

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

- ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ -

Ο Ματωμένος Γάμος του Μάνου Χατζιδάκι

της φοιτήτριας **Βαΐας Κολύβα**

Επιβλέπουσα: **Μαρία Ζουμπούλη**

ΑΡΤΑ

2018

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.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζει την νεοελληνική έντεχνη μουσική και ειδικότερα το μουσικό έργο του Μάνου Χατζιδάκι «Ματωμένος γάμος», που είναι εμπνευσμένο από το θεατρικό έργο του Ισπανού Federico García Lorca, σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου, και παρουσιάστηκε το 1948 στο Θέατρο Τέχνης υπό την σκηνοθεσία του Καρόλου Κούν. Επιχειρείται η διερεύνηση ταυτότητας του λαϊκότροπου τραγουδιού από την σκοπιά της μουσικολογίας, έχοντας ως βασική παράμετρο την αισθητική ανάλυση. Η ανάλυση αφορά το οργανολόγιο, τη φόρμα, τη τροπικότητα και τη ρυθμολογία.

Λέξεις-κλειδιά:

Έντεχνο τραγούδι

Λαϊκό τραγούδι

Θέατρο

Ποίηση

Παράδοση

Μοντερνισμός

ABSTRACT

This project examines modern Greek art music and particularly the musical work of Manos Hadjidakis “Blood Wedding”, which is inspired by the play of the Spanish Federico Garcia Lorca as translated by Nikos Gatsos. The play was presented in 1948 at the “Art Theater” of Karolos Koun. We are attempting to investigate the style and identity of the art songs from the standpoint of musicology, and the aesthetic analysis. The analysis concerns the instrumentarium, the form, the modality and the rhythm.

Keywords:

Art song

Popular song

Theatre

Poetry

Tradition

Modernism

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	v
Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	3
Κεφάλαιο I	
Το πλαίσιο.....	5
1.1. Ο Εμφύλιος και η μετεμφυλιακή Ελλάδα.....	5
1.2. Μοντερνισμός και ελληνικότητα.....	9
Κεφάλαιο II	
Ο Ματωμένος Γάμος: ποίηση και θέατρο.....	14
2.1. Ο Federico Garcia Lorca.....	18
2.2. Ο Νίκος Γκάτσος.....	21
Κεφάλαιο III	
Ο Ματωμένος Γάμος: η μουσική.....	26
3.1. Ο Μάνος Χατζιδάκις.....	28
3.2. Η ανάλυση της μουσικής του «Ματωμένου γάμου».....	33
Επίλογος.....	50
Βιβλιογραφία.....	52

Πρόλογος

Η εργασία αυτή για τη μουσική σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι πάνω στο θεατρικό έργο «Ματωμένος γάμος» του μεγάλου Ισπανού ποιητή Federico Garcia Lorca, με την συνεργασία του Νίκου Γκάτσου, γεννήθηκε από μια παρόρμηση που προέκυψε στο πλαίσιο του εργαστηρίου των Μουσικών Συνόλων στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Καθώς για πολλούς μήνες εργαζόμασταν πάνω σε μουσικές δημιουργίες του συνθέτη, συνειδητοποίησα ότι έργα σαν το συγκεκριμένο δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστά, και θέλησα να ασχοληθώ μαζί του.

Ο ίδιος ο τίτλος «Ματωμένος γάμος» είναι συγκινησιακά φορτισμένος. Ένας γάμος είναι αφορμή χαράς και γλεντιού, αρχή και αφετηρία ζωής. Το επίθετο «ματωμένος» ανακαλεί ακριβώς το αντίθετο, τη βία, τον πόνο, τον θάνατο και παραπέμπει σε άκρως μελαγχολικά συναισθήματα. Η συνεκφορά των δυο λέξεων είναι ένα οξύμωρο, που όμως περιέχει μέσα του όλη την ανθρώπινη ύπαρξη, οπότε είναι δύσκολο να αφήσει κάποιον ασυγκίνητο.

Καθώς ανακάλυπτα την μουσική του Χατζιδάκι και εμβάθυνα στο νόημα του έργου, η συγκίνηση αυτή επαυξήθηκε και εμπλουτίστηκε, διότι κατανοούσα ότι η δημιουργία του συνδέεται με μια ιστορική φάση της νεοελληνικής διανόησης, όπου η ελληνικότητα εκφράζεται μέσα από την συνάντησή της με ο,τιδήποτε προοδευτικό έβλεπε το φως, σε οποιαδήποτε γωνιά του πλανήτη. Χρειάστηκε να διαβάσω για τη «γενιά του '30» και τις ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε και εδραιώθηκε. Χρειάστηκε να προσπαθήσω να κατανοήσω πώς τα οράματα αυτής της γενιάς εκφράζονται μέσα από την αισθητική του «Ματωμένου γάμου».

Το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, αφού πέρα από τα μαθήματα, δεν είχα έναν οδηγό για την αισθητική προσέγγιση του έργου, που είναι στην πραγματικότητα μια ακολουθία τραγουδιών. Χρειάστηκε να νικήσω την ανασφάλειά μου με συστηματική μουσικολογική ανάλυση, που με βοηθούσε να τεκμηριώσω τα σχόλιά μου.

Στην προσπάθειά μου αυτή, τα εφόδια που έλαβα κατά τη διάρκεια των σπουδών μου ήταν πολύτιμα. Θα ήθελα να ευχαριστήσω του καθηγητές μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου για όσα έμαθα στις αίθουσες διδασκαλίας, αλλά και έξω από αυτές, με την παρότρυνσή τους.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους υπαλλήλους της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου στην Άρτα, αλλά και της Κεντρικής Βιβλιοθήκης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Κυρίως όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπτριά μου κυρία Μαρία Ζουμπούλη, που χωρίς τη πολύτιμη βοήθειά της δε θα τελείωνα την πτυχιακή μου εργασία με επιτυχία. Όχι μόνο η ακαδημαϊκή, αλλά και η ψυχολογική στήριξη σε στιγμές κούρασης, είναι βασικό θεμέλιο.

Εισαγωγή

Η εργασία αυτή παρουσιάζει, σε πρώτο πλάνο, την αισθητική ανάλυση του μουσικού έργου «Ματωμένος γάμος» του συνθέτη Μάνου Χατζιδάκι, σε ποίηση Νίκου Γκάτσου, ο οποίος μετέφρασε το ομώνυμο ισπανικό έργο του Federico Garcia Lorca.

Αν και εκ πρώτης όψεως το θέμα μοιάζει να μην σχετίζεται με την πολιτική, στην πραγματικότητα το έργο ανταποκρίνεται στο πνεύμα της μετεμφυλιακής περιόδου. Μιας εποχής που η Ελλάδα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά ασταθής, προσπαθεί να βρει τη θέση της στις συνθήκες που έχουν διαμορφωθεί στην Ευρώπη.

Την περίοδο 1946-1949, πολλοί είναι οι καλλιτέχνες που εξέφραζαν μέσα από τα έργα τους την ένταση του αλληλοσπαραγμού, και τα τραγικά βιώματα από τις καταστάσεις που έζησε η Ελλάδα. Ήταν το αποκορύφωμα μιας ακολουθίας πολέμων, τους δύο μεγάλους Παγκόσμιους πολέμους, τους Βαλκανικούς πολέμους, ακόμα και την Μικρασιατική καταστροφή. Παρά την αδιαμφισβήτητη τραγική τους διάσταση, αυτές οι συγκρούσεις δεν συγκρίνονται ωστόσο με τον εμφύλιο πόλεμο που πέρα από τις ανθρώπινες απώλειες είχε ως συνέπεια την μόνιμη εγκατάσταση ενός εθνικού διχασμού.

Ο Χατζιδάκις ήταν ένας από τους καλλιτέχνες που δεν εκφράστηκε για την κατάσταση αυτή με τον άμεσο τρόπο των περισσότερων διανοούμενων της εποχής. Αν υπάρχει ένα πεδίο, όπου μπορούμε να αναζητήσουμε με ασφάλεια την επιρροή που άσκησαν πάνω του οι συνθήκες, αυτό είναι το πεδίο της αισθητικής των μουσικών του συνθέσεων.

Η αισθητική ανάλυση που αφορά τη μουσική σύνθεση του Χατζιδάκι πάνω στο πρωτότυπο ισπανικό θεατρικό έργο «Ματωμένος γάμος», έχει στόχο να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης προάγει την οικουμενικότητα, χωρίς να εγκαταλείπει τις ελληνικές παραπομπές και χωρίς να υποτάσσεται στα ισπανικά στερεότυπα. Η εμπειρία του κάθε ανθρώπου, η ανθρωπιστική προσέγγιση, μοιάζει να είναι γι' αυτόν η οδός η πιο ενδεδειγμένη, πέρα από τις όποιες κατηγοριοποιήσεις. Και, όπως και στην περίπτωση του Lorca, η στάση του αυτή είναι κατά βάθος στάση πολιτική.

Στις σελίδες που ακολουθούν επιχειρείται κατ' αρχάς μια περιγραφή του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο γεννιέται το συγκεκριμένο έργο. Ακολουθεί μια παρουσίαση των πραγματολογικών δεδομένων της δημιουργίας του, μέσα στους κόλπους του Θεάτρου Τέχνης,

αλλά και μέσα από την ισχυρή προσωπική σχέση μιας παρέας διανοουμένων, που συνεργάζονται και αλληλοεπηρεάζονται την εποχή αυτή στην Αθήνα. Ιδιαίτερα επικεντρωνόμαστε στην παρουσίαση του Νίκου Γκάτσου, οι στίχοι των οποίων ήταν που ενέπνευσαν στον Χατζιδάκι τις μελωδίες του «Ματωμένου γάμου», αλλά και στην γενική επισκόπηση του βίου και της καλλιτεχνικής πορείας του συνθέτη.

Στην επόμενη ενότητα, προσπαθούμε να περιγράψουμε την φυσιογνωμία και τα χαρακτηριστικά της περίφημης «γενιάς του '30», ώστε να εννοήσουμε το γενικότερο πλαίσιο, που θα μας επιτρέψει την διερεύνηση της αισθητικής του «Ματωμένου γάμου».

Στην τελική ενότητα της εργασίας, επιχειρούμε μια συστηματική μουσικολογική ανάλυση, που καταλήγει σε αισθητικό σχολιασμό. Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα που παρατίθενται στον Επίλογο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Το πλαίσιο

1.1. Ο Εμφύλιος και η μετεμφυλιακή Ελλάδα

Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος που χρονολογείται το 1946-1949¹ χαρακτηρίστηκε ως η μεγαλύτερη πολεμική σύγκρουση στην ιστορία της Ελλάδας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, διότι είχε τις περισσότερες ανθρώπινες απώλειες. Ήταν η πρώτη πράξη του Ψυχρού Πολέμου, και αν κάποιος αναλογιστεί τον τελικό απολογισμό των θυμάτων θα καταλάβει πως το κόστος αυτής της απώλειας ήταν τεράστιο. Είναι προφανές ότι η ελληνική κοινωνία γνώρισε τη μεγαλύτερη ήττα, δοκιμάζοντας της αντοχές της, καθώς οι συγκρούσεις στο εσωτερικό της, λόγω διαφορετικών ιδεών, ήταν αναπόφευκτες. Πολλοί τομείς όπως η πολιτική, η οικονομία, ο στρατός και η τέχνη είχαν ήδη επηρεαστεί από την γερμανική κατοχή. Η σημαντικότερη αλλαγή προκύπτει στην πολιτική σκηνή όταν το κίνημα του ΚΚΕ αποκτάει γερές βάσεις έναντι του Παλατιού. Ξεκινάει έτσι μία διαρκής σύγκρουση μεταξύ του Παλατιού και δύο κινημάτων του ΕΑΜ και της ΕΛΑΣ που άλλαξαν όλο το πολιτικό σκηνικό της χώρας και κατά συνέπεια τη κοινωνική ζωή της στα επόμενα χρόνια². Η Ελλάδα που ήδη βρισκόταν στην απόλυτη κατάρρευση εφόσον δεν υπήρχε πλέον ασφάλεια και τάξη που θα ισοσκελίζε τις οικονομικές καταστροφές προηγούμενων κακουχιών προσπαθούσε να ανασυνταχθεί. Τα πολιτικά συμφέροντα των εξωτερικών δυνάμεων, δηλαδή της Ευρώπης και της Αμερικής, σε συνδυασμό με τον εθνικό διχασμό που επικρατούσε, είχαν ως αποτέλεσμα

¹ Αν και αρχικά η κυβέρνηση δεν αποδέχονταν τον όρο «εμφύλιος», χρησιμοποιώντας το «συμμοριτοπόλεμος» ή «ανταρτοπόλεμος», εν τέλει το 1989 έγινε αποδεκτή αυτή η ονομασία.

² Χρήστος Χατζηιωσήφ, *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος - Παλινόρθωση 1945-1952*, Δ΄ Τόμος, μέρος 2, σελ. 9-20.

την αναξιοπιστία της χώρας και αυτό φυσικά δυσκόλεψε και τις συνθήκες διαβίωσης των ανθρώπων³.

