

Ο μουσικός Θεοδοράκης
Κείμενα - Εργογραφία - Κριτική
1937-1996

Παρουσίαση και επιμέλεια Αστέρης Κούτουλας

Πρόλογος Αστέρη Κούτουλα

Αντί Εισαγωγής: Κείμενα Μίση Θεοδοράκη

1. Ωδή για τον Οιδίποδα Τύρανο
2. Έρως και Θάνατος
3. Πρώτη Συμφωνία (α)
4. Πρώτη Συμφωνία (β)
5. Σούιτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα
6. Σούιτα αρ. 2 για ορχήστρα
7. Αντιγόνη
8. Εικόνες από την Αντιγόνη (Α' Εκτέλεση)
9. Επιτάμιος (α)
10. Επιτάμιος (β)
11. Από την Πρώτη Σούιτα στον Επιτάμιο
12. Επιτάμιος (γ) - Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη
13. Αντιγόνη - Επιτάμιος και «Επιτάμιος»
14. Το τραγούδι του νεκρού αδερφού
15. Άξιον εστί (α) - Στοιχεία της μετασημφωνικής μουσικής
16. Άξιον εστί (β)
17. «Τρίτη Συμφωνία», τα «Κατά Σαδδουκαίων Πάθη» και η «Εβδομη Συμφωνία» - Στοιχεία της σημερινής μουσικής
18. Η Εβδομη Συμφωνία
19. Η «Λειτουργία αριθμός 2» και η «Θεία Λειτουργία Ιωάννου του Χρυσοστόμου»
20. Requiem
21. Ευμενίδες
22. Κόστας Καρυωτάκης
23. Για τη Μήδεια
24. Canto Olympico

Εργογραφία

Εισαγωγή Αστέρη Κούτουλα
 Αναγνωρισμένα Έργα (Opus)
 Εργογραφία

Κριτικοί και Συνεργάτες: Κείμενα

Πανηγύρι της Αση Γωνιάς (1950)

Μανώλης Καλομοίρης

Γεώργιος Σιλάβος

Συρτός Χανιώτικος, Πρελούδια για πιάνο, Τρίο, Σεξτίτο (1952)

Φοίβος Ανωγειανάκης

Ελεγείο και Θρήνος (1952)

Μάνος Χατζιδάξας

Πανηγύρι της Αση Γωνιάς (1953)

Μανώλης Καλομοίρης

Ελληνική Αποκριά (1953)

Πέτρος Πετρίδης

Μάνος Χατζιδάκις

Πρώτη Συμφωνία (1955)

Μανώλης Καλομοίρης

III met by moonlight (1956)

Michael Powell

Σονίτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα (1957)

Μάριος Βάμβολης

Πέτρος Πετρίδης

Σονατίνα για βιολί και πιάνο (1958)

Πέτρος Πετρίδης

Άλυ Σπέρερ-Δράκου

Δεύτερη Σονίτα για ορχήστρα (1958)

Πέτρος Πετρίδης

Μάριος Βάμβολης

Φοίβος Αναγειανάκης

Οιδίπους Τύραννος (1958)

Πέτρος Πετρίδης

Φοίνισσαι (1960)

Μάριος Πλωρίτης

Αλ. Διαμαντόπουλος

Μπάμπης Δ. Κλάρας

Οι Εραστές του Τερουέλ (1961)

Τίτιος Πατρίκιος

Επιτάμιος (1960)

Φοίβος Αναγειανάκης

Μάνος Χατζιδάκις

Β. Αρκαδινός

Τραγωδία (1961)

Άλυ Σπέρερ-Δράκου

Επιφάνεια (1961)

Γ.Π. Σαββίδης

Αντιγόνη - Το μπαλέτο (1962)

Γεώργιος Λεωτσάκος

Όμορφη πόλη (1962)

Γεώργιος Βάσιος

Ηλεκτρά - Η ταινία (1962)

Μάριος Πλωρίτης

Το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού (1962)

Μάνος Κατράνης

Μπάμπης Δ. Κλάρας

Άγγελος Τερζάκης

Σημείωμα του σκηνοθέτη Πύλου Κατσέλη

Μαγική πόλη (1963)

Ελένη Γ. Βλάχου

Φοίβος Αναγειανάκης

Μάνος Χατζιδάκις

Άξιον εστί (1964)

Μανώλης Παπουτσάκης (Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη)

Φ. Αναγειανάκης

Δ. Χαμιονόπουλος

Γ. Σιλάβος

Ι. Γιαννούλη

Δ. Γιατράς

Γ. Βάκος
 Γ. Λεωτσάκος
 Οδυσσέας Ελύτης: Ποίηση και Μουσική
Ρωμιοσύνη (1966)
 Γιάννης Ρίτσος
Κατάσταση Πολιορκίας (1970)
 Gail Holst
Σουτιέσκα - Τίτο (1973)
 Γιώργος Γιάνναρης
Canto General (1974)
 Γιώργος Λεωτσάκος
 Gail Holst
Οι γειτονιές του κόσμου (1979)
 Γιώργος Γιάνναρης
Πυροσάββατα (1983)
 Π. Λαφαζάνης
Διώνυσος (1985)
 Δημήτρης Βάκος
Τρίτη Συμφωνία (1993)
 Andreas Brandes

Επίμετρο Ι

1. Συζήτηση Μίκη Θεοδοράκη - Ιάννη Ξενάκη
2. Συνέντευξη του Αστέρη Κούτνυλα με τον Μίκη Θεοδοράκη

Επίμετρο ΙΙ (Κατάλογοι)

1. Ποιητές
2. Έργα
 - α) Εκκλησιαστική μουσική
 - β) Συμφωνική μουσική και ορατόρια
 - γ) Μουσική δωματίου
 - δ) Μουσική για το θέατρο και για ραδιοφωνικά σκετς
 - ε) Μουσική για αρχαία τραγούδια
 - στ) Λυρικές Τραγωδίες (Οπερές)
 - ζ) Μπαλέτα
 - η) Μουσική για τον κινηματογράφο
 - θ) Τραγούδια
 - Σκόρπια τραγούδια και συλλογές τραγουδιών
 - Ύμνοι
 - Κύκλοι τραγουδιών
 - Τραγούδια-Ποταμός
 - ι) Μετασχημαστική μουσική
 - ια) Ενορχηστρώσεις
 - ιβ) Έργα που χρησιμοποιούν μουσική του Μίκη Θεοδοράκη

Ευρετήριο

Μίχη Θεοφοράκη
Εις εαυτὸν ἔργα

Ὀδή για τον Οιδίποδα Τύραννο

Ανάμεσα στα 1946 και 1948 συνθέσα μια σειρά από συμφωνικά ἔργα – μεταξύ τους και η «Ὀδή» – επηρεασμένοι κυρίως από το ηθικό δίδαγμα που μου μετέδιδαν οι συμφωνίες του Σοστακόβιτς που ανακάλυπτα εκείνη την εποχή. Σε αντίθεση με τη σύνθεσή μου το «Πανηγύρι της Αση-Γωνιάς» (1945) όπου με απασχολούσε ιδιαίτερα η λαϊκή μουσική της Κρήτης, στα ἔργα της περιόδου αυτής επεδίωκα – με πολὺν μουσικό μεγαλοϊδεατισμό βεβαίως – ἕνα υποκειμενικό - προσωπικό τρόπο ἔκφρασης που να αντανάκλα όμως το περιεχόμενο μιας δεδομένης ιστορικής περιόδου ιδιαίτερα οδυνηρής για τη χώρα μας (1940-1950). Ὅμως η φιλοδοξία και πρόθεση υπήρξαν δυσαναλόγως βαρύτερες από τα τεχνικά μέσα που διέθετα την εποχή εκείνη των οδειακῶν ακόμα σπουδῶν κι έτσι το σύνολο σχεδόν της εργασίας μου αυτής δεν ξεπέρασε το στάδιο των πειραματισμῶν.

Πολὺ αργότερα, στα 1955, ξαναγύρισα στην παρτιτούρα της «Ὀδῆς», δίνοντάς της συγχρόνως μια νέα μορφή. Ἴσως, στο βάθος, αυτή η επιστροφή να μην ήταν από μέρος μου παρά μια πράξη συναισθηματική – να οφειλόταν δηλαδή στο γεγονός ότι το ἔργο αυτό μένει σαν μαρτυρία μιας εποχῆς οδυνηρὰ κοσμογονικής για τη γενιά του γράφοντος.

Τώρα πρέπει να πω ότι η «Ὀδή» δεν είναι ἔργο με «ιστορία», με πρόγραμμα ἢ με σχέδιο. Οιδίποδες είμαστε ὅλοι μας – εμεῖς οι Ἕλληνες – αποτυφλωμένοι, ρημαγμένοι ἀθέλα μας, περνώντας απ' το ἕνα κακὸ στο ἄλλο – τη μια σφοδρά στην ἄλλη. Τι ἄλλο μπορούσε να σκεφτῆ και να νιώσει ἕνας νέος στα 1947, δυο μόλις χρόνια μετά την Απελευθέρωση, που ἀντὶς για την Ειρήνη μας ἔφερε νέο πόλεμο, χειρότερο, ἀδελφοκτόνο!

Το ἔργο, ἀπὸ καθ' ἑαυτὸ – σα μουσική σύνθεση – είναι μια ἐναλλαγή ἀνάμεσα σε ἥμερες επικλήσεις – δέσεις και διαμαρτυρίες. Αυτό το σχῆμα ἀντανανάκλα δεῖλά την εσωτερική δομή της ἀθηναικῆς τραγωδίας, ὅμως με μελωδική γλώσσα κατ' εὐθειαν ἐπηρεασμένη ἀπὸ τα βυζαντινὰ τροπάρια και τις ἐκκλησιαστικῆς μας μελωδίες· τέλος, με τεχνικά μέσα σύγχρονα – ὅσο σύγχρονη θα μπορούσε να είναι η τεχνική του νέου Ἑλληνα συνθέτη στα 1947.

Η «Ὀδή», σαν περιεχόμενο και πρόθεση, ολοκληρώνεται λίγο αργότερα στην Πρώτη Συμφωνία (1949-1952) που ἔχει τις ἴδιες ἀρετηρῆς – ἴδιες οἴζες – ἴδιες φιλοδοξίες. Ὅμως η διαδικασία: ἀθηναικὴ τραγωδία – βυζαντινὴ, δημοτικὴ μελωδία – νεοελληνικὸ περιεχόμενο – σύγχρονη τεχνική, θα ολοκληρωθεῖ στη μουσική μου για τις «Φοινίσσες», ὅπου το ἴδιο πρόβλημα της διάρκειας και της ομοιογένειας της ἐλληνικῆς παράδοσης μπαίνει ξανά σε δοκιμασία.

Στο πρόγραμμα της συναυλίας της ΚΟΑ στις 11.7.1960

Ἔρος και Θάνατος

Ο κύκλος τραγουδιῶν ΕΡΩΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ γράφτηκε σε δύο περιόδους: τα δύο πρώτα τραγούδια στα 1945 στην Αθήνα και τα υπόλοιπα δύο στα 1948 στη Λάρινη Ἰκαρίας. Είναι ἀφιερωμένα στη Μυρτώ, γιατί τον ΑΠΡΙΛΗ και το ΑΝ ΓΥΡΕΥΕΙΣ ΑΠ' ΤΟΝ ΗΑΙΟ ΤΗ ΧΑΡΑ τα συνθέσα καθώς την περίμενα στη λεωφόρο Συγγρού στο σπηλαιό μου τρανεβού την Άνοιξη του '45. Οι στίχοι είναι δικοί μου. Τρία χρόνια αργότερα το ερωτικό περιεχόμενο και διάθεση στίχων και μουσικῆς, με ὄδηγησε στο ΕΡΩΣ ΚΑΙ ΘΑΝΑΤΟΣ του Λ. Μαβίλη. Η ΛΗΘΗ ἦρθε ἀναπόφευκτα, για να κλείσει τον κύκλο. Ἦδη το παιχνίδι μεταξύ της Ζωῆς και του Ἐρωτα και του Θανάτου βρισκόταν τότε στο αποκορύφωμά του για ὅλη την Ελλάδα, μα ιδιαίτερα για τη γενιά μου. Η συνοδεία του πιάνου και μετέπειτα της ορχήστρας προστέθηκε πολὺ αργότερα, στα 1955 στο Παρίσι.

Βασικά ἔχουμε τέσσερα δείγματα της μελωδικῆς ἀντίληψής μου, ἐνὸς παρὰλληλα ἀρχίζει να αποκρυσταλλώνεται και η αρμονική μου γλώσσα, που θα ἐξελιχθεῖ προοδευτικὰ περνώντας απ' τις τρεις Σουίτες για ορχήστρα, το Κοντσέρτο για πιάνο, τη Σονατίνα αρ. 2 για βιολί

και πιάνο, έως τους δύο κύκλους Ελυάρ (Quatre και Six Eluard). Στο ίδιο μελωδικό και αρμονικό κλίμα θα κινηθώ και στα μέρη για ψάλτη στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. Πολύ γενικά θα χαρακτηρίζω αυτή την πλευρά των συνθέσεων μου σαν ΤΡΟΠΙΚΗ (Modal) με ελεύθερη χρήση συνήψεων από τον ηχητικό κόσμο της ΑΤΟΝΙΚΗΣ έως και ΣΕΙΡΑΚΗΣ μουσικής.

Αργότερα η συνεχής ωρίμανση της αρμονικής αντίληψης με οδήγησε στην εφαρμογή της θεωρίας των ΤΕΤΡΑΧΟΡΩΝ, που αποτελεί το αποκορύφωμα και το τέλος κατά κάποιον τρόπο των αρμονικών αναζητήσεών μου.

Πρώτη Συμφωνία

Παρ' ότι έχω ασχοληθεί με όλα τα είδη της μουσικής, τελικά εκείνα που με γοητεύουν περισσότερο είναι το τραγούδι –και οι μεγάλες συμφωνικές φόρμες. Αναμφισβήτητα η ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ είναι το πιο ολοκληρωμένο συμφωνικό μου έργο. Προσπάθησα –σεβόμενος την συμφωνική παράδοση– να μείνω πιστός σε δύο κυρίως πράγματα:

Πρώτον στην ενότητα των θεμάτων και δεύτερον στην οικονομία των μέσων ανάπτυξης. Από και και πέρα, στόχος μου ήταν, όπως είπα, να αποτυπώσω σε ηχητικά μεγέθη μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, που είχε δεσπόσει ολοκληρωτικά επάνω στο σώμα μου και την ψυχή μου. Είναι φυσικό τα μέσα έκφρασης να ανταποκρίνονται στην υποκειμενική ωριμότητα, και στις αντικειμενικές συνθήκες της εποχής.

Οι εμπειρίες του Έλληνα συνθέτη στα 1950 είναι ασφαλώς διαφορετικές από τις σημερινές. Όμως για τον μέσο ακροατή νομίζω ότι εκείνο που έχει πύοτερη σημασία είναι η γενική εντύπωση που απορρέει από τη συνολική ακρόαση του έργου. Στο Πρώτο Μέρος –ANDANTE - ALLEGRO - ANDANTE– υπάρχουν βασικά δυο θέματα: το ένα τριπρεφές, νοσταλγικό, –στην αρχή και το τέλος–. Το άλλο βίαιο, αγχώδες, δυναμικό. Το πυκνό κοντραπείντο που φτάνει συχνά, σε βαθμούς παραμορφωτικούς ανταποκρίνεται νομίζω στο γενικό ψυχικό κλίμα, το τραυματισμένο και το ανιπτότατο.

Το Δεύτερο μέρος, ANDANTE, είναι καθαρά ελεγειακό. Ενώ στο Τρίτο –ALLEGRO - ADAGIO - ALLEGRO– τα ελεγειακά θέματα του δεύτερου μέρους αναπτύσσονται μέσα στα καινούργια έντονα ρυθμικά πλαίσια. Είχε μεγάλη σημασία εκείνη την εποχή, ξεπερνώντας τα άγχη και τις αμφιβολίες, να επιβεβαιώσουμε το θρίαμβο του λυρισμού και τη συνέχεια της πνευματικής πορείας.

Αθήνα, Νοέμβριος 1979

Στο πρόγραμμα της συναυλίας της ΚΟΑ 30.4.1984

Πρώτη Συμφωνία

Την Πρώτη Συμφωνία άρχισα να σχεδιάζω από τα 1948.

Ήδη στα 1945 είχα γράψει το πρώτο μου έργο «Το πανηγύρι της Άση Γωνιάς» όπου δοκίμασα για πρώτη φορά τα ορχηστρικά μου όπλα.

Όμως το έργο αυτό δεν έμελλε να παιχτεί παρά πέντε χρόνια αργότερα, στις 5 Μαΐου του 1950 (το τότε για μένα έχει πάντα σημασία στη ζωή μου). Κι έτσι, έπρεπε όλο αυτόν τον καιρό να υπολογίζω μονάχα με τη φαντασία μου –στα ατελείωτα κοντσέρτα που διηύθινα νοεράς στις ώρες της ημερομηνόρροσως – την ορθότητα των αντιστατικών και ορχηστρικών συνδυασμών.

Βάζοντας στο χαρτί τις πρώτες ιδέες, τα πρώτα σχέδια της Συμφωνίας μου, κατ' αρχήν έδινα διέξοδο στα συναισθήματα και στις ιδέες που με γέμιζαν εκείνη την εποχή.

Το αίσθημα της διαμαρτυρίας και του πόνου από μια νεότητα που πιο πολύ για υποκειμενικούς παρά για αντικειμενικούς λόγους, μ' έπνιγε μέσα σ' ένα αδιέξοδο, ήρθε να δυναμωθεί από την οδύνηρη εμπειρία των γεγονότων της κατοχής και μετά. Μέσα σ' αυτή τη μουσική, σ' αυτές τις μελωδίες, τους ρυθμούς και τα χρώματα, αν υπήρχε η γέυση της ελπίδας –αν σ' αυτόν τον σκοτεινό τοίχο υπήρχαν ανοίγματα– αυτό ήταν έργο της

φιλοσοφικής ιδεολογικής πύοτερο πίστης μου στον άνθρωπο και στο μέλλον του, παρὰ αποτέλεσμα βιολογικό - όσο βιολογικό φαινόμενο είναι η χαρά και η ελπίδα.

Τι θέση είχε η Ελλάδα μέσα σ' αυτόν τον ηρητικό κόσμο;

Την Ελλάδα περισσότερο μουσικό χώρο, την αντιμετώπιζα σαν μια ιδεολογική ενότητα, ανασκαμμένη από τη νεότερη της ιστορία, κατοικημένη από ένα μάτρωχα λαό ενταυρωμένο εν ονόματι της λύτρωσης και της ελευθερίας της ανθρωπότητας.

Η ενεργός μου συμμετοχή στα εθνικά γεγονότα από τα Αλβανικά και εντεύθεν, με είχε πλουτίσει με ένα αδιάσάλευτο αίσθημα υπερηφάνειας και πίστωσης και πεποιθημένος, ότι οι τοπικές σχέσεις μας με την ελληνική συνείδηση της ιστορίας, μας ανήρκεσαν δια μιας, από την ταπεινή σειρά των ανιπολόγιτων, στην πρώτη έπαλξη του αγώνα για την ελευθερία του ανθρώπου.

Αυτό το ισχυρό συναίσθημα της υπεροχής δεν μ' εγκατέλειπε ούτε για μια στιγμή. Και νομίζω ότι η συγκεκριμένη ανάλυση των ιστορικών γεγονότων επιβεβαιώνει σαφώς τη θέση αυτήν. Σήμερα ακόμα είμαι πεπεισμένος ότι δεν μας λείπει παρὰ το θαύμα της εθνικής ενότητας για να προχωρήσουμε γρήγορα στην πρωτοπορία της ανθρωπότητας. Κι αυτό γιατί ίσως όλο αυτό το μαρτυρολόγιο που μας συνοδεύει μέσα από τους αιώνες έπλασε αυτήν την πολύτιμη πνευματική, ψυχική και ηθική μονάδα: τον Έλληνα.

Αυτό είναι το πρώτο φόντο της Πρώτης Συμφωνίας.

Τα πρώτα σχέδια - θυμιάμα - τα έκανα στα 1947 στο χωριό Λάφνη, στο νησί του Ικάρου. Έκει μια νύχτα - μαζί με τους πρώτους ίσκιους που μας έστειλε το Δυτικό Αιγαίο - μας ήρθε και η είδηση για το θάνατο του ανθρωπολογαίου Μάκη Καρλή, από νόσση, κάπου έξω από τη Θεσσαλονίκη. Ο αγαπημένος μου παιδικός φίλος - ο πρώτος μεγάλος μου φίλος εξαφανίστηκε, διαλύθηκε, σκορπίστηκε σαν ψυλή βροχής από σάρκες και από αίμα, πάνω στον Μεσσηνικό κάμπο.

Το ίδιο βράδυ - εγώ ο παθολογικά δειλός στο σκοτάδι - τριγυρνούσα στην τύχη ανάμεσα στις ελιές της Μεσαριάς, συντροφιά με τα φαντάσματα της νύχτας του Ιουλίου, γιατί αισθανόμουν μια απέραντη ντροπή να γδυθώ και να πέσω στο ξύλινο κρεβάτι μου ζωντανός, ζεστός, ακέραιος - και να αναπαυθώ και να ονειρευθώ, και να ξυπνήσω και να πελώ. Σαν ύστατη λύτρωση μπροστά σ' αυτά τα άδικα ερωτήματα που η μοίρα του ανθρώπου, και αν υπάρχει, δεν δίνει απάντηση, ήλθε με τα χαράματα μαζί και η λειτουργία της μουσικής. Νομίζω ότι ουσιαστικά εκείνη τη νύχτα είχε χαραχθεί στο υποσυνείδητό μου το μεγαλύτερο μέρος του έργου.

Τον Βασίλη Ζάννο είχα συναντήσει το 1944, στο Παλιό Φάληρο μια τρομερή μέρα (που δεν χωράει να μπει στο σημειμένο μου σημείωμα) με τον γνώρισα πολύ καλά στα 1947.

Εκείνη την εποχή είχα σχεδιάσει τα περισσότερα μέρη από ένα συμφωνικό μου έργο, που αργότερα έγινε γνωστό με τον τίτλο ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΠΟΚΡΙΑ ή ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ και θυμιάμα πως πήρα τον Βασίλη παρήμερα, κάτασε στο πεζούλι της εκκλησίας του Χριστού (χωριό της Ικαρίας) και του τα τραγουδούσα ένα προς ένα. Σηκώθηκε και με φίλησε από χαρά, και από τότε χαθήκαμε.

Τώρα, δύο μέρες ύστερα από το χαμό του Καρλή, μάθαμε και το δικό του τέλος. (Ο Βασίλης Ζάννος εκτελέστηκε στα 1948 ύστερα από απόφαση του Στρατοδικείου Αθηνών).

Η συμφορά μου ήταν αμέτρητη γιατί για τον Ζάννο ο θαυμασμός μου ήταν ανιπολόγιτος γιατί τον είχα παραδεχτεί για καλύτερό μου και αυτό είναι πολύ δύσκολο όταν είσαι 22 ετών και εργασιτής.

Αν και σε αντίμαχα στρατόπεδα ο ανθρωπολογαγός ο Μάκης και ο Βασίλης έδιναν (στη σκέψη μου) τα χέρια - γίνονταν φίλοι και οσιομαρτυρές της ίδιας μεγάλης ιδέας, της Ελλάδας, που έκανε τα καλύτερά της παιδιά - ανήμπορη και βαρυσπενθούσα.

Η ιδέα της Διαμαρτυρίας κυριαρχεί στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας μου. Η μουσική μου γλώσσα είχε αρκετά ακονιστεί, ώστε να έχει το δικαίωμα να περνά μέσα από τη γλώσσα των άλλων και να πλουτίζεται δίχως να χάνει το βάθος, τη προσωπικότητά της - όμως και αν ακόμα στο πέρασμα παρασπείρει στοιχεία ξένα δίχως να τα αφομοιώσει, και πάλι η κίνηση αυτή επιβάλλεται, πρώτον για να λάβουμε υπ' όψη μας και την τελευταία θετική εισφορά στο οικοδόμημα της μουσικής τέχνης και να μην πέσουμε σε περτιές επαναλήψεις και δεύτερον για να επιβεβαιώσουμε την αυθεντικότητά της δικής μας συνεισφοράς.

Στη Συμφωνία μου - ειδικότερα - αναγνωρίζω τη σκιά του Δημήτρη Σοστάκοβιτς - του συνθέτη που με τον Ιγκόρ Στραβίνσκι με σημάδεψε περισσότερο από κάθε άλλον.

Στο πρώτο μέρος, καταγράφοντας την κλασική φόρμα της Σονάτας, προσπάθησα να δώσω μια καινούργια αρχιτεκτονική προσαρμοσμένη στο περιεχόμενο του έργου. Τα βασικά θέματά μου είναι τέσσερα (αντί για δύο) αν και σε τελευταία ανάλυση ανάγονται και τα τέσσερα σε μια ίδια αρχική μουσική ρίζα.

Η αρμονική γλώσσα είναι κατά το πλείστον αποτέλεσμα της πυκνής αντιστικτικής ύφανσης των φωνών, η δε ενορχήστρωση πυκνή και πολυόργανη. Αν εξαιρέσουμε το τέταρτο θέμα που μοιάζει με ναυούρισμα και που είναι η μοναδική φωτεινή χαρμάδα μέσα σ' αυτά τα υψηλά ηχητικά τείχη, και που τα χαρακτηρίζει δομή και γείση ελληνική, όλα τα άλλα είναι μελωδίες και μοτίβα προσωπικά που η μόνη τους ελληνικότητα είναι η καταγωγή του συνθέτη.

Το ίδιο ισχύει και για το δεύτερο μέρος που είναι Ελεγείο και Θρήνη και για το φινάλε που δίνει στα ίδια αυτά θρηνητικά και ελεγειακά θέματα, μια νέα διάσταση και χαρακτηρισμό, καθώς τα φορτώνει πάνω σε καλπάζοντες ρυθμούς και θριαμβευτικές συγχορδίες.

Δεν θά 'πρεπε να παραλείψω να τονίσω το απροσδόκητο σταμάτημα του ρυθμού και την οδυνώδη πτώση στα έγκατα της αφύσσου -στο μέσον του Τρίτου μέρους που συμβολίζει την ύστατη επίκληση- και το στερνό τραγούδιμα -προς τους Νεκρούς. Μετά ο καλπασμός ξαναπαίρνει- η ζοή προχωρεί ακόμα και μέσα από ερείπια και εμφύλιες σφαγές.

Δεν τελειώνει ποτέ, και μόνο η ανάγκη του κύκλου που πρέπει να ενώνει τις άκρες του και που είναι το καλλιτεχνικό έργο, βάζει την τελική συγχορδία.

Σούτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα

Από τους πρώτους μήνες της παραμονής μου στο Παρίσι (1954) ένιωθα σαν το φίδι που χάνει το δέρμα του. Μονάχα που εγώ κοιβαλόυσα μαζί μου περισσότερα δέρματα. Λιποθυμίες, πονοκέφαλοι και άγχη, κληρονομίες των ταλαιπωριών, άρχισαν να με εγκαταλείπουν μαζί με τους φόβους, τις αμφιβολίες και την έλλειψη τόλμης στη δουλειά μου. Το όνειρό μου να γράφω μια μουσική εντελώς προσωπική, αδόμητη, τολμηρή - για μια φανταστική θά 'λεγα ορχήστρα, με φανταστικούς εκτελεστές και φυσικά με φανταστικούς ήχους, γινόταν μέρα με τη μέρα πραγματικότητα.

Να τι έγραφα σχετικά το Μάρτιο του 1951, στο φρούριο Φιράζ, στα Χανιά:

Μπορώ να πω ότι χάλασα τον χαρακτήρα μου για να ξανακαταστήσω την τέχνη μου, να στραφώ προς τα μέσα μου και να περιφρονήσω τα γύρω μου. Έτσι έγινε καλύτερος. Πάνε τώρα δύο μήνες που βρισκόμαι στην Κρήτη, κι όμως έφτασα στο σημείο που ζητούσα: να σκέφτομαι με ήχους το κάθε τι. Να είναι αδύνατο να συλλογιστώ και να φανταστώ κάτι έξω από τη μουσική. Έτσι αγαπώ μονάχα εκείνο που με βοηθάει και με εμπνέει. Έμφυχο και άνηχο. Αρχίζω ξανά να ζω μέσα στο πεντάγραμμο. Η δίρα της δημιουργίας με κατακτά το ίδιο πλατιά και οδυνηρά καθώς οι πιο βασικές μας λειτουργίες. Σ' αυτό με βοήθησε πολύ η αστοχευμένη μου στα πράγματα της Αθήνας και η οριστική μου απόφαση να μείνω στη σιά, να παραιτηθώ από κάθε δραστήρια απαίτηση εμφάνισης του έργου μου.

Χέες τέλειωσα οριστικά Ελεγείο και Θρήνη στο Βασίλη Ζάννο.

Αυτή ήταν η πρώτη μορφή της Πρώτης Συμφωνίας μου που παίχθηκε με αυτό τον τίτλο στα 1952 απ' την Κρατική μας ορχήστρα με διευθυντή τον Φιλοκλήτη Οικονομίδα. Για το έργο αυτό έχω τις πιο αντίθετες ιδέες, άλλοτε νομίζω πως έφτιαξα ένα αριστούργημα κι άλλοτε πως έκανα μια αποτυχημένη απόπειρα για κάτι καινούργιο. Γιατί είναι αναμφισβήτητο πως συχνά δουλεύα έχοντας μετροστά μου μια δική μου άγνωστη περιοχή. Έτσι φυλάδα την ακρόασή μου σαν την πιο βαθεία και μυστική επιθυμία μου -και διόλου δεν βιάζομαι- ίσως γιατί θά 'θελα να μείνω στη μαγεία αυτής της αμφιβολίας όσον καιρό μπορώ πιο πολύ.

Πάνε τώρα δυό χρόνια από τότε που άρχισα να επιθυμώ να γράψω ένα έργο για πιάνο και ορχήστρα. Έχοντας τώρα ένα πιάνο στη διάθεσή μου τότε - τότε, έπεσα με τα μούτρα στη σύνθεση που δεν ξέφυγε διόλου από τα πλαίσια που έβαλα την πρώτη ημέρα που το σκέφτηκα.

Ένα κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα βασισμένο σε κρηνικά θέματα. Γρανίτης - λάμψεις - ρυθμός, κάτι τέτοιο θέλω να βγαίνει μέσα απ' τους ήχους.

Προσβέτω ότι αυτή τη μορφή την ατέρωιμα αργότερα. Μου 'λεπε ακόμα η τεχνική ωριμότητα. Αργότερα στα 1954-55 στο Παρίσι η επιθυμία μου πραγματοποιήθηκε: Πρόκειται για την ΠΡΩΤΗ ΣΟΥΙΤΑ για ορχήστρα και πιάνο.

Από την άλλη μεριά η Ελλάδα έπαιρνε τώρα στις ατέλειωτες ώρες της μακρινής εξορίας και απομόνωσής από την πατρίδα, μια καινούρια σημασία. Δηλαδή δεν ήταν μονάχα αυτό το συναίσθηματικό και ιδεολογικό υπόβαθρο που στηρίζει την Πρώτη μου Συμφωνία, αλλά γινόταν επίσης και συγκεκριμένοι ήχοι με εθνικο-ελληνικό πρόσωπο και χαρακτηρισμό. Κοντολογίς θά 'πρεπε να βρεθώ δύο χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά από τον τόπο μου για να

τον ανακαλύψω σωστά και ολοκληρωτικά. Την Πρώτη Σουίτα την έγραφα πάνω από ένα χρόνο. Με μόνη τη διαφορά ότι έχοντας την υποτροφία δεν σκεπτόμουν από το πρωί έως το βράδυ και από το βράδυ έως το πρωί τίποτα άλλο εκτός από το έργο αυτό.

Πολλές φορές μια σελίδα της παρτιτούρας, δηλαδή τα 30 δευτερόλεπτα μουσικής, τη σχεδίαζα και την ξανασχεδίαζα επί ένα μήνα.

Υπήρξε μια περίοδος δημιουργική και ευτυχισμένη αυτά τα τρία χρόνια της υποτροφίας μου στο Παρίσι και μ' έκαναν να πιστέψω οριστικά ότι ο συνθέτης πρέπει να μένει απολύτως απερίσπαστος από οικονομικές έγνοιες – αν θέλει να δώσει έργο δυνατό και βιώσιμο. Μέσα σ' αυτά τα τρία χρόνια έγραφα τρεις Σουίτες για ορχήστρα, ένα κοντσέρτο για πιάνο, μια συμφωνική οδή του ΟΙΑΠΟΑΑ, πέντε κύκλους τραγουδιών και ανάμεσά τους «ΤΟΝ ΕΠΙΤΑΦΙΟ». Μια Σονατίν για βιολί και πιάνο, αναθεώρησα εξ αρχής τη Συμφωνία - το Καρναβάλι και το Πανηγύρι της Αση Γωνιάς.

Φυσικά μετά το τέλος της υποτροφίας χάθηκε αυτή η δυναμική αυτοσυγκέντρωση και ολοκληρωτική σύζευξη με τη δημιουργία.

Μέσα στα υπόλοιπα έξι χρόνια δεν μπορώ να αναφερθώ πραγματικά παρά μόνον στην ΑΝΤΙΠΟΝΗ και αυτό γιατί υπήρξε παραγγελία της Βασιλικής Όπερας του Λονδίνου ώστε να μπορέσω να αρσιώσω ολοκληρωτικά στο παρσιάνο έργο.

Στην Πρώτη Σουίτα κατ' αρχήν βασίζομαι αποκλειστικά και μόνον στο Ελληνικό Δημοτικό μοτίβο και στους ελληνικούς μουσικούς τρόπους και κλίμακες. Λέγοντας μοτίβο εννοώ πιο πολύ τη «συνείδηση», τους δυνατούς αρμούς των μελωδιών μας παρά τα δοσμένα ιστορικά τους πρόσωπα. Η εναρμόνισή τους και η αντιπαράθεσή τους γίνονται απολύτως μέσα από το περιεχόμενο αυτού του μουσικού υλικού με μια προσπάθεια για δημιουργία μιας ιδιαίτερης νεοελληνικής μουσικής αρμονικής και αντιστατικής γλώσσας.

Όμως στη βάση του έργου υπάρχει ο ρυθμός ο αδιάκοπος, ο ατέλειωτος, ο ακατάλυτος ρυθμός της Ελλάδας και ιδιαίτερα της Κρήτης.

Γι' αυτό κι αυτή η αυξημένη χρήση των κρουστών και η θεώρηση του πιάνου σαν να είναι καλύτερο όργανο κρουστό, παρά μελωδικό.

Σε σχέση με το πιάνο μπορούμε να ονομάσουμε τη Σουίτα «Η γέννηση ενός οργάνου».

Πράγματι, το πιάνο αρχίζοντας από το βάθος της ορχήστρας και σε δεύτερο πιάνο παίρνει συνεχώς μεγαλύτερη σημασία ώσπου στο τέλος μένει μόνο. Κυρίαρχο και μόνο.

Βέβαια πίσω από τους ρυθμούς τους ελληνικούς και τα εθνικά χρώματα κρύβεται ένα πρόσωπο και μια εποχή. Ο όρος «Διονυσιακή Τραγωδία» παρ' ό,τι περίτεχνος είναι εντούτοις ακριβής.

Ο ρυθμός σαν ένας οδοντωτός σιδηρόδρομος μας περνά μέσα από ανώμαλα τοπία φωτισμένα άλλοτε με φανταστικά φεγγαρόφωτα και άλλοτε με πανηγύρια, μέσα σε καθρέπτες όπου το πρόσωπο πολλαπλασιασμένο παίρνει τη μόνιμη σύσταση της αγωνίας –ενώ κατά καιρούς τα καθαρά φολκλορικά στοιχεία– όπως λ.χ. η φούγκα για κρουστά όργανα με την οποία αρχίζει το τέταρτο μέρος– έρχονται να μας συμπλιώσουν με τη ζωή που εδώ ειδικά έχει το φως και το χρώμα της πατρίδας.

Στην ενορχήστρωση που έβαλα όλην μου τη φροντίδα και την ψυχή μου μεταχειρίστηκα επιμελώς όλα τα τσασάματα και τα ποικιλμάτα που χαρακτηρίζουν το παιξίμο των λαϊκών μας οργάνων (κλαρίνο και βιολί).

Το πρώτο μέρος είναι ορχηστικό και ανώμαλο. Δια μιας σαν ηχητικός πίδακας ξεκινώντας οι ρυθμοί και τα μελωδικά κεντήματα από το πεντοζάλι (που διακόπτουν χεμάραρι συμπλεγείς φτιαγμένοι από όλη τη χρωματική κλίμακα σε συνήτηση), αφηνιδίος η ρυθμική ροή γκρεμίζεται μέσα σε άνια βράβαρα και εδώ ακριβώς είναι που οι ασύμμετροι καθρέπτες πολλαπλασιάζουν τα πρόσωπα εν στυπίασει.

Το πρώτο μέρος θα πρέπει να θεωρηθεί σαν μια μακριά εισαγωγή στο κύριο έργο που αρχίζει ευθύς με το δεύτερο μέρος.

Εδώ το πιάνο –καθαρά κρουστό όργανο– επιμένει σ' ένα ρυθμικό σχήμα από 11/8 που επαναλαμβάνονται σταθερά στη βάση ενώ στην κορυφή προσπαθούν να διαθροισθούν νέες μελωδικές μορφές.

Υπάρχει τέλος μία άνοδος γενική που καταλήγει σ' ένα παροξυσμό που σταματά απότομα για να δώσει τη θέση του σ' ένα μελωδικό ήρεμο θέμα. Το μέρος αυτό είναι ένας πλήρης Κρητικός χορός που έρχονται να τον πλουτίσουν βυζαντινές μελωδίες και προσωπικοί άνοισι ρυθμοί. Είναι ένα αληθινό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα όπου το διαλογικό στοιχείο βγαίνει στο πρώτο πλάνο.

Στο φινάλε όπως είπαμε το πιάνο μένει μόνο του - είναι ένα τέλος τραγωδίας. Ο επίλογος. Τα πνευστά διαδέχονται το πιάνο μ' ένα δειλό πάλαμα ελπίδας, ενώ στο τέλος τα χάλκινα (σαν ανδρικός χορός στην Έξοδό του) «κλείνουν» με μια ήρεμη ηχητική χειρονομία σαν να

Ήθελαν να επιβεβαιώσουν τις κατακτήσεις, τις περσιπέτειες και την αναγκαιότητα του ταξιδιού.

(Από Το Χρόνος)

Σουίτα αρ. 2 για ορχήστρα

Σκέφτηκα κάποτε να «δημηθώ» μέσα σε μια σει'ρα από έργα που να αποτελούν ένα σύνολο, μια ωριμαμένη εποχή σε μια ωριμαμένη περιοχή: Την εποχή μας στην Ελλάδα, όπως την ζήσαμε και την ζούμε, ο καθένας με τον τρόπο του, όμως όλοι μας μέσα στις ίδιες συνθήκες, αισθήματα και γεγονότα. Θα μπορούσα να ονομάσω την τάση αυτή «ρεαλιστική», α αυτές οι λέξεις και οι όροι δεν στένευαν, κατά τη γνώμη μου, ασφρακτικά μια τέχνη με σύνορα τόσο πλατιά και ακαθόριστα, όπως είναι η Μουσική.

Αυτή τουλάχιστον υπήρξε η πρόθεσή μου όταν αποφάσισα να γράψω μια σειρά από «Σουίτες»: Η Πρώτη (για ορχήστρα και πιάνο) ήταν αφιερωμένη στην Κρήτη. Η Δεύτερη (για ορχήστρα) στον «ηρωικό θάνατο». Η Τρίτη (για σοπράνο, χορωδία και ορχήστρα) στη «Μάννα» (από το Κομητήριο του Σολωμού). Η Τέταρτη (για ανδρική χορωδία και ορχήστρα) στους «Πέντε Στασιαστές».

Στο πρώτο μέρος της Δεύτερης Σουίτας (πασσακάλιες 1, 2 και 3) έχομαι ο αναπόφευκτος θάνατος. Η δημοτική μελωδία «Των σκοτωμένων τ' άρματα είναι για τους λεβέντες» παρουσιάζεται σε μια στιγμή, στο κορύφωμα της ανάπτυξης (δεύτερη πασσακάλια) για να προσφέρει, ως το ποίμα έτοι, στη συνείδηση τον χαρακτήρα.

Μετά έχομαι το Ντιβερτιμέντο. Ας μου επιτραπή να φαντασθώ εδώ (δίχως καμιά πρόθεσηπρογραμματικής μουσικής) ένα πανηγύρι όπου χιλιάδες νέοι γλεντούν και χορεύουν. Είναι όλοι τους πρόσωπα συγκεκρωμένα. Κι έχουν σκοτωθεί κάποτε «ηρωικά».

Γι' αυτό ευθύς μετά, δίχως διακοπή, (πασσακάλιες 4 και 5) προετοιμάζεται το μοιρολόι. Υπάρχουν δυο εκδόσεις του μέρους αυτού. Η πρώτη με ορχήστρα μόνο. Η δεύτερη με την προσθήκη μιας τρίφωνης γυναικείας χορωδίας που επαναλαμβάνει τους πρώτους στίχους από το ποίημα Η Μάννα του Χριστού του Κώστα Βάρναλη:

Φεύγεις πάνω στην άνοιξη γιέ μου καλέ μου

Άνοιξη μου γλυκειά γυρισμό που δεν έχεις.

Θάθελα να προσθέσω λίγα λόγια για την τεχνική του έργου. Η Σουίτα αριθ. 2 για ορχήστρα αποτελείται από πασσακάλιες, που διακόπτονται από ένα ντιβερτιμέντο. Στην «κλασική» πασσακάλια υπάρχει ένα σύντομο μελωδικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται συνεχώς σε μια φωνή (συνήθως στα μπάσα), ενώ τα υπόλοιπα μέρη αναπτύσσονται και αλλάζουν. Πάνω σ' αυτό το χαρακτηριστικό της πασσακάλια βασίζεται μια από τις προθέσεις του έργου: Να προχωρήσει ελεύθερα και μακριά πάνω σε μια δεσμευτική ενιαία βάση.

Περώνοντας τα σύνορα της «κλασικής» πασσακάλιας που είναι πάντοτε μελωδική στη σουίτα, μεταχειρίζομαι επιπλέον την «αρμονική» και την «ρυθμική» πασσακάλια, καθώς και συνδυασμούς των.

Σχετικά με την χρήση του δημοτικού μοτίβου: Εκτός, φυσικά, από το ντιβερτιμέντο που είναι ολοκληρωτικά χτισμένο πάνω σε μια «κρητική», ρυθμική κυρίως, αντίληψη και κλίμα, στο Δεύτερο και Πέμπτο μέρος μεταχειρίζομαι ένα αυτουόσιο δημοτικό θέμα, στο πρώτο («Των σκοτωμένων τ' άρματα») και ένα δημοτικοφανές, στο δεύτερο, εμπνευσμένο από μανιάτικο μοιρολόι... Και στις δύο αυτές περιπτώσεις η δημοτική μελωδία έδωσε αφορμή για μια σειρά από ελεύθερα αντιθέματα και ρυθμούς που παρουσιάζονται τελικά σαν κύρια στοιχεία. Το μέρος βασίζεται και αρχίζει με τα στοιχεία αυτά και μόνο σε μια δεδομένη στιγμή της ανάπτυξης έχομαι να προστεθή η δημοτική μελωδία, με εντελώς περαστικά και για να ξαναφύγη σύντομα.

Στο πρόγραμμα της συναλλας της ΚΟΑ 28.7.1958

Αντιγόνη

Με τον Τζων Κράνκο συναντηθήκαμε το 1958 στο Παρίσι και αποφασίσαμε να κάνουμε μαζί ένα μπαλέτο στο "Κόβεν Γκάρντεν" (ο Κράνκο είναι ένας από τους κορυφαίους

άγγλους χορογράφους). Μείναμε σύμφωνοι για ένα θέμα σύγχρονο, ζωντανό, βγαλμένο από τα προβλήματα που μας τριγυρίζουν. Στο τέλος καταλήξαμε - κατά μια περιέργη σύμπτωση - στην "Αντιγόνη". Όχι βέβαια μια πιστή ερμηνεία της τραγωδίας - πράγμα λίγο ή πολύ ανέφελο - ούτε ακόμη πιο πολύ μια μοντέρνα "Αντιγόνη" όπως τη συνέλαβε ο Ανούε, γιατί αυτή η λύση είναι εύκολη για και χλιοδοσμένη.

Η "Αντιγόνη" - όπως όλες σχεδόν οι κλασικές τραγωδίες- αποτελεί ένα τέλει σύνολο, μια τέλεια έκφραση χαρακτήρων, ιδεών και συγκρούσεων και δημιουργεί μέσα μας μια απίθανη έλξη και γοητεία.

Τόσο ο Κράνκο με τα μεταλλάτα του στο Κόβεν Γκάρντεν και στο "Σάντλερς Γουέλς" όσο και - πολύ λιγότερο - εγώ με τα μεταλλάτα μου στο Παρίσι - ασχοληθήκαμε με ωρισμένες λύσεις άμεσες και ριζικές. Η προσπάθειά μας ήταν η ανανέωση δίχως πυροτεχνήματα και επιτηδεύσεις και η προώθηση της ποίησης, του δράματος, της πλαστικότητας και των συγκρούσεων. Ο Κράνκο εργάζεται με την έκφραση του χορού και εγώ με τη μουσική. Στην "Αντιγόνη" υπάρχει ένα ακόμη στοιχείο που μας αναστατώνει, γιατί πρόκειται για μια ατελείωτη φλέβα χριστού: Πρόκειται για το χορό, τη συγγραμμικότερη προσφορά των αρχαίων Ελλήνων στην Τέχνη, που από τότε ουδέποτε ανανεώθηκε. Ο χορός με την μαντική δύναμη που έχει, να προλέγει αυτό που θα συμβεί, αυτό δηλαδή που κατά την οικονομία της τραγωδίας "πρέπει" να γίνει, στάθηκε το ιδιαίτερο στοιχείο που θελήσαμε να τονίσουμε στην "Αντιγόνη", σε αντίπαρθεση με την απολυτρωμένη ηρωίδα που υπακούει σε απλές ανθρώπινες φωνές όπως ο έρωτας κι η ζωή αλλά που θέλει να αγνοήσει τη δύναμη των γεγονότων και των πραγμάτων.

Κήρυξ, 21.7.1959

Εικόνες από την Αντιγόνη (Α' Εκτέλεσις)

Οι «Εικόνες από την Αντιγόνη» είναι μια επιλογή από τέσσερα μέρη του μεταλλέτου Ο ΑΝΤΙΓΟΝΗ», προορισμένη για συμφωνικές συναυλίες.

Ο πρώτος χορός - ΑΝΤΙΓΟΝΗ - ΑΙΜΩΝ - που στο μεταλλέτο έρχεται ευθύς μετά την εισαγωγή, εμφανίζει τους δυο ήρωες σε μια περιοχή «επτός τόπου και χρόνου», που ετόνισε ιδιαίτερα ο μεξικανός ζωγράφος Ταμάγιο με το σκηνικό του στο Κόβεν Γκάρντεν, όπου με φεγγάρια και κομήτες δίνει την εικόνα του αιώρου. Η μουσική του αποτελείται από δυο στοιχεία: Το πρώτο είναι μια «Ελληνική» μελωδία που συμβολίζει τον εφηβικό έρωτα, το δεύτερο που δένεται αντιτιτικτικά με το πρώτο, υποσημαίνει το κλίμα του πεπρωμένου της Αντιγόνης.

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΙΟΚΑΣΤΗΣ, χωρίζεται σε τρία μέρη: Την επίκληση και το θρήνο της μητέρας προς τους εχθρούς αδελφούς. Το θάνατό της (στο μεταλλέτο του Κράνκο παίρνει τα σπαθιά απ' τα χέρια τους και τα μπήρκει στα σπλάχνα της). Και τέλος στο μοιρολόι της Αντιγόνης και στην έξοδο των γυναικών που βαστάζουν το πτώμα. Στο πρώτο από τα τρία μέρη, με τη βοήθεια της τεχνικής, των «τετραχόρδων» (όρος συμβατικών, τον χρησιμοποιούμε όταν ένα σύνολο από 4 φθόγγους παίζει οργανικό ρόλο μέσα σε μια δεδομένη μουσική σύνθεση) μας συνεχούς και «αποδύναμης» μελωδικής γραμμής ικανής να ολοκληρώσει ένα συναισθηματικό κύκλο. Στο δεύτερο η εσωτερική και εξωτερική πάλη ανάμεσα στη μύνη και στους γιους της, που καταλήγει στην αυτοκτονία της, δίνεται με την αντιστική υπέρθεση ρυθμικών συνόλων σε συνεχή ρήξη μεταξύ τους. Τέλος στο τρίτο, η κίνηση του χορού δένεται με το θέμα που εμβέθου τα πνευστά ενώ ο θρήνος της Αντιγόνης με τη μελωδική γραμμή των βιολιών.

ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ. Τα δυο στρατόπεδα με αρχηγούς τον Πολυνίκη και τον Ετεοκλή προετοιμάζονται για την αναμέτρηση. Η μάχη αρχίζει και κορυφώνεται. Ο χαρηνόγραφο) «εξωτερικά». Πήραμε τους «ρυθμούς» του, τα «χρώματά» του, την «κίνησή» του. Με δυο λόγια τον είδαμε κυρίως πλαστικά παρά συναισθηματικά - ιδεολογικά. Σε ό,τι αφορά τη μουσική, θέλησα να δώσω ρυθμούς δικούς μας (οργανωμένους πάντα με άνωσες υπερθέσεις που κορυφώνονται σε μια μελωδική φράση γνήσια νεοελληνική. Ευθύς μετά την έξοδο των πολεμιστών έρχονται οι γυναίκες με επικεφαλής την Αντιγόνη ντυμένες κατάμαυρα, για ν' αχσιούν το θρήνο που φτάνει στον Επιτάφιο. Εκεί, στο χορικόρόμ του χρησιμοποιήσα απόφια (στα βιολιά) τη μελωδία της Μεγάλης Παρασκευής «Άξιον Εστί». Σε όλο αυτό το μέρος προσπάθησα να πληρώσω τη λιτότητα σαν μέσον της μουσικής μας παράδοσης.

Στο ΘΑΝΑΤΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ στηρίχτηκε κυρίως σε δυο θέματα: Με το πρώτο (χάλκινα - αρχή) κινείται ο στρατός - η εξουσία - ο Κρέων και τελικά έρχεται ο θάνατος. Με το δεύτερο (δύο φλάουτα) εκφράζεται η Αντιγόνη - και αναπτύσσεται και φωνητικά παράλληλα με την εσωτερική της πορεία. Στην κορυφή - τη στιγμή της απόφασης, υπάρχει ένα χορικό (όμιση - έγχορδα). Από και και πέρα τα δυο θέματα σε διάλογο ή σε υπέρθεση οδηγούν στην τελική λύση. Στο τέλος ο Κρέων μόνος του μέσον της σιγής βέβαια την κορώνα της εξουσίας στην κεφαλή του.

(Το μεταλλέτο ΑΝΤΙΓΟΝΗ περιέχει δέκα μέρη. Η μουσική του γράφτηκε στο Παρίσι την Άνοιξη και ενοχοητογράφησε στο Γαλάτι Κρήτης το καλοκαίρι του 1959. Η πρεμιέρα του δόθηκε τον Νοέμβριο του ιδίου έτους στην Βασιλική όπερα του Λονδίνου από τα μεταλλέτα Κόβεν Γκάρντεν (των οποίων υπήρξε παραγγελία) με χορογραφία του Τζων Κράνκο και σκηνικά και κοστούμια του Ρουφίνο Ταμάγιο. Έκτοτε παρουσιάσθηκε έως σήμερα στην αγγλική πρωτεύουσα σε τριάντα παραστάσεις, συμπεριελήφθη δε στην τουρνέ της Βασιλικής Όπερας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στις 8 Νοεμβρίου 1961 δόθηκε η πρεμιέρα του από τα μεταλλέτα της Όπερας της Στουτγάρδης που το ανέγραψαν στο ρεπερτόριό τους.)

Στο πρόγραμμα της συναλίας της ΚΟΑ 8.1.1962

Επιτάφιος

Για κείνον που γνωρίζει μόνονα τον συνθέτη και το έργο του, όλη μου αυτή η τελευταία δραστηριότητα είναι τουλάχιστον ακατανόητη, όταν δεν της προσδίδουν άλλους βαρύτερους χαρακτηρισμούς.

Όμως, νομίζω, ότι για όποιον γνωρίζει τον άνθρωπο και τη ζωή του, όλα αυτά θα πρέπει να του φαίνονται κάτι περισσότερο από φυσικά - αναγκαία.

Είναι η ανάγκη για την άμση, την απ' εθθείας επαφή του καλλιτέχνη με όλο το λαό.

Στη συγκεκριμένη προσωπική περίπτωση μου, νομίζω, πως γράφοντας τον "Επιτάφιο" δεν έκανα τίποτα άλλο παρά να καταγράφο νοερός τις μελωδίες που όλοι σας ασφαλώς έχετε ακούσει με την φαντασία σας, δίχως όμως να τις έχετε συνειδητοποιήσει. Πρόκειται δηλαδή για μια γνήσια λαϊκή μουσική, όπου η παρέμβαση του συνθέτη μπορεί να παρομοιασθεί με την χείρα του ανώνυμου καλογόρου, καθώς καταγράφει τη φωνή του αγίου Πνεύματος.

Δηλαδή η ιδιότητά μου -του έντεχνου μουσικού δημιουργού- δεν μ' εμπόδισε μπου μέσα στην περιοχή της λαϊκής μας παράδοσης και όχι να τη δω και να την μεταχειρισθώ σαν ένας παρατηρητής που διαλέγει, ταξινομεί και επεξεργάζεται εν ψυχρώ το υλικό του.

...
Θυμάμαι, ότι έλαβα τον "Επιτάφιο" στο Παρίσι πριν από 3 χρόνια από τον ίδιο τον Ρίτσο. Ευθύς μετά που τον διάβασα, άρχισα να γράφο τα τραγούδια, αυθόρμητα, δίχως καμιά ανάγκη, καμιά πρόθεση θά 'λεγα. Και η μουσική βγήκε αυτή που βγήκε. Λαϊκή. Γιατί άραγε; Κατ' αρχήν νομίζω, από την ανάγκη να παρακολουθήσω την ίδια διαδικασία με το Ρίτσο. Καθώς παίρνει τους αμοιούς, τα δυνατά στοιχεία από τα μορφολόγια και τη δημοτική μας ποίηση και όντας πάντοτε Ρίτσο, θέλει να είναι συνάμα ο οποιοσδήποτε λαϊκός ποιητής, η οποιαδήποτε χαροκαμένη μάνα, η λαϊκή μούσα! Η τάση αυτή, θα πρέπει να πω, βοηθήθηκε αποτελεσματικά από τα προσωπικά μου βιώματα -καταγωγή, τρόπος ζωής, φίλοι, αγώνες, μόρφωση κλπ. Δηλαδή θέλω να πω, ότι οι ρίζες της μουσικής μου αγωγής βρίσκονται στα τραγούδια που μ' έμαθε η μητέρα μου, στις εκκλησιαστικές και βυζαντινές μελωδίες που έλεγα στις εκκλησίες από την τρίτη του δημοτικού ως την έκτη του Γυμνασίου ανελκιστάς και στα τραγούδια της γειτονιάς.

