



Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
Τομέας Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας

Πτυχιακή Εργασία:

Ο *Μάικλ Χαν. Ρίγ* και η Μουσική του
για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του
ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας, “Μήδεια”.

του φοιτητή
Φώτιου Λάμαρη
Α.Μ. 1569201000040

επιβλέπων καθηγητής
Νικόλαος Μαλιάρας

Ακαδημαϊκό Έτος 2016-2017

*Χατζιδακιάς
(Αντί βιογραφικού)*

*Καλήν εσπέραν άρχοντες κι αν είναι ορισμός σας
Του Χατζιδάκι βάσανα θα πω στ' άρχοντικό σας
Με του Μαγιού τις ευωδιές, του φθινοπώρου τ' άνθη
Γεννήθηκε, μεγάλωσε και σπούδασε στην Ξάνθη*

*Η μάνα του πολίτισσα, ο κύρης του απ' την Κρήτη
Τον Καζαμία διάβαζε και τον ονειροκρίτη
Από μικρός τα γράμματα του φέρναν αηδία
Τη μουσική αγάπησε, μα όχι τα ωδεία*

*Κι αντί να φύγει σ' άλλη γη να πάει σ' άλλα κράτη
Την Αττική προτίμησε και τ' όμορφο Παγκράτι
Κι αντί σαν όλα τα παιδιά να βγεί κι αυτός στο πάρκο
Τους οικοδόμους άκουγε που τραγουδούσαν Μάρκο*

*Καλήν εσπέραν άρχοντες κι ακούστε παρακάτω
πως άλλοι βγαίνουν στον αφρό κι άλλοι κολλάν στον πάτο
Με τα χειρόγραφα σωρό, τις μελωδίες μάτσο
Βρήκε έναν τύπο βλοσυρό που τον ελέγαν Γκάτσο*

*Κάθησαν κάτω και μαζί πολλά τραγούδια γράψαν
Που τα πουλιά σωπάσανε και τ' αηδόνια πάψαν*

*Σε στίχους του στενού του φίλου
και συνεργάτη, Ποιητού
Νίκου Γκάτσου*

Ευχαριστίες...

*Στον Καθηγητή μου, κο Νικόλαο Μαλιάρα για την συνεργασία & πίστη του στο θέμα,
Στον κο Νίκο Κυπουργό & τον κο Λευτέρη Μιχαλόπουλο για τις όμορφες και πολύτιμες
συζητήσεις, καθώς και τον Γιώγο Χατζιδάκι για την ευγενική παραχώρηση ορισμένων
ψηφιοποιημένων αποσπασμάτων του έργου "Μήδεια" του Μάνου Χατζιδάκι,
Στο Εθνικό Θέατρο & τον υπεύθυνο Αρχείου και Βιβλιοθήκης κο Σάββα Κυριακίδη,
Στην -μουσική μαμά- κα Χαρά Φωτοπούλου, που με ώθησε (και) προς το ΤΜΣ,
Στην κα Χρύσα Καψούλη, που με ώθησε με σύνεση στον γοητευτικό κόσμο του θεάτρου,
Στην Γεωργία από το Αρχείο της Βιβλιοθήκης του Εθνικού Θεάτρου για τη βοήθειά της,
Στους γονείς & τα αδέρφια μου για την υπομονή και στήριξη που μου δώσανε,
Στον Γκατίτο, για Όλα ! Στην Κωνσταντίνα, τη Σοφία, την Ιππολύτη, που
Συμμερίζονταν ...*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ένα ολικό έργο Τέχνης: <i>Θέατρο-μουσική-ποίηση</i>	5
Ο χαρακτήρας της μουσικής για το αρχαιοελληνικό δράμα ως προϊόν ελληνικότητας των αρχών του εικοστού αιώνα, μέχρι και την περίοδο του Μάνου Χατζιδάκι: <i>Ελληνική παράδοση - Ιδεολογία - Αισθητική</i>	11
Η Γυνή του Ευριπίδη. Η γυναίκα του Χατζιδάκι: <i>Η δραματική φιγούρα της Μήδειας</i>	21
Μουσική Ανάλυση: <i>“Μήδεια”, Έργον 9</i>	27
Επίλογος	79
Εργογραφία μουσικής για το αρχαίο ελληνικό δράμα του Μάνου Χατζιδάκι: <i>Συνοπτικός κατάλογος Έργων</i>	83
Βιβλιογραφία	86

Ένα ολικό Έργο Τέχνης

Θέατρο – μουσική – ποίηση. Όταν αυτές οι τρεις καλές τέχνες θεωρούνταν διαχωρισμένες ακόμη, μεμονωμένες λειτουργικά στον ελλαδικό χώρο του εικοστού αιώνα, ένα νέο αίμα καλλιτέχνη διείσδυε στα κυκλώματα των νεαρών καλλιτεχνών της Αθήνας, που συστηνόταν ως *ποιητής*, και όπου διακατεχόταν από περίσσεια δίψα να περιτριγυρίζεται από θεατρίνους – ενώ ο ίδιος επιθυμούσε διακαώς να γενεί *ηθοποιός*, ο δημοφιλέστερος ίσως *μουσικός* εκπρόσωπος του ελληνικού ιδεώδους του περασμένου αιώνα, ο Μάνος Χατζιδάκις. Βασικό γνώρισμα της προσωπικότητας και ιδιοσυγκρασίας του συνθέτη, το φιλελεύθερο πνεύμα από το οποίο διακατεχόταν, συνετέλεσε στο να δομήσει τις τρεις αυτές τέχνες σε μία *ολότητα*, μια συνύπαρξη - ένα τρίπτυχο που συγκλίνει στο ιδανικό της απόλυτης μορφής έκφρασης κι ελευθερίας, σ'αντίθεση με το βάρος της παράδοσης που χαρακτηρίζει την καθεμία μεμονωμένα. *Μα σαν μίλησαν οι φιγούρες, σκοτώθηκε η σιωπή κι ο χώρος γέμισε αμηχανία και Μουσική*¹ -κι εκείνη είναι εντέλει που χρησιμοποιεί ως μέσον πνοής, που με τη συγκατάθεσή της έρχεται να συμπληρώσει και να αναδείξει τις άλλες δυο· η κορυφαία των τεχνών αποτελεί καταλύτη και φερέφωνο που ψιθυρίζει στον κόσμο του Μάνου και μέσω αυτής μιλά στην ανθρωπότητα. Φαίνεται ότι η προτροπή του δασκάλου του Κάρολου Κουν να μην ασχοληθεί με το θέατρο από τη σκοπιά του υποκριτή², αλλά από αυτή του συνθέτη μουσικής για το θέατρο, ήταν μια εύστοχη, καρποφόρα κι αν μη τι άλλο εύλογη παρότρυνση για τον δημιουργό. Αλλά και για το κοινό του, που θέτει στην διαδικασία να δεχθεί έναν τρόπο σκέψης για τη μουσική ιδιοφυή, δεδομένου ότι δεν στηριζόταν στην κατάλληλη κι απαραίτητη γνώση³ αν σκεφτεί κανείς, παρά μονάχα ως αποτέλεσμα συνεχούς τριβής και πείρας επηγάζε αυθόρμητα κι απόλυτα εμπνευσμένα, μια μουσική που διαχρονικά εξυμνεί πανανθρώπινες με ποιητικότητα και λυρισμό αξίες κι αρετές: την αγάπη, τον έρωτα, την αλήθεια της κοινωνίας, το μεγαλείο της ιστορίας, την τραγικότητα προσώπων -την ίδια την ζωή.

Ο τρόπος ωστόσο που νοεί την ίδια την ζωή ο δημιουργός δεν περιορίζεται μονάχα στην ευχαρίστηση του να δίνει μορφή και υπόσταση με τις νότες του στα έργα των μεγάλων ποιητών, κι έτσι με αφετηρία το

¹ Βλ., Χατζιδάκις, Μάνος, ομιλία του στον δημοτικό κινηματογράφο Χανίων "Κήπος" (Αύγουστος 1981), δημοσιεύθηκε στο ενημερωτικό έντυπο του "Κήπου", το καλοκαίρι το 1999.

² Βλ., Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο "έντεχνο λαϊκό"* τραγούδι, *Περί Μάνου Χατζιδάκι (Αντί Βιογραφικού)*, Εμπειρία Εκδοτική, Δεκέμβριος 2009, σελ. 193-195.

³ "Στα μέσα της δεκαετίας του '40 (μετά την Κατοχή) έχει διαμορφώσει έναν "επαναστατικό" φιλελευθερισμό απόψεων, που δεν του επιτρέπει να συνεχίσει τις ωδειακές του σπουδές με τις τότε παλαιωμένες και στείρες μεθόδους διδασκαλίας." (Ο.π.)

θέατρο⁴ -κάτι το οποίο δεν είναι ευρύτερα γνωστό στο κοινό (και η αναφορά αυτή περί μιας “ευρύτερης έννοιας κι απεύθυνσης”, σχετίζεται με το τι και ποιά μορφή έκφρασης είναι ο κάθε ακροατής έτοιμος και σε θέση να δεχθεί, με βάση το υπόστρωμα της κυρίαρχης ή μη κουλτούρας και της παιδείας που έχει λάβει), περνά και στη μορφή του Χοροθεάτρου, του Μπαλέτου, ακόμη και της Όπερας. Από τις σκηνικές μορφές έκφρασης τέχνες κατευθύνεται και στην σύνθεση μουσικής για τον Κινηματογράφο –απ’τον οποίο αναδεικνύεται ως ο κατεξοχήν παγκοσμίου βελινεκούς και φήμης βραβευμένος έλληνας συνθέτης από την Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου⁵. Η ορχηστική του επίσης μουσική τίθεται χαρακτηριστική, προβάλλοντας μια απaráμμιλη τεχνική ηχοχρωμάτων, και οι οργανικές συνθέσεις μέσα από τις οποίες αναδεικνύεται ως αντιπροσωπευτική η πιανιστική του γραφή, στην οποία μπολιάζει πινελιές που κάθε άλλο μαρτυρούν ελληνικότητα - στοιχεία παρμένα από την γηγενή παράδοση. Ενώ η αστείρευτη έμπνευση και δημιουργία του μας αποκαλύπτει εκτός των άλλων κι απარიθμεί αμέτρητες Συλλογές - Κύκλους Τραγουδιών, κάτι που αποτέλεσε την κύρια ενασχόληση της συνθετικής του δραστηριότητας⁶.

Στην πολυδιάστατη έκφραση του συνθετικού του γίνεσθαι, ξεδιπλώνεται στο έργο η εξύψωση του ελληνικού ιδεώδους, το οποίο απαντάται σε αρχέτυπες μορφές και δομές του παρελθόντος, και το παρελθόν -με την αρχαία Ελλάδα ως αφετηρία- που αναγιγνώσκεται ως εθνική κληρονομιά και μέρος της πολιτισμικής - ιστορικής συνέχειας και γίνεσθαι (*Werdens*⁷ γερμαν.), βρίσκει αντίκρουσμα στο *αρχαιοελληνικό δράμα*. Ένα “ολικό έργο τέχνης”, όπως είναι το αρχαίο δράμα, στο οποίο αντανakλάται το παρελθόν και το παρόν μέσα από ιδεολογήματα κι ερμηνείες, η σημασία της μουσικής κι ο ρόλος της κορυφαίας των τεχνών είναι μεγίστης κι απαραίτητης σημασίας, καθώς τόσο τα δομικά στοιχεία

⁴ Κατά χρονολογική κατάταξη, έτσι όπως συγκροτήθηκε η Εργογραφία του Μ. Χατζιδάκι από τον Βασίλη Αγγελικόπουλο, ως πρώτο του έργο αναφέρεται η μουσική του για την θεατρική παράσταση “Ο Τελευταίος Ασπροκόρακας”, του Α. Σολομού σε σκηνοθεσία Κ. Κούν για το θέατρο Τέχνης το 1944. (Βλ., Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “*Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο* Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “*Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 181).

⁵ Όσκαρ καλύτερου πρωτότυπου τραγουδιού με το τραγούδι “*Τα παιδιά του Πειραιά*”, που ερμήνευσε η Μελίνα Μερκούρη, για τη ταινία του Jules Dassin “*Ποτέ την Κυριακή*” (1960).

⁶ Συγκεκριμένα, βάσει της λεγόμενης “*Λίστας του ’94*”, η οποία καταρτίστηκε –υπό την επιστασία του ίδιου του συνθέτη - από τη μουσικολόγο Αλέκα Συμεωνίδου, και δημοσιεύτηκε πέντε μήνες πριν το θάνατό του, αναφέρει συνολικά 180 έργα κατανεμημένα στις εξής κατηγορίες: *Όπερα 2, Σκηνή 4, Μπαλέτο 7, Φωνητικά-Κύκλοι Τραγουδιών 26, Ορχηστρικά 10, Μουσική για το αρχαίο δράμα 10, Σκηνική μουσική 49, Μουσική για Κινηματογράφο 72, Μεταγραφές, Ενορχηστρώσεις 2, επιπροσθέτως δύο ακόμη έργα σε δύο κατηγορίες το καθένα – την Καντάτα “Όρνιθες”, και τις “Μπαλάντες τις Οδού Αθηνάς”* (Βλ., Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “*Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 173-180).

⁷ Ο Johannes Gottfried von Herder, στο δοκίμιό του “*Ιδέες για τη φιλοσοφία της ιστορίας της ανθρωπότητας*” διατύπωσε την έννοια της “οργανικής ανάπτυξης”, ή του γίνεσθαι (*Werdens*), κι ανέπτυξε την οργανική-γενετική αυτή αντίληψη του πολιτισμού ως έκφραση της εθνικής ψυχής (κατά συνέπεια οδήγησε τους ρομαντικούς στην αρχή της γερμανικής εθνικής ανάπτυξης). Παρόμοιος τρόπος σκέψης που εξιχνιάζει σχέσεις ιστορικών γεγονότων, αναπτύχθηκε και στη φιλοσοφία του G.F.W. Hegel (κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα).

που συντελούν το δράμα, άλλο τόσο ενυπάρχουν και στη μουσική: η ποίηση συγκλίνει αναπόσπαστα και στις δύο, το μέλος που συμβάλλει στη λυρικήτητα, το μέτρο στη ρυθμικότητα, έννοιες που όχι απλώς συγγενεύουν, αλλά ο ρόλος τους είναι ταυτόσημος -λειτουργικά ίδιος και αυτός. Όπως επίσης η μουσική προοριζόμενη για τα αρχαιοελληνικά δράματα σε συνδυασμό με την εξιστόριση αυτών κατέχουν πέρα από κάθε άποψη καλλιτεχνική και φιλολογική αξία, καθώς κι έναν με την καθαρά ρομαντική έννοια του όρου διδακτικό ρόλο και παιδαγωγικό σκοπό· εκφράζουν διαχρονικές αλήθειες που ως στόχο τους έχουν την βελτίωση του ήθους των ανθρώπων. Και το *Bildung*⁸ ως έννοια στην γερμανική ρομαντική φιλοσοφία, για την μουσική, επιτυγχάνεται παραδειγματικά στη μουσική που γράφεται για τα αρχαία δράματα.

Ο Χατζιδάκις σε απόλυτη συμφωνία με το δικό του αισθητικό και ιδεολογικό σύμπαν και εν αντιθέσει με το σκεπτικό που κυριαρχούσε⁹ -ότι δηλαδή η μουσική πρέπει να υποτάσσεται ολοκληρωτικά στον ποιητικό λόγο- μας αποκαλύπτει πως ακόμη και στην περίπτωση του αρχαίου δράματος η μουσική είναι εκείνο το στοιχείο, το "αναγεννητικό" θα μπορούσε να λεχθεί της αισθητικής ουσίας του δράματος. Κι εκεί απαντάται η αφετηρία της δημιουργίας του έργου που καθιέρωσε, και τον καθιέρωσε. Συνειδητά και εντελώς εκούσια, αυτό το οποίο μονοπώλησε το ενδιαφέρον του δημιουργού απο τη δεκαετία του 1970 και που υπήρξε η κύρια ενασχόλησή του, ήταν η δημιουργία του τραγουδιού. Δε μιλάμε βέβαια για ένα οποιοδήποτε τραγούδι (όπου μια μελωδική γραμμή βασιζόμενη πάνω σε ένα συγκεκριμένο εύρημα εξαντλείται μέσα στην εκτέλεσή του¹⁰), αλλά για ένα υψηλό επίπεδο μουσικής έκφρασης¹¹ όπου ισοδύναμα τα όργανα, η φωνή και οι στίχοι σαν ένα θαυμάσια δομημένο θεατρικό έργο όλα παίζουν το ρόλο τους, έχουν δέσει άρρηκτα μεταξύ τους και δημιουργούν μια πολύπλευρη ερμηνεία ενός συγκεκριμένου βαθύτατου αισθήματος¹², η συμπύκνωση δηλαδή μιας μεγάλης μουσικής φόρμας παρόμοιας με αυτήν της όπερας¹³ σε

⁸ Η μουσική αυτή που εκφράζει ήθος και προσφέρει *Bildung*, δηλαδή πρόκειται για μια μορφή εκπαίδευσης όπου η τέχνη θεωρείται οργανικά κεντρικό στοιχείο. Συντελεί στον πολιτικά αναμορφωτικό ρόλο καθώς και στην έκφραση του ανώτατου πνεύματος της ανθρωπότητας, της συνείδησης.

⁹ Ο Αι. Χουρμούζιος κριτικός θεάτρου της εποχής και φίλος του Μάνου, διετέλεσε γενικός διευθυντής Εθνικού θεάτρου κατά το διάστημα 1955-1964, τάσσεται υπέρ της υποταγής της μουσικής -κατ'αποκλειστικότητα- στον ποιητικό λόγο, (Βλ., Χουρμούζιος, Αιμίλιος, "Προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος", Νέα Εστία, τχ. 588 (Α' μέρος), σελ.19-24, τχ. 589 (Β' μέρος), 1952, σελ. 106-111).

¹⁰ Βλ. Χατζιδάκις, Μάνος, συνέντευξη του στον Θεόδωρο Αντωνίου, Τρίτο Πρόγραμμα, 1985

¹¹ Ενδεικτικοί τέτοιου αισθητικού κάλλους κύκλοι τραγουδιών αναφέρει ο ίδιος ο Μ.Χατζιδάκις τα *Παράλογα*, *Χωρίον ο Πόθος*, *Μεγάλος Ερωτικός*, *Μυθολογία* (ό.π.)

¹² Ό.π.

¹³ Η Opera άλλωστε ως είδος, και οι απαρχές αυτής συναντώνται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην Ιταλία ως μια πρώτη απόπειρα της αναβίωσης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, του αρχαίου δράματος -σε μη ελληνικό έδαφος. Η πρώτη σωζόμενη Opera σε μουσική του Jacobo Peri και λιμπρέτο του Ottavio Rinuccini είναι η *Ευρυδίκη*. Το πρώτο όμως έργο που θεωρείται ως opera με την συνήθη έννοια του όρου, χρονολογείται ήδη το 1597 και είναι η *Δάφνη* -έργο που δυστυχώς έχει χαθεί. Το ενδεικτικό αυτό παράδειγμα για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος, ήταν μια ευρύτερη επικρατούσα αίσθηση της Αναγέννησης, αλλά και σχετικά με την απόπειρα την αναβίωσης της τραγωδίας διαμέσου της όπερας, ακόμη κι εκεί διαφαίνεται ότι πρωταρχικό ρόλο διαθέτει ο λόγος, η απαγγελία

συνδυασμό με την ελληνικότητα και τη “λαϊκότητα” -καταβολές παρμένες από την παράδοση- που χαρακτήριζαν το έργο του, προσμίξεις και στοιχεία που συντελούν ώστε κάθε ακρόαση να είναι μια καινούργια ανακάλυψη, μια νέα αποκάλυψη: ...*πρέπει να είναι εκείνο το τραγούδι που μας αποκαλύπτει μια στιγμή που δεν ελέγχουμε, κατά συνέπεια αυτός που θα το δεχθεί πρέπει να έχει μια αντίστοιχη προετοιμασία με αυτόν που θα το γράψει*¹⁴. Για την πολυπλοκότητα τόσων στοιχείων αλλά και την αμεσότητα ταυτοχρόνως μιας τέτοιας φόρμας τραγουδιού, ο ίδιος ο δημιουργός συμπεραίνει -με βάση τη συνείδηση και το ένστικτό του- και οδηγείται στην απαρχή που χαρακτηρίζει το είδος του αυτό, το οποίο χρονολογικά απαντάται την περίοδο της “υπερπαραγωγής” του, την δεκαετία του 1950. Βάσει της θεωρίας της ιστορικής συνέχειας, το χατζιδακιό λοιπόν αντιστοιχώς *Werdens*, ως έννοια δηλαδή οργανικής ανάπτυξης του μύθου της δικής του “μουσικής συνέχειας”, κοιτίδα-αφετηρία (του τραγουδιού που όρισε κατ’ουσίαν το έργο του) του έργου του, ο ίδιος παρουσιάζει ως αφορμή για αυτό, την ενασχόλησή του με το αρχαιοελληνικό δράμα· απο ‘κει γεννιέται και ξεπηδάει το ευρέως σε όλους γνωστό λαϊκό έντεχνο τραγούδι: *τα τραγούδια που γράφτηκαν για τις ευρυπίδες τραγωδίες και ακόμη περισσότερο για τις κωμωδίες του Αριστοφάνη*¹⁵ αποτέλεσαν την αρχή για την φυσική συνέχεια του συνθετικού εξελικτικού του γίνεσθαι. Έκανα πολύ καλή μουσική στο θέατρο, διότι αγαπούσα πολύ το θέατρο –ήθελα να είμαι ηθοποιός, ήθελα να είμαι συγγραφέας, ήθελα να είμαι κάτι μέσα στο θέατρο. Και το τραγούδι που έγραψα για το θέατρο πήρε μεγάλη σημασία ιδίως την περίοδο που δούλεψα στην αρχαία κωμωδία και στην τραγωδία¹⁶. Η θεατρική του λοιπόν μουσική είναι ίσως εξίσου σημαντική όσο και το τραγούδι -διότι ακόμη κι εκεί, το τραγούδι πήρε πρωταρχικό χαρακτήρα ως αναπόσπαστο¹⁷ κατά κάποιο τρόπο ως προς την χρήση του (όσον αφορά την αισθητική και τον τρόπο που δομούσε ο Χατζιδάκις τη μουσική για παραστάσεις) τμήμα των παραστάσεων. Διότι η μουσική είναι τμήμα μιας παράστασης, και η παράσταση είναι αυτή που “γεννάει” τη μουσική της. Η μουσική στο θέατρο, έτσι όπως την ορίζει ο Χατζιδάκις αποτελεί πρώτα απ’όλα την μουσική προέκταση του σκηνοθέτη. Όπως ο σκηνοθέτης δε μπορεί να αγνοεί τον συγγραφέα ή το έργο το οποίο ανεβάζει, έτσι και ο μουσικός. Αναφέρει ο ίδιος χαρακτηριστικά: *Η μουσική είναι για την “Αντιγόνη” (ένα στοιχείο δηλαδή του σκηνοθέτη), όχι της “Αντιγόνης” ή της “Μήδειας”*. Οφείλει λοιπόν

σε συνδυασμό με την σχεδόν δευτερευούσης σημασίας μουσικής συνοδείας (κάτι σαν το *recitativo*).

¹⁴ Βλ., Χατζιδάκις, Μάνος, φωνητικό απόσπασμα από το μεγάλο μήκος δραματοποιημένο ντοκυμαντέρ “*Μεγάλος Ερωτικός*”, Παντελή Βούλγαρη, 1973.

¹⁵ Βλ, Χατζιδάκις, Μάνος, συνέντευξη του στον Θεόδωρο Αντωνίου, Τρίτο Πρόγραμμα, 1985

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Τυχαίνει ορισμένες φορές μια επιτυχής μουσική να γίνεται αναπόσπαστο τμήμα μιας παράστασης. Με την έννοια ότι η θεματολογία, ακόμη και ο τίτλος μονάχα ενός έργου μπορεί να προκύψει ως ένα προϊόν συνυφασμένο με τη μουσική που γράφτηκε για αυτό: όπως η μουσική του F. Mendelssohn, op.61 του 1842 για το “*Όνειρο θερινής νυκτός*” του W. Shakespeare ή του E. Grieg, op.23 του 1875 για τον “*Peer Gynt*” του G. Ibsen.

Αντίστοιχα το ίδιο είχε συμβεί και με τη μουσική (Κύκλο Τραγουδιών) του Μ. Χατζιδάκι έργον 3 του 1948 για τον “*Ματωμένο γάμο*” του F.G.Lorca. Είναι τμήμα αναπόσπαστο της παράστασης του θεάτρου Τέχνης της συγκεκριμένης εκείνης περιόδου του 1948, υπό των συγκεκριμένων σκηνοθετικών οδηγιών του Κάρολου Κουν, και τίποτα άλλο, κατ’ομολογία του ίδιου του συνθέτη. Παρ’όλα αυτά συνδέθηκε ανεπιτήδευτα άρρηκτα με το έργο.

η μουσική για να αποτελεί δείγμα ουσίας στο θέατρο, να βασίζεται αποκλειστικά στο έργο, αλλά και να ταυτίζεται απόλυτα και σε αρμονία με την προσωπική του συνθέτη γλώσσα. Όπως κάθε παράσταση αντιστοίχα είναι διαφορετική, λόγω του ότι το στίγμα και η σκηνοθετική ματιά του εκάστοτε σκηνοθέτου είναι διαφορετική, έτσι και η μουσική που προορίζεται για αυτήν πρέπει να εκφράζει απόλυτα και μοναδικά τη προσωπική γλώσσα¹⁸ του συνθέτη, κι ο ίδιος να σφραγίζει την παράσταση με την προσωπικότητά του: *εξέφραζα μουσικά τον εαυτό μου, κι ερμήνευα μουσικά την παράσταση* – ειδάλλως κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό που πιστεύει ο συνθέτης, υπαινίσσεται αυτομάτως εκείνον που κάνει κάτι σαν μουσική επιμέλεια κι όχι πρωτότυπη σύνθεση- δημιουργία.

Μια νέα ωστόσο κάθε φορά προσέγγιση στο θέμα της σύνθεσης μουσικής για το θέατρο και δη της μελοποίησης του αρχαίου δράματος, είναι και μια εκ νέου αντιμετώπιση, μια συνεχής αναζήτηση του τί είναι αισθητικά ορθό και θεμιτό ως προς την χρήση συνθετικό υλικό, και που δύναται στην προκειμένη περίπτωση (μέσω του αρχαίου δράματος δηλαδή) να προαχθεί και να αναδειχθεί το στοιχείο της ελληνικότητας, της πολιτισμικής κληρονομιάς (για την αναδημιουργία, ενδεχομένως, εθνικής ιδεολογίας). Πράγματι, το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο έζησε και παρήγαγε έργο ως συνθέτης ο Μάνος, φαίνεται πως και οι καλλιτέχνες της εποχής του (Ελύτης, Γκάτσος, Κούν, Τσαρούχης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης, Ρίτσος, Σεφέρης κ.λπ), σε καμία περίπτωση εν αγνοία τους, είχαν θέσει σε εφαρμογή μέσα απ'την δράση και το έργο τους (την ποίηση, τη μουσική, τη σκηνοθεσία, τις εικαστικές τέχνες) την ανάδειξη του ελληνικού φρονήματος· ο ένας ενέπνεε και παρακινούσε τον άλλον προς αυτή τη κατεύθυνση. Για το λόγο αυτόν κατέφευγαν σε αρχέτυπα, δομικά, υλικά, θεματολογικά, αισθητικά στοιχεία που αναγεννώνταν μέσα απ'τα πρότυπα του αρχαίου ελληνικού ιδεώδους – της εθνικής πολιτισμικής κληρονομιάς. Με άλλα λόγια οι διανοούμενοι (λογοτέχνες, μουσικοί, ζωγράφοι) φαίνεται να αποκτούσαν μέσα από το έργο τους θέση πνευματικού αρχηγού, εμπνέονταν από την λαϊκή παράδοση και διαμαρτύρονταν μέσω αυτής. Ωστόσο οι πολιτικές εξεγέρσεις και οι μουσικοί εθνικισμοί (αν είμαστε σε θέση να μιλάμε για εθνικισμό) ως συγκοινωνούντα δοχεία δεν αποτελούν κίνηση πρωτοφανή, μιας και χρονολογικά μας τοποθετεί ήδη στον 19^ο αιώνα ως φαινόμενο, για τα ελληνικά δεδομένα, αλλά κυριώς με αφετηρία ευρωπαϊκά κέντρα, όπου απώτατος στόχος των συνθετών υπήρξε αν όχι η ανανέωση της μουσικής έμπνευσης και των εκφραστικών μέσων του δυτικοευρωπαϊκού ιδιώματος, σίγουρα η εκούσια αλλαγή της αισθητικής αυτής, της επιβολής δηλαδή της “δυτικής κυριαρχίας”, και η επιδίωξη ανάδειξης στην εκάστοτε

¹⁸ “Ακούω πολλές φορές διενέξεις μεταξύ σκηνοθετών και μουσικών, όπου οι πρώτοι απαιτούν μια γλώσσα. Δεν είναι ο εγωισμός που μου επιβάλλει αυτό, αλλά ο συνθέτης πρέπει να πηγαίνει με τη γλώσσα του για να υπηρετήσει την παράσταση του σκηνοθέτου”. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ο Χατζιδάκις στάθηκε αρκετά τυχερός εφόσον συνεργάστηκε με σπουδαίους σκηνοθέτες, που τον δεχόντουσαν με την προσωπική του και δεν απαιτούσαν μιαν άλλη γλώσσα, γι'αυτό και οι δουλειές του στο θέατρο είναι χαρακτηριστικές και έχουν παραμείνει ανεξίτηλες, ιδίως αυτές με τους Κ.Κουν και Α. Μινωτή. (Από συνέντευξη Μάνου Χατζιδάκι στον Θεόδωρο Αντωνίου, Τρίτο Πρόγραμμα, 1985).

περίπτωση¹⁹, παράδοσης, ως γνησίου τοπικού φορέως -με την συμπόρευση ωστόσο και αναπαραγωγή της λόγιας δυτικής μουσικής.

Υπάρχει μια θεωρία, αυτή της ιστορικής συνέχειας όπως έχει ήδη προαναφερθεί. Μπορεί ο Χατζιδάκις σε συνύπαρξη με τους ομοϊδεάτες καλλιτέχνες της εποχής του, σήμερα να φαντάζουν ως πρωτοπόροι κι εκείνοι που κατά κάποιο τρόπο προήγαγαν την ελληνική συνείδηση το διάστημα εκείνο του 20^{ου} αιώνα, η ανάγκη όμως για την αναδημιουργία μιας εθνικής ταυτότητας και του ελληνικού χρώματος στην μουσική δημιουργία – και συγκεκριμένα τη μουσική επένδυση για το αρχαίοελληνικό δράμα- θέτει τις βάσεις του ήδη έναν αιώνα πριν. Από την περίοδο δηλαδή της δημιουργίας κι ανάπτυξης του νεοϊδρυθέντος (1830) ανεξάρτητου ελληνικού κράτους²⁰, και για έναν ολόκληρο αιώνα (από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα), με απόηχους που προέρχονται από την πιθανολογούμενη (μέσω έμμεσων πηγών) αισθητική, αλλά και την σωζόμενη θεωρία, της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων, μέχρι και την εποχή (μέσα 20^{ου} αι.) της συνθετικής δραστηριότητας του Χατζιδάκι -και το ρεμπέτικο, η μουσική για το αρχαιοελληνικό δράμα αρχίζει να αποκτά μορφή και υπόσταση.

¹⁹ Χαρακτηριστική υπήρξε η δημιουργία και άνθιση των εθνικών σχολών, με αντιπροσωπευτικότερα δείγματα στην Ευρώπη την Ρωσική σχολή – με την “ομάδα των πέντε”(όπου το αρμονικό ιδίωμα απορρέει απ’ τις κλίμακες της λαϊκής εγχώριας μουσικής, με έντονο στοιχείο της χρωματικότητας), όπως αντιστοίχως και της Ουγγαρίας (απώτερος σκοπός για την στήριξη της μουσικής σε μορφολογικό επίπεδο, ρυθμικές και αρμονικές δομές, θέτουν ως βάση τους την τροπικότητα), της Τσεχοσλοβακίας, αλλά και της Γαλλίας, που θέτουν επιτακτική την απελευθέρωση της μουσικής τους από την αισθητική αντίληψη του “γερμανικού ζυγού”, την απαλλαγή, και την αναζήτηση ερεθισμάτων από την λαϊκή μουσική τους κληρονομιά.

²⁰ Σύμφωνα με τον θεατρολόγο Πλ. Μαυρομούστακο, οι όροι παράστασης του αρχαίου ελληνικού δράματος στην νεότερη Ελλάδα σχετίζονται άμεσα με τις συνθήκες δημιουργίας και ανάπτυξης του ελληνικού κράτους. (Βλ., Μαυρομούστακος, Πλάτων, *‘Ο τόπος και ο τρόπος. Από την Ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο’*, Υπ. Τουρισμού, Κέντρο έρευνας και πρακτικών εφαρμογών του αρχαίου ελληνικού δράματος “Δεσμοί”, 1994, σελ. 43-52).

Ο χαρακτήρας της μουσικής για το αρχαιοελληνικό δράμα ως προϊόν ελληνικότητας των αρχών του εικοστού αιώνα, μέχρι και την περίοδο του Μάνου Χατζιδάκι

Ελληνική παράδοση - Ιδεολογία - Αισθητική. Το δίπολο Ανατολής-Δύσης είναι κάτι που χαρακτηρίζει γενικότερα την νεοελληνική ιστορία. Η γεωγραφική μονάχα θέση της Ελλάδας μεταξύ ανατολής και δύσης, συμβάλλει στη μουσική διεύρυνση - της μουσικής γλώσσας της χώρας μέσα και πέρα από τους δυτικούς προσανατολισμούς –αυτούς δηλαδή του Βυζαντίου, διαπνέεται από ιδεολογήματα που βρίσκουν αντίκρουσμα τόσο σε θεωρήσεις του Διαφωτισμού (ως δίαυλο προς υλοποίηση αυτών στάθηκαν τα Επτάνησα²¹), όσο και της φιλοσοφίας της ορθόδοξης ελληνικής εκκλησίας. Η αναγκαιότητα όμως για έναν ρομαντικό εθνικισμό σταδιακά αντικαθιστά τον δημοκρατικό εθνικισμό, αυτόν που θέτει τα θεμέλιά του και τις ιδέες του στον Διαφωτισμό και την Γαλλική Επανάσταση. Χρονολογικά η τάση αυτή, μετά την Ελληνική επανάσταση συνέπεσε με την επικράτηση του δόγματος της “Μεγάλης Ιδέας” το 1844 απ’τον Ιωάννη Κωλέττη (η οποία προσέβλεπε και στην αποκατάσταση της Κωνσταντινούπολης ως πρωτεύουσας της Ελλάδας), θέτοντας έτσι συμβολικά το Βυζάντιο ως αναπόσπαστο κομμάτι και αναγκαίο συστατικό για τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας –ως τον πολιτισμό που προέκυψε κι αναπτύχθηκε απευθείας από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, φτάνοντας στη δεκαετία του 1890, όπου το βυζάντιο και ό,τι περικλύει αυτό, έγινε αποδεκτό μέρος της ελληνικής ιστορικής συνείδησης.

Παράλληλα με το σκεπτικό αυτό για την αναδημιουργία μιας εθνικής συνείδησης συμπίπτει με μεγάλο ενδιαφέρον η προσήλωση των διανοούμενων προς τα ευρωπαϊκά μοντέλα, σε σημείο τέτοιο όπου ήδη την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα παρατηρείται τεράστια πολιτιστική πρόοδος και βελτίωση θεαματική για την Ελλάδα, έτσι και στην μουσική συναντώνται οι απαρχές της ανάπτυξης της λεγόμενης Εθνικής Μουσικής Σχολής (ιδίως μετά το 1908²²), η οποία συνέπεσε με την αυξανόμενη

²¹ Ως πρώτη απόπειρα για την ανάδειξη του εθνικού στοιχείου μέσω της μουσικής, οι Επτανήσιοι του 19ου αι. συνθέτες (όπως ο Νικόλαος Μάντζαρς, Παύλος Καρρέρ, Σπύρος Σαμάρας κ.ά.), εμπνεόμενοι από την Ελληνική Επανάσταση του 1821 συνθέτουν παντρεύοντας ελληνικά γνωρίσματα με αυτά της Δύσης, κατά το ιταλικό πρότυπο (όπερες, οργανικά έργα και τραγούδια)–ως απόρροια της ιταλικής μουσικής τους παιδείας. Κατά συνέπεια, η ελληνική μουσική ταυτότητα δεν έχει ακόμη διαχωριστεί πλήρως ή τουλάχιστον αποδεσμευτεί μερικώς από τις δυτικές επιρροές. (Βλ. Ρωμανού, Καίτη, “Έντεχνη νεο-ελληνική μουσική”, επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τχ. Γ’: Λαϊκή παράδοση: νεότεροι χρόνοι, ΕΑΠ, Πάτρα 2003, σελ. 386-392).

²² Επηρεασμένοι από το γενικότερο κλίμα εθνισμού που επικρατούσε (συγκεκριμένα εξ’αφορμής του Ελ. Βενιζέλου στην πολιτική, του Κ. Παλαμά στην ποίηση, τον Γ. Ψυχάρη στη γλώσσα), οι εθνικοί συνθέτες Γ. Λαμπελέτ, Μ. Βάρβογλης, Π. Πετρίδης, Δ. Λαυράγκας, Α. Ευαγγελάτος παροτρύνουν και τους υπόλοιπους Έλληνες συνθέτες να αντλήσουν στοιχεία από τη βυζαντινή και δημοτική παράδοση, μέσω του έργου τους, από καλλιτεχνικής άποψης φυσικά, αλλά και φιλολογικής – μέσω των πρώτων σχετικών θεωρητικών κειμένων. Τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα θεωρητικών κειμένων για τη δημιουργία της Εθνικής Μουσικής Σχολής ανήκουν στον Μανώλη Καλομοίρη, με το πρώτο που δημοσιεύτηκε στις 11 Ιουνίου του 1908. (Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, “Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα”, επίμετρο συναντάται στο “Ιστορία της Μουσικής” του Karl Nef, Αθήνα 1985, σελ. 573-596).

σημασία που προσλάμβανε ο δυτικοευρωπαϊκός πολιτισμός στην Ελλάδα. Το στίγμα που άφησε ο Μανώλης Καλομοίρης -ο οποίος και θεωρείται ιδρυτής της ελληνικής μουσικής σχολής²³- τέθηκε χαρακτηριστικό και καθοριστικό για την μετέπειτα πορεία της μουσικής δημιουργίας, και συνείδησης του έθνους. Έτσι και στην περίπτωση της σύνθεσης μουσικής για αρχαιοελληνικό δράμα, η ελληνική μουσική παράδοση αποτέλεσε το καταλυτικό, απαραίτητο και λειτουργικό συνθετικό εργαλείο, ως η επικρατέστερη αισθητική λύση για τους έλληνες συνθέτες - μέσο έμπνευσης και σύλληψης ιδεών προοριζόμενων σε ό,τι "αρχαιόθεμο" ή και εν γένει αρχέτυπο.

Δεδομένου ότι η γνώση της αρχαίας ελληνικής μουσικής δεν επαρκούσε για να αναπτυχθεί αυτούσια στην περίπτωση της αναβίωσης των αρχαίων δραμάτων, τέθηκε βάσει όρων ιστορικής συνέχειας αναγκαίο, ότι η μουσική πρέπει να δημιουργεί ισχυρούς συνδετικούς δεσμούς με ό,τι ηχούσε πιο οικείο: με την παράδοση. Οι βυζαντινοί ύμνοι και τα δημοτικά τραγούδια αποτελούν τη φυσική συνέχεια αυτού που νοείται ως το πρώτο κατανοητό στάδιο της μουσικής ανάπτυξης στην Ελλάδα, της *αρχαίας ελληνικής μουσικής* -στοιχεία ικανά για να κρατήσουν ζωντανή και για να εκφράσουν την "ελληνική ψυχή"²⁴. Η πλειονότητα των ελλήνων διανοούμενων φαίνεται να αποδέχεται την αρχαία ελληνική μουσική σαν κάτι που μεταφέρεται -και επομένως, διατηρείται μέσω του Βυζαντίου στα δημοτικά τραγούδια²⁵, με επόμενη ιστορική βαθμίδα εξέλιξης το παρόν. Επιπροσθέτως η τάση αυτή για, εν μέρη, αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συμπορεύεται με την γενικότερη προσδοκία για ανίχνευση εθνικής ταυτότητας στο παρελθόν, έχοντας εξιδανικεύσει το παρελθόν του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, αφού κατά κοινή ομολογία αποτελεί στοιχείο που μπορούσε και μπορεί να αποδείξει την αξία μας ως έθνος στην Δυτική Ευρώπη.

Την περίοδο εκείνη, που δεν ήταν παρά μία περίοδος "προσαρμογής κι αναζήτησης", οι μελουργοί *Ι.Θ. Σακελλαρίδης* (1853-1938) και *Γεώργιος Παχτίκος* (1869-1916), αποδείχθηκαν σημαντικοί, αφού ενστερνίστηκαν την άποψη αυτή της υιοθέτησης του *βυζαντινού μέλους* στο αρχαίο δράμα, καθώς και υποστήριξαν ενεργά το ρόλο αυτού ως *μουσικό δράμα*. Κύριος στόχος του έργου τους αποτέλεσε η επίτευξη ενός ελληνοπρεπέστατου

²³ Ο *Πρωτομάστορας* της Ελληνικής Σχολής, Μανώλης Καλομοίρης, φέρει τον τίτλο του εθνικού συνθέτη, λόγω του ότι "η στάση του, που τήρησε απέναντι στην ελληνική λαϊκή παράδοση, καθιστώντας την όχημα ολόκληρης της μουσικής ιδεολογίας του, ήταν τέτοια ώστε ο ίδιος να μπορέσει να συνθέσει μουσική που βασίζεται στους ρυθμούς, στους τρόπους, τις μελωδίες, και γενικότερα, στο ύφος του λαϊκού πολιτισμού." (Βλ., Μαλιάρας, Νικόλαος, "Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη", Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001, σελ. 12-15).

²⁴ Για την διατήρηση και αναβίωση της ελληνικής συνείδησης συνετέλεσε αποφασιστικά από το 1895 ήδη, η ίδρυση της *Εταιρείας υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων* και των συνθετών και διανοούμενων που περιελάμβαναν αυτήν. Αδιάλλακτος οπαδός της αρχαίας γλώσσας ο πρόεδρος της, Γιώργος Μιστριώτης. Βλ. Σιώπη, Αναστασία, *Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας μέσα από τον ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (1890-1940)*, Πρακτικά συνεδρίου "ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες", Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009.

²⁵ "...πιστεύω την αρχαίαν μουσικήν εν μέρει επιζήσασαν και διατηρηθείσαν εν τη ημετέρα εκκλησιαστική και ίσως εν ενίαις των δημοτικών μελωδιών", (βλ. Α.Ρ.Ραγκαβής, "Εθνική Όρχησις", Απόλλων, Μάιος 1891, σελ. 66).

ύφους για του μουσική που θα έπρεπε να γράφεται για το αρχαίο δράμα, που ως βάση του θέτει την μουσική παράδοση όλου του ελληνικού έθνους: *“η εθνική μελοποιΐα δια να καταστή όντως ελληνική, πρέπει τα στοιχεία της εμπνεύσεως αυτής να αρύηται εκ της μουσικής ψυχής σύμπαντος του έθνους”*²⁶, επομένως το παράδοξο να χρησιμοποιείται η βυζαντινή και τα δημοτικά τραγούδια σε παραστάσεις του αρχαιοελληνικού δράματος δεν υφίσταται, καθώς η θεωρία αυτή έχει γερές ιδεολογικές βάσεις στο μύθο της πολιτισμικής συνέχειας.