Ειδικότερα, τα πράγματα πήραν άλλη τροπή όταν ο αντικομμουνισμός γενικεύτηκε με αφετηρία την Συμφωνία της Βάρκιζας το 1945 που σηματοδότησε και την απομάκρυνση των κομμουνιστικών κινημάτων από το πολιτικό πεδίο. Η πολιτική οικονομία της χώρας από το 1945, εξέφραζε μία αστάθεια καθώς τα κόμματα παρά τις φιλόδοξες διεργασίες που επιχείρησαν σε αυτόν τον τομέα, δε μπορούσαν εύκολα να βρουν ένα κοινό σχέδιο. Ο μόνος τρόπος ήταν να διεξαχθούν εκλογές προκειμένου να εφαρμοστεί η οικονομική πολιτική που επιθυμούσαν οι Έλληνες επιχειρηματίες. Στο σχέδιο αυτό, παρουσιάστηκαν οι Μεγάλες Δυνάμεις που είχαν σαφώς καλύτερη οικονομική σταθερότητα, όπως η Ευρώπη και η Αμερική. Το λεγόμενο σχέδιο Μάρσαλ⁴ ήταν ιδέα της αμερικανικής κυβέρνησης προκειμένου να αποτραπεί τόσο η κατάρρευση της όσο και η οικονομία όλης της Ευρώπης, η οποία στηρίζονταν στην εθνική πολιτική της Αμερικής. Οι αλληπάλληλες διαπραγματεύσεις έφεραν μία αλληλουχία απόψεων ως προς την σκοπιμότητα αυτού του σχεδίου. Σκοπός δεν ήταν η ανάπτυξη της χώρας αλλά η οικονομική σταθερότητα με την χρηματοδότηση δανείων. Η χορήγηση της βοήθειας τέθηκε σε εφαρμογή παρά τις έντονες διαφωνίες και τον κίνδυνο που προκαλούσαν τα αντίπαλα στρατόπεδα. Το σχέδιο της οικονομικής ενίσχυσης από το 1947 οδηγήθηκε σε αδιέξοδο καθώς η αδιαφορία της Αμερικής προς την Ελλάδα ήταν πλέον γεγονός λόγω του κομμουνιστικού κινδύνου που παρουσίαζε η κυβέρνηση με αποτέλεσμα να οδηγηθεί η χώρα σε εμφύλια σύρραξη από την στιγμή που παρουσιαζόταν μία εικόνα αποστασιοποίησης για τις μελλούμενες οικονομικές αποζημιώσεις προς την Αμερική⁵.

Το ΚΚΕ και το ΕΑΜ βρέθηκαν εκτός κοινοβουλίου και νόμων όπως και οι οργανώσεις που τους στήριζαν. Ήδη από το 1945 είχαν ξεκινήσει οι διώξεις ατόμων για αδικήματα προηγούμενων ετών και συνεχίζονταν μέχρι και το 1949. Ένας μεγάλος αριθμός φυλακισμένων και διωγμένων ανθρώπων άλλαξε όλη την εικόνα της χώρας. Η ζοφερή εικόνα που παρουσιαζόταν έδειξε πως ο αγροτικός τομέας είχε το μεγαλύτερο πλήγμα και αυτό

³ Κώστας Κωστής, σελ. 690-693.

⁴ Χρήστος Χατζηιωσήφ, Δ' Τόμος, μέρος 1, σελ. 44.

⁵ Χρήστος Χατζηιωσήφ, σελ. 44-48.

συνετέλεσε με τη σειρά του σ' έναν τεράστιο αριθμό ανθρώπινων απωλειών λόγω έλλειψης βασικών αγαθών.

Οι καταστάσεις αυτές άλλαξαν σταδιακά προς όφελος της αστικής τάξης που βοηθήθηκε από την παρέμβαση του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού. Παρατηρήθηκε από τον στρατό μια έντονη κινητικότητα στην ύπαιθρο, προκειμένου είτε να μεταφερθεί ο στρατιωτικός εξοπλισμός είτε να πραγματοποιηθούν στρατιωτικές επιχειρήσεις. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν υλικές καταστροφές τόσο στα σπίτια όσο και στα κτήματα.

Η κοινωνία της υπαίθρου δεν αντιμετώπιζε μόνο αυτό το πρόβλημα αλλά και το προσφυγικό. Ο πληθυσμός της είχε αυξηθεί με την τεράστια εισροή των προσφύγων σε μία κοινωνία που ανέκαθεν προσπαθούσε να οικοδομήσει την αξιοπιστία της. Από χώρες των βαλκανικών συνόρων και της Ανατολής, έφταναν διαρκώς αμέτρητοι πρόσφυγες που έφεραν μαζί τους ξένα στοιχεία για τα δεδομένα της Ελλάδας και αυτό είχε ως αποτέλεσμα στα επόμενα χρόνια να μην προσδοκούν να επαναπατριστούν είτε για συναισθηματικούς λόγους είτε για πρακτικούς. Η σύρραξη μεταξύ της Εθνοσυνέλευσης και του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ προσέδωσε ένα αίσθημα αναταραχής στη κοινωνία ιδίως μετά την πολιτική αβεβαιότητα που έδειχνε η χώρα τα τελευταία χρόνια⁶. Αυτά τα αίτια όπως και η απόκτηση της ελληνικής ιθαγένειας που θα αύξανε ακόμα περισσότερο τον πληθυσμό της χώρας, δημιούργησαν την πεποίθηση πως αγροτική τάξη ήταν ανέκαθεν σε πιο δυσμενή θέση σε σχέση με την αστική η οποία διαρκώς εξελισσόταν προς τις ευρωπαϊκές ιδέες.

Λίγο πριν τη λήξη του εμφυλίου πολέμου, η οικονομία της χώρας αρχίζει να ανακάμπτει, ενώ νέα κοινωνικά πρότυπα ενσωματώνονται καθημερινά, προερχόμενα από τον δυτικό κόσμο και ιδιαίτερα την Αμερική. Από το 1947 και μετά, η Ελλάδα καταφέρνει σταδιακά να διατηρήσει τη θέση της σε όλους τους τομείς και να οικοδομήσει ξανά τις πολιτικές της δραστηριότητες. Όταν οι ευρωπαϊκές χώρες της Δύσης έχουν ήδη οικοδομήσει τη πολιτική και οικονομική τους δύναμη, η Ελλάδα ακόμα προσπαθεί να αφουγκραστεί τις νέες ιδέες που εκπροσωπούν οι Ευρωπαίοι. Η ελληνική κοινωνία, ψυχικά ακόμα δεν είχε ξεπεράσει τελείως τις πολεμικές κακουχίες και τα δεινά, οπότε δυσκολεύτηκε μεν να ορθοποδήσει, αλλά δεν σταμάτησε να παρουσιάζει αισιόδοξα βήματα προς την ανάπτυξη⁷.

⁶ Χρήστος Χατζηιωσήφ, σελ. 327-346.

⁷ Κώστας Κωστής, σελ. 712.

Μετά τον εμφύλιο πόλεμο, όταν η ελληνική κοινωνία ρημαγμένη ψυχικά και οικονομικά προσπαθούσε να διορθώσει τη εικόνα της, συνέχιζε να επικρατεί μία αβεβαιότητα σε ένα σύνολο της και αυτό συνέβη διότι πολλοί είτε έζησαν στο περιθώριο είτε εξορίστηκαν. Δεν ήταν για πολλούς εύκολο να ξεπεράσουν καταστάσεις φόβου και ανασφάλειας. Η ανάγκη για επιβίωση, οδήγησε στη δημιουργία μιας νέας αστικής τάξης⁸. Η ανάδειξη αυτής της τάξης, συνέπεσε με την αναγέννηση του ρεμπέτικου μουσικού είδους το οποίο ξεκίνησε να ακούγεται μετά από μια μεγάλη περίοδο στασιμότητας λόγω των πολιτικών γεγονότων που τάραξαν όλη τη κοινωνία. Ήδη από το 1940 το ρεμπέτικο είχε κάνει την εμφάνισή του με σταθερά βήματα αλλά λόγω των γεγονότων, ήταν αρκετά περιθωριοποιημένο κυρίως από την αστική τάξη και από πολλούς διανοούμενους.

Στη διάρκεια του πολέμου οι δισκογραφικές εταιρίες είχαν κλείσει, και με την λήξη του εμφυλίου επαναλειτούργησαν, ωθώντας οικονομικά το πιο διάσημο είδος μουσικής που επικρατούσε στις πόλεις, την ρεμπέτικη μουσική. Η μουσική αυτή μπορούσε να αποτυπώσει τις δύσκολες καταστάσεις των Ελλήνων που βίωσαν τον πόλεμο. Ο συνδυασμός της μελωδίας και του στίχου προέτρεπαν έναν «αποκαμωμένο» άνθρωπο, να διασκεδάσει και να δείξει έναν χαρακτήρα «μερακλήδικο». Άρχισαν έτσι οι λάτρες του ρεμπέτικου να αυξάνονται. Τα μέρη όπου σύχναζαν ήταν στα λιμάνια καθώς και σε διάφορα καφενεία και ταβέρνες με την συνοδεία ενός μπουζουκιού που ήταν για πολλούς το μοναδικό λαϊκό όργανο της εποχής, στηρίζοντας ένα νέο είδος μουσικής έκφρασης. Στην νυχτερινή διασκέδαση το ρεμπέτικο κατάφερε σταδιακά να ανθίσει και να αποκτήσει τη φήμη που αναζητούσε. Η πλειοψηφία της αστικής συντηρητικής αστικής τάξης άρχισε σταδιακά να το δέχεται και αυτή ήταν η στιγμή που ο Χατζιδάκις πήρε την απόφαση να υπερασπισθεί το είδος.

Αυτό έγινε ενώπιον της αθηναϊκής διανόησης το 1949, όταν ο συνθέτης ήδη είχε παρουσιάσει δουλειές στον κινηματογράφο και το θέατρο όπως οι *«Αδούλευτοι Σκλάβοι»* και είχε συνθέσει το *«Για μια μικρή λευκή αχιβάδα»* για πιάνο. Είναι βέβαιο ότι πήρε ένα σημαντικό ρίσκο, υπερασπιζόμενος ένα είδος «μουσικής του δρόμου», που στους συντηρητικούς κύκλους της εποχής δεν μπορούσε κατά καμία έννοια να αντιπροσωπεύει την εικόνα της Ελλάδας. Ωστόσο ο Χατζιδάκις εμπιστεύτηκε το ένστικτό του, επισκέφτηκε τις λαϊκές ταβέρνες γνωρίζοντας τον μουσικό πλούτο του ρεμπέτικου και τον μετέφερε έντεχνα

⁸ Χριστίνα Μιχαήλ, σελ. 3-4.

στο έργο του «6 Λαϊκές ζωγραφιές», επιδιώκοντας να αναδείξει τον πλούτο και την ομορφιά του. Αυτή η πρωτοβουλία του δεν περιορίστηκε μόνο στις διασκευές. Ο Χατζιδάκις άφησε την λαϊκή μουσική να τον διαποτίσει, ακόμα κι όταν συνθέτει τραγούδια που δεν διεκδικούν άμεσα καταγωγή από την λαϊκή παράδοση.

1.2. Μοντερνισμός και ελληνικότητα

Ο μοντερνισμός έδωσε την δυνατότητα στον καλλιτεχνικό κόσμο, να εκφράσει δυναμικά τις αντιλήψεις του πάνω σε θέματα πολιτικής, φιλοσοφίας, μέσα από τον αναστοχασμό της ίδιας της τέχνης. Ο Χατζιδάκις με την ιδιαίτερη μουσική του προσωπικότητα, αλλά και με τη συνεργασία του με τον Γκάτσο, κατάφερε να δημιουργήσει ένα νέο τοπίο, το οποίο δεν ξεφεύγει από τις αξίες της ελληνικής παράδοσης, αλλά ταυτόχρονα αξιοποιεί νέες και μοντέρνες ιδέες.

Η υπεράσπιση της εθνικής ταυτότητας ώθησε τα έθνη-κράτη να καλλιεργούν συνεχώς την επιστροφή στις ρίζες. Η τάση αυτή βέβαια πολλές φορές την έφερε σε σύγκρουση με τα μοντέρνα στοιχεία, που ανανεώνουν τον «αέρα» ενός σύγχρονου κράτους προς την κατεύθυνση του κοσμοπολιτισμού. Άλλωστε, προϋποθέτει και την προσπάθεια να ισοσταθμιστεί η κοινωνία της υπαίθρου και των αστικών κέντρων, πράγμα που δεν είναι πάντα εύκολο, αφού η πλειονότητα των κατοίκων της πόλης δέχεται πιο εύκολα τα ξένα στοιχεία που αφορούν την πολιτική, την φιλοσοφία και την τέχνη, ενώ η κλειστή κοινωνία του χωριού, που αισθάνεται μάλιστα περιθωριοποιημένη, είναι περισσότερο προσκολλημένη στην δική της λαϊκή κουλτούρα⁹.

Αντίθετα, η διεθνής νέα κουλτούρα, του μοντέρνου στοιχείου, αξιοποιείται έντονα στην Αμερική και τις χώρες της Ευρώπης, και αργεί να κατακτήσει την Ελλάδα. Η εμφάνιση του μοντερνισμού στην ελληνική κοινωνία έφερε αλλαγές που αφορούσαν κυρίως ιδέες οι οποίες άνθισαν στο εξωτερικό και σκοπό είχαν να αντικαταστήσουν τα παλιά πρότυπα με καινούργια. Ακόμα και οι μη φιλοδυτικές ιδεολογίες, όπως ο μαρξισμός, έχουν τη τάση να αμφισβητούν τον ρομαντισμό και τον διαφωτισμό, πάνω στους οποίους θεμελιώθηκε η νεοελληνική διανόηση. Αναδεικνύεται έτσι μία τάση στους αστικούς χώρους να γίνονται αποδεκτές νέες αντιλήψεις που αφορούν όλους τους τομείς. Αυτή η τάση έρχεται εν μέρει σε αντιπαράθεση με την λαϊκή κουλτούρα, αυτό όμως δε σημαίνει πως η κοινωνία δεν αποδέχεται τελικά τα μοντέρνα στοιχεία, τα οποία δεν μένουν περιγεγραμμένα, αλλά αναμιγνύονται με τα ελληνικά.

⁹ Νάσος Βαγενάς, Τάκης Καγιαλής, Μιχάλης Πιερής, *Μοντερνισμός και Ελληνικότητα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1997, σελ. 67-74.

