνου. Ο Παδοβάνης είχε κι αυτός με τη σειρά του μελοποιήσει 14 ωδές του Πετράρχη<sup>14</sup>, άγνωστο όμως το πότε. Δυστυχώς χωρίς χρονολογία παραμένουν και οι μελοποιήσεις του *Levommi il mio pensier*. Μόνο κατά προσέγγιση μπορούμε να υπολογίσουμε ότι πραγματοποιήθηκαν κάπου μεταξύ 1840/50 με 1860, όπου ο Παδοβάνης είχε πλέον ωριμάσει σα συνθέτης.

Οι μελοποιήσεις βρέθηκαν στην Οικία Δέλτα στον τέταρτο φάκελο, ταξινομημένες στον τρίτο τόμο τραγουδιών. Πιο αναλυτικά:

- 1η μελοποίηση σελ. 393
- 2η μελοποίηση σελ. 401
- 3η μελοποίηση σελ. 405
- 4η μελοποίηση σελ. 411
- 5η μελοποίηση σελ. 416

Εδώ απαιτείται προσοχή, γιατί ο Λεωτσάκος μέτρησε έξι μελοποιήσεις<sup>15</sup>. Στη σελίδα 397, στον ίδιο τόμο τραγουδιών, υπάρχει μια μελοποίηση σε στίχους "Vieni a dori che t' attende o del colle abitator...". Πρόκειται για άλλο ποίημα που ανήκει στην ποιήτρια Angela Veronese<sup>16</sup>.

115

### III

**Vieni a Dori che t' attende ?**  
**O del colle abitator:**  
**Già la luna in cielo ascende,**  
**Face amica al nostro amor.**  
**D' un boschetto infra l' orrore**  
**Noi staremo a riposar:**  
**Notte regni, e intanto amore**  
**L' alba voli ad arrestar.**  
**Tutto dorme, nè si sente**  
**Che il susurro del ruscel,**  
**E si move lentamente**  
**Il romito venticel.**  
**A me vieni, a me t' affretta:**  
**Io t' attendo, e tardi ancor?**  
**Non lasciarmi qui soletta,**  
**O del colle abitator.**  
**Ma l' ascolto, e lo ravviso;**  
**Già s' appressa: è Dafni... ah no.**  
**Un' aurette all' improvviso**  
**Scosse i rami, e m' ingannò.**

14 Αλέκα Συμεωνίδου: “Λεξικό Ελλήνων Συνθετών” Βιογραφικό – Εργογραφικό. Εκδόσεις ΝΑΚΑΣ, 1995, σελ. 510.

15 Γεώργιος Λεωτσάκος: «“Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872”»: Για ένα μικρό του εγκόλλιο...». *Μουσικολογία* 5-6 / 1987, σελ. 251

16 Giuseppe Orlandelli: *Parnasso de Poeti Anacreontici*, Venezia, 1818-19, σελ. 115,  
[https://books.google.gr/books?id=ZqtRAAAAcAAJ&pg=PA115&lpg=PA115&dq=veni+a+dori+che+t%27attende+del+colle+abitator&source=bl&ots=wtHkBcFOFZ&sig=\\_Fdl5bfHSjpuboY9EIkqWp2pUwg&hl=el&a=X&ved=0ahUKEwiz6p7Vh6HSAhWDuhoKHRVrDbAQ6AEIMDAC](https://books.google.gr/books?id=ZqtRAAAAcAAJ&pg=PA115&lpg=PA115&dq=veni+a+dori+che+t%27attende+del+colle+abitator&source=bl&ots=wtHkBcFOFZ&sig=_Fdl5bfHSjpuboY9EIkqWp2pUwg&hl=el&a=X&ved=0ahUKEwiz6p7Vh6HSAhWDuhoKHRVrDbAQ6AEIMDAC) (15.08.2020).

## Levommi il mio pensier.1

(Μέρος II – σελ.37)

Έργο στην ρε+ (4/4) που κινείται σε κοντινές τονικότητες, διατηρεί απλή δομή και ακολουθεί το ύφος και το ρυθμό του ποιήματος με τη χρήση μουσικών φράσεων. Ο τρόπος που το αντιμετώπισε ο Μάντζαρος, δεν διαφέρει από τις μεταγενέστερες μελοποιήσεις των ποιημάτων του Ρώμα. Αποτελείται από τα εξής:

### Εισαγωγή (μ.1-14)

#### A Ενότητα (μ.15-30): α (μ.15-18) – α' (μ.19-22) – β (μ.23-26) – γ (μ.27-30)

Στα μέτρα αυτά συγκαταλέγεται η πρώτη στροφή του ποιήματος την οποία και διαμορφώνει σε μία αντίθετη περίοδο (= περίοδος που η μελωδία των δύο φράσεων είναι διαφορετική, όπου α-α' 1η φράση & β-γ 2η φράση), παραμένοντας στη ρε+. Το ύφος της μουσικής ακολουθεί το κείμενο, κι αυτό φαίνεται ειδικά στο τέλος της στροφής, όπου ο ποιητής εκφράζει τη χαρά του όταν παρατηρεί την Λάουρα για πρώτη φορά μέσα στο πλήθος και για να τονίσει το συναίσθημα αυτό στο πιάνο, έχουμε παράλληλη κίνηση με τη μελωδία της φωνής σε μία οκτάβα πάνω.

