



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
(ΕΚΠΑ)**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΜΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ,  
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ**

**ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ ΖΑΡΚΑΔΑΚΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ - ΕΛΕΝΗΣ (ΒΑΣΙΛΙΝΑ)**

**A.M: 7568012100021**

*«Ο Θεατρικός Μάνος Χατζιδάκις: Η συμβολή της μουσικής του στην  
μεταφορά του σκηνικού κόσμου μέσω των θεατρικών τραγουδιών.»*



**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ**

**Αθήνα 2023**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΠΜΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ,**  
**ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ»**  
**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ**  
**ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ ΖΑΡΚΑΔΑΚΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ - ΕΛΕΝΗΣ (ΒΑΣΙΛΙΝΑ)**  
**A.M: 7568012100021**

*«Ο Θεατρικός Μάνος Χατζιδάκις: Η συμβολή της μουσικής του στην μεταφορά του σκηνικού κόσμου μέσω των θεατρικών τραγουδιών.»*

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ**

**ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

**Γρηγόρης Ιωαννίδης, Αναπληρωτής Πρόεδρος, Μέλος ΔΕΠ, Τμήμα  
Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών**

**Ειρήνη Μουντράκη, Εξωτερική Συνεργάτης, υπεύθυνη Δραματολογίου,  
Βιβλιοθήκης, Αρχείου και Διεθνών Σχέσεων του Εθνικού Θεάτρου, διδάκτωρ  
του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών**

**Λεωνίδας Παπαδόπουλος, Εξωτερικός Συνεργάτης, διδάκτωρ του  
Μεταπτυχιακού Προγράμματος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού  
και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών**

*Ευχαριστίες....*

*Στον καθηγητή μου κ. Γρηγόρη Ιωαννίδη, για την βοήθειά του, την ελευθερία που μου έδωσε καθώς και την ευκαιρία να μελετήσω και να φέρω στο φως με την δική μου οπτική αυτό το θέμα, στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ για τις γνώσεις και την ελεύθερη πρόσβαση σε επιστημονικό υλικό, στους δικούς μου ανθρώπους: την μαμά μου, τον μπαμπά μου, την αδερφή μου, τον γαμπρό μου και την ανιψιά μου, τον σύντροφο μου, τους φίλους μου, την Λούνα για την υπομονή τους, την στήριξη τους, την πίστη τους σε εμένα και την αγάπη τους.*

## Πίνακας περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	5
ABSTRACT.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ: ΤΟ ΠΟΛΥΣΧΙΔΕΣ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΟΥ .....	7
1.1. Η εμβληματική περίπτωση του μεγάλου δημιουργού .....	7
1.2. Η μουσική του Χατζιδάκι για το θέατρο και η πρώτη του επαφή με το ρεμπέτικο .....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗ .....	22
2.1. Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα: Ματωμένος Γάμος .....	22
2.1.1. Η παράσταση: η «προσωπική μυθολογία» του Χατζιδάκι μέσα από το ρεμπέτικο.....	28
2.1.2. Ανάλυση του μουσικού μέρους της παράστασης .....	30
2.2. Ευριπίδη: Μήδεια .....	40
2.3. Αριστοφάνη: Όρνιθες .....	63
2.4. «Οδός Ονείρων» .....	80
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	101
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	104

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία, στόχος είναι μέσα από τέσσερα θεατρικά έργα που ανήκουν τόσο στο αρχαίο δράμα όσο και στο παγκόσμιο και νεοελληνικό θέατρο, μελετώντας τόσο την δραματουργία τους, όσο και την μουσική που γράφτηκε για αυτά, να φωτιστεί η άγνωστη σε πολλούς πτυχή του «Θεατρικού» Μάνου Χατζιδάκι, καθώς και το πως η γνωριμία του με το ρεμπέτικο - λαϊκό τραγούδι που επηρέασε βαθιά τον μεγάλο συνθέτη και τον οδήγησε στο να δημιουργήσει το νέο είδος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού, ανοίγοντας τον δρόμο, και για τους επόμενους συνθέτες, εξαπλώθηκε και μεταφέρθηκε σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, σπάζοντας τα όρια των κοινωνικών διακρίσεων, μέσα από την ανάλυση των μελωδιών που έγραψε για τις θεατρικές παραστάσεις της Μήδειας, των Ορνίθων, του Ματωμένου Γάμου και της Οδού Ονείρων, σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, και οδηγήθηκε στην πλήρη αποκατάσταση του ονόματος του ρεμπέτικου τραγουδιού, δίνοντας του επιτέλους την θέση που του αξίζει.

Λέξεις & Φράσεις Κλειδιά: Μάνος Χατζιδάκις, Ρεμπέτικο, Κάρολος Κουν, Θεατρική μουσική, Έντεχνο Λαϊκό τραγούδι.

## **ABSTRACT**

In this essay the aim is through four plays that belong to the categories of ancient drama, world theater and Greek modern theater, to study both of their dramaturgy and the music that it is written for them, and to shed some light on the unknown aspect of the “Theatrical Manos Hadjidakis”, as well as how his acquaintance with the rebetiko - folk song, that deeply influenced the great composer and led him to create the new kind of “artistic folk song”, paved the way for the subsequent composers, it spread and was transferred to all social classes, breaking the boundaries of social distinctions, through the analysis of the melodies he wrote for the theatrical performances of Medea, The birds, The Blood Wedding and The Street of Dreams, to all social classes and led in the complete restoration of the name of the rebetiko song, giving it finally, the place it deserves.

Key words & phrases: Manos Hadjidakis, rebetiko, Karolos Koon, theater music, artistic folk music

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ: ΤΟ ΠΟΛΥΣΧΙΔΕΣ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΟΥ

### 1.1. Η εμβληματική περίπτωση του μεγάλου δημιουργού

Ο Μάνος Χατζιδάκις, μια εμβληματική περίπτωση μελωδού και συνθέτη, το έργο του οποίο έμελλε να αλλάξει τα πράγματα στη μουσική σκηνή του σύγχρονου ελληνικού τραγουδιού και να επηρεάσει βαθύτατα με τη μουσική του και τη σκέψη του, τους σύγχρονους του αλλά και τις επόμενες νεότερες γενιές σε όλες τις τέχνες. Ο Χατζιδάκις, γεννήθηκε στην Ξάνθη στις 23 Οκτωβρίου του 1925, «την διατηρητέα κι όχι την άλλη, τη φριχτή που χτίστηκε μεταγενέστερα από τους εσωτερικούς της ενδοχώρας μετανάστες», όπως συνήθιζε να λέει ο ίδιος για τον τόπο καταγωγής του.<sup>1</sup> Ήταν γιος του δικηγόρου Γεωργίου Χατζιδάκι και της Αλίκης Αρβανιτίδου, στην οποία είχε ιδιαίτερα μεγάλη αδυναμία και ήταν όπως έλεγε συχνά «από τους πιο σημαντικούς ανθρώπους της ζωής του».<sup>2</sup> Μετά τον χωρισμό των γονιών του το 1932, ο Μάνος Χατζιδάκις με την μητέρα του και την αδελφή του εγκαθίστανται οριστικά στην Αθήνα.

Από τεσσάρων χρονών, ο Χατζιδάκις άρχισε μαθήματα πιάνου με δασκάλα την αρμενικής καταγωγής πιανίστρια Αλτουιάν, ενώ παράλληλα, διδάσκονταν ακορντεόν και βιολί. Στα δύσκολα χρόνια της κατοχής και της απελευθέρωσης, ο Μάνος Χατζιδάκις, απασχολήθηκε σε διάφορα επαγγέλματα όπως ως φορτοεκφορτωτής στο λιμάνι του Πειραιά, ως παγοπώλης στο εργοστάσιο του Φιξ, ως υπάλληλος στο φωτογραφείο του Μεγαλοικονόμου μέχρι και ως βοηθός νοσοκόμου στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο. Συγχρόνως, αρχίζει ανώτερα θεωρητικά μαθήματα μουσικής με τον Μενέλαο Παλλάντιο, σημαντική μορφή της Εθνικής μουσικής σχολής, καθώς και σπουδές Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, τις οποίες όμως δεν ολοκλήρωσε ποτέ.

Ο Χατζιδάκις σφράγισε με την παρουσία του το Τρίτο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας καθώς θήτευσε ως διευθυντής του σταθμού το διάστημα 1975 έως 1982, περίοδο στην οποία αναδιοργάνωσε εκ βάθρων το σταθμό με βάση το όραμά του για τη μουσική στην Ελλάδα και μια νέα ραδιοφωνική έκφραση. Επί θητείας του ο

---

<sup>1</sup> Ρενάτα, Δαλιανούδη, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση. Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*, Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2009, σ. 12.

<sup>2</sup> Στο ίδιο, σ. 15.

Χατζιδάκις συνεργάστηκε με μια ομάδα νέων και ταλαντούχων ηθοποιών επιχειρώντας διάφορες καινοτομίες, με αποτέλεσμα η περίοδος στην οποία ο Χατζιδάκις θήτευσε στο Τρίτο Πρόγραμμα να μείνει στην ιστορία ως «η χρυσή εποχή του Τρίτου».<sup>3</sup>

Αργότερα δημιουργεί την δική του ορχήστρα, που την ονομάζει «Ορχήστρα των Χρωμάτων», προκειμένου να παρουσιάσει «πρωτότυπα προγράμματα που συνήθως δεν καλύπτονται από τις συμβατικές συμφωνικές ορχήστρες, την οποία διηύθυνε μέχρι το τέλος της ζωής του.<sup>4</sup> Ακόμη, πολύ μεγάλο και σημαντικό κεφάλαιο στην μουσική του πορεία, ήταν η μουσική που έγραψε για τον κινηματογράφο, τόσο για τον εγχώριο όσο και για τον διεθνή. Ενδεικτικά αναφέρουμε μερικές από τις ταινίες: «Κάλπικη Λύρα» (Γ. Τζαβέλλας, 1954), «Στέλλα» (Μ. Κακογιάννης, 1955), «ο Δράκος» (Ν.Κούνδουρος, 1956), «America - America» (Ελ. Καζάν, 1962), «Sweet Movie», (Ν. Μακαβέγιεφ, 1974).<sup>5</sup>

Ο Μάνος Χατζιδάκις, ήταν ο άνθρωπος που είχε την δυνατότητα να μετατρέψει σε τέχνη οτιδήποτε έβλεπε μπροστά του και τον συγκινούσε. Έκανε τα σύννεφα πεντάγραμμα και τα αστέρια νότες και έπλαθε όλα τα λησμονημένα και χαμένα παιδικά όνειρα, πασπαλίζοντας τα με αγάπη, με νοιάξιμο, με φροντίδα, με γλυκύτητα, με ευαισθησία, με ευλάβεια και με ρομαντισμό. Μέσα από τα τραγούδια του, έμαθε στον κόσμο, πως το να είναι κανείς ευαίσθητος δεν σημαίνει πως είναι αδύναμος. Ήταν ένας πραγματικά ευαίσθητος καλλιτέχνης και άνθρωπος, που όσο ευαισθησία είχαν τα έργα του, ταυτόχρονα είχαν και άλλη τόση δύναμη. Το έργο του Χατζιδάκι, μιλάει για τους ανθρώπους και την αγάπη του και την πίστη του σε αυτούς. Είναι βαθιά ουμανιστικό και φιλόανθρωπο παρόλο που κρίνει ανελέητα τη ζωή και την δομή της κοινωνίας των ανθρώπων της εποχής του.<sup>6</sup>

Ο Χατζιδάκις, δινόταν ολοκληρωτικά σε ό, τι δημιουργούσε. Τραγούδησε τον άνθρωπο και την αγάπη, ασχέτως φύλου εκφράζοντας το αίσθημα του έρωτα, τον πόθο και την επιθυμία όπως αρμόζει σε κάθε φύλο, χωρίς χυδαιότητα και ασέβεια. Η τέχνη του είναι γνήσια και αληθινή, μοναδική και αυτόνομη και αυτό διότι η θεμελιώδης αρχή της είναι η αναζήτηση της αισθητικής συγκίνησης, της ουσίας. Προσπαθούσε να

---

<sup>3</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, *Τα σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, Αθήνα 1980, σ.15.

<sup>4</sup> Στο ίδιο, σ.17.

<sup>5</sup> Ρενάτα, Δαλιανούδη, «Βασίλης Τσιτσάνης - Μάνος Χατζιδάκις: Οι ανανεωτές του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού.», *Τρικαλινά* 41 (2002), σ. 223-238.

<sup>6</sup> Yiannis, Miralis, «Manos Hadjidakis: The Story of an Anarchic Youth and a 'Magnus Eroticus.», *Philosophy of Music Education*, Review 12, no. 1 (2004), σ. 43-54.



ανανεώνει τα εκφραστικά του μέσα συνεχώς και οι συνθέσεις του να έχουν στοιχεία που θα εκπλήξουν το κοινό του.<sup>7</sup>

Πάντοτε ο Χατζιδάκις επιζητούσε τρόπους να αναμορφώσει την φόρμα του τραγουδιού, αποφεύγοντας την τυποποίηση και την φθορά. Αναμφισβήτητα το έργο του, δημιούργησε νέα σχολή στο τραγούδι και αποτέλεσε το σημείο μηδέν για όλα όσα συνέβησαν στον χώρο του ελληνικού τραγουδιού, επηρεάζοντας βαθιά με την μουσική του, τους συνθέτες της «μεταχατζιδακικής γενιάς»<sup>8</sup>. Το έργο του Μάνου Χατζιδάκι, είναι διαχρονικό, γιατί δεν στηρίζεται πάνω σε ζητήματα τα οποία καταστρέφονται στον χρόνο, δεν ακολουθεί την μόδα και τις επιθυμίες του ακροατηρίου, το οποίο «ζητάει μόνο από την μουσική την εύκολη και ανώδυνη φυγή από την πραγματικότητα και την κάλυψη των καθημερινών του αναγκών ή των όποιων περιστασιακών γεγονότων και καταστάσεων»<sup>9</sup>.

Σε μια περίοδο προσωπικών αναζητήσεων, ο Χατζιδάκις, γνωρίζει το 1943, στο πατάρι του Λουμίδα, τον Νίκο Γκάτσο μαζί με άλλους καλλιτέχνες που έγιναν μέντορες και φίλοι του στην πορεία, όπως ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Οδυσσέας Ελύτης. Η συνάντησή του με τον Νίκο Γκάτσο αποτέλεσε σημείο σταθμό αφού γνωρίζοντας τον μόλις στα 18 του χρόνια, του διαμόρφωσε τον χαρακτήρα, τον δημιούργησε πνευματικά με την κριτική του σκέψη, την τεράστια ευρωπαϊκή και ελληνική του παιδεία και την βαθιά και στοχαστική ματιά του για τον κόσμο. Ήταν από τους πιο σημαντικούς ανθρώπους της ζωής του που δίπλα του στην ουσία μαθήτευσε, γαλουχήθηκε και ωρίμασε σαν καλλιτέχνης.

Έχοντας μια βαθιά επιθυμία να γίνει ηθοποιός, ο νεαρός τότε Μάνος, πλησιάζει τον Κάρολο Κουν, ο οποίος κάτω από πολύ δυσμενείς συνθήκες είχε δημιουργήσει μια θεατρική ομάδα και ήδη είχε ανεβάσει και κάποια έργα με νέα παιδιά που ήθελαν να ακολουθήσουν τα όνειρά τους, να είναι μέλη του Θεάτρου Τέχνης. Με μεγάλη ευγένεια, ο Κουν, του ζητά να μην συνεχίσει, «μιας και δεν διακρίνει κανένα ταλέντο ηθοποιού πάνω του».<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Ρενάτα, Δαλιανούδη, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο 'έντεχνο' λαϊκό τραγούδι*, Ελληνικά Πρόσωπα-Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2010.

<sup>8</sup> Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος 3: 1970- 1980, Κέδρος, Αθήνα 2003, σ. 96.

<sup>9</sup> Ο.π., σ 59

<sup>10</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Μάνος Χατζιδάκις», *Οδός Πανός* 115, 2002, σ.6

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις αναφέρει σε συνέντευξή του «Εγώ ειδικά ήθελα να γίνω ηθοποιός, όταν ήμουν νέος. Άρχισα να γράφω μουσική διότι, ο Κουν με απογοήτευσε, και μου είπε ότι δεν πρέπει να γίνεις ηθοποιός και πρέπει να γίνεις μουσικός. Και εγώ από άχτι άρχισα να γράφω μουσική για το θέατρο»<sup>11</sup>. Δεν χρωστά λοιπόν μόνο το ελληνικό θέατρο στον Κάρολο Κουν, αλλά και η μουσική, διότι αν ο μεγάλος αυτός σκηνοθέτης, δεν του είχε αρνηθεί να τον κάνει έναν μέτριο ηθοποιό, τραγουδιστή ή χορευτή όπως εκείνος του ζητούσε στην αρχή, τότε ίσως ο Μάνος Χατζιδάκις να μην είχε γίνει ποτέ μεγάλος συνθέτης.

## **1.2. Η μουσική του Χατζιδάκι για το θέατρο και η πρώτη του επαφή με το ρεμπέτικο**

Παρά την απογοήτευση που είχε στο Θέατρο Τέχνης, ο νεαρός τότε Χατζιδάκις, εξακολουθώντας να μαγεύεται από την ατμόσφαιρα του θεάτρου, συνεχίζει να δραστηριοποιείται κοντά τους. Ταυτόχρονα, την ίδια περίοδο, γνωρίζει και τον Αλέξη Σολομό, του οποίου το έργο με τίτλο «Ο Τελευταίος Ασπροκόρακας», ετοιμάζεται να ανεβάσει ο Κουν με το νεοσύστατο Θέατρο Τέχνης. Ο Χατζιδάκις τότε, έχει την ιδέα, να γράψει ο ίδιος την μουσική, πράγμα που όντως κάνει και αυτή είναι η πρώτη του απόπειρα να συνθέσει μουσική για το θέατρο, το καλοκαίρι του 1944.

Η μουσική του για αυτή την παράσταση κάνει μεγάλη αίσθηση στο κοινό, και όλοι διακρίνουν ένα μεγάλο αυριανό ταλέντο, στον νεαρό συνθέτη. Πρώτος από όλους, αναγνωρίζει την ποιότητα του έργου του, ο Κάρολος Κουν, ο οποίος του προτείνει να έχει μόνιμη συνεργασία με τον ίδιο και το Θέατρο Τέχνης. Έτσι η μεγάλη επιθυμία του νεαρού Μάνου να βρίσκεται στο θέατρο πραγματοποιείται, όχι πλέον ως ηθοποιός, αλλά ως συνθέτης της σκηνικής μουσικής των παραστάσεων του θεάτρου.

Το 1945, ένα μόλις χρόνο μετά, τον φωνάζει η μεγάλη πρωταγωνίστρια Κατερίνα, για να της γράψει την μουσική στο έργο του Eugene O'Neill, «Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα», που θα ανεβάσει με τον θίασο της. Τον βασικό ρόλο της Λαβίνια, είχε η Μελίνα Μερκούρη, με την οποία ο Μάνος Χατζιδάκις ήταν αρχικά ερωτευμένος και είδε αυτή την πρόταση, ως ευκαιρία να βρεθεί κοντά της<sup>12</sup>. Τελικά οι

---

<sup>11</sup> Ο.π., σ. 44

<sup>12</sup> Αυτή η πληροφορία είχε αναφερθεί αρκετές φορές και σε φιλικούς κύκλους και σε συνεντεύξεις από τον ίδιο τον Χατζιδάκι.

δυο τους, όπως έδειξε ο χρόνος, έγιναν πολύ καλοί φίλοι και συνεργάτες, μια φιλία που κράτησε ως το τέλος.

Το 1946 ο Χατζιδάκις ξεκινά να έχει μόνιμη συνεργασία με το Θέατρο Τέχνης, γράφοντας μουσική για αρκετά έργα που ανέβασε ο Κάρολος Κουν. Στις 31 Ιανουαρίου 1949, ο τότε εικοσιτριάχρονος Χατζιδάκις, κάνει την δική του επανάσταση καθώς δίνει στο Θέατρο Τέχνης, που τότε στεγαζόταν στο Θέατρο Μουσούρη, μια ιστορική διάλεξη με θέμα το ρεμπέτικο τραγούδι, προσπαθώντας να εξηγήσει πως στο ρεμπέτικο βρίσκονται οι ρίζες του ελληνικού μας τραγουδιού.

Στη διάλεξη αυτή, η οποία αποτελεί ως σήμερα μια διάλεξη ορόσημο καθώς συνέβαλλε στην αναγνώριση του ρεμπέτικου από τους αστούς και τη διανοήση, ο Χατζιδάκις, μέσα στην δίνη του εμφυλίου, μιλά με τόλμη για τις ιδέες και την αισθητική των ρεμπέτικων τραγουδιών που ως τότε ήταν άκρως περιφρονημένα, παρουσιάζοντάς τα ως «μια τέχνη γνήσιως και μοναδικά ελληνική». Στην διάλεξη αυτή ο Μάνος Χατζιδάκις τολμά όσο ποτέ κανείς άλλος ως τότε, να υπερασπιστεί δημόσια το ρεμπέτικο, θεωρώντας το αναμφισβήτητα γνήσια ελληνική μουσική και βέβαια, εξίσου σημαντική με τη λόγια ευρωπαϊκή μουσική. Χαρακτηριστικό του πάθους του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο τραγούδι καθώς είχε απόλυτη συνείδηση της μεγάλης δύναμης και της επιρροής του στους ανθρώπους, είναι ότι την ίδια εκείνη βραδιά της διάλεξης προσκάλεσε στη σκηνή του θεάτρου τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου που τραγούδησαν ρεμπέτικα τραγούδια στο κοινό.<sup>13</sup>

Μάλιστα, ο Χατζιδάκις, σε μια συνέντευξη του, διηγείται χαρακτηριστικά μια άγνωστη στιγμή από εκείνη την ημέρα της ιστορικής αυτής εκδήλωσης που έλαβε χώρα στο παρασκήνιο της εκδήλωσης και είναι ενδεικτική της περιθωριακής θέσης που το ρεμπέτικο τραγούδι είχε ως τότε: «Ο Κουν - που ποτέ δεν θα ξεχάσω την φιλία του και την πίστη του σε μένα- αγωνιούσε. Ο Μάρκος Βαμβακάρης που βρισκόταν στο καμαρίνι με τους άλλους συναδέλφους, δάγκωνε τα χείλια του. Για μια στιγμή τον ρώτησαν οι άλλοι - σαν ένα είδος αρχηγού που ήτανε- πως θα χαιρετήσουν στη σκηνή. Ο καθένας έλεγε κι έναν τρόπο, αφού για πρώτη φορά θα πήγαινε σε θέατρο και μάλιστα σε τέτοιο κόσμο. Ο Μάρκος όμως διαφωνούσε και σκεφτόταν, ίσαμε τη στιγμή που το βρήκε, τους λέει: “Τίποτα, θα βγούμε όλοι μαζί κι εγώ θα τους πω: Γεια σας παιδιάς”. Αυτό ήτανε, ένα μήνα οι εφημερίδες μου ψάλανε τα σχολιανά μου». Η ιστορική αυτή διάλεξη του Χατζιδάκι, αποτέλεσε το έναυσμα για να ξεσηκωθεί μια

---

<sup>13</sup> Κωνσταντίνος, Καρδάμης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο: Απόπειρα ανασύνθεσης ψηφίδων ιστορίας», *Ιστορία Εικονογραφημένη*, τχ. 498, Αθήνα 2009, σελ. 90-102.

θύελλα αντιδράσεων, αφού το ρεμπέτικο τότε ήταν συνδεδεμένο με τον υπόκοσμο και το λούμπεν προλεταριάτο και ηχούσε στα αυτιά τους σαν βρισιά.

Το μόνο που είχε πει τότε ήταν πως «το ρεμπέτικο, κι αυτό είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο, έχει επιβάλλει την δύναμή του λίγο πολύ σε όλους μας, είτε θετικά είτε αρνητικά. Είτε δηλαδή το παραδεχόμαστε, είτε όχι. Το να θελήσει λοιπόν κανείς ν'αγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα τον τόπο του, μόνο κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει».<sup>14</sup> Στις έντονες αυτές αντιδράσεις ο Χατζιδάκις σιώπησε, για να δώσει το 1951 με το Ελληνικό Χορόδραμα, την απάντησή του με το ορχηστρικό έργο του «Έξι λαϊκές ζωγραφιές», οι οποίες στην ουσία δεν ήταν παρά έξι γνωστά ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία τα ερμήνευσε στο πιάνο με τον δικό του τρόπο. Είχε προηγηθεί το 1950 η ίδρυση του Ελληνικού Χοροδράματος από τον Χατζιδάκι μαζί με τους Ραλλού Μάνου, Γιάννη Τσαρούχη, Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Μόραλη και Σπύρο Βασιλείου.

Αν προσέξει κανείς πραγματικά το έργο του Χατζιδάκι, θα παρατηρήσει πως ο πυρήνας του είναι το ρεμπέτικο τραγούδι. Όλα του τα έργα εξυφαίνονται γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι και την ιδεολογία που κομίζουν. Ο Χατζιδάκις μας άφησε 4 ολοκληρωμένα έργα όπου το ρεμπέτικο φαίνεται καθαρά και αποτελεί τον πυρήνα τους: τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές», τις «Πασχαλιές μέσα από την Νεκρή Γη», τον «Σκληρό Απρίλη του '45» και τα «Πέριξ».

Η πρώτη του επαφή με το ρεμπέτικο βέβαια, δεν ξεκινάει τότε αλλά πηγαίνει μερικά χρόνια πίσω. Λίγο πριν τελειώσει ο εμφύλιος, ο Χατζιδάκις τότε δεκαοκτώ χρονών, είχε έναν πολύ αγαπημένο του φίλο, τον Έκτορα Οικονομίδη, με τον οποίο συζητούσαν ώρες ατέλειωτες. Στις συζητήσεις τους αυτές ο Χατζιδάκις, μιλούσε στον φίλο του για την μουσική που ονειρευόταν να γράψει, η οποία ήταν συμφωνική. Ο φίλος του, προσπαθούσε να του αλλάξει γνώμη και να τον πείσει πως η μουσική που του ταίριαζε πραγματικά να γράψει και η οποία θα τον ενέπνεε και θα τον εξέλιζε ως καλλιτέχνη, απείχε παρασάγγας από τα συμφωνικά έργα που του έλεγε και πως κάποια στιγμή θα του μάθαινε ένα είδος μουσικής του οποίου αγνοούσε εντελώς την ύπαρξη.

Μια μέρα λοιπόν, λίγο πριν σκοτεινιάσει, τον πηγαίνει σε ένα υπόγειο καπηλειό όπου η ατμόσφαιρα του χώρου καθώς και ο κόσμος που διασκεδάζε εκεί, δημιουργούν στα μάτια του Χατζιδάκι ένα περίεργο κλίμα το οποίο έμελλε να ανοίξει νέους

---

<sup>14</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Μάνος Χατζιδάκις», *Οδός Πανός* 115 (2002), σ.9.

ορίζοντες για τον συνθέτη. Ο Χατζιδάκις στην παρουσία του εκείνη στο χώρο είχε την ευκαιρία να παρατηρήσει για πρώτη φορά τις περιέργες και αυστηρές στα μάτια του φιγούρες των θαμώνων, ώσπου ένας εύσωμος άντρας σηκώνεται πιάνει το μπουζούκι που βρίσκεται ακουμπισμένο σε μια καρέκλα και με τελετουργικό τρόπο ανεβαίνει σε ένα μικρό υποτυπώδες πάλκο.

Όταν ο Χατζιδάκις ακούει τις πρώτες νότες από το μπουζούκι και την εκτέλεση του τραγουδιού από τον τραγουδιστή, νιώθει να τον συνεπαίρνει η μουσική αυτή, προσφέροντάς του μια εντελώς καινούργια εμπειρία. Το τραγούδι αυτό μιλούσε για μια κοπέλα, τη Σεχραζάτ την οποία την έχουν κλειδώσει μέσα σε έναν οντά. Ο Χατζιδάκις και ο φίλος του φεύγουν από το μαγαζί γρήγορα, καθώς οι Γερμανοί είχαν θέσει ωράριο απαγόρευσης της κυκλοφορίας, ωστόσο πριν φύγουν ο φίλος του του είπε πως αυτός που παίζει είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης και το τραγούδι ήταν το «Μεσ τον οντά ενός πασά».

Ο Χατζιδάκις από κείνο το βράδυ και έπειτα σκεφτόταν και σιγομουρμούριζε συνεχώς αυτή τη μελωδία, χωρίς να ξέρει ότι αυτό ήταν το σημείο τομή από το οποίο θα ξεκινούσε μια νέα περίοδος στην ελληνική μουσική με τη δική του φυσικά συμβολή. Στο διάστημα που ακολούθησε, ο Χατζιδάκις ζητούσε επίμονα από τον φίλο του να ξαναπάνε στο μαγαζί αυτό κι έτσι πράγματι κανόνισαν να συναντηθούν σε συγκεκριμένο σημείο ώστε να πάνε. Ο Χατζιδάκις πήγε στο σημείο του ραντεβού ωστόσο ο Έκτορας δεν φάνηκε κι έτσι απογοητευμένος επέστρεψε στο σπίτι του. Την επόμενη μέρα έμαθε ότι δυστυχώς ο φίλος του, καθώς πήγαινε να τον συναντήσει έπεσε σε μπλόκο της Γκεστάπο. Τον συνέλαβαν, τον βασάνισαν άγρια και τον εκτέλεσαν μαζί με άλλους όπως συχνά συνέβαινε την περίοδο εκείνη. Το γεγονός αυτό ήταν καθοριστικό για τον Χατζιδάκι, καθώς η συντριβή και ο πόνος που ένιωσε ήταν για πολλά χρόνια μια ανοιχτή πληγή η οποία δεν μπόρεσε να επουλωθεί ποτέ. Τότε έδωσε μια υπόσχεση στη μνήμη του φίλου του Έκτορα: «Όποια μουσική και αν έγραφε, θα είχε τις ρίζες της στα ακούσματα εκείνου του καπηλειού».<sup>15</sup>

Ο Χατζιδάκις ενέταξε στον κύκλο «Πασχαλιές μέσα απ' την νεκρή γη», την μελωδία του «Μεσ τον οντά ενός πασά», όπως ο ίδιος την ενορχήστρωσε και όχι όπως ήταν τραγουδημένη από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Αν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά το ίδιο το τραγούδι όσο και τον τίτλο αυτού του κύκλου, μπορεί να βγάλει το

---

<sup>15</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Μάνος Χατζιδάκις : 90 χρόνια από την γέννηση του», *Οδός Πανός* 168 (2015),σ. 13

συμπέρασμα ότι το έργο είναι σαν ένα ρέκβιεμ, και σαν ο δημιουργός να θέλει με αυτό να ανάψει ένα κερί στην μνήμη του φίλου του. Ήταν ένα ορχηστρικό κομμάτι που στο ξεκίνημά του ακουγόταν μελωδία του «Μες τον οντά», και το κομμάτι αυτό ο Χατζιδάκις, το ονόμασε «Το δωμάτιο ενός παιδιού». Η συγκεκριμένη μελωδία αλλά και η ιστορία με την οποία συνδέεται, έγινε η αιτία για να ανοίξει ένας νέος δρόμος στην ελληνική μουσική μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι, ένας δρόμος που τον άνοιξε ο Μάνος Χατζιδάκις. Για τον Χατζιδάκι, το ρεμπέτικο του θυμίζει μορφολογικά την αρχαία τραγωδία και καταφέρνει με μια απίστευτη ευκολία, να συνδυάσει τον λόγο με την μουσική και την κίνηση.

Ο Χατζιδάκις μετά τις παραστάσεις με τον Κουν στο Θέατρο Τέχνης άρχισε να συνεργάζεται και με το Εθνικό Θέατρο, γράφοντας μουσική για τα έργα «Λυσιστράτη», «Θεσμοφοριάζουσες», «Βάτραχοι», «Μήδεια», τα οποία παρουσιάζονται στην Επίδαυρο και το Ηρώδειο, με την μουσική του Χατζιδάκι, να είναι ο πρωταγωνιστής. Λίγο πριν το τέλος της δεκαετίας του '50 γράφει την μουσική για μια ακόμη παράσταση – σταθμό, τις περίφημες «Όρνιθες» του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Κουν. Η μουσική του Χατζιδάκι εδώ, σε μια περίοδο όπου βρίσκεται στην άνθηση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, είναι συγκλονιστική.

Από το 1950 έως το 1954, το Θέατρο Τέχνης, διακόπτει την λειτουργία του και ο Κουν, ο οποίος συνεργάζεται με διάφορους θιάσους, και σε πιο συχνή βάση πλέον με το Εθνικό Θέατρο, συναντά καλλιτεχνικά τον Χατζιδάκι μόνο στο «Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας», το 1952, καθώς και σε μερικές ραδιοσκηνοθεσίες. Στο ιστορικό υπόγειο, Κουν και Χατζιδάκις, συνεργάστηκαν πρώτη φορά το 1954, στο «Με τα δόντια», του Θόρντον Ουάιλντερ. Εκεί ανέβηκε και το 1956, το «Ένα τριαντάφυλλο στο στήθος», του Τεννεσή Ουίλιαμς. Για την μουσική αυτού του έργου ο Χατζιδάκις, είχε δηλώσει: «Η μελωδία ήταν το κεντρικό θέμα της μουσικής μου στην παράσταση και η αλαφράδα των καιρών, χωρίς να θέλω, σφράγιζε κι αυτό μου το τραγούδι»<sup>16</sup>, εξηγώντας την μουσική του με τότε πολιτικό κλίμα, το τόσο διαφορετικό στα μάτια του από εκείνο που επικρατούσε μια δεκαετία πριν: «Η ελληνική belle epoque της καραμανλίδικης περιόδου στις αρχές της, όταν ο καταπιεσμένος Έλληνας πολίτης ύστερα από δίκες και διωγμούς, αποκτούσε, πρόωρα και ανώριμος, ιδιότητες για ευημερία και σε εσωτερικής καταστροφικής εκτάσεως. Τω καιρώ λοιπόν εκείνω, ο Τ, Ουίλιαμς, ο Μάρλον Μπράντο, ο Κουν και η Μανιόνι, με εμένα συντροφιά

---

<sup>16</sup> Γιώργος, Τζεδάκις, *Κάρολος Κουν*, Ελευθεροτυπία, 2009, σ. 156.

τραγουδούσαμε ανάλαφρα ένα τριαντάφυλλο στο στήθος, χωρίς να αποκαλύπτουμε τι τάχα σημαίνει εκείνο το τριαντάφυλλο στο στήθος χαραγμένο. Οι καιροί τότε, βλέπετε, κρατούσαν τα προσχήματα»<sup>17</sup>.

Τον επόμενο χρόνο, ο Κουν ανεβάζει τον «Κύκλο με την Κιμωλία» του Μπρεχτ και ο Χατζιδάκις καλείται να έρθει να αντικαταστήσει τον Αργύρη Κουνάδη, που δεν μπόρεσε τελευταία στιγμή να είναι στους συντελεστές. Ο Χατζιδάκις, είχε στην διάθεση του μόλις 12 ημέρες και 12 νύχτες για να γράψει την μουσική της παράστασης. Σκοπός του ήταν να γράψει «μια σειρά τραγουδιών πιστών στο ύφος του Μπρεχτ, χωρίς όμως να μιμηθεί των ύφος των ειδικών “μπρεχτικών” συνθετών Κούρτ Βάιλ, Πολ Ντεσό, Χανς Άϊσλερ». Η χήρα του Μπρεχτ, «πιστή στο γράμμα των παραστάσεων Μπρεχτ», ηγούνταν της προσπάθειας, να πραγματοποιούνται παραστάσεις οι οποίες τηρούσαν αυστηρά τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις του Berliner Ensemble. Άποψη βεβαίως εντελώς αντιθεατρική, διότι όπως είναι γνωστό, η μουσική, η σκηνογραφία και τα κοστουμια είναι στοιχεία της παράστασης και όχι του έργου. Γι’ αυτό και η εμμονή της Βάιγκελ, σε αυτή την πρακτική, όσο ήταν εν ζωή, συνέβαλλε στην δημιουργία όχι και τόσο πετυχημένων παραστάσεων στο εξωτερικό.

Ο Κουν, αγνοώντας βέβαια αυτές τις τόσο αυστηρές προϋποθέσεις για το ανέβασμα του έργου, το ανέβασε με την μουσική του Χατζιδάκι και η επιτυχία που είχε το έργο στο κοινό ήταν θριαμβευτική. Η αντίδραση της Βάιγκελ σε αυτό ήταν μάλλον εκρηκτική, με αποτέλεσμα προκειμένου να δώσει την άδεια, να ανεβάσει την επόμενη χρονιά τον «Καλό άνθρωπο του Σετσουάν», να αναγκαστεί ο Κουν να συμβιβαστεί με την εντολή της και να ανεβάσει το έργο με την μουσική του Ντεσό, δηλαδή με μια ξένη μουσική προς το χαρακτήρα της χώρας μας. Όπως είναι προφανές η παράσταση αυτή δεν στέφθηκε από επιτυχία.

Την ίδια χρονιά ο Κουν ανεβάζει το έργο «Πλούτος» του Αριστοφάνη. Από άποψη αισθητικής, το συγκεκριμένο έργο, βασιζόταν σε σημαντικό βαθμό στον λαϊκό εξπρεσιονισμό, ειδικά σε τομείς όπως είναι η σκηνογραφία, η μουσική και ο χορός. Η μουσική επένδυση του Μάνου Χατζιδάκι για αυτήν την παράσταση, είχε ως πηγή έμπνευσης της, τα παλιά ρεμπέτικα τραγούδια, για τα οποία ο μεγάλος δημιουργός δεν είχε απολύτως καμία αμφιβολία ότι εντάσσονται στην κατηγορία της λαϊκής κουλτούρας και πως το ρεμπέτικο, αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της λαϊκής μουσικής

---

<sup>17</sup>Ο.π.

Ο αρχαίος κόρδαξ, όπως αναπαρίστατο από τον Χορό, ο οποίος είναι ένας λάγνος φαλλικός χορός και είχε ενσωματωθεί στην αρχαία ελληνική αλλά και στην αρχαία ρωμαϊκή κωμωδία, στη νέα εκδοχή του έργου, είχε αντικατασταθεί από τον μάχο, τον σεξουαλικά φορτισμένο χορό που χόρευαν οι ρεμπέτες. Τα σκηνικά της παράστασης, είναι πολύχρωμα, δισδιάστατα, μέσα σε κινητά πλαίσια, παραπέμποντας σε στοιχειώδεις αναφορές στην αρχαιότητα, ενώ η κεντρική σκηνή, με εξαίρεση δυο στηρίγματα, παρέμενε ελεύθερη για το «ξετύλιγμα» των θεατρικών δρωμένων. Τα κοστούμεια ήταν και αυτά πολύχρωμα, παραπέμποντας στον αρχαίο χιτώνα και τον μανδύα. Στην παράσταση αυτή υπήρχαν αρκετοί τολμηροί αναχρονισμοί, όπως η χρήση μιας παλιάς λατέρνας για την μουσική επένδυση ή αναφορές σε σύγχρονα γεγονότα που παρουσιάζονται σε ελεύθερη απόδοση.

Η ελεύθερη αυτή θεατρική απόδοση του Καρόλου Κουν στο ανέβασμα του συγκεκριμένου έργου, δεν πέρασε απαρατήρητη από την κριτική και μάλιστα πυροδότησε και ένα είδος διαμάχης, ειδικά σε ό,τι αφορά τη χρήση του Χορού και την φαινομενικά άσεμνη εκφορά των χορικών.

Ο Καραγάτσης, γράφει χαρακτηριστικά στην «Βραδυνή» πως «ο Χορός την εποχή του Αριστοφάνη “ωρχείτο κόρδακα ασεμνώτατον”. Με ποιόν χορό λαϊκό του σημερινού λαουτζίκου θα υποκαταστήσουμε τον κόρδακα; Μόνο με το ρεμπέτικο. Το οποίον, ειρήσθω εν παρόδω, είναι απείρως σεμνότερο από τον προπάτορα του, κόρδακα. Ορθώς λοιπόν ο Κουν έβαλε το Χορό να “ρεμπετίζει” εκεί όπου άλλοτε “εκορδακίζετο”».

Ο Κουν, στην προσπάθειά του να παρουσιάσει σαφείς παραλληλισμούς ανάμεσα στο κείμενο και στην τρέχουσα επικαιρότητα της εποχής του, έπρεπε να επινοήσει κάποιες τολμηρές καλλιτεχνικές λύσεις έτσι ώστε το έργο να είναι πιο προσιτό στο σύγχρονο κοινό. Η μη συμβατική φύση αυτών των λύσεων στις οποίες κατέληξε, προκάλεσε άμεσα την οργή της συντηρητικής μερίδας των θεατών οι οποίοι του προσάπτουν την κατηγορία, πως η καλλιτεχνική του ελευθερία, οδήγησε σε ασυδοσία ως και βεβήλωση του ονόματος του Αριστοφάνη. Η προσέγγιση που το έργο του Κουν φαίνεται ότι δέχθηκε τις περισσότερες επιθέσεις από τους κριτικούς στην παράσταση, ήταν γενικότερα οι νεωτερισμοί που ο Κουν εισήγαγε αλλά και ο συσχετισμός των γεγονότων του κειμένου με τα γεγονότα εκείνα της σύγχρονης εποχής, μέσω μη συμβατικών μεθόδων.

Στις αρχές τις δεκαετίας του '60, παρατηρείται μια θεμελιώδης αλλαγή στο ελληνικό τραγούδι: μια αλλαγή στην φόρμα και το περιεχόμενο η οποία είχε ως



αποτέλεσμα την έξοδο από το καθεστώς της φτηνής και χωρίς ουσιαστικό κοινωνικό υπόβαθρο διασκέδασης, που επικρατούσε έως τότε στο χώρο του τραγουδιού.<sup>18</sup> Κύριοι φορείς αυτής της αλλαγής μέσα από το έργο τους, ήταν ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, των οποίων το έργο, από την μια μεριά βασιζόταν στον πλούτο των πηγών της λαϊκής μουσικής ευαισθησίας και από την άλλη στην χρήση της ποίησης. Βέβαια τα πρώτα σημάδια αυτής της αλλαγής, τα βλέπουμε ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '40, μέσα από τα θεατρικά τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι.

Μπροστάρης στην επανάσταση που ξέσπασε στον χώρο του ελληνικού τραγουδιού, ήταν ο Μίκης Θεοδωράκης. Παρόλα αυτά, ο συνθέτης που «πυροδότησε τον μηχανισμό της»<sup>19</sup> ήταν ο Μάνος Χατζιδάκις, ο οποίος πολύ πιο πριν είχε ανακαλύψει την ομορφιά αλλά κυρίως την ελληνικότητα που έχει το λαϊκό τραγούδι. Τα στοιχεία που συγκίνησαν τον πρωτοπόρο καλλιτέχνη ήταν η γνησιότητα, το αδρό και αρρενωπό ύφος αλλά και η αυθεντικότητα της έμπνευσης<sup>20</sup> που είχαν οι λαϊκοί δημιουργοί. Η ξεχωριστή πρωτοτυπία των λαϊκών συνθέσεων εν αντιθέσει με τις επιμειξίες που υπήρχαν στο ελληνικό αστικό τραγούδι, ήταν ο λόγος που ο Χατζιδάκις στράφηκε ερευνητικά προς τις πρώτες συνθέσεις, εντάσσοντάς τες ως πρώτη ύλη στο έργο του, το οποίο ως προελέχθη, αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης για την αλλαγή που συντελέστηκε αργότερα στο ελληνικό τραγούδι.

Ο Χατζιδάκις, χωρίς καμιά αντίρρηση, είναι ο συνθέτης που σεβάστηκε όσο κανείς άλλος στην κυριολεξία την λαϊκή μουσική και κράτησε στην δημιουργία τους, το βαθύτερο νόημα της και την ουσία της. Η χρήση της στο έργο του δεν έγινε με τον τρόπο που γινόταν στις συνθέσεις της Εθνικής μουσικής σχολής, έναν τρόπο ο οποίος ήταν επιφανειακός, διακοσμητικός και πομπώδης. Αντιθέτως, ο Χατζιδάκις, προσπάθησε και το κατάφερε να διαφυλάξει τον πυρήνα της δηλαδή ό,τι πιο ουσιαστικό και αληθινό από εκείνη: το πνεύμα της.