Πολύ αγόρευα, όταν συνειδητοποίησα την εργασία που έκανα στον "Επιτάφιο" του Ρίτσο, κατάλαβα ότι το λαϊκό τραγούδι δεν το είδα καθόλου απ' έξω, αλλά ότι ήμουν ο ίδιος βουτηγμένος μέσα του ως το κούτελο, δηλαδή σε τελευταία ανάλυση, φιλοδοξούσα να γίνω ένας από τους λαϊκούς μας συνθέτες, καθαρά και ουσιαστικά.

Από και και πέρα όλα γίνονται, για μένα, πολύ απλά. Το δύσκολο ήταν να γίνει η σωστή γνωμάτευση και να χαρακτηί ο δρόμος.

Λέγοντας λαϊκή μουσική και λαϊκές συνθέσεις διαπιστώνω ότι γοητεύομαι τόσο από την πόλη, τους ανθρώπους της και τα προβλήματά τους, όσο κι απ' το φωτεινό Αγαίο, την Κρήτη, ακόμα και τα Επτάνησα.

Ήδη μέσα στον "Επιτάφιο", σχεδόν θά 'λεγα συμβολικά, όλες αυτές οι τάσεις αντιπροσωπεύονται η κάθε μια και σ' ένα από τα οκτώ του τραγουδιού. Βασικά υπάγχει το μαϊνιάτικο μοιρολόγι, η ζαυθυινή καντάδα, το λαϊκό τραγουδί, το κρητικό ριζίτικο, το αγκαιοπελαγίτικο και οι εκκλησιαστικές μας μελωδίες. Όμως και μετέπειτα με τη "Μυθριά" και το "Έχεις φυτέψει μια καρδιά" -και τα δυό με ποίηση του Νίκου Γκάτσου- άφρα ως την ποιήμα νηοδίκη μουσική, ενώ με τα ποιήματα του Τάσου Λειβαδίτη "Δραπετσώνα" και "Μάνα μου και Παναγιά", η έμπνευση ξεκινάει απ' τη λαϊκή μελωδία.

Όμως η φιλοδοξία -λαϊκός συνθέτης- πώς συμβιβάζεται με την ιδιότητα του συνθέτη; Και δεν θά 'πρεπε τάχα αυτός ο τελευταίος συνθέτης να αντιμετωπίσει το λαϊκό τραγουδί σαν μια πρώτη ύλη και να το ξαναδώσει χωνεμένο, μεταποιημένο, μέσα σ' ένα έργο προσωπικό; Νομίζω, πως αγγίζω ένα τεράστιο θέμα, τεράστιο πρόβλημα. Λέγω μόνο, ότι σε όλη μου τη συμφωνική εργασία προσπαθώ να μη ξύω τις ρίζες μου όσο γίνεται πιο βαθειά μέσα στη μουσική και στην όποια άλλη παράδοση του λαού μας. Αν όμως αισθάνομαι την ανάγκη, την έφεση, να δημιουργήσω κι εγώ ο ίδιος πρώτη ύλη -για πρώτη, άμηση, απ' ευθείας επαφή με το λαό μας, γιατί να μην το κάνω; Αυτό το ερώτημα, που δεν τίθεται δίχως αγωνία, θά 'πρεπε να εξετάσουν οι φίλοι μου πριν με διαγράψουν με μια μονοκοντυλιά από τον ιστό κατάλογο των Ελλήνων συνθετών...

Ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα "Ελευθέριος Βενιζέλος" (Αιγή, 7.10.1960)

[...] Έρχομαι τώρα στους στίχους του Ρίτσου. Δε νομίζω πως υπάγχει μεγαλύτερη δόξα για έναν ποιητή - ακόμα και τον πιο μεγάλο - απ' το να τραγουδιέται απ' το λαό. Πάνω στο θέμα αυτό, των στίχων, οι στάσεις, οι διάφορες στάσεις είναι τελείως αποκαλιπτικές. Η φωνή του Μπιθικιώτη και ο τρόπος που τον δίδαξε εγώ ο ίδιος να τραγουδήσει, νομίζω, ότι πάει να γίνει η συνισταμένη αυτής της φωνής του Έλληνα, ως το πιο έτοι, λεβέντη; Του Ξωμάχου, του φαντάρου, του φοιτητή, του εργάτη. Του καθένα μας. Μια τέλος πάντων, απ' αυτές τις φωνές που ακούσαμε τα σούρουπα σε κάθε λογής τόπους, συνθήκες κι εποχές. Πού βρόθιχαν προς Θεού απά τα "σπληαϊώδη, τα μούβρανα, τα βαριά, τα α ... α ... α ...". Μα τέλος πάντων, όλοι αυτοί οι κύριοι σε Λύκειο Καλογρασιών ανατράφησαν; Δεν βγήσαν και λίγο πιο έξω; Δεν άκουσαν Κρητικούς βοσκούς και αγωγιάτες Τριτολιτσιώτες; Δεν τραγουδήσαν ποτέ τους στην ταβέρνα, στο κρατητήριο, στο κορίτσι τους; Δε ζούνε στην Ελλάδα;

Φαίνεται, πως δεν ζούνε στην Ελλάδα! Και η ποίηση του Ρίτσου; Υπάγχει λ' έ ξ η μήπως μέσα στον Μπιθικιώτη που να μην λέγεται καθαρά, σωστά και με το αληθινό συναισθηματικό της νόημα;

Παρίσι, 21.10.1960 (Επιθεώρηση Τέχνης, 1960, τεύχος 73/74, σελ. 75)

Από την Πρώτη Σουίτα στον Επιτάφιο

Όπως όλοι οι νέοι συνθέτες ήθελα κι εγώ να ανακαλύψω ένα δικό μου προσωπικό «σύστημα». Κατάλαβα ότι αυτό που λένε προσωπικό ύψος τώρα στην περίοδο του θριάμβου της τεχνικής έπρεπε να βγαίνει προπαντός μέσα από μια δική σου τεχνική γλώσσα. Ριχτήκα με μανία μέσα στην έρευνα. Ήθελα να πάω όσο μπορούσα από την Σειραϊκή τεχνική να την κωδικοποιήσω μέσα σε μια δική μου μέθοδο, που να στηρίζει τις ελεύθερες εμπνεύσεις μου. Προσπάθησα επίσης να προχωρήσω όσο μπορούσα πιο μακριά στην περιοχή των ρυθμικών αναπτήσεων και παραλλαγών.

Έφτασα έτσι σ' ένα δοξμό, σε μια περιοχή, σ' ένα προσχέδιο συστήματος που το ονόμασα «τετράχορδο». Όμως δεν μπόρεσα να το εφαρμόσω στην πράξη παρά μονάχα μερικώς (2η Σουίτα, Αντιγόνη). Το πιο καταπληρτικό όμως είναι το γεγονός ότι ανακάλυψα τελικά την τελειότερη εφαρμογή του παραπάνω συστήματος μέσα σ' ένα από τα τελευταία έργα του STRAVINSKY: Στο AGON. Γνώριζα ότι το έργο αυτό είχε καταταγεί στις δωδεκαφθογγικές δημιουργίες του μεγάλου συνθέτη. Όμως εγώ καταπίστερα λεπτομερώς με την ανάλυσή του και μπόρεσα να αποδείξω ότι όλο το έργο στηρίζεται πάνω σ' αυτό το

σύστημα. Δυστυχώς, δεν κατόρθωσα έως σήμερα να ανακοινώσω τη μελέτη μου. Όμως, όπως και νάχει το ζήτημα πρόκειται κατά τη γνώμη μου για καταπιεστική περίπτωση. Τόσο μάλλον όσο υποψιάζομαι ότι και ο ίδιος ο STRAVINSKY να μην έχει επίγνωση της σφαιρίας του νέου συστήματος που μεταχειρίστηκε.

Το ατύχημα για την ΠΡΩΤΗ μου Σουίτα είναι το γεγονός ότι προηγήθηκε ο συνθέτης SACRE DU PRINTEMPS! Διαφορετικά θάπαι ένα πολύ μεγάλο σύγχρονο έργο. Όμως τι να πει κανείς περισσότερο απ' ότι ελέγχθη στην περιοχή των ρυθμών και των ορχηστρικών χρωμάτων από τον μεγαλοφθέστερον συνθέτη της εποχής μας; Κάποτε θυμωμένος είπα «Αφού περάσουν μερικές δεκαετίες ο κόσμος θα λέει ότι ο STRAVINSKY επηρεάστηκε από την Πρώτη Σουίτα μου όχι εγώ από κείνον!»

Ήθελα προφανώς να μιμηθώ τον T.S. ELIOT, νομίζω, που διέτυντο ότι ο Σαίξπηρ τον έχει μιμηθεί! Η Πρώτη Σουίτα – όπως εξάλλου όλη η συμφωνική μου μουσική – είναι σχεδόν άγνωστη τόσο στο μεγάλο κοινό, όσο και στους ειδικούς. Λέω «σχεδόν» γιατί υπάρχει σε δίσκο COLUMBIA με ετελεστές της Συμφωνικής του Ραδ. Σταθμού του Στρασβούργου υπό τη διεύθυνση του Charles Bruck. Όμως απ' ότι ξέρω ο δίσκος αυτός δεν είχε εμπορική επιτυχία. Έτσι ο μόνος σοβαρός ακροατής – και επομένως και κριτής! – του έργου μου εξακολούθη δυστυχώς να είμαι μονάχα εγώ ...

Νομίζω λοιπόν ότι η επιρροή του STRAVINSKY επάνω μου είναι εξωτερική, επιφανειακή. Για μένα οφείλεται βασικά στο γεγονός ότι ακουμπάμε και οι δυο επάνω σε μουσικές παραδόσεις – ρωσική, ελληνική – που η βάση τους είναι οι σιδαρενίοι ρυθμοί των λαϊκών χορών. Εγώ ίσως περισσότερο να αισθάνομαι την ανάγκη των ασάλλινων ρυθμικών κατασκευών μας και κατάγομαι από την πατρίδα του σύγχρονου πυρήσιου (πεντοζάλι), την Κρήτη.

Εάν, λοιπόν, μπορέσεις να ξεπεράσεις αυτές τις όποιες επιφανειακές ομοιότητες και προχωρήσεις σε βάθος, τότε θα δεις ότι η Πρώτη Σουίτα ανήκει σε έναν άλλο κόσμο: τον ελληνικό. Με το έργο αυτό θέλησα να δημιουργήσω ένα ηχητικό μνημείο στο ρυθμό και στο χρώμα. Ένα μνημείο ηχητικό εμπνευσμένο και αφιερωμένο στην ιδιαίτερη μου πατρίδα στην Κρήτη. «Ένα έργο που να προχωρεί επάνω σε χαλιβδίνους ρυθμούς».

Πραγματικά νομίζω ότι εκεί μέσα εξάντλησα όλο το συνθέτικό μου απόθεμα σε ρυθμούς και σε συνδυασμούς ρυθμών και προχωρημάτων. Δεν έβανα φοβιστό. Άλλωστε ελάχιστα θέματα αυτούσια δημοτικά ή δημοτικοφανή υπήρχαν. Για να δαναωτώ τον όρο του Νίτσε κείνο που με οδήγησε υπήρξε το διονυσιακό πνεύμα σε όλη του την τραγική σημασία. Η Πρώτη Σουίτα είναι ένα έργο δραματικό, τραγικό. Πίσω από τα ξέφρανα βασικά αυλυκικά και τις διονυσιακές γαρμιάσες, κρύβεται ο βαθύς ανικανοποίητος πόθος του ανθρώπου που με δέος σκοταφτεί πάνω στο ανελέητο σύνολο της ζωής. Παρότι σήμερα διακατέχομαι από διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, εντούτοις, είμαι βέβαιος ότι ο χρόνος θα δικαιώσει το έργο αυτό γιατί απηρεί ζωντανά μια πτυχή από το χαρακτήρα της νεοελληνικής ψυχής.

Η Δεύτερη Σουίτα είναι έργο βασικά δραματικό. Όπου όμως βαραινεί ίσως, περισσότερο απ' ότι θάπρεπε, η παρουσία μιας τεχνικής νοοτροπίας εν τη γενέσει της. Πρόκειται για το «σύστημα» των τετραγχορών. Όπως και με το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ, το ίδιο κι εδώ με απασχολεί – θα ταίριαζε καλύτερα η λέξη με συγγλινίζει – το πρόβλημα του θανάτου, της θυσίας για μια όποια δικαιολογία. Ιδιαίτερα όταν η ιδεολογία ή οι ιδεολογίες και τα όποια ιδανικά καλούν τους ανθρώπους σε ομαδικές θυσίες, σε γενική αλληλοφαγή, στον εμφύλιο πόλεμο. Ίσως να είμαι (και είμαι) ένας αθεράπευτα ρομαντικός, συναισθηματικός τύπος, όμως τίποτα δεν μπορεί να με εμποδίσει να πιστέψω ότι κάθε τι που οδηγεί προς μια τέτοια κατεύθυνση είναι εγκληματικό. Στο ΤΡΑΓΟΥΔΙ δείχνω πως η ιδεολογία χωρίζει οικογένειες, σπάει όλα τα δεσμά, του αίματος, της αγάπης, του έρωτα και της φιλίας. Κάτι τέτοιο όμως είναι τερατώδες. Είναι έξω από το νόημα της ίδιας της ζωής. Είναι έξω από τη ζωή. Είναι ενάντια στη ζωή. Αυτάμια που δεν κατανοήθηκε το μήνυμά μου αυτό τουλάχιστον τόσο και όσο έπρεπε. Ιδιαίτερα για μας τους Έλληνες η αλήθεια αυτή θα πρέπει να κατανοηθεί καλά απ' όλους – όλες τις πλευρές. Αυτό το χρώμα δεν σπρώχνει ούτε μια σταγόνα αίμα περισσότερο απ' όσο εγκληματικά, σπάταλα χύθηκε ως τα τώρα. Και τι αίμα! Όλος ο ανόθος του ελληνικού έθνους χάθηκε! Για μένα ο θάνατος, η θυσία, του νέου ιδανικά, είναι μια πράξη τερατώδους, προσηλιπική, για όλη την ανθρωπότητα. Το είπα καθαρά στο ΤΡΑΓΟΥΔΙ, το είπα δραματικά – μουσικά με τη ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΟΥΪΤΑ όπου στο τέλος προσθέτω τα λόγια του Κώστα Βάρναλη από τους πόνους της Μαρις.

«Φεύγεις πάνω στην Άνοιξη Γιε μου Καλέ μου

Άνοιξη μου γλυκερά γυρισμό που δεν έχεις»

Είναι καιρός όμως νομίζω να φθάσω στον ΕΠΙΤΑΦΙΟ. Η τριετία των υψηλότεων αναζητήσεων έληξε. Έπρεπε γρήγορα να προσγειωθώ. Να δω με ορθάνοιχτα μάτια την πραγματικότητα. Το μέλλον. Η πνευματική και ιδιαίτερα η μουσική ζωή στη γαλλική πρωτεύουσα με είχε απογοητεύσει. Ο μεγάλος θρώλος διαλύσαν μέσα με μέρα. Ήταν φανερό ότι τον διατηρούσαν με τα παραμύθια ενός δοξασμένου παρελθόντος. Οι συμφωνικές συναυλίες, ανιαρές. Το κοινό, το ίδιο και το ίδιο. Στα σπάνια κοντόφρα των πρωτοποριακών μ' έπιανε το στομάχι μου από τους σνομπ. Οι νέοι συνθέτες κάνουν φανερή προσπάθεια καλώς παιζούν το ρόλο του πρωτοποριακού καλλιτέχνη. Όμως έβγαζαν από όλες τις μεριές την προσποίηση, την ψευτιά. Δεν υπήρχε τρόπος να ανταλλάξεις δυο ωφέλιμες σκέψεις – ανησυχίες. Να εμπιστευθείς τις αμφιβολίες σου. Να δείξεις τις κατακτήσεις σου. Έτσι γρήγορα κλείστηκα ασφυκτικά στον εαυτό μου. Η Γαλλία είναι ένα πλούσιο βιομηχανικά έθνος. Έχει μεγάλη πνευματική παράδοση. Γερό εκπαιδευτικό σύστημα. Και οπωσδήποτε ανεβασμένη κουλτούρα. Και όμως. Σε τρώμαζε η εκπληκτική αδιαφορία του αθηναίου κοινού για τα προβλήματα της τέχνης και ιδιαίτερα της μουσικής. Τότε για ποιον δημιουργούν όλοι αυτοί οι νεαροί επαναστάτες; Για μια φούχτα σνομπ και «μπιμμένους» ή για την αθανασία; Υπήρχαν μπροστά μου δυο προβλήματα, που το ένα ήταν δεμένο σφιχτά με το άλλο. Πρώτο το πρόβλημα της Τέχνης. Δεύτερον το πρόβλημα της Τέχνης σε σχέση με το κοινό – με το λαό. Το ένα έβρινε το άλλο. Έτσι έβηκα σιγά-σιγά σε μια βαθιά και ριζική αναθεώρηση όλων των αντιλήψεών μου για την Τέχνη. Στινάζα από πάνω μου όλες τις αράχες από μια ωδαιακή παιδεία που μας έδειχνε το μεγάλο δημιουργό κάτω από ένα ψεύτικο πρίσμα: Ο απόκοσμος μεγαλοφυής που ξεκομμένος από το κάθε τι δημιουργεί για την αθανασία.

Αντίθετα, η σωστή μελέτη της ζωής όλων των μεγάλων καλλιτεχνών και γενικότερα των πνευματικών ανθρώπων μας δείχνει ότι τόσο το έργο τους είναι πιο μεγάλο, όσο πιο μεγάλος υπήρξε ο δεσμός τους με το ιστορικό τους περιβάλλον και τα προβλήματα. Όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες δημιουργήσαν για την εποχή τους. Για μια συγκεκριμένη χώρα, λαό, λινό. Στην προσπάθειά τους να εκφράσουν τέλεια την εποχή τους πρόφεραν να δημιουργήσουν έργα αθάνατα που εκφράζουν όλες τις εποχές, όλους τους λαούς, όλη την ανθρωπότητα. Έπλασα σιγά-σιγά μέσα το μεγάλο ιδανικό της ζωής μου: Να δημιουργήσω μεγάλες πραγματικές προγραφές, όμως με υλικά απολύτως ζωντανά. Με αναγκαιότητα και αλήθεια. Πλουτίζοντας τη μουσική μου γλώσσα με κάθε καινούργια τεχνική προσφορά. Ακόμα προσθέττας, αν το μπορώ, αυτή την τεχνική. Όμως –το πιο σπουδαίο– ήθελα το μεγάλο αυτό «φρέσκο» να το νιώθει όλος ο λαός, να το αγαπά όλος ο λαός, να το λογαριάζει για κάτι το εντελώς δικό του, που βγαίνει απ' αυτόν. Πού απεικονίζεται ο αυτόν. Έτσι απάντηρα μέσα μου σ' αυτά τα δυο ερωτήματα-προβλήματα.

Στο σημείο αυτό των συλλογισμών μου ήρθε ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ. Όμως εγώ ήμουν ακόμα διαταραχικός. Βρισκόμαστε στο 1958. Έπρεπε να περάσουν ακόμα δυο χρόνια για να πειστώ απόλυτα για την αλήθεια των σκέψεών μου.

1961/62, χειρόγραφο (Διμοσιεύτηκε σε άλλη μορφή στο ΧΡΕΟΣ, τόμος β, σελ.411/414)

Τον «Επιτάφιο» τον έγραφα σ' ένα διάλειμμα αυτής της φοβερής μουσικής έντασης. Σε τέτοια διαλείμματα – φάσεις, ας πούμε – συνθέτα τραγούδια. Ελαφρά, λαϊκά, διάφορα ... Ο Ρίτσος μου είχε στείλει τον «Επιτάφιο» του και μούγραψε πως το βιβλίο κάπκε απ' τον Μετάξ στις στήλες του Ολυμπίου Διός ...

Ήταν παραμονές εκλογών του 1958 κι εμείς οι Δημοκράτες, οι Αριστεροί του Παρισιού, θα μαζευόμαστε στο σπίτι μου για να συζητήσουμε με ποιο τρόπο θα βοηθούσαμε τον εκλογικό αγώνα και να δώσουμε και την οικονομική μας συνδρομή ... Μαζύ με τη γυναίκα μου, είχαμε βγει στα μπακάκια της γειτονιάς για να προμηθευθούμε τα σχετικά με το προεκλογικό μας πάρτυ. Είχαμε ένα αυτοκινητάκι, ένα «Οπελ» τότε. Είχα μαζί μου τον «Επιτάφιο» του Ρίτσου ... Διαβάζοντάς τον και ζώντας την ένταση της προεκλογικής περιόδου που έφτανε και σε μας – τα μηνύματα ήταν αισιόδοξα – θυμήθηκα κι όλους μας τους αγώνες ... Πάνω σ' αυτή την έξαρση, ενώ η γυναίκα μου έκανε τα ψώνια, μελοποίηρα 15 απ' τα τραγούδια του «Επιταφίου» κι έγραφα τις νότες στο περιθώριο του βιβλίου. Έτσι γεννήθηκε ο «Επιτάφιος» ...

Όταν ήρθε στην Ελλάδα το καλοκαίρι του '59, ένας μουσικός μου έλεγε να μην περιμένω και πολλά πράγματα από τον «Επιτάφιο», γιατί έχει αυστηρή ποίηση, αυστηρή μουσική κι αν πουληθούν 500-600 δίσκοι θα είναι επιτυχία ...

Όπως καταλαβαίνεις, δεν ήταν εύκολο ένας άνθρωπος γνωστός σ' ένα περιορισμένο κύκλο σαν κλασικός συνθέτης να μπει στο χώρο της λαϊκής μουσικής... Σκέφτηκα πως η Μούσχορη θα έδινε όλο το κύρος που είχε εκείνη την εποχή – χωρίς να δώσει και την εμμηνεία που έπρεπε ... Αν και η Μούσχορη θα μπορούσε να δώσει και σωστή εμμηνεία που έπρεπε... Αν και η Μούσχορη θα μπορούσε να δώσει και σωστή εμμηνεία αν θα επενέβαινε ο Χατζηδάκις. Γιατί εγώ έκανα με τη Μούσχορη πρόβες και είδα ότι είχε δυνατότητα να το πει απλά. Ο Χατζηδάκις ήθελε στην ορχήστρα σαν πιανίστας και διπύθνα εγώ. Αλλά αργότερα μου ζήτησε να διευθύνει ο ίδιος ... Κατάλαβα πως αυτό βοηθούσε στην παρουσίαση του «Επιτάφιου» μια και ο Χατζηδάκις ήταν ο υπ' αριθμό 1 την εποχή εκείνη ... Βέβαια αυτό ήταν σε βάρος της εκτέλεσης γιατί ο Χατζηδάκις έδινε στον «Επιτάφιο» ένα ρομαντικό χαρακτήρα, ένα θηλυκό χαρακτήρα, ενώ το έργο ήταν καθαρό, αδρό... Εγώ στο μεταξύ συνέχισα τις πρόβες μου με τον Μπιθικόστη, ο οποίος δεν καταλάβαινε τίποτε κι επέμενε να σπρωθεί να φύγει... η εταιρεία των δίσκων πάλι δεν τον ήθελε γιατί τον θεωρούσε αποτυχημένο και ήθελε γυναίκα να τραγουδήσει τον «Επιτάφιο». Ο Μπιθικόστης δούλεψε εκεί στο Φάληρο, απέναντι απ' τον Καζαντζιδή – σε μια βδομάδα το κέντρο έκλεισε. Αν θυμάμαι καλά, εκείνο τον καιρό ο Μπιθικόστης ήταν τόσο απογοητευμένος που είχε και τα χαρτιά του έτοιμα για την Αβυσσηνία να δουλέψει υδραυλικός ... Όλοι με βρίζανε: «Πού τον βρήρες αυτόν τον απίθανο;» ... Αλλά εγώ συνέχισα και τελικά κυκλοφόρησε ο «Επιτάφιος» με τον Μπιθικόστη, που έπρεπε σαν μπόμπιλα ... Κατόπιν είχαμε μιαν έκδοση, άλλη έκδοση, Βγάλαμε και μια με τη Μαίρη Λίντα και με ορχήστρα με βιολιά που διπύθνα εγώ ... Έτσι δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις ώστε το έργο να μην πέσει στα κούφια ...

Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσόκη (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961)

Αντιγόνη - Επιτάφιος και «Επιτάφιος» Γράμμα από το Παρίσι

Στις 8 Ιανουαρίου, ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης διευθύνει στην Κρατική μας Ορχήστρα τις «Εικόνες της Αντιγόνης» δηλαδή μια σουίτα βγαλμένη το μπαλέτο μου «Αντιγόνη», παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το Νοέμβριο του 1959, στην όπερα του Λονδίνου.

Η «Αντιγόνη» έχει μιαν ιδιαίτερη σημασία μέσα σε όλη τη δημιουργία γιατί ύστερα ακριβώς από το μου αυτό είπα στον εαυτό μου: οι δρόμοι ανοίγονται από δω και μπρος: ο πρώτος είναι να μελετήσουμε μαθηματικά, φυσική, η λ ε κ τ ο ν ι κ ή και να εργαστούμε σ' ένα από τα κέντρα περιματιικής μουσικής της Ευρώπης. Ο δεύτερος να ξαναγυρίσεις στις πηγές, όμως από μια «καινούργια βάση».

Υστερα από ένα χρόνο ακριβώς, τον Οκτώβριο του 1960, κυκλοφορούσε στην Αθήνα τον «Επιτάφιο». Μετά από διαταγμούς, αναζητήσεις και μερικά «ξεσχίσματα» πολλών μηνών είχα διαλέξει οριστικά τον δεύτερο δρόμο.

Θυμάμαι πως όταν ακόμη συζητήσαμε, τον Μάη του 1960, με τον Ελύτη για το «Άξιον Εστί», δεν είχα οριστικά ξεκαθαρίσει μέσα μου τη μορφή που βάδινα στη μουσική σύνθεση. Πολλά από τα μέρη του βιβλίου τα είχα κυλάσει σκεφθεί (κι ωριμασμένα συντάξει) με τη μέθοδο της musique ...etc. Τον επόμενο όμως Μάη, του όταν πια είχα διαλέξει την έγραψα σχεδόν ολόκληρη τη μουσική αυτού του ποιητικού αριστουργήματος, μέσα σε ελάχιστες μέρες, κι αν το αναφέρω είναι γιατί το θεωρώ σαν το πρώτο μου ουσιαστικό βήμα σ' αυτή την άγνωστη περιοχή

Γιατί ειδικά η «Αντιγόνη» να με ωθίσει προς την λαϊκή μας μουσική;

Η περίοδος που κλείνει μ' αυτό το μπαλέτο, είχε αρχίσει στα 1954, με τον ερχομό μου στο Παρίσι. Αποφασισμένος να γράψω μια μουσική προσωπική – όσο και ελληνική άρχισα να μελετώ εξ αρχής τα δημοτικά μας τραγούδια (και νομίζω πως η γεωγραφική και συναισθηματική απόσταση που μούδινε η ξενιτειά με βοηθούσε να τα δω ουσιαστικότερα – αισθητικότερα και γι' αυτό αληθινότερα), να προσπαθώ να «οργανώσω» μια ιδιαίτερη αρμονική γλώσσα, που να βγαίνει μέσα απ' τους μελωδικούς μας τρόπους καθώς και να ανακαλύψω μεθόδους για την ανάπτυξη των ρυθμών μας – ελληνικό πακετωλό θεματικών ερμημάτων.

Τα πρώτα αποτελέσματα όλων αυτών των ερευνών ολοκληρώθηκαν στην «Πρώτη Σουίτα» για ορχήστρα και πιάνο (1955).

Κυρίως, από την πρώτη στιγμή της αποδεσμεύσής μου από τα στενά – σμφικτικά – θάλαγα ασφικτικά πλαίσια της ελληνικής μουσικής ζωής, που κυριολεκτικά με παρέλιαν, τραβήχτηκα σαν από μαγνήτη, από την ακουστική πλέον ανάγκη μιας αρμονικής γλώσσας που να διαγραφεί όσο γίνεται πυκνότερα τον κύκλο της χρωματικής ολότητας (τους 12 φθόγγους) που αποτελούν την χρωματική κλίμακα). Δηλαδή η μόνη μου προσέγγιση προς τον δωδεκαφθόγγισμο υπήρξε το γεγονός ότι οργανώνει και επιβάλλει τον τέλει χρωματικό κύκλο, που είναι η σειρά. Η ελεύθερη χρήση της σειράς στο III μέρος της «Πρώτης Σουίτας» μου ήταν απ' την άποψη αυτή το πρώτο μου βήμα για να υπερκαλύψω μιαν αισθητική – ακουστική αναγκαιότητα που αύξαινε καθημερινά, παράλληλα, με την ένταξη μου μέσα στο ηχητικό σύμπαν της σύγχρονης μουσικής. Γρήγορα όμως με τη «Δεύτερη Σουίτα» για ορχήστρα (1956) οδηγήθηκα σε μια θάλαγα εντελώς προσωπική λύση: Διάρεσα τη σειρά σε τρία τετράχορδα (σύνολα από 4 φθόγγους) που όλα μαζί να αποτελούν τον τέλει χρωματικό κύκλο – που όμως το κάθε ένα να έχει τη δική του φυσιογνωμία – λειτουργία – αυτονομία.

Περνώντας από την «Τρίτη Σουίτα» για χοράδια και ορχήστρα (1957) – πάνω στην «Τριλή Μάννα» του Σολωμού – και το «Κοντσέρτο για πιάνο» (1958), όπου σποραδικά και αυθόρμητα χρησιμοποιού την καινούργια μέθοδο, φτάνω στην «Αντιγόνη» όπου κατά κάποιο τρόπο κωδικοποιώ τα ατομικά έργα μου και οργανώνω ένα ολόκληρο σύστημα, απ' όπου βγαίνουν οι μελωδίες και οι αρμονίες, και καμιά φορά ακόμα και οι ρυθμοί και η ενορχήστρωση. Ωσπου στο τέλος η πυκνότητα των υπολογισμών υπήρξε τόσο ώστε να αισθανθώ βαρειά την έλλειψη των μαθηματικών.

Μέσα όμως στο ίδιο το μεταλλέτο, στην «Αντιγόνη», αν για τις σκηνές της βίας, των συγκρούσεων και γενικά για τη διαγραφή του μίους που χωρίζει τα δύο αδέρφια, και την κατάρα του Οιδίποδα, διάλεξα τη σκληρή γλώσσα των «τετραχορδών», για τις στιγμές της αγάπης και του θρήνου, συνέχισα την παλιά μου πορεία ανάμεσα απ' τους ήχους της εθνικής μας παραδόσεως. Ιδιαίτερα στη μουσική που ακολουθεί τον χορό του πολέμου, μαχηριστικά για τον θρήνο των γυναικών μιαν απόφια βυζαντινή μελωδία, το «Άξιον Εστί», της Μεγάλης Παρασκευής, κι έδωκα στο μέρος αυτό τον τίτλο: «Επιτάφιος». Μπορώ να πω πως συχνά, περισσότερο από ολόκληρη την υπόλοιπη δουλειά μου μέσα στην «Αντιγόνη», ο χορός αυτός (που συμπληρωμάβεται στη Σουίτα που θα δειθύνει ο Βαβαγιάννης) υπήρξε ο κυριώτερος λόγος για την επιτυχία του μεταλλέτου. Ήταν μια πραγματική αποκάλυψη του βυζαντινού μουσικού χώρου για τους άλλους, αλλά προπάντος για μένα! Όμως μια τέτοια διαπίστωση δεν μπορούσε να μείνει δίχως συνέτηες. Αν η περιοχή της δημοτικής μας μουσικής είχε εξερευνηθεί λίγο ως πολύ – κι όσο με αφορά υπήρξε η ραχοκοκαλιά όλης της έντεχνης δημιουργίας μου – η βυζαντινή μουσική με όλες τις ακραίες διακλαδώσεις της: εκκλησιαστική μουσική, λαϊκά τραγούδια, παρέμενε χώρος κλειστός, απάτητος, παρθένος.

Μουσικός χώρος αυτοδύναμος και ιδιαίτερος σε σημείο που να χρειάζεται ριζική αναθεώρηση των εκφραστικών μέσων, προσαρμογή της τεχνικής ξεκινώντας από το μηδέν, προσαρμογή των τεχνικών μέσων και κυρίως των μουσικών οργάνων στις καινούργιες λειτουργιακές απαιτήσεις, εισαγωγή καινούργιων οργάνων...

Επιπλέον: Σταθερό ιδεολογικό προσανατολισμό προς το σημείον: ΕΛΛΑΣ – άρνησις του κομπολατισμού – έξαρσις του ανθρωπισμού, πεμπτουσίας του Ελληνισμού – στήριξις στα αποθέματα της ψυχικής, πνευματικής, ηθικής και καλλιτεχνικής υγείας που κάτω από το εφήμερο χαρακτηρίζουν σταθερά το έθνος: μάστιγ, οι θρησκικοί του λαϊκού μας πολιτισμού. Σε ό,τι με αφορά, στην πορεία μου αυτή, χωρίς στα τραγούδια μου προετοιμάω σταθερά τους αιριανούς φίλους της συμφωνικής μου μουσικής. Πράγματι οι μελωδίες μου αυτές, τεχνολογικά δεν είναι παρά η πρωτογενής μορφή του ίδιου αιριανού φαινομένου, του αυτού ψυχικού και πνευματικού κόσμου. Δεν υπάρχει διάσταση, δεν υπάρχει ρήγμα. Τουναντίον δημιουργείται ένας ιδιαίτερος και πρωτοφανής σύνδεσμος ανάμεσα σε δημιουργό και ακροατή, που δεν είναι πλέον ο «ειδικευμένος» ακροατής, αλλά ο αληθινός – δηλαδή ο καθένας.

Μήπως όμως θα πρέπει να αρνηθώ, τώρα που βρίσκομαι σε νέα περιοχή, την ως τα σήμερα δημιουργία μου; Κάθε άλλο. Ίσα-ίσα την δέχομαι σαν ένα πόστο, σαν ένα σκαλοπάτι που με βοήθησε να περάσω από μια κατεύθυνση σε μιαν άλλη και πόσο μάλλον όσο μέσα στα έργα αυτής της περιόδου (1954-1960) υπάρχει αέρας η αγωνία για τη δημιουργία ενός γνήσιου νεοελληνικού έργου – τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή του.

Παρίσι 24-12-61 (Μεσημβρινή, 3.1.1962)

Το τραγούδι του νεκρού αδελφού

Το πρώτο μου λαϊκό μουσικό έργο υπήρξε ο Επιτάφιος, πάνω σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Νομίζω πως η σειρά των οκτώ τραγουδιών αποτελούσε, πέρα για πέρα από τον καθαρά ποιητικό και μουσικό της χαρακτήρα και μια δραματική ενότητα.

Μετά την τελετουργική παρουσίαση του Επιταφίου, που ολοκληρώθηκε μέσα στη διαδικασία της Λαϊκής Συναυλίας, ακολούθησαν το Αρχιπέλαγος (θέατρον «Μετροπόλιταν» 1960) και το Κέντρον «Μυρτιά» (απέτυχε ουσιαστικά, όμως η ιδέα του επέζησε). Με «Το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού» θέλησα να δοκιμάσω την ωριμότητα των νέων εκφραστικών μέσων, που είχαν στο μεταξύ δημιουργηθεί, βάζοντάς τα στην υπηρεσία μιας ολοκληρωμένης αρχιτεκτονικής μορφής που οι λεπτομέρειές της ήταν ακόμα τυλιγμένες με ομίχλες και ερωτηματικά. Από πού θα δανειζόμουν το Μύθο του έργου; Ξαφνικά, ανακάλυψα ότι ζούμε περιανκλωμένοι απ' τους σύγχρονους ήρωες - θεούς - ημίθεους - πετρωμένα και σύμβολα. Απ' τη σύγχρονη, τη δικιά μας Μυθολογία. Η φυλή μας, σα μια καινούργια γενιά του Οιδίποδα, χωρίστηκε σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Όπως άλλοτε ο Πολυνείκης κι ο Ετεοκλής, το ίδιο και τώρα, αδέρφια, φίλοι, συγγενείς, συμπολίτες, αλληλοσκοτώθηκαν μπροστά στα μάτια της Ισοκαστής, που εμείς τη φωνάζουμε Μάνα!

Μου 'γυχε να ζήσω προσωπικά μια τέτοια σκηνή. Ο ένας αδελφός βρισκόταν μέσα στο μπουλουκι, που δεχότανε το ομαδικό ξύλο. Ο άλλος ήταν βασανιστής. Σε μια στιγμή, αναγνωρίζονται. Ομιά κι ο πρώτος, να πνίξει το δήμεν αδελφού του. Κι αυτός ενώ οι βασανιστές τρέχουν να τον βοηθήσουν, ακούστηκε να τους φωνάζει: «Μην τον αγγίζετε! Είν' αδέρφι μου! Αφήστε τον να με πνίξει!» Έγραψα το πρώτο τραγούδι και το ονόμασα Το Ονεϊρο.

Κι έννοια πως ολόκληρο το έργο βρισκότανε «τελειωμένο» μέσα στο λόγο, στη μουσική και στην κίνηση αυτού του τραγουδιού. Έτσι το νέο είδος που επιχειρούσα, δεν θα ήταν «λαϊκή όπερα» ούτε «λαϊκή τραγωδία». Ήταν απλά ένα τραγούδι.

Γι' αυτό και πάλι στον τίτλο του έργου δεν παράλειπα να σημειώσω τη λέξη αυτή, σαν υποδηλωτικό του είδους.

Η Μάνα, ο Ήλιος, τ' αδέρφια που ψάχνουμε γι ν' αλληλοσφαγούν, το χώμα, η γη μας, όπου μπηγνουνε μαζί τα φονικά μαχαίρια για να αναβλύσει το Νερό, όσο είναι τα δικιά μας Μυθικά πρόσωπα και σύμβολα, άλλο τόσο είμαστε και εμείς οι ίδιοι.

Η τελική αλήθεια, η σοφία της γης που μας τρέφει και που μας δέχεται, αναβλύζει από τα σπλάγχνα της σαν το νερό, ξεπηδά σαν πηγή:

«Του Παύλου και του Νικολιού οι μάνες παν αντίμα.

Ρεπτούν το χώμα να τους πει και κείνο στάζει αίμα.

Δεν είναι αναστεναγμός, που βγαίνει από το χώμα.

Μόνο πηγή λαχταριστή, να πιεις να ξεδιψάσεις».

Να ξεδιψάσεις από τι; Ποια ήταν - ποια είναι η δόξα μας; Έπρεπε να καθορίσω επίσης, απ' την αρχή την «πορεία» μου τους «στόχους» μου. Να σημειώσω στο χάρτη με κόκκινα ορόσημα την προίχη της φυλετικής δόξας και με πράσινες μολυβές να χαράξω τις πηγές. Αντιγράφω από τις σημειώσεις εκείνης της εποχής:

«Η δύναμη της ιδέας - σε ώρες οξέυτητας υπερνικά τους δεσμούς του αίματος και της φιλίας. Είναι οι στιγμές που οι απλοί άνθρωποι ορθώνονται ως τα ύψη της Ιστορίας, γεμίζουν καθήκοντα και συνειδητοποιούν την ευθύνη τους μπροστά στην Ομάδα.

«Το άτομο ή λαός διέρχεται μια τέτοια χρονική περίοδο, αειοκαύματος και υπέρπορος, χάνει εντούτοις συχνά την απλή καθημερινή εκδήλωση της ανθρωπιάς του. Οι ιδέες έχουν τη δύναμη να οδηγήσουν στο σπίασιμο όλων των απλών ανθρώπινων δεσμών: τη συγγένεια, τη φιλία, τον έρωτα. Είναι ένα ξεπέραςμα της φύσης με δυο όψεις. Είναι μια νίκη πάνω στη φύση, αλλά και μια περιφρόνηση ενάντια στη φύση!

Να δειχτεί σ' όλη της την έκταση η επενέργεια της ιδεολογίας πάνω στους απλούς ανθρώπους, τη στιγμή που περνούν απ' την ατομική προσωπική συμπεριφορά, στην ομαδική - καθολική.

Οι άνθρωποι χωρίζονται σε δύο βασικές παρατάξεις, καθορισμένες από αντίθετες ιδεολογίες. Μονάχα η Μάνα έχει τη δύναμη ν' αντιπαραταχθεί σ' αυτό το νέο σχήμα, γιατί δένεται σφαιρικά με τη ζωή, που την ενώνει δυνατά με τα πρόσωπα.

Η πάλη ανάμεσα στις ιδέες, ανάμεσα στους ανθρώπους και ανάμεσα (σε τελική ανάλυση) τις ιδέες και τους ανθρώπους είναι το κύριο χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής Ελλάδας. Το κομμάτι της πάλης αυτής εκφράζεται με τον εμφύλιο πόλεμο.

Ο εμφύλιος πόλεμος – ανεξάρτητα από την ορθότητα των ιδεών και την ιστορική αναγκαιότητα που μπορούν να τον γεννήσουν – είναι ένα παρασιτάκι, ένα ολιόστημα, μια πράξη παρά φύσιν, έξω κι ενάντια στη συνείδηση της ζωής. Αυτή τη συνείδηση, είναι η μάνα που την εκφράζει. Τα παιδιά της γίνονται όργανα του ετίκαιρου, του επεισοδιακού, του εκτός της βαθιάς ουσίας, της ζωής.

Να προσπαθήσω να δείξω επίσης: α) ότι η δύναμη των ιδεών περνά σαν πελώρια μπουλντόζα πάνω από τους ανθρώπους, που θεληματικά ή όχι, συνειδητά ή όχι, πρέπει να πάρουν την Α ή Β θέση. β) ότι η διάκριση αυτή, η αντίθεση αυτή, ιστορικά, αναγκαία, σαν πάλη του νέου με το παλιό δεν είναι εντούτοις απαραίτητο να εκφραστεί με την ενοπλη «αδελφοκτόνο σύγκρουση αλλά οφείλει να συνταχθεί μέσα σε μια ενότητα, κυριαρχημένη από τη ζωή και τις δυνάμεις που την εξυπηρετούν.

Απ' όλη την εμπειρία μου, με το τραγούδι του Νεκρού Αδελφού, κρατώ σα θετικό στοιχείο την αναμφισβήτητη (την αποδεδειγμένη πια) δυνατότητα του τραγουδιού γι' αλυσωδές αντιδράσεις, που οδηγούν σε μια κατευθυνόμενη δραματική ενέργεια. Το ίδιο, όπως επέβη άλλοτε στην τέχνη και πρόσφατα στην Ατομική Επιστήμη, το πρόβλημα είναι, κυρίως πώς να δεσμεύσουμε όλη την περικλειόμενη ενέργεια και πώς να την κατευθύνουμε ουσιαστικά σε δραματικές συγκρούσεις, που θα κυριαρχούνται από την ισορροπία μίθου, μουσικής, λόγου και όρχησης.

Επίσης, κρατώ την πίστη μου στα σύμβολα και τους ήρωες της σύγχρονης νεοελληνικής μυθολογίας. Όσο για τη μουσική γλώσσα, προσβλέπω με ελπίδα σε μια συμπύκνωση του καθαρά νεοελληνικού μουσικού τρόπου και στην αρμάτωσή του με στέρεα όσο και πρωτόγνωρα τεχνικά - μουσικά υλικά. Με δυο λόγια, κι ύστερα απ' το πείραμά μου αυτό, αντιμετωπίζω τα μελλοντικά μου βήματα με τον ίδιο, αν όχι και πιο ενισχυμένο δημιουργικό υπερεθνικισμό, με βάση τα στοιχεία του λαϊκού μας πολιτισμού και τα ζωντανά προβλήματα του λαού μας.

Αθήνα, 1963

Άξιον εστί Στοιχεία μετασυμφωνικής μουσικής

Στην εισαγωγή του έργου χρησιμοποίησα την τελευταία τεχνική της συμφωνικής μου περιόδου. Το ποιητικό κείμενο του Ελύτη άρχιζε με τις λέξεις: «Τότε είτε και γεννήθηκε η θάλασσα». Για να τονίσω αυτή τη Γένεση δημιούργησα –σε όσο πιο σύντομη χρονική διάρκεια μου ήταν δυνατόν– τη μουσική αίσθηση του Χάους.

Ήταν αυτό ακόμα μια συμβολική για μένα χειρονομία. Σα να λέγα: «Βρισκόμουν μέσα στο χάος της σύγχρονης ευρωπαϊκής μουσικής και τώρα μέσα απ' αυτό το χάος οδηγούμαι προς τη Γένεση ενός νέου μουσικού κόσμου».

Πράγματι από την είσοδο του Ψάλτη και της Χοροδίας (με το χαρακτηριστικό βυζαντινό ισοκράτη) θα πάσχιμα να δημιουργήσω αυτόν τον ηχητικό κόσμο που θα αποκαλούσα αργότερα μετασυμφωνικό.

Όμως σπεύδω να τονίσω εδώ ότι δεν θεώρησα ποτέ αυτή την προσπάθειά μου σαν ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα αλλά μονάχα σαν ένα πρώτο βήμα.

Ας το αναλύσουμε.

Πρώτ' από όλα υπάρχει η ρωμαλέα παρουσία του ποιητικού κειμένου με όλες τις συγκεκριμένες ιδέες και οραματισμούς και με «τη διαδοχή των στοχασμών και των κινήσεων της ψυχής, την αναδέσπωση και τη σύγκρουση των παθών και την πλήρη ροή μιας πράξης»¹, έτσι που να προσφέρει στο λαϊκό ακροατήριο μια στέρεη βάση για να συνενωθεί άμεσα και δημιουργικά μαζί του. Ειδικότερα στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, Βίβλο του ελληνικού έθνους, ο Λόγος του Ποιητή είναι Λόγος του Λαού. Η μνήμη του, δική του Μνήμη. Ο ίδιος ο λαός είναι ο δημιουργός των γεγονότων που εμπνέουν τον ποιητή. Τα Πάθη του, δικά του πάθη. Και τα δοξαστικά, δικά του!

Υπάρχει έτσι πλήρης και απόλυτη ταύτιση ανάμεσα στο ποιητικό περιεχόμενο και το λαό - δημιουργό αυτού του περιεχομένου. Το ποιητικό κείμενο κυκλοφορεί στις φλέβες αυτού του λαού γιατί είναι βγαλμένο μέσα απ' αυτές τις ίδιες φλέβες. Το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ είναι ακόμα ο

καθρέφτης που ο λαός μας βλέπει μέσα του το ιστορικό του πρόσωπο. Κι αυτό αποτελεί το πρώτο βασικό γνώρισμα για κάθε ζωντανή και επομένως αληθινή και μεγάλη Τέχνη. Απλό και και πέρα το έργο του Συνθέτη γίνεται εύκολο υπό τον όρο ότι δεν θα προδοήσει τον Ποιητή. Και ότι η μουσική θα παρακολουθήσει, θα υπηρετήσει, θα σχολιάσει και κάποτε, αν το μπορεί, θα προεκτείνει την Ποίηση. Τίποτα λιγότερο, τίποτα περισσότερο.

Στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ υπάρχουν πέντε «χορικά» - λαϊκά τραγούδια. Μένοντας βασικά πιστός στην παράδοση προσπάθησα να δώσω μια νέα διάσταση στηρίζόμενος στη μελωδική φράση και επεκτείνοντας την αρμονική γλώσσα πέρα από τα γνωστά πλαίσια της παραδοσιακής λαϊκής μας μουσικής. Έτσι το λαϊκό μας τραγούδι περνάει σε ένα διαφορετικό επίπεδο (πολύ συγγενικό εξ'άλλου μ' εκείνο που υπάρχει λ.χ. στα ΕΠΙΦΑΝΙΑ ή στη ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ). Η ανάλυση της μελωδίας σ' αυτά τα «χορικά» μας δείχνει τις μελωδικές δυνατότητες που εμπριέχει ο κόσμος της λαϊκής μας μουσικής, δυνατότητες που προσπάθησα να εκμαιεύσω σε ακόμα μεγαλύτερο βάθος στα έργα της τελευταίας μου συνθετικής περιόδου (1967-69).

Επομένως, αν μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει κάτι καινούργιο στον τομέα της έντεχνης λαϊκής μουσικής -όπως τη μεταχειρίζομαι στο ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ- αυτό θα πρέπει να ενσωματωθεί στην εσωτερική πράξη των μελωδικών (και σε δεύτερη μοίρα αρμονικών) δυνατοτήτων του λαϊκού μας τραγουδιού.

Σε συνέχεια, πάλι στο Λαϊκό Τραγουδιστή, προσθέτω τη χορωδία και πάλι στη λαϊκή ορχήστρα τα συμφωνικά όργανα. Βέβαια στο σημείο αυτό (δηλ. στα χορικά) ο ρόλος αυτών των τελευταίων (των συμφωνικών οργάνων) είναι ασήμαντος. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη χορωδία, όπου η σημασία της μέσα στην όλη οικονομία του χορικού μπορεί να εξομοωθεί με τη σημασία του Λαϊκού Τραγουδιού. Δηλαδή έχουμε ένα διάλογο ανάμεσα στον Κορυφαίο και στο Χορό, πράγμα που δεν συμβαίνει στο παραδοσιακό μας λαϊκό τραγούδι και που αναμφισβήτητα προσφέρει μια ακόμα καινούργια διάσταση στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι.

Όμως πριν προχωρήσω στην παρατέρα παράθεση των επί μέρους στοιχείων νομίζω ότι είναι αναγκαίο να δοσω ανάλυση την όλη δομή του έργου. Αυτό θα μας βοηθήσει να δούμε σφαιρικά τη φόρμα του και να κατανοήσουμε καλύτερα τις αναλογίες του έργου.

ΜΕΡΟΣ Α - ΓΕΝΕΣΗ

Ορχηστρικό - Εισαγωγή Ορχήστρας

Υμνος - Τότε είτε... Ψάλτης - Χορωδία - Ορχήστρα

ΜΕΡΟΣ Β - ΤΑ ΠΑΘΗ

ΥΜΝΟΣ - Ίδου εγώ λουτάν ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ - Πορεία στο Μέτωπο (ΑΛΒΑΝΙΑ)

ΧΟΡΙΚΟ - Ένα το χελιδόνι ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - Τα θεμέλια μου ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Πού να βρω την ψυχή μου ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ - 25 Μαρτίου (ΚΑΤΟΧΗ)

ΧΟΡΙΚΟ - Της Δικαιοσύνης ήλιε ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - Ναοί στο σχήμα τ' ουρανού ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Της αγάτης αίματα ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ - Προφητικών (ΕΜΦΥΛΙΟΣ - ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ)

ΧΟΡΙΚΟ - Ανοίγω το στόμα μου ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΛΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - Σε χώρα μακρινή ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΜΕΡΟΣ Γ - ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ

ΧΟΡΙΚΟ - Άξιον Εστί το φως... ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - (Οι Άνεμοι...) ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Άξιον Εστί το ξύλινο τραπέζι... ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - (τα νησιά...) ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΑΙΡΕ ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Κορυφαίος Χορός Χαίρε... ΨΑΛΤΗΣ - ΧΟΡΩΔΙΑ - ΚΡΟΥΣΤΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Άξιον Εστί το χώμα ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Άξιον Εστί το χώμα ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΥΜΝΟΣ - (τα κορίτσια) ΨΑΛΤΗΣ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΟΡΙΚΟ - Άξιον Εστί το πέτρινο πεζούλι ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

ΧΑΙΡΕ ΧΟΡΩΔΙΑ - ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Φυσικά, πολλά θα μπορούσε να πει κανείς για την αρχιτεκτονική του έργου. Εγώ περιορίζομαι στις αναλογίες του Β μέρους. Ο παρακάτω πίνακας μας δείχνει την ισορροπία ανάμεσα στις τρεις βασικές μορφές (Α Ανάγνωση, Υ ύμνος, Χ χορικό). Σημειώνω επίσης (για όσους έχουν κάποια ιδιαίτερη ευαισθησία για τους «Αριθμούς») ότι το ορχηστρικό μέρος, στην κορύφωση αυτού του μέρους, έρχεται ύστερα από επτά και πριν από πέντε μέρη (το 7 είναι ο «αριθμός» του Ελύτη και το 5 ο δικός μου):

Υ Α Χ

Υ Χ Α Τέλος υπογραμμίζω την ανάδειξη του χορού σε πρωταγωνιστή

Χ Υ Χ στο τελευταίο μέρος που κορυφώνει έτσι τόσο την εξωτερική

Α Χ Υ όσο και την εσωτερική δομή του έργου.

Μίλησαμε πιο πριν για τα πέντε χορικά που περιέχονται στο Β Μέρος.

ΤΑ ΠΑΘΗ. Ας ριξουμε μια ματιά τώρα στα μέρη που αποκαλούμε, ενδεικτικά, «ύμνους». Έχουμε δύο διαφορετικές τεχνολογίες (μιλάμε πάντα για το Β μέρος, ΤΑ ΠΑΘΗ):

α) Οι ύμνοι: «Τότε είπε», «Τα θεμέλιά μου» και «Ναοί».

β) Οι ύμνοι: «Ίδου εγώ» και «Σε χώρα μακρινή».

Στην πρώτη κατηγορία το μουσικό υλικό ανήκει στον κόσμο της βυζαντινής και δημοτικής μας μουσικής. Στη δεύτερη υπάρχουν ακόμα έκδηλα τα στοιχεία από τη τεχνολογία της τελευταίας συμφωνικής μουσικής (όπως και στην Εισαγωγή). Είναι γιατί θέλησα κυρίως να υπογραμμίσω μια μουσική απαγγελία στηρίζοντάς την πάνω σ' ένα βασικό ρυθμικό σχήμα. Γι' αυτό το λόγο ο Χορός απαγγέλλει ομαδικά κατά το πρότυπο του Αρχαίου Δράματος. Τελειαία στη Ζάτουνα επεχείρησα να δώσω την ορθή και οριστική μορφή στη χρήση του Χορού στο σημείο αυτό, διατηρώντας πάντως τη γενική μουσική δομή αυτού του μέρους).

