



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το πιάνο στη νεότερη Ελλάδα (τέλη 19^{ου} - αρχές 20^{ου} αιώνα):
το πιανιστικό έργο της Μαρίκας Πρωίου - Γουναροπούλου

Μαριάννα – Κ. - Παντελίδη

Επιβλέπουσα: **Μαγδαληνή Καλοπανά**, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό

ΑΘΗΝΑ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Το πιάνο στη νεότερη Ελλάδα (τέλη 19ου-αρχές 20ού αιώνα):
το πιανιστικό έργο της Μαρίκας Πρωίου - Γουναροπούλου**

Μαριάννα Κ. Παντελίδη

A.M.: 1569201800048

Τριμελής Επιτροπή:

Ιωάννης Φούλιας, Καθηγητής

Αικατερίνη Λεβίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μαγδαληνή Καλοπανά, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό

**Το πιάνο στη νεότερη Ελλάδα (τέλη 19ου-αρχές 20ού αιώνα):
το πιανιστικό έργο της Μαρίκας Πρωίου - Γουναροπούλου**

Ονοματεπώνυμο φοιτήτριας: Μαριάννα Παντελίδη

Περίληψη: Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διαφωτίσει δύο ερευνητικά ερωτήματα: την παρουσία του πιάνου, ως μουσικού οργάνου, στον Ελλαδικό χώρο και την έρευνα του βίου και του έργου της πιανίστα και συνθέτριας των αρχών του 20ου αιώνα, Μαρίκας Πρωίου Γουναροπούλου. Υπάρχουν ήδη αρκετές συμβολές στον τομέα της ελληνικής εργογραφίας για πιάνο. Γι' αυτό τον λόγο, η πρώτη ενότητα της παρούσας εργασίας επιχειρεί να αποτυπώσει την διαδρομή του πιάνου στον Ελλαδικό χώρο, κάτι που μέχρι στιγμής δεν έχει ερευνηθεί. Την βιβλιογραφική έρευνα εμπλουτίζει η παρουσίαση επιλεγμένων τεκμηρίων (πιάνων). Η δεύτερη ενότητα προέκυψε κατά την διερεύνηση των εν λόγω τεκμηρίων, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγεται και το πιάνο της Μαρίκας Πρωίου – Γουναροπούλου. Βιβλιογραφικά παρατηρείται ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις γυναίκες ερμηνεύτριες και δημιουργούς του 20ου αιώνα. Βέβαια, η διαθέσιμη βιβλιογραφία εστιάζει κατά κύριο λόγο στις ερμηνεύτριες-δημιουργούς του β' μισού του αιώνα. Γι' αυτό τον λόγο, η παρούσα εργασία επιχειρεί να ασχοληθεί με μια δημιουργό των αρχών του 20ου αιώνα, η οποία είχε μείνει μέχρι στιγμής στο περιθώριο. Στη περίπτωση της Μαρίκας Πρωίου – Γουναροπούλου δεν εντοπίζονται βιβλιογραφικές αναφορές, γεγονός που καθιστά τη παρούσα εργασία πολύτιμη για περαιτέρω έρευνα του συγκεκριμένου προσώπου. Η έρευνα συγκεντρώνει πλήθος δεδομένων, τα οποία αναφέρονται στην εισαγωγή. Από την μελέτη της συγκεκριμένης συνθέτριας παρουσιάζεται μια σύντομη βιογράφηση της, αποδελτίωση των πιανιστικών της έργων, δημιουργία συνοπτικών καταλόγων του συνολικού της έργου και σύντομη ανάλυση σε επιλεγμένα έργα για πιάνο.

Λέξεις κλειδιά: πιάνο, 19 – 20 αιώνας, Μαρίκα Πρωίου – Γουναροπούλου, συνθέτριες 20ου αιώνα, έργα για πιάνο.

Abstract: This thesis attempts to clarify two research questions: the presence of the piano, as a musical instrument, in the Greek area and the research of the life and work of the pianist and composer of the early 20th century, Marika Proiou Gounaropoulou. There are already several contributions in the field of Greek literature for piano. For this reason, the first section of this paper attempts to capture the path of the piano in the Greek area, something that has not been researched so far. The bibliographic research is enriched by the presentation of selected documents (pianos).

The second section emerged during the investigation of the documents in question, among which the piano of Marika Proiou – Gounaropoulou is included. Bibliographically, there is a growing interest in female performers and creators of the 20th century. Of course, the available bibliography focuses primarily on female performers-creators of the second half of the century. For this reason, this paper

attempts to deal with a creator of the beginning of the 20th century, who had remained on the sidelines until now. In the case of Marika Proiou - Gounaropoulou, no bibliographic references can be found, which makes this work valuable for further research on this particular person. The research gathers a lot of data, which are mentioned in the introduction. From the study of this particular composer, a short biography of her is presented, a compilation of her piano works, the creation of summary lists of her entire work and a brief analysis of selected works for piano.

Key-words: piano, 19 – 20 century, Marika Proiou - Gounaropoulou, composers of 20th century, piano pieces.

Ευχαριστίες

Η γράφουσα οφείλει να ευχαριστήσει για την αμέριστη υποστήριξη της την επιβλέπουσα της παρούσας εργασίας, κ. Μαγδαληνή Καλοπανά, καθώς και την Επιμελήτρια του Μουσείου Γουναροπούλου, κ. Διονυσία Γιακουμή, η οποία διευκόλυνε την πρόσβαση σε πρωτογενούς υλικού και το μοίρασμα πολύτιμων πληροφοριών για τον σύζυγο της Μαρίας Πρωίου, ζωγράφο Γεώργιο Γουναρόπουλο· ευχαριστίες επίσης οφείλονται στις εγγονές της δημιουργού, κ. Μαρία και κ. Κατερίνα Γουναροπούλου για τις συνεντεύξεις που παραχώρησαν στη γράφουσα, μέσα από τις οποίες μοιράστηκαν προσωπικές αναμνήσεις και φωτογραφικό υλικό. Θερμότερες ευχαριστίες οφείλονται επίσης στην κα Μυρτώ Οικονομίδου για την εξαρχής επισήμανση του πρωτογενούς υλικού της πιανίστας-δημιουργού και για το μοίρασμα βιογραφικών πληροφοριών της Μαρίας Πρωίου-Γουναροπούλου σε διάλεξη που πραγματοποίησε την 1^η Ιουνίου 2024 στο Μουσείο Γουναροπούλου.

Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας περιεχομένων.....	5
Εισαγωγή	6
1. Ιστορική επισκόπηση του πιάνου στον ελλαδικό χώρο.....	7
1.1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση	7
1.1.1. Το πιάνο στον Επτανησιακό χώρο.....	7
1.1.2. Το πιάνο στην Αθήνα.....	13
1.2 Τα ιστορικά ευρήματα και η τεκμηρίωσή τους.....	22
1.3 Συμπεράσματα ενότητας.....	48
1.4. Ερευνητικό ερώτημα δεύτερης ενότητας.....	49
2. Το πιανιστικό έργο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου επισκόπηση του πιάνου στον ελλαδικό χώρο	51
2.1 Ιστορικά στοιχεία	51
2.2. Το αρχείο της Μαρίκας Πρωίου – Μεθοδολογία αποδελτίωσης τεκμηρίων, σύνταξη Καταλόγου και απόπειρα ανάλυσης των πιανιστικών έργων	72
2.2.1. Κατάλογος πιανιστικών έργων	74
2.2.1.1. Αναλυτικός Κατάλογος Έργων για πιάνο της Μαρίκας Πρωίου- Γουναροπούλου (χρονολογική ταξινόμηση)	75
2.2.2. Συνοπτικός Κατάλογος έργων για φωνή και πιάνο	92
2.3 Σύνδεση των πιανιστικών έργων με το ιστορικό τους πλαίσιο και απόπειρα ανάλυσης επιλεγμένων έργων της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου	103
2.3.1 Πρώτη απόπειρα αναλυτικής προσέγγισης επιλεγμένων έργων της Μαρίκας Πρωίου	108
2.3.2 Συμπεράσματα δεύτερης ενότητας	125
3. Βιβλιογραφία	128
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	131

Εισαγωγή

Η ελληνική εργογραφία για το πιάνο έχουν απασχολήσει την ελληνική μουσικολογική έρευνα.¹ Αντιθέτως, η παρουσία του πιάνου, ως μουσικού οργάνου, στον ελλαδικό χώρο δεν έχει αποτυπωθεί μέχρι σήμερα βιβλιογραφικά. Επιπλέον, και σε αντίθεση με τις διακεκριμένες ερμηνεύτριες ή τις ερμηνεύτριες-συνθέτριες του β' μισού του 20ού αιώνα,² λιγοστές είναι οι βιβλιογραφικές αναφορές στις πιανίσστες-δημιουργούς των αρχών του 20ού αιώνα. Το διπλό αυτό ερευνητικό ερώτημα επιχειρεί να φωτίσει η παρούσα ερευνητική εργασία, η οποία βασίστηκε σε μεγάλο ποσοστό σε έρευνα πρωτογενών πηγών, και επικουρικά σε βιβλιογραφικές αναφορές.³

Το πρώτο μέρος της έρευνας εκκινείται με ανασκόπηση της βιβλιογραφίας περί της παρουσίας του πιάνου στα μεγάλα αστικά κέντρα της ελλαδικού χώρου κατά την περίοδο του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20ού. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται πρωτογενής έρευνα τεκμηρίων, για τα οποία παρατίθεται κάθε σχετική πληροφορία, καθώς και φωτογραφικό υλικό. Τα συμπεράσματα της ενότητας, οδηγούν στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα.

Με άλλα λόγια, η ανάδυση μέσα από τα δεδομένα του ιστορικού πιάνου της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου, μίας γυναίκας πιανίστας και δημιουργού των αρχών του αιώνα, για την οποία δεν εντοπίζονται βιβλιογραφικές αναφορές, οριοθετεί το πεδίο έρευνας για την απάντηση του β' ερευνητικού ερωτήματος. Η περαιτέρω έρευνα συγκεντρώνει πλήθος δεδομένων: προσωπικά αντικείμενα, προφορικές συνεντεύξεις, αρχαικό υλικό, διάλεξη, αυτόγραφα, χειρόγραφα, αποκόμματα τύπου, φωτογραφίες. Η μελέτη και τεκμηρίωση των βιογραφικών πληροφοριών οδηγούν στη σύνταξη μίας ευσύνοπτης βιογραφίας της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου. Στη συνέχεια, η μελέτη των αυτογράφων και χειρογράφων των έργων της, μέσω της αξιοποίησης ερευνητικών εργαλείων,⁴ οδήγησε στην αποδελτίωση του πρωτογενούς υλικού και τη σύνταξη του Αναλυτικού Καταλόγου των έργων της για πιάνο. Τέλος, στην προσπάθεια κατανόησης της πιανιστικής γλώσσας της Πρωίου, επιχειρείται σύντομη αναλυτική προσέγγιση επιλεγμένων έργων της.

Τα συμπεράσματα του δεύτερου σκέλους της έρευνας αναδεικνύουν συγκεντρωτικά και πρωτογενή τεκμήρια για την παρουσία του πιάνου στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19^ο και 20^ο αιώνα, και κυρίως ένα άγνωστο, σημαντικό ωστόσο κεφάλαιο της ελληνικής μουσικής ζωής των αρχών του 20ού αιώνα, τη ζωή και το έργο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου. Η συζήτηση των ερευνητικών πορισμάτων ολοκληρώνεται με την παράθεση της καταγραφής της ζωντανής ερμηνείας τριών εκ των πιανιστικών

¹ Βλ. ενδεικτικά: Αικατερίνη Ρωμανού, *Ελληνική μουσική για πιάνο* (Πανεπιστημιακές σημειώσεις), Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 1998· Γεωργία Γιαννακοπούλου, *Έργα Ελλήνων συνθετών του 20ού και 21ου αιώνα για πιάνο, που απευθύνονται σε παιδιά. Μορφολογική ανάλυση, ζητήματα ύφους, τεχνικής και ερμηνείας. Επιλεγμένη ηχογράφιση έργων* (Διδακτορική Διατριβή), ΕΚΠΑ, Αθήνα 2020· Δήμητρα Μαντζουράτου, *Η ιστορική εξέλιξη της σχολής του πιάνου στην Αθήνα, στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα* (Διδακτορική Διατριβή), ΕΚΠΑ, Αθήνα 2011.

² Βλ. ενδεικτικά: Χριστίνα Γιαννέλου, *Ρένα Κυριακού. Οι συνθέσεις της: Ιστορική έρευνα και θεματικός κατάλογος* (Διδακτορική Διατριβή), ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014.

³ Colin Robson, *Έρευνα του πραγματικού κόσμου*, Gutenberg, Αθήνα 2010.

⁴ Απόστολος Κώστιος, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2000· Μαγδαληνή Καλοπανά, *Συστηματικός & Βιο-βιβλιογραφικός Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη*, Φ. Νάκας, Αθήνα 2019.

έργων της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου σε συναυλία αφιερωμένη στη μνήμη της (1^η Ιουνίου 2024, Μουσείο Γουναροπούλου, Ζωγράφου) και μετάδοσή της από το Γ΄ Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας.

1. Ιστορική επισκόπηση του πιάνου στον ελλαδικό χώρο

1.1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

1.1.1. Το πιάνο στον Επτανησιακό χώρο

Η ιστορία του πιάνου, καθώς και η εξέλιξη των προηγούμενων μορφών του στο πέρας του χρόνου (κλαβίχορδο, τσέμπαλο), είναι αδιαμφισβήτητα πλούσια. Ο όρος πιάνο (“piano”) όπως έχει επικρατήσει σήμερα, προέρχεται από την ιταλική ονομασία “pianoforte”. Το pianoforte επινοήθηκε στη Φλωρεντία περί το 1700 από τον Bartolomeo Christofori⁵. Η πρώτη καθιερωμένη ελληνική μετάφραση του όρου ήταν «κλειδοκύμβαλον». Όπως πολύ ορθώς αναφέρει ο Κ. Καρδάμης, σε πολλά συγγράμματα σχετικά με την ιστορία της ελληνικής έντεχνης μουσικής γίνεται λανθασμένη χρήση του συγκεκριμένου όρου, καθώς οι συγγραφείς χρησιμοποιούν τον εν λόγω όρο για να περιγράψουν όλες τις μορφές του οργάνου, γεγονός που συσκοτίζει την έρευνα⁶. Το pianoforte κατάφερε να επιβληθεί στον ευρωπαϊκό χώρο από την δεκαετία του 1780, συνυπάρχοντας και με τις προηγούμενες μορφές του. Επιπλέον, όπως αναφέρει και ο Κ. Καρδάμης «Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα μέσα στον 19^ο αιώνα πολλά έργα εκδίδονταν με την εναλλακτική δυνατότητα απόδοσης από τσέμπαλο ή από pianoforte. Αυτό υποδηλώνει την προσπάθεια των εκδοτών να ικανοποιήσουν τόσο τους παλαιούς όσο και τους νεώτερους χρήστες πληκτροφόρων προς επίτευξη, βεβαίως, μεγαλύτερου οικονομικού κέρδους».

Τα πρώτα πιάνο εντοπίζονται στα Επτάνησα, γεγονός απόλυτα συμβατό με τις ιστορικοπολιτικές συνθήκες, στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω. Παρ’ όλ’ αυτά, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε μια αναφορά πληκτροφόρου στη Κρήτη κατά την περίοδο της όψιμης Αναγέννησης (1500-1520), την οποία παραθέτει ο Χάρης Ξανθουδάκης: «Όταν ο Δομηνικανός μοναχός της μονής του Αγ. Πέτρου του Χάνδακα Benedetto Bartolini κατηγορήθηκε ότι οργάνωνε καθημερινές συναυλίες στο κελί του, με συμμετοχή και επισκεπτών, απάντησε ότι παρέδιδε μαθήματα μουσικής, και γι’ αυτόν το λόγο διατηρούσε ένα τσέμπαλο στο κελί του».⁷ Στη Κρήτη της όψιμης Αναγέννησης υπήρχε πλούτος δυτικών στοιχείων, τα οποία αφανίστηκαν με την άλωση

⁵ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2006.

⁶ Στο ίδιο, σ. 327.

⁷ Χάρης Ξανθουδάκης, «Πως η ελληνική γλώσσα υποδέχτηκε το Cembalo», αρ. 7 (2007): 2-15.

του Χάνδακα, σηματοδοτώντας το τέλος αυτής της περιόδου. Από εκεί και έπειτα τα περισσότερα πιάννα εντοπίζονται, όπως ήδη αναφέρθηκε στα Επτάνησα.

Τα νησιά του Ιονίου αποτέλεσαν έναν χώρο συνύπαρξης της ανατολικής και της δυτικής κουλτούρας, τόσο λόγω της γεωγραφικής τους θέσης (γεινίαση με Ιταλία), όσο και λόγω των κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών: γηγενείς συνυπήρχαν με μετοίκους προερχόμενους από την Δύση και την Ανατολή.⁸ πρόσφυγες από Εύβοια, Κύπρο, Κρήτη, Πελοπόννησο, Κυκλάδες, από οθωμανοκρατούμενες ηπειρωτικές περιοχές, Έλληνες της Μ. Ασίας και της Αρμενίας κατέφθναν και διέμεναν κατά καιρούς στα Επτάνησα.⁹ τον πιο σημαντικό ρόλο στην παρουσία δυτικών πολιτισμικών προτύπων και ωσμώσεων διαδραμάτισε η μακράιωνη δυτική διοίκηση των Νησιών (στο μεγαλύτερο μέρος της βενετική).¹⁰ Την περίοδο 1797-1799 τη διακυβέρνηση των Επτανήσων είχαν αναλάβει οι ρεπουμπλικανοί Γάλλοι, ενώ την περίοδο 1807-1814 οι αυτοκρατορικοί Γάλλοι του Ναπολέοντα Βοναπάρτη.¹¹ Από το 1814 μέχρι το 1864 τα Επτάνησα βρέθηκαν υπό το καθεστώς της Βρετανικής Προστασίας.¹² Τα Ιόνια νησιά προσαρτήθηκαν επισήμως στο Ελληνικό Κράτος τον Ιούνιο του 1864, παραχωρούμενα στον Βασιλιά Γεώργιο Α'.¹³ Συνεπώς, τα Επτάνησα βρέθηκαν σε ένα πλούσιο πολιτισμικό πλαίσιο, γεγονός που ευνόησε την γενικότερη ανάπτυξη τους, και –πόσο μάλλον– την πολιτιστική τους δραστηριότητα και την αφομοίωση δυτικών επιρροών. Κοινωνικά ισχυρές ομάδες των Επτανήσων είχαν, λόγω αυτών των συνθηκών, τη δυνατότητα για απευθείας επαφές με τα πολιτιστικά δρώμενα και τις εξελίξεις της Ιταλίας.¹⁴ Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε φυσικά και το εμπόριο με τον ηπειρωτικό χώρο, στοιχείο που ενίσχυσε τη συνύπαρξη δυτικής και ανατολικής κουλτούρας.¹⁵

Η βρετανική παρουσία στα Επτάνησα φαίνεται πως έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση και κυριαρχία του πιάνου. Άλλωστε, το πιάνο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στο Ηνωμένο Βασίλειο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα.¹⁶ Ήδη από το 1815 παρατηρείται ραγδαία διάδοση του οργάνου στον Επτανησιακό χώρο. Μάλιστα, υπάρχει μια αναφορά για άφιξη πιάνου στη Κέρκυρα το 1822 σε οικία βρετανικής οικογένειας.¹⁷ Υπάρχουν επίσης αναφορές για αγοροπωλησίες πιάνων, στοιχείο που αποδεικνύει την ζήτηση και δημοφιλία του οργάνου στον επτανησιακό χώρο. Ενδεικτικά αναφέρεται το γεγονός ότι, το 1823 στην Κέρκυρα ένας έμπορος εν ονόματι John Flack πωλούσε ένα ριανοforte από μαόνι.¹⁸ Στον δε τύπο της εποχής υπήρχαν αγγελίες πιάνων, ιδίως της δημοφιλούς στην Κέρκυρα εταιρείας Broadwood. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το ριανοforte συνυπήρχε για κάποιο διάστημα μαζί με τις προηγούμενες μορφές του.

⁸ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Α', Ωδείο Αθηνών, Αθήνα 2022, σ. 119.

⁹ Στο ίδιο.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 121.

¹¹ Στο ίδιο.

¹² Στο ίδιο.

¹³ Στο ίδιο.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 122.

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 332.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 330.

Μάλιστα, οι κάτοχοι παλαιότερων πληκτροφόρων (κλαβίχορδων, τσέμπαλων) τα εκποιούσαν μέσω λαχειοφόρων αγορών, ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1818-1824, γεγονός που αποδεικνύει τόσο τη ζήτηση πληκτροφόρων οργάνων στα Ιόνια Νησιά,¹⁹ όσο και τη μεταστροφή του ενδιαφέροντος προς το νέο πληκτροφόρο, το πιάνο.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1830, το *rianoforte* ήταν πλέον ιδιαίτερα δημοφιλές και αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της επτανησιακής αστικής κοινωνίας. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Κ. Καρδάμης «Μια αυτόπτης μάρτυρας περιγράφοντας γεγονότα του 1833 αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι τα βαλς και οι καντρίλιες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή μιας μέσης αστικής οικογένειας του νησιού.²⁰ μάλιστα, η ίδια αναφέρει, ότι ειδικά οι κυρίες της καλής κοινωνίας έπρεπε να γνωρίζουν μουσική σε ένα ανεκτό βαθμό και παρουσιάζει ως δημοφιλέστερα όργανα το πιάνο και την κιθάρα».²¹

Κρίνεται επίσης αναγκαίο να αναφερθούμε εν συντομία στον τομέα της εκπαίδευσης των Επτανήσιων. Η εκπαίδευση στα Ιόνια Νησιά άρχισε να συστηματοποιείται κατά τον 16^ο αιώνα με τη λειτουργία δημόσιων σχολείων με τη συμβολή Δήμων και ιδιωτών.²² Αξίζει εδώ να αναφερθεί πως η ακαδημαϊκή εκπαίδευση έβρισκε διέξοδο σε ανώτατα ιδρύματα της Ιταλίας.²³ Οι επτανήσιοι σπουδαστές των, επιστρέφοντας στον τόπο τους, συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στον τομέα της εκπαίδευσης, προωθώντας τα δυτικά πρότυπα. Τα Επτάνησα απέκτησαν το δικό τους ίδρυμα ανώτατης εκπαίδευσης, τη λεγόμενη Ιόνιο Ακαδημία, το 1824.²⁴ Σημαντικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση των Επτανήσιων έπαιξε επίσης ο εμβληματικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος από τον οποίο και «προήλθε» ένας μεγάλος αριθμός συνθετών από τον επτανησιακό χώρο.²⁵

Η κατοχή ενός πιάνου ήταν προνόμιο των εύπορων οικογενειών. Μάλιστα, στα σπίτια των Επτανησίων δίνονταν συχνά μικρές συναυλίες.²⁶ Σε μια εποχή δίχως την δυνατότητα ηχογράφησης, η εκμάθηση ενός οργάνου αποτελούσε τη μοναδική λύση για να ακούσει κανείς μουσική, πέρα από την επίσκεψη σε θέατρα ή την παρακολούθηση συναυλιών. Η εκμάθηση ενός οργάνου (κατά κύριο λόγο πιάνου) εξυπηρετούσε δηλαδή την ψυχαγωγία της οικογένειας.²⁷ Οι κατώτερες κοινωνικές τάξεις ψυχαγωγούνταν με την κιθάρα ή το μαντολίνο, ενώ οι εύπορες οικογένειες με πιάνο ή και με την συνοδεία άλλων οργάνων.²⁸

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 331.

²⁰ Σημείωση συντάκτριας: αναφέρεται στη Κέρκυρα.

²¹ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 332.

²² Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Α', ό.π., σ. 124.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Στο ίδιο.

²⁵ Ό.π., σ. 146. Εκτενέστερη αναφορά στο πρόσωπο και τη δραστηριότητα του Ν.Χ. Μάντζαρου πραγματοποιείται στην ενότητα 1.2.

²⁶ Μοτσενίγος Σπύρος Γ., Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της, Αθήνα 1958, σ. 64.

²⁷ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Α', ό.π., σ. 155.

²⁸ Μοτσενίγος Σπύρος Γ., Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της, ό.π., σ. 64.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και πριν από την ίδρυση Φιλαρμονικών Σωματείων, η μουσική εκπαίδευση λάμβανε χώρα στο σπίτι (κατ' οίκον μαθήματα). Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούν μερικά ονόματα δασκάλων μουσικής που συνέβαλαν δραστικά στη μουσική εκπαίδευση των Ιόνιων Νήσων: Ιερώνυμος και Στέφανος Ποιγάγος, Marco Battagel, Steffano Moretti, Barbati και Giuseppe Castignace, Giuseppe Cricca, Francesco Maragnoni, Lazaro Serrao, Emidio Pizzoli, Gaetano De Angelis, Niccolo Olivieri.²⁹ Οι καθηγητές μουσικής διέμεναν συνήθως μόνιμα ή ημιμόνιμα στα Επτάνησα και αναλάμβαναν επίσης την κατάρτιση μαθητών που είχαν επαγγελματικές βλέψεις προς την μουσική.³⁰ Εκτός από τους οικοδιδασκάλους, η μουσική εκπαίδευση πραγματοποιούνταν επίσης σε εκπαιδευτήρια θηλέων ήδη από την δεκαετία του 1820, όπου το μάθημα της μουσικής ήταν προαιρετικό και με επιπλέον χρέωση.³¹ Όπως αναφέρεται στον Α' τόμο του συγγράμματος *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, «Άλλωστε, η γνώση μουσικής και πιάνου θεωρείτο τότε σημαντικό εφόδιο για τις μέλλουσες οικοδέσποινες».³² Η διδασκαλία της μουσικής συναντάται επίσης και στον ακαδημαϊκό χώρο, και μάλιστα αναφορικά με το πρόσωπο του διακόνου Ιωάννη Αριστεΐδη. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει πως στα μαθήματά του συμπεριέλαβε την κοσμική μουσική, επειδή θεωρούσε πως η εκμάθηση της οδηγεί στην ορθή γνώση της ψαλτικής, και μάλιστα για την εξυπηρέτηση αυτού του σκοπού άρχισε να χρησιμοποιεί από το 1827 ένα πιάνο.³³ Επομένως, η εκμάθηση μουσικής, και κατά κύριο λόγο ενός μουσικού οργάνου, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, συνδέθηκε περισσότερο με την οικονομική ευμάρεια και την πρόσληψη οικοδιδασκάλων.³⁴ Παρ' όλ' αυτά, υπήρχαν περιπτώσεις ταλαντούχων μαθητών, οικονομικά μη προνομιούχων, οι οποίοι βρέθηκαν στον δρόμο γενναϊόδωρων διδασκάλων που τους ελάφρυναν από το κόστος των διδάκτρων.

Η παραπάνω αναφορά στον χώρο της επτανησιακής εκπαίδευσης ήταν απαραίτητη, καθώς μπορούμε εύλογα να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα τα περισσότερα πιάνα του επτανησιακού χώρου εντοπίζονται σε σπίτια εύπορων οικογενειών και σε ορισμένες εκπαιδευτικές δομές, όπου υπήρχε η δυνατότητα για εκμάθηση μουσικής με κάποια οικονομική επιβάρυνση. Εκτός από τις παραπάνω περιπτώσεις, το ριανοforte εντοπίζεται επίσης στο θέατρο San Giacomo. Διαφοριστικό σ' αυτή την περίπτωση είναι το παρακάτω χωρίο³⁵:

«Ενδεικτικά, το 1836 υπήρχε χρηματική απαίτηση για την αλλαγή των φθαρμένων χορδών ενός ριανοforte του θεάτρου, αλλά και άλλες επιπλέον οικονομικές προβλέψεις για το όργανο αυτό. Επίσης, το 1845 την εκτίμηση για την επισκευή ενός ήδη υπάρχοντος ριανοforte του θεάτρου κάνουν δύο

²⁹ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Α', ό.π., σ. 155.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Στο ίδιο.

³² Στο ίδιο, σ. 155-156.

³³ Στο ίδιο, σ. 158.

³⁴ Στο ίδιο, σ. 159.

³⁵ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 334.

γνωστές μορφές της κερκυραϊκής μουσικής της εποχής, ο κοντραμπασίστας Antonio Battagel, γιός του βιολονίστα Marco Battagel, και ο maestro al cembalo του θεάτρου, Giuseppe Castignace, ενώ λίγο αργότερα λαμβάνεται απόφαση για την αγορά δύο pianoforte για τις ανάγκες της κερκυραϊκής σκηνής. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα πιάνο του θεάτρου συχνά παραχωρούνταν και σε ιδιώτες»³⁶.

Η διδασκαλία της μουσικής με οργανωμένο τρόπο άρχισε να εμφανίζεται με την ίδρυση φιλαρμονικών φορέων, όπου ανάμεσα σε άλλα, διδασκόταν και το πιάνο.³⁷ Οι φιλαρμονικές εταιρίες δεν είχαν μόνο τον ρόλο της ψυχαγωγίας, όπως λανθασμένα πιστεύεται. Πέρα από την συναυλιακή τους δραστηριότητα, επιτελούσαν και εκπαιδευτικό έργο στον τομέα της μουσικής. Άλλωστε, η εκπαιδευτική δραστηριότητα των φιλαρμονικών εταιρειών εξυπηρετούσε και τον συναυλιακό τομέα, καθώς συνέβαλαν σ' αυτό οι ταλαντούχοι μαθητές των.³⁸ Καθοριστικό ρόλο για τη διάδοση της μουσικής εκπαίδευσης στα Επτάνησα, καθώς και για την αύξηση του ενδιαφέροντος προς αυτή, έπαιξε το γεγονός πως στις φιλαρμονικές εταιρίες γίνονταν δεκτοί μαθητές και μαθήτριες ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης.³⁹ Το γεγονός πως ενδιαφέρθηκαν για τη μουσική εκπαίδευση και μπορούσαν πλέον να έχουν πρόσβαση σ' αυτή άνθρωποι απ' όλες τις κοινωνικές βαθμίδες, οδήγησε επιπροσθέτως στην αύξηση του εμπορίου μουσικών οργάνων, παρτιτουρών (κ.ά.). Αντιστοίχως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, η ίδρυση των φιλαρμονικών εταιριών ενίσχυσε εμμέσως και την άνοδο στις αγοροπωλησίες πιάνων. Το παρακάτω απόσπασμα από τον Α' τόμο του συγγράμματος *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα* αποδεικνύει την αύξηση της δημοφιλίας του οργάνου στον επτανησιακό χώρο: «Η μετά το 1826 συνθετική παραγωγή του Μάντζαρου χαρακτηρίζεται αφενός από την εγκατάλειψη των μουσικοθεατρικών έργων, και αφετέρου από την ενασχόληση του με τη μελοθέτηση ελληνόφωνης ποίησης σχεδόν αποκλειστικά με συνοδεία πιάνου, οργάνου που εύκολα μπορούσε να βρεθεί στα επτανησιακά σπίτια της περιόδου».⁴⁰ Αντίθετα, ο αριθμός πιάνων στην Αθήνα ήταν περισσότερο περιορισμένος, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η πρώτη Φιλαρμονική Εταιρεία που ιδρύθηκε στα Επτάνησα ήταν ο Φιλαρμονικός σύλλογος Ζακύνθου, το 1816.⁴¹ Έπειτα ιδρύθηκαν και άλλες φιλαρμονικές εταιρείες, με σημαντικότερη τη Φιλαρμονική εταιρία Κέρκυρας, το 1840 με διευθυντή τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο.⁴² Η συγκεκριμένη φιλαρμονική επιτέλεσε σημαντικό εκπαιδευτικό έργο στον τομέα της μουσικής, ενώ η δημιουργία μάλιστα είχε δευτερεύοντα ρόλο.⁴³ Ο στόχος του Μάντζαρου ήταν να αποτελέσει η Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας ένα μουσικοεκπαιδευτικό ίδρυμα αντίστοιχο των ευρωπαϊκών.⁴⁴ Σε

³⁷ Δεληγιανόπουλος Σπύρος, «Το Ελληνικό Στοιχείο στην Επτανησιακή Μουσική Σχολή», *Ιονικά Ανάλεκτα* 4 (2014): 79 – 90.

³⁸ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Α', ό.π., σ. 160.

³⁹ Στο ίδιο.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 150.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 161.

⁴² Στο ίδιο, σ. 162.

⁴³ Στο ίδιο, σ. 163.

⁴⁴ Στο ίδιο.

αντίθεση με άλλες φιλαρμονικές, στην φιλαρμονική της Κέρκυρας δεν διδάσκονταν αρχικά μόνο πνευστά, αλλά και άλλα έγχορδα, πιάνο, ανώτερα θεωρητικά, φωνητική και χορωδία.⁴⁵ Μάλιστα, η συγκεκριμένη φιλαρμονική είχε να επιδείξει και πιανιστικά ρεσιτάλ πέρα από τις καθιερωμένες εμφανίσεις πνευστών που είναι συνυφασμένες με την ύπαρξη μιας φιλαρμονικής.⁴⁶

Αναγκαία κρίνεται και μια αναφορά στο είδος των πιάνων που ενδεχομένως είχαν στις οικίες τους οι κάτοικοι των Επτανήσων κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα. Τα μεγάλα *piano forte* αυτής της περιόδου μοιάζουν εξωτερικά με μεγάλα τσέμπαλα,⁴⁷ όπως αυτό του Μάντζαρου που θα παρουσιαστεί στην επόμενη ενότητα. Ένα είδος πιάνου θα μπορούσε να είναι αυτό που προσομοιάζει στο βιεννέζικο πιάνο που απέστειλε ο Καποδίστριας στην ανιψιά του, Λουκρητία Ανδρουτσέλη. Το εν λόγω πιάνο είχε έκταση πέντε οκτάβων και παραπάνω από δύο πεντάλ, ώστε να ενεργοποιούνται οι επιπλέον μηχανισμοί.⁴⁸ Μια άλλη μορφή *piano forte* θα μπορούσε να είναι επίσης σαν το πιάνο της κερκυραϊκής οικογένειας Πογιάγου. Πρόκειται για ένα *square piano forte* με έκταση έξι οκτάβων (φα₀ – φα₆).⁴⁹ Τα τετράγωνα πιάνα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, καθώς το σχήμα και το μέγεθος τους ήταν κατάλληλο για οικιακούς χώρους και επιπλέον η τιμή τους ήταν σχετικά προσιτή.⁵⁰ Τρία ακόμη σωζόμενα πιάνα μας αποκαλύπτουν τις τάσεις της εποχής στον Επτανήσιο χώρο. Το πρώτο ανήκει στην οικογένεια Λάσκαρη και είναι ένα επιτραπέζιο πιάνο με έκταση μέχρι Σολ₆.⁵¹ Έπειτα, υπάρχει αναφορά για δύο μεγάλα πιάνα, τα οποία βρίσκονται στο αρχοντικό Γιαλλινά-Σπάθα και στην κατοχή της οικογένειας Βούλγαρη αντίστοιχα.⁵² Τα δύο αυτά πιάνα μοιράζονται κοινά χαρακτηριστικά με το πιάνο του Μάντζαρου, στο οποίο θα γίνει εκτενής αναφορά στην επόμενη ενότητα.⁵³ Οι διαφορές που παρουσιάζει το πιάνο της οικογένειας Βούλγαρη είναι πως διαθέτει τρία πεντάλ και έκταση Ντο₀ – Ντο₄.⁵⁴

Ο ρόλος της γυναίκας κατά τον 19^ο αιώνα ήταν πολύ περιορισμένος. Οι γυναίκες θεωρούνταν «κατώτερα όντα» σε σχέση με τους άνδρες και προορίζονταν να γίνουν σωστές νοικοκυρές.⁵⁵ Γι' αυτό, και είχαν αποκλειστεί από την εκπαίδευση. Οι περισσότεροι γονείς δεν επέτρεπαν την μόρφωση των θυγατέρων τους, αλλά εστίαζαν στην προετοιμασία τους ώστε να είναι σε θέση να φροντίσουν μελλοντικά τη δική τους οικογένεια. Οι γυναίκες ήταν υποχρεωμένες να μένουν «κλεισμένες» στο σπίτι και να μην ασχολούνται με τίποτα άλλο πέρα από τις οικιακές υποχρεώσεις. Παρά τη γενικά συντηρητική και περιοριστική αντιμετώπιση των γυναικών κατά τον 19^ο αιώνα,

⁴⁵ Στο ίδιο.

⁴⁶ Στο ίδιο.

⁴⁷ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 334.

⁴⁸ Στο ίδιο.

⁴⁹ Στο ίδιο.

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ Στο ίδιο, σ. 335.

⁵² Στο ίδιο.

⁵³ Στο ίδιο.

⁵⁴ Στο ίδιο.

⁵⁵ Αλαμάνου Σπυριδούλα, «Η ενασχόληση των γυναικών με την μουσική στα Επτάνησα κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα», *Ιονικά Ανάλεκτα* 4 (2014): 91-102, σ. 93.

υπήρξαν, φυσικά, εξαιρέσεις. Οι γυναίκες που είχαν πρόσβαση στην εκπαίδευση και την μόρφωση εκείνη την εποχή, προέρχονταν από εύπορες και “ανοιχτόμυαλες” οικογένειες. Αυτό συνέβαινε συνήθως προσλαμβάνοντας ιδιωτικά δασκάλους διαφόρων ειδικοτήτων, τακτική η οποία ξεκίνησε μετά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα.⁵⁶

Η μουσική στις γυναίκες διδασκόταν επίσης σε κάποια ιδιωτικά σχολεία και παρθεναγωγεία,⁵⁷ όπως για παράδειγμα στο παρθεναγωγείο του Κ. Ζαβιτζιάνου. Σε αντίθεση με την Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα, στο εξωτερικό τα κορίτσια ήταν υποχρεωμένα να μαθαίνουν μουσική και κάποιο όργανο, συνήθως πιάνο, καθώς μια τέτοια δεξιότητα θεωρούταν ως μεγάλο προσόν για έναν καλό γάμο. Συνεπώς, γυναίκες από το εξωτερικό που επισκέπτονταν τα Επτάνησα για κάποιο διάστημα ή και για μόνιμη εγκατάσταση, μετέφεραν και το πιάνο τους ή κάποιο άλλο μουσικό όργανο.⁵⁸ Παρά τις αντίξοες κοινωνικές συνθήκες που περιγράφηκαν και τις συνοδές προκαταλήψεις, υπήρξαν γυναίκες στα Επτάνησα που κατάφεραν να ασχοληθούν σοβαρά με την μουσική. Ενδεικτικά αναφέρονται, ονόματα γυναικών που κατάφεραν να ασχοληθούν με το πιάνο: «Ανδρουτσέλη Λουκρητία, Άγκρη Ελένη, Αρβανιτάκη Ανδριανή και Αρβανιτάκη Διαμαντίνη, Άννινου – Βούλγαρη Ισαβέλλα, Βερσάλοβικ Έλενα, Βαρλάμου- Hankey Αικατερίνη, Βλάχου Ελένη, Βράιλα Αμαλία, Γεωργίου Ελένη, Γιατρά Ισαβέλα, Γκιούρου Σουζάνη, Δούδου Σοφία, Καφαμαλίκη Άννα, Καρρέρ Μαρία, Λαμπελέτ Κορίνα, Λαμπελέτ Λουκία, Λούντζη Διάνα και Λούντζη Μαρία, Μερκάτη Νέττη, Μινώτου Μαρία και Ελένη, Μίχα Εβέτ, Μόνη Λίνα, Μπάφη Ευανθία, Νικηφόρου Ελένη, Παλατιανού Αδαμαντίνη, Παπά Μοντσενίγου Λίτσα, Σακαλή Λέκκα Αλεξάνδρα, Thomas Ελίζα».⁵⁹ Επιπλέον, υπήρξαν και αρκετές γυναίκες οι οποίες ασχολήθηκαν επαγγελματικά με την μουσική είτε μέσω της διδασκαλίας, είτε μέσω της σύνθεσης. Σ’ αυτές συγκαταλέγονται οι «Αλβάνα Μηνιάτη Μαργαρίτα Ματθίλδη, Ασπιώτη Γενατά Αμαλία, Barker Marie-Parthenope, Γιατρά Ισαβέλα, Δαμίρη- Κουράγγιου Φραντζέσκα Ελευθερία, Δελαπόρτα Σοφία, Dixon Gironci Anne & Dixon Gironci Maria, Καποδίστρια Ευφροσύνη, Κλάδου Νεράντζη Σουζάνα, Λαμπελέτ Ασπασία, Λαμπίρη Ελένη, Λαμπίρη Λασκαρά του Αγγιόλα, Λίζα Λασκαράτου, Ξύνδα Τζωρτζίνα, Προσαλέντη Αικατερίνη Δορία».⁶⁰

1.1.2. Το πιάνο στην Αθήνα

Παρόλο που τα πρώτα πιάνο εντοπίζονται στα Επτάνησα, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως τα Επτάνησα προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα το 1864. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο, θα ήταν πιο δόκιμο να αναφέρουμε πως τα πρώτα πιάνο έφθασαν στον ελλαδικό χώρο με την άφιξη του Βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο το 1833, με τη βοήθεια του κόμη Josef Ludwig Armansberg, ο οποίος στάλθηκε στην Ελλάδα ως συνοδός του Όθωνα

⁵⁶ Κωνσταντίνος Καρδάμης, «Το πιάνο και η γυναίκα στην Επτάνησο του 19^{ου} αιώνα», *Ιονικά Ανάλεκτα* 3 (2013): 65-81.

