



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος
στο έντεχο ελληνικό τραγούδι – η περίπτωση
του Επιτάφιου των
Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη**

Πτυχιακή εργασία
του Καλαντζή Δημήτρη

ΑΜΦ 1816

υπό την εποπτεία του

κ. Σκουλίδα Ηλία

Άρτα

Μάιος 2018

**Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος
στο έντεχνο ελληνικό τραγούδι – η περίπτωση
του Επιτάφιου των
Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη**

**Folkloric musical scales and traditional lament in "edechno" greek
singing - the case of the Epitaph by Giannis Ritsos and Mikis
Theodorakis**

Εγκρίθηκε από τριμελή επιτροπή

Μέλη επιτροπής αξιολόγησης:

1. Επιβλέπων καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

3. Μέλος επιτροπής

Ο/Η Προϊστάμενος του τμήματος

Υπογραφή

© Καλαντζής Δημήτριος, 2018

Με Επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Καλαντζής Δημήτρης

Περίληψη

Ο Επιτάφιος γράφτηκε το έτος 1958 στο Παρίσι από τον Μίκη Θεοδωράκη στο περιθώριο του αντίτυπου που είχε στείλει στον συνθέτη ο ίδιος ο Γιάννη Ρίτσος, ποιητής του Επιτάφιου, και ηχογραφήθηκε τον Σεπτέμβρη του 1960. Θεωρείται ως ένας από τους πλέον πρωτοποριακούς και σημαντικότερους δίσκους που ηχογραφήθηκαν στην ελληνική μουσική. Οι τομές που έφερε εγκαινίασε μια νέα εποχή για την Ελληνική μουσική αφού ο Θεοδωράκης με αυτόν τον δίσκο βάζει την λαϊκή μουσική εκ νέου στο προσκήνιο και ανακαλύπτεται και πάλι ο πλούτος που υπάρχει σε αυτόν. Ο Επιτάφιος είναι και ο πρώτος δίσκος που ένα έργο ενός λόγιου και καταξιωμένου ποιητή γίνεται τραγούδι και μάλιστα λαϊκά κάτι που ουσιαστικά αποτελεί το μεγάλο όραμα του συνθέτη που θέλει να γράψει μουσική για τις μάζες ενώνοντας δύο μεγάλα κεφάλαια του Ελληνικού πολιτισμού, την νεοελληνική ποίηση και την λαϊκή μουσική. Αυτή η προσπάθεια που γέννησε τον Επιτάφιο θα εξελιχθεί στο νέο μουσικό κίνημα, το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι, που ηγετικές του φυσιογνωμίες υπήρξαν ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις, έχοντας διαμορφώσει κατά πολύ το μουσικό στερέωμα από τότε μέχρι σήμερα. Πέρα από την μελοποίηση ποιητικού κειμένου ο Επιτάφιος έχει να επιδείξει κι άλλες σημαντικές τομές που υπήρξαν “επαναστατικές” στην εποχή του και άλλαξαν άρδην το μουσικό τοπίο. Η καθιέρωση της λαϊκής ορχήστρας και του μπουζουκιού ως σολιστικό όργανο και η ερμηνεία από ένα λαϊκό τραγουδιστή είναι ένα δείγμα της σημαντικότητας του Επιτάφιου ως δημιουργίας και ως δίσκου. Όμως είναι προφανές πως ο Θεοδωράκης θέλησε να χρησιμοποιήσει τα αυθεντικά υλικά της λαϊκής μουσικής που τον ενέπνευσαν να γράψει τον Επιτάφιο, και ταυτόχρονα η μουσική του να είναι γνώριμη στο ευρύ κοινό. Τέλος η συνέχιση αυτού του νέου είδους που ξεκινά από τον Επιτάφιο του Θεοδωράκη σπέρνει σπόρους στις επόμενες γενιές συνθετών που συνεχίζουν και εξελίσσουν με αποτέλεσμα να μελοποιούνται πολλοί μεγάλοι ποιητές από διάφορες εποχές και οι συνθέτες να αγκαλιάζουν την λαϊκή μουσική και τα στοιχεία της που την κάνουν τόσο πλούσια. Ο Επιτάφιος είναι η αρχή για όλα τα παραπάνω και οι δημιουργοί του είναι οι πρωτοπόροι σε μια μεγάλη προσπάθεια ώστε να ξεκινήσει μια νέα κουλτούρα αρκετά διαφορετική με τα μέχρι τότε πρότυπα αλλά με τα σωστά και αυθεντικά υλικά, όπως είναι η λαϊκή μουσική.

Λέξεις – κλειδιά: Μελοποιημένη ποίηση, λαϊκή μουσική, Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Ρίτσος, ποιητικός λόγος, μπουζούκι, έντεχνη ελληνική λαϊκή μουσική.

Abstract

The Epitaph was written in 1958 in Paris from Mikis Theodorakis on the margin of the copy that was sent by himself to Yiannis Ritsos, the poet of the Epitaph, and was recorded on September 1960. It is considered one of the most pioneering and important albums that were recorded in greek music. The innovations that it brought inaugurated a new era for the greek music, as Theodorakis, with this album, puts the spotlight on folk music and the power of it is brought to light once again. The Epitaph is the first album that the work of a erudite and acclaimed poet turns into songs and of course, folk songs, something that actually makes up the largest purpose of the composer whose aspiration is to write music for the masses combining two large chapters of the greek culture, the Modern Greek Poetry and folk music. This effort that gave birth to the Epitaph will become the new musical movement, the edechno (greek genre of folk music) folk song, whose creators were Mikis Theodorakis and Manos Chatzidakis, having formed in a great extent the musical base until today. Besides the fact that the Epitaph set to music greek poems, it has more achievements to flaunt that were considered "revolutionary" in its time and changed the musical scenery. The set of the folk orchestra and buzuki as a socialistic instrument and the performance of a folk singer is a sample of the importance of the Epitaph as a piece of art. However, it is obvious that Theodorakis wanted to use authentic elements of the folk music which inspired him to compose the Epitaph and simultaneously he tried to make familiar music to the crowd. Last but not least, the continuation of this new genre that is generated from the Epitaph of Theodorakis sows the seeds for the next composer generations that continue to evolve music, which has as a result new poets' from different eras artwork to be set in music and composers to embrace folk music and its elements its elements that make it so splendid. The Epitaph is the beginning for all the above and its creators are the pioneers to a great effort for the start of a new different culture to the old stantards, but with the right and authentic elements, as folk music.

Key - Words: words set to music, folk music, Mikis Theodorakis, Yiannis Ritsos, poetic language, buzuki, edechno (greek genre of folk music) greek folk music.

Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη	6
----------------	---

Abstract	7
----------------	---

Πίνακας Περιεχομένων	8
----------------------------	---

1ο Κεφάλαιο

“Ποια η κατάσταση που επικρατούσε μέχρι τον Επιτάφιο, σε πολιτικό και σε μουσικό επίπεδο”	10
1.1 Όψεις ιστορικού πλαισίου.....	11
1.2 Μουσικές πραγματικότητες του ιστορικού πλαισίου.....	15

2ο Κεφάλαιο

“Βιογραφικό των δημιουργών του Επιτάφιου”	21
2.1 Γιάννης Ρίτσος	23
2.2 Μίκης Θεοδωράκης	27

3ο Κεφάλαιο

“Ο Επιτάφιος ως σημείο αναφοράς στον 20ο αιώνα”	33
3.1 Οργανολόγιο	35
3.2 Σολίστ.....	38
3.3 Ερμηνευτής	40
3.4 Κύκλος Τραγουδιών.....	44
3.5 Ο ποιητικός λόγος και η χρησιμοποίηση του από τον συνθέτη.....	46
3.6 Η συνέχεια του Έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού από τους Χατζιδάκι – Θεοδωράκη	52
3.7 Άλλη γενιά συνθετών του Έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού	59

4ο Κεφάλαιο

“Μουσικολογική ανάλυση του δίσκου” 63

5ο Κεφάλαιο

“Συμπεράσματα..... 89

Βιβλιογραφία 93

Παράρτημα Παρτιτούρων..... 96

1ο κεφάλαιο

“Ποια η κατάσταση που επικρατούσε μέχρι τον Επιτάφιο, σε πολιτικό και σε μουσικό επίπεδο”

Σε αυτό το σημείο της εργασίας θα αναλυθεί η κατάσταση που επικρατεί στην ελληνική μουσική μέχρι την εμφάνιση του Επιτάφιου τόσο στην δισκογραφία όσο και πιο συγκεκριμένα στα μελοποιημένα ποιητικά έργα μέχρι τότε. Πρόκειται να ακολουθήσει συνοπτική παρουσίαση της ελληνικής δισκογραφίας χωρισμένη σε δεκαετίες αφού έτσι χωρίζεται και από τις περισσότερες πηγές.¹ Ακόμη είναι αναγκαίο να εξεταστεί και το πολιτικό πλαίσιο της κάθε δεκαετίας αφού σε κάθε δεκαετία το πολιτικό σκηνικό και κάθε μεγάλο ιστορικό γεγονός επηρεάζουν τον πολιτισμό και φυσικά την μουσική ως προς το αποτέλεσμα. Με αυτό τον τρόπο θα γίνει προσπάθεια ώστε να αποδειχθεί η μεγάλη καινοτομία που εισάγει στην Ελληνική μουσική ο Μ. Θεοδωράκης με την μελοποίηση ενός ποιητικού κειμένου με άξονα την ελληνική λαϊκή μουσική και την από κοινού με τον Μ. Χατζιδάκι εμφάνιση ενός νέου μουσικού είδους που το ονόμασαν έντεχνο λαϊκό τραγούδι². Επιπρόσθετα είναι αναγκαίο να αναφερθεί και να μελετηθεί το μέχρι τότε πρότυπο στις μελοποιήσεις ποιητικών κειμένων αφού εκ του αποτελέσματος φαίνεται η διαφορετική προσέγγιση των δύο συνθετών σε σχέση με τις μέχρι τότε μελοποιήσεις.

Είναι δεδομένο και σίγουρα αδιαμφισβήτητο ότι χωρίς την δισκογραφία ένα μεγάλο μέρος της μουσικής θα είχε εξαφανιστεί. Αυτό το συμπέρασμα είναι παγκόσμιο και φυσικά δεν αποτελεί εξαίρεση η Ελληνική μουσική. Η Ελλάδα, χώρα με μεγάλη μουσική παράδοση και σταυροδρόμι πολιτισμών, αλλά και με μία έντονη έφεση στον μουσικό λόγο μπαίνει από πολύ νωρίς στην διαδικασία της καταγραφής μέσω της ηχογράφησης. Η προφορικότητα στην μουσική δεν ήταν αρκετή για να μεταδώσει τον λόγο και την μουσική.³ Έτσι ο δίσκος που ξεκινά σαν απλό ψυχαγωγικό προϊόν εξελίσσεται σε πηγή ιδεών και σε αναγκαίο μέσο μετάδοσης πολιτιστικού έργου. Η φωνογραφική δραστηριότητα αρχίζει στην Ελλάδα το 1908 όπου στην αρχή τα τραγούδια

1

Ο χωρισμός της Ελληνικής δισκογραφίας σε δεκαετίες και όχι σε μουσικά είδη γίνεται με βάση τον χωρισμό από τα βιβλία “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 1, 2”, Κώστας Μυλωνάς, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985” και “Από τις 78 στροφές στο cd”, Γιώργος Νοταράς, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008”.

² Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 13.

³ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 14.

φωνογραφούνται εδώ και στέλνονται στην Αγγλία για να τυπωθούν.⁴ Από την δεκαετία του '20 που ξεκινούν οι πρώτες προσπάθειες μέχρι και σήμερα, που οι δισκογραφικές εταιρίες παραπαίνουν, καταγράφεται ένας τεράστιος όγκος υλικού που πιθανόν το μεγαλύτερο μέρος του να μην είχε διασωθεί. Σε κάθε δεκαετία μπορεί κανείς να αντιληφθεί την διαφορετική προσέγγιση αλλά και τα διαφορετικά ρεύματα που υπάρχουν. Ανάλογα με τις πολιτικές εξελίξεις και την κατάσταση στην χώρα έτσι διαμορφώνονταν και οι ανάγκες του κόσμου άρα και η δισκογραφία. Πάνω σε αυτή την ανάγκη για αλλαγή έρχεται να ταράξει τα νερά και ο Επιτάφιος του Θεοδωράκη. Όμως είναι επίσης εμφανές ότι μετά από κάποια φάση αυτό που ορίζει τις δισκογραφικές δεν είναι τόσο η ανάγκη του κόσμου αλλά το κέρδος. Αυτό έγινε τα τελευταία χρόνια που εμφανίστηκαν και άλλες δισκογραφικές με διαφορετική φιλοσοφία και μεγαλύτερη έμφαση στην διαφήμιση και την προβολή παρά στην αυτή καθαυτή την μουσική.

1.1 Όψεις ιστορικού πλαισίου

Μεσοπόλεμος: Η δεκαετία του '20 είναι μία από τις πιο κρίσιμες στην νεότερη ιστορία της χώρας. Διαδραματίστηκαν γεγονότα που άλλαξαν του ρου της ιστορίας με αποκορύφωμα την Μικρασιατική καταστροφή και την εισροή των προσφύγων στην Ελλάδα. Το έτος 1920 και συγκεκριμένα στις 10 Αυγούστου υπογράφεται η συνθήκη των Σεβρών που έχει σαν αποτέλεσμα την απόκτηση της Δυτικής και ανατολικής Θράκης καθώς και τα νησιά του Αιγαίου. Ταυτόχρονα αναλαμβάνει και την διοίκηση της Σμύρνης με απώτερο στόχο την διεξαγωγή δημοψηφίσματος, ενώ η Κωνσταντινούπολη μετατρέπεται σε ουδέτερη ζώνη υπό τον έλεγχο συμμαχικής επιτροπής. Την ίδια χρονιά πεθαίνει ο βασιλιάς Αλέξανδρος με τρόπο παράδοξο αφού αιτία θανάτου ήταν το δάγκωμα από μαϊμού. Ταυτόχρονα ο Βενιζέλος θα υποστεί ήττα στις εκλογές και οι Βασιλικοί θα επαναφέρουν τον βασιλιά Κωνσταντίνο ως διάδοχο του Αλεξάνδρου. Το πιο σημαντικό γεγονός της δεκαετίας είναι αναντίρρητα η Μικρασιατική καταστροφή. Τον Αύγουστο του 1922 οι Ελληνικές δυνάμεις στην Μικρά Ασία ηττώνται. Λίγο αργότερα επακολουθεί και η καταστροφή της Σμύρνης από τους Τούρκους και ο διωγμός των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, του Πόντου και της Ανατολικής Θράκης. Την επόμενη χρονιά και συγκεκριμένα στις 24 Ιουλίου θα υπογραφεί η συνθήκη της

⁴ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 433, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

Λωζάνης που οριοθετεί τα σύνορα μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και επιβάλει ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ των δύο χωρών. Έτσι στην Ελλάδα καταφθάνουν περίπου 1,5 εκατομμύριο πρόσφυγες φέρνοντας νέες συνήθειες και νέα πολιτιστικά στοιχεία. Την επόμενη χρονιά μετά από δημοψήφισμα η χώρα τελεί πλέον υπό αβασιλευτο καθεστώς και πρώτος Πρόεδρος της Δημοκρατίας ανακηρύσσεται ο ναύαρχος Γεώργιος Κουντουριώτης. Στα επόμενα χρόνια της δεκαετίας παρατηρούνται συνεχόμενα πραξικοπήματα που διαδέχονται το ένα το άλλο καθώς και μια οικουμενική κυβέρνηση που θα κυβερνήσει από το 1926 και για δύο χρόνια πριν την διαδεχθεί ο Βενιζέλος το 1928 όπου και είναι τα τελευταία χρόνια διακυβέρνησης του.⁵

Την δεκαετία του '30 στην Ελλάδα έχει ξεκινήσει ο εκσυγχρονισμός σε όλα τα επίπεδα. Όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο της εποχής ξεχωρίζει το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας, Ουδετερότητας και Διαιτησίας στις 30 Οκτωβρίου 1930 που χαρακτηρίστηκε ως τολμηρή αλλά πολιτικά ρεαλιστική κίνηση. Επίσης είναι η δεκαετία που το έτος 1933 ο Βενιζέλος θα χάσει τις εκλογές από τον φιλοβασιλικό Παναγή Τσαλδάρη (Λαϊκό κόμμα), ενώ την επόμενη χρονιά θα υπογραφεί στην Αθήνα το Βαλκανικό Σύμφωνο μεταξύ Ελλάδας, Ρουμανίας, Γιουγκοσλαβίας και Τουρκίας που έφερε ένα νέο σύστημα ευρύτερης διακρατικής συνεργασίας απαραίτητο για την εξασφάλιση της ειρήνης και της εδαφικής ακεραιότητας στην περιοχή των Βαλκανίων. Έπειτα το 1935 υπήρξε η αποτυχία στο αντιβασιλικό πραξικόπημα και είχε σαν αποτέλεσμα την επάνοδο του βασιλιά Γεωργίου ενώ τέλος στις 4 Αυγούστου 1936 ο υπηρεσιακός μέχρι τότε πρωθυπουργός Ιωάννης Μεταξάς με την συναίνεση του παλατιού και με αφορμή τις εργατικές διαδηλώσεις και τις συγκρούσεις με την αστυνομία θέτει την χώρα σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης, δηλαδή σε δικτατορία.⁶ Αξίζει να σημειωθεί ότι στις διαδηλώσεις που προαναφέρθηκαν τραβήχτηκε και η φωτογραφία της μάνας που κρατά τον νεκρό της γιο στην Θεσσαλονίκη που είδε ο Ρίτσος στον Ριζοσπάστη και εμπνεύστηκε τον Επιτάφιο⁷.

Δεκαετία 1940: Στην επόμενη δεκαετία όπως είναι λογικό, τα πάντα επηρεάζονται από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και την ενεργή φυσικά συμμετοχή του Ελληνικού λαού σε αυτόν. Η χώρα κυβερνάται από την φασιστική κυβέρνηση του Ιωάννη Μεταξά και για στρατηγικούς λόγους τάσσεται ενάντια στο τρίτο Ράιχ και πολεμάει στο πλευρό των συμμαχικών δυνάμεων. Έτσι, από την 28ή Οκτωβρίου του 1940 που η Ελλάδα μπαίνει και επίσημα στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, όλη η χώρα συντάσσεται σε αυτό τον ρυθμό. Αρχικά με την μορφή της αντίστασης και του έπους της Αλβανίας, όπου σημειώθηκαν ιστορικές νίκες ενάντια του Ιταλικού στρατού του φασίστα

⁵ Θάνος Βερέμης – Γιάννης Κολιόπουλος, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ. 360-374

⁶ Θάνος Βερέμης – Γιάννης Κολιόπουλος, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ. 374-379.

⁷ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 7.

Μουσολίνι⁸, και έπειτα από την είσοδο του Γερμανικού στρατού που σκορπάει παντού στην χώρα την πείνα και τις κακουχίες του Ελληνικού λαού αλλά ταυτόχρονα και την αντίσταση ενάντια στον ξένο κατακτητή στα βουνά της χώρας με αντάρτικους στρατούς. Έπειτα και μετά την απελευθέρωση της χώρας μετά την νίκη των συμμάχων η χώρα δεν ηρεμεί αφού έρχονται τα δεκεμβριανά και ο εμφύλιος πόλεμος που βύθισε την χώρα στο μίσος και τον αλληλοσπαραγμό.

Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη χρονιά της δεκαετίας έμελλε να την επηρεάσει σε υπερβολικά μεγάλο βαθμό. Την 28η Οκτωβρίου οι Ιταλικές δυνάμεις βάλλουν την χώρα από την Αλβανία. Η Ελληνική αντίσταση ενάντια στην φασιστική Ιταλία στα βουνά της Αλβανίας οδηγούν στην νίκη του Ελληνικού στρατού και ταυτόχρονα σημειώνεται και η πρώτη νίκη των Συμμαχικών δυνάμεων στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο⁹. Η αντίσταση του Ελληνικού λαού θα καμφθεί όμως την επόμενη χρονιά όταν Γερμανικές μεραρχίες τεθωρακισμένων υπερέχουν του Ελληνικού στρατού και μπαίνουν νικητές στην χώρα. Καίριας σημασίας για την έκβαση αυτή είναι η εγκατάλειψη των Βρετανικών δυνάμεων που έχει ως αποτέλεσμα και την εναέρια απόβαση των Γερμανών στην Κρήτη. Τέλος η Ελληνική Κυβέρνηση βρίσκεται εξόριστη στο Κάιρο όπου και εγκαθίσταται ώστε να γίνει αναδιοργάνωση των δυνάμεων. Από εκείνο το έτος (1941) μέχρι και το 1944 η χώρα βρίσκεται υπό Γερμανική, Ιταλική και Βουλγάρικη κατοχή¹⁰. Είναι και η στιγμή που στην Ελλάδα ξεκινάει και η αντίσταση με κύριους εκφραστές το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ που δημιουργείται από το ΚΚΕ και γενικότερα την αριστερά με αρχηγό τον Άρη Βελουχιώτη και ο ΕΔΕΣ που εκφράζει τα συντηρητικά στρώματα των αντιστασιακών, δηλαδή την δεξιά και ηγείτο ο Ναπολέοντας Ζέρβας. Η Ελληνική αντίσταση φέρει πλήγματα στους κατακτητές, που αναγκάζονται να διατηρούν μεγάλες δυνάμεις στην χώρα, με μεγαλύτερη στιγμή την κατάρριψη της γέφυρας του Γοργοποτάμου, που προκάλεσε πολλά προβλήματα στις μεταφορές στην Μέση Ανατολή. Στις 12 Οκτωβρίου του 1944 γίνεται πράξη η απελευθέρωση της Αθήνας και η αποχώρηση των Γερμανικών στρατευμάτων, ενώ δύο μήνες αργότερα ξεκινούν συγκρούσεις στην Αθήνα, τα λεγόμενα Δεκεμβριανά που ουσιαστικά βαθαινει το ρήγμα μεταξύ των δύο πλευρών¹¹. Το 1946 πραγματοποιείται Δημοψήφισμα σχετικά με την συνέχιση ή όχι της μοναρχίας που έχει ως αποτέλεσμα 68% υπέρ της επαναφοράς της. Την ίδια χρονιά ξεσπάει και επίσημα ο Εμφύλιος πόλεμος που θα κρατήσει τρία χρόνια. Από την μία οι δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ) που ίδρυσε το ΚΚΕ και από την άλλη ο Εθνικός στρατός θα αναμετρηθούν και τελικά μετά από αρκετή βιαιότητα και από τις δύο πλευρές το 1949 οι κομμουνιστικές δυνάμεις θα ηττηθούν και αρκετοί αγωνιστές θα διαφύγουν στις σοσιαλιστικές χώρες ενώ ακόμη περισσότεροι θα υποστούν βασανιστήρια και εξορίες στα

⁸ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 646 – 651.

⁹ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 646 – 651.

¹⁰ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 653 – 658.

¹¹ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 658 – 691.

ξερονήσια. Τέλος εν μέσω του εμφυλίου πολέμου ψηφίζεται η Συνθήκη του Παρισιού και στην Ελλάδα προσαρτώνται τα Δωδεκάνησα, ενώ την ίδια χρονιά ξεκινά στην χώρα και το σχέδιο Μάρσαλ που παρέχει βοήθεια στην χώρα από τις ΗΠΑ, είτε μέσω χρημάτων, είτε μέσω υλικοτεχνικής υποστήριξης είτε ακόμα και μοιράσματος ειδών πρώτης ανάγκης. Η βοήθεια είναι πολύ μεγάλη για την αναδιοργάνωση της χώρας και ταυτόχρονα εξυπηρετούνται και τα συμφέροντα των ΗΠΑ ως προς την Ελλάδα¹².

Μεταπολεμικά Χρόνια: Η δεκαετία του '50 χαρακτηρίζεται από την γενικότερη προσπάθεια ανασυγκρότησης της χώρας μετά από την σκληρή δεκαετία του '40, μια δεκαετία που σηματοδεύτηκε από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο αλλά και μετά το τέλος του με τον εμφύλιο που συντάραξε την χώρα. Έτσι μετά την λήξη του εμφυλίου το 1949 η χώρα μπαίνει σε μια νέα δεκαετία προσπαθώντας να μαζέψει τα κομμάτια της και να αναδημιουργηθεί. Επίσης στην δεκαετία του '50 παρατηρείται μια νέα αναταραχή σε σχέση με την Τουρκία που έχει να κάνει με την Κύπρο. Πάντως φαίνεται ότι ο ελληνικός λαός αναζητά ηρεμία έπειτα από όλα αυτά που πέρασε. Βασική προτεραιότητα των απλών ανθρώπων είναι η επιβίωση και η εξασφάλιση των βασικών πόρων για την ζωή¹³. Από ιστορικής πλευράς λοιπόν ξεκινά στην αρχή της δεκαετίας μια προσπάθεια ανασυγκρότησης και η πολιτική σκηνή χαρακτηρίζεται από το “κεντρώο” διάλειμμα όπως το αποκάλεσαν οι ιστορικοί όπου σημειώθηκαν τρεις εκλογικές αναμετρήσεις με ισάριθμες άκαρπες προσπάθειες δημιουργίας κυβερνήσεων¹⁴. Όλα αυτά μέχρι το 1952 όπου η Ελλάδα γίνεται μέλος του ΝΑΤΟ. Την ίδια χρονιά ο στρατηγός Παπάγος κερδίζει τις εκλογές με το κόμμα Ελληνικός Συναγερμός. Ο Παπάγος εξαργυρώνει την φήμη του από το γεγονός ότι ηγήθηκε των κυβερνητικών δυνάμεων κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου αλλά και από το γεγονός ότι παρέμεινε αδέκαστος και ανεπηρέαστος όταν οι συνάδελφοι και υποστηρικτές του οργάνωσαν πραξικόπημα και κινήθηκαν κατά της κυβέρνησης του Σ. Βενιζέλου. Ο Παπάγος όχι μόνο το απέτρεψε αλλά δεν εμπόδισε και την φυλάκιση και την αποπομπή των υπεύθυνων. Αυτή η εκλογική νίκη του Παπάγου μέχρι τις επόμενες εκλογές χαρακτηρίζεται ως διαμόρφωση του “δεξιού” κράτους. Τον Σεπτέμβριο του 1955 στην Κωνσταντινούπολη προκαλούνται καταστροφές σε ελληνικές περιοχές λόγω της απαίτησης των Τούρκων να προσαρτηθεί η Κύπρος στο Τουρκικό κράτος¹⁵. Έπειτα το έτος 1956 ξεκινά η περίοδος της “Καραμανλικής εξουσίας” όπως ονομάστηκε, αφού είναι η χρονιά που το νέο δεξιό κόμμα, η ΕΡΕ (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση), υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή που είχε διατελέσει υπουργός Δημοσίων Έργων στην κυβέρνηση Παπάγου, κερδίζει τις εκλογές. Αυτή η

¹² Θάνος Βερέμης – Γιάννης Κολιόπουλος, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ. 387-406.

¹³ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη. Αθήνα 2008, σελ. 26.

¹⁴ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 721 – 728.

¹⁵ Θάνος Βερέμης – Γιάννης Κολιόπουλος, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ. 387-406.

περίοδος χαρακτηρίζεται από πολιτική σταθερότητα και οικονομική ανασυγκρότηση¹⁶, ενώ την ίδια χρονιά ο αρχιεπίσκοπος Μακάριος της Κύπρου εξορίζεται στις Σειχέλες από τους Βρετανούς καθώς ο αγώνας των Κυπρίων για αυτοδιάθεση κορυφώνεται. Το 1958 ο Καραμανλής επικυρώνει την αποδοχή του αφού κερδίζει τις εκλογές με ποσοστό 40%, ενώ την επόμενη χρονιά η Ελλάδα υποβάλλει αίτηση για ένταξη στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Επίσης οι ηγέτες των Ελληνοκυπρίων και των Τουρκοκυπρίων υπογράφουν την συμφωνία του Λονδίνου περί ανεξαρτησίας της Κύπρου, κάτι που έγινε πραγματικότητα την επόμενη χρονιά με πρώτο πρόεδρο τον Αρχιεπίσκοπο Μακάριο και αντιπρόεδρο τον Φαζίλ Κουτσούκ¹⁷.

1.2 Μουσικές πραγματικότητες του ιστορικού πλαισίου

Μεσοπόλεμος: Όσον αφορά τις μουσικές ιδιαιτερότητες της εποχής την δεκαετία του 20' ξεκινούν οι πρώτες τομές και λόγω των πρώτων προσπαθειών δημιουργίας δισκογραφίας αλλά και λόγω των προσφύγων που φέρνουν άλλες αντιλήψεις στην μουσική του τόπου. Από την δεκαετία του '20 ιδρύονται οι δύο σημαντικότερες εταιρίες παραγωγής δίσκων, η ODEON και η COLUMBIA. Η πρώτη ξεκίνησε ως κατάστημα εισαγωγής δίσκων στην Θεσσαλονίκη και στην συνέχεια κατέβηκε στην Αθήνα όπου με διευθυντή τον Μίνω Μάτσα μπαίνει και στην παραγωγή. Η COLUMBIA που ιδρύθηκε με αγγλικά κεφάλαια χτίζει το 1931 το εργοστάσιο της στην Ριζούπολη και είχε υπεύθυνους την οικογένεια των Λαμπρόπουλων. Αυτές οι δύο εταιρίες ιδρύουν και ρυθμίζουν την δισκογραφία στην Ελλάδα. Το υλικό εκείνης της δεκαετίας είναι κάποια ρεμπέτικα και κάποια ελαφρολαϊκά τραγούδια¹⁸. Βέβαια ηχογραφήσεις Ελληνικών τραγουδιών έχουμε και πριν αρχίσουν οι πρώτες προσπάθειες στην Ελλάδα, τόσο στην Αμερική όσο και στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη πριν βέβαια γίνει η μικρασιατική καταστροφή.¹⁹

Στην Ελληνική μουσική την δεκαετία του 30' η προοπτική της δισκογραφίας δίνει σαφώς

¹⁶ Κώστας Κωστής, Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013, σελ. 744 – 747.

¹⁷ Θάνος Βερέμης – Γιάννης Κολιόπουλος, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ. 407-414.

¹⁸ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 14-15.

¹⁹ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ. 433, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

μεγαλύτερη ώθηση στους καλλιτέχνες. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερος στους συνθέτες και τους στιχουργούς του λεγόμενου “ελαφρού τραγουδιού” που προτιμούν την δημιουργία νέων τραγουδιών παρά στην αντιγραφή ξένων επιτυχιών όπως γίνεται συχνά μέχρι τότε.²⁰ Έτσι κάνουν την εμφάνιση τους και τα πρώτα γραμμόφωνα κυρίως στην αστική κοινωνία. Κυριαρχούν ιταλικές καντσονέτες, ποικίλα βάλς του Δουνάβεως και “εξωτικοί” ρυθμοί και ήχοι από λατινοαμερικάνικα τραγούδια που έφεραν οι ναυτικοί στην χώρα. Δεν είναι τυχαίο που εκ των πιο γνωστών κομματιών είναι η <<Λα Πάπολα>> και η <<Κομπαρσίτα>>²¹. Αυτός που αντιλαμβάνεται γρήγορα την αξία της ηχογράφησης είναι ο Αττίκ που ηχογραφεί τραγουδώντας και παίζοντας δικά του τραγούδια. Αυτός είναι και ο πρώτος χρονικά τραγουδοποιός, και αυτό γιατί υπογράφει την μουσική τους στίχους και τραγουδάει τα τραγούδια του. Ο επόμενος είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης που σημαδεύει όλη την δεκαετία με το έργο του που γίνεται ευρέως γνωστό μέσα από τις ηχογραφήσεις που κάνει²². Κατά την διάρκεια αυτής της δεκαετίας λοιπόν οι κύριες τάσεις όσον αφορά τα είδη που ηχογραφούνται είναι το ελαφρό τραγούδι και το ρεμπέτικο. Στο ελαφρό τραγούδι την δεκαετία του 30' πέρα από τον Αττίκ ηχογραφούνται κορυφαίοι συνθέτες του είδους όπως ο Χρήστος Χαιρόπουλος, ο Κώστας Γιαννίδης, ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης και ο Μιχάλης Σουγιούλ. Πρέπει να αναφερθεί επίσης ότι σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν και κάποιοι καλλιτέχνες που ξεχώρισαν για την φωνή τους και υπηρέτησαν το ελαφρό τραγούδι, όπως η Σοφία Βέμπο που δυστυχώς επισκιάστηκε η σημαντική της προσφορά πριν και μετά τον πόλεμο του '40 ένεκα της ενασχόλησης με τα εθνικά τραγούδια που την έκαναν την τραγουδίστρια της νίκης. Επίσης τραγουδιστές που ξεχώρισαν ήταν και η Δανάη, ο Νίκος Γούναρης, ο Τώνης Μαρούδας, η Κάκια Μένδη και ο Φώτης Πολυμέρης.²³ Όπως προαναφέρθηκε η άλλη μεγάλη πηγή ηχογραφήσεων έρχεται από τα ρεμπέτικα τραγούδια που εκείνη την δεκαετία μονοπώλησαν το ενδιαφέρον²⁴. Πολλοί καλλιτέχνες προέρχονται από την Σμύρνη. Οι εταιρίες προσλαμβάνουν αυτούς τους συνθέτες όπως ο Τούντας και ηχογραφούν κάποιους μεγάλους τραγουδιστές όπως η Ρόζα Εσκενάζη, Ρίτα Αμπατζή, Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλκάς), Ευάγγελο Σοφρονίου και τον Κώστα Ρούκουνα.²⁵ Βασική θεματολογία είναι αναντίρρητα το χασίσι και γενικότερα τα τραγούδια με ουσίες αλλά και η φυλακή, όμως γράφονται πολλά τραγούδια και για τον έρωτα και την γυναίκα,

²⁰ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 433, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

²¹ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 19-20.

²² Ευγένιος Βούλγαρης Βασίλης Βανταράκης, Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, εκδ. Fagotto books – Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 15.

²³ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 434, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

²⁴ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008, σελ. 21.

²⁵ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 435, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

ακόμη και για κάποια κοινωνικά φαινόμενα που δίνουν στο ρεμπέτικο την ταξική του υπόσταση²⁶. Το ρεμπέτικο μπήκε στην δισκογραφία με την τετράς του Πειραιά που αποτελείται από τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Στράτο Παγιουμτζή, τον Ανέστη Δελιά και τον Γιώργο Μπάτη ενώ οι καλλιτέχνες που πήραν την σκυτάλη άρχισαν να μεγαλώνουν την ορχήστρα και να δημιουργούν μεγαλύτερες πέρα από το μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα με κορυφαίο τον Βασίλη Τσιτσάνη²⁷.

Δεκαετία 1940: Όπως προαναφέρθηκε ήδη στο πολιτικό πλαίσιο, η δεκαετία του 40', αυτή η τόσο σκληρή δεκαετία που σημαδεύτηκε από τον μεγαλύτερο πόλεμο που γνώρισε μέχρι σήμερα η ανθρωπότητα, δεν άφησε ανεπηρέαστη την μουσική. Όπως είναι λογικό, όλα αυτά τα υψίστης σημασίας και παγκοσμίου βεληνεκούς γεγονότα επηρέασαν όλη την ζωή των Ελλήνων και σε όλα τα επίπεδα. Από αυτό δεν θα μπορούσαν να λείπουν και οι άνθρωποι του πολιτισμού, αφού γράφονται πολλά ποιήματα και συγγραφικά έργα για την ηρωική αντίσταση των Ελλήνων, αλλά φυσικά και οι καλλιτέχνες της μουσικής που γράφουν τραγούδια συμπαράστασης και ηρωικά έργα (Βέμπο), αλλά και γενικότερα τραγούδια από όλα τα είδη (κυρίως όμως ρεμπέτικα) που εξιστορούν τους αγώνες του λαού, και άλλα για την φτώχεια και τις κακουχίες της κατοχής. Χαρακτηριστικό αυτής της δεκαετίας σε σχέση με την μουσική είναι ότι παρά την βιαιότητα και την εξαθλίωση της εποχής, ο πόλεμος δεν μπόρεσε να σταματήσει την Ελληνική μουσική. Είναι η δεκαετία που ηχογραφούνται υπέροχα κομμάτια που έγραψαν ιστορία. Οι τάσεις παραμένουν ακόμα οι ίδιες. Δύο κατευθύνσεις στην δισκογραφία, το ελαφρό τραγούδι και το ρεμπέτικο. Το ελαφρό τραγούδι ένεκα των γεγονότων του έπους του '40 αναμορφώνεται και γράφονται τραγούδια που υμνούν την ηρωική αντίσταση με μεγαλύτερη εκπρόσωπο φυσικά την Σοφία Βέμπο που χαρακτηρίστηκε ως η τραγουδίστρια της νίκης. Πέρα όμως από αυτό το φαινόμενο άξιο αναφοράς είναι και το γεγονός πως οι κύριοι εκφραστές του ελαφρού τραγουδιού κάνουν μια στροφή προς την Αμερικάνικη μουσική και το σουίνκ. Οι βασικοί δημιουργοί στο ελαφρό τραγούδι είναι οι ίδιοι, αφού πέρα από την Βέμπο, ξεχωρίζουν ο Αττίκ, ο Κώστας Γιαννίδης, η Μιμή Κατριβάνου και άλλοι. Η πορεία του ρεμπέτικου δεν απέχει και πολύ. Και εδώ είναι περίπου οι ίδιοι εκπρόσωποι, αφού ξεχωρίζουν ο Βαμβακάρης, ο Τσιτσάνης, ο Καλδάρης, ο Παπαϊωάννου. Το ρεμπέτικο τραγούδι που αρχίζει να εξελίσσεται σε λαϊκό τραγούδι γνωρίζει μεγάλη ακμή παρά την δύσκολη εποχή. Ηχογραφούνται υπέροχα κομμάτια όπως η Συννεφιασμένη Κυριακή του Τσιτσάνη αλλά ταυτόχρονα υπάρχει και το φαινόμενο της δημιουργίας κομματιών που εκφράζουν φαινόμενα της εποχής. Δηλαδή είναι χαρακτηριστικά κάποια τραγούδια που αναφέρονται στον πόλεμο το '40 (π.χ. Το τραγούδι του Βαμβακάρη "Μουσολίνι άλλαξε γνώμη"), κάποια στην φτώχεια της εποχής και την επιβίωση (π.χ.

²⁶ Νέαρχος Γεωργιάδης, Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης, εκδ Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999, σελ. 36-37.

²⁷ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 435, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

Ο Σαλταδόρος του Γενίτσαρη), αλλά γενικότερα εκείνη την δεκαετία γράφτηκαν κομμάτια που εξέφραζαν τον πόνο του απλού λαού μέσα στην κατοχή, πράγμα που δείχνει την διαφορά της θεματολογίας από την προηγούμενη δεκαετία²⁸.