Δεν έχω πρόθεση να προβώ σε λεπτομερείς μουσικολογικές αναλύσεις. Υπογραμμίζω μονάχα τα σημεία εκείνα που κατά τη γνώμη μου μπορούν κατά κάποιο τρόπο να επιβεβαιώσουν τις διάφορες απόψεις και σκέψεις μου. Ο μουσικός ή ο μουσικολόγος είναι σε θέση να εκτιμήσουν την καταγωγή και τη χρήση των μουσικών υλικών του ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ.

Όμως ο κοινός ακροατής, και μάλιστα στην έκταση που τον αναζητεί ένα κίνημα που έχει σαν στόχο τον τις μάζες, ενδιαφέρεται πέρα από την επαφή και τη γνωριμία του με το ίδιο το έργο (και αυτό αποτελεί εξ' άλλου την καλύτερη σχέση ανάμεσα στο έργο και τον ακροατή) να εξοπλισθεί μ' εκείνες τις αντιλήψεις - κλειδιά του ίδιου του δημιουργού ώστε να το νιώσει και να το κατανοήσει πληρότερα.

Θεωρώ τόσο τους ύμνους: «Τότε είπε», «Τα θεμέλιά μου» και «Ναοί», όσο και το Τρίτο μέρος του έργου, σαν τα πιο ολοκληρωμένα βήματά μου προς την περιοχή της μετασυμφωνικής μουσικής. Στα μέρη αυτά επεδίωξα βασικά να δημιουργήσω ένα καθαρά νεοελληνικό μουσικό κλίμα, πέρα από την περιοχή του λαϊκού τραγουδιού. Θέλησα οι ήχοι να μας αφορούν σαν νεοελληνες. Δηλαδή να μας δίνουν σφικτά με συναισθηματικές - ψυχικές και νοητικές καταστάσεις και περιοχές γνώριμες και οικείες. Μιμούμενος τον ποιητή προσπάθησα από την πλευρά μου να βρω την «κοινή φλέβα». Μεταχειρίστηκα, για το σκοπό αυτό πηκτικά υλικά με ρίζες καθαρά νεοελληνικές. Και είμαι απόλυτα πεπεισμένος ότι στο σημείο αυτό υπάρχει απ' ενός μεν ένας απεριόριστος πλούτος στο αντικείμενο (νεοελληνικός ήχος), όσο και μια απεριόριστη δυνατότητα από μέρους των συνθετών για την ολοένα και πιο πλούσια, πρωτότυπη και αποκλειστικά νεοελληνική χρήση του.

Παραδέχομαι ότι η δική μου συνεισφορά με το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ είναι ενδεικτική. Εξ' άλλου σ' όλα αυτά τα χρόνια, μόνιμη και έμμοινη σκέψη μου 'χε γίνει η δυνατότητα να προσθήσω τα όποια μουσικά επιτεύγματα αυτού του έργου σε κάποιο άλλο παρόμοιο. Όμως όπως είπα και πιο πριν δεν είναι μόνο με το έργο, αλλά και με τη στάση του που πρέπει να δίνεται με το λαό και με την εποχή ο ζωντανός δημιουργός. Με όσες και όποιες συνέπειες για τον ίδιο και για το ίδιο το έργο του!

Μια τέτοια συνέπεια υπήρξε και η εκ των πραγμάτων αδυναμία μου να αφιερώσω, έως αυτή τη στιγμή που γράφω, τον απαιτούμενο χρόνο σ' αυτή την προσπάθεια. Όμως πρέπει να πιο πως μου έλειψε ακόμα και το κατάλληλο ποιητικό κείμενο. Ζητούσα πάντα και εξακολουθώ να αναζητώ εκείνο το ποιητικό ή δραματικό έργο που θα εκφράζει με τον πιο άμεσο αλλά και χαίριο τρόπο μιαν από τις κορυφαίες, κάθε φορά, καταστάσεις του λαού μας και του Καιρού μας.

Μια τέτοια ποίηση μου έμελλε να «συναντήσω» μέσα στους διαδρόμους και τα κελιά της Ασφάλειας και των Φυλακών. Και αργότερα στην εξορία της Ζάτουνας.

Στον ύμνο «Ναοί στο σχήμα τ' ουρανού» επεξεύρησα να δώσω τη μορφή του μουσικού διαλόγου –άνμεσα στον Ψάλλη, τις φωνές και τα όργανα– στηριγμένος επάνω σε απλούς αντιτοκικούς κανόνες. Πιστεύω ότι αυτού του είδους η Τεχνική δεν μας απειθαύρωνε από το νεοελληνικό μουσικό κλίμα, γεγονός που με οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν και στον τομέα αυτό της αντίστιξης πολλές δυνατότητες.

Στο Τρίτο μέρος του έργου κυριαρχεί ο χορός τσάμικος. Μια σειρά όργανα, κρουστά, πιάνο, σαντούρι κ.λπ. χτίζουν από μέτρο σε μέτρο αυτόν τον χαρακτηριστικό νεοελληνικό χορευτικό ρυθμό. Και πάνω σ' αυτό το ρυθμικό - αρμονικό - ορχηστρικό θεμέλιο αναπτύσσεται από τη Χορωδία η καθαρά νεοβυζαντινή μελωδία για δύο φωνές, PRIMO - SEKONTO, κατά το πρότυπο του Επιταφίου θρήνου της Μεγάλης Παρασκευής. Εδώ όμως τόσο η ίδια η δομή της μελωδίας και το σύνολο των ρυθμών (δεσπόζει η πολυρυθμική γραφή) όσο και η ρυθμική του αγωγή (temps), του δίνουν τον αναγκαίο δοξαστικό χαρακτήρα.

Λίγα λόγια σχετικά με την ορχήστρα.

Μεταχειρίστηκα τα «συμφωνικά» όργανα (ξύλινα - έγχορδα - κρουστά) θά 'λεγα, με δέος. Γνωρίζω τώρα ότι είναι δυνατόν να βγάλουμε από αυτά ηχητικές καταστάσεις που να προσοιδιάζουν απόλυτα στο δικό μας νεοελληνικό μουσικό κλίμα. Και όπως είπα και πιο πριν, προς την κατεύθυνση αυτή θα ήθελα να δω να στρέφεται η προσπάθεια της καινούργιας γενιάς των συνθετών μας.

Πέρα απ' τα όργανα αυτά χρησιμοποίησα, μέσα στη σημερινή ορχήστρα τα μπουζούκια, τις κιθάρες, τα μαντολίνα και το σαντούρι. Φυσικά, τα καθαρά νεοελληνικά μουσικά όργανα δεν εξαντλούνται μονάχα σ' αυτά. Σημειώνω προχείρως την κρητική και ποντιακή λύρα, τη μαντόλα - λαούτο, τον άσκαλο, το ελληνικό κλαρίνο (που χρησιμοποίησα πλατιά, μαζί με το σαντούρι, στην ΗΛΕΚΤΡΑ του Κακογιάννη). Το σαντούρι ιδιαίτερα μας δίνει αμέσως ένα ξεχωριστό μουσικό κλίμα, φτάνει να ξέρεις να το χρησιμοποιήσεις σωστά. Έχει πολύ μεγάλες ηχητικές - τεχνικές δυνατότητες και νομίζω ότι θα πάρει μια ξεχωριστή θέση κατά την ανάπτυξη της νεοελληνικής μετασυμφωνικής μουσικής.

Επανερχομαι στο ποιητικό κείμενο.

Από όσα είπα πιο πριν βγαίνει το συμπέρασμα ότι η προσπάθεια για τη δημιουργία και εδραίωση αυτής που αποκαλώ νεοελληνική μετασυμφωνική μουσική, θα είναι κοινή επιδίωξη του ποιητή και του συνθέτη. Δεν φαντάζομαι, τουλάχιστον για το άμεσο μέλλον, γνήσιο νεοελληνικό μουσικό έργο έξω από το ποιητικό κείμενο (φυσικά, εννοώ πάντα «έργο μιάζων»).

Μοναδική εξαίρεση μπορεί ν' αποτελέσει η χορευτική μουσική όπως μας έδειξε με τόση επιτυχία ο Χατζιδάκις με τα έργα του τα βαιουμένα σε καθαρός νεοελληνικές μουσικές πηγές.

Το μετασυμφωνικό έργο είναι, κατ' εμέ, κατ' αρχήν ποιητικό και σε συνέχεια μουσικό έργο. Επομένως η ευθύνη για τη δημιουργία του μοιράζεται εξ ίσου στους δημιουργούς του. Πρέπει να γίνει κοινή φροντίδα του ποιητή και του συνθέτη. Είτε του δραματουργού συγγραφέα και του συνθέτη.

Οι μάζες θέλουν ακόμα να «κατανοούν» - όχι μόνο αισθητικά, αισθησιακά και αφηρημένα - αλλά λογικά και συγκεκριμένα. Δηλαδή θέλουν να υπάρχει συγκεκριμένο περιεχόμενο και ιδέες που να τις αφορούν και που να το κατανοούν, απολύτως, ώστε να μπορούν να ταυτίζονται μαζί του, απολύτως.

Μέσα σ' αυτό το Λόγος ολοκληρώνεται με την υπερ-λογική συνεισφορά της μουσικής. Ένα τέλει αισθητικό οικοδόμημα δημιουργείται. Το μετασυμφωνικό έργο.

Άξιον εστί (β)

Το Λαϊκό Ορατόριο ΤΟ ΑΣΙΟΝ ΕΣΤΙ (του Οδυσσέα Ελύτη) άρχισε και τέλειωσε, σχεδόν, στα 1960. Εν τούτοις δεν βιάστηκα να το παρουσιάσω γιατί διασθανόμουν ότι το ελληνικό κοινό δεν ήταν ακόμα ώριμο για να το δεχθεί. Η πρώτη εκτέλεσή του έγινε στα τέλη του 1964. Δηλαδή όταν ένα πλατύ κοινό είχε ήδη σχηματισθεί γύρω από τη λαϊκή μουσική κι όταν οι διάφοροι κύκλοι που προσάναφερα, καθώς και τα υπόλοιπα τραγούδια μου, είχαν αρχίσει να γίνονται κτήμα σε μεγάλες λαϊκές μάζες. Έτσι μπορώ να πω ότι το κοινό προσδοκούσε το νέο έργο! «Νέο», από την άποψη ότι θα ξεπερνούσε τα όρια του «κύκλου», σαν φόρμα και σαν περιεχόμενο, ενώ σαν «όγκος» (πλήθος οργάνων και εκτελεστών) καθώς

και σαν χρονική διάρκεια, θα περνούσε στην κατηγορία των μεγάλων παραδοσιακών μουσικών έργων.

Εν αρχή ην ο Λόγος! Αυτή η αλήθεια ισχύει αλάθητα για όλο μου το έργο. Ωστε δεν έχει παρά να βάλει κανείς σε πρώτο πλάνο το ποιητικό κείμενο για να εξηγήσει, κάθε φορά, τη μουσική μου. Άλλωστε ηθελωμένα, ευθύς εξ αρχής δήλωσα ότι η μεγαλύτερη μου φιλοδοξία είναι να υπηρετήσω πιστά τη νεοελληνική ποίηση. Σε τέτοιο βαθμό, ώστε ακούγοντας ένα τραγούδι, να μην μπορείς να φανταστείς τη μουσική με άλλο κείμενο, ούτε όμως και το ποίημα με διαφορετική μουσική!

Το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ του Ελύτη αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ένα μνημείο της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Ακόμα πιο πολύ, ο βαθύτατος ελλαδισμός του, το φέρνει στην πρώτη γραμμή του αγώνα του λαού μας για την ολοκλήρωσή του - τόσο σαν μιας συγκεκριμένης ιστορικής αξίας όσο και μιας ηθικής στάσεως και παρουσίας.

Φυσικά, τόσο οι διαστάσεις του ποιητικού κειμένου όσο και η φόρμα του γενικά, οδηγούσαν αυτονόητα στην αναζήτηση μιας καινούργιας μουσικής μορφής. Το έργο διατρέχει ολόκληρη την ιστορική περίοδο του ελληνικού έθνους. Από τη γένεση «αυτού του κόσμου του μικρού, του μέγα» έως την προφητική ενόραση των δεινών που επεδόρευσε επάνω μας η σιμερική δικτατορία.

Τρία είναι τα βασικά του μέρη: Η Γένεση, τα Πάθη και το Αξιόν Εστί. Αυτά ως προς την επιφανειακή του διάσταση. Ως προς την εσωτερική του διάρθρωση υπάρχουν επίσης τρία διαφορετικά στοιχεία: Η αφήγηση, ο «ύμνος» και το χορικό. Για το πρώτο ο ποιητής χρησιμοποιεί τον πεζό λόγο. Για το δεύτερο τον ελεύθερο και για το τρίτο τον μετρικό στίχο. Έτσι στη δική μου δουλειά χρησιμοποίησα αντίστοιχα: τον Αφηγητή, που διαβάζει το κείμενο. Τον Ψάλλη για τους «ύμνους» και τον Λαϊκό Τραγουδιστή, για τα χορικά.

Άλλα τρία, επίσης βασικά στοιχεία, ολοκληρώνουν τη μουσική δομή του έργου: α) Η μικτή χορωδία, β) η ορχήστρα και γ) τα λαϊκά όργανα. Έτσι ήρθαν φυσιολογικά να προστεθούν πλάι στη λαϊκή ορχήστρα (όπως τη χρησιμοποίησα στις Λαϊκές Συνταλίες, δηλαδή δύο μπουζούκια - Κιθάρα - Πιάνο - Κοντραμπάσο και Κρουστά), άλλα δύο μουσικά σύνολα, ένα φωνητικό και ένα οργανικό, που όμως θα έπρεπε να προσαρμοστούν στο καινούργιο μουσικό κλίμα ώστε να μην έχουμε μιαν απλή συρραφή ετερογενών στοιχείων. Με δύο λόγια τα όργανα και οι φωνές θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετείται ο νεοελληνικός μουσικός χαρακτήρας του έργου.

Στο σημείο αυτό νομίζω ότι βρίσκεται το κλειδί για τη λύση του καινούριου προβλήματος της σύγχρονης μουσικής τέχνης. Πώς δηλαδή θα έχουμε μια σύγχρονη ζωντανή μουσική τέχνη, δηλαδή τέχνη μαζών, πέρα απ' τις πρωτογενείς μορφές του λαϊκού τραγουδιού και του κλάου τραγουδιών;

Γιατί, φυσικά, δεν αρκεί να προεκτινουμε (όσο μας επιτρέπει ασφαλώς ο χαρακτήρας του τραγουδιού) τους εκφραστικούς ορίζοντες και να υψώνουμε τους αθηναϊκούς στόχους χάρη στην ποιότητα του ποιητικού κειμένου ή ακόμα και στην εκφραστική δύναμη της μελωδίας και γενικά της μουσικής στάθμης (σύνθεση και ερμηνεία).

Όταν λέμε λαϊκό τραγούδι εννοούμε βασικά, μελωδία. Και αφήνουμε απ' έξω σχεδόν ολόκληρη την υπόλοιπη τεχνική της μουσικής σύνθεσης. Είναι όμως δυνατόν να υπάρξει μια αρμονία - αντίστιξη και ενορχήστρωση που να μην μας οδηγεί αυτοματικά στην περιοχή της δυτικής μουσικής; Και πού να βγαίνει και να υπηρετεί τη συνείδηση, θα λέγαμε, της σύγχρονης ελληνικής μουσικής;

Η "Τρίτη Συμφωνία", τα "Κατά Σαδδουκαίων Πάθη" και η "Έβδομη Συμφωνία" Στοιχεία συμφωνικής μουσικής

Από το 1980 έως το 1984 έχω συνθέσει βασικά τρία συμφωνικά έργα: την "Τρίτη Συμφωνία", τα "Κατά Σαδδουκαίων Πάθη" και την "Έβδομη Συμφωνία".

Εδώ παύω πια να χρησιμοποιώ λαϊκά όργανα και λαϊκές φωνές, στηρίζομαι πάντοτε όμως πάνω στο ποιητικό κείμενο. Δηλαδή, το συμφωνικό έργο εξακολουθεί να το βλέπω σαν ένα σύγχρονο ορατόριο με βάση τον ποιητικό λόγο και τις ανθράκινες φωνές. Ήδη η εγκατάλειψη των λαϊκών οργάνων σε σχέση λ.χ. με το "Αξιόν Εστί!" αποτελεί έναν τεράστιο βηματισμό, που δεν ξέρω ακόμα αν στο στάδιο αυτό με απομακρύνει σε βαθμό επικίνδυνου από το ευχύτερο δυνατόν κοινό που παραμένει πάντοτε ο ιδανικός συνομιλητής μου.

Τα κείμενα στην “Εβδομη Συμφωνία” είναι παρμένα από τρεις συλλογές του Γιάννη Ρίτσου (“Εαρινή Συμφωνία”, “Εμβατήριο του Ωκεανού” και “Κυρά των Αμπελιών”) και ένα ποίημα, η “Εκτέλεση της (αντάρτισσας) Αθηνάς”, του Γιώργου Κουλουίση. Τη συμφωνία αυτή την αποκαλώ “Συμφωνία Εαρινή”.

Τα “Κατά Σαδδουκαίων Πάθη” στηρίζονται στο “Κατά Σαδδουκαίων” του Μιχάλη Κατοράου. Όσον αφορά στην “Τρίτη Συμφωνία”, είναι η μελοποίηση του ποιήματος του Διονύσιου Σολωμού “Η τρελή μάνα”. Παραρμύλλω όμως ένα μουσικό μέρος με τις τρεις βασικές βιζαντινές μελωδίες της Μεγάλης Παρασκευής και έναν στίχο του Κωνσταντίνου Καβάφη: “Δεν έχει πλοίο δια σέ, δεν έχει οδό”. Βυζάντιο, Δ. Σολωμός, Κ. Καβάφης: ιδού ένα αληθινό αφέρομα σε ό,τι υψηλότερο γέννησε ο ελλαδικός κόσμος, ιδού μια κατάδυση στα άγια των αγίων της πολύπαθης Ρωμοσύνης. Είναι υπερβολικό, άραγε, το ότι το έργο από το δούλεμα σαράντα ολόκληρα χρόνια; Από το 1940, τότε που συνέθετα τα πρώτα μου σχέδια.

Όταν από τον κήφο μου στον Γαλατά κοιτάζω τα Λευκά Όρη - μεγαλόπρεπα, μακρινά, τυραννικά - αυτόματα βρίσκω το στίγμα μου... Μετά στρέφω το βλέμμα στο απέραντο Κρητικό Πέλαγος, που με προκαλεί, με προσκαλεί και με γοητεύει. Κάπου εκεί, ανάμεσα στην απεραιτούρηση της θάλασσας και το πείσμα των βουνών, τοποθετείται ηβλημένα η “Τρίτη Συμφωνία”. Άλλοστε ο πρώτος στίχος του ποιητή μου τυλίγει καταλυτικά με το απόσταγμα της εωθινής του σκέψης:

Τώρα που η ξάστερη νύχτα μονάχους
μας πήρε απάντεχα
και κεί στους βράχους
σιζίζεται η θάλασσα
ογαλινά...

Ίσως όμως εδώ θα έπρεπε να εκθέσω, όσο γίνεται περισσότερο συνοπτικά, τις απόψεις μου για το πώς βλέπω μια σύγχρονη “συμφωνία”. Είναι βέβαιο ότι θα υπάρξουν αρκετοί, ακόμα και καλοπροαίρετοι, που θα αμφισβητήσουν το δικαίωμα να συνθέτεις σήμερα συμφωνίες και μάλιστα “αγνούοντας” ή παραβλέποντας τους κανόνες και τους νόμους της κλασικής συμφωνίας. Αντί να με κρινουν στο “τί λέω” (και αν λέω και κάτι), θα περιοριστούν στο “πώς το λέω”, δηλαδή θα επικαλεστούν αμειωκλήτους νόμους και κανόνες... Σε όλα αυτά, να ποιά είναι η απάντησή που δίνω:

Οι νόμοι της συμφωνίας είναι εκείνοι που επιβάλλονται από τον δημιουργικό μουσικό στοχασμό. Συμφωνία είναι η ανώτατη μουσική φόρμα μέσα στην οποία ο συνθέτης προσπαθεί να συμπυκνώσει τις μουσικές του ιδέες, να τις υποτάξει σ’έναν κεντρικό άξονα ενοραματικής σκέψης, ώστε να λειτουργήσουν με τη διαλεκτική εξέλιξη, τη δραματική κορύφωση, τη σημασία και το βάθος της Τραγωδίας.

Τα μέσα που θα χρησιμοποιήσει είναι πρόβλημα καθαρά προσωπικό. Σημασία έχει αν “λειτουργούν”. Αν δηλαδή εξυπηρετούν τη βασική του ιδέα σε βαθμό που να γίνεται “κατανοητή”, δηλαδή να εξασφαλίζεται η επικοινωνία, η λήψη με τη συνείδηση του καιρού του.

Δεν υπάρχουν κανόνες. Και όταν υπήρξαν (η φόρμα σονάτα, για παράδειγμα), δεν επιβάλλονταν “έξωθεν”, αλλά “εκ των έσω”. Αντανταλούσαν δηλαδή μια μουσική ενσυνασμία, έναν τρόπο έκφρασης και μια πνευματική πειθαρχία, που ήταν κανόνες σκέψης μιας συγκεκριμένης εποχής και, πιο σκοτά, σχολής.

Γι’αυτό είναι καθαρός πνευματικός μαϊμούδισμός να επιδιώκουμε στα τέλη του 20ου αιώνα φόρμες, περιεχόμενα και διάρκειες των έργων του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα ...

Η δική μου προσπάθεια να δημιουργήσω συμφωνίες, με την έννοια μιας σύγχρονης μουσικής τραγωδίας, δεν αποτελεί κατ’είσο της στιγμής αλλά ώριμο καρπό μιας χωρίς ανόσια προσπάθειας μέσα στον μουσικό χώρο, που είχε μια βασική φιλοδοξία: τη διαρκή και βαθιά επικοινωνία μ’ εκείνο που η ενσυνασμία μου με κάνει να λογιζώ για συνείδηση του καιρού μου.

Η στάση μου, το ξέρω, μέσα στα μουσικά πράγματα ήταν και είναι μια πρόκληση είτε όταν αφήνω τη συμφωνική για να πιάσω το μπουζούκι είτε όταν πλάι στο τραγουδι ξαναπιάνω τη συμφωνική. Απόδειξη η στάση των “εταϊόντων” που έκλεισαν μάτια και αυτιά σε μουσικά συμβάντα όπως το “Άξιον Εστί” και το “Κάντο Χενεράλ”. Έχει τεθεί μια ανάμεσά μας η διαχωριστική γραμμή. Συνομιλώ - αυτό κανείς δεν μπορεί να το αμφισβητήσει - με το μεγάλο κοινό. Απευθείας, χωρίς μεσολαβίες. Αμφισβητούν ίσως την ποιότητα της επαφής. Την ποιότητα του έργου. Την ποιότητα του παραλήπτη - ίσως. Όμως, πάνω από μάζ

υπάρχει ο πανδαμάτωρ χρόνος, ο μόνος αρμόδιος - μαζί με τον λαό - για να κρίνει την αληθινή ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η αντίληψη μιας σύγχρονης μουσικής τραγωδίας διακατέχει τα τρία αυτά έργα αυτής της περιόδου (1980-83), την "Τρίτη" και την "Έβδομη Συμφωνία", καθώς και τα "Κατά Σαδδουκαίων Πάθη". Και τα τρία έργα στηρίζονται πάνω σε σημαντικά ποιητικά κείμενα, που σηματοδοτούν τη γενική εκκιοθησία που διαπερνά το κάθε έργο, αλλά που προπαντός αποτελούν την ιδεοκρατική - στοχαστική αραγοκοκκαλία που γύρω της "χτίζεται" το ηχητικό οικοδόμημα.

Σέβομαι και νιώθω τον σύγχρονο μέσο ακραστή, τον καθένα, και ιδιαίτερα τον Έλληνα. Επειδή γνωρίζω ότι η γενική μουσική του αγωγής δεν του επιτρέπει ακόμα (εξάλλου είναι ένα ανοιχτό πρόβλημα αν θα του το "επιτρέψει" ποτέ) να ταυτίζεται με απόλυτες μουσικές φόρμες, στηρίζω τη μουσική μου πάνω σε "ζώντα" ποιητικά κείμενα, που κι εκείνον τον βοηθούν να ανακαλύπτει με τη βοήθεια του λόγου και της λογικής την ιδεοκρατική ταυτότητα του έργου αλλά κι εμένα με εξυπηρετούν διπλά:

Πρώτον, γιατί ο μουσικός στοχασμός ανατηθά πλουσιότερα - για την προσωπική μου εκκιοθησία - μέσα από την ποιητική εκκιοθησία του κειμένου.

Και, δεύτερον, γιατί χρησιμοποιώ έτσι την ανθρώπινη φωνή (χορωδία, σολίστ, απαγγελία), που τη θεωρώ στοιχείο πολύτιμο, για να μην πω απαραίτητο, στην επικοινωνία της μουσικής με τον σύγχρονο μέσο ακραστή.

Δεν θέωρασα το "Κατά Σαδδουκαίων Πάθη" σαν συμφωνία (τώρα το βλέπω) επηρεασμένος αναθεωρώντας από φορμαλιστικές καταστάσεις... Γιατί κατά τα άλλα, ως μουσικό στοχαστικό έργο, κατά τη γνώμη μου, έχει όλα τα στοιχεία αυτού που αποκαλώ σύγχρονη μουσική τραγωδία. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας των ποιημάτων με οδήγησε αναγκαστικά σε επτά μουσικά μέρη, διαφορετικά στην επιφάνεια το ένα από το άλλο.

Όμως, κάτω απ' αυτές τις επιφανειακές "διαστάσεις", υπάρχει το ενιαίο τραγικό στοιχείο καθώς εκφράζεται μέσα από τις θέσεις και αντιθέσεις του τραγικού προσώπου απέναντι σ' ένα καιρό πρόβλημα του καιρού μας - το πιο καιρό θα 'λεγα - , το πρόβλημα της Εξουσίας. Είναι η τραγωδία της ελεύθερης συνείδησης που μπορεί να συμφιλώνει το αίμα με το τριαντάφυλλο, τη βεβαιότητα ότι αυτός είναι ο μοναδικός δρόμος και εμείς είμαστε καταδικασμένοι να τον αγαπούμε και να τον τρέφουμε με το αίμα μας, πατώντας με απελτισμένη πίστη πάνω στα καρδιά του.

Αν οι νέοι μας σήμερα κατανοούσαν σωστά αυτή τη σκληρή διαλεκτική του καιρού μας, πολλά πράγματα θα ήταν για τους πολλούς ευκολότερα. Μα κι αυτή η "οικολογία" να έλειπε, εγκ και πάλι θα συνέχισα τους "Σαδδουκαίους" γιατί με εκφράζουν. Όχι σαν άτομο αλλά σαν γενιά. Και όχι οποιαδήποτε γενιά. Αλλά τη γενιά του Εμφυλίου. Των νέων κομμουνιστών που σπρώσαν ένα βουνό κι όταν αυτό τους έλιωσε κάτω από το συντηρητικό του βάρος οι νέοι το δόξαζαν γιατί ήξεραν ότι το βουνό αυτό ήταν μαζί λαός και ιστορία.

Θα ήταν κάτι πιασάνω από βεβήλωση, σκέτη ιστορική μυωπία, να εγκαταλείψει κανείς το πάθος των "Σαδδουκαίων" και να εκφυλίσει το μέγεθος σε πεζά επεισόδια είτε φτηνή ανεκδοτολογία. Να το συγκεκριμενοποιήσει. Τότε θα 'πρεπε να διαλύσουμε τον Παρθενώνα για να δούμε την "ουσία" των υλικών...

Είναι, λοιπόν, το "Κατά Σαδδουκαίων Πάθη" μια μορφή σύγχρονης μουσικής τραγωδίας που, για λόγους καθαρά συμβατικούς, της δίνω την ονομασία της κανιτάτας.

Αυτοί οι λόγοι δεν υπήρχαν όταν δούλεα την "Τρελή Μάνα" του Διονύσιου Σολωμού, στην τελική πια επεξεργασία (1981), κι έτσι πήρε τυπικά και ουσιαστικά την ονομασία της "συμφωνίας".

Η 4η, 5η και 6η Συμφωνίες μου βρίσκονται στα χαρτιά. Μ' αρέσει να γράφω παράλληλα πολλά έργα. Έτσι "πήδησα" τρεις συμφωνίες για να φτάσω στην "Έβδομη", την "Εαρινή", πραγματοποιώντας ένα ακόμα όνειρο της ζωής μου: Να συνθέσω μουσική επάνω σε τρία κείμενα του Γιάννη Ρίτσου που σημάδεψαν την εφηβεία μου: την "Εαρινή Συμφωνία", το "Εμβατήριο του Ωκεανού" και την "Κυρά των Αμπελών".

Πίσω και μέσα απ' αυτά τα συγκεκριμένα ποιητικά κείμενα σαν φόντο υπάρχει μια συγκεκριμένη εποχή - κατοχή κι εμφύλιος - , μέσα στην οποία βλέπω τον εαυτό μου και τους κοντινούς συντρόφους και φίλους μου να προχωρούμε με τον ερωτελεστικό βηματισμό της τραγωδίας. Μιας τραγωδίας που αγκαλιάζει όλο τον λαό μας. Όμως ξεχωρίζω αυτά τα συγκεκριμένα ποιήματα, γεγονότα και πρόσωπα, και γιατί έτσι τα έζησα και γιατί εκ των πραγμάτων έπαψαν να είναι απλά ποιήματα, γεγονότα και πρόσωπα: καθώς περιτυλίχτηκαν ασφυσικά από τα ρεύματα της ιστορίας, υψώθηκαν στο επίπεδο του

σημβόλου. Έγιναν ποιήματα - σύμβολα. Γεγονότα - σύμβολα. Πρόσωπα - σύμβολα. Έγιναν, με δυο λόγια, στοιχεία και 'ουσιαν τραγωδίας. Αυτό που δεν κατάλαβαν ορισμένοι από τα βυζαντινά μέρη στην "Τρίτη Συμφωνία" είναι ότι ο βηματισμός της μάνας - σύμβολο ξεφεύγει από τα συγκεκριμένα. Γίνεται γιγάντιος, πανανθρώπινος, φτάνοντας σε μνημεις καθολικές που συντάσσουν το κράδι της ανθρώπινης τραγωδίας. Έτσι, πίσω από τα τρία κείμενα του Ρίτσου συντελείται ο κύκλος Ανοιξη - Θάνατος - Ανοιξη, ο αιώνιος κύκλος της ζωής και του θανάτου. Γι'αυτό άλλωστε, μετά από το πρώτο μέρος της Συμφωνίας (κειμενο: "Εαρινή Συμφωνία"), ακολουθεί το ποίημα του Γιώργου Κουλιούκη, όπου εξιστορεί την εξέλιξη μιας αντάρτσωσης 18 χρόνων, της Αθηνάς, στην Τριπολιτη το 1948. Εκεί, στην ίδια πόλη, μαζί με τον Κουλιούκη και τους άλλους φίλους ζήσαμε την "Εαρινή Συμφωνία" και μαζί της μπήκαμε στην Αντίσταση και από κεί στον Εμφύλιο και στον θάνατο. Την ίδια εποχή το "Εμβατήριο του Ωκεανού" σφράγιζε την εφηβεία μας με την πρώτη κιάλας στροφής:
Νιχτερινό λιμάνι
Φάτα πνιγμένα στα νερά
Πρόσωπα δίχως μνήμη
Και συνέχεια.

Η Έβδομη Συμφωνία

Τον Απριλιο του 1982 παίχτηκε στην Komische Oper η Τρίτη Συμφωνία μου. Πρωτομαγιά, πρωί-πρωί στο χωλ του ξενοδοχείου μας, ήρθε να μας αποχαιρετήσει ο διευθυντής της Όπερας κ. Ράγκβιτς. «Σας παραγγέλω ένα νέο συμφωνιακό έργο», μου λέει σπείγγοντας μου το χέρι. Την επομένη ήμουν στο Βραχάτι. Στα 1975 είχα σχεδιάσει ένα απόσπασμα από την Κυρά των Αμπελιών και μου άρεσε να το παίξω στους φίλους μου, στο Παρίσι. Έβγαλα, λοιπόν, το μουσικό υλικό στην επιφάνεια και στράφηκα στη δουλειά. Έτσι, μέσα σε δύο εβδομάδες είχα τελειώσει το Φινάλε της Συμφωνίας. Με μεγάλη συγκίνηση άρχισα να ξαναδιαβάζω την Εαρινή Συμφωνία και το Εμβατήριο του Ωκεανού. Ήρθε άραγε η ώρα να πραγματοποιήσω το απραγματοποίητο; Αυτοί οι στίχοι με είχαν αναμοχλεύσει ως τις απάτητες γωνίες της ψυχής μου, στα εφηβικά μου χρόνια. Πάλι στη σόμπα του σπιτιού μας, στην Τριπολιτσά, που μυρίζει φρεσκοκομμένο έλατο, ονειρευόμουν τη θάλασσα και την άνοιξη μέσ' από τους στίχους του Ρίτσου. Από το παράθυρο έβλεπα το φοιγάρο του μύλου του Μαυρογιάννη να βγάζει δαστυλίδια γκριζο καπνό και σκεπτόμουν: «Ερωτικά μηδέν». Ξεκίνησα από την Εαρινή Συμφωνία, κάνοντας πρώτα προσεκτική επιλογή των στίχων για να μη χαθεί η ουσία του έργου [...].

Μέρος Πρώτο: Εαρινή Συμφωνία

Όποιος έχει διαβάσει τους Δρόμους του Αρχαγγέλου, γνωρίζει ότι σε κείνα τα χρόνια, '40-'43, το πρώτο πράγμα που με βαιονίζε ήταν η σκιά του Θεού. Πώς λοιπόν να μην χαρηθώ την ποίηση, που μου δείχνει το κλειδί που ανοίγει την πόρτα του Σύμπαντος; «Ζητώντας το Θεό ζητούσα εσένα». Η φωνή αιωιγεται βαθιά, λες και βγαίνει μέσα από την παγομένη γη του Μαρτίου. Όσο η Ανοιξη προχωράει εξουσιαστικά, η φωνή ανεβαίνει μετεδωμένη πάντα να βγάλει δαστυλίδια των σπόρων και των χυμών, που αναταράζουν τον πυρήνα του δέντρου και του εφήβου...

Εξουσιαστικά η Χορωδία έχει αναρχισθεί στη στέγη του κόσμου για να διαλαλήσει την πρώτη Λύτρωση που φέρνει η γνώση της Αγάπης. Όμως, παράλληλα, καταρράκτες φωνών μαστιγώνουν την ήρεμη πορεία. Στο βασίλειο της Ανοιξης, η τάξη είναι αταξία, η γαλήνη είναι τροικυμία. Όλα είναι τραγούδι και σεισμός μαζί. Πρέπει ηχητικά να αποτυπωθεί η εικόνα του φωτός που «κελαϊδάει στις φλέβες του χόρτου και της πέτρας». Πρέπει τα έγχροδα να γίνουν φλέβες που διασταυρώνονται, συμπλέκονται και αλληλοεξοντώνονται, καθώς προχωρούν προς τον ήλιο. Συγκροτούνται με τις επιφάνειες που έχουν δανειστεί στις ανθρώπινες φωνές, για να τραγουδήσουν, καθώς βλέπουν «κάθε πουλι (να) βουτάει στο γαλάζιο (και να) μας φέρνει το μήνυμα του Θεού». Η κοσμολογία αγκαλιάζει τους ήχους και τους στροβιλίζει ...

Έτσι το τραγούδι που συνοδεύει τα τζιτζίκια στην πλατεία του χωριού και που το λένε περδικόστρες παρθένες, με το βλέμμα στο χώμα, ξεπετιέται στο μέσον του καταρράκτη σαν πέτοκοφα που δαμονική δύναμη την οδηγεί σε σπασμούς νίκης ή θανάτου. «Τούτο τον καλοκαίρι – μαύρα γλικά μου μάτια...». Σα να θέλω να προσδιορίσω το τοπίο των θαυμάτων. Την Ελληνική γη. Εκεί θα γίνω κι εγώ σπόρος, όπως οι πρόγονοί μου, ξεπυλωμένους ανάσχελα με τα μάτια ανοιχτά, να περιμένω την Άνοιξη, να σπάζω την φλούδα της γης, να ενωθώ με το Σύμπαν και μετά να γίνω θύελλα για να συντρίψω «τους καθρέφτες των ήπτων». Ξέρω τώρα ότι στην «κόρη των χελιών μας εδρεύει το απόλυτο». Από την πολυπρόσωπη επιφάνεια της χοροδίας θα ξεχωρίσω δύο ξεγάμα φωνών: «Τόσο βαθύς και ωραίος, τόσο μεγάλος έγινε από την αγάπη σου που δε δύνασαι να μ' αγκαλιάσεις». Είναι ο Ένας που έπλασε το πρόσωπό του, πλέκοντας πολυχρωμές κλωστές τις φωνές των άλλων. «Χαρά – Χαρά – Χαρά». Πάνω από την πρώτη ανατριχίλα που ξανάχεται θρημαβευτικά, εκσφενδονίζεται προς το Άπειρο η ιαχή της Αγάπης καθισμένη στον άνεμο της Άνοιξης, και η ψυχή του Ανθρώπου ανοίγει μεγάλα φτερά για να αγγίξει «το μέγα άσκοπο που δε ζητά το σκοπό του». Με μιας ο καθρέφτης θρηματίζεται. Πάνω στην ακίνητη επιφάνεια έπεσε, ογκώδης μεταερίτης. Οι φωνές θρηματίζουν τα γυάλινα γυαία που τις συγκρατούν. Γίνονται κρότος. Πώς αλλιώς θα αντέξουν στη συνειδητοποίηση ότι εκτελούν «την εντολή του Άπειρου»; Το θαύμα έγινε. Η διονυσιακή υπέρβαση οδήγησε στην ταύτιση του Μηδέν και του Άπειρου. Το μέρος και το όλον, ο Νόμος της Άνοιξης ερασιβιάττα το απόλυτο στην «κόρη των χελιών μας».

Μέρος Δεύτερο: Η Αθήνα

[...] 1968 Σεπτέμβριος – Ζάουνα. Κλεισμένος στο σπίτι εναρμονίζω το νέο τραγούδι. Στο πλαϊνό σπίτι, με άδεια της χωροφυλακής, εγκαταστάθηκε μια ηλιαιωμένη κυρία με την κόρη της, σίζυγος συνταγματάρχη (της Χούντας). Το βραδάκι κάθονται στο μπαλκόνι της κυράς Μαριγώ. Η δασκάλα του χωριού, μας πληροφορεί – μέσω της Μαριγώτας – ότι ήθελε στη Ζάουνα να προσκυνήσει τη μνήμη της κόρης της, που πιάστηκε (στη Ζάουνα), αντίγρασι, στον καιρό του Εμφυλίου και την εστέλεσαν. Να είναι η Αθήνα; Της μινώ ότι θα τραγουδήσω το τραγούδι για την κοπέλα που πιάστηκε σ' αυτά τα μέρη. Εκείνη ακούει και κλαίει βοιά. Ανάμεσα στα σπίατα μας, οι φρουροί καπνίζουν και λένε καλαμπούρια. 1976 – Παναθηναϊκός. Η Μαρία Φαραντούρη τραγουδάει σε συναυλία για την Κύπρο, για πρώτη και τελευταία φορά την Αθήνα.

Όπως βλέπετε, μυστικά και ανεξίτηστοι οι Δρόμοι που μας οδηγεί ο Αρχάγγελος. Τελειώνοντας την Εαρινή Συμφωνία είδα να προβάλλει, μέσα από το δάσος των ήπων, την μορφή της Αθηνάς. Η ομορφιά της θάμπωνε τα χρώματα των λουλουδιών, που τραγουδούσαν φλύαοι στο πάρκο με τα πεύκα. Εκεί, καθισμένοι στους ξύλινους πάγκους, διαβάζαμε Ρίτσο. Η Συμφωνία, φανταστικό ηχητικό οικοδόμημα, πώς να θεμελιωθεί αν δεν ποτιστούν οι ρίζες της με αίμα ανθρώπου; Η θυσία της Αθηνάς, ολοκληρωτική υπέρβαση, αφού θα γίνει ηθελημένα ζωντανό «ερωτικό μηδέν» για να περάσει στο όλο. Πρώτα όμως θα φιλήσει τα πορτοκάλια «με τόση λατρεία, σα να 'κρίβαν στο χιμύ τους όλη την Άνοιξη» [...].

Μέρος Τρίτο: Το Εμβατήριο του Ωκεανού

Μυστηριακή και ερεβώδης η πορεία που μας οδηγεί πλάι στις φερούγες «των αγγέλων που αμάσησαν». Ο τόπος έγινε «νυχτερινό λιμάνι». Από και ξεκίνα το ταξίδι, ριχνοντας τη σκιά του πάνω στα περαστικά πλοία. Ξανάχεται η χοροδία, σαν ένα πολυπρόσωπο στοιχείο, όπου η κάθε φωνή ηφάνεται και χύνεται – ηχητική φωτοβόλα – πάνω από τα σκοτεινά νερά του ωκεανού. Θα φωτίσουν στιγμιαία, άλλοτε «στρατιώτες με τις κάσκες» κι άλλοτε «τραυματισμένα χέρια σαν τη σιγνήμη που έρτασεν αγρά». Ξαφνικά τα έγγορα φράζουν τον ορίζοντα – υδάτινα λιδάρες. Τι κρύβουν; Μήπως τους «αιχμαλώτους», τους «δεμένους στις άγκυρες»; Μήπως τον «κόκο» που τυλίγει το «Αιμίο του ορίζοντα»;

Μέτρο με μέτρο ορθώνεται η νέα κραυγή – ερώτημα; «Θα υποθάλομμε λουπόν ακόμη την ανοιχτή πληρή του ήλιου;». Σαν όνειρο μέσα στ' όνειρο, θα αναδυθούν μέσα από την ήρημη τρεσιά των ήπων οι «σπόροι των λουλουδιών» και οι «γόνιμες φλέβες της Άνοιξης»... Θα εμφανιστούν, επιτέλους τα «ερωτικά μηδέν». Με δύο λόγια είμαστε έτοιμοι για να συμπληρώσουμε «του Θεού τη θεότητα» μέσα στην κραυγή «ΘΑΛΑΣΣΑ – ΘΑΛΑΣΣΑ – ΘΑΛΑΣΣΑ». Πώς να κομηθείς αφού έχεις δει τη θάλασσα; Η πορεία είναι κυκλική. Θα γυρίζουμε από και που ξεκίναμε. Μόνο τα «κατάρτια (θα) δείχνουν το άπειρο». Εμείς θα ετιωτόφουμε στον «ύπνο της πέτρας», «στα ναπιά τζάμα και στα κομμομένα μέτωπα». Ακίνητοι πάνω απ' το «νυχτερινό λιμάνι», θα παρατηρούμε τα «φάτα (που είναι) πηνιμένα στα νερά» [...].

Μέρος Τέταρτο: Η Κυρά των Αμπελιών

Τώρα έχουμε δικαίωμα να τραγουδήσουμε. Το κατακτήσαμε μέσα από επίπονη και κάποτε οδυνηρή πορεία. Ταυτισμένοι με την έκρηξη της Άνοιξης, σπάσαμε τον καθρέφτη με το είδωλο του προσώπου μας. Ο ήχος έγινε κραυγή και στο τέλος κρότος αφού γίνει Σιωπή. Μεταλλάξαμε στο αίμα της Αθήνας, που θεμελιώνει τον Παρθενώνα της Νέας Συμφωνίας, της Πρώτης. Κι από και χαθήκαμε στους δρόμους του ωκεανού. Ανακαλύψαμε τη θάλασσα και μαζί της του Θεού τη θεότητα. Κι όλα αυτά για να γευτούμε τα Απλά και Ασημένια που μας δωρίζει η δική μας Κυρά των Αμπελιών που μας κάνουν μικρούς θεούς. Ευχαριστήριο και δοξαστικό μέλος φουσκώνει την ψυχή μας. Έρχεται στα χείλη μας για να γεμίσει το πευκοδάσος με το παντοτεινό τραγουδάμα αυτών που το σεριανούν μήνα-μήνα... χρόνο-χρόνο... αιώνα-αιώνα. Δεν είναι τυχαίο που, όταν στο μέσον της Τρίτης μου Συμφωνίας, θέλησα να σταματήσω μπροστά στο Βυζάντιο, δανείστηκα το ίδιο μέλος, το γεννημένο στο πευκοδάσος για να το χαιρετήσω. Κυρά των Αμπελιών, κυρά μελαχροινή, είναι η Ελλάδα; Είναι η Παναγιά; Είναι η Μέλισσα; Η Νερατζιά;... Νέος Απόλλωνας το μέλος, συνεχίζει το δρόμο που άφησε ο Διώνυσος, σκυμένος πάνω από τα πορτοκάλια της Αθήνας. Ακολουθεί τον Ποιητή που πέτυχε να κλείσει το «Αχ» του κόσμου μέσα στη «σταγόνα της δροσιάς». Μια σταγόνα, η Συμφωνία (Εβδόμη για να φτάσει στους επτά ουρανόσ, Εβδόμη για να κείσει τη μαγική δύναμη των Πυθαγόρειων). Σταγόνα-μικροκόσμος, μπορεί να χωρέσει και συ μέλα της αέρας και να μαγείψει τη «σιωπή με την καρδιά σου». Και να κατοικήσεις συντροφιά με τη νύχτα, να σμίξει την αγνή σ' άτρεμο όργος.

Αθήνα, 12 Φεβρουαρίου 1987

Η Λειτουργία αριθμός 2 και η Θεία Λειτουργία Ιωάννου του Χρυσόστομου

Μέσα στο μουσικό σύμπαν του νεοέλληνα σίγουρα η εκκλησιαστική μουσική κατέχει την πρώτη θέση, κι αν μη το συνευητοποιεί καλά καλά κι ο ίδιος. Δεν έχει γι' αυτό παρά να αθροίσει τις ώρες που περάσε μέσα στην εκκλησία για τον α ή β λόγο. Κι αν είναι κι αν δεν είναι αυτό που λέμε θρησκός, Βαφτίσια, γάμοι, κηδείες, μεγάλη Βδομάδα, Κυριακάτικα πρωϊνά, γιορτές και δοξολογίες. Έτσι το ιεραντό της μουσικής του μνήμης είναι φτιαγμένο σ' ένα μεγάλο βαθμό από τους ήχους της εκκλησίας. Ύμνους, ψαλμούς, εσχολόγιο. Άλλοτε Βυζαντινούς, άλλοτε μεταβυζαντινούς, αυτό που λέμε σύγχρονη εκκλησιαστική μουσική. Ο νεοέλληνας συνθέτης, θέλει δε θέλει δέχεται κι αυτός αυτές τις μουσικές επιδράσεις. Ο λαϊκός αυθορμητα τις έχει κιόλας περάσει στα τραγούδια του. Ο λόγιος, όπως είπαμε, αυτός που περνά από τα ωδεία, διδάσκει να ξεχάσει τις εθνικές μουσικές του μνήμης και ιδιαίτερα τη Βαλκανική μουσική παράδοση! Αν είναι δυνατόν να υπάχουν ελληνικά ωδεία όπου αγνοείται 100% τόσο η βυζαντινή όσο και η δημοτική μας μουσική παράδοση. Προσωπικά είχα την τύχη να ζημιωθώ από μικρός με τη μουσική της εκκλησίας. Μαθητής του Δημοτικού στο Αργοστόλι συμμετείχα στην εκκλησιαστική χορωδία που σχημάτιζε κάθε χρόνο ο Μητροπολίτης για τα τροπάρια της Μεγάλης Παρασκευής. Τώρα που τα έβαλα απόφα μέλα στην ΤΡΙΤΗ συμφωνία μπορώ να πω ότι νοιώθω σαν να εκπληρώνω το πιο βαρύ μου χρέος απέναντι σε κείνο που θεωρώ νεορίαννα της μουσικής μας – και όχι μόνο μουσικής – μνήμης: τη Βυζαντινή παράδοση.

Μετά το Αργοστόλι, την Πάτρα και στον Πύργο συμμετείχα πάντα σε εκκλησιαστική χορωδία για να καταλήξω στην Τρίπολη (1940-43) να διευθύνω πια ο ίδιος στη χορωδία της Αγίας Βαρβάρας. Τότε έγραψα και τα πρώτα μου εκκλησιαστικά δοκίμια: ΣΕ ΥΜΝΟΥΜΕΝ, ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ, ΔΟΞΟΛΟΓΙΑ, με κορύφωμα στα 11942 να συνθέσω την Κασσιανή που σήμερα την τοποθετώ ανάμεσα στα χορωδια μου έργα.

Το πρόβλημα για τον συνθέτη μιας ολοκληρωμένης λειτουργίας με απασχόλησε από εκείνη την εποχή. ΜΟυ έλειπε όμως η ωριμότητα, μιάς και πάντα πίστευα ότι ένα τέτοιο έργο, προορισμένο να ψάλλεται τις Κυριακές στις εκκλησίες θα έπρεπε να είναι εξαιρετικά απλό αλλά και μεστό, «λαϊκό» αλλά μαζί και κατασκευτικό. Να μπορεί να τραγουδιέται από ανθρώπους που να μην έχουν ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις. Γι' αυτό άλλωστε και επέλεξα την τριφωνία. Μια τριφωνία όσο γίνεται περισσότερο απλή, προορισμένη πιότερο για τους ερασιτέχνες παρά για τους επαγγελματίες. Φυσικά το κύριο πρόβλημα ήταν να δημιουργήσω ένα μελωδικό κόσμο και σ' ένα βαθμό αρμονικό, που να προσφέρει κάτι καινούργιο στη μουσική της εκκλησίας χωρίς ταυτόχρονα να ξεφεύγει από τα πλαίσια της

παράδοσης. Γι' αυτό το τελευταίο η κρίση – αν τελικά το πέτυχα – ανήκει όπως πάντα στο λαό και στο χρόνο.

Δεν μπορώ να πω ότι δεν με απασχολούσε παράλληλα και το πρόβλημα της συνεργασίας μου για την ελληνική εκκλησία, δεδομένου ότι ως οπαδός της ελληνικής αριστεράς, εδώ και 40 χρόνια, ήταν εύκολο και κατανοητό να κατηγορηθώ για βασική αντίφαση στο επίπεδο της ιδεολογίας. Κι όλα αυτά πριν δημιουργηθεί αυτό το «νεοορθόδοξο» κίνημα λίγων μηνών μετά την πρώτη παρουσίαση της ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ μου στην Μητρόπολη της Τριπόλης (Μάρτης 1983) – συμμετοματικά ασφαλές πράγμα που μετρείει οποιοδήποτε περισσότερο την ήδη περιτελεγμένη κατάσταση...

Εδώ θα πρέπει να πω ότι πέρασα από τον χριστιανισμό, την εποχή της ερηβείας (1940-42). Μάλιστα τον ίδιο καιρό μοιράζα την αγάπη μου ανάμεσα στον Χριστό και στον Πλάτωνα – ή πιο σωστά το Σωκράτη – και νομίζω ότι ο Μαρξ και ο Λένιν ήρθαν μέσα μου εντελώς φυσιολογικά να ολοκληρώσουν και κυρίως να θεμελιώσουν και να τεμηριώσουν τη βαθύτατη ηθική ψυχική και πνευματική ανάγκη που ένοιωθα για τη θεοποίηση του ανθρώπου για το ξεπέρασμα των στενών ατομικιστικών ορίων του ανθρώπου μέσα σε μια κοινωνία όπου η ελευθερία και ανάπτυξη των άλλων είναι όρος για την ελευθερία την «δική μου» και αντίστοιχα. Δηλαδή, σε μια κοινωνία κομμουνιστική, που δεν είναι όμως μια υπερβατική σύλληψη ενός «άλλου» κόσμου, αλλά εγκόσμια κατάσταση μιάς κοινωνικής επανάστασης που θα μετασχηματίζει ριζικά όλες τις ανθρώπινες σχέσεις.

Μπορώ να πω αβίαστα ότι ο συσσωρευμένος ηθικός πλούτος της παράδοσης μας εξελίσσεται μέσα μου αματικά προς μια μαχητική ιδεολογία μετασχηματισμού της κοινωνία. Νοιώθω μέσα μου ένα πάντρεμα ανάμεσα σε μια ηθική και πνευματική παράδοση με θρησκευτικές ρίζες και στον επιστημονικό ορθολογισμό. Αυτό το πάντρεμα με σημαδεύει σαν δημιουργό και αγωνιστή.

Το μήνυμα της ειρήνης και της αγάπης κοινό για όλους τους πνευματικούς οδηγούς μου που προανάφερα ήταν ακόμη το θεμέλιο πάνω στο οποίο έταξα τις σχέσεις μου με τους άλλους, με την πνευματική αναζήτηση και δημιουργία και κυρίως με τον ίδιο τον εαυτό μου.

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ολόκληρο το 1944 (όταν πια ήμουν οργανωμένος, Επαμίτης) σύνθεσε ένα ορατοκομικό έργο για χορωδία και ορχήστρα εγκάρδιον με κείμενα δικά μου, όπου αγωνιωδώς αναζητούσα τον Θεό. Τον αναζητούσα στο Φως, τον αναζητούσα στο Σκότος. Και τον βρήκα στο τέλος στο πρόσωπο του Ανθρώπου. «Νάτοι τώρα οι προλετάριοι που ανεβαίνουν από το βυθό... Στα σκληρά χρόνια που ακολουθήσαν (1945-50), σε πόσες περιπτώσεις δεν έβρηκα αυτό το συλλογιστικό συναίσθημα που νοιώθει κανείς όταν έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με την θεοποίηση του Ανθρώπου. Δηλαδή την υπέρβαση των ορίων που βιολογικά επιστητού και την ταύτιση με το πνευματικό ιδεώδες που δεν είναι άλλο παρά η θυσία και ο θάνατος. Σωκράτης-κάνειο, Χριστός-σταύρωση, Σίντροφος-επέλευση.

Έτσι για μένα δεν υπάρχει καμιά απολύτως αντίφαση σε κανένα επίπεδο. Και κυρίως στο χώρο της ηθικής και ψυχικής οικειότητας, χωρίς την οποία είναι αδύνατη η προσπέλαση στο χώρο του δημιουργικού στοχασμού, που είναι βασικά και η καλλιτεχνική δημιουργία. Γιατί τη θρησκευτικότητα δεν την εγκατέλειπα ούτε μια στιγμή. Δεν αναζήτησα όμως ούτε στα κείμενα του Αγίου Όρους, ούτε μέσα στις θεολογικές συζητήσεις, ούτε στους ανθρωπολογικούς μισοκλιμακισμούς που έχουνται σε μόδα. Αντίθετα την βίωσα και τη βίωω κάθε στιγμή – και μπορούσα σε κάθε πρόκληση της ζωής – προσπαθώντας να είμαι «ολοκληρωμένος σκερπαιος άνθρωπος», που για μένα σημαίνει ταύτιση με το ιδεώδες, το καθαρό και συγκεκριμένο δηλαδή τη θεοποίηση του ανθρώπου. Ή αν θέλετε στην κοινωνικοποίηση του ανθρώπου και στην ανθρωποποίηση της κοινωνίας.