Το καλοκαίρι του '62, ανεβάζει στο «Μετροπόλιταν», την «Οδό Ονείρων». Πρόκειται για μια ακόμη παράσταση σταθμό στην οποία γράφει υπέροχη μουσική και τραγούδια. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, δισκογραφεί την «Οδό Ονείρων», τους δυο

---

<sup>18</sup> Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού* Τόμος 3: 1970 -1980, Κέδρος, Αθήνα, 2006, σ. 13.

<sup>19</sup> Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος 3: 1970 -1980, Κέδρος, 2006, σ. 14.

<sup>20</sup> Στο ίδιο.

κύκλους «Παραμύθι χωρίς όνομα» - «Ματωμένος Γάμος» και ακολουθούν οι «Ορνιθες» όπως τους παρουσίασε ο Μορίς Μπεζάρ με το μπαλέτο του στις Βρυξέλλες.

Στη δεκαετία του '70, η παρουσία και το έργο των Μάνου Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη, συνέχισε να διαδραματίζει πρωταρχικό ρόλο στα μουσικά δρώμενα της χώρας, καθορίζοντας με αποφασιστικό τρόπο την πορεία και την εξέλιξή τους. Επρόκειτο για μια στιβαρή, έντονη και θεαματική παρουσία, η οποία βρήκε πολλούς τρόπους να εκφραστεί, καθώς και ένα έργο με βάθος και ουσία που έριξε νέο φως στις μουσικές αναζητήσεις. Δεν υπάρχει ούτε ένα σημείο της μουσικής διαδρομής του Μάνου Χατζιδάκι το οποίο να διακρίνεται από προχειρότητα και κοινότυπες ιδέες.

Δεν έγραψε ποτέ κανένα του έργο με γνώμονα την εφήμερη επικαιρότητα ή την καταγραφή γεγονότων και καταστάσεων οι οποίες να μην συνδέονται με τις βαθύτερες ψυχικές διεργασίες ή τις εσωτερικές ανθρώπινες περιπέτειες.<sup>21</sup> Πάντοτε ο Χατζιδάκις με την τέχνη του και με το αντικείμενο της διατήρησε ως το τέλος μια σχέση ερωτική<sup>22</sup>.

Από όλες τις απόψεις, το έργο του Χατζιδάκι κατά τις προηγούμενες δεκαετίες αποτέλεσε καλλιτεχνική δημιουργία υψίστης σημασίας για τη μουσική της χώρας μας. Από την «μικρή λευκή Αχιβάδα» μέχρι τους «Ορνιθες» και από τα πρώτα τραγούδια που έγραψε για το θέατρο ως την «Μυθολογία», το έργο του αποκάλυψε ένα εξαιρετικά σπάνιας μουσικής ομορφιάς και ήθους πρόσωπο του συνθέτη. Ένα πρόσωπο το οποίο φρόντισε ώστε να κρατηθεί ανέπαφο από το πέρασμα του χρόνου και στην δεκαετία του '70 και μάλιστα να το κάνει να φαίνεται ακόμα πιο νεανικό και λαμπερό.

Σε αυτήν την δεκαετία, η παραγωγή του Χατζιδάκι, είναι κάπως μικρότερη ποσοτικά από ότι στις άλλες δεκαετίες, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει κάτι, μιας και το επίπεδο των έργων αυτής της περιόδου παραμένει υψηλού επιπέδου όπως το σύνολο των έργων του Χατζιδάκι. Αυτό που βλέπουμε είναι πως οι δημιουργίες του το '70, αποτελούν ένα είδος φυσικής συνέχειας μιας μουσικής πορείας η οποία είχε ως βασικό της στόχο να έχει πάντοτε ή τις περισσότερες φορές, μια προσήλωση με σχεδόν θρησκευτική ευλάβεια, στις καλλιτεχνικές αξίες και αλήθειες που παραμένουν αναλλοίωτες και βρίσκονται πάντα στο επίκεντρο, στην οξεία αιχμή των αισθητικών απαιτήσεων της κάθε εποχής<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Ο.π., σ 57.

<sup>22</sup> Όπως και ο ίδιος είχε αναφέρει σε διάλεξη του που μιλούσε για το τραγούδι «Είναι μια σχέση υπεύθυνη, μια πράξη ερωτική ανάμεσά μας που μας αποκαλύπτει. Τελετουργία που απαιτεί, τόσο από σας όσο και από μένα, μια προετοιμασία θρησκευτική, επίμονη άσκηση γνώσης και αθωότητας, αποκαλύψεως και ανιχνεύσεως, μνήμης και προφητείας.»

<sup>23</sup> Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος 3: 1970-1980, Κέδρος, Αθήνα 2006, σ. 59.

Ακόμη, την δεκαετία του '70, διατυπώθηκε συχνά στο δημόσιο διάλογο και το ερώτημα αν η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, απευθύνεται στις πλατιές μάζες, αν στα τραγούδια του υπάρχει η αμεσότητα και αν μέσα στο περιεχόμενο τους εγκλείεται η ερμηνεία και η αποκάλυψη της σύγχρονης πραγματικότητας. Το καλλιτεχνικό του έργο, συνολικά, είχε τους εξής θεματικούς άξονες τους οποίους βρίσκουμε μέσα στα τραγούδια του: τον έρωτα, τον θάνατο και την ύπαρξη. Αυτοί οι άξονες, σύμφωνα με τον ίδιο τον Χατζιδάκι παραμένουν αναλλοίωτοι για κάθε έργο τέχνης, αποτελούν τον θεμέλιο λίθο της τέχνης και οποιοσδήποτε αποκλίνει από αυτούς τους τρεις άξονες δεν κάνει αληθινή τέχνη.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, ο εν δυνάμει μεγάλος Ερωτογράφος, ακόμη και με την σιωπή του, αντανακλά την τρυφερότητα, τον λυρισμό και όλα τα ονειρικά παθητικά στοιχεία της μουσικής παράδοσης του τόπου μας. Εκφράζει όλες τις ατέρμονες αποχρώσεις των προσωπικών του συναισθημάτων συνοψίζοντας παράλληλα της αντιφάσεις της ίδιας του της ύπαρξης μέσω μια ρομαντικής ορμής και μιας άσβεστης φλόγας, μέσω της εναλλαγής ήπιων και επιθετικών τόνων. Όσον αφορά την σύνθεση για το αρχαιοελληνικό δράμα, η ελληνική μουσική παράδοση υπήρξε καθοριστική, απολύτως αναγκαία και αποτελεσματική λειτουργώντας ως πηγή έμπνευσης για τον Μάνο Χατζιδάκι και αργότερα για άλλους συνθέτες αλλά ταυτόχρονα και ως μέσο για την σύλληψη ιδεών σε θέματα στα οποία συναντά κανείς ευρέως αρχαιοελληνικές καταβολές.

Μέχρι τότε τα γνωρίσματα που είχαν στην διάθεση τους οι Έλληνες συνθέτες για την αρχαία ελληνική μουσική ήταν ελάχιστα για να μπορέσουν να την αναπτύξουν χωρίς να μεταβληθεί και να είναι κατάλληλη για τις ανάγκες των αρχαίων δραμάτων. Οδηγήθηκαν λοιπόν στο συμπέρασμα πως η μουσική θα πρέπει να δημιουργεί ανθεκτικούς και κατάλληλους συνεκτικούς δεσμούς με την αρχαία μουσική, με κάτι του οποίου το άκουσμα θα είναι οικείο, δηλαδή την παράδοση του τόπου μας. Η φυσική συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ήταν οι βυζαντινοί ύμνοι και τα δημοτικά τραγούδια. Μέσα από αυτά κατάφεραν να διατηρήσουν ζωντανή την αρχαία ελληνική μουσική και να καθρεφτίσουν σε αυτήν την «ελληνική ψυχή».

Την περίοδο εκείνη, οι περισσότεροι πνευματικοί άνθρωποι της χώρας ασπαζόντουσαν την άποψη πως η αρχαία ελληνική μουσική είναι κάτι το οποίο μπορεί να μεταφερθεί και άρα να διατηρηθεί στην βυζαντινή περίοδο και έτσι κατά αυτόν τον

τρόπο πέρασε και στα δημοτικά τραγούδια. Ο επόμενος σταθμός της εξέλιξης αυτής της μουσικής ήταν το παρόν της εποχής τους. Αυτή η τάση για την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής, συνδέεται με μια γενικότερη ροπή προς την αναζήτηση της εθνικής μας ταυτότητας στο παρελθόν, ανάγοντας σε είδωλο το παρελθόν του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Τα αρχαία ελληνικά δράματα εκείνη την περίοδο αναβιώνουν για έναν και μόνο λόγο: για να εξυπηρετήσουν εθνικούς σκοπούς, εν αντιθέσει με τους Ευρωπαίους οι οποίοι θεωρούσαν πως μια αναβίωση είναι χρήσιμη, καθώς έχει αρχαιολογική, φιλολογική και καλλιτεχνική αξία.

Όσον αφορά την μελοποίηση του αρχαίου δράματος στις αρχές του 20ου αιώνα, γινόταν με αποκλειστική χρήση των ευρωπαϊκών μουσικών τεχνικών. Οι σπουδαίοι Έλληνες συνθέτες της εποχής ενορχήστρωναν κομμάτια με ευρωπαϊκά μουσικά όργανα χρησιμοποιώντας την μέθοδο του ευρωπαϊκού τρόπου σύνθεσης, κάνοντας όμως μνεία στην νεοελληνική μουσική παράδοση και την βυζαντινή μουσική.

Και ο Μάνος Χατζιδάκις, όπως αναφέρθηκε και πριν, βρήκε αντίκρισμα στο Αρχαιοελληνικό δράμα, το οποίο είναι ένα «ολικό έργο τέχνης» στο οποίο αντανακλάται το παρελθόν και το παρόν. Ο ρόλος της μουσικής είναι εξέχουσας σημασίας μιας και τα θεμελιώδη στοιχεία που συντελούν στο δράμα, συναντώνται και στη μουσική. Ο Χατζιδάκις λοιπόν, αντίθετα στην επικρατούσα εκείνη την περίοδο άποψη πως η μουσική πρέπει να υποτάσσεται ολοκληρωτικά στον ποιητικό λόγο, αποκαλύπτει μέσα από τα έργα του πως και στο αρχαίο δράμα η μουσική είναι το στοιχείο εκείνο της αναγέννησης, που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως το στοιχείο που έχει τον καθοδηγητικό ρόλο.

Δίνει τεράστια έμφαση στον Χορό, και ορθώς μπορεί να συμπεράνει κανείς, πως σε αυτό επηρεάστηκε και από τον Κάρολο Κουν, ο οποίος αντιμετώπιζε τον Χορό του αρχαίου δράματος ως τον πυρήνα ολόκληρου του έργου, είτε αυτό ήταν κωμωδία είτε ήταν τραγωδία. Θεωρούσε πως ο Χορός ήταν ο πραγματικός πρωταγωνιστής, με βασική του αποστολή την σύνδεση της δράσης με τους θεατές, όχι ως απλός μεσολαβητής αλλά πολύ περισσότερο ως ο καταλύτης του νοήματος του έργου.

Συγκεκριμένα έλεγε πως «Πρωταρχικός παράγοντας στο αρχαίο δράμα θα είναι πάντα ο χορός. Νοηματικά και λεκτικά, ηχητικά και μουσικά, κινησιακά και πλαστικά, ο χορός διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες και προβάλλει με το πάθος του τα μηνύματα του ποιητή. Ο χορός είναι αυτός που θα πρέπει να μας αγγίξει, να μας παρασύρει και να υποβάλλει με τον αισθησιασμό του στο υποσυνείδητο μας τα νοήματα αυτά που θέλει να μας μεταδώσει ο ποιητής. Ο χορός είναι αυτός που ταράζει

το θεατή και δημιουργεί μέσα του την κατάλληλη έξαρση για να γίνει μνημένος δέκτης της ποίησης και της αλήθειας του οράματος του ποιητή». <sup>24</sup>

Στην συνέχεια της εργασίας, αναλύονται 4 έργα από την πολυπληθή εργογραφία του Μάνου Χατζιδάκι. Βασικός άξονας είναι τα τραγούδια, τα οποία βρίσκονται σε συνάρτηση με τις ιστορίες των έργων αλλά επίσης βασικό κομμάτι είναι και ο ρόλος που είχαν μέσα στις παραστάσεις. Με τη χρήση αυτών των έργων, θα γίνει μια προσπάθεια ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο ο Μάνος Χατζιδάκις, εμπλέκοντας την ευρωπαϊκή μουσική με το παραδοσιακό και το ρεμπέτικο τραγούδι, κατάφερε να συμβάλει στην εξάπλωση του λαϊκού τραγουδιού και στην μετάδοσή του σε όλες τις κοινωνικές τάξεις.

---

<sup>24</sup> Κατερίνα, Αρβανίτη, «Οι παραστάσεις Αρχαίων Τραγωδιών, στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον*, τχ. 1 (2011), σ. 270-303, [https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdffiles/ARVANITI\\_Metapolemikes\\_LOGEION\\_1\\_0.pdf](https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdffiles/ARVANITI_Metapolemikes_LOGEION_1_0.pdf) [10/2/2023]

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ

### 2.1. Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα: Ματωμένος Γάμος

Ο Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα, ο καταξιωμένος θεατρικός συγγραφέας του εικοστού αιώνα είπε κάποτε ότι η μόνη ελπίδα για ευτυχία βρίσκεται στο «να ζήσει κανείς την ενστικτώδη ζωή του στο έπακρο». Το έργο του «Ματωμένος Γάμος» μπορεί να γίνει κατανοητό ως η υλοποίηση αυτής της πεποίθησης. Σε αυτό ο ποιητής πέτυχε να δημιουργήσει ένα μέσο που του επέτρεπε να εκφράσει τα βαθύτερα στοιχεία της προσωπικότητάς του, ενώ ταυτόχρονα να αναπτύξει τα πολλαπλά του χαρίσματα. Ο Λόρκα αναζωογόνησε το θέατρο, μέσω της αντιμετώπισης της έντασης μεταξύ ζωής και θανάτου, της αδυσώπητης φύσης των εθίμων, της παραίτησης από το πεπρωμένο και της ακαμψίας των ρόλων των φύλων.<sup>25</sup>

Ο «Ματωμένος Γάμος», παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα, το 1948, από το Θέατρο Τέχνης σε μετάφραση του Γκάτσου, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, με τον Γιάννη Τσαρούχη στην επιμέλεια των σκηνικών και τον Μάνο Χατζιδάκι στην μουσική. Με αυτή την παράσταση έκλεισε εορταστικά η πέμπτη περίοδος λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης. Ο «Ματωμένος Γάμος», όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος, ήταν για τον Κάρολο Κουν, από τις πιο δύσκολες σκηνικές περιπτώσεις, εξαιτίας των τεχνικών δυσκολιών που παρουσίαζε το ανέβασμα ενός τέτοιου έργου. Η ανταπόκριση των κριτικών για αυτήν την παράσταση ήταν ενθουσιώδης και έτσι εκείνη η θεατρική περίοδος έκλεισε μέσα στον απόηχο της θριαμβευτικής επιτυχίας<sup>26</sup>.

Στους βασικούς ρόλους το κοινό είδε την Βάσω Μεταξά ως Μάνα, την Έλλη Λαμπέτη ως Νύφη, τον Βασίλη Διαμαντόπουλο ως Λεονάρντο και τον Δημήτρη Χατζημάρκο ως Γιο. Η παράσταση του 1948, ήταν αυτή που δίχως υπερβολή, μύησε τους Έλληνες στον Μαγικό κόσμο του Λόρκα. Το Θέατρο Τέχνης επανέλαβε το έργο το 1955. Έκτοτε, ανέβηκε πολλές φορές από διάφορους θιάσους και με διαφορετικές σκηνοθετικές εκδοχές.

<sup>25</sup> Bethune, Brian D. «Langston Hughes' Lost Translation of Federico García Lorca's 'Blood Wedding.'», *The Langston Hughes Review*, V.15, no. 1 (1997), p. 24–36.

<sup>26</sup> Μάικλ, Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, (μετ. Έρεικα Καίρη), Εκδόσεις ΕΛΙΑ, Αθήνα Απρίλιος 2004, σ.71.

Η παράσταση όμως του 1948, σφράγισε το έργο, αφού τόσο η μετάφραση, τα σκηνικά, τα κοστούμεια όσο και η μουσική έμειναν στην ιστορία και συνδέθηκαν με αυτό. Μέχρι σήμερα, η μουσική του Χατζιδάκι ακούστηκε σε πολλές παραστάσεις του «Ματωμένου Γάμου», με πιο σημαντικές την παρουσίαση του έργου το 1970 από τον θίασο Μινωτή - Παζινού και από το Εθνικό Θέατρο το 1980 σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού. Για τις παραπάνω παραστάσεις ο Χατζιδάκις δούλεψε εκ νέου την αρχική δημιουργία του, προσθέτοντας κι άλλα μουσικά μέρη.

Η μετάφραση του «Ματωμένου Γάμου» άρχισε από τον Νίκο Γκάτσο στα χρόνια της Κατοχής. Όπως ανέφερε ο Μάνος Χατζιδάκις, η έμπνευση για την μουσική αυτού του έργου, εξαιτίας των δύσκολων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών της περιόδου, δύσκολα μπορούσε να σχηματιστεί μέσα του. Βαθιά πεποίθηση του Χατζιδάκι ήταν ότι μέσα σε όλη αυτή την δυστοκία, μονάχα μια φωνή μπορούσε να μιλήσει στις καρδιές των ανθρώπων με θάρρος, και αλήθεια: το λαϊκό τραγούδι, που την εποχή εκείνη αποκαλούνταν με περιφρονητικό τρόπο Ρεμπέτικο.

Το είδος αυτό δεν ήταν καθόλου διαδεδομένο και αγαπητό στους αστούς και παρόλο που βρισκόταν στο περιθώριο και την παρανομία, εξακολουθούσε να αναπτύσσεται έχοντας ένα θρησκευτικό - εκκλησιαστικό στοιχείο, εξαιτίας της καταγωγής του από την βυζαντινή μουσική. Αυτός ήταν εξάλλου και ένας από τους λόγους που ο Χατζιδάκις αγάπησε αυτές τις μελωδίες, γιατί τον έκαναν να νιώθει πως έρχεται σε επαφή με την προγονική του κληρονομιά «την πανάρχαια γενεσιουργό Άνοιξη με την αμαρτωλή εφηβεία του Βυζαντίου, την χριστιανική ταπεινοσύνη με το μεγαλείο του σταθερού και γρανιτένιου Ελληνικού ρυθμού».<sup>27</sup>

Ο «Ματωμένος Γάμος», είναι ένα ερωτικό δράμα που γράφτηκε το 1932. Ο Ισπανός συγγραφέας, έγραψε αυτό το έργο, επηρεασμένος από μια είδηση που είχε διαβάσει σε μια εφημερίδα για μια οικογενειακή τραγωδία στην πόλη Νιχάρ, που βρισκόταν μόλις λίγα χιλιόμετρα μακριά από την πόλη που ζούσε ο Λόρκα. Η τραγωδία αυτή, αφορούσε μια νύφη, η οποία την ημέρα του γάμου της, εγκαταλείπει τον γαμπρό και το σκάει με τον παιδικό της έρωτα. Ο μύθος του έργου του Λόρκα είναι απλός και άμεσα συνδεδεμένος με την πηγή έμπνευσής του.

Όπως και στα υπόλοιπα έργα του Λόρκα, έτσι και εδώ όλοι οι ήρωες χωρίς καμιά εξαίρεση, εξαιτίας τον ανδαλουσιανών θεών που είναι πιο σκληροί από τους

---

<sup>27</sup> Απόσπασμα από τον πρόλογο της Έλλης Αλεξίου στα Άπαντα του Λόρκα, εκδόσεις Μέρμηγκα, Αθήνα 1979.

δικούς μας θεούς της αρχαιότητας, έχουν επάνω τους το βάρος μιας κληρονομιάς, σφυρηλατημένης από δάκρυα, αίμα και επιθυμίες. Είναι υποδουλωμένοι στην άγρια παράδοση της τιμής και στις πρωτόγονες τελετές που οι ρίζες τους βρίσκονται βαθιά στους αιώνες και στην ανθρώπινη ύπαρξη.

Αν και το ζευγάρι Λεονάρντο - Νύφη, φαινομενικά μοιάζουν ως οι πρωταγωνιστές αυτού του έργου, στην πραγματικότητα κύριο πρόσωπο είναι η Μάνα. Διότι η Μάνα προαισθάνεται από την αρχή πως το παιδί της, ο γιος της, θα έχει την ίδια τύχη με τον άνδρα της και τα άλλα της παιδιά, θα σκοτωθεί από το χέρι ενός Φέλιξ και δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να το αποφύγει.

Για εκείνην, το αίμα του παιδιού της, το αίμα της, είναι τόσο πολύτιμο που σαν θεία κοινωνία θα το έβαζε σε δυσκολότερο φτιαγμένο από τους πιο πολύτιμους λίθους. («Μούσκεψα τα χέρια μου μες το αίμα του και τα 'γλειφα με την γλώσσα μου. Γιατί ήτανε και δικό μου αίμα. Εσύ δεν ξέρεις τ'είν'αυτό. Μα 'γω, της γης που το ρούφηξε τέτοιο αίμα, σε δυσκολότερο θα την έβανα από τοπάζια και κρούσταλλα»)<sup>28</sup>Ολη αυτή η βία και το πάθος για ζωή καταφέρνουν να συνδέσουν την απόγνωση και την χαρά. Οι άνθρωποι καταφέρνουν να μεταδώσουν ψήγματα ελπίδας μέσα στο ζοφερό σκηνικό. Θα μπορούσε να πει κανείς πως το θέμα του έργου εστιάζει σε ένα τραγικό γεγονός μεταξύ έρωτα και θανάτου, όπου διαπιστώνεται πως στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι άρρηκτα συνδεδεμένα.<sup>29</sup>

Το έργο δομικά, χωρίζεται από τον συγγραφέα σε τρεις πράξεις και επτά εικόνες, με την πρώτη πράξη να έχει τρεις εικόνες, ενώ η δεύτερη και η τρίτη πράξη να έχουν από δυο η κάθε μια. Με αυτό το έργο, ο Λόρκα, καθιερώνεται τόσο ως ποιητής, όσο και ως δραματουργός. Αυτό που καταφέρνει είναι να κινείται από τον λυρισμό στον ρεαλισμό και τον αντίστροφο, με τεράστια φυσικότητα.

Με άξονα του, τις λαϊκές παραδόσεις του τόπου του, δημιουργεί μια πρωτότυπη γλώσσα, απαγκιστρωμένη από κάθε ναρκισσιστικό στοιχείο. Προσπαθώντας να παρουσιάσει όλα τα βασικά συναισθήματα των ταπεινών ανθρώπων, ανακάλυψε βαθιά πάθη, συναισθήματα που έχουν πανανθρώπινη χροιά και που με το πόσο δυνατά είναι καταφέρνουν να φτάσουν το μεγαλείο μιας τελετουργικής τέχνης. Ο Λόρκα ήταν ποιητής και μουσικός. Η Ισπανία γι' αυτόν, έγινε οικεία, μέσα από τη μουσική. Του

---

<sup>28</sup> G., Gayret, «Rural realism in Federico Garcia Lorca's Blood Wedding and J.M. Synge's Riders to the Sea.», *Sociological evaluations of various social transformation*, Bridge Publications, December 2023.

<sup>29</sup> Rehana, Kousar, «Feminist analysis of Lorca's *Blood Wedding*», *European Academic Research*, Vol. 1, Issue 11, (February 2014), p. 4404-4411.



φανερωνόταν σιγά σιγά μέσα από τις μελωδίες και τους αυτοσχεδιασμούς των τραγουδιστών του φλαμένκο. Ήταν ένας μεγάλο ποιητής, από τους καλύτερους της εποχής του, που ανέδειξε το ταλέντο του μέσα από τις απλοϊκές λαϊκές μελωδίες.

Ο Γκάτσος θέλησε να μεταφυτέψει τις Ισπανικές προσωδίες του Λόρκα, στους λαϊκούς ποιητικούς ρυθμούς της γλώσσας μας και ο Χατζιδάκις αντίστοιχα, να προεκτείνει αυτούς τους ρυθμούς και να τους μπολιάσει με το νεοελληνικό χρώμα του τόπου του. Την εποχή που γράφει την μετάφραση για τον «Ματωμένο Γάμο» ο Γκάτσος, ο Χατζιδάκις βρίσκεται σε μια δημιουργική περίοδο κατά την οποία ανακαλύπτει την ομορφιά του ρεμπέτικου τραγουδιού, μαγεύεται από τις μελωδίες και τους ρυθμούς του «εισχωρώντας έτσι στο οικουμενικό στοιχείο που περιέχει ο Λόρκα, γράφοντας ελληνική μουσική».<sup>30</sup> Η μουσική του «Ματωμένου Γάμου», όσον αφορά την ατμόσφαιρα και τα στοιχεία που χρησιμοποιεί σε αυτήν, έχει αναμφίβολα επιρροές από τα ρεμπέτικα τραγούδια. Και τα πέντε τραγούδια που γράφτηκαν για το θεατρικό έργο του Λόρκα, έχουν λαϊκό ύφος και φανερώνουν μια πληθώρα των στοιχείων από το ρεμπέτικο τραγούδι, τόσο στη μελωδία όσο και στον ρυθμό.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, συχνά δήλωνε ανοιχτά την επιρροή του τόσο σε ανθρώπινο όσο και σε μουσικό επίπεδο από «τον γυαλένιο ήχο»<sup>31</sup> της μουσικής των ρεμπέτικων, όπως συχνά αποκαλούσε τον ήχο του μπουζουκιού, καθώς και την επιλογή κάποιων τραγουδιών τα όποια τον εκφράζουν: « [...] Και εγώ είδα στον Ματωμένο Γάμο - στην έξοχη μετάφραση του Ν. Γκάτσου - την προσωπική μου μυθολογία μέσα από το ρεμπέτικο: «Αρχόντισσα μου, μάγισσα τρανή, κουράστηκα για να σε αποκτήσω».

Νομίζω πως πιο πολύ ταιριάζει στην μνήμη του ποιητή η φράση αυτή απ' ότι τα ξερονήσια και οι δραστηριότητες της ελληνικής χωροφυλακής. Άλλωστε οι χωροφύλακες είναι παντού το ίδιο, σ' όλα τα μέρη - αντιποιητές και αντιποιητικοί. Ο ποιητής επιτάσσει: Αγνοήστε τους! Και τους αγνοήσαμε - τουλάχιστον τότε, μian άνοιξη του 1948 και τραγουδήσαμε όλοι μαζί «τώρα νυφούλα μου χρυσή που βγαίνεις απ' το σπίτι σου». Ανακάλυπτα κι εγώ μian Ελλάδα ποιητική μέσα απ' τους ρεμπέτες της. Κι ο Λόρκα παγιδεύτηκε μαζί μου. Και τραγούδησε, τραγουδήσαμε μαζί, μian άνοιξη του 1948».<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Ρενάτα, Δαλιανούδη, *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Από το Δημοτικό και το Ρεμπέτικο στο Έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, Εμπειρία εκδοτική, Αθήνα 2010, σ. 68.

<sup>31</sup> Στο ίδιο.

<sup>32</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, Από το πρόγραμμα μουσικού αφιερώματος στο Λόρκα που έγινε στην Εθνική Πινακοθήκη στις 22/10/1987.

Επιχειρώντας μια κριτική αποτίμηση του έργου, ο «Ματωμένος Γάμος» ολοκληρώνει αδιαμφισβήτητα, τα φυσιογνωμικά γνωρίσματα της ποιητικής μορφής του Φ.Γ.Λόρκα. Η ερμηνεία του έργου από το συγκρότημα του Κουν σε συνδυασμό με την μουσική του Μ. Χατζιδάκι, δημιούργησε μια ατμόσφαιρα υποβολής που διευκόλυνε την οικειοποίηση του θεατή με τα δρώμενα και με τον μεστό ποιητικό λόγο του «Ματωμένου Γάμου»<sup>33</sup>, καθώς και αποκατέστησε ταχύτατα την επικοινωνία με την συναισθηματική δεκτικότητα των θεατών<sup>34</sup>.

Η συγγένεια ηθών των δυο μεσογειακών λαών, ελληνικού και ισπανικού, αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα ώστε το έργο αυτό του Λόρκα να φαίνεται σαν ένα κομμάτι της ελληνικής αγροτικής ζωής. Η παράσταση είχε από την πρώτη σκηνή ως και την τελευταία, ενότητα τόνου, ρυθμού και υποκριτικής, ενώ πολύ σημαντικό στοιχείο ήταν ότι δεν εντοπίζονται βεντετισμοί στην απόδοση του έργου. Είχε έντονο το ηθογραφικό - αγροτικό στοιχείο, το οποίο και συνέβαλλε στην συμπλήρωση της εσωτερικής τραγωδίας των ανθρώπων<sup>35</sup>.

Για όλους αυτούς τους λόγους, η επιτυχία της παράστασης ήταν μεγάλη και δίκαιη. Ήταν ένας ευτυχέστατος υμέβαιος σκηνοθετικής λεπτότητας και ευαισθησίας με την σκηνοθετική επιδίωξη της γλυπτικής απλότητας. Ο διάκοσμος του Γιάννη Τσαρούχη ήταν λιτός αλλά πολύ χαρακτηριστικός. Εξασφάλισε πράγματι, τις καλύτερες δυνατές λύσεις στα προβλήματα που έθετε το ανέβασμα του έργου εξαιτίας του σκηνικού χώρου<sup>36</sup> του Θεάτρου Τέχνης με την κυκλική σκηνή, η οποία δεν επέτρεπε στον Τσαρούχη να δημιουργήσει την εντύπωση της υπαίθρου, όπου η ατμόσφαιρα του έργου απαιτούσε οργανικά υπαίθρο.<sup>37</sup> Εκμεταλλεύθηκε λοιπόν, στην διακόσμηση, στα κοστούμια, στην λεπτομέρεια, στο χρώμα, το φινό και απλοϊκό -μα όχι λιγότερο- καλαισθητικό ένστικτο της λαϊκής τέχνης<sup>38</sup>.

Κάποιοι κριτικοί της εποχής θα διαφωνήσουν με αυτή την γραμμή που ακολούθησε ο Τσαρούχης και θα αναφέρουν πως αυτή «η συνεχής εναλλαγή των

---

<sup>33</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>34</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

<sup>35</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>36</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>37</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>38</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

υποτυπωδών σκηνογραφιών που γίνονταν χωρίς το παραπέτασμα της αυλαίας διασπούσε την συνέχεια της δημιουργούμενης ατμόσφαιρας».<sup>39</sup>

Διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους κριτικούς θα συναντήσουμε και στο κομμάτι του συντονισμού των τραγουδιών και των ηθοποιών, με την μια μεριά των κριτικών να εξυμνούν την άρτια εκτέλεση τους<sup>40</sup> και την άλλη να αναφέρεται σε τεχνικές ατέλειες, λέγοντας πως οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν να συντονιστούν με την ηχογραφημένη οργανική μουσική του Χατζιδάκι και πως δεν είχαν μουσική κατάρτιση<sup>41</sup>.

Όσον αφορά την υποκριτική, σε όλες τις κριτικές, ιδιαίτερη μνεία γίνεται για τον τρόπο με τον οποίο έπαιξε η Τ. Σαββοπούλου τον ρόλο της κόρης, ο οποίος ήταν πλούσιος σε συναίσθημα<sup>42</sup> και εσωτερικότητα, αποδίδοντας με εξαιρετικό τρόπο την ερωτική απελπισία της μοιραίας νύφης<sup>43</sup>. Η Α. Πανταζοπούλου στον ρόλο της Μάνας, ερμηνεύει τον πρώτο σημαντικό ρόλο της σταδιοδρομίας της με «δονιζόμενη εσωτερικότητα»<sup>44</sup>. Είναι μια τραγική μορφή, φριμαγμένη από το πάθος. Η Α. Πανταζοπούλου, με το παίξιμό της κατάφερε να επιβάλλει απόλυτα στον θεατή το δράμα της χαροκαμένης μητέρας.

Για την δις Ζαβιτσάνου, που είχε τον ρόλο της Γυναίκας, γράφτηκε στις κριτικές, πως είχε γνήσια και αδιαμφισβήτητη στόφα ηθοποιού, γεγονός που της επέτρεπε να είναι απολύτως πειστική σε οποιονδήποτε ρόλο.<sup>45</sup> Ο κ. Μπιρμπίλης απέδωσε τον βαριά ερωτοχτυπημένο Λεονάρδο με έκφραση συγκρατημένου πάθους, κατά έναν τρόπο αγγλοσαξονική.<sup>46</sup> Ο κ. Μπόλλας, έδωσε μια «γραμμική» ερμηνεία του γαμπρού, χωρίς εντυπωσιακές αυξομειώσεις. Ο κ. Μπάκας, στον ρόλο του Πατέρα είχε ικανοποιητική απόδοση<sup>47</sup>, αναπλάθοντας τη μορφή του επιτυχημένα.<sup>48</sup> Τέλος, η

<sup>39</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>40</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

<sup>41</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>42</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>43</sup> Στην κριτική του Καραγάτση μεταξύ των άλλων αναφέρεται πως η Σαββοπούλου είχε ορισμένες ατονίες στο παίξιμο της, χωρίς όμως να εξηγούνται αναλυτικά.

<sup>44</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>45</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>46</sup> Ο.π.

<sup>47</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>48</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη. Κριτική του Θεάτρου: Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

πρώτη εμφάνιση της Α. Παπακωνσταντίνου σ' ένα δευτερεύοντα ρόλο, όπως ανέφεραν οι κριτικοί έδωσε πολλές υποσχέσεις για το μέλλον.<sup>49</sup>

### **2.1.1. Η παράσταση: η «προσωπική μυθολογία» του Χατζιδάκι μέσα από το ρεμπέτικο**

Ο «Ματωμένος Γάμος» που ανέβασε ο Κάρολος Κουν στο Θέατρο Τέχνης, ολοκληρώνει τα φυσιογνωμικά γνωρίσματα της ποιητικής μορφής του Λόρκα. Η ερμηνεία του έργου από την ομάδα του Κουν σε συνδυασμό με την μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, δημιούργησε μια ατμόσφαιρα υποβολής που διευκόλυνε την οικειοποίηση του θεατή με τα δρώμενα και με τον μεστό ποιητικό λόγο του «Ματωμένου Γάμου»<sup>50</sup>, καθώς και αποκατέστησε ταχύτατα την επικοινωνία με την συναισθηματική δεκτικότητα των θεατών<sup>51</sup>.

Η συγγένεια ηθών των δυο μεσογειακών λαών, ελληνικού και ισπανικού, αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα ώστε το έργο αυτό του Λόρκα να φαίνεται σαν ένα κομμάτι της ελληνικής αγροτικής ζωής. Στην παράσταση, συναντά κανείς ήδη από την εναρκτήρια σκηνή ως και την τελευταία, ενότητα τόνου, ρυθμού και υποκριτικής ενώ λείπουν εντελώς οι βεντετισμοί. Η παρουσία του ηθογραφικού-αγροτικού στοιχείου ήταν δε έντονη, γεγονός που συνέβαλλε στην συμπλήρωση της εσωτερικής τραγωδίας των ανθρώπων<sup>52</sup>.

Η επιτυχία της παράστασης ήταν πολύ μεγάλη και δικαίως καθώς αποτελούσε έναν ευτυχέστατο υμέναιο σκηνοθετικής λεπτότητας και ευαισθησίας με την σκηνοθετική επιδίωξη της γλυπτικής απλότητας. Ο διάκοσμος του Γιάννη Τσαρούχη ήταν λιτός αλλά πολύ χαρακτηριστικός. Έδωσε τις καλύτερες δυνατές λύσεις στις σημαντικές προκλήσεις που έθετε το ανέβασμα του έργου εξαιτίας του σκηνικού χώρου<sup>53</sup> του Θεάτρου Τέχνης με την κυκλική σκηνή, η οποία δεν επέτρεπε στον

---

<sup>49</sup> Ο.π.

<sup>50</sup> Λέων, Κουκούλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>51</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο 'Ματωμένος Γάμος' του Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

<sup>52</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>53</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

Τσαρούχη να δημιουργήσει την εντύπωση της υπαίθρου, όπου η ατμόσφαιρα του έργου απαιτούσε σε οργανικό επίπεδο την ύπαρξη υπαίθρου.<sup>54</sup>

Ο Τσαρούχης, μέσα από μια αριστοτεχνική προσέγγιση, εκμεταλλεύθηκε λοιπόν στην διακόσμηση, στα κοστούμια, στην λεπτομέρεια, στο χρώμα, το φόνο και απλοϊκό -μα όχι λιγότερο- καλαισθητικό ένστικτο της λαϊκής τέχνης<sup>55</sup>. Κάποιοι κριτικοί της εποχής θα διαφωνήσουν με αυτή την γραμμή που ακολούθησε ο Τσαρούχης και θα αναφέρουν πως αυτή «η συνεχής εναλλαγή των υποτυπωδών σκηνογραφιών που γίνονταν χωρίς το παραπέτασμα της αυλαίας διασπούσε την συνέχεια της δημιουργούμενης ατμόσφαιρας».<sup>56</sup>

Διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους κριτικούς εκφράστηκαν και για το κομμάτι του συντονισμού των τραγουδιών και των ηθοποιών, με την μια μεριά των κριτικών να εξυμνούν την άρτια εκτέλεση τους<sup>57</sup> και το άλλο να αναφέρεται σε τεχνικές ατέλειες, λέγοντας πως οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν να συντονιστούν με την ηχογραφημένη οργανική μουσική του Χατζιδάκι και πως δεν είχαν μουσική κατάρτιση<sup>58</sup>.

Όσον αφορά την υποκριτική, σε όλες τις κριτικές, ιδιαίτερη μνεία γίνεται για τον τρόπο με τον οποίο έπαιξε η Τ. Σαββοπούλου τον ρόλο της κόρης, ο οποίος ήταν πλούσιος σε συναίσθημα<sup>59</sup> και εσωτερικότητα, αποδίδοντας με εξαιρετικό τρόπο την ερωτική απελπισία της μοιραίας νύφης<sup>60</sup>. Η Α. Πανταζοπούλου στον ρόλο της Μάνας, ερμηνεύει τον πρώτο σημαντικό ρόλο της σταδιοδρομίας της με «δονιζόμενη εσωτερικότητα»<sup>61</sup>. Είναι μια τραγική μορφή, φριμαγμένη από το πάθος το οποίο έμελλε να της επιφυλάξει η μοίρα. Η Α. Πανταζοπούλου, με το παίξιμό της κατάφερε να επιβάλλει απόλυτα στον θεατή το δράμα της χαροκαμένης μάνας.

---

<sup>54</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>55</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο 'Ματωμένος Γάμος' του Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

<sup>56</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>57</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, «Ο 'Ματωμένος Γάμος' του Φεντερίκο Γκαρσία Λόρκα», εφημ. *Καθημερινή*, 23 Ιανουαρίου 1955.

<sup>58</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>59</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>60</sup> Στην κριτική του Καραγάτση μεταξύ των άλλων αναφέρεται πως η Σαββοπούλου είχε ορισμένες ατονίες στο παίξιμο της, χωρίς όμως να εξηγούνται αναλυτικά.

<sup>61</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

Για την Ζαβιτσάνου, που ερμήνευσε τον ρόλο της Γυναίκας, γράφτηκε στις κριτικές, πως είχε γνήσια και αδιαμφισβήτητη στόφα ηθοποιού, γεγονός που της επέτρεπε να είναι απολύτως πειστική σε οποιονδήποτε ρόλο.<sup>62</sup> Ο Μπιρμπίλης απέδωσε τον βαριά ερωτοχτυπημένο Λεονάρδο με έκφραση συγκρατημένου πάθους, κατά έναν τρόπο αγγλοσαξονική.<sup>63</sup> Ο Μπόλλας, κατάφερε να αποδώσει μια «γραμμική» ερμηνεία του ρόλου του γαμπρού, χωρίς εντυπωσιακές αυξομειώσεις, ενώ ο Μπάκας, στον ρόλο του Πατέρα είχε ικανοποιητική απόδοση<sup>64</sup>, αναπλάθοντας τη μορφή του επιτυχημένα.<sup>65</sup> Τέλος, η πρώτη εμφάνιση της Παπακωνσταντίνου σ' ένα δευτερεύοντα ρόλο, όπως ανέφεραν οι κριτικοί έδωσε πολλές υποσχέσεις για το μέλλον.<sup>66</sup>

### 2.1.2. Ανάλυση του μουσικού μέρους της παράστασης

Η παράσταση ξεκινά με το κομμάτι της «Εισαγωγής». Το εναρκτήριο αυτό τμήμα, είναι αποκλειστικά ορχηστρικό και λειτουργεί ως πρόλογος, με σκοπό να προσφέρει στον θεατή την εμπειρία της κατάδυσης στο θεατρικό κόσμο του Λόρκα. Δημιουργεί μια μελαγχολική, αλλά παράλληλα έντονα ατμοσφαιρική αίσθηση, προετοιμάζοντας το κοινό για την συναισθηματική και δραματική εμπειρία που πρόκειται να ακολουθήσει. Η εισαγωγή του έργου ουσιαστικά είναι το κύριο μουσικό θέμα από το λαϊκό τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη, «Αρχόντισσα», που μάλιστα ακούγεται ως εισαγωγή του τραγουδιού αυτού, και κυριαρχεί σε όλο το τραγούδι. Ο Χατζιδάκις, χαρακτηρίζει την «Αρχόντισσα» ως έναν «μεγαλοφυή αυτοσχεδιασμό», που γεφυρώνει με την αλήθεια και την περιεκτικότητά του την τέχνη του Μπαχ, την κρητική αστική ποίηση του Κορνάρου και το λογοτεχνικό λόγο του Λόρκα.

Ταυτόχρονα ο Χατζιδάκις, με τη χρήση αυτού του τραγουδιού στο έργο, επιδιώκει να εξηγήσει το συμβολικό και ουσιαστικό ρόλο αυτού του τραγουδιού, που δεν είναι άλλος από την διαμαρτυρία και την αντίσταση ενάντια στην σκληρότητα της εποχής του Εμφυλίου πολέμου: «Λίγο πριν από τον πόλεμο του '40, ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή - κουράστηκα για να

---

<sup>62</sup> Ο.π.

<sup>63</sup> Στο ίδιο.

<sup>64</sup> Λέων, Κούκουλας, «Ο Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Αθηναϊκή*, 24 Ιανουαρίου 1954.

<sup>65</sup> Μ., Καραγάτσης, «Ζωή και Τέχνη: Κριτική του Θεάτρου- Ματωμένος Γάμος», εφημ. *Βραδυνή*, 24 Ιανουαρίου 1955.

<sup>66</sup> Ο.π.

σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής αυτοσχεδιασμός, μπορώ να πω, πάνω στο ερωτικό θέμα, που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον Ερωτόκριτο του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο Ματωμένο Γάμο του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή, αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα, πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι, ορθώθηκε για ν' αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μας». <sup>67</sup>

Από την άλλη, ο Χατζιδάκις έτρεφε έναν θεμελιώδη θαυμασμό για τους ελληνικούς λαϊκούς ρυθμούς, με τον τρόπο που εμφανίζονται μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια και τους οποίους βλέπουμε πολύ συχνά σε όλο το εύρος του έργου του. Ο ίδιος έχει αναφέρει: «Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες (άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται και επικρατεί στις λαϊκές τάξεις). [...] Παρατηρώντας, όμως, μια τέτοια ιδιότητα αυτών των ρυθμών, ήδη δημιουργείται μέσα μας ένας θαυμασμός για τη δύναμη που περιέχουν και που μας κινεί το ενδιαφέρον να γνωρίσουμε από κοντά τούτη την δύναμη που από δω και πέρα, λες και σα μαγεία, μας φέρνει σ' άμεση επαφή με το μελωδικό της στοιχείο» <sup>68</sup>.

Ο Χατζιδάκις, παραλλάσσει, με μικρές διαφοροποιήσεις τόσο στο ρυθμό όσο και στη μελωδία την «Αρχόντισσα», στην εισαγωγή του για το έργο του Λόρκα <sup>69</sup>. Πιο συγκεκριμένα, έχει παρατείνει κάποιους χρόνους, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιήσει διαφορετικές αξίες. Ακόμη προβαίνει στην επιλεκτική αλλαγή κάποιων λίγων φθόγγων, δημιουργώντας ένα κράμα μεταξύ της αυθεντικής μελωδίας της «Αρχόντισσας» και της δικής του μελωδίας. Ο Χατζιδάκις μεταφέρει την μελωδία της «Αρχόντισσας» στο έργο και αντί για D minore ή B minore που συνήθως παίζεται αυτό το λαϊκό τραγούδι, την μεταγράφει σε G minore, μια επιλογή η οποία σχετίζεται και με πρακτικούς λόγους αφού παίζει βιολοντσέλο που είναι ένα βαθύφωνο όργανο.

