**OMMA**

ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ  
 ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ & ΚΟΚΚΑΛΗ 115 21 ΑΘΗΝΑ  
 ΤΗΛ. 728 2000 - ΦΑΞ 728 0174

Κύριον Μίκη Θεοδωράκη  
 Αθήνα

Αθήνα, 5 Ιανουαρίου 1999  
 Αριθ. Πρωτ.: 39 ΝΤ/ελα

fax : 9236.325

κοιν.: κ. Μιχάλη Κακογιάννη

**Αγαπητέ κύριε Θεοδωράκη,**

Κατ' αρχήν, εύχομαι ευτυχημένο και δημιουργικό το Νέον Έτος!

Μετά και την σχετική συνάντησή σας με τον Μιχάλη Κακογιάννη, τον Λουκά Καρυτινό και τον Δημήτρη Γιολλάση, στην οποία, δυστυχώς, δεν μπόρεσα να παρευρεθώ ο ίδιος καθώς η παρουσία μου στην γενική δοκιμή του "Πινόκιο" με το μπαλέτο της ΕΛΣ στο Μέγαρο ήταν εν τέλει απαραίτητη, θα ήθελα να καταγράψω μερικά δεδομένα που αφορούν την παραγωγή της "Αντιγόνης", προκειμένου να καταλήξουμε σε οριστικό σχήμα:

**Πρώτη Διανομή (τρεις παραστάσεις):**

1. **Οιδίπους:** ο Δημήτρης Γιολλάσης με ενημέρωσε σχετικά με τις αντιρήσεις που υπάρχουν τώρα όσον αφορά την ανάθεση του ρόλου στον Γιώργο Παπά. Φοβούμαι όμως ότι, ύστερα από σχετική μας συζήτηση μετά την τελευταία ακρόαση της 6ης Νοεμβρίου, είχαμε ήδη προχωρήσει σε σχετική συμφωνία με τον παραπάνω καλλιτέχνη για τον ρόλο του Οιδίποδα, από την οποία δεν μπορούμε πλέον να αποστούμε.
2. **Αντιγόνη:** επιβεβαιώνω ότι προχωρούμε σε συμφωνία με την Τζένη Δριβάλα, σύμφωνα και με την επιθυμία του κυρίου Κακογιάννη.
3. **Ιοκάστη:** ύστερα από τις συζητήσεις μας του Ιουλίου, έχουμε ήδη προχωρήσει σε σχετική συμφωνία με την Δάφνη Ευαγγελάτου, από την οποία είναι επίσης δύσκολο να αποστούμε. Φοβούμαι λοιπόν ότι είναι πλέον πολύ αργά για να πλησιάσουμε την κυρία Lironcek
4. **Αίμων:** έχουμε ήδη προχωρήσει σε συνεννόηση με τον Ζάχο Τερζάκη.
5. **Κρέων:** διερευνούμε ήδη το ενδεχόμενο μετάκλησης του ρώσου μπασοβαρύτονου Peter Migunov, ο οποίος ερμήνευσε τον ρόλο του Παιδαγωγού στην "Ηλέκτρα".
6. **Πολυνίκτης:** προτείναμε τον ρόλο στον Τάση Χριστογιαννόπουλο, όπως συμφωνήσαμε.
7. **Ετεοκλής:** μετά από την καλοκαιρινή ακρόαση, προτείναμε τον ρόλο στον Παναγιώτη Αθανασόπουλο.
8. **Κορυφαίος:** Δημήτρης Καστούμης (ακρόαση του Νοεμβρίου)





**Δεύτερη Διανομή (μία παράσταση)**

1. Οιδίπους: εκκρεμεί ακόμη η επιλογή τραγουδιστή (ενδεχομένως Παύλος Σαμψάκης)
2. Αντιγόνη: προτείνουμε την Μαρίνα Βουλογιάννη
3. Ισκάστη: Μαρίνα Φιδέλη
4. Αίμων: Αντώνης Κορωναίος
5. Κρέων: εκκρεμεί η επιλογή τραγουδιστή
6. Πολυνείκης: Χάρης Αδριανός
7. Ετεοκλής: Άρης Παπαγιαννόπουλος
8. Κορυφαίος: εκκρεμεί η επιλογή τραγουδιστή

Όσον αφορά την ορχήστρα, μετά και την τελευταία μας συνεννόηση του Νοεμβρίου, και ιδίως μετά την εξαιρετική συναυλία σας της 27ης Νοεμβρίου, προχωρήσαμε σε συνεννόηση με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, η οποία με πολλή χαρά απεδέχθη την πρόταση να συμμετάσχει στην παγκόσμια πρώτη της Αντιγόνης. Πέραν από την δυσκολία που θα προέκυπτε αν διαψεύδαμε την συνεννόηση αυτή υπέρ μάς ορχήστρας από το εξωτερικό, αλλαγή του σχήματος αυτού θα δημιουργούσε και ιδιαίτερα σοβαρές δυσκολίες ως προς την υπό μελέτη ηχογράφηση του έργου.

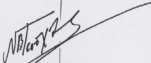
Όσον αφορά την χορωδία, σκοπεύουμε να χρησιμοποιήσουμε αυτήν της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (διεύθυνση Φανή Παλαμήδη).

Επίσης, επιβεβαιώνω ότι αποδεχόμαστε ευχαρίστως τις προτάσεις που αφορούν τους παρακάτω συντελεστές:

1. Σκηνικά - κοστούμια: Νίκος Γεωργιάδης
2. Φωτισμοί: Candela Design
3. Μουσική Διδασκαλία: Δημήτρης Γιάκας (εφόσον είναι ελεύθερος από άλλες υποχρεώσεις) - Καλλιόπη Γερμανού

Παραμένοντας στη διάθεσή σας,

Με φιλικούς χαιρετισμούς

  
Νίκος Τσουκλός  
Διευθυντής Καλλιτεχνικού Προγραμματισμού





ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ  
ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ & ΚΟΚΚΑΛΗ 115 21 ΑΘΗΝΑ  
ΤΗΛ. 728 2000 - ΦΑΞ 729 0174

ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ : 1999 - 2000

ΤΙΤΛΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ : Μίκη Θεοδωράκη, "**ΑΝΤΙΓΟΝΗ**"  
[Λυρική τραγωδία πλήρως σκηνοθετημένη]  
ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΕΣ : 7, 9, 10 & 11 Οκτωβρίου 1999  
ΑΙΘΟΥΣΑ : Φίλων της Μουσικής

*Μουσική - Λιμπρέτο* : Μίκης Θεοδωράκης  
*Σκηνοθεσία* : Μιχάλης Κακογιάννης  
*Σκηνικά - κοστούμια* : Νικόλας Γεωργιάδης  
*Χορογραφία - κίνηση* : .....  
*Φωτισμοί* : Hans-Ake Sjoquist / Candela Design

*Βοηθός σκηνοθέτη* : Μαρία Γυπαράκη  
*Βοηθός σκηνογράφου* : Μαίρη Χαρίση  
*Μουσική προετοιμασία* : Καλλιόπη Γερμανού - Θαν. Αποστολόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ Α'

*Οδύσσειος* : Γιώργος Παππάς  
*Αντιγόνη* : Τζένη Δριβάλα  
*Κρέων* : Δημήτρης Κασσιούμης  
*Κορυφαίος* : .....  
*Αΐμων* : Ζάχος Τερζάκης  
*Ισκάστη* : Δάφνη Ευαγγελιάτου  
*Ετεοκλής* : Παν. Αθανασόπουλος  
*Πολυνίκης* : Τ. Χριστογιαννόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ Β'

Γιάννης Γιαννίσης  
Μάτα Κατσούλη  
.....  
.....  
Αντώνης Κορωναίος  
Μαρίνα Φιδέλη  
Άρης Παπαγιαννόπουλος  
Χάρης Αδριανός

Χορωδία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής  
*Διεύθυνση Χορωδίας* : Φανή Παλαμίδα

Κρατική Ορχήστρα Αθηνών  
*Μουσική Διεύθυνση* : Λουκάς Καρυτινός





ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ  
 ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ & ΚΟΚΚΑΛΗ 115 21 ΑΘΗΝΑ  
 ΤΗΛ. 728 2000 - ΦΑΞ 728 0174

**ΣΧΕΔΙΟ ΓΕΝΙΚΟΥ ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ**

- |   |               |
|---|---------------|
| 1. ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΕΠΙΛΟΓΗΣ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ        | : μέχρι 15/4  |
| 2. ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΔΙΑΝΟΜΗΣ ΡΟΛΩΝ              | : μέχρι 15/4  |
| 3. ΟΛΟΚΛΗΡΩΣΗ ΣΥΜΒΑΣΕΩΝ                   | : μέχρι 31/5  |
| 4. ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΠΛΗΡΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ       | : μέχρι 14/5  |
| 5. ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΧΕΔΙΩΝ ΣΚΗΝΙΚΩΝ - ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ | : μέχρι ..... |
| 6. ΚΟΣΤΟΛΟΓΗΣΗ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ        | : μέχρι ..... |
| 7. ΕΓΚΡΙΣΗ ΠΡΟΣΦΟΡΩΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ           | : μέχρι ..... |
| 8. ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΧΕΔΙΩΝ ΦΩΤΙΣΜΩΝ              | : μέχρι ..... |
| 9. ΕΝΑΡΞΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΣΚΗΝΙΚΩΝ             | : μέχρι ..... |
| 10. ΕΝΑΡΞΗ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ          | : μέχρι ..... |
| 11. ΕΝΑΡΞΗ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ        | : από .....   |
| 12. ΕΝΑΡΞΗ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ         | : από .....   |
| 13. ΕΝΑΡΞΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑΣ ΣΟΛΙΣΤ  | : από 6/9     |
| 14. ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΣΤΗΝ Α.Φ.Μ.       | : 13-17/9     |
| 15. ΕΝΑΡΞΗ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΔΟΚΙΜΩΝ ΜΕ ΠΙΑΝΟ      | : από 19/9    |
| 16. ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΔΟΚΙΜΕΣ ΜΕ ΟΡΧΗΣΤΡΑ          | : από 30/9    |
| 17. ΓΕΝΙΚΕΣ ΔΟΚΙΜΕΣ                       | : 5 & 6/10    |

Viol I ~~12~~ -14  
 Viol II ~~12~~ -12  
 Atr 10  
 Vc 8  
 Cb<sub>3</sub> 6



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
 ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
 ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΧΟΛΙΚΗΣ ΔΙΟΙΚΗΣΗΣ  
 ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΜΕΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

3 Fl  
 2 Ob  
 2 Cl  
 2 Fg  
 4 G  
 3  
 3  
 1  
 1 3 Time  
 3 Perc

Coro 80

1 μαγνητοφωνία

SCORES 7 → 5









ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ  
ΒΑΣ. ΣΟΦΙΑΣ & ΚΟΚΚΑΛΗ 115 21 ΑΘΗΝΑ  
ΤΗΛ. 728 2000 - ΦΑΞ 729 0174

**ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ**  
**ΑΝΤΙΓΟΝΗ**

**ΟΠΕΡΑ**  
(σε 2 Πράξεις, 5 Σκηνές)

Λιμπρέτο: ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ

Σκηνοθεσία :	Βασίλης Νικολαΐδης
Σκηνικά - κοστούμια :	Νικόλαος Γεωργιάδης
Χορογραφία - κίνηση :	Ισιδωρος Σιδέρης
Φωτισμοί :	Hans-Ake Sjoequist/Candela Design
Μουσική προετοιμασία :	Καλλιόπη Γερμανού - <input checked="" type="checkbox"/> Θανάσης Αποστολόπουλος <input checked="" type="checkbox"/>

Οιδείκος (μπάσος)  
 Αντιγόνη (σοπράνο)  
 Κρέων (βαρύτονος)  
 Κορυφαίος (μπάσος-  
 βαρύτονος)  
 Αίμων (τενόρος)  
 Ιοκάστη (μέτζο-σοπράνο)  
 Ετεοκλής (βαρύτονος)  
 Πολυνείκης (τενόρος)

**ΔΙΑΝΟΜΗ Α (7,9,11/10/99)**  
Γιώργος Παπάς  
Τζένη Δριβάλα  
Δημήτρης Καστούμης  
Παύλος Σαμψάκης  
Ζάχος Τερζάκης  
Δάφνη Ευαγγελάτου  
Παναγιώτης  
Αθανασόπουλος  
Τάσης  
 Χριστογιαννόπουλος

**ΔΙΑΝΟΜΗ Β' (10/10/99)**  
 Χρήστος Αμβράζης  
 Μαρίνα Βουλογιάννη  
 Δημήτρης Καστούμης  
 Πέτρος Μαγουλάς  
 Αντώνης Κορωνάιος  
 Μαρίνα Φιδέλη  
 Άρης Παπαγιαννόπουλος  
 Δημήτρης Σιγαλός

Ομάδα Χορού : «Θεατροκίνηση»

Χορωδία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής  
Διεύθυνση Χορωδίας : Φανή Παλαμίδη

Κρατική Ορχήστρα Αθηνών

Μουσική Διεύθυνση : Λουκάς Καρτινός

Αίθουσα Φίλων της Μουσικής

7, 9, 10 & 11 Οκτωβρίου 1999

*Handwritten notes:*  
 112  
 Κεϊτάνος  
 =  
 (6) ✓ = Μουσική Επιτροπή



Ημέρα	Ημέρα	Ωρες	Δοκιμή / Έργα	Αίθουσα	Συμπερίεργα
Δευτέρα	27-Sep-99	09.00-15.00	κινεζικές γραφίδες / φωνημά	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή οργάνων	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυπίτης, Κ.Ο.Α.
		15.00-18.00	ασηναίη δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ β' βιολωνί, Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος, Πιπίλης
		18.00-21.00	ασηναίη δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' βιολωνί, Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος, Πιπίλης
Τρίτη	28-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή οργάνων	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυπίτης, Κ.Ο.Α.
<b>Day off</b>					
Τετάρτη	29-Sep-99	10.00-13.00	Italiana	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Ορχήστρα, Χαρουλιά
		13.00-18.30	κινεζικές γραφίδες / φωνημά	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		19.00-22.00	Italiana	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Ορχήστρα, Χαρουλιά
Πέμπτη	30-Sep-99	10.00-13.00	ασηναίη δοκιμή με οργάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' βιολωνί, Ορχήστρα, Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος
		13.00-18.30	κινεζικές γραφίδες / φωνημά	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		19.00-22.00	Italiana	Φίλων Μουσικής	σολίστ β' βιολωνί, Ορχήστρα, Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος
Παρασκευή	1-Oct-99	10.00-13.00	ασηναίη δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ β' βιολωνί, Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος, Πιπίλης
		13.00-18.30	κινεζικές γραφίδες / φωνημά	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		19.00-22.00	ασηναίη δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' βιολωνί (πλην Δ.Ευαγγελίστου), Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος, Πιπίλης
Σάββατο	2-Oct-99	10.00-13.00	ασην. δοκ. με οργάνο / κιστολόμο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί (πλην Δ.Ευαγγελίστου), Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος
		13.00-18.30	κινεζικές γραφίδες / φωνημά	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		19.00-22.00	ασην. δοκ. με οργάνο / κιστολόμο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί (πλην Δ.Ευαγγελίστου), Χαρουλιά, Καραγιάν, Κουμπάρος
Κυριακή	3-Oct-99	11.00-15.00	κινεζικό run through με πιάνο	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές, σκηνικός
		18.00-22.00	1η Προβλεπόμενη Δοκιμή / κιστολόμο	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' βιολωνί
Δευτέρα	4-Oct-99	11.00-14.00	κινεζικό run through με πιάνο	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές, σκηνικός
		18.00-22.00	2η Προβλεπόμενη Δοκιμή / κιστολόμο	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' βιολωνί
Τρίτη	5-Oct-99	11.00-15.00	κινεζικές δοκιμασίες	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		18.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' βιολωνί
Τετάρτη	6-Oct-99	11.00-15.00	κινεζικές δοκιμασίες	Φίλων Μουσικής	Ν/Γευρωπικός, Η.Α.Σποραδική, J.Southern, κινεζικοί σιναί, φωνητές
		18.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' βιολωνί
Πέμπτη	7-Oct-99	20.30	1η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' βιολωνί
<b>Day off</b>					
Κυριακή	8-Oct-99	20.30	2η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' βιολωνί
Δευτέρα	9-Oct-99	20.30	3η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' βιολωνί
Τρίτη	10-Oct-99	20.30	4η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' βιολωνί



Ημέρα	Ημηνία	Ώρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Δευτέρα	6-Sep-99	12.00-16.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμαζόν 2	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Α.Καρανιώσης), Κ.Γεωργιάδης, Θ.Αποστολόπουλος
Τρίτη	7-Sep-99	12.00-16.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμαζόν 2	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Α.Καρανιώσης), Κ.Γεωργιάδης, Θ.Αποστολόπουλος
Τετάρτη	8-Sep-99	12.00-16.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμαζόν 2	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Α.Καρανιώσης), Κ.Γεωργιάδης, Θ.Αποστολόπουλος
Πέμπτη	9-Sep-99	12.00-16.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	δοκιμαζόν 2	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Α.Καρανιώσης, Δ.Ευαγγελίδου), πιανίστας
Παρασκευή	10-Sep-99	12.00-16.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	δοκιμαζόν 2	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Α.Καρανιώσης, Δ.Ευαγγελίδου), πιανίστας
					Day Off
					Day Off
Δευτέρα	13-Sep-99	10.00-20.00	Τεσθόβιτση ακουστικό	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Δ.Ευαγγελίδου, Μ.Φιδέλη), Χαρυβία, πιανίστας
		18.00-21.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
Τρίτη	14-Sep-99	10.00-20.00	Τεσθόβιτση ακουστικό	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Δ.Ευαγγελίδου, Μ.Φιδέλη), Χαρυβία, πιανίστας
		18.00-21.30	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Ζ.Τερζάκης, Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
Τετάρτη	15-Sep-99	10.00-20.00	Τεσθόβιτση ακουστικό	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		18.00-21.30	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
Πέμπτη	16-Sep-99	10.00-20.00	Τεσθόβιτση ακουστικό	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		18.00-21.30	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
Παρασκευή	17-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή αρχή/πλήρης	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανιώσης, Κ.Ο.Α.
					Day Off
Σάββατο	18-Sep-99	10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φυσικοί	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		18.00-21.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
Κυριακή	19-Sep-99	10.00-13.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φυσικοί	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπυριδάκης, J.Souffrage, τεχνικοί ακουστικής, φυσικοί
		18.00-21.00	ακουστική δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' θανατοφής (πλήν Δ.Ευαγγελίδου), Χαρυβία, πιανίστας

P.2

\*99 11110 0.0.0.0.4. 30 1 7230950

03-04-99

13.00

19.00 14.30

15.30







499 11712 Ο.Π.Π.Κ.Α. 30 1 72028583 Η.Κ.Σ.

Ημέρα	Ημέρnia	Ωρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Δευτέρα	20-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, <del>ορχήστρα</del> & Εταγγελλιστές, Χορωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, <del>ορχήστρα</del> & Εταγγελλιστές, Χορωδία, πιανίστας
Τρίτη	21-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
Τετάρτη	22-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
Πέμπτη	23-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
Παρασκευή	24-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
Day Off					
Σάββατο	25-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, πιανίστας
Δευτέρα	27-Sep-99	10.00-13.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		18.00-21.00	αρχική δοκιμή με πλάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Χορωδία, πιανίστας
Τρίτη	28-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	• ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρανής, Κ.Ο.Α.
Day Off					
Τετάρτη	29-Sep-99	10.00-13.00	<u>italiana</u>	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωνημοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓΓεωργιάδης, ΗΑ Σπυριδίου, J Southgate, τεχνικοί οπτικής, φυσικής
		19.00-22.00	<u>italiana</u>	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βιολωνί, Ορχήστρα, Χορωδία

2o Σηφ.

