



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

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σκηνική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για
παραστάσεις αρχαίου δράματος, στο πλαίσιο της
συνεργασίας με τον Δημήτρη Ροντήρη. Ανάλυση της
μουσικής για την "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή

Περικλής Χαντζόπουλος

Επιβλέπων: Τάσος Κολυδάς, Ε.ΔΙ.Π.

ΑΘΗΝΑ

ΜΑΡΤΙΟΣ 2024

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σκηνική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για παραστάσεις αρχαίου δράματος, στο πλαίσιο της συνεργασίας με τον Δημήτρη Ροντήρη. Ανάλυση της μουσικής για την "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή

Περικλής Χαντζόπουλος

A.M.: 1569201800073

Τριμελής Επιτροπή: Τάσος Κολυδάς, Ε.ΔΙ.Π.

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Καθηγητής

Αικατερίνη Λεβίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Σημείωμα του/της συγγραφέα

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

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
Η σκηνική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου	11
Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος.....	11
Ο Δημήτρης Ροντήρης κι η γνωριμία του με τον Μητρόπουλο	14
Η αναβίωση του αρχαίου δράματος, η Εθνική Σχολή, το Εθνικό Θέατρο και ο Μητρόπουλος ...	19
Η πρωτοποριακή αξιοποίηση των αρχαίων θεάτρων σε μια σύγχρονη προσέγγιση του αρχαίου δράματος	23
Το ζήτημα του χορού στο αρχαίο δράμα.....	28
Η παράσταση της <i>Ηλέκτρας</i> , το 1936.....	31
Η παράσταση του <i>Ιππόλυτου</i> , το 1937.....	37
Ο ρόλος της σκηνικής μουσικής στο αρχαίο δράμα και η θέση του Δημήτρη Ροντήρη	39
Η περιοδεία του 1939 και οι επαναλήψεις της <i>Ηλέκτρας</i> (1937-1939)	44
Η <i>Ηλέκτρα</i> στη Νέα Υόρκη, το 1952	48
Η <i>Ηλέκτρα</i> του 1978· η οριστική δικαίωση της μουσικής του Μητρόπουλου	53
Η επιστροφή του <i>Ιππόλυτου</i> , (1953-1955)	55
Η παράσταση του <i>Ιππόλυτου</i> το 2004.....	59
Σκέψεις.....	61
Ανάλυση της μουσικής για την Ηλέκτρα	64
Η πλοκή	64
Η παρτιτούρα, τα μέρη του έργου και η ορχήστρα.....	64
Εισαγωγή στο έργο.....	65
Πρόλογος.....	68
Πάροδος – Είσοδος χορού	71
Πρώτο Στάσιμο	75
Δεύτερο Επεισόδιο	79
Δεύτερο Στάσιμο	84
Τρίτο Επεισόδιο - ο θρήνος της Ηλέκτρας.....	86
Τρίτο Στάσιμο.....	91
Έξοδος.....	93
Το κύριο θέμα.....	94
Το ενδιαφέρον των κριτικών.....	95
Το μελοποιημένο χορικό	97
Πόρισμα: ο ρόλος της μουσικής στο έργο	98
Βιβλιογραφία	102
Βιβλία – Συμβολές σε συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων	102
Εφημερίδες – Περιοδικά	104
Ντοκιμαντέρ.....	108
Άλλες πηγές.....	108

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στη μελέτη της μουσικής που συνέθεσε ο Δημήτρης Μητρόπουλος για παραστάσεις αρχαίου δράματος, στο πλαίσιο της συνεργασίας με τον Δημήτρη Ροντήρη. Πρόκειται για τις παραστάσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή και του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη, τις οποίες σκηνοθέτησε ο Ροντήρης το 1936 και 1937 αντίστοιχα. Επιχειρείται η διερεύνηση των συνθηκών υπό τις οποίες έλαβε χώρα η συνεργασία των δύο καλλιτεχνών, ιστορούνται τα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτή, ενώ παράλληλα εξετάζονται ζητήματα όπως ο ρόλος συνθετών και μουσικής στην προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου δράματος, η ιδιαιτερότητα της προσέγγισης των Ροντήρη – Μητρόπουλου, καθώς και η έκβαση του εγχειρήματός τους. Στη μελέτη περιλαμβάνεται σύντομη ιστορική αναδρομή, από την γέννηση των δύο καλλιτεχνών μέχρι την κρίσιμη διετία 1936-1937, διεξοδική επισκόπηση και σχολιασμός των κριτικών που έχουν διασωθεί απ' τις εναρκτήριες παραγωγές και τις επαναλήψεις τους, και ανάλυση της μουσικής υπόκρουσης της *Ηλέκτρας*, ιδιαίτερα σε σχέση με το κείμενο. Η ανάλυση της μουσικής του *Ιππόλυτου* δεν περιλαμβάνεται, καθώς δεν στάθηκε εφικτή η πρόσβαση στην παρτιτούρα του έργου. Τέλος παραλείπεται σε σημαντικό βαθμό η ενασχόληση με επιτελέσεις της μουσικής του Μητρόπουλου σε παραγωγές εκτός της δικαιοδοσίας του Εθνικού Θεάτρου.

Η εργασία εκτείνεται στο πεδίο εφαρμογής της ιστορικής και συστηματικής μουσικολογίας. Ως προς τη δομή της, αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα· ένα περιγραφικό, στο οποίο εδραιώνεται το ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου διεξήχθησαν οι ιστορικές παραστάσεις, κι ένα δεύτερο αναλυτικό, επικεντρωμένο στη μελέτη της μουσικής και της σχέσης της με τον τραγικό λόγο του Σοφοκλή. Της συγγραφής προηγήθηκε εκτεταμένη διαδικασία συλλογής και διασταύρωσης των πηγών, είτε έντυπης είτε ψηφιακής μορφής. Ορισμένες εξ αυτών θέτουν υπό αμφισβήτηση πτυχές του έργου του συνθέτη που θεωρούσαμε δεδομένες. Εντούτοις κατά τη διασταύρωσή τους διαπιστώθηκαν ανακρίβειες, γι' αυτό και η τελική επιλογή του υλικού που χρησιμοποιήθηκε, καθώς και η αναδιατύπωσή του πραγματοποιήθηκε με ιδιαίτερη προσοχή. Τη συλλογή και επεξεργασία του υλικού ακολούθησε η καταγραφή σημαντικού τμήματος του πρώτου μέρους. Κάθε γεγονός που αναφέρεται, εξετάζεται σε σχέση με το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται, παρ' όλα αυτά, όπου κρίθηκε απαραίτητο, πραγματοποιήθηκε και περαιτέρω σύγκριση με τα σημερινά δεδομένα. Κατόπιν, ακολούθησε εκ νέου έρευνα των πηγών και ιδίως μελέτη των διαθέσιμων κριτικών σημειωμάτων των παραστάσεων. Όσα περιλαμβάνουν στοιχεία ανάλυσης της μουσικής, διαχωρίστηκαν και περιλήφθηκαν για κριτική εξέταση στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Τα υπόλοιπα αξιοποιήθηκαν στην πλειοψηφία τους για την συμπλήρωση του αφηγηματικού μέρους.

Η πρωτότυπη παρτιτούρα της *Ηλέκτρας*, που σύμφωνα με κάποιες πηγές βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου, δεν εντοπίστηκε. Για την μουσική ανάλυση, χρησιμοποιήθηκε αντίγραφο του 1952, που βρέθηκε στο ψηφιακό αποθετήριο Πολύμνια

του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής. Το μουσικό κείμενο εξετάζεται σε αντιπαραβολή με τη διαθέσιμη ηχογράφηση απ' την παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1978. Παράλληλα, χρησιμοποιείται πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων· οι καταγραφές των παραδειγμάτων αυτών σε ψηφιακή παρτιτούρα έγιναν από τον γράφοντα. Καθοριστικό στην εκπόνηση της εργασίας ρόλο, διαδραμάτισε το πλούσιο σε περιεχόμενο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, απ' το οποίο αντλήθηκαν πληθώρα κριτικών σημειωμάτων, επιστημονικά άρθρα και οπτικοακουστικό υλικό. Ειδική μνεία επιβάλλεται να γίνει τέλος στον Απόστολο Κώστιο, στο έργο του οποίου οφείλεται η συντριπτική πλειοψηφία όσων γνωρίζουμε μέχρι σήμερα για τον Δημήτρη Μητρόπουλο.

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος γεννήθηκε το 1896.¹ Η εξαιρετικά πετυχημένη του σταδιοδρομία στη διεύθυνση ορχήστρας, έχει αναλυθεί διεξοδικά και διαχρονικά απ' την επιστημονική κοινότητα. Αντίθετα, το συνθετικό του έργο, πρόσφατα άρχισε να απολαμβάνει στους μουσικολογικούς κύκλους την προσοχή που του αρμόζει.² Το έργο αυτό, όπως προκύπτει από τις σχετικές έρευνες, είναι πρωταρχικής σημασίας κι αποτελεί παρακαταθήκη για την παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά.³ Εντούτοις, όταν οι συνθέσεις του πρωτοπαρουσιάστηκαν, απορρίφθηκαν από τους κριτικούς στην Ελλάδα και την Ευρώπη. Ο ίδιος εγκαταλείπει σταδιακά κάθε συνθετική διεργασία,⁴ με τις μουσικές του για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη το 1936 και 1937 αντίστοιχα, να αποτελούν τις ακροτελεύτιες συνθετικές του απόπειρες. Ο Δημήτρης Ροντήρης γεννιέται το 1899,⁵ σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από ραγδαίες εξελίξεις στο χώρο του ελληνικού θεάτρου. Παρότι η πρώτη πλήρως τεκμηριωμένη επαγγελματική σύμπραξη των δύο ανδρών ανάγεται στο 1930 κατά το ανέβασμα του μελοδράματος του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δαχτυλίδι της Μάνας*,⁶ υπάρχουν ενδείξεις που υπαινίσσονται μια πρόωρη συνάντηση των δύο, σε παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή απ' τη Μαρίκα Κοτοπούλη το 1924. Γνωστή εφημερίδα της εποχής αναφέρει πως ο Μητρόπουλος είχε μελοποιήσει τμήματα του έργου και τα ερμήνευσε ο ίδιος «εις το αρμόνιον».⁷ Η τεκμηρίωση της προαναφερθείσας

¹ Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος: Ζωή και έργο*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1995, σ. 28.

² Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, σ. 42.

³ Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1996, σ. 11.

⁴ Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995 (2η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1985], σ. 14.

⁵ Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, σχόλια - επιμ. Δηώ Καγγελάρη, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 217.

⁶ Ό.π., σ. 89 και 181.

⁷ [Αδηλος], “Η αποψινή παράστασις της Αντιγόνης”, εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 31 Οκτωβρίου 1924.

συνεργασίας θα καθιστούσε το ενδιαφέρον του Μητρόπουλου για το αρχαίο δράμα σημαντικά προγενέστερο και διαχρονικότερο απ' όσο γνωρίζαμε.

Το 1933, ο Ροντήρης διακόπτει τις σπουδές του στο εξωτερικό κι επιστρέφει στην Ελλάδα για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου, σε μια περίοδο που ο νεοσύστατος οργανισμός διερευνά τη σύνδεση αρχαίου δράματος και μουσικής.⁸ Μολονότι ο Ροντήρης συμερίζεται τις απόψεις της Εθνικής Σχολής περί αναδειξεως του ελληνικού στοιχείου στο δράμα, απευθύνεται στον Μητρόπουλο για την μουσική επένδυση της *Ηλέκτρας*, προδίδοντας τη μοντερνιστική “φυσιογνωμία” της μουσικής που οραματίστηκε. Ο συνθέτης δεν ήταν πρωτοεμφανιζόμενος στο χώρο του θεάτρου.⁹ Θεωρούταν εντούτοις για πολλά χρόνια πολέμιος της Εθνικής Σχολής και των ιδεών της. Οι πρόσφατες έρευνες αναδεικνύουν μια διαφορετική πραγματικότητα.¹⁰ Από κοινού με τον Ροντήρη, ο οποίος υπερβαίνει τα κριτήρια ενός τυπικού σκηνοθέτη της εποχής, τοποθετώντας στο επίκεντρο της προσέγγισής τους το στοιχείο του ρυθμού, κι αντιλαμβανόμενοι την τραγωδία ως κάτι πολύ πιο σύνθετο από ένα απλό κείμενο, πετυχαίνουν να αναβαθμίσουν τη μουσική σε αναπόσπαστο τμήμα του έργου.¹¹ Η συνεργασία τους αναγνωρίζεται ως μία απ' τις περιπτώσεις ταύτισης απόψεων σκηνοθέτη και συνθέτη.¹²

Στην προσπάθειά τους για μια ουσιαστική αναβίωση του δράματος, αξιοποιούν για πρώτη φορά έπειτα από χιλιάδες χρόνια τους αρχαιολογικούς χώρους.¹³ Η επιλογή τους αυτή τους φέρνει αντιμέτωπους με τις άγνωστες συνθήκες του υπαίθρου. Ωστόσο δεν πτοούνται. Παρά τις αντιδράσεις, παίρνουν σαφή θέση ενάντια στη «μουσειακή» αναπαράσταση του δράματος, και υπέρ της σύγχρονης μεταφοράς του.¹⁴ Το ομολογουμένως συνθετότερο αίνιγμα που προκύπτει απ' την αναγέννηση του δράματος, είναι εκείνο του χορού. Η ανατρεπτική λύση του Ροντήρη τοποθετεί το χορό να απαγγέλει «ομαδικά,

⁸ Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου (1932 – 2005): Από την Εθνική Μουσική Σχολή στην πρωτοπορία*, Fagottobooks, Αθήνα 2023, σ. 27.

⁹ Απόστολος Κώστος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997, σ. 27, 29 και 31-32.

¹⁰ Ιωάννης Φούλιας, “Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής”, *Πολυφωνία* 23, Κουλτούρα, Αθήνα 2013, σ. 12.

¹¹ Ηλέκτρα Κωνσταντίνου, “Η μαθητεία μου στον Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 103 και Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 33.

¹² Έλενα Μπαζίνη (επιμ.), *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων-Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 2015, (<http://ancienttheater.culture.gr/el/ekpaideftikoyliko/entupa/--14/--15/26-maties-stin-anavivsi-tou-archaiou-dranatos-stin-neoteri-ellada-1/file>), σ. 73.

¹³ Θόδωρος Γραμματάς, “Η έννοια της ελληνικότητας στη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος και η συμβολή του Δ. Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 141-142.

¹⁴ Ροντήρης, ό.π., σ. 201.

ρυθμικά και μονόφωνα», την ώρα που η μουσική τονίζει το ρυθμό, δίχως να αποκτά δική της υπόσταση.¹⁵ Η πρωτοκαθεδρία του ρυθμικού στοιχείου εξυπηρετεί τον αναγκαίο για το σκηνοθέτη, τελετουργικό χαρακτήρα της τραγωδίας. Ο ίδιος προβαίνει σε εκτεταμένη ρυθμική προεργασία του κειμένου,¹⁶ αξιοποιώντας ρυθμούς απ' την λαϊκή παράδοση, οι διαδοχικές εναλλαγές των οποίων είναι δυνατό να οδηγήσουν σε συναισθηματική έξαρση. Τότε, χορός και ηθοποιοί πλησιάζουν τα όρια του άσματος, έχοντας ωστόσο προτεραιότητά τους την ορθή εκφορά του λόγου.¹⁷ Η προσέγγιση αυτή του σκηνοθέτη, έχει ως αποτέλεσμα την απόλυτη κυριαρχία του ρυθμού στην *Ηλέκτρα*. Η κυριαρχία αυτή μετριάζεται στον *Ιππόλυτο*, όπου ενισχύεται σημαντικά το μελωδικό στοιχείο.¹⁸

Παρ' όλες τις αντιξοότητες, οι ιστορικές παραστάσεις διεξάγονται στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού με επιτυχία. Η πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού, λαμβάνει χώρα στις 3 Οκτωβρίου του 1936, ενώ εκείνη του *Ιππόλυτου* στις 5 Ιουλίου του 1937, με τον ομώνυμο ρόλο να ανατίθεται στον Αλέξη Μινωτή. Από τις πρώτες κιάλας παραστάσεις της *Ηλέκτρας*, η μουσική του Μητρόπουλου αναδεικνύεται ως ο πλέον διχαστικός παράγοντας του έργου, με ορισμένους κριτικούς να προβαίνουν σε εξόχως προσβλητικούς χαρακτηρισμούς εναντίον του. Στην κορυφή αυτών τοποθετείται ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος δεν διστάζει να δώσει προσωπική χροιά στο ζήτημα.¹⁹ Η αμείλικτη στάση του τύπου δεν άφησε ανεπηρέαστο το Μητρόπουλο. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίζεται και η μουσική του *Ιππόλυτου* τον αμέσως επόμενο χρόνο, παρά τον εμπλουτισμό του μελωδικού στοιχείου. Υπήρξαν κάποιοι που καλωσόρισαν την εν λόγω εξέλιξη, εντούτοις γι' ακόμα μια φορά η επιτυχία της παράστασης σημαδεύεται απ' τον γενικευμένο χλευασμό της μουσικής υπόκρουσης. Ο αναβαθμισμένος ρόλος της μουσικής στον *Ιππόλυτο*, πυροδοτεί στον τύπο εκτεταμένη αντιπαράθεση αναφορικά με τη θέση της στο δράμα. Επικριτές του Μητρόπουλου τον κατηγορούν ότι συνέθεσε τη μουσική του “κατά παραγγελία”. Πράγματι, διαπιστώνουμε πως ο συνθέτης χρειάστηκε να εργαστεί υπό πληθώρα περιορισμών, στο πλαίσιο της συνεργασίας του με τον Ροντήρη. Παρ' όλα αυτά, κατόρθωσε να δώσει ανεκτίμητες λύσεις στο ζήτημα της μελοποίησης του χορού,²⁰ γι' αυτό και η επίθεση που δέχτηκε μετά τον *Ιππόλυτο* ήταν σαφώς ηπιότερη από κείνη της

¹⁵ Ροντήρης, ό.π., σ. 213.

¹⁶ Νίκος Αθ. Μάμαλης, “Μουσικές επενδύσεις αρχαίας τραγωδίας σε σκηνοθεσία Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 106-107.

¹⁷ Ροντήρης, ό.π., σ. 213-214.

¹⁸ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις* [...], ό.π., σ. 112.

¹⁹ Κώστος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 86.

²⁰ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 59.

Ηλέκτρας. Προκειμένου να μπορέσουν τα μέλη του χορού να εφαρμόσουν τις λύσεις αυτές, χρειαζόταν να είναι μουσικά καταρτισμένα.²¹

Στις 11 Σεπτεμβρίου του 1938, κι έπειτα από πρωτοβουλία του Γενικού Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Κώστα Μπλασιά, διεξάγεται επιτυχώς η παράσταση της *Ηλέκτρας* στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, το οποίο υποδέχεται ξανά το αρχαίο δράμα μετά από χιλιάδες χρόνια.²² Εξίσου αξιομνημόνευτο, υπήρξε για το Εθνικό Θέατρο το αμέσως επόμενο έτος, καθώς πραγματοποιεί το 1939 την πρώτη του μεγάλη διεθνή περιοδεία.²³ Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, με τη μουσική του Μητρόπουλου, παρουσιάζεται διαδοχικά σε Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Κέμπριτζ, Οξφόρδη, Λονδίνο, Βερολίνο και Φρανκφούρτη, γνωρίζοντας την ολοκληρωτική αποδοχή του κοινού.²⁴ Ιδιαίτερα όσων αφορά στην υπόκρουση του Μητρόπουλου, διαπιστώνεται ξεκάθαρη διάσταση απόψεων μεταξύ των Ελλήνων και των Ευρωπαίων ειδικών. Τη δεκαετία που θ' ακολουθήσει, οι συνθήκες παρουσιάζονται απαγορευτικές για ενδεχόμενες επαναλήψεις της *Ηλέκτρας* και του *Ιππόλυτου*.

Σε γράμμα του στις 3 Φεβρουαρίου του 1950 κι από τη θέση του διευθυντή της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης, ο Μητρόπουλος απευθύνει κάλεσμα στον Ροντήρη για μία νέα περιοδεία των δύο έργων στη Νέα Υόρκη.²⁵ Το τεκμήριο αυτό αποδεικνύει την ακλόνητη πίστη του συνθέτη στο αρχικό εγχείρημα των δύο καλλιτεχνών και αποτελεί πιθανότατα την μοναδική του απόπειρα να ξαναπαιχτεί κάποιο έργο του μετά το 1934. Η περιοδεία υλοποιείται δύο χρόνια αργότερα, το 1952, με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, σε μουσική Κατίνας Παξινού, να επιλέγεται αντί του *Ιππόλυτου*. Ωστόσο η μουσική του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα* γνωρίζει τώρα την καθολική αποδοχή, όχι μόνο στη Νέα Υόρκη, αλλά και στις παραστάσεις επί ελληνικού εδάφους που προηγήθηκαν κι ακολούθησαν της περιοδείας. Η “στροφή” αυτή των εντυπώσεων που παρατηρείται στους Έλληνες κριτικούς, αποδίδεται σε πληθώρα παραγόντων. Παρ’ όλα αυτά, η πραγματική δικαίωση της δουλειάς του συνθέτη, δεν θα έρθει παρά το 1978, με το τελευταίο ανέβασμα

²¹ Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, “Δημήτρης Μητρόπουλος: Μια μαρτυρία της ηθοποιού Μαρίας Αλκαίου”, *Θέατρο 59-60*, Σεπτέμβρης – Δεκέμβρης 1977, σ. 90.

²² Νικόλαος Μάμαλης, “Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον “Ιππόλυτο” και το υλικό της στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου”, *Μουσικός Ελληνομνημών 3*, Μάιος - Αύγουστος 2009, σ. 19.

²³ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 66.

²⁴ Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός, Αθήνα 2018 (2η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 2013], σ. 161. Οι παραστάσεις αυτές συγκαταλέγονται στις διμερείς συνεργασίες του Ιωάννη Μεταξά με τη Γερμανία και την Αγγλία, στο πλαίσιο της εκμετάλλευσης του θεάτρου ως οργάνου προπαγάνδας.

²⁵ Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη, Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου, <https://rondiris.piraeus.gov.gr/items/show/2168> (τελευταία πρόσβαση, 20/03/2024).

της *Ηλέκτρας* του Ροντήρη. Στην καθαρά τιμητικού χαρακτήρα παράσταση αυτή, η μουσική επένδυση πιστοποιείται ως ο μοναδικός παράγοντας του έργου που διασώθηκε στο χρόνο.

Πανομοιότυπη πορεία μ' εκείνη της *Ηλέκτρας* ακολουθεί κι ο *Ιππόλυτος*. Με την επαναφορά του στο Εθνικό Θέατρο το 1953, ο Ροντήρης επιχειρεί να διδάξει ξανά την τραγωδία του Ευριπίδη επί τρία συναπτά έτη. Έτσι το 1955, ο *Ιππόλυτος* με τη μουσική του Μητρόπουλου αποτέλεσε ένα απ' τα έργα που εγκαινίασαν την ιστορική έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Ήδη απ' τις πρώτες παραστάσεις η υποδοχή του κοινού υπήρξε ενθουσιώδης, με σημαντικό συντελεστή της επιτυχίας να αποδίδεται στην υπόκρουση. Πενήντα χρόνια μετά, το Εθνικό Θέατρο επιθυμώντας να γιορτάσει την εν λόγω επέτειο των “Επιδαυρίων”, ανεβάζει ξανά τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, αξιοποιώντας την υπόκρουση του Μητρόπουλου.²⁶ Έστω κι αν η προσπάθεια ενσωμάτωση της μουσικής αυτής σε μια σύγχρονη παράσταση δεν στέφθηκε μ' επιτυχία, έδωσε σε χιλιάδες ακροατές την ευκαιρία να την απολαύσουν, ίσως για τελευταία φορά. Οι μουσικές επενδύσεις του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, συνέχισαν να γοητεύουν τα πλήθη για πολύ καιρό μετά τη δημιουργία τους, ενώ οι λύσεις που παρείχε ο συνθέτης στο ζήτημα του χορού, διαμόρφωσαν την πρόσληψη του δράματος στις επόμενες δεκαετίες.²⁷

Η φυσιογνωμία της σκηνικής μουσικής είναι τέτοια, που δεν μας επιτρέπει τη χρήση μεθόδων και τεχνικών ανάλυσης, οι οποίες συναντώνται κατά κόρον σε άλλα μουσικά είδη. Μας δίνει εντούτοις τη δυνατότητα να εξάγουμε ορισμένα συμπεράσματα, πρωτίστως αναφορικά με τη σχέση υπόκρουσης και λόγου. Στην ενορχήστρωση του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα*, δεσπόζουν όπως αναμενόταν τα κρουστά, η ιδιοσυγκρασία των οποίων εξυπηρετεί το τελετουργικό στοιχείο που επιζητά ο Ροντήρης. Η ορχήστρα, αν και κατακρίθηκε για το μέγεθός της, δεν αξιοποιείται ποτέ στο σύνολό της. Ορισμένες συνηγήσεις οργάνων αποφεύγονται εξ' ολοκλήρου, ενώ τα όποια ορχηστρικά “ξεσπάσματα” καθορίζονται αυστηρά απ' το κείμενο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σημεία στα οποία η ορχήστρα εμφανίζεται να προσομοιάζει τις κινήσεις του χορού, καθώς κι εκείνα όπου άλλοτε οι αναστεναγμοί του χορού κι άλλοτε οι γόοι της *Ηλέκτρας*, αφομοιώνονται ως μέρος της υπόκρουσης.

Το κύριο θέμα του έργου, ένα θέμα καθαρά ρυθμικό που στερείται κάθε μελωδικού στοιχείου και βρίσκεται διαρκώς στο προσκήνιο της υπόκρουσης, χαρακτηρίζεται απ' τον

²⁶ Νίκος Κούρκουλος, “Εθνικό Θέατρο - 50 χρόνια Φεστιβάλ Επιδαύρου: 1954-2004”, *Ιππόλυτος* (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 5, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG000_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 12/02/2024).

²⁷ Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, “Τα μουσικά χειρόγραφα του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο* στεφανηφόρο, οι αντιδράσεις και η σημασία της μουσικής του στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου των νεώτερων χρόνων”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 157.

μουσικολόγο Δημήτρη Χαμουδόπουλο ως εξακολουθητικό μοτίβο.²⁸ Η χρήση του ωστόσο φαίνεται να τον διαψεύδει. Αυτό που πραγματικά προκαλεί εντύπωση είναι η ύπαρξη ενός χορικού μελοποιημένου, την ώρα που η ιστορική έρευνα καθιστά σαφές ότι μόλις απ' τον *Ιππόλυτο* κι έπειτα εισάγει ο Ροντήρης το μελωδικό στοιχείο. Το χορικό αυτό είναι εμφανώς μεταγενέστερο κι έχει προστεθεί στην παρτιτούρα με μολύβι. Ορισμένα ευρήματα, τα οποία τοποθετούν την ενσωμάτωση της μελωδίας το 1953, υποδεικνύουν ως συνθέτη του χορικού τον Μητρόπουλο. Εντούτοις, απ' όσα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα για τον Μητρόπουλο, δεν προκύπτει η οποιαδήποτε συνθετική του ενασχόληση μετά το 1942. Θα μπορούσε να έχει πραγματοποιήσει, έπειτα από τόσα χρόνια αποχής μία τελευταία, μικρής κλίμακας συνθετική διεργασία; Αν μη τι άλλο, η ενσωμάτωση του χορικού στο υπόλοιπο έργο, φαίνεται ότι έχει γίνει απ' τον ίδιο.

Σύμφωνα με τον Ροντήρη, η μουσική που συνοδεύει την απαγγελία του χορού, χρησιμεύει αποκλειστικά στην υπογράμμιση του ρυθμού. Ωστόσο, μελετώντας κανείς τη μουσική του Μητρόπουλου διαπιστώνει πληθώρα περιστάσεων, στις οποίες η υπόκρουση επιτελεί πολλά περισσότερα από μια απλή παράθεση του παλμού. Πέρα απ' το ρυθμό και τη στήριξη του λόγου, με τον οποίο παραμένει διαρκώς σφιχταγκαλιασμένη, η μουσική προβάλλει με συνέπεια τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων, συμβάλλει καθοριστικά στη δημιουργία ατμόσφαιρας, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί τον συνδετικό κρίκο του έργου, δηλαδή τον παράγοντα εκείνο που φέρνει μαζί και συντονίζει, μέσω του ρυθμού, όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του δράματος. Μπορούμε ανεπιφύλακτα να ισχυριστούμε, ότι η αναβίωση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, δεν θα απολάμβανε την ίδια διαχρονικότητα, δίχως τη σπουδαία υπόκρουση του Δημήτρη Μητρόπουλου.

²⁸ Δημήτριος Χαμουδόπουλος, “Η μουσική της “Ηλέκτρας””, εφ. *Η Πρωία*, Αθήνα 09/10/1936.

Η σκηνική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου

Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1896.²⁹ Από το 1924 που ανέλαβε χρέη συνδιευθυντή της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου, μέχρι και το 1960 που απεβίωσε στο πόντιο της Σκάλας του Μιλάνου,³⁰ υπήρξε ένας απ' τους σπουδαιότερους και πιο επιδραστικούς μαέστρους της εποχής του. Η μακροχρόνια κι εξαιρετικά επιτυχημένη σταδιοδρομία του, έχει απασχολήσει κι έχει αναλυθεί διεξοδικά από την επιστημονική κοινότητα. Ωστόσο εξακολουθούν να υπάρχουν πτυχές του έργου του που παραμένουν άγνωστες στο ευρύ κοινό, με αποκορύφωμα την ιδιότητά του ως συνθέτη. Ομοίως και στους μουσικολογικούς κύκλους, ο συνθέτης Μητρόπουλος απολαμβάνει την προσοχή που του αρμόζει μόλις απ' το 2010 και μετά.³¹ Έχει ωστόσο εδραιώσει πια ελάχιστα τη θέση του δίπλα σ' εκείνη του διευθυντή ορχήστρας. Καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη αυτή διαδραμάτισε η ανεξάντλητη κι αδιάκοπη εργασία του μουσικολόγου και βιογράφου του Μητρόπουλου Απόστολου Κώστιου, ο οποίος απ' το 1983 κι έπειτα προχώρησε σε μια σειρά αφυπνιστικών δράσεων και δημοσιεύσεων, συντελώντας τα μέγιστα στην, έστω και καθυστερημένη, δικαίωση του συνθετικού έργου του μαέστρου.³² Οι πρόσφατες έρευνες αποδεικνύουν ότι οι συνθέσεις του Μητρόπουλου, σε αντίθεση με εκείνες άλλων συγχρόνων του διευθυντών ορχήστρας, αποτελούν μείζονα παρακαταθήκη για την παγκόσμια μουσική ιστορία.³³ Εντούτοις, αξιοσημείωτη καθυστέρηση, καθώς κι επιλεκτικότητα, παρατηρείται και στις όποιες αναβιώσεις των έργων του, που δεν πραγματοποιήθηκαν παρά μετά το 1980.³⁴

Ο μέχρι πρότινος παραγκωνισμός της συνθετικής πλευράς του Μητρόπουλου οφείλεται σε συνδυασμό παραγόντων, βρίσκει όμως αφετηρία στον ίδιο το συνθέτη και τον τρόπο με τον οποίο εκείνος αντιμετώπιζε το συνθετικό του έργο. Σταδιακά αφοσιωνόταν όλο και περισσότερο στη διεύθυνση, εγκαταλείποντας τις λοιπές δραστηριότητες μεταξύ των οποίων και τη σύνθεση,³⁵ ενώ ουδέποτε επιδίωξε από το 1934 και μετά να προωθηθούν

²⁹ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος: Ζωή και έργο [...]*, ό.π., σ. 28.

³⁰ Δημήτρης Μητρόπουλος, *Οστινάτα: σε τρία μέρη για βιολί και πιάνο*, επιμ. Απόστολος Κώστιος, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών – Μουσικές εκδόσεις, Αθήνα 1984, σ. 7, 9.

³¹ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα [...]*, ό.π., σ. 42.

³² Απόστολος Κώστιος, "Το Οδοιπορικό μιας έρευνας. Μετάβαση από το "πλην" στο "συν", από το "συν" στο "δια" και τέλος στο "επί"", στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 17-21.

³³ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 11.

³⁴ Φούλιας, "Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής", ό.π., σ. 13.

³⁵ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 14.

και να παιχτούν τα έργα του.³⁶ Ακόμη, αναφέρεται σε αυτά με λόγια υποτιμητικά: «Η Πασσακάλια και Φούγκα είναι το μόνο μου παιδί πνευματικό, για το οποίο ήμουν σχετικά υπερήφανος».³⁷ Γίνεται εύκολα αντιληπτό, το γεγονός ότι η ταπεινοφροσύνη του Μητρόπουλου δεν του επέτρεπε να αποτιμήσει αντικειμενικά το έργο του. Διότι αυτό είναι αδιαμφισβήτητα πρωταρχικής σημασίας. Μαζί με τον Νίκο Σκαλκώτα συναποτελούν τους εκπροσώπους του μοντερνισμού στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, με τον Μητρόπουλο να προλαβαίνει το Σκαλκώτα και να μυεί το ελληνικό μουσικό κοινό τόσο στην ατονικότητα, το 1924, όσο και στο δωδεκαφθογγισμό το 1926, μόλις 3 χρόνια αφότου ο Arnold Schoenberg ολοκλήρωσε τα πρώτα καθαρά δωδεκαφθογγικά του έργα.³⁸ Μάλιστα, ορισμένα απ' τα εξπρεσιονιστικά αυτά έργα, τα *Passacaglia, Intermezzo e Fuga για πιάνο, 14 invenzioni για φωνή και πιάνο σε ποιήματα του Καβάφη* και *Ostinata in tre parti για βιολί και πιάνο*, είχε την ευκαιρία να τα παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό, στις 5 Ιουνίου του 1927.³⁹ Η υποδοχή τους υπήρξε άκρως απογοητευτική.

Η πρώτη επαφή της ελληνικής μουσικής με το νεοκλασικό κίνημα οφείλεται επίσης στο Μητρόπουλο και το *Concerto grosso για ορχήστρα* (1928).⁴⁰ Το έργο παρουσιάστηκε τον Ιανουάριο του 1929 και δέχτηκε εξίσου, στην πλειοψηφία τους, αποθαρρυντικές κριτικές.⁴¹ Γενικότερα, αν εξαιρέσουμε τις συνθέσεις των νεανικών του χρόνων, οι οποίες αντιμετώπιστηκαν με κατανόηση και συμπάθεια, το έργο του στο σύνολό του προκάλεσε τη δυσφορία και την απέχθεια της συντριπτικής πλειοψηφίας των μουσικοκριτικών. Αυτό οφείλεται άλλοτε στη μουσική ανεπάρκεια πολλών εξ αυτών κι άλλοτε στις εκάστοτε ιδεολογίες και προσωπικές επιδιώξεις, που τους στερούσαν τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουν με καθαρή κι αντικειμενική κρίση ό,τι παρουσιαζόταν ενώπιόν τους. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι βρισκόμαστε στην περίοδο της πρωτοκαθεδρίας της εθνικής σχολής,⁴² η οποία είχε καταστήσει σαφή την απέχθειά της απέναντι στη μοντέρνα μουσική και τη φαινομενική “ανηθικότητά” της. Η απαξίωση του Μητρόπουλου κλιμακώνεται προς το τέλος της δεκαετίας,⁴³ και φτάνει στο αποκορύφωμά της το 1933 όταν οι Δ. Λαυράγκας, Γ. Λαμπελέτ, Μ. Καλομοίρης, Μ. Βάρβογλης, Θ. Σπάθης και Σ. Προκοπίου, επιθυμώντας να δείξουν τη δυσαρέσκειά

³⁶ Σακαλλιέρος ό.π., σ. 105.

³⁷ Από ανέκδοτο γράμμα του στην Καίτη Κατσογιάννη το 1955, βλ. Κώστσιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος: Ζωή και έργο*, ό.π., σ.72 και 90.

³⁸ Σακαλλιέρος ό.π., σ. 18 και 97.

³⁹ Ό.π. σ. 45.

⁴⁰ Φούλιας, ό.π., σ. 9.

⁴¹ Γιάννης Μπελώνης, “Η στάση της κριτικής στην Ελλάδα έναντι του συνθετικού έργου του Δημήτρη Μητρόπουλου”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 168.

⁴² Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 44-45.

⁴³ Φούλιας, ό.π., σ. 10-11.

τους για την εκλογή του Μητρόπουλου απ' την Ακαδημία Αθηνών σε πρόεδρο μέλος της, δημοσιεύουν στην εφημερίδα *Φωνή του Λαού* ένα εκτεταμένο κείμενο – διαμαρτυρία.⁴⁴ Μάλιστα υποστηρίζουν ότι ο Μητρόπουλος πήρε αυτή τη διάκριση μόνο και μόνο λόγω της εκτελεστικής του δεξιοτεχνίας και το «θόρυβο» που αυτή συνεπάγεται.⁴⁵ Σε καμία περίπτωση, προσθέτουν, δεν δικαιολογείται απ' το συνθετικό του έργο.

Παρότι αναμφίβολα η ρήξη του Μητρόπουλου με τους εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαχρονική περιθωριοποίηση του συνθετικού του έργου στην Ελλάδα,⁴⁶ δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την εξίσου νωθρή αντιμετώπιση που γνώρισε στην Ευρώπη. Στις 27 Φεβρουαρίου του 1930 παρουσίασε με την Φιλαρμονική του Βερολίνου το έργο του *Concerto Grosso*, καθώς και τα *Κοντσέρτο για πιάνο* του Prokofiev και *Συμφωνία σε Ντο μείζονα* του Dukas. Ο ίδιος μάλιστα χρειάστηκε εκτάκτως να αναλάβει και το ρόλο του πιανίστα, εμφανιζόμενος εν τέλει με την τριπλή ιδιότητα του Μαέστρου, του Συνθέτη και του Σολίστ.⁴⁷ Οι Διθυραμβικές κριτικές που δέχτηκε για τις ερμηνευτικές του ικανότητες δε συνοδεύτηκαν έστω από εκδηλώσεις συμπάθειας για τις συνθετικές. Παρόμοιες εντυπώσεις άφησε το *Concerto Grosso* και στους Γάλλους ειδικούς τρία χρόνια αργότερα, αποσπώντας αρκετά αποθαρρυντικά σχόλια. Μόνο ορισμένες ορχηστρικές μεταγραφές έργων του Bach, που παρουσίασε το 1932 και 1933 επιδοκιμάστηκαν θερμά απ' την πλειοψηφία των κριτικών σε Βερολίνο, Παρίσι και με τρόπο πιο επιφυλακτικό στην Ιταλία.⁴⁸ Παρ' όλα αυτά, η περιοδεία του Μητρόπουλου στην Ευρώπη υπήρξε αναμφίβολα μεγάλη επιτυχία, καθιστώντας τον γνωστό σε πανευρωπαϊκό επίπεδο.⁴⁹

Όσο λαμπρό φαινόταν το μέλλον του νεαρού Δημήτρη Μητρόπουλου στη διεύθυνση, άλλο τόσο αβέβαιο ήταν αυτό του συνθέτη Μητρόπουλου. Κι αν σήμερα μας προκαλεί δέος το φάσμα του έργου του και οι εικασίες για το πώς αυτό θα ήταν στην πιο ώριμη εκδοχή του,⁵⁰ δεν θα μας προκαλούσε εντύπωση η απόγνωση που πιθανότατα ένιωθε ο νεαρός συνθέτης, μέσα σε αυτό το γενικευμένο κλίμα απόρριψης της μουσικής του απ' το οποίο δεν έβρισκε διέξοδο ούτε στον εαυτό του, όπως προκύπτει από όσα γράφει στη φίλη του Καίτη Κατσογιάννη το 1929 κι έχοντας ήδη ολοκληρώσει τη συντριπτική πλειοψηφία των έργων

⁴⁴ Βλ. Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 51-53.

⁴⁵ Για τους Ακαδημαϊκούς «[...] αγνοούν τελείως τας πραγματικές μουσικές αξίας του τόπου, και κρίνουν μόνον από τον απατηλόν θόρυβον της διαφημίσεως, τον οποίον κάθε δεξιοτέχνης είναι φυσικόν να προκαλή με την δράσιν του.»

⁴⁶ Φούλιας, ό.π., σ. 12-13.

⁴⁷ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 47.

⁴⁸ Ό.π., σ. 49-51.

⁴⁹ Σακαλλιέρος, ό.π., σ. 45.

⁵⁰ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 204.

του: «Είμαι πολύ γεμάτος από ξένη μουσική, για να μπορέσω να βγάλω ακόμα δική μου». ⁵¹ Έτσι, μετά το *Concerto Grosso* διακόπτει την όποια συνθετική διαδικασία για οκτώ συναπτά έτη, προτού την αποχαιρετήσει δια παντός, με τη μουσική του για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη το 1936 και 1937 αντίστοιχα να αποτελούν τα δύο τελευταία του έργα. Ο Μητρόπουλος θα αφήσει μέχρι και το 1942 ένα περιορισμένο αριθμό μεταγραφών κι ενορχηστρώσεων, ⁵² ενώ σταδιακά μετά τη σύνθεση εγκαταλείπει τη διδασκαλία (1942) αλλά και τις εμφανίσεις του ως πιανίστας (1952). ⁵³

Με δεδομένο ότι το *Concerto Grosso* υπήρξε ένα απ' τα τελευταία του έργα, καθώς και το μοναδικό που επιδίωξε να προωθήσει στην Ευρώπη, ο μουσικολόγος Γιώργος Σακαλλιέρος το χαρακτηρίζει ως τη «συνθετική κατακλείδα» του Μητρόπουλου. ⁵⁴ Εντούτοις η συγκεκριμένη άποψη, αν και τεκμηριωμένη, υποτιμά τη θεμελιώδους σημασίας, τόσο από ιστορική όσο κι από καλλιτεχνική άποψη, συνεργασία του Δημήτρη Μητρόπουλου με το Δημήτρη Ροντήρη, σε μια προσπάθεια αναβίωσης και μεταφοράς του αρχαίου ελληνικού δράματος στη σύγχρονη εποχή. Όπως θα δούμε παρακάτω, πολλές συγκυρίες και συμπτώσεις συνέβαλαν στο να πραγματοποιηθεί η εν λόγω συνεργασία, η οποία διακόπηκε πριν την οριστική αποπεράτωση του κοινού οράματος των δύο αντρών, με τη μόνιμη εγκατάσταση του πρώτου στην Αμερική το 1938. Παρ' όλ' αυτά, οι αναβιώσεις της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή το 1936 και του *Ιππόλυτου Στεφανηφόρου* του Ευριπίδη το 1937, αποτελούν μέχρι και σήμερα ορόσημο στη σύγχρονη ιστορία του ελληνικού θεάτρου και της τραγωδίας. Ας εξετάσουμε ωστόσο ορισμένες απ' αυτές τις συγκυρίες, καθώς και το πλαίσιο μέσα στο οποίο έλαβαν χώρα οι ιστορικές αυτές παραγωγές.

Ο Δημήτρης Ροντήρης κι η γνωριμία του με τον Μητρόπουλο

Ο Δημήτρης Ροντήρης γεννήθηκε στον Πόρο στις 7 Ιανουαρίου του 1899. ⁵⁵ Την περίοδο που ακολούθησε οι εξελίξεις στο θέατρο υπήρξαν ραγδαίες, με αποκορύφωμα την έναρξη λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου στις 24 Νοεμβρίου του 1901. ⁵⁶ Η περιορισμένη χωρητικότητά του ωστόσο και οι οικονομικές δυσκολίες που αυτή συνεπάγεται, κατέστησαν την

⁵¹ Καίτη Κατσογιάννη (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος: Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη (1929-1960)*, Ίκαρος, Αθήνα 1966, σ. 26.

⁵² Giorgos Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and his works in the 1920s: The introduction of musical modernism in Greece*, Hellenic Music Centre, Athens 2016, σ. 105.

⁵³ Δημήτρης Μητρόπουλος, ό.π., σ. 9.

⁵⁴ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού [...]*, ό.π., σ.105.

⁵⁵ Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 217. Η κόρη του υποστηρίζει ότι η πραγματική ημερομηνία γέννησής του ήταν 7/1/1900.

⁵⁶ Γιώργος Χατζηδάκης (επιμ.), *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου - Εθνικό θέατρο 1932-1973: Με μια σύντομη αναφορά στην προϊστορία του*, Τόμος 1^{ος}, Ε.Δ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 1973, σ. 13.

πρώτη αυτή περίοδο λειτουργίας του βραχύβια (1901-1908).⁵⁷ Εξίσου σύντομη υπήρξε και η πρώτη θητεία της Νέας Σκηνης, του πρώτου “θεάτρου τέχνης”(1901-1906).⁵⁸ Χρειάστηκε να περάσουν κάτι περισσότερο από δύο δεκαετίες έως ότου το 1930, το όμορφο αυτό κτήριο του Ziller να ανακαινισθεί και το Βασιλικό θέατρο να δώσει τη θέση του στο νεοσύστατο Εθνικό Θέατρο. Στο μεσοδιάστημα, στο χώρο του θεάτρου επικράτησαν οι θίασοι της Κοτοπούλη και της Κυβέλης,⁵⁹ οι οποίοι αν και αποτελούμενοι από ικανότατους ηθοποιούς, προκάλεσαν την έξαρση της βεντετοκρατίας, ενώ οδήγησαν και σε φαινόμενα έντονης επαναληψιμότητας των ίδιων έργων. Έτσι, η ανάγκη ανανέωσης της θεατρικής ζωής και του ρεπερτορίου,⁶⁰ αποτέλεσε έναν απ` τους παράγοντες που ώθησαν τον τότε Υπουργό Παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου στην ιστορική απόφαση επανίδρυσης του Βασιλικού Θεάτρου.⁶¹

Ο δρόμος του Ροντήρη προς το θέατρο υπήρξε δύσβατος, εξαιτίας κυρίως της αρνητικής και αδιάλλακτης στάσης του πατέρα του. Στα 18 του εγκατέλειψε τη σχολή Ευελπίδων, απ` την οποία πρόλαβε εντούτοις να αποκομίσει κατά τον ίδιο το «τι σημαίνει οργανωμένο σύνολο και τι ευθύνες αναλαμβάνει εκείνος που του τυχαίνει να καταλάβει από αρχαιότητα ή κατ` εξαίρεση υπεύθυνη θέση σε μια πολιτεία»,⁶² γνώσεις που αποδείχθηκαν υπερπολίτιμες όταν αργότερα βρέθηκε στη θέση του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου. Το 1918 γράφτηκε κρυφά απ` τον πατέρα του στη νεοϊδρυθείσα τότε Δραματική Σχολή της Εταιρείας Ελληνικού θεάτρου και τον αμέσως επόμενο χρόνο συμμετείχε σε παραγωγές του θεάτρου του Ωδείου Αθηνών με το ψευδώνυμο Μίμης Ερμάννος.⁶³ Καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξη του, αποτέλεσε η πρόσληψή του στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1923. Η μεγάλη τραγωδός πίστεψε εξαρχής στο ταλέντο του και ήταν η ίδια που τον ενθάρρυνε να εξερευνησει τις δυνατότητές του στη σκηνοθεσία.⁶⁴

Σύμφωνα με την αυτοβιογραφία του Ροντήρη, γνώρισε τον Μητρόπουλο, με τον οποίο σταδιακά έγιναν στενοί φίλοι,⁶⁵ στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου του Μανώλη Καλομοίρη, όπου διορίστηκε απ` την Κοτοπούλη καθηγητής υποκριτικής το 1926, έτος ίδρυσης της σχολής.⁶⁶ Εντούτοις η εν λόγω αυτοβιογραφία συντάχθηκε ενόσω ο σκηνοθέτης

⁵⁷ Ό.π., σ. 17 και 18.

⁵⁸ Ροντήρης, ό.π., σ.218.

⁵⁹ Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Τόμος Α', Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 56.

⁶⁰ Ό.π.

⁶¹ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου [...]*, ό.π., σ. 21.

⁶² Ροντήρης, ό.π., σ. 37.

⁶³ Ό.π., σ. 219-220.

⁶⁴ Ό.π., σ. 62 και 69.

⁶⁵ Ό.π., σ. 78.

⁶⁶ Ό.π., σ. 69-70 και 173.

βρισκόταν σε προχωρημένη ηλικία, ενδέχεται η μνήμη του σε ορισμένες λεπτομέρειες να τον γελούσε.⁶⁷ Συνεπώς δεν μπορούμε ν' αποκλείσουμε την πιθανότητα οι δρόμοι των δύο καλλιτεχνών να διασταυρώθηκαν λίγο νωρίτερα. Στις 31 Οκτωβρίου του 1924 η Μαρίκα Κοτοπούλη έδωσε την «τιμητική» της στο ρόλο της Αντιγόνης στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού,⁶⁸ σε μια παράσταση που συνέβαλε στη συστηματικότερη χρήση του χώρου.⁶⁹ Η εφημερίδα *Βραδυνή*, σε 3 διαδοχικά της φύλλα, της 30^{ης}, της 31^{ης} Οκτωβρίου και της 1^{ης} του Νοέμβρη, αφιέρωσε χωρία για την παράσταση. Στο πρώτο της 30^{ης}, η συνέντευξη της Κοτοπούλη καταλαμβάνει ολόκληρη σελίδα. Μεταξύ άλλων αναφέρεται το φιλόδοξο εγχείρημα της ηθοποιού να ανεβάσει όλες τις αρχαίες τραγωδίες, για τις οποίες είχε μάλιστα απευθύνει κάλεσμα σε Έλληνες συνθέτες να γράψουν μουσική και πρώτα απ' όλους στον Μητρόπουλο! Συγκεκριμένα γράφει: «Ήδη ο διακεκριμένος μουσικός και εμπνευσμένος συνθέτης κ. Μητρόπουλος μελετά την *Εκάβη* του Ευριπίδη».⁷⁰

Ακόμα μεγαλύτερη έκπληξη μας προκαλεί το απόσπασμα της επομένης, 31^{ης} Οκτώβρη, ανήμερα της παράστασης της Αντιγόνης. Ο δημοσιογράφος επιχειρώντας να προϊδεάσει το κοινό για το θέαμα της ημέρας γράφει: «Την Θεία, τη συναρπαστική τραγική στιγμή, που η Αντιγόνη αποχαιρετά τη ζωή, την έχει μελοποιήσει ο κ. Μητρόπουλος και θα την εκτελέσει [sic] ο ίδιος εις το αρμόνιον.⁷¹ Η σύνδεσις της μεγάλης αυτής στιγμής με την μουσικήν υπόκρουσιν του κ. Μητρόπουλου είναι αληθινά υπέροχος.». Στη συνέχεια παρατίθενται οι υπόλοιποι συντελεστές, μεταξύ των οποίων και ο Δημήτρης Ροντήρης.⁷² Τέλος, στο φύλλο της 1^{ης} Νοεμβρίου συμπεριλαμβάνεται μια διθυραμβική κριτική για την παράσταση, στην οποία γίνεται μεταξύ άλλων, ειδική μνεία για την ερμηνεία του Ροντήρη στο ρόλο του Αίμωνα.⁷³ Συνεπώς, αν πράγματι διαδραματίστηκε η εν λόγω παράσταση και με τους προαναφερόμενους συντελεστές, τότε αναμφίβολα η γνωριμία των δύο αντρών προηγήθηκε της θητείας τους στο Εθνικό Ωδείο. Η σημαντικότερη πληροφορία ωστόσο που προκύπτει από τα παραπάνω, είναι πως ίσως η πρώτη δημιουργική τριβή του Μητρόπουλου με την αρχαία ελληνική τραγωδία, να έγινε πολύ νωρίτερα από το 1936. Εκτός απ' την *Εκάβη* και την *Αντιγόνη*,

⁶⁷ Βλ. Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., (σημείωμα επιμελητή) σ. 25.