⁵⁷ Αλαμάνου Σπυριδούλα, «Η ενασχόληση των γυναικών με την μουσική στα Επτάνησα κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα», ό.π., σ. 91-102.

⁵⁸ Στο ίδιο.

⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 99-100.

⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 100-101.

και άσκησε την εξουσία στη χώρα μέχρι την ενηλικίωση του πρώτου.⁶¹ Μάλιστα, ο Artmansberg έφερε μαζί του και έναν καθηγητή μουσικής, ο οποίος ήταν και συνθέτης, για να διδάξει πιάνο.⁶² Σκόπιμο θα ήταν να εξετάσουμε τους παράγοντες που συνετέλεσαν στη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής στην Αθήνα, και ως συνέπεια αυτού, και στη διάδοση του πιάνου.

Η άφιξη του βαυαρού Βασιλιά Όθωνα στην Ελλάδα διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς ο ίδιος έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μουσική εκπαίδευση του ελληνικού λαού. Βεβαίως, δεν αναφερόμαστε υποχρεωτικά στη συμβατική μορφή εκπαίδευσης (εκπαιδευτικές δομές, καθηγητές). Ο Όθωνας με τις επιλογές του έδωσε σημαντικά δυτικά ερεθίσματα στους Έλληνες.

Αρχικά, καθοριστικό ρόλο στη διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής στην Αθήνα της οθωνικής περιόδου (1833-1862) έπαιξε, βεβαίως, η οπερατική δραστηριότητα. Μάλιστα, ο Όθωνας είχε θέσει το ζήτημα δημιουργίας ενός θεάτρου ήδη από τις αρχές του 1833, γεγονός που προκάλεσε την αντίδραση κάποιων, οι οποίοι θεώρησαν πως αυτή η κίνηση αποσκοπούσε στην αλλοίωση της εθνικής ταυτότητας και στον αποπροσανατολισμό από τις τρέχουσες πολιτικές υποθέσεις.⁶³ Επιπλέον, το 1834 έγινε προσπάθεια ανέγερσης ενός προσωρινού θεάτρου στη –σημερινή– πλατεία Κλαυθμώνος, κάτι που δεν κατάφερε να ευδοκιμήσει λόγω αντιδράσεων μιας μερίδας πολιτών.⁶⁴ Οι περισσότεροι Έλληνες είχαν αρχικά μια αντίσταση σε οτιδήποτε «δυτικό». Τελικά, δημιουργήθηκε το θέατρο Αθηνών μερικά χρόνια αργότερα, προς το τέλος του έτους 1839 και λειτούργησε από το 1840.⁶⁵

Η διάδοση της όπερας εκτός θεάτρου συντελέστηκε με την συμβολή των μουσικών διευθυντών και των μελών της ορχήστρας –κυρίως ιταλικής καταγωγής– του θεάτρου Αθηνών, οι οποίοι προσέφεραν κατ' οίκον μαθήματα. Μάλιστα μερικοί εξ' αυτών, όπως ο περίφημος Raffaele Parisini, παρέμειναν μόνιμα –ή έστω για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα– στην Αθήνα προσφέροντας τις υπηρεσίες τους.⁶⁶ Ο Raffaele Parisini δίδαξε πιάνο για περίπου 15 χρόνια στα εκπαιδευτήρια της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, όπου συμπεριελάμβανε στις διδασκαλίες του μελωδίες από γνωστές όπερες.⁶⁷

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση της δυτικής έντεχνης μουσικής στην Αθήνα, διαδραμάτισαν επίσης οι στρατιωτικές μπάντες. Τον Ιανουάριο του 1833 συστάθηκε στο Ναύπλιο αρχικά μια στρατιωτική μπάντα με απόφαση του βασιλιά Όθωνα, ενώ από τον Δεκέμβριο του 1834, η μπάντα μεταφέρθηκε στην Αθήνα, τη νέα πρωτεύουσα

⁶¹ Μοτσενίγος Σπύρος Γ., Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της, ό.π., σ. 305.

⁶² Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π.

⁶³ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, Ιστορία της μουσικής στη νεότερη Ελλάδα, Τόμος Α', ό.π., σ. 460-461.

⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 461.

⁶⁵ Στο ίδιο, σ. 467.

⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 484.

⁶⁷ Στο ίδιο.

της Ελλάδας.⁶⁸ Οι στρατιωτικές μπάντες εισχώρησαν στην καθημερινότητα της ηπειρωτικής Ελλάδας και έκαναν την εμφάνισή τους σε διάφορες περιστάσεις.

Καταρχάς, με εντολή του Βασιλιά Όθωνα, η στρατιωτική μπάντα παιάνιζε κάθε Κυριακή απόγευμα στο σημερινό Πεδίο του Άρεως.⁶⁹ Μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου περιλάμβανε μελωδίες από όπερες, προσελκύοντας έτσι το ενδιαφέρον των Ελλήνων για το συγκεκριμένο είδος αλλά και προετοιμάζοντας ταυτόχρονα το έδαφος για την πρόσληψη έργων της δυτικής έντεχνης μουσικής για διαφορετικά οργανικά σύνολα (μουσική δωματίου, ορχηστρική μουσική, σολιστικά κ.ά.).⁷⁰ Η στρατιωτική μουσική ήταν παρούσα σε διάφορες περιστάσεις, όπως σε εθνικές εορτές, γάμους, κηδείες, στις μετακινήσεις του Όθωνα και της Αμαλίας, όπως, για παράδειγμα, στην άφιξη του βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα με σκοπό την οριστική εγκατάσταση, καθώς και σε γιορτές και γενέθλια του βασιλικού ζεύγους.⁷¹ Επομένως, γίνεται αντιληπτό και πάλι πως το αθηναϊκό κοινό κατά την Οθωνική περίοδο λάμβανε αρκετά ερεθίσματα δυτικής έντεχνης μουσικής ανεξάρτητα από την κοινωνική ή οικονομική κατάσταση των πολιτών.

Η μουσική κατά την οθωνική περίοδο συνόδευε μια πληθώρα περιστάσεων, όπως γεύματα, δείπνα, συμπόσια, εθνικές εορτές, κοινωνικές τελετές (γάμοι, αρραβώνες, κηδείες, μνημόσυνα) και μουσικά θεάματα (πχ. ιπποδρομίες), ενώ κατά καιρούς μουσική υπήρχε και σε διάφορα καφενεία και ζαχαροπλαστεία της Αθήνας, όπως «Η ωραία Ελλάς», «Παυσίλιπον», «Συνταγματικών» κ.ά.⁷² Η παραπάνω σύντομη αναφορά στη μουσική κίνηση της Αθήνας ήταν απαραίτητη, προκειμένου να αντιληφθούμε το πλαίσιο και τις συνθήκες που ευνόησαν την διάδοση του πιάνου στη πόλη.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα πρώτα πιάνο έφθασαν στην Ελλάδα με την άφιξη του Βασιλιά Όθωνα. Κατά τα πρώτα χρόνια της οθωνικής περιόδου ελάχιστες οικογένειες κατείχαν πιάνο στο σπίτι τους. Μια από αυτές ήταν και η οικογένεια Καραντζά, σύμφωνα με τον Θεόδωρο Συναδινό.⁷³ Όπως στη περίπτωση των Ιόνιων Νήσων, έτσι και στη περίπτωση της Αθήνας, πιάνο μπορούσε να εντοπίσει κανείς είτε σε οικίες εύπορων οικογενειών, είτε σε κάποια εκπαιδευτική δομή. Μάλιστα, όπως αναφέρει ο Μοτσενίγος, στον Πειραιά η ύπαρξη πιάνου ήταν σπάνια. Όταν ο Εδουάρδος Λαμπελέτ, γιός του Ευτύχιου Λαμπελέτ, εγκαταστάθηκε στον Πειραιά, προκειμένου να διδάξει πιάνο και φωνητική μουσική, αποφάσισε να βάλει σε αγγελία πως το πιάνο του διατίθεται για μελέτη.⁷⁴ Άλλωστε, η οικονομική δυνατότητα ήταν ένα απαραίτητο κριτήριο, ώστε να μπορέσει κανείς εκείνη την εποχή να αποκτήσει ένα πιάνο. Όπως θα αναφερθεί παρακάτω (ενότητα 1.2), στη περίπτωση της Αδέλης Βέσσελ το πιάνο αποκτήθηκε ύστερα από δωρεά, καθώς η οικογένειά της δεν κατείχε τα οικονομικά μέσα για την αγορά του. Επομένως, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως ο λόγος για

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 487.

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 485.

⁷⁰ Στο ίδιο.

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 486-493.

⁷² Στο ίδιο, σ. 494-497.

⁷³ Συναδινός Θεόδωρος, Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919, Τύποις "Τύπου" (Αθήναι, 1919), σ. 17.

⁷⁴ Μοτσενίγος Σπύρος Γ., Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της, ό.π., σ. 227.

τον οποίο δεν υπήρχαν αρκετά πιάνο αρχικά οφείλεται στον οικονομικό παράγοντα. Εκείνη την εποχή κάτοχοι πιάνου ή έμποροι πουλούσαν ή ενοικίαζαν πιάνο.⁷⁵ Πέρα από τον Εδουάρδο Λαμπελέτ, το ίδιο έκαναν και οι μουσικοί Φρειδερίκος Στήβενς και Corrado Rutulini, ενώ παράλληλα υπήρχαν αρκετές αγγελίες στον αθηναϊκό τύπο για πώληση πιάνων John Broadwood & Sons, Erard et Cie και Müller.⁷⁶

Όπως και στη περίπτωση των Επτανήσων, έτσι και στη περίπτωση της Αθήνας της οθωνικής περιόδου, υπήρχε η δυνατότητα διδασκαλίας του πιάνου σε διάφορες εκπαιδευτικές δομές. Βέβαια, η διδασκαλία της μουσικής στα διάφορα εκπαιδευτήρια της Αθήνας αφορούσε κατά κύριο λόγο την διδασκαλία της φωνητικής μουσικής (εκκλησιαστικοί ύμνοι, βασιλικοί ύμνοι, πατριωτικά άσματα).⁷⁷ Η δυνατότητα εκμάθησης του πιάνου δεν αποτελούσε μέρος του επίσημου αναλυτικού προγράμματος των εκπαιδευτήριων, αλλά προστέθηκε έχοντας προαιρετικό χαρακτήρα και απευθυνόταν μόνο σε εκείνους που μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στο επιπλέον κόστος αυτής της παροχής. Η διδασκαλία του πιάνου απευθυνόταν αρχικά σε μαθήτριες ιδιωτικών εκπαιδευτήριων,⁷⁸ λόγος για τον οποίο δημιουργήθηκε το στερεότυπο πως το πιάνο αποτελεί ένα “γυναικείο” μουσικό όργανο.

Το πρώτο εκπαιδευτήριο που συνδέεται άμεσα με τη διδασκαλία του πιάνου στην Αθήνα της περιόδου είναι η σχολή Χιλλ, η οποία ιδρύθηκε το 1831 από τον Αμερικανό ιεραπόστολο Τζων Χιλλ.⁷⁹ Μάλιστα, όπως αναφέρεται στο σύγγραμμα *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα* (πρώτος τόμος), «Τον Μάρτιο του 1839 καταγράφεται για πρώτη φορά και η ύπαρξη πιάνου κατά την επίσκεψη της Βασίλισσας Αμαλίας, χωρίς όμως κάποια αναφορά στο όνομα του μουσικοδιδασκάλου της σχολής, που, πάντως, δεν ήταν Έλληνας, καθώς σε συζήτηση που είχε τον Οκτώβριο του 1839 η περιηγήτρια G. L. Dawson Damer με την Fanny Francis Mulligan, σύζυγο του Χιλλ, η τελευταία της είπε ότι η οργανική μουσική είχε μπει μόλις προ δύο ετών στη Σχολή και πως δεν υπήρχε ακόμη Έλληνας διδάσκαλος του πιάνου στην Αθήνα».⁸⁰ Επιπλέον αναγράφεται πως «Στις εξετάσεις της μουσικής που έγιναν τον Ιούνιο του 1840 αναφέρεται ότι τα κορίτσια της σχολής Χιλλ εξέτασαν στο κλειδοκύμβαλο οι κυρίες Άσελ και άλλη τις Αγγλίες».⁸¹

Σημαντικό ρόλο στη διδασκαλία της μουσικής γενικότερα, αλλά και του πιάνου, διαδραμάτισε επίσης η ίδρυση των εκπαιδευτήριων Θηλέων της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας, το 1837.⁸² Μάλιστα, το 1843 η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία απέκτησε πιάνο και προσέλαβε ως δασκάλα πιάνου την Ιταλίδα σοπράνο Stefanina del Pino, η οποία αντικαταστάθηκε αργότερα από τον Raffaele Parisini⁸³, ο οποίος, όπως αναφέραμε και παραπάνω, συμπεριελάμβανε στην ύλη του πιάνου μεταγραφές γνωστών ιταλικών

⁷⁵ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Α', ό.π., σ. 519.

⁷⁶ Στο ίδιο.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Στο ίδιο.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 520.

⁸⁰ Στο ίδιο.

⁸¹ Στο ίδιο.

⁸² Στο ίδιο.

⁸³ Στο ίδιο, 521.

οπερατικών έργων. Η προηγούμενη αναφορά στον τομέα της όπερας στην Αθήνα δεν ήταν τυχαία. Οι δημοφιλείς παραστάσεις οπερών, όπως είδαμε, έδωσαν μεγάλη ώθηση στα μουσικά πράγματα της Αθήνας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται μεταγραφές οπερατικών έργων για πιάνο, το μοναδικό όργανο το οποίο θα μπορούσε να υποστηρίξει κάτι τέτοιο.

Εκτός από τη Σχολή Χιλλ και τη Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, υπήρχαν και άλλα εκπαιδευτήρια, στα οποία διδασκόταν το πιάνο. Ενδεικτικά αναφέρουμε το «Βασιλικόν των Κορασίων Σχολείον», το «Νηπιακόν και Ανώτερον Σχολείον», το «Γαλλικόν Παιδαγωγείον Λοκ», το «Παρθεναγωγείον Κορκ», το «Ελληνικόν Παιδοτροφείον», το «Ιδιωτικόν Εκπαιδευτήριον Μαριγώς Κωσταρίδου», το «Ελληνικόν Κορασίων Εκπαιδευτήριον Δανιήλ και Ασπασίας Σουρμελή» και το «Παρθεναγωγείον Ιωάννου και Ειρήνης Σιώτου»⁸⁴. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ένα από τα πρώτα εκπαιδευτήρια, και ίσως από τα μοναδικά της οθωνικής περιόδου, στο οποίο είχαν την δυνατότητα εκμάθησης πιάνου και τα αγόρια. Πρόκειται για το «Ελληνικόν Εκπαιδευτήριον Γρηγορίου Γ. Παππαδοπούλου»⁸⁵.

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούν μερικά ονόματα μουσικοδιδασκάλων του πιάνου της οθωνικής περιόδου: Σ. Ρεμαντάς, Ascher (Γερμανός), Bijole (Γαλλίδα), Stefanina Del Pino (Ιταλίδα), Gennaro Fabbrichesi (Ιταλός)⁸⁶, Heydn (Γερμανός), Francesco Mancini (Ιταλός), Martin (Γαλλίδα), Mayer (Ελβετίδα), Raffaele Parisini (Ιταλός), Corrado Rutulini (Ιταλός), Luigi Siri (Ιταλός), Φρειδερίκος Στήβενς (Αγγλοϊόνιος), Giulio Tartaglioni (Ιταλός), Ιωσήφ Τισιέρ ή Τρασιέρ (Πολωνός) και Erancesco Zecchini (Ιταλός)⁸⁷. Όπως προκύπτει, οι περισσότεροι μουσικοδιδάσκαλοι ήταν ξένοι και κατά κύριο λόγο Ιταλοί.⁸⁸

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό πως η εισαγωγή και η γνωριμία με το πιάνο στην Αθήνα πραγματοποιήθηκε σε ένα αρχικό στάδιο κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862). Όμως, η μουσική γενικότερα εκείνη την περίοδο ήταν άρρηκτα συνυφασμένη με την έννοια του θεάματος.⁸⁹ Επιπλέον, η ενόργανη εκπαίδευση απευθυνόταν μόνο σε εκείνους που μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στο αντίστοιχο οικονομικό κόστος. Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός πως υπήρχαν ελάχιστοι Έλληνες μουσικοί και μουσικοδιδάσκαλοι.⁹⁰ Αυτό οφείλεται βεβαίως και στον μη θεσμοθετημένο χαρακτήρα της μουσικής εκπαίδευσης, καθώς δεν υπήρχε κάποιο ίδρυμα, το οποίο να δημιουργεί μελλοντικούς μουσικούς και στο οποίο να έχουν πρόσβαση όλες οι κοινωνικές τάξεις. Οι περισσότεροι μαθητές που λάμβαναν μουσική εκπαίδευση κατά την οθωνική περίοδο μπορούσαν να χειριστούν το αντίστοιχο μουσικό όργανο σε έναν ανεκτό βαθμό. Επίσης, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο μόνος τρόπος για να ακούσει κανείς μουσική εκείνη την περίοδο ήταν είτε πηγαίνοντας σε παραστάσεις, είτε εκτελώντας

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 523-525.

⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 525.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 522. Επιπλέον, ο Gennaro Fabbrichesi υπήρξε δάσκαλος πιάνου του βασιλιά Όθωνα.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ. 513-514.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 512-513.

⁸⁹ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Β', Ωδείο Αθηνών, Αθήνα 2023, σ.191.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 188.

σε κάποιο μουσικό όργανο (κυρίως πιάνο). Επομένως υπήρχε ανάγκη για μουσικούς. Για τους παραπάνω λόγους, μια ομάδα διανοούμενων αποφάσισε το 1871 να καλύψει αυτή την ανάγκη με δική της πρωτοβουλία, ιδρύοντας αρχικά τον Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο και κατόπιν το σημερινό Ωδείο Αθηνών, το οποίο αποκαλούνταν επίσης «εθνικό» ή «βασιλικό» Ωδείο της χώρας.⁹¹ Όπως αναφέρεται και στην Ιστορία Μουσικής του Θεόδωρου Συναδινού, η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών συνέβαλε σημαντικά στην αύξηση του ενδιαφέροντος για σοβαρή ενασχόληση με την μουσική, αλλά και στη διάδοση του πιάνου στην Ελλάδα.

Οι στόχοι του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου ήταν:

Αναλόγως τῶν πόρων αὐτοῦ, ὁ Σύλλογος, θέλει τείνει

α) Εἰς σύστασιν Ὡδείου (conservatoire), ἐν ᾧ θέλει εἰσαχθῆ ἡ διδασκαλία τῆς ᾠδικῆς, τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, τῆς ἁρμονικῆς καὶ τῆς ἀπαγγελίας

β) Εἰς συγκρότησιν θεάτρου, κατασκευὴν δραματολογίου διὰ μεταφράσεως, διασκευῆς, συντάξεως καὶ ἀθλοθεσίας ἔθνικῶν πρὸ πάντων ὑποθέσεων

ο Σύλλογος πρὸς τούτοις θέλει τείνει πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ σκο- ποῦ αὐτοῦ

γ) Δι' ἀποστολῆς ὑποτρόφων ἀρρένων καὶ κορασίων, ἐπὶ διαγωνισμῶν πεμπομένων εἰς τὴν ἀλλοδαπήν, πρὸς τελειότεραν αὐτῶν μόρφωσιν δ)

Δι' ἀπονομῆς βραβείων ε) Διὰ μουσικῶν συμφωνιῶν καὶ παραστάσεων

στ) Διὰ πανδήμου πανηγυρίσεως ἔθνικῶν ἑορτῶν, μουσικῶν καὶ δραματικῶν καὶ διὰ παντὸς ἄλλου μέσου, ὅπερ ἤθελε κριθῆ πρὸ- σφορον πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ [...]⁹².

Παρόλο που η συγκρότηση και λειτουργία του Ωδείου Αθηνών προχώρησε με αργό ρυθμό, το επίπεδο παρεχόμενης εκπαίδευσης ήταν από την αρχή υψηλό.⁹³ Μάλιστα, με πρότυπο το επίπεδο των Ωδείων του εξωτερικού, προσέφερε, επιπλέον υποτροφίες και άλλες δυνατότητες εξέλιξης. Το διδακτικό προσωπικό του Ωδείου Αθηνών απαρτιζόταν από Ιταλούς, Γερμανούς και Έλληνες. Το Ωδείο ωστόσο λειτουργούσε κατά τα πρότυπα του Ωδείου του Παρισιού.⁹⁴ Κατά το πρώτο σχολικό έτος λειτουργίας του Ωδείου Αθηνών (Ιανουάριος του 1873) διδάχθηκαν μόνο η ωδική, η απαγγελία, το βιολί και το φλάουτο.⁹⁵ Τα πρώτα μαθήματα πιάνου προστέθηκαν το φθινόπωρο του 1874, προσλαμβάνοντας αρχικά για τον σκοπό αυτό τον Ιταλό Ερρίκο Σταγκαπιάνο, ενώ το 1877 προστέθηκε στο διδακτικό προσωπικό για διδασκαλία πιάνου η 18χρονη τότε Σοφία Δούδου (βλ. ενότητα 1.2), η οποία αποτέλεσε την πρώτη γυναίκα που δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών.⁹⁶ Το Ωδείο Αθηνών φιλοδοξούσε να έχουν πρόσβαση στη μουσική και θεατρική εκπαίδευση όλοι οι πολίτες ανεξαρτήτως οικονομικής και κοινωνικής κατάστασης. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο αρχικώς δεν καταβάλλονταν

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 190.

⁹² Στο ίδιο, σ. 191-192.

⁹³ Στο ίδιο, σ. 193.

⁹⁴ Στο ίδιο.

⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 193-194.

⁹⁶ Στο ίδιο, σ. 194.

δίδακτρα, μέχρι τη στιγμή που ο Σύλλογος αδυνατούσε πλέον να καλύψει το κόστος, με αποτέλεσμα να θεσπιστούν το 1877 χαμηλά δίδακτρα σπουδών.⁹⁷ Όμως, πάντα υπήρχαν ελαφρύνσεις σε περιπτώσεις, όταν κάποιος σπουδαστής/στρια αδυνατούσε να καλύψει όλο το κόστος των σπουδών.⁹⁸ Μέχρι και κάποιοι καθηγητές προσέφεραν αμισθί αρχικά τις υπηρεσίες τους, προκειμένου να συμβάλουν σε αυτή τη συλλογική προσπάθεια του Ωδείου Αθηνών.⁹⁹ Το παρακάτω απόσπασμα από το σύγγραμμα *Ιστορία της Μουσικής στη Νεώτερη Ελλάδα* αναφέρεται σε μια εγγραφή μαθήτριας στη τάξη του κλειδοκυμβάλου και φανερώνει το κοινωνικό πλαίσιο των σπουδαστών/στριών του ωδείου:

«Ελένη Μητσάκη. 20 [ετῶν]. Ἐνεγράφη μὲν ἀλλὰ δὲν ἔδωσεν ἐγγύησιν καὶ φαίνεται ὅτι δὲν καταδέχεται νὰ διδάσκηται μὲ μαθητρίας ὄχι ὑψηλῆς κοινωνικῆς θέσεως». Ἡ προερχόμενη ἀπὸ τὴν «καλὴ κοινωνία μαθήτρια αἰσθάνθηκε δυσάρεστα σὲ ἓνα περιβάλλον ὅπου βρῖσκονταν κορίτσια «ὄχι ὑψηλῆς κοινωνικῆς θέσεως». Αὐτὸ τὸ περιβάλλον ἦταν τὸ περιβάλλον τοῦ Ωδείου Αθηνῶν¹⁰⁰.

Ἡ πρώτη μαθητικὴ συναυλία τοῦ Ωδείου πραγματοποιήθηκε τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1874 καὶ ἐπειτα ἀκολούθησαν τακτικὲς συναυλίες με σκοπὸ τὴν δημόσια προβολὴ τῶν σπουδαστῶν.¹⁰¹

Παραπάνω ἐγινε ἤδη μιὰ ἀναφορὰ στὴ ζήτηση καὶ προσφορὰ πιάνων μέσω ἀγγελιών. Τὸ πιάνο υπῆρξε ἀπὸ τὰ πιο δημοφιλῆ ὄργανα καὶ ἰδίως μετὰ τὴν ἰδρυση τοῦ Ωδείου Αθηνῶν παρατηρεῖται ὅλο καὶ μεγαλύτερη προσφορὰ σὲ ἀγγελίες. Πιο συγκεκριμένα, τὸ 1874 βρῖσκουμε ἀγγελίες γιὰ τὴν «Αποθήκη Κλειδοκυμβάλων» τῆς οδοῦ Κολοκοτρώνη, ὅπου εἶχε κανεῖς τὴν δυνατότητα νὰ αγοράσει ἢ νὰ νοικιάσει πιάνα σὲ μέτρια τιμῆ, καθὼς καὶ αερόφωνα, ἀπὸ μιὰ γκάμα τῶν δημοφιλέστερων ἐπωνυμιῶν τῆς Ευρώπης.¹⁰² Δὲν ἀπουσιάζουν καὶ οἱ ἀγγελίες «ρυθμιστῶν» κλειδοκυμβάλων, ὅπως τοῦ Ερρίκου Βεντιβόλιου καὶ τοῦ Καλλίστη Γαμπάρα, ὁ ὁποῖος ἀνοῖξε στὴν Αθήνα καὶ κατὰστημα ὀργανοποιίας.¹⁰³ Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου οἱ ἀγγελίες γιὰ πώληση, ἐνοικίαση καὶ ἐπισκευὴ ἢ χόρδισμα πιάνων αυξάνονται ὀλοένα καὶ περισσότερο. Στὸ δεῦτερο τόμο τοῦ συγγράμματος *Ιστορία τῆς Μουσικῆς στὴ Νεώτερη Ελλάδα*, παρατίθεται ἓνας κατάλογος με ἀγγελίες πληκτροφόρων.¹⁰⁴

Τὰ περισσότερα πιάνα ποὺ υπῆρχαν στὴν Ελλάδα καὶ συγκεκριμένα στὴν Αθήνα ἦταν εἰσαγόμενα. Τὸ πρῶτο ἐλληνικῆς παραγωγῆς πιάνο φτιάχτηκε στα τέλη τοῦ 1890 ἀπὸ τὸν τότε εἰκοσιτριάχρονο ἐπισκευαστὴ καὶ χορδιστὴ Ἑρμαν Κλέτσερ, ὁ ὁποῖος ἦταν

⁹⁷ Στὸ ἴδιο, σ. 194-195.

⁹⁸ Στὸ ἴδιο.

⁹⁹ Στὸ ἴδιο, σ.195.

¹⁰⁰ Στὸ ἴδιο, σ. 196.

¹⁰¹ Στὸ ἴδιο, σ. 200.

¹⁰² Στὸ ἴδιο, σ. 219.

¹⁰³ Στὸ ἴδιο, σ. 219.

¹⁰⁴ Στὸ ἴδιο, σ. 278-281.

ήδη γνωστός στην Αθήνα από το 1888.¹⁰⁵ Το συγκεκριμένο πιάνο αγοράστηκε μετά την έκθεση του από τον Θεόδωρο Λάζο.¹⁰⁶

Δὲν εἶνε ὄνειρον. Εἶνε πρᾶγμα. Ὅντως κατεσκευάσθη κλειδοκύμβαλον ἐνταῦθα ὑπὸ τοῦ κ. Ἑρμαν Κλέτσερ καθ' ὅλα ἄριστον καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴν του κατασκευὴν καὶ τὴν στερεότητά καὶ ὅλα ἐν γένει. Ὁ νεαρὸς οὗτος κατασκευαστὴς, ἄρτι ἐπανελθὼν ἐκ Γερμανίας, ὅπου ἀποκλειστικῶς τὴν κλειδοκυμβάλοποιαν ἐσπούδασε, ἵνα τὴν ὡραίαν αὐτὴν τέχνην καὶ εἰς τὴν πατρίδα του Ἑλλάδα μεταφυτεύσῃ, μετεχειρίσθη εἰς τὴν κατασκευὴν τοῦ πρώτου του κλειδοκυμβάλου ὑλικά ἄριστα, κατὰ τὰ νεώτατα συστήματα ἐφαρμοσθέντα. 71 Το πρώτο ελληνικῆς παραγωγῆς πιάνο, που αγοράστηκε αμέσως μετά την ἐκθέσή του ἀπὸ τον Θεόδωρο Λάζο, προκάλεσε ἐνθουσιασμό στον συντάκτη του παραπάνω ἀρθροῦ («Εἶνε τῷ ὄντι λίαν εὐχάριστον νὰ βλέπη τις ἐπὶ τοιούτου ὄργανου ἐπιγραφὴν καταστήματος ἑλληνικοῦ ἀντὶ ἀλλοδαπῶν, ἃς ἐπὶ τόσα ἔτη ἐκουρασθήκαμεν νὰ παρατηρῶμεν»).

Εκτότε, ο Κλέτσερ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ ζήτηση στην Ελλάδα ὡς κατασκευαστὴς, ἐνῶ οἱ παραγγελίες του ὀλοένα καὶ αὐξάνονταν. Τον Μάιο του 1892, ο νεαρὸς κατασκευαστὴς παρουσίασε τὸ ὄγδοο πιάνο του:¹⁰⁸

Τὸ ἀκριβές, καλλίφωνον, κομψὸν καὶ εὐθηνόν, ὅπερ κρατεῖ καὶ τενθουσιασμένους τοὺς ἀγοραστὰς τῶν ἐπτὰ μέχρι τοῦδε κατασκευασθέντων καὶ πωληθέντων κλειδοκυμβάλων [ἦτο] προτέρημα πασιφανές καὶ εἰς τὸ νέον τοιοῦτον.¹⁰⁹

Τα κλειδοκύμβαλα του Κλέτσερ διαφημίζονταν ἐπίσης σε ἀγγελίες. Ἐτσι τον Σεπτέμβριο του 1891 διαβάζουμε:

Κλειδοκύμβαλα Κλέτσερ, τὰ ἀρμονικώτερα καὶ καλλιτεχνικώτερα ἀποδειχθέντα ἐν τῇ δοκιμασίᾳ των παρὰ τοῖς ἀγορασταῖς, εὐθηνότερα ἔνεκα τοῦ ἐγχωρίου αὐτῶν, καλλιφωνότερα ἀπὸ πλείστον εὐρωπαϊκῶν ἐπὶ ἐγγυήσει ἐπὶ δέκα ἔτη, ἀπαράμιλλα τὴν κομψότητα καὶ εὐθηνίαν [...]. Επισκευαὶ κλειδοκυμβάλων, χόρδισμα καὶ λοιπὰ ἐντελέστατα.¹¹⁰

¹⁰⁵ Στο ἴδιο, σ. 220-221.

¹⁰⁶ Στο ἴδιο, σ. 220.

¹⁰⁷ Στο ἴδιο.

¹⁰⁸ Στο ἴδιο, σ. 221.

¹⁰⁹ Στο ἴδιο.

¹¹⁰ Στο ἴδιο.

Αξίζει τέλος να αναφερθεί πως τον Ιανουάριο του 1892 πωλούνταν σε αγγελία σε πολύ ανταγωνιστική τιμή πιάνο Κλέτσερ για μελέτη ή συναυλίες:¹¹¹

Κλειδοκύμβαλα Κλέτσερ από 650 δραχ. και άνω. Piano Studio - Piano Concert. Μετ' έγγυήσεως 20 ετών, τέχνης μοναδικής, πλουσιότητος λεπτής και καλλιτεχνικωτάτης. Κατασκευάζει και επί παραγγελία πᾶν εἶδος πιάνου. Θαυμάστε τελειότητα, δότε πίστιν.

Οι μουσικές εκδόσεις γνώρισαν επίσης μεγάλη άνθιση, καθώς εκείνη την εποχή μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα, το Αθηναϊκό κοινό χαρακτηριζόταν από μια «Κλειδοκυμβαλομανία». Όπως αναφέρεται στο *σύγγραμμα Ιστορία της Μουσικής στη Νεώτερη Ελλάδα* (τόμος Β), «δὲν ὑπ[ή]ρχε σχεδὸν οἰκία, ὅπου δὲν εὐρ[ίσκετο] καὶ ἓν κλειδοκύμβαλον, οὐδὲν δὲ κοινότερον τῶν παιζόντων αὐτό»¹¹². Εκτός από αγγελίες για μαθήματα πιάνου, πιάνο, επισκευές ή χόρδισμα, βρίσκουμε και αγγελίες για παρτιτούρες, όπως όπως τα «Τεμάχια Μουσικῆς Κλειδοκυμβάλου» που πωλούσε ο Ζαχαρίας Βελούδιος από τον Ιανουάριο του 1891:

80 ἑλληνικὰ τεμάχια εἰς ἓνα τόμον ἀντὶ δραχμῶν 25, δηλαδή 30 λεπτὰ ἕκαστον.

20 τεμάχια ὑπὸ Leybach, Gorla, Richards, etc. ἀντὶ δραχ. 3 δηλαδή 42 λεπτὰ ἕκαστον.

12 χοροὶ τῶν Strauss, ἤτοι Valses, Polkas, etc, ἀντὶ δραχ. 5 δηλαδή 42 λεπτὰ ἕκαστος. 8 Overtures του Bellini, Rossini, ἀντὶ δραχμῶν 2, δηλαδή 25 λεπτὰ ἕκαστη.¹¹³

Ύστερα από την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών η μουσική κίνηση της Αθήνας ενισχύθηκε ιδιαίτερα. Πέρα από την ίδρυση πολλών μουσικών ιδρυμάτων, υπήρχαν επίσης αρκετοί μουσικοδιδάσκαλοι πάσης φύσεως που παρέδιδαν ιδιαίτερα μαθήματα κλειδοκύμβαλου, ενώ και άλλα είδη της δυτικής έντεχνης μουσικής, όπως η μουσική δωματίου και η συμφωνική μουσική, άρχισαν να γίνονται ιδιαίτερα αγαπητά στο αθηναϊκό κοινό. Διοργανωνόταν συναυλίες πάσης φύσεως, σε ωδεία, καλλιτεχνικούς χώρους, όπως ο φιλολογικός σύλλογος Παρνασσού, ενώ δίνονταν επίσης διαλέξεις μετά μουσικής.¹¹⁴

¹¹¹ Στο ίδιο.

¹¹² Στο ίδιο, σ. 224.

¹¹³ Στο ίδιο, σ. 224-225.

¹¹⁴ Στο ίδιο, σ. 257, 261-262.

1.2 Τα ιστορικά ευρήματα και η τεκμηρίωσή τους

Είναι σημαντικό για την παρούσα εργασία να παρουσιάσουμε μερικά ευρήματα, καθώς αυτά καθιστούν περισσότερο εύλωπτα τα ιστορικά στοιχεία για την πορεία του πιάνου στην Ελλάδα, που ήδη εκτέθηκαν.

1.2.2. Square fortepiano Pleyel (1836)

Το πρώτο πιάνο για το οποίο θα γίνει λόγος είναι το square fortepiano της Βασίλισσας Αμαλίας, συζύγου του Όθωνα (εικόνα 1). Η γράφουσα συνάντησε στο σύγγραμμα “*Ανέκδοτες επιστολές της βασίλισσας Αμαλίας στον πατέρα της, 1836-1853, Τόμος Α΄*” των Βάνα και Μίχαελ Μπουσέ μια αναφορά της ίδιας της Βασίλισσας για την θέση στην οποία βρισκόταν το πιάνο της στην οικεία όπου διέμενε με τον Όθωνα.¹¹⁵ Η πρώτη προσωρινή κατοικία του βασιλικού ζεύγους ήταν το σημερινό Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών, όπου και φυλάσσεται το εν λόγω τεκμήριο. Το μουσείο αποτελείται από την σύνδεση τριών κτιρίων: την οικία Βούρου και τις οικίες Αφθονίδου και Μαστρονικόλα.¹¹⁶ Αυτά τα τρία κτίρια συνδεδεμένα μεταξύ τους αποτέλεσαν την πρώτη κατοικία του βασιλικού ζεύγους.¹¹⁷ Έπειτα από σχετική έρευνα, η γράφουσα συνάντησε στον λογαριασμό YouTube του μουσείου μια μαγνητοσκοπημένη συναυλία στο πρόσφατα αποκατεστημένο square fortepiano της Βασίλισσας Αμαλίας¹¹⁸, γεγονός που την οδήγησε να επισκεφθεί το μουσείο.

Ελάχιστα γνωρίζουμε για το συγκεκριμένο πιάνο. Ένας τεχνικός ιστορικών οργάνων εν ονόματι Χάρης Αναστασόπουλος, ο οποίος ανέλαβε την αποκατάσταση του οργάνου, αναφέρει πως δεν γνωρίζουμε την μάρκα ή την προέλευση του οργάνου.¹¹⁹ Ωστόσο, ο ίδιος βάσει της εμπειρίας του είναι σχεδόν σίγουρος πως πρόκειται για ένα Pleyel του 1836.¹²⁰ Ένα πιάνο γαλλικής καταγωγής, πολύ αγαπητό κατά τον 19ο αιώνα, ιδιαίτερα από τον Chopin και τον Listz. Όσον αφορά το fortepiano της Βασίλισσας Αμαλίας, η επωνυμία του κατασκευαστή του είχε γραφτεί πάνω στο

¹¹⁵ Βάνα Μπουσέ, Μίχαελ Μπουσέ, *Ανέκδοτες επιστολές της βασίλισσας Αμαλίας στον πατέρα της, 1836-1853, Τόμος Α΄*, Βιβλιοπωλείο της "Εστίας", Αθήνα 2011, σ. 420. «Το πορτρέτο της μαμάς κρέμεται πάνω από το πιάνο, το δικό σου πάνω από τον μεγάλο καναπέ, του πεθερού μου απέναντι από τη μαμά πάνω από τον μικρό καναπέ, της πεθεράς μου απέναντι σου».

¹¹⁶ Kunst und Kulturkreis Rastede, *Amalie, 1818-1875: Herzogin von Oldenburg, Königin von Griechenland*, μτφρ. Στέλιος Λυδάκης (Ίδρυμα Βούρου Ευταξία, 2007), σ. 14.

¹¹⁷ Νίνος Γεράσιμος, «Η στρατιωτική μουσική παρουσία στην Κέρκυρα 1814 -1864», *Ιονικά Ανάλεκτα* 4 (2014): 47 – 61.

¹¹⁸ Athens City Museum - Vouros-Eutaxias Foundation, «Επετειακή συναυλία στο πιάνο της Βασίλισσας Αμαλίας», επετειακή συναυλία για το πρόσφατα αποκατεστημένο square fortepiano της Βασίλισσας Αμαλίας, Αθήνα, 18 Δεκεμβρίου 2021, YouTube, 1:10: 40, <https://youtu.be/9O237DuUrIE>.

¹¹⁹ Στο ίδιο.

¹²⁰ Στο ίδιο.

όργανο με την χρήση μιας ευαίσθητης τεχνικής, με αποτέλεσμα σε μια παλιά και λανθασμένη συντήρηση του οργάνου, να σβηστεί.¹²¹



Εικόνα 1. Στο παρόν τεκμήριο απεικονίζεται το διασωθέν square fortριανο της Βασίλισσας Αμαλίας

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 2. Στιγμιότυπο της θέσης του οργάνου δίπλα στη παραδοσιακή φορεσιά της Βασίλισσας Αμαλίας.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

¹²¹ Στο ίδιο.



Εικόνα 3. Σ' αυτό το στιγμιότυπο απεικονίζεται το πεντάλ του οργάνου

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

1.2.3. Πιάνο με ουρά Schnabel (1878)

Κατά την επίσκεψη της γράφουσας στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών με αφορμή το square forteriano της Βασιλίσσας Αμαλίας, η γράφουσα ανακάλυψε και την ύπαρξη ενός ακόμη τεκμηρίου. Πρόκειται για ένα πιάνο με ουρά Schnabel (εικόνα 4), το οποίο ανήκε στην Αδέλη Βέσσελ (εικόνα 5), την πρώτη μαθήτριά του Ωδείου Αθηνών. Το εν λόγω εύρημα συναντάται στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα. Μάλιστα, στο σύγγραμμα “*Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919*” του Θεόδωρου Συναδινού αναφέρεται πως το συγκεκριμένο πιάνο περιήλθε στη κατοχή της Βέσσελ κατόπιν διεξαγωγής εράνου από το Ωδείο Αθηνών.¹²²

Η Αδέλη γεννήθηκε το 1862¹²³ και ήταν κόρη του Βαυαρού αρχιμουσικού Robert Wessel, ο οποίος βρέθηκε στην Αθήνα, ύστερα από πρόσκληση του Βασιλιά Όθωνα.¹²⁴ Όμως ο Robert Wessel πέθανε νωρίς και η γυναίκα του, ελληνικής καταγωγής, ξαναπαντρεύτηκε έναν ξυλουργό.¹²⁵ Παρόλο που η οικονομική κατάσταση της οικογένειας δεν ήταν και η καλύτερη, η μικρή Αδέλη γράφτηκε στο νεοσύστατο τότε Ωδείο Αθηνών στο τμήμα Ωδικής, επιδεικνύοντας εξαιρετικές επιδόσεις.¹²⁶ Όμως, για

¹²² Συναδινός Θεόδωρος, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919*, ό.π.