Μεταπολεμικά Χρόνια: Στην επόμενη δεκαετία, το 50', όσον αφορά την δισκογραφία της εποχής εξάγεται το ίδιο συμπέρασμα με το ιστορικό – πολιτικό πλαίσιο της εποχής. Δηλαδή φαίνεται η ίδια στάση όπως στην πολιτική έτσι και στην μουσική, η στάση της ανασυγκρότησης. Είναι δηλαδή η περίοδος που ο κόσμος ψάχνει την ηρεμία και ουσιαστικά την επιβίωση του. Κάπως έτσι λειτουργεί και η μουσική της εποχής, εξυπηρετικά και απλά, εισάγοντας εξωτερικά στοιχεία όπως το λάτιν, χωρίς να αναζητούνται βαθύτερα νοήματα και χωρίς οι καλλιτέχνες να βάζουν προβληματισμούς, άλλωστε αυτό θα γίνει αργότερα με απαρχή τον Επιτάφιο όπως θα εξηγηθεί παρακάτω²⁹. Κατά αυτό τον τρόπο χάνεται σιγά σιγά και η θεματολογία που είχε αναπτύξει το ελληνικό λαϊκό τραγούδι την προηγούμενη δεκαετία, εκτός φυσικά από τα τραγούδια του αγώνα του 40', δηλαδή ενώ μέχρι τότε είχαν γραφτεί τραγούδια όσον αφορά την μετανάστευση, τις συνθήκες της εργατικής ζωής, τον πόνο και τα βάσανα, η κοινωνική ανισότητα κλπ, πλέον αυτά τα νοήματα χάνονται. Ταυτόχρονα και η μουσική αρχίζει να γίνεται πιο τυποποιημένη και πιο φτωχή όσον αφορά τις μουσικές φόρμες. Αυτό οφείλεται κυρίως στην λογοκρισία που συνεχίζει να υπάρχει αλλά και λόγω του κλίματος που προαναφέρθηκε³⁰. Έτσι στο ελληνικό μουσικό προσκήνιο εμφανίζεται το αρχοντορεμπέτικο με σκοπό να εξυπηρετήσει τον κόσμο από τα βάσανα και να γεφυρώσει τις διαφορές. Εκείνη την εποχή από τους καλλιτέχνες που ξεχωρίζουν είναι ο Νίκος Γούναρης που θεωρείται από τους μεγαλύτερους διασκεδαστές της εποχής. Επίσης την ίδια περίοδο κυριαρχεί ο Βασίλης Τσιτσάνης που έχει ως βασική ερμηνεύτρια την Μαρίκα Νίνου αλλά και με την Σωτηρία Μπέλλου. Ο Τσιτσάνης μπορεί να πει κανείς ότι συνεχίζει από εκεί που ξεκίνησε προπολεμικά. Στην ίδια ρότα κινείται και ο Γιώργος Μητσάκης, ο Απόστολος Καλδάρης και ο Γιώργος Ζαμπέτας. Καθοριστική σημασία όμως στο λαϊκό τραγούδι της εποχής παίζουν και οι στιχουργοί όπως η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, ο Κώστας Βίρβος, ο Χαράλαμπος Βασιλειάδης και ο Χρήστος Κολοκοτρώνης³¹. Σημαντική συμβολή στην εποχή διατελεί ο Μανώλης Χιώτης. Ο Χιώτης είναι ο άνθρωπος που αλλάζει την λαϊκή μουσική. Άλλωστε σύμφωνα και με την χρονολόγηση του Δαμιανάκου το ρεμπέτικο τραγούδι σταματά γύρω στο 1953 με το τέλος της εργατικής περιόδου του τραγουδιού³². Αυτό αποδεικνύεται και από τον Μανώλη Χιώτη που αρχικά

²⁸ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη. Αθήνα 2008, σελ. 23-26.

²⁹ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη. Αθήνα 2008, σελ. 26.

³⁰ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 436-437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

³¹ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

³² Η κατά Δαμιανάκου χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της

προσθέτει 4η χορδή στο μπουζούκι ώστε να ανεβάσει το επίπεδο δεξιοτεχνίας ώστε να μπορέσει να αποδώσει τα νέα στοιχεία που εισάγει από την λάτιν μουσική. Ο Χιώτης παίζει καινούργια πράγματα και πρώτος δίνει στον ακροατή νέα ακούσματα και νέους ρυθμούς από την ευρωπαϊκή και την αμερικάνικη μουσική³³. Μαζί με την Μαίρη Λίντα φτιάχνει μια νέα κουλτούρα στο Ελληνικό τραγούδι που βρίσκει κι άλλους εκπροσώπους όπως η Μαίρη Λω, η Μπελίντα, ο Πολυμέρης και ο Παναγόπουλος³⁴. Την ίδια περίοδο την εμφάνιση του στην δισκογραφία κάνει και ο Στέλιος Καζαντζίδης, που έμελλε να γράψει την δική του ιστορία στο Ελληνικό λαϊκό τραγούδι, αφού άφησε τεράστιο έργο και δεν είναι τυχαίο πως θεωρείται από πολλούς ως η μεγαλύτερη ανδρική φωνή που γεννήθηκε στην χώρα μας. Ο Καζαντζίδης θα δημιουργήσει ένα διαφορετικό είδος στο λαϊκό τραγούδι, αφού θα τραγουδήσει για την ξενιτιά σε ένα άλλο ύφος με πιο ανατολίτικα στοιχεία³⁵. Όμως παρά τα όσα σημαντικά συμβαίνουν στην δεκαετία του '50, και όσον αφορά τον Χιώτη και σε σχέση με τον Τσιτσάνη αλλά και φυσικά σε ότι αφορά την εμφάνιση του Καζαντζίδη, τίποτα δεν συγκρίνεται με την εμφάνιση του Μάνου Χατζιδάκι, που ήδη από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας έχει αρχίσει να κάνει αισθητή την παρουσία του. Ο Χατζιδάκις υπήρξε μέχρι τότε συνθέτης κυρίως για μουσική σε παραστάσεις, όμως εκείνη την εποχή κυκλοφορούν κάποια αμιγώς προσωπικά έργα (“ο κύκλος του CNS”, “Μικτή λευκή αχιβάδα”, “Καταραμένο φίδι”, “Ερημιά”, “Δύο ναυτικά τραγούδια”) που αποτυπώνουν τις προθέσεις του συνθέτη, δηλαδή η μουσική του χαρακτηρίζεται από την ευρωπαϊκή κουλτούρα με στοιχεία όμως παρμένα και από την Ελληνική λαϊκή μουσική. Άλλωστε ο συνθέτης είχε δείξει από πιο παλιά τις προθέσεις του αφού πρώτος μπορεί να πει κανείς διέκρινε τα σημαντικά στοιχεία που συγκέντρωνε το ρεμπέτικο τραγούδι και την σημασία που είχαν για τον απλό λαό³⁶. Όλα ξεκίνησαν στις 31/01/1949, από την περίφημη διάλεξη του εικοσιτριάχρονου τότε Μάνου Χατζιδάκι που έπλεκε το εγκώμιο του ρεμπέτικου τραγουδιού και εξηγούσε την σημασία των λαϊκών φορμών που εκφράζουν τον απλό λαό της Ελλάδας. Μόνο τυχαία δεν είναι άλλωστε η γνώμη του μουσικολόγου και κριτικού Φοίβου Ανωγειανάκη για τον Μάνο Χατζιδάκι, που γράφει: *Ο Χατζιδάκις πρώτος ανακάλυψε το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι (των πόλεων), το ρεμπέτικο. Το πάθος του, η ωμή του ειλικρίνεια, ο ανικανοποίητος ερωτισμός και η ιδιότυπη – ως ένα σημείο μουσική του γλώσσα, τον σαγηνεύουν. Τα μορφολογικά του στοιχεία (μελωδία, ρυθμός, χαρακτηριστική τεχνική των λαϊκών του οργάνων, τέλος το ύφος του)*

μουσικολογίας, Γιώργος Κοκκώνης, ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, Επιστημονικό Συνέδριο στη Μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005) σελ. 12-13.

³³ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

³⁴ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη. Αθήνα 2008, σελ. 27.

³⁵ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ 437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

³⁶ Γιώργος Νοταράς, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη. Αθήνα 2008, σελ. 29.

γίνονται οι βάσεις πάνω στις οποίες κτίζει το έργο του³⁷. Επομένως είναι και ο πρώτος που διαβλέπει την σύνδεση που πρέπει να έχει το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι. Μπορεί να πει κανείς πως είναι η παρθενική και πειραματική εμφάνιση του νέου μουσικού είδους που εδραιώθηκε την επόμενη δεκαετία στην Ελλάδα, του λεγόμενου “Έντεχνου Ελληνικού Λαϊκού Τραγουδιού” που ο Χατζιδάκις και ο Θεοδωράκης, λίγα χρόνια μετά με τον Επιτάφιο, χρίζονται οι δύο πρωτοπόροι και οι στυλοβάτες της νέας πορείας που λαμβάνει η Ελληνική λαϊκή μουσική³⁸.

Συμπερασματικά βλέπει κανείς από την αρχή της Ελληνικής δισκογραφίας την άρρηκτη σχέση της κοινωνίας και του απλού λαού με την έκφραση των καλλιτεχνών της εκάστοτε εποχής. Σε κάθε δεκαετία, από την ύπαρξη της δισκογραφίας και μετά, οι τάσεις της Ελληνικής μουσικής διαφέρουν είτε από ταξικής σκοπιάς, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την δεκαετία του '30 και του '40 που τα χαμηλά στρώματα εκφράζονταν με το ρεμπέτικο και τα ψηλά στρώματα με το ελαφρό τραγούδι, είτε χαρακτηρίζονται από ένα ενιαίο κλίμα όπως την δεκαετία του '50 που η Ελληνική μουσική χαρακτηρίζεται ως φτωχότερη και όχι τόσο παραγωγική λόγω της κούρασης και του κλίματος της συνεχόμενης αβεβαιότητας. Ένα άλλο συμπέρασμα που προκύπτει από την έρευνα στην Ελληνική δισκογραφία είναι η έλλειψη μελοποιημένων ποιημάτων. Σίγουρα δεν υπάρχει περίπτωση να μην υπήρχαν κάποια τραγούδια μελοποιημένης ποίησης αλλά δεν τα βρίσκει κανείς στην δισκογραφία. Άλλωστε αποτυπώνεται ότι το γενικότερο κλίμα στην εποχή τελεί υπό αμφισβήτηση αφού τόσο οι καλλιτέχνες όσο και ο απλός λαός είναι σε ένα μόνιμο κλίμα αβεβαιότητας. Για αυτό το λόγο ο Επιτάφιος του Θεοδωράκη θεωρείται πρωτοπόρος. Είναι σαφές πως ο Επιτάφιος έρχεται και πατάει πάνω στις σύγχρονες μουσικές ανάγκες του σύγχρονου Έλληνα που βρίσκονται στο λαϊκό τραγούδι. Ο Θεοδωράκης κατανοεί όπως και ο Χατζιδάκις την δύναμη που κρύβει το λαϊκό τραγούδι αλλά και την αποτελεσματικότητα που έχει στον απλό λαό οι γνώριμοι λαϊκοί ρυθμοί και οι λαϊκές μελωδίες. Έτσι εκτός από την ουσιαστική αλλαγή στην μουσική φόρμα συντελείται και μια σπουδαία αλλαγή στο περιεχόμενο των στίχων λόγω της χρησιμοποίησης ποιητικού κειμένου που έμελλε να αλλάξει για πάντα την ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού³⁹.

³⁷ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 24.

³⁸ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 26-28, 36-37, 51-52.

³⁹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 43-44.

2ο Κεφάλαιο

“Βιογραφικό των δημιουργών του Επιτάφιου”

Ξεκινώντας να γράψει κανείς για τον Επιτάφιο του Μ. Θεοδωράκη και του Γιάννη Ρίτσου πρέπει πρώτα να γίνει αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο των δύο αυτών ανδρών όσον αφορά τον Επιτάφιο, ώστε να γίνει κατανοητό πως ξεκίνησε να γράφεται αυτό το έργο, την ιδέα και την έμπνευση του Γ. Ρίτσου αλλά και την αντίληψη του Μ. Θεοδωράκη όταν διάβασε και άρχισε να μελοποιεί αυτό το έργο.

2.1. Γιάννης Ρίτσος: Αρχικά μιλώντας για τον ποιητή Γιάννη Ρίτσο και ξεκινώντας από την βιογραφία του, ο ποιητής γεννήθηκε την 14 Μάη του 1909 στην Μονεμβασία Λακωνίας, ο πατέρας του ήταν ιδιοκτήτης μεγάλης κτηματικής περιουσίας και η μητέρα του ήταν κόρη πλούσιων εμπόρων, που όμως πτώχευσαν. Μεγάλωσε στην Μονεμβασία όπου και ήρθε σε επαφή με την τέχνη, αφού ζωγραφίζει και μαθαίνει πιάνο με την μητέρα του να είναι αρωγός σε αυτό. Από 9 χρονών γράφει τα πρώτα του ποιήματα και γενικά δείχνει ότι από μικρός έχει μεγάλη κλήση στις τέχνες⁴⁰. Μεγαλώνοντας η μητέρα του και ο αδελφός του πεθαίνουν από φυματίωση γεγονός που στεναχωρεί πολύ τον ποιητή, όπου με την αδελφή του φεύγουν για την Αθήνα⁴¹. Εκεί ο Ρίτσος εργάζεται σαν ηθοποιός, σκηνοθέτης και χορευτής όμως και αυτός θα χτυπηθεί από την φυματίωση και θα εισέλθει στο νοσοκομείο Σωτηρία όπου θα έρθει σε επαφή με πολλούς αριστερούς. Όμως θα την ξεπεράσει, πράγμα δύσκολο για την εποχή. Το 1934 ο Ρίτσος γίνεται μέλος του Κ.Κ.Ε. (Κομμουνιστικό κόμμα Ελλάδος) και την ίδια χρονιά εκδίδεται και η πρώτη ποιητική συλλογή με

⁴⁰ “Λέσχη των Αθανάτων”, Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου “Ζωή με ποίηση και αγώνες”, σελ. 9 – 10, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

⁴¹ Ιωάννης Ταϊφάκος, Οι νεκροί πια δεν μας πονούν, Μαρτυρίες για την ζωή και την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κύπρου, Αθήνα 2011, σελ. 34.

τον τίτλο “τρακτέρ” αλλά και κάποιες δημοσιεύσεις που κάνει στον Ριζοσπάστη⁴². Το 1935 εκδίδει την ποιητική συλλογή “Πυραμίδες”⁴³. Τον Μάη 1936 στην Θεσσαλονίκη οι απεργίες των καπνεργατών κορυφώνονται και μετατρέπονται σε πανεργατικές απεργίες. Στις 9 Μαΐου μια μεγάλη ειρηνική πορεία έχει κατακλείσει την Θεσσαλονίκη και η τότε κρατική αρχή ανοίγει πυρ και χτυπά τους διαδηλωτές. Δώδεκα νεκροί και δεκάδες τραυματίες. Την επόμενη μέρα ο Ριζοσπάστης δημοσιεύει μια φωτογραφία με την σωρό του νεκρού κομμουνιστή Τάσου Τούση και την μητέρα του να θρηνεί πάνω από τον νεκρό της γιο. Η φωτογραφία αυτή θα εμπνεύσει τον ποιητή και θα τον συγκινήσει. Έτσι ο Γιάννης Ρίτσος θα κλειστεί μέσα και θα γράψει τα τρία πρώτα μέρη του ποιήματος, που θα δημοσιευτούν στον Ριζοσπάστη με τον τίτλο μοιρολόι. Τις επόμενες ημέρες θα ολοκληρωθεί και το υπόλοιπο έργο που θα εκδοθεί από τον Ριζοσπάστη και θα πωληθεί από το λαϊκό βιβλιοπωλείο. Εκδόθηκε σε 10.000 αντίτυπα από τα οποία δεν θα πουληθούν μόνο τα 250 που κάρηκαν στις πύλες του Ολύμπιου Διός από το καθεστώς Μεταξά μαζί με άλλα μαρξιστικά βιβλία. Για είκοσι χρόνια ο Επιτάφιος έχει χαθεί λόγω της δικτατορίας του Μεταξά, έπειτα της Γερμανικής κατοχής και του εμφύλιου. Όμως έρχεται το 1956 η δεύτερη έκδοση του έργου από τις εκδόσεις Κέδρος σε συνδυασμό με την επιστροφή του ποιητή, το 1954, από τον Άι Στράτη όπου ήταν εξόριστος. Αυτή την δεύτερη έκδοση θα στείλει ο ποιητής στον Μίκη Θεοδωράκη στο Παρίσι, το 1958⁴⁴.

Αναλύοντας τον ποιητικό κύκλο του Γιάννη Ρίτσου, τον Επιτάφιο θα δει μια διαφορετική ματιά του ποιητή σε σχέση με τα άλλα ποιήματα του αλλά σε σχέση και με τις αποδόσεις που έχει κάνει ο Ρίτσος σε άλλους ποιητές όπως ο Βλαδιμίρ Μαγιακόφσκι και ο Ναζίμ Χικμέτ. Στο Επιτάφιο ο Ρίτσος βγάζει έναν άλλον εαυτό. Όπως ο ίδιος λέει, αντικρίζοντας την φωτογραφία του νεκρού γιου και της μάνας που κλαίει πάνω από το σκοτωμένο της παιδί, βγήκε στην επιφάνεια μια άλλη πτυχή του ποιητή που την είχε προετοιμάσει από χρόνια. Προβλήθηκε μια διαδικασία που υπήρχε ανέκαθεν μέσα του. Ήταν εξοπλισμένος από τα παιδικά του χρόνια με τον δεκαπεντασύλλαβο που έγραψε τα ποιήματα, με το κρητικό θέατρο δηλαδή την Ερωφίλη και τον Ερωτόκριτο, με τους Ελεύθερους πολιορκημένους του Σολωμού. Όλα αυτά βγήκαν στην επιφάνεια αλλά υπήρχαν από πάντα σαν βιώματα για τον Ρίτσο. Μέσα από τον Επιτάφιο ο ποιητής εξυμνεί τον ανθρώπινο πόνο που βιώνει την απώλεια. Ο Ρίτσος γράφοντας παίρνει την μορφή της μοιρολογίστρας μάνας που χάνει τον γιο της. Γίνεται ένα με τον άνθρωπο που νιώθει την απώλεια. Γίνεται η ίδια η μάνα και γράφει ένα μοιρολόι στο νεκρό της γιο. Μέσα από το ποίημα ο Ρίτσος δηλώνει την άμεση σχέση

⁴² Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 297.

⁴³ Δημήτρης Κόκορης, Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου, επιλογή κριτικών κειμένων, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σελ. 17.

⁴⁴ “Λέσχη των Αθανάτων”, Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου “Ζωή με ποίηση και αγώνες”, σελ. 18 – 22, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

που έχει το δημοτικό τραγούδι με την ελληνική ποίηση⁴⁵.

Στις 30 Νοεμβρίου 1937 με 22 στις 27 ψήφους υπέρ ο Γιάννης Ρίτσος γίνεται δεκτός στην εταιρία Ελλήνων λογοτεχνών και αφού βγήκε από το σανατόριο δούλεψε στο Βασιλικό θέατρο (το σημερινό Εθνικό) όπου γνώρισε και τον Μάνο Κατράκη που στην συνέχεια μεταπήδησαν στην Εθνική Λυρική σκηνή. Με την έναρξη του Β' παγκοσμίου πολέμου και την εμπλοκή της Ελλάδας ο Ρίτσος εντάσσεται στο μορφωτικό τμήμα του ΕΑΜ. Ήταν μια εποχή που όπως όλος ο λαός έτσι και ο Ρίτσος πεινούσε και η υγεία του πήγαινε από το κακό στο χειρότερο, με αποτέλεσμα ο περίγυρος του να ανησυχήσει και να ξεκινήσει έρανο για τον ποιητή, όμως ο ίδιος δεν θα δεχτεί τις προσφορές που θα του δώσουν⁴⁶. Τον Ιανουάριο του 1945 ο ποιητής θα φύγει στο βουνό μαζί με άλλους καλλιτέχνες και θα πραγματοποιήσουν παραστάσεις για τους αντάρτες. Το 1948 η Ελλάδα βρίσκεται σε εμφύλιο πόλεμο και ο Ρίτσος συλλαμβάνεται όπως χιλιάδες άλλοι κομμουνιστές και στέλνεται εξορία. Αρχικά τον έστειλαν στο Κοντοπούλι της Λήμνου όπου έγραψε το “καπνισμένο τσουκάλι” και τα “ημερολόγια εξορίας”⁴⁷. Έπειτα την επόμενη χρονιά θα μεταφερθεί στην Μακρόνησο που βαριά άρρωστος το 1950 θα αφηθεί ελεύθερος για να συλληφθεί πάλι και να επιστρέψει στον Άϊ Στράτη⁴⁸. Είναι η ίδια περίοδος που στο εξωτερικό αρχίζει εκστρατεία για την απελευθέρωση του ποιητή Γιάννη Ρίτσου με πρωτοβουλία του Πικάσο, του Αραγκόν και του Νερούδα. Με την εκ νέου αποφυλάκιση του ο Ρίτσος επιστρέφει στην Αθήνα. Εκεί μαζί με τον Άρη Αλεξάνδρου επιμελούνται την μετάφραση ποιημάτων του Μαγιακόφσκι και επίσης ασχολείται με την μετάφραση μυθιστορημάτων του Ντοστογιέφσκι. Ταυτόχρονα συνεργάζεται και με την εφημερίδα Αυγή που είναι το προπαγανδιστικό μέσο της ΕΔΑ (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά), ενώ το 1952 δημοσιεύει αποσπάσματά από την “ανυπότακτη πολιτεία” στο περιοδικό “Η πορεία μας” και την ίδια περίοδο ο εκδοτικός οίκος του ΚΚΕ στο Βουκουρέστι “Νέα Ελλάδα” δημοσιεύει το ποίημα του Ρίτσου για τον Νίκο Μπελογιάννη “Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο” με εξώφυλλο ένα σκίτσο του Πικάσο. Στις ίδιες εκδόσεις την επόμενη χρονιά εκδίδονται και οι μεταφράσεις του ποιητή πάνω σε ποιήματα του Ναζίμ Χικμέτ και ένα χρόνο μετά, το 1954 δηλαδή, θα εκδοθεί η “Αγρυπνία” που περιελάμβανε τα ποιητικά έργα του Ρίτσου “Ρωμιοσύνη” και “Κυρά των αμπελιών”, δύο ιστορικές ποιητικές συλλογές⁴⁹.

⁴⁵ “Λέσχη των Αθανάτων”, Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου “Ζωή με ποίηση και αγώνες”, σελ. 18 – 22, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

⁴⁶ “Λέσχη των Αθανάτων”, Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου “Ζωή με ποίηση και αγώνες”, σελ. 24, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

⁴⁷ Ιωάννης Ταϊφάκος, Οι νεκροί πια δεν μας πονούν, Μαρτυρίες για την ζωή και την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κύπρου, Αθήνα 2011, σελ. 27.

⁴⁸ Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 298.

⁴⁹ Δεθνές συνέδριο, Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, Χριστίνα Ντουσιά, Ο Γιάννης Ρίτσος και η κριτική από τον Μεσοπόλεμο στην δεκαετία του 1960, Μουσείο Μπενάκη - εκδόσεις Κέδρος, 2008, σελ. 232.

Το 1956 είναι μια σημαντική χρονιά για τον ποιητή. Είναι η χρονιά που θα γνωρίσει το ζεύγος Νίκο και Νανά Καλλιανέση ιδιοκτήτες του εκδοτικού οίκου Κέδρος. Είναι η χρονιά που ο οίκος θα εκδώσει το πασίγνωστο έργο του ποιητή “Σονάτα του σεληνόφωτος” έργο που του έδωσε το Α΄ κρατικό βραβείο ποίησης (το βραβείο το πήρε εξ ημισείας με τον ποιητή Άρη Δικταίο)⁵⁰, αλλά ταυτόχρονα με το συγκεκριμένο έργο θα κερδίσει και μια παγκόσμια αναγνώριση, που είχε ως αντίκτυπο τον Ιούλιο του 1956 ο ποιητής να προσκληθεί μαζί με άλλους διανοούμενους στην ΕΣΣΔ, και επιστρέφοντας από την χώρα των μπολσεβίκων θα γράψει και θα δημοσιεύσει στην Αυγή 36 κείμενα με τον τίτλο “ Η Σοβιετική Ένωση σήμερα”. Στην συνέχεια θα ταξιδέψει και σε άλλες χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού, όπως η Ρουμανία και η Τσεχοσλοβακία με αποτέλεσμα το 1960 να γράψει την “Ανθολογία Ρουμάνων ποιητών”⁵¹.

Η δεκαετία του 1960 είναι για τον ποιητή μια πολύ δημιουργική δεκαετία. Βασικότερη παράμετρος πέρα από τις συνεχόμενες επανεκδόσεις των έργων του ποιητή σε όλο τον κόσμο είναι η μελοποίηση και αργότερα η ηχογράφηση που γίνεται από τον Μίκη Θεοδωράκη σε έξι ποιήματα του ποιητικού κύκλου “Επιτάφιος”. Είναι η πρώτη μελοποίηση έργου του Ρίτσου και ουσιαστικά είναι η αρχή, αφού με την επανάσταση που φέρνει ο δίσκος θα ακολουθήσουν και άλλες μελοποιήσεις έργων του ποιητή και από τον Θεοδωράκη αλλά και από άλλους συνθέτες. Όμως ταυτόχρονα θα ανοίξει ο δρόμος ώστε και άλλα έργα ποιητών να μελοποιηθούν στις επόμενες δεκαετίες. Αναμφισβήτητα όπως προαναφέρθηκε η αρχή έγινε με τον Επιτάφιο (που θα αναλυθεί περαιτέρω στην συγκεκριμένη εργασία) όμως στην συνέχεια θα μελοποιηθούν και άλλα έργα του ποιητή. Άλλωστε, ο Γιάννης Ρίτσος είναι ο πιο μελοποιημένος ποιητής, και αυτό το αποδεικνύει η δισκογραφία που υπάρχει σε ποίηση του Ρίτσου. Ενδεικτικό είναι ότι η πρώτη δισκογραφική δουλειά πάνω σε ποιητικό λόγο του Ρίτσου έγινε το 1963 και η τελευταία το 2006 και ο αριθμός τους ανέρχεται σε 49 δίσκους. Ακολουθεί μια ενδεικτική χρονολογική παρουσίαση από το αρχείο του Πέτρου Δραγουμάνου.

- ♣ **1963** Η κυρά των αμπελιών.
- ♣ **1966** Ο Ρίτσος διαβάζει Ρίτσο Ι. Σε μουσική επιμέλεια Βασίλη Τενίδη.
- ♣ **1966** Ρωμιοσύνη. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνευτής: Γρηγόρης Μπιθικώτσης.
- ♣ **1966** Επιτάφιος. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, με την χορωδία Τρικάλων.
- ♣ **1972** Ο Ρίτσος διαβάζει Ρίτσο ΙΙ.
- ♣ **1972** Έντεκα λαϊκά τραγούδια του Γιάννη Ρίτσου. Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης,

⁵⁰ Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 298.

⁵¹ “Λέσχη των Αθανάτων”, Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου, “Ζωή με ποίηση και αγώνες”, σελ. 30 – 34, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

- ερμηνευτής: Γιάννης Πουλόπουλος.
- ♣ **1973** 18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνευτής: Πέτρος Πανδής.
 - ♣ **1974:** Ο Γιάννης Ρίτσος διαβάζει την Ρωμοσύνη.
 - ♣ **1974:** Επιτάφιος-Επιφάνεια. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνευτής: Γρηγόρης Μπιθικώτσης.
 - ♣ **1974:** 18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνευτής: Γιώργος Νταλάρας.
 - ♣ **1975:** Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο. Μουσική: Μιχάλης Τερζής.
 - ♣ **1975:** Επιτάφιος. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ενορχήστρωση: Μάνος Χατζιδάκις, ερμηνεύτρια: Νάνα Μούσχουρη.
 - ♣ **1975:** Τετραλογία. Μουσική: Δήμος Μούτσης.
 - ♣ **1975:** Καπνισμένο τσουκάλι. Μουσική: Χρήστος Λεοντής, ερμηνευτής: Νίκος Ξυλούρης.
 - ♣ **1975:** Ο Γιάννης Ρίτσος διαβάζει τον Αποχαιρετισμό.
 - ♣ **1975:** Πολιτικά τραγούδια. Ερμηνεύτρια: Μαρία Δημητριάδη.
 - ♣ **1976:** Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο. Μουσική: Μιχάλης Τερζής.
 - ♣ **1976:** Καντάτα για την Μακρόνησο – Σπουδή σε ποιήματα του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκι. Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος, ερμηνεύτρια: Μαρία Δημητριάδη.
 - ♣ **1976:** Ρωμοσύνη. Μουσική – Ερμηνεία: Μίκης Θεοδωράκης.
 - ♣ **1977:** Εαρινή συμφωνία.
 - ♣ **1977:** Οι γειτονιές του κόσμου. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης.
 - ♣ **1977:** 12 ρούσικα λαϊκά τραγούδια. Ερμηνεύτρια Μαργαρίτα Ζορμπαλά.
 - ♣ **1979:** Σονάτα του σεληνόφωτος. Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος.
 - ♣ **1979:** Πόλεμος και Ειρήνη. Χορωδία Τερψιχόρης Παπαστεφάνου.
 - ♣ **1979:** Οι γειτονιές του κόσμου. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνεύτρια: Μαρία Φαραντούρη.
 - ♣ **1981:** Πικραμένη μου γενιά. Ερμηνευτής: Λάκης Χαλκιάς.
 - ♣ **1983:** Γράμματα στην αγαπημένη. Μουσική: Μάνος Λοΐζος.
 - ♣ **1984:** Η Μαίρη Λίντα τραγουδά Μίκη Θεοδωράκη.
 - ♣ **1990:** Εαρινή Συμφωνία. Ερμηνευτής: Τάσης Χριστογιαννόπουλος.
 - ♣ **1996:** Ο Αντώνης Καλογιάννης τραγουδά Μίκη Θεοδωράκη.
 - ♣ **1997:** Λιανοτράγουδα τραγούδια της γλυκιάς πατρίδας. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνευτής: Πέτρος Πανδής.
 - ♣ **2001:** Του απείρου εραστής. Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος.

- ▲ **2002:** Τραγούδια του έρωτα και της θάλασσας 2. Ερμηνευτής: Νίκος Ανδρουλάκης.
- ▲ **2004:** Επιτάφιος κατά Σταύρο Ξαρχάκο. Ερμηνεύτρια: Μαρία Σουλτάτου.
- ▲ **2006:** Ρωμιοσύνη – Άξιον Εστί. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Ερμηνευτής: Γιώργος Νταλάρας.

Πέρα από τα ποιητικά έργα του Ρίτσου στην ζωή του την δεκαετία του '60 άξιο λόγου είναι ότι τον Οκτώβριο του 1963 ο ποιητής ήταν υποψήφιος βουλευτής με την ΕΔΑ. Με την επιβολή της Χούντας ο Ρίτσος συλλαμβάνεται και μεταφέρεται αρχικά στον ιππόδρομο του Παλαιού Φαλήρου και λίγο αργότερα στην Γυάρο. Στις 30 Ιουνίου στέλνεται στο Παρθέρι της Λέρου όμως για λόγους υγείας στις 4 Αυγούστου επιστρέφει στην Αθήνα και στο νοσοκομείο Άγιος Σάββας. Αφού χειρουργήθηκε γύρισε πάλι στην Λέρο και έπειτα από ένα μήνα του δόθηκε η άδεια να μείνει στην Σάμο σε κατ' οίκον περιορισμό⁵². Μέσα στις αποσκευές χρησιμοποιώντας διπλούς πάτους, ο Ρίτσος κατάφερε να περάσει πολλά από τα έργα που έγραψε στην εξορία. Το 1969 καταφέρνει να στείλει στο Παρίσι τα έργα "Πέτρες", "Επαναλήψεις", και το "Κιγκλίδωμα" αλλά έστειλε και στον Μ. Θεοδωράκη τα "Λιανοτράγουδα" που μελοποίησε ένα χρόνο μετά⁵³. Το 1970 ο ποιητής επιστρέφει στην Αθήνα για να μεταβεί στο Λονδίνο στο Διεθνές Φεστιβάλ Ποίησης ως τιμώμενο πρόσωπο μαζί με τον Π. Νερούδα. Η χούντα τον απέτρεψε να πει κάτι εναντίον της ελληνικής κυβέρνησης, ο Ρίτσος το αρνείται και επιστρέφει στην Λέρο. Με την πτώση της χούντας ο Ρίτσος τιμάται για το έργο του και την στάση του σε διεθνές επίπεδο, αφού το 1977 τιμάται με το διεθνές βραβείο Λένιν⁵⁴, ενώ προτάθηκε και δύο φορές για Νόμπελ κάτι που δεν έγινε λόγω των πολιτικών του ιδεών. Τέλος ο ποιητής το 1976 αναγορεύτηκε σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Θεσ/νίκης και το 1987 του πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης του απονεμήθηκε και το Μέγα Γαλλικό Βραβείο Ποίησης "Αλφρέ ντε Βινί".

Ο Γ. Ρίτσος πέθανε στις 11 Νοέμβρη του 1990 και θάφτηκε στην γενέτειρά του Μονεμβασιά.⁵⁵

⁵² Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 297.

⁵³ Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 297.

⁵⁴ Λίνος Πολίτης, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σελ. 297.

⁵⁵ "Λέσχη των Αθανάτων", Γιάννης Ρίτσος, από το κείμενο του Χρήστου Σιάφκου "Ζωή με ποίηση και αγώνες", σελ. 42 – 50, εκδ. Τεγόπουλος Α. Ε.

2.2 Μίκης Θεοδωράκης: Σε βίους παράλληλους είναι και η ζωή του Μίκη Θεοδωράκη πριν μελοποιήσει τον Επιτάφιο, δηλαδή όπως ο Ρίτσος έτσι και αυτός έζησε (και ζει) μια ζωή γεμάτη αναταραχές και δυσκολίες εξαιτίας των πολιτικών του πεποιθήσεων και την ενεργή δράση του και ως διαμαρτυρόμενος και ως αντάρτης αλλά και ως πολιτικός με το Κ.Κ.Ε. Η ζωή του Θεοδωράκη είναι γεμάτη εξορίες και ξερονήσια αλλά ταυτόχρονα και με ένα τεράστιο σε αριθμό αλλά και ποιότητα έργο. Είναι ο συνθέτης που άλλαξε άρδην την ελληνική μουσική κάνοντας μια επανάσταση και δημιουργώντας ένα νέο τρόπο αντίληψης μέσα από την μουσική. Ο Μίκης Θεοδωράκης γεννήθηκε στην Χίο το 1925. Η μητέρα του καταγόταν από τον Τσεσμέ της Μ. Ασίας και ο πατέρας του από τον Γαλατά Χανίων Κρήτης. Ο πατέρας του, δικηγόρος στο επάγγελμα και ανώτατος κρατικός υπάλληλος, υπέστη πολλές μεταθέσεις (συνήθως δυσμενείς) λόγω των βενιζελικών του πολιτικών πιστεύω. Ο ίδιος ο Μίκης αφού θα ζήσει σε οχτώ διαφορετικές επαρχιακές πόλεις, θα εγκατασταθεί το 1943 στην Αθήνα. Μαθητής Γυμνασίου οργανώνεται στην αντίσταση με το ΕΑΜ (1943). Είναι η περίοδος που θα φοιτήσει στην νομική και ταυτόχρονα θα γίνει μαθητής του Φιλοκτήτη Οικονομίδα στο ωδείο Αθηνών, ενώ είναι η περίοδος που γνωρίζει την σύζυγο του Μυρτώ Αλτινολου. Όλη η δεκαετία του 40 είναι ένα συνεχόμενο κυνηγητό, αφού ζει και βιώνει από πρώτο χέρι, την εθνική αντίσταση ενάντια των Γερμανών, την επέμβαση των Άγγλων, τα Δεκεμβριανά και τον εμφύλιο και έπειτα την συνεχόμενη και ασταμάτητη δίωξη των αριστερών, αφού θα εξοριστεί στην Ικαρία και στην Μακρόνησο. Σε κάθε δυσκολία που βίωνε ακόμη και στην εξορία ο Θεοδωράκης δεν σταμάτησε ποτέ να γράφει μουσική. Έπειτα θα κάνει την θητεία του στην Αλεξανδρούπολη και στα Χανιά και τότε θα γνωρίσει καλύτερα την κρητική μουσική, κάτι που θα τον υποβάλει σε μια νέα αναζήτηση⁵⁶. Το 1954 θα μεταβεί μαζί με την γυναίκα του στο Παρίσι. Εγγράφεται στο Conservatoire και παρακολουθεί μαθήματα μουσικής ανάλυσης με τον Messiaen αλλά και διεύθυνση ορχήστρας με τον Bigot. Μπαίνει στην διαδικασία να μελετήσει τα τετράχορδα της τροπικής μουσικής, ενώ συνθέτει κλασική μουσική που έχει ως αποτέλεσμα να βραβευτεί στο φεστιβάλ νέων συνθετών στη Μόσχα όπου πρόεδρος της επιτροπής ήταν ο Σοστακόβιτς. Το 1959 βραβεύεται ως ο καλύτερος συνθέτης της χρονιάς με το αμερικάνικο βραβείο Copley Music Prize⁵⁷. Είναι η ίδια χρονιά που ο Γιάννης Ρίτσος θα του στείλει την νέα έκδοση του Επιτάφιου. Τότε ο Μίκης Θεοδωράκης θα μπει στην διαδικασία να γράψει μουσική πάνω στην ποίηση του Ρίτσου. Ο Θεοδωράκης θα απαρνηθεί την πολλά υποσχόμενη καριέρα που ανοιγόταν μπροστά του στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ και θα αποφασίσει να γυρίσει στην Ελλάδα

⁵⁶ Γιάννης Κουγιουμουτζάκης, «Μίκης Θεοδωράκης: Το ταξίδι», *Συμπαντική αρμονία, μουσική και επιστήμη*, στον Μίκη Θεοδωράκη, Ηράκλειο 2007.

⁵⁷ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 399, «Δεν θα 'θελα να τελειώσω έτσι», Μια συνέντευξη του Αστέρη Κούτουλα με τον Μίκη Θεοδωράκη.

έχοντας ένα όραμα, την επούλωση των πληγών του Ελληνικού λαού από τον Εμφύλιο και την διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας που θα αναδείκνυε τον πλούτο της Ελληνικής μουσικής αλλά και γενικότερα της πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελλάδας. Πέρα από τον Επιτάφιο ο Θεοδωράκης αρχίζει να δουλεύει και έργα άλλων ποιητών εκτός τον Γ. Ρίτσο. Γράφει μουσική σε ποίηση του αδελφού του *Γ. Θεοδωράκη (Λιποτάκτες)*, του *Γ. Σεφέρη (Επιφάνεια, Αρχιπέλαγος, Πολιτεία, Ένας όμηρος)* και του *Ο. Ελύτη (Μικρές Κυκλάδες)*. Είναι η ίδια χρονική περίοδο που ο συνθέτης θα ασχοληθεί ενεργά και με την μουσική στο θέατρο (*Όμορφη πόλη, Τραγούδι του νεκρού αδελφού*) και με τον κινηματογράφο (*το τραγούδι "Αν θυμηθείς τ' όνειρο μου" που ακούγεται στην ταινία Honey moon, και η ταινία του Αλέκου Αλεξανδράκη Συνοικία το όνειρο που γράφει την μουσική*)⁵⁸. Το 1963 ο συνθέτης ανεβάζει μαζί με τον Μ. Χατζιδάκι την επιθεώρηση "*Μαγική πόλη*" και την ίδια χρονιά ιδρύει την Μικτή Ορχήστρα Αθηνών. Επίσης γράφει την μουσική για την ταινία "*Ηλέκτρα*", που είναι κινηματογραφική μεταφορά της τραγωδίας του Ευριπίδη και την επόμενη χρονιά την μουσική για την ταινία "*Ζορμπάς*" που βασίστηκε στο βιβλίο του Ν. Καζαντζάκη και ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί ως βασικό μουσικό θέμα ένα παλιό σκοπό της Κρητικής μουσική που θα γίνει γνωστό σε όλο τον κόσμο ως συρτάκι. Και οι δύο αυτές ταινίες είναι σε σκηνοθεσία του Μ. Κακογιάννη⁵⁹. Το 1964 είναι σημαντική χρονιά για τον συνθέτη και για έναν άλλο λόγο. Είναι η πρώτη φορά που ο Θεοδωράκης εκλέγεται βουλευτής στον Πειραιά με την ΕΔΑ. Επίσης πριν την ίδρυση της ΕΔΑ ο Θεοδωράκης ήταν αρχικά γενικός γραμματέας και έπειτα πρόεδρος της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη.

Την ίδια χρονιά βγαίνει ο δίσκος *Πολιτεία Β* σε ποίηση Βάρναλη, Χριστοδούλου, Γκάτσου και άλλων, ενώ τέλη του ίδιου έτους παρουσιάζεται το *Άξιον Εστί*.

Όλη αυτή η πορεία των μουσικών κύκλων, όπως έλεγε ο Θεοδωράκης, από τον Επιτάφιο και τους ενδιάμεσους δίσκους που προαναφέρθηκαν μέχρι και το Άξιον εστί είναι η προετοιμασία του κοινού από τον συνθέτη, αυτό που ο ίδιος αποκαλούσε <<γυμνάσματα προετοιμασίας>> για ένα πιο μεγάλο και πιο προχωρημένο σε μουσική έργο. Έτσι αφού ο συνθέτης προετοιμάζει το κοινό με τον Επιτάφιο και συνεχίζει στους επόμενους κύκλους με τραγούδια όπως <<στα περβόλια>>, <<στρώσε το στρώμα σου>>, <<δόξα το θεό>> και πολλά άλλα έπειτα παρουσιάζει το Άξιον Εστί. Αυτή η πορεία λοιπόν με τους κύκλους τραγουδιών από τον Επιτάφιο μέχρι και το Άξιον Εστί θεωρείται ως προετοιμασία του κοινού για αυτό που ο συνθέτης χαρακτήρισε ως <<έργο ολότελα νεοελληνικό>>, αφού το Άξιον εστί δεν είναι ένας κύκλος τραγουδιών σε μουσική επηρεασμένη από την λαϊκή παράδοση αλλά είναι ένα μουσικό ορατόριο που έχει καταβολές από την βυζαντινή

⁵⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1113-1115.