### Γέφυρα (μ.31-38)

#### B Ενότητα (μ.39-66): α (μ.39-42) – β (μ.43-48) – γ (μ.49-52) – δ (μ.53-66)

Περνάμε στη δεύτερη στροφή, στη σι-. Το ύφος είναι πιο δραματικό και ξεκινά με την Λάουρα, η οποία πιάνει το χέρι του ποιητή. Παρατηρούμε ότι οι φράσεις β και δ είναι πιο μεγάλες σε έκταση σε σχέση με την έως τώρα τακτική δομή του έργου. Κάτι παρόμοιο συναντήσαμε και στο ποίημα του Ρώμα *Αιολόχορδον* (βλέπε σελ.19), με τη διαφορά ότι εδώ έχουμε επαναλήψεις λέξεων έως και ολόκληρων προτάσεων. Στη φράση β επαναλαμβάνεται ο στίχος “se il desir” (‘αν ό πόθος/η επιθυμία’) τρεις φορές, ενώ στην δ επαναλαμβάνεται σχεδόν τέσσερις φορές ο τελευταίος στίχος της στροφής “Et compie... sera”, δίνοντας έμφαση στη Λάουρα η οποία δηλώνει μετανοιωμένη που η ζωή της τελείωσε τόσο απρόσμενα και προκάλεσε πόνο στον άνθρωπο που την αγάπησε τόσο βαθιά.

#### A' Ενότητα (μ.67-82): α (μ.67-70) – α' (μ.71-74) – β (μ.75-78) – γ (μ.79-82)

Προχωράμε στην τρίτη στροφή του ποιήματος και επιστρέφουμε στην ρε+. Αποτελείται από τρεις στίχους, επομένως για να καταφέρει να δημιουργήσει ο Μάντζαρος μία αντίθετη περίοδο παρόμοια με την A Ενότητα, επαναλαμβάνει τον τελευταίο στίχο της στροφής (μ.79-82) και τον αντιμετωπίζει διαφορετικά δίνοντας του μια αίσθηση φινάλε, σα να έφτασε η ώρα να τελειώσει μια κατάσταση. Πράγματι στην επόμενη στροφή η Λάουρα παύει να μιλά, οπότε με τον τρόπο αυτό τονίζονται τα τελευταία λόγια της όπου και παρομοιάζει τον εαυτό της με πέπλο που ενώνεται με τη γη.

### Γέφυρα (μ.83-90)

Κινείται μουσικά όπως στα μ.31-38, με μία βασική διαφορά. Εμφανίζεται μελωδία στη φωνή, η οποία χρησιμοποιεί σημεία της μελωδίας του πιάνου χωρίς να έχει κυρίαρχο ρόλο, ούτε όμως και ρόλο συνοδίας. Είναι η στιγμή που ο ποιητής συνέρχεται στην πραγματικότητα, ξυπνά από τις σκέψεις του και χάνει τη Λάουρα.

Γιατί όμως ο Μάντζαρος έχτισε την τέταρτη στροφή του ποιήματος πάνω στη γέφυρα, ενώ μπορούσε να δημιουργήσει μία νέα ενότητα; Εφόσον ο συνθέτης προσπαθεί να συνδέσει σε μία οντότητα το τρίπτυχο ποίημα-μουσική-συναίσθημα, πιθανόν με τα μέσα αυτά να

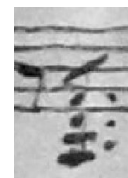
προσεγγίζει την κατάσταση που όταν ένας άνθρωπος βρίσκεται μεταξύ “ύπνου και ξύπνιου”, χρειάζεται ένα στήριγμα για να σηκωθεί όρθιος και να περπατήσει. Ίσως για τον ίδιο λόγο η φωνή χρησιμοποιεί ως στήριγμα το πιάνο, μέχρι να συνέλθει ο ποιητής που βρίσκεται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Με το να χάνεται η φωνή, η οποία αρχικά μπαίνει δειλά με παύσεις και αργότερα σταθεροποιείται, δείχνει τη σύγχυσή του.

### **Coda** (μ.91-100)

Αποτελείται από τον τελευταίο στίχο της τέταρτης στροφής, όπου ο ποιητής συνειδητοποιεί πως ήθελε να παραμείνει με τη σκέψη του στον Παράδεισο της Λάουρα. Η φωνή είναι καθαρή και πολύ πιο δυναμική σε σχέση με τα προηγούμενα μέτρα, κι αυτό γιατί το έργο κλείνει και συνοψίζεται όλο το νόημά του μέσα σε αυτούς τους στίχους.

### **Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα**

1. μ.33: ενώ στο χειρόγραφο στο μέτρο αυτό φαίνεται να σταματάει την 8να ↑ στο δεξί χέρι του πιάνου, η ένδειξη του τέλους της (loco) έρχεται στο μέτρο 34. Σίγουρα η συνέχεια της δεν σημειώθηκε από αμέλεια, επομένως και την πρόσθεσα.
2. μ.43-44: τοποθετεί πάλι το σύμβολο simile mark στο δεύτερο μισό των μέτρων, οπότε και πέρασα τις επαναλήψεις ολογράφως στην παρτιτούρα.
3. μ.49, 51, 55, 56 και 65: παρατηρείται η χρήση μιας μορφής φθόγγων που δεν έχει χρησιμοποιηθεί ξανά, όπως δεξιά στην εικόνα. Καταλήξαμε ότι ο Μάντζαρος έχει γράψει εν συντομία μία παύση ογδού και τρία όγδοα σε επανάληψη, μάλλον για τα γλιτώσει χώρο και χρόνο γραφής.
4. μ.73: προτίμησα να περάσω ολογράφως το δεξί χέρι, όπως έκανα και σε προηγούμενες επαναλήψεις για ομοιομορφία.