Αν και ο εμφύλιος πόλεμος λειτούργησε καταλυτικά στην έμπνευση των διανοούμενων, εντούτοις, η κοινωνία άρχισε σταδιακά να εξελίσσεται και να βελτιώνεται φέρνοντας ένα πνεύμα μοντερνισμού που ήδη είχε δεχθεί η Ευρώπη. Οι Έλληνες ποιητές της γενιάς του '30, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Κωστής Παλαμάς και ο Νίκος Γκάτσος έγιναν υπερασπιστές της εθνικής ταυτότητας, όχι με τον τρόπο των προκατόχων τους, αλλά γιατί κατάφεραν να αναδείξουν μέσω της τέχνης τους την επίκαιρη γοητεία που προσφέρει η ελληνική κληρονομιά και να την μεταβιβάσουν στις επόμενες γενιές σε νέα γλώσσα, συντονισμένη με τον καιρό της. Ο μοντερνισμός τους δεν προσκρούει στις αξίες της παράδοσης, αλλά κατορθώνει να τις ενσωματώσει στα μοντέρνα στοιχεία. Η μίξη αυτή δεν γίνεται με τρόπο ενιαίο, ούτε προβάλλει πάντοτε την ίδια εικόνα της Ελλάδας. Εν μέσω των διαφορετικών επιρροών που αυτή δέχτηκε στην ιστορία της τόσο από την Δύση όσο και από την Ανατολή, είναι δύσκολο να οριστούν τα ασφαλή πρότυπα «ελληνικότητας».

Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές όταν μεταφερόμαστε στο πλαίσιο της νεοελληνικής μουσικής σκηνής. Πολλοί Έλληνες συνθέτες παρέμειναν προσηλωμένοι στην παράδοση, προκειμένου να δώσουν στο όραμά τους χρώμα ελληνικό. Αυτή η προσήλωση ανέδειξε και την ανάγκη προσδιορισμού ενός νέου είδους, που ονομάστηκε «έντεχνο λαϊκό» από τον Μίκη Θεοδωράκη. Στο «έντεχνο» αυτό πεδίο μάλιστα συντελέστηκε και η συνεργασία του με τον Μάνο Χατζιδάκι, χωρίς όμως να τελεσφορήσει ουσιαστικά. Πολύ γρήγορα, με αφορμή την ενορχήστρωση του εμβληματικού «Επιτάφιου» αναδείχθηκαν οι πολλές και μεγάλες διαφορές με τις οποίες προσέγγιζαν την τέχνη τους.

Η ανάγκη των Ελλήνων διανοουμένων να εισάγουν τον μοντερνισμό δίχως να αρνηθούν την ελληνικότητα, οδήγησε τον Χατζιδάκι να αξιολογήσει το ρεμπέτικο ως έχοντα σχέση με την Αρχαία Ελλάδα, με άξονα την μουσική σύνθεση και την εκτέλεσή της, με τον λόγο και την κίνηση. Η ρητορική του βέβαια δεν είναι ξεκάθαρη ως προς τα στοιχεία που επικαλείται για να αναδείξει την ελληνικότητα του ρεμπέτικου και στην πράξη οι μουσικές του επιρροές αποδεικνύονται πολύπλευρες. Η ελληνική ταυτότητα είναι η προτεραιότητα του Μίκη Θεοδωράκη, όταν εντάσσει το λαϊκό στις συνθέσεις του. Σε συνέντευξή του στον Γ. Πηλιχό, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Τα Νέα»¹⁰, δηλώνει πως η ελληνική μουσική δεν είναι γνωστή στους Ευρωπαίους, διότι δεν υπάρχει η κατάλληλη οργάνωση για να

¹⁰ Μίκης Θεοδωράκης, 1959, σελ. 93-97.

εκμεταλλευτεί κάποιος τον πλούτο που έχει να προσφέρει η ελληνική κουλτούρα. Το λαϊκό τραγούδι δε μπόρεσε εύκολα να αποκτήσει την εθνική ταυτότητα που αναζητούσε. Η ελληνική μουσική δέχτηκε πολλές πιέσεις και επηρεάστηκε λόγω της Τουρκικής κατοχής γι' αυτό και υπάρχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά στον ρυθμό, τη φόρμα τον τρόπο που δομούνται οι κλίμακες (δηλαδή την αρμονία) ακόμα και τα συναισθήματα που εκφράζουν τα τραγούδια. Όταν η Ελλάδα απελευθερώθηκε, κατόρθωσε να εξελιχθεί και να αναβαθμιστεί σε όλους τους τομείς, γι' αυτό και «εισέβαλαν» νέα πρότυπα που προωθούν μία χώρα να αποκτήσει μία υπολογίσιμη θέση στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα όμως να απομακρυνθεί από τις ρίζες της. Πολλά ξενόφερτα στοιχεία όπως ο χορός, το τραγούδι και ο τρόπος ζωής που αναμειγνύονταν με τα ελληνικά στοιχεία, αποκτούν γερά θεμέλια που επηρεάζουν τα ήδη υπάρχοντα¹¹.

Η ρητορική αυτή είναι πολύ δυναμική και βρίσκει μεγάλο αντίκρισμα στην ελληνική κοινωνία. Η στάση του Χατζιδάκι απέναντι στην στρατευμένη αυτή τέχνη είναι πολύ επιφυλακτική. Διαποτισμένος από αστική κουλτούρα, ακόμα κι όταν υπερασπίζεται το λαϊκό δεν συναρτά σε αυτό άλλο αίτημα, παρά μόνο το καλλιτεχνικό. Γι' αυτό και δεν διστάζει να συναντηθεί με τάσεις και αισθητικές που είναι έξω από την ελληνική εμπειρία, παρά την σημαντική θέση που κατέχουν στο έργο του οι επιρροές και οι διασκευές από τις ελληνικές μουσικές, και ιδιαίτερα τις αστικές λαϊκές.

Βέβαια στο σημείο αυτό μπορούμε να ανοίξουμε μια μεγάλη συζήτηση για τον τρόπο με τον οποίο η ελληνική μουσική σκηνή αντιμετώπισε την «αυθεντικότητα» των ίδιων της των μουσικών ριζών. Ο Δημήτρης Παπανικολάου¹², σχολιάζοντας την γνωστή ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη «Zorbas the Greek», ανέδειξε το ζήτημα της αυθεντικότητας των ελληνικών στοιχείων και του τρόπου που αυτά μεταδίδονται, από μια κλειστή κοινωνία όπως η ελληνική, στις δυτικές χώρες, που έχουν ήδη οικοδομήσει ένα στιβαρό μουσικό υπόβαθρο, που εξορίζει κάθε άλλη έκφραση στα όρια του γραφικού. Στην περίπτωση του Ζορμπά, οι βασικές παράμετροι που προσδιορίζουν την αυθεντικότητα του μουσικοχορευτικού στίγματος της ταινίας στηρίζονται σε μια ανοικτή μετατόπιση: αφ' ενός της γλώσσας, αφ' ετέρου του χορού, που λαμβάνει χώρα όχι π.χ. σε ένα καφενείο, όπως συνηθίζεται στην οικεία παράδοση,

¹¹ Μίκης Θεοδωράκης, 1949, σελ. 159-161.

¹² Δημήτρης Παπανικολάου, 2011, σελ. 58-61.

αλλά στην παραλία. Η αυθεντικότητα του χασάπικου, που ο λαϊκός Ζορμπάς μαθαίνει στο αφεντικό του ανάγεται τελικά αποκλειστικά στον αυθορμητισμό του, και αποσιωπά τις άλλες πολιτισμικές της παραμέτρους, γλώσσα, θρησκεία, κοινωνική τάξη, χρόνο και χώρο. Ωστόσο η ταινία αυτή κατάφερε να αναδείξει παραδειγματικά αλλά και στερεοτυπικά αυτό που εννοήθηκε ως η πεμπτουσία της ελληνικότητας και γι' αυτό να πετύχει εμπορικά.

Οι παρακαταθήκες που έχει στην διάθεσή του ο Μάνος Χατζιδάκις όταν αναλαμβάνει να μελοποιήσει τον «Ματωμένο γάμο» είναι πλούσιες, από την πνευματική παραγωγή της γενιάς του '30 και του συγκερασμού που αυτή πέτυχε ανάμεσα στο Παρόν και την Ιστορία, την Ελλάδα και τον Κόσμο. Είναι όμως και αντιθετικές, από τον σύνθετο τρόπο με τον οποίον τα δάνεια από την λαϊκή κουλτούρα βρίσκουν ή δεν βρίσκουν θέση στο έργο των νέων δημιουργών. Αν σε αυτά προσθέσει κανείς και την ισπανικότητα που έντονα αποπνέει η ποίηση του Λόρκα, και μάλιστα φορτισμένη από τον κόσμο της υπαίθρου, με τους δικούς του κανόνες, η πρόκληση που έχει να αντιμετωπίσει ο Χατζιδάκις είναι πολύ μεγάλη. Οι αισθητικές του επιλογές, όπως θα δούμε, δεν μπορούν λοιπόν να είναι τυχαίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II

Ο Ματωμένος Γάμος: ποίηση και θέατρο

«Ο Ματωμένος γάμος» είναι ο τίτλος του θεατρικού έργου που έγραψε ο Ισπανός ποιητής και δραματουργός, Federico Garcia Lorca. Παρουσιάστηκε στην Ελλάδα στο Θέατρο Τέχνης το 1948, μεταφρασμένο από τον Έλληνα ποιητή Νίκο Γκάτσο, σε σκηνικά Γιάννη Τσαρούχη και σε μουσική σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι. Τη Νύφη ερμήνευσε η Έλλη Λαμπέτη και τον Λεονάρντο ο Βασίλης Διαμαντόπουλος.

Το έργο γράφτηκε στα ισπανικά το 1932 και εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Μαδρίτη το 1933. Πρόκειται για ένα αριστούργημα της σύγχρονης λογοτεχνίας, με δυο βασικούς άξονες, τον έρωτα και τον θάνατο. Ο δημιουργός του αναδεικνύει την ουσία της ανθρώπινης τραγωδίας.

Η υπόθεση του έργου πραγματεύεται μία δραματική ιστορία αγάπης, με την προετοιμασία ενός γάμου, και δύο ανθρώπων που προσβάλλουν την τιμή της οικογένειάς τους όταν κλέβονται για να ζήσουν τον έρωτά τους. Η ένταση που ακολουθεί καταλήγει σ' έναν διπλό θάνατο.

Το κεντρικό πρόσωπο της θεατρικής παράστασης είναι η μάνα, η οποία έχει χάσει τον άντρα της και τον μεγαλύτερο γιο της από την οικογένεια Φελίξ. Όταν ο μικρότερος γιος της, ο οποίος είναι οικονομικά ευκατάστατος, ετοιμάζεται να παντρευτεί, μαθαίνει πως η μέλλουσα νύφη της ήταν πριν αρραβωνιασμένη με έναν Φελίξ, τον Λεονάρντο. Εκείνος τώρα είναι παντρεμένος με την ξαδέρφη της μέλλουσας νύφης, όμως δεν την έχει ξεχάσει. Οι εξελίξεις γίνονται καταγιστικές όταν η παραμάνα αποκαλύπτει στην μέλλουσα νύφη πως έχει αντιληφθεί ότι ο Λεονάρντο την πολιορκεί. Ενώ το μυστήριο του γάμου έχει ολοκληρωθεί και όλοι οι καλεσμένοι γιορτάζουν, ο Λεονάρντο εισβάλλει, κλέβει με το αλόγό του την νύφη και φεύγουν στο δάσος. Η αντίδραση του γαμπρού, όταν πληροφορείται τα γεγονότα, είναι οργισμένη. Αναζητά το ζευγάρι στο δάσος και δέχεται την βοήθεια μιας ζητιάνας, που είναι ο Θάνατος προσωποποιημένος. Η τελική σύγκρουση έχει ως αποτέλεσμα τον θάνατο των δύο αντρών. Η επιστροφή της νύφης, με το αιματοβαμμένο νυφικό, εξοργίζει τη μάνα. Η

παράσταση καταλήγει με τις δυο γυναίκες να απαγγέλλουν την τραγωδία του ματωμένου γάμου.

Το έργο χωρίζεται σε τρεις πράξεις και επτά εικόνες.

Στη πρώτη εικόνα της πρώτης πράξης, έχουμε τον διάλογο μεταξύ της μάνας με τον γιο της, που της ανακοινώνει πως θέλει να γνωρίσει την αρραβωνιαστικιά του. Λίγο μετά η μάνα μαθαίνει πως η κοπέλα ήταν και στο παρελθόν αρραβωνιασμένη με κάποιον άλλον.

Στη δεύτερη εικόνα αποκαλύπτεται ο άντρας με τον οποίον ήταν αρραβωνιασμένη η μέλλουσα νύφη, ο Λεονάρντο, που τώρα είναι παντρεμένος με την ξαδέρφη της και εμφανίζεται στην σκηνή με την γυναίκα του και την πεθερά του. Ο διάλογος μεταξύ των τριών προσώπων είναι απότομος και κοφτός.

Μεταβαίνοντας στην τρίτη εικόνα επανερχόμαστε στα δύο αρχικά πρόσωπα που ετοιμάζονται για να πάνε στο πατρικό της νύφης να τη ζητήσουν σε γάμο. Εμφανίζονται τότε τρεις νέοι χαρακτήρες: ο πατέρας η νύφη και η δούλα, σ' έναν διάλογο γνωριμίας μέχρι να κλείσει η πρώτη αυλαία.

Στη δεύτερη πράξη έχουμε ως πρώτη εικόνα την προετοιμασία της νύφης με τη βοήθεια της δούλας και την πρώτη εμφάνιση του Λεονάρντο ως καλεσμένου στο γάμο. Ο διάλογός τους αποπνέει μια αίσθηση θυμού για την κατάληξη που είχαν. Η σκηνή τελειώνει με την νύφη να ζυγώνει στην εκκλησία να παντρευτεί.

Η δεύτερη εικόνα παρουσιάζει το γλέντι μετά το μυστήριο του γάμου και την εξαφάνιση του Λεονάρντο, που κλέβει τη νύφη και όλοι οι καλεσμένοι, έκπληκτοι για το γεγονός αυτό, τους ψάχνουν.

Η τρίτη και τελευταία πράξη του έργου, παρουσιάζει δύο εικόνες. Η πρώτη, την νύχτα στο δάσος, όπου ο γαμπρός, προκειμένου να ξεπλύνει την ντροπή του, ψάχνει να βρει το παράνομο ζευγάρι με τη βοήθεια μερικών ξυλοκόπων αλλά κυρίως μιας ζητιάνας που είναι ο θάνατος προσωποποιημένος. Η εμφάνιση του φεγγαριού λειτουργεί από την αρχή του έργου ως προοικονομία για το τραγικό γεγονός που θα συμβεί.