⁶⁸ Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή : 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 299.

⁶⁹ Αγγελική Μπιχάκη, *Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό μέχρι την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 135.

⁷⁰ ΑΛΦΑ, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη ομιλεί προς την “Βραδυνήν” δια το ελληνικόν θέατρον», εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 30 Οκτωβρίου 1924.

⁷¹ Ο Μητρόπουλος βρισκόταν στην Ελλάδα ήδη απ' το καλοκαίρι του ίδιου έτους, στη θέση του διευθυντή Ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου. Βλ. Σακαλλιέρης, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού [...]*, ό.π., σ. 152

⁷² [Αδηλος], «Η αποψινή παράστασις της Αντιγόνης», εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 31 Οκτωβρίου 1924.

⁷³ [Αδηλος], «Η χθεσινή τιμητική», εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 1924.

φημολογήθηκε ότι η Κοτοπούλη ετοιμάζε και *Προμηθέα Δεσμώτη* με μουσική του Μητρόπουλου.⁷⁴ Ωστόσο, πέρα από τα αποσπάσματα αυτά της Βραδυλής, δεν έχουν βρεθεί άλλα τεκμήρια που να επιβεβαιώνουν τη συγκεκριμένη συνεργασία.⁷⁵

Ο Ροντήρης σκηνοθέτησε την πρώτη του παράσταση το 1928 στο Θέατρο Ολύμπια,⁷⁶ που δεν ήταν άλλη από το μελόδραμα του Μανώλη Καλομοίρη, *Το Δαχτυλίδι της μάνας*.⁷⁷ Τη σκηνοθεσία αρχικά είχε αναλάβει ο Δημήτρης Μυράτ, ο οποίος αποχώρησε για λόγους υγείας. Προκειμένου να καταφέρει ο άπειρος Ροντήρης να υλοποιήσει ένα τέτοιο εγχείρημα, και μάλιστα δίχως τις κατάλληλες μουσικές γνώσεις, ο Καλομοίρης του έπαιζε κάθε μέρα τη μουσική στο πιάνο μέχρι να τη μάθει.⁷⁸ Η αδιαμφισβήτητη επιτυχία της παράστασης αντανακλάται στα λόγια του συνθέτη: «[...] εσκηνοθέτησε και edίδαξε σκηνικώς το Ελληνικόν μελόδραμα *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* κατά τρόπον μοναδικόν εις τα χρονικά του Ελληνικού μελοδράματος, ο οποίος επεδοκιμάσθη από όλους τους ειδικούς τεχνοκρίτας». ⁷⁹ Έτσι, όταν λίγο καιρό αργότερα ο Καλομοίρης θέλησε να ανεβάσει τον *Πρωτομάστορα*, απευθύνθηκε κατευθείαν στον Ροντήρη, με σύμμαχό του στην επιλογή αυτή τον διευθυντή της ορχήστρας Δημήτρη Μητρόπουλο, τον οποίο μάλιστα ο Καλομοίρης παρουσιάζει ως στενό του φίλο.⁸⁰ Αυτή είναι η πρώτη πλήρως τεκμηριωμένη επαγγελματική συνεργασία των δύο κι έλαβε χώρα τον Ιανουάριο του 1930.⁸¹

Στη δοκιμή γκρεμίσματος του γεφυριού, ο Μητρόπουλος αποχώρησε απρόσμενα, αναστατώνοντας τους συνεργάτες του. Είχε εντυπωσιαστεί τόσο πολύ από τη σκηνοθετική δεινότητα του Ροντήρη, καθώς κι από την ρυθμική του αντίληψη, που έτρεξε στην Ακαδημία Αθηνών και αιτήθηκε να χορηγηθεί στο συνεργάτη του υποτροφία.⁸² Πράγματι, η υποτροφία του ίδιου έτους δόθηκε στο νεαρό σκηνοθέτη, μετά από εισήγηση του τότε διευθυντή του νεοσύστατου Εθνικού Θεάτρου, Φώτου Πολίτη.⁸³ Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι συστατικές επιστολές απηύθυναν επίσης οι Μαρίκα Κοτοπούλη, Σπύρος Μελάς, Παντελής

⁷⁴ Σιδέρης, ό.π., σ. 300.

⁷⁵ Προς ένα ευρύτερο ενδιαφέρον του Μητρόπουλου για την τραγωδία υποδεικνύουν και οι μαρτυρίες περί συνεργασίας του με τον Άγγελο Σικελιανό, στη μελοποίηση των χορικών του *Ασκληπιού*. Βλ. Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 138.

⁷⁶ Αρβανίτη, ό.π., σ. 158.

⁷⁷ Ροντήρης, ό.π., σ. 70.

⁷⁸ Ό.π.

⁷⁹ Ό.π., σ. 181 (Απόσπασμα της βεβαίωσης του Εθνικού Ωδείου, μέρος της αίτησης του Δ. Ροντήρη για υποτροφία στην Ακαδημία Αθηνών).

⁸⁰ Ροντήρης, ό.π., σ. 89.

⁸¹ Κώστιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο*, ό.π., σ. 31. Ο Κώστιος υποστηρίζει ότι η συνεργασία τους ξεκίνησε το 1927.

⁸² Ροντήρης, ό.π., σ. 90-91.

⁸³ Κώστιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας [...]*, ό.π., σ. 127.

Χορν και Μανώλης Καλομοίρης.⁸⁴ Έτσι, αποχώρησε σύντομα για τη Βιέννη όπου φοίτησε στο Σεμινάριο του για περισσότερο από δύο δεκαετίες δημοφιλέστερου στην Ελλάδα Ευρωπαίου σκηνοθέτη, Max Reinhardt.⁸⁵ Ο αυστριακός είχε ασχοληθεί εκτεταμένα με την αρχαία τραγωδία κι άσκησε μεγάλη επιρροή στον νεαρό Έλληνα.⁸⁶ Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς πόσο κομβικής σημασίας υπήρξε η συμβολή του Μητρόπουλου στην προσωπική εξέλιξη του Ροντήρη, καθώς και στη διαμόρφωση των αντιλήψεών του γύρω από το αρχαίο δράμα.

Παράλληλα με τα μαθήματα υποκριτικής και σκηνοθεσίας του Reinhardt, ο Ροντήρης βρισκόταν σε καθημερινή βάση σε θεατρικές παραστάσεις, όντας διαρκώς σε συναναστροφή με αναγνωρισμένους καλλιτέχνες.⁸⁷ Παρακολούθησε δοκιμές στην Όπερα και το Εθνικό Θέατρο της Βιέννης, ενώ φοίτησε και στο Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης,⁸⁸ δίχως ωστόσο να ολοκληρώσει τις σπουδές του.⁸⁹ Το 1933 επέστρεψε στην Ελλάδα για λογαριασμό του Εθνικού Θεάτρου, το οποίο διένυε τη λαμπρή εναρκτήρια περιόδό του υπό την καθοδήγηση του Φώτου Πολίτη. Ο Ροντήρης είχε αρχικά το ρόλο του βοηθού σκηνοθέτη δίπλα στον Πολίτη,⁹⁰ τον οποίο και διαδέχθηκε ως πρώτος σκηνοθέτης το 1934,⁹¹ μετά τον πρόωρο θάνατό του. Σε αυτή την παρθενική του θητεία στο Εθνικό, ο Ροντήρης πέτυχε να κρατήσει αμείωτη την ποιότητα των παραστάσεων, με το ανέβασμα του *Peer Gynt* το 1935 να κατέχει μια εξέχουσα θέση στην ιστορία, ως ένα από τα πρώιμα καλλιτεχνικά επιτεύγματα του νέου αυτού ακόμα οργανισμού.⁹² Τη μουσική διηύθυνε ο διεθνώς πλέον αναγνωρισμένος μαέστρος Δημήτρης Μητρόπουλος,⁹³ ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, είχε διακόψει κάθε συνθετική δραστηριότητα μετά το 1928(βλ. σ. 14). Ωστόσο αυτό έμελλε ν` αλλάξει σύντομα.

⁸⁴ Ροντήρης ό.π., σ. 181.

⁸⁵ Σάββας Πατσαλίδης, “Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 58.

⁸⁶ Ό.π., σ. 59 και 65.

⁸⁷ Μαρία Ζιαμπάρα, “Η πατριά των Ροντηραίων και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Ροντήρης”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης [...]*, ό.π., σ. 37.

⁸⁸ “Δημήτρης Ροντήρης (1900-1981). Ο πρωτεργάτης των Επιδαυρίων”, *Ευριπίδη / Ιππόλυτος*, (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 25-27, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG027_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

⁸⁹ Αρβανίτη, ό.π., σ. 158.

⁹⁰ Ροντήρης, ό.π., σ. 222.

⁹¹ Χατζηδάκης, ό.π., σ. 129.

⁹² Ό.π., σ. 129 και 139-140.

⁹³ Ό.π., σ. 139.

Η αναβίωση του αρχαίου δράματος, η Εθνική Σχολή, το Εθνικό Θέατρο και ο Μητρόπουλος

Οι αναβιώσεις του αρχαίου δράματος άρχισαν να καθιερώνονται στην Ευρώπη ήδη απ' τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ενώ οι διάφοροι ερασιτεχνικοί θίασοι μεγάλων πανεπιστημίων δεν δί-σταζαν ακόμα και την παρουσίαση των έργων στα αρχαία ελληνικά.⁹⁴ Η ανακάλυψη και δημοσίευση των δύο δελφικών ύμνων στον Απόλλωνα από τον αρχαιολόγο Théodore Reinach (1893-1894), αναζωπύρωσε το ζήτημα της μουσικής επένδυσης της τραγωδίας.⁹⁵ Καθώς δεν έχει διασωθεί το παραμικρό απ' τη μουσική του Αισχύλου, ή του Σοφοκλή, ενώ από τη μουσική του Ευριπίδη τα δύο μικρά αποσπάσματα που έχουμε δεν αρκούν για να προκύψουν ολοκληρωμένα συμπεράσματα,⁹⁶ η μουσική στην Τραγωδία αποτελεί πρό-σφορο έδαφος για πειραματισμούς. Όπως ήταν φυσικό, οι πρώτες προσπάθειες αναβίωσης στην Ελλάδα, εξαρτώνταν σε μεγάλο βαθμό από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Άλλωστε η Ελ-λάδα είχε μόλις αποκτήσει την εθνική της ανεξαρτησία, βρισκόταν σε κατάσταση “ανακα-τασκευής” κι “ανασύλωσης” του πολιτισμού της, αναζητούσε την ταυτότητά της μέσα από την ιστορία της, ακολουθώντας όμως τα δυτικά πρότυπα. Οργανωμένο θέατρο δεν υπήρχε, ενώ το Ωδείο Αθηνών, το πρώτο μουσικοθεατρικό εκπαιδευτικό ίδρυμα της Ελλάδας,⁹⁷ ιδρύθηκε μόλις το 1872.⁹⁸ Οι Ευρωπαίοι προηγούνταν ακόμα σε επίπεδο μεταφράσεων, κα-θώς και σε επίπεδο σκηνικής παρουσίας.⁹⁹ Αντίστοιχα στη μουσική, το παράδειγμα έδιναν καταξιωμένοι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες, με χαρακτηριστική την περίπτωση του Mendelssohn, ο οποίος επένδυσε μουσικά την *Αντιγόνη* (1841) και τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (1845), δίχως ωστόσο να καταφέρει να ξεφύγει από το πλαίσιο των ορατορίων του 19^{ου} αιώνα.¹⁰⁰

Με εξαίρεση κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες ενσωμάτωσης βυζαντινών στοι-χείων στη σκηνική μουσική (τέλη 19^{ου} αιώνα), η επένδυση του αττικού δράματος εξακολου-θησε να έχει δυτικογενή χαρακτήρα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.¹⁰¹ Καθοριστική για τη διαφοροποίηση των Ελλήνων μουσουργών και την αξιοποίηση στοιχείων του βυζαντινού

⁹⁴ Μπαζίνη, ό.π., σ. 19.

⁹⁵ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου (1932 – 2005)* [...], ό.π., σ. 22-23.

⁹⁶ Δήμητρα Αντωνακούδη, *Μέλος και μέτρο στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, διπλωματική εργασία, Πανεπι-στήμιο Αιγαίου, 2022, σ. 30, 32 και 34-35.

⁹⁷ [Αδηλος], *Ωδείο Αθηνών / Ιστορικό*, <https://www.athensconservatoire.gr/ωδειον-αθηνων/ιστορικο/>, (τε-λευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

⁹⁸ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 110.

⁹⁹ Μπαζίνη, ό.π., σ. 14.

¹⁰⁰ Μάμαλης, ό.π., σ. 23-24.

¹⁰¹ Ό.π., σ. 24.

και του δημοτικού τραγουδιού, καθώς και την επαναφορά αρχαίων ρυθμών λόγου και μουσικής, υπήρξε η συμβολή των Γεωργίου Λαμπελέτ και Γεωργίου Παχτίκου.¹⁰² Ειδικά ο δεύτερος, χάραξε το δρόμο για τους συνθέτες της Εθνικής Μουσικής Σχολής, δημιουργώντας μια μουσική λόγια, αλλά παράλληλα βασισμένη στο παραδοσιακό μέλος.¹⁰³ Αναμφίβολα το κοινωνικό γίνεσθαι διαδραμάτισε κι αυτό τον ρόλο του στη δημιουργία της νέας αυτής τάσης. Ο εφιάλτης της μικρασιατικής καταστροφής, η παταγώδης αποτυχία της Μεγάλης Ιδέας, το γενικότερο κλίμα εξευτελισμού, όλα αυτά δημιούργησαν την ανάγκη συσπείρωσης του ελληνισμού και ενδυνάμωσης της φυλετικής ταυτότητας του έθνους.¹⁰⁴ Οι πρωτεργάτες της Εθνικής Μουσικής Σχολής επιδίωκαν τη δημιουργία μιας μουσικής που θα εκπροσωπούσε ολόκληρο το έθνος και θα αποτελούσε τη γέφυρα μεταξύ αρχαίας και νεότερης Ελλάδας.¹⁰⁵ Μέσα σ' αυτό το κλίμα επανεξέτασης της πολιτισμικής ταυτότητας ενός πληγωμένου έθνους, το νεοσύστατο Εθνικό Θέατρο ξεκίνησε να διερευνά τη σύνδεση αρχαίου δράματος και μουσικής.¹⁰⁶ Είχαν ήδη προηγηθεί παραγωγές που επιδίωκαν την ενίσχυση του "ελληνικού" στοιχείου στο τελικό αποτέλεσμα, όπως η συνεργασία του Φώτου Πολίτη με τον συνθέτη της Εθνικής Σχολής Αιμίλιο Ριάδη στην *Εκάβη* του 1927, καθώς κι εκείνη του ζεύγους Πάλμερ - Σικελιανού με τον Κωνσταντίνο Ψάχο στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1927) και τις *Ικέτιδες* (1930),¹⁰⁷ με μουσική σε βυζαντινό ιδίωμα.¹⁰⁸ Ακόμα, ο Πολίτης ανέβασε το 1933 τον Οιδίποδα Τύρανο με την εξαιρετικά απρόσμενη επιλογή της Κατίνας Παξινοπού στο ρόλο της συνθέτριας. Όταν το 1936 ο Ροντήρης αποφάσισε να εγκαινιάσει με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή την Εβδομάδα Αρχαίου Δράματος του Βασιλικού Θεάτρου,¹⁰⁹ επέλεξε για συνθέτη και συνεργάτη του το Δημήτρη Μητρόπουλο, έναν άνθρωπο που μέχρι πολύ πρόσφατα οι ερευνητές κατέτασσαν στους πολέμιους της Εθνικής Σχολής, θεώρηση στην οποία συνηγορούσε η εχθρική στάση των μελών της απέναντί του. Η μουσικολόγος Αναστασία Σιώψη, διατυπώνει την άποψη ότι η ενσωμάτωση «αρχαϊκών και βυζαντινών» στοιχείων στη μουσική του Μητρόπουλου για τον *Ιππόλυτο*, αποτελεί απ' τον

¹⁰² Ό.π., σ. 25-26.

¹⁰³ Ό.π.

¹⁰⁴ Γραμματάς, ό.π., σ. 145-146.

¹⁰⁵ Μάμαλης, ό.π., σ. 31-32.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 27.

¹⁰⁷ Για τις Δελφικές Εορτές που διοργάνωσε το ζεύγος, κι αποτέλεσαν ορόσημο για την αναβίωση του Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα, βλ. Μπαζίνη, ό.π., σ. 23.

¹⁰⁸ Μάμαλης, ό.π., σ. 26-27.

¹⁰⁹ Το Εθνικό ονομάζεται εδώ Βασιλικό καθώς έχει επανέλθει η μοναρχία το 1935 με τον Γιώργιο τον Β'. Ο όρος Εθνικό θα αποκατασταθεί οριστικά το 1974, βλ. Αρβανίτη, ό.π., σ. 155.

ίδιο πράξη συμβιβασμού στις ιδέες του Ροντήρη.¹¹⁰ Ωστόσο, οι πιο πρόσφατες έρευνες αναδεικνύουν μια διαφορετική πραγματικότητα.

Ο Μητρόπουλος, δεν ήταν πολέμιος της Εθνικής Σχολής. Όχι μόνο δεν αντιτάχτηκε στην εθνικά προσανατολισμένη μουσική του τόπου του, αλλά την υπηρέτησε διαχρονικά και επίμονα, είτε μέσα απ' τα δικά του έργα, είτε προωθώντας έργα άλλων, κι απομακρύνθηκε απ' αυτή μόνο μετά το 1938, οπότε και έπαψε να βρίσκεται σε άμεση επαφή με την ίδια και τους εκπροσώπους της.¹¹¹ Ο νεαρός συνθέτης είχε επιχειρήσει ήδη από το 1912, πριν την ενηλικίωσή του να γράψει μουσική σε ελληνικό ιδίωμα, ενώ μέχρι το 1920 χρησιμοποίησε επανειλημμένα, αν και περιστασιακά, το χαρακτηριστικό διάστημα του τριημιτονίου, ενίοτε αποδίδοντάς του έντονα συμβολική υπόσταση, όπως στην *Ταφή* και στο τραγούδι *Η καρδιά της μάνας*. Σε έργα όπως η *Κρητική γιορτή* (1919) και οι *Τέσσαρες Κυθηραϊκοί χοροί* για πιάνο (1926), το ελληνικό στοιχείο ενισχύεται σημαντικά.¹¹² Αποκορύφωμα ωστόσο της «ελληνικής» συνθετικής του παρακαταθήκης, καθώς και τρανή απόδειξη της εσφαλμένης εντύπωσης που είχαμε για κείνον, αποτελεί η *Ελληνική Σονάτα* (1920), στην οποία, πέρα από τροπικότητα και λαϊκότροπη ρυθμικότητα,¹¹³ περιλαμβάνει μια Coda, η οποία «προσομοιάζει στην εξόχως ιδιωματική εκτελεστική πρακτική ενός σαντουριού!». ¹¹⁴ Μπορούμε συνεπώς να συμπεράνουμε πως η ενσωμάτωση στοιχείων της παράδοσης στη μουσική του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα* και τον *Ιππόλυτο*, δεν έγινε ως απόρροια συμβιβασμού του στις απόψεις του Ροντήρη, παρά πως οι δύο φίλοι μοιραζόντουσαν ένα κοινό όραμα αναβίωσης του δράματος με ενισχυμένο ελληνικό χαρακτήρα.

Η επιλογή του Ροντήρη να συνεργαστεί με τον Μητρόπουλο σ' ένα τόσο φιλόδοξο σχέδιο δεν ήταν διόλου τυχαία.¹¹⁵ Ας παραμερίσουμε για λίγο τη στενή φιλία που τους συνέδεε. Αρχικά, η επιλογή αυτή προϋποθέτει για το είδος της μουσικής το οποίο οραματίστηκε ο Ροντήρης,¹¹⁶ ένα πρωτότυπο κράμα μεταρομαντικής-μοντέρνας δυτικής μουσικής, με βυζαντινά και παραδοσιακά στοιχεία. Παράλληλα, οι πηγές κάνουν λόγο για τη συνεργασία τους

¹¹⁰ Αναστασία Σιώπη, “Η μουσική του Μητρόπουλου για το αρχαίο δράμα”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολουδάς, [...], ό.π., σ. 140, 142: «Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι η ενσωμάτωση στοιχείων της παράδοσης, παρ' ότι με λειτουργικό τρόπο, μέσα στο σύστημα της έντεχνης μουσικής, δεν έχει πρόθεση να προβάλλει το ιδεολόγημα της “ελληνικότητας” μέσω της θεωρίας της ιστορικής συνέχειας, κάτι που όμως αποτελεί στόχο του σκηνοθέτη. Επιπλέον, αν διαφαίνεται κάτι τέτοιο στη μουσική γραφή, αποτελεί μια πράξη συμβιβασμού του Μητρόπουλου με τη σκηνοθετική αντίληψη του Ροντήρη».

¹¹¹ Φούλιας, ό.π., σ. 12.

¹¹² Ό.π., σ. 22 και 28.

¹¹³ Ό.π., σ. 22 και 25.

¹¹⁴ Ό.π., σ. 31.

¹¹⁵ Σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο, στην επιλογή του Μητρόπουλου συνέβαλε και η σύμφωνη γνώμη της Παξινοπού, βλ. Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού* [...], ό.π., σ. 45.

¹¹⁶ Μάμαλης, “Μουσικές επενδύσεις [...]”, ό.π., σ. 107.

ως μία απ' τις περιπτώσεις ταύτισης απόψεων σκηνοθέτη και συνθέτη.¹¹⁷ Υπήρξαν βέβαια ορισμένα ζητήματα πάνω στα οποία διαφώνησαν, όπως μαρτυρεί η σύζυγος του σκηνοθέτη Βάνα Ροντήρη, σχετικά με τον αριθμό των μελών του Χορού ή την ένταση της μουσικής,¹¹⁸ ωστόσο ο κεντρικός άξονας ήταν κοινός. Παράλληλα, αξίζει ν' αναφερθούμε στην πρότερη ενασχόλησή του Μητρόπουλου με το θέατρο, η οποία κατά κάποιον τρόπο προδιαγράφει την εξέλιξη αυτή. Αναφέραμε προηγουμένως το ενδεχόμενο να είχε εντυφώσει από νωρίς στο αρχαίο δράμα σε συνεργασία με την Κοτοπούλη. Όμως πέρα απ' αυτό, ήδη όταν το 1920 μετά από παρότρυνση και οικονομική βοήθεια της Παξινού, αποφάσισε να ανεβάσει την όπερά του *Αδελφή Βεατρίκη*, δεν περιορίστηκε αλλά στη διεύθυνση της μουσικής, παρά ανέλαβε και τη μουσική προετοιμασία των τραγουδιστών, κάτι που αποτελεί τμήμα της σκηνοθετικής διαδικασίας.¹¹⁹ Η Παξινού μάλιστα υποστηρίζει ότι ο Μητρόπουλος ήταν εξ ολοκλήρου ο σκηνοθέτης της παράστασης. Στη θέση του μουσικού εκγυμναστή - *correpetitor*, βρέθηκε ξανά ένα χρόνο αργότερα στην Όπερα του Βερολίνου, όπου πραγματοποίησε τα πρώτα του επαγγελματικά βήματα.¹²⁰

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα και κατά τη διάρκεια παραμονής του ασχολήθηκε με το μελόδραμα πολύ επιλεκτικά και περιστασιακά. Έτσι, εκτός από τα δύο έργα του Καλομοίρη που προαναφέρθηκαν, διηύθυνε το έργο *Η Κυρά Φροσύνη* του Γεωργίου Σκλάβου το 1927, καθώς και *Τα παραμύθια του Χόφμαν* του Offenbach το 1931.¹²¹ Το γεγονός αυτό ωστόσο, οφείλεται αποκλειστικά στην απουσία οργανωμένου λυρικού θεάτρου στη χώρα.¹²² Πολλά χρόνια αργότερα και με αφορμή το εξόχως πετυχημένο ανέβασμα της *Madama Butterfly* του Puccini το 1947, παραδέχτηκε στη φίλη του Καίτη Κατσογιάννη πως αφυπνίσθηκαν «από καιρό απωθημένες μέσα του δραματικές, θεατρικές και συναισθηματικές ικανότητες».¹²³ Στην πραγματικότητα, η θεατρικότητα αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι του και απέρρευε μέσα από κάθε του δραστηριότητα, από τον τρόπο που διηύθυνε και ταξινομούσε τα όργανα της ορχήστρας στο χώρο, έως τον τρόπο που έγραφε, όχι μόνο τη μουσική του, αλλά ενδεχομένως και τα γράμματά του. Αποκορύφωμα, καθώς και ύψιστο τεκμήριο έκφρασης της φύσης του αυτής πριν την *Ηλέκτρα*, αποτελεί στην ελληνική περίοδο το ιστορικό πρώτο ανέβασμα της *Ιστορίας του Στρατιώτη* στην Αθήνα, το 1926. Το πολυδιάστατο έργο του Stravinski αποδοκιμάστηκε σφοδρά απ' το συντηρητικό αθηναϊκό

¹¹⁷ Έλενα Μπαζίνη, ό.π., σ. 73.

¹¹⁸ Κώστσιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας* [...], σ. 52.

¹¹⁹ Ό.π., σ. 27.

¹²⁰ Ό.π., σ. 16.

¹²¹ Κώστσιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 60.

¹²² Ό.π.

¹²³ Κατσογιάννη, ό.π., σ. 136.

κοινό.¹²⁴ Στην παράσταση αυτή εντούτοις, στο θέατρο «Κεντρικόν», ο Μητρόπουλος δεν διηύθυνε μόνο απ' το πόντιουμ, αλλά και επί σκηνής, επιτελώντας το ρόλο του Μαέστρου και μετέχοντας στο δρώμενο. Φαίνεται μάλιστα ότι ανέλαβε και σκηνοθετικές αρμοδιότητες, τόσο το 1926, όσο και δύο δεκαετίες αργότερα στη Νέα Υόρκη όπου το ξανανέβασε.¹²⁵

Επομένως, ο «Ιεροφάντης της Μουσικής» όπως έχει χαρακτηριστεί, ο άνθρωπος που αφιέρωσε πλήρως τη ζωή του στη μουσική και που δεν του απέμενε στο τέλος χρόνος για καμία άλλη δραστηριότητα, είχε επανειλημμένα εκφράσει μεταξύ άλλων, σαφείς μα κι αναλλοίωτες στο χρόνο σκηνοθετικές ανησυχίες. Όμως κι ο Ροντήρης με τη σειρά του, δεν αποτελούσε τυπική περίπτωση σκηνοθέτη. Παρόλο που δεν είχε μουσική παιδεία, η έφεσή του σε αυτόν τον τομέα γίνεται εύκολα αισθητή. Έχουν ήδη αναφερθεί οι μαρτυρίες σχετικά με την εξαιρετική αίσθηση ρυθμού του, καθώς και την ικανότητά του να απομνημονεύει ολόκληρα έργα με το αυτί. Ωστόσο αυτό που τον διακρίνει, είναι το εξής: Σε αντίθεση με τη συντριπτική πλειοψηφία των συναδέλφων του, προσλάμβανε την τραγωδία ως ένα μουσικό κείμενο, ως μία σύνθετη φόρμα που εμπεριέχει μουσικότητα κι η οποία απορρέει φυσικά από την έμφυτη ρυθμικότητα της ίδιας της γλώσσας.¹²⁶ Η καθιερωμένη μέχρι τότε στην τραγωδία χρήση της μουσικής σε ρόλο συνοδευτικό, με τη χαρακτηριστική αплότητα στο ύφος και τη χρήση αυλών, δεν συνάδει με τις αντιλήψεις του Ροντήρη. Μαζί με τον Μητρόπουλο κατάφεραν να αναβαθμίσουν τη μουσική σε κομβικό και εν τέλει αναπόσπαστο κομμάτι του έργου, προκαλώντας εντονότατους προβληματισμούς και διενέξεις, αναφορικά με το ρόλο και τη θέση της μουσικής στο αρχαίο δράμα.¹²⁷

Η πρωτοποριακή αξιοποίηση των αρχαίων θεάτρων σε μια σύγχρονη προσέγγιση του αρχαίου δράματος

Στην απόπειρά τους αυτή για ουσιαστική αναβίωση του δράματος, βρήκαν έναν απρόσμενο σύμμαχο: τη χρονική συγκυρία. Είχαν ωριμάσει αρκετά πλέον οι συνθήκες για την αξιοποίηση των αρχαιολογικών χώρων και την επιστροφή του αρχαίου δράματος στους αυθεντικούς τόπους υποδοχής του.¹²⁸ Καθοριστικό βήμα προς την κατεύθυνση αυτή υπήρξαν οι

¹²⁴ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 41.

¹²⁵ Κώστιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας [...]*, ό.π., σ. 32 και 33. Στη συνέντευξη που παραχώρησε η ηθοποιός Μαρία Αλκαίου στον Γιώργο Λεωτσάκο το 1977, υποστήριξε ότι την παράσταση σκηνοθέτησε ο πατέρας της Νίκος Παπαγεωργίου, σε στενή συνεργασία με τον διευθυντή ορχήστρας Μητρόπουλο. Ο Παπαγεωργίου έπαιζε επίσης τον ρόλο του “Αναγνώστη”, βλ. Λεωτσάκος, ό.π., σ.86 και 93).

¹²⁶ Βλ. Κωνσταντίνου, “Η μαθητεία μου στον Ροντήρη”, ό.π., σ. 103 και Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 33.

¹²⁷ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 33.

¹²⁸ Γραμματάς, ό.π., σ. 141-142.

Δελφικές γιορτές, που διεξήχθησαν στο αρχαίο θέατρο των Δελφών, καθώς και οι παραστάσεις της Κοτοπούλη στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Εντούτοις, θα ήταν σοβαρή παράλειψη να μην αναφερθούμε στο ρόλο που διαδραμάτισε, ο σημαντικός στη ζωή του Μητρόπουλου σύλλογος, «Υπαίθριος Ζωή». Η Υπαίθριος Ζωή ιδρύθηκε το 1922, λίγο μετά την καταστροφή της Σμύρνης, με σκοπό να μεταδώσει στους Έλληνες την αγάπη για τη φύση και την ύπαιθρο.¹²⁹ Η φυσιολατρική αυτή λέσχη παρείχε για πολλές δεκαετίες εκδρομητική δράση και πλούσιο πνευματικό έργο, έχοντας στις τάξεις των μελών της διακεκριμένες προσωπικότητες, όπως ο Άγγελος Σικελιανός κι ο Δημήτρης Μητρόπουλος.¹³⁰ Μία απ' τις πολυάριθμες πρωτοβουλίες που ανέλαβε ο σύλλογος, ήταν η διεξαγωγή συναυλιών στην ύπαιθρο και πιο συγκεκριμένα στα αρχαία θέατρα. Ο Μητρόπουλος ανέλαβε να παρουσιάσει ο ίδιος τη Συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών σε τέτοιες περιστάσεις, παρότι εκείνη την περίοδο οι καλλιτεχνικές του υποχρεώσεις είχαν αυξηθεί κατακόρυφα τόσο εντός, όσο κι εκτός Ελλάδος, και παρότι είχε διατυπώσει έναν πολύ ξεκάθαρο προβληματισμό σχετικά με την εκτέλεση ορχηστρικής μουσικής σε ανοιχτό χώρο και την απώλεια ήχου την οποία αυτό συνεπάγεται.¹³¹ Παρ' όλ' αυτά παρέβλεψε τους προβληματισμούς του καθώς, όπως επισημαίνει ο Κώστιος, ήταν πιο σημαντικό για εκείνον το να διδάξει τη μουσική, και το να δώσει τη δυνατότητα σε όσους δεν είχαν εύκολη πρόσβαση σε αυτή να τη γνωρίσουν.¹³²

Το εγχείρημα αυτό της διεξαγωγής συναυλιών στα αρχαία θέατρα υπήρξε ιδιαίτερα απαιτητικό και ριψοκίνδυνο. Η «Υπαίθριος Ζωή» και τα μέλη της ήταν υποχρεωμένα να αναλάβουν τη συντριπτική πλειοψηφία των εξόδων, όπως εκείνα της μετακίνησης και αμοιβής των μουσικών, με το οικονομικό ρίσκο να είναι τεράστιο.¹³³ Ενδεικτικά αρκεί να αναφέρουμε μόνο την παρ' ολίγον ολοκληρωτική οικονομική καταστροφή με την οποία κινδύνεψε ο σύλλογος, όταν λίγο πριν τη συναυλία στο Αρχαίο Θέατρο της Παλαιάς Κορίνθου (27/09/1936), μια επίμονη βροχή ανάγκασε τον κόσμο να αποχωρήσει, ευτυχώς προσωρινά.¹³⁴ Παρόλες τις αντιξοότητες, η «πρεμιέρα» των ιδιότυπων για την εποχή συναυλιών, πραγματοποιήθηκε με επιτυχία στις 22 Σεπτεμβρίου του 1935, στο αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Αποτελούσε την πρώτη μουσική εκδήλωση σε αρχαίο θέατρο και διοργανωτής της

¹²⁹ Λιζελόττε Κώνστα, Ρούλη Μήτσου, Νίκος Πατσούκης (επιμ.), 1922-1992 «Υπαίθριος Ζωή» – 70 χρόνια: 1922-1992, Κεντρικό Διοικητικό Συμβούλιο «Υπαιθρίου», Αθήνα 1992, σ. 3

¹³⁰ Ό.π., σ. 15.

¹³¹ «[...] η αξία της υψηλής μουσικής υφίσταται μια κάποια μείωσι [sic.] όταν η εκτέλεσις γίνεται σε ανοιχτό χώρο. Χάνονται μερικά πράγματα ενώ στη μουσική δεν πρέπει να χάνεται τίποτε. Έργα γραμμένα για να εκτελούνται σε κλειστό χώρο, χάνουν αρκετά από την έκφρασί τους στο ύπαιθρο. Το αρχαίο θέατρο δεν “συνάρει”», βλ. Απόστολος Κώστιος, *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου: επιλογή – σχόλια*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1997, σ. 57.

¹³² Ό.π., σ. 61.

¹³³ Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, ό.π., σ. 58.

¹³⁴ Κώνστα, ό.π., σ. 67.

θεωρείται ο ίδιος ο Μητρόπουλος.¹³⁵ Γι' αυτή τη μοναδική συγκυρία, επέλεξε να παρουσιάσει τα περίφημα κουαρτέτα του Beethoven, τα Νο.11 Opus 95, Νο.13 Opus 130 και Νο.14 Opus 131.¹³⁶ Ακολούθησαν συναυλίες στους Δελφούς, στην Αρχαία Κόρινθο, στη Σικυώνα,¹³⁷ καθώς και στη Σπάρτη.¹³⁸ Η επιτυχημένη διεξαγωγή των εκδηλώσεων αυτών, άνοιξε το δρόμο για την επιστροφή του αρχαίου δράματος στο φυσικό του χώρο.

Παρότι κι άλλοι φαίνεται πως είχαν οραματιστεί την επιστροφή αυτή, ο Ροντήρης ήταν εκείνος που την έκανε πρώτος πραγματικότητα, διαχωρίζοντας τη θέση του από αυτή του προκατόχου του Πολίτη,¹³⁹ κι ακολουθώντας τα χνάρια του Reinhardt, πρωτεργάτη του Φεστιβάλ του Salzburg.¹⁴⁰ Η παράσταση της Ηλέκτρας, έλαβε χώρα στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στις 3 Οκτωβρίου του 1936, και 2 χρόνια αργότερα, στις 11 Σεπτεμβρίου του 1938,¹⁴¹ επαναλήφθηκε στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, το οποίο υποδέχτηκε ξανά το αρχαίο δράμα για πρώτη φορά μετά από χιλιάδες χρόνια. Η ιδέα για την Επίδαυρο προέκυψε συμπτωματικά, μετά από επίσκεψη του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Κ. Μπαστιά και των φοιτητών της Σχολής, κατά τη διάρκεια της οποίας δεν πέρασε απαρατήρητη η εξαιρετή ακουστική του χώρου.¹⁴² Συντελεστές της ιστορικής αυτής εκδήλωσης, θεωρούνται εκτός απ' το Βασιλικό Θέατρο και τον Ροντήρη, ο Δημήτρης Μητρόπουλος, ο Δημήτρης Παπαευστρατίου, καθώς και η Περιηγητική Λέσχη.¹⁴³ Έτσι, ο Ροντήρης βρέθηκε αντιμέτωπος με μια σειρά από νέα προβλήματα κι αντιξοότητες που προκύπτουν απ' την επαναφορά της τραγωδίας στην ύπαιθρο. Τέτοια ζητήματα αφορούν στη θέσπιση κατάλληλων υποκριτικών τεχνικών, στη μελέτη των χώρων και των διαστάσεών τους κ.α.¹⁴⁴

Ειδικότερα, στην προσπάθεια αναβίωσης ενός αρχαίου δράματος, ο σκηνοθέτης καλείται να απαντήσει σε πληθώρα ερωτημάτων που ξεπερνούν τα τυπικά των μεταγενέστερων έργων, της σωστής διανομής των ρόλων και των ερμηνειών των ηθοποιών.¹⁴⁵ Πρόκειται

¹³⁵ Ό.π., σ. 82.

¹³⁶ Ό.π., σ. 69.

¹³⁷ Κώστιος, Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου [...], ό.π., σ. 61.

¹³⁸ Νίκος Χριστοδούλου, "Ο Μητρόπουλος στη Σπάρτη. Η συναυλία για την "Υπαιθριο Ζωή" το 1936", στο: Νίκος Χριστοδούλου (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος: Αφιέρωμα*, Πολιτισμικός Οργανισμός Δήμου Αθηναίων – Επτάλοφος, Αθήνα 2003, σ. 133.

¹³⁹ Αρβανίτη, ό.π., σ. 161.

¹⁴⁰ Σάββας Πατσαλίδης, ό.π., σ. 70.

¹⁴¹ <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=831>

¹⁴² Αρβανίτη, ό.π., σ. 166.

¹⁴³ Ροντήρης, ό.π., σ. 154.

¹⁴⁴ Βλ. Αρβανίτη, ό.π., σ. 161.

¹⁴⁵ Άγγελος Τερζάκης, "Το Εθνικό Θέατρο και το αρχαίο δράμα", *Λυσιστράτη - Δύσκολος (1960)*, (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), <http://www.nt->

για έργα που γράφτηκαν δεκάδες αιώνες πριν, απευθυνόμενες σε ένα τελείως διαφορετικό κοινό, επιτελώντας μια άλλη κοινωνική λειτουργία. Υπάρχει σε τέτοιες περιπτώσεις το ενδεχόμενο, να είναι το «δραματικό περιεχόμενο του έργου αιχμάλωτο της εποχής του». ¹⁴⁶ Έτσι ο μελετητής ενός τέτοιου έργου που επιδιώκει την αναβίωσή του, οφείλει να επιλέξει ανάμεσα στην πιστή – μουσειακή αναπαράστασή του, βασιζόμενος στην εικόνα που συνθέτουμε από τα λιγοστά ευρήματα και τις έμμεσες πηγές, και στην σύγχρονη μεταφορά του, στη γεφύρωση του χρονικού χάσματος, πάντα με τον απαιτούμενο σεβασμό στο πρωτότυπο κείμενο. Ως προς αυτό, η θέση των Ροντήρη και Μητρόπουλου δεν θα μπορούσε να είναι πιο ξεκάθαρη. «Όχι μουσειακή αναπαράσταση, άμεση συγκίνηση του θεατή». ¹⁴⁷ Η συγκίνηση αυτή επιτυγχάνεται, σύμφωνα με τον Ροντήρη, μόνο με την παραίτηση από κάθε προσπάθεια μουσειακής αναπαράστασης, με τον εντοπισμό της πραγματικής ουσίας που κρύβει μέσα του το δράμα, του «βαθύτερου ανθρώπινου στοιχείου», το οποίο είναι κοινό σε κάθε εποχή και κάθε κοινωνία. Χρειάζεται ακόμα, συνεχίζει, να βρεθεί λύση για το λυρικό στοιχείο του δράματος τέτοια, που να αναδεικνύει «την ενότητα της ελληνικής παράδοσης απ' την αρχαιότητα μέχρι σήμερα». ¹⁴⁸

Η τελευταία αυτή φράση του Ροντήρη προδίδει την σύμφωνη γνώμη του με τα μέλη της Εθνικής Σχολής, όσων αφορά στην αδιάκοπη σύνδεση της αρχαιότητας με το σήμερα. ¹⁴⁹ Την ίδια ώρα, τάσσεται σαφώς υπέρ του «εκουγχρονισμού» του δράματος. Με τη σύγχρονη οπτική, η θέση αυτή του Ροντήρη, την οποία συμεριζόταν κι ο Μητρόπουλος φαντάζει αρκετά κοινότοπη και προφανής. Εντούτοις την εποχή εκείνη προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, που αποτυπώνονται γλαφυρά στις κριτικές των παραστάσεων. Σε αναζωπύρωση των αντιδράσεων αυτών, οδήγησε το ανέβασμα των Περσών του Αισχύλου από τον Jacques Chailley και τον ερασιτεχνικό όμιλο φοιτητών του πανεπιστημίου της Σορβόνης στο Ηρώδειο, ¹⁵⁰ μόλις δύο μήνες μετά το ανέβασμα του *Ιππόλυτου*. ¹⁵¹ Η προσέγγιση του Chailley είχε διαφορετική κατεύθυνση και φαίνεται να ικανοποίησε το συντηρητικό αθηναϊκό κοινό. Ο Μητρόπουλος παρευρέθηκε στην εκδήλωση και έδωσε τη δική του οπτική επί του θέματος σε συνέντευξή του στη *Βραδυνή*:

archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=75&programID=771&programFileDisk=Y1960MPL02-07-10-11-12-13PR1PG012_sc.jpg, σ. 6, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

¹⁴⁶ Τερζάκης, ό.π.

¹⁴⁷ Ροντήρη ό.π., σ.201, από συνέντευξη στο περιοδικό *Θέατρο*, τεύχος 55-66, Γενάρης-Απρίλης 1997.

¹⁴⁸ Ό.π., σ. 202.

¹⁴⁹ Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί, ότι στην πράξη τα μέλη της Εθνικής Μουσικής Σχολής δεν παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αρχαία Ελλάδα.

¹⁵⁰ “Les Perses (1936)”, *Archive of performances of Greek and Roman drama*, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/720>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

¹⁵¹ Ο *Ιππόλυτος* με τη μουσική του Μητρόπουλου ανέβηκε στις 05/07/1937, βλ. Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 151.

«Αυτός προσπάθησε μέσα από τα λίγα υπάρχοντα δεδομένα [...] να γράψει μια μουσική σύμφωνη προς την εποχή εκείνη. Μπορεί να έχει δίκιο, γιατί αισθητικά επέτυχε εκείνο που ήθελε. Μου έδωσε μια απόλυτη αισθητική ικανοποίηση. Και ως τόσο, εγώ ακολούθησα εντελώς αντίθετο δρόμο, γιατί αισθάνθηκα όλως διόλου αλλιώς, όλως διόλου σημερινά το αρχαίο δράμα [...] ,ζώντας απόλυτα στην εποχή μου».¹⁵²

Ο νεαρός συνθέτης, αν και αναγνώρισε την επιτυχία της εν λόγω αναπαράστασης, δεν φάνηκε να πτοείται ούτε να αναθεωρεί τη δική του προσέγγιση. Παρόμοια κι ο Ροντήρης, όχι μόνο δεν πτοήθηκε, αλλά ανέβασε τους δικούς του Πέρσες δύο χρόνια αργότερα (1939), σε μια παράσταση στην οποία σκόπευαν μαζί με τον Μητρόπουλο να αξιοποιήσουν όσα έμαθαν από τις 2 προηγούμενες συνεργασίες τους.¹⁵³ Τελικά την μουσική έγραψε ο Μάριος Βάρβογλης, καθώς ο Μητρόπουλος είχε μόνιμα πλέον εγκατασταθεί στην Μινεάπολη.

Ένα ακόμη ζήτημα με το οποίο βρέθηκαν αντιμέτωποι ο Ροντήρης με τους συνεργάτες του, ήταν εκείνο της σκηνογραφίας σε αρχαίο θέατρο. Γρήγορα συνειδητοποίησαν «ότι στους αρχαιολογικούς θεατρικούς χώρους της Ελλάδας, [...], η φύση, το περιβάλλον φυσικό τοπίο, παρεμβαίνουν ως λειτουργικό μέρος του ίδιου σκηνικού».¹⁵⁴ Έτσι ο σκηνογράφος Κλεόβουλος Κλώνης απέσυρε την αρχική του πρόταση και βασίστηκε στα σωζόμενα επί σκηνής αρχαία ερείπια, προσθέτοντας μόνο περιορισμένο αριθμό μικρών αντικειμένων «λειτουργικής σκοπιμότητας», όπως αγγεία κ.α.¹⁵⁵ Εντούτοις, αντίστοιχες παρεμβάσεις φαίνεται να έγιναν και στη μουσική. Στην παράσταση της Επιδαύρου ο Μητρόπουλος ανακάλεσε τη μουσική του, αφήνοντας μονάχα τον μαέστρο Γεώργιο Λυκούδη να κρατά το ρυθμό με ένα τύμπανο.¹⁵⁶ Κατά πάσα πιθανότητα η αλλαγή αυτή έγινε από ανάγκη κι όχι από επιλογή. Ο ίδιος ο Μητρόπουλος έγραφε λίγες μέρες μετά την επανάληψη της Ηλέκτρας στις 19 Ιουλίου του 1937 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, σε επιστολή του στην εφημερίδα καθημερινή, πως ο μαέστρος Λυκούδης αντιμετώπισε δαιδαλώδη προβλήματα συγχρονισμού της μουσικής με τη σκηνική δράση.¹⁵⁷ Από τη στιγμή λοιπόν που συνάντησαν τέτοιες αντιξοότητες σε ένα δοκιμασμένο χώρο όπως το Ηρώδειο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι συνθήκες στον άγνωστο τότε χώρο της Επιδαύρου ήταν απαγορευτικές. Ακόμη και 66 χρόνια αργότερα (2004), που ξανανέβηκε σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη ο *Ιππόλυτος* με τη μουσική του Μητρόπουλου, στην επέτειο των 50 χρόνων απ' την έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου, η μουσική ήταν ηχογραφημένη, καθώς, όπως επισημαίνει ο μουσικός επιμελητής

¹⁵² Ό.π., σ. 90.

¹⁵³ Ροντήρης, ό.π., σ. 178.

¹⁵⁴ Αρβανίτη ό.π., σ. 161-162

¹⁵⁵ Γραμματάς, ό.π., σ. 150.

¹⁵⁶ Αρβανίτη, ό.π., σ. 201.

¹⁵⁷ Κώστσιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 90.

της παράστασης Γιάννης Σαμπροβαλάκης, η ζωντανή εκτέλεσή θα οδηγούσε σε καταιγισμό προβλημάτων συγχρονισμού και υπερκάλυψης χορού και ηθοποιών.¹⁵⁸ Ο μουσικολόγος εντοπίζει στις περιορισμένες ικανότητες των εκτελεστών πνευστών οργάνων της εποχής, έναν επιπλέον πιθανό παράγοντα που οδήγησε στην απόσυρση της μουσικής του Μητρόπουλου το 1938.¹⁵⁹

Το ζήτημα του χορού στο αρχαίο δράμα

Το ομολογουμένως συνθετότερο αίνιγμα που συνάντησε το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, στην προσπάθεια αναγέννησης του αρχαίου δράματος, δεν ήταν άλλο από εκείνο του χορού. Η σχέση του με τη μουσική είναι αδιάρρηκτη, καθώς γνωρίζουμε με βεβαιότητα πως ο χορός στην αρχαιότητα χόρευε και τραγουδούσε.¹⁶⁰ Πώς χόρευε όμως, πότε και τι τραγουδούσε; Οι διασωθείσες παραστάσεις των αγγείων ασφαλώς δεν παρέχουν αρκετές πληροφορίες, ενώ ουδείς μπορεί να μας διαβεβαιώσει για την αναπαραστατική ακρίβεια του εκάστοτε αγγειογράφου. Οι γραπτές πηγές με τη σειρά τους, παρέχουν ένα κάποιο θεωρητικό υπόβαθρο, η μεταφορά του στην πράξη ωστόσο παραμένει προβληματική και ασαφής. Ο Ροντήρης είχε εκφράσει διεξοδικά τις απόψεις του πάνω στο θέμα. Αρχικά αναγνωρίζει ότι το ζήτημα του χορού είναι κάτι που φαντάζει αξεπέραστο, κι ότι οι λύσεις που προτείνει ο ίδιος δεν είναι παρά μικρά βήματα προς μια μελλοντική ολοκληρωτική επίλυση.¹⁶¹ Στην ακμή του αττικού δράματος, ο χορός διαδραμάτιζε το λυρικό σκέλος του λόγου, ενώ οι υποκριτές το διαλεκτικό. Στην προσέγγιση του Ροντήρη, ο χορός «απαγγέλλει ομαδικά, ρυθμικά και μονόφωνα,[...] ακολουθούμενος από μια μουσική που χρησιμεύει μονάχα για να τονίζει τον ρυθμό, δίχως ποτέ της να αποχτάει δική της υπόσταση και αυτοτέλεια».¹⁶²

Η μοναδική αυτή σύλληψη του Ροντήρη, που οδήγησε στην ιστορική παράσταση της Ηλέκτρας και καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τις μεταγενέστερες προσεγγίσεις του αρχαίου δράματος,¹⁶³ στηρίζεται στην ακόλουθη απλή ιδέα: Τόσο το τραγούδι όσο κι ο χορός, καθώς και ο λόγος υπό ορισμένες συνθήκες, εμπεριέχουν και κατάγονται στην πρωταρχική τους

¹⁵⁸ Γιάννης Σαμπροβαλάκης, “Η μουσική του Δ. Μητρόπουλου για τον “Ιππόλυτο” του Ευριπίδη και η προσαρμογή της στις ανάγκες μιας σύγχρονης παράστασης”, *Ιππόλυτος* (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG024_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024) σ. 23.

¹⁵⁹ Ό.π.

¹⁶⁰ Τερζάκης ό.π., σ. 7.

¹⁶¹ Ροντήρης, ό.π., σ. 204.

¹⁶² Ό.π., σ. 213.

¹⁶³ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 109.