⁵⁹ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, Μίκης Θεοδωράκης, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία, Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του, Αρχείο Κρήτης, Αθήνα 2005, σελ. 63 – 64.

υμνωδία, το δημοτικό και το λαϊκό τραγούδι. Χωρίζεται σε τρία μέρη: τη Γένεση, τα Πάθη, και το Άξιον Εστί και αποδίδεται μέσω της αφήγησης, του ύμνου και του χορικού. Στο πρώτο ο συνθέτης χρησιμοποιεί πεζό λόγο που ακούγεται από αφηγητή (Μ. Κατράκης), ο ύμνος ακούγεται από ψάλτη (Θεόδωρος Δημήτριάδης) και το χορικό που είναι μετρικός στίχος ακούγεται από τον λαϊκό τραγουδιστή (Γ. Μπιθικώτσης). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί δύο ορχήστρες (κλασική και λαϊκή) καθώς και μικτή χορωδία⁶⁰.

Το 1965 θα ηχογραφήσει το *Μάουτχουζεν* σε στίχους Ιακ. Καμπανέλλη που περιγράφει τις φρικαλεότητες των Ναζί στο συγκεκριμένο στρατόπεδο συγκέντρωσης όπου βρέθηκε φυλακισμένος ο ίδιος ο ποιητής. Ενώ το 1966 κυκλοφορεί η *Ρωμοσύνη* σε ποίηση Γ. Ρίτσου και τα *Θαλασσινά φεγγάρια* σε ποίηση Ν. Γκάτσου. Τον ίδιο χρόνο δημιουργεί μαζί με το Πολιτιστικό κέντρο Πειραιά συμφωνική ορχήστρα και χορωδία και εκείνο το καλοκαίρι διοργανώνει στο θέατρο Λυκαβηττού την Α' εβδομάδα Ελληνικής μουσικής. Το 1967 παρουσιάζει το *Romancero Gitar* σε ποίηση Λόρκα και μετάφραση Ελύτη και ξεκινά συναυλίες με τον Φώντα Λάδη με θεματική τους Έλληνες μετανάστες και τίτλο “Γράμματα από την Γερμανία”, την ηχογράφιση του συγκεκριμένου έργου προλαβαίνει η Χούντα των συνταγματαρχών⁶¹.

Με την επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών ο Θεοδωράκης βρέθηκε όπως ήταν αναμενόμενο στο στόχαστρο. Άλλωστε ήδη από την 21η Απριλίου συντάσσει έκκληση για αντίσταση. Με τους Λαμπράκηδες που δεν έχουν συλληφθεί οργανώνει το ΠΑΜ (Πατριωτικό Μέτωπο) και εκδίδουν την αντιστασιακή εφημερίδα <<Νέα Ελλάδα>>. Έπειτα εκδίδεται διάταγμα από τον αρχηγό του επιτελείου του Ελληνικού στρατού που απαγορεύει την μουσική του Θεοδωράκη⁶². Στις 21/8 συλλαμβάνεται και φυλακίζεται στην Γενική Ασφάλεια Αθηνών σε απομόνωση. Στις 22/1/1968 καταδικάζεται σε 9,5 μήνες φυλάκιση όμως λόγω των διεθνών πιέσεων η ποινή μετατρέπεται σε κατ' οίκον περιορισμό. Συνεχίζει τις προσπάθειες γνωστοποίησης της κατάστασης στην Ελλάδα και έτσι συλλαμβάνεται εκ νέου και εξορίζεται στην Ζάτουνα της Αρκαδίας όπου εκεί με την βοήθεια ενός μοναχού μελετά και μαθαίνει την Βυζαντινή μουσική και την σημειογραφία της. Ταυτόχρονα όλοι οι ξένοι ραδιοφωνικοί σταθμοί του εξωτερικού αναπαράγουν το έργο του Θεοδωράκη και μεταδίδουν την κατάσταση στην χώρα. Στις 19/10/1969 μεταφέρεται στις φυλακές του Ωροπού και έπειτα στο νοσοκομείο Σωτηρία λόγω της επιδείνωσης της φυματίωσης⁶³. Την επόμενη χρονιά αιφνιδιαστικά και με παρέμβαση της Γαλλικής κυβέρνησης ελευθερώνεται και μεταφέρεται στο Παρίσι (13/4/1970). Από εκεί ξεκινά τον αγώνα και κατηγορεί

⁶⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1113-1115.

⁶¹ Εγκυκλοπαίδεια “Παπύρους Larousse Britannica τόμος 23” σελ. 314, εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα.

⁶² Μίκης Θεοδωράκης, Μελοποιημένη Ποίηση, 'Α Τόμος: Τραγούδια, εκδ. Ύψιλον/ βιβλία, σελ. 18.

⁶³ Μίκης Θεοδωράκης, Μελοποιημένη Ποίηση, 'Α Τόμος: Τραγούδια, εκδ. Ύψιλον/ βιβλία, σελ. 20.

με κάθε μέσο το δικτατορικό καθεστώς για την επιβολή της και την καταπάτηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων. Τα επόμενα χρόνια θα γυρίσει όλο τον κόσμο για να διαδώσει το αντιστασιακό μήνυμα και την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα πραγματοποιώντας συναυλίες σε όλο τον κόσμο (Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία, Γερμανία, Βέλγιο, Ολλανδία, Σουηδία, Φιλανδία, Λίβανο, Ισραήλ, Τύνιδα, Αυστραλία, Μεξικό, Βενεζουέλα, Αργεντινή, Περού, ΗΠΑ, Καναδάς)⁶⁴. Με την πτώση της χούντας ο Θεοδωράκης προτείνει την Λύση Καραμανλή, (Καραμανλής ή τανκς)⁶⁵. Το 1974 επιστρέφει και ο ίδιος στην Ελλάδα όπου γνωρίζει θριαμβευτική υποδοχή και ξεκινά μεγάλες συναυλίες στην Αθήνα, όμως η κυβέρνηση του απαγορεύει την περιοδεία στην επαρχία. Έπειτα παίρνει ενεργό ρόλο όσον αφορά την εισβολή στην Κύπρο.⁶⁶

Κατά την μεταπολίτευση η μουσική του Θεοδωράκη ακούγεται επιτέλους ελεύθερα και τα τραγούδια του θεωρούνται ως η μουσική της αντίστασης κατά της δικτατορίας. Δίνει μεγάλες συναυλίες ενώ επανακυκλοφορεί τους δίσκους που είχαν γραφτεί πριν την επιβολή της χούντας αλλά και όλα τα έργα που ηχογράφησε στο εξωτερικό⁶⁷. Ακολουθούν με χρονολογική σειρά τα έργα του συνθέτη μετά την πτώση της Χούντας, που θεωρείται και μια από τις πιο παραγωγικές περιόδους του συνθέτη.

1974: Στην ανατολή, προδομένος λαός

1975: Μπαλάντες (σε ποίηση Μ. Αναγνωστάκη), Εχθρός λαός (Καμπανέλλης)

1976: Της Εξορίας (τραγούδια του συνθέτη που γράφτηκαν μεταξύ 1945-1975 σε στιγμές ανάλογες με τον τίτλο του έργου.

1977: Τα Λυρικά (Λειβαδίτης)

1978: Οκτώβρης 78, Οι γειτονιές του κόσμου (Ρίτσος)

1979: Ιππείς (η μουσική πάνω στην κωμωδία του Αριστοφάνη)

1981: Επιβάτης, Ραντάρ (και τα δύο έργα σε ποίηση Κ. Τριπολίτη)

1982: Χαιρετισμοί (Γ. Θεοδωράκη, Αγ. Ελευθερίου)

1984: Καρυωτάκης, Πικροσάββατα (Λ. Παπαδόπουλος)

1985: Διόνυσος (σε στίχους του ίδιου του συνθέτη), Φαίδρα (Αγ. Ελευθερίου)

1986: Παλιό τελωνείο (Λ. Παπαδόπουλος)

1987: Τα πρόσωπα του Ήλιου (Δ. Καρατζάς).

Είναι προφανές ότι με την αρχή της μεταπολίτευσης και την ελεύθερη πλέον διακίνηση των

⁶⁴ Για τον Μίκη, Έλληνες καλλιτέχνες τιμούν τον άνθρωπο και το έργο, υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, του Υφυπουργείου Αθλητισμού και του Δήμου Αθηναίων, 1995, σελ. 35.

⁶⁵ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, Μίκης Θεοδωράκης, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία, Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του, Αρχείο Κρήτης, Αθήνα 2005, σελ. 119.

⁶⁶ Εγκυκλοπαίδεια “Πάπυρος Larousse Britannica τόμος 23” σελ. 314-315, εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα.

⁶⁷ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, Μίκης Θεοδωράκης, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία, Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του, Αρχείο Κρήτης, Αθήνα 2005, σελ. 119.

τραγουδιών του Θεοδωράκη, ο συνθέτης παράγει μεγάλο σε ποσότητα έργο, πιστός πάντα στην άποψη του που ξεκίνησε με τον Επιτάφιο. Μελοποιεί δηλαδή μεγάλους Έλληνες ποιητές και στιχουργούς εμπνεόμενος από την λαϊκή μουσική.

Ταυτόχρονα όμως την δεκαετία του '80 ο συνθέτης θα αρχίσει και πάλι να ενδιαφέρεται για την συμφωνική μουσική. Έτσι παρουσιάζει δισκογραφικά την Δεύτερη (1980) σε κείμενα του Διονυσίου Σολωμού, την Τρίτη (1983), σε κείμενα του Γιάννη Ρίτσου και την Έβδομη (1987) συμφωνία σε κείμενα του Γιώργου Κουλούκη. Επίσης εκδίδει την Λειτουργία του Ιωάννη Χρισοστόμου (1983) και την δεύτερη σε στίχους Τάσου Λειβαδίτη και του ίδιου που ονόμασε “για τα παιδιά που σκοτώνονται στον πόλεμο” (1987), και τέλος το “Κατά Σαδουκαίων πάθη”, σε ποίηση του Μιχάλη Κατσαρού⁶⁸.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Θεοδωράκης ουδέποτε έπαψε να ασχολείται με την πολιτική και μετά την πτώση της Χούντας. Άλλωστε στις εκλογές του 1985 εκλέγεται βουλευτής Επικρατείας του ΚΚΕ, όμως θα παραιτηθεί τον Μάιο του 1986. Τον Οκτώβριο του 1989 ο Μίκης Θεοδωράκης παίρνει την απόφαση να συνεργαστεί με το κόμμα της ΝΔ και στις 5 Νοεμβρίου εκλέγεται βουλευτής επικρατείας. Στις εκλογές της 8ης Απριλίου επανεξελέγη βουλευτής και αναλαμβάνει υπουργός άνευ χαρτοφυλακίου, ενώ στις 7 Αυγούστου γίνεται υπουργός Επικρατείας από όπου θα παραιτηθεί στις 30 Μαρτίου του 1992 ως ανεξάρτητος βουλευτής. Στις 9 Μαρτίου του 1993 θα παραιτηθεί και από βουλευτής και αναλαμβάνει τη διεύθυνση των μουσικών συνόλων της ΕΡΤ. Έπειτα το 2000 είναι υποψήφιος για το νόμπελ Ειρήνης.⁶⁹

⁶⁸ Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, Μίκης Θεοδωράκης, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία, Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του, Αρχείο Κρήτης, Αθήνα 2005, σελ. 185 – 192.

⁶⁹ Εγκυκλοπαίδεια “Παπύρους Larousse Britannica τόμος 23” σελ. 315-316, εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα.

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

“Ο Επιτάφιος ως σημείο αναφοράς στον 20ο αιώνα”

Στο τρίτο κεφάλαιο πρόκειται να αναλυθούν τα στοιχεία που κάνουν τον δίσκο πραγματικά ξεχωριστό και ιδιαίτερο όσον αφορά την εξέλιξη της Ελληνικής μουσικής και της Ελληνικής δισκογραφίας. Θα γίνει μια προσπάθεια ώστε να καλυφθεί όσο γίνεται πληρέστερα ο δίσκος και συγκεκριμένα η δεύτερη εκτέλεση του έργου που ενορχήστρωσε ο ίδιος ο συνθέτης και τραγούδησε ο Γ. Μπιθικώτσης με σολίστ στο μπουζούκι τον Μ. Χιώτη και δεύτερη φωνή την Κ. Θύμη. Στόχος της συγκεκριμένης εργασίας άλλωστε είναι να αποδείξει ότι ο Θεοδωράκης με αυτόν τον δίσκο έκανε την αρχή και δημιούργησε μαζί με τον Μ. Χατζιδάκι ένα νέο μουσικό είδος, το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι που η απαρχή του είναι το λαϊκό τραγούδι που κρύβει μέσα του τους βυζαντινούς ύμνους, το ελληνικό δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο, και μέσα από αυτούς τους γνώριμους ήχους για τον απλό λαό ακούγονται και τραγουδιούνται οι μεγάλοι Έλληνες ποιητές. Αυτή ήταν και η βασική αρχή που ακολούθησε ο Θεοδωράκης όταν έγραψε τον Επιτάφιο το 1958 στο Παρίσι⁷⁰. Στην εργασία πρόκειται να αναλυθεί το έργο όσον αφορά τα χαρακτηριστικά στοιχεία που το κάνουν ξεχωριστό, όπως η φόρμα, το οργανολόγιο και ο σολίστας. Αναμφισβήτητα η φόρμα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης δεν είναι καθόλου ίδια με τις μέχρι πρότινος μελοποιήσεις ποιητικών κύκλων λόγιων ποιητών. Δίχως αμφιβολία η φόρμα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης είναι φόρμα που την βρίσκεις μόνο σε λαϊκά κομμάτια και είναι αμιγώς παρμένη από τα λαϊκά τραγούδια. Δηλαδή ο Θεοδωράκης μελοποιεί ένα ποιητή όχι με τα πρότυπα της κλασσικής μουσικής αλλά με τα πρότυπα της λαϊκής. Γράφει τα κομμάτια με το χαρακτηριστικό πρότυπο εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν και ο ποιητικός λόγος του Γ. Ρίτσου παίρνει μορφή λαϊκού τραγουδιού⁷¹. Όσον αφορά το οργανολόγιο ο συνθέτης χρησιμοποιεί την κλασσική λαϊκή ορχήστρα, δηλαδή μπουζούκι, που είναι και το σολιστικό όργανο, κιθάρα, μπάσο, κρουστά καθώς και πιάνο. Έχει ιδιαίτερη σημασία να δει κανείς τον σολίστα, δηλαδή τον Μ. Χιώτη που είναι ένας μεγάλος και καινοτόμος μουσικός και φαίνεται ότι επηρεάζει πολύ το αποτέλεσμα αφού συνδιαμορφώνει την σύνθεση με το προσωπικό του παίξιμο, στοιχείο αμιγώς παρμένο από την

– ⁷⁰ Θεοδωράκης Μίκης, Μελοποιημένη Ποίηση, 'Α Τόμος: Τραγούδια, εκδ. Ύψιλον/ βιβλία, σελ. 28.

⁷¹ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 43-44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

λαϊκή μουσική. Μια ακόμη ιδιαιτερότητα που έχει ο δίσκος είναι η συνάντηση του λόγιου με την προφορική. Ο Θεοδωράκης συνθέτει με λαϊκό ύφος ένα κύκλο ποιημάτων ενός λόγιου ποιητή και για να τονίσει και να αναδείξει αυτήν την ιδέα χρησιμοποιεί δύο καλλιτέχνες με διαφορετικό τρόπο σκέψης, τον μουσικό και συνθέτη Μ. Χιώτη και τον τραγουδιστή Γ. Μπιθικώτση. Τόσο ο Χιώτης όσο και ο Μπιθικώτσης είναι καθαρά λαϊκοί καλλιτέχνες και μουσικοί που μέσα από την προφορική δημιουργούν. Έτσι ο Μ. Θεοδωράκης δημιουργεί και συνθέτει με λαϊκό ύφος μια ποιητική συλλογή και έπειτα οι καλλιτέχνες και ιδιαίτερα ο Μ. Χιώτης δημιουργούν πάνω σε αυτό με την δική τους έμπνευση και τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο εκτέλεσης⁷². Οι ρυθμοί που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι ξεκάθαρα λαϊκοί ρυθμοί που τους συναντάς σε όλα τα ρεμπέτικα τραγούδια. Οι βασικοί ρυθμοί είναι το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο. Έτσι πρέπει να ερευνηθεί και σε σχέση με τον στίχο γιατί είναι κάποια ζεϊμπέκικα και γιατί άλλα χασάπικα. Επίσης έχει ιδιαίτερη σημασία να ερευνηθούν πάνω σε τι λαϊκούς δρόμους έγραψε ο Θεοδωράκης το κάθε τραγούδι και πρέπει να αναλυθεί πως ο συνθέτης χρησιμοποίησε το κάθε ποίημα για να γίνει τραγούδι, τι στίχους απέρριψε από τα μέρη του ποιήματος που μελοποίησε (όπου αυτό έγινε) αλλά και ποια μέρη του ποιήματος δεν έβαλε στον δίσκο, γιατί μιλάμε για ένα κύκλο ποιημάτων που δεν είναι μεμονωμένα και το κάθε ένα ξεχωριστά αλλά ένας ενιαίος κύκλος ποιημάτων. Έπειτα είναι αναγκαίο να εξηγηθεί η έννοια της ποιητικής συλλογής βάσει της κλασσικής φόρμας ενός κύκλου ποιημάτων, όπως είναι και ο Επιτάφιος του Γ. Ρίτσου. Χωρίς αμφιβολία μεγάλη σημασία στο έργο του Θεοδωράκη, τον Επιτάφιο, έχουν οι στίχοι από τα τραγούδια. Αυτό είναι και το ζωτικής σημασίας σημείο που έκαναν τον δίσκο καινοτόμο. Δηλαδή ο Θεοδωράκης μελοποιώντας τον Επιτάφιο του Ρίτσου και χρησιμοποιώντας βασικά στοιχεία της λαϊκής μουσικής, καταφέρνει να βάλει σε κάθε λαϊκό σπίτι τα λόγια ενός λόγιου ποιητή. Έχει λοιπόν σημασία να αναλυθεί ο Επιτάφιος από την ματιά του ίδιου του ποιητή. Για ποιο λόγο έγραψε δηλαδή ο Γ. Ρίτσος τον Επιτάφιο. Είναι γνωστό ότι ο ποιητής έγραψε τον κύκλο ποιημάτων Επιτάφιος αντικρίζοντας μια φωτογραφία από τις διαδηλώσεις της Πρωτομαγιάς το 1936 στην Θεσσαλονίκη όπου μια μάνα θρηνεί τον νεκρό της γιο την ώρα που έχει σκοτωθεί. Μπορεί κανείς να αντιληφθεί ότι ο ποιητής με αφορμή τις διαδηλώσεις δείχνει τις πολιτικές του ανησυχίες, που άλλωστε ήταν αφορμή να φυλακιστεί πολλές φορές από τα καθεστώτα είτε στον εμφύλιο είτε στην δικτατορία των συνταγματαρχών. Όμως το σημαντικό στην περίπτωση του Επιτάφιου είναι ότι ο Γ. Ρίτσος γράφοντας τον, δεν στέκεται τόσο στο πολιτικό γεγονός και στις πολιτικές εξελίξεις που διαδραματίστηκαν, όπως κάνει συνήθως στα ποιήματα του, αλλά κρατώντας πάντα την ταξική του θέση, στέκεται πιο πολύ στον ανθρώπινο πόνο της απώλειας και ιδιαίτερα στον πόνο της μάνας που χάνει τον γιο της. Έτσι μπορεί κανείς να πει ότι

⁷² Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 46 – 47, Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη, (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961).

στον Επιτάφιο βλέπουμε ένα διαφορετικό Ρίτσο που δεν γράφει ποιήματα αποκλειστικά για τους αγώνες του λαού και τα δικαιώματα του αλλά με αφορμή αυτά γράφει για τον πόνο που προκαλεί στην μάνα η απώλεια του γιου της. Με τον Επιτάφιο ο Ρίτσος δείχνει μια διαφορετική πτυχή του αγωνιζόμενου λαού, αυτόν της ανθρώπινης απώλειας που έχουν υποστεί χιλιάδες άνθρωποι που έχασαν συγγενείς είτε επειδή σκοτώθηκαν αγωνιζόμενοι είτε επειδή εξορίστηκαν από το αστικό κράτος⁷³. Τέλος είναι αναγκαίο να αναφερθούν όλες οι καινοτομίες που υπάρχουν στον δίσκο. Δηλαδή να γίνει μια συνολική αναφορά σε αυτά που έκαναν τον δίσκο πρωτοπόρο από μουσικολογικής άποψης και προαναφέρθηκαν στην εργασία. Αναντίρρητα μέσα από την ανάλυση του δίσκου αναδείχθηκαν σημαντικά στοιχεία για την μετέπειτα πορεία της ελληνικής μουσικής. Δηλαδή βγαίνει το συμπέρασμα ότι μετά την έκδοση του δίσκου εμφανίστηκε ένα νέο είδος ελληνικής μουσικής, αυτό που ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις ονόμασαν έντεχνο ελληνικό τραγούδι και έφεραν μια μεγάλη αλλαγή όσον αφορά τον τρόπο που μέχρι τότε γινόταν η μελοποίηση ενός λόγιου ποιητή όπως είναι ο Γ. Ρίτσος. Έπειτα έγινε αναφορά στην φόρμα που έδωσε ο Θεοδωράκης στα ποιήματα που μελοποίησε παίρνοντας δάνεια από την λαϊκή μουσική ενώ ταυτόχρονα κράτησε το λόγιο ύφος που έχει αποκομίσει από την ενασχόληση του με την κλασική μουσική. Ακόμη αναφέρθηκε η καινοτομία που έκανε ο συνθέτης όσον αφορά το οργανολόγιο, αφού είναι ο πρώτος δίσκος που εισάγεται το μπουζούκι μέσα σε ένα δίσκο μελοποιημένης ποίησης.

3.1 Οργανολόγιο: Ξεκινώντας την ακρόαση του δίσκου είναι εμφανές με την πρώτη ματιά ότι ο Θεοδωράκης στον συγκεκριμένο δίσκο προσπάθησε να αποτυπώσει όσο πιο πιστά μπορούσε το ύφος των λαϊκών σκοπών που είχε πάντα στο μυαλό του ως υπέροχες μελωδίες που αποτυπώνουν τις καθημερινές δυσκολίες του απλού λαού που δεν μπορούν να εκφραστούν με κανένα άλλο μουσικό είδος ιδιαίτερα δε όταν μιλάμε για ένα κύκλο ποιημάτων που μιλάει και περιγράφει τον ανθρώπινο πόνο. Έτσι κινήθηκε σε ότι έχει να κάνει με την μουσική που έγραψε. Εκφράζοντας τον πόνο της μάνας που περιγράφει ο Γ. Ρίτσος, ο συνθέτης θέλει να το κάνει με τις μελωδικές γραμμές της μουσικής που ακούει το κοινό που αντιπροσωπεύει αυτή η μάνα του Ρίτσου. Κατά τον Θεοδωράκη λοιπόν η ορχήστρα θα έπρεπε να είναι λαϊκή ορχήστρα και όχι κάτι πιο συνηθισμένο όπως μια κλασική ορχήστρα. Ο Θεοδωράκης διαλέγει να αποδώσει το έργο του ως βασικό σολιστικό όργανο το μπουζούκι. Η υπόλοιπη ορχήστρα είναι η τυπική ορχήστρα ενός λαϊκού

⁷³ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

πάλκου. Υπάρχει το δεύτερο μπουζούκι που συνοδεύει τον πρώτο σολίστα (Μ. Χιώτης) που έπαιξε ο Γ. Καραμπεσίνης, η κιθάρα που κρατάει την αρμονική αλυσίδα των κομματιών και φυσικά τον ρυθμό αλλά και το πιάνο που κάνει την ίδια δουλειά αλλά σε συγκεκριμένα μέρη του έργου θέλοντας να δώσει έμφαση και βάθος. Έπειτα υπάρχει φυσικά το μπάσο που λειτουργεί τυπικά όπως σε όλες τις λαϊκές ορχήστρες, κρατώντας δηλαδή το μπάσο της συγχορδίας και ακολουθώντας με μπασογραμές την πορεία της. Τέλος τον ρυθμό κρατάει η ντραμς⁷⁴. Ο συνθέτης λοιπόν δημιουργεί ένα λαϊκό έργο θέλοντας να φτιάξει την νέα εθνική σχολή. Το θεωρεί χρέος του ως προς τον λαό, επίσης νιώθει ότι δεν καλυπτόταν ως δημιουργός από τις σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης που συνάντησε⁷⁵. Σε αυτό το νέο είδος και αυτή την νέα εθνική σχολή ο Θεοδωράκης βάζει ως βασικό παράγοντα το μπουζούκι. Ένα όργανο κυνηγημένο από το επίσημο αστικό όργανο, διωκόμενο ακόμα και ως παράνομο λόγω των τραγουδιών που συνήθιζαν να παίζουν οι ρεμπέτες με αυτό, αλλά ταυτόχρονα και ίσως το πιο γνωστό όργανο στην Ελλάδα, συνδεδεμένο με όλα τα μεγάλα τραγούδια που αγκάλιασε ο απλός λαός. Πράγματι όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Θεοδωράκης το μπουζούκι μέχρι τότε θεωρούνταν ως το όργανο των “χασικλήδων” και με αφορμή την δεύτερη ηχογράφιση του συνθέτη ξεσπά ένας πόλεμος ανάμεσα σε αυτούς που υπερασπίζονταν την πρώτη ηχογράφιση του Μ. Χατζιδάκι με την φωνή της Ν. Μούσχουρη και αυτών που αγκάλιασαν το “πείραμα” του Θεοδωράκη⁷⁶. Ξεκινά λοιπόν ένας μεγάλος κύκλος συζητήσεων σχετικά με την χρησιμοποίηση του μπουζουκιού ως βασικό σολιστικό όργανο σε ένα ποιητικό κύκλο ενός λόγιου ποιητή όπως ο Ρίτσος. Μέχρι τότε αυτό θεωρούνταν αδιανόητο για τους “σοβαρούς” μουσικούς κύκλους της μουσικής αλλά και μιας σημαντικής μερίδας του λαού. Όλο αυτό έφερε στην επιφάνεια το γενικότερο πρόβλημα της μουσικής καταγωγής της Ελλάδος⁷⁷. Υπήρξε λοιπόν μια κατάσταση αυτών που διαφωνούσαν τείνοντας στο “ελαφρό” τραγούδι και διαφωνώντας με την νέα προοπτική που εισήγαγε ο Επιτάφιος. Όμως ταυτόχρονα και μια μερίδα πιο προοδευτικών της εποχής δεν βρήκαν σωστή την επιλογή του Θεοδωράκη, προβάλλοντας ως επιχείρημα την αδύνατη συνύπαρξη μιας τέτοιας μουσικής με το ύφος του ποιητή Ρίτσου⁷⁸. Από την άλλη ο Θεοδωράκης ξεκινάει έναν αγώνα υπεράσπισης του Επιτάφιου με συνεχείς διαλέξεις και άρθρα αλλά και με πολλές συναυλίες και παρουσιάσεις του έργου του⁷⁹. Χαρακτηριστικά σε ότι έχει να κάνει με την χρησιμοποίηση του μπουζουκιού στον Επιτάφιο, ο ίδιος ο συνθέτης γράφει:

“Το μπουζούκι είναι για την νοελληνική μουσική ότι η κιθάρα για τα σπανιόλικα φλαμένγκος, οι

⁷⁴ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 53.

⁷⁵ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος, 2014, σελ. 50-51.

⁷⁶ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 50.

⁷⁷ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 47-48.

⁷⁸ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 49.

⁷⁹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 50.

μπαλαλάικες για τα ρώσικα τραγούδια και το ακορντεόν για τα παριζιάνικα βαλσάκια. Είναι, από μια άποψη το σύγχρονο εθνικό λαϊκό όργανο. Αυτό που μας δίνει μια ζέχωρη, πρωτότυπη και ιδιότυπη σφραγίδα. Αν υπάρχει εναντίον του μια προκατάληψη, σε αυτό δεν φταίει το ίδιο, αλλά αυτοί που το μεταχειριστήκανε. Αυτό καθεαυτό δεν είναι, όπως ξέρετε, παρά ένα σύνολο από ζύλο επεξεργασμένο και χορδές. Καμιά ηθική, καμιά πρόληψη, κανένα κοινωνικό μίσημα δεν χωράει μέσα σ' αυτά τα απλά υλικά.

Ας το δούμε λοιπόν, ψύχραιμα ας το πάρουμε στα χέρια μας με όλο το φοβερό του όνομα μπουζούκι, που τόσο μας ενοχλεί. Τι δυνατότητες τεχνικές μας προσφέρει ; Τι ηχητικά χρώματα μας δίνει ; Να τι πρέπει να εξετάσουμε. Το έπαιζαν κάποτε οι χασικλήδες. Κι όμως το μαχαίρι το έπαιζαν φονιάδες κι εμείς κόβουμε το ψωμί και το τρώμε⁸⁰.

Η υπόλοιπη ορχήστρα χαρακτηρίζεται ως τυπική λαϊκή ορχήστρα με την μορφή που έχει ένα λαϊκό πάλκο. Πέρα από το ήδη προαναφερθέν, πρώτο σολιστικό όργανο, που είναι το μπουζούκι (ο σολίστ πρόκειται να αναλυθεί παρακάτω) υπάρχει το δεύτερο μπουζούκι που συνοδεύει τον σολίστ, που στον δίσκο παίζει ο Γιάννης Καραμπεσίνης. Έπειτα τον ρυθμό και την αρμονική αλληλουχία των συγχορδιών κατέχει η κιθάρα που μέσα από το συνοδευτικό της παίξιμο φαίνεται η αλληλουχία των συγχορδιών καθώς και ο ρυθμός που κρατάει. Λειτουργεί λοιπόν ως τυπική λαϊκή κιθάρα, χρησιμοποιώντας συγχορδίες, μπασογραμμές και ξεκάθαρο tempo παίζοντας τον ρυθμό με μπάσο και πρίμα. Γίνεται δηλαδή τυπική χρήση της κιθάρας ως λαϊκό όργανο με πρότυπο τις λαϊκές ορχήστρες. Κατά τον ίδιο τρόπο και το μπάσο που συνοδεύει την μελωδία κρατώντας τον ρυθμό, παίζοντας τον μπάσο της συγχορδίας. Τον ρυθμό που κατά κύριο λόγο είναι 9/8 ζειμπέκικο και χασάπικο 2/4 κρατάει διακριτικά η ντράμς⁸¹. Έπειτα σε κάποια κομμάτια συνοδεύει το πιάνο, όπου συνήθως συνοδεύει την μελωδία του μπουζουκιού με συγχορδίες ή ενισχύει την μελωδία παίζοντας μαζί με το μπουζούκι (μέρα μαγιού, νούμερο 3 στον δίσκο, η εισαγωγή παίζεται από μπουζούκι και πιάνο⁸²).

Εύκολα βγαίνει λοιπόν το συμπέρασμα ότι η ορχήστρα που επιλέγει ο Θεοδωράκης για να αποδώσει την μελοποίηση του έργου είναι καθαρά επηρεασμένη από τις λαϊκές ορχήστρες ανά τα χρόνια. Ιδιαίτερο ρόλο αποκτά το μπουζούκι όπου και αποδίδει τις βασικές μελωδίες των τραγουδιών και στις εισαγωγές αλλά και στις μελωδίες που παίζονται ενδιάμεσα από τους στίχους, σε κάθε τραγούδι. Άλλωστε όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης η μελωδική γραμμή του λαϊκού τραγουδιού είναι αυτή που κάνει την διαφορά και κερδίζει αυτή την ιδιαίτερη μουσική

⁸⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Γράμμα στην <<Αυγή>>, από το βιβλίο Μίκης Θεοδωράκης, "Για την ελληνική μουσική", εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1974, σελ 176.

⁸¹ Κώστας Μυλωνάς, "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2", εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 53.

⁸² Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999, σελ. 13-14.

φυσιογνωμία του. Ούτε ο ρυθμός που συνήθως στηρίζεται σε κάποιους χορούς (ζεϊμπεκικό, χασάπικο), ούτε η αρμονία που συνήθως χρησιμοποιούν τις βασικές συγχορδίες (I, IV, V) χωρίς τις μετατροπείς τους, έχουν πλούσια ποικιλία. Την βασική διαφορά την κάνει η μελωδική γραμμή. Εκεί πρέπει να στηρίζεται και η ορχήστρα, δηλαδή με βάση το μπουζούκι και την φωνή ώστε να δίνεται η απαραίτητη έμφαση στην βασική μελωδία που είναι το ζήτημα. Ο ρυθμός και η αρμονία απλά την παρακολουθούν και την στηρίζουν⁸³. Μέσα από αυτά τα λόγια του ίδιου του συγγραφέα φαίνεται ξεκάθαρα η επιλογή του όσον αφορά το οργανολόγιο και το πως κινήθηκε όσον αφορά την ενορχήστρωση. Η μελωδία που εκφράζεται μέσα από το μπουζούκι και την φωνή έχουν τον πρώτο λόγο ώστε να εκφράσουν μέσα από την λαϊκή τους χροιά τα λόγια ενός λόγιου ποιητή.

3.2 Σολίστ: Όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω ο σολίστ στον δίσκο του Επιτάφιου είναι ο Μ. Χιώτης παίζοντας ως βασικό σολιστικό όργανο το μπουζούκι. Ο Θεοδωράκης δεν θεωρείται πρωτοπόρος μόνο για την χρησιμοποίηση του μπουζουκιού αλλά και λόγω της επιλογής του όσον αφορά τον σολίστ, δηλαδή τον Μ. Χιώτη. Γεννήθηκε στις 21 Μαρτίου του 1920 στην Θεσσαλονίκη. Σαν μαθητής πήρε μαθήματα κιθάρας ενώ είχε ασχοληθεί και με το ούτι και το μπουζούκι λόγω του δασκάλου του Γ. Λώλου. Ξεκίνησε λίγο πριν τον πόλεμο, καθώς το 1936 που βρέθηκε στην Αθήνα με τον αδελφό του έκανε τις πρώτες του εμφανίσεις στα “παγώνια” και έπειτα στο “δάσος” πλάι στον Στράτο Παγιουμτζή. Ο ίδιος ο Παγιουμτζής τον παρουσίασε στην Columbia και ο Χιώτης υπογράφει το πρώτο του συμβόλαιο ως <<διευθύνων πρώτο όργανο>>, τότε ο Χιώτης ήταν μόλις 16 χρονών. Την επόμενη χρονιά ηχογραφεί το πρώτο του τραγούδι. Θα ακολουθήσουν πολλά ακόμα με σπουδαίους ερμηνευτές που γίνονται μεγάλες επιτυχίες. Μεγάλος βιρτουόζος, σπουδαίος συνθέτης, καινοτόμος και πρωτοπόρος⁸⁴. Είναι από τους πρώτους που χρησιμοποιεί ηλεκτρικούς ενισχυτές στα όργανα του για να δώσει ένταση και ενίσχυση στον ήχο του ώστε να απελευθερωθεί το παίξιμο του, ενώ είναι δεδομένο ότι αλλάζει κατά πολύ την πορεία της λαϊκής μουσικής στην χώρα, αφού αλλάζει το βασικό λαϊκό όργανο, δηλαδή το μπουζούκι. Με την πρόσθεση της τέταρτης χορδής ο Χιώτης ανοίγει ένα μεγαλύτερο φάσμα παιξίματος του μπουζουκιού που του επιτρέπει να παίζει διαφορετικούς ρυθμούς και πολύ πιο γρήγορο παίξιμο⁸⁵. Ο Χιώτης δεν ήταν μόνο ένας μεγάλος βιρτουόζος του μπουζουκιού, δεν ήταν μόνο ένας σπουδαίος λαϊκός συνθέτης, ήταν όλα αυτά αλλά ταυτόχρονα ήταν και ένας καινοτόμος μουσικός που συνεχώς αναζητούσε και δημιουργούσε νέα πράγματα μακριά από την πεπατημένη. Είναι εκείνος που

⁸³ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 425-426, Μίκης Θεοδωράκης, Το νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι, χρέος 1970.

⁸⁴ Λευτέρης Παπαδόπουλος, Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010, σελ. 150-161.

⁸⁵ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ. 437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

μεταφέρει πρώτος στο λαϊκό ακροατήριο κατά τα τέλη της δεκαετίας του '50 ευρωπαϊκούς και αμερικάνικους ρυθμούς μέσα από δικές του συνθέσεις και είναι δεδομένο ότι υπήρξε πλήρης αποδοχή των καινοτόμων ιδεών του Χιώτη⁸⁶. Έτσι μόνο τυχαία δεν θεωρείται η επιλογή του Θεοδωράκη να αναθέσει το βασικό σολιστικό μέρος στον Μανώλη Χιώτη. Ο Χιώτης επηρεάζει κατά πολύ το τελικό αποτέλεσμα του δίσκου. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Μπιθικότσος αναφέρει πως όταν τον κάλεσαν μαζί με τον Χιώτη να ακούσουν τον Επιτάφιο επικράτησε μια αβεβαιότητα ως προς το έργο του Θεοδωράκη. Όταν την επόμενη μέρα έπαιξε ο Χιώτης τα ίδια κομμάτια ενθουσιάστηκε και μαζί με αυτόν και όλο το στούντιο⁸⁷. Η σημαντική συμβολή του Μανώλη Χιώτη ως προς το τελικό αποτέλεσμα που είχε στο δίσκο φαίνεται από τα λόγια του ίδιου του Θεοδωράκη που μεταξύ άλλων τόνισε ότι ουσιαστικά υπήρξε μαθητής του Χιώτη σε ότι έχει να κάνει με τους λαϊκούς ρυθμούς και τους λαϊκούς δρόμους και ότι τον βοήθησε πολύ ως προς το τελικό αποτέλεσμα αφού σε πολλά σημεία του δίσκου ο Χιώτης αυτοσχεδιάζει έχοντας αντιληφθεί το ύφος που ήθελε ο συνθέτης⁸⁸. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60' που γράφεται και ηχογραφείται ο Επιτάφιος το πρότυπο παίξιμο του μπουζουκιού δεν είναι πια ο παραδοσιακός ρεμπέτικος τρόπος. Είχε ήδη γίνει πιο βιρτουόζικο όργανο με περισσότερες δυνατότητες ως προς το παίξιμο. Είχε προστεθεί και η επιπλέον χορδή οπότε είχε αλλάξει πολύ σε σχέση με το παραδοσιακό ρεμπέτικο παίξιμο. Μεγάλη συμβολή σε αυτό είχε ο Μανώλης Χιώτης και εκείνη την εποχή θεωρούνταν ο καλύτερος μπουζουξής της εποχής του⁸⁹. Ο Χιώτης στον επιτάφιο αλλά και γενικότερα στο παίξιμο του χρησιμοποίησε τρέμολο και δυτικές αρμονίες που δεν τα άκουγες στο ρεμπέτικο ήχο ενώ ταυτόχρονα μπορούσε να μεταβαίνει στον σκληρό ήχο και τα τσαλίμια που έβρισκες στο ρεμπέτικο παίξιμο. Αυτά είναι δείγματα της μεγάλης συμβολής του Χιώτη ως προς το τελικό αποτέλεσμα του δίσκου, αφού έδωσε άλλη διάσταση στις μελωδίες του Θεοδωράκη, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι σε κανέναν από τους μετέπειτα δίσκους του συνθέτη το μπουζούκι δεν έπαιξε τόσο σημαντικό ρόλο όσο στον Επιτάφιο και αυτό λόγω του Μανώλη Χιώτη⁹⁰. Άλλωστε ο Χιώτης πρωταγωνιστεί μέσω του μπουζουκιού του σε κάθε κομμάτι, είτε παίζοντας την εισαγωγή είτε μέσα από τις αποκρίσεις στην μελωδία της φωνής που κάνει μέσα στα κομμάτια είτε ακόμη και όταν απλά ακολουθεί τον τραγουδιστή παίζοντας την βασική μελωδία⁹¹. Αυτή ήταν άλλωστε και η

⁸⁶ Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ', Το σύγχρονο κράτος, σελ. 437, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.