Αυτή η διαδικασία, θάλεγα, ανάμεσα σ' ένα παραδοσιακό θρησκευτικό ή πιο σωστά ηικό συναίσθημα, που περνά μέσα από τη σημερινή ζωντανή εκκλησιαστική λειτουργικότητα, και στην ομνιστική θρησκευτική θεώρηση της ζωής και των ανθρώπινων σχέσεων, συμβολίζεται με την ταυτόχρονη σχεδόν σύνθεση και παρουσίαση των δύο ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΩΝ. Η «Λειτουργία για τα παιδιά» σε κείμενα Τάσου Λειβαδίτη παίχτηκε σε πρώτη εκτέλεση στις 7 Μαΐου 1983 στην εκκλησία Αγίου Ισάβου στην Στοικήλημη από τη χορωδία ΜΟΤΕΠ ΣΤΟΚΧΟΛΜΗΣ και στις 21 Μαΐου 1983 από την χορωδία Κροΐτζ Κορ στο Φεστιβάλ της Δρέσδης.

Στα 1977, στο Μουσικό Αύγουστο που οργάνωσα στο Λυκαβητό, παρουσίασα τα Λυρικά, που αργότερα κυκλοφόρησαν και σε δίσκο. Όμως η μορφή αυτή δεν με ικανοποίησε πλήρως. Πίσω από τους στίχους του Λειβαδίτη αβανόμωνα έντονα την παρουσία αυτού του σημαντικού θρησκευτικού συναίσθηματος, που έχει ανάγκη από μια Εκκλησία στις διαστάσεις της Υψηλίου για να χωρέσει και να εκφραστεί. Σ' αυτή την εκκλησία, ο Άγιος

είναι ο καθέννας και όλοι – είναι δηλαδή ο απλός άνθρωπος. Είναι ο Υιός του Ανθρώπου. Είναι κυρίως τα σκοτωμένα παιδιά, η Άννα Φρανκ, ο Ιμπραήμ, ο Εμιλιάνο, ο Τσε Γκουεβέρα. Είναι η Αγία Μάνα και Άγιος Παρτιζιάνος. Το βασικό θεσπευτικό αίσθημα είναι η πανδημιουργός Αγάπη όπου γύρω της συμβολικά – στο τέλος του έργου πέντε παιδιά από τις πέντε ηπείρους παισιμένα χέρι-χέρι σπάζουν και φιλούν το χορτάρι... Ας προσθέσω εδώ για την ιστορία ότι το τραγούδι αυτό το έγραψα στα 1944 μέσα στο μυαλό μου λίγα λεπτά πριν με συλλάβει η Γκεστάπο στη στροφή της Νέας Σμύρνης... Τότε μπροστά στα μάτια μου σκότωσαν βασανιζοντάς τον φρικτά τον σύντροφό μου κι εγώ θυμάμαι ότι περμιμόντας τη σειρά μου έφτιαχνα το τραγούδι αυτό, με τη βεβαιότητα ότι για άλλη μια φορά μέσα σε εικόνο το σπαργείο ο Άνθρωπος είχε γίνει θεός.

Στο πρόγραμμα της συναλίας της Χορωδίας της ΕΡΤ στις 25.10.1983 στην Θεσσαλονίκη

Requiem

Μετά την Κασσιανή (1942) και τη Θεία Λειτουργία (1982), συνθέσα τον πρρασμένο χρόνο 91984) την Ακολουθία εις Κεκομημένους, δηλαδή το καθ' ημάς Requiem (για να τονιστεί η αναλογία με τη γνωστή μουσική φόρμα της ευρωπαϊκής μουσικής).

Τελείως διαφορετική είναι η μουσική γλώσσα που χρησιμοποιήσα στο έργο αυτό, σε σχέση με τα δύο προηγούμενα. Το δέος του «παιδείου» Έλληνα που με διακατείχε όταν για πρώτη φορά στη ζωή μου άκουγα, έφηβος ών, συγχορδίες μέσα στην εκκλησία, είχε πλέον σβήσει ύστερα από 40 και πλέον έτη μουσικού βίου. Είναι πράγματι περίεργο το ότι αυτό το δέος υπήρχε τόσο έντονο μέσα μου ακόμη έως το 1982, προκειμένου να αντιμετωπίσω ένα εκκλησιαστικό κείμενο, όπως η Θεία Λειτουργία. Το χέρι μου ανέχε ασφαλώς στο 1982, όμως η ψυχή μου είχε παραμείνει μαρμαρωμένη κι εκστατική στο 1942. Και το αποτέλεσμα μπορεί να χαρακτηριστεί σαν εκπλήρωση ενός εφηβικού πόθου - μιας νεανικής φιλοδοξίας που είχε σαν μέγιστα πρότυπα τον Πολυκράτη και τον Σεκελλαρίδη.

Μετά τη Θεία Λειτουργία αισθάνθηκα απολυτρωμένος. Είχα πει άλλωστε στον πιστό συνεργάτη και φίλο Αντώνη Κοντογεωργίου –που χάρι σ' αυτόν και στους άξιους συνεργάτες του γράφω αυτά τα έργα– ότι φιλοδοξώ να συνθέσω πολλές θείες Λειτουργίες, εάν μου το επιτρέψει ο πανδαμάτωρ χρόνος. Να συνθέσω και Δοξολογία, ίσως και Δοξολογίες.

Ας μιλήσω όμως καλύτερα για το Requiem.

Η βασική διαφορά του από τα προηγούμενα εκκλησιαστικά έργα μου, έγκειται τόσο στην ίδια την υφή του «μέλους», όσο και στην εναρμόνισή του. Από και και πέρα σημαντική σημασία έχει η χρήση των φωνών, της χορωδίας, καθώς και η σχέση ανάμεσα στα τρία βασικά μουσικά υλικά, δηλαδή τους σολίστ, τη μικτή χορωδία και την παιδική χορωδία.

Απαραίτητα θεώρησα την εισαγωγή της γυναικείας φωνής –ως σολίστ– καθώς και τον ήχο της παιδικής χορωδίας. Αυτή η αντίθεση των παιδικών φωνών, σαν μια επιθετική παρουσία της ζωής προς το θάνατο, μας βοηθά, πιστεύω, για να απολυτρωθούμε από τη μενάρβια θεώρηση ενός αναπότρεπτου, αλλά ωστόσο συγκλονιστικού και μοστηρωδούς φαινομένου.

Το κείμενο (που εν πολλοίς, ανήκει στον Ιωάννη το Δαμιασκινό), από τα υψηλότερα ανθρώπινα, πνευματικά, φιλοσοφικά και ποιητικά επιτεύγματα του ελληνικού λυρικού λόγου, μας βοηθά να ανακαλύψουμε τις ορθές και πραγματικές μας διαστάσεις μέσα στην παγκόσμια τάξη των πραγμάτων. Μας καλεί σε μια μεθυστική κατάδυση στο βάθος του εαυτού μας, για να ανακαλύψουμε «το φως που καίει», την ουσία και την πεμπτουσία της ανθρώπινης μας ύπαρξης. Να εννοούμε με το μυστήριο του θανάτου, σαν τη μόνη εγγύηση και οδό, ότι έτσι ανακαλύπτουμε την ουσία της ζωής.

Ευμενίδες

Πάντα με γοητεύει το αρχαίο δράμα. Και η αρχαία τραγωδία και η κωμωδία, που τις θεωρώ από τα πιο σύγχρονα πνευματικά επιτεύγματα. Ο χρόνος δεν τα έχει παλιώσει. Πάντα, όταν διαβάσω ή βλέπω μια αρχαία τραγωδία νομίζω ότι γράφτηκε όχι μόνο για το χτες, αλλά και για το σήμερα. Ακόμη για το αύριο. Τόσο πολύ σύγχρονο θεωρώ το αρχαίο δράμα. Και πιστεύω ότι ειδικά εμάς τους Έλληνες μας αφορά πολύ. Ίσως είναι τα

ονόματα, τα τοπωνύμια, η μυθολογία που το θεωρώ κάτι πολύ δικό μας. Δικό μου. Γι' αυτό και στην όπερά μου για τον Κακριάτση φέρνω τον Διώνυσο, ελληνικούς μύθους και μιλώ με τη «γλώσσα» του αρχαίου δράματος.

Το θέμα της μουσικής στο αρχαίο δράμα δεν με γοητεύει μόνο. Με προκαλεί, παράλληλα, σαν μουσικό. Έτυχε την πρώτη μου δουλιά να την κάνω το 1960 με ένα μεγάλο σκηνοθέτη. Τον Αλέξη Μινωτή και σε μια μεγάλη, πράγματι, τραγωδία. Τις «Φοίνισσες», με πρωταγωνίστριες την Παζβίνου, τη Συνοδινού κ.ά. Αυτή η συνεργασία μου έδωσε την ευκαιρία να κάνω την πρώτη μου απόπειρα στην τραγωδία και να δω πλέον πρακτικά τα προβλήματα που θέτει.

Τα προβλήματα βέβαια στο αρχαίο δράμα δεν είναι μόνο του μουσικού. Είναι και 'αρχήν του μεταφραστή. Του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου, του χορογράφου. Υπήρχε η παλιά άποψη του Λίνου Καρζή για μια αναπαλαίωση του αρχαίου δράματος. Μια άλλη όμως άποψη ήταν να δούμε την εμψυχή του δυναμικά, με σύγχρονη αντίληψη.

Είναι το ύψος της μουσική, η επένδυση της μουσικής, η ενορχήστρωση της κ.λπ. Στην τραγωδία όλα βασίζονται στο Χορό. Επομένως έχεις μια πρώτη ύλη: τις φωνές. Το δεύτερο στοιχείο είναι η μελωδία. Τι μελωδίες θα έχεις; Είναι ένα ακόμη ερώτημα. Σε κάποια άδρια που έγραφα την εποχή που δούλεγα για τις «Φοίνισσες» έλεγα ότι η μουσική δεν πρέπει να μας θυμίζει τίποτα από το σύγχρονο μελωδικό μας υλικό. Γιατί θα μας αποπροσανατολίζει. Δεν μπορείς, ας πούμε, να βάλεις μια μελωδία σαν της «Συννεφιασμένης Κυριακής» που την ακούς στην ταβέρνα σε παράσταση αρχαίας τραγωδίας. Το ζητούμενο είναι να βγαίνει η πεμπτοσσία της παράδοσής μας, μετουσιωμένη με τη δική μας, σύγχρονη αίσθηση.

Μετά τις «Φοίνισσες» έκανα μουσική για τον «Αίαντα» που έχει ανδρικό Χορό. Σ' αυτή μου τέθηκαν άλλα προβλήματα. Πρέπει να σημειώσω και τις «Ικέτιδες» που έκανα το '77 πάλι με τον Ευαγγελάτο, σε μετάφραση του Κ.Χ. Μύρη επίσης, όπου πιο ώριμα είδα ορισμένα προβλήματα, αν και οι «Φοίνισσες» θεωρούνται κορυφωμα και της δικής μου εργασίας στο αρχαίο δράμα. Παρ' ότι ήταν η πρώτη δουλειά μου – ίσως ήταν τα ίδια τα χορικά και η δράση αυτής της τραγωδίας – μου επέτρεψε να φτάσω σ' ένα κορυφωμα. Όμως μετά από αυτό ήταν δύσκολο να ξεπεράσω αυτό που έκανα ο ίδιος. Γι' αυτό και νομίζω ότι οι «Ικέτιδες» τελικά ήταν κάτι άλλο.

Με την τριλογία της «Ορέστειας» μπαίνουμε σε ένα τελείως διαφορετικό χώρο. Ο Αισχύλος, από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, είναι οπωσδήποτε ο πιο βιογραφικός. Ο πιο αφηρημένος κι ίσως ο πιο ασπικτικός. Κι αυτό είναι που γοητεύουν ιδαιτέρω. Γιατί κι εγώ πάντα ψάχνω τη φόρμα της λειτουργίας. Και με ενδιαφέρει πολύ η φόρμα των ιδεών, της σύγχρουσης των ιδεών.

Όταν μου έστειλε στο Παρίσι ο Ευαγγελάτος τα Χορικά, σε μια σημείωσή μου του απάντησα ότι μου αρέσει να μου λένε οι σκηνοθέτες πριν αρχίσω να δουλέω πώς βλέπουν εκείνοι τα Χορικά. Πώς βλέπουν το ρυθμό τους, το περικυμωμένο τους, την κρή της μουσικής κ.λπ. Ο Ευαγγελάτος λοιπόν μου είπε ότι: στις «Ευμενίδες» κρύνονται η αρχή και το τέλος του κόσμου. Η ουσία του κόσμου. Τι μουσική να κάνεις γι' αυτό το θέμα; Και για να καταλάβει κανείς το έργο αυτό, πρέπει να δει και τις δυο προηγούμενες τραγωδίες της τριλογίας. Γιατί οι «Ευμενίδες» είναι το κορυφωμα της τριλογίας και η λύση της. Μια λύση θρησκευτική τελείως και σε αφηρημένο χώρο.

Με τη μουσική μου, λοιπόν, έπρεπε να λύσω κι εγώ αυτά τα προβλήματα. Να μπορέσω δηλαδή να δώσω την εμψυχή όλων αυτών των ιδεών που περιέχονται στην τριλογία και που κρύνονται στις «Ευμενίδες». Νομίζω λοιπόν ότι εδώ είμαι πιο πικνός απ' ό,τι στις προηγούμενες τραγωδίες που έκανα μουσική. Γιατί είναι ο λόγος πιο πικνός και τα νοήματα πιο πικνά. Και νομίζω ότι από την άποψη της δομής της μελωδίας, της αρμονίας, των ρυθμών κ.λπ., είναι η πιο προχωρημένη δουλιά που έχω κάνει μέχρι τώρα στον τομέα της αρχαίας τραγωδίας. Πιστεύω ότι με την ενορχήστρωση πλησίασα πιο πολύ στην αγνότητα του χώρου. Και το χώρο της Επιδαύρου είναι δύσκολο να τον δούμε με διάφορα όργανα. Τρία φλάουτα και τρία βιολοντσέλα, νομίζω ότι ηχούν πολύ σωστά στο χώρο της Επιδαύρου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκλείονται άλλοι συνδυασμοί.

Είναι περιττό να συζητάμε για το ποιους πρέπει να είναι ο ρόλος της μουσικής. Είναι γνωστό πως η αρχαία τραγωδία ήταν η όπερα της αρχαιότητας. Είναι εξαιρετικό ότι όλα τα μέρη της κι όχι μόνο τα Χορικά, τραγουδιάν. Ήταν λοιπόν η πρώτη μορφή όπερας. Κι άλλωστε ο Βάργκερ σ' αυτή τη μορφή ήθελε να γυρίσει. Ήταν εμπνευσμένος από την αρχαία ενότητα του λόγου, της μουσικής και της κίνησης, για να κάνει το δικό του κίνημα της όπερας. Ο Αισχύλος, μπορούμε να πούμε, ήταν σύνθετης, και συγχρόνως ποιητής και χορογράφος.

Εγώ νομίζω, εμείς σήμερα στον τομέα της μουσικής είμαστε πολύ πιο πίσω από τις αναζητήσεις των αρχαίων. Κατά τη γνώμη μου η ιδανική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας θα ήταν να τραγουδιέται όλη. Αυτό το είχα συζητήσει και με τον Μινωτή, ο οποίος έβρισκε την άποψή μου ενδιαφέρουσα. Αλλά για να γίνει κάτι τέτοιο χρειάζεται να υπάρξει ένας Οργανισμός Αρχαίου Δράματος, ένα εργαστήριο, όπου χωρίς σκοπιμότητες οικονομικής και προσοπικής προβολής κλπ, χωρίς χρονικά και άλλα περιθώρια, να μελετηθεί το πρόβλημα της ερμηνείας με τον αρχαίο τρόπο.

Αυτό σημαίνει ότι θα πρέπει να μάθουν όλοι να τραγουδούν και να χορεύουν. Ότι θα πρέπει να διαμορφωθούν νέοι τύποι ηθοποιοί. Βέβαια και σήμερα τα μέλη του Χορού κάτω τραγουδούν και χορεύουν. Αλλά ο Χορός αν και είναι πρωτεύον, θεωρείται λίγο πολύ δευτερεύον, παρ' όλο που κάνει τρία βασικά πράγματα: μιλά, τραγουδά, και χορεύει. Τρία πράγματα που αποτελούν μια τέλεια ενότητα, την οποία βλέπουμε και σε σύγχρονες μορφές του θεάματος (θέατρο, κινηματογράφος, σόου) ιδιαίτερα στην Αμερική. Το ότι υπάρχει και σήμερα αυτή η ενότητα, σημαίνει ότι αντιστοιχεί σε κάποια ανάγκη του ανθρώπου να μιλά, να τραγουδά και να χορεύει.

Όνειρό μου είναι, λοιπόν, να μπορέσουμε κάποτε να φτάσουμε σ' αυτή την πληρότητα την ερμηνεία του αρχαίου δράματος. Τώρα που τελείωσαν οι «Ευμηνίδες» σκέφτομαι πώς θα δουλέψω για τις «Χοϊφύρες» και μετά για τον «Αγαμέμνονα» που θα κάνουμε με τον Ευαγγελάτο. Με την ολοκλήρωση της τριλογίας της «Ορέστειας» θα δούμε και τι περιθώρια έχουμε για να προχωρήσουμε στην κατεύθυνση που είπα παραπάνω. Τώρα που μπήκα στο χώρο της όπερας, σκεφτόμαστε με τον Ευαγγελάτο να δουλέψουμε τις «Ιεστίδες» με τη μορφή της όπερας. Η υλοποίηση αυτής της ιδέας θα ήταν μια επιτυχία χρήσιμη και για τις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας.

Από συζήτηση με τον Μίκη Θεοδοράκη με την Αριστούλα Ελληνιοΐδη (Ρίξος, 27.7.1986)

Κώστας Καρυωτάκης

Πώς να μιλήσω για το μουσικό ύφος που ανέπτυξα μέσα σ' αυτό το τελευταίο μου έργο όταν δεν υπάρχουν σημεία αναφοράς; Ειδικά με τον τρόπο που αντιμετώπιζω τη συμφωνική μουσική. Επεδίωξα και επιδιώκω οι συνθέσεις μου να αποτελούν ανεξάρτητα μέλη ενός ΟΛΟΥ. Γι' αυτό το λόγο συχνά εμπλέκονται τα ένα με το άλλο. Έτσι και ο ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ υφολογικά πρέπει να ειδικθεί σε μια προέταση από τις συμφωνίες μου και πέρα. Εκείνο που τον ξεχωρίζει είναι ότι αποφάσισα αυτό που λέμε «τραγούδι» να το χρησιμοποιήσω απόφωτο μέσα σε ένα έργο συμφωνικής μουσικής. Ηθελημένα δηλαδή επιχειρούν μια στροφή ή μια συνέχεια – παρ'απείρα ανάπτυξη είτε εκσυγχρονισμό και εξελληνισμό – του περιφημού μετέκοντο.

Δεν μπορώ δυστυχώς να πω τίποτα περισσότερο για τη μουσική πλευρά της όπερας, θεματολογικά η υπόθεση διαρθρώνεται γύρω από τη στιγμή της αυτοκτονίας του ποιητή.

Είναι τότε που ο ποιητής στρέφει το πιστόλι του στον κόσμο, φωνάζοντας «Αιτ, πυροβολώ το μέλλον». Η όπερα είναι με κάποιο τρόπο «αυτοβιογραφική».

«Πάντα το τραγούδι θα ξαναγεννιέται», λέει ο ποιητής στην όπερα, όταν το νερό δεν του μιλάει πια. Γι' αυτό πρέπει πάντα να φεύγεις, πάντα να κινάς, σαν το νερό...

Αυγή, 25.1.1987

Για την Μήδεια

Αν ο νους σπρώχνει και βοηθά τον άνθρωπο σε μια «δόμηση» που χαρακτηρίζεται από αλλεπάλληλα ύψη, η ψυχή «δομείται» προς τα κάτω, προς αλλεπάλληλα βάθη.

Όσο τα ανθρώπινα επίτευγματα με τη σφραγίδα του νου είναι υψηλότερα, τόσο είναι και καλλίτερα.

Όσο τα πάθη της ανθρώπινης ψυχής μας οδηγούν βαθύτερα, τόσο είναι αυθεντικότερα, γιατί πλησιάζουν στη ρίζα, στον πυρήνα του ανθρώπινου «είναι».

Η διείσδυση στο βαθύτερο σημείο της ανθρώπινης ψυχής αποτελεί το αξιεπέραστο επίτευγμα της αθηναϊκής τραγωδίας.

Οι ανθρώπινοι χαρακτήρες στην τραγωδία αναλύονται σε στιγμές μεγάλης δοκιμασίας.

Η προτίμησή μου προς τον Ευριπίδη οφείλεται στο ότι με οδηγεί πιο κοντά στον άνθρωπο και στην ανθρώπινη κοινωνία απ' ό,τι ο Αισχύλος, που τον θεωρεί περίπου σαν ένα όργανο στα χέρια της θεΐσής Βούλησης.

Η «μεγάλη δοκιμασία» παίρνει άλλο χαρακτήρα στον Αισχύλο και άλλη στον Ευριπίδη. Για τον άνθρωπο του 20ού αιώνα νομίζω, ότι στη θεώρησή της «Ανθρώπινης Δοκιμασίας» δεσπόζει η σκέψη του Σαρτρ «Η κόλαση είναι οι άλλοι». Μ' άλλα λόγια το πρόβλημα το γεννά αποκλειστικά και μόνο ο άνθρωπος και κατ' επέκταση η κοινωνία που ο ίδιος διαμορφώνει και τον διαμορφώνει.

Κάτω απ' τον πρίσμα αυτό χαρακτήρες-σύμβολα όπως η Μήδεια, ο Ιάσων, η Ηλέκτρα, η Κλυταμνήστρα, ο Ορέστης μπορεί να γενικευθούν. Μπορεί δηλαδή να αναζητηθούν και να βρεθούν έστω και σαν φαντάσματα μέσα σε κάθε άνθρωπο, στο βαθμό που αποχωρεί κανείς στις ρίζες του ανθρώπινου χαρακτήρα, στα απώτατα βάθη της ανθρώπινης συνείδησης.

Ο άνθρωπος δεν είναι μαριονέτα στα χέρια κάποιας θεότητας που τον χρησιμοποιεί, αλλά γέννημα του εαυτού του. Και ο εαυτός μας είναι οι άλλοι. Επομένως αφού Κόλαση είναι οι άλλοι, είναι και ο ίδιος ο εαυτός μας. Είμαστε μια πληγή επάνω στο δικό μας δέμα και είναι μάταιο να το αγνοούμε. Είτε από αναισθησία, είτε από φόβο, είτε από πονηρία. Αν δεν ματώσουμε την πληγή μας με τα ίδια μας τα χέρια, η πληγή αυτή θα μας κοίβει για πάντα το απόκρυφο κέντρο του εαυτού μας – τη μοναδική μας αλήθεια – το αληθινό μας πρόσωπο. Κινδυνεύουμε να τη χύσουμε άγνωστοι προς τον εαυτό μας.

Φτάνουμε έτσι σ' ένα συμμετάσσημα: Η τραγωδία μας οδηγεί στην αυτογνωσία.

Η κατάδυση στην ψυχή της Μήδειας μας οδηγεί μέσα σ' ένα αληθινό λαβύρινθο. Καθώς ψάχνεις για «διέξοδο», είσαι υποχρεωμένος να ταυτισθείς με τις δονήσεις, τις αποχρώσεις, τις συνεχείς και απότομες αλλαγές του τραγικού προσώπου, που σημαδεύει η ανθρώπινη μοίρα.

Από την άποψη αυτή δεν νομίζω ότι μπορεί να υπάρξει πιο συναρπαστική εμπειρία για έναν συνθέτη καθώς καλείται να αποδώσει μουσικώς – να μεταφέρει στον κόσμο της μουσικής – αυτή την «εποποιία» της ανθρώπινης ψυχής μετροτά στην απόλυτη κρίση. Εμένα προσωπικά με συναρπάζει. Συνθέτοντας τη «ΜΗΔΕΙΑ» προσπάθησα να ταυτιστώ με τους χαρακτήρες του έργου: την ΤΡΟΦΟ, τον ΠΑΙΔΑΓΩΓΟ, τον ΚΡΕΟΝΤΑ, τον ΑΙΓΕΑ, τον ΙΑΣΩΝΑ τον ΑΓΓΕΛΙΑΦΟΡΟ και φυσικά με το ΧΟΡΟ και τη ΜΗΔΕΙΑ.

Η περιτύλιξη της τελευταίας είναι μοναδική. Μοιάζει με παγιδευμένο «ζώο», του τινάζεται δεξιά-αριστερά και που αντί να ελευθερωθεί, κάθε κίνηση το «παγιδεύει» περισσότερο. Είναι συγχρόνως η βασιλοπούλα (στη χώρα της) και η ξένη-βάρβαρη (στην Κόρινθο). Είναι η ερωτευμένη παράφορα, που την προδίδει αυτός για τον οποίο θυσίασε τα πάντα –που για χάρη του σκοτώσε ακόμα και τον ίδιο τον αδελφό της– και γι' αυτό αγαπά και μισεί εξίσου παράφορα τον Ιάσωνα. Είναι η μάνα που λατρεύει τα παιδιά της και η απατιμένη ερωμένη που τα μισεί, γιατί της θυμίζουν τον ένοχο πατέρα τους, που θέλει να τον εκδικηθεί σκοτώνοντας τη μέλλουσα γυναίκα του, τον πεθερό του και τέλος και τα ίδια τα παιδιά του – που είναι και δικά της παιδιά.

Γι' αυτό ενώ κυριαρχείται βασικά από την αγανάκτηση, το μίσος και την εκδίκηση, για να πετύχει το φοβερό της σχέδιο, γίνεται άλλοτε σκληρή και άλλοτε τρυφερή, άλλοτε εκφοβίζεται με ειλικρίνεια κι άλλοτε υποκρίνεται.

Αγκαλιάζει με πάθος τα παιδιά της, τη στιγμή που ξέρει, πώς θα τα σφάζει. Δεν νομίζω, ότι ένα ανθρώπινο πλάσμα μπορεί να βρεθεί μετροστά σε μια τόσο φοβική δοκιμασία, ώστε να φτάσει στο σημείο να υπερβεί το μητρικό φίλτρο οδηγούμενο ως αυτή την αδιανόητη πράξη, να σφάζει τα παιδιά του.

Η πρόθεσή μου ήταν –όταν αποφάσισα να ασχοληθώ με τη «ΜΗΔΕΙΑ» – πρώτον να χρησιμοποιήσω το κείμενο ως έχει, δηλ. χωρίς καμιά «διασκευή» και δεύτερον να αποδώσω μουσικά τον θεατρικό λόγο λέξη προς λέξη, νόημα προς νόημα, σκηνή προς σκηνή. Έτσι θα μπορούσα να πω, ότι η δική μου «ΜΗΔΕΙΑ» είναι μία συνεχής μελωδική γραμμή απ' την πρώτη φράση της Τροφού ως την τελική του Χορού.

Θέλω να μεταφέρω όλες τις «ψυχικές» δονήσεις των χαρακτήρων, όλες τις συγχρούσεις, τα ξεσπάσματα, τα πάνω και τα κάτω, καθώς και τις ιερατικές παρεμβάσεις του Χορού, κατ' αρχήν με το ΜΕΛΟΣ. Δεν χρησιμοποίησα τη μέθοδο του ρεσιτατίβου, δηλαδή της μουσικής πεζολογικής αφήγησης.

Προσπάθησα να αποτυπώσω το σύνολο του Λόγου σε μια συνεχώς ζώνουσα διαρκή μελωδία, με μόνη φιλοδοξία αυτή η μελωδία να αντιστοιχεί και να αποτυπώνει τον πυρήνα του Λόγου και των καταστάσεων και νοημάτων που θέλει να εκφράσει.

Είναι γνωστό, ότι ο Λόγος που μετουσιώνεται σε Μέλος –στο βαθμό που αυτό γίνεται «αναγκαία», πηγαία, δημιουργικά– τότε απ’ αυτή την «χημική» ένωση (συγγνώμη για τη μεταφορά) δημιουργείται μια νέα ποιότητα, που την εκφράζει με τρόπο αξεπέραστο η ανθρώπινη φωνή. Ο τραγουδιστής λυρικός (έντεχνος ή λαϊκός) διαθέτει το θείο δώρο της επικοινωνίας «από ψυχή σε ψυχή».

Είναι αλήθεια, ότι άρχισα να ανακαλύψω τις έντεχνες λυρικές φωνές. Λυτάμαι ειλικρινά γι’ αυτό και είμαι απορασισμένος να κερδίσω όσο μπορώ τον χαμένο καιρό.

Μετά τη μελοποίηση του κειμένου –υποχρεώθηκα να προχωρήσω σε δική μου μετάφραση, γιατί οι υπάλληλοι δεν με ικανοποίησαν– μπήκα στο δεύτερο στάδιο: της εναρμόνισης. Με δυο λόγια θα πω εδώ, ότι προσπάθησα την ουσία της οριζόντιας μελωδικής κίνησης να την μεταφέρω στην κάθετη αρμονική υποστήριξη που φυσικά συμπλέκεται με το ρυθμό.

Το τρίτο στάδιο είναι όπως πάντα η ενορχήστρωση. Θέλω να πιστεύω, ότι αυτά τα τέσσερα στοιχεία, ΜΕΛΟΣ - ΑΡΜΟΝΙΑ - ΡΥΘΜΟΣ - ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΗ αποτελούν μαζί με το Λόγο ένα ενιαίο «μουσικό σύμπαν».

Πρέπει να πω, ότι από την πλευρά μου από τη μετάφραση έστην ολοκλήρωση της ενορχήστρωσης, εργάστηκα από τον Οκτώβριο του 1988 μέχρι το Μάρτιο του 1991 σε πλήρη χρόνο, που σημαίνει κατά μέσο όρο 10 ώρες την ημέρα. Για να καταλάβει κανείς τον όγκο του έργου και το μέγεθος της προσπάθειας, θα πω εδώ, ότι για να γίνουν τα υλικά της χορωδίας και της ορχήστρας, συνεργείο τεσσάρων αντιγραφών στο Λονδίνο εργάστηκε τέσσερις μήνες, ώστε να φέρει εις πέρας την εργασία αυτή.

Γιατί ως μην ξεχνάμε, πως η Όπερα όσο είναι μουσική, άλλο τόσο είναι και θέατρο.

Canto Olimpico

Η παραγγελία για τη σύνθεση ενός συμφωνικού έργου αφιερωμένου στους Ολυμπιακούς αγώνες της Βαρκελώνης (1992) έγινε στα 1990, από το IOC (International Olympic Committee).

Ξεκινώντας τη σύνθεση από τις ιδέες του κ. Samaranch που περιέχουν στο σενάριο που μου είχε δώσει, κράτησα μόνο το ιστορικό της διαδρομής των Αγώνων. Σκέφθηκα, ότι το περιεχόμενο και η μορφή ενός έργου, που απευθύνεται σε εκατομμύρια φιλάθλους όλου του κόσμου, πρέπει να αντιστοιχούν σε απλές παραστάσεις, όσο γίνεται πιο κοντά προς το τραγούδι, που αποτελεί τη βάση της μουσικής παιδείας των σύγχρονων κοινωνιών.

Γι’ αυτό προτίμησα τη φόρμα Σουίτα, δηλαδή επτά ανεξάρτητα μέρη και το περιεχόμενο τραγουδι με όσο γίνεται πιο ανάγλυφες και εύληπτες συμφωνικές επεξεργασίες. Δηλαδή κάτι που είχα κάνει, νομίζω με επιτυχία, λίγο πιο πριν (1987) με τον καινούριο συμφωνικό - μεταλλικό ΖΟΡΜΠΑ. Τόσο στο ένα, όσο και στο άλλο έργο η χρήση παλιών δοκιμασμένων μουσικών θεμάτων (και για να το πω πιο απλά, τραγουδιών μου) δεν θεωρείται τουλάχιστον από μένα σαν μια επιστροφή, αλλά σαν μια έμπρακτη απόδειξη της πίστης μου στο τραγουδιστικό υλικό μου, που ανεξάρτητα από την επιτυχία που είχε στην εποχή που πρωτοπαρουσιάστηκε, πιστεύω, ότι τουλάχιστον ένα μέρος του έχει διαχρονική αξία. Και στο κάτω κάτω γιατί να παρεμείνει προνόμιο ενός μόνο λαού;

Έτσι το CANTO OLYMPICO, όπως τελικά αποφάσισα να το ονομάσω, είναι μια συμφωνική - ορατογραφική σουίτα σε επτά μέρη με τη συμμετοχή τριών σολιστ: ενός τενόρου, ενός μπάσου και ενός πιανίστα.

Η Χορωδία, όπως και στο CANTO GENERAL παίζει πρωταρχικό ρόλο. Και όταν λέμε Χορωδία, εννοούμε ποιητικό κείμενο.

Από άποψη φιλοσοφίας και μορφής, το CANTO OLYMPICO δεν στοχεύει απλά στην προβολή της παρακομότητας του ολυμπιακού ιδεώδους. Προσπαθεί να αποδώσει ό,τι το διαχρονικό και αναλλοίωτο στην ψυχή του λαού που το δημιούργησε.

Μαζί με τα δύο άλλα πρόσφατα έργα μου, το ΖΟΡΜΠΑ και τη ΜΗΔΕΙΑ έχει ένα πυρήνα ελληνοκεντρικό, που αριάζει και στο χαρακτήρα και στην αγωγή μου.

Πανηγύρι της Αση Γωνιάς

Μουσική Κριτική

[...] Ο κ. Θεοδοράκης είναι ένας νέος με πραγματικό συνθετικό ταλέντο. Έχει το αίσθημα του χρώματος στην ορχήστρα και ξέρει να συνταιριάζει ζωνρούς ρυθμούς και νεωτερικιές αρμονίες.

Πρέπει όμως να προσέξει πολύ τη μορφολογική διαμόρφωση και διάρθρωση της μουσικής του σκέψης. Η μορφή άλλως τε είναι η αχίλλειος πέτρα της νεοελληνικής μουσικής. Η μορφή κι οι αισθητικές της αναλογίες.

Μανώλης Καλομοίρης, Έθνος, 12.5.1950

Μουσική Συνταλία

Ο φειδωλός απόφοιτος της τάξεως των Ανωτέρων Θεωρητικών του Ωδείου Αθηνών κ. Μίχης Θεοδοράκης παρουσίασε δια πρώτην φοράν δημοσίαν σύνθεσιν για ορχήστρα υπό την διεύθυνσιν του καθηγητού του. Το "Πανηγύρι της Αση Γωνιάς" όπως ονομάζει το συμφωνικό του σκέτσο, είναι μια σελίς με έντονο το εθνικό χρώμα της ιδιαιτέρας του πατριδος Κρήτης. Πολλές φορές μου εδόθη η ευκαιρία να διωρηθώ την αγάτη μου προς το λαϊκό τραγούδι της Μεγαλονήσου αυτής. Το θεακό το πλουσιώτερο σε ρυθμό και χρώμα. Τα προσόντα δε αυτά αποτελούν ακριβώς και τα κυριώτερα χαρακτηριστικά της σύνθεσως του κ. Θεοδοράκη. Κατά πρώτον λόγον ο ρυθμός: ίσως περισσότερον άγριος και εξαλλος απ' ότι θα μπορούσε να συναντήση κανείς στην Κρήτη, πάντως όμως ενδιαφέρων. Απ' τέρου το χρώμα εμφανίζεται με τρόπον περισσότερον από εκθαμβωτικόν. Είναι τίμιές που γίνεται εκτυφλωτικόν προς ζήμιαν της ηχητικότητος. Πάντως όμως ο κ. Θεοδοράκης κατορθώνει να γίνεται ενδιαφέρων, αρκετόν προσόν για ένα νέον που για πρώτη φορά κατέχεται στον στίβο της τέχνης.

Γεώργιος Σκλάβος, Ελληνική Δημοουργία, 15.5.1950

Συρτός Χανιώτικος, Ημελούδα για πιάνο, Τρίο, Σεξτέτο

Η συνταλία έργων Μίση Θεοδοράκη

Στο πρόσωπο του Μίση Θεοδοράκη έχουμε έναν από τους εκπροσώπους της νεώτερης γενιάς συνθετών, της μεταπολεμικής. Στη συνταλία με έργα του - Θέατρο "Κεντρικόν", 8.4.52 - για μια ακόμη φορά μας δόθηκε η ευκαιρία να στοχαστούμε γύρω απ' τα προβλήματα της νεοελληνικής μουσικής. Να δούμε, πώς αντιμετωπίζει σήμερα ένας νέος συνθέτης την "ελληνικότητα" στη μουσική του και ποιά σχέση έχει αυτή με τα σύγχρονα μουσικά ρειματα της Ευρώπης. Διαπιστώσεις απαραίτητες στον κοινικό έλεγχο, που τώρα και μερικά χρόνια παρακολουθεί την προσπάθεια της νεοελληνικής μουσικής να ελευθερωθεί απ' τα στενά πλαίσια της ηθογραφικής αντίληψης, χωρίς ωστόσο να χάσει και τον χαρακτήρα της. Προσπάθεια που βρίσκεται ακόμη στο στάδιο της ανάγκης, με λιγοστές ως τα σήμερα επιτεύξεις.

Η νεώτερη γενιά των συνθετών μας, που οι κυριώτεροι της εκπρόσωποι είναι οι Μ. Θεοδοράκης, Α. Κουνάδης και Μ. Χατζιδάκις, φαίνεται ότι αντιμετωπίζει τα προβλήματα αυτά. Αν και διαφορετικές στο βάθος φύσεις, φλέγονται απ' την ίδια επιθυμία ανανέωσης, χωρίς ωστόσο να αποτελούν ένα κλειστό κύκλο με καθωρισμένες απ' τα πριν ιδεολογικές και τεχνικές κατευθύνσεις.

Ο κ. Θεοδοράκης, που η αυστηρή μουσική του κατάρτιση του προσφέρει αξιόλογες τεχνικές δυνατότητες, αντιμετώπισε το πρόβλημα της "ελληνικότητας" με κάποια -μπορούμε να πούμε - προτοβουλία, τουλάχιστον σ' ορισμένα έργα. Ο "Συρτός-Χανιώτικος" νομίζω ότι είναι το κέντρο της προσπάθειάς του με αποτελέματα θετικά.

Το δημοτικό μοτίβο χωρίς να χάσει καθόλου το ύψος του, αποβάλλει το στενό ηθογραφικό του χαρακτήρα και ισορροπεί σ' ένα έργο με αξιώσεις. Θα πρέπει να τονιστεί η ιδιότητα

πιανιστική τεχνική που το αναδεικνύει, όπως και οι έντονες ρυθμικές και χρωματικές αντιθέσεις, που διαπερνούν όλο το έργο. Τα δύο αυτά στοιχεία προδίδουν μια συγχρονη αντίληψη που με την χαρακτηριστική της απλότητα γεννά καινούρια δεξιοτεχνικά προβλήματα.

Στα τραγούδια και Πρελούδια για πιάνο που χαϊρόμαστε την αίσθηση της φόρμας, όπως και την αντίληψη που δείχνει ο συνθέτης για τη φωνή και το πιάνο, ωστόσο δεν προβάλλεται η προσωπικότητα του συνθέτη με τα στοιχεία εκείνα που επιβάλλουν ένα έργο. Ανεξάρτητα όμως από τις παραπάνω παρατηρήσεις, μερικά απ' τα πρελούδια όπως: Μαντινάδα - Ρουμελιώτικο και Σουρσάιλι - Καραγκούνα μαζί με τα τραγούδια του, έχουν ένα ενδιαφέρον και θ' ακούγονται πάντα με χαρά. Δεν ένοιωσε όμως ο κ. Θεοδοράκης την ανάγκη να μελοποιήσει στίχους που να εκφράζουν περισσότερο την εποχή μας; Στα έργα μουσικής δωματίου - Τρίο και Σεξτέτο - αισθανόμαστε κάπως περισσότερο το βάρος της παράδοσης, που πιέζει ακόμα την προσωπικότητα του συνθέτη. Η τεχνική της μουσικής δωματίου έχει δημιουργήσει σήμερα νέα προβλήματα γύρω απ' τη δεξιοτεχνική πλευρά των διαφόρων οργάνων, που όταν δονείται από ένα περιεχόμενο - όπως π.χ. στα κουαρτέτα του Μπάρτοκ - μας δίνει έργα βιώσιμα. Το θετικό συμπέρασμα είναι ότι ο κ. Θεοδοράκης με τις αναμφισβήτητες ικανότητες που έχει, αναλαμβάνει μια μεγάλη ευθύνη απέναντι στην νεοελληνική μουσική. Έχουμε το δικαίωμα μιας αισιόδοξης αναμονής;

- Πιστεύω ακράδαντα, ναι.

Φοίβος Ανωγειανάκης, Προοδευτική Αλλαγή, 12.4.1952

Ελεγείο και Θρήνος

Η συναυλία της Κρατικής

[...] Το "Ελεγείο και Θρήνος" που ακούσαμε αυτή τη φορά ξεπερνούσε κατά πολύ σε ενδιαφέρον πολλές σελίδες Ελληνικής Μουσικής που ακούσαμε φέτος επίσημα στις συναυλίες της Κρατικής. Εδώ έχουμε ένα έργο με ζωντάνια, με εμπνευση και με ρυθμικές και ορχηστρικές στιγμές ευρηματικές και με μια καθαρά ελληνική αντίληψη στην όλη σύλληψη του.

Ο Μ. Θεοδοράκης πρέπει να προσεχτεί ιδιαίτερα σαν ένας Έλληνας συνθέτης με πραγματικό ενδιαφέρον.

Μάνος Χατζιδάκις, Προοδευτική Αλλαγή, 13.5.52

Πανηγύρι της Αση Γωνιάς

Ο κ. Θεοδοράκης είναι ένας νέος συνθέτης με ταλέντο. Το "Πανηγύρι της Αση Γωνιάς" είχε δοθεί και πριν από δύο ή τρία χρόνια σε πρώτη εκτέλεση από την κρατική μας ορχήστρα.

Είναι ένα πρωτόλειο και σαν πρωτόλειο έχει και τα προτερήματα έχει και τα ελαττώματά του.

Έχει καλή ενδοορχήστρωση γεμάτη από ζωή και χρώμα, ωραίες μελωδικές εμπνεύσεις και ρυθμική ζωντανιά και αρκετά εντυπωσιακή.

Εκείνο που λείπει σ' αυτό το έργο και δυστυχώς σε αρκετές ελληνικές συνθέσεις είναι η καθαρή και λογική μορφολογική εξέλιξη των μουσικών ιδεών.

Η έλλειψη αυτή φέρνει κάποια χαλάρωση στην όλη του παρακολούθηση από τον ακροατήν. Πάντως το "Πανηγύρι" αυτό, γραμμένο από ένα νέον συνθέτη αποτελεί μιαν ελπιδοφόρο προσφορά και ελπίζω πως αν ο κ. Θεοδοράκης εξακολουθήσει τον δρόμο του με τα φτερά και τη δύναμη της νιότης, η ελληνική μουσική θα κερδίσει έναν άριστο νέο δημιουργό.

Μανώλης Καλομοίρης, Έθνος, 9.7.1953

Ελληνική Αποκριά

[...] Το πρόγραμμα του κ. Παρίδη έλειψε με την πρώτην εκτέλεση ενός ελληνικού έργου, της "Ελληνικής Αποκριάς", χορευτικής σουίτας του κ. Μίση Θεοδωράκη. Μουσική γραμμένη για χορόδραμα (το οποίον διατυχώς δεν έτυχε να δω) χάνει αξιόλογο μέρος της εκφραστικής του σημασίας για τους μη μυημένους στην αντίστοιχη χορογραφία. Η Εισαγωγή είναι γραμμένη σε λεπτή εμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα με ορατική παλέτα εξαιρετικής ευτοχίας και λεπτότητας, λαμβανομένης υπ' όψιν της νεαρής ηλικίας του συνθέτου. Ο επακολούθθον "Σεβντάς" με την παθητική, γλυκομίμητη λαλιά του, μεταδίδει θελκτικήν εντύπωση. Οι μεθεπόμενοι ποικίλοι χοροί, ο μεγάλος, ο ερωτικός κ.λ.π., υποπίπτουν σε μακρόσυρτον ομοιομορφίαν που καθιστά δύσκολον τον ξεχωρισμό των διαφόρων κομματιών. Ομοιομορφία θεαματική, επανάληψις έμμοнос ορχηστικών ευρημάτων που επαναλαμβάνόμενα κατά κόρον, μειώνουν την αρχική τους δρασερή εμφάνιση. Ο ρυθμός των τεσσάρων ογδών (του πρώτου εστιγμένου) του οποίου γίνεται σχεδόν αποκλειστική χρήση, δεν είναι ούτε τόσο χαρακτηριστικά ελληνικός (εστεινεται από ανατολικής Μεσογείου μέχρις Ισπανίας και Κουβας) ούτε και τόσο πλούσιος σε εσωτερικά σχήματα ώστε να επενδύση τρεις ή τέσσερις διαδοχικούς χορούς. Προκειμένου περί ελληνικής Αποκριάς, θα ήτο νομίμως ενδεδειγμένο και κάποιο ελληνικό στιλιζαρισμένο χρώμα, ως λ.χ. ο Πετρόσκα του Στραβίνσκυ, τηρουμένων βεβαίως των αναλογιών. Πρέπει να ανοίξομεν ευρείαν πίστωση στον κ. Θεοδωράκη και προς τούτο θα του υποδεικνύομεν: να κωφεύση στις ιαχές της γαλαρίας, να μελετήση σοβαρά και βαθειά το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, μελωδικό και χορευτικό (γιατί η μελωδική του έμπνευσις πλείει κατά την κατάδα), να αποφεύγη την κατάχρησιν των "αρμονικών προόδων" στην συνθετική του εργασία (γιατί αυτές αποτελούν μηχανικό πολλαπλασιασμό και όχι εμπνευσμένη εργασία), να μη θέλγεται υπερβολικά από την σειρήνα της ενορχηστρώσεως εις βάρος των μουσικών ιδεών.

Πιστεύω ότι κολακευτικώτερα λόγια θα προσέφεραν κακίστην υπηρεσία στον νέον, φερέλιδα συνθέτην.

Πέτρος Πετρίδης, Η Καθημερινή, 22.11.1953

Με τον Μίση Θεοδωράκη - συνομιλήτικοι - ζήσαμε μιαν ίδια Ελλάδα, ιδιαίτερα απ' την Απελευθέρωση και μετά. Η Ελλάδα αυτή είχε τρία πρόσωπα. Το ένα αποτυπώθηκε στις ταινίες της Finos Film και το γνωρίζετε από την Τηλεόραση. Ανεπανάληπτη πνευματική φτώχεια, γελιότητα σε προθέσεις και επιδιώξεις και επιβεβαιωσιακής υψής παρατήρηση στα κοινά. Καμία σχέση με τις λαμπρές εξαιρέσεις εκείνου του καιρού. Το άλλο πρόσωπο ήταν το επίσημο. Αστυνομοκρατία, ανελευθερία, ψευτοθρησκεία και κομπασμός για μια Αρχαία κληρονομιά, απ' την οποία όμως δεν παρουσιάζουμε κανένα σύμπτωμα ή χαρακτηριστικό κληρονόμια. Το τρίτο και αληθινό ίσασ' ένα σημείο, ήταν η ερωτική μας αλήθεια στις γειτονίες των Αθηνών και της Θεσσαλονίκης και οι εξαιρετικές πνευματικές μας φυσιογνωμίες, καταδικασόμενες πότε από την Ασφάλεια και πότε από την κρατούσα επίσημη θέση ή άποψη. Οι κυβερνήσεις μας υπήρξαν πάντα αντιπνευματικές. Κείνο που κυριάρχησε, πέρα από κάθε βούληση του κυβερνώντων, ήταν μια διαφυγούσα ελευθερία στην ευαισθησία μας και στον προαιώνιο ερωτισμό μας. Αυτά δεν ήταν δυνατόν να αστυνομευθούν ούτε να καθοδηγηθούν από την παντοδύναμους δημοσιογραφικούς κοινόφρονας. Αυτό το τρίτο ελληνικό πρόσωπο κείνου του καιρού μας έβγαψε, εμένα και τον Μίση, εμένα στο Παγκράτι κι εκείνον εξόριστο στην Ικαρία, κι αυτό το πρόσωπο περιεχέει η μουσική μας που ήδη είχε ποτιστεί απ' τον Τσαρούχη, τον Μόραλη, τον Ελύτη, τον Γκάτσο, τον Ρίτσο και κάθε άξιο χλευαζόμενο των καιρών. Ίσασε που ο τόπος μας απέκτησε τουριστική συνείδηση και γέμισαν τις δύο μεγάλες πόλεις μας οι τυχοδιώκτες της επαρχίας. Η Αθήνα από πόλη εξαεσίων χιλιάδων έγινε πόλη τεσσάρων εκατομμυρίων. Οι δουλοπάροχοι αποκτήσανε δύναμη, πλούτο και μας επέβησαν την αισθητική τους και τις πολιτικές τους προτιμήσεις. Αποκτήσανε πολιτικό κόμμα που μας κυβέρνησε μάλιστα επί οκτώ χρόνια, εφημερίδες με την άβλια όψη του περιεχομένου τους γίναν ποδοσφαιρικοί παράγοντες, κάτοικοι φυλακών που εναλλάσσονται με τα υπουργικά γραφεία σε μια συνεχή πρωτοφανή εξάρτηση, ώσπου τέλος γεννήθηκε ο ναός της Σύγχρονης Ελλάδος που

φιλοδοξεί να παραλάβει τα Ελγίνεα και τους Ολυμπιακούς του '96, ο γιάλινος πύργος Διογένη Παλλάς, ο ναός της Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Καθώς αντιλαμβάνεσθε η «Ελληνική αποκριά» είναι γέννημα μιας περιθωριακής ευαισθησίας που έμελλε να σφραγίσει τον τόπο εδώ και 40 χρόνια, σε πείσμα των κρατούντων και των εμπόρων.

Και πρώτα η εισαγωγή

Ο Μεγάλος Χορός με το θέμα του «Ανδρέα Ζέππου»

Ο εξαίσιος Ερωτικός Χορός με το Ξέσπασμά του

Το Ντιβερτιμέντο

Το Γαϊτανάκι

Το «Αλογάκι», η «Γκαμήλα» μες στην οποία υπάρχει το υπέροχο θέμα του σαξόφωνου που το έκλεψα συνειδητά για να γράψω το τραγούδι μου «Το πέλαγο είναι βαθύ», πιστεύοντας όπως ο Στραβίνσκυ πως... «οι μεγάλοι κλέβουν ενώ οι μέτριοι μμούνται».

Ο Χορός της Κοπέλλας

και τέλος το φινάλε με τον υπέροχο και δύσκολο ρυθμό του σε 8/8

Οφείλω να ομολογήσω ότι κατέχομαι από ιδιαίτερη συγκίνηση που παρουσιάζω απόψε αυτό το έργο του Μίκη. Είναι ένα κομμάτι από τη ζωή μου.

Μάνος Χατζιδάκης

Στο πρόγραμμα Ορχήστρα των Χρωμάτων 4η Συναυλία Α Κύκλου με Διευθυντή ορχήστρας τον Μάνο Χατζιδάκη 27.3.90 στην Θεσσαλονίκη και στις 28.3.90 στην Αθήνα

Πρώτη Συμφωνία

Ο κ. Μίκης Θεοδωράκης είναι νέος συνθέτης με αληθινό, πηγαίο, δημιουργικό τάλαντο. Αυτό το διαπιστώσαμε αρκετές φορές παρακολουθώντας μερικές σημαντικές συνθέσεις του μικροτέρας ολκής, αλλά όπου πάντα αναπηδούσανε οπινθήρες μιας πραγματικής εμπνεύσεως και μελωδικής και ρυθμικής ιδιοτυπίας.

Η 1η του Συμφωνία που προχθές ο κ. Παρίδης και η Ορχήστρα παρουσίασαν στο αθηναϊκό Κοινό σε πρώτη εκτέλεση, είναι ένα έργο με πολύ μεγαλύτερες προοπτικές και αξιώσεις, από όσα γνωρίσαμε ως τώρα από το νέο αυτό συνθέτη.

Και πρέπει ευθύς αμέσως να αναγνωρίσουμε πως η 1η αυτή Συμφωνία είναι ένα έργο ο βέβαια δεν νομίζω πως είναι ακόμα ένα απόλυτα ολοκληρωμένο έργο και πως αποδίδει όλα όσα ζηπάει στην απόπειρα περικυλίσει στο αναλυτικό πρόγραμμα επεξηγηματική εισαγωγή του και τις σκέψεις που εκφράζει, όμως η Συμφωνία αυτή δείχνει πως ο συνθέτης έχει όχι μόνο τα τεχνικά εφόδια αλλά και την ψυχική ανάταση, τη διάνοηση και την καρδιά που μπορεί να ξανοιχθεί και να τραγουδήσει, φυσικά και αβίαστα, έτσι που να συγκινήσει πραγματικά τον ακροατή. Και το τραγούδι που τραγουδάει ο κ. Θεοδωράκης είναι πάντα σχεδόν βγαλμένο από τους μελωδικούς θησαυρούς της ελληνικής λαϊκής μουσικής κι αυτό είναι κατά την ατομική μου γνώμη εξαιρετικά ευχάριστο, πολυτιμο θα έλεγα και του εύχομαι να μην επηρεασθεί από τα μιάσματα της Δωδεκάφθογγης ή της

Ηλεκτροκονκρετικής μουσικής, που εκεί κάτω στο Παρίσι που βρισκεται ασφαλώς θα τον τριγυρίζει.

Τώρα αν η σύθεσίς του δείχνει πως μελέτησε αρκετά το Σοστάκοβιτς και τους παλαιότερους Ρώσους εθνικιστάς αυτό δεν νομίζω πως πρέπει να καταλογοισθῆ και τόσο πολύ στο παθητικό του και πιστεύω πως με τον καιρό και την καλλιτεχνική ωριμότητα, η προσωπικότητάς του νέου συνθέτου θα βρῆ το δρόμο της, το δρόμο που θα τον φέρῃ στις ατάτητες κορφές του Ψηλορείτη, της περήφανης και δυναμικής πατρίδος του.

Μανώλης Καλομοίρης, Έθνος, 18.11.1955

Ill met by moonlight

Γιατί ζήτησα από τον Μίκη μουσική για τον Κράυτε

Ο Μίκης (Θεοδωράκης) έφτασε ακτινοβολώντας, σαν να περίμενε να βρει παγίδες καπιταλιστών σε κάθε γωνιά, είχε όμως ανατραφεί σαν Κρητικός και οι Κρητικοί περμιένουν να πέσουν σε παγίδα σε κάθε γωνιά.