Ακόμη μια διαφορά εντοπίζεται και στην διάρκεια του κομματιού, καθώς η «Αρχόντισσα» διαρκεί γύρω στα τρία λεπτά και εικοσιένα δευτερόλεπτα ενώ η «Εισαγωγή» στην παράσταση, μόλις ένα λεπτό. Η εισαγωγή ξεκινά με το βιολοντσέλο, ένα όργανο που δίνει την αίσθηση του ζοφερού, του σκοτεινού κάνοντας τους θεατές να αντιληφθούν πως κάτι μεγαλειώδες θα συμβεί. Ο τρόπος με τον οποίο παίζουν τα

---

<sup>67</sup> Ρενάτα, Δαλιανούδη, *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, Από το Δημοτικό και το Ρεμπέτικο στο Έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, Εμπειρία εκδοτική, Αθήνα 2010, σ. 68.

<sup>68</sup> Ο.π., σ. 70.

<sup>69</sup> Όλες οι μουσικές παρατηρήσεις που ακολουθούν είναι αποτέλεσμα έρευνας της γραφούσης μετά από μελέτη των παρτιτούρων καθώς και του ηχογραφημένου ακουστικού υλικού.

χάλκινα πνευστά επίσης, θυμίζει πένθιμο εμβατήριο, ενώ η είσοδος της άρπας στο τέλος της εισαγωγής, είναι σαν να σηματοδοτεί την είσοδο μας στον κόσμο του έργου.

Καθώς φτάνει το έργο στην αρχή της δεύτερης εικόνας της πρώτης σκηνής, οι θεατές βλέπουν την πεθερά του Λεονάρντο να κρατά στην αγκαλιά της το εγγόνι της και να το νανουρίζει. Στο σημείο αυτό, ακούγεται και το επόμενο τραγούδι, με τίτλο «Νανούρισμα». Σε τονικότητα G minore, έχει ένα μελαγχολικό άκουσμα, και δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ηρεμίας που όμως νιώθει κανείς πως εν σπέρματι φέρει κάτι τρομακτικό που πρόκειται να διαδραματισθεί, ένα κακό που επωάζεται και είναι έτοιμο να διαχυθεί στη σκηνή.

Όσον αφορά την ρυθμολογία αυτή έχει ως εξής: Ξεκινά με ρυθμό 4/4 και έπειτα στον στίχο «*ποταμάκι*» γίνεται 2/4, για να επιστρέψει στον επόμενο στίχο «*στο λιβάδι*» στα 4/4. Αυτό το ρυθμικό μοτίβο που εναλλάσσεται ακολουθείται σε όλο το κουπλέ. Στη συνέχεια, στον στίχο «*τ' άλογο μας το καλό*», υπάρχει ένα μικρό *ritenuto* καθώς και μια μικρή κορώνα<sup>70</sup> και κατά αυτόν τον τρόπο περνά στον επόμενο στίχο «*έχει πόδια λαβωμένα*» έως και το στίχο «*στα νερά τα σκοτεινά*» όπου ο ρυθμός είναι 4/4. Στο σημείο αυτό ο τρόπος παιξίματος του πιάνου και η φωνή του τραγουδιστή, είναι πιο επιβλητικός και πιο στακάτος, δεδομένου ότι πρόθεση του Χατζιδάκι ήταν να παρουσιάσει το κομμάτι ως πιο στιβαρό και επιβλητικό, σε αντίθεση με την ηρεμία που διακρίνει όλο το υπόλοιπο κομμάτι.

Στο πρώτο μισό υπάρχει μόνο το πιάνο και η φωνή, ενώ στο δεύτερο μισό, συμμετέχει και το βιολοντσέλο. Γίνεται μια επιστροφή τόσο ρυθμικά όσο και μελωδικά στο πρώτο μέρος του κομματιού και στον στίχο «*τ' άλογο μας το καλό*», χρησιμοποιείται για ακόμη μια φορά *ritenuto* μόνο που τώρα είναι *molto ritenuto*, δηλαδή ένα μεγάλο *ritenuto*, και η μουσική ελαττώνει πολύ την ταχύτητα που είχε μέχρι τώρα.

Με αυτό τον τρόπο, όπως και πριν αλλάζει για μια ακόμη φορά το ρυθμικό μοτίβο που κυριαρχούσε μέχρι τώρα και στα 4/4 από ένα αργό και «πλατύ» τέμπο, περνάμε σε ένα αρκετά πιο γρήγορο τέμπο και εδώ ο Χατζιδάκις με την σημείωση *a tempo agitazione*<sup>71</sup> δείχνει πως ακριβώς πρέπει να παιχτεί και να τραγουδηθεί: η αίσθηση που κατακλύζει το κοινό είναι σαν ο Χατζιδάκις να θέλει να παρουσιάσει τον καλλιτέχνη «ταραγμένο», ο οποίος εκτελεί το κομμάτι με μια «βιασύνη» και μια «νευρικήτητα». Μάλιστα ο Χατζιδάκις επιλέγει να δώσει αυτή την οδηγία στο

<sup>70</sup> Σηματοδοτεί την επιμήκυνση μια νότας ή παύσης.

<sup>71</sup> Γρήγορα και αναστατωμένα.



κατάλληλο σημείο στιχουργικά, αφού οι στίχοι σε αυτό το σημείο λένε: *«Μην έρχεσαι, μην μπαίνεις, το παρεθύρι κλείσ' το με φυλλωσιές ονείρου, μ' όνειρα φυλλωσιάς. Κοιμάται το μωράκι μου, σωπαίνει το μωρό μου»*<sup>72</sup>. Είναι λοιπόν σαν η μάνα να προσπαθεί να προστατεύσει το μωρό της, το παιδί της, από κάθε τι κακό έξω από την φροντίδα της. Ακολουθεί ένα *ritenuto* και έπειτα με την οδηγία  *poco più mosso*, ακολουθεί λίγο πιο γρήγορα ένα μικρό ορχηστρικό μέρος για να γυρίσει στο αργό τέμπο της αρχής και να κλείσει με ένα μεγάλο *ritenuto* με τους στίχους *«Αχ, που πήγες άλογό μου που δεν ήθελες να πιείς, άλογο της χαραυγής»*<sup>73</sup>.

Οι στίχοι περιλαμβάνουν έντονα στοιχεία της φύσης, με αναφορές σε ποτάμια, λιβάδια, πράσινα χορτάρια, βουνά, χιόνια και λουλούδια όπως γαρίφαλα και τριαντάφυλλα. Δημιουργούν έτσι ένα τοπίο, εμπνευσμένο από τον Υπερρεαλισμό, όπου η πραγματική ζωή και τα όνειρα συνυπάρχουν και διαπλέκονται, δημιουργώντας έναν ενδιάμεσο κόσμο. Όπως είναι προφανές οι επιρροές από το δημοτικό παραδοσιακό νανούρισμα, που δίνει μεγάλη έμφαση στη γλώσσα, είναι εδώ ξεκάθαρες. Σε ένα νανούρισμα, οι στίχοι είναι πλούσιοι σε φαντασία και τρυφερότητα δημιουργώντας εικόνες τόσο οπτικές όσο και ακουστικές. Βέβαια στο έργο, οι εικόνες είναι περισσότερο σκοτεινές και ζοφερές, όμως στην αρχή οι στίχοι ακολουθούν την λογική του παραδοσιακού νανουρίσματος. Η επιλογή του νανουρίσματος είναι σημαντική και για έναν ακόμη λόγο καθώς σε ένα νανούρισμα μπορούν εκτός από τους στίχους του, να χρησιμοποιηθούν περαιτέρω και αυτοσχεδιαστικά μοτίβα που με τις επαναλήψεις βοηθούν και παρατείνουν το τραγούδι όσο χρειάζεται, όπως για παράδειγμα το «νάνι, νάνι» που προέρχεται από την συλλαβή να. Τα δημοτικά νανουρίσματα, δείχνουν την ένταση και το βάθος της δυαδικής σχέσης μητέρας - μωρού / γιαγιάς - μωρού κλπ. και είναι και το μοναδικό είδος τραγουδιού που προϋποθέτει μια τέτοια σχέση.

Αντίστοιχα κι ο Χατζιδάκις γράφει μια μουσική για νανούρισμα, πατώντας επάνω στα νανουρίσματα της λαϊκής παράδοσης του τόπου του. Στην σύνθεσή του βρίσκονται όλα τα στοιχεία που απαντώνται σε ένα παραδοσιακό νανούρισμα. Ειδικότερα, τα κύρια δομικά στοιχεία του νανουρίσματος, όπως και σε ένα τραγούδι είναι η μελωδία, ο ρυθμός και ο στίχος για τον οποίο έγινε λόγος προηγουμένως.

---

<sup>72</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «Ματωμένος Γάμος - Για φωνή, Τσέλο και Πιάνο», Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα.

<sup>73</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «Ματωμένος Γάμος - Για φωνή, Τσέλο και Πιάνο», Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα.

Συνήθως μια και τραγουδιούνται από μόνο ένα άτομο η μελωδία τους είναι πιο απλή και τις περισσότερες φορές βγαίνει αυτοσχεδιαστικά, και μαθαίνεται στόμα με στόμα. Ο ρυθμός είναι αργός, σταθερός και καθησυχαστικός, αφού στόχο έχει να ηρεμήσει και να κοιμίσει το παιδί ενώ συνήθως η ρυθμική αγωγή που χρησιμοποιείται, είναι 4/4 ή και 3/4.

Προχωρώντας στην Δεύτερη Πράξη του έργου, στην πρώτη εικόνα, ακούγεται πρώτα ένα ορχηστρικό κομμάτι, το «Σήκω νύφη ζηλεμένη», ένα κομμάτι σε πολύ διαφορετικό κλίμα από αυτό που έχουμε ακούσει στα δυο πρώτα κομμάτια. Όλοι οι συγγενείς και οι καλεσμένοι χορεύουν και τραγουδούν για τον γάμο της Νύφης. Το κομμάτι σε κλίμακα G majeure, που εξαιτίας του είδους της έχει πιο «λαμπερό» άκουσμα κάνει το κλίμα να είναι εύθυμο, δίνει την αίσθηση της χαράς και του ενθουσιασμού, και μιας διονυσιακής ατμόσφαιρας, όπως συμβαίνει άλλωστε κατά την διάρκεια ενός χαρμόσυνου γεγονότος όπως ο γάμος.

Το κομμάτι, θυμίζει την Γαμήλια Πατινάδα, που έχουν τόσο στα νησιά όσο και στο ηπειρωτικό κομμάτι της χώρας, μουσικά όμως θα μπορούσε να πει κανείς ότι με αυτή την πληθώρα οργάνων που επιλέγει ο Χατζιδάκις, με το μαντολίνο να έχει πρωταρχικό ρόλο, θα μπορούσε να θυμίζει παράλληλα, και λόγω ρυθμολογίας, επτανησιακή καντάδα. Αν και είναι μονάχα ένα κομμάτι 4/4, ο ρυθμός του είναι πολύ έντονος. Και σε αυτό το τραγούδι, ο ρόλος της παράδοσης είναι καθοριστικός. Στο φινάλε του, υπάρχει μια πολύ μεγάλη επιτάχυνση του ρυθμού που οδηγεί σχεδόν σε μια βακχική κατάσταση, σε μια μέθεξη που εντείνει ακόμη περισσότερο τη χαρά και τον ενθουσιασμό των παρευρισκόμενων στο γλέντι του γάμου.

Στην ίδια εικόνα και πράξη, ακούγεται και το τραγούδι «Τώρα νυφούλα μου χρυσή». Σε κλίμακα D minore, και ρυθμό 4/4, μιας και είναι ένα τραγούδι για την προετοιμασία της νύφης ένα παραδοσιακά έθιμο το οποίο βασιζόταν σε μια ολόκληρη ιεροτελεστία, θα περίμενε κανείς να έχει κυρίως χαρούμενα στοιχεία. Ωστόσο με την χρήση της κλίμακας minore που επιλέγει ο Χατζιδάκις, δημιουργείται ένα πιο μελαγχολικό κλίμα που από την μια θα μπορούσε να πει κανείς πως σκιαγραφεί την κατάσταση της νύφης εκείνη την στιγμή, καθώς δεν θέλει πια να παντρευτεί και σκέφτεται μονάχα τον Λεονάρντο, αλλά από την άλλη δηλώνει και τον οριστικό αποχωρισμό από την μητέρα της (εδώ συγκεκριμένα από την παραμύνα της) και την πατρική της οικία, γι' αυτό και έχει και μια δόση μελαγχολίας.

Ο Χατζιδάκις, διαλέγει να γράψει ένα λυρικό τραγούδι που θα συνοδεύσει την χαρά και την συγκίνηση που νιώθει η παραμύνα καθώς ξεπροβοδίζει την Νύφη για την

εκκλησία. Σε αντίστιξη με τις φίλες της Νύφης όπου στο έθιμο φροντίζουν όλα να είναι στην εντέλεια, εδώ ο Χατζιδάκις βάζει χορωδία, που προσδίδει μια τεράστια δυναμική και υπογραμμίζει το τελετουργικό στοιχείο της παράδοσης, που έχει η στιγμή. Η μελωδική γραμμή έχει στοιχεία που θα μπορούσαν αντεστραμμένα και με ένα λίγο πιο γρήγορο τέμπο, να μας φέρουν στο νου το γνωστό «Μπαζέ Τσιφλίκι» του Τσιτσάνη, και είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί εκ πρώτης όψης φαίνονται εκ διαμέτρου αντίθετα.

Τέλος στιχουργικά, ο Ν. Γκάτσος, με πιο ποιητικές εικόνες, στη σκηνή προετοιμασίας της νύφης, έχει γράψει στίχους οι οποίοι ως συνήθως περιέχουν μνείες για την ομορφιά της, το καινούργιο της φουστάνι, το πόσο λάμπει σαν το φεγγάρι, τον ήλιο ή τα αστέρια όπως και το γεγονός ότι φεύγει από το σπίτι της για να πάει στην εκκλησία και έπειτα στην νέα της στέγη και ζωή.

Στο σημείο αυτό είναι προφανής η ομοιότητα με παραδείγματα παραδοσιακών τραγουδιών για το «στόλισμα» της νύφης: **«Στολίσετε την νύφη μας και βάλτε της τα άσπρα, να λάμπει σαν τον ουρανό όταν γεμίζει άστρα» / «Σηκώθου περδικούλα μου κι άνοιξε τα φτερά σου, ας τη φωλιά της μάνας σου και πάνε στην δικιά σου» / «Ντύσου στολίσου λυγερή, ντύσου στολίσου κόρη, για να φανείς μπρος στον γαμπρό κήπος και περιβόλι»** .

Περνώντας στην Δεύτερη εικόνα της δεύτερης πράξης, ακούγεται το τραγούδι «Γύρνα φτερωτή του μύλου», με ρυθμό στα 2/4 και γραμμένο σε C majore, το οποίο «ντύνει» μουσικά την σκηνή του γάμου και δίνει μια χαρμόσυνη ατμόσφαιρα. Η μουσική εδώ είναι λιτή και δίνει ένα αίσθημα ηρεμίας. Η φωνή μέχρι την δεύτερη στροφή έχει τον κύριο ρόλο και υπάρχει μια μεγαλύτερη ρευστότητα και ελευθερία για τον ερμηνευτή, καθώς τα έγχορδα παίζουν πιο χαμηλά, συνοδεύοντας την φωνή με έναν ισοκράτη.

Στην δεύτερη στροφή, στην επανάληψη του τρίτου στίχου μπαίνει μικτή χορωδία δίνοντας έτσι μια δυναμική στο τραγούδι. Στην τρίτη στροφή τραγουδά η χορωδία η οποία σε συνδυασμό με τα αρπίσματα από το πιάνο κάνει την μουσική να είναι πιο στιβαρή και ταυτόχρονα της δίνει περισσότερο χρώμα δημιουργώντας μια κορύφωση σε εκείνο το σημείο.

Το τραγούδι κλείνει με το ύφος και τον ρυθμό που είχε στη δεύτερη στροφή, δηλαδή ο τραγουδιστής στον τρίτο στίχο και απαντά η χορωδία στην επανάληψη του με απαλές και ήρεμες φωνές. Στο δρόμο προς το φινάλε, στην τρίτη πράξη, στην τελευταία εικόνα του έργου, ακούγεται το τραγούδι «Κουβάρι - Κουβαράκι», σε τονικότητα G majore, και ρυθμό 7/8 σηματοδοτώντας και το τέλος της εικόνας. Η

σκηνή αυτή ξεκινά με 3 μικρά κορίτσια να τυλίγουν ένα κόκκινο κουβάρι. Τόσο ο αριθμός τρία, όσο και το κουβάρι που τυλίγουν, είναι εύλογο να οδηγήσει σε μια σύνδεση με τις Τρεις Μοίρες από την μυθολογία, την Κλωθώ, την Λάχεσις και την Άτροπο, οι οποίες ξετυλίγοντας το κουβάρι του πεπρωμένου, προσθέτοντας κόμπους και στο τέλος κόβοντας το, σηματοδοτούν την ίδια την ζωή, καθορίζοντας τον θάνατο των ανθρώπων. Οι μοίρες άλλοτε είναι όμορφες, νεαρές και ασπροντυμένες κοπέλες, άλλοτε καλότροπες γριές ενώ μερικές φορές παρουσιάζονται ως άσχημες οξύθυμες γριές με μεγάλα δόντια. Σύμφωνα με την πρώτη περιγραφή και αν λάβουμε υπόψιν και τους στίχους του τραγουδιού, η σύνδεση είναι πολύ ισχυρή. Είναι σαν να δημιουργούν οι τρεις τους μια νέα ζωή για την Νύφη, η οποία ξέρουν πως γρήγορα θα χαθεί:

*«Κουβάρι, κουβαράκι τι θέλεις να γενείς;  
Ένα χαρτί κρουστάλλι εν' άσπρο γιασεμί.  
Πριν γεννηθεί να σβήσει πριν ζήσει να χαθεί.  
Κουβάρι, κουβαράκι τι λες να τραγουδήσεις;  
Λαβωματιές κερένιες καημούς από μурτιά.  
Η χαραυγή θα γιάνει τον πόνο της νυχτιάς.  
Κουβάρι, κουβαράκι για ποιον θέλεις να πεις;  
Γι' αγαπημένο φίλο γαμπρό χωρίς μιλιά.  
Τους είδα ξαπλωμένους στη μαύρη λαγκαδιά»<sup>74</sup>.*

Εδώ είναι χαρακτηριστική η ύπαρξη μιας κορυφαίας αντίθεσης, διότι οι στίχοι έχουν μια δυσοίωνα σημασία, όμως ο ρυθμός του τραγουδιού δίνει έναν τόνο πιο χαρούμενο. Ο Χατζιδάκις επιλέγει εδώ τα 7/8, καθώς θέλει να τονίσει τη σύνδεση με την ελληνική παράδοση. Ειδικότερα πρόκειται για την σύνδεση με τον παραδοσιακό ρυθμό, τον γνωστό σε όλους καλαματιανό. Ο Χατζιδάκις καταφέρνει με μοναδικό τρόπο αφενός και «παντρεύει» την έντεχνη ποίηση με το στοιχείο της ελληνικής παράδοσης και αφετέρου εξαιτίας του ύφους αυτού του ρυθμού που είναι γενικότερα χαρούμενος, δημιουργεί αυτό το περίεργο κλίμα μεταξύ χαράς και λύπης, μια εξαιρετική αντίθεση που κάνει το τραγούδι αυτό και την σκηνή γενικότερα ακόμα πιο τραγικά. Ένα ακόμη στοιχείο, που εντείνει την τραγικότητα, είναι πως αυτό το

---

<sup>74</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «Ματωμένος Γάμος - Για φωνή, Τσέλο και Πιάνο», Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα.

τραγούδι, που καταδεικνύει την επέλευση του ζοφερού γεγονότος του θανάτου των δυο νέων, συναντάται και στα μοιρολόγια Μάνας και Νύφης.

Οδεύοντας πια προς το τέλος του έργου, ακούγεται το τελευταίο τραγούδι πριν τον επίλογο, το «Ήταν καμάρι της αυγής». Με αυτό το τραγούδι γίνεται επιστροφή σε *minore* κλίμακες και πιο συγκεκριμένα εδώ, σε *A minore*. Ο ρυθμός εδώ είναι *alla breve*, δηλαδή στο μισό χρόνο, αντί λοιπόν για  $4/4$ , εδώ έχουμε  $2/2$ , είναι ένα κομμάτι με κάπως πιο ιδιαίτερη ρυθμολογία. Είναι ασφαλές να σκεφτεί κανείς πως εδώ ο Χατζιδάκις έχει επηρεαστεί από τον ρυθμό του Χασάπικου, έναν από τους πολύ προσφιλείς λαϊκούς ρυθμούς.

Το υπέροχο τραγούδι αυτό, δεν χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση του 1948, καθώς ο Κουν είπε στον Χατζιδάκι πως δεν το χρειαζόταν στην παράσταση, και ο Χατζιδάκις όπως είχε αναφέρει ουκ ολίγες φορές, λυπήθηκε πάρα πολύ γιατί είχε σκεφτεί ήδη ένα θαυμάσιο τραγούδι. Όμως ο Κουν, του είπε πως δεν μπορούσαν να σταθούν σε ένα τραγούδι στην τελική σκηνή διότι έπρεπε να έρθουν τα νεκρά σώματα των δυο νέων και η Μάνα να οδηγηθεί σ' έναν από τους πιο υπέροχους μονολόγους του θεάτρου: «Μ' ένα μαχαίρι, μ' ένα μικρό, μικρό μαχαίρι, π' ούτε το χέρι δεν το πιάνει, μα κείνο μπαίνει παγωμένο στην ξαφνιασμένη μας καρδιά [...] και σταματάει εκεί που τρέμει, θολή κι αξήγητη για πάντα η σκοτεινή μας ρίζα της κραυγής», που είναι και το φινάλε του «Ματωμένου Γάμου». Έτσι το τραγούδι δεν γράφτηκε για την παράσταση του '48, αλλά περίπου 12 χρόνια αργότερα όταν ηχογραφόσε τον δίσκο του «Ματωμένου Γάμου» με τον Λάκη Χαλκιά.

Ο Γιώργος Κουρουπός στο διάλειμμα του είπε: «Κύριε Χατζιδάκι μάλλον δεν θα ξαναγράψετε τέτοια τραγούδια σαν αυτά». Ο Χατζιδάκις που τόσο “καημό” είχε να γράψει το «Ήταν καμάρι της αυγής», είδε πως επιτέλους του δινόταν η ευκαιρία και κάθισε στο πιάνο και έγραψε εκείνη την ώρα μπροστά τους αυτό το αριστούργημα το οποίο από τότε και έπειτα παιζόταν σε όλες τις παραστάσεις του «Ματωμένου Γάμου». Αν και το τραγούδι αυτό δεν είχε αποτελέσει δομικό στοιχείο της παράστασης που μελετήθηκε εδώ, αξίζει να αφιερωθούν λίγες γραμμές για να δοθούν κάποιες λεπτομέρειες για αυτό, μια και στη συνέχεια εντάχθηκε και αποτελούσε δομικό στοιχείο όλων των παραστάσεων του Ματωμένου Γάμου που επακολούθησαν.

Το τραγούδι αυτό αποτελεί έναν θρήνο, τόσο από την μουσική, από την ερμηνεία του τραγουδιστή αλλά και από τους ίδιους τους στίχους όπου πάλι σημαντικό ρόλο κατέχει η φύση.

*«Ήταν καμάρι της αυγής  
και καβαλάρης όμορφος.  
Τώρα μια χούφτα χιόνι.  
Γύρισε κάμπους και βουνά  
και πανηγύρια πέρασε  
στην αγκαλιά των κοριτσιών.  
Ποιος το 'λπιζε να γίνουνε  
τα μούσκλια τα νυχτιάτικα  
στεφάνι στα μαλλιά του;»<sup>75</sup>*

Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα μοιρολόι, που αναφέρει πως ο νέος που τόσα καλά του πρόσφερε αφειδώς η ζωή, που ζούσε και ρουφούσε την κάθε μέρα του, που ο κόσμος τον συμπαθούσε, χάθηκε τόσο άδικα μέσα σε μια στιγμή. Η φύση τον έφερε και η φύση τον πήρε πίσω κάνοντας τον ένα με εκείνη, οδηγώντας τον στα έγκατα της.

Οι στίχοι *«Ποιος το 'λπιζε να γίνουνε τα μούσκλια τα νυχτιάτικα, στεφάνι στα μαλλιά του;»*, είναι σαν να λέει η Μάνα στο κοινό, ποιος το περίμενε πως εκεί στο δάσος θα έπαιρνα τα απομεινάρια των κορμών των δέντρων για να φτιάξω νεκρικό στεφάνι να φορέσει το παιδί μου αντί για το στεφάνι του γάμου του. Κρύβει από πίσω ένα μεγάλο γιατί, γιατί της πήρε η μοίρα το παιδί και γιατί με τέτοιο τρόπο, θυμίζοντας έντονα το μοιρολόι της λαϊκής παράδοσης.

Ο στίχος έλεγε χαρακτηριστικά *«Ήταν καμάρι της αυγής και καβαλάρης όμορφος. Τώρα μια χούφτα χιόνι»*, δηλώνει πως από αυτό το παλληκάρι το γερό, το δυνατό, το μεγάλο, που το καμάρωναν όλοι, δεν έμεινε τίποτε άλλο παρά μονάχα μια μικρή χούφτα από χιόνι. Το χιόνι, που είναι εύθραυστο, το χιόνι που λιώνει γρήγορα και χάνεται και δεν μπορείς να το προστατεύσεις μα ούτε και για πολύ να το κρατήσεις. Και αυτή η χούφτα που απέμεινε από αυτό το παιδί, θα χαθεί, όπως άλλωστε χάνεται και το ανθρώπινο σώμα με την πάροδο του χρόνου. Θα χαθεί και τίποτε άλλο πια δεν θα υπάρχει να θυμίζει την υλική υπόστασή του.

---

<sup>75</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «Ματωμένος Γάμος - Για φωνή, Τσέλο και Πιάνο», Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα.

Το έργο κλείνει με τον Επίλογο, ο οποίος αρχίζει αμέσως μετά το φινάλε του προηγούμενου τραγουδιού στην ίδια τονικότητα και ρυθμολογία, είναι στην ίδια διάρκεια με την Εισαγωγή και ουσιαστικά βασίζεται ακριβώς πάνω στο ίδιο θέμα, δίνοντας ένα κυκλικό μοτίβο, μόνο που εδώ λειτουργεί σαν ένα πένθιμο εμβατήριο, και επαληθεύει όλα όσα προανήγγειλε η Εισαγωγή στην αρχή.

## 2.2. Ευριπίδη: Μήδεια

Η παράσταση της Μήδειας, είναι η πρώτη συνεργασία του Μάνου Χατζιδάκι με τον Αλέξη Μινωτή, κάτω από την στέγη του Εθνικού Θεάτρου. Γράφτηκε το 1956, με συντελεστές: τον Αλέξη Μινωτή στη σκηνοθεσία, τον Παντελή Πρεβελάκη στη μετάφραση, τον Μάνο Χατζιδάκι στη μουσική σύνθεση και μουσική διεύθυνση, στα σκηνικά τον Κλεόβουλο Κλώνη, στην ενδυματολογία τον Αντώνη Φωκά και στην χορογραφία την Μαρία Καζάζη και τον Αλέξη Μινωτή.

Σε αυτή την παράσταση πρωταγωνιστεί στον ρόλο της Μήδειας η Κατίνα Παξινού<sup>76</sup> με τον Θάνο Κωτσόπουλο στον ρόλο του Ιάσωνα και ως Άγγελο τον Αλέξη Μινωτή, διανομή που αργότερα άλλαξε<sup>77</sup> και υπήρξε αντικατάσταση από τον Γρηγόρη Βαφιά. Στους υπόλοιπους ρόλους βλέπουμε τον Γιάννη Αποστολίδη ως Κρέοντα, τον Βασίλη Κανάκη ως Αιγέα, τον Νίκο Παρασκευά ως Παιδαγωγό και την Ελένη Ζαφειρίου ως Παραμάνα. Ο Χορός<sup>78</sup> αποτελούνταν από την Κάκια Παναγιώτου, που ήταν η Πρώτη Κορυφαία, τις Δέσπω Διαμαντίδου, Ελένη Νενεδάκη, Πίτσα Καπιτσινέα, Μαρία Βούλγαρη ως Κορυφαίες, την Βέρα Δεληγιάννη, την Βενετία Κασσαβού, την Βιβέτα Τσιούνη, την Β. Δημοπούλου<sup>79</sup>, την Μάρμω Γεωργαλά, την Ρέα Μιχαλοπούλου, την Ριρή Γρηγορέα, την Ηρώ Μπιφέρνου, την Φλώρα Στυλιανέα, την Μαίρη Χρονοπούλου, την Ανδρομάχη Συρράκου, την Μάρω Κοντού και την Φλώρα Λουκά.

Η υπόθεση της Μήδειας του Ευριπίδη, δανείζεται το θέμα της από τους θρύλους της Αργοναυτικής εκστρατείας και τις δραματικές καταστάσεις που τους ακολούθησαν. Χατζιδάκις και Ευριπίδης, έχουν μια εγγύτητα στην προσέγγιση του έργου, κάτι που ίσως ακούγεται παράδοξο, ωστόσο αληθεύει καθώς αντικείμενο έμπνευσης και των δυο είναι μια γυναίκα. Σύμφωνα με κάποιες κριτικές ο Ευριπίδης μέσα από τα έργα του

---

<sup>76</sup> Αρχείο Εθνικού Θεάτρου.

<sup>77</sup> Ένα παρασκηνιακό γεγονός που φημολογείται ότι ευθύνεται για την αποχώρηση του Μινωτή ήταν πως ο επέμενε να φορέσει κοντό χιτώνα, ενθουμούμενος, τα νεανικά του χρόνια που έπαιζε τους εξαιρετικούς αγγελιαφόρους και φορούσε τέτοιο είδος χιτώνα. Ο Φωκάς προσπάθησε να τον αποτρέψει, όμως τελικά η άποψη του Μινωτή επικράτησε. Φορώντας το στην γενική δοκιμή όμως και βλέποντας πως φαίνεται, άλλαξε γνώμη και δεν το ξαναφόρεσε, μάλιστα λένε πως αυτή ήταν η αιτία που σταμάτησε να παίζει και τον ρόλο.

<sup>78</sup> Χρησιμοποιούνται πληροφορίες από την ταυτότητα της παράστασης στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού θεάτρου, στις λεζάντες των φωτογραφιών από τον χορό υπάρχουν αποκλίσεις στους συντελεστές οι οποίες παραθέτονται εδώ: Στις φωτογραφίες δεν αναφέρονται τα ονόματα των Β. Δημοπούλου, Μάρμω Γεωργαλά, Ηρώ Μπιφέρνου, Φλώρα Λουκά. Πέρα από το γεγονός του λάθους ή της παράλειψης, ίσως πρόκειται για διπλή διανομή είτε για αντικαταστάσεις.

<sup>79</sup> Δεν δίνεται ολόκληρο το όνομα, και στις αναζητήσεις δεν βρέθηκαν παραπάνω στοιχεία, έτσι παραθέτεται όπως εμφανίζεται στα αρχεία του Εθνικού Θεάτρου.



προβάλλει μια αντίληψη η οποία είναι εναντίον των γυναικών γι' αυτό και κάποιοι τον χαρακτηρίζουν ως μισογύνη. Ωστόσο αυτό δεν είναι αλήθεια αν κάποιος εντυπώσει σε βάθος στο έργο του. Όπως αναφέρει η Ζωή Ξαρλή «Εκ προοιμίου θα πω, ότι η γυναίκα, έτσι όπως προβάλλει μέσα από τις τραγωδίες τού Ευριπίδη, δεν είναι ένα πλάσμα μειωμένης υποστάσεως, μια υποδεέστερη εκδοχή τού ανθρώπινου είδους. Και αν ακόμα υποθέσουμε ότι την μισεί, δεν την υποτιμά. Η γυναίκα στον Ευριπίδη είναι ένας πλήρης άνθρωπος: Προικισμένη με νου, με βούληση και δύναμη, είναι ικανή να στοχάζεται, να αποφασίζει και να δρα. Γι' αυτό και κατέχει εξέχουσα θέση στο έργο του».<sup>80</sup>

Από την μια, ο Ευριπίδης, μας παρουσιάζει γυναίκες, απεγάδιαστες, ευγενικές και ιδανικά υποδείγματα και από την άλλη μας παρουσιάζει γυναίκες σκοτεινές οι οποίες είναι άνομες, άπιστες, ανήθικες, γυναίκες που δολοφονούν, που δηλητηριάζουν, γυναίκες άκρως εκδικητικές. Στην πραγματικότητα, ο Ευριπίδης, μας παρουσιάζει την ανθρώπινη φύση. Παρουσιάζει τις αρετές να περπατούν χέρι - χέρι με τα ελαττώματα μας, καθώς ο Ευριπίδης αναγνώριζε καλά πως ο άνθρωπος δεν είναι μόνο καλός ή κακός, μαύρο ή άσπρο, αλλά κάτι το ενδιάμεσο. Ο «μισογύνης» Ευριπίδης, απεικονίζει με εξαιρετικό τρόπο, την γυναικεία και γενικότερα την ανθρώπινη φύση, με τρυφερότητα και ευαισθησία.

Αντίστοιχα και στα έργα του Μάνου Χατζιδάκι, η παρουσία της γυναίκας είναι καθηλωτική. Η γυναίκα στον Χατζιδάκι, λειτουργεί σαν μια Μούσα η οποία εμφανίζεται με αρκετούς διαφορετικούς τρόπους, και ειδικότερα είτε ως γυναίκα που ανήκει στη σφαίρα του πραγματικού είτε στη σφαίρα της φαντασίας. Την μορφή της γυναίκας στο έργο του, ο Χατζιδάκις επιλέγει να την παρουσιάσει με τρεις πυρηνικές κατηγορίες: με τον τύπο της μυστηριώδους απόκοσμης γυναίκας, με έφηβα κορίτσια, καθώς και με αλλόκοτα ποιητικά κορίτσια τα οποία πολλές φορές μοιάζουν με αερικά, ζωτικά, απροσδιόριστα στο φύλο τους<sup>81</sup> (Ελένη, Μικρή Παλλού, Κόρη της Σελήνης κ.ά.). Αυτή η μορφή του νεαρού μυστηριώδους κοριτσιού, το οποίο εμφανίζεται ως αλλόκοτη ύπαρξη για να χαθεί σύντομα και για πάντα, αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές μορφές του χατζιδακικού έργου και αποτελεί καθαρό και αποκλειστικό χαρακτηριστικό της χατζιδακικής δημιουργίας.

<sup>80</sup> Ζωή, Ξαρλή, *Ευριπίδης. Μισογύνης ή Φεμινιστής*, Εκδόσεις Ελευθερουδάκη, Αθήνα 2000.

<sup>81</sup> Βασίλης, Αγγελικόπουλος, *Φάρος στη Σιωπή. Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*, Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σ. 20- 21.

Η τρίτη κατηγορία γυναίκας αναπαρίσταται κατά κύριο λόγο με τη μορφή της Μάνας, μα μορφή η οποία συνήθως είναι τραγική. Η Μάνα του Χατζιδάκι ακολουθεί το τρίπτυχο Μητέρα, Παναγιά, Ερωμένη. Την βλέπουμε μερικές φορές να ταυτίζεται με την Παναγιά, αποκτώντας έναν συμβολικό και πανσυμπαντικό χαρακτήρα, ενώ άλλες φορές συσχετίζεται με την ερωμένη ή την αδελφή. Συχνά, οι μορφές των ώριμων γυναικών, που κουβαλούν μέσα τους πολλά πάθη και θλίψεις, απαγγέλλουν, τραγουδούν ή ακόμα και θρηνούν για τους έρωτες που τις πλήγωσαν βαθιά (π.χ. «Σ' αγαπώ, Τώρα νυφούλα μου χρυσή» κ.ά.).

Βασικό κοινό σημείο Ευριπίδη και Χατζιδάκι, δεν είναι άλλο παρά η μορφή της Μήδειας. Η σχέση μεταξύ της «Μήδειας» του Ευριπίδη και της «Μήδειας» του Χατζιδάκι είναι ενδιαφέρουσα καθώς συνδέει δύο διαφορετικές εποχές και μορφές τέχνης, την αρχαία ελληνική τραγωδία και τη σύγχρονη μουσική δημιουργία. Ειδικότερα, τόσο το ίδιο το έργο του αρχαίου τραγωδού, όσο και η μουσική με την οποία επέλεξε να το επενδύσει ο Χατζιδάκις, φωτίζουν την ίδια την γυναικεία ύπαρξη και την θέτουν στο κέντρο της πλοκής και της δημιουργίας.

Η Μήδεια, μπορούμε να πούμε πως πραγματεύεται τα στάδια τα οποία μετέρχεται μια γυναίκα, όταν οι προσδοκίες της και η πίστη της σε έναν δικό της άνθρωπο κατακεραυνώνονται και στροβιλίζεται στη δίνη της απογοήτευσης. Όπως προελέχθη, καθώς το έργο του Χατζιδάκι πραγματεύεται τις έμφυλες ταυτότητες, και κυρίως το θέμα Μήδειας, ως ένα βαθμό, μπορεί να αναχθεί γενικότερα στην ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης και πως μπορεί να βιώσει μια προδοσία.

Καθώς ξετυλίγεται η ιστορία, μπορούμε να νιώσουμε την ευαισθησία και τον πόνο που νιώθει μια γυναίκα η οποία έχει πληγωθεί αλλά ακόμη και την υπέρτατη εσωτερική πάλη που βιώνει: Μέσα της συγκρούονται δυο θεμελιώδεις συνθήκες και ειδικότερα από την μια η απαρέγκλιτη αγάπη της μάνας για τα παιδιά της και από την άλλη, η ανάγκη μιας ακόμα ερωτευμένης γυναίκας που είναι προδομένη και ως εκ τούτου βιώνει βαθύ πόνο, να πάρει εκδίκηση για την προδοσία που υπέστη σε μια απέλπιδα προσπάθεια να περισώσει οτιδήποτε σώζεται από την υπόληψή της. Η υπερηφάνεια της και παράλληλα ο πόνος που βιώνει είναι εν προκειμένω πιο δυνατά από την ιδιότητα της μάνας κι έτσι, αποφασίζει να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο της εκδίκησης, το οποίο της προσφέρει τόση δύναμη κι ευχαρίστηση, ώστε την καθιστά δυνατή να προβεί και στην κορυφαία πράξη του δράματος που είναι η παιδοκτονία.

Όσον αφορά το μουσικό κομμάτι του έργου κι εδώ όπως και στην περίπτωση του Ματωμένου Γάμου, ο Χατζιδάκις, μεταφέρει τον λαϊκό και παραδοσιακό κόσμο

στην ατμόσφαιρα της παράστασης. Όπως στα περισσότερα έργα του Μάνου Χατζιδάκι, έτσι κι εδώ, προκύπτει πρόβλημα με την ανάλυσή τους, δεδομένου ότι ούτε το έργο έχει εκδοθεί αλλά ούτε και η εκδοχή της παράστασης του 1956 έχει ηχογραφηθεί. Η μοναδική πρωτογενής πηγή, που είχαμε πρόσβαση, ήταν το αρχείο με τις χειρόγραφες παρτιτούρες του συνθέτη για την παράσταση, οι οποίες βρίσκονται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, στο χώρο του αναγνωστηρίου, χωρίς την δυνατότητα παραγωγής αντιγράφων τους ή δανεισμού του υλικού γεγονός που καθιστά δύσκολη την έρευνα. Έτσι, βασιστήκαμε σε δευτερογενείς πηγές κυρίως, όπως συνεντεύξεις του ίδιου του συνθέτη, αλλά και συνεντεύξεις συνεργατών και φίλων του, στα προγράμματα της παράστασης, καθώς και σε κάποιες κριτικές, μελέτες και πτυχιακές εργασίες άλλων ερευνητών, που παρατίθενται στο σχετικό παράρτημα της βιβλιογραφίας και οι οποίες όπου χρήζουν αναφοράς, υπάρχουν υπό τη μορφή παραπομπών.

Τα μουσικά κομμάτια, όπως παρουσιάζονται στο αρχείο, αλλά και όπως σχετίζονται και με τη δομή του έργου είναι τα εξής:

- © Α΄ Κραυγή Μήδειας<sup>82</sup>
- © Β΄ Κραυγή Μήδειας
- © Πάροδος<sup>83</sup>
- © Γ΄ Κραυγή Μήδειας
- © Χορικό
- © Δ΄ Κραυγή Μήδειας
- © Επωδός
- © Είσοδος του Κρέοντα<sup>84</sup>
- © Α΄ Στάσιμο
- © Β΄ Στάσιμο<sup>85</sup>
- © Γ΄ Στάσιμο

---

<sup>82</sup> Οι κραυγές Α΄ και Β΄ αντιστοιχούν όπως ο Πρεβελάκης το χωρίζει, στο 1ο χορικό του έργου πριν την Πάροδο η Μήδεια ακούγεται μέσα από το παλάτι και δεν έχει εμφανιστεί ακόμη.

<sup>83</sup> Η είσοδος του Χορού των Κορίνθιων γυναικών.

<sup>84</sup> Η μουσική αντιστοιχεί στο 2ο επεισόδιο.

<sup>85</sup> Είναι το περίφημο, Χορικό του Έρωτα, το «Έρωτα Εσύ», το οποίο έλειπε από το αρχείο και έτσι δεν υπάρχει η πρωτότυπη παρτιτούρα, παρόλα αυτά μια και είχε ηχογραφηθεί στον Μεγάλο Ερωτικό, θα γίνει μια προσπάθεια όπως και στα έργα που αναλύονται παρακάτω, μέσα από την ακρόαση του κομματιού, να γραφούν μερικά σχόλια για το τι θα μπορούσε να εντάσσει σαν στοιχείο στην παράσταση την δεδομένη χρονική στιγμή.

- © Κλάμα της Μήδειας<sup>86</sup>
- © Δ' Στάσιμο
- © Μονόλογος της Μήδειας
- © Ε' Στάσιμο
- © ΣΤ' Στάσιμο
- © Έξοδος

Η παρούσα υποενότητα που αφορά την Μήδεια, επικεντρώνεται στην ανάλυση επτά τραγουδιών από το σύνολο των μουσικών κομματιών του έργου, τόσο μονωδικά όπως οι «*Κραυγές της Μήδειας*» και ο «*Μονόλογος*» της, όσο και χορικά, μιας και αποτελούσαν τα κατεξοχήν μουσικά μέρη και στην αρχαία τραγωδία, όπως η «*Πάροδος*», η «*Επωδός*», το «*Β Στάσιμο*», το «*Στάσιμο 6ο*», ενώ παράλληλα, θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε την ηχογράφιση του «*Έρωτα Εσύ*» παραθέτοντας την κριτική μας ανάλυση.

Πρώτο κομμάτι που αναλύεται είναι οι τέσσερις «*Κραυγές της Μήδειας*», που ακούγονται στην αρχή του έργου. Η Μήδεια όταν ξεκινά το έργο, είναι απύσχα από τη σκηνή, ωστόσο ακούγονται οι κραυγές της από το εσωτερικό του παλατιού. Ο Ευριπίδης, χρησιμοποιεί στο έργο του την συγκεκριμένη τεχνική, διότι δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση και σασπένς στην σκηνή, καθώς επιτείνει την αγωνία ενώ παράλληλα στρέφει το ενδιαφέρον του κοινού μονάχα στην κραυγή που ακούγεται. Παράλληλα μέσα από την τεχνική αυτή, ο Ευριπίδης δημιουργεί και έναν ύψιστο συμβολισμό, καθώς η Μήδεια μέσα στο παλάτι, κάνοντας λόγο για την προδοσία, δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην δική της προσωπική προδοσία όπως την βίωσε λόγω της απιστίας του Ιάσωνα, αλλά και για την προδοσία του συζυγικού οίκου της όπως επίσης και την προδοσία που αυτή διέπραξε ενάντια στον δικό της οίκο, στην γενιά της. Το συγκεκριμένο τέχνασμα ήταν βοηθητικό και στην συγκεκριμένη παράσταση της Μήδειας του Χατζιδάκι, καθώς διευκόλυνε την δημιουργία μιας μουσικής αφήγησης παράλληλα με την κεντρική αφήγηση της ιστορίας, κάνοντας την ατμόσφαιρα ακόμα πιο τεταμένη.