2γ Σηφ. ITALIANA



P-4

Ημέρα	Ημερίδα	Ώρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Πέμπτη	30-Sep-99	10.00-13.00	Italiana	Φίλων Μουσικής	σολοί α' & β' διανομής Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωτογράφιση	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι
		19.00-22.00	σκηνοθετική δοκιμή με ορχήστρα	Φίλων Μουσικής	σολοί α' & β' διανομής Ορχήστρα, Χορωδία
Παρασκευή	1-Oct-99	10.00-13.00	σκηνοθετική δοκιμή με ορχήστρα	Φίλων Μουσικής	σολοί α' & β' διανομής Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωτογράφιση	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι
		19.00-22.00	σκηνοθετική δοκιμή με ορχήστρα	Φίλων Μουσικής	σολοί α' & β' διανομής (πίλην Δ.Ευαγγελίδου) Ορχήστρα, Χορωδία
Σάββατο	2-Oct-99	10.00-13.00	πλην. δακ. με ορχήστρα / κοστολόγηση	Φίλων Μουσικής	σολοί β' διανομής Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωτογράφιση	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι
		19.00-22.00	σκηνοθετική δοκιμή με ορχήστρα	Φίλων Μουσικής	σολοί α' διανομής (πίλην Δ.Ευαγγελίδου) Ορχήστρα, Χορωδία
Κυριακή	3-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικό run through με πιάνο	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι, πιάνο
		16.00-22.00	1η Προσέγγιση Δοκιμή / κοστολόγηση	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' διανομή
Δευτέρα	4-Oct-99	11.00-14.00	τεχνικό run through με πιάνο	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι, πιάνο
		15.00-22.00	2η Προσέγγιση Δοκιμή / κοστολόγηση	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' διανομή
Τρίτη	5-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικές διαβουλεύσεις	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι
		16.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' διανομή
Τετάρτη	6-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικές διαβουλεύσεις	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σπρουκιά, J.Σουθήλας, τεχνικοί σκηνής, φωτογράφοι
		16.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' διανομή
Πέμπτη	7-Oct-99	20.30	1η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' διανομή
Παρασκευή	8-Oct-99				Day Off
Σάββατο	9-Oct-99	20.30	2η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' διανομή
Κυριακή	10-Oct-99	20.30	3η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' διανομή
Δευτέρα	11-Oct-99	20.30	4η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φίλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' διανομή

30 Φιλιππ. Σουθ. + 50%

ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

ΦΠΑ

99 1113 0, P, R, H, 30 1, 7, 20, 55, 58







Ημέρα	Ημέρα	Ώρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Δευτέρα	6-Sep-99	11.00-15.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), Α.Καρυνιάου, πιανίστας
		17.00-21.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), Α.Καρυνιάου, πιανίστας
Τρίτη	7-Sep-99	11.00-15.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
		17.00-21.00	μουσική δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), Α.Καρυνιάου, πιανίστας
Τετάρτη	8-Sep-99	12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
		12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
Πέμπτη	9-Sep-99	12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
		12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
Παρασκευή	10-Sep-99	12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Δ.Ευαγγελιάτου, Μ.Φιδέλη, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
		12.00-16.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Δ.Ευαγγελιάτου, Μ.Φιδέλη, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
Σάββατο	11-Sep-99	11.00-15.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Δ.Ευαγγελιάτου, Μ.Φιδέλη, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
		11.00-15.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	δοκιμούν 2	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Α.Καρυνιάου, Δ.Ευαγγελιάτου, Μ.Φιδέλη, Τ.Χριστογιαννόπουλου), πιανίστας
<b>Κυριακή 12-Sep-99</b>					
<b>Day Off</b>					
Δευτέρα	13-Sep-99	10.00-20.00	Τελεθίζηση σκηνικού	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σιρογιάνη, J.Southeate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Δ.Ευαγγελιάτου, Τ.Χριστογιαννόπουλου, Μ.Φιδέλη), Χωροδία, πιανίστας
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Δ.Ευαγγελιάτου, Τ.Χριστογιαννόπουλου, Μ.Φιδέλη), Χωροδία, πιανίστας
Τρίτη	14-Sep-99	10.00-20.00	Τελεθίζηση σκηνικού	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σιρογιάνη, J.Southeate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Δ.Ευαγγελιάτου, Μ.Φιδέλη), Χωροδία, πιανίστας
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Ζ.Τερζάκη, Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
Τετάρτη	15-Sep-99	10.00-20.00	Τελεθίζηση σκηνικού	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σιρογιάνη, J.Southeate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
Πέμπτη	16-Sep-99	10.00-20.00	Τελεθίζηση σκηνικού	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σιρογιάνη, J.Southeate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Δ.Μητρόπουλος	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		19.00-22.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
Παρασκευή	17-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΣ	Α.Καρυνιάου, Κ.Ο.Α.
<b>Day Off</b>					
Σάββατο	18-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	Ν.Γεωργιάδης, Η.Α.Σιρογιάνη, J.Southeate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με πιάνο	Φίλων Μουσικής	σολίστ α' & β' βαναυγής (πλην Δ.Ευαγγελιάτου), Χωροδία, πιανίστας





Ημέρα	Ημέρνια	Ώρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Κυριακή	19-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής (πλήν Δ.Ευαγγελήπου), Χωρωδία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής (πλήν Δ.Ευαγγελήπου), Χωρωδία, πιανίστας
Δευτέρα	20-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής (πλήν Δ.Ευαγγελήπου), Χωρωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής (πλήν Δ.Ευαγγελήπου), Χωρωδία, πιανίστας
Τρίτη	21-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
Τετάρτη	22-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
Πέμπτη	23-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
Παρασκευή	24-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
<b>Day Off</b>					
Κυριακή	26-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, πιανίστας
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, πιανίστας
Δευτέρα	27-Sep-99	10.00-13.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
		10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
		13.00-18.00	τεχνικές εργασίες / φωτισμοί	Φίλων Μουσικής	ΝΓ.Γεωργιάδης, ΗΑ.Σπυριδίου, J.Southegate, τεχνικοί σκηνής, φωτιστές
		18.00-21.00	σκηνηκή δοκιμή με μάνο	Φίλων Μουσικής	σαλίτ α' & β' θανατομής, Χωρωδία, πιανίστας
Τρίτη	28-Sep-99	10.00-13.00	μουσική δοκιμή ορχήστρας	ΠΑΛΛΑΔ	Α.Καραντινός, Κ.Ο.Α.
<b>Day Off</b>					



Ημέρα	Ημέρνια	Ώρες	Δοκιμή / Εργασία	Αίθουσα	Συμμετέχοντες
Τετάρτη	29-Sep-99	10.00-13.00	<i>Italiana</i>	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης, Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωνηοί	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-22.00	<i>Italiana</i>	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης, Ορχήστρα, Χορωδία
Πέμπτη	30-Sep-99	10.00-13.00	<i>Italiana</i>	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης, Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωνηοί	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-22.00	σκηπική δοκιμή με ορχήστρα	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης, Ορχήστρα, Χορωδία
Παρασκευή	1-Oct-99	10.00-13.00	σκηπική δοκιμή με πόνο	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης, Χορωδία, πονάτο
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωνηοί	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-22.00	σκηπική δοκιμή με πόνο	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' & β' δαναοίης (πλήν Δ. Ευαγγελάτο), Χορωδία, πονάτο
Σάββατο	2-Oct-99	10.00-13.00	σκηπ. δοκ. με ορχήστρα / κοστούοια	Φύλων Μουσικής	σολιστ β' δαναοίης (πλήν Δ. Ευαγγελάτο), Ορχήστρα, Χορωδία
		13.00-18.30	τεχνικές εργασίες / φωνηοί	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-22.00	σκηπ. δοκ. με ορχήστρα / κοστούοια	Φύλων Μουσικής	σολιστ α' δαναοίης (πλήν Δ. Ευαγγελάτο), Ορχήστρα, Χορωδία
Κυριακή	3-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικό run through με πόνο	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί, πονάτο
		18.00-22.00	1η Προεπική Δοκιμή / κοστούοια	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' δαναοί
Δευτέρα	4-Oct-99	11.00-14.00	τεχνικό run through με πόνο	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί, πονάτο
		18.00-22.00	2η Προεπική Δοκιμή / κοστούοια	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' δαναοί
Τρίτη	5-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικές διαρβώσεις	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' δαναοί
Τετάρτη	6-Oct-99	11.00-15.00	τεχνικές διαρβώσεις	Φύλων Μουσικής	N Γεωργιάδης, H.A.Sjoerquist, J.Southeate, τεχνικοί σκηπής, φωνηοί
		19.00-23.00	ΓΕΝΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ - Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' δαναοί
Πέμπτη	7-Oct-99	20.30	1η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' δαναοί
Παρασκευή	8-Oct-99	D a y O f f			
Σάββατο	9-Oct-99	20.30	2η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' δαναοί
Κυριακή	10-Oct-99	20.30	3η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Β' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - β' δαναοί
Δευτέρα	11-Oct-99	20.30	4η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ >> Α' ΔΙΑΝΟΜΗ	Φύλων Μουσικής	Όλοι οι συντελεστές - α' δαναοί



MIKHIS BEOΔOPAKHIS

Αθήνα 7 Οκτωβρίου 1999

Αγαπητέ μου Γιάννη,  
 Ήθελα να σου πω ότι  
 υποστηρίζω και πιστεύω ότι μέλλει  
 να γίνει τράπεζα, να δώρα πλάι.  
 Είναι και κάποιοι πατέρες παρτίδα και  
 βασή για περισσότερο αναφορές και άλλα  
 πράγματα έως να γίνει οριστική  
 εξέταση. Μην αγχώεσαι  
 Μίχης Βεοδωράκης

Χορηγός

MIKHIS BEOΔOPAKHIS

With my Best regards

Μίχης Βεοδωράκης

αποδοχή

Αθήνα 7.10.99

Αθήνα 7 Οκτωβρίου 1999

Αγαπητή μου Ίσιδωτ,

Τίποτα από τη συζήτηση σου με ΑΝΤΙΓΟΝΗ  
υποβασίλευσε και πιστεύω ότι μένει  
στη ΝΙΚΗ ΤΡΑΤΣ ΔΙΤ, που σύμφωνα πάντα  
τέταται και αξιοποιείται παράλληλα και  
βασίτη περιπτώσεων αναφορές και άλλα  
πληροφορίες έως και σχετικά οφειλόμενες  
Σε ευχαριστώ ΜΗ αγάπη  
Μίκης Βεθαδράκης

Χορογράφος

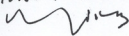
With my Best regards

Μίκης Βεθαδράκης

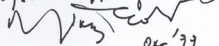
Αθήνα 7.10.99

ενδυματολόγος



Αγαπητέ μου Κωνσταντέ,
 Η σύμβαση σου σου απαγορεύει
 το να είσαι αντιπρόεδρος
 και ούτως ή άλλως. Θα
 σου δώσω 2 μήνες? Δώσε
 μου την απάντηση
 

Γεράσιμος

Αγαπητέ μου Γεράσιμε,
 Σ' ευχαριστώ πολύ για τον
 καρπό που έδωκες για
 το γάμο μου. Μην ανησυχείς
 
 Οκτ '77

Αναστασία

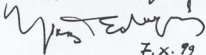






Αγαπητή μου Τίτη

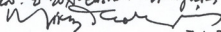
Η Αντίοχη σου είναι υπέροχη πάλι  
και εμπρός σου. Έσ' εύχομαι  
και δ' εύχομαι. Με αγάπη



7. X. 99

Αγαπητή μου Βίβλη,

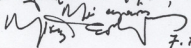
Δημιουργία είναι ιδανικό Ο. Σινολά  
Μία από τις μοναδικές παλιότερες  
τέχνες ως προς τον έρωτα σου έφρα-  
τα το τραγικό - του αιώνα του έφη-  
βικου. Έ' εύχομαι. Με αγάπη



7. X. 99

Αγαπητή μου Δάριον,

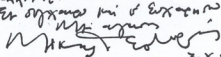
Η Λοκίσα σου είναι υπέροχη όπως  
και τα υπόλοιπα τραγικά στίχους.  
Φαντασθήκα σου και φαντασθήκα  
ω η Λοκίσα... που περιέχει και δ' εύχομαι

Με αγάπη  


7. X. 99

Αγαπητή μου Κωνσταντή

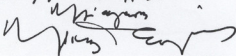
Μεταξύ σου περσι το κρέοντα  
από καιρό άνωψη. Αυτή σου  
αυτή τραγωδία και σου κατανοώ  
καλλίτερα από καιρό πάλι  
Έ' εύχομαι και δ' εύχομαι

Με αγάπη  


7. X. 99

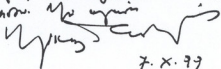
Αγαπητή μου Ζαίχο,

Η Ευχία σου είναι υπέροχη ως  
η Δία σου σε παραδυνασται σε  
φουρμά σου. Έ' εύχομαι

Με αγάπη  


7. X. 99

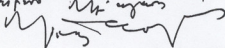
Αγαπητή μου Σαυφάικη,  
υπέροχη σου είναι σου δύνα-  
το πείλο. Έ' εύχομαι και δ' εύχο-  
μαι. Με αγάπη



7. X. 99

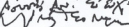
Αγαπητή μου Αδωνανώλη,

Έ' εύχομαι σου υπέροχη  
Πιπινάρας είναι ιδανικό έσπεκί  
υπέροχη πάλι σου τέχνη φαντα-  
κί σου Με αγάπη



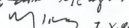
7. X. 99

Αγαπητή μου Χριστοπρωτονήλη,

Με ποσότητα σε παίρνω ως ποσότητα  
σου σου ποσότητα σου και το τραγικό  
και γίνεται φαντασθήκα σου...  
Σαυφάικη σου είναι υπέροχη  
η σου σου σου σου σου σου  
σου σου σου σου σου σου σου σου  
Με αγάπη 

7. X. 99

Αγαπητή μου Φανή

Έ' εύχομαι και σου σου σου σου σου σου  
τραγικό σου σου σου σου σου σου σου  
σου σου σου σου σου σου σου σου  
η σου σου σου σου σου σου σου σου  
σου σου σου σου σου σου σου σου  
σου σου σου σου σου σου σου σου  
Με αγάπη 

7. X. 99



# Κοινωνία

Σου έχουν πει π. ορίστε που  
 έχουμε και υγιεινή. Η αντίληψη  
 σου το θεωρείς ότι το γινώσκω  
 σου και υποκρίνομαι ότι γινώσκω  
 Ξέρω

## Ορίστε

Ξέρω το βιβλίο της μάθησης  
 το οποίο είναι ορίστε ότι  
~~ορίστε το βιβλίο της μάθησης~~  
~~και ορίστε το βιβλίο της μάθησης~~  
 Ξέρω

## Φίλοι

Τέτοινα μικρά ~~το~~ το βιβλίο  
 & αυτό να είναι το βιβλίο  
 Πρέπει να σου αρέσει το βιβλίο σου  
 Ξέρω





# Agencia Nacion (Chiriqui)

En primer lugar el punto es que  
Moulyatoro naci. En algunas  
las o algunas. ~~Hay~~ ~~en~~ ~~algunas~~  
Hay en algunas

## Exposición

Por otra parte en algunas partes  
de algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes

## Reflexiones

En primer lugar el punto es que  
Hay en algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes

## Conclusiones

Hay en algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes  
de algunas partes de algunas partes



Agosni po kuzhiam

H orkapi oru oru apayyannin  
a ANNA oru vari oru aive-  
kunnin. Anj vai ni ex-  
pennu oru  
Nara oru oru

Agosni po Jenuin,

Ex-  
kenn-  
po oru oru  
oru oru oru  
oru oru oru



2) Αποστολή με Φορτίο,  
 Σε όσα και σε 5/1000 του Χωροτύπου  
 4) Ένα Μεγάλο Εργαστήριο - ~~Παρά~~  
 Η αποστολή των 1000 είναι για την  
 αγορά υφασμάτων - 1000000

Como I

43 Έκτακτα  
 Μαρτ 183  
 70 Si Bamil  
 να γίνει λα



Κατωτάτη

Μηνύει ο άσος το Κέντρο από  
Κατά ερώτη. Άλλο σε άλλο ποσό  
η σε Κέντρο ΚΑΤΑ. αο ΚΑΤΑ  
αφού

Άσος η Αδελφότητα  
Σ' εξαγωγή των απελευθερω-  
τικών της Ένωσής Εθνικής  
~~Ε~~ υπερωπείων Ένωσής  
Κόσμος Κέντρο

Στη Χριστιανική  
αυτή πρώτη ο παρρησία ο Κέντρο  
αυτή Κέντρο ο Κέντρο η  
πρώτη Κέντρο Κέντρο Κέντρο  
Συνεχίζονται η Κέντρο Κέντρο  
η Κέντρο Κέντρο Κέντρο  
αυτή η Κέντρο Κέντρο





CEAE - M. ΛΑΜΠΡΑΚΗΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ Δ. ΛΑΜΠΡΑΚΗΣ  
ΧΡΗΣΤΟΣ ΑΔΑΔ 5, 10337 ΔΟΧΜΑΙ

8.10.99

Αγαπητε Μίμη, νομίζω πως οι προσδοκίες όλων μας (κι ελπίζω κι οι δικές σου, ασφαλώς αυστηρότερες) δικαιωθηκαν απο την χθεσινο-βραδυνη παρασταση. Χαρηκα ιδιαιτερα οταν ο Σημιτης συμφωνησε πως αυτο το εργο μπορεί και πρέπει να ακουσθει οχι μονο σε ελληνικες πολεις (με προφη την Θεσσαλονικη) αλλα και στο εξωτερικο, με πρωτη --κατ'εμε-- την Γερμανια.

Βεβαια, καλο θα ηταν να δινοταν σαν τραγωδια χωρις διαλειμμα (δηλαδη σε μια πραξη) μα η διαρκεια ειναι ~~πολυ~~ απαγορευτικη. Ισως, ~~αυ~~ ενωνοταν η δευτερη και η τριτη, με καποια συμπτυξη της πρωτης. Αν τωρα μπορεί να δουμε την ευρωπαϊκη αυτη παραγωγη με κοστούμια και φωτισμ~~ο~~ ως εχουν, αλλα με περιορισμο των σκηνικων στοιχειων (σκηνα κλπ που δεν ξερω σε ποσα θεατρα εντασσεται ευκολα...) θα ηταν δυνατο να αρχισωμε αμεσως τις διαπραγματευσεις, αν φυσικα η ιδεα σου αρεσει.

Δεν ξερω που και ποτε θα σε βρει το φαξ (αν επιφυξες για ξεκουραση στο Βραχати) αλλα απο την δευτερα τα ξαναλεμε. Ταξιδι το

φριανιστηρια γεμίζουμε!

Μισοτιμ  
Couty





**ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΥΠΑΛΛΗΛΩΝ**  
**ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΑΘΗΝΩΝ**

Βουκουρεστίου 1 – Αθήνα 105 - 64

Αρ. Μητρ. Πρωτ. Αθηνών 1364 / 121 / 1995

Αρ. τηλ. : 2521946 - Fax : 2526898

Πληρ. : Ε. Οικονομίδου

Αθήνα 12/10/99

Αρ. Πρωτ. : 1470

Προς : τον κύριο Μ. Θεοδωράκη

Αξιότιμε κύριε Θεοδωράκη

Με αυτή του την επιστολή ο Σύλλογος Μουσικών Υπαλλήλων της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών θα ήθελε να σας συγχαρεί για το έργο σας «Αντιγόνη» καθώς και να σας ευχαριστήσει για την μεγάλη τιμή που κάνετε στην Κ.Ο.Α. να την επιλέξετε να εκτελέσει την παγκόσμια πρώτη της όπερας αυτής καθώς και να ηχογραφήσει τη μουσική της. Ελπίζουμε ότι η συνεργασία σας με την ορχήστρα σας άφησε καλές εντυπώσεις και πως τελικά είστε ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα της δουλειάς μας.

Με τιμή  
 Για το Δ.Σ.

Η Πρόεδρος

Ε. Οικονομίδου



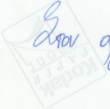
Ο Γ. Γραμματέας

Ε. Σκούρας





Αθήνα  
14. 10. 1999

Σε αν αγαπημένο μου Ματέο, 

Με όλη μου την αγάπη, και τις πιο  
υψηλές ευχαριστίες μου, που μου  
επιτρέπει να είμαι ένα τέτοιο αρτεσιόργυμα!

Ελπίζω να ήθουν επαρκώς  
έναντι των προσδοκιών σου...

Με πολλή αγάπη

Μαρίνα  
Βουρσικίνη.



STEFANO BB86H

2  
Αγαπητοί φίλοι,

Μεγάλη ευχαριστία και ανησυχία για την κατάσταση των  
 σχέσεων και την κατάσταση της ΝΑΤΟ. Η κατάσταση  
 και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας για να  
 τον εμψυχώσει τη συμμαχία με τη Σοβιετική  
 και τον αλληλοεμπιστοσύνη και την ηθική των δημοκρατιών  
 και τον έλεγχο της ΑΝΤΙΡΑΝΤΕ.  
 Είναι ένας παρακαταθήκη ότι η Σοβιετική  
 διατήρηση της ειρήνης αποτελεί τον εφικτό και  
 ουσιαστικό. Για οι προϋποθέσεις αυτής της ειρήνης  
 απαιτούνται οι σχέσεις με την ΕΕ, ομνώντας  
 τη δημοκρατία, ανοχή, ειλικρίνεια και απεικόνιση  
 και τον παρόμοιο. Μας είναι επίσης σημαντικό να  
 έχουμε σχέσεις και με τους εταίρους μας που είναι  
 και η κατάσταση και να αειστανόμαστε την  
 να λειτουργούν με τον οφθαλμό της ειρήνης  
 διαρκώς του Ε.Ε. Το αποτέλεσμα να είναι φανερό  
 καθαρά και να είναι ανεπίσημο και να είναι  
 και η ΚΟΑ η διατήρηση της ειρήνης και της  
 Ε.Ε. και η κατάσταση της ειρήνης και της  
 Ρωσίας και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας  
 και η κατάσταση της ειρήνης και της  
 προσηλυτισμού του έθνους και ισχυροί  
 και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας  
 και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας  
 και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας  
 και ο ρόλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας

Προσπαθώντας να σου και οι κλασικοί να δ'αυτοί ~~την~~  
δημιουργία δεξιά σου, να αισθάνομαι και να  
έτσι να μπορείς να φανταστείς ότι 5m φέρεις. ~~την~~  
το έργο και πηλίν-

ΗΜΕΡΑ Α

Δίπλο  $\leftarrow$

Χαράματα

Χρ. Αύριος ος πηλίν σου φέρεις ο ωρείο να... οχρική  
δέρμα με ~~παστίλια~~ παστίλια σου - σου αέρας  
να πονίσει ο Ήλιος Έκτα, Ρομάνα και να  
λατρεύει ο "Φ Ναικός" - Έτσι και αν ο  
αέρας ~~και~~ σου πηλίν ο αέρας σου  
και κούραση ο "Φ" ο ωρείο σου πηλίν κούραση  
και λατρεύει σου πάντα κούραση σου σου.



# Cercle Mikis Theodorakis

Ixelles, jeudi 16 décembre 1999

À Madame Margarita Theodorakis

Chère Margarita,

Avec les épreuves typographiques d'*Antigone*, tu trouveras ci-joint une disquette et trois séries de feuilles agrafées séparément :

- D'abord les corrections à reporter aux pages liminaires (que vous pourrez bientôt compléter par la traduction du texte de Mikis, à laquelle je vais me consacrer ce week-end).
- Ensuite les corrections à reporter aux pages numérotées (ce qui concerne le score dans les colonnes de gauche et ce qui concerne la spartito dans les colonnes de droite).
- Enfin les indications scéniques trilingues à intégrer dans score et spartito (imprimées par mes soins en bleu dans le premier cas et en violet dans le second) : ce sont les fichiers que contient la disquette, sous les noms *Score didascalie* et *Spartito didascalie*.

Pendant que tu annoteras les épreuves, les imprimeurs peuvent déjà introduire les didascalies aux pages et aux mesures où elles doivent figurer, en dessous des portées musicales (sauf quand elles figurent en début de scène), et en les laissant en caractères italiques. Pourvu qu'on place les débuts de phrases bien à gauche des mesures concernées, tout le texte ne doit pas se situer uniquement sous cette mesure – c'est même préférable pour gagner de la place et mieux distinguer les trois langues les unes en dessous des autres.

J'ai hâte de voir le résultat ! Et si tu veux récompenser mon travail par autre chose que la partition éditée, j'accepte uniquement des dons en nature concernant l'œuvre de Mikis : Ai-Vassilis peut donc nous faire parvenir des disques (nous n'avons pas encore l'opéra *Electra*, par exemple, ni *Jacob et Joseph*), des vidéos comme les émissions télévisées grecques dédiées à Mikis plusieurs semaines d'affilée vers le mois d'octobre (concerts de cet été) ou le livret d'*Antigone* au Megaro. Je t'embrasse,

— Anne —

Anne Lhassa

**Aktis - Les Rayons de la Grèce**

Ja Lhassa

cd

Videos  
WAGS  
F+ M

cd

Margarita



# Cercle Mikis Theodorakis

## À PROPOS D' "ANTIGONE"

"Antigone" boucle un cycle de tragédie humaine à répétition. Il symbolise le Mal séculaire, le Drame récurrent qui escorte le genre humain comme une malédiction. Protéiforme, il change de visage et d'expression en fonction des conditions spatio-temporelles. Mais son essence reste immuable. À l'instar des protagonistes. Il y a les immolateurs d'une part, d'autre part les victimes.

Les génies du Mal figurent l'instinct primaire de la domination, de la soif de puissance et de pouvoir. Ils empruntent les traits de Créon et d'Étéocle, dont les agissements accusent le côté ténébreux de l'homme.

À l'opposé Œdipe – personnage le plus tragique, du fait que le Mal a jeté sur lui son dévolu pour châtier en sa personne le genre humain.

Polynice, exprimant la funeste résolution de combattre le Mal par le Mal.