Υπογράψαμε μαζί του συμβόλαιο και του δώσαμε προκαταβολή και μας ξεκαθάρισε πως, εκτός από τα πολύ αναγκαία της καθημερινής ζωής, τα χρήματα θα πήγαιναν στην «Ένωση» (σ.σ. εννοεί την Ένωση Ελλάδας-Κύπρου), την ελληνική επαναστατική κίνηση που είχε αρχίσει να τραντάζει νησιά, όπως η Κρήτη και η Κύπρος. Γνώριζε τον Πάτριμ Λι Φέρομορ και τον θεωρούσε παρείσακτο. «Κι εμείς γι' αυτόν είμαστε παρείσακτοι», γράφει ο Άγγλος σκηνοθέτης του κινηματογράφου Μάικλ Πάουελ, στο βιβλίο του «Η ταινία του ενός εκατομμυρίου δολαρίων», που δυο χρόνια μετά το θάνατό του, κυκλοφορεί αυτές τις μέρες στο Λονδίνο. Αποσπάσματα απ' το βιβλίο προδημοσίευσε, ήδη, η εφημερίδα «Γκάρντιαν»...

«Η μουσική πρέπει να παίζει σημαντικό ρόλο στην ταινία», συνεχίζει ο Πάουελ. «Δεν πρέπει να είναι μτανγκ, μτανγκ, μτανγκ», ανέφερε ο Πάουελ στον Πρέσμπουργκερ. «Χρειάζομαστε έναν Έλληνα συνθέτη». Και σημειώνει: «Η πρώτη επαφή έγινε με την ελληνική προεβία, που στην αρχή δεν μας πίστευαν, ύστερα ενθουσιάστηκαν». «Υπάρχει ένας Έλληνας σπουδαστής της μουσικής στο Παρίσι. Θα το εξετάσουμε για σας». Η προεβία του Παρισίου ήταν ακόμη πιο ενθουσιώδης. «Κέρδισε ένα βραβείο στη Μόσχα πέτσι. Θεοδωράκης - Μίκης Θεοδωράκης». «Μπορείτε να μας στείλετε μερικές μαγνητοταινίες;» Μας έστειλαν. Τις ακούσαμε. Ήταν όλες δημοτικοί σκοποί, έξαλλοι, μεθυστικοί σκοποί, εμφατήρια, επαναστατικά θέματα και μπαλάντες. Μίλησα με το Παρίσι. «Δεν έχει πιο σοβαρή μουσική; Δεν έχει καμιά συμφωνία;»

Την επόμενη μέρα, τηλεφώνησα. «Ναι, έχει μια συμφωνία που κέρδισε το βραβείο στη Μόσχα. Θα σας στείλουμε μαγνητοταινία. Είναι μόλις 24 χρονών, ξέρετε». Η συμφωνία έφτασε και την παίξαμε. Ήταν άγρια, δημαγωγική, δραστήρια, πατριωτική και είχε μια δόση ιδιοφνίας, όπως αριβός και ο δημιουργός της. «Δώστε του βίζα και στείλτε τον σε μας».

Τελικά, η ταινία γυρίστηκε στα βουνά ανάμεσα στη Γαλλία και την Ιταλία γιατί, στο μεταξύ, η ελληνική κυβέρνηση «αποφάσισε πως το να γυριστεί η ταινία στην Κρήτη θα ήταν πράξη προκλητική και δεν μας δίνουν τις απαραίτητες άδειες για να μεταφέρουμε εκεί το κινηματογραφικό συνεργείο [...]»

Michael Powell, Από το βιβλίο Η ταινία του 1 εκατ. δολαρίων
Αναδημοσίευση στην Ελευθεροτυπία, 14.8.1992

Σουίτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα

Τα... καμώματα του Μίκη με την Κρατική Ορχήστρα

Βρίσκομαι σε πραγματική αδυναμία να μιλήσω για την "αποσύνθεσή" του που φιλοδοξεί να τιλοφορεείται "Σουίτα αρ. 1 για πιάνο και ορχήστρα".

Ένα αλαμπουρνέζικο κατασκευάσμα, σε πέντε μάλιστα μέρη, γνήσιο δείγμα της ξεπεσμένης νοοτροπίας των δωδεκαφρονιστών, επεσήμανε πανηγυρικά την οριστική

προσχώρηση του νέου στην ομάδα των εχθρών της Θείας Τέχνης. Κι όσο σκέπτομαι πως κάποτε τον ξεπροβόδωνα με τόσες ελπίδες! Κρίμα στο ταλέντο του.

Κύριο χαρακτηριστικό της "Σουίτας αρ. 1" - ο Θεός να βάλει το χέρι του, προετοιμάζει, λέει ο ίδιος, μια σειρά από τέτοιες- είναι η στειρότητα των μουσικών ιδεών του κατασκευαστή. Ούτε μια γραμμική μελωδική, να ούτε και φόρμα αρχιτεκτονική υπάρχει εκεί μέσα. Ένα μουσικό από κομμάτια γνωστών ξένων συνθετών ριγμένα άταχτα μέσα σ' ένα καβουρντιστήρι δεν κάνουν μουσική σύνθεση.

Ματαιοπονώ όμως. Γι' αυτούς που μπήκαν στο βαθύ νόημα του απύθμενου καζανιού της μοντέρνας μουσικής αληθείας και χειροκρότησαν μανιασμένα, η γνώμη μου δεν θάχει ασφαλώς καμιά αξία, αφού σε τελευταία ανάλυση θα πρέπει τώρα στα γεράματα να διδάχτω απ' αυτούς τα μουσικά της μοντέρνας ... θορυβοποιάς.

Κατατάσσω τον εαυτό μου στη βοήθη εκείνη μάζα των ακροατών που δεν τόλμησαν να κινηθούν απ' τη θέση τους μπρος στο ακαταλαβίστικο αρόαμα και είχομαι: μη χειρότερα.

Μόνο δυό λόγια ακόμη για τον Θεοδοράκη. Θάβηλα πολύ να γνωρίσω τον δάσκαλο που τον έμπασε στα μουσικά της λατρείας του νεοβάρβαρου θεού του, εκεί στο Παρίσι και να του δείξω μ' όλη τη δύναμή μου τ' ανοιχτά δάχτυλα των δυο μου χεριών. Μα αν ο ίδιος από κεφαλιού του είναι υπεύθυνος γι' αυτή του την κατάντια, τότε τον συμβουλεύω ν' αφήσει τα Παρίσια κι αν απ' το ξέγνατο του Ψηλορείτη της όμορφης πατρίδας του δη πως οι ίδιες ιδέες του κατεβαίνουν στο κεφάλι, τότε δεν του μένει παρά ν' αλλάξει επάγγελμα. Και ξανάλεω: Κρίμα στο τόσο του ταλέντο!

Μάριος Βάρβογλης, Τα Νέα, 1.3.1957

[...] Δυστυχώς οι καλλιτεχνικοί συγχρωτισμοί του κ. Θεοδοράκη αρχίζουν να αποδίδουν πικρούς καπνούς. Καλώς ποιόν απειπειράθη να βγη από το δημοτικοφανές του παρελθόν για να ενταχθεί φυσιολογικά σε πιο συγχρονισμένη κάποια αισθητική από τις διάφορες που προς το παρόν δίνουν την εντύπωση τεχνητής επικρατήσεως. Δεν υπάρχει λόγος να εγερθεί αντίρρηση επί του σημείου. Ο καλή τη πίστει καλλιτέχνης πρέπει ν' ακολουθή την αισθητική που πληρότερα από κάθε άλλη ικανοποιεί τις αξιώσεις των ψυχικών του οργασμών. Αλλ' ο κ. Θεοδοράκης, με τη Σουίτα αρ. 1 μας δίνει την θετική εντύπωση ότι έπεσε στο κενό. Η θορυβώδης, καταθλιπτική και κενή πάσης μουσικής παρτιτούρα του, παρά την αφοσιωμένη και έκαλλη επίδοσή του κ. Παρίδη και τον υπό τις διαταγές του κορυφεντιώντων εκτελεστών της ορχήστρας, δεν μας μεταδίδει μήνυμα αξιο και της ελαχίστης προσοχής. Θυμύλλα, συντριμμα, ροκανίδια αδέξια συμφυρόμενα μέσα σε δίνη ορχηστρικής αλληλοεξουστρέσεως, προσεχόμενα από παρερμηνεία έργων ως "Το χρίσμα της Ανοιξέως" του Στραβίνσκυ, το "Πετρούσκα" του ίδιου, ποικιλόμορο εδώ κι εκεί με δωδεκαφθογγικές παραλλαγές, ολότελα ξεκρέμαστες, φυσικά τω λόγω, μέσα στο σαοφραντικό πανδακμύριο. Ο τεχνητός προτογονισμός της σημερινής μόδας, που με πάθος καλλιεργείται σε μερικά υπερπολιτισμένα μουσικά κέντρα, φαίνεται επί πλέον ότι εξάρθρωσε στο πνεύμα του κ. Θεοδοράκη κάθε έννοια προελεύσεως και κατευθύνσεως της τέχνης. Θέλωμε να ελπίζουμε ότι το ολίθημαρ θα μείνη μεμονωμένο και πρόσκαιρο. Η πιο συμπαθής κριτική στέκεται ανίσχυρη να συλλάβη και να αξιοποιήση το κενό, το ανύπαρκτο. Η θλιβερότερη τέλος πλευρά της υποθέσεως έγκειται στο ότι όλη αυτή η δίβη "προτοπορωσική" εξέδρησις ηρεί τραγικά παροχημένη. Θα εγράφαμε κομικά ξεπερασμένη, αν δεν επρόκειτο περί νέου συνθέτη, στον οποίο θετικές είχαμε αναθέσει ελπίδες.

Πέτρος Πετρίδης, Το Βήμα, 2.3.1957

Σονατίναγια βιολί και πιάνο

[...] Η "Σονατίνα" του κ. Μ. Θεοδοράκη συνδυάζει με σφρίγος και φαντασία τα ρυθμικά "Οστινάτα" της μοντέρνας τεχνοκρατίας με κρητικοφανή μελωδικά και ρυθμικά κνίτταρα, που με την στροβιλιζούσα πανταχού παρουσία τους, ζωογονούν το μικρό τούτο έργο.

Πέτρος Πετρίδης, Το Βήμα, 22.5.1958

[...] Η "Σονατίνα" για βιολί και πιάνο του Μ. Θεοδωράκη είναι ένα έργο όλο ζωτικότητα, όπου η μια μουσική έμπνευση διαδέχεται την άλλη. Η κρητική, ρυθμική και εκφραστική ποιικιλία (άλλοτε το βιολί μοιάζει με λαϊκή "λίρα" κι άλλοτε με φλογέρα βοσκού) δίδουν ένα εξαιρετο γόητρο στο καλογραμμένο έργο, που με την τέλεια συνοχή και τον εκφραστικό και κρητικό πλούτο των δύο εμνηνευτών, βρήκε μια αντάξιά του απόδοση.

Λίλυ Σπέρερ-Δράκου, Αθηναϊκή, 24.5.58

Δεύτερη Σουίτα για ορχήστρα

[...] Η ως άνω δεύτερη σουίτα του κ. Θεοδωράκη περιέχει πολλά αξιόλογα μουσικά στοιχεία αν όχι ουσίας τουλάχιστον συνθετικής συμπαραστάσεως. Διαρκώς και με έντεχνα αρμονικά και ορχηστρικά μέσα εκκολάπτονται ατμοσφαιρικές συνθήρες ευνοϊκές, προκλητικές για την εμφάνιση αντιληπτών θεμάτων, μελωδιών. Αλλά εμφανίζονται αντ' αυτών κίτταρα αποσπασματικά, ρυθμικές κι αρμονικές αναμνήσεις από τον "Πετρούσκα" κι από το "Χρίσμα της Ανοίξεως" του Στραβίνσκυ, με περιοδικές εμπειρίες υποκλίσεις στο δωδεκάφθογγο γλωσσικό ιδίωμα. Το όλο έργο μαρτυρεί συνθετικό στάδιο αναζητήσεων, προσπαθειών για δημιουργία ενός προσωπικού ύφους. Ευχόμεθα να σταθή γόνιμο μεν, αλλ' όσο το δυνατό συντομότερο το μεταβατικό αυτό στάδιο.

Πέτρος Πετρίδης, Το Βήμα, 30.7.1958

[...] Όλα όσα μας λέει ο Θεοδωράκης δείχνουν την πρόθεσή του να μας δώσει ένα κομμάτι ελληνικής μουσικής. Με δυο λόγια έχω να του πω, πως δεν ακούω ούτε τα Ελληνικά δημοτικά θέματα, ούτε τα μεγάλα λόγια για να βαφτίσουν στην ελληνική ορθοδοξία τη σύνθεσή του. Φορτωμένα με ξενόμορφες τεχνικές και με γνωστά ορχηστρικά εφέτα του Στραβίνσκυ, του Σάινμπεργκ κ.ά. τα δημοτικά θέματα τρέπονται στο τέλος σε άσπλη φηγή. Παρ' όλ' αυτά το ακροατήριο επευφήμησε ζωηρά την ελληνική δημιουργία, δοσμένη με αγάπη από τον αρχμουσικό, ίσως με την ελπίδα μιας μελλοντικής ελληνικότερης προσφοράς του Θεοδωράκη.

Μάριος Βάρβογλης, Τα Νέα, 1.8.1958

[...] Έργο τολμηρό στα εκφραστικά του μέσα - χρησιμοποιεί και την δωδεκάφθογη τεχνική - είναι φυσικό να μην κερδίξη με την πρώτη ακρόαση μια "πλατειά αναγνώριση". Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι δεν έχει κι ενδιαφέρον. Απεναντίας πολλές σελίδες του, ιδιαίτερα στις τρεις πρώτες πασακάλιες, έχουν μια εσωτερική δύναμη, είναι σεβές στη φόρμα του κι υποβύθλιον, χωρίς να χάνουν τίποτα από την καθαρά μουσική τους αξία τον "ηρωικό θάνατο" - περιεχόμενο ολοκλήρου της Δεύτερας Σουίτας όπως μας πληροφορεί ο συνθέτης στο πρόγραμμα της συναλίας.

Ανολοκλήρωτο μουσικά στην εσωτερική του εξέλιξη, νομίζουμε ότι παραμένει το "Ντιβερτιμέντο" (η τέταρτη πασακάλια). Ενώ οι δύο τελευταίες πασακάλιες ξαναδίνουν στη Σουίτα, ιδιαίτερα με το θεαμαίο Μοιρολόγι, το αρχικό της ύφος.

Από την τεχνική του έργου, που είναι φυσικό να έχει δεχτή την επίδραση των σημερινών μεγάλων, νομίζουμε ότι πρέπει να σταματήσουμε στον ορθό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης το δημοτικό μοτίβο: Χωρίς καμιά υποχώρηση απέναντι στην ηθογραφική του γοητεία, εμπνέεται από τα βαθύτερα χαρακτηριστικά του.

Φοίβος Ανογειανάζης, Έθνος, 1.8.1958

Οιδίπους Τύραννος

[...] Το κύριο ενδιαφέρον του προχθεσινού προγράμματος ήταν συγκεντρωμένο στη νέα σύνθεση, που έστειλεν από το Παρίσι ο κ. Μ. Θεοδοράκης. Φέρει τον τίτλο "Οιδίπους Τύραννος". Ωδή για ορχήστρα εγχόρδων. Η πρώτη φέρελπις διαπίστωση, μας πείθει ότι ο συνθέτης, δέπτα στις επιδόσεις του σε κινηματογραφικές ταινίες, σε μελλάτια, δεν παραλείπει να διευρύνει τον δημιουργικό του ορίζοντα με γενναία και αξιόπεινη εργασία προς την κατεύθυνση της βαθύτερης, σοβαρότερης συνθέσεως. Στην Ωδή που ακουσαμε προχθές, ο συνθέτης απαρνείται τα πολλαπλά μέσα της μεγάλης ορχήστρας, μέσα τα οποία κάπου-κάπου διεικονούν τον βιαστικό μουσουργό να αναπληρώνη πολλά κενά της νοηλούς εμπνεύσεως με φανταχτερά εικόλια κόλπα της ενορχηστρώσεως. Συγγραφή έργου για συγκρότημα εγχόρδων, από κοιναρέτιο μέχρι πλήρους εγχόρδης φάλαγγος, αποτέλει την λυδία λίθο της σοβαρότερης συνθέσεως. Το ύψος της ως άνω ωδής αναπαίεται γνές, σφβαρόν, με συγκεντρωμένη δραματική ένταση, οι μελωδικές φράσεις ανελίσσονται δίχως εξεζητημένες ψυχικές ή άλλες "απαθήσεις". Η αρμονική και πολικφωνική γλώσσα, που με σταθερήν εξέλιξη διαρθρώνει ο κ. Θεοδοράκης, πρέι εμποτισμένη στους τρόπους και δη στους βυζαντινούς, εμφανίζεται κατά βάση σφριγηλά διατονική, ενώ οι ωχρές αλλότριες θεματικές απηγήσεις περιορίζονται στο ελάχιστο και μαρτυρούν ότι ο συνθέτης δεν απέχει πολύ από την τελεία του απαύλαγη από ξενικές επιρροές. Άξιος θεομάν συγχαρητήριον ο μέστρος κ. Παριδής και η Κρατική για την εμπνευμένη και άρτια εκτέλεση της νέας αυτής Ελληνικής συνθέσεως.

Πέτρος Πετρίδης, Το Βήμα, 10.12.1958

Φοίνισσαι

[...] Ο Χορός μένει πάντα το "κλειδί" κάθε τραγικής ερμηνείας. Εφέτος ο Αλ. Μινωτής είχε πολύτιμο σημεπαστάδι τη μουσική του Μίκη Θεοδοράκη, θαυμάσια τόσο στα μοτίβα της (πότε ελληνικά και πότε "βαββαρίζοντα", αφού ο χορός είναι εδώ βαββαριώδης), όσο και στην τοποθέτησή της. Ο "πληρωρισμός" της άλλωστε είναι και θεωρητικά δικαιολογημένος, αφού ξέρουμε πόσο καιρομόλο έπαιξε η μουσική στις τραγικές παραστάσεις. Με βάση τη μουσική αυτή ο Μινωτής "νεοτερίζει" τώρα, παρουσιάζοντας τα χορικά με συνδυασμό τραγουδιού κι απαγγελίας. "Τρόπος" και πάλι θεωρητικά σωστός. Το σπουδαιότερο όμως είναι, πως το αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού είναι και αισθητικά και θεατρικά ικανοποιητικό. Η ατομική κι η ομαδική απαγγελία, η εναλλαγή τραγουδιού και γυμνίου λόγου, η διασταύρωση και των δύο, μαζί με την κίνηση (που τη σύνθεσαν ο Μινωτής κι η Μ. Χορός) έωσαν στο χορό μια υπόσταση, "μελωδική" και δραματική μαζί, που πρέπει να καταγραφεί ανάμεσα στις πιο σημαντικές πραγματοποιήσεις του "νεοελληνικού αρχαίου δράματος".

Μάριος Πλαωρίτης, Ελευθερία, 21.6.1960

[...] Η αναγκαιότητά μου στα μουσικά δε μ'εμποδίζει να πω κάτι για πον για την ισορροπία της παραστάσεως νομίζω πως είχε μεγάλη σημασία: ότι η μουσική του Μίκη Θεοδοράκη έχει τη μαγνητική δύναμη να αποσπά τελείως τον θεατή από τους δαιδάλους της δραματικής πράξεως και από τις τραχίες εκτάσεις των επικών αφηγήσεων και να κρατήσει την προσοχή του μετέωρη, σαν τη βυζαντινή θρησκευτική μουσική, έξω από την "πολύμοχθη" δράση.

Αλ. Διαμαντόπουλος, Το Βήμα, 21.6.1960

[...] Συνεκτικό, αν επιτρέπεται η λέξη, μεταξύ τους δεσμό αποτέλεσε η μουσική του Μίκη Θεοδοράκη. Κρίμα που δεν καλούνται στις παραστάσεις αρχαίου δράματος και οι μουσικοκριτικοί, μια που η μουσική ήταν και είναι κύριο στοιχείο του. Ας επιτραπεί γι' αυτό σ' ένα μη ειδικό να πει απλά, πόσο του άρεσε. Την άκουσε να ξετυλίγεται απ' την αρχή ως το τέλος σε μια και την αυτή λεπτή και μελωδική γραμμή. Και γραμμή ελληνική. Με εννοιαπαιμένους μέσα της σκοπούς και ρυθμούς δημοτικών τραγουδιών. Χωρίς καμμίαν αντίφαση προς τον αρχαίο λόγο. Σε πλήρη συνάρτηση μαζί του. Όποιος δέχεται, όπως υποστηρίζει κι ο Γεράσιμος Σταταλάς, ότι η αρχαία χρονική στιχογραφία βρίσκει τη

συνεχιά της στην τονική λαϊκή ποίηση κι ότι οι σύγχρονες λαϊκές μελωδίες έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαία μελική, δε μπορεί παρά να βρει στη μουσική αυτή του Θεοδωράκη, έμπροσθη επικύρωση για την άποψή του.

Μπάμπης Δ. Κλάρας, Βραδυνή, 2.8.1961

Ερασιτές του Τερούελ

Τι ήταν εκείνοι που επιδόξατε με αυτό το μπαλέτο, ρωτάμε τη Λουντμίλα Τσερίνα.

- Οι «Ερασιτές του Τερούελ» ήταν μια προσπάθεια να βρω μια καινούργια γλώσσα καλλιτεχνικής έκφρασης, η προσπάθεια για τη δημιουργία ενός «ολικού θεάτρου» που θα αναχώνευε όλα τα εφρασιτικά στοιχεία, το χορό, το ρυθμό, το λόγο, τα χορικά, τη μουσική, ακόμα και θεοίβους.

- Και τι σας ώθησε στις νέες αναζητήσεις σας;

- Χορεύω από 15 χρονών. Έχω πια εξαντλήσει όλες τις συγχινήσεις που μπορεί να μου δώσει ο παραδοσιακός χορός. Έχω χορέψει όλο το κλασικό ρεπερτόριο. Όμως χρειάζεται να πάμε πιο πέρα. Γι' αυτό αναζητώ καινούργια πράγματα, καινούργιες λύσεις.

- Η απομάκρυνση των «Ερασιτών του Τερούελ» από τον κλασικό χορό είναι ολοκληρωτική;

- Βεβαίως ο χορός εδώ δεν είναι πια ο κλασικός, όμως απ' αυτόν ξεκινάει. Όπως σήμερα ο κόσμος είναι αλλαγμένος έτσι έχει αλλάξει πια και το μάτι μας, ο τρόπος που βλέπουμε τα πράγματα και συνεπώς έτσι πρέπει να είναι αλλαγμένη και η οπτική του καλλιτέχνη. Αυτή την αλλαγή ακριβώς εξέφρασε ο Σπάρηνμπλε για τη χορογραφία του.

Για τη χορογραφία όμως ως σας μιλήσει καλύτερα ο Σπάρηνμπλε.

- Με το μπαλέτο αυτό, μας λέει ο νεώτατος Γιουγκοσλάβος χορογράφος και χορευτής, προσπάθησα για πρώτη φορά να συνδέσω συνθετικά όλες τις εποχές, ξεκινώντας από τον κλασικό χορό. Το στυλ προσπάθησα να είναι καινούργιο, χωρίς όμως να παύει να είναι χορός. Όπως π.χ. στη ζωγραφική, όπου τα θέματα μένουν σχεδόν τα ίδια, αλλά κάθε εποχή ανακάνει το όραμά της και κατά συνέπεια τα εφρασιτικά της μέσα.

- Πάντως, η χορογραφία είναι πολύ ακιτηρή, παρατηρεί ο σκηνοθέτης Ρουλιώ. Κατά κανένα τρόπο δεν πρόκειται για εφρασιτικό χορό ή για ρυθμική γυμναστική...

- Και σας σε σκηνοθέτης πώς είδατε τους «Ερασιτές του Τερούελ»; τον ρωτάμε. Άλλωστε είναι απ' τις ελάχιστες φορές που ο σκηνοθέτης διαχωρίζεται από το χορογράφο και θα πρέπει, νομίζουμε, να αντιμετωπίσετε ιδιαίτερα προβλήματα.

- Βεβαίως και περισσότερο γιατί αυτός ο διαχωρισμός δεν είναι κάτι το μηχανικό, αλλά προέκυψε απ' τα νέα εφρασιτικά στοιχεία του μπαλέτου. Για πρώτη φορά στους «Ερασιτές του Τερούελ» ο χορός, ο λόγος, η μουσική έπρεπε να «παντρευτούν» και να αποτελέσουν μια οργανική ενότητα. Εδώ βρισκόταν το κύριο πρόβλημα που έπρεπε να λύσω.

- Και κατά τις σας βοήθησε η εισαγωγή του λόγου; Ο χορός δεν επαρκούσε;

- Να σας πω. Ο χορός στο μπαλέτο είναι στενά συνδεδεμένος με τα ανθρώπινα συναίσθηματα. Κι αυτό ακριβώς προσπάθησα να κάνω εδώ: τα συναίσθηματα, οι χαρακτήρες, οι καταστάσεις να εφραστούν μέσω του χορού. Όμως, ο χορός δεν μπορεί να εφρασει ΟΛΑ τα συναίσθηματα, ΟΛΕΣ τις καταστάσεις. Γι' αυτό προστρέξαμε στο λόγο. Το ίδιο με τη σειρά του συμβαίνει και με το λόγο, όπως και με τη μουσική. Έτσι χρησιμοποιούμε το κάθε εφρασιτικό μέσο όχι σαν στοιχείο διακόσμησης ή σχολιασμού, αλλά για να αποδώσουμε ό,τι αποκλειστικά και μόνο απ' αυτό το μέσο μπορεί να εφραστεί. Ο στόχος μας ήταν να δώσουμε ένα «ολικό θέαμα», όπως το χαρακτήρισε και η κριτική.

- Τελικά αυτό το «ολικό θέαμα» ή «ολικό θέατρο», όπως το είτε η κ. Τσερίνα, το βλέπετε ικανό να πάρει τις διαστάσεις ενός καινούργιου είδους;

- Ίσως. Το βέβαιο είναι πως αποτελεί μια δυσκολώτατη σύνθεση. Νομίζω πως ο καλύτερος τρόπος να γεννηθεί ένα τέτοιο έργο είναι να το συλλάβει σαν τέτοιο συνθετικά ένας ποιητής με μια βίαιη φύση και δημιουργική φαντασία, ένας άνθρωπος σαν τον Χεμινγκουάι, ως πούμε. Κατόπιν οι ειδικοί καλλιτέχνες θα το επεξεργαστούν και θα το ανεβάσουν στη σκηνή.

- Και πώς για ένα τόσο σημαντικό ξεκίνημα διαλέξατε ανάμεσα στους τόσοι προικισμένους συνθέτες του Παρισιού το Μίση Θεοδωράκη; ρωτάμε τώρα την Τσερίνα.

- Μα ο Θεοδωράκης δεν είναι απλώς ένας νέος καλός μουσικός. Είναι ένας από τους πιο μεγάλους συνθέτες σήμερα του Παρισιού. Λατρεύω τη μουσική του Θεοδωράκη. Έχει μια

αισθηματικότητα και ροή που συνεταίρει. Τη γνωριμία του θα τη χρωστάω πάντα στην καλή μοίρα. Πραγματικά γι' αυτό το μεταλλέτο είχα την τρομερή τύχη να βρω τρεις σπάνιους συνεργάτες.

- Και πώς δουλέψατε τη μουσική των «Ερασιτών»; ρωτάμε τώρα το Θεοδωράκη.

- Για τους «Ερασιτές του Τερουέλ» έχω γράψει τρεις διαδοχικές συνθέσεις. Ο Ισπανός ποιητής Εσκομπάρο είχε γράψει με βάση το γνωστό θρύλο ένα ρομαντικό μεταλλέτο. Ο Πάουελ ο Άγγλος κινηματογραφικός παραγωγός, που έχει γυρίσει τα «Κόκκινα παπούτσια» και τα «Παραμύθια του Όφμαν», θέλησε να το γυρίσει κι αυτό μαζί με το «Μάνο Έρωτα» του Ντε Φάλλια. Μου ανέθεσε να γράψω τη μουσική κι έτσι δημιουργήθηκε η πρώτη μορφή που είχε ρομαντικό χαρακτήρα.

- Η ταινία γυρίστηκε;

- Ναι είναι το φιλμ «Honeymoon», όπου παίζουν η Λουντιμίλα Τσερίνα και ο Ισπανός χορευτής Αντόνιο. Κατόπιν η Τσερίνα θέλησε να το χορέψει στη σκηνή. Έτσι ανέπτυξε την πρώτη μορφή σε μια δεύτερη. Αυτό το μεταλλέτο επρόκειτο να το χορογραφήσει ο Σκμπίν, της Όπερας του Παρισιού. Τότε ακριβώς συνάντησε η Λουντιμίλα Τσερίνα το Ρεϊμόν Ρουλιώ κι αποφάσισαν να κάνουν τους πειραματισμούς που ξέρετε, να απαλλάξουν το μεταλλέτο από το ρομαντικό του χαρακτήρα και να το βάλουν σε σύγχρονο πλαίσιο.

Ανταπόκριση Τίτιος Πατρίκιος, Γενάρης 1961

Επιτάφιος

[...] Γιατί ο Θεοδωράκης είναι τόσο νέος, βρίσκεται στο πρώτο του ξεκίνημα, στο ξεπέταγμά του και το ένα του έργο αναίρει το άλλο. Είναι ένας Στραβίνσκι, θα λέγαμε. Για το λόγο αυτό δεν μπορούμε ακόμα να τοποθετήσουμε το έργο του. Όμως με την ευκαιρία της πρόσφατης έκδοσης δίσκων του, την εκτέλεση της 2ης Σουίτας του στο Φεστιβάλ Αθηνών, την εκτέλεση έργων του στο Παρίσι και στο Λονδίνο, αξίζει να τον γιορτάσουμε.

Φοίβος Ανωγειανάκης, Αυγή, 6.10.1960

(Ομιλία στην αίθουσα "Ελευθερίου Βενιζέλου" σε τιμητική εκδήλωση για τον Μίκη Θεοδωράκη, που διοργανώσε ο Σύλλογος Κρητών Σπουδαστών)

[...] Με τον Θεοδωράκη γνωριζόμαστε από παιδιά. Μαζί ακούσαμε τα πρώτα λαϊκά μοτίβα, μαζί ενθουσιαστήκαμε, μαζί απογοητευτήκαμε. Παρ' όλους όμως τους διαφορετικούς δρόμους που πήραμε, μπορεί ο ένας να σιγνάει τον άλλο. Η σειρά των λαϊκών τραγουδιών, που εκδόθηκε τώρα του Θεοδωράκη είναι υπόδειγμα λαϊκού τραγουδιού με την πλατύτερη έννοια. Οι δυο εκδόσεις του "Επιτάφιου" διαφέρουν. Η μία με τη Νάνα Μούσχουρη έχει λυρικό χαρακτήρα χωρίς να χάνει τη λαϊκότητά της. Η άλλη έχει λαϊκή μουσική, μεταχειρίζεται βασικά τα μπουζούκια και τραγουδάει ο Μπιθιώτικος. Το θαυμάσιο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου "Επιτάφιος", γνωστό σε όλους, έγινε μια σειρά τραγούδια, που δείχνουν ότι ο συνθέτης ξέρει να δώσει περισσότερα απ' όσα ένα τραγούδι. Εγώ αυτό το "περισσότερο" είδα και αυτό θέλησα να δώσω με την εκτέλεση από τη Νάνα Μούσχουρη. Για πρώτη φορά έχουμε συνθέτη, που βασίζεται απόλυτα στη λαϊκή μουσική. Με πολύ απλές μελωδίες καταφέρνει να ολοκληρώσει το τεράστιο θέμα του "Επιτάφιου". Κάτω από τη μελωδία υπάρχει το υπέροχο ποίημα του Ρίτσου, που τη σημασία του δεν μπορεί να τη συνλλάβει κανείς έξω από τον τόπο αυτό. Ο Θεοδωράκης έχει βαθιές ρίζες και η θητεία του στη σοβαρή μουσική του έδωσε τη δυνατότητα να εκφράσει με λιτά μέσα πολλά πράγματα. Ο Θεοδωράκης μας έδωσε επίσης τη θαυμάσια "Μυστιά", τη "Δραπέτσωνα" και το "Μάνο μου και Παναγιά" σε στίχους Λειβαδίτη. Εύχομαι να συνεχίσει να είναι πάντα το ίδιο ζωντανός και αληθινός όπως ως τώρα.

Μάνος Χατζιδάκις, Αυγή, 6.10.1960

(Ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του Μίκη Θεοδωράκη στην αίθουσα "Ελευθερίου Βενιζέλου")

[...] Μια ερευνητική ματιά στην παρτισιόν με τις μελωδίες των τραγουδιών, το άκουσμα των δίσκων με τη Νάνα Μούσχουρη και η αντιπαράβολή αυτών με τους δίσκους της "Κολούμπια": φανερώνει μια αισθητή και ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στις δύο γραμμοφωνικές εγγραφές. Στο πρώτο έχουμε την απλή, απέρριπτη, πρωταρχική σύλληψη της μουσικής ιδέας που αποπνέει λιτότητα λαϊκού τραγουδιού και στο δεύτερο το συνειδητά εκζητημένο μουζουκοροκεμπέτικο ύψος, που όχι μόνο διαφοροποιεί και προσδίδει την αρχική μουσική ιδέα, αλλά -και αυτό είναι το χαρότερο- κ α τ α σ τ ο ρ ε φ ε ι το νόημα, τη δύναμη, το μεγαλείο, τη γοητεία μιας μνημειώδους ποιητικής δημιουργίας, όπως είναι ο "Επιτάφιος" του Ρίτσου [...]

Αντίθετα η εγγραφή στους δίσκους "Κολούμπια" παραποιεί ουσιαστικά και το ποιητικό κείμενο και τη μουσική σύλληψη, αγγίζοντας τα όρια της παρωδίας. Ο ίδιος ο συνθέτης εδώ παρουσιάζει ακατανότητα και απαράδεκτα πράγματα εν ονόματι της "λαϊκότητας". Η μουζουκοκεπενιά εκτρέπεται σε διάφορους αποσχεδιασμούς, εντέλει άσχετους με τη λιτή κρή της μελωδίας και το πνεύμα της ποίησης. Αντιαισθητικά γκλισσάντο και άλλα παρόμοια μουζουκουλικά τετάρτια συμπληρώνουν. (Ας θυμηθούμε τους αριστοτεχνικούς αποσχεδιασμούς που πετυχαίνουν οι λαϊκοί οργανοπαίχτες στο βιολί ή στο κλαρίνο πάνω στα δημοτικά μας τραγούδια, για να καταλάβουμε τη διαφορά). Η φωνή με το γνωστό "βαρύ ύψος", τη μεσόβραχνη, τη απηλαυδή, θα λέγαμε ηχητικότητα, το παρατεταμένο α...α...α... τραγουδάει τους στίχους. Τώρα αν αυτά τα λόγια είναι κατασκευασια του αποουδέποτε στιχοπλόκου ή ποιήτη του Γιάννη Ρίτσου, είναι αδύνατο να το καταλάβει και να το ξεχωρίσει κανείς. Το πιο πιθανό μάλιστα είναι να νομίσει ο ανίδεος ακροατής, ότι πρόκειται για τα συνηθισμένα λόγια κάποιου χασάτικου ή ζεϊμπέκου.

Β. Αρκαδιός, Αυγή, 8.10.1960

Τραγούδια

Από τον Σούμπερτ ως τον Μίκη Θεοδωράκη

Με την ευκαιρία του Φεστιβάλ Ελαφρού Τραγουδιού, όπου διακρίθηκε το πραγματικά ωραίο τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη, ενός από τους εξαιρετους νέους συνθέτες μας σοβαράς μουσικής, δεν θα ήταν καθόλου άσκοπο να υπενθυμίσουμε στους ενδιαφερομένους μια ασταίρευτη πηγή δημοφιλεστάτων τραγουδιών, που γέμισε έναν ολόκληρο αιώνα και που ολόδροσα φθάνει σ' εμάς ακόμα και μέχρι σήμερα: τον Φραντς Σούμπερτ.

Πρόκειται για ένα μοναδικό βέβαια φαινόμενο, γιατί σπεύδουμε απο την αρχή κιόλας να υπογραμμίσουμε, ότι ο μελωδικότατος αυτός Βιεννέζος μουσουργός έγραψε ούτε λίγο ούτε πολύ 603 χαριτωμένα, ευπρόστυα, γοητευτικά, αλλά και συναρπαστικά οποσοδήποτε όμως - όπως έδειξε η ιστορία της μουσικής - αξέχαστα τραγούδια.

Αυτά συνέβαιναν εδώ και 130 χρόνια. Για να γυρίσωμε τώρα στο Φεστιβάλ μας, επαναλαμβάνουμε ότι ο νικητής του Ιου βραβείου Μίκης Θεοδωράκης μας έχει δώσει δείγματα συμφωνικής μουσικής κ.ά. που τον τοποθετούν σε μια από τις πρώτες θέσεις της νέας ελληνικής μουσικής. Ας μη φαίνεται λοιπόν παράξενο στους λάτρεις της σοβαράς μουσικής ότι γράφει τώρα και λαϊκά τραγούδια (που τα διακρίνουν άλωποτε σχεδόν πάντα η έμπνευση, ο μελωδικός πλούτος και η έντεχνη ενορχήστρωση), γιατί ο μεγάλος Σούμπερτ και άλλοι κλασικοί μουσουργοί δεν θεωρούσαν υποτιμητικό γι' αυτούς να γράφουν και ευχάριστη, διασκεδαστική μουσική.

Λίλυ Σπέρερ-Δράκου, Αθηναϊκή, 7.7.1961

Επιφάνια

Ο Μίκης Θεοδωράκης μας χαρίζει μια νέα "Ξανθούλα": του Σεφέρη

Δεν είχε απιστηρά καλλιτεχνική ενότητα η προχθεσινή ανεπίσημη αποχαιρετισίτμια βραδιά που οργανώσαν οι φίλοι και συνεργάτες του κ. Μίκη Θεοδωράκη στην "Μυρτιά": Κρητικά δημοτικά τραγούδια και χοροί από τον δεξιότεχνη λαουτιέρη κ. Κουτσουρέλη και τρεις

θαυμαστούς βραχοφόρους, λαϊκά τραγούδια και χοροί από τον ακατάλυτο κ. Γρηγόρη Μπιθικώτη και δύο επαγγελματίες χορευτές, γνωστές και άγνωστες "επιτυχίες" από την δ. Τζένη Βάνου και δύο άλλες καλλιγράμμες τραγουδίστριες, παρουσίαση του βιβλίου του κ. Θεοδωράκη "Για την Ελληνική Μουσική", καθώς και του νέου κύκλου τραγουδιών του πάνω σε στίχους του Σεφέρη ... Είχε όμως η ίδια ετούτη βραδιά θέμα, ουκείτητα και στιγμές άδολης συγκίνησης, που μονάχα μια γνήσια καλλιτεχνική ιδιοφυΐα μπορεί να προκαλέσει - γνωρίζομαι όλα της απύλωνα προσωπικής ατμόσφαιρας που περιβάλλει κάθε φορά την παρουσία του κ. Θεοδωράκη.

Προλογίζοντας την πρώτη αυτή δημόσια εκτέλεση του κύκλου των "Επιφανιών", ο συνθέτης υπογράμμισε ότι οι εκτελεστές δεν ήταν ακόμη έτοιμοι παρά για την προγράφηση του έργου σε δίσκους. Σημείωσε ακόμα (ξεχνώντας τον "Επιτάφιο" του κ. Γιάννη Ρίτσου, τους "Αυτοτάτες" του αδελφού του κ. Γιάννη Θεοδωράκη, το " Έρως και Θάνατος" σε στίχους Μίμη Θεοδωράκη και Λορέντζου Μαβίλη - για να περιορισθώ σε προγραφημένες συνθέσεις του) ότι για πρώτη φορά εργάστηκε πάνω σε έτοιμους στίχους ενός ποιητή και ζήτησε από τους ακροατές του να εντείνουν την προσοχή τους στην πρώτη ακρόαση μιας σύνθεσης με φύση διαφορετική από τις γνώριμές τους.

Όσο μπορώ να κρίνω, τα "Επιφάνια" είναι ένας πραγματικός κ ύ κ λ ο ς τραγουδιών -πράγμα που αυτόματα τα διαφοροποιεί από την εξωτερική θεματογραφική ενότητα των σ ε ι ρ ώ ν "Αρχυτέλαος" και "Πολιτεία"- τουλάχιστον ισάξιος με τους κύκλους του "Επιταφίου" και των "Αυτοτακτών". Περιλαμβάνει ολόκληρη την " Αρνηση" (από την "Στροφή"), ένα μικρό απόσπασμα του "Επιφάνια 1937" και ολόκληρα τα " Άνη της Πέτρας" και "Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές" (από το "Τετράδιο Γυμνασμάτων"), που ίσως έχουν για κοινό ποιητικό τους θέμα τα αισθήματα ενός συντρόφου του Οδυσσέα, "παρά θιν' αλός".

Η «Άρνηση», μελοποιημένη σε ύφος νοσταλγικής καντάδας, δεν αποκλείεται να αναδειχθεί σε μια καινούρια «Ξανθούλα», αν κρίνει κανείς από την άμεση και αυθόρμητη συμμετοχή του κοινού στο προχθεσινό μιτζάρισμα. Επισημαίνω όμως μια βασική παρερμηνεία του ποιητικού νοήματος αντί "Με τί καρδιά, με τί πνοή τί πόθος και τί πάθος πήραμε τη ζωή μας λάθος κι αλλάξαμε ζωή", ο στίχος κλειδί τραγουδήθηκε και ασφαλώς θα τραγουδηθεί ανά τον κόσμο πήραμε τη ζωή μας λάθος.

Το "Κράτσα τη ζωή" μου που θεωρώ πως είναι το ωραιότερο τραγούδι του κύκλου και συνεπώς ένας από τους επιχέστερους τονισμούς ελληνικού ποιητικού λόγου, από όσους γνωρίζω είναι καθώς και το «Άνη της Πέτρας», γόνιμα υφασμένο στην κατασκευαστικότερη εσθλοασιατική μας μουσική, ενώ "Μέσα στις θαλασσινές σπηλιές" αντιήρθε δημιουργικά οι ρυθμοί των κρητικών χορών, ενδεχομένως συνδυασμένοι με καλέσματα ιωπαντικών Σειρήνων.

Ανεξάρτητα τώρα από την μουσική ενότητα, που μου φαίνεται να έχει τοίτη η σύνθεση του κ. Θεοδωράκη και από την πιο συζητήσιμη προσαρμογή των στίχων του Σεφέρη στη μουσική έκφραση του συνθέτη, νομίζω πως παραμένει ανοικτό το ερώτημα κατά πόσο η θέση των τραγουδιών αυτών στο σώμα της μουσικής τέχνης είναι σύμμετρη προς τη θέση που έχουν τα ποιήματα αυτά στο σώμα της ποιητικής τέχνης.

Η ερμηνεία του κ. Μπιθικώτη μας έδειξε για πολλοστή φορά, πως είναι ο αυθεντικότερος ερμηνευτής των φωνητικών συνθέσεων του κ. Θεοδωράκη. Βοηθημένα από την λιτή, μεστή γλώσσα του ποιητή, η οποία δεν ανάγκασε τον χαλκόστομο αυτόν τραγουδιστή να εκστομίσει κάτι ανάλογο προς εκείνο το άρμαγεγ με τα μάτια σου το φως της οικουμένης και καθοδηγημένα από το έμπειρο χέρι του συνθέτη, το άσφαλο αισθητήριο και η ουσιαστική ευφρία του κ. Μπιθικώτη βόηξαν όλους τους σωστούς τόνους της καρδιάς και της πνοής, του πόνου και του πάθους, τους οποίους απαιτούσε η εκτέλεση ελγός πολύτροπου, ευκίεσθου και στερεού έργου.

Ετσι, φεύγοντας ξανά για το Παρίσι, ο κ. Θεοδωράκης μας αφήνει μια νέα κατάκτηση του αγώνα του για το σπάσιμο των βιομηχανοποιημένων φραγμών που έχουμε υψώσει ανάμεσα στον έντεχο δημιουργό και την δημοκρατική λαϊκή ψυχή. Ενός αγώνα ευγενικού και παλληκαρίσιου πάνω σε έδαφος ολισθηρό, γεμάτο παγίδες, πειρασμούς και ζιζάνια, ο οποίος γι αυτό ακριβώς αξίζει τον θαυμασμό και την ευγνωμοσύνη μας, όχι χωρίς ή πονη ή πάνο, αλλά π έ ρ α από οποιαδήποτε έντιμη επιφύλαξη.

Αντιγόνη (μουσική μπαλέτου)

Πρόκειται για μια καλογραμμένη και με οξυτάτην εκαισθησίαν των σκηνηϊκών απαιτήσεων του είδους μουσική προς χορογράφου, άξια των ωραιότερων επιτευγμάτων ενός Μάρκο Κονσταντ, του συνθέτου που τόσο πολύτιμες υπηρεσίες έχει προσφέρει στον χορογράφο Ρολάν Πετί. Μ' αυτό το πρίσμα πρέπει να την εξετάσει ένας μουσικοκριτικός, ο οποίος σε διαφορετική περίπτωση θα είχε κάθε δικαίωμα να φανεί ανυπόφορος σε τούτο το γραφικό καιλειδοσκοπικό τεχνοτροπιών και αομνικών μέσων: Η "Αντιγόνη" είναι κατ' αρχήν μουσική μπαλέτου και εκεί κατά την έκφραση του Ντοστογιέφσκυ, "όλα επιτρέπονται" (κάποτε μάλιστα και επιβάλλονται) από τον χορογράφο, ο οποίος προτιμά να δουλεύη πάνω σε γνώριμα μουσικά υλικά.

Αν ο Μίκης Θεοδωράκης, για να δημιουργήση μιαν έντονη σκηνηϊκή ατμόσφαιρα, εκτός από τα "τετράχορδα" του, τους ελληνικούς επταμερείς ρυθμούς του και τις βυζαντινές μελωδίες του καταφεύγει στην γαλλική μεσαιωνική μελοποιία (Αντιγόνη και Λίμων), σε υπομνήσεις απο τον Ντε Φάλα, τον Σουστακόβιτς, τον Στραβίνσκυ ή τον Ρίχαρντ Στράους, αν πετάγεται από το πιο διάφανο "απονάλ" ιδίωμα στους πιο εύφωτον λυρισμούς των Ξυλίνων πνευστών του κατά το πιο πρότυπο του Μπραμς -ουδαίς φύγος. Το είδος της μουσικής επιτρέπει αυτές τις ανομοιομορφίες και τις δικαίωαι αισθητικά, ως εκ της παραδόσεώς του. (Στην ιστορία της μουσικής μπαλέτου, συνθέτες όπως ο Στραβίνσκυ ή ο Προκόφιευ δεν υπήρξαν παρά εξαιρέσεις).

Κι έπειτα όλα τούτα τα στοιχεία, ο Μίκης Θεοδωράκης φροντίζει να τα συνταιριάξη με μιαν ορχηστρική παλέτα πλούσια κι αισθησιακή. Η ορχήστρα της "Αντιγόνης" φαίνεται ν' αποτελεί μιαν επιστροφή στην ορχήστρα της "Ελληνικής Αποκριάς" του αλλά με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία γραφής και εκαισθησία στις απαιτήσεις ενός καλού γούστου.

Γιώργος Λεωτσάκος, Μεσημβρινή, 10.1.1962

Όμορφη πόλη

Η μουσική του κ. Μίκη Θεοδωράκη στην "Όμορφη πόλη" είναι γερός κρίσις στην αλυσίδα της εργασίας του, που βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, για την θεμελίωση ενός φολκλορικου μουσικού τύπου, που βρίσκεται σε πλαίσιο εναρμονίσεως με τις σύγχρονες ηχητικές επεκτάσεις εις τον τομέα του λαϊκού μουσικού στοιχείου.

Τα χαρακτηριστικά του αποτελούν ο μελωδισμός και η διάταξις του γενικού τονικού του κάβλου.

Στην "Όμορφη πόλη", ο κ. Θεοδωράκης συμπυκνώνει ένα μεγάλο ποσοστό των μουσικών του ιδεών σ' αυτόν τον ιδιοσυστάτο φολκλορισμό και τις επεξεργάζεται δεξιοτεχνα, τόσο που να ισχυροποιή τις μουσικές του πεποιθήσεις επί του καθαρού λαϊκού μοτίβου, όπως ο ίδιος το συλλαμβάνει και που τόσο συνειδητά τον απασχολεί δίχως αμανεδοειδείς διακλαδώσεις. Και μονο αυτό αρκεί για να δώσει ιδιαίτερη αξία στην καλλιτεχνική του δουλειά και να την τοποθετήση σε ηθικό βάθος. Είναι μια πλευρά ενός δυνατού μουσικού "πιστεύω", είναι ακόμη μια καλλιτεχνική υπόθεση γύρω από την διάπλαση των ήχων, που παίρνει μεγάλη προέκταση, με το σκατοόρισμα του μελωδισμου, με το αρμονικό φόντο. Κι αυτός ο μελωδισμός έχει σαν βασικό του κίνητρο τις πεννιές -απλές και διπλές- του μπουζουνακού, με τις πολύτιμες ηχητικές διακυμάνσεις και με αυτούου τον φολκλορικό χαρακτήρα, που πετυχημένα έχει προσαρμοσθή σ' αυτές τις ηχητικότητες.

Ο κ. Θεοδωράκης στην "Όμορφη πόλη" θέλει να εκπληρώση τον δικό του μουσικό σκοπό, θεμελιώνοντας ένα ρεαλιστικό λαϊκό μοτίβο.

Στη συνάδελφωσή τους με το στίχο οι μουσικές του φράσεις και η συνθετική του φαντασία βρίσκουν πρόσφορο έδαφος για να επεκταθούν σε περισσότερα μελωδικά και λιγότερα ρυθμικά ευρήματα. Τούτο το τελευταίο καθίσταται αναγκαίο απο την μορφολογική διατύπωση των τραγουδιών, σε αρία μετρική διάταξη ανά δύο ή τέσσαρες μεταφύτες, σε τετραγωνισμένη αναλογία και απόλυτο μετρικό ισοζυγισμό. Ακόμη και η μουσική συνοδεία στα μέρη της παρλάτας, συνδυάζεται με τις αυθόρμητες του λόγου αλλά και διατηρεί την ανεξαρτησία της, σαν ένα δείγμα "απόλυτης" μουσικής. Υπάρχουν ακόμη ηχητικές ενδυναμώσεις, που με τα μπουζουκία επί κεφαλής, δημιουργούν αίσθηση και εντύπωση από

τα ηχητικά κρεσέντι και φόρτε της ορχήστρας. Αλλά ο μουσικός φολκλορισμός, όπως τον χρησιμοποιεί ο κ. Θεοδοράκης, διατηρείται αμείωτος. Ο συνθέτης έχει αφομοιώσει τον μουσικόν αυτόν τύπον και τον χειρίζεται δεξιοτέχνα. Όπως δεξιοτέχνα χειρίζεται και τα χρώματα των οργάνων της ορχήστρας με τα μουζούκια πάντα διατηρούμενα σε πρώτη θέση. Ο κ. Θεοδοράκης σε κάθε του μελωδισμό αποβλέπει σε κάτι νέο. Μένει πιστός στην έρευνα, που μόνο αυτή πικρώνει την ψυχή του συνθέτη και του δίνει το γνώρισμα του συνειδητού καλλιτέχνη. Η τονική επεξεργασία της μουσικής του γίνεται με την παράδοση συγχορδιών δυτικού τύπου. Έτσι προβάλλει για να διεκδικήσει τα δικαιώματά του το συνηχητικό σύστημα, με την κυριαρχία του τριπτύχου τονικής, δεσποζούσης και υποδεοποζούσης, δίχως να αλλοιώνονται τα φολκλορικά σχεδιαγράμματα. Το είδος αυτό της μουσικής, μερικές φορές περιορίζει τον κύκλο ανατύξεως. Έντεχνα όμως ο κ. Θεοδοράκης βρίσκει διέξοδο και πραγματοποιεί την ανανέωση. Και σ' αυτές ακόμα τις περιπτώσεις, ο δυτικός μουσικός τύπος είναι το ασφαλέστερο μέσον και για την πιο μικρή ανάπτυξη μιας μουσικής ιδέας, ακόμη και εκείνης που θέλει να παραμείνει στα καθαρώς λαϊκά της πλαίσια. Πρόσθετος πολύτιμος οδηγός και η μουσική κατάρτις του κ. Θεοδοράκη. Το "Νανούρισμα", το "Τραγούδι του Γάμου", της "Ξενιτιάς", της "Δουλειάς", η "Όμορφη πόλη", "Εκείνος που μας χάθηκε" είναι φωτεινές μουσικές εικόνες στο είδος τους, ενδεικτικές καλλιτεχνικής εσωτερικότητας, με καλλίγραμμο μελωδισμό και ευαίσθητη αναμόνιση.

Γεώργιος Βάκος, Ακρόπολις, 14.6.1962

Ηλεκτρά (φιλμ)

Χωρίς δυσκολία και χωρίς διαταγμό, η ταινία τούτη μπορεί να λογαριασθή σαν το κορυφαίο - για την ώρα - επίτευγμα του πολυταλαίπωρου κινηματογράφου μας. Σίγουρα δεν της λείπουν τα ελαττώματα: Ο συχνά πάρα πολύ αγρός ρυθμός, μια ανταρξία του σκηνοθέτη σε πλάνα και πόζες, μια υπερβολή ωρασιολογίας, η ανβολογία του ελληνικού "φολκλόρ" που σημαδεύει μερικές σκηνές, μια μονοτονία στο ύψος του παιξίματος, ο επαμφοτερίζων διάλογος (πότε αγοραϊός και πότε "πουητικός"), η ελαττωματική (ακόμα κι ενοχλητική) απόδοση μερικών ηθοποιών (Γ. Φέρτης, Φ. Ραζής).