---

<sup>86</sup> Αντιστοιχεί στο 5ο επεισόδιο, στη σκηνή Ιάσωνα - Μήδειας, όπου εκείνη υποκρίνεται πως μετάνιωσε για την συμπεριφορά της.

Οι Κραυγές είναι λυρικά θρηνητικά τραγούδια που στην αρχαιότητα συνοδεύονταν συνήθως από αυλό. Αυτή η παράδοση διατηρήθηκε και σε μεταγενέστερες αναπαραστάσεις και απόψεις σχετικά με τη μουσική της αρχαίας τραγωδίας κατά τον 20ό αιώνα.

Εδώ ο Μάνος Χατζιδάκις, επιλέγει να χρησιμοποιήσει ένα Άλτο σαξόφωνο<sup>87</sup>. Πρόκειται σαφώς για τολμηρή επιλογή, εκ μέρους του δημιουργού, η οποία αποτελεί μια νεωτεριστική προσέγγιση και παράλληλα μια εξόχως ορθή επιλογή, δεδομένου ότι η Μήδεια η οποία δεν κατάγεται από την Ελλάδα, θεωρείται βάρβαρη, δηλαδή ξένη. Συνεπώς το σαξόφωνο, αποτελεί μια επιλογή η οποία είναι σωστή καθώς πρόκειται για ένα όργανο το οποίο λόγω της καταγωγής του δεν είναι ιδιαίτερος οικείο ως άκουσμα στους Έλληνες και παράλληλα αποδίδει ένα αρκετά μελαγχολικό ηχόχρωμα, όπως εξάλλου μπορεί κανείς να συμπεράνει από το άκουσμα τραγουδιών τζαζ μουσικής που αποτελούν το κατεξοχήν ρεπερτόριό του. Το σαξόφωνο, δημιουργεί ένα μυστηριακό χώρο, ένα τοπίο μαγικό, μέσα στο οποίο τίθεται εμφαντικά η Μήδεια η οποία είναι έτοιμη να προβεί στο ύψιστο ανοσιούργημα της παιδοκτονίας, δίνοντας μια πρέπουσα χροιά στην θρηνητική ατμόσφαιρα.

Στα μέλη και τα μέρη όπου κύριο πρόσωπο της δράσης είναι η Μήδεια το σαξόφωνο έχει κορυφαία θέση. Η μουσική των Κραυγών, διακρίνεται από απλές, σύντομες μονοφωνικές μελωδικές γραμμές<sup>88</sup> που όλες τους έχουν έναν συνολικό μορφολογικό άξονα του οποίου βασικό χαρακτηριστικό είναι οι έντονες χρωματικές κινήσεις στις μελωδίες. Ακόμη, μπορεί να παρατηρήσει κανείς την ύπαρξη εμφανών στοιχείων από την βυζαντινή μουσική, που προσθέτουν περισσότερα στοιχεία ελληνικότητας.

Αυτές οι έντονες χρωματικές εναλλαγές, δημιουργούν στο κοινό την εντύπωση πως τονικά το κομμάτι δεν είναι σταθερό και πως αποτελεί μια δημιουργία μέσω της τυχαιότητας. Ωστόσο η συγκεκριμένη επιλογή του Χατζιδάκι, δεν είναι τυχαία αλλά σωστά μελετημένη και τοποθετημένη στο πλαίσιο του έργου καθώς εξυπηρετεί άριστα την δραματουργία και το ποιητικό κείμενο, δεδομένου ότι η χρωματική κίνηση που χαρακτηρίζει τον ήχο του σαξοφώνου, τονίζει την συναισθηματική ένταση της σκηνής και την τραγικότητα της ηρωίδας. Οι βραχυχρόνιες μελωδίες του σαξοφώνου δίνουν

---

<sup>87</sup> Ανήκει στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών, αν και χάλκινο, επειδή ο ήχος του παράγεται από καλάμι. Το Άλτο σαξόφωνο, παίζει στην τονικότητα E $\flat$ .

<sup>88</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας “Μήδεια”», 2017, σ.31.

την αίσθηση του ημιτελούς, όμως τα σύντομα, κοφτά, αλλά μεστά νοημάτων λόγια της Μήδειας, γεγονός που παρέχει μια ιδέα στους θεατές για τα τραγικά γεγονότα που μέλλουν να διαδραματισθούν επί σκηνής, οδηγώντας σε κλιμάκωση της έντασης και αποδίδοντας με αυτόν τον τρόπο επιπλέον βάρος στο νόημα του κειμένου.

Και οι τέσσερις Κραυγές που παρουσιάζονται παρακάτω αναλυτικότερα, έχουν 1 κοινό χαρακτηριστικό: στα σημεία του θρήνου κινούνται με ημιτόνια<sup>89</sup>, παραπέμποντας άμεσα στο ελληνικό μοιρολόι, που είναι μια από τις αρχαιότερες μορφές μουσικής έκφρασης, ήδη από την εποχή του Ομήρου. Ειδικότερα παραπέμπουν στα μοιρολόγια από την περιοχή των Σαρακατσάνων τα οποία παρουσιάζουν έναν αρχαιοπρεπή ήχο. Η έντονη κίνηση των ημιτονίων, η χρωματική αυτή κίνηση, έχει καταβολές από την παραδοσιακή μουσική των Βαλκανίων.

Στην Α΄ Κραυγή έχουμε ένα ρυθμικό μοτίβο με καθοδική κίνηση στη μελωδία στους στίχους «*Αχ ωμέ!*» το οποίο επαναλαμβάνεται και στον στίχο «*Και τι πόνοι με σφάζουν*», ενδυναμώνοντας έτσι τα αισθήματα της απόγνωσης και της απελπισίας που έχουν κατακλύσει την ηρώιδα, και τα οποία εξελίσσονται σταδιακά στην ανάπτυξη θρήνου. Η Μήδεια θρηνεί τον εαυτό της για την προδοσία που υπέστη προσπαθώντας να θέσει τέρμα στην άτυχη ζωή της.

Στο δεύτερο μέτρο της Α΄ Κραυγής, στον στίχο «*Μαύρη κι άραχλη που είμαι*», έχουμε μια συγχορδία σε C minore η οποία έχει έντονο το χρωματικό και διάφωνο στοιχείο ενδυναμώνοντας έτσι τον σκοτεινό και απαισιόδοξο χαρακτήρα του στίχου. Με τον τρόπο αυτό ο Χατζιδάκις επιτυγχάνει να σκιαγραφήσει άψογα τον απόλυτο ξεπεσμό και την απώλεια της αξιοπρέπειας της Μήδειας<sup>90</sup>. Το ίδιο ακριβώς μοτίβο, το βρίσκουμε ανέπαφο και στην Κραυγή το οποίο συνδυαστικά με ένα ρυθμικό σχήμα «δέκατο έκτο με όγδοο παρεστιγμένο και εν συνεχεία μισό»<sup>91</sup> παρατηρείται δυο φορές στους στίχους:

***«Τρανέ Δία και εσύ πολυσέβαστη Θέμιδα, τι τραβάω το θωρείτε!***

***Κι όμως όρκοι μεγάλοι μας δένουν με τον φαύλο τον άντρα,***

***που μια μέρα κι αυτόν και την νύφη***

---

<sup>89</sup> Μουσικό διάστημα ίσο με το ήμισυ του συνολικού τόνου. Στην ευρωπαϊκή μουσική είναι το μικρότερο διάστημα.

<sup>90</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.31-32.

<sup>91</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.31.

*να αξιωθώ να τους δω τσακισμένους μαζί με τα σπίτια  
για την τόση αδικία που μου κάνανε πρώτοι»<sup>92</sup>.*

Έτσι, δίνει έμφαση στο αίσθημα της αδικίας της εξαπατημένης και ντροπιασμένης γυναίκας, το οποίο επιτυγχάνεται από το μελωδικό κατιόν ελάσσον μοτίβο Σιb - Σολb- Μιb, το οποίο δίνει σκοτεινό χρώμα και ταυτόχρονα υπερτονίζει την σκοτεινή πρόθεση της Μήδειας για εκδίκηση<sup>93</sup>.

Στους επόμενους στίχους η Μήδεια αναφέρεται θρηνητικά στον πατρικό οίκο που άφησε πίσω της, στους γεννήτορές της και στην αγαπημένη πατρίδα της. Ως πειστήριο για την απόλυτη παράδοση και αφοσίωση της στον σύζυγό της, τον Ιάσωνα, αναφέρεται στο έγκλημα που διέπραξε *«αφού πρώτα εθανάτωσα το δικό μου το αδέρφι»*. Σε αυτό το σημείο, ο ήχος του σαξόφωνου, μπορεί να πει κανείς πως εκτείνει τον λόγο της Μήδειας και αποτελεί τη σύνδεση και παράλληλα την συνέχιση των στίχων *«εθανάτωσα αισχρά»*.

Εδώ ο Χατζιδάκις, μετέρχεται ένα εξόχως ενδιαφέρον τέχνασμα: ένα πήδημα 4ης ελαττωμένης του διαστήματος Φαb- Ντο. Το Φαb- Ντο είναι ένα διάστημα που με μια πρώτη ματιά φαίνεται ότι εξαιτίας του ηχοχρώματος του, ταιριάζει απόλυτα με το στοιχείο του θανάτου, όμως ακουστικά συνηχεί με το διάστημα Μι - Ντο, που αποτελεί ένα μείζον διάστημα. Έτσι, κατά έναν τραγικά ειρωνικό τρόπο αναπαρίστανται γλαφυρά οι δυο όψεις ενός νομίσματος, της ζωής και του θανάτου. Ένα ακόμη στοιχείο που παρατηρείται είναι ότι εμφανίζεται μια αλληπάλληλη διαδοχή 2 μειζόνων συγχορδιών, χαρούμενων δηλαδή συγχορδιών κάτι το οποίο δεν παρατηρείται στις άλλες Κραυγές.

Στην Β΄ Κραυγή, η βαθμιαία κλιμάκωση των χρωματικών μελωδικών μοτίβων που προέρχονται από το σαξόφωνο είναι σε συνάφεια με τα λόγια του χειμαρρώδους μίσους της Μήδειας, προειδοποιώντας και ταυτόχρονα φανερώνοντας την κατάληξη του τραγικού τέλους αυτής της ιστορίας. Η μελωδία που ανεβαίνει ημιτονιακά, υπογραμμίζει την έντονη ατμόσφαιρα αγωνίας και αυξάνει τον φόβο για την πραγματοποίηση όλων όσων έχουν ειπωθεί και αποτελούν το τραγικό διακύβευμα της αιματηρής κατάληξης. Το στοιχείο της καταστροφής, εντείνεται από την κλιμάκωση

<sup>92</sup> Ευριπίδη, «Μήδεια», μτφρ. Πρεβελάκης, Π., Σκορπιός, Αθήνα Ιούνιος 1956.

<sup>93</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.32-33.

της μελωδίας και την σκοτεινή της χροιά. Ο στίχος της Μήδειας « **Ω κατάρατα τέκνα μητέρας φρικτής, που να ανοίξει το χόμα να σας φάγει μαζί με τον κύρη**», έχει ένα σχεδόν ανατριχιαστικό ύφος, το οποίο πλαισιώνεται και αναβαθμίζεται και από την μελωδία<sup>94</sup>. Η μελωδία εδώ, έχει πολλά στοιχεία από το δημοτικό παραδοσιακό τραγούδι, κάνοντας κάποια από τα χαρακτηριστικά «γλιστρήματα» που συναντάμε στο παραδοσιακό τραγούδι, επάνω στους στίχους, ως μια έκφραση του λυγμού των μοιρολογιών. Αυτό το στοιχείο απαντάται στις φράσεις του λυγμού της Μήδειας που είναι αντίστοιχες των επιφωνημάτων που χρησιμοποιούν για να δηλώσουν την συμφορά και το κακό, οι μοιρολογίστρες, επιφωνήματα όπως: «συμφορά μου, ωιμέ, αλί μου κ.α.», έτσι και στους στίχους «**τι έχω πάθει η πανάθλια**», «**έχω πάθια να σκούξω, ως τα ουράνια**», «**ω κατάρατα**», παρατηρείται ακριβώς αυτή η φόρμα<sup>95</sup>.

Στον στίχο «**Ω κατάρατα τέκνα μητέρας φρικτής, που να ανοίξει το χόμα να σας φάγει μαζί με τον κύρη**», εντοπίζεται ένα είδος πολύ μικρής παύσης στον στίχο «**κύρης**»<sup>96</sup>. Αυτό στρέφει αμέσως την προσοχή στον συγκεκριμένο στίχο και επομένως στρέφει και την προσοχή του κοινού στον Ιάσονα, καθώς η Μήδεια υποδεικνύει με τον τρόπο αυτό τον άντρα της ως τον έναν και μοναδικό υπαίτιο της δεινής θέσης στην οποία έχει περιέλθει.

Ο ρυθμός στο συγκεκριμένο σημείο αλλάζει συνεχώς από 2/4 σε 3/4 και έπειτα σε 4/4, δημιουργώντας ένα κλίμα ανησυχίας και αναπαριστώντας το ασίγαστο πάθος της Μήδειας για εκδίκηση. Όλα τα παραπάνω μαζί με το γεγονός ότι το κομμάτι είναι μονοφωνικό, ενισχύουν ακόμη περισσότερο το στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού. Αυτό που ξεχωρίζει κανείς και στις τέσσερις Κραυγές δεν είναι το έγκλημα που έχει προηγηθεί στο παρελθόν αλλά τα φοβερά σημάδια που αποτελούν προπομπούς για την τέλεση του επόμενου, για την καταστροφή και τον όλεθρο που αναμένεται να συμβεί και την οποία την συναντάμε στην Β΄ Κραυγή.

Η αρχική Κραυγή (Α) και η καταληκτική Κραυγή (Δ) όπως παρατέθηκε και παραπάνω, έχουν κάποια κοινά μορφολογικά μουσικά στοιχεία. Αντιστοίχως, κοινά χαρακτηριστικά, μπορούν να εντοπισθούν και στις ενδιάμεσες Κραυγές (Β,Γ) καθώς φανερώνουν όμοια μοτίβα ως προς τον ρυθμό και την μελωδία. Ο Χατζιδάκις ίσως να

---

<sup>94</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.34-35.

<sup>95</sup> Στο ίδιο, σ.36.

<sup>96</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.35.



θέλησε μέσω των παραπάνω να υπερτονίσει την «βαρβαρότητα» την Μήδειας η οποία προέρχεται από τη Ανατολή. Τέλος, στις Κραυγές, υπάρχουν και στοιχεία του ρεμπέτικου τραγουδιού, μια και πολλά στοιχεία στις μελωδίες, θυμίζουν τον ρεμπέτικο δρόμο Σαμπάχ.

Το επόμενο μουσικό κομμάτι το οποίο αναλύεται, είναι το κομμάτι της «*Παρόδου*». Εδώ ο Χορός και ο τελετουργικός αναγγελτικός του χαρακτήρας, αποδίδονται μέσω της λειτουργικής χρήσης της τρομπέτας, ενός χάλκινου πνευστού οργάνου, συνδεδεμένου με τα παραγγέλματα. Μιας και η αρχαία σάλπιγξ θεωρείται πρόγονος του οργάνου αυτού, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι εδώ παίρνει την θέση της. Ο Χορός σε αυτό το σημείο, ενημερώνει το κοινό για την επερχόμενη εμφάνιση της Μήδειας, ζητώντας από την Παραμάννα να φωνάζει την κυρά της να βγει, γιατί πιστεύουν πως επειδή και εκείνες είναι γυναίκες, και μπορούν να την νιώσουν καλύτερα, ίσως να καταφέρουν να της απαλύνουν τον πόνο. Το θυελλώδες αυτό μουσικό κομμάτι, δίνει έμφαση στις κραυγές και τις φωνές που ακούστηκαν από το στόμα της Μήδειας.

Η τονικότητα στην οποία έχει γραφτεί είναι η D majeure και παρουσιάζει τα στοιχεία του ρετσιτατίβο<sup>97</sup>. Υπάρχουν πολλά στοιχεία της ελληνικής λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ο Χατζιδάκις εδώ παντρεύει την λαϊκή με την ευρωπαϊκή μουσική: δυτικότερες κλίμακες εκτελούνται από ευρωπαϊκή ορχήστρα. Οι επιρροές αυτές είναι κυρίως από τους ρεμπέτικους δρόμους Χιτζάζ, Χιτζάζ - Χουμαγιούν και Χιτζασκιάρ<sup>9899</sup>, και γενικότερα από τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη, όπως το Μπαζέ Τσιφλίκι. Ακόμη και οι ρυθμοί σε αυτό το μουσικό κομμάτι, είναι οι σύνθετοι<sup>100</sup>, οι οποίοι απαντώνται κατά κόρον, στην ελληνική μουσική. Υπάρχουν εναλλαγές μεταξύ των 8/8 και των 11/8, που μεταδίδουν εξαιρετικά την παραγμένη ψυχική κατάσταση της Μήδειας στον Χορό, από την στιγμή που μπαίνει στην ορχήστρα.

---

<sup>97</sup> Μουσική απαγγελία, όπου η φωνή ακολουθεί πιστά τον ρυθμό του προφορικού λόγου το οποίο συναντάμε συνήθως σε μια όπερα, μια καντάτα ή ένα ορατόριο. Διακρίνεται σε secco (ξερό) με τη συνοδεία μόνο του basso continuo και σε accompagnato (με συνοδεία) όπου όλη η ορχήστρα υποστηρίζει την φωνή.

<sup>98</sup> Λαϊκοί δρόμοι που χρησιμοποιούνται από όργανα όπως το μπουζούκι, τον μπαγλαμά αλλά και ανατολίτικα όργανα όπως το σάζι.

<sup>99</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.42.

<sup>100</sup> Οι σύνθετοι ρυθμοί είναι μουσικά μέτρα των οποίων ο αριθμητής είναι πολλαπλάσιο του 2 ή του 3. Οι μικτοί ρυθμοί που επίσης απαντώνται είναι μουσικά μέτρα των οποίων ο αριθμητής προκύπτει αθροίζοντας τους αριθμούς 2 και 3.

Και σε αυτό το κομμάτι, εντοπίζονται ομοίως στοιχεία της ελληνικής παράδοσης και των δημοτικών τραγουδιών με «ποιμενικά και βουκολικά ακούσματα»<sup>101</sup> που συμβολίζουν την ταπεινή, αγροτική καταγωγή των γυναικών της Κορίνθου, και έρχονται σε αντίθεση με το ηχόχρωμα του σαξόφωνου που συμβολίζει την ευγενική καταγωγή της Μήδειας. Η μελωδία που παίζει η τρομπέτα, συνιστά το κυρίως θεματικό μελωδικό μοτίβο της Παρόδου το οποίο «εκπροσωπεί την φωνή του Χορού».<sup>102</sup> Η Πάροδος ολοκληρώνεται με έναν διάλογο μεταξύ του Χορού και της τρομπέτας, που κάνει ακόμη ισχυρότερη την προσωποποίηση του πρώτου από την δεύτερη.

Στον στίχο «[...] Δεν αργεί του θανάτου το τέρμα, μην το κράξεις λοιπόν», ακούμε μια καμπάνα η οποία έχει τα χαρακτηριστικά της θρησκευτικής καμπάνας, από άποψη χροιάς αλλά και του ρυθμικού σχήματος που ακολουθεί και το οποίο προσομοιάζει στο πένθιμο ρυθμικό σχήμα που ακούγεται σε αντίστοιχες περιπτώσεις από τις καμπάνες των εκκλησιών, συνδέοντας την Πάροδο, «έμμεσα με την ορθόδοξη λειτουργία και την βυζαντινή μουσική»<sup>103</sup>, και εντάσσοντας τον θεατή μέσα σε μια πένθιμη ατμόσφαιρα που μεταφέρει το επιθανάτιο προάγγελμα.

Στην συνέχεια, ακολουθεί η ανάλυση του κομματιού της «*Επωδού*» και πως το εντάσσει ο Χατζιδάκις στο έργο. Πρόκειται για ένα πολύ μικρό μουσικό μέρος, που επαληθεύει την σχέση του Χορού με την τρομπέτα για την οποία έγινε λόγος στην Πάροδο καθώς εδώ δίνεται περισσότερη σημασία στην μεταξύ τους σχέση. Το θέμα της τρομπέτας από την Πάροδο παραμένει και εδώ πανομοιότυπο με μερικές μόνο παραλλαγές.

Το σαξόφωνο ακούγεται σε σημεία των στίχων που αφορούν την αδικία και την ψυχική εξαθλίωση στην οποία έχει περιέλθει η Μήδεια, ενώ η τρομπέτα σαν σύμβολο, επιμένοντας στην εκτέλεση της νότας Ρε, δείχνει πως η αδικία προς το πρόσωπο της Μήδειας είναι σταθερή και απaráλλαχτη. Όσο προχωρά το μουσικό κομμάτι, θα παρατηρήσει κανείς πως στη μελωδία της η τρομπέτα, κάνει κάποια μεγάλα άλματα, τα οποία θα μπορούσαν να συμβολίζουν το εξαναγκασμένο ταξίδι της Μήδειας, από την πατρίδα της, την Κολχίδα, σε μια ξένη γη, την Ελλάδα.

---

<sup>101</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας “Μήδεια”», 2017, σ.42.

<sup>102</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας “Μήδεια”», 2017 σ. 42.

<sup>103</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας “Μήδεια”», 2017, σ. 48.

Στο ίδιο σημείο εμφανίζεται και μια σειρά από μπάσες νότες στη μελωδία από διάφορα όργανα της ορχήστρας, που δημιουργούν μια ζοφερή ατμόσφαιρα, σαν να κινείται ένα μαύρο παχύ νέφος, το οποίο μαζεύει συνεχώς και μεγαλώνει από όλα τα ψέματα που έχουν ειπωθεί μέχρι τελικά να απλωθεί και να τους καταπνίξει όλους. Στο φινάλε της επωδού, στο τελευταίο μέτρο, ο συνθέτης προσθέτει 2 κόρνα τα οποία ενδυναμώνουν, την «απώλεια». Το κόρνο έχει χαρακτηριστική χροιά η οποία μας θυμίζει την χρήση αυτών και παρόμοιων οργάνων, στο κυνήγι για να σηματοδοτήσουν την έναρξη του ή για να δηλώσουν ότι κάποιος έχει χαθεί. Εδώ αυτή η απώλεια σχετίζεται με την απουσία της Μήδειας από την Κολχίδα, ενδυναμώνοντας έτσι ακόμη περισσότερο, το νόημα των στίχων

Ένας από τους σπουδαιότερους μονολόγους της αρχαίας δραματουργίας είναι ο **Μονόλογος της Μήδειας** η οποία, οδηγώντας τα παιδιά της προς τον θάνατο έχοντας πλήρη επίγνωση, μιλά για την ειδεχθή πράξη δολοφονίας, χρησιμοποιώντας την τελετουργική γλώσσα της θυσίας. Σε ένα τόσο κομβικό σημείο, ο Χατζιδάκις, χρησιμοποιεί όλη την ορχήστρα και πολλά και διαφορετικά ηχοχρώματα καθώς ένα βήμα πριν την εκτέλεση του τελευταίου μέρους του εκδικητικού της σχεδίου αυτή η πάλη μεταξύ του ενστικτώδους πάθους και της λογικής, δεν μπορούν να αποτυπωθούν μονάχα από ένα σολιστικό όργανο, αλλά χρειάζεται όλη η ορχήστρα.

Στην έναρξη του μονολόγου επανέρχονται οικεία μοτίβα από τις Κραυγές Α' και Δ', τις θρηνητικές εκείνες πινελιές που παρέπεμπαν στο παραδοσιακό μοιρολόι, το οποίο είναι εξαιρετικά ταιριαστό για το περιεχόμενο των στίχων σε αυτό το σημείο, αφού αυτός ο μονόλογος, μόνο μέσω ενός μοιρολογιού θα μπορούσε να αποδοθεί. Η τονικότητα είναι D minore, μια μελαγχολική τονικότητα που ενισχύει ακόμη περισσότερο την υπάρχουσα ατμόσφαιρα. Το άκουσμα των κόρνων εδώ συνεχίζει να δηλώνει την απώλεια<sup>104</sup>, μόνο που αυτή τη φορά είναι η απώλεια των δυο παιδιών της αλλά και η συνειδητοποίηση του πόσο μάταιος ήταν ο κόπος της να τα μεγαλώσει, αφού τελικά θα χαθούν.

Το σπάραγμα της ψυχής της και ο πόνος που νιώθει, τονίζονται από τραχίες μελωδίες διάφωνων διαστημάτων. Ακόμη δηλώνεται πως η απώλεια είναι μονόδρομος όταν η αγάπη πάσχει και δεν μπορεί να εξελιχθεί. Με διάφορες στιγμιαίες αλλαγές στον τόνο, τονίζονται οι ψυχικές μεταβολές της Μήδειας, ενώ όταν η μουσική αποκτά

---

<sup>104</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.51.

σταθερότητα, είναι συνήθως στα σημεία που τα λόγια της έχουν σιγουριά, όπως όταν μιλάει για την τελετουργία της ταφής.

Ο Χατζιδάκις εδώ για μια ακόμη φορά εντάσσει στοιχεία από το ρεμπέτικο τραγούδι χρησιμοποιώντας τον δρόμο Νικρίζ. Η προσθήκη του είναι καίρια, καθώς το ρεμπέτικο τραγούδι είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το αίσθημα του πόνου, της απώλειας, του καημού, της προσφυγιάς, της ξενιτιάς και του βίαιου ξεριζωμού από έναν τόπο που κάποτε κάποιος αποκαλούσε πατρίδα. Η Μήδεια σε αυτό το σημείο, μιλά για το γεγονός ότι πρέπει να βρει αλλού πατρίδα, εννοώντας την Αθήνα, ξενιτεμένη για ακόμη μια φορά.

Όταν η Μήδεια βλέπει τα παιδιά της λυγίζει, και αυτό δηλώνεται με την μελωδική γραμμή του σαξοφώνου από την Β' Κραυγή, λίγο παραλλαγμένη. Το μουσικό κομμάτι αυτό που πριν εξέφραζε τον πόνο της, τώρα εδώ εκφράζει τα μητρικά της συναισθήματα, που λειτουργούν ως ασπίδα απέναντι στον θυμό και την καταστροφικότητά της. Ο Χατζιδάκις, προσαρμόζει τα μουσικά μοτίβα στον ψυχισμό της Μήδειας δείχνοντας όλες τις συναισθηματικές της πτυχές και τις μεταπτώσεις. Για παράδειγμα, όταν διστάζει να σκοτώσει τα παιδιά της, η μελωδία γίνεται πιο λιτή, ενώ όταν την κυριεύει ο θυμός, χρησιμοποιεί ελάσσονα κλίμακα και επαναληπτικά μοτίβα, για να δηλώσει την ταραχή και την εμμονή της, αλλά και τις ακραίες αλλαγές των συναισθημάτων της.

Στο σημείο που σχετίζεται με την Γλαύκη, η μουσική είναι γεμάτη με crescendo, γρήγορες και συχνές εναλλαγές του ρυθμού από 8/8 σε 6/8 και το αντίστροφο που δηλώνουν την νευρικότητα και την οργή της μαζί με τα κρουστά που επιταχύνουν. Έτσι, υπογραμμίζεται η θέληση της Μήδειας για την ολοκλήρωση του θανατηφόρου σχεδίου εκδίκησης<sup>105</sup>. Μια καμπάνα, παίζει την στιγμή που η Μήδεια λέει *«εγώ θέλω τα παιδιά μου να τ' αποχαιρετήσω»*, καλώντας τα έτσι τελευταία φορά με μια πένθιμη ατμόσφαιρα που δημιουργεί η καμπάνα, υπογραμμίζοντας πως αυτό το κάλεσμα είναι επιθανάτιο. Ακολουθεί ο τελευταίος ασπασμός, το σπάραγμα της Μήδειας, το αποχαιρετιστήριο Μοιρολόι. Ρυθμικά, παραμένει στα 3/4, όμως ο ρυθμός εδώ αρχίζει σιγά σιγά να γίνεται πιο αργός, ακολουθώντας τις αργές λεπτεπίλεπτες τελετουργικές κινήσεις της Μήδειας, για να αποχαιρετήσει τα παιδιά της, τον Μέρμερο και τον Φέρη.

---

<sup>105</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.56-58.

Τα τσέλα παίζουν με τέτοιο τρόπο, που να θυμίζει πένθιμο εμβατήριο. Προκειμένου να υπερτονίσει το στοιχείο της απώλειας και του πόνου, εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον πιο μελαγχολικό δρόμο του ρεμπέτικου τραγουδιού, τον δρόμο Σαμπάχ. Εμφανίζεται ξανά το μελωδικό σχήμα που «έντυσε» την στιγμή που η Μήδεια δέιλιασε και σκέφτηκε για ένα λεπτό να μην σκοτώσει τα παιδιά της, όταν με ευλάβεια και στοργή χαϊδεύει κάθε εκατοστό του κορμιού των παιδιών της.

Όταν ακούγεται ο στίχος *«του κόσμου τούτου τα καλά , ο πατέρας σας τ'άρπαξεν»*<sup>106</sup>, η μουσική γίνεται τραχιά προκειμένου να αποδώσει την σκληρότητα και την τραγική ειρωνεία. Ακολουθεί ο στίχος *«ο θυμός καβαλάει τα λογικά μου, αυτός πουν' αφορμή στις πιο μεγάλες κακοπάθειες μέσα στους ανθρώπους»*, όπου η ρυθμική αγωγή αλλάζει γίνεται πιο γοργή για να προσδώσει την νευρικότητα που υπάρχει ενώ στη μελωδία τα όργανα κορυφώνουν με τρίλιες που δεν σβήνουν αλλά συνεχίζουν σε ένα πολύ μεγάλο crescendo και μέσω ενός τεράστιου glissando του πιάνου, ολοκληρώνονται τα τραγικά και ζοφερά πεπραγμένα<sup>107</sup>.

Στο **Στάσιμο 6ο**, δημιουργείται μουσικά μια αντίθεση από την τροπική μελωδική γραμμή των ξύλινων πνευστών και του σαξόφωνου, σε σχέση με το πολύ καθαρό αρμονικό υπόβαθρο των βαθύφωνων οργάνων όπως τα τσέλα. Αυτές οι ηχητικές αντιθέσεις, συμβολίζουν την συνειδησιακή πάλη, την οποία πρέπει εδώ ο Χορός να αντιμετωπίσει, σε σχέση με το αίσθημα δικαίου. Το ρετσιτατίβο του Χορού εδώ είναι η επίκληση στον Θεό Απόλλωνα, να αποτρέψει την Μήδεια από το να διαπράξει το κακούργημα, και εδώ σε αυτό το σημείο, είναι που βρίσκουμε την αντίθεση: Ο Χορός, που κατανοούσε την Μήδεια, την συμπονούσε και επικροτούσε τα λεγόμενά της, τώρα έρχεται να την αντιμετωπίσει και να την κατηγορήσει για την αποτρόπαια πράξη που πάει να κάνει, έχοντας ως μάρτυρες του, τις ανώτερες δυνάμεις του σύμπαντος. Αυτή η αντίθεση, μουσικά σηματοδοτείται από το συνδυασμό του σαφούς τονικού/αρμονικού κέντρου και την τροπικότητα της μελωδίας, η οποία καθώς έχει ανατολίτικα στοιχεία, πάλι υποδηλώνει την ξενική καταγωγή της Μήδειας και άρα είναι μια αναφορά σε εκείνη μέσα στο τραγούδι του Χορού.

---

<sup>106</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ. 62.

<sup>107</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ. 63.

Η αναφορά στον Θεό Ήλιο, στον στίχο «*της χρυσής σου γενιάς Ήλιε*» γίνεται μέσω της ψηλής τονικότητας από το πίκολο φλάουτο<sup>108</sup> και της λαμπερής χροιάς της τρομπέτας, υπενθυμίζοντάς μας το ρόλο της ως η προσωποποίηση του Χορού. Αυτά τα δυο όργανα, έρχονται να συμπληρώσουν το τροπικό μελωδικό υλικό, που έχουμε από τα προηγούμενα όργανα, δημιουργώντας μέσα από τα ηχοχρώματα τους, μια ατμόσφαιρα υπερφυσικών διαστάσεων σε σχέση με τον στίχο.

Ακόμη μπορεί να δει κανείς πως μουσικά, δίνεται έμφαση στο ρήμα «*χτυπήσει*», προσθέτοντας κρουστά πιάτα σε εκείνο το σημείο, τα οποία δίνουν και ένα πιο τραχύ άκουσμα με την μελωδία, σε όλον τον στίχο «*προτού με αυτόχτονο ματοστάλαχτο χέρι χτυπήσει τα δικά της τέκνα*», τονίζοντας με βίαιο τρόπο αυτές τις λέξεις.

Ο Χατζιδάκις, πάλι βάζει το σαξόφωνο εδώ, όταν ο Χορός, μιλά για την Μήδεια. Ένα μουσικό θέμα, που το είδαμε στο θρήνο της Μήδειας και άρα ο χαρακτήρας του είναι θρηνητικός, εδώ εξυπηρετεί άλλο σκοπό, τον εγκληματικό, τώρα ο θρήνος, έγινε θυμός και ο θυμός είναι αυτός ο οποίος την οδηγεί στο έγκλημα<sup>109</sup>.

Καθώς εκτυλίσσεται αυτή η αιφνίδια μεταβολή της ψυχικής κατάστασης της ηρωίδας, η μουσική με καθοδικά μοτίβα στην μελωδία, ακολουθεί και τονίζει αυτήν την μεταβολή δημιουργώντας μια ζοφερή ατμόσφαιρα μέσα από τις μπάσες νότες που παίζει η ορχήστρα. Αυτή η σκοτεινή ατμόσφαιρα έρχεται να δώσει μεγαλύτερη βαρύτητα στους χαρακτηρισμούς που καταλογίζει ο Χορός στην Μήδεια: «*Ερινύα*», «*Τρισάθλια*», «*οι Θεοί του Κακού αμόλησαν*», δημιουργώντας έτσι την αίσθηση, πως αυτές οι κατηγορίες έρχονται από τα βάθη του Κάτω Κόσμου. Ακούγεται ένα καθοδικό μοτίβο σε ελάσσονα τονικότητα από το σαξόφωνο, σε μια χαμηλή ένταση, συμβολίζοντας έτσι την ψυχολογία της Μήδειας που σβήνει σιγά σιγά και κυριεύεται από το αίσθημα της εμπάθειας.

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός, ότι όσο πιο κοντά πηγαίνει το έργο στην επικείμενη δολοφονία, τόσο πιο σταθερό είναι το τονικό κέντρο και ο ρυθμός του μουσικού κομματιού. Αναφέροντας την Μήδεια, ξεδιπλώνονται μνήμες από το παρελθόν και ακόμα, κάνει την εμφάνισή του και ένα μοτίβο, το οποίο είχαμε συναντήσει νωρίτερα, στον Μονόλογο της Μήδειας, την στιγμή που μαζεύει το

---

<sup>108</sup> Πνευστό μουσικό όργανο. Αποτελεί την μικρότερη εκδοχή του φλάουτου.

<sup>109</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ. 64.

κουράγιο και τις δυνάμεις της και είναι πια αποφασισμένη, μόνο που εδώ εμφανίζεται με μικρές παραλλαγές. Αυτό το μοτίβο κάνει μια ανοδική κίνηση, δίνοντας την αίσθηση πως αυτή η μελωδία προς τα κάπου μας οδηγεί. Αυτό που τελικά παρατηρείται όμως και αλλάζει σε αυτό το σημείο, σε αντίθεση με πριν, είναι ότι πλέον όσο πιο κοντά είναι το έργο στην δολοφονία τόσο πιο κλονισμένο είναι το τονικό κέντρο και ο ρυθμός.

Προχωρώντας λίγο παρακάτω στο μουσικό κομμάτι, την ώρα που η Μήδεια μπαίνει στο ανάκτορο, ο συνθέτης, βάζει ρυθμικά σχήματα, τα οποία γίνονται σε συνεχή επανάληψη από στρατιωτικό ταμπούρο με την τεχνική του *gulo*<sup>110</sup>, με αποτέλεσμα να παραπέμπει σε στρατιωτικό τρόπο βαδίσματος, δίνοντας έτσι έναν παλμό, ο οποίος ενδεχομένως να είναι ο παλμός και το βήμα με τα οποία ως θύτης πια, έχοντας εισέλθει στο ανάκτορο, κινείται μέσα σε αυτό, παίρνοντας με αποφασιστικότητα την θέση της «στο πεδίο της μάχης», λίγο πριν εκτελέσει τα θύματά της, που δεν είναι άλλα από τα ίδια της τα παιδιά<sup>111</sup>.

Εδώ η Κορυφαία του Χορού, η οποία εκπροσωπεί τον λαό, στέκεται κρατώντας μια παθητική στάση και χωρίς κανένα σφρίγος να κάνει το στιδήποτε, όπως ακριβώς και οι υπόλοιπες κοπέλες του Χορού. Το μόνο που κάνει είναι να μοιρολογήσει για αυτή την τόσο ειδική εξέλιξη των πραγμάτων, όπως φαίνεται και στους στίχους *«γιατί δόλια ο βαρύς θυμός να σου ανάψει τα φρένα; Γιατί φονική μια αμάχη να νιώθεις και την πρώτη αρνηθείς αγάπη;»*.

Εδώ ο Χατζιδάκις ξεγελά τον θεατή με συνεχείς κορυφώσεις της μελωδίας, που προσομοιάζουν με την τελική κορύφωση και έτσι ο θεατής δεν μπορεί να καταλάβει ποια χρονική στιγμή και σε ποιο σημείο επισημαίνεται το επίμαχο επιθανάτιο σημείο. Σε αυτό το σημείο για μια ακόμη φορά εμφανίζεται ένας ρεμπέτικος δρόμος να επηρεάσει την ευρωπαϊκή κλίμακα, ο δρόμος Νιαβέντ. Το στρατιωτικό τύμπανο παίζει παρατεταμένα με *gulo* και όλη η ορχήστρα παίζει ένα Σολ, στην λέξη «φοβερό», την στιγμή που ακούγεται από την Κορυφαία ο στίχος *«φοβερό για θνητούς αν από αίμα της γενιάς τους μολευτούν της δίκης τους»*. Το ίδιο επαναλαμβάνεται και λίγο πιο κάτω στην λέξη «φονιάδες», όταν εκείνη λέει *«στους φονιάδες της ίδιας τους φύτρας, αυτό φέρνει δεινά και χτυπά μες τα σπίτια τους, χέρι Θεού, της σφαγής»*.

---

<sup>110</sup> Τεχνική της μπαγκέτας με την οποία παίζουν στα τύμπανα.

<sup>111</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας 'Μήδεια'', 2017, σ. 68.

*τιμωρού»*. Αυτά τα δύο Σολ που παίζονται από όλη την ορχήστρα, λειτουργούν προαναγγελτικά για αυτά που πρόκειται να συμβούν από εδώ και πέρα.

Κάποια μουσικά μέτρα, είναι πολύ έντονα φορτισμένα και διακρίνονται από πολλή δραματικότητα και από μια φρικαλέα υπερβολή. Όλα αυτά αποτελούν ένα θεμελιώδες κομμάτι που θα οδηγήσει στην κορύφωση του τραγικού στοιχείου. Όσο λοιπόν, το έργο οδεύει προς την τραγική κορύφωση, τόσο το μουσικό κείμενο γίνεται όλο και πιο πυκνό, με τα τύμπανα, να παίζουν ένα ρυθμικό μοτίβο που οδηγεί σε μια ατμόσφαιρα αναστάτωσης. Το στρατιωτικό ταμπούρλο συνεχίζει να παίζει όλη αυτή την ώρα τον ίδιο ρυθμό με *rufo*, αυξάνοντας και αυτό με την σειρά του την αίσθηση της αναστάτωσης, προετοιμάζοντας τον θεατή και προαναγγέλλοντας του τις κραυγές των δυο παιδιών που πρόκειται να ακολουθήσουν.

Μέχρι στιγμής, έχει παρατηρηθεί πως η μουσική ανεβάζει ψηλά τη λυρική διάθεση των στίχων και βαθαίνει τον τραγικό λόγο. Στο σημείο αυτό, η μουσική γίνεται εξαιρετικά γλαφυρή, όσο δεν ήταν συνολικά σε όλο το έργο καταφέροντας, η κορύφωση της δραματικής έντασης, να κυλήσει σε απόλυτη σύμπνοια με την δράση, να έχει το μουσικό κείμενο μεγάλη αμεσότητα και μια επιτηδευμένη απλότητα, για να προχωρήσει σε τρεις διαφορετικές πολύ ιδιαίτερες μουσικές, τρία σημεία όπου πραγματοποιείται βίαιη κορύφωση, τα οποία σημεία, σχεδιάζουν «τρεις μαχαιριές» και οδηγούν στα ουρλιαχτά των δυο παιδιών. Το *rufo* συνεχίζει να δίνει έμφαση στην τραγωδία, και πάνω σε αυτό, σιγά σιγά όλα τα όργανα μαζί χτίζουν ένα *crescendo*<sup>112</sup>, που οδηγεί στην πρώτη κορύφωση και πέφτει χρονικά, επάνω ακριβώς στα ουρλιαχτά των παιδιών<sup>113</sup>.

Αφού αυτή η δολοφονία των παιδιών δεν μπορεί να παρασταθεί οπτικά στην σκηνή, όπως και σε όλες τις αρχαίες τραγωδίες, αλλά μόνο να περιγραφεί ή σε κάποιες άλλες τραγωδίες να αναγγελθεί, όλα τα στοιχεία της συναισθηματικής φόρτισης και της αγωνίας του Χορού, οι κραυγές των παιδιών καθώς και τα περιγραφικά στοιχεία της μουσικής αλλά και η αμεσότητά της, αποτέλεσαν παράγοντες, μουσικοποίησης μιας εικόνας, η οποία δεν ήταν εφικτό να αναπαρασταθεί και να αποτυπωθεί οπτικά εξαιτίας των φρικιαστικών της χαρακτηριστικών. Ακούγοντας όλη την ορχήστρα να

---

<sup>112</sup> Βαθμιαία αύξηση της έντασης του μουσικού κομματιού.

<sup>113</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.69.



παίζει ξαφνικά σε piano<sup>114</sup>, δηλαδή χαμηλά, δημιουργείται η αίσθηση πως η Μήδεια εκείνη την ώρα παίρνει θάρρος, και μαζεύει τις δυνάμεις της για ό,τι ακολουθήσει, οπλίζοντας το χέρι της για την επόμενη μαχαιριά.

Αμέσως μετά την πρώτη μαχαιριά, στη μουσική γίνονται παύσεις από την ορχήστρα και ένα crescendo το οποίο αυξάνεται συνεχώς, μέσα από τα οποία έρχεται η επόμενη θανατηφόρα μαχαιριά. Μέσα από μια μελωδική ηχητική περιγραφή ακούγεται αυτή η μαχαιριά, η οποία είναι συνδεδεμένη με τις κραυγές των παιδιών: «*Ναι, σώσετε μας! Για το όνομα των Θεών, μη χάνετε ώρα! Είμαστε κιάλας στον σπαθιού το στόμα...*», συνιστώντας, την ισχυρότερη και τελειωτική μαχαιριά. Ο δυσβάσταχτος πόνος των δυο παιδιών, του Μέρμερου και του Φέρητα, τα οδηγεί σε ένα πολύ οδυνηρό ξεψύχισμα, το οποίο με μεγάλη παραστατικότητα και έχοντας το τραγικό στοιχείο, μουσικά αποτυπώνεται με ένα glissando και ένα σταδιακό diminuendo<sup>115</sup>. Μετά την τόσο έντονα φορτισμένη και τραγικότητα αναβλύζουσα αυτή σκηνή της κορύφωσης, το έργο περνά σε μια κατανοκτική στιγμή, και σιγά σιγά όσο ξετυλίγεται το μουσικό κομμάτι, αρχίζει η «κάθαρσις».

Ο Χορός, μέσα από ένα μοιρολόι, «*Βαριομοίρα...*», μέσα σε ένα κλίμα ευσέβειας και σαν σε τελετουργία, μέσω ενός ρετσιτατίβο και την σκοτεινή ατμόσφαιρα που δίνουν οι καθοδικές με υφέσεις κλίμακες, μιλά για έναν παλιό θρύλο του οποίου κεντρικό πρόσωπο ήταν μια ακόμη μάνα που σκότωσε τα παιδιά της, η Ινώ. Σε αυτό το σημείο η μουσική έχει πολλά στοιχεία που παραπέμπουν στην ελληνική παράδοση και προσδίδουν μια ατόφια ελληνικότητα στο τραγούδι. Τα στοιχεία αυτά είναι ο δωρικός αρχαιοπρεπής λυρισμός και ο λιτός βυζαντινός λυρισμός<sup>116</sup>. Χρησιμοποιώντας εδώ αυτά τα στοιχεία, συμβολικά, υπογραμμίζει την καταγωγή του Χορού, των γυναικών της Κορίνθου που δεν είναι άλλη από την Ελλαδική ύπαιθρο.