Jocaste, symbole de la femme à qui il échet de subir l'extrême épreuve de devenir mère des enfants de son fils, pour le voir s'arracher les yeux et se faire proscrire comme maudit, devoir elle-même assister à la mise en pièces fratricide d'Étéocle et Polynice et en venir à les suivre dans la mort.

C'est toute une Cité qui s'anéantit avec eux et, après coup, l'armée d'Argos paiera elle aussi un lourd tribut à la malédiction, laquelle émane du Centre du Mal que j'ai dénommé "instinct primaire" de l'espèce humaine maudite.

Issues des cendres et des fumées de la ruine totale, par-dessus la noirceur, deux figures immaculées comme des colombes tranchant avec les ténèbres de la mort, Antigone et Hémon ne sont finalement rien d'autre que les innocentes victimes requises pour être immolées sur l'autel du sacrifice rituel – histoire de complaire aux Ombres du Mal, tentatrices et comme toujours triomphantes.

La position et le discours d'Antigone s'enregistreront comme l'espoir éperdu de tous ceux qui ont besoin de croire que le Bien n'est pas mort et qu'un jour, l'instinct primaire du Mal sera vaincu par les armes de l'Amour, source de la vie, et par l'Équité qui en fait la beauté.

\*

## Aktis - Les Rayons de la Grèce



# Cercle Mikis Theodorakis

Dès mon adolescence, j'ai appréhendé l'existence de ces cycles récurrents du Mal à travers les siècles. A l'âge de quinze ans, j'ai été amené à vivre dans l'œil du Cyclone la Seconde Guerre Mondiale et donc à observer, à enregistrer certains de ses caractères qui dépassaient le vécu actuel en gagnant les dimensions du continuuel, du séculaire. La ruine de Thèbes, je la voyais répétée encore et encore, prenant chaque fois de nouvelles et monstrueuses proportions. Un instant durant, j'ai cru avec des millions d'autres que les milliers, les millions d'Antigone qu'on sacrifiait sur l'autel de l'instinct primaire, celui du Mal, le rendraient clément au point d'adoucir sa nature et de la rendre moins Mauvaise, voire Bonne. Vaine espérance.

Avant même qu'un cycle ne soit bouclé, voilà que le nouveau s'entame. Le Mal sans merci, ivre de puissance, on le dirait toujours plus provocant, plus assoiffé de cendres et de chairs humaines.

Comme on l'a fait de tout temps, de nos jours encore les amoureux du Beau, les faibles partisans du Bien, nous concevons des effigies esthétiques de la passion humaine, pour les suspendre tels des ex-voto dans le Temple imaginaire où l'homme vaincu continue d'être vénéré.

Et jusqu'à présent, aucun autre mode n'a hélas été trouvé pour que puissent vivre, penser et rêver ceux qui demeurent en dehors du champ magnétique au sein duquel l'instinct primaire du Mal emprisonne ceux qui deviennent ses instruments, à la fois immolateurs et victimes, au service d'une malédiction antédiluvienne qui poursuit comme une ombre le genre humain.

Avec "Antigone", j'ai le sentiment d'exorciser le Mal primordial, en le confrontant à son effigie en miniature. Néanmoins, chacune de mes œuvres antérieures l'atteste, je ne suis ni passif ni pessimiste ni surtout impuissant devant l'apparente toute-puissance du Mal. Et "l'effigie" esthétique que j'en peins, du simple fait qu'elle pose un acte spirituel, est à même de lui résister en donnant la primauté au sentiment de crainte sacrée adverse, l'Amour, la Vie qui a la force de se dépasser elle-même. Justement pour signifier au genre humain sa suprématie sur la force du Mal, pourvu qu'il

## Aktiç - Les Rayons de la Grèce

Anne et Jean Lhassa, 8, avenue George Bergmann, 1050 Bruxelles. Tél./Fax : 00 32 2 673 43 90

# Cercle Mikis Theodorakis

veuille s'identifier avec le centre de l'Harmonie Universelle et honorer dignement le don de la Vie. Et telle sera la victoire finale de l'Homme sur les dieux.

La Mythologie créée par les Grecs de l'Antiquité a transposé les passions des hommes et leurs rivaux - à grande échelle - sur des dieux



# Cercle Mikis Theodorakis

"Ce qui me guide, c'est une lumière bleue envoyée de très loin, des profondeurs de l'infini. C'est là que je vais aussi. Je deviendrai lumière ! Je deviendrai lumière ! Je ferai un avec la lumière de la Galaxie !"

Mikis Theodorakis

Traduit du grec par Anne Lhassa

Jxelles, mardi 21 décembre 99.

Très cher Mikis,

Je suis aux anges d'avoir traduit  
votre si beau texte et j'espère que ceci vous  
plaira ! Με Αγάπη,

— A vrai dire

Y.T. J'ai constaté maintenant qu'il faut deux μ  
à ὄμματι et il faudrait corriger cela  
dans le texte et la reprise d'Antigone.  
Φιλικά πολλά !

## Aktis - Les Rayons de la Grèce

Anne et Jean Lhassa, 8, avenue George Bergmann, 1050 Bruxelles. Tél./Fax : 00 32 2 673 43 90





Mikis Theodorakis au Megaron d'Athènes

Création d'Antigone : Le Testament d'Orphée

Après « Medea » et « Electra », voici « Antigone », le troisième opéra d'une trilogie consacrée par Mikis Theodorakis aux grands mythes de l'antiquité grecque, qui vient d'être créé dans la salle splendide du Megaron d'Athènes (du 7 au 11 octobre).

Cette création a valeur de testament, en ce sens qu'il s'agit de la dernière grande composition réalisée par Theodorakis. L'expression reste aussi valable pour ce qui est de la teneur et de la valeur intrinsèques de cette nouvelle œuvre. Il s'agit bien d'un testament musical et spirituel.

Nous continuons cependant à espérer que, tout comme dans la vie, des testaments sont faits, défaits et refaits, Theodorakis rompra encore son silence musical prolongé et nous surprendra par une autre composition, ... peut-être une comédie musicale d'après Aristophane, comme le Président de Megaron, Christos Lambrakis, l'a souhaité à l'occasion d'une conférence de presse.

Toujours est-il que, telle que « Antigone » s'est présentée à nous, il s'agit bien d'un opéra-testament.

Mikis Theodorakis a donné dans nos colonnes (voir « kulturissimo » du 6.10.) sa vision de la famille des Labdacides confrontée à ce qu'il appelle « le Mal », et d'Antigone, victime expiatoire, qui en triomphera. Par son intransigeance, son défi lancé au pouvoir terrestre, son refus de se plier à des lois insensées, son engagement pour la piété familiale et l'amour, sa figure emblématique continue de nous toucher profondément.

Une structure d'une grande simplicité

Theodorakis lui-même a écrit le livret de son opéra. Il ne se réfère pas seulement à l'« Antigone » de Sophocle, mais aussi à Eschyle et à Euripide, à « Œdipe à Colonne », aux « Sept contre Thèbes », aux « Phéniciennes »...

Après un prologue mimé où Étéocle, le fils d'Œdipe s'empare du trône et des insignes royaux, tandis que Polynice, son frère, part, la première scène montre Œdipe qui quitte sa ville avec Antigone, non sans reprocher aux Thébains de céder au plus fort et de se renier eux-mêmes. La deuxième scène introduit Étéocle s'appêtant au combat dans Thèbes assiégée par son frère. C'est leur mère, Iocaste qui tente désespérément de réconcilier les deux et d'éviter le pire. Elle échoue, les frères s'entre-tuent, elle se suicide. Créon est couronné roi, Antigone clame son deuil, le nouveau roi prend la décision insensée de donner des funérailles officielles à Étéocle et de laisser pourrir Polynice sans sépulture, menaçant de mort quiconque irait contre son ordre. Dans la quatrième scène, Antigone est arrêtée et condamnée quand elle remplit le devoir funéraire, tandis que Hémon, son fiancé, le fils de Créon, tente en vain de faire changer d'avis son père. Au cours de l'ultime scène, Antigone et Hémon que la mort réunit, chantent l'amour « vaincu au combat ».

C'est la simplicité de la construction qui est la prémisse de l'efficacité de l'expression musicale : simplicité, ici, ne veut pas dire simplification, mais clarté et dépouillement. Pas d'enchevêtrement complexe des voix solistes : on chante en solo, en duo, tout au plus en trio (Iocaste et ses fils), les solistes sont très souvent appuyés par les chœurs presque omniprésents, les lignes mélodiques coulent avec une évidence naturelle, l'harmonisation est transparente, se développe sans heurter, la merveilleuse orchestration est d'un grand raffinement, faisant passer une mélodie vocale dans des instruments solistes les y



développant, les faisant retourner à la voix humaine. Mis à part la douloureuse scène, très dramatique, où Iocaste tente une réconciliation impossible sur fond de guerre et de fureur, l'accent est élégiaque. Il faudrait d'ailleurs parler d'une tragédie lyrique, en utilisant le terme « lyrique » dans la pleine diversité et richesse de son contenu.

#### Une réalisation de haut niveau

Comme la structure est tellement limpide, même un auditeur qui ne comprend pas le grec, peut suivre la péripétie dramatique sans problème, surtout que le metteur en scène Vassilis Nikolaidis ne tente pas de faire de la « mise en scène pour la mise en scène », mais respecte les indications du livret. Par son habileté à diriger en particulier les chœurs, il réussit des mouvements de masse impressionnants, et par son don à faire agir naturellement les protagonistes, il crée entre eux de fortes tensions qui amplifient l'intensité de la réalisation.

Si on peut être d'accord avec la majorité de ses options scéniques, je n'ai pourtant guère aimé le mannequin suspendu représentant le corps lacéré de Polynice – on frisant là le kitsch ! – ni d'ailleurs les larves de l'Hadès glissant vers Antigone quand elle entame son bouleversant chant final. Cette scène (qui rappelle la fin d'« Aida ») est d'une telle intimité que tout élément extérieur ne peut que déranger, d'autant plus que sa pureté et son extase musicales symbolisent admirablement la victoire sur le « Mal » et le rétablissement du « Bien », de l'harmonie universelle, dont parle le compositeur. Les costumes de Nikolaos Georgiadis sont généralement réussis, mais c'est surtout sa scénographie avec ses hauts murs mobiles hérissés de lances qui a impressionné, de même que les éclairages spectaculaires de Hans-Ake Sjöquist.

Les chœurs de la Scène Lyrique Nationale et le « Kratiki Orchestra Athinon » ont été irréprochables : Parfaitement homogènes, ils savent s'écouter et rendre avec un art consommé et une grande richesse de détails l'intensité de cette musique, surtout que le travail du chef d'orchestre Loukas Karytinou a été fouillé à l'extrême. Connaissant à fond la partition, il est à même de doser les effets, de restituer parfaitement les subtiles transitions et de garder tout au long de ces deux heures et demie la tension intérieure : la musique coule chez lui de source, et cela d'autant plus que les chœurs et l'orchestre sont convaincants d'un bout à l'autre. Une admirable réussite dans sa musicalité, avec un bravo particulier aux solos de clarinette et de violoncelle !

L'ensemble des huit solistes est d'une étonnante homogénéité, les voix sont parfaitement adaptées aux personnages, et si Giorgos Pannas et Dimitris Kasioumis comme Œdipe et Créon, ont eu l'autorité requise de tyrans aveuglés, chacun à sa manière, Zachos Tertzakis a été un Hémon d'une belle expressivité. La qualité des interprétations de Pavlos Sampsakis (Coryphée), Panayotis Athanopoulos (Eteocle) et Tassis Christouyannopoulos (Polynice) n'a rien laissé à souhaiter ; pourtant, il faut constater que ce sont surtout les deux femmes, Daphni Evangelatou, bouleversante en Iocaste éplorée, et Tzeni Drivala, une Antigone fervente, passionnée, lyrique et intense, qui confrèrent à l'œuvre sa force émotionnelle.

#### Une admirable synthèse créatrice

Cela vient certainement aussi du fait que ces deux femmes incarnent le plus intensément la pensée profonde à la base de l'œuvre, une des constantes spirituelles de Theodorakis : la mère grecque endeuillée. Elle prédomine dans son œuvre, du poème de la « Trili Mana »



(Mère folle) de Solomos, qui le suit depuis sa jeunesse, à « Epitaphios », de la « Ballade du frère mort » à la Troisième Symphonie.

La mère en deuil, la mère devenue folle, la mère écartelée entre ses fils qui ne peut empêcher le malheur qu'ils s'infligent, la mère au cœur de la tragédie des frères ennemis qui s'entre-tuent, de la guerre civile qui a tant fait souffrir Theodorakis et sa propre mère, elle se retrouve ici dans la figure de Iocaste. Musicalement ce deuil est incarnée par des thèmes antérieurs que le compositeur, selon son habitude, a réintroduits dans la partition : un « Epitaphios » et « Pandermi » du cycle Lorca.

Il ne s'agit là ni de collage ni de mosaïque, comme d'aucuns l'ont affirmé, mais d'un élément constitutif du langage musical du compositeur. Aussi retrouve-t-on également la musique de l'exécution de Egisthe d'« Electra » pour symboliser la violence de l'affrontement fraternel dans la 2<sup>e</sup> scène, ou le grand air de lamentation de Jason de « Medea », transposé à la fin de la 4<sup>e</sup> scène dans le chœur qui dit ainsi son affliction après la condamnation d'Antigone.

Mais cela vaut surtout pour l'air final d'Antigone. Il s'agit d'une admirable chanson que Theodorakis a composée quand il avait 17 ans, et qui se trouve transfigurée ici en un merveilleux aria d'opéra.

Ainsi, placée dans un autre contexte, une musique change de caractère et de fonction, mais, intrinsèquement, la musique est une. Il n'y a pas de distinction essentielle, mais seulement formelle, entre une chanson et un aria ; seule leur valeur intrinsèque compte. Si celle-ci est grande, tout devient possible, comme, inversement, un grand air d'opéra peut devenir une chanson populaire.

C'est en fait ce qui a constitué la démarche de Theodorakis dans les années 60. Il a quitté les sphères de l'élite musicale de l'époque pour retourner dans le peuple grec, auquel il a procuré et transmis une nouvelle perception de la musique.

Il ne faut pas oublier que sa démarche s'adresse en premier lieu à son propre peuple, son univers est hellénocentrique. Les mythes qui ont forgé la civilisation grecque, ont aussi formé sa spiritualité et son expression musicale à lui. On ne peut pas en comprendre l'essence si l'on ne se réfère pas aux thèmes et valeurs constitutives du destin des Grecs, dont l'histoire bouleversée, cruelle et sanglante est une illustration constante des mythes que Theodorakis a vécus dans sa chair, qu'il a cernés dans sa musique et auxquels il a conféré une spiritualité nouvelle.

Cependant, ces thèmes qui ont façonné la Grèce, ont également formé notre univers spirituel, et ainsi, la musique de Theodorakis a trouvé ce dénominateur commun qui lui confère son universalité. C'est ce que « Antigone » vient encore de nous dire. Sa résonance en nous se prolongera.

Guy Wagner

p.s. Une tournée internationale d'« Antigone » est envisagée. Heureuse idée, car cette réalisation mérite d'être connue. Il faudrait peut-être resserrer un peu l'œuvre, notamment dans le prologue d'Œdipe – mais on sait combien ses paroles sont celles de Theodorakis et expriment ses préoccupations essentielles –, opter pour un seul extrait, et, pourquoi pas, faire la césure après la scène du couronnement de Créon, de sorte que la seconde partie de l'opéra soit exclusivement consacrée à Antigone et son acte libérateur.



Για την Όπερα "ΑΝΤΙΓΟΝΗ" του ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ

1η Σκηνή: Οιδίπους (μπάσος)

Το κείμενο είναι εμπνευσμένο από το "Οιδίπους Τύραννος", όμως δεν είναι ακριβώς παρμένο από εκεί. Ο χαρακτήρας είναι δημιούργημα του συνθέτη και τα λόγια διαχρονικά, επομένως σύγχρονα. Είναι ο άνθρωπος που είχε το θάρρος να τα βάλει με τους Θεούς και τιμωρείται από θεούς κι από ανθρώπους. Πρόκειται για έναν Προμηθεϊκό κατά κάποιο τρόπο Οιδίποδα. Είναι χαρακτηριστικό ότι στρέφεται ιδιαίτερα κατά του Απόλλωνα, δείχνει επομένως κάποια προτίμηση προς τον Διόνυσο. Πιο πολύ από την Τάξη κλίνει προς την Υπέρβαση, προς τη Θεία Μέθη. Συμμετέχει ανδρικός Χορός (7-10 μπάσοι) με τον Κορυφαίο (βαρύτονο).

2η Σκηνή: Εμπνευσμένη από τα έργα "7 επί Θήβαις" και "Φοίνισσες".

Ο Κρέων μπροστά στα τείχη. Η Μουσική δίνει την αίσθηση του κινδύνου. Μπαίνει ο Πολυνίκης (τενόρος), που έχει πάρει μήνυμα από τη μητέρα του να συναντηθεί με τον αδελφό του. Έρχεται η Ιοκάστη και ο Ετεοκλής (βαρύτονος) Συνομιλία μεταξύ των δύο αδελφών στην οποία παρεμβαίνει η μητέρα. Στο τέλος τα αδέρφια μονομαχούν, σκοτώνονται και η Ιοκάστη αυτοκτονεί επάνω στα παιδιά της. Σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία εδώ η δράση όλη εμφανίζεται επί σκηνής.

3η Σκηνή:

Ο Κρέων, μόνος, κατεβαίνει τα σκαλιά του παλατιού. Έρχεται ο αγγελιαφόρος και του διηγείται τα όσα συνέβησαν. Μπαίνει η Αντιγόνη ακολουθώντας τα τρία φορεία με τους νεκρούς. Θρήνος της Αντιγόνης. Διάλογος Αντιγόνης-Κρέοντα. Ο Κρέων θέτει νόμο να μη ταφεί ο Πολυνίκης. Από τα λόγια της Αντιγόνης φαίνεται καθαρά η απόφασή της να τον θάψει αυτή.

4η Σκηνή:

Μπροστά στα τείχη. Στο χώμα το σώμα του νεκρού Πολυνίκη. Η Αντιγόνη γονατισμένη δίπλα του, θρηνώντας, προσπαθεί να τον θάψει σκεπάζοντάς τον με χώμα. Ξαφνικά μπαίνει ο Κρέων. Ακολουθεί δεύτερος διάλογος Αντιγόνης-Κρέοντα. Συμμετέχει γυναικείος Χορός. Οι φρουροί πίνουν την Αντιγόνη και τη βγάζουν έξω από τη σκηνή.

Μπαίνει ο Αίμων. Έντονος διάλογος με τον πατέρα. Φεύγει λέγοντας ότι θα ακολουθήσει την Αντιγόνη. Φεύγει και ο Κρέων. Ακολουθεί το Χορικό που υμνεί τον Έρωτα.

5η Σκηνή:

Στο υπόγειο κελλί της Αντιγόνης εμφανίζεται το φάντασμα του νεκρού πια Αίμονα. Τραγουδούν μαζί.





Η επεξεργασία του λιμπρέτου από τον Μ.Θ.

Το λιμπρέτο που ακολουθεί έχει διαμορφωθεί από τον Μ.Θ. Χρησιμοποιώντας ως αφετηρία την ομόνομη τραγωδία του Σοφοκλή ο συνθέτης επιδιώκει να παρουσιάσει το σύνολο των γεγονότων έτσι όπως το γνωρίζουμε από τον Θηβαϊκό Κύκλο από τον οποίο περιέχει ορισμένους δανεισμούς: συγκεκριμένα, οι δανεισμοί του προέρχονται από τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και τις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη. Πρόκειται δηλαδή για μία συμπτυκνωμένη, επιλεκτική συρραφή χωρίων (collage), χωρίς επεμβάσεις στην ουσία του μύθου. Κεντρική ιδέα και πηγή έμπνευσης για τον Θεοδωράκη παραμένει η σύγκρουση των δύο εντελώς διαφορετικών χαρακτήρων και των όσων εκπροσωπούν: της εγκόσμιας εξουσίας, που για το συνθέτη είναι στη συγκεκριμένη περίπτωση βλάσφημη και καταχρηστική και του θρησκευτικού χρέους ή με άλλα λόγια του θετού δικαίου και του άγραφου θείου δικαίου, που απορρέει από την ανθρώπινη συνείδηση. Στην πολιτική διάσταση του δράματος, η οποία απασχολεί ιδιαίτερα τον Θεοδωράκη (βλ. κείμενο *Για την Αντιγόνη*), ο συνθέτης βλέπει και το διαχρονικό στοιχείο του μύθου και κυρίως τη σχέση του με τη νεότερη ελληνική ιστορία.

Έτσι στην πρώτη σκηνή ο Οιδίποδας δεν διστάζει να γίνει βλάσφημος και να κρίνει ακόμα και τους Θεούς τους, κατ' αυτόν, ηθικούς αυτουργούς της εγκόσμιας πολιτικής αυθαιρεσίας και καταπίεσης. Η εμφάνιση του Οιδίποδα τη στιγμή που εγκαταλείπει τη Θήβα (κάτι που μαθαίνουμε ότι θα συμβεί στο τέλος του *Οιδίποδα Τύραννο* και στις *Φοίνισσες* και που τελικά συμβαίνει στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*) και η αφήγηση των γεγονότων που έχουν προηγηθεί αποσκοπεί κατά τα άλλα στον τονισμό της αλληλουχίας των γεγονότων. Εδώ ο συνθέτης ξεφεύγει κι άλλο από την παράδοση, παρουσιάζοντας τον Οιδίποδα επηρεασμένο από τη φιλοσοφία-θρησκεία του «Κέντρου (Νόμου) της Συμπαντικής Αρμονίας»,<sup>1</sup> που εκφράζει όπως και για το συνθέτη το χώρο του Επέκεινα, το χώρο των μεταφυσικών του αναζητήσεων και του τελικού προορισμού του, όπου εναποθέτει τις αυτολυτρωτικές του ελπίδες. Ελάχιστοι στίχοι προέρχονται εδώ από τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Η δεύτερη σκηνή περιέχει στοιχεία από τους *Επτά επί Θήβας*, όπως είναι η εμφάνιση του Ετεοκλή, ο διάλογός του με το γυναικείο χορό, η προετοιμασία της μάχης και η τόσο χαρακτηριστική αγωνία των γυναικών για την τελική έκβασή της. Η εμφάνιση της Ιοκάστης, η προσπάθεια της να συμφιλιώσει τα δύο αδέρφια, ο αγώνας λόγων των δύο αδελφών και η ακόλουθη μοιραία μονομαχία τους καθώς και η αυτοκτονία της μητέρας τους (εδώ γίνεται μία παραλλαγή-συντόμηση του μύθου) είναι στοιχεία δανεισμένα από τις *Φοίνισσες*. Στη σκηνή αυτή, ο συνθέτης δανείζεται από φίλους αρκετούς και χαρακτηριστικούς στίχους. Έτσι οι βεβαίως αναγκαίες περικοπές δεν αποβαίνουν εις βάρος της νοηματικής-δραματικής συνέχειας και συνοχής του έργου. Με άλλα λόγια, το λιμπρέτο περιέχει μόνο αυτά που πρέπει να ειπωθούν. Η τρίτη σκηνή είναι βασισμένη αποκλειστικά στις *Φοίνισσες*, απ' όπου προέρχονται οι στιχομυθίες Κρέοντα – Κορψαίου (Αγγελιοφόρου), Κρέοντα – Αντιγόνης και ο θρήνος της Αντιγόνης. Η τέταρτη σκηνή είναι τελικά η μοναδική που βασίζεται στην ομόνομη τραγωδία κυρίως όσον αφορά τη στιχομυθία Αίμονα – Κρέοντα και φυσικά το ακόλουθο μνημιώδες εγκώμιο του έρωτα από τον Χορό. Η εμφάνιση του Αίμονα στην πέμπτη και τελευταία σκηνή, η συνάντησή του με την Αντιγόνη και ο εκτεταμένος ήμος στον έρωτα, που είναι μία επανάληψη του αντίστοιχου χωρίου του Χορού από την προηγούμενη σκηνή, αποτελούν πάλι μια παραλλαγή του μύθου από τον συνθέτη.