## Levommi il mio pensier.2

(Μέρος II – σελ.48)

Έργο στη λα- (4/4) που αποτελείται και αυτό από μουσικές φράσεις, αλλά εξελίσσεται σε πιο δραματικές μεταπτώσεις και με εντονότερο το στοιχείο του ρυθμού. Ωστόσο παραμένει σε κοντινές τονικότητες όπως και στα προηγούμενα έργα. Πιο συγκεκριμένα:

### Εισαγωγή (μ.1-12)

#### Α Ενότητα (μ.13-31): **α** (μ.13-14) – **β** (μ.15-19) – **γ** (μ.22-25) – **δ** (μ.26-31)

Έχουμε την πρώτη στροφή του ποιήματος όπου και παραμένει στη λα-. Στο μ.26 πάει για λίγο στη σιb+ και στα μ.27-31 στη φα+. Συναντάμε στο μ.28 μια 6<sup>η</sup>γερμ. δανεισμένη, που γενικά χρησιμοποιεί στα έργα του. Παρατηρείται μια παύση στα μ.20-21 μεταξύ των **β** και **γ** φράσεων, που εάν ακολουθήσουμε το νόημα των στίχων υπάρχει εξήγηση.

**α+β**: Ο ποιητής βρίσκεται στις σκέψεις του, αναζητώντας την Λάουρα. Επικρατεί μελαγχολικό κλίμα.

**γ+δ**: Εντοπίζει την Λάουρα και το ύφος αλλάζει. Έχουμε ζωηρό παιχνιδίσμα στο πιάνο και πιο χαρμόσυνη μελωδία.

Επομένως τα μ.20-21 μπορούν να οριστούν ως γέφυρα που οδηγεί την κλιμάκωση των συναισθημάτων, τονίζοντας την προσμονή του ποιητή μέχρι να εντοπίσει την αγαπημένη του.

#### Β Ενότητα (μ.32-49): **α** (μ.32-35) – **α'** (μ.36-41) – **β** (μ.42-45) – **γ** (μ.46-49)

Έχουμε την δεύτερη στροφή του ποιήματος σε μία αντίθετη περίοδο. Παραμένει στη φα+ έως και το μ.37μισό. Έπειτα πάει για λίγο στη λαb+, μετά στο μ.41 στη ντο+ και στο μ.46 επιστρέφει στη λα- όπου και παραμένει.

Παραμένει στο εύχαρο κλίμα από όπου και προήλθε. Το σημείο που αλλάζει είναι στο μ.37μισό που μπαίνει η λαb+, κάτι που δεν γίνεται τυχαία διότι αν προσέξουμε τους στίχους είμαστε στη φράση “se’l desir”, την οποία είχε τονίσει με επαναλήψεις στην πρώτη μελοποίηση. Το **α'** είναι εκτενέστερο του **α** καθώς γίνεται χρήση μεγαλύτερων αξιών. Στο μ.42μισό συναντάμε πάλι μια 6<sup>η</sup>γερμ. δανεισμένη από τη ντο+ και επιστρέφει στη λα- με την Λάουρα μετανοιωμένη για τον πόνο που προκάλεσε.

#### Γ Ενότητα (μ.50-60): **α** (μ.50-53) – **α'** (μ.54-57) – **β** (μ.58-60)

Τίνει για αντίθετη περίοδο αλλά δεν ολοκληρώνεται ποτέ, οπότε παραμένει μια ομάδα μουσικών φράσεων. Είμαστε στην τρίτη στροφή του ποιήματος με έντονο το στοιχείο του ρυθμού στο μπάσο. Φαίνεται να πηγαίνει στο μ.56 στη ντο+, αλλά τελικά περνά παρενθετικές 5ες (μ.56μισό V στη ντο+ - μ.57 V<sub>7</sub> στη σολ+ - μ.57μισό V<sub>7</sub> στη λα-) και καταλήγει πάλι στη λα-. Σε συνδιασμό με τη μελωδία που κατεβαίνει χρωματικά, δημιουργεί ένα δραματικό και συναισθηματικά φορτισμένο κλίμα. Η Λάουρα τονίζει εδώ ότι θα περιμένει τον ποιητή σαν πέπλο, που ενώνεται με τη γη και παραμένει εκεί μαζί του.

#### Δ Ενότητα (μ.61-74): **α** (μ.61-64) – **α'** (μ.65-68) – **β** (μ.69-74)

Κι εδώ, όπως και στη *Γ Ενότητα* έχουμε μια ομάδα μουσικών φράσεων. Είμαστε στην τέταρτη στροφή του ποιήματος. Ο έντονος ρυθμός παραμένει και ξεκινά με τον ποιητή ο οποίος αναρωτιέται γιατί σταμάτησε να του μιλάει η Λάουρα. Στα μ.68-70 πάει για λίγο στη ρε- και το ύφος της μελωδίας αλλάζει με τη χρήση μεγαλύτερων αξιών. Είναι το σημείο που ο ποιητής εξομολογείται ότι θα ήθελε να παραμείνει εκεί, μαζί με την Λάουρα. Οδηγούμαστε σε πτώση στη λα- μ.74.



## Coda (μ.75-78)

### Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα

Στο συγκεκριμένο έργο δεν συνάντησα κάποια δυσκολία στην ανάγνωση, ούτε εντόπισα σημεία που χρειαζόνταν καλύτερη διατύπωση. Το μοναδικό πράγμα που πρόσθεσα ήταν μια καμπύλη στις νότες στο μ.37 στο αριστερό χέρι του πιάνου, για να ταιριάζει με την υπόλοιπη δομή του έργου. Λογικά δεν σημειώθηκε από απροσεξία του συνθέτη.