Στην τελευταία σκηνή του δράματος, η νύφη αναγγέλλει στη μάνα του γαμπρού τον θάνατο των δύο αντρών. Η αυλαία κλείνει με τις γειτόνισσες θλιμμένες να κλαίνε.

Φαίνεται πως η δραματουργία δημιουργήθηκε από τον Logea με αφορμή ένα πραγματικό γεγονός, το οποίο διάβασε σε ένα άρθρο εφημερίδας. Την συγκλονιστική αυτή

ιστορία και τα δυνατά της συναισθήματα θέλησε να τα εκφράσει με σύμβολα όπως το φεγγάρι, το άλογο και το μαχαίρι.

Πριν από την υποκριτική δεξιότητα των ηθοποιών, το δραματικό κείμενο του Λόρκα ήταν ένα έργο ποιητικό και αναστοχαστικό, σχεδόν φιλοσοφικό, που όμως να ανταποκρίνεται σε ένα ευρύ κοινό. Τα ποιητικά στοιχεία είναι ένας τρόπος έκφρασης και ταυτόχρονα ένα μέσο, που στα χέρια του δημιουργού του καταφέρνει να πλάσει εικόνες υψηλής ευαισθησίας, που βρίσκουν αβίαστα το δρόμο τους για τον δέκτη. Παρά τα έντονα μοντερνιστικά στοιχεία, που καθιστούν το θεατρικό έργο αφαιρετικό και σουρεαλιστικό, ο θεατής δεν χάνει την επαφή με το αφήγημα. Μόνο που εδώ καθοδηγείται όχι λογικά, μέσα από την αλληλουχία των γεγονότων, αλλά συγκινησιακά, μέσα από την υποβολή των αισθημάτων. Και σε αυτό το επίπεδο τα σύμβολα και οι ποιητικές εικόνες είναι πολύ πιο εύγλωττα.

Παρ' όλα αυτά, ένα δραματικό έργο όπως ο Ματωμένος γάμος του Lorca, έχει ως βάση του τη λογοτεχνία και επομένως και τη γλώσσα. Ο τρόπος με τον οποίο η πρωτότυπη γλώσσα ισορροπεί ανάμεσα στα ρεαλιστικά στοιχεία, που πηγάζουν από την πραγματικότητα την ίδια, αλλά και τα συμβολικά σχήματα, λογοτεχνικά, εικαστικά ή δραματικά, αποτελεί μια πολύ μεγάλη πρόκληση για τον μεταφραστή που δεν θέλει να προδώσει το συγκινησιακό φορτίο του έργου. Η ποιητική απόδοση του κειμένου από τον Νίκο Γκάτσο έγινε με απόλυτο σεβασμό στις εσωτερικές του ισορροπίες και όχι με εμμονή στην φιλολογική ακρίβεια. Μπόρεσε έτσι να μεταγγίσει στην ελληνική συνθήκη το κουβάρι των αισθημάτων, με τις ισχυρές του μεταπτώσεις, χωρίς να ξεπέσει σε γραφικότητες και επιδειξιομανίες.

Σε αυτό βέβαια βοηθάει πολύ η οικουμενική διάσταση που έχει το έργο από καταβολής. Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στο έργο είναι η μάνα, η νύφη, η πεθερά, η γυναίκα του γαμπρού, η δούλα, η γειτόνισσα, τα κορίτσια, ο Λεονάρντο, ο γαμπρός, ο πατέρας της νύφης, το φεγγάρι, ο θάνατος (σαν ζητιάνος) και οι ξυλοκόποι. Αξίζει να εστιάσουμε στο γεγονός πως, με εξαίρεση τον Λεονάρντο, κανένα από τα πρόσωπα δεν έχει όνομα. Είναι σαν το έργο να θέλει να αποστασιοποιηθεί από την πραγματολογία και να καταγράψει την υπαρξιακή διάσταση του δράματος, που εξελίσσεται μέσα σε ένα πλαίσιο αγροτικής ζωής, με παραδοσιακά ήθη κι τα έθιμα, που έρχονται σε αντίθεση με τα αισθήματα των ανθρώπων και ανατρέπουν τα γεγονότα.

Εκτός όμως από τον λόγο, σημαντική παράμετρος είναι για ένα θεατρικό έργο είναι η σκηνοθεσία. Ο Κάρολος Κουν, που σκηνοθέτησε τον Ματωμένο Γάμο, δεν χρειάζεται

ιδιαίτερη παρουσίαση ως σκηνοθέτης. Είναι γνωστή η συμβολή του στην ανανέωση του νεοελληνικού θεάτρου, μέσα από τις δημιουργικές του συνεργασίες με όλες τις μεγάλες μορφές της τέχνης και της διανόησης της εποχής του. Παρά τις τολμηρές του παρεμβάσεις στην παραδοσιακή αντίληψη, μπόρεσε να κατακτήσει το αθηναϊκό κοινό και να δώσει μεγάλη απήχηση στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο¹³.

Από την Αρχαιότητα, το θέατρο ως σύνθεση λόγου, δράσης, εικόνας, χορού και μουσικής, ως ολιστική τέχνη δηλαδή, βυθίζει τον θεατή μέσα στην κοινωνία των λόγων και των αισθημάτων που οδηγούν στην κάθαρση. Η μουσική του Ματωμένου Γάμου που εξετάζουμε στην παρούσα πτυχιακή εργασία, προέρχεται από ένα θεατρικό έργο και κρατάει έντονα μέσα της αυτή την δραματική διάσταση.

¹³ Γραμματάς Θόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία: η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα*, εκδόσεις: Στεφ. Δ. Βασιλόπουλος, Αθήνα 1990 σελ. 41.

2.1. Ο Federico Garcia Lorca

Ο Federico Garcia Lorca έχει ισπανική καταγωγή και συγκεκριμένα προέρχεται από το χωριό Φόντε Βακουέρος της Γρανάδας. Γεννήθηκε στις 5 Ιουνίου του 1898 από πλούσια οικογένεια γαιοκτημόνων. Ο πατέρας του ήταν ο Federico Garcia Rordiges, που παντρεύτηκε σε δεύτερο γάμο τη μητέρα του, Vitheda Lorca Romero. Πλούσιος γαιοκτήμονας, ο Federico Garcia Rordiges εγκατέστησε την οικογένειά του σε ένα περιβάλλον αγροτικό. Η επαφή του με τους απλούς ανθρώπους του μόχθου, έκανε τον Lorca εξαιρετικά ευαίσθητο απέναντί τους. Αν και ο ίδιος ανήκε σε υψηλή κοινωνική τάξη, έμαθε να μην υπολογίζει την φτώχεια ως κριτήριο για τις αξίες των ανθρώπων και για τον πλούτο των αισθημάτων τους. Καθώς ήταν και ο ίδιος φιλάσθενος, η θέση του μέσα στον κόσμο προσδιορίστηκε με όρους ευαισθησίας και όχι με άξονα την κοινωνική του δύναμη.

Η μητέρα του Lorca αντιμετώπιζε προβλήματα υγείας, που την εμπόδισαν να θηλάσει το μωρό της, και τον ρόλο αυτόν ανέλαβε η παραμάνα του σπιτιού. Φαίνεται όμως ότι είχε η ίδια καλλιτεχνική φύση και από νωρίς επηρέασε θετικά τον γιο της ως προς την καλλιτεχνική παιδεία. Από μικρή ηλικία ο Lorca διδάχτηκε μουσική, μαθαίνοντας πιάνο. Μάλιστα επικεντρώθηκε σ' αυτή, με το ίδιο πάθος που είχε για το όργανο αυτό η μητέρα του, και επιδόθηκε σε σύνθεση τραγουδιών, για τα οποία έγραφε ο ίδιος τους στίχους, αλλά και σε πιανιστικούς αυτοσχεδιασμούς. Κοντά στον μαέστρο Antonio Segura, εξελίχθηκε σε βιρτουόζο του πιάνου, όπου του άρεσε να παίζει κομμάτια τόσο της κλασικής όσο και της λαϊκής μουσικής. Απέκτησε έτσι φιλίες με προσωπικότητες του καλλιτεχνικού στερεώματος, ιδιαίτερα δε με τον μεγάλο συνθέτη Manuel de Falla, και εμβάθυνε τα ενδιαφέροντά του στη μουσική και την ποίηση.

Το 1909, η οικογένεια μετακόμισε στη Γρανάδα της Ανδαλουσίας όπου μαρτυρούνται και οι πρώτες καλλιτεχνικές δραστηριότητες του έφηβου Lorca. Το ταλέντο του στον λόγο έγινε αντιληπτό πολύ νωρίς, πράγμα που τον ώθησε να επιλέξει αρχικά για τις σπουδές του την Νομική σχολή. Γρήγορα όμως αποφάσισε να μεταπηδήσει στη φιλολογία. Το πρώτο λογοτεχνικό του έργο γράφεται το 1928 και έχει τίτλο «Εντυπώσεις και τοπία». Είναι ήδη φανερά επηρεασμένος από τις τσιγγάνικες περιοχές που επισκέφτηκε στη Γρανάδα, όμως το έργο δεν έχει μεγάλη επιτυχία. Το ίδιο άτυχη είναι και η υποδοχή του πρώτου του θεατρικού έργου, «Τα μάγια της πεταλούδας», το 1919-20.

Την δεκαετία του 1920, και ενώ δημοσιεύει τις πρώτες του μεγάλες ποιητικές συλλογές, όπως το *Romancero Gitano*, τα συναισθηματικά του αδιέξοδα, ιδίως στις σχέσεις του με τον Bunuel και τον Dali, τον οδηγούν σε μια βαθιά κατάθλιψη, που επιτείνεται από τις βαθιές του ενοχές για την ομοφυλοφιλία του. Η οικογένειά του τον ωθεί τότε να ταξιδέψει στην Αμερική, όπου δημιουργεί την συγκλονιστική ποιητική συλλογή «Ποιητής στη Νέα Υόρκη».

Όταν επιστρέφει στην Ισπανία το 1930, ασχολείται εντατικά με το θέατρο και γράφει την περίφημη «αγροτική» τριλογία: *Ματωμένος γάμος* (*Badas de sangre*), *Γέρμα* (*Yerma*) και *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα* (*La casa de Bernarda Alba*). Ο εμφύλιος πόλεμος τον Ιούλιο του 1936, τον ωθεί να φύγει από την Μαδρίτη και να μεταβεί στην συντηρητική Γρανάδα. Στην περιοχή αυτή, στο δρόμο που πάει από το Vízcar στο Alfacar, δολοφονείται στις 19 Αυγούστου, στις 4.45 το πρωί. Το πτώμα του δεν βρέθηκε ποτέ.

Το φασιστικό καθεστώς του Φράνκο αποφάσισε την πλήρη απαγόρευση των έργων του, ως το 1953. Χρειάστηκε όμως να περάσουν κι άλλα ακόμη χρόνια πριν να αποδοθούν στο κοινό δίχως λογοκρισία.

Ο Lorca κατάφερε να αποκτήσει μία σημαντική θέση στο χώρο της σύγχρονης λογοτεχνίας εντός και εκτός συνόρων. Με το ταλέντο του κατάφερε να επηρεάσει πολλούς ποιητές και να ωθήσει πολλούς διανοούμενους, ακόμα και μετά τον θάνατό του, να εμπνευστούν και να δημιουργήσουν. Μέσα από τα έργα του εμφανίζονται οι πραγματικές επιρροές που δέχτηκε κατά τη διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε θέματα όπως ο πόλεμος και η ελευθερία, ο έρωτας και ο θάνατος, το παλιό και το νέο ήταν συγχρόνως πρωτοποριακός, αλλά και βαθιά ριζωμένος στην ισπανική παράδοση. Εισηγήθηκε έτσι μια πρωτότυπη αισθητική¹⁴, που μέσω της λογοτεχνίας κυρίως, ανανέωσε τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Η Ελλάδα γνώρισε τον Lorca μέσα από τις μεταφράσεις του Νίκου Γκάτσου, που ήταν φανατικός θαυμαστής του, και μάλιστα ταυτίστηκε σε μεγάλο βαθμό μαζί του. Όταν

¹⁴ Rosenberg Anna, «*The Greek Lorca: Translation, Homage, Image*», *Bulletin of Hispanic Studies* 91/1, σελ. 33-51.

ανεβαίνει στην Αθήνα ο «Ματωμένος γάμος», είναι σαφές ότι το μήνυμά του αγγίζει πολλαπλές παραμέτρους, πολιτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και αισθητικές. Το ισπανικό του υπόστρωμα δεν εμποδίζει καθόλου το έργο να γίνει ο καμβάς για μια δημιουργική σύμπραξη μεταξύ πολλών καλλιτεχνών, που έδωσε το έναυσμα για την εναρμόνισή του με την ελληνική μετεμφυλιακή εποχή και τις προκλήσεις της.

2.2. Ο Νίκος Γκάτσος

Αν και αποτελεί μια από τις εμβληματικές μορφές του πνευματικού κόσμου της νεότερης Ελλάδας, πολύ μικρή είναι η βιβλιογραφία για τον Νίκο Γκάτσο.

Ο Νίκος Γκάτσος γεννήθηκε το 1911 και απεβίωσε το 1992. Υπήρξε ένας σημαντικός Έλληνας ποιητής, στιχουργός και μεταφραστής. Γεννημένος στην Ασέα της Τρίπολης, ξεκίνησε εκεί τα πρώτα σχολικά του βήματα, μέχρι να αρχίσει τις σπουδές του στη Φιλοσοφική σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Καθώς έμεινε ορφανός από πατέρα σε νεαρή ηλικία, μεγάλωσε στο χωριό με την μητέρα του και την μικρή του αδερφή.