Σε αυτό το σημείο, κάνει την εμφάνισή του ένα μοτίβο με ρυθμική αγωγή 6/8, το οποίο μοιράζεται ανάμεσα στις Κορυφαίες του χορού. Το καταληκτικό μέρος του στάσιμου μουσικά έχει μια εσωτερική κινητικότητα και μια πολύ απλή μελωδική γραμμή. Όσον αφορά στην ρυθμική αγωγή, παρατηρείται ένα ρυθμικό σύμπλεγμα δυο χρόνων το οποίο επαναλαμβάνεται. Έχοντας μόνο δυο χρονικές αξίες, και βραχεία διάρθρωση, προσομοιάζει με το μέτρο του τροχαιού της αρχαίας ελληνικής ποίησης

---

<sup>114</sup> Με την ορολογία αυτή δηλώνεται η εντολή ότι ο μουσικός ή ο τραγουδιστής πρέπει να χαμηλώσουν την ένταση που παίζουν ή τραγουδούν.

<sup>115</sup> Σταδιακή μείωση της έντασης.

<sup>116</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας 'Μήδεια'», 2017, σ.70-71.

που σε συνδυασμό με τον ισοκράτη, θυμίζουν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δημοτικού τραγουδιού, που ο συνθέτης σε αυτό το έργο χρησιμοποιεί πάρα πολύ συχνά, προκειμένου να μπορέσει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα με στοιχεία ποιμενικότητας, λυρισμού και κατάνυξης<sup>117</sup>. Ταυτόχρονα γίνεται χρήση νέων μελωδικών μοτίβων αλλά και στοιχείων από το ρεμπέτικο τραγούδι, πιο συγκεκριμένα την κλίμακα Σαμπαχ, συνδυασμένη με τον ποιητικό λόγο της Α' Κορυφαίας.

Στο τέλος του στάσιμου αυτού, το πιο ενδιαφέρον σημείο, είναι η από κοινού μουσική δράση όσον αφορά την μελωδία, του σαξοφώνου και της τρομπέτας, δημιουργώντας εμμέσως μια συμβολική συνομιλία μεταξύ της Μήδειας και του Χορού, όπου είναι στην πραγματικότητα μια παραδοχή ως προς το θηλυκό γένος, σχετικά με όλες τις γυναικείες ατέλειες και όλα τα γυναικεία αποσαθρωτικά ελαττώματα τους και που η οποία προέρχεται από τις ίδιες τις γυναίκες, μέσα από τον στίχο **«Ποια δεινά στους θνητούς έχεις φέρει, ω γυναικεία πολύπαθη κλίνη!»**

Τελευταίο είναι το **χορικό του Έρωτα**<sup>118</sup>, μια και δεν υπάρχει η παρτιτούρα ή η αυθεντική ηχογράφιση της παράστασης, θα γίνει μια προσπάθεια να φωτιστούν λίγο τα στοιχεία που παρουσιάζει. Στην εκδοχή του δίσκου του 1972, τραγουδά ο Δημήτρης Ψαριανός. Σύμφωνα με αυτό λοιπόν, η τονικότητα είναι C minore. Η εισαγωγή, ξεκινά με ένα πιο τραχύ ήχο με διάφωνα διαστήματα με αρπίσματα και ακούμε τρίλιες από μαντολίνο. Όταν ξεκινά το τραγουδιστικό μέρος, ο ερμηνευτής τραγουδά μαλακά με απαλή φωνή, ενώ η ορχήστρα παίζει αρπίσματα πλαισιώνοντας τον. Το πρώτο κουπλέ **«Έρωτα εσύ...»**, επαναλαμβάνεται και την δεύτερη φορά ακούμε τον σολίστ και χορωδία. Στον στίχο **«Μα μετρημένα αν πορευτεί...δεν έχει νοστιμιά»**, ο ρυθμός γίνεται 9/8, και θυμίζει τον ζεϊμπέκικο χορό. Σε αυτό το σημείο ακούγεται μόνο το μαντολίνο, που παίρνει τον βασικό ρόλο μέχρι το τέλος.

Όλη η τρίτη στροφή, είναι γεμάτη από ρεμπέτικες αναφορές, τόσο στην μελωδική γραμμή όσο και στον ρυθμό αφού είναι σαν να ακούει ο ακροατής ένα ρεμπέτικο ζεϊμπέκικο, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον καημό, συνήθως τον ερωτικό. Σε αυτούς τους στίχους, ο ρυθμός του ζεϊμπέκικου που αποδίδει τον πόνο του έρωτα, είναι εξαιρετική ιδέα. Στην επανάληψή του γίνεται ένα crescendo το οποίο πέφτει, όταν επιστρέφουν ξανά στην πρώτη στροφή μετά από το glissando της άρπας,

---

<sup>117</sup> Φώτης, Λάμαρης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας "Μήδεια"», 2017, σ.74.

<sup>118</sup> Όλη η ανάλυση που ακολουθεί είναι από προσωπική έρευνα και σημειώσεις της γραφούσης.

όπου το τέμπο γίνεται πιο αργό και ακούγεται μόνο η άρπα να παίζει μια λιτή μελωδία και ο σολίστ να τραγουδά μόνος του.

Στη τελευταία επανάληψη του «*Έρωτα εσύ...*», είναι εμφανέστατα τα στοιχεία της ρεμπέτικης και της βυζαντινής μουσικής, στην μελωδική γραμμή. Εδώ μπαίνει και η χορωδία, με τα όργανα να παίζουν πιο ήρεμα κι να οδηγούν σε φινάλε με *ritenuto* και διφωνία σολίστ χορωδίας. Η άρπα έχει τον βασικό ρόλο εδώ, δημιουργώντας μια ονειρική ατμόσφαιρα.

Όλη η σύνθεση του ήταν εξαιρετική για την μουσική απόδοση της Μήδειας, όμως αυτό το χορικό, ήταν μια τεράστια καινοτομία και απόδοση δικαιοσύνης για το κυνηγημένο ρεμπέτικο, αφού πρώτη φορά ακούγεται σε αρχαία τραγωδία και μάλιστα στην Επίδαυρο, ο ζεϊμπέκικος ρυθμός, δίνοντας την ευκαιρία στο ρεμπέτικο τραγούδι να ακουστεί και σιγά σιγά να εξαπλωθεί.

Η σύνθεση για το έργο της Μήδειας, στην μεγαλύτερη έκταση της, φανερώνει, ένα προσωπικό ύφος του Μάνου Χατζιδάκι καθώς και μια πρώιμη μορφή και πολύ προσωπική αισθητική όψη σε ότι αφορά το τι μουσικά στοιχεία και ιδιοματισμούς θα επιλέξει και πως θα τα χρησιμοποιήσει. Εκ πρώτης όψεως αυτά τα στοιχεία, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι δεν έχουν καμία σύνδεση με το μουσικό είδος για το οποίο είναι ευρέως γνωστός, το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι». Ωστόσο, μπορούν να βρεθούν κοινοί τόποι του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού με την Μήδεια όπως η δωρικότητα της μουσικής, η αμεσότητα και η καθαρότητα των μελωδικών μοτίβων σε συνάρτηση με την ποικιλομορφία που παρουσιάζουν τα ηχοχρώματα της ευρωπαϊκής μουσικής, με στόχο να προβάλλει και να υπογραμμίσει, όλα τα νοήματα και την ουσία που διαπερνούν όλο τον κορμό του έργου και των στίχων του ποιητικού κειμένου. Η μουσική του εστιάζοντας στον τραγικό Ευριπίδη, αντανακλά ποικίλα στοιχεία ελληνικότητας.

Παρόλο που η σύνθεση της ορχήστρας του είναι με ευρωπαϊκά όργανα, παρατηρούνται κάποιοι νεωτερισμοί όπως είναι η σχεδόν αποκλειστική χρήση ξύλινων και χάλκινων πνευστών τα οποία έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο τόσο στα χορικά, όσο και στα μονωδιακά μέρη, αντικαθιστώντας τον αυλό της αρχαιότητας που αποτελούσε, όπως μαρτυρούν τα ευρήματα από αγγεία κλπ., το κατεξοχήν όργανο που συνόδευε την φωνή στις τραγωδίες.

Ακόμη, δεν είναι ελάχιστες οι φορές που χρησιμοποιεί και το στοιχείο της βυζαντινής μουσικής και υμνωδίας, αναδεικνύοντας τους ήχους της μέσω των ευρωπαϊκών οργάνων, συνοδεύοντας άλλοτε τις μεγάλης σημασίας αποφάσεις της

Μήδειας και άλλοτε την θρησκευτική ευλάβεια και ελληνικότητα που χαρακτηρίζει τον χορό των Γυναικών.

Την περίοδο που γράφει την μουσική για το έργο, όλες οι κοινωνικοπολιτικές και ιδεολογικές αλλαγές που επέρχονται στον Ελλαδικό χώρο, αλλάζουν και την σημασία του τι είναι ελληνικότητα τόσο όσον αφορά την έννοια όσο και το περιεχόμενό του. Έτσι, το μπόλιασμα του νεότερου ελληνισμού που έχει αρχίσει να υιοθετεί να ευρωπαϊκά πρότυπα με την αρχαία παράδοση του έθνους, προκειμένου να ξυπνήσουν το ελληνικό πνεύμα, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας «ελληνικός εξπρεσιονισμός», βρίσκουν στέγη, στη μουσική του Χατζιδάκι με την εθελούσια προσθήκη του ρεμπέτικου ιδιώματος σε αυτό το έργο. Χρησιμοποιεί σύνθετους αρχαιοπρεπείς ρυθμούς τους οποίους εναλλάσσει συνεχώς μέσα στα κομμάτια του, καταβολές από τα αρχαιολογικά μοιρολόγια, το δημοτικό τραγούδι και στοιχεία από ρεμπέτικα άσματα, τα οποία σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, αποτελούσαν τα ιδανικότερα για να προβάλλει τον καθαρό και μεγάλο πόνο της Μήδειας.

Όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα, οι ρεμπέτικοι δρόμοι που χρησιμοποιεί, με την μελαγχολική χροιά τους, την κυρίως μονοφωνική διαμόρφωση των μελωδιών τους περασμένα μέσα από τα ηχοχρώματα της ευρωπαϊκής ενορχήστρωσης του Χατζιδάκι, ενισχύουν το αρχαίο ελληνικό πνεύμα στη μουσική σύνθεση. Η παράσταση λοιπόν της Μήδειας, του 1956, ήταν ένα υπόδειγμα παράστασης αρχαίου δράματος αλλά και καλλιτεχνικού προϊόντος που αναδεικνύει την «ελληνική ψυχή» εν γένει. Η σκηνοθετική ματιά της παράστασης αυτής, η οποία παρουσίαζε αρχαιοπρεπή στοιχεία με νεοελληνικές προεκτάσεις, ξεκαθάρισε και απομάκρυνε την προηγούμενη τάση για μουσειακή αναπαράσταση της αρχαίας τραγωδίας.

Η σκηνογραφία, εμβληματική και ταυτόχρονα με μια πολύ σύγχρονη για την εποχή αισθητική του Κλώνη, με το καινοτόμο στοιχείο της υπερύψωσης του χώρου της ορχήστρας, που έφερε τους υποκριτές πολύ πιο κοντά στους θεατές και τα νεωτεριστικά στοιχεία του Πρεβελάκη στη μετάφραση, εκσυγχρόνισαν κατά πολύ την παράσταση αυτή.

Τέλος, το μουσικό ταξίδι της αναζήτησης μιας διονυσιακής ατμόσφαιρας, που δώρισε ο Μάνος Χατζιδάκις, όπου αναδομεί τα θεμέλια της τραγωδίας και τα τοποθετεί στην παραδοσιακή μουσική, την βυζαντινή μουσική και το παρεξηγημένο ρεμπέτικο. Για τον Χατζιδάκι, πέρα από αυτή την αναζήτηση για την ανάδειξη του ελληνικού ιδεώδους, η παράσταση αυτή, λειτούργησε και ως μια αναζήτηση για το δικό του προσωπικό μουσικό και συνθετικό στυλ, το οποίο διαμορφώθηκε κάποια χρόνια μετά.

Οι κριτικές της εποχής που δέχθηκε το έργο, αναφέρουν για την παράσταση ότι ο τρόπος τον οποίο μετέληθε το Εθνικό Θέατρο κινήθηκε σε ένα αρκετά ευρύ φάσμα. Η «Μήδεια», είναι εν μέρει και ψυχολογική τραγωδία το χρονικό της οποίας ακολουθεί ένα πάθος, που ενώ το εμφύσησαν οι θεοί<sup>119</sup>, φτάνει σε ακραίες καταστάσεις οι οποίες σχετίζονται με την ιδιοσυγκρασία των ατόμων στα οποία αυτό το πάθος έχει ριζωθεί, ένα πάθος που δεν μπορεί να ξεφύγει από την ανθρώπινη ευθύνη.

Η σκηνογραφία του κ. Κλώνη με το λιτό, παραστατικό και καλαίσθητο του σκηνικό, εγκαταστάθηκε βαθύτερα από ότι συνηθίζονταν να εγκαθίστανται τα σκηνικά στην ορχήστρα γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να είναι πιο κοντά στο κοινό. Μερικοί ακόμη παράγοντες που συνέβαλαν στην επιτυχία της παράστασης ήταν τα κοστούμεια του κ. Φωκά, -για τα οποία δεν γίνεται κάποια πιο λεπτομερής αναφορά στις σωζόμενες κριτικές- καθώς και η μετάφραση του κ. Πρεβελάκη η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της εξυπηρέτησε τον σκοπό της και πραγματοποίησε ό,τι ακριβώς είχε υποσχεθεί στον επίλογο του βιβλίου που τυπώθηκε, ότι δηλαδή αυτή η μετάφραση δημιουργήθηκε για το θέατρο και ο σκοπός της ήταν να ακούγεται καθαρά και να καταλαβαίνεται άνετα.<sup>120</sup> Στις συγκεκριμένες κριτικές γίνεται αναφορά μονάχα σε ένα αδύνατο σημείο της σκηνοθεσίας και αυτό είναι το άρμα της Μήδειας, το οποίο σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο θύμιζε διαφημιστικό της Βέσπα.

Προχωρώντας στις ερμηνείες των ηθοποιών, η πρώτη περίπτωση για την οποία δίνονται πληροφορίες στις κριτικές είναι ο Χορός. Ο Χορός στη Μήδεια έχει μια μικρή ιδιαιτερότητα, συμμετέχει πολύ περισσότερο από ότι σε άλλα έργα, έτσι εδώ ο Μινωτής όρισε, ορθώς, οι κινήσεις του Χορού να είναι να μεν συντονισμένες αλλά ούτε χορευτικές, ούτε υπέρμετρα σχηματοποιημένες.<sup>121</sup> Εντοπίζεται ειδικότερα ευρύτατη ποικιλία στις κινήσεις και την απαγγελία του. Οι κοπέλες σχημάτιζαν αρμονικά συμπλέγματα<sup>122</sup> αλλά ταυτοχρόνως ακόμα και κατά την ομαδική απαγγελία, η άρθρωσή τους ήταν κρυστάλλινη και ο λόγος ευκρινής.

Μέσα στο γενικό σύνολο, η κα. Καπιτσινέα, χωρίς να ξεφεύγει από τον γενικό τόνο, χωρίς να παρασυρθεί σε αυτοπροβολή, έδωσε στην απαγγελία της χρώμα, παραστατικότητα και παλμό, κάνοντας έτσι το κοινό να την ξεχωρίσει. Οπτικά λοιπόν

---

<sup>119</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τόμος Ζ, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1974, σ.84.

<sup>120</sup> Ο.π.

<sup>121</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τόμος Ζ, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1974, σ.84.

<sup>122</sup> Ο.π.

το κοινό είχε επικεντρωθεί στην χάρη και την φυσιογνωμία<sup>123</sup> της κορυφαίας του Χορού, της κας Παναγιώτου, ενώ ακουστικά στον λόγο της κας Καπιτσινέα. Αναμφίβολα, το κορυφαίο σημείο της παράστασης ήταν η ερμηνεία της Κατίνας Παξινοπού. Ήταν σε πλήρη εναρμόνιση με το σκηνοθετικό πνεύμα το οποίο πρόβαλλε σε πρώτο επίπεδο το ανθρώπινο στοιχείο<sup>124</sup> και παράλληλα υπέδειξε όλες τις προεκτάσεις του ρόλου της. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, δεν έμεινε καρφωμένη επάνω στην σκάλα της εισόδου των ανακτόρων αλλά κατέβηκε στην ορχήστρα και κινήθηκε ανάμεσα στον Χορό κάτι που την έκανε να έρθει πιο κοντά στους θεατές.

Το παίξιμο της, αρκετά ρεαλιστικό, είχε συνέπεια και μεγαλοπρέπεια. Πίσω από την δραματικότητα διαφαινόταν η τραγικότητα του ρόλου της. Με αυτή της την ερμηνεία οι κριτικοί θεωρούν πως η Κατίνα Παξινοπού απέδειξε άλλη μια φορά πως δικαίως εθεωρείτο μια από τις κορυφαίες τραγωδούς της γενιάς της.<sup>125</sup> Όσον αφορά τους υπόλοιπους ρόλους, παίχτηκαν όλοι με δημιουργικό τρόπο και δίχως να εντοπίζονται λάθη πλαισιώνοντας την έξοχη ερμηνεία της Παξινοπού με πολύ αρμονικό τρόπο.<sup>126</sup> Ο κος Κωτσόπουλος ήταν έξοχος, ο κος Παρασκευάς άριστος και ο κος Μινωτής, αναλαμβάνοντας να παίξει το μέρος του Άγγελου, έδειξε πως για τους μεγάλους και άξιους ηθοποιούς δεν υπάρχουν δεύτεροι ρόλοι και πως μπορούν να διαπρέψουν σε οποιονδήποτε ρόλο.<sup>127</sup>

Η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, αποτέλεσε βασικό παράγοντα επιτυχίας του συνόλου. Ο συνθέτης, γνώριζε να εμπνέεται από τις αγνότερες ελληνικές μουσικές πηγές<sup>128</sup> και ταυτοχρόνως κατείχε την υψηλή τέχνη να επεξεργάζεται ριζικά τις πρώτες ύλες του, δίνοντας έτσι στα δημιουργήματά του την σφραγίδα του. Η μουσική του δεν είναι κάποια αντιστικτική διασκευή. Οι μουσικές του είναι πρωτότυπες «Χατζηδάκειες» συνθέσεις και ακραιφνείς ελληνικές<sup>129</sup> Δεν εσκύλευσε την λαϊκή μουσική της πατρίδας του αλλά λόγω της ίδιας της καταγωγής του ενυπήρχε ήδη μέσα του.

---

<sup>123</sup> Ο.π.

<sup>124</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τόμος Ζ, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1974, σ.85.

<sup>125</sup> Ο.π.

<sup>126</sup> Στο ίδιο.

<sup>127</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τόμος Ζ, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1974, σ.85.

<sup>128</sup> Μ., Καραγάτσης, «Η Μήδεια», εφημ. *Βραδυνή* 26 Μαΐου 1956.

<sup>129</sup> Ο.π.

### 2.3. Αριστοφάνη: Όρνιθες

Οι «Όρνιθες», ήταν η ιστορική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, που ανέβηκε το καλοκαίρι του 1959 και παρουσιάστηκε μόνο για μια βραδιά στο Ηρώδειο. Η παράσταση αυτή θα συμμετείχε στο Φεστιβάλ Αθηνών και ήταν η πρώτη φορά που ο ΕΟΤ παραχωρούσε ένα από τα αρχαία θέατρα της χώρας στο Θέατρο Τέχνης για να παρουσιάσει την δουλειά του. Η υλοποίηση της συγκεκριμένης παραγωγής όμως, ξεσήκωσε σάλο αντιδράσεων και εξαιτίας αυτών διακόπηκε. Ο Κουν, ανεβάζοντας τους «Όρνιθες», ήλπιζε να ξαναζωντανέψει το ψυχαγωγικό πνεύμα που εκφράζεται με το έργο του Αριστοφάνη. Ωστόσο, δεν ενδιαφερόταν για την απόλυτα πιστή μετάφραση του έργου, αφού ένα μεγάλο μέρος του χιούμορ θα χανόταν, επειδή οι αναφορές δεν θα είχαν νόημα για τον σύγχρονο θεατή. Ήθελε η ευθυμία που προκαλούσε το αριστοφανικό χιούμορ με τις βωμολοχίες και τις αγοραίες εκφράσεις, να είναι πιο προσιτό στο σύγχρονο κοινό.

Προκειμένου να πετύχει αυτόν του τον στόχο, ο Κουν έπρεπε να βασιστεί σε μια μετάφραση που δεν θα προσπαθούσε να αποκρύψει, την προκλητική και συχνά ασελή έως και αιρετική γλώσσα του Αριστοφάνη. Μια ακόμη αλλαγή, ήταν να προσαρμόσει μέρη του κειμένου και κυρίως όσες σκηνές είχαν να κάνουν με κοινωνική και πολιτική σάτιρα, προκειμένου να είναι επίκαιρες με συνεπαγωγές σε γεγονότα της εποχής. Μια ακόμη καινοτομία στην οποία προχώρησε ήταν σχετικά με τα πρόσωπα του έργου. Θεωρούσε πως τα πρόσωπα του έργου θα έπρεπε να έχουν και εκείνα σύγχρονα χαρακτηριστικά για να μπορούν οι θεατές να ταυτιστούν περισσότερο μαζί τους. Η υλοποίηση όλων αυτών των καινοτομιών του Κουν, παρόλα αυτά, δεν επηρέαζε ούτε διαφοροποιούσε την πλοκή του έργου. Η εκδοχή αυτή, παρά την εκσυγχρονισμένη ερμηνεία, παρέμενε στην ουσία, πολύ πιο πιστή στο πρωτότυπο από όλες τις αυτολεξεί, προσεγγίσεις που είχαν παρουσιαστεί στην ελληνική σκηνή κατά καιρούς.

Από την αρχή της παράστασης υπήρχε μεγάλη ένταση στο κοινό, καθώς έβρισκαν την εκδοχή του Κουν τολμηρή και προκλητική. Η ένταση εκδηλωνόταν μέσω συχνών διακοπών από έντονα χειροκροτήματα των ένθερμων θαυμαστών της δουλειάς του, είτε από σφυρίγματα και γενικότερα από μια αναταραχή, που προκαλούσαν όσοι αισθάνονταν προσβεβλημένοι από την προκλητικότητα του έργου<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, εφημ. *Καθημερινή*, 1 Σεπτεμβρίου 1959.

Αυτό που έκανε το ποτήρι να ξεχειλίσει ήταν η σκηνή κατά την οποία ο ιερέας ετοιμαζόταν να θυσιάσει ένα πρόβατο στους θεούς της Νεφελοκοκκυγίας. Ο ιερέας στην παράσταση του Κουν, απεικονιζόταν ως σύγχρονος Έλληνας παπάς, ο οποίος εκφωνούσε λόγο τονισμένο πάνω στους βυζαντινούς ψαλμούς της ορθόδοξης θείας λειτουργίας.

Η αντίδραση του κοινού σε εκείνη την σκηνή ήταν τόσο έντονη που προκάλεσε πανδαιμόνιο αφού αρκετοί από τους θεατές φώναζαν «Ντροπή, ντροπή, σταματήστε την παράσταση», ενώ την ίδια στιγμή άλλοι προσπαθούσαν να σταματήσουν τους διαμαρτυρόμενους χειροκροτώντας δυνατά και φωνάζοντας «Δημοκρατία, Δημοκρατία. Έξω οι αντιδραστικοί». Με αυτό το χάος, που κράτησε αρκετή ώρα, αναγκαστικά διακόπηκε η παράσταση.

Ο Τσάτσος που, ήταν ο τότε διοικητής του ΕΟΤ, βρισκόταν στο κοινό και θιγμένος από την «ασέβεια» του Κουν, εγκατέλειψε το θέατρο. Την επόμενη μέρα, κάνοντας χρήση της εξουσίας του, διέταξε την ακύρωση όλων των παραστάσεων των «Ορνίθων» που είχαν προγραμματιστεί. Οι κριτικές των εφημερίδων, σχεδόν ομόφωνα αποκήρυσσαν την εκδοχή του Κουν και πιο συγκεκριμένα την «αεροσυλία» που διέπραξε απεικονίζοντας έναν ορθόδοξο ιερέα, την προκλητική μετάφραση του κειμένου από τον Βασίλη Ρώτα αλλά και τους, όπως εκείνοι τους χαρακτήριζαν, «εσκεμμένους και απροκάλυπτους ετεροχρονισμούς».

Οι κριτικοί εξαπέλυσαν δριμείες επιθέσεις στον Κουν και το Θέατρο Τέχνης και η παραγωγή αυτή στιγματίστηκε ως μια από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές «αποτυχίες» της σύγχρονης ελληνικής σκηνής. Ο Κουν σε συνέντευξη του δήλωσε πως ανέβασε τους «Ορνιθες» σύμφωνα με το πνεύμα του Αριστοφάνη και μ' ένα ύφος που έχει ακολουθήσει για 25 χρόνια, ενώ μεταξύ άλλων δήλωσε πως σεβάστηκε το πνεύμα του Αριστοφάνη.

Η παράσταση αυτή μέσα σε ελάχιστα χρόνια μεταμορφώθηκε σε ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του Κάρολου Κουν, ώστε οι «Ορνιθες» να καθιερωθούν ως σήμα κατατεθέν του. Αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι το σκάνδαλο που δημιουργήθηκε γύρω από την πρώτη παραγωγή αποτέλεσε τελικά την καλύτερη διαφήμιση για το έργο. Εμπιστευόμενος την ποιότητα της δουλειάς του ο Κουν, αποφασίζει να ανεβάσει το έργο μόνος του. Ένα χρόνο μετά η αποκηρυγμένη αυτή εκδοχή των «Ορνίθων» κατάφερε να αποκατασταθεί στα μάτια και του κοινού και των κριτικών με έναν ανεξήγητο τρόπο. Η στάση κοινού και κριτικών μεταβλήθηκε άρδην, ώστε σε ένα διάστημα λίγων χρόνων κριτικοί που είχαν καταδικάσει την παράσταση,



πλέον την εκθειάζαν και τη συνιστούσαν ανεπιφύλακτα, ενώ το κοινό συνωστιζόταν για να την παρακολουθήσει. Οι παραγωγές που ακολούθησαν έμειναν σε μεγάλο βαθμό πιστές στην πρωτότυπη παράσταση, αλλά υπέστησαν κάποιες μικρές αλλαγές.

Η διαμάχη γύρω από τους «Ορνιθες» και η μετέπειτα αποκατάστασή τους, βοήθησε στην καθιέρωση του Θεάτρου Τέχνης και του Κουν ως μεγάλου σκηνοθέτη των αρχαίων ελληνικών έργων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Μια μεγάλη ευκαιρία που παρουσιάστηκε στη συνέχεια ήταν μια πρόσκληση τον Ιούλιο του 1962 από το «Φεστιβάλ των Εθνών» στο Παρίσι. Αυτό το ταξίδι ήταν πολύ επιτυχημένο και αύξησε κατακόρυφα την φήμη του θιάσου και του σκηνοθέτη του. Με την επιστροφή τους στην Ελλάδα έφεραν και πληθώρα επαίνων από τις σημαντικότερες εφημερίδες της Γαλλίας αλλά και το βραβείο της καλύτερης ξένης συμμετοχής στο φεστιβάλ το οποίο το μοιράστηκαν με το Εθνικό Θέατρο. Έκτοτε βρίσκονται μόνιμα στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης, ενώ κάθε άλλη παράσταση των «Ορνιθων», εξαιτίας της σύγκρισης με την παράσταση του Κουν, έχει ατυχήσει.

Αυτό, σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο συνέβη διότι «Οι αριστοφανικές του ταυτίσεις ήταν ταυτίσεις όχι μόνο ρόλων αλλά και ρυθμών, κλίματος, θερμοκρασίας, χρωμάτων ακόμα και οσμών. Ο Αριστοφάνης του Κουν ερχόταν από την Προύσα και την Κωνσταντινούπολη των παιδικών και εφηβικών του χρόνων. Ήταν η επιστροφή στην αθωότητα, η νοσταλγία του χαμένου παραδείσου, η ηχώ παιδικής κραυγής αγαλλιιάσεως».

Οι «Ορνιθες», θεωρούνται σήμερα στην Ελλάδα, ορόσημο για την σύγχρονη προσέγγιση της Αττικής Κωμωδίας. Οι παραστάσεις του προέβαλαν τα συστατικά της ζωντανής σύγχρονης ελληνικής κουλτούρας και αποτέλεσαν την «επιτελεστική στροφή» για την σκηνοθεσία και την πρόσληψη του Αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο της εποχής εκείνης και πρότειναν νέους δρόμους στους μετέπειτα Έλληνες σκηνοθέτες για πολλούς και ποικίλους πειραματισμούς.

Οι συντελεστές της παράστασης του '59 ήταν οι ακόλουθοι: την μετάφραση, την διασκευή και τους στίχους, τα είχε επιμεληθεί ο Βασίλης Ρώτας, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν ενώ τα κοστούμεια τα είχε αναλάβει ο Γιάννης Τσαρούχης, την μουσική ο Μάνος Χατζιδάκις και τις χορογραφίες η Ραλλού Μάνου. Τους κύριους ρόλους ενσάρκωναν οι Δ. Χατζημάρκος, Κ. Μπάκας, Ε. Σώκου, Γ.Κωνσταντίνου. Στο χορό των Ορνιθων έπαιζαν :Γ. Λαζάνης, Α. Καπελλαρή, Μ. Μαρμαρινού, Μ. Κουγιουμτζής, Σ. Μιχοπούλου, Θ. Κατσαδράμης, Κ. Πίτσιος, Δ. Ιωακειμίδης, Α. Ουδινότης, Χρ. Δοξαράς, Χρ. Δακτυλίδης, Χρ. Αδαμόπουλος, Φ. Παπαχρυσάνθου, Γ. Φέρτης, Δ.

Βάγιας, Ν. Μπουγάς, Γ. Οικονόμου, Α. Πανταζοπούλου. Χορευτές: Ρ. Καμπαλλάδου, Α. Περρής κ.α.

Οι «Όρνιθες», ως κωμωδία, ανήκουν σε μια κατηγορία έργων που διαμορφώθηκε από την άνοδο και την πτώση της αθηναϊκής δημοκρατίας του πέμπτου αιώνα. Όπως συμβαίνει με τα περισσότερα έργα του Κουν, έτσι και σε αυτό, ο λαϊκός εξπρεσιονισμός είχε σημαντική επίδραση στην καλλιτεχνική απόδοση και ερμηνεία του έργου. Ο Μάνος Χατζιδάκις για αυτήν την παράσταση έγραψε συνολικά 26 τραγούδια. Καθώς στην παρούσα εργασία, αναφέρονται 4 έργα του συνολικά, δεν θα αναλυθούν και τα 26 αλλά ενδεικτικά θα παρουσιαστούν 8 από τα τραγούδια της παράστασης των Όρνιθων, που παρουσιάζουν με εύλωτο τρόπο κάποια ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά, είτε αυτά αφορούν στο ρυθμό, είτε στην μελωδία είτε ακόμη και στη σχέση μουσικής, λόγου και κίνησης.

Όλα τα έργα του Χατζιδάκι στην παράσταση αυτή, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το καθένα ξεχωριστά θέμα έρευνας και εργασίας, όμως ειδικότερα η μουσική του για το αρχαίο δράμα (στην περίπτωση αυτής της εργασίας οι «Όρνιθες» και η «Μήδεια»), χρειάζεται δική της ξεχωριστή πολύχρονη έρευνα καθώς έχει πολυεπίπεδες πτυχές οι οποίες χρήζουν εμβριθούς ανάλυσης.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Χατζιδάκις, το 1959 που γράφει πρώτη φορά την μουσική για τους «Όρνιθες», καθένας από τους συντελεστές, (Κουν, Τσαρούχης, Χατζιδάκις) είχε διαφορετική αντίληψη και συνακόλουθα και διαφορετικές προσεγγίσεις για το έργο του Αριστοφάνη. Έτσι διαπίστωσαν κατά τη διάρκεια των γενικών δοκιμών ότι υπήρχε σαφής διάσταση μεταξύ των οραμάτων των τριών δημιουργών και πως η δουλειά που είχαν κάνει ως εκείνη τη χρονική στιγμή δεν ήταν αυτή που τουλάχιστον ανέμενα ο ένας από τον άλλο.

Αργότερα τόσο ο Κουν σε συνέντευξη του όσο η Ραλλού Μάνου αλλά και ο Χατζιδάκις με ένα σημείωμα του στην πρώτη έκδοση του δίσκου, παραδέχτηκαν πως η πρώτη έκδοση των «Όρνιθων», «ήταν ανώριμη, δεν έδεναν τα επιμέρους στοιχεία. Άλλα έπαιζε η μουσική και άλλα έλεγε ο Χορός».<sup>131</sup> Ομοίως και ο Γιάννης Τσαρούχης, σε συνέντευξη του αναφερόμενος για τα κοστουμια που είχε κάνει για τους «Όρνιθες» και γενικότερα για όλη την διαδικασία της πρώτης παράστασης επισήμαινε χαρακτηριστικά: «Αποφάσισα καλώς ή κακώς, τα πουλιά να τα κάνω όπως είναι τα πουλιά. Να μοιάζουν πολύ με τα πουλιά που αναφέρει ο Αριστοφάνης. Η πρώτη άτυχη

---

<sup>131</sup> Γιώργος, Τζεδάκις, *Κάρολος Κουν*, Ελευθεροτυπία, 2009, σ.162.

παράσταση που τη σταμάτησε η αστυνομία, δεν είχε πολύ καλά κοστούμια και δεν ήταν έτοιμη από πάσης απόψεως: και από της δικής μου και από εκείνες των Κουν και Χατζιδάκι. Είχα αντιγράψει τα σχήματα από τα πουλιά από ένα ορνιθολογικό βιβλίο και βέβαια τα είχα συνδυάσει με κοστούμια των ερυθρόδερμων που έχουν φτερά στα δυο μπράτσα και χορεύουν κουνώντας τα χέρια τους.

Την δεύτερη φορά τα έκανα στο ίδιο πνεύμα περίπου, πιο απλοποιημένα και την τρίτη κατάλαβα ότι δεν πρέπει να μοιάζουν με πουλιά συγκεκριμένα, αλλά να ναι κοστούμια γυμνών ανθρώπων που έχουν κολλήσει στον πισινό τους φτερά»<sup>132</sup>. Αντιθέτως, ο Χατζιδάκις αρχικά θεωρούσε την πρώτη αυτή παράσταση «την πλέον σημαντική, ανθρώπων του κύρους και της σημασίας του Κουν, του Τσαρούχη, της Μάνου», ενώ χαρακτήριζε την μουσική του «ως την πλέον ώριμον που έχω γράψει μέχρι σήμερα για το θέατρο». Αργότερα, ωστόσο παραδέχτηκε και αυτός όπως και οι υπόλοιποι, την ανωριμότητα της πρώτης εκδοχής, με ένα σημείωμα στην πρώτη έκδοση του δίσκου.

Το 1960, ο Κουν προτρέπει τον Χατζιδάκι να ηχογραφήσει την μουσική του με τέσσερα μόνο όργανα, η οποία όμως όπως μας αναφέρει ο Χατζιδάκις «τον βόλεψε να συνδέσει τη λαϊκή Αριστοφάνεια παράσταση του». Από το 1962 μέχρι το 1963, ο Χατζιδάκις αναστοχάζεται πάνω σε όλες τις λεπτομέρειες της μουσικής της παράστασης μια και πέρα από την σύνθεση, είχε υπό την ευθύνη και καθοδήγησή του και το συνολικό κόστος της μουσικής παραγωγής.

Το 1964 τελικά αποφασίζει και προβαίνει πράγματι στην ενορχήστρωση, ηχογράφιση και ολοκλήρωση του έργου «Ορνιθες». Τον ίδιο χρόνο παρουσιάζει τους «Ορνιθες» ως μια καντάτα<sup>133</sup> - μπαλέτο για μικτή και παιδική χορωδία, ορχήστρα και τέσσερις σολίστες τραγουδιστές, στην πρώτη συναυλία της Πειραματικής Ορχήστρας μέσα στο Φεστιβάλ Αθηνών. Δημιούργησε ένα έργο που μπορεί να σταθεί επάξια και σε μια συναυλία λειτουργώντας σαν καντάτα αλλά και σε ένα θέατρο λειτουργώντας ως μπαλέτο, αποπλίζοντας άραυτα, κάποιους σοβαροφανείς κύκλους που πίστευαν πως οι μουσικές γνώσεις του Χατζιδάκι δεν αρκούσαν για πιο σύνθετα και δύσκολα έργα.

Το έργο αυτό αποτελεί έναν ακόμη μεγάλο καλλιτεχνικό σταθμό τόσο για τον ίδιο το δημιουργό όσο και για την σύγχρονη ελληνική μουσική. Η μουσική του Μάνου

---

<sup>132</sup> Ο.π., σ. 28 - 32.

<sup>133</sup> Είδος μουσικής φωνητικής σύνθεσης.

Χατζιδάκι, στους «Όρνιθες» βασίζεται ανυπέρθετα σε λαϊκά μοτίβα. Μπορεί κανείς να εντοπίσει εμφανείς επιρροές, από ρυθμούς όπως ο Ζεϊμπέκικος και ο Τσάμικος, καθώς και από την βυζαντινή μουσική και πιο συγκεκριμένα από τη θεία λειτουργία. Χορωδία, ορχήστρα, σολίστ συνυπάρχουν σε μια απόλυτη μουσική ισορροπία μέσα σε ένα πλήθος από υπέροχους συνδυασμούς ρυθμών και μελωδιών που είναι πρωτότυποι, εμπνευσμένοι και έχουν μια μουσική αρχιτεκτονική αυστηρότητα. Σε αυτή την καντάτα, η μουσική γλώσσα που είναι πολυποίκιλη και με πολύ δυνατά εκφραστικά μέσα, ξαφνιάζει τον ακροατή.

Στο έργο αυτό, εμφανίζονται πολλά και διαφορετικά μέρη τα οποία συνθέτουν το έργο και παρόλο που είναι τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, καθώς άλλες φορές η χορωδία τραγουδά μόνη της, χωρίς μουσική συνοδεία, ενώ άλλες φορές επιλέγεται από τον δημιουργό, μόνο μια φωνή με μια άρπα ή ένα βιολί με ένα φλάουτο, με μια κιθάρα και ένα μαντολίνο ή και μια τεράστια ορχήστρα μαζί με την χορωδία και τους σολίστ.

Ο Χατζιδάκις καταφέρνει να τα συνδυάσει όλα αυτά, αποτελεσματικά μεταξύ τους ώστε να δημιουργήσουν ένα αδιαίρετο μουσικό σύνολο με ανάλαφρο ύφος αλλά και ταυτόχρονα στιβαρότητα κάνοντας ολόκληρο το έργο να μοιάζει με ένα τραγούδι. Μάλιστα, η αίσθηση αυτού του ενός τραγουδιού, δεν σταματά ποτέ, ακόμη και στα μέρη τα οποία έχουν πιο μοντέρνα μουσική γραφή ή στα ρετσιτατίβο. Στην μουσική του για αυτό το έργο, την οποία ο Χατζιδάκις συνέθετε σιγά σιγά κατά την διάρκεια των προβών, εντοπίζονται στοιχεία έμπνευσης από ποικίλα μουσικά είδη πέρα από το λαϊκό τραγούδι και την παράδοση του τόπου του, όπως για παράδειγμα από το είδος της Conga<sup>134</sup>. Ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί στο συγκεκριμένο έργο, ένα ευρύ φάσμα διαφορετικών ειδών, από τον Καρλ Όρφ στον Βίλλα Λόμπους<sup>135</sup> και από την Ελληνική στην Ανατολίτικη μουσική, δημιουργώντας όμως λιτές μελωδικές γραμμές.

Ο τρόπος που χειρίζεται τους ρυθμούς, τα ηχοχρώματα και όλους αυτούς τους ηχητικούς όγκους, δημιουργούν μια «ηχητική ατμόσφαιρα» η οποία σε συνδυασμό με τον λόγο και το τραγούδι, υποστηρίζουν την δραματική δράση και ενισχύουν την ροή της μουσικής σε όλο το έργο με έναν φυσικό και πηγαίο τρόπο.

Η μουσική του σύνθεση σε αυτή την παράσταση αποτελείται από ένα σύνολο μελωδικών στοιχείων, τα οποία παρουσιάζονται υπό τη μορφή του διπόλου ερώτηση - απάντηση, μέσα από το οποίο «προέκυπταν ομοφωνικά σχήματα σε επαναλήψεις, αλλά

---

<sup>134</sup> Κουβανέζικη μουσική και επίσης έτσι ονομάζεται και το Κουβανέζικο κρουστό.

<sup>135</sup> Βραζιλιάνος συνθέτης, ο πρώτος νοτιοαμερικανός που δημιούργησε μουσική, από τους πιο σημαντικούς του 20ου αιώνα.

και ρυθμική ποικιλία και διαφοροποιήσεις ως προς την δυναμική, το τέμπο και την φρασεολογία». Ο Χατζιδάκις κατάφερε, αυτή η μουσική και οι ρυθμοί να γίνουν εικόνες «μέσω της κίνησης και του λόγου» από τον Χορό, ο οποίος δεν ήταν πάντοτε απόλυτα συγχρονισμένος, όπως είχαμε συνηθίσει στα χορικά του Αρχαίου δράματος, ωστόσο, λειτουργούσε αντιστικτικά και πολυφωνικά. Στην παράσταση του 1960 και του 1975 (που υπάρχει βιντεοσκοπημένη), οι οποίες μελετήθηκαν βιβλιογραφικά για αυτή την εργασία, η Ζουζού Νικολούδη, υπέγραφε τις χορογραφίες.

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός πως στην χορογραφία της, εφάρμοσε την οπτικοποίηση της μουσικής, μέσω της κίνησης, στην οποία παρατηρούμε ότι υπερέχουν οι δραματικές ιδέες καθώς επίσης και φόρμες χορού οι οποίες είναι απροσδόκητες και οι οποίες συνδέονται στενά με την σύνθεση, τον συναισθηματικό χρωματισμό, την συνολική δομή, τα ρυθμικά σχήματα και γενικά το νόημα. Αυτή η οπτικοποίηση λόγου και μουσικής στην κίνηση, που λειτουργεί ως ένα μουσικό δομικό χαρακτηριστικό αλλά και η αντίστιξη που υπάρχει στην χορογραφία, οδηγούσε κάποιες φορές σε ομοφωνία και άλλες σε πολυφωνία, στοιχεία τα οποία ωστόσο λειτούργησαν θετικά προς την κατεύθυνση της αναβάθμισης της δυναμικής δράσης του έργου.

Η αντιστικτική επεξεργασία μέσω «της κίνησης των σωμάτων των ερμηνευτών», είχε ως επακόλουθο μια «ισοδύναμη και ενιαία οργανική μορφή», στα σημεία του έργου όπου παρουσιαζόντουσαν οι χορογραφίες και λειτουργούσε υποστηρικτικά στις συναισθηματικές καταστάσεις και τα νοήματα του λόγου. Έτσι, προέκυπτε παράλληλη σύνθεση χορογραφίας - μουσικής κατά την διάρκεια της πρόβας με την καθοδήγηση του Κουν.

Τα τραγούδια την ανάλυση των οποίων επιχειρεί η παρούσα εργασία<sup>136</sup>, είναι ο *Πρόλογος* (ο οποίος μάλιστα επαναλαμβάνεται συνολικά 3 φορές μέσα στο έργο), η *Αηδόνα*, το *Προσκλητήριο του Έποπα*, η *Πάροδος*, το *Ω! Καλή μου ξανθιά*, το *Ντελάλημα*, το *Δοξαστικό* και η *Έξοδος*. Η παράσταση ξεκινά με τον *Πρόλογο*, («Αν κανείς σας ω! θεατές μας»), το οποίο μουσικό κομμάτι, παρουσιάζεται άλλες δυο φορές κατά την διάρκεια της παράστασης. Πρόκειται για ένα μικρό σε διάρκεια κομμάτι, μόλις 44 δευτερόλεπτα και σε κλίμακα E majeure. Αμέσως ο θεατής παρατηρεί ένα πιο επιβλητικό άκουσμα και ταυτόχρονα πιο χαρμόσυνο από ότι μια minore κλίμακα. Έχει αργό ρυθμό και τραγουδιέται χωρίς την συνοδεία μουσικών οργάνων, μόνο με φωνητικά από Μικτή και Παιδική χορωδία, δημιουργώντας ένα πολυφωνικό σύνολο,

---

<sup>136</sup> Και εδώ η ανάλυση των τραγουδιών έγινε κυρίως απο προσωπική έρευνα της γραφούσης επάνω στις παρτιτούρες και το ακουστικό υλικό.