Η θεωρία περί ύπαρξης συνέχειας από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό προς τον βυζαντινό και την ελληνική λαϊκή παράδοση (δημοτικό τραγούδι), υποστηρίζεται σθεναρά όχι μόνο από έλληνες, αλλά και ξένους – ευρωπαίους διανοούμενους της εποχής, όπως τον Ugo Athanasio Gaiser, τους μουσικολόγους François-Auguste Gevaert και Ettore Romagnoli, τον Louis-Albert Bourgault Ducoudray, ως ένδειξη αλληλοϋποστήριξης αλλά και ιδεολογικού παραλληλισμού – πολλοί²⁷ εξ αυτών και ιδίως γερμανοί διανοούμενοι πίστεψαν στην πνευματική αναγκαιότητα της αναβίωσης του αρχαιοελληνικού δράματος (ως έναν από τους κύριους στόχους της σύγχρονης τέχνης) και στην γερμανική σκηνή, καθώς η μουσική είναι εκείνο το στοιχείο που ενσαρκώνει τον αρχαίο πολιτισμό και ιδεώδες, και *“μέσω της ιδιομορφίας της ξεπήδησε η τραγωδία”*, σύμφωνα με τη φιλοσοφία του F. Nietzsche²⁸. Κατά συνέπεια η σύγχρονη γερμανική μουσική επηρεάζεται και θέτει τις βάσεις της όχι μόνο στην αρχαία ελληνική μουσική, αλλά και την φιλοσοφία, θεωρίες κυρίως όπως αυτή του Αριστοτέλη²⁹ την οποία ως παράδοση συνεχίζει ο γερμανός φιλόσοφος Arthur Schopenhauer, και παραθέτει την κύρια αρετή που εκφράζει η μουσική και την επίδραση αυτής, την ιδέα της *κάθαρσης*, ως εκείνης που στοχεύει στη λύτρωση (*Erlösung*) του πνεύματος. Η ιδέα αυτή εκπορεύεται από τον ίδιο τον ορισμό που ο Αριστοτέλης παραδίδει στην *“Ποιητική του”* (1448b-24κ.ε.) για την Τραγωδία:

*“Εστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας, μέγεθος έχουσης, ήδυσμένω λόγω χωρίς έκαστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ἀπαγγελίας, δι’έλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.”*³⁰

²⁶ Οι απόψεις του Παχτίκου και του Σακελλαρίδη περί της *“οδοῦ εθνικῆς μελοποιΐας”* διατυπώνονται -του μεν πρώτου- στο άρθρο *“τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιΐα των χορικών”* στο περιοδικό *Μουσική*, επί σειρά ετών 1912-1915, (βλ. σελ. 166-168), του δε Σακελλαρίδη στο άρθρο με τίτλο *“Ζητούσι σοφίαν”* στην εφημερίδα *Καιροί*, όπου και εκθειάζονται οι ιδέες αυτές.

²⁷ Βλ. Σιώπη Αναστασία, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος, “η ρομαντική επίδραση της Γερμανίας σε ερμηνείες της αρχαίας ελληνικής μουσικής”*, Gutenberg 2012, σελ.46-49.

²⁸ Ο Friedrich Nietzsche στο δοκίμιό του *“Η Γένεσις της Τραγωδίας”* υποστηρίζει πως το *“μουσικό δράμα”* του Βάγκνερ είναι αυτό που θα αναγεννήσει την αρχαία τραγωδία (τον οποίο και αργότερα αποκήρυξε), Μτφρ. Ν.Καζαντζάκης, Νέα Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα 1912.

²⁹ Οι Gevaert και C.W.Vollfrapp στο δοκίμιο με τίτλο *“Αι περί μουσικής ιδέαι του Αριστοτέλους”*, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Απόλλων* (1905), αναφέρονται στην επιρροή που άσκησε η αρχαία ελληνική στη γερμανική μουσική κυρίως ως προς το ήθος και το συλλογικό συναίσθημα που εκφράζεται μέσω αυτής.

³⁰ Μτφρ.: *Είναι λοιπόν η τραγωδία μίμηση (δηλαδή αναπαράσταση επί σκηνής) μιας πράξης σημαντικής και ολοκληρωμένης, η οποία έχει κάποια διάρκεια, με λόγο ποιητικό (δηλαδή έχει*

Μπορεί το αρχαίο δράμα να αποτελεί ιδεατά ένα “ολικό έργο τέχνης”, ίσως όμως το προσωνύμιο “μουσικό δράμα” να είναι η καταλληλότερη προσφώνηση, κατά την γερμανική προσέγγιση, ιδεολογία και πεποίθηση των ρομαντικών φιλοσόφων (και δη του Nietzsche) καθώς τόσο στη μουσική, όσο και στο δράμα, ο απώτατος και ιερός στόχος είναι κοινός: η κάθαρση. Επιπροσθέτως και σχετικά με τα τεχνικά γνωρίσματα και του τρόπου διάρθρωσης του ποιητικού λόγου της τραγωδίας, ανασταλτικό παράγοντα για το προσωνύμιο στο δράμα, “μουσικό”, αποτελεί η χρήση αφενός στοιχείων της επικής και λυρικής ποίησης, αφετέρου η σημαντική παρουσία συνοδείας του ποιητικού λόγου από την μουσική -συνήθως αυλού, στις αρχαίες παραστάσεις- και της όρχησης (χορού). Γι’αυτόν εξάλλου το λόγο αναφερόμαστε στους αρχαίους τραγικούς όχι ως θεατρικούς συγγραφείς, αλλά ως δραματικούς ποιητές.³¹

Οι Έλληνες αποσκοπούν στην “αναβίωση” των αρχαίων ελληνικών δραμάτων για εθνικούς λόγους, εν αντιθέσει με τους Ευρωπαίους που το αντιμπετωπίζουν υπό μία αρχαιολογική, φιλολογική - καλλιτεχνική αξία. Παρ’όλα αυτά, η ελληνική με την γερμανική φιλοσοφία αποκτούν μια σχέση αμφίδρομη και αλληλοεπηρεασμού, και σχετικά με την μουσική η καταλληλότερη για να αναδειχθεί “το αρχαιοπρεπές και συνάμα νεαρόν εκείνον άρωμα της ελληνικής ικμάδος”³² κατά τον Ducoudray ορίζεται η γερμανική ως η πιο παραδειγματική κουλτούρα εν αντιθέσει με την ιταλική, που κάθε άλλο εμποδίζει την προαγωγή του ελληνικού ιδεώδους, αλλά και κατά τα πρότυπα του Γεώργιου Μιστριώτη (προέδρου της Εταιρείας υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων) “η γερμανική μουσική είναι φιλοσοφικήν εν αντιθέσει προς την ιταλικήν ήτις είναι δημώδης”³³. Ο θερμότερος όμως έλληνας υπερασπιστής της φιλοσοφίας αυτής, που βασίστηκε σε αυτόν τον καμβά για την δημιουργία μιας ελληνικής συνείδησης ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης, ιδρυτής της Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής της οποίας ηγήθηκε. Έτσι, τα γερμανικά (δυτικοευρωπαϊκά δηλαδή) μουσικά πρότυπα απέκτησαν ακόμη και στους κόλπους της Εθνικής Μουσικής Σχολής υποδειγματική ισχύ και σημασία, όχι τόσο για τις αναφορές στην αρχαία Ελλάδα, όσο για την “εθνική ψυχή” που υποτίθεται ότι εκφράζουν.

Φαίνεται πάντως πως και στην περίπτωση της μελοποίησης του αρχαίου δράματος των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ακόμη κι από τους δύο επιφανέστερους έλληνες του είδους της περιόδου, Παχτίκο και Σακελλαρίδη (οι οποίοι μεταχειρίζονταν το βυζαντινό μέλος και στοιχεία της παράδοσης

μέτρο, αρμονία και μουσικότητα –τα κύρια χαρακτηριστικά της ποίησης), με διαφορετικό είδος λόγου στα διάφορα μέρη της, που παρουσιάζεται με δράση κι όχι με απλή απαγγελία, η οποία προκαλώντας τη συμπάθεια-συμπόνοια και τον φόβο του θεατή τον αποκαθάρει (λυτρώνει) από παρόμοια, με τους ήρωες ψυχικά συναισθήματα.

³¹ Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον Παχτίκο, οι αρχαίοι έλληνες τραγωδοί (Αισχύλος, Σοφοκλής κι Ευριπίδης), υπήρξαν και σπουδαίοι δραματικοί μουσικοί εκτός από κορυφαίοι δραματικοί ποιητές. (Βλ. Παχτίκος Γεώργιος “Ο κωμικός Αριστοφάνης ως μέγας ποιητής, μέγας φιλόπατρις και μέγας μουσικός”, Μουσική, τχ.30, Ιούνιος 1914, σελ.157-159).

³² Bourgault-Ducoudray, “Études sur la musique...”, παραπομπή στο “Περί της εν Ανατολή μουσικής μεταρρυθμίσεως” του Γεώργιου Παχτίκου, Μουσική, τχ.12, Δεκέμβριος 1912, σελ.354-356.

³³ Μιστριώτης Γεώργιος, “Περί της δυνάμεως της Μουσικής”, Μουσική, τχ. 25, Ιανουάριος 1914, σελ.1-3.

για την μουσική επένδυση), η υιοθέτηση ευρωπαϊκών μουσικών τεχνικών ήταν αναπόφευκτη. Με κύρια αναφορά δηλαδή στην ελληνική παράδοση και τη βυζαντινή μουσική ενορχήστρωναν κατά τα πρότυπα των ευρωπαϊκών μοντέλων (χρήση ευρωπαϊκών μουσικών οργάνων), καθώς και η χρήση πολυφωνίας κατά τον Παχτίκο ενδείκνυται ως επιλογή (ακόμη και πολυφωνικές μεταγραφές σε βυζαντινές και δημοτικές μελωδίες), η οποία “κυριαρχεί στους μουσικούς πολιτισμούς όλων των πολιτισμένων εθνών του κόσμου”³⁴- κάτι το οποίο ενστερνιζόταν κι ο συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ³⁵ (1875-1945). Παρότι επηρεασμένοι από τη φιλοσοφία και τις μουσικές τάσεις των ευρωπαίων, οι έλληνες συνθέτες και μελωργοί μπορεί να υιοθετούσαν στο έργο τους “μη ελληνικά” στοιχεία, αντιλαμβάνονταν όμως ότι οι Ευρωπαίοι από τη στιγμή που δεν γνώριζαν τις μελωδίες της δημοτικής και κατά συνέπεια δε μπορούσαν να μπολιάσουν το ελληνικό στοιχείο στις συνθέσεις τους για αρχαίο δράμα³⁶ (π.χ η περίπτωση του Mendelssohn για τη μελοποίηση των χορικών της *Αντιγόνη*³⁷ του Σοφοκλή, σφ.55), δημιουργούσαν κάτι που δεν θα μπορούσε να πλησιάσει την αναβίωση, ούτε καν την ανάδειξη του αρχαιόθεμου υλικού και πνευματικού όλου.³⁸ Το γεγονός αυτό από τη στιγμή που οι Ευρωπαίοι δεν ήταν σε θέση να εκφράσουν “τη ψυχή του αρχαιοελληνικού πνεύματος”, ενίσχυε τη πεποίθηση ότι οι έλληνες συνθέτες είναι οι μοναδικοί εκφραστές και δικαιούχοι κληρονόμοι του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.³⁹

Στον αντίποδα της προσέγγισης της ανάμειξης των ευρωπαϊκών μουσικών προτύπων και τεχνικών με τους ελληνικούς τρόπους, στάθηκε χαρακτηριστική η συμβολή της μελετήτριας και οραματίστριας δημιουργού *Εύα Πάλμερ-Σικελιανού* (1874-1952). Πίστευε ακλόνητα ότι στην περίπτωση

³⁴ Παχτίκος, Γεώργιος, “260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού”, Αθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1905.

³⁵ Λαμπελέτ Γεώργιος, “Η μουσική και η απαγγελία στην αρχαία τραγωδία”, *Μουσική Ζωή*, τχ. 2, Νοέμβριος 1930, σελ. 27-28, 41-44.

³⁶ Λαμπελέτ Γεώργιος, “Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας”, *Νέα Εστία* 325, Α’ Μέρος, 1940, σελ. 817-823, *Νέα Εστία* 326, Β’ Μέρος, 1940, σελ. 882-886, *Νέα Εστία* 327, Γ’ Μέρος, 1940, σελ. 952-958.

³⁷ Geary, Jason, “Reinventing the past: Mendelssohn’s *Antigone* and the creation of an ancient Greek musical language”, *Journal Musicology* 23, p.187-226.

³⁸ Στο “Αι αρχαίαι τραγωδίαί και τα νεότερα μελοδράματα”, ο Γ. Παχτίκος αναφέρεται το 1914 στη μουσική του Γκλόουκ για αρχαίες τραγωδίες, όπου εν μέρη δικαιολογεί την μείωση “της ακραιφνεστέρας ελληνοπρέπειας των έργων αυτού”, λόγω έλλειψης -όπως ισχυρίζεται, “επαρκών ελληνικών μελωδιών ως και άγνοιας εκκλησιαστικών και δημοτικών μελωδιών, εν αις εκρύπτονται πολύτιμα αρχαίας μελικής και ρυθμικής τεχνικά στοιχεία”. *Μουσική*, τχ. 31-32, Ιούλιος-Αύγουστος 1914, σελ. 181-184.

³⁹ Παρόμοιες απόψεις οι οποίες θέτουν τις βάσεις τους σε ιδεολογικά θεμέλια (περί μίας ιστορικής - πολιτισμικής συνέχειας), διατύπωσε κι ο μεταγενέστερος -που έδρασε κατά την περίοδο του Χατζιδάκι- συνθέτης *Μίκης Θεοδωράκης*. Σύμφωνα με τον Θεοδωράκη ούτε οι Ιταλοί, ούτε οι Γάλλοι, ούτε καν οι Γερμανοί συνθέτες είναι σε θέση να κάνουν τις κατάλληλες επιλογές για να λύσουν προβλήματα που αφορούν τη συνοδεία κειμένου και δράσης στο αρχαίο δράμα. Μπορεί οι Ευρωπαίοι να είναι εκείνοι που έχουν μελετήσει και κατ’επέκταση επηρεαστεί από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό -πιθανότατα περισσότερο κι από τους σύγχρονους έλληνες, αλλά δεν μπορούν να έχουν την εμπειρία του χαρακτήρα του, που έχει διατηρηθεί μέσω του χώρου και της γλώσσας στην νεότερη Ελλάδα. “Ο σύγχρονος έλληνας πρέπει να ακολουθεί τη φύση του, που είναι η μουσική της πατρίδας του”, κατά συνέπεια, μπορεί με τη συλλογική μνήμη να προσεγγίσει το αρχαίο δράμα με τρόπο αυθεντικότερο από τους ξένους. (Βλ. Συνέντευξη Θεοδωράκη Μ. στον Φλέσσα Γ. “Άξια εστί η ... Μήδεια”, *Έθνος*, 6/7/1993).

της μουσικής επένδυσης αρχαίων τραγωδιών έπρεπε να χρησιμοποιείται η βυζαντινή παρασημαντική -που κατά την άποψή της μονάχα έτσι θα έπαιρνε σάρκα και οστά η “ελληνική ψυχή”⁴⁰, αναπτύσσοντας μια θεωρία κατά την οποία επικροτεί την βυζαντινή μουσική. Η καταλληλότητα αυτής για να εκφράσει το είδος του αρχαίου δράματος δεν στηρίζεται σε ιδεολογήματα ιστορικής συνέχειας (όπως συμβαίνει δηλαδή στη περίπτωση του Παχτίκου και Σακελλαρίδη), αλλά ως μια προσέγγιση και μέθοδος, που δίνεται στον συνθέτη η ευχέρεια να καρπωθεί και να διαχειριστεί μια μεγάλη ποικιλία ήχων και ρυθμών (η βυζαντινή μουσική έχει οκτώ τρόπους, τρία γένη και μια σχετική -που δεν παρουσιάζει η δυτικοευρωπαϊκή μουσική- ρυθμική “ελευθερία”, σε αντίθεση με την ευρωπαϊκή που έχει δύο τρόπους – μείζον και έλασσον σύστημα- ένα γένος και διέπεται από αυστηρή ρυθμική τάξη)⁴¹, κατά τα πρότυπα του μονοφωνικού είδους της μουσικής –και μόνον- ως το ιδανικότερο, αυτό δηλαδή που απαιτείται για να προβληθεί ο ποιητικό λόγος (σύμφωνα και με το πνεύμα του Πλάτων και Αριστοτέλη)⁴². Σε αντίθεση με τον Παχτίκο, την πρόθεσή της για την χρήση αποκλειστικά μονοφωνικής μελωδίας (με τη συνοδεία τουλάχιστον ενός ή δύο αυλών), βρήκε αντίκρουσμα και τρόπο εν μέρη υλοποίησης κατά τις πρώτες (1927) και δεύτερες (1930 αντίστοιχα) Δελφικές Εορτές, όταν δηλαδή τις απόψεις και ιδέες της ενστερνίστηκε ο Κωνσταντίνος Ψάχος, ο οποίος μελοποίησε χορικά των έργων Προμηθέας Δεσμώτης (στις μεν πρώτες), και οι Ικέτιδες (στις δεύτερες) του Αισχύλου, εξ’ ολοκλήρου βάσει της ελληνικής παράδοσης, με χρήση καθαρά βυζαντινής μουσικής, παραβλέποντας τη χρήση δυτικών στοιχείων –τα οποία και αποδοκιμάζονταν σε μεγάλο βαθμό ιδίως την περίοδο του Μεσοπολέμου: “τα πάντα πρέπει να είναι καθαρά ελληνικά”⁴³, δήλωνε η Πάλμερ· γι’ αυτό και απέρριπτε την ανάθεση μουσικής σύνθεσης για αρχαίες τραγωδίες στον Μανώλη Καλομοίρη και Δημήτρη Μητρόπουλο, καθώς η μουσική τους γραφή ακολουθούσε εντελώς διαφορετικές αισθητικές διαδρομές, σε συνδυασμό με την υιοθέτηση ευρωπαϊκών ως επί των πλείστων δομών που εξυπηρετούσαν κατά την άποψή της άλλους σκοπούς⁴⁴.

⁴⁰ Σικελιανού Εύα, *Τρεις διαλέξεις, “η ελληνική μουσική”* (μέρος γ’), Αθήναι 1921, καθώς επίσης και στην αυτοβιογραφία της με τίτλο *Upward Panic* (Ιερός Πανικός), αντίγραφο της φυλάσσεται στα αρχεία του περιοδικού Καλειδοσκόπιο.

⁴¹ “... με καταπληκτική απλότητα οποιαδήποτε διαστήματα και οποιοδήποτε ρυθμό μπορεί να τραγουδήσει η ανθρώπινη φωνή. Η ευρωπαϊκή μουσική είναι μακριά από τέτοια τελειότητα”, (βλ. Σικελιανού, “η ελληνική μουσική”, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2005, σελ. 69-92).

⁴² “... μια μελωδία, χωρίς να επέμβει καμία δεύτερη φωνή, και που με τον τονικό ρυθμό των λέξεων βγάζει τόσο ξάστερα τα λόγια που η χειρονομία, η κίνηση του σώματος έρχεται σχεδόν μόνη της ως φυσική συνέπεια της δόνησης του λόγου – και αμέσως η ενότης του Πλάτωνος πραγματοποιείται: ο λόγος, η μουσική και η γυμναστική γίνονται ένα πραγματικά...”, (βλ. Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, εφημερ. *Ελεύθερον Βήμα*, 24/10/1931).

⁴³ “Όλα θα παρουσιασθούν ξεκαθαρισμένα από κάθε ξένο στοιχείο. Θα εμφανιστεί μονάχα ό,τι είναι αγνό ελληνικό. Από το ένα μέρος η αρχαία τέχνη και ζωή, και από το άλλο η λαϊκή τέχνη και ζωή...”, (βλ. Γιοφύλλης Φώτος, άρθρο του στην *Κυριακή του ελεύθερου Βήματος*, με τίτλο “Το επίγειον όνειρον ενός ποιητού”, 16/1/1927).

⁴⁴ Η, απόλυτη κατά τ’ άλλα, ταύτιση απόψεων και κοσμοθεωριών του ζεύγους Σικελιανού, στο θέμα της μουσικής επένδυσης των αρχαίων δραμάτων μεταμορφώνεται σε ακραία διαφωνία: “όχι μόνο μία, αλλά δύο μεγάλες ορχήστρες πρέπει να υπάρχουν στην εκτέλεση ελληνικών τραγωδιών”, δηλώνει ο Άγγελος Σικελιανός – κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το αίτημα της Εύας, δηλώνοντας έτσι εξ’ αρχής την προτίμησή του για την αισθητική γραμμή των Καλομοίρη και Μητρόπουλου. (βλ., Σ. Προκοπίου, “Γύρω από την παράσταση

Η ελληνική παράδοση ωστόσο, στη περίπτωση του *Μητρόπουλου* (1896-1960), ενσωματώνεται στη βάση των δυτικών προτύπων με έναν τρόπο θα μπορούσε να λεχθεί “λειτουργικό”⁴⁵, συνδέοντας έτσι την αρχαία με τη σύγχρονη εποχή, το παρελθόν με το παρόν, παρότι η τάση του για ανάδειξη της παράδοσης δεν ήταν πρωταρχικό του μέλημα. Αν και ο *Μητρόπουλος* ως πρώτος Έλληνας προσχώρησε και στην εγκατάλειψη του τονικού συστήματος μείζονος-ελάσσονος ⁴⁶, εφαρμόζοντας την έννοια της ατονικότητας και δωδεκαφθογγικής μεθόδου του Schönberg στη συνθετική του τεχνική (επομένως δεν υπάρχει ταύτιση της αισθητικής του γραμμής ούτε με την Πάλμερ, αλλά ούτε κοινός ιδεαλισμός με την Νεοελληνική Εθνική Σχολή που πρωτοστατεί ο Καλομοίρης), στο αρχαίο δράμα ακολούθησε μια διαφορετική κατεύθυνση, στα πλαίσια της εξυπηρέτησης του είδους, ενδεχομένως λόγω της μη εξοικείωσης του ελληνικού κοινού στις πρωτοποριακές τάσεις της Ευρώπης: ο λόγος για την συνεργασία του με τον σκηνοθέτη Ροντήρη για τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη (παράσταση του εθνικού θεάτρου, έτος 1937). Σαν σε μια διαλλακτική γραμμή, και σε πράξη συμβιβασμού με την σκηνοθετική αντίληψη, η ιδιάζουσα περίπτωση του *Μητρόπουλου*, το ευφύες και προσωπικό του ύφος ακολουθεί με λειτουργικό τρόπο στο “μουσικό του δράμα” την ενσωμάτωση της λαϊκής μουσικής στη λόγια, συμβαδίζοντας κατ’ομολογία με αυτή του Béla Bartók ⁴⁷ (άλλοτε παρουσιάζονται επιδράσεις από Debussy, Stravinsky και Prokofiev), εγκαθιστώντας χωρίς να αντιγραφούν αυτούσια βυζαντινά μέλη, λιτές αλλά εκφραστικές μελωδίες για τα χορικά “σε μίαν ατμόσφαιρα βυζαντινής υμνωδίας”^{48 49}.

Ο τρόπος που ερμηνεύεται το “παρελθόν”, πλησιάζοντας όλο και περισσότερο προς την εποχή του Μάνου (αλλά ιδίως προς το σήμερα), φαίνεται να τίθεται μια βάση πιο διαλλεκτική σε σχέση με αυτό -εκεί δηλαδή που η παράδοση και ο ρόλος της άλλοτε φορτίζεται με ιδεολογήματα περί ιστορικής συνέχειας και ελληνικότητας, άλλοτε επιλέγεται με βάση τα

του Προμηθέως. Η μουσική του κ. Ψάχου”, καταγεγραμμένες δηλώσεις του Α. Σικελιανού, *Μουσικά Χρονικά* 11-12, Νοέμβ-Δεκ: 1931, 268).

⁴⁵ Παρά το αντιευρωπαϊκό πνεύμα και τάση στη μουσική σύνθεση αρχαίου δράματος την περίοδο του Μεσοπολέμου, από την πλειονότητα των Ελλήνων συνθετών, με αφετηρία τη μουσική του Αιμίλιου Ριάδη για την *Εκάβη* (1927), το ζήτημα της μουσικής γλώσσας για αρχαίο δράμα επαναπροσδιορίζεται: η λειτουργική, δηλαδή, ενσωμάτωση της ελληνικής παράδοσης στα σύγχρονα ευρωπαϊκά μουσικά ιδιώματα αρχίζει και βρίσκει υποστηρικτές πέραν του Ριάδη και του *Μητρόπουλου*, μια γεννιά συνθετών που ενστερνίζεται αυτή τη μέθοδο, όπως: τον Μάριο Βάρβογλη (*Όρνιθες*, *Αγαμέμνονας*, *Πέρσες*, *Μήδεια*), τον Γεώργιο Πονηρίδη (*Αντιγόνη*), Πέτρο Πετρίδη (*Ιφιγένεια εν Ταύροις*), Αντίοχο Ευαγγελάτο (*Πέρσες*, *Ηλέκτρα*), κ.α., Βλ., Σιώπη, Αναστασία, “*Πτυχές της νεοελληνικής ... (1890-1940)*”.

⁴⁶ Βλ. Κώστιος Απόστολος, “*Δημήτρης Μητρόπουλος*”, συνοδευτικό κείμενο στην ηχογράφηση “*Δημήτρης Μητρόπουλος, μουσική για τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη*”, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Υπουργείο Πολιτισμού, 2006, σελ. 13-15.

⁴⁷ Βλ., Κώστιος Α., (ο.π.)

⁴⁸ Βλ., Θεοδωροπούλου Αύρα Σ., “*η μουσική του Μητρόπουλου για τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη*”, Μουσική, περιοδ. Εστία, 15/10/1953.

⁴⁹ Κατά την μουσικοκριτικό ωστόσο Σ. Σπανούδη, ο *Μητρόπουλος* ως αναγνωρισμένος και μεγάλος δημιουργός είχε κάθε δικαίωμα να ακολουθήσει έναν δικό του, (ίσως) “παραινδυνευμένο” δρόμο τόσο για τον *Ιππόλυτο*, όσο και την *Ηλέκτρα* (1936), που υπόκειται βέβαια, στο προσωπικό του μουσικό πλανητικό σύστημα, τη δική του αισθητική και τεχνοτροπία. (Βλ. Σπανούδη, Σοφία, “*Οι Έλληνες συνθέτες στην αρχαία τραγωδία*”, Νέα Εστία, 1949).

αισθητικά κριτήρια ή προκύπτει από συνδυασμούς των παραπάνω, αναδεικνύοντας έτσι περισσότερες “ασυνέχειες παρά συνέχειες”: τα όρια ανάμεσα στην ιδεολογία και την αισθητική γίνονται μερικές φορές δυσδιάκριτα, και η ελληνικότητα αρχίζει να “βιώνεται” περισσότερο μέσω ενστίκτου και στίλ. Έτσι και οι συνθέτες μετά την κατοχή όπως ο Μενέλαος Παλλάντιος, Γιώργος Σισιλιάνος, Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, ο Αργύρης Κουνάδης, ο Μίκης Θεοδωράκης και φυσικά ο Μάνος Χατζιδάκις, μπορεί να λειτουργούν ως “φύλακες” της ελληνικής παράδοσης, όμως οι δύο τελευταίοι προσέδωσαν στο θέμα της διεύρυνσης της παράδοσης και ενέταξαν στο έργο τους μια ξεχωριστή και σημαντική για το θέμα αυτό αισθητική αξία. Μπορεί ο Χατζιδάκις κι ο Θεοδωράκης να επηρεάστηκαν από τις τάσεις της ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής, η μουσική όμως γλώσσα που υιοθέτησαν ως επί το πλείστον, αφορούσε τα δημοφιλή (popular) ιδιώματα, και λαϊκά-τοπικά (local color) μουσικά στοιχεία, προσδίδοντας έτσι στη μουσική τους κεντρικό ρόλο στη παράδοση. Ο Χατζιδάκις όμως, όχι μόνο εξέφραζε την ανάγκη για ανάδειξη της παράδοσης, αλλά ανέσυρε και προσήλωσε το ενδιαφέρον του σε θέματα που αφορούσαν την αξία των λαϊκών, και δη των *ρεμπέτικων τραγουδιών*⁵⁰ συγκριτικά με την λόγια μουσική, επεκτείνοντας έτσι τόσο ο ίδιος, όσο κι ο Θεοδωράκης την γκάμα της παράδοσης και των δημοτικών τραγουδιών στο έργο τους με μουσικά στοιχεία του είδους της ρεμπέτικης μουσικής, προοριζόμενα ακόμη και για την επένδυση μουσικής αρχαίων δραμάτων.

Ως ο πρώτος⁵¹ σημαντικός έλληνας συνθέτης που προσέδωσε αισθητική αξία στα ρεμπέτικα, ο Μάνος Χατζιδάκις διατύπωσε την άποψή του αυτή δημόσια (προκαλώντας πολλές αντιδράσεις από τους λόγιους συνθέτες της εποχής), στη θρυλική διάλεξή του στο Θέατρο Τέχνης τον Ιανουάριο του 1949, όπου ισχυρίζεται ότι⁵² το ρεμπέτικο τραγούδι: “κατορθώνει μέσα σε

⁵⁰ Το ρεμπέτικο τραγούδι, έφεραν το 1923 μετά την καταστροφή της Σμύρνης, οι Έλληνες πρόσφυγες της Μικράς Ασίας, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στις φτωχότερες γειτονιές του Πειραιά και τις Θεσσαλονίκης. Εμπρόκειτο για ένα κράμα ελληνικής και τούρκικης μουσικής που δέχτηκε επιδράσεις από τη μουσική του υποκόσμου που ζούσε ήδη εκεί. Δεδομένου ότι στην θεματολογία των στίχων του τραγουδιού επαναλαμβάνεται συχνά η χρήση των ναρκωτικών ουσιών, το τραγούδι που παιζόταν από μπαγλαμά ή μπουζούκι συνοδευόταν από κάπνισμα χασίς. Ως αποτέλεσμα, τα ρεμπέτικα, γνωστά και με το προσωνύμιο “Σμυρναϊκά”, θεωρήθηκαν από τους διανοούμενους είδος περιθωριοποίησης που πρεσβεύουν “ανθυγιεινές” πολιτισμικές αξίες. (Βλ. Holst, Gail, “*Theodorakis. Myth and Politics in Modern Greek Music*”, Άμστερνταμ 1980, σελ. 51-56).

⁵¹ Η πρώτη φορά που ένας λόγιος (και μάλιστα δυτικότερος) συνθέτης ασχολήθηκε με το ρεμπέτικο τραγούδι πέρασε απαρατήρητη. Ήταν το 1944-45, όταν ο Νίκος Σκαλκώτας “δανείστηκε” το τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη “θα πάω εκεί στην Αραπιά” ή “μάγγισσα της Αραπιάς” (τραγούδι του 1939) και οικοδόμησε το Κοντσέρτο του για δύο βιολιά και ορχήστρα, του οποίου το δεύτερο μέρος (Variations – Andante) αποτελεί κατ’ουσίαν παραλλαγή του ρεμπέτικου τραγουδιού του Τσιτσάνη, καθιστώντας το ως το πρώτο δείγμα νεοελληνικής κλασικής “λόγιας” μουσικής, και μοναδικής ιστορικής αξίας. Τέσσερα χρόνια μετά, η περίφημη διάλεξη του Χατζιδάκι καλύπτει ιδεολογικά το είδος του ρεμπέτικου, και από το 1950 και μετά αποτέλεσε την πρώτη ύλη της μουσικής επανάστασης του. (Βλ. Δεμερτζής, Κωστής, *Κοντσέρτο για δύο βιολιά* (Σύνθεση: 1944, Ενорχήστρωση: Κωστής Δεμερτζής, 1999), περιεχόμενο cd Ά παγκόσμιας ηχογράφησης, Σουηδ. BIS, 2008).

⁵² Βλ. ομιλία Χατζιδάκι δημοσιευμένη από τον Λυκουρόπουλο Σωτήρη, *Η Καθημερινή*, “Επτά Ημέρες”, (23/10/2005), καθώς και αρχείο Φοίβου Ανωγειανάκη. Επίσης περισσότερα σχόλια στο βιβλίο του Κώστιου Α. “*Τα 75 χρόνια της ένωσης Ελλήνων μουσουργών 1931-2006*”, Ελληνικές Μουσικολογικές εκδόσεις 7, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου-

μια θαυμαστή ενότητα να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση (χορό) μέσω του ενστίκτου, επιτυγχάνοντας έτσι να φτάνει στα όρια και σε υψηλά επίπεδα τελειότητας, εφάμιλλα της αρχαίας τραγωδίας και του βυζαντινού μέλους. Το ρεμπέτικο είναι γνήσια ελληνικό – μοναδικά ελληνικό”. Εκτίμησε βαθύτατα την απλότητα αλλά και την αυθεντικότητα που ενυπάρχουν στην ουσία των μελωδιών του Μάρκου Βαμβακάρη και Βασίλη Τσιτσάνη, τους οποίους και χαρακτήριζε ως “Μπάχ της ελληνικής λαϊκής μουσικής”, και επιχείρησε να μεταφέρει το πνεύμα και την ουσία αυτών στην προσωπική του μουσική δημιουργία –επηρεάζοντας κατά αυτόν τον τρόπο αποφασιστικά το ύφος του, μέσα από την χρήση μελωδιών, ρυθμών και φυσικά της ιδιαίτερης και ξεχωριστής τεχνικής χρήσης λαϊκών μουσικών οργάνων σε συμφωνική μουσική (ακόμη και σε ένα μουσικό σύνολο δηλαδή ευρωπαϊκών οργάνων). Η μουσική του είναι ένα αποτέλεσμα της επιθυμίας του να “τραγουδήσει” με έναν άμεσο και απλό τρόπο, και η ενσωμάτωση των στοιχείων της ελληνικής παράδοσης στη μουσική του έγινε βάσει προσωπικών του αισθητικών κριτηρίων: “η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή για να κάνω το τραγούδι που ονειρεύομαι”⁵³, θέτοντας σαφές ότι δεν αντιλαμβανόταν τον εαυτό του ως “οδηγητή” του ελληνικού λαού μέσω της δράσης του⁵⁴.

Η μουσική όμως δεν είναι μονάχα ένα αντικείμενο αισθητικής υποδοχής, αλλά και κάτι που διαμορφώνει ενεργά τις προσωπικές, τις κοινωνικές και πολιτισμικές ταυτότητες των ακροατών. Οι απόψεις του περί ρεμπέτικου τραγουδιού, που έπαιρναν διαστάσεις εξιδανίκευσης, προκάλεσαν επιθετικές αντιδράσεις από τους καλλιτέχνες της εποχής του και φυσικά από τους συνθέτες της, που προήγαγαν τη λόγια ελληνική μουσική, θεωρώντας το ως κάτι καταστροφικό για την ψυχή του ανθρώπου, εντελώς “αντιδιονυσιακό”, προαγωγό ανθυγιεινών πολιτισμικών αξιών, που ενθαρρύνει μια στάση φатаλιστική, παθητική και ανήθικη απέναντι στη ζωή, ήταν “*συνώνυμο της πανούκλας*”⁵⁵. Γι’ αυτό κι ο Χατζιδάκις θεωρούσε ταυτόχρονα πως πρέπει το είδος του τραγουδιού αυτό να χρησιμοποιείται με προσοχή για να επενδύσει τη σοβαρή μουσική, και ειδικά αυτή που προορίζεται για αρχαίες τραγωδίες και κωμωδίες. Ως ανήσυχος και με επαναστατική χροιά στις αναζητήσεις του νέος, με τη στάση που υιοθετεί, εναντιώνεται στο “*στείρο μουσικό κατεστημένο που προσπαθεί με κουρέλια να παριστάνει την Ευρώπη σε βάρος της αυθεντικής ντόπιας παράδοσης*”⁵⁶ όπως δηλώνει κι ο ίδιος, στράφηκε προς ότι βιώσιμο μπορούσε ο τόπος να αναδείξει και απλόχερα να του χαρίσει, όχι όμως αυτό που ως τότε του παρουσίαζαν σαν αντιπροσωπευτικό δείγμα για τις ελληνικές του ρίζες, διότι δεν του

Νάκας, Αθήνα 2007, σελ 87-97 & Gail Holst, “*Road to rembetiko: music of greek sub culture, songs of love, sorrow and hashish*”, Denise Harvey, 1994.

⁵³ Χατζιδάκις Μάνος, από συνέντευξή του στον Β. Αγγελικόπουλο, 18/12/1988.

⁵⁴ Σε αντίθεση με τον Μ. Θεοδωράκη του οποίου ξεκάθαρος ιδεολογικός στόχος ήταν η δημιουργία μιας μουσικής για τις μάζες – για το λαό, σε εισαγωγικό σημείωμα στα *Σχόλια*, τα οποία έγραψε τον Νοέμβριο του 1980 ο Χατζιδάκις, δηλώνει πως δεν ήταν, ούτε υπήρξε ποτέ κατάλληλος για το ευρύ κοινό, (Βλ. Χατζιδάκις Μάνος, *Τα Σχόλια του Τρίτου*, Έξαντας, Αθήνα 1980).

⁵⁵ Χατζιδάκις, Μάνος, συνέντευξη στον Θεόδωρο Αντωνίου, Τρίτο Πρόγραμμα, 1985.

⁵⁶ Χατζιδάκις, Μάνος, *Σχόλια του για τη “σοβαρή” μουσική στο εξώφυλλο του δίσκου Ματωμένος Γάμος & Παραμύθι χωρίς όνομα*, Columbia, 1965.

επαρκούσε, αλλά οι αναζητήσεις του για την παράδοση τον οδήγησαν στη βαθιά ουσία που ξεπροβάλλει διάτρητα, με γνήσιες ξεκάθαρες γραμμές το ρυθμικομελωδικό υπόβαθρο και πνεύμα της ρεμπέτικης κουλτούρας. Οι απόψεις του Stravinsky από την μία, ότι *“η ανανέωση αποδίδει καρπούς μόνο όταν βαδίζει χέρι με χέρι με την παράδοση”*⁵⁷, οι επιρροές των Bartók, Dvorák, Alban Berg, Shostakovich και των αγνώστων ακόμη τότε στην Ευρώπη Menotti και Copland αντιπαραβάλλονταν και συνομιλούσαν ιδεατά με τις αλήθειες των Τσιτσάνη και Βαμβακάρη στον μικρόκοσμο και σε σύμπνοια με τη μουσική ιδιοσυγκρασία του Χατζιδάκι, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη ενός λυρικού κι εσωστρεφούς, μα απλού και καθαρού και γνησίως ελληνικού ύφους και στύλ. Η εκούσια αισθητική επιλογή που απορρέει στο έργο του, προκάλεσε μεικτές αντιδράσεις, που του επέτρεψε ωστόσο να κατέχει μια διάθεση αποστασιοποίησης από τη σύγχρονη πραγματικότητα και να αναπτύξει μια σκεπτικιστική ή ακόμα και ειρωνική στάση απέναντι στον ελληνικό πολιτισμό. Την περίοδο αυτή των έντονων διενέξεων για το ρεμπέτικο τραγούδι, αποτέλεσμα των μεικτών αντιδράσεων υπήρξε και κάτι ακόμα που συντελεί και συνδιαμορφώνει όλα τα προαναφερθέντα, η ενασχόλησή του το 1956 (και συνεργασία του με τον σκηνοθέτη Αλέξη Μινωτή και την οσκαρική πρωταγωνίστρια Κατίνα Παξινού) για τη μελοποίηση της Τραγωδίας του Ευριπίδη, *Μήδεια* (Έργον 9)⁵⁸.

⁵⁷ Stravinsky, Igor, *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980, σελ.129.

⁵⁸ Η εργογραφία του Μάνου Χατζιδάκι έχει καταγραφεί από τον ίδιο το συνθέτη και ανασυντάχθηκε από τον Βασίλη Αγγελικόπουλο το 1996 και την Ρενάτα Δαλιανούδη το 2009. Ο ίδιος ο δημιουργός από την Σουίτα του για πιάνο *“Για μια μικρή, λευκή αχιβάδα”* (έργον 1) του 1947-1948, μέχρι και τον ανολοκλήρωτο Κύκλο τραγουδιών *“Internot (οι Μύθοι του ’70)”* σε στίχους της Α. Δημητρούκα, του 1969-1992, έχει επιλέξει και αριθμήσει 51 από τα έργα του, που θεωρούσε ως τα πλέον σημαντικά.

Η Γυνή του Ευριπίδη. Η γυναίκα του Χατζιδάκι.

Η περίοδος άνθισης, αλλά και η μεταγενέστερη οπτική και πρόσληψη του μεν *Ευριπίδειου ποιητικού κειμένου* -με τη δραματική δύναμη και αλήθεια που εκείνο αποπνέει, και της δε *Χατζιδακικής μουσικής αισθητικής* -με τη διεύρυνση της σχέσης δυτικών με δημοφιλών-λαϊκότροπων και προκατειλημμένως ρεμπέτικων μουσικών αποχρώσεων και προεκτάσεων, υπήρξαν ζητήματα κι αφορμές παρεξηγήσεων, μεικτών αντιδράσεων και επικριτικών διαθέσεων. *“Η πορεία μου στη μουσική υπήρξε γέννημα κι αποτέλεσμα μεγάλων παρεξηγήσεων”*, αναφέρει ο Χατζιδάκις· εδώ να προστεθεί ότι πίσω από το δημιουργήμα του κάθε μουσικού-του κάθε καλλιτέχνη, κρύβεται ο ίδιος ο δημιουργός, ο άνθρωπος-καλλιτέχνης, κι εκεί απαντάται η αλήθεια. Ο Μ. Χατζιδάκις δεν προσπάθησε ποτέ να κρυφτεί, να κρύψει την αλήθεια του -μα δεν προκαλούσε. Μονάχα η αλήθεια του ήταν αυτή που ενοχλούσε. Ο λόγος, απαντάται στον προσωπικό βίο του καθενός: ο μισογυνισμός του Ευριπίδη αντανakλώταν μέσα απ’το έργο του -κι αυτό χάρις την έκλυτη κι ανήθικη ζωή της γυναίκας του και κατ’επέκταση του άτυχου συζυγικού του βίου⁵⁹, ενώ η ομοφυλοφιλία του Χατζιδάκι -που δεν είναι λίγες οι φορές, που με επικριτικά, αναϊδή και άλλοτε υβριστικά σχόλια, προσέβαλε η εφημερίδα *Αυριανή*⁶⁰ με τρόπο χυδαίο την ερωτική ετερότητα και ανθρώπινη υπόσταση του δημιουργού.

Μία από τις πολλές παραδόσεις γύρω από τη ζωή του Ευριπίδη αναφέρει πως σε κάποια Θεσμοφóρια, οι γυναίκες μανιασμένες εναντίον του -επειδή μονίμως τις *“έσκωπτε”*- ρίχτηκαν απάνω του θέλοντας να τον σκοτώσουν. Την τελευταία στιγμή ο ποιητής γλύτωσε επειδή οι γυναίκες σεβάστηκαν τις Μούσες που εκείνος υπηρετούσε, μα κι ο ίδιος υποσχέθηκε να μην τις κακολογήσει άλλη φορά⁶¹. Τα έργα του Ευριπίδη δεν ήταν *“μισογύνικα”* -όπως χαρακτήριζαν και συκοφαντούσαν οι κατήγοροί του, με κύριο επικεφαλής τον Αριστοφάνη⁶²- μα για την ακρίβεια άκρως αληθινά, και διακατέχονταν μάλιστα από ωμό και έντονο ρεαλισμό, θα λέγαμε σήμερα. Το φιλελεύθερο και σκεπτικιστικό πνεύμα των δύο δημιουργών, τους επέτρεπε να προβάλλουν την αλήθεια μέσα απ’το έργο τους, και σε αυτήν αποσκοπούσαν. Ο Ευριπίδης υπέρμαχος της ρήσης του Πρωταγόρα *“πάντων*

⁵⁹ Ευριπίδης *“Βίος”*.