⁸⁷ Λευτέρης Παπαδόπουλος, Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010, σελ. 151.

⁸⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1204.

⁸⁹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 70.

⁹⁰ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 70.

⁹¹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 71.

επιδίωξη του Θεοδωράκη ως προς το τελικό αποτέλεσμα που ήθελε να δώσει μέσα από την ενορχήστρωση. Να τονιστεί δηλαδή μέσα από αυτή η ιδιαίτερη μελωδική γραμμή μέσα από το μπουζούκι και την φωνή που είναι οι πρωταγωνιστές και η υπόλοιπη ορχήστρα να ακολουθεί, μιας και η αρμονία και ο ρυθμός απλώς παρακολουθούν και συμπληρώνουν την μελωδία⁹². Έτσι λοιπόν εύκολα βγαίνει το συμπέρασμα πως ο Χιώτης έδωσε την δυναμική που ζητούσε ο Θεοδωράκης ως προς την λαϊκή μελωδία που είχε δημιουργήσει και είναι δεδομένο ότι η προσφορά του Χιώτη στον δίσκο είναι ανεκτίμητη αφού έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στο αποτέλεσμα και φυσικά σε ότι έχει να κάνει με την επιδίωξη του Θεοδωράκη να γράψει μουσική πάνω σε έναν λόγιο ποιητή και να γίνει αποδεκτό από τις μάζες, δημιουργώντας ένα νέο ελληνικό λαϊκό τραγούδι, αυτό που ονομάστηκε έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι⁹³. Δικλίδα ασφαλείας σε αυτό ήταν το μπουζούκι και ο Χιώτης αλλά φυσικά και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης που ερμήνευσε τον δίσκο και θα αναλυθεί παρακάτω⁹⁴.

3.3 Ερμηνευτής: Αναφέρθηκε ήδη η μεγάλη συνεισφορά του Μανώλη Χιώτη και όσον αφορά το παίξιμο του μπουζουκιού ως βασικό σολιστικό όργανο στο δίσκο ως προς το προσωπικό ύφος που έδωσε στο έργο του Μίκη Θεοδωράκη, αλλά και ως προς την πρόσφορα του στην επιδίωξη του Θεοδωράκη ώστε να αγκαλιάσει ο απλός λαός τον δίσκο αποδεχόμενος τα λόγια ενός μεγάλου ποιητή⁹⁵. Ο συνθέτης διέκρινε ότι για να το πετύχει αυτό πέρα από την μουσική που έπρεπε να έχει επηρεασμούς από την βυζαντινή, την δημοτική αλλά και την λαϊκή (ρεμπέτικα) μουσική του τόπου έπρεπε να αποδώσουν την δημιουργία του άνθρωποι που γνώριζαν την συγκεκριμένη μουσική για να λειτουργήσουν ως “κομιστές” στον απλό λαό που ήθελε να απευθυνθεί ο Θεοδωράκης⁹⁶. Έτσι πέρα από το βασικό όργανο που ήταν το μπουζούκι ο Θεοδωράκης επιθυμούσε έναν ερμηνευτή που θα έδινε την σωστή ερμηνεία σε τραγούδια με ύφος επηρεασμένο από την λαϊκή μουσική. Ο ίδιος ο συνθέτης επέλεξε τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, και μάλιστα στήριξε την επιλογή του όπως και στην

⁹² Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 426, Μίκης Θεοδωράκης, Το νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι, χρέος 1970.

⁹³ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1202-1206.

⁹⁴ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 75.

⁹⁵ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 75.

⁹⁶ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

περίπτωση του μπουζουκιού. Μέσω του Επιτάφιου λοιπόν ο Θεοδωράκης καθιερώνει το λαϊκό μουσικό όργανο, το μπουζούκι, και τον λαϊκό τραγουδιστή ως κύριους και αυθεντικούς εκφραστές του γνήσιου ποιητικού πάθους που μέσω αυτών η ποίηση του Γιάννη Ρίτσου έγινε << τέχνη των μαζών >> όπως την χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συνθέτης⁹⁷. Ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης γεννήθηκε στις 11 Δεκεμβρίου του 1922 στο Περιστερί. Οι γονείς του, Ιωάννης και Τασία Μπιθικώτση, με καταγωγή από την Κάρυστο Ευβοίας ήταν εργάτες. Έμαθε την τέχνη του υδραυλικού όπου και δούλεψε τα πρώτα χρόνια της ζωής του. Ταυτόχρονα μάθαινε μπουζούκι και κιθάρα. Το 1937 μαθαίνει ότι ο Μάρκος Βαμβακάρης έπαιζε στην ταβέρνα του <<Ηπειρώτη>> και επηρέασε πολύ τον Μπιθικώτση. Κατά την περίοδο της κατοχής πιάνει δουλειά ως μπουζούκι με τον σαντουρίστα Μήτσο Παρλιάρο το έτος 1942 μέχρι το 1944. Την άνοιξη του 1945 μέχρι το 1947 στρατεύεται. Σαν στρατιώτης στάλθηκε στην Μακρόνησο για την φύλαξη των εξόριστων. Εκεί γνωρίζει και τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Μπιθικώτσης έφτιαχνε μια ορχήστρα που διασκεδάζε τους αξιωματικούς και σε μια διαφωνία που είχε με ένα μουσικό για μια συγχορδία ο Θεοδωράκης που καθόταν παραδίπλα υπερασπίστηκε τον Μπιθικώτση. Επίσης σε άδεια του Μπιθικώτση βρέθηκε μαζί με τον Θεοδωράκη στο ίδιο μεταγωγικό όχημα, αφού ο Θεοδωράκης πήγαινε στην Αθήνα για νοσηλεία. Τότε ήταν που ο ερμηνευτής πρόσφερε ένα ποτήρι νερό στον μετέπειτα συνθέτη του, παρά την απαγόρευση. Το 1947 γράφει και το πρώτο του τραγούδι “Το καντήλι τρεμοσβήνει” που ηχογραφήθηκε στις αρχές του 1950 με ερμηνευτές τη Σούλα Καλφοπούλου, τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Στελλάκη Περπινιάδη. Μέχρι το 1960 που συνεργάστηκε με τον Θεοδωράκη, ο Μπιθικώτσης ηχογράφησε 114 τραγούδια, 29 δικά του και 85 άλλων. Το 1959 και ενώ ο Μπιθικώτσης έπαιζε σε πολλά μαγαζιά της Αθήνας, η εμφάνιση του Καζαντζίδη είχε αρχίσει να αλλάζει τις ισορροπίες στην νυχτερινή Αθήνα. Ο Μπιθικώτσης ωστόσο έκλεισε περιοδεία στον Καναδά με ένα μεγάλο ποσό για προκαταβολή. Λίγες μέρες πριν αναχωρήσει δέχθηκε επίσκεψη από τον Τάκη Λαμπρόπουλο εκ μέρους της Columbia. Του ζήτησε να μείνει και να ηχογραφήσει τον Επιτάφιο. Μια άλλη εκδοχή λέει ότι πήγε ο ίδιος ο Θεοδωράκης με τον Τ. Λαμπρόπουλο στο κέντρο που τραγουδούσε ο Μπιθικώτσης για να τον πείσουν. Στο πρώτο άκουσμα του Επιτάφιου τόσο τον Μπιθικώτση όσο και τον Χιώτη τους ξένισε η λαϊκή μουσική του Θεοδωράκη καθώς και οι στίχοι που δεν ήταν συνηθισμένοι για λαϊκό τραγούδι. Η μεγάλη επιτυχία του Επιτάφιου αλλά και οι αντιδράσεις που έφερε γέννησε μια μεγάλη συνεργασία. Μαζί δημιούργησαν 93 τραγούδια, 17 σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου, 6 σε ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη, 4 του Γιώργου Σεφέρη και 61 ακόμη σε στίχους άλλων ποιητών και στιχουργών. Από το επόμενο έτος ο Μπιθικώτσης ήταν περιζήτητος, τόσο στο ελληνικό λαϊκό έντεχνο τραγούδι, στις επανεκτελέσεις ρεμπέτικων

⁹⁷ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

τραγουδιών όσο και στις δικές του συνθέσεις και τις ερμηνείες λαϊκών τραγουδιών άλλων. Ένα δείγμα είναι οι συνθέτες που αξιοποίησαν τον Μπιθικότση ως ερμηνευτή, Μάνος Χατζηδάκης, Σταύρος Ξαρχάκος, Δήμος Μούτσης. Αποκορύφωμα για τον ερμηνευτή θεωρείται η ηχογράφηση του Άξιον Έστι, σε στίχους Οδυσσέα Ελύτη. Τέλος σημείο αναφοράς του ερμηνευτή είναι η συνεργασία του με τον στιχουργό Κώστα Βίρβο που μαζί έγραψαν πολλούς δίσκους⁹⁸. Με την χρησιμοποίηση του Γρηγόρη Μπιθικότση από τον Θεοδωράκη για τον Επιτάφιο έφερε στο προσκήνιο ένα πολύ σημαντικό τραγουδιστή που στην συνέχεια διαδραμάτισε πρωτεύοντα ρόλο στην διαμόρφωση του ύφους όσον αφορά το έντεχνο λαϊκό τραγούδι⁹⁹. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο Θεοδωράκης εμπιστεύτηκε τον Γρηγόρη Μπιθικότση για το πείραμα¹⁰⁰, όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος, του Επιτάφιου και στην συνέχεια της κοινής τους πορείας ερμηνεύει τους επόμενους δίσκους του και τα ομορφότερα τραγούδια του σε όλη την δεκαετία του 60¹⁰¹. Μέσα από αυτόν τον πειραματισμό ο Θεοδωράκης πέρα από το γεγονός ότι εδραιώνει την λαϊκή μουσική να αποδίδει ποιητικό λόγο, πέρα από το γεγονός ότι εδραιώνει το μπουζούκι και την λαϊκή ορχήστρα, εδραιώνει και τον λαϊκό τραγουδιστή. Αυτό το νέο στοιχείο που πρωτοεμφανίζεται στον Επιτάφιο είναι η φωνή του Γρηγόρη Μπιθικότση που σίγουρα είναι ότι έψαχνε ο συνθέτης για το ύφος της σύνθεσης¹⁰². Δεν είναι άλλωστε τυχαία η τοποθέτηση του ίδιου του συνθέτη που εξηγούσε ότι ήθελε τον Μπιθικότση γιατί ήταν άνθρωπος της γενιάς του που είχαν υποφέρει τα ίδια και έλπιζαν τα ίδια. Οπότε όπως λέει ο ίδιος αυτόν τον προσωπικό πόνο και αυτές τις ατομικές ελπίδες ο Μπιθικότσης με την “λεβέντικη και φωτεινή” φωνή του θα τα μετέτρεπε τα τραγούδια του Επιτάφιου σε παλλαϊκά τραγούδια¹⁰³. Ο Θεοδωράκης έδωσε μεγάλη έμφαση στο άτομο που θα ερμήνευε τον επιτάφιο. Ήδη υπήρχε η εκτέλεση της Ν. Μούσχουρη που είχε επιμεληθεί ο Μ. Χατζηδάκης όμως δεν έκανε στον συνθέτη¹⁰⁴. Ο Θεοδωράκης χαρακτηριστικά έχει πει για την συγκεκριμένη εκτέλεση “ήταν ωραίο ελληνικό τραγούδι, αλλά προς το ελαφρό. Εγώ όμως ήθελα να πάρω τη ρίζα και η ρίζα για εμένα ήταν το λαϊκό τραγούδι μαζί με τους εκφραστές του, το μπουζούκι και το λαϊκό τραγουδιστή¹⁰⁵. Ξεκάθαρη είναι λοιπόν η οπτική του Θεοδωράκη ως προς το ύφος που ήθελε να προσδώσει η φωνή που θα ερμήνευε τον Επιτάφιο. Στην εκτέλεση του

⁹⁸ Λαϊκό τραγούδι, Η αυθεντική ιστορία, Γρηγόρης Μπιθικότσης, εκδ. National Geographic, τόμος 9 – 10, Αθήνα 2010, σελ. Τόμος 9: 16 – 36. Τόμος 10: 6 – 26.

⁹⁹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 275.

¹⁰⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

¹⁰¹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 275.

¹⁰² Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 67.

¹⁰³ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 68.

¹⁰⁴ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 47-48.

¹⁰⁵ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 404, <<Δεν θα 'θελα να τελειώσω έτσι>>. Μια συνέντευξη του Αστέρη Κούτουλα με τον Μίκη Θεοδωράκη.

Μάνου Χατζιδάκι με ερμηνεύτρια την Ν. Μούσχουρη ο Θεοδωράκης έβρισκε ότι έβγαινε ένας ρομαντικός χαρακτήρας, ενώ αυτός θεωρούσε ότι το έργο έπρεπε να βγάζει μια δύναμη και μια αδρότητα¹⁰⁶. Αυτό το βρήκε στην φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση που από την αρχή πίστεψε και στήριξε. Ο Θεοδωράκης μέσα από τους στίχους του Γιάννη Ρίτσου εμπνέεται και με οδηγό την λαϊκή μουσική που πάντα είχε μέσα του αλλά και επηρεασμένος από το μανιάτικο μοιρολόι, την ζακυνθινή καντάδα αλλά και τις εκκλησιαστικές μελωδίες γράφει οκτώ λαϊκά κομμάτια που μόνο ένας λαϊκός τραγουδιστής μπορεί να αποδώσει κατάλληλα¹⁰⁷. Για την ερμηνεία του Γρηγόρη Μπιθικώτση είναι χαρακτηριστικό αυτό που γράφει ο συνθέτης. “Η φωνή του Μπιθικώτση, και ο τρόπος που τον δίδαξα εγώ ο ίδιος να τραγουδήσει, νομίζω ότι πάει να γίνει η συνισταμένη αυτής της φωνής του Έλληνα, ας το πω έτσι, λεβέντη: του ξώμαχου, του φαντάρου, του φοιτητή, του εργάτη. Του καθένα μας. Μια, τέλος πάντων, απ' αυτές τις φωνές που ακούσαμε τα σούρουπα σε κάθε λογής τόπους, συνθήκες και εποχές(...). Υπάρχει λέξη μήπως μέσα στον Μπιθικώτση που να μην λέγεται καθαρά, σωστά και με το αληθινό συναίσθηματικό της νόημα;¹⁰⁸

Ο Θεοδωράκης πίστεψε στον Γρηγόρη Μπιθικώτση για όλα αυτά που προαναφέρθηκαν, γιατί πάνω από όλα ο Μπιθικώτσης ήταν ένας άνθρωπος λαϊκός που μεγάλωσε με τις στερήσεις και τις κακουχίες αλλά και με τον ανθρώπινο πόνο που περιγράφει ο Ρίτσος. Άλλωστε αν και δεν ήταν σπουδαίος τραγουδιστής της εποχής του ο Θεοδωράκης συνέχισε να τον πιστεύει, ακόμα και όταν η δισκογραφική (COLUMBIA) επέμενε να τραγουδήσει γυναίκα τον Επιτάφιο γιατί ο Μπιθικώτσης θεωρούνταν “αποτυχημένος”, και όπως λέει ο Θεοδωράκης “όλοι με βρίζανε: Που τον βρήκες αυτόν τον απίθανο;”¹⁰⁹. Η επιμονή όμως του συνθέτη σε συνδυασμό με τις απίστευτες ερμηνευτικές δυνατότητες του Γρηγόρη Μπιθικώτση έκαναν τον Επιτάφιο να ξεχωρίσει και να δημιουργήσει τις μετέπειτα εξελίξεις στον έντεχνο λαϊκό ελληνικό τραγούδι. Ο Μπιθικώτσης θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους τραγουδιστές όχι μόνο του λαϊκού τραγουδιού αλλά γενικότερα ένας από τους μεγαλύτερους ερμηνευτές του ελληνικού μουσικού στερεώματος. Η εδραίωση του ξεκινά με τον Επιτάφιο και στην συνέχεια ακολουθούν και άλλες μεγάλες στιγμές, όπως το “Άξιον Εστί” σε μουσική Θεοδωράκη και ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη. Η συμβολή του Γρηγόρη Μπιθικώτση στον Επιτάφιο είναι λίγο πολύ όπως του Χιώτη με το μπουζούκι, έδωσε δηλαδή το λαϊκό ύφος που ήθελε να δώσει ο συνθέτης και ερμήνευσε σωστά τις μελωδικές γραμμές που έγραψε πάνω σε λαϊκούς ρυθμούς. Όμως ένα παραπάνω στοιχείο που δίνει ο Μπιθικώτσης ως

¹⁰⁶ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 47, Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη, (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961).

¹⁰⁷ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹⁰⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

¹⁰⁹ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 47, Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη, (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961)

λαϊκός ερμηνευτής είναι η καθαρή ποιότητα φωνής, χωρίς γλυκερούς εκτροχιασμούς, μια τάση να αγγίζει τον σωστό φθόγγο ξεκινώντας λίγο χαμηλότερα¹¹⁰. Ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης εδραιώθηκε ως ένας από τους μεγαλύτερους τραγουδιστές όλων των εποχών σε ελληνικό επίπεδο. Αυτό έγινε και λόγω του ταλέντου του Γρηγόρη Μπιθικώτση αλλά και λόγω των τραγουδιών που έτυχε να ερμηνεύσει. Μετά τον Επιτάφιο και τα ποιήματα του Ρίτσου, ο Μπιθικώτσης τραγούδησε τραγούδια των Θεοδωράκη, Χατζιδάκι, Μούτση κλπ, σε ποίηση Ρίτσου, Ελύτη, Γκάτσου κλπ. Έτσι ο Μπιθικώτσης είναι ο τραγουδιστής της γενιάς του, δηλαδή της γενιάς του έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, που εδραίωσε ο Θεοδωράκης και ο Χατζιδάκις, με απαρχή τον Επιτάφιο¹¹¹.

3.4 Κύκλος Τραγουδιών: Σύμφωνα με τον Μίκη Θεοδωράκη ο Επιτάφιος είναι η αρχή ενός νέου ξεκινήματος για αυτόν. Συντελεί την στροφή στο έργο του από την κλασσική μουσική στην μουσική για τις μάζες όπως την χαρακτήριζε. Ήθελε λοιπόν να γράψει μουσική που θα απευθύνεται στον απλό λαό, μια μουσική παρμένη από τα ακούσματα του τόπου του, μια μουσική που την ήξερε και που μεγάλωσε με αυτή. Έτσι θεωρώντας την ελληνική λαϊκή και δημοτική μουσική πλούσια αλλά ότι έπασχε στον στίχο, θέλησε να παντρέψει αυτό τον πλούτο της ελληνικής μουσικής με την πλέον ανεπτυγμένη τέχνη στην Ελλάδα την ποίηση¹¹². Ο Επιτάφιος όπως έχει ήδη αναφερθεί είναι ο πρώτος δίσκος που μελοποιούνται τα λόγια ενός μεγάλου ποιητή, όπως είναι ο Ρίτσος και ουσιαστικά αποτελεί την αρχή της προσπάθειας του Θεοδωράκη για την εδραίωση του έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού¹¹³. Είναι δηλαδή η προετοιμασία που κάνει ο Θεοδωράκης στο απλό κοινό ώστε αφού μνηθεί στην νέα του προσπάθεια να του παρουσιάσει κάτι μεγαλύτερο και πιο σύνθετο, το ορατόριο, όπως έγινε λίγα χρόνια μετά με το “Άξιον Εστί” του Ο. Ελύτη¹¹⁴. Έτσι σύμφωνα πάντα με τον συνθέτη, ο Επιτάφιος είναι η αρχή, ακολούθησαν επίσης το Αρχιπέλαγος, η Πολιτεία και το Τραγούδι του νεκρού αδελφού που όλα αυτά είναι κύκλοι τραγουδιών. Τι ακριβώς σημαίνει κύκλος τραγουδιών, το εξηγεί καλύτερα ο ίδιος ο συνθέτης: *“Φυσικά ο κύκλος τραγουδιών*

¹¹⁰ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 71.

¹¹¹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 47.

¹¹² Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

¹¹³ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 425, Μίκης Θεοδωράκης, Το νεοελληνικό λαϊκό τραγούδι.

¹¹⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1265.

δεν αποτελεί μία ιδιαίτερη μουσική φόρμα. Ακολουθεί – πρέπει να ακολουθεί – πιστά το ποιητικό κείμενο, που όμως αυτό καθορίζεται από μια ενιαία κεντρική ιδέα. Έτσι, ανάλογα με το βαθμό ενότητας του ποιητικού κειμένου, τις επαναλήψεις του ή τις εννοιολογικές του προεκτάσεις καθορίζεται και η μορφή της μουσικής σύνθεσης. Οπωσδήποτε θα πρέπει να υπάρχει μέσα στον κύκλο, σαν ένα μίνιμουμ στοιχείο ενότητας, ένα ενιαίο μουσικό κλίμα, που νομίζω ότι αυτό καθεαυτό στοιχειοθετεί τη βάση για τη συγκρότηση ενός καλλιτεχνικού έργου που να στέκει μια βαθμίδα τουλάχιστον πιο ψηλά από την πρωτογενή μορφή τέχνης που είναι το τραγούδι.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε, κατά την γνώμη μου, η <<παιδαγωγική>> επίδραση του κύκλου στις μάζες, στην χώρα μας, καθώς προετοίμασε – και εξακολουθεί να τις προετοιμάζει – σταθερά για την φυσιολογική αποδοχή μιας ακόμα πιο σύνθετης μουσικής δημιουργίας, όπως μπορεί να είναι το λαϊκό ορατόριο (μετασυμφωνική μουσική), η λαϊκή τραγωδία και το τραγούδι – ποταμός¹¹⁵. Αναλύοντας τα λόγια του συνθέτη πρέπει σίγουρα να δοθεί έμφαση σε όρισμένα σημεία που ξεχωρίζουν, κάνοντας γνωστές τις προθέσεις του συνθέτη ως προς το έργο του και το καλλιτεχνικό του όραμα. Αρχικά τονίζει λοιπόν πως ο κύκλος τραγουδιών δεν έχει μια ιδιαίτερη μουσική φόρμα, δηλαδή δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηριστικό που να είναι βασική αρχή της σύνθεσης, αλλά όπως λέει ο συνθέτης ακολουθεί πιστά το ποιητικό κείμενο και την κεντρική του ιδέα. Ο στίχος δηλαδή χαρακτηρίζει κατά πολύ το τελικό αποτέλεσμα, αφού σύμφωνα με το ποιητικό κείμενο καθορίζεται και η μορφή της μουσικής σύνθεσης. Δεν είναι τυχαίο σύμφωνα με τον συνθέτη ότι η μελοποίηση του Επιτάφιου βγήκε λαϊκή. Αυτό γιατί όπως λέει παρακολούθησε τον Ρίτσο και την θέση που κρατάει καθώς και τα βιώματα του, είτε μια μάνα που μοιρολογάει, είτε ένας απλός λαϊκός άνθρωπος που παλεύει για μια καλύτερη ζωή. Ο Θεοδωράκης έγραψε λαϊκή μουσική στον Επιτάφιο γιατί ακολουθώντας τα βήματα του Ρίτσου και έχοντας τις ίδιες καταβολές και ανησυχίες με τον ποιητή βγήκαν τα βιώματα και οι μελωδίες που ήξερε από παιδί, έτσι μπήκε στην θέση του λαϊκού συνθέτη και έγινε ο ίδιος ένας λαϊκός συνθέτης¹¹⁶. Ένα άλλο στοιχείο που ξεχωρίζει κανείς από τα λόγια του Θεοδωράκη σε ότι έχει να κάνει με τον κύκλο τραγουδιών είναι ότι πρέπει να υπάρχει ένα ενιαίο μουσικό κλίμα. Δηλαδή να υπάρχει μια μικρή έστω συνέχεια σε ότι έχει να κάνει με τα κομμάτια που διαμορφώνουν ένα κύκλο τραγουδιών, να έχει κάποιο κοινό στοιχείο που θα ταυτίζονται. Στον Επιτάφιο παρατηρεί κανείς πως σε κανένα τραγούδι από τα οκτώ δεν αλλάζει η ορχήστρα, ο σολίστ, ή ο ερμηνευτής. Όλα τα τραγούδια είναι σε λαϊκούς ρυθμούς (ζεϊμπέκικο ή χασάπικο) και είναι γραμμένα έχοντας λαϊκό ύφος και γενικότερα με τα πρότυπα της λαϊκής

¹¹⁵ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1115.

¹¹⁶ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 43-44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

μουσικής (χρωματική, χιτζάζ κλπ)¹¹⁷. Τέλος ο συνθέτης δίνει έμφαση στην <<παιδαγωγική>> επίδραση που είχε ο κύκλος τραγουδιών στις μάζες της ελληνικής κοινωνίας, αφού θεωρεί πως έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην εκπαίδευση και την προετοιμασία του κοινού για μια πιο σύνθετη μουσική δημιουργία (λαϊκό ορατόριο). Αυτό δείχνει ότι με τους κύκλους τραγουδιών που έγραψε ο συνθέτης και ιδιαίτερα με τον Επιτάφιο που έσκασε σαν βόμβα στην ελληνική κοινωνία, γεφύρωσε ουσιαστικά το χάσμα που υπήρχε από τον λαό όσον αφορά το τραγούδι ως φόρμα σε κάτι πιο μεγάλο όπως είναι το μουσικό έργο¹¹⁸. Είναι σωστός και θεμιτός ο όρος που χρησιμοποίησε ο ίδιος ο συνθέτης αποκαλώντας τους κύκλους τραγουδιών “γυμνάσματα προετοιμασίας” θέλοντας να εισάγει το κοινό σε μια προχωρημένη μουσική, και όντως είχαν αποτέλεσμα αφού ο συνθέτης δικαιώθηκε για αυτή του την προσπάθεια και πράγματι έφερε πιο κοντά τον κόσμο στην μουσική του και στην νέα του προσπάθεια που είχε αρχίσει τον Επιτάφιο και κορυφώθηκε με το Άξιον Εστί¹¹⁹. Τέλος αξίζει να σημειωθεί ότι από τον Επιτάφιο και μετά οι συνθέσεις του Θεοδωράκη χωρίζονται σε επτά κατηγορίες, όλες βασισμένες στο τραγούδι. Οι κύκλοι τραγουδιών συγκεκριμένα διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με τον βαθμό ενότητας ποιητικού κειμένου και μουσικής. Ο Επιτάφιος τοποθετείται στην δεύτερη κατηγορία, αφού η φόρμα των τραγουδιών παραμένει συνεπής σε λαϊκά πρότυπα. Η μουσική για λαϊκό θέατρο και για σύγχρονο δράμα σχηματίζει τις άλλες δύο ειδικές κατηγορίες¹²⁰.

3.5 Ο ποιητικός λόγος και η χρησιμοποίηση του από τον συνθέτη: Καθοριστική σημασία στην μελοποίηση του Επιτάφιου από τον Θεοδωράκη έπαιξε το ίδιο το έργο του Γιάννη Ρίτσου. Δηλαδή, υπήρχε το όραμα του συνθέτη, ήθελε να επιστρέψει στις ρίζες του μετά την περιπλάνηση του στην κλασική μουσική, αλλά ήθελε να γίνει με σωστούς όρους και να φτιάξει μια μουσική για τις μάζες¹²¹. Είχε βρει τον ένα άξονα, αφού είχε στραφεί στις μουσικές ρίζες του τόπου του, αλλά ήθελε να βρει και τον κατάλληλο λόγο για να μελοποιήσει. Δηλαδή ο Θεοδωράκης πίστευε ότι όσο “βαθύ” ήταν το λαϊκό τραγούδι ως προς την μουσική, τόσο “ρηχό” ήταν στιχουργικά. Έτσι η πρώτη του προσπάθεια να φτιάξει ένα καινούργιο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι

¹¹⁷ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 57.

¹¹⁸ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 57.

¹¹⁹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 71-72.

¹²⁰ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 68.

¹²¹ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 42, 1961/62, χειρόγραφο (δημοσιεύτηκε σε άλλη μορφή στο χρέος, τόμος β’).

είναι ο Επιτάφιος, που ουσιαστικά αυτό που κάνει ο Θεοδωράκης είναι να ενώσει όπως λέει τις “*δύο ακμαίες κατακτήσεις του σύγχρονου ελληνικού πνεύματος*”. Φυσικά εννοεί την νεοελληνική ποίηση και την λαϊκή μουσική¹²². Ο Επιτάφιος λοιπόν έγινε το πρώτο πείραμα του Θεοδωράκη για να δημιουργήσει κάτι νέο στην ελληνική λαϊκή μουσική. Εδώ όμως πρέπει να ειπωθεί ότι ο Επιτάφιος του Ρίτσου βοήθησε τον συνθέτη λόγω **θεματολογίας, μορφής και λεξιλογίου**. Δηλαδή το θέμα που πραγματεύεται ο Ρίτσος στον Επιτάφιο, ο δεκαπεντασύλλαβος που χρησιμοποιεί και ο τρόπος που τα εκφράζει, όλα αυτά βοήθησαν τον Θεοδωράκη να δώσει αυτή την μορφή στον Επιτάφιο και να εισάγει αυτό το νέο είδος λαϊκής μουσικής που έψαχνε, το έντεχνο λαϊκό ελληνικό τραγούδι.

Όσον αφορά την θεματολογία λοιπόν, είναι γνωστό ότι ο Επιτάφιος γράφτηκε τον Μάιο του 1936. Μια περίοδος που η Θεσσαλονίκη είχε παραλύσει από την πανεργατική απεργία. Ήταν 9 του ίδιου μήνα που η πόλη κηρύχτηκε σε στρατιωτικό νόμο. Την ίδια μέρα και μετά από σκληρές συμπλοκές ο οδηγός Τάσος Τούσης κατά την διάρκεια οδομαχιών δολοφονείται. Την επόμενη ημέρα ο <<Ριζοσπάστης>> δημοσίευσε την φωτογραφία του νεκρού με την μητέρα του από πάνω του να οδύρεται για τον άδικο χαμό του γιου της. Ο Γιάννης Ρίτσος βλέπει την φωτογραφία και συγκλονίζεται. “(Θεσσαλονίκη. Μάης του 1936. Μιά μάνα καταμεσίς του δρόμου, μοιρολογάει το σκοτωμένο παιδί της. Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κόματα των διαδηλωτών – των απεργών καπνεργατών. Εκείνη συνεχίζει το θρήνο της)”¹²³. Κλείνεται στην σοφίτα του, στην οδό Μεθώνης 30, και γράφει τα τρία πρώτα ποιήματα του Επιτάφιου, τα δίνει στον Ευθύφρονα Ηλιάδη και δημοσιεύονται στον Ριζοσπάστη με τίτλο <<Μοιρολόι>>. Ολοκληρώνει τα 14 πρώτα ποιήματα, που εκδίδονται από το λαϊκό βιβλιοπωλείο σε 10,000 αντίτυπα. Πωλούνται αμέσως σχεδόν όλα και τα 250 που απομένουν καίγονται στους στύλους του Ολυμπίου Διός μετά την εγκαθίδρυση της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου του Μεταξά¹²⁴. Ο Θεοδωράκης έρχεται από πολύ νωρίς σε επαφή με τον ποιητή Ρίτσο. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως την περίοδο της γερμανικής κατοχής που βρισκόταν στην Τρίπολη ο συνθέτης είχε έρθει τυχαία σε επαφή με το έργο του Ρίτσου διαβάζοντας την “Εαρινή Συμφωνία” και έπειτα παρακολουθούσε στενά το έργο του ποιητή¹²⁵. Τον Επιτάφιο τον έστειλε ο ποιητής στον Θεοδωράκη όταν βρισκόταν στο Παρίσι. Ήταν το έτος 1958 παραμονές των εκλογών και οι Έλληνες δημοκράτες του Παρισιού ετοίμαζαν μια συζήτηση για τις εκλογές. Ο συνθέτης διαβάζει τον Επιτάφιο μέσα στο αμάξι του την στιγμή που περίμενε την γυναίκα του. Όπως γράφει ο ίδιος διαβάζοντας τον Επιτάφιο και ζώντας αυτή την προεκλογική

¹²² Μίκης Θεοδωράκης, Μουσική για τις μάζες, σελ. 22, εκδ. ΟΛΚΟΣ, Αθήνα 1972.

¹²³ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 7.

¹²⁴ Γιάννης Ρίτσος, λέσχη αθανάτων, εκδ. Τεγόπουλος για την Ελευθεροτυπία, Ζωή με ποίηση και αγώνες του Χρήστου Σιάφκου, σελ. 18-22.

¹²⁵ Η λέξη, Γιάννης Ρίτσος τεύχος 182 Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2004, Μίκης Θεοδωράκης “Ο Βράχος του Ρίτσου” σελ. 618.

ένταση, ταυτόχρονα θυμήθηκε όλους τους αγώνες του λαού. Σε αυτή την έξαρση γράφει στο περιθώριο του βιβλίου 15 από τα ποιήματα του Επιτάφιου¹²⁶. Αυτή η αυθόρμητη σύνθεση του Επιτάφιου οφείλεται κατά κύριο λόγο από την θεματολογία του έργου αλλά και από τον τρόπο γραφής του. Ο συνθέτης, αυτόματα θα έλεγε κανείς, μπήκε στην διαδικασία να ταυτιστεί με την οπτική του Ρίτσου στο έργο, αυτό δηλαδή που από τα αρχέγονα χρόνια ονομάζεται μοιρολόι. Πράγματι ο Ρίτσος δεν στέκεται τόσο στον θάνατο ενός λαϊκού αγωνιστή ώστε να προβάλλει το ταξικό πρόσημο, αλλά στέκεται στον ανθρώπινο χαμό και τον πόνο που προκαλεί στην μάνα, όπως λέει και ο Θεοδωράκης, ο Ρίτσος γίνεται η ίδια η μάνα του νεκρού. Αυτή η οπτική του Ρίτσου που βίωσε ο συνθέτης διαβάζοντας τον Επιτάφιο διαμόρφωσε και την μελοποίηση του, αφού ξεπρόβαλαν όπως ο ίδιος λέει όλες αυτές οι γνωστές μελωδίες που ήξερε από παιδί (εκκλησιαστικές και βυζαντινές μελωδίες, μανιάτικο μοιρολόι, κρητικό ριζίτικο, λαϊκό τραγούδι)¹²⁷. Αυτή η θεματολογία του Επιτάφιου αλλά ταυτόχρονα και η οπτική που δίνει ο Ρίτσος στα ποιήματα του έργου, ώθησαν τον συνθέτη να γράψει μέσα σε μία μόλις μέρα και τα οχτώ τραγούδια του Επιτάφιου και μάλιστα σε ένα διαφορετικό μουσικό ύφος από τα μέχρι τότε έργα του (πρώτη σουίτα). Όχι ότι μέχρι τότε ο συνθέτης δεν έγραφε λαϊκά τραγούδια, αλλά τότε έγινε η αρχή για να στραφεί σε αυτό το νέο που έψαχνε, να γράψει μουσική για τις μάζες που τα λόγια θα μιλάνε στον απλό άνθρωπο¹²⁸. Αυτό έκανε και ο Επιτάφιος του Ρίτσου, έβγαλε στην επιφάνεια τα βιώματα του συνθέτη. Και τα γεγονότα που είχε ζήσει αλλά και τις μουσικές που είχε μάθει από μικρό παιδί. Με λίγα λόγια μπορεί κανείς να πει ότι ο Θεοδωράκης διαβάζοντας τον Επιτάφιο θυμάται τις ρίζες του και την επιθυμία του για επιστροφή σε αυτές.

Σύμφωνα με τον συνθέτη και συγγραφέα Κώστα Μυλωνά στο βιβλίο “Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος” η ποίηση ως τέχνη είναι <<αυθύπαρκτη>> και <<αυτόνομη>>, αφού οι προθέσεις και οι επιδιώξεις του ποιητή πραγματώνονται και εξαντλούνται μέσα από τον ποιητικό λόγο, αρχίζει και τελειώνει δηλαδή μέσα από το ίδιο το ποίημα του. Όμως ο συγγραφέας παρά την ξεκάθαρη τοποθέτηση του, εξηγεί ότι υπάρχουν και ποιήματα που <<ζητούν>> την μελοποίηση, ή ακόμα καλύτερα ότι υπάρχουν ποιήματα που γράφτηκαν για μελοποίηση. Ο Μυλωνάς εξηγεί ότι αυτά τα ποιήματα που <<ζητάνε>> μελοποίηση είναι κυρίως τα ποιήματα της μετρικής ποίησης, τα

¹²⁶ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 46, Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη, (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961).

¹²⁷ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 43-44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹²⁸ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 65-66.

έμμετρα ποιήματα δηλαδή, παρά η ελεύθερη ποίηση¹²⁹. Στο ίδιο βιβλίο ο συγγραφέας φέρνει σαν παράδειγμα τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο που ένα ποίημα γραμμένο σε αυτόν, αυτόματα προκύπτει ένα τραγούδι, άλλωστε στην Αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε “μουσική χωρίς ποίηση και ποίηση χωρίς μουσική” άρα ήταν άρρηκτη η σχέση μουσικής και ποίησης και ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι ένα τέτοιο παράδειγμα¹³⁰. Φυσικά όλα τα παραπάνω αναφέρονται για να αναδείξουν την αξία και την έμπνευση που έδωσαν οι στίχοι του Γιάννη Ρίτσου στον Μίκη Θεοδωράκη γράφοντας τον Επιτάφιο. Όλο το ποίημα είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβο, κάτι που ξεκάθαρα βοήθησε τον Θεοδωράκη, γιατί αυτόματα καθώς το διάβαζε έβγαιναν οι μελωδίες που παρέπεμπαν στις μουσικές που άκουγε από παιδί¹³¹. Η επιλογή του Θεοδωράκη θεωρείται ιδανική, αφού το ποιητικό κείμενο του Γιάννη Ρίτσου είναι γραμμένο σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και φυσικά προσφέρεται για μελοποίηση, αφού αν διαβάσει κανείς τα ποιήματα αυτόματα καταλαβαίνει ότι κυλάει σαν τραγούδι¹³². Προκύπτει δηλαδή ότι πέρα από το θέμα του Επιτάφιου, ερέθισμα για τον συνθέτη στάθηκε και η δομή που ήταν η κινητήριος δύναμη για τον συνθέτη που αναζητούσε την επιστροφή στις ρίζες του¹³³. Στον Επιτάφιο ο Θεοδωράκης δεν κάνει κάτι διαφορετικό από το να ακολουθήσει το ποιητικό κείμενο, δηλαδή να πάρει το κεντρικό θέμα που είναι ένα έμμετρο μοιρολόι και να γράψει μουσική του ίδιου ύφους, άλλωστε η ομοιοκαταληξία που προσφέρει το ποιητικό κείμενο του Επιτάφιου βοηθάει ώστε η μουσική να συμβαδίζει απόλυτα με τα ποιήματα¹³⁴. Επίσης δεν είναι τυχαία η επιλογή του Θεοδωράκη όσον αφορά τα μέρη του ποιητικού κειμένου που διάλεξε. Ο Ρίτσος έγραψε 20 μέρη που φέρουν αρίθμηση I-XX, και ο Θεοδωράκης μελοποίησε οκτώ από αυτά με βάση την επιλεκτική χρησιμοποίηση διάσπαρτων στίχων που αναδείκνυαν το μουσικό ύφος που ήθελε ο συνθέτης θέλοντας να εκφραστεί από την ίδια οπτική γωνία με τον ποιητή¹³⁵. Επίσης ο Θεοδωράκης διάλεξε στίχους από διαφορετικά ποιήματα για τα τραγούδια, σύμφωνα με το θέμα τους. Αυτός ο έμμετρος θρήνος σε δεκαπεντασύλλαβο που έγραψε ο Ρίτσος, ανέδειξε στον Θεοδωράκη όλες τις μουσικές που άκουγε από μικρό παιδί και τον βοήθησε να δημιουργήσει κάτι νέο που όμως είχε τις ρίζες του από το παρελθόν. Δεν είναι άλλωστε τυχαία τα λόγια του Θεοδωράκη σε ότι έχει να κάνει με τον Επιτάφιο που λέει ότι μέσω των λόγων και του δεκαπεντασύλλαβου του Ρίτσου ο συνθέτης

¹²⁹ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 16.

¹³⁰ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 16, 25.

¹³¹ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 43-44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹³² Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 49.

¹³³ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 65.