Απ' την άλλη όμως έχει ένα ολότελα σπάνιο για μας κινηματογραφικό "κ'ά λ λ ο ς". Η εκφραστική της λιτότητα σε τόσα και τόσα σημεία, η ένταση πολλών σκηνών της, η δωρικότητα των πλάνων της, η θαυμάσια απόδοση της αιχμηρής ελληνικής γης, αλλά και του "κλειστού" αγροτικού χαρακτήρα, η έξοχη φωτογραφία του Ουόλτερ Λάσσαλν που φαίνεται να έχει "νοιώσει" τον τόπο μας σα γεννημένος Έλληνας, η συχνά "συγκλονιστική" μουσική του Μίκη Θεοδοράκη που χρησιμοποιεί τα κρουστά με μοναδική αποτελεσματικότητα, η συνειδητά "στεγνή" αλλά και τόσο μεστή απόδοση της Ειρήνης Παπά, σε τόση αντίθεση με τη χυμώδη Κλυταμνήστρα της Αλέκας Κατσέλη, τον "σοφό" παιδαγωγό του Μάνου Κατράνη ή τον αγαθό, ανθρώπινο ξεμάχο του Νότη Περγιάλη... όλ' αυτά είναι αρετές που όχι μόνο στον πάμπανχο ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και στους "εύπορους" ξένους δεν συναντιούνται κάθε μέρα. Και σκηνές όπως ο φόνος της Κλυταμνήστρας, με τον πανικό του "Χορού", τα κοράκια που κροάζουν, τα πλάνα που στριφογυρίζουν, είναι - σα σύλληψη και σαν εκτέλεση - αληθινό καμάρι για όποια κι όποιας εθνικότητας κινηματογραφία...

Μάριος Πλωρίτης, Ελευθερία, 3.10.1962

Το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού

[...] Ο τρόπος που μεταχειρίζεται ο Μίκης Θεοδοράκης για να ολοκληρώσει τα συναυθητά που τον συνέχουν και να τα κορυφώσει με τη μουσική, είναι νομίζω μια συγκινητική θεώρηση καταστάσεων που λίγο ως πολύ, τις έχουμε ζήσει όλοι όσοι έχουμε περάσει τα σαράντα και εξακολουθούμε ακόμα να αισθανόμαστε ανυπόπτητα τις τραγικές

συνέπειες, τα τραγικά αποτελέσματα, των οποίων ο πυρήνας αποκαλύπτεται ολοζώντανα με "Το Τραγούδι του νεκρού αδελφού".

Βέβαια η βασική αφορμή ήταν το "πιστεύω" του καθενός που ερχόταν σε αντίθεση με το "πιστεύω" του άλλου. Όμως εκείνο που μου έμενε σαν αξεδιάνυτο ερωτηματικό είναι τουτό: Πώς ενώ όλοι ξεκινούσαμε από τις ίδιες αγωνιστικές πηγές και είχαμε τον ίδιο αντικειμενικό σκοπό και μας δονούσε ο ίδιος πατριωτικός παλμός, πώς ενώ όλοι φωνάζαμε τις ίδιες λέξεις -Πατρίδα-Λευτεριά- πώς ξαφνικά σκοτώναμε ο ένας τον άλλο. Εδώ ο Θεοδωράκης χιμάει μέσα στο χρόνο, αρπάζει τη λαϊκή ψυχή, την κάνει μουσική και λόγο -είναι ο ίδιος συγγραφέας και συνθέτης- καιτη ρίχνει πάνω από τα πάθη μας σαν φως και σαν βροχή. Τα ηνυχάζει, τα καλιμάρει και μας ενώνει πάλι, με μια δεξιοτεχνία θαυμαστή. Και προπαντός με μιαν αλήθεια. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που μ' έκανε να αγαπήσω και να αγαλιάσω με όλη μου τη στοργή το έργο του Μίση Θεοδωράκη. Η ένωση των ανθρώπων σ' ένα κοινό ιδανικό. Στον αγώνα τους για την επιβίωση, για την πραγματική ζωή, για τη δημιουργία.

Ο ρόλος που παίζω, έχει μια τραγική ειρωνία. Παίζω ένα γέρο, που ενώ έχει χάσει το φως του προσπαθώντας να οσση τη γυναίκα του από μια πυρκαγιά που έβλααν στο σπίτι του οι Γερμανοί, ψάχνει μάταια γυρνώντας την Ελλάδα από τόπο σε τόπο να βρη τα σκοτεινά του παιδιά. Είναι ένας ρόλος με πολλά κοινά γνωρίσματα Σοφοκλέους ήρωα, του Οιδίποδα. Μόνο που η κάρηση του δικού μου γέροντα βγαίνει από την περίοσια δυστυχία των γύρω του, που τον κάνει να συμπάσχη, ξεχνώντας έτσι τον δικό του καμμό.

Είναι ένας ρόλος απλός, λιτός, αλλά δύσκολος. Γεμάτος συναίσθημα και δύναμη. Χαίρομαι που τον παίζω!

Μάνος Κατράκης, Γυναίκα, 24.10.1962

Πρέπει πολύ να πόνεσε στα αδελφοκτόνα μεταπολεμικά χρόνια ο Μίσης Θεοδωράκης για να συνθέσει "Το τραγούδι του νεκρού αδελφού" που αποδίδει σκληρά ο θάσος του Μάνου Κατράκη στο θέατρο "Καλοούτι".

΄Ασβηστη διατηρεί τη μνήμη τους. ΄Ηταν τα χρόνια όπου τ' αδελφια χωρίσθηκαν κι έφτυνε το ένα τ' άλλο του πρόσωπο ως προδότη κι έγινε ο αδελφός του αδελφού το αίμα, στ' όνομα της πατρίδας και της λευτεριάς το καθένα. Τόσο ώστε οι φαρμακωμένοι τους γονιοί με νοσταλγία σχεδόν ν' αναθυμιάσαν κι αυτά ακόγη της κατοχής τα χρόνια κι ως πιναράθηκαν τότε τόσο απ' αυτά. Μπορεί ψομί να μην είχαν, στο γκαζοζέιν με τις ώρες να πάλαιαν, τα μπλόκα να αφάνιζαν, μα όλοι ήταν μονιασμένοι, ο ένας συντροφεύε τον άλλον, τούσσε τη ζωή, δένονταν σε μια ακερία αλυσοίδα απαντοχής και λεβεντιάς. Μα ύστερα ... Κι αυτός ακόμα ο γέρος που σαν άλλος Οιδίποδας συντροφευμένος από μια κόρη - Αντιγόνη γυρνά με σβυσμένο των ματιών του το φως να βρη τα δυό του αγόρια με το κίτρινο και μπλε πουλόβερ, να νοιάθη καλότυχος κι ως μαθαίνει πως κρεμάσθηκαν τα παιδιά του, που δεν έχει μάτια να βλέπη τη συμφορά που πλάκωσε τις δύομοιρες μανάδες. Τί θ' απομείνη στο τέλος; Ο θάνατος μόνο με την "κίτρινη μορφή", να βροίση πιότερη κι απ' τους Άιχμαν το θανατικό, απόλαυση σε τούτο το ανειπνέτο κακό που βρήκε τη δύομοιρη χώρα. Κι ίσως μόνο σαν κορηστή ο τοπος απ' το αίμα, να σμωθούν στον άλλο κόσμο οι νεκροί, όλοι οι νεκροί κι απ' τη μια κι απ' την άλλη μεριά, ν' απαγγείλουν την καταδίκη του θανάτου, να ψάλουν της ζωής το δοξαστικό...

Αυτή είναι η ουσία που συγκίνησε τον Θεοδωράκη και που δεν έχει φυσικά τίποτε σχεδόν να κάνει με το γνωστό δημοτικό τραγούδι απ' όπου δεινίστηκε μόνο τον τίτλο. Δεν είναι του αδελφού το τραγούδι αλλά του αδικουμένου αδελφικού αίματος, το μοιρολόδι της μάνας για το σπαργμένο της σπλάγχο, για όλα τα αδικουμένα παιδιά όλων των μανάδων.

Για να προβάλη φαίνεται αυτή την ουσία στο πλατύ κοινό, αναγκάστηκε ο άξιος και δημοφιλής συνθέτης να μεταπηδήσει και στον στίβο του λόγου -και ποιού μάλιστα λόγου, του θεατρικού, του πιο δύσκολου απ' όλους. Και πρέπει να παραδεχθή, ότι δεν μπόρεσε με την πρώτη του αυτή απόπειρα, ούτε τον λόγο να επιτύχη, ούτε την τεχνική του να δαμάση ... Το έργο που προσφέρει είναι ιδιότυπο. Αλλά παραμένει αμορφολοίπο. Από την άποψη της ουσίας ανταποκρίνεται στο αίτημα για την συμπύκνωση, που ίσχυε τότε και βρισζεται τώρα έξω από την άμση επικαιρότητα, καθώς άλλες, άλλου είδους συμφορές δέρνουν τον κόσμο. Κι ακόμα δεν καταφέρει να απαλλαγί από το μαζάβριο του πράγματος, να περάσθ από την κατάβληση στην κάθωση και την αναστροφή της σε ζωική ανάταση. Το δοξαστικό του τέλους έρχεται πολύ αργά, σαν ξεκάρφωτο επιστάγιομα.

Από την άποψη της τεχνικής το έργο συνενώνει το σκηνοικό θέμα με το μουσικό ακρόαμα, την απαγγελία με τη χορευτική κίνηση. Για θεατρική φυσικά τεχνική και για οικονομική οικονομία, λόγος δεν μπορεί να γίνει. Αποτελεί μια σειρά από εικόνες, ασύρραπτα παριμένες από την ιστορία και τη ζωή, χωρίς συνοχή -ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος- κατά τη διαδοχή τους, με αυθαίρετη συχνά την παρεμβολή των λαϊκών οργάνων, δίχως να αιτιώνεται η μετάσταση από το ένα στο άλλο περιστατικό, από τη μια στην άλλη κατάσταση. Λείπει ολόκληρη η σύνθεση. Και ούτε φυσικά μπορεί να μιλήσει κανείς για τραγωδία, παρ' όλο που θα τόβλεε ίσως ο συνθέτης, καθώς φαίνεται από αναφορικούς προς τον Οιδίποδα υπαινιγμούς του.

Εκείνο που το σώζει στην σκηνή είναι το σκηνοθετικό στήσιμο του από τον Πέλο Κατσέλη, που κατάθροσε να τυποποιήσει εκφραστικά στάσεις, να δώσει παλμό και κίνηση στο λόγο και σε πρόσωπα. Κι ακόμα η συντονισμένη με τον λόγο χορευτική κίνηση που το ίδιο εκφραστικά κατάθροσε να δημιουργήσει η Ζουζού Νικολοΐδη, τόσο η ίδια όσο και στο σύνολο. Τέλος πρέπει να σημειώσουμε πόσο εκφραστική ήταν η μάσκα του Μάνου Κατράκη, πόσο γλυκερά η ομιλία της Βέρας Ζαφεισιάνου. Και πόσο φιλότιμη προσπάθεια κατέβαλαν όλοι οι ηθοποιοί να προσδώσουν κάποια πειστική υπόσταση στα πρόσωπα.

Θα ήταν λάθος αν σημειώνοντας τα μειονεκτήματα που σημειώσαμε και μπορούν θαυμάσια σε μια νέα προσπάθεια είτε από τον ίδιον τον Θεοδωράκη είτε και σε συνεργασία με έμπειρο θεατρικό συγγραφέα να διορθωθούν, δεν τονίζαμε το μεγάλο ατύχο του έργου: την πηγαία μουσική έμπνευση και έκφραση του δημιουργού του. Ίσως μερικοί να μην μπορούν να σηκώσουν από την αρχή ως το τέλος όλο το ελεγειακό βάρος της. Κανείς όμως δεν μπορεί να αρνηθεί την ομοιογένεια της και τις γεμάτες ψυχή και πνοή μελωδίες του ναυουρίσματος για το "Άγγελουδι" του τραγουδιού, της συναλληλίας που δένει την ανθρώπινη "Άλυσίδα", του παράδου της "Προδομένης αγάτης", του μεταθανάτιου "Δοξαστικού" στη ζωή... Είναι τραγωδία απά που δύσκολα μπορούν να ξεχασθούν και πιο δύσκολο να μη συγνηθούν. Γι' αυτό και μόλις κλείνει η αυλαία, ο κόσμος ξεσπά βίαια σε αυδόρημα χειροκροτήματα, για την καρδιά πλημμυρισμένη από συγκίνηση.

Μπάμπης Δ. Κλάρας, Βραδινή, 20.10.1962

Ο κατακλιμός από πρεμιέρες, η σύμπτωση τους καμιά φορά σε μια και την ίδια βραδιά, έγιναν αιτία να ιδούμε με καθυστέρηση το έργο του κ. Μίση Θεοδωράκη που παίζει το Λαϊκό θέατρο του κ. Μάνου Κατράκη. Στο μεταξύ διάφορες φήμες είχαν φτάσει στ' αυτιά μας γι' αυτό το "Τραγούδι του νεκρού αδελφού", όχι πάντοτε πολύ ενθαρρυντικές. Η εντύπασή μου, τώρα που το είδα, είναι πως έχει δημιουργηθεί εδώ μια παρεξήρηση.

Ο κ. Θεοδωράκης σκέφτεται σε μουσουργός, όχι σε θεατρικός συγγραφέας. Αλλοίμονο αν η σκέψη του είχε τη διαμόρφωση του συγγραφέα. Τότε δεν θα ήταν γνήσιος μουσικός. Ανάμεσα λοιπόν στη Μουσική και στο Δράμα υπάρχει ένα μόνο κοινό γνώρισμα: ότι είναι κι οι δύο τους Τέχνη του Χρόνου, όχι του Χώρου. Η χρησιμοποίηση όμως του Χρόνου που κάνουν η κάθε μια τους είναι πολύ διαφορετική. Η Μουσική, αναπτυσσόμενη εν Χρόνω, τον μετρωρίζει ωστόσο. Ακριβέστερα: πετυχαίνει μιαν αξιοποίηση του συνεχή, άσπετη με τη νομοτέλεια της φυγής του. Η κάθε στιγμή στο μουσικό κομμάτι αποτελεί μιαν απειρία, δεν υποτάσσεται στην προηγουμένη και στην επομένη. Στο Δράμα, ο Χρόνος όχι μόνο προβάλλεται με το γνώρισμα κυρίως της φυγής του, σαν αδιάκοπη πρόβαση, αλλά και επιταχύνεται και σηματοκνώνεται. Το Δράμα βασίζεται σε διασκελισμούς του Χρόνου, ενώ η Μουσική σε μιαν συνεχή μετατροπή του σ' αωνιότητα.

Ο κ. Θεοδωράκης πιάνοντας να γράψει το "Τραγούδι του νεκρού αδελφού", συνέλαβε ουσιαστικά μιαν ελεγεία. Θέμα της ο διχασμός από ιδεολογικά ελατήρια. Τ' αδελφία χωρίζονται αναμεταξύ τους, οι αρραβωνιασμένοι το ίδιο, όλα δηλητηριάζονται, παλαίοι δεσμοί γυρίζουν σ' έχθρες. Είναι ό,τι αποκαλούμε "εμφύλιο παραγραμό". Απέναντι σ' αυτό του το θέμα ο λαμπρός συνθέτης πήρε στάση συνθέτη: Το σχολίασε με τη μουσική του, το σχολίασε με το λόγο, αφέθηκε ν' απολημονηθεί. Έγινε έτσι μέσα του ο μετρωρισμός του Χρόνου που είπαμε πιο πάνω. Μόνο στο τελευταίο τέταρτο του έργου του αρχίζει ένα κατασκόλομο των γεγονότων, μια δράση δηλαδή, που δημιουργεί θέατρο.

Εκείνο ωστόσο που δεν ήταπε να μας διαφύγει είναι πως με το "Τραγούδι του νεκρού αδελφού", συνειδητά ή όχι, δεν ξέρω, ο κ. Θεοδωράκης έκανε μια προσπάθεια να δημιουργήσει ένα είδος ιδιότυπο. Κάτι όπου ο λόγος και η μουσική να συνεργάζονται πάνω σε βάση διαφορετική από τον ξεπερασμένο ιταλικό Μελοδράματος, της μουσικής κωμωδίας ή της οπερέτας. Φυσικά απόπειρες ανάλογες έχουν γίνει και στο εξωτερικό και

όχι λίγες. Το προσωπικό στοιχείο αυτής εδώ, της δικής μας, είναι πως βάζει για θεμέλιο της τη λαϊκή μουσική.

Ένα άλλο γνώρισμα -ακριβέστερα αρετή- του έργου του κ. Θεοδοράκη είναι η αισθητότητα αγνότητά του. Φτάνει να προκαλέσει εδώ-εκεί κάποια συγκίνηση. Ακόμα και οι αφέλιες του έργου, αυτή την αγνότητα έχουν γι' αφετηρία τους. Τέλος υπάρχει και μια διάχυτη ευγένεια στο σύνολο, στον χειρισμό καταστάσεων και προσώπων, στην αποφυγή να μπουτζουρωθούν οι ιδεολογικά αντίπαλοι. Μέσα στην εξαπολυμένη χυδαιότητα της δημοκρατίας που μας περιβάλλει, δεν μπορεί κανένας -δεν επιτρέπεται- να παραβλέψει τέτοιες αρετές. Η παράσταση συγκινεί πολλά καλά στοιχεία, μερικά και άριστα. Η Βέρα Ζαφεισιάνου είναι μια απλή και δονούμενη Ισμήνη. Ο Μάνος Κατράκης δίνει ένα λιτό μεγαλείο στον γέροντα Τυφλό. Με αλήθεια και θερμότητα, μέτρο και ευγένεια, χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα που υποδύονται η Λούλα Ιωαννίδου κι ο Θ. Καμενίδης. Πολύ καλοί στους ρόλους τους ο Ν. Ξανθόπουλος, η Μαρία Κωνσταντάρου, ο Κ. Παπάς, ο Θ. Ξεάρχος, ο Ν. Παγγελίδης, ο Μ. Πανόργιος, ο Κ. Χρέλιας.

Ο κ. Πέλος Κατσέλης έχει προβάλει στη σαινιοθεσία του όλες τις αρετές του έργου και του δημιουργού την κατάλληλη υποβλητικότητα. Ταιριαστές, στο λαϊκό τόνο του γενικού ύφους, είναι οι σαγιογραφίες του κ. Ν. Νικολάου. Λαμπρά διδαγμένοι οι χοροί από την κ. Ζουζού Νικολούδη. Για τη μουσική του κ. Θεοδοράκη δεν έχω αρμοδιότητα, θα περιοριστώ λοιπόν να πω, ότι πολλά μέρη της μου άρεσαν πολύ.

Άγγελος Τερζάκης, Το Βήμα, 27.10.1962

Σημείωμα του σαινιοθέτη Πέλου Κατσέλη

Εδώ και μερικά χρόνια ο Φώτος Πολίτης – ο αξέχαστος δάσκαλός μου – έγραψε: «Μονάχα όταν το θέατρο αναβλύζει από το λαό μπορεί να γίνει αισθητική ανάγκη μιας κοινωνίας». Και να, που σήμερα το Ελληνικό Θέατρο επιχειρώντας με «Το τραγούδι του νεκρού αδελφού» ένα ξεκίνημα από τις γνήσιες δημοτικές μας ρίζες, σαν μια απαρχή επιστροφής στις λαϊκές μας θεατρικές φόρμες, δέχεται την επίθεση μιας μερίδας της θεατρικής μας κριτικής.

Το φαινόμενο δεν είναι ασυνήθες. Κάθε φορά που η δραματική μας παραγωγή ξεφεύγει από τα καθιερωμένα καλοήθεια και παραβιάζει τους κανόνες της παραδομένης τέχνης, που μας μόρφωσαν οι ξενικές μας επιδράσεις, εκδηλώνεται μια αντίθεση του λεγόμενου «ανεπιτηγμένου» θεατρικού καινού. Η αντίθεση κυρίως εκδηλώνεται όταν επιχειρηθεί μια επιστροφή στα είδη της λαϊκής μας τέχνης, όπου περιορίζεται μια ιδιότητα υποκρισίας, ένας ζωντανός ρυθμός και ενότητα μορφής και περιεχομένου.

Η επιστροφή αυτή προς τις μορφές του λαϊκού ρυθμικού θεάτρου υπήρξε κατά καιρούς ένα σωτήριο αίτημα στο διεθνή θεατρικό χώρο, όσες φορές η δραματική παραγωγή έπεφτε στον άδικο ρεαλισμό, στον φτηνό νατουραλισμό ή στα φιλολογικά φορμαλιστικής αξίας έργα. Δυστυχώς όμως στον τόπο μας τούτο το σωτήριο πισωδρομία, που θα μπορούσε να μας δώσει έργα με ταυτότητα ελληνική, έμεινε γενικά και ξεχωρά από σποραδικές, σπάνιες εξαίρεσεις, καταφρονεμένη από τη σοβαρή λεγόμενη θεατρική τέχνη του τόπου μας. Και τούτο για δύο λόγους: Πρώτα γιατί μας φαινόταν αφύσικη, μονοκόμματη και η γυαλιά της χτυπούσε άσχημα στον «αστικό μας καθωσπρευτισμό» και στη νατουραλιστική χοντροκεφαλιά μας. Ύστερα γιατί θύμιζε πάρα πολύ ... Καρραγκιζή και επιθεώρηση. Δηλαδή στα δύο είδη της θεατρικής λαϊκής μας τέχνης όπου περιορίζεται η ρυθμική εκφραστικότητα της μιμικής πράξης. Αυτό που ήταν, είναι και θα είναι ο πιο γνήσιος πυρήνας, η ζωτική αρχή του Δράματος και του Θεάτρου.

Πώς είναι δυνατόν τώρα να χωρέσει στο ξεροκέφαλο των «λογίων» του θεάτρου μας ότι στα είδη αυτά υπάρχει ένα γνήσιο ξεκίνημα του καθαρού, λεγόμενου, θεάτρου; Εκεί δηλαδή, όπου συνεργάζονται οργανικά ο Λόγος, η Μιμική, το Τραγούδι, ο Χορός και λυτρώνουν τη συλλογική τέχνη μας από τη φιλολογιγίδα και την ατομικιστική της μονομέρεια, φέρνοντάς την πίσω στις πρωταρχικές μορφές της, απ' όπου ξεκίνησε στην εξελικτική της πορεία κάθε αναγέννηση της Δραματικής Τέχνης. Εκεί δηλαδή, όπου εξαφανίζεται το άτομο και τυποποιούνται πράξεις μόνο και όχι δραματικές συγκρούσεις, πράξεις με έντονο ρυθμό και με πλούσια εκμετάλλευση όλων των εκφραστικών στοιχείων – ο λόγος γίνεται τραγούδι, η κίνηση γίνεται Χορός – που επεκτείνονται τη μιμική παράσταση στη μορφή του συμβόλου και σε λειτουργία καθολικής προσδοχής.

Είτε το θέλουμε, είτε όχι, οι γνήσιες αυτές λαϊκές θεατρικές μας φόρμες, όσε εφορές έδωσαν από σκηνής το αγνό τους παρόν ενθουσίασαν το μεγάλο κοινό μας και καθόρισαν το υγιές ξεκίνημα για μια γνήσια ελληνική δραματική παραγωγή.

Ένα τέτοιο ξεκίνημα, όλο υγεία και πίστη θεωρώ το πρώτο αυτό θεατρικό σχεδιασµα που μας έδωσε ο Μίκης Θεοδορόσης µε το «Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού». Εδώ υπάρχει όχι απλά µια συµπτωµατική επιστροφή στη δηµοτική µας παράδοση, αλλά πίστη για τη δηµιουργία ενός γνήσιου λαϊκού Θεάτρου. Και εξηγούµαι: Υπάρχει µια ύλη δραµατική που ίσως να µην φθάνει να ολοκληρωθεί µε τη σύγκρουση και να γίνει Δράµα αλλά γίνεται «πρόξεν» µε θέσεις και αντιθέσεις, που πάλλεται σα ζωικό κίτταρο, που κινείται και µεταµορφώνεται από την ίδια της ιδιοσυστασία, άρα δραµατική πρόξεν µε θέσεις και αντιθέσεις. Και προπαντός µια πρόξεν, που προκαλεί την καθολική συµµετοχή – µε την αποδοχή ή την άρνηση – όλων των δρώντων προσώπων. Έτσι στην κοινότητα αυτή, που µας θµίζει ασχάιο τραγικό χορό στις πρώτες µου μορφές υπάρχει µια έντονη εµφρασιτικότητα, που αποζητά να διοχετευθεί όχι µόνον µε το λόγο, αλλά µε το τραγούδι και τη µιµική παράσταση. Έτσι ο λόγος κατ' ανάγκην περιορίζεται, γίνεται αποσπασµατικός και πολλές φορές αφηγηµατικός. Παρόµοια γίνονταν και στις προϊστορικές μορφές του θεάτρου, όπου οι µιµικοί χοροί και τα επικαίµατα κατέληγαν στο τραγούδι για να στεφανώσουν ένα δραµατικό υλικό. Κατηγόρησαν οι φιλόλογοι του θεάτρου µας τον Θεοδορόση ότι ο λόγος του είναι «αφηγηµατικός». Και πώς αλλιώς µπορούσε να ήταν στο αρχέγονο αυτό, ιδιότυπο, αλλά γνήσιο θεατρικό σχεδιασµα που µας έδωσε ο έξοχος µουσουργός µα και ο λόγος µα και µόνο αποστολή είχε να καθορίσει απλά το δραµατικό γεγονός; Ξεχνούν οι φιλόλογοι ότι ο διθύραµβος, το χορικό τραγούδι, είχε κατ' αρχάς αφηγηµατικό χαρακτήρα; Ό,τι κυριαρχεί εδώ είναι ο άνθρωπος, στην καθολική του έννοια όχι το άτοµο µε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και τη διαµορφωµένη ψυχολογία του. Ο άνθρωπος Ξεχνυµένος να δοκιµάζεται µπροσ στο δραµατικό γεγονός που παραιοταίει τη ζωή να παίζει µε το θάνατο. Μπροσ σε τούτη τη δοκιµασία –µπροσ στην ώρα του θανάτου – το άτοµο διαλύεται και χωνεύεται µέσα στην οµάδα.

Η οµάδα αυτή στην ταύτισή της µε το δραµατικό γεγονός, που από παντού τη ζώνει – άνω γίνεται στο Δηµοτικό µας τραγούδι – αποκαλύπτει κρίσεις, αγωνίες, απολυτρωτικές κινήσεις, µια πηγαία και γνήσια σύνθεση ζωής. Τούτη η σύλληψη µα και δεν πηγαίει από τη δράση και τις τύχες ενός ή πολλών ατόµων αλλά από το πάθος για τη ζωή και την αγάπη για τον άνθρωπο, µπορεί να µην είναι και ασφαλώς δεν είναι, σύλληψη του Δράµατος στην εξελεγµένη του µορφή. Είναι όµως σύλληψη που οδηγεί στη γνήσια έκφραση δραµατικής ζωής που αποζητάµε εµείς οι άνθρωποι του θεάτρου για να ξεψυχήσουµε από τη χλωρίωση της ατοµιστικής αστικής µας ζωής, που 'ναι από τις µονοµέρειες της κλειστής Σκηνής όπου ασφικτιά και απονεκρώνεται το θεατρικό πάθος.

Ως επίλογοσ στο βιβλίο µε το κείµενο του Νεκρού Αδελφού, Εκδ. Γκόνη, Αθήνα 1963

Μαγική πόλη

Δεν αρκεί, κ.κ. Χατζιδάκι-Θεοδορόση

Κι η µουσική; Η µουσική του πρώτου µέρους, που ανήκει εις τον Μίκη Θεοδορόση, είναι το πιο ενδιαφέρον και ζωντανό στοιχείο όλης της παραστάσεως. Αυτοίµεθα να το πούµε, διότι παλαιότερος και στενότερος µας φίλος είναι ο Μάνος και στην ιδιωτική δικαιοσύνη τα τραγούδια του υπερτερούν κατά πολύ σε αριθµό από τα του Μίκη -ίσως διότι τα τελευταία είναι πολύ µεγαλοχολικότερα- αλλά σ' αυτήν την καλλιτεχνική µονοµαχία, ο Μίκης Θεοδορόσης βγαίνει αναµφιβόητα κερδισµένος. Δεν ξέρω όσοι αναλύσουν εικονες και στίχους, αν θ' ανακαλύψουν σ' αυτά ενοχλητικές ποιητικές προπαγάνδες, αλλά έχει µερικά καινούργια ωραϊότατα τραγούδια, γεµάτα δύναµη, αίσθηµα και παλµό. Επαναλαµβάνω την κόπωση πεζή αυτή διαπίστωση: Αν επωλούντο στο διάλειµµα οι δίσκοι του έργου, θ' αγοράζα αµέσως µε µεγίστη διάθεση να τ' ακούσω ξανά, τα περισσότερα τραγούδια και ιδίως το "Αυτός που βλέπει", "Βάρκα στο γιάλο", "Πέντε-πέντε-δέκα". Ενώ του Χατζιδάκι; Αλλά ο Μάνος δεν κουράσθηκε αυτή τη φορά. Μια µικρή, νοσταλγική σύλλογη παρελθόντος προσφέρει και ενώ στην παρλάτα του ερωτεύεται κάτωσ τα "Παιδιά του Πειραιά", σαν η δική του διεθνής µοδα ν' άνοιξε τα µάτια εις τους Ξενοµανείς Αθηναίους, πάλι στα "Παιδιά του Πειραιά" και στη µουσική, παρµένη από το "Ποτέ την Κυριακή"

οφείλει τις φωτεινές στιγμές της βραδιάς και κανένα από τα άλλα, ούτε το συμπαθές "Ναυτάκι", ούτε η "Κυρά" δεν πλησιάζει το κέφι, την έμπνευση, την θεομότητα της μεγαλύτερας του επιτυχίας.

Ελένη Γ. Βλάχου, Μεσημβρινή, 24.6.1963

Μάθαμε να ζητάμε πολλά και απ' τους δύο, τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Μίση Θεοδοράκη. Κι αυτό γιατί οι ίδιοι μας το "επέβαλαν" με το ανεξάντλητο ταλέντο τους και το αλάθητο γούστο τους. Ζητάμε διαρκώς περισσότερα, όλο και νέα τραγούδια ωραιότερα, που να μη μοιάζουν με τα προηγούμενα.

Ξεχνάμε όμως πως το ταλέντο, ακριβώς γιατί αυτή είναι η φύση του, δεν είναι μηχανή βιομηχανικής παραγωγής, ότι έχει τους νόμους του, αν θέλετε τα κέρια του, ότι είναι φυσικό να έχει κι αυτό στιγμές κάμφεως παράλληλα με τις δημιουργικές ανατάσεις και τα ξεπετάγματά του.

Έτσι μαζί με τους άλλους κι εμείς περιμέναμε τη "Μαγική Πόλη", ένα ακρόαμα-θέαμα απ' την πρώτη ως την τελευταία του στιγμή και ν ο υ ρ γ ι ο. Κι όσο για την ποιότητά του, να είναι οποιοδήποτε α ν ώ τ ε ρ ο από ό,τι οι δυο συνθέτες μας έχουν γράψει έως σήμερα στο είδος τούτο της Μουσικής.

Λάθος μας βέβαια και πρέπει να το ομολογήσουμε.

Τι σημασία έχει αν πολλά απ' τα παλαιότερα τραγούδια και του Θεοδοράκη και του Χατζιδάκι είναι ωραιότερα απ' αυτά, που ακούσαμε στη φειτινή μουσικοχορευτική τους παράσταση;

Ό,τι μας έδωσαν ωστόσο στη "Μαγική Πόλη" ήταν και πάλι αντιπροσωπευτικό του μεγάλου ταλέντου τους, με το ίδιο πάντα γούστο και την ίδια ποιότητα στη σύλληψη και την μουσική του έκφραση. Ποιότητα, που τιμά όχι πια μόνον αυτούς τους ίδιους αλλά γενικότερα το μουσικό θέατρο.

Παλιά και νέα τραγούδια τους, πλαισιωμένα απ' τα απαραίτητα σε εκφραστική λιτότητα (σχέδιο και χρώμα) σκηνικά του Μίνου Αργυράκη, αποτελούν ουσιαστικά μια σούιτα τραγουδιών, διανθισμένη με χορευτικές σκηνές (χορογραφίες Μαν. Καστρινού): ένα ακρόαμα-θέαμα, που αξίζει να το απολαύσει όλη η Αθήνα. Στην απλή με εγζάρδια παρουσίασή του δεν πρέπει να ξεχνάμε και τη συμβολή του οκηροθέτη Λεων. Τριβιζά.

Φοίβος Ανωγειανάκης, Έθνος, 8.7.1963

[...] Η "Μαγική Πόλη" είναι αναμνήσεις της παιδικής μας ηλικίας, του Μίση και μένα. Αλλά και κάτι άλλο! Η "Μαγική Πόλη", αυτή καθ' εαυτή, είναι ένα ... δραματικό έργο. Και λέω δραματικό, γιατί υπάρχουν σ' αυτό μεγάλα τμήματα σιωπής, τα οποία θα έπρεπε - κατά την λογική - να καλύπτονται από τον λόγο. Η "Μαγική Πόλη" ανεβάνει με πολύ μεγάλες αξιόμοιες έργου δραματικού, μουσικού και χορευτικού. Το δράμα έρχεται στο ότι από την αρχή γίνεται μια μάχη του ποιός θα επικρατήσει. Όσο "περνάει" το έργο, το ενδιαφέρον και η αγωνία κορυφώνονται τόσο, ώστε φθάνει η στιγμή κατά την οποία εμφανίζεται ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ως παπός, και λέει με ...θηροκεντικό τρόπο "Παιξε, Βασίλη μου, το μπουζουκάκι".

Ακριβώς την στιγμήν αυτή ο Θεοδοράκης κλαίει, ο Αργυράκης τρωάει τα γένητα του και εγώ τα μαλλιά μου ... Επηρεάζει ο Κρίτας και, χωρίς να το καταλάβουμε, ο ... Ψαθάς, ο ... Παλαιολόγος και ο ... Λιδωρίκης. Έτσι αποκάτ' το έργο όλη την δραματική του κρή και αποκατάει ένα "χάτυ-εντ" ... που θα είναι το "κλου" της παραστάσεως. Θα αναφέρεται σ' αυτούς ακριβώς τους Έλληνες συγγραφείς.

Η μουσική του έργου μόνον κατ' επιφάνεια ενθουμίζει την ελληνική της καταγωγή. Κατά βάθος είναι επηρεασμένη απο όλες τις σύγχρονες τάσεις της ...ηλεκτρονικής και ... αφηρημένης μουσικής. Οι στίχοι έχουν ... κοινωνικό περιεχόμενο και, περιέργως πως, ερωτικών. Αυτό είναι ακριβώς και το...δραματικό στοιχείο των στίχων. Μπορώ να σας πω ακόμα, ότι είμθα απόλυτα πεπεισμένοι πως η "Μαγική Πόλη" είναι ένα ιστορικό έργο με την τραγική μοίρα των μεγάλων έργων. Δεν πρόκειται, δηλαδή, να ξαναπαιχθή ποτέ και πούθενά. Γι' αυτό όλος ο κόσμος πρέπει να τρέξει να το δη ...

Άξιον εστί

Άξιο της Ρωμοσύνης

«Λογίζομαι ευτυχής που έτυχε να ζω στα ίδια χρόνια με το Μίκη Θεοδωράκη. Και ήταν νομίζω καλή μοίρα του έργου μου να το πάρει στα χέρια του και να το νιώσει και να το αγαπήσει ένας καλλιτέχνης με το δικό του ταλέντο και με το δικό του ανάστημα...»
Μιλά ο ποιητής Οδυσσεάς Ελύτης για το έργο του που ενέπνευσε το τελευταίο έργο του Μίκη Θεοδωράκη.

Πρέπει από την αρχή να πούμε πως είναι έργο-σταθμός. Και για τη μουσική του Μίκη και για την ελληνική μουσική...

Ένα ολόκληρο πρωινό μου μιλούσε ο Μίκης για την υψηλή ποίηση του Ελύτη – την πηγή της έμπνευσης της λαϊκής λειτουργίας του. Και δονούσε τη φωνή του αγάπη και συγκίνηση, και με τις πλατειές χειρονομίες του μαίετρον Μίκη υπογράμιζε τους στίχους:

Μα ακούστε πρώτα τι λέει ο ίδιος ο Ελύτης για το έργο του, που είναι ένα Ευαγγέλιο της Ρωμοσύνης:

«Για να δώσω το δραματικό βάρος αλλά και την έξαρση των λυτρωτικών δυνάμεων που χαρακτηρίζουν την ψυχή του ελληνικού λαού, ζήτησα με το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ να βρω μια μορφή καινούργια και αδοκίμαστη. Μου την έδωσε η ίδια η ουσία του έργου μου, όπως την είχα συλλάβει τις πρώτες εκείνες πικρές μέρες που ακολούθησαν τον πόλεμο, την κατοχή και τον εμφύλιο παραγκυμ...».

Πώς γίνιτο αυτό; Πώς φύτρωσε ο πρώτος σπόρος στην ψυχή σας;

«Έτυχε να ταξιδέψω τότε στο εξωτερικό, και η χτυπητή αντίθεση, θυμάμαι, ανάμεσα στην τελευταία εικόνα που είδα καταβαίνοντας στο αεροδρόμιο – αγόρια σκελετωμένα και ντυμένα με κουρέλια, να παίζουν στα ερείπια ενός βομβαρδισμένου σπιτιού – και στην πρώτη εικόνα που αντίρροπα βγαίνοντας στην Ελβετία – ξεγνοιασιά καλοθερμένα παιδιά να κάνουν ιππασία στο δάσος κάτω από την επίβλεψη των παιδαγωγών τους – μ' έσκισε το που η πίκρα μου έφτασε ως το

»Δεν χωρούσαν εδώ πια λόγια συμπόνοιας ή λόγια ελπίδας και παρηγορίας, απλά και μόνο. Στα χείλη μου ανέβαιναν λόγια δέους και ικεσίας από το ένα μέρος, λόγια οργής και ανταρσίας από το άλλο.»

[...] Η Γένεσις – Τα Πάθη – Το Άξιον Εστί. Τα τρία μέρη του έργου του Ελύτη. Ο Μίκης ακολουθεί από κοντά τη βασική αρχιτεκτονική και τις ιδέες του ποιητικού έργου. Αρχίζει, λοιπόν, με τη Γένεσις.

Ο Μίκης πήρε και μελοποίησε μερικούς στίχους που έδιναν τη δημιουργία του Ελληνικού Αρχιτελάγου μέσα από το χάος. Η ορχήστρα πρωτίτερα δίνει την αίσθηση αυτού του κοσμογονικού χάους και της δημιουργίας.

Φτενό στα πόδια σου το χόμα

για να μην έχεις που ν' απλώσεις ρίζα

και να τραβάς του βάθους ολόένα

και πλατύς επάνω ο ουρανός

για να διαβάζεις μόνος σου την απεραντοσύνη.

ΑΥΤΟΣ

ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας!

Λέει ο Ελύτης: «Μόνον η ιδιοφυία του Θεοδωράκη θα μπορούσε να υπερνικήσει τις δυσκολίες ενός ποιητικού κειμένου που δεν γράφτηκε για να μελοποιηθεί και που υπακούει σε άλλους, όχι μουσικούς νόμους.»

»Η μεγάλη του επιτυχία ήταν να βρει μιαν ανάλογη φόρμα μέσα στην ελληνική λαϊκοφυσικαντική παράδοση και να την προκύσει με την ίδια ποιικιλία, τόλμη και εναλλαγή τόνων που φιλοδοξεί να έχει το κείμενο ...»

Πόσο πέτυχε σ' αυτό ο συνθέτης;

«Η μελοποίηση του "Άξιον Εστί" είναι κάτι βαθύτατα πρωτοποριακό, που πρώτη φορά συντελείται στην Ελλάδα. Και χαίρομαι εντελώς ιδιαίτερα, όχι μόνο επειδή είδα ζωντανέμένο το έργο μου αλλά και γιατί αυτό το έργο έγινε αφορμή να κάνει ο Μίκης Θεοδωράκης ένα μεγάλο βήμα, όπως πιστεύω, μέσα στην εξέλιξη της δουλειάς του. Κάτι

περισσότερο: να σημειώσει ένα σταθμό μέσα στη σύγχρονη ζωντανή μουσική μας παραγωγή».

Άξιον Εστί το φως και η πρώτη
χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου
η αλήθιας μες στο ζώο που οδηγεί τον ήλιο
το φυτό που κελήδε και βγήκε η μέρα.

Λέει ο Μίσης: «Το ίδιο θέμα υπαγόρευσε τη μουσική πολυμορφία!»

Τα τρία πρώτα κομμάτια τ' άκουσα ένα πρωινό στο Στούντιο ERA. Και συγκλονίστηκα. Κάτι τόσο καινούργιο, και τόσο γνώριμο και τόσο δικό μας, και τόσο δικό μου. Λαϊκό τραγούδι, κι η βελούδινη φωνή του Μάνου Κατράκη που απαγγέλλει τα "Πάθη της Ρωμηοσύνης", και τα βυζαντινά μέλη της χορωδίας, κι ένας υπέροχος Μπιθικόσης. Το "Άξιον Εστί" είναι ένα μεγάλο έργο.

Της αγάτης τα αίματα με πορφύρωσαν
και χαρές ανείδωτες με σιάσανε

Οξειδώθηκα και μες στη νοτιά των ανθρώπων

Μακρινή Μπέρα, Ρόδο μου Αμάραντο.

Υπάρχουν στο "Άξιον Εστί" τρία πεζά που τ' απαγγέλλει με την αξεπέραστη φωνή του ο Κατράκης: «Η πορεία προς το Μέταπο» - η Αλβανία. «Η Μεγάλη Έξοδος» - η Κατοχή και πιο συγκεκριμένα η διαδήλωση της 25ης του Μάρτη του 1942. Και το «Προφητικό» - το δράμα του εμφύλιου πολέμου.

«Και θα λάβουμε τα όνειρα εκδίκηση», υπογραμμίζει πάνω στο βιβλίο ο Μίσης ...

Ο Μπιθικόσης λέει πέντε τραγούδια. Η κλασική λιτή φωνή του μου φάνηκε τόσο φρέσκια, ζωντανή κι ανανεωμένη: «Ένα χελιδόνι...», «Με το λύχνο του άστρου...», «Της Δικαιοσύνης, ήλιε νοπέτ ...», «Της αγάτης αίματα...», «Ανοίγω το στόμα μου...».

- «Καινούργιο Ευαγγέλιο είναι τούτο», είπε ο Μπιθικόσης όταν πρωτοπήρε τις νότες του «Άξιον Εστί» ...

Ένα χελιδόνι κι η Άνοιξη ακριβή

Για να γυρίσει ο ήλιος θέλει δουλειά πολλή

Θέλει νεκροί χιλιάδες να 'ναι στους τροχούς

Θέλει κι οι ζωντανοί να δίνουν το αίμα τους

Θε μου και Πρωτομάτορα μ' έχτισες μέσα στα βουνά

Θε μου και Πρωτομάτορα μ' έβαλεις μες στη θάλασσα!

Πάρθηκεν από Μάγους το σώμα του Μαγιού

το 'χουνε θάηρε σ' ένα μνήμα του πέλαιου

Σ' ένα βαθύ πηγάδι τόχουνε κλειστό

Μύρισε το σκοτάδι κι όλη η Άβυσσος.

Θε μου Πρωτομάτορα μέσα στις πασχαλιές και συ

Θε μου Πρωτομάτορα μύρισε την Ανάσταση!

Λέει ο Μίσης: «Το σώμα του Μαγιού είναι για μένα ο Λαμπράκης ... Και το "Χελιδόνι" είναι δικό του τραγούδι».

Να το θυμάστε. Θα το τραγουδήσουμε όλοι πολύ του χρόνου στην πορεία...

Ο Μίσης: «Έξω απ' τα μέρη που απαγγέλλει ο Κατράκης και τραγουδά ο Μπιθικόσης, η στα σύνθετα μέρη, η μορφή είναι πιο σύνθετη. Τα συνδέει η μελωδική ενότητα και η απλότητα. Εδώ υπάρχε περισσότερη μελωδική ανάπτυξη - όμως αυτό έγινε αυθόρμητα και σε όρα όχι εγκεφαλικά ... Θέλω κάθε φράση μου να γεννιέται - και να μην υπάρχει σαν εγκεφαλική ανάπτυξη. Εδώ ήταν πάντα η διαφορά μου με τη Δυτική μουσική ... Ο,τι έκανα το έκανα με πολλή περισεκση και με πολλήν αιδά. Στη Δύση, πάνω σ' ένα μελωδικό εύρημα και με βάση την τεχνική, οικοδομούν ένα αρχιτεκτόνημα μουσικό. Την Δυτική μουσική θα την παρομοιάζα μ' ένα δέντρο πούχει τις ρίζες του στη λαϊκή μουσική - κυρίως στη γεωμανική λαϊκή μουσική. Όταν ο συνθέτης αντίλει απ' τις ρίζες και χτίζει το έργο του πάνω στο μελωδικό εύρημα, έχουμε τους μεγάλους - τον Μπαχ και τον Μπετόβεν ... Όταν όμως δεν υπάρχουν μεγάλοι συνθέτες, οι μικροί καταφεύγουν σε εγκεφαλικούς αεροβατισμούς. Αυτό οδήγησε στα μαθηματικά - μουσική και στην κατάργηση της έμπνευσης.

Στο δημοτικό μας τραγούδι υπάρχει μια ατέλειωτη μελωδική γρομμιά. Το ίδιο υπάρχει και στην Βυζαντινή μουσική, όπου ο ψάλτης συνεχώς αυτοσχεδιάζει ... Η Δυτική μουσική, λοιπόν, είναι σαν δέντρο που άρχισε να δίνει σάπιους καρπούς. Ή, γιατί τώρα πια χάθηκε ο δευμός κι η επαφή με τις ρίζες - τη λαϊκή παράδοση - ή γιατί το χώμα δεν μπορεί πια να δώσει χυμούς.

«Πρέπει λοιπόν να γυρίσουμε στη γη, να φυτέψουμε καινούργιο σπόρο. Μόνο που αυτή τη φορά φυτέψαμε στη δική μας γη, στο δικό μας χώμα. Τα πρώτα φύτερα ήταν το λαϊκό

τραγουδι. Και το πρώτο κλαδί, που φυτρώνει απ' αυτή τη σπορά κι' απ' αυτά τα φύτερα είναι το "Άξιον Εστί" ...»

Ο Ελύτης:

«Η τεράστια αδικία που γινότανε εις βάρος ενός λαού που μόνον θυσίες είχε υποστεί και μόνον υπηρεσίες είχε προσφέρει σε όλο το μάκρος της ιστορίας του, χωρίς ποτέ του να γνωρίζει την πιο μικρή αντανάδαση, αναστηθούσε στα μάτια μου.

»Έβλεπα τις άπειρες εικόνες της πείνας και του μαρτυρίου του. Τις άπειρες εικόνες ξεσημασμού για την ελευθερία του. Τις άπειρες εικόνες δόξας και ομορφιάς της γης που αξιωθήκε να κατοικεί.

»Έπρεπε, λοιπόν, να βρω μια μορφή που να μου επιτρέπει ταυτόχρονα και παράλληλα και μ' ένα "τελετουργικό" ύφος να εκδηλώνω τον καθύμ μου και τη λατρεία μου, να επικαλούμαι τον Ήλιο της Δικαιοσύνης και να κηρύττω την οργή μου – την οργή του λαού μου – μέσα στο μέλλον. Ωσάν τα πάθη και η Ανάσταση του Χριστού να είχαν γίνει τα Πάθη και η Ανάσταση του ελληνικού λαού μέσα μου.

Η εκμετάλλευση από και και πέρα του τυπικού της εκκλησιαστικής λειτουργίας με βοήθησε από πολλές πλευρές. Πρώτα-πρώτα να στήσω ένα μεγάλο έργο χωρίς τον κίνδυνο να γίνει μονότονο, να χάσει τις αναλογίες του. Να συνδεθώ με άγνωστα και ανεκμετάλλευτα στοιχεία της πιο γνήσιας πνευματικής μας παράδοσης. Να εναλλάσσω το ύψος μου και να φτάνω από την ιστορική διαδρομή ως την προφητεία κι απ' την πνεύματι δέηση ως την δοξολογία. Έτσι βγήκε το "Άξιον Εστί" που είναι μια λυρική διακήρυξη των δικαιωμάτων του Έλληνα επάνω στην Δικαιοσύνη, στην Ελευθερία και στην Ομορφιά».

Χαράζω τις φλέβες μου και κοικνίζω τον άνευρα

και τσέρκουλια γίνονται στις γειτονιές των παιδιών

Και σεντόνια στις κοπέλλες που αγριετούνε

Κρυφά για ν' ακούν των ερώτων τα θαύματα.

Να διαβάστε το «Άξιον Εστί». Να το διαβάστε ολόκληρο. Μετάληψη και άχραντα μοκίτσια.

Ελλάδα – αρχαία, βυζαντινή, σύγχρονη. Της Αλβανίας, της Αντίστασης και του Εμφυλίου

Πολέμου. Με άσπρα μάρμαρα, γαλανή θάλασσα και γαλανό ουρανό [...]

Εμείς από δω θέλουμε να ποίμε ένα μεγάλο εγκάρδιο «ευχαριστώ» στο Μίκη και στον Ελύτη και τους εκτελεστές του μεγάλου έργου.

Χώλιες φορές μπράβο!

Άξιον Εστί το έργο σας.

Άξιο και υπεράξιο της Ρωμηοσύνης!

Μανώλης Παπουτσάκης, Δρόμοι της Ειρήνης, Ιούλιος 1964

«Οι δυσκολίες όμως δε σταματούν εδώ. Αυτή καθειρατή η έκφραση έντεχνη λαϊκή μουσική, παρουσιάζει μια αντινομία στους δυο επιθετικούς χαρακτηρισμούς της. Έντεχνη και λαϊκή είναι δύο έννοιες αντίθετες· η μια αποκλείει την άλλη. Η έντεχνη μουσική προϋποθέτει πάντα τη συγκεκριμένη μουσική μορφή. Αυτή που δίνει η παιδεία, ως ειδικές γνώσεις, στις διάφορες σχολές (ωδείο, μουσικές ακαδημίες κ.λπ.).

Υποχρεωμένος ο συνθέτης να περιορίσει το έργο του στα επιτρεπτά όρια διάρκειας μιας συναυλίας, χράτησε για να μελοποιήσει το ένα πέμπτο περίπου από το "Άξιον Εστί" του Οδυσέα Ελύτη.

Η επιλογή αυτή, όσο και αν έγινε με σύνεση κι ευαισθησία, ήταν φυσικό ν' αφαιρέσει και από το πλάτος των συμβόλων που αγαλιάζει η ποιητική αυτή δημιουργία του Ελύτη και από το βάθος και τη δραματική ένταση του λόγου.

Ό,τι όμως έχασε ο ποιητικός λόγος απ' την αφαίρεση, το κέρδισε σε μίαν άλλη εκφραστική περιοχή· ο ήχος του χάρισε άλλες, πρωτόφαντες λυρικές προεκτάσεις και δραματικές αντιθέσεις, πνευματικές συγχρόνως, τη "δράση" του.

Ο συνθέτης "χρησιμοποίησε" μ' εμπνευσμένο αληθινά τρόπο την κληρονομιά του βυζαντινού μέλους της δημοτικής μουσικής και του λαϊκού τραγουδιού»»

Φ. Ανυγειανάκης, «Επιθεώρηση Τέχνης», Οκτώβριος 1964

[...] Η μουσική του «Άξιον Εστί», περιυλίζει δυνάμεις αναμφισβήτητες, καθώς προβάλλει το «χαρακτήρα» της λαϊκής μας μουσικής, καθώς τρυφερά αφήνει ν' ακουστή ο μουσικός

παλιός της βυζαντινής μουσικής: καθώς ενώνει με τα δυο «σώματα» οργάνων και τραγουδιών - σολίστ τη βυζαντινή - δημοτική μουσική με αυτό που εννοούμε λέγοντας λαϊκό τραγούδι- καθώς εξευγενίζει μιαν επικίνδυνη πνευματική τροφή του λαού μας: τη μουσική μπουζουκιά καθώς τέλος, καθαρά και έντονα προβάλλει το ελληνικό εθνομουσικό ύψος, που έχει κάτι το ολότελο δικό του σε σύγκριση με τον τρόπο εθιμικής της δυτικής μουσικής. Το ύψος αυτό είναι σάρκα από τη σάρκα της μουσικής μας, όπως γεννήθηκε και διαμορφώθηκε, όπου χώματα ελληνικά.

Δ. Χαμουδόπουλο, «Ελευθερία», 23 Οκτωβρίου 1964

«Ο κ. Θεοδοράκης χαρακτηρίζει το έργο του ως ορατόριον και δικαίως. Είναι μάλιστα, αν θέλετε, ορατόριον υπό την αρχαϊκήν μορφήν του είδους. Διότι χρησιμοποιεί, εις ευρείαν κλίμακα -όπως τα αρχαιότερα ορατόρια- τον "αναγνώστην" τον "αφηγητή", όπως συνήθιζομεν να λέγομεν τώρα ή μάλλον τον "historicus" κατά την λατινικὴν ορολογίαν, διότι δημοσύγγραμμα της Καθολικῆς Ἐκκλησίας είναι το ορατόριον. Το "Ἄξιον Ἐστί", των κ.κ. Ελίτη-Θεοδοράκη απομακρύνεται ὅμως, ἐξάλλου, σε αρκετά σημεία από το ανωτέρως ορατόριον. Διότι είναι κράμα θρησκευτικῶν ἢ μυστικοπαθῶν διαθέσεων, με πολλές αναλαμπάς λαϊκοῦ περιεχομένου, είναι ἔργον με πολλήν φιλοσοφικὴν διάθεσιν, το οποίον ὅμως κατεβαίνει συχνά ἕως τὸν λαόν, πράγμα που αναγκάζει τὸν συνθέτην να ομιλή, στο μεγαλύτερον μέρος, τὴν λαϊκὴν γλῶσσαν και σπανίως να φιλοσοφῇ μουσικῶς -αν επιτρέπεται ἡ ἔκφρασις- ὅπως το ποιητικόν κείμενον. Αυτό είναι ἴσως και τὸ μόνον μειονέκτημα τοῦ "Ἄξιον Ἐστί" δικτυχῶς, ὅμως τα λαϊκά ὄργανα, δεν αργοῦν να ακουθοῦν και πάλιν και ἡ σοβαρά μουσικὴ ατμόσφαιρα να χαθῆ και πάλιν».

Γ. Σαλάβος, «Ἡμέρα», 23 Οκτωβρίου 1964

«Ο Θεοδοράκης μας παρουσιάζει μελωδίες και ρυθμούς σε προχωρηματικούς συνδυασμούς λαϊκορμεπτικῶν, δημοτικῶν, παλιῶν ελαφρῶν τραγουδιῶν και αποσπασμάτων βυζαντινῆς ἠμνωδίας. Αλλά δεν συναρπάζει. Δεν συγκινεῖ. Γιατί οὔτε προβάλλει, ἀλλ' οὔτε υπηρετεῖ το λόγο. Ακόμη λείπει ἡ σμυλεμένη ποικιλὴ μελωδικῆ φράση. Και τὸ δέομό της με τὸ μέτρο και το ρυθμό του λόγου δεν βρισκεται σε ἀπόλυτη ἐνότητα με τὴ μορφή του ἔργου».