⁶⁰ *“κίναϊδος ολκής, εκμαυλιστής των νέων... αυτό το σκουλικιασμένο τομάρι αποτελεί στίγμα για την σημερινή κοινωνία”*, ο πόλεμος λάσπης υπήρξε αφορμή και απάντηση του ξεσπάσματος του Μ.Χατζιδάκι - του λόγου οργής του που έβγαλε το 1987 στο Παναθηναϊκό Στάδιο σε Συναυλία της Ν. Μούσχουρη, καταδικάζοντας τις *αναλήθειες, τον τραμπουκισμό και ανηθικότητα της Αυριανής*.

⁶¹ *“Βίος”* 100.

⁶² Στα πλαίσια της αντίληψης πως το έργο του Ευριπίδη αντανakλά τη φύση του (βάσει των λεγόμενων κάποιων χαρακτήρων του), ο Αριστοφάνης διακωμωδεί τον τραγικό ποιητή και του αποδίδει τον χαρακτηρισμό του μισογύνη. Βλ. Αριστοφάνης, *Θεσμοφοριάζουσες* (148-150, 167).

Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, Μτφρ. Πολύβιος Τ. Δημητρακόπουλος, στο *Άπαντα Αριστοφάνη*, τχ. Β΄, Ευθεία, Αθήνα 1996, σελ. 87-192.

χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος”, επιζητούσε να παρουσιάσει τον άνθρωπο όχι “οἷον δεῖ εἶναι”, αλλά “οἷον εἶναι”, έτσι και το έργο του Χατζιδάκι, βαθύτατα ουμανιστικό, προβάλλει πτυχές της προσωπικότητας του ίδιου του δημιουργού, όπως αναφέρει κι ο ίδιος: “τα τραγούδια μου τα έγραψα για να συμπληρώσω τα κενά της προσωπικής μου ζωής... για να τα ακούσετε και να κάνετε δικό σας ό,τι σας ταιριάζει και σας αρμόζει”⁶³, αλλά και πτυχές δηλαδή, που συναντώνται σε όλη την ανθρωπότητα -μέσω μιας μουσικής που προβάλλεται ως “υπέρμαχος της αλήθειας” των συναισθημάτων. Ο Ευριπίδης πρώτος “ανέταμε” τον “μέσα άνθρωπο” για να εξηγήσει τη δράση του “έξω ανθρώπου”. αυτός πρώτος ανέτρεξε σε καταστάσεις γόνιμες και βίαιες, σε πρωτόγωνα ανθρώπινα πάθη και οδύνες, κι απέδωσε στο ένστικτο και το πάθος (κι όχι σε υπερφυσικά ή ηθικά αίτια όπως οι άλλοι δύο τραγικοί, ο Αισχύλος και Σοφοκλής) τις πράξεις των θνητών. Ήταν φυσικό λοιπόν να στραφεί για τις τραγωδίες του, στα όντα εκείνα που περισσότερο ελαύνονται από το πάθος και το ένστικτο: τις γυναίκες· σε αυτές που η λογική, η ηθική, η συνείδηση παραγκωνίζονται συχνότατα από το συναίσθημα, την παρορμητικότητα και τις άλλογες συγκινήσεις.

καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἵτιος κακῶν βροτοῖς.⁶⁴
(“Μήδεια”, στ. 1078-1080)

Πλάϊ δηλαδή στα ευγενικά και άλλοτε ιδανικά, αψεγάδιαστα γυναικεία όντα⁶⁵, ως πηγή έμπνευσής του ο Ευριπίδης παρουσιάζει και τις αμαρτωλές, τις ανήθικες, άπιστες, δηλητηριάστριες και τις εκδικήτριες ηρωίδες του. Πλάϊ στις αρετές προβάλλει τις ταπεινότητες και τα ελαττώματα των ανθρώπων -και μέσα από τη γνησιότητα των προσωπικοτήτων αυτών, αναζητούσε τα πάθη και τις συγκινήσεις εκείνες, που θα έδιναν το έναυσμα για την τραγική δράση.

γυνὴ γὰρ τ᾿ ἄλλα μὲν φόβου πλέα
κακὴ τ’ ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἴσορᾶν·
ὅταν δ’ ἐς εὐνὴν ἡδίκημένη κυρῇ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα.⁶⁶
(“Μήδεια”, στ. 263-266)

Κι επειδή πέραν των ελαττωμάτων αναγνωρίζει και τις αρετές, απέναντι στην εκδικητική Μήδεια, την ανδροκτόνο Κλυταιμνήστρα ή την ακόλαστη Φαίδρα, παρατάσσει μια σειρά από ευγενικές μορφές γυναικών: την αγνή

⁶³ Βλ., Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996.

⁶⁴ Μτφρ. Πρεβελάκη: “Κι ας νιώθω τι κακό πάω να τολμήσω, ο θυμός καθαλάει τα λογικά μου, αυτός πούν’αφορμή στις πιο μεγάλες τις κακοπάθειες μέσα στους ανθρώπους.”, (Βλ., Πρεβελάκης, Παντελής, Ευριπίδη Μήδεια, εκδόσεις “ΣΚΟΡΠΙΟΣ”, Αθήνα, Ιούνιος 1956).

⁶⁵ Μτφρ. Πρεβελάκη: “Γιατί η γυναίκα τα πάντα τα φοβάται, και δειλιάζει στη μάχη και στον σίδερον την όψη· μ’ αν το άδικο της γένει στο στεφάνι της, πιο φόνισσα ψυχή δε γίνεται άλλη.”, (ό.π)

Ιφιγένεια, την ηρωική Άλκηστη, την καρτερική Ανδρομάχη... Ποιός άραγε “φεμινιστής θα μπορούσε με τόσο λυρισμό, χάρη, τρυφερότητα και συμπάθεια να εικονίσει την ευαισθησία της γυναικείας φύσης και ψυχής, όπως ο “μισογύνης Ευριπίδης”;

πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν
γυναῖκες, ἐς μὲν ἔσθλ’ ἀμηχανώταται,
κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται.⁶⁷
(“Μήδεια”, στ. 408-409)

Αλλά και για τον Χατζιδάκι, η γυναικεία ύπαρξη και θηλυκή φιγούρα υπήρξε καταλυτική πηγή έμπνευσης⁶⁸. Συναντάται ως μια ιδιαίτερη μορφή Μούσας στο έργο του που παρουσιάζεται είτε πραγματική, είτε ως φανταστική υπόσταση -με εκφάνσεις που πραγματεύονται τα επιφανειακά-εξωτερικά γνωρίσματα στίχου-μουσικής, ή που βρίσκουν αντίκρουσμα στο βάθος και αλήθεια του περιεχομένου⁶⁹. Άλλοτε παρουσιαζόταν με τη μορφή του μυστηριώδους νεαρού ανέγγιχτου, ή παρθένου έφηβου κι αλλόκοτα ποιητικού κοριτσιού, σχεδόν απροσδιορίστου φύλου – αγγελικής μορφής, αερικό⁷⁰, όπως η “Ελένη”, η “μικρή Ραλλού”, “Κόρη της Σελήνης” (από “Τα παιδιά κάτω στον κάμπο”), “η παρθένα της γειτονιάς μου”(από το “Χαμόγελο της Τζοκόντα”) κ.ά.

Η τραγική φιγούρα της Μάνας πρωτοστατεί στο έργο του –πάλι ως μια συμπαντική μορφή, που ταυτίζεται με αυτή την εικόνα της Παναγιάς, της αδελφής, ή της ερωμένης, όπως στην “Εποχή της Μελισσάνθης” ή την “Κυρά του Κόσμου”, (από τον Χειμωνιάτικο Ήλιο) και την “Σκοτεινή Μητέρα”. Και άλλοτε οι πολύπλαγκτες και ποθοπλάνταχτες υπάρξεις ώριμων γυναικών πεζολογούν και τραγουδούν ή θρηνούν τους ερωτικούς του καημούς : το “Σ’αγαπώ” και το “Κέλομαι σε Γογγύλα”(από τον “Μεγάλο Ερωτικό”), “Τώρα νυφούλα μου”(από τον “Ματωμένο Γάμο”), “Ερωτική άσκηση για δύο” (από τις “Μπαλλάντες της Οδού Αθηνάς”), η “Παναγία των Πατησίων”(Πορνογραφία) κ.α. Τέτοια τραγούδια που είναι συνυφασμένα με το είδος της γυναίκας, άλλες φορές αρκούνται μονάχα σε “εξωτερικά γνωρίσματα” - που μαρτυρούν τη γυναικεία φύση, κι όχι αυτά καθ’αυτά στο περιεχόμενο του τραγουδιού -εκφράζοντας συνήθως τραγικούς χαρακτήρες κι αφορούν τον άνθρωπο κάθε φύλου: “Αγάπη που’γινες δίκοπο μαχαίρι”, “μην τον ρωτάς τον ουρανό”, το “Χάρτινο το Φεγγαράκι”, που γράφτηκε για τον χαρακτήρα της *Blanche Dubois* για το “Λεωφορείον ο Πόθος”, και το “Ερωτα Εσύ” για το Β’ Στάσιμο της “Μήδειας”, που τραγουδά ο Χορός -ενώ το ίδιο τραγούδι χρόνια αργότερα ο Χατζιδάκις συμπεριέλαβε στον Κύκλο

⁶⁷ Μτφρ. Πρεβελάκη, “τί δα η φύση αν μας έκαμε ανάξιες, τις γυναίκες, για το καλό, στα πονηρά τα πάντα δεν έχει πιο πολύξερές τεχνίτρες.”, (ό.π)

⁶⁸ Βλ., Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 20-51.

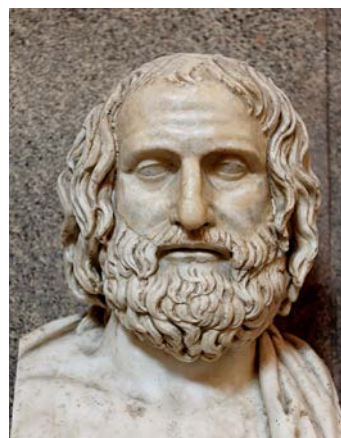
⁶⁹ “...τότε που ξεσήκωνε το πανελλήνιο με τα μισόλογά της για το συμβάν (μυστικό!) στον Υμηττό η νεαρά εκείνη –ή, μήπως, ο νεαρός εκείνος που κρυβόταν πίσω της;”, (Βλ., Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 20).

⁷⁰ “... μια λειτουργία για τον Μεγάλο Ερωτικό – κάτι σαν τους εσπερινούς Αγίων σ’ ερημοκλήσια μακρινά, με τη συμμετοχή φανταστικών αγγέλων, εραστών, παρθένων και εφήβων...”, (Βλ. Χατζιδάκις, Μάνος, Σημείωμα του συνθέτη στο δίσκο “Μεγάλος Ερωτικός”).

Τραγουδιών του *Μεγάλου Ερωτικού*, τραγουδώντας το άντρας ερμηνευτής -ο Δημήτρης Ψαριανός.

Κοινό σημείο συνάντησης κι επαφής με τη γυναικεία υπόσταση και για τους δύο, για τον Ευριπίδη και τον Χατζιδάκι, υπήρξε η *Μήδεια*. Μήδεια - εκ του ρήματος *μήδομαι*, ανάγεται στην ίδια ρίζα με το ρήμα *μέδομαι*, στην προκειμένη περίπτωση έχει την έννοια του τεχνάζομαι, μηχανεύομαι, σχεδιάζω κάτι κακό. Ήδη από τα Ομηρικά χρόνια το ρήμα είχε ετυμολογικά κακή σημασία⁷¹, αλλά και μεταγενέστερα η έννοια του σχετιζόταν με το επινοώ, το εφευρίσκω. Η *Μήδεια* αποτελεί την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της γυναικείας ύπαρξης. Στην πλήρη έκτασή του το δράμα φαίνεται ως η παρουσίαση των μυστικών πτυχών του πάθους που προκαλεί η απογοήτευση των προσδοκιών: η ευαισθησία, η οδύνη, η εσωτερική πάλη της πληγωμένης γυναίκας, που περνά απ'το ένα στάδιο στο άλλο, εκεί που στον συγκρουόμενο εσωτερικό κόσμο της *παλεύουν, σχίζονται και ματώνουν η αγάπη της μάνας και η εκδικητική δίψα της προδομένης από έρωτα γυναίκας*. Καταλήγοντας στο μοιραίο έγκλημα ειδεχθούς εκδίκησης, όπου η *υπερηφάνεια νικά κι οπλίζεται με δύναμη και θάρρος για την αποτρόπαια πράξη, την παιδοκτονία*.

Ο *Μύθος* του Ευριπίδη θεματολογικά σχετίζεται άμεσα με την *Αργοναυτική εκστρατεία*, όπως και προλογίζει η Παραμάννα της Μήδειας στην έναρξη του έργου, και μας τοποθετεί πλέον στην έκβαση των *Αργοναυτικών* -εκεί που ξεκινούν οι συμφορές και τα δεινά της πάσχουσας ομώνυμης ηρωίδας- στην Κόρινθο. Προδίδοντας ο Ιάσων τη γυναίκα του Μήδεια και τα παιδιά τους λαμβάνει σε γάμο την Γλαύκη -κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, Κρέοντα. Η Μήδεια προκειμένου να εκδικηθεί τον επίορκο σύζυγο, στέλνει στην αντίζηλο δηλητηριώδη γαμήλια δώρα, τα οποία φονεύουν τόσο τη νύφη, όσο και τον πεθερό. Το αποκορύφωμα όμως του εκδικητικού της σχεδίου έρχεται με την δολοφονία των παιδιών της Φέρητα και Μέρμερου απ'την ίδια, αφήνοντας έτσι τον Ιάσωνα προς μεγάλη του λύπη χωρίς απογόνους και νέα σύζυγο, ενώ η ίδια απομακρύνεται από την Κόρινθο με τη βοήθεια ενός άρματος που το σέρνουν πτερωτοί δράκωντες, κι απέρχεται μετά από πρόσκληση του βασιλιά Αιγέα στην Αθήνα. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη διδάχθηκε στα Μεγάλα Διονύσια το 431 π.Χ., αποσπώντας ο ποιητής στους δραματικούς αγώνες την Τρίτη θέση.



Εξώφυλλο από τη μετάφραση της *Μήδειας* από τον Π. Πρεβελάκη, και προτομή του Ευριπίδη.

⁷¹ Ομήρου *Ιλιάς*, "τόσα γάρ κακά μήσατ'Αχαιούς", Ραψωδία Κ, στ. 52.

Η παράσταση του '56 Συντελεστές & Ηθοποιοί ⁷²

Θίασος: Εθνικού Θεάτρου – Θέατρο: Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου – Ημερομηνία: 23/6/1956
Μετάφραση: Παντελής Πρεβελάκης - Σκηνοθεσία: Αλέξης Μινωτής – Σκηνικά: Κλεόβουλος
Κλώνης Ενδυματολογία: Αντώνης Φωκάς – Χορογραφία: Μαρία Καζάζη- Αλέξης Μινωτής
Σύνθεση Μουσικής & Μουσική διεύθυνση: Μάνος Χατζιδάκις

Πρωταγωνιστεί η Κατίνα Παξινού στον ομώνυμο ρόλο, με *Ιάσωνα* τον Θάνο Κωτσόπουλο και *Άγγελο* τον Αλέξη Μινωτή και Γρηγόρη Βαφιά. Ως *Κρέοντα* ο Γιάννης Αποστολίδης, *Αιγεύς* ο Βασίλης Κανάκης, *Παιδαγωγός* ο Νίκος Παρασκευάς, *Παραμάννα* η Ελένη Ζαφειρίου και *πρώτη Κορυφαία* η Κάκια Παναγιώτου.



Πρώτη σειρά Χορού, από αριστερά: Μάρω Κοντού (Χορός), Κάκια Παναγιώτου (Α' Κορυφαία), Μαίρη Χρονοπούλου (Χορός). Δεύτερη σειρά: Πίτσα Καπιτσινέα (Κορυφαία), Βέρα Δεληγιάννη (Χορός), Δέσπω Διαμαντίδου (Κορυφαία), Ανδρομάχη Συρράκου (Χορός). Τρίτη σειρά: Μαρία Βούλγαρη (Κορυφαία), Ελένη Νενεδάκη (Κορυφαία), Ριρή Γρηγορέα (Χορός). Τελευταία σειρά, πρώτη από αριστερά: Φλώρα Στυλιανέα (Χορός). Τρίτη: Βιβέτα Τσιούνη (Χορός), Βενετία Κασσαβού (Χορός), Ρέα Μιχαλοπούλου (Χορός). Στο κέντρο: Κατίνα Παξινού (Μήδεια), Θάνος Κωτσόπουλος (Ιάσων), Νίκος Παρασκευάς (Παιδαγωγός). Πίσω: Ελένη Ζαφειρίου (Παραμάννα), Παιδιά της Μήδειας.⁷³

⁷² Βλ., Παξινού – Μινωτής: *μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997, σελ. 116-119, καθώς και Ψηφιοποιημένο αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

⁷³ Βλ., Χαρισιάδης, Δ.Α., *Μήδεια* (1956), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου, 23/06/1956 - 24/06/1956.

Για 1ο Κορινθιο διατρο
καλοραϊν. 1956

Mi f r a .

τα ευριπιδει

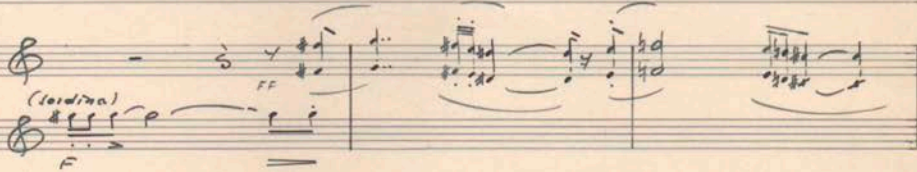
Movendo

Mora Kay. Rici

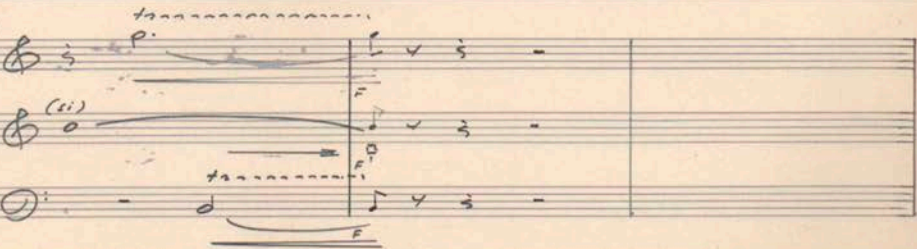
Lucas G. /
8 Al. Miralim
Surreptitios
2 Eximio
Carnalistic
8 An. spawey
Xrt. spawey
8 mawey i kalyu
mishu
54 kalyu p25.00.

Ficcuppi

2 Corni
Mifa
Tromba
Mif b



Tamb. milit.
Campana
Gong
Timp. rani



Μουσική Ανάλυση

“Μήδεια”, Έργον 9

Η χειρόγραφη παρτιτούρα της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την *Μήδεια*, η οποία τη στιγμή αυτή βρίσκεται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, αποτελεί τη μοναδική σωζόμενη εκδοχή του έργου, καθώς πρόκειται για ένα από τα -μέχρι σήμερα- ουκ ολίγα ανέκδοτα⁷⁴ του συνθέτη. Στο αρχείο σώζεται ένας ογκώδης φάκελος της μουσικής του έργου, που περιλαμβάνει την *παρτιτούρα ορχήστρας* (σε χειρόγραφη μορφή από τον ίδιο τον συνθέτη), *σπαρτίτο για φωνή και πιάνο* (χειρόγραφη επίσης από τον συνθέτη), και *πάρτες των οργάνων και των φωνών* σε μια μεταγενέστερη προσπάθεια (και η επισήμανση αυτή λόγω του ότι γραφικός χαρακτήρας αυτών δεν ταυτίζεται με του Χατζιδάκι) αντιγραφής του εκάστοτε μέρους – οργάνου μομονωμένα. Συγκεκριμένα η μουσική δομή απαρτίζεται από τα εξής αριθμημένα μέρη:

Εισαγωγή

Αρ. 1 Α΄ Κραυγή Μήδειας, “*Αχ ωϊμέ, μαύρη κι άραχλη πούμαι ...*”

Αρ. 2 Β΄ Κραυγή Μήδειας, “*Ωχ Ωϊμέ, Τί έχω πάθει η πανάθλια...*”

Αρ. 3 Πάροδος, Χορός, “*Έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή...*”

Αρ. 4 Γ΄ Κραυγή Μήδειας, “*Συμφορά μου, η φωτιά τ’ ουρανού...*”

Αρ. 5 Χορικό, “*Δία και γη και ηλιοφώς*”

Αρ. 6 Δ΄ Κραυγή Μήδειας, “*Τρανέ Δία και εσύ πολυσέβαστη θέμιδα...*”

Αρ. 7 Επωδός, Χορός, “*Πολύ στέναχτη αχήν έχω ακούσει από θρήνους...*”

Αρ. 8 Είσοδος του Κρέοντα

Αρ. 9 Α΄ Στάσιμο, Χορός, “*Πάει των όρκων το σέβας...*”

Αρ. 10 Β΄ Στάσιμο, Χορός, “*Ερωτα Εσύ...*” (Λείπει)

Αρ. 11 Γ΄ Στάσιμο, Χορός, “*Των Ερεχθείδων η γεννιά...*”

Αρ. 12 Κλάμα της Μήδειας

Αρ. 13 Δ΄ Στάσιμο, Χορός, “*Δεν έχω ελπίδα τώρα πιά...*”

Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, “*Ω τέκνα, τέκνα μου...*”

(Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα)

Αρ. 15 Ε΄ Στάσιμο, Χορός, (Α΄ εκδοχή), “*Πολλές φορές σε λογισμού μπερδεύτηκα κ’εγώ...*”

Αρ. 15α Ε΄ Στάσιμο, Χορός, (Β΄ εκδοχή), “*Πολλές φορές σε λογισμού μπερδεύτηκα κ’εγώ...*”

Αρ. 16 ΣΤ΄ Στάσιμο, Χορός, “*Γη κι ολόφεγγη αχτίδα του Ήλιου...*”
(Απαρτίζεται από 6 μέρη: Α-Ζ)

Αρ. 17 Έξοδος

Το γεγονός ότι το έργο είναι ανέκδοτο, συμπεριλαμβανομένου του ότι δεν υπάρχει κάποια ηχογράφηση της πρωτότυπης μουσικής της παράστασης

⁷⁴ Η μουσική της αρχαίας τραγωδίας μπορεί να παραμένει ανέκδοτη, ωστόσο το τραγούδι “*Ερωτα Εσύ*” -όπου και αντιστοιχεί στο Β΄ Στάσιμο του έργου- περιέχεται στην έκδοση της παρτιτούρας του έργου 30 “*τον Μεγάλο Ερωτικό (1972)*”, για φωνή και πιάνο, της οποίας τη συνολική μουσική επιμέλεια είχε η Ιρίνα Βαλεντίνοβα-Καρπούχινα. (Βλ., Κυπουργός, Νίκος, εισαγωγικό μέρος, *Μεγάλος Ερωτικός για φωνή και πιάνο, έργο 30*, Κ.Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 1972).

(είτε από τις παραστάσεις, είτε μεταγενέστερα σε studio), αυτοί οι δύο παράγοντες αποτέλεσαν τα κύρια και τα πρώτα προβλήματα ή δυσκολίες που παρουσιάστηκαν για την διαδικασία της μουσικής ανάλυσης. Γι' αυτό το λόγο να τονιστεί ότι η μουσική ανάλυση του έργου επιτεύχθηκε εξ' ολοκλήρου στον χώρο κοινού (αναγνωστήριο βιβλιοθήκης) του αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, καθώς δεν ήταν εφικτός ο δανισμός για επεξεργασία του υλικού -ως προϊόντος μελέτης κι έρευνας- εκτός κτηρίου ή για φωτοτύπηση (ενός υλικού που υπόκειται ως γνωστόν σε πνευματικά δικαιώματα ή όπως επικαλέστηκαν αποτελεί κληρονομιά κι αναπόσπαστο μέρος του ελληνικού κράτους) ακόμη και για ακαδημαϊκούς σκοπούς: μουσικολογικού δηλαδή, πλέον, ενδιαφέροντος. Και μόνον το γεγονός της έμμεσης δυνατότητας (για έναν νέο-υποψήφιο συνθέτη) ψηλάφησης, ανάλυσης κι (έστω ενός περιορισμένου χρόνου και τρόπου) επαφής με την χειρόγραφη μορφή ενός έργου, που έχει δεκαετίες να ακουστεί -και που φυσικά ανήκει στον κύριο Χατζιδάκι- αποτελεί από μόνο του ένα ενδιαφέρον. Δυσκολίες όμως που παρουσιάστηκαν εν ευθέτω χρόνω, κατά τη διάρκεια της ανάλυσης, όπως οι ελλείψεις σελίδων ή ακόμη και ολόκληρων μερών (π.χ όλο το Β' Στάσιμο, σελίδες 33-50), τα δυσανάγνωστα και φθαρμένα μέρη σελίδων από τον χρόνο και την κακή, ή μάλλον, τη μη συντήρηση του αρχειακού υλικού, είχαν ως αποτέλεσμα τον περιορισμό της μουσικής ανάλυσης της *Μήδειας* σε συγκεκριμένα μέρη: μέρη, που αφενός δεν παρουσίαζαν τα προαναφερθέντα πρακτικά ζητήματα, και που αφετέρου παρουσίαζαν μουσικό -πρός μεγάλη έκπληξη- σε σχέση με το ποιητικό κείμενο ενδιαφέρον για την εποχή⁷⁵, και φυσικά κομβικά σημεία της εκτύλιξης του δράματος.

Μια ισορροπημένη συνεργασία τεχνών, όπου ο λόγος πρέπει να υπερέχει:

Από το πρώτο ήδη κεφάλαιο της *Ποιητικής* του, ο Αριστοτέλης καθορίζει με απόλυτη σαφήνεια τον λόγο και την μελοποιΐα (το ρυθμό δηλαδή και τη μελωδία), ως τα συστατικά στοιχεία – τα μέσα της μιμήσεως⁷⁶. Παρότι δεν δίνει ορισμό για την μελοποιΐα (τη σύνθεση των μελών, των τραγουδιών), διότι η λειτουργία της όπως αναφέρει υπονοείται από το ίδιο της το όνομα – άρα είναι προφανής, σχετικά με τη “μιμητική” αυτή υπόσταση της μουσικής, ο Αριστοτέλης τοποθετείται και φαίνεται να ασπάζεται απόψεις του δασκάλου του Πλάτωνα (και πιθανότατα του Δάμωνα⁷⁷), ότι οι μουσικοί τρόποι – οι τροπικές κλίμακες, οι μελωδίες και οι ρυθμοί εμπεριέχουν ή αποτελούν ομοιώματα των ηθών και των παθών⁷⁸. Κατά συνέπεια αναγνώριζε την αναγκαιότητα των λυρικών μερών (*Πάροδος, Στάσιμα και κομμοί*) και τη μουσική απόδοση αυτών τόσο από τον χορό, όσο κι απ'τους ηθοποιούς, θέτοντας έτσι τον ρόλο και λειτουργία του χορού της τραγωδίας,

⁷⁵ Συγκεκριμένα κατά τον μουσικολόγο και κριτικό Φοίβο Ανωγειανάκη, ο συνθέτης στη *Μήδεια* δίνει “λύσεις από τις ωραιότερες, που θα μπορούσαν να δοθούν στο πρόβλημα της μουσικής σε αρχαία τραγωδία”, (Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της “Μήδειας”*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, Έθνος, 23/8/1956).

⁷⁶ πβ. *Αριστ. Ποιητική*, 1447a 22.

⁷⁷ πβ. *Πλάτ. Πολιτεία* 3,400b κέξ.

⁷⁸ πβ. *Πολτικά* 8, 1340a 22-5, 33-9.

ισάξια, αναγκαία κι εξίσου σημαντική, μ' αυτή των ηθοποιών –των οποίων ο καίριος ρόλος των συναντάται στα διαλογικά μέρη (*Πρόλογος, Επεισόδια, Έξοδος*).

Έτσι λοιπόν στα πλαίσια της Μουσικής Ανάλυσης, δίνεται βάση σαφώς σε μονωδικά, όπου συναντώνται, μέρη της Μήδειας (*Τέσσερις Κραυγές, Μονόλογος*), αλλά κυρίως σε ορισμένα Χορικά μέρη (*Πάροδο, Επωδό, 6^ο Στάσιμο*) της τραγωδίας –τα κατεχοχόν δηλαδή λυρικά κομμάτια, άρα μουσικά, που συναινούν στο μιμητικό στοιχείο της εκτύλιξης του δράματος.



Κατίνα Παξινού (Μήδεια) ⁷⁹

⁷⁹ Βλ., Χαρισιάδης, Δ.Α., *Μήδεια* (1956), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου, 23/06/1956 - 24/06/1956.

Η Μήδεια στην πρώτη της εμφάνιση δεν παρουσιάζεται επί σκηνής. Ο Ευριπίδης μεταχειρίζεται το τεχνικό γνώρισμα, κατά το οποίο δεν βλέπουμε, αλλά μονάχα ακούμε τον υποκριτή (ένδοθεν⁸⁰), επικεντρώνοντας έτσι ο θεατής το ενδιαφέρον του στην ακοή του, στις κραυγές, που ξεσπά η παρειαυρισκόμενη εντός του ανακτόρου Μήδεια (ενώ την ίδια τη στιγμή τα μελλοντικά της θύματα βρίσκονται επί σκηνής), και στην δύναμη που έχει η μουσική να δημιουργεί μια παράλληλη αφήγηση σχολιάζοντας και υποστηρίζοντας τον ποιητικό λόγο.

Σα να χτίζεται μια ιδιαίτερη μορφή διαλόγου, σαν μουσική σύμπραξη, ή σαν προέκταση της φωνής της Μήδειας -εκφράζοντας έτσι λυρικά τη συναισθηματική της ένταση- σε μια σειρά από Τέσσερις “Κραυγές της Μήδειας” , στους ανάπαιστους λυρικούς και ημιλυρικούς (κι όχι απαγγελόμενους) στίχους, ο Χατζιδάκις επιλέγει να προσωποποιήσει τον χαρακτήρα της με ένα *Άλτο Σαξόφωνο σε μι♭*. Ένα ξύλινο πνευστό με το ζεστό, μυστηριώδες, εξωτικό του ηχόχρωμα, όπως το σαξόφωνο, μπορεί εκ πρώτης όψεως να ξενίζει λόγω της καταγωγής του για το είδος της τραγωδίας, η καταλληλότητά του όμως ερμηνευτικά αλλά κι αισθητικά χρίζεται αντίστοιχη αυτής της “βάρβαρης” – ξένης γυναίκας στον ελλαδικό χώρο δημιουργώντας ένα μυστηριακό τοπίο, εμπνέει μια αλλόκοτη γοητεία –αντίστοιχη αυτής της μάγισσας Μήδειας και κατ’ επέκταση τη θρηνητική ατμόσφαιρα όπως αρμόζει. Υπάρχει μια αρχετυπική ωστόσο προσέγγιση στο λυρικό, θρηνητικό ζήτημα των *Κραυγών*, που πρωτοστατούν στο σημείο αυτό της τραγωδίας : ο αυλός, αποτελεί το κατεξοχήν συνοδευτικό⁸¹ πνευστό όργανο σε λυρικά σημεία της τραγωδίας και δη θρηνητικά, στις αρχαίες ήδη παραστάσεις τραγωδιών, πράγμα που σημαίνει ότι μια τέτοια συνθήκη στο ολικό έργο τέχνης που ονομάζεται τραγωδία, καθιστούσε την (μόνιμη σχεδόν) παρουσία ενός αυλητή, αναγκαία. Επομένως η χρήση του *σαξοφώνου*, στα θρηνητικά μέρη –μονωδιακά αποσπάσματα της Μήδειας, αποτελεί μια νεοτερίστικη προσέγγιση από τον Χατζιδάκι, υιοθετημένη όμως απευθείας από τους ευρωπαϊκούς ή εξευρωπαϊκούς ακόμη παράγοντες και τρόπους ενορχήστρωσης –λόγω της αποκλειστικής σχεδόν και συνυφασμένης με το είδος της τζάζ μουσικής⁸² χρήσης του- ένα σύμμικτο όργανο που δανίζεται χαρακτηριστικά από άλλα ξύλινα πνευστά (το επιστόμιο με απλή γλωττίδα του κλαρινέτου, το κωνικό σχήμα και “καμπάνα” που φαρδαίνει και το σύστημα κλειδιών του όμποε), που παρά την πολυμορφικότητά του δεν θεωρείται από τα σταθερά μέλη της

⁸⁰ Σκηνικά δηλαδή, τουλάχιστον, η μορφή της Μήδειας σχεδόν ταυτίζεται με τον οίκο που έχει προδοθεί. Το σκηνικό οικοδόμημα καθίσταται μετωνυμία της προδοσίας.

⁸¹ Σε περιπτώσεις αναβιώσεων της μουσικής της αρχαίας τραγωδίας κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, παρατηρείται η επιθυμία για ενσάρκωση της μουσικής, μέσω αυτού του οργάνου, π.χ χαρακτηριστική στο σκεπτικό αυτό ήταν η συμβολή κατά τις Δελφικές Εορτές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού.

⁸² Από την δεκαετία του 1920 (δεκαετία που γεννιέται ο Χατζιδάκις) και μετά, το σαξόφωνο αρχίζει και παίρνει πρωτεύοντα ρόλο σε συγκροτήματα τζάζ, ενώ δεν αργεί να ενταχθεί “με τζάζ προδιαγραφές” και στην συμφωνική ορχήστρα αμερικανών ιδίως συνθετών όπως ο A. Copland, ή ο G.C.Menotti, γεγονός που συνιστά την επιρροή που άσκησαν λόγω εποχής, αλλά πολύ περισσότερο ιδιοσυγκρασίας, στον νεαρό τότε Χατζιδάκι.

ορχήστρας, ενώ η μοναδικότητα και η μοναχικότητά του αυτή, το καθιστούν και χρίζουν όργανο ειδικής και προσεκτικής μεταχείρισης με βάση τα αισθητικά κριτήρια του συνθέτη· γι' αυτό κι εδώ ορίζεται ως πρωτοστάτης των μελών και μερών που πρωταγωνιστεί η Μήδεια, με μια μεταχείριση τροπική, αμιγώς βυζαντινή⁸³ που προσφεύγει στο λακωνικό αρχαιοπρεπές πνεύμα.

Μια λιτή, σύντομη, μονοφωνική μελωδική γραμμή παρατηρείται στην εκάστοτε περίπτωση των τεσσάρων *Κραυγών*, κινούμενες σε έναν κοινό μορφολογικό και αρμονικό άξονα, κατά τον οποίο κυρίαρχη παρουσιάζεται η έννοια της τροπικότητας, ενίοτε εν μέρη το μελωδικό υπόβαθρο διαρθρώνεται βάσει στοιχείων και γνωρισμάτων ατονικότητας. Σε αυτό συναινούν οι έντονες χρωματικές κινήσεις της μελωδικής γραμμής, προσομοιάζοντας έτσι μια τονικά ασταθή αρμονία, που θέτει μη ευκρινή τα σημεία όπου παρουσιάζεται η θεωρία περί τετραχόρδων, δίνοντας μια αίσθηση –ακουστικά τουλάχιστον– στον τρόπο που η μελωδία ξετυλίγεται, του τυχαίου. Κάθε άλλο, συμβολική, παρά τυχαία, τίθεται η χρωματικότητα της μελωδικής κίνησης του σαξοφώνου, αφού συμπληρώνει τη συναισθηματική ένταση του ποιητικού κειμένου και τονίζει την ουσιαστικά αναπόδραστη τραγικότητα της ηρωίδας.

Αρ. 1/Α' Κραυγή της Μήδειας, (Στ. 96-97):

*Αχ, ωιμέ! Μαύρη κι άραχλη που'μαι!
Και τί πόνοι με σφάζουν, αλί μου!
Νά'χα πώς να χαθώ!*⁸⁴

Στην Α' Κραυγή ήδη, ένα ρυθμικό μοτίβο (δέκατο έκτο με όγδοο παρεστιγμένο, εν συνεχεία μισό) με κατιούσα ημιτονιακή μελωδική κίνηση “φα-μι, μι” στη φράση “Αχ, ωιμέ!” (μ. 1), επαναλαμβάνεται στη φράση “Και τί πόνοι με σφάζουν”⁸⁵ (μ. 3), ενισχύοντας την αίσθηση απόγνωσης κι απελπισίας στην οποία έχει περιπέσει η ηρωίδα, αποκτώντας προεκτάσεις θρήνου: θρηνεί τον ίδιο της τον εαυτό για την προδοσία που υπέστει,

⁸³ Η πεποίθηση ότι ρυθμικά και δομικά στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής επιβιώνουν στην παραδοσιακή, καθιστά πιο ελκυστική την άντληση χαρακτηριστικών από το βυζαντινό άσμα και το δημοτικό τραγούδι για την μουσική απόδοση ενός κατά τ' άλλα “αρχαίου κλίματος”· αποτελούν στοιχεία ικανά να ενθυμήσουν το αρχαίο παρελθόν. (Βλ., Σουλελέ, Ανδριάννα, “Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη σκηνική μουσική για αρχαία τραγωδία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο”, Πρακτικά συνεδρίου “ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες”, Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009, σελ. 133-145).

⁸⁴ “Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ αυτή έγινε για το θέατρο: ν' ακούγεται καθαρά και να καταλαβαίνεται άνετα. Ακολούθησα, κατά κανόνα, την αποκατάσταση του αρχαίου κειμένου και την ερμηνεία του Louis Meridier (“Belles Lettres”). Μερικές φορές, όπως λ.χ. στους στίχους 830 - 832, 890, 892 κ.ά., οδηγήθηκα από τα σχόλια του Denys L. Page (“Medea”, Οξφόρδη 1955).

Π. Π.”, (Βλ., Πρεβελάκης, Παντελής, *Ευριπίδη Μήδεια*, εκδόσεις “ΣΚΟΡΠΙΟΣ”, Αθήνα, Ιούνιος 1956).

⁸⁵ Στο πρωτότυπο του Ευριπίδη αρχαίο κείμενο, αναφέρει “ιώ μοί μοι”. Η τύχη δηλαδή, και η μοίρα απ' τα Ομηρικά ήδη χρόνια θεωρούνται πρωταρχικές δυνάμεις του σύμπαντος, που καθορίζουν τη ζωή του ανθρώπου.

ψάχνοντας έναν τρόπο να βάλει τέλος στη δύσμοιρη ζωή της. Οι κινήσεις ημιτονίου σε σημεία θρήνου (κοινό χαρακτηριστικό και στις τέσσερις Κραυγές), μπορούν να εκληφθούν ως άμεση αναφορά στο ελληνικό μοιρολόϊ (μοῖρα+λέγω) -μία από τις αρχαιότερες ποιητικές εκφράσεις τραγούδι θρήνου, που συναντάται ήδη στα Ομηρικά χρόνια⁸⁶- και συγκεκριμένα στα μοιρολόγια των Σαρακατσάνων⁸⁷ που κατέχουν έναν κατά το πλείστον αρχαιοπρεπή ήχο, ενώ η αύξηση της χρωματικότητας στα τμήματα αυτά παραπέμπει στην εκφραστική δύναμη και υπεροχή που κατέχει η παράδοση της βαλκανικής μουσικής, κάτι που δε συναντάται σε τέτοιο βαθμό στη δυτική μουσική παράδοση. Ο Béla Bartók συγκεκριμένα κάνει διάκριση ανάμεσα στα μοιρολόγια για τους νέους (ελεύθερους δηλαδή) και τους γέρους (τους παντρεμένους), με την αναφορά ότι στους μεν δεύτερους ταιριάζει η τριτονική κλίμακα -ψήγματα της οποίας εμφανώς συνταιριάζουν με τη μελωδική κίνηση του σαξοφώνου της Α' Κραυγής- της οποίας ο ήχος παρουσιάζεται κατά προσέγγιση όμοιος με αυτόν των Σαρακατσάνων (επομένως αρχαιοπρεπής), ήχος από ανημίτονος που γίνεται χρωματικός (δηλαδή ρε-σι $\flat$ -σολ ή ντο $\sharp$ -σι $\flat$ -σολ ή ρε $\flat$ -σι $\flat$ -σολ)⁸⁸. Κοινό έδαφος στη θεώρηση αυτή του Bartók, έτσι όπως μεταχειρίζεται τη μελωδική γραμμή του σαξοφώνου ο Χατζιδάκις, βρίσκει το τριτονικό κατιών μοτιβικό υλικό του δευτέρου μέτρου της Α' Κραυγής, που συμπίπτει με τον στίχο 96 "Μαύρη κι άραχλη πού'μαι", το οποίο συντελεί -για να αναφερθούμε και σε ευρωπαϊκούς όρους- την ελάχιστο συγχορδία της Ντο- σε κατιούσα διαδοχή "σολ-μι $\flat$ -ντο" (μ. 2) , από μι φυσικό του προηγούμενου μέτρου, μετατρέπεται σε μι ύφεση, θέτοντας έτσι έκδηλο το χρωματικό και διάφωνο στοιχείο, κι ενισχύοντας το σκοτεινό και απαισιόδοξο χαρακτήρα του στίχου, την κατάντια που έχει περιπέσει η Μήδεια. Αυτούσιο το ίδιο μοτιβικό μόρφωμα επαναλαμβάνεται μια 3^η μικρή πάνω (στη Μι $\flat$ - δηλαδή), στην Δ' Κραυγή της Μήδειας, το οποίο σε συνδυασμό με το μοτίβο "δέκατο έκτο με όγδοο παρεστιγμένο, εν συνεχεία μισό", ακούγεται δύο φορές στους στίχους 160-165 " Τρανέ Δία κι εσύ πολυσέβαστη Θέμιδα⁸⁹, τι τραβώ το θωρείτε! / Κι όμως όρκοι μεγάλοι μας δένουν με τον φαύλο τον άντρα, / που μια μέρα κι αυτόν και τη νύφη / να αξιωθώ να τους δω τσακισμένους μαζί με τα σπίτια, / για την τόση αδικία που μου κάνανε πρώτοι", όπου τονίζεται το αίσθημα

⁸⁶ Στην *Ιλιάδα* του Ομήρου υπάρχουν τρία μοιρολόγια στις *Ραψωδίες Ψ & Ω*, κατά τα οποία ο Αχιλλέας στο πρώτο θρηνεί τον Πάτροκλο, ενώ στο δεύτερο και τρίτο θρηνούν η Ανδρομάχη και η Εκάβη τον Έκτορα αντίστοιχα.

⁸⁷ Baud-Bovy, Samuel, "Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι", σημείωμα Φοίβου Ανωγειανάκη, κεφ. Γ'. *Θαλασσινή και στεριανή Ελλάδα*, Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα, Ναύπλιο 2007, σελ. 37-40.

⁸⁸ Bartók, Béla, *Some problems of Folk Music research in East Europe*, Ms. Of lecture given at Harvard University on April 22, 1940, revised 1941 (Essays, selected and edited by Benj Suchoff, Londres, 1976), p.173-192.