### Levommi il mio pensier.3

(Μέρος II – σελ.57)

Έργο στη σολ+ (6/8) που αναπτύσσεται μέσω μουσικών φράσεων όπως και οι προηγούμενες μελοποιήσεις, πάντα σε γειτονικές τονικότητες. Κι εδώ συναντάμε έντονο ρυθμό στο πιάνο με αντίστοιχες συναισθηματικές μεταπτώσεις. Πιο συγκεκριμένα:

#### Εισαγωγή (μ.1-14)

#### Α Ενότητα (μ.15-32): **α** (μ.15-18) – **β** (μ.19-22) – **γ** (μ.23-26) – **δ** (μ.27-32)

Έχουμε την πρώτη στροφή του ποιήματος. Ξεκινάει στη σολ+ και στα μ.18-26, όπου ο ποιητής ψάχνει τη Λάουρα στον Παράδεισο, πάει στη ρε+ ενώ η κίνηση του πιάνου ζωηρεύει (*forte* μ.21). Στο μ.23 (*piano*) το κλίμα ηρεμεί και η μελωδία είναι χαρμόσυνη διότι εντοπίζει τη Λάουρα. Στα μ.27-30 έχουμε μια αλυσίδα (V-I στη μι+ και V-I στη ρε+) και καταλήγουμε στο μ.32 με μισή πτώση στη ρε+.

#### Β Ενότητα (μ.32-49):

#### **B** [**α** (μ.32-36) – **β** (μ.37-41)] – **B'** [**α** (μ.42-45) – **α'** (μ.46-49)]

Την χώρησα σε δύο υποομάδες, τη B και B' που διαφοροποιούνται από τον έντονο ρυθμό στο πιάνο. Οπότε έχουμε:

Ανάλυση B: Έχουμε τους δύο πρώτους στίχους της δεύτερης στροφής. Ξεκινάει στη σιb+, στο μ.36 πάει στη μιb+ και επιστρέφει στα μ.39-41 στη σιb+. Τον λόγο τον έχει η Λάουρα.

Ανάλυση B': Έχουμε του δύο τελευταίους στίχους της δεύτερης στροφής. Το ύφος αλλάζει, είμαστε στη σολ- και ξεκινά έντονος ρυθμός στο πιάνο. Στο σημείο αυτό είναι που η Λάουρα παραδέχεται ότι έφυγε πολύ νέα από τη ζωή και προκάλεσε πόνο στον ποιητή. Στο μ.44 συναντάμε πάλι μια 6<sup>η</sup>γερμ. και οδηγούμαστε σε μισή πτώση στο μ.49.

#### Γ Ενότητα (μ.50-61): **α** (μ.50-53) – **β** (μ.54-57) – **γ** (μ.58-61)

Έχουμε την τρίτη στροφή του ποιήματος. Είμαστε στη ρε+, στο μ.54 πάει για λίγο στη σολ+ και στο μ.58 στη μι-. Ο έντονος ρυθμός σταματά και επικρατεί ηρεμία καθώς η Λάουρα λέει στον ποιητή ότι θα τον περιμένει.

**Δ Ενότητα** (μ.62-75): **α** (μ.62-65) – **β** (μ.66-69) – **γ** (μ.70-75)

Έχουμε την τέταρτη στροφή του ποιήματος που παραμένει στη μι- έως και το μ.70. Έπειτα επιστρέφει στη σολ+. Το ύφος αλλάζει και η μελωδία γίνεται μονότονη. Με αυτό τον τρόπο εκφράζεται το παράπονο του ποιητή που δεν ακούει πια την Λάουρα καθώς έπαψε να μιλά. Η θλίψη του είναι τέτοια που δεν έχει κουράγιο να μιλήσει, γι'αυτό και η μελωδία στη φωνή είναι μονότονη και κοφτή με τη χρήση παύσεων. Να σημειωθεί και εδώ η εμφάνιση της 6<sup>ης</sup> γεμ. στα μ.62 και 64.

Στα μ.66-69 ο τρόπος σύνδεσης της φωνής και του πιάνου που κατεβαίνουν χρωματικά, δημιουργεί ένα κλίμα που σε παρασύρει, όχι τυχαία. Ο ποιητής περιγράφει τη γλυκιά φωνή της Λάουρας που όπως παραδέχεται στα μ.70-75 ήταν ικανή να τον πείσει να μείνει για πάντα μαζί της στον Παράδεισο.

**Coda** (μ.76-81)

**Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα**

1. μ.40: πρόσθεσα την ύφεση στη νότα σι του δεξιού χεριού.
2. μ.42: έγγραψα ολογράφως τις επαναλήψεις του δεξιού χεριού για να υπάρχει ομοιομορφία στο έργο.
3. μ.44: πρόσθεσα τις υφέσεις στις νότες μι και σι του μπάσου που έλειπαν από την χειρόγραφη παρτιτούρα, λογικά από απροσεξία του συνθέτη.

## Levommi il mio pensier.4

(Μέρος II – σελ.66)

Είναι μία από τις πιο “δραστήριες” μελοποιήσεις, με συνεχόμενα 16α στο πιάνο που εναλλάσσονται μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού. Ξεκινά στη λα+ (3/4) και κινείται σε γειτονικές τονικότητες μέσα από μουσικές φράσεις. Ο έντονος ρυθμός και η χρήση οξυμένων και βαρυμένων συγχορδιών κυριαρχεί και εδώ. Η δομή που ακολουθεί είναι η εξής:

### Εισαγωγή (μ.1-16)

#### A Ενότητα (μ.17-32):

**A** [**α** (μ.17-20) – **β** (μ.21-25)] – **A'** [**α** (μ.25-28) – **α'**(μ.29-32)]

Ακόμα και στο άκουσμα του έργου διακρίνεται μια παύση μεταξύ των μ.25-27. Η φωνή σταματάει και το πιάνο είναι το κέντρο της προσοχής. Γι' αυτό χώρησα την ενότητα σε δύο υποομάδες:

Ανάλυση A: Έχουμε τους δύο πρώτους στίχους της πρώτης στροφής. Ξεκινάει στη λα+, στο μ.18 πάει στη σι- και καταλήγει σε παύση στη μι+ όπου και παραμένει.