Πνευματικά ανήσυχος, είχε μάθει ξένες γλώσσες με την μέθοδο της αυτοδιδασκαλίας, πράγμα που τον βοήθησε αργότερα στο μεταφραστικό του έργο. Αν και δυσκολευόταν να περάσει τις τάξεις, ήδη από τα σχολικά του χρόνια είχε εκδηλώσει την βαθιά του αγάπη και το μεγάλο ταλέντο του για την λογοτεχνία. Αυτή η αγάπη του είχε μάλιστα ως αποτέλεσμα να διακόψει για λίγο τις σπουδές του, καθώς τον ενδιέφερε περισσότερο η ευρωπαϊκή ποίηση. Άρχισε σύντομα να δημοσιεύει τα ποιήματά του σε διάφορα περιοδικά όπως η «Νέα Εστία», ο «Ρυθμός» και τα «Νέα Γράμματα». Γνώρισε αρκετούς λογοτέχνες και είχε επηρεαστεί η κριτική του σκέψη από τον Κωστή Παλαμά και τον Διονύσιο Σολωμό, τους οποίους μελέτησε.

Το σημαντικότερο ποιητικό του έργο είναι η «Αμοργός», το πρώτο και τελευταίο δημιούργημά του, που θεωρήθηκε σταθμός για τα νεοελληνικά γράμματα. Μετά την επιτυχημένη έκδοσή του, δέχτηκε τον θαυμασμό των ποιητών που αποτελούσαν τον κύκλο των στενών του φίλων, όπως ο Γιώργος Σεφέρης και ο Οδυσσέας Ελύτης. Ωστόσο το εγχείρημα δεν επαναλήφθηκε και ο Γκάτσος επέλεξε να αφιερώσει εφεξής την πένα του στην στιχοποιία.

Μια πολύ παραστατική εικόνα του ποιητή σκιαγραφείται στο ντοκιμαντέρ του Τάσου Ψαρά, παραγωγή της ΕΡΤ, που παρουσιάστηκε στις 12 Μαΐου του 1992¹⁵. Το αφιέρωμα αυτό αφορά τον βίο και το έργο του ποιητή στην διάρκεια της μετεμφυλιακής περιόδου μέχρι τον θάνατό του το 1992.

¹⁵ www.ert.gr/arxeio-afierwmata/nikos-gkatsos-12-maiou-1992/

Μέσα από τα έργα του, με περίσσιο ταλέντο, εξέφρασε αισθήματα σπαραγμού για την βία του πολέμου, ενώ ταυτόχρονα καλλιεργούσε μια αποστασιοποίηση από την κοινωνική ζωή. Δεν ήταν άνθρωπος που θα εκφραζόταν ελεύθερα ή που θα διεκδικούσε να επηρεάσει την κοινή γνώμη. Γι' αυτό και προτιμούσε να φαίνεται ουδέτερος, αλλά ταυτόχρονα έδειχνε το ανάστημά του μέσω του ποιητικού του λόγου. Διότι ήταν κατά βάθος ένας άνθρωπος βαθιά δημοκρατικός, που τον επηρέαζε η εκάστοτε κατάσταση της Ελλάδας.

Κατά την μετεμφυλιακή περίοδο συσώρευσε μέσα του συναισθήματα απογοήτευσης, όχι μόνο για τον ίδιο αλλά και για άλλους ποιητές που έζησαν τον πόλεμο, όπως πολύ παραστατικά εκφράστηκε από τους στίχους του Νίκου Εγγονόπουλου το 1949¹⁶:

*τούτη η εποχή
του εμφυλίου σπαραγμού
δεν είναι εποχή
για ποίηση
κι' άλλα παρόμοια :
σαν πάει κάτι
να
γραφή
είναι
ως αν
να γράφονταν
από την άλλη μεριά
αγγελτηρίων
θανάτου*

Και όμως, πολλοί ποιητές της γενιάς του '30, όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ο Οδυσσέας Ελύτης και άλλοι, βίωσαν όπως και ο Γκάτσος την πιο σκοτεινή περίοδο της νεότερης ελληνικής ιστορίας, χωρίς να σκιαστεί το λογοτεχνικό τους ταλέντο. Η ποίησή τους υπήρξε πρωτοποριακή και ρηξικέλευθη, διατηρώντας και επαυξάνοντας συγχρόνως την επαφή με το ευρύ κοινό. Ανάμεσά τους, παρ' όλο που πέρασε στην ιστορία ως ο ποιητής της μιας και μόνης συλλογής (της «Αμοργού»), ο Γκάτσος κατάφερε να ενώσει δυο πόλους που έμοιαζαν εξ ορισμού αντίθετοι: το διεθνές κίνημα του υπερρεαλισμού στο χώρο της λογοτεχνίας με την ελληνική παράδοση και συγκεκριμένα με το δημοτικό τραγούδι.

Η παράδοση για τον Γκάτσο ήταν το στήριγμα για να προχωρήσει και να ανθίσει το άρτιο ποιητικό του ταλέντο και η γλωσσική του αρτιότητα. Όπως πολλοί φίλοι του ποιητές,

¹⁶ Νίκος Εγγονόπουλος, Ποιήματα, Β', Αθήνα: Ίκαρος 1977.

έτσι κι εκείνος ανταποκρίνεται με ευαισθησία στις καινοτομίες της μοντέρνας τέχνης, που του προσφέρουν νέους τρόπους έκφρασης και δημιουργίας. Παρά τη σχέση του με την παράδοση, λοιπόν, ο ορίζοντάς του παραμένει ανοιχτός στην επισκόπηση όσων συμβαίνουν στο εξωτερικό, σε όλους τους τομείς της πνευματικής δραστηριότητας. Η γνωριμία του με τον Χατζιδάκι οξύνει την ευαισθησία του για την τέχνη της μουσικής και την ιδιαίτερη εκφραστική της δύναμη¹⁷. Έχοντας συνείδηση του πόσο σημαντική είναι η αισθητική αξία που προσδίδει ο άνθρωπος σε αυτή¹⁸, με τους στίχους του φροντίζει να εποικίσει τις συνθέσεις του Χατζιδάκι με μια ευρηματική σύνδεση των διαφόρων συμβόλων της φύσης με την ελληνική παράδοση¹⁹.

Εκτός από τα σύμβολα της φύσης, όπως το φεγγάρι, τα βουνά, οι κάμποι, τα ποτάμια, ο Γκάτσος χρησιμοποιεί μια ολόκληρη προσωπική μυθολογία, όπου συμβολική θέση παίρνουν επίσης μια ολόκληρη σειρά από μορφές, μέσα από τις οποίες εκφράζονται τα ποιητικά του οράματα. Η μυθολογία αυτή είναι ιδιαίτερα ορατή στην μετάφραση του Ματωμένου γάμου: το άλογο, το μαύρο νυφικό, το κουβάρι, ο σταυρός, διατρέχουν τους στίχους και παρουσιάζονται σε όλο το θεατρικό έργο. Ο προορισμός τους είναι να δημιουργήσουν εικόνες που παίρνουν μορφή όπως σε ένα όνειρο, ή καλύτερα σε ένα παραμύθι, που ενσωματώνει φανταστικούς λαϊκούς χαρακτήρες. Κι ενώ στο σκηνικό αυτό μοιάζει να δεσπόζει η φαντασία, οι χαρακτήρες βγαίνουν ανατρεπτικά από την πραγματικότητα, καθώς το συγκεκριμένο θεατρικό είναι εμπνευσμένο από πραγματικά γεγονότα που έλαβαν χώρα στην ισπανική ύπαιθρο της Ανδαλουσίας. Παράλληλα, μια σειρά από έμψυχα και άψυχα στοιχεία προσωποποιούνται, ακυρώνοντας κάθε φολκλορική θεώρηση, αφού ξεπερνάνε τη λογική του χρόνου και του χώρου. Η χρήση των συμβόλων από τον ποιητή, με έντονα ποιητικό και λυρικό τρόπο, αποδίδουν ένα νόημα που κατά κάποιον τρόπο προτάσσει τα μη λεκτικά στοιχεία και τον προφορικό λόγο έναντι του γραπτού.

Η μετάφραση του «Ματωμένου γάμου» είχε απασχολήσει τον Γκάτσο από το 1943. Αυτή η μετάφραση ήταν και η αφετηρία για την εκτενή του ενασχόληση με το έργο του Ισπανού ποιητή, στον οποίο παρέμεινε προσηλωμένος σε όλη του τη ζωή. Καταπιάστηκε με

¹⁷ Ολυμπία Φράγκου, *Η εθνική μουσική σχολή, προβλήματα ιδεολογίας*, 1990, σελ. 21.

¹⁸ Αθανασία Γλυκοφρύδη - Λεοντσίνη, *Εισαγωγή στην αισθητική*, 2008, σελ. 11-13.

¹⁹ Θανάπουλος Γεώργιος, *Ο Νίκος Γκάτσος και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση*, 2010, σελ. 19-22.

την μετάφραση του «Ματωμένου γάμου» έχοντας ήδη ολοκληρώσει την ποιητική του συλλογή της «Αμοργού». Δεν τον ενδιαφέρει όμως ιδιαίτερα η δημοσιότητα. Το πρωτότυπο βιβλίο του παραδόθηκε από τον Δημήτρη Αντωνίου, έναν ποιητή που ερχόταν από την Αργεντινή, μετά από αίτημα του Γκάτσου που είχε πληροφορηθεί από τις εφημερίδες την δολοφονία του Λόρκα και είχε εντυπωσιαστεί. Η μετάφραση του πρωτότυπου έγινε με δυσκολία, αξιοποιώντας τα γαλλικά και τα ισπανικά που ο ποιητής έχει μάθει ως αυτοδίδακτος. Ωστόσο αυτό του επέτρεψε να παίρνει μια ελευθερία στην απόδοση, η οποία λειτουργεί υπέρ της ποιητικής ουσίας. Συγχρόνως, έδωσε την δυνατότητα στον Γκάτσο να αισθανθεί σαν συνοδοιπόρος του Lorca, καθώς αυτός εξέφραζε μια ιδανική πνευματική στάση στο πλαίσιο του ισπανικού εμφυλίου.

Η ιστορική αναλογία με την Ελλάδα²⁰ συγκινούσε τον ποιητή. Θεωρούσε πως ο Lorca ήταν μια εξαιρετική φυσιογνωμία, το πρότυπο του ποιητή που δίνει σάρκα και οστά στα ιδεώδη του και που θανατώνεται γι' αυτά. Μέσα στις συνθήκες αλληλοσπαραγμού οι οποίες επικρατούσαν σε όλη την Ισπανία, στην τραυματισμένη της ύπαιθρο, ο ποιητής καταφέρνει με ένα λογοτεχνικό αριστούργημα να διατρανώσει τις πολιτικές πεποιθήσεις του και προπαντός να αντισταθεί στην περιρρέουσα βαρβαρότητα.

Εκτός από το στοιχείο της πνευματικής δημιουργίας, ο Γκάτσος έλκεται επίσης και από το στοιχείο της καταγωγής. Και οι δυο ποιητές προέρχονται από αγροτική οικογένεια, πράγμα που είναι εμφανές στο έργο του Lorca, όπου οι παραδοσιακές ρίζες και οι εικόνες από την καθημερινή αγροτική ζωή εκφράζονται ποιητικά²¹. Η περιγραφή των τραγικών γεγονότων που εξελίσσονται στις γραμμές του κειμένου του «Ματωμένου γάμου» αφήνουν στον Γκάτσο ένα αίσθημα οικειότητας. Αισθάνθηκε πως με τον Lorca μοιράζονταν την ίδια ιδιοσυγκρασία και τον ίδιο τρόπο ζωής, και ως αποτέλεσμα ταυτίστηκε με τη φυσιογνωμία του Ισπανού. Η φράση του «ο Lorca πέρασε από την μουσική για να φτάσει στην ποίηση»²², είναι δηλωτική του τρόπου με τον οποίον ο ίδιος οδηγήθηκε στην στιχουργική, αποτυπώνοντας στη μουσική τα βαθιά συναισθήματα της ζωής για τα οποία κάνει απολογισμό η παράδοση.

²⁰ Καρτσιωνάκης Σταύρος, *Νίκος Γάτσος Ποίηση και στιχουργική: 1931-1991*, σελ. 99.

²¹ Αυτόθι, σελ. 100.

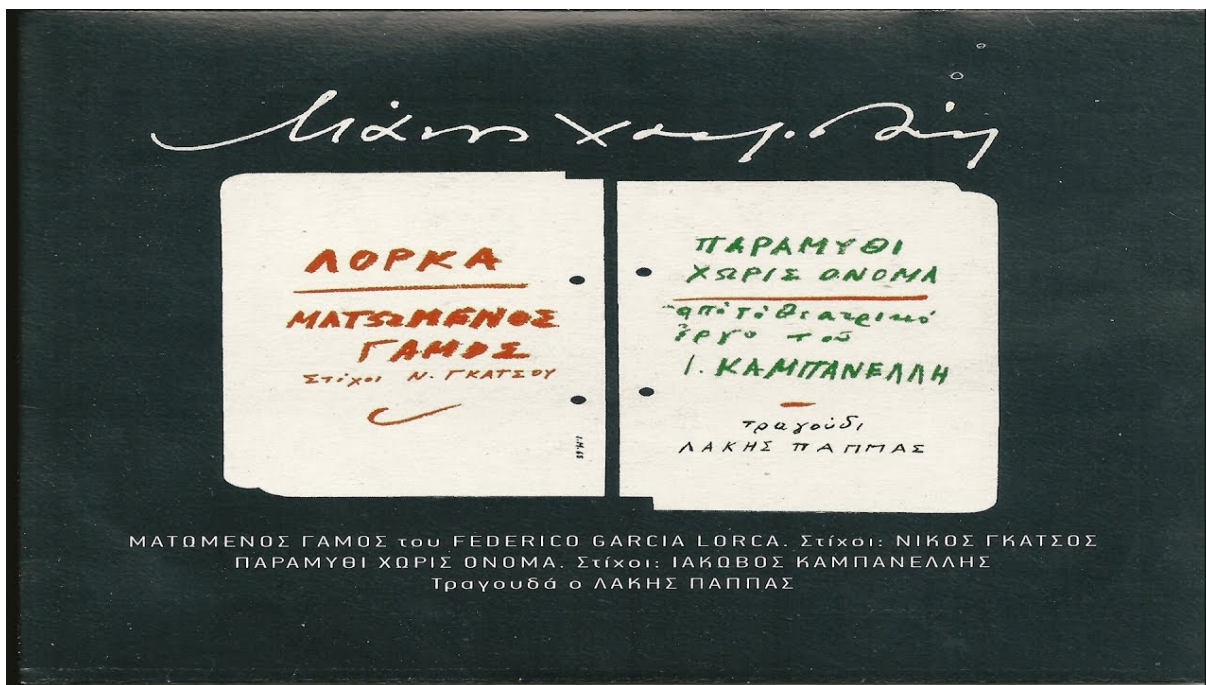
²² Αυτόθι, σελ. 101.