⁸⁹ Ως μάρτυρες των βασάνων της, επικαλείται τον Δία εγγυητή της Δίκης και την Θέμιδα, από τις πιο σεβαστές θεές της πολιτείας, η οποία αναφέρεται στην "Θεογονία" του Ησιόδου και ως δεύτερη γυναίκα του Δία. Η μορφή της μνημονεύεται και παίζει καίριο ρόλο κατά τα χρονικά των τριών τραγικών, καθότι αντιπροσωπεύει τους άγραφους νόμους, και το φυσικό δίκαιο, σε θέση να τιμωρήσει τους επίορκους -σε αντίθεση με το Νόμο, που ήταν πάντα ουσιαστικά στα χέρια ενός "Κρέοντα".

αδικίας της προδομένης κι ατιμασμένης γυναίκας, μέσω της φανέρωσης του κατιόντος, σκοτεινού σιϐ-σολϐ-μιϐ ελάσσονος μοτίβου, και υπερθεματίζει τους σκοτεινούς σκοπούς της Μήδειας για την εκδίκηση που προτίθεται να πάρει.

Δ' Κραυγή της Μήδειας
Για λαχοφόρο 14
mi b

ΜΗΔΕΙΑ: Τρανέ Δία κι εσύ πολυσέβαστη Θέμιδα, τι τραβώ το θωρείτε, τι δάω όρκοι μεγάλοι
κι αν δώσω
κι αν γαύλω τον άντρα.

Πατήρα κι αν τον εαίνω, ε'χω και τη νύφη, λαοπεύστη καρδιά
λα' σπρίττα βιά' τον τόση αδειλιά που αν κάμνε πρώτοι.

Ω πατέρα κι ω χώρα μου πόσο ξενιτεύτηκα αλάργα, αφού πρώτα,
εθανάτωσα αισχρά το δικό μου το αδέρφι.

Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 6 Δ' Κραυγή Μήδειας, "Τρανέ Δία και εσύ πολυσέβαστη Θέμιδα...", Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Αρ. 6/ Δ' Κραυγή της Μήδειας, (Στ. 160-167):

Τρανέ Δία κι εσύ πολυσέβαστη Θέμιδα,
τι τραβώ το θωρείτε!
Κι όμως όρκοι μεγάλοι μας δένουν
με τον φαύλο τον άντρα·
που, μια μέρα, κι αυτόν και τη νύφη
να αξιωθώ να τους δω
τσακισμένους μαζί με τα σπίτια,
για την τόση αδικία που μου κάμανε πρώτοι.
Ω πατέρα κι ω χώρα μου, πόσο
ξενιτεύτηκα αλάργα, αφού πρώτα,
εθανάτωσα αισχρά το δικό μου το αδέρφι!

Εν συνεχεία, στους στίχους 166-167 μνημονεύει τον *οἶκο* που εγκατέλειψε, τον πατέρα και την πατρίδα της, κι ως τεκμήριο της αφοσίωσής της προς τον σύζυγό της Ιάσονα, αναφέρεται στο έγκλημα που διέπραξε *“αφού πρώτα, εθανάτωσα αισχρά το δικό μου το αδέρφι”* -ως προέκταση του λόγου της ηχεί το σαξόφωνο, συμπίπτωντας στις λέξεις *“εθανάτωσα αισχρά”* με πήδημα 4^{ης} ελαττωμένης κατιόν διάστημα φα[♭]-ντο, το οποίο μπορεί εκ πρώτης όψεως να αποτελεί θεμιτό ως προς την μελοποιΐα (της έννοιας του θανάτου), ακουστικά συνηχεί ως ένδειξη *“τραγικής ειρωνίας”*, αφού εμπρόκειτο για μια μείζονα συνήχηση το διάστημα δηλαδή μι-ντο, που προήλθε απ’την καθοδική εξίσου μείζονα συνήχηση που δημιουργεί η διαστηματική σχέση φα-ρε[♭]. Η αλληπάλληλη διαδοχή των δύο *“χαρούμενων”* καθοδικών διαστημάτων 3^{ης} μεγάλης, συντελούν δύο μείζονες συγχορδίες που στις μέχρι τώρα προηγούμενες Κραυγές δεν ήταν εμφανείς.

Από τις Τέσσερις Κραυγές ξεχωρίζει όχι το έγκλημα που προηγήθηκε σε παρελθόντα χρόνο, αλλά το προανάκρουσμα του επόμενου, της επερχόμενης καταστροφής που συναντάται στην Β΄ Κραυγή: *“...Ω κατάρατα τέκνα μητέρας φρικτής, που να ανοίξει το χώμα να σας φάγει μαζί με τον κύρη, και το σπίτι, κι αυτό να βουλιάξει!”* Όσα κοινά μορφολογικά μουσικά στοιχεία παρουσιάζουν η Α΄ αρχική με την Δ΄ καταληκτική Κραυγή, άλλο τόσο κοινές μπορούν να χαρακτηρισθούν οι ενδιαμέσες Β΄ και Γ΄ μεταξύ τους, αφού παρουσιάζουν όμοια ως προς τη χρήση ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα. Οι τόσο σύντομες μελωδίες του σαξόφωνου δίνουν την αίσθηση του ανολοκλήρωτου, μα τα τόσο περιεκτικά λόγια της Μήδειας προσδίδουν μιαν ανεπαίσθητη υπόνοια για το τραγικό επακόλουθο, -τόσο από άποψης στίχων, όσο και διάρθρωσης μουσικής- η ένταση κλιμακώνεται, και το νόημα των λέξεων βαραίνει.

Αρ. 2/ Β΄ Κραυγή της Μήδειας, (Στ. 111-119):

*Αχ, ωιμέ!
Τί έχω πάθει η πανάθλια!
Έχω πάθια να σκούζω ως τα ουράνια!
Ω κατάρατα τέκνα μητέρας φρικτής
που να ανοίξει το χώμα
να σας φάγει μαζί με τον κύρη,
και το σπίτι, κι αυτό να βουλιάξει!*

Η χρωματική μελωδία του σαξοφώνου παίρνει σάρκα και οστά· η έννοια της βαθμιαίας κλιμάκωσης⁹⁰ της χρωματικότητας γίνεται ένα με τα λόγια ασυγκράτητου μίσους της Μήδειας, που προμηνύουν και φανερώνουν

⁹⁰ Η αυξανόμενη κλιμάκωση -αποτελεί κατά γενική ομολογία βασικό προϊόν που παρατηρείται- συγκλίνει επίσης στο γεγονός ότι η γκάμα των νοτών, το εύρος δηλαδή της μελωδικής γραμμής, από την Α΄ έως την Δ΄, σταδιακά κι εκείνη μεγαλώνει, συγκεκριμένα: Στην Α΄ Κραυγή η μελωδική γραμμή κυμαίνεται σε ένα εύρος 7 νοτών (λα[♭]-σολ), στην Β΄ εκτείνεται στα πλαίσια της οκτάβας (ντο#-ντο΄#), ενώ η Γ΄ που αποτελεί την κορύφωση του μελωδικού ανοίγματος διαθέτει μια γκάμα 9^{ης} ντο-ρε[♭], για να επιστρέψει ξανά στην αρχική πιο συρρικνωμένη γκάμα νοτών και διάρθρωσης της μελωδικής γραμμής, κατά την 7η ντο - σι[♭] στην Δ΄ καταληκτική Κραυγή.

ολοένα και περισσότερο την έκβαση του τραγικού τέλους της υπόθεσης. Η ημιτονιακά ανοδική κίνηση της μελωδίας από μέτρο σε μέτρο μεταδίδει το αίσθημα της αγωνίας στον ακροατή, της έντασης που κλιμακώνεται, αυξάνοντας έτσι τον φόβο και τις πιθανότητες αν τα λεγόμενα θα γίνουν πεπραγμένα. Κινούμενη καλύπτοντας ένα εύρος από ντο#3 έως και ντο#4 (δεδομένου ότι δεν είμαστε σε θέση να ομιλούμε για τονικό κέντρο, λόγω της τροπικότητας και της συντομίας των χαρακτηριστικών μελωδιών), φαίνεται η μελωδική κίνηση να σχηματίζει μια ελαττωμένη ντο#-μι-σολ (με έβδομη μικρή σι^b) συγχορδία. Η γενικότερη αίσθηση του απόηχου, που προκύπτει, ως *diminuita*, η έντονη χρωματικότητα, η σκοτεινή διάθεση της μελωδίας, οι μικρές διαστηματικές σχέσεις ημιτονίων και η συνεχής κλιμακωτή διαθεση αυτών που κυμαίνεται η μελωδία, επιτείνουν το δυσοίωνο στοιχείο το οποίο εντοπίζεται κατά κύριο λόγο κάπου στο μέσο της διάρθρωσης της *diminuita* ως την έκβασή της (μ. 4-7) **μι-φα#-φα^b-λα^b-σι^b-σολ-μι, ντο-ντο#**, όπου η χρωματική αυτή κίνηση συμπίπτει με το χαιρέκακο και καταστροφικό χαρακτήρα των λεγόμενων της Μήδειας : “Ω κατάρατα τέκνα μητέρας φρικτής, που να ανοίξει το χώμα να σας φάγει μαζί με τον κύρη”.

Handwritten musical score for the song "Ωχ Ωϊμέ, Τί έχω πάθει η πανάθλια..." by Manos Hatzidakis. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are written in Greek below the staves. There are some handwritten notes and markings above the first staff, including "B1" and "κραυγή".

Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 2 Β' Κραυγή Μήδειας, "Ωχ Ωϊμέ, Τί έχω πάθει η πανάθλια...", Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Η συνεχής δε, χρήση από ημιτονιακές *appoggiatures* στο μέρος αυτό, αποκτούν προεκτάσεις δημοτικού τραγουδιού, αναδεικνύοντας επιρροές και παραλληλισμούς με την παράδοση: φανερώνουν μια προσέγγιση που παραπέμπει στη χρήση του ιδιώματος του τονικού, μικροδιαστηματικού “γλυστρήματος” πάνω στις λέξεις ως έκφραση λυγμού (η εκτεταμένη χρήση μικροδιαστημάτων δηλαδή, κυρίως τέταρτα του τόνου) των μοιρολογίων, που συμπίπτουν με τις λυγμώδεις φράσεις της Μήδειας- αντίστοιχες δηλαδή συμφοράς κι απόγνωσης φράσεις που εκφράζονται από τις μοιρολογίστρες, με την συχνότατη χρήση επιφωνημάτων τύπου: “ὦ , άχ ωϊμέ, ω συμφορά μου, άλί μου...”. Έτσι και στους στίχους 111 “τί έχω πάθει η πανάθλια” (μ. 2), 112 “έχω πάθια να σκούξω, ως τα ουράνια” (μ. 3), 113 “ω κατάρατα..” (μ. 5), παρατηρείται τρεις το καθοδικό ημιτονιακό μοτίβο ογδών με *appoggiatura* πανομοιότυπο και στις τρεις περιπτώσεις: στους στίχους 111 και 112 παρατηρείται το $\text{mi}^b(\text{arrog.})\text{-ρε-ντο}\#$ όγδοα (στο μ. 2 και 3), και στον στίχο 113 “ω κατάρατα τέκνα μητέρα φρικτής” το ίδιο μοτιβικό μόρφωμα, όπου η *appoggiatura* προσεγγίζει το φθόγγο $\text{φα}\#$ με απόσταση τόνου, κι όχι ημιτονίου, $\text{λα}^b(\text{arrog.})\text{-φα}\#\text{-φα}^{\sharp}$ όγδοα (μ. 5).

Χαρακτηριστικό αποτελεί το μέτρο 6, όπου γίνεται αναφορά στην λέξη *κύρης*. Παρότι μέχρι τώρα οι ρυθμικές υποδύξεις των νοτών διαρθρώνονταν από όγδοα κυρίως, και νότες αξίας τετάρτων, σαν στο μέτρο αυτό να πραγματοποιείται μια στάση, μια ανάπαυλα ή νοηματικά τουλάχιστον μια ξεκάθαρη αναφορά στον Ιάσονα –με την αξία μισού σε διάρκεια στη νότα σολ- επισημαίνοντας τον επίορκο έτσι σύζυγό της ως τον “σταθερό” υπαίτιο της κατάστασής της.

Οι συνεχείς εναλλαγές επίσης, του ρυθμού, σχεδόν από μέτρο σε μέτρο (από 2/4 σε 3/4 και C) εντείνουν το ανήσυχο πνεύμα που κυριαρχεί και τη μανία της ηρωίδας για εκδίκηση. Έννοιες δηλαδή και χαρακτηριστικά δομικά στοιχεία όπως, η συνεχής εναλλαγή του ρυθμού, η τυπική χρήση ημιτονίων και τριημιτονίων, η τροπικότητα, το μονοφωνικό στοιχείο, συντελούν την ύπαρξη δημοτικού τραγουδιού (συναντώνται σε όλα, ιδίως στα δύο ενδιαμέσση μέρη των Κραυγών), που εκφράζεται με πολύ φυσικό τρόπο σε συνδυασμό ταυτοχρόνως με αυτό το σύγχρονο του διάφωνου, αν όχι ατονικού. Η χρήση διάφωνων διαστημάτων αυξημένης κι ελαττωμένης κυριαρχούν στη Β΄ και την Γ΄ Κραυγή, τα οποία συμπίπτουν με λέξεις και φράσεις πολύ κομβικές ή “αναφορές”, που η χρησιμότητά τους προσδίδει μια επιπλέον-ιδιαίτερη βάρυνση του νοήματος. Συγκεκριμένα, λίγο πριν τη χαρακτηριστική φράση “ω κατάρατα τέκνα” της Β΄ κραυγής, η τυπική χρήση (τριημιτονίου) του διαστήματος της 2ης αυξ. $\text{mi}^b\text{-φα}\#$ (μ. 4) -η συνύπαρξη επίσης διέσεων και υφέσεων στο ίδιο μέτρο- το διάφωνο δηλαδή και “σκληρό” άκουσμα με προεκτάσεις “folk” στοιχείου, προσδίδει ένα επιπλέον βάρος στην έννοια των λέξεων· αντίστοιχα στην Γ΄ κραυγή, η φράση που περικλύει την έννοια της συμφοράς και των βασάνων “Ὡχ αλί, και τρισαλί μου” προσκρούει με την κατιούσα 5^η αυξημένη που δημιουργεί το πήδημα της μονοφωνικής γραμμής του σαξοφώνου $\text{ρε}^{\sharp}\text{-σολ}^b$ (μ. 4), ενώ η επανάληψη του τριημιτονίου (διάστημα 2ης αυξ.) $\text{ντο-ρε}\#$ (μ. 6), έρχεται στην καταληκτική φράση παραίτησης κι απόγνωσης “Σιχαμένη ζωή παρατώντας”, της αποστροφής δηλαδή του θείου δώρου της ζωής, λόγω των δεινών και του θυμού που προκαλλεί ο προδομένος έρωτας.

Αρ. 4/ Γ' Κραυγή της Μήδειας, (Στ.144-148):

Συφορά μου!

Η φωτιά τ' ουρανού το κεφάλι μου νάθε το σκίσει!

Ποιό το κέρδος μου ακόμα να ζω;

Ωχ, αλί, τρισαλί μου! Να μπόρουν

με το θάνατο εγώ να χαθώ,

σιχαμένη ζωή παρατώντας.

Όλα αυτά λοιπόν τα στοιχεία υπαινίσσονται τάσεις φολκλορικής μουσικής, με άμεσο αντίκρισμα στο δημοτικό τραγούδι, που θέτει τις απαρχές και την προέλευσή του σε κανόνες και γνωρίσματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Σε σχέση με τον χαρακτήρα του ακούσματος που προκύπτει, και της θεωρίας περί “ήθους” των αρχαίων τρόπων, ο Χατζιδάκις ηθελημένα, ίσως και όχι, επικυρώνει τη “βαρβαρότητα”, την ξένη καταγωγή της Μήδειας, προερχόμενης από την Ανατολή. Το γεγονός αυτό επιτυγχάνεται, όπως έχει ήδη προαναφερθεί μέσω της αίσθησης της χρωματικότητας και των πολλαπλών διαδοχικών ημιτονιακών διαστημάτων, καθώς και της επιλογής της “προσωποποίησης” του οργάνου του σαξοφώνου με τον χαρακτήρα της ομώνυμης ηρωίδας. Επιπροσθέτως, και σχετικά με το “ήθος” , στον Πλατωνικό ήδη Λάχη, γίνεται σαφέστατη η διάκριση ανάμεσα στη Δώρια αρμονία, κατά τον οποίο θεωρείται η γνησίως ελληνική, και σε όλες τις υπόλοιπες: ιωνική, φρύγια, λύδια⁹¹. Η διάκριση και η διαφορά ανάμεσα σε αυτές και την δωριστή έγκειται στο γεγονός ότι, οι μεν “ξενικές” ως χαρακτηριστικό τους κατέχουν τη διάρθρωση μέσω ημιτονίων, ενώ η Δώρια είναι ανημίτονη, άρα λιτή, απλή, ανδροπρεπής, ευγενής, αξιοπρεπής, σοβαρή, γι’ αυτό κι ελληνική.

Στις Τέσσερις Κραυγές της Μήδειας, η διάρθρωση της μελωδίας του σαξοφώνου που συνοδεύει το ποιητικό κείμενο, ορίζεται με τη χρήση ημιτονίων, γεγονός που την καθιστά να παραπέμπει περισσότερο στο ήθος της Φρυγιστής⁹². Ο έντονα συναισθηματικός, εκστατικός κι οργιαστικός χαρακτήρας της φρύγιας αρμονίας κατά τον Αριστοτέλη αρμόζει καταλλήλως στις βακχικές τελετές, μέσω των τραγουδιών του χορού και την συνοδεία αυλού. Την ίδια άποψη φαίνεται να ενστερνίζεται κι ο δημιουργός της “Μήδειας”, Ευριπίδης, αφού την σχετίζει με τους Ασιάτες και τις εκστατικές βακχικές λατρείες –και η καταγωγή της ηρωίδας είναι από την Ανατολή. Μέσα από τη μανία, το θυμό, την έκφραση δυστυχίας και οργής η Μήδεια, όπως παρουσιάζεται από τον Ευριπίδη, επικαλείται τον Δία και την Θέμιδα να γίνουν μάρτυρες στην εκδίκηση που ετοιμάζει, κι όπως εκτιμούν τόσο ο Πλάτων, όσο κι ο Αριστοτέλης, μέλη τα οποία ανήκουν στο ήθος της Φρύγιας αρμονίας εκφράζουν πάθος, έχουν τη δύναμη να εμπνέουν και να διεγείρουν, καθώς και να αποκαλύπτουν εκείνους που έχουν ανάγκη τους

⁹¹ “...αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ ἀλλ’ οὐκ ἰαστί, οἶμαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστὶ, ἀλλ’ ἥπερ μόνῃ Ἑλληνικῇ ἐστὶν ἁρμονία.”, βλ., Πλάτων, Λάχης, η περί ανδρείας, μαιευτικός, Μτφρ. Β.Ν. Τατάκης, Αθήνα 1940, Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

⁹² Για πρώτη φορά η Φρυγιστή χρησιμοποιείται στην τραγωδία από τον Σοφοκλή κατά τρόπο διθυραμβικό. Βλ, Αριστόξενος, *Περί Τραγωδίας*, Απόσπασμα 79 Wehrli, Μτφρ. Ψελλός .

Θεούς. Και όσον αφορά την θρηνητική διάθεση που αποπνέουν οι *Κραυγές* και τον παραλληλισμό τους με το ήθος της φρύγιας αρμονίας, ως προέκταση ή εν μέρη μετεξέλιξη και συνέχεια της παρουσιάζεται ο ελληνικός λαϊκός τρόπος *Σαμπάχ* καθότι “πάνω του δημιουργήθηκαν ώρισμένα από τα πολύ λυπητερά ρεμπέτικα τραγούδια”⁹³, και η ρεμπετολογία, που παρουσιάζει γνωρίσματα προερχόμενα απευθείας από την αρχαία ελληνική μουσική, αποτελεί την αδιαμφισβήτητη και κινητήριο πηγή έμπνευσης του Μ. Χατζιδάκι για την μελοποιία αρχαίου δράματος.

Οι Κραυγές της Μήδειας οδηγούν τον Χορό –αποτελούμενο από δεκαπέντε Κορίνθιες γυναίκες, στο εσωτερικό της ορχήστρας. Παρά την κριτική του Αριστοτέλη⁹⁴ για την απομόνωση, την “παθητικότητα” και “βουβό ίσως χαρακτήρα” που επέβαλε –κατά τη γνώμη του- ο Ευριπίδης στο χορό, ο Τριταγωνιστής αυτός του δράματος, ο εκπρόσωπος κατ’ ουσίαν του λαού κι εκφραστής της κοινής γνώμης (του ακροατηρίου) φαίνεται να δέχεται ισχυρή επίδραση από την Μήδεια, και να χτίζεται μια σχέση ενεργούς αλληλεγγύης, σύμπνοιας και κατανόησης μεταξύ τους.



Χορός, Μήδεια⁹⁵

⁹³ Ψαρουδάκης, Στέλιος, *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, Στοιχεία Αρμονικής και Μελοποιίας*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικό Σπουδών, Αθήνα Οκτώβριος 2007, (υποσ. Γρυσμπολάκης 1995:58), σελ. 32.

⁹⁴ Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1456a, 25-28, [...] και παρά το εικός και τον χορόν δε ένα δει υπολαμβάνειν των υποκριτών και μόριον είναι του όλου και συναγωνίζεσθαι μη ώσπερ Ευριπίδη, αλλ’ ώσπερ Σοφοκλή [...], στο Aristotle. (ed. R. Kassel), *Aristotle's Ars Poetica*, Clarendon Press, Oxford, 1966.

⁹⁵ Βλ., Χαρισιάδης, Δ.Α., *Μήδεια* (1956), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου, 23/06/1956 - 24/06/1956.

Αρ. 3/ Πάροδος, (Στ. 131-138):

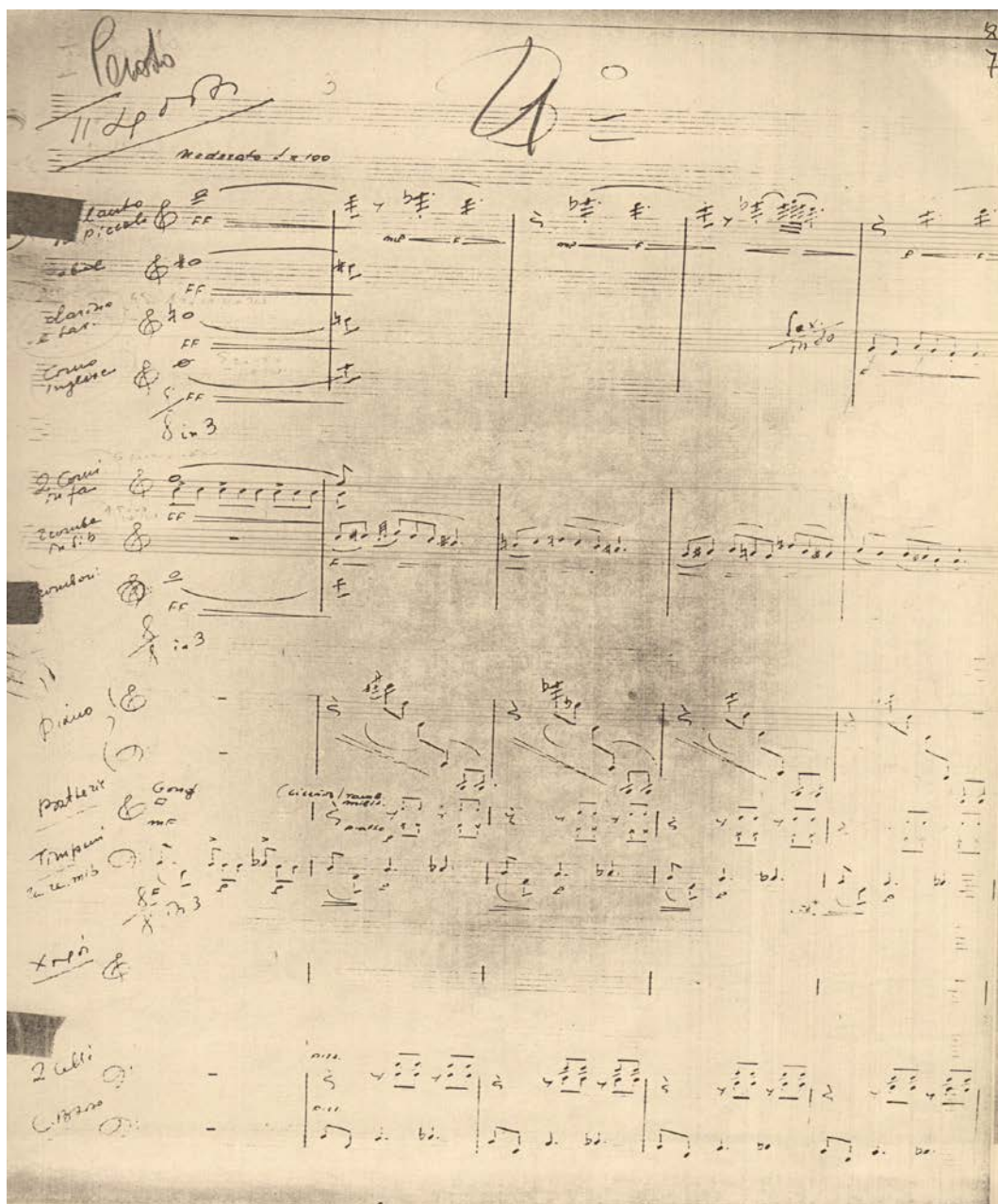
*Έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή
της πολύ παθισμένης
Κολχιδιώτισσας, Άχ! Που δε λέει να συχάσει.
Μα γερόντισσα, μίλα·
μες στη δίπορτη στέγη μου φτάνει το σκούσμα,
και δε χαίρομαι δα στον καημό του σπιτιού
πού έχει μπει στην καρδιά μου, γυναίκα.*

Αν το Σαξόφωνο έχει κατά την ενορχήστρωση του Χατζιδάκι προσωποποιηθεί με τη Μήδεια, ο Χορός, κι ο τελετουργικός, αναγγελτικός του χαρακτήρας αντιπροσωπεύεται από την *Τρομπέτα σε Σιϋ*, ένα χάλκινο πνευστό όργανο συνυφασμένο με εξαγγελτικές παραμέτρους. Λόγω του λαμπερού της ηχοχρώματος, του δυνατού και γεμάτου ήχου, η ιστορία έχει αναδείξει ως το κατεξοχήν όργανο προς χρήση σε αναγγελτικούς, τελετουργικούς σκοπούς, ακόμη και σε στρατιωτικούς –από τους μεγάλους ήδη αρχαίους πολιτισμούς⁹⁶- εξ' ου και η αρχαία ελληνορωμαϊκή σάλπιγξ, που θεωρείται πρόγονος της τρομπέτας. Χρησιμοποιούσαν τις χαρακτηριστικές φανφάρες⁹⁷, απλές και σύντομες δηλαδή μελωδικές γραμμές (κυρίως σε χαμηλότερους φθόγγους της αρμονικής στήλης), προκειμένου να αναγγείλουν την εμφάνιση κάποιου επίσημου προσώπου, πριν εκείνο αναφέρει κάτι σημαντικό, ή να ορίσουν την έναρξη μιας τελετής. Έτσι κι εδώ, ο Χορός με την συγκατάθεση της τρομπέτας, προαναγγέλει στην Πάροδο την επερχόμενη εμφάνιση της Μήδειας, ζητώντας από την Παραμάννα να φωνάξει έξω την κυρά της, καθώς λόγω της γυναικείας φύσης του ελπίζει να καταπραύνει τον πόνο της –ως ένδειξη έλεος κι όχι φόβου, δηλώνοντας “δεμένος” με τα πάθη του οίκου της Μήδειας⁹⁸.

⁹⁶ Χάλκινες σάλπιγγες συναντώνται σε όλους τους μεγάλους πολιτισμούς, όπως της Κίνας, της Αιγύπτου, της Ελλάδας, της Ρώμης κλπ. Δύο ευθείες σάλπιγγες –η μία ασημένια και η άλλη χάλκινη- που βρέθηκαν στον τάφο του Αιγύπτιου Φαραώ Τουταγχαμών, είναι οι παλαιότερες που έχουν φτάσει στα χέρια μας και χρονολογούνται από το 1350 π.Χ. (βλ. Αβέρωφ, Έφη, *Εισαγωγή στην Οργανογνωσία*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992, σελ. 55).

⁹⁷ Πανομοιότυπες με εκείνες τις λαμπρές φανφάρες της περιόδου του Μεσαίωνα, προοριζόμενες για στρατιωτικούς και τελετουργικούς σκοπούς. (ό.π.)

⁹⁸ Δεν είναι τυχαία η επιλογή του Ευριπίδη, ο χορός να απαρτίζεται μονάχα από γυναίκες. Αναλαμβάνει την αποκατάσταση των κοινωνικών αδικιών σε μια κοινωνία που συστηματικά υποβάθμιζε την γυναικεία παρουσία στη διαδικασία της κοινωνικής εξέλιξης. Κατ'αυτόν το τρόπο ο ποιητής εξετάζει θεμελιώδεις αξίες του πολιτισμού του, επισημαίνοντας πως ο πολιτισμός εξελίσσεται μέσα σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο σχέσεων δύναμης και συλλογικής πίστης.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 3 Πάροδος, Χορός*, "Έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή...", Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Σε αντιδιαστολή με την ευλαβική, τελετουργική και σιωπηλή (κατ' υπόδειξη του κειμένου) είσοδο –χαρακτηριζόμενου από μετριοπάθεια και αυτοσυγκράτηση, *Χορού*, το ανήσυχο και ταραχώδες πνεύμα της μουσικής του συνόλου της ορχήστρας, έρχεται να υπογραμμίσει τη συναισθηματική φόρτιση που προκλήθηκε απ' τις κραυγές, τις φωνές, τις βοές της πολυπαθισμένης.

Η σύσταση της ορχήστρας απαρτίζεται από⁹⁹:

1 Πίκολο φλ./1 Φλάουτο, 1 Όμποε, 1 Κλαρινέτο σε σι♭/ 1 Σαξόφωνο σε ντο,
1 Αγγλικό Κόρνο, 2 Κόρνα σε φα, 1 Τρομπέτα σε σι♭, 1 Τρομπόνι

Πιάνο

Τύμπανα ρε-λα-μι♭, Κρουστά (γκονγκ, μικρό ταμπούρο, πιάτα ή κύμβαλλα,
τρίγωνο, μεταλλόφωνο, καμπάνες)

Χορός,

2 Βιολοντσέλα, 1 Κοντραμπάσο

Από το πρώτο κιόλας μέτρο, εκεί που θα μιλούσαμε με κανόνες της ευρωπαϊκής μουσικής, ότι δηλαδή στα ξύλινα και χάλκινα πνευστά σχηματίζεται μια (διάφωνη) μείζονα με 9^η μικρή συγχορδία (όπου η 7^η ελλείπει) ρε-φα#-λα-(ντο)-μι♭ (fl., cor.ingl., tbn., ob., 2 cor, cl., διάταξη δηλαδή κατά τον τρόπο που σχηματίζεται η συγχορδία), στην τονικότητα της Ρε+, η τροπικότητα της μελωδικής γραμμής της τρομπέτας που πρωτοστατεί στα επόμενα τέσσερα μέτρα, υποδηλώνει την χρήση ορολογίας μιας μη δυτικότροπης μουσικής γλώσσας, αλλά την επιλογή ενός αισθητηρίου που κατά πολύ περισσότερο παραπέμπει σε κανόνες της ελληνικής λαϊκής – ρεμπέτικης μουσικής. Η εκούσια αισθητική επιλογή του Χατζιδάκι να “μιλήσει” τη ρεμπέτικη γλώσσα διαμέσου ευρωπαϊκών μέσων, και το πάντρεμα αυτής με δυτικότροπα στοιχεία –τη χρήση δηλαδή ενός μουσικού συνόλου που απαρτίζεται ως επί το πλείστον απ’τη σύνθεση μιας ευρωπαϊκής ορχήστρας- αντανακλά μια οπτική για τις “αναβιώσεις των αρχαίων δραμάτων”, ένα Προσωπικό ύφος και μια εκλεπτυσμένη ελληνικότητα, τιμώντας μεγαλοπρεπώς το αρχαίο, με σύγχρονες (για την εποχή και αισθητική του) μεθόδους και γηγενείς παραδόσεις.

Ο ρυθμός –απ’τα κύρια χαρακτηριστικά της Παρόδου, δεν ακολουθεί τις συμμετρικές ευρωπαϊκές δομές των 2/4, 3/4 ή και 4/4, που είχαν προηγηθεί στις *Κραυγές της Μήδειας* (παρά τις συνεχείς εναλλαγές, που υποδηλώνουν μια ανομοιομορφία του μέτρου), αλλά παρουσιάζονται οι σύνθετοι “ελληνικοί” και οι εναλλαγές αυτών, 8/8 και 11/8 ρυθμοί. Η “ανωμαλία” αυτών, τα παρατεταμένα όγδοα που τονίζονται ανά 2-3-3 από τα timpani στο ρυθμό των 8/8 σε ένα μέτριο-αλλά γρήγορο *moderato* ♩ =100, και η κατά μορφής συγκοπές ογδών στα ασθενή όγδοα 4-5 και 7-8 απ’τα

⁹⁹ Για συντομία με το αγγλικό σύστημα:

1 Picc./ 1 Fl., 1 Ob., 1 Cl. in B♭/ 1 Sax. in C, 1 Cor.ingl.

2 Cor. in F, 1 Trpt. in B♭, 1 Tbn.

Piano

Timpani in D, A, E♭, Batterie (gong, tmb. milit., piatti, trgl., glock., camp.)

Chorus

2 Vcl., 1 Cb.

millit.tamb. και celli, φανερώνουν το νευρικό κι ανήσυχο πνεύμα που έχει μεταδώσει η Μήδεια στο Χορό κατά την έλευσή του στην ορχήστρα.

Η τροπική κι ευλίγιστη (κατά τρόπο τεχνικής εκτέλεσης στην ψηλότερη περιοχή της μουσικής έκτασης¹⁰⁰) μελωδική γραμμή της τρομπέτας, που αποτελεί και το κυρίως θεματικό μοτίβο (μ. 2-5) της Παρόδου, και κατ'επέκταση εκπροσωπεί τη "φωνή" του Χορού, τοποθετείται σε ένα τονικό κέντρο "Ρε", συγκεκριμένα κατά τη ρεμπέτικη ορολογία : *τρόπος*¹⁰¹ ή *δρόμος Χιτζάζ σε τόνο Ρε*. Η εμφανής επιρροή που άσκησαν οι μελωδίες του Τσιτάνη και η επίδραση αυτή αναπαριστάται με την ανάμειξη των όρων της ευρωπαϊκής ορχήστρας με τη ρεμπέτικη κουλτούρα –κι αν είμαστε σε θέση να μιλάμε και για θεωρία, έτσι όπως προκύπτει από τα τραγούδια του υποφαινόμενου¹⁰², φαίνεται λοιπόν να υπερισχύει το "καθαρό" Χιτζάζ, το οποίο διαφοροποιείται από το Χιτζάζ-Χουμαγιούν (ρε-μι^b-φα#-σολ-λα-σι^b-ντο-ρε), όσον αφορά τη χρήση του σι[#] στην ανάβαση της μελωδίας και την παρουσία του σι^b στην κατάβαση¹⁰³, όπως δηλαδή αντιστοίχως στο μέτρο 4 της μελωδικής γραμμής της τρομπέτας. Ενώ δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου η χρήση του προσαγωγέα¹⁰⁴ (π.χ ντο# στο μέτρο 2), παραπέμπει σε δύο διαζευγμένα τετράχορδα (η χρήση του τριημιτονίου εμφανίζεται δύο φορές), δηλαδή στον *δρόμο Χιτζασκ(ι)άρ* (ρε-μι^b-φα#-σολ-λα-σι^b-ντο#-ρε¹⁰⁵), ο οποίος σπανίως χρησιμοποιείται μόνος, ενώ τις περισσότερες φορές εν τη παρουσία του Χιτζάζ, όπως στην προκειμένη περίπτωση.

Το αρμονικό υπόβαθρο (περιστρεφόμενο γύρω από το Ρε), υπογραμμίζεται από το κοινό ρυθμικό (δύο όγδοα-δύο τέταρτα παρεστιγμένα) και μελωδικό

¹⁰⁰ Προς το τέλος του 17ου αιώνα, οι τρομπετίστες είχαν αρχίσει να εξελίσσουν μια δύσκολη τεχνική εκτέλεσης, κατά την οποία χρησιμοποιούσαν τους οξύτερους φθόγγους της αρμονικής στήλης –από τον όγδοο και πάνω- οι οποίοι, επειδή δεν άφηναν μεγάλα κενά μεταξύ τους, μπορούσαν να αποδώσουν μια μελωδία κι όχι μόνο μια φανφάρα, όπως γινόταν μέχρι τότε. Τόσο η ψηλότερη περιοχή της μουσικής έκτασης της τρομπέτας, όσο και η τεχνική εκτέλεσης (κατά την περίοδο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης), ονομάστηκαν κλαρίνο (*clarino*), προερχόμενη από τη λατινική λέξη *clarus* (=καθαρός, διαπεραστικός, δυνατός). Ο συγκεκριμένος όρος, από το 1750 και μετά στην Ιταλία, έγινε ταυτόσημος με το κλαρινέτο, ενώ σε αρκετές τοπικές διαλέκτους ισχύει μέχρι τις μέρες μας. (Ο.π)

¹⁰¹ Στη Βυζαντινή μουσική παρουσιάζει αντιστοιχίες με τον Ήχο πλάγιο του Δευτέρου.

¹⁰² Π.χ στο "Εημερώνει και βραδιάζει" του Β.Τσιτσάνη.

¹⁰³ Ένα Χιτζάζ δηλαδή τετράχορδο ρε-μι^b-φα#-σολ, ένας διαζευτικός τόνος σολ-λα, κι ένα τετράχορδο κιουρντί (όμως υπό προϋποθέσεις, της ανάβασης και κατάβασης της μελωδίας) λα-σι(^b)-ντο-ρε.

¹⁰⁴ Θα μπορούσαμε βέβαια να το εκλάβουμε ως (χρωματική) διαβατική νότα, χάρις την έντονη χρωματική κινητικότητα που παρουσιάζει η μελωδία).

¹⁰⁵ Η αντίληψη για την μουσική έκταση των τρόπων, δεν αντιστοιχεί στη μία οκτάβα –όπως δηλαδή τους παρουσιάζουμε εδώ (για λόγους ευκρίνειας και συσχέτισης όσο το δυνατόν με την ευρωπαϊκή διαδοχή των κλιμάκων), αλλά σε δύο οκτάβες και μία δευτέρα. Αυτό σημαίνει πως, δεν είναι απαραίτητο να επαναλαμβάνονται οι νότες κατ'ομοίωση και στις δύο οκτάβες, γιατί τα υποκείμενα και υπερκείμενα της κεντρικής οκτάβας τετράχορδα μπορεί να είναι διαφορετικού γένους και δομής.

(ρε-λα-ρε μι[♭]) υπόβαθρο που ηχεί στα timpani ρε-λα-μι[♭] και στο contrabass στις ίδιες νότες, κατά τρόπο παιξίματος *pizzicato* που παραπέμπει περισσότερο στη νύξη -άρα κρούση- υποβοηθώντας έτσι το ρυθμικό (του) ρόλο, παρά τον μελωδικό που απαρτίζεται από τις θεμέλιους νότες των βασικών συγχορδιών του τρόπου, δημιουργώντας ένα νευρικό-ρυθμικό *ostinato*, που πέραν της αρμονίας υπογραμμίζει την ξεκάθαρα ρυθμική φύση του ρυθμού 8/8. Η νότα λα βέβαια, με το πήδημα λα-ρε (αν λέγαμε ότι η ρε αντιστοιχεί στη Ιη και το λα στην Vη βαθμίδα) , αποτελεί μια πιο εξευρωπαϊσμένη διαδοχή και μέθοδο, που παραπέμπει περισσότερο στη σύνδεση V-I της δυτικής ευρωπαϊκής, καθώς στον ρεμπέτικο Χιτζάζ τρόπο η δεσπόζουσα αντικαθίσταται από την ελάσσονα έβδομη βαθμίδα, δηλαδή ντο- . Ενώ το μι[♭] -η χαρακτηριστική Ιη βαρυμένη, που σχηματίζει μια μείζονα πολλές φορές με την παρουσία 7ης μι[♭]-σολ-σι[♭]-ρε, αποτελεί βασικό προϊόν του Χιτζάζ. Τα χαρακτηριστικά αρπές ογδών του πιάνου, καλύπτοντας ένα εύρος τεσσάρων οκτάβων στο κλαβιέ, δημιουργούν μια φευγαλέα και αέρινη κινητικότητα στην ατμόσφαιρα, με ένα δομικό μελωδικό υλικό που περιστρέφεται γύρω από το ρε: ρε-μι[♭]-ντο-ρε, στις ψηλές νότες, ενώ τα μπάσα “ρε” ογδών καθιστούν σαφέστατη την αρμονία.

Τέσσερα μέτρα πριν την είσοδο του χορού (μ. 12), ως ένδειξη αντίθεσης στη γυναικεία του φύση, το αρχικό μουσικό θέμα “του χορού”- της τρομπέτας, παρουσιάζεται στις μπάσες συχνότητες των βιολοντσέλων, του κοντραμπάσου και του τρομπονιού ελαφρώς παραλλαγμένο, πιο βαρύ σαν αίσθηση ηχοχρώματος και αρθρωμένο τονισμένα ανά δύο όγδοα. Σε αυτό συντελεί βάβαια και η χαρακτηριστική εναλλαγή του ρυθμού 11/8 (μ. 8-10), ο χαρακτήρας του οποίου διασαφηνίζεται αυτή τη φορά από την τρομπέτα (που έφερε προηγουμένως το θεματικό υλικό), και τον γλυκό αλλά οξύ ήχο του μεταλλόφωνου· το νευρικό δηλαδή *ostinato* παρατεταμένων ογδών που υπογραμμίζουν το ανήσυχο πνεύμα του ρυθμού, παρουσιάζεται σε πίο ψηλές συχνότητες: παρουσιάζεται δηλαδή μια “ανταλλαγή ρόλων” μεταξύ των ψηλών (θεματικό αρχικώς υλικό) και χαμηλών (αρχικά ρυθμικό υπόβαθρο) συχνότητων. Μάλλον βαθύτερη επιδίωξη του δημιουργού, αρχικά για πρακτικούς λόγους, ήταν να υποδείξει στις ηθοποιούς -λόγω της δυσκολίας των σύνθετων ρυθμών- το σημείο όπου έπρεπε να μπου, ή απλά να επιτύχει την αισθητικά και ρυθμικά έντονη διαφοροποίηση των μέτρων 8-10 και της επακόλουθης εισόδου στο μέτρο 12 του χορού -να υπερτονίσει δηλαδή την επερχόμενη στα Sprechchor είσοδο των γυναικών. Ο ρυθμός των 8/8 επανέρχεται ένα μέτρο πριν (μ.11), ενώ τα διαπεραστικά tremoli του τριγώνου προετοιμάζουν την είσοδο.