Ι. Γιαννουῆ, «Ἐθνικὸς Κήρυξ», 28 Οκτωβρίου 1964

Ὅσο για τὴν γενικότερη ἐντύπωση που αποκομίσαμε ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ "Ἄξιον Ἐστί", ἀπὴν θα μπορούσαμε να ἐκφράσουμε με μιὰ λέξη: κατὰθλιψη. Δεδομένου δε ὅτι τὸ ἔργο του κ. Ελίτη ἀναφέρεται στο ἔπος τῆς Ἀλβανίας, που πολλοὶ ἀπὸ μας τὸ ζήσαμε, και σε ἀγώνες ὅπου, ἀν ἔπιπτε πάνω τους βαρειά ἡ σκιά τῆς κατὰθλιψης, ὠστόσο εἶχαν και τὶς φωτεινές, τὶς ὑπέρρογες ἀναλαμπές τους, βρισκομε ολότελα ἀταίριαστη ἐπιτὴ κατὰθλιψη και τὴν κατομοριάζα. Θὰ προσθέσουμε ἐπίσης, εἰδικά σκετικὰ με τὴν ἐπέλεση του ἔργου, ὅτι ὅταν διακηρύσσει κανεὶς ὅτι ἀπορρίπτει τὰ «μπετόν» και τὰ νάυλων», δείχνεται ολότελα ἀσυνεπῆς ὅταν ταυτοχρόνα χρησιμοποιεῖ ηλεκτρικὰ μικρόφωνα και ἄλλες συσκευές, μέσω των οποίων τὸ νταούλι παῖνει να εἶναι νταούλι και τὸ μπουζούκι παῖνει να εἶναι, μπουζούκι. Και μάλιστα σε μιὰ αἴθουσα που τόσο τὸ θέατρο ὅσο και ἡ μουσικὴ προσφέρονται χωρὶς να απαιτῆται ἡ διόγκωση τῆς φωνῆς ἢ του ἤχου.

Δ. Γιατράς, «Βήμα», 23.10.1964

Αλλά ἡ μουσικὴ ἰδέα πρέπει προς κάπου να τρέπεται. Να ισχυρισθῆμε πως σὴν παρέλαση μουσικῶν φθόγγων, που μπορεῖ να σχηματιστοῦν ἄλλοτε μιὰ ἠμνωδιὰ ἐκκλησίας, ἄλλοτε μιὰ καντωνέττα ἢ ἀκόμη και σερενάτα, που νύχη και σπέρματα γνωστῆς μελωδίας, που στα περασμένα χρόνια τὴν στόλιζαν οἱ πενήτες και τὰ τρέμουλα των μαντολίνων, ὑπάρχει το ὄλον, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ του συνόλου, που κάλλιστα εἶναι και θεωρητικῶς γνωστῆς ο βασιμῶς μουσικῶς Μίσης Θεοδοράκης; Δε νομίζω.

Και κοντά σ' αυτά είναι και εκείνο που επικριούνται να περιμένει κανείς απ' ένα δυνατό συνθέτη σ' αυτόν, και που τόσο ξάφνιασε τον γράφοντα, γιατί δεν ήλθε, αφού τόσο φυσιολογικά και σίγουρα το θεωρούσε...

Γ. Βίκος , «Αζρόπολις», 21 Οκτωβρίου 1964

«Το πρώτο μέρος, Γένεσις ("Τότε είπε και γεννήθηκε η θάλασσα") μας οδηγεί σε ύδατα νεμπουσιζόντα που δεν παρουσιάζουν κανένα μυστήριο για τον πλοηγό. Απ' εκεί και πέρα, τα Πάθη είναι μια διαδοχή σύντομων κομματιών, γραμμένων σε απλοϊκή εναλλαγή δύο "στυλ" διαμετρικά αντίθετων μεταξύ τους. Του στυλ μιας όχι και τόσο σύγχρονης δυτικής μουσικής (μ' αυτό θ' ασχοληθούμε διεξοδικότερα) που το λεξιλόγιο της έχει ήδη αφόρητα εκλαϊκεύσει η μουσική για φιλμ, και του όντως προσωπικού ύφους των λαϊκών τραγουδιών του Μίξη Θεοδοράκη, των συνήθως ερμηνευόμενων από τον Γρηγόρη Μπαθιακότη –ενός ύφους που στο έργο αυτό όμως δεν εμφανίζεται και πολύ ανανεωμένο».

Γ. Λεωτσάκος, «Καθημερινής», 22 Οκτωβρίου

Ποίηση και μουσική

Έχω την εντύπωση, και δεν πιστεύω να κάνω λάθος, ότι η μουσική του «Άξιον Εστί» θα γνωρίσει τις ίδιες αντιδράσεις που γνώρισε το ποιητικό έργο, και θα περάσει, λίγο ως πολύ, από τα ίδια στάδια: Δυσφορία στην αρχή από την μετατόπιση σε άλλο χώρο, αμηχανία, αντίδραση στις καινοτομίες: ύστερα σιγά σιγά αφομοίωση, δελητή συμπίεση τέλος κατανόηση και αγάπη. Το είχαμοι. Επειδή δεν πρόκειται πια εδώ για το ατομικό του έργο ή για το έργο του Μίξη Θεοδοράκη. Κανείς από μας δεν είναι τέλειος και τα έργα γίνονται βέβαια για ν' αγαπηθούν ή για να λησμονηθούν, αλλά και για να κριθούν υπερίθια. Άλλο ζήτημα αν στον ωραίο μας τόπο αυτό δεν συμβαίνει και τόσο συχνά. Μας αρέσουν οι αφοριστικές φράσεις, οι αυθαίρετες καταδίκες. Μας ενοχλεί να μας βγάδουν από τις συνήθειές μας. Στο τέλος καταντάμε να μας φταίει το ποτό επειδή μας στενεύουν τα παπούτσια μας. Και τους αντιρροποιεί του «Άξιον Εστί» συμβαίνει να τους στενεύουν πολλά άλλα πράγματα, αλίμονο.

Δεν είναι, όμως, αυτό το θέμα που μας απασχολεί σήμερα. Είναι το πείραμα που έγινε να συνεργασθούν η Ποίηση και η Μουσική. Η Ποίηση που έχει αυξημένες υποχρεώσεις, αφού ξεκινά στην Ελλάδα από ένα «προσχεωρημένο σημείο» και η Μουσική που έχει αυξημένες δυσκολίες, αφού, όπως έχει λεχθεί, ξεκινά –στην Ελλάδα πάλι– από «το έτος περίπου μηδέν». Υπάρχει, λοιπόν, μια ολόκληρη παράταξη σήμερα καλόπιστη αυτή, που καταδικάζει στη συνείδησή της του είδους αυτού τη συνεργασία. Είτε γιατί εκτιμά το ποιητικό έργο και αποδοκιμάζει τη σύζευξή του με τη μελωδία. Είτε γιατί εκτιμά τη μελωδία και βρίσκει άποπο να συνδέεται αυτή μ' ένα κείμενο που δεν της ήτανε απ' αρχής προορισμένο. Τις απόψεις αυτές, πρέπει να πω ευθύς αμέσως, τις κατανοώ και τις σέβομαι, αλλά δεν μου είναι δυνατόν να τις δεχθώ. Φοβούμαι ότι κατά ένα μεγάλο μέρος οφείλονται στη μακρά συνήθεια που μας έχει κληρονομήσει η Δύση και που την υποθάλαψε οι εξατομικευμένες κοινωνίες, να νοούνε τις τέχνες σαν μονάδες ξεχωριστές και να θεωρούνε βεβήλωση τη σύζευξή τους. Θα μπορούσα να επικαλεσθώ υποστηρίζοντας την αντίθετη άποψη, τους Αρχαίους Λυρικούς, τους Βυζαντινούς Ύμνωδούς, το Δημοτικό Τραγούδι, για να περιοριστώ στην ελληνική παράδοση. Δεν το κάνω. Ξέρω ότι δεν υπάρχουν σήμερα οι ίδιες προϋποθέσεις. Ωστόσο, κάτι μου λέει ότι στην εποχή μας, είναι δυνατόν οι ίδιες συνθήκες που καταντά πρόκληση και να ενταχθεί, έστω και με ζημίες στην αρχή, μέσα στην καινούργια πραγματικότητα. Μιλώ για κάτι που διασωθάνομαι, αλλά που δεν μπορώ να το αποδείξω. Τα τελευταία χρόνια, συλλαμβάνω τον εαυτό μου να τείνει χωρίς να το επιδιώκει, σε ευρήματα νέων σταθερών μορφών, που διευκολύνουν το ποίημα να περάσει από τον χώρο του βιβλίου στον χώρο της ορατής του θεάτρου ή της μουσικής και του τραγουδιού. Και επειδή συνήθως να εμπίπτωμαι πολύ στο απροσδιόριστο εκείνο ρεύμα που κινεί το χέρι μου, το αφήνω να δώσει στον λόγο, το άλφα ή το βήμα σχήμα της

έμπνευσης που τον εγέννησε. Ίσως να έχω λάθος. Ίσως όμως και να είμαστε στην αρχή μιας αντίληψης διαφορευτικής για την ποιητική δημιουργία. Δεν φέρνω για παράδειγμα το «Άξιον Εστί» παρά κατά ένα ελάχιστο μέρος. Το έχω πει πολλές φορές και το ξαναπώ σήμερα: Το «Άξιον Εστί» είναι ένα απήγαρτο ποιητικό έργο, από την άποψη ότι οι βλέψεις του όλες εξαντλούνται μέσα στον λόγο. Το λεκτικό του είναι συχνά εντελώς απρόσφορο στην απλή μελωδία. Τα νοήματά του, υπερτοποθετημένα σε πολλαπλά επίπεδα, είναι δύσκολο ν' αναπτύσσονται και ν' αποδίδουν στο χρονικό περιθώριο που τα ακούς. Όπως είναι γνωστό, άλλοι νόμοι διέπουν τον γραπτό και άλλοι τον προφορικό λόγο. Εν τούτοις, όταν ένας συνθέτης όπως ο Μίκης Θεοδωράκης (που έδειξε πόσο ικανός είναι να σηκώνει στους στίβαρους του ώμους την υπόθεση της μουσικής μας παράδοσης) προσφέρθηκε να το πάρει στα χέρια του, έχοντας απόλυτη συναίσθηση των δυσκολιών που θα είχε ν' αντιμετωπίσει, όχι μόνο δεν συλλογίστηκε ν' αντιδράσω αλλά χαϊρέτιστα το γεγονός και παραστάθηκα όσο γινότανε στην εκκώληση και την πραγματοποίηση της προσπάθειάς του.

Τα πρώτα κομμάτια έγιναν, όπως ήτανε φυσικό, από τα πιο πρόσφορα στη μελοποίηση μέρη του βιβλίου. Όταν μου τα έστειλε, είδα πόσο αλάνθαστα το ένστικτο του συνθέτη μας είχε σταθεί σ' εκείνες ακριβώς τις ωδές, και σ' εκείνες τις στροφές από τις ωδές, που έκλειναν τις λιγότερο λόγιες εκφράσεις, τις περισσότερες προσιτές νοηματικές αλληλουχίες. Ύστερα, ήρθε, αν δεν κάνω λάθος, το απόσπασμα από τη «Γένεση». Εκεί ήταν υποχρεωμένος να περιοριστεί σ' ένα μικρό μέρος, σε μια σελίδα μονάχα. Στάθηκε στην πιο αυτοτελή και στην πιο καίρια.

Η δικαίωση του ιδιαίτερου χαρακτήρα που παρουσιάζει η ελληνική φύση, όπως δοκίμασα να τη δώσω, με τις προσαρμοστές της μέσα στον ηθικό κόσμο, δεν μπορούσε ν' αποτελέσει καλύτερη αρχή για ένα παρόμοιο έργο. Από και και πέρα, αν ζήτησα να του υποδείξω κάτι, ήταν να κρατήσει, όσο ήτανε δυνατόν, την αναλογία και τη σειρά διαδοχής, ανάμεσα στα διαφορευτικές κρήσ κομμάτια που συγκροτούν το σύνολο, έτσι που να διατηρηθεί σε μικρογραφία το αρχικό αρχιτεκτόνημα. Το επέτυχε και μάλιστα πλάθοντας μια ξεχωριστή κρήσ μουσική για κάθε αντιπροσωπευτικό είδος. Στο τελευταίο μέρος, το «Δοξαστικόν», έφτασε κατά την ταπεινή μου γνώμη πιο κοντά παρά σε οποιοδήποτε άλλο, το πνεύμα του έργου. Έδωσε το ανάμικτο εκείνο αίσθημα από αναγάλια και νοσταλγία μαζί, που ζήτησα να έχει το Γ' Μέρος, εκεί όπου γίνεται η προσάρτηση όλων των ειδών αισθήσεων που προσφέρει ο τόπος μας, σαν αποτελών αξιών, στο τυπικό μας δοξολογία.

Αλλά εδώ είναι σωστό να ξεκαθαρίσω ένα άλλο ζήτημα: Με ρωτούν συχνά εάν η μουσική «δίνει» το ποίημα, εάν στον κόσμο των ήχων αντιστοιχεί απολύτως μ' αυτό που θέλω να δώσω στον κόσμο των εικόνων και των νοημάτων. Είναι λάθος αυτό, νομίζω. Ένας συνθέτης έχει το δικό του τρόπο να αισθάνεται, την δική του προσωπικότητα, τις δικές του αισθητικές αντιλήψεις, και αυτά θα ζητήσει, αυτά πρότειναι να ζητήσει ν' αποτυπώσει στο έργο που ερμηνεύει, ακριβώς όπως ένας σκινοθέτης όταν ερμηνεύει ένα θεατρικό έργο. Πολύ περισσότερο μάλιστα. Γιατί οι σκινοθετικές αντιλήψεις αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου πολύ λιγότερο από τις μουσικές, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στη μουσική έχουμε ένα έδαφος ελευθερίας απέραντο, μια ποικιλία δυνατοτήτων τόσο πλούσια, όσο πλούσια είναι η ποικιλία των ιδιοσυμπερασών.

Το «Άξιον Εστί» σαν ποιητικό έργο έχει την ιδιαιτυπία να είναι «πρισματικό», να προσφέρει δηλαδή πολλές επιφάνειες. Ο Θεοδωράκης πήρε αυτήν που άρμοζε περισσότερο στη δική του ευαισθησία, ζήτησε να την αναπτύξει και να την υπερτονίσει, όπως είχε κάθε δικαίωμα, μέσα στα πλαίσια των προσωπικών του καλλιτεχνικών επιδιώξεων. Μεθαύριο, ένας άλλος συνθέτης, με διαφορετικές επιδιώξεις, δεν αποκλείεται καθόλου να κάνει ένα καινούργιο έργο, που να είναι ανώτερο ή κατώτερο, αδιάφορο, θα είναι όμως κάτι διαφορετικό, χωρίς για τούτο να έχει αλλάξει καθόλου ο πυρήνας του ποιητικού έργου. Αυτό ακριβώς είναι το ωραίο και το ελκυστικό στην υπόθεση αυτή.

Η «λύση» που προτείνει κάθε φορά ο συνθέτης, και η καθ' αυτό μουσική της αξία. Και η αξία της «λαϊκής λειτουργίας» που συνέλαβε ο Μίκης Θεοδωράκης, είναι πιστεύω, από πολλές πλευρές, μια κατάκτηση της σύγχρονης μουσικής μας. Μ' αυτήν επέτυχε ν' αξιοποιήσει ανεμετάλλετα στοιχεία από την παράδοση και να τα εντάξει μέσα στον γνώσιμο δικό του χώρο, δίχως καθόλου ν' αλλοιώσει τα χαρακτηριστικά του. Επέτυχε, επίσης να δώσει μια κρατούσα φόρμα σ' ένα ποικίλο υλικό, αν το χωνέψει σ' ένα ενιαίο σύνολο, και ν' ανεβάσει έτσι το επίπεδο της λαϊκής μουσικής μας από την απλή «παράδοση μελωδιών» στη «σύνθεση». Τέλος, ακόμη, και για τούτο το λόγο, επέτυχε να κρατηθεί σ' ειδικώνια ερμηνευτική, τόσο με τον καλλιτεχνικό ακροατή των ανωτέρων αξιολογιών, όσο και με τον απλό λάτρη του τραγουδιού και των λαϊκών οργάνων –και αυτό, αποδίδοντας

ένα ποιητικό κείμενο, το επαναλαμβάνω, συμπτυκνωμένο και δύσκολο— χωρίς η προσπάθεια αυτή ούτε για μια στιγμή να τον κομματιάσει.

Προσωπικά, του οφείλω χάρη γι' αυτά και για κάτι άλλο ακόμη. Ότι με βοήθησε να δω ένα ποίημα που ως τότε τόθρεφα στις φασαρίες του ατομικού βιβλίου και της ιδιωτικής κάμαρας μακριά, στην απόσταση που δίνει —με την παρεμβολή μιας άλλης προσωπικότητας— σε κάθε έργο η αντικειμενικοποίησή του. Σαν παιδί που ανδρώθηκε, όπως θα λέγαμε, και αισθανθήκε ικανό να πάρει τους δρόμους μόνά του. Είναι ευτύχημα ότι στους δρόμους που πήρε συναντήθηκε με τα αισθήματα χιλιάδων ανθρώπων που έζωσαν να τραγουδούν ότι αγαπούν, και που γι' αυτών τα στόματα ήταν, από μας αρχής, προορισμένο.

Οδυσσέα Ελύτη, «Επιθεώρηση Τέχνης»

Ρωμοσύνη

"Αν και οι μουσικές μου γνώσεις είναι αρκετά περιορισμένες και δε μου δίνουν το δικαίωμα να έχω γνώμη για τα προβλήματα και τα έργα της μουσικής, ωστόσο ακούγοντας τη "Ρωμοσύνη" του Μίση Θεοδοράκη ένοιωσα την ανάγκη να εκφράσω ανεπιφύλακτα και απροφύλακτα, όχι πια μια γνώμη, αλλά τον ενθουσιασμό, τη συγκίνηση, τη μέθη που μας δίνει ένα μεγάλο έργο τέχνης, ή σωστότερα ένα αληθινό έργο τέχνης - αυτή τη βαθειά, ανεξήγητη, ανεξέλεγκτη συγκίνηση, αυτή την ευφορία, τη μυστική ανανέωση της πίστης στις ανθρώπινες και ανθρωπιστικές δυνατότητες της τέχνης, την αναζωπύρωση μιας αόριστης εμπιστοσύνης στη γη, στον άνθρωπο, στη ζωή και ειδικότερα στη φυλή, στο έθνος, στο λαό μας.

Ακούγοντας λοιπόν τη "Ρωμοσύνη" του Θεοδοράκη, ένοιωσα πως η εξαισία αυτή στην αίσθησή μου μουσική του, όχι μόνο ανακάλυψε σε βάθος, υπογράμμισε, αναδείχθηκε την όποια σημασία αυτού του ποιήματος, με πήγαινε πιο πέρα απ' το ποίημα, αρχαλιάζοντας όλη την Ελλάδα. Δεν ήταν πια μια μουσική εμμηρία του λόγου, αλλά μια αναδημιουργία - μια δημιουργία. Νομίζω πως η σύνθεση αυτή του Θεοδοράκη έχει συλλάβει και έχει πραγματοποιήσει με μιαν ακρίβεια όχι πια εκλεκτικής συνείδησης αλλά καθολικού ενστικτού (αυτό που αποκαλούμε ιδιοφυΐα) το ελληνικό μέτρο - μιαν ισορροπηση και μιαν ισοζυγία ανάμεσα στο ελεγειακό (που δε γίνεται ποτέ στομάρδες, τυπικό και αυτόρεσο).

Ένοιωσα ακόμη πως σ' αυτή τη σύνθεση του Θεοδοράκη η νεοελληνική μας μουσική (που την αποκαλούν με το δήθεν οξύμωρο: έντεχνη-λαϊκή), έχει ξεπεράσει το στάδιο της προσπάθειας για τη συντήρηση ορισμένων αξιών ελληνικών παραδόσεων (βυζαντινών, δημοτικών, λαϊκών), έχει ξεπεράσει το στάδιο της ηθελμημένης αναπαραγωγής και συνειδητής απομίμησης καθιερωμένων και τυπικών μοτίβων ή και μορφών (αυτό που ονομάζουμε φιλολαϊκό ή λαϊκίστικο), έχει ξεπεράσει αοχημ το στάδιο μιας απλής από συνήθεια επιβίωσης μελωδικών τρόπων και κινείται στην περιοχή μιας απ' την αρχή κι από την αίσθηση αναβίωσης του ελληνικού χώρου, του λαϊκού χαρακτήρα σε ήθος και σε ύψος, πέρα απ' την έννοια μιας όποιας στατικής ηχογραφικότητας.

Γι' αυτό αισθάνομαι την ανάγκη να ξαναπώ αυτό που αυδόθημα ανέβηκε στα χείλη μου στο πρώτο άκουσμα αυτής της σύνθεσης: Η "Ρωμοσύνη" του Θεοδοράκη είναι ένα έξοχο, ένα μεγάλο έργο, με εντελώς ιδιαίτερη σημασία για το μουσικό μας βίο και για ολόκληρο τον νεοελληνικό πολιτισμό.

Γιάννης Ρίτσος, Γενάρης 1966

Κατάσταση Πολιορκίας

Το τέχνασμα που χρησιμοποίησε τόσο αποτελεσματικά στη Ρωμοσύνη —το εκκλησιαστικό ρετσιτατίβω— είναι πολύ αναπτυγμένο εδώ. Ακούγοντας το έργο αντιλαμβάνεσαι ότι τα ρυθμικά σχήματα αντιστοιχούν στους φυσικούς τονισμούς των συλλαβών, ότι σου λένε μια ιστορία δομημένη μουσικά όπως τα ρετσιτατίβια της κλασικής όπερας. Η μεγαλειώδης σε Fa

μινόρε μελωδία που ανοίγει το πρώτο μέρος επαναλαμβάνεται σαν στίξη του κειμένου, σαν ένα συνδυαστικό μελωδικό νήμα που εντείνει τον συγκεντρωμένο τόνο του αφηρητή. Η σχέση μελωδίας και λόγου είναι ακριβής χωρίς να είναι αποστειρωμένη. Η φράση «πώς να σου τραγουδήσω; Μα κι η φωνή που τραγουδίες, μαχαρωμένη» για παράδειγμα, επαναλαμβάνεται τρεις φορές, κάθε φορά με πιο μακρόσυρτο κέντημα στη λέξη «τραγουδήσω» μέχρι να γίνει ο λόγος μελωδία:

Μια ξαφνική αλλαγή εμφανίζεται μετά τους στίχους:

Το πληγιασμένο φως μετά τις δέκα, οι θόρυβοι ανεξήγητοι, οι ανάσες.
Η δίχως νόημα θυσία, η πολιορκία, η απουσία, το τοιγάρο του φρουρού.
Και θα μιλώ μόνεχα τούτη τη γλώσσα...

Τα εναλλασσόμενα μέτρα 2/4 και 3/4 με τα οποία αγγίζει το τραγούδι αλλάζουν σε μια μετρική 10/8 με μια αντίστοιχη επιτάχυνση στο τέμπο για το καινούριο τραχύ ύψος του ποιήματος:

«Πώς άλλαξε αυτό το παιδί» θα λένε οι άλλοι,
κοιτώντας με με το μοναδικό μάτι του τουρίστα Κύκλωπα,
ζητώντας μου να τους μιλήσω για ήρωες.
Ο γρήγορος, ασήμητος ρυθμός τονίζει το ξέσπασμα του λόγου μέχρι το σημείο της ανυπόφορης πια έντασης στα λόγια «Χωρίς εσένα, πώς», που επαναλαμβάνεται με μια σειρά μακρόσυρτες καυγές.

Το δεύτερο μέρος της Κατάστασης Πολιορκίας ανοίγει με μια ονειρική εικόνα που μας απομακρύνει για λίγο από τη φράση του κελιού.

Μακριά πολύ μακριά, ακούγεται η ζωή
ψηλά πολύ ψηλά, λάμπουν τα φάτα –ίσως–
τα φάτα, που μας έλεφαν, της πολιτείας, που μας
έκλεψαν,
κ' η θήμησ η απ' το τελευταίο λιώγεμα και τα βουνά,
γύρω, δικά μας.

Μακριά, πολύ μακριά, υπάσχεις. Πρέπει να υπάσχεις!

Η μελωδία ενέχει τον ίδιο λυρισμό. Μια Re μινόρε μελωδία ανατέλλει και δείχνει να αποσπείνει το ρούχο μιας ορατότητας εγγύραση για να δικαιωθεί.

Μιλώντας για τα παραδοσιακά μουσικά στοιχεία στις συνθέσεις του, ο Θεοδώρακης λέει: «Θεωρώ το τρίτο μέρος της Κατάστασης Πολιορκίας σαν ένα από τα πιο προχωρημένα κατορθώματα στον τομέα της δημιουργικής αφομοίωσης της μουσικής μας κληρονομιάς». Τα συνηθισμένα θεοδορακικά τεχνάσματα αναγνωρίζονται αμέσως σ' αυτό το τελευταίο μέρος της Κατάστασης Πολιορκίας και η θεματική του εμπνευσή από το βυζαντινό ύμνο «Η Ζωή εν Τάφω» ταυτίζεται απόλυτα με τη μαύρη αιαιοδοξία των στίχων...

Ο χρόνος παραμορφώθηκε. Τα χρόνια που έχονταν
παραμορφώθηκαν.

Ξέρεις πού θα με βρεις,
Εγώ ο φόβος, εγώ ο θάνατος
εγώ η μνήμη ανήμερη,

εγώ η θήμησ της τρυφεράδας του χεριού σου
εγώ ο καμμός της χαλασμένης μας ζωής...

Αυτοί οι πρώτοι στίχοι είναι φτιαγμένοι για μικτή χορωδία unisono. Ο συνδυασμός του μελωδικού υλικού με θεσηνεντικά στοιχεία ενισχύεται από μια αναπτυσσόμενη αιαιοδοξία του γρήγορου περιπλοκου ρυθμού. Μέτρα 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, επαναλαμβάνονται διαδοχικά. Η Μαρίνα μπορεί να απελτίεται αλλά νοιάζουμε τον τάφο του κελιού της σαν προσωρινό αναπαυτήριο, όπου υπάρχει φυλαγμένος ο παλμός μιας ενέργειας, που δεν θα πάει χάμενος με το θάνατο. Η ποιήτρια απλώνει το χέρι ν' αγγίζει τη ζωή, στη μόνη πιθανή πηγή δύναμης - τη γενιά που θα την ακολουθήσει:

Εμένα δε θα μπορούν να με σκοτώσουν,
Όμως θαρρώ, οι μόνι που –ίσως– καταλάβουν
θα 'ναι τα παιδιά
πλούσια απ' την κληρονομιά μας
πρώτη φορά...

Ο Θεοδωράκης υπογραμμίζει την αλλαγή στο ύφος με μια αλλαγή στο τέμπο σε andante και ένα απότομο άλμα σε μια έκτη μικρή στα λόγια:

Σκληρά στη μνήμη, σκληρά σ' εμάς
θα διαβάσουν – ίσως – έγκαιρα τ' αδέξια μηνύματα των
προτελευταίων ναυαγίων
διορθώνοντας τα λάθη, σβήνοντας τα ψέματα.

Παρ' όλη τη φρίκη που βλέπει γύρω της την τρέλα και τον πόνο, η Μαρίνα σφίγγει μέσα της την ελπίδα ότι τα παιδιά μπορεί να προλάβουν τον καιρό και τη ζωή - μια στιγμή πριν απ' το χάος

Αλλά η Μαρίνα, χαμένη στο δικό της σπαραγμό δεν θά 'να εζει να μαρτυρήσει την πιθανή σωτηρία του κόσμου της...

Και πια δε θα μείνει τίποτ' από μένα

ούτε η τύχη που έμελλε να γίνει

ούτε το άγγιγμά μου στο χέρι σου

ούτε το πιο δικό μου, η γλώσσα μου.

Αυτοί οι τελευταίοι στίχοι εισάγονται από μια έκρηξη μιας καθαρής ματζόρε μελωδίας, τραγουδισμένης από σολίστα και το τραγουδι κλείνει με μια δικαστική κατιούσα μελωδία που αντηχεί τη στεγνή παραγορία των τελευταίων λόγων:

και το κορμί μου - ίσως - νεκρό, μα πάλι, ανέριο θ' αναπαύεται

με γύρω του τη θύμησή σου και τη λιόλουστη ζωή.

Gail Holst

Συγκιέσκα (Τίτο)

Η μουσική υπόκρουση για την αγγλο-γιουγκοσλαβική ταινία The Fifth Offensive ή Συγκιέσκα του σκηνοθέτη Ντέλιτς αντανάκλα μια ενσυνείδητη δουλειά με στόχο να αναθούν δύο αντιτασιακοί ηρωισμοί κατά του φασισμού: της Γιουγκοσλαβίας και της Ελλάδας. Η επιτυχία της μουσικής υπόκρουσης έγκειται επίσης στο ότι υποστήριξε και δυνάμωσε μια ισχυρή πλοκή και υποτονική ήρωοεία από μέρους του Ρίτσαρντ Μπάρτον. Έτσι η μουσική του Μίση Θεοδωράκη υποβοήθησε την ταινία να σταθεί στο επικό ύφος και είδος που απαιτούσε η ηρωική εκείνη Αντίσταση των Γιουγκοσλάβων με αρχηγό το στρατάρχη Τίτο, που στην ταινία αυτή του 1974 υποδύθηκε ο Μπάρτον. Ο Μίκης, με τη σειρά του, αφιερώνει τη μουσική του για την ταινία στον Τίτο.

Η μουσική εκτέλεση, όπως παρουσιάστηκε στην ταινία, αλλά και στο δίσκο που κυκλοφόρησε από την εταιρεία DELTA στην Αθήνα το 197629, φανερώνει ένα συνθέτη που το ένστιχτο και η μόρφωσή του τον αναγκάζουν να δημιουργήσει ένα έργο κλασικής μουσικής υφής. Μ' άλλα λόγια, η μουσική ακούγεται πολύ εύκολα και απολαυστικά και χωρίς την οπτική εικόνα που παρέχει η ταινία και όπου η μια τέχνη (Μουσική) συνυπάρχει με την άλλη αδελφή τέχνη (Κινηματογράφο). Η σύνθεση κινείται μεταξύ μουσικής δοματίου και συμφωνικής φέρμας χωρίς φυσικά να ξεκόβεται και από το κλίμα που προσφέρει η οπτική εικόνα. Μπορεί, όμως, να ακουστεί και στο σπίτι με το δίσκο, αλλά και στην αίθουσα συναυλιών ως μουσική δοματίου. Η ίδια η μουσική γεννά εικόνες δράσης.

Το επικολυρικό κλίμα που απαιτεί η υπόθεση υποβοηθείται στη σύνθεση από τη συμμετοχή και την εκτέλεση των μερών του έργου από τα έρχοφδα (καθάρα, βιολί), τα πνευστά, τη συνοδεία από σύνολο της Συμφωνικής Ορχήστρας του Λονδίνου και τους άλαλους ανθρώπινους ήχους που απηχούν αρχαία τραγωδία, χωρίς το ένα (όργανο) να επεμβαίνει σε βάρος του άλλου (ανθρώπινοι ήχοι χωρίς λόγια). Αρμονικότητα, λοιπόν και στην εκτέλεση και στην αγωγή του ήπιου, μα ηρωικού ρυθμού. Η λυρικότητα και ο αρρηνισμός ηρωισμός παντρεύονται με τη δικαίωση του θρήνου για το χαμό τόσων πατριωτών, μια σύζηξη που δείχνει τη στάση και την εναρμόνιση της μουσικής με τα συμβάντα και τον ανθρώπινο πόνο.

Η μουσική σύνθεση αποτελείται από δεκάξι μέρη που στηρίζονται σε δέκα θέματα, τέσσερα από τα οποία «πρωταγωνιστούν». Δύο απ' αυτές τις μελωδίες είναι παρμένες από το αντιστασιακό τραγούδι των Βαλκανικών χωρών, ένα της Γιουγκοσλαβίας και το άλλο τραγουδημένο από τους Έλληνες αντάρτες στην Αντίσταση. Με τον τρόπο αυτό βλέπουμε να ενώνονται «μουσικά» τα αντάρτικα κατά του κοινού εχθρού, του Ναζισμού. Ακολουθούν δύο ακόμα θέματα γνωστά στο κοινό από τη Ρωμοσούνη «Μπήκεν στα Σίδερα» και το άλλο, «Συλλείτουργο» από τα Δεκαοχτώ Λιανοτραγούδα με μουσική του Θεοδωράκη και ποίηση του Γιάννη Ρίτσου. Σκόπιμα ο συνθέτης μπόλιασε τα αντάρτικα τραγούδια και «δανείστηκε» από τον εαυτό του δύο μελωδίες, μια με θέμα το Ελληνικό 1940 και μια από την επταετία 1967-74. Τέλος, το πέμπτο στη σειρά από τα μελωδικά θέματα έγραψε ο συνθέτης όταν ήταν δεκαοχτώ χρονών, μόλις δηλαδή είχε μπει στο Ωδείο Αθηνών, σε ποίηση του Κώστα Χατζόπουλου, που ακούγεται εδώ για πρώτη φορά. Το θέμα τούτο δεσπόζει σ' όλη τη μουσική υπόκρουση. Βλέπουμε πως δειγματικά το ταλέντο του συνθέτη είναι σταθερό και στέρεο από τα παιδικά του χρόνια. Έτσι η σύζευξη ιστορικότητας, πανευθνικότητας και ταλέντου είναι αστείρευτα και υποδειγματικά. Η μουσική της Σουγκιέσσα παρέχει πολλές υποδείξεις και απολαβές στο ακροατήριο. Διαρωτάται κανείς αν η κλασική μουσική που θα προσφέρει η εποχή μας θα είναι αυτού του τύπου: το πάντρεμα των τεχνών και των γεγονότων που και σε φόρμα διαφέρει από τη μουσική για τις ταινίες του Χόλγουντ.

Γιώργος Γιάνναρης, 1974

Canto General

[...] Είδαμε ένα ουσιαστικό μέρος μιας τεράστιας λαϊκής νοπογραφίας - παραλληλίσουμε ίσως μ' εκείνες του Μεξικανού ζωγράφου Σιγκουέρος. Όλα τα ως τώρα «λαϊκά» έργα του Μίση λες κι ήταν προσχέδια, ίσως, γι' αυτό το «μέγα έργο». Στη βαρχαία εικόνας και χρωμάτων του μαγεμένου απ' τη χλωρίδα και πανίδα της πατρίδας του ποιητή, ο Μίσης αντιδρά με τη βαρχαία του πύρωνα τραγουδιού του. Ξανά, σε κλίμακα μεγαλύτερη παρ' ό,τι στο στάδιο Καραϊσκάκη (εξεί ακούσαμε μόνο την «Επαναστατημένη Αμερική») απορροήσαμε με την τέλεια συγγένευση στοιχείων της μουσικής μας κληρονομιάς με τα λατινοαμερικανικά και ισπανικά (απόηχοι τραγουδιών του ισπανικού εμφύλιου). Δεν μας δίνεται καν ο καιρός να στοχαστούμε «αυτό είναι ελληνικό» ή «αυτό είναι λατινοαμερικανικό». Επίμονα «οστινάτι» ηφαιστειακών χροστών, ιδίως σε μέτρα 8/8 (3+2+3), 5/8 κ.λπ. αναλάσσονται με αραή κι ενστικτωδώς καλαισθητή περιοδικότητα, ευθυγραμμισμένη με τις συντεταγμένες της μεγάλης, μνημειακής μορφής του έργου. Αυτήν υπηροτούν κι οι αντιθέσεις αγωγής ή χαρακτηρισρα που δεν ανακόπτουν ποτέ την ακαταμάχητη ροή και φωτική δύναμη της μουσικής. Κι αυτή ακόμη η εκπληκτική Φαερωνόρη, για μια φορά τουλάχιστον, φαίνεται υποταγμένη σε μια επιική πνοή που την ξεπερνά.

Σύντομα η συγκίνηση εκμηδενίζει τις αντιστάσεις μας. Όταν ο Μίσης τραγουδά «Nuestra tierra» στη γλώσσα του Νερόντα, αποβάλλει το μικρό κατάλοιπο πίκρας του σαν τραγουδά ελληνικά «ετούτο το χώμα είναι δικό σου και δικό μας» - η μουσική του γίνεται έρωτας και πάθος. Ένας έρωτας όλης της γης, μιας γης ελεύτερης για όλους φτεράει το τραγούδι του σ' ένα πέταγμα τόσο τρανό ώστε το θαμπωμένο ξανά βλέμα να μη διακρίνει (τάχα έχει σημασία); αν το πετούμενο είν' απός τον Κρητικών βουνών ή κόνδορας των Άνδεων (Αίθουσα «Ρωμοσούνη», 16.12.1974, μεσημέρι).

Γιώργος Λεωτσάκος, Τα Νέα, 17.12.1974

[...] Στα όρια της ανάπτυξης του σαν συνθέτη, το Canto General αντιπροσωπεύει την πιο σπουδαία ρυθμική έρευνα του Θεοδωράκη μέχρι σήμερα. Από τον Επιτάφιο και μετά, οι ελληνικοί ασύμμετροι ρυθμοί αποτελούσαν την πηγή της έμπνευσης του. Τους είχε επεκτείνει και συνδυάσει με τρώτους ασυνήθιστους στο ελληνικό κοινό, αλλά υπήρχε πάντα ένας ισχυρός απόηχος ενός χορευτικού ρυθμού στα λαϊκά του έργα. Όπως ήδη σημείωσα,

μια από τις πετυχημένες χρήσεις μικτών ρυθμών είναι στο «Γελαστό παιδί». Στο Canto General, ο Θεοδοράκης ανέπτυξε την τεχνική των μικτών ρυθμών σ' ένα πιο αφηρημένο επίπεδο ρυθμικής οργάνωσης, εξακολουθώντας όμως να εμπνέεται τόσο από τους λατινοαμερικανικούς ρυθμούς, όσο και από τους ελληνικούς παραδοσιακούς ρυθμούς. Στα μεγάλα, πολυρυθμικά μέρη των «Vegetaciones» (Βλαστήσεις), «Vienen los Pajaros» ή του «Los Libertadores» (οι Ελευθερωτές), ο Θεοδοράκης δεν ασχολείται πια τόσο με τις παραλλαγές παραδοσιακών σχημάτων όσο με την έρευνα των ουσιαστικών διαφορών των δυτικών και τριπλών ρυθμών.

Δεν είναι εύκολο για μουσικούς άσχετους με τους παραδοσιακούς ελληνικούς ρυθμούς να παρουσιάσουν τα έργα του Θεοδοράκη με τον τρόπο που τα φαντάζεται ο ίδιος. Σαν μάστορας μπορεί να μη δώσει καθαρό μέτρομα με τα χέρια, αλλά το σώμα του κινείται χορευτικά. Θα πει στην ορχήστρα του, «Όχι έτσι, είναι ένα αγρό τσάμικο». Ένας Έλληνας μουσικός αυτόματα θ' αλλάξει τον τονισμό στο χορευτικό ρυθμό που του είναι γνωστός. Η διόρθωση είναι κάτι περισσότερο από τη μετάθεση του τονισμού, είναι κάτι σαν ρυθμική αίσθηση, κάτι που είναι δύσκολο να δοθεί με σημειογραφία, δηλαδή σαν μέτρομα. Σ' ένα έργο σαν το Canto General, στο οποίο τα ομαλά μετρικά σχήματα είναι πολύ σπάνια, είναι αποδιά να καταλαβαίνουμε τη βασική ρυθμική αίσθηση κάθε κομματιού της μουσικής.

«Οι Βλαστήσεις», για παράδειγμα, αρχίζουν σε 8/8, που μετατρέπονται σε 9/8 και 7/8 αλλά ο χρόνος που τελικά κινεί το ρυθμό είναι 5/8 και αν ακούσουμε προσεχτικά το έργο θα νιώσουμε ότι το κομμάτι κινείται φυσιολογικά μέσα στο συνήθισμένο ελληνικό λαϊκό ρυθμό των 5/8, σπασμένο σε 3+2/8:

Στο πέρασμα που αρχίζει «el jacarandá elevaba espuma» ο ρυθμός των πέντε σταματάει. Είναι ένα λυρικό πέρασμα του κεμένου και ο Θεοδοράκης το υπογραμμίζει με μια αλλαγή στο ρυθμικό γράφημα. Οι βασικοί διαχωρισμοί του μέτρου είναι τρεις εναλλασσόμενες ομάδες με 2 ή 4 αλλά δεν υπάρχει κανένας ρυθμός. Οι τονισμοί γίνονται μάλλον στις λέξεις που θέλει ο ίδιος να τονίσει, παρά στη φυσιολογική θέση τονισμού.

Στο Νο 6, μια καινούρια μελωδία κι ένα καινούριο κλίμα εισάγεται με τις λέξεις «eran volumente» (ήταν ο όγκος της γης, ήταν ο ήχος). Εδώ ο ρυθμός γίνεται για λίγο αγρό βαλς, πριν τη μεγάλη κορώνα στο «eran territoria les existencias...». Η χορωδία αντίηχο το σόλο και μετά το υποστηρίζει με μια ρυθμική απαγγελία σχεδόν σε μια μοναδική συλλαβή και νότα, πριν ξαναεπανεέλθουν τα 5/8 του πρώτου μέρους. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ότι και ο Έλληνας και ο ξένος ακροατής ανταποκρίνεται σ' αυτά τα ρυθμικά μέρη με πολύ ενθουσιασμό και συχνά με παλαμάκια. Αυτό πιστεύω είναι επειδή τέτοια μέρη έχουν σαν βάση παραδοσιακά χορευτικά σχήματα.

Στο «Έρχονται τα Πουλιά» τα σχήματα είναι πιο περίπλοκα, αλλά πάλι υπάρχουν στοιχειώδεις ρυθμικές ενότητες που άλλοτε εκτείνονται και άλλοτε μικραίνουν. Το πρώτο σχήμα του οχτώ, για παράδειγμα, είναι μια κεντημένη μορφή του πρώτου μέρους της μελωδικής φράσης που ακολουθεί.

Προετοιμάζει το αυτί για το ρυθμό και τη μελωδία του πρώτου μέρους και η τρύλλια της θυμίζει το κελάιδισμα των πουλιών. Ξαναεμφανίζεται σ' όλα τα κομμάτια στα αιοιπανιμένα. Τα πρώτα τρία μέτρα χωρίζονται σε σχήμα 7, 5, 8. Στη μελωδία η οχτώ είναι απλά μια κρατημένη νότα από την πρώτη μελωδική φράση όπου τα 8/8 της εισαγωγής ακούγονται στη συνοδεία. Το πέρασμα που ακολουθεί σημειώνεται σε 5/8, αλλά αντίθετα με τα 5/8 των «Βλαστήσεων» δεν είναι ρυθμός των πέντε όγδων, αλλά μια σειρά από μέτρα διαπροσκειών χρόνων με μια γενική αίσθηση τριπλού ρυθμού. Στο Νο 1, τα επτά, πέντε και οχτώ όγδοα της εισαγωγής επαναλαμβάνονται και ο ακροατής αναγνωρίζει αμέσως την επιτορφή σ' ένα γνώσιμο ρυθμό. Ίσως να πηγαίνω πολύ μακριά αν πω, ότι το α μέρος του «Los Pajaros» είναι σε ρυθμό 20/8 επειδή το σχήμα σπάει συνεχώς, αλλά όταν εμφανίζεται παίζεται με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργεί μια σύγχυση ρυθμική αίσθηση. Τέτοια σύνθετα μέτρα εμφανίζονται στη μουσική της Μακεδονίας και του Πόντου, πάντα σε μορφή διμερή ή τριμερή. Μπορούν πάντως να θεωρηθούν σαν μέτρα πενταμερή ή επταμερή. Είναι δύσκολο να εξηγηθεί γιατί ενθουσιάζουν τον ακροατή αυτοί οι ρυθμοί. Για το δυτικό αυτί είναι ασυνήθιστοι. Οι Έλληνες πάλι, τους ακούν από παιδιά.

Όπως στις «Βλαστήσεις», υπάρχει κι εδώ ένα κεντρικό κορυφαίο μέρος, όπου η φωνή μένει γιμνή. Σ' ένα σημείο ο χορός χρησιμοποιείται σαν χρονοκό, που χτυπάει τις καταλήξεις των φράσεων σε άλλο ύψος.

Το σόλο που αρχίζει στο Νο 6 είναι μια τυπική θεοδορακική μελωδία, με τους επαναλαμβανόμενους ίδιους φθόγγους και με την κατιόσα τρίτη. Η ορχήστρα φαίνεται να

παίζει ελάχιστο ρόλο καθώς η φωνή της Φαραντούρη ακούγεται ο' ένα πέρασμα που έχει γραφεί πάλι πολυρυθμικά, αλλά που δίνει ισχυρό αίσθημα τριτλού ρυθμού.

Η μελωδική γραφή του Canto General δεν φτάνει στο ύψος της έμπνευσης του Άξιον Εστί, αλλά υπάρχουν περάσματα εξαιρετικής ομορφιάς. Τα περισσότερα είναι της Φαραντούρη, αλλά ένα από τα καλύτερα είναι για τον άντρα σολίστα Πέτρο Πανδή. Είναι το «America Insurrecta», το μοναδικό μέρος του Canto General που παρουσίασε ο Θεοδωράκης με λαϊκή ορχήστρα στην επαρχία. Το κείμενο του «America Insurrecta» είναι εκπληκτικά κοντά στο πνεύμα της Ρωμοσύνης:

Η γη μας, γη πλατιά, ερημιάς,
πλημμύρισε βοήθη, μισράτσα, στόματα.
Μια βουβαμένη συλλαβή άναβε λίγο λίγο
συγκρατώντας το παράνομο ρόδο,
ωστόσο οι πεδιάδες δονήθηκαν
όλο σίδερο και καλπασιμό.
Σκληρή η αλήθεια σαν αλέτρι...

Το πρώτο μέρος είναι μια μεγαλειώδης αργή μελωδία σε Si μινόρε. Όπως πάντα, όταν η μελωδία είναι όμορφη, ο Θεοδωράκης την αφήνει γυμνή. Ανοίγει με αναλημένες συγχροδίες και καθώς αρχίζει ο σολίστ υποστηρίζεται από απλά ακόρντα και αρπίσματα:

Το πρώτο σόλο καταλήγει ο' ένα δραματικό φωνητικό μέρος που περιγράφει το γρέμισμα των τοίχων της φυλακής και σημειώνει το πέρασμα στην ποίηση και στη μουσική, από την προετοιμασία της εξέγερσης στην εξέγερση την ίδια. Και πάλι είναι γραμμένο για ειδικές φωνητικές ικανότητες ενός συγκεκριμένου τραγουδιστή. Ένας Μυθικώτσος ποτέ δεν θα μπορούσε να τραγουδήσει αυτό το μέρος. Είναι ένας βουζυρήσιμος λύσσης, που έχει ελάχιστη σχέση μ' αυτό που φαίνεται στην παρτιτούρα. Το ελληνικό κοινό αποκρίθηκε στο ύψος, χωρίς να έχει ιδέα για το συγκεκριμένο νόημα των λέξεων. Κάθε φορά που άκουγα το Canto General σε συναυλία, είναι το σόλο του Πανδή που προκαλεί το περισσότερο χειροκρότημα. Νομίζω ότι αυτό δεν οφείλεται και τόσο στην ιδιαίτερα εκπληκτική φωνή του, όσο στο ότι ο Θεοδωράκης ξέει πώς να εμεταλλάσσεται τις δυνατότητές του.

Μόνο χάρη ο' αυτό το δραματικό σόλο το «America Insurrecta» γίνεται ρυθμικό κομμάτι. Πάλι υπάρχουν μέτρα διαφόρων χρόνων -8, 5, 6, 2, 3- αλλά η αίσθηση του ρυθμού καθορίζεται από επαναλαμβανόμενα σχήματα τριχών, όπως πολλά μέρη του Canto General, όπου οι ρυθμικοί προδίνουν την επίδραση της νοτιοαμερικάνικης μουσικής που ο Θεοδωράκης άκουγε τελευταία.

Το Canto General δεν είναι ολοκληρωμένο έργο στον ίδιο βαθμό με το Άξιον Εστί. Τα μέρη του είναι ενόητες που μπορούν να παρουσιάζονται ανεξάρτητα ή μια από την άλλη ή με διαφορετική σειρά και ο κύριος χαρακτήρας του καθορίζεται από τη ρυθμική του γραφή. Πρόκειται για ένα έργο μοναδικό στο σύνολο των συνθέσεων του Θεοδωράκη και, πιστεύω, και στο ρεπερτόριο της σύγχρονης μουσικής. Είναι από μια πλευρά λαϊκό έργο, κι από άλλες πλευρές, σύγχρονη έντεχνη σύνθεση. Στο Άξιον Εστί, τα λαϊκά μέρη του έργου ξεχωρίζουν όχι μόνο από το γράψιμο, αλλά και από την ενορχήστρωση και από τον ερμηνευτή. Στο Canto General δεν υπάρχει τέτοιος διαχωρισμός. Εδώ και η φωνητική και η οργανική γραφή απαιτούν έντεχνη αντιμετώπιση. Αυτό που το διακρίνει από τα περισσότερα κλασικά έργα είναι η χρήση των παραδοσιακών ρυθμικών σχημάτων. Είναι, με τρόπο που δεν βρίσκουμε σε κανένα άλλο σύγχρονο έργο, πραγματικά πολυρυθμικό. Είναι κείμενα που δεν υπάρχει καμιά προγράφηση του έργου αντίξιά του.

Gail Holst

Οι γειτονιές του κόσμου

Ο Δεκέμβριος της Μουσικής και της Ποίησης

«Επιτάφιος», «Ρωμοσύνη», «Αντιοράγουδα» και τώρα «Οι γειτονιές του κόσμου» – τέσσερα έργα-σύνολα και τα καλύτερα παραδείγματα γνήσιας δημιουργικής συνεργασίας και σύμπτωσης των δυο τεχνών σε παγκόσμια κλίμακα: Ποίησης και Μουσικής – Ρίτσος και

Θεοδωράκης. Φέτος κλείνουν είκοσι ακριβώς χρόνια της δημιουργικής α' αυτής συνεργασίας που γέννησε και άφησε πίσω της τέσσερις σταθμούς-σύννοια που, θα το πω ευθέως με γνώση και αφοβία, ομοιά τους δεν συναντάμε σ' άλλη χώρα. Ομοιά επίσης και από το γεγονός ότι τέττα υψηλή ποιήση και τέττα τολμηρή μουσική ποτέ και, σχεδόν, ποτέ δεν έχουν συγκινήσει χιλιάδες λαού (γέρους και νέους) ώστε να τα ενστερνισθούν, να τα τραγουδήσουν, να εμπνευσθούν και να χαράξουν τους κανόνες κοινωνικής ένταξης. Επειδή όμως για τα τρία πρώτα έρα έχω ήδη ασχοληθεί με τη μελέτη μου στην αγγλική και ιαπωνική που κυκλοφόρησε πριν λίγα χρόνια, στο άρθρο τούτο θα περιοριστώ μόνο στο τελευταίο της συνεργασίας των Θεοδωράκη και Ρίτσου, το έργο «Οι γειτονιές του κόσμου» και για το οποίο πρόσφατα έκανα ειδική εκπομπή για το ραδιόφωνο WEVD της Νέας Υόρκης.

Και στο τέταρτο τούτο έργο των Ρίτσου-Θεοδωράκη, εξιμνείται, δοξάζεται, γιορτάζεται μέσω των δυο θεων, ιστορικό γεγονός και πάλι - ο Δεκέμβριος του 1944. Από το πολυσέλιδο ποίημα του Ρίτσου (135 σελίδες βιβλίου) ο Θεοδωράκης επέλεξε μόνο αποσπάσματα, γύρω στις 120 γραμμές (είναι πιο λίγες στο βιβλίο), όπως έχουν διαρρυθμιστεί στο δίσκο. Τα αποσπάσματα όμως αυτά καλύπτουν, εμπειρεύουν όλο το φάσμα, τα πάθη, τα συμβάντα, τα αποτελέσματα της μεγαλύτερης σ' ανθρώπινο ηρωισμό σύγκρουσης. Έτσι λοιπόν στον «ήμνο» αυτό εθευάζεται όλος ο Δεκέμβριος, όλος ο αγώνας.

Σκόπημα ο Θεοδωράκης επέλεξε σαν αρχή του έργου λόγια και μελωδικό ήχο από το δημοτικό τραγούδι (αλφειτικό μορφάτικο η πτερωτικό μοιρολόι). «Τούτη την άνοιξη, ραγιάδες, ραγιάδες» για να τονίσει και διασυνδέσει πάνω στην αρχή της τραγουδίας την τότε σκληριά του ελληνισμού με την πρόσφατη, όταν δηλαδή ο ραγιός πήγε να γιορτάσει την άνοιξη-λευτεριά του, όταν, αφύσικα πάλι (και κατά τον Μακρυγιάννη), πέφτει νέο σκοτάδι: «Ο ήλιος εβασίλευε! Ελλήνά μου, και το φεγγάρι εχάθη». Αναθροές ήχος, σαν να έρχεται από τα ιστορικά βάθη, με τη συμμετοχή χορωδίας (Χορωδία Τετραμχορής Παπασταφάνου) συνοδεύει τα λόγια αυτά, ενώ τα λαϊκά όργανα (νταούλι, κλαρίνο), ζωντανεύουν το κλίμα πάνω στο οποίο θα πρωτοστατήσει ο τελικός-τραγουδιστής. Πρώτο και δεύτερο «θέμα» του μέρους αυτού ερμηνεύει ο Γιάννης Θωμόπουλος, τέλεια ταιριασμένος, με τη σταράτη, καθαρία, άσπρη λαϊκή άρθρωση τραγουδιστή, γνήσια ρομική φωνή χωρίς προσποιήσεις εμπορικής και καλλιτεχνικής καρικατούρας που τον κάνουν να ξεφύγει από το σύγχρονο ρεύμα των Ελλήνων τραγουδιστών.

Αμέσως ύστερα από το μέρος αυτό μπαίνουν στη διεθνικότητα του τραγουδιού (ιδίως ροκουίν) όπως χρησιμοποιήθηκε τις ημέρες εκείνες, που συντραγουδήθηκε με το ίδιο πάθος, όπως το ελληνικό αντιστασιακό: «Το κεφάλι σας θα πέσει...» και «Ζήτω το ΕΑΜ». Τα μουσικά θέματα λοιπόν αναμειγνύονται και ζυμώνονται με τη σκοπιμότητα αυτή και επίσης το νέο: Κοντά στην αντιστασιακή, άγνωστη ποιήση του τραγουδιού βγαίνει και η επώνυμη του Ρίτσου που θα αποδοθεί με την «χορωρεία» (Μαρία Φαραντούρη), ενώ εισοικτείται από τη χορωδία, τα κρουστά και τώρα τα έγχορδα (μπουζούκι). Το ένα θέμα και τραγούδι διαδέχεται το άλλο αποσπασματικά, δειγματολογικά και μνημονευτικά έτσι που να φτιάχνουν ένα νέο ήχο που γεννιέται στη «Γειτονιά του κόσμου» την Αθήνα του Δεκέμβρη, την Ελλάδα του Δεκέμβρη. Την επώνυμη ποιήση συνοδεύει ο ήχος από τον ανώνυμο κόσμο της τραγωδίας, του μοιρολόιου.