<sup>1</sup> Μ.Θ., *Για την Αντιγόνη*, Βραχάτι, 15.4.1999, σ. ....



Οι παραπάνω προσθήκες, περικοπές και παραλλαγές του μύθου δεν είναι τυχαίες. Από το έργο αυτό δεν ήταν δυνατό να απουσιάζει το «τραγικότερο πρόσωπο»<sup>2</sup> όλων, ο Οιδίποδας, το πρόσωπο που βιώνει τις πιο ακραίες καταστάσεις της τύχης και τελικά της μοίρας. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι εμφανίζεται, κατά κάποιον τρόπο εμβόλιμα, και στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, κάτι που αποτελεί ετεροχρονισμό σε σχέση με τη χρονική ακολουθία του κύκλου, όπως την γνωρίζουμε από την εκδοχή του Σοφοκλή. Άλλωστε, «Οιδίποδες είμαστε όλοι μας –εμείς οι Έλληνες– αυτοτυφλωμένοι, ρηγμαμένοι άθελα μας, καθώς περνάμε απ' τη μια συμφορά την άλλη».<sup>3</sup> Χαρακτηριστική είναι και η απουσία της Ισμήνης, της αδελφής της Αντιγόνης με την τόσο διαφορετική προσωπικότητα. Ο δειλός και άτολμος χαρακτήρας της φαίνεται να μην προσφέρεται για τη μουσική-δραματική αξιοποίησή της ή, αλλιώς, δεν εναρμονίζεται με τον όλο χαρακτήρα της λυρικής τραγωδίας, όπως αντίθετα συμβαίνει με τον ακόμα πιο αδύναμο χαρακτήρα της Χρυσοθέμιδος στην *Ηλέκτρα* του Μ.Θ. Και στο σημείο αυτό πρέπει οπωσδήποτε να ειπωθεί ότι αυτές οι προσθήκες και περικοπές έχουν κατά κύριο λόγο τη μουσική εξήγησή τους: η αφήγηση των δεινών που προηγήθηκαν από τον Οιδίποδα συνδυάζονται με μία εισαγωγή ελεγειακού χαρακτήρα (βλ. κείμενο *Η μελοποίηση της Αντιγόνης*). Ο εκτεταμένος αποθεωτικός ύμνος του έρωτα στην πέμπτη σκηνή και η εμφάνιση του Αίμονα και της Αντιγόνης είναι συγχρόνως μία λυρική κορύφωση της όπερας. Τα δραματικά, τέλος, δάνεια από τις *Φοίνισσες* και τους *Επτά επί Θήβας* στη δεύτερη σκηνή αποδίδονται με μία ιδιαίτερα πυκνή, δραματική και ρυθμική μουσική γραφή. Με άλλα λόγια, η ίδια η μουσική υπαγορεύει σε χαρακτηριστικά σημεία συγκεκριμένες επιλογές κειμένου ή, καλύτερα, κείμενο και μουσική καταλήγουν να βρίσκονται σε μία σχέση αλληλεπίδρασης.

<sup>2</sup>Μ.Θ., ο.π., σ. ...

<sup>3</sup>Μ.Θ., απόσπασμα από το Πρόγραμμα της συνευίας της ΚΟΑ στις 11.7.1960 (στο εξής: *Πρόγραμμα ΚΟΑ*).

Die ungewissen Ergebnisse, besonders im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Wirtschaft, sind ein Grund für die Zurückhaltung bei den Investitionen. Die Investoren sind sich nicht sicher, ob die Wirtschaft sich erholen wird, und ob die Regierung die richtigen Maßnahmen ergreifen wird. Diese Unsicherheit führt zu einer Verringerung der Investitionen, was wiederum zu einer Verringerung des BIP führt. Ein weiterer Grund für die Zurückhaltung bei den Investitionen ist die hohe Verschuldung der Unternehmen. Die hohen Zinsen für die Kredite führen zu einer Verringerung der Investitionen. Ein dritter Grund ist die geringe Liquidität der Unternehmen. Die geringe Liquidität führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein vierter Grund ist die geringe Nachfrage der Verbraucher. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein fünfter Grund ist die geringe Nachfrage der Regierung. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein sechster Grund ist die geringe Nachfrage der Auslandswirtschaft. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein siebter Grund ist die geringe Nachfrage der Investoren. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein achter Grund ist die geringe Nachfrage der Banken. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein neunter Grund ist die geringe Nachfrage der Versicherer. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen. Ein zehnter Grund ist die geringe Nachfrage der anderen Finanzinstitutionen. Die geringe Nachfrage führt zu einer Verringerung der Investitionen.

Σύνοψη:

Πρώτη σκηνή:

Μπροστά στα τείχη της Θήβας. Ο τυφλός Οιδίποδας ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την πόλη, σύμφωνα με την ποινή που ο ίδιος ζήτησε και του επέβαλε ο Κρέων, ο νέος μονάρχης της Θήβας. Συνοδεύεται από επτά γέροντες και τον Κορυφαίο, οι οποίοι επιβλέπουν την εκτέλεση της ποινής. Ο Οιδίποδας αφηγείται τα δεινά που προκάλυψε στην πόλη και, παρά τις προειδοποιήσεις του Χορού, εναντιώνεται στους Θεούς, τους οποίους πλέον θεωρεί ραδιούργους τυράννους και υπεύθυνους για τις ανθρώπινες δυστυχίες. Στον τελευταίο του μονόλογο καταριέται την πόλη και τον τύραννο. Ελεύθερος και εξαγνισμένος, διαποτισμένος από την ύστερη γνώση του, εγκαταλείπει τη Θήβα.

Δεύτερη σκηνή:

Εσωτερικό των τειχών της Θήβας. Η πόλη είναι περικυκλωμένη από το στρατό των Αργείων και περιμένει την επίθεσή τους. Ο Ετεοκλής παρακολουθεί από τις επάλξεις τις κινήσεις του εχθρού. Εμφανίζεται ο Κορυφαίος και τον ενημερώνει για τις δυνάμεις των αντιπάλων. Οι γυναίκες της πόλης (Χορός γυναικών) αγωνιστούν για την έκβαση της μάχης προκλώντας τελικά την αντίδραση του Ετεοκλή που τις διατάζει να δείξουν αυτοσυγκράτηση. Ο Ετεοκλής και η ακολουθία του φεύγουν και εμφανίζεται με προφυλάξεις, φοβούμενος μην έχει πέσει σε παγίδα, ο Πολυνείκης. Μετά από παρότρυνση της μητέρας του Ιοκάστης έρχεται να την συναντήσει, όπως άλλωστε και τον αδελφό του. Μετά την αφήγηση των δεινών της εξορίας στη μητέρα του εμφανίζεται πάλι ο Ετεοκλής. Η προσπάθεια της Ιοκάστης να συμφιλιώσει τα δύο αδέρφια αποτυγχάνει: Ο Ετεοκλής, ανένδοτος επιμένει να κρατήσει πάση θυσία την εξουσία και δέχεται τον Πολυνείκη στην πόλη μόνο ως απλό πολίτη. Τελικά λογομαχούν και μετά από την άρνηση του Ετεοκλή να αφήσει τον Πολυνείκη να δει για τελευταία φορά τις αδελφές του μονομαχούν και αλληλοσκοτώνονται. Η Ιοκάστη αυτοκτονεί πάνω από τα νεκρά παιδιά της.

Τρίτη σκηνή:

Μπροστά στο παλάτι. Ο Κορυφαίος ανακοινώνει στον Κρέοντα το θάνατο των δύο αδελφών και της Ιοκάστης και του αφηγείται τα συμβάντα. Οι στρατιώτες φέρνουν τα φορεία με τους τρεις νεκρούς ακολουθούμενοι από την Αντιγόνη που αρχίζει το θρήνο. Ο Κρέων, ως νέος μονάρχης, ανακοινώνει την απόφασή του ο μόνος Ετεοκλής να ταφεί με όλες τις αρμόζουσες τιμές, ο δε Πολυνείκης να μείνει άταφος. Ως ποινή για τυχόν ανυπακοή στην απόφασή του ορίζεται ο θάνατος. Ακολουθεί η πρώτη σύγκρουση Κρέοντα και Αντιγόνης, όταν η τελευταία ανακοινώνει ότι θα παραβεί τη διαταγή του προκειμένου να τιμήσει το νεκρό αδερφό της.

Τέταρτη σκηνή:

Ο Κρέων συλλαμβάνει επ' αυτοφώω την Αντιγόνη να θάβει τον Πολυνείκη. Ακολουθεί η δεύτερη και τελευταία σύγκρουσή τους, όπου πια διαφαίνεται η εντελώς διαφορετική ιδεολογία τους και η επακόλουθη ανυπαρξία συνεννόησης. Ο Κρέων διατάζει να την συλλάβουν και να την θάψουν ζωντανή. Εμφανίζεται ο Αίμων και προσπαθεί μάταια να μεταπεισει τον πατέρα του. Τελικά, η υποστήριξη της Αντιγόνης από τον Αίμονα προκαλεί την οργή του Κρέοντα και την απόφαση του πρώτου να την ακολουθήσει στον τάφο.



Πέμπτη σκηνή:

Ο Αίμων, νεκρός, περιμένει την Αντιγόνη στον Άδη. Η Αντιγόνη θρηνεί και αποχαιρετά τον κόσμο των ζωντανών. Ο ύμνος στον έρωτα, σ' αυτή και στο τέλος της προηγούμενης σκηνής, τονίζει τη γεμάτη αυταπάρνηση απόφαση του Αίμονα να οδηγηθεί στην αυτοκτονία, προκειμένου να μην αποχωριστεί την αγαπημένη του.





### Ο Θεοδωράκης και η αρχαία ελληνική τραγωδία:

Παρατηρώντας τη συνολική εργογραφία του Μ.Θ. βλέπουμε ότι η αρχαία ελληνική τραγωδία (και κωμωδία) τον απασχολεί θεματολογικά από τα μαθητικά του χρόνια, συγκεκριμένα από το 1946, όταν συνθέτει το συμφωνικό ποίημα *Προμηθέας Δεσμώτης*. Ακολουθεί ο *Οιδίπους Τύραννος*, για ορχήστρα εγχόρδων (1948) και το μπαλέτο *Αντιγόνη* σε παραγγελία του Covent Garden, του οποίου η πρεμιέρα το 1959 σημειώνει μεγάλη επιτυχία και τον καθιερώνει διεθνώς. (Η ομοιότητα του μπαλέτου με την ομόνυμη λυρική τραγωδία είναι μόνο θεματολογική. Τα δύο έργα διαφέρουν εντελώς από άποψη τεχνολογίας και θεματικού υλικού. Η μουσική για το μπαλέτο αυτό είχε μία άλλη πορεία: ενσωματώθηκε πολλά χρόνια αργότερα στη *Δεύτερη Συμφωνία*).

Πέρα όμως από την απλή θεματολογική χρήση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο Θεοδωράκης καταπιάνεται με τη σύνθεση μουσικής για παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος από το 1959-60, όταν γράφει τη μουσική για τις *Φοίνισσες*. Η ενασχόλησή του με αυτό το είδος μουσικής συνεχίζεται σε όλη τη μετέπειτα συνθετική του πορεία και αφορά έργα των τριών μεγάλων τραγικών και του Αριστοφάνη. Το 1990 γράφει, εξάλλου, τη μουσική για την *Αντιγόνη* σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Μ. Βολανάκη. Η τελευταία του σύνθεση για παράσταση αρχαίου ελληνικού δράματος είναι ο *Οιδίπους Τύραννος* (1996). Τα δύο κείμενα που ακολουθούν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όσον αφορά την εξέλιξη της αισθητικής και θεωρητικής σκέψης του συνθέτη: στο πρώτο κείμενο τον απασχολεί, μεταξύ άλλων, το καίριο πρόβλημα της ελληνικότητας της μουσικής για την αρχαία τραγωδία, και στο δεύτερο διαφαίνεται ήδη ένας προβληματισμός που θα τον απασχολήσει ουσιαστικά πολύ αργότερα, όταν παίρνει την όψιμη απόφαση να συνθέσει όπερες ή, όπως τις χαρακτηρίζει, *λυρικές τραγωδίες*. (Κείμενα Μ.Θ.)

Το πρόβλημα του βαθμού μελοποίησης του αρχαίου κειμένου, δηλαδή του αν θα πρέπει να μην περιοριστεί μόνο στα χορικά μέρη, τον απασχολεί και αργότερα, δύο μόλις χρόνια πριν ξεκινήσει τη σύνθεση της *Μήδειας*, της πρώτης του λυρικής τραγωδίας:

«Είναι περιττό να συζητάμε για το ποιος πρέπει να είναι ο ρόλος της μουσικής. Είναι γνωστό πως η αρχαία τραγωδία ήταν η όπερα της αρχαιότητας. Είναι εξακριβωμένο ότι όλα τα μέρη της, και όχι μόνο τα Χορικά, τραγουδιούνταν. Ήταν λοιπόν η πρώτη μορφή όπερας[...]. Κατά τη γνώμη μου η ιδανική ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας θα ήταν το να τραγουδιέται όλη».<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ριζοσπάστης, 27.7.1986.

























και να είναι ή λατινική έκφραση. Δηλαδή με δύο λόγια απο- κλείεται δ λ ε κ λ ρ ρ η την ελαφταία μουσική από την πιο άρχαία ως την πλέον σύγχρονη. Και καταλήγουμε:

«Πάντα λέγοντας ότι ο νεοκλασικός μουσικός θα δικαιωθήσεται τη θέση του πρώτου ως έννοια ότι θα δικαιωθήσεται η μουσική γλώσσα του τέτοιου του (...). Δεν υπάρχει καμιά διαφορεσία ότι μέσα σ' αυτός τις γλώσσες τις (δημοτικές) μελωδικές ύδαρχουν μερικοί δυνατοί άρμαί που έδωσαντα με τα βαθύτερα στοιχεία του νεοκλασικού χαρακτήρα. Και που μόνο ή δυνατή και γρή- σια δικαιώσεται του συνθήκη μπορεί να ξεχωρίσει (...). Λόγοντας πότε πρέπει να χρησιμοποιείται τη μουσική γλώσσα του τέτοιου του φυσικά δεν έννοια ότι θα πρέπει να πάρει απόλυτως λατι- νική μελωδική. Μια συγκεκριμένη δημοτική μελωδική έννοια ού μιά καθορισμένη ιστορική και τοπική παροχή όσων, κατά συνέ- πεια, να δημιουργηθεί μια συγκεκριμένη ιστορική και τοπική έν- νόμηση (...). Πρέπει λοιπόν είναι από τα πρώτα των μοτι- βων να αποκαλύψουμε την φύση τους, τη συνθήκη τους. Μια μελωδική είναι έννοια είναι ώσαυτο, συγκεκριμένη. Αποκαίεται από ή τους χαρακτηρισμούς από διαστήματα. Η πορεία και ή πρό- σως έλλογιζε τον διατεταμένων αυτόν καθόριζε τη φυσιογνω- μία της μελωδικής, να πρώτα της. Η συνθήκη της είναι ή τ ρ ε π ο ε, αυτός και έσονται, της έλλογιζε τον διατεταμένων.

Αυτός τις ελαφτερά προσέθετα να τμήση, με σχολαστικό-τητα, θέλατε, μέσα στη μουσική των εθνοσυνόλων. Πρέπει, όμως, να έρμηνεύσει ότι θα ήταν έλαφταία θέματα — δε όχι έδωσαν — να πάρει οι πόδες να έρχομαι μου αν δεν εβριστα ότι πρώτα του Μισωτή έταν έλαφτερά της ύδαριας ότι να εχρησά και τους και πολλά από τα ύδαλατα μέρη π ρ ε - π ε ι να έδωσαν. Τα ελάφτερα είναι ότι ή θέση αυτή έβριστα έλαφταία έλαφτερά της έλαφτερά από την παροχία των εθνοσυνόλων.

Αναφέρουμε ιδιαίτερα στην κριτική 'Αλλάξ Διαμαρτυρία-λο, που άρμαί μεις ανηρωσθήσεται ότι στην άρχαία έκρηξη από λαοικό των τραγουδιών του (έλαφτερά) να τραγουδιέται ή λαοικό τρόπον ότι απ' αρχαία και έδωσαν από λαοικό κωμώδεια στη

μουσική ήταν ακρωθέντα σωστή. Μάλιστα πρόσθετα μί- κρο(-) έδωσαν από άρμαί τις παρατηρήσεις του διαστήματος και έρ- γισαν τις πρόσθετα και τους πιο έλαφτεράς άρμαί πόδες του ποιητή.

Ό ή Μάρκος Πλαστήρα, διαφερόμενος στην ανηρωσθήσεται της μουσικής, πιστεύει ότι είναι καλή θεωρητική έλαφτεράς, άρμαί έλαφτερά είναι καίρια μέλη έλαφτερά ή μουσική στις τρα- γιδικές παραστάσεις.

Όμως, έλαφτερά από τις γνώμες των ελαφτων, έλαφτερά που έχει μεγάλη σημασία είναι ότι να καμιά έλαφτερά αυτή την ξεχω- ριστή θέση της μουσικής μέσα στην τραγωδία από μια λειτουργία έντονα φυσική και ελαφτερά. Ένα πρώτο, μεγάλο έλαφτερά, είχε έτσι συνταχθεί. Πρώτο που κατέδωσαν; Στο να έδωσα- με στη μουσική αυτόν τον ακριβή ρόλο να διαφορετικά έλαφτερά στις τραγικές παραστάσεις της 'Αρχαίας 'Αθήνας. Να φέρου- με δηλαδή άρμαί στη λειτουργία άρμαί του κωμώδου, αν όχι έλαφτερά του κωμώδου πόντος του κ ε σ τ ε ρ ο υ του δ ν α μ ρ ι ο σ η τ ή τ η ς φ ο ρ τ ι ο μ έ ν ο υ μ ε μ ο υ σ ι κ ή. Κι αυτόν οι ελάφτερά συντάχουν, έλαφτερά, από τραγική από τραγική και από τραγική από τραγική, έλαφτερά καθόσονται ελαφτερά του- λείσονται να έλαφτερά και ελαφτερά τα τρία τέταρτα μεις τραγουδίας.

Δεν υπάρχει καμιά διαφορεσία ότι ένα παράλογο έλαφτερά, αν κάποιος πραγματοποιήσει, θα πρέπει να είναι καμιά μέλη καμιά μελωδική και φυσιογνωμία — έλαφτερά συνταχθεί και από καμιά γνώμη και έλαφτερά, θα πρέπει να είναι καμιά να ελαφτερά και τις τελευταίες μέλη και τις τελευταίες άρμαί, γιατί δεν πρέπει να ξεχωρίσει ότι ή άρμαί από τους πιο λαοκωμώδεις. Δηλαδή αν από τη μια μεριά έχουμε να κωμώδ, τη μουσική, την ελαφτερά — με δύο λόγια, συγκεκριμένη ελαφτερά πρόβλεψατα που θα πρέπει να διακωμώδ και να κωμώδ —, από την άλλη έχουμε έλαφτερά ελαφτερά άρμαί από την έλαφτερά του Σοφοκλή και καμιά μέλη ελαφτερά μουσική παράδοσης, μέσα στην όσαία ένα μουσικό ελαφτερά τραγουδία από από την έλαφτερά έλαφτερά της άρχαίας τραγουδίας (καμιά) προσέθετα γρά μίση-



ση), ή έπερα, έχει δημιουργήσει μέσα στον κατά θεική εντύπωση ζωντανό και σύγχρονο μουσικοθεατρικό παραπίνακα, ώστε ζυγώντας να (ανα)γυρίσουμε στην αληθινή μορφή της τραγωδίας — δηλαδή στις αρχές της έπρας — ανθρωπότητα κάθε σύγχρονη ή (ανα)καλυφθείμε θα' αιώσει τις πρόσφατες παραστάσεις. Και δεν είναι πώς θα κατηγορηθείμε ότι μιμούμεθα την έπρα, δεν το έτι από τη σύγχρονη που έ μίσησ άφορητος έδηγυθεί σ' ένα παρόμοιο συμπέρασμα και σύγχρονη, το θέαμα της τραγωδίας θραυματίζονται.

Προσωπικά πιστεύουμε ότι στην πραγματικότητα μια έπρου-θέαμα έπρα, υψώτετο ή χαμώδ, έπρουαθήτα έπρας, έπρουαθήτα σούδητ, σάν παρικήμενο, έπρουαθήτ, μορφή, σάν κοσμο-θεαρία, βρίσκονται στους άνωταίς της τραγωδίας. Έπειτα οι έμ-προύαθητες, έδν και έταν έπρούαθη, έτι πρέπει να έπρουαθηται βα-σταία σά μια λαθεμένη μουσική έπρουαση και υψώθητη και ίσως στή ριζώμενη προακήληση του κοσμοθεατρικού θεατή.

Πράγματι, έπρας έπρουαθήτα και σά προηγουμένω μας έπρουα, έ υψώθητας μουσικής έπει το πρέπει να είναι έπρουα-θηταί με μια κλίση μουσική κληρονομία που μεταρρίμα να πείρα έτι παρ' έπας τις έπρούασης που έπρουα έπρουαί — στή περιτομία της — έπας τη λιτότητα, την ελαφρότητα, την ελαστικότητα του άληθινού τραγουδιού.

Έπειτα το πρέπει συμπέρασμα έπας την κείρα των εθνο-ποσών είναι: πρέπει του ρόλου της μουσικής — έπει έπρας μιας έπρουαθήτα μουσικής, έπρουα της συγκαταρμένης μουσικής, με την έπρας είναι φορητότα το κείρα. Γνωρίζω έτι έ προυαθηταί συγκαταρμένητα προυαί να κείρα την έπρας και το κείρα του έπρουαθηταί, δηλαδή του κείραθηταί. Τα πέντα έπρουαθηταί έπρουαθηταί, έπας την έπρας, την πούση-τα και την έπρας της μουσικής έπρουασης και της ποιητικής έπρουαθηταί, με την έπρας είναι φορητότα έπρουαθηταί, κατέδ και με την χαρακτήρα της συγκαταρμένης άνωταίς σά επροθήτη και σούδητ.