Η χειρόγραφη παρτιτούρα του Χατζιδάκι παραθέτει σε ολόκληρη την έκτασή της στα χορικά (αλλά και σε μονολογικά-μονωδιακά μέρη π.χ στις *Κραυγές της Μήδειας*) τους στίχους αυτών, με αποτέλεσμα την επίτευξη μέσω της άμεσης ταύτισης-συνύπαρξης του ποιητικού και μουσικού κειμένου ενός ακριβέστατου και σε σύμπνοια θεατρικού-δραματικού και μουσικού χρόνου. Η ρυθμική αγωγή και προσωδία των λέξεων καθορίζεται με μεγάλη σαφήνεια στο πεντάγραμμο, χωρίς ωστόσο να συγκεκριμενοποιείται με μια υπαρκτή και ανάγλυφη μελωδία το τονικό ύψος των λέξεων, επιτυγχάνοντας ο χορός έτσι μια μελισματική κίνηση των φράσεων στα πλαίσια του τονικά “δυνατού τυχαίου”. Κάθε λέξη, κάθε

επιφώνημα, κραυγή, οίμωγή κτλ. αντιπροσωπεύουν μοιραίως έναν κάποιον ήχο – κάποιον τόνο του ομιλούντος¹⁰⁶ χορού (γερμαν. *Sprechchor*) που προσκρούει πάνω στην τονικότητα των έναρθρων, σφικτά οργανωμένων πλαισίων των μουσικών μέτρων. Οι τόνοι δηλαδή του χορού, αντιστοιχούν μοιραίως με κάποιες νότες της μουσικής κλίμακας. Δεν ομιλούμε δα και για έναν τριανταμελή ή ακόμη και πενήνταμελή χορό, όπου ο κίνδυνος για παραφωνία στις περιπτώσεις αυτές είναι μεγαλύτερος (λόγω του ότι οι τόνοι δεν αναγράφονται επί του πενταγράμμου, με αποτέλεσμα να αφήνονται στην “τυφλή τύχη” και να αυξάνονται οι πιθανότητες αυτές), αλλά για ένα μικρότερο, μόλις δεκαπέντε γυναικών ηθοποιών-τραγουδιστών σύνολο. Είμαστε επομένως σε θέση να αναφερόμαστε σε έναν όχι “ομιλών”, αλλά “εψάλλοντα χορό” (γερμαν. *Gezangchor*), όπου πιθανολογείται μια τρόπον τινά ρυθμική και τονική αφήγηση, με μια προσέγγιση ως επί το πλείστον μονοφωνική, πλειρώντας έτσι το γυναικείο σύνολο κανόνες ομοιογένειας, όχι μόνο εξ’όψεως αλλά και εξ’ακοής. Με οπερατικούς δε όρους, προσεγγίζει περισσότερο το λεγόμενο κλασικό ρετσιτατίβο –ένα από τα εντονότερα μέσα δραματικής έκφρασης, το οποίο συνδέεται με τρόπο φυσικό με τα λυρικά μέρη της τραγωδίας- τα χορικά.

Η ένταξη και μόνο, και παρουσία του χορού σ’ αυτό το σημείο της σύνθεσης σηματοδοτεί μορφολογικά ένα νέο μέρος Α’ (που κυμαίνεται από το μέτρο 12 έως και το 22), λόγω του ότι εντείνεται η εκφραστικότητα και επεξηγηματικότητα μέσω του ποιητικού κειμένου, παρά την παραμονή στο ίδιο μουσικά αρμονικό πλαίσιο-τον ίδιο τρόπο, και τα παρεμφερή μοτιβικά ψήγματα που παρατηρούνται.

Στο σημείο αυτό της εισόδου του Χορού, παρατηρείται ένα δείγμα αντιστικτικής γραφής (μ. 12-13), κανόνα, κατά τον οποίο ο χορός είναι μοιρασμένος σε δύο μέλη -διαχωριζόμενος σε δύο δηλαδή, τονικά επίπεδα: α’ για εκείνον που καλύπτει τα υψηλότερα και β’ για εκείνον που αντιστοιχεί σε χαμηλότερο registro- κατά αντιστοιχία με τα ξύλινα πνευστα που γκρουπάρονται κι αυτά ανά δύο ζεύγη. Συγκεκριμένα, τα μεν φλάουτο-όμποε συμπίπτουν με ακρίβεια με τα λόγια και τις ρυθμικές υποδείξεις της α’ (με τα ψηλότερα τονικά επίπεδα), και το δε κλαρινέτο σε σι[♭] που ομαδοποιείται με την χάλκινη τρομπέτα σε σι[♭], παρουσιάζονται κατά κοινή ομολογία με το β’ σκέλος του χορού, σε δεύτερο χρόνο όπου επαναλαμβάνεται ο στίχος “έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή”, κατά τρόπο αντιστικτικό. Για πρώτη φορά το “θέμα του Χορού” της *Παρόδου*, ακούγεται σε ψηλότερες περιοχές από τα ψηλότερα όργανα της ορχήστρας, στο φλάουτο και το όμποε (ισχυροποιώντας τη διαφοροποίηση του “θήλυ και άρρεν” χαρακτήρα, του θηλυκού απ’ του αρρενωπού στοιχείου των βαθύφωνων τρομπονιού, τσέλων, κοντραμπάσου –όπου και η κυρίαρχη μελωδία είχε στα προηγούμενα μέτρα παρουσιαστεί), **MI[♭]**-φα-σολ[♭]-φα-μι[♭]-ρε (Ερώτηση), συμπίπτωντας με τα πρώτα λόγια ταραχής του χορού. Η απάντηση έρχεται από το β’ σκέλος του χορού, με την επανάληψη του ίδιου στίχου· και η επανάληψη δημιουργεί την επιβεβαίωση. Επιβεβαιώνει το ένα σκέλος του χορού στο άλλο αυτά που άκουσε. Επιβεβαιώνεται και επιδεινώνεται το αίσθημα ταραχής και η χαοτική διάθεση που ξεπήδησε από τις *Κραυγές*

¹⁰⁶ Κάτι σαν την τεχνική *parlando*, που συνοδεύεται από μουσική η οποία ακολουθεί τις διαθέσεις που προβάλλει το κείμενο (αντίστοιχο του *Melodram*).

(κραυγή – φωνή – βοή), εντείνοντας σε μία κλιμακωτή δυσμενή ακουστική ενέργεια. Κυριολεκτικά και μεταφορικά επιτυγχάνεται ένα *crescendo*. Η “παράλληλη μουσική απάντηση” σχολιάζεται από το κλαρινέτο και τη τρομπέτα, οι οποίες φέρουν το ίδιο “θέμα του χορού” σολ#-λα-σι-λα-σολ#-φα#, σε απόσταση 6^{ης} ελαττωμένης μι♭-σολ# , (δηλαδή 5^{ης} Κ. μι♭-λα♭). Η μουσική διαχέεται όπως και τα λόγια, οι φωνές, οι βοές, και αποκαλύπτει αυτούσιες, τις ίδιες διαθέσεις που προβάλλει το κείμενο.



Χατχιδάκης, Μάνος, Αρ. 3 Πάρδος, Χορός, “Έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή...”, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι

Στα επόμενα μέτρα (14-17) εξακολουθεί η ταραχώδης αίσθηση να κυριαρχεί: το νευρικό-ρυθμικό *ostinato* ογδόων στα κόρνα σε φα, τσέλα και τύμπανα, οι διάφωνες συγχορδίες του πιάνου σε οκτάβες (ρε-λα-μι♭), η ταξινομία των ξύλινων πνευστών φλάουτο-όμποε με τρομπέτα σε σι♭ (ρε-μι-φα.-μι-ρε- ντο#), και κλαρινέτο σε σι♭ με αγγλικό κόρνο (φα#-λα-σι♭ -...-λα-σολ-φα#) φέρουν ψήγματα του κυρίως μελωδικού θέματος. Η συνύπαρξη

διέσεων και υφέσεων στο ίδιο μέτρο εντείνουν την τραχύτητα, ενώ οι καταληκτικές 5^{ες} παράλληλες που σχηματίζονται στο κλείσιμο της φράσης των πνευστών μαρτυρούν μορφώματα και μοτίβα που παραπέμπουν στην ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, στοιχεία παρμένα από τα δημοτικά τραγούδια, συνδεδεμένα με βουκολικές-ποιμενικές εικόνες κι ακούσματα, που θα μπορούσαν να συμβολίσουν και να υποδηλώσουν τη μή βασιλική καταγωγή των Κορίνθιων γυναικών -γυναίκες της υπαίθρου, ερχόμενες σε αντίθεση με τις λιτές, εύληπτες σχεδόν “μίνιμαλ” –παρά το διάφωνο στοίχειό τους- μελωδίες του σαξοφώνου της Μήδειας.

Η μελωδική κατιούσα γραμμή (μ. 16) του κλαρινέτου και αγγλικού κόρνου που καταλήγει σε ένα φα# (σι[♯]-λα-σολ-**Φα**#), το οποίο θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια V/VI, με τις προεκτάσεις κιόλας που παίρνουν τα τσέλα-κοντραμπάσο, πιάνο και τρομπόνι, που κατέχουν μια παραλλαγή του χαρακτηριστικού νευρικού *ostinato* ρυθμικού σχήματος ογδών (σι-φα#-σολ-σι), που καταλήγουν σε ένα **Σι** (μ. 18). Επισημαίνεται το αρμονικό υπόβαθρο που υπογραμμίζουν τα βαθύφωνα όργανα (Σι σε αξία μισού και σύζευξη διάρκειας), εκδηλώνοντας την επιθυμία να παραμείνουμε για λίγο στο “τονικό αυτό κέντρο”. Ο χορός αναφέρει ξανά “έχω ακούσει φωνή, έχω ακούσει βοή”, αυτή τη φορά σε μονοφωνική διάθεση, συνοδευόμενος από το χαρακτηριστικό τροπικό θεματικό μοτίβο στο κλαρινέτο (σολ-λα-σι[♯]-λα-σολ-φα#). Στον στίχο “της πολύπαθισμένης Κολχιδιώτισσας, Αχ...” (μ. 20), σχηματίζεται μια ελαττωμένη συγχορδία στα μπάσα έγχορδα βιολοντσέλα-κοντραμπάσο λα#-ντο#-μι, αποκαλύπτωντας το δυσοίωνα στοίχειό που εκφράζει κι ο στίχος, τα πολλά πάθη και βάσανα που έχει υποστεί η Μήδεια, και από την άλλη η χρωματικότητα αυτή υπαινίσσεται για μία ακόμη φορά μέσω της αναφοράς του προσώπου της την ξενική καταγωγή, με την κορύφωση του διαδοχικού χρωματικού αρπάζ να καταλήγει σε ένα **Μι** (μ. 21). “...Που δεν λέει να ησυχάσει”(απ’τα πάθη της η Μήδεια), στη φράση παρατηρείται μια παράλληλη κατιούσα μελωδική-χρωματική κίνηση από το μεταλλόφωνο και το ζεύγος ξύλινων πνευστών όμποε-κλαρινέτο σε 4^{ες}. Το “κατέβασμα” της μελωδίας στη φράση έρχεται σε αντίθεση με την “ανεβασμένη” αδρεναλίνη και θυμό της Μήδειας που την ωθεί σε βίαια συναισθήματα κι όχι κινήσεις καταπραϊντικές¹⁰⁷, γι’αυτό και ο χορός αναφέρει ότι τίποτα δεν κατευνάζει τον πόνο και την οργή της. Στην κατιούσα κίνηση της φράσης φαίνεται ξεκάθαρα η ανάγλυφη και διττή παρουσία των *Χιτζάζ τρόπων σε Λα* (σολ-φα-μι-ρε-ντο#-σι[♯]-λα) και *Μι* (ρε-ντο-σι-λα-σολ#-φα[♯]-μι), που με παράλληλη κίνηση καταλήγουν σε ένα **Λα**, με ευρωπαϊκούς δηλαδή όρους προηγήθηκε μια V/v **Μι**, και η V της **Ρε** (λα-ντο#-μι). Σαν σε μία κλιμακωτή αναπαράσταση μουσικά, της συναισθηματικής φόρτισης του χορού, που εκφράζει έκδηλα την ανησυχία του προς το πρόσωπο της Μήδειας, τα μέτρα 17-23, με τις συνεχείς σύντομες μετατροπές, την τονική ανισορροπία, την αυξανόμενη κλιμακωτή διάθεση, σχηματίζουν ένα ανολοκλήρωτο “Κύκλο από Τέταρτες” **Φα**# (μ. 17) – **Σι** (μ. 18) – **Μι** (μ. 21) – **Λα** (μ. 22) , που εντείνει στην κορύφωση της δραματικής αγωνίας.

¹⁰⁷ Η συνεχής εναλλαγή στη ρυθμική διάρθρωση των μέτρων (σχεδόν αναμέτρο) 3/4 (μ. 20), 2/4 (μ. 21), ξανά 3/4 (μ. 22), 4/4 (μ. 24), συμβάλλουν με την ανισότητα αυτή στο αίσθημα αναβρασμού που κατακλίζει τις γυναίκες.

Το καταληκτικό τμήμα της Παρόδου ολοκληρώνεται με τον διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ της σόλο τρομπέτας (δίχως τη συνοδεία άλλου οργάνου) και του χορού, στα μέτρα 23-27, ισχυροποιώντας το αρχικό σκεπτικό, ότι δηλαδή η τρομπέτα προσωποποιείται από τον χορό, κι ο χορός “μουσικοποιείται” από την τρομπέτα. Μορφολογικά παρουσιάζεται η καταληκτική, μορφή του Α’ : εμπρόκειτο δηλαδή για μια μορφολογική αλληλουχία στο μέρος της Παρόδου, η οποία απαρτίζεται από ένα σαφέστατα «Α» - ένα δηλαδή κυρίο θεματικό (ρυθμικό-μελωδικό) υλικό, το οποίο διαμορφώνεται και μονίμως επαναπροσδιορίζεται με διαφορετικές μεθόδους -είτε όσον αφορά το ενορχηστρωτικό επίπεδο –τα οργανικά ζεύγη που φέρουν το θεματικό προϊόν, είτε χάρις την εκφραστική παρέμβαση, και τρόπους ένταξης της χορωδίας, αλλά και βάσει του αρμονικού υποβάθρου όταν υπερέχει –που μαρτυρεί την κατουσίαν περιστροφή¹⁰⁸ γύρω από την Ρε:

Α Α’ Α’’ ¹⁰⁹

Η τρομπέτα φέρει αυτούσιο το αρχικό “θέμα του χορού”, αυτή τη φορά (μ. 23-27) σε ένα περιβάλλον “Λα” (λα-σι-ντο-σι-λα-σολ#) ελαφρώς παραλλαγμένο. Ενώ όλες οι διαστηματικές αποστάσεις της μέχρι τώρα μελωδίας κινούνταν σε ένα πλαίσιο κατά βάση τόνων και ημιτονίων, η διάθεση παρ-αλλαγής εντείνεται με τη χαρακτηριστική κίνηση πηδήματος 6^{ης} πρὸς τα πάνω φα#-ρε (μ. 25-26) στη λέξη “καημό” (στον καημό του σπιτιού που έχει μπει στην καρδιά μου), που τονίζεται κατ’αυτὸν τον τρόπο η λέξη, αλλά κι ο συμπονετικός χαρακτήρας του χορού –το πόσο “δεμένος” με τα πάθη και σε θέση να σταθεί στους καημούς της συμφοράς του οίκου της Μήδειας. Όχι πως δεν μας είχε συνηθίσει σε διάφωνες κινήσεις, με απροσδόκητες καταλήξεις της μελωδίας ο Χατζιδάκις, αλλά εκεί που θα περιμέναμε η μελωδική γραμμή της τρομπέτας στο καταληκτικό τουλάχιστον τμήμα να κινηθεί κατά τρόπο: ρε-ρε^b-ντο-φα-μι (καταλήγοντας δηλαδή στο μι), η τραχύτητα της αρμονίας επιδεινώνεται και αισθητικά το επιθανάτιο προμηνύεται με την κατάληξή της στο μι^b, και τη συγκατάθεση της ενδιαφέρουσας κι απροσδόκητης επιλογής της καμπάνας, σε σολ. Αντί της ελάσσονος λα-ντο-μι συγχορδίας στη λέξη “γυναίκα”, η βάρυνση αυτής λα^b-σι (δηλ. ντο^b)-μι^b-σολ, χαρίζουν με βάση την αρχική Ρε το καταληκτικό, διάφωνο άκουσμα απόστασης 5ης ελαττωμένης ή αλλιώς 4ης αυξημένης (δηλ. σολ#-σι-ρε#-φαχ), μιάς ελάσσονας συγχορδίας με 7^η μεγάλη που ηχεί από όλα τα χάλκινα. Ο εξαγγελτικός παράγοντας των χάλκινων οργάνων, σε

¹⁰⁸ Παρά τις συνεχείς τονικές εναλλαγές, η Πάροδος αποτελεί, θα μπορούσε να λεχθεί ένα τονικά σαφές Α. Το Α μέρος, φέρει ξεκάθαρα το θέμα στην Ρε, το Α’ μέσω της Πης βαρυμένης συγχορδίας μι^bτου Χιτζάζ τρόπου πάλι φέρει το θέμα στα πλαίσια του Ρε τρόπου, ενώ το Α’’ παρουσιάζει στο διάλογο χορού-τρομπέτας το θέμα στην λα, δηλ την V της Ρε. Και οι τρεις νότες Ρε-Μι^b-Λα που πρωταστατούν και ξεχωρίζουν ως “θεμέλιοι” σε κάθε Α, αποτελούν προέκταση και παραπέμπουν στο ναι μεν ρυθμικό-αλλά είναι ταυτοχρόνως και μελωδικό- “νευρικό *ostinato*” (των *timpani re-la-mi^b* και των βαθύφωνων *celli-contrabasso*), άρα κι αρμονικό, που περιστρέφεται γύρω από την Ρε. Επομένως όλα τα Α μέρη περιστρέφονται γύρω από ένα Ρε.

¹⁰⁹ Α (μέτρα 1-11), Α’ (μέτρα 12-22), Α’’ (μέτρα 23-27).

μια διάθεση **p**, λειτουργεί ως ένδειξη “αναγγελίας” της καταστροφής που δεν αργεί να φτάσει (όπως και επισημαίνεται και στους μετέπειτα στίχους 150-159 του χορικού άσματος *Δία και γῆ κ’ήλιοφώς* : “Δεν αργεί του θανάτου το τέρμα· μην το κράζεις λοιπόν”) , ενώ ο ρόλος της καμπάνας (**pp**), με τη θρησκευτική χροιά και τη ρυθμική συνοδεία (τέταρτο, μισό με κορώννα που παραπέμπει στο πένθιμο ρυθμικό σχήμα) την έμμεση σύνδεση με την ορθόδοξη λειτουργία και κατ’επέκταση με τη βυζαντινή μουσική, έγκειται στη συμπλήρωση του διάφωνου ηχητικού σύννεφου και επισφραγίζεται το επιθανάτιο προμήνυμα.



Πρώτη πεντάδα: Γεωργία Δημοπούλου (Χορός), Μάρμω Γεωργαλά (Χορός), Ελένη Νενεδάκη (Κορυφαία), Μάρω Κοντού (Χορός), Βιβέτα Τσιούνη (Χορός). Δεύτερη τετράδα: Φλώρα Στυλιανέα (Χορός), Βέρα Δεληγιάννη (Χορός), Πίτσα Καπιτσινέα (Κορυφαία), Ανδρομάχη Συρράκου (Χορός). Τελευταία τετράδα: Κάκια Παναγιώτου (Α΄ Κορυφαία), Γιάννα Βασσάλου (Χορός), Όλγα Τουρνάκη (Χορός), Δέσπω Διαμαντίδου (Κορυφαία). Χορός.¹¹⁰

¹¹⁰ *Μήδεια* (1958), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Sarah Bernhardt, 2, place du Châtelet, Παρίσι, Γαλλία, 25/03/1958 - 26/03/1958.

Αρ. 7/ Επωδός,

Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 7 Επωδός, Χορός, "Πολύ στενάχτη αχὴν ἔχω ἀκούσει ἀπὸ θρήνων..."; Ψηφιοποιημένο Αρχεῖο Γιώργου Χατζιδάκι.

Αρ. 7/ Επωδός, (Στ. 205-212):

Πολυστέναχτη αχὴν ἔχω ἀκούσει
ἀπὸ θρήνων, καὶ σκούσμα στριγγό,
που σηκώνει ἡ πανάθλια
για ἓναν άντρα κακό
κι ορκοπάτη του γάμου·
Αδικοπαθισμένη, του Δία το ταίρι
τη θεά ἀνακαλιέται τη Θέμιδα,
τη φυλάχτρα των ὀρκων,
που ἀπ' το νύχτιο την πέρασε κύμα
στην ἀντίπερα γῆ της Ἑλλάδας,
πάνω κει στ' ἀρμυρά τα στενά,
στου πελάγου τα πλατιά που βγαίνουν.

Στο σύντομο μέρος της *Επωδού* είναι που ισχυροποιείται κι επιβεβαιώνεται η προσωποποίηση του χορού με αυτήν της τρομπέτας, αφού αποδυναμώνεται η ισχύς του συνόλου της ορχήστρας και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στον μεταξύ τους διάλογο. Επιτυγχάνεται περισσότερο ευκρινής η παρουσία του ίδιου θέματος της *Παρόδου*, η ίδια μελωδική γραμμή της τρομπέτας ελαφρώς παραλλαγμένη με παρουσία τριήχων ογδών -ως συνέχεια του μουσικού κειμένου του καταληκτικού τμήματος της Παρόδου- και με τα χαρακτηριστικά πηδήματα 6^{ης} μικρής.

Διαφοροποιείται ωστόσο η διάρθρωση της μελωδίας του σαξοφώνου σε σημεία, που αποσκοπούν να δωθεί μεγαλύτερη έμφαση σε λέξεις του ποιητικού κειμένου που εκφράζουν την αδικία, καταρρακωμένα αισθήματα –από κάθε προηγούμενη μελωδική διαστηματική σχέση, τόνου και ημιτονίου- με μεγαλύτερα πηδήματα διαστημάτων. Χαρακτηριστικά τα κατιόντα πηδήματα 4^{ης} K. φα#-ντο#-σολ# και φα#-ντο#-σολ# (μέτρα 5 και 6 αντίστοιχα), καθώς και το ανιόν 5^{ης} ελαττωμένης σολ#-ρε στη λέξη “αδικοπαθισμένη” (μ. 6) που αρθρώνεται από τον χορό υπό της μορφής εξάηχου δεκάτων έκτων, δίνοντας ιδιαίτερα την αίσθηση του *parlando* και της αντίθεσης τόσο σε σχέση με την ομοιογενή άρθρωση των τριήχων ογδών και δεκάτων έκτων του υπόλοιπου κειμένου από τον χορό, όσο και με την τρομπέτα που “κοντοστέκεται” -αξίας μισού (*longo* κατ’υπόδειξη του κειμένου¹¹¹) στη νότα ρε (που προήλθε από πηδήμα 5^{ης} ελτ. σολ#-ρε), “αναγγέλοντας” κατά αυτόν τον τρόπο η τρομπέτα και καθιστώντας συμβολικά, μόνιμη, παρατεταμένη κι απaráλλαχτη την κατάσταση αδικίας απέναντι στο πρόσωπο της Μήδειας. Είναι άδικο που για “ένα άντρα κακό, ορκοπάτη του γάμου” εγκατέλειψε την πατρίδα της “που απ’το νύχτιο την πέρασε κύμα, στην αντίπερα όχθη της Ελλάδας, πάνω ’κει στ’αρμυρά στενά του πελάγου”. Στις φράσεις αυτές των μέτρων 10-13 του μουσικού κειμένου, οι διαστηματικές σχέσεις και τα πηδήματα της τρομπέτας 4^{ης}, 5^{ης}, 6^{ης}, φτάνουν μέχρι και 9^{ης} φα-σολ της ψηλής περιοχής της τρομπέτας (μ. 12), κατ’αντιστοιχία στη φράση “Πάνω ’κει στ’αρμυρά στενά”, αντικατοπτρίζοντας έτσι η φευγαλέα διάσταση της μουσικής, με τα απομακρυσμένα μεγάλα άλματα της τρομπέτας την πραγματική αναγκαστική φυγή στην οποία τράπηκε η Μήδεια, το μεγάλο άλμα απ’την Κολχίδα στην αντίπερα όχθη της Ελλάδας. Ενώ η παρέμβαση των μπάσων τενούτων σε οκτάβες, οι μεγάλες σε διάρκεια με τονισμό νότες (αξίας ολοκλήρου και μισού παρεστιγμένου) ντο# και σι (μ. 10-12) των πιάνο, τσέλων και κοντραμπάσου σε μία διάθεση **mp** και **p**, λειτουργούν σαν σκοτεινό σύννεφο που η αλήθεια του ολοένα και πυκνώνει ανελέητα και μοιραία τη βαριά ατμόσφαιρα, ενισχύοντας έτσι, και συμπληρώνοντας η ελαχιστοποίηση αυτή της ορχήστρας με τον συνοδευτικό της χαρακτήρα, την διαλογική συνύπαρξη και φόρτιση χορού-τρομπέτας.

Η προσθήκη των δύο κόρνων σε φα μονάχα στο τελευταίο μέτρο (μ. 16) -για το κλείσιμο του α’ λυρικού μέρους- εντείνουν και ισχυροποιούν τον

¹¹¹ Μάλλον πρόκειται για μεταγενέστερη παρέμβαση στο μουσικό κείμενο, μιάς και η προσθήκη αυτή των λέξεων “*longo*” στα μισά ρε, λα και ντο των μέτρων 6, 8 και 9 αντίστοιχα, δεν φαίνεται να ταιριάζουν με τον γραφικό χαρακτήρα του Μ.Χατζιδάκι. Ενώ παρατηρείται κάτω από την νεοελληνική εκδοχή, μετάφραση σε σημεία του ποιητικού κειμένου στα ιταλικά.

λεγόμενο “*χαρακτήρα της απώλειας*”. Η παρουσία μόνο των συνηχήσεων των υπερκείμενων καθαρών πεμπτών στα κόρνα (μιάς και το μέρος του χορού έχει ήδη ολοκληρωθεί από το προηγούμενο μέτρο), τονίζουν τον πεντατονικό ήχο, που παραπέμπει στη μουσική του πρώιμου μοντερνισμού - με χαρακτηριστικά παραδείγματα τη συχνή χρήση πεντατονικής κλίμακας από τον Debussy, ή και τις υπερκείμενες ακόμη καθαρές τέταρτες στην Συμφωνία Δωματίου του Schönberg- και συγχρόνως σχετικά με την παράδοση και όρους “ιστορικής συνέχειας και προέκτασης”, η χρήση παράλληλων πεμπτών και τετάρτων καθαρών εκφράζονται ως προϊόντα “αρχαιοπρεπή” και καταλλήλως αρμονιζόμενα με τη μουσική υπόκρουση της αρχαίας τραγωδίας, μέχρι κι εκείνη την εποχή¹¹². Οι πέμπτες όμως στο σημείο αυτό (ρε-λα, λα-μι και μι-σι), παραπέμπουν σε ένα αρχετυπικό σύμβολο του πρώιμου, γερμανικού κατά κύριο λόγο, ρομαντισμού, τη τεχνική “καλέσματος των κόρνων” (horn call)¹¹³, η οποία συνδέεται με την έννοια της απώλειας ή της απουσίας. Στην προκειμένη περίπτωση το κάλεσμα αντικατοπτρίζει την απουσία της Μήδειας από την Κολχίδα, ισχυροποιώντας έτσι τον χαρακτήρα, το νόημα και περιεχόμενο των στίχων που προηγήθηκαν.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 7 Επώδος, Χορός*, “Πολύ στέναχτη αχὴν ἔχω ἀκούσει ἀπὸ θρήνων...” *horn calls*, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

¹¹² Για παράδειγμα η αποκλειστική υφή από τέταρτες και πέμπτες καθαρές στο απόσπασμα της μουσικής που είχε γράψει η ηθοποιός *Κατίνα Παξινού*, για το ανέβασμα του *Οιδίποδα Τυράννου* (Εθνικό Θέατρο το 1955) ή στη μουσική του *Γιώργου Σισυλιάνου* για το ευριπίδειο επίσης έργο *Ηρακλής Μαινόμενος*, στην αρχή της εισαγωγής με τις χαρακτηριστικές τέταρτες στα κόρνα (Εθνικό Θέατρο 1960). (Βλ. Χάρδας, Κώστας, *Αρχαιοπρεπείς και σύγχρονες αφηγήσεις προς μία “παγκόσμια” αντίληψη του τραγικού: Η μουσική για παραστάσεις του αρχαίου δράματος της δεκαετίας του 1950 των Γ.Παπαϊωάννου και Γ.Σισυλιάνου*, Πρακτικά συνεδρίου “ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες”, Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009, σελ. 146-157).

¹¹³ Βλ., Rosen, Charles, “*The Romantic Generation*”, *Mountains and Songs cycles, chapter three, Horn calls*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995, p. 116-124.

Μονόλογος Μήδειας (Στ.1021-1080)

Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, "Ω τέκνα, τέκνα μου..."
Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα

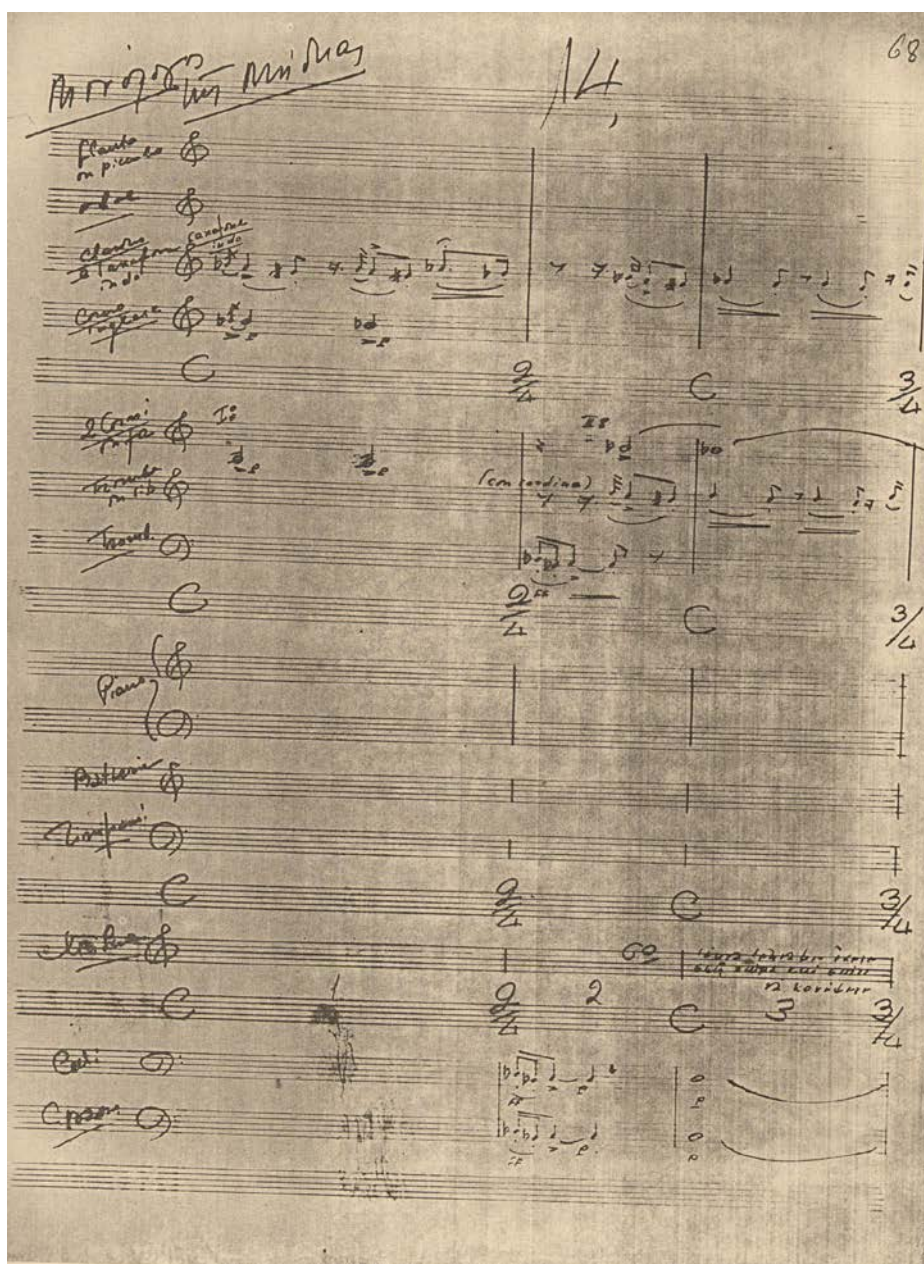
Μια από τις κορυφαίες στιγμές της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας συνιστά ο μνημειώδης δραματικός μονόλογος της Μήδειας, όπου η τραγική ηρωίδα οδεύοντας προς τον φόνο των παιδιών της εν πλήρει επιγνώσει αναφέρεται στην αποτρόπαια πράξη της δολοφονίας, χρησιμοποιώντας τη τελετουργική γλώσσα της θυσίας, κάτι που καθιστά τη σκηνή ακόμη πιο φρικιαστική. Ο τρόμος επιτείνεται, διότι συμπορεύεται με το *ἔλεον*: μέσα σε πενήντα στίχους του Ευριπίδη, φόβος και έλεος απέναντι στη Μήδεια είναι σχεδόν ένα και το αυτό συναίσθημα. Ο διχασμός της ωστόσο και η σύγκρουση ανάμεσα στον ηθικό-“ανδρικό” κώδικα από τον οποίο εμφορείται -ο οποίος επιβάλλει την αποκατάσταση της πληγωμένης τιμής- και τα μητρικά αισθήματα που μόνο μια γυναίκα τρέφει, την οδηγούν -παρά τη ψύχραιμη επιλογή της, στο ξέσπασμα ενός μοιρολογιού απόλυτα γνήσιου, όπου ο πόνος περιγράφεται βαθύς, και ο δισταγμός πραγματικός.

Για την περιγραφή του διχασμού και της εσωτερικής πάλης των συναισθημάτων της Μήδειας, δε θα ήταν αρκετή η συνδυαστική-συνοδευτική χρήση μιάς μονάχα μονοφωνικής μελωδικής γραμμής από ένα *Σαξόφωνο σε μι♭* σε ένα τόσο κομβικό σημείο (που σε συνδυασμό με τη μουσική υφή συνιστά την ολοένα αυξανόμενη κορύφωση των συναισθημάτων) της εκτύλιξης του δράματος. Για το λόγο αυτό, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μία ευρεία γκάμα ηχοχρωμάτων, που χτίζεται από όλα τα όργανα της ορχήστρας¹¹⁴. Κι έτσι σε αντίθεση με τα καταρρακωμένα συναισθήματα που αποτυπώνονταν στις *Τεσσερις Κραυγές* και εκφράζονταν με την απογυμνωμένη ορχήστρα και τη συνοδεία ενός μονάχα οργάνου, ένα βήμα πριν την εκδίκευση, η έντονη φόρτιση των συναισθημάτων και το δίπολο πάθους-λογικής εκφράζονται από ολόκληρη την ορχήστρα.

Η έναρξη ωστόσο του μονολόγου, μουσικά μας παραπέμπει και μας αποκαλύπτει ψήγματα ρυθμικομελωδικά που πρωτοπαρουσιάστηκαν στις *Κραυγές Α΄ & Δ΄*: τα χαρακτηριστικά κατιόντα διαστήματα ημιτονίων, που εκφράζονται αυτή τη φορά από το σαξόφωνο σε do, και σε συνύπαρξη με τις συνοδευτικές αποχρώσεις των χάλκινων πνευστών (κόρνων, τρομπέτας, τρομπονιού) και των εγχόρδων (τσέλων και κοντραμπάσου) ενισχύουν το αίσθημα απόγνωσης, και με προεκτάσεις θρηνητικού περιεχομένου οι χρωματικές αυτές κινήσεις εκλήφθηκαν (όπως προαναφερθήκαμε) ως αναφορές στο μοιρολόι (των σαρακατσάνων)· και πράγματι τόσο από άποψης μουσικής υφής, αλλά και του βάρους του περιεχομένου που φέρει το

¹¹⁴ “...Το ίδιο αυτό ένστικτο, πλουτισμένο τελευταία με μία ενδιαφέρουσα πείρα -όχι γνώση- εκφραστικών μέσων (ιδιαίτερα στον τομέα των ηχοχρωμάτων) κατόρθωσε να εισχωρήσει ως την καρδιά της τραγικής Μήδειας και να συντονίσει με το γενικό σκηνοθετικό ρυθμό τη μουσική του...”. (Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της “Μήδειας”*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, Έθνος, 23/8/1956).

ποιητικό κείμενο, μόνο σε μοιρολόϊ θα μπορούσε να παραπέμψει, και μέσω αυτού να εκφραστεί¹¹⁵ ο δραματικός της μονόλογος.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, "Ω τέκνα, τέκνα μου..."* (Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα), Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

¹¹⁵ Βέβαια να τονιστεί στο σημείο αυτό, ότι πέρα από ηθοποιός η Κατίνα Παξινού, αλλά και με την ιδιότητα της μονωδού, μελετούσε πάντοτε τα δραματικά κείμενα στο πιάνο (σύμφωνα με μαρτυρία της ηθοποιού Άννας Ανδριανού) αναζητώντας τις κατάλληλες τονικές εκφάνσεις για έκφραση των λέξεων –πόσο μάλλον όταν εμπρόκειτο για το είδος της τραγωδίας, που η αισθητική της εποχής της επέβαλλε μια διάρθρωση που επιδείκνυε περισσότερο το λυρικό παρά το απαγγελλόμενο ύφος.

(Στ. 1021-1027/ Μέτρα 1-10)

*Α, τέκνα, τέκνα μου, έχετε σεις χώρα
και σπίτι να κονέψετε για πάντα,
αφού θ' αφήσετε τη δόλια εμένα,
μα θάστε από μητέρα στερημένα.
Κ' εγώ πρόσφυγα πάω σε ξένον τόπο,
προτού να σας χαρώ κ' ευτυχισμένα
σας δω, προτού να βρω για σας τη νύφη
και τη νυφιάτικη στολίσω κλίνη
καί κρατήσω του γάμου τις λαμπάδες.*

Σε ένα αρμονικό πλαίσιο που κυμαίνεται τονικά σε “τρόπο Ρε- ”, οι χρωματικές συνηχήσεις και η μελωδική κίνηση (μ. 2-10) τέταρτων παράλληλων που φέρουν το σαξόφωνο με τη τρομπέτα ενισχύουν την αναφορά αυτή στην παράδοση και τη χρήση όρων όπως “τρόπος” κι όχι απαραίτητως “(ευρωπαϊκή) κλίμακα”. όπως επίσης και η προσέγγιση της τονικής Ρε (π.χ. μ. 5) από φυσική μονάχα έβδομη¹¹⁶ (στα έγχορδα). Με τα ίδια κατιόντα ημιτονιακά μοτίβα που η μουσική περιέγραφε τα θρηνητικά στην Δ' Κραυγή αποσπάσματα, όπου η Μήδεια αναφερόταν στην αναπότρεπτη φυγή που τότε τράπηκε “Ω πατέρα κι ω χώρα μου, πόσο ξενιτεύτηκα αλάργα...”, έτσι και τώρα η χρήση αντίστοιχων γκρούπ ημιτονίων παραπέμπει συνειρμικά στην επαναλαμβανόμενη, συνειδητά αναγκαστική εκδίωξή της.

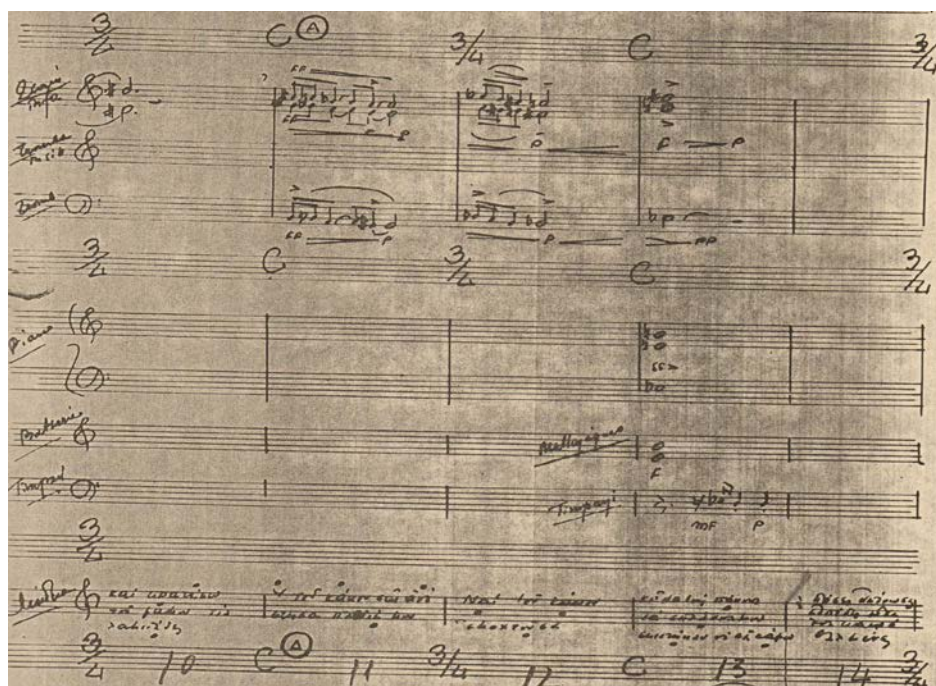
(Στ. 1028-1031/ Μτρ. 11-13)

*Η βαριομοίρα, η ξιπασιά μου ποια ήταν!
Του κάκου σας ανάστησα, παιδιά μου,
ναί! του κάκου μοχτούσα, κι απ' τους πόνους
τα σπλάχνα μου σκίστηκαν να σας κάμω.*

Ένα “Α” μέρος εισάγεται (μ. 11-21), κατ'υπόδειξή του συνθέτη στο μουσικό κείμενο, που νοηματικά σχετίζεται με το ποιητικό κείμενο όσον αφορά στο στοιχείο της ματαιότητας, το ατελέσφορο των λόγων που προκύπτει όταν η Μήδεια αντιλαμβάνεται ότι μάταια μόχθησε για να μεγαλώσει τους γιούς της, εφόσον πρόκειται να τους χάσει. Και το στοιχείο αυτό της επερχόμενης απώλειας υπογραμμίζουν “το κάλεσμα των κόρνων” σε συνδυασμό με τη μελωδική γραμμή του τρομπονιού (μ. 11-13). Ο τρόπος που ο συνθέτης μεταχειρίζεται τις κατιούσες ημιτονιακές συνηχήσεις των δύο κόρνων – σχέσεις 4^{ων} και 5^{ων} καθαρών παράλληλων- σε συνδυασμό με την εξίσου κατιούσα παράλληλη ημιτονιακή διαδοχή της μελωδίας του τρομπονιού – επιτυγχάνοντας σε σχέση με τα κόρνα διαστηματική απόσταση 7^{ης} μεγάλης, προκαλεί εντυπώσεις που εντείνουν το αποτέλεσμα ενός τραχιού και διάφωνου ακούσματος – αντίστοιχου του πόνου που προβάλλει ο σπαρακτικός λόγος της Μήδειας· καθώς επίσης και σε αντιδιαστολή, αλλά και σε συνύπαρξη με τα προαναφερθέντα στοιχεία, το κλιμακωτό από μέτρο σε μέτρο-εξελικτικό στοιχείο του μοτίβου με την παράλληλη κίνηση των δύο χάλκινων κατά ένα τόνο κάθε φορά ανά μέτρο προς τα πάνω (μ. 11-13),

¹¹⁶ Στη βυζαντινή μουσική, ήχος πλάγιος του Α' με βάση τον Πα (βάσει του Απηχήματος “Α να νες”, Νη Πα Πα).