μορφή απ' το ρυθμό.¹⁶⁴ Παράλληλα ο ρυθμός εξυπηρετούσε κι ένα απαραίτητο για τον Ροντήρη στοιχείο της τραγωδίας, τον τελετουργικό χαρακτήρα της.¹⁶⁵ Έτσι, οι αναβιώσεις του Ροντήρη είχαν ως κεντρικό άξονα το στοιχείο του ρυθμού. Ο ίδιος πραγματοποιούσε μια εκτεταμένη προεργασία πάνω στο τραγικό κείμενο, προετοιμάζοντάς το για τη μουσική επένδυση. Χώριζε τις λέξεις σε ρυθμικά σχήματα που προέκυπταν απ' τον ίδιο τον λόγο,¹⁶⁶ απέδιδε διαφορετικά τονίσματα, προσωδίες, παύσεις, βασιζόμενος πάντα στη σημειολογία των κρουστών που του είχε διδάξει ο Μητρόπουλος,¹⁶⁷ αξιοποιώντας συγχρόνως τη μουσική ορολογία των *crescendo* – *decrescendo*, προκειμένου να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς του σε αυστηρά προμελετημένες αυξομειώσεις της εντάσεως, καθώς και του τονικού ύψους της φωνής.¹⁶⁸

Όσον αφορά στο χορό, αν και αναμφίβολα είχε επηρεαστεί απ' τον Reinhardt, διαφοροποιήθηκε τόσο απ' τον Αυστριακό, όσο κι απ' τον Πολίτη, αναθέτοντας τα χορικά στο σύνολο του χορού κι όχι σε μεμονωμένα μέλη του.¹⁶⁹ Ο χορός αναβαθμίζεται σε κυρίαρχη οντότητα και πρωταγωνιστεί στη σκηνική δράση,¹⁷⁰ λειτουργώντας ως ένα ενιαίο μονοφωνικό σύνολο, που απαγγέλει, τραγουδάει και κινείται ρυθμικά.¹⁷¹ Οι ρυθμοί του χορού, βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση με τα συναισθήματα που εκπορεύονται απ' το κείμενο κι εναλλάσσονται συνεχώς, συνοδευόμενοι απ' τις αντίστοιχες χορευτικές κινήσεις.¹⁷² Ο Ροντήρης ουσιαστικά αντιλαμβάνονταν τη «μουσική εκφορά του λόγου», ως το κατεξοχήν μέσο απόδοσης των συναισθημάτων των χαρακτήρων.¹⁷³ Εντούτοις, οι ρυθμοί που χρησιμοποιούσε δεν ήταν τυχαίοι. Προέρχονταν απ' τη λαϊκή, την παραδοσιακή, καθώς και τη σύγχρονη της εποχής του μουσική, καμουφλαρισμένοι έτσι ώστε να διεγείρουν το ενδιαφέρον του ακροατή, χωρίς ωστόσο να προδίδουν την ταυτότητά τους:

«[...] Μα πότε πέντε τέταρτα για να εκφράσουμε ένα συναίσθημα, μα πότε δύο τέταρτα, τρία, έξι όγδοα τα πάντα...Προσοχή όμως. Δεν θα δώσουμε φανερά τα επτά όγδοα που θα μας θυμίζουν Καλαματιανό, αλλά θα τα υποτάξωμε αυτά τα

¹⁶⁴ Ροντήρης, ό.π., σ. 213: «[...]μα και τι τραγούδι στην πρώτη του μορφή δεν είναι ρυθμικός λόγος; Και ο χορός δεν είναι ρυθμική κίνηση στην πρωταρχική του έννοια;», περιοδικό *Η λέξη*, Μάιος-Ιούνιος 1999.

¹⁶⁵ Ό.π., σ. 207.

¹⁶⁶ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 106.

¹⁶⁷ “Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής (μέρος 10)”, Παρασκήνιο, <https://archive.ert.gr/24555/>, 29:05, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

¹⁶⁸ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 106-107.

¹⁶⁹ Αρβανίτη, ό.π., σ. 196.

¹⁷⁰ Γραμματάς, ό.π., σ. 148-149.

¹⁷¹ Έλενα Μπαζίνη, ό.π., σ. 66.

¹⁷² Ροντήρης, ό.π., σ. 202, 206 και 213.

¹⁷³ Αρβανίτη, ό.π., σ. 187.

επτά όγδοα σε τέτοια μελωδία, ώστε ο ρυθμός να παραμένη εσωτερικός χωρίς άμεση εκδήλωσι». ¹⁷⁴

Οι διαδοχικές ρυθμικές εναλλαγές σε συνδυασμό με τη μονοφωνία του χορού είναι δυνατό, όταν αυτό υποβάλλεται απ' το κείμενο, να οδηγήσουν σε συναισθηματική έξαρση, πλησιάζοντας «τα όρια του άσματος». ¹⁷⁵ Το ίδιο ισχύει και για τους πρωταγωνιστές, οι οποίοι κατευθυνόμενοι απ' την εσωτερική ένταση του λόγου, δύνανται να υπερπηδήσουν τα όρια του διαλογικού τόνου και να φτάσουν στο κατώφλι της ασματικής εκφοράς. ¹⁷⁶ Εντούτοις προτεραιότητα όλων παρέμενε πάντοτε η καθαρή άρθρωση - η σαφή εκφορά του λόγου, εξού και η αυστηρά ρυθμική μονοφωνία του χορού. ¹⁷⁷ Η εν λόγω μονοφωνία στάθηκε αφορμή για πληθώρα αντιδράσεων, καθώς πολλοί τη συνέδεσαν με το Sprechchor ¹⁷⁸, τη γερμανική τεχνική ρυθμικής συνεκφώνησης. Το αθηναϊκό κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει από κοντά τον ιδρυτή του Berlin Sprechchor, Wilhelm Leyhausen, μόλις δύο χρόνια νωρίτερα (*Πέρσες* του Αισχύλου, 1934) κι έτσι ήταν σε θέση να κάνει τον συσχετισμό. Η Ηλέκτρα του Ροντήρη κατηγορήθηκε ως «όχι αρκετά ελληνική» ενώ αναμφίβολα οι ξεκάθαρες γερμανικές επιρροές προκάλεσαν μια δικαιολογημένη αμηχανία. ¹⁷⁹ Το κλίμα της εποχής ήταν ιδιαίτερα εύθραυστο, με τους Ναζί να έχουν ανέβει στην εξουσία ήδη από το 1933, ενώ την ίδια χρονιά με την Ηλέκτρα, το 1936, διεξήχθη η περίφημη κι άκρως αποκαλυπτική ναζιστική εκδοχή της «Ορέστειας» του Αισχύλου, στο πλαίσιο των Ολυμπιακών Αγώνων. ¹⁸⁰ Σχεδόν τρεις δεκαετίες αργότερα, το 1963, ο Μουσικολόγος Διονύσης Γιατράς, σε άρθρο του για την *Μουσική στην Τραγωδία* καταδίκασε τη χρήση του Sprechchor, χαρακτηρίζοντάς τη τεκμήριο «κακού γούστου». Ωστόσο για τον Ροντήρη η ομαδική συνεκφώνηση δεν ήταν παρά η πρώτη λύση που έδωσε στο πρόβλημα της επικάλυψης του λόγου, την

¹⁷⁴ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ, 48.

¹⁷⁵ Ροντήρης, ό.π., 213.

¹⁷⁶ Ό.π., σ. 213-214.

¹⁷⁷ Για περισσότερα αναφορικά με τη “μέθοδο Ροντήρη”, βλ. Αγγελική Ζάχου, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, σ. 45-56.

¹⁷⁸ Σπρεχ-κορ, ρυθμική ομαδική συνεκφώνηση, συνήθως μονότονη, βλ. “Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής (μέρος 1ο)”, Παρασκήνιο, <https://archive.ert.gr/24555/>, 30:00, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

¹⁷⁹ Ό.π., 27:51

¹⁸⁰ Fiona Macintosh, “Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions”, στο: P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 308

οποία παρατήρησε σε προγενέστερες αναβιώσεις δράματος από συνθέτες της Εθνικής Σχολής.¹⁸¹ Ο ίδιος μάλιστα αρνήθηκε κατηγορηματικά τις όποιες γερμανικές επιρροές.¹⁸² Η μαθήτριά του Ηλέκτρα Κωνσταντίνου, επιχείρησε πολλά χρόνια αργότερα να ξεκαθαρίσει το τοπίο, αναδεικνύοντας ως ειδοποιό διαφορά το συναίσθημα:

«Ο Ροντήρης ακολούθησε ότι λέει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, τον ηδυσμένο λόγο που έχει ρυθμό, αρμονία, μέλος. Ακολουθούσε την *Παρακαταλογή* του Αριστοτέλη.¹⁸³ Για την παρακαταλογή κατηγορήθηκε ότι ήταν Sprechchor. Το Sprechchor είναι: ομαδική απαγγελία με ρυθμό μόνο, χωρίς συναίσθημα. Στον Ροντήρη ήταν ομαδική απαγγελία με συναίσθημα. Ο ρυθμός έβγαινε απ' το συναίσθημα».¹⁸⁴

Είτε υπήρχαν γερμανικές επιρροές στην αναβίωση είτε όχι, αυτό το οποίο κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει, είναι ότι η ρυθμική ομαδική συνεκφώνηση του Ροντήρη πέτυχε το σκοπό της. Η ηχογράφιση της παράστασης του 1978, που διατίθεται για ακρόαση στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, παρότι έπεται 42 χρόνια της πρεμιέρας της *Ηλέκτρας* των Ροντήρη-Μητρόπουλου, μας επιτρέπει να βγάλουμε με ασφάλεια τα ακόλουθα συμπεράσματα. Αφενός, ο τραγικός λόγος έφτασε με αφοπλιστική διαύγεια στα αυτιά του ακροατηρίου, αφετέρου, ακόμα κι αν η ομαδική συνεκφώνηση εκπέμπει ενίοτε μια σκληρότητα ξένη προς την αισθητική του αρχαίου δράματος, ουδείς μπορεί να αμφισβητήσει την επιβλητικότητά της, καθώς και τη δυνατότητά της να αποδίδει άμεσα τα συναισθήματα του τραγικού κειμένου. Εξάλλου όπως προαναφέρθηκε, το εγχείρημα της αναβίωσης του Αττικού Δράματος απ' τους Ροντήρη και Μητρόπουλο είχε χαρακτήρα καθαρά πειραματικό. Σταδιακά ο Ροντήρης υιοθέτησε τον άδοντα χορό.¹⁸⁵ Ήδη στον *Ιππόλυτο*, σκηνοθέτης και συνθέτης προσέγγισαν από κοινού το κείμενο με διαφορετικό τρόπο απ' ότι στην *Ηλέκτρα*, με αποτέλεσμα να ενισχυθεί σημαντικά το μελωδικό στοιχείο.¹⁸⁶

Η παράσταση της *Ηλέκτρας*, το 1936.

Παρόλες τις αντιξοότητες, οι ιστορικές αυτές παραστάσεις διεξήχθησαν με επιτυχία. Στην *Ηλέκτρα*, πέρα απ' τους Ροντήρη και Μητρόπουλο, συμμετείχαν οι Κλεόβουλος Κλώνης στη

¹⁸¹ Η πολυφωνική μελωποίηση των χορικών, καθώς και η συμμετοχή βαρειάς συμφωνικής ορχήστρας, εξαφάνιζε τελείως το στίχο. Βλ. «Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής [...]», ό.π., 30:05.

¹⁸² Αρβανίτη, ό.π., σ. 197.

¹⁸³ «Παρακαταλογή είναι ο λόγος που συνοδεύεται με μουσική και εκφέρεται ρυθμικά αλλά όχι τραγουδιστά», Βλ. Κωνσταντίνου, ό.π., σ. 103.

¹⁸⁴ Ό.π.

¹⁸⁵ Αρβανίτη, ό.π., σ. 196.

¹⁸⁶ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 112.

σκηνογραφία, Αντώνης Φωκάς στην ενδυματολογία, Γεώργιος Λυκούδης στη μουσική διεύθυνση και Άγγελος Γριμάνης στη χορογραφία.¹⁸⁷ Στο ρόλο της Ηλέκτρας δέσποζε η Κατίνα Παξινού, ενώ εκείνον της Κλυταιμνήστρας ανέλαβε η κατά μερικά χρόνια νεότερή της Ελένη Παπαδάκη. Οι Θάνος Κωτσόπουλος και Γεώργιος Γληνός ενσάρκωσαν στους ρόλους των Ορέστη και Αίγισθου αντίστοιχα, ενώ αυτός του Παιδαγωγού δόθηκε στο Νικόλαο Ροζάν. Στον *Ιππόλυτο* οι συντελεστές παρέμειναν οι ίδιοι, με μοναδική εξαίρεση την αντικατάσταση του Γριμάνη απ' την Πολυξένη Ματέυ στη χορογραφία. Επιλέχθηκε η μετάφραση του Δημήτριου Σάρρου, καθώς ο Γρυπάρης δεν είχε ασχοληθεί με το εν λόγω έργο του Ευριπίδη. Η Κατίνα Παξινού αυτή τη φορά ανέλαβε το ρόλο της Φαίδρας, με τη Ρένα Ροζάν και τη Μιράντα Μυράτ να αναπαριστούν τις δύο θεότητες, Αφροδίτη και Άρτεμη αντίστοιχα. Ο Κωτσόπουλος έπρεπε να αρκестεί στον ρόλο του Αγγελιοφόρου, καθώς εκείνον του Ιππόλυτου ανέλαβε να ενσαρκώσει ο Αλέξης Μινωτής. Τη διανομή συμπλήρωναν η Αθανασία Μουστάκα στο ρόλο της Παραμάνας κι ένας απ' τους πρώτους απόφοιτους του Εθνικού Θεάτρου, ο νεαρός τότε Μάνος Κατράκης στο ρόλο του Υπηρέτη. Η πρεμιέρα της *Ηλέκτρας* έλαβε χώρα στις 3 Οκτωβρίου του 1936, ενώ εκείνη του *Ιππόλυτου* στις 5 Ιουλίου του 1937.

Τα αποκαλυπτήρια της *Ηλέκτρας* ακολούθησε η καθιερωμένη παρέλαση των ειδικών στις διάφορες εφημερίδες. Η συντριπτική πλειοψηφία εξ αυτών κάνει λόγο για «μια καλλιτεχνική επιτυχία αναμφισβήτητη», για να δανειστούμε τα λόγια του συγγραφέα Μιχαήλ Ροδά στο *Ελεύθερον Βήμα*.¹⁸⁸ Ο ειδικός συνεργάτης της *Εστίας* με το ψευδώνυμο “Ω.”, συνοψίζει πως «Όταν μια παράσταση αρχαίου έργου κατορθώσει να δώσει στους θεατές της συγκίνηση και δραματικό ρίγος, χωρίς να μεταχειρισθεί πρόστυχα και ταπεινά μέσα, δύναται να θεωρηθεί ως οπωσδήποτε επιτυχούσα»,¹⁸⁹ ενώ ο λογοτέχνης και συντάκτης της “Πρωΐας” Μ. Παναγιωτόπουλος, κάνει λόγο για μία διδασκαλία της τραγωδίας βαθιά ανθρώπινη και αποστειρωμένη από κάθε μορφή επιτήδευσης.¹⁹⁰ Υπήρξαν ωστόσο και κάποιοι που εξέφρασαν τους προβληματισμούς τους γενικότερα για την προσέγγιση Ροντήρη και ιδίως ως προς το ζήτημα του χορού. Ο λογοτέχνης Γιάννης Χατζίνης για παράδειγμα, σχο-

¹⁸⁷ Αντικαταστάθηκε τον επόμενο χρόνο απ' την Πολυξένη Ματέυ, κι αυτή με τη σειρά της απ' την Λουκία Σακελλαρίου, βλ. Αρβανίτη, ό.π., σ.201)

¹⁸⁸ Μιχαήλ Ροδάς, “Η χθεσινή της “Ηλέκτρας””, εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 04/10/1936.

¹⁸⁹ Ω, “Η παράσταση της “Ηλέκτρας””. Εις το αρχαίον θέατρον”, *Εστία*, 05/10/1936. Στο ίδιο αναφέρεται με εγκωμιαστικά λόγια στη μουσική του Μητρόπουλου: «Η μουσική, την οποίαν έγραψεν ο Μητρόπουλος, εργασθείς επίσης υπερανθρώπως διά την όλην κίνησιν και εμφάνισιν του χορού, είνε [sic.] ένα από τα πολύ καλά του έργα. Παρά την υπερβολικήν κάπως χρήσιν των κρουστών οργάνων εις ωρισμένα μέρη, η μουσική συντέλεσε τα μέγιστα εις την δημιουργίαν της υποβλητικής ατμόσφαιρας, που τόσον συνεκίνησε τους ακροατάς. Και υπάρχουν ένα ή δύο μέρη όπως η συνοδεία διά τον κομμόν της Ηλέκτρας και η τελική υπόκρουσις του χορού, που είναι έκτακτα».

¹⁹⁰ Χατζηδάκης, ό.π., σ. 160.

λιάζει στο έντυπο *L' Hellenisme Contemporain*, ότι οι κινήσεις του χορού στερήθηκαν έμπνευσης και ποιητικότητας, ενώ εκφράζει τις αντιθέσεις του και για αρκετά στοιχεία της σκηνοθεσίας.¹⁹¹ Άλλοι κριτικοί προβαίνουν σε εξόχως προσβλητικούς χαρακτηρισμούς, κάνοντας λόγο μέχρι και για «κακοποίηση της Ηλέκτρας από κάθε άποψη»!¹⁹² Ως επί το πλείστον οι εντυπώσεις ήταν θετικές, ο παράγοντας όμως που πραγματικά δίχασε κι εκνεύρισε ήταν η μουσική του Μητρόπουλου. Αρχικά το σύνολο των ειδικών, με εξαίρεση τη μουσικολόγο Αλεξάνδρα Λαλαούνη, καταδίκασε την απόλυτη κυριαρχία του ρυθμικού στοιχείου. Ο μουσικολόγος Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος εξηγεί στο άρθρο του στην *Πρωία*, πως «[...] η απεριόριστη υποταγή του λόγου εις τον ρυθμόν καταστρέφει την ωραίαν εντύπωσιν του συνόλου, διότι διά του τρόπου αυτού παρουσιάζεται κάτι το ψεύτικον, το μηχανοποιημένον έξω από την κίνησιν και την δράσιν».¹⁹³ Ο ίδιος εντούτοις παρουσιάζεται κατενθουσιασμένος από τη μουσική του Μητρόπουλου, προχωράει μάλιστα στην προφητική δήλωση ότι εάν ο συνθέτης αλλάξει μερικά πράγματα στην παρτιτούρα του, αυτό θα καταστήσει το δεδομένο έργο όχι μόνο «ένα από τα ειλικρινέστερα και αντιπροσωπευτικότερα έργα του Έλληνος μαέστρου», αλλά κι ένα έργο που θα επιβιώσει στο χρόνο!¹⁹⁴

Ο Ροδάς στο κείμενό του μαρτυρεί ότι στο κοινό άρεσε το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής και ειδικά τα “σιγανά” σημεία.¹⁹⁵ Ακόμα ο συντάκτης της *Καθημερινής*, ο επονομαζόμενος Γ. Νάζος¹⁹⁶, αν και δηλώνει αναρμόδιος επί του θέματος, διατυπώνει την άποψη ότι παρότι η μουσική δεν ταίριαζε με την απλότητα του χορού, στάθηκε στο ύψος της τραγικής μεγαλοπρέπειας του έργου. Όμως κάπου εδώ ολοκληρώνονται οι όποιες ενθαρρυντικές κριτικές. Ο ειδικός συνεργάτης του *Ημερήσιου Κήρυκα* “Χ.-”, επίσης ομολογουμένως αναρμόδιος, εκτιμά ότι η «Βυζαντινότροπη» μουσική του Ψάχου για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* και τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου υπήρξε ανώτερη.¹⁹⁷ Ο Ιστορικός Άριστος Καμπάνης προσυπογράφει στο *Νέο κόσμο* την άποψη αυτή, θεωρώντας ότι η συνολική διδασκαλία των *Ικετίδων* ήταν σκάλες ανώτερη απ’ αυτή της *Ηλέκτρας*, ενώ κάνει λόγο για αλληλεξουδετέρωση της υποβλητικότητας μεν, πρωτογονικής δε μουσικής του Μητρόπουλου, με τη μετάφραση:

¹⁹¹ Γιάννης Χατζίνης, “Théâtre Royal. – Représentation de l'“Electra” de Sophocle à l'Odéon d'Hérode Atticus”, *L' Hellenisme Contemporain*, Νοέμβριος 1936.

¹⁹² Μπελώνης, ό.π., σ. 172.

¹⁹³ Χαμουδόπουλος, “Η μουσική της “Ηλέκτρας””, ό.π.

¹⁹⁴ Ό.π.

¹⁹⁵ Ροδάς, ό.π.

¹⁹⁶ Γ. Νάζος, “Η εβδομάς του αρχαίου θεάτρου. Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλέους εις το θέατρον του Ηρώδου. Εντυπώσεις και κρίσεις”, *Η Καθημερινή*, 06/10/1936 (Δεν πρόκειται για τον ομώνυμο διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, αφού εκείνος απεβίωσε το 1934).

¹⁹⁷ Χ.-, “Εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Το αρχαίον ελληνικόν δράμα. Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλέους, ένα μοναδικόν και υπέροχον θέαμα”, εφ. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 04/10/1936 (αναφέρεται στις υποκρούσεις που έγραψε ο Ψάχος το 1927 και 1930 αντίστοιχα για τις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών).

«[...] η παράστασις θα κέρδιζε αν η πρωτογονική μουσική του Μητρόπουλου – υποβλητικότατη άλλωστε, προσαρμοζόταν στις ρυθμικές μορφές των χορικών του Γρυπάρη». ¹⁹⁸ Η υπέρμαχος της Εθνικής Σχολής Σοφία Σπανούδη διαγιγνώσκει παντελή έλλειψη ομοιογένειας στα συστατικά στοιχεία του έργου και ειδικά στη μουσική. ¹⁹⁹ Την ίδια ώρα εντοπίζει στην υπόκρουση πιθανές περικοπές της τελευταίας στιγμής, που οδήγησαν στην ολοφάνερη κατά τη γνώμη της απουσία συντονισμού με τα επί σκηνής δρώμενα:

«[...] μπορούσε ο καθένας να ξεχωρίσει τη φριχτή ανομοιογένεια των καθ' έκαστα συντελεστών της, και πριν απ' όλα τη βασική αντινομία της μουσικής με το κείμενο της Σοφοκλείου τραγωδίας. [...] Η προχθεσινή παράσταση παρουσίαζε και πολλά χάσματα στη μουσική υπόκρουσι[sic.], κι αυτό με κάνει να πιστεύω ότι τις παραμονές κόπηκαν ολόκληρα κομμάτια της μουσικής των οποίων ήτο προφανές το ασυμβίβαστον με τη σκηνική δράση και την απαγγελία». ²⁰⁰

Παρότι η τοποθέτηση της Σπανούδη φαντάζει αρχικά κάπως σκληρή, χάνει άρδην αυτή της την ιδιότητα, όταν την αντιπαραθέσουμε με εκείνες ορισμένων συναδέλφων της. Ο Κώστας Οικονομίδης χαρακτηρίζει τη μουσική του Μητρόπουλου «αλλόκοτη», ²⁰¹ ενώ ο Αδαμάντιος Παπαδήμας την παρομοιάζει με έναν συνδυασμό μουσικής που θα συνόδευε σε ταινίες τα «καραβάνια αγρίων» στην έρημο, και μουσικής πανηγυριού. ²⁰² Περί αγρίων κάνει λόγο και ο αρχαιολόγος Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, ο οποίος δεν ήταν ξένος στο χώρο του αττικού δράματος, καθώς είχε ήδη σκηνοθετήσει τις *Ηλέκτρα* και *Μήδεια* του Ευριπίδη στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, τις περιόδους 1929-1930 και 1931-1932 αντίστοιχα. ²⁰³ Ο Φιλαδελφεύς ειρωνεύεται το Μητρόπουλο και επιστρατεύει άκρως υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς εναντίον του, απορώντας, πώς κάποιος που δεν έχει ποτέ του ενδιαφερθεί για την αρχαιότητα αναλαμβάνει ένα τέτοιο εγχείρημα:

«[...] δίωρον τυμπανοκρουσίας, ως να ευρισκόμεθα μεταξύ των αγρίων φυλών της Αφρικής. Μόνο ο κ. Μητρόπουλος, ο κατ' εξοχήν νεωτεριστής μουσικός, ο “μοδέρνος”, ως λέγομεν με την αηδή ταύτην λέξιν, θα ηδύνατο ν' αποτολμήσει

¹⁹⁸ Αρίστος Καμπάνης, “Η συζήτηση για την “Ηλέκτρα””, εφ. *Νέος Κόσμος*, 22/10/1936.

¹⁹⁹ Χατζηδάκης, ό.π., σ. 165.

²⁰⁰ Ό.π.

²⁰¹ Μπελώνης, ό.π., σ. 171-172.

²⁰² Ό.π., σ. 172 «[...] η μουσική που έγραψεν ο κ. Μητρόπουλος εποικίλετο μεταξύ της μουσικής που γράφουν συνήθως οι συνθέται του Χόλλυγουντ, όταν μοντάρουν στα φιλμ караβάνια αγρίων διασχίζοντα την έρημον, και του εκκωφαντικού θορύβου της γκρίντας, της πίπιζας και του νταουλίου!».

²⁰³ *Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ*,

<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/listres.aspx?lsid=130021&fcode=s710a&ftext=ΘΙΑ-ΣΟΣ%20ΘΠ&fval=Ευριπίδης,%20Δραματικός%20Σύλλογος%20Αθήνα&form=300009>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

τοιαύτην βεβήλωσιν εναντίον της αρχαίας ελληνικής θυμέλης, [...] Και ισχυρίζονται μεν μερικοί αυτοσχέδιοι κριτικοί, ότι τούτο διέπραξεν ο διαπρεπής μάεστρος, ίνα εξάρη [sic.] τον ρυθμόν, [...] Τοιαύται όμως αυθαιρεσίαι ουδαμώς επιτρέπονται εντός τοιούτου ιερού χώρου, [...] ο δε κ. Μητρόπουλος τυγχάνει εξ ιδιοσυγκρασίας αντίθετος προς πάν κλασικόν έργον, απορώ δε πώς ανέλαβε να συνθέση μουσικήν δι' αρχαία χορικά, ενώ ουδέποτε τον απησχόλησεν ο αρχαίος κόσμος, όν τελείως αγνοεί. [...]».²⁰⁴

Διαφορετική γνώμη απ' τον συνεργάτη του στις παραγωγές των *Ηλέκτρα* και *Μήδεια*, φαίνεται να έχει ο συνθέτης Frank Choisy, ο οποίος ωστόσο διατηρεί ουδέτερη στάση. Ειδικότερα, εκφράζει την ικανοποίησή του για το στήσιμο του χορού και σε αντίθεση με τον αρχαιολόγο, δηλώνει αρκετά βέβαιος ότι ο Μητρόπουλος είχε διαβάσει τα περισσότερα, αν όχι όλα, για το ρόλο της μουσικής στην αρχαία τραγωδία. Επιπρόσθετα, διαπιστώνει ότι σε μια τέτοια προσέγγιση, όπου η μουσική ήταν ως επί το πλείστον ρυθμική, δεν μπορεί κανείς να περιμένει μεγάλη ποικιλία. Η μουσική αν και διακοσμητικού χαρακτήρα, είναι γεμάτη συναίσθημα, ενώ αναμφίβολα υπάρχει και ενότητα στη σύλληψη. «Είναι αρκετή, πλήρης; Αφήνεται να απαντηθεί από τον καθένα ανάλογα με τα γούστα».²⁰⁵ Με αυτά τα λόγια ολοκληρώνει ο Ελβετός το κείμενό του, αποφεύγοντας να πάρει κάποια θέση.

Όσο κι αν προσπάθησαν ορισμένοι κριτικοί, κανείς τους δεν κατάφερε έστω να πλησιάσει σε σφοδρότητα τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος, εξαπέλυσε μια άνευ προηγουμένου επίθεση σε άρθρο του στην εφημερίδα *Έθνος*, αποδοκιμάζοντας όχι μόνο τη μουσική του μέχρι πρότινος φίλου του, αλλά και την προσωπικότητά του:

«Είναι πολύ θλιβερό όταν έχει κανείς να μιλήσει για τη μουσική δημιουργία ενός καλλιτέχνου με μεγάλη μουσική αξία, όπως ο κ. Μητρόπουλος, και είναι υποχρεωμένος να διαπιστώσει την τρομακτική στείρωση, την έλλειψη από κάθε μουσική συγκίνηση, από κάθε αισθητική και ποιητική ατμόσφαιρα, που χαρακτηρίζει την τελευταία του δημιουργία. [...] Η μουσική αυτή δεν είναι ως επί το πολύ παρά ένα ρυθμικό μονότονο συνονθύλευμα από ήχους όλων των ειδών των κρουστών [...] που θα ταίριαζαν ίσως και εν μέρει αν η τραγωδία της *Ηλέκτρας* επαίζετο στην Αφρικανική Ζούγκλα και όχι στις αρχαϊκές Μυκήνες. [...] Ο θόρυβος αυτός δεν δημιουργεί καμιάν ατμόσφαιρα, καμιά μουσική ποίηση γύρω στην εξέλιξη της τραγωδίας. Βέβαια, όταν κανείς κτυπά διαρκώς τα τύμπανα, τις γκρανκάσες, τα ταμπούρα και τα τάμ-τάμ, θα τύχει και κάπου-κάπου να συνταιριαστούνε με την

²⁰⁴ Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, "Εις το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Αι παραστάσεις της "Ηλέκτρας". Μεγαλοπρέπεια και αθλιότητες: Επιστολή του κ. Αλεξ. Φιλαδελφέως, διευθυντού του Εθνικού Μουσείου", εφ. *Ο Τύπος*, 16/10/1936.

²⁰⁵ Frank Choisy, "'Électre" de Sophocle. À l'Odéon d'Hérode Atticus", εφ. *Le Messenger d'Athènes*, 06/10/1936 (Σε ελεύθερη μετάφραση απ' τα Γαλλικά).

εξέλιξη της τραγωδίας. Αλλά αυτό το συνταίριασμα δεν μπορεί να κάνει καμία εντύπωση όταν οι ίδιοι θόρυβοι και τα ίδια τεχνικά μέσα έχουν χρησιμοποιηθεί κατ' επανάληψη και χωρίς λόγο προηγουμένως. Αυτό είναι στοιχειώδης κανών κάθε μουσικής αισθητικής της ορχήστρας, που ασφαλώς τον ξέρουν ακόμη και οι μικροί συνθέτες της οπερέτας που κακοαντιγράφουν τον Λέχαρ ή τον Κάλμαν, όπως ο κ. Μητρόπουλος τους υπερμοντέρνους διεθνείς συνθέτας. Ο υπερβολικός θαυμασμός του κοινού των σνομπ, η έλλειψις αυτοκριτικής και ο διαρκής ναρκισσισμός τον έφεραν στην τελευταία μουσική ανυπαρξία της μουσικής της Ηλέκτρας».²⁰⁶

Η έντονα προσωπική χροιά που έδωσε ο Καλομοίρης στο ζήτημα δεν πέρασε απαρατήρητη, με τον δημοσιογράφο Νικόλαο Γιοκαρίνη να σπεύδει προς υπεράσπιση του Μητρόπουλου, σε δημοσίευσή του στα *Αθηναϊκά Νέα*, στην οποία εμμέσως πλην σαφώς αποδίδει το ξέσπασμα αυτό του Καλομοίρη στην προ τριετίας εκλογή του Μητρόπουλου σε πρόεδρο μέλος της Ακαδημίας Αθηνών:

«Το μουσικό πρόβλημα της Ελλάδος είναι η ύπαρξις αυτών των ειδικών, των κριτικών και των καθηγητριών της μουσικής τέχνης. Χθες ακόμα, άκουσον άκουσον, εγκρεμίσθη το είδωλο του Μητρόπουλου, διότι άφησε τη μπαγκέττα του [...] και στρώθηκε να γίνει συνθέτης. [...] Σου τον εσυγύρισαν όπως έπρεπε οι αντίζηλοι και οι σταυροφόροι του. [...] Δηλαδή...αγοράζετε τα ελληνικά προϊόντα...μόνον του εργοστασίου μας».²⁰⁷

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο ακόμη άρθρα, εκείνο της δημοσιογράφου Αιμιλίας Καραβία στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*, καθώς κι αυτό του αυτοαποκαλούμενου “Θεατρικού”, στην εφημερίδα *Βραδυνή*. Η Καραβία βρέθηκε στις πρόβες λίγες ημέρες πριν την πρεμιέρα, μαρτυρεί την ολοκάθαρη εκφορά του κειμένου απ’ το χορό, ενώ αναφέρει ότι ο Μητρόπουλος χαρακτήρισε τη μουσική που έγραψε για το έργο ως «μουσικήν εικονογράφησιν».²⁰⁸ Το γεγονός ότι προτιμά αυτόν τον όρο απ’ τον όρο «υπόκρουση» ίσως σημαίνει ότι δεν επιδίωξε απλώς να διακοσμίσει το κείμενο, αλλά, σε κάποιον βαθμό, και να το απεικονίσει. Παράλληλα η δημοσιογράφος μας πληροφορεί για την τοποθέτηση της ορχήστρας κάτω και αριστερά της σκηνής, καθώς και για την κατάλληλη διαμόρφωση του δαπέδου ώστε να περιορίζεται η έντασή της.²⁰⁹ Ο “Θεατρικός” επιβεβαιώνει τον απόλυτο συγχρονισμό

²⁰⁶ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 86.

²⁰⁷ Μπελώνης, ό.π., σ. 172-173.

²⁰⁸ Αιμιλία Καραβία, “Προετοιμάζεται πυρετωδώς: Η παράσταση της “Ηλέκτρας” εις το Θέατρον Ηρώδου του Αττικού - Η δημιουργία του κ. Ροντήρη”, εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15/09/1936.

²⁰⁹ Ό.π.

λόγου και μουσικής, κάτι που υπήρξε προτεραιότητα του Ροντήρη, και που έρχεται σε αντίθεση με την τοποθέτηση της Σπανούδη περί ασυμβίβαστου μουσικής και απαγγελίας.²¹⁰ Τέλος, εξηγεί πως ο δυσεπίτευκτος αυτός συντονισμός πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια ειδικών ακουστικών, τα οποία φορούσε ο διευθυντής της ορχήστρας Λυκούδης, ώστε να ακούει καλύτερα την ομιλία των ηθοποιών.²¹¹ Παρ' όλη την πίστη που μοιραζόντουσαν από κοινού στο εγχείρημά τους οι Ροντήρης και Μητρόπουλος, φαίνεται πως ο δεύτερος δεν έμεινε ανεπηρέαστος από την αμείλικτη αντιμετώπιση του τύπου, καθώς όπως αποκάλυψε η Νέλλη Ευελπίδη σε επιστολή της στην Καίτη Κατσογιάννη, «Ήταν τότε που οι μουσικοκριτικοί μας του επεφύλαξαν τόσο κακή μεταχείριση στη μουσική της Ηλέκτρας [...]», όταν δήλωσε πως «[...] δεν αντέχει πια και θα ξενητευτή [sic.]».²¹²

Η παράσταση του *Ιππόλυτου*, το 1937.

Παρόμοια είναι η αντιμετώπιση της μουσικής του *Ιππόλυτου* ένα χρόνο αργότερα, παρότι έγινε σημαντική προσπάθεια αναβάθμισης του μελωδικού στοιχείου.²¹³ Ο Αδαμάντιος Παπαδήμας επιστρέφει, αποδίδοντας αυτή τη φορά στη μουσική του Μητρόπουλου τον χαρακτηρισμό «αλλοπρόσαλλη», και περιγράφοντάς την ως «κράμα τσάμικου, ανατολίτικου αμανέ, βυζαντινής υμνωδίας και "Αϊντάς"[sic.]», που νόθευσε τη συνολική επιτυχία της παράστασης.²¹⁴ Η άποψη αυτή βρήκε σύμφωνους τους Π. Μοσχοβίτη και Αχ. Μαμάκη, οι οποίοι γράφουν περί αγανάκτησης «διά την μουσικήν υπόκρουσιν» και περί ατυχούς μουσικής που «σε μερικά μέρη κάλυπτε και τους ηθοποιούς» αντίστοιχα.²¹⁵ Ομοίως κι ο Κώστας Οικονομίδης, θεωρεί πως η παράσταση θα ήταν πολύ καλύτερη αν έλειπε η υπερβολικών ελευθεριών μουσική υπόκρουση, με τη γνώριμη απ' την *Ηλέκτρα* κατάχρηση των κρουστών και τη μετατροπή ορισμένων χορικών σε χορωδιακά, στερώντας απ' το κοινό τη δυνατότητα παρακολούθησης του κειμένου.²¹⁶ Για «αυθαιρεσία του συνθέτου» κάνει λόγο ο λογοτέχνης Άγγελος Δόξας στον *Ελεύθερο Άνθρωπο*, η οποία κατέστρεψε την ατμόσφαιρα του έργου

²¹⁰ Χατζηδάκης, ό.π., σ. 165-166.

²¹¹ Ό.π.

²¹² Κώστας, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος [...]*, ό.π., σ. 86.

²¹³ «Τον επόμενο χρόνο, [...], δουλέψαμε για το ανέβασμα του *Ιππόλυτου*. Με περίσκεψη προχωρήσαμε μερικά ακόμα βήματα πιο πέρα στη γραμμή που είχε χαραχθεί, με αποτελέσματα πραγματικά αξιοσημείωτα, προπάντων στην ερμηνεία του λυρικού στοιχείου της τραγωδίας, του Χορού. Επειδή όμως κάποιες κριτικές δεν ήτανε όπως θα περίμενε ο Μητρόπουλος, έπαθε μεγάλη απογοήτευση. Με κόπο κατόρθωσα να τον πείσω πως το δικίο ήτανε με το μέρος μας», Ροντήρης, ό.π., σ. 178.

²¹⁴ Αδαμάντιος Δ. Παπαδήμας, "Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου, εις το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού", εφ. *Ακρόπολις*, 07/07/1937.

²¹⁵ Χατζηδάκη, ό.π. σ. 170.

²¹⁶ Κώστας Οικονομίδης, "Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου. Ωδείο Ηρώδου", εφ. *Έθνος*, 06/07/1937.

και τα χορικά,²¹⁷ ενώ ο συγγραφέας Χρήστος Αγγελομάτης, βλέπει στην «εξωφρενική» μουσική του Ιππόλυτου ένα ακόμη τεκμήριο διαχωρισμού των συνθετών απ' τους μαέστρους.²¹⁸ Η Σοφία Σπανούδη, αν και αναγνωρίζει στα *Αθηναϊκά Νέα* την πιο προσεγγισμένη χρήση των κρουστών, καθώς και την ενίσχυση του μελωδικού παράγοντα, καταλήγει στο ότι η ατμόσφαιρα που δημιουργείται δεν έχει ομοιογένεια και τα βυζαντινά στοιχεία δεν αφομοιώνονται.²¹⁹ Ωστόσο, συνεχίζει, σε σχέση με την *Ηλέκτρα* «[...] ο Μητρόπουλος έδωσε τώρα στη μουσική που συνοδεύει την απαγγελία των χορικών του Ιππόλυτου περισσότερη σημασία στην ποσοτική προσωδία των συλλαβών και των στίχων του κειμένου, που δεν έρχονται έτσι σε σύγκρουση με την τυραννία των ρυθμών[...]».²²⁰

Όπως και στην *Ηλέκτρα*, έτσι και στον *Ιππόλυτο* ορισμένοι κριτικοί έμειναν ικανοποιημένοι απ' τη δουλειά του Μητρόπουλου, καλωσορίζοντας το μελωδικό στοιχείο. Ο ειδικός συνεργάτης της *Βραδυνής* "Ν. Λς" αποδίδει όλα τα εύσημα στον Ροντήρη, καθώς, όπως γράφει, ανάγκασε το Μητρόπουλο να γράψει μουσική, αντί να μένει στη συνοδεία, να δώσει στο έργο «καθαρό μουσικό στοιχείο».²²¹ Προφανώς αναφέρεται στη μελωδικότητα. Την ίδια ώρα ο συγγραφέας Γιώργος Πράτσικας γράφει στην εφημερίδα *Ο Τύπος* για εμπνευσμένες μουσικές στιγμές, αποτέλεσμα εργασίας που έγινε με πίστη κι αγάπη κι ας μην απέφυγε εν τέλει την κατάχρηση πνευστών και τυμπάνων.²²² Άλλοι κριτικοί επιχειρούν μια σύγκριση στη μουσική συνοδεία των δύο παραστάσεων. Ο Χαμουδόπουλος (*Η Πρωία*) βλέπει στη μουσική του *Ιππόλυτου* να επαναλαμβάνονται τα ίδια λάθη που έγιναν και στην *Ηλέκτρα*, με την υπερβολική χρήση των κρουστών να αποδίδει σε ορισμένα σημεία ένα περιττό τόνο βαρβαρότητας.²²³ Εντούτοις, εκτιμά ότι αυτή τη φορά η δουλειά του Μητρόπουλου είναι ουσιαστικότερη «ακόμα κι εκεί, όπου μοναδική σκέψη είναι ο ρυθμός». Επιπρόσθετα ο μουσικολόγος μαρτυρεί το ζεστό χειροκρότημα που επιφύλαξε το κοινό στον συνθέτη.²²⁴ Αντίστοιχα η Λαλαούνη (*Η Βραδυνή*) διατυπώνει την άποψη πως όπως στην *Ηλέκτρα*, έτσι και στον *Ιππόλυτο*, ο Μητρόπουλος έγραψε τη μουσική «αφού βυθίστηκε στην έννοια του

²¹⁷ Άγγελος Δόξας, "Ιππόλυτος", Βασιλικόν Θέατρον", *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 07/07/1936.

²¹⁸ [...] Αδίκησαν όμως την παράστασιν ο χορός [...] και η εξωφρενική μουσική του κ. Μητρόπουλου, που είναι βέβαια άριστος διευθυντής ορχήστρας, απέδειξεν όμως με το παράδειγμά του, ότι είναι προ πολλού γνωστό: ότι άλλο η διεύθυνση και άλλο η σύνθεσις.» Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος-Κατάλογος* [...], ό.π., σ. 89.

²¹⁹ Σοφία Κ. Σπανούδη, "Ο "Ιππόλυτος" εις το Ωδείο του Ηρώδου. Η χθεσινή παράστασις", εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 06/07/1937.

²²⁰ Ό.π.

²²¹ Ν. Λς, "Ιππόλυτος" ο στεφανηφόρος", εφ. *Η Βραδυνή*, 07/07/1937.

²²² Γεώργιος Πράτσικας, "Βασιλικόν Θέατρον: Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου εις το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού", εφ. *Ο Τύπος*, 06/07/1937.

²²³ Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος, "Η μουσική εις τον "Ιππόλυτον"", εφ. *Η Πρωία*, 07/07/1937.

²²⁴ Ό.π.

έργου, αφού το αισθάνθηκε». ²²⁵ Τον υπερασπίζεται σχετικά με τα χορικά, υποστηρίζοντας ότι η υπόκρουση διατηρεί «θαυμαστά την προσωδία του κειμένου», κι ότι αν ο λόγος δεν περνούσε στο κοινό, αυτό δεν ήταν ευθύνη της μουσικής αλλά του χορού. Τέλος συνυπογράφει τη γνώμη του Πράτσικα για μέρη της μουσικής πραγματικά εμπνευσμένα. ²²⁶

Ο ρόλος της σκηνικής μουσικής στο αρχαίο δράμα και η θέση του Δημήτρη Ροντήρη

Στο άρθρο της αυτό η Λαλαούνη, εκφράζει μεταξύ άλλων και την πεποίθησή της ότι η μουσική στο αρχαίο δράμα πρέπει να είναι συμφιλωμένη με έναν δευτερεύοντα ρόλο. ²²⁷ Το ζήτημα αυτό πήρε μεγάλη έκταση στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής, με δεκάδες ανθρώπους του πνεύματος να σπεύδουν να εκφράσουν τις απόψεις τους στον τύπο. Ο ποιητής και μεταφραστής Νικόλαος Ποριώτης παρουσιάζεται, σε επιστολή του στην εφημερίδα *Εθνος*, υπέρμαχος της μουσικής δημιουργίας στα πρότυπα των αρχαίων, αφήνοντας συγχρόνως αιχμές για όσους προτίμησαν μια πιο σύγχρονη προσέγγιση:

«[...] Δώστε, λοιπόν, σ' έναν άξιο μουσουργό, σωστό το μουσικό διάγραμμα (χρόνους, μέτρο και ρυθμική αγωγή), πήτε του σε ποιον «τόνο» ή «τρόπο» θα το γράφανε οι αρχαίοι [...], κανονίστε του την έκταση της φωνής, πληροφορήστε τον πώς ένας και μόνο διπλός αυλός συνώδευε [sic.] τον αρχαίο χορό -ο λόγος ευνόητος: απλώς για να μη στονάρουνε!- και αν ο μουσουργός έχη μέσα του κάτι από το θείο δώρο που ζήλευε ο Βάγκνερ στο Μπελλίνι, τη μελωδική εύροια – έγινε σχεδόν η αρχαία μουσική. Θα κινηθή μέσα σε ωρισμένα μουσικά διαστήματα. Αυτά όμως τα μετρικά, ρυθμικά και μουσικά «προβλήματα» τα αθετούν, ίσως και τα αγνοούν, οι σοφοί μας που μεταφράζουνε αρχαίους, και οι σοφώτεροι, που τους ντύνουνε με βαρβαρόφωνες συγχορδίες». ²²⁸

Με την τοποθέτηση αυτή του Ποριώτη διαφώνησε κάθετα ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος δίχως να χάνει φυσικά την ευκαιρία να ασκήσει κριτική στον Μητρόπουλο, καταδικάζει κάθε απόπειρα αποκατάστασης της αρχαιοελληνικής μουσικής, ενώ αντιπαρατάσσει την άποψη ότι ο σκηνοθέτης είναι εκείνος που θα πρέπει να προσαρμόζεται στη μουσική δημιουργία κι όχι το αντίθετο:

«Η [κατά παραγγελία] μουσική αυτή πρέπει να είναι [sic.] αρχαιοπρεπής και για το λόγο αυτό ας της κόψωμε τα βιολιά και τις βιόλες, ας χτυπούνε περισσότερο τα κρουστά κι' ας έχη πού και πού -εφέτος- κανένα βυζαντινό μοτίβο δίπλα στα

²²⁵ Αλεξάνδρα Λαλαούνη, “”Ιππόλυτος” ο στεφανηφόρος”, εφ. *Η Βραδυνή*, 07/07/1937.

²²⁶ Ό.π.

²²⁷ Μπελώνης, ό.π., σ. 174.

²²⁸ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 55.

κόρνα του Σίγκφρηδ και στο θάνατο της Ιζόλδης. Έπειτα τη μουσική αυτή την κλείνουμε σ' ένα κουτί και από κει τη σκορπάμε στους αιθέρους, αδιαφορώντας αν έτσι δεν εναρμονίζεται ούτε με τη χορωδία ή με την απαγγελία.

Ας μου επιτραπεί να έχω εντελώς αντίθετη ιδέα για τον ρόλο της μουσικής στο θέατρο.[...] [Η μουσική] γράφεται γιατί ο συνθέτης μόνος του από την ψυχική του διάθεση αποφάσισε να καταπιασθεί με το θέμα ενός αρχαίου δράματος, γιατί δεν μπορούσε να κάνει αλλιώς [sic.] από την κάποια βαθύτερη εσωτερική παρόρμηση που κάνει τον συνθέτη να γράφει [...].

Εννοείται όμως πως τότε δεν θα υποταχτεί ο μουσικός στον σκηνοθέτη, αλλά μάλλον ο σκηνοθέτης θα προσαρμοσθή στις απαιτήσεις του μουσικού και ένα τέτοιο έργο θα ξεφύγει ίσως από τα σύνορα της μουσικής υπόκρουσης και θα φτάση το μουσικό δράμα, όπως έκανε ο Στράους στην *Ηλέκτρα*. Νομίζω πως έτσι μόνο θα αποδοθή αληθινά και φωτεινά από έναν πραγματικό συνθέτη το πνεύμα, η ψυχή της μουσικής του αρχαίου δράματος [...].»²²⁹

Στον Καλομοίρη απαντάει με τη σειρά του ο δημοσιογράφος Μιχαήλ Ροδάς, ο οποίος, γράφοντας αυτή τη φορά στο *Ελεύθερον Βήμα*, τάσσεται υπέρ της πρωτοκαθεδρίας του μέτρου και του ποιητικού λόγου των αρχαίων κειμένων.²³⁰ Η πραγματικότητα ωστόσο της εποχής, είναι όπως την περιγράφει ο μουσικολόγος Διονύσης Γιατράς 25 χρόνια μετά, σε άρθρο του στο περιοδικό *Θέατρο* κι απέχει πολύ από το όραμα του Καλομοίρη περί υποταγής του σκηνοθέτη στη μουσική:

«[...] Η διαδικασία που ακολουθείται στο φτιάξιμο αυτής της μουσικής [για ένα αρχαίο δράμα] δεν μας επιτρέπει να μιλήσωμε [sic.] για μουσική δημιουργία – αντιμετωπίζεται συνήθως όπως κ' η κατασκευή μιας σύγχρονης σκηνικής μουσικής ή της μουσικής μιας κινηματογραφικής ταινίας ή ενός ραδιοφωνικού σκέτς. [...] Ο αρμόδιος στο ειδικό θέμα της μουσικής του αρχαίου δράματος θα έπρεπε να είναι ο μουσικός. Να όμως που δεν είναι. Είναι απλώς ένας τεχνικός που εργάζεται σύμφωνα με λεπτομερείς υποδείξεις, ένα εκτελεστικό όργανο και όχι ένας εμπνευσμένος δημιουργός, όπως συνηθίσαμε να βλέπωμε τον μουσουργό. Αρμόδιος είναι ο σκηνοθέτης [...] που παρουσιάζεται έτσι ως υπερμουσουργός.»²³¹

²²⁹ Ό.π., σ. 55-56.

²³⁰ Ό.π., σ. 57.

²³¹ Διονύσης Γιατράς, “Η μουσική στην τραγωδία: Εισαγωγή για μια συστηματική μελέτη”, *Θέατρο* 12, Νοέμβρης – Δεκέμβρης 1963, σ. 34.

Την ίδια πραγματικότητα περιγράφει μια δεκαετία νωρίτερα κι ο συνθέτης – εκπρόσωπος της ελληνικής εθνικής σχολής Πέτρος Πετρίδης,²³² ο οποίος σε άρθρο του στην *Καθημερινή* για τη μουσική του Μητρόπουλου στον *Ιππόλυτο*,²³³ διατυπώνει τους προβληματισμούς του πάνω στη σχέση μουσουργών – σκηνοθετών:

«Δεν είναι σχεδόν ποτέ ομαλαί. Ο σκηνοθέτης συνηθέστατα είναι εχθρός της μουσικής και επιδιώκει να την εξουθενώσει μέχρις άκρας αφάνειας. Ο συνθέτης, εξάλλου, αγωνίζεται απεγνωσμένος ως διασώμη [sic.] μερικές συγχορδίες εδώ, μελωδικά τινά αποσπάσματα παρέκει... Το αποτέλεσμα εμφανίζεται ως συνοφρυωμένος συμβιβασμός, θύμα του οποίου πίπτει η αρχαία τραγωδία».²³⁴

Τις ίδιες δυσκολίες αντιμετώπισε και ο Γιάννης Χρήστου στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου το 1964, καθώς όπως μαρτυρεί ο ίδιος σε άρθρο του στο *Έθνος*, αναγκάστηκε να συμβιβαστεί με τη σκηνοθετική γραμμή του Μινωτή, σε βαθμό τέτοιο, ώστε τελικά να διασωθεί μόλις η μισή απ' τη μουσική που είχε γράψει.²³⁵ Ο ίδιος εντούτοις είχε την ευκαιρία τον επόμενο κιόλας χρόνο να εκμεταλλευτεί την πλήρη ανεξαρτησία του ήχου που του παρείχε η συνεργασία του με τον Κάρλο Κουν στους *Πέρσες* του Αισχύλου.²³⁶ Αντίθετα ο Μητρόπουλος, όπως και η συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών άλλωστε, δεν είχε αυτή την τύχη, καθώς αποτελούσε πεποίθηση του Ροντήρη ότι ο σκηνοθέτης, ως υπεύθυνος για το συνολικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, έχει πάντα τον τελευταίο λόγο, είτε πρόκειται για τη μουσική, είτε για τη χορογραφία. Έτσι προχωρούσε σε πληθώρα μουσικών παρεμβάσεων, απορρίπτοντας πολλές απ' τις πρωτοβουλίες των συνεργατών του.²³⁷ Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του συνθέτη και εκτελεστή κρουστών στην *Ηλέκτρα* του 1936 Κώστα Κυδωνιάτη,²³⁸ με τον οποίο συνεργάστηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα στο Πειραιϊκό Θέατρο: «Όταν συνεργαζόμουν με τον Ροντήρη, τη δική του μελωδία έγραφα. Κακά τα ψέματα. Πλάι του δεν είχα καμιά πρωτοβουλία. Ακολουθούσα τη μελωδία και την αίσθηση που μου έδινε εκείνος».²³⁹ Θα υπέθετε κανείς ότι στη συνεργασία του Ροντήρη με τον φίλο του και διεθνούς εμβέλειας καλλιτέχνη Μητρόπουλο, η σχέση συνθέτη-σκηνοθέτη θα ήταν σαφώς πιο ισορροπημένη. Εντούτοις έρχεται ο ίδιος ο Ροντήρης να κλονίσει την εν λόγω εικασία, όταν στο 2^ο Διεθνές Συνέδριο Μελέτης του Αρχαίου Δράματος στις Συρακούσες (25-27/5/1967) εξιστορεί το πώς ο ίδιος είχε εμπνευστεί μία απ' τις μελωδίες του *Ιππόλυτου*!