(ελέγχο. έ έπρουαθηταί 1960)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΥΘΕΣΗ  
Κ Α Ι Ι Α Ε Ε Σ

1. Η μουσική (έπρας. Η πρου-θεατική έπρας στή μουσική σούδητ έπρουαθηταί με τους έπρουα της νόμου και έπρουα κείρα της έπρας, έπρουαθη τα έπρας των τεχνικών και έπρουαθη-τών μέσων που σούδητα το μουσικό έπρας. Η έπρας στή πρέπει να έπρουαθηταί τη συγκαταρμένη. Δηλαδή ή μουσική μορφή δεν πρέπει να παρήμενοι σούδητα σάν να έπρουαθηταί κατά έπρούασης πρέπει στή προυαθηταί σούδητα. Άνωταίς πρέπει να προυαθηταί πρέπει νέα σχήματα. Η έπρας έπρουαθηταί έπρουαθηταί της έπρουαθηταί και μεταρρίμα που παρήμενοι στή ποσική και κείραθηταί προυαθηταί, έπρουαθηταί την έπρουαθηταί των μουσικών μορφών.

Έπειτα προυαθηταί έπρας ή προυαθηταί μουσική έπρας είναι έπρουαθηταί και έπρουαθηταί και έπρουαθηταί την έπρουαθηταί της μουσικής σούδητα και έπρουαθηταί, σάν σούδηταί έπρουαθηταί σούδητα. Έπρας στή τα σούδηταί έπρουαθηταί σούδητα με τους έπρουα του νόμου, σούδητα έπρουαθηταί, τεχνικές έπρουαθηταί, έπρουαθηταί έπρουαθηταί κ.τ.λ. κ.τ.λ. δεν έπρουαθηταί προυαθηταί έπρουαθηταί. Άνωταίς το κείρα, τις πρέπει, τη σούδητα, τις έπρας του τε-χνικού, γαυραθηταί και έπρουαθηταί προυαθηταί.

Επειτα έπρουαθηταί να κείραθηταί με προυαθηταί έπρουαθηταί το έπρουαθηταί προυαθηταί του μουσικού έπρας. Επειτα έπρουαθηταί σούδητα με προυαθηταί σάν έπρας τις έπρουαθηταί και προυαθηταί έπρουαθηταί του κείραθηταί, γρά με έπρουαθηταί το έπρουαθηταί προυαθηταί των έπρας του. Επειτα πρέπει προυαθηταί πρέπει με Α έπρας σάν κείραθηταί του έπρας, να γράπει μουσική με Β προυαθηταί και έπρουαθηταί.

Δηλαδή ή προυαθηταί έπρουαθηταί στή μουσική σούδητα είναι μια έπρουαθηταί και μια προυαθηταί και έπρουαθηταί στή προυαθηταί του κείραθηταί και έπρουαθηταί με έπρας με προυαθηταί προυαθηταί μουσική έπρας. Αυτό είναι έπας συγκαταρμένητα προυαθηταί έπρας. Επειτα ή έπρας προυαθηταί (το κείραθηταί), πέντα σάν έπρας γράφεται το έπρουαθηταί.





Γενικά χαρακτηριστικά του έργου του Μ.Θ.

Ο Μ.Θ. είναι σήμερα γνωστός στο ευρύ ελληνικό αλλά και διεθνές κοινό κυρίως ως συνθέτης τραγουδιών και μεγάλων λαϊκών χορωδιακών έργων όπως, το *Άξιον Εστί* και το *Canto General*. Για την ακρίβεια, στη συνείδηση του ελληνικού κοινού έχει καθιερωθεί ως συνθέτης με τα τραγούδια που συνέθεσε την περίοδο 1960-80. Λιγότερο γνωστό στους μη ειδήμονες είναι ότι το συνολικό του έργο είναι τεράστιο και ότι περιλαμβάνει όλα τα είδη μουσικής. Συνολικά μπορούμε να διακρίνουμε περίπου 320 έργα εκ των οποίων 75 είναι συλλογές και κυρίως κύκλοι τραγουδιών που μπορεί να περιλαμβάνουν από 3 έως 18 αυτοτελή τραγούδια. Η αλήθεια είναι ότι η περίοδος 1960-80, η οποία σημαδεύεται από την πολιτική του δράση και περιπέτεια, αποτελεί μία κρίσιμη καμπή στη συνθετική του εξέλιξη και οριοθετεί τις άλλες φάσεις της δημιουργικής του πορείας. Η περίοδος αυτή πλαισιώνεται από μία πρώτη περίοδο που ξεκινά το 1937 με τις πρώτες του συνθέσεις και από μία τρίτη που ξεκινά το 1980 και εκτείνεται μέχρι σήμερα.

Η πρώτη περίοδος, στην οποία μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τα παιδικά-εφηβικά τραγούδια, σηματοδοτείται από τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών (1943-50) και την επακόλουθη αφομοίωση δυτικοευρωπαϊκών τεχνικών. Αν λάβει κανείς υπ' όψιν του το γεγονός ότι το Ωδείο Αθηνών, ο βασικός τότε φορέας της μουσικής ζωής στην Ελλάδα, κάθε άλλο παρά φυτώριο των πλέον νεοτεριστικών τάσεων ήταν,<sup>1</sup> μπορεί να εξηγήσει το γεγονός ότι τα έργα αυτής της περιόδου δεν επηρεάζονται και δεν είναι δυνατό να επηρεάζονται από τις πρωτοποριακές τεχνικές της Ευρώπης. Με τα ακούσματα που μπορούσε να έχει εκείνη την εποχή ένας Έλληνας συνθέτης, ο Θεοδωράκης κατορθώνει να φτάσει σ' ένα εντυπωσιακό επίπεδο τεχνικής και κυρίως ορχηστρικής γραφής με την *Πρώτη Συμφωνία* (1948-53), η οποία περιέχει σαφείς επιρροές από τον Shostakovich. Και ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί σε έργα αυτής της ελληνικής, όπως την ονομάζει, περιόδου δημοτικά και βυζαντινά θέματα. Αυτό συμβαίνει όχι απαραίτητα για λόγους συνθετικής διευκόλυνσης αλλά για συναισθηματικούς, βιοματικούς και αργότερα ιδεολογικούς λόγους, όπως άλλωστε αποδεικνύει η βιογραφία του.<sup>2</sup>

Ακολουθούν τα έργα που γράφτηκαν στο Παρίσι, μία από τις πιο γόνιμες περιόδους του συνθέτη. Κορυφαία έργα αυτής της περιόδου είναι οι τρεις *Σονάτες*, το *Piano Concerto* και η μουσική για τα μπαλέτα *Les amants de Teruel* και *Αντιγόνη*. Ως μαθητής του Messiaen έχει την ευκαιρία να γνωρίσει νεότερα μουσικά ρεύματα και τεχνικές, όπως τη σειραϊκή τεχνική (για την ακρίβεια: δωδεκαφωνική). Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της περιόδου είναι – εκτός από δύο πολυτονικά έργα – η χρήση τροπικών κλιμάκων και τροπικής αρμονίας, κάτι που δεν πρέπει να συσχετιστεί με αντίστοιχες πρακτικές του δασκάλου του αλλά με τις ελληνικές

<sup>1</sup> Αρκεί να θυμηθούμε τη «θερμή» υποδοχή που επεφύλαξαν οι Έλληνες συνάδελφοι, έστω 10 χρόνια νεώτερα, στον Ν. Σκαλκώτα. Χαρακτηριστική είναι επίσης η κοντόφθαλμη εμπάθεια με την οποία «χαϊρέτσο» ο προερχόμενος από άλλο γάμο, Μ. Βάρβρογλης το γεγονός ότι ο Θεοδωράκης τόλμησε να χρησιμοποιήσει, όντας φοιτητής στο Παρίσι, δωδεκαφωνικές τεχνικές στη *Σονάτα Νο 1*, εμπάθεια η οποία αγνίζει τα όρια αρρωστημένης μανίας (*Τα Νέα*, 1.3.1957). Το ελληνικό μουσικό κατεστημένο μηρούκαζε τότε ακόμη (!) τα παρωχημένα ιδεώδη (κυρίως ως προς τις χρησιμοποιούμενες τεχνικές) της Εθνικής Σχολής.

<sup>2</sup> Το πρόβλημα της «ελληνικότητας» της μουσικής απασχολεί τον Θεοδωράκη και σε θεωρητικά κείμενα της δεκαετίας του '50. Οφείλουμε να πούμε ότι διακρίνεται μία διάσταση μεταξύ θεωρίας και μετέπειτα πράξης του συνθέτη (ίσως καλλιτεχνική αεία και εξέλιξη). Η «ελληνικότητα» της ελληνικής μουσικής αποτελεί μάλλον ένα πεδίο σύγκρισης και ανασφάλειας για πολλούς συνθέτες, ίσως ακόμα και σήμερα. Ανάλογα φαινόμενα παρατηρούνται και σε άλλες χώρες, που δεν είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν και κυρίως να συμμετάσχουν στην (νεότερη) εξέλιξη της έντεχνης δυτικής μουσικής (π.χ., στις ΗΠΑ).



μουσικές του ρίζες. Παράλληλα, οδηγείται βαθμιαία από τη *Σούιτα Νο 1* μέχρι το μαυλίτο *Αντιόνη* στην ανακάλυψη και καλλιέργεια μιας προσωπικής τεχνικής, στη χρήση των λεγόμενων *τετραχόρδων*, δηλαδή στη διαίρεση της δωδεκαφθογγικής σειράς σε τρεις ομάδες τεσσάρων φθόγγων, τις οποίες χρησιμοποιεί ως αυτοτελή μοτίβα και στις οποίες εφαρμόζει δωδεκαφθογγικές και άλλες τεχνικές μετασχηματισμού (π.χ. αντιστροφή, μετάθεση φθόγγων). Η πρακτική αυτή της διαίρεσης της σειράς σε μικρότερες ισομερείς ομάδες θυμίζει αμυδρά αντίστοιχες τεχνικές του Α. ν. Webern και του Ν. Σκαλκότα, οι οποίοι διαίρεσαν τη σειρά σε τέσσερις ομάδες των τριών φθόγγων. Ουσιαστικά, πρόκειται για εύλογες επινοήσεις συνθετών που χρησιμοποιούν δωδεκαφθογγικές τεχνικές. Η επιλογή των Webern και Σκαλκότα είναι πιο ευέλικτη και εύχρηστη, διότι είναι συμμετρική και συνεπώς προσφέρει περισσότερες δυνατότητες συνδυασμών (π.χ.  $2x3 + 2x3$ ). Από την άλλη μεριά, η επιλογή του Θεοδωράκη παρέχει μία πιο ολοκληρωμένη μουσική ιδέα, ένα πληρέστερο μουσικό μοτίβο λόγω της αριθμητικής υπεροχής των φθόγγων.

Στα έργα αυτής της περιόδου αρχίζουν να παρεμβάλλονται βαθμιαία και έργα επηρεασμένα άμεσα από την ελληνική παράδοση και όσον αφορά τη θεματολογία αλλά και όσον αφορά την τεχνοτροπία. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε σχέδια έργου αυτής της περιόδου ( η ανολοκλήρωτη *Σούιτα Νο 4*) παρατηρείται το παράδοξο το έργο να ξεκινά «δυτικοευρωπαϊκά», «ωδειακά», «σκοτεινά» και βαθμιαία να «μαλακώνει», να γίνεται πιο «φωτεινό», όπως είπε πρόσφατα ο συνθέτης, δηλαδή να *εξελληνίζεται*.

\*

Το 1960 ο Θεοδωράκης επιστρέφει στην Αθήνα και εγκαινιάζει την εικοσαετή του ενασχόληση με το «έντεχνο λαϊκό», όπως το ονομάζει, τραγούδι. Οι απαρχές αυτής της περιόδου βρίσκονται όμως στο Παρίσι το 1958, όταν μελοποιεί τον *Επιτάφιο* του Γ. Ρίτσου. Την περίοδο αυτή ο συνθέτης προβληματίζεται έντονα για τον καλλιτεχνικό δρόμο που πρέπει να ακολουθήσει: «δύο δρόμοι ανοίγονται απ' δω και μπρος: ο πρώτος είναι να μελετήσεις μαθηματικά, φυσική, **ηλεκτρονική**, και να εργαστείς σ' ένα από τα κέντρα πειραματικής μουσικής της Ευρώπης. Ο δεύτερος να ξαναγυρίσεις στις πηγές, όμως από μια **καινούρια** βάση».<sup>3</sup> Φαίνεται ότι τελικά ο πρώτος δρόμος δεν ταίριαζε στη συναισθηματική ιδιοσυγκρασία και στην ιδεολογία του συνθέτη: «Για δύο λόγους δεν μπήκα στο ρεύμα αυτό [της *avant garde*]. Ο ένας ήταν καθαρά, ας πούμε, πολιτικός, ιδεολογικός, υπαρξιακός. Δεν μπορούσα ν' ανεχθώ ότι θα έγραφα έχοντας συνομιλητή μου αυτούς τους επιλεκτικούς της κοινωνίας, οι οποίοι πολιτικά δεν με εξέφραζαν. Ο δεύτερος ήταν ότι δεν μπορούσα να μω πλέον σ' αυτή τη σχολή, δεν με εξέφραζε. Έτσι έμεινα απ' έξω. Το μόνο που μπορούσα να κάνω εκείνη τη στιγμή, το 1960, ήταν τα λαϊκά τραγούδια. Ήρθε και η σύμπτωση βέβαια με τους στίχους του Ρίτσου, η μεγάλη επιτυχία που είχε ο *Επιτάφιος*. Ήταν και η συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της Ελλάδας, όπου το τραγούδι έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την κοινωνική απελευθέρωση και την κατάκτηση της δημοκρατίας».<sup>4</sup> Λίγο νωρίτερα είχε πει: «Νομίζω ότι αγγίζω ένα τεράστιο θέμα, τεράστιο πρόβλημα. Λέγω μόνο ότι σε όλη μου τη συμφωνική εργασία προσπάθη να μπήξω τις ρίζες μου όσο γίνεται πιο βαθιά μέσα στη μουσική και στην όποια άλλη παράδοση του λαού μας. Αν όμως αισθάνομαι την ανάγκη, την έφεση, να

<sup>3</sup> Απόσπασμα από γράμμα του Μ.Θ., Παρίσι, 24.12.61., δημοσιεύτηκε στη *Μεσομβρινή*, 3.1.1962 (στο εξής: *Μεσομβρινή*).

<sup>4</sup> Απόσπασμα από συνέντευξη του Μ.Θ. στον Α. Κούτουλα, Αalborg Δανίας, 1995, δημοσίευση Α. Κούτουλα, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, Αθήνα, 1998, σ.402.



δημιουργήσω ο ίδιος πρώτη ύλη – για πρώτη, άμεση, απευθείας επαφή με το λαό μας –, γιατί να μην το κάνω»;<sup>5</sup>

Η απόφαση να μελοποιήσει και να ενορχηστρώσει τον *Επιτάφιο*, χρησιμοποιώντας «πρώτη ύλη», ένα λαϊκό μουσικό όργανο (το μπουζούκι) και μία λαϊκή φωνή (του Γ. Μπαθικώστη), μπορεί να θεωρηθεί ριζοσπαστική για τα ελληνικά μουσικά χρονικά και καθοριστική για τη μετέπειτα εξέλιξη, κοινωνική καταξίωση, οριοθέτηση και κοινωνικό επαναπροσδιορισμό του ελληνικού τραγουδιού: «Πολύ αργότερα, όταν συνειδητοποιήσα την εργασία που έκανα στον *Επιτάφιο* του Ρίτσου, 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[...]Λέγοντας λαϊκή μουσική και λαϊκές συνθέσεις, διαπιστώνω ότι γοητεύομαι τόσο από την πόλη, τους ανθρώπους της και τα προβλήματα τους, όσο κι από το φωτεινό Αιγαίο, την Κρήτη, ακόμα και τα Επτάνησα».<sup>6</sup> Ο *Επιτάφιος* κυκλοφόρησε σε δύο διαφορετικές εκδόσεις και ενορχηστρώσεις. Η δεύτερη ήταν αυτή του Μ. Χατζιδάκη και της Ν. Μούσχουρη, για την οποία θα πει πολύ αργότερα ο Μ.Θ.: [...] «ήταν ωραίο ελληνικό τραγούδι, αλλά προς το ελαφρό. Εγώ όμως ήθελα να πάρω τη ρίζα και η ρίζα για μένα ήταν λαϊκό τραγούδι μαζί με τους εκφραστές του, το μπουζούκι και το λαϊκό τραγουδιστή. Αυτό ήταν μια πρόκληση όχι μόνο προς την Αριστερά, αλλά και προς την инτελλιγκέντσια και τη μικροαστική τάξη».<sup>7</sup>

Βαθμιαία, έρχεται να προστεθεί στα τραγούδια του ένα νέο στοιχείο, προερχόμενο από τη συνεδητή (πλην ταραχώδη) βίωση της εποχής και της συμμετοχής του στις πολιτικές εξελίξεις: το πολιτικό, το οποίο μουσικά αποδίδεται από την έντονη ρυθμικότητα και το επικό-ηρωικό στοιχείο, του οποίου κατάλοιπα παρεισφρέρουν ακόμα και σε κύκλους τραγουδιών με φαινομενικά διαφορετικό χαρακτήρα, όπως συμβαίνει στα επενομαζόμενα *Λυρικά* (1978).

Ένα άλλο μουσικό είδος, το οποίο καλλιεργεί κατά τη διάρκεια αυτής της εικοσαετίας είναι η σκηνική μουσική, η μουσική για το αρχαίο ελληνικό δράμα και η μουσική για τον κινηματογράφο.

Στην ενασχόλησή του με το ελληνικό τραγούδι ενυπάρχει ήδη ο ιδεολογικός σπόρος που προδίδει τη συνεδητότητα και διορατικότητα του συνθέτη και που θα τον οδηγήσει στην επόμενη και τελική συνθετική του πορεία, η οποία ξεκινά το 1980: «Σε ό,τι με αφορά στην πορεία μου αυτή, χάρη στα τραγούδια μου προετοιμάζω σταθερά τους αυριανούς φίλους της αυριανής μου μουσικής. Πράγματι, οι μελωδίες μου αυτές, τεχνολογικά, δεν είναι παρά η πρωτογενής μορφή του ίδιου ακριβώς 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».<sup>8</sup>

\*

Με τη σύνθεση της *Δεύτερης Συμφωνίας* το 1980-81 επιστρέφει στο χώρο της συμφωνικής μουσικής και εγκαινιάζει μια δημιουργική περίοδο που εκτείνεται μέχρι σήμερα. Κυριότερα έργα αυτής της περιόδου είναι οι *Συμφωνίες Νο2,3,4,7*, η καντάτα *Κατά Σαδδουκαίων* και οι τέσσερις όπερες *Κόστας Καραοστάκης*, *Μήδεια Ηλέκτρα* και *Αντιγόνη*. Αυτή τη φορά χρησιμοποιεί τη συνολική μουσική του

<sup>5</sup> *Αυγή*, 7.10.1960.

<sup>6</sup> Μ.Θ., ό.π.

<sup>7</sup> Α. Κούτουλα, ό.π., σ.404.

<sup>8</sup> Μ.Θ., *Μεσημβρινή*.



εμπειρία: Πέραν της ενσωμάτωσης ατόφων έργων ή μερών έργων σε άλλα μεταγενέστερα, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση της *Σούιτας Νο 1* και του μπαλέτου *Αντιγόνη*, μέρη των οποίων ενσωματώθηκαν στη *Δεύτερη Συμφωνία*, χρησιμοποιεί και μελωδίες από προγενέστερα τραγούδια του. Για τον Θεοδωράκη η μουσική πια είναι μία. «Επεδίωξα και επιδίωκα οι συνθέσεις μου να αποτελούν ανεξάρτητα [:] μέρη ενός Όλου. Γι αυτό το λόγο συχνά εμπλέκονται το ένα με το άλλο».<sup>9</sup> Επιπλέον, βλέπουμε ότι τα έργα του εξακολουθούν να έχουν ένα προγραμματικό, συναισθηματικό και ιδεολογικό υπόβαθρο. Και είναι αυτό το προγραμματικό στοιχείο, παρόν ήδη σε έργα της πρώτης περιόδου (π.χ. στην *Πρώτη Συμφωνία*, όπως προκύπτει από κείμενα και αναλύσεις του συνθέτη), ένας από τους παράγοντες που θα τον οδηγήσουν τελικά στη συνειδητή χρήση του ποιητικού λόγου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *Τρίτης* (ποίηση Σολωμού) και της *Εβδομης Συμφωνίας* (ποίηση Γ. Ρίτσου, Γ. Κουλούκη). Οι άλλοι παράγοντες είναι αντίστοιχα ο επικοινωνιακός και ο τεχνικός: «Σέβομαι και νιώθω τον σύγχρονο ακροατή, τον καθένα, και ιδιαίτερα τον Έλληνα. Επειδή γνωρίζω ότι η γενική μουσική του αγωγή δεν του επιτρέπει ακόμα (εξάλλου είναι ανοιχτό πρόβλημα, αν θα του το «επιτρέψει» ποτέ) να ταυτίζεται με απόλυτες μουσικές φόρμες, στηρίζω τη μουσική μου πάνω σε «ζώντα» κείμενα, που κι εκείνον τον βοηθούν να ανακαλύπτει με τη βοήθεια του λόγου και της λογικής την ιδεολογική ταυτότητα του έργου αλλά και εμένα με εξυπηρετούν διπλά, πρώτον, γιατί ο μουσικός στοχασμός αναζητά πλουσιότερα-για την προσωπική μου ευαισθησία-μέσα από την ποιητική ευαισθησία 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 ακροατή».

Την προαναφερθείσα πρακτική της σύνδεσης φαινομενικά διαφορετικών μεταξύ τους έργων αναπαριστούν με εικαστικό τρόπο, εν είδει μουσικών αστερισμών, οι δύο «*Μουσικοί Κόσμοι*» του Μ.Θ.

<sup>9</sup> Μ.Θ., *Αυγή*, 25.1.1987.