¹³⁴ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 61.

¹³⁵ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 61.

οδηγήθηκε σε κάθε μουσική γωνιά της Ελλάδος, δηλαδή το Ιόνιο, το Αιγαίο, το λαϊκό, το Ηπειρώτικο. Αυτός ο δεκαπεντασύλλαβος του Επιτάφιου τον ανέδειξε σύμφωνα πάντα με τον συνθέτη σε “εθνικές, σε οικουμενικές διαστάσεις”¹³⁶. Στον Επιτάφιο ο δεκαπεντασύλλαβος που γράφει ο Ρίτσος διαφέρει από τον δεκαπεντασύλλαβο που έγραψε πρωτύτερα σε ποιήματα από το “Τρακτέρ” και τις “Πυραμίδες”. Στον Επιτάφιο ο δεκαπεντασύλλαβος έχει μερικά βασικά γνωρίσματα του δημοτικό δεκαπεντασύλλαβου, όπως:

- α) Υποχρεωτικό τονισμό στη 14η συλλαβή.
- β) Υποχρεωτική τομή μετά την 8η συλλαβή.
- γ) Αποφυγή του διασκελισμού
- δ) Τήρηση της “αρχής της ισομετρίας”¹³⁷.

Γενικότερα μπορεί κανείς να πει ότι η επιλογή του Επιτάφιου ήταν η πλέον ιδανική για να ξεκινήσει αυτή η προσπάθεια που εγκαινίασε ο Μίκης Θεοδωράκης, με το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Δηλαδή η μορφή του Επιτάφιου με τον δεκαπεντασύλλαβο ήταν αυτό ακριβώς που χρειαζόταν για την σύνθεση και το “στρογγύλεμα” των μουσικών φράσεων, σύμφωνα πάντα με το λαϊκό ύφος που ήθελε να δώσει ο συνθέτης στην μελοποίηση του Επιτάφιου¹³⁸. Τέλος για την μορφή του Επιτάφιου, δηλαδή τον δεκαπεντασύλλαβο, και την <<βοήθεια>> που πήρε ο Θεοδωράκης από τα ποιήματα του Ρίτσου, ο ίδιος ο συνθέτης τονίζει: *“Ίσως σ’ αυτό να βοήθησε ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, που ανταποκρίνεται στο ρυθμό του ζειμπέκιου. Ο αληθινός ρυθμός έπρεπε να είναι 2/8 – 2/8 – 2/8 – 3/8, δηλαδή ζειμπέκιος, η μελωδία – επηρεασμένη από τη λαϊκή μας μουσική – έφερνε μέσα της οργανικά και τον λαϊκό ρυθμό”*¹³⁹. Ο Ρίτσος ως ποιητής επηρεάστηκε από το κίνημα του υπερρεαλισμού. Υιοθετεί λοιπόν τα εκφραστικά του μέσα και δημιουργεί το δικό του ποιητικό στιλ, το μοντέρνο λυρισμό. Βασίζεται στον βυζαντινό δεκαπεντασύλλαβο και γίνεται σημείο αναφοράς ως προς την δεκαετία του ’30 για τους ποιητές της γενιάς του. Έτσι είναι γραμμένος και ο Επιτάφιος, επηρεάζοντας τον Θεοδωράκη να στραφεί και να αναζητήσει μουσικές από την Ελλάδα που ουσιαστικά μεγάλωσε με αυτές.

Ένα ακόμη στοιχείο στην ποίηση του Επιτάφιου είναι το λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος. Απλό και κατανοητό, μετρημένο και επιλεγμένο με προσοχή. Περιγράφει τον θρήνο της μάνας πάνω στο πτώμα του νεκρού της γιου με λέξεις που κάθε μία από αυτές δείχνουν τα συναισθήματα της κεντρικής ηρωίδας χωρίς εσκεμμένες και τραβηγμένες μοιρολατρικές λέξεις, δεν της χρειάζεται

¹³⁶ Γιάννης Ρίτσος, *λέσχη αθανάτων*, εκδ. Τεγόπουλος για την Ελευθεροτυπία, Ο μελοποιημένος Ρίτσος του Γιώργου Παπαδάκη, σελ. 166.

¹³⁷ Δημήτρης Κόκορης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου, επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, Γιώργου Βελουδή, *Το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Ρίτσου*, σελ. 66 – 67.

¹³⁸ Κώστας Μυλωνάς, *“Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 44.

¹³⁹ Μίκης Θεοδωράκης, *Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ’*, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1203 - 1204.

ο Ρίτσος. Όλη η ποίηση του Ρίτσου, κάθε λέξη που γράφει είναι μια διαρκής σύγκρουση των ανθρώπινων αισθημάτων και των σκέψεων¹⁴⁰. Ο Μίκης Θεοδωράκης τονίζει την σημασία της γλώσσας του Ρίτσου στα ποιήματα του, και σημειώνει την συνέχεια που δίνει ο ποιητής στην ελληνική γλώσσα, αναδεικνύοντας την φωνή του λαού που εκφράζει ο ποιητής: *Η σχέση με το κύριο υλικό της εργασίας του, τη γλώσσα, δείχνει ότι τον σαγήνευε και τον χάλκευε η βεβαιότητα ότι σμιλεύει την ίδια γλώσσα, την ελληνική, από τον Όμηρο έως σήμερα. Πως, όμως μπορούσε να γίνει άξιος της; Δίνοντας της αντάξιο περιεχόμενο, που μόνο ένας ποιητής, φωνή του λαού και του καιρού του μπορούσε να προσφέρει. Έτσι εξηγείται ο βαθύς και επώδυνος δεσμός του με το Λαό και τον καιρό. Η συνέπεια του, η πίστη του και η απόφαση του να ζήσει – ακόμα και με κίνδυνο να καταστραφεί – όλα τα πάθη του Λαού, καθώς σφάδαζε μέσα στην δίνη των καιρών¹⁴¹. Μπορεί να πει κανείς πως ο Ρίτσος είναι ένας ποιητής που πέρα από την ταξική του προσέγγιση, μέσα από τα ποιήματα του, και φυσικά μέσα από τον Επιτάφιο, δίνει και μια ανθρώπινη και λαϊκή υπόσταση που αγγίζει κάθε λαϊκό άνθρωπο που έχει βιώσει τα γεγονότα που περιγράφει ο Ρίτσος. Έτσι μέσα από την μελοποίηση των ποιημάτων του Επιτάφιου ο Θεοδωράκης βλέπει τους στίχους του Ρίτσου ως την συνισταμένη “του ξωμάχου, του φαντάρου, του φοιτητή, του εργάτη. Του καθένα μας”¹⁴². Άλλωστε ο ποιητικός λόγος δεν είναι όπως γενικά η γλώσσα, όργανο συνεννόησης, άλλα μέσο στενότερων ψυχικών δεσμών μεταξύ των ανθρώπων. Η λέξη στον ποιητικό λόγο είναι ηχητικά αντικείμενα που βοηθούν να εκδηλωθεί η ενέργεια της ιδιότητας του εκφραστικού στοιχείου. Το εκφραστικό στοιχείο της γλώσσας ποικίλει ανάμεσα στις διαφορές που υπάρχουν είτε στην εποχή, είτε στα ιδιώματα είτε στην διάλεκτο. Πρόκειται για μια ιδιότητα που σχετίζεται με την αισθητική αντίληψη των ανθρώπων, ακριβώς όπως το εκφραστικό στοιχείο που περιέχεται στη μουσική. Αυτό εκφράστηκε δεόντως με τον Επιτάφιο που εξέφρασε και θύμισε την βαθιά και άρρηκτη σχέση της ποίησης με την μουσική¹⁴³. Τέλος ως προς την σημαντικότητα του έργου του Γιάννη Ρίτσου ως προς την διαμόρφωση της νεοελληνικής ποίησης αλλά και την αλληλουχία με την οποία έδρασε στον συνθέτη Θεοδωράκη καθώς το μελοποιούσε ο Δημήτρης Δημηρούλης σημειώνει: *Είναι αδύνατη η προσπέλαση στον ποιητικό κόσμο του Γιάννη Ρίτσου χωρίς το πέρασμα από τον ορίζοντα ον συγκροτούν οι τρεις αυτές συντεταγμένες: ο λόγος του έργου αποτυπώνει τη διαρκή αλληλόδραση της ιδεολογίας, της πολιτικής στράτευσης και της καλλιτεχνικής αναζήτησης. Η συμπλοκή τους πάει τόσο βαθιά ώστε κάθε προσπάθεια αποσύνδεσης τους είναι καταδικασμένη να χάσει τη γενική**

¹⁴⁰ Ασπασία Παπαθανασίου, Ποίηση διαρκής και ανατρεπτική, Επτά Ημέρες, Καθημερινή, Γιάννης Ρίτσος 1909 – 1990, Κυριακή 12 Νοεμβρίου 2000.

¹⁴¹ Η λέξη, Γιάννης Ρίτσος τεύχος 182 Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2004, Μίκης Θεοδωράκης “Ο Βράχος του Ρίτσου” σελ. 61.

¹⁴² Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

¹⁴³ Γιάννης Ρίτσος, λέσχη αθανάτων, εκδ. Τεγόπουλος για την Ελευθεροτυπία, Ο μελοποιημένος Ρίτσος του Γιώργου Παπαδάκη, σελ. 169 - 170.

εποπτεία της λογοτεχνικής ταυτότητας του ποιητή. Ιδεολογία και αισθητική δεν είναι μόνο δύο πτυχές του περιεχομένου αλλά και δύο πλευρές της μορφής¹⁴⁴. Συμπερασματικά μόνο τυχαίος δεν είναι ο χαρακτηρισμός για τον Ρίτσο, “ποιητής της Ρωμιοσύνης” αφού τα ποιήματα του έχοντας βάση την απλή ελληνική καθομιλουμένη δημοτική, γράφει ποιήματα παρμένα από την ελληνική παράδοση (δεκαπεντασύλλαβος), βάζοντας ταυτόχρονα μια θεματολογία που είναι βιωματική όσο και γενικότερα κοινή για το κοινό που απευθύνεται. Ο Επιτάφιος ειδικότερα είναι ένας θρήνος για τον χαμό ενός αγωνιστή που σαν μοιρολόι εξιστορεί ο Ρίτσος από τα μάτια της μάνας. Άλλωστε κάθε στίχο τότε είχε πληγές από τον χαμό κάποιου¹⁴⁵. Κλείνοντας είναι σημαντικό να αναφέρει κανείς τον λόγο του Θεοδωράκη ως προς τον Ρίτσο και τον Επιτάφιο: *Δεν νομίζω πως υπάρχει μεγαλύτερη δόξα για ένα ποιητή – ακόμα και τον πιο μεγάλο – από το να τραγουδιέται από τον λαό. (...) Και η ποίηση του Ρίτσου; Υπάρχει λέξη μήπως μέσα στον Μπιθικότση που να μη λέγεται καθαρά, σωστά και με το αληθινό συναισθηματικό της νόημα*¹⁴⁶; Συμπερασματικά ο Επιτάφιος είναι ο πλέον πρωτοποριακός δίσκος, αφού πέρα από όλα τα άλλα που αναλύθηκαν έχει να επιδείξει και την μελοποίηση ενός μεγάλου ποιητή. Φυσικά δεν είναι ο πρώτος που το κάνει αυτό, αφού η σχέση ποίησης και μουσικής κρατάει από την αρχαιότητα και έχει και η σύγχρονη ιστορία της ελληνικής μουσικής¹⁴⁷, αλλά με τον Επιτάφιο γίνεται η διαφορά και η απαρχή μιας τομής στην Ελληνική μουσική, αφού μελοποιούνται τα ποιήματα ενός μεγάλου ποιητή με ένα διαφορετικό ύφος, μέσα από το λαϊκό τραγούδι και τις δημοτικές και βυζαντινές μελωδίες. Αυτό φυσικά έγινε γιατί το ίδιο το ποίημα ήταν γραμμένο σαν μοιρολόι, σαν δημοτικό τραγούδι, σαν λαϊκό κομμάτι. Αυτή την λαϊκή πλευρά διέκρινε ο Θεοδωράκης και έδωσε αυτή την μορφή αλλά και την ενορχήστρωση στον Επιτάφιο, ενώ ταυτόχρονα ο ποιητής έγινε ίσως ο πιο τραγουδισμένος ποιητής στην νεότερη Ελληνική μουσική.

3.6 Η συνέχεια του Έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού από τους Χατζιδάκι

– **Θεοδωράκη:** Πρόκειται να γίνει μια συγκεντρωτική αναφορά για την συνέχεια που υπήρξε στο έντεχνο Ελληνικό λαϊκό τραγούδι, τόσο σε σχέση με τους δύο μεγάλους συνθέτες που υπήρξαν

¹⁴⁴ Η λέξη, Γιάννης Ρίτσος τεύχος 182 Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2004, Δημήτρης Δημηρούλης “ΥΠΟΜΝΗΜΑ, Επτά θέσεις για τον Γιάννη Ρίτσο” σελ. 710.

¹⁴⁵ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹⁴⁶ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

¹⁴⁷ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 44.

οι προπάτορες του είδους (Θεοδωράκης - Χατζιδάκις), όσο και οι επόμενες γενιές συνθετών που επηρεάστηκαν από τους προαναφερόμενους. Άλλωστε μέσω κυρίως αυτού του δίσκου και των νέων στοιχείων που εισήχθησαν στην Ελληνική μουσική ξεκίνησε ένα νέο μουσικό κίνημα που πρωτεργάτες του θεωρούνταν ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις. Ονομάστηκε έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι και μάλιστα είχε και συνέχεια από την νέα γενιά συνθετών που ακολούθησαν. Πρόκειται δηλαδή να αναλυθεί η παρακαταθήκη που δημιούργησε ο Επιτάφιος και η κληρονομιά που άφησε αλλά και πως συνεχίστηκε μέχρι σήμερα αυτό που ο ίδιος ο Θεοδωράκης ονόμασε έντεχνη ελληνική λαϊκή μουσική.

Αρχικά οφείλει κανείς να εξετάσει τι γινόταν μέχρι τότε όσον αφορά τις μελοποιήσεις ποιητών στην Ελλάδα. Ο Θεοδωράκης δεν ήταν ο πρώτος που μελοποίησε έναν λόγιο ποιητή. Άλλωστε η ποίηση με την μουσική είναι αλληλένδετες τέχνες από την αρχαία Ελλάδα, που δεν γινόταν ποίηση χωρίς μουσική και το αντίστροφο¹⁴⁸. Αλλά και σε πολύ πιο πρόσφατες εποχές ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα οι Επτανήσιοι συνθέτες, από τον Μάντζαρο, τον Καρρέρ, τον Ξύνδα, τον Λιβεράλη αλλά και πιο μετά στον 20ο αιώνα οι συνθέτες της Εθνικής Μουσικής Σχολής όπως ο Καλομοίρης, ο Βάρβογλης, ο Ριάδης μελοποιούν ποιητές όπως ο Παλαμάς, ο Σολωμός, ο Σικελιανός, ο Γρυπάρης, ο Μυριβήλης, ο Χατζόπουλος, ο Μαλακάσης, ο Ζαν Μορέας και άλλοι πολλοί¹⁴⁹. Είναι λοιπόν λάθος η πεποίθηση που υπάρχει ότι ο Μίκης Θεοδωράκης είναι ο πρώτος που μελοποίησε έναν ποιητή. Αυτό είχε γίνει πολύ πριν. Όμως μόνο τυχαία δεν είναι η λανθασμένη αυτή πεποίθηση, κι αυτό γιατί ο Θεοδωράκης τάραξε τα νερά με τον τρόπο που μελοποίησε τους στίχους του Ρίτσου στον Επιτάφιο. Τα δάνεια που πήρε από την δημοτική και την λαϊκή μουσική και τον ενέπνευσαν να γράψει την συγκεκριμένη μουσική στον Επιτάφιο άφησαν εποχή. Ο Θεοδωράκης δεν είναι ο πρώτος που μελοποιεί έναν ποιητή, είναι όμως ο πρώτος στην εποχή του που το κάνει με οδηγό την λαϊκή μουσική. Αυτό προκάλεσε αντιδράσεις που ο ίδιος ο Θεοδωράκης αντιμετώπισε είτε με αρθρογραφία είτε με ομιλίες είτε με συναυλίες – παρουσιάσεις του έργου του. Δεν είναι όμως μόνο η λαϊκή μουσική που έντυσε τους στίχους του Ρίτσου η αφορμή για να ξεσπάσουν αντιδράσεις. Είναι και όλη η προσπάθεια που έκανε ο Θεοδωράκης, μέσω της ενορχήστρωσης του (μπουζούκι, λαϊκή ορχήστρα) αλλά και η φωνή που επέλεξε να τραγουδήσει τους στίχους ενός αναγνωρισμένου λόγιου ποιητή (Μπιθικώτσης). Όλα τα παραπάνω στοιχεία που έχουν ήδη αναλυθεί, άρχισαν μια νέα κουλτούρα που συνεχίστηκε μέχρι και σήμερα και γνώρισε άνθιση ιδιαίτερα από το 1960 χρονιά έκδοσης του Επιταφίου μέχρι το 1985¹⁵⁰. Η προετοιμασία είχε ξεκινήσει από τον Μάνο

¹⁴⁸ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 25.

¹⁴⁹ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 14.

¹⁵⁰ Κώστας Μυλωνάς, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015, σελ. 20.

Χατζιδάκι που ξεκίνησε να ντύνει μουσικά, θεατρικά έργα με λαϊκές μουσικές¹⁵¹, αλλά και νωρίτερα με την περίφημη διάλεξη του στις 31/1/1948 στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν για το ρεμπέτικο και την ανυπαρξία του σύγχρονου τραγουδιού τονίζοντας την ανάγκη στροφής στην λαϊκή μουσική, κάτι που έφερε αναστάτωση στον πνευματικό κόσμο της εποχής¹⁵². Έτσι ο Θεοδωράκης μελοποιεί το 1958 τον Επιτάφιο του Γιάννη Ρίτσου στο Παρίσι. Το στέλνει στον Χατζιδάκι που αρχίζει να δουλεύει πάνω στο έργο. Τον Σεπτέμβρη του 1960 ηχογραφούνται αντίστοιχα οι δύο διαφορετικές εκδοχές του Επιτάφιου, η πρώτη του Χατζιδάκι για πιάνο και γυναικεία φωνή με την Νάνα Μούσχουρη και του Θεοδωράκη με τον Χιώτη στο μπουζούκι και τον Μπιθικώτση στο τραγούδι¹⁵³. Αυτή θεωρείται και η αρχή του Έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού αφού μέσα από τις δύο αυτές ηχογραφήσεις του Επιτάφιου ξεσπά ένας “εμφύλιος” μεταξύ των υπερασπιστών των δύο διαφορετικών εκδοχών του δίσκου¹⁵⁴. Σύσσωμη η Αριστερά αιφνιδιάστηκε από την “ανάσταση” του λαϊκού τραγουδιού λόγω κυρίως του μπουζουκιού που είναι εκ των πρωταγωνιστών του δίσκου του Θεοδωράκη¹⁵⁵. Σήμερα όμως μπορεί να πει κανείς με σιγουριά ότι η εκτέλεση του Θεοδωράκη είναι αυτή που άφησε εποχή και επικράτησε παρά τις αρχικές αντιδράσεις. Ο δίσκος ενόχλησε πολύ κυρίως γιατί χρησιμοποιεί λαϊκές μελωδίες και το “απαγορευμένο” μπουζούκι, το όργανο των “χασικλήδων” όπως το έλεγε τότε, τόσο η αστική τάξη όσο και η αριστερά. Χαρακτηριστικό είναι το άρθρο του Β. Αρκαδινού στην Αυγή στις 8/10/1960, που μεταξύ άλλων αναφέρει: *“Στο πρώτο (Επιτάφιος Χατζιδάκι – Μούσχουρη) έχουμε την απλή, απέρριπτη, πρωταρχική σύλληψη της μουσικής ιδέας που αποπνέει λιτότητα λαϊκού τραγουδιού και στο δεύτερο (Επιτάφιος Θεοδωράκη – Μπιθικώτση – Χιώτη) το συνειδητά εκζητημένο μπουζουκορεμπέτικο ύφος, που όχι μόνο διαφοροποιεί και προδίδει την αρχική μουσική ιδέα, αλλά – κι αυτό είναι το χειρότερο – καταστρέφει το νόημα, τη δύναμη, το μεγαλείο, τη γοητεία μιας μνημειώδους ποιητικής δημιουργίας όπως ο Επιτάφιος του Ρίτσου. [...]*

Ο ίδιος ο συνθέτης εδώ παρουσιάζει ακατανόητα και απαράδεκτα πράγματα εν ονόματι της <<λαϊκότητας>>¹⁵⁶. Παρά τις έντονες κριτικές, ο Θεοδωράκης δεν έπαψε στιγμή να πιστεύει στην δημιουργία ενός νέου μουσικού είδους, της έντεχνης ελληνικής λαϊκής μουσικής, και αυτό φαίνεται ιδιαίτερα από το μεγάλο συγγραφικό του έργο, τόσο σε εφημερίδες, όσο και στα βιβλία που ο ίδιος

¹⁵¹ Μίκης Θεοδωράκης, *Μαχόμενη Κουλτούρα, Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Δεκέμβριος 1982.

¹⁵² Κώστας Μυλωνάς, *“Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 22.

¹⁵³ Αστέρης Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 46, Από συνέντευξη με τον Μανώλη Παπουτσάκη, (Δρόμοι της Ειρήνης, 1961).

¹⁵⁴ Μάνος Χατζιδάκις, Αυγή 6/10/1960, Ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του Μίκη Θεοδωράκη στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹⁵⁵ *Λαϊκό τραγούδι, Η αυθεντική ιστορία*, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, εκδ. National Geographic, τόμος 9 – 10, Αθήνα 2010, Τόμος 10, σελ. 13.

¹⁵⁶ Αστέρης Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 318, Από Β. Αρκαδινός, Αυγή, 8/10/1960.

έγγραψε. Η βασική ιδέα του ήταν ότι το λαϊκό τραγούδι ήταν “ετεροβαρές”, δηλαδή έπασχε σε ένα βασικό σημείο. Όσο “βαθύ” και “ρωμαλέο” ήταν στο μουσικό του μέρος, τόσο “ρηχό” και “ανόητο” ήταν στο στιχουργικό. Από την άλλη μεριά από όλες τις ελληνικές τέχνες η πλέον προωθημένη ήταν ελληνική ποίηση. Ο Θεοδωράκης λοιπόν έφτασε στο συμπέρασμα που αργότερα μετουσίωσε σε πράξη. Να ενώσει τους δύο αυτούς μεγάλους πυλώνες του Ελληνικού πολιτισμού. *“Τι πιο απλό, λοιπόν, να ενωθούν αυτές οι δύο ακραίες κατακτήσεις του σύγχρονου ελληνικού πνεύματος; Έτσι γεννήθηκε ο Επιτάφιος, που δεν ήταν τίποτε άλλο παρά αυτό το πάντρεμα ανάμεσα στην σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική και τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Από την επιτυχία ή την αποτυχία αυτού του πειραματισμού θα κρινόταν το μέλλον της προσπάθειας.[...] Αν δηλαδή αυτό το νέο έργο θα γινόταν ή όχι <<τέχνη των μαζών>>¹⁵⁷. Με αυτούς τους νέους άξονες λοιπόν ο Θεοδωράκης εστίασε στην δημιουργία ενός είδους και μια νέα σχολή που συνεχίστηκε και από τις επόμενες γενιές με άξονες τις βάσεις που έφτιαξε ο Θεοδωράκης, αναζητώντας το δικό του μεγάλο ιδανικό της ζωής του¹⁵⁸, όπως όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες. Έτσι μπροστά στο δίλημμα που είχε ο συνθέτης όσον αφορά την συνέχιση των σπουδών του και την ενασχόληση του με την συμφωνική μουσική ή την δημιουργία ενός νέου μουσικού δρόμου με γνώμονα την μουσική που πάντα είχε σαν άκουσμα και ουσιαστικά με αυτή που μεγάλωσε. Έτσι η επαφή με τον Επιτάφιο και η αυτόματη σύνδεση του συνθέτη με την λαϊκή μουσική και το έργο του Ρίτσου, λόγω δεκαπεντασύλλαβου, του έδειξαν τον δρόμο που μέχρι τότε αναζητούσε¹⁵⁹.*

Πέρα λοιπόν από την αυτονόητη καινοτομία του Θεοδωράκη στον Επιτάφιο, δηλαδή την ένωση της λαϊκής μουσικής με την Ελληνική ποίηση και τους μεγάλους ποιητές, μέσα από το συγκεκριμένο δίσκο ξεπροβάλλουν και άλλες πρωτοπόρες ιδέες του συνθέτη που συντελούν στην επιτυχία του δίσκου αλλά και στην εδραίωση του νέου αυτού είδους που ξεκίνησε από τον Επιτάφιο. Αρχικά με τον Επιτάφιο ο συνθέτης δίνει στο κοινό μια νέα μουσική φόρμα, τον “κύκλο τραγουδιών”. Ο κύκλος σύμφωνα πάντα με τον συνθέτη πρέπει να ακολουθεί πιστά το ποιητικό κείμενο, και με βάση αυτό να καθορίζεται η κεντρική ιδέα της μουσικής σύνθεσης. Ο Θεοδωράκης μέσω των κύκλων τραγουδιών που έγγραψε θεώρησε ότι ήταν μια βαθμίδα πάνω από το απλό τραγούδι, αλλά ταυτόχρονα ήταν και παιδαγωγικό για τον απλό λαό που έτσι πίστευε ότι τον προετοίμαζε για για το επόμενο στάδιο της μουσικής του δημιουργίας (λαϊκό ορατόριο, Άξιον Εστί)¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

¹⁵⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1264.

¹⁵⁹ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 44, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

¹⁶⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

Συμπερασματικά με τον Επιτάφιο ο Θεοδωράκης εισάγει το κοινό σε μια νέα διαδικασία που μέχρι τότε δεν υπήρχε. Με τον Επιτάφιο ο ακροατής παρακολουθούσε ένα ολοκληρωμένο έργο ενός ποιητή και ενός συνθέτη με αρχή μέση και τέλος, μπαίνοντας στην διαδικασία να παρακολουθήσει το έργο και την πορεία του, τόσο στιχουργικά όσο και μουσικά. Μέχρι τότε οι δίσκοι ήταν κομμάτια που συνήθως δεν είχαν συνοχή μεταξύ τους και η θεματολογία τους ήταν άσχετη, ενώ με τον κύκλο η μουσική ακολουθεί την ποίηση φτάνοντας σε ένα ολικό συμπέρασμα.

Μια τομή του Επιτάφιου και ίσως η πιο προφανής ήταν η καθιέρωση του μπουζουκιού και του λαϊκού τραγουδιστή, τόσο ως υπόσταση αφού η αστική τάξη της εποχής αποδέχτηκε τους λαϊκούς μουσικούς, αλλά και γενικότερα υπήρξε αποδοχή ως “*αυθεντικοί εκφραστές του γνήσιου ποιητικού πάθους*”¹⁶¹. Πράγματι ο συνθέτης γράφοντας μουσική επηρεασμένη από την λαϊκή μουσική, θέλησε να την συνοδεύσει κιόλας με τα κατάλληλα εργαλεία, ώστε και να αναδείξουν την μουσική του αλλά και να γίνουν οι κομιστές της νέας προσπάθειας στον απλό λαό. Έτσι όσον αφορά την ενορχήστρωση χρησιμοποίησε την λαϊκή ορχήστρα και ως βασικό σολιστικό όργανο το μπουζούκι. Για τους στίχους του ποιητή Ρίτσου επέλεξε έναν λαϊκό τραγουδιστή. Όλα αυτά βέβαια αρχικά δεν έτυχαν αναγνώρισης αφού το μπουζούκι ήταν το όργανο των “*ρεμπετών*” ενώ ο Μπιθικώτσης ήταν άγνωστος στο ευρύ κοινό. Ο Θεοδωράκης είχε για όλα απάντηση και φυσικά υποστήριξε πολύ την νέα του προσπάθεια. Χαρακτηριστικό είναι ένα απόσπασμα από ένα γράμμα στην Αυγή: “*Το έπαιζαν κάποτε οι χασικλήδες. Κι όμως το μαχαίρι το έπαιζαν φονιάδες κι εμείς κόβουμε το ψωμί και το τρώμε*”¹⁶². Το ίδιο και με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση που από τον Επιτάφιο και μετά έγινε περιζήτητος και εκτός από βασικός ερμηνευτής του Θεοδωράκη τραγούδησε και όλους τους μεγάλους συνθέτες. Θεωρείται λοιπόν τομή στην Ελληνική μουσική η χρησιμοποίηση και ουσιαστικά η “*αποποινικοποίηση*” του μπουζουκιού και η καθιέρωση του στις μεγάλες ορχήστρες. Έπαψε να είναι το όργανο των ρεμπετών και έγινε το βασικό ελληνικό όργανο.

Το συμπέρασμα που εξάγει κανείς λοιπόν για τον Επιτάφιο είναι ότι υπήρξε καθόλα πρωτοποριακός. Από την χρησιμοποίηση της ποίησης του Ρίτσου μέχρι την μελοποίηση της με άξονα την λαϊκή μουσική και από την ενορχήστρωση με βασικό όργανο το μπουζούκι μέχρι τον τραγουδιστή που επέλεξε, όλα θεωρούνται πρωτοτυπία. Δεν έφτιαξε ένα έργο πρωτόπλαστο αλλά δημιούργησε κάτι με βασικούς άξονες υλικά που υπάρχουν στην Ελληνική κουλτούρα και αποδεκτά από τον απλό λαό, δηλαδή το βασικό κοινό για το οποίο ήθελε να δημιουργήσει ο Θεοδωράκης. Κάτι που ο ίδιος ονόμασε “*Τέχνη των μαζών*”. Με τον Επιτάφιο ανακάλυψε πολλά στοιχεία της λαϊκής μουσικής που αργότερα τα εξέλιξε και τα χρησιμοποίησε καλύτερα στα

¹⁶¹ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1114.

¹⁶² Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 67.

επόμενα έργα του. Η συνεργασία του με τον Μανώλη Χιώτη και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση τον βοήθησε να κατανοήσει καλύτερα την μουσική του απλού λαού. Η “πολιτιστική επανάσταση” που μπορεί να πει κανείς ότι ξεκίνησε με τον Επιτάφιο έγινε λόγω της ενασχόλησης του με την λαϊκή μουσική που από μικρός γνώριζε και άκουγε. Όμως η επιτυχία του Επιτάφιου και το στοίχημα που κέρδισε οφειλόταν κατά πολύ στο μελωδικό του ταλέντο, αλλά και στην έξοχη ποίηση του Ρίτσου και στην φωνή και την απόδοση του Μπιθικώτση και φυσικά στο παίξιμο και τις ιδέες του μεγάλου βιρτουόζου Μανώλη Χιώτη. Αυτές οι τομές έκαναν τον Επιτάφιο ξεχωριστό όσο και πρωτοποριακό και έβαλαν τις βάσεις για ένα νέο μουσικό είδος στην Ελληνική μουσική, το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι¹⁶³.

Είναι σαφές ότι το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι ξεκίνησε στην αρχή της δεκαετίας του 60' (1960) με τις δύο διαφορετικές ηχογραφήσεις του Επιτάφιου. Η προετοιμασία για αυτό το νέο μουσικό είδος στην ελληνική δισκογραφία είχε ήδη γίνει από τα τέλη της δεκαετίας του 40' με τον Μάνο Χατζιδάκι σε ηγετικό ρόλο. Αυτή η αρχή δεν έμεινε δίχως απογόνους. Πέρα από τους δύο αυτούς μεγάλους συνθέτες (Θεοδωράκης, Χατζιδάκις) πολλοί νέοι συνθέτες δημιούργησαν έργα με την ίδια φιλοσοφία και την δεκαετία του 60' αλλά και μετέπειτα στα επόμενα χρόνια και μέχρι σήμερα έχουμε νέα έργα μελοποιημένης ποίησης.

Η αρχή που έγινε το 1960 από τους δύο μεγάλους συνθέτες λοιπόν ξεκινάει με τον Επιτάφιο. Αυτή είναι μια πολύ παραγωγική περίοδος για τον συνθέτη του αφού από αυτή την χρονιά και μέχρι την απότομη διακοπή και απαγόρευση του λόγω της δικτατορίας των συνταγματαρχών του 1967 παράγει πολλά έργα με την μορφή του “κύκλου τραγουδιών” με το αποκορύφωμα του για την συγκεκριμένη δεκαετία να είναι το “Άξιον Εστί”. Πράγματι μετά τον Επιτάφιο ο Θεοδωράκης γράφει:

- ♣ Λιποτάκτες, σε ποίηση Γιάννη Θεοδωράκη.
- ♣ Αρχιπέλαγος, σε ποίηση Νίκου Γκάτσου, Οδυσσέα Ελύτη, Γιάννη Θεοδωράκη, Δημήτρη Χριστοδούλου, Πάνου Κοκκινόπουλου.
- ♣ Πολιτεία Α', σε ποίηση Τάσου Λειβαδίτη, Κώστα Βίββου, Δημήτρη Χριστοδούλου.
- ♣ Επιφάνεια, σε ποίηση Γιώργου Σεφέρη.
- ♣ Ένας όμηρος, σε ποίηση Μπρένταν Μπήαρ και απόδοση Βασίλη Ρώτα.
- ♣ Μικρές Κυκλάδες, σε ποίηση Οδυσσέα Ελύτη.
- ♣ Πολιτεία Β', σε ποίηση Κώστα Βάρναλη, Πάνου Κοκκινόπουλου, Δημήτρη Χριστοδούλου, Νίκου Γκάτσου.

Όλα αυτά τα έργα γράφτηκαν μετά τον Επιτάφιο μέχρι το έτος 1964, άλλα ηχογραφήθηκαν και

¹⁶³ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 75.

εκδόθηκαν την δεκαετία του 60' και άλλα στην επόμενη δεκαετία¹⁶⁴. Οι κύκλοι τραγουδιών του συνθέτη βοήθησαν σύμφωνα με τον ίδιο σαν “γυμνάσματα προετοιμασίας” για ένα πιο μεγάλο και σύνθετο έργο, ενός “έντεχνου ολότελα νεοελληνικού”, αυτό φυσικά είναι το “Άξιον Εστί” (1964), που αποτέλεσε έργο σταθμό όχι μόνο για τον ίδιο τον συνθέτη αλλά γενικότερα για την νεοελληνική μουσική. Έπειτα ακολούθησαν:

- ♣ Μαουτχάουζεν, σε ποίηση Ιάκωβου Καμπανέλη.
- ♣ Ρωμοσύνη, σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου.
- ♣ Έξι θαλασσινά φεγγάρια, σε ποίηση Νίκου Γκάτσου
- ♣ Ο ήλιος και ο χρόνος, σε ποίηση του ίδιου του συνθέτη.
- ♣ Μυθιστόρημα, σε ποίηση του Γιώργου Σεφέρη.
- ♣ Νύχτα θανάτου, σε ποίηση του Μάνου Ελευθερίου.
- ♣ Αρκαδία I, σε ποίηση του ίδιου του συνθέτη.
- ♣ Αρκαδία II, σε ποίηση του Μάνου Ελευθερίου.
- ♣ Αρκαδία III, σε ποίηση του Μάνου Ελευθερίου.
- ♣ Αρκαδία IV, σε ποίηση του Ανδρέα Κάλβου.
- ♣ Αρκαδία V, σε ποίηση του Αγγελου Σικελιανού.
- ♣ Αρκαδία VI, σε ποίηση του ίδιου του συνθέτη.
- ♣ Αρκαδία VII, σε ποίηση του Τάκη Σινόπουλου.
- ♣ Αρκαδία VIII, σε ποίηση του Μανώλη Αναγνωστάκη.
- ♣ Αρκαδία X, σε ποίηση του ίδιου του συνθέτη.

Την ίδια δεκαετία ο Χατζιδάκις ασχολείται περισσότερο με μουσική για κινηματογράφο και θέατρο, όπως η μουσική για την ταινία του Ζιλ Ντασέν “Ποτέ την Κυριακή” όμως εκδίδει:

- ♣ Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη, διασκευές ρεμπέτικων τραγουδιών.
- ♣ Βάκχες, μουσική για την τραγωδία του Ευριπίδη
- ♣ Οδός Ονείρων, μουσικό έργο σε κείμενα των Αλέξη Σολομού, Μάνου Χατζιδάκι, σε ποίηση των ίδιων και του Νίκου Γκάτσου.
- ♣ Αμέρικα Αμέρικα, μουσική για την ταινία του Ηλία Καζάν.
- ♣ Το χαμόγελο της Τσοκόντας
- ♣ Όρνιθες
- ♣ Μυθολογία, σε ποίηση Νίκου Γκάτσου.
- ♣ Καπετάν Μιχάλης, σε στίχους του Νίκου Καζαντζάκη.

¹⁶⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1115.

▲ Μπλου.

▲ Ρυθμολογία¹⁶⁵.

Ο Χατζιδάκις σε αντίθεση με τον Θεοδωράκη παρότι πρώτος έθιξε το θέμα της λαϊκής μουσικής την χρησιμοποίησε κυρίως ως πηγή έμπνευσης και δεν επιθυμούσε το έργο του να είναι η συνέχεια αλλά η ηχητική αναπόληση. Κράτησε την ατμόσφαιρά της και όχι την αρμονική και μελωδική γραμμή της λαϊκής μουσικής όπως ο Θεοδωράκης¹⁶⁶. Μέσα σε αυτή την δεκαετία ο Χατζιδάκις αναζήτησε το ωραίο και καλό και την “άνοθευτη” μουσική ποιότητα. Η τέχνη του με τον αυθορμητισμό της έμπνευσης και την ελεγχόμενη επεξεργασία δημιουργεί σχολή στο τραγούδι, όμοια με την πορεία του Θεοδωράκη και τόσο η μουσική του όσο και οι εννοητικές του εμπνέουν τους φιλόδοξους νέους συνθέτες. Ο Χατζιδάκις κινήθηκε με κύριο άξονα την προσωπική του ματιά και πήρε έμπνευση τόσο από την λαϊκή μουσική όσο και την ευρωπαϊκή αλλά το αποτέλεσμα της μουσικής του πορείας είναι αυτό καθαυτό προσωπικό. Όλη αυτή η πορεία χαρακτηρίζεται τουλάχιστον ως ποιοτική¹⁶⁷.

3.7 Άλλοι συνθέτες του Έντεχνου Ελληνικού λαϊκού τραγουδιού: Με τον δρόμο λοιπόν να έχει χαραχτεί από τους δύο μεγάλους συνθέτες και όλο αυτό να γίνεται σε μια εποχή που τόσο σε πολιτικό όσο και σε πολιτιστικό επίπεδο υπάρχει η ανάγκη για αναζήτηση μιας αλλαγής, μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα ότι το περισσότερο βάρος το επωμίστηκε το νεοελληνικό τραγούδι με την άνθιση που γνώρισε από την δεκαετία του 60' και μετά λόγω της νέας αρχής που είχε γίνει με τον Επιτάφιο του Θεοδωράκη αλλά και γενικότερα με το πλούσιο έργο του συνθέτη σε συνδυασμό με αυτό του Χατζιδάκι. Η νέα γενιά συνθετών δεν έμεινε άπραγη από αυτόν τον νέο πολιτιστικό δρόμο που άνοιξε στις αρχές της δεκαετίας του 60'. Επηρεασμένη από τους δύο μεγάλους συνθέτες και λόγω του έργου τους και λόγω της αποδοχής του κοινού συνεχίζουν και κάποιοι από αυτούς εξελίσσουν αυτό το νέο είδος, το έντεχνο λαϊκό ελληνικό τραγούδι. Πρόκειται να ειπωθούν ορισμένοι σημαντικοί συνεχιστές του έντεχνου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού.

Σταύρος Ξαρχάκος: Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1939. Στα μέσα της δεκαετίας του 60' κάνει την εμφάνιση του στο καλλιτεχνικό στερέωμα γράφοντας μουσική για το θέατρο και κινηματογράφο. Ξεχωρίζει ανάμεσα στον Θεοδωράκη και το Χατζιδάκι όσο κανένας άλλος από την γενιά του. Θεωρείται ως η μία “μέση λύση” ανάμεσα στην μουσική του Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι. Φυσικά το έργο των δύο μεγάλων συνθετών επηρέασε αρκετά τον Ξαρχάκο κάτι που όμως δεν

¹⁶⁵ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 91 - 92.