¹²³ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας* (Αθήνα, 2004).

¹²⁴ Νίκος Βατόπουλος, «Η ιστορία μιας πιανίστριας - Crowdfunding διά την αγορά κλειδοκύμβαλου προς μελέτη», *Η Καθημερινή*, 6 Δεκεμβρίου 2023, <https://www.kathimerini.gr/culture/562766677/i-istoria-mias-pianistrias-crowdfunding-dia-tin-agora-kleidokymvaloy-pros-meleti/>.

¹²⁵ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π.

¹²⁶ Νίκος Βατόπουλος, «Η ιστορία μιας πιανίστριας - Crowdfunding διά την αγορά κλειδοκύμβαλου προς μελέτη», ό.π.

την πρόοδο της νεαρής μαθήτριας ήταν αναγκαία η κατοχή ενός πιάνου για προσωπική μελέτη. Δεδομένης της οικονομικής κατάστασης της οικογένειας της, αλλά και της γενικότερης οικονομικής δυσχέρειας στην τότε Αθήνα, κάτι τέτοιο φάνταζε «άπιαστο» όνειρο. Άλλωστε, εκείνη την εποχή πιάνο κατείχαν κατά κύριο λόγο οι εύπορες οικογένειες. Η διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών που αντιλήφθηκε τις δυνατότητες της νεαρής Αδέλης, αποφάσισε το 1878 να διεξαγάγει έρανο για την αγορά ενός πιάνου.¹²⁷ Μάλιστα, η διεύθυνση του Ωδείου είχε σημειώσει πως «...αι πρόδοί της θα ήσαν μεγαλείτεροι και θα κατέβαλον και την καταπληκτικωτέραν πενίαν αν τα μέσα τη επέτρεπον να έχη εν τω οίκω της εν κλειδοκύμβαλον δια να μελετά». ¹²⁸ Το ίδιο έτος η Αδέλη Βέσελ αρίστευσε στις εξετάσεις της (εικόνα 6). Επιπλέον υπήρξε αριστούχος απόφοιτος και της Δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών.¹²⁹



Εικόνα 4. Πιάνο με ουρά Schnabel (1878)

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

¹²⁷ Στο ίδιο.

¹²⁸ Στο ίδιο.

¹²⁹ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π.



Εικόνα 5. Φωτογραφία της Αδέλφης Βέσελ από το Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 6. Ενδεικτικό Εξετάσεων Αδέλφης Βέσελ με βαθμό «Άριστα»

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Ο αθηναϊκός τύπος βοήθησε σε μεγάλο βαθμό στην έκκληση για οικονομική συνεισφορά. Η ανταπόκριση του Αθηναϊκού κοινού υπήρξε θεαματική, καθώς εύπορες οικογένειες της Αθήνας, αλλά και μαθητές και δάσκαλοι του Ωδείου Αθηνών συμμετείχαν ενεργά στον έρανο και έτσι κατέστη δυνατή όχι μόνο η αγορά αυτού του υπέροχου Schnabel, αλλά και η αγορά ενός καθίσματος πιάνου και ενός βιβλίου με παρτιτούρες (εικόνες 7 και 8).¹³⁰ Εντύπωση προκαλεί και το υφασμάτινο κάλυμμα των πλήκτρων όπου κεντητά αναγράφεται η φράση «Dieu vous garde» που στα γαλλικά σημαίνει «Ο Θεός σας προστατεύει».¹³¹ Ο κ. Τσαλαχούρης εικάζει πως «ίσως το κέντησε η μητέρα της ώστε να μην ξεχαστεί η ευεργεσία».¹³² Κατά την επίσκεψη της γράφουσας στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών παρατηρήθηκε ότι πάνω στο πιάνο της Αδέλφης, υπήρχε επίσης ένας μετρονόμος (εικόνα 9). Ίσως να ήταν κάποιος

¹³⁰ Νίκος Βατόπουλος, «Η ιστορία μιας πιανίστριας - Crowdfunding διά την αγορά κλειδοκύμβαλου προς μελέτη», ό.π.

¹³¹ Στο ίδιο.

¹³² Στο ίδιο.

οικογενειακό κειμήλιο από τον πατέρα της ή δωρεά από κάποιον. Εκτός αυτού, ο σχεδιασμός του κάτω μέρους του πιάνου, στο πεντάλ, παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με εκείνο του square forteriano της Βασίλισσας Αμαλίας (εικόνα 10). Άγνωστο αν πρόκειται για κατασκευαστική ομοιότητα ή μεταγενέστερες προσθήκες του συντηρητή. Αξίζει να αναφερθούν μερικά ονόματα που συμμετείχαν στον έρανο για την απόκτηση του πιάνου¹³³: Θεμιστοκλής Πολυκράτης (συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής και καθηγητής φιλολογίας), Δημήτρης Ρόδιος (συνθέτης), Αλκιβιάδης Ανεμογιάννης (Βιολιστής), Αλέξανδρος Κατακουζηνός (καθηγητής, έφορος σπουδών του Ωδείου, χοράρχης της ανακτορικής χορωδίας και συνθέτης), Φρειδερίκος Βολονίνης (καθηγητής, βιολιστής), Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ (βιολοντσελίστας και μαέστρος), Άντζελο Μασκερόνι (πιανίστας και μαέστρος), Παναγιώτης Ακτύπης (φλαουτίστας και καθηγητής), Βασίλειος Μανωλάτος (πιανίστας), Ιούλιος Εννιγγ (καθηγητής φωνητικής), Τερψιχόρη (σύζυγος του ευεργέτη Βασιλείου Μελά), Ευφροσύνη (σύζυγος του δημοσιογράφου και θεατρικού συγγραφέα Δημητρίου Κορομηλά), Ελένη (σύζυγος του παιδίατρου Αναστάσιου Ζίννη).



Εικόνα 7. Βιβλίο με παρτιτούρες, δωρεά προς την μαθήτρια του Ωδείου Αθηνών, Αδέλη Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

¹³³ Συναδινός Θεόδωρος, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919*, ό.π.



Εικόνα 8. Παρτιτούρα, δωρεά προς την Αδέλη Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 9. Μετρονόμος της Αδέλης Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 10. Πεντάλ πιάνου Αδέλης Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Η Αδέλη Βέσελ παντρεύτηκε τον διακεκριμένο νομικό Ν. Κροντηρόπουλο (εικόνα 11), ο οποίος είχε καταγωγή από την Ύδρα. Ο γάμος τους απομάκρυνε την ταλαντούχα τραγουδίστρια από την σκηνή.¹³⁴ Άλλωστε, εκείνη την εποχή μια παντρεμένη γυναίκα έπρεπε να αφιερωθεί κατά κύριο λόγο στην οικογένεια της. Παρ' όλ' αυτά, η Αδέλη εργάστηκε στο Αρσάκειο ως δασκάλα μουσικής για τριάντα ολόκληρα χρόνια.¹³⁵ Εκτός από την μουσική και παιδαγωγική της προσφορά, ενδιαφερόταν επίσης για την επίτευξη κοινωνικού έργου. Η προαγωγή του συζύγου της σε Γενικό Γραμματέα του Υπουργείου Δικαιοσύνης, της έδωσε την δυνατότητα να ασχοληθεί και με την εκπλήρωση κοινωνικών σκοπών.¹³⁶ Η Έφη Αγραφιώτη σκιαγραφεί την Αδέλη ως κοινωνική, δυναμική και με αίσθηση του χιούμορ.¹³⁷ Δεν διστάζει να συμμετέχει σε καλλιτεχνικά δρώμενα πάσης φύσεως, να οργανώνει εκπαιδευτικές δραστηριότητες και να βοηθά και υποστηρίζει τους νέους.¹³⁸ Θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε αρκετά δραστήρια. Πόσο μάλλον αν λάβουμε υπόψη την θέση της γυναίκας εκείνη την εποχή και τους αντίστοιχους περιορισμούς. Η Αδέλη πέθανε στα μέσα του εικοστού αιώνα.¹³⁹

¹³⁴ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π.

¹³⁵ Στο ίδιο.

¹³⁶ Στο ίδιο.

¹³⁷ Στο ίδιο.

¹³⁸ Στο ίδιο.

¹³⁹ Στο ίδιο.



Εικόνα 11. Φωτογραφία του Ν. Κροντηρόπουλου, συζύγου της Αδέλης Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το ζεύγος Κροντηροπούλου απέκτησε μια κόρη εν ονόματι Ελένη Κροντηροπούλου (εικόνα 12), η οποία ακολουθώντας τα βήματα της μητέρας της και του εκ μητρός παππού της, έγινε μια εξαιρετική πιανίστα. Αποφοίτησε από το Ωδείο Αθηνών με καθηγητή τον Μιχαήλ Βελούδιο, ενώ δίδαξε και η ίδια εκεί από το 1925 μέχρι τον θάνατο της το 1943. Το πιάνο της Αδέλης Βέσελ φυλάσσεται στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών και αποτελεί δωρεά της εγγονής της, Αικατερίνης – Αδέλας Μοίρου.



Εικόνα 12. Φωτογραφία της Ελένης Κροντηροπούλου, μοναχοκόρης του Ν. Κροντηρόπουλου και της Αδέλης Βέσελ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

1.2.4. Το pianoforte του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου

Το επόμενο πιάνο που διασώζεται μέχρι και σήμερα και φυλάσσεται στην Φιλαρμονική εταιρεία της Κέρκυρας, είναι το πιάνο του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου. Η γράφουσα οδηγήθηκε στο συγκεκριμένο τεκμήριο μέσω της διδακτορικής διατριβής του Κωνσταντίνου Καρδάμη «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», όπου γίνεται εκτενής αναφορά σε αυτό. Προτού αναφερθούμε στο διασωθέν πιάνο, θα γίνει μια σύντομη αναφορά σε σχετικά σημεία της βιογραφίας του συνθέτη.

Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, ο συνθέτης του εθνικού μας ύμνου, γεννήθηκε στις 7 Νοεμβρίου του 1795 στην Κέρκυρα.¹⁴⁰ Η μητέρα του λεγόταν Ρεγγίνα Βικτορία Turini και ο πατέρας του Ιάκωβος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος.¹⁴¹ Προερχόταν από μια οικογένεια που ανήκε στη τάξη της αριστοκρατίας και είχε μεγάλη οικονομική δύναμη. Αυτό εξηγεί άλλωστε όχι μόνο την ενασχόληση του με την μουσική, αλλά και την δυνατότητα απόκτησης ενός πιάνου. Ο πατέρας του ήταν δικαστικός, βουλευτής της Ιονίου Βουλής και μέλος διάφορων ακαδημιών¹⁴².

Ο Μάντζαρος είχε δείξει έντονη επιθυμία για ενασχόληση με την μουσική από μικρή ηλικία. Η πρώτη του επαφή με την μουσική έγινε μέσω της μητέρας του, Ρεγγίνας, η οποία είχε αναλάβει την ευρύτερη μόρφωση του μοναχογιού της.¹⁴³ Η ίδια γνώριζε μουσική και ήταν ποιήτρια.¹⁴⁴ Όσον αναφορά την συμβολή της στη μουσική καλλιέργεια του μικρού Μάντζαρου, ανέλαβε να του διδάξει θεωρία και πιάνο. Ο πατέρας του Μάντζαρου, δεν ήθελε να ασχοληθεί ο γιός του με την μουσική, καθώς τον προόριζε για την ιατρική επιστήμη.¹⁴⁵ Άλλωστε, η αριστοκρατική καταγωγή της οικογένειας του δεν επέτρεπε την επαγγελματική ενασχόληση με την μουσική. Ίσως γι' αυτό και ο ίδιος, σύμφωνα με την Καίτη Ρωμανού, να μην «παρουσιαζόταν» ως επαγγελματίας μουσικός.¹⁴⁶ Παρά την επιφυλακτικότητα του πατέρα του σχετικά με την μουσική ενασχόληση, του προσέφερε πρόσβαση στη μουσική εκπαίδευση, προσλαμβάνοντας τους καλύτερους δασκάλους που υπήρχαν στη Κέρκυρα. Οι δάσκαλοι του ήταν οι αδελφοί Rojago, ο Steffano Moretti και ο ιπότης Barbatì. Οι επίσημες σπουδές του ξεκίνησαν το 1807, σε ηλικία δώδεκα ετών, με καθηγητή τον Stefano Rojago, ο οποίος του δίδαξε πληκτροφόρο και θεωρία της μουσικής.¹⁴⁷ Δεν γνωρίζουμε τι είδους πληκτροφόρο διδάχτηκε εκείνη την περίοδο ο Μάντζαρος, καθώς

¹⁴⁰ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 45.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

¹⁴² Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

¹⁴³ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π.

¹⁴⁴ Στο ίδιο.

¹⁴⁵ Στο ίδιο.

¹⁴⁶ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π.

¹⁴⁷ Kostas Kardamis, «From Popular to Esoteric: Nikolaos Mantzaros and the Development of his Career as a Composer», *Nineteenth-Century Music Review* 8, Issue 1: Music in Nineteenth-Century Greece, Cambridge University Press, σ. 101 - 126. <https://doi.org/10.1017/S1479409811000085>.

πολλοί συγγραφείς της βιογραφίας του συνθέτη μετά τον θάνατο του, δεν ήταν σε θέση να ξεχωρίσουν τα διάφορα είδη πληκτροφόρων και τα συμπεριελάμβαναν όλα χρησιμοποιώντας απλά τον όρο «κλειδοκύμβαλον».¹⁴⁸ Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Καρδάμη «Στο κλειδοκύμβαλον, πάντως, ο Μάντζαρος πρέπει να διδάχτηκε αρχές τεχνικής, εναρμόνιση, συνοδεία και, πιθανότατα, συνεχές βάσιμο, αφού αυτό βρισκόταν ακόμα σε χρήση στην όπερα, χώρος όπου και οι δύο αδελφοί Rojago δραστηριοποιούνταν».¹⁴⁹

Ο Μάντζαρος κατά διαστήματα επισκεπτόταν την Ιταλία, όπου εμπλούτιζε τις μουσικές του γνώσεις και δεξιότητες. Εκεί, σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου, συνδέθηκε στενά με τον Νικολό Τσιγκαρέλι, διευθυντή του κονσερβατόριου του Σαν Σεμπαστιάνο, και διδάχθηκε πολλά πράγματα που δεν γνώριζε.¹⁵⁰ Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Καρδάμη, μάλλον ο Μάντζαρος τελειοποίησε και τις πιανιστικές του δεξιότητες κατά την διάρκεια των επισκέψεων του στην Ιταλία και ίσως γι' αυτό στη συνέχεια ξεκίνησε να διδάσκει και πιάνο.¹⁵¹ Εκτός αυτού, συμπεραίνει από την έρευνα του πως ο Μάντζαρος ήταν ένας εξαιρετικός πιανίστας, παρόλο που δεν υπήρξε ποτέ πιανίστας συναυλιών.¹⁵² Αυτό το στηρίζει στο γεγονός πως ο συνθέτης μπορούσε να αναπαράγει στο πιάνο ολόκληρα οπερατικά αποσπάσματα, δίδασκε πιάνο και επίσης χρησιμοποιούσε το πιάνο ως εργαλείο στα μαθήματα ανώτερων θεωρητικών τα οποία παρέδιδε.¹⁵³ Συχνά, δίδασκε δωρεάν, καθώς πέρα από γενναιόδωρος, δεν θεώρησε ποτέ τον εαυτό του επαγγελματία μουσικό, παρόλο που είχε αναγνωριστεί και στο εξωτερικό ως συνθέτης.¹⁵⁴

Το πιάνο του Μάντζαρου, το οποίο εκτίθεται στο Μουσείο Μουσικής «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος» της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, αντιστοιχεί στη μορφή που αυτό είχε κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^ο αιώνα. Διαθέτει έξι οκτάβες (Φα⁰ – Φα⁶) και δύο πεντάλ: ένα πεντάλ *una corda* και ένα για την αποδέσμευση των σιγαστήρων (πεντάλ διαρκείας).¹⁵⁵ Σε μέγεθος και σχήμα μοιάζει με τσέμπαλο. Σύμφωνα με τον Σπύρο Μοτσενίγο, το εν λόγω πιάνο προμήθευσε στον Μάντζαρο «έξ Ιταλίας ο φίλος και συμμαθητής του Ricci».¹⁵⁶ Ο Κωνσταντίνος Καρδάμης εικάζει πως ο Ricci ήταν μάλλον ένας εκ των αδελφών Luigi και Federico Ricci.¹⁵⁷ Από το εν λόγω πιάνο έχει αφαιρεθεί η επιγραφή πάνω στην οποία αναγράφεται, όπως σε κάθε πιάνο, το όνομα του κατασκευαστή και η χρονολογία κατασκευής του οργάνου, γεγονός που καθιστά αδύνατη την έρευνα σχετικά με την προέλευση και τον κατασκευαστή του οργάνου. Ο Καρδάμης υποστηρίζει πως ο Μάντζαρος πρέπει να απέκτησε το εν λόγω πιάνο από το τέλος της δεκαετίας του 1820 και μετά, καθώς το 1820 τα αδέρφια «Luigi

¹⁴⁸ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 73

¹⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁵⁰ Καίτη Ρωμανού, *Εντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, ό.π.

¹⁵¹ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 338.

¹⁵² Στο ίδιο.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Kostas Kardamis, «From Popular to Esoteric, The early period», ό.π.

¹⁵⁵ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Μάντζαρος», ό.π., σ. 339.

¹⁵⁶ Μοτσενίγος Σπύρος Γ., *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της*, ό.π., σ. 118.

¹⁵⁷ Καρδάμης, Κωνσταντίνος. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του», ό.π., σ. 339-340.

και Federico Ricci ήταν δεκατριών και ένδεκα ετών αντίστοιχα». ¹⁵⁸ Ο Μάντζαρος συνδέθηκε με τα δύο αδέρφια όταν σπούδαζε στη Νάπολη, δηλαδή από την ηλικία των δεκαοκτώ ετών και έπειτα.



Εικόνα 13. Το πιανοφόρτε του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, πρόσοψη

Copyright [Κωνσταντίνος Καρδάμης]



Εικόνα 14. Το πιανοφόρτε του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, πίσω όψη

Copyright [Κωνσταντίνος Καρδάμης]

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 340.



Εικόνα 15 . Το πιανοφόρτε του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, έγχρωμη εικόνα

Copyright [Μουσείο Φ.Ε.Κ.]

1.2.5. Το πιάνο της Σοφίας Δούδου - Τσίλλερ

Το επόμενο πιάνο που διασώζεται μέχρι και σήμερα είναι το πιάνο της Σοφίας Δούδου-Τσίλλερ (εικόνες 16, 17). Η γράφουσα συνάντησε πληθώρα αναφορών στο όνομα της προαναφερθείσας κυρίας στα συγγράμματα “*Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919*” του Θεόδωρου Συναδινού, “*Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*” της Έφης Αγραφιώτη και “*Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Β’*” των Ξανθουδάκη Χάρη, Βλαγκόπουλου Παναγιώτη, Καρδάμη Κωνσταντίνου και Κουρμπανά Στέλλας. Γίνεται αναφορά στο γεγονός πως υπήρξε σημαντικότερη πιανίστα και δασκάλα πιάνου, μια εκ των πρώτων γυναικών που δίδαξαν στο Ωδείο Αθηνών, και εκτός αυτού αναφέρεται πως παρέδιδε ιδιωτικά μαθήματα στη κατοικία της και διοργάνωνε συχνά συναυλίες στην οικεία Τσίλλερ. Ένα δημοσίευμα στην διαδικτυακή εφημερίδα “iefimerida”¹⁵⁹, όπου αναφέρεται η ύπαρξη του πιάνου της Σοφίας Δούδου – Τσίλλερ, οδήγησε την γράφουσα στο Μέγαρο

¹⁵⁹ Βιολέττα Αθανασιάδου, «Μέσα στο Μέγαρο Τσίλλερ-Λοβέρδου: Το σπίτι-κομψοτέχνημα που σχεδίασε και έζησε ο αρχιτέκτονας Τσίλλερ», *iefimerida*, 17 Απριλίου 2022, <https://www.iefimerida.gr/design/mesa-sto-megaro-tsiller-loberdoy-spiti-tsiller>.

Τσίλλερ- Λοβέρδου, στην οδό Μαυρομιχάλη, όπου και φυλάσσεται το εν λόγω τεκμήριο.

Η Σοφία Δούδου (εικόνα 18) αποτελεί μια από τις περιπτώσεις των γυναικών του 19^{ου} αιώνα που συνέβαλαν στα μουσικά πράγματα της Αθήνας, ιδίως στον τομέα της διδασκαλίας. Γεννήθηκε το 1859 στη Βιέννη και ήταν το πρώτο τέκνο μιας εύπορης ελληνικής οικογένειας.¹⁶⁰ Ο πατέρας της Κωνσταντίνος καταγόταν από την Κοζάνη και ανέπτυξε εμπορική δραστηριότητα στο Βουκουρέστι και την Βιέννη, ενώ η μητέρα της ονομαζόταν Ελένη Κιρίλοφ και καταγόταν από την γνωστή οικογένεια του Βουκουρεστίου.¹⁶¹ Η Σοφία Δούδου σπούδασε πιάνο στο Ωδείο της Βιέννης με καθηγητή τον Julius Epstein καθώς και ανώτερα θεωρητικά.¹⁶² Η Δούδου ήταν μια πολύ αξιόλογη ερμηνεύτρια. Μάλιστα, σε ηλικία μόλις δεκαέξι χρονών διέπρεψε στις ετήσιες εξετάσεις του Ωδείου το 1875, αποσπώντας πρώτο βραβείο.¹⁶³ Το δίπλωμα της υπέγραψε ο Φέρεντς Λιστ, ενώ είχε δεχθεί και τους επαίνους του Καμίλ Σαιν Σανς για την πρώτη της συναυλία.¹⁶⁴

Κατά τον 19^ο αιώνα οι περισσότερες γυναίκες που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με την μουσική, συνήθως δίδασκαν και στις περισσότερες περιπτώσεις παρέδιδαν κατ' οίκον μαθήματα.¹⁶⁵ Κάποιες εξ' αυτών έδιναν επίσης κάποια ρεσιτάλ. Σ' αυτές τις περιπτώσεις υπάγεται και η Σοφία Δούδου, η οποία το 1877 σε ηλικία μόλις δεκαοκτώ ετών μετακομίζει οριστικά στην Αθήνα προκειμένου να εργαστεί ως καθηγήτρια πιάνου, ενώ τον Οκτώβριο του ίδιου έτους πράγματι προσλαμβάνεται στο Ωδείο Αθηνών ως η πρώτη εκπρόσωπος του ωραίου φύλου.¹⁶⁶ Εκεί παρέμεινε για δύο σχολικά έτη (1877-1878), ενώ παρέδιδε κατά κύριο λόγο ιδιαίτερα μαθήματα στην οικεία της.¹⁶⁷ Το παιδαγωγικό της έργο είχε αναγνωριστεί εξίσου με τις ερμηνευτικές της ικανότητες, έχοντας πολλούς μαθητές, οι οποίοι διέπρεψαν στον χώρο της μουσικής.¹⁶⁸

Πριν την πρόσληψη της είχε προλάβει να δώσει δύο συναυλίες στην Αθήνα: η πρώτη έλαβε χώρα στις 8 Οκτωβρίου στο Ωδείο Αθηνών, συμπράττοντας με μουσικούς του Ωδείου. Σύμφωνα με την Στέλλα Κουρμπανά «Το πρόγραμμα περιλάμβανε μια «Διωδία» του Beethoven για βιολί και πιάνο, που έπαιξε η Δούδου, συνοδεία του Αλλέγρη, το Scherzo σε σι ύφεση του Chopin, τα Pastorale και Capriccio του Scarlatti σε μεταγραφή του Tausig, τα Romanza, Scherzo και Valse του Anton Rubinstein, την Ουγγρική Φαντασία του Liszt για δύο πιάνο (τη Δούδου συνόδευσε ο Α. Μασκερώνης),

¹⁶⁰ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού:: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π., σ. 89.

¹⁶¹ Στο ίδιο.

¹⁶² Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Β', ό.π., σ. 250.

¹⁶³ Στο ίδιο.

¹⁶⁴ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού:: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π., σ. 89.

¹⁶⁵ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Β', ό.π., σ. 249.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 250.

¹⁶⁷ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού:: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π., σ. 89.

¹⁶⁸ Στο ίδιο.

καθώς και ένα δικό της έργο, μια «Φαντασίαν Αυτόσχεδίων» για πιά-νο. Η συναυλία περιλάμβανε και έναν «Κώμο» (πιθανόν το Rondo) του Tolbecque για βιολοντσέλο και πιάνο, που έπαιξαν ο κύριος και η κυρία Γουΐδα, καθώς και ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Mozart, που ερμήνευσαν οι Γαϊδεμβέργερ, Γουΐδας, Βολωνίνης και Αλλέγρης». ¹⁶⁹ Η δεύτερη συναυλία δόθηκε μια εβδομάδα αργότερα στην αίθουσα της Χρηματιστηριακής Λέσχης Πειραιά με σύμπραξη του Αλλέγρη. ¹⁷⁰ Παρουσιάστηκαν έργα Goldmark, Chopin, Schumann, Rubinstein, Tchaikovsky, Liszt και Joachim Raff. Η Σοφία Δούδου έδινε επίσης ιδιωτικές συναυλίες παρουσιάζοντας και δικές της συνθέσεις. ¹⁷¹



Εικόνα 16 . Πιάνο με κλειστό καπάκι Σοφίας Δούδου-Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

¹⁶⁹ Ξανθουδάκης Χάρης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα*, Τόμος Β΄, ό.π., σ. 250.

¹⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 251.

¹⁷¹ Στο ίδιο.



Εικόνα 17. Πιάνο Σοφίας Δούδου-Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 18 . Προσωπογραφία Σοφίας Δούδου-Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Η αναγνωρισμένη πιανίστα και καθηγήτρια παντρεύτηκε τον γνωστό αρχιτέκτονα Ερνέστο Τσίλλερ (εικόνες 19, 20), ο οποίος διέμενε αρχικά στη Βιέννη. Με τον σύζυγο της γνωρίστηκαν την άνοιξη του 1876 στη Βιέννη, ενώ ακολούθησε αρχικά

αρραβώνας και ύστερα γάμος τον Ιούνιο του ίδιου έτους στην ελληνορθόδοξη εκκλησία της Αγίας Τριάδος στη Βιέννη.¹⁷² Στη συνέχεια εγκαταστάθηκαν μαζί στην Αθήνα, όπου ο Ερνέστος έχτισε την ιδιωτική τους κατοικία, το σημερινό μέγαρο Λοβέρδου- Τσίλλερ, το οποίο βρίσκεται στο κέντρο της Αθήνας στην οδό Μαυρομιχάλη 6 (εικόνα 21). Η εν λόγω οικία έγινε πόλος έλξης ανθρώπων της καλής κοινωνίας και αποτέλεσε αναμφίβολα ένα πολιτιστικό στολίδι της Αθήνας με ιδιωτικές πολιτιστικές συγκεντρώσεις, τις οποίες οργάνωνε συνήθως η ίδια η Δούδου (ιδιωτικές συναυλίες, χοροεσπερίδες κ.ά.).



Εικόνα 19. Πορτρέτο Ερνέστου Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

¹⁷² Γιάννης Τσιομπάνος, «Η οικία Τσίλλερ στην οδό Μαυρομιχάλη 6 στο κέντρο της Αθήνας και η κοζανίτισσα σύζυγος του μεγάλου αρχιτέκτονα, Σοφία Δούδου», *prlogos.gr*, 13 Μαρτίου 2021, <https://www.prlogos.gr/%ce%b7-%ce%bf%ce%b9%ce%ba%ce%af%ce%b1-%cf%84%cf%83%ce%af%ce%bb%ce%bb%ce%b5%cf%81-%cf%83%cf%84%ce%b7%ce%bd-%ce%b4%cf%8c-%ce%bc%ce%b1%cf%85%cf%81%ce%bf%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%ac%ce%bb%ce%b7-6-%cf%83/>



Εικόνα 20. Προσωπογραφία Ερνέστου Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 21. Μέγαρο Λοβέρδου-Τσίλλερ

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Μετά το 1880 η Δούδου συνέπραττε και σε συναυλίες μουσικής δωματίου, ενώ συμμετείχε επίσης σε πολιτιστικές εκδηλώσεις φιλανθρωπικού χαρακτήρα. Το 1884 έπαιξε, για παράδειγμα, για το Πτωχοκομείο, συγκεντρώνοντας αρκετά χρήματα για

τις ανάγκες του ιδρύματος.¹⁷³ Εκτός από την δραστηριότητα της ως δασκάλα πιάνου και σολίστ, συνέθεσε επίσης έργα τα οποία παρουσίαζε σε συναυλίες της. Τα έργα της ήταν κυρίως μουσική σαλονιού, ενώ ιδιαίτερα δημοφιλές ήταν το έργο της «Ελληνικό Εμβατήριο» (1913), το οποίο έπαιζε υπέρ των οικογενειών πεσόντων αγωνιστών.¹⁷⁴

Η Σοφία και ο Ερνέστος απέκτησαν τρεις κόρες και δύο γιους.¹⁷⁵ Όλα τα μέλη της οικογένειας Τσίλλερ γνώριζαν μουσική, ωστόσο επαγγελματικά ασχολήθηκε μόνο ο Όθωνας-Θεόφιλος. Η Σοφία Δούδου προσπάθησε να εντάξει τα τέκνα της ομαλά στη συναυλιακή δραστηριότητα. Η κόρη της Βαλέρια πρωτοεμφανίστηκε το 1900, ερμηνεύοντας έργα για πιάνο των Μέντελσον και Σαιν Σανς.¹⁷⁶ Ωστόσο δεν συνέχισε τη μουσική της πορεία. Από το 1894 η Δούδου εμφανίζεται με τον γιο της Όθωνα – Θεόφιλο, ο οποίος έπαιζε πιάνο και βιολί.¹⁷⁷ Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, υπήρξε ο μόνος από την οικογένεια Τσίλλερ που αποφάσισε να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική και γι' αυτό τον σκοπό στάλθηκε από τον πατέρα του στο Ωδείο της Δρέσδης. Αν και κατάφερε να γίνει σολίστ πεθαίνει σε ηλικία μόλις 45 ετών από από νευρασθένεια.¹⁷⁸

Παρόλο που η οικογένεια Τσίλλερ έζησε πλουσιοπάροχα, αργότερα ο Ερνέστος Τσίλλερ απέκτησε χρέη στη τράπεζα με αποτέλεσμα η οικεία του να αγοραστεί το 1912 σε πλειστηριασμό από τον Κεφαλλονίτη τραπεζίτη και συλλέκτη έργων εκκλησιαστικής τέχνης, Διονύσιο Λοβέρδο.¹⁷⁹ Γι' αυτό και το σημερινό μουσείο φέρει την ονομασία Μέγαρο Τσίλλερ- Λοβέρδου.

Το πιάνο της Σοφίας Δούδου βρισκόταν στο σαλόνι, το οποίο αποτελούσε τον «μουσικό χώρο» της Σοφίας. Εκεί δίδασκε, μελετούσε, έδινε συναυλίες και φιλοξενούσε ανθρώπους των τεχνών και των γραμμάτων. Η Σοφία Δούδου αποτέλεσε ένα σημαντικό πρόσωπο στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα, καθώς κατάφερε να αφήσει το στίγμα της ερμηνεύοντας, συνθέτοντας, διδάσκοντας και μεταφέροντας στους Αθηναίους τις πολιτιστικές συνήθειες που είχε αποκομίσει από την Βιέννη.

1.2.6. Τα πιάνα του Κοργιαλένιου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου της Κεφαλονιάς

Η γράφουσα ανακάλυψε αρχικά την ύπαρξη ενός πιάνου Bösendorfer, το οποίο φυλάσσεται στο Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο Κεφαλονιάς, μέσω

¹⁷³ Αγραφιώτη Έφη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού;: η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, ό.π., σ. 90.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 91.

¹⁷⁵ Γιάννης Τσιομπάνος, «Η οικία Τσίλλερ στην οδό Μαυρομιχάλη 6 στο κέντρο της Αθήνας και η κοζανίτισσα σύζυγος του μεγάλου αρχιτέκτονα, Σοφία Δούδου», ό.π.

¹⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 91.

¹⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 90.

¹⁷⁸ Στο ίδιο.

¹⁷⁹ Γιάννης Πανταζόπουλος, «Μέσα στη μυστηριώδη ιδιωτική κατοικία του Τσίλλερ της οδού Μαυρομιχάλη- ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ», *Lifo*, 29 Απριλίου 2018, <https://www.lifo.gr/tropos-zois/urban/mesa-sti-mystiriodi-idiotiki-katoikia-toy-tsiller-tis-odoy-mayromihali>

της αναφοράς του από τον Λαμπρογιάννη Πεφάνη.¹⁸⁰ Ερχόμενη σε επαφή με το συγκεκριμένο Μουσείο, πληροφορήθηκε επίσης για την ύπαρξη δύο ακόμη τεκμηρίων.

Το πρώτο τεκμήριο είναι ένα πιάνο με ουρά της επωνυμίας Bösendorfer, το οποίο κατασκευάστηκε μέχρι το 1839 (εικόνες 22, 23).¹⁸¹ «Τα πιάνο Bösendorfer ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά τον 19ο αιώνα».¹⁸² Το συγκεκριμένο πιάνο ανήκε αρχικά στη Μαρία Μούσουρη (εικόνα 24), η οποία το 1932 το πούλησε στην Ελένη Κουνάδη. Αυτή με την σειρά της δώρισε αυτό το θαυμάσιο πιάνο το 1980 στο Κοργιαλένιο Μουσείο. Σύμφωνα, με τον μουσικολόγο Λαμπρογιάννη Πεφάνη, ενδεχομένως η Μαρία Μούσουρη να προμηθεύτηκε το πιάνο από την οικογένεια Μομφεράτου.¹⁸³ Το πιάνο φέρει την επιγραφή: «J. BÖSENDORFER/GOLDEN MEDAILLE KAISERL. KÖNIGL. HOF- FORTEPIA NOVERVERTIGER AUSSTELLUNG 1839/WIEN» (εικόνα 25). Το εν λόγω μοντέλο τιμήθηκε το 1839 με χρυσό μετάλλιο σε έκθεση στη Βιέννη βιομηχανικών προϊόντων επί Φερδινάνδου Α΄¹⁸⁴. Το πιάνο επισκευάστηκε ήδη μια φορά με έξοδα του Δημάρχου Αργοστολίου. Όμως σήμερα χρειάζεται και πάλι επιδιόρθωση καθώς κάποια από τα πόδια του που είχαν αποκολληθεί και κολληθεί στο παρελθόν, αποκολλήθηκαν ξανά. Πέραν αυτού, εντοπίζονται κάποια πλήκτρα που δεν είναι λειτουργικά, καθώς και προβλήματα στον μηχανισμό του οργάνου.



Εικόνα 22. Πιάνο Bösendorfer

Copyright [Κοργιαλένιο Μουσείο]

¹⁸⁰ Λαμπρογιάννης Πεφάνης, «Ένα πιάνο Bosendörfer στη Κεφαλονιά», Κοργιαλένιο Ιστορικό και Λαογραφικό Μουσείο Αργοστολίου, Ιούνιος 2023.

¹⁸¹ Στο ίδιο.

¹⁸² Στο ίδιο, σ. 2.

¹⁸³ Στο ίδιο, σ. 1.

¹⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 2.



Εικόνα 23. Πιάνο Bösendorfer

Copyright [Κοργαλένιο Μουσείο]



Εικόνα 24. Η Ελένη Κουνάδη στο πιάνο της

Copyright [Κοργαλένιο Μουσείο]



Εικόνα 25. Επιγραφή βραβευθέντος Bösendorfer

Copyright [Κοργαλένιο Μουσείο]

Το δεύτερο εύρημα είναι ένα μαύρο όρθιο πιάνο του 1874,¹⁸⁵ ιταλικής κατασκευής της επωνυμίας «Bremitz» (εικόνα 26). Ανήκε στην Αικατερίνη Ιγγλέση, η οποία διέμενε στα Μαυράτα Κεφαλληνίας.¹⁸⁶ Το πιάνο το δώρισε στο μουσείο η εγγονή της, η οποία έχει το ίδιο ονοματεπώνυμο με την γιαγιά της.



Εικόνα 26. Όρθιο πιάνο Bremitz του 1874

Copyright [Θέο Μουλίνου, Κοργαλένιο Μουσείο]

¹⁸⁵ Θέο Μουλίνου, άμεσο μήνυμα μέσω Gmail προς την γράφουσα, 7 Δεκεμβρίου 2023.

¹⁸⁶ Στο ίδιο.

Το τρίτο πιάνο που φυλάσσεται στο Κοργαλένιο Μουσείο είναι ένα εξαιρετικό βιεννέζικο πιάνο με ουρά του 1876, ξύλινης κατασκευής, της επωνυμίας «Alois Kern» (εικόνες 27, 28).¹⁸⁷ Αποτελεί δωρεά του Γεώργιου Ραυτόπουλου, νομικού, συνθέτη και μουσικολόγου, προς το μουσείο. Η ιστορία απόκτησης του παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με την αναφορά της γράφουσας στο προηγούμενο πιάνο. Το συγκεκριμένο το προμηθεύτηκε ο Γ. Ραυτόπουλος από τον γιο της Αικατερίνης Ιγγλέση, Σπύρο Ιγγλέση.¹⁸⁸ Ο τελευταίος ήταν γνωστός συμβολαιογράφος του Αργοστολίου και καταγόταν από αρχοντική οικογένεια της Κεφαλονιάς. Άλλωστε, όπως έχει ήδη αναφερθεί, κάτοχοι ενός πιάνου εκείνη την εποχή ήταν κατά κύριο λόγο γόνοι ευκατάστατων οικογενειών.

Όπως αναφέρει ο Γ. Ραυτόπουλος σε μια επιστολή του προς το Μουσείο, το συγκεκριμένο πιάνο «χρησιμοποιήθηκε λόγω της άριστης αποδόσεως του σε πολλές συναυλίες λυρικών καλλιτεχνών που επισκέπτονταν το Αργοστόλι».¹⁸⁹ Μάλιστα, σύμφωνα και πάλι με τον ίδιο, «το πιάνο αυτό χρησιμοποιήθηκε και στο θέατρο «Κέφαλος» από τον μαέστρο Νικόλαο Μεταξά - Τζανή σε μεγάλες συναυλίες μετακληθέντων λυρικών καλλιτεχνών, όπως και στο ανέβασμα της πρώτης πράξης της όπερας «Μάρκος Μπότσαρης» με τον Ιταλό διάσημο τενόρο Σκαναπιέρο».¹⁹⁰ Το πιάνο μεταφέρθηκε στο μουσείο με έξοδα του ίδιου του ευεργέτη.



Εικόνα 27. Πρόσωση Βιεννέζικου πιάνου με ουρά «Alois Kern»

Copyright [Θέο Μουλίνου, Κοργαλένιο Μουσείο]

¹⁸⁷ Στο ίδιο.

¹⁸⁸ Στο ίδιο.

¹⁸⁹ Στο ίδιο.

¹⁹⁰ Στο ίδιο.



Εικόνα 28. Πίσω όψη Βιεννέζικου πιάνου με ουρά «Alois Kern»

Copyright [Θέο Μουλίνου, Κοργαλένιο Μουσείο]

1.2.8. Το πιάνο της Μαρίκας Πρωίου - Γουναροπούλου

Το τελευταίο τεκμήριο που θα παρουσιαστεί σε αυτή την ενότητα είναι το πιάνο της Μαρίκας Πρωίου Γουναροπούλου, πιανίστας και συνθέτριας του 20^{ου} αιώνα, η ζωή και το έργο της οποίας θα απασχολήσει τη δεύτερη ενότητα του εν λόγω πονήματος.