## Η μελοποίηση της *Αντιγόνης*

Με τη σύνθεση της λυρικής τραγωδίας *Αντιγόνη*, ο Θεοδωράκης πραγματοποίησε την υπόσχεση που έδωσε στις 6.8.1988 στην Arena di Verona μετά την προμετέρα του μπαλέτου του *Ζορμπάς*: να συνθέσει τρεις όπερες στη μνήμη των τριών μεγάλων Ιταλών λυρικών Verdi, Puccini και Bellini στους οποίους τελικά αφιερώνει αντίστοιχα τις τρεις λυρικές του τραγωδίες *Μήδεια*, *Ηλέκτρα* και *Αντιγόνη*. Είχε προηγηθεί η σύνθεση της όπερας *Κώστας Καρτωτάκης* το 1984-85. Ο όρος «λυρική τραγωδία», που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, δεν πρέπει να συσχετιστεί με τον όρο «tragedie lyrique», που χρησιμοποιείται στην ιστορία της μουσικής για να περιγράψει τη γαλλική όπερα από την εποχή του Lully μέχρι την εποχή του Rameau (1673-1764), η οποία βέβαια αντλεί επίσης τη θεματολογία της από την αρχαία ελληνική ιστορία ή μυθολογία.<sup>10</sup> Πρόθεση του συνθέτη είναι να γεφυρώσει σαν Έλληνας καλλιτέχνης την αρχαία ελληνική τραγωδία με μία σύγχρονη αντίληψη και αισθητική της όπερας, χρησιμοποιώντας βέβαια τη συνολική του εμπειρία από το χώρο της μουσικής.

Στα σχέδια της *Αντιγόνης*, η σύνθεση της οποίας τον απασχόλησε από το Μάρτιο του 1995 μέχρι και το Νοέμβριο του 1996, υπάρχει ένα χειρόγραφο από το οποίο προκύπτει ότι ο Θεοδωράκης αντιλαμβάνεται το σύνολο των τεσσάρων λυρικών των έργων ως μία «Λυρική Τετραλογία», η οποία θα ήθελε να παίζεται ολόκληρη. Την πρώτη του όπερα *Κώστας Καρτωτάκης* την αφιερώνει στον Μ. Χατζιδάκη και για κάθε επιμέρους όπερα και συνθέτη δίνει αντίστοιχα κι από ένα χαρακτηρισμό: «magie, drama, pathos, lyrisme». Η αλήθεια είναι ότι σήμερα ο συνθέτης θεωρεί ως ενότητα τις τρεις λυρικές τραγωδίες, χωρίς την πρώτη του όπερα, κάτι που επιβεβαιώνεται και από τη χρονολογική, ως προς τη σύνθεσή τους, συνέχεια που παρουσιάζουν.

Η αφιέρωση των τριών λυρικών τραγωδιών στους Verdi, Puccini και Bellini κάθε άλλο παρά δεσμευτικά λειτουργήσε για τον Θεοδωράκη: δεν υπάρχει (λογικά άλλωστε) κάποια στιλιστική ή άλλη σχέση μεταξύ των λυρικών τραγωδιών του Θεοδωράκη και της ιταλικής όπερας. Ούτε θα έπρεπε να αναζητήσει κανείς κάποια σχέση ανάμεσα στη μελωδικότητα του Bellini και στα λυρικά σημεία της *Αντιγόνης*, τα οποία έχουν τις ρίζες τους, όπως θα δούμε, αλλού. Με την αφιέρωση αυτή ο Θεοδωράκης θέλησε απλώς να αποτίσει ένα φόρο τιμής στους τρεις μεγάλους λυρικούς συνθέτες με τη δική του καλλιτεχνική προσπάθεια και δημιουργία. Αντίθετα, αν θελήσει κανείς να εντοπίσει κάποια σχέση ανάμεσα στον συνθέτη όπερας Θεοδωράκη και κάποιους μεγάλους του είδους, θα τη βρει στο γερμανικό χώρο. Ως προς τη σχέση φωνής – ορχήστρας (και μόνο!), οι τρεις λυρικές τραγωδίες του Μ.Θ. θυμίζουν την αντίστοιχη στις όπερες του Wagner και κυρίως του Richard Strauss και του A. Berg: η ορχήστρα έχει εφάμιλλο ρόλο με τη φωνή και ακόμα περισσότερο, η φωνή εμπλέκεται με την ορχήστρα σα να ήταν ένα όργανο αυτής, αναδύεται μέσα από αυτήν. Δεν υπάρχει δηλαδή μία φωνή που δεσπόζει, που επιβάλλεται μελωδικά στην ορχήστρα. Φαίνεται ότι ο συνθέτης δεν έχει ακόμα κατορθώσει να απαλλαγεί οριστικά από τον δαίμονα της γερμανικής μουσικής.

Η *Αντιγόνη* έχει απασχολήσει πολλούς, κυρίως όχι μεγάλους συνθέτες όπερας από τον 18ο αιώνα μέχρι τον 20ό. Υπήρξε προσφύλλεθμα για μια πληθώρα λιγότερο σήμερα γνωστών ιταλών συνθετών του 18ου αιώνα, στο μεταίμαζμο μπαρόκ και κλασικής εποχής. Αξίζει να αναφερθεί η *Αντιγόνη* του πρώιμου κλασικού συνθέτη Galuppi, (προμετέρα Ρώμη, 9.1.1751) σε λιμπρέτο του Gaetano Rocaforte, όπως άλλωστε και οι περισσότερες ομώνυμες ιταλικές όπερες της εποχής. Τον 19ο αιώνα

<sup>10</sup> Τον όρο χρησιμοποίησε και ο Verdi για τις όπερές του *I due Foscari* και *Alziva*. Ο όρος «drama lirico» χρησιμοποιήθηκε και από τον Verdi και από τον Bellini.



η Αντιγόνη δεν απαντάται στη θεματολογία της όπερας. Σκηνική μουσική για την ομώνυμη τραγωδία έγραψε ο Mendelssohn (πρεμιέρα, Βερολίνο, 1841) και ο Saint-Saens (πρεμιέρα, Παρίσι, 1893). Στον 20ό αιώνα παρατηρείται πάλι μία αναβίωση του ενδιαφέροντος για το μύθο της Αντιγόνης: ξεχωρίζει η όπερα του Arthur Honegger σε λιμπρέτο του Cocteau, (πρεμιέρα, Παρίσι, 1923) και η σκηνική μουσική του Carl Orff για την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή σε μετάφραση F. Hoelderlin (πρεμιέρα, Ζάλτσμπουργκ, 1949). Γενικά παρατηρεί κανείς ότι ενώ είναι ίσως η πιο αγαπητή και πολυπαιγμένη τραγωδία (και στη μορφή των Brecht, Anouilh και Cocteau), εν τούτοις δεν έτυχε ανάλογης μεταχειρίσις από μεγάλους συνθέτες όπως συμβαίνει με τη Μήδεια και την Ηλέκτρα αλλά και τον Οιδίποδα (*Oedipus Rex* του Stravinsky). Ίσως τελικά η θεατρική (και φιλολογική) περιπέτεια της επισκίασε τη μουσική. Ακόμα και ο Θεοδωράκης προχωρεί, όπως είδαμε, σε μία διασκευή του ομώνυμου μύθου και δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι η «Αντιγόνη» του Θεοδωράκη βασίζεται περισσότερο στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη παρά στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, όπως προκύπτει από τους δανεισμούς που έχει κάνει στη διαμόρφωση του λιμπρέτου.

Ο Θεοδωράκης σχεδίαζε αρχικά μία όπερα σε εννέα σκηνές, αλλά τελικά συνέπτυξε τις μουσικές του ιδέες σε πέντε. Η Αντιγόνη είναι μικρότερη από τις δύο προηγούμενες λυρικές τραγωδίες του και αυτό δεν είναι τυχαίο: αξιοποιώντας τις προηγούμενες εμπειρίες του σ' αυτό το μουσικό είδος πετυχαίνει αυτή τη φορά, όπως είδαμε, να διαμορφώσει καταρχήν ένα λιμπρέτο με πυκνή δράση, η οποία μεταφέρεται και στη μουσική. Υπάρχει μία συνεχής, πυκνή και δραματική μουσική ροή, ενώ η αναγκαία εξισορρόπηση επέρχεται με λυρικά χορωδιακά μέρη, άριες και ντουέτα.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της Αντιγόνης, όπως και των άλλων λυρικών τραγωδιών του Μ.Θ., είναι η μελοποίηση των Χορικών. Ο Χορός στην αρχαία ελληνική τραγωδία είναι, εκτός των άλλων, ένα κυρίαρχο πρόσωπο που συμβάλλει με τα σχόλια του στον προΐδεασμό του θεατή και στην εξέλιξη της πλοκής. Αυτή είναι και η μουσική αντιμετώπιση του Χορού (της χορωδίας) από τον συνθέτη: η χορωδία τραγουδάει και στην Αντιγόνη, παρόλο που είναι τετράφωνη μεκτί, σε πολλά μέρη unisono. Η χρήση της είναι δηλαδή διαφορετική από αυτήν που ξέρουμε από παραδοσιακές όπερες. Αυτό βέβαια οφείλεται και στο γεγονός ότι ορισμένα χορικά μέρη βασίζονται σε δημοτικές ή και βυζαντινές μελωδίες. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χορωδία παραμένει στην unisono ή δίφωνη, αλλά σπάνια φτάνει την τετράφωνη εκτέλεση. Η χορωδία, κατά τα άλλα, προσαρμόζεται στις ανάγκες της πλοκής του δράματος: ο Χορός των Θηβαίων γερνόνταν στην πρώτη σκηνή και ο Χορός των Θηβαίων γυναικών (και η ακολουθία της Ιοκάστης) στη δεύτερη αποδίδονται αντίστοιχα από μονόφωνη ανδρική και δίφωνη γυναικεία χορωδία.

Για τη μελοποίηση του κειμένου ο Θεοδωράκης επιμένει στη χρήση τριμερών μέτρων, στα οποία βασίζεται το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Πέραν της χρήσης των «καθαρών» τριμερών μέτρων των 3/4 και 9/8, χρησιμοποιούνται συχνά και τα μέτρα των 6/4 και 12/8, τα οποία βέβαια μπορούν να εκληφθούν αντίστοιχα και ως διμερή και τετραμερή. Η τριμερεία όμως ενυπάρχει σ' αυτά ως εσωτερική ένταση και γίνεται βέβαια περισσότερο εμφανής με τη μοτιβική επεξεργασία ή, πιο απλά, από μικρές ρυθμικές αξίες. Αυτός ο συνδυασμός μετρικής διμερείας και τριμερείας επιφέρει και μία εξωτερική διαρκή ένταση και τριβή. Ωστε αυτή η μετρική επιλογή δεν είναι τυχαία: αφορά δραματικά σημεία, όπως είναι το τέλος της πρώτης σκηνής, όπου ο Οιδίποδας καταριέται την πόλη (κάτι που συνδυάζεται περίτεχνα και με ένα διάστημα αυξημένης τέταρτης-ελαττωμένης πέμπτης, και με τη μελωδική συμπλήρωση της δεσποζουσας συγχορδίας) ή η αρχή της δεύτερης σκηνής με το μοτίβο(εδώ πιο



εκτεταμένο με τη μορφή θέματος) που χαρακτηρίζει όλη την υπόλοιπη πρώτη πράξη (δευτέρα και τρίτη σκηνή), το οποίο εδώ λειτουργεί κατ' εξαίρεση ως εξαγγελτικό μοτίβο (Leitmotiv) προαναγγέλλοντας τις επερχόμενες δραματικές εξελίξεις: (παράδειγματα 1.,2. από σπαρτίτο)

Με την ευκαιρία του δεύτερου παραδείγματος, μπορούμε να επιστημόσουμε ένα άλλο γενικό χαρακτηριστικό στοιχείο της *Αντιγόνης*: τη θεματική-μοτιβική οικονομία και συνοχή όλου του έργου. Το μοτίβο, με το οποίο ξεκινά η δεύτερη σκηνή, χαρακτηρίζει, όπως προαναφέρθηκε, όλη την υπόλοιπη πρώτη πράξη. Δεν θα έπρεπε ωστόσο, να χαρακτηριστεί ως εξαγγελτικό μοτίβο, διότι εμφανίζεται σε τελείως διαφορετικά μεταξύ τους σημεία της πλοκής: πριν την πρώτη εμφάνιση της Ισκάστης στην ίδια σκηνή, στην πρώτη σύγκρουση Αντιγόνης-Κρέοντα στην τρίτη σκηνή και σε διάφορα χορικά μέρη. Η χρήση του είναι λοιπόν τεχνική: λειτουργεί εισαγωγικά και συνεκτικά. Μόνο ο Ετεοκλής χαρακτηρίζεται στις τρεις από τις συνολικά επτά εμφανίσεις του στη δεύτερη σκηνή από το ίδιο μοτίβο, αλλά αυτή η κανονικότητα είναι μεμονωμένη, ώστε να μας επιτρέπει να μιλάμε για χρήση εξαγγελτικών μοτιβών.

Η δεύτερη πράξη χαρακτηρίζεται από ένα άλλο θέμα το, οποίο εμφανίζεται παραλλαγμένο και στην πέμπτη σκηνή:

(παράδειγματα 3.,4. από σπαρτίτο)

Ο ήρεμος και λυρικός χαρακτήρας του (πρόκειται για δανεισμό, όπως θα δούμε παρακάτω) έρχεται σε αντίθεση με το προηγούμενο μοτίβο. Δεν θα ήταν υπερβολή αν λέγαμε ότι ο συνθέτης χωρίζει εν τέλει και μοτιβικά-θεματικά την όπερα σε δύο μέρη, επιλέγοντας δύο αντίθετους μεταξύ τους θεμελιακούς θεματικούς λίθους, σε αντιστοιχία και αναλογία με το περιεχόμενο και το χαρακτήρα των δύο πράξεων, τονίζοντας την αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτές. Είναι χαρακτηριστικό δηλαδή, ότι η δεύτερη πράξη είναι περισσότερο λυρική παρά δραματική, περιέχει λιγότερα γεγονότα και η κορύφωση όλου του έργου είναι μία λυρική κορύφωση.

Και η όπερα αυτή δεν ήταν δυνατό να μην ενσωματωθεί στους «*Μουσικούς Κόσμους*» του συνθέτη, περιέχει δηλαδή θεματικούς δανεισμούς από προηγούμενα έργα του. Ο πρώτος βρίσκεται ήδη στην αρχή του έργου:

(παράδειγμα 5. από σπαρτίτο)

Πρόκειται για έναν ζειμπέκικο χορό, ο οποίος προέρχεται από τον ανέκδοτο, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, κύκλο Ασίκικων χορών και τραγουδιών (1984).<sup>11</sup> Τον ίδιο χορό ξαναγράφει ο Θεοδωράκης το 1988:

(παράδειγματα των δύο χειρογράφων)

Όπως φαίνεται από τα δύο χειρόγραφα, ο Θεοδωράκης κράτησε ακόμα και την τονικότητα στην εισαγωγή της όπεράς του. Ο ασίκικος χορός-ρυθμός, στον οποίο ο Μ.Θ. έχει κάνει κατά κάποιο τρόπο ολόκληρη σπουδή, είναι μία επινόηση του συνθέτη. Όπως μας πληροφορεί, το όνομά του δηλώνει ότι είναι χορός για Ασικήδες, δηλαδή για Λεβέντες. Εκείνο που τον χαρακτηρίζει είναι η εναλλαγή τριμερών και διμερών μέτρων και ο συνδυασμός του με τους λεγόμενους «δρόμους». Έτσι, ο Ασίκικος του παραδείγματος ξεκινά με τρία μέτρα 2/4 (ή 2/8) και ακολουθείται από ένα μέτρο 3/4 (ή 3/8). Ο γνωστός ζειμπέκικος ρυθμός των 9/8 με τις παρεστιγμένες αξίες, που είναι και ο ρυθμός του συγκεκριμένου ασίκικου, προκύπτει αφενός αν αθροιστούν τα τέσσερα μέτρα και αφετέρου, κατά κάποιο τρόπο, από τα δύο όγδοα, με τα οποία ξεκινά κάθε φορά το μέτρο. Όσον αφορά το χρησιμοποιούμενο «δρόμο», αυτός είναι μία παραλλαγή του «σαμπάχ». Χαρακτηριστική είναι και η κλίμακα του Μ.22, που περιέχει το τριημιτόνιο και που θυμίζει έντονα τις σολιστικές φιγούρες

<sup>11</sup> Ορισμένοι χοροί χρησιμοποιήθηκαν λίγο αργότερα στο έργο του *Διώνσος*.





λαϊκού οργάνου (του μουτζουκιού). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι από το διάστημα της κατιούσας δεύτερης του δεύτερου μέτρου προέρχεται και το θέμα που εισάγει τη δεύτερη σκηνή (βλ. παράδ. 2.)

Ο συγκεκριμένος Ασίκκος υπάρχει στην ίδια μορφή και στο έργο *Διώνος*, ως ενδέκατο μέρος με τον τίτλο *Καλά Βοννά*. Το σημείο που ακολουθεί την πρώτη εμφάνιση του Οιδίποδα είναι δανεισμένο πάλι από το ίδιο έργο και είναι η *Θυσία*: (παράδειγμα 7. από σπαρτίτο)

Ήδη διαφαίνεται στα Μ. 107-108, όπου η γραφή γίνεται αντιστικτική, η βαθμιαία πρόθεση του συνθέτη να αλλάξει ύφος και τεχνοτροπία. Αυτό επιτυγχάνεται τελικά στο Μ. 158-169 με μία συμμετρική εξατονική κλίμακα και με αλλαγή της ρυθμικής αγωγής. Από εδώ και πέρα αλλάζει τελειώς η τεχνοτροπία: η γραφή γίνεται πυκνή και το έργο, εκτός από τα μέρη που περιέχουν δανεισμούς, πολυτονικό και σε ορισμένα σημεία ατονικό. Η ξαφνική αυτή αλλαγή συνοδεύεται (ή και εξηγείται) από το τέλος του μονολόγου του Οιδίποδα (σε ρυθμική αγωγή ενός ελεγειακού, αφηγηματικού αλλά και λίγο ράθυμου Largo) και την εμφάνιση του Κορυφαίου και του ανδρικού Χορού, των οποίων οι διάλογοι απαιτούν σύνθετη αρμονική γλώσσα και αντιστικτική γραφή.

Το καινούριο μουσικό τοπίο θα αλλάξει χαρακτηριστικά στη δεύτερη σκηνή, κατά τη συνάντηση Ιοκάστης και Πολυνείκη, όπου η μουσική, ακολουθώντας το κείμενο («... Αγκάλιασε τη μάνα σου...») «μαλακώνει» κατόπιν στο σημείο που ο Πολυνείκης αφηγείται στη μητέρα του τα δεινά της εξορίας και στην τρίτη σκηνή, στο σημείο που εμφανίζεται η νεκρική πομπή, κάτι που αποδίδεται με ένα ρυθμό που θυμίζει έντονα «Χασάτικο».

Χαρακτηριστικό είναι το θέμα που βρίσκεται στην τρίτη σκηνή, στο χορικό που ακολουθεί την αφήγηση των γεγονότων από τον Κορυφαίο («...Δύστυχη Ιοκάστη...»). Για το χορικό αυτό, εν είδει νεκρώσιμης ακολουθίας, ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί μια απλή μελωδία που θυμίζει έντονα ευλογητάρια νεκρώσιμα. Ανάλογες επιλογές είχε κάνει ο συνθέτης στη μουσική για το μπαλέτο *Αντιγόνη* (1959), όπου είχε χρησιμοποιήσει στην αντίστοιχη σκηνή (της νεκρικής πομπής) ατόφια τη μελωδία από το «Άξιον Εστί» της Μεγάλης Παρασκευής.

Στην όπερα αυτή ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί και μελωδίες από τα πρώτα του έργα και συγκεκριμένα από τα τραγούδια που συνέθεσε την περίοδο που ήταν μαθητής στην Τρίπολη. Δύο από αυτές βρίσκονται στην τελευταία άρια της Ιοκάστης πριν από τη μονομαχία του Ετεοκλή και του Πολυνείκη:

(παράδειγμα 8. από σπαρτίτο)

Η πρώτη («Η πιο δύστυχη...») προέρχεται από το τραγούδι *Για μια πεθαμένη*, (Τρίπολη, 1942) και την συναντάμε πάλι στην πέμπτη σκηνή, στο εγκώμιο του έρωτα από την Αντιγόνη («...Έρωτα μάχαν ανίκατε...»). Η δεύτερη («...άβυσσος...») προέρχεται από το ρεφρέν του τραγουδιού *Το χινόπωρο της αγάπης* (Τρίπολη 1942), του οποίου το πρώτο μέρος είναι το βασικό μοτίβο της δεύτερης πράξης (βλ. παράδ.3.). Η μελωδία αυτή επανέρχεται στην άρια της Αντιγόνης στο τέλος της τρίτης σκηνής και ολόκληρο το τραγούδι το συναντάμε στην αρχή της δεύτερης πράξης (τέταρτη σκηνή), για να επανέλθει πάλι στην πέμπτη σκηνή: με το ρεφρέν αυτό κλείνει όλη η όπερα.

Συμπερασματικά και συνοπτικά μπορούμε να πούμε, όσον αφορά τη συνολική φυσιογνωμία του έργου, ότι οι δανεισμοί αυτοί είναι εκείνοι που προσδίδουν στην όπερα την ελληνική και λυρική πλευρά της. Για άλλη μια φορά, ο Θεοδωράκης επιβεβαιώνει περίτρανα ότι η μουσική γι αυτόν είναι τώρα πια μία και ότι στηρίζεται στο τραγούδι, το οποίο πλαισιώνεται από τη συμφωνική και, ως ένα βαθμό,





δυτικοευρωπαϊκή του εμπειρία, στις οποίες στηρίζεται με τη σειρά της η δραματική πλευρά του έργου.

Με τη σύνθεση της *Αντιγόνης* φαίνεται ότι δεν κλείνει απλώς ο κύκλος που άνοιξε στις 6.8.1988 στην Arena di Verona: «η διαδικασία: αθηναϊκή τραγωδία-βυζαντινή μελωδία-νεοελληνικό [με την έννοια του διαχρονικού] περιεχόμενο-σύγχρονη τεχνική [τεχνική του 20ού αιώνα]»,<sup>12</sup> η οποία ξεκίνησε με την *Ωδή για τον Οιδίποδα Τύραννο* και συνεχίστηκε στην *Πρώτη Συμφωνία* και τις *Φοίνισσες*, φαίνεται να βρίσκει την τελική ολοκλήρωσή της.

---

<sup>12</sup>Μ.Θ., *Πρόγραμμα ΚΟΑ*.



### Mikis Theodorakis's *Antigone*.

Reviewed by Gail Holst-Warhaft.

The third of Mikis Theodorakis's trilogy of operas based on classical tragedy was presented at the Athens *Megaro Mousikis* on October 7th. Theodorakis, who is best known to non-Greeks for his film scores and popular songs, studied composition with Olivier Messiaen in Paris during the 1950's. His first international success with the ballet suite *Antigone*, commissioned by Covent Garden, but the tumultuous events taking place in Greece caused him to interrupt his career as a classical composer and turn to popular song as a means of reaching a wider audience. Shortly before his seventieth birthday, Theodorakis began an ambitious project to write three operas based on classical tragedy. The first of the trilogy, *Medea*, was performed in Bilbao in 1991. *Electra* was staged in Luxembourg in 1995 and will be performed in concert at Carnegie Hall in June 2000. *Antigone* is the first of Theodorakis's operas to receive its premiere in Greece.