το οποίο θυμίζει τα ακούσματα της εκκλησιαστικής μουσικής. Το τραγούδι αυτό δημιουργεί ένα κλίμα ηρεμίας και μια καθαρότητα, και καλεί το κοινό να τους συνοδεύσει στον κόσμο τον «Ορνίθων. Το τόσο ήρεμο κομμάτι της εισαγωγής, ο ρόλος του οποίου είναι να εισάγει τον θεατή στην ατμόσφαιρα του έργου, αποτελεί μια έξυπνη σκέψη του συνθέτη αφού στη συνέχεια ακολουθεί το ορχηστρικό κομμάτι «πέταγμα πουλιών», το οποίο είναι πολύ πιο ζωντανό και με μια μεγάλη γκάμα από ήχους που μιμούνται το πέταγμα και τις φωνές των πουλιών. Έτσι, δεν αποκαλύπτει εξαρχής το τι πρόκειται να ακολουθήσει και ταυτόχρονα με το χρώμα που δίνει αυτό το τραγούδι, είναι σαν να λαμβάνει χώρα μεταξύ του θιάσου και του κοινού μια μυστικά αιωρούμενη στον αέρα ιεροτελεστία που θα τους μυήσει στον κόσμο των πουλιών.

Περνώντας στο **τραγούδι της Αηδόνας**, (η οποία είναι ένα βουβό πρόσωπο και μόνο το τραγούδι της ακούγεται σε όλο το έργο), σε κλίμακα G minore, ακούγεται γυναικεία φωνή, χορωδία και η ορχήστρα. Στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν υπάρχουν στίχοι, παρά μόνο οι φωνές που τραγουδούν «ω» και φυσικά η ορχήστρα που τους συνοδεύει με την μελωδία του τραγουδιού.

Για το τραγούδι της Αηδόνας, ο Χατζιδάκις έχει δεχθεί επιρροές από διαφορετικές μουσικές ιδέες. Αρχικά, είναι εμφανής η επιρροή από την βραζιλιάνικη μουσική, καθώς το τραγούδι, αποτελεί μια διασκευή του «Bachianas Brasileiras no5» του Βίλλα Λόμπους στο οποίο ο Χατζιδάκις, έχει κάνει αρκετές αλλαγές και διαφοροποιήσεις. Αρχικά, το κομμάτι του Βίλλα Λόμπους, ήταν γραμμένο για φωνή (σοπράνο) και κιθάρα, ενώ ο Χατζιδάκις προσθέτει χορωδία και ορχήστρα, τη στιγμή όμως που η ρυθμολογία παραμένει και στα δυο κομμάτια αργή. Όσον αφορά την τονικότητα, το κομμάτι του Βίλλα Λόμπους είναι σε A minore, ενώ ο Χατζιδάκις κρατά την minore κλίμακα αλλά κατεβαίνει έναν τόνο κάτω στην G minore, ίσως και για λόγους που έχουν να κάνουν με την φωνητική έκταση της ερμηνεύτριας, ή με το πως δένει το συγκεκριμένο κομμάτι με το επόμενο που είναι το Προσκλητήριο του Έποπα.

Στο τραγούδι αυτό είναι εμφανείς οι επιρροές και τα χαρακτηριστικά του ελληνικού μουσικού μοντερνισμού. Ξεκινά η χορωδία και αμέσως μετά μπαίνει και η σολίστ, τραγουδώντας. Σε αυτό το σημείο ακούγονται κάποιοι αρπισμοί<sup>137</sup> που λειτουργούν συνοδευτικά αλλά και η χορωδία σε πολύ χαμηλή ένταση που κρατά ισοκράτη<sup>138</sup>. Έπειτα, ακούγεται η χορωδία με ένα μοτίβο μελωδικό που σχηματικά θα μπορούσε να αποδοθεί κάπως έτσι : | α | αα | α | α |, με νότες | Ρε # | Ρε φυσικό Ρε# |

<sup>137</sup> Διαδοχικό παίξιμο των νοτών μια συγχορδίας.

<sup>138</sup> Όταν ο τραγουδιστής/ερμηνευτής, κρατά μια νότα ή μια μελωδία για αρκετή ώρα.

**Ρε φυσικό | Ντο φυσικό** |, το οποίο επαναλαμβάνεται 2 φορές σε χαμηλή ένταση, σχεδόν ψιθυριστά, προκειμένου να απαντήσει στην Αηδόνα και έτσι δημιουργείται ένα σχήμα ερώτησης - απάντησης, με τον ισοκράτη να συνεχίζει από κάποια μέλη της χορωδίας. Στην συνέχεια σολίστ και χορωδία ενώνονται και τραγουδούν μαζί με την χορωδία να κρατά τον ισοκράτη για λίγο και έπειτα να ακολουθεί ένα ανοδικό μελωδικό μοτίβο, δημιουργώντας πάλι το προγενέστερα αναφερόμενο, σχήμα ερώτησης - απάντησης.

Ακούγεται ακόμη μια απάντηση, από το κλαρινέτο αυτή τη φορά με ένα μικρό μοτίβο, το οποίο ακολουθεί μια απάντηση από το βιολί, η οποία και σηματοδοτεί την έναρξη μιας μουσικής «συζήτησης» ανάμεσα στο βιολί, την σολίστ και την χορωδία, που δημιουργούν πολυφωνικά σχήματα. Πλησιάζοντας προς το κλείσιμο του κομματιού, το κομμάτι επιστρέφει στο μοτίβο της αρχής με την ορχήστρα να έχει υποστηρικτικό ρόλο, την σολίστ να συνδιαλέγεται με τον χορό, να προχωρούν σε ένα *ritenuto*<sup>139</sup> και στο κλείσιμο του κομματιού.

Ο Χατζιδάκις για το συγκεκριμένο, επηρεάστηκε και από τις βυζαντινές ψαλμωδίες, με τα μακρόσυρτα φωνήεντα και τα γυρίσματα στην φωνή, καθώς και από τον ισοκράτη, του οποίου τον ρόλο έχει η χορωδία. Στο αρχαίο έργο η Αηδόνα, έχει επωμισθεί τη λειτουργία του αυλητή, ο οποίος έπαιζε ένα μουσικό κομμάτι στον αυλό, ενώ στον Χατζιδάκι ο αυλητής γίνεται τραγουδιστής προκειμένου να εξυπηρετήσει την ίδια ανάγκη και «παίζει μουσική» χρησιμοποιώντας το «όργανο» της ανθρώπινης φωνής. Ο Έποπας, καλεί την Αηδόνα λίγο πριν την Πάροδο, καθώς εκείνη έχει θεϊκή φωνή και σκορπά κρυστάλλινες μελωδίες, ώστε με την γλυκύτητα της φωνής της να «πυροδοτήσει» τη μουσική του Φοίβου που με τη σειρά της θα «πυροδοτήσει» τα τραγούδια και τους χορούς των αθανάτων. Το κάλεσμά της λοιπόν λειτουργεί ως μια εισαγωγή στην Πάροδο, και θα μπορούσαμε να πούμε πως η μουσική εδώ δίνει ξεκάθαρα την ατμόσφαιρα ενός κλητικού ύμνου<sup>140</sup>.

Μιας και όπως έχει ήδη αναφερθεί η Αηδόνα ήταν βουβό πρόσωπο, η επιλογή να χρησιμοποιηθούν μόνο φωνήεντα και όχι στίχοι για αυτό το τραγούδι, ήταν πολύ στοχευμένη και δραματουργικά ακριβής. Ο Χατζιδάκις με αυτό το κομμάτι του μεταφέρει όλα τα παραπάνω στοιχεία, όπως τη γλυκύτητα της Αηδόνας, το

---

<sup>139</sup> Η μουσική παίζεται όλο και πιο αργά.

<sup>140</sup> Ύμνος που χρησιμοποιείται για το κάλεσμα κάποιας θεότητας. Συνήθως στην επίκληση αυτή μνημονεύονται τόποι στους οποίους προτιμά να βρίσκεται η θεότητα, γίνεται αναφορά στις συνήθειες της, τη δύναμη και τα επιτεύγματά της.

μυσταγωγικό και τελετουργικό σκηνικό του καλέσματος κάνοντας την ατμόσφαιρα της σκηνής αυτής αλλά και του έργου μαγική.

Όπως και πιο πάνω, ο Έποπας είναι αυτός που καλεί τη Αηδόνα να τραγουδήσει. Ο Χατζιδάκις έντυσε μουσικά αυτή τη σκηνή γράφοντας το τραγούδι το οποίο θα αναλυθεί παρακάτω, με τίτλο « **Προσκλητήριο του Έποπα**». Σε τονικότητα B $\flat$  minore, το κομμάτι αλλάζει 3 φορές ρυθμό, ξεκινά με αργό ρυθμό στη συνέχεια εναλλάσσεται με πιο γρήγορο, για να ξαναλλάξει πάλι λίγο πριν το φινάλε και να γίνει και πάλι αργός. Εδώ τραγουδά ο ερμηνευτής και μικτή χορωδία με την συνοδεία όλης της ορχήστρας.

Το κομμάτι ξεκινά με μερικές συγχορδίες που συνοδεύουν τον ερμηνευτή. Μετά οι συγχορδίες παίζουν ένα πιο γρήγορο τέμπο, και εδώ έχουμε την είσοδο της χορωδίας η οποία απαντά στον τραγουδιστή λέγοντας τους στίχους που λέει και εκείνος, δημιουργώντας ωραίες διφωνίες. Ο ρυθμός γίνεται ακόμη πιο γρήγορος και πιο στακάτος από ότι πριν, για να φτάσουμε στον στίχο «**μακάρια αρμονία**» όπου αλλάζει ξανά ο ρυθμός, γίνεται αργός και οδηγεί στο φινάλε όπου ακούγεται αρχικά ένα μαντολίνο να παίζει και καθώς κάνει crescendo το συνοδεύει και ένα δεύτερο μαντολίνο κάνοντας του σεγόντα<sup>141</sup> και κλείνει το τραγούδι. Αυτό το σημείο προσδίδει σαφώς μια λαϊκή νότα στο τραγούδι αφού μας θυμίζει τα πρίμα - σεγόντα στα ρεμπέτικα τραγούδια.

Επόμενο μουσικό κομμάτι για το οποίο γίνεται λόγος είναι η «**Πάροδος**». Στην Πάροδο παρατηρείται μεγάλη ρυθμική ποικιλία και αρκετά διαφορετικά ηχοχρώματα. Για την ακρίβεια υπάρχει εναλλαγή 9 διαφορετικών μουσικών θεμάτων με ευρωπαϊκές, ελληνικές, και ανατολίτικες αναφορές. Είναι γραμμένο σε τονικότητα E minore, ωστόσο εξαιτίας των ελληνικών και ανατολίτικων αναφορών, παρατηρούνται αρκετές αλλοιώσεις λόγω των κλιμάκων αυτών των ειδών και παίζει όλη η ορχήστρα. Το πρώτο μέρος της Παρόδου είναι δομημένο πάνω σε δίσημο ρυθμό, εναλλάσσοντας τα 6/8 με 2/4<sup>142</sup> και καταλήγει σε ένα glissando.<sup>143</sup> Έχει στοιχεία από την ευρωπαϊκή μουσική τόσο αρμονικά όσο και μελωδικά. Το τραγούδι του Χορού είναι πολύ ρυθμικό σε σημεία των στίχων όπως «**Που που που[.] που ‘ναι αυτός που μας εκάλεσε**», ενώ σε σημεία όπως «**ποιος ο λόγος**» έχουμε μεγαλύτερη διάρκεια της μελωδίας.

<sup>141</sup> Διφωνίες: απο το ιταλικό secondo, που σημαίνει δεύτερος και μουσικά χρησιμοποιείται για να δηλώσει την δεύτερη φωνή στην εκτέλεση ενός τραγουδιού.

<sup>142</sup> Τα 2/4 σαν ρυθμό τα βρίσκουμε και στον δικό μας Χασαποσέρβικο.

<sup>143</sup> Σημαίνει γλιστρώντας, το πέρασμα απο μια σειρά με διαδοχικές νότες.



Στο δεύτερο μέρος ρυθμολογικά μένουμε στα 2/4 , σε πιο αργό τέμπο και ακόμη αλλάζει η μελωδική γραμμή, αφού ο Χορός τραγουδά διαστήματα 5ης. Θα μπορούσε κανείς να πει πως φέρνει στο νου στοιχεία από την βυζαντινή μουσική στο σημείο «**A, προδοθήκαμε πάθαμε ανόσια**» έως και μέχρι «**[...] σαν σύντροφος**» μοιάζοντας σαν ψαλμωδία.

Στο «**Καταπάτησε νόμους αρχαίους και τους όρκους των όρνιων επρόδωσε**» η ρυθμική αγωγή αλλάζει και προσομοιάζει στο ρυθμό του βαλς. Ακόμη, σημαντική για την ατμόσφαιρα εδώ είναι η Αηδόνα που στο «**επρόδωσε**» τραγουδά την μελωδία του καλέσματος, υπογραμμίζοντας την πλοκή, αφού ο Τσαλαπετεινός που της ζήτησε να τους καλέσει, θεωρείται από τα πουλιά ως προδότης.

Οι στροφές «**Με δόλο μας εκάλεσε...τροφή μας έκανε**» και «**Αμή με τούτο τ'όρνιο μας...να τους φάμε**» παρουσιάζουν στην αρχή σε μια μέτρια προς αργή ταχύτητα τα 2/4 τα οποία στους στίχους «**κομμάτια να τους κάνουμε κομμάτια να τους φάμε**» οι οποίοι επαναλαμβάνονται, έχουν επιτάχυνση. Αυτό λοιπόν, θυμίζει το δικό μας χασαποσέρβικο, το οποίο είναι ελληνικός ρυθμός των 2/4, που προέρχεται από την Μικρασία και απαντάται συνήθως στα λαϊκά και ρεμπέτικα τραγούδια και που όσο προχωρά το μουσικό κομμάτι τόσο επιταχύνει.

Στο δεύτερο μέρος παρεμβάλλεται μεταξύ των διάφορων αλλαγών στα μοτίβα πάντα το «**A, προδοθήκαμε πάθαμε ανόσια**», δίνοντας έτσι έμφαση στο γεγονός της προδοσίας. Η ορχήστρα σε αυτό το σημείο κάνει μια κορώνα, δίνοντας την ψευδή εντύπωση ενός φινάλε. Με αυτό τον τρόπο προχωρά στο τρίτο μέρος όπου ξεκινά σε χαμηλή ένταση η ορχήστρα και ξαφνικά μπαίνει δυναμικά ο χορός. Εδώ υπάρχουν επιρροές από την ανατολίτικη μουσική, καθώς τόσο η μελωδική γραμμή της χορωδίας όσο και της ορχήστρας, προσομοιάζουν σε κλίμακες με μόρια και έχουν πολλά γυρίσματα.

Προς το τέλος αυτής της στροφής ακούγονται πολύ ενδιαφέρουσες κλιμακώσεις τονικά και ρυθμικά από τον Χορό. Πλησιάζοντας προς το φινάλε και πιο συγκεκριμένα στην τελευταία στροφή κάνει την εμφάνιση του ένα ορχηστρικό σόλο από το κλαρινέτο που χρησιμοποιεί ανατολίτικα μελωδικά μοτίβα, για να περάσει σε ρυθμό του κουβανέζικου χορού Conga<sup>144</sup>. Εδώ οι πρώτοι στίχοι «**Αέρα Κελελέφ**»<sup>145</sup>, λέγονται τρεις φορές, ρυθμικά ξεκινώντας από ψίθυρο και όσο πηγαίνει δυναμώνουν.

<sup>144</sup> Conga ονομάζονται κάποια κουβανέζικα τύμπανα, αλλά και ο χορός.

<sup>145</sup> Σε κάποιες συλλογές στίχων υπάρχει και η γραφή «Αέρα κι ελελεύ'» Εδώ χρησιμοποιήθηκε η πιο διαδεδομένη εκδοχή, αλλά αναφέρεται και η άλλη.

Δίνου την αίσθηση πως μαγεύουν κάποιον με αυτή την επανάληψη, που δίνει και ένα εκστατικό διονυσιακό κλίμα. Έπειτα από τον στίχο *«χαμηλώστε μπρος τις μύτες»* μέχρι και τον τελευταίο στίχο *«το τσουκάλι σπάσε πρώτα»*, το κλίμα είναι εύθυμο, σαν σε ρυθμούς καρναβαλιού, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα αντίθεση με τη στιχουργική που μιλά για τσακωμό και βία. Ο Χατζιδάκις εδώ, με τις μελωδίες του δίνει ξεκάθαρα στον θεατή / ακροατή την ατμόσφαιρα της επίθεσης των πουλιών καθώς και του εκνευρισμού τους.

Στο συγκεκριμένο τραγούδι βλέπουμε μια οργανική αλληλεξάρτηση της χορογραφίας με την μουσική. Ο Χορός ερμηνεύει τις δυο πρώτες φράσεις *«Που, που, που...μας εκάλεσε»*, στάσιμος, κοιτώντας το κοινό, έχοντας λυγισμένα πόδια. Τα χέρια του είναι ανοικτά σαν φτερά πουλιού, και έχοντας έναν «ρυθμικό παλμό σε ολόκληρο το σώμα»<sup>146</sup> κουνά το κεφάλι του προς όλες τις κατευθύνσεις στον ρυθμό και τους τονισμούς της μουσικής. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, το τραγούδι σε εκείνο το σημείο καταλήγει σε ένα *glissando*, το οποίο υποστηρίζεται τόσο φωνητικά όσο και κινητικά από τον Χορό με την εξής μορφή: ο Χορός, ανεβάζει το σώμα και τα χέρια προς τα πάνω.

Στην δεύτερη στροφή *«Α προδοθήκαμε πάθαμε ανόσια»*, ο Χορός των πουλιών, ακολουθώντας την μελωδία «Ααα» που είναι ανοδική, ανεβάζει το κέντρο βάρους του διαδοχικά προς τα επάνω και με τα χέρια αντίστοιχα με ανοικτές παλάμες και έπειτα κατεβάζει το κέντρο βάρους του χαμηλά με τα χέρια να σχηματίζουν ένα σχήμα που μοιάζει με γωνία ακολουθώντας το τραγουδιστικό μέρος του κομματιού *«προδοθήκαμε επάθαμε ανόσια»*, το οποίο σε σχέση με το πιο λυρικό «Ααα», είναι πιο *staccato*, και δημιουργεί κατά αυτόν τον τρόπο «ένα είδος συναισθηματικής στίξης».<sup>147</sup>

Ακόμη, η πότε αντιστικτική και άλλοτε αρμονική χρήση της μουσικής σε συνδυασμό με την ποικιλία που υπάρχει στις κινήσεις, δημιουργεί αυτές τις «απρόσμενες και συνεχώς εξελισσόμενες κινητικές φόρμες του Χορού».<sup>148</sup> Έτσι, εμφανίζονται διαφορετικά κινητικά μοτίβα ή ένα μοτίβο αλλά με διάφορες παραλλαγές που διαδέχονται η μία την άλλη και διαρκούν για δυο ή και περισσότερα μουσικά μέτρα που δημιουργούν κινητικές φράσεις. Αυτές οι φράσεις συνδιαλέγονται με τη μουσική

<sup>146</sup> Αρετή, Βασιλείου (επιμ), *Ο Θεατρικός Κόσμος του Καρόλου Κουν*, Αμολγός, 2022, σ. 190.

<sup>147</sup> Αρετή, Βασιλείου, (επιμ), *Ο Θεατρικός Κόσμος του Καρόλου Κουν*, Αμολγός, 2022, σ. 190.

<sup>148</sup> Στο ίδιο.

δημιουργώντας ροή στο συνολικό μουσικό κομμάτι, οργανικότητα και μια αντιστικτική συνοχή που όμως έχει και αρμονικά στοιχεία, όπως συμβαίνει κατά την είσοδο των πουλιών.

Το επόμενο τραγούδι στο οποίο θα επιχειρηθεί ανάλυση, είναι το «**Ω! Καλή μου Ξανθιά**». Γραμμένο σε B minore, και σε ρυθμό 4/4, το συγκεκριμένο τραγούδι μας δίνει μια ατμόσφαιρα πολύ πιο ήρεμη από τα προηγούμενα τραγούδια, λόγω της μελωδικής της γραμμής και εξαιτίας των αλλοιώσεων της κλίμακας, μας δίνει μια ατμόσφαιρα, ονειρική και μαγική. Στο τραγούδι αυτό είναι μόνο ένας σολίστ και η ορχήστρα.

Ξεκινά μόνο με ένα αρπισμό της κιθάρας, και έπειτα μπαίνει με το βασικό μελωδικό θέμα το βιολί, το οποίο θυμίζει σε αρκετά σημεία την εισαγωγή από το τραγούδι της «Οδού Ονείρων», «Ο Ηθοποιός» (στο το οποίο γίνεται αναφορά αργότερα στην 4η υποενότητα) και είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποίησε το μοτίβο του «Ω! Καλή μου Ξανθιά» ως έμπνευση για το τραγούδι της «Οδού Ονείρων», μιας αυτό ήταν κάτι που συνήθιζε να κάνει και απαντάται αρκετές φορές σε κομμάτια του δημιουργού.

Αργότερα ακούγεται και ένα μεταλλόφωνο και ένα φλάουτο και σιγά σιγά μπαίνουν όλα τα όργανα. Ακόμη ένα μοτίβο, αυτή τη φορά παιγμένο από το φλάουτο όταν το πρωτοακούει κανείς μπορεί να του θυμίσει ένα μέρος της μελωδίας της εισαγωγής προς το τέλος, από την «Μικρή Ραλλού», η οποία είναι καθοδική (ένα προσφιές μοτίβο στον συνθέτη). Η φωνή του βαρύτονου εδώ, ακούγεται ζεστή και τρυφερή και σε συνδυασμό με τους στίχους, δημιουργεί ένα ρομαντικό τοπίο και δείχνει μια ευλάβεια. Σαν μορφή είναι πολύ κοντά στο άσμα αλλά μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία που έχει «μπολιάσει» ο Χατζιδάκις καθώς και το γεγονός ότι η κλίμακα προσομοιάζει σε ανατολίτικα/μικρασιάτικα μονοπάτια, φανερώνει έναν χαρακτήρα πιο κοντά στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι το οποίο όμως ταυτόχρονα συνδυάζεται και είναι σε πλήρη αρμονία με την κλασική μουσική.

Οι δυο στροφές που έχουν οι στίχοι επαναλαμβάνονται εις διπλούν. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι στον στίχο «**Εμπρός, αρχίνα πες τους, γλυκά τους αναπαίστους**», και τις δυο φορές, προσθέτει το κρουστό τριγωνάκι, και μας θυμίζει τη μουσική που παίζουν οι λατέρνες που έχουν το καμπανάκι, ένα αυτόματο όργανο καθαρά συνδεδεμένο με τον λαό. Η χρήση του μεταλλόφωνου, προσδίδει στην ατμόσφαιρα του

κομματιού μια αθωότητα και μια παιδικότητα. Το τραγούδι τελειώνει με το μοτίβο της εισαγωγής, σαν σε κυκλικό σχήμα και κάνοντας ένα *raletando*<sup>149</sup>.

Επόμενο τραγούδι που θα αναλυθεί, μια παρλάτα, το «**Ντελάλημα**», σε τονικότητα E *major*. Το συγκεκριμένο κομμάτι ξεκινά μονάχα με ένα κουδουνάκι, σαν αυτό που κρατούσαν οι Ντελάληδες της εποχής, τους οποίους ονόμαζαν και κράχτες, για να τραβήξουν την προσοχή του κόσμου και να του πουν τα νέα της ημέρας. Ήταν λοιπόν ο δημόσιος κήρυκας. Είχαν δυνατή φωνή, αλλά για να την ενισχύσουν περισσότερο έβαζαν την παλάμη τους μπροστά από το στόμα με τέτοιο τρόπο σαν να κρατούν χωνί και έτσι η φωνή έβγαινε ακόμη πιο δυνατή. Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι πιστή αντιγραφή της ανακοίνωσης ενός Ντελάλη. Μάλιστα ο ηθοποιός που είναι βαρύτονος και έχει ήδη δυνατή φωνή όπως έχουμε ακούσει και σε προηγούμενα κομμάτια, εδώ την εκφράζει με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι δυνατότερη, πιο καθαρή και να θυμίζει το ύφος και το ηχόχρωμα ενός Ντελάλη.

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω το κομμάτι ξεκινά με ένα μόνο κουδουνάκι και την φωνή του ερμηνευτή μέχρι τον στίχο «**Προκηρύχουμε**». Από εκεί και μετά μπαίνει και η ορχήστρα, με ένα δυναμικό μουσικό μοτίβο και καθώς το κομμάτι είναι ένα ρετσιτατίβο, το οποίο προβάλλει τη δυναμική του ποιητικού λόγου σε σχέση με τη μουσική.

Πίσω από τα λόγια του Ντελάλη, παίζει η ορχήστρα μια συνοδευτική μουσική με πολλές αυξομειώσεις, δημιουργώντας στα σημεία που πρέπει σασπένς και σε άλλα σημεία μια πιο παραμυθένια ατμόσφαιρα. Στο τελευταίο μέρος προς το φινάλε, επιστρέφει το καμπανάκι, αυτή τη φορά με όλη την ορχήστρα και ακούμε από τον ερμηνευτή ξανά τον στίχο «**Προκηρύχουμε**», η μουσική κάνει ένα *raletando* και η φωνή του χάνεται σαν να είναι πια πολύ μακριά. Το κομμάτι κλείνει με το καμπανάκι όπως ακριβώς ξεκίνησε, διατηρώντας ένα κυκλικό μοτίβο.

Σειρά έχει το προτελευταίο κομμάτι του έργου, το «**Δοξαστικό**» και είναι γραμμένο σε D *major*. Η έναρξη του κομματιού είναι έντονη καθώς έχει ένα μουσικό θέμα με κάποιες γρήγορες δοξαριές βιολιού. Έπειτα το τραγούδι είναι *acapella* και το τραγουδούν οι ερμηνευτές και παιδική χορωδία. Οι στίχοι αποτελούνται από μια στροφή την οποία χορωδία και ερμηνευτές τραγουδούν μαζί σε *staccato*, ξεκινώντας ήρεμα και με πιο σιγανή φωνή. Στη συνέχεια οι φωνές δυναμώνουν και κρατούν μια μεσαία ένταση. Στους στίχους «**Τώρα γίνονται οι γάμοι του Δία, της Ήρας της**

---

<sup>149</sup> Παροδική επιβράδυνση της εκτέλεσης ενός μουσικού κομματιού.

*ευλογημένης*», το τραγούδι γίνεται πιο λυρικό. Επαναλαμβάνεται και μια δεύτερη φορά ο στίχος και εδώ διαφοροποιείται λίγο καθώς προστίθενται 2 μελωδικές γραμμές ακόμη, μια σοπράνο και μια βαρύτονου όπου τραγουδούν με «ααα» υποστηρίζοντας την βασική μελωδία, σαν ένα ισοκράτημα.

Το κομμάτι τελειώνει με τη χρήση και τρίτης φοράς του παραπάνω στίχου, μόνο που τώρα τον ακούμε από τους ερμηνευτές οι οποίοι δημιουργούν μια πολύ ενδιαφέρουσα πολυφωνία, κάνοντας στο τέλος μια κορώνα στο *«ευλογημένης»*. Είναι φανερές οι επιρροές από την βυζαντινή μουσική τόσο στην μελωδική γραμμή όσο και στην πολυφωνία και το ισοκράτημα. Το ύφος του μοιάζει πολύ με εκκλησιαστικό ψαλμό τόσο λόγω της μουσικής όσο λόγω των στίχων που εξυμνούν την θεά Ήρα, αλλά και από τον ίδιο τον τίτλο, αφού τιτλοφορείται ως δοξαστικόν.

Τελευταίο κομμάτι για το οποίο θα γίνει λόγος, είναι η *«Έξοδος»*. Το τελευταίο κομμάτι του έργου, αρκετά μεγαλύτερο από τον Πρόλογο και σε τονικότητα G minore, η *«Έξοδος»* έχει μια μέτρια προς αργή ρυθμική αγωγή. Τραγουδούν μικτή και παιδική χορωδία με την ορχήστρα. Ξεκινά με ένα άρπισμα και με μερικά κρουστά και έπειτα μπαίνει πρώτα η παιδική χορωδία και στη συνέχεια επαναλαμβάνουν την πρώτη στροφή *«Χαίρε πανόρια πεντάμορφη μου νύφη, τύχη της πόλης μας και του γαμπρού μας»* και την δεύτερη φορά μπαίνει και η μικτή χορωδία δημιουργώντας διφωνία.

Στο στίχο *«Τύχη μεγάλη, την είχαν μεγάλη»*, γίνεται ένα κρεσέντο όπου τραγουδούν όλοι και στον αμέσως επόμενο στίχο ακούγονται μόνο οι άνδρες να τραγουδούν. Αυτό επαναλαμβάνεται 2 φορές για να πάμε στους στίχους *«Και με τραγούδια νυφιάτικα, υμέναιους, καλωσορίστε τον με την Βασίλεια»*, όπου τραγουδούν τα παιδιά με τις γυναίκες μόνο. Εδώ ο ρυθμός αλλάζει λίγο και ακολουθείται μέχρι την τελευταία στροφή όπου επαναλαμβάνονται δυο φορές οι στίχοι *«γύρω πετάτε, καλωσορίστε τον τυχερό και μακάριο»*. Η μελωδία αυτού του στίχου αυτές τις 2 φορές καταλήγει καθοδικά.

Επαναλαμβάνουν όλη την στροφή άλλες δυο φορές όπου εδώ ο τελευταίος στίχος, έχει ανοδική πορεία όλο και πιο ψηλά κάθε φορά. Σε αυτό το σημείο προστίθενται και ενδιάμεσες απαντήσεις από τα πνευστά. Το κομμάτι κλείνει με το στίχο *«τον τυχερό και μακάριο»*, που τον επαναλαμβάνουν ακόμη τρεις φορές ανεβαίνοντας οκτάβες, για να καταλήξουν σε μια μεγαλοπρεπή κορώνα στο *«μακάριο»*. Είναι ένα πολύ επιβλητικό και δυναμικό τραγούδι, το οποίο συνοψίζει άψογα όλη την πλοκή του έργου σε λίγες μόνο στροφές. Εξαιρετική πινελιά σε αυτή την ατμόσφαιρα

δίνει το κρουστό που ο ρυθμός που παίζει σε συνδυασμό με τα πνευστά μας θυμίζουν νικηφόρο εμβατήριο.

Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα της σκηνοθετικής γραμμής του Κουν για το Αρχαίο Δράμα το οποίο επιβεβαιώνεται από την σχέση μεταξύ του λόγου, της κίνησης και της μουσικής που εξετάσαμε ακροθιγώς εδώ. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο ίδιος ο δημιουργός, «Να μην περιορισθούμε...από κακώς εννοούμενο σεβασμό...σε μια άψυχη μουσειακή αναπαράσταση της εξωτερικής μορφής του αρχαίου θεάτρου»<sup>150</sup>. Αυτό που λέει κατ'ουσίαν, είναι ότι η οργανική θεατρική μορφή που προβάλλει τον «ελληνικό λαϊκό εξπρεσιονισμό ως πολιτισμική συνέχεια ανάμεσα στην αρχαία και την σύγχρονη Ελλάδα», μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από την άμεση εμπειρία του συναισθήματος, το οποίο αποκαλύπτεται από τον σωματοποιημένο τραγουδιστικό λόγο, την συνεχόμενη εναλλαγή της στιλιζαρισμένης κίνησης, τον ρυθμό και το ύφος της μουσικής. Έτσι ο Κάρολος Κουν κατάφερε να έρθει πιο κοντά στον σύγχρονο θεατή και να αλλάξει εν γένει την σύγχρονη πρόσληψη του αρχαίου δράματος.

Η συντριπτική πλειοψηφία των εφημερίδων της εποχής, καταγράφει αρνητικές κριτικές για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Το κοινό αποδοκίμασε την παράσταση αυτή καθώς θεώρησε πως θίγει το θρησκευτικό συναίσθημα του λαού και γι'αυτό και οι υπόλοιπες παραστάσεις απαγορεύθηκαν<sup>151</sup>. Συγκεκριμένα, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος στην κριτική του στην εφημερίδα «Καθημερινή», αναφέρει πως τα στοιχεία τα οποία οδήγησαν σε αυτή την αποδοκιμασία και απαγόρευση της παράστασης ήταν τα εξής: η διασκευή, σύμφωνα με τον οποίο δεν ήταν μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας αλλά μια μετασκευή που απείχε παρασάγγας από το πνεύμα του Αριστοφάνη. Ακόμη ένα πρόβλημα για το οποίο κάνει λόγο είναι οι αναχρονισμοί, τους οποίους βρίσκει «εξωφρενικούς» και θεωρεί πως χρησιμοποιούν το πρόσχημα του «δήθεν εκσυγχρονισμού της κωμωδίας» για να μπορούν να παραποιούν τις σκηνές με όποιο τρόπο θέλουν<sup>152</sup>. Οι αναχρονισμοί αυτοί οδήγησαν στο ότι γέμισαν το κείμενο με λέξεις οι οποίες ήταν καθαρά μοντέρνες και εμφανίζονταν χωρίς κανένα υπόβαθρο και χωρίς να διατυπώνουν κάτι το πνευματώδες.<sup>153</sup> Γίνεται λόγος για μια παράσταση

---

<sup>150</sup> Αρετή, Βασιλείου, (επιμ), *Ο Θεατρικός Κόσμος του Καρόλου Κουν*, Αμολγός, 2022, σ. 193.

<sup>151</sup> Αιμίλιος, Χουρμούζιος, εφημ., *Καθημερινή*, 1 Σεπτεμβρίου 1959.

<sup>152</sup> Ο.π.

<sup>153</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τομ. Η, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σ. 126.

απροετοίμαστη, ένα προσχέδιο δοκιμής που έδινε μια κάποια ιδέα για το πως μπορεί να ήταν το αποτέλεσμα. Ακόμη και οι χορογραφίες ήταν άρρυθμες χωρίς κανένα ίχνος αρμονίας και κομψότητας στην κίνηση όπως κανείς θα περίμενε από αυτόν τον χορευτικό όμιλο.

Η παράσταση δεν κατάφερε να ανταποκριθεί στις αξιώσεις του Φεστιβάλ.<sup>154</sup> Τα μόνα στοιχεία που βγαίνουν από αυτή την παράσταση με θετικό πρόσημο είναι το καθαρά υποκριτικό μέρος<sup>155</sup>, τα κοστύμια του Γ. Τσαρούχη και η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι η οποία όμως σε μερικά σημεία αντί να συνδέει την κινησιολογία με τον λόγο, λειτουργούσε μάλλον εις βάρος του θέτοντάς τον στο περιθώριο <sup>156</sup>.

Όσον αφορά την παράσταση του 1960, οι κριτικές είναι πιο ευνοϊκές. Η μουσική του Χατζιδάκι αναδείχθηκε πολύ περισσότερο σε αυτή την παράσταση. Ο Κουν αποτίναξε την σκιά της παράστασης του '59 και δικαιώθηκε για την ερμηνεία και την σκηνοθετική του γραμμή η οποία ακολουθεί φυσικά την γενικότερη ερμηνευτική αντίληψη του Κουν, αυτή του «λαϊκού εξπρεσιονισμού» της «Λαϊκής Σκηνης».<sup>157</sup>

Ο μεγάλος όγκος των υπαινιγμών σε σύγχρονες καταστάσεις σε αυτή την παράσταση ελαττώθηκαν και διατηρήθηκαν μονάχα κάποιες νύξεις τόσες όσες χρειάζονταν για να δείξουν πως ο Αριστοφάνης ήταν κι ένας επιθεωρησιογράφος του καιρού του<sup>158</sup>.

Τέλος, το κείμενο του Β. Ρώτα, δεν ήταν πια μια πολύ ελεύθερη διασκευή, αλλά πλησίασε πολύ περισσότερο προς την μετάφραση. Όλες αυτές οι αλλαγές συντέλεσαν στο να δημιουργηθεί μια πολύ διαφορετική και θετικότερη εντύπωση για αυτή την παράσταση όπως εκφράστηκε από τις σχετικές κριτικές της εποχής εκείνης<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> Ο.π.

<sup>155</sup> Μάριος, Πλωρίτης, εφημ. *Ελευθερία*, 1 Ιουνίου 1960.

<sup>156</sup> Αμύλιος, Χουρμούζιος, εφημ. *Καθημερινή*, 1 Ιουνίου 1960

<sup>157</sup> Μάριος, Πλωρίτης, εφημ. *Ελευθερία*, 1 Ιουνίου 1960

<sup>158</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τομ. Η, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1980, σ. 126.

<sup>159</sup> Ο.π.

## 2.4. «Οδός Ονείρων»

Η «Οδός Ονείρων» ανέβηκε στο θέατρο «Μετροπόλιταν» στις 14/06/1962 και υπήρξε σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής, η πιο λαμπρή πρεμιέρα θεατρικής παράστασης που είχε δοθεί έως τότε. Ήταν μια μουσικοθεατρική ιδέα του Μάνου Χατζιδάκι, εικονογραφημένη από τον Μίνω Αργυράκη, με χορογραφίες του Μανόλη Καστρινού και σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού. Ένα ιδιόμορφο μιούζικαλ, ένα είδος music hall ή επιθεώρησης. Μια επιθεώρηση με ενιαία ιστορία, κάτι εξαιρετικά καινοτόμο για την εποχή. Το συγκεκριμένο έργο, μέχρι και σήμερα αποτελεί ένα είδος σταθμού στα χρονικά της Ελληνικής επιθεώρησης καθώς αποτέλεσε μια εκπληκτική προσπάθεια ανανέωσης του ξεχασμένου και «παλιού» πια είδους της επιθεώρησης.

Επρόκειτο για μια «αλυσίδα» από νούμερα, τραγούδια, χορευτικά δρώμενα που συνοδεύονταν από την μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, καθώς και την προβολή ενός μικρού φιλμ επι σκηνής, κάτι πρωτοφανές για τα θεατρικά δεδομένα. Το μουσικό αυτό έργο ήταν βασισμένο σε κείμενα του Μάνου Χατζιδάκι, του Αλέξη Σολομού, του Μίνου Αργυράκη και σε στίχους των Χατζιδάκι - Σολομού - Αργυράκη αλλά και φυσικά του Νίκου Γκάτσου. Τα κείμενα στα οποία διακρίνεται μια πιο ποιητική διάθεση, είχαν γραφτεί από τον Μ. Χατζιδάκι, ενώ τα κείμενα εκείνα που ήταν πιο κεφάλαια ήταν των Αργυράκη - Σολομού<sup>160</sup>.

Στην παράσταση υπάρχουν και δύο τραγούδια σε στίχους του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Τα τραγούδια αυτά τα οποία ενσωματώθηκαν στην «Οδό Ονείρων», ανήκουν στη σκηνική μουσική που έγραψε ο Μάνος Χατζιδάκις για το θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Παραμύθι χωρίς όνομα», σε σκηνοθεσία Βασίλη Διαμαντόπουλου. Η «Οδός Ονείρων» δεν συγγένευε μορφικά ούτε με το αμερικανικό musical, ούτε με την επιθεώρηση. Αποτελούσε ένα «λεύκωμα» με τύπους και «στιγμές» μιας λαϊκής συνοικίας, μεταμορφωμένους σε μελαγχολικές ή κεφάτες νότες από τον μεγάλο μουσικό. Ήταν ένα διαφορετικό μουσικό θέαμα, στο οποίο, το κάθε τι που διαδραματιζόταν, αφορούσε στους κατοίκους ενός δρόμου, μιας γειτονιάς. Οι ιστορίες όλων αυτών των κατοίκων ξεδιπλώνονταν μέσα από τον φωτογραφικό φακό ενός περιπλανώμενου φωτογράφου ο οποίος εκπλήρωνε όλα τα όνειρα τους και σε όλη την παράσταση είχε πρωτεύοντα ρόλο. Τον ρόλο του φωτογράφου υποδύονταν ο

---

<sup>160</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Καλοκαίρι του 1962...στην όμορφη πόλη με την Οδό Ονείρων», *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 121.



Δημήτρης Χορν. Θα λέγαμε πως ο ρόλος αυτός λειτουργούσε στην παράσταση ως ένα είδος κομπέρ.

Τους κυριότερους ρόλους στην παράσταση ερμήνευαν η Ρένα Βλαχοπούλου, η Μάρω Κοντού, ο Βαγγέλης Πρωτοπαπάς, ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ο Γιώργος Ζωγράφος, ο Λευτέρης Βουρνάς, η Νίκη Λεμπέση, η Σούλα Μπάστα, η Ζέτα Αποστόλου, ο Γιώργος Μαρίνος, κ.α. Τα τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι, τα τραγουδούσαν οι πρωταγωνιστές, ο Γιώργος Μαρίνος, η Ζωή Φυτούση και ο Λάκης Παππάς. Τις χορογραφίες χόρευαν ο Μανόλης Καστρινός με την Χρυσούλα Ζώκα, ο Γιώργος Εμρζάς, ο Δημήτρης Στάγιας και το μπαλέτο.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, για αυτήν την παράσταση, τόλμησε κάτι πολύ επαναστατικό και καινοτόμο, για τα δεδομένα της εποχής: Προσέλαβε νέους ηθοποιούς που οι περισσότεροι δεν είχαν ακόμη εξασφαλίσει την έκδοση της απαραίτητης άδειας του σωματείου ηθοποιών, γεγονός ανεπίτρεπτο που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων και έναν σκληρό πόλεμο εναντίον του από το σωματείο ηθοποιών.

Τόσο στη σκηνή όσο και στην πλατεία κεντρικό ρόλο διαδραμάτιζαν, τα γεμάτα χιούμορ σκηνικά του Μίνου Αργυράκη που περιτριγύριζαν το κοινό, το οποίο αιφνιδιαζόταν από την εμφάνιση των ηθοποιών από τα διάφορα σημεία της πλατείας. Σε αυτήν την παράσταση πραγματοποίησαν και έκτακτες εμφανίσεις επιφανείς καλλιτέχνες και ηθοποιοί της εποχής όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Νάνα Μούσχουρη και ο Ευγένιος Σπαθάρης με την παράσταση θεάτρου Σκιών «Μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη στην Οδό Ονείρων». Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο Μάνος Χατζιδάκις, « η ιδέα ξεκίνησε από κάποια σκίτσα που μου έφερε να δω ο φίλος μου Μίνως Αργυράκης. Τότε συνέλαβα την ιδέα να γράψω ένα μπαλέτο που θα διαρκούσε μια ώρα. Αργότερα, βλέποντας κι άλλα σκίτσα του Αργυράκη με το ίδιο θέμα, τους έδωσα και τον τίτλο «Οδός Ονείρων», σκεπτόμενος πως θα μπορούσε να γίνει μια θαυμάσια θεατρική παράσταση »<sup>161</sup>.

Η παράσταση ξεκινά με μια λατέρνα που με τη μελωδία της συνοδεύει τον Μάνο Χατζιδάκι, ο οποίος μέσω ενός Προλόγου, του οποίου το κείμενο ήταν γραμμένο από τον ίδιο. Με αυτόν τον τρόπο, ο δημιουργός, μας εισάγει στην Οδό Ονείρων. Ανοίγει η αυλαία και ακούμε τον Μάνο Χατζιδάκι να μας λέει « Γεια σας. Ήρθα για να σας δείξω ο ίδιος την Οδό Ονείρων. Δεν ξεχωρίζει. Είναι ένας δρόμος σαν όλους τους άλλους δρόμους της Αθήνας. Είναι, ας πούμε, ο δρόμος που κατοικούμε. Μικρός,

---

<sup>161</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Καλοκαίρι του 1962...στην όμορφη πόλη με την Οδό Ονείρων», *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 121.

ασήμαντος, λυπημένος, τυραννικός, μα κι απέραντα ευγενικός. Έχει πολύ χόμα, πολλά παιδιά, πολλές μητέρες, πολλές ελπίδες και πολλή σιωπή. Κι όλα σκεπασμένα από ένα τρυφερό, μα κι αβάσταχτο ουρανό. Εδώ, σ' αυτό το δρόμο γεννιούνται και πεθαίνουν τα όνειρα τόσων παιδιών, ίσαμε τη στιγμή που η αναπνοή τους θα ενωθεί με τ' ανοιξιάτικο αεράκι του επιταφίου και θα χαθεί. Όμως τη νύχτα δεν τους πιάνει ο ύπνος, κι όταν δεν ονειρεύονται, τραγουδούν....»<sup>162</sup>.