¹⁶⁶ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 54.

¹⁶⁷ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 108.

επηρέασε το τελικό αποτέλεσμα αφού η μουσική του είναι καθαρά προσωπική. Ο μουσικός και συγγραφέας Κώστας Μυλωνάς στην ανάλυση του για την δεκαετία του 60' βλέπει ότι η μουσική του Ξαρχάκου έχει κάτι από τη "στερεότητα" του μοτίβου του Θεοδωράκη και κάτι από την πολύτροπη εννοησιακή εκφραστικότητα του Χατζιδάκι¹⁶⁸. Βασική πηγή έμπνευσης για τον Ξαρχάκο υπήρξε το λαϊκό τραγούδι όπως προέκυψε από την νέα τάξη πραγμάτων γενικότερα στο ελληνικό τραγούδι. Η καριέρα του Σταύρου Ξαρχάκου ξεκίνησε από την μουσική για την ταινία "Τα κόκκινα φανάρια" του Αλέκου Γαλανού. Στην πορεία που κατέγραψε, μελοποίησε μεγάλους ποιητές όπως ο Federico Garcia Lorca και ο Νίκος Γκάτσος αλλά και σπουδαίους στιχουργούς όπως ο Λευτέρης Παπαδόπουλος. Τα πιο γνωστά τραγούδια του Ξαρχάκου είναι αυτά που θεωρούνται ότι έχουν απλή φόρμα μεν, με μεγάλη ποιότητα δε, κυρίως δηλαδή τα λαϊκά τραγούδια του. Η ποίηση και οι στίχοι που μελοποίησε είναι κατά βάση απλά και κατανοητά χωρίς να χάνουν όμως σε περιεχόμενο πράγμα που βοηθάει το ευρύ κοινό να τα αγκαλιάσει. Η μουσική που επέλεξε να ντύσει τους στίχους είναι επηρεασμένη από το λαϊκό τραγούδι ακόμη και από το ρεμπέτικο (ο δίσκος για την ταινία του Κ. Φέρρη, Ρεμπέτικο, το αποδεικνύει περίτρανα) αλλά και από το παλιό ελαφρό τραγούδι. Όλοι όμως οι επηρεασμοί του συνθέτη μετουσιώθηκαν σε ένα προσωπικό μουσικό ύφος που με γνώμονα αυτό δημιούργησε τα καλύτερα έργα του¹⁶⁹.

Γιάννης Μαρκόπουλος: Την ίδια περίοδο και με τα ίδια αγαθά ως προίκα με τον Ξαρχάκο, δηλαδή την ελληνική λαϊκή και δημοτική μουσική αλλά και το έργο των δύο μεγάλων συνθετών, όμως με μια διαφορετική ματιά αρχίζει το έργο του ο Γιάννης Μαρκόπουλος που γεννήθηκε το 1939 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Είναι δεδομένο ότι τον Μαρκόπουλο τον επηρέασε βαθιά η φιλική σχέση του με τον Μίκη Θεοδωράκη. Το 1962 ηχογραφεί το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του, το "Θησέα" σε ποίηση του Δημήτρη Χριστοδούλου. Γράφει κι αυτός έργα για το θέατρο και τον κινηματογράφο και το 1967 φεύγει για σπουδές στο Λονδίνο όπου και παρουσιάζει έργα του με κύριο το "Ήλιος ο πρώτος" σε ποίηση Οδυσσέα Ελύτη. Όταν γυρίζει στην Ελλάδα παρουσιάζει μια από τις σημαντικότερες δουλειές του το "Χρονικό" σε ποίηση Κ. Χ. Μύρη ή κατά κόσμον Κώστα Γεωργουσόπουλο. Με αυτό το έργο μπαίνει ανάμεσα στους μεγάλους συνθέτες της ελληνικής μουσικής. Η πρωτοπορία που εισάγει ο συγκεκριμένος συνθέτης είναι η ενασχόληση του και ο σαφής επηρεασμός του από την δημοτική μουσική, ίσως περισσότερο από όλους τους συνθέτες και η δημιουργία ενός ιδιαίτερου και σαφώς προσωπικού ήχου στηριγμένο στην δημοτική μουσική. Άλλωστε ο Μαρκόπουλος δεν χρησιμοποίησε τόσο το μπουζούκι όσο το σαντούρι, το κλαρίνο και την λύρα. Πάντως τα πρώτα του τραγούδια δείχνουν περισσότερο την καταλυτική σημασία του

¹⁶⁸ Κώστας Μυλωνάς, "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2", εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 112.

¹⁶⁹ Κώστας Μυλωνάς, "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2", εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 110 – 120.

Θεοδωράκη και του Χατζιδάκι. Όπως ο Θεοδωράκης είχε τον Μπιθικότση έτσι ο Μαρκόπουλος είχε τον Ξυλούρη που έδωσε ένα διαφορετικό ήχο και ύφος στα τραγούδια του. Γενικότερα αν κάτι μπορεί να ειπωθεί ως κύρια περιγραφή του έργου του Μαρκόπουλου είναι αυτό που έλεγε ο ίδιος ο συνθέτης, “επιστροφή στις ρίζες”¹⁷⁰.

Χρήστος Λεοντής: Ο Χρήστος Λεοντής γεννήθηκε το 1940 στο Ηράκλειο της Κρήτης. Είναι ο επόμενος συνθέτης μετά τον Θεοδωράκη που επιλέγει να εκφράσει τις ιδεολογικές του αντιλήψεις μέσα από την μουσική του και την θεματολογία των έργων του. Γνήσιος απόγονος του Θεοδωράκη λοιπόν και αυτό αποδεικνύεται περίτρανα από το πρώτο του ολοκληρωμένο έργο την “Καταχνιά” σε στίχους Κώστα Βίβρου και κείμενα Νικηφόρου Βρεττάκου με κύριο θέμα την κατοχή, την αντίσταση και την απελευθέρωση. Την ερμηνεία των τραγουδιών αναλαμβάνει ο μεγάλος λαϊκός τραγουδιστής Στέλιος Καζαντζίδης και η Μαρινέλλα. Ο Λεοντής όπως και οι υπόλοιποι μεγάλοι συνάδελφοί του ασχολούνται με την μουσική για θέατρο και κινηματογράφο παίρνοντας μάλιστα και το κινηματογραφικό βραβείο στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για την μουσική στην ταινία του Πάνου Γλυκοφρύδη “Με την λάμψη στα μάτια”. Ο Λεοντής προβληματίστηκε και επηρεάστηκε από τον Μίκη Θεοδωράκη τόσο στην θεματολογία των έργων του (Καπνισμένο τσουκάλι σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου) όσο και από την μουσική πλευρά, αφού ο κύριος όγκος του έργου του είναι γραμμένος σε μορφή λαϊκής μουσικής, ιδιαίτερα οι κύκλοι τραγουδιών που έγγραψε¹⁷¹.

Δήμος Μούτσης: Ο Δήμος Μούτσης γεννήθηκε στον Πειραιά το 1938. Σπούδασε από πολύ μικρός μουσική κάνοντας μαθήματα βιολιού, θεωρητικά και σύνθεση. Το έτος 1968 κυκλοφορεί ο πρώτος ολοκληρωμένος δίσκος με τίτλο “Ένα κάποιο χαμόγελο” σε ποίηση του Νίκου Γκάτσου με ερμηνευτές τον Γρηγόρη Μπιθικότση, τον Σταμάτη Κόκοτα και την Δήμητρα Γαλάνη. Ο Μούτσης αν και ασχολήθηκε κι αυτός με μουσική για θέατρο και κινηματογράφο, η κύρια ασχολία του παρέμεινε το τραγούδι. Οι μελωδίες του Μούτση θεωρούνται ευρηματικές και οι ενορχηστρωτικές του αρετές πολύ ανεπτυγμένες (ορχήστρες με μπουζούκι, όμποε, άρπα) κάτι που κάνει ξεχωριστό το κάθε του έργο. Μία ξεχωριστή τομή που κάνει ο Μούτσης στα έργα του είναι και οι εισαγωγές και οι ανταποκρίσεις μέσα στα τραγούδια του. Είναι μελωδικά ανεξάρτητες από την κύρια μελωδία των τραγουδιών κάτι που δεν συνηθίζεται στις τότε συνθέσεις της εποχής αλλά ούτε και στην λαϊκή μουσική. Ένα βασικό στοιχείο στην μουσική του Μούτση είναι ο ευρύτερος μουσικός κόσμος που επηρέασε το έργο του. Έχει δηλαδή μεγαλύτερες μουσικές αντένες σε σχέση με τους υπόλοιπους συνθέτες της γενιάς του, όμως ότι κι αν τον συγκινούσε το μετουσίωσε στο προσωπικό του ύφος. Κύριο χαρακτηριστικό του Δήμου Μούτση είναι ότι παρά το γεγονός πως

¹⁷⁰ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 128 – 130.

¹⁷¹ Κώστας Μυλωνάς, “Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2”, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 122 – 128.

αναπτύχθηκε μουσικά σε μια περίοδο που υπήρχαν παντού τα έργα των δύο μεγάλων συνθετών (Χατζιδάκις, Θεοδωράκης), είναι γεγονός πως ο Μούτσης κινήθηκε με ένα δικό του προσωπικό ύφος και μια δική του τροχιά¹⁷².

Μάνος Λοΐζος: Ο Μάνος Λοΐζος γεννήθηκε το 1937 στην Αλεξάνδρεια. Από μικρός σπούδασε μουσική και θεωρούνταν από τους πλέον ολοκληρωμένους μουσικούς συνθέτες από θέμα σπουδών. Με την έλευση του στην Αθήνα επηρεάστηκε πολύ από τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Θεοδωράκης άλλωστε ήταν κι αυτός που τον ανέδειξε αφού τον έβαλε μαζί με τον Χρήστο Λεοντή να παίξουν τραγούδια τους σε λαϊκή συναυλία που οργάνωσε ο συνθέτης του Επιτάφιου. Είναι ίσως ο μόνος συνθέτης της γενιάς του, τουλάχιστον από τους σπουδαίους, που δεν μελοποίησε κάποιο ολοκληρωμένο έργο ποιητή, εκτός από τον κύκλο τραγουδιών σε ποίηση Ναζίμ Χικμέτ που δεν ολοκλήρωσε ποτέ λόγω θανάτου. Το ξεχωριστό στοιχείο στην μουσική του Λοΐζου ήταν οι ευρηματικές μελωδίες του είτε σε πολιτικό τραγούδι είτε σε ερωτικό, κάνοντας το μήνυμα του πιο εύκολο για τον παραλήπτη ακροατή. Τα τραγούδια του λειτουργούν άμεσα στις λαϊκές μάζες όσο δύσκολα κι αν ήταν τα νοήματα των στίχων αφού διατηρεί οικεία μουσικά και ρυθμικά πρότυπα. Άλλωστε παρά το γεγονός πως όπως κι ο Μούτσης έτσι κι αυτός έφτιαξε μελωδίες επηρεασμένες από πολλά μουσικά είδη, η αρχική του έμπνευση ξεκινάει από την λαϊκή μουσική. Ο Λοΐζος θεωρείται από τους σημαντικότερους συνθέτες της γενιάς του. Μελοποίησε κυρίως λαϊκούς στίχους από μεγάλους στιχουργούς όπως ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, ο Γιάννης Νεγρεπόντης, ο Μανώλης Ρασούλης. Έγραψε όμορφες απλές μελωδίες επηρεασμένες από κάθε είδος της ελληνικής μουσικής, πλην της δημοτικής, και έπειτα από κάποια στιγμή επιχείρησε να ξεφύγει από το αμιγώς λαϊκό τραγούδι παρότι δημιούργησε εξαιρετικά τραγούδια (δεν θα ξαναγαπήσω, ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας), με κύριο στόχο την δημιουργία τραγουδιών άμεσων προς το κοινό¹⁷³.

Νεότερες γενιές Ελλήνων συνθετών: Πέρα από τους κύριους συνθέτες της επόμενης γενιάς από τον Μίκη Θεοδωράκη και τον Μάνο Χατζιδάκι, που πρώτοι ξεκίνησαν το νέο είδος μουσικής, το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι, υπήρξαν και νεότεροι που ασχολήθηκαν με αυτό το είδος, απέχοντας από τις αρχικές προπατορικές προσπάθειες τόσο των δύο συνθετών όσο και των συνεχιστών τους. Κάποιοι από αυτούς ξέφυγαν εντελώς από την λαϊκή μουσική που υπήρξε η βασική πηγή έμπνευσης των δύο μεγάλων συνθετών, μελοποιώντας είτε ποιητές είτε στιχουργούς σε νέους μουσικούς δρόμους, όμως δεν παύει να είναι κι αυτοί συνεχιστές του έργου των δύο μεγάλων συνθετών. Αναφέρονται συνοπτικά: Σταύρος Κουγιουμτζής, Θάνος Μικρούτσικος,

¹⁷² Κώστας Μυλωνάς, "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2", εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 135 – 139.

¹⁷³ Κώστας Μυλωνάς, "Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2", εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, σελ. 143 – 153.

Δημήτρης Λάγιος, Μίμης Πλέσσας, Διονύσης Σαββόπουλος, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Ηλίας Ανδριανόπουλος, Μιχάλης Γρηγορίου, Νίκος Ξυδάκης, Νίκος Μαμαγκάκης¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Από τις 78 στροφές στο cd, Γιώργος Νοταράς, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008.

4ο Κεφάλαιο

“Μουσικολογική ανάλυση του δίσκου”

Ο Δίσκος: Ο Θεοδωράκης έγραψε τα τραγούδια του Επιτάφιου όλα μαζί το έτος 1958 στο Παρίσι και πιο συγκεκριμένα από τις 1.05 - 11.05.1958. Τα έγραψε στο αυτοκίνητο του καθώς περίμενε την γυναίκα του να ψωνίσει. Ο δίσκος εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα, τον Σεπτέμβρη του 1960, και μάλιστα σε δύο διαφορετικές εκτελέσεις. Η μία υπό την επιμέλεια του Μάνου Χατζιδάκι και τραγούδι από την Νάνα Μούσχουρη από την εταιρία FIDELITY, ενώ το εξώφυλλο είχε επιμεληθεί ο Γιάννης Μόραλης, και η άλλη εκτέλεση έγινε τον ίδιο μήνα και ίδια χρονιά υπό την επιμέλεια του Μίκη Θεοδωράκη και τραγούδι από τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, σολίστ μουζούκι ήταν ο Μανώλης Χιώτης και κυκλοφόρησε από την εταιρία COLUMBIA. Το εξώφυλλο είχε επιμεληθεί ο Μπόστ. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη εκτέλεση του δίσκου έγινε στις 5. 10. 1960 στην Ελευσίνα (καθιέρωση της Λαϊκής Συναυλίας στην Ελλάδα). Ερμηνευτής ήταν ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ενώ την διεύθυνση είχε ο Μίκης Θεοδωράκης στην πρώτη λαϊκή ορχήστρα του που απαρτιζόταν από τον Γιάννη Διδίλη (πιάνο), Κώστα Παπαδόπουλο, Λάκη Καρνέζη (μουζούκι), Π. Πέτσα (κιθάρα), Βαγγέλη Παπαγγελίδη (μπάσο). Απαγγελία έκανε η Ειρήνη Παπά.

Η έρευνα στον δίσκο θα γίνει μελετώντας και τα οχτώ κομμάτια του δίσκου ξεχωριστά ώστε στην συνέχεια να φτάσει σε ένα ολικό συμπέρασμα για τον δίσκο γενικότερα. Για την σωστή ανάλυση των κομματιών του δίσκου θα χρησιμοποιηθούν οι μουσικολογικές αναλύσεις του ίδιου του συνθέτη που έχουν γίνει μέχρι σήμερα, συνήθως σε βιβλία, άρθρα και καταγεγραμμένες ομιλίες του Θεοδωράκη για τον δίσκο. Επίσης θα αντληθεί υλικό από άλλους μουσικολόγους και ερευνητές που έχουν ασχοληθεί με το έργο ενώ οι παρτιτούρες προέρχονται από το βιβλίο των εκδόσεων Φίλιππος Νάκας “Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, Κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή” σε επιμέλεια της Σ. Καμαγιάννη

Τα κομμάτια αναφέρονται και αναλύονται με την σειρά εμφάνισης όπως ακριβώς στον δίσκο:

1. Που πέταξε τ' αγόρι μου
2. Χείλι μου μοσκομύριστο
3. Μέρα μαγιού
4. Βασίλεψες αστέρι μου
5. Ήσουν καλός
6. Στο παραθύρι στέκοσυν

7. Να 'χα τ' αθάνατο νερό
8. Γλυκέ μου, εσύ δεν χάθηκες¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 148, Εργογραφία.

1. Που πέταξε τ' αγόρι μου

Το πρώτο κομμάτι του δίσκου ονομάζεται: “Που πέταξε τ' αγόρι μου”. Το τραγούδι είναι χασάπικο σε 4/8, σε Λα ελάσσονα (Λα μινόρε, Am), ενώ στην πορεία και το ρεφρέν, η μελωδία γυρνάει σε Λα μείζονα (Λα ματζόρε, A). Έχει δύο κουπλέ, που είναι παρμένα από το πρώτο ποίημα (I) του ποιητικού κειμένου και είναι ο πρώτος και ο δεύτερος στίχο¹⁷⁶, και δύο ρεφρέν που είναι ο πρώτος στίχος από το ένατο ποίημα (VIII)¹⁷⁷. Το ιδιαίτερο στοιχείο του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι ότι ο μελωδικός πυρήνας του είναι παρμένος από το μανιάτικο μοιρολόι, που θεωρείται ένα από τα πιο “συγκλονιστικά δείγματα ελληνικού δημοτικού τραγουδιού”. Έτσι ο Θεοδωράκης ξεκινάει τον δίσκο με ένα τραγούδι που παραπέμπει σε μοιρολόι, έχοντας ως κεντρική εικόνα την μάνα που μοιρολογάει τον νεκρό της γιο¹⁷⁸.

“Γιε μου, σπλάχνο των σπλάχνων μου, καρδούλα της καρδιάς μου”.

Εισαγωγή: Το τραγούδι ξεκινά με το μπουζούκι που είναι και το βασικό σολιστικό όργανο που στο πρώτο μέτρο κάνει μια ανιούσα κίνηση ξεκινώντας από την τονική της κλίμακας, λα, και ανεβαίνει σύμφωνα με την κλίμακα μέχρι την πέμπτη νότα της, την μι, και στην συνέχεια, στο δεύτερο μέτρο, κάνει στάση στην τέταρτη, ρε, όπου έχουμε το σχήμα 4η, 6η, 5η (ρε, φα, μι) κατ' επανάληψη και στο τρίτο μέτρο. Έπειτα καταλήγει στην 2η νότα της κλίμακας (σι), που γίνεται ημιτελής πτώση. Στο επόμενο μέτρο, δηλαδή το πέμπτο μέτρο, η μελωδία αρχίζει πάλι, κάνει τις ίδιες κινήσεις όπως ακριβώς την πρώτη φορά, αλλά στο τέλος της φράσης δεν σταματά στην δεύτερη (σι) αλλά συνεχίζει και κλείνει στο όγδοο μέτρο με πτώση στην πρώτη και στην τονική της κλίμακας (λα). Η εναρμόνιση της εισαγωγής είναι απλή και τυπική εναρμόνιση λαϊκού χασάπικου μινόρε. Χρησιμοποιεί τις βασικές συγχορδίες της ελάσσονος κλίμακας, δηλαδή 1η (Λα μινόρε, Am), 4η (Ρε μινόρε, Dm), 5η (Μι ματζόρε, E). Η εναρμόνιση ξεκινά με το πρώτο μέτρο και την τονική συγχορδία της κλίμακας (Am), που συνοδεύει την ανιούσα κίνηση της μελωδίας από το λα μέχρι το μι. Όταν το κομμάτι στο επόμενο μέτρο, κάνει στάση στο ρε η συγχορδία γίνεται 4η (Dm), ενώ στο ίδιο μέτρο η μελωδία καταλήγει στο μι και η εναρμόνιση επανέρχεται στην τονική συγχορδία (Am) αφού η νότα μι είναι η πέμπτη της λα μινόρε. Στο επόμενο μέτρο γίνεται ακριβώς η ίδια κίνηση, άρα και οι ίδιες συγχορδίες και έπειτα στο 4ο μέτρο η κίνηση της μελωδίας κάνει μια κατιούσα κίνηση και κάνει πτώση στην 2η νότα της κλίμακας και στην 5η (E) συγχορδία αφού η σι

¹⁷⁶ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 7.

¹⁷⁷ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 14.

¹⁷⁸ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 69.

είναι η πέμπτη νότα της Μι ματζόρε. Στο πέμπτο μέτρο ξεκινά πάλι η βασική μελωδία της εισαγωγής και η συγχορδία που μπαίνει είναι πάλι η πρώτη (Am), στο έκτο και έβδομο μέτρο έχουμε πάλι τις αλλαγές 4η - 1η, 4η - 1η (Dm - Am), όπως στο μέτρο δύο και τρία και κλείνει στο μέτρο οκτώ με 5η (E) όπως στο τέταρτο μέτρο αλλά αυτή την φορά κάνει κατιούσα κίνηση από το σι στο λα και κλείνει με το σχήμα 5η - 1η (E - Am)¹⁷⁹.

Κουπλέ: Στο τελευταίο όγδοο του όγδοου μέτρου ξεκινάει και η μελωδία του κουπλέ αφού μπαίνει ο τραγουδιστής. Η μελωδία ξεκινά από την τρίτη νότα της κλίμακας την ντο και παραμένει σε αυτή σε ολόκληρο το ένατο μέτρο ενώ στο επόμενο κάνει μια κατιούσα κίνηση από το ντο στο λα. Η συγχορδία από το όγδοο μέχρι και όλο το ένατο μέτρο παραμένει στην 1η (Am) και στο δέκατο μέτρο βάζει την πέμπτη (E) για δύο όγδοα και έπειτα γυρνάει πάλι στην πρώτη. Στο τέλος του δέκατου μέτρου το μπουζούκι κάνει απάντηση ξεκινώντας από το μι και ανεβαίνοντας χρωματικά μέχρι το λα και έπειτα από το το σι κάνει στο επόμενο μέτρο καθοδική κίνηση όπου πάει και πάλι στην 5η συγχορδία (E) και καταλήγει στο λα και την 1η συγχορδία (Am) όπου μπαίνει πάλι η βασική μελωδία της φωνής που είναι ίδια με το μέτρο οκτώ έως δέκα και αυτή την φορά το μπουζούκι κάνει απάντηση ακριβώς την ίδια φράση με την φωνή αλλά στις ψιλές νότες, κι έπειτα στο τελευταίο όγδοο του δέκατου τέταρτου μέτρου αλλάζει η κλίμακα και από Λα ελάσσονα μετατρέπεται σε Λα μείζονα, και στο επόμενο μέτρο πάει στην 4η συγχορδία (D) γιατί η μελωδία αφού μένει στο λα που είναι η πέμπτη της D έπειτα κάνει καθοδική κίνηση μέχρι το ρε, εκεί οι συγχορδίες γίνονται 6η - 2η (F# - Bm), και στο μέτρο νούμερο δεκαεπτά έχουμε την απάντηση του μπουζουκιού που είναι ίδια με την φωνή στο προηγούμενο μέτρο. Έπειτα στο δέκατο όγδοο μέτρο η μελωδία παίρνει πάλι την ανιούσα από το ρε μέχρι το σολ όπου μπαίνει η 5η συγχορδία της κλίμακας (E) και στο αμέσως επόμενο μέτρο έχουμε μια παρατεταμένη νότα (σολ#) που κρατάει ο τραγουδιστής και με την φωνή του κατεβαίνει μέχρι το ντο# όπου και κλείνει η φράση με την 1η συγχορδία (A). Το μέτρο 21 ξεκινά με μια απάντηση του μπουζουκιού που ξεκινάει από το λα και ανεβαίνει χρωματικά μέχρι το μι και έπειτα κάνει πέταγμα από το μι στο λα. Εκεί ξαναμπαίνει η ίδια μελωδία όπως στο μέτρο δεκατέσσερα και μέχρι το εικοστό έβδομο μέτρο επαναλαμβάνει τα ίδια λόγια και την ίδια μελωδία, όμως το μπουζούκι κάνει άλλες απαντήσεις στα μέτρα 23 - 24 όπου παίζει ουσιαστικά μια ανάλυση της 2ης συγχορδίας (Bm) φεύγοντας από την νότα φα# και καταλήγοντας στην νότα ρε που μπαίνει πάλι ο τραγουδιστής, ενώ στο τελευταίο μέτρο του κουπλέ (27) η μελωδία κλείνει σε ντο# και το μπουζούκι φεύγοντας από φα# κάνει αρχικά μια κατιούσα κίνηση μέχρι το ρε# και από εκεί μια ανιούσα χρωματική μέχρι το λα που ξεκινάει το ρεφρέν¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 1.

¹⁸⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ.

Ρεφρέν: Στο ρεφρέν η μελωδία παραμένει σε Λα μείζονα και ξεκινάει από την τονική λα, όπου και παραμένει παίζοντας την 4η ρε μείζονα συγχορδία (D) και έπειτα κινείται προς το σι και την 5η μι μείζονα (E) και στα επόμενα μέτρα κάνει κίνηση προς τα κάτω για να καταλήξει στο μέτρο τριάντα ένα στο μι και φυσικά παραμένει στην 5η μι μείζονα (E). Στο μέτρο τριάντα δύο η μελωδία συνεχίζει στο μι και έπειτα κάνει στάση στο φα όπου η συγχορδία εκεί είναι 4η ρε μείζονα (D) και στο μέτρο τριάντα τρία καταλήγει στη νότα σολ# που είναι η τρίτη της συγχορδίας μι μείζονος (E) που κλείνει η φράση από τον τραγουδιστή και από την ίδια νότα φεύγει το μπουζούκι και κάνει ανιούσα κίνηση με τρίηχα μέχρι το άνω σολ και έπειτα κάνει κατιούσα κίνηση πάλι με τρίηχα μέχρι το κάτω σολ. Αυτό γίνεται σε συγχορδία 5η μι μείζονα (E), ενώ στο επόμενο μέτρο η μελωδία του τραγουδιστή μπαίνει από το μι όπου παραμένει και η συγχορδία είναι σε 5η μι μείζονα (E) και έπειτα κάνει στάση στο φα όπου η συγχορδία γίνεται 4η ρε μείζονα (D) και συνεχίζει την κατιούσα κίνηση μέχρι το ντο στο επόμενο μέτρο όπου και κλείνει σε συγχορδία 1η λα μείζονα (A). Από το μέτρο τριάντα έξι ο τραγουδιστής μπαίνει πάλι από το λα και κάνει επανάληψη του ρεφρέν μέχρι το μέτρο σαράντα τέσσερα όπου όταν τελειώνει η μελωδία της φωνής το μπουζούκι κάνει απάντηση από το ρε# με χρωματική ανιούσα κίνηση μέχρι την νότα λα που είναι ακριβώς η ίδια φράση που έκανε στο μέτρο είκοσι επτά – είκοσι οκτώ για να ξεκινήσει το ρεφρέν. Έπειτα στο μέτρο σαράντα πέντε ξεκινά πάλι η εισαγωγή¹⁸¹.

Το δεύτερο μέρος του κομματιού είναι το ίδιο με το πρώτο και όσον αφορά την εισαγωγή και το κουπλέ και το ρεφρέν. Ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι το κομμάτι κλείνει έπειτα από την επανάληψη του ρεφρέν κάνοντας εκ νέου την χαρακτηριστική χρωματική κίνηση του κομματιού, φεύγοντας δηλαδή από το ρε# και ανεβαίνοντας χρωματικά μέχρι το λα και έπειτα κάνει την γνωστή σε λαϊκά κομμάτια πτώση, 5η – 1η (E – A)¹⁸², που είναι “απατηλά χαρούμενη μελωδία” σε σχέση με τον χαρακτήρα του κομματιού¹⁸³. Σε όλο το κομμάτι και στην εισαγωγή αλλά και στα κουπλέ και ρεφρέν ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί μια απλότητα στην μελωδία με επαναλαμβανόμενα σχήματα φθόγγων που ακολουθούνται από ανιόντα και κατιόντα διατονικά περάσματα¹⁸⁴.

Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.1 - 2.

¹⁸¹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.2 - 3.

¹⁸² Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.4 - 6.

¹⁸³ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 70.

¹⁸⁴ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 70.

2. Χείλι μου μοσκομύριστο

Το δεύτερο κομμάτι του δίσκου παίζεται σε κλίμακα Σολ μείζονα, (λόγω της βιβλιογραφίας όπου υπάρχει γραμμένο σε φα μείζονα θα μελετηθεί τελικά στην κλίμακα της παρτιτούρας) και σε ρυθμό χασάπικο 4/8. Το κομμάτι, όπως και το προηγούμενο, έχει εισαγωγή που παίζεται με βασικό σολιστικό όργανο το μπουζούκι, δύο κουπλέ και δύο διαφορετικά ρεφρέν ως προς τους στίχους αλλά όχι ως προς την μελωδία. Οι στίχοι του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι από το τρίτο ποίημα (III) της ποιητικής συλλογής του Επιτάφιου, όπου ο συνθέτης πήρε τα πρώτα τέσσερα ημιστίχια του ποιήματος, παραλείποντας τα επόμενα τέσσερα¹⁸⁵. Το συγκεκριμένο απόσπασμα που πήρε ο Θεοδωράκης, όπως και σε όλο το ποίημα με αριθμό τρία (III) του πρωτότυπου από τον Ρίτσο είναι μια “δοξολογία της νεκρής νιότης”, έτσι και ο ίδιος ο συνθέτης έχει σαν οδηγό και σαν μελωδική βάση ένα απόσπασμα από την δοξολογία, σε τρίτο βυζαντινό ήχο¹⁸⁶.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή όπως λέει και ο ίδιος ο συνθέτης έχει εμφανή σχέση η έντεχνη μελωδία που έγραψε με το βυζαντινό πρωτότυπο από όπου και εμπνεύστηκε¹⁸⁷. Το κομμάτι ξεκινάει με το μπουζούκι όπου ξεκινάει με την φα που είναι και η τονική και αφού κάνει ανάλυση της συγχορδίας της καταλήγει στην πέμπτη νότα της 1ης συγχορδίας (F), όπου κάνει στάση σε όλο το δεύτερο μέτρο και στο τρίτο από την νότα ντο κάνει άλμα προς το πάνω φα που είναι και η τονική για να κατέβει έπειτα διατονικά μέχρι το ντο όπου κάνει τις ίδιες κινήσεις με το δεύτερο μέτρο γύρω στην ντο. Η συγχορδία παραμένει 1η μείζονα (F), όμως στο μέτρο πέντε η μελωδία κάνει στάση στην λα και μπαίνει η 6η μείζονα (D) και στο επόμενο μέτρο πάει στην 2η ελάσσονα (Gm) αφού η μελωδία κατεβαίνει στην σολ όπου κάνει στάση και στο επόμενο μέτρο η σολ ανεβαίνει στην σι και η συγχορδία γίνεται 5η μείζονα © και κλείνει με κατιούσα κίνηση από το σολ στο φα και από εκεί ανάλυση της 1ης συγχορδίας (F) μέχρι το κάτω ντο. Ουσιαστικά εδώ γίνεται μια ημίπτωση με το σχήμα 2η – 5η – 1η (Gm – C – F). Από το ένατο μέτρο ξεκινά η ίδια μελωδία στην άνω κλίμακα της φα, όμως στο μέτρο δέκα έξι η μελωδία δεν κατεβαίνει διατονικά όπως στο μέτρο οκτώ κι εννιά αλλά κάνει ανάλυση της 1ης συγχορδίας (F) παίζοντας καθοδικά τις νότες άνω φα, ντο, λα, ντο, κάτω φα. Από αυτή την νότα μπαίνει και η μελωδία της φωνής με τον τραγουδιστή¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 9.

¹⁸⁶ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 71.

¹⁸⁷ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 72.

¹⁸⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ.

Κουπλέ: Η μελωδία του κουπλέ ξεκινά με τον τραγουδιστή να μπαίνει στο μέτρο δέκα επτά, έπειτα από παύση ογδού, από την νότα φα και να ξεκινά ανιούσα κίνηση με ανάλυση της 1ης συγχορδίας (F) μέχρι την πέμπτη της, δηλαδή το ντο που πάει στο μέτρο δέκα οκτώ και μένει εκεί για όλο το μέτρο. Στο επόμενο μέτρο ανεβαίνει στο ρε και κάνει κίνηση προς τα κάτω στο σι ύφεση και η συγχορδία γίνεται 4η (B ύφεση) και στο τέλος του μέτρου πάει στην νότα λα και επιστρέφει στην 1η (F), ενώ στο μέτρο είκοσι η μελωδική γραμμή κάνει πήδημα στο ντο και η συγχορδία γίνεται 5η (C) όπου και παραμένει μέχρι το τέλος του μέτρου είκοσι ένα αφού από το ντο κατεβαίνει διατονικά στο λα που ως τρίτη της φα μείζονας, 1ης (F) κλείνει την φράση στο επόμενο μέτρο. Από το ίδιο μέτρο και από την νότα φα ξεκινάει η ίδια ανιούσα κίνηση που έκανε στο μέτρο δέκα επτά, με μόνη διαφορά ότι στο μέτρο είκοσι τρία αντί να παραμείνει στο ντο συνεχίζει να ανεβαίνει μέχρι το μι ύφεση που είναι η έβδομη της κλίμακας με ύφεση. Από εκεί ξεκινά καθοδική πορεία μέχρι το σι ύφεση και έπειτα ανεβαίνει μία τρίτη πάνω, δηλαδή στο ρε, όπου πάει σε 4η συγχορδία (B ύφεση) και κατεβαίνει πάλι αλλά με την διαφορά ότι στο μέτρο είκοσι πέντε από την νότα λα κάνει πήδημα στο ντο όπου μπαίνει η 5η συγχορδία και μετά η μελωδία κλείνει με διατονική καθοδική πορεία στο λα που μπαίνει πάλι 1η συγχορδία (F). Εδώ διακρίνεται το σχήμα πτώσης 4η – 5η – 1η (B ύφεση – C – F) που δεν υπήρχε στην πρώτη βόλτα του κουπλέ. Εκεί ακολουθεί στο επόμενο μέτρο με τονικό κέντρο την νότα λα δύο τρίηχα που οδηγούν με ανοδική πορεία στην νότα ντο και έπειτα ένα ακόμη τρίηχο που με καθοδική χρωματική πορεία φτάνει στο λα όπου και ξεκινάει το ρεφρέν¹⁸⁹.

Ρεφρέν: Το ρεφρέν μπαίνει από το μέτρο είκοσι οκτώ και το τραγούδι χάνει την ρυθμική αγωγή που ακολουθούσε πιστά ως εκείνο το σημείο με το χασάπικο. Ο ρυθμός γίνεται ελεύθερος σε όλο το ρεφρέν και ο ρυθμός του χασάπικου μπαίνει πάλι με το τέλος του και την δεύτερη εισαγωγή που ξεκινά στο μέτρο τριάντα έξι. Στο ρεφρέν ο τραγουδιστής μπαίνει από την νότα λα και μένει σε όλο το μέτρο εκεί ενώ ταυτόχρονα το μπουζούκι παίζει την 1η συγχορδία (F) σε αξία μισού και την αφήνει να ηχεί, και στο επόμενο μέτρο πάει στην 2η (Gm) αφού η μελωδία πάει στην νότα σι ύφεση και κάνει στάση, αφού τελειώσει η φράση του τραγουδιστή, υπάρχει απάντηση από το μπουζούκι που ξεκινά από το ρε και με τρίηχα τριακοστά δεύτερα ανεβαίνει μέχρι το άνω σι ύφεση, έπειτα μπαίνει πάλι ο τραγουδιστής από το ρε που κάνει πήδημα μία τετάρτη πάνω και έπειτα κατεβαίνει πάλι διατονικά μέχρι το ντο στο επόμενο μέτρο που μπαίνει και 1η συγχορδία (F) για να

Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.7 - 8.

¹⁸⁹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.8.

έρθει πάλι απάντηση από το μπουζούκι που κάνει ανάλυση της 1ης συγχορδίας (F) και κατεβαίνει με τρίηχα μέχρι το κάτω φα και επιστρέφει πάλι στο άνω φα. Από το μέτρο τριάντα δύο μέχρι το μέτρο τριάντα τρία μπαίνει πάλι ο τραγουδιστής από το λα όπως στο μέτρο είκοσι οκτώ μέχρι το μέτρο είκοσι εννιά, και από το μέτρο τριάντα τέσσερα μπαίνει πάλι σε ρε όπως στο μέτρο τριάντα, και στο μέτρο τριάντα πέντε κλείνει το ρεφρέν από τον τραγουδιστή και το μπουζούκι στην νότα φα και έπειτα μπαίνει πάλι το μπουζούκι όπου με τις πρώτες νότες της εισαγωγής βάζει πάλι την ρυθμική αγωγή στο κομμάτι και μπαίνει πάλι το τέμπο σε ρυθμό χασάπικο¹⁹⁰. Η εισαγωγή που ακολουθεί είναι ίδια με την πρώτη φορά.

Το δεύτερο κουπλέ είναι ίδιο με το πρώτο όπως και το ρεφρέν. Το κομμάτι κλείνει πάλι με εισαγωγή, όμοια με τις δύο προηγούμενες. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί και να τονιστεί εκ νέου σε αυτό το κομμάτι είναι κυρίως η μελωδική βάση που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης παρμένη από την βυζαντινή μουσική και φαίνεται κυρίως στην εισαγωγή που σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη είναι απόλυτα εμφανής η ομοιότητα¹⁹¹.

Μουσικό παράδειγμα 4

¹⁹⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.8 - 9.

¹⁹¹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 72.

3. Μέρα Μαγιού

Το τρίτο κομμάτι του δίσκου έχει τίτλο: Μέρα Μαγιού και είναι το έκτο ποίημα (VI) του Επιτάφιου, έχοντας πάρει τον πρώτο και τον δεύτερο στίχο για το πρώτο κουπλέ και το έβδομο και όγδοο και τελευταίο ημιστίχιο για το δεύτερο κουπλέ¹⁹². Αυτό είναι το πρώτο ζεϊμπέκικο (9/8) του δίσκου καθώς ακολουθούν άλλα τρία. Αξίζει να σημειωθεί ότι για τον Θεοδωράκη ήταν σαφώς ευκολότερο να γράψει στον “τετράγωνο” ρυθμό του χασάπικου, όμως ορισμένοι στίχοι του δεκαπεντασύλλαβου του Ρίτσου δεν έβγαιναν στο διπλό μέτρο¹⁹³. Έτσι όπως περιγράφει ο ίδιος ο συνθέτης, δούλεψε και δημιούργησε με την βοήθεια του Μανώλη Χιώτη τραγούδια πάνω στο ζεϊμπέκικο με αφορμή τον Επιτάφιο που βοηθούσε όπως λέει ο δεκαπεντασύλλαβος¹⁹⁴. Το κομμάτι είναι σε λα ελάσσονα και πέρα από την εισαγωγή όλο το υπόλοιπο κομμάτι χαρακτηρίζεται από τον επηρεασμό του συνθέτη από την λαϊκή μουσική¹⁹⁵. Δηλαδή το κομμάτι είναι τυπικό δείγμα λαϊκού τραγουδιού και αυτό γίνεται ένα παραπάνω από το παίξιμο του Μ. Χιώτη και την εκτέλεση του Γ. Μπιθικώτση.

Εισαγωγή: Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι τυπικό λαϊκό κομμάτι, όμως η εισαγωγή του διαφέρει από το υπόλοιπο. Αρχικά η ενορχήστρωση είναι μόνο το μπουζούκι και το πιάνο που παίζει τις συγχορδίες έχοντας την τυπική φόρμα του ζεϊμπέκικου αλλά χωρίς να τονίζεται ιδιαίτερα ο ρυθμός όπως γίνεται στην συνέχεια. Το μπουζούκι ξεκινάει από την τονική λα όπου και κάνει στάση και η συγχορδία είναι 1η ελάσσονα (Am) και στην συνέχεια πάει σε σολ# όπου η συγχορδία γίνεται 5η μείζονα (E) για να επιστρέψει πάλι στο λα και την 1η συγχορδία. Στο δεύτερο μέτρο η μελωδία ανεβαίνει στο ντο και η συγχορδία γίνεται 3η μείζονα (C) ενώ στην συνέχεια κάνει στάση στο ρε και μπαίνει η 4η ελάσσονα συγχορδία (Dm) και κατεβαίνει διατονικά στο σι και στην 5η μείζονα (E) για να ανέβει στην ντο και στην 1η ελάσσονα (Am) κάνοντας το σχήμα ημίπτωσης 4η – 5η – 1η (Dm – E – Am). Στο τρίτο μέτρο η μελωδία ανεβαίνει στο μι και κατεβαίνει διατονικά μέχρι τον προσαγωγέα (σολ#) όπου και παίρνει 5η μείζονα (E) για να καταλήξει πάλι στο λα και την 1η ελάσσονα (Am). Τέλος στο τέταρτο μέτρο ξεκινάει από το λα και κάνει άλμα μία τέταρτη πάνω και μπαίνει 4η συγχορδία (Dm) για να κατέβει πάλι στο ντο και να μπει πάλι η 1η (Am) και έπειτα

¹⁹² Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 12.