Ανάλυση A': Η μελωδία της φωνής σταματάει και το πιάνο κυριαρχεί. Έπειτα εμφανίζεται σε ρόλο συνοδείας. Είμαστε στον τρίτο στίχο της πρώτης στροφής έως και τη λέξη “cerchio”, όπου περιγράφεται η σκηνή που ο ποιητής ψάχνει την Λάουρα. Πιθανόν η παύση της φωνής να συνδέεται με την ψυχολογική κατάσταση του ποιητή. Εάν ανατρέξουμε και στις προηγούμενες μελοποιήσεις, θα διαπιστώσουμε ότι ο Μάντζαρος αρέσκεται στο να τονίζει τα συναισθήματα με τη χρήση παρόμοιων μέσων.

#### B Θέμα (μ.33-51):

**B** [**α** (μ.33-37) – **β** (μ.38-41)] – **B'** [**α** (μ.42-45) – **α'**(μ.46-51)]

Χωρίζεται και εδώ σε δύο υποομάδες λόγω της αλλαγής της τονικότητας και του ύφους της μελωδίας.

Ανάλυση B: Αποτελείται από τη λέξη “serra” που την τονίζει για 5 μέτρα, έως και το τέλος της πρώτης στροφής. Ξεκινάει με έμφαση στη σολ#+ (μ.33-35) και στην μι+ (μ.35-37), όπου η φωνή και το δεξί χέρι του πιάνου βρίσκονται σε πλήρη ταύτιση. Τα μ.33-36 είναι ίδια με τα μ.5-8 της εισαγωγής. Από το μ.38 και μέχρι τη λήξη της ενότητας, η μελωδία της φωνής ηχεί πιο ευχάριστα. Μάλιστα στη λέξη “bella” (μ.39) έχουμε ένα χαρακτηριστικό πήδημα 6ης μεγάλο, δίνοντας έμφαση στην ομορφιά της Λάουρα και γενικότερα στην χαρά του ποιητή που την αντικρίζει.

Ανάλυση B': Αποτελείται από τους δύο πρώτους στίχους της δεύτερης στροφής. Στη σκηνή αυτή η Λάουρα παίρνει το χέρι του ποιητή και του λέει ότι αν πραγματικά ο ίδιος το θέλει θα παραμείνουν μαζί. Έχουμε μία αλυσίδα στα μ.42-43 (V-I στη λα+) - μ.44-45 (V-I στη σι+ - μ.46-47 (V-I στη ντο#-) και ο τρόπος που εξελίσσεται προσδίδει μια αγωνία στη μελωδία, λογικά την ίδια αγωνία που νοιώθει και ο ποιητής περιμένοντας τα λόγια της Λάουρα. Κλείνει με παύση στη μι+ στο μ.51.

#### A' Ενότητα (μ.52-72): **α** (μ.52-55) – **β** (μ.56-60) – **α'** (μ.61-64) – **γ** (μ.65-68) – **δ** (μ.69-72)

Αποτελείται από τον τρίτο στίχο της δεύτερης στροφής έως και όλη την τρίτη στροφή. Αν και ξεκινάει όπως η A Ενότητα, είναι πιο μεγάλο και εξελίσσεται διαφορετικά. Έως και το μ.60 είναι περίπου ίδια, με τη διαφορά ότι το μπάσο δεν είναι πλέον “piano” και ακούγεται πιο έντονα. Στο μέτρο 61 έχουμε μετατροπία του θέματος στην ντο+. Τα μ.65-68 θα μπορούσαν να θεωρηθούν και β'. Επειδή όμως είναι πιο μικρό σε έκταση και

κινείται αντίθετα από το  $\beta$ , θεώρησα πιο σωστό να χαρακτηριστεί ως  $\gamma$ , δηλαδή κάτι καινούριο. Συνεχίζει μέχρι και το μ.72 με πτώση στη μι+. Όλο αυτό το τμήμα είναι αφιερωμένο στον μονόλογο της Λάουρα.

#### A' Ενότητα (μ.73-93): $\alpha$ (μ.73-76) – $\beta$ (μ.77-81) – $\gamma$ (μ.82-85) – $\delta$ (μ.86-93)

Αποτελείται από την τελευταία στροφή του ποιήματος και κάθε μουσική φράση είναι και ένας στίχος. Το  $\delta$  ωστόσο είναι επανάληψη του τελευταίου στίχου με την τεχνική 'νότα ανά συλλαβή' που του δίνει μεγαλύτερη έκταση, κι αυτό γιατί ο Μάντζαρος θέλει να τονίσει την ανάγκη του ποιητή να μείνει με την Λάουρα στον Παράδεισο και να μην ξυπνήσει ποτέ. Γενικά είναι ίδιο με την *A Ενότητα* μέχρι και το μ.81. Από το μ.82 αρχίζει η προετοιμασία της Coda και αλλάζει το ύφος.