²³² Βλ. Ρωμανού, ό.π., σ. 187.

²³³ Ξανανέβηκε το 1953

²³⁴ Σιώπη, ό.π., σ. 137.

²³⁵ Ό.π., σ. 137.

²³⁶ Ό.π., σ. 147.

²³⁷ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 121-122.

²³⁸ Ό.π., σ. 120.

²³⁹ Αρβανίτη, ό.π., σ. 187.

«Δεν θυμάμαι καλά τα λόγια αλλά θα περιοριστώ στο να σας δώσω ένα παράδειγμα μιας μελωδίας από τον *Ιππόλυτο*. Τα χαρακτηριστικά αυτής της μελωδίας προέρχονται από μια δική μου εμπειρία: Όταν ήμουν δέκα ετών επισκέφτηκα τον τόπο γέννησης του πατέρα μου (τον Πλάτανο της ορεινής Ναυπακτίας) και άκουσα κάποια κορίτσια που τραγουδούσαν την ώρα που επέστρεφαν από την πηγή όπου έπλεναν. Ήταν απόγευμα και τραγουδούσαν μια μελωδία της οποίας δεν μπορούσα να καταλάβω τα λόγια αλλά που ήταν εξαίσια».²⁴⁰

Παράλληλα είναι γνωστό το με πόσο απλουστευμένα μέσα παίχτηκε τελικά η πλούσια σε οργανικές παρεμβάσεις και αριθμό οργάνων παρτιτούρα της Ηλέκτρας.²⁴¹

Εύλογα αναρωτιέται κανείς υπό πόσους και ποιούς περιορισμούς χρειάστηκε τελικά να εργαστεί ο Μητρόπουλος. Ο ίδιος δήλωνε πως εξέφρασε με απόλυτη ειλικρίνεια τη συγκίνηση που του προκάλεσαν τα δύο αρχαία δράματα.²⁴² Ωστόσο ο Ροντήρης ήταν εκείνος που έκανε την προετοιμασία του κειμένου, ανέλυε τις ρυθμικές συλλαβές, αποφάσιζε ποιο μέτρο θα χρησιμοποιούνταν για την απόδοση της εκάστοτε συναισθηματικής κατάστασης, καθόριζε σε ποια σημεία θα μπει υπόκρουση και σε ποια όχι, ο σκηνοθέτης όριζε το πλαίσιο της μουσικής επεξεργασίας κι ο συνθέτης καλούταν να το τηρήσει. Εν προκειμένω φαίνεται πως ο Ροντήρης είχε ενεργό συμμετοχή και στη μελοποίηση, ενώ, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, διαφωνούσε με τον Μητρόπουλο και ως προς την ένταση της μουσικής.²⁴³ Ίσως λοιπόν να είχαν δίκιο όσοι χαρακτήρισαν τη μουσική του «κατά παραγγελία» μουσική. Είχαν όμως δίκιο και που τον κατηγόρησαν γι' αυτό; Είναι άραγε κατακριτέο όταν ένας αναγνωρισμένος καλλιτέχνης διατίθεται να βάλει το εγώ του στην άκρη, ώστε να συνδράμει σε μια προσπάθεια που αισθάνεται ανώτερη από τον ίδιο; Ασφαλώς όχι. Οφείλουμε ωστόσο να συνυπολογίσουμε τους εξής παράγοντες που θα δικαιολογούσαν μια τέτοια οπτική. Αρχικά το Εθνικό Θέατρο διένυε το 1937 μόλις τον έκτο χρόνο λειτουργίας του, δεν είχε ακόμη την αίγλη που θα αποκτούσε αργότερα κι επομένως το να “θυσιάσει” ένας συνθέτης τις δημιουργικές του ελευθερίες για μία τέτοια συνεργασία δεν θεωρούταν δεδομένο. Δεδομένη επίσης δεν θεωρούταν η παντοδυναμία του σκηνοθέτη, ο θεσμός του οποίου είχε μόλις αρχίσει να εδραιώνεται.²⁴⁴ Τέλος είναι προφανείς οι επιρροές των επικριτών του Μητρόπουλου από το είδος της Όπερας, όπου συνθέτες και μουσική απολάμβαναν παραδοσιακά τον πρώτο λόγο. Οραματιζόντουσαν δηλαδή την αναβίωση της Τραγωδίας πιο κοντά στην Όπερα απ' ότι σε ένα σκηνικό έργο. Ίσως όμως για τον Μητρόπουλο τόσο η πετυχημένη έκβαση του εγχειρήματος, όσο και η φιλία του με τον Ροντήρη να υπήρξαν πιο σημαντικά από τη συνθετική του

²⁴⁰ Ζιαμπάρα, ό.π., σ. 31.

²⁴¹ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις [...]*, ό.π., σ. 121-122

²⁴² Κώστσιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος [...]*, σ. 90.

²⁴³ Κώστσιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας [...]*, σ. 52.

²⁴⁴ Πατσαλίδης, ό.π., σ. 66.

καριέρα, της οποίας το τέρμα είχε ήδη αρχίσει να φαίνεται στον ορίζοντα.²⁴⁵ Ενδεικτική είναι η δήλωσή του μετά την απομάκρυνση του Ροντήρη απ' το Εθνικό Θέατρο, στο οποίο απαγόρευσε τη χρήση της μουσικής του:

«Εμείς είχαμε εργαστεί σαν ένας άνθρωπος. Πώς είναι τώρα δυνατόν να παιχτεί το ίδιο έργο (η *Ηλέκτρα*) χωρίς τον Ροντήρη;»²⁴⁶

Όπως ο Max Reinhardt, έτσι κι ο Ροντήρης υπήρξε αρκετά συγκεντρωτικός στις σκηνοθετικές του προσεγγίσεις.²⁴⁷ Ήταν ο πρώτος σκηνοθέτης που αντιλήφθηκε την αρχαία τραγωδία ως κάτι πολύ πιο σύνθετο από ένα απλό κείμενο, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην έμφυτη μουσικότητα των έργων. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κυδωνιάτη, τη μουσική αυτή καθ' αυτή τη θεωρούσε δευτερεύον στοιχείο: «Τη μουσική στο θέατρο ο Ροντήρης την είχε σε τρίτο πλάνο, αν όχι και ακόμη πίσω. Τη θεωρούσε μια λυρική στιγμή, η οποία μεταβάλλει το παρλάτο, το μιλητό σε τραγούδι».²⁴⁸ Αποτέλεσμα της θέσης του αυτής ήταν ο περιορισμός των μουσικών μερών. Παρ' όλα αυτά, όπως μαρτυρεί η ηθοποιός Μαρία Αλκαίου, στη συνέντευξη που παραχώρησε στον Γιώργο Λεωτσάκο τον Μάιο του 1977 κι έχοντας παίξει την κορυφαία του Χορού τόσο στην *Ηλέκτρα* όσο και στον *Ιππόλυτο*, για να μπορέσουν οι ηθοποιοί να υποστηρίξουν όσα τους ζητούσε ο Ροντήρης, χρειάζονταν να είναι μουσικά καταρτισμένοι. Συγκεκριμένα δήλωνε για τον *Ιππόλυτο*:

«[...] έπρεπε ν' ακούμε τη μουσική κι απάνω στο ρυθμό της μουσικής, σε ορισμένα μέτρα της μουσικής, ήτανε η κουβέντα μας. Αυτό είχε μια φοβερή δυσκολία αν δεν ήξερες μουσική. Γιατί έπρεπε να συγχρονίσεις την παύση σου μέσα στο ρυθμό της μουσικής. Έπρεπε να ξέρει μουσική ο ηθοποιός που θα μίλαγε έτσι. Και ο Ροντήρης είχε βάλει να κάνουμε ορισμένα βήματα που ήτανε τελείως έξω από το ρυθμό.»²⁴⁹

Παρόλες τις αντιδράσεις για τη μουσική του *Ιππόλυτου*, η επίθεση στον Μητρόπουλο ήταν ασφαλώς ηπιότερη απ' ότι εκείνη για την *Ηλέκτρα*. Η πρόοδος που επετεύχθη με την ενσωμάτωση του μελωδικού στοιχείου στα χορικά αναγνωρίστηκε σε ικανοποιητικό βαθμό, με τον Ροντήρη να χαρακτηρίζει αυτόν τον νέο τρόπο εκφοράς ως «ελαφρά ψαλμωδία», θέλοντας να δείξει ότι δεν επικρατεί πια η ρυθμική απαγγελία, αλλά ούτε και “ξεχειλίζει”

²⁴⁵ Όταν ανέβηκε η *Ηλέκτρα*, ο Μητρόπουλος είχε ήδη εμφανισθεί ως μαέστρος στη Βοστώνη, έχοντας κερδίσει τις εντυπώσεις: «Κατέκτησα τη Βοστώνη και ίσως την Αμερική!», βλ. Κατσογιάννη, ό.π., σ. 39.

²⁴⁶ Κώστσιος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας* [...], ό.π., σ. 54.

²⁴⁷ Αρβανίτη, ό.π., σ. 188.

²⁴⁸ Μάμαλης, *Μουσικές επενδύσεις* [...], ό.π., σ. 120.

²⁴⁹ Λεωτσάκος, ό.π., σ. 90. Εξίσου απαραίτητη αποδείχθηκε η μουσική παιδεία και για την Κατίνα Παξινού, στον ρόλο της *Ηλέκτρας*, βλ. “Αφιέρωμα στην Κατίνα Παξινού (μέρος 1ο)”, *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/85282/> (τελευταία πρόσβαση 13/02/2024), 17:20.

από μελωδικότητα.²⁵⁰ Τη σπουδαιότητα της εν λόγω εξέλιξης υπογραμμίζει δεκαετίες αργότερα ο Αλέξης Μινωτής (*Ελευθερία* 6/11/1960):

«Το 1936 συνέθεσε την μουσική της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή όχι πια σαν υπόκρουση όπως γινόταν στις περισσότερες προηγούμενες προσπάθειες, μα μουσική βασισμένη στον ρυθμό του στίχου, στις κινησιολογικές απαιτήσεις των ανεπίξεων του χορού, κι ακόμα και στην ρυθμική απαγγελία, όχι μόνο των χορικών αλλά και των μονολόγων ακόμα της Τραγωδίας αυτής [...]. Με τη λύση αυτή λευθερώθηκε ο χορός, αρχικά απ' τα δεσμά της κουδουνιστικής απαγγελίας, αλλά περιέπεσε στην ολοκληρωτική ρυθμική συνεκφήωση, που στην υπερβολή της είχε κάτι το βαρβαρικό, γι' αυτό ο ίδιος ο Μητρόπουλος, μέσα σ' ένα χρόνο, βλέποντας τον κίνδυνο του τευτονικού αγελαιού Sprechchor, την παράλλαξε γοργά σε τραγούδι των στασίμων του *Ιππόλυτου* του Ευριπίδη. Ο χορός, με το τραγούδι, ξαναβρήκε την ελληνικότητά του, κι αυτό χωρίς τον Μητρόπουλο δεν μπορώ να φανταστώ πώς θα μπορούσε να 'χει γίνει τόσο εγκαίρως».²⁵¹

Η περιοδεία του 1939 και οι επαναλήψεις της *Ηλέκτρας* (1937-1939)

Λίγες ημέρες μετά την πρεμιέρα του *Ιππόλυτου*, διαδραματίστηκε η πρώτη σκηνοθετικά επανάληψη της *Ηλέκτρας*, ολοκληρώνοντας επιτυχώς τη δεύτερη περίοδο αρχαίων δραμάτων του Βασιλικού Θεάτρου. Τα δημοσιεύματα της εποχής ασφαλώς επικεντρώνονται στον *Ιππόλυτο*, υπάρχει ωστόσο η αποθαρρυντική, όσον αφορά στη μουσική, μαρτυρία, του ιστορικού και λογοτέχνη Διονυσίου Κόκκινου στο *Ελληνικό Μέλλον*:

«Η μουσική υπόκρουσις του κ. Μητροπούλου ας κριθῆ ἀπὸ τοὺς ἐιδικούς. Ἀλλὰ εἶδαμε ὅτι οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ αὐτοὺς δὲν ἔμειναν ἐνθουσιασμένοι. Ἐκεῖνο που ξέρουμε εἶνε [sic.] ὅτι σε πολλὰ σημεῖα ἡ υπόκρουσις δὲν ἐτόνιζε τὴν εἰκόνα, ὅπως εἶχε σκοπὸ ὁ συνθέτης, ἀλλ' ἐκάλυπτε τὴ φωνὴ τῶν ἠθοποιῶν, πρὸς ζημίαν τοῦ λόγου».²⁵²

Το γεγονός αυτό δεν πτόησε τον τότε Γενικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Κωστή Μπαστιά, ο οποίος ανέλαβε την ευθύνη για την επανάληψη της *Ηλέκτρας* στη θεατρική περίοδο του νέου έτους, καθώς και για την ιστορική διεξαγωγή της στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου:

²⁵⁰ Αρβανίτη, σ. 224.

²⁵¹ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 59.

²⁵² Διονύσιος Α. Κόκκινος, “Αι μεγάλοι επιδείξεις του Βασιλικού: Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ελληνικό Μέλλον*, 06/10/1937.

«Στα 1938 πήρα εγώ την ευθύνη και παρ' όλες τις αντιλογίες και τους φόβους και την κατακραυγή πως η *Ηλέκτρα* απέτυχε δύο χρονιές, ξανάβαλα την *Ηλέκτρα* με εισιτήριο 20 και 10 δραχμές. Επί ένα μήνα το έργο παίχτηκε σε σαρανταδύο [sic.] χιλιάδες θεατές από κάθε γωνιά της Αθήνας και πέντε χιλιάδες στην Επίδαυρο κλάψανε, θαυμάσανε και χειροκροτήσανε».²⁵³

Κατά τον ίδιον η παράσταση αποτέλεσε «σταθμόν ιστορικών διά το Ελληνικόν Θέατρον».²⁵⁴

Το έτος 1939 υπήρξε σημείο αναφοράς για το Βασιλικό Θέατρο, το οποίο πραγματοποίησε την πρώτη του μεγάλη περιοδεία στο εξωτερικό.²⁵⁵ Η συγκυρία αυτή προέκυψε ως απότοκο της ιδιότυπης «ελληνολατρίας» που επέδειξαν οι Γερμανοί, την τελευταία δεκαετία πριν τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Σε μία απ' τις πιο έκδηλες εκφάνσεις της λατρείας αυτής, η γερμανική κυβέρνηση προσκάλεσε με δικά της έξοδα τον κρατικό θίασο να εμφανιστεί στο Βερολίνο και τη Φρανκφούρτη.²⁵⁶ Προκειμένου να διατηρήσει ίσες αποστάσεις μεταξύ συμμαχικών δυνάμεων και δυνάμεων του άξονα, το Βασιλικό Θέατρο επισκέφτηκε πρώτα την Αγγλία, όπου ανέβασε με ανεπανάληπτη επιτυχία την *Ηλέκτρα* και τον *Άμλετ*.²⁵⁷ Της περιοδείας προηγήθηκε το καθιερωμένο ταξίδι θιάσου στην Αλεξάνδρεια και το Κάιρο της Αιγύπτου. Η Παράσταση αιφνιδίασε το αλεξανδρινό κοινό με την αρτιότητά της, συγκλονίζοντας τον συντάκτη "Λ." της εφημερίδας *Ταχυδρόμος*:

«Με την πεποίθηση όμως, ότι ούτε περιπίπτω σε υπερβολή, ούτε ότι ξεφεύγω από τους φραγμούς του μέτρου, γράφω, ότι η χθεσινή παράστασις της *Ηλέκτρας* στην *Αλάμπρα* ήταν ένα θαύμα αρτιότητος, και ότι για το θαύμα αυτό συνεργάσθησαν όλοι γενικά οι ηθοποιοί, πρωταγωνιστές και μη, όλα τα κορίτσια του χορού, με τις κορυφαίες τους, η σκηνοθεσία, ο φωτισμός, η μουσική υπόκρουσις, η μετάφρασις της τραγωδίας. Κατορθώθη, επιτέλους, κάτι το πολύ σοβαρό: να επιδειχθεί από τη σύγχρονη σκηνή, το μεγαλείο του ελληνικού πνεύματος [...].²⁵⁸

Παράλληλα πληροφορούμαστε από την εφημερίδα *Εφημερίς Αλεξάνδρειας* το πολύ ενθαρρυντικό για την επερχόμενη περιοδεία δεδομένο, ότι ο πρωτοφανής συνωστισμός που προκλήθηκε για την παράσταση της *Ηλέκτρας* δεν οφειλόταν μόνο σε Έλληνες ομογενείς, αλλά και σε Αιγυπτίους, καθώς και σε ασυνήθιστα μεγάλη κοσμοσυρροή ξένων: «Συνέβη

²⁵³ Μάμαλης, "Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον "Ιππόλυτο" [...], ό.π., σ. 19.

²⁵⁴ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 66.

²⁵⁵ Ό.π.

²⁵⁶ Ρωμανού, ό.π., σ. 172-173.

²⁵⁷ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 66. Βλ. επίσης: Δημάδης, ό.π., σ. 161-181.

²⁵⁸ Λ., "Ο χθεσινός θρίαμβος του Βασιλικού Θεάτρου", εφ. *Ταχυδρόμος*, Αλεξάνδρεια 20/03/1939.

περίπου ό,τι και κατά την εποχήν της ακμής της ελληνικής τραγωδίας, την οποίαν παρηκολούθουν [sic.] οι Αθηναίοι και οι παρεπίδημοι και οι ξένοι θαμώνες των ανθουσών σχολών». ²⁵⁹

Μερικούς μήνες αργότερα ο θίασος αναχωρούσε για το Cambridge · ακολούθησε η Οξφόρδη και το Λονδίνο. Ο μοναδικός Άμλετ του Μινωτή κέρδισε επάξια τα πρωτεία του βρετανικού ενδιαφέροντος, δίχως αυτό να σημαίνει ότι η *Ηλέκτρα* δεν έλαβε απ' τον βρετανικό τύπο τα εγκώμια που της αντιστοιχούσαν. Οι κριτικές εξύμνησαν την Παξινού και εκθείασαν το χορό: «Δεν έχουμε ηθοποιό που να μπορεί τόσο καλά να θριαμβεύσει στη θλίψη, [...] τα υπέροχα ουνίσονο του χορού που κλιμακώνονταν και σταδιακά εξασθενούσαν προκάλεσαν ένα πρωτόγνωρο για τα βρετανικά δεδομένα αποτέλεσμα» (Glasgow Herald).²⁶⁰ Η ελληνική εφημερίδα *Ακρόπολις* μας μεταφέρει περιληπτικά το πνεύμα του δημοσιεύματος των *The times*: «Οι *Τάιμς*, εκφέροντες την υπόκρισιν των κυριών Παξινού, Παπαδάκη, Μανωλίδου και του κ. Κωτσοπούλου, την μουσικήν του κ. Μητροπούλου, την συμβολήν εις την επιτυχίαν του κ. Ροντήρη και του γενικού διευθυντού κ. Μπαστιά, παρατηρούν ότι η παράστασις κρατήσασα επί δίωρον εις άφωνον έκστασιν το ακροατήριον». ²⁶¹ Τις θετικές εντυπώσεις που εξέφρασαν οι *Times* όσον αφορά στη μουσική υπόκρουση του Μητρόπουλου, συμεριζεται το σύνολο του βρετανικού τύπου. «Η ατμόσφαιρα της σοβαρής, διακριτικής, αλλά και πανταχού παρούσας μουσικής, που με ευαίσθητη λεπτότητα παρείχε ο Δ. Μητρόπουλος, [...] δημιουργεί μια ρυθμική διάταξη συνεχώς αυξανόμενου βάθους και πνευματικής εξέλιξης». ²⁶² Το παρόν αποτελεί απόσπασμα από ανώνυμη κριτική στην εφημερίδα *The stage*. Την ίδια ώρα ο δημοσιογράφος W.A. Darlington, σε άρθρο του στην *Daily Telegraph and Morning Post*, κάνει λόγο για την καλύτερη *Ηλέκτρα* που έχει ποτέ του παρακολουθήσει, αποτέλεσμα στο οποίο συνέβαλε από κοινού με τα άλλους παράγοντες η «ορθότητα της σκηνικής μουσικής που δεν παρενέβαινε ενοχλητικά, από τον κ. Μητρόπουλο». ²⁶³

Ένα δημοσίευμα των *Sunday times* μας βάζει σε σκέψεις αναφορικά με τη σύσταση της ορχήστρας: «Η μουσική υπόκρουση συγκροτείται αποκλειστικά από περιστασιακούς ήχους κρουστών οργάνων: ο θαμπός ήχος κάποιου είδους Γκονγκ στήριζε τον λόγο δίχως να

²⁵⁹ [Άδηλος] “Η “Ηλέκτρα” του Σοφοκλέους υπό του Βασιλικού Θεάτρου”, εφ. *Εφημερίς Αλεξάνδρειας*, Αλεξάνδρεια 20/03/1939.

²⁶⁰ [Άδηλος], “The “Electra” of Sophocles. Performances in modern Greek”, εφ. *Glasgow Herald*, 21/06/1939.

²⁶¹ [Άδηλος], “Ένας ελληνικός θρίαμβος εις την Αγγλίαν: Η παράστασις της “Ηλέκτρας” από τον θίασον του Βασιλικού εις Λονδίνον - Η επιβολή του τρίτου ελληνικού πολιτισμού - Ενθουσιώδεις κρίσεις των Άγγλων”, εφ. *Ακρόπολις*, 21/06/1939.

²⁶² [Άδηλος], “His Majesty’s Royal Theatre of Greece: “Electra””, εφ. *The Stage*, 22/06/1939.

²⁶³ W.A. Darlington, “Greek actors’ triumph. An impressive “Electra””, εφ. *Daily Telegraph and Morning Post*, 20/06/1939.

παρεμποδίζει».²⁶⁴ Είναι πολύ πιθανό να επιβλήθηκαν ορισμένες περικοπές στην ενορχήστρωση, προς διευκόλυνση των μεταφορών. Πάντως εκτός απ' τα κρουστά σίγουρα διατηρήθηκαν και κάποια πνευστά όργανα, όπως μαρτυρεί η εφημερίδα *Manchester Guardian*: «Η μουσική, γραμμένη για ήπια γκονγκ, τύμπανα και εσωστρεφή πνευστά όργανα, επιτελούσε στο δρώμενο έναν διαρκή σχολιασμό».²⁶⁵ Η εξαιρετικά πετυχημένη πορεία του Βασιλικού Θεάτρου συνεχίστηκε και στην Γερμανία, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές από τις εμφανίσεις σε Φρανκφούρτη και Βερολίνο. Η ελληνική εφημερίδα *Έθνος* παραθέτει ορισμένες κριτικές εκ του γερμανικού τύπου: «Αλησμόνητος θα παραμείνει ο συγχρονισμός της μουσικής και του μονολόγου, της τέχνης και της απαγγελίας, των ρυθμικών κινήσεων του χορού, [...] εξαιρετος ο χρωματισμός της μουσικής και το παίξιμον της κ. Παξινοῦ, [...] η παράσταση της *Ηλέκτρας* υπό του Ελληνικού Βασιλικού Θεάτρου υπήρξεν η αξιολογώτερα [sic.] των όσων είδον κατά τα τελευταία έτη εν Γερμανία».²⁶⁶ Παράλληλα το περιεχόμενο δημοσίευσης απ' την *Frankfurter Zeitung* μας μεταφέρει το έντυπο *Ταχυδρόμος*: «Ο θρήνος της *Ηλέκτρας* υπήρξεν αληθής πένθιμος μελωδία. Ο κριτικός χαρακτηρίζει την σκηνοθεσίαν ως μουσικήν και επαινεί την μουσικήν του κ. Μητρόπουλου. [...] Οι Έλληνες πρέπει να είναι υπερήφανοι, διότι τοιαύτη αποθέωσις δεν είναι συνήθης εις τα γερμανικά θέατρα».²⁶⁷ Στο θέατρο Schiller του Βερολίνου, τον ακροτελεύτιο σταθμό της περιοδείας, το ελληνικό θέατρο γνώρισε πραγματική αποθέωση από 1500 θεατές.²⁶⁸

Ο αναπάντεχος θρίαμβος της *Ηλέκτρας* στο εξωτερικό, η ευτυχής έκβαση ενός τόσο μεγαλεπήβολου εγχειρήματος, και μάλιστα από έναν τόσο νεοσύστατο οργανισμό όπως αυτός του Βασιλικού Θεάτρου, πρέπει να ήταν λυτρωτικού χαρακτήρα για τους συντελεστές και ειδικά για τον Μητρόπουλο, ο οποίος είχε δεχθεί την συντριπτική πλειοψηφία απ' τα πυρά των συμπατριωτών του πίσω στην Ελλάδα. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, πως και στο παρελθόν είχε επιδιώξει την προώθηση έργων του στην Ευρώπη, δίχως ανταπόκριση. Όπως αναμενόταν, με την επιστροφή στην ελληνική πραγματικότητα για τις φθινοπωρινές παραστάσεις της *Ηλέκτρας* στο Εθνικό Θέατρο, επιστρέφουν και οι αρνητικές κριτικές. Σε άρθρο του στην *Καθημερινή*, ο δημοσιογράφος - δοκιμογράφος Αιμίλιος Χουρμούζιος εκφράζει την απογοήτευσή του για το σύνολο της παράστασης: «Δεν μου ήρεσεν η *Ηλέκτρα*. Ως παράστασις, ως ηθοποιία, ως σκηνοθετική προσπάθεια. Δεν μου ήρεσεν ο χορός. [...] Δεν μου ήρεσεν η πρωταγωνίστρια [...]. Υπήρχεν άραγε προχθές αυτή η εσωτερική συμφωνία μεταξύ

²⁶⁴ [Αδηλος]. "“Elektra” in modern greek. Athenian players in Oxford”, εφ. *Sunday Times*, 18/06/1939.

²⁶⁵ A.D., “The “Electra” of Sophocles, in modern Greek”, εφ. *Manchester Guardian*, 20/06/1939.

²⁶⁶ [Αδηλος], “Ένθουσιώδεις κρίσεις του γερμανικού τύπου δια το Βασιλικόν Θέατρον”, εφ. *Έθνος*, 05/07/1939.

²⁶⁷ [Αδηλος], “Η παράστασις της “Ηλέκτρας” εις την Φρανκφούρτην, υπό του θιάσου του Βασ. Θεάτρου”, εφ. *Ταχυδρόμος*, 30/06/1939.

²⁶⁸ [Αδηλος], “Le Théâtre Royal Grec à Berlin. La représentation triomphale d’“Electre””, εφ. *Le Messager d’Athènes*, 05/07/1939.

της μουσικής του κ. Μητρόπουλου και του σοφοκλείου ποιητικού λόγου; Βέβηλος είμαι και απαντώ μόνον διά τον εαυτό μου: Δεν υπήρχε. Ή τουλάχιστον η σκηνοθεσία μας είπε ότι δεν υπήρχε...Και ενώ η μουσική ήχει [sic.] εις τα παρασκήνια και εδημιουργεί συναισθηματά αντίστοιχα, το προσκήνιον έπραττε το πάν διά να τα διεψεύσει...».²⁶⁹

Ολοκληρώνοντας την επισκόπησή μας σε αυτόν τον πρώτο κύκλο παραστάσεων της *Ηλέκτρας*, δεν θα μπορούσαμε ν' αφήσουμε ασχολίαστη την εντυπωσιακή διάσταση απόψεων, ανάμεσα στο ελληνικό και το διεθνές ακροατήριο. Οι Ευρωπαίοι φάνηκαν πιο δεκτικοί σε αυτό που τους έδινε η παράσταση, κι ήταν σε θέση να εκτιμήσουν την εξαιρετική προσήλωση στη λεπτομέρεια που υπέδειξαν οι δημιουργοί της. Αντίθετα, οι Έλληνες διανοούμενοι έχοντας εκ των προτέρων πλήρως διαμορφωμένες απόψεις αναφορικά με τον «ορθό» τρόπο αναβίωσης του αρχαίου δράματος, δεν έδωσαν στην *Ηλέκτρα* του Ροντήρη την ευκαιρία να αναδείξει μια διαφορετική οπτική. Εντούτοις, αν θέλουμε να είμαστε δίκαιοι, οφείλουμε να εξετάσουμε ένα ακόμη ενδεχόμενο. Αν πράγματι η μουσική δεν ταίριαζε με το κείμενο, το πρόβλημα αυτό δεν θα επηρέαζε την εμπειρία των ξενόγλωσσων θεατών. Θα επέφερε σοβαρές επιπτώσεις αποκλειστικά σε όσους έχουν το προνόμιο να παρακολουθήσουν τον τραγικό λόγο του Σοφοκλή. Η διαφορά αυτή μεταξύ των ακροατηρίων, θα μπορούσε θεωρητικά να εξηγήσει την εν λόγω απόκλιση των εντυπώσεων. Τα χρόνια που ακολούθησαν, οι συγκυρίες στάθηκαν απαγορευτικές για μια συνεργασία μεταξύ των τριών κορυφαίων συντελεστών του εγχειρήματος. Το ξέσπασμα του πολέμου βρίσκει την Παξινού εγκλωβισμένη στο Λονδίνο,²⁷⁰ απ' όπου καταφέρνει στη συνέχεια να μεταβεί στη Νέα Υόρκη. Την ίδια ώρα η Μητρόπουλος έχει εγκατασταθεί επ' αόριστον στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, και συγκεκριμένα στη Μιννεάπολη. Ο Ροντήρης παραμένει επί ελληνικού εδάφους και παραιτείται απ' το Εθνικό Θέατρο το 1942.²⁷¹ Η κατάσταση έμελλε να αλλάξει άρδην στις αρχές της ερχόμενης δεκαετίας.

Η *Ηλέκτρα* στη Νέα Υόρκη, το 1952

Σε γράμμα του στις 3 Φεβρουαρίου του 1950, ο πλέον διεθνώς αναγνωρισμένος μαέστρος Δημήτρης Μητρόπουλος, απευθύνει κάλεσμα στον παλιό του φίλο Δημήτρη Ροντήρη:

²⁶⁹ Αμιλίου Χουρμούζιου, "Σοφοκλέους "Ηλέκτρα", εις το Βασιλικόν", εφ. *Η Καθημερινή*, 26/10/1939.

²⁷⁰ "Αφιέρωμα στην Κατίνα Παξινού (μέρος 1ο)", *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/85282/>, 24:00, (τελευταία πρόσβαση 13/02/2024).

²⁷¹ Επιστρέφει ως διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου το 1946 και παραμένει στη θέση αυτή καθ' όλη τη διάρκεια του εμφυλίου, προτού αποπεμφθεί το 1950, βλ. Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής [...]*, ό.π., σ. 84 και 97-100 και "Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής [...]", ό.π., 42:36.

«Όπως γνωρίζεις, είμαι αυτή τη στιγμή ο διευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης,²⁷² με άλλα λόγια, κατέχω μια σημαντική δημόσια θέση εδώ σ' αυτή τη χώρα. Πιστεύω πως ήρθε η ώρα να αναγεννήσουμε το παλιό project και να φέρουμε εσένα και το Εθνικό Θέατρο εδώ να δώσετε παραστάσεις των αρχαίων τραγωδιών όπως την *Ηλέκτρα*, τον *Οιδίποδα*, τον *Ιππόλυτο* και άλλες, όπως κάναμε τον παλιό καιρό κι όπως έκανες στην Αγγλία και σε άλλα μέρη πριν τον πόλεμο. Όπως γνωρίζεις, οι κοινοί μας φίλοι, η Κατίνα κι ο Αλέκος χαίρουν μεγάλης εκτίμησης εδώ,²⁷³ και νομίζω είναι επιτακτική ανάγκη να είναι αυτοί οι δύο καλλιτέχνες, [...] που θα αναλάβουν όπως παλιά, τους πρωταγωνιστικούς ρόλους [...].²⁷⁴»

Το γράμμα αυτό του Μητρόπουλου αποτελεί ύψιστης σημασίας τεκμήριο, καθώς αποδεικνύει την ακλόνητη πίστη του συνθέτη σε αυτό που είχαν δημιουργήσει με τον Ροντήρη πριν από πολλά χρόνια. Είδαμε και νωρίτερα ότι είχε εγκαταλείψει κάθε προσπάθεια προώθησης των έργων του ήδη απ' το 1934. Εδώ όμως δεν διστάζει να απευθύνει ο ίδιος το κάλεσμα στο συνεργάτη του, αισθανόμενος ότι οι συνθήκες ήταν ευνοϊκές για μια νέα περιοδεία. Πράγματι, δύο χρόνια αργότερα κι έπειτα από πρόταση του ζεύγους Παξινού – Μινωτή, ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου Γ. Θεοδοκάς προσκαλεί τον Ροντήρη να ανεβάσει την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε περιοδεία στη Νέα Υόρκη.²⁷⁵ Ο Ροντήρης αποδέχεται την πρόσκληση.

Εν είδει προετοιμασίας, πριν το μεγάλο ταξίδι στις ΗΠΑ, ο κρατικός θίασος ανεβάζει την παράσταση στο κτήριο του Εθνικού Θεάτρου στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου. Τα αποκαλυπτήρια δεν έχουν την αναμενόμενη επιτυχία, με την Παξινού να προβληματίζει πραγματοποιώντας μερικές μη αντιπροσωπευτικές εμφανίσεις. Σε κριτική του στην *Ελληνική ημέρα* ο Δημ. Χρονόπουλος σπενδύει να αποδώσει τα όποια «στραβοπατήματα» της τραγωδού στο κρυολόγημα που την ταλαιπωρούσε.²⁷⁶ Εντούτοις, αυτό που πραγματικά μας προκαλεί εντύπωση είναι η καθολική στροφή, τόσο της κοινής γνώμης, όσο κι εκείνης των ειδικών, αναφορικά με την ποιότητα της υπόκρουσης του Μητρόπουλου. Ορισμένοι μάλιστα, όπως

²⁷² Διορίζεται συνδιευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης το 1949, βλ. Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 91-94.

²⁷³ Ειδικά η Παξινού διέπρεψε στην Αμερική συμμετέχοντας σε παραγωγές του Broadway και του Hollywood, και κερδίζοντας Όσκαρ Β' γυναικείου ρόλου για την ερμηνεία της στο *Για ποιόν χτυπάει η καμπάνα*, το πρώτο Όσκαρ που απονεμήθηκε ποτέ σε μη Αμερικανό.

²⁷⁴ Αρχείο Δημήτρη Ροντήρη, Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου.

²⁷⁵ Ροντήρης, ό.π., σ. 128 και 227.

²⁷⁶ Δημ. Χρονόπουλος, "Η αποψινή "πρώτη" του Βασιλικού: Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους", εφ. *Ελληνική ημέρα*, 15/10/1952.

ο δημοσιογράφος Κύπρος Φραγκούλης, φτάνουν στο σημείο να τον ανακηρύξουν τον κορυφαίο Έλληνα μουσουργό:

«Για την επιτυχία της προσπάθειας[sic.] αυτής επιστρατεύθησαν [...], ως είπομεν ο κορυφαίος και πλέον ειδικευμένος σκηνοθέτης, ο κορυφαίος επίσης των μουσουργών μας Δημ. Μητρόπουλος, ο κορυφαίος των μεταφραστών Ιω. Γρυπάρης...».²⁷⁷

Ο Χρονόπουλος χαρακτηρίζει αριστουργηματική τη δουλειά του Μητρόπουλου,²⁷⁸ ενώ θετικές εντυπώσεις εκφράζουν κι άλλοι άνθρωποι του πνεύματος, όπως ο λογοτέχνης Ηλίας Βενέζης κι ο δημοσιογράφος Αιμίλιος Χουρμούζιος.²⁷⁹ Ειδικά ο τελευταίος υπενθυμίζουμε πως είχε εκφράσει τη δυσαρέσκειά του έπειτα απ' τις παραστάσεις του 1939. Εντούτοις, τουλάχιστον ως προς τη μουσική δείχνει να έχει αναθεωρήσει. Ο ίδιος μαρτυρεί παράλληλα την «αποφασιστική συμβολή» του Μητρόπουλου στην υλοποίηση του εγχειρήματος.²⁸⁰

Το γεγονός αυτό της «ολικής αναθεώρησης», σχολιάζει ο μαέστρος Γ. Λυκούδης, σε άρθρο του στο *Βήμα*:

«Ο μόνος παράγων που δεν απησχόλησε όσο έπρεπε την κριτική, είναι ο μουσικός παράγων και ιδιαίτερα η μουσική που ο Μητρόπουλος, κατά παραγγελίαν του Εθνικού Θεάτρου, έγραψε προ δεκαέξη[sic.] χρόνων. [...] Τη γνώμη αυτή διατυπώνω διότι τις τελευταίες ημέρες μπόρεσα να διαπιστώσω την αφάνταστη εντύπωση που αφήνει, χάρις στην εφετεινή επανάληψη της *Ηλέκτρας*, το *σημερινό* ξανάκουσμα της μουσικής του Μητρόπουλου. Μουσικοί επαγγελματίαι, συνθέται και πλήθος ακροατών, που όταν πρωτάκουσαν τη μουσική αυτή εφώναζαν αποκαλώντας της ιεροσυλία, με το πέρασμα του χρόνου και την φυσική εξέλιξη που έχει συντελεσθή στις απαιτήσεις μας από τη μουσική, ομολογούν πως στη μεγάλη συγκίνηση που ένοιωσαν και την σπάνια εντύπωση ανώτερης τέχνης που απεκόμισαν από την παράσταση της *Ηλέκτρας*, η μουσική του μεγάλου μας καλλιτέχνη συμβάλλει σε σημείο καταπληκτικό. [...] Όπως για πολλά έργα αξίας, έτσι και γι' αυτό χρειάσθηκε λίγος καιρός για να γίνη κτήμα κάθε καλοπροαίρετου ακροατή».²⁸¹

²⁷⁷ Κύπρος Φραγκούλης, “Σοφοκλέους "Ηλέκτρα", εις το Βασιλικόν Θέατρον. Η χθεσινή "πρώτη"”, εφ. *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 16/10/1952.

²⁷⁸ Χρονόπουλος, ό.π.

²⁷⁹ Ηλίας Βενέζης, “Η “Ηλέκτρα””, εφ. *Το Βήμα*, 14/10/1952.

²⁸⁰ Αιμίλιος Χουρμούζιος, “Η Ηλέκτρα εις το Εθνικόν (με την κ. Κατίναν Παξινοῦ ερμηνεύτριαν της ηρωίδος)”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα 17/10/1952.

²⁸¹ Γεώργιος Λυκούδης, “Τραγωδία και μουσική”, εφ. *Το Βήμα*, 25/10/1952.

Μια διαφορετική οπτική επί του θέματος προτείνει η Αναστασία Σιώψη στο κείμενό της *περί της μουσικής του Μητρόπουλου για το αρχαίο δράμα*.²⁸² Η μουσικολόγος ανάγει την νέα αυτή στάση των κριτικών απέναντι στο Μητρόπουλο, στη διεθνή αναγνώρισή του ως διευθυντή ορχήστρας.²⁸³ Παραθέτει μάλιστα ως τεκμήριο αποσπάσματα από άρθρο της Σοφίας Σπανούδη στη *Νέα Εστία* του 1949, στο οποίο η άλλοτε αυστηρότατη κριτής του Μητρόπουλου, εμφανίζεται τώρα να τον αποθεώνει, γράφοντας για τον συνθέτη πως «δημιούργησε ένα νέο μουσικό πλανητικό σύστημα, με κέντρον τον απολυτισμό της ρυθμικής κυριαρχίας», καθώς κι ότι στη μουσική του για την *Ηλέκτρα* και τον *Ιππόλυτο*, κατάφερε να υποτάξει «στη θέλησή του, στην αισθητική του, στην τεχνοτροπία του, κάθε νόμο και κάθε μυστήριο που βρίσκει αντιμέτωπο μέσα στην ουσία και μέσα στο πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας».²⁸⁴

Δεν χωρά αμφιβολία ότι η διεθνής καταξίωση του Μητρόπουλου, διαδραμάτισε κάποιο ρόλο στη μεταβολή της κοινής γνώμης απέναντι στο συνθετικό του έργο. Αυτό όμως δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να συνέβαλαν και άλλοι παράγοντες στην εν λόγω εξέλιξη. Βρισκόμαστε εξάλλου πια στη δεκαετία του 50', την κατεξοχήν περίοδο άνθησης της πρωτοποριακής μουσικής, η οποία σταδιακά θα αποκαθλώσει την Εθνική Σχολή.²⁸⁵ Οι ιδέες της Σχολής του Καλομοίρη έχουν αρχίσει να κλονίζονται, και οι γνώμες των μελών της, διαχρονικών πρωταγωνιστών στην «διαπόμπευση» των έργων του Μητρόπουλου, δεν κρατούν πλέον το ίδιο βάρος. Παράλληλα το ελληνικό κοινό είναι ελαφρώς πιο εξοικειωμένο με τα νέα μουσικά ρεύματα. Μάλιστα, ακριβώς στο έτος που εξετάζουμε, το 1952, διοργανώνονται από την Υπηρεσία Πληροφοριών των ΗΠΑ οι πρώτες επίσημες εκδηλώσεις πρωτοποριακής μουσικής στην Αθήνα.²⁸⁶ Συνεπώς, ίσως το ακροατήριο στο οποίο απευθυνόταν ο Μητρόπουλος, να ήταν, 16 χρόνια αργότερα, πιο έτοιμο να εκτιμήσει τη συνεισφορά του, κι όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Λυκούδης, να την κάνει κτήμα του.

Δυστυχώς για τον Μητρόπουλο και το Εθνικό Θέατρο, η περιοδεία θα ναυαγήσει αιφνιδιαστικά, λόγω σφοδρής αντιπαράθεσης που προκλήθηκε ανάμεσα στον Μινωτή και τον Ροντήρη.²⁸⁷ Δίνονται ωστόσο λίγες παραστάσεις, τόσο της *Ηλέκτρας* όσο και του *Οιδίποδα*, στο Mark Hellinger Theatre της Νέας Υόρκης. Η υποδοχή είναι θριαμβευτική:

«Με πρωτοφανή, όπως μου λένε, για το Αμερικανικό κοινόν ενθουσιασμόν και με έκδηλην εκτίμησιν για την καλή τεχνική της αξίαν εδόθηκε απόψε υπό τον θίασο του Εθνικού μας Θεάτρου η πρώτη παράσταση της *Ηλέκτρας* εις το θέατρο

²⁸² Σιώψη, ό.π.

²⁸³ Ό.π., σ. 143.

²⁸⁴ Ό.π.

²⁸⁵ Ρωμανού, ό.π., σ. 231.

²⁸⁶ Ό.π., σ. 234.

²⁸⁷ Βλ. «Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής [...]», ό.π., 42:57.

Χέλιγκερ. Σε πολλές εκατοντάδες ανέρχονται εκείνοι που έμειναν απ' έξω διότι δεν έλαβαν πρόνοια να εξασφαλίσουν εισιτήριο δια την πανηγυρικήν αυτήν πρεμιέρα. Αν δε κρίνει κανείς από τη σημερινή συρροή και την ζήτηση των εισιτηρίων, μου φαίνεται ότι η επιτυχία της περιοδείας του θεάτρου μας στις Ηνωμένες Πολιτείες θα είναι άνευ προηγουμένου. [...] Η όλη παράσταση διεξήχθη με τρόπον που, εκτός από την ψυχική αναταραχή και το δέος που μετέδωσε και στον πλέον ανέτοιμο θεατή, μπορούμε να πούμε πως ήταν υποδειγματικός. Η ερμηνεία του αριστουργήματος αυτού [...] ήταν μια υπέροχη δημιουργία για την οποία το Εθνικό μας Θέατρο πρέπει να υπερηφανεύεται».²⁸⁸

Με αυτά τα λόγια έσπευσε ο Γ. Λυκούδης να ενημερώσει τους συμπατριώτες του για τη σαρωτική επιτυχία της πρεμιέρας. Προς το παρόν δεν φαίνεται να υπάρχει η παραμικρή ένδειξη για όσα οδήγησαν στη ματαίωση της περιοδείας. Ο μαέστρος δε χάνει την ευκαιρία να εγκωμιάσει γι' ακόμα μια φορά τη μουσική του συναδέλφου του: «Η δε μουσική του κ. Μητρόπουλου που είχα την τιμή και την χαρά να διευθύνω ήλθε να ολοκληρώσει την αλησμόνητη αυτή καλλιτεχνικήν ελληνικήν εκδήλωσιν».²⁸⁹

Τα εγκώμιά τους για την υπόκρουση, καθώς και για το σύνολο της παραγωγής, φροντίζουν να αποτυπώσουν στον τύπο δεκάδες Αμερικανοί κριτικοί. Εν προκειμένω, η Trudy Ruth της *Athens news*, γράφει: Ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που σε αυτή την περίπτωση συστήθηκε για πρώτη φορά ως συνθέτης στο κοινό της Νέας Υόρκης που τον γνωρίζει, τον θαυμάζει και τον αγαπάει ως τον εξαιρετο διευθυντή της Φιλαρμονικής, βοήθησε την παράσταση παρέχοντάς της μια μουσική επένδυση με βάθος και ποιητική έκφραση, της οποίας τα απόκοσμα έγχορδα και ηχηρά τύμπανα υπογράμμισαν τα πιο δραματικά επεισόδια».²⁹⁰ Με πολύ παρόμοιο τρόπο αναφέρεται στη μουσική του Μητρόπουλου κι ο κριτικός θεάτρου των *New York Times* Brooks Atkinson, ο οποίος κάνει ειδική μνεία στην τραγική αξία που φέρει η μουσική ξέχωρα απ' το ρόλο της στο έργο. Επιπρόσθετα, παροτρύνει όποιον επιθυμεί «να μάθει πώς θα' πρεπε να παίζεται η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, να κατευθυνθεί προς το θέατρο Mark Hellinger μέχρι το τέλος της εβδομάδας».²⁹¹ Οι περισσότερες κριτικές που μνημονεύουν τη μουσική, στέκονται στην ατμοσφαιρική συνεισφορά της, καθώς και στην ενέργεια που εκείνη προσδίδει στο συνολικό αποτέλεσμα. Ίσως η πλέον ενδιαφέρουσα, προέρχεται από τον John Charman της *Daily news*, ο οποίος μας παρέχει την οπτική ενός ανθρώπου που δε γνωρίζει τη γλώσσα: «Για κάποιον σαν εμένα, παντελώς αδαή όσον αφορά στην ελληνική γλώσσα, η μεγαλύτερη απόλαυση από την παράσταση είναι ό,τι φτάνει στο

²⁸⁸ Γεώργιος Λυκούδης, «Η εθνική σκηνή εις την Αμερικάνην: Θριαμβευτική η πρώτη παράσταση της "Ηλέκτρας" από το Εθνικό μας», εφ. *Το Βήμα*, 21/11/1952.

²⁸⁹ Ό.π.

²⁹⁰ Trudy Goth, «"Electra" conquers Broadway», εφ. *Athens news*, 26/11/1952.

²⁹¹ Brooks Atkinson, εφ. *New York Times*, χ.τ., 20/11/1952.

αυτί· διότι ο Δημήτρης Μητρόπουλος έχει συνθέσει για την παραγωγή μια απειλητική μα συναρπαστική μουσική, σαν συνοδεία για το δράμα και τα χορικά».²⁹²

Απ' τις υπόλοιπες (διασωθείσες) κριτικές, ξεχωρίζει εκείνη του συντάκτη των *New York Times* John Martin, αφού ο Αμερικανός προβαίνει σε σύγκριση της μουσικής του Μητρόπουλου, μ' αυτή της Παξινού για τον *Οιδίποδα*: «Για την *Ηλέκτρα* ο Δημήτρης Μητρόπουλος έγραψε μία ωραία και αυστηρή μουσική, που μένει πολύ λιγότερο πιστή στους αρχαίους ρυθμούς και στα πατροπαράδοτα όργανα απ' όσο η απλούστερη μουσική που έγραψε η Παξινού για τον *Οιδίποδα*. Αλλά το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής βγαίνει πραγματικά από τον λόγο. Όταν την ώρα που μιλά ο Εξάγγελος στην *Ηλέκτρα*, η Παξινού κάνει ένα *Obbligato* [...] ρυθμικού θρήνου,²⁹³ αυτό στην πραγματικότητα είναι περισσότερο μουσική παρά καθαρό θέατρο. Σ' όλη τη διάρκεια του ρόλου χρησιμοποιεί τη φημισμένη της φωνή [...], πλουτίζοντας την κλίμακα της φυσικής ομιλίας σε τόνο, σε αποχρώσεις, σε ρυθμό». Τέλος, παραθέτουμε μεταφρασμένο απόσπασμα απ' το άρθρο του Louis Sheaffer στην *Brooklyn Eagle*, όπου ο δημοσιογράφος παρομοιάζει την *Ηλέκτρα* με Όπερα: Η παραγωγή της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή [...], είναι σαν μια αυστηρή, συγκινητική Όπερα, της οποίας η μουσική επένδυση, η ψαλμωδία του χορού και οι δομημένες κινήσεις αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα».²⁹⁴

Η *Ηλέκτρα* του 1978· η οριστική δικαίωση της μουσικής του Μητρόπουλου

Παρά το άδοξο τέλος της, η περιοδεία του Εθνικού Θεάτρου στη Νέα Υόρκη επικύρωσε τις εξαιρετικές εντυπώσεις της διεθνούς κοινότητας, τόσο για την υπόκρουση του Μητρόπουλου, όσο και για το σύνολο της παραγωγής. Τα εύσημα για τον διαχρονικά “διχαστικότερο” παράγοντα του έργου, πρέπει αντικειμενικά να δοθούν στη μουσική. Η ίδια μουσική που άλλοτε χαρακτηρίστηκε «ιερόσυλη» και κατάλληλη μόνο για τα πανηγύρια «άγριων φυλών της ζούγκλας», δεκαέξι χρόνια αργότερα καταφέρνει να αποσπάσει χαρακτηρισμούς όπως «συναρπαστική» και «σαγηνευτική». Παρ' όλα αυτά, η πραγματική δικαίωση για τη δουλειά του Μητρόπουλου δεν θα έρθει παρά πολλά χρόνια μετά το θάνατό του και συγκεκριμένα το 1978, στο τελευταίο μέχρι σήμερα ανέβασμα της *Ηλέκτρας* του Ροντήρη. Το 1978 ο σκηνοθέτης έχει φτάσει αισίως τα 79 του χρόνια. Έχει αποσυρθεί απ' την ενεργό δράση για περισσότερα από οχτώ έτη και δε θυμίζει σε τίποτα τον ακούραστο και παθιασμένο σκηνο-

²⁹² John Chapman, “Greek theatre offers “Electra””, εφ. *Daily news*, 20/11/1952.