Το «όνειρο» των πεντασμένων, των αδικημένων τούτης της γης, όλου του κόσμου γαρμίζεται, κονιοροποιείται. Βγαίνει ο ποιητής («α' τα κόκαλα βγαλμένα») η ποιήση η η λευτεριά) για να μας περφορήσει το τι ακολούθησε τη μεγάλη καταστροφή: Εσθιά, νέκρω, σταυροί και κήφια. Ο Λαός παίρνει τα βουνά κοιβαλάντας μαζί του την καρδιά, τη μνήμη, τα ανεμόμυλα, το ντουφέκι και τα κόκαλα των προγόνων του. Πρώτη φορά στη συνεργασία αυτή μετέχει κι ο ίδιος ο Ρίτσος με την απαγγελία του μια πηλημένη και συμβολική πράξη εκ μέρους του. Συνοδεύουν σνατούρι, πνευστά σε κλίμα μουσικής από τον αρχαίο ήχο.

Αρχίζουν οι νέοι βομβαρδισμοί. Χορωδία - τραγούδι - τύμπανα - ο τοσάμικος (ηρωικός, λεβέντικος) ρυθμός κι η πορεία για την ταφή: «καθένας κοιβαλούσε στον ώμο του κι απέναν πεθαμένο». Σε τρία επίπεδα (α β α) η μελωδία κι ο ρυθμός πάντα όμως να τονίζουν, να ηπιητούν, να «τραγουδούν» τον ποιητικό λόγο στο «Ήταν πικρές οι μέρες μας» - ηρωική μαζική συνοδεία στην ταφή των νεκρών.

Τραυματισμένη, τοακιομένη η Αθήνα κι ο φόβος του θανάτου καρδοκεί - πιάνο (κατοχθόνιο ήχο) πνευστά (αρχαίος τραγωδίας), κλαρίνο (θρήνος), σνατούρι (άγχος-αναμονή). Η μουσική δίνει το «λόγο» στην ποιήση ενώ τα έγχορδα (δήλωση της παράνομης κίνησης - αντίσταση) υποβοηθούν. Διαδοχή εύθυμου τόνου και ρυθμού - υπογραμμίζουν τη χαρά για τη συμμετοχή στην εξέγερση των «παιδιών» Χαρούνην πια η συμμετοχή στην

εξέγερση των «ξυπόλητων παιδιών με τα μπαλωμένα παντελόνια. Βγάζανε λόγους στις πλατείες των μαχαλάδων – μιλούσαν για το μέλλον, άνοιγαν με τα νευρικά τους χέρια μεγάλα παράθυρα στον ουρανό». Αλέγρος, ολόχαρος ρυθμός, όπως τον θέλει το περιεχόμενο κι η δράση αυτών των κοικαλιάρηδων και γδυτών, που γελούν μπροστά στο θάνατο.

Μπαίνει ο ποιητής της περιγραφής και ο μάτοκρας των συμβόλων. Η μουσική πιο γλυκεία, ο ήχος πιο «κλασικός», ο ρυθμός αργός για να δείξει την «κίνηση» για τη συμμάζωξη-συλλαλητήριο. Μέσα στην ευτυχία «που δεν είναι παραμύθι» και στον ενθουσιασμό πέφτει πάνω στην ανθρωπίνη ευθυμία σιδερένιος ο θάνατος. Μεγάλη η απουσία από το χαμό, υπεργήινος ο Θρήνος: «Εσύ νεκρός και γίγνη η ζωή να φουντώνει». Αυτικό μελικό μουσικό θέμα, από τα ωραιότερα της σουίτας αυτής. Προχωρεί η ζωή, συνεχίζεται η αντίσταση, φουντώνει κι απαιξένεται το τραγούδι, ο ύμνος της Λευτεριάς από γειτονιά σε γειτονιά για να φτάσει στον κόσμο τις γειτονιές. Μια αλληλουχία και πλέξιμο ρυθμού, λεκτικών συλλαβών και μουσικών φράσεων, ένα αρμονικό μουροδοίλωμα για να αποδοθεί καλύτερα (τελειότατα) η κινητοποίηση και δράση. Συντροφικότητα ζωντανών και νεκρών για τον ίδιο σκοπό και ενάντια στον ίδιο εχθρό. Ένας ρυθμικός «πεντοζάλης» με το συνονθύλευμα πνευστών, εγχόρδων, φωνής και μαζικής (χορωδίας) συμμετοχής. Το «Χαίρε της Λευτεριάς».

Ο ενθουσιασμός στη δράση για την κατάκτηση της λευτεριάς τσακίστηκε. Επιτροπή στην «Άπουσία», τους νέους νεκρούς της άλλης μέρας, της ταπής των νεκρών από την πρώτη διαδήλωση του Δεκέμβρη. Χορωδιακή νεκροπομπή με εσόγγελο τη φωνή του τραγουδιστή. Συνάφεια και κοντραπούντα μουσικής κλίμακας – εικόνα πομπής, όπου το τραγούδι συνοδεύει κι «ανεβάζει» ψηλά τον ποιητικό λόγο και μαζί να ορμήσουν για να μηνύσουν, να κοινοποιήσουν το μεγάλο κακό «μέσα σ' όλο τον κόσμο». Να ξεπλωθεί, να μαθευτεί, να δοξαστεί σ' όλες τις «γειτονιές του κόσμου». Κι εδώ μια Φαρεντούρη που, για μια άλλη φορά, δείχνει πως πάντα η φωνή της ήταν, είναι και θα είναι πλαισμένη για τη μουσική του Θεοδοράκη.

Έτσι η μουσική συνοδεύει, συμπληρώνει, επικουρεί, παντρεύεται με την ποίηση και της δίνει τραγουδιαιτική πνοή ζωής. Το ιστορικό και το καλλιτεχνικό συναίσθημα γεννάς τη συγκίνηση κι «αι γειτονιές του κόσμου γίνονται η γειτονιά του κόσμου». Μικραίνει ο χώρος, μεγαλώνει ο άνθρωπος.

Γιώργος Γιάνναρης (1979), Από το βιβλίο Μελοποιημένη ποίηση και μουσικά έργα

Πικροσάββατα

Όταν ο λόγος για το λαϊκό μας τραγούδι, επιτρέπεται και η γνώμη – με κάθε έστω επιφύλαξη παρμένη – και του μη «ειδικού», εκείνου που ούτε μοχθεί στο τραγούδι, ούτε θητεύει στην κριτική των μουσικών μας πραγμάτων. Και τέτοιες γνώμες μπορούν να αποβούν πιότερο χρήσιμες στους σημερινούς δίκωλους καιρούς όταν κάθε τι που γεννιέται πηγαία και απλά από το λαό σε τούτον τον τόπο κινδυνεύει πιο πολύ παρά άλλοτε να βρεθεί από τα πριν κατασκυφαντημένο και πνιγμένο μέσα στις αναθυμιάσεις της φτιασιδομένης βιτρίνας.

Αφομή για τούτες τις σκέψεις μας δίνει ο νέος δίσκος του Μίκη Θεοδοράκη, τα «Πικροσάββατα» σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου και με ερμηνευτή τον Δημήτρη Μητροπάνο. Ένας νέος, χαρακτηρισμένος με μια καινούργια λαϊκή εκμισθολή, Θεοδοράκης αναβλύζει μέσα από το δίσκο αυτό που συναντάει τον Λευτέρη Παπαδόπουλο σε μια από τις καλύτερες στιγμές του και ομίγει με τη γνήσια λαϊκή φωνή του Δημήτρη Μητροπάνου. Στροφή την είπαν τούτη την καινούργια εμφάνιση του Μίκη. «Στροφή», η «επιστροφή», γεγονός μας φαίνεται πως ο Μίκης επιχειρεί πάλι να ξαναπαίσει τη φλέβα του ζωντανού λαϊκού τραγουδιού, που σε πείσμα των προσπαθειών δεν έπαψε να υπάρχει και να εξελίσσεται κάτω από την επιφάνεια και να σηκώνει την ξεχασμένη και απόβλητη Ελλάδα. Κι αυτό το ζουρλόνο βήμα, από το «πείραγμα», η δημιουργική αγωνία ενός μεγάλου συνθέτη να συλλάβει το σύγχρονο λαϊκό ρεύμα, έτσι και αλλιώς, αναπτύσσεται καταχαρισιασμένες ελπίδες για μια νέα άθηση στη χερμαζόμενη περιοχή του λαϊκού μας τραγουδιού.

Χρόνια τώρα οι ειδικοί, οι πιο πολλοί τουλάχιστον, μιλάνε για κάποια κρίση στο λαϊκό μας τραγούδι. Κι έτσι μοιάζει να είναι. Σκεφτόμαστε όμως, αν πρόκειται για κρίση, ή κάποια

απόσταση, που πάει να γίνει χάσμα, ανάμεσα στο «έντεχνο» τραγούδι, που καιρό τώρα κάνει βήματα σημερινών και το λαϊκό άκουσμα που δειλά και αδιόρατα, αφοσίωτα και στα τυφλά, κοιτάζει να ανοίξει κάποιους καινούργιους δρόμους. Δεν ξέρουμε, δηλαδή, αν έχουμε να κάνουμε με μια κρίση συνολική ή με ένα είδος τείχους, που πάει να σπρωθεί ανάμεσα στο πάνω και το κάτω, στην κορυφή και τη βάση, στο παλιό και στο καινούργιο που κοιλοπονάει, φαντάζει ασημάτιστο ή δε διακρίνεται ακόμα καλά. Και αυτό το τείχος θα νόμιζε κανείς πως είναι αδιεπέραστο, αν δεν υπήρχαν αρκετοί άξιοι, όπως ο αξεχάστος Λοτζος και σήμερα ο Χ. Νικολόπουλος, για να αναφερθούν μόνο σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις, που με ευθύνη και αίσθημα καταπίστησαν και μοχθούν στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι μας, ψηλαφώντας νέους δρόμους, μακριά από απομυμήσεις ή και στείρα αναμνησιμότητα μιας μουσικής γλώσσας, που ο χρόνος την προσπερνάει, φέρνοντας στο προσκήνιο καινούργιες ανάγκες και απαιτήσεις.

Είναι αλήθεια ότι το ρεμπέτικο έφυγε μαζί με τις κοινωνικές συνθήκες που το γέννησαν και το έθρεψαν. Το ίδιο και το μεταπολεμικό μας λαϊκό τραγούδι με τον Τουτσάνη και τον Παπαϊωάννου και εκείνο το είδος που βρήκε την πιο αντιπολεμικευτική έκφρασή του στη φωνή του Στέλιου Καζαντζίδη και που με τόση πίκρα άγγιξαν μεγάλα προβλήματα της φτωχολογιάς σαν την ξενιτιά, την κοινωνική αδικία, το ερωτικό δράμα και την απόγνωση στη μεταπολεμική Ελλάδα της ανατροπής των αξιών, του μεγάλου μεταναστευτικού κύματος και των ανακατατάξεων.

Και όσο είναι αλήθεια ότι η επιτροπή δε γίνεται, άλλο τόσο είναι γεγονός πως θα φυτώσει μια τυποποιημένη επανάληψη του παρελθόντος. Όλα τούτα ανήκουν στη μεγάλη μουσική λαϊκή μας παράδοση, που πάντα θα αποτελεί ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και συγκίνησης, που θα στέκουν σαν αγκυράρια και γερά θεμέλια για να κτίσουμε πάνω τους νέα οικοδομήματα, αλλά που μόνο τους δεν μπορούν να υποκαταστήσουν τις νέες ανάγκες μιας κοινωνίας που άλλαξε και συνεχώς μεταβάλλεται.

Κάπου αλλού, όμως, χρόνια τώρα, σε αποσπéλαστους αν όχι και «ύποπτους» για ορισμένους χώρους, έχουμε την εντύπωση και την αίσθηση, πως υπόγειες διεργασίες αναπτύσσουν με το δικό τους αντιρατικό τρόπο τη λαϊκή μας μουσική κληρονομιά. Ίσως είναι υπερβολή. Ίσως. Αλλά έχουμε την αίσθηση ότι εκεί τριβεται τώρα το παλιό λαϊκό τραγούδι με τη ζωή και τις νέες συνθήκες όσο και αν μαζί του γίνεται στο σφοδρό μια ψεύτικη αλλοτριωτική κλίση πραγματικών αναγκών. Εκεί δουλεύεται ξανά και ζυγίζεται με το πλατύ κοινό. Σμιλεύεται έτσι και πλάθεται σιγά σιγά ένας νέος λαϊκός ήχος, αδιαμόρφωτος ακόμα, ακατέργαστος και πολύκλαδος, πιο κοντινός, όμως και προσυτός όπως φαίνεται στη μεσοδιαταραχέ λαϊκή μας πραγματικότητα. Μέσα από δω μοιάζουν να ξεανούν τώρα τα «σουξέ» και οι «μεγάλες επιτυχίες» το εμπορικό τραγούδι για το πλατύ κοινό. Αυτό το τραγούδι, ενώ το υποτιμούν οι «επίσημοι» ακούγεται και περνάει ανυπόληπτο προς τα κάτω μέσα από τις ραδιοφωνικές κερδοσκοπικές διαφημίσεις των εταιριών και μέσα από τους «ερασιτεχνικούς» ανακατεμένο με τα παραθαλάσσια οικοπέδα και τα τηλέφωνα των κλειδαράδων. Τι είναι αυτός ο νέος λαϊκός ήχος, ε όσο βαθμό και με όποια εμβυσική στοιχεία μπορούμε να μιλάμε γι' αυτόν; Λίγο δημοτικό; Λίγο από το ρεμπέτικο; Λίγο λαϊκό; Λίγο «γύφτικο»; Κάποια νέα όργανα; Ανατολή ή Δύση; Οτι και αν είναι, προτού του κατατάξουμε, αν μπορεί βέβαια να καταχθεί, πιο σημαντικό μας φαίνεται να απορροφεί ο πεπατημένος δρόμος της προκατάληψης, της από τα έθω και από τα πριν σκυφαντίας και γενικής άγνησης. Προτού αρχίσει η αιώνια συζήτηση για την ελληνικότητα και την «κοινοτική» που πολλές φορές αρκετά μαστόρικα κρύβει ένα φόβο σε ό,τι συρραίνει το «χοντρό» λαό, καλύτερα θα ήταν να δούμε και πίσω από τη βιτρίνα.

Γι' αυτό νομίζουμε ότι και τώρα και στην προκείμενη περίπτωση, θα ήταν λάθος και μονομερεια να βλέπαμε σ' αυτό που αποκαλείται σύγχρονο «εμπορικό» τραγούδι, μόνο την εμπορική πλευρά, τα αγοραία του στοιχεία, το λαϊκίστικο στίχο του, το ρυθμό του που μοιάζει ασυνήθιστος, άγαμος και χοντροκομμένος. Θα ήταν λάθος, μαζί με τα παλιότερα της σκιάης να πετάξουμε και το παιδί, να μη δούμε ανάμεσα στους τόνους άμμο τα λαμπέρα ψήγματα του χρυσού ικανά να γίνουν πρωτογενές δημουργικό υλικό τερόστιας εμβέλειας. Θα ήταν μάλλον επικίνδυνο να σταθούμε μόνο στον αποπροσανατολισμό και να αφαιρέσουμε το ζωντανό πυρήνα της λαϊκότητάς του, την αμεσότητα που αναδίνει, την ενστικτώδη ελικρινειά του, την πηγαία λαϊκή κραυγή που εκπέμπει, το ανελέητο πολλές φορές μαστίγωμα της συμβατικότητας που πραγματοποιεί και ως είναι όλα τούτα μετροδεμένα με χίλια δυο αντιρατικά στοιχεία.

Δεν είναι της ώρας και είναι άλλοι πολύ πιο αρμόδιοι να αναφέρουν ονόματα και καθέκαστα, να μιλήσουν για το τι και το πώς και αρκετά σοβαρά γίνω από το θέμα έχουν έλθει στο φως της δημοσιότητας. Το χωρότερο πάντως, θα ήταν όταν μιλάμε για το ζωντανό

σύγχρονο λαϊκό ήχο, μια απ' υψηλού στάση, μια ηθικιστική ή και εύκολη ιδεολογική καταδίκη και πολύ περισσότερο η αντιμετώπισή του σα μίσημα ή και σα διληπτηριώδες απόστημα που πρέπει να ξεριζωθεί.

Γιατί πρέπει να πούμε ότι σχεδόν έχει γίνει συνήθειο, αν όχι να αναθεματίζεται τουλάχιστον να βαπτίζεται σαν «υποκοιλούρα» και «λαϊκιζμός» ό,τι σύγχρονο και ζωντανό υπάρχει και αγιαστέο από το λαό. Έχει γίνει σχεδόν συνήθειο, ό,τι το γνήσιο λαϊκό να λατρεύεται σαν παράδοση, να αγιαστέο σαν παρελθόν, όταν όσο πιο βαθιά έχει μπει στο μουσείο και έχει γίνει όσο το δυνατό πιο ανώδινο και άτακτο.

Δε θέλουμε να βρούμε αναλογίες με το παρελθόν ή να κάνουμε απόσταχτες συγκρίσεις. Αλλιώς, δεν μπορούμε κιόλας να μετράμε το σήμερα με τα σταθμά του χτες. Ωστόσο, αυθόρμητα αναλογίζεται κανείς ότι και το ρεμπέτικο στην εποχή του νόμοι σκληροί το καταδίαξαν. Μήπως και το λαϊκό τραγούδι, μετέπειτα, δεν το κατασκόφανταν; Μήπως η δυσπιστία δεν πολióργησε ακόμα και τους μεγάλους δημιουργούς και συνθέτες μας, όταν άρτισαν να καταστατούν με το μουζούκι; Μήπως και η διανοηθεί και μια μερίδα της Αριστεράς τότε, δεν αφηνιάστηκε από τον «Επιτάφιο» του Ρίτσου σε λαϊκό ήχο με μουζούκι;

Τι απόμεινε σήμερα απ' όλο εκείνο τον ορυμαγδό των πύρινων αναθεμάτων;

Μήπως και ως συγχορσθεί η γενίκεση, το ίδιο δεν έγινε πολύ πιο νωρίς ακόμα και με τη δημοτική μας γλώσσα, το δημοτικό μας τραγούδι, τον Μαρξισμό, τον Θεόφιλο, τη λαϊκή μας τέχνη, τον Καραγκιόζη... Πόσοι κάποι, αγωνίες, θυσίες δε χρειάστηκαν για να πάρουν όλα τούτα μια θέση δίπλα μας; Και πόσα άραγε απομένουν να γίνουν;

Είναι λοιπόν μια μακριά παράδοση που σέρνεται γύρω μας που θέλει να μας επιβάλει να θεωρούμε εθνικό ό,τι είναι μη λαϊκό και πολιτισμένο - ό,τι είναι ανθεθνικό και ασπιωμένο.

Κάποτε γύρω στα '60 - για να γυρίσουμε στο προκειμένο - έντεγρο και λαϊκό τραγούδι είχαν ευτυχίσει να παιρνούν αντάμια. Τότε μεγάλοι πρωτοπόροι δημιουργοί, αφήνοντας κατά μέρος δεισιδαιμονίες, έσκυψαν με αγάπη πάνω στις λαϊκές μας καταβολές, τις πλούτισαν με το ταλέντο και τη συνειδητή προσπάθειά τους. Από και για η κομπογιάνια. Από και το «βρόχο-βρόχο τον καπιό μου», το «Μοσχοβολούν οι γειτονιές», ο «Επιτάφιος», η «Ραιμοσύνη», το «Άξιον Εστί», τόσα και τόσων μεγάλων λαϊκά έργα που θα παραμείνουν άφθαρτα στο διάβα του χρόνου. Τότε η μεγάλη «δυσνόητη» ποίηση πέρασε στο λαό με το λαϊκό τραγούδι και έγινε μπουρετό γιατί και αυτή είχε τις ίδιες λαϊκές εθνικές ρίζες. Τον Ρίτσο, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Γκάτσο, τον Χριστοδούλου... τους τραγουδούσαν, τραγουδιότανε του λαού, του ρεμπέτικου και του λαϊκού, ο Μπιτιλώκης, ο Καζαντζίδης...

Εδώ και καιρός, όμως, γενική είναι η αίσθηση πως οι δρόμοι που πήγαιναν μαζί κάπου αρχίζουν να χωρίζουν. Κάπου δυο παράλληλες γραμμές, η μια από πάνω και η άλλη από κάτω, άρχισαν να σφραγίζονται. Και δυνάμεις σκοτεινές δε θέλουν να τις κάνουν να ξανασμίξουν και να αλληλογονιμοποιηθούν.

Τούτη την κρίσιμη στιγμή είναι που ο Μίκης με τα «Πικροσάββατα» έρχεται να ρίξει το δικό του βάρος σε ένα δρόμο που πρέπει να διανυθεί. Στις γέφυρες που χρειάζεται να κοπούν και να πέσουν. Θα μείνει όμως και αυτή η λαϊκή προσπάθεια ένα πείραγμα και μόνο; Ένα άλμα στο κενό, μια απελτισμένη κίνηση πριν το τέλος του σύγχρονου λαϊκού μας τραγουδιού που αρκετοί προφητεύουν; Πρέπει να βαδίζουμε προς τα μπρος, κοιτάζοντας μόνο προς τα πίσω;

Ο Μάρκος, ο Τσιτσάνης μπορεί να έφυγαν, οι κατοπινοί τους μπορεί να ζουν κάπου λησμονημένοι. Υπάρχουν όμως και σήμερα οι μικροί, οι αφανείς που δουλεύουν με αγάπη στο λαϊκό μας τραγούδι. Το λαϊκό μας τραγούδι ούτε έβησε, ούτε νομίζουμε πως μπορεί να οβηθεί. Έχουμε πίσω μας μια μεγάλη δημοσιά λαϊκής μουσικής παράδοσης που ξεκινά από το δημοτικό τραγούδι και φτάνει ως τις μέρες μας. Αυτή η παράδοση, γνήσια ελληνικά, πριν απ' όλα γιατί είναι γνήσια λαϊκή, θα βολίσει τρόπους να συνεχίζεται, να πλουτίζεται, να προχωράει μαζί με τη ζωή, τους καιμούς και τις ελπίδες του λαού μας, παρά τις τυφλές δυνάμεις που την πολεμούν. Το τραγούδι για μας είναι το ψωμί του λαού μας, παρά τις τυφλές δυνάμεις που την πολεμούν. Το τραγούδι για μας είναι το ψωμί του λαού. Όπως λέει και ο Λευτέρης Παπαδόπουλος στον «αίσιακο» του Μίκη, υπονοώντας προφανώς τον ελληνικό λαό: «το μεταλωμένο μου βραζά - τρελλαινεται για μουσική... και τα κορμάλια που φορά - τρελλαινονται για το χορό». Ετσι ήταν και έτσι νομίζουμε ότι θα γίνεται ο' αυτόν τον τόπο. Ανάμεσα Δύση και Ανατολή θα προχωρεί η ελληνική βρατοέρσα. Σε σταυροδρόμι είμαστε και το φωςάνε αγέρωχες κάθε κατεθνήσης. Πότε από και πότε από δω γέρνουμε. Βαστήσαμε, όμως, το ίδιο και θα το βαστάμε, ανοιχτοί στις επιδράσεις και στα ρεύματα. Αρκεί να μη χάσουμε τη δική μας δύναμη, να φωτίζουμε με ελληνικό φως τις επιδράσεις,

να τις δένουμε με τη ζωή που προχωρά και με τις πιο στέρεες και καλές παραδόσεις μας, με την ψυχή και το πνεύμα του λαού μας.
Κι αν τίποτα εξεζητημένο και παραστανίσο σε τούτα τα λόγια που ειπώθηκαν, ας σημειωθεί από πιο αριόδιους. Ας παρθεί σα συμβολή σε μια συζήτηση που έτσι κι αλλιώς γίνεται. Είναι πάντως κι αυτό εκδήλωση μιας αγωνίας και ενός γενικότερου πολιτικού ενδιαφέροντος για να μεινουμε και να γινόμαστε σαν Λισιτερά, σαν κομμουνιστές, η πιο γνήσια λαϊκή και πιο αυθεντικά εθνική παράταξη.

Π. Λαφαζάνης, Ρίζος 25.3.83

Διώνυσος

Μούσα η οργή

Φαίνεται πως μόνο όταν θυμώνει γράφει σημαντικά τραγούδια ο Θεοδωράκης. Τον «Διώνυσο», λοιπόν, τον έγραψε φανερά θυμωμένος. Και ο «Διώνυσος» είναι ένα σημαντικό έργο.

Σημαντικό για τρεις λόγους:

- Βάζει το μυαλό να σκεφτεί. Προκαλεί συζητήσεις, προβληματισμό. Δεν λέει πράγματα χλωμοειπωμένα ή αυτονόητα.
- Επιστημαίνει, αν δεν μορφωθεί, όσα κάποιοι άνθρωποι αόριστα τούτες τις μέρες διαισθάνονται – άρα εκφράζει.
- Περιέχει τρία τραγούδια («Το ψηλείο», «Η αρκούδα», «Τη Ρωμοσύνη να την κλαίς») που θα τα συστήναμε σαν τραγούδια αναφοράς στον καθένα που θέλει να μελοποιήσει το ελληνικό παρόν. Δεν είναι η μουσική είναι ο στίχος κυρίως που τα καταξιώνει σαν ιδανική έκφραση του σήμερα:

«Στο τηλεφώνό σου όλοι οι αριθμοί
έχουν παραλίπη μια νεκρή Ζωή»

Ο δίσκος, ολόκληρος μια ενότητα, έχει πρωταγωνιστή τον Διώνυσο. Ένα συμβολικό πρόσωπο που είναι ο μαχητής (με το όπλο, τη λύρα ή την πένα) και συγχρόνως το θύμα των αντιπάλων του και των περιστάσεων.

Αδικημένος...

Πιο πλατιά, αυτός που αντιλαμβάνεται τα δρώμενα ολόγυρά του και εξαιτίας τους πάσχει.

Πιο στενά ο ίδιος ο Θεοδωράκης – που νιώθει τον εαυτό του ιστορικά αδικημένο:

«Όσοι αγάπησαν κείνους νεκροί,

Όσοι προσάνησαν είναι οδηγοί»

Ένα κροσέτο πεσιμισμού μοιάζει να είναι όλο το έργο. Στο τέλος, ο Διώνυσος, αδιάκοπα κνηνημένος, πολλαπλά εκτελεσμένος και βάρβαρα ταπεινωμένος, αφού ψάχνει μάτια τη Ρωμοσύνη, αποχαιρετά τους φίλους. Αλλά πριν τον θάψουν με τσιμέντο οι «έργαυροι κήλοιοι» προλαβαίνει να πει:

«Μη με κοιτάς με μάτια βουρκομένα
μέσ' στην καρδιά μου τόχω σφραγισμένο
το όνειρό μας το χαμένο»

Παρ' όλα αυτά ο Μίσης (όλοι οι στίχοι είναι δικοί του) δεν μας πείθει για την τόση του απογοήτευση. Με μια πιο προσεκτική ακρόαση αντιλαμβάνεται – μάλλον εύκολα – κανείς ότι το έργο δεν είναι τελικά ένα «ελεγείο πολιτικής απογοήτευσης» – όπως το χαρακτηρίζει ο παραγωγός κ. Κατζιάδakis στον γενικώς ατυχή για τον Μίση πρόλογο. Ο «Διώνυσος» γράφτηκε για να στηρίξει τα 3 τραγούδια που προαναφέραμε. Η ακόμα πιο συγκεκριμένα τον παρακάτω στίχο:

«Αν έχεις μάτια που κοιτούν
κι αν έχεις στήθια που πονούν
πώς την αντέχεις δε μου λες
τέτοια ζωή χωρίς να κλαίς»

Είναι ο θυμός που λέγαμε. Η οργή που είναι φυσικό να νιώθει κάθε ανήσυχος άνθρωπος μέσα σ' αυτό το πέλαιος εφησυχασμού.

Όμως ο ίδιος ο Διώνυσος φτίζει... «Θα πάρω δρόμο μακρινό»... Κι αυτή είναι η πρώτη – ίσως και η κύρια – αντίφαση που διαπιστώνει ο ακροατής. Ο ακροατής εκείνος που πιστεύει πως οι άνθρωποι σαν τον Διώνυσο δεν είναι για να εμφανίζονται όταν ξεσηκώνεται ο λαός

με σκοπό να τον καθοδηγήσουν και για να φεύγουν στο... Παρίσι όταν οι συνειδήσεις χαλαρώνουν.

Είναι αντίθετα αυτοί που νιώθουν το χρέος τους να μεγαλώνει στη δεύτερη ακροφύκη περίπτωση ...

Μην αρχίσουμε όμως τις γκρίνιες. Αυτό που έχει σημασία αυτή τη στιγμή είναι ότι έχουμε ένα δίσκο που φέρει αντίξια την υπογραφή του Θεοδοράκη.

Προσπαθήστε να ξεχάσετε το πρόσφατο αλλοπρόσωλλο παρελθόν, περάστε «ντούκου» την περιεργή «συναίνεση» Μίκη-Μάνου, παραβλέψτε τις απολαυστικές αντιφάσεις ανάμεσα στις διατυπωμένες θέσεις και τις ακατάχατες δηλώσεις τους, αδιαφορήστε για τις εσωκραντικές μεγαλοστομίες τους.

Λαχείτε τον ή απορρίψτε τον. Αλλά μην τον αγνοήσετε. Είναι ένα πολιτιστικό γεγονός στην πολιτιστική μας έρημο.

... Κι εδώ ο έρωτας

Αυτή είναι η άλλη πλευρά του ίδιου νομίματος: ο λυρικός Μίκης Θεοδοράκης.

Η «Φαίδρα» περιέχει δώδεκα ερωτικά τραγούδια και ήταν σοφό που βγήκε ταυτόχρονα με το «Διώνυσο» από τη νεοσύστατη εταιρεία του εν χορδαίς και οργάνους αδελφού Μάνου.

Γιατί... ποιος το άκουγε το πολιτικοποιημένο κοινό του συνθέτη που πέρασε τους δοκιμασίες, χειρισμούς, πάθη, θείες λειτουργίες και ηλεκτρονικό Καρυωτάκη...

Χαρακτηριστικό στη «Φαίδρα» είναι η διαφορά ποιότητας από τραγούδι σε τραγούδι.

Τις 4 πολύ όμορφες συνθέσεις («Μια μέρα που θα κάνει κρύο» – «Δάκρυσαν τα σεντόνια» – «Με βρήκε πάλι η ερημιά» και το ευρηματικό «Θέλω μια νύχτα») τις ακολουθούν από αρκετή απόσταση οι υπόλοιπες.

Αντίθετα με το «Διώνυσο» εδώ πρωταγωνιστεί η μουσική – όχι ο στίχος. Και σε γενικές γραμμές είναι καλύτερη. Ίσως γιατί μοιάζει πιο αυθόρμητη.

Στα συν του δίσκου η φωνή της Αλίκης Καγιόλογλου, που θυμίζει και λίγο Ζοριταλά. Ο Πέτρος Πανδής φτυκτός ο Μίκης ...

Δημήτρης Βάρος, Έθνος 10.3.1985

Τρίτη Συμφωνία

Η ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ αποτελεί για τον Μίκη Θεοδοράκη έργο ζωής. Θα πρέπει να ήταν γύρω στα 1941 – στην αρχή της κατοχής – όταν διάβαζε το ποίημα Η ΤΡΕΛΛΗ ΜΑΝΝΑ του Διονυσίου Σολωμού. Ζούσε τότε στην Τρίτολη της Αρκαδίας, όπου μόλις είχε αρχίσει να μελετά τη συμφωνική μουσική. Δυό χρόνια αργότερα, στα 1943, θα φοιτούσε στο Ωδείο Αθηνών, στην τάξη Αρμονίας και Αντίστιξης του Φιλοκλήτη Οικονομίδα. Έως τότε – 1941 – η μουσική του δραστηριότητα είχε εξαντληθεί στη σύνθεση τραγουδιών σε στίχους Ελλήνων ποιητών, που ήταν προορισμένα να τραγουδηθούν από τους φίλους του, με τους οποίους φρόντιζε να σχηματίζει μικρές χορωδίες.

Όπως ο ίδιος εξομολογήθηκε, στο ποίημα του Σολωμού είδε εξ αρχής το προσωπικό του δράμα μέσα στη γενική τραγωδία της πατρίδας του υπό ξένη κατοχή:

«Τώρα που η ξάστερη νύχτα μονάχους ...
μας πήρε ανασπάντεχα ...»

ήσαν οι στίχοι – κλειδί, που άνοιξαν μέσα του την «πληγή», απ' όπου άρχισαν να ρέουν οι λυρικοί τόνοι. Ασφαλώς και ο ίδιος ο Σολωμός πήρε αφορμή από ένα καθημερινό συμβάν, για να ζωγραφίσει μια ποιητική τοιχογραφία μεγάλων διαστάσεων με πρωταγωνιστές τη Μάννα αλλά και τη Φύση, που χάνουν το ρυθμό και τη λογική μπροστά στο απετανόητο.

Προσθέτοντας πολύ αργότερα – 1981 – το 3ο μέρος, ο Θεοδοράκης επιδιώκει να καταστήσει σαφές, ότι στις «παράλογες» πράξεις της Φύσης έρχονται να προστεθούν οι «ακατανόητες» ενέργειες του ίδιου του Ανθρώπου, που είναι και ο τελικός υπεύθυνος για τη μοίρα του.

Εδώ καταφεύγει σ' έναν άλλο μεγάλο Έλληνα ποιητή, αλεξανδρινό, τον Κωνσταντίνο Καβάφη.

«Δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό
έτσι που τη ζωή σου ρήμαξες ...»

Η πόλις θα σε ανακολούθη' ...»

Γίνεται λοιπόν έτσι σαφές, ότι η ΜΑΝΝΑ αποτελεί σύμβολο. Είναι η Ελλάδα, που τρέχει ξεπόλυτη πάνω απ' τα αναβράζοντα μνήματα των νεκρών της: Είναι η ψυχή του ποιητή, που περιφέρεται γυμνή επάνω στα ερείπια ενός κόσμου, που τον έχουν μεταβάλει σε

ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ; Είναι το τέλος της ζωής, το τέλος του «ανθρώπου», που τιμωρείται, γιατί απέστρεψε το πρόσωπό του από το Θεό, δηλαδή από το κέντρο της Παγκόσμιας Αρμονίας; Είναι αρχή της «νύχτας εποχής» μας, όπως την αποκαλεί ο Νερούντα, έως ότου ακουστούν τα τελικά τύμπανα, που κλείνουν τον κύκλο της ΤΡΙΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ, δηλαδή της ίδιας της ζωής;

Ίσως να είναι όλ' αυτά μαζί. Πάντως ένα είναι βέβαιο: ότι ο Θεοδωράκης αναζήτησε στους στίχους του Σολωμού και αργότερα του Καβάφη έναν καμβά, για να φράνει πάνω του με συμφωνικούς ήχους και ηχητικούς όγκους τη δική του λυρική και τραγική άποψη για τη μοίρα του ανθρώπου.

Κι αν μη ξεγελάει η υποβλητική παρουσία του Βυζαντίου στο 3ο μέρος, Ίσως για τους σύγχρονους Έλληνες οι ήμνοι αυτοί να θυμίζουν πελασμένα μεγάλα του παρελθόντος. Αν όμως συνδιάσει κανείς το καβαφικό κείμενο με τους στίχους των ήμνων:

«Ω γλυκό μου έαρ, γλυκαυτάτων μου τέκνον

που έδυ σου το κάλλος»

και

«Η ζωή εν τάφο ...»

τότε το μήνυμα είναι καταλυτικό: «Μένοντας κυκλωμένος μέσα στην ίδια σου την πόλη, που όπου κι αν πας είσαι καταδικασμένος να την κοιτάς μαζί σου, στην πραγματικότητα είσαι νεκρός. Ζεις σε τάφο. Καθημερινά ζεις την ταφή της Άνοιξης, του «κάποτε» εαυτού σου».

Από τα σαζόμενα χειρόγραφα του συνθέτη γνωρίζουμε, ότι οι κύριες μελωδικές γραμμές της ΤΡΙΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ γράφτηκαν τότε, στα 1941. Είναι, θα λέγαμε, όλα τα modal (τροπικά) και tonal (τονικά) μοτίβα.

Από τα σχέδια, του 1941, θα πρέπει να θεωρηθούν ως η πρώτη γραφή.

Ακολουθεί λίγο αργότερα, στα 1945, η δεύτερη.

Ο Θεοδωράκης έχει ολοκληρώσει τις σπουδές της Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας (το δίπλωμα θα το πάρει στα 1950, γιατί μεσολαβεί ο εμφύλιος πόλεμος) κι έτσι μπορεί να επεξεργαστεί το υλικό του. Τότε ολοκληρώνεται η αντιτυπική μορφή, που θα πάρει το μοτίβο του Παραδείγματος αφ. 3 και που έκτοτε θα μείνει ανέπαφη. Αυτή η δεύτερη γραφή για μικτή χορωδία και ορχήστρα εγχόρδων παρουσιάζεται μόνο μια φορά, στα 1945, στην Αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, τα δε χειρόγραφα, τα περισσότερα, χάνονται στη δίνη των γεγονότων του Εμφυλίου.

Στα 1954 ο Θεοδωράκης πηγαίνει στο Παρίσι, όπου ολοκληρώνει τις σπουδές του στο Conservatoire de Paris, στην τάξη Ανάλυσης του Olivier Messaen. Το πρώτο μέλημά του είναι να αξιολογήσει το υπάρχον πλούσιο υλικό, που διαθέτει, κάτω από το πρόμα των νέων γνώσεων και των νέων εμπειριών. Είναι φυσικό να στραφεί και προς την ΤΡΕΛΛΗ ΜΑΝΝΑ ή το ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ. Είχε ήδη αποφασίσει να ασχοληθεί με τη φόρμα της Σουίτας, που εύρισκε, ότι είναι πιο κοντά σε σχέση με τις μουσικές του επιδιώξεις εκείνης της εποχής.

«Θέλω να συνθέσω μια σειρά Σουίτες με βάση τη Συμφωνική Ορχήστρα και πρωταγωνιστές όργανα ή σύνολα», είχε γράψει τότε σε κάποιο άρθρο του.

Αρχίζει με τη Σουίτα αφ. 1 για Ορχήστρα και Πιάνο (1955).

Συνεχίζει με τη Σουίτα αφ. 2 για Ορχήστρα (1956), τον επόμενο χρόνο, ολοκληρώνει τη Σουίτα αφ. 3 για Ορχήστρα, Χορωδία και Mezzo Soprano, που την αφιερώνει στη Μητέρα του. Η Σουίτα αυτή είναι η «ΤΡΕΛΛΗ ΜΑΝΝΑ». Είναι η τρίτη γραφή του έργου.

Τι καινούρια στοιχεία εισάγει εδώ ο συνθέτης; Από τη διδασκαλία του Messaen θα πάρει κυρίως το μέρος των ρυθμικών αναζητήσεων. Καταστρώνει έτσι ένα μεγάλο καμβά ρυθμικών συνδιασμών με βάση το ρυθμικό μοτίβο, που στηρίζεται στη μετρική του Σολωμού:

Δεν άκουες βάβισμα χαμένου σπαύλου

υ-υ-υυ υ-υ-υ

υ-υ-υυ υ-υ-υ

Παρατηρούμε την τέλεια αναλογία, που μας επιτρέπει να «διαβάζουμε» το ρυθμό, το ίδιο και προς τις δύο κατευθύνσεις. Το γεγονός αυτό επιτρέπει μια μεγάλη ποιησία ρυθμικών αναπτύξεων, χωρίς να χανεί η ενότητα, δηλαδή ο πυρήνας του βασικού ρυθμού.

Οι ρυθμικές αντιτιξίες στηρίζονται κατά το μεγαλύτερο μέρος τους σ' ένα καλά υπολογισμένο παιχνίδι μεταξύ αριθμών, που άλλοτε αυξάνουν και άλλοτε μειώνονται, με κύριο χαρακτηριστικό την ασυμμετρία μέσα στο κυρίαρχο μετρικό σύστημα. Αυτές οι υπολογισμένες ρυθμικές «αντισοροπίες» συντείνουν στη δημιουργία του κλίματος της λογικής υπέρβασης, όπως την περιγράφουν οι στίχοι του Σολωμού.

Το δεύτερο νέο στοιχείο, που εισάγει ο συνθέτης στην ΤΡΙΤΗ ΣΟΥΙΤΑ είναι η γενικευμένη εφαρμογή της θεωρίας των ΤΕΤΡΑΧΟΡΩΩΝ. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός, ότι η δεκαετία του '50 απέτελεσε την κορύφωση της Σχολής, που αυτοσκοπάλειτο AVANT GARDE (πρωτοπορία) και που στην ουσία δεν ήταν παρά μια νέα έκδοση του Δωδεκαφωνισμού.

Όπως εξήγη ο Θεοδωράκης, «αν απ' τη μια πλευρά θα πρέπει να χαϊρετήσουμε την απελευθέρωση από την κυριαρχία της ΤΟΝΙΚΗΣ, από την άλλη θα πρέπει να δεχτούμε, ότι μπαίνουν σε καινοτομία «υποταγή - δουλεία» στην παγκυριαρχία της ΣΕΙΡΑΣ». «Κι αν στην πρώτη περίπτωση υπήρχαν όλες οι προϋποθέσεις για να εκδηλωθεί η Έμπνευση, δηλ. η γεννεσιοφυγός δύναμη, στη δεύτερη όχι μόνο δεν απαιτείται έμπνευση δηλαδή δεν επιτυγχάνεται γέννηση, αλλά αντίθετα εξοβελίζεται από την ηχητική τεχνολογία...». Έτσι ο Θεοδωράκης ως το τέλος αρνείται να παραδεχτεί, ότι η τεχνολογική χρήση των ήχων –με όποιο όνομα κι αν ντυθεί– αποτελεί ΜΟΥΣΙΚΗ. Μουσική δεν είναι οι ήχοι. Μουσική είναι οι «μουσικοί ήχοι», δηλαδή όσοι είναι αποτέλεσμα γέννησης και όχι τυχαία ηχητικά συμβάντα είτε ηχητικές κατασκευές.

Η πολεμική του Θεοδωράκη εναντίον των «κατασκευαστών ήχων» διατυπώθηκε και θεωρητικά στο έργο του ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ, όπου για άλλη μια φορά τονίζει, ότι γι' αυτόν η Μουσική ταυτίζεται με τον στοχαστικό μουσικό λυρισμό.

Τι είναι όμως η θεωρία των ΤΕΤΡΑΧΟΡΩΩΝ;

Ένας κακόπιστος θα την περιέγραφε σαν μια μεταμφιεσμένη αποδοχή του δωδεκαφώνγγιμου. Κάποιος λιγότερο σκληρός θα μπορούσε να πει, ότι τα ΤΕΤΡΑΧΟΡΩΑ αποτελούν το τμήμα του Θεοδωράκη απέναντι σε μια κυρίαρχη μουσική ιδεολογία, που την εποχή εκείνη σάρωνε τους πάντες και τα πάντα στο πέρασμά της. Ή ακόμα καλύτερα, πως είναι η απόλυτη υποχώρηση του συνθέτη μπροστά σε ένα κυρίαρχο φαινόμενο, ο οποίος συνθέτης όμως φρόντισε «κόβοντας» τη «σειρά» σε τρία «τετράχορδα», να απαλλαγεί απ' την απόλυτη κυριαρχία της πετυχαίνοντας συνάμα όσα θετικά προσφέρει, ιδιαίτερα στον τομέα της αρμονίας, καθώς καθιστά ισοδύναμες και τις 12 βαθμίδες της χρωματικής κλίμακας –καταργεί τα συμβατικά «συμφωνία» και «διαφωνία» των συγχορδιών– προσφέρει τέλος στην παλέτα των ηχητικών χρωμάτων μια ποικιλία συνδυασμών και φωτοσκιάσεων χωρίς τέλος.

Όμως κατά τη γνώμη μας, το μεγαλύτερο επίτευγμα του συνθέτη, ιδιαίτερα στην ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ, είναι ότι πέτυχε να συνδυάσει αρμονικά και να εξισορροπήσει δύο ηχητικούς κόσμους: τον ΤΟΝΙΚΟ και ΤΡΟΠΙΚΟ (Modal και Tonal) με τον ΑΤΟΝΙΚΟ ή ΠΟΛΥΤΟΝΙΚΟ (Atonal και Polytonal) του τετραχορδίου τύπου.

Και αν με τον πρώτο εκφράζεται το Λυρικό στοιχείο της ποιητικής μουσικής, με το δεύτερο υπηρετείται σίγουρα το τραγικό και το υπερβατικό, όπως ακριβώς το υπονοεί η ολοκληρωτική έμπνευση.

Ας δούμε όμως από κοντά τα «τετράχορδα», όπως αναπτύσσονται και λειτουργούν:

Πάνω σ' αυτά τα δύο θέματα (που στην ουσία πρόκειται για μια «σειρά», που εκπίπτει μια φορά κανονικά και μια ανάποδα) στηρίζεται στο μεγαλύτερό του μέρος το FINALE.

Το πλέον εύηχημα επί της ανωστής σειραϊκής γραφής είναι, ότι κάθε «τετράχορδο» έχει την αυτονομία του. Δηλαδή δεν υπάρχει η υποχρέωση στο σεβασμό της σειράς από το 1 έως το 12. Στο 1-4 (Α) μπορεί να ακολουθήσει το 9-12 (Γ) ή το 8-5 (Β1) κ.λπ.

Όμως κάθε «τετράχορδο» μπορεί να αναλυθεί με όλους τους δυνατούς συνδυασμούς:

Όλοι οι συνδυασμοί μπορεί να αποτελέσουν αυτοτελή μουσικά μοτίβα με ένα κοινό παρονομαστή, τη «λογική» του αρχικού μοτίβου. Μια «λογική» που καθορίζεται από μια συγκεκριμένη σειρά διαστημάτων, δηλαδή μια συγκεκριμένη μελωδική κίνηση, που παραμένει τελικά παρούσα, όσες αλλαγές κι αν γίνουν, εξασφαλίζοντας την αναγκαία ενότητα στην εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης.

Αυτή η «ελευθερία μέσα στην πειθαρχία» προσφέρει ανεξάντλητες δυνατότητες στη μουσική έμπνευση για τη δημιουργία μελωδικών - ρυθμικών σχημάτων.

Αυτή η τρίτη γραφή με τη μορφή της Σουίτας αρ. 3 (1958, Παρίσι) προγραφήθηκε στα 1976, από την Ορχήστρα και Χορωδία, όσες αλλαγές κι αν γίνουν, εξασφαλίζοντας την αναγκαία ενότητα στην εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης.

Στο τρίτο μέρος αυτού του σημειώματος θα προσπαθήσουμε να αναγνώσουμε τις αναλογίες ανάμεσα στη δημόσια ζωή, την πολιτική δραστηριότητα και τα γεγονότα – όπως τα ζει ο συνθέτης – από τη μια πλευρά και στο συνθετικό του έργο από την άλλη.

Πάντως μετά την αποτυχία της Κίνησης για την Ενότητα της Αριστεράς (1978-80) ο Θεοδωράκης γνωρίζει, ότι η Αριστερά, όπως εκείνος την έζησε και την εννοούσε, είχε

οριστικά λήξει, γεγονός που τον οδηγεί σε μια νέα αναδίπλωση στον εαυτό του. Το ιδανικό της επαφής με τη Συμφωνική Αρμονία, που γι' αυτόν υπήρξε σε όλη του τη ζωή θρησκεία και σκοτάδι ζωής, δεν θα μπορούσε να εφαρμοστεί στις σχέσεις ανθρώπου με άνθρωπο –τουλάχιστον όπως εκείνος την εννοούσε και την επεδίωκε και γι' αυτό ασφαλώς η «Αριστερά» γι' αυτόν δεν είχε σχέση με τις τρέχουσες έννοιες και πρακτικές– οπότε δεν τον έμενε παρά οριστικά και αμετάκλητα ο χώρος της Μουσικής. Καταφεύγει έτσι όπως πρώτα στο ερμητήριο του, το Παρίσι, όπου προσπαθεί να ξανακερδίσει σε λίγα χρόνια τον καιρό που σπατάλησε κυνηγώντας χίμαιρες... CANTO GENERAL (B μέρος), οι 2η, 3η, 4η και 7η Συμφωνίες του, ΚΑΤΑ ΣΑΔΔΟΥΚΑΙΩΝ, Λειτουργίες 1 και 2, Requiem, Μπαλέτο ZORBAS, οι όπερες ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ και ΜΗΔΕΙΑ, το CANTO OLYMPICO, είναι τα έργα συμφωνικής μουσικής, που συνέθεσε από το 1980 έως το 1990. Δεν αφήνει όμως το τραγούδι, όπου την ίδια εποχή συνθέτει τους κύκλους: ΕΠΙΒΑΤΗΣ, ΡΑΝΤΑΡ, ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ, ΠΙΚΡΟΣΑΒΒΑΤΑ, ΔΙΟΝΥΣΟΣ, ΦΑΙΔΡΑ, ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ, ΜΝΗΜΗ ΤΗΣ ΠΕΤΡΑΣ, ΩΣ ΑΡΧΑΙΟΣ ΑΝΕΜΟΣ, ΒΕΑΤΡΙΚΗ, ΜΙΑ ΘΑΛΑΣΣΑ ΓΕΜΑΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ. Τέλος γράφει τη μουσική για τις τραγωδίες: ΕΚΑΒΗ, ΟΡΕΣΤΕΙΑ (ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ - ΧΟΗΦΟΡΟΙ - ΕΥΜΕΝΙΑΕΣ), ΑΝΤΙΠΟΝΗ και ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ.

Στα 1980-81 κατατινάχεται και πάλι με την ΤΡΕΛΛΗ ΜΑΝΝΑ του Σολομού. Αυτή τη φορά βρίσκεται στον αστερισμό της «Συμφωνίας». Η μεγάλη απήχηση, που γνώρισαν τα ορατόριά του, όπως το ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ, το ΠΙΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ και το CANTO GENERAL, τον έχουν οδηγήσει στην πεποίθηση, ότι η εξάπλωση της συμφωνικής μουσικής σε πλατιά στρώματα, δεν μπορεί παρά να έχει τη δική της επίδραση επί της μουσικής, αν φυσικά τη θεωρούμε ως μια σύγχρονη ζωντανή τέχνη, που να αφορά και να εκφράζει το σύγχρονο άνθρωπο και όχι μόνο ένα περιορισμένο αριθμό δίδεν μνημόνων...

Πούά είναι αυτή η επίδραση και πώς υλοποιείται; Στον Θεοδωράκη η «λαϊκότητα» της συμφωνικής μουσικής –πέρα απ' αυτή καθ' αυτή τη δομή της– εκφράζεται με ορισμένα βασικά στοιχεία, όπως είναι η χρήση της Ποίησης και επομένως και της ανθρώπινης φωνής (Σολίστ και Χορωδία).

Σύγχρονη Συμφωνία κατά το Θεοδωράκη είναι το ανάλογο με την Αρχαία Τραγωδία. Η μεγίστη ποιητική - δραματική φόρμα, για να εκφράζει τις βασικές ιδέες και συναισθήματα, που συνδέουν τη Μοίρα του σύγχρονου ανθρώπου.

Προχωρώντας στη νέα επεξεργασία του υλικού σε μια τέταρτη γραφή, πληροφορήθηκε τον αφιρνίδιο θάνατο του φίλου του Δημήτρη Δεσποτίδη, γνωστού ως Πέτρος της ΕΠΟΝ. Για να φανεί η θρησκευτική σχεδόν σχέση του με την Ελληνική Αριστερά της εποχής της Αντίστασης, του Εμφυλίου και των Λαμπράκηδων, αρκεί να θυμίσουμε, ότι θέλησε πάντα να «θεοποιήσει» αυτούς που πίστευε σαν αρχαγγέλους στο Πάνθεον των συγχρονοιστών του. Έτσι για τον Βασίλη Ζάννο συνέθεσε την ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ του, για τον Παύλο Παπαμερκουρίου έγραψε το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ, για τον Γρηγόρη Λαμπράκη ίδρυσε το μεγάλο κίνημα νεολαίας, στο οποίο αφιέρωσε τέσσερα χρόνια της ζωής του και τέλος για τον Σωτήρη Πέτρονιλα συνέθεσε ένα τραγούδι - σύμβολο μιας εποχής. Στο Δημήτρη Δεσποτίδη έμελλε να αφιερώσει μια από τις ωραιότερες μουσικές σελίδες απ' όσες έχει γράψει: το 3ο μέρος της ΤΡΙΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ.

Η σύνθεση αυτή, από πλευράς δημοσιότητας, είχε καλύτερη τύχη από τις προηγούμενες. Η πρώτη εκτέλεση έγινε την ακολουθεί ο Dimitri Kitayenko με τη Φιλαρμονική και τη Χορωδία της Μόσχας. Και οι δύο εκτελέσεις κυκλοφόρησαν σε δίσκους και CD σε όλο τον κόσμο αποκαλύπτοντας με καθυστέρηση δεκάδων ετών στο ευρύ κοινό τον συμφωνιστή Θεοδωράκη.

Προκειμένου να διευθύνει ο ίδιος για πρώτη φορά την ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ του, ο Θεοδωράκης αποφάσισε αν διευθύνει το ρόλο της σολίστ. Αυτό θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια πέμπτη –και τελευταία νομίζω– γραφή, δεδομένου ότι από την πρώτη (1941), τη χωρίζει πάνω από μισό αιώνα, χρόνος αρκετός, ώστε να υποθέσει κανείς, ότι εξαντλήθηκαν όλα τα περιθώρια για περαιτέρω αναθεωρήσεις.

Με τον Θεοδωράκη όμως, μπορεί να είναι κανείς σίγουρος, ότι είτε την τελευταία του λέξη, έστω και για ένα έργο, που το επεξεργάζεται 50 ολόκληρα χρόνια;



ΕΥΧΗΜΑΤΑ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ Α.Β.Ε.Ε.
INFORMATION MANAGEMENT SYSTEMS S.A.

ΚΕΝΤΡΑ ΠΡΑΞΕΩΣ: 1056, ΕΥΣΤΡΟΥ 38 - 34 • ΑΘΗΝΑ 117 42
HEAD OFFICE: 38 - 39, SYNGROS AVE. • ATHENS 117 42 • GREECE



And Επικοινωνία Αστέρη

ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ ΜΙΚΗΣ

ΓΑΡΙΒΑΛΔΗ 2
ΚΟΥΚΑΚΙ
ΠΑΡΜΕΝΙΔΟΥ

T.K: 11742