#### Coda (μ.93-101)

### Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα

1. μ.7: στη χειρόγραφο παρτιτούρα υπάρχει η εκφραστική ένδειξη *ritardando*, που σημαίνει σταδιακή επιβράδυνση ταχύτητας. Επειδή στο πρόγραμμα *finale* η ταχύτητα έπεφτε πολύ απότομα, μετακίνησα την ένδειξη στο μ.12 για να είναι η εκτέλεση πιο κοντά στην πραγματικότητα.
2. μ.8: στη χειρόγραφο παρτιτούρα η μελωδία του μπάσου μοιράζεται στο πεντάγραμμο του αριστερού και του δεξιού χεριού. Σκέφτηκα ότι ήταν καλύτερο να παραμείνει στο κλειδί του μπάσου για λόγους ομοιομορφίας.
3. μ.16: στο δεξί χέρι αγνοφάινεται μια συστοιχία με 32α. Δεν είναι ξεκάθαρο αν έχει σβηστεί από πριν ή αν έγινε η προσθήκη του αργότερα, οπότε αποφάσισα να την συμπεριλάβω στην μεταγραφή του έργου.
4. μ.33: στη φωνή και στο δεξί χέρι υπάρχει μισό παρεστιγμένο και δύο όγδοα. Εάν λάβουμε υπόψη ότι μετράμε 3/4, υπάρχει ένα τέταρτο που περισσεύει, επομένως αφαίρεσα το παρεστιγμένο από το μισό.
5. μ.50: πρόσθεσα τη δίσηση στη νότα *ρε* της φωνής που από απροσεξία δεν είχε συμπεριληφθεί στο χειρόγραφο.
6. μ.57: Στο δεξί χέρι υπάρχει μία επιπλέον παύση 16ου, συγκεκριμένα η τρίτη, την οποία αφαίρεσα και κράτησα το μι τέταρτο.
7. μ.84: στη μελωδία της φωνής δεν είναι σωστά υπολογισμένες οι αξίες των φθόγγων. Ακολουθώντας την αντιστοιχία με το πιάνο στο χειρόγραφο, κράτησα τους φθόγγους ως τέταρτο παρεστιγμένο-δέκατο έκτο-τέταρτο-δέκατο έκτο.

## Levommi il mio pensier.5

(Μέρος II – σελ. 75)

Η πέμπτη και τελευταία μελοποίηση του Levommi, είναι και η πιο ιδιαίτερη όσον αφορά το ρυθμό και το ύφος της που τείνει σε πιο σκοτεινό ή και απόκοσμο σε ορισμένα σημεία. Είναι στη σιb+ (12/8) και μορφολογικά-τεχνικά δεν διαφέρει με τις προηγούμενες μελοποιήσεις:

### Εισαγωγή (μ.1-2)

#### Α Ενότητα (μ.3-18): α (μ.3-6) – β (μ.7-10) – γ (μ.11-14) – δ (μ.15-18)

Αποτελείται από την πρώτη στροφή του ποιήματος και παραμένει στη ίδια τονικότητα. Εύκολα ένας ακροατής αντιλαμβάνεται ότι χωρίζεται σε τέσσερις καταστάσεις, όπως τέσσερις είναι και οι μουσικές φράσεις του. Δηλαδή:

α: αρχίζει μια “αφήγηση” για το ταξίδι που ξεκινάει ο ποιητής με την φαντασία του.

β: η μελωδία της φωνής στην υψηλή περιοχή δημιουργεί ένα αίσθημα χαράς, καθώς φτάνει στον Παράδεισο όπου βρίσκεται η Λάουρα. Στο μ.9 όμως πέφτει απότομα διότι εξομολογείται πως δεν μπορεί να την βρει πια στη γη, λόγω του ότι δεν ζει.

γ: ακολουθεί η αναζήτηση της μορφής της μέσα στο πλήθος όσων βρίσκονται εκεί με μια ανοδική αλυσίδα στα μ.11-12 (V) – μ.13-14 (I).

δ: εύγη μελωδία στη φωνή που στολίζεται αντίστοιχα από τη συνοδεία του πιάνου. Ο ποιητής εντόπισε την Λάουρα. Υπάρχει κι εδώ μια αλυσίδα στα μ.15 (IV-V) – μ.16 (III-I).

#### Β Ενότητα (μ.19-34): α (μ.19-22) – β (μ.23-26) – γ (μ.27-30) – δ (μ.31-34)

Αποτελείται από την δεύτερη στροφή του ποιήματος. Ξεκινάει γλυκά (*p*) με τη Λάουρα να πιάνει το χέρι του ποιητή και να του λέει πως εάν το επιθυμεί πραγματικά μπορεί να μείνει μαζί της. Στο μ.26 όμως αλλάζει η δυναμική σε *f* και το ύφος σε πιο δραματικό, διότι στη συνέχεια [μ.27-30 (ρεb+) και μ.31-34 (μιb-)] η Λάουρα μετανοιώνει για τον πόνο που του προκάλεσε καθώς πέθανε ξαφνικά σε τόσο νεαρή ηλικία.

#### Γ Ενότητα (μ.35-46): α (μ.35-38) – β (μ.39-42) – γ (μ.43-46)

Αποτελείται από την τρίτη στροφή του ποιήματος και βρίσκεται στην ντοb+. Υπάρχει μια αλυσίδα στα μ.39-40 (V-I στη λαb-) και μ.41-42 (V-I στη σοlb+) και γίνεται πιο μελαγχολικό καθώς η Λάουρα λέει ότι θα τον περιμένει και μέχρι να ξανασυναντηθούν θα τον προστατεύει στη γη. Από το μ.43 και μετά η φωνή σβήνει σταδιακά με *decrescendo* ενώ ακούμε τα τελευταία λόγια της Λάουρα, σαν να απομακρυνόμαστε από κοντά της. Στο μ.44 εντοπίζουμε μία 6<sup>η</sup> γερμ. στη μιb-, κάτι που δεν δημιουργεί εντύπωση καθώς η χρήση της από τον Μάντζαρο είναι αρκετά συχνή, σχεδόν σε όλα τα έργα.