¹⁹³ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 72.

¹⁹⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1203 - 1204.

¹⁹⁵ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 72.

κατεβαίνει στο σι και μετά στο σολ# όπου μπαίνει η 5η (E) και στην συνέχεια από το λα που στέκεται κάνει παύση και άλμα τρίτης προς τα πάνω στο ντο όπου από εκεί κατεβαίνει διατονικά μέχρι το ρε με εξηκοστά τέταρτα και έπειτα στο επόμενο μέτρο μπαίνει πρώτα το μπουζούκι κι έπειτα η μελωδία της φωνής από το μι¹⁹⁶.

Κουπλέ: Από αυτό το σημείο κι έπειτα το κομμάτι παίρνει μια τυπική μορφή λαϊκού τραγουδιού, ζειμπέκικου. Υπάρχει όπως και στα προηγούμενα κομμάτια η απόκριση του μπουζουκιού μετά από κάθε φράση του τραγουδιστή, όμως εδώ τόσο ο Μπιθικώτσης όσο και ο Χιώτης ουσιαστικά αποδίδουν όσο καλύτερα γίνεται τον επηρεασμό που είχε ο Θεοδωράκης από τα λαϊκά τραγούδια, τα ρεμπέτικα, αφού ουσιαστικά είναι το στοιχείο τους. Το πρώτο κουπλέ ξεκινά από το μέτρο πέντε που πρώτα το μπουζούκι και αμέσως μετά η φωνή ξεκινάνε από το μι και παίζοντας και οι δύο την ίδια μελωδία ανεβαίνουν κάνοντας ανάλυση στην 5η ματζόρε συγχορδία (E). Στη νότα σι που σταματάνε τα λόγια η φωνή μένει στην νότα ενώ το μπουζούκι αποκρίνεται μιμούμενος την μελωδία της φωνής αλλά ανεβαίνοντας με δεξιοτεχνία από το μι μέχρι το άνω φα με και κατεβαίνοντας πάλι στο μι όπου διατονικά ανεβαίνει μέχρι το ντο και στο επόμενο μέτρο κατεβαίνει μια τρίτη κάτω, στο λα, όπου μπαίνει και 1η μινόρε συγχορδία (Am), η φωνή επίσης ξεκινάει από την νότα λα και αφού κάνει ποίκιλμα με τον προσαγωγέα, ανεβαίνει στο σι που κάνει στάση και ταυτόχρονα μπαίνει 5η συγχορδία (E) και στην συνέχεια επιστρέφει στην τονική της κλίμακας, το λα που τελειώνει η φράση της φωνής και μπαίνει η απόκριση του μπουζουκιού, όπου και πάλι μιμείται την φωνή και ξεκινώντας από το μι ανεβαίνει μέχρι το ντο και κατεβαίνει έπειτα μέχρι το ρε για να μπει πάλι πρώτα ο σολίστ και έπειτα ο τραγουδιστής από το μι. Εδώ στο τραγούδι η μελωδία είναι η ίδια με το μέτρο πέντε και στην συνέχεια το μπουζούκι παραμένοντας στην 5η μείζονα (E) βάζει μια πιο πλούσια απάντηση με σχήματα 2ας και 3ης είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω. Το μέτρο οκτώ είναι το ίδιο με το μέτρο έξι, όμως στο τέλος της απάντησης του μπουζουκιού η φράση τελειώνει με ανοδική κίνηση που παίζει λα, σι, ντο, ντο# που ουσιαστικά προετοιμάζει την 4η μινόρε συγχορδία (Dm) που μπαίνει στο επόμενο μέτρο που ξεκινά με την νότα ρε. Εδώ ουσιαστικά αλλάζει η μελωδία και μπαίνει το δεύτερο ημιστίχιο του έκτου (VI) ποιήματος. Η μελωδία της φωνής κάνει στάση στο ρε και έπειτα πάει στο μι όπου μπαίνει η 5η ματζόρε (E) και μετά κατεβαίνει πάλι στο ρε και επιστρέφει πάλι στην 4η μινόρε (Dm) και τέλος κάνει πάλι κίνηση στο μι που κάνει στάση και την 5η μείζονα (E), ενώ το μπουζούκι απαντά στην ίδια συγχορδία. Στο δέκατο μέτρο τόσο η φωνή όσο και το μπουζούκι ξεκινούν την δεύτερη φράση του δεύτερου ημιστίχιου από το μι που είναι στην πρώτη ελάσσονα συγχορδία (Am), και διατονικά

¹⁹⁶ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.13 - 14.

πάει στο ρε και την 4η ελάσσονα (Dm), που κατεβαίνει στο σι και την 5η ματζόρε (E) και έπειτα στην 1η ελάσσονα και ακολουθεί η 6η μείζονα (F). Στην συνέχεια η 4η ελάσσονα (Dm) και η 5η μείζονα (E) όπου η φωνή μένει στο σι και το τραβάει και αφού το μπουζούκι κάνει απάντηση στην 5η μείζονα (E) κλείνει εκεί η μελωδία. Στο επόμενο μέτρο γίνεται ακριβώς ότι και στο προηγούμενο, όμως η απάντηση κλείνει σε σι αντί για ρε που έκλεισε πριν. Στο επόμενο μέτρο μπαίνει πάλι η εισαγωγή.

Τα επόμενα δύο ημιστίχια είναι το έβδομο και όγδοο, που είναι και το τελευταίο του συγκεκριμένου ποιήματος (VI) και η μελωδία καθώς και οι απαντήσεις από το μπουζούκι είναι οι ίδιες με τα πρώτα δύο. Αυτά που αλλάζουν εδώ είναι ότι η εισαγωγή παρά το γεγονός πως μελωδικά είναι η ίδια με την πρώτη φορά, αλλάζει ο τρόπος και το ύφος που παίζεται. Δηλαδή την δεύτερη φορά η εισαγωγή έχει πιο εμφανής την εναρμόνιση και τον ρυθμό, φαίνεται δηλαδή το ζεϊμπέκικο όπως παιζόταν στο τέλος του κουπλέ που είχε, μπορεί να πει κανείς, κορύφωση. Τόσο ο ρυθμός και η συνοδεία λοιπόν αλλά και το παίξιμο του Χιώτη είναι πιο “σκληρό” και με πιο κοφτή πενιά σε σχέση με την πρώτη εισαγωγή. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι το κομμάτι κλείνει όπως και την πρώτη φορά στην 5η μείζονα συγχορδία (E) και δεν επιστρέφει στην 1η (Am) και αξιοσημείωτο είναι ότι κλείνει με περαστική 6η μείζονα (F) συγχορδία πριν καταλήξει πάλι στην 5η μείζονα (E)¹⁹⁷.

Ένα στοιχείο που είναι άξιο προσοχής είναι ο τρόπος που ο Θεοδωράκης έγραψε και έπειτα δίδαξε τον Μπιθικότση να τραγουδήσει την μελωδία¹⁹⁸, χρησιμοποιώντας αυτά τα μακρόσυρτα φωνήεντα πάνω στο ποίημα για να είναι σύμφωνα με τον χρόνο του ζεϊμπέκικου. Αυτό ξένισε πολύ κόσμο που πέρα από τα προφανή, δηλαδή το μπουζούκι, η λαϊκή μουσική πάνω σε ένα λόγιο ποιητή κλπ, δεν μπορούσε να δεχθεί ότι αλλάζει τόσο το ποίημα του Ρίτσου ένεκα της μελοποίησης με ύφος “*μπουζουκορεμπέτικο, που καταστρέφει το νόημα, τη δύναμη, το μεγαλείο, τη γοητεία μιας μνημειώδους ποιητικής δημιουργίας όπως ο Επιτάφιος του Ρίτσου*”¹⁹⁹. Ο Θεοδωράκης φυσικά υπερασπίστηκε το έργο του μέσα από διαλέξεις, άρθρα και βιβλία που έγραψε, θέλοντας να εξηγήσει το όραμα που είχε. Ενδεικτικό είναι το κείμενο του που μεταξύ άλλων αναφέρεται και στους διώκτες του: *Μα, τέλος πάντων, απ' αυτές τις φωνές που ακούσαμε τα σούρουπα σε κάθε λογιής τόπους, συνθήκες κι εποχές. Που βρέθηκαν προς θεού, αυτά τα <<σπηλαιώδη, τα μισόβραχνα, τα βαριά, τα α.. α... α...>>. Μα, τέλος πάντων, όλοι αυτοί οι κύριοι σε λύκειο καλογραιών ανατράφηκαν; [...] Δεν ζούνε στην Ελλάδα; Και η ποίηση του Ρίτσου; Υπάρχει λέξη μήπως μέσα στον*

¹⁹⁷ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 14 - 18.

¹⁹⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

¹⁹⁹ Βασίλης Αρκαδινός, Αυγή, 8. 10. 1960.

Μπιθικότση που να μην λέγεται καθαρά, σωστά και με το αληθινό συναισθηματικό της νόημα²⁰⁰;

4. Βασίλεψες αστέρι μου

Το τέταρτο κομμάτι του δίσκου έχει τίτλο: Βασίλεψες αστέρι μου. Είναι κι αυτό ζεϊμπέκικο (9/8) και είναι στην κλίμακα λα ελάσσονα. Οι στίχοι του κομματιού είναι παρμένοι από το ποίημα με αριθμό δεκαπέντε (XVII) και πιο συγκεκριμένα έχει πάρει για το πρώτο κουπλέ τον πρώτο και τον δεύτερο στίχο, για το δεύτερο κουπλέ τον πέμπτο και έκτο στίχο και για το τρίτο τον έβδομο και όγδοο στίχο²⁰¹. Σε αυτό το κομμάτι εισάγεται για πρώτη φορά και η δεύτερη φωνή που την τραγουδάει η Καίτη Θύμη και μπαίνει στο δεύτερο ημιστίχιο του κάθε κουπλέ. Το τέταρτο τραγούδι του κύκλου είναι πάλι ένα μοιρολόι όπως το πρώτο και είναι επηρεασμένο από τα μανιάτικα μοιρολόγια, αλλά υπάρχει αισθητή διαφορά λόγω του ρυθμού που εδώ είναι ζεϊμπέκικο, ενώ στο άλλο είναι χασάπικο²⁰².

Εισαγωγή: Το μπουζούκι ξεκινάει από το μι που είναι η πέμπτη της κλίμακας και κάνει ένα διατονικό ανέβασμα μέχρι το ρε. Αυτό γίνεται εκτός ρυθμού αφού το συγκεκριμένο μέτρο είναι ελλιπές. Στο επόμενο μέτρο η μελωδία ανεβαίνει στο μι που κάνει στάση και μπαίνει και η 1η ελάσσονα συγχορδία (Am) ενώ ταυτόχρονα μπαίνει και ο ρυθμός του ζεϊμπέκικου. Έπειτα κάνει στάση στο ρε και η συγχορδία γίνεται 5η μείζονα (E), κατεβαίνει στο ντο και πάει σε 4η ελάσσονα (Dm) και καταλήγει στο σι που παίρνει πάλι 5η μείζονα (E) και έπειτα στο μι στην ίδια συγχορδία. Και στις τέσσερις συγχορδίες της αλληλουχίας αυτής ουσιαστικά κάνει το ίδιο σχήμα στην μελωδία της κάθε συγχορδίας. Στο τρίτο μέτρο κάνει ένα άλμα ογδός και κάνει στάση στο άνω μι με συγχορδία 1η ελάσσονα (Am), έπειτα κάνει στάση στο ρε και την 4η ελάσσονα (Dm), κατεβαίνει στο ντο και παίρνει 6η μείζονα (F) και καταλήγει στην σι και την 5η μείζονα (E) για να κατέβει έπειτα στον προσαγωγέα (σολ#) και να λυθεί στην πρώτη βαθμίδα (λα) που παίρνει 1η ελάσσονα συγχορδία (Am). Με την λύση της ξεκινάει και η μελωδία της φωνής²⁰³.

Κουπλέ: Το κουπλέ ξεκινάει από το τελευταίο όγδοο του τρίτου και τελευταίου μέτρου της εισαγωγής από την νότα λα και ανεβαίνει διατονικά μέχρι το ντο στο μέτρο με αριθμό τέσσερα που

²⁰⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

²⁰¹ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 23.

²⁰² Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

²⁰³ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.19.

κάνει στάση. Έπειτα κατεβαίνει πάλι μέχρι το λα και ανεβαίνει πάλι στο ντο και στην συνέχεια κατεβαίνει στο σι. Μέχρι τότε η συγχορδία είναι 1η ελάσσονα (Am) και στο σι γίνεται 5η μείζονα (E) και πάει στην νότα λα και μπαίνει πάλι 1η ελάσσονα (Am). Αξίζει να αναφερθεί ότι για τις ανάγκες του ρυθμού ο Θεοδωράκης στο συγκεκριμένο ημιστίχιο δεν έχει βάλει αυτούσιους τους στίχους του ποιήματος, αφού έχει αφαιρέσει την λέξη “όλη”. Δηλαδή το πρωτότυπο ποίημα γράφει: “*Βασίλεψες αστέρι μου, βασίλεψε όλη η πλάση*”²⁰⁴, και ο Μπιθικότσης στην ηχογράφιση τραγουδάει: “*Βασίλεψες αστέρι μου, βασίλεψε η πλάση*”²⁰⁵. Ο τραγουδιστής τραβάει την τελευταία λέξη της φράσης (πλάση) και στο ίδιο μέτρο μπαίνει η απάντηση του μπουζουκιού από την νότα μι με άλμα στην τονική (λα) και έπειτα διατονικά σχήματα από το λα μέχρι το ντο είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω, και στο τέλος του μέτρου μπαίνει πάλι η φωνή για την συνέχεια του πρώτου στίχου όπως συνέβη και με το προηγούμενο μέτρο. Όλο το μέτρο πέντε είναι το ίδιο με το προηγούμενο όσον αφορά την βασική μελωδία της φωνής, όμως αλλάζει η απάντηση του μπουζουκιού για να περάσει στο επόμενο ημιστίχιο, αφού είναι ίδια μέχρι ένα σημείο όμως κλείνει με κατέβασμα από την νότα λα στο σολ, που αναιρείται η δίεση που έχει ως προσαγωγέας, και ανεβαίνει μέχρι το ντο και η συγχορδία γίνεται 3η μείζονα (C) και μπαίνει το επόμενο ημιστίχιο. Σε αυτό το σημείο, το μέτρο με αριθμό έξι, ακούει κανείς για πρώτη φορά στο δίσκο την Καίτη Θύμη που κάνει τις δευτερες στον Γ. Μπιθικότση. Η πρώτη φωνή μπαίνει από την νότα ντο και η δεύτερη μία τρίτη μεγάλη πάνω, δηλαδή από το μι. Η μελωδία ανεβαίνει διατονικά μία τρίτη πάνω, στο μι και στην λέξη “*περνά*” την τραβάει κάνοντας το σχήμα με τις νότες (μι – φα – μι – ρε) δύο φορές και από το μι κατεβαίνει διατονικά στο σι και η συγχορδία γίνεται 5η μείζονα (E) που βάζει και την απόκριση από το μπουζούκι που ξεκινάει και ανεβαίνει από το σολ# μέχρι το ρε και έπειτα κατεβαίνει στο μι. Στο επόμενο μέτρο η μελωδία κάνει άλμα στο σι πάει ένα ημιτόνιο πάνω, στο ντο, και καταλήγει στο ρε που μπαίνει η 4η συγχορδία (Dm) και τραβάει την λέξη “*με*” όπως στο προηγούμενο μέτρο κάνοντας παρόμοιο σχήμα ένα ημιτόνιο κάτω (μι – ρε – ντο – ρε) πάλι δύο φορές και καταλήγει στην νότα ρε κι από εκεί κατεβαίνει στην νότα λα που μπαίνει 1η συγχορδία ελάσσονα (Am) έχοντας πρώτα βάλει περαστική 5η μείζονα (E). Στο τέλος του ίδιου μέτρου το μπουζούκι κάνει απάντηση αναιρώντας πάλι το σολ# όπως στο μέτρο πέντε. Το μέτρο οκτώ είναι ίδιο με το μέτρο έξι και το μέτρο εννιά το ίδιο με το επτά αλλάζοντας μόνο την απάντηση που κάνει μία κίνηση στην συγχορδία της τονικής (Am).

Έτσι τελειώνει το δεύτερο ημιστίχιο του πρώτου κουπλέ. Στην συνέχεια έχει άλλες δύο εισαγωγές και δύο κουπλέ ακόμα. Η δεύτερη εισαγωγή είναι μικρότερη από την πρώτη αφού παίζει μόνο το

²⁰⁴ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 23.

²⁰⁵ Μίκης Θεοδωράκης: Επιτάφιος-Επιφάνεια, Columbia 1960, 04 Βασίλεψες αστέρι μου.

δεύτερο μέρος της, όπως το μέτρο τρία με την διαφορά ότι εδώ παίζει την μελωδία με διφωνίες, δηλαδή παίζει την μελωδία μαζί με μία τρίτη κάτω. Η τρίτη και τελευταία εισαγωγή είναι μελωδικά ίδια με την δεύτερη μόνο που εδώ το μπουζούκι δεν κάνει διφωνία αλλά παίζει την μελωδία κανονικά. Το δεύτερο κουπλέ είναι τα ημιστίχια πέντε και έξι από το δέκατο πέμπτο ποίημα του έργου του Ρίτσου. Ενώ το τρίτο κουπλέ είναι από τα ημιστίχια επτά κι οκτώ ²⁰⁶. Πρέπει να σημειωθεί ότι και στο τρίτο κουπλέ υπάρχει παρέμβαση από τον συνθέτη σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, είτε αφαιρώντας λέξεις είτε αλλοιώνοντας τις. Δηλαδή στο στίχο οκτώ το ποιητικό κείμενο γράφει: *“Τώρα οι σημαίες σε ντύσανε. Παιδί μου εσύ κοιμήσου,”*²⁰⁷, και στον δίσκο ακούγεται: *“Σημαίες τώρα σε ντύσανε. Παιδί μου εσύ κοιμήσου,”*²⁰⁸. Επίσης στο επόμενο ημιστίχιο ο Ρίτσος γράφει: *“και εγώ τραβάω στ’ αδέρφια σου και παίρνω τη φωνή σου”*²⁰⁹, και ο Θεοδωράκης έγραψε: *“και εγώ τραβώ στ’ αδέρφια σου και παίρνω τη φωνή σου”*²¹⁰. Τέλος το κομμάτι κλείνει με ένα απλό κλείσιμο, αφού τελειώσει ο τραγουδιστής την φράση το μπουζούκι στο τέλος του μέτρου παίζει μόνο τις νότες λα – λα – σι – ντο και μετά βάζει το κλείσιμο 5η – 1η (E – Am)²¹¹.

²⁰⁶ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 23.

²⁰⁷ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 23.

²⁰⁸ Μίκης Θεοδωράκης: Επιτάφιος-Επιφάνεια, Columbia 1960, 04 Βασίλειψες αστέρι μου.

²⁰⁹ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 23.

²¹⁰ Μίκης Θεοδωράκης: Επιτάφιος-Επιφάνεια, Columbia 1960, 04 Βασίλειψες αστέρι μου.

²¹¹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.19 - 24.

5. ΕΙΣΟΥΝ ΚΑΛΟΣ

Το πέμπτο τραγούδι του δίσκου έχει τίτλο: Είσουν καλός. Είναι σε ρυθμό χασάπικου (2/4), σε πιο μεγάλη ταχύτητα από τα προηγούμενα αντίστοιχα του δίσκου. Το κομμάτι παίζεται στην εισαγωγή σε σολ μείζονα και στα κουπλέ γίνεται μετατροπία στην σχετική της, δηλαδή σε μι ελάσσονα κλίμακα και έχει τέσσερα κουπλέ. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι επιλεγμένοι από δύο διαφορετικά ποιήματα του Επιτάφιου. Οι πρώτοι δύο είναι από το έβδομο ποίημα (VII) και είναι οι στίχοι ένα και δυο, ενώ τα επόμενα δύο κουπλέ είναι από το δεύτερο ποίημα (II) και ο συνθέτης έχει διαλέξει τον πέμπτο κι έκτο στίχο του ποιήματος. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη το συγκεκριμένο τραγούδι, καθώς και το επόμενο, η μελωδίες τους πηγάζουν από το κρητικό ριζίτικο τραγούδι²¹².

Εισαγωγή: Η εισαγωγή είναι σε σολ μείζονα και ξεκινάει από την τρίτη νότα της 1ης μείζονος συγχορδίας (G) και έπειτα κατεβαίνει στην δεύτερη νότα της κλίμακας και παίρνει 5η μείζονα (D). Στο δεύτερο μέτρο κατεβαίνει στην τονική και παίρνει πάλι 1η μείζονα (G) και στο επόμενο κάνει πήδημα στην νότα σι παραμένοντας σε 1η μείζονα (G) και ουσιαστικά και στα επόμενα τρία μέτρα γίνεται αυτό το σχήμα 1ης – 5ης. Στο μέτρο έξι από την 1η μείζονα (G) που ήταν η μελωδία πάει στην νότα ντο και την 4η μείζονα (C) και κάνει στάση. Εδώ γίνεται διατονική μετατροπία αφού η 4η μείζονα της σολ μείζονος κλίμακας είναι και 6η μείζονα στην μι ελάσσονα κλίμακα. Στο μέτρο επτά η μελωδία κατεβαίνει στην νότα σι και παίρνει 5η μείζονα (B) και στο επόμενο μέτρο κατεβαίνει στην νότα σολ και παίρνει 1η ελάσσονα και έπειτα πάει πιο κάτω στην δεύτερη νότα της κλίμακας, το φα, και παίρνει πάλι 5η μείζονα (B) και στο επόμενο μέτρο καταλήγει στην τονική της κλίμακας και στην 1η ελάσσονα συγχορδία που παραμένει για αυτό και το επόμενο μέτρο. Στο μέτρο έντεκα ξεκινάει η μελωδία της φωνής²¹³.

Κουπλέ: Το πρώτο μέρος του κουπλέ ξεκινάει από την τρίτη νότα της μι ελάσσονος κλίμακας και παραμένει σε αυτή και στα επόμενα δύο μέτρα με 1η ελάσσονα συγχορδία (Em) εκτός από το μέτρο δεκατρία που περνάει μια περαστική 5η μείζονα συγχορδία (B) για να επανέλθει πάλι στην τονική της κλίμακας και την 1η συγχορδία (Em). Στο μέτρο δεκατέσσερα το μπουζούκι ξεκινάει από την κάτω ρε και ανεβαίνει μέχρι το ντο και στο επόμενο μέτρο μπαίνει πάλι η φωνή από την

²¹² Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

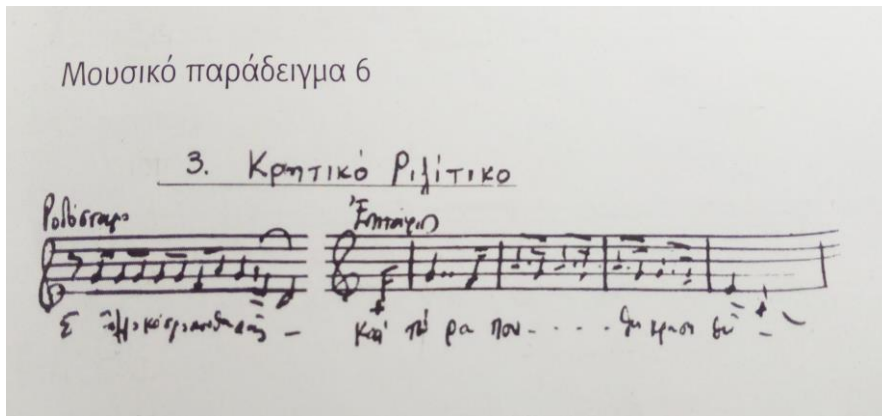
²¹³ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 25.

πέμπτη νότα της κλίμακας που κάνει στάση μέχρι και όλο το μέτρο δεκαεπτά. Στο επόμενο μέτρο το μπουζούκι κάνει χρωματική μετατροπία και πάει πάλι σε κλίμακα σολ μείζονα που μπαίνει στο μέτρο δεκαεννιά από την νότα ρε με 1η μείζονα συγχορδία (G). Στο μέτρο είκοσι πάει στην 4η μείζονα (C) με την μελωδία να κάνει ανάλυση της συγχορδίας και έπειτα στο μέτρο είκοσι ένα πάει στην νότα ρε και την 5η μείζονα (D) και στο ίδιο μέτρο βάζει σαν περαστική την 6η μείζονα για να καταλήξει στο μέτρο είκοσι δύο στην νότα λα και την 2η ελάσσονα (Am). Εδώ γίνεται διατονική μετατροπία αφού η 2η της σολ μείζονος κλίμακας είναι 4η της μι ελάσσονος κλίμακας. Η 4η ελάσσονα πλέον, παραμένει και στο επόμενο μέτρο και στο μέτρο είκοσι τέσσερα και στο επόμενο κάνει ημίπτωση 5η – 1η. Στο μέτρο είκοσι επτά η απάντηση του μπουζουκιού κάνει χρωματική μετατροπία στην Σολ μείζονα και από το μέτρο είκοσι οκτώ μέχρι το μέτρο τριάντα πέντε έχουμε επανάληψη όπως γίνεται με το μέτρο δεκαεννιά μέχρι το μέτρο είκοσι έξι. Στην συνέχεια, στο μέτρο τριάντα έξι το μπουζούκι κάνει την απάντηση της φράσης που τραγούδησε ο Μπιθικότσης και έπειτα την γνωστή διατονική μετατροπία με την συγχορδία Σολ μείζονα που είναι 3η στην μι ελάσσονα και 1η στην σολ μείζονα. Έτσι από το μέτρο τριάντα οκτώ και από σολ μείζονα μπαίνει ο δεύτερος στίχος του ποιήματος που ξεκινάει από την νότα σολ και έχει 1η συγχορδία (G) και συνεχίζει στην νότα λα που μπαίνει σε 5η μείζονα (D) και στο μέτρο σαράντα καταλήγει στην νότα σολ και στην 1η μείζονα (G). Μετά την απάντηση που είναι μίμηση της μελωδίας της φωνής ο τραγουδιστής ξεκινάει από την νότα σολ και κάνει πήδημα μία πέμπτη πάνω στην νότα ρε όπου και κάνει στάση και έχει 1η μείζονα (G). Έπειτα στο μέτρο σαράντα δύο έχουμε για δύο μέτρα το σχήμα μι – ρε και αντίστοιχα τις συγχορδίες 4η – 1η (C – G) και καταλήγει στην 5η (D) και μετά στο μέτρο σαράντα επτά στην νότα λα και την 2η ελάσσονα (Am), όπου και κάνει ημίπτωση. Τέλος αφού το μπουζούκι ανέβει διατονικά από την νότα ρε μέχρι την νότα σολ όπου κάνει επανάληψη τον στίχο και έχει επανάληψη στην μελωδία που έπαιξε πριν. Ο τραγουδιστής σταματάει πάλι στην νότα λα, το μπουζούκι κάνει πάλι απάντηση και ανεβαίνει διατονικά από την νότα ρε μέχρι την νότα σι που μπαίνει πάλι η εισαγωγή²¹⁴.

Οι άλλοι δύο στίχοι που μελοποιήθηκαν είναι και αυτοί με την παραπάνω δομή, τόσο οι εισαγωγές όσο και τα κουπλέ. Συχνό φαινόμενο στο συγκεκριμένο τραγούδι είναι ότι εδώ ο Θεοδωράκης κατά κόρον τραβάει τα φωνήεντα σε κάποιους στίχους του ποιήματος ένεκα της μελωδίας. Ο ίδιος ο συνθέτης τονίζει πως στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι εμφανής ο επηρεασμός του από τα κρητικά

²¹⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ.25 - 31.

ριζίτικα, κάτι που μπορεί να να αντιληφθεί κανείς από τα τραβήγματα που κάνει ο Μπιθικότσης και τα γυρίσματα που χρησιμοποιεί, έχοντας σαφή διδασκαλία από τον ίδιο τον Θεοδωράκη²¹⁵. Διαφοριστικό είναι το παράδειγμα που παρουσιάζει η Holst από τις σημειώσεις του ίδιου του συνθέτη²¹⁶.



²¹⁵ Μίκης Θεοδωράκης, Παρίσι, 21/10/1960, Επιθεώρηση Τέχνης, 1960 τεύχος 73/74, σελ 75.

²¹⁶ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

6. Στο παραθύρι στέκουσιν

Το έκτο τραγούδι του δίσκου έχει τίτλο: Στο παραμύθι στέκουσιν. Είναι σε σολ μείζονα κλίμακα και ο ρυθμός του είναι πάλι σε γοργό χασάπικο (2/4)²¹⁷. Αυτό είναι το δεύτερο τραγούδι που συνοδεύει η δεύτερη φωνή και τραγουδάει η Καίτη Θύμη. Μπαίνει στο δεύτερο ημιστίχιο κάθε στίχου και τραγουδάει την ίδια μελωδία με την πρώτη φωνή. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι από το ποίημα δεκαπέντε (XV) του Επιτάφιου και είναι με την σειρά από το πρώτο μέχρι τον έκτο στίχο. Ο συνθέτης δεν μελοποίησε τους δύο τελευταίους στίχους του συγκεκριμένου ποιήματος²¹⁸. Το τραγούδι είναι τυπικό δείγμα χασαποσέρβικου σύμφωνα με τον ρυθμό, αλλά η χαρούμενη μελωδία του τραγουδιού είναι επηρεασμένη από τα νησιώτικα τραγούδια²¹⁹. Ο ίδιος ο συνθέτης άλλωστε το έχει συγκρίνει με το τραγούδι “ο Ζέππος”²²⁰.

Εισαγωγή: Η εισαγωγή ξεκινάει με ελλιπές μέτρο από την νότα ρε και στο αμέσως επόμενο κάνει άλμα στο σολ όπου και παραμένει έχοντας ως συγχορδία την 1η μείζονα (G). Στο τρίτο και τέταρτο μέτρο κάνει στάση στην νότα λα που παίρνει 2η ελάσσονα συγχορδία (Am) και στο πέμπτο με κοινή νότα το λα μπαίνει στην 5η μείζονα συγχορδία (D). Στο έκτο μέτρο κάνει στάση στην νότα ντο και παίρνει 4η μείζονα (C) και έπειτα κατεβαίνει στην νότα σι που παίρνει πάλι 1η μείζονα συγχορδία (G). Στο όγδοο μέτρο κατεβαίνει από την νότα λα μέχρι το ρε στο μέτρο εννιά με δέκατα έκτα και στο συγκεκριμένο σημείο παίρνει 5η μείζονα συγχορδία (D) και κάνει ημιτελής πτώση. Στο ίδιο μέτρο συνεχίζει από ρε και κάνει άλμα στη νότα σολ και παίρνει 1η μείζονα, ενώ στο ενδέκατο μέτρο κάνει στάση στην νότα λα και παίρνει 2η ελάσσονα (Am) που συνεχίζει και στο επόμενο μέτρο, ενώ στο μέτρο δεκατρία με κοινή νότα το λα μπαίνει σε 5η μείζονα (D) και ανεβαίνει διατονικά στην νότα ρε στο δέκατο τέταρτο μέτρο. Εκεί κάνει στάση και παίρνει 1η μείζονα (G) που παραμένει και στο επόμενο μέτρο παίζοντας την τρίτη (σι) και την τονική (σολ) της συγχορδίας. Στο μέτρο με αριθμό δεκαέξι η μελωδία κατεβαίνει στην νότα λα και παίρνει 5η μείζονα (D) και η εισαγωγή κλείνει με την τονική (σολ) και 1η μείζονα συγχορδία (G) που παίζεται

²¹⁷ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

²¹⁸ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πεντηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 21.

²¹⁹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

²²⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1203.

για δύο μέτρα. Έπειτα αρχίζει η μελωδία της φωνής²²¹.

Κουπλέ: Στο μέτρο δεκαεννιά και είκοσι ξεκινάει η μελωδία της φωνής με ανάλυση της 1ης μείζονος (G), αφού ξεκινάει από την τονική (σολ) και κατεβαίνει στην πέμπτη της (ρε) και στο επόμενο μέτρο κάνει στάση στην νότα σι. Στο μέτρο είκοσι ένα κατεβαίνει στην νότα λα που παίρνει 5η μείζονα (D) και καταλήγει στην νότα σολ και ρε που παίρνει πάλι 1η μείζονα (G). Από το μέτρο είκοσι τρία μέχρι το είκοσι έξι κάνει επανάληψη όπως ακριβώς το μέτρο δεκαεννιά μέχρι το είκοσι δύο. Στο είκοσι έξι μέτρο μπαίνει και η απάντηση του μπουζουκιού που κατεβαίνει βάζοντας τις νότες σολ – φα# - φα – μι και έτσι μπαίνει στην 4η μείζονα (C) και στην νότα ντο που κάνει άλμα προς τα κάτω στο σολ και στο μέτρο είκοσι οκτώ πάει στην νότα σι που κάνει στάση και έχει 1η μείζονα (G). Στο επόμενο μέτρο ανεβαίνει μία τρίτη πάνω και την νότα ρε και παίρνει 4η μείζονα (D) και στο τριακοστό μέτρο κατεβαίνει στην σι και την 1η μείζονα (G). Έπειτα ανεβαίνει στο στη νότα σι και πιο πάνω με όγδοο παρεστιγμένο και δέκατο έκτο με τις νότες ρε – ντο και στο μέτρο τριάντα δύο κατεβαίνει πάλι στην νότα σι και μετά στο κάτω ρε και κλείνει με στα επόμενα δύο μέτρα με πήδημα στην νότα σι και κατέβασμα στην λα και κλείνει με την τονική. Όλα αυτά τα μέτρα έχει 1η μείζονα (G). Ακολουθεί επανάληψη από το μέτρο τριάντα πέντε μέχρι το μέτρο σαράντα δύο, ακριβώς όπως τα μέτρα είκοσι επτά μέχρι τριάντα τέσσερα. Στην συνέχεια αφήνει άδεια δύο μέτρα παίζοντας μόνο την 1η μείζονα συγχορδία (G) και μπαίνει στον επόμενο στίχο με την ίδια ακριβώς μελωδία και την ίδια δομή. Έπειτα μπαίνει πάλι εισαγωγή²²².

Όλο το υπόλοιπο κομμάτι είναι με την ίδια μελωδία και την ίδια φόρμα τόσο στις εισαγωγές όσο και στα κουπλέ, ενώ και οι στίχοι μπαίνουν κατ' αυτόν τον τρόπο, δηλαδή κάθε δύο και με την σειρά που έχει ήδη προαναφερθεί²²³. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η μελωδία του κομματιού που παρά το γεγονός πως στους στίχους η μητέρα μιλάει σε παρελθόντα χρόνο για τον χαμένο γιο και τον παρομοιάζει με “αρχάγγελο” και γενικότερα μιλάει για αυτόν με θαυμασμό και αγάπη, πράγμα που θυμίζει μοιρολόι, ο συνθέτης εδώ δίνει μία διαφορετική οπτική μέσω της χαρούμενης μελωδίας που έγραψε. Πράγματι δεν συνηθίζεται να γράφονται τραγούδια που παραπέμπουν σε μοιρολόι σε μείζονα κλίμακα, όμως εδώ ο συνθέτης βγάζει μια μελωδία που την έχει προμηθευτεί από τις ρίζες

²²¹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 32.

²²² Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 33 – 34.

²²³ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 34 - 39.

του και τα τραγούδια του τόπου στον οποίο μεγάλωσε²²⁴. Ο ίδιος ο Θεοδωράκης άλλωστε έγραψε πως το συγκεκριμένο κομμάτι του δίσκου του θύμιζε το τραγούδι “Ζέππος”²²⁵, ενώ την ίδια γνώμη φαίνεται να έχει και η μουσικολόγος Gail Holst που γνώρισε και μελέτησε το έργο του συνθέτη²²⁶.

²²⁴ Αστέρης Κούτουλας, Ο μουσικός Θεοδωράκης, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998, σελ. 43, Επιτάφιος (α), Αυγή, 7/10/1960, ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του, στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.

²²⁵ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1203.

²²⁶ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 73.

7. Να 'χα τ' αθάνατο νερό

Το προτελευταίο κομμάτι του δίσκου έχει τίτλο: Να 'χα τ' αθάνατο νερό και παίζεται σε σολ μείζονα κλίμακα η εισαγωγή και το κουπλέ και το ρεφρέν σε μι ελάσσονα κλίμακα. Ο ρυθμός είναι ζεϊμπέκικο (9/8). Αυτό το κομμάτι είναι το τελευταίο που ακούγεται η δεύτερη φωνή από την Καίτη Θύμη που τραγουδάει μαζί με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση στο δεύτερο ημιστίχιο του ρεφρέν και στην επανάληψη του ίδιου στίχου. Οι στίχοι του συγκεκριμένου τραγουδιού προέρχονται από δύο διαφορετικά ποιήματα το νούμερο δεκαεννιά (XIX) και το νούμερο δύο (II). Τα δύο πρώτα κουπλέ και το ρεφρέν είναι από το ποίημα δεκαεννιά (XIX) και είναι από τον πρώτο μέχρι τον τρίτο στίχο με την σειρά που ακούγονται στο κομμάτι²²⁷, ενώ το τρίτο κουπλέ είναι ο τρίτος στίχος του δεύτερου ποιήματος (II)²²⁸. Το συγκεκριμένο τραγούδι παραπέμπει σύμφωνα με την Gail Holst σε βυζαντινή μελωδία²²⁹ και αυτό αποδίδεται στην ομοιότητα των διαστημάτων του βυζαντινού προτύπου με την έντεχνη ελληνική λαϊκή μουσική²³⁰.

Εισαγωγή: Όπως και σε προηγούμενα κομμάτια του δίσκου έτσι και σε αυτό η εισαγωγή ξεκινάει με ελλιπές μέτρο. Έτσι μπαίνει το μπουζούκι από την πέμπτη νότας της μείζονος κλίμακας Σολ με το σχήμα ρε – μι – ρε, και στο δεύτερο μέτρο ανεβαίνει στην τονική. Εκεί ξεκινάει και η συνοδεία του μπουζουκιού που είναι σε 1η μείζονα (G). Αφού κάνει στάση στην τονική (σολ) ανεβαίνει διατονικά με εικοστά τέταρτα και κάνει στάση στην τρίτη νότα της κλίμακας, την σι και έπειτα ξεκινάει πάλι από την σολ και αναλύει τις νότες της πρώτης μείζονος (G) ανεβαίνοντας μέχρι την νότα μι και κατεβαίνει α[π] την άνω ρε μέχρι την κάτω. Σε αυτό το σημείο αλλάζει η συγχορδία και πάει σε 5η μείζονα (D). Στο τέλος του μέτρου βάζει πάλι το σχήμα (ρε – μι – ρε) που ξεκίνησε το κομμάτι και στο τρίτο μέτρο ανεβαίνει πάλι στην τονική (σολ) και κάνει επανάληψη την μελωδία που ακούστηκε στο δεύτερο μέτρο. Η διαφορά είναι στο παίξιμο του Μ. Χιώτη που στην δεύτερη βόλτα τονίζει παραπάνω τις κύριες νότες δίνοντας διαφορετική χροιά σε αυτές. Η επόμενη διαφορά είναι ότι στο τέλος του τρίτου μέτρου και της εισαγωγής κάνει μια αλυσίδα που έχει ένα εικοστό τέταρτο δύο τριακοστά δεύτερα ξεκινώντας από την ντο (ντο – σι – λα, σι – λα – σολ, λα – σολ – φα#) και αφού φτάσει στον προσαγωγέα (φα#) λύνεται στην τονική που επιστρέφει σε 1η μείζονα συγχορδία (G) και κλείνει κάνοντας ανάλυση της 1ης (G), αφού από το σολ

²²⁷ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενήτηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 25.