Με αυτά του τα λόγια, ο Μάνος Χατζιδάκις, καταφέρνει να δώσει μια πολύ σαφή και γλαφυρά περιγραφική εικόνα αυτής της γειτονιάς. Μιας γειτονιάς, που σίγουρα όλοι έχουν δει περνώντας από τους δρόμους της κατά την διάρκεια μας βόλτας, μπορεί πολύ πιθανόν, να είναι η γειτονιά των ανθρώπων που βρίσκονται στο κοινό, η γειτονιά των γονιών ή των παππούδων τους. Διακρίνεται μια μελαγχολία στο κείμενο, η οποία όμως μέσα της κρύβει την ελπίδα διότι ακόμη και όταν σταματήσουν να ονειρεύονται, οι άνθρωποι αυτής της ταπεινής γειτονιάς, τραγουδούν. Το τραγούδι ξεπροβάλλει από τα χείλη τους σαν μια μικρή αχτίδα φωτός μέσα στο αχανές σκοτάδι.

Όντας μουσικοθεατρική παράσταση, το αναμενόμενο θα ήταν, ειδικά τον Πρόλογο, να τον αναλάβει κάποιος κατεξοχήν ηθοποιός, που μάλιστα θα χρησιμοποιεί και τις σωστές τεχνικές ορθοφωνίας. Αντ' αυτού, ακούγεται ο Μάνος Χατζιδάκις να προλογίζει την παράσταση με αυτό το χαρακτηριστικό, γάργαρα «ρ» του, κάτι που κάνει αυτόν τον Πρόλογο, αλλά και όλη την παράσταση, πολύ πιο ανθρώπινη και πολύ πιο προσωπική: Καταλαβαίνεις από το πρώτο κιόλας λεπτό πως αυτή είναι η Οδός Ονείρων του Μάνου. Η μουσική που ακούγεται από την λατέρνα είναι στην ουσία η μελωδική γραμμή από τα κουπλέ του τραγουδιού «**Όνειρο παιδιών της γειτονιάς**»<sup>163</sup> που ακολουθεί αμέσως μετά και που αποτελεί την γνωστότερη μελωδία της παράστασης, η οποία έμεινε και στα αυτιά του κόσμου ως η μελωδία της «Οδού Ονείρων» ή αλλιώς «**Κάθε κήπος**».

Γραμμένη σε κλίμακα D minore, δίνει αμέσως έναν γλυκό αλλά συνάμα λυπητερό τόνο, ο οποίος σε συνδυασμό με το κείμενο που απαγγέλλει ο Μάνος Χατζιδάκις καθώς και το ίδιο το ηχόχρωμα της λατέρνας κάνει την ατμόσφαιρα μελαγχολική. Ήδη από την έναρξη της παράστασης είναι εμφανέστατο το στοιχείο της

---

<sup>162</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ Ι», ένθετο του δίσκου του Μ. Χατζιδάκι που κυκλοφόρησε από την MINOS EMI - UNIVERSAL, (2014).

<sup>163</sup> Και σε αυτή την παράσταση τα τραγούδια αναλύθηκαν και ερευνήθηκαν απο την γράφουσα μέσω παρτιτούρων και ηχητικών αποσπασμάτων.

λαϊκής μουσικής, της παράδοσης αλλά και του ρεμπέτικου τραγουδιού, αφού η επιλογή της λατέρνας δεν είναι καθόλου τυχαία.

Η λατέρνα<sup>164</sup> είναι ένα παραδοσιακό όργανο το οποίο προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη ήδη από το 1855 με γνωστότερους μάστορες τους Τουρκόνι, Καρμέλλο και Αρμάο. Είναι ένα όργανο το οποίο κάποτε, προοριζόταν για την διασκέδαση της άρχουσας τάξης και στη συνέχεια, ειδικά όταν μετά το '22 ήρθε και στην Ελλάδα, έμελλε να γίνει το αγαπημένο των λαϊκών στρωμάτων. Στην αρχή έγραφαν τραγούδια όπως η «Δημητρούλα», το «Σαν πας στα ξένα», το «Δεν σε θέλω πια» κ.α. Τραγούδια που προέρχονται από την μουσική της Μικρασίας και την δική τους παράδοση. Με τον ερχομό στην Ελλάδα, αρχίζουν να γράφονται στην λατέρνα κυρίως Σμυρνέικα τραγούδια και πιο συγκεκριμένα ρεμπέτικα. Ο Νικόλαος Αρμάος, από τους τελευταίους και γνωστότερους μάστορες της λατέρνας, αναφέρει σε συνέντευξη του πως έγραφαν τραγούδια του Τσιτσάνη, του Μάρκου Βαμβακάρη, του Μπαγιαντέρα, του Χατζηχρήστου, του Τούντα, του Σκαρβέλη, και άλλων.

Το ρεμπέτικο τότε ήταν απαγορευμένο και παρεξηγημένο. Κυνηγούσαν τους ρεμπέτες γιατί έπαιζαν μπουζούκι, ενώ δε οι απρεπείς σχολιασμοί δεν έλειπαν και για το μπουζούκι. Οι ρεμπέτες έδωσαν μεγάλο αγώνα για να μπορέσει να αποκατασταθεί αυτό το υπέροχο μουσικό είδος. Στην εξάπλωση του όμως στις λαϊκές γειτονιές, βοήθησε και η λατέρνα αφού περνώντας από αυτές και παίζοντας την μουσική της, ο λαϊκός κόσμος άκουγε, την «Φραγκοσυριανή» του Μάρκου, την «Αρχόντισσα» και τη «Συννεφιασμένη Κυριακή» του Βλάχου, όπως φώναζαν τον Β. Τσιτσάνη ή την «Φαληριώτισα» του Παπαϊωάννου.

Σιγά σιγά η λατέρνα γίνεται τάση, αρχίζει να εμπλουτίζει το ρεπερτόριο της με τραγούδια Ελλήνων συνθετών της έντεχνης λαϊκής μουσικής και να τραβά την προσοχή των συνθετών, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Σταύρος Ξαρχάκος και φυσικά ο Μάνος Χατζιδάκις. Ο Μάνος Χατζιδάκις συνεργαζόταν πολύ συχνά με τον Νίκο Αρμάο για να του περνάει τραγούδια του στη λατέρνα, όπως το «Γαρύφαλλο στ' αυτί»,

---

<sup>164</sup> Η πολιτική λατέρνα, που οι ρίζες της είναι από την Ιταλία και το όνομα της προέρχεται από το ιταλικό *la torno*, δηλαδή αυτό το οποίο περιστρέφεται, είναι ένα μουσικό όργανο που όπως δηλώνει και η ρίζα του ονόματός του, παράγει μουσική μ' ένα περιστρεφόμενο κύλινδρο με καρφιά. Ο μάστορας πρώτα τυπώνει με τρύπες την μελωδία επάνω στον κύλινδρο και έπειτα στη συνέχεια καρφώνει τα καρφιά στις ανάλογες θέσεις. Οι ρίζες του οργάνου έρχονται από την Ιταλία, και συγγενεύει με την Ιταλική Ρομβία (συγγενές όργανο με την λατέρνα με μικρές διαφορές: η λατέρνα χωρά εννέα τραγούδια ενώ η ρομβία δέκα. Ακόμη η λατέρνα είναι μικρότερη και ελαφρύτερη, έχει παραλληλόγραμμο σχήμα και την κουβαλά κανείς στην πλάτη ενώ η ρομβία είναι μεγαλύτερη και το σχήμα της είναι πιο κοντά σε αυτό του πιάνου. Η πραγματική της ονομασία είναι Πομπηία, από το εργοστάσιο που τις έφτιαχνε στην Ιταλία, όμως το όνομα άλλαξε όταν οι Έλληνες διάβαζαν τους λατινικούς χαρακτήρες POMBIA ως Ρομβία και έκτοτε καθιερώθηκε ως η ονομασία του αυτόματου αυτού οργάνου).

«Τα Παιδιά του Πειραιά», καθώς και την «Οδό Ονείρων» αλλά και άλλα τραγούδια του σε ταινίες και θεατρικές παραστάσεις.

Γνωρίζοντας την αδιάρρηκτη σχέση του Μ. Χατζιδάκι με το ρεμπέτικο, είναι προφανές για ποιο λόγο χρησιμοποιεί λατέρνα. Μέσω του ηχοχρώματός της, η λατέρνα οδηγεί το κοινό σε ένα ονειρικό τοπίο απόλυτα συνυφασμένο με τον χαρακτήρα όλης της παράστασης αλλά ταυτόχρονα δίνει μια πινελιά της Μικρασίας και του ρεμπέτικου. Παράλληλα μιας και το έργο παρουσιάζει την ζωή μιας απλής λαϊκής γειτονιάς, ο γλυκός ήχος της λατέρνας δίνει την εικόνα από τις λαϊκές γειτονιές της Αθήνας, προσδίδει δηλαδή ένα στοιχείο λαϊκότητας στο έργο.

Αμέσως μετά τον Πρόλογο του Μ. Χατζιδάκι, στην σκηνή εμφανιζόταν ο Δημήτρης Χορν, με καρό παντελόνι, άσπρο πουκάμισο, καπέλο και μουστάκι σε στυλ Salvador Dalí. Μαζί του έφερε μια μεγάλη φωτογραφική μηχανή. Ο Χορν όπως έχει ήδη αναφερθεί έχει το ρόλο του φωτογράφου στο έργο. Είναι αυτός που παρουσιάζει ένα-ένα τα πρόσωπα της «Οδού Ονείρων», το καθένα με τα όνειρα και τις επιθυμίες του. Παράλληλα όμως ο φωτογράφος λειτουργούσε και ως θαυματοποιός που πραγματοποιούσε όλα τα όνειρα των ηρώων.

Στη σκηνή πρώτη εμφανιζόταν η Κυρά, την οποία έπαιζε η Χρυσούλα Ζώκα, με τον Νέο, που υποδυόταν ο Γιώργος Εμιρζάς, και την παρέα τους, καθώς κι έναν νέο τραγουδιστή – ηθοποιό, τον Γιώργο Μαρίνο ο οποίος ερμήνευε με τη συνοδεία χορωδίας το τραγούδι “Όνειρο παιδιών της Γειτονιάς”, το οποίο είναι γνωστό σε όλους ως “Κάθε Κήπος” ή απλώς “Οδός Ονείρων”. Και στο “Όνειρο παιδιών της Γειτονιάς”, οι στίχοι είναι δημιουργία του Μάνου Χατζιδάκι. Εδώ ο ρυθμός είναι 4/4 όπως και στον Πρόλογο, όμως είναι ελαφρώς πιο αργός. Η κλίμακα αλλάζει κατεβαίνοντας έναν τόνο, σε C minore, για να ταιριάζει κατάλληλα με την φωνή του Γιώργου Μαρίνου. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται μέσα από την ενορχήστρωση είναι γλυκά μελαγχολική και ονειρική.

Στην αρχή του κομματιού ακούγεται μια κιθάρα να παίζει συγχορδίες και ένα αρμόνιο να παίζει την μελωδία και μονάχα η φωνή του Γιώργου Μαρίνου. Η φωνή του είναι απαλή και σε χαμηλή ένταση σαν να αφηγείται μια ιστορία. Στην συνέχεια στο πρώτο μισό του ρεφραίν, συνεχίζει να τραγουδά ο Γιώργος Μαρίνος και ακούγεται ένα ελαφρό μουρμούρισμα της μελωδίας από την μεικτή χορωδία. Εδώ η ένταση της φωνής του είναι δυνατότερη πάλι όμως την διακρίνει η απαλότητα. Ακόμη, εντάσσονται πνευστά όργανα και το ηχόχρωμα ενός μεταλλόφωνου. Με αυτές τις προσθήκες το ονειρικό στοιχείο γίνεται εντονότερο.

Στο δεύτερο μισό ακούγεται μόνο η χορωδία, με τα όργανα της ορχήστρας, το μεταλλόφωνο και ένα μαντολίνο. Είναι σαν να ανοίγεται ένας διάλογος μεταξύ του Τραγουδιστή και της Χορωδίας. Η χορωδία τραγουδά ήρεμα σε μέτρια προς χαμηλή ένταση. Αυτό είναι μια πολύ ιδιαίτερη επιλογή, καθώς ο στίχος που λέει είναι ο εξής: *«Δως μου τα μαλλιά σου να τα κάνω προσευχή, για να ξαναρχίσω το τραγούδι απ' την αρχή»*. Και πράγματι, όπως σε μια προσευχή η φωνή του προσκυνητή αναμένεται να είναι ήρεμη, έως και ψιθυριστή, με κύριο χαρακτηριστικό την ευλάβεια στον τόνο της φωνής του, έτσι κι εδώ, το κοινό νιώθει σαν οι ήρωες να ζητούν ευλαβικά κάτι. Σαν αυτός ο νέος που χορεύει να ζητά ευλαβικά την άδεια της Κυράς, για να την πλησιάσει.

Στο δεύτερο κουπλέ, όπως λέει ο προηγούμενος στίχος *«...για να ξαναρχίσω το τραγούδι απ την αρχή»*, γίνεται επιστροφή σε ένα ήρεμο τραγούδισμα από τον Γ. Μαρίνο. Διαφοροποιείται λίγο από το πρώτο κουπλέ, καθώς εδώ παρατηρείται ένα μικρό μουρμούρισμα της μελωδίας από τους άνδρες της χορωδίας, δίνοντας ένα ωραίο μελωδικό χαλί στον Τραγουδιστή. Ακολουθεί άλλο ένα ρεφραίν με τον ίδιο τρόπο που αναφέρεται παραπάνω, προστίθεται όμως και ένα ακορντεόν αυτή τη φορά που με τις συγχορδίες του υποστηρίζει την μελωδία.

Το τραγούδι κλείνει με τους στίχους του δεύτερου κουπλέ *«Κάθε σπίτι κρύβει λίγη αγάπη στην σιωπή, μα ένα αγόρι έχει την αγάπη για ντροπή»*, κάνοντας ένα μικρό ritenuto στο τέλος, αφήνοντας στο απόηχο το ελαφρό μουρμούρισμα της χορωδίας και κλείνοντας με έναν αρπισμό της κιθάρας. Γίνονται ευδιάκριτα τα ψήγματα μιας κυκλικής μορφής στο τραγούδι, αφού ξεκινά με έναν αρπισμό της κιθάρας και τελειώνει και με έναν αρπισμό από την κιθάρα σαν να σηματοδοτεί πως τελειώνει ένα όνειρο και ξυπνά κανείς από ύπνο.

Ο τελευταίος στίχος παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς αυτό το οποίο λέει είναι πως ένα αγόρι, φοβάται να αγαπήσει, ντρέπεται να αγαπήσει, κάποιος τον έχει κάνει να πιστεύει πως η αγάπη με τον τρόπο που αυτό το παιδί την βιώνει είναι λάθος. Πολλοί που ερευνούν το έργο του Μάνου Χατζιδάκι πιστεύουν πως είναι ένας αυτοβιογραφικός στίχος που αναφέρεται στον ίδιο το συνθέτη, ο οποίος ουκ ολίγες φορές είχε δεχτεί τραμπουκισμό μέσα από υβριστικά, αναιδή και επικριτικά σχόλια του Τύπου της εποχής για τον σεξουαλικό προσανατολισμό του. Έτσι, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει πως αντανακλά τον δικό του πόνο και την ψυχή του. Στους στίχους του Μάνου Χατζιδάκι, σε όλο το έργο του, επαναλαμβάνονται αρκετές φορές λέξεις όπως η άνοιξη, το πουλί, η αγάπη, ο ουρανός, το σύννεφο κ.α. Οι παραπάνω είναι λέξεις «άφθαρτες», όχι με την κυριολεκτική τους σημασία, αλλά ως προς τα νοήματά τους.

Λέξεις που τονίζουν την λυρικότητα της μουσικής και συμβάλλουν στο να δημιουργηθεί αυτή η ονειρική ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει τις μελωδίες του.

Όλες αυτές τις λέξεις, τις χρησιμοποιούσε πολύ και ο Νίκος Γκάτσος και εδώ φαίνεται και η επιρροή που άσκησε στον Μάνο Χατζιδάκι. Όπως ο ίδιος αναφέρει «Ο Γκάτσος επηρέασε εμένα. [...]. Εγώ ήμουν ο μαθητής. Είχα την τύχη να εισπράξω πολύτιμα μαθήματα»<sup>165</sup>. Έτσι και εδώ, ήδη από τον τίτλο κάνουν την εμφάνισή τους αυτές οι λέξεις «Όνειρο παιδιών της γειτονιάς», γεγονός που καταδεικνύει ότι το όνειρο και το παιδί παίζουν κυρίαρχο ρόλο σε αυτό το έργο. Αλλά και από τους στίχους του τραγουδιού είναι φανερό, με το που ξεκινά ο πρώτος στίχος με την λέξη «**κήπος**» αμέσως το μυαλό του θεατή οδηγείται κάνοντας συνειρμό στην άνοιξη και σε ένα πολύχρωμο ευωδιαστό τοπίο, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με την λέξη «**πουλιά**», η οποία θα μπορούσε να συμβολίζει την ελευθερία που θέλει να έχει ο άνθρωπος.

Ακόμη μιλά για τα αστέρια, για βροχή, στοιχεία που συνδέονται με τον ουρανό. Όλες οι λέξεις που χρησιμοποιεί αμέσως παράγουν στον ακροατή ηχητικές εικόνες. Τα πουλιά, ο κήπος με το θρόισμα των φύλλων και το άκουσμα των ζουζουνιών, τα παιδιά που τρέχουν σε μια γειτονιά γελώντας δυνατά, κόσμος που μιλά μεταξύ του. Καταλαβαίνουμε πως ο Χατζιδάκις, όπως και ο Γκάτσος, εμπνέεται από τον Υπερρεαλισμό αλλά και από την αγνότητα και τη σοφία της φύσης, καθώς και από το δημοτικό τραγούδι, τόσο στην θεματική όσο και στιχουργικά, τα οποία τα εντάσσει μέσα στα έργα του δημιουργώντας μια σχέση μεταξύ αυτών και του ανθρώπου. Για παράδειγμα στον στίχο, «**Κάθε κήπος έχει μια φωλιά για τα πουλιά / Κάθε δρόμος έχει μια καρδιά για τα παιδιά**», διαφαίνεται η εμμονή και η αγάπη του προς την φύση, την οποία την προβάλλει μέσα από την ζωή του ανθρώπου.

Ο Χατζιδάκις με την μουσική και τους στίχους του για αλφαβητάρι δημιουργεί μια νέα γλώσσα, ένα νέο λεξιλόγιο, που οδηγεί σε έναν ολοκαίνουργιο, καταπληκτικό, ονειρικό και ρομαντικό κόσμο. Το τραγούδι αυτό είχε μια πολύ ρομαντική ατμόσφαιρα, την οποία διέκοπτε μια μοντέρνα κοπέλα της γειτονιάς (η Σούλα Μπάστα), η οποία τραγουδούσε συνεχώς «Τα Παιδιά του Πειραιά» και ζάλιζε τον κόσμο, ενώ οι μάγκες της Οδού Ονείρων, με απειλές την έκαναν να σταματήσει. Εδώ παρουσιάζεται ένα τέχνασμα που κάνει ο Μάνος Χατζιδάκις, χρησιμοποιώντας ένα από τα πιο γνωστά του τραγούδια σε Ελλάδα και εξωτερικό και ταυτόχρονα από τα πιο εμπορικά του τραγούδια που αγκάλιασε ο λαός και που του χάρισε ένα Όσκαρ και παγκόσμια φήμη.

---

<sup>165</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «Ο Νίκος Γκάτσος - ένας πολύ αυστηρός φίλος», συνομιλία με τον Αντώνη Φωστιάρη και τον Θανάση Νιάρχο, *Η λέξη*, τχ. 52, (Φεβρουάριος 1986).

Βάζει λοιπόν, την κοπέλα να το τραγουδά συνεχώς και με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι ενοχλητική και να “ζαλίζει” όπως λέει, τον κόσμο. Η επιλογή αυτού του τραγουδιού δεν είναι καθόλου τυχαία, ούτε και ο τρόπος που επέλεξε να το παρουσιάσει στην παράσταση του. Η τεράστια επιτυχία του, όπως και άλλων παρόμοιων τραγουδιών κυρίως του κινηματογράφου, είχαν ως αποτέλεσμα να γίνουν πασίγνωστα στο ευρύ κοινό σε σημείο που να τα τραγουδούν στους δρόμους.

Ήταν μέσα στα δέκα πιο εμπορικά τραγούδια του 20ου αιώνα, όμως αυτό ακριβώς ήταν που ενοχλούσε τον Μάνο Χατζιδάκι: Θεωρούσε πως αυτή η αναγνωρισιμότητα και η εμπορικότητα, του στερούσαν την δυνατότητα να διαμορφώσει όπως εκείνος θέλει την σχέση του με το ακροατήριό του. Του στέρησε, όπως ο ίδιος είχε δηλώσει, την δυνατότητα να έχει την σωστή επαφή με τον κόσμο. Για αυτά τα έργα του, πίστευε πως ο κόσμος εισέπραττε κάτι που ήταν έξω από το τραγούδι και όχι από μέσα.

Με αυτό το τέχνασμα λοιπόν, ο Χατζιδάκις έδειξε στο κοινό του πως εκείνος βίωνε αυτού του είδους την επιτυχία. Η κοπέλα συμβολικά μπορεί να αντικατοπτρίζει το ευρύ κοινό, που αγαπά και τραγουδά αυτές του τις μουσικές, που τον γνωρίζει από αυτό το τραγούδι, ενώ οι ενοχλημένοι μάγκες της Οδού Ονείρων, αντικατοπτρίζουν τον ίδιο τον Χατζιδάκι και πόσο τον ενοχλούσε αυτή η επιτυχία των συγκεκριμένων τραγουδιών. Η συγκεκριμένη προσθήκη δείχνει και ένα στοιχείο της επιθεώρησης, που είναι να εκφράζεται για τα γεγονότα της εποχής της, για το τώρα.

Στην συνέχεια, στην σκηνή ερχόταν η Κοπέλα (Μάρω Κοντού). Ο κινηματογράφος της γειτονιάς που υπήρχε στο σκηνικό, το Σινέ Σόνια και οι αισθηματικές ταινίες που προέβαλε, την έκαναν να ονειρεύεται καθώς βαθύτατη επιθυμία της ήταν να γίνει ηθοποιός. Ο Φωτογράφος πραγματοποιούσε το όνειρό της και έτσι η Κοπέλα σε κλάσματα του δευτερολέπτου εμφανιζόταν επί σκηνής με κοστούμι σε στυλ τσάρλεστον. Μαζί της στρατιώτες, μια τροτέζα, μια γκουβερνάντα μ'ένα μικρό παιδί κι ένας αστυνομικός, ενώ μια τεράστια μαύρη Φορντ έμπαινε ξαφνικά. Η μουσική εδώ είναι σε διαφορετικό ύφος από τα τραγούδια που έχουν ακουστεί μέχρι τώρα καθώς έχουμε πιο γρήγορο τέμπο, σε ρυθμό tango ενώ η κλίμακα είναι η A minore.

Το άκουσμα αυτής της μελωδίας είναι πολύ γνωστό στα αυτιά του κοινού και αυτό διότι, το συγκεκριμένο τραγούδι αρχικά ήταν ορχηστρικό και είχε ακουστεί στην ταινία του 1960, «Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος» με τους Τζένη Καρέζη και Ντίνο Ηλιόπουλο, στην σκηνή στο νυχτερινό κέντρο όπου Καρέζη - Ηλιόπουλος χορεύουν

tango. Δυο χρόνια μετά λοιπόν, ο Μάνος Χατζιδάκις γράφει στίχους και ακούγεται στην «Οδό Ονείρων» από την Μάρω Κοντού. Φαινομενικά η μελωδία του είναι πιο χαρούμενη, και διακόπτει την ονειρική κατάσταση στην οποία μέχρι πρότινος βρισκόταν ο θεατής.

Με full μπάντα, η μουσική με το γλυκό ήχο του μαντολίνου, το οποίο κάνει αυτό το κομμάτι να θυμίζει επτανησιακή καντάδα, τα πνευστά και τα κρουστά της, με την μαρίμπα<sup>166</sup> να έχει το βασικό θέμα της μελωδίας, δίνει την ατμόσφαιρα ενός τσίρκο, μια μουσική που θα μπορούσε να έχει ακούσει κανείς στα παιδικά του χρόνια. Στην αρχή ακούγεται η Κοπέλα να τραγουδά μόνη στο κουπλέ και της απαντούν τα πνευστά. Στο ρεφραίν ακούγεται ανδρική χορωδία στους στίχους «*Αχ τι κακό! Αχ τι κακό!*» να τραγουδούν ένα staccato<sup>167</sup> «Ω» στο τέλος της λέξης «**κακό**» και έπειτα στον στίχο «**Μέσα στη Φορντ**» στην λέξη «**Φορντ**» τραγουδούν με «Ω» το μελωδικό μοτίβο που τραγουδά η Κοπέλα.

Αυτό συμβαίνει και στη δεύτερη στροφή του ρεφραίν μόνο που στο τέλος χορωδία και Κοπέλα τραγουδούν από κοινού τον στίχο «*Έχασα κάτι που το είχα φυλαχτό*». Μετά ακολουθεί ένα ορχηστρικό μέρος με την κύρια μελωδία στο μαντολίνο και έπειτα ο ρυθμός αλλάζει, γίνεται πιο αργός και έχουμε την άρπα να αναλαμβάνει πλέον κυρίαρχο ρόλο, μεταφέροντας τους θεατές σε ονειρικό τοπίο, σαν να μεταφέρονται σε άλλη εποχή: Η αλλαγή αυτή υπογραμμίζεται και από την φωνή της Κοπέλας η οποία σε αντίθεση με το πρώτο κουπλέ που ήταν πιο ψηλή τονικά, στο δεύτερο κουπλέ η φωνή της γίνεται πιο βαριά και αποκτά βάθος. Αυτή η εναλλαγή τονίζει το περιεχόμενο των στίχων αφού στο πρώτο κουπλέ γίνεται γνωστό πως η Κοπέλα ήταν μικρή, μόλις δεκατριών ετών, ενώ στο δεύτερο αναφέρει πως πια είχε γίνει μια μικρή κυρία τη δεύτερη φορά που συνάντησε την μαύρη Φορντ.

Στο δεύτερο κουπλέ ακούγεται μόνο η Κοπέλα με την συνοδεία των οργάνων, στον στίχο «*Φτάνει η Φορντ που τελείωνε σε τρία*», ακούγεται σαν ένα είδος κόρνας. Στο ρεφραίν γίνεται επιστροφή πάλι στο αρχικό τέμπο, μόνο που αυτή τη φορά το τραγουδά μόνη της και υπάρχει παύση πριν από την λέξη «**φυλαχτό**» την οποία λέει μόνη της και έπειτα η χορωδία λέει την ίδια λέξη με ερώτηση σαν να ρωτούν την ίδια.

---

<sup>166</sup> Η μαρίμπα, είναι κρουστό όργανο αφρικανικής προέλευσης, που όσον αφορά τις ηχητικές παραμέτρους είναι πιο κοντά σε ξυλόφωνο και παίζεται με μπαγκέτες. Η διαφορά του με το ξυλόφωνο, και αυτό που κάνει την μαρίμπα να ξεχωρίζει, είναι η ποιότητα του ήχου. Χάρη σε σωλήνες που υπάρχουν κάτω από τα ξύλινα κλειδιά, ο ήχος της αυξάνεται, γίνεται πιο απαλός, βαθύς και εκφραστικός.

<sup>167</sup> Staccato σημαίνει αποκομμένο, το staccato υποδηλώνει ότι οι νότες πρέπει να εκτελεστούν σε συντομότερο χρονικό διάστημα από αυτό που αναγράφεται στο μέτρο και ανάμεσα τους να υπάρχουν μικρές παύσεις. Δηλαδή να είναι πιο «κοφτές».



Στην επανάληψη του ρεφραίν χορωδία και Κοπέλα τραγουδούν μαζί και έτσι τελειώνει το κομμάτι. Η ιστορία που παρουσιάζεται μέσα από τους στίχους του Μάνου Χατζιδάκι, είναι για την πορεία ενός παιδιού προς την ενηλικίωση και πιο συγκεκριμένα ενός μικρού κοριτσιού στο να γίνει γυναίκα. Σε μια εποχή όπου τα κορίτσια παντρεύονταν μικρά, η «Μαύρη Φορντ», διηγείται την ιστορία μιας δεκατριάχρονης, η οποία βλέπει μέσα στην πλατεία της γειτονιάς της μια Μαύρη Φορντ, και μπαίνοντας σε αυτή περνά «ένα βράδυ μαγικό». Ενδιαφέρον έχει η επιλογή του στίχου «*Αχ τι κακό*» που τον ακολουθεί ο στίχος «*έχασα κάτι που το είχα φυλαχτό*». Το κορίτσι έχασε το φυλαχτό του, ή όπως έλεγαν οι γυναίκες της εποχής, ότι πολυτιμότερο είχε, το λουλούδι της κ.α. Καταλαβαίνει κανείς πως φυσικά είναι ένας συμβολικός τρόπος που αναφέρεται στην πρώτη της σεξουαλική επαφή μέσα σε αυτή την Φορντ, που γοητευμένη, της φάνηκε ένα βράδυ μαγικό, αλλά αργότερα, μιας που το συμβάν είχε λάβει χώρα, εκτός γάμου όπως συνηθίζοταν και αφού και η ίδια ηλικιακά ήταν σε θέση να σκεφτεί καλύτερα και πιο ώριμα τις πράξεις της και τις συνέπειες τους, αποτελούσε μεγάλο κακό.

Στο πρώτο κουπλέ, όπου το κορίτσι είναι δεκατριών, κυριαρχεί μια ελαφράδα στη φωνή και στον τρόπο που τραγουδά το «*φυλαχτό*». Με μια παιδική επιπολαιότητα, σαν να μην έχει συνειδητοποιήσει τι έχει συμβεί. Αντιθέτως, στο δεύτερο κουπλέ, όπως προαναφέρθηκε, η φωνή είναι πιο βαριά, δείχνει μια σοβαρότητα, και αναφέρεται πως το μυστηριώδες άτομο μέσα στη Φορντ, της ζητά «καινούργια ιστορία», της ξαναζητά λοιπόν μια ακόμη σεξουαλική επαφή. Στο ρεφραίν, το «*φυλαχτό*» έχει μια παύση πριν που βοηθά στο ύφος, αλλά επίσης ο τρόπος που το λέει, είναι ο τρόπος της συνειδητοποίησης, της ώριμης σκέψης καθώς και του ότι έχει μετανιώσει κάτι και έχει και μια μικρή θλίψη. Η χορωδία επαναλαμβάνει την λέξη ρωτώντας με τρομερή έκπληξη. Μπορεί να συμβολίζει τον κόσμο, την γειτονιά, αυτό το «τι θα πει ο κόσμος», την κοινωνική κατακραυγή, που κυριαρχούσε στις συνοικίες και ακόμη υπάρχουν κατάλοιπα της μέχρι και την σημερινή εποχή.

Το τραγούδι αυτό κατά την περίοδο της λογοκρισίας της Χούντας το 1967, θεώρησαν πως ήταν άκρως τολμηρό, πως έθιγε τα κρατούντα παραδοσιακά ήθη και έθιμα της εποχής και πως ο στίχος του ήταν ανήθικος. Ενώ υπήρχε στην δισκογραφική έκδοση, με συνοπτικές διαδικασίες, έμεινε εκτός ραδιοφωνικής κυκλοφορίας.

Το επόμενο σκετς, λεγόταν «*Όνειρο της Οθόνης*», όπου η χήρα της γειτονιάς, (η Ρένα Βλαχοπούλου) γινόταν σταρ του σινεμά και σαν διάσημη Ρένα Βόλβο, γύριζε μια ταινία της Πιπίνος Φίλμ, με σκηνοθέτη τον Τζον Φάπας (Γιώργος Κωνσταντίνου)

και τίτλο «Η Ναυμαχία της Σαλαμίνας». Ο κόσμος παρακολουθούσε επι σκηνης το γύρισμα της ταινίας και έβλεπε και το φιλμ επι σκηνης. Το σενάριο έφερνε αντιμέτωπους έναν τσέλιγκα κι έναν λήσταρχο που φορά φουστανέλα, οι οποίοι μονομαχούσαν για την «τιμή» μια βοσκοπούλας που είχε κατηγορηθεί ότι είχε κλέψει ένα αρνί. Αυτή η βοσκοπούλα σατίριζε τις δακρύβρεχτες μανάδες των παλιών Ελληνικών ταινιών, εκείνες που φώναζαν με τραγικό τρόπο «Αμάρτησα για το παιδί μου!». Μόνο που σε αυτό το φιλμάκι η βοσκοπούλα έλεγε «Αμάρτησα για το...αρνί μου».

Στην κορύφωση αυτού του πεντάλεπτου «αντιβερτιμέντο», ο λήσταρχος, πέφτει στην αγκαλιά του τσέλιγκα φωνάζοντας :«Μπαμπάκα μου!» και ο τσέλιγκας, με ένα βλέμμα ανέκφραστο σαν τον Μπάστερ Κήτον, του απαντά «Παιδάκι μου»<sup>168</sup>. Η Ρένα Βόλβο πρωταγωνιστούσε ως βοσκοπούλα, στον ρόλο του τσέλιγκα πατέρα της ατιμασμένης νέας, ήταν ο Μίνως Αργυράκης, στον ρόλο του λήσταρχου Μπαρμπούλα ήταν ο Μάνος Χατζιδάκις και ένας βοσκός, ο Μανόλης Καστρινός. Επίσης έπαιζαν ένα αληθινό αρνί και ένας αληθινός γάιδαρος κι έμοιαζε σαν να είχαν βγει από Ελληνική Ηθογραφία.

Από τη μια, παρουσίαζε την τυπική λαϊκή γυναίκα της γειτονιάς, τη χήρα, και από την άλλη την αλαζονική και ιδιότροπη σταρ. Η προβολή, πρωτοφανές για τα θεατρικά δεδομένα όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, κρατούσε ελάχιστα λεπτά αλλά ήταν αρκετή αυτή και το ίδιο το νούμερο για να σατιρίσουν και να διακωμωδήσουν τις σταρ του κινηματογράφου, τους Έλληνες σεναριογράφους και συνθέτες της εποχής. Φαίνεται άλλωστε και από το όνομα που επιλέγει για την εταιρία παραγωγής της ταινίας «Πιπίνος Φιλμ», θυμίζοντας σε όλους την πασίγνωστη εταιρία Φίνος Φιλμ. Στους τίτλους της ταινίας αναγράφεται το εξής «Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης». Καθόλου τυχαία επιλογή, αν αναλογιστεί κανείς τόσο την ιδιαίζουσα σχέση των δύο όσο και το γεγονός ότι η αντίπαλη παράσταση με στοιχεία επιθεώρησης που παιζόταν την ίδια περίοδο, ήταν του Μίκη Θεοδωράκη.

Φήμες για αυτό το φιλμάκι της Οδού Ονειρών, είχαν φτάσει και στα αυτιά της παράστασης της Όμορφης Πόλης στο θέατρο «Παρκ» που βρισκόταν δίπλα στο «Μετροπόλιταν». Θεοδωράκης και Μποστ, ήθελαν απεγνωσμένα να μάθουν τι ήταν αυτό το ξεχωριστό στοιχείο της παράστασης και έτσι έστειλαν έναν «κατάσκοπο», να δει μια πρόβα, όμως ο «κατάσκοπός» τους αποκαλύφθηκε και έφυγε κακήν κακώς από

---

<sup>168</sup> Άμν, Μιμς - Σιλβερίδη, «Η Οδός Ονειρών», *Οδός Πανός*, τχ. 142, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2008), σ. 26.

το θέατρο με τους διευθυντές του «Μετροπόλιταν» να βάζουν φρουρούς στην είσοδο του θεάτρου στην Λ. Αλεξάνδρας. Είναι ευρέως γνωστό πως η φιλία και η συνεργασία των δυο μεγάλων μουσικών είχε πολλά σκαμπανεβάσματα. Πότε δεν μιλούσαν ο ένας στον άλλον και πότε αποκαθίσταντο οι σχέσεις τους.

Το καλοκαίρι του '62 λοιπόν αυτές οι δυο παραστάσεις ανοίγουν έναν καινούργιο δρόμο που ακολούθησαν πολύ νέοι καλλιτέχνες μετέπειτα. Έναν δρόμο που πια κερδίζει τον απλό λαό, που σε όλες τις στιγμές της ζωής του από πάντοτε εκφραζόταν με το τραγούδι. Ο Θεοδωράκης, είχε σαν ιδέα μια συνεργασία με τον Μάνο Χατζιδάκι, για το ανέβασμα ενός μουσικού έργου που θα ήταν γεμάτο από τα τραγούδια τους και που θα είχε όλες τους τις διαφορές αλλά και τα κοινά τους στοιχεία. Παρόλα αυτά ο Μάνος Χατζιδάκις είχε άλλες ιδέες και έτσι τελικά αποφάσισαν να εργαστούν χωριστά. Και οι δυο παραστάσεις ξεσήκωσαν το κοινό και έγραψαν ιστορία, στο οποίο συνέβαλε υποστηρικτικά και το πολιτικό κλίμα της περιόδου που ως αποτέλεσμα είχε να χωριστούν οι ακροατές αφού ο μιν Χατζιδάκις είχε χρεωθεί στην Δεξιά παράταξη, ενώ ο δε Θεοδωράκης στην Αριστερά.

Ακόμη και στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής υπάρχει κόντρα μεταξύ των φανατισμένων υποστηρικτών της «Όμορφης Πόλης» και της «Οδού Ονείρων». Για αυτήν την κατάσταση σε συνέντευξή του ο Μίκης Θεοδωράκης είχε αναφέρει πως ο συναγωνισμός μεταξύ εκείνου και του Χατζιδάκι «διατηρείται σε ένα επίπεδο υψηλό και ευγενές» και πως «είναι ισάξιοι και δεν κινδυνεύουν ο ένας από τον άλλο»<sup>169</sup>. Πίστευε πως άλλοι είχαν συμμαχήσει εναντίον τους διότι φοβόντουσαν την ανανέωση που προσπαθούσαν οι δυο συνθέτες να κάνουν στο μουσικό είδος της επιθεώρησης. Ξεκαθαρίζει πως με τον Χατζιδάκι δεν είναι σύμμαχοι αλλά φίλοι.

Μετά από αυτό το φιλμ, ακολουθούσε ένα χορευτικό από τους Καστρινό - Ζώκα. Χόρευαν πάνω σε ένα τραγούδι του Χατζιδάκι σε στίχους Γκάτσου με τίτλο «Αερικό». Έπειτα, οι Μάγκες της Οδού Ονείρων ξαναβγαίνουν στην σκηνή για ένα τουίστ καταδεικνύοντας ότι μπορούν και αυτοί να κάνουν όνειρα ενώ χορεύουν. Αργότερα, επι σκηνής, εμφανιζόταν ένα νούμερο που αποτελούσε παρωδία των «10 μικρών νέγρων»<sup>170</sup> της Αγκάθα Κρίστι. Τίτλος του «Οι Αδελφές Τατά», σε στίχους του

<sup>169</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Καλοκαίρι του 1962...στην Όμορφη Πόλη με την Οδό Ονείρων», *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 124.

<sup>170</sup> Το «Δέκα μικροί νέγροι», αργότερα με τον τίτλο «Δέκα μικροί Ινδιάνοι» λόγω αντιδράσεων και τέλος με τον τίτλο «Και δεν έμεινε κανείς», ανήκει στο είδος του μυθιστορήματος και εκδόθηκε το 1939. Ο βρετανικός τίτλος, «Δέκα μικροί νέγροι», προέρχεται από ένα τραγούδι που παίζει σημαντικό ρόλο στην πλοκή. Σύμφωνα με την ιστορία δέκα άγνωστοι μεταξύ τους βρίσκονται σε ένα νησί ως προσκεκλημένοι ενός επίσης άγνωστου οικοδεσπότη. Μετά από διάφορες περιπέτειες και παράξενα

Αλέξη Σολομού. Έπαιζαν και τραγουδούσαν οι Ρένα Βλαχοπούλου<sup>171</sup>, η Μάρω Κοντού, η Ζωή Φυτούση, η Νίκη Λεμπέση και ο Βαγγέλης Πρωτοπαπάς, ο οποίος έκανε την μια από τις αδελφές που άλλαξε φύλο και έγινε άνδρας.

Αμέσως μετά, ένας νεαρός τραγουδιστής, ο Λάκης Παππάς, ερμήνευε ένα παλαιότερο τραγούδι του Χατζιδάκι, που γράφτηκε για το πρώτο ανέβασμα του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Παραμύθι χωρίς όνομα»<sup>172</sup>, με αυτή την ιδιότυπη ψιθυριστή του φωνή. Αυτά τα μουσικά έργα δεν ξεχάστηκαν χάρη στον Λάκη Παππά που τα τραγούδησε και τα ηχογράφησε, γιατί στο μεταξύ ο Μάνος Χατζιδάκις είχε χάσει τις παρτιτούρες, όπως του συνέβαινε συχνά. Στο μεταξύ, η Βλαχοπούλου, στο ρόλο μιας κουτσομπόλας της γειτονιάς ήταν πανταχού παρούσα και τραγουδούσε διάφορα τραγούδια που δεν εντάχθηκαν στον δίσκο της παράστασης αλλά χρησιμοποιήθηκαν αργότερα αλλού από τον συνθέτη.

Αφού μεσολάβησαν διάφορα ακόμη μπαλέτα και τραγούδια, η παράσταση φτάνει στο τελευταίο σκετς του πρώτου μέρους, το «Όνειρο καλοκαιριάτικης μέρας». Πρόκειται για μια σύγχρονη έκδοση της σκηνής Κινησία - Μυρρίνης<sup>173</sup> από την «Λυσιστράτη» που διαδραματιζόταν στην παραλία της Οδού Ονείρων! Τελικά στο τέλος του σκετς, ένα σκυλόψαρο καταβροχθίζει όλους τους παρόντες, λουόμενους και μη. Έπαιζαν οι : Μάρω Κοντού, Λευτέρης Βουρνάς και ο Γιώργος Ζωγράφος στον ρόλο του σκυλόψαρου.

Πριν το φινάλε του σκετς, η Μ. Κοντού με τον Δ. Στάγια και τους λουόμενους, παρουσιάζουν για πρώτη φορά τον νέο χορό σε ρυθμό 5/8, το Χατζί - Χατζί. Για την συγκεκριμένη μάλιστα επιλογή του ο Χατζιδάκις έγινε δέκτης ιδιαίτερας σκληρών κριτικών. Περνώντας στην δεύτερη πράξη, το πρώτο σκετς που έβλεπε ο θεατής ονομαζόταν «Όνειρο Ιδανικής Σύζυγου». Βλέπουμε μια σύζυγο, να εκμυστηρεύεται στον Φωτογράφο το όνειρο της να γίνει η ιδανική σύζυγος, που φυσικά, αν το δούμε από κοινωνιολογική σκοπιά, αντανακλά την νοοτροπία ολόκληρης εκείνης της εποχής

---

γεγονότα, το νησί μετατρέπεται σε τόπο εγκλήματος και μυστηρίου όπου όλοι οι ήρωες είναι εν δυνάμει δολοφόνοι.

<sup>171</sup> Στην ηχογράφιση, δεν ακούγεται η φωνή της Ρένας Βλαχοπούλου διότι ανήκε σε άλλη δισκογραφική εταιρία και δεν της επετράπη η συμμετοχή στον δίσκο για την Οδό Ονείρων. Έτσι η ηχογράφιση έγινε με τους υπόλοιπους συντελεστές, ενώ την θέση της Βλαχοπούλου, αναπλήρωσε η Σούλα Μπάστα.

<sup>172</sup> Το έργο, βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο της Πηνελόπης Δέλτα, ανέβηκε το 1957 από το θίασο του Βασίλη Διαμαντόπουλου. Ο Παππάς τότε έπαιζε κιθάρα επι σκηνής, ενώ τραγουδούσε ο βαθύφωνος Ευθύμιος Μιχαλόπουλος.