#### Δ Ενότητα (μ.47-54): α (μ.47-48) – β (μ.49-50) – γ (μ.51-54)

Το καταληκτικό τμήμα του έργου που αποτελείται από την τελευταία στροφή του ποιήματος. Ο τρόπος με τον οποίο έγινε η εισαγωγή του, αλλά και η μελωδία της φωνής δείχνουν την έκπληξη και το παράπονο του ποιητή που δεν ακούει πια τη φωνή της Λάουρα. Δεν επιστρέφει ωστόσο στη σιb+, παρά μόνο στο μ.51 όπου έχουμε μια ανοδική πορεία της μελωδίας με την τεχνική ‘νότα ανά συλλαβή’ που έχουμε συναντήσει ξανά. Ο Μάντζαρος θέλει και τονίζει τον τελευταίο στίχο του ποιήματος: «λίγο χρειαζόταν για μένα, να παραμείνω στον Παράδεισο».

### Coda (μ.54-60)

## Μεταβαλλόμενα μέρη στην παρτιτούρα

1. μ.4: στη φωνή έλειπε το παρεστιγμένο από το μι ή και το πρόσθεσα.
2. μ.7: στη φωνή η νότα φα χρειαζόταν παρεστιγμένο και στο αριστερό χέρι πρόσθεσα μία παύση ογδού πριν τη νότα σι, διότι φαίνεται να παραλήφθηκε.
3. μ.14: Η μελωδία της φωνής στο σημείο αυτό με δυσκόλεψε αρκετά. Σίγουρα η νότα ρε έπρεπε να είναι μισό και όχι τέταρτο. Έπειτα είχαμε 11/8 αντί για 12/8 και δοκίμασα τρεις διαφορετικές εκδοχές σύνταξης της φωνής για να καταλήξω στο επιθυμητό αποτέλεσμα:
  - α) Κράτησα το ρε μισό παρεστιγμένο και έσβησα μια παύση ογδού
  - β) Κράτησα το ρε μισό και τα 16α τα μετέτρεψα σε όγδοα
  - γ) Κράτησα το ρε μισό σε σύζευξη διάρκειας με ένα όγδοο ακόμηΑπό τις προσπάθειες αυτές, μόνο η τρίτη ήταν πιο “φιλική” στο άκουσμα και θεωρώ ότι έδωσε καλύτερα με το σύνολο του έργου.
4. μ.27-30: στο χειρόγραφο το δεξί χέρι είναι περασμένο στο πεντάγραμμο του μπάσου. Ωστόσο, για λόγους ομοιομορφίας αλλά και για μια πιο ξεκάθαρη εικόνα, προτίμησα να το γράψω ξεχωριστά στο πεντάγραμμο του δεξιού χεριού.
5. μ.40: στη φωνή πρόσθεσα μία παύση τέταρτου παρεστιγμένου μετά την παύση ογδού, που φαίνεται να έχει παραληφθεί.
6. μ.51: στο αριστερό χέρι έλειπε το παρεστιγμένο από το μι ή .
7. μ.60: όλες οι νότες πρέπει να είναι παρεστιγμένες.

## Συμπεράσματα - Επίλογος

Από την πρώτη στιγμή διαπιστώνουμε ότι ως προς τη δομή τα έργα έχουν πολλές ομοιότητες μεταξύ τους:

α) Εισαγωγή: έχει πάντα τη δική της ξεχωριστή μελωδία, που την ακούμε συχνά να επαναλαμβάνεται σε τμήματα των έργων, κυρίως σε μορφή γέφυρας όταν αλλάζει ενότητες, σε μορφή συνοδείας ή στην τελική πτώση. Μονάχα στη 5η μελοποίηση του *lenommi il mio pensier*, είναι πιο μικρή σε έκταση σε σχέση με τα προηγούμενα έργα και η μελωδία της ακούγεται μόνο στην πτώση, η οποία κινείται αργά και περισσότερο διανθισμένη.

β) Επεξεργασία-Ανάπτυξη: ο Μάντζαρος χωρίζει τους στίχους των ποιημάτων σε ελεύθερες μουσικές φράσεις, είτε στροφή-στροφή, είτε περιπλέκοντας τη μία στροφή μέσα στην άλλη. Αυτό εξαρτάται από τον τρόπο που κινείται μορφολογικά ώστε να φέρει στην επιφάνεια τα συναισθήματα-νοήματα που επιθυμεί να εκφράσει. Ειδικά στις μελοποιήσεις του Πετράρχη φροντίζει η καθεμία να διαφέρει σε αυτό, προσεγγίζοντας κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο και τεχνικές τα τμήματα του ποιήματος. Ωστόσο δεν επηρεάζεται η βασική ιδέα του έργου, δηλαδή και στις πέντε μελοποιήσεις νοιώθουμε πως έχουμε απέναντί μας έναν άνθρωπο που πονάει, που αδημονεί να συναντήσει την αγαπημένη του έστω και στη φαντασία του και που θυμώνει-στεναχωριέται όταν επιστρέφει στην πραγματικότητα.

Η μορφή και το ύφος του κειμένου, ανεξαρτήτως γλώσσας, είναι αυτό που εν τέλει καθοδηγεί τον Μάντζαρο, ο οποίος επιτυγχάνει με τη χρήση απλών μέσων να δημιουργεί πλούσιες εικόνες με ποικιλομορφία συναισθημάτων. Η χαρά, η λύπη, ο θυμός, ο έρωτας, η απόγνωση κ.ο.κ., φροντίζει να γίνονται αντιληπτά. Σε όλες τις μελοποιήσεις συναντάμε:

- Οξυμένες/Βαρυμένες συγχορδίες
- Παρενθετικές δεσπόζουσες
- Τονισμοί με χρήση δυναμικών και εκφραστικών μέσων
- Ανιούσα/Κατιούσα χρωματική κίνηση
- Εναλλαγή έντονου και αργού ρυθμού
- Απότομα πηδήματα σε ψηλή ή χαμηλή περιοχή του πενταγράμμου

Όλα τα παραπάνω συμβάλλουν και προσδίδουν χαρακτήρα στα έργα του.