ενισχύει την πεποίθηση της πάσχουσας για μία αγάπη στείρα, μία σχέση που δεν μπορεί να ευδοκιμήσει, λόγω του ότι η απώλεια αποτελεί μονόδρομο.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας*, "Ω τέκνα, τέκνα μου..." (Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα), *horn calls*, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

(Στ. 1032-1037/ Μτρ. 14-21)

Πόσες απάνω σας ελπίδες είχα
έναν καιρό βαλμένες, η πανάθλια,
να με γεροθροφήσετε, κι οπότε
ξεψυχήσω, να με νεκροστολίστε
πρεπούμενα, πού το ζουλεύουν όλοι.
Μ' άχ, η γλυκιά μου απαντοχή αφανίστη.
Χωρίς εσάς, έχω μπροστά μου ζήση
να σύρω θλιβερή και πονεμένη.

Παρότι το αρμονικό υπόβαθρο περιστρέφεται γύρω από την Ρε- , σύντομες, χαρακτηριστικές μετατροπές¹¹⁷ παρατηρούνται στο μουσικό κείμενο, ή αλλιώς “στιγμιαίες τονικές μεταφορές” που σχετίζονται με το συναισθηματικό υπόβαθρο και τις μεταβαλλόμενες διαθέσεις της ηρωίδας. Μια κατιούσα χρωματική διαδοχή νοτών στα έγχορδα (μ. 13) μι^b-ρε-ρε^b-ντο φέρει στο προσκήνιο ανάγλυφο το σύντομο πέρασμα στην Ντο- , που με το συγχορδιακό μοτίβο ογδών του πιάνο (μ. 15-21), πότε τονικό (ντο-μι^b), πότε διάφωνα διαρθρωμένο (ντο-μι^b-φα^b), μαρτυρεί μέσω της κινητικότητας και σταθερότητας του ρυθμού (έστω και αυτή την στιγμιαία παραμονή στο ξεκάθαρο αρμονικό πλαίσιο της ντο-), την ισορροπία και

¹¹⁷ "...οι χαρακτηριστικές μετατροπές, παράλληλα με την εσωτερική πάλη της Μήδειας,..." (Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της "Μήδειας"*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, Έθνος, 23/8/1956).

σιγουριά του νοήματος των λόγων της Μήδειας για τα πολυπόθητα ιδανικά: τη σημαντικότητα δηλαδή που προσδίδει σε αρχετυπικές τελετουργικές ακολουθίες, όπως εκείνη της ταφής που χαρακτηριστικά αναφέρει, και που σε κάθε άνθρωπο αρμόζει¹¹⁸.

(Στ. 1038-1039/ Μτρ. 22-25)

*Κ' εσείς ποτέ σας πια με τ' ακριβά μου
ματάκια σας τη μάνα δε θα δείτε,
σα θάχετε μισέψει γι' άλλη ζήση.*

Ένα “Β” μέρος ξεκινά στο μέτρο 22 με την επαναφορά του τονικού κέντρου (ήδη από το μέτρο 19) στη Ρε- με ένα συνοδευτικό αρμονικό υπόβαθο που περιστρέφεται γύρω απ’ την ελάσσονα τονικότητα στα τσέλι, πιάνο, μεταλλόφωνο (ρε-ρε’-ρε-μι’[♭]) και παρατηρείται η ιδιαίτερη προσθήκη της δεύτερης βαρυμένης μι[♭] (η οποία κι αποτελεί ένα στοιχείο που μαρτυρεί παραδοσιακή μουσική χρήση)· ενώ ταυτοχρόνως μια μελωδία στο φλάουτο ευνοεί και περιγράφει λυρικά το νόημα του ποιητικού κειμένου, καθώς θέτει τις βάσεις της μορφολογικά σε στοιχεία ρεμπέτικης μουσικής, με την προσέγγιση κι επαναφορά δηλαδή της τονικής ρε (μ. 25) διαμέσου φυσικής έβδομης ντο[♯] κι οξυμένης έκτης σι[♯] (παραπέμποντας στο συνημμένο *μινόρε τετράχορδο του δρόμου Νικρίζ*), και του χαρακτηριστικού τριήχου στην επαναφορά (ντο-σι-ντο-ρε), δεδομένου και συνυπολογίζοντας βέβαια ότι τα ρεμπέτικα άσματα –ιδίως την εποχή του Χατζιδάκι- ήταν τα ιδανικότερα και τα πλέον κατάλληλα ως είδος τραγουδιού για να περιγράψουν αισθήματα πόνου, απώλειας –συνυφασμένο με τον ξεριζωμό και την ξενιτιά (εφόσον η Μήδεια περιγράφει πως πρόκειται να βρεί αλλού καταφύγιο - συνεπώς να ξενιτευτεί για ακόμη μία φορά, αυτήν από την Κόρινθο στην Αθήνα¹¹⁹).

(Στ. 1040-1043/ Μτρ. 26-28)

*Αλί μου! Τί στηλώνετε τα μάτια
απάνω μου, παιδιά; Τί μου γελάτε
τ' ολόστερνο χαμόγελο, της μαύρης;
Αχ, τί να κάμω; Λίγεψε η καρδιά μου,
γυναίκες, ότι των παιδιών το βλέμμα,
το πρόσχαρο, το αντίκρυσσά.*

Ένα άλλο όμως μελωδικό – μοτιβικό σχήμα, το οποίο είχε προηγηθεί και μέχρι τώρα ήταν συνυφασμένο –βάσει του περιεχομένου των λόγων- με το ασυγκράτητο μίσος, την ενέη και “άπραγη” επιφανειακά στάση της απέναντι στα γεγονότα, λόγω της απόγνωσης, δημιουργεί μεγαλύτερη αίσθηση στο “Β” μέρος, κι επαναφέρει εντυπώσεις που είχαν ήδη σχηματιστεί στον θεατή-ακροατή. Ο λόγος, για την μελωδική γραμμή του

¹¹⁸ Βάσει των γεγονότων που έπονται, ειρωνία αποτελεί –ένεκα της λέξης “πρεπούμενα” που χρησιμοποιεί, το γεγονός ότι παρά τον προαναγγελτικό με εκφάνσεις τελετουργίας μονόλογό της, κι ακόμη μετά τη πράξη “θύσιας”, δεν αναφέρεται κάπου ότι τηρεί το τελετουργικό της ταφής για τα παιδιά της.

¹¹⁹ Υπονοείται η πρόσκληση του βασιλιά της Αθήνας Αιγέα στην Μήδεια, που προηγήθηκε κατά τους στίχους 663-823 του τέταρτου επεισοδίου.

Σαξοφώνου σε μι♭ της Β Κραυγής "Ωχ Ωϊμέ, Τί έχω πάθει η πανάθλια...", που επανέρχεται (μ. 27-28) σε αυτό το σημείο (ελαφρώς παραλλαγμένο) με το μοτίβο ογδών και δεκάτων έκτων, τα καθοδικά πηδήματα και τις κατιούσες διαδοχές ημιτονίων που συνοδεύονται από τις ανήσυχες αποτζιατούρες (ντο'-μι♭-ρε...), για να εκφράσει κι εδώ το λύγισμα, μα και την αδυναμία της γυναικείας της φύσης όταν αντικρίζει το βλέμμα των παιδιών της. Κι έτσι για πρώτη φορά, μέσω μιας γνώριμης μελωδίας –συνυφασμένης με τον πόνο και την απόγνωσή της Μήδειας– φαίνεται το μητρικό φίλτρο να στέκεται φρουρός άκαμπτος απέναντι στο θυμό και τα εκδικητικά της ένστικτα.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας*, "Ω τέκνα, τέκνα μου..." (Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα), μελωδία Β' Κραυγής, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Δεν είναι τυχαίο πως πολλά, αν όχι τα περισσότερα μοτίβα που μεταχειρίζεται ο συνθέτης στον *Μονόλογο* έχουν μια καθοδική ημιτονιακή (διαστηματικά) διάρθρωση, που παρουσιάζονται κατά αντιστοιχία με τον ψυχισμό και το συναισθηματικό υπόβαθρο της Μήδειας· παρατάσσοντας πολλές φορές, σαν σκόρπιες "σε λευκό καμβά τις μοτιβικές εκλάμψεις", όπου η μία διαδέχεται την άλλη σε ένα πλαίσιο μη "λογικής" διαδοχής, δίχως την ύπαρξη ευκρινούς ροής και αρμονικής αλληλουχίας. Απόλυτα θεμιτή συνθετική επιλογή βέβαια τίθεται η προσέγγισή του αυτή, καθώς το ταραχώδες, μετέωρο κι άνισο υπόβαθρο της μουσικής συμβαδίζει με την εσωτερική πάλη και τα άνισα, αντιφατικά συναισθήματα που διαδέχονται το ένα το άλλο: η αποφασιστικότητα και η δειλία, ο θυμός και η αγάπη.

(Στ. 1044-1052/ Μτρ. 29-39)

Δε θά'χα το θάρρος. Γειά σου αφήνω, απόφαση μου!
 Τί; Πρέπει, για να κάψω τον πατέρα
 με των παιδιών τη συφορά, να κάμω
 διπλή τη συφορά μου; Μοναχή μου
 κιόλας; Αμ' όχι! Τη βουλή μου αλλάζω.
 Μα τί έχω πάθει; Να γενώ του κόσμου
 το ανάμπαιγμα γυρεύω, παρατώντας
 τους εχτρούς μου ατιμώρητους; Δω θέλει
 παληκαριά. Μα ιδές το κιότεμά μου,
 να βάνω στο μυαλό μου τέτοιες γλύκες!

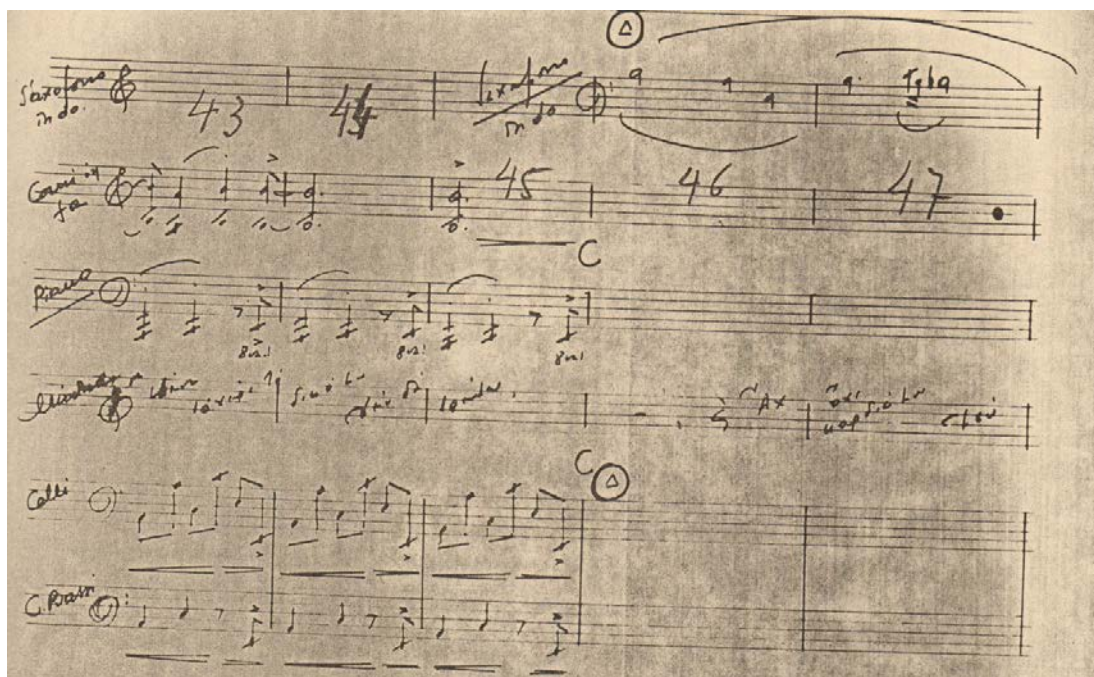
Η διστακτικότητα της εκφράζεται επίσης στα επόμενα μέτρα, στην έναρξη ενός “F” μέρους, με τη λιτή ενορχηστρωτική διάρθρωση της ορχήστρας: τις σύντομες pizz. νότες ογδών ανά μέτρο των εγχόρδων και τις μπάσες σε unisono επίσης νότες που περιγράφονται από το τρομπόνι, πιάνο και τύμπανα (μ. 29-35). Μια κάθοδος ημιτονίων που συμβάλλει στο αρμονικό υπόβαθρο (φα#-φα^b-μι-μι^b-ρε) μέσω του προαναφερθέντος οργανικού συνόλου, καταλήγει στη κομβική νότα της χρωματικής κίνησης κι αλληλουχίας -μι (V)- που χρησιμοποιείται ως δίοδος για το νέο τονικό κέντρο, ως δεσπόζουσα (μ. 38-39) δηλαδή της Λα ελάσσονος (μ. 40). Το στροβίλισμα ημιτονίων και τριημιτονίων στα μέτρα 36 και 37 και η χρωματική χαρακτηριστική μελωδία των φλάουτο, πιάνο, ξυλόφωνου φαίνεται να περιγράφουν σε σύντομο μουσικό χρόνο¹²⁰ τις συναισθηματικές πεταπτώσεις και διχασμό, τις άμεσες εναλλαγές αποφάσεων από μέτρο σε μέτρο: όταν στο μέτρο 35 (μι^b) αναφέρει “Αμ’όχι! Τη βουλή μου αλλάζω”, δύο μέτρα μετά αναθεωρεί, μηχανεύεται κι επεξεργάζεται ξανά ζητήματα τιμής “Μα τί έχω πάθει; Να γεννώ του κόσμου το ανάμπαιγμα γυρεύω, παρατώντας τους εχτρούς μου ατιμώρητους; Δω θέλει παληκαριά”, κι επαναφέρει (V) αποφασιστικά το αρχικό της σχέδιο.

(Στ. 1053-1055/ Μτρ. 40-45)

*Παιδιά, τραβάτε μες στο σπίτι!
Κι όποιος ανόσιο τόχει να βρεθεί δω χάμω
στη θυσία μου, δουλειά δική του! Εμένα
το χέρι το δικό μου δε θα τρέμει!*

Ένα νέο ρυθμικό-μελωδικό σχήμα, ένα *ostinato* ογδών στα *celli* στη Λα-συνδράμει με την εσωτερική κινητικότητα και την εξελικτική του υφή και την διάθεση “πρός τα πάνω”, στην αποφασιστικότητα του περιεχομένου των στίχων “Δω θέλει παληκαριά... Παιδιά τραβάτε μέσα στο σπίτι”. Το συγχορδιακό μοτίβο σε αρπέζ (ογδών) στα τσέλα και (τετάρτων) στο κοντραμπάσο και πιάνο, το “μοτίβο της απόφασης” (μ. 40-45) ενισχύει με την ελάσσονα χροιά της, τις σκοτεινές διαθέσεις της Μήδειας· ενώ τα κόρνα περιγράφουν (μ. 40-45) την εμμονή –με την επαναληπτικότητα της διαδοχής ημιτονίου (μι-φα-μι...) και την προσκόλληση στην δεσπόζουσα μι, σε ένα μοτίβο από συγκοπές- του αγιάτρευτου θυμού.

¹²⁰ Δύο μουσικά μέτρα μπορεί να κυλούν γρήγορα από άποψη χρόνου, σε αντιστοιχία όμως με τον θεατρικό-δραματικό χρόνο ίσως φαντάζει πολύς, ή τουλάχιστον στην προκειμένη περίπτωση αρκετός, ώστε η Μήδεια να συγκροτήσει τη σκέψη της, να μηχανευτεί και να αναθεωρήσει τους σκοπούς της. Ο χρόνος, και στις παραστατικές τέχνες είναι σχετικός.



Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας*, "Ω τέκνα, τέκνα μου..." (Απαρτίζεται από 7 μέρη: A-H, 97 μέτρα), "μοτίβο της απόφασης", Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

(Στ. 1056-1064/ Μτρ. 46-55)

Αχ! Αχ!

Όχι, καρδιά μου εσύ, μην κάμεις τέτοιο
πράμα. Άφησε τα, δύστυχη, τα τέκνα,
λυπήσου τα· κι αν ζήσουνε μακριά μας,
πάλι για σένα θάνατο ο ευτυχισμός σου.

Μα τους εκδικητές θεούς του Άδη,
αυτό δε θα γενεί ποτέ, ν' αφήσω
εχτρούς να μου ντροπιάσουν τα παιδιά μου.
Τέλειωσε τώρα· το γραφτό, πελέκι
δεν το κόβει!

Στο επερχόμενο "Δ" μέρος, μέσα σε λίγα μουσικά μέτρα (μ. 44-55) συνοψίζεται νοηματικά και περιγράφεται μουσικά η διπολικότητα και οι ακαριαίες εναλλαγές συναισθημάτων. Ως αντιπαραβολή του "μοτίβου της απόφασης" που προηγήθηκε, έρχεται στη κεφαλή του "Δ" μέρους η άμεση εναλλαγή του αισθήματος μέσω της ελαχιστοποίησης της ορχήστρας και την μονοφωνική μονάχα μελωδική γραμμή του σαξοφώνου, συμβάλλοντας έτσι και περιγράφοντας ξανά, λιτά, και με τροπική διάθεση της μελωδίας (μ. 46-49) τη στιγμή δειλίας και λύγισμά της. Ωστόσο η προσθήκη του κοντραμπάσου στο μέτρο 50 με τη σκοτεινή διάθεση και χροιά του, το διάστημα 4^{ης} ελαττωμένης που δημιουργεί σε σχέση με τη μελωδική γραμμή του σαξοφώνου (λα *b* -ρε), και σε συνδυασμό με την αποσιώπηση της Μήδειας στο μέτρο αυτό, συμβολίζει μίαν άμεση περισυλλογή στην οποία περιπέφτει η ηρωίδα· συμβάλλοντας στην άμεση μεταστροφή κι επιστροφή των εκδικητικών συναισθημάτων (μ. 51-55) -σχηματίζοντας σταδιακά (ήδη από τα μέτρα 50-51) τη δεσπόζουσα συγχορδία της λα ελάσσονος :

μι-λα $\flat$ (σολ# δηλ.)-σι-ρε-φα (υπό της μορφής μεθ' ενάτης στα δύο πρώτα μέτρα)- εντείνοντας το αίσθημα οργής και ισχυροποιώντας (*fff*) –μέσω της μπάσας *pizz.* νότας μι του κοντραμπάσου- την αίσθηση (διαφωνίας) και θέση της στο μουσικό κείμενο (μ. 55), σε σχέση με τη ρητή απόφαση του ποιητικού κειμένου: “Τελείωσε τώρα· το γραφτό πελέκι δεν το κόβει”.

(Στ. 1065-1069/ Μτρ. 56-67)

Με γύρω στο κεφάλι
το στεφάνι, στο πέπλο τυλιμένη,
η ρηγοπούλα σβήνει κιόλας, — ξέρω
εγώ τί λέγω! Μ' αν είναι να πάρω
την πιο συφοριασμένη από τις στράτες,
κι αυτά σε πιο συφοριασμένη ακόμα
να τα ρίξω, εγώ θέλω τα παιδιά μου
να τ' αποχαιρετήσω

Ένα μακρόσυρτο “μι” –ως συνέχεια της κατάληξης του προηγούμενου μέρους- φαίνεται να διαδέχεται και την έναρξη του “Ε” μουσικού μέρους, που νοηματικά σχετίζεται με την αντίζηλο και νέα γυναίκα του Ιάσονα, Κρέουσα –κόρη του Κρέοντα (ή αλλιώς Γλαύκη). Η αναφορά και μόνον στο πρόσωπό της φαίνεται αντίστοιχα να κλονίζει και το μουσικό υπόβαθρο, δίνοντας έτσι την κατάλληλη ώθηση και φόρτιση να επιστρέψει δριμύτερη και με μεγαλύτερο πάθος στο αρχικό της σχέδιο η Μήδεια. Ένα αυξανόμενο *crescendo* και μια συνεχής κινητικότητα που διαγράφεται ρυθμικά από τα μοτιβικά μορφώματα ογδών του πιάνο και των εγχόρδων (καθώς και οι εναλλαγές των ρυθμών σε 8/8 και 6/8), επιτείνουν μέσω της νευρικότητας και της μουσικής πύκνωσης το αίσθημα οργής –συνοδεύοντας εντόνως ρυθμικά την παράλληλη μελωδική κίνηση σε 5^{es} του όμποε (μι-φα...) και του αγγλικού κόρνου (λα-σι $\flat$...). ενώ οι ρυθμικές κρούσεις του τριγώνου και το *rulo* του στρατιωτικού ταμπούρου παρατείνουν (Vη στη Λα-) το θυμό της με ένα ραγδαίο από τα κρουστά και πνευστά *cresc.* (μ.60-61), που κορυφώνεται με την εκδήλωση ξεσπάσματος -προσθήκη *piatto* και *timpani* σε la, do, mi- κι επαναφοράς μουσικά του ήδη γνώριμου “μοτίβου της απόφασης (Iη στη Λα-)” (μ. 62-67), επισφραγίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τη θέλησή της για εκδίκηση και ολοκλήρωσης του φονικού σχεδίου. Μια *campana* σε mi προστίθεται σε συγκοπές (προμηνύοντας το επιθανάτιο στοιχείο) στα μέτρα 65-67 “εγώ θέλω τα παιδιά μου να τ’ αποχαιρετήσω” , μαρτυρώντας το κάλεσμα για τη τελευταία εμφάνιση των αγοριών επί σκηνής, και τον τελευταίο ασπασμό –το σπαρακτικό αποχαιρετιστήριο μονόλογο – μοιρολόϊ της Μήδειας:



Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, "Ω τέκνα, τέκνα μου..." (Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα), "μοτίβο της απόφασης", Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

(Στ. 1070-1080/ Μτρ. 68-97)

Δώστε, ώ τέκνα,
το δεξί χέρι, δώστε να το σφίξει
η μάνα σας.
Ω χέρι αγαπημένο,
και πολυαγαπημένα χείλη, θώρι
κ' ευγενικά πιθέματα των τέκνων!...
Και τα δυό να ευτυχάτε — μα εκεί κάτω!
Του κόσμου τούτου τα καλά, ο πατέρας
σας τ'αρπαξεν! Ω αγκάλιασμα γλυκό μου,
τρυφερή σάρκα, μυρωμένη ανάσα
των παιδιών μου... Φευγάτε, ναι, φευγάτε!
Καρδιά δεν έχω πια να τα κοιτάξω,
αμή τα πάθη μου με βάνουν κάτω.
Κι ας νιώθω τι κακό πάω να τολμήσω,
ο θυμός καβαλάει τα λογικά μου,
αυτός πούν' αφορμή στις πιο μεγάλες
τις κακοπάθειες μέσα στους ανθρώπους.

Η ρυθμική αγωγή παρότι παραμένει 3/4 στο νέο "Ζ" μουσικό μέρος, πέφτει, γίνεται πιο αργή (*riu lento*), όπως αντίστοιχα αργή, νωχελική και με τελετουργική σχεδόν ακρίβεια τίθεται η κάθε λεπτή κίνηση αποχαιρετισμού της Μήδειας απέναντι στον Φέρητα και Μέρμερο. Η προήγηση με *pizz.* στη νότα λα σε κάθε ισχυρό των μέτρων 68-71 στα τσέλα, και η άμεση δοξαριά (*arco*.) με μισά παρεστιγμένα στον ίδιο φθόγγο δημιουργούν μια αίσθηση εμβληματικού τέμπο προμηνύοντας τον πένθιμο χαρακτήρα. Ο συνθέτης στο συγκεκριμένο απόσπασμα του αποχαιρετισμού, θέλησε να τονίσει το επερχόμενο στοιχείο της απώλειας και νοσταλγίας, αναφερόμενος σε μια μουσική γλώσσα που φέρει ατόφιο τον σπαραγμό και τον πόνο, μέσω της υποδειγματικής δηλαδή για μια ακόμη φορά χρήσης του ρεμπέτικου

ιδιώματος: συγκεκριμένα παραθέτει μια σειρά διαστηματικών σχέσεων που έγκεινται στην ιδιότυπη μεταχείριση (για τα δεδομένα της ευρωπαϊκής ελάσσονας τονικότητας) ημιτονίων. Η 4^η βαρυμένη στην λα ελάσσονα, ρε $\flat$ (μ. 68-70) στο πιάνο και τα τσέλα δημιουργεί έναν επίσης πένθιμο χαρακτήρα, έναν χαρακτήρα μοιρολογιού, παραπέμποντας η σχέση ρε $\flat$ -ντο στα μέτρα αυτά στο βασικό τετράχορδο του πιο μελαγχολικού και νοσταλγικού ίσως δρόμου της ρεμπετολογίας “Σαμπάχ” -επομένως, δρόμος Σαμπάχ σε τόνο Λα- καθώς επίσης χαρακτηριστική τίθεται και η σχέση τριημιτονίου που δημιουργείται μεταξύ 4^{ης} και 5^{ης} νότας (ρε $\flat$ -μι) της σκάλας (μ. 70).



Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, “Ω τέκνα, τέκνα μου...” (Απαρτίζεται από 7 μέρη: Α-Η, 97 μέτρα), Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Ενώ τα ξύλινα πνευστα (φλάουτο, όμποε, αγγλικό κόρνο) κινούνται σε μια παράλληλη (σε 4^{ες} και 5^{ες}) λιτή μελωδική κίνηση, το σαξόφωνο όταν κάνει την είσοδό του (μ. 72-74) στο σημείο όπου η Μήδεια ψηλαφίζει με ευλάβεια κι επεξεργάζεται με στοργικότητα κάθε μέρος του σώματος των παιδιών της “Ω αγκάλιασμα γλυκό μου, τρυφερή σάρκα, μυρωμένη ανάσα των παιδιών μου”, φαίνεται το μελωδικό υπόβαθρο του σαξοφώνου –αλλά κι εν συνεχεία του συνδυασμού των ξύλινων πνευστών (μ. 75-77), να φέρει ψήγματα του ίδιου τροπικού μελωδικού σχήματος που κυριαρχούσε στο “Δ” μέρος του μονολόγου, που αναφερόταν στο αντίστοιχο “λύγισμα” καρδιάς, της δειλίας, της αδυναμίας που τρέφει η μάνα όταν αντικρίζει τα παιδιά της. Σε αντίθεση με την εύλυπτη υφή και καθαρότητα των γραμμών των μελωδιών των πνευστών, η σκληρότητα, η τραγική ειρωνία της στιγμής, ακόμη κι όταν γίνεται η απεχθής αναφορά στο πρόσωπο του Ιάσονα “του κόσμου τούτου τα καλά, ο πατέρας σας τ’ άρπαξεν” (μ. 75-77), μουσικά αποτυπώνεται μέσω της τραχύτητας και του διάφωνου ακούσματος που φέρουν οι υπερκείμενες (σε ανοιχτή θέση) συγχορδίες στα τσέλα και το πιάνο, ενώ τα κόρνα και το τρομπόνι ενισχύουν με το διαπεραστικό ηχόχρωμά τους και τις θεμελίους των συγχορδιών τη τραχύτητα και το ρίγος της στιγμής.

Μια μακρόσυρτη Vη βαθμίδα ξεδιπλώνεται στα μέτρα 78-83 (μι στα έγχορδα) -στην κεφαλή του καταληκτικού μουσικού “Η” μέρους του

μονολόγου- η οποία ενισχύει την αίσθηση της διαφωνίας και θέτει επιτακτική κι άμεση ακουστικά την ανάγκη για λύση της (Ιη)· όσο για τα πνευστά, ξύλινα και χάλκινα, μοιράζονται μια βαθμιαία ανοδική πορεία των νοτών μι^b-φα-σολ-λα-σι^b, ενώ το πιάνο και τα κόρνα σε διφωνία περιστρέφονται -με ένα μοτίβο από συγκοπές, και προσεγγίζουν με μια επαναλαμβανόμενη ημιτονιακή κίνηση (σι^b-λα) την τονική. Η σταδιακή κορύφωση της διαφωνίας αρμονικά -που νοηματικά προκαλείται μέσα από όλο αυτό το στροβίλισμα σκέψεων και κατάθεση ψυχής της Μήδειας, συνάδει με το ξέσπασμα της, διώχνοντας για τελευταία φορά τα παιδιά της “Φευγάτε, ναι, φευγάτε! Καρδιά δεν έχω πια να τα κοιτάξω” (μ. 82-84)- δεν επιφέρει ωστόσο μια τονική λύση στη λα ελάσσονα. Αντιθέτως, η τραχύτητα μουσικά καθώς και το αίσθημα ταραχής επιτείνονται· η εναλλαγή του ρυθμού, από 3/4 στο σύνθετο ρυθμικό πλαίσιο των 5/8 προσδίδουν μια επιτιδευμένη κινητικότητα και επιπλέον νευρικότητα σε σχέση με τους στίχους -αντίστοιχων του αισθήματος αγωνίας της Μήδειας. Το σκληρό άκουσμα μέσω των διάφωνων συγχορδιών παρατείνεται, παρότι το αρμονικό υπόβαθρο του πιάνο, των εγχόρδων και του τρομπονιού κατέχει ως λύση τη μπάσα νότα της τονικής λα (μ. 84), το τονικό κέντρο παραπαίει λόγω των ενδιάμεσων συγχορδιακών-ρυθμικών διάφωνων γκρούπ νοτών από όγδοα που σχηματίζουν τα ξύλινα πνευστά (ρε-λα^b-σι^b-ρε) και το πιάνο (μ. 84). Οι ίδιες συγχορδικές-ρυθμικές υποδείξεις ογδών -με μια ποιότητα *staccato* σε κάθε όγδοο -που υποδηλώνει και ένα επιπλέον μέσο έκφρασης νευρικότητας- από μέτρο σε μέτρο (μ. 84... 86... 88... 91...93...95... 97) μέχρι τέλους αποκτούν προεκτάσεις εξελικτικής ισχύος κι αναφοράς, όπου οι κορυφές τους μαρτυρούν μια ανοδική, κατά βαθμιαίο τρόπο πορεία νοτών (ρε-μι^b-φα-σολ^b-ρε-λα^b-ρε), προσδίδοντας την πρέπουσα ένταση και μέγεθος (ποιοτικό και ποσοτικό) που απαιτείται για να αναπτυχθεί και να περιγραφεί το ακατανίκητο αίσθημα θυμού “ο θυμός καβαλάει τα λογικά μου, αυτός πούν’ αφορμή στις πιο μεγάλες κακοπάθειες μέσα στους ανθρώπους”· κορυφώνοντας με τρίλιες (*sff*) απ’όλα τα ξύλινα πνευστά και τα κρουστά (στρατιωτικό ταμπούρο), που αντί να αργοσβήνουν, σε ένα πλαίσιο αναβρασμού μέχρι τέλους, με ένα *cresc.* (μ. 95-97) που οδηγεί σε *fff* στα έγχορδα (μ. 97) κι ένα ραγδαίο *glissando* (μ. 96-97) στο πιάνο επισφραγίζεται το τραγικό και δυσοίωνα της στιγμής.



Κατίνα Παξινού (Μήδεια)¹²¹

¹²¹ *Μήδεια* (1958), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Sarah Bernhardt, 2, place du Châtelet, Παρίσι, Γαλλία, 25/03/1958 - 26/03/1958.

Στάσιμο 6ο, (Στ. 1251-1292):

Αρ. 16 ΣΤ' Στάσιμο, Χορός, "Γη κι ολόφεγγη αχτίδα του Ήλιου..."
Απαρτίζεται από 6 μέρη: Α-Ζ, 82 μέτρα

[Στροφή, στ. 1251-1260]

Γη κι ολόφεγγη αχτίδα του Ήλιου,
δείτε εδώ, δείτε εδώ τη ρημάχτρα
τη γυναίκα, προτού με αυτοχτόνο,
ματοστάλαχτο χέρι χτυπήσει
τα δικά της τα τέκνα!
Της χρυσής σου γενιάς, Ήλιε, κλώνος
είν' κι αυτά· και φριχτό ενός θεού
το αίμα χέρι θνητού να το χύνει.
Αλλά εσύ, φως διογέννητο, κράτα,
μπόδισε την, και διώξε απ' το σπίτι
την τρισάθλια, αιμοβόρα Ερινύα,
οι θεοί του κακού που αμολήσαν.

Η τροπική μελωδική γραμμή που φέρουν τα ξύλινα πνευστά: φλάουτο, όμποε (και στη συνέχεια η προσθήκη κλαρινέτου και αγγλικού κόρνου στο μέτρο 5) και το ξυλόφωνο, σε συνδυασμό με το ξεκάθαρο αρμονικό υπόβαθρο των βαθύφωνων οργάνων (τσέλα και κοντραμπάσο), προκαλούν μια συνύπαρξη αντιθέσεων ηχητικά, και σύγκρουση νοηματικά – μια συνειδησιακή πάλη, την οποία καλείται ο Χορός αυτή τη φορά να αντιμετωπίσει, βάσει του αισθήματος της δικαιοσύνης. Το recitativo δηλαδή του χορού στη στροφή, νοηματικά αποτελεί κατ'ουσίαν μία επίκληση να αποτρέψει ο Ήλιος, ο Θεός Απόλλωνας –πρόγονος της γενιάς της Μήδειας και των απογόνων της- και να εμποδίσει τη ρημάχτρα, αιμοβόρα Ερινύα, που οι θεοί του κακού αμολήσαν διψασμένη για αίμα να πράξει το κακούργημα· κι εκεί απαντάται το αίσθημα της αντίθεσης¹²². Καθώς ο Χορός συμεριζόταν και επικροτούσε, την μέχρι τώρα, στάση της Μήδειας, τώρα έρχεται αντιμέτωπος με αυτήν και καταδικάζει την αποτρόπαια κίνηση στην οποία πάει να προβεί, καλώντας ως μάρτυρες τις ανώτερες δυνάμεις του σύμπαντος.

Σχετικά με τη διάρθρωση μουσικά, του αρμονικού πλαισίου και τα ενορχηστρωτικά μέσα, η αντίθεση αυτή των αισθημάτων επιτυγχάνεται με τον συνδυασμό του σαφούς τονικού-αρμονικού κέντρου, το οποίο μέσω ενός συγχορδιακού ισοκράτη πέντε μέτρων απ'τα τσέλα και το κοντραμπάσο καθίσταται (κι εκτείνεται σε ανοιχτή θέση φα-ντο-λα^b) στη Φα ελάσσονα ("Α" μέρος κατ'υπόδειξη του συνθέτη), και την τροπικότητα της μελωδίας -

¹²² Η μεγαλύτερη ειρωνία και σε σχέση με τις φράσεις αυτές της επίκλησης του χορού στον Ήλιο, υπογραμμίζουν με τη μεγαλύτερη δυνατή έμφαση την αμφισημία του έργου: όχι μόνο ο Ήλιος δεν θα σταματήσει την υπαλάστορον Έρινύα Μήδεια, αλλά εντός ολίγου θα συνδράμει στην απόδρασή της με το φτερωτό του άρμα (στην Έξοδο).

γεγονός που αποτελεί γνώρισμα κι αναφορά στην εκάστοτε παρουσία της Μήδειας- ως προϊόν δηλαδή παρμένο από την “Ανατολή” συνυφασμένο με το πρόσωπο της τραγικής ηρωίδας, παρόλο που συναντάται σε ένα μέρος του χορού. Η αναφορά στον Θεό Ήλιο “της χρυσής σου γεννιάς Ήλιε” συμπίπτει (μέτρα 7-10) μουσικά και μεταφράζεται με τη χρήση των υψηλών συχνοτήτων της προσθήκης του πίκολο φλάουτου και της λαμπερής χροιάς και υπόστασης της τρομπέτας –υπογραμμίζοντας και υπενθυμίζοντας για μία ακόμη φορά τη συσχέτιση και προσωποποίηση του χαρακτήρα του χορού από τις πρωτοστατικές διαθέσεις του χάλκινου οργάνου. Τα δύο αυτά όργανα συμπληρώνουν με το χαρακτήρα τους το κυρίαρχο τροπικό μελωδικό υλικό, που έφεραν εξ αρχής (μέτρα 1-6) τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά και το ξυλόφωνο, ανηψώνοντας κι αποδίδοντας εντυπώσεις υπερφυσικών διαστάσεων και ηχοχρωμάτων σε σχέση με τον στίχο. Προηγουμένως, έχει μεσολαβήσει (μ. 5-6) η χαρακτηριστική κακή αρμονική σχέση απόστασης τρίτης που παρουσιάζεται στα τσέλα και το κοντραμπάσο (φα-λα^b-ντο / λα⁴-ντο-μι), η οποία χρησιμοποιείται για να προσδώσει μια επιπλέον -μουσικά- βαρύτητα στην έννοια του ρήματος “χτυπήσει”. καθώς και η προσθήκη των πιάτων που ηχούν στο ισχυρό του μέτρου της χρωματικής αλλαγής (μ. 6), και η συγκατάθεση του πιάνου (*f*) και των κόρνων (*sff*), εντείνουν με τη τραχύτητα του ακούσματος και τους βίαιους τονισμούς το χαρακτήρα της εγληματικής ενέργειας “προτού με αυτοχτόνο, ματοστάλαχτο χέρι χτυπήσει τα δικά της τα τέκνα”.

Αλλά στην αναφορά του προσώπου της Μήδειας, από τον Χορό, ο συνθέτης δε ξεχνά ακόμη και σε ένα χορικό μέρος να συμπεριλάβει το Σαξόφωνο (για να καταστεί μορφολογικά σαφής η προσθήκη, υποδεικνύει ένα “**B**” μέρος στο μέτρο 11), και να υπενθυμίσει μέσω της χροιάς του την αναφορά στη θρηνητική (όπως προηγήθηκε στις *Κραυγές της Μήδειας*) φύση και χρήση του, που στο μέρος αυτό παίρνει διαστάσεις τέτοιες που υποστηρίζουν τον εγκληματικό κι όχι τόσο τον θρηνητικό χαρακτήρα της (ο θρήνος μετατρέπεται σε θυμό, κι ο θυμός περνά στο στάδιο του εγκλήματος). Στην καθοδική τάση της μελωδικής γραμμής του Σαξοφώνου -άρρηκτα συνδεδεμένη με την ψυχολογική μετάπτωση της ηρωίδας- έρχονται να συνεναίσουν οι κατιούσες επίσης διαδοχές των ελάσσονων συγχορδιών (σχεδόν ανά μέτρο) λα-ντο-μι (μ.11), σολ-σι^b-ρε (μ.13), φα-λα^b-ντο (μ.14) των κόρνων, του τρομπονιού και των τσέλων (*pizz*). Η έκβαση των συγχορδιών, από τις μπάσες οκτάβες ρε^b-ντο των τσέλων, κοντραμπάσου, πιάνου και τυμπάνου σε ντο (στο καταληκτικό της φράσης μ.16), έρχονται να εντείνουν και να υπογραμμίσουν τον απόκοσμο και σκοτεινό χαρακτήρα των λέξεων- των χαρακτηρισμών που προσάπτουν ο Χορός στη Μήδεια “Ερινύα”, “τρισάθλια”, “οι Θεοί του Κακού αμολύσαν”, αντικατοπτρίζοντας έτσι η ολοκλήρωση -με το ολοένα αυξανόμενο *rit.* και η καταληκτική *trill*. ρε^b-ντο του σαξοφώνου- της καθοδικής μουσικής φράσης, την “κατιούσα ροπή” της ψυχολογίας της Μήδειας που αργοσβήνει -όπως και η τρίλια- και που κυριεύεται εντέλει από συναισθήματα εμπάθειας, που ακούγονται να ξεπηδούν από τα τάρταρα -όπως και οι απόκοσμες, με κατιόν ημιτόνιο, μπάσες οκτάβες.

Η ολοκλήρωση της Στροφής στα μέτρα αυτά (με το μέτρο 16 και την κατάληξη στη νότα Ντο), έρχεται με μία “Μισή Πτώση” στην Νη της Φα ελάσσονος.

Αντιστροφή [Στ. 1261-1270]

*Μάταια πήγαν οι μόχτοι της μάνας,
μάταια γέννησες φύτρα, λοιπόν,
πολυαγάπητη, εσύ πού μιά μέρα
αντιπέρασες των Συμπληγάδων,
των σιδερικών βράχων,
το αφιλόξενο διάβα.
Γιατί, δόλια, ο βαρής ο θυμός
να σου ανάψει τα φρένα; Γιατί
φονική μιαν αμάχη να νιώθεις
και την πρώτην αρνήθης αγάπη;
Φοβερό για θνητούς αν από αίμα
της γενιάς μολευτούν της δίκης τους·
στους φονιάδες της ίδιας τους φύτρας,
αυτό φέρνει δεινά, και χτυπά
μες στα σπίτια τους χέρι θεού,
της σφαγής τιμωρού.*

Μετά την πτώση (V) στο κλείσιμο της Στροφής, αρμονικά, το ξεκίνημα της Αντιστροφής τοποθετεί το μουσικό κείμενο στην Φα ελάσσονα (Ι). Οξύμωρο αποτελεί το γεγονός πως παρόλο που πλησιάζουμε ολοένα και περισσότερο στη δολοφονική ενέργεια (και στο σημείο, όπου επισημαίνεται στο μουσικό κείμενο), παρατηρείται ένα τονικό κέντρο πιό σταθερό. Συγκεκριμένα, με την αναφορά στο πρόσωπο της Μήδειας στο σημείο αυτό ανασύρονται μνήμες και γεγονότα που παρελθόντα χρόνου, και μαζί με τις μνήμες ανασύρεται ελαφρώς παραλλαγμένο μουσικά, κι επαναλαμβάνεται σε μεγέθυνση το συγχορδιακό μοτίβο σε αρπέζ (ογδών) των τσέλων και κοντραμπάσου (με *rizz.*), το αποκαλούμενο “μοτίβο της απόφασης” που παρουσιάστηκε στο μονόλογο της Μήδειας (στη λα ελάσσονα τότε, μ. 40-45¹²³ κι 62-67 αντίστοιχα). Σε αντίθεση με το κλείσιμο της Στροφής -με τη κατιούσα ροή που ξεπροβάλλεται βάσει των θεμελίων των συγχορδιών λα, σολ, φα, ντο-μέσω του “μοτίβου της απόφασης” που παραδίδεται σε μία ανιούσα ροή, δημιουργείται η αίσθηση της κινητικότητας¹²⁴, της βαθμιαίας εξέλιξης, η εντύπωση ότι το μοτίβο “κάπου οδηγεί”. Το μοτίβο συγκλίνει υφολογικά, και σε σχέση με το αρμονικό υπόβαθρο της μουσικής, στην γενική θεώρηση που κυριαρχεί στο μέρος της *Αντιστροφής*: στην ανοδική πορεία (κατά γενική ομολογία) της αρμονίας-της αρμονικής εξέλιξης, με την ανιούσα, αυτή την φορά, διαδοχή του ίδιου συγχορδιακού συμπλέγματος φα, σολ, λα, με το οποίο (το τρίτο δηλαδή αρμονικό έλλασον σκαλοπάτι, περιβάλλοντος λα-) οδηγούμαστε από'κει και έπειτα στην ένταξη της νέας Στροφής, ένα βήμα

¹²³ Αρ. 14 Μονόλογος της Μήδειας, “Ω τέκνα, τέκνα μου...”, Απαρτίζεται από επτά μέρη: Α-Η, μέτρα 97 (Βλ. σελ 75-76 & 78-79 *Μονόλογου*, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, μουσική δομή του έργου, 2008-2011).

¹²⁴ Ακόμη και ρυθμικά δίνεται η αίσθηση του τρίσημου ρυθμού που κυριαρχούσε στο μονόλογο της Μήδειας, παρά την ιδιομορφία της συνεχούς εναλλαγής μέτρου από C σε 2/4.

πιο κοντά στη δολοφονία, και σε αρμονικό πλαίσιο που απο΄κει που ήταν τονικά σταθερό, παρουσιάζεται περισσότερο κλονισμένο.