Ο Νίκος Γκάτσος συνέβαλε καθοριστικά στην νεοελληνική ποίηση, διότι κατάφερε να δημιουργήσει έναν ποιητικό κώδικα του ελληνικού τραγουδιού. Όταν γνώρισε τον Μάνο Χατζιδάκι, απεγκλωβίστηκε από το συναίσθημα της απογοήτευσης και της μοναξιάς που τον κατέτρεχε και συνεργάστηκε μαζί του για πολλά χρόνια, σε ένα πνεύμα αλληλοσεβασμού και αλληλοτροφοδότησης, που ενίσχυσε την δημιουργικότητα και των δυο.

Ο Χατζιδάκις πάλι βρήκε στον Γκάτσο τον μέντορά του, αυτόν που με τους στίχους του έδωσε νόημα στα τραγούδια του. Οι δύο καλλιτέχνες, συνδυάζοντας τα ταλέντα τους, χάρισαν στην νεοελληνική μουσική μερικές από τις πιο μεγάλες στιγμές της. Σκύβοντας πάνω στο πρωτότυπο ισπανικό έργο με σεβασμό, διέσωσαν όλο το αρχικό νόημα του έργου. Συγχρόνως η συνεργασία τους ανέδειξε μια νέα, «ελληνική» διάστασή του, στον συνδυασμό της μουσικής με τον στίχο, εκφράζοντας τα αισθήματα και τα πάθη των πρωταγωνιστών ωσάν να είναι βγαλμένα από τις συνθήκες της ελληνικής υπαίθρου. Έδωσαν έτσι στην έννοια του βασικού στοιχείου της παράδοσης που προώθησε ο Lorca, μια νέα διάσταση, οικουμενική.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Ο Ματωμένος Γάμος: η μουσική



Στην Ελλάδα, ιδιαίτερη πορεία είχε η μουσική του «Ματωμένου γάμου», η οποία ηχογραφήθηκε το 1965 και κυκλοφόρησε σε δίσκο βινυλίου LP, με σημαντικές βελτιώσεις στην αναπαραγωγή στερεοφωνικού ήχου. Η χωρητικότητα ανά πλευρά έδωσε την δυνατότητα να συμπεριληφθούν και τα τραγούδια που έγραψε ο συνθέτης για το θεατρικό έργο «Παραμύθι χωρίς Όνομα» σε στίχους του Ιακώβου Καμπανέλλη, και ερμηνευτή τον Λάκη Παππά²³.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο μέρος του δίσκου αναγράφεται ο αριθμός μήτρας XGX 295 και στο δεύτερο μέρος XGX 296, με περιγραφή 33GCX 107. Η έκδοση γίνεται το 1965 από την αθηναϊκή MINOS-EMI με την επιγραφή Columbia Long Playing Microgroove. Αργότερα, τα τραγούδια κυκλοφόρησαν σε δίσκο ακτίνας (cd), διάρκειας 38 λεπτών και 31 δευτερολέπτων.

²³ Το έργο αυτό ανέβηκε στο Νέο Θέατρο το 1959, από τον σκηνοθέτη Βασίλη Διαμαντόπουλο.

Ο Λάκης Παππός ερμηνεύει τα τραγούδια και την διεύθυνση της ορχήστρας και της χορωδίας έχει ο Μάνος Χατζιδάκις. Οι υπόλοιποι μουσικοί συντελεστές δεν αναγράφονται δυστυχώς πουθενά στα ένθετα και τα εξώφυλλα του δίσκου.

Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πως το εξώφυλλο του άλμπουμ, φιλοτεχνημένο από τον ζωγράφο Γιάννη Μόραλη, είναι ιδιαίτερο. Δεν απεικονίζει κάποια μορφή, αλλά ένα ντοσιέ με φύλλα, όπου καταγράφονται οι συντελεστές των δυο έργων. Το χρώμα του είναι μαύρο, δείχνοντας την ιδιαίτερη ευαισθησία του Μάνου Χατζιδάκι, καθώς και έναν κάποιον υπαινιγμό για τις συνθήκες της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

3.1. Ο Μάνος Χατζιδάκις

...Σαν άνοιζα τα μάτια μου είδα με απορία πολύ κόσμο να περιμένει την εμφάνισή μου (το ίδιο συνέχισα κι αργότερα να απορώ σαν με περίμεναν κάπου καθυστερημένα να φανώ). Η μητέρα μου ήταν από την Αδριανούπολη, κόρη του Κωνσταντίνου Αρβανιτίδη, και ο πατέρας μου απ' την Μύρθιο της Ρεθύμνου, απ' την Κρήτη. Είμαι ένα γέννημα δύο ανθρώπων που καθώς γνωρίζω δεν συνεργάστηκαν ποτέ, εκτός απ' την στιγμή που αποφάσισαν την κατασκευή μου. Γι' αυτό και περιέχω μέσα μου χιλιάδες αντιθέσεις κι όλες τις δυσκολίες του Θεού... Γεννήθηκα στην Ξάνθη! Μα η Κρήτη κυκλοφορεί μέσα στο αίμα μου! Ακούω τις φωνές της, νιώθω το πέλαγος να δέρνεται και να βογγά στα βράχια της, μυρίζομαι το χώμα της, τα περιβόλια της, χιμά ολόένα η ψυχή μου απάνω της να ρουφήξει δύναμη και ομορφιά²⁴.

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στην Ξάνθη το 1925. Ο πατέρας του ήταν δικηγόρος, με καταγωγή από το Ρέθυμνο, και η μητέρα του ήταν από την Ανδριανούπολη. Από την ηλικία των 4 χρονών ξεκίνησε να ασχολείται με την μουσική, και ειδικότερα με το πιάνο και την αρμονία. Ο ξαφνικός θάνατος του πατέρα του, όταν ήταν ακόμη ανήλικος, έσπρωξε την μητέρα του να μετακομίσει στην Αθήνα, όπου ο νεαρός Μάνος αναγκάστηκε να σπουδάξει δουλεύοντας, λόγω της οικονομικής στενότητας της οικογένειάς του.

Τα δύσκολα παιδικά του χρόνια σημαδεύτηκαν από την Κατοχή. Εργάστηκε σε διάφορες δουλειές, από νοσοκόμος σε στρατιωτικό νοσοκομείο μέχρι αχθοφόρος στο λιμάνι του Πειραιά. Όσο δούλευε, ταυτόχρονα διδασκόταν θεωρητικά μαθήματα μουσικής αποκτώντας την κατάλληλη μόρφωση για την ελληνική μουσική δίπλα στον Μενέλαο Παλλάντιο, έναν μουσουργό με ακαδημαϊκή καριέρα. Οι σπουδές του ξεκίνησαν στο Πανεπιστήμιο Αθηνών στο τμήμα Φιλοσοφίας, όμως δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ, καθώς τον κέρδισε η ενασχόλησή του με την μουσική σύνθεση.

Το μεγάλο ταλέντο του Μάνου Χατζιδάκι άρχισε να αναδεικνύεται όταν βρέθηκε δίπλα σε καλλιτέχνες και διανοούμενους όπως ο Γκάτσος, ο Ελύτης, ο Τσαρούχης, ο Σεφέρης κ.α. Από εκείνους γαλουχήθηκε και αυτοί διαμόρφωσαν την πορεία της ζωής του. Ανάμεσά τους, ο σημαντικότερος για τον Χατζιδάκι ήταν ο Νίκος Γκάτσος, με τον οποίο ο συνθέτης

²⁴ Από συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στην ελληνική εφημερίδα «Αίγυπτος (Ταχυδρόμος)» της Αλεξάνδρειας, στις 26 Αυγούστου 1960.

συνεργάστηκε για πολλά χρόνια, αναπτύσσοντας μια άρρηκτη σχέση που δεν ήταν απλά φιλική. Η συνοδοιπορία τους ξεκίνησε με το ανέβασμα του ισπανικού έργου του Federico García Lorca «Ματωμένος γάμος» στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν το 1949.

Τη χρονιά εκείνη, ο μουσικοσυνθέτης πραγματοποίησε μία διάλεξη, στο Θέατρο Τέχνης, προκειμένου να αναγνωριστεί το ρεμπέτικο τραγούδι ως αυθεντικό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης. Παρόλο που η διάλεξη προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις για τον τρόπο που ο Χατζιδάκις παρουσίασε το ρεμπέτικο ως παράδοση, εντούτοις κατάφερε μετά από καιρό να πείσει το κοινό για την ομορφιά των ρεμπέτικων τραγουδιών. Αυτό έγινε έμπρακτα μέσω του έργου «6 Λαϊκές ζωγραφίες», που ο ίδιος μετέφερε στο πιάνο το 1951. Ποια ήταν όμως πραγματικά η σχέση του Χατζιδάκι με την ελληνική παράδοση;

Στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα, όπως σε πολλές χώρες της Ευρώπης που επιθυμούσαν να στηρίξουν και να προβάλλουν την εθνική τους ταυτότητα, η λόγια μουσική επηρεάστηκε από την παράδοση, δίνοντας γένεση στην λεγόμενη «Εθνική σχολή». Αυτή προσπάθησε να συγκροτήσει μια μουσική γλώσσα με εθνικό χαρακτήρα, δημιουργώντας για πρώτη φορά ένα οικοδόμημα όπου συμμετέχουν πολλοί Έλληνες συνθέτες, όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, που με το πλούσιο και ποικίλο έργο του εδραιώθηκε ως μια επιβλητική μορφή στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής. Εκτός από τον Μανώλη Καλομοίρη, ο Γεώργιος Λαμπελέτ και ο Μάριος Βάρβογλης υιοθέτησαν στα έργα τους γερμανικά πρότυπα αναγωγής στον πολιτισμό της Αρχαίας Ελλάδας²⁵.

Στο πλαίσιο αυτό, η παράδοση εννοήθηκε αποκλειστικά ως η λαϊκή μουσική της υπαίθρου, όπου η Λαογραφία αναζητούσε τον αυτόχθονα ελληνικό πολιτισμό, που έφερε μέσα του τα επιβιώματα της Αρχαιότητας. Η Λαογραφία είναι η επιστήμη η οποία εξετάζει και καταγράφει σε τοπικό και κοινωνικό επίπεδο τη κοινωνική ζωή των παραδοσιακών αγροτικών κοινοτήτων. Εκφράστηκε επιφανώς από τον Έλληνα επιστήμονα Νικόλαο Πολίτη που έσκυψε σε αυτές με αρχαιολογικό ενδιαφέρον²⁶. Αντίθετα, το αστικό λαϊκό τραγούδι, παρ' ότι ήταν ζωντανό και ακμαίο, απεμπολήθηκε διότι ταυτίστηκε με την έννοια της νόθευσης, της επιμειξίας και της πολιτισμικής παρακμής. Ωστόσο, ένας παραδοσιακός

²⁵ *Αντί για Όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών*, σελ. 61.

²⁶ Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, σελ. 91.

πολιτισμός εξελίσσεται μέσα στη σφαίρα της κοινωνικής ζωής και επομένως καμία από τις λαογραφικές κατηγορίες μελέτης δεν είναι στατική, όπως αποδεικνύεται από τις έρευνες που πραγματοποίησαν λαογράφοι, ανθρωπολόγοι ακόμα και φιλόλογοι²⁷.

Όταν, το 1949, ο Μάνος Χατζιδάκις αποφασίζει να κάνει μια διάλεξη αφιερωμένη στο ρεμπέτικο, σοκάρει την αθηναϊκή κοινωνία της εποχής. Αυτού του είδους η μουσική της λαϊκής εργατικής τάξης, που ξεκίνησε από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα των ανθρώπων που διασκέδαζαν στα λιμάνια του Πειραιά, ήταν βαθιά περιθωριοποιημένη. Επιπλέον, ελέγχονταν για την ελληνική της ταυτότητα, αφού χρωστούσε πολλά στους Μικρασιάτες πρόσφυγες. Ο τρόπος ζωής, συμπεριφοράς και διασκέδασης των προσφύγων διαμόρφωσε τα μουσικά ακούσματα των ντόπιων και δημιούργησε νέα πρότυπα και νέες επιδράσεις. Αν και η επιχειρηματολογία του Χατζιδάκι στηρίζει την πολιτισμική συνέχεια που εκφράζει το ρεμπέτικο, και που είναι ένας από τους θεμελιώδεις τύπους της Λαογραφίας, η υπεράσπισή του θεωρήθηκε ως ορόσημο για την ελληνική λαϊκή μουσική²⁸. Πράγματι, βασικός στόχος του Χατζιδάκι ήταν να αναδείξει και να ισχυροποιήσει τις βάσεις της ελληνικότητας του ρεμπέτικου. Η αισθητική της λαϊκής μουσικής, ήταν για τον συνθέτη ένα αμιγώς ελληνικό στοιχείο, που έχει για βάση την παράδοση της Αρχαίας Ελλάδας, η οποία και μεταβιβάστηκε στις επόμενες γενιές. Γι' αυτό και είναι εφικτό να λειτουργήσει ως «ασπίδα» μιας εθνικής ταυτότητας που ο Χατζιδάκις και ο Γκάτσος θέλησαν να εξυψώσουν.

Ο Χατζιδάκις ήταν ένας άνθρωπος αρκετά εσωστρεφής και λιτός στην έκφρασή του. Ήταν επίσης άνθρωπος μελαγχολικός, πράγμα που αντανακλάται και στις περισσότερες συνθέσεις του, ιδιαίτερα στον δίσκο που μελετάμε. Ο τρόπος με τον οποίον προσέγγιζε την μουσική ήταν πολυσυλλεκτικός, αντλώντας δάνεια από όλο το φάσμα των μουσικών ειδών. Μεγάλη ήταν η επιρροή που άσκησε επάνω του η λόγια ευρωπαϊκή μουσική. Μελέτησε διά της προσεκτικής ακρόασεως τα έργα των μεγαλύτερων συνθετών και εμβάθυνε στο πνευματικό τους μεγαλείο. Η επιτυχία που γνώρισαν πολύ νωρίς οι μουσικές που συνέθεσε για τον κινηματογράφο και το θέατρο του επέτρεψαν μια μεγάλη καριέρα, με διεθνείς

²⁷ Αυτόθι, σελ. 18-30.