²⁹³ *Obbligato*: ουσιώδες μα δευτερεύον οργανικό μέρος, συνήθως μελωδικού χαρακτήρα.

²⁹⁴ John Martin, “The dance: Chorus / Theatrical synthesis of classic Greece and sources of its power”, εφ. *The New York Times*, 14/12/1952.

θέτη του παρελθόντος. Η παράσταση είναι καθαρά τιμητικού χαρακτήρα, κι όποιος παρευρέθηκε εκείνες τις ημέρες σε Επίδαυρο και Ηρώδειο προσδοκώντας να βιώσει κάτι απ' την ιστορική παραγωγή του μεγάλου σκηνοθέτη, αποχώρησε απογοητευμένος. Η παράσταση, όπως προδίδουν οι εφημερίδες της εποχής, ήταν μέτρια από κάθε άποψη.²⁹⁵ Υπήρξε ωστόσο ένα συστατικό της που απέσπασε θετικές κριτικές απ' την πλειονότητα των κριτικών. Το συστατικό αυτό δεν είναι άλλο από τη μουσική του Μητρόπουλου:

«Η παράσταση που παρακολούθησα χτες στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου – το γράφω με όλο τον σεβασμό προς το μεγάλο δάσκαλο Δημήτρη Ροντήρη, είχε όλα τα μειονεκτήματα της παλιάς σχολής χωρίς καν ένα από τα πλεονεκτήματά της [...]. Μας έμεινε τελικά η συγκίνηση από την πάντα ζωντανή μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου, η συγκίνηση από την απέριττη ομορφιά του τοπίου της Επιδαύρου και του Αρχαίου Θεάτρου, η γοητεία του μύθου».²⁹⁶ Το παρόν αποτελεί απόσπασμα απ' την τοποθέτηση του συγγραφέα Λέανδρου Πολενάκη στην *Αυγή*. Την ίδια ώρα ο κριτικός θεάτρου Αλκ. Μαργαρίτης χαρακτηρίζει «υποβλητική του τραγικού δέους» την «εισαγωγική και συνοδευτική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου»,²⁹⁷ ενώ κάποιο ανώνυμο δημοσίευμα της *ελευθεροτυπίας* μαρτυρεί την πραγματική εντύπωση που προκάλεσε στους 20.000 θεατές η «θαυμάσια» υπόκρουση του συνθέτη.²⁹⁸ Εννοείται βέβαια πως δεν έμειναν άπαντες ευχαριστημένοι. Ο δημοσιογράφος Στάθης Δρομάζος εκτιμά πως η μουσική «δεν είχε σχέση με το θέατρο».²⁹⁹ Παράλληλα ο ειδικός συνεργάτης της *Εστίας* με ψευδώνυμο “Τ” υποστηρίζει ότι η «γραφέισα πρό 4οετίας και πλέον» επένδυση του Μητρόπουλου, «ήρμοζε περισσότερο εις βαγκνερικήν όπεραν και όχι εις αρχαίαν Ελληνικήν τραγωδίαν».³⁰⁰ Εντούτοις σε γενικές γραμμές οι ειδικοί συνηγορούν στην ακόλουθη συναρπαστική αλήθεια: Πως η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου, που το 1936 αποτελούσε το «μελανό σημείο» της παράστασης, 42 χρόνια αργότερα, συνιστά, από κοινού ίσως με τα σκηνικά του Κλώνη, τον μοναδικό παράγοντα του έργου που διασώθηκε στο χρόνο.

²⁹⁵ Βλ. Δημήτρης Ροντήρης / το αποτύπωμα του δημιουργού (μέρος 2ο)”, *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/24556/>, 38:04, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

²⁹⁶ Λέανδρος Πολενάκης, “Σοφοκλή "Ηλέκτρα", Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου”, εφ. *Η Αυγή*, 09/07/1978.

²⁹⁷ Αλκ. Μαργαρίτης, “Σοφοκλέους "Ηλέκτρα": Αναβίωση μιας σκηνοθεσίας”, εφ. *Τα νέα*, 14/07/1978.

²⁹⁸ [Άδηλος], “20.000 θεατές στην "Ηλέκτρα””, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 03/07/1978.

²⁹⁹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, “Σοφοκλή “Ηλέκτρα””, εφ. *Η Καθημερινή*, 11/07/1978.

³⁰⁰ Τ., “Το Φεστιβάλ Επιδαύρου: “Ηλέκτρα””, εφ. *Εστία*, 08/07/1978.

Η επιστροφή του *Ιππόλυτου*, (1953-1955)

Παρόμοια πορεία με αυτή της *Ηλέκτρας*, θ' ακολουθήσει και ο *Ιππόλυτος* Στεφανηφόρος. Παρότι το έργο του Ευριπίδη, σε αντίθεση με εκείνο του Σοφοκλή, δεν επαναλαμβάνεται άμεσα μετά το 1937, γνωρίζει τελικά την αποθέωση την περίοδο που ακολούθησε την επαναφορά του Ροντήρη στο Εθνικό Θέατρο το 1953.³⁰¹ Ο σκηνοθέτης θέλησε να διδάξει τον Ιππόλυτο επί τρία συναπτά έτη κι επιδίωξε μάλιστα να εγκαινιάσει με αυτόν το Φεστιβάλ Επιδαύρου το 1955. Το όραμά του δεν προφταίνει να υλοποιήσει ο ίδιος, αφού παύεται από το Εθνικό Θέατρο κι αντικαθίσταται απ' τον Αιμίλιο Χουρμούζιο, μερικούς μόνο μήνες πριν την ιστορική επίσημη έναρξη του Φεστιβάλ.³⁰² Η παράσταση διεξάγεται τελικά ερήμην του. Ωστόσο, η ανεπίσημη – δοκιμαστική έναρξη του Φεστιβάλ, το 1954, έλαβε χώρα υπό τη δική του επίβλεψη. Ο ίδιος αναφέρεται σε αυτήν, στον λόγο που εκφώνησε στην εκδήλωση για τη μνήμη του Μητρόπουλου: «Η επιτυχία του *Ιππόλυτου* το 1954, όταν εγκαινιάστηκαν για πρώτη φορά τα *Επιδαύρια*, ήταν μεγάλη. Και μέσα στην αποθέωση, στις ασυγκράτητες επευφημίες του κοινού, με συγκίνηση η σκέψη όλων μας στρεφότανε στον Δημήτρη Μητρόπουλο, που ήτανε ένας απ' τους κύριους συντελεστές της επιτυχίας».³⁰³ Η διανομή των ρόλων στην παράσταση του 1953, δε θυμίζει σε τίποτα την πρώτη του 1937. Εξαίρεση στον κανόνα αποτελεί η Αθανασία Μουστάκα, που υποδύθηκε την Παραμάννα και στις δύο παραγωγές. Απ' τον υπόλοιπο θίασο, ξεχωρίζει το όνομα του νεαρού τότε Αλέκου Αλεξανδράκη, στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Ιππόλυτου.³⁰⁴

Ήδη απ' τις πρώτες παραστάσεις η υποδοχή είναι ενθουσιώδης. Ο Κύπρος Φραγκούλης εμφανίζεται γι' ακόμα μια φορά απόλυτα ευχαριστημένος απ' τη δουλειά του Μητρόπουλου: «Η ποίηση του λόγου συνταιριάζονταν άριστα με τα μέλη των χορικών εδημιουργείτο μία παναρμόνια μελωδία ουράνιας καλωσύνης [sic.]. Κι όμως ευρέθη κριτικός, που έφεξε τη μέθοδο, γιατί τον πείραξε η μονοφωνία των μελών».³⁰⁵ Εξίσου ικανοποιημένος δηλώνει κι ο συνθέτης Πέτρος Πετρίδης σε κριτική του στην *Καθημερινή*. Φαίνεται μάλιστα να διαχωρίζει τη συνεργασία Ροντήρη – Μητρόπουλου από αντίστοιχες – λιγότερο ισορροπημένες συμπράξεις άλλων καλλιτεχνών:³⁰⁶ «Είναι προφανές ότι στην περίπτωση του *Ιππόλυτου* επεκράτησε μεταξύ των κ.κ. Ροντήρη – Μητροπούλου θαυμαστή ομόνοια και αισθητική συναδέλφωση. Ως κύριο χαρακτηριστικό της υποκρούσεως του κ. Μητροπούλου εμ-

³⁰¹ Ροντήρης, ό.π., σ. 227.

³⁰² Ό.π., βλ. επίσης «Δημήτρης Ροντήρης / το αποτύπωμα του δημιουργού [...]», ό.π., 45:02 και 46:43.

³⁰³ Ό.π., σ. 179.

³⁰⁴ Βλ. Εθνικό Θέατρο / ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=750>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

³⁰⁵ Κύπρος Φραγκούλης, «Ευριπίδη “Ιππόλυτος”», *Πειραιϊκή Έρευνα*, 01/11/1953.

³⁰⁶ Βλ. σ. 39.

φανίζεται ο πλήρης εναγκαλισμός υπό της μουσικής των λυρικών και χορογραφικών προσθέσεων και εξορμήσεων του σκηνοθέτη. Εάν αποδέχεται κανείς τας αισθητικές αντιλήψεις του κ. Ροντήρη όσον αφορά την αρχαίαν τραγωδίαν, τότε πρέπει να θαυμάση αδιστακτως την εξαιρετική μουσικήν ευστροφία, με την οποία ο κ. Μητρόπουλος ετόνισε με στοιχεία μουσικά τα χορικά του Ιππόλυτου». ³⁰⁷ Στη συνέχεια του ίδιου κειμένου ο Πετρίδης επιχειρηματολογεί διεξοδικά ενάντια στη χρήση του Sprechchor: «[...] Τα δύο χορικά, όπου με πολλήν ύφεσι χρησιμοποιείται από τους κ.κ. Ροντήρη – Μητρόπουλον, η τεχνοτροπία του ομιλούντος χορού, αποτελούν και τα ασθενέστερα σημεία της μουσικής υποκρούσεως του *Ιππόλυτου* κατ' αντίθεσιν με τα δημοτικοφανή μέλη άλλων χορικών, των οποίων ο μονόφωνος ψαλμός από τον χορό και ο αρμονικός και αντιστιτικός χειρισμός από την ορχήστρα δέον να καταλογισθούν ως περιφανείς επιτυχίαι στο ενεργητικό του κ. Μητρόπουλου». ³⁰⁸ Ως προς την ακαταλληλότητα της εν λόγω τεχνικής τείνει να συμφωνήσει η συντριπτική πλειοψηφία των κριτικών. ³⁰⁹

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση της μουσικολόγου Αύρας Θεοδωροπούλου στη *Νέα Εστία*, η οποία εντοπίζει στο έργο του Μητρόπουλου την οριστική λύση του ζητήματος της μελοποίησης των χορικών:

«Σε μια τέτοια ρεαλιστική απόδοση, [όπως αυτή του Ροντήρη] έπρεπε να ταιριάζει και η μουσική, το αιώνιο αυτό πρόβλημα στην εμφάνιση του αρχαίου δράματος. Ίσαμε τώρα όλες οι προσπάθειες που έγιναν για τη λύση του στηρίχτηκαν στην αντίληψη της αναβίωσης της αρχαίας μουσικής. Η προσπάθεια ήταν μάταιη [...]. Σήμερα, με τη μουσική του για τον Ιππόλυτο μπορώ να πω αδισταχτα πως ο Μητρόπουλος, με τη μουσική του ιδιοφυΐα και την ποιητική του διαίσθηση, έδωσε τη σωστή λύση στο μεγάλο αυτό πρόβλημα. Στα χορικά η μελωδία είναι απλή, λιτή αλλά εκφραστική, μέσα σε μίαν ατμόσφαιρα βυζαντινής υμνωδίας, χωρίς ν' αντιγράφονται αυτούσια βυζαντινά μέλη. Εκτός όμως από τα χορικά σε πόσα άλλα σημεία η μουσική του Μητρόπουλου υποβάλλει το εσωτερικό νόημα της τραγωδίας, με την Εισαγωγή, με την υπόκρουση στο μονόλογο της Φαίδρας, με τη μουσική συνοδεία του νεκρού Ιππόλυτου. Όμως γιατί να είναι τόσο κρυμμένη η μουσική, σαν να ήταν ολότελα ασήμαντη; Έπρεπε ή ν' ακούγεται πληρέστερα ή να λείπει». ³¹⁰

³⁰⁷ Πέτρος Πετρίδης, «Η μουσική του “Ιππόλυτου”», εφ. *Η Καθημερινή*, 23/09/1953.

³⁰⁸ Ό.π.

³⁰⁹ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 106.

³¹⁰ Αύρα Σ. Θεοδωροπούλου, «Η μουσική του Μητρόπουλου στον “Ιππόλυτο” του Ευριπίδη», *Νέα Εστία*, 15/10/1953.

Τόσο η Θεοδωροπούλου, όσο και αρκετοί ακόμα κριτικοί, εκφράζουν την ανακούφιση τους για τη νέα χορογραφία, καθώς εκείνη του 1937 κρίθηκε ομολογουμένως ανεπιτυχής.³¹¹ Τέλος αξίζει να αναφερθούμε στην κριτική του Μελή Νικολαΐδη στην Ελευθερία Λευκωσίας. Ο λογοτέχνης, σε αντίθεση με όσα υποστήριζαν οι επικριτές του Μητρόπουλου έπειτα απ' την πρεμιέρα του 1937, θεωρεί πως η υπόκρουση του συνθέτη, όχι μόνο δεν καλύπτει τον τραγικό λόγο, αλλά συμβάλλει στην ανάδειξή του:

«(Όπως οι κινήσεις του χορού) το ίδιο και η μουσική υπόκρουση – απαλό συνταίριασμα και αυτή Βυζαντινών και νεώτερων δημοτικών μοτίβων – συνόδευε εκδηλώσεις του Χορού σαν μια απαλή και διακριτική συνοδεία, που περιόριζε την παρουσία της στην λεπτή υπογράμμιση των ρυθμικών κινήσεων και του λυρικού λόγου του Χορού. Γι' αυτό, ούτε η ομαδική απαγγελία του – ρυθμική πάντα και μονόφωνη – ούτε ακόμα και το επίσης μονόφωνο, απαλό και ευγενικό τραγούδι του στα πιο υψηλά μέρη της λυρικής εξάρσεως του λόγου, εσκέπαζαν ή αδυνάτιζαν καθόλου, όπως άλλοτε, την ομορφιά και το μεγαλείο των χορικών και γενικά του λόγου. Απεναντίας μάλιστα τα ετόνιζαν και τα εγχρωμάτιζαν με τέτοιο τρόπο, ώστε όχι μόνο να εκφράζουν πιστά και χαρακτηριστικά τα συναισθήματα και τις σκέψεις του Χορού, αλλά και να βρίσκουν πλήρη ανταπόκριση στα συναισθήματα και τις σκέψεις του σημερινού ακροατή».³¹²

Τις διθυραμβικές κριτικές που απέσπασε η παράσταση το 1953 πιστοποιούν εκείνες του 1954, με τις περισσότερες όμως να μην ασχολούνται με τη μουσική επένδυση. Ο συντάκτης της *Βραδυνής* Δημ. Χρονόπουλος αναφέρεται συνοπτικά σε αυτή χαρακτηρίζοντάς την «άμεμπτη».³¹³ Παράλληλα ο ειδικός συνεργάτης του *Βήματος* “γ. άπ”, μαρτυρεί πως ορισμένες μουσικά εκφερόμενες φράσεις του χορού δεν έφτασαν καθαρά στο κοινό, προς απογοήτευση όσων γνωρίζουν «πόσην σημασίαν έχουν οι λόγοι του χορού εις τας αρχαίας τραγωδίας».³¹⁴ Κατά γενική ομολογία, εντύπωση προκάλεσε η «πειστική και προ παντός ανθρωπινή» ερμηνεία του άπειρου ακόμα Αλέκου Αλεξανδράκη,³¹⁵ ενώ το «πείραμα» του φεστιβάλ θεωρήθηκε απολύτως επιτυχημένο, με χιλιάδες θεατές τόσο απ' τις πόλεις, όσο κι από τα γύρω χωριά, να αποχωρούν από τον αρχαίο χώρο κατενθουσιασμένοι: «Η φετεινή γενική δοκιμή – γιατί για γενική δοκιμή πρόκειται – δίνει αρκετές ελπίδες ότι τα φεστιβάλ μπορούν

³¹¹ Αρβανίτη, ό.π., σ. 225.

³¹² Μελής Νικολαΐδης, “Αρχαία τραγωδία: Η παράσταση του “Ιππόλυτου” στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ελευθερία Λευκωσίας*, 27/09/1953.

³¹³ Δημ. Χρονόπουλος, “Καλλιτεχνικά παραλειπόμενα. Από την Επίδαυρο... και τον Εθνικό Κήπο”, εφ. *Η Βραδυνή*, 12/08/1954.

³¹⁴ Γ. άπ., “Αι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Η επανάληψις του “Ιππόλυτου” εις την Επίδαυρον, μερικά συμπεράσματα”, εφ. *Το Βήμα*, 10/08/1954.

³¹⁵ Βλ. Χρονόπουλος, “Καλλιτεχνικά παραλειπόμενα [...]”, ό.π.

να εδραιωθούν και να ακτινοβολήσουν. [...] Οπωσδήποτε, κόσμος, έστω και ντόπιος συνέρρευσε περισσότερος απ' ό τι υπολόγιζαν και οι πιο ευοίωνες προβλέψεις». ³¹⁶

Το 1955, χρονιά που σηματοδοτείται όχι μόνο απ' την επίσημη έναρξη των *Επιδαιριών*, αλλά και την πρώτη επιστροφή του Μητρόπουλου στην Ελλάδα έπειτα από απουσία δεκαέξι χρόνων, ³¹⁷ το ενδιαφέρον των κριτικών δείχνει να επανέρχεται στη μουσική υπόκρουση. Ο ποιητής Κλέων Παράσχος κρίνει πως η συνοδεία του Μητρόπουλου υπήρξε ιδανική: «Η μουσική του Μητρόπουλου, είχα την αίσθηση ότι υπογραμμίζει όσο και ό πως πρέπει τον λόγο του ποιητού. Συνολικά μιας σπάνιας ποιότητας παράστασις που την παρακολούθησαν με αληθινή κατάνυξη οι χιλιάδες των θεατών». ³¹⁸ Πιο ανάμεικτα συναισθήματα, αναφορικά με τη συνέπεια της συνοδείας, εκδηλώνει σε κριτική του στην εφημερίδα *Το Βήμα* ο δημοσιογράφος Κυριάκος Σιμόπουλος: «Είναι και η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου. Επιβλητική υπόκρουση, υπογράμμισε το τραγικό στοιχείο και διευκόλυνε την κατανόηση του έργου. Μα σε ορισμένα σημεία έχανε τους διακριτικούς τόνους κι έφτανε στην υπερβολή. Τότε οι σάλπιγγες και τα κρουστά κυριαρχούσαν στη σκηνή. Μια ηχητική παρένθεση που ξέκοβε τη συγκίνηση των θεατών και ζημίωνε την ενότητα των επεισοδίων της τραγωδίας». ³¹⁹ Τέλος, η συγγραφέας Ειρήνη Καλκάνη, αν και διαφωνεί κάθετα με το τραγούδι του χορού, χαρακτηρίζει τη μουσική επένδυση «θαυμάσια». ³²⁰ (Απογευματινή 01/07/1955) Αναμφίβολα, η δεύτερη αυτή «θητεία» του *Ιππόλυτου*, την τριετία 1953-1955, εξελίχθηκε σε μεγάλη επιτυχία και δικαίωσε την προσπάθεια των Ροντήρη – Μητρόπουλου. ³²¹ Όπως και με την *Ηλέκτρα*, οι αντιδράσεις των ειδικών δεν θυμίζουν σε τίποτα εκείνες του 1937· ακόμα κι ό σοι διαφωνούν με τις λύσεις που έδωσε ο συνθέτης, διατυπώνουν τις αντιρρήσεις τους με αμέριστο σεβασμό προς το πρόσωπό του. Η παράσταση του *Ιππόλυτου* του 1955, διεξήχθη εν απουσία του Ροντήρη, στις 26 Ιουνίου του έτους. ³²² Αυτή ωστόσο, δεν θα είναι η τελευταία φορά που θα ακουστεί η μουσική του Μητρόπουλου στον ιερό χώρο της Επιδαύρου.

³¹⁶ Άλκης Θρύλος, "Το φεστιβάλ της Επιδαύρου", *Νέα Εστία*, 01/08/1954.

³¹⁷ Κώστσιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π., σ. 105-106.

³¹⁸ Κλέων Β. Παράσχος, "Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου (Εθνικόν Θέατρον)", εφ. *Η Καθημερινή*, 28/06/1955.

³¹⁹ Κυριάκος Σιμόπουλος, "Ο "Ιππόλυτος". Το φεστιβάλ της αρχαίας τραγωδίας", εφ. *Το Βήμα*, 28/06/1955.

³²⁰ Ειρήνη Καλκάνη, "Ευριπίδου "Ιππόλυτος", Φεστιβάλ Επιδαύρου", εφ. *Απογευματινή*, 01/07/1955.

³²¹ Σαμπροβαλάκης, ό.π., σ. 22.

³²² Ακολούθησε μάλιστα εκ νέου περιοδεία του Εθνικού Θεάτρου στο εξωτερικό, με τον *Οιδίποδα Τύραννο* και τον *Ιππόλυτο*, υπό την καθοδήγηση πλέον του Μινωτή. Βλ. Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 107.

Η παράσταση του *Ιππόλυτου* το 2004

Προκειμένου να γιορτάσει τα 50 χρόνια από την εγκαθίδρυση του Φεστιβάλ Επιδαύρου, το Εθνικό Θέατρο, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Νίκου Κούρκουλου, επιλέγει το 2004 να ανεβάσει ξανά τον *Ιππόλυτο Στεφανηφόρο* του Ευριπίδη, αξιοποιώντας τη μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου.³²³ Στο μεταξύ, έχουν προηγηθεί ήδη από το 1965 επαναλήψεις του έργου απ' τον Ροντήρη και το Πειραιϊκό Θέατρο, προς τιμήν του αποθανόντα πια Μητρόπουλου, σε Επίδαυρο, Ηρώδειο και Κύπρο, ενώ το καλοκαίρι του ίδιου έτους ο συνθέτης και συνεργάτης του Ροντήρη Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης διηύθυνε στη Γερμανία τη μουσική του συναδέλφου του με τη Συμφωνική Ορχήστρα Ραδιοφωνίας του Βερολίνου.³²⁴ Την παραγωγή του 2004, αναλαμβάνει να σκηνοθετήσει ο Βασίλης Νικολαΐδης, ενώ η παρωχημένη για τα σημερινά δεδομένα μετάφραση του Σάρρου αντικαθίσταται από την πιο σύγχρονη του Στρατή Πασχάλη. Το γεγονός αυτό δημιουργήσε άμεσα πρόβλημα συμβατότητας της μουσικής, η οποία ήταν στενά συνδεδεμένη με το κείμενο. Το ζήτημα κλήθηκε να διευθετήσει ο μουσικολόγος Γιάννης Σαμπροβαλάκης, ο οποίος φρόντισε με λεπτούς χειρισμούς και σεβασμό πάντα προς το πρωτότυπο έργο του Μητρόπουλου να προσαρμόσει τη μουσική στη νέα μετάφραση, καθώς και στη νέα σκηνοθετική προσέγγιση.³²⁵ Μάλιστα όπως εξηγεί ο μουσικός επιμελητής στο σημείωμά του, σε ορισμένα σημεία χρειάστηκε η μετάφραση να προσαρμοστεί στις μελωδίες του συνθέτη.

Παρά τις προσπάθειες των Νικολαΐδη και Σαμπροβαλάκη, αρκετοί ήταν εκείνοι που θεώρησαν εσφαλμένη επιλογή την χρήση της μουσικής του Μητρόπουλου, κρίνοντας πως ο σκηνοθέτης δεν κατάφερε να την εντάξει επαρκώς στο έργο: «Η παράσταση είχε πολλά προβλήματα, με κύριο, την αδυναμία της να ακολουθεί, χωρίς να προκαλείται αρρυθμία στη σκηνή και, αναπόφευκτα, ανία στο κοίλον, τους “χρόνους” και το ύφος της μουσικής που ο Δημήτρης Μητρόπουλος είχε συνθέσει το 1937 για τον *Ιππόλυτο* του Ροντήρη. Η ενδιαφέρουσα μουσική του Μητρόπουλου, ηχογραφημένη τώρα εξαιρετικά από την Ορχήστρα Χρωμάτων υπό τον Μ. Λογιάδη, αντιμετωπίστηκε με πολύ, ίσως υπερβολικό, σεβασμό από τη σκηνοθεσία του Βασίλη Νικολαΐδη, η οποία όμως δεν μπόρεσε πάντα να την αφομοιώσει».³²⁶ Το ανωτέρω απόσπασμα προέρχεται από το ρεπορτάζ του Βασίλη Αγγελικόπουλου στην *Καθημερινή*. Από κοντά και η θεατρολόγος Ματίνα Καλλάκη, κρίνει πως η επιλογή της

³²³ Κούρκουλος, ό.π., σ. 5, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG000_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 12/02/2024).

³²⁴ Μάμαλης, “Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον “Ιππόλυτο” και το υλικό της στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου”, ό.π., σ. 23.

³²⁵ Σαμπροβαλάκης, ό.π., σ. 22-23.

³²⁶ Βασίλης Αγγελικόπουλος, ““Ιππόλυτος” με αρρυθμίες και “υψηλές” παρουσίες”, εφ. *Η Καθημερινή*, 13/07/2004.

«εξαιρετικής» κατά τα άλλα μουσικής του Μητρόπουλου, «καθήλωσε το σκηνοθέτη και το μεταφραστή Στρατή Πασχάλη σε επιλογές που κοίταζαν προς τα πίσω. [...] Η γλώσσα που υιοθέτησε ο Πασχάλης μας γύρισε πολλές δεκαετίες πίσω, ενώ και στα χορικά φάνηκε η αδυναμία του να συνδυάσει την παλιά μουσική με λύσεις κοντινές στο σημερινό λυρικό αίσθημα. [...] Όταν οι συνθήκες είναι σήμερα τόσο διαφορετικές, η προσπάθεια να αξιοποιήσουμε καλλιτεχνικές κληρονομίες από το παρελθόν στερείται νοήματος και θίγει αυτή καθαυτή την αξία των παλαιών έργων».³²⁷ Με χαρακτηριστική γλαφυρότητα, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος παρατηρεί: «Ο ατυχής Πασχάλης αντί να μεταφράζει από το αρχαίο κείμενο εφευρίσκοντας ανάλογη δική του φόρμα, μιμήθηκε μέτρα, συλλαβές και σχήματα του Σάρρου για να βολευτεί η μουσική του Μητρόπουλου. Φανταστείτε κάποιον να γράφει πάνω στα μέτρα και στα σχήματα του Ρώτα για να τραγουδηθεί με άλλους στίχους μια μελωδία των *Ορνίθων* του Χατζιδάκι. Πραγματική τραγωδία!».³²⁸

Ορισμένοι κριτικοί, αποφαινόμενοι πως η μουσική του Μητρόπουλου δεν μπορεί να σταθεί στο σήμερα: «Ακόμη και αν ανήκε στα αριστουργήματα της ελληνικής μουσικής σύνθεσης, γι' αυτή τη θεατρική παράσταση ήταν μια μουσική επένδυση ανυπόφορα σχολαστική και παλιομοδίτικη. Εμείς είδαμε μια μουσική βαρύγδουπη, φτιαγμένη για να συνοδεύει άλλα υποκριτικά ήθη, άλλες σκηνογραφίες, άλλα αναγνώσματα, άλλες εποχές».³²⁹ Τάδε υποστήριξε ο θεατρολόγος Γρηγόρης Ιωαννίδης σε κριτική του στο περιοδικό *Αντί*. Παρεμφερείς απόψεις διατυπώνουν ο δημοσιογράφος Γιάννης Βαρβέρης στην *Καθημερινή* κι ο συγγραφέας Λέανδρος Πολενάκης στην *Αυγή*.³³⁰ οι δυο τους προσάπτουν στη μουσική του Μητρόπουλου τη μετατροπή του έργου του Ευριπίδη σε Όπερα.³³¹ Εντούτοις, σημαντικό ποσοστό των ειδικών εκφράζει το δέος του για τη μουσική, τεκμηριώνοντας τη διαχρονικότητάς της, κι επαινώντας το σκηνοθέτη που την αξιοποίησε. Ένας απ' αυτούς υπήρξε κι ο κριτικός κινηματογράφου Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, ο οποίος μοιάζει εκστασιασμένος: «Άκουγα αυτό που συνέθεσε ο Δημήτρης Μητρόπουλος και δεν το πίστευα. Είναι μια μουσική που θα έπρεπε να τη μελετούν σκηνοθέτες και μουσικοί όταν ανεβάζουν αρχαία τρα-

³²⁷ Ματίνα Καλλάκη, «Αιωνία η μνήμη! "Ιππόλυτος"», εφ. *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 25-26/09/2004.

³²⁸ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Άλλο δισσοί κι άλλο δασείς λόγοι», εφ. *Τα Νέα*, 19/07/2004.

³²⁹ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Μπροστά στο παρελθόν. Ευριπίδη "Ιππόλυτος", θέατρο Επίδαυρου», *Αντί*, 24/09/2004.

³³⁰ Γιάννης Βαρβέρης, «Ο έρωτας προς τον ανέραστο. Φαίδρα και Ιππόλυτος στο δίχτυ των θεών στην Επίδαυρο», εφ. *Η Καθημερινή*, 01/08/2004.

³³¹ Λέανδρος Πολενάκης, «Ραγισμένος ανδρισμός του ήρωα. "Ιππόλυτος" με το Εθνικό Θέατρο», εφ. *Η Αυγή*, 15/08/2004.

γωδία. Ο Μητρόπουλος έγραψε μια μουσική δόνησης και δράσης, σαν να επρόκειτο για κινηματογράφο επικών διαστάσεων [...]».³³² Πιο συγκρατημένος, αλλά εξίσου ικανοποιημένος εμφανίζεται στις αντιδράσεις του ο θεατρολόγος Θανάσης Κότσης, σε κριτική του στην *Ελευθερία Λαρίσης*: «Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για την εκπληκτική μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου. [...] Πενήντα χρόνια μετά, όχι μόνο διατηρεί την επικαιρότητά της, αλλά δρα ως προσθετικός παράγοντας της συναισθηματικής πρόσληψης και υποβοηθούσε στη δημιουργία δραματικής ατμόσφαιρας».³³³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση της δημοσιογράφου Χριστίνας Ανδρέου, η οποία, αν και δεν έμεινε ευχαριστημένη απ' την απόδοση του χορού, επιδοκιμάζει την επιλογή της μουσικής: «Η επιλογή να παιχτεί η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου κατά τη γνώμη μου στέφθηκε με επιτυχία ακριβώς γιατί η *δυστροπία και η δυσκολία της* σε ενέπνεε να την παρακολουθήσεις ακουστικά βήμα-βήμα».³³⁴ Τέλος αξίζει ν' αναφέρουμε την κριτική της Στέλλας Λοϊζου στο *Βήμα της Κυριακής*. Η θεατρολόγος, παρότι θεωρεί πως η υπόκρουση δεν εντάχτηκε επαρκώς στο έργο, εγκωμιάζει τον συνθέτη για το έργο του: Η μουσική του Μητρόπουλου – γραμμένη το 1937 για την πρώτη παρουσίαση του έργου από το Εθνικό Θέατρο – είπε τη δική της ιστορία και αποδείχθηκε πολύ πιο εύλωτη και ζωντανή από οποιαδήποτε σκέλος της σκηνοθεσίας. Παλαιάς γραφής αλλά διαχρονικής γοητείας, [...] έμεινε ουσιαστικά ανένταχτη σε μια παράσταση που δεν σταμάτησε να την ακολουθεί ασθμαίνοντας».³³⁵

Σκέψεις

Το πεντηκοστό Φεστιβάλ Επιδαύρου περατώνεται στις 22 Σεπτεμβρίου του 2004, με την παράσταση του *Ιππόλυτου* στο Δημοτικό Κηποθέατρο Παπάγου.³³⁶ Έστω κι αν το παράτολμο σχέδιο να ενσωματωθεί η μουσική του Μητρόπουλου σε μια σύγχρονη παράσταση δεν στέφτηκε με επιτυχία, έδωσε την ευκαιρία σε χιλιάδες ανθρώπους να γνωρίσουν και να απολαύσουν, ίσως για τελευταία φορά, την έσχατη συνθετική απόπειρα του σπουδαίου Έλληνα αρχιμουσικού. Τόσο η μουσική συνοδεία του *Ιππόλυτου*, όσο κι εκείνη της *Ηλέκτρας*, διατήρησαν την ικανότητά τους να γοητεύουν τους ακροατές για πολλές δεκαετίες μετά τη

³³² Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Καλός "Ιππόλυτος", ντυμένος με "απόλυτο" Μητρόπουλο / Εθνικό Θέατρο: Ανέβασε ικανοποιητικά την τραγωδία του Ευριπίδη, συγκλονιστική η επιλογή της μουσικής», εφ. *Ελεύθερος τύπος*, 27/09/2004.

³³³ Θανάσης Κότσης, «"Ιππόλυτος" ή το παιχνίδι των θεών. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Βασ. Νικολαΐδη», εφ. *Ελευθερία Λαρίσης*, 19/09/2004.

³³⁴ Χριστίνα Ανδρέου, «"Ιππόλυτος" στην Επιδαυρο, τα είχε όλα...», εφ. *Αξία*, 16/07/2004.

³³⁵ Στέλλα Λοϊζου, «Κύκλος αγνότητας: "Ιππόλυτος" του Ευριπίδη από το Εθνικό Θέατρο στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, σε σκηνοθεσία Βασίλη Νικολαΐδη», εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 25/07/2004.

³³⁶ Βλ. «Καλοκαίρι 2004 – Πρόγραμμα περιοδείας», *Ιππόλυτος* (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 64, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG066_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 16/02/2024).

δημιουργία τους. Ωστόσο στην αρχή πολεμήθηκαν σφοδρά. Κι αν λίγοι αμφισβήτησαν τη συνολική επιτυχία των παραγωγών του Ροντήρη, δεκάδες ήταν εκείνοι που έσπευσαν να απομονώσουν τον Μητρόπουλο και να επιτεθούν στο έργο του συνθέτη. Θα μπορούσε η μετέπειτα αλλαγή στη στάση των κριτικών να οφείλεται αποκλειστικά στην «απογείωση» της καριέρας του ως διευθυντή ορχήστρας; Αποτελεί πεποίθηση του συγγραφέως, ότι ο ισχυρισμός αυτός δεν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα. Εξάλλου φαίνεται πως στο ευρύ κοινό άρεσαν εξ αρχής οι επενδύσεις του, ενώ σε αντίθεση με προγενέστερα έργα του, η μουσική του για την *Ηλέκτρα* απέσπασε ευνοϊκά σχόλια απ' τους Ευρωπαίους, κατά τη διάρκεια της πρώτης διεθνούς περιοδείας του Εθνικού Θεάτρου το 1939. Επομένως, η αρχική κατακραυγή της εργασίας του Μητρόπουλου, φαίνεται πως ενορχηστρώθηκε σε σημαντικό βαθμό από τα μέλη της Εθνικής Σχολής, της οποίας η ρήξη με τις νεωτεριστικές τάσεις είχε ήδη εκδηλωθεί το 1934, με αφορμή τη μουσική των Μανώλη Σκουλούδη και Νίκου Σκαλκώτα για τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη.³³⁷ Η μοντερνιστική διάθεση που έδωσε ο Μητρόπουλος στη μουσική του, επέφερε απλώς την κορύφωση του χάσματος αυτού.³³⁸

Η μεταγενέστερη καταξίωση του Μητρόπουλου, που σαφώς είχε κάποιο αντίκτυπο στην αντιμετώπισή του απ' τους Έλληνες ειδικούς, αν μη τι άλλο τους υποχρέωσε να αντιμετωπίσουν το έργο του με σεβασμό και αληθινή επιστημονική περιέργεια, που δεν θα πρεπε να περιορίζεται στο κατά πόσο συμβαδίζει η προσέγγιση του εκάστοτε δημιουργού, με το προσωπικό δόγμα του καθενός. Τρανό παράδειγμα τέτοιας πολύτιμης ευρύτητας του πνεύματος, αποτέλεσε πρώτος ο ίδιος ο Μητρόπουλος, όταν μίλησε με τα καλύτερα λόγια για τους *Πέρσες* του Jacques Chailley, παρά τον τόσο διαφορετικό τρόπο που οι δυο τους εμπνεύστηκαν την αναβίωση του αρχαίου δράματος (βλ. σ. 26). Στο μεσοδιάστημα απ' τη διετία 1936-1937, μέχρι εκείνη του 1952-1953, έπειτα απ' την οδυνηρή γερμανική κατοχή και τον εμφύλιο, η τέχνη, καθώς και η κοινωνία, έχουν προχωρήσει αρκετά ώστε να μην θεωρείται ιερόσυλη όποια προσπάθεια αναβίωσης δεν στηρίζεται αποκλειστικά στα ελλιπή ιστορικά δεδομένα. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη βαθμιαία παρακμή της Εθνικής Σχολής, την άνθηση της μουσικής πρωτοπορίας, αλλά και την ακλόνητη πίστη και επιμονή των Ροντήρη και Μητρόπουλου στην πετυχημένη έκβαση του εγχειρήματός τους, άνοιξε το δρόμο προς την οριστική δικαίωση της προσπάθειάς τους. Μια δικαίωση για την οποία χρειάστηκε να περιμένουν δεκαέξι ολόκληρα χρόνια, ακριβώς όσα χρειάστηκε να περιμένει η Ελλάδα, προτού υποδεχτεί ξανά το 1955 το μεγάλο της μουσουργό. Η ιστορική, η κατεξοχήν ρηξικέλευθη απόπειρα των Δημήτρη Μητρόπουλου και Δημήτρη Ροντήρη, να μεταφέρουν το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη πραγματικότητα με τόσο ανατρεπτικό για την εποχή

³³⁷ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής* [...], ό.π., σ. 42- 44.

³³⁸ Ό.π., σ. 44.

τους, μα συνάμα λειτουργικό τρόπο, άφησε ανεξίτηλο το σημάδι της στην παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά, με τις λύσεις που παρείχε ο συνθέτης στο ζήτημα του χορού να πρωταγωνιστούν τις ακόλουθες δεκαετίες στην πρόσληψη του αττικού δράματος.³³⁹

³³⁹ Μάμαλης, “Τα μουσικά χειρόγραφα του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον Ιππόλυτο στεφανηφόρο [...]”, ό.π., σ. 157.

Ανάλυση της μουσικής για την Ηλέκτρα

Η πλοκή

Παρότι αγνοούνται τα δεδομένα εκείνα που θα βοηθούσαν στην ακριβή χρονολόγηση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, οι ομοιότητές της με ύστερα έργα του ποιητή, όπως ο *Φιλοκτήτης* (409 π.Χ.) κι ο *Οιδίποδας επί Κολωνώ* (401 π.Χ.), τοποθετούν τη συγγραφή της πιο κοντά στην όψιμη δημιουργική περίοδο του μεγάλου τραγικού.³⁴⁰ Το έργο διαδραματίζεται έξω από το ανάκτορο των Ατρείδων στο Άργος, ξεκινώντας με την είσοδο του Ορέστη, τον οποίον συνοδεύουν ο φίλος του Πυλάδης κι ο Παιδαγωγός.³⁴¹ Αφού καταστρώσουν το σχέδιό τους για να εκδικηθούν τους δολοφόνους του Αγαμέμνονα, αποχωρούν απ' τη σκηνή και το ενδιαφέρον μας στρέφεται στη θρηνούσα Ηλέκτρα. Μάταια ο χορός πασχίζει να την παρηγορήσει και να τη βγάλει απ' το πένθος για τον άτιμο χαμό του πατέρα της. Εξίσου ανεπιτυχείς αποβαίνουν και οι προσπάθειες της αδερφής της Χρυσάνθεμης. Όλες οι ελπίδες της τραγικής ηρωίδος για λύτρωση εναποτίθενται στην επιστροφή του Ορέστη. Οι ελπίδες αυτές αναζωπυρώνονται μετά από κάποιο δυσσιώνο όνειρο της Κλυταιμνήστρας, μόνο και μόνο για να ισοπεδωθούν, στο άκουσμα της ψευδούς αγγελίας του θανάτου του αδελφού της. Ο ίδιος ο Ορέστης, αποκρύπτοντας την ταυτότητά του, αφήνει στα χέρια της την λήκυθο με την υποτιθέμενη τέφρα του και την παρακολουθεί που τον θρηνεί. Ανήμπορος να διαχειριστεί αυτό το θέαμα, της αποκαλύπτεται και τα δύο αδέρφια ανταμώνουν ξανά μετά από τόσα χρόνια. Στο ξέσπασμα ευτυχίας τους παρεμβαίνει ο παιδαγωγός, για να τους υπενθυμίσει το διακύβευμα. Πρώτη σκοτώνεται η Κλυταιμνήστρα, απ' το χέρι του γιου της που θεωρούσε νεκρό. Το δράμα ολοκληρώνεται με το φόνο του Αίγισθου.

Η παρτιτούρα, τα μέρη του έργου και η ορχήστρα

Προκειμένου να υλοποιηθεί με τον δέοντα τρόπο η ανάλυση της υπόκρουσης του Μητρόπουλου κι από τη στιγμή που η πρωτότυπη παρτιτούρα δεν έχει εντοπιστεί,³⁴² αξιοποιήθηκε αντίγραφο του 1952, που υπάρχει στο ψηφιακό αποθετήριο Πολύμνια του Εργαστηρίου Μελέτης της Ελληνικής Μουσικής. Ως αντιγραφέας υπογράφει ο Μ. Συνίδης. Στην επιφάνειά της παρτιτούρας παρατηρούνται αρκετές μεταγενέστερες σημειώσεις κι ερμηνευτικές υποδείξεις, γραμμένες με μολύβι. Οι υποδείξεις αυτές φαίνεται στην πλειοψηφία τους να ανήκουν στον μαέστρο Γιώργο Λυκούδη, ο οποίος φέρεται να υπογράφει στο τέλος του εντύπου, έπειτα από κάθε παραγωγή. Διακρίνονται ακόμα

³⁴⁰ P.J. Finglass (επιμ.), "Sophocles. Electra", *Cambridge Classical Texts and Commentaries* 44, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 1.

³⁴¹ Ο Πυλάδης παραμένει βουβός καθ' όλη τη διάρκεια του δράματος

³⁴² Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου (1932 – 2005)* [...], ό.π., σ. 50.

επισημασμένοι με στυλό οι τονισμοί και οι αναπνοές ηθοποιών και χορού. Παρότι διαπιστώνονται ορισμένες ανακρίβειες (κλειδί της Άλτο στο τσέλο), η επαναλαμβανόμενη χρήση της παρτιτούρας απ' τον Λυκούδη συνιστά σοβαρό τεκμήριο της αυθεντικότητά της. Η μουσική του Μητρόπουλου διαμορφώνεται σε εννέα μέρη, ακριβώς όσα και τα μέρη της τραγωδίας. Εντούτοις τα τμήματα της μουσικής αυτά δεν αντιστοιχούν με τα τμήματα του έργου. Το έργο του Σοφοκλή ξεκινά με τον Πρόλογο, ακολουθεί η Πάροδος με την είσοδο του χορού κι έπονται τα τρία Επεισόδια, τα οποία εναλλάσσονται με τα Στάσιμα. Το έργο περατώνεται με την θριαμβευτική Έξοδο. Στη μουσική επένδυση, το πρώτο της μέρος, που φέρει την ένδειξη *Largo*, προηγείται του Προλόγου κι έχει χαρακτήρα εισαγωγής. Το δεύτερο μέρος συνδέει το τέλος του Προλόγου με την Πάροδο, την οποία συνοδεύει στο μεγαλύτερο μέρος της. Το Πρώτο Επεισόδιο, δεν επενδύεται μουσικά, κι έτσι το τρίτο τμήμα της υπόκρουσης αντιστοιχεί στο Πρώτο Στάσιμο του έργου. Τόσο το τέταρτο, όσο και το πέμπτο τμήμα συμπεριλαμβάνονται στο Δεύτερο Επεισόδιο, ενώ το έκτο συνοδεύει το Δεύτερο Στάσιμο. Το έβδομο τμήμα της μουσικής με την ένδειξη *Largo*, ο περιβόητος θρήνος της Ηλέκτρας, αποτελεί μέρος του Τρίτου Επεισοδίου. Τα δύο τελευταία μέρη της μουσικής, που φέρουν τις ενδείξεις *Allegro giusto* και *Maestoso*, αφορούν στο Τρίτο Στάσιμο και το τέλος της Εξόδου αντίστοιχα.

Στην ενορχήστρωση του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα*, δεσπόζουν τα κρουστά, κάτι που δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, δεδομένου ότι η συνολική προσέγγιση επικεντρώνεται στο ρυθμικό στοιχείο. Το φαινόμενο αυτό της υπεροχής των κρουστών οργάνων παρατηρείται γενικότερα στις πρώτες αναβιώσεις που επιχείρησε το Εθνικό Θέατρο, όταν βρισκόταν ακόμα υπό την “ηγεσία” του Φώτου Πολίτη.³⁴³ Στον κατάλογο των οργάνων που αναγράφονται στην παρτιτούρα, περιλαμβάνονται τρία τύμπανα, τέσσερα ταμπούρα, ταμπουρίνο, τρίγωνο, *gran cassa*, πατινία, *tam-tam*, κασετίνα και μαστίγιο. Ακολουθούν τα χάλκινα, με τέσσερα κόρνα σε φα, δύο τρομπέτες σε ντο, τρία τρομπόνια και τούμπα, καθώς και ομάδα εγχόρδων. Πιο ολιγάριθμα είναι τα ξύλινα πνευστά, με τρία όμποε και αγγλικό κόρνο.

Εισαγωγή στο έργο

Η παράσταση του 1978 ξεκίνησε με ένα σύντομο εναρκτήριο τμήμα που δεν περιλαμβάνεται στην παρτιτούρα κι είχε ρόλο περισσότερο να αφυπνίσει, αλλά και να “εγκλιματίσει” το κοινό προτού ξεκινήσει το δράμα.³⁴⁴ Πρόκειται για τυπικές φανφάρες απ' τις δυο τρομπέτες, που έχουν ως εφιαλτήριο τη διάφωνα συνήχηση λαβ και σιβ. Τα δύο όργανα

³⁴³ Κατερίνα Αρβανίτη, ό.π., σ. 223.

³⁴⁴ Εθνικό Θέατρο / οπτικοακουστικό υλικό (ηχογραφημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1978, μέρος 1ο), <http://www.nt-archive.gr/viewsounds.aspx?playID=672&soundFile=0219-01-01>, (τελευταία πρόσβαση, 20/02/2024).

κινούνται ομοφωνικά κι αντίστροφα, με κοφτές σύντομες κινήσεις, επιστρέφοντας πάντα στην αρχική συνήχηση, μέχρι να καταφέρουν να απελευθερωθούν απ' αυτή και να οδηγηθούν σε μια πανηγυρική συμφωνία τριτών στην πάνω οκτάβα (μι-σολ). Οι φανφάρες ολοκληρώνονται και την έναρξη του δράματος σηματοδοτεί ο επιβλητικός ήχος του tam-tam. Στον απόηχο του ξεκινάει το Largo σε 4/4, το πρώτο τμήμα της μουσικής επένδυσης, που προηγείται του Προλόγου και στο οποίο ο συνθέτης επιχειρεί να μας μεταφέρει στο κλίμα του έργου με τη χρήση έντονων διαφωνιών, καθώς και κατάλληλων οργάνων, τα οποία εισάγει σταδιακά. Αφετηρία του εισαγωγικού αυτού τμήματος, αποτελεί το κύριο ρυθμικό θέμα του έργου σε λα ελάσσονα που εκτίθεται στα τύμπανα. Το θέμα αυτό έχει χαρακτήρα αυστηρό – δωρικό. Στο πρώτο μισό του, αποτελείται από δύο όγδοα, ένα για κάθε χτύπο, συνοδευόμενα από ένα τριακοστό δεύτερο στο τέλος του χτύπου που οδηγεί στον επόμενο. Στον τρίτο χτύπο το μοτίβο διαφοροποιείται. Στο τέλος του παλμού μεταφέρεται τώρα το όγδοο, με το τριακοστό δεύτερο να βρίσκεται πριν απ' αυτό. Πάνω στον χτύπο τοποθετείται ένα δέκατο έκτο. Ο τέταρτος και τελευταίος χρόνος του μέτρου ξεκινά με παύση, δημιουργώντας έτσι σε συνδυασμό με το όγδοο που προηγείται μια μετέωρη αίσθηση. Η αίσθηση αυτή ανατρέπεται απ' το εξάηχο δέκατων έκτων που καταλαμβάνει τον τέταρτο χτύπο του μέτρου κι οδηγεί στο ισχυρό του επόμενου.



Παράδειγμα αρ. 1. Το κύριο ρυθμικό θέμα του έργου, μέρος 1^ο, μέτρο 1

Ακόμα και στον τελευταίο παλμό του μέτρου που υπάρχει συγκοπή, ο συνθέτης φροντίζει να συμπληρώνει το «χαμένο» χτύπο στη gran cassa. Αποτελεί προτεραιότητα για τον Μητρόπουλο να τονίζεται ο παλμός του μέτρου, ώστε να διευκολύνεται το έργο του χορού στην προσπάθειά του να τον ακολουθήσει. Αφότου μας έχει συστήσει το κύριο ρυθμικό θέμα, καθώς και τα συστατικά του, αρχίζει να το αποσπασματοποιεί.³⁴⁵ Στην αρχή διατηρεί το δεύτερο μισό του μέτρου, το οποίο και διπλασιάζει. Έπειτα αποσπασματοποιεί κι αυτό, με αποτέλεσμα το τέταρτο μέτρο να αποτελείται αποκλειστικά από επαναλήψεις του τέταρτου χτύπου του αρχικού θέματος. Αυτό δίνει αφορμή στη gran cassa να ηχεί σε κάθε παλμό του μέτρου, ενώ παράλληλα κάνουν την είσοδό τους τα ταμπούρα με διαφορετικό ρυθμικό συνδυασμό. Έτσι φτάνουμε στο πέμπτο μέτρο να έχουμε ένα πολύπλοκο συνδυασμό ετεροχρονισμένων κρότων των τριών κρουστών, ο οποίος χαρακτηρίζεται από ένα συνεχές crescendo. Στον τελευταίο χτύπο του μέτρου τα όργανα συγχρονίζονται σε fortissimo και υποδέχονται τα τρομπόνια. Τα τρομπόνια χωρίζονται σε δύο ομάδες· η πρώτη αναλαμβάνει τενούτες παράλληλες, σε διάστημα τρίτης μικρής, ενώ η

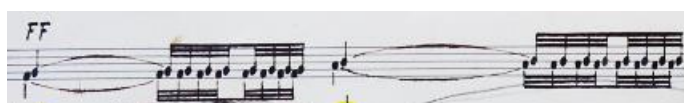
³⁴⁵ Βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης / Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών*, Κάλλιπος - Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, σ. 116-117.

δεύτερη εισάγει μια ζωηρή ιδέα με κατιόντα τριημιτόνια κι επερείσεις στα ισχυρά του μέτρου. Ωστόσο η ζωηρότητα αυτή της ιδέας αποκτά δυσοίωνα χαρακτήρας εξαιτίας των διάφωνων συνηρήσεων που επιφέρουν οι εν λόγω επερείσεις. (σι και ντο).