²²⁸ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενήτηκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 8.

²²⁹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 74.

²³⁰ Μίκης Θεοδωράκης, Για την ελληνική μουσική, εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1974, σελ. 193.

κατεβαίνει στην ρε, έπειτα στην νότα σι και επιστρέφει στην ρε που στο επόμενο μέτρο από αυτήν ξεκινάει η μελωδία της φωνής²³¹.

Κουπλέ: Όπως προαναφέρθηκε ο τραγουδιστής ξεκινάει στο τέταρτο μέτρο από την νότα ρε και ανεβαίνει στην τονική και έπειτα διατονικά στην σι και γυρνάει πάλι στην σολ, μέχρι αυτό το σημείο η συγχορδία παραμένει 1η μείζονα (G). Έπειτα ανεβαίνει στην λα και μπαίνει 5η μείζονα (D) και κατεβαίνει διατονικά στην ρε και κλείνει το πρώτο ημιστίχιο με άλμα στην τονική και επιστροφή στην 1η μείζονα (G). Το τέταρτο μέτρο κλείνει με απάντηση του μπουζουκιού από την ρε και πήδημα στην άνω σολ, παρόμοια με την μελωδία που τραγούδησε ο τραγουδιστής. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα των λαϊκών τραγουδιών αφού είναι συχνό φαινόμενο το μπουζούκι σαν απάντηση να μιμείται την μελωδία της φωνής. Άλλωστε η μουσικολόγος Gail Holst χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο κομμάτι ως “καλό δείγμα νεορεμπέτικου στυλ [...] του Θεοδωράκη”²³². Στην συνέχεια και το μέτρο πέντε ο Μπιθικότσης τραγουδάει την συνέχεια του στίχου και η μελωδία της φωνής όσο και η απάντηση του μπουζουκιού κάνει επανάληψη την μελωδία του μέτρου τέσσερα. Στο επόμενο μέτρο η φωνή μπαίνει από την τονική με 1η μείζονα (G) και ανεβαίνει διατονικά μέχρι την ντο που η συγχορδία γίνεται 4η μείζονα (C) και αφού ανέβει στην τρίτη της συγχορδίας (μι) κατεβαίνει στην ρε και παίρνει 5η μείζονα (D) ενώ έπειτα διατονικά κατεβαίνει στην σολ και παίρνει 1η μείζονα (G). Στην απάντηση του μπουζουκιού, και ενώ ο Μπιθικότσης τραβάει την τελευταία λέξη (ξύπναγες) ο Χιώτης κάνει ένα κατέβασμα από την σι μέχρι την μι. Σε αυτό το σημείο αλλάζει και η κλίμακα με διατονική μετατροπία, αφού η Σολ μείζονα (G) είναι 1η στην Σολ κλίμακα και 3η στην Μι ελάσσονα κλίμακα. Ο Μπιθικότσης συμμετέχει κι αυτός στην μετατροπία, αφού ακολουθεί την μελωδία του μπουζουκιού. Στο έβδομο μέτρο η μελωδία είναι ίδια με το προηγούμενο αλλά μια τρίτη κάτω. Ουσιαστικά εδώ έχουμε μια διατονική αλυσίδα. Αντίστοιχα και η ανταπόκριση του μπουζουκιού, όμως στο τέλος της και αφού φτάνει στην τονική (μι) επαναφέρει την Σολ μείζονα με διατονική μετατροπία και κάνει ένα ανέβασμα από την ρε στην νότα σολ στο επόμενο μέτρο που μπαίνει πάλι η φωνή. Από το όγδοο μέχρι το ενδέκατο μέτρο ξεκινάει ο δεύτερος στίχος (δεύτερο κουπλέ) και μελωδικά είναι το ίδιο με το πρώτο, άρα γίνεται επανάληψη. Όμως στο τέλος του ενδέκατου μέτρου δεν επιστρέφει πάλι σε Σολ μείζονα αλλά συνεχίζει στην Μι ελάσσονα που είναι και το ρεφρέν που ακολουθεί από το επόμενο μέτρο²³³.

²³¹ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999, σελ. 40.

²³² Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 74.

²³³ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ.

Ρεφρέν: Το ρεφρέν συνεχίζει στην Μι ελάσσονα κλίμακα και μπαίνει από την τονική (μι) όπου ανεβαίνει διατονικά και κάνει στάση στην νότα σι έχοντας 1η ελάσσονα συγχορδία (Em) και στην συνέχεια ανεβαίνει στην ντο και παίρνει 4η ελάσσονα (Am) για να κατέβει εκ νέου στην νότα σι και να πάρει πάλι 1η ελάσσονα (Em), έτσι συνεχίζει και ανεβαίνει πάλι ένα ημιτόνιο (ντο) και παίρνει πάλι 4η ελάσσονα (Am) και τέλος κατεβαίνει πάλι ημιτόνιο (σι) παίρνοντας 1η ελάσσονα και συνεχίζει την καθοδική πορεία από την νότα σι που έχει 5η μείζονα (B) μέχρι την νότα φα# που λύνεται στην σολ και πάει σε 1η ελάσσονα (Em). Στο τέλος του δωδέκατου μέτρου μπαίνει η ανταπόκριση του μπουζουκιού που ξεκινάει από την νότα ρε και κατεβαίνει μέχρι την σολ. Στο επόμενο μέτρο μπαίνει πάλι η φωνή τραγουδώντας το δεύτερο ημιστίχιο του στίχου στην ίδια μελωδία με πριν, κάνοντας δηλαδή επανάληψη, όμως η διαφορά εδώ είναι ότι σε αυτό το σημείο μπαίνει η δεύτερη φωνή που τραγουδάει μία τρίτη πάνω από την βασική μελωδία. Επίσης το μπουζούκι παίζει διφωνίες ενώ οι συγχορδίες που ακούγονται είναι σαν την δεύτερη φωνή, δηλαδή μία τρίτη πάνω (Em – G, Am – C). Όμως η κατάληξη της φωνής αυτή την φορά γίνεται πάλι με 5η – 1η (B – Em), αλλά στην νότα μι. Εδώ η ανταπόκριση είναι ίδια με πριν, όπως δηλαδή στο μέτρο δώδεκα. Έπειτα κάνει επανάληψη το προηγούμενο μέτρο (δεκατρία), τόσο στους στίχους όσο και στην μελωδία και τις συγχορδίες, ενώ και εδώ τραγουδάει η δεύτερη φωνή με την Καίτη Θύμη, όμως στο τέλος του μέτρου αλλάζει η απάντηση του μπουζουκιού αφού από την νότα σολ κατεβαίνει διατονικά στην νότα μι στο μέτρο δεκαπέντε που μπαίνει πάλι η πρώτη φωνή (χωρίς την δεύτερη) και επαναλαμβάνει το πρώτο ημιστίχιο κάνοντας επανάληψη το δωδέκατο μέτρο με την διαφορά ότι εδώ στο τέλος του μέτρου η ανταπόκριση του μπουζουκιού είναι το ελλιπές μέτρο που είχε στην αρχή (ρε – μι – ρε) και στο μέτρο με αριθμό δεκαέξι κάνει άλμα στην νότα σολ που ξεκινάει την δεύτερη εισαγωγή²³⁴.

Κατά αυτόν τον τρόπο είναι και το υπόλοιπο τραγούδι, αφού η δεύτερη εισαγωγή είναι ίδια με την πρώτη και το κουπλέ και το ρεφρέν που ακολουθούν είναι ίδια με τα προηγούμενα. Μόνη διαφορά είναι ότι ο Θεοδωράκης επέλεξε να βάλει μόνο ένα στίχο στο δεύτερο κουπλέ (τρίτος στίχος, δεύτερο ποίημα²³⁵) αντί για δύο που είχε στο πρώτο κουπλέ. Το κομμάτι κλείνει με το σχήμα 5η – 1η (B – Em) στην Μι ελάσσονα κλίμακα²³⁶. Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι λοιπόν ένα ζεϊμπέκικο (9/8), που σύμφωνα με τον ίδιο τον Θεοδωράκη είναι επηρεασμένος από τις βυζαντινές μελωδίες.

Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 40 – 42.

²³⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 42 - 43.

²³⁵ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηντοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 8.

²³⁶ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 43 – 46.

Μάλιστα ο ίδιος αναφέρει ότι δεν έκρυψε ποτέ τα στοιχεία της βυζαντινής μουσικής στα δικά του έργα, αλλά μάλιστα τονίζει την περηφάνια του για αυτό το δημιουργικό δάνειο²³⁷. Μάλιστα αναλύει την ομοιότητα στα διαστήματα των λαϊκών του τραγουδιών με την πιο γνωστή βυζαντινή μελωδία “Τη Υπερμάχω”²³⁸. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που δίνει το συγκεκριμένο κομμάτι είναι το ύφος που χρησιμοποιεί ο Χιώτης όσον αφορά το παίξιμο του στο μπουζούκι. Τονίζει ηθελημένα τις ισχυρές νότες του ρυθμού του ζεϊμπέκικου με ένα σκληρό παίξιμο ενώ σε πολλά σημεία χρησιμοποιεί τρίλιες και διφωνίες για να τονίσει τις αλλαγές στην κλίμακα. Αυτό το τραγούδι χαρακτηρίζεται ως ένα νέο δείγμα ρεμπέτικου τραγουδιού²³⁹.

²³⁷ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1147 – 1148.

²³⁸ Μίκης Θεοδωράκης, Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ', εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σελ. 1148.

²³⁹ Gail Holst, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ. Μετρονόμος 2014, σελ. 74.

8. Γλυκέ μου εσύ δεν χάθηκες

Το τελευταίο τραγούδι του δίσκου έχει τίτλο: Γλυκέ μου εσύ δεν χάθηκες. Είναι σε Σολ μείζονα και σε ρυθμό ζεϊμπέκικο (9/8), όμως παίζεται πιο αργά από τα υπόλοιπα του δίσκου και φανερώνει τον θρήνο που περιγράφει η μάνα στο ποίημα. Οι στίχοι είναι επιλεγμένοι από διαφορετικά ποιήματα. Πιο συγκεκριμένα το πρώτο κουπλέ είναι ο πρώτος στίχος από το τέταρτο ποίημα (IV)²⁴⁰, ενώ το δεύτερο κουπλέ είναι από το τελευταίο ποίημα, το εικοστό (XX) έχοντας διαλέξει τον πρώτο του στίχο²⁴¹. Ένεκα του ρυθμού ο συνθέτης έχει παρέμβει στον στίχο και στα δύο κουπλέ χωρίς να αλλάξει κάτι απλά προσθέτοντας κάποια επιφωνήματα για τις ανάγκες του μέτρου, αλλά θα αναλυθούν ξεχωριστά παρακάτω.

Εισαγωγή: Η πρώτη εισαγωγή είναι πολύ αφαιρετική αφού παίζεται μόνο με το μπουζούκι και δεν υπάρχει περαιτέρω συνοδεία. Ακόμη και η μελωδία της εισαγωγής είναι λυτή και σε κάποια σημεία έχει μόνο ακόρντα. Η εισαγωγή ξεκινάει στο πρώτο μέτρο με την 1η μείζονα συγχορδία (G) που την παίζει τρεις φορές. Στην συνέχεια παίζει την 2η ελάσσονα συγχορδία (Am) και κάνει ένα σχήμα με τις νότες σολ – λα – σι και καταλήγει πάλι στην 2η ελάσσονα. Έπειτα κατεβαίνει στην τονική (σολ) και κατεβαίνει διατονικά μέχρι την μι και ανεβαίνει και κλείνει το μέτρο στην 1η μείζονα συγχορδία (G). Στο δεύτερο μέτρο παίζει πάλι την 1η μείζονα (G) τρεις φορές και έπειτα ανεβαίνει στην νότα λα και καταλήγει στην 2η ελάσσονα συγχορδία (Am) και κατεβαίνει από την νότα σολ διατονικά μέχρι την ρε και ανεβαίνει πάλι μέχρι την λα και κλείνει το μέτρο με 1η μείζονα συγχορδία (G) σε αξία μισού. Στο τρίτο μέτρο μπαίνει από την 5η (ρε) της 1ης μείζονας συγχορδίας (G) και έπειτα βάζει 2η ελάσσονα (Am) που την χτυπάει δύο φορές και από την νότα σολ ανεβαίνει διατονικά μέχρι την ντο και κατεβαίνει ένα ημιτόνιο για να ανέβει πάλι και να φτάσει στην νότα ρε διατονικά και να κλείσει το μέτρο στην 4η μείζονα (C) σε τέταρτο. Στο τέταρτο μέτρο χτυπάει μια 5η μείζονα σε τέταρτο και έπειτα πάει σε αλληλουχία όγδοων συγχορδιών με την σειρά: 3η μείζονα – 4η μείζονα – 3η μείζονα – 2η μείζονα (B – C – B – Am) και κάνει στάση στην 6η ελάσσονα (Em) σε αξία τετάρτου και κατεβαίνει διατονικά από την νότα φα μέχρι την ρε και έπειτα παίζει πάλι αλληλουχία συγχορδιών σε όγδοα: 4η – 5η – 1η – 2η (C – D – G – Am) και έπειτα 3η μείζονα σε αξία τετάρτου και κλείνει με δύο συγχορδίες ογδού 2η – 1η (Am – G). Στο επόμενο μέτρο παίζει πάλι μια 1η μείζονα συγχορδία (G) και ξεκινάει ο τραγουδιστής²⁴². Σε όλα τα σημεία που παίζει

²⁴⁰ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενήκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 10.

²⁴¹ Γιάννης Ρίτσος, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενήκοστή δεύτερη έκδοση, σελ. 26.

²⁴² Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ.

μόνο συγχορδίες το μπουζούκι παίζει ολόκληρη τρίφωνη συγχορδία με μία κίνηση και όχι σε ανάλυση.

Κουπλέ: Ο τραγουδιστής ξεκινάει από το τέλος του πέμπτου μέτρου χωρίς συνοδεία. Αρχίζει από την νότα σι και κάνει κίνηση ημιτονίου στην ντό και στο επόμενο μέτρο ανεβαίνει στην νότα ρε και ξεκινάει η συνοδεία με 1η μείζονα. Συνεχίζει στην ρε και έπειτα ανεβαίνει στην μι που παίρνει 4η μείζονα (C) και κατεβαίνει διατονικά μέχρι την νότα λα που παίρνει 5η μείζονα (D) και μπαίνει πάλι σε λα και ανεβαίνει διατονικά μέχρι την νότα λα που παίρνει 2η ελάσσονα (Am), λέγοντας ένα επιφώνημα που δείχνει πόνο (ωϊμέ). Αυτό είναι το πρώτο από τα δύο σημεία παρέμβασης του Θεοδωράκη στον λόγο του Ρίτσου στο συγκεκριμένο τραγούδι, που γίνεται για τις ανάγκες του ρυθμού, όμως η χρησιμοποίηση του δίνει ένα τόνο θρήνου. Στο τέλος του μέτρου η φωνή μπαίνει πάλι και τραγουδάει το επόμενο ημιστίχο. Αρχίζει από την νότα λα και ανεβαίνει διατονικά μέχρι την ντο παραμένοντας στην 2η ελάσσονα (Am) και κάνει άλμα στην 5η της συγχορδίας(μι). Έπειτα κατεβαίνει στην ρε με 3η ελάσσονα (Bm) διατονικά μέχρι την λα και συνεχίζει στην σολ που παίρνει 6η ελάσσονα (Em) και καταλήγει στην φα που επιστρέφει στην 6η ελάσσονα (Bm), που μπαίνει η απάντηση που ουσιαστικά είναι ανάλυση της 6ης ελάσσονος (Bm) αφού ξεκινάει από τον προσαγωγέα της (λα#) και ανεβαίνει μέχρι το ρε έχοντας περάσει και την ντο#. Έπειτα κατεβαίνει διατονικά μέχρι την λα. Από αυτήν την νότα μπαίνει η φωνή στο επόμενο μέτρο. Πράγματι από την λα κατεβαίνει στην νότα μι που κάνει στάση και συνεχίζει στην σολ, ενώ έπειτα κατεβαίνει διατονικά μέχρι την μι και κάνει διάστημα τετάρτης πάνω στην λα και ανεβαίνει διατονικά μέχρι την ντο που κάνει στάση τραγουδώντας την λέξη “καημέ” που την τραβάει παρατεταμένα μέχρι το τέλος του μέτρου που ξεκινάει το επόμενο ημιστίχο πάλι από την νότα ντο. Αυτή είναι και η δεύτερη παρέμβαση του Θεοδωράκη στην ποίηση του Ρίτσου. Σε όλο αυτό το μέτρο η συγχορδία είναι 2η ελάσσονα (Am). Στο ένατο μέτρο κατεβαίνει στην νότα σι που παίρνει 1η μείζονα (G) και έπειτα στην νότα λα παίρνει 2η ελάσσονα (Am). Από εκεί κάνει άλμα τετάρτης προς τα πάνω και πάει στην νότα ρε και παίρνει 5η μείζονα (D) και κλείνει την φράση στην νότα σι με 3η μείζονα (B) που στην ίδια συγχορδία γίνεται και η ανταπόκριση του μπουζουκιού που ξεκινάει από την κάτω σι μέχρι την πάνω και συνεχίζει με τέσσερις κινήσεις ημιτονίου (σι - ντο) και κατεβαίνει διατονικά μέχρι την φα, έπειτα ανεβαίνει μέχρι το ντο και καταλήγει πάλι στην κάτω σι. Στο τέλος του μέτρου ανεβαίνει στην φα, έπειτα στην σολ και κλείνει στον προσαγωγέα (σολ#) και στο επόμενο μέτρο λύνεται στην λα που μπαίνει πάλι ο τραγουδιστής. Το δέκατο μέτρο είναι επανάληψη του μέτρου

οκτώ και όσον αφορά τα λόγια και όσον αφορά την μελωδία και στο μέτρο με αριθμό έντεκα κάνει επανάληψη όπως στο μέτρο εννιά, όμως δεν κλείνει σε 3η μείζονα (B), αλλά σε 1η (G) που γίνεται και η απάντηση του μπουζουκιού από την πέμπτη της 1ης συγχορδίας (ρε) που κάνει στάση, ανεβαίνει παροδικά στην μι και κατεβαίνει στην ντο και κλείνει στην τρίτη νότα της 1ης συγχορδίας (σι). Από το επόμενο μέτρο ξεκινάει η δεύτερη εισαγωγή²⁴³.

Τόσο η δεύτερη εισαγωγή όσο και το δεύτερο κουπλέ είναι επανάληψη των πρώτων. Αξίζει να σημειωθεί όμως ότι η δεύτερη εισαγωγή γίνεται ρυθμικά σε σχέση με την πρώτη που ήταν σε ελεύθερο ύφος και είναι ξεκάθαρος ο ρυθμός του ζεϊμπέκικου. Επίσης οι παρεμβάσεις του συνθέτη στον στίχο είναι ίδιες ακριβώς και στο επόμενο κουπλέ (ωϊμέ, καημέ). Όμως το τέλος του δεύτερου μέρους αλλάζει αφού το κομμάτι κλείνει με *ritenuto*, δηλαδή με αργό κλείσιμο κρατώντας τον ρυθμό²⁴⁴.

²⁴³ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 48 – 49.

²⁴⁴ Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, διασκευή Σοφία Καμαγιάννη, εκδ. Φίλιππος Νακας, Αθήνα 1999, σελ. 49 – 51.

5ο κεφάλαιο

“Συμπεράσματα”

Ο Επιτάφιος είναι αναμφισβήτητα ένας από τους σημαντικότερους δίσκους της Ελληνικής μουσικής, μετρώντας την αξία του και πριν την έκδοση του, αλλά και μετά με το πέρασμα των χρόνων, όπου ακόμη και σήμερα θεωρείται μία βασική τομή που στηρίχθηκε η σύγχρονη Ελληνική μουσική. Θεωρείται σταθμός της νεοελληνικής πολιτιστικής κουλτούρας γενικότερα και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό όλη την μεταγενέστερη δισκογραφία. Οι τομές που εισήγαγε και η επανάσταση που έφερε είναι η βασική γραμμή υπεράσπισης της παραπάνω γνώμης. Δεν θεωρείται ο πιο άρτιος δίσκος που κυκλοφόρησε στην ελληνική δισκογραφία αλλά ούτε και του ίδιου του συνθέτη, όμως σίγουρα είναι το σημείο τομής του, αφού έτσι ξεκίνησε η προσπάθεια αλλαγής πλεύσης τόσο σε προσωπικό πλαίσιο όσο και γενικότερα στην ελληνική μουσική. Σε αυτό το κεφάλαιο λοιπόν θα αναφερθούν συνοπτικά όλες αυτές οι νέες ιδέες που γνώρισε η ελληνική μουσική μετά την ηχογράφιση του Επιτάφιου και που έχουν ήδη αναλυθεί στα προηγούμενα κεφάλαια.

Αρχικά είναι δεδομένο ότι η χρονική στιγμή που ο Θεοδωράκης έγραψε τον Επιτάφιο είναι σίγουρα καταλύτης ως προς την επιτυχία του εγχειρήματος του συνθέτη. Ο ίδιος εξηγεί πολλαπλώς ότι όταν έγραψε τον Επιτάφιο ήταν σε μία κατάσταση αναζήτησης ως προς την μουσική που ήθελε να γράψει. Δηλαδή ενώ ο ίδιος σπουδάζει κλασική μουσική και μπροστά του ανοίγεται μια καριέρα, αυτός επιθυμεί να αλλάξει ρώτα και να στραφεί προς το λαϊκό και το δημοτικό τραγούδι που πάντα αναγνώριζε τον πλούτο του. Το χρονικό πλαίσιο που το κάνει δεν είναι μόνο για τον ίδιο κρίσιμο αλλά και γενικότερα για την ελληνική μουσική, αφού όλη η κοινωνία είναι σε μια κατάσταση αναζήτησης και προσπάθειας ανασυγκρότησης μετά από ένα μεγάλο πόλεμο κι άλλον ένα εμφύλιο. Έτσι σε όλη την επόμενη δεκαετία δεν υπάρχει κάτι αξιοπρόσεκτο στην Ελληνική μουσική, πέρα από κάποιες φωτεινές εξαιρέσεις (Χατζιδάκις). Έτσι ο Θεοδωράκης κάνει την προσωπική του τομή και ταυτόχρονα συνταράσσει και την Ελληνική μουσική φέρνοντας κάτι νέο και ανατρεπτικό. Άρα η εποχή έχει μεγάλη σημασία, όπως συμβαίνει συνήθως και σε κάθε δεκαετία της Ελληνικής δισκογραφίας που χαρακτηρίζεται από κάτι συγκεκριμένο. Στην προκειμένη περίπτωση όμως το έργο του Θεοδωράκη επηρέασε όχι μόνο μια δεκαετία, όχι μόνο μια εποχή και μια γενιά μουσικών αλλά δημιούργησε ένα καινούργιο είδος και μια νέα προοπτική για την ελληνική μουσική που ακόμη και σήμερα έχει συνεχιστές και νέους δημιουργούς σύμφωνα με τα

πρότυπα που ξεκίνησαν από τον Επιτάφιο.

Μεγάλο ρόλο λοιπόν παίζει η χρονική στιγμή που βγαίνει ο δίσκος, όμως σημαντικότερη ίσως από κάθε άλλη είναι η καινοτομία του Θεοδωράκη να γράψει λαϊκή μουσική έχοντας σαν πρότυπο τα ρεμπέτικα, τα μοιρολόγια, τους βυζαντινούς ύμνους, το δημοτικό και το νησιώτικο τραγούδι και γενικότερα την λαϊκή παράδοση του τόπου. Μάλιστα αυτή η μουσική γράφτηκε για να μελοποιήσει τους στίχους από τα ποιήματα ενός μεγάλου λόγιου ποιητή, του Γιάννη Ρίτσου. Με αυτή την νέα ιδέα ο Θεοδωράκης έφτιαξε και δημιούργησε την δική του θεωρία για την Ελληνική μουσική, αφού πίστευε πως υπάρχει τεράστιος πλούτος στην λαϊκή μουσική αλλά με πολύ ρηχό στίχο, ενώ από την άλλη η πιο ανεπτυγμένη τέχνη στην Ελλάδα ήταν και είναι η ποίηση. Ένωσε λοιπόν αυτά τα δύο μεγάλα κεφάλαια του νεοελληνικού πολιτισμού και έφτιαξε ένα νέο είδος ελληνικής μουσικής, το έντεχνο ελληνικό λαϊκό τραγούδι που μαζί με τον Χατζιδάκι ήταν οι θεμελιωτές. Ο Επιτάφιος είναι ο δίσκος που ξεκίνησε αυτή η προσπάθεια, και δεν ήταν τυχαία η επιλογή του συνθέτη. Όπως αναλύθηκε ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου είναι γραμμένος σε δεκαπεντασύλλαβο, κάτι που ενέπνευσε τον συνθέτη να στραφεί αυτόματα και χωρίς να το εκβιάσει στην λαϊκή και την δημοτική μουσική. Επιπρόσθετα, εφόσον το έργο λειτουργεί σαν ένας θρήνος της μάνας για τον νεκρό της γιο, αυτόματα ο συνθέτης στράφηκε προς το μοιρολόι και την λαϊκή παράδοση. Αξίζει να αναφερθεί ότι από την ανάγνωση του συνθέτη και την σύνθεση των οκτώ τραγουδιών ο Θεοδωράκης εκφράζει στην πράξη την μουσική του αναζήτηση του στις ρίζες και στην δημιουργία μιας μουσικής νέας και λαϊκής, μιας μουσικής για τις μάζες.

Με τον Επιτάφιο λοιπόν η ελληνική ποίηση και ο λόγος ενός μεγάλου ποιητή μελοποιούνται μέσω της λαϊκής μουσικής και γεννιέται ένα νέο είδος ελληνικής μουσικής που επηρέασε αναντίρρητα όλη την μετέπειτα ελληνική μουσική και γενικότερα τον Ελληνικό πολιτισμό. Ένα ακόμη συμπέρασμα που εξάγεται από την παρούσα έρευνα είναι ότι μαζί με το νέο είδος που εδραιώθηκε με τον Επιτάφιο είναι η καθιέρωση της λαϊκής ορχήστρας, του μπουζουκιού και του λαϊκού τραγουδιστή. Πράγματι ο Θεοδωράκης θέλησε να αποδώσει την λαϊκή μουσική το βασικότερο ελληνικό λαϊκό όργανο. Έτσι χρησιμοποιεί ως κύριο σολιστικό όργανο το μπουζούκι και ως βασικό σολίστ τον Μανώλη Χιώτη, που τον πλαισιώνει μία αμιγώς λαϊκή ορχήστρα, πράγμα που από μόνο του αποτελεί καινοτομία για την εποχή αφού το συγκεκριμένο όργανο γνώρισε μεγάλη απαγόρευση στις προηγούμενες δεκαετίες, ενώ την εποχή που βγαίνει ο Επιτάφιος είναι το όργανο των “χασικλήδων” και κανείς δεν μπορούσε να διανοηθεί ότι θα έπαιζε λόγια ενός μεγάλου ποιητή. Ο Θεοδωράκης υπερασπίστηκε την προσπάθεια του με όλα τα μέσα, είτε με τις λαϊκές συναυλίες, είτε με ομιλίες του, είτε μέσω της αρθρογραφίας και τελικά κατάφερε να επικρατήσει και από ένα αμιγώς λαϊκό όργανο να το μετατρέψει σε Εθνικό όργανο της χώρας. Επίσης ο Θεοδωράκης δεν επιλέγει ως ερμηνευτή κάποιον γνωστό τραγουδιστή της εποχής αλλά διαλέγει

έναν λαϊκό και όχι τόσο γνωστό, τον Μπιθικότση. Ο ερμηνευτής γνώρισε την αμφισβήτηση, όμως όπως και με το μπουζούκι ο συνθέτης υπερασπίστηκε την επιλογή του και γενικότερα τους λαϊκούς καλλιτέχνες, αναδεικνύοντας το βάθος της λαϊκής μουσικής. Ο Μπιθικότσης με την ερμηνεία του στον Επιτάφιο, άνοιξε ένα νέο δρόμο και οι λαϊκοί τραγουδιστές εδραιώθηκαν στην συνείδηση του Ελληνικού λαού. Δεν είναι τυχαίο γεγονός η σχεδόν καθολική αποδοχή του Μπιθικότση ως ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες ερμηνευτές όλων των εποχών. Η γνωριμία του με το Ελληνικό κοινό έγινε από τον Επιτάφιο. Με αυτή την κίνηση ο Θεοδωράκης αποδεικνύει ότι τον ενδιέφερε το τελικό αποτέλεσμα να είναι πιστό στην βασική και πρωταρχική του ιδέα, θέλοντας τα υλικά που θα χρησιμοποιήσει να είναι αυθεντικά ώστε να αποδώσουν την κεντρική του ιδέα για μια νέα μουσική συνέχεια της ελληνικής παράδοσης. Έτσι καθιερώνει στις συνειδήσεις των ανθρώπων της εποχής την ανάγκη για αναζήτηση της βαθιάς κληρονομιάς που έχει ο τόπος και απ ενοχοποιεί έννοιες που μέχρι τότε ήταν παρεξηγημένες.

Ένα ακόμη συμπέρασμα είναι ότι ο Θεοδωράκης καθιέρωσε τον κύκλο τραγουδιών, όπως τον ονόμασε, και θέλησε να λειτουργήσει διδακτικά για το κοινό, γράφοντας κύκλους τραγουδιών που έχουν βάση την αντίληψη του ποιητή ως προς το θέμα και την έμπνευση του, και ακολουθεί πιστά η μουσική έχοντας μια συνοχή ως προς το αποτέλεσμα. Επίσης με τους κύκλους τραγουδιών ο Θεοδωράκης θέλησε να παιδαγωγήσει το κοινό σε αυτή την νέα και πρωτοπόρα ιδέα του, να γράψει δηλαδή ένα έργο με αρχή, μέση και τέλος που έχει μια συνέχεια ως προς την ανάγνωση του έργου, και να το εκπαιδεύσει για ένα μεγαλύτερο μουσικό όραμα κάτι που έκανε με το “Άξιον Εστί” και το “Canto General”. Επίσης μέσω της παρουσίασης των κύκλων τραγουδιών καθιερώνεται και η λαϊκή συναυλία, δηλαδή η παρουσίαση ενός έργου με την πλήρη μορφή του. Σε αυτές τις συναυλίες υπήρχε ο μαέστρος, η ορχήστρα που είναι λαϊκή, ο σολίστ που σε αυτές τις συναυλίες είναι το μπουζούκι, ο ερμηνευτής και ο αφηγητής. Διοργανώνει δηλαδή συναυλίες με πρότυπα της δυτικής μουσικής, έχοντας όμως ως πρωταγωνιστές την λαϊκή ορχήστρα με τους βασικούς της άξονες, ώστε να εκτελεστούν λαϊκά κομμάτια σε ποίηση ενός λόγιου ποιητή.

Τελικά το γενικότερο συμπέρασμα που απορρέει από την μελέτη του Επιτάφιου είναι ότι μέσω του συγκεκριμένου δίσκου ο Θεοδωράκης θέλησε να γράψει μουσική για τις λαϊκές μάζες. Να δημιουργήσει έργα που θα ήταν προσιτά στο κοινό και θα είχαν παιδευτικό χαρακτήρα, δηλαδή μέσω της λαϊκής μουσικής που είναι προσιτά ακούσματα για τον απλό λαό, να τραγουδάει μεγάλους ποιητές λειτουργώντας παιδευτικά. Ο Θεοδωράκης πήρε λοιπόν τα υλικά που γνώριζε από μικρός, δηλαδή την λαϊκή και την δημοτική μουσική και την εμπλούτισε με τα ποιήματα μεγάλων ποιητών, φτιάχνοντας ένα νέο είδος μουσικής για τον απλό λαό. Έτσι χρησιμοποίησε και τα αντίστοιχα μέσα, το μπουζούκι, τον λαϊκό τραγουδιστή κλπ για να το πετύχει και να δώσει στον λαό μια μουσική για τις μάζες όπως την χαρακτήρισε. Αυτός ο σκοπός γεννήθηκε με την

μελοποίηση του ποιήματος του Ρίτσου τον Επιτάφιο και άνοιξε τον δρόμο για μια νέα εποχή στην Ελληνική μουσική. Ο Επιτάφιος είναι η απαρχή ενός μεγάλου και διαρκή αγώνα του συνθέτη να δημιουργήσει ένα νέο έργο με τις αξίες και τα ιδανικά που αφορούν κάθε λαϊκό άνθρωπο αυτού του τόπου και της εποχής που ο ίδιος δημιουργεί. Επιδίωξη του είναι να δημιουργήσει ένα έργο που θα εκφράζει κάθε απλό άνθρωπο της χώρας του, με τα υλικά που πάντα ήξερε και γνώριζε αυτός ο τόπος. Με βασικό άξονα την λαϊκή μουσική, που την θεωρεί ως την βασική πολιτιστική κληρονομιά των Ελλήνων, δίνει τις ιδέες και τα πιστεύω των μεγάλων ποιητών αυτού του τόπου μέσω της μουσικής που κάθε άνθρωπος έχει ακούσει, της λαϊκής μουσικής. Άλλωστε ο ίδιος ο ποιητής θεωρεί ότι βασική λειτουργία της λαϊκής μουσικής είναι η μνήμη, κάνει δηλαδή τον λαό να θυμάται, σε αντίθεση με την “ελαφρά” μουσική που κάνει τον λαό να ξεχνά. Από αυτή την αφετηρία και από αυτή την βασική τομή ξεκινά ο Θεοδωράκης. Από το γεγονός δηλαδή πως η λειτουργία της λαϊκής μουσικής είναι καθαρά το τραγούδι που εκφράζει τις συναισθηματικές και πνευματικές ανάγκες του ανθρώπου, και δεν είναι για να λειτουργεί απλώς για την διασκέδαση και την ψυχαγωγία του ατόμου όπως άλλες μουσικές. Ο Επιτάφιος λειτουργεί ως το βασικό σημείο των αναζητήσεων του, είναι η πράξη που κάνει για την αποφασιστική στροφή στις ρίζες, αναδιαμορφώνοντας την λαϊκή μουσική με την αναζήτηση της συνέχειας της. Ο συγκεκριμένος δίσκος είναι ο καρπός της προσπάθειας του συνθέτη να δημιουργήσει μελωδίες εμπνεόμενες από την λαϊκή μουσική. Μελωδίες που με άξονα το λαϊκό τραγούδι επαναπροσδιόρισαν και “ανάστησαν” θα μπορούσε να πει κανείς την λαϊκή μουσική. Ο Θεοδωράκης πήρε την λαϊκή μουσική όπως την γνώρισε και την αγάπησε και με τα υλικά που έγραφαν τραγούδια οι λαϊκοί μουσικοί, όπως ο Τσιτσάνης που ήταν πρότυπο του συνθέτη, αυτός δημιούργησε την συνέχιση της λαϊκής μουσικής μέσα από το Έντεχνο Ελληνικό λαϊκό Τραγούδι που έγραψε μουσική πάνω στον ποιητικό λόγο μεγάλων Ελλήνων ποιητών. Για αυτό τον λόγο ο Επιτάφιος είναι από τους πιο πρωτοποριακούς δίσκους της ελληνικής μουσικής και ο Θεοδωράκης ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες δημιουργούς.

Βιβλιογραφία

- Αρκαδινός Βασίλης, Αυγή, 8. 10. 1960.
- Βερέμης Θάνος – Κολιόπουλος Γιάννης, Ελλάς. Η Σύγχρονη Συνέχεια, Από το 1821 μέχρι σήμερα, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2006.
- Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, εκδ. Fagotto books – Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Γεωργιάδης Νέαρχος, Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης, εκδ Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999.
- Για τον Μίκη, Έλληνες καλλιτέχνες τιμούν τον άνθρωπο και το έργο, υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, του Υφυπουργείου Αθλητισμού και του Δήμου Αθηναίων, 1995.
- Διεθνές συνέδριο, Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος, , Μουσείο Μπενάκη - εκδόσεις Κέδρος, 2008.
- Ελλάδα, το παρελθόν και το παρόν του Ελληνισμού, τόμος Δ΄, Το σύγχρονο κράτος, εκδ. ΠΑΠΥΡΟΣ, Αθήνα.
- Θεοδωράκης Μίκης, Ανατομία της μουσικής, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1983.
- Θεοδωράκης Μίκης, “Για την ελληνική μουσική”, εκδ. Πλειάς, Αθήνα 1974.
- Θεοδωράκης Μίκης, Επιθεώρηση τέχνης, Παρίσι, 21/10/1960, τεύχος 73/74.
- Θεοδωράκης Μίκης: Επιτάφιος-Επιφάνεια, Columbia 1960.
- Θεοδωράκης Μίκης, Επιτάφιος, κύκλος τραγουδιών για πιάνο και φωνή, Καμαγιάννη Σοφία, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999.

- Θεοδωράκης Μίκης, *Μαχόμενη Κουλτούρα*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή Αθήνα 1982.
- Θεοδωράκης Μίκης, *Μελοποιημένη Ποίηση, 'Α Τόμος: Τραγούδια*, εκδ. Ύψιλον/ βιβλία.
- Θεοδωράκης Μίκης, *Μουσική για τις μάζες*, εκδ. ΟΛΚΟΣ, Αθήνα 1972.
- Θεοδωράκης Μίκης, *Το χρέος, αυτοβιογραφία τόμος Δ'*, εκδ. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010.
- Κοκκώνης Γιώργος, *Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*, ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, Επιστημονικό Συνέδριο στη Μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005).
- Κόκορης Δημήτρης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου, επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009.
- Κουγιουμουτζάκης Γιάννης, «Μίκης Θεοδωράκης: Το ταξίδι», *Συμπαντική αρμονία, μουσική και επιστήμη, στον Μίκη Θεοδωράκη*, Ηράκλειο 2007.
- Κούτουλας Αστέρης, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, εκδ. <<Νέα σύνορα>> - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1998.
- Κωστής Κώστας, *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2013.
- Λαϊκό τραγούδι, *Η αυθεντική ιστορία*, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, εκδ. National Geographic, Αθήνα 2010, Τόμος 9.
- Λαϊκό τραγούδι, *Η αυθεντική ιστορία*, Γρηγόρης Μπιθικώτσης, εκδ. National Geographic, Αθήνα 2010, Τόμος 10.
- Η λέξη, Γιάννης Ρίτσος τεύχος 182 Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2004.
- Μυλωνάς Κώστας, «Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού, 2» , εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1985, εκδ.

Κέδρος, Αθήνα 1985.

- Μυλωνάς Κώστας, Μελοποιημένη ποίηση, ένας αμφιλεγόμενος γάμος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2015.
- Νοταράς Γιώργος, Από τις 78 στροφές στο cd, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2008.
- Παπαδόπουλος Λευτέρης, Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010.
- Παπαθανασίου Ασπασία, Ποίηση διαρκής και ανατρεπτική, Επτά Ημέρες, Καθημερινή, Γιάννης Ρίτσος 1909 – 1990, Κυριακή 12 Νοεμβρίου 2000.
- “Παπύρους Larousse Britannica τόμος 23”, Εγκυκλοπαίδεια, εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα.
- Πολίτης Λίνος, Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985.
- Ρίτσος Γιάννης, Επιτάφιος, εκδ. Κέδρος, Αθήνα, πενηκοστή δεύτερη έκδοση.
- Ρίτσος Γιάννης, λέσχη αθανάτων, εκδ. Τεγόπουλος για την Ελευθεροτυπία.
- Σγουράκης Γιώργος και Ηρώ, Μίκης Θεοδωράκης, Κινηματογραφική αυτοβιογραφία, Ντοκουμέντα της ζωής και του έργου του, Αρχείο Κρήτης, Αθήνα 2005.
- Ταϊφάκος Ιωάννης, Οι νεκροί πια δεν μας πονούν, Μαρτυρίες για την ζωή και την ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κύπρου, Αθήνα 2011.
- Τσέτσος Μάρκος, Εθνικισμός και λαϊκισμός στην νεοελληνική μουσική, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα.
- Χατζιδάκις Μάνος, Αυγή 6/10/1960, Ομιλία σε εκδήλωση του Συλλόγου Κρητών Σπουδαστών προς τιμήν του Μίκη Θεοδωράκη στην αίθουσα <<Ελευθέριος Βενιζέλος>>.
- Holst Gail, Μίκης Θεοδωράκης, μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική, εκδ.

Μετρονόμος, 2014.