Η Μαρίκα Πρωίου Γουναροπούλου διέθετε ένα όρθιο πιάνο της γερμανικής επωνυμίας Georg Schwechten (εικόνα 29). Ο κατασκευαστής γεννήθηκε στις 4 Φεβρουαρίου του 1827 στο Stolznau στο Αννόβερο.¹⁹¹ Ο πατέρας του Joh G. Wihelm Schwechten είχε δέκα παιδιά και ήταν τεχνίτης. Ο αδελφός του G. Schwechten, Heinrich, ήταν κατασκευαστής πιάνων και είχε δική του επιχείρηση. Σε ηλικία 16 ετών ο G. Schwechten μετακόμισε στο Βερολίνο για να μαθητεύσει και να εργαστεί στην επιχείρηση του αδελφού του. Εκεί ασχολήθηκε διεξοδικά με την κατασκευή του πιάνου και κατασκεύασε το πρώτο του όρθιο πιάνο στα τέλη της δεκαετίας του 1940.¹⁹² Αργότερα, το 1853 ίδρυσε τη δική του επιχείρηση στη Lindenstraße (Hof-Pianofortefabrik, 1853-1952), ενώ σύντομα τα πιάνα του άρχισαν να αποκτούν αναγνώριση και εκτός συνόρων.¹⁹³ Το 1861 ο κατασκευαστής άρχισε να επεκτείνει την εταιρεία του, αγοράζοντας αρχικά ένα ακίνητο στη Kochstraße 61, αργότερα στη Kochstraße 60 και το 1898 αγόρασε και ξαναέχτισε το ακίνητο στη Kochstraße 62.

Εκτός από την ανακήρυξή του ως κατασκευαστή αυλικών πιάνων, είχε κερδίσει αρκετά πρώτα βραβεία σε διάφορες εκθέσεις, όπως στη Μελβούρνη, στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στη Βιέννη. Μάλιστα, το 1896 κέρδισε το πρώτο βραβείο στην εμπορική έκθεση του Βερολίνου και του απονεμήθηκε επίσης το ασημένιο κρατικό μετάλλιο για

¹⁹¹ Dieter's Klavierseiten, «Schwechten, Georg, - Hof-Pianofortefabrik in Berlin, 1853 – 1952», πρόσβαση στις 20 Φεβρουαρίου 2024, <https://www.dieter-goecht.de/chroniken/chroniken-s-v/schwechten-georg/>.

¹⁹² Στο ίδιο.

¹⁹³ Στο ίδιο.

βιομηχανικά επιτεύγματα από την κυβέρνηση της Γερμανίας.¹⁹⁴ Ο κατασκευαστής απασχολούσε στην εταιρεία του περίπου 150 εργαζομένους και βοηθούς. Ο Georg Schwechten πέθανε στις 19 Αυγούστου 1902. Μετά τον θάνατό του, τη διοίκηση της εταιρείας ανέλαβε η κόρη του Άννα Κλάρα Φίμπελκορν, η οποία το 1914 έχτισε το Schwechtenhaus.

Το πιάνο της Μαρίκας κατασκευάστηκε από το 1871 και μετέπειτα, σύμφωνα με τον σειριακό του αριθμό. Διαθέτει δύο πεντάλ: “sustain pedal” και “una corda”, ενώ ο μηχανισμός του κατασκευάστηκε από τον μηχανικό L. Isermann (εικόνα 30). Πρόκειται για ένα χειροποίητο πιάνο με εξαιρετική διακόσμηση και πιθανότατα μικρής παραγωγής.¹⁹⁵ Δεν είναι γνωστό από πού το προμηθεύτηκε η συνθέτρια. Πολύ πιθανόν να είναι το πιάνο των μαθητικών της χρόνων, το οποίο μοιραζόταν προφανώς με την αδελφή της, Ευγενία. Η θέση του έπειτα από τον γάμο της βρισκόταν στον χώρο της τραπεζαρίας της οικίας (εικόνα 31), ένα επίπεδο κάτω από το ατελιέ του Γιώργου Γουναρόπουλου.



Εικόνα 29. Pianoforte G. Schwechten

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

¹⁹⁴ Στο ίδιο.

¹⁹⁵ Τα εναπομείναντα πιάνα της εταιρείας χαρακτηρίζονται ως εξαιρετικά σπάνια. Βλ. σχ. <http://www.pianogrands.com/pianos/schwechten/schwechten.htm>



Εικόνα 30. κατασκευαστής μηχανισμού, L. Isermann

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 31. Κουζίνα οικείας Γιώργου Γουναρόπουλου

Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]

Εκτός από το πιάνο της Μαρίκας, προς έκπληξη της γράφουσας, βρέθηκε επίσης ένα αρμόνιο με επωνυμία “Vox Humana Tremolo” της εταιρίας “Estey Organ Company Brattleboro” (εικόνα 32). Το αρμόνιο, ως γνωστόν, αντικαθιστά ενίοτε το εκκλησιαστικό όργανο και είναι πρακτικό για χρήση σε μικρούς χώρους. Πιθανόν η Μαρίκα συνόδευε λειτουργίες του καθολικού τυπικού και προμηθεύτηκε το εν λόγω όργανο για μελέτη και προσομοίωση στο σπίτι. Το όργανο διαθέτει πέντε οκτάβες, δύο πεντάλ- τρόμπες ποδιών (για την κένωση της αεροδόχου) και 13 συστοιχίες ήχων (ρετζίστρα). Πιθανότατα το πλαίσιο του είναι κατασκευασμένο από ξύλο καρυδιάς.



Εικόνα 32. *Harmonium Vox Humana Tremolo, Estey Organ Company Brattleboro*

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

1.3 Συμπεράσματα ενότητας

Η ενότητα 1.1 εστίασε στη πορεία του πιάνου σε Επτάνησα και Αθήνα, καθώς εκεί παρατηρήθηκε μεγαλύτερη κινητικότητα. Όπως είδαμε, το “pianoforte” εισχώρησε στον Ελλαδικό χώρο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ενώ τα πρώτα ηλεκτροφόρα εντοπίζονται στα Επτάνησα. Μάλιστα, από το 1815 παρατηρείται ραγδαία διάδοση του οργάνου. Αυτό είναι βεβαίως αναμενόμενο, καθώς στα Επτάνησα υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες για να ευδοκιμήσει η διάδοση του πιάνου: η γεωγραφική τους θέση (γεινίαση με Ιταλία), η ύπαρξη και συνύπαρξη πολλών προσφύγων από την Δύση και την Ανατολή, η έντονη εμπορική δραστηριότητα, καθώς και η μακραίωνη δυτική διοίκηση των Νησιών. Ιδίως η βρετανική παρουσία (1814-1864) στα Επτάνησα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση και κυριαρχία του πιάνου, καθώς αυτό ήταν ήδη ιδιαίτερα δημοφιλές στο Ηνωμένο Βασίλειο στις αρχές του 19ου αιώνα. Βέβαια, τα Επτάνησα προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα το 1864. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο, κρίνεται δόκιμο να αναφέρουμε πως τα πρώτα πιάνα έφθασαν στον ελλαδικό χώρο κατά την άφιξη του βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο το 1833. Ο βαναρός Βασιλιάς συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην ανάπτυξη της πολιτιστικής ζωής της Αθήνας, ιδιαίτερα μέσω της προώθησης της όπερας και της δημιουργίας μπάντας.

Η διάδοση της όπερας, η ύπαρξη φιλαρμονικών εταιρειών και η εκπαίδευση γενικότερα, είναι πεδία στα οποία έγινε εκτενή αναφορά στην ενότητα 1.1, καθώς συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη διάδοση και κυριαρχία του πιάνου στην Ελλάδα. Η όπερα, ιδιαίτερα κατά την οθωνική περίοδο, κυριαρχούσε στη μουσική ζωή των Ελλήνων. Οι περισσότεροι πολίτες είχαν πρόσβαση στο θέατρο, εφόσον υπήρχαν και οικονομικές τιμές εισιτηρίων. Ακόμη και για όσους δεν είχαν την δυνατότητα να παρακολουθήσουν κάποια οπερατική παράσταση, οι μπάντες, οι οποίες έκαναν την εμφάνισή τους σε πολλές εκφάνσεις της καθημερινότητας των Ελλήνων, έπαιζαν αποσπάσματα και μελωδίες από δημοφιλή οπερατικά έργα. Όπως έχει αναφερθεί στην αντίστοιχη ενότητα, ο μοναδικός τρόπος για να ακούσει κανείς μουσική κατά τον 19^ο

αιώνα ήταν είτε να παρακολουθεί συναυλίες και παραστάσεις είτε να γνωρίζει κάποιο μουσικό όργανο. Έτσι, το πιάνο αποτελούσε τη πιο συχνή επιλογή, καθώς –εκτός των άλλων– ήταν κατάλληλο για την εκτέλεση μεταγραφών οπερατικών έργων. Επομένως, η όπερα πυροδότησε το ενδιαφέρον των Ελλήνων για ενασχόληση με τη μουσική και ως εκ τούτου με το πιάνο.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, ελάχιστες οικογένειες διέθεταν πιάνο στο σπίτι τους. Όπως είδαμε, τα περισσότερα πιάνο εντοπίζονται σε σπίτια εύπορων οικογενειών, εκπαιδευτικές δομές και θέατρα. Η εκπαίδευση με την σειρά της, συνέβαλε στη περαιτέρω διάδοση του πιάνου. Αρχικά, μαθήματα μουσικής προσφέρονταν μέσω ιδιαίτερων μαθημάτων στο σπίτι ή μέσω ιδιωτικών εκπαιδευτηρίων με επιπλέον χρέωση για το εν λόγω μάθημα. Η μουσική δεν ανήκε στο αναλυτικό πρόγραμμα των εκπαιδευτηρίων, αλλά είχε προαιρετικό χαρακτήρα για όσους μπορούσαν να ανταποκριθούν στο επιπλέον κόστος. Όπως είδαμε, η “επίσημη” μουσική εκπαίδευση ξεκίνησε με την ίδρυση φιλαρμονικών εταιριών και επεκτάθηκε ακόμη περισσότερο με την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, το 1871, όπου πλέον υπήρχε πρόσβαση σε αυτή από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Ύστερα από την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, οι αγοροπωλησίες πιάνων αυξήθηκαν κατακόρυφα. Τα περισσότερα πιάνο που υπήρχαν στην Ελλάδα ήταν εισαγόμενα. Το πρώτο ελληνικής παραγωγής πιάνο φτιάχτηκε στα τέλη του 1890 από τον τότε εικοσιτριάχρονο επισκευαστή και χορδιστή Έρμαν Κλέτσερ.

Από τα τεκμήρια που παρουσιάστηκαν στην ενότητα 1.2, επιβεβαιώνεται η βαρύτητα της οικονομικής ευμάρειας για την απόκτηση ενός πιάνου. Σε όλες τις περιπτώσεις, οι κάτοχοι των συγκεκριμένων πιάνων προέρχονταν από εύπορες οικογένειες. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το πιάνο της Αδέλης Βέσσελ, το οποίο αποκτήθηκε κατόπιν δωρεάς, εφόσον η ταλαντούχα μαθήτρια δεν είχε την οικονομική δυνατότητα για την απόκτηση του. Όλα τα πιάνο που παρουσιάστηκαν στην ενότητα 1.2, εκτός από όρθιο πιάνο Bremitz του 1874, διαθέτουν δύο πεντάλ. Επιπλέον, παρατηρήθηκε ομοιότητα στον σχεδιασμό των πεντάλ της Βασίλισσας Αμαλίας και της Αδέλης Βέσσελ (εικόνες 3 και 10 αντίστοιχα).

1.4. Ερευνητικό ερώτημα δεύτερης ενότητας

Το παρόν πόνημα εστίασε αρχικά στην ιστορική επισκόπηση του πιάνου στην Ελλάδα και με την παρουσίαση διασωθέντων τεκμηρίων που αναδεικνύουν την πορεία του στον Ελλαδικό χώρο. Το τελευταίο εύρημα που παρουσιάστηκε στην ενότητα 1.2 ήταν το πιάνο της συνθέτριας και πιανίστας Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου. Με αφορμή λοιπόν το πιάνο της, παρατηρήθηκε πως πρόκειται για μια συνθέτρια του 20^{ου} αιώνα, η οποία –μεταξύ άλλων– είχε μείνει στο περιθώριο. Στο Μουσείο Γιώργου Γουναρόπουλου, συζύγου της Πρωίου, εντοπίστηκε πλούσιο συνθετικό υλικό, το οποίο είχε επίσης παραμείνει «ανεξερευνητό». Τα τελευταία χρόνια το έργο ελληνίδων συνθετριών αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο της ακαδημαϊκής έρευνας, καθώς, όπως ειπώθηκε προηγουμένως, οι περισσότερες συνθέτριες παρέμειναν στο περιθώριο. Γι’ αυτό τον λόγο η γράφουσα θεώρησε πως η περαιτέρω μελέτη του βίου και του έργου

της συγκεκριμένης συνθέτριας, δύναται να συμβάλει στην έρευνα της θεματικής «Ελληνίδες συνθέτριες» και να αποτελέσει συνάμα βάση για περαιτέρω έρευνα.

Τα συνθετικά κατάλοιπα της Μαρίκας Πρωίου συνίστανται σε τραγούδια και έργα για σόλο πιάνο. Η έρευνα της γράφουσας εστιάζει περισσότερο στο πιανιστικό έργο της συνθέτριας. Στη προσεχή ενότητα θα παρουσιαστούν η ζωή και το έργο της Μαρίκας Πρωίου, η αποδελτίωση των πιανιστικών έργων της, συνοπτικοί κατάλογοι του συνόλου των έργων της (τραγούδια και έργα για πιάνο), καθώς και ανάλυση επιλεγμένων συνθέσεων για πιάνο.

2. Το πιανιστικό έργο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου επισκόπηση του πιάνου στον ελλαδικό χώρο

2.1 Ιστορικά στοιχεία

2.1.1 Βιογραφία

Η Μαρίκα Πρωίου γεννήθηκε στις 28 Αυγούστου του 1904 (εικόνα 33).¹⁹⁶ Δεν είναι γνωστό αν γεννήθηκε στη Χίο ή στην Αθήνα. Σύμφωνα όμως με μέλη της οικογενείας της, έζησε τα παιδικά της χρόνια στη Χίο. Αργότερα, βρέθηκε με την οικογένεια της στην Αθήνα, και διέμενε στο Κολωνάκι. Ο πατέρας της λεγόταν Παναγιώτης και εικάζεται πως ήταν ναυτικός, καθώς δούλευε σε μεγάλα πλοία, ενώ τουλάχιστον μια φορά είχε ταξιδέψει μαζί του και η νεαρή Μαρίκα.¹⁹⁷ Αυτό βασίζεται στο γεγονός πως η Μαρίκα, η οποία υπήρξε λάτρης της φωτογραφίας, είχε τραβήξει με την φωτογραφική της μηχανή μερικά στιγμιότυπα του ταξιδιού και επιπλέον δήλωνε στους ανθρώπους της πως ήταν ενθουσιασμένη γι' αυτή την εμπειρία.¹⁹⁸ Η μητέρα της λεγόταν Πολυξένη και πέθανε το 1930 (εικόνα 34). Η Μαρίκα είχε τρεις αδερφές: την Ευγενία, την Αργυρώ και την Δέσποινα.¹⁹⁹ Η Αργυρώ και η Ευγενία μετακόμισαν για κάποιο διάστημα στη Νέα Υόρκη.²⁰⁰ Η Ευγενία υπήρξε μια εξαιρετική πιανίστα με σπουδές στο Ωδείο Αθηνών και σπουδές τελειοποίησης στο Μόναχο.²⁰¹

Στις 3 Ιουνίου του 1931 η Μαρίκα παντρεύεται τον γνωστό ζωγράφο Γιώργο Γουναρόπουλο (εικόνες 35, 36), τον οποίο γνώρισε στην Αθήνα σε κάποια καλλιτεχνική εκδήλωση, ενώ το 1936 απέκτησαν έναν γιο, τον Ηλία, ο οποίος στη συνέχεια ακολούθησε το επάγγελμα του αρχιτέκτονα (εικόνα 37).²⁰² Μετά τον γάμο τους, ο Γουναρόπουλος έχτισε ένα σπίτι-ατελιέ, το σημερινό Μουσείο Γουναροπούλου (εικόνα 38). Η Μαρίκα ήταν πολύ νεότερη του Γουναρόπουλου και επειδή ο δεύτερος έλειπε για μεγάλα χρονικά διαστήματα στο εξωτερικό, υπήρχαν περίοδοι που το ζευγάρι επικοινωνούσε μέσω αλληλογραφίας. Οι συγγενείς τονίζουν την αφοσίωση της Μαρίκας τόσο στον σύζυγο της όσο και στον γιό τους.²⁰³ Η ίδια υπήρξε πολύ υποστηρικτική απέναντι στον Γιώργο Γουναρόπουλο και έμεινε συνειδητά στην σκιά

¹⁹⁶ Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», λέει η εγγονή της συνθέτριας, συνέντευξη από την Μαριάννα Παντελίδη, Skype, 5 Απριλίου 2024, ήχος, 38:55.

¹⁹⁷ Στο ίδιο.

¹⁹⁸ Στο ίδιο.

¹⁹⁹ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό» (διάλεξη), Σάββατο 1 Ιουνίου 2024, Μουσείο Γιώργου Γουναρόπουλου.

²⁰⁰ Στο ίδιο.

²⁰¹ Στο ίδιο. Πιο συγκεκριμένα, γράφτηκε για σπουδές πιάνου στο Ωδείο Αθηνών το 1898 με καθηγήτρια την πιανίστα και μουσικοκριτικό Αύρα Θεοδοροπούλου με την οποία και πήρε το δίπλωμα της με άριστα, ενώ κατά την διάρκεια των σπουδών της είχε αποσπάσει πληθώρα βραβείων. Στη συνέχεια, στάλθηκε για σπουδές τελειοποίησης στο Μόναχο και κατόπιν επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου εργάστηκε ως δασκάλα μουσικής στο Ωδείο Αθηνών.

²⁰² Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

²⁰³ Στο ίδιο.

του.²⁰⁴ Βέβαια και ο σύζυγός της ενθάρρυνε τη Μαρίκα στις καλλιτεχνικές της προσπάθειες.

Η Μαρίκα υπήρξε από νωρίς αρκετά ανεξάρτητη οικονομικά. Ξεκίνησε να εργάζεται από 15 ετών ως δασκάλα πιάνου, παραδίδοντας μαθήματα στο σπίτι της.²⁰⁵ Μάλιστα, η ίδια έδινε μεγάλη σημασία στην οικονομική της ανεξαρτησία και δήλωνε περήφανη γι' αυτό. Όταν, ο Γουναρόπουλος έλειπε στην Αμερική και της είχε προτείνει να τον ακολουθήσει μόνιμα εκεί, η ίδια αρνήθηκε λέγοντας πως έχει τις δουλειές της και τους μαθητές της στην Ελλάδα.²⁰⁶

Η Μαρίκα αγαπούσε πολύ τη φωτογραφία και χρησιμοποιούσε συχνά την φωτογραφική της μηχανή (εικόνα 39) για να απαθανατίζει διάφορα στιγμιότυπα. Εκτός από την φωτογραφία έτρεφε μεγάλη αγάπη και για τον κινηματογράφο. Μέλη της οικογένειας της αναφέρουν πως «πήγαινε από την μια ταινία στην άλλη».²⁰⁷ Μάλιστα, σχετικά με αυτό το θέμα οι συγγενείς της μοιράζονται ένα ενδιαφέρον περιστατικό της ζωής της. Η Μαρίκα πρόσεχε συχνά δύο κοριτσάκια, τα οποία ήταν ανιψιές του Γουναρόπουλου. Οι συγγενείς τους έμεναν κοντά, αλλά επειδή δούλευαν δεν είχαν που να αφήσουν τα παιδιά τους. Η Μαρίκα επειδή δούλευε στο σπίτι της, αναλάμβανε συχνά και αυτόν τον ρόλο. Η μια από τις δύο ανιψιές της διηγείται πως πήγε με την Μαρίκα με τα πόδια σε μια προβολή ταινίας στην Αθήνα και μόλις αυτή τελείωσε, η Μαρίκα την πήρε και πήγαν «τρέχοντας» σε μια άλλη προβολή στο Παγκράτι.²⁰⁸

Η συνθέτρια γνώριζε επίσης πολύ καλά γερμανικά και μέχρι το 1930 υπήρξε σύμβουλος στην Ελληνογερμανική λέσχη.²⁰⁹ Εκεί διεξάγονταν τακτικά διαλέξεις και ομιλίες. Μάλιστα, τον Δεκέμβριο του 1930 έδωσε την πρώτη της διάλεξη στα γερμανικά με θέμα το αυτόματο τηλέφωνο.²¹⁰

Πολύ νέα άρχισε να έχει προβλήματα όρασης, συγκεκριμένα γλαύκωμα. Γι' αυτόν τον λόγο ενδεχομένως, σταμάτησε να συνθέτει μετά το 1945. Το στιγμιότυπο από την ζωή της που αναφέρθηκε πριν δεν ήταν τυχαίο. Η ίδια ως μεγάλη λάτρης του κινηματογράφου ήθελε να προλάβει να δει όσες περισσότερες ταινίες μπορούσε, προτού αυτό καταστεί αδύνατο. Τα τελευταία χρόνια της ζωής της ήταν σχεδόν τυφλή και είχε επιπλέον προβλήματα με την καρδιά της.²¹¹ Σε μπαούλο με προσωπικά της αντικείμενα, βρέθηκαν πολλά καρδιογραφήματα. Αφότου αρρώστησε από πνευμονία και νοσηλεύτηκε σε νοσοκομείο, οι γιατροί είχαν συστήσει να μείνει στο σπίτι για μεγάλο χρονικό διάστημα και να ξεκουράζεται. Εκείνη αν και ακολούθησε τις οδηγίες των γιατρών για πολύ καιρό, θέλησε λόγω της δραστήριας φύσης της να βγει μια βόλτα. Έτσι, ζήτησε από την νύφη της να την πάει να δει μια φίλη της στο Κολωνάκι. Στην επιστροφή συνέβη ένα τρακάρισμα ήσσονος σημασίας, στο οποίο ωστόσο η Πρωίου ταράχτηκε ιδιαίτερα και κατέληξε στον Ερυθρό Σταυρό την επόμενη ημέρα, το

²⁰⁴ Στο ίδιο.

²⁰⁵ Στο ίδιο.

²⁰⁶ Στο ίδιο.

²⁰⁷ Στο ίδιο.

²⁰⁸ Στο ίδιο.

²⁰⁹ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

²¹⁰ Στο ίδιο.

²¹¹ Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

1965.²¹² Τα τελευταία χρόνια της ζωής της, ο σύζυγος της στεκόταν σταθερά στο πλευρό της, έχοντας περιορίσει τα ταξίδια του.²¹³

Η Μαρίκα Πρωίου Γουναροπούλου σκιαγραφείται από τους συγγενείς της ως αυτόνομη, αισιόδοξη, χαριτωμένη, καλοπροαίρετη και ενίοτε λίγο αφελής. Μάλιστα, δεν δίσταζε να βοηθάει συχνά τους συνανθρώπους της, δίνοντας χρήματα σε όποιον είχε ανάγκη.²¹⁴

Σε ένα μπαούλο με προσωπικά της αντικείμενα βρέθηκαν μεταξύ άλλων φωτογραφίες, η φωτογραφική της μηχανή (εικόνα 39) και βιβλία μουσικής για πιάνο (εικόνες 40-54). Ο Chorin υπήρξε ένας από τους αγαπημένους της συνθέτες.²¹⁵



Εικόνα 33. Μαρίκα Πρωίου - Γουναροπούλου

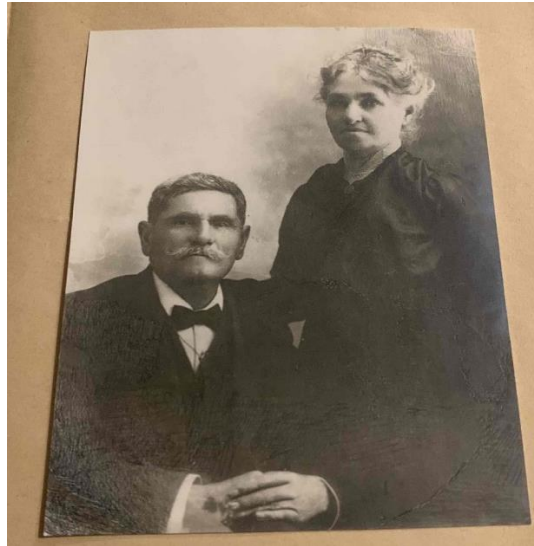
Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

²¹² Στο ίδιο.

²¹³ Στο ίδιο.

²¹⁴ Στο ίδιο.

²¹⁵ Στο ίδιο.



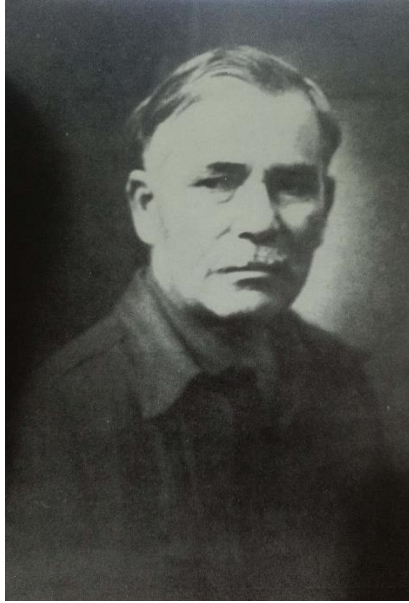
Εικόνα 34. Οι γονείς της Μαρίκας, Παναγιώτης και Πολυξένη

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 35 . Η Μαρίκα Πρωίου και ο Γιώργος Γουναρόπουλος μπροστά στο σπίτι τους

Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]



*Εικόνα 36. Γιώργος Γουναρόπουλος
Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]*



*Εικόνα 37. Ο Γιώργος Γουναρόπουλος με τον γιό του Ηλία, Μάρτιος 1938
Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]*



Εικόνα 38. Οικεία Γιώργου Γουναρόπουλου/ Μουσείο Γουναρόπουλου²¹⁶

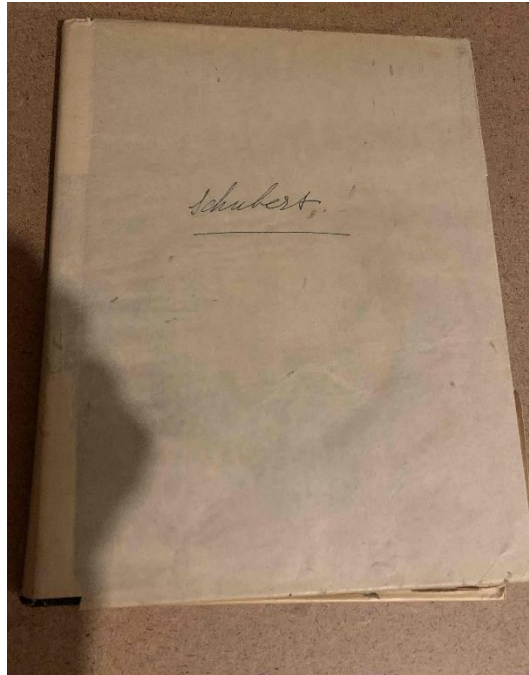
Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]



Εικόνα 39. Η φωτογραφική μηχανή της Μαρίας Προΐου

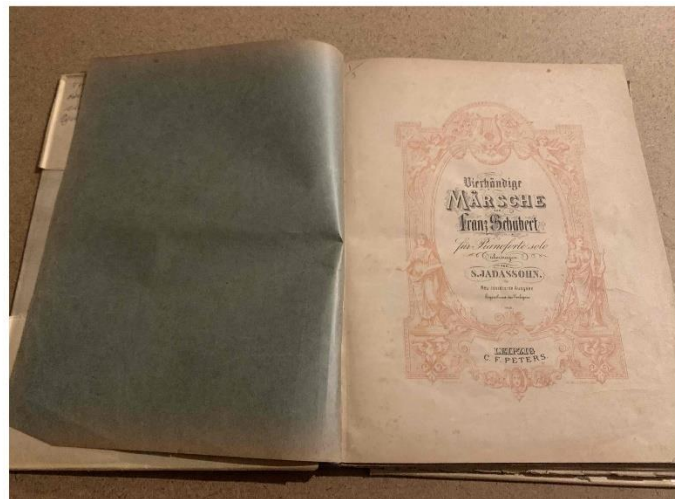
Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

²¹⁶ «Το 1994 ο Δήμος Ζωγράφου δημιούργησε δίπλα στο υπάρχον κτήριο το Κέντρο Τέχνης και Πολιτισμού, με σκοπό τη διεύρυνση του προγράμματος του μουσείου με τη διοργάνωση περιοδικών εκθέσεων και εκδηλώσεων, εικαστικού αλλά και ευρύτερα πολιτιστικού περιεχομένου (ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφία, λογοτεχνία, ποίηση, λαϊκή τέχνη, κ.ά.)». «Ιστορικό και λειτουργία», G. Gounaropoulos Museum, πρόσβαση 25 Ιουλίου 2024, <https://gounaropoulos.gr/museum/history/>.



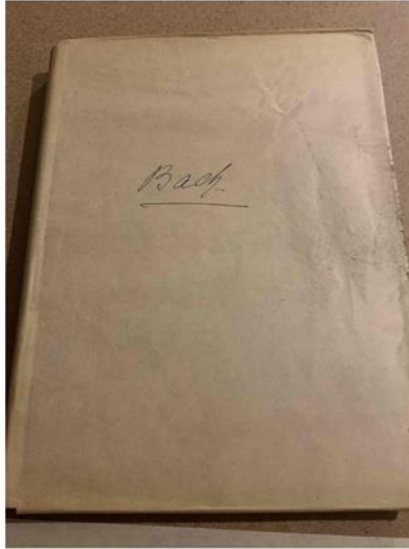
Εικόνα 40. Έκδοση με έργα του F. Schubert, ντυμένο εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



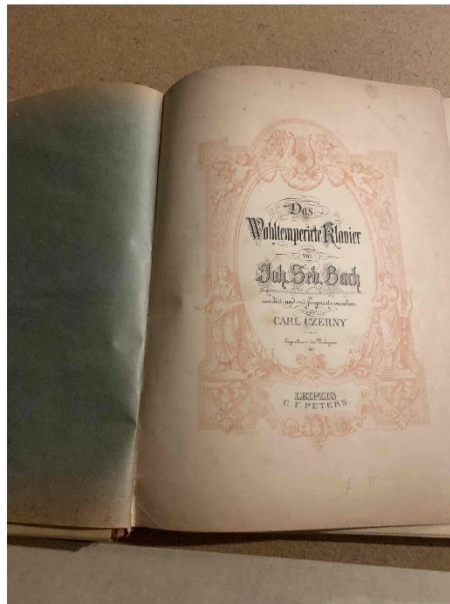
Εικόνα 41. Εμβατήρια για 4 χέρια, Franz Schubert

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



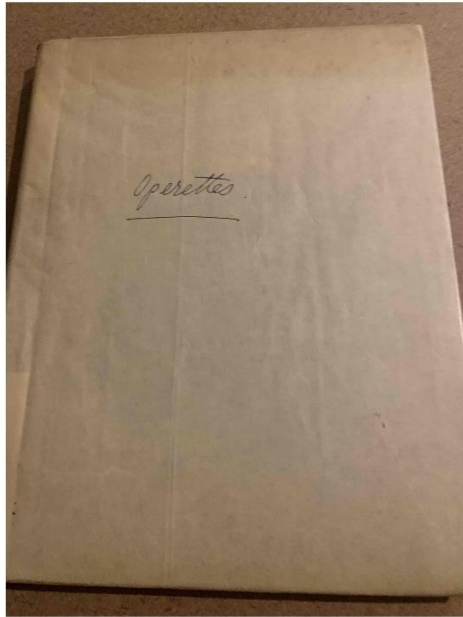
Εικόνα 42. Έκδοση με έργα του J.S. Bach, ντυμένο εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



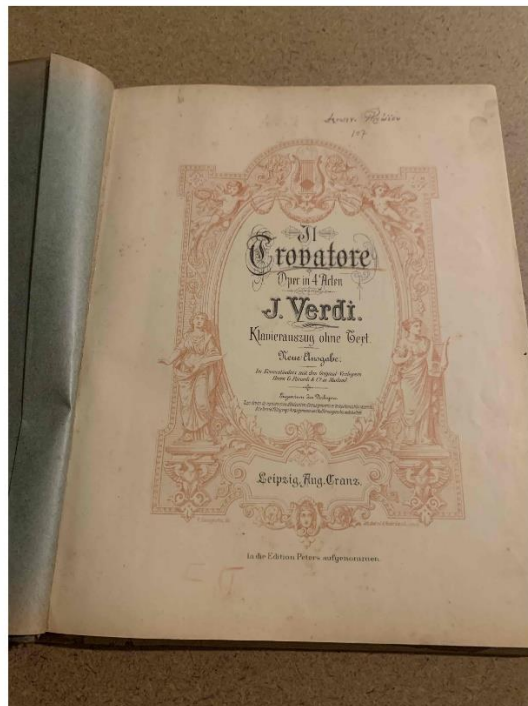
Εικόνα 43. Το Καλώς Συγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο, J.S. Bach

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



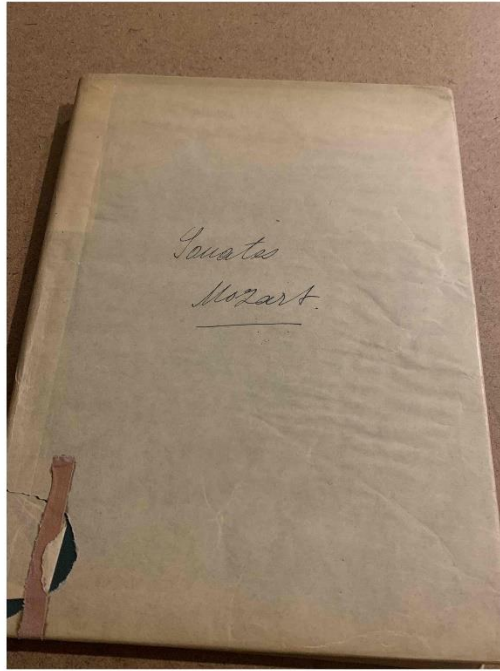
Εικόνα 44. Έκδοση με έργα του G. Verdi, ντυμένο εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



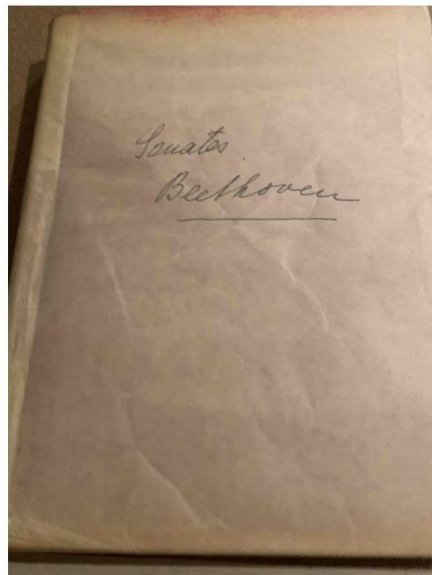
Εικόνα 45. Il Trovatore, G. Verdi, μεταγραφή για πιάνο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



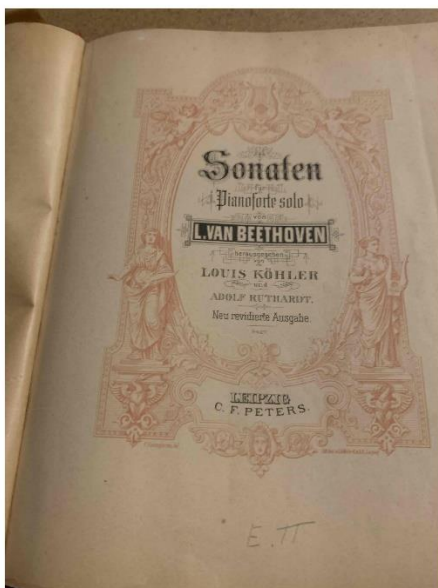
Εικόνα 46. Σονάτες Mozart, ντυμένο εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



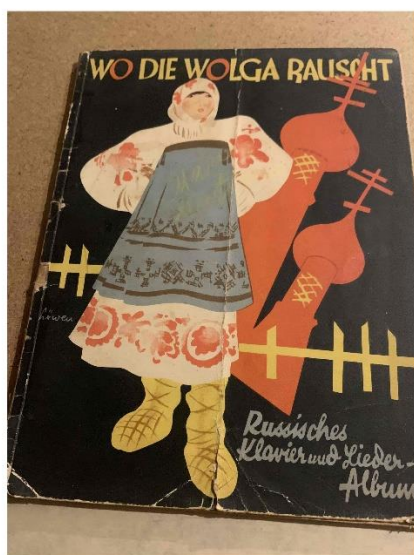
Εικόνα 47. Σονάτες L. Van Beethoven, ντυμένο εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 48. Σονάτες L. Van Beethoven²¹⁷

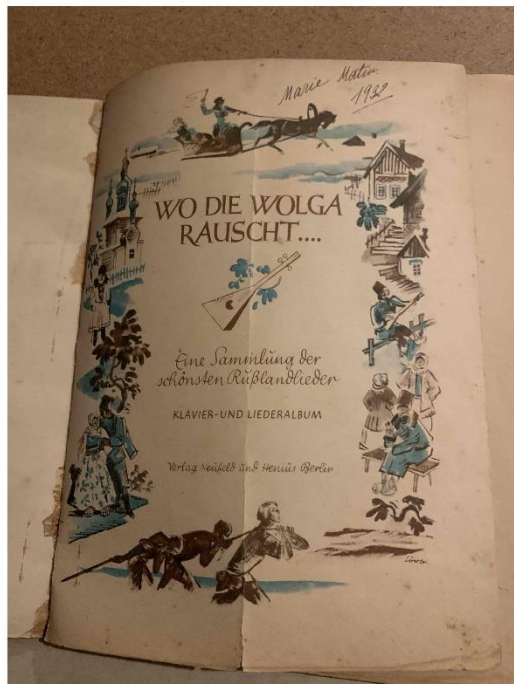
Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 49. Άλμπουμ με ρωσικά τραγούδια για πιάνο, εξώφυλλο

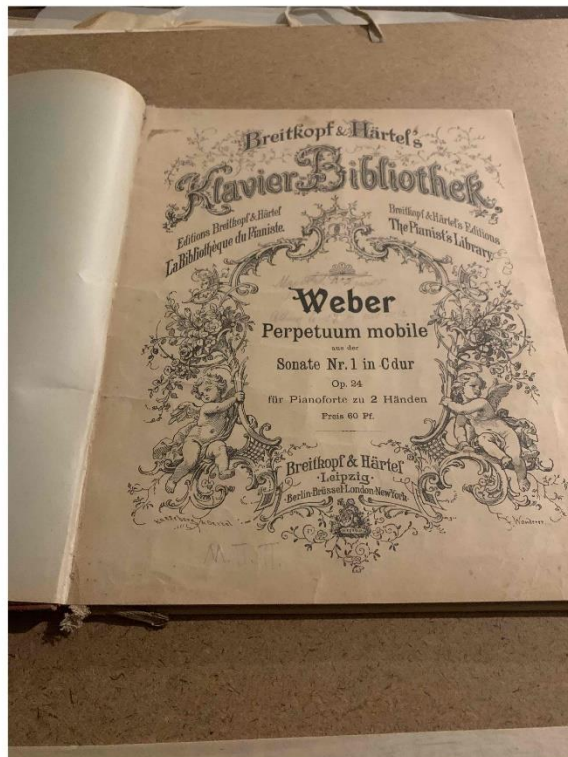
Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

²¹⁷ Η Πρωίου σχεδόν σε όλα τα βιβλία της σημειώνει το ονοματεπώνυμο της. Σ' αυτό το βιβλίο υπάρχουν σημειωμένα τα αρχικά «Ε.Π». Τα αρχικά αυτά παραπέμπουν στην αδελφή της Μαρίκας, Ευγενία Πρωίου. Επομένως, το βιβλίο φαίνεται να ανήκει σε εκείνη.