<sup>173</sup> Είναι η περίφημη σκηνή όπου η Μυρρίνη, βασανίζει τον Κινησία, εφαρμόζοντας ακριβώς τις οδηγίες που έδωσε η Λυσιστράτη στον Πρόλογο: γίνεται όσο πιο ποθητή, όσο πιο ερωτική μπορεί και την ίδια στιγμή, επιστρατεύει όλα τα γυναικεία της κόλπα και γλυκόλογα για να αποφύγει το μοιραίο γεγονός.

και το ρόλο που επιφύλασσε στις γυναίκες. Το σκετς αυτό στο οποίο έπαιζαν η Τασούλα Καλογιάννη κι ο Γιώργος Εμιρζάς, στην πραγματικότητα παρωδούσε της ραδιοφωνικές διαφημίσεις της εποχής καθώς και γνωστά τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι.

Στην Οδό Ονείρων, που από τα παιδιά μέχρι τους μάγκες, όλοι ονειρεύονται, υπάρχει ένας ήρωας, ένας άνθρωπος που δεν ονειρεύεται. Ο Κυρ Μιχάλης (Γιώργος Κωνσταντίνου), ένας συνταξιούχος. Το μόνο που ενδιέφερε τον κυρ Μιχάλη ήταν να ποτίζει τις γλάστρες του και τίποτε άλλο. Καθώς πότιζε τα φυτά του με το ποτιστήρι του, ακούγεται από ένα παράθυρο σε ένα άλλο σπίτι, ο Λάκης Παππάς με τα παιδιά της γειτονιάς. Του τραγουδούσαν τον «Κυρ Μιχάλη», ακόμη ένα τραγούδι από το «Παραμύθι χωρίς όνομα». Ο «Κυρ Μιχάλης» και το «Μανούλα μου» που αναφέρεται παραπάνω είχαν διαφορετικό κλίμα από τα υπόλοιπα κομμάτια της παράστασης για το «Παραμύθι χωρίς όνομα». Όπως αναφέρει και ο ίδιος<sup>174</sup>, πάνω σε αυτά τα δυο κομμάτια βασίστηκε για να σχεδιάσει την μουσική για την «Οδό Ονείρων».

Ανάμεσα σε όλα αυτά τα νούμερα, εμφανίζεται η κοπέλα της αρχής 7 φορές και πάντοτε τραγουδούσε με τον ίδιο ενοχλητικό τρόπο τα «Παιδιά του Πειραιά» νευριάζοντας τους πάντες γύρω της, ενώ οι μάγκες της Οδού Ονείρων, κάθε φορά με διάφορα τεχνάσματα την διώχνουν από την σκηνή. Την τελευταία φορά, τους προκαλεί τόσο μεγάλη οργή που την εκτελούν και σέρνουν το πτώμα της έξω στα παρασκήνια.

Επίσης, κάθε τόσο, ένας ενοχλητικός θεατής, διέκοπτε τους ηθοποιούς ρωτώντας: «Με συγχωρείτε, μήπως είναι εδώ ο κ. Κακογιάννης;», ο σκηνοθέτης της «αντίπαλης» παράστασης, της «Ομορφης Πόλης» του Μίκη Θεοδωράκη στο θέατρο Παρκ. Τελικά και τον θεατή αυτόν, τον πέταξαν έξω με τον ίδιο τρόπο. Μετά από όλα αυτά τα επεισοδιακά σκετς, λίγο πριν το φινάλε, στη σκηνή έμενε μόνος ο Φωτογράφος. Καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης άκουγε τα όνειρα των κατοίκων της Οδού Ονείρων και τα έκανε πραγματικότητα. Τώρα ήταν η ώρα της δικής του αλήθειας. Βγάζει επι σκηνής το μακιγιάζ του, μια ακόμη πρωτοτυπία του Χατζιδάκι για την εποχή, σαν να μένει ενώπιον όλων γυμνός από κάθε ρόλο, θεατρικό και μη.

Τραγουδά ένα από τα πιο γνωστά και ιδιαίτερα τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι, το οποίο και σφραγίζει με την ερμηνεία του, κάνοντας το πλέον «το τραγούδι του Χορν». Η ερμηνεία του έφτασε σε τέτοιο βαθμό ώστε να ταυτιστεί το πρόσωπο του Δημήτρη Χορν, με τον πρώτο στίχο *«Ηθοποιός σημαίνει φως..»* και το

---

<sup>174</sup> Μάνος, Χατζιδάκις, «ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ II», ένθετο του δίσκου του Μ. Χατζιδάκι που κυκλοφόρησε από την MINOS EMI - UNIVERSAL, (2014).

όνομα του να μείνει στο χρόνο ως συνώνυμο του φωτός. Θα μπορούσε κανείς να πει πως αυτή η συνάντηση μεταξύ Μάνου Χατζιδάκι και Δημήτρη Χορν, ήταν ένα μεγάλο δώρο για το αθηναϊκό κοινό, διδάσκοντας τους για ποιόν λόγο τελικά «ηθοποιός...σημαίνει φως».

Ο Μάνος Χατζιδάκις, ο μουσικοσυνθέτης που πια βρισκόταν σε μια καλλιτεχνική ωριμότητα, αλλά και ο άλλος Μάνος, ο έφηβος που ήθελε να γίνει ηθοποιός, με την ευαισθησία και την γλυκύτητα που τον διέκριναν σαν άνθρωπο, όπως πολλοί φίλοι και συνεργάτες του είχαν πει σε διάφορες συνεντεύξεις, γράφει τους ποιητικούς στίχους αυτούς, που γεμάτοι από αλήθεια και απόλυτη ειλικρίνεια, παρουσιάζουν με μεγάλη σαφήνεια και γλαφυρότητα, τα βάσανα, τις συνεχείς δυσκολίες αλλά και το έργο που επιτελεί ένας ηθοποιός.

Όλοι γνωρίζουμε την ετυμολογία της λέξης Ηθοποιός: Αυτός που ποιεί ήθος. Όμως ο Χατζιδάκις είδε τον ηθοποιό πίσω και πέρα από αυτή την ετυμολογία. Είδε τον ηθοποιό ως έναν φωτισμένο και φωτεινό άνθρωπο, που ακτινοβολεί φως και που το σκορπίζει στο κοινό. Και αυτό γιατί αν πάρει κανείς το θέατρο με τη λειτουργία του στην Αρχαία Ελλάδα, θα δει πως λειτουργούσε, με στόχο να διδάξει και διαμορφώσει τον χαρακτήρα των πολιτών, μέσα από την κάθαρση των παθημάτων «δι' ελέου και φόβου» όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης, που ερχόταν μέσα από τα έργα.

Ακόμη στον στίχο *«θα κλάψεις μια, θα κλάψω δυο»*, δηλώνει πως ο θεατής θα ταυτιστεί, θα συμπάσχει με τον ήρωα, αλλά ο ηθοποιός, θα ταυτιστεί, θα συμπάσχει και ταυτόχρονα θα βιώσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας. Προς το τέλος, ο στίχος *«Ηθοποιός, ό,τι κι αν πεις, είναι καημός πολύ πικρός και στεναγμός πολύ βαθύς»*, στην ουσία αυτό που λέει είναι το εξής: πως όσοι δεν εξασκούν το επάγγελμα του ηθοποιού και το βρίσκουν ως κάτι ανάλαφρο και διασκεδαστικό, απλώς δεν μπορούν να καταλάβουν πόσο κόπο και δυσκολία έχει.

Στο φινάλε, εμφανίζεται και σε αυτούς τους στίχους ξανά η λέξη *«παιδί»*. *«Ηθοποιός είτε μωρός, είτε σοφός, είμαι και εγώ. Όπως και εσύ είσαι παιδί που καρτερεί κάτι να δει»*. Είναι κι αυτός ένας ηθοποιός, είτε έχει κάτι σοφό να προσφέρει που θα αλλάξει την ζωή και την σκέψη τους είτε όχι. Και το κοινό, στο θέατρο ξαναγίνεται μικρό παιδί που λαχταρά να δει κάτι, να φανταστεί, να ονειρευτεί. Μουσικά, στο έργο συναντάμε full ορχήστρα που παίζει συνοδευτικά ένα ορχηστρικό μέρος για να υποστηρίξει την παρλάτα του Χορν. Η μουσική αλλάζει και μοιάζει με μουσική από λούνα παρκ, σαν καρουζέλ που πηγαίνουν τα παιδιά ή σαν μουσική τσίρκου.

Πολύ σημαντική λεπτομέρεια για την ατμόσφαιρα αποτελεί πέρα από την αντίθεση στο ύφος της μελωδίας, και η διαφοροποίηση του Χορν, στο πρώτο μέρος που μιλά για το φως, η φωνή του είναι πιο απαλή και πιο γλυκιά, με μια ηρεμία και μια μελαγχολία. Στο δεύτερο μέρος όμως, στους στίχους «*θα σκεπαστώ, θα τυλιχτώ..*», που μεταφέρει πιο σκοτεινές εικόνες, η φωνή του γίνεται σταδιακά πιο τραχιά, πιο σκοτεινή, πιο θλιμμένη, και αυτό οδηγεί και την ίδια την μουσική σε μελωδικές γραμμές και συγχορδίες που δημιουργούν μια σκοτεινή ατμόσφαιρα. Στο τέλος γίνεται επιστροφή στην ίδια πιο φωτεινή μουσική, με τον Χορν όμως να είναι βαθιά μελαγχολικός.

Χατζιδάκις και Χορν, κατάφεραν να δημιουργήσουν ένα τραγούδι που έμεινε στην ιστορία, και να εξηγήσουν καλύτερα από τον καθένα πως ναι, ηθοποιός σημαίνει φως στα σκοτάδια, στην αλήθεια, σε μεγάλα αλλά και μικρά ζητήματα που απασχολούν πάντοτε τους ανθρώπους, φως για νέες οπτικές στον κόσμο. Ο ηθοποιός, όταν είναι πραγματικά και ειλικρινά ταγμένος στο θέατρο και την τέχνη του, μπορεί να γίνει το μέσον για όλα τα παραπάνω. Μετά από αυτό το φορτισμένο συναισθηματικά σκετς, ερχόταν μια κοπέλα που χάρη στον Φωτογράφο έγινε τραγουδίστρια (Ζωή Φυτούση), ερμήνευε στη συνέχεια το τραγούδι «*Έφυγε το τρένο*» σε στίχους Νίκου Γκάτσου. Σε αυτό το σημείο, ο Γιώργος Εμιρζάς και το μπαλέτο του συνόδευαν το τραγούδι ή παρέμβαιναν σε αυτό. Ο Φωτογράφος εμφανίζεται ξανά στην σκηνή με την αμφίεση και το μακιγιάζ του συνοδευόμενος από την Κοπέλα. Η παράσταση οδηγείται σιγά σιγά στο φινάλε. Η Οδός Ονείρων όπως όλα τα όνειρα που κάνουν οι άνθρωποι, φτάνει στο τέλος της.

Ο Δημήτρης Χορν λέει μια παρλάτα<sup>175</sup> με τίτλο «*Το πάρτι*», σε στίχους και μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, ενώ η Μάρω Κοντού τραγουδά αμέσως μετά το τραγούδι «*Το πουλί*», σε στίχους Μίνου Αργυράκη. Στο «*Πάρτι*», όπως και στον «*Ηθοποιό*», ο Φωτογράφος έχει μελαγχολική διάθεση, κάτι που γίνεται φανερό και από την ίδια την μουσική. Το γεγονός ότι είναι γραμμένο σε B minore είναι αυτό το οποίο δίνει την μελαγχολική ατμόσφαιρα, καθώς οι minore κλίμακες, που χρησιμοποιούνται σχεδόν σε όλα τα τραγούδια της Οδού Ονείρων, έχουν την ιδιότητα εξαιτίας τους ακούσματος τους, να δημιουργούν μια πιο μελαγχολική και πολλές φορές στενόχωρη ατμόσφαιρα. Σημαντικό ρόλο παίζει και η άργητα του ρυθμού που επίσης προσθέτει μια μελαγχολική χροιά στην ατμόσφαιρα. Ένα ονειρικό στοιχείο δίνει και

---

<sup>175</sup> Η ρίζα της λέξης είναι ιταλική, από το parlare που σημαίνει μιλάω. Σε παραστάσεις επιθεωρησιακής μορφής, η παρλάτα είναι ο μονόλογος του ηθοποιού που πολύ συχνά γίνεται με την συνοδεία μουσικής.

το μουσικό μοτίβο της εισαγωγής, με τον αρπισμό της κιθάρας και τα πρίμο - σεγόντο του μαντολίνου και της μαρίμπας, πριν μπει το χάλκινο πνευστό που στην ουσία απαντά στα 2 όργανα.

Όταν αρχίζει να μιλά ο Φωτογράφος η μουσική χαμηλώνει σημαντικά την ένταση της και έτσι τον ακούν με μια ζεστή και σταθερή φωνή. Το μοτίβο της εισαγωγής, με μικρές παραλλαγές στις καταλήξεις του, το χρησιμοποίησε 19 χρόνια αργότερα ως εισαγωγή για το τραγούδι του «Η Μικρή Ραλλού». Οι στίχοι παρουσιάζουν το μοτίβο που έχει αναφερθεί νωρίτερα, με το όνειρο, το πουλί, τα παιδιά κλπ. Ο Φωτογράφος εδώ εκφράζει την μελαγχολική του διάθεση χρησιμοποιώντας την εικόνα του κλουβιού για να περιγράψει την γειτονιά που πριν λίγες ώρες πραγματοποιούνταν ότι όνειρο είχαν οι άνθρωποι που έμεναν σε αυτή. Σε αυτό το τραγούδι αυτό που περνά ως μήνυμα είναι πως όλα αυτά τα όνειρα πραγματοποιούνται μοναχά για μια στιγμή. Το τραγούδι τιτλοφορείται «**Το Πάρτι**», αλλά θα έλεγε κανείς πως μόνο ατμόσφαιρα πάρτι δεν αποπνέει. Ο Φωτογράφος λέει πως σε αυτό το δρόμο, σε αυτή την γειτονιά *«ένα πάρτι είναι πιο λυπητερό και από τον θάνατο»*.

Το κλουβί *«είναι λιγάκι πιο μεγάλο από την καρδιά»* του κι όμως *«δεν μπορεί να χωρέσει την αγάπη»* του, γι' αυτό θα το χαρίσει στο κορίτσι που έρχεται, για να του πει ένα τραγούδι για το πουλί που κάποτε ήταν μέσα στο κλουβί. Μεταμορφώνει λοιπόν το συμβολικό «κλουβί» σε πραγματικό και της το δίνει. Με αυτόν τον αριστοτεχνικό τρόπο η παράσταση οδηγείται στο τελευταίο τραγούδι πριν τον Επίλογο. Μια πανσέληνος ανεβαίνει σιγά σιγά στον νυχτερινό ουρανό την ώρα που αρχίζει το τραγούδι. Μένοντας σε B minore και σε αυτό το τραγούδι και στην ίδια μελαγχολική ατμόσφαιρα, ακούγεται περισσότερο η φωνή της Μάρως Κοντού, και τα όργανα λειτουργούν δημιουργώντας ένα μουσικό χαλί.

Ο Χατζιδάκις εδώ, παρόλο που παραμένει στην ίδια κλίμακα με πριν, χρησιμοποιεί ένα τυχαίο σημείο αλλοίωσης<sup>176</sup> που δεν υπάρχει στον οπλισμό της κλίμακας B minore. Βάζει σε μια κλίμακα με διέσεις, μια ύφεση στην νότα E, στην αρχή του κουπλέ στους στίχους *«Πάω να πω στο σύννεφο»*. Τυχαία σημεία αλλοίωσης<sup>177</sup> βάζει κανείς συνήθως όταν θέλει να μεταφέρει μια κλίμακα της

---

<sup>176</sup> Σημεία αλλοίωσης, λέγονται λέγονται τα σημεία τα οποία γράφονται αριστερά των φθόγγων και μεταβάλλουν, αλλοιώνουν δηλαδή, το ύψος τους.

<sup>177</sup> Ως τυχαία σημεία αλλοίωσης ορίζουμε τα σημεία αλλοίωσης που παρουσιάζονται κατά την διάρκεια ενός μουσικού κομματιού, χωρίς να υπάρχουν στον οπλισμό της κλίμακας (το σύνολο των αλλοιώσεων



βυζαντινής μουσικής στην ευρωπαϊκή, μιας και δεν αντιστοιχούν απόλυτα με αυτές της ευρωπαϊκής μουσικής. Οι δρόμοι του ρεμπέτικου τραγουδιού, δηλαδή οι κλίμακες του, είναι πολύ κοντά στην βυζαντινή μουσική. Έτσι, θυμίζει ένα τραγούδι του ρεμπέτικου/δημοτικού είδους, μπλεγμένο με την έντεχνη μουσική.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις είχε την άποψη πως η βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι χρησιμοποιούν διατονικούς τρόπους που είναι πιο «γνήσιοι και αγνοί ελληνικοί»<sup>178</sup>, έναντι των χρωματικών που συνηθίζονται στην δυτικότροπη μουσική, και αυτό είναι που προσέδωσε και στα έργα του αυτή την ελληνικότητα και τη λαϊκή διάσταση. Σε όλο το εύρος της μουσικής για αυτή την παράσταση ο Χατζιδάκις έδωσε το ελληνικό χρώμα και το λαϊκό στοιχείο, μέσα από τις κλίμακες, τα όργανα και τον τρόπο με τον οποίο τραγουδούσαν τα τραγούδια του οι συντελεστές της παράστασης. Παράλληλα κάνοντας χρήση συνεχώς του μαντολίνου εισάγει και το στοιχείο της παράδοσης με τις μελωδίες του να θυμίζουν επτανησιακές καντάδες. Ακόμη μετέφερε στην ζωή της λαϊκής γειτονιάς μέσα από τις ονειρικές του μελωδίες.

Η παράσταση κλείνει ακριβώς με τον τρόπο που ξεκίνησε, δηλώνοντας και ένα κυκλικό σχήμα: Με την φωνή του Μάνου Χατζιδάκι στον Επίλογο και την μελωδία της λατέρνας από το «**Όνειρο παιδιών της γειτονιάς**». Η μοναδική διαφοροποίηση είναι ότι ξεκινά να μιλά μόνος του χωρίς συνοδεία μουσικής και έπειτα καθώς η φωνή του σβήνει αργά και χάνεται, δυναμώνει η μουσική, μπαίνει η λατέρνα και κλείνει την παράσταση. Ο Μάνος Χατζιδάκις εδώ, δίνει μια υπόσχεση στο κοινό του και ίσως και στον ίδιο του τον εαυτό: Πως θα μείνει παντοτινός ονειροπόλος και πως θα παίρνει τα όνειρα ως χρυσό μελάνι και με αυτό θα φτιάχνει μουσική για όλους αυτούς που καταβάθος ποτέ δεν σταματούν να ονειρεύονται.

Όσον αφορά τις κριτικές τις εποχής για το έργο είναι διθυραμβικές καθώς κάνουν λόγο για το Θεατρικό γεγονός του έτους, για την μάχη της επιθεώρησης με αντίπαλα στρατόπεδα από την μια πλευρά την «Όμορφη Πόλη» του Μίκη Θεοδωράκη και από την άλλη πλευρά την «Οδό Ονείρων».<sup>179</sup> Η «Οδός Ονείρων» δίνει στο κοινό της μια παράσταση εξαιρετικά πολιτισμένη, φίνα και επιπροσθέτως κεφάτη. Ειδικότερα, όπως αναφέρεται σε κριτική του Άλκη Θρύλου «δεν αποκομίζει κανείς,

---

που υπάρχουν σε μια κλίμακα ώστε αυτή να ανταποκρίνεται στην σωστή δομή της), στην οποία έχουν γραφεί.

<sup>178</sup> Β., Παπαδημητρίου, «Το Ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες», Ν. Γκροσδάνης (επιμ), *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 56.

<sup>179</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τομ. Θ, Ακαδημία Αθηνών, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1962-1963. σελ.108-110.

φυσικά εμπλουτισμό αλλά έχει περάσει ευχάριστα, χωρίς καμιά στιγμή να προσκρούσει η παράσταση, όπως συμβαίνει στα καλοκαιρινά θεάματα, σε βαναυσότητες που υποτίθεται ότι είναι διασκεδαστικές και ουσιαστικά ενοχλούν και προσβάλλουν τους κάπως λεπταίσθητους».

Συμπερασματικά λοιπόν, αυτό που κατάφερε η παράσταση της «Οδού Ονείρων» ήταν να μην λάβει καθόλου αποστάσεις από την καλαισθησία. Το σατιρικό πνεύμα δεν υπάρχει σε όλες τις σκηνές, παρόλα αυτά υπάρχουν πολύ έξυπνα σημεία της παράστασης και ταυτόχρονα και κάποιες αδυναμίες οι οποίες όμως εξουδετερώνονται από τον πολιτισμένο χαρακτήρα όλου του θεάματος.<sup>180</sup> Ο Χατζιδάκις, μας μεταφέρει, όσο του επιτρέπουν τα όρια μέσα στα οποία κινείται, σε μια ημιρεαλιστική και ημιφανταστική συνοικία που κυριαρχούν οι συνεπαρμένοι και οι ονειροφαντασίες. Το θέαμα της «Οδού Ονείρων» είναι ατμοσφαιρικό. Πρόκειται για ένα ανεξάντλητο παραμύθι με εικόνες που ενώ είναι ακίνητες στους τοίχους, εμφανίζονται αεικίνητες επάνω στη σκηνή.<sup>181</sup>

Τόσο στη σκηνή όσο και στην πλατεία δέσποζαν τα γεμάτα χιούμορ σκηνικά του Μίνου Αργυράκη που περιτριγύριζαν το κοινό, το οποίο αιφνιδιαζόταν από την εμφάνιση των ηθοποιών από τα διάφορα σημεία της πλατείας<sup>182</sup>. Σε αυτήν την παράσταση πραγματοποίησαν και έκτακτες εμφανίσεις επιφανείς καλλιτέχνες και ηθοποιοί της εποχής όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Νάνα Μούσχουρη και ο Ευγένιος Σπαθάρης με την παράσταση θεάτρου Σκιών «Μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη στην Οδό Ονείρων». Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο Μάνος Χατζιδάκις, «η ιδέα ξεκίνησε από κάποια σκίτσα που μου έφερε να δω ο φίλος μου Μίνως Αργυράκης. Τότε συνέλαβα την ιδέα να γράψω ένα μπαλέτο που θα διαρκούσε μια ώρα. Αργότερα, βλέποντας κι άλλα σκίτσα του Αργυράκη με το ίδιο θέμα, τους έδωσα και τον τίτλο “Οδός Ονείρων”, σκεπτόμενος πως θα μπορούσε να γίνει μια θαυμάσια θεατρική παράσταση»<sup>183</sup>.

Όσον αφορά το κομμάτι της υποκριτικής γίνεται λόγος για το πόσο ευφάνταστο και εκθαμβωτικό ήταν το παίξιμο του Δ. Χόρν, «σκορπώντας ηλεκτρισμό» στο κοινό. Ο Χόρν, είναι ο συνθεατής το βλέμμα του οποίου οδηγεί του κοινού, το οδηγεί στο

---

<sup>180</sup> Ο.π.

<sup>181</sup> Αλέξης, Διαμαντόπουλος, «Οδός Ονείρων», εφημ, *Μεσημβρινή*, 16 Ιουνίου 1962.

<sup>182</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τομ. Θ, Ακαδημία Αθηνών, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1962-1963. σελ.108-110.

<sup>183</sup> Νίκος, Γκροσδάνης, «Καλοκαίρι του 1962...στην όμορφη πόλη με την Οδό Ονείρων», *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 121.

φανταστικό εκεί όπου βρίσκεται η λησμονιά και η μνήμη. Είναι η ψυχή του θεάματος. Είναι εκείνος που βλέπει και εκείνος που συνεχώς κερδίζει το βλέμμα του θεατή.<sup>184</sup>

Οι κυρίες Μ. Κοντού και Χρ. Ζώκα στόλιζαν το θέαμα με τη χάρη τους και ακόμη οι ομάδες από τα αγόρια και τα κορίτσια που πλαισίωναν την παράσταση, σχημάτιζαν καλλίγραμμα και αρμονικά σχήματα, χωρίς κανένα προκλητικό στοιχείο και συνδεδεμένα με τα μελωδικά τραγούδια, συμπλήρωναν την γοητεία της παράστασης.<sup>185</sup> Ο Μάνος Χατζιδάκις, παίζει, αυτοσχεδιάζει με πάθος, αυτοειρωνία χρησιμοποιώντας τον αστείρευτα σκωπτικό λόγο του, ένα λόγο βαθιά κριτικό και καταγγελτικό προς τους άλλους, μια στάση την οποία απαρασάλευτα ακολούθησε σε όλη τη διάρκεια της ζωής και του έργου του.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Αλέξης, Διαμαντόπουλος, «Οδός Ονείρων», εφημ. *Μεσημβρινή*, 16 Ιουνίου 1962.

<sup>185</sup> Άλκης, Θρύλος, «Το Ελληνικό Θέατρο», τομ. Θ, Ακαδημία Αθηνών, ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1962-1963. σελ.108-110.

<sup>186</sup> Αλέξης, Διαμαντόπουλος, «Οδός Ονείρων», εφημ. *Μεσημβρινή*, 16 Ιουνίου 1962.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναμφίβολα, η μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, είναι ένα σύνολο πηγαίων συναισθημάτων. Οι μοναχικές «αντιστικτικές» φωνές του καθορίζονται, όχι μόνο από την ερωτική διάθεση του μουσουργού, αλλά και την προαίρεση, του ή της αιτιού. Φωνητική μελωδία και μουσικός ρυθμός, αποτελούν μια ενότητα, όπου αν και ανήκουν σε έναν εννοιολογικό φορέα ίδιου είδους, λειτουργούν ταυτόχρονα και ως αυτόνομες αισθητικές και καλλιτεχνικές προτάσεις. Ο μεγάλος δημιουργός κατάφερε μέσα από περίτεχνους συνδυασμούς εύηχων ρυθμών, λέξεων και σιωπών, να οικοδομήσει μια μουσική σύνθεση όπου το ένα σκέλος της συνοδεύει την σκηνική παρουσία, ενώ το άλλο σκέλος ανοίγει μια συνομιλία με τους αγγέλους. Η τεχνική της φόρμας του ακόμη και στα πιο σύντομα διατονικά γένη της μουσικής του δημιουργίας, παραμένει προφητική.

Βασικό στοιχείο της προσωπικότητάς του Μάνου Χατζιδάκι ήταν το λιμπεραλιστικό πνεύμα του. Εξαιτίας αυτού του φιλελευθερισμού που τον διέκρινε, οδηγήθηκε στο να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης, αποτελούμενο από τρεις τέχνες: το θέατρο, την ποίηση και την μουσική. Αυτό το τρίπτυχο το οποίο κατασκευάζει, δίνει την απόλυτη μορφή έκφρασης και ελευθερίας, απαλλαγμένη εντελώς από το φορτίο της παράδοσης που βρίσκεται μέσα σε κάθε μια από αυτές τις τέχνες χωριστά. Το βασικό του μέσο, είναι η μουσική, μέσω της οποίας συμπληρώνει και προβάλλει περισσότερο το θέατρο και την ποίηση. Η μουσική του έχει το στοιχείο της διαχρονικότητας και εγκωμιάζει τις πανανθρώπινες αρετές και αξίες, με εργαλεία, τον λυρισμό και την ποιητικότητα. Αξίες και αρετές όπως είναι η αγάπη, ο έρωτας, η τραγικότητα των προσώπων και τελικά η ανθρώπινη ζωή.

Ο Χατζιδάκις δημιούργησε το ποιητικό τραγούδι, την μουσική που δεν βασίζεται στην ποίηση, αλλά την περιέχει. Για τον Χατζιδάκι, η αξία και η ομορφιά που έχει ένα μουσικό έργο, κρίνεται από την αισθητική συγκίνηση την οποία προκαλεί, αλλά και τη απήχηση που έχει στο ακροατήριο το οποίο έχει μνηθεί σε αυτό το είδος μουσικής αλλά και στο πλατύ κοινό.

Είναι ένας καταξιωμένος συνθέτης από σχεδόν το σύνολο των μουσικόφιλων της χώρας, καθώς η μουσική του έχει όλα τα στοιχεία εκείνα που την καθορίζουν ως

ένα καθολικό έργο τέχνης. Είναι σοβαρή, αλλά και ανάλαφρη, πηγαία σε ό,τι έχει να κάνει με την έμπνευσή της και αυστηρή, σε ό,τι αφορά την επεξεργασία της. Η μουσική του έχει το χάρισμα να είναι ταυτοχρόνως και σημαντική και οικεία.

Ερευνώντας το έργο του σπουδαίου αυτού συνθέτη, ανακαλύψαμε την βαθιά του σχέση με το ρεμπέτικο τραγούδι που τον ακολούθησε σε κάθε βήμα της καλλιτεχνικής του πορείας. Βέβαια, στην πορεία της έρευνας αυτής, ανακαλύψαμε και διάφορες προκλήσεις που δυσκόλεψαν και σε μεγάλο βαθμό την εκπόνηση αυτής της εργασίας. Παρόλο που είναι ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες της χώρας μας, η βιβλιογραφία για το έργο του, και δη για τα θεατρικά του τραγούδια είναι περιορισμένη. Μιας και ο ίδιος πάντοτε ή έγραφε τα τραγούδια του «στο πόδι», μέσα σε ταξί ή σε διαλείμματα προβών και καθώς δεν πρόσεχε ποτέ που αποθήκευε τις παρτιτούρες του με αποτέλεσμα αυτές να χάνονται, σε πολλά έργα του δεν υπάρχει η αυθεντική παρτιτούρα αλλά πολλές φορές ούτε και ηχογραφήσεις. Το αρχείο του λοιπόν δυστυχώς είναι ελλιπές και δυσπρόσιτο χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα δανεισμού ή φωτοτύπισης του υλικού.

Όταν δε υπάρχουν αναφορές σε μελέτες για τα θεατρικά του τραγούδια, ή θα είναι πολύ μικρές και επιφανειακές λόγω του ότι οι συγκεκριμένες μελέτες επικεντρώνονται συνήθως σε άλλα στοιχεία της παράστασης ή του έργου, ή θα επικεντρώνονται καθαρά και μόνο στη μουσική δομή του και θα είναι κυρίως μουσικολογικές αναλύσεις. Φυσικά και όλες αυτές οι μελέτες είναι πάρα πολύ χρήσιμες, αλλά ίσως έχει έρθει η ώρα να κοιτάξουμε λίγο το έργο του συνδυαστικά, όπως εξάλλου και ο ίδιος περικόλει όλες τις τέχνες που προαναφέραμε στο έργο του, και να ψάξουμε να βρούμε πως η μουσική του επηρέαζε την δραματολογία της παράστασης, πως απέδιδε και τόνιζε το κείμενο και ακόμη τι ατμόσφαιρα δημιουργούσε στο κάθε έργο.

Η εργασία αυτή είχε στόχο να κάνει αυτό ακριβώς, κάνοντας μια μικρή αναφορά σε κάποια από τα πιο σημαντικά του έργα. Δεν ξέρω αν καταφέραμε, να καλύψουμε όσα περισσότερα πεδία γίνεται όμως με σιγουριά μπορούμε να πούμε πως το φαινόμενο «Χατζιδάκις», ενδείκνυται, και χρήζει περαιτέρω έρευνας. Καθένα από τα έργα του που παρουσιάσαμε εδώ, θα μπορούσε να αποτελεί από μόνο του ξεχωριστό θέμα εργασίας, ακόμη και μιας διδακτορικής έρευνας. Είναι σημαντικό, να φωτίσουμε περισσότερο και την λαϊκή μουσική μας και τον ρόλο της μέσα στο θέατρο, να ακολουθήσουμε τους ερευνητές σε αυτό το πεδίο που δυστυχώς είναι λιγότεροι, σε

σχέση με άλλα πεδία, και να παράξουμε ερευνητικό έργο που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε περισσότερο την μετάβαση του ρεμπέτικου στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι.

Η προσφορά του κορυφαίου συνθέτη, του Μάνου Χατζιδάκι, στην μουσική ζωή του τόπου, είναι χωρίς καμιά αντίρρηση υψίστης σημασίας. Ειδικότερα όμως στο τραγούδι, η προσφορά του είναι τεράστια και ανεπανάληπτη. Η χώρα μας του χρωστά πολλά, και τον ευχαριστούμε για αυτά τα επιτεύγματα. Όμως πολύ περισσότερο, πρέπει να τον ευχαριστήσουμε που κατάφερε με την μουσική του και μας έδωσε πρόσβαση στον κόσμο των ονείρων, που μέσα από τα τραγούδια του, έδωσε ήχο και μελωδία στον έρωτα και γέμισε τις καρδιές μας με αγάπη και τρυφερότητα.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αγγελικόπουλος, Βασίλης, *Φάρος στη σιωπή, Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997
- Αλεξιάδης, Μηνάς, *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα*, Παπαζήση, Αθήνα 2010
- Αριστοφάνη, *Ορνιθες* (μετ. Ρώτας Βασίλης), Επικαιρότητα, Αθήνα 2007
- Βασιλείου, Αρετή (επιμ), *Ο Θεατρικός Κόσμος του Καρόλου Κουν*, Αμολγός, 2022
- Bethune, Brian, D., «Langston Hughe’s Lost Translation of Federico Garcia Lorca’s Blood Wedding», *The Langston Hughes Review*, Vol. 15, No.1, Spring 1997, σ. 24-36.
- Γαλαριώτη Σοφία - Παναγιωτοπούλου Δανάη, *Ο καταστασιακός Χατζιδάκις: Ανώγεια 1979: Συνάντηση και διάλογος για την σημασία μιας λαϊκής παράδοσης στον καιρό μας*, Yafka Records 2009
- Γαλάτου Βίκυ - Συμεωνίδου Αλέκα, *Μάνος Χατζιδάκις, Ψηφίδες Μνήμης*, Ορχήστρα των Χρωμάτων, Αθήνα 2004
- Gayret, G., «Rural Realism in Federico Garcia Lorca’s Blood Wedding and J.M. Synge’s Riders to the Sea.», *Sociological Evaluations of Various Social Transformation*, Bidge Publications, December 2023, σ. 125-149
- Γκάτσος, Νίκος, «Ματωμένος Γάμος», *Θέατρο και ποίηση*, Πατάκη, Αθήνα 2000
- Γκροσδάνης, Νίκος, «Μάνος Χατζιδάκις : 90 χρόνια από την γέννηση του», *Οδός Πανός* 168 (2015),σ. 13
- Γκροσδάνης, Νίκος, «Μάνος Χατζιδάκις», *Οδός Πανός* 115,2002, σ.6
- Γκροσδάνης, Νίκος, «Μάνος Χατζιδάκις»,*Οδός Πανός* 115 (2002), σ.9
- Δαλιανούδη, Ρενάτα, Βασίλης Τσιτσάνης - Μάνος Χατζιδάκις: Οι ανανεωτές του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού. *Τρικαλινά*, 41, 2002, σ. 223-238.
- Δαλιανούδη Ρενάτα, *Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση, Από το Δημοτικό και το Ρεμπέτικο στο Έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, Εμπειρία εκδοτική, Αθήνα 2010



- Δαλιανούδη, Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση: Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο 'έντεχνο' λαϊκό τραγούδι*, Ελληνικά Πρόσωπα-Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2010
- Δραγούμης Μάρκος, *Η παραδοσιακή μας μουσική, Δάσκαλοι- Ερευνητές- Δημιουργοί*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 2003
- Ευριπίδη, *Μήδεια* (μετ. Πρεβελάκης Παντελής), Σκορπιός, Αθήνα 1956
- Καρδάμης, Κωνσταντίνος, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο: Απόπειρα ανασύνθεσης ψηφίδων ιστορίας», *περιοδ. Ιστορία Εικονογραφημένη*, τχ. 498, Αθήνα, 2009, σελ. 90-102.
- Kousar, Rehana, «Feminist Analysis of Lorca's Blood Wedding», *European Academic Research*, Vol. 1, Issue 11 (February 2014), σ. 4404 - 4411
- Λιάβας, Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 ως την δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 2009
- Μάγιαρ, Μάικλ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, (μετ.Καίρη Έρεικα), ΕΛΙΑ, 2004
- Μάνος Χατζιδάκις, *Τα σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, Αθήνα, 1980.
- Miralis Yiannis. "Manos Hadjidakis: The Story of an Anarchic Youth and a 'Magnus Eroticus.'" *Philosophy of Music Education*, Review 12, no. 1 (2004): 43–54
- Μυλωνας, Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, Τόμος 3: 1970- 1980*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σ. 96
- Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, Τόμος 1: 1824-1960*, Κέδρος, Αθήνα 1984
- Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, Τόμος 2: 1960 -1970*, Κέδρος, Αθήνα 2006
- Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, Τόμος 3: 1970-1980*. Κέδρος, Αθήνα 2003
- Νικολαϊδής, Βασίλης, *4 Συναντήσεις, Γιάννης Τσαρούχης - Μάνος Χατζιδάκις - Μαίρη Αρώνη - Νίκος Γεωργιάδης*, Άγρα, Αθήνα 2018
- Νταϊφά, Λόλα, *Μουσικοί Διάλογοι, με τριάντα κορυφαίους δημιουργούς του ελληνικού τραγουδιού*, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Θεσσαλονίκη 2012
- Ξαρλή, Ζωή, *Ευριπίδης. Μισογύνης ή Φεμινιστής*, Ελευθερουδάκη, Αθήνα 2000
- Παπανδρέου Νίκος, *Μίκης & Μάνος, Ιστορία δύο συνθετών*, Τα Νέα / Άλτερ Εγκο Μ.Μ.Ε Α.Ε., Αθήνα 2021

- Ρωμανού, Καίτη, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006
- Σχορέλλης, Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος Α*, Πλέθρον, Αθήνα 2000
- Σχορέλλης, Τάσος, *Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος Δ*, Πλέθρον, Αθήνα 2005
- Τζεδάκις, Γιώργος, *Κάρολος Κουν*, Ελευθεροτυπία, 2009
- Τρεχλής, Βλάσσης, *Το αρχαϊκό χαμόγελο του Χατζιδάκι*, Οδός Πανός, Αθήνα 2011
- Φωσκαρίνης, Θάνος, *Ανοιχτές Επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, Μπάστας - Πλέσσας, 1996
- Χατζιδάκις, Μάνος, *Μυθολογία και Μυθολογία Δεύτερη*, Άγρα, Αθήνα 2008
- Χατζιδάκις, Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα 2011

#### ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ

Γκροσδάνης, Νίκος, «Μάνος Χατζιδάκις: 90 χρόνια από την γέννησή του», *Οδός Πανός* 168 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 4-437

Γκροσδάνης, Νίκος, «Μάνος Χατζιδάκις», *Οδός Πανός* τχ. 115 (Ιανουάριος - Μάρτιος 2002), σ. 2-62

Λάμαρης, Φώτης, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μουσική του για το αρχαιοελληνικό δράμα, μέσα από την επιτομή του ψυχολογικού δράματος της Ευριπίδειας Τραγωδίας, “Μήδεια,”», (2017), Πτυχιακή εργασία.

Μίμη Σιλβερίδη, Άμυ, «Η Οδός Ονείρων», *Οδός Πανός*, τχ. 142, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2008), σ. 26.

Παπαδημητρίου, Β., «Το Ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες», Ν. Γκροσδάνης (επιμ), *Οδός Πανός*, τχ. 168, (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2015), σ. 56.

Στάμος, Γιάννης, «Μάνος Χατζιδάκις, Οδός Ονείρων», *Οδός Πανός* 142 (Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2008), σ. 3-20

Φωσκαρίνης, Θάνος, «Όταν ο Μάνος Χατζιδάκις γράφει», Δίφωνο, 2006

#### ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ευριπίδη, «Μήδεια, 1956, σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής», Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=760> [10/08/2023]

Όρνιθες\* <https://www.youtube.com/watch?v=Otr2Z6Cwe0I&list=PLCBCB3F78CAC58C9&index=1> [08/06/2023]

Αρβανίτη, Κατερίνα, «Οι παραστάσεις Αρχαίων Τραγωδιών, στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή:

Απόπειρα συνολικής θεώρησης», *Λογείον*, τχ. 1 (2011), σ. 270-303

[https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdf/files/ARVANITI\\_Met\\_apolēmikes\\_LOGEION\\_1\\_0.pdf](https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdf/files/ARVANITI_Met_apolēmikes_LOGEION_1_0.pdf) [10/2/2023]

Διαμαντόπουλος, Αλέξης, κριτική για την «Οδό Ονείρων», στην εφημερίδα *Μεσημβρινή*, 16/06/1962 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-res.html> [19/11/2023]

Ευριπίδη, «Μήδεια, 1956, σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής», Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=760> [10/08/2023]

Ευριπίδη, «Μήδεια», μτφρ. Πρεβελάκης, Π., Σκορπιός, Αθήνα Ιούνιος 1956, <https://www.mikrosapoplous.gr/eyripedes/medea/medea0.html> [10/08/2023]

Θρύλος, Άλκης, Το Ελληνικό Θέατρο, τομ. Ζ, Ακαδημία Αθηνών-Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1974 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [28/02/2024]

Θρύλος, Άλκης, Το Ελληνικό Θέατρο, τομ. Θ, Ακαδημία Αθηνών - ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1962-1963 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-res.html>

Καραγάτσης, Μ., κριτική για τον «Ματωμένο Γάμο», στην εφημερίδα *Βραδυνή*, 24/01/1955 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [23/02/2024]

Καραγάτσης, Μ., κριτική για την «Μήδεια», στην εφημερίδα *Βραδυνή*, 26/06/1956

Κούκουλας, Λέων, κριτική για τον «Ματωμένο Γάμο» στην εφημερίδα *Αθηναϊκή*, 24/01/1954

Όρνιθες,  
<https://www.youtube.com/watch?v=Otr2Z6Cwe0I&list=PLCBCB3FF78CAC58C9&index=1> [08/06/2023]

Πλωρίτης, Μάριος, κριτική για τους «Όρνιθες», στην εφημερίδα *Ελευθερία*, 01/06/1960 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-res.html> [18/03/2024]

Χουρμούζιος, Αιμίλιος, κριτική για τον «Ματωμένο Γάμο», στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 23/01/1955 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [23/02/2024]

Χουρμούζιος, Αιμίλιος, κριτική για τον «Ματωμένο Γάμο», στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 10/04/1948 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-res.html> [23/02/2024]

Χουρμούζιος, Αιμίλιος, κριτική για τους «Όρνιθες», στην εφημερίδα *Καθημερινή*, 01/09/1959 <http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [06/03/2024]

<https://www.hadjidakis.gr/> [17/04/23]

<https://www.hadjidakis.gr/> [17/04/23]

<http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [23/02/2024]

<http://www.greekcriticsunion.gr/index-th.html> [28/02/2024]

Οδός Ονείρων, <https://www.youtube.com/watch?v=aNKLL1Yhdis> [24/06/23]

## ΕΝΘΕΤΑ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ, ΔΙΣΚΟΙ ΚΑΙ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

Χατζιδάκις, Μάνος, Ματωμένος Γάμος - Παραμύθι χωρίς όνομα, MINOS EMI, 2011

Χατζιδάκις, Μάνος, «Οδός Ονείρων», Σκηνική Μουσική 1 (Special Edition), MINOS EMI, 2014

Χατζιδάκις, Μάνος, «Ματωμένος Γάμος», Σκηνική Μουσική 2(Special Edition), MINOS EMI, 2014

Χατζιδάκις, Μάνος, «Όρνιθες», Σκηνική Μουσική 2(Special Edition), MINOS EMI, 2014

Χατζιδάκις, Μάνος, «Ματωμένος Γάμος», Έργο 3Α: Παρτιτούρα για Πιάνο, Τσέλο, Φωνή, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα

Χατζιδάκις, Μάνος, «Ρωμαϊκή Αγορά», Τεύχος Α' Παρτιτούρα για Πιάνο και Φωνή, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα

Χατζιδάκις, Μάνος, «Ρωμαϊκή Αγορά», Τεύχος Β' Παρτιτούρα για Πιάνο και Φωνή,

Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα

Επίσης χρησιμοποιήθηκαν βιβλιογραφία, ηχητικά αποσπάσματα και παρτιτούρες στα αναγωστήρια του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου και στην Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη».

Ακόμη για την ανάλυση των περισσότερων κομματιών των έργων χρησιμοποιήθηκαν προσωπικές σημειώσεις της γραφούσης μετά την μελέτη των τραγουδιών με τις παρτιτούρες και ακουστικά, με την χρήση των μουσικών οργάνων : μπουζούκι

μπαγλαμά και πιάνου.

\* Η Οδός Ονείρων και οι Όρνιθες μελετήθηκαν και από φυσικό δίσκο αλλά και από τα αναρτημένα κομμάτια στο youtube.