Based on Sophocles' tragedy but incorporating elements from Aeschylus' *Seven Against Thebes* and Euripides' *Phoenician Women*, Theodorakis's *Antigone* is not only a vehicle for expressing the composer's own philosophical beliefs, but a mythical parallel for the tragic events of modern Greek history. Purists may object to the collage of ancient texts, but the end result is a powerful drama that draws on the entire Theban cycle. Theodorakis's adaptation opens with Oedipus making his apotheosis into light and ends with the victory of Eros, as Antigone and her lover Haemon are united in death. These two transcendent scenes frame the central events of the drama -- the confrontation between Polyneices and Eteocles, and the equally lethal clash between Creon and Antigone.

Theodorakis's decision to stage his new opera in Greece was well founded. Not only does the libretto of the opera have a special resonance for Greeks, but it is the most accessible of his trilogy. Passing melodic references to his own popular songs also make the opera particularly appealing to a Greek audience. This is not to say *Antigone* is some form of parochial pastiche. Like the drama on which it is based, Theodorakis's score has a timeless quality, encompassing sophisticated chromatic harmonies, monophonic modal music, and his own melodies in a score that is both more lyrical and more unified than his earlier operas.

Perhaps the most pressing reason for staging the *Antigone* in Greece was to demonstrate that Greece has the musical resources to do justice to an ambitious opera. Greece has a long history of staging of ancient drama well and it was no great surprise to see a visually effective *Antigone*. Nikos Georgiades, a designer as well known to London opera audiences as he is to Greek, created a melodramatic Thebes, its walls bristling with spears, its staircases running with blood. If Georgiades' decision to make plaster models of the dead brothers and to open the fourth scene of Act II with the naked body of Polyneices suspended upside down was unfortunate, his nicely-lit set provided the singers with a flexible space to move in. The real surprises of the evening were musical. The Athens State Orchestra, once a mediocre ensemble, was directed with effortless authority by Lukas Karytinios. The chorus and soloists demonstrated that there are many fine singers in Greece, but the evening was dominated by the performance of Jenny Drivala in the title



role. Her *Antigone* was more than a demonstration of her strong lyric soprano. Ms. Drivala is as gifted an actress as she is a singer. She moves well and has a passionate stage presence that earned her the "Maria Callas Award" at the Vincenzo Bellini competition in 1982. Baritone Dimitris Kasioumis gave a solid performance in the role of Creon. His somewhat stiff presence on the stage threw Drivala's lithe performance into high relief. Theodorakis's libretto gives unusual prominence to Oedipus. Bass George Pappas carried off the long aria of the opening scene with smooth confidence.

Although overshadowed somewhat by the fire of Ms. Drivala's *Antigone*, Daphne Evangelatou's performance as Jocasta was quietly effective. In one of the loveliest arias of the opera, "The Most Unfortunate Mother," she showed herself to be a controlled and expressive mezzosoprano with a commanding stage presence. Tenor Zachos Terzakis, as Haemon, also gave an impressive performance.

This performance of *Antigone* justified Theodorakis's belief that he could stage the last of his operas nowhere better than in his own home town.



Εάν δεν υπήρχαν τα αρχαία θέατρα στη χώρα μας, εγώ θα ήμουν άλλος. Εάν εδώ και δέκα χρόνια καταγίνομαι σχεδόν αποκλειστικά με τη ΜΗΔΕΙΑ, την ΗΛΕΚΤΡΑ και την ΑΝΤΙΓΟΝΗ, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι όχι μόνο οι αισθητικές μου αντιλήψεις αλλά και οι φιλοσοφικές μου απόψεις και η πολιτική μου συμπεριφορά διαμορφώθηκαν μέσα στα αρχαία θέατρα. Και πάνω απ' όλα φυσικά της Επιδαύρου και του Ηρωδείου.

Πρωτομπήκα μέσα σ' αυτούς τους ιερούς χώρους ως θεατής-ακροατής και στη συνέχεια ως χορωδός, ως μουσικός ορχήστρας και τέλος ως συνθέτης και ερμηνευτής έργων μου.

Παρ' ό,τι πέρασαν πάνω από 2.000 χρόνια από τότε που κτίστηκαν, εν τούτοις η παρουσία αυτών που τα έκτισαν και τα ελάμπρυναν, είναι αισθητή. Ίσως γιατί τα έργα που μας άφησαν παραμένουν ζωντανά και επίκαιρα. Για μένα αυτή η παρουσία είναι πολύ περισσότερο από αισθητή: Είναι καταλυτική. Μυθικοί ήρωες και θεοί, αρχαίοι ποιητές και πολίτες έχουν γίνει ένα σώμα με τα μάρμαρα. Αναπνέουν, σκέφτονται, οδηγούν... Τυχεροί όσοι, όπως εγώ, μπορούν να κουβεντιάζουν μαζί τους, αφού είχαν το προνόμιο να ζήσουν μέσα σ' αυτούς τους ιερούς χώρους.

ΜΙΚΗΣ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ





### α. Για την “Αντιγόνη”

Μ.Θ. Οπως γίνεται πάντα, έτσι και τώρα οι εραστές του ωραίου, οι αδύναμοι οπαδοί του Καλού, κατασκευάζουμε αισθητικά ομοιώματα του ανθρώπινου πάθους, για να τα κρεμάσουμε σαν τάματα στον φανταστικό Ναό όπου εξακολουθεί να λατρεύεται ο ηττημένος άνθρωπος.

Και έως τώρα δεν έχει ακόμα βρεθεί δυστυχώς άλλος τρόπος για να μπορούν να ζουν, να σκέφτονται και να ονειρεύονται εκείνοι που μένουν έξω από το μαγνητικό πεδίο που μέσα του το βασικό ένστικτο του Κακού φυλακίζει αυτούς που θα γίνουν όργανά του, θύτες και συγχρόνως θύματα, στην υπηρεσία μιας προαιώνιας κατάρτας που ακολουθεί σαν σκιά το ανθρώπινο γένος.

Με την “Αντιγόνη” έχω την αίσθηση ότι ξεορκίζω το προαιώνιο Κακό, βάζοντας απέναντί του το ομοίωμά του σε μικρογραφία. Οπως όμως έκανα και με κάθε προηγούμενο έργο μου, δεν είμαι ούτε παθητικός ούτε απαισιόδοξος ούτε πολύ περισσότερο αδύναμος μπροστά στην φαινομενική παντοκρατορία του Κακού. Κι αυτό το αισθητικό του “ομοίωμα”, μόνο και μόνο γιατί υπάρχει ως πνευματική πράξη, είναι ικανό να του αντισταθεί αντιπροβάλλοντας το αντίπαλο δέος, τον Ερωτα, τη Ζωή που έχει τη δύναμη να υπερβεί τον εαυτό της. Ακριβώς για να σηματοδοτήσει στο ανθρώπινο γένος την υπεροχή του στη δύναμη του Κακού, με τον όρο να θελήσει να ταυτιστεί με το Κέντρο της Παγκόσμιας Αρμονίας και να τιμήσει αντάξια την δωρεά της Ζωής. Κι αυτό θα είναι η τελική νίκη του Ανθρώπου επί των θεών.

Ο νόμος του ισχυρότερου είναι βλάσφημος. Η ανυπολόγιστη δύναμη γεμίζει τον ηγεμόνα με έπαρση. Τον κάνει να ξεχνά και να περιφρονεί την σύνεση και το μέτρο. Αυτός λοιπόν προσωποποιεί μέσα στον Μύθο το βασικό ένστικτο του Κακού. Όμως κι αυτόν στο τέλος τον περιμένει η τραγωδία. Ο Κρέων θα χάσει γιο, γυναίκα, αδελφή και ανήψια υπενθυμίζοντας στους ανθρώπους ότι ακόμα και ο πιο δυνατός, ο πιο φοβερός και μισητός δεν είναι παρά μια μαριονέτα στα χέρια της Μοίρας. Τελικά από τον πύρινο Κύκλο της Τραγωδίας των Τραγωδιών κανείς δεν πρόκειται να ξεφύγει εκτός απ’ τον Οιδίποδα, που όπως θα δούμε πιο κάτω, η γνώση και η αυτοτιμωρία τον οδηγούν στη λύτρωση.

Να όμως που το Κακό, σαν μαύρος Φοίνικας, αναγεννιέται κάθε φορά από τις στάχτες του. Η Μνήμη των ανθρώπων αποδεικνύεται ανάπηρη, γιατί πολύ γρήγορα ο άνθρωπος ξεχνά τα πάθη του και πριν σβήσουν καλά-καλά οι φωτιές της μίας καταστροφής, ανάβει καινούριες.

Ενα τέτοιο πλάσμα, πώς να το εκτιμήσεις, πώς να το σεβαστείς, πώς να μην το οικτρείς, όταν τόσους αιώνες δεν διδάσκεται από τις δικές του δυστυχίες;

Η αντιπαράθεση του Κρέοντα με την Αντιγόνη έχει συμβολικό χαρακτήρα που πρέπει να διδάσκει, να συνετίζει και να καθοδηγεί τους ανθρώπους. Απ’ τη μια έχουμε την σιδερόφρακτη δύναμη της Εξουσίας κι από την άλλη τη γυμνή και εύθραυστη παρουσία μιας αγνής κόρης που όμως έχει κυριευθεί από την ηθική έξαρση που είναι η ζωογόνος δύναμη του ανθρώπου-πλάστη αξιών κατ’ εικόνα και ομοίωση της ζωοφόρου φόρτισης επί γης. Αυτής που τελικά θα νικήσει, θα προχωρήσει σε πείσμα των συνεχών και αλληπάλληλων κύκλων θανάτου που βάζει στο δρόμο του η δεύτερη φύση του, η αρνητική, η κυριαρχούμενη από το βασικό ένστικτο του Κακού.



- 2 -

“Φύγετε! Φύγετε!”, λέει ο Οιδίποδας. “Δεν περιμένω απ’ τους ανθρώπους να έχουν μνήμη. Δεν θέλω πια στ’ αυτιά μου φωνές ανθρώπων προσκυνημένων, φοβισμένων. Δεν θέλω ν’ ακούω λέξεις κενές. Τη φωνή του Κυρίου σας την ξέρω καλά. Τυραννική, αυταρχική. Ομως ο τύραννος θα πληρώσει”.

Έτσι ο Οιδίπους, ο τελευταίος των ανθρώπων, θα γίνει ο πρώτος. Η δοκιμασία τον οδήγησε στη γνώση και η γνώση στην αυτοτιμωρία και η αυτοτιμωρία στην ελευθερία.

“Έμένα με οδηγεί γαλάζιο φως σταλμένο από πολύ μακριά, στα βάθη του Απείρου. Εκεί κι εγώ πηγαίνω. Θα γίνω φως! Θα γίνω φως! Θα γίνω ένα με το φως του Γαλαξία!”.

### **β. Για την “Μήδεια”, την “Ηλέκτρα” και την “Αντιγόνη”**

Μ.Θ. Και μόνο το γεγονός ότι μπορούμε να συζητάμε υπό τη σκιά του Χρηματιστηρίου για “Αντιγόνη”, “Μήδεια” και “Ηλέκτρα”, αποτελεί μια πικρή ικανοποίηση της στιγμής. Γιατί πικρή; Γιατί χαθήκανε οι αλλοτινοί ανοιχτοί ορίζοντες. Γιατί στερέψανε τα ποτάμια και πρέπει να χωνόμαστε κάτω από τα πουρνάρια των πατρογονικών μύθων για σκιά και ελπίδα.

Γράφοντας μουσική γι’ αυτές τις τραγωδίες έκανα το δικό μου σχόλιο, τη δική μου ανάλυση, διατύπωση τη δική μου άποψη που είναι καθαρά μουσική. Αν ήτανε να την πω με λόγια, τότε γιατί να καταφύγω σ’ όλες αυτές τις νότες που όλες μαζί καταλήγουν στην σύνθεση της δικής μου “Μήδειας”, “Ηλέκτρας”, “Αντιγόνης”;

Θα ‘ρθει μια μέρα, το ελπίζω, που τα έργα αυτά με τη βοήθεια των δίσκων, των CD και των Video και πιο πολύ των ζωντανών παραστάσεων, θα μπορέσουν να γίνουν οικεία στον λαό μας, που εύχομαι να τα αποκωδικοποιήσει με τον μόνο σωστό τρόπο, δηλαδή την συναισθηματική-υπερβατική μέθεξη με τα μυστικά νοήματα μιας τέχνης, της μουσικής, που απευθύνεται κυρίως σ’ αυτό το υπερλογικό, δηλαδή το κείμενο και διαχρονικό που έχουμε μέσα μας.

γ. Για μελλοντική Όπερα με ηρωίδα άλλη γυναίκα από την αρχαία τραγωδία.

Μ.Θ. Ας ολοκληρωθεί ο κύκλος της “Αντιγόνης”. Και μετά βλέπουμε.



**From *Epitafios* to *Antigone* : Theodorakis's Musical Circle.**

Gail Holst-Warhaft

In the late 1950's, Greek artist and intellectuals, especially but not exclusively those on the left, felt they had a mission. The country was slowly recovering economically from the devastating effects of the war and the Civil War, but the deep political divisions between Right and Left were reinforced by the chasm that existed between intellectuals and the ordinary people of Greece. During the years in which artists had been forced by circumstances to fight shoulder to shoulder with Greek peasants and later share the privations of prison camp with them, some had understood not only that the chasm existed, but that the ordinary Greek people had resources, in particular musical and poetic resources, that they, as bourgeois Greeks, had never suspected. It was on the island of Ikaria, in 1947, that Theodorakis first listened attentively to the *rebetika* songs of the urban working class. He had been born into in a middle class household where such music was not encouraged. On Ikaria he realized that not only were many of the *rebetika* songs musically interesting, but they spoke to the very Greeks that he and his fellow artists wished to reach out to. Soon he began notating the melodies of the songs, eager to use them as the raw material of a new sort of popular music, one that would cross boundaries of class and education and appeal to all Greeks.

Theodorakis and his fellow composer Manos Hadzidakis were the leaders of what was to become a most extraordinary experiment in popular music. There are many



cultures in which popular music, often the music of a despised or rejected subgroup (the gypsies of Andalusia, the slum-dwelling tough guys of Buenos Aires, the *rebetes* of Piraeus) has been appreciated and adopted by a middle class audience and eventually transformed into commercial popular music. What began in Greece in the late 1950's and continued into the 1970's was something quite different. It was a conscious attempt to provide the Greek people, exhausted and demoralized as they were by years of suffering, with a new sort of music. The elements of the music would be familiar to them, consciously related to the popular working class music of the day, but the words would be drawn from the leading poets of modern Greece. The combination of music that would expand and transcend the popular songs on which it was based, and the poetry of Greece's leading poets: Yiannis Ritsos, George Seferis, Odysseas Elytis and Nikos Gatsos among them, would elevate Greek music to a level that would inspire a generation.

It was a bold experiment. What is miraculous is that it worked. For more than two decades Greek popular music was a unique blend of the popular and the elite, of high and low culture. And it did inspire a generation of Greeks -- even a few non-Greeks -- to think that music and poetry, stirred in the right pot, could transform the world. For it to be successful, though, the pot had to be right. It had to be a *kapnismeno tsoukali*.<sup>1</sup> In other words, the pot itself had to be a traditional one and certain ingredients had to be in it already. First, you had to have a traditional body of music, a shared musical heritage to build on. Moreover, you had to have a culture in which music and poetry were already linked. Modern Greek poetry had begun with song, not only the with the sung poetry of

<sup>1</sup> *Kapnismeno Tsoukali* or "Smoked Earthen Pot" is the title of an anthology of Ritsos' poems written in 1949 and published in 1974.





the oral tradition (the *dimotika*) but with poets like Solomos, Kalvos, Palamas and Sikelianos looking to that rich tradition for models as they began to write poetry for the first time in the spoken language of modern Greece. And in spite of the gulf that divided uneducated Greeks from the bourgeoisie, a deep respect for folk song was common to both. The music and poetry of the Orthodox Church was another common element that united Greeks of all classes, whether they were believers or not and reinforced the interconnectedness of poetry and music. When Theodorakis set Elytis's *Axion Esti* to music, for example, there was a whole reservoir of musical resources available to him, sounds and melodies that already resonated through the texts with its myriad ecclesiastical, folk and urban popular musical associations

Another factor that contributed to the success of this musical outpouring was that the political situation of Greece during the period when it took place was volatile and passionate. People wanted to believe, they needed hope. Between 1952 and 1964 there were six parliamentary elections. American intervention in Greek affairs was open and resented. Many of Greece's intellectuals and artists as well as thousands of Greeks who had fought in the resistance to the Germans and continued to be loyal to the Left were still on prison islands, in exile, or in physical danger. Grigoris Lambrakis, one of the most outstanding and moderate figures on the Left, was murdered by thugs who were found to be in the pay of the police, the army and perhaps even of the government. There was a movement on the island of Cyprus for union with Greece. It was, as Dickens said of late 18th century France, the best of times and the worst of times. After the destruction and famine of the war, the violence and disillusionment of the Civil War, it did, at least, give



Greeks the illusion of hope. Men of vision and talent, almost all of them inspired by some form of socialist idealism, believed that art could give Greece a new direction.

There was one ingredient in this marriage of high and low art that had very little to do with the circumstances of those years in Greece. Mikis Theodorakis was a uniquely gifted composer. He was able to draw on the strengths of a group of brilliant contemporaries and inspire composers around him, drawing from them works they might never otherwise have composed. The Greece Theodorakis grew up in was one in which poetry was at a high point. The two Nobel Prize-winners, Seferis and Elytis, were representative of a remarkable literary awakening that could not fail to inspire artists in other fields. Theodorakis was not alone in sensing the possibilities of setting modern Greek poetry to music. His contemporary Manos Hadzidakis and other composers of popular song were excited by the outpouring of poetry around them. Nor was he alone in recognizing the strengths of his country's traditional musical resources, but he was and is a singular phenomenon in Greek music because of his apparently inexhaustible fund of melodic inspiration and his ability to exploit the resources of European classical music as well as Greek.

Whatever the reception of his later works, classical or popular, Theodorakis will probably remain known, within his own country, as the composer of a large number of hauntingly beautiful songs, most of them written in the early and mid 1960's. Even these songs are not all as well known as they deserve to be. Take the songs of the *Epitafios* cycle, for example, songs that gave Theodorakis instant fame and changed the course of Greek music forever. What makes the songs so appealing is that like so much of the best



innovative art, they are firmly grounded in tradition. Their originality lies in the juxtaposition of that tradition with the unexpected. The new only shocks in context. This applies as much to Ritsos's verse as it does to Theodorakis's setting and his choice of interpreters. It is interesting to compare the notes of the poet and of the composer of *Epitafios*. Ritsos took his inspiration from the sounds and songs of his childhood. "I had only to listen to the voices of my childhood to write [the poem]. My feelings, my acoustic foundations came from the people...they came from inside me. I sang them. I'd listened to them since I was a child."<sup>2</sup> Growing up in Monemvasia, the poet claimed that the biggest influences of his childhood were the music of the Orthodox Church and of folk songs. The composer, on the other hand found himself sitting in his car outside a Parisian shop in the rain, waiting for his wife to return with the groceries and was overwhelmed by what he read on the page. Immediately he took out a pencil and began scribbling notes in the margins. Like the poet, Theodorakis relied on the acoustic resources of his childhood to set Ritsos' words to music, taking his inspiration from the traditional cadences to Ritsos's verses and the symbolic associations of the subject matter and cobbling together melodic fragments from a Cretan *rizitiko*, a Byzantine hymn or a rebetiko song.<sup>3</sup>

Poet and composer both may have turned to traditional resources, but the subject-matter of the songs is the death of a young man during the brutal police repression of a strike by tobacco workers in Salonika in 1937. By using both the imagery of the folk

<sup>2</sup> Prebelakiw Pantelhw. *O Paktos Giannos Ritsos: Suvallh Yvardh tou Enou Tou*. Athens: Kedros, 1983, p. 71.

<sup>3</sup> Elsewhere I have elaborated on the way themes from the hymns sung in the Good Friday Epitafios service are woven into the cycle, and on the way Ritsos moves from the imagery of lament to that of resurrection in his poem. See Holst, Gail, *Theodorakis: Myth and Politics in Modern Greek Music*. Amsterdam: A. Hakkert, 1980, pp.60-70.



lament and of the Virgin's lament for her dead son and calling his poem *Epitafios*, Ritsos had already used the familiar in a way that shocked. He remained proud, all his life, of the fact that the poem was publicly burned by Metaxas and remained banned longer than any other piece of literature in modern Greek. Ritsos's decision, twenty years later, to send Theodorakis the poem he had begun as an immediate response to the photograph of a dead worker and subsequently revised, was made in a political context that was almost as dangerous for all those in Greece who were identified with the Left as the Metaxas dictatorship. Like the poet, the composer deliberately used melodic material from the liturgy for the Epitafios, the most solemn ritual of the Orthodox church, so linking the young man's martyrdom musically and well as poetically to the passion of Christ. The song "Na'ha t'athanato nero," for example, the seventh song of the cycle, is based on a melodic fragment from "Tin Oraiotata," and the opening phrase of the sixth song ("Sto Parathiri Stekosoun") is borrowed from the *Doxologia* in the 3rd echos. The echoes of liturgical melodies may be subliminal to the listeners, but they form the "acoustic foundations" of modern Greece. Theodorakis's decision to use a bouzouki accompaniment in his recording of the Epitafios cycle and the rebetika singer Grigoris Bithikotsis to interpret them has been discussed at length elsewhere and is now part of Greek musical history.<sup>4</sup> It shocked not the general public, but the intellectuals of Athens, many of whom thought he had taken leave of his senses, but his decision was based, like his use of traditional material, on sound foundations. Once he had made the decision to try to write for the ordinary Greeks, he began to listen as carefully to the rebetika as he had

---

<sup>4</sup> See Holst, 1980, 61-70.





to classical and Byzantine music. Theodorakis's keen musical ear told him what was the best of the "laiki mousiki" of his day and his choice of interpreters, Manolis Hiotis and Grigoris Bithikotsis, could hardly have been better for his purpose. Their recording of *Epitafios* remains one of the masterpieces of modern Greek music.

The *Epitafios* cycle was followed by a series of songs and song-cycles some of which I have analyzed elsewhere (Holst:1980). Listening to the dozens of songs written in the decade that followed, I am continually struck by the subtlety of Theodorakis's musical responses to poems. Take his 1964 settings of the poet Kostas Varnalis, for example, that formed part of the cycle *Politeia B'*: "Οι Μοιραίοι" ("The Doomed") is a poem set in a basement taverna, where a group of disillusioned and self-pitying old friends gather each evening to drown their sorrows in drink. The poem has a nostalgic melancholy about it, a longing for lost beliefs and half-forgotten beauty which is brilliantly translated by the musical setting:

Mew thn upogeia th taberna,  
 mew se kapnouw kai se brisew  
 (apano strigklize h laterna  
 ol h parea pinam ecew:  
 ecew, san ola ta bradakia,  
 na pane katv ta farmakia.