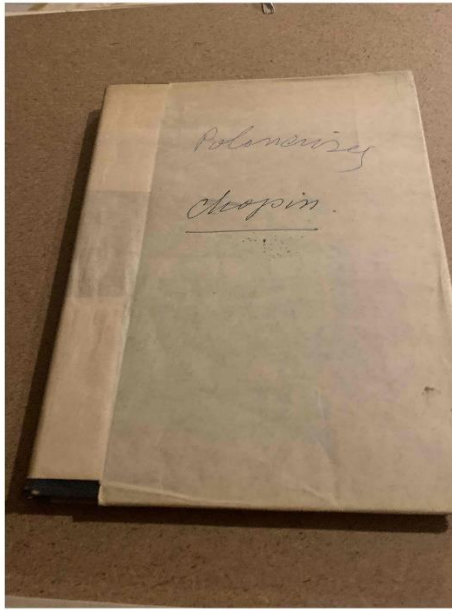
Εικόνα 50. *Wo die Wolga rauscht*, εσωτερικό εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



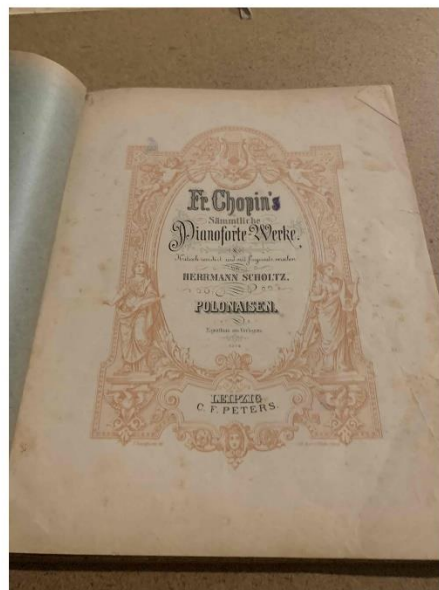
Εικόνα 51. *Perpetuum mobile*, Σονάτα αρ. 1 ορ. 24 σε Ντο Μείζονα, C.M. von Weber

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



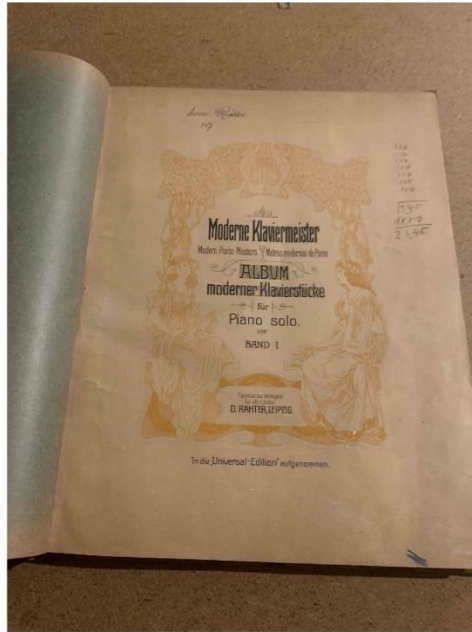
Εικόνα 52. Chopin Polonaises, εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 53. Chopin Polonaises, εσωτερικό εξώφυλλο

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 54. Άλμπουμ με σύγχρονα έργα για πιάνο, 1ος τόμος²¹⁸

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

Η ενασχόληση της Μαρίκας με την μουσική ξεκίνησε σε πολύ μικρή ηλικία, όταν γράφτηκε σε Ωδείο για σπουδές πιάνου (εικόνα 55).²¹⁹ Ωστόσο, τα συγγενικά πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντός της δεν γνωρίζουν σε ποιο Ωδείο γράφτηκε. Η Μυρτώ Οικονομίδου ανακάλυψε μελετώντας τα μαθητολόγια του Ωδείου Αθηνών, πως η Μαρίκα ήταν εγγεγραμμένη εκεί από το σχολικό έτος 1919-1920.²²⁰

Ανέφερε επίσης πως το 1916 δημιουργήθηκε στο Ωδείο Αθηνών γυναικεία ελληνική χορωδία που τελούσε υπό την αιγίδα της Βασίλισσας Αλίκης και λογιζόταν ως υποχρεωτικό μάθημα του Ωδείου.²²¹ Σ' αυτή τη χορωδία συναντάμε την αδερφή της Μαρίκας, Ευγενία, καθώς και την μετέπειτα επιστήθια φίλη της, Ηλέκτρα Παπαγεωργακοπούλου,²²² η οποία αναφέρεται συχνότερα ως «Ηλέκτρα Γεωργά» και πρόκειται για γνωστή σοπράνο των αρχών του 20^{ου} αιώνα.²²³ Το 1920 το φωνητικό σύνολο μετονομάζεται σε Χορωδία του Ωδείου Αθηνών και τη διεύθυνση της αναλαμβάνει πλέον ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης.²²⁴ Σ' αυτή την χορωδία συμμετείχε και η Μαρίκα Πρωίου.²²⁵

²¹⁸ Στο βιβλίο αναγράφεται το ονοματεπώνυμο «Δέσποινα Πρωίου». Πολύ πιθανό να ανήκε στην αδελφή της, Δέσποινα.

²¹⁹ Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

²²⁰ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

²²¹ Στο ίδιο.

²²² Στο ίδιο.

²²³ Στο ίδιο.

²²⁴ Στο ίδιο.

²²⁵ Στο ίδιο.

Δάσκαλοι της Μαρίκας Πρωίου στο πιάνο υπήρξαν οι Τσακαλώτος, Λούντβιχ Βασενχόβεν και Μορίς Μαντίν, με τον οποίο και πήρε το πτυχίο της το καλοκαίρι του σχολικού έτους 1921-1922.²²⁶ Η Μαρίκα πήρε το πτυχίο της με οριακούς βαθμούς (Καλώς), και σε όλα τα υποχρεωτικά μαθήματα είχε «Καλώς» και «Λίαν καλώς». Πολλές φορές μάλιστα ανέβαλε την εξέταση υποχρεωτικών μαθημάτων.²²⁷ Αυτό ενδεχομένως να οφείλεται στο γεγονός πως παράλληλα με τις σπουδές της εργαζόταν, κάτι που έχει αναφερθεί και στην ενότητα 2.1.1. Το Ωδείο Αθηνών στο οποίο σπούδασε η Μαρίκα φημιζόταν πάντα για τη βαθμολογική του αυστηρότητα. Μάλιστα, την χρονιά που έδωσε η Μαρίκα τις πτυχιακές της εξετάσεις αναδείχθηκε ως η καλύτερη στο έτος της.²²⁸



Εικόνα 55. Μαρίκα Πρωίου - Γουναροπούλου στο πιάνο της

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]

Ως πιανίστα η Μαρίκα Πρωίου συμμετείχε συχνά σε συναυλίες και λογοτεχνικές βραδιές που διοργανώνονταν από τον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός».²²⁹ Εκεί, συνόδευε συχνά απαγγελίες ποιημάτων και τραγούδια. Μάλιστα, την περίοδο 1930-1931 συνοδεύει στο πιάνο την χορωδία του Φ. Οικονομίδη. Τον Δεκέμβριο του 1930 συνοδεύει την εν λόγω χορωδία στο πλαίσιο των τεσσάρων χρόνων από την λειτουργία της.²³⁰ Η Μαρίκα συνόδευε αποκλειστικά τη χορωδία του Οικονομίδη και παρευρισκόταν σε όλες τις πρόβες μέχρι τον Μάρτιο του 1931, οπότε και αποφασίζει να πηγαίνει στις πρόβες μόνο μια φορά την εβδομάδα.²³¹ Η συμμετοχή της στη χορωδία του Ωδείου Αθηνών ως συνοδός πιανίστα, οι λοιπές καλλιτεχνικές της δραστηριότητες (σύνθεση) καθώς και η εργασία που έκανε για να βγάλει τα προς το ζην –ιδιαίτερα

²²⁶ Στο ίδιο.

²²⁷ Στο ίδιο.

²²⁸ Στο ίδιο.

²²⁹ Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

²³⁰ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

²³¹ Στο ίδιο.

μαθήματα πιάνου στο σπίτι της²³² σκιαγραφούν μία δυναμική και ενδιαφέρουσα προσωπικότητα. Το γεγονός πως μοίραζε την ενέργεια της σε τόσες δραστηριότητες είναι ίσως και ο λόγος που αποφάσισε να μειώσει την συχνότητα συμμετοχής της στις πρόβες της χορωδίας. Επιπλέον, αυτή η πολυπραγμοσύνη της στέρησε ενδεχομένως καλύτερους βαθμούς στις μουσικές της σπουδές. Πάντως, πρόκειται αναμφίβολα για έναν δραστήριο άνθρωπο.

Όσον αφορά τη δραστηριότητα της ως συνθέτρια, δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς ξεκίνησε να γράφει μουσική, αλλά μέλη της οικογένειάς της υποστηρίζουν πως αυτό συνέβη σε νεαρή ηλικία.²³³ Η πρώτη χρονολογία που αναγράφεται σε έργα της είναι το 1920. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως τότε ξεκίνησε την συνθετική της πορεία. Τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 υπογράφει τα έργα της με το ψευδώνυμο «Marie Matin», που είναι η γαλλική απόδοση του ονοματεπωνύμου της. Από την δεκαετία του 1940 υπογράφει πλέον με το επίσημο ονοματεπώνυμό της. Η μετριοφροσύνη της απέναντι στην αξία των έργων της, σύμφωνα με τη μελέτη της αλληλογραφίας της με τον Γουναρόπουλο, ενδεχομένως να την οδήγησε στη χρήση ψευδωνύμου. Με την υποστήριξη του συζύγου της και την ενθάρρυνση της φίλης της, Ηλέκτρας Γεωργιά, απέκτησε σταδιακά μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση ως καλλιτέχνης.

Τα έργα της, όπως θα γίνει αντιληπτό στην ενότητα της αποδελτίωσης, είναι κατά κύριο λόγο χοροί της εποχής (Fox trot, One Step, χορός ελληνικός, συρτός και απλοί χοροί). Η Μυρτώ Οικονομίδου υποστηρίζει πως η συνθέτρια επέλεγε τα συγκεκριμένα είδη για τα έργα της με στόχο για να τα αξιοποιήσει σε συγκεκριμένες περιστάσεις.²³⁴ Σύμφωνα με την ίδια, «η γυναίκα του γιού της, Καίτη, διηγούταν πως η Μαρίκα μαζί με την αδελφή της, Ευγενία, έπαιζαν και τραγουδούσαν σε κρουαζιερόπλοια».²³⁵ Μάλιστα, η ίδια η συνθέτρια αναφέρει σε αλληλογραφία της με τον σύζυγο της, πως χαιρόταν πολύ να παίζει, να χορεύει και να τραγουδάει.

Αξιοσημείωτη είναι η συμμετοχή της Μαρίκας Πρωίου στις Δελφικές Εορτές του 1927 που οργάνωσαν ο Ευάγγελος Σικελιανός με τη σύζυγό του, Εύα Πάλμερ - Σικελιανού. Οι Δελφικές Εορτές αφορούσαν μια σειρά από εκδηλώσεις, παραστάσεις, χορευτικές και αθλητικές επιδείξεις, ομιλίες, εκθέσεις και ξεναγήσεις, συνδυάζοντας την αρχαία τραγωδία με τη βυζαντινή και λαϊκή τέχνη.²³⁶ Ο Γουναρόπουλος ήταν φίλος με τον Ευάγγελο Σικελιανό και επισκεπτόταν τακτικά το σπίτι της Εύας Πάλμερ στο Παλαιό Φάληρο, συμμετέχοντας στις συζητήσεις που αφορούσαν την διοργάνωση των Δελφικών Εορτών. Η Μαρίκα συμμετείχε στο ανέβασμα του Προμηθέα Δεσμώτη ως μέλος του χορού των Ωκεανίδων και πιθανότατα σε παράσταση με παραδοσιακούς χορούς (εικόνα 56).²³⁷ Το 1931 οπότε ο Γουναρόπουλος παντρεύτηκε με την Μαρίκα Πρωίου, δημιούργησε ένα πορτρέτο της με παραδοσιακή φορεσιά, το οποίο παραπέμπει στη συμμετοχή της στις Δελφικές Εορτές του 1927 (εικόνα 57).

²³² Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

²³³ Στο ίδιο.

²³⁴ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

²³⁵ Στο ίδιο.

²³⁶ Στο ίδιο.

²³⁷ Στο ίδιο.

Το 1930 ο Οργανισμός Τουρισμού προκήρυξε διαγωνισμό σύνθεσης καλύτερου τραγουδιού Αποκριάς, σε στίχους του Στέλιου Χιλιαδάκη. Μέλη της Επιτροπής υπήρξαν –μεταξύ άλλων– ο Μανώλης Καλομοίρης, ο Διονύσιος Λαυράγκας και η Ηλέκτρα Γεωργιά.²³⁸ Τον Φεβρουάριο του 1931 ανακοινώθηκαν τα αποτελέσματα, οπότε το πρώτο βραβείο μοιράστηκαν, ο Λεωνίδας Ζώρας και ο Θεόδωρος Σπάθης, ενώ η Μαρίκα Πρωίου απέσπασε το δεύτερο βραβείο (εικόνες 58, 59).²³⁹ Τα βραβευμένα τραγούδια εκτελέστηκαν σε διάφορες ταβέρνες την περίοδο της Αποκριάς από τη χορωδία του Εθνικού Ωδείου,²⁴⁰ κατά συνέπεια εκτελέστηκε και το τραγούδι της Μαρίκας. Μάλιστα, η ίδια αναφέρει στον σύζυγο της μέσω αλληλογραφίας, πως το κομμάτι της είχε πολύ μεγάλη επιτυχία και πως αισθάνεται ευγνώμων απέναντι στην Ηλέκτρα Γεωργιά που την πίεσε να το γράψει, ενώ η ίδια φρόντισε στη συνέχεια για την προώθηση του. Η πρώτη σύγχρονη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε από τη Μελένια Καλαϊντζή (υψίφωνο) και τον Αλέξανδρο Μακρή (πιάνο) στις εκδηλώσεις της εβδομάδας “Greek Women Composers” του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ (16/10/2023). AULA Φιλοσοφικής Σχολής ΕΚΠΑ).²⁴¹

Τις χρονολογίες 1942-1947 εκτελέστηκαν στον Ραδιοσταθμό Αθηνών της παιδικής ώρας σαράντα ένα (41) τραγούδια της Μαρίκας. Η ίδια η Πρωίου καταγράφει μια λίστα με τα έργα που παρουσιάστηκαν στο ραδιόφωνο (εικόνα 60) στην πρώτη σελίδα του τέταρτου τόμου των έργων της.²⁴² Επίσης, σύμφωνα με την Μυρτώ Οικονομίδου, μελωδίες της είχαν εκδοθεί στη συλλογή παιδικών τραγουδιών της Δώρας Μοιάτσου-Βάρναλη.²⁴³ Μέλη της οικογένειας της Μαρίκας αναφέρουν πως είχε συνθέσει το τραγούδι των τίτλων της ραδιοφωνικής εκπομπής της Θείας Λένας.²⁴⁴ Ωστόσο, το τραγούδι δεν βρέθηκε σε κάποια παρτιτούρα. Αν αναλογιστούμε πως η Μαρίκα είχε καταπιαστεί με την σύνθεση παιδικών τραγουδιών και οι συνθέσεις της για παιδιά παίζονταν στο ραδιόφωνο, τότε υπάρχει πράγματι μεγάλη πιθανότητα να έγραψε εκείνη το τραγουδάκι της Θείας Λένας.

Κατά την διάρκεια έρευνας των έργων της Μαρίκας Πρωίου στο Μουσείο Γουναρόπουλου,²⁴⁵ βρέθηκαν επίσης κάποιες χειρόγραφες παρτιτούρες έργων που υπήρχαν ήδη μέσα στους τόμους. Ο λόγος ύπαρξης διπλών χειρογράφων είναι το γεγονός πως η Μαρίκα είχε δώσει τα έργα της σε αντιγραφείς της εποχής για να τα καθαρογράψουν. Σ’ αυτούς συγκαταλέγονται οι Χαράλαμπος Χαλκιάς, ο οποίος υπήρξε οργανίστας, συνθέτης και μαέστρος χορωδιών, και ο Μιχαήλ Μακάροφ, ένας από τους καλύτερους και πιο γνωστούς αντιγραφείς της εποχής.²⁴⁶ Οι λόγοι για τους

²³⁸ Στο ίδιο.

²³⁹ Στο ίδιο.

²⁴⁰ Στο ίδιο.

²⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lyOnW-TXpgk> (πρόσβαση στις 11 Σεπτεμβρίου 2024).

²⁴² Αναλυτική περιγραφή των αυτογράφων της συνθέτριας στην ενότητα 2.2.1

²⁴³ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π. Στοιχεία έκδοσης: “Τραγούδια για παιδιά” (1954).

²⁴⁴ Την εκπομπή είχε αναλάβει το 1942 η Αντιγόνη Μεταξά, σπουδαία συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας και δημιουργός του πρώτου παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα, χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο «Θεία Λένα». Το τραγούδι των τίτλων της εκπομπής ονομάζεται «Καλημέρα σας παιδιά».

Μαρία Γουναροπούλου, «Έμεινε συνειδητά στη σκιά του παππού», ό.π.

²⁴⁵ Βλ. Παράρτημα.

²⁴⁶ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

οποίους ενδεχομένως αποφάσισε να δώσει τα έργα της σε αντιγραφείς, ήταν αφενός για να έχει μια καθαρογραμμένη καταγραφή των έργων της, ώστε να τη χρησιμοποιεί σε συναυλίες και ρεσιτάλ, καθώς οι αυτόγραφοι τόμοι δεν ήταν ιδιαίτερα πρακτικοί για αυτό τον σκοπό. Αφετέρου, η καθαρή γραφή των έργων της φαίνεται ότι σχετίζεται με την επιθυμία της να καταθέσει φάκελο εγγραφής στην Ένωση Ελλήνων Μουσουργών/ΕΕΜ. Το 1947 σε αλληλογραφία της με τον Γουναρόπουλο φάνηκε πως η ίδια είχε αποφασίσει να γραφτεί στην ΕΕΜ, με τον σύζυγο της να της τονίζει ότι το έχει καθυστερήσει.²⁴⁷ Μάλιστα, όπως αναφέρει και η Μυρτώ Οικονομίδου, το 1947 που η Μαρίκα σκόπευε να γραφτεί στην ΕΕΜ, ήταν η περίοδος κατά την οποία είχαν αντιγραφεί τα περισσότερα έργα της. Παρ' όλ' αυτά, το όνομα της δεν βρέθηκε στο αρχείο της ΕΕΜ στην περίοδο 1947 έως και 1957.²⁴⁸

Στις 16 Μαρτίου του 1950 πραγματοποιήθηκε ρεσιτάλ με τραγούδια της Πρωίου στο λύκειο των Ελληνίδων Αθηνών.²⁴⁹ Τα τραγούδια της ερμήνευσε η μεσόφωνος Κλειώ Καραντινού, ενώ η ίδια η συνθέτρια συνόδευε στο πιάνο. Από την εν λόγω εκδήλωση βρίσκουμε την μοναδική κριτική για το έργο της Πρωίου από την Αύρα Θεοδωροπούλου,²⁵⁰ η οποία παρατίθεται ακολούθως:

«Η κ. Μαρία Γουναροπούλου παρουσίασε στο Λύκειο των Ελληνίδων στις 16 Μαρτίου μια σειρά από τραγούδια της πάνω σε στίχους των ποιητών μας, Κρυστάλλη, Γκόλφη, Παλαμά, Μυρτιώτισσας, Μελισσάνθης κ.α. Είναι δύσκολο να κατατάξει κανένας τα τραγούδια αυτά σε ορισμένη κατηγορία. Δεν μπορούν να λογαριαστούν τραγούδια λαϊκά, του τύπου Κοκκίνου και Ροδίου, γιατί δείχνουν κάποιες περισσότερες αξιώσεις, τα κείμενα είναι διαλεγμένα με ποιητική διαίσθηση και δείχνεται μια καλή προσπάθεια να προσαρμοστεί πιστά η μουσική στο ποιητικό περιεχόμενο.

Ωστόσο δε φτάνουν στο επίπεδο του Lied, του τεχνικού τραγουδιού, που έχει πολλές απαιτήσεις, τόσο για το μελωδικό όσο και το οργανικό μέρος της συνοδείας. Τα τραγούδια της κ. Γουναροπούλου έχουν μια αβρή μελωδικότητα, που είναι ωραία προσαρμοσμένη στις δυνατότητες της φωνής, χωρίς σπασμωδικές εκρήξεις, απλά, φυσικά, ρομαντικά, τρυφερά. Έχουν μια ευγένεια που σπάνια την απαντούμε σε τραγούδια του είδους αυτού. Το οργανικό μέρος είναι το αδύνατο σημείο και σαυτό θα πρέπει να προσέξει περισσότερο η συνθέτρια. Η μελωδία της είναι αρκετά εύγλωττη, ώστε να φτάνει μια απλή αρμονική βάση νακουμπά απάνω της το τραγούδι, χωρίς να ζητά δική της αυτοτέλεια. Ξεχωρίζω μερικά από τα πιο πετυχημένα: «Ξαίρω τα λόγια», «Το σπίτι μου» του Παλαμά, «Έλα να ξεχαστούμε» Α. Μελαχρινού, «Τα γέλια σου» Ρ. Γκόλφη, «Ω μακρυσμένη ψυχή» Μυρτιώτισσας.

²⁴⁷ Στο ίδιο.

²⁴⁸ Θα ήταν πιο δόκιμο να μελετηθεί το αρχείο της ΕΕΜ μέχρι και τον θάνατο της συνθέτριας (1965), καθώς θα μπορούσε να έχει καταθέσει αίτηση έως τότε.

²⁴⁹ Μυρτώ Οικονομίδου, «Marie Matin: Η πιανίστα και συνθέτρια Μαρίκα Πρωίου -Γουναροπούλου συστήνεται στο σύγχρονο κοινό», ό.π.

²⁵⁰ Στο ίδιο.

Η κ. Κλειώ Καραντινού που δείχνει πάντα τόση στοργή για τα έργα των νέων μουσουργών μας, απέδωσε τα τραγούδια της κ. Γουναροπούλου με τη λεπτή της τέχνη και την καλλιεργημένη της μουσική αντίληψη».



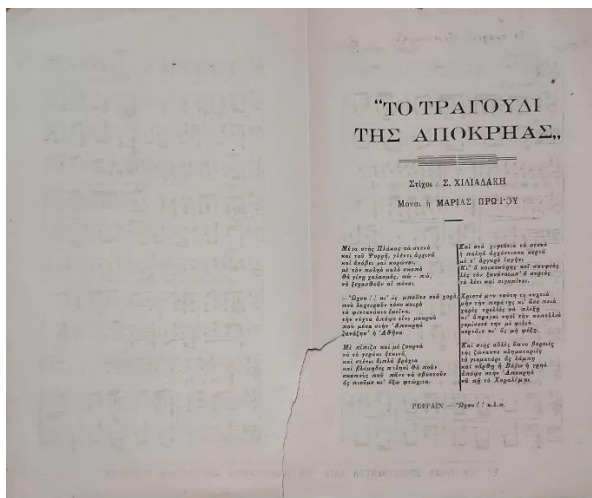
Εικόνα 56. Η Μαρίκα Πρωίου στις δελφικές εορτές του 1927

Copyright [Μαρία Γουναροπούλου]



Εικόνα 57. Πορτρέτο του Γιώργου Γουναρόπουλου, στο οποίο απεικονίζεται η Μαρίκα Πρωίου με παραδοσιακή φορεσιά.

Copyright [Μουσείο Γουναρόπουλου]



Εικόνα 58. Η βραβευμένη εκδοχή της Μαρίκας Πρωίου για το Τραγούδι της Αποκριάς, στίχοι

Copyright [Αλίνα Καλοπανά]

Εικόνα 59. Η βραβευμένη εκδοχή της Μαρίκας Πρωίου για το Τραγούδι της Αποκριάς, παρτιτούρα

Copyright [Αλίνα Καλοπανά]

1942-1944 Έγγραφο 44 φωνητικά 299
 δε παρ. παρ. 20000, 20000, 20000

Μαρίκα Γ. Πρωίου

1942-1944-1944-20000

Τεχνικά εργαλεία 1000

Χαλκός	10	160	Τεχνικά εργαλεία
Κόπια	20	170	Κόπια
Κόπια	30	180	Κόπια
Κόπια	40	190	Κόπια
Κόπια	50	200	Κόπια
Κόπια	60	210	Κόπια
Κόπια	70	220	Κόπια
Κόπια	80	230	Κόπια
Κόπια	90	240	Κόπια
Κόπια	100	250	Κόπια
Κόπια	110	260	Κόπια
Κόπια	120	270	Κόπια
Κόπια	130	280	Κόπια
Κόπια	140	290	Κόπια
Κόπια	150	300	Κόπια
Κόπια	160	310	Κόπια
Κόπια	170	320	Κόπια
Κόπια	180	330	Κόπια
Κόπια	190	340	Κόπια
Κόπια	200	350	Κόπια
Κόπια	210	360	Κόπια
Κόπια	220	370	Κόπια
Κόπια	230	380	Κόπια
Κόπια	240	390	Κόπια
Κόπια	250	400	Κόπια

Εικόνα 60. Χειρόγραφη λίστα της Μαρίκας Πρωίου με τα έργα που εκτελέστηκαν στον Ραδιοσταθμό Αθήνας, 1^η σελίδα 4^{ου} τόμου

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

2.2. Το αρχείο της Μαρίκας Πρωίου – Μεθοδολογία αποδελτίωσης τεκμηρίων, σύνταξη Καταλόγου και απόπειρα ανάλυσης των πιανιστικών έργων

Το αρχείο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου φυλάσσεται στο Μουσείο Γιώργου Γουναρόπουλου και αποτελείται από τέσσερις τόμους και μερικές χειρόγραφες και έντυπες παρτιτούρες, οι οποίες εντοπίστηκαν εκτός τόμων. Η γράφουσα μελέτησε αρχικά τους τέσσερις τόμους και τους συνέκρινε ως προς το περιεχόμενο (έργα για πιάνο, έργα για φωνή και πιάνο), τη γραφή (μελάνι ή μολύβι) και τη χρονολογία σύνθεσης. Επίσης, έλαβε υπόψη τυχόν πληροφορίες της ίδιας της συνθέτριας, σημειωμένες στην πρώτη ή την τελευταία σελίδα κάθε τόμου (λίστες έργων, χρονολογίες, πληροφορίες εκτέλεσης ή παρουσίας στο ραδιόφωνο). Τα πρώτα γενικότερα συμπεράσματα δεν μπόρεσαν να αποσαφηνίσουν την αλληλουχία των τόμων (1^{ος}, 2^{ος} κ.λπ.). Κατά συνέπεια, η γράφουσα ασχολήθηκε με την αποδελτίωση των έργων του κάθε τόμου ξεχωριστά. Στο τέλος, η γράφουσα μελέτησε το διάσπαρτο χειρόγραφο υλικό και συγκρίνοντάς το με την αποδελτίωση των τόμων, παρατήρησε πως πρόκειται για αντίγραφα περιεχομένων στους τόμους έργων.

Σχετικά με την μεθοδολογία και το εργαλείο της αποδελτίωσης, η γράφουσα στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στο σύγγραμμα «*Συστηματικός και Βιο-Βιβλιογραφικός Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη*» της Μαγδαληνής Καλοπανά, μέλους του Εργαστηριακού Διδακτικού Προσωπικού του Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Για την αποδελτίωση των έργων της Μαρίκας Πρωίου επιλέχθηκε η χρονολογική παράθεση. Τα έργα ταξινομούνται δηλαδή βάσει χρονολογικής σειράς (έτος). Η συστηματική οργάνωση των έργων κρίθηκε ως ακατάλληλη στη συγκεκριμένη περίπτωση, καθώς αυτή προϋποθέτει την ύπαρξη περισσότερων «ειδών» (πχ. έργα για ορχήστρα, έργα μουσικής δωματίου κλπ.). Στη συγκεκριμένη περίπτωση ωστόσο, το θέμα της έρευνας επιβάλλει την επικέντρωση στα έργα της Πρωίου για πιάνο και ως εκ τούτου η Καταλογογράφηση αφορά μόνο στα έργα αυτής της συστηματικής κατηγορίας. Συνεπώς η χρονολογική ταξινόμηση των έργων εντός της συστηματικής κατηγορίας «Έργα για πιάνο» ήταν η μόνη επιλογή για τη σύνταξη Καταλόγου Έργων για πιάνο της Μ. Πρωίου. Φυσικά, η επιλογή της χρονολογικής παράθεσης των έργων δεν θα ήταν εφικτή αν η συνθέτρια δεν σημείωνε επιμελώς τη χρονολογία σύνθεσης στα αυτόγραφα της. Βεβαίως, υπήρξαν λίγες περιπτώσεις, όπου απουσίαζε το έτος σύνθεσης, με αποτέλεσμα η γράφουσα να προβεί σε “κατά προσέγγιση” χρονολόγηση των αχρονολόγητων έργων.

Αναφορικά με το συνθετικό υλικό της Μαρίκας Πρωίου, ο πρώτος και δεύτερος τόμος περιέχουν τραγούδια για φωνή και πιάνο και έργα για (σόλο) πιάνο. Τα έργα για πιάνο της Μαρίκας εντοπίζονται μόνο στους δύο πρώτους τόμους των αυτογράφων της. Ωστόσο οι τόμοι δεν φαίνεται να έχουν δημιουργηθεί –από την ίδια την συνθέτρια– με κριτήριο χρονολογικό, καθώς παρατηρούνται κοινές ημερομηνίες και στους δύο τόμους. Επιπλέον, στον δεύτερο τόμο συναντά κανείς και προγενέστερα έργα από εκείνα του πρώτου τόμου, κάτι που καταγράφεται στην αποδελτίωση. Επομένως, καθίσταται δυσκολότερη η ακριβής χρονολόγηση των αχρονολόγητων έργων της συνθέτριας, καθώς τα έργα των τόμων δεν σημειώνονται με χρονολογική σειρά.

Ωστόσο, εικάζεται πως η συνθέτρια σημειώνει αρχικά αλλού (εκτός τόμων) τις συνθέσεις της, ενώ τα έργα που βρίσκονται εντός τόμων αποτελούν την τελική μορφή τους. Αυτό συμπεραίνεται από το γεγονός πως υπάρχουν ελάχιστες διαγραφές και σβησίματα στους τόμους, καθώς και από το γεγονός πως η συνθέτρια σημειώνει τα έργα της χρησιμοποιώντας μαύρη μελάνη.

Όσον αφορά στις παρτιτούρες που βρέθηκαν εκτός τόμων, αυτές αποτελούν, όπως ήδη ειπώθηκε, αντίγραφα συνθέσεων που εντάσσονται στους τόμους. Μέρος των αντιγράφων είναι γραμμένα με μολύβι, κάτι που θα μπορούσε να σημαίνει πως αποτελούν την «πρόχειρη» γραφή τους, ενώ άλλα αντίγραφα ήταν τυπωμένα, στοιχείο που υποδεικνύει την ενδεχόμενη διακίνηση των έργων εκτός του αρχείου της δημιουργού. Ενδεχομένη εκτύπωση έργων της Πρωίου πιθανώς σχετίστηκε με κατάθεσή τους στην Ένωση Ελλήνων Μουσουργών ή με τη συμμετοχή της δημιουργού σε κάποιον διαγωνισμό, όπως ο διαγωνισμός σύνθεσης της Αποκριάς. Βέβαια, το τραγούδι της Αποκριάς δεν εντοπίζεται μέσα στους τέσσερις τόμους, αλλά το βρίσκουμε μόνο σε έντυπη μορφή μαζί με τα αποτελέσματα του διαγωνισμού.

Οι δύο τελευταίοι τόμοι αυτογράφων της Μαρίκας περιέχουν μόνο τραγούδια. Από τις συνοπτικές λίστες αποδελτίωσης των τόμων με τα έργα της Μαρίκας,²⁵¹ γίνεται αντιληπτό πως η συνθέτρια εστίασε στο είδος των τραγουδιών για φωνή και πιάνο. Πιο συγκεκριμένα μελοποιούσε ποιήματα και στίχους δημιουργών μείζονος ή/και ήσσονος σημασίας. Τα πιανιστικά της έργα είναι μόλις τριάντα (30), ενώ τα έργα για φωνή και πιάνο ανέρχονται σε διακόσια τριάντα ένα (231).

Τα τραγούδια είναι πάντα πιο προσιτά προς το ευρύ κοινό, καθώς περιέχουν στίχους, στοιχείο που καθιστά τη μουσική και το περιεχόμενο της περισσότερο κατανοητά προς τον ακροατή. Βέβαια, όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 2.3, μέχρι και τη δεκαετία του '40, η διασκέδαση στα αστικά κέντρα περιλάμβανε κυρίως ελαφρά ελληνικά τραγούδια, κατά κύριο λόγο σε ευρωπαϊκούς ρυθμούς. Η διάχυση του ελαφρού τραγουδιού, καθώς και των δημοφιλών χορών της εποχής αποτέλεσε πιθανώς σημαντική επίδραση στη νέα δημιουργό, καθώς τα είδη αυτά είχαν εισχωρήσει σε πολλές πτυχές της κοινωνικής ζωής. Επιπλέον, η προκήρυξη διαγωνισμών μελοποίησης, όπως ο διαγωνισμός της Αποκριάς, στον οποίο η Μαρίκα απέσπασε το δεύτερο βραβείο, προσέφεραν ευκαιρίες προβολής σε μουσικά ιδιώματα στην περίμετρο της έντεχνης μουσικής. Η συμμετοχή της Μαρίκας σε χορωδίες καθώς και η επαγγελματική της απασχόληση ως συνοδός πιανίστα στη χορωδία του Οικονομίδη, επηρέασαν αναμφίβολα τον τρόπο γραφή της και της προσέφεραν πολύτιμη εμπειρία στο συγκεκριμένο είδος.

Τα πιανιστικά έργα της Πρωίου φέρουν ονομασίες ευρωπαϊκών χορών του έντεχνου ρεπερτορίου (*Μπαλέτο, Βαλς, Σερενάτα, Γκαβότα*), ελληνικών παραδοσιακών χορών (*Ελληνικός χορός, Χορός συρτός*) και δημοφιλών χορών του μεσοπολέμου (*Ταγκό, Ουαν-στεπ, Φοξ-τροτ*). Η ενότητα 2.6 είναι περισσότερο διαφωτιστική ως προς το πιανιστικό ρεπερτόριο της Πρωίου.

Η επιλογή ευρωπαϊκών χορών του έντεχνου ρεπερτορίου από την Πρωίου αιτιολογείται τόσο λόγω των κλασικών σπουδών της, όσο και λόγω της αφομοίωσης των χορών

²⁵¹ Ενότητες 2.2.2 και 2.2.3.

αυτών στην ελληνική κοινωνική ζωή του 19^ο αιώνα. Επιπλέον, στα ποικίλα μουσικά προγράμματα συμμετείχαν ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, όπως και δημοφιλείς χοροί ευρωπαϊκοί ή αμερικανικοί, ενίοτε και ως εισαγωγή ή μουσική διαλείμματος. Από τη δεκαετία του '20 και οι χοροί *Ταγκό*, *Ουαν-στεπ*, *Φοξ-τροτ* –με συχνές αναφορές στο αμερικανικό ragtime– έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς. Ωστόσο, σε εκδηλώσεις, συναντήσεις στο σπίτι, κρουαζιέρες, όλα αυτά τα είδη παρουσιάζονταν ως μια συμπερίληψη τριών διαφορετικών εποχών και στυλ. Η πρακτική αυτή αιτιολογεί ως ένα βαθμό την επιλογή της Πρωίου να γράφει για όλα τα είδη χορών που προαναφέρθηκαν κατά την δεκαετία του '20.

Το μεγαλύτερο μέρος του πιανιστικού ρεπερτορίου της Μαρίκας Πρωίου καταλαμβάνουν τα δημοφιλή φοξ-τροτ (12).²⁵² Δεν είναι γνωστό αν η επιλογή της οφείλεται σε προσωπική προτίμηση, πέραν των τάσεων της εποχής, όπως δεν είναι γνωστό αν η επιλογή αυτή συνδυαζόταν με κάποιο θέμα βιοπορισμού (όπως στην περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη). Πιθανότερη εξήγηση πάντως αποτελεί, όπως έχει αναφερθεί και στην ενότητα 2.3 και λόγω της καθημερινής απασχόλησής της σε κάποια αμειβόμενη εργασία, ότι η σύνθεση συγκεκριμένων ειδών μουσικής αποτελούσε θέμα προσωπικής έκφρασης στον καλλιτεχνικό χώρο.²⁵³

2.2.1. Κατάλογος πιανιστικών έργων

Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 2.2, η αποδελτίωση των έργων για πιάνο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου από το σύνολο των αυτογράφων και χειρογράφων του αρχείου της παρατίθεται στον παρόντα Αναλυτικό Κατάλογο βάσει χρονολογικής σειράς. Τα πεδία τα οποία περιλαμβάνει η αναλυτική περιγραφή έκαστου έργου είναι τα εξής: τίτλος, τόμος και σελίδες αυτού, χρονολογία σύνθεσης, τονικότητα, μέρη, χρονική αγωγή, μέτρο, γραπτές μορφές (αυτόγραφο, χειρόγραφο αντίγραφο κ.λπ.), Α' εκτέλεση (για όσα έργα έχουν εκτελεσθεί) και τέλος ειδικές πληροφορίες, όπου αυτές υπάρχουν.²⁵⁴ Διευκρινίζεται ότι δεν καταχωρείται Αριθμός Καταλόγου, καθώς η παράθεσή του προϋποθέτει συνολική καταλογογράφηση των έργων της Πρωίου. Στην παρούσα ερευνητική εργασία πραγματοποιήθηκε μεν αποδελτίωση όλων των έργων από τα αυτόγραφα και χειρόγραφα της Πρωίου, αλλά ο Αναλυτικός Κατάλογος που συντάχθηκε αφορά μόνο στα έργα για πιάνο, όπως επιβάλλει το θέμα της έρευνας. Η αρίθμηση των σελίδων του μουσικού κειμένου δεν αντιστοιχεί στη πρωτότυπη αρίθμηση των σελίδων των τόμων, καθώς εξώφυλλα ή κενές ενδιάμεσες σελίδες δεν λαμβάνονται υπόψη.

²⁵² An American social dance of the 20th century. It was originated in the summer of 1914 by vaudeville dancer and comedian Harry Fox (1882–1959), who was then appearing in a dancing act with his company of six “American Beauties” at the New York Theater. As part of the act, he did a dance of trotting steps to ragtime music. Conyers, Claude. "Foxtrot." *Grove Music Online*. 6 Feb. 2012; Accessed 12 Sep. 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219055>.

²⁵³ Βλ. ενότητες 2.1.3 και 2.3

²⁵⁴ Καλοπανά, Μαγδαληνή, *Συστηματικός και Βιο-Βιβλιογραφικός Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη*, Φ. Νάκας, Αθήνα 2019.

2.2.1.1. Αναλυτικός Κατάλογος Έργων για πιάνο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου (χρονολογική ταξινόμηση)

Φοξ Τροτ αρ. 1

Τόμος 2ος, σ. μ. κ.²⁵⁵ 9-10

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1920

Τονικότητα: Ντο Μείζονα

Μέρη: 1 (Allegro) / 2/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ Τροτ αρ. 2

Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 14-15

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1922

Τονικότητα: Σολ Μείζονα

Μέρη: 1 (Allegro) / 2/2

Α΄ εκτέλεση: 1/6/2024, Μαριάννα Παντελίδη, Μουσείο Γουναροπούλου, Συναυλία-αφιέρωμα στη Μαρίκα Πρωίου – Γουναροπούλου.²⁵⁶

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

²⁵⁵ σ.μ.κ.: σελίδες μουσικού κειΑπό την αρίθμηση έχουν αφαιρεθεί τα εξώφυλλα (εξωτερικά και εσωτερικά).

²⁵⁶ <https://www.ertecho.gr/radio/trito/show/kritikos-logos/podcast/702716/kritikos-logos-pempti-06-iouniou-2024/>: 12:12.

Φοξ τροτ αρ. 3

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 20-22

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Σολ Μείζονα**Μέρη:** 1**Αφιέρωση:** «στον γάμο της Μίνας»

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Τάνγκο Βερτ

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 24-25

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Ρε ελάσσονα**Μέρη:** 1 (Moderato) / 2/4**Υπογραφή συνθέτριας:** «Marie Matin»

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Ρομάντζα

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 64-67

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Σι ελάσσονα**Μέρη:** 3 / I. Andante - II. Presto - III. Andante / μ.: I. 40 –

II. 10 – III. 40

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 4 σ. (μαύρη μελάνη).

Ένα βήμα αρ. 1

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 84-85

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Φα Μείζονα**Μέρη:** 1 / 2/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 4

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 86-87

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Σολ Μείζονα**Μέρη:** 1 / 2/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Ένα βήμα αρ. 2

Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 4-5

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Σολ Μείζονα**Μέρη:** 1 (vivo) / 2/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 5

Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 5-6

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1924**Τονικότητα:** Μι Μείζονα**Μέρη:** 1 (Allegro) / 2/2

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 6

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 26-27

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Φα Μείζονα**Μέρη:** 1 / 4/4**Υπογραφή συνθέτριας:** «Marie Matin»

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 7

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 34-35

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Σι ύφεση Μείζονα**Μέρη:** 1 / 4/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Τανγκό Τζένη

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 36-37

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Ρε Μείζονα**Μέρη:** 1 / 4/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: Η συνθέτρια έχει σημειώσει το έργο, χρησιμοποιώντας μαύρη μελάνη, όμως σε κάποια σημεία έχει προσθέσει φθόγγους ή άλλες λεπτομέρειες με μολύβι: μ. 1-3 ,5-7, 9-16, 20, 44, 46-49.

Φοξ τροτ αρ. 8

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 50-51

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Σολ Μείζονα**Μέρη:** 1 / 4/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 9

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 54-55

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Σι ύφεση Μείζονα**Μέρη:** 1 / 4/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Σημείωμα συντάκτριας: συμπεριλαμβάνεται σε ξεχωριστό λευκό χαρτί ποιητικό κείμενο του Κ. Παλαμά (Τίτλος: «όσο περνάν τα χρόνια μου»). Ενδέχεται να προόριζε αυτό το έργο για μελοποίηση του εν λόγω κειμένου. Η συνθέτρια έχει σημειώσει ως τίτλο «Παλαμάς» και από κάτω παραθέτει μέρος του ποιητικού κειμένου.