Παράδειγμα αρ. 2. Διάφωνη ιδέα στα τρομπόνια, μέρος 1^ο, μέτρο 6

Η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο μια τρίτη μεγάλη ψηλότερα. Το δίμετρο αυτό συμπυκνώνεται αμέσως μετά σε ένα μέτρο, στο οποίο πραγματοποιούν την είσοδό τους οι τρομπέτες, με νέο επιτακτικό μοτίβο.



Παράδειγμα αρ. 3. Επιτακτικό μοτίβο στις τρομπέτες, μέρος 1^ο, μέτρο 8

Το fortissimo, καθώς και τα επαναλαμβανόμενα δέκατα έκτα στις τρομπέτες δημιουργούν την προσμονή μιας πρώιμης μουσικής κορύφωσης η οποία ωστόσο δεν έρχεται ποτέ, την ανατρέπει η ξαφνική σιγή των πνευστών. Σε αυτό το σημείο διαδραματίζεται εκ νέου ενίσχυση της ομάδας των κρουστών, με την ένταξη των πιάτων και του tam-tam. Ένα διαρκές crescendo στα κρουστά, τα οποία έχουν μείνει μόνα τους μετά την έξοδο των χάλκινων, προετοιμάζει άλλη μια μικρότερης κλίμακας κορύφωση. Αυτή τη φορά η κορύφωση πραγματώνεται και μάλιστα με αναστεναγμό της Ηλέκτρας, που κάνει την είσοδό της στο ηχητικό γίγνεσθαι.³⁴⁶ Η νέα αυτή πραγματικότητα που δημιουργεί η ένταξη της ανθρώπινης φωνής στο ορχηστρικό σύνολο, διαμορφώνει στα επόμενα τέσσερα μέτρα, όπου και παραμένει ενεργή η φωνή, ένα κλίμα αβεβαιότητας και ασυνέπειας για τα υπόλοιπα όργανα, τα οποία υποβάλλονται σε απότομες παύσεις ώστε να μην την καλύπτουν. Έτσι προκύπτει ένα ηχητικό αποτέλεσμα όλο και πιο αποσπασματικό, όλο και πιο στιγμιαίο και απρόβλεπτο, αφού όχι μόνο αυξάνεται η συχνότητα των βογκητών της Ηλέκτρας, αλλά ποικίλουν και οι τοποθετήσεις τους στους χρόνους των μέτρων. Ενδεικτική είναι η χρήση των χάλκινων, τα οποία επιστρέφουν με το ίδιο μοτίβο απ' τις τρομπέτες (βλ. παραπάνω) και ενισχυμένα απ' τα κόρνα.³⁴⁷ Ξεκινούν καταλαμβάνοντας το δεύτερο μισό του μέτρου, και καταλήγουν λίγο αργότερα να παίζουν μεμονωμένα δέκατα-έκτα.

³⁴⁶ Στην ηχογράφηση του 1978 δεν ακούγονται τέτοιοι αναστεναγμοί, προφανώς ο Ροντήρης επέλεξε μια διαφορετική κατεύθυνση. Ωστόσο έχει ενδιαφέρον το πώς ο Μητρόπουλος εντάσσει αυτά τα βογκητά στη μουσική του, χρησιμοποιώντας την Ηλέκτρα σαν μουσικό όργανο.

³⁴⁷ Στοχευμένα ο Μητρόπουλος τοποθετεί πριν το σύνολο δέκατων έκτων μια μεγαλύτερη αξία, αξιοποιώντας παράλληλα και τη συγκοπή, ώστε να προσδώσει στα δέκατα έκτα μεγαλύτερη συναισθηματική ένταση.

Οι στεναγμοί της Ηλέκτρας αποχωρούν απ' το προσκήνιο μ' ένα βαθμιαίο *decrescendo*, κι επανέρχεται μόνο του και σε *piano* το αρχικό ρυθμικό θέμα στα τύμπανα. Εντούτοις αυτή τη φορά δίνει κατευθείαν τη θέση του στα εξάηχα δέκατων έκτων, που με *molto crescendo* οδηγούν στην είσοδο μιας νέας θεματικής ιδέας στα τρομπόνια. Το καινούριο θέμα έχει καταληκτικό αλλά πένθιμο χαρακτήρα και σχηματίζει μαζί με την πρωτοεμφανιζόμενη τούμπα μια σειρά από διάφωνες τετράφωνες συγχορδίες, μέχρι να καταλήξει στην εναλλαγή $vi - iv^7 - I$ στη ντο, χωρίς ωστόσο ο συνθέτης να μας δίνει την τρίτη βαθμίδα της τελικής συγχορδίας.



Παράδειγμα αρ. 4. Χρωματική-καταληκτική ιδέα στα τρομπόνια, μέρος 1°, μέτρα 16-19

Στο μεταξύ έχει από νωρίτερα κάνει την εμφάνισή του το μαστίγιο, έχοντας ωστόσο αρκετά περιορισμένο ρόλο, ενώ το καταληκτικό θέμα των τρομπονιών, συνοδεύει μέχρι τέλους τα ταμπούρα μ' ένα ρυθμικό ισοκράτη, αποτελούμενο από το αρχικό ρυθμικό θέμα και παραλλαγές του. Βαθμιαία οι χτύποι των κρουστών εξασθενούν σε ένταση και συχνότητα κι ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος της μουσικής του Μητρόπουλου για την *Ηλέκτρα*. Από τα πρώτα αυτά μέτρα του τμήματος γίνεται εύκολα αντιληπτός ο ρυθμικός χαρακτήρας της μουσικής επένδυσης, καθώς και ο πρωταρχικός της στόχος να δώσει χώρο και στήριγμα στο λόγο και τους πρωταγωνιστές του έργου, αντί να τους καλύψει. Δεν μπορεί να γίνει λόγος για τονική μουσική, παρ' όλ' αυτά μετά την έκθεση του κυρίου θέματος σε *la*, κυριαρχεί η αίσθηση της ντο, η οποία γίνεται πιο καθαρή στο τέλος του μέρους. Συνεπώς η *la* θα μπορούσε να ιδωθεί ως επιδεσπόζουσα της ντο.

Πρόλογος

Την επιβλητική εισαγωγή του Μητρόπουλου ακολουθεί ο Πρόλογος του έργου, με την είσοδο στη σκηνή του Παιδαγωγού, του Πυλάδη και του Ορέστη. Ενόσω ο Ορέστης εξηγεί στους συντρόφους του το σχέδιο για το πώς θα εκδικηθεί τους δολοφόνους του πατέρα του, ακούγονται από μακριά οι λυγμοί της Ηλέκτρας. Μαζί τους επιστρέφει και το αντίστοιχο αποσπασματικό τετράμετρο απ' την εισαγωγή. Παιδαγωγός κι Ορέστης φεύγουν απ' τη σκηνή ώστε να κάνουν τις απαραίτητες προετοιμασίες. Ευθύς, αρχίζει το δεύτερο τμήμα της μουσικής επένδυσης με μία ακόμα εμφάνιση του κύριου ρυθμικού θέματος. Ωστόσο αυτή τη φορά, το θέμα έχει αφομοιώσει το ανεπαίσθητο μελωδικό – χρωματικό στοιχείο, που το προσδίδει η απόδοσή του απ' τα βαθύφωνα έγχορδα. Προκειμένου να διατηρηθεί η αίσθηση του χτύπου, ο συνθέτης υποδεικνύει στους μουσικούς να παίξουν *pizzicato* και *marcato*. Τα όργανα χτίζουν μια ιδιαίτερη συνήχηση που θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως συγχορδία

μεθ' εβδόμης σε β' αναστροφή και με πρόσθετη τέταρτη (σι-μι-σολ-λα-ρε). Μετακινούνται χρωματικά, άλλοτε ένα ημιτόνιο ψηλότερα κι άλλοτε χαμηλότερα, πάντα όμως επιστρέφουν στην ίδια συνήχηση στην αρχή του επόμενου μέτρου. Το κύριο θέμα εναλλάσσεται με την παραλλαγή του απ' το τέλος του πρώτου μέρους, που ουσιαστικά είναι ακριβώς το ίδιο, με μοναδική διαφορά την αντικατάσταση του εξάηχου δέκατων έκτων από ένα πιο αυστηρό τετράηχο.



Παράδειγμα αρ. 5. Παραλλαγή του κυρίου θέματος στα έγχορδα, μέρος 2^ο, μέτρο 2

Στη μέση του δεύτερου μέτρου κάνουν την είσοδό τους τα βιολιά, τα οποία σχηματίζουν ένα απόκοσμο υπόστρωμα, με υλικό απ' το καταληκτικό θέμα του πρώτου μέρους (βλ. σ. 68). Το υπόστρωμα αυτό τοποθετείται πάνω απ' τη σύνθετη ομοφωνική συνήχηση τσέλων και μπάσων κι αποτελείται από φθόγγους που ήδη υπάρχουν στη συνήχηση (σολ-σι), υποδέχεται την Ηλέκτρα, που έχει κάνει την εμφάνισή της στη σκηνή, κι αρχίζει να ξετυλίγει το δράμα της. Ενόσω η Ηλέκτρα μοιρολογάει, τα τρία βιολιά κατεβαίνουν χρωματικά σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, μιμούμενα το ένα το άλλο, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται εξόχως διάφωνες συνηχήσεις (φα σολ και λα). Σταδιακά απελευθερώνονται από την αυστηρά καθοδική κίνηση, ξεκινώντας με επαναλήψεις μεμονωμένων χρωματικών φράσεων, που προσομοιάζουν εκείνες του ανθρώπινου θρήνου. Ο επιφανειακός ρυθμός των φράσεων αυτών ποικίλει. Έτσι η μουσική μοιάζει να ναι αρκετά ελεύθερη. Ωστόσο στην πραγματικότητα, παραμένει πάντοτε με εντυπωσιακό τρόπο σφιχταγκάλιασμένη με το κείμενο. Άλλοτε το ακολουθεί κι άλλοτε φροντίζει να συμπληρώνει ρυθμικά τους τονισμούς του. Οι μικρές διαφοροποιήσεις στην συναισθηματική ένταση του λόγου της Ηλέκτρας έχουν άμεσο αντίκτυπο στη μουσική. Έτσι, όταν για παράδειγμα η Ηλέκτρα αναφέρεται ονομαστικά στους δολοφόνους του πατέρα της, την «κακούργα» μάνα της και τον Αίγισθο, τότε η μουσική γίνεται ξαφνικά πιο σύμφωνη, πιο «καθαρή» και πιο στάσιμη, όπως καθαρό και επίμονο είναι το μίσος της Ηλέκτρας για εκείνους. Αντίθετα, αμέσως μετά που πλησιάζουμε στην κορύφωση του μέρους, στην επίκληση της στους θεούς με την οποία ολοκληρώνεται ο πρόλογος του έργου, η μουσική γίνεται πιο ζωντανή και ενσωματώνει πιο ζωηρά ρυθμικά μοτίβα, όπως τρίηχα, μεγαλύτερα διαστήματα όπως τρίτονα κατιόντα που λύνονται προς τα πάνω, καθώς και γρήγορα χρωματικά «κατρακυλίσματα». Την επίκληση προλογίζει η Ηλέκτρα με τη φράση: «οι βόγγοι μου, μπρος στις πόρτες αυτές του Πατέρα μου, θ' αντηχούν και θα κράζουνε σ' όλους:». Στο σημείο αυτό τα βαθύφωνα έγχορδα εγκαταλείπουν το κύριο θέμα (μέτρο 25), κι αρκούνται στο μαρκάρισμα των παλμών του μέτρου. Έτσι το θέμα επιστρέφει στα τύμπανα. Τα βιολιά υποχωρούν, με απότομη κατιούσα χρωματική κίνηση και

σιωπούν καθώς τα κόρνα είναι εκείνα που αναλαμβάνουν τα “πρωτεία” της μουσικής συνοδείας, τουλάχιστον στο ξεκίνημα της δραματικής αυτής επίκλησης.³⁴⁸

Τα κόρνα εισάγουν την εν λόγω υποενότητα με μεγάλες τενούτες σε subito sforzando. Στην αρχή ανά μέτρο, κι ακολούθως κάθε μισό μέτρο, εναλλάσσονται οι συνηχήσεις: ντο#-φα-σολ και ρε-μιβ-φα#. Εντούτοις την ίδια ώρα τα βαθύφωνα έγχορδα διατυπώνουν τις δικές τους σύνθετες συνηχήσεις, με πεντάφωνες συγχορδίες ογδών πάνω στον παλμό του μέτρου, τον οποίο εξακολουθούν να υποστηρίζουν. Οι διάφωνες αυτές συγχορδίες στο μπάσο, που δεν έχουν την παραμικρή σχέση με εκείνες των κόρνων, προσδίδουν μια ιδιαίτερη ζοφερότητα στο τμήμα. Σιγά σιγά, παράλληλα με την επιτάχυνση των κρατημένων φθόγγων στα κόρνα, ενεργοποιούνται περισσότερα όργανα εκ του ορχηστρικού συνόλου. Εκτός απ’ τα τύμπανα και την gran cassa, που ήδη από νωρίτερα υποστηρίζουν το κύριο θέμα και τον παλμό αντίστοιχα, επιστρατεύονται το tam-tam και το μαστίγιο, ενώ επανέρχονται και οι τρομπέτες με την επιτακτική ιδέα τους από το προηγούμενο τμήμα (βλ. σ. 67). Την ίδια ώρα το επαναλαμβανόμενο βάσιμο στα βαθύφωνα έγχορδα ενσωματώνει ένα τρίηχο ογδών στον τελευταίο παλμό του μέτρου, καθιστώντας τη μουσική υπόκρουση ακόμη πιο ασταθή και πιο τραγική. Η ένταση αυξάνεται στα επόμενα δύο μέτρα, όπου τα χάλκινα μεταφέρονται μια τρίτη μικρή ψηλότερα. Όταν η επίκληση της Ηλέκτρας φτάνει στην ουσία της, που δεν είναι άλλη απ’ την εκδήλωση της επιθυμίας της για εκδίκηση, («εκδικήσετε του πατέρα μου το φόνο») ο Μητρόπουλος αποσύρει τα χάλκινα, καθώς και την πλειονότητα των κρουστών, επαναφέροντας συγχρόνως τα βιολιά με το υπόστρωμα απ’ την αρχή του μέρους. Σταδιακά τύμπανα και gran cassa αποσύρονται επίσης, αναθέτοντας για άλλη μια φορά το πανταχού παρόν κύριο ρυθμικό θέμα στα έγχορδα (βλ. Παράδειγμα αρ. 1). Πρόκειται για πλήρη επαναφορά της αρχής του τμήματος, των οκτώ πρώτων μέτρων, που προετοιμάζουν ιδανικά το έδαφος για την υποδοχή του χορού. Η κορύφωση εν προκειμένω, έχει επιτευχθεί μέσω της αφαίρεσης. Ο συνθέτης δεν αποζητά τη μέγιστη ένταση, αλλά την κορύφωση της συναισθηματικής φόρτισης κι αυτή έχει αναμφίβολα επιτευχθεί στο συγκεκριμένο τμήμα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή του να μη συνδυάσει καθόλου τα χάλκινα πνευστά με τα βιολιά. Προς το παρόν αρκείται στην

³⁴⁸ «Ω δώματα του Άδη και της Περσεφόνης,
ω Ερμή τ’ Άλλου κόσμου, ω δέσποιν’ Αρά,
ω εσείς, κόρες θεών σεβαστές Ερινύες,
που επιβλέπετε τους αδικό-σκοτωμένους
κι εκείνους που κρυφά τα κρεβάτια των κλέβουν,
μα ελάτε, βοηθάτε, εκδικήσετε
του πατέρα μου το φόνο
και σε μένα τ’ αδέρφι μου στείλετε,
γιατί πια δε μπορώ
να υποφέρω μονάχη μου εγώ
του καημού το ανεσήκωτο βάρος.»

εναλλαγή των δύο, ίσως όμως αυτό να οφείλεται στον συνολικό περιορισμό της έντασης στον οποίο υποβάλλεται η μουσική επένδυση, προκειμένου να μην καλύπτονται οι ηθοποιοί. Με την είσοδο του χορού, έχει ολοκληρωθεί ο Πρόλογος του έργου κι ακολουθεί η Πάροδος με τον κομμό, το θρηνητικό δηλαδή άσμα χορού και Ηλέκτρας.

Πάροδος – Είσοδος χορού

Η εμφάνιση του χορού αλλάζει άρδην το σκηνικό και στη μουσική. Αρχικά τα βιολιά διακόπτουν την κυκλική πορεία τους και διαφοροποιούνται απ' την αρχή του μέρους, αξιοποιώντας το ίδιο υλικό αλλά με νέο τρόπο. Απ' τις τρεις φωνές που σχηματίζουν ο συνθέτης φροντίζει πάντα οι δύο να κινούνται παράλληλα, μόνο η μία δηλαδή να αντιδιαστέλλεται κάθε φορά ρυθμικά, ώστε να αποφευχθεί μια άσκοπη “υπερπολυφωνία” που θα αποσπούσε την προσοχή του ακροατή απ' τον λόγο. Εντούτοις η πραγματική αλλαγή συμβαίνει στην ρυθμική συνοδεία, καθώς τα έγχορδα, που τόσην ώρα επαναδιατύπωναν εκ περιτροπής με τα τύμπανα το αρχικό ρυθμικό θέμα, τώρα το εγκαταλείπουν πλήρως κι αρχίζουν να ακολουθούν τυφλά το ρυθμό του κειμένου. Μάλιστα το γεγονός ότι για πρώτη φορά μετά από εξήντα δύο μέτρα απουσιάζει το κύριο θέμα γίνεται ακόμα πιο αισθητό από την ενεργή στο σημείο παρουσία των τυμπάνων που αντί να εκθέτουν το θέμα, ακούονται απλώς στο χτύπο των παλμών του μέτρου. Έτσι, όταν ο χορός απαγγέλει: «έτσι θα σκούζεις αχόρταγα πάντα του Πατέρα σου Ηλέκτρα το θρήνο», πρόταση την οποίο ο Ροντήρης έχει χωρίσει ως εξής: «Έ-τσι θα, **σκού**-ζεις α-, **χόρ**-τα-γα **πά**-ντα του Πα, **-τέ**-ρα σου Η, **-λέκ**-τρα το, **θρή**-νο»,³⁴⁹ τα βαθύφωνα έγχορδα παίζουν:

marc.
Έτσι θα **σκού**-ζεις α-**χόρ**-τα-γα **πά**-ντα του Πα-**τέ**-ρα σου Η-**λέκ**-τρα το **θρή**-νο

Παράδειγμα αρ. 6. Η ρυθμική συνοδεία των βαθύφωνων εγχόρδων,³⁵⁰ μέρος 2^ο, μέτρα 40-41

Ακολουθούν επομένως πιστά το κείμενο, κι ακόμα και στην τελευταία συλλαβή που δεν το στηρίζουν, το κενό καλύπτεται από διαβατικό όγδοο στα βιολιά. Άλλο ένα καλό παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί η υπόκρουση της φράσης «και σε κακά τον παρέδωσε χέρια», το οποίο αποδίδεται:

³⁴⁹ Με bold οι τονισμοί, τα κόμματα σηματοδοτούν τις ομαδοποιήσεις των ρυθμικών αξιών.

³⁵⁰ Στην εικόνα απεικονίζονται τα δύο απ' τα τρία τσέλα. Το τρίτο, καθώς και τα κοντραμπάσα κινούνται παράλληλα με αυτά σε διαφορετικά τονικά ύψη. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το τρίτο κοντραμπάσο, που ηχεί χαμηλότερα απ' τα υπόλοιπα και που ενίοτε κινείται αντίστροφα.



Παράδειγμα αρ. 7. Πλήρης υποταγή εγχόρδων στο ρυθμό του λόγου, μέρος 2^ο, μέτρα 44-45

Συνεπώς η μουσική είναι στο σημείο αυτό πλήρως εξαρτημένη απ' το κείμενο, ειδικά όσον αφορά τα βαθύφωνα έγχορδα. Η μοναδική πρωτοβουλία που παίρνει ο Μητρόπουλος είναι η προσθήκη ενός τριακοστού δευτέρου μετά το τέλος κάθε φράσης, που λειτουργεί σαν άρση και οδηγεί σε κάποιο ισχυρό (όγδοο ή δέκατο έκτο). Το ισχυρό αυτό μέρος του μέτρου, άλλοτε συμπίπτει με την ανάσα του χορού κι άλλοτε με την έναρξη της νέας φράσης. Η επιλογή του συνθέτη να χρησιμοποιήσει τα έγχορδα σε ρόλο κρουστών, παρότι είχε περίσσεια τέτοιων στη διάθεσή του, είναι ένας εφευρετικός τρόπος να προσδώσει κάποιο υποτυπώδες αρμονικό υπόβαθρο, σε μια υπόκρουση με πληθώρα περιορισμών.

Αν ακούσει κανείς την ηχογράφιση απ' την παράσταση του 1978, διαθέσιμη στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, θα διαπιστώσει ότι ο συγχρονισμός χορού και ορχήστρας δεν υπήρξε ιδανικός.³⁵¹ Ωστόσο η συγκεκριμένη παραγωγή θεωρήθηκε στο σύνολό της κατώτερη των περιστάσεων. Όσο λοιπόν τσέλα και κοντραμπάσα στηρίζουν το φυσικό ρυθμό του κειμένου, σε αυτό το πρώτο μη μελοποιημένο χορικό, τα βιολιά αργά αλλά σταθερά υποχωρούν τόσο σε κινητικότητα όσο και σε τονικό ύψος, κι ολοκληρώνουν τη δραστηριότητά τους για το τμήμα συνοδεύοντας το τέλος της πρώτης αυτής παρέμβασης του χορού με μια κρατημένη μι ελάσσονα συγχορδία. Με την αποχώρηση των βιολιών, αποσύρεται κάθε μελωδικό στοιχείο απ' τη μουσική υπόκρουση για εκτεταμένο χρονικό διάστημα. Η απάντηση της Ηλέκτρας φέρνει εκ νέου αλλαγές στη ρυθμική συνοδεία. Τα βαθύφωνα έγχορδα σταματούν ν' ακολουθούν το κείμενο κι επιστρέφουν σε γνωστά μοτίβα από το κύριο θέμα, (βλ. Παράδειγμα αρ. 1) συγκεκριμένα το πρώτο, ενώ λίγο αργότερα επανέρχεται και η γνωστή παραλλαγή του πρώτου τμήματος, με το τετράηχο στη θέση του εξαήχου (βλ. σ.69). Σε αυτή την πρώτη "αντιπαράθεση" το κύριο θέμα εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένο με την Ηλέκτρα. Με την απάντηση της ηρώιδος και την επιστροφή του θέματος, αλλάζει πάλι ο ρόλος των τυμπάνων. Δεν στηρίζουν πια σταθερά τον παλμό, παρά συμπληρώνουν στα σημεία που μένουν "ακάλυπτα" από τις παραλλαγές του θέματος. Η αντιπαράθεση Ηλέκτρας και χορού, συνοψίζεται στις προτροπές του χορού σ' εκείνη να αφήσει πίσω της τον χαμό του πατέρα της και να συμφιλιωθεί με το κατεστημένο. Η Ηλέκτρα παρότι αναγνωρίζει τις αγαθές προθέσεις του χορού, φυσικά αρνείται. Όσο διαρκεί η αντιπαράθεση αυτή, η μουσική καλείται να υποστηρίξει δύο διαφορετικά μέτωπα, και το επιτυγχάνει ακριβώς με τον τρόπο που εξηγήθηκε νωρίτερα. Όταν μιλάει ο χορός,

³⁵¹ "Δημήτρης Ροντήρης / το αποτύπωμα του δημιουργού (μέρος 2ο)", *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/24556/>, 38^ο λεπτό

στην απέλπιδα προσπάθειά του να “ταρακουνήσει” την Ηλέκτρα, τα βαθύφωνα έγχορδα ακολουθούν δογματικά, επιτακτικά το ρυθμό του κειμένου και τα τύμπανα δίνουν σταθερά τον παλμό. Αντίθετα, όταν η Ηλέκτρα αρνείται πεισματικά να συμβιβαστεί, η μουσική επιστρέφει στα γνώριμα, επίμονα μοτίβα του αρχικού θέματος. Σε κάποιο σημείο ο χορός ειρωνεύεται την Ηλέκτρα, εμφανώς εκνευρισμένος: «[...] για σένα μονάχα βγήκε το πένθος, καλή μας [...]». Τότε ο Μητρόπουλος παρεκκλίνει ελαφρώς απ’ το κείμενο, εισάγοντας στα έγχορδα ένα νέο, αρκετά επιθετικό μοτίβο, στο οποίο ο παλμός δίνεται άλλοτε από τα ίδια κι άλλοτε απ’ τα τύμπανα.



Παράδειγμα αρ. 8. Νέο επιθετικού χαρακτήρα ρυθμικό μοτίβο, μέρος 2^ο, μέτρο 71

Το μοτίβο αυτό κυριαρχεί για τα επόμενα οχτώ μέτρα, μέχρι που γίνεται λόγος για τον Ορέστη και τη φημολογούμενη επιστροφή του. Το εν λόγω ζήτημα είναι πολύ λεπτό για την Ηλέκτρα, έτσι ο συνθέτης μεριμνά για την ομαλή μεταβίβαση από τα λόγια του χορού στα δικά της, με έγκυρα τοποθετημένο *diminuendo*.³⁵² Η απάντηση της Ηλέκτρας συνοδεύεται μόνο απ’ τα βαθύφωνα έγχορδα, (τα τύμπανα σιωπούν), σε *piano* και με *pizzicato*. Μάλιστα στην ηχογράφιση του 1978 σχεδόν δεν ακούγεται η ρυθμική υπόκρουση των εγχόρδων, που στην ουσία δίνουν απλώς τον παλμό, ενσωματώνοντας κάθε τόσο ορισμένα γνώριμα μοτίβα, όπως το επιθετικό μοτίβο του χορού ή κάποια εκ των συστατικών του θέματος. Ο χορός αντιλαμβάνεται τη συναισθηματική διακύμανση και χαμηλώνει την ένταση, σε μια προσπάθεια να την παρηγορήσει. Πλέον η ρυθμική συνοδεία μόνο περιστασιακά ακολουθεί το κείμενο, φορτισμένη πια με τα συναισθήματα των χαρακτήρων κι αποτελούμενη κυρίως από τρίηχα, το “επιθετικό” μοτίβο, καθώς και συνδυασμούς των δύο. Χορός και Ηλέκτρα βρίσκουν κοινό έδαφος στην επιθυμία τους να επιστρέψει ο Ορέστης. Παρ’ όλ’ αυτά όταν αποκρίνεται ξανά η Ηλέκτρα, επιστρέφει η ίδια ακριβώς μουσική γραφή, το κύριο θέμα ίδιο κι απaráλλακτο, όπως απaráλλακτη είναι στην ουσία και η στάση της.

Η αντιπαράθεση, καθώς και η Πάροδος εν γένει, πλησιάζουν προς το τέλος τους όταν ο χορός ανακαλεί στη μνήμη του τη σκηνή του φόνου του Αγαμέμνονα (μέτρο 104). Κατά τη διάρκεια της δυσάρεστης αυτής αναδρομής ο συνθέτης υποδεικνύει διαρκείς αυξομειώσεις στην ένταση, από *pp* σταδιακά σε *ff*, *p* και *subito pp* αμέσως μετά την περιγραφή του πελεκισμού του Αγαμέμνονα, κι έπειτα ξανά *crescendo*. Τα γνώριμα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται δεν φαίνεται να έχουν κάποια ξεκάθαρη σχέση με το κείμενο, ενώ έχει επιστρατευτεί η *gran cassa* για να βοηθήσει στις αυξομειώσεις. Την κορύφωση διαδέχεται ξαφνική σίγαση των εγχόρδων, ελαφρό *diminuendo* και η γνωστή παράθεση του παλμού

³⁵² Η ένδειξη “*Diminuendo*” είναι γραμμένη με μολύβι, ενδέχεται να προέρχεται απ’ τον μαέστρο Λυκούδη.

από τα τύμπανα, την ώρα που ο χορός ολοκληρώνει με δραματικό τρόπο τη φράση: «κι έτσι φριχτά φριχτό σπείρανε τέρας όποιοι και να' ταν που το' καμαν, είτε θεός, είτε άνθρωποι» (μέτρο 111).³⁵³ Η απότομη αποκλιμάκωση οδηγεί στην απάντηση της Ηλέκτρας, που με τη σειρά της ανακαλεί τη μέρα της φρίκης. Κόρνα με σουρντίνα και τρομπέτες που επιστρέφουν, σχηματίζουν από δύο φωνές η καθεμία σε απόσταση τόνου, που ανεβαίνουν, στην περίπτωση των κόρνων, χρωματικά, ενώ κατεβαίνουν χρωματικά στην περίπτωση των τρομπετών. Ωστόσο στην ουσία η πορεία και των δύο αντίστροφων μορφωμάτων είναι ανοδική,³⁵⁴ όπως ανοδικό είναι και το επίπεδο της έντασης. Οι διάφωνες τενούτες στα χάλκινα, μετά τα έξι πρώτα μέτρα αποσπασματοποιούνται, γίνονται τέταρτα κι ενισχύονται από pizzicato σε βιόλες και τσέλα, σε ταυτοφωνία με τρομπέτες και κόρνα αντίστοιχα. Τα επίπεδα της έντασης έχουν φτάσει τα τρία f, ενώ οι χρωματικές πορείες έχουν σταθεροποιηθεί σε ένα δυσοίωνα χρωματικό “εκκρεμές”.



Παράδειγμα αρ. 9. Τα χάλκινα ανταποκρίνονται στο ξέσπασμα οργής της Ηλέκτρας, μέρος 2^ο, μέτρα 118-119

Οι εξελίξεις αυτές δεν είναι ανεξάρτητες ως προς το κείμενο. Συμβαίνουν στο σημείο που η Ηλέκτρα εξαπολύει κατάρες ενάντια στους εχθρούς της «που είθε ας τους δώσει ο μεγάλος του Ολύμπου Θεός πάθη να βρουν βαρύποινα κι ούτε χαράς αναγάλλια ποτέ να γευτούν, τέτοια που έπραξαν έργα». Το ξέσπασμα της Ηλέκτρας ολοκληρώνεται με μια ξαφνική τενούτα σε *fff* από κόρνα και τρομπέτες, μια οκτάβα χαμηλότερα από την αμέσως προηγούμενη συγκυρία. Στο ηχοτοπίο προστίθενται για άλλη μια φορά τα τύμπανα με το κύριο θέμα, το οποίο δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από μια τέτοια περίπτωση. Ο χορός σπεύδει να συγκρατήσει την Ηλέκτρα, «Βάλε στα λόγια σου μέτρο», στην οποία μάλιστα αποδίδει μερίδιο ευθύνης για την τραγική κατάσταση στην οποία βρίσκεται: «η ίδια τα πάθη σου επλήθυνες, που μ' αυτή την αφίθυμη γνώμη σου πάντα πολέμους γεννάς· μα με τους δυνατούς δεν είναι να πέφτει σ' αμάχη κανείς». Εντύπωση ίσως προκαλεί το γεγονός ότι τα τελευταία αυτά λόγια του χορού, συνοδεύονται, για πρώτη φορά, από παραλλαγές του κυρίου θέματος, κάτι που ο συνθέτης απέφευγε καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Εντούτοις με πολύ παρόμοιο τρόπο ολοκληρώθηκε και το προηγούμενο τμήμα του Προλόγου, δηλαδή με εκδοχές του κυρίου θέματος που σταδιακά αποσπασματοποιείται και υποχωρεί σε

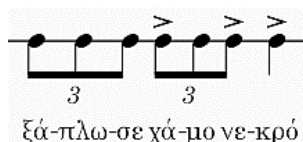
³⁵³ Για άλλη μια φορά είναι αποκαλυπτική η έλλειψη συγχρονισμού χορού και ορχήστρας στην ηχογραφημένη παράσταση του 1978. Ειδικά σε αυτό το τμήμα που η συνοδεία είναι διαρκής, δεν υπάρχει τρόπος να χαθεί ο συγχρονισμός να ξαναβρεθεί.

³⁵⁴ Ανά δίμετρο οι τρομπέτες επαναλαμβάνουν την καθοδική τους πορεία ένα ημιτόνιο ψηλότερα.

πυκνότητα και ένταση. Με τη φράση αυτή ολοκληρώνεται η Πάροδος κι οδηγούμαστε στο Πρώτο Επεισόδιο, το οποίο ωστόσο διαδραματίζεται χωρίς τη συνοδεία μουσικής.

Πρώτο Στάσιμο

Η μουσική απουσιάζει για μεγάλο χρονικό διάστημα κι επιστρέφει μόνο αφού έχει ολοκληρωθεί το Πρώτο Επεισόδιο, με το Πρώτο Στάσιμο. Η επιλογή να μην υπάρξει μουσική υπόκρουση στο συγκεκριμένο μέρος του κειμένου, σχετίζεται πιθανότατα με την εκτεταμένη στιχομυθία που λαμβάνει χώρα μεταξύ Ηλέκτρας, χορού και Χρυσάνθεμης. Μέσω του διαλόγου το κοινό ενημερώνεται για σημαντικές εξελίξεις της πλοκής. Ειδικότερα μαθαίνουμε απ' την αδερφή της Ηλέκτρας Χρυσάνθεμη, ότι η Κλυταιμνήστρα και ο Αίγισθος σκοπεύουν να την κλείσουν σε υπόγεια φυλακή εάν δεν σταματήσει τους θρήνους. Ακόμη μαθαίνουμε πως η Κλυταιμνήστρα είδε στον ύπνο της τον Αγαμέμνονα ζωντανό. Ειδικά αυτό το τελευταίο νέο πυροδοτεί αντιδράσεις, καθώς μπαίνουμε αισίως στο Πρώτο Στάσιμο, με τον χορό να θεωρεί πως το όνειρο αυτό προμηνύει εξελίξεις: «Κι αλήθεια, το μέλλον στον άνθρωπο πια ούτε όνειρα κι ούτε χρησμοί ξεσκεπάζουν, αν αυτή δε θε να βγει σωστή η οπτασία της νύχτας». Η μουσική εισάγει το Στάσιμο με ένα σύνθετο κράμα κρουστών. Ο συνθέτης μοιράζει σε αυτά τα διάφορα μέρη του μέτρου, το ένα (με άρση) στα τύμπανα, το δύο στη Gran Cassa, το τρία με άρση στο ταμπουρίνο και το τέσσερα στο ταμπούρο. Ο διαμοιρασμός αυτός αν και αποτελεί ένα κάποιο πλαίσιο, δεν τηρείται αυστηρά, καθώς τα όργανα καλούνται να στηρίξουν το κείμενο σε διάφορα σημεία της απαγγελίας του χορού. Έτσι, όταν ο χορός λέει «ξάπλωσε χάμω νεκρό», το ταμπούρο αναγκάζεται να επεκταθεί και στον δεύτερο και τον τέταρτο παλμό του μέτρου.



Παράδειγμα αρ. 10. Το ταμπουρίνο παρασύρεται απ' το κείμενο, μέρος 3^ο, μέτρο 13

Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η συνοδεία της φράσης «Στα **Χέ**-ρια κρα,-**τώ**-ντας τη, **δί**-καια τη, **δύ**-να-μη.», η οποία υποστηρίζεται με διαδοχικά τριήχα από τύμπανα, κασετίνα,³⁵⁵ και ταμπούρο κι ολοκληρώνεται με τετράηχο δέκατων έκτων, πάλι στα τύμπανα. Παράλληλα σε κάποια σημεία η «ορχήστρα κρουστών» φαίνεται να μιμείται ρυθμικά το χορό και να απαντά σε εκείνον (βλ. μέτρο 10). Η ένταση κορυφώνεται όταν ο χορός επικαλείται την Ερινύα με το «χάλκινο πόδι κι η πλειονότητα των κρουστών συγχρονίζεται

³⁵⁵ Εκτός απ' τα κρουστά που προαναφέρθηκαν γίνεται και αρκετά πιο ελεύθερη – σποραδική χρήση τριγώνου, κασετίνας και πιάτων.

μαζί του. Ωστόσο γρήγορα ξαναβυθίζεται στις σκέψεις του και τα όργανα επιστρέφουν στον αρχικό καταμερισμό.

Όταν ο χορός ολοκληρώνει το συλλογισμό του του περί αξιοπιστίας των ονείρων, συμβαίνει κάτι το αναπάντεχο. Τα κρουστά υποχωρούν βαθμιαία σε ένταση κι αποχωρούν ολοκληρωτικά μετά από διάστημα δύο μέτρων. Στο μεταξύ έχει εισέλθει για πρώτη φορά πλήρης η ομάδα των εγχόρδων, ώστε να σχηματίσει ένα υπόστρωμα φυσικών αρμονικών σε *pianississimo*.³⁵⁶ Η έξοδος των κρουστών συμπύπτει με την είσοδο του αγγλικού κόρνου, το οποίο, έστω και για ένα μόνο μέτρο, βρίσκεται μόνο του να αιωρείται πάνω απ' το υπόστρωμα των αρμονικών.³⁵⁷ Η ιδέα που εισάγει το αγγλικό κόρνο δεν είναι καθόλου καινούρια. Πρόκειται για το ίδιο πρώτο δομικό μοτίβο του κυρίου θέματος που επαναλαμβάνεται, έχοντας ενσωματώσει το χρωματικό χαρακτήρα που πάντα του αποδίδει ο συνθέτης όταν το αναθέτει σε κάποιο μελωδικό όργανο. Ωστόσο αυτή τη φορά δεν έχει τον κοφτό, επιθετικό χαρακτήρα της αρχής, είναι θρηνητικό (*plaintif*).



Παράδειγμα αρ. 11. Μοτίβο αγγλικού κόρνου, μέρος 3^ο, αρ. 31

Πάνω στο κρατημένο λα των εγχόρδων,³⁵⁸ το μοτίβο αυτό αρχίζει να ξεδιπλώνεται και να σχηματίζει μια όμορφη, βηματική τροπικού χαρακτήρα μελωδία, πότε καθοδική και πότε ανοδική, που αναλαμβάνει να δώσει στο δυσκίνητο ως επί το πλείστον ηχητικό σύνολο, την ώθηση που του χρειάζεται. Την ίδια ώρα πραγματοποιούν διαδοχικά την είσοδό τους τα τρία όμποε, ξεκινώντας με κρατημένες νότες, σύμφωνες πάντα με το ισοκράτημα, για να καταλήξουν σε μια σπαραχτική, βηματική πάλι μελωδία που εκτίθεται συγχρόνως σε τρία διαφορετικά τονικά ύψη (λα, ρε και σολ, τέταρτες παράλληλες). Τα τρία όμποε δεν κινούνται αυστηρά σε ομοφωνία, απολαμβάνουν ορισμένες ελευθερίες και μιμούνται ελαφρώς το ένα το άλλο, διατηρώντας εντούτοις σε γενικές γραμμές το διάστημα τετάρτης μεταξύ τους.

Το στοιχείο που πραγματικά μας ξαφνιάζει είναι το γεγονός ότι ο χορός τραγουδάει. Από τις διαθέσιμες πηγές δίνεται η εντύπωση ότι μόνο απ' τον *Ιππόλυτο* κι έπειτα καταφεύγει ο Ροντήρης στον άδοντα χορό,³⁵⁹ κι ότι η προσέγγισή του στην *Ηλέκτρα* ήταν

³⁵⁶ Υπάρχει μάλιστα η ένδειξη *sempre* που σημαίνει ότι το *pianississimo* θα διατηρηθεί σε ολόκληρο το μέρος.

³⁵⁷ Στην παρτιτούρα φαίνεται να στηρίζεται ρυθμικά απ' το ταμπούρο, ωστόσο αυτό παραλήφθηκε στην παράσταση του 1978.

³⁵⁸ Στην ηχογράφιση του 1978 το ισοκράτημα ακούγεται σε σι, ωστόσο είναι συνηθισμένη πρακτική να προσαρμόζεται η μουσική στις ανάγκες και τις δυνατότητες των εκάστοτε συντελεστών.

³⁵⁹ Κατερίνα Αρβανίτη, ό.π. σ. 196.

αποκλειστικά ρυθμική. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Κυδωνιάτη, ακόμα κι όταν ο χορός γινόταν πιο λυρικός, πάλι δεν μπορούσε να γίνει λόγος για καθαρό τραγούδι, παρά για κάτι μεταξύ τραγουδιού και λόγου.³⁶⁰ Εντούτοις εδώ ακούμε το χορό, χωρίς καμία αμφιβολία, να τραγουδάει μια επωδό. Το ζήτημα αυτό εξετάζεται ενδελεχώς παρακάτω (βλ. σ. 97).

Το τραγούδι του χορού μπαίνει συγχρόνως με το πρώτο όμποε, πάνω απ' το ισοκράτημα σε λα των εγχόρδων κι ενώ το αγγλικό κόρνο έχει ήδη αρχίσει να αναπτύσσει το μοτίβο του. Οι στίχοι της μελοποιημένης επωδού αναφέρονται στον μύθο του Πέλοπα και του Μυρτίλου. Ο Πέλοπας έπεισε τον Μυρτίλο να τον βοηθήσει να νικήσει σε αρματοδρομία τον βασιλιά της Πίσας Οινόμαο, ώστε να παντρευτεί την κόρη του Ιπποδάμεια. Ωστόσο στη συνέχεια τον πρόδωσε σπρώχνοντάς τον απ' τον γκρεμό. Προτού πνιγεί στη θάλασσα, ο Μυρτίλος πρόλαβε να καταραστεί τον Πέλοπα. Η κατάρα αυτή θεωρείται ότι αποτέλεσε την αρχή των δεινών για τους Ατρείδες.³⁶¹ Έτσι, ο Σοφοκλής γράφει:

Ω η παλιά τού Πέλοπα
πολύπονη αρματοδρομία,
πόσες δεν ήρθες συμφορές
στη χώρ' αυτή να φέρεις!
Γιατί από την ημέρα
που καταποντισμένος
στη θάλασσα ηύρε θάνατο ο Μυρτίλος,
μ' άτιμη προδοσιά
και μια σπρωξιά
όξ' από τον ολόχρυσο το δίφρο³⁶² πεταμένος,
δεν έλειψ' από τότε μες σ' αυτά
τα σπίτια η συφορά.

Η μελωδία του χορού, αν και ξεκινά με ανιόν άλμα πέμπτης, είναι ως επί το πλείστον βηματική και θυμίζει έντονα ψαλμό. Τα όποια άλματα συμβαίνουν αποκλειστικά στις αρχές των φράσεων ενώ τα “κενά” που δημιουργούνται καλύπτονται άμεσα απ' τη συνέχεια της μελωδίας. Τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται δεν είναι προκαθορισμένα, πηγάζουν άμεσα απ' τον ίδιο τον στίχο, όπως πολύ αβίαστα μπορεί να παρατηρήσει κανείς ήδη απ' την πρώτη φράση της επωδού:

³⁶⁰ Ό.π. σ. 195.

³⁶¹ “Μυρτίλος”, Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_185.html.

³⁶² Δίφρος: Πολεμικό άρμα - ο χώρος του άρματος όπου καθόταν ο ηνίοχος και ο πολεμιστής.

Ω πα-λιά του Πέ-λο-πα πο-λύ-πο-νηαρ-μα-το-δρο-μί-α

Παράδειγμα αρ. 12. Η πρώτη φράση της μελοποιημένης επωδού, μέρος 3^ο, μέτρα 32-33

Η τρισύλλαβη λέξη «Πέλοπας» αποδίδεται εύλογα σε τρίηχο. Η εξασύλλαβη όμως λέξη «αρματοδρομία» δεν θα μπορούσε να χωριστεί σε 6 ίσες αξίες, καθώς η φυσική εκφορά της λέξης επιβάλλει παράταση στην κατάληξή της. Έτσι, η πέμπτη συλλαβή της αποδίδεται σε όγδοο, σε αντιδιαστολή με τα δέκατα έκτα των προηγουμένων, ενώ η έκτη και τελευταία συλλαβή, που αποτελεί και καταληκτική συλλαβή ολόκληρης της φράσης, αποδίδεται σε τέταρτο. Την ίδια ώρα η λέξη «πολύπονη», που θεωρητικά θα μπορούσε ν' αποδοθεί σε τέσσερις ίσες συλλαβές, χωρίζεται σε όγδοο και τρίηχο. Η διαφοροποίηση αυτή των αξιών συμβαίνει για να δοθεί ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στην τονισμένη δεύτερη συλλαβή. Ουσιαστικά αποδίδεται σαν δύο ξέχωρες λέξεις, μια μονοσύλλαβη («πο-») και μια τρισύλλαβη («-λύπονη»). Ο συνθέτης φροντίζει να τηρεί τους τονισμούς των λέξεων, αποφεύγει δηλαδή τους παρατονισμούς, τοποθετώντας με συνέπεια τις τονισμένες συλλαβές πάνω στους παλμούς του μέτρου, ισχυρούς και μη, αξιοποιώντας παράλληλα, όπου χρειάζεται και με κατάλληλο τρόπο, τα τονικά ύψη.

Η ρυθμική ποικιλία στο τραγούδι του χορού καλύπτει μια σημαντική ανάγκη του μέρους, καθώς η συνοδεία, αν και πλούσια μελωδικά, δεν παύει να είναι ρυθμικά «τετράγωνη» κι επαναλαμβανόμενη. Συνεπώς ακόμα και σ' αυτό το μέρος όπου η μουσική είναι σαφώς πιο αυτόνομη, εξακολουθεί, έστω και σε μικρότερο βαθμό, να εξαρτάται απ' το κείμενο. Μετά το πρώτο τετράστιχο μεσολαβεί ένα τρίμετρο ορχηστρικό τμήμα, κατά τη διάρκεια του οποίου το αγγλικό κόρννο, εν απουσία της φωνής, εγκαταλείπει παροδικά την βηματική του κίνηση, καθώς και το αρχικό μοτίβο. Μάλιστα, αφετηρία αυτής της «εκτροπής», αποτελεί ένα χαρακτηριστικό κατιόν άλμα έκτης μικρής, συνοδευόμενο από μερικά άλματα τρίτης.

Παράδειγμα αρ. 13. Το άλμα έκτης ανατρέπει την πορεία του αγγλικού κόρννου, μέρος 3^ο, μέτρα 37-

38

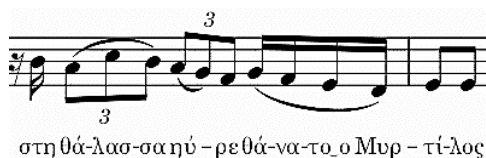
Αμέσως τα όμποε, που σε γενικές γραμμές κινούνται σε αντίστροφη πορεία απ' το συγγενικό τους όργανο, σπεύδουν να καλύψουν το κενό εκφέροντας τα ίδια το αρχικό μοτίβο σε διαδοχή, μέχρις ότου το αγγλικό κόρννο να επιστρέψει στα καθήκοντά του. Το ορχηστρικό τρίμετρο ολοκληρώνεται με έναν αναστεναγμό απ' το χορό, την ώρα που τα όργανα επιστρέφουν εκεί απ' όπου ξεκίνησαν, ώστε να υποδεχτούν το δεύτερο μέρος της επωδού.

Με την επανάληψη, το τραγούδι μπαίνει λίγο νωρίτερα, ταυτόχρονα με το αγγλικό κόρνο κι ένα μέτρο πριν τα όμποε. Παρ' όλ' αυτά, η συνοδεία παραμένει απaráλλακτη για τα τέσσερα πρώτα μέτρα, προτού αρχίζει να προετοιμάζει την κατάληξη του τραγουδιού. Η μετατόπιση αυτή επιτρέπει στα όμποε να αναδείξουν τη δική τους μελωδική ιδέα, όσο ακόμα ο χορός βρίσκεται σε χαμηλότερα επίπεδα συναισθηματικής έντασης. Η φόρτιση κλιμακώνεται προς το τέλος της επωδού, με το καταληκτικό δίστιχο: «Δεν έλειψ' από τότε μες σ' αυτά τα σπίτια η συμφορά». Στο σημείο αυτό οι στίχοι είναι μακρύτεροι, αποδίδονται όμως πιο συμυκνωμένα, αυξάνεται δηλαδή ο επιφανειακός ρυθμός, με αποτέλεσμα να έχουμε διαδοχικές συστάδες δέκατων έκτων. Μελοποιούνται λοιπόν ως εξής:



Παράδειγμα αρ. 14. Καταληκτικό τρίστιχο της επωδού, μέρος 3^ο, μέτρα 53-56

Στο δεύτερο αυτό τμήμα της επωδού παρατηρούμε και τη μοναδική συλλαβή στην οποία αντιστοιχούν περισσότεροι του ενός φθόγγοι, την πρώτη συλλαβή της λέξης «ηύρε».³⁶³



Παράδειγμα αρ. 15. Η μελισματική γραφή του «ηύρε», μέρος 3^ο, μέτρο 51

Όλη η υπόλοιπη επωδός είναι μελοποιημένη συλλαβικά, ώστε να είναι όσο το δυνατόν πιο καθαρή η εκφορά του κειμένου. Σε επικάλυψη με το τέλος του τραγουδιού, επαναλαμβάνονται πάλι τα τέσσερα πρώτα μέτρα από αγγλικό κόρνο και όμποε. Μεσολαβεί ένας ακόμη αναστεναγμός απ' τον χορό, κι ύστερα τα όμποε αποχωρούν. Το αγγλικό κόρνο, υπό την ακούραστη συνοδεία των εγχόρδων, ολοκληρώνει με σχετικά ανάλαφρο τρόπο αυτό το θρηνητικό, αλλά ασφαλώς αριστουργηματικό τρίτο τμήμα. Ευθύς, εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα και το πρώτο Στάσιμο παραχωρεί τη θέση του στο Δεύτερο Επεισόδιο.

Δεύτερο Επεισόδιο

Στην αρχή του μέρους ο Ροντήρης παραμένει συνεπής στην επιλογή του να μην επενδύονται μουσικά τα Επεισόδια. Ωστόσο κατά τη διάρκειά του καταφτάνει ο Παιδαγωγός, ο οποίος διακόπτει τη λογομαχία Ηλέκτρας – Κλυταιμνήστρας και εν είδη αγγελιαφόρου,

³⁶³ Στην παρτιτούρα αντιμετωπίζεται η λέξη «ηύρε» με τη λέξη «θάνατο», ώστε να διατηρείται η συλλαβικότητα της γραφής. Ωστόσο στην ηχογράφιση του 1978 διατηρείται η αρχική σειρά των λέξεων και το αποτέλεσμα είναι φυσικότερο.

ανακοινώνει την είδηση του θανάτου του Ορέστη.³⁶⁴ Μια τέτοια τραγική εξέλιξη δεν θα μπορούσε να μείνει ασχολίαστη απ' τον χορό, που ακούγοντας τον Παιδαγωγό να περιγράφει με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες το κατασκευασμένο συμβάν, προβαίνει σε τυπικά επιφωνήματα απελπισίας, συνοδευόμενα από τυμπανοκρουσίες. Αφού ο Παιδαγωγός ολοκληρώνει την εξιστόρησή του, με την πλέον δραματική δήλωση: «[...]κανένα κακό δεν είδα πιο μεγάλο ως τώρα», ο χορός αποκρίνεται πρώτος, καταλήγοντας στην τραγική διαπίστωση «[...] λοιπόν σύρριζα χάθηκε, όπως φαίνεται, όλο των παλαιών κυρίων μας το γένος». Είναι η διαπίστωση αυτή συνεπώς, την οποία ο Ροντήρης επιλέγει να αποδώσει υπό τη συνοδεία μουσικής, από κοινού με τα θρηνητικά επιφωνήματα που τη συνοδεύουν: «Ω αλίμονό μου, αλίμονο». Αφετηρία της μουσικής συνοδείας αποτελεί μία πλήρης επανέκθεση του κυρίου ρυθμικού θέματος, από ταμπούρο και τύμπανα. Πρόκειται για τη δεύτερη φορά που το βλέπουμε να εκτίθεται ολοκληρωμένο χωρίς να συνοδεύει αποκλειστικά την Ηλέκτρα, η οποία εντούτοις παραμένει παρούσα στη σκηνή. Καθ' όλη τη διάρκεια του σύντομου αυτού τέταρτου μέρους, επαναδιατυπώσεις του θέματος παρέχουν ένα στιβαρό ρυθμικό υπόβαθρο. Προς το τέλος του οι επαναδιατυπώσεις αυτές γίνονται όλο και πιο αφαιρετικές, για να καταλήξουν σε απλές παραθέσεις των παλμών του μέτρου.