In the basement tavern  
 amid smoke and curses  
 (with the barrel-organ screeching above)  
 our whole gang was drinking last night,  
 last night like all the others,  
 to wash the poison down.

...

The song is a *terzo rasoletto*, in other words it is composed in the rhythm of a slow urban dance that yokes two or three men together in a coordinated pattern of steps requiring practice. It opens with an introduction that cleverly mimics the sound of the barrel organ, an urban sound that is mechanized but imperfectly so, depending, as it does, on the steadiness of the organ grinder's arm and invariably emerging as a jerky series of staccato notes. What Greeks who knew the Athens of the 1950's or 60's could fail to hear the echo of the *laterna* as they listened, or not follow the *parea* down those narrow stairs, pausing with melody as it sinks on each stair like a tired foot, rises in a nostalgic sigh and sinks again into lassitude?

Theodorakis's technique in such songs is not *Wortmalerei* (word-painting) in the renaissance or baroque sense. Rather, like Schubert, the composer echoes the mood and sentiments of the poem through a combination of musical effects that include rhythm and melodic line itself. Something more akin to word-painting occurs in the final phrase of his other setting of Varnalis, *I Ballada tou Andrikou*, a line impossible to translate into



English without destroying its breathless rhythm or convey its full range of meanings (xtupaw, ftvxh kardia, me bia! --you beat, poor/impooverished heart, fast/hard!).

Here Theodorakis's solution is to turn three iambs of the line into the musical equivalent of heartbeats. By cutting the poem "Ballad of Andrikos" down to less than half its length, Theodorakis ends it not with the poem's rather sentimental farewell to the hunch-backed boatman but where the poet might better have ended it, with the coming of winter and a mysterious cough.

It is easy to treat jaunty songs of Theodorakis like the "Ballad of Andrikos" as light and pleasant popular songs. It is only when you listen carefully to the music and poetry together that you realize the subtlety of his word-setting. Like many of Varnalis's poems, the "Ballad of Andrikos" has a Brechtian false positivism:

Eixe mia tenta jompliasth  
 h barka tou kampouri Antrea.  
 Gurmenow plai sthn koupasth  
 oneirata eblepen vraia.

H Katerina k h Zvh,  
 † Antigonak, h Zhnobia  
 (v ti xaroumenh zvh  
 xtupaw, ftvxh kardia, me bia )



ta mesimeria ta zesta  
th barka pairnane t Antrea  
gia na tiw paei arga, anolxta  
olew mazi, trelh parea.

Andreas the hunchback's boat  
had an embroidered awning,  
Bent beside the gunwale  
he saw lovely visions.

Katerina, Zoe,  
Antigone, Zinovia  
(oh! what a happy life!  
poor heart, you beat so fast!)

On hot days at noon  
they'd hire Andreas' boat  
to take them slowly out to sea  
all together, a crazy crew.





Unlike the doomed *parea* that drinks in the taverna each night, the *trelli parea* of the "Ballad" is young, female, and full of exuberance. Oblivious of the narrowing "needle" eye of the hunch-backed boatman, the girls head to sea take off their clothes and turn to mermaids in the water. The song is as full of youth as the girls and doesn't miss a beat with the onset of the mysterious cough that will kill the hunchback. And yet how those lines of the last stanza, fitted into the same carelessly melody and rhythm, stay in the mind after the song ends! It is as brilliant a musical solution as the slow *hasapiko* of "The Doomed," and in combination, the two settings, like the poems, form a contrasting but closely related pair (there is even a barrel-organ in each, although the *rombia* disappears from Theodorakis's setting of the "Ballad.").

I singled out these two songs of Varnalis partly because I had always judged one as lesser than the other and failed to see them as a balanced, contrasting pair. Almost any of Theodorakis's early settings of poetry turns out, on careful examination, to be acutely sensitive to the poetic line. He has been criticized for the arrangements of his songs, but this has never been the point for him. Theodorakis's concern has been, in the popular songs, to compose melodies that would express the essence of the poems that have inspired him. The melodies and rhythms are the bare bones of his music, and he gives them out freely (some critics would argue too freely) to anyone who wants to perform or arrange them. For him, they have not only been a sort of public lending library, from which he himself borrows what he needs for his own classical compositions.

Throughout his career, Theodorakis has remained true to his acoustic foundations. We find fragments of Byzantine and folk melodic material in composition after



composition. In his brief but useful explanation of his own melodic inspiration, *Mousiki Via Tis Mazes* (Olkos, Athens, 1972), Theodorakis stresses the importance of the Byzantine melody (in the first plagal echos) of Palm Sunday in a number of his compositions. Analysing the melody he concludes that it can be reduced to basic characteristics, the first a repetition of three descending notes which also happen to be the lowest three notes of the western minor scale, and the second an rise from the sub-tonic to the tonic accompanied by a melisma or melodic embroidery around the tonic (p. 151). Those who are familiar with the music of Theodorakis will recognize the material, usually associated with his most poignant lyrics, in song after song. We find in early songs like the Kambanellis/Theodorakis "Song of Songs", and in "I Was Lost" from Theodorakis's setting of his brother's cycle "*The Deserters*" and in "The Doomed." It reappears in the "Yrhnou thw Manaw tou Anastasiadh" ("Lament for the Mother of Anastasiades" from the *Tragoudia tou Agnosa* and in the 1987 composition "*Beatrice sthn Odo Mhlon*" (*Beatrice in Zero Street*) in the song "Zero Street". To the listener familiar with his work it becomes a self-referential motif, quite independent of its original source.

It was in his setting of Elytis's *Axion Esti* that Theodorakis made fullest use of Byzantine melodic material. Like Ritsos's *Epitafios*, Elytis's long poem already contained the elements of surprise and familiarity that gave it an arresting quality. In its structure and language it is closely modeled on the liturgy of the Orthodox Church. Yet the poem's celebration of the pagan, sensual world and its direct references to the brutal reality of recent Greek history --to the Albanian campaign, the German occupation and the Civil War -- are anything but orthodox. Theodorakis echoes the unconventional conventions of



the poem in his setting, mingling Byzantine melodic material with folk melodies, chromatic classical orchestration, and popular bouzouki songs in what must be one of the most curious musical experiments of the twentieth century.

The success of *Axion Esti* had its own musical i. Not only were traditional musical elements that a Greek audience could respond to, but in 1962 Theodorakis had begun a campaign of trying to extend the audience for modern less familiar European music. Together with Manos Hadzidakis he had played an pioneering role in trying to broaden musical tastes by forming a chamber orchestra and conducting performances of Bach and Handel, Britten and Stravinsky, in small auditoriums around Athens and Piraeus. In the program notes for the *Mikri Orchestra Athinon*'s first concert, on Sunday, 18th November, 1962, Theodorakis wrote of his purpose in the full flood of enthusiasm:

Kinhma idevn pou yelei na spasei thn kustalinh guala opou kleisan  
th Mousikh oi apeiroelaxistoi estet thw Ayhnaw kai na th rjei stouw  
bouerouw dromouw, sta Panespisthmia, stiw sunoikiew, stiw suzhthseiw.

H M.O.A. einai sa na leeei sto lao maw: Automorfvsou, ucvsse thn  
pneumatikh sou staymh. Mhn perimeneiw na sou dvsoun oi alloi auto pou  
sou anhkei.

The sentiments may seem outdated or naively Marxist, but there is no doubt about the quality of the music that was performed at the concerts. Theodorakis chose, for his



first concert, a Handel concerto grosso, Vivaldi's *L'estro Armonico* opus 3, Bach's second violin concerto and a concerto grosso by Geminiani. In fact the M.O.A.'s concerts for November and December of 1962, performed for "students and workers" offered a splendid selection of baroque and contemporary chamber works that few Greeks had ever had the opportunity to hear. How influential the "Little Orchestra" was is impossible to judge, but it could be that the popular success of *Axion Esti* was partly due to the efforts of Theodorakis and his colleagues to broaden the audience for classical music.

Recently Theodorakis published an anthology of his song texts.<sup>15</sup> The 450 page anthology of poems did not include the texts of his large-scale or classical works. A second volume, published in 1999, contained texts of his symphonic and "metasymphonic" works and oratorios. Together, the two volumes represent an astonishingly large and rich anthology of poetry. Not only are most of Greece's leading poets represented, from Solomos and Kalvos to Kazantzakis, Seferis, Elytis, Ritsos, Anagnostakis and Ganas but there are settings of Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda, Paul Elouard and Brendan Behan. Many of the poets Theodorakis set to music were on the left of the political spectrum, but what is impressive is the range and selection of poems. Some of Theodorakis's most sensitive settings are of poets who not only did not share his political views but would not be seen on the same platform with him.<sup>6</sup> Considering the range and quality of the poetry Theodorakis has set to music, it is perhaps not surprising that most Greeks are familiar with only a fraction of it. It is also not

<sup>15</sup> Mihk Yeodvrakh: *Metapochmich Pochoh. A Tomos/Tragoudia*. Athens, Ypsilon, 1998. & *Tomos/Symphonika-Metasympionika - Oratoria*, 1999.

<sup>6</sup> I am thinking particularly of Seferis here. Despite his political differences with Theodorakis, Elytis recognized the quality of his music and became an enthusiastic admirer of the settings of *Axion Esti*. However even Ritsos was at first wary of the neo-rebetic settings of his *Epitafios* poems.





surprising that almost all of the songs that made him famous in Greece belong to a period (1960-67) where the ingredients of that singular marriage of high and low art were in place. Once the political and economic conditions changed and the idealistic unity of opposition to a series of repressive regimes dissolved, Greeks were no longer so receptive to Theodorakis's compositions. Although he was never more popular than in the years of the dictatorship, the majority of the songs Greeks sang in secret or in exile were written before 1967. Many of the songs Theodorakis actually composed during those seven years have remained unknown. Some were recorded for the first time in the late 1990's in Germany and others are still unrecorded. At the concerts Theodorakis gave after his flight from Greece in 1970, his audiences wanted to hear the songs that had inspired them before they left their country, not the new and more musically demanding "flow-songs" he had composed while under house arrest in Zatouna, nor his setting of Pablo Neruda's *Canto General*, a score sung in Spanish, not Greek.

The failure of much of Theodorakis's music from the 1970's and 80's to attract a broad audience left him in a curious position as a composer. He had dedicated himself to the struggle of the Greek Left and abandoned a promising career as a composer of western classical music to become a writer of "Music for the Masses."<sup>7</sup> In his compositions had stretched the notion of popular music to its limits. His setting of *Axion Esti* was a great achievement of cultural synthesis, but it belonged to a historical moment and was never to be repeated.<sup>8</sup> On his return to Greece in 1974, Theodorakis had two

<sup>7</sup> The title of his 1972 book (Athens, Olkos) in which he laid down his Marxist philosophy of music and provided the interested listener with some useful information about his method of composing.

<sup>8</sup> *Canto General* has been performed before large audiences outside Greece (Cuba, Stockholm, Germany) and inside Greece, but it has never enjoyed the same broad popularity amongst Greeks as *Axion Esti*.



choices. He could continue to try to attract an audience for his compositions by keeping his ear to the ground and using elements from contemporary popular music as the basis for his own more sophisticated songs, or he could settle for a more limited audience for his music. The problem was that having been broadly popular, he was no longer considered a serious composer by the Greek bourgeoisie, who attended symphony concerts and operas by foreign composers but ignored Theodorakis's symphonies and chamber compositions. At the same time Theodorakis had lost touch with the popular musical tastes of the young Greeks, who were no longer steeped in the acoustic foundations of Greek folk, ecclesiastical or popular music but had begun to listen to American and British rock music. For the next two decades, instead of turning his back on the world of popular music, Theodorakis continued to write songs which were less successful than he would have wished, and at the same time to compose symphonic and choral works which were given very little serious critical attention in Greece.

An obvious parallel suggests itself here between Theodorakis and Leonard Bernstein, a composer who paid for the success of *West Side Story* for the rest of his career. Bernstein was frustrated that his later compositions were not taken seriously, perhaps because the Broadway musical was indeed a masterpiece that was hard to surpass, but perhaps because the public who listened to compositions of his later years were expecting something different. Aaron Copland is another American composer who suffered from the success of his "American" pieces like *Rodeo* and *Appalachian Spring*. Audiences continued to expect American folk and popular elements to surface in his work long after he had abandoned Americana. But Bernstein and Copland were working in a



very different musical environment from Theodorakis. Having established their reputation as classical composers in the United States, they could seek commissions and find orchestras to perform their new compositions. Theodorakis had begun his career as a classical composer in Paris and London and was seeking to attract an audience for his classical compositions in a country where classical music meant, for the most part, the standard European repertoire played by an indifferent orchestra to a very small public.

Despite his feelings of alienation from the Greek musical scene, Theodorakis began an astonishing new phase of composition in the 1980's, writing a series of symphonic, chamber and choral works, including the second, third, fourth and seventh symphonies and the cantata "Kata Saddoukaion," arranging his earlier song cycles and still producing popular songs. It was only in the late 1980's and 90's, when Theodorakis turned to opera and began composing the trilogy *Medea*, *Electra*, and *Antigone* that he seemed ready to forfeit his popular audience and concentrate exclusively on classical music. Opera was, in many ways the logical form for Theodorakis to turn to. Having alternated orchestral and choral compositions with popular song all his career, he was able to combine his gifts as a symphonic composer and an inspired melodist to create contemporary operas that were both sophisticated and accessible. Whether they will be appreciated by Greek or foreign audiences remains uncertain. The *Antigone* is the first of the three to have its premiere in Greece. For the others, Theodorakis was forced to look elsewhere in Europe (Spain, Poland, Russia, Luxembourg) for opera companies willing to risk the expense of producing a full-scale opera. *Electra* will have its American premiere at Carnegie Hall in



June 2000 as a concert performance. It will be the first time any of Theodorakis's major classical compositions have been heard by an American audience.

It was the triumph of his ballet suite, *Zorba*, performed for the first time at the *Arena di Verona* on the 8th of June, 1988, that inspired the three operas Theodorakis composed in the 1990's. Seeing his name on a banner beside the giants of Italian opera, and having drunk, according to his own account, a lot of wine with the director of the theater,<sup>9</sup> he declared he would compose three grand operas: one for Verdi, one for Puccini and one for Bellini. Over the next ten years he went on to do precisely as he had promised.

Despite their dedications the operas have few stylistic links to the three composers nor, indeed, to Italian opera. They are generally closer in style to the works of Strauss or Berg than to the Italian composers, with the exception of *Antigone*, where the lyrical melodies are less thickly orchestrated and the soloists are allowed, periodically, to dominate rather than functioning as instruments in the orchestra. However despite their length (the original version of *Medea*, which the composer later edited lasted four hours) the operas are all entitled "lyric tragedies" and it is the lyrical and melodic character of the three compositions that remind us they were written by Theodorakis. Composers can be taught many things: the principals of harmony, of orchestration, of atonal composition. What they cannot be taught is how to write a melody that stays in the mind. That is a gift. No composer of this century has been blessed with a greater gift for melody than Theodorakis, and he has used it, always, in the service of poetry.

---

<sup>9</sup> Interview with the author (Meiningen, May 1995).





That he should have turned, in his 70's, to the poetry of Attic tragedy is not surprising. He had composed music for ancient drama many times, both in the form of film scores and as incidental music for theater. His ballet suite *Antigone*, commissioned by Sadler's Wells, was one of his first successes and a composition he remained strongly attached to, rearranging it for two pianos in 1959, and as an orchestral suite (*Images D'Antigone*, performed at Monte Carlo in 1961. In 197, he composed a new ballet, *Antigone II (Antigone in Prison)* for the Anne Beranger Ballet in Paris and wrote the score for Minos Volanakis's 1990 production of the play at the Epidaurus Theater. His scores for Greek productions of ancient drama include *The Phoenician Women* (1959-1960), *Ajax* (1960-61), *The Trojan Women* (1965), *Lysistrata* (1966-7), *The Suppliants* (1977), *Knights* (1979) *The Oresteia* (1986-88), *Hecuba* (1987), *Prometheus Bound* (1982) and *Oedipus Rex* (1996). He also scores for Michael Cacoyannis's films of ancient tragedy: *Electra* (1961-62), *The Trojan Women* (1970-71) and *Iphigenia in Aulis* (1976). Of the three, *Electra* was, perhaps, the most successful and fragments from it resurface in his later opera.

Opera was a form that offered Theodorakis a synthesis of orchestral and vocal music. Also the dominance of the chorus in ancient drama gave him the opportunity to elaborate a form he had always enjoyed writing for. Greece is not a country with a tradition of opera. On the other hand modern Greek productions of ancient tragedy and comedy have traditionally restored music and dance to their prominent place in the dramas. It could be argued that the plays were always conceived of as some more akin to opera than to a modern play. Theodorakis's scores for ancient drama had allowed him to



compose for the combination of orchestra and chorus that he had always enjoyed; opera would give him added dimension of the classically-trained solo voice.

Like the production of tragedies in antiquity, the staging of an opera is an expensive business. Staging a new opera is something few major opera companies are willing to risk. The first two operas of Theodorakis's trilogy were performed where he could find an opera house willing to undertake such a risk and a company that could work with the problems of singing in Greek. It was not until his first two operas had been performed abroad that he was successful in staging a full-scale opera for the first time in Athens.<sup>10</sup> A production of a large-scale opera demands sponsorship; in the case of *Antigone*, a single, wealthy *horigos* who filled the auditorium at the premiere with invited guests. At such an occasion is difficult to say whether there is a Greek audience of music-lovers for these operas. Will these operas achieve a permanent place in the repertoire of modern Greek music or in the international world of classical opera? Time is the only reliable judge, but the critic can speculate. *Medea* and *Electra* have been impressive to non-Greek audiences and received more favorable reviews abroad than at home. The extravagant Greek production of *Antigone* and a startling performance in the title role by the soprano Jenny Drivala, may be enough to reinstate Theodorakis as a 'serious' composer for Greek audiences. Still, I think Greeks are waiting for the outside world to recognize the operas as a twentieth century masterpieces. This is despite the fact that, for an audience familiar with Theodorakis's works, all three operas are enriched by their references to his earlier compositions.

<sup>10</sup> Theodorakis also later categorized his Kostas Karyotakis (The Metamorphoses of Dionysus), first presented at the *Lyriki Skini*, as an opera.



Take Antigone's first aria, for example. It is a lament for her brothers and her mother. To a western-trained ear it begins as a chromatic tone row, but to a trained Greek ear it is made up of a melodic material familiar from the Byzantine chromatic mode known as the 2nd plagal echos, a modal type that also happens to be common in rebetika music. But only a few bars into the aria, the clarinet introduces a quite different melody, one that Theodorakis used for the darkest of his Lorca settings and one of the most majestic of his melodies: "Pandermi" (*Romance de la Pena Negra*):

Musical example 1.

Is it relevant to our understanding of the operatic score that Pandermi, like Antigone, is a woman alone (Soledad) and in black despair? Do we need to be familiar with Orthodox or popular Greek music to appreciate the aria? Or take Jokasta's last aria before her death, "Η πιο δυστυχῆ μητέρα" ("The Most Unfortunate Woman") when she tries to separate her warring sons. Do we need to know that this wonderful melody combines two of the composer's earliest songs, written in Tripoli in 1942: "For a Dead Woman" and "The Autumn of Love"?

Musical Example 2

Each of these melodies, written at a time of national trauma, during the German occupation, but also at a time of innocent adolescence for the composer, are recalled at



points in the opera which stress the purity of Jokasta's love for her sons, Antigone's and Haemon's for each other. They are cross-referenced to the composer's own early work, but to songs which very few Greeks have ever heard and even fewer could link to a particular period of Theodorakis's life. For those who pick up such associations, there is an added richness to the score, but I doubt if we need to search for them any more than we need musical associations to appreciate *Axion Esti* or *Epitafios*. The strength of *Antigone*, like the best of Theodorakis's work is in its melodic genius and attention to the poetic text, and whether it is achieved by combining fragments of old melodies or writing new ones, whether supported by thick, sophisticated orchestration, or left unadorned, it transcends national references or categories.

Theodorakis used Spyros Evangelatos's quite straightforward translation of Sophocles' *Electra* for his second opera, but for *Medea* and *Antigone* he wrote his own libretto. Theodorakis's *Medea* was based closely on Euripides, but his *Antigone* differs significantly from Sophocles. The libretto is created from a collage of plays dealing with the Theban cycle -- Aeschylus' *Seven Against Thebes*, Euripides' *Phoenician Women*, and Sophocles' three Theban plays. For Theodorakis, *Antigone* has always symbolized the "closed circle of a reiterated human tragedy...the eternal Evil, the forever-repeated drama which, like a curse, accompanies the human race."<sup>11</sup> By introducing the clash of Eteocles and Polyneices from Aeschylus's *Seven Against Thebes*, and Jocasta as innocent intermediary, Theodorakis is able to stress the cyclical nature of human strife and the helplessness of the innocent to intervene. Eteocles and Creon become power-hungry

<sup>11</sup> "Gia thn Antigoni." Braxati, 4.15.1999. (published as program notes to *Antigone*, October, 1999).





doubles, and the fight to the death between the two brothers foreshadows the clash of values and beliefs between Antigone and Creon. Oedipus and Antigone are also paired in the opera, both achieving through different means what the composer sees as the “fundamental gift of life, which is to be united with the laws of universal harmony.” (1999, op. cit.).

Dramatically, there is sometimes a price to pay for the introduction of so much extraneous material in the plot of *Antigone*, particularly in scene one, where Oedipus’s long aria and exchange with the leader of the chorus threaten to weigh down the action before it begins. On the other hand, the clash of words and swords between Eteocles and Polyneices, brings dramatic tension back to the stage and builds a climax in which the grieving Jocasta is given one of the finest arias in the opera ( Η πιο dustuxh mhtera).

The other climactic point of the opera is not an interpolation into the text but a compression of the Sophoclean original to a single line repeated over and over again in both its ancient and modern Greek forms: *ervta maxan anikate, ervta sth maxh anikhte* (Love, invincible in battle). The phrase becomes hypnotic by the end of the opera, but it is perhaps at its most effective in the chorus that follows Creon’s final pronouncement of Antigone’s death sentence. Here again, anyone familiar with Theodorakis’s music will recognize the poignant falling notes of the minor third in the opening bars:

Musical example 3



*Antigone* is the most lyrical of Theodorakis's three operas and the one in which he makes the synthesis of his popular and classical composition most transparent.

Rhythmically, melodically, and tonally *Antigone* reminds the listener that he/she is not listening to a piece from the mainstream of western classical composition. Instead, it is an opera that quite logically closes the circle begun with the ballet *Antigone* and moved through *Epitafios* and the great song-cycles of the 1960's to the choral symphony and back to the youthful composer's fascination with ancient drama, poetry and song. Opera may turn out to be the one art form which will allow Theodorakis to re-establish himself as a "classical" composer in his own country.