Κείμενο (το απόσπασμα που χρησιμοποιείται):

Καλόστα τα χριστόψωμα,
καλό στον Άη Βασίλη!
Παιδάκια με τα κάλαντα
στα λυγρόχηλα χείλη·
σα μυστικό ξημέρωμα
του λιβανιού οι αγνάδες.
Ανάψαν οι λαμπάδες
κι αστράψαν οι εκκλησιές.

Σερενάτα

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 56-58

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926

Τονικότητα: Μι Μείζονα

Μέρη: 1 / 6/8

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Επειδή

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 61-62

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926

Τονικότητα: Ρε ελάσσονα

Μέρη: 1 / 3/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Βαλς αρ. 1

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 62-63

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1926**Τονικότητα:** Ρε ελάσσονα**Μέρη:** 1 / 3/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Βαλς αρ. 2

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 30-33

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1928**Τονικότητα:** Ρε Μείζονα**Μέρη:** 1 / 3/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 4 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Σημείωμα συντάκτριας: συμπεριλαμβάνεται σε ξεχωριστό λευκό χαρτί ποιητικό κείμενο του Νικηφόρου Βρεττάκου. Προφανώς η συνθέτρια προόριζε αυτό το βαλς για μελοποίηση του εν λόγω κειμένου· έχει σημειώσει ως τίτλο «Νανούρισμα» και από κάτω αναγράφει το ποιητικό κείμενο.

Κείμενο:

Ήλιε μη μου το ξυπνήσεις,
ζέφυρε μην του μιλάς,
άγγελε μην του γελάς

και μου το ξυπνήσεις τώρα
που κοιμήθει, νάνι νάνι
σαν κλωνάρι μυγδαλιάς.

Μην πετάς χελιδονάκι
στου πρωγιού το γαλανό
και μου το ξυπνήσεις τώρα
που κοιμήθει, νάνι- νάνι,
σα γαρούφαλο πρωϊνό
Μαργαρίτες στην καρδιά μου
Του' στρωσαν μι' αστροφεγγιά
Μην καρδιοχτυπείς χαρά
και μου το ξυπνήσεις τώρα
που κοιμήθει, νάνι-νάνι,
με μια πούλια στα μαλλιά.
Μη χτυπάτε...
ρόδα φύγετε μακριά
μελισσούλες, λιμπελούδες
μη μου το ξυπνήστε ακόμη
Μ' άσπρους κρόκους
Την καινούργια του αλλαξιά

Σε ψηλό βουνό θ' ανέβω
να το δω να περπατά,
παγονιού φτερά ντυμένο

πικροθάλασσα πλατιά.
νάνι νάνι ,νάνι νάνι,
δεν θα το ξανάειδω πια.

Φοξ τροτ αρ. 10

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 40-41

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1928

Τονικότητα: Ρε Μείζονα

Μέρη: 1 / 4/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γκαβότα

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 52-53

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1928

Τονικότητα: Μι Μείζονα

Μέρη: 1 (Moderato) / 4/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 11

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 82-84

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1930

Τονικότητα: Μι Μείζονα

Μέρη: 1 / 4/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Χορός Ελληνικός

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 38-39

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1933

Τονικότητα: Σολ Μείζονα

Μέρη: 1 / 2/4

Αφιέρωση: στον «κ. Παράσχη»

Α΄ εκτέλεση: 1/6/2024, Μαριάννα Παντελίδη, Μουσείο Γουναροπούλου, Συναυλία-αφιέρωμα στη Μαρίκα Πρωίου – Γουναροπούλου.²⁵⁷

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Μπαλέτο αρ. 1

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 45-47

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1934

Τονικότητα: Ντο Μείζονα

Μέρη: 1 / 2/2

Α΄ εκτέλεση: 1/6/2024, Μαριάννα Παντελίδη, Μουσείο Γουναροπούλου, Συναυλία-αφιέρωμα στην Μαρίκα Πρωίου – Γουναροπούλου.²⁵⁸

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Χορός συρτός

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 59-60

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1934

Τονικότητα: Ρε Μείζονα

Μέρη: 1 / 4/4

²⁵⁷ <https://www.ertecho.gr/radio/trito/show/kritikos-logos/podcast/703086/kritikos-logos-paraskeyi-07-iouniou-2024/> : 10:50

²⁵⁸ <https://www.ertecho.gr/radio/trito/show/kritikos-logos/podcast/702716/kritikos-logos-pempti-06-iouniou-2024/> : 23:07

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: συμπεριλαμβάνεται ένα απόκομμα της εφημερίδας *Ατλαντίς* του 1949 αναφερόμενο σε γεγονότα της μάχης της Φλώρινας. Η εν λόγω εφημερίδα ήταν η πρώτη ημερήσια εφημερίδα στην ελληνική γλώσσα που εκδιδόταν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στη δεύτερη σελίδα του αποκόμματος εντοπίζεται ελληνικός στίχος του Μ. Μαλακάση με τίτλο «Περασμένα». Η συνθέτρια συμπεριέλαβε ενδεχομένως το συγκεκριμένο απόκομμα στον πρώτο τόμο, για να αξιοποιήσει αυτούς τους στίχους. Άλλωστε, από την μελέτη των τόμων της βρέθηκαν έργα για πιάνο και φωνή σε στίχους του Μ. Μαλακάση.

Χορός αρ. 1

Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 2-3

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1934

Τονικότητα: Σολ ελάσσονα

Μέρη: 1 (Vivo) 2/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Φοξ τροτ αρ. 12

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 7

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: 1935

Τονικότητα: Ρε Μείζονα

Μέρη: 1 / 2/4

B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 1 σ. (μαύρη μελάνη).

Βαλς αρ. 3

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 78-79

A. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ**Χρονολογία:** [1924-1928]**Τονικότητα:** Ρε Μείζονα**Μέρη:** 1 / 3/4**B. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ**

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: Πρόκειται για ένα αχρονολόγητο έργο. Η χρονολόγηση γίνεται κατά προσέγγιση και φτάνει μέχρι το 1928, με βάση τα δύο προηγούμενα Βαλς. Το πρώτο βαλς (*Βαλς αρ. 1*), γράφτηκε το 1926. Το δεύτερο βαλς (*Βαλς αρ. 2*), γράφτηκε το 1928. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η συνθέτρια έχει επιλέξει την τονικότητα της Ρε για τα τρία αυτά Βαλς. Το πρώτο Βαλς είναι γραμμένο στη Ρε ελάσσονα, ενώ το δεύτερο και το τρίτο (αχρονολόγητο) στη Ρε Μείζονα. Το αχρονολόγητο Βαλς παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με το *Βαλς αρ. 2* (ίδια τονικότητα, πυκνότερη γραφή, μεγαλύτερη έκταση). Ποιο από τα δύο γράφτηκε πρώτο δεν μπορεί να οριστεί με ακρίβεια, αλλά αυτό που μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά είναι πως το εν λόγω αχρονολόγητο Βαλς είναι μεταγενέστερο του πρώτου και πιο κοντά στο έτος γραφής του δεύτερου. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως πρόκειται για ένα αυτόγραφο εργασίας, εφόσον δεν χρονολογείται. Όμως, δεν παρατηρούνται ενδείξεις πως πρόκειται για κάτι “ημιτελές” ή “πρόχειρο”.

Μπαλέτο αρ. 2

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 63-64

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: [1922-1930]**Τονικότητα:** Ντο Μείζονα**Μέρη:** 1 / 2/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: Πρόκειται για ένα αχρονολόγητο έργο. Με βάση το στυλ γραφής της συνθέτριας (απλούστερη γραφή, έργο μικρότερης έκτασης) υπολογίζεται κατά προσέγγιση πως είναι προγενέστερο του έργου *Μπαλέτο αρ. 1*, το οποίο συνετέθη το 1934. Ωστόσο, επειδή η συνθέτρια δεν έχει σημειώσει το έτος, κρίνεται ορθότερο να ταξινομηθεί το εν λόγω έργο ως δεύτερο.

Τανγκό

Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 76-77

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: [1924-1935]**Τονικότητα:** Λα ελάσσονα**Μέρη:** 1 / 4/4

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 2 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: Πρόκειται για ένα αχρονολόγητο έργο. Η χρονολόγηση γίνεται κατά προσέγγιση και φτάνει μέχρι το 1935. Σαφώς λιγότερο απλή γραφή σε σχέση με το προηγούμενο αχρονολόγητο έργο *Μπαλέτο αρ. 2* και αυτός είναι ο λόγος που τοποθετείται χρονολογικά αργότερα. Τα έργα του πρώτου τόμου φθάνουν μέχρι το 1939, ωστόσο το εν λόγω έργο μοιάζει προγενέστερο.

Χορός αρ. 2

Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 29-31

Α. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Χρονολογία: [1930-1935]

Τονικότητα: Λα Μείζονα

Μέρη: 1 / 2/4

Αφιέρωση: «αφιερωμένο στη Λ.Γ»

Β. ΓΡΑΠΤΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

1. Πρωτότυπη αυτόγραφη όρθια παρτιτούρα 3 σ. (μαύρη μελάνη).

Γ. ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Περιγραφή αυτογράφων: Πρόκειται για ένα αχρονολόγητο έργο. Η χρονολόγηση γίνεται κατά προσέγγιση και φτάνει μέχρι το 1935. Η γραφή του είναι ελαφρώς πολυπλοκότερη από αυτή του έργου *Χορός αρ. 1*. Επιπλέον, είναι μεγαλύτερο σε έκταση. Σε κάθε περίπτωση, χρονολογείται ως μεταγενέστερο του πρώτου.

2.2.1.2 Συνοπτικός Κατάλογος πιανιστικών έργων

Ο παρακάτω Συνοπτικός Κατάλογος των πιανιστικών έργων της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου διαρθρώνεται σε δύο βασικές στήλες: τον τίτλο καταλόγου, δηλαδή τον τίτλο του εκάστοτε έργου, και το έτος σύνθεσης. Έτσι, ο εν λόγω κατάλογος, εμπεριέχοντας μόνο αυτά τα δύο στοιχεία προσφέρει μια συνολική εικόνα για την χρονολογική πορεία σύνθεσης των έργων. Επίσης, μπορεί κάλλιστα να χρησιμεύσει ως εργαλείο για την επιλογή κομματιού από μαθητές και καθηγητές Ωδείων και Σχολείων, αλλά και για κάθε ενδιαφερόμενο που αναζητά αντίστοιχο ρεπερτόριο.

Τίτλος Καταλόγου	Έτος
<i>Φοξ Τροτ αρ. 1</i>	1920
<i>Φοξ Τροτ αρ. 2</i>	1922
<i>Φοξ Τροτ αρ. 3</i>	1924
<i>Τανγκό Βερτ</i>	1924
<i>Ρομάντζα</i>	1924
<i>Ένα βήμα αρ. 1</i>	1924
<i>Φοξ Τροτ αρ. 4</i>	1924
<i>Ένα βήμα αρ. 2</i>	1924
<i>Φοξ Τροτ αρ. 5</i>	1924
<i>Φοξ Τροτ αρ. 6</i>	1926
<i>Φοξ Τροτ αρ. 7</i>	1926
<i>Τανγκό Τζένη</i>	1926
<i>Φοξ Τροτ αρ. 8</i>	1926
<i>Φοξ Τροτ αρ. 9</i>	1926
<i>Σερενάτα</i>	1926
<i>Επειδή</i>	1926
<i>Βαλς αρ. 1</i>	1926

<i>Βαλς αρ. 2</i>	1928
<i>Φοξ Τροτ αρ. 10</i>	1928
<i>Γκαβότα</i>	1928
<i>Φοξ Τροτ αρ. 11</i>	1930
<i>Χορός Ελληνικός</i>	1933
<i>Μπαλέτο αρ. 1</i>	1934
<i>Χορός συρτός</i>	1934
<i>Χορός αρ. 1</i>	1934
<i>Φοξ Τροτ αρ. 12</i>	1935
<i>Βαλς αρ. 3</i>	[1924-1928]
<i>Μπαλέτο αρ. 2</i>	[1922-1930]
<i>Τανγκό</i>	[1924-1935]
<i>Χορός αρ. 2</i>	[1930-1935]

2.2.2. Συνοπτικός Κατάλογος έργων για φωνή και πιάνο

Ο παρακάτω Συνοπτικός Κατάλογος έργων για φωνή και πιάνο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου διαρθρώνεται σε δύο βασικές στήλες: τον τίτλο του έργου και το τμήμα των αντίστοιχων αυτογράφων. Η αναγραφή των τίτλων ακολουθεί την ορθογραφία των αυτογράφων. Οι παρενθέσεις παρατίθενται από τη δημιουργό. Οι προσθήκες της γράφουσας τίθενται σε αγκύλες. Εδώ δεν αναγράφεται η χρονολογία, καθώς μεγάλο μέρος των τραγουδιών της συνθέτριας είναι αχρονολόγητο από την ίδια. Επιπλέον, τα έργα για φωνή και πιάνο της Πρωίου δεν αποτελούν το κύριο αντικείμενο αυτού του πονήματος. Παρ' όλ' αυτά, επειδή είναι σημαντικό να αναδειχθεί ολόκληρο το συνθετικό έργο της δημιουργού και επειδή το μεγαλύτερο μέρος αυτού αποτελούν τα έργα για φωνή, κρίθηκε σκόπιμη η δημιουργία του εν λόγω Συνοπτικού καταλόγου. Όπως στη περίπτωση του πίνακα 2.2.2, έτσι και αυτός ο πίνακας μπορεί να χρησιμεύσει ως εργαλείο για την επιλογή λεργων από μαθητές και καθηγητές Ωδείων και Σχολείων, αλλά και για κάθε ενδιαφερόμενο που αναζητά αντίστοιχο ρεπερτόριο.

Τίτλος Καταλόγου	Αυτόγραφο
<i>Στους νεκρούς μας ήρωας</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 1
<i>Μοδιστρούλες</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 2-3
<i>Σ' είδα να πλέκεις μοναχή σου</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 4-5
<i>Στης φίλης σου τον γάμο</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 6
<i>Το ξέρω με όρεξη περίσσια</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 8-9
<i>Νάρκισσος</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 10-11
<i>Φιλιά κλώνου</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 12-13
<i>Στης εκκλησιάς τα σκαλοπάτια</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 14-16
<i>Το τανγκό της αγάπης</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 17-19
<i>Δημόδες</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 22
<i>Το τραγούδι της Αποκριάς</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 28-29
<i>Χωρισμός (Tango)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 42-44
<i>Δίστιχα</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 47
<i>Φεγγαρόλουστη βραδεία (valse)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 48

<i>Άιτιλο</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 49-50
<i>[Αχ! Να γινόμουν] (Tango)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 67-68
<i>Στο περιβόλι</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 69-70
<i>Απόψε μέσ' το ύπνο μου (δημοτικό)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 70-72
<i>Αναστασιά</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 72-73
<i>Η Σμυρνιά</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 74
<i>Χωριατοπούλες</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 74-75
<i>Στεκώτανε σε μια γωνιά</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 75-76
<i>Τάνγκο</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 80-81
<i>Πέσ' μου που 'ναι του πλούτου το παλάτι</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 88-89
<i>Τ' άνθη</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 89-90
<i>Μόνος</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 91-92
<i>Το μονοπάτι (valse)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 93-94
<i>Οι δύο (tango)</i>	Τόμος 1ος, σ. μ. κ. 94-96
<i>Βροχή</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 1-2
<i>Μολιβιότισσα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 7-8
<i>Μοντέρνος έρωτας</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 10-11
<i>Ο πόνος</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 12-13
<i>Αχ να γινόμουν</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 16-18
<i>κοιμάται το παιδί μου</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 19-21
<i>Μανούλα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 22-25
<i>Ο Γιάννος και η Μαριώ</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 26-28
<i>Η πέρδικα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 32-34
<i>Μεθώ</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 35-36

<i>Μαντινάδες</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 37-38
<i>Χάραγμα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 39-40
<i>Καβουρομάνα και το παιδί της</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 41-42
<i>Το φεγγάρι και η μαμά του</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 43-45
<i>Κόρη</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 45-46
<i>Η νονά μας</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 47-49
<i>Εκεί που πας πουλάκι μου</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 50-51
<i>Ροδιά, μηλιά μολόχα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 52-54
<i>Ρόδο και αμάραντο</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 55-57
<i>Γιδούλα τσοπανόπαιδο</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 58- 60
<i>Άνθρωπος και γάτα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 61-62
<i>Αλεπού και λιοντάρι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 63-64
<i>Λύκος και κατσίκα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 65
<i>Λύκος και άνθρωπος</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 66-67
<i>Παγώνι και καλιακούδα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 67-68
<i>Αλεπού και σταφύλια</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 69-70
<i>Αετός και χελώνα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 70- 71
<i>Ξύπνημα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 71-72
<i>Κόψτε μου ελάτια</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 73-74
<i>Ευγενικιά χειρονομία</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 75-76
<i>Βράδυ</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 77-78
<i>Τετράστιχο</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 79-80
<i>Γιατί;</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 80-81
<i>Τον θησαυρό της νεότης σου</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 82

<i>Μη με μαλώνεις μάτια μου</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 83-84
<i>Ο στίχος</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 85
<i>το χελιδόνι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 85
<i>Το καλοκαίρι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 86
<i>Η πατρίδα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 86
<i>Το κρυφό</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 86
<i>Η αλεπού</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 87
<i>Ο αετός</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 87
<i>Φεγγαράκι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 88
<i>Κλου, κλου κλου.</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 88
<i>Το χέρι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 89
<i>Ο Μάης</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 89-90
<i>Η πεταλούδα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 90-91
<i>Η βοσκοπούλα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 91
<i>Ο πετεινός</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 91-92
<i>Το παιδί και το γατάκι</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 92-93
<i>Μπροστά στην Παναγία</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 93-94
<i>Η πασχαλιά</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 94
<i>Από την εκκλησία</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 94
<i>Βροχή βροχούλα</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 95-96
<i>Μαντινάδες</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 96-97
<i>Η μασκαράτα της κούκλας</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 97
<i>Βραδινή προσευχή</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 98
<i>Τα δακρυσμένα άνθη</i>	Τόμος 2ος, σ. μ. κ. 99

<i>Σωπαίνουν όλα όταν χιονίζει</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 1-2
<i>Θούριον</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 3-4
<i>Η θάλασσα στα βάθη της</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 5-6
<i>Η ελεγεία των λουλουδιών</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 7-8
<i>Καρναβάλι</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 8
<i>Άπιαστο πουλί</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 9
<i>Παράτες – Μουσικές</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 10
<i>Μια πίκρα είν' αμίλητη</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 11-12
<i>Ρόδα στον φράχτη</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 13
<i>Από τη μάνα το μωρό</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 14
<i>Ω αθήνα γλυκιά</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 15-16
<i>Στάλα-στάλα</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 17-18
<i>Τραγούδι του αργαλειού</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 19-20
<i>Πρωτοχρονιά</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 21
<i>Μασκαράδες- μασκαράδες</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 22
<i>Περαστικές</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 23-24
<i>Η νεράιδα</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 25-28
<i>Έλα να ξεχαστούμε στα τραγούδια</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 29
<i>Ύμνος της Νιότης</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 30
<i>Προσμένοντας την Λευτεριά</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 31-33
<i>Και έφυγες και πας</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 34
<i>Τι παίρνει ο Χάρος</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 35-36
<i>Ο πνευματικός</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 37
<i>Το τραγούδι του λυτρωμού</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 38-40

<i>Δεκαπεντασύλλαβοι</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 41
<i>Ύμνος</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 42
<i>Οι αντάρντες του Ολύμπου</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 43-44
<i>Ματόκλαδα</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 45-46
<i>Κάνε τον πόνο σου χαρά</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 47-48
<i>Άνοιξη του 1943</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 49-50
<i>"28 Οκτωβρίου 1940"</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 51
<i>Στον Σικελιανό (απόσπασμα)</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 52
<i>Απόσπασμα από το ποίημα "Αθήνα"</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 53-55
<i>Ανησυχίες</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 55-56
<i>Ένας άνθρωπος που χαίρεται</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 57
<i>Στους νεκρούς μας</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 58-59
<i>Απόσπασμα από το ποίημα "Τριπολιτσά"</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 60-61
<i>Ω μακρυσμένη ωραία ψυχή</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 62-63
<i>Τρεις αδερφές</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 64-65
<i>Απόσπασμα από το ποίημα "Χίος"</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 66-67
<i>Πετεινός και αλεπού</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 68-69
<i>Λαύρα</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 70-71
<i>Θα στρώσω ρόδα να διαβείς</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 72-73
<i>Αττικό Φθινόπωρο</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 73
<i>Τραγούδια του ανθρώπου</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 74-75
<i>Ξέρω τα λόγια</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 76
<i>Ξέρω εν' αηδόνι</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 77-78
<i>Τραγούδι του Ήλιου</i>	Τόμος 3ος, σ. μ. κ. 79-80

<i>Ο ήλιος</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 1
<i>κ' όλη την μέρα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 2-3
<i>Στ' αγέννητο βλαστάρι μου</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 4-6
<i>Το λυχνάρι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 7
<i>Καιμοι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 8-9
<i>Το γαϊδουράκι και τα αυτιά του</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 9
<i>Σα δάκρυ του Χριστού</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 10-11
<i>Το σπίτι μου</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 12-14
<i>Η σάλπιγγα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 14
<i>Ψαράδες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 15
<i>Νανούρισμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 16-17
<i>Το τραγούδι του ήλιου</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 18-19
<i>Ο πέυκος</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 19
<i>Η φουνακλού όρνιθα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 20-21
<i>Στου Ιονίου τα νερά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 22-23
<i>Το ποντικάκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 23
<i>Τσιγγάνα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 24-26
<i>Η αλεπού</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 27
<i>Ο θρήνος της πέρδικας</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 28
<i>και καρτεράει</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 29
<i>Ο Βάθρακας</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 30
<i>Οι μελάδες του δεσπότη</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 31
<i>Ταξίδι στην Κρήτη</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 32-33
<i>Πετεινός και αλεπού</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 34-35

<i>Ο Γιαννάκης</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 36-38
<i>Με το δελτίο</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 39
<i>Δίστοιχα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 40
<i>Εις δεσπότην ροδοπάρδειον</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 41
<i>Στον παντρεμένον</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 41
<i>Σαν ήμουννα μικρούλα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 42-43
<i>Συμπέρασμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 44
<i>Ο λαγός</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 45
<i>Το παραμύθι της γιαγιάς</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 46-48
<i>Δίστοιχα δημοτικά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 49
<i>Απιστίες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 50-51
<i>Ο σπουργήτης</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 52-53
<i>Ο καλόβολος παπάς</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 54-55
<i>Η απαρηγόρητη χήρα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 56-57
<i>Το φεγγαράκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 58-59
<i>Πόδια</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 60-61
<i>Αναμνήσεις του 1841</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 62-64
<i>Το μυστικό της αγάπης</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 65
<i>Επίκαιρα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 66-67
<i>Μάτια</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 68-70
<i>Τα γουρουνάκια</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 71
<i>Παροιμία</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 72-73
<i>Ερωτικά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 74-75
<i>Στο σαλονάκι το παλιό</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 76-81

<i>Ο μεγάλος αδερφός</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 81
<i>Η παπαδιά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 82-83
<i>Τίνος μοιάζει</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 84-85
<i>Όρθρος</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 86-87
<i>Ο Κωστάκης και η μαμά του</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 88
<i>Πεταλουδίτσες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 89
<i>Παιδί και πουλάκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 90
<i>Ο Θεός</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 91
<i>Νανούρισμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 92-93
<i>Βαβά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 94
<i>Το βράδυ</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 95
<i>Καλεί απάντησις</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 96
<i>Ο ύμνος των παιδιών</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 97
<i>Το χρυσό πουλάκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 98-99
<i>Ακρογιαλιά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 100
<i>Διάστιχα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 101
<i>Το μυρμήγκι και ο τζίτζικας</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 102-105
<i>Παγώνι και καλιακούδα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 106-107
<i>Η νύχτα των Χριστουγέννων</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 108-109
<i>Η σκιά μου</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 110-112
<i>Το τραγουδάκι του βυθού</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 113-116
<i>Μια νύχτα το φεγγάρι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 117-119
<i>Η λαμπρή</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 120
<i>Η μαγεμένη βρύση</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 121-122

<i>Οι εργασίες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 129
<i>Μητρός</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 129
<i>Τι ήταν η αγάπη μας</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 130
<i>Νανούρισμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 131-132
<i>Το κλαδάκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 133
<i>Πενηνταπέντε παπαρούνες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 134
<i>Μύθος</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 135
<i>Άστρο μικρό</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 136
<i>Προσανατολισμοί- Επίγραμμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 137
<i>Προσεύχη</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 138-139
<i>Ο Θεός</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 140
<i>Πενηνταπέντε παπαρούνες</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 141
<i>Ανοιξιάτικο παράπονο</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 142
<i>Σύννεφα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 143
<i>Νεαρό</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 144-145
<i>Ξελόγιασμα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 146
<i>Δέστε τα παιδάκια</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 147
<i>Θέλω το τραγούδι μου</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 148-149
<i>Λες και ήτανε χθές βράδυ ακρογιάλι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 150
<i>Ένα τραγουδάκι</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 151
<i>Ακόμα μια φορά</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 152-153
<i>Δεν ήταν ανάγκη βασίλισσα να μας κάνεις του</i> <i>Περού</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 154-155
<i>Δίστοιχα Καρπάθον</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 156-157

<i>Τραγούδι σε μια χωριατοπούλα</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 158-159
<i>Το γλυκό</i>	Τόμος 4ος, σ. μ. κ. 160

2.3 Σύνδεση των πιανιστικών έργων με το ιστορικό τους πλαίσιο και απόπειρα ανάλυσης επιλεγμένων έργων της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου

Οι τίτλοι των έργων της Μαρίκας Πρωίου, όπως γίνεται αντιληπτό και στον πίνακα 2.2.2, φανερώνουν συσχέτιση με την ελαφρά ή δημοφιλή μουσική της εποχής της συνθέτριας. Σύμφωνα με την Αγγελική Κουφού «ο όρος ελαφρά μουσική χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει μουσικά έργα ευχάριστου και χορευτικού χαρακτήρα, τα οποία γράφτηκαν από προκλασικούς και κλασικούς συνθέτες της σοβαρής μουσικής».²⁵⁹ Η Μαρίκα ήταν μια μουσικός με κλασική μουσική παιδεία, όπως φάνηκε και στο βιογραφικό της, ενώ όλα τα πιανιστικά της έργα είναι χορευτικού χαρακτήρα (Fox trot, Tango, One Step, Valse κ.ά.). Βέβαια, τα λοιπά χαρακτηριστικά των έργων της, δεν συνηγορούν στην κατάταξή τους στη “δημοφιλή μουσική.” Ωστόσο, μεγάλο ποσοστό των έργων της συνθέτριας έχει ένα κοινό χαρακτηριστικό με τις συνθέσεις δημοφιλούς μουσικής: την απλή, σύντομη και επαναλαμβανόμενη φόρμα. Αρκετοί καλλιτέχνες σοβαρής μουσικής τάχθηκαν κατά της ελαφράς μουσικής και αυτό λόγω της απλής και τυποποιημένης μορφής της. Ένας απ’ αυτούς ήταν και ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος αγανακτούσε όχι μόνο με την απλή μορφή των έργων ελαφράς μουσικής, αλλά και με το γεγονός πως αυτά αποτελούσαν μια αντιγραφή των ευρωπαϊκών προτύπων και δεν είχαν εθνικό χαρακτήρα.²⁶⁰

Οι συνθέτες ελαφράς μουσικής πολλές φορές ακολουθούσαν το επικρατέστερο στυλ κάθε περιόδου. Για παράδειγμα, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, ως επαγγελματίας συνθέτης, αναφέρει πως τη δεκαετία του ‘30 ήταν υποχρεωμένος να γράφει αποκλειστικά σε είδος ταγκό. Μάλιστα, όπως αναφέρει η Αγγελική Κουφού, «η συνθετική του δραστηριότητα όφειλε να βασίζεται στο αξίωμα ‘ό,τι αρέσει στον πολύ κόσμο’». ²⁶¹ Βέβαια, στη περίπτωση της Πρωίου τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Εκείνη δεν ήταν αποκλειστικά συνθέτρια και το πιο πιθανό είναι πως δεν αμειβόταν απ’ αυτή την ασχολία της. Ίσως επέλεξε η ίδια να γράφει κάθε φορά στο στυλ της εκάστοτε περιόδου ή να χρησιμοποιεί απλώς τίτλους όπως “φοξ τροτ”, ώστε τα έργα της να έχουν μεγαλύτερη απήχηση και να είναι πιο προσιτά προς το ελληνικό κοινό.

Την δεκαετία του ‘30 το ταγκό κυριαρχούσε ως είδος ελαφράς μουσικής στην Ελλάδα. Όπως επισημαίνει η Αγγελική Κουφού, «Η λαϊκότητα του ταγκό περιγράφεται από ανθρώπους που άκουγαν τον “ρυθμό” του, για παράδειγμα, σε πανηγύρια στη Ζάκυνθο ή στα Τρίκαλα Κορινθίας μέσα από τον ήχο μιας κιθάρας, ενός ακορντεόν ή ενός βιολιού. Στο πλαίσιο του ‘ευρωπαϊκού διαλείμματος’,²⁶² η ίδια ορχήστρα με κλαρίνα που έπαιζε τσάμικα και καλαματιανά χρωμάτιζε το ρεπερτόριο της με ταγκό. Με ταγκό ξεκινούσε η ορχήστρα και μετά συνέχιζε με τζαζ, αφηγείται ο μουσικοσυνθέτης Γ. Καρδάμης».²⁶³ Αυτό καταδεικνύει την δημοφιλία του εν λόγω είδους κατά την δεκαετία

²⁵⁹ Αγγελική Κουφού, «Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940) : μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση» PhD diss., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011. DOI [10.12681/eadd/27525](https://doi.org/10.12681/eadd/27525), σ. 36.

²⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 43.

²⁶¹ Στο ίδιο, σ. 37.

²⁶² Στο ίδιο, σ. 138.

²⁶³ Στο ίδιο.

του '30 και εξηγεί τις συνθετικές επιλογές της Πρωίου, η οποία ωστόσο είχε αρχίσει να συνθέτει ταγκό ήδη από το 1924.

Συχνά οι όροι «τάνγκο» και «ταγκό» συγχέονται. Ο πρώτος όρος αναφέρεται στο αργεντίνικο τάνγκο, ενώ ο δεύτερος στο ευρωπαϊκό ταγκό.²⁶⁴ Το τελευταίο είχε μεγάλη απήχηση στο αθηναϊκό κοινό κατά τη δεκαετία του '30 και μάλιστα παιζόταν σε κοσμικά κέντρα της Αθήνας από τζαζ ορχήστρες, οι οποίες ενάλλασαν στο μουσικό τους πρόγραμμα το ταγκό με το φοξ τροτ και το αντίστροφο. Πολύ σύντομα το είδος έκανε την εμφάνιση του και σε ταβέρνες, όπου εκτελούνταν αρχικά από μικρές ορχήστρες. Μάλιστα, το μουσικό πρόγραμμα στις ταβέρνες ήταν ποικίλο και διαφοροποιούνταν ανάλογα με τη διάθεση του κοινού, από δημοτικό και ρεμπέτικο μέχρι βαλς και ταγκό. Στο παρακάτω απόσπασμα του Βαγγέλη Καπετανάκη φαίνεται η απήχηση της ελαφράς μουσικής σε διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, καθώς και τα είδη που ήταν περισσότερο δημοφιλή:

Στις γειτονιές της Ν. Φιλαδέλφειας και του Χαλανδρίου, μέχρι τον πόλεμο του σαράντα, οι άνθρωποι γύρω τραγουδούσαν ελαφρά ελληνικά τραγούδια. Τραγούδια στη συντριπτική τους πλειοψηφία δυτικοτρόπα, σε ρυθμούς 4/4, 2/4, 3/4, δηλαδή ταγκό χαμπανέρες, φοξ-αγγλέ – άλλα γραμμένα με γούστο, πετυχημένα, άλλα λιγότερο και άλλα καθόλου πετυχημένα [...] ήταν άνθρωποι της εργατικής τάξης με τις οικογένειες τους, υπάλληλοι, μαγαζάτορες, επιτηδευματίες, πού και πού κάποιος δικηγόρος, κάποιος γιατρός [...]²⁶⁵.

Μεγάλο ποσοστό των έργων της Πρωίου είναι γραμμένα στους προαναφερθέντες “ρυθμούς.” Στις περισσότερες ορχήστρες που εμφανίζονταν σε ταβέρνες, υπήρχε πάντα ένα πιάνο. Κάποιες ορχήστρες μάλιστα συμπεριελάμβαναν δύο πιάνο. Όπως έχει γίνει αντιληπτό και από τις προηγούμενες ενότητες, οι συνθέσεις της Πρωίου χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: έργα για πιάνο και έργα για φωνή με συνοδεία πιάνου. Πέρα από το γεγονός πως η Πρωίου ήταν πιανίστα, η παρουσία του πιάνου στα σχήματα ελαφράς ορχήστρας, εξηγεί γιατί εκείνη επέλεξε να γράψει τόσα έργα αποκλειστικά για πιάνο. Ένας ακόμη λόγος για αυτή της την επιλογή, θα μπορούσε να είναι πως το πιάνο ήταν γενικά ένα αγαπητό και δημοφιλές μουσικό όργανο, ιδίως για τις γυναίκες. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε φυσικά και το ενδεχόμενο, να ήλπιζε πως καθ' αυτόν τον τρόπο, οι συνθέσεις της θα μπορούσαν να παρουσιαστούν στο αθηναϊκό κοινό ευκολότερα, εφόσον ο περισσότερος κόσμος σύχναζε σε ταβέρνες και κοσμικά κέντρα. Στον παρακάτω πίνακα αποτυπώνεται η χρήση του πιάνου ως μέλους ορχήστρας ελαφράς μουσικής:

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 41-42.

²⁶⁵ Στο ίδιο.

Προπολεμικά μουσικά όργανα του ταγκό	Μεταπολεμικά μουσικά όργανα του ταγκό	Μουσικά όργανα του tango
ακορντεόν / μπιοντανεόν βιμπράφωνο βιολοντσέλο βιολί κιθάρα κιθαρόνι κλαρινέτο κοντραμπάσο κρουστά μπάντζο πίναο σαξόφωνο τρομπέτα φλάουτο χαβόνα	woodblocks ακορντεόν / μπιοντανεόν άρπα βιμπράφωνο βιόλα βιολοντσέλο βιολί ηλεκτρικό μπάσο ηλεκτρικό πληκτροφόρο κλαρινέτο κοντραμπάσο λαούτο / κανονάκι λύρα μαντολίνο μεταλλόφωνο μπουζούκι ντραμς ξυλόφωνο ξύστρα πίναο σαξόφωνο τρομπέτα τρομπόνι φλάουτο	sanfona ακορντεόν αρμόνικα άρπα βιμπράφωνο βιόλα βιολοντσέλο βιολί βιολί-κονρέτο ηλεκτρική κιθάρα καστανιέτες κλαρινέτο κοντραμπάσο κονρέτο λατέρνα μπιοντανεόν ντραμς πίναο τρομπέτα φλάουτο

Εικόνα 61. Συγκεντρωτικός κατάλογος των μουσικών οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν στο προπολεμικό, στο μεταπολεμικό ταγκό και στο τάνγκο.

Copyright [Αγγελική Κουφού]

Από το 1879 ως το 1920 ο πληθυσμός της Αθήνας πενταπλασιάστηκε κι εξαπλώθηκε ραγδαία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν διαφορετικά μικροαστικά στρώματα. Στην κατηγορία των μικροαστών εμπίπτουν οι μαγαζάτορες και οι βιοτέχνες, οι οποίοι είχαν μια συλλογική αντιμετώπιση των πραγμάτων και οργανώνονταν κυρίως μέσω των σωματείων.²⁶⁶ Εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, χορευτικές εκδηλώσεις οργανώνονταν επίσης από συλλόγους και σωματεία, κυρίως για φιλανθρωπικούς σκοπούς.

Οι δημοφιλείς χοροί της δεκαετίας του '20 στην Ελλάδα ήταν το βαλς, το ταγκό, το ουαν-στεπ και το φοξ-τροτ, ενώ εμφανίστηκαν σταδιακά στο πέρας αυτής της δεκαετίας και νέα είδη όπως το σίμμυ, το μπλου-φοξ, το μπλουζ, το τσάρλεστον, το μπλακ-μπότομ, το φλατ-τσάρλεστον.²⁶⁷ Στα κοσμικά κέντρα της Αθήνας οργανώνονταν χορευτικές εκδηλώσεις με συνοδεία ζωντανής μουσικής, ενώ στα σαλόνια σπιτιών, αρχοντικών και μεγάρων, οι χορευτικές εκδηλώσεις λάμβαναν χώρο στα πλαίσια ευρύτερων εκδηλώσεων όπως δεξιώσεις, μαστίχα, σουπέ και τέιον. Επιπλέον, το καλοκαίρι οι άνθρωποι μαζεύονταν σχεδόν κάθε βράδυ σε ταράτσες σπιτιών για να χορέψουν. Οι χοροί αυτοί συνυπήρχαν με τους "συνηθισμένους" χορούς σε επίσημες και ανεπίσημες χοροεσπερίδες. Το πρόγραμμα των εκδηλώσεων αυτών περιλάμβανε τους δημοφιλείς αμερικανικούς χορούς του Μεσοπολέμου, τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, καθώς και τους παλαιούς ευρωπαϊκούς χορούς.²⁶⁸

²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁶⁷ Κρίσιλα Λέτα, «Η τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920-1930». Postgraduate thesis, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2017. https://www.academia.edu/42838734/%CE%9A%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%B9%CE%BB%CE%B1_%CE%9B%CE%AD%CF%84%CE%B1_%CE%97_%CF%84%CE%B6%CE%B1%CE%B6_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1_%CF%84%CE%B7_%CE%B4%CE%B5%CE%BA%CE%B1%CE%B5%CF%84%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_1920_1930.

²⁶⁸ Στο ίδιο.

Μάλιστα, οι τελευταίοι αποτελούσαν συχνά πόλο έλξης και επίδειξης: «σε κάποιους χορούς γίνονταν και ατραξιόν, όπως για παράδειγμα ατραξιόν παλαιών χορών από κυρίες και κυρίες της νέας αστικής τάξης, οι οποίοι ντυμένοι με κουστούμια ιπποτικών χρόνων χόρευαν μενουέτα, βιεννέζικα βαλς και βιεννέζικες γκαβόττες».²⁶⁹ Αν ανατρέξουμε στον κατάλογο με τα πιανιστικά έργα της Μαρίκας Πρωίου θα παρατηρήσουμε πως το ρεπερτόριο της περιλαμβάνει αμερικανικούς χορούς του Μεσοπολέμου, (φοξ-τροτ, ταγκό, ουοαν-στεπ), ελληνικούς χορούς (χορός Ελληνικός, χορός Συρτός), καθώς και παλαιούς ευρωπαϊκούς χορούς (σερενάτα, βαλς, γκαβότα, μπαλέτο). Βέβαια, όπως έχει ήδη ειπωθεί, οι τίτλοι χορών δεν υποδηλώνουν απαραίτητα την αντίστοιχη μορφή, αλλά μπορεί να έχουν άλλη σκοπιμότητα.

Επίσης, η χορευτική δραστηριότητα εντοπίζεται επίσης στις παραλίες, αλλά ακόμη και στα πλοία κατά την διάρκεια των ταξιδιών: «στο πλοίο όλοι σχεδόν μαζεμένοι επάνω στο κατάστρωμα αισθάνονται να τους δροσίζει τα πρόσωπα το βραδινό αεράκι, ενώ ένα γραμμόφωνο σκορπίζει γλυκούς ήχους παρασύροντας ενίοτε τους μαθητές σε ένα φοξ ή ένα ταγκό».²⁷⁰ Όπως έχει αναφερθεί και στην ενότητα 2.1.3, η Μαρίκα Πρωίου, σύμφωνα με μαρτυρίες των συγγενικών της προσώπων, έπαιζε μουσική και τραγουδούσε μαζί με την αδελφή της Ευγενία σε κρουαζιέρες.

Δημοφιλή μέρη στα οποία λάμβαναν χώρα χοροεσπερίδες ήταν το Ρωσικόν Τέιον, το κοσμοπολίτικο Ξενοδοχείο της Αγγλίας, το Ρωσικό Εστιατόριο, η αίθουσα του Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών, η Αίγλη του Ζάππειου, το κοσμικό κέντρο Caprice και το ντάνσιγκ της οδού Βαλαωρίτου.²⁷¹ Όπως έχει αναφερθεί και στα βιογραφικά στοιχεία της Μαρίκας Πρωίου, η ίδια είχε ερμηνεύσει έργα της στο Λύκειο των Ελληνίδων. Δεν αποκλείεται να είχε κάνει αρκετές εμφανίσεις.