Η σπαστή συγχορδία (μ. 17-20) των εγχόρδων (Φα-λα^b-ντο) με την μακρόσυρτη μονοφωνική μπάσα γραμμή (αξίες μισών) των θεμέλιων φθόγγων του πιάνου, εμπλουτίζονται από τους ομαλούς συγχορδιακούς αντιχρονισμούς των κόρνων και της τρομπέτας –προσδίδοντας την αίσθηση της παράτασης του “εξελικτικού στοιχείου” κι ενός ιδιαίτερου δυναμισμού, που συνοδεύει τη μελαγχολική του όμποε μελωδική γραμμή. Ο χαρακτήρας του όμποε, τόσο με τον τρόπο που η μελωδία διαρθρώνεται -με τις κοντινές αποστάσεις των φθόγγων, του τόνου- όσο και με το ένρινο, διαπεραστικό του ηχόχρωμα εκφράζει το ατελέσφορο και την ματαιότητα του χαρακτήρα των στίχων “Μάταια πήγαν οι κόποι... μάταια γέννησες”. Η εξελικτική υφή του συνοδευτικού μοτίβου οδηγεί στα επόμενα μέτρα 21-23 ένα σκαλί, τονικά, πιό πάνω στη Σολ ελάσσονα, ενώ η μελωδική γραμμή από το όμποε περνάει σε ακόμη πιό διαπεραστικές-υψηλές συχνότητες, στο φλάουτο και το κλαρινέτο. Η μελωδία των πνευστών στα μέτρα αυτά συμβολίζει κατά κάποιο τρόπο την περιγραφή της εξιστόρισης των γεγονότων που παρουσιάζει το *recitativo* του χορού, ανασύροντας μαζί με τις μνήμες του “Εσύ που μια μέρα αντιπέρασες των Συμπληγάδων..”, παρεμφερή στον τρόπο προσέγγισης του στίχου διαστηματικά πηδήματα (7^{ης}, 8^{ης}), που είχαν αντίστοιχα παρουσιαστεί και στην Επωδό στις ίδιες νοηματικές αναφορές των στίχων 209-212 “που απ’το νύχτιο την πέρασε κύμα, στην αντίπερα όχθη της Ελλάδας, πάνω ’κει στ’αρμυρά στενά του πελάγου” · έτσι κι εδώ στις λέξεις “αντιπέρασες των Συμπληγάδων” διαμορφώνεται στα πνευστά μια απόσταση 8^{ης} ρε-ρε΄, και 7^{ης} σολ-φα στη φράση “των σιδερικών των βράχων”. Με την κορύφωση της μελωδίας, σχετικά με το μελωδικό (ρε-μι^b-φα-Σολ), αλλά και το ηχητικό υπόβαθρο (<fff), και του φευγαλέου αλλά χαρακτηριστικού χρωματικού περάσματος (Σολ#-σι-ρε#) από τα όργανα που εξακολουθούν να φέρουν το συνοδευτικό μοτίβο (μ. 23), το μουσικό κείμενο περνάει (μ. 24) στο νέο περιβάλλον της Λα ελάσσονος.

Ένα νέο “Γ” μουσικό –ξεκάθαρα ρυθμικό μέρος, όπου κυρίαρχο ρόλο –παρά την αίσθηση της στατικότητας που δημιουργείται, λόγω της συνεχούς επανάληψης του ρυθμικού συγχορδιακού μοτίβου, κατέχουν οι τραχιές (λόγω συνήχησης των ημιτονίων) ελάσσονες συγχορδίες (λα-ντο-ρε#-μι) από όλα τα πνευστά, το πιάνο και το διαπεραστικό μεταλλόφωνο-υποβόσκει μια νευρικήτητα. Αυτή επιτυγχάνεται χάρις τα απότομα *sf* και τους τονισμούς των πνευστών· στο στοιχείο αυτό συναινεί και η ατέρμονη χρήση των κρουστών, καθώς πρωτοστατικό χαρακτήρα κατέχει το στρατιωτικό ταμπούρο. Ο συνθέτης επιστρατεύεται χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα για το στρατιωτικό ταμπούρο, όπου η συνεχής επανάληψη των μοτίβων των δεκάτων έκτων σε συνδυασμό με τα τριακοστά δεύτερα, και το λεγόμενο παρατεταμένο *gulo*, μας παραπέμπουν σε ένα στρατιωτικό βήμα, σε έναν παλμό που υπονοεί και συμβολίζει ενδεχομένως το παρελαύνον βήμα του θύτη (Μήδειας), που έχει εισέλθει εντός του ανακτόρου, και παίρνει αποφασιστικά την θέση του στο “πεδίο της μάχης”, λίγο πριν εκτελέσει τα υποψήφια θύματα, παιδιά της. Ενώ η *Κορυφαία*, ως εκπρόσωπος της φωνής του λαού, διατηρώντας μια παθητική στάση,

“στέκεται ενεή”, σχεδόν ανύμπορη με τις άλλες γυναίκες, μοιρολογεί¹²⁵, απορεί πως η κατάσταση πήρε αυτήν τη τροπή: “γιατί δόλια ο βαρύς θυμός να σου ανάψει τα φρένα; Γιατί φονική μιαν αμάχη να νιώθεις και την πρώτη αρνηθείς αγάπη;”, η μουσική παρουσιάζει ολοένα και περισσότερα στοιχεία που συντελούν σε συνεχείς κορυφώσεις, ξεγελώντας τον ακροατή για το που και πότε επισημαίνεται μουσικά το επίμαχο επιθανάτιο σημείο. Μια ανιούσα μελωδική κλιμακωτή γραμμή από το φλάουτο και το ξυλόφωνο (μ. 26-27) - όπου οι διαστηματικές σχέσεις των νοτών φανερώνουν την επίδραση που δέχτηκε η ευρωπαϊκή ελάσσονα αρμονική κλίμακα από τον *ρεμπέτικο δρόμο Νιαβέντ*- σε τόνο λα του δρόμου Νιαβέντ (συμπεριλαμβανομένου δηλαδή την όξυνση της τέταρτης νότας της κλίμακας, ρε#) οδηγεί σε μια τρίλια από τα φλάουτο, ξυλόφωνο και πιάνο, και μέσω του αυξανόμενου *cresc.* και το παρατεταμένο *gulo* του στρατιωτικού ταμπούρου που δυναμώνει, καταλήγει σε μια πρώτη τομή (*fff*) με *tutti* όλων των οργάνων (μ. 29) στη Σολ- στη λέξη “Φοβερό” από την Κορυφαία “φοβερό για θνητούς αν από αίμα της γεννιάς τους μολευτούν της δικής τους”. ακολουθεί μια δεύτερη, πάλι στην σολ- δύο μέτρα μετά, στη λέξη “φονιάδες”, (στ. 1267) “στους φονιάδες της ίδιας τους φύτρας, αυτό φέρνει δεινά, και χτυπά μες στα σπίτια τους χέρι Θεού, της σφαγής τιμωρού”. Οι δύο αυτές τομές του μουσικού κειμένου μαρτυρούν σημεία (τα επιθανάτια) που λειτουργούν ως προμήνυμα, σαν προανάκρουσμα γι’ αυτό που έπεται να συμβεί από τούδε και στο εξής, για τα επόμενα δεκαπέντε μέτρα. Με μια πρώτη ματιά στην παρτιτούρα αντιλαμβάνεται κανείς, ότι πρόκειται για κάποια μουσικά μέτρα (μ. 29-33...) εμποτισμένα από έντονη φόρτιση και δραματικότητα περιεχομένου, φρικαλέα υπερβολή, που συμβάλλει ως αναπόσπαστο μέρος στην κορύφωση της τραγικότητας. Η μουσική υφή του κειμένου αρχίζει να πυκνώνει. Τα πνευστά όργανα ηχούν βιαίως στα πολύ υψηλά συχνοτικά επίπεδα (*fff*) των ψηλότερων περιοχών (σε σχέση με την έκτασή τους), το πιάνο λειτουργεί και παραπέμπει περισσότερο στην ιδιότητα του κρουστού καλύπτοντας ένα εύρος έξι οκτάβων, εντείνει το τραχύ και βίαιο άκουσμα μέσω διάφωνων πεντατονικών και τετρατονικών συγχορδιών, τα τύμπανα (*la-mi-fa*) επιτείνουν με τα ανομοιόμορφα γκρούπ δεκάτων έκτων τη σύγχυση και το ρυθμικό υπόβαθρο αναβρασμού, και το ακατάπαυστο σχεδόν, σε συνεχή εξέλιξη *gulo* του στρατιωτικού ταμπούρου προαναγγέλει και προετοιμάζει τις επερχόμενες *Κραυγές των παιδιών*:

Στροφή, [Στ. 1271-1281]

ΠΑΙΔΕΣ (ένδοθεν): Αα!

Χορ. Ακούγεις των παιδιών το σκούσμα; Ακούγεις;

Αλί σου, δόλια, δύστυχη γυναίκα!

Παι. Ωιμένα, τί να κάμω να ξεφύγω

τα χέρια της μητέρας;

—Αχ, δεν ξέρω,

καλό μου αδέρφι, τι χαμένοι πάμε.

Χορ. Λέω στο σπίτι να μπω να τα γλυτώσω,

τα παιδιά, απ' τη σφαγή.

¹²⁵ Στο *recitativo* του χορού αναφέρεται στην παρτιτούρα, από τον Χατζιδάκι, το όνομα της Κ. Παναγιώτου.

Παι. *Ναί, σώσετε μας,
για τόνομα των θεών, μη χάνετε ώρα!*
— *Είμαστε κιόλας στου σπαθιού το στόμα!*
Χορ. *Βαριομοίρα, από σίδερο ή πέτρα
λοιπόν είσαι πού πας να σκοτώσεις,
με το χέρι σου, τέκνα δικά σου
και καρπό της κοιλιάς σου!*

“Δ” μουσικό μουσικό-νοηματικό μέρος κατ’υπόδειξη του συνθέτη, (μ. 34-48). Η μουσική μέχρι τώρα είτε φτερώνει τη λυρική διάθεση, είτε βαθαίνει τον τραγικό λόγο. Στο συγκεκριμένο σημείο η μουσική γίνεται πιο περιγραφική από ποτέ, κι ο χαρακτήρας της έρχεται με την κορύφωση της δραματικής έντασης να αποτελέσει ακαριαία την επιτομή του “μουσικού δράματος”¹²⁶, να ρέει σε απόλυτη σύμπνοια με το τέλεια εναρμονισμένο πλαίσιο δράσης, να καταφέρνει μεμιάς το μουσικό κείμενο να λαμβάνει με αμεσότητα κι επιτηδευμένη λιτότητα, σάρκα και οστά. Τρεις χαρακτηριστικές μουσικές τομές, τρία σημεία βίαης κορύφωσης, προβάλλουν και ζωγραφίζουν ανάγλυφες, τρεις μαχαιριές, που οδηγούν στα ουρλιαχτά των παιδιών¹²⁷.

Ενόσω το *gulo* του στρατιωτικού ταμπούρου επιτείνει την αίσθηση αγωνίας, μία-μία ξεπροβάλλουν δειλά -ισχυροποιώντας την αίσθηση αυτή- οι νότες (μ. 33) της πρώτης επιθανάτιας συγχορδίας από όλα τα όργανα (πνευστά κατά κύριο λόγο, στις ψηλές περιοχές τους), χτίζοντας σταδιακά και προσθετικά με ένα αυξανόμενο *cresc.* μια σχέση συνύπαρξης όλων των οργάνων που συγκλίνει στην πρώτη κορύφωση (μ. 34), στην πρώτη τομή, μια κάθετη ηχηρή συνήχηση (*sff<fff*) από όλα τα όργανα (*tutti*), που συμπίπτει με την πρώτη κραυγή των παιδιών: “*Αα! - Ακούγεις των παιδιών το σκούσμα; Ακούγεις; Αλί σου, δόλια, δύστυχη γυναίκα!*”. Μια ελάσσονα συγχορδία δομημένη στην Λα-ντο-μι, συμπεριλαμβανομένου των ξένων φθόγγων μι^b,φα, σι, με κορυφή (ψηλότερη νότα της συγχορδίας) να ξεπροβάλλει από το φλάουτο (στην ψηλότερη έκτασή του) η νότα **Μι** –ως αποτέλεσμα της εκτύλιξης μιας μελωδικής γραμμής “**μι-φα-σι-Μι**” από όλα τα πνευστά του μέτρου 33. Καθώς η σκηνή της δολοφονίας δεν εκτυλίσσεται οπτικώς (όπως και σε κάθε περίπτωση αρχαίας τραγωδίας), παρά μονάχα “περιγράφεται” (ή σε περιπτώσεις άλλων τραγωδιών αναγγέλλεται), η συναισθηματική φόρτιση (μιμητικά μέσα) και αγωνία του Χορού, οι κραυγές των παιδιών και η περιγραφικότητα κι αμεσότητα της μουσικής συνετέλεσαν ως παράγοντες μουσικοποίησης μιας εικόνας που δεν ήταν εφικτό η φρικιαστική της διάθεση να αποτυπωθεί οπτικά: σαν η Μήδεια να

¹²⁶ Μια από τις τραγικότερες και δυνατότερες στιγμές του δράματος ήταν οι στιγμές της σφαγής των παιδιών. Αλλά στο κορύφωμα αυτό της φρίκης συνετέλεσαν τρεις παράγοντες. Και οι τρεις όμως μαζί. Η μουσική, ο χορός και οι φωνές των σφαζομένων παιδιών της. Ήταν μια τραγική συγχορδία ή συμφωνία, αν θέλετε, απaráμιλλη εις τελειότητα από απόψεως καλλιτεχνικής. (Βλ., Σφενδόνης, Νίκος, *Η “Μήδεια”, Βασιλικόν Θέατρον*, εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, στήλη: κριτικά σημειώματα, 9/11/1956).

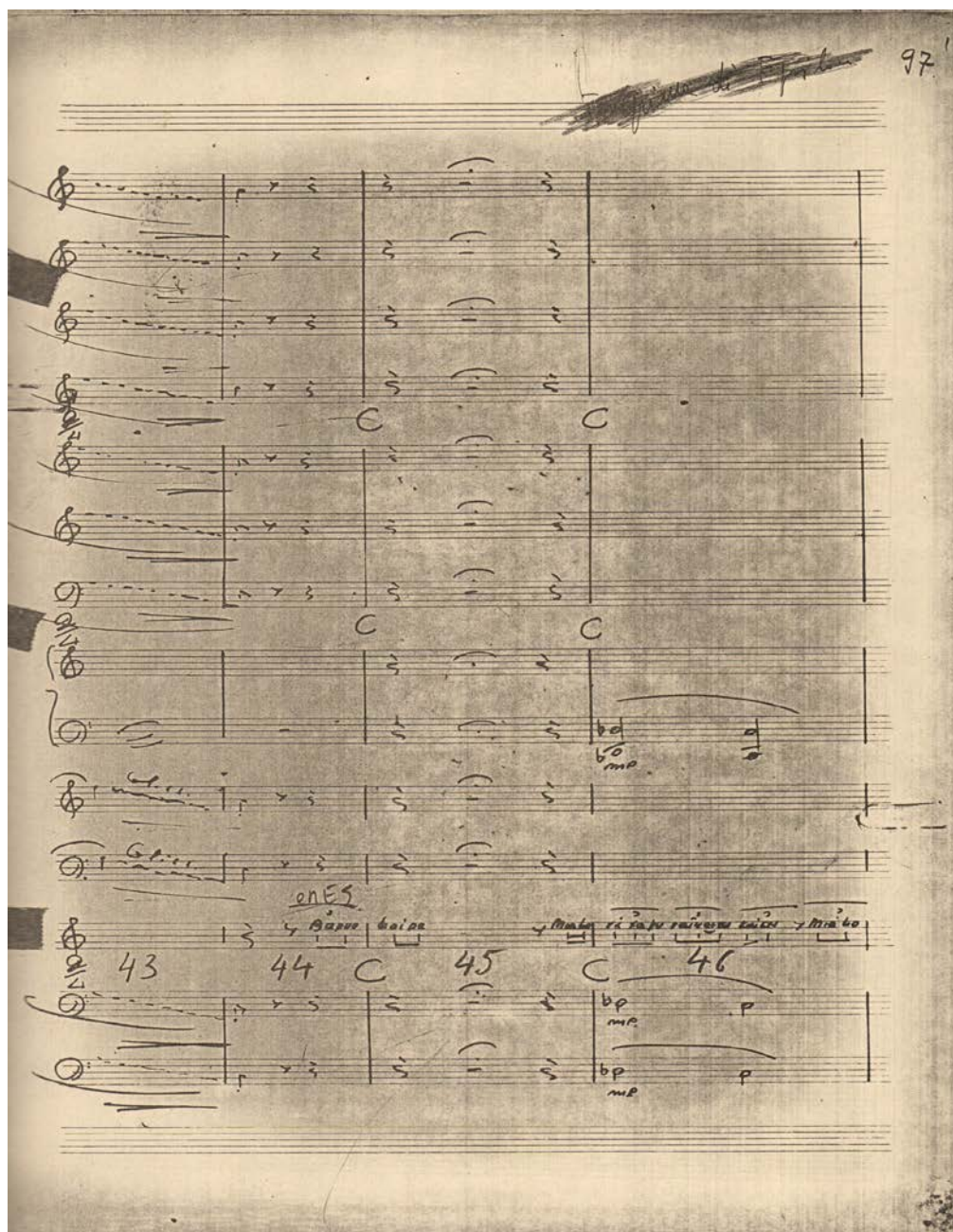
¹²⁷ Η σκηνή ανακαλεί τις *Κραυγές της Μήδειας* που προηγήθηκαν, πρίν ακόμη η εκδίκηση λάβει υπόσταση: το σπίτι υπήρξε μετωνυμία της προδοσίας του Ιάσωνα στον *Πρόλογο*· τώρα γίνεται το δοχείο της απόλυτης κι ακραίας εκδίκησης.

παίρνει θάρρος, να ξαναβρίσκει τη δύναμη που θα φορτίσει το χέρι της για την επόμενη μαχαιριά, με ένα *subito piano* από όλη την ορχήστρα και παύσεις στα πνευστά μετά την πρώτη τομή-την πρώτη μαχαιριά, κι ένα αυξανόμενο *cresc.* που δίνει την ώθηση σε συνδυασμό με το *rulo* του τυμπάνου σε μι (Vη βαθμίδα), φέρουν την επόμενη επιθανάτια τομή (μ. 38). Μια πάλι ελάσσονα συγχορδία στη λα, συμπεριλαμβανομένου των ξένων φθόγγων φα και σι, με κορυφή τη νότα **Φα** του φλάουτου. Η μελωδία των συγχορδιακών υποδείξεων στο δεύτερο tutti, περιγράφει ως κορυφή ένα σκαλί ημιτονιακά ψηλότερο (μι-φα), ενώ στη τρίτη (μ. 41) από όλη την ορχήστρα συνήχηση και τελευταία ηχητικο-περιγραφική τομή η μελωδία κορυφώνεται και φτερώνεται στη νότα **Σι** (λα-ντο-μι-φα*-σολ#-Σι) σε συνδυασμό με τις κραυγές των παιδιών "Ναί, σώσετέ μας (στο Χορό), για το όνομα των Θεών, μη χάνεται ώρα! -Είμαστε κιόλας στου σπαθιού το στόμα..." (σα να παρουσιάζεται σε μεγέθυνση το σύντομο μελωδικό γκρούπ των τριών νοτών μι-φα-σι του μέτρου 33, μέσα σε οκτώ μέτρα) -αποτελώντας τη δυνατότερη και τελεσίδικη μαχαιριά (μι, φα, Σι), αφού με ένα *glissando* κι ένα σταδιακό *diminuendo* τριών μέτρων (μ. 42-44) τραγικά και με γλαφυρότητα περιγράφεται το οδυνηρό "ξεψύχισμα" του Μέρμερου και του Φέρητα.

Χατζιδάκις, Μάνος, *Αρ. 16 ΣΤ' Στάσιμο, Χορός, "Γη κι ολόφεγγη αχτίδα του Ήλιου..."* (Απαρτίζεται από 6 μέρη: Α-Ζ), Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.



72



Χατζιδάκις, Μάνος, Αρ. 16 ΣΤ' Στάσιμο, Χορός, "Γη κι ολόφεγγη αχτίδα του Ήλιου..."
(Απαρτίζεται από 6 μέρη: Α-Ζ), Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.

Μετά το στοιχείο της έντονης φόρτισης και τραγικής κορύφωσης, έρχεται εκείνο της κατάνυξης (Τρίτη τομή, με παύσεις από όλη την ορχήστρα και κορώνα), επέρχεται μέτρο το μέτρο η “κάθαρσις”. Με ένα ευλαβικό, σχεδόν σαν σε τελετουργική διάθεση μοιρολόι “*Βαριομοίρα...*”, ο Χορός περιγράφει με το *recitativo* του, τις σκοτεινές αποχρώσεις και τη συνεχή καθοδική διάταξη ημιτονίων μι♭, ρε, ρε♭, ντο, σι (μ. 47-49) που προβάλλουν η συνοδεία των μπάσων οκτάβων του πιάνου και των εγχόρδων (τσέλων, κοντραμπάσου), τη θύμηση του για έναν παλιό θρύλο, που αφορούσε μίαν ακόμη μονάχα μητέρα που σκότωσε τα παιδιά της, την Ινώ.

Αντιστροφή [Στ. 1282-1292]

*Μια μονάχα γυναίκα έχω ακούσει,
μια μονάχα, και σ' άλλους καιρούς,
πού στα τέκνα της σήκωσε χέρι,
την Ινώ, που οι θεοί 'χαν τρελάνει,
του Δία σύντας το ταίρι απ' το σπίτι
την απόδιωξε σε άφιλους δρόμους.
Κι αυτή ρίχτηκε, η δύστυχη, μέσα
στ' αρμυρά τα νερά, και στα τέκνα
έδωσε άνομο τέλος.
Μ' ένα πήδημα πάνω απ' το βράχο,
συνεπήρε τα δυό της
τα παιδιά στο χαμό της!
Άλλο πιο φοβερό που να γίνει;
Ποια δεινά στους θνητούς έχεις φέρει,
ώ γυναίκεια, πολύπαθη κλίνη!*

Ένα λυρικό μέρος “*Ε*”, που πηγάζει κατευθείαν από την παράδοση, ευδιάκριτα πρεσβέυσοντας στοιχεία ελληνισμού: τον δωρικό αρχαιοπρεπή ή λιτό βυζαντινό λυρισμό που συγκλίνει στο παραδοσιακό γηγενές ρυθμικομελωδικό ιδίωμα (αντικατοπτρίζοντας έτσι και την καταγωγή του Χορού, την Ελλαδική ύπαιθρο), καλούνται να μοιραστούν οι *Κορυφαίες του Χορού* (πάλι κατ' υπόδειξη στην παρτιτούρα του συνθέτη), Διαμαντίδου, Παναγιώτου, Καπιτσινέα.

Η κατιούσα μελωδική, των μπάσων, γραμμή που προηγήθηκε μι♭, ρε, ρε♭, ντο, σι (μ. 47-49) φέρει ξανά στο προσκήνιο τη τονικότητα της Λα ελάσσονος, και μια ρυθμική υπόδειξη 6/8. Μουσικά το καταληκτικό μέρος του στασίμου διαπνέεται από μια εσωτερική κινητικότητα και λιτή εκφορά της μελωδίας, στοιχεία που αντιπροσωπεύονται από το μελωδικό-ρυθμικό *ostinato* (που ξεκινά στο μέτρο 51, κυριαρχεί σχεδόν σε ολόκληρη την Αντιστροφή καθώς διακόπτεται στο “*Η*”) του πιάνο και των τσέλων -με χαρακτηριστική τη συχνότατη προβολή της συνήχησης 4^{ων} παράλληλων μι-λα, και την επαναληπτικότητα ενός σταθερού δίχρονου ρυθμικού συμπλέγματος, το οποίο διαθέτει δύο μόνο χρονικές αξίες (τέταρτο κι όγδοο ή αλλιώς μακρά και βραχεία), παραπέμποντας η σύντομη διάρθρωσή του, στο μέτρο της αρχαίας ελληνικής ποίησης του τροχαίου- τον ισοκράτη σε μι (Vη) του μεταλλόφωνου, συνοδεύοντας έτσι κατά τον ελάχιστο αυτό τρόπο,

δίχως την πολυπλοκότητα ενός σύνθετου από όλη την ορχήστρα ήχου, τη σολιστική (μ. 51-57) σύντομη βασιζόμενη στο τετράχορδο ρε-σολ μελωδική γραμμή του κλαρινέτου, και τη φωνή της Διαμαντίδου. Όλα αυτά συνθέτουν και παραπέμπουν σε γνωρίσματα που σχετίζονται με το δημοτικό τραγούδι (οι σύντομες μελωδικές γραμμές που βασίζονται σε τετράχορδα και πεντάχορδα, ο ισοκράτης, οι γνωστές συνηχήσεις διαστημάτων 4^{ης} ή και παράλληλων 5^{ων}, οι διάφορες αποτζιατούρες, και φυσικά οι “Ελληνικοί” ρυθμοί ογδών), και που χρησιμοποιούνται κατά κόρον από τον συνθέτη στο έργο, ως επιδίωξη της απόδοσης μιας ατμόσφαιρας που διαπνέεται από ποιμενικότητα, λυρισμό και κατάνυξη.

Οι μελωδικές γραμμές των ξύλινων κλαρινέτου και όμποε εναρμονίζονται και μπλέκονται μεταξύ τους, δημιουργώντας συνηχήσεις πέμπτων παράλληλων (μι-σι, φα-ντο, ρε-λα), ωστόσο κάνει την εμφάνισή του το “Z” μέρος (μ. 60) με νέο μελωδικό υλικό και με γνωρίσματα πέραν του δημοτικού τραγουδιού. Εντοπίζονται εκείνα της παράδοσης του ρεμπέτικου ιδιώματος που προβάλλει ο Χατζιδάκις: η εμφάνιση ενός βασικού τετραχόρδου “Σαμπάχ” σε “τρόπο Λα” (μ. 61), και περιγράφεται από τον συνδυασμό (μ. 60-72) φλάουτου και τρομπέτας (του κατεχοχήν αντιπροσωπευτικού οργάνου του χορού που χρίζει ο συνθέτης), και τον ποιητικό λόγο της Α’ Κορυφαίας (της βασικής δηλαδή αντιπροσώπου του Χορού), Παναγιώτου. Η προσθήκη των αποτζιατούρων σε αυτά τα μέτρα, στο συνοδευτικό *ostinato* του πιάνο (μια οκτάβα χαμηλότερα σε σχέση με πρίν) και των τσέλων σε συνδυασμό με το κοντραμπάσο, αποτελούν δείγμα αναφοράς επίσης στην παράδοση· ενώ το ίδιο μελωδικό-ρυθμικό μοτίβο (*ostinato*) λαμβάνουν τα κόρνα (μ. 63-69), η προσθήκη της χροιάς του συνδυασμού όμποε-αγγλικού κόρνου προβάλλει αντιστικτικά και σε σχέση έκτης με το συνδυασμό φλάουτο-τρομπέτας, το μελωδικό υπόβαθρο σε διφωνία (μ. 63-67)

Μια τέλεια πτώση¹²⁸ στην Λα- (μέτρο 72) –όπως διαγράφεται από το καθοδικό πτωτικό μελωδικό σχήμα (μι-ρε-ντο-σι-λα) του πιάνου και των τσέλων (μ. 70-72), καθώς και του πηδήματος 4^{ης} προς τα πάνω μι-λα (V-I) του κοντραμπάσου· σηματοδοτεί την έναρξη του “H” και καταληκτικού μέρους, ενώ προηγουμένως (μ. 68) το ποιητικό κείμενο αποκτά φωνή μέσω της Καπιτσινέα. Το *ostinato* διακόπτεται (μ. 73), κι ένας ρυθμικός ισοκράτης (τετάρτων κι ογδών) στο τονικό κέντρο της λα ηχεί από το τύμπανο σε λα και το κοντραμπάσο· ενώ το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των τελευταίων μέτρων εντοπίζεται στη μελωδική συνύπαρξη ή σύμπραξη του σαξοφώνου και της τρομπέτας (μ. 72-82) , ιδεατά και νοητά μιας έμμεσης δηλαδή συνομιλίας μεταξύ *Μήδειας-Χορού*, μια ομόφωνη κατάθεση του θηλυκού γένους και παραδοχή των γυναικείων ατέλειων και καταστροφικών ελαττωμάτων από τις ίδιες τις γυναίκες: (Στ. 1290-1292) “*Ποιά δεινά στους θνητούς έχεις φέρει, ώ γυναικεία, πολύπαθη κλίνη!*”

¹²⁸ Σπανίως στα πτωτικά σχήματα της σύνθεσης παρουσιάζεται οξυμένος ο προσαγωγέας, πολύ περισσότερο δε φυσικός (γνώρισμα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής), ενώ σε άλλες όπως στην προκειμένη περίπτωση, η 7^η νότα της κλίμακας δεν εμφανίζεται καθόλου.



Επάνω: Κάκια Παναγιώτου (Α΄ Κορυφαία). Άκρη δεξιά: Κατίνα Παξινού (Μήδεια). Πρώτο σκαλοπάτι από κάτω, δεξιά: Βιβέτα Τσιούνη (Χορός). Δεύτερο σκαλοπάτι από δεξιά: Δέσπω Διαμαντίδου ((Κορυφαία), Πίτσα Καπιτσινέα (Κορυφαία), Μάρω Κοντού (Χορός). Τρίτο σκαλοπάτι, δεύτερη από δεξιά: Μαίρη Χρονοπούλου (Χορός), Ρέα Μιχαλοπούλου (Χορός). Τέταρτο σκαλοπάτι: Φλώρα Στυλιανέα (Χορός). Πέμπτο σκαλοπάτι, δεξιά: Μαρία Βούλγαρη (Κορυφαία). Αριστερά: Βέρα Δεληγιάννη (Χορός).¹²⁹

Συμπερασματικά

Η μουσική σύνθεση στο μεγαλύτερο εύρος της αποκαλύπτει ένα προσωπικό ύφος του συνθέτη, μια πρωτόλεια - μα και προσωπική μορφή αισθητικής για την επιλογή και χρήση των μουσικών συστατικών στοιχείων και ιδιωμάτων, που θα μπορούσε να λεχθεί ότι δεν συγγενεύουν κατά τ'άλλα άμεσα και ευδιακρίτως με το ευρέως -για το οποίο κατέστη δημοφιλής ο συνθέτης- "έντεχνο λαϊκό" τραγούδι. Η τροπή ωστόσο, του συνθετικού του γίνεσθαι για το είδος αυτού του τραγουδιού συγκλίνει σε σημεία με τη μουσική για την *Μήδεια*, όσον αφορά τη δωρικότητα, την καθαρότητα και αμεσότητα των μελωδικών γραμμών, σε συνδυασμό με την ποικιλία των πλούσιων ηχοχρωμάτων που προσφέρει η χρήση του ευρωπαϊκού

¹²⁹ Βλ., Χαρισιάδης, Δ.Α, *Μήδεια* (1956), Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο - Οπτικοακουστικό υλικό, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου, 23/06/1956 - 24/06/1956.

ορχηστρικού συνόλου, αποσκοπώντας (όπως και με το τραγούδι) στην αναδείξη και προβολή διάτρητα του νοήματος και της ουσίας του περιεχομένου των στίχων· και ειδικότερα στην προκειμένη περίπτωση, του ποιητικού κειμένου -μιας και η μουσική θέτει της βάσεις της στο κείμενο ενός τραγωδού- αντικατοπτρίζοντας μέσω αυτών στοιχεία ελληνικότητας.

Παρά τη σύσταση της ορχήστρας με ευρωπαϊκά όργανα, η αντιπροσωπευτική και η (σχεδόν) μονομερής επιλογή της χρήσης των ξύλινων και χάλκινων πνευτών (σαξοφώνου και τρομπέτας) που πρωτοστατούν στα χορικά, αλλά και μονωδιακά μέρη, αποτελούν μία νεωτερίστικη προσέγγιση και “φυσική προέκταση” του αυλού, συγκλίνοντας κατ’αυτό το σκεπτικό στο ιδανικό, που θέτει το πανάρχαιο πνευστό ως το κατεξοχήν συνοδευτικό μουσικό όργανο της φωνής στις τραγωδίες, έτσι όπως απορρέει δηλαδή εμμέσως (αγγεία, τοιχογραφίες κλπ.) από τις παραστάσεις των αρχαίων ελλήνων. Μια άμεση δηλαδή αναφορά, αντίστοιχη των αισθητικών θεωρήσεων που πρέσβευε για την ανάδειξη του ελληνικού φρονήματος (λίγες δεκαετίες νωρίτερα) η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, παρουσιάζεται στα μονωδιακά μέρη της Μήδειας π.χ των “Τεσσάρων Κραυγών”, όπου η εύληπτη και σύντομη μελωδική γραμμή του σαξοφώνου εξαίρει σχεδόν τελετουργικά το θρηνητικό λόγο της Μήδειας (Παξινού). Ενώ δεν είναι λίγες οι φορές, που σαν λειτουργία, ήχοι της βυζαντινής υμνωδίας αναδεικνύονται μέσω του ευρωπαϊκού οργανικού συνόλου (παραπέμποντας εν μέρη στην ιδεολογία και τεχνική μεταχείριση από τους μελουργούς Παχτίκο και Σακελλαρίδη), κοσμώντας τις βαρυσήμαντες αποφάσεις της Μήδειας, ή τη θρησκευτική ευλάβεια και ελληνικότητα που χαρακτηρίζει τον γυναικείο Χορό.

Την περίοδο άλλωστε εκείνη, οι ιστορικές, οι κοινωνικές και οι ιδεολογικές ανακατατάξεις που συντελούνται στην Ελλάδα, ανασηματοδοτούν την έννοια και το περιεχόμενο της ελληνικότητας. Και έτσι ο συνδυασμός, ή το πάντρεμα του νεότερου ελληνισμού (και των ευρωπαϊκών ακόμη προτύπων), με την (αρχαία) παράδοση του έθνους -για την αφύπνιση του ελληνικού πνεύματος- βρίσκουν αντίκρουσμα για έναν “ελληνικό εξπρεσιονισμό” στο μουσικό έργο του Χατζιδάκι με την βασική, εκούσια μα και ακατανόητη προσθήκη του ρεμπέτικου ιδιώματος στο έργο αυτό (αλλά και στην όποια μετέπειτα συνθετική δραστηριότητά του για το αρχαιοελληνικό δράμα). Δεν αναδεικνύεται απλώς στην σύνθεση η ελληνική μουσική παράδοση (με τους χαρακτηριστικούς σύνθετους “αρχαιοπρεπείς” ρυθμούς και τις συνεχείς εναλλαγές αυτών, τα χαρακτηριστικά των αρχαιοελληνικών τρόπων, τις παράλληλες συνηχήσεις 4^{ων} και 5^{ων}, την ιδιότυπη χρήση τριημιτονίου κλπ.), μέσω των καταβολών από τα αρχέτυπα γηγενή μοιρολόγια, το δημοτικό τραγούδι, αλλά και στοιχείων του ρεμπέτικου άσματος –ενός είδους συνυφασμένου με την απώλεια, τον ξεριζωμό, τον πόνο του ελληνισμού, που κρίνεται ως το γνησίως ελληνοπρεπές και το ιδανικότερο κατά τα (αισθητικά) πρότυπα του συνθέτη για να τρυπώσει στην καρδιά της τραγικής ηρωίδας και να προβάλλει ατόφιο τον πόνο της. Η μελαγχολικότητα που αποπνέουν οι ρεμπέτικοι δρόμοι (Σαμπάχ, Νικρίζ κλπ.), η κατά το πλείστον μονοφωνική διάρθρωση των μελωδιών με τη λιτή, αλλά μεστή και απaráμμιλη ομορφιά των ηχοχρωμάτων της ευρωπαϊκής ενορχήστρωσης, συντελούν σε μια μουσική

ατμόσφαιρα, έναν συνδυασμό που εξυψώνει μεγαλοπρεπώς το αρχαιοελληνικό πνεύμα στη σύνθεση.

Επομένως, η αποστροφή του συνθέτη από τη μία, για τον ωδειακό τρόπο διδασκαλίας και τριβής με τη μουσική (που αποτέλεσε λόγο, για να χαρακτηριστεί μελλοντικά η μουσική του άλλοτε ευτελής ή μη σοβαρή), και οι σελίδες αυτής της “πρωτόλειας” ήδη, μουσικής δημιουργίας από την άλλη, σκιαγραφούν παρά τη μη ολοκλήρωση των μουσικών σπουδών του έναν χαρακτήρα κι έναν συνθέτη που -ενστικτωδώς ή μη, βάσει προγονικών διαστάσεων, ή λόγω τάσης για εκ βαθέων αναζήτηση του θεμιτού ανά τους αιώνες υλικού- γνωρίζει και βασίζει τη μουσική δημιουργία του παρά ταύτα (πέραν των αισθητικών του προτιμήσεων) και σε ιδιώματα που ιδεολογικά και ιστορικά ξεπηδούν από το παρελθόν.

Το αρχαιοπρεπές και αρχαιοελληνικό ιδεώδες, με το νεωτερίστικο-νεοελληνικό και εξευρωπαϊσμένο ιδίωμα αποτελούν ένα συνονθύλευμα -πρόταση- για την αισθητική γραμμή της παράστασης από όλους τους συντελεστές της. Και η παράσταση της Μήδειας του ’56 διαμέσου της συμβολής λανθανόντων ή μη δυνάμεων, και της ενεργοποίησης πολλαπλών, μα συγκεκριμένων παραγόντων, αποτέλεσε υποδειγματικό για την εποχή καλλιτεχνικό προϊόν ανάδειξης της “ελληνικής ψυχής”. Η σκηνοθετική ματιά του Μινωτή, αρχαιοπρεπής με νεοελληνικές προεκτάσεις διασαφηνίζει, όπως και απομακρύνει το χαρακτήρα της παράστασης από τις όποιες προηγούμενες “μουσειακές αναπαραστάσεις”. Η εμβληματική και σύγχρονη αισθητική προσθήκη του σκηνογράφου Κλώνη στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, με την εντυπωσιακή καινοτομία της υπερύψωσης της ορχήστρας, φέρνει τους υποκριτές πιο κοντά στους θεατές. Η αποκατάσταση του αρχαίου κειμένου και η απόδοσή του απ’τον Πρεβελάκη στην νεοελληνική (μιάς και η νεοελληνική γλώσσα αποτελεί σημαντικό σταθμό), αποτελεί μια μάλλον νεωτερίστικη προσέγγιση, και φυσικά η αναζήτηση μιας διονυσιακής μουσικής ατμόσφαιρας από τον Χατζιδάκι, που ως εκ τούτου θέτει τα δομικά της θεμέλια στην παράδοση, το βυζαντινό μέλος, μα και στις επιταγές της επικρατούσας ακόμη για την εποχή κουλτούρας, του ρεμπέτικου άσματος. Για τον Χατζιδάκι όμως, όπως μαρτυρούν οι σελίδες του μουσικού κειμένου, δεν ήταν μονάχα μια αναζήτηση όλων εκείνων των στοιχείων -ικανών για την ανάδειξη του ελληνικού ιδεώδους, μα και μία προσωπική αναζήτηση του δικού του μουσικού-συνθετικού εξελικτικού γίνεσθαι, του προσωπικού του στίλ, έτσι όπως διαμοφώθηκε στα αμέσως επόμενα χρόνια.

“Το τραγούδι είναι η αρχή της μουσικής και θα’ναι ίσως και το τέλος της. Η ελληνική παράδοση μέσα σε τρεις χιλιάδες χρόνια κατόρθωσε να διατηρήσει μια δυναμική ενότητα στη μουσική της έκφραση, τραγουδώντας πάντα ένα μονόφωνο σκοπό που προκαλούσε βαθιά συγκίνηση και, σε περιόδους ακμής, υψηλή νόηση.”¹³⁰

¹³⁰ Χατζιδάκις, Μάνος, Απόσπασμα από πρόγραμμα συναυλίας στο Ηράκλειο Κρήτης, εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 25/8/1996.

Επίλογος

Σχετικά με τις μεικτές αντιδράσεις (που προαναφέρθηκαν στην εισαγωγική ιστορική επισκόπηση), που επέφεραν αισθητικά το ακουστικό αποτέλεσμα του μουσικού κειμένου της *Μήδειας*, φαίνεται να αφορούσαν κατά γενική ομολογία -εξαιτίας της συχνής επαναληπτικότητας του- το κυρίαρχο ιδίωμα των μελωδιών που παρέπεμπαν στα ρεμπέτικα ή ανατολίτικα στοιχεία:

Χαρακτηριστική η λογομαχία, που έλαβε μέρος ανάμεσα στον Χατζιδάκι κι έναν ανώνυμο κριτικό στην εφημερίδα *Εστία* για το λόγο αυτό. Ο συγγραφέας του ανυπόγραφου άρθρου με τίτλο “*Αντιγόνη*” (*Εστία*, 2/7/1956) συγκρίνει τη μουσική του Γιάννη Παπαϊωάννου για την *Αντιγόνη*, την οποία θεωρεί πιο εκλεπτυσμένη απ’ αυτήν του Χατζιδάκι, με τα “*ξεδιάντροπα*” *μπουζούκια της Μήδειας*. Ο Χατζιδάκις απαντά στις 5/7/1956, αναφερόμενος πως η μουσική του για την *Μήδεια* “*έχει τόση σχέση με τα μπουζούκια, όση σχέση έχει ο κριτικός με το θέατρο και την μουσική*”¹³¹. Η αναφορά αυτή του κριτικού στα μπουζούκια, φαίνεται ορθολογιστικά τουλάχιστον άτοπη, δεδομένου ότι παρατηρώντας την παρτιτούρα του έργου δε διαπιστώθηκε κάπου η χρήση άλλων εγχόρδων, πέραν των τσέλων και κοντραμπάσου, στη σύσταση της ορχήστρας. Οπότε, η αναφορά μάλλον προκύπτει και υπονοεί την υφή και την εντύπωση που προκάλεσε το γενικότερο ηχητικό αποτέλεσμα, μέσω της χρήσης των ρεμπέτικων στοιχείων. Το μοναδικό πάντως σωζόμενο ηχητικό αποτέλεσμα –Β’ Στάσιμο- της *Μήδειας*, που εμπεριέχεται στην μεταγενέστερη της παράστασης του ’56 εκδοχή, στον δίσκο ο “*Μεγάλος Ερωτικός*” (1972), παρά την διαφορετική ενορχήστρωση¹³² (όπου ούτε αυτή περιελάμβανε μπουζούκι), μαρτυρεί πως ο Χατζιδάκις για να περιγράψει μουσικά τη καταστροφική επίδραση του έρωτα του Β’ Στάσιμου (α’ στροφή, Στ. 627-633) “*Ερωτα Εσύ...*”, επιστρατεύτηκε για τους στίχους 632-633 “*Ω Δέσποινα μου, απάνου μου με το χρυσό δοξάρι σου μη ρίξεις την αφεύγατη σαγίτα, που έχει την αιχμή βαμμένη στην αποθυμιά*” τον γνήσιο, “*τον πιο καθαρό σύγχρονο ελληνικό ρυθμό*”¹³³, ζεϊμπέκικο (9/8). Πρόκειται για έναν σύνθετο ρυθμό ογδόων, άμεσα συνυφασμένο με την ελληνική μουσική παράδοση και ακόμη περισσότερο ταυτισμένο με τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες των ρεμπετών. Συνειρμικά, κάπως έτσι πρέπει να λειτούργησε το σκεπτικό του κριτικού.