²⁸ Χριστίνα Μιχαήλ, *Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο*, σελ. 1.

διαστάσεις. Η φήμη του τον οδήγησε στο εξωτερικό, όπου ανακάλυψε έναν κόσμο διαφορετικό από την Ελλάδα, και άνοιξε πολλές πόρτες στην δημιουργικότητά του. Ιδιαίτερα επηρεάστηκε από την μουσική κουλτούρα της Αμερικής, όπου παρέμεινε για 6 χρόνια.

Η ανοιχτότητα που επέδειξε στις επιρροές που του ασκήθηκαν από ξένους ομότεχνους του όχι μόνο δεν τον απομάκρυνε από το ελληνικό του ιδανικό, αλλά αντίθετα, του έδωσε ακόμα πιο εναργή πρόσβαση στο ελληνικό τραγούδι, και ιδιαίτερα το αστικό λαϊκό, το οποίο ήδη υπερασπιζόταν. Επιπλέον, τον όπλισε με την άνεση να αντιμετωπίζει την δουλειά του με ευρωπαϊκές επαγγελματικές προδιαγραφές. Αυτή η δυνατότητα τον κατέστησε έναν από τους πιο σημαντικούς συνθέτες της εποχής του. Οι εμπειρίες που αποκόμισε τον βοήθησαν να έχει μια διαρκή δραστηριότητα στον ελληνικό χώρο. Τα κομμάτια που έχει συνθέσει, από τα οποία τα περισσότερα είναι γραμμένα από τον ποιητή Νίκο Γκάτσο, συγκροτούν μια μεγάλη εργογραφία, και απολαμβάνουν την ευρύτατη αποδοχή του κοινού.

Ως άνθρωπος, ο Χατζιδάκις φαίνεται πως ήταν δύσκολος. Οι πολιτικές του πεποιθήσεις τον έφεραν στα δεξιά του κοινοβουλευτικού φάσματος. Σε μια εποχή όπου ο προοδευτισμός ήταν ταυτισμένος με την Αριστερά, η στάση του επικρίθηκε. Ήταν επίσης ομοφυλόφιλος σε μια εποχή που η κοινωνία που δεν ενέκρινε τέτοιου είδους διαφορετικότητες. Αντιδρώντας στην επίκριση και τον χλευασμό, εγκλώβιζε μέσα του τα ιδιαίτερα συναισθήματά του, χωρίς ποτέ ωστόσο να χάνει την παρρησία και την δύναμη του δημόσιου λόγου του. Η προσωπικότητά του όμως έδειχνε έναν χαρακτήρα στριφνό και η εκκεντρικότητά του δυσκόλευε πολλούς συνεργάτες του. Αν και οι συνθέσεις του είχαν μεγάλη επιτυχία, ωστόσο οι συνεργασίες του δεν είχαν πάντα τα καλύτερα αποτελέσματα. Αυτό δεν τον εμπόδισε να εξελιχθεί σε έναν από τους μεγαλύτερους Έλληνες συνθέτες, που έδωσε νέα διάσταση στην λαϊκή μουσική παράδοση.

Σε ό,τι αφορά το έργο του Lorca, παραθέτουμε εδώ τα σχόλια του Μάνου Χατζιδάκι, όπως αποτυπώθηκαν το 1987 στο πρόγραμμα μιας συναυλίας με μελοποιημένα ποιήματα του Lorca στην Εθνική Πινακοθήκη:

Ο Λόρκα ήταν ποιητής και μουσικός μαζί. Ήταν μαθητής του Ντε Φάλλια -ως γνωστόν. Μα η επαφή του με την Μουσική υπήρξε συνεπής με τις επιταγές του ευρωπαϊκού καιρού του. Ανακάλυπτε την Ισπανία μέσα από τις νότες και τους αυτοσχεδιασμούς των τραγουδιστών των φλαμένκος. Ήταν ο καιρός που ο Τσάπλιν

συνέθετε την «Σεβιλλιάνα» του κι ο Ραβέλ την «Πεθαμένη Ινφάντη» του. Δεν μπορούσε να πάει μακριά τόσο όσο πήγε με την ποίησή του. Πιστός στον διάκοσμο των θεατρικών του έργων και όχι στην ποιητική τους ουσία. Μα η γοητεία μένει ισχυρή κι ο μουσικός Λόρκα χωρίς λογική, μεταφέρει μέσα στις απλοϊκές μεταγραφές λαϊκών μελωδιών, έναν αληθινό ποιητή, από τους πιο μεγάλους του καιρού του. Κείνο που έχει ενδιαφέρον, είναι οι άλλοι συνθέτες στο πώς πλησίασαν τον Λόρκα. Τον ποιητή. Μέσα στους πρώτους που το επεχείρησαν, ήμουν κι εγώ. Το 1948 με τον «Ματωμένο Γάμο» στο Θέατρο Τέχνης. Μετά ο Γερμανός Βόλφγκανγκ Φόρτνερ με τον «Ματωμένο Γάμο» πάλι, όπερα τούτη τη φορά, κι αργότερα ο ίδιος συνθέτοντας τον «Περλιμπλίν και Μπελίσσα», κι εγώ το ίδιο έργο, καθώς και την «Δόνα Ροζίτα». Ο Θεοδωράκης ήλθε πολύ αργότερα, τονίζοντας την αντιφασιστική μυθολογία γύρω από τον ποιητή. Όχι πως ήταν φασίστας, αλλά κι όχι τόσο στρατευμένος όπως τον θέλει η αριστερή ιδεολογία. Απλώς, δεν μπορούσε να ήταν φασίστας, δεν ήταν δυνατόν να ήταν φασίστας. Ο Λόρκα δεν ήταν πολιτικοποιημένος. Τον σκοτώσανε οι αντίθετοι -αυτοί που είναι αντίθετοι κάθε μορφής ευγενικής- είτε φασίστες, είτε εθνικοί, είτε σοσιαλιστές. Κι εγώ είδα στον «Ματωμένο Γάμο» -στην έξοχη μετάφραση του Ν. Γκάτσου- την προσωπική μου μυθολογία μέσα από το ρεμπέτικο Αρχόντισσα: «Αρχόντισσά μου μάγισσα τρελή, κουράστηκα να σ' αποκτήσω». Νομίζω πως πιο πολύ ταιριάζει στη μνήμη του ποιητή η φράση αυτή απ' ότι τα ξερονήσια και οι δραστηριότητες της ελληνικής χωροφυλακής. Άλλωστε οι χωροφύλακες είναι παντού το ίδιο, σ' όλα τα μέρη -αντιποιητές κι αντιποιητικοί. Ο ποιητής επιτάσσει: Αγνοήστε τους! Και τους αγνοήσαμε -τουλάχιστον τότε, μιαν άνοιξη του '48 και τραγουδήσαμε όλοι μαζί «Τώρα νυφούλα μου χρυσή που βγαίνεις απ' το σπίτι σου». Ανακάλυπτα κι εγώ μιαν Ελλάδα ποιητική μέσα από τους ρεμπέτες της. Κι ο Λόρκα παγιδεύτηκε μαζί μου. Και τραγούδησε -τραγουδήσαμε μαζί, μιαν άνοιξη του 1948.

3.2. Η ανάλυση της μουσικής του «Ματωμένου γάμου»

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρούμε μια αισθητική ανάλυση των τραγουδιών που συνέθεσε ο Μάνος Χατζιδάκις για την παράσταση του «Ματωμένου γάμου». Για την ανάλυση χρησιμοποιήσαμε τις ηχογραφήσεις του Αρχείου ελληνικής μουσικής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής.

Στόχος είναι να δείξουμε με ποιον τρόπο ο συνθέτης, δουλεύοντας πάνω σε ένα ισπανικό ποιητικό έργο και αξιοποιώντας τον ήχο των συμφωνικών οργάνων, δεν διστάζει να προτάξει μια αισθητική που δεν διεκδικεί να είναι εθνογραφική, ούτε εξωτική. Δεν υποτάσσεται στα στερεότυπα που σχετίζονται με την Ισπανία, αντιθέτως επιδιώκει μια εκφραστική οικουμενικότητα, την οποία εδραιώνει με την χρήση των οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας. Παράλληλα όμως, αποφεύγει τις καθιερωμένες φόρμες της δυτικής μουσικής και καταφεύγει στη φόρμα του τραγουδιού. Ανακαλώντας την δημοφιλή της υπόσταση, δίνει έτσι μια ουσιαστική λαϊκή χροιά στο όλο εγχείρημα.

Η φόρμα του τραγουδιού του επιτρέπει επίσης να εξυπηρετήσει με τον καλύτερο τρόπο το ποιητικό κείμενο. Υπογραμμίζει τον λυρισμό του, τον εσωτερικό του ρυθμό, την ποιητική του δυναμική. Κι όλα αυτά χωρίς να το αποξενώσει από τον μέσο ακροατή. Αντίθετα η υψηλή λογοτεχνία φτάνει έτσι φυσικά και αβίαστα στον ακροατή, μέσα από τις δυνατές μελωδίες, που υπογραμμίζουν τα αισθήματα που περιγράφονται, τις εντάσεις και τις παύσεις, τις αρμονίες και τις συγκρούσεις. Όλο το ψυχολογικό φορτίο του κειμένου μεταφέρεται στο άυλο πεδίο του ήχου, εξαυλώνεται και αποπνευματώνει και το περιεχόμενο.

Ας δούμε τα επιμέρους κομμάτια της ακολουθίας του Ματωμένου γάμου με την σειρά που καταγράφονται στον δίσκο:

Κομμάτι 1. Εισαγωγή (ορχηστρικό)

Διάρκεια: 00:56

Το θεατρικό έργο ανοίγει με την εμφάνιση του φεγγαριού, ένα στοιχείο που αποτελεί προοικονομία του θανάτου. Ο συμβολισμός του ανακαλεί συγχρόνως την επιθυμία της αγάπης αλλά και την απειλή του θανάτου, προμηνύοντας το τραγικό μελλούμενο γεγονός. Με το μυστηριακό του φως, που μεταμορφώνει τα αντικείμενα, υποβάλλει μια ατμόσφαιρα ονειρική, εκτός τόπου και χρόνου.

Το εισαγωγικό κομμάτι είναι καθαρά ορχηστρικό. Η ενορχήστρωση είναι λιτή διότι έχει σκοπό στα λίγα λεπτά παρουσίας των ηθοποιών στην αρχή της παράστασης να βάλει τον θεατή στο πνεύμα και το αίσθημα των σκηνών που θα ακολουθήσουν. Βασικό ψυχολογικό συστατικό είναι ένα συναίσθημα μελαγχολίας, που αποδίδεται από την βραχνάδα του βιολοντσέλου. Πάνω στον ήχο του δοξαριού, ακούγεται ο διακριτικός ήχος έγχορδων τοξωτών, που πολλαπλασιάζεται ανεβάζοντας τον όγκο. Ο ήχος των πνευστών, ανεβάζει τόσο την οξύτητα όσο και την ένταση, σε μια μελαγχολική μελωδία που σκοπό έχει να καθηλώσει τον ψυχισμό του θεατή. Καθώς το κομμάτι οδεύει στο φινάλε, ξαναπέφτουμε στον διακριτικό ήχο αυτή τη φορά μέσω του αρπισμού της κιθάρας, η οποία λειτουργεί ως παραπομπή στην τυπική μουσική κουλτούρα της Ισπανίας.

Πρωτοτυπία αποτελεί η μορφολογική ανάπτυξη, που δεν ακολουθεί το συνηθισμένο σχήμα (εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν), αλλά συνίσταται σε μια διαδοχή μελωδικών θεμάτων που εκτελεί ξεχωριστά κάθε ομάδα οργάνων. Η μουσική προκαλεί μια εναλλαγή συναισθημάτων, που αν και σύντομη, καταφέρνει να υποβάλει το στοιχείο της δραματικότητας.

Το ύφος δεν είναι λυρικό αλλά η ορχήστρα θυμίζει έντονα τα ευρωπαϊκά πρότυπα, εκτελεσμένη όπως είναι από τα τοξωτά έγχορδα και τις κιθάρες, καθώς και τα πνευστά που εξυπηρετούν τις μικρές αλλά έντονες δυναμικές μέσα στο μουσικό θέμα που εκτελούν. Η ποιότητα του ήχου αφήνει την αίσθηση μουσικής δωματίου.

Από την άποψη της αρμονίας, του ρυθμού και της μελωδίας υπάρχει μια σταθερότητα, από κάθε ομάδα οργάνων (εγχόρδων, πνευστών), δηλαδή παίζεται η μελωδία σ' έναν σταθερό αλλά ελεύθερο ρυθμό 4/4, χωρίς να υπάρχουν τεχνικές δυσκολίες κατά την εκτέλεσή της από τους μουσικούς.

Τέλος, το μουσικό θέμα του τραγουδιού, όπως το δηλώνει ο ίδιος ο συνθέτης²⁹, εμφανίζει μεγάλη ομοιότητα με την «Αρχόντισσα» του Βασίλη Τσιτσάνη, επεκτείνοντας τις αξίες των φθόγων και μεταφέροντας την μελωδία σε μια πιο χαμηλή οκτάβα. Εξυπηρετεί έτσι τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει ένα βαθύφωνο όργανο όπως το βιολοντσέλο.

Είναι γνωστό ότι ο Χατζιδάκις επεξεργάζεται συχνά λαϊκές μελωδίες, όπως ο «Τρελός Τσιγγάνος» του Βασίλη Τσιτσάνη που χρησιμοποιήθηκε για το πασίγνωστο «Αγάπη που 'γινες δίκικο μαχαίρι». Τα δάνεια αυτά μπορούν να είναι δηλωμένα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των διασκευών των ρεμπέτικων τραγουδιών στις *6 Λαϊκές ζωγραφιές*, τα *Πέριξ* και τον *Σκληρό Απρίλη του '45*. Όταν δεν είναι, ενσωματώνονται δημιουργικά στο σώμα των έργων του συνθέτη, όπως άλλωστε γίνεται και με τα αντίστοιχα δάνειά του από την κλασική μουσική.