Αμέσως μετά την πρώτη επαναφορά του θέματος, μπαίνουν τα βαθύφωνα χάλκινα, τρία τρομπόνια και τούμπα, κι αρχίζουν με διαδοχικές κατιούσες *legato* κινήσεις, διατονικές και χρωματικές, να μιμούνται τα ανθρώπινα επιφωνήματα.³⁶⁵



Παράδειγμα αρ. 16. Απόδοση επιφωνήματος στα χάλκινα, μέρος 4^ο, μέτρο 2

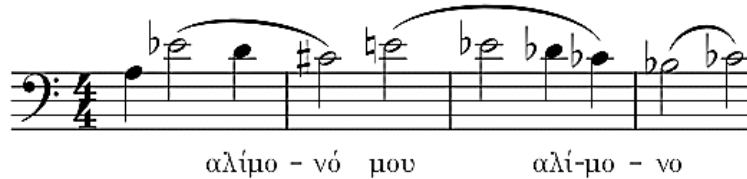
Όπως κάθε συλλαβή του κειμένου, έτσι και το «Ω» του χορού είναι αυστηρά μετρημένο. Εκτείνεται σε δύο μέτρα κι αποδίδεται με *crescendo* και *diminuendo*. Ακούγεται στα μέτρα 3 και 4, αλλά επαναλαμβάνεται πιο δραματικά στα μέτρα 6-7 του μέρους, προτού ο χορός προχωρήσει στην ρυθμική εκφορά του υπόλοιπου κειμένου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ο Μητρόπουλος τα χάλκινα. Τα τρομπόνια μιμούνται και συμπληρώνουν διαρκώς το ένα το άλλο, ξεκινώντας συνεχώς νέες κατιούσες φράσεις από διάφορα τονικά ύψη και σχηματίζοντας σε συνδυασμό και με την τούμπα μονίμως διάφωνες συνηχήσεις.³⁶⁶ Παρότι το ύφος της γραφής δεν είναι αυστηρά ομοφωνικό και δίνεται η

³⁶⁴ Πρόκειται για μία σπάνια, αν όχι μοναδική περίπτωση ψευδούς αγγελίας στο διασωθέν ρεπερτόριο του αρχαιοελληνικού δράματος.

³⁶⁵ Πρόκειται για το δεύτερο τρομπόνι, γραμμένο σε κλειδί του φα. Τα υπόλοιπα χάλκινα κρατούν τενούτες.

³⁶⁶ Συνήθως πρόκειται για τρίφωνες ελάσσονες συγχορδίες στην οποία προστίθεται μια δεύτερη ή μια έκτη, ώστε να δημιουργήσει συνηχήση διαστημάτων δεύτερης μικρής.

δυνατότητα στα όργανα να κινούνται με μια σχετική ελευθερία, ο συνθέτης φροντίζει να μην ξεπερνιούνται ποτέ περισσότερες από δύο κινήσεις ταυτόχρονα. Υπάρχει δηλαδή πάντα είτε διαχωρισμός σε ζεύγη είτε κάποια ατομική πρωτοβουλία που αντιτίθεται στην ομοφωνία των υπολοίπων. Για άλλη μία φορά επιβεβαιώνονται οι δηλώσεις του Ροντήρη περί εξάρτησης της μουσικής απ' το λόγο. Όταν ο χορός προχωρεί στην εκφορά του κειμένου, «Αλίμονό μου [...]», τα χάλκινα προσαρμόζουν τις κινήσεις τους ώστε να συμπίπτουν με τις συλλαβές του, ακόμα κι αν αυτό φέρει επιπτώσεις στη φυσικότητα των φράσεων:

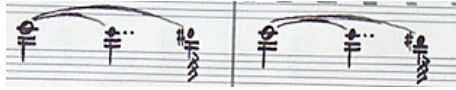


Παράδειγμα αρ. 17. Τα τρομπόνια ανταποκρίνονται στα επιφωνήματα του χορού, μέρος 4^ο, μέτρα 9-12

Στο τέλος του μέρους ο Μητρόπουλος πραγματοποιεί ακόμα μία εφαρμογή της κυκλικότητας, με την επιστροφή των μέτρων 2-3 απ' την είσοδο των χάλκινων. Η δυσοίωση αυτή δίμετρη ιδέα (βλ. σ. 80), ολοκληρώνει το έντονα χρωματικό και διάφωνο τέταρτο τμήμα της μουσικής υπόκρουσης, διαμορφώνοντας μάλιστα στο τέλος μια πολύ ιδιαίτερη φα ελάσσονα μεθ' εβδόμης και με βαρυμένη πέμπτη συγχορδία.

Της αντίδρασης του χορού έπεται εκείνη της Κλυταιμνήστρας, η οποία ανακουφισμένη από τα νέα του χαμού του γιου της, αν όχι εκστασιασμένη, επιστρέφει μαζί με τον παιδαγωγό στο παλάτι, αφήνοντας την Ηλέκτρα να θρηνηί. Η μουσική δεν μπαίνει κατευθείαν, επιτρέπει στην τραγική ηρωίδα μια σύντομη, ασυνόδευτη “εισαγωγή” στο μονόλογό της, κατά τη διάρκεια της οποίας εκείνη απευθύνεται σε β' πρόσωπο στα μέλη του χορού, αναφερόμενη στην Κλυταιμνήστρα: «[...] συντετριμμένη δε σας φαίνεται; [...]». Μόνο λίγο αργότερα που επιστρέφει την προσοχή της στα δεινά της: «Αλί μου εγώ η δυστυχισμένη, με πέθανε και μένα, αγαπημένε μου Ορέστη, ο θάνατός σου», επιστρέφει και η μουσική επένδυση, αποτελούμενη από την ομάδα των εγχόρδων πλην τις βιόλες. Ιδιαίτερα στην αρχή του, το συγκεκριμένο τμήμα δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο μουσικό ενδιαφέρον πέραν του ότι είναι εξαιρετικά διάφωνο. Αφετηρία του αποτελεί μια κρατημένη Ντο μείζονα συγχορδία στα βιολιά, που συνηχεί με μια Σολ# μείζονα σε τσέλα και κοντραμπάσα. Η ιδιαίτερη αυτή συνήχηση καταλαμβάνει ολόκληρα τα τρία πρώτα μέτρα και “διαταράσσεται” μόνο στο τελευταίο τριακοστό δεύτερο του εκάστοτε μέτρου, στο οποίο τα βιολιά κατεβαίνουν ένα ημιτόνιο και τα βαθύφωνα έγχορδα ανεβαίνουν ένα αντίστοιχα,³⁶⁷ προτού επιστρέψουν στην αρχική τους θέση στην αρχή του επόμενου μέτρου.

³⁶⁷ με εξαίρεση το 2^ο κοντραμπάσο.



Παράδειγμα αρ. 18. Η πρώτη ιδέα του τμήματος στα βιολιά, μέρος 5^ο, μέτρα 1-2

Ουσιαστικά η συνήχηση Ντο με Σολ# αντικαθίσταται στιγμιαία από τη συνήχηση της Σι και της Λα μείζονα. Ωστόσο όλα αυτά λαμβάνουν χώρα πάνω από το ισοκράτημα σε σολ# που διατηρεί το δεύτερο κοντραμπάσο στα πρώτα εικοσιπέντε μέτρα του μέρους. Στο τέταρτο μέτρο εισάγεται η δεύτερη ιδέα του τμήματος, που στην ουσία πρόκειται για την αντίθετη χρωματική κίνηση βιολιών και λοιπών εγχόρδων. Ανά δύο χρόνους τα βιολιά κατεβαίνουν χρωματικά, ενώ τσέλα και μπάσο ανεβαίνουν. Η διαδικασία αυτή θα διαρκέσει για τα επόμενα έξι μέτρα, δημιουργώντας στο διάβα της ορισμένες πολύ ασυνήθιστες συνηχήσεις. Παρότι μέχρι στιγμής δε φαίνεται, στο συγκεκριμένο τμήμα, κάποια άμεση σχέση μουσικής και λόγου, ο Μητρόπουλος έχει καταφέρει με το *riapississimo*, τη χρωματικότητα και την παράλληλη άνοδο και κάθοδο των εγχόρδων να αποδώσει ιδανικά το αίσθημα του μετέωρου, του ζωντανού νεκρού που περιγράφει η Ηλέκτρα, του ανθρώπου που στερείται κάθε ελπίδας.³⁶⁸

Όταν τα βιολιά φτάνουν στο αρχικό τους τονικό ύψος, (έχει μεσολαβήσει ένα ανιόν άλμα έβδομης μεγάλης, ώστε να συνεχιστεί ομαλά η κάθοδος) και τα βαθύφωνα έγχορδα βρίσκονται αντίστοιχα μια οκτάβα ψηλότερα από το σημείο εκκίνησης, ο συνθέτης ενώνει τις δύο ιδέες του μέρους. Ουσιαστικά η πρώτη ιδέα, (βλ. παραπάνω) επιταχύνεται, με αποτέλεσμα το τριακοστό δεύτερο να εμφανίζεται πλέον πριν από κάθε ισχυρό παλμό, ανά δύο χρόνους. Παράλληλα υιοθετεί την συγχρόνως ανοδική και καθοδική χρωματικότητα της δεύτερης ιδέας, διατηρεί εντούτοις τη δική της διάρκεια του ολοκλήρου. Έτσι μετά το τέλος κάθε μέτρου, δηλαδή ανά δύο τριακοστά δεύτερα, τα βιολιά κατεβαίνουν χρωματικά, με αποτέλεσμα το νέο μέτρο να βρίσκεται ένα τόνο χαμηλότερα απ' το προηγούμενο. Αντίστοιχα κάθε νέο μέτρο βρίσκει τα τσέλα και το πρώτο μπάσο ένα τόνο ψηλότερα. Η «συνθήκη» αυτή τηρείται μηχανικά για περίπου επτά μέτρα.³⁶⁹ Τότε, δίχως μια τέτοια διαφοροποίηση να υποδεικνύεται ή να αιτιολογείται απ' το κείμενο, οι χρωματικές πορείες των οργάνων αντιστρέφονται. Μια τέτοια αλλαγή δεν γίνεται τυχαία απ' τον Μητρόπουλο, καθώς έχει άμεσο αντίκτυπο στο χαρακτήρα της μουσικής. Δεν αναβλύζει πια το αίσθημα του μετέωρου, παρά εκείνο της προσμονής, φαίνεται δηλαδή κάτι να προετοιμάζει. Πράγματι, αφότου η Ηλέκτρα ολοκληρώνει το μονόλογό της και τα έγχορδα έχουν ξαναβρεθεί μεθοδικά στην αρχική ιδιότυπη συνήχησή τους, φτάνουμε σε έναν ακόμη κομμό. Όμως δεν είναι κάποιο θρηνητικό άσμα αυτό που μας περιμένει, αλλά ένα πρωτοφανές ξέσπασμα απ' τον χορό, η σφοδρότητα του οποίου μπορεί να δικαιολογήσει σε ένα βαθμό τους όποιους προβληματισμούς ακούστηκαν γύρω απ' την αγριότητα του *Sprechchor*, και

³⁶⁸ «[...] κανένα πια πόθο ζωής δεν έχω».

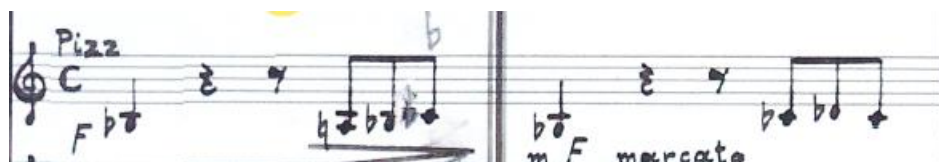
³⁶⁹ Έχουμε πάλι φτάσει στην αρχική συνήχηση.

κατά πόσο αυτό συμβαδίζει με την ιδιοσυγκρασία του αττικού δράματος (βλ. σ. 30). Του ξεσπάσματος προηγείται ένα εισαγωγικό δίμετρο στα τύμπανα, με υλικό από το κύριο θέμα σε συνεχές *crescendo*. Η υψηλή συναισθηματική φόρτιση, καθώς και οι στίχοι του κομμώ προδίδουν το πραγματικό αίσθημα απελπισίας που έχει κυριέψει το χορό (μέτρο 25). «Πού είναι του Δία οι κεραυνοί κι ο λαμπρός Ήλιος, πού, αν βλέπουν και τα κρύβουν όλ' αυτά χωρίς να κινηθούν;». Στο ορχηστρικό σύνολο, προκειμένου να εξισορροπηθούν τα επίπεδα της έντασης με εκείνα του χορού, αποσύρονται τα έγχορδα κι αντικαθίστανται απ' το σύνολο των χάλκινων πνευστών. Παραμένουν ακόμη *gran cassa* και τύμπανα απ' το εισαγωγικό δίμετρο, ενώ προστίθεται περιστασιακά και το πιατίι.

Ο χορός κυριολεκτικά κραυγάζει τα λόγια του ρυθμικά. Η συνοδεία είναι κατάλληλα διαμορφωμένη ώστε να διευκολύνει το έργο του χορού, στην προσπάθειά του να αποδώσει το κείμενο όσο το δυνατόν πιο φυσικά, με τις απαραίτητες αναπνοές και παύσεις, την επιμήκυνση ορισμένων συλλαβών κ.ά. Ειδικότερα, τα χάλκινα χωρίζονται σε δύο ομάδες, οι τρομπέτες με τα κόρνα και τα τρομπόνια με τις τούμπες, οι οποίες εισέρχονται σε μια διαδικασία ερωταποκρίσεων, αξιοποιώντας αντιστικτικά για ακόμα μια φορά την επιτακτική ιδέα των τρομπετών απ' την εισαγωγή (βλ. σ. 67). Η εναλλαγή της ιδέας απ' τη μία ομάδα στην άλλη πραγματοποιείται ακριβώς στα ισχυρά του μέτρου, και μάλιστα με *sforzando*. Τους εναπομείναντες χρόνους, τον δεύτερο και τον τέταρτο τους στηρίζει η *gran cassa*, ενώ στον γενικότερο αναβρασμό συμβάλλουν και τα τύμπανα γεμίζοντας τα ενδιάμεσα με ποικίλα ρυθμικά σχήματα. Βαθμιαία η συνοδεία γίνεται όλο και πιο έντονη, με όλο και περισσότερους – πιο συμπυκνωμένους φθόγγους. Η ρυθμική της πληρότητα απελευθερώνει το χορό και το τελικό αποτέλεσμα είναι πραγματικά καταγιστικό. Διακόπτεται ωστόσο απότομα και η μουσική αλλάζει τελείως χαρακτήρα, καθώς ο χορός, έπειτα από ένα σύντομο ξέσπασμα στρέφει την προσοχή του στην απεγνωσμένη Ηλέκτρα (μέτρο 31). Επιχειρεί ανεπιτυχώς να την παρηγορήσει χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του Αμφιάραου, του οποίου τον άδικο θάνατο εκδικήθηκε εν τέλει ο γιος του. Εν προκειμένω όμως, ο γιος του Αγαμέμνονα, Ορέστης, θεωρείται νεκρός. Για τη στιχομυθία αυτή ο Μητρόπουλος επιλέγει να αποσύρει τα βαριά χάλκινα και στη θέση τους επαναφέρει τα όμποε και αγγλικό κόρνο, ξανά με το γνωστό μας πρώτο συστατικό μοτίβο του κυρίου θέματος (βλ. σ.76). Παράλληλα, επιλέγει να ενισχύσει αριθμητικά την ομάδα των κρουστών, τα οποία εντούτοις χρησιμοποιεί αποσπασματικά. Μοιράζει σε αυτά τους παλμούς των μέτρων, όπως είχαμε δει και νωρίτερα. Με το λεπτό ηχόχρωμα των ξύλινων πνευστών κι αυτό το ασταθές τονικά τμήμα που συνεχώς κατρακυλάει, ο συνθέτης πετυχαίνει να αποδώσει την ευθραυστότητα της κατάστασης. Η Ηλέκτρα βρίσκεται στα όριά της και θρηνεί τον αδερφό της ο οποίος «χάθηκε χωρίς ταφή και χωρίς θρήνους» από την ίδια. Επιδέξια ο Μητρόπουλος κατευθύνει τη μουσική βήμα βήμα στο τονικό ύψος που τη θέλει, ώστε να γίνει πιο ομαλά η επαναφορά του υλικού του, μιας και ολοκληρώνει το πέμπτο αυτό τμήμα παρεμβάλλοντας μια ελαφρώς συμπυκνωμένη εκδοχή του πένθιμου τέταρτου τμήματος.

Δεύτερο Στάσιμο

Τη στιχομυθία χορού και Ηλέκτρας διακόπτει η Χρυσάνθεμη, η οποία αγνοεί τα νέα του χαμού του αδελφού της. Η Ηλέκτρα της μεταφέρει τα τραγικά μαντάτα και της γνωστοποιεί το επιπόλαιο σχέδιό της να εκδικηθεί η ίδια για τον πατέρα της. Από κοινού η Χρυσάνθεμη κι ο χορός πασχίζουν δίχως αποτέλεσμα να μεταλείσουν. Το Δεύτερο Επεισόδιο διαδέχεται το Δεύτερο Στάσιμο και μαζί του επιστρέφει κι η μουσική. Το νέο αυτό τμήμα συστήνει μια καινούρια ιδέα, την οποία εκθέτουν συνδυαστικά έγχορδα, τύμπανα και gran cassa. Ξεκινάει πλήρης η ομάδα των εγχόρδων με μια συνήχηση λα^b, σι^b, μι^b και φα σε pizzicato,³⁷⁰ η οποία καταλαμβάνει ολόκληρο τον πρώτο χτύπο του μέτρου. Ο δεύτερος ανατίθεται στα τύμπανα κι ο τρίτος στην gran cassa. Προτού όμως παρέλθει ο τρίτος χτύπος, μπαίνει σε επικάλυψη στα έγχορδα ένα μοτίβο τριών ογδών, το οποίο οδηγεί στο ισχυρό του επόμενου μέτρου. Τα όγδοα αυτά εμφανίζονται με διάφορους τρόπους, άλλοτε βηματικά κι άλλοτε ποικιλματικά, πάντοτε ωστόσο άγουν στην ίδια αρχική συνήχηση στην αρχή του επόμενου μέτρου.



Παράδειγμα αρ. 19. Νέα ιδέα στα έγχορδα-τους ενδιάμεσους χτύπους συμπληρώνουν τα κρουστά, μέρος 6^ο, μέτρα 1-2

Στο μεταξύ ο χορός εισάγει το Στάσιμο με επίκληση στον Δία και τη Θέμιδα, τη θεά της δικαιοσύνης, καθώς και στη Φήμη, απ' την οποία ζητάει να μεταφέρει τα λόγια του στους Ατρείδες «κάτω απ' τη γη». Στη μουσική υπόκρουση μετά το πέμπτο μέτρο, το οποίο αποτελεί πιστή επανάληψη του πρώτου, αποσύρονται τα έγχορδα για να παραχωρήσουν τη θέση τους στις τούμπες και τα τρομπόνια. Οι κρατημένες νότες στα χάλκινα έρχονται σε αντίθεση με ό,τι έχει προηγηθεί νωρίτερα στο τμήμα. Έχουν διάρκεια μισού μέτρου έκαστη και σχηματίζουν μονόμετρες χρωματικές φράσεις. Τύμπανα και gran cassa συμπληρώνουν αντίστοιχα το δεύτερο και τον τέταρτο χτύπο, διατελώντας ως συνδετικός κρίκος με ό,τι είχε προηγηθεί. Τα χάλκινα μας προϊδεάζουν για μια επερχόμενη κλιμάκωση της έντασης, την οποία ωστόσο δεν φέρνουν τα ίδια, το επίμονο forte στις αρχές των μέτρων εξασθενεί. Αντ' αυτών, την κλιμάκωση πραγματοποιεί ο χορός, επαναλαμβάνοντας φορτισμένα κι επιταχυμένα τα λόγια της κορυφαίας: «Κράξε φωνή θλιβερή στους Ατρείδες κάτω απ' τη γη, να τους φέρνεις τις αγέλαστες τούτες ντροπές» (μέτρο 40).³⁷¹ Μαζί με τα λόγια του χορού

³⁷⁰ Πρόκειται για τέταρτες παράλληλες: φα – σι^b – μι^b – λα^b, μεταφευμένες στην ίδια οκτάβα.

³⁷¹ Στην παραγωγή του 1978 φαίνεται να μη γίνεται διαχωρισμός χορού και κορυφαίας.

επαναλαμβάνεται και η υπόκρουση στα πνευστά, όχι όμως ολοκληρωμένα, καθώς η ίδια τρίμετρη πρόταση αποδίδεται πλέον συμπυκνωμένη σε δύο μέτρα.

Η κλιμάκωση διακόπτεται απότομα κι ο χορός απαγγέλει μαζί με την κορυφαία το μήνυμά του προς τους Ατρείδες:

«Πως βόσκει που βόσκει η αρρώστια
στα σπίτια των μέσα
και των δυο των παιδιών
δε συμβιβάζεται πια με καμιά
φιλική συνεννόηση η διχόνοια,
μα προδομένη, μονάχη παλεύει
στα κύματα μέσα η Ηλέκτρα
κι όλο θρηνεί το γονιό της η δόλια
σαν τη γογγύχτρ' αηδόνα,
κι αψηφώντας το θάνατο, είν' έτοιμη
και να κλείσει για πάντα τα μάτια της
φτάνει μια τη διπλή να συντρίψει Ερινύα:»

Στην υπόκρουση ο Μητρόπουλος επαναφέρει την πρώτη ιδέα του μέρους με το *riz-zicato* στα έγχορδα, αλλά παραλλαγμένη (βλ. σ. 84). Στο οργανικό σύνολο προστίθεται το ταμπουρίνο, στο οποίο ανατίθεται η τελευταίος παλμός του μέτρου. Στα έγχορδα, παρότι η αρχική συνήχηση παραμένει η ίδια, αντικαθίσταται το μοτίβο των ογδών από δύο ομάδες δέκατων έκτων. Οι ομάδες αυτές, συμπληρώνουν τυμπάνια και ταμπουρίνο στον τρίτο και τέταρτο παλμό αντίστοιχα. Η εξέλιξη αυτή καθιστά το ηχητικό αποτέλεσμα πιο ασταθές, την ώρα που ο χορός κλιμακώνει σταδιακά την ένταση. Στο τέλος του μηνύματος μία απότομη αύξηση της έντασης στα έγχορδα οδηγεί στη στιγμιαία συνήχηση ντο#, ρε#, λα και σι σε ff. Έπειτα η ορχήστρα σιγεί, αφήνοντας τον χορό δίχως συνοδεία να αναρωτιέται: «Ποια άλλη θα 'βγαινε τόσο γενναία ποτέ;» Για ακόμα μια φορά η κορύφωση επιτυγχάνεται μουσικά με την σιωπή.

Παρότι ο χορός εμφανίζεται ν' αποδοκιμάζει τη στάση της Ηλέκτρας, θέλοντας ασφαλώς να την προστατεύσει, αποκαλύπτει εδώ τα πραγματικά του συναισθήματα απέναντί της, που δεν είναι άλλα από το σεβασμό και το δέος: «Συ, που προτίμησες τον κλήρο των παντοτινών των θρήνων κι οπλίστηκες ενάντια στο κακό για να κερδίσεις έπαινο διπλό και για το νου και για την αρετή σου». Το απρόσμενο αυτό εγκώμιο συνδυάζεται με την εκδήλωση μιας νέας μουσικής ιδέας στα έγχορδα. Τύμπανα και ταμπουρίνο αποσύρονται, το ίδιο και το δεύτερο κοντραμπάσο. Τα υπόλοιπα έγχορδα σχηματίζουν μια σύνθετη συνήχηση πεμπτών, ξεκινώντας απ' το φα στο μπάσο. Το διάφωνο στοιχείο προκύπτει από τη βάρυνση, κατά ένα ημιτόνιο, των δύο τελευταίων «βαθμίδων». Έτσι η τελική συνήχηση είναι φα, ντο, σολ, ντο# και λαβ. Τα όργανα χωρίζονται σε δύο ομάδες οι

οποίες κινούνται αντίστροφα, επιστρέφοντας βηματικά στην αρχική συνήχηση μετά από άλμα τρίτης. Η gran cassa συμπληρώνει ρυθμικά τις τενούτες των εγχόρδων. Ο τελετουργικός μα και πένθιμος χαρακτήρας της μουσικής των τελευταίων 6 μέτρων του μέρους, προδίδει την απαισιοδοξία του χορού σχετικά με το τι μέλλει γενέσθαι. Το Δεύτερο Στάσιμο ολοκληρώνεται κι ακολουθεί το Τρίτο Επεισόδιο, με την είσοδο του Ορέστη.



Παράδειγμα αρ. 20. Απόσπασμα απ' τα μέρη των βιολιών. Οι δύο φωνές κινούνται παράλληλα διατηρώντας το διάστημα δευτέρας, μέρος 6^ο, μέτρα 22-23.

Τρίτο Επεισόδιο - ο θρήνος της Ηλέκτρας

Ο Ορέστης επιλέγει να μην αποκαλυφθεί ακόμη στην Ηλέκτρα, καθώς δεν γνωρίζει κατά πόσο μπορεί να εμπιστευτεί τα μέλη του χορού. Αντ' αυτού, συστήνεται ως απεσταλμένος απ' τη Φωκίδα που φέρει τα απομεινάρια του νεκρού. Η Ηλέκτρα απαρηγόρητη τον εκλιπαρεί να της δώσει τις στάχτες να θρηνήσει. Εκείνος υπακούει. Έχουμε φτάσει στον περιβόητο «θρήνο» της Ηλέκτρας. Το υλικό που χρησιμοποιεί ο Μητρόπουλος για την επένδυση του θρήνου προέρχεται από το καταληκτικό θέμα του προηγούμενου μέρους (βλ. σ. 86). Η ιδέα έχει επιταχυνθεί και συμπυκνωθεί σε ένα μέτρο, ενώ η αρμονική συνήχηση παραμένει σχεδόν η ίδια. Μονάχα η δεύτερη βιόλα γράφεται εναρμόνια, αντί για λαβ από σολ#. Η gran cassa αποσύρεται, αφού ο αντιστικτικός της ρόλος αφομοιώνεται πλήρως απ' τα τσέλα. Τα τσέλα «καλύπτουν» παράλληλα το κενό του κοντραμπάσου που επίσης ανακαλείται. Εκτός απ' την επιτάχυνση, ο συνθέτης προσθέτει κι ένα δίδυμο ποικιλματικών τριήχων στο δεύτερο μισό των μέτρων, το οποίο αποδίδεται εναλλάξ από τσέλα και βιόλες. Πετυχαίνει έτσι να προσδώσει στη μουσική την απαραίτητη κινητικότητα. Όλα τα έγχορδα ανεξαιρέτως, έχοντας ως εφελτήριο τη γνωστή συνήχηση,³⁷² πραγματοποιούν ανιόν άλμα τρίτης μικρό, απ' το οποίο επιστρέφουν στη συνέχεια βηματικά πίσω στην αρχή. Σε αντίθεση με ό,τι έχει προηγηθεί, εδώ ο συνθέτης δεν χωρίζει τα όργανα σε ομάδες. Όλες οι φωνές κινούνται παράλληλα σαν ένα μεγάλο μπλοκ, σαν να μιμείται η μουσική τις ταυτόχρονες κινήσεις του χορού, λειτουργεί ως μία οντότητα. Μοναδική εξαίρεση στον κανόνα αποτελεί περιστασιακά το πρώτο τσέλο, το οποίο στο δεύτερο μισό κάθε δευτέρου μέτρου, κατά κύριο λόγο, ξεστρατίζει απ' την πορεία του ώστε να ντουμπλάρει το πρώτο βιολί. Η υπόδειξη του συνθέτη είναι *sostenuto espressivo*, εκφραστικά αλλά συγκρατημένα. Μετά από δύο εισαγωγικά μέτρα και πάνω στο σύνθετο αυτό αρμονικό υπόβαθρο των εγχόρδων, μπαίνει η Ηλέκτρα.

³⁷² Φα-Ντο-Σολ-Ντο#-Σολ#.



Παράδειγμα αρ. 21. Το κείμενο καθορίζει τις ρυθμικές αξίες των φθόγγων, μέρος 7^ο, μέτρο 9

Ήδη με μια πρώτη ματιά, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένες διαφορές σε σχέση με το πώς διαχειρίστηκε ο Μητρόπουλος προγενέστερους μονολόγους. Εκτός απ' το γεγονός ότι ο θρήνος είναι μελοποιημένος, είναι και αισθητά πιο απελευθερωμένος ρυθμικά. Εξακολουθούν μεν να τηρούνται σε μεγάλο βαθμό οι φυσικές αξίες των συλλαβών, υπάρχει εντούτοις αυξημένη ελαστικότητα τόσο ως προς τις εναλλαγές του επιφανειακού ρυθμού, όσο κι ως προς τις ομαδοποιήσεις των συλλαβών. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη φράση: «Παρά καθ' ελπίδα μου, όχι όπως σ' έστειλα σε υποδέχομαι». Με βάση τον τρόπο απόδοσης προηγούμενων μονολόγων, θα περιμέναμε συλλαβές όπως το «**κά**-θε» και το «**ό**-χι» να τονίζονται. Ωστόσο εν προκειμένω αποδίδεται ως εξής:



Παράδειγμα αρ. 22. Ποικιλία στα ρυθμικά σχήματα και την εναλλαγή τους, μέρος 7^ο, μέτρο 6

Οι επιταχύνσεις και οι επιβραδύνσεις, οι δεύτερες κατά κόρον στα τέλη των φράσεων, είναι διαρκείς και καθιστούν φυσικότερη την εκφορά του κειμένου. Υπάρχει ωστόσο μία ακόμη διαφοροποίηση η οποία δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη. Πρόκειται ασφαλώς για το γεγονός ότι πραγματοποιούνται δεκάδες μικρής κλίμακας παρατονισμοί, κάτι το οποίο θεωρητικά σε μία τέτοια ολική προσέγγιση με πρωταρχικό στόχο την ανάδειξη του λόγου, θα ήταν ανεπίτρεπτο. Φροντίζει βέβαια ο συνθέτης να τονίζει όσο μπορεί τα ισχυρά των μέτρων, καθώς και να τοποθετεί τονισμένες συλλαβές πάνω στους παλμούς τους. Παρ' όλα αυτά είναι τέτοιος ο τρόπος που χρησιμοποιεί τις εναλλαγές στα τονικά ύψη και ιδιαίτερα στα τέλη των φράσεων, που δίνεται αφύσικη έμφαση σε πολλές “δευτερεύουσες” συλλαβές. Λόγου χάριν, η φράση «πρι [sic.] σε κλέψω με τα χέρια μου αυτά», αποδίδεται:



Παράδειγμα αρ. 23. “Λανθάνοντες” τονισμοί σε μη ισχυρά μέρη του μέτρου, μέρος 7^ο, μέτρα 12-13

Το φαινόμενο αυτό παρουσιάζει μια πολύ απλή εξήγηση, μια εξήγηση η οποία έχει να κάνει με την ευρύτητα της σύλληψης του Μητρόπουλου. Ο συνθέτης δεν έμεινε σε μια τυπική μελοποίηση κειμένου. Παρότι θα μπορούσε να επαναπαυτεί στην υποκριτική δεινότητα της

Παξινού, έχει ενσωματώσει ο ίδιος στη μελωδία του το κλάμα! Φροντίζει μάλιστα να τηρεί τους λυγμούς στα τέλη των φράσεων που αποτελούν τυπικό γνώρισμα του δημοτικού μοιρολογιού!

Μετά από κάποια πρώτα μέτρα επαναλαμβανόμενου χαρακτήρα, ο συνθέτης αρχίζει να εφαρμόζει στη συνοδεία του ορισμένες τροποποιήσεις, ξεκινώντας απ' το ανιόν άλμα τρίτης το οποίο γίνεται τρίτης μεγάλο (μέτρο 5). Η αλλαγή αυτή συμπίπτει με τη δραματική απ' την Ηλέκτρα εκφορά του ονόματος του Ορέστη. Κατόπιν το σύνολο των εγχόρδων επιχειρεί μια σταδιακή διατονική άνοδο, η οποία όμως διακόπτεται απότομα. Η συνοδεία αναγκάζεται να υποχωρήσει, ώστε να αναδειχθεί η σπαραχτική δήλωση της Ηλέκτρας «Άμποτε να χα εγώ πεθάνει πρώτα». Έτσι προσωρινά τα διαστήματα επιστρέφουν στις αρχικές τους διαστάσεις. Η μελοποίηση του Μητρόπουλου στο θρήνο είναι εξαιρετικά χρωματική, κάτι που όχι μόνο τη φέρνει πιο κοντά στο ανθρώπινο κλάμα, αλλά εξυπηρετεί και τη συνοχή με το υπόλοιπο έργο. Η μουσική επένδυση των εγχόρδων παραμένει διαρκώς στενά συνδεδεμένη με το μέρος της Ηλέκτρας. Έτσι με το πρώτο μικρό ανέβασμα της μελωδίας η ορχήστρα ανταποκρίνεται με διευρυμένο ανιόν άλμα έκτης (μέτρο 14). Η Ηλέκτρα και το πρώτο βιολί μοιάζουν, τουλάχιστον στο μεγαλύτερο μέρος του θρήνου, να ετεροφωνούν. Το βιολί δηλαδή καθορίζει τους κύριους μελωδικούς “άξονες”, γύρω απ' τους οποίους η φωνή διανθίζεται πότε διατονικά και πότε χρωματικά. Υπάρχουν και σημεία στα οποία τα δύο όργανα σχηματίζουν διάστημα πέμπτης, καθώς και κάποια στα οποία η φωνή βασίζεται σε κάποιο απ' τα υπόλοιπα έγχορδα. Ωστόσο ως επί το πλείστον, το πρώτο βιολί είναι αυτό που στηρίζει το μοιρολόι της Ηλέκτρας, στήριξη μάλλον απαραίτητη αν αναλογιστεί κανείς το πόσο απαιτητική δοκιμασία θα ήταν για την οποιαδήποτε ερμηνεύτρια να παραμείνει in topo σε μια τόσο χρωματική μελωδία, βασισμένη σε μια τόσο ακαθόριστη τονικά συνοδεία. Συνεπώς, ο στίχος «γιατί θα' χες πέσει και συ νεκρός εκείνη την ημέρα», στον οποίο πραγματοποιείται κι αυτή η πρώτη μικρή κλιμάκωση, αποδίδεται ως εξής:

Soprano

Violin

φό - νο για - τί θα' χες πέ - σει και σύ - νε - κρός ε - κεί - νη την η - μέ - ρα

Παράδειγμα αρ. 24. Το βιολί καθοδηγεί τονικά την Ηλέκτρα, στην πρώτη κλιμάκωση του θρήνου, μέρος 7^ο, μέτρα 14-15

Την πρώτη αυτή κλιμάκωση ακολουθεί νέο άλμα έκτης στα έγχορδα. Βαθμιαία τόσο η συνοδεία όσο κι η Ηλέκτρα “εδραιώνονται” σε όλο και μεγαλύτερα τονικά ύψη. Το άλμα

έκτης δίνει τη θέση του σ' ένα άλμα τετάρτης, κι αυτό με τη σειρά του σ' ένα τρίτο ανιόν άλμα έκτης (μέτρο 18). Μάλιστα η συνοδεία έχει αφήσει προς στιγμήν την αρχική ρυθμική της ακολουθία κι αποδίδει επιτακτικά τον φυσικό παλμό του μέτρου. Η “έξαρση” αυτή οδηγεί σε μια πρώιμη κορύφωση του θρήνου, στο στίχο: «Κακό θάνατο βρήκες».



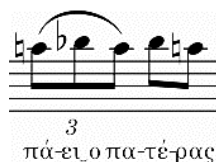
Παράδειγμα αρ. 25. Πρώιμη κορύφωση του θρήνου – φωνή και βιολί, μέρος 7^ο, μέτρο 19

Μια γρήγορη αποκλιμάκωση μεταφέρει την ορχήστρα πίσω στην αρχική συγκυρία. Δύο μέτρα αρκούν, μέχρι να εμφανιστεί μια νέα επαναλαμβανόμενη ιδέα τετάρτων και να οδηγήσει σε εκ νέου κλιμάκωση της μουσικής επένδυσης. Από κοντά κι η Ηλέκτρα, ανεβαίνει σαφώς πιο διστακτικά και βαθμιαία, αφού δεν θα μπορούσε ν' ακολουθήσει τον ξέφρενο ρυθμό των εγχόρδων, δίχως να θυσιάσει κάτι απ' τη φυσικότητά της. Παράλληλα εντείνεται η χρήση των τριήχων, με το αντίστοιχο μοτίβο να περνάει πλέον απ' τα τσέλα στις βιόλες κατά τη διάρκεια του ίδιου μέτρου.



Παράδειγμα αρ. 26. Η απότομη κλιμάκωση των εγχόρδων-πρώτο βιολί, μέρος 7^ο, μέτρα 22-24.

Το μοιρολόι της Ηλέκτρας φτάνει εν τέλη στα ίδια τονικά επίπεδα με τα βιολιά, σχεδόν βηματικά, με τη φράση «σ' ένα μικρό λεβέτι μέσα». Κινείται για εκτεταμένο διάστημα σταθερά σε φθόγγους άνω του πενταγράμμου, γεγονός που δικαιώνει τον χαρακτηρισμό της «άριας» που του αποδόθηκε. Την ίδια ώρα, όλα τα όργανα της ορχήστρας παλινδρομούν σε διάστημα τρίτης μικρό, σχηματίζοντας ένα σκηνικό που παραπέμπει σε παράνοια. Τα τριήχα εκτείνονται τώρα σ' όλη τη διάρκεια των μέτρων, κι αποδίδονται ταυτόχρονα από τσέλα και βιόλες. Η κορύφωση διαρκεί τέσσερα περίπου μέτρα, έχοντας ως αφετηρία το απότομο ξέσπασμα της Ηλέκτρας: «Πάει ο πατέρας».



Παράδειγμα αρ. 27. Το ανώτερο τονικά σημείο του θρήνου, μέρος 7^ο, μέτρο 28

Αμέσως, με φυσικό αλλά κι απροσδόκητο τρόπο ο Μητρόπουλος επαναφέρει στα έγχορδα την κύρια ιδέα του μέρους, δύο οκτάβες ψηλότερα απ' το αρχικό τονικό ύψος. Μοναδικό στοιχείο που διαφέρει της αρχικής συνήχησης, είναι το μέρος του πρώτου τσέλου, το οποίο για μερικά μέτρα αρκείται στο να ντουμπλάρει το βιολί. Αναμενόμενη η επιλογή του συνθέτη να επιδιώξει ένα λιγότερο διάφωνο άκουσμα, τώρα που έχουν αυξηθεί τόσο τα επίπεδα της έντασης. Η Ηλέκτρα συνεχίζει με τους στίχους «πέθανα κι εγώ για σένα, ο ίδιος πας και πας χαμένος, ω αλίμονό μου». Η αδιάκοπη μελοποίηση του εν λόγω αποσπάσματος σε υψηλή tessitura το καθιστά εξαιρετικά απαιτητικό, με τον Μητρόπουλο να αναθέτει αυτή τη φορά τη στήριξη της φωνής στο δεύτερο βιολί:

Soprano
πέ-θα-να κι ε-γώ για σέ-να ο ί-διος πάς και πάς χα-μέ-νος ώ! α-λί-μο-νό-μου

Violin
Violin 2

Παράδειγμα αρ. 28. Η απαιτητική τεχνικά κορύφωση του θρήνου, μέρος 7^ο, μέτρα 29-31

Με το πέρας του επιφωνήματος ξεκινά η σταδιακή αποκλιμάκωση. Ο θρήνος έχει πα “εκτονωθεί” κι οδεύουμε προς μια σιγανή απελπισία. Μέσα σε διάστημα τεσσάρων μέτρων, ορχήστρα και Ηλέκτρα βυθίζονται, φτάνοντας σε απόσταση τετάρτης υπό του αρχικού τονικού ύψους. Εκεί παρατίθεται για μία μόλις φορά η κύρια ιδέα του μέρους, προτού επιστρέψουμε στην αρχική συνήχηση για μια τελευταία επαναφορά. Ο μονόλογος της Ηλέκτρας ολοκληρώνεται με τους συγκλονιστικούς στίχους του Σοφοκλή:

«Ναι, με σκότωσης καλέ μου, μυριάκριβ' αδερφέ μου· λοιπόν δέξου και μένα στο στερνό σου αυτό το σπίτι, το τίποτα στο τίποτα, για πάντα κάτω στη γη να κατοικώ μαζί σου».

Μπορεί το “μοιρολόι” να ολοκληρώθηκε, όμως τον τελευταίο λόγο τον έχει ο χορός. Με αφοπλιστική κυνικότητα αποκρίνεται: «Από θνητό γεννήθηκες πατέρα, [...] θνητός κι ο Ορέστης· δεν ωφελούν οι αμέτρητοι θρήνοι· αυτό θα το πληρώσουμε όλοι μας το χρέος». Ο Μητρόπουλος επαναφέρει κοντραμπάσα και gran cassa, με τα πρώτα να αναλαμβάνουν, από κοινού με τα τσέλα, την επαναδιατύπωση του κυρίου ρυθμικού θέματος του έργου. Εν προκειμένω το θέμα φαίνεται να έχει συνδυαστικό ρόλο μεταξύ των δύο προσώπων. Τα υπόλοιπα έγχορδα διατηρούν για λίγο σε μορφή ισοκρατήματος την αρχική συνήχηση του μέρους και κατόπιν αποσύρονται. Το ρυθμικό θέμα γρήγορα απογυμνώνεται και μετατρέπεται σε σύντομη καταληκτική ιδέα, που με τη σειρά της αποσυντίθεται και χάνεται.

Το τμήμα περατώνεται, κι ο Ορέστης, μην αντέχοντας άλλο να βλέπει την αδελφή του σε αυτήν την κατάσταση, κι αφού βεβαιώνεται για την εχεμύθεια του χορού, αποκαλύπτεται.

Τρίτο Στάσιμο

Το Τρίτο Επεισόδιο ολοκληρώνεται, με τους Ορέστη, Ηλέκτρα και Παιδαγωγό να προσκυνούν τον Απόλλωνα μπροστά στα προπύλαια του παλατιού, λίγο προτού θέσουν σε εφαρμογή το σχέδιό τους. Προκειμένου να φτάσουμε αισίως στην Έξοδο του έργου, εκκρεμεί το τρίτο και τελευταίο Στάσιμο. Ο χορός εμφανίζεται εκστασιασμένος στη σκέψη των επικείμενων γεγονότων, των φόνων της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου: «[...] μετέωρο για πολύ ακόμα δεν θα περιμένει τ' όνειρο της ψυχής μου». Για ν' αποδώσει ο Μητρόπουλος όσο το δυνατόν πιο πιστά την αίσθηση αυτή, επιλέγει ένα σχετικά γρήγορο tempo, *Allegro giusto*, και γράφει για πρώτη φορά σε 3/4. Οι επιλογές του αυτές καθιστούν το εν λόγω τμήμα αρκετά αλλιότιχο σε σχέση με οτιδήποτε έχει προηγηθεί. Η απαρτία των κρουστών, καθώς και η κατάλληλη χρήση τους, δημιουργεί ένα πολεμικό κλίμα κατάλληλο για να συνοδεύσει τη φορτισμένη απαγγελία του χορού. Το μέρος ξεκινάει με το γνωστό ρυθμικό μοτίβο στα τύμπανα και το ταμπούρο, προσαρμοσμένο στα 3/4:



Παράδειγμα αρ. 29. Το κύριο θέμα προσαρμοσμένο στα 3/4, μέρος 8^ο, μέτρο 1

Την ίδια ώρα ταμποурίνο, τρίγωνο και κασετίνα συμπληρώνουν αντιστικτικά το ρυθμό, ενώ η *gran cassa* στηρίζει σταθερά τον πρώτο και περιστασιακά τον δεύτερο και τρίτο παλμό του μέτρου. Σποραδική είναι και η χρήση πιάτων και μαστιγίου που μοιάζει να συμπληρώνουν με τη σειρά τους, σε ορισμένα σημεία την *gran cassa*. Ακόμα πιο περιορισμένη είναι η χρήση του *Tam Tam*. Παρ' όλη τη φαινομενική τυχαιότητα, γίνεται γρήγορα εμφανές ότι κι ο παραμικρός χτύπος είναι τοποθετημένος σχολαστικά κι άρρηκτα συνδεδεμένος με το κείμενο. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη περίοδος του κειμένου κι ο τρόπος που συγχρονίζεται με τα κρουστά:

Chorus
Δεί-τε πώς χύ-νε-ται_ό-λο_ε-μπρός_φου-σό-ντας_το_α-σπρο-μά-χη-το_το_αί-μα_ο_Α-ρης.

Timpani
p marcato

Tambourine
p marcato

Wood Block
p marcato

Παράδειγμα αρ. 30. Κρουστά και κύριο θέμα στηρίζουν από κοινού το λόγο, μέρος 8^ο, μέτρα 3-5

Στην ουσία η ορχήστρα στηρίζει και συμπληρώνει ρυθμικά τον λόγο του χορού, γεμίζει τις αναπνοές του και αντιδρά στις συναισθηματικές του διακυμάνσεις. Δίνει το έναυσμα στην αρχή για την απρόσμενα ορμητική είσοδό του κι ευθύς υποχωρεί ώστε να τον αναδείξει. Πραγματοποιεί εκτεταμένο *crescendo* και πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού στον τελευταίο στίχο «έχουν περάσει πια των εγκλημάτων οι άφευκτες, οι κυνηγήτρες σκύλες», (παρ. 31) κατόπιν καταλήγει σε «αποσυμφόρηση» και *pp* στον αμέσως επόμενο στίχο όπου ο χορός στρέφεται στους συλλογισμούς του. Επιστρέφει σε *ff* όταν γίνεται αναφορά στον εκδικητή Ορέστη και το «νεοτρόχιστο» μαχαίρι του, (μάλιστα στο σημείο αυτό λαμβάνει χώρα κι ένα εντυπωσιακότατο στρατιωτικού χαρακτήρα αντιστικτικό παιχνίδι από τετράδες δέκατων έκτων), μόνο και μόνο για να οδηγηθεί σε *subito piano* στο αμέσως επόμενο μέτρο, όπου γίνεται λόγος για το «σκοτάδι» με το οποίο ο Ερμής καλύπτει τον δόλο. Ένα τελευταίο παρατεταμένο *crescendo*, ενισχυμένο απ' τη βαθμιαία επανατοποθέτηση των οργάνων που είχαν, με εξαίρεση τα τύμπανα, προσωρινά σιγήσει, οδηγεί στο φανατισμένο τέλος του σάσιμου: «Ίσια στο τέρμα τον πηγαίνει (ο Ερμής τον Ορέστη) και πολύ πια δεν περιμένει». Χορός και ορχήστρα κρουστών συγχρονίζονται πλήρως για ένα ηχηρό κι αποφασιστικό καταληκτικό «Δεν περιμένει».

Timbale
cresc.

Tambourin
F

Tambourin
FF

Trianglé
cresc.

Παράδειγμα αρ. 31. «Έχουν περάσει πια των εγκλημάτων οι άφευκτες, οι κυνηγήτρες σκύλες» - η ορχήστρα αποτυπώνει τις συναισθηματικές εκφάνσεις του χορού, μέρος 8^ο, μέτρα 7-9.



Παράδειγμα αρ. 32. Αντιστικτική αλληλεπίδραση κρουστών-το σύνολο τους σε δύο αντιπαρατιθέμενες ομάδες, μέρος 8ο, μέτρο 17

Έξοδος

Αμέσως, σχεδόν σε επικάλυψη ξεκινά το ακροτελεύτιο μέρος του έργου, η Έξοδος, με την Ηλέκτρα να περιγράφει στα μέλη του χορού τα τεκταινόμενα. Ξάφνου ακούγονται από μακριά οι ύστατες κραυγές της Κλυταιμνήστρας. Το πρώτο βήμα προς την ολοκληρωτική λύτρωση έχει επιτευχθεί. Στιγμές αργότερα φαίνεται ο Αίγισθος που καταφτάνει απ' τα προάστια, πανευτυχής στην είδηση του θανάτου του Ορέστη. Ολοζώντανος ο μητροκτόνος, τον αιφνιδιάζει και τον οδηγεί στο δικό του τέλος. Η δικαίωση του γένους των Ατρείδων είναι πια γεγονός. Ο χορός επικυρώνει την ευτυχή έκβαση του δράματος με τους τρεις καταληκτικούς στίχους του έργου:

«Ω σπέρμα του Ατρέα, μετά πόσα δεινά
τ' αξιώθηκες τέλος να δεις λευτεριά
με την τώρα σου ορμή στεριωμένο!»

Στη μουσική επένδυση τα δεδομένα επιστρέφουν σε σχετικά πιο οικεία πλαίσια. Το μονοπώλιο των κρουστών ανατρέπεται απ' την απαρτία των χάλκινων· παραμένουν ωστόσο από πριν τύμπανα, ταμπούρο, gran cassa, πιάτα και tam-tam. Το μέτρο επιστρέφει στα 4/4, καθώς και το tempo γυρίζει στη γνώριμη νωθρότητά του. Εντούτοις η αίσθηση της μουσικής είναι τελείως διαφορετική. Γιατί το tempo είναι μεν αργό, ο χαρακτήρας όμως της μουσικής δεν είναι πένθιμος όπως νωρίτερα, αλλά εύθυμος και μεγαλοπρεπής, «maestoso». Τέσσερις ισόρρυθμοι χτύποι στην gran cassa, οι παλμοί του μέτρου, συνοδευόμενοι από δύο ισοδύναμους χτύπους στο tam-tam, σηματοδοτούν την έναρξη αυτού του ένατου και τελευταίου μουσικού μέρους. Ακολουθεί η πρώτη απόπειρα απόδοσης του κυρίου ρυθμικού θέματος από πνευστά όργανα και συγκεκριμένα απ' τα τρομπόνια και την τούμπα.

Παρότι το ίδιο το θέμα δεν παρουσιάζει σχεδόν την παραμικρή διαφοροποίηση είναι η σύμφωνη συνήχηση των οργάνων τέτοια που του προσδίδει ξαφνικά έναν πρωτόγνωρο, πανηγυρικό χαρακτήρα. Ειδικότερα, τα χάλκινα σχηματίζουν καθαρά κι αδιάσειστα τη συγχορδία Λα μείζονα. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται τη διατροπικότητα προκειμένου να δώσει ακόμα μεγαλύτερο μουσικό ενδιαφέρον στο ανανεωμένο κύριο θέμα· κατευθύνει τα όργανα να εναλλάσσονται διαρκώς απ' τον μιζολύδιο στο λύδιο τρόπο!