Στις αρχές του 19ου αιώνα, το τραγούδι είχε όμοια χαρακτηριστικά με αυτά που συναντήσαμε παραπάνω<sup>17</sup>. Εφόσον ο Μάντζαρος διδάχθηκε και ωρίμασε μουσικά μέσα σε αυτή την περίοδο, είναι λογικό να έχει υιοθετήσει αυτό τον τρόπο σύνθεσης. Ας μην ξεχνάμε ότι μιλάμε για μία περίοδο που άνθιζε το καλλιτεχνικό κίνημα του Ρομαντισμού και η ελευθερία των συναισθημάτων. Υπήρχε έμφαση στην πρόκληση ισχυρής συγκίνησης μέσω της τέχνης, είτε αυτή ονομαζόταν μουσική, είτε ζωγραφική, είτε γλυπτική. Επομένως επηρεάστηκε από αυτό και με τη σειρά του επηρέασε τη νέα γενιά των μουσικών.

<sup>17</sup> Κωνσταντίνος Καρδάμης: *Ο προσωπομικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα 2006, σελ. 300.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### -Συγγράμματα-

1. Καλογερόπουλος, Τάκης: *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα, Εκδόσεις Γιαλλελής, 1998.
2. Καρδάμης, Κωνσταντίνος: *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος «Ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα»*. Εταιρία Κεκρυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα, 2008.
3. Καρδάμης, Κωνσταντίνος: *Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Κέρκυρα, 2006.
4. Λεωτσάκος, Γεώργιος: «“Ο Μάντζαρος κι εγώ”: ένας προσωπικός απολογισμός». Ξανθουδάκης, Χάρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.): *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από τον θάνατο του συνθέτη*. Κέρκυρα, Εκδόσεις Μουσικού λόγου, 2003, σελ. 8 και 34.
5. Λεωτσάκος, Γεώργιος: «“Νικόλαος Χαλικιόπουλος – Μάντζαρος (1795-1872)”»: Για ένα μικρό του εγκόλπιο...». *Μουσικολογία 5-6*, 1987, σελ. 228-269 και 251.
6. Λεωτσάκος, Γεώργιος: «Μάντζαρος (ιπότης Χαλικιόπουλος – Μάντζαρος), Νικόλαος». *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμος 6, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1990-1991, σελ. 11-13.
7. Μπουμπουλίδης, Φαίδων και Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου (επιμ.): *“Διονύσιος Α. Ρώμας” μελέτες για το έργο του*. Αθήνα, 1992.
8. Χερπαδακου, Anna και Charkiolakis, Alexandros: *Music in Greek salons of the 19<sup>th</sup> century*. Hellenic music centre, 2017.
9. Romanou, Katy: «The Ionian Islands». *Serbian & Greek Art Music: A Patch to Western History*, Intellect Books, 2009, σελ. 99.
10. Σολωμού, Αλίκη: «Ρώμας Κανδιάνος, Γεώργιος». *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*. Τόμος 9α, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1990-1991, σελ. 135.
11. Συμεωνίδου, Αλέκα: *“Λεξικό Ελλήνων Συνθετών” Βιογραφικό – Εργογραφικό*. Εκδόσεις ΝΑΚΑΣ, 1995.
12. Συλλογικό Έργο: «Φραγκίσκος Πετράρχης». Δρανδάκης, Παύλος (1896-1945): *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος Κ, Εκδόσεις Πυρσός, σελ. 114-115.



### **-Πηγές Διαδοκτίου-**

1. Μουσείο Μπενάκη: *Οικία Δέλτα* <<http://www.benaki.gr/index.asp?id=40204>> (21.7.2020).
2. Χριστίνα Βάρδα: *ΡΩΜΑ, οικογένεια*. Ημερομηνία 27/6/2000:  
[http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/%CE%A1%CE%A9%CE%9C%CE%91\\_%CE%9F%CE%99%CE%9A.pdf](http://www.elia.org.gr/userfiles/archives/%CE%A1%CE%A9%CE%9C%CE%91_%CE%9F%CE%99%CE%9A.pdf) (28/9/2020).
3. Giuseppe Orlandelli: *Parnasso de Poeti Anacreontici*, Venezia, 1818-19, σελ. 115:  
[https://books.google.gr/books?id=ZqtRAAAAcAAJ&pg=PA115&lpg=PA115&dq=vieni+a+dori+che+t%27attende+del+colle+abitator&source=bl&ots=wtHkBcFQFZ&sig=\\_Fdl5bfHSjpuboY9EIkqWp2pUwg&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiz6p7Vh6HSAhWDuhoKHRVrDbAQ6AEIMDAC](https://books.google.gr/books?id=ZqtRAAAAcAAJ&pg=PA115&lpg=PA115&dq=vieni+a+dori+che+t%27attende+del+colle+abitator&source=bl&ots=wtHkBcFQFZ&sig=_Fdl5bfHSjpuboY9EIkqWp2pUwg&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiz6p7Vh6HSAhWDuhoKHRVrDbAQ6AEIMDAC) (15.08.2020).
4. Kostas Kardamis: «Manzaros, Nikolaos Halikiopoulos». *Groove Music Online*, published 20/01/2001, revised 03/09/2014,  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000017682> (06.09.2020).
5. Wikipedia: «Octosyllable». WikiProject poetry, last edited on 7/5/2020:  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Octosyllable> (9/8/2020).