Εν αντιθέσει με την ανώνυμη προαναφερθείσα κριτική, που καταδικάζει τις μουσικές αισθητικές- συνθετικές επιλογές του Χατζιδάκι, μια άλλη ματιά κι άποψη που πρέπει να χαίρει κοινής μάλλον αποδοχής, αναγνωρίζει πως “*... ο κ. Μάνος Χατζιδάκις ο οποίος όλο και προοδεύει, μπαίνει στη ψυχή του*

¹³¹ Χατζιδάκις, Μάνος, *Μουσικά Κεφάλαια*, *Εστία*, 5/7/ 1956.

¹³² Ο *Μεγάλος Ερωτικός*, Κύκλος τραγουδιών, έργο 30, για δύο φωνές (Νταντωνάκη Φλέρυ, Ψαριανός Δημήτρης), μικτή χορωδία, ομάδα εγχόρδων και νυκτών οργάνων: βιολί, μαντολίνο (Βράσκος Δημήτρης), κοντραμπάσο (Ραδουσάκης Ανδρέας), κλασική κιθάρα (Φάμπας Δημήτρης, Τενίδης Βασίλης), λαούτο (Δεσποτίδης Παντελής), πιάνο (Ψωμιάδης Λευτέρης, Ανδρεάδης Χάρης), άρπα (Σόφρας Χρόνης).

¹³³ Βλ., Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι*, για το ρεμπέτικο, Ίκαρος εκδοτική εταιρεία, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1989, σελ. 12.

ελληνικού λαού με τη μουσική δημιουργία του...''¹³⁴. Επομένως, η κριτική του Νίκου Σφενδόνη, όχι μόνο επικροτεί την καταλληλότητα της μουσικής επένδυσης που προοριζόταν για την ευριπίδεια τραγωδία, αλλά θέτει το συνθετικό υλικό θεμιτό, ικανό να αναδείξει και να προβάλλει διάτρητα (σχεδόν αναφερόμενος σε θεωρήσεις που παραπέμπουν σε όρους πολιτισμικού γίνεσθαι και ιστορικής συνέχειας) στοιχεία ελληνικότητας, και μέσω της ιδιαιτερότητας του ρεμπέτικου ιδιώματος, τον Χατζιδάκι, ως εκφραστή της ελληνικής ψυχής. Το μοναδικό ελάττωμα που εντοπίζει δεν αφορά τη σύνθεση αυτή καθ'αυτή, αλλά επισημαίνει το τεχνικό ζήτημα στα πλαίσια της παράστασης όπου *''τα λόγια της Μήδειας στην αρχή του έργου – αναφερόμενος στις Τέσσερις Κραυγές- από μέσα, σκεπάζονται άσχημα από τη μουσική υπόκρουση. Σ'αυτό, ίσως φταίει η ακουστική του θεάτρου, αλλά οι θεαταί δυσανασχέτησαν. Ήταν το μόνο σημείο που εστενοχώρησε το κοινό''*¹³⁵. Η επαναληπτικότητα ωστόσο της ρεμπέτικης γλώσσας *''δίπλα στις θαυμάσιες σελίδες των τραγικών Leitmotive της Μήδειας, της εισόδου του χορού και προπαντός των θαυμάσιων χορικών με το ιδιότυπο «μπούσ-φερμέ» που κατά τον Φοίβο Ανωγειανάκη αποτελούν λύσεις από τις ωραιότερες που θα μπορούσαν να δοθούν στο πρόβλημα της μουσικής σε αρχαία τραγωδία [...], η σχεδόν ''μονομερής χρήση του αρμονικού αυτού ιδιώματος'', ήταν φυσικό να κουράσει και να δώσει σε πολλές σελίδες της παρτισιόν του Χατζιδάκι έναν χαρακτήρα αδιάφορο, κάποτε μάλιστα κοινό, ευτελή''*¹³⁶.

Είναι άμεσα λοιπόν αντιληπτό, πως το ταλέντο του συνθέτη να εγείρει μεικτές αντιδράσεις και να προκαλεί ποικίλες εντυπώσεις, φανερώνουν αν μη τι άλλο μια ιδιάζουσα περίπτωση πρότασης συνθετικού γίνεσθαι -η ένταξη δηλαδή του ρεμπέτικου στοιχείου, που ηθελημένα αποσκοπούσε να *''εγκαθιδρυθεί''* από τον συνθέτη ως αισθητική άποψη και στο χώρο του αρχαίου δράματος- και ενός μουσικού δείγματος, πρωτοφανούς, για τα δεδομένα της εποχής, για τον τρόπο που προσλαμβάνεται και μετουσιώνεται με την αναβίωση των αρχαίων κειμένων. Η ευχέρεια, η επιλογή, ακόμη και η ελευθερία του συνθέτη να χρησιμοποιεί το ιδίωμα αυτό ως κάτι που αντηχούσε αισθητικά οικείο στα αυτιά του – ως πρότυπο εκφραστή του ελληνικού κάλλους και πνεύματος, μπορεί κατά μια μερίδα κριτικών να προσέβαλε και να παρέκλινε της ιερότητας και αισθητικής, του ύφους, της στιβαρότητας και σοβαρότητας του περιεχομένου του ποιητικού κειμένου του είδους της τραγωδίας. Ωστόσο η μουσική αυτή γλώσσα που εφήρμοσε ο Χατζιδάκις σε ό,τι αρχαιόθεμο και μη, βρήκε ανταπόκριση και τέθηκε περισσότερο αποδεκτή απο κοινό και κριτικούς σε επενδύσεις που αφορούσαν πολύ περισσότερο το είδος της κωμωδίας, παρά της τραγωδίας:

Την ίδια χρονιά του 1956 που ο συνθέτης έγραψε τη μουσική για την *Ευριπίδεια Μήδεια*, έγραψε και για τις *Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη*. Οι αντιδράσεις για τη μουσική της Αριστοφανικής Κωμωδίας, αν και αναφέρονταν σε παρόμοια με τη *Μήδεια* χαρακτηριστικά (δηλαδή τα λαϊκά-δημοφιλή και ρεμπέτικα στοιχεία) –επομένως χρήση κοινής αισθητικής προσέγγισης, ήταν πολύ πιο θετικές, όπως μαρτυρεί η κριτική του Γ.

¹³⁴ Βλ., Σφενδόνης, Νίκος, *Η ''Μήδεια''*, Βασιλικόν Θέατρον, εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, στήλη: κριτικά σημειώματα, 9/11/1956.

¹³⁵ (Ο. π.)

¹³⁶ Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της ''Μήδειας''*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, Έθνος, 23/8/1956.

Αποστολόπουλου¹³⁷. Συγκεκριμένα ο κριτικός έφτασε στο σημείο να ισχυρίζεται πως “η μουσική του συνθέτη αποτελεί την πιο πετυχημένη μουσική που έχει γραφτεί από Έλληνα συνθέτη για το αρχαίο θέατρο”.

Οι χρήση μιας όμοιας αισθητικής επιλογής, βάσει της οποίας προσέγγιζε κι ερμήνευε το λόγο τόσο των τραγικών, όσο και των κωμωδών δε στηριζόταν σε ιδεολογήματα ιστορικής-πολιτισμικής συνέχειας. Την πεποίθηση αυτή ισχυροποιούν οι παρακάτω απόψεις του ίδιου του δημιουργού: “

[...]δεν έπαιξε καθόλου ρόλο η κοινή καταγωγή. Εκείνοι παρέμειναν αρχαίοι κι εγώ πεισματικά νεοέλλην και μάλιστα νεαράς ηλικίας –για να αναφερθώ στην εποχή που έγραφα την “Ορέστεια” προπάντων και τη “Μήδεια” μετά. Το ταλέντο που διέθετα επηρέασε το αποτέλεσμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι βρήκα λύσεις ή ότι βρέθηκα στο ύψος των μεγάλων τραγικών ποιητών [...]

Στην περίπτωση ωστόσο του ύφους του κωμωδιογράφου Αριστοφάνη, ο Χατζιδάκις δύναται να συσχετίσει τη ματιά και ιδιοσυγκρασία του αρχαίου, με τον χαρακτήρα του νεοέλληνα, συνεχίζοντας: “[...] με τις κωμωδίες του Αριστοφάνη συνδεόμεθα μέσα από τα διατηρηθέντα ελαττώματα της φυλής ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με τους αρχαίους τραγικούς. Διαβάζοντας Αριστοφάνη, μόνο τότε, νιώθω από 3.000 ετών Έλλην. Ενώ ο Σοφοκλής για παράδειγμα φανερώνει την ανθρώπινη ανωριμότητά μου και το δρόμο που έχω να διανύσω ίσαμε την ολική αποδοχή του. Δυστυχώς δεν είμαστε οι απόγονοι των τραγικών, αλλά μονάχα οι απόγονοι των δουλοπάροικων και των μεταναστών”.¹³⁸ Δεν είναι τυχαίο λοιπόν, ούτε συμπτωματικό, ότι η ενασχόληση του για μουσικές επενδύσεις αρχαίων δραμάτων κλίνουν σε έναν πολύ μεγαλύτερο βαθμό στις κωμωδίες του Αριστοφάνη.

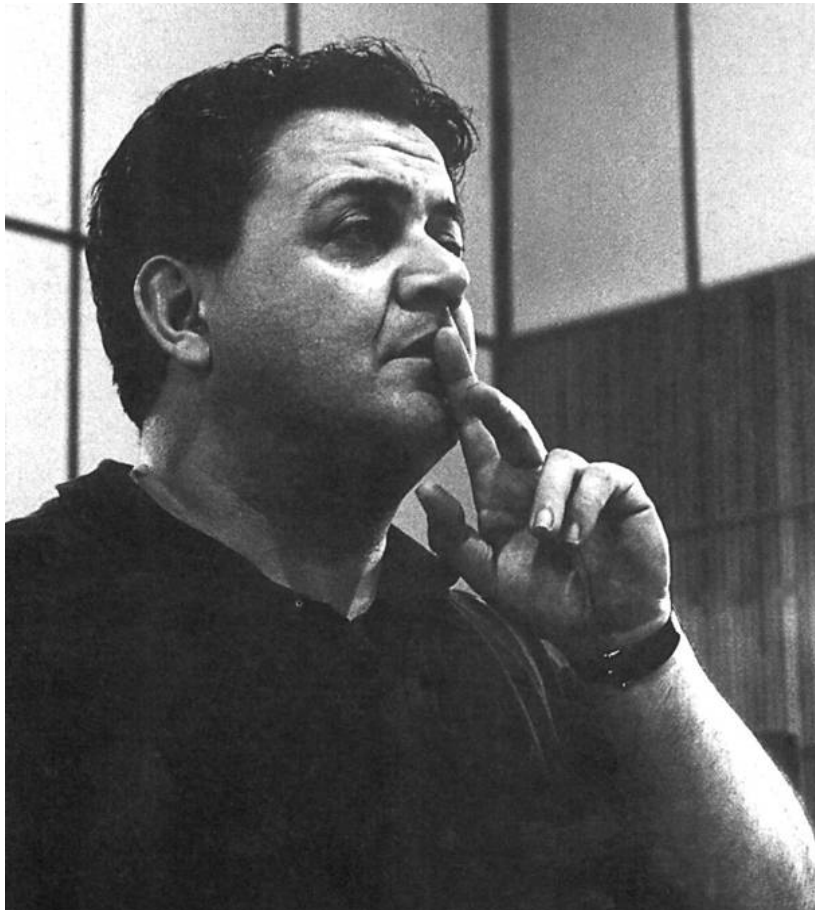
Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί πως, η αρχική πρόθεση κι επιθυμία θεματολογικά για την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας, αφορούσε την ανάλυση μουσικής του Χατζιδάκι για τη Κωμωδία “Ορνιθες” του Αριστοφάνη· αφενός λόγω της δημοτικότητας της μουσικής, συμπεριλαμβανομένου του γεγονότος ότι ο συνθέτης παρέδωσε ορισμένα από τα πιο καλοδουλεμένα κι αισθητικού κάλλους τραγούδια του είδους – λαμβάνοντας μεταγενέστερα η μουσική επένδυση την οριστική μορφή, της Καντάτας- αφετέρου συνδιαμορφώνει όλες τις προαναφερθέντες απόψεις του δημιουργού, και λόγους που ο ίδιος ξεχωρίζει τη προσωπική του έκφραση σε αυτό το έργο. Παρότι –δυστυχώς, λόγω πνευματικών δικαιωμάτων- το εγχείρημα αυτό στάθηκε αδύνατο, η αναζήτηση του προσωπικού ιδιώματος του σε ένα όχι τόσο ώριμο έργο του, μας αποκαλύπτει πως η περίπτωση αυτή της Μήδειας αποτελεί την πρώτη¹³⁹ (“σωζόμενη” και σε “δημόσια θέα”) απόπειρα της ένταξης και χρήσης του “παράνομου ρεμπέτικου μουσικού στοιχείου” –ως απόρροια του δικού του προσωπικού ενστίκτου, στον χαρακτήρα του αρχαίου δράματος.

¹³⁷ Βλ., Αποστολόπουλος, Γ., *Αι Εκκλησιάζουσai, του Αριστοφάνους*, εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 17/7/1956.

¹³⁸ Βλ., Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι, Ο Σαίξπηρ είναι περίεργα ντυμένος*, Ίκαρος εκδοτική εταιρεία, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1989, σελ. 215.

¹³⁹ Δεδομένου ότι η επίσης ανέκδοτη μουσική της “Ορέστειας” - αλλά πρώτης χρονολογικά δημιουργίας για το αρχαίο δράμα, πιθανολογείται πως είναι επίσης στη κατοχή του πνευματικού δικαιούχου.

Σε οποιαδήποτε απο τις δυο περιπτώσεις, είτε πρόκειται για μια μουσική επένδυση αναφερόμενη στην Τραγωδία, είτε προοριζόμενη “αντιπροσωπευτικά” για το είδος της Κωμωδίας, οι μουσικές επιλογές του πρόβαλαν για τα δεδομένα της εποχής ένα προσωπικό κριτήριο αισθητικής, που συντόνιζε και αναδείκνυε καταλλήλως τις πρέπουσες πτυχές ανάλογα με τις επιταγές του δραματικού κειμένου και της αναμφισβήτητης σκηνοθετικής ματιάς: “για την απόδοση του δράματος θα πρέπει να είναι υπερήφανος ο σκηνοθέτης του Αλέξης Μινωτής”¹⁴⁰. Δεδομένου αυτού, η μουσική για την Μήδεια αποτελεί ασφαλώς μια από τις πιο σοβαρές προσπάθειες που έχουν γίνει στον τομέα, εκείνης της περιόδου· και ο συνθέτης, ως συντελεστής της παράστασης, με εκείνη την ιδιαίτερη ευαισθησία που έχει να συλλαμβάνει και να μεταφράζει μουσικά την ατμόσφαιρα του έργου, βοήθησε την υπογράμμιση του λόγου –χωρίς όμως η μουσική του να προβληθεί ως αυτοτελής δημιουργία και να διεκδικήσει δικαιώματα σε βάρος του λόγου. Δύο είναι οι συντελεστές της επιτυχίας του: το δαιμόνιο μουσικό του ένστικτο, και η μεγάλη του μαθητεία στο θέατρο – αλήθεια, ποίος άλλος από τους συνθέτες μας το ξέρει καλύτερα;¹⁴¹



Μάνος Χατζιδάκις

¹⁴⁰ Βλ., Σφενδόνης, Νίκος, *Η “Μήδεια”*, Βασιλικόν Θέατρον, εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, στήλη: κριτικά σημειώματα, 9/11/1956.

¹⁴¹ Βλ., Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της “Μήδειας”*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, Έθνος, 23/8/1956.

Εργογραφία Μουσικής για Αρχαίο Δράμα του Μάνου Χατζιδάκι

Παρότι η ενασχόληση του Μάνου Χατζιδάκι με τη θεατρική μουσική αποτελεί ένα μεγάλο κεφάλαιο, δεδομένου ότι αφορά σε μια συνεχή δραστηριότητα δεκαετιών: από τον “Τελευταίο ασπροκόρακα”¹⁴² του Α. Σολομού, την πρώτη του δηλαδή μουσική σύνθεση για το θέατρο (1944), ως και “Το φυντανάκι”¹⁴³ του Π. Χορν (1989), ο προπομπός και η βάση όπου θέτονται τα θεμέλια της γέννησης του ευρέως γνωστού “τραγουδιού του Μάνου” -η ενασχόληση δηλαδή με τη μουσική για το αρχαίο δράμα- περιορίζεται μονάχα στη δεκαετία του ’50 και τα πρώτα χρόνια του ’60. Μία μονάχα δηλαδή δεκαετία συνθετικού γίνεσθαι ήταν αρκετή για να αντιληφθεί, να ανακαλύψει και να αναπτύξει βάσει αυτής της εμπειρίας, μετέπειτα ο συνθέτης το προσωπικό του ύφος.

Συνοπτικός Κατάλογος Έργων:

1. Δύο χοές, μουσική για την Ορέστεια (Αγαμέμνων, Χοηφόρες, Ευμενίδες) του Αισχύλου, Έργο 6α¹⁴⁴ (Ανέκδοτο σε δίσκο), του 1951.
Σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, μετάφραση Ι. Γρυπάρη, ενδυματολογία-σκηνογραφία Α. Νομικού, με τον θίασο Κοτοπούλη-Μυράτ¹⁴⁵.

¹⁴² “Ο τελευταίος ασπροκόρακας” του Αλέξη Σολομού (1918-2012), ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης στο θέατρο “Πάρκ” το 1944 -όπου και συμπεριέλαβε τη μουσική του Χατζιδάκι- σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, και σκηνογραφία Γιάννη Στεφανέλλη. Η Μουσική του Μάνου κάνει το ντεμπούτο της στις αθηναϊκές θεατρικές σκηνές, όπως επίσης το ντεμπούτο τους κάνουν και οι ηθοποιοί Αλέκα Κατσέλη -η οποία τραγούδησε κι ένα από τα πρώτα του τραγούδια (ενδεικτικά αναφέρονται τα τραγούδια “Νικαράγουα” και “τ’όνομά μου είναι Ρόζα”, ενώ το τελευταίο σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου του σκηνοθέτη πρέπει να σχετίζεται με τις “3 Ρόζες” που ο Μάνος Χατζιδάκις χρησιμοποίησε στο μουσικό θέαμα *Πορνογραφία*), καθώς και οι Γιάννης Γκιωνάκης και Δημήτρης Νικολαΐδης. Επίσης στη διανομή συγκαταλέγονται και οι ηθοποιοί Λυκούργος Καλλέργης, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Βάσω Μεταξά. (Βλ. Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο “έντεχνο λαϊκό” τραγούδι*, σελ. 196).

¹⁴³ “Το Φυντανάκι” του Παντελή Χορν (1881-1941), ανέβηκε στο Θέατρο Τέχνης το 1989 -όπου και συμπεριέλαβε τη μουσική του Χατζιδάκι, ενώ η σκηνοθεσία ανήκε στον Μίμη Κουγιουμτζή. (ό.π.)

¹⁴⁴ Ως Έργο 6β απαριθμείται η μουσική του για το θεατρικό “Όνειρο Θερινής Νυκτός” (του W. Shakespeare), μιας και δουλεύτηκε την ίδια περίοδο (1951-1952), ενώ ως Έργο 6 λογίζεται και προηγείται χρονολογικά σύμφωνα με τον Β. Αγγελικόπουλο το μπαλέτο (1950) “Το Καταραμένο Φίδι”. (Βλ. Αγγελικόπουλος, Βασίλης, “Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι”, δεύτερη έκδοση, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996, σελ. 183).

2. **Μήδεια** του Ευριπίδη, **Έργο 9** (Ανέκδοτο, εκτός από το Β χορικό “Έρωτα Εσύ”, στον “Μεγάλο Ερωτικό” του 1972), του **1956**.
Σε σκηνοθεσία Α. Μινωτή, μετάφραση Π. Πρεβελάκη, σκηνικά Κ. Κλώνη, ενδυματολογία Α. Φωκά, χορογραφία Μ. Καζάζη-Α. Μινωτή, με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου.
3. **Εκκλησιάζουσες** του Αριστοφάνη, του **1956**.
Σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, μετάφραση Θ. Σταύρου, σκηνογραφία Γ. Βακαλό, χορογραφία Τ. Βαρούτη, με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου.
4. **Λυσιστράτη** του Αριστοφάνη, **Έργο 12** (Ανέκδοτο¹⁴⁶), του **1957**.
Σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, μετάφραση Θ. Σταύρου, σκηνογραφία-ενδυματολογία Γ. Βακαλό, χορογραφία Τ. Βαρούτη, με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου.
5. **Πλούτος** του Αριστοφάνη, του **1957**.¹⁴⁷
Σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, μετάφραση Μ. Χουρμούζη, με τον θίασο του Θεάτρου Τέχνης για τον Φεστιβάλ Αθηνών (θέατρο Άλσους).
6. **Θεσμοφοριάζουσες** του Αριστοφάνη, **Έργο 14**, του **1958**.
Σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, μετάφραση Θ. Σταύρου, σκηνογραφία-ενδυματολογία Γ. Βακαλό, χορογραφία Τ. Βαρούτη, μάσκες-γλυπτά Ν. Κωνσταντινίδη, με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου.
7. **Όρνιθες** του Αριστοφάνη, **Έργο 16**¹⁴⁸, του **1959/ 1964**¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Σύμφωνα με την Α. Συνοδινού, με τον θίασο Κοτοπούλη-Μυράτ παίζανε σε όλη την Μέση Ανατολή και Κύπρο (βλ., *Απογευματινή*, αφιέρωμα Ν. Παρνασσά, 19/6/1994, σελ. 27).

¹⁴⁶ Έχει εκδοθεί, δισκογραφικά τουλάχιστον, το τραγούδι “ο μύθος” σε πρώτη δισκογραφική εκτέλεση με τους Γ. Μούτσιο και Ν. Μούσχουρη (βλ., *Δαλιανούδη, Ρενάτα, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο “έντεχνο λαϊκό” τραγούδι*, σελ. 204).

¹⁴⁷ Αντί νέας μουσικής επένδυσης, ο Μάνος Χατζιδάκις (σύμφωνα με μαρτυρία Δ. Λέκκα) χρησιμοποίησε γνωστές λαϊκές επιτυχίες του, που μπορούσαν άμεσα να συνδεθούν με την αρμόζουσα ατμόσφαιρα της αριστοφανικής κωμωδίας, όπως το τραγούδι “Γαρύφαλλο στ’αυτί”. Ειδικά για την παράσταση γράφτηκε το τραγούδι “Η κυρά”. (ό.π)

¹⁴⁸ Ίσως η πιό διαδεδομένη περίπτωση μουσικής επένδυσης του Μ. Χατζιδάκι που αφορούσε το αρχαίο δράμα και την θεατρική μουσική, αλλά και κατά τον ίδιο τον δημιουργό το έργο αποτελούσε τομή, ένα κομβικό σημείο στη συνθετική του πορεία, παρά το γεγονός ότι δεν αποδόθηκε το ’59 η πρόβουσα αναγνώριση και κάθε άλλο παρά ευπρόσδεκτη κρίθηκε η παράσταση: “ Η όλη υπόθεση μαζί με την ανεκδιήγητον «ευθιξίαν του θρησκευτικού αισθήματος» μερίδος των θεατών, με θλίβει αφάνταστα. Θεωρώ την παράστασιν αυτήν ως την πλέον σημαντικήν, ανθρώπων του

Σε σκηνοθεσία Κ. Κουν, μετάφραση Β. Ρώτα, σκηνογραφία-ενδυματολογία Γ. Τσαρούχη, χορογραφία Ρ. Μάνου με το Θέατρο Τέχνης, και στο Ηρώδειο αντίστοιχα.

8. **Βάτραχοι** του Αριστοφάνη, του **1959**

Σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, μετάφραση Α. Μελαχρινός, σκηνογραφία-ενδυματολογία Γ. Βακαλό, χορογραφία Τ. Βαρούτη, με τον θίασο του Εθνικού Θεάτρου.

9. **Κύκλωψ** του Ευριπίδη, του **1959**

Σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, μετάφραση Α. Πάλλη, σκηνογραφία-ενδυματολογία Α. Νομικού, χορογραφία Α. Ευαγγελίδη.

10. **Βάχκες** του Ευριπίδη, **Έργο 19** (Ανέκδοτο¹⁵⁰), του **1962**

Σε σκηνοθεσία Α. Μινωτή, μετάφραση Π. Πρεβελάκη, σκηνογραφία Κ. Κλώνη, ενδυματολογία Α. Φωκά, χορογραφία Μ. Μ. Χορς- Α. Μινωτή, μουσική διεύθυνση Α. Παρίδη, μουσική διδασκαλία Έ. Νικολαΐδου, βοηθός σκηνοθέτη Λ. Κωστόπουλου.

κύρους και της σημασίας του Καρόλου Κουν, του Γιάννη Τσαρούχη και της Ραλούς Μάνου, που με την εργασία τους αυτή έδωσαν ένα παρόν μεγίστης σημασίας εις την ιστορία του νεώτερου θεάτρου μας, χωρίς να παραγνωρίσω και την μουσική μου, που την θεωρώ ως την πλέον ώριμον που έχω γράψει μέχρι σήμερα για το θέατρο". (Βλ., Χατζιδάκις, Μάνος, Τα Νέα, 1η Σεπτεμβρίου 1959, σελ. 2).

¹⁴⁹ Η πρώτη εκδοχή της παράστασης του '59 στο Θ.Τ. αφορούσε ένα μικρό σύνολο οργάνων. Το Έργο πήρε την οριστική του μορφή -αυτήν δηλαδή σε Καντάτα και μπαλέτο (για μέτζο σοπράνο, δύο βαρύτονους, τρεις χορωδίες, όπου η μία παιδική και οι δύο μεικτές, και ορχήστρα) το '64, μια ενορχήστρωση δηλαδή που χρησιμοποίησε ο σκηνοθέτης και χορογράφος Maurice Béjart για να ανεβάσει την ίδια παράσταση με τίτλο *Les Oiseaux*. *Opera Ballet Comique* στο Μ.Μ.Α, με μουσική διεύθυνση του ίδιου του Χατζιδάκι.

¹⁵⁰ Ωστόσο έχουν εκδοθεί δισκογραφικά με τη φωνή του βαρύτονου Σ. Σακκά και στο πιάνο τον Γ. Κουρουπό τα τραγούδια "καλότυχη Πιερίά" /Α' Στάσιμο, "τι γλύκα που'χει στα βουνά"/Γ' Στάσιμο, "θρήνος της Αγαύης"/Μοιρολόϊ. Βλ.,, Spyros Sakkas baritone sings: J. Christou "six songs on T.S. Eliot poems", *M. Hadjidakis "Trilogy from Bacchae by Euripides"*, D. Mitropoulos "10 invetions- C.P. Cavafy", YAFKA records, Δεκέμβριος 2009.

Βιβλιογραφία

1. Αβέρωφ, Έφη, *Εισαγωγή στην Οργανογνωσία*, Φίλιππος Νάκας, Πέμπτη έκδοση, Αθήνα 1992.
2. Αγγελικόπουλος, Βασίλης, *Φάρος στη Σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*, εκδόσεις Καστανιώτη, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1996.
3. Αλεξιάδης, Μηνάς Ι., *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, εκδόσεις Παπαζήση, 2010.
4. Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική στη νεότερη Ελλάδα*, επίμετρο συναντάται στο: Karl, Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Ν. Βότση, Αθήνα 1985.
5. Αριστόξενος, *Απαντα, Μουσικά έργα, Αρμονικά στοιχεία, Ρυθμικά στοιχεία, Άποσπάσματα*, μτφρ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, εκδόσεις Κάκτος, Πρώτη έκδοση 2005.
6. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1456a, στο: Aristotle. ed. R. Kassel, *Aristotle's Ars Poetica*, Clarendon Press, Oxford, 1966.
7. Αριστοφάνης, *Βάτραχοι*, μτφρ. Πολύβιος Τ. Δημητρακόπουλος, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη, 1910.
8. Baud-Bovy, Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, σημείωμα Φοίβου Ανωγειανάκη, Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα, Πέμπτη έκδοση, Ναύπλιο 2007.
9. Bartók, Béla, *Some problems of Folk Music research in East Europe*, Ms. Of lecture given at Harvard University on April 22, 1940, revised 1941 (Essays, selected and edited by Benj Suchoff, Londres, 1976), p.173-192.
10. Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο "έντεχνο λαϊκό" τραγούδι*, Εμπειρία Εκδοτική, Δεκέμβριος 2009.
11. Delcourt, Marie, *Ο βίος του Ευριπίδη*, μτφρ. Λίλη Γιαννακοπούλου, εκδόσεις Ωκεανίδα, Φεβρουάριος 2006.
12. Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Πρεβελάκης Παντελής, εκδόσεις "ΣΚΟΡΠΙΟΣ", Αθήνα, Ιούνιος 1956.
13. Edwards, Mark W., *Όμηρος, Ό ποιητής της Ιλιάδος*, μτφρ. Βάϊος Λιαπής & Νικόλαος Μπεζεντάκος, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001.
14. Griffiths, Paul, *Μοντέρνα Μουσική*, μτφρ. Μαρία Κωστίου, μουσικολογική επιμέλεια Απόστολος Κώστιος, εκδοτικός οίκος Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., Αθήνα, 1993.
15. Headington, Christopher, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, Τόμος πρώτος & δεύτερος, μτφρ. Μάρκος Δραγούμης, Αθήνα Gutenberg, 1993.
16. Hose, Martin, *Ευριπίδης. Ο ποιητής των παθών*, μτφρ. Μπέττυ Ταραντίλη, Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, Νοέμβριος 2011.
17. Holst, Gail, *"Theodorakis. Myth and Politics in Modern Greek Music"*, Adolf M. Hakkert, June 1981.
18. Holst, Gail, *Road to rembetiko: music of greek sub culture, songs of love, sorrow and hashish*, Denise Harvey, 1994.

19. Καράς, Σίμωνας Ι., *Γένη και Διαστήματα εις την βυζαντινή μουσικήν*, Σύλλογος προς διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 1970.
20. Κάβουρας, Παύλος, *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, εκδόσεις νήσος- Π. Καπόλα, Αθήνα 2010.
21. Κώστιος, Απόστολος, *Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος*, στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική. Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ Σάμου "Μανώλης Καλομοίρης", Σάμος 1997.
22. Κώστιου Απόστολος, "Τα 75 χρόνια της ένωσης Ελλήνων μουσουργών 1931-2006", *Ελληνικές Μουσικολογικές εκδόσεις* 7, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2007.
23. Λέκκας, Δημήτρης, "Double-edged knife: dualities in contemporary greek song and genius of Manos Hadjidakis", στο Demeuldre, Michel (επιμ.) *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Delectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p' ansori, ghazal...*, Πρακτικά Συνεδρίου του Ανοιχτού Παν/μίου Βρυξελλών, L' Harmattan, Paris 2004.
24. Λιάβας, Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 ως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα, Δεκέμβριος 2009.
25. Μαλιάρας, Νικόλαος, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001.
26. Μαυροειδής, Μάριος Δ., *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1999.
27. Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Ο τόπος και ο τρόπος. Από την Ιταλική σκηνή στην Επίδαυρο*, Υπ. Τουρισμού, Κέντρο έρευνας και πρακτικών εφαρμογών του αρχαίου ελληνικού δράματος "Δεσμοί", 1994.
28. Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Παξινού – Μινωτής: μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997.
29. McDonald Marianne, *Οι όροι της ευτυχίας στον Ευριπίδη*, μτφρ. Ερρίκος Μπελιές, εκδόσεις Οδυσσέας, Δεκέμβριος 1991.
30. Merwe, Peter Van der, *The origins of the popular style*, Charendon Press Oxford 1992.
31. Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.), μτφρ. επιμ. Κώστας Μόσχος, Φίλιππος Νάκας, 21^η έκδοση, Φεβρουάριος 2005.
32. Michels, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής, Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, μτφρ. Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής (Ι.Ε.Μ.Α.), Φίλιππος Νάκας, 11^η έκδοση, Μάιος 1999.
33. Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, τόμος 1, (1824-1960), Κέδρος, Αθήνα 1984.
34. Murray, Gilbertus, *Euripidis Fabulae: Tomus I*, Oxford classical texts, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1966.
35. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, "Η Γέννησις της Τραγωδίας", μτφρ. Ν.Καζαντζάκης, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, Αθήνα 1912.
36. Παχτικός, Γεώργιος, "260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού", Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1905.
37. Πλάτων, *Λάχης, η περί ανδρείας, μαιευτικός*, μτφρ. Β.Ν. Τατάκης, Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1940.

38. Ρωμανού, Καίτη, *Έντεχνη νεο-ελληνική μουσική, επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού, τχ. Γ': Λαϊκή παράδοση: νεότεροι χρόνοι*, ΕΑΠ, Πάτρα 2003.
39. Ρωμανού, Καίτη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα, Πρώτη έκδοση: Απρίλιος 2006.
40. Rosen, Charles, *"The Romantic Generation"*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995.
41. Σηφάκης, Γ. Μ., *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, Πρώτη έκδοση: Φεβρουάριος 2007.
42. Sikelianos-Palmer, Eva, *Upward Panic: The Autobiography of Eva Palmer-Sikelianos*, Routledge, 1993.
43. Σιώπη, Αναστασία, *Πτυχές της νεοελληνικής πολιτισμικής φυσιογνωμίας μέσα από τον ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα (1890-1940)*, Πρακτικά συνεδρίου "ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες", Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009.
44. Σιώπη, Αναστασία, *Η νεοελληνική πολιτισμική φυσιογνωμία μέσα από το ρόλο της μουσικής σε αναβιώσεις του αρχαίου δράματος*, Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, 2012.
45. Σουλελέ, Ανδριάννα, *"Η επιρροή της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη σκηνική μουσική για αρχαία τραγωδία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο"*, Πρακτικά συνεδρίου "ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες", Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009.
46. Stravinsky, Igor, *Μουσική Ποιητική*, Νεφέλη, Αθήνα, 1980.
47. Σχορέλης, Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία, τόμος Α'*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1977.
48. Schadowaldt, Wolfgang, *Η συνάντηση του Βάγκνερ με τον ελληνικό κόσμο*, Αθήνα 1993.
49. Τουμά, Χαμπίμπ Χασάν, *Η μουσική των Αράβων*, μτφρ. Βασίλης Τζωρτζίνης, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη, Α' έκδοση: Σεπτέμβριος 2006.
50. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.
51. Φωσκαρίνης, Θάνος, *Ανοιχτές επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, εκδόσεις Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα 1996.
52. Χάρδας, Κώστας, *Αρχαιοπρεπείς και σύγχρονες αφηγήσεις προς μία "παγκόσμια" αντίληψη του τραγικού: Η μουσική για παραστάσεις του αρχαίου δράματος της δεκαετίας του 1950 των Γ.Παπαϊωάννου και Γ.Σισλιάνου*, Πρακτικά συνεδρίου "ελληνική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες", Υπουργείο Πολιτισμού, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 2008-2009.
53. Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι, για το ρεμπέτικο*, Ίκαρος εκδοτική εταιρεία, δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1989.
54. Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο Μεγάλος Ερωτικός για φωνή και πιάνο, έργο 30*, μουσ. επιμ. Ιρίνα Βαλεντίνοβα-Καρπούχινα, Κ. Παπαρηγορίου- Χ. Νάκας, Αθήνα 1972.
55. Χατζιδάκις, Μάνος, *Τα σχόλια του Τρίτου, μία νεοελληνική μυθολογία*, Εξάντας Εκδοτική Α.Ε., Έκτη έκδοση: Απρίλιος 2007.

56. Παρουδάκης, Στέλιος, *Θεωρία της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής, Στοιχεία Αρμονικής και Μελοποιίας*, Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικό Σπουδών, Αθήνα Οκτώβριος 2007.
57. West., Morris Langlo, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα, Τρίτη έκδοση, Αθήνα 2004.

Αρχαία ημερήσιου & περιοδικού τύπου

58. Αγγελικόπουλος, Βασίλης, *Η μορφή της γυναίκας στο έργο του Μάνου Χατζιδάκη: πώς είδε τη γυναίκα και ποιες μορφές της πρόβαλε στο έργο του: τα τραγούδια που έγραψε γι' αυτήν*, Περιοδ. Δίφωνο, τχ. 23, Αθήνα, Αύγουστος 1997.
59. Ανωγειανάκης, Φοίβος, *Η μουσική της "Μήδειας"*, Κριτική στην στήλη *Μουσικοκριτικά Σημειώματα*, εφημερίδα Έθνος, 23/8/1956.
60. Αποστολόπουλος, Γ., *Αι Εκκλησιάζουσai, του Αριστοφάνους*, εφημερίδα *Η Καθημερινή*, 17/7/1956.
61. Bourgault-Ducoudray, "Études sur la musique...", παραπομπή στο "Περί της εν Ανατολή μουσικής μεταρρυθμίσεως" του Γεώργιου Παχτίκου, Μουσική, τχ.12, Δεκέμβριος 1912.
62. Γιοφύλλης Φώτος, "Το επίγειον όνειρον ενός ποιητού", άρθρο στην *Κυριακή του ελεύθερου Βήματος*, 16/1/1927.
63. Gevaert, F. A., & Vollgraff, J. C., *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Ghent, 1903, επίσης στο "Αι περί μουσικής ιδέαι του Αριστοτέλους", περιοδικό Απόλλων, 1905.
64. Geary, Jason, "Reinventing the past: Mendelssohn's Antigone and the creation of an ancient Greek musical language", *The Journal of Musicology*, Vol. 23, No. 2, Spring 2006.
65. Θεοδωροπούλου, Αύρα Σ., "η μουσική του Μητρόπουλου για τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη", Μουσική, περιοδ. Εστία, 15/10/1953.
66. Λαμπελέτ, Γεώργιος, "Η μουσική και η απαγγελία στην αρχαία τραγωδία", Μουσική Ζωή, τχ. 2, Νοέμβριος 1930.
67. Λαμπελέτ, Γεώργιος, "Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας", *Νέα Εστία* 325, Α' Μέρος, 1940.
68. Λαμπελέτ, Γεώργιος, "Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας", *Νέα Εστία* 326, Β' Μέρος, 1940.
69. Λαμπελέτ, Γεώργιος, "Το πνεύμα της μουσικής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας", *Νέα Εστία* 327, Γ' Μέρος, 1940.
70. Μιστριώτης, Γεώργιος, "Περί της δυνάμεως της Μουσικής", Μουσική, τχ. 25, Ιανουάριος 1914, σελ.1-3.
71. Παχτίκος, Γεώργιος, Μουσική, τχ. 31-32, Ιούλιος-Αύγουστος 1914.
72. Παχτίκος, Γεώργιος "Ο κωμικός Αριστοφάνης ως μέγας ποιητής, μέγας φιλόπατρις και μέγας μουσικός", Μουσική, τχ. 30, Ιούνιος 1914.
73. Παχτίκος, Γεώργιος, "τα αρχαία ελληνικά δράματα και η μελοποιία των χορικών", περιοδικό Μουσική, 1912-1915.
74. Προκοπίου, Σ., "Γύρω από την παράσταση του Προμηθέως. Η μουσική του κ. Ψάχου", *Μουσικά Χρονικά* 11-12, Νοέμβ-Δεκ: 1931.

75. Ραγκαβής, Α. Ρ., *Εθνική Όρχησις*, Περιοδικό Απόλλων, Μάϊος 1891.
76. Σακελλαρίδης, Ι. Θ., “Ζητούσι σοφίαν”, εφημερίδα *Καιροί*, 1912-1915.
77. Σικελινανού-Πάλμερ, Εύα, *Τρεις διαλέξεις, “η ελληνική μουσική”*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήναι 1921.
78. Σπανούδη, Σοφία, “Οι έλληνες συνθέτες στην αρχαία τραγωδία”, περιοδικό *Νέα Εστία*, 1949.
79. Συνοδινού, Άννα, αφιέρωμα Ν. Παρνασσά, εφημερίδα *Απογευματινή*, 19/6/1994.
80. Σφενδόνης, Νίκος, *Η “Μήδεια”*, Βασιλικόν Θέατρον, εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, στήλη: κριτικά σημειώματα, 9/11/1956.
81. Φλέσσας, Γιάννης, “Άξια εστί η ... Μήδεια” συνέντευξη του Μίκη Θεοδωράκη, εφημερίδα *Έθνος*, 6/7/1993.
82. Χατζιδάκις, Μάνος, απόσπασμα από πρόγραμμα συναυλίας στο Ηράκλειο Κρήτης, εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 25/8/1996.
83. Χατζιδάκις, Μάνος, *Μουσικά Κεφάλαια, Εστία*, 5/7/ 1956.
84. Χατζιδάκις, Μάνος, ομιλία αναδημοσιευμένη από τον Λυκουρόπουλο Σωτήρη, *Η Καθημερινή, “Επτά Ημέρες”*, 23/10/2005.
85. Χατζιδάκις, Μάνος, ομιλία του στον δημοτικό κινηματογράφο Χανίων “Κήπος” (Αύγουστος 1981), ενημερωτικό έντυπο του “Κήπου”, Καλοκαίρι 1999.
86. Χατζιδάκις, Μάνος, Συνέντευξη στον Βασίλη Αγγελικόπουλο, εφημερίδα *Καθημερινή*, 18/12/1988, (αναδημοσιευμένη στο περιοδικό *Δίφωνο*, τχ. 9, Ιούνιος 1996, σελ. 18-32).
87. Χατζιδάκις, Μάνος, συνέντευξη του συνθέτη, εφημερίδα *Τα Νέα*, 1η Σεπτεμβρίου 1959.
88. Χουρμούζιος, Αιμίλιος, “*Προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος*”, *Νέα Εστία*, τχ. 588, Α΄ μέρος, 1952.
89. Χουρμούζιος, Αιμίλιος, “*Προβλήματα ερμηνείας του αρχαίου δράματος*”, *Νέα Εστία*, τχ. 589, Β΄ μέρος, 1952.

Ένθετα και εξώφυλλα από δισκογραφία

90. Δεμερτζής, Κωστής, *Κοντσέρτο για δύο βιολιά* (Σύνθεση: 1944, Ενορχήστρωση: Κωστής Δεμερτζής, 1999), περιεχόμενο cd Ά παγκόσμιας ηχογράφησης, Σουηδ. BIS, 2008.
91. Κώστιος, Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, συνοδευτικό κείμενο στην ηχογράφηση *Δημήτρης Μητρόπουλος, μουσική για τον Ιππόλυτο του Ευριπίδη*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Υπουργείο Πολιτισμού, 2006.
92. Spyros Sakkas baritone sings: J. Christou “six songs on T.S. Eliot poems”, M. Hadjidakis “*Trilogy from Bacchae by Euripides*”, D. Mitropoulos “10 invetions- C.P. Cavafy”, YAFKA records, Δεκέμβριος 2009.
93. Χατζιδάκις, Μάνος, *Ματωμένος Γάμος & Παραμύθι χωρίς όνομα*, Σχόλια του συνθέτη στο εξώφυλλο του δίσκου, Columbia, 1965.
94. Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο Μεγάλος Ερωτικός, έργο 30*, Σημείωμα του συνθέτη στο δίσκο, Lyra, 1972.

Ηχητικό Υλικό

95. Χατζιδάκις, Μάνος, συνέντευξη στον Θεόδωρο Αντωνίου, Τρίτο Πρόγραμμα, 1985.
96. Βούλγαρης, Παντελής, ηχητικό απόσπασμα από το μεγάλου μήκους δραματοποιημένο ντοκυμαντέρ “*Μεγάλος Ερωτικός*”, 1973.

Φωτογραφικό Υλικό

97. Χαρισιάδης, Δ.Α, *Μήδεια (1956)*, Εθνικό Θέατρο: Κεντρική Σκηνή, Ψηφιοποιημένο Αρχείο – Οπτικοακουστικό υλικό, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, Δήμος Ασκληπιείου, 23/06/1956 - 24/06/1956.
98. Χατζιδάκις, Μάνος, *Μήδεια (1956)*, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Γιώργου Χατζιδάκι.