Παράδειγμα αρ. 33. Το κύριο θέμα σε τρομπόνια και τούμπα (κλειδί φα), μέρος 9^ο, μέτρο 2

Τα βαθύφωνα χάλκινα παραχωρούν τη θέση τους σε κόρνα και τρομπέτες που προβαίνουν με τη σειρά τους σε δική τους διατύπωση του κυρίου θέματος στη Λα. Στο μεταξύ έχει ξεκινήσει τη ρυθμική απαγγελία του ο χορός, ο οποίος μάλιστα ψάλλει την πρώτη του φράση εν είδη ισοκρατήματος σε λα!³⁷³ Στη συνέχεια επιστρέφει στην τυπική μονότονη αλλά θριαμβευτική πλέον απαγγελία του, ωστόσο με τον τρόπο του έχει επικυρώσει κι ο ίδιος τη συγκεκριμένη τονικότητα. Στην απαγγελία του φροντίζει να τηρεί τα ισχυρά των μέτρων. Ύστερα απ' την είσοδο του χορού, το θέμα επιστρέφει απ' τις τρομπέτες και τα κόρνα στα βαθύφωνα χάλκινα, διαμορφώνοντας έτσι μια συνθήκη ερωταποκρίσεων μεταξύ των δύο συγγενικών ομάδων που θα διαρκέσει μέχρι τέλους. Το τονικό κέντρο μετατοπίζεται παροδικά στη Ντο μείζονα, τη σχετική της ομώνυμης, όπως είχε συμβεί και στην εισαγωγή. Εδώ ωστόσο επιστρέφει στη Λα, λίγες μόλις στιγμές πριν την παρατεταμένη απαγγελία της τελευταίας λέξης του κειμένου. Το πέρας της καταληκτικής λέξης «στεριωμένο» φέρνει εξελίξεις στη μουσική επένδυση· αποσπασματοποιείται το μοτίβο των δέκατων έκτων κι εντείνεται το αντισημιακό παιχνίδι στα χάλκινα (μέτρο 9). Η σταδιακή επιβράδυνση του tempo σε συνδυασμό με την κλιμάκωση της έντασης οδηγεί σε εκ νέου αποσπασματοποίηση. Τελικά η πολυφωνία παραχωρεί τη θέση της στη θριαμβευτική ομοφωνία κι όλα τα χάλκινα ομοφωνούν σε fortississimo τη λυτρωτική Λα μείζονα. Σε επικάλυψη, η gran cassa που αδιάκοπα όλη αυτή την ώρα τόνιζε τους παλμούς του μέτρου, από κοινού με τα τύμπανα και το ταμπούρο, επανεκθέτουν για τελευταία φορά το κύριο ρυθμικό θέμα. Εκείνο, απαλλαγμένο πια απ' οποιαδήποτε έγνοια, και με βαθμιαίο *diminueto*, οδηγεί το καταληκτικό αυτό επιστέγασμα του έργου προς το αναπόφευκτο τέλος του. Το κοινό ξεσπά σε χειροκροτήματα.

Το κύριο θέμα

Έχοντας πια πλήρη εικόνα του έργου, οφείλουμε να επανεξετάσουμε ορισμένα ζητήματα μουσικού περιεχομένου. Το ρυθμικό κύριο θέμα, μοιάζει στην αρχή του έργου τόσο απόλυτα

³⁷³ Εθνικό Θέατρο / οπτικοακουστικό υλικό (ηχογραφημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1978, μέρος 2ο), <http://www.nt-archive.gr/viewsounds.aspx?playID=672&soundFile=0219-01-02>, (τελευταία πρόσβαση, 20/02/2024).

συνυφασμένο με το πρόσωπο της Ηλέκτρας, που σχεδόν θα' λεγε κανείς ότι απορρέει από κείνη όπως ο λόγος της. Ο μουσικολόγος Χαμουδόπουλος κάνει λόγο για εξακολουθητικό μοτίβο: «[...] το “λάιτ μοτίβ” του έργου είναι όχι κάποια μουσική φράση, αλλά ένας ορισμένος ρυθμός. Αυτός δεσπόζει απ' αρχής μέχρι τέλους, ρυθμίζων [sic.] τις κινήσεις και την απαγγελία του χορού, εις αυτόν επάνω βασίζονται όλες οι δευτερεύουσες θεματικές αναπτύξεις και όλες οι μουσικές φράσεις και οι διάφοροι συνδυασμοί.[...]».³⁷⁴ Παρότι ένα Leitmotiv έχει συνήθως μελωδικό χαρακτήρα,³⁷⁵ η χρήση του ρυθμικού θέματος είναι στην αρχή του έργου τέτοια, που καθιστά τον χαρακτηρισμό αυτό απόλυτα δικαιολογημένο. Επιπρόσθετα, σε μία τέτοια συνολική προσέγγιση όπου η χρήση του μελωδικού στοιχείου είναι τόσο συγκρατημένη, ο συνθέτης καλείται να βρει άλλα μέσα επικοινωνίας με το ακροατήριό του· ένα ρυθμικό leit motive δύναται να αποτελέσει τέτοιο μέσο. Εντούτους, ήδη απ' το τέλος της Παρόδου, η τραγική ηρωίδα χάνει την “αποκλειστικότητα” του θέματος, το οποίο συνδέεται σταδιακά και με το χορό (βλ. σ. 74). Ασφαλώς ένα leit motive δεν είναι ανάγκη να αντιπροσωπεύει κάποιον χαρακτήρα, ενδέχεται να συμβολίζει κάποιο συναίσθημα ή κάποια ιδέα.³⁷⁶ Ο μαέστρος Γιώργος Λυκούδης, που σαφώς είχε μεγάλη εξοικείωση με το έργο, σε άρθρο στο *Βήμα* το 1952, συσχετίζει το θέμα με την λαχτάρα της Ηλέκτρας για εκδίκηση: «[...]Το υπέροχο, το τόσο εμπνευσμένο ρυθμικό μοτίβο της αρχής που εκθέτουν τα τύμπανα, δεν παύει ν' ακούγεται, και κυριαρχεί τόσο έμμοно, όσο έμμοно είναι και η λαχτάρα της “Ηλέκτρας” για να πραγματοποιήσει την εκδίκηση του φόνου του πατέρα της[...]».³⁷⁷ Ωστόσο δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να μας βοηθάει να εξακριβώσουμε έναν τέτοιο συσχετισμό. Την ίδια ώρα παρατηρούμε ότι ο Λυκούδης αποφεύγει να αποδώσει στο θέμα τον χαρακτηρισμό “εξακολουθητικό”, κάνει λόγο για «έμμοно μοτίβο». Με εξαίρεση την επένδυση του Δεύτερου Στάσιμου (έκτο τμήμα), το θέμα είναι διαρκώς παρόν, είτε άμεσα - αυτοπροσώπως, είτε έμμεσα, παρέχοντας το υλικό για άλλες θεματικές ιδέες του έργου. Ίσως ακόμα και το γεγονός αυτό της συνεχούς παρουσίας του να αποτελεί επιχείρημα ενάντια στην «ανακήρυξη» του σε εξακολουθητικό μοτίβο. Πρόκειται δηλαδή περισσότερο για την ίδια τη “ραχοκοκαλιά” της μουσικής υπόκρουσης, παρά για κάποιον συμβολισμό ενσωματωμένο σε αυτήν.

Το ενδιαφέρον των κριτικών

Σημαντικό μέρος των ελαίων της κριτικής, απέσπασε διαχρονικά η εισαγωγή του έργου. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η τοποθέτηση του δημοσιογράφου Αιμίλιου Χουρμούζιου, ο οποίος παρότι δεν έμεινε διόλου ευχαριστημένος από το σύνολο της

³⁷⁴ Χαμουδόπουλος, “Η μουσική της ‘Ηλέκτρας’”, ό.π.

³⁷⁵ Φούλιας, ό.π. σ. 234.

³⁷⁶ Ό.π.

³⁷⁷ Γεώργιος Λυκούδης, “Τραγωδία και μουσική”, εφ. *Το Βήμα*, 25/10/1952.

παράστασης, αποδίδει την «αληθινά εντυπωτική» έναρξή της σε σημαντικό βαθμό στην «μακρινή εναρκτήριο υποκρουσιν της θαυμασίας μουσικής του Δημ. Μητρόπουλου».³⁷⁸ Κάνει μάλιστα ειδική μνημεία στους ενσωματωμένους σπαραγμούς της Ηλέκτρας που εξετάσαμε: «[...]ο εναρμονισμός του γόου της ερμηνευτριάς ήρχετο σαν ένα προανάκρουσμα φωνητικών θαυμάτων[...]».³⁷⁹ Παρ' όλα αυτά, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρέθηκε αναμφίβολα το μέρος του θρήνου. Ο Χαμουδόπουλος μνημονεύει τη «θαυμάσια» χρωματική του υπόκρουση,³⁸⁰ ενώ άλλοι παρομοιάζουν το λυρικό αυτό "ξέσπασμα" με άρια.³⁸¹ Ειδικότερα, ο Μινωτής σχολιάζει σε συνέντευξή του στην *Ελευθερία*: «[...] Ο θρήνος της Ηλέκτρας για τον υποτιθέμενο νεκρό Ορέστη ήταν ένα καθαρό μοιρολόι, μια άρια μπορεί κανείς να πη [sic] που τραγουδιόταν από την ηθοποιό που βέβαια ήταν σε θέση να τραγουδήσει. Κι αυτό το 'χε στο νου του ο Μητρόπουλος γράφοντας τη μουσική [...]».³⁸² Πράγματι ο συνθέτης γνώριζε πολύ καλά τις φωνητικές δυνατότητες της Παξινού, αφού συνήθιζε παλιότερα να τη συνοδεύει συχνά στο πιάνο.³⁸³ Μάλιστα ήταν η ίδια που όχι μόνο χρηματοδότησε την όπερά του Βεατρίκη, αλλά έπαιξε και τον ομώνυμο πρωταγωνιστικό ρόλο αρκετά χρόνια νωρίτερα, τον Μάιο του 1920.³⁸⁴ Ωστόσο η Παξινού απεβίωσε το 1973· τον ρόλο της Ηλέκτρας στην παραγωγή του 1978 κλήθηκε να υποδυθεί η Ελένη Χατζηαργύρη. Η ηχογράφιση που έχουμε στη διάθεσή μας απ' την παράσταση του 1978, μαρτυρεί πως ο θρήνος δεν τραγουδήθηκε, ενώ έχει αποσυρθεί κι ένα μεγάλο μέρος απ' τη μουσική υπόκρουση, πιθανόν για να μην καλυφθεί το κείμενο. Η επιλογή αυτή ενδεχομένως σχετίζεται με τις αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις της μελοποίησης του συνθέτη. Άλλωστε η συντριπτική πλειοψηφία των ηθοποιών δεν είχαν το υπόβαθρο της Παξινού στο κλασικό τραγούδι.

Στον τύπο της εποχής συναντάμε ακόμη, ορισμένες αποδοκιμασίες σχετικά με τη σύσταση της ορχήστρας και το «συμφωνικό» της μέγεθος. Ωστόσο στην πράξη ποτέ δεν αξιοποιείται ολοκληρωμένα σαν σύνολο, δεν υπάρχει κανένα ορχηστρικό tutti. Μάλιστα αποφεύγονται εξ' ολοκλήρου ορισμένες συνηχήσεις όπως στην περίπτωση των υψίφωνων εγχόρδων και των χάλκινων πνευστών. Την ίδια ώρα ο συνθέτης εμφανίζεται αρκετά μετρημένος στις ορχηστρικές "εξάρσεις", οι οποίες έχουν συνήθως σύντομη διάρκεια και υποδηλώνονται απ' το κείμενο. Χαρακτηριστικό φαινόμενο που συναντήσαμε επανειλημμένα κατά τη διάρκεια του έργου, είναι αυτό της απόσυρσης της μουσικής, ακριβώς τη στιγμή της συναισθηματικής κορύφωσης. Παρότι διαδραματίζει

³⁷⁸ Αμιλίου Χουρμούζιου, "Η "Ηλέκτρα" εις το Εθνικόν", εφ. *Η Καθημερινή*, Αθήνα 17/10/1952.

³⁷⁹ Στο ίδιο.

³⁸⁰ Χαμουδόπουλος, "Η μουσική της 'Ηλέκτρας'", ό.π.

³⁸¹ Αρβανίτη, ό.π. σ. 210.

³⁸² Μάμαλης, "Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον "Ιπόλυτο" [...], ό.π., σ. 22.

³⁸³ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος [...]*, ό.π. σ. 29.

³⁸⁴ Ό.π. σ. 29-30.

πρωταγωνιστικό ρόλο στο κτίσιμο και την προετοιμασία της, την κρίσιμη στιγμή δίνει χώρο στους ηθοποιούς ώστε να αναδείξουν τον λόγο. Τέλος, αξίζει να σταθούμε στις περιστάσεις εκείνες στις οποίες η ορχηστρική γραφή του Μητρόπουλου “προδίδει” στοιχεία που προσομοιάζουν τις συγχρονισμένες κινήσεις του χορού. Αυτό συμβαίνει άλλοτε με τα όργανα κατανεμημένα σε δύο ομάδες να κινούνται αντίστροφα, εν αντιστοιχία με τα λεγόμενα «ημιχόρια», κι άλλοτε με την ορχήστρα να συμπεριφέρεται σαν αδιαίρετο σύνολο, σαν μια σύνθετη οντότητα.

Το μελοποιημένο χορικό

Ανατρέχοντας κανείς στην παρτιτούρα, διαπιστώνει ότι το ίδιο απόσπασμα είχε πρώτα επενδυθεί με πολύ διαφορετικό τρόπο, ως φυσική συνέχεια της ρυθμικής πανδαισίας που επικρατεί στην αρχή του τρίτου μέρους (Πρώτο Στάσιμο). Παρατηρεί ακόμα πως η αριστουργηματική μελωδία που τελικά τραγουδάει ο χορός, ή καλύτερα, για να χρησιμοποιήσουμε και την ορολογία του Ροντήρη, η «ελαφρά ψαλμωδία»,³⁸⁵ είναι μεταγενέστερη και γραμμένη με μολύβι. Συνεπώς προκύπτει το ερώτημα, αν υπήρχε μελοποιημένο χορικό στην ιστορική πρεμιέρα του 1936 ή αν η μελοποίηση έγινε αργότερα, αφότου ο Ροντήρης είχε, μέσω μακροχρόνιων πειραματισμών, αναθεωρήσει τη φιλοσοφία του. Το δεύτερο ενδεχόμενο φαντάζει σαφώς πιο πιθανό. Ωστόσο εξακολουθούν να υπάρχουν ερωτήματα αναφορικά με την ταυτότητα του μελοποιού. Είναι άραγε του Μητρόπουλου ή κάποιου απ’ τους λοιπούς συνεργάτες του Ροντήρη, του Λυκούδη και του Κυδωνιάτη;³⁸⁶ Πιθανή απάντηση στα ερωτήματά μας έρχεται να δώσει ο δραματουργός και σκηνοθέτης Σπύρος Μελάς σε κριτική του στην εφημερίδα *Εστία*, για τις παραστάσεις του 1953 που ακολούθησαν της περιοδείας στη Νέα Υόρκη. Ο Μελάς, μεταξύ άλλων γράφει:

«Η μουσική του κ. Μητρόπουλου, [...] εγκαινίασε, μ’ αναμφισβήτητη επιτυχία, ψαλλόμενα μέρη στον λυρικό καμβά των χορικών, ανοίγοντας έτσι δρόμο γόνιμο στον εκφραστικό πλουτισμό τους με την συμβολή του τραγουδιού».³⁸⁷

Αν υποθέσουμε ότι δεχόμαστε τις πληροφορίες του Μελά, τότε το μελοποιημένο χορικό ενσωματώθηκε το 1953, κάτι που συνάδει και με τις χειρόγραφες σημειώσεις στην παρτιτούρα. Ωστόσο, απ’ όσα γνωρίζουμε απ’ τον Κώστιο, ο Μητρόπουλος είχε διακόψει κάθε συνθετική διαδικασία ήδη από το 1942 και η μελοποίηση ενός χορικού, η εκ νέου επεξεργασία του θα αποτελούσε, έστω και σε μικρή κλίμακα, συνθετική διαδικασία!³⁸⁸ Σε γράμμα της Καίτης Κατσογιάννη στον Μητρόπουλο απ’ τις 7 Ιουλίου του 1952, δηλαδή

³⁸⁵ Αρβανίτη, ό.π. σ. 224.

³⁸⁶ Η συνεργασία του Ροντήρη με τον Κυδωνιάτη ξεκινά μετά το 1957.

³⁸⁷ Σπύρος Μελάς, “Ηλέκτρα”, εφ. *Εστία*, 06/05/1953.

³⁸⁸ Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, ό.π. σ. 89.

μερικούς μήνες πριν την περιοδεία του Εθνικού στη Νέα Υόρκη, αποκαλύπτεται ότι πράγματι ο συνθέτης εξέταζε ορισμένες τροποποιήσεις στη μουσική του για την Ηλέκτρα:

«Με μεγάλη ανακούφιση μαθαίνω από τον Γιάννη Βαβαγιάννη ότι η Ηλέκτρα θα μείνει άθικτη (είχε γίνει σκέψη να γίνουν από τον ίδιο περικοπές στη μουσική που είχε γράψει για την Ηλέκτρα του Σοφοκλή). Και βέβαια δεν θα ήταν λογικό ν' ανησυχεί κανείς ότι μια παρτιτούρα θα κινδύνευε στα χέρια σου – αν η παρτιτούρα αυτή δεν ήταν δική σου!».³⁸⁹

Φυσικά, η μαρτυρία αυτή της Κατσογιάννη δεν αποδεικνύει ότι ο ίδιος μελοποίησε το χορικό, ίσως όμως χρειάζεται να επανεξεταστεί το ενδεχόμενο ο συνθέτης να μην εγκατέλειψε τελείως τη σύνθεση μετά το 1942. Εξάλλου φαίνεται πως η “εγκατάλειψη” αυτή είχε στοιχίσει στον Μητρόπουλου.³⁹⁰ Σύμφωνα μάλιστα με τον συνθέτη Πέτρο Πετρίδη, «ο αναγκαστικός αποχωρισμός από το όνειρο μιας μεγάλης δημιουργικής σταδιοδρομίας», υπήρξε για τον αρχιμουσικό «βασική πηγή του εσωτερικού δράματός του», κι αυτό διότι δεν απέβαλλε από μέσα του τον συνθέτη για χάρη του μαέστρου, παρά τον «θυσίασε».³⁹¹ Ανεξαρτήτως της ταυτότητας του δημιουργού, η μελοποίηση της επωδού πραγματοποιήθηκε εντός του πνεύματος του έργου και με τον ενδεδειγμένο σεβασμό προς τη δουλειά του Μητρόπουλου. Χειρόγραφο του συνθέτη προς την Κατίνα Παξινού, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο πρόγραμμα των *Επιδαυρίων* του 1978, αποδεικνύει πως ο ίδιος ενσωμάτωσε το χορικό στην προϋπάρχουσα συνοδεία του τμήματος.³⁹² Στην εν λόγω συνοδεία φαίνεται να αναφέρεται ο Χαμουδόπουλος όταν κάνει λόγο για «το μέρος με το βασικόν λα (πεντάλ), το οποίο κρατούν επ’ αρκετόν διάστημα ωρισμένα [sic.] όργανα», με «τας νεωτεριστικὰς και πρωτοτύπους αρμονίας μελωδιαν». Πρόκειται σύμφωνα με τον μουσικολόγο, για σελίδες «όχι μόνο τεχνικότατα γραμμένες, αλλά και πράγματι εμπνευσμένες».³⁹³

Πόρισμα: ο ρόλος της μουσικής στο έργο

Η σαφέστερη εικόνα που αποκτήσαμε γύρω απ’ τα ανωτέρω ζητήματα, μας επιτρέπει να καταλήξουμε σε πιο ασφαλή συμπεράσματα αναφορικά με το ρόλο της μουσικής στο έργο. Σε προηγούμενη ενότητα, είδαμε τον Ροντήρη να περιγράφει μια μουσική που δεν αποκτά ποτέ «δική της υπόσταση και αυτοτέλεια», και που χρησιμεύει «μονάχα για να τονίζει τον

³⁸⁹ Κατσογιάννη ό.π., σ. 253.

³⁹⁰ Κώστιος, *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου* [ό.π.], σ. 79-83.

³⁹¹ Ό.π. σ. 81-82.

³⁹² http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=672&programID=1249&program-FileDisk=Y1978MPL01-05-11-13-14PR1PG028_sc.jpg

³⁹³ Χαμουδόπουλος, “Η μουσική της “Ηλέκτρας””, ό.π.

ρυθμό» (βλ. σ. 28).³⁹⁴ Είναι αλήθεια πως η μουσική δεν γίνεται ποτέ αυτόαρκης. Παραμένει μονίμως εξαρτημένη απ’ το κείμενο, κι ακόμα και στα σημεία που αναπτύσσει μια φαινομενική αυτονομία, αρκεί η παραμικρή ενέργεια του χορού ή της Ηλέκτρας για να την «απογυμνώσει». Ωστόσο το άλλο σκέλος της δήλωσης του σκηνοθέτη, που αναγνωρίζει ως αποκλειστική λειτουργία της μουσικής τη στήριξη του ρυθμού, αποτελεί σοβαρή υποτίμηση της δουλειάς του Μητρόπουλου. Αφενός οι μουσικοί γνωρίζουμε καλύτερα απ’ τον καθένα τη χρησιμότητα ενός μετρονόμου, αφετέρου διαπιστώσαμε σε ποικίλες περιστάσεις ότι η ηχητική συνοδεία που έχει δημιουργήσει ο Μητρόπουλος αποτελεί πολλά περισσότερα από μια απλή παράθεση του ρυθμού. Και στη διαπίστωση αυτή προχώρησαν κι αρκετοί απ’ όσους είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν ζωντανά την πρωτοποριακή αυτή αναβίωση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή:

«Η μουσική του κ. Μητρόπουλου, μη αποτελούσα απλήν συνοδείαν των λέξεων, είναι μια ρυθμική προσθήκη εις την όλην δραματικήν κίνησιν, εις συνεκτικός δεσμός μεταξύ της κυρίως δράσως και της κινήσεως του χορού, μια απάντησις προς το πλήθος. [...] Αποτελεί μια μελέτη ομαδικής κινήσεως και ενορχηστρωμένων ήχων, δίδει δε την εντύπωσιν μιας ανατομίας του έργου και όχι διακοσμητικής προσθήκης εις αυτό».³⁹⁵

Το απόσπασμα προέρχεται από έντυπο της μεγάλης βρετανικής εφημερίδας *The times*, το οποίο δημοσιεύτηκε λίγες ημέρες μετά τις άκρως επιτυχημένες παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου στο His Majesty’s Theatre του Λονδίνου το 1939, και κατόπιν αναδημοσιεύτηκε μεταφρασμένο απ’ την ελληνική εφημερίδα *Πρωία*. Η άποψη του ανώνυμου συντάκτη σχετικά με τη ρόλο της μουσικής στην παράσταση είναι ξεκάθαρη. Απόλυτος στις θέσεις του εμφανίζεται κι ο γερμανός κριτικός θεάτρου Karl Heinz Ruppel, έπειτα από την παράσταση στο θέατρο Schiller του Βερολίνου: «Έδωσε εις την σκηνοθεσίαν του χορού την ρυθμικά τονισμένη της βάσιν. [...] Η μουσική του Μητρόπουλου δεν αποτελεί διακοσμητικόν ηχητικόν πλαίσιον, αλλά ενίσχυση του εκφραστικού στοιχείου».³⁹⁶

Τέλος, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η τοποθέτηση του λογοτέχνη Ηλία Βενέζη, ο οποίος είχε την τύχη να παρευρεθεί στις πρόβες για το ανέβασμα του 1952. Σε άρθρο του στην εφημερίδα *Το Βήμα*, επιχειρεί να προϊδεάσει τους συμπολίτες του γι’ αυτό που επρόκειτο να παρακολουθήσουν:

«Η *Ηλέκτρα* που θα δείτε έχει αυτόν τον καίριο χαρακτήρα, που τον υπογραμμίζει η πολλή μουσική του Μητρόπουλου: είναι ένα σύνολο αδιάσπαστο ρυθμού, είναι σαν μουσική συμφωνία. Μια ελάχιστη παραφωνία, ένα ελάχιστο σπάσιμο

³⁹⁴ Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, ό.π., σ. 213.

³⁹⁵ [Αδηλος], «Από τας επιτυχίας του Βασ. Θεάτρου. Η παράστασις της “Ηλέκτρας” εις το Λονδίνον. Ολόκληρον το άρθρον των “Τάιμς”», εφ. *Πρωία*, 24/06/1939.

³⁹⁶ Μάμαλης, *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου (1932 – 2005)* [...], ό.π., σ. 66.

στην κίνηση, στη διάταξη, στην υπόκριση, στην εκφώνηση – και όλη η αρμονία διαταράσσεται, όλος ο ρυθμός [...]». ³⁹⁷

Σε αυτή τη σύντομη παράγραφο, ο συγγραφέας έχει καταφέρει να συμπυκνώσει την ουσία της προσέγγισης Ροντήρη. Αναφερθήκαμε νωρίτερα, με αφορμή την ομολογουμένως μέτρια παράσταση του 1978, στην κομβική σημασία του συγχρονισμού στο εν λόγω εγχείρημα. Ηθοποιοί, χορός, μουσική, σκηνογραφία, όλοι μαζί οι παράγοντες συνθέτουν μια καλοκουρδισμένη μηχανή, με πρωταρχικό στόχο να αναδειχτεί ο τραγικός λόγος. Εντούτοις η μουσική είναι ο παράγοντας που φέρει όλους τους άλλους μαζί μέσω του ρυθμού, έχει ρόλο διαμεσολαβητή κι αυτό την καθιστά αναπόσπαστο κομμάτι του έργου κι ως είναι συνοδευτικού χαρακτήρα. Συμβάλλει καθοριστικά στη δημιουργία ατμόσφαιρας, είναι απαραίτητη για το τελετουργικό στοιχείο που επιζητά ο σκηνοθέτης και προβάλλει όχι μόνο το ρυθμό αλλά και τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων. Δυστυχώς δεν υπάρχει η δυνατότητα να εξακριβωθεί η σχέση της με τις κινήσεις του χορού, καθώς τα λιγοστά σωζόμενα βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα δεν επαρκούν. Μια τέτοια σύνδεση μαρτυρείται ωστόσο απ' τον Μινωτή, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μουσική του Μητρόπουλου δεν βασιζόταν μόνο στο ρυθμό του κειμένου, αλλά και στις «κινησιολογικές απαιτήσεις των ανελιξεων του χορού». ³⁹⁸

Ας επιστρέψουμε επομένως στην αρχική τοποθέτηση του Ροντήρη, η οποία προέρχεται από ομιλία του στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. ³⁹⁹ Όταν κάνει λόγο για μουσική «που χρησιμεύει μονάχα για να τονίζει τον ρυθμό», αναφέρεται συγκεκριμένα σε εκείνη που συνοδεύει τη ρυθμική απαγγελία του χορού. Παρότι ασφαλώς συναντήσαμε τέτοια τμήματα στην ανάλυσή μας, η δήλωση αυτή εξακολουθεί να μην ανταποκρίνεται σε μεγάλο βαθμό στην πραγματικότητα. Την ειδοποιό διαφορά, εντοπίζουμε σε άλλο κείμενο του σκηνοθέτη με παρόμοιο περιεχόμενο, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, το Σεπτέμβριο του 1949: «Ο χορός μας απαγγέλλει ομαδικά, ρυθμικά και μονοφωνικά, ακολουθούμενος *συνήθως* από μια μουσική, που χρησιμεύει μονάχα για να τονίζει τον ρυθμό [...]». ⁴⁰⁰ Η ελαφρώς τροποποιημένη αυτή διατύπωση του Ροντήρη, είναι σαφώς πιο συμβατή με όσα διαπιστώσαμε στη μελέτη μας. Το πόρισμα του μουσικολόγου Διονύση Γιατρά, σύμφωνα με το οποίο οι συνθέτες αποτελούσαν στις διάφορες απόπειρες αναβίωσης του αρχαίου δράματος τα ταπεινά εκτελεστικά όργανα των σκηνοθετών (βλ. σ. 40), ⁴⁰¹ επαληθεύεται σε κάποιο βαθμό στην προσπάθεια που εξετάζουμε. Ο Μητρόπουλος δρούσε υπό

³⁹⁷ Ηλίας Βενέζης, “Η “Ηλέκτρα””, εφ. *Το Βήμα*, 14/10/1952.

³⁹⁸ Μινωτής, ό.π.

³⁹⁹ Ροντήρης, ό.π. σ. 208.

⁴⁰⁰ Ό.π. σ. 206.

⁴⁰¹ Γιατράς, “Η μουσική στην τραγωδία [...]”, ό.π., σ. 34-37.

τις «λεπτομερείς υποδείξεις» του Ροντήρη και χρειάστηκε να εργαστεί κάτω από πολυάριθμους και πιθανόν πρωτόγνωρους για τον ίδιο περιορισμούς. Παρ' όλ' αυτά, ίσως να υπήρξε το σπουδαιότερο “γρανάζι” της μηχανής αυτής του καινοτόμου σκηνοθέτη. Λαμβάνοντας υπόψη τις κριτικές των μεταγενέστερων επαναλήψεων της παράστασης, μπορούμε ανεπιφύλακτα να ισχυριστούμε ότι η προσπάθεια αναβίωσης του Εθνικού Θεάτρου της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, σε μετάφραση Ιωάννη Γρυπάρη και σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, δεν θα γνώριζε την ίδια επιτυχία ούτε και θα απολάμβανε την ίδια διαχρονικότητα, αν δεν συνοδεύταν απ' τη σπουδαία μουσική υπόκρουση του Δημήτρη Μητρόπουλου.

Βιβλιογραφία

Βιβλία – Συμβολές σε συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων

- Finglass P.J. (επιμ.), “Sophocles. Electra”, *Cambridge Classical Texts and Commentaries* 44, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Macintosh Fiona, “Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions”, στο: P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997, σ. 284-323.
- Sakallieros Giorgos, *Dimitri Mitropoulos and his works in the 1920s: The introduction of musical modernism in Greece*, Hellenic Music Centre, Athens 2016.
- Αντωνακούδη Δήμητρα, *Μέλος και μέτρο στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, 2022.
- Αρβανίτη Κατερίνα, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Τόμος Α', Νεφέλη, Αθήνα 2010.
- Γραμματάς Θόδωρος, “Η έννοια της ελληνικότητας στη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος και η συμβολή του Δ. Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 139-153.
- Δημάδης Κωνσταντίνος Α., *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός, Αθήνα 2018 (2η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 2013].
- Ζάχου Αγγελική, *Το πρόβλημα της μουσικής στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010.
- Ζιαμπάρα Μαρία, “Η πατριά των Ροντηραίων και ο σκηνοθέτης Δημήτρης Ροντήρης”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 31-46.
- Κατσογιάννη Καίτη (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος: Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη (1929-1960)*, Ίκαρος, Αθήνα 1966.
- Κώνστα Λιζελόττε, Ρούλη Μήτσου, Νίκος Πατσούκης (επιμ.), *1922-1992 “Υπαίθριος Ζωή” – 70 χρόνια: 1922-1992*, Κεντρικό Διοικητικό Συμβούλιο “Υπαίθριου”, Αθήνα 1992.
- Κωνσταντίνου Ηλέκτρα, “Η μαθητεία μου στον Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 101-103.
- Κώστιος Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος: Ζωή και έργο*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1995.

- Κώστιος Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995 (2η έκδοση) [πρώτη έκδοση: 1985].
- Κώστιος Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος – Κατάλογος έργων*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1996.
- Κώστιος Απόστολος, *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου: επιλογή – σχόλια*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 1997.
- Κώστιος Απόστολος, *Το στοιχείο της θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1997.
- Κώστιος Απόστολος, “Το Οδοιπορικό μιας έρευνας. Μετάβαση από το “πλην” στο “συν”, από το “συν” στο “δια” και τέλος στο “επί””, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά Συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 10-24.
- Μάμαλης Νίκος Αθ., “Μουσικές επενδύσεις αρχαίας τραγωδίας σε σκηνοθεσία Ροντήρη”, στο: *Δημήτρης Αχλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 105-123.
- Μάμαλης Νικόλαος Αθ., “Τα μουσικά χειρόγραφα του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον Ιππόλυτο στεφανηφόρο, οι αντιδράσεις και η σημασία της μουσικής του στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού θεάτρου των νεώτερων χρόνων”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά Συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 148-157.
- Μάμαλης Νικόλαος Αθ., *Η ιστορία της μουσικής του Εθνικού Θεάτρου (1932 – 2005): Από την Εθνική Μουσική Σχολή στην πρωτοπορία*, Fagottobooks, Αθήνα 2023.
- Μητρόπουλος Δημήτρης, *Οστινάτα: σε τρία μέρη για βιολί και πιάνο*, επιμ. Απόστολος Κώστιος, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών – Μουσικές εκδόσεις, Αθήνα 1984.
- Μπαζίνη Έλενα (επιμ.), *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στην νεότερη Ελλάδα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων-Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς, 2015, <http://ancienttheater.culture.gr/el/ekpaideftikoyliko/entupa/--14/--15/26-maties-stin-anavivsi-tou-arxaiou-dranatos-stin-neoteri-ellada-1/file> (τελευταία πρόσβαση: 09/02/2024).
- Μπελώνης Γιάννης, “Η στάση της κριτικής στην Ελλάδα έναντι του συνθετικού έργου του Δημήτρη Μητρόπουλου”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά Συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 158-175.

- Μπιχάκη Αγγελική, *Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό μέχρι την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2020.
- Πατσαλίδης Σάββας, “Το σώμα του ηθοποιού και ο λόγος του σκηνοθέτη”, στο: *Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: Ο μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*, (πρακτικά συμποσίου), Εταιρεία Ναυπακτιακών Μελετών, Αθήνα 2005, σ. 47-76.
- Ροντήρης Δημήτρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, σχόλια - επιμ. Δηώ Καγγελάρη, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.
- Σακαλλιέρος Γιώργος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*, Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, (<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/9183>).
- Σιδέρης Γιάννης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή : 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.
- Σιώπη Αναστασία, “Η μουσική του Μητρόπουλου για το αρχαίο δράμα”, στο: Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς, Γιάννης Μπελώνης & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): 50 Χρόνια Μετά*, (πρακτικά Συνεδρίου), Orpheus, Αθήνα 2011, σ. 136-147.
- Φούλιας Ιωάννης, “Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και η ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής”, *Πολυφωνία* 23, Κουλτούρα, Αθήνα 2013, σ. 7-36.
- Φούλιας Ιωάννης, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης / Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών*, Κάλλιπος - Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023, (<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/8564>).
- Χατζηδάκης Γιώργος (επιμ.), *Χρονικό ζωής και τέχνης ενός θεάτρου - Εθνικό θέατρο 1932-1973: Με μια σύντομη αναφορά στην προϊστορία του*, Τόμος 1^{ος}, Ε.Δ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 1973.
- Χριστοδούλου Νίκος, “Ο Μητρόπουλος στη Σπάρτη. Η συναυλία για την “Υπαίθριο Ζωή” το 1936”, στο: Νίκος Χριστοδούλου (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος: Αφιέρωμα*, Πολιτισμικός Οργανισμός Δήμου Αθηναίων – Επτάλοφος, Αθήνα 2003, σ. 133-136.

Εφημερίδες – Περιοδικά

- A.D., “The "Electra" of Sophocles, in modern Greek”, εφ. *Manchester Guardian*, 20/06/1939.
- Atkinson Brooks, εφ. *New York Times*, χ.τ., 20/11/1952.

- Choisy Frank, “"Électre" de Sophocle. À l'Odéon d'Hérode Atticus”, εφ. *Le Messenger d' Athenes*, 06/10/1936.
- Chapman John, “Greek theatre offers "Electra"”, εφ. *Daily news*, 20/11/1952.
- Darlington W.A., “Greek actors' triumph. An impressive "Electra"”, εφ. *Daily Telegraph and Morning Post*, 20/06/1939.
- Goth Trudy, “"Electra" conquers Broadway”, εφ. *Athens news*, 26/11/1952.
- Martin John, “The dance: Chorus / Theatrical synthesis of classic Greece and sources of its power”, εφ. *The New York Times*, 14/12/1952.
- Αγγελικόπουλος Βασίλης, “"Ιππόλυτος" με αρρυθμίες και "υψηλές" παρουσίες”, εφ. *Η Καθημερινή*, 13/07/2004.
- ΑΛΦΑ, “Η Μαρίκα Κοτοπούλη ομιλεί προς την "Βραδυνήν" δια το ελληνικόν θέατρον”, εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 30 Οκτωβρίου 1924.
- Βαρβέρης Γιάννης, “Ο έρωτας προς τον ανέραστο. Φαίδρα και Ιππόλυτος στο δίχτυ των θεών στην Επίδαυρο”, εφ. *Η Καθημερινή*, 01/08/2004.
- Βενέζης Ηλίας, “Η "Ηλέκτρα"”, εφ. *Το Βήμα*, 14/10/1952.
- Γ. άπ., “Αι παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας. Η επανάληψις του "Ιππολύτου" εις την Επίδαυρον, μερικά συμπεράσματα”, εφ. *Το Βήμα*, 10/08/1954.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, “Άλλο δισσοί κι άλλο δασείς λόγοι”, εφ. *Τα νέα*, 19/07/2004.
- Γιατράς Διονύσης, “Η μουσική στην τραγωδία: Εισαγωγή για μια συστηματική μελέτη”, *Θέατρο 12*, Νοέμβρης – Δεκέμβρης 1963, σ. 34-37.
- Δόξας Άγγελος, “"Ιππόλυτος", Βασιλικόν Θέατρον”, εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 07/07/1936.
- Δρομάζος Στάθης Ιω., “Σοφοκλή "Ηλέκτρα"”, εφ. *Η Καθημερινή*, 11/07/1978.
- Θεοδωροπούλου Αύρα Σ., “Η μουσική του Μητρόπουλου στον "Ιππόλυτο" του Ευριπίδη”, *Νέα Εστία*, 15/10/1953.
- Θρύλος Άλκης, “Το φεστιβάλ της Επιδαύρου”, *Νέα Εστία*, 01/08/1954.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, “Μπροστά στο παρελθόν. Ευριπίδη "Ιππόλυτος", θέατρο Επίδαυρου”, *Αντί*, 24/09/2004.
- Καλκάνη Ειρήνη, “Ευριπίδου "Ιππόλυτος", Φεστιβάλ Επιδαύρου”, εφ. *Απογευματινή*, 01/07/1955.
- Καλτάκη Ματίνα, “Αιωνία η μνήμη! "Ιππόλυτος"”, εφ. *Ο κόσμος του Επενδυτή*, 25-26/09/2004.
- Καμπάνης Αρίστος, “Η συζήτησις για την "Ηλέκτρα"”, εφ. *Νέος Κόσμος*, 22/10/1936.
- Καραβία Αιμιλία, “Προετοιμάζεται πυρετωδώς: Η παράστασις της "Ηλέκτρας" εις το Θέατρον Ηρώδου του Αττικού - Η δημιουργία του κ. Ροντήρη”, εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15/09/1936.

- Κόκκινος Διονύσιος Α., “Αι μεγάλοι επιδείξεις του Βασιλικού: Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ελληνικό Μέλλον*, 06/10/1937.
- Κότσης Θανάσης, “"Ιππόλυτος" ή το παιχνίδι των θεών. Η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Βασ. Νικολαΐδη”, εφ. *Ελευθερία Λαρίσης*, 19/09/2004.
- Λ., “Ο χθεσινός θρίαμβος του Βασιλικού Θεάτρου”, εφ. *Ταχυδρόμος*, Αλεξάνδρεια 20/03/1939.
- Λαλαούνη Αλεξάνδρα, “"Ιππόλυτος" ο στεφανηφόρος”, εφ. *Η Βραδυνή*, 07/07/1937.
- Λεωτσάκος Γιώργος, “Δημήτρης Μητρόπουλος: Μια μαρτυρία της ηθοποιού Μαρίας Αλκαίου”, *Θέατρο* 59-60, Σεπτέμβρης – Δεκέμβρης 1977, σ. 83-94.
- Λυκούδης Γεώργιος, “Η εθνική σκηνή εις την Αμερικάνη: Θριαμβευτική η πρώτη παράστασις της "Ηλέκτρας" από το Εθνικό μας”, εφ. *Το Βήμα*, 21/11/1952.
- Μάμαλης Νικόλαος, “Η μουσική του Δημήτρη Μητρόπουλου για τον "Ιππόλυτο" και το υλικό της στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου”, *Μουσικός Ελληνομνήμων* 3, Μάιος - Αύγουστος 2009, σ. 18-28.
- Μαργαρίτης Αλκ., “Σοφοκλέους "Ηλέκτρα": Αναβίωση μιας σκηνοθεσίας”, εφ. *Τα νέα*, 14/07/1978.
- Ν. Λς, “"Ιππόλυτος" ο στεφανηφόρος”, εφ. *Η Βραδυνή*, 07/07/1937.
- Νάζος Γ., “Η εβδομάς του αρχαίου θεάτρου. Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους εις το θέατρον του Ηρώδου. Εντυπώσεις και κρίσεις”, εφ. *Η Καθημερινή*, 06/10/1936.
- Νικολαΐδης Μελής, “Αρχαία τραγωδία: Η παράστασις του "Ιππολύτου" στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ελευθερία Λευκωσίας*, 27/09/1953.
- Οικονομίδης Κώστας, “Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου. Ωδείον Ηρώδου”, εφ. *Έθνος*, 06/07/1937.
- Παπαδήμας Αδαμάντιος Δ., “Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου, εις το Ωδείον Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ακρόπολις*, 07/07/1937.
- Παράσχος Κλέων Β., “Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου (Εθνικόν Θέατρον)”, εφ. *Η Καθημερινή*, 28/06/1955.
- Πετρίδης Πέτρος, “Η μουσική του "Ιππολύτου"”, εφ. *Η Καθημερινή*, 23/09/1953.
- Πολενάκης Λέανδρος, “Σοφοκλή "Ηλέκτρα", Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου”, εφ. *Η Αυγή*, 09/07/1978.
- Πολενάκης Λέανδρος, “Ραγισμένος ανδρισμός του ήρωα. "Ιππόλυτος" με το Εθνικό Θέατρο”, εφ. *Η Αυγή*, 15/08/2004.
- Πράτσικας Γεώργιος, “Βασιλικόν Θέατρον: Ο "Ιππόλυτος" του Ευριπίδου εις το Ωδείον Ηρώδου του Αττικού”, εφ. *Ο Τύπος*, 06/07/1937.
- Ροδάς Μιχαήλ, “Η χθεσινή της "Ηλέκτρας"”, εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 04/10/1936.

- Σιμόπουλος Κυριάκος, “Ο "Ιππόλυτος". Το φεστιβάλ της αρχαίας τραγωδίας”, εφ. *Το Βήμα*, 28/06/1955.
- Σπανούδη Σοφία Κ., “Ο "Ιππόλυτος" εις το Ωδείο του Ηρώδου. Η χθεσινή παράστασις”, εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 06/07/1937.
- Τ., “Το Φεστιβάλ Επιδαύρου: "Ηλέκτρα"”, εφ. *Εστία*, 08/07/1978.
- Τιμογιαννάκης Παναγιώτης, “Καλός "Ιππόλυτος", ντυμένος με "απόλυτο" Μητρόπουλο / Εθνικό Θέατρο: Ανέβασε ικανοποιητικά την τραγωδία του Ευριπίδη, συγκλονιστική η επιλογή της μουσικής”, εφ. *Ελεύθερος τύπος*, 27/09/2004.
- Φιλαδελφεύς Αλέξανδρος, “Εις το Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Αι παραστάσεις της "Ηλέκτρας". Μεγαλοπρέπεια και αθλιότητες: Επιστολή του κ. Αλεξ. Φιλαδελφέως, διευθυντού του Εθνικού Μουσείου”, εφ. *Ο Τύπος*, 16/10/1936.
- Φραγκούλης Κύπρος, “Σοφοκλέους "Ηλέκτρα", εις το Βασιλικόν Θέατρον. Η χθεσινή "πρώτη"”, εφ. *Ελληνική Ώρα Πειραιώς*, 16/10/1952.
- Φραγκούλης Κύπρος, “Ευριπίδη "Ιππόλυτος"”, *Πειραιϊκή Έρευνα*, 01/11/1953.
- Χ.-, Εις το θέατρον Ηρώδου του Αττικού. Το αρχαίον ελληνικόν δράμα. Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους, ένα μοναδικόν και υπέροχον θέαμα, εφ. *Ημερήσιος Κήρυξ*, 04/10/1936.
- Χαμουδόπουλος Δημήτριος, “Η μουσική της "Ηλέκτρας"”, εφ. *Η Πρωία*, Αθήνα 09/10/1936
- Χαμουδόπουλος Δημήτριος Α., “Η μουσική εις τον "Ιππόλυτον"”, εφ. *Η Πρωία*, 07/07/1937.
- Χατζίνης Γιάννης, “Théâtre Royal. – Représentation de l'“Electra” de Sophocle à l'Odéon d'Hérode Atticus”, *L' Hellenisme Contemporain*, Νοέμβριος 1936.
- Χουρμούζιος Αιμίλιος, “Σοφοκλέους "Ηλέκτρα", εις το Βασιλικόν”, εφ. *Η Καθημερινή*, 26/10/1939.
- Χουρμούζιος Αιμίλιος, “Η “Ηλέκτρα” εις το Εθνικόν (με την κ. Κατίαν Παξινοῦ ερμηνεύτριαν της ηρωίδος)”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα 17/10/1952.
- Χρονόπουλος Δημ., “Η αποψινή "πρώτη" του Βασιλικού: Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους”, εφ. *Ελληνική ημέρα*, 15/10/1952.
- Χρονόπουλος Δημ., “Καλλιτεχνικά παραλειπόμενα. Από την Επίδαυρο... και τον Εθνικό Κήπο”, εφ. *Η Βραδυνή*, 12/08/1954.
- Ω, “Η παράστασις της “Ηλέκτρας”. Εις το αρχαίον θέατρον”, εφ. *Εστία*, 05/10/1936.
- [Αδηλος], “Η αποψινή παράστασις της Αντιγόνης”, εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 31 Οκτωβρίου 1924.
- [Αδηλος], “Η χθεσινή τιμητική”, εφ. *Βραδυνή*, Αθήνα, 1 Νοεμβρίου 1924.
- [Αδηλος] “Η "Ηλέκτρα" του Σοφοκλέους υπό του Βασιλικού Θεάτρου”, εφ. *Εφημερίς Αλεξάνδρειας*, Αλεξάνδρεια 20/03/1939.

- [Άδελφος], “"Elektra" in modern greek. Athenian players in Oxford”, εφ. *Sunday Times*, 18/06/1939.
- [Άδελφος], “The "Electra" of Sophocles. Performances in modern Greek”, εφ. *Glasgow Herald*, 21/06/1939.
- [Άδελφος], “Ένας ελληνικός θρίαμβος εις την Αγγλίαν: Η παράστασις της "Ηλέκτρας" από τον θίασον του Βασιλικού εις Λονδίνον - Η επιβολή του τρίτου ελληνικού πολιτισμού - Ενθουσιώδεις κρίσεις των Άγγλων”, εφ. *Ακρόπολις*, 21/06/1939.
- [Άδελφος], “His Majesty's Royal Theatre of Greece: "Electra"”, εφ. *The Stage*, 22/06/1939.
- [Άδελφος], “Από τας επιτυχίας του Βασ. Θεάτρου. Η παράστασις της "Ηλέκτρας" εις το Λονδίνον. Ολόκληρον το άρθρον των "Τάιμς"”, εφ. *Πρωία*, 24/06/1939.
- [Άδελφος], “Η παράστασις της "Ηλέκτρας" εις την Φρανκφούρτην, υπό του θιάσου του Βασ. Θεάτρου”, εφ. *Ταχυδρόμος*, 30/06/1939.
- [Άδελφος], “Le Théâtre Royal Grec à Berlin. La représentation triomphale d'"Electre"”, εφ. *Le Messager d' Athenes*, 05/07/1939.
- [Άδελφος], “Ενθουσιώδεις κρίσεις του γερμανικού τύπου δια το Βασιλικόν Θεάτρον”, εφ. *Έθνος*, 05/07/1939.
- [Άδελφος], “20.000 θεατές στην "Ηλέκτρα"”, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 03/07/1978.

Ντοκιμαντέρ

- “Αφιέρωμα στην Κατίνα Παξινού (μέρος 1ο)”, *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/85282/> (τελευταία πρόσβαση 13/02/2024).
- “Δημήτρης Ροντήρης / τα χρόνια της ακμής (μέρος 1ο)”, *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/24555/> (τελευταία πρόσβαση 15/02/2024).
- “Δημήτρης Ροντήρης / το αποτύπωμα του δημιουργού (μέρος 2ο)”, *Παρασκήνιο*, <https://archive.ert.gr/24556/> (τελευταία πρόσβαση 15/02/2024).

Άλλες πηγές

- “Les Perses (1936)”, *Archive of performances of Greek and Roman drama*, <http://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/720>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).
- “Δημήτρης Ροντήρης (1900-1981). Ο πρωτεργάτης των Επιδουριών”, *Ευριπίδη / Ιππόλυτος*, (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 25-27, <http://www.nt->

[archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG027_sc.jpg](http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG027_sc.jpg), (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

“Καλοκαίρι 2004 – Πρόγραμμα περιοδείας”, Ιππόλυτος (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 64, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG066_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 16/02/2024).

Εθνικό Θέατρο / οπτικοακουστικό υλικό (ηχογραφημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1978, μέρος 1ο), <http://www.nt-archive.gr/viewsounds.aspx?playID=672&soundFile=0219-01-01>, (τελευταία πρόσβαση, 20/02/2024).

Εθνικό Θέατρο / οπτικοακουστικό υλικό (ηχογραφημένη παράσταση της *Ηλέκτρας* του 1978, μέρος 2ο), <http://www.nt-archive.gr/viewsounds.aspx?playID=672&soundFile=0219-01-02>, (τελευταία πρόσβαση, 20/02/2024).

Εθνικό Θέατρο / ψηφιοποιημένο αρχείο, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=750>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

Κούρκουλος Νίκος, “Εθνικό Θέατρο - 50 χρόνια Φεστιβάλ Επιδαύρου: 1954-2004”, Ιππόλυτος (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 5, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG000_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 12/02/2024).

“Μύρτιλος”, Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα, https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_185.html.

Σαμπροβαλάκης Γιάννης, “Η μουσική του Δ. Μητρόπουλου για τον “Ιππόλυτο” του Ευριπίδη και η προσαρμογή της στις ανάγκες μιας σύγχρονης παράστασης”, *Ιππόλυτος* (2004), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), 2004, σ. 22-23, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=204&programID=60&programFileDisk=Y2004PL12PR1PG024_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

Τερζάκης Άγγελος, “Το Εθνικό Θέατρο και το αρχαίο δράμα”, *Λυσιστράτη - Δύσκολος* (1960), (πρόγραμμα θεατρικής παράστασης), σ. 5-10, http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=75&programID=771&programFileDisk=Y1960MPL02-07-10-11-12-13PR1PG012_sc.jpg, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ,

<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/listres.aspx?lsid=130021&fcode=s710a&ftext=%0IAΣΟΣ%20ΘΠ&fval=Ευριπίδης,%20Δραματικός%20Σύλλογος%20Αθήνα&form=300009>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).

[Αδηλος], *Ωδείο Αθηνών / Ιστορικό*, <https://www.athensconservatoire.gr/ωδειον-αθηνων/ιστορικο/>, (τελευταία πρόσβαση, 15/02/2024).