Κάθε εορταστική περίοδος σηματοδοτούνταν από μια σειρά χορευτικών εκδηλώσεων και χαρακτηριζόταν από έντονη χορευτική δραστηριότητα. Αυτό συνέβαινε κυρίως τα Χριστούγεννα, την Πρωτοχρονιά, τις Αποκριές και το Πάσχα. Μάλιστα, όπως αναφέρει η Κρισίλα Λέτα «σε πολλά σπίτια όπου διέθεταν μουσικά όργανα, οι οικοδεσπότες ψυχαγωγούσαν τους καλεσμένους ανήμερα του Πάσχα με τα τραγούδια της τζαζ».²⁷² Άλλες μικρότερες γιορτές, όπου λάμβαναν χώρα χορευτικές εκδηλώσεις, ήταν η γιορτή της 25ης Μαρτίου, η Καθαρά Δευτέρα, η Πρωτομαγιά, οι ονομαστικές εορτές, οι αρραβώνες και οι γάμοι.²⁷³ Στις ονομαστικές εορτές οι άνθρωποι μαζεύονταν στα σπίτια και συνήθιζαν να χορεύουν ελληνικούς χορούς, φοξ-τροτ και ταγκό. Άλλη μια ένδειξη που εξηγεί το πιανιστικό ρεπερτόριο της Μαρίκας.²⁷⁴ Οι αμερικάνικοι χοροί είχαν εισχωρήσει πράγματι σε κάθε κοινωνικό στρώμα και σε κάθε έκφασή του. Οι ταξικές διαφορές ανάμεσα στα διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, είχαν ένα σημείο τομής “την χορευτική μανία”. Αυτό συνέβαινε ακόμη πιο έντονα την περίοδο της Αποκριάς, όπου οργανώνονταν επίσημοι χοροί. Η αποκριάτικη κουλτούρα προωθήθηκε κυρίως από την αστική τάξη. Σ’ αυτές τις εκδηλώσεις παρευρίσκοντο

²⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 34.

²⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 34-35.

²⁷¹ Στο ίδιο, σ. 17.

²⁷² Στο ίδιο, σ. 28.

²⁷³ Στο ίδιο, σ. 27.

²⁷⁴ Βλ. 2.2.1

άτομα προερχόμενα από όλες τις κοινωνικές τάξεις.²⁷⁵ Υπήρχαν ορχήστρες, ελληνικές και τζαζ, αλλά και φιλαρμονικές μπάντες, οι οποίες ειδικεύονταν στο ρεπερτόριο των δημοφιλών αμερικάνικων χορών, ενώ την διεύθυνση αναλάμβαναν καταξιωμένοι καλλιτέχνες του έντεχνου χώρου.²⁷⁶ Απ' όσο διαπιστώθηκε, υπήρχαν κατά καιρούς διάφοροι διαγωνισμοί σύνθεσης «εορταστικού» χαρακτήρα τραγουδιών, σαν αυτόν που συμμετείχε η Μαρίκα Πρωίου και απέσπασε δεύτερο βραβείο. Από όλα όσα έχουν αναφερθεί μέχρι στιγμής δεν εξηγούνται μόνο οι συνθετικές επιλογές της Μαρίκας Πρωίου, αλλά φαίνεται επίσης πως υπήρξε ένας άνθρωπος που βρισκόταν αρκετά κοντά στην επικαιρότητα της εποχής.

Αν θα έπρεπε να κατατάξουμε σε κάποια κατηγορία το συνθετικό έργο της Μαρίκας Πρωίου, θα λέγαμε πως αυτό αντιστοιχεί στη λεγομένη “μουσική σαλονιού”, όρος που αναφέρεται σε μουσική που εκτελούνταν σε βραδινές ιδιωτικές συναθροίσεις στα ευρωπαϊκά σαλόνια του 19ου αιώνα.²⁷⁷ Το περιεχόμενο του εν λόγω είδους δεν είναι συγκεκριμένο, καθώς κυμαίνεται από απλά έργα ελαφριάς ψυχαγωγίας έως πιο δεξιοτεχνικά έργα. Η μουσική σαλονιού έκανε την εμφάνιση της στον Ελλαδικό χώρο με την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους (1830), όπου και υιοθετήθηκαν τα δυτικά πρότυπα και ένας αστικός τρόπος ζωής.

Το ρεπερτόριο της μουσικής σαλονιού αντλείται σε μεγάλο βαθμό από την ιταλική όπερα και δευτερευόντως από τους μοντέρνους ευρωπαϊκούς χορούς καθώς και από έργα εθνικού ύφους και ηχοχρώματος²⁷⁸ (πχ. χορός ελληνικός, χορός συρτός – Πρωίου). Όπως αναφέρεται και στην ενότητα 1.1, η ιταλική όπερα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εμφάνιση και ανάπτυξη των υπόλοιπων ειδών. Έτσι, είναι υπεύθυνη και για την εμφάνιση και ανάπτυξη της μουσικής σαλονιού. Σ' αυτό σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η δημιουργία μεταγραφών δημοφιλών οπερών για οικιακά όργανα, όπως ήταν το πιάνο. Αυτή η πρακτική οδήγησε με την σειρά της στη δημιουργία μιας σειράς από ασύνδετες συλλογές τραγουδιών και μελωδιών.²⁷⁹ Οι Επτανήσιοι συνθέτες ήταν επιδέξιοι στη δημιουργία αυτού του είδους. Η μουσική σαλονιού ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και οι συνθέτες τέτοιων έργων οδηγούνταν συχνά σε “εμπορική επιτυχία”.²⁸⁰

Στα σαλόνια του 19^{ου} αιώνα κυριαρχούν τα βαλς, οι πόλκες, οι μαζούρκες, οι πόλκες-μαζούρκες (συνδυασμός), οι μπαλάντες, οι μπαρκαρόλες, οι παστοράλες, καθώς και οι ανατολίτικοι χοροί.²⁸¹ Σημαντική παρουσία είχαν επίσης οι διασκευές ελληνικών λαϊκών χορών, που συντέθηκαν με χρήση δυτικής αρμονίας²⁸², πράγμα το οποίο συναντάται βεβαίως και σε έργα της Πρωίου. Εκτός από μεταγραφές και χορούς, σημαντική θέση στη μουσική σαλονιού κατείχαν επίσης τραγούδια διαφόρων ρυθμών

²⁷⁵ Στο ίδιο.

²⁷⁶ Κρίσιλα Λέτα, «Η τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920-1930», ό.π., σ. 27.

²⁷⁷ Avra Xerapadaku, Alexandros Charkioliakis, *Music in Greek Salons of the 19th Century* (Hellenic Music Centre, 2017), σ. 3.

²⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 25.

²⁷⁹ Στο ίδιο.

²⁸⁰ Avra Xerapadaku, Pavlos Carrer (Fagotto Books, 2013), σ. 380.

²⁸¹ Anna Tabaki, «Au carrefour des civilisations: Phanar et Phanariotes», *Études Balkaniques* I, (2002), σ. 29-41.

²⁸² Xerapadaku, Charkioliakis, *Music in Greek Salons of the 19th Century*, σ. 27.

για φωνή και μουσικό όργανο, τα οποία ήταν προϊόν μελοποιημένων στίχων και ποιημάτων Ελλήνων ποιητών, συνήθως με ρομαντική θεματολογία. Άλλωστε, οι συνθέτες μουσικής σαλονιού του 19^{ου} αιώνα ακολούθησαν πιστά τις επιταγές του ρομαντικού ύφους. Αυτού τους είδους οι συνθέσεις υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς, ειδικά στην Αθήνα.²⁸³ Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η Πρωίου συνέθεσε 230 τραγούδια τέτοιου είδους. Τέλος, σημαντική θέση στο ρεπερτόριο της μουσικής σαλονιού κατείχαν έργα εθνικού χαρακτήρα, κυρίως τραγούδια και αφιερώματα, αλλά και αντίστοιχα έργα για σόλο πιάνο ή μικρό οργανικό σύνολο.²⁸⁴

2.3.1 Πρώτη απόπειρα αναλυτικής προσέγγισης επιλεγμένων έργων της Μαρίκας Πρωίου

Φοξ-τροτ αρ. 2 (1922)

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, ο χορός φοξ-τροτ αποτελούσε έναν από τους πιο δημοφιλείς χορούς κατά την δεκαετία του '20 και του '30. Η Πρωίου συνέθεσε 12 έργα βασισμένα στο εν λόγω είδος χορού. Τα περισσότερα Φοξ-τροτ έχουν μέτρο 4/4 όταν πρόκειται για γρήγορη χρονική αγωγή (tempo) και 2/2 όταν πρόκειται για αργό tempo.

Το εν λόγω έργο είναι γραμμένο στη Σολ Μείζονα σε μέτρο 2/2 και αποτελεί μια ενότητα με δύο διακριτά τμήματα. Το πρώτο τμήμα εκτείνεται στα μέτρα 1-17 και περιλαμβάνει καταγεγραμμένη επανάληψη. Αποτελείται από μια καλοστημένη μελωδία, την οποία συνοδεύει αρμονικά το αριστερό χέρι. Το τμήμα αυτό δεν παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον από την άποψη των αρμονικών επιλογών. Ολόκληρο το τμήμα παραμένει στη τονικότητα αναφοράς, ενώ διατηρείται η ίδια συγχορδία για κάθε τρία με τέσσερα μέτρα. Για παράδειγμα, στα μέτρα 1-3 παρατηρούμε πως στο αριστερό χέρι διατηρείται η συγχορδία της τονικής για τρία μέτρα (εικόνα 62). Αντίστοιχα, στα επόμενα μέτρα (μ. 4-7) διατηρείται η συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία από το μέτρο 5 μετατρέπεται σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (εικόνα 62). Η γραφή του αριστερού χεριού δεν παρουσιάζει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ο ρόλος του είναι να υποστηρίξει τη μελωδία. Η Πρωίου επιλέγει για το αριστερό χέρι το παρακάτω ρυθμικό σχήμα (εικόνα 62), που αποτελείται από τις ρυθμικές αξίες τέταρτο, μισό, τέταρτο (αντιχρονισμός). Το εν λόγω ρυθμικό σχήμα διατηρείται καθ' όλη την διάρκεια της πρώτης ενότητας.

²⁸³ Αλέξανδρος Κατακουζηνός, «Ένθυμοῦ», *Ποικίλη Στοά 4* (1884).

²⁸⁴ Χερπαδακού, Charkiolakis, *Music in Greek Salons of the 19th Century*, σ. 27.

For. Ant. 1999

Εικόνα 62.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Δεν παρατηρείται καμία μετατροπία στο πρώτο τμήμα, παρά μόνο η χρήση παρενθετικών συγχορδιών. Για παράδειγμα, στο μέτρο 11 η Πρωΐου μεταφέρει αυτό (εικόνα 63) που ακούστηκε στα μέτρα 3-4 (Σολ Μείζων: I, V₇), στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Λα ελάσσονος (εικόνα 64).

Εικόνα 63.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 64.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Τα μέτρα 1-16 αποτελούν μια περίοδο. Χωρίζονται σε δύο φράσεις με κοινή θεματική αφετηρία. Η πρώτη φράση (μ.1-8) καταλήγει σε μια ατελή πτώση, ενώ η δεύτερη φράση (μ. 9-16) κλείνει σε τέλεια πτώση στη Σολ Μείζονα.

Στο πρώτο τμήμα κρίνεται απαραίτητο να αναδειχθεί περισσότερο η μελωδία στα σημεία όπου οι φθόγγοι είναι τονισμένοι, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 2 και 4 (εικόνα 65).²⁸⁵ Η φράση ξεκινάει με την 5^η της συγχορδίας της τονικής ακολουθώντας μια ανοδική πορεία, καταλήγοντας μια οκτάβα επάνω, αφότου καθυστερήσει πρώτα την 5^η της συγχορδίας (μ. 2, Μ15-Ρε5). Ο φθόγγος μι πρέπει να τονιστεί και ο φθόγγος ρε ως λύση να «σβήσει». Η ενδιάμεση φωνή που προστίθεται στο μέτρο 2 (σολ-σι), θα πρέπει να έχει εξίσου συνοδευτικό ρόλο με την γραμμή του μπάσου. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο πρέπει να εκτελεστεί σιγανότερα. Το πρώτο μέλημα του εν λόγω τμήματος είναι η ανάδειξη της μελωδίας.



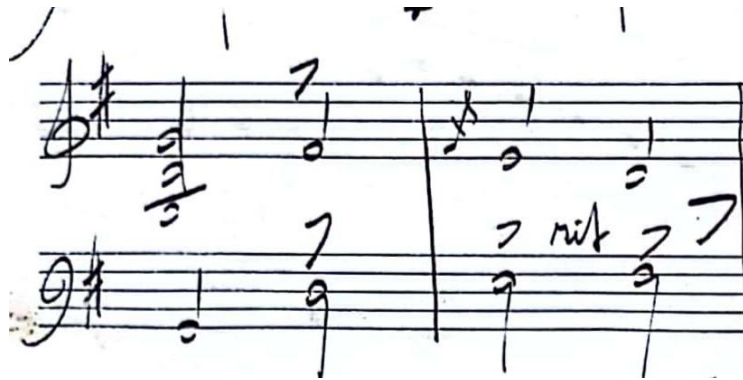
Εικόνα 65.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

²⁸⁵ μ. 2: Μ15 – Ρε5, μ. 3: Ντο5 - Σι4, μ. 4: Λα4.

Σύμφωνα με τον Γιάννη Κωνσταντινίδη, τα χαρακτηριστικά της ελαφράς μουσικής είναι «η όσο το δυνατόν απλούστερη φόρμα, η εύληπτη και γοητευτική μελωδία και κυρίως ο ρυθμός της που βασίζεται κατά κανόνα στον εκάστοτε χορό της μόδας».²⁸⁶ Ο συνθέτης έχει επισημάνει επίσης την προχειρότητα και την τυποποίηση της γραφής. Έτσι εξηγείται η απλή μορφή και αρμονία του εν λόγω έργου, αλλά και η έμφαση στην ανάδειξη μιας ελκυστικής μελωδίας.

Η Πρωίου έχει προσθέσει επίσης ένα συνδετικό πέρασμα (μ. 16-17, εικόνα 66), το οποίο την πρώτη φορά οδηγεί στη καταγεγραμμένη επανάληψη, ενώ την δεύτερη οδηγεί στο δεύτερο τμήμα.

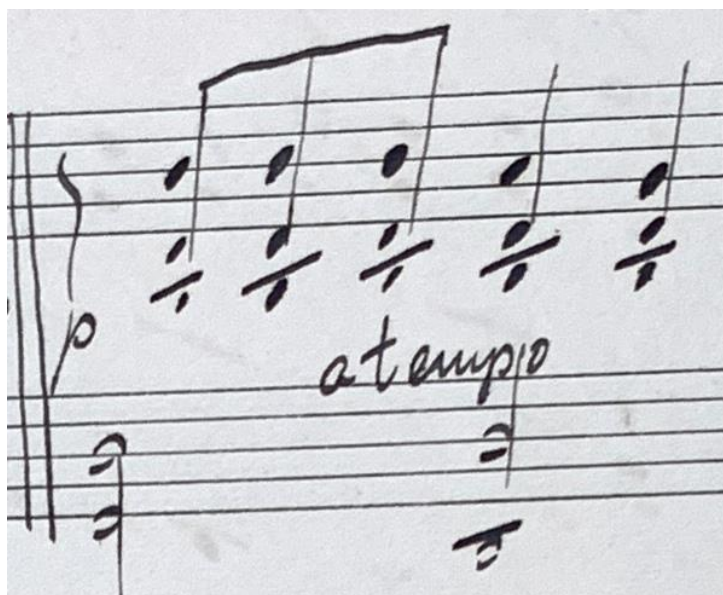


Εικόνα 66.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Από το μέτρο 35 ξεκινάει το δεύτερο τμήμα, το οποίο έχει ομοφωνικό χαρακτήρα. Δεν περιλαμβάνει κάποια μελωδία, αλλά ένα μελωδικο-ρυθμικό μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζει ολόκληρο το τμήμα και αποτελείται από τρία όγδοα και δύο τέταρτα (εικόνα 67). Το εν λόγω μελωδικο-ρυθμικό μοτίβο προσδίδει έναν περισσότερο χορευτικό χαρακτήρα.

²⁸⁶ Αγγελική Κουφού, «Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940), ό.π., σ. 36.

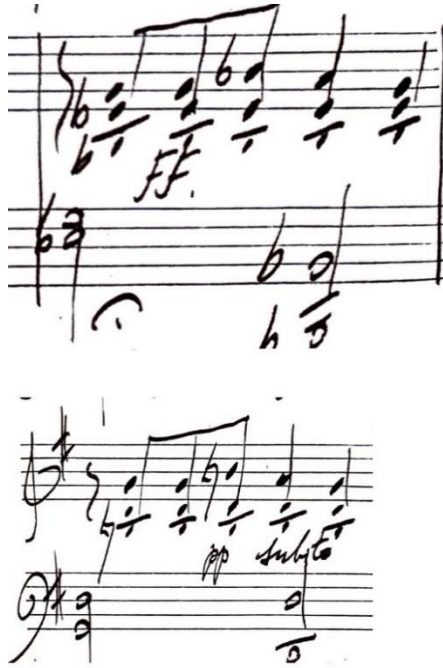


Εικόνα 67.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Οι αρμονικές επιλογές του δεύτερου τμήματος (μ. 35- 52) του έργου [Φοξ-τροτ αρ. 2] παρουσιάζουν επίσης μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε σχέση με το πρώτο τμήμα (μ. 1- 34). Η Πρωίου χρησιμοποιεί συγχορδίες μεθ' εβδόμης, μετ' ενάτης καθώς και πληθώρα παρενθετικών συγχορδιών. Επιπλέον, κάνει χρήση της αποτζιατούρας, γεγονός που δημιουργεί ένα πιο «διάφανο» αποτέλεσμα. Το δεύτερο τμήμα ξεκινάει στην τονικότητα αναφοράς (Σολ Μείζων), κάνοντας χρήση της αποτζιατούρας (λα₄- σολ₄, εικόνα 67). Στο μέτρο 37 χρησιμοποιεί ως παρενθετική τη δεσπόζουσα μετ' ενάτης της δεσπόζουσας (Ρε Μείζων). Στο μέτρο 42 επιλέγει ένα συνδετικό πέρασμα που οδηγεί στην επανάληψη του μέτρου 35, ενώ από τα επόμενα μέτρα χρησιμοποιεί μια πληθώρα παρενθετικών συγχορδιών: στο μέτρο 44 επιλέγει την δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας (Μι ελάσσων) με αποτζιατούρα. Στο επόμενο μέτρο δεν φέρνει την συγχορδία της Vης, αλλά επιλέγει τη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της δεύτερης βαθμίδας (Λα ελάσσων), ενώ στο μέτρο 47 φέρνει πράγματι την Ιη. Στο ακριβώς επόμενο μέτρο επιλέγει μια αρκετά μακρινή τονικότητα, την IVη βαθμίδα της Σι ύφεση Μείζονος με αποτζιατούρα, ενώ στο μέτρο 49 φέρνει κατευθείαν την τονική. Πρόκειται για μια αρκετά απότομη χρωματική εναλλαγή που προκαλεί ενδιαφέρον (εικόνα 68). Το τμήμα αυτό κλείνει στα μέτρα 50-52 με μια τέλεια πτώση στη κύρια τονικότητα (Σολ Μείζονα).

Συνολικά, πρόκειται για ένα βατό έργο από άποψη δεξιοτεχνίας και ερμηνείας. Η συνθέτρια επέλεξε στο πρώτο τμήμα να δώσει έμφαση στη μελωδία, ενώ στο δεύτερο τμήμα, έδωσε μεγαλύτερο βάρος στην αρμονία, με τη χρήση παρενθετικών συγχορδιών που πολλές φορές οδηγούσαν σε κάποια άλλη παρενθετική συγχορδία, προκαλώντας όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον.



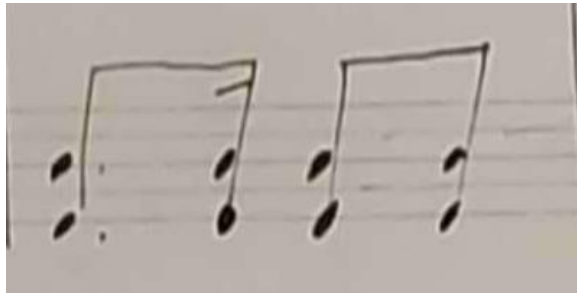
Εικόνα 68.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Χορός ελληνικός (1933)

Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, κατά την δεκαετία του '20 και του '30 το ελληνικό κοινό δεν περιοριζόταν μόνο στους ευρωπαϊκούς και αμερικανικούς χορούς, αλλά συνέχισε να ακούει και να χορεύει ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Το πιανιστικό ρεπερτόριο της Πρωΐου περιλαμβάνει δύο χορούς αυτού του είδους που τιτλοφορούνται «χορός ελληνικός» και «χορός συρτός».

Ο τίτλος του έργου Χορός ελληνικός είναι γενικός και δεν προσδιορίζει το είδος του χορού στο οποίο αναφέρεται. Παρ' όλ' αυτά, αν παρατηρήσουμε το ρυθμικό σχήμα που εντοπίζεται μόνιμα στο αριστερό χέρι καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού (εικόνα 69), μπορούμε να συμπεράνουμε πως το συγκεκριμένο έργο αναφέρεται στον χορό «Μπάλο», εφόσον το εν λόγω ρυθμικό σχήμα είναι χαρακτηριστικό του.



Εικόνα 69.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το κομμάτι είναι γραμμένο στη τονικότητα της Σολ Μείζονος και αποτελείται από δύο τμήματα. Τα πρώτα 8 μέτρα αποτελούν μια εισαγωγή, ενώ το πρώτο τμήμα καταλαμβάνει τα μέτρα 9-24. Η Πρωίου στην εισαγωγή χρησιμοποιεί στο αριστερό χέρι το ρυθμικό σχήμα του μπάλου, το οποίο λειτουργεί σαν αρμονικός ισοκράτης, πάνω από τον οποίο εκτυλίσσεται «ελεύθερα» η μελωδία. Η μελωδία της εισαγωγής αποτελείται από τρίτες που κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση.

Το πρώτο τμήμα (μ. 9-24) παρουσιάζει μεγαλύτερο αρμονικό ενδιαφέρον. Η Πρωίου διατηρεί το ρυθμικό σχήμα ως αρμονικό ισοκράτη στο αριστερό χέρι, ενώ στο δεξί χέρι εμφανίζεται νέο μελωδικό υλικό αποτελούμενο από κλίμακες ανοδικής και καθοδικής πορείας, οι οποίες μεταφέρονται σε άλλες τονικότητες. Πιο συγκεκριμένα, τα μέτρα 9-12 βρίσκονται στην ομώνυμη ελάσσονα (V- i - iv6 – i), τα μέτρα 13-16 βρίσκονται στη Σι ελάσσονα, όπου στο αριστερό χέρι διατηρείται ισοκράτης της συγχορδίας της Σι ελάσσονος, ενώ στο δεξί χέρι η μελωδία κινείται βάσει της αρμονικής ελάσσονας. Τα μέτρα 17-20 βρίσκονται στην ομώνυμη ελάσσονα (V7 – i), ενώ η μελωδία κινείται και πάλι στα πλαίσια της αρμονικής ελάσσονας. Το πρώτο τμήμα κλείνει στη Ντο ελάσσονα (μ. 21-24).

Το δεύτερο τμήμα (μ. 25- 43) αρχίζει και τελειώνει στην ομώνυμη ελάσσονα (Σολ ελάσσονα). Το τμήμα αυτό έχει παρόμοιο υλικό με την πρώτη και διατηρεί το στοιχείο του αρμονικού ισοκράτη. Παραμένει ολόκληρη στη τονικότητα της Σολ ελάσσονος, τονικοποιώντας μόνο την Ντο ελάσσονα (μ. 29-30 V7 – i). Καταλήγει σε τέλεια πτώση κάνοντας χρήση της «γερμανικής» συγχορδίας (vii6-5/ V, i).

Το εν λόγω έργο αξιολογείται ως εύκολης προς μεσαίας δυσκολίας. Περισσότερο απαιτητικές από τεχνικής απόψεως είναι οι συνεχόμενος τρίτες του δεξιού χεριού στην εισαγωγή. Η συνθέτρια έχει μεριμνήσει για την καταγραφή των βασικών πληροφοριών που αφορούν στις αντίστοιχες εναλλαγές της δυναμικής.

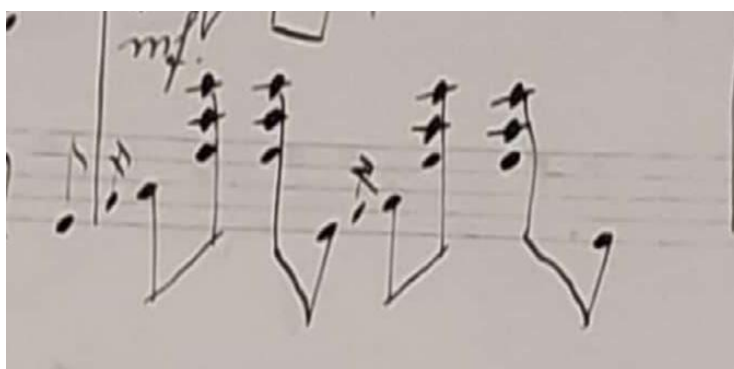
Η Πρωίου φρόντισε και σε αυτό το έργο για το μελωδικό υλικό της, το οποίο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ το αριστερό χέρι παρέμεινε λιτό αναλαμβάνοντας τον ρόλο της συνοδείας. Αυτό που κατέστησε το μελωδικό υλικό της Πρωίου ενδιαφέρον ήταν το γεγονός πως το μετέφερε σε διαφορετικές τονικότητες, βασίζοντας το στον αρμονικό ελάσσονα τρόπο. Παρακάτω ακολουθεί μια σύνοψη της αρμονικής πορείας του κομματιού:

Σολ Μείζονα (I) → σολ ελάσσονα (i/I) → σι ελάσσονα (iii) → σολ ελάσσονα (i/I) → ντο ελάσσονα (iv) → σολ ελάσσονα (i/ I).

Μπαλέτο αρ. 1 (1934)

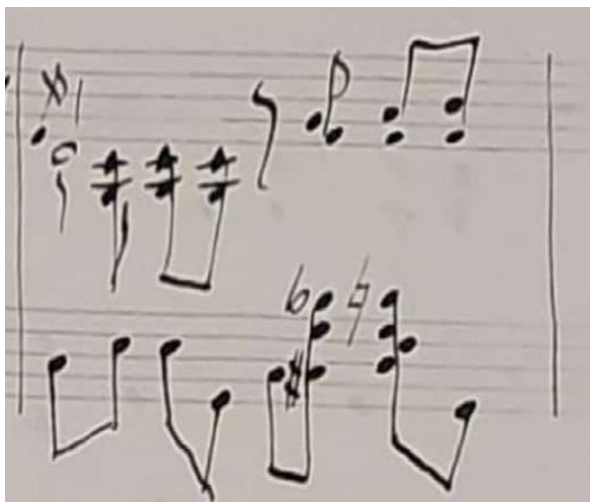
Η Πρωίου έγραψε δύο έργα με τον τίτλο «Μπαλέτο», τα οποία ταξινομούνται στον συνοπτικό κατάλογο με τον αντίστοιχο αριθμό (*Μπαλέτο αρ. 1*, *Μπαλέτο αρ. 2*). Το *Μπαλέτο αρ. 1* είναι γραμμένο σε μέτρο 2/2, στη τονικότητα της Ντο μείζονας. Το έργο αποτελεί μια ενότητα διαρθρωμένη σε τρία τμήματα.

Πριν την έναρξη του πρώτου τμήματος προηγείται μια δίμετρη εισαγωγή (μ. 1-2). Στο πρώτο τμήμα παρουσιάζεται μια λυρική μελωδία στη τονικότητα αναφοράς (μ. 3-6), η οποία μεταφέρεται στα μέτρα 7-10 στη τονικότητα της Μι ελάσσονος. Χαρακτηριστικό είναι το ρυθμικό σχήμα ογδών που χρησιμοποιεί στο μπάσο για να συνοδέψει την μελωδία (εικόνα 70). Το εν λόγω σχήμα χρησιμοποιείται τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο τμήμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η χρήση μεικτού τύπου συγχορδιών: για παράδειγμα στο μέτρο 6, η Πρωίου χρησιμοποιεί την συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη της Ρε ελάσσονος, αλλά προσθέτει σ' αυτή και τον φθόγγο φα που δεν ανήκει στη συγχορδία (εικόνα 71). Η συγκεκριμένη τακτική δημιουργεί όλο και πιο έντονη διαφωνία. Δεν αποκλείεται, ιδίως με όσα έχουν ειπωθεί στην ενότητα 2.3, να χρησιμοποιεί συγχορδίες του τζαζ ιδιώματος (blue notes). Επίσης, η Πρωίου μεταβαίνει κάπως απότομα στη τονικότητα της Μι ελάσσονος. Μετά την μεικτού τύπου συγχορδία που αναφέρθηκε παραπάνω, χρησιμοποιεί την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Ντο μείζονος και ενώ κάποιος θα περίμενε να ακούσει την τονική, εκείνη παραθέτει την τονική της Μι ελάσσονος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός πως η Πρωίου επιλέγει για το κλείσιμο του πρώτου τμήματος την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης με πέμπτη οξυμένη της Ντο μείζονος (μ. 10).



Εικόνα 70.

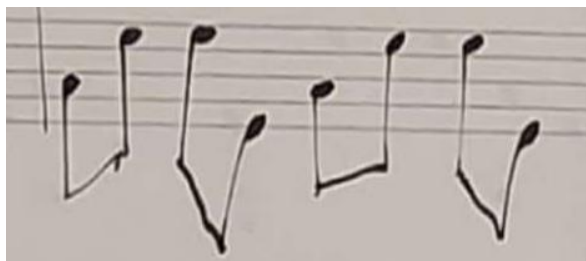
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 71.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

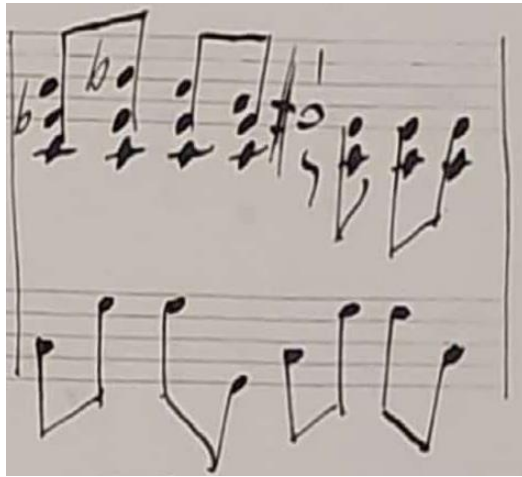
Το δεύτερο τμήμα (μ. 11-23) ξεκινάει στην τονικότητα αναφοράς με τρόπο παρόμοιο των μέτρων 1-2. Το μελωδικο-ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε στο πρώτο τμήμα εξακολουθεί να υφίσταται απλοποιημένο και στο δεύτερο τμήμα (εικόνα 72). Το νέο μελωδικό υλικό εμφανίζεται στο δεξί χέρι στην ψηλότερη, ενώ υπάρχουν και ενδιάμεσες συνοδευτικές φωνές. Σ' αυτό το τμήμα η Πρωίου χρησιμοποιεί αρκετές διαφωνίες, καθώς και συγχορδίες μεικτού τύπου. Το ambitus της μελωδίας κινείται σε επίπεδα άλτο φωνής, κυρίως στα πρώτα μέτρα αυτού του τμήματος. Όλα τα παραπάνω προσδίδουν ένα πιο «εσωστρεφές» στυλ στο συγκεκριμένο τμήμα. Στο μέτρο 12 ο φθόγγος λα της σοπράνο σχηματίζει με το μπάσο διάστημα 9^{ης} μικρής (σολ₃-λα₄) και κατόπιν σχηματίζει διάστημα 7^{ης} μεγάλης (ντο₄-σι₄). Επιπλέον, η Πρωίου χρησιμοποιεί και σε αυτό το μέτρο την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης με πέμπτη οξυμένη της Ντο μείζονος. Μέχρι και το μέτρο 18 η Πρωίου διατηρεί στη γραμμή του μπάσου το ρυθμικό σχήμα που αναφέραμε παραπάνω (εικόνα 72) ως ισοκράτημα της Ντο μείζονος, ενώ οι υπόλοιπες φωνές κινούνται στο περιβάλλον της Σολ ελάσσονος.



Εικόνα 72.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το ιδιαίτερο άκουσμα των μέτρων 13-18 οφείλεται στο γεγονός πως η συνθέτρια χρησιμοποιεί στη μελωδική γραμμή της σοπράνο την αρμονική της Σολ ελάσσονος. Επίσης, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει διάφωνες συγχορδίες και διαστήματα, όπως για παράδειγμα στο μέτρο 13, όπου χρησιμοποιεί την επιτονική της Σολ ελάσσονος, η οποία είναι ελαττωμένη (ii°), καθώς και το διάστημα 4^{ns} ελαττωμένης (ντο-φα#) που σχηματίζεται μεταξύ του μπάσου και της σοπράνο (εικόνα 73). Αξιοσημείωτη είναι επίσης η επιλογή της να μεταβεί από την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης με 5^{th} οξυμένη της Ντο Μείζονος στην επιτονική της Σολ ελάσσονος (εικόνα 74). Αυτή η σύνδεση δημιουργεί έντονη διαφωνία καθώς η πρώτη συγχορδία είναι αυξημένη ενώ η δεύτερη ελαττωμένη.



Εικόνα 73.

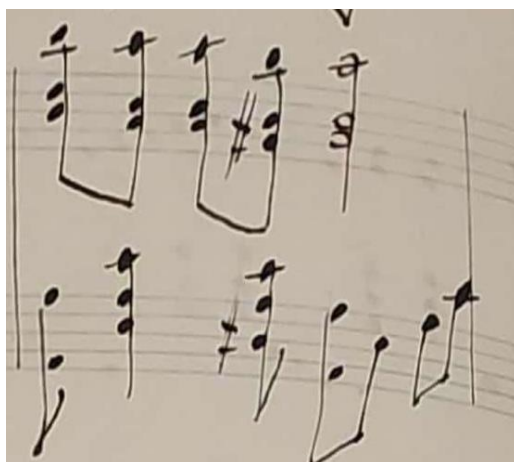
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 74.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

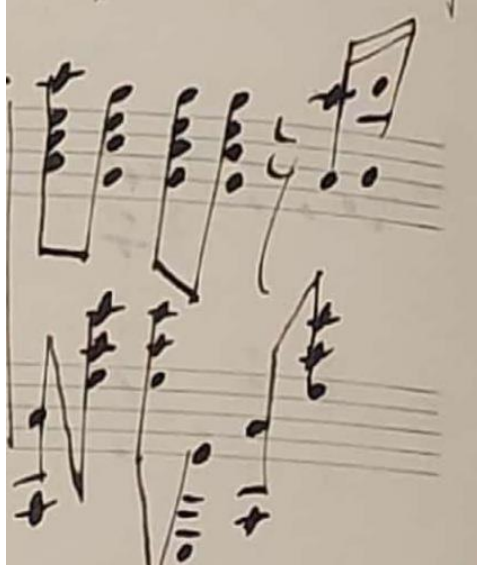
Στο μέτρο 20 παρουσιάζεται νέο υλικό, το οποίο λειτουργεί σαν συνδετικό πέρασμα. Η Πρωίου χρησιμοποιεί συνεχόμενα διαστήματα 4^{ης} στο δεξί χέρι στο περιβάλλον της Σολ ελάσσονος (μ. 20-22), ενώ στο μέτρο 23 επαναφέρει το υλικό που συναντήσαμε στην εισαγωγή. Το αριστερό χέρι εξακολουθεί να φέρει το μελωδικο-ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε και στο προηγούμενο τμήμα (μ. 11-23) με την διαφορά πως αλλάζουν οι φθόγγοι ανάλογα με την αρμονία. Στα μέτρα 24-25 παρουσιάζεται νέο μελωδικό υλικό στη τονικότητα της Λα ελάσσονος, το οποίο δημιουργεί αλυσίδα στα μέτρα 26-27 στο περιβάλλον της Σολ μείζονος. Τα μέτρα 24-25 αποτελούν μια σύνδεση V7 – i στη τονικότητα της Λα ελάσσονος. Η Πρωίου σπάει τη μονοτονία του αριστερού χεριού επιλέγοντας τη συγκοπή. Επίσης, δεν απουσιάζουν οι καθυστερήσεις και η χρήση διάφωνων συγχορδιών: στο μέτρο 25 η συνθέτρια καθυστερεί την συγχορδία της τονικής της Λα ελάσσονος (εικόνα 75). Στο ίδιο μέτρο χρησιμοποιεί μια συγχορδία μεικτού τύπου, στην οποία συνυπάρχουν οι φθόγγοι της τονικής και της έβδομης (εικόνα 75).



Εικόνα 75.

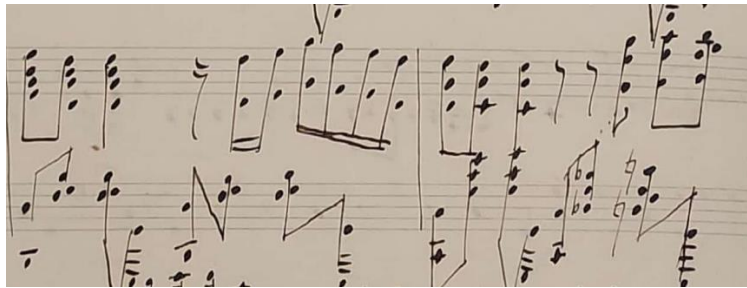
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Στα μέτρα 28-29 ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα με το υλικό της εισαγωγής, στο οποίο έχει προστεθεί μια φιγούρα στο αριστερό χέρι, σχηματίζοντας την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Μι ελάσσονος. Το πέρασμα αυτό μας οδηγεί στη τρίτο τμήμα, το οποίο αποτελεί επαναφορά του πρώτου τμήματος. Το τρίτο τμήμα (μ. 30- 40) είναι αρκετά δυναμικό καθώς η Πρωίου έχει επαναφέρει το υλικό του πρώτου τμήματος σε οκτάβες και στα δύο πεντάγραμμα του πιάνου. Μια τέτοια επιλογή συνάδει φυσικά και με την ένταση που θέλει να επιτύχει (ff). Η συνθέτρια χρησιμοποιεί επίσης καθυστερήσεις ολόκληρων συγχορδιών στα μέτρα 31-33 (εικόνες 76, 77).



Εικόνα 76. μέτρο 31

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 77. μέτρα 32-33

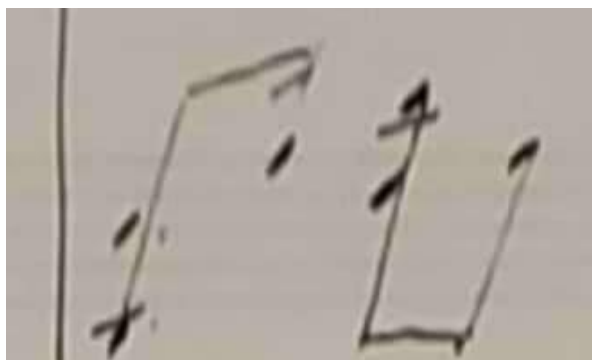
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το συγκεκριμένο έργο είχε περισσότερα ενδιαφέροντα σημεία σε σχέση με άλλα πιανιστικά έργα της συνθέτριας. Η Πρωίου δεν έμεινε αυτή την φορά μόνο στην ανάδειξη μιας εκλεπτυσμένης μελωδίας, αλλά δημιούργησε ποικιλία χρησιμοποιώντας διάφωνα διαστήματα, διάφωνες συγχορδίες και συγχορδίες μεικτού τύπου, καθυστερήσεις, αποτζιατούρες, καθώς και 4^{es} παράλληλες. Επιπλέον, υπήρξε μεγαλύτερη ποικιλία μελωδικού υλικού. Το συγκεκριμένο έργο αναδεικνύει μια διαφορετική συνθετική πτυχή της Πρωίου σε σχέση με όσα είδαμε μέχρι στιγμής. Οι οκτάβες που εμφανίζονται στην επαναφορά, καθώς και οι αποστάσεις στο αριστερό χέρι μπορούν κάλλιστα να αποτελέσουν μια ενδιαφέρουσα πρόκληση για τον εκτελεστή.

Τανγκό βερτ (1924)

Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα 2.3, το ευρωπαϊκό τανγκό ήταν ένα από τα δημοφιλέστερα είδη κατά τις δεκαετίες του 20 και του 30. Η Πρωίου συνέθεσε τρία τανγκό που τιτλοφορούνται: «τανγκό βερτ», «τανγκό τζένη» και «τανγκό». Τα δύο πρώτα γράφτηκαν με διαφορά δύο ετών (1924, 1926), ενώ το έτος δημιουργίας του τρίτου τανγκό απουσιάζει. Επομένως, το προς ανάλυση τανγκό είναι το πρώτο που συνέθεσε η Πρωίου. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως το «τανγκό βερτ» είναι γραμμένο στη τονικότητα της Ρε ελάσσονος, ενώ το «τανγκό τζένη» στη τονικότητα της ομώνυμης μείζονος.

Το συγκεκριμένο τανγκό – *Τανγκό βερτ*– είναι γραμμένο σε μέτρο 2/4 και εξέχον χαρακτηριστικό του είναι η χρήση του ρυθμικού μοτίβου του τάνγκο - χαμπανέρα (εικόνα 78), το οποίο υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές.²⁸⁷ Η Πρωίου χρησιμοποιεί το εν λόγω ρυθμικό σχήμα στο πεντάγραμμο του αριστερού χεριού και το διατηρεί σταθερά σχεδόν σε ολόκληρο το έργο. Το αριστερό χέρι έχει στη συγκεκριμένη σύνθεση υποστηρικτικό ρόλο, ώστε να δημιουργεί το πλαίσιο για την ανάδειξη της μελωδίας.



Εικόνα 78.

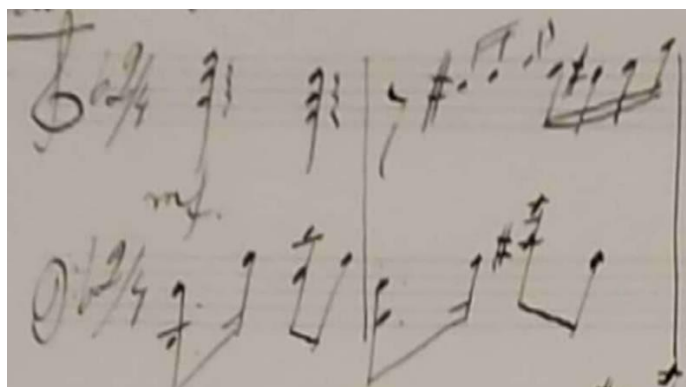
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το κομμάτι συνιστά μια ενότητα αποτελούμενη από τρία τμήματα. Κοινό χαρακτηριστικό των τριών τμημάτων είναι η χρήση του ρυθμικού μοτίβου της χαμπανέρας. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-17) αρχίζει στη τονικότητα της Ρε ελάσσονος με δύο συγχορδίες της τονικής σε μπριζέ, χαρακτηριστικό στο ύφος του τανγκό, ενώ στο μέτρο 2 ακολουθεί μια όμορφη χρωματική μελωδία. Ολόκληρο το τμήμα δεν παρουσιάζει κάποιο ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον. Η Πρωίου εναλλάσσει μόνιμα την τονική με την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης και αμφιταλαντεύεται πολύ συχνά ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Αρχικά εναλλάσσεται η τονική με τη δεσπόζουσα στη τονικότητα της Ρε ελάσσονος (μ. 1-4). Στη συνέχεια η Πρωίου πηγαίνει στην ομώνυμη μείζονα (μ. 5-10) και μετά για δύο μέτρα τονικοποιεί την Ρε ελάσσονα (μ. 11-12),

²⁸⁷ Αγγελική Κουφού, «Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940), ό.π., σ. 158.

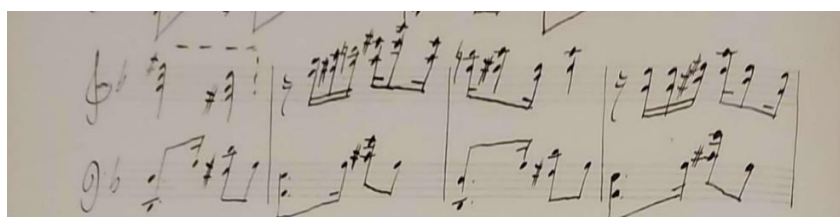
επιστρέφοντας και πάλι στην ομώνυμη μείζονα στο μέτρο 13 και κάνοντας τέλεια πτώση σ' αυτή στο μέτρο 17.

Το πρώτο τμήμα είναι μια περίοδος, η οποία αποτελείται από δύο συμμετρικές φράσεις (9 μέτρα η καθεμία). Η πρώτη φράση (μ. 1-9) κάνει ατελή πτώση στην ομώνυμη μείζονα (μ. 9α) και σε επικάλυψη ξεκινάει η δεύτερη φράση, η οποία κλείνει με τέλεια πτώση στη Ρε μείζονα. Επομένως, η περίοδος είναι μετατροπική. Η πρώτη φράση αποτελείται από μια δίμετρη βασική ιδέα (εικόνα 79) η οποία επαναλαμβάνεται (μ. 3-4) και από μια αντιθετική ιδέα που καταλαμβάνει τα μέτρα 5-8 (εικόνα 80). Η δεύτερη φράση είναι όμοια της πρώτης μεταφερμένη στη τονικότητα της Ρε μείζονος. Μάλιστα, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως στα μέτρα 9-12 η Πρωΐου αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο, παραθέτοντας την βασική ιδέα αρχικά στη τονικότητα της Ρε μείζονος (μ. 9-10) και κατόπιν στη τονικότητα αναφοράς (μ. 11-12).



Εικόνα 79. Βασική ιδέα

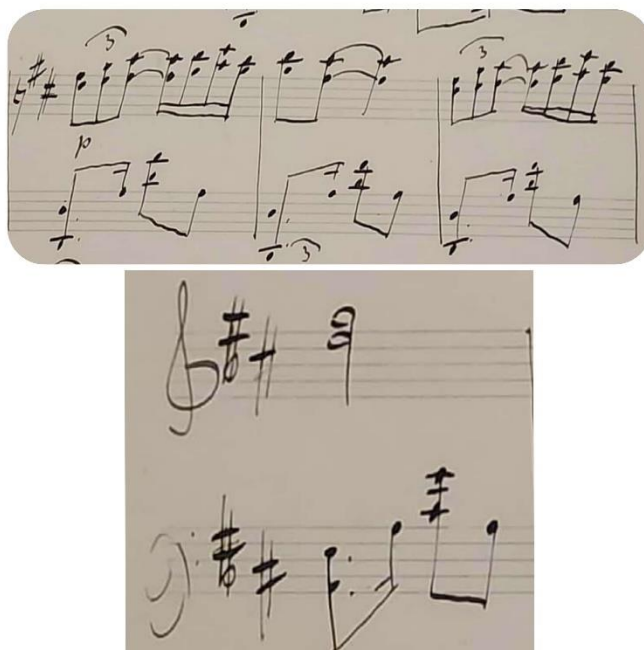
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 80. Αντιθετική ιδέα

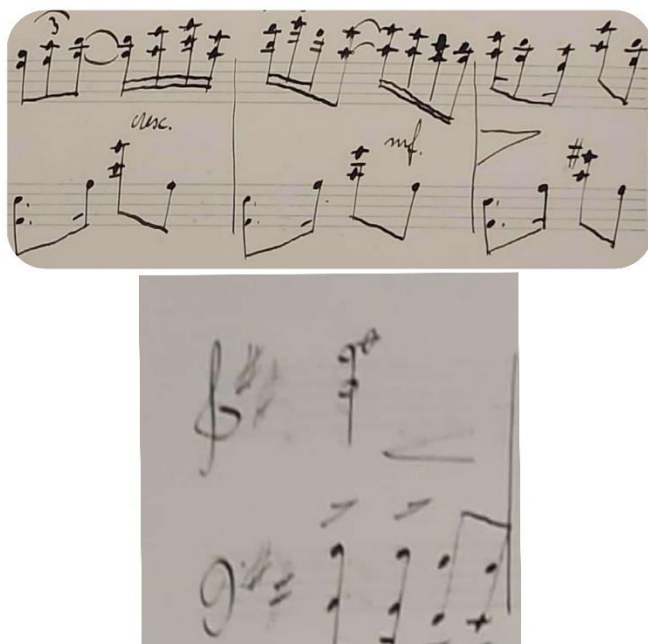
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το δεύτερο τμήμα αποτελεί και αυτό μια περίοδο. Ο οπλισμός έχει αλλάξει και βρισκόμαστε επισήμως στην τονικότητα της Ρε μείζονος. Η πρώτη φράση (μ. 18-25) αποτελείται από μια τετράμετρη βασική ιδέα (εικόνα 81), η οποία ακολουθείται από μια παρόμοια αντιθετική ιδέα (εικόνα 82). Σ' αυτή την φράση η Πρωίου διατηρεί την συγχορδία της τονικής για τρία μέτρα (μ. 18-20) και τη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης για πέντε μέτρα (μ. 21-25), κάνοντας μισή πτώση στο μέτρο 25, όπου σε επικάλυψη μια καθοδική φιγούρα στο αριστερό χέρι μας οδηγεί στην επόμενη φράση. Η δεύτερη φράση (μ. 26-33) έχει κοινή θεματική αφητηρία με την πρώτη, αλλά στη συνέχεια είναι σαφώς διαφορετική. Από αρμονικής απόψεως, η συνθέτρια δεν αρκείται στην απλή εναλλαγή τονικής δεσπόζουσας, αλλά τονικοποιεί την Σι ελάσσονα (μ. 28-30α: V7/vi, vi). Τα μέτρα 29β-30 οδηγούν πίσω στη Ρε μείζονα, χρησιμοποιώντας την αρμονική της Σι ελάσσονος και καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στη Ρε μείζονα στο μέτρο 33α. Πάλι σε επικάλυψη ξεκινάει το τρίτο και τελευταίο τμήμα (μ. 33-50).



Εικόνα 81. Βασική ιδέα

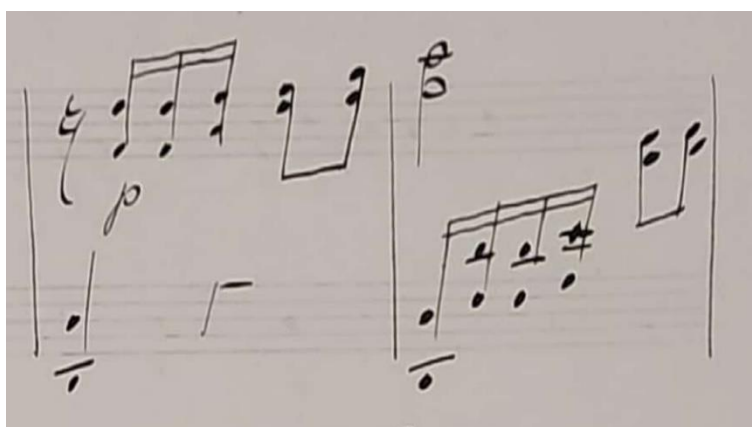
Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα 82. Αντιθετική ιδέα

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Το τρίτο τμήμα αποτελεί και αυτό μια περίοδο με δύο συμμετρικές οκτάμετρες φράσεις και αποτελεί παραλλαγή του δεύτερου τμήματος. Η πρώτη φράση (μ. 34-41) καταλήγει σε ατελή πτώση στο μέτρο 42α και αποτελεί παραλλαγή των μέτρων 18-24. Η δεύτερη φράση (42-50) κλείνει με τέλεια πτώση (μ. 48-49) στη τονικότητα της Ρε μείζονος. Τα μέτρα 42-45 αντιστοιχούν στα μέτρα 26-29 και τα μέτρα 46-50 αποτελούν το κλείσιμο όλης της ενότητας. Σ' αυτό το τμήμα το αριστερό χέρι παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς η βασική ιδέα του δεξιού χεριού παρουσιάζεται παραλλαγμένη στη γραμμή του αριστερού χεριού (εικόνα 83). Αυτή η επιλογή «σπάει» λίγο την μονοτονία του ρυθμικού μοτίβου της χαμπανέρας.



Εικόνα 83.

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός πως στο μέτρο 48 η Πρωίου αμφιταλαντεύεται και πάλι μεταξύ μείζονος και ελάσσονος τρόπου, τονικοποιώντας την τρίτη βαθμίδα του ελάσσονος τρόπου. Αυτό δημιουργεί την ψευδαίσθηση πως θα καταλήξει στη Ρε ελάσσονα, κάτι που φυσικά δεν κάνει. Δεν είναι η πρώτη φορά που η συνθέτρια επιλέγει να κλείσει το κομμάτι της στον “αντίθετο” τρόπο. Αυτό αποδεικνύεται και από την αποδελτίωση των πιανιστικών της έργων (ενότητα 2.2.1). Επίσης, το έργο που αναλύσαμε πιο πάνω (Ελληνικός χορός) , ξεκινάει στη Σολ μείζονα αλλά τελικά ολοκληρώνεται στην ομώνυμη ελάσσονα. Το συγκεκριμένο τανγκό (*Τάνγκο Βέρτ*) αξιολογείται ως «βατό» από τεχνικής και ερμηνευτικής απόψεως.

Η μελέτη του βίου και του έργου της Μαρίκας Πρωίου – Γουναροπούλου αποτελεί ένα δείγμα της αθέατης πλευράς της γυναικείας δημιουργικότητας (τέλη 19^{ου} – αρχές 20^{ου} αιώνα). Έτσι, αποκτά κανείς μια εικόνα για το πώς έδρασαν οι γυναίκες συνθέτριες αυτής της περιόδου στα αστικά κέντρα.

Κατά τον 19^ο αιώνα η μουσική και συγκεκριμένα το πιάνο συνδέθηκε στενά με το γυναικείο φύλο.²⁸⁸ Αρχικά, ο βασικός ρόλος της γυναικίας ήταν περισσότερο αυτός της ερμηνεύτριας. Αντίθετα, οι ρόλοι του μαέστρου ή του συνθέτη θεωρούνταν ακατάλληλοι για το γυναικείο φύλο.²⁸⁹ Τα πρώτα δείγματα γυναικείας δημιουργικότητας εμφανίζονται στα Επτάνησα, κάτι που οφείλεται στην ύπαρξη των κατάλληλων συνθηκών, όπως έχει αναφερθεί αναλυτικά στην ενότητα 1.1. Μάλιστα, οι πρώτες συνθέτριες που εντοπίζονται στα Επτάνησα ήταν μαθήτριες του Μάντζαρου και προέρχονταν από αριστοκρατικούς ή ανώτερους αστικούς κύκλους.²⁹⁰ Οι γυναίκες της εποχής διδάσκονταν κατά κύριο λόγο πιάνο ή τραγούδι, ενώ η σύνθεση αποτελούσε δευτερεύουσα ενασχόληση. Η ενασχόληση με το πιάνο αποτελούσε μια από τις συνηθισμένες ενασχολήσεις μιας γυναίκας, ενώ η ικανότητα εκτέλεσης στο πιάνο αποτελούσε ένα σημαντικό προσόν για έναν καλό γάμο.²⁹¹

Σύμφωνα με τον Γιώργο Σακαλλιέρο «Η συνθετική δημιουργία εκδηλώνεται υπό την ενθάρρυνση του οικογενειακού ή συζυγικού περιβάλλοντος, σε συνθήκες πνευματικής καλλιέργειας και παιδείας που να ευνοούν μια τέτοιου είδους δραστηριότητα και σχεδόν αυτόνομα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα πριν το 1850, είναι η Σουζάννα Νεραντζή – Κλάδου, η οποία μάλιστα κατόρθωσε να εκδώσει τα πιανιστικά της έργα στο Μιλάνο»²⁹². Συνήθως, οι γυναίκες συνθέτριες της εποχής συνέθεταν σύντομα κομμάτια χαρακτήρα για πιάνο (ρομάντσες, βαλς κ.α.) και κύκλους τραγουδιών²⁹³, όπως και η Πρωίου.

Τα γαλλικά και το πιάνο παύουν από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα να διδάσκονται στις κυρίες μόνο ως εφόδια καλής διαγωγής²⁹⁴. Η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών έπαιξε σημαντικό

²⁸⁸ Αννα Χεραπαδάκου, Alexandros Charkiolakis, Music in Greek Salons of the 19th Century, ό.π., σ. 20.

²⁸⁹ Γιώργος Σακαλλιέρος, «Η θέση της γυναίκας στην έντεχνη νεοελληνική μουσική, στο Β. Κοντογιάννη (επιμ.), *Λόγος γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006)*, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης-Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2008, σ. 443-453, σ. 443-444.

²⁹⁰ Στο ίδιο, σ. 445.

²⁹¹ Αννα Χεραπαδάκου, Alexandros Charkiolakis, Music in Greek Salons of the 19th Century, ό.π., σ. 21.

²⁹² Στο ίδιο, σ. 446.

²⁹³ Στο ίδιο.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 447.

ρόλο σε αυτό, καθώς οι μαθήτριες έλαβαν μια πιο ολοκληρωμένη μουσική εκπαίδευση και συμμετείχαν εκτός των άλλων στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες του ιδρύματος (συναυλίες, διαγωνισμοί).

2.3.2 Συμπεράσματα δεύτερης ενότητας

Όπως είδαμε, η Πρωίου-Γουναροπούλου ήταν ένα αρκετά δραστήριο και δημιουργικό άτομο. Μια γυναίκα ανεξάρτητη που έδωσε μεγάλη βαρύτητα στην οικογένεια της και παράλληλα κινήθηκε τις δημιουργικές της φιλοδοξίες. Αν ρίξουμε μια ματιά στους συνοπτικούς Καταλόγους των έργων της, διαπιστώνουμε πως πρόκειται για μια πολυγραφότατη συνθέτρια, της οποίας το έργο εστιάζει κατά κύριο λόγο στα τραγούδια, τα οποία ανέρχονται στον διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό των διακοσίων τριάντα ενός (231). Αντίθετα, τα πιανιστικά της έργα είναι μόλις τριάντα (30). Ο λόγος για τον οποίο το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου της είναι τραγούδια, οφείλεται ενδεχομένως στο γεγονός πως τα τραγούδια είναι πάντα πιο προσιτά προς το ευρύ κοινό, καθώς περιέχουν στίχους, γεγονός που καθιστά τη μουσική και το περιεχόμενο της περισσότερο κατανοητά προς τον ακροατή. Φυσικά, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε πως η πλειονότητα των αστών μέχρι και τη δεκαετία του '40, διασκεδάζε τραγουδώντας ελαφρά ελληνικά τραγούδια, ευρωπαϊκών κυρίως ρυθμών. Επομένως, η διάχυση του δημοφιλούς τραγουδιού και το γεγονός πως αυτό είχε εισχωρήσει στη καθημερινότητα των Ελλήνων, επέδρασε σημαντικά στη συνθέτρια. Επιπλέον, η Πρωίου εξοικειώθηκε αρκετά με την γραφή τραγουδιών, καθώς είχε εμπειρία ως συνοδός πιανίστα στη χορωδία του Φ. Οικονομίδη.

Τα πιανιστικά έργα της Πρωίου είναι κατά κύριο λόγο, όπως ήδη ειπώθηκε, βασισμένα σε ρυθμικά σχήματα ευρωπαϊκών, ελληνικών και δημοφιλών αμερικανικών χορών της εποχής και φέρουν την αντίστοιχη ονομασία (Fox trot, One Step, χορός ελληνικός, συρτός κ.ά.). Οι λόγοι για τους οποίους η Πρωίου στράφηκε ενδεχομένως σε αυτό το ρεπερτόριο αναφέρονται αναλυτικά στην ενότητα 2.3. Πέρα από ζητήματα προσωπικής αισθητικής, ο βασικός λόγος για τον οποίο η Πρωίου ασχολήθηκε με τα εν λόγω είδη, ήταν η χρηστικότητα τους. Πιθανόν, στόχος της να ήταν η αξιοποίηση αυτών των έργων σε συγκεκριμένες περιστάσεις. Άλλωστε, όπως είδαμε, η Πρωίου μαζί με την αδελφή της, Ευγενία, έπαιζαν και τραγουδούσαν σε κρουαζιερόπλοια, όπου κυριαρχούσε το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Εκτός από την συγκεκριμένη περίπτωση, τα περισσότερα μουσικά προγράμματα διαφόρων περιστάσεων της περιόδου του Μεσοπολέμου, περιλάμβαναν ακριβώς αυτό τον συνδυασμό ειδών: ελληνικούς παραδοσιακούς, ευρωπαϊκούς και αμερικανικούς χορούς.

Η πρώτη χρονολογία που αναγράφεται σε έργα της Πρωίου είναι το 1920. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως τότε ξεκίνησε να συνθέτει. Όπως έχει αναφερθεί ήδη, τις δεκαετίες του 1920 και του 1930, η Πρωίου υπογράφει τα έργα της με το ψευδώνυμο «Marie Matin», που είναι η γαλλική απόδοση του ονοματεπώνυμους της, ενώ από την δεκαετία του 1940 υπογράφει πλέον με το επίσημο ονοματεπώνυμό της. Αυτό μας αποκαλύπτει πτυχές της ιδιοσυγκρασίας της, που βεβαίως έχουν ήδη αναφερθεί. Ήταν ένας άνθρωπος χαμηλών τόνων και ίσως η μετριοφροσύνη της απέναντι στην αξία των έργων της να την οδήγησε στη χρήση ψευδώνυμου κατά τα

πρώτα της βήματα. Ρίχνοντας μια ματιά στον Συνοπτικό Κατάλογο των πιανιστικών έργων της, παρατηρείται πως τα έτη 1924 και 1926 υπήρξε εντονότερη συνθετική δραστηριότητα.

Από την αποδελτίωση των έργων της Πρωίου παρατηρήθηκε πως αυτά δεν περιέχονταν στους τόμους των αυτογράφων της βάσει χρονολογίας, καθώς στον πρώτο τόμο για παράδειγμα, βρέθηκαν έργα μιας μεγάλης γκάμας χρονολογιών, οι οποίες εντοπίζονται και σε άλλους τόμους. Επομένως, συμπεραίνεται πως η συνθέτρια σημείωνε σε κάποιο πρόχειρο τα έργα της και στη συνέχεια τα καθαρόγραφε στους τόμους. Αυτό συνάγεται κι από το γεγονός πως υπάρχουν ελάχιστες διαγραφές και σβησίματα στους τόμους, αλλά και από το γεγονός πως η συνθέτρια σημειώνει τα έργα της χρησιμοποιώντας μαύρη μελάνη.

Από τα τέσσερα έργα που αποπειράθηκε να αναλύσει η γράφουσα στην ενότητα 2.3.1, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε κάποια γενικά συμπεράσματα για τον τρόπο γραφής της συνθέτριας, τουλάχιστον όσον αφορά τα έργα για σόλο πιάνο. Βασικό χαρακτηριστικό που διέπει τα περισσότερα έργα, είναι η εστίαση στη δημιουργία μιας εκλεπτυσμένης μελωδίας και η προσπάθεια ανάδειξής της. Η συνοδεία στο αριστερό χέρι συνήθως, έχει μάλλον καθαρά συνοδευτικό-υποστηρικτικό ρόλο. Η επαναληπτικότητα είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό της γραφής της. Πολύ συχνά επαναφέρει την ίδια μελωδία είτε αυτούσια, είτε ελαφρώς παραλλαγμένη, είτε την αναπτύσσει εν είδη αλυσίδας. Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να υπενθυμίσουμε πως σύμφωνα με τον Γιάννη Κωνσταντινίδη, τα χαρακτηριστικά της ελαφράς μουσικής είναι «η όσο το δυνατόν απλούστερη φόρμα, η εύληπτη και γοητευτική μελωδία και κυρίως ο ρυθμός που βασίζεται κατά κανόνα στον εκάστοτε χορό της μόδας», χαρακτηριστικά που εντοπίζονται αναμφίβολα στη γραφή της Πρωίου. Η συνθέτρια χρησιμοποιεί σε γενικές γραμμές απλή αρμονία, ενώ εναλλάσσει πολύ συχνά την τονική με την δεσπόζουσα. Ωστόσο, αξιοποιεί ευρύτερα μια ποικιλία συγχορδιών: συγχορδίες μεθ' εβδόμης, μετ' ενάτης, διάφωνες συγχορδίες μεικτού τύπου (blue notes), καθώς και παρενθετικές συγχορδίες, οι οποίες οδηγούν σε συγχορδίες άλλων τονικοτήτων, εντείνοντας το ενδιαφέρον. Τέλος, δεν απουσιάζουν επίσης διάφωνα διαστήματα, καθυστερήσεις, αποτζιατούρες καθώς και τέταρτες παράλληλες.

Πρώτη σύγχρονη εκτέλεση έργων της Μαρίκας Πρωίου Γουναροπούλου

Το Σάββατο 1^{ης} Ιουνίου του 2024 έλαβε χώρα στο Μουσείο Γουναροπούλου ομιλία και συναυλία με επιλεγμένα έργα της συνθέτριας. Στην ομιλία, εισηγήτρια της οποίας ήταν η Μυρτώ Οικονομίδου, παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά βιογραφικά στοιχεία της Πρωίου. Μετά την ομιλία ακολούθησε συναυλία με έργα της συνθέτριας σε Α΄ εκτέλεση από τις τελειόφοιτες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ: Μαριάννα Παντελίδη (πιάνο), Έλενα Φίντελνταϋ (πιάνο) και Νικολέτα Κουτσαμάνη (τραγούδι). Στην εν λόγω συναυλία παρουσιάστηκαν συνολικά 11 έργα της συνθέτριας (3 έργα για σόλο πιάνο και 8 για φωνή με συνοδεία πιάνου). Την καλλιτεχνική επιμέλεια του μουσικού προγράμματος είχε η Μαγδαληνή Καλοπανά. Η συναυλία μεταδόθηκε από το Γ΄ Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας στην εκπομπή του Θάνου Μαντζάνα “Κριτικός Λόγος”.

Η συναυλία ήταν πολύ σημαντική, καθώς παρουσιάστηκαν στο κοινό για πρώτη φορά έργα της Πρωίου. Σχετικά με την παρούσα έρευνα, θα μπορούσαμε να πούμε πως η εν λόγω συναυλία την συμπληρώνει, καθώς αφήνει μια πρώτη εντύπωση για το πώς «ακούγονται» τα έργα της Πρωίου, πράγμα που δεν θα μπορούσαμε να γνωρίζουμε, μόνο αναλύοντας τις παρτιτούρες. Εκτός αυτού, στοιχεία τα οποία αναφέρθηκαν στην ενότητα της ανάλυσης επιλεγμένων έργων, μπορούν να εντοπιστούν και να κατανοηθούν καλύτερα κατά την ακρόαση τους, αλλά και μέσω της ακρόασης δύναται να γίνει περισσότερο αντιληπτό το “στυλ” της συνθέτριας.



3. Βιβλιογραφία

Βιολέττα Αθανασιάδου, «Μέσα στο Μέγαρο Τσίλλερ-Λοβέρδου: Το σπιτικομψοτέχνημα που σχεδίασε και έζησε ο αρχιτέκτονας Τσίλλερ», *iefimerida*, 17 Απριλίου 2022, <https://www.iefimerida.gr/design/mesa-sto-megaro-tsiller-loberdoy-spiti-tsiller>.

Έφη Αγραφιώτη, *Η μουσική δεν είναι γένους θηλυκού; : η ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολυτρόπου μούσας*, Εκδόσεις Δρόμων (Αθήνα, 2004).

Σπυριδούλα Αλαμάνου, “Η ενασχόληση των γυναικών με την μουσική στα Επτάνησα κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα”, *Ιονικά Ανάλεκτα*, αρ. 4 (2014): 91-102.

Grove Music Online. "Foxtrot." 6 Feb. 2012; Accessed 12 Sep. 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219055>

G. Gounaropoulos Museum, «Ιστορικό και λειτουργία», πρόσβαση 25 Ιουλίου 2024, <https://gounaropoulos.gr/museum/history/>.

Σπύρος Δεληγιανόπουλος, “Το Ελληνικό Στοιχείο στην Επτανησιακή Μουσική Σχολή”, *Ιονικά Ανάλεκτα*, αρ. 4 (2014): 79 – 90.

Dieter’s Klavierseiten, «Schwechten, Georg, - Hof-Pianofortefabrik in Berlin, 1853 – 1952», πρόσβαση στις 20 Φεβρουαρίου 2024, <https://www.dieter-gocho.de/chroniken/chroniken-s-v/schwechten-georg/>.

Αγγελική Κουφού, «Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940) : μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση» (PhD diss., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011).

Αλέξανδρος Κατακουζηνός, “Ένθυμοῦ”, *Ποικίλη Στοά* 4 (1884).

Κωνσταντίνος Καρδάμης. «Ο προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του». PhD diss., Ionian University, 2006.

Κωνσταντίνος Καρδάμης, “Το πιάνο και η γυναίκα στην Επτάνησο του 19^{ου} αιώνα”, *Ιονικά Ανάλεκτα*, αρ. 3 (2013): 6- 223.

Στέλιος Λυδάκης (μετάφραση), *Kunst- und Kulturkreis Rastede, “Amalie, 1818-1875 : Herzogin von Oldenburg, Königin von Griechenland”*, Ίδρυμα Βούρου Ευταξία (Αθήνα, 2007).

Βάνα Μπουσέ, Μίχαελ Μπουσέ, *Ανέκδοτες επιστολές της βασίλισσας Αμαλίας στον πατέρα της, 1836-1853, Τόμος Α΄*, Βιβλιοπωλείο της "Εστίας" (Αθήνα, 2011).

Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της*, [χ.ε.] (Αθήναι, 1958).

Athens City Museum - Vouros-Eutaxias Foundation, «Επετειακή συναυλία στο πιάνο της Βασίλισσας Αμαλίας», επετειακή συναυλία για το πρόσφατα αποκατεστημένο square forterpiano της Βασίλισσας Αμαλίας, Αθήνα, 18 Δεκεμβρίου 2021, YouTube, 1:10: 40, <https://youtu.be/9O237DuUrIE>.

Γεράσιμος Νίνος, “Η στρατιωτική μουσική παρουσία στην Κέρκυρα 1814 - 1864”, *Ιονικά Ανάλεκτα*, αρ. 4 (2014): 47 – 61.

Χάρης Ξανθουδάκης, “Πως η ελληνική γλώσσα υποδέχτηκε το Cembalo”, αρ. 7 (2007): 2-15.

Χάρης Ξανθουδάκης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Α΄* (Ωδείο Αθηνών, 2022).

Χάρης Ξανθουδάκης, Βλαγκόπουλος Παναγιώτης, Καρδάμης Κωνσταντίνος, Κουρμπανά Στέλλα, *Ιστορία της μουσικής στη νεώτερη Ελλάδα, Τόμος Β'* (Ωδείο Αθηνών, 2023).

Αννα Χεραπαδάκου, *Pavlos Carrer*, Fagotto Books (Athens, 2013).

Αννα Χεραπαδάκου, Alexandros Charkioulakis, *Music in Greek Salons of the 19th Century*, Hellenic Music Centre (Athens, 2017).

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

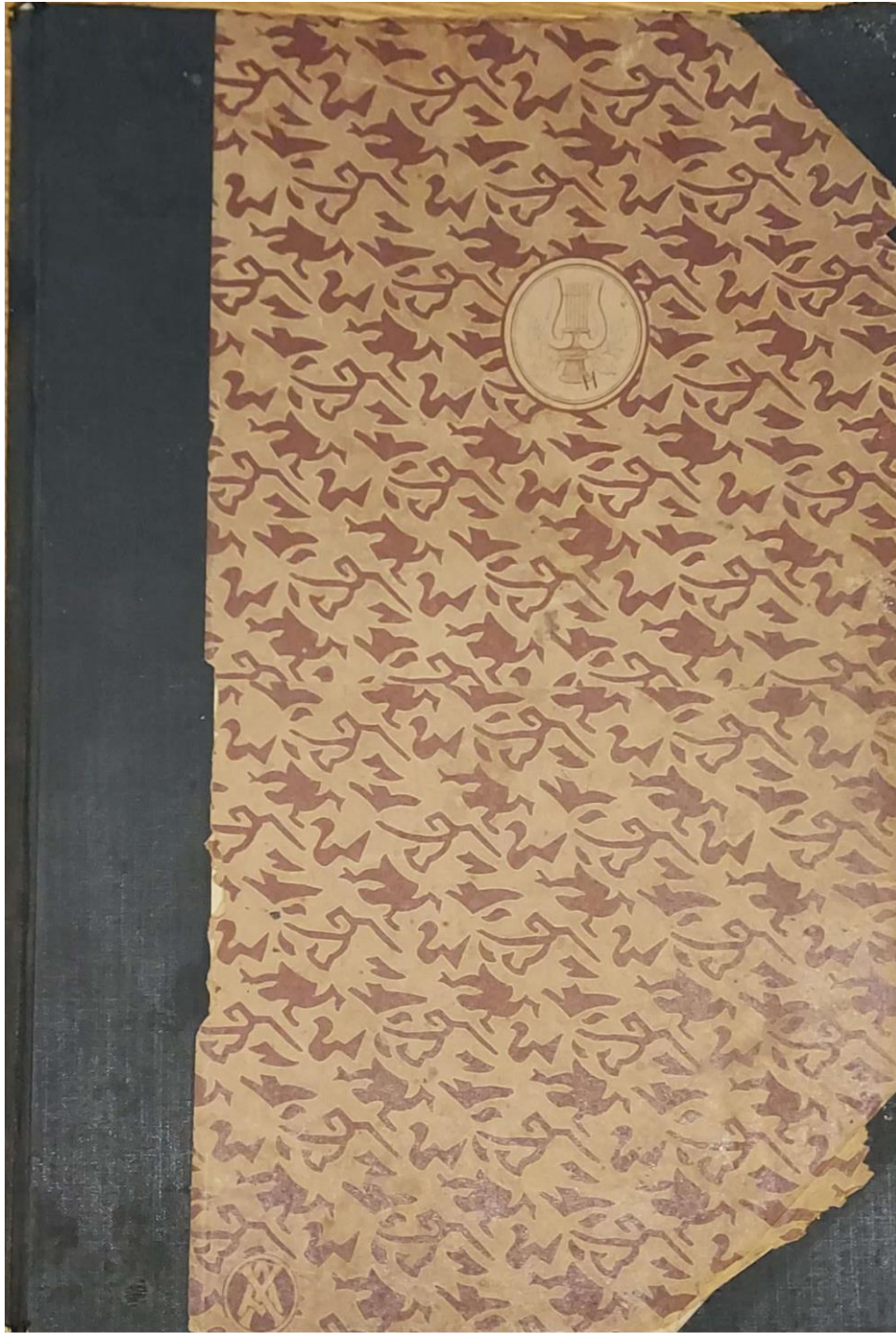
Colin Robson, *Έρευνα του πραγματικού κόσμου*, Gutenberg, Αθήνα 2010.

Γιώργος Σακαλλιέρος, «Η θέση της γυναίκας στην έντεχνη νεοελληνική μουσική, στο Β. Κοντογιάννη (επιμ.), Λόγος γυναικών. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Κομοτηνή, 26-28 Μαΐου 2006), Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης-Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2008, σ. 443-453.

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής: 1824-1919*, Τύποις "Τύπου" (Αθήναι, 1919).

Anna Tabaki, [Au carrefour des civilisations: Phanar et Phanariotes], *Études Balkaniques I*, (Paris, 2002).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



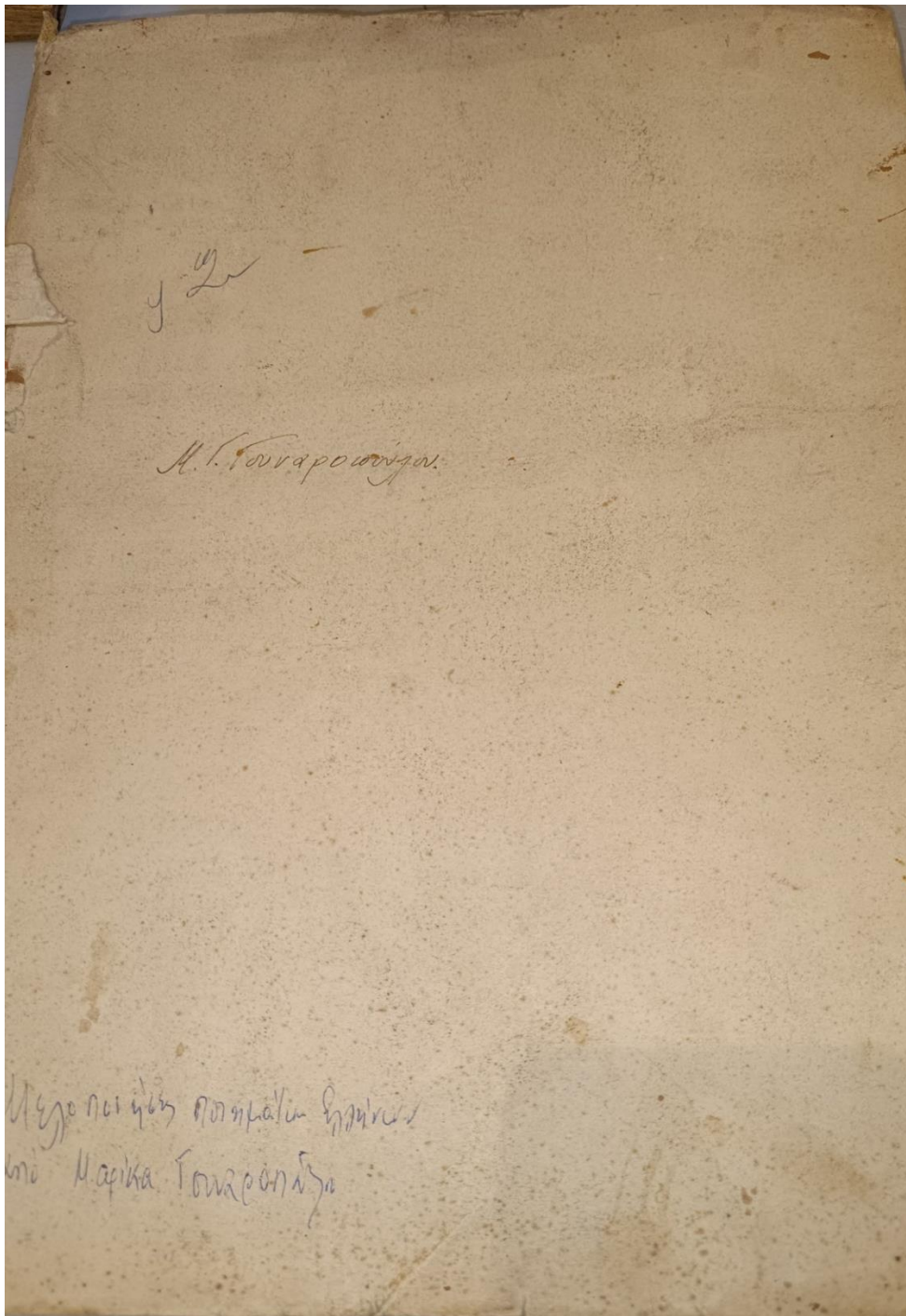
Εικόνα.. Πρώτος τόμος

Copyright [Αλίνα Καλοπανά]



Εικόνα.. Δεύτερος τόμος

Copyright [Μυρτώ Οικονομίδου]



Εικόνα.. Τρίτος τόμος

Copyright [Μαριάννα Παντελίδη]



Εικόνα.. Τέταρτος τόμος

Copyright [Μυρτώ Οικονομίδου]

Έργα για πιάνο της Μαρίκας Πρωίου-Γουναροπούλου

Allegro

Fox. Post.

1999

16

rit

Handwritten musical score on page 136, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *rit.*, *atempo*, *pp subito*, *mp.*, *ff.*, and *resc.*

The page contains seven systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a handwritten '17' in the upper left. The second system includes the markings 'rit.' and 'atempo'. The third system has a '+' sign above the treble staff. The fourth system includes 'pp subito' and 'mp.'. The fifth system includes 'mp.' and 'ff.'. The sixth system includes 'pp subito' and 'ff.'. The seventh system includes 'ff.'. The notation is dense and includes many accidentals and articulation marks.

Novis Eymnis

*Requies in D major
1939*

The musical score consists of ten systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is D major (two sharps). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests throughout the piece. The handwriting is clear but shows some signs of age, with some ink bleed-through and a few small stains.

Handwritten musical score for piano, page 138. The score is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The key signature is B-flat major (two flats). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Balletto

1934

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with notes and rests. The word *Allegretto* is written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves with notes and rests.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring treble and bass staves with notes and rests.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered 140. The score is written in black ink and consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs (treble and bass), notes (quarter, eighth, and sixteenth), rests, and accidentals (sharps and flats). The music is organized into measures by vertical bar lines. There are some annotations in the score, including a 'p' (piano) dynamic marking and a '3' with a vertical line through it. The handwriting is clear and legible. In the bottom right corner, there is a signature that appears to be '3rd Oct 1941'. The page is otherwise blank, with no printed text or markings.

Moderato sua Tango vert. *Musique Marie Matin* 1957

The musical score is handwritten and consists of 12 systems, each with two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to two sharps (F# and C#) in the final system. The tempo is marked 'Moderato sua'. The title is 'Tango vert.' and the composer is 'Musique Marie Matin 1957'. Dynamics include 'mf', 'pp', 'p', and 'cresc.'. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

This page contains six systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as chords and arpeggios. Performance markings include *mf* (mezzo-forte), *rit.* (ritardando), and *rit.* (rhythm). The piece concludes with a double bar line and a final chord. The page number '143' is centered at the top.