²⁹ Βλ. πιο πάνω, σελ. 31-32.

Κομμάτι 2. Τώρα νυφούλα μου χρυσή

Διάρκεια: 02:14

*Τώρα νυφούλα μου χρυσή που βγαίνεις απ' το σπίτι σου
να θυμηθείς πως βγαίνεις σαν τον αυγερινό.*

*Φρεσκολουσμένο το κορμί, καινούργιο το φουστάνι σου
βγαίνεις από το σπίτι σου στην εκκλησιά να πας.*

Το δεύτερο κομμάτι έχει ως θέμα την προετοιμασία της νύφης, που αγνή και σεμνή, ετοιμάζεται να παντρευτεί τον γαμπρό. Την προετοιμάζει η παραμιάνα που την μεγάλωσε και της τραγουδά ένα νοσταλγικό ξεπροβόδισμα, που σε συνδυασμό με την γλυκιά ερμηνεία του Λάκη Παππά, γεννά γαλήνια συναισθήματα χαράς στον ακροατή, με την αισιόδοξη προσδοκία της νέας ζωής που πρόκειται να ζήσει το ζευγάρι. Τα συναισθήματα αυτά εκφράζονται μέσω των βιολιών και των μαντολίνων, αποδίδοντας την συγκίνηση για το χαρούμενο γεγονός.

Η νύφη είναι η άνοιξη, η νέα αρχή της ζωής. Σε συμβολικό επίπεδο, αντιπροσωπεύει τη νέα γενιά, τον φορέα του μέλλοντος, που πατάει όμως γερά στις παραδόσεις, οι οποίες και «υποβάλλονται» ποιητικά από τον ανώνυμο αφηγητή των στίχων, που της απευθύνεται άμεσα, σε δεύτερο πρόσωπο. Η παράδοση δραματουργικά ταυτίζεται άλλωστε με την μάνα του γαμπρού, στην οποία οφείλεται σεβασμός.

Η προετοιμασία του γάμου αναδεικνύει το στοιχείο της θρησκείας, και υποβάλλει μια ατμόσφαιρα ιερού μυστηρίου, η οποία προοικονομεί την επισημότητα της διαβατήριας τελετής, η οποία όμως τελικά θα αντιστραφεί, και αντί για μια πορεία προς την ζωή θα γίνει πορεία προς τον θάνατο. Ένα άλλο στοιχείο προοικονομίας είναι το μαύρο νυφικό που φοράει η νύφη, σε αντίθεση με το λευκό στεφάνι που συμβολίζει την αγνότητα. Το μαύρο εκφράζει τη θλίψη και την πίκρα, δύο στοιχεία που παραμονεύουν στο έργο.

Η φωνή του Λάκη Παππά εκφράζει μια λυρικότητα που πηγάζει τόσο από την ερμηνεία όσο και από την μελωδία των μαντολίνων και των βιολιών, που μεταδίδουν μία συντηρητική χαρά προδιαθέτοντας τα μελλούμενα. Μορφολογικά έχουμε εισαγωγή των ρυθμικών οργάνων που είναι το πιάνο και η κιθάρα σε ρυθμό 4/4 καθώς και της φωνής του Λάκη Παππά, που τραγουδάει με τη μελωδική συνοδεία μαντολίνων και βιολιών. Το

μελωδικό θέμα θυμίζει έντονα και πάλι ένα τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη, το «Μπαξέ Τσιφλίκι».

Το πρώτο κουπλέ αποδίδει η φωνή με τη συνοδεία της ορχήστρας, που ξεκινούν από το πρώτο ασθενές μέρος του μέτρου 1, 2, 3, 4. Συνεχίζουμε στο δεύτερο κουπλέ, με ενδιάμεση γέφυρα τα ρυθμικά όργανα. Με αυτή τη μορφή έχουμε την επανάληψη της ίδιας ενορχήστρωσης μαζί με την εισαγωγή της χορωδίας, η οποία προσδίδει μία επίσημη μεγαλοπρέπεια. Μαζί με την χορωδία εισάγεται το κοντραμπάσο, που έχει το ρόλο να προσθέσει όγκο στον ρυθμό που ήδη δίνει η κιθάρα, δίνοντας έμφαση στο τελείωμα των καταλήξεων της μελωδίας. Η σύμπραξη όλων των οργάνων, κυρίως με την εισαγωγή της χορωδίας και του κοντραμπάσου, ανεβάζουν την ένταση σε όλο το τραγούδι, συνεπώς και τη διάθεση του ακροατή. Τα βιολιά και τα μαντολίνα αποπνέουν μια χαλαρότητα συναισθημάτων. Η λυρική που εκπέμπει η φωνή, και το παραδοσιακό στοιχείο της θρησκείας -που εκτός από την τελετή φαίνεται και μέσα από το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου- αποδίδουν ένα τελετουργικό τόνο. Η αίσθηση αυτή αποδίδεται με τις απαλές δυναμικές σε όλη τη διάρκεια του μουσικού θέματος.

Η σύμπραξη αυτών των στοιχείων δημιουργεί ένα συγκινησιακά φορτισμένο κλίμα, που επηρεάζει τον ακροατή. Αισθητικά, η δυναμική είναι χαμηλή (*pianissimo*) από τη φωνή και την ορχήστρα. Η δυναμική αυτή αυξάνεται (*fortissimo*) στην επανάληψη όλου του κομματιού με την εισαγωγή της χορωδίας και του κοντραμπάσου. Το ηχόχρωμα της ορχήστρας και ο όγκος που του προσδίδει η χορωδία, λόγω των διαφορετικών φωνών και της κορύφωσης της αρμονίας, καλλιεργούν μια αυξημένη αλλά σταθερή ένταση, με μερικές διακυμάνσεις στην ακουστική. Το παράδειγμα αυτό αξιοποιεί λυρικά πρότυπα, που αναδεικνύονται με τη σύμπραξη φωνής, χορωδίας και ορχήστρας. Η έντονη μεγαλοπρέπεια και οι χαρούμενοι στίχοι έρχονται σε αντιδιαστολή με την μινόρε κλίμακα του κομματιού.

Η ποιότητα του ήχου προσιδιάζει σε μουσική δωματίου. Η αρμονία και ο ρυθμός αναδεικνύουν στοιχεία της ελληνικής ταυτότητας του 20^{ου} αιώνα.

Κομμάτι 3. Νανούρισμα

Διάρκεια: 04:00

*Νάνι το παιδί μου νάνι
που δεν ήθελε νερό τ' άλογό μας το μεγάλο.
Αχ καρδούλα μου ποιος ξέρει
τι να λέει το ποταμάκι στο λιβάδι το χλωρό.*

*Νάνι, το νερό το μαύρο
μες στα πράσινα χορτάρια που ψιλό τραγούδι πιάνει.
Νάνι την τριανταφυλλιά μου
που τη γης δάκρυο ποτίζει, τ' άλογό μας το καλό.*

*Έχει πόδια λαβωμένα, τραχηλιά κρουσταλλιασμένα,
έχει ένα ασημένιο λάζο καρφωμένο μες στα μάτια.
Μόνο μια φορά σαν είδε τ' αντρειωμένα τα βουνά
εχλιμίντρισε κι εχάθη στα νερά τα σκοτεινά.*

*Αχ πού πήγες άλογό μου
που δεν ήθελες να πιεις, αχ μαράζι μες στο χιόνι.
Νάνι το γαρούφαλό μου
που τη γης δάκρυο ποτίζει, τ' άλογό μας το καλό.*

*Μην έρχεσαι μη μπαίνεις, το παραθύρι κλείσ' το
με φυλλωσιές ονείρου, μ' όνειρα φυλλωσιάς.
Κοιμάται το παιδάκι μου, σωπαίνει το μωρό μου.
Αχ πού πήγες άλογό μου, που δεν ήθελες να πιεις,
άλογο της χαραυγής.*

Το τρίτο μουσικό κομμάτι έχει ως θέμα το νανούρισμα ενός μωρού ανακαλώντας το πασίγνωστο «νάνι το παιδί μου, νάνι». Το μωρό στο οποίο απευθύνεται είναι το παιδί του Λεονάρντο και της ξαδέρφη της νύφης, αναδεικνύει το αίσθημα της χαράς και της αγάπης για την νέα ζωή που ήρθε στον κόσμο. Συμβολίζει την τρυφερότητα που έχει ανάγκη ο άνθρωπος κατά την εξέλιξη της ζωής του, ειδικά μέσα από την φωνητική ερμηνεία, που ελίσσεται για να αποδώσει τη μελωδία σαν ένα γλυκό νανούρισμα.

Η νέα ζωή παρομοιάζεται από τους στίχους σαν άλογο, γερό, μεγάλο και δυνατό, «άλογο της χαραυγής» που ορμά να πατήσει στα πόδια του βαδίζοντας τον δικό του δρόμο. Από την αφετηρία αυτή όμως, εκπορεύεται μια σειρά από οι εικόνες που είναι συγχρόνως

αισιόδοξες κι ανησυχητικές: το μαύρο νερό που πιάνει ψιλό τραγούδι, η τριανταφυλλιά που ποτίζει τη γη με δάκρυ. Η φύση είναι συγχρόνως λυρική («τι να λέει το ποταμάκι στο λιβάδι το χλωρό»), αλλά και επική («τ' αντρειωμένα τα βουνά»). Με τα πολύ δυνατά αυτά μεταφορικά σχήματα, οι στίχοι, αλλά και η ενορχήστρωση του συνθέτη, σχολιάζουν τον τραγικό κύκλο της ύπαρξής μας, όταν έρχεται μια νέα ζωή στον κόσμο, μια άλλη φεύγει. Και καθώς δεν γνωρίζουμε ούτε τον χρόνο ούτε τον τόπο του τελικού δράματος, αυτό επαυξάνει την αγωνία.

Η λυρικότητα που εκπέμπει ο τραγουδιστής και το περιεχόμενο των στίχων, αναδεικνύουν την σύμπραξη των διαφορετικών μουσικών προτύπων που έχουν όμως κοινά παραδοσιακά στοιχεία, όπως οι συμβολισμοί του δράματος. Κεντρικό θεματικό στοιχείο είναι η αγάπη της μάνας, που προστατεύει το νεογέννητο μωρό της. Η αίσθηση της ενορχήστρωσης με την κιθάρα, το βιολί, το πιάνο και το μαντολίνο, καλούνται να υμνήσουν το θαύμα της γέννησης του ανθρώπου.

Αναγόμενη στην παγκόσμια συνήθεια του νανουρίσματος, η μουσική υπερβαίνει τα διαφορετικά εθνικά στοιχεία, αποκτάει ομοιογένεια. Συγχρόνως, το «νανούρισμα» ανακαλεί τον τρόπο μετάδοσης της παράδοσης, από γενιά σε γενιά, με τον προφορικό λόγο. Αυτή η αφομοίωση της πρώτης ύλης μπορεί να αναδυθεί μόνο προφορικά και να εκφράσει τον τρόπο ζωής και τα βιώματα του ανθρώπου.

Μορφολογικά έχουμε εισαγωγή, δύο κουπλέ, ρεφρέν, δύο κουπλέ και γέφυρα για το κλείσιμο του κομματιού. Ως ρυθμικά όργανα έχουμε τη κιθάρα η οποία παίζει τον ρυθμό 4/4 με άρπισμα, ενόσω το βιολί διατηρεί τον ήχο της νότας με τη βοήθεια του δοξαριού, δίνοντας μια απαλή διάρκεια. Η εισαγωγή φωνής και μαντολίνου στη συνέχεια γίνεται με τη ίδια ρυθμική αγωγή. Το μαντολίνο, που έχει ως βασικό χαρακτηριστικό το τρέμολο, συνοδεύει τη φωνή και χρησιμοποιείται για να αναδείξει μια ιδιαίτερη αισθητική χροιά και μια διαφορετική διαχείριση της διάρκειας. Στο δεύτερο κουπλέ έχουμε την εισαγωγή ενός πνευστού οργάνου, του φλάουτου, που παρεμβαίνει διακριτικά, διότι ο ήχος που παράγει είναι τόσο απαλός όσο χρειάζεται σε ένα ήδη απαλό κομμάτι.

Η αισθητική της ενορχήστρωσης είναι σχεδόν η ίδια σε όλα τα μουσικά θέματα. Στο 1:31, στο ρεφρέν, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το πιάνο, που κρατάει έναν ελεύθερο ρυθμό πάνω στη φωνή παίζοντας τη μια φορά σε χαμηλές νότες και την άλλη σε υψηλές με μια τεχνική στακάτο. Για μια ακόμη φορά εδώ ο Χατζιδάκις παίζει αφαιρετικά, όπως και

τραγουδάει. Η μουσική προσαρμόζεται ακριβώς πάνω στους στίχους, γι' αυτό και δεν χρησιμοποιείται σε όλα τα θέματα ο ρυθμός από την κιθάρα.

Στο σημείο 2:47 αλλάζει ξανά το μοτίβο, δημιουργώντας έντονα συναισθήματα μέσω του πιάνου και των μαντολίνων, με την ελαφριά οξύτητα που προσδίδουν παίζοντας σε μια υψηλή οκτάβα, αίσθημα που κορυφώνεται κυρίως με την παρέμβαση των σαξοφώνων προς το φινάλε.

Αισθητικά το κομμάτι δε διαφέρει από το προηγούμενο, αφού ο συνθέτης θέλει και στα δυο να εκφράσει μια ιδιαίτερη ευαισθησία. Τόσο η φωνή όσο και η ορχήστρα φανερώνουν ιδιαίτερες δεξιοτεχνικές ικανότητες, που εκτυλίσσονται με οικονομία, χωρίς αναγωγή σε έντονα και δυναμικά στοιχεία, όπως συνηθίζεται.

Η φωνή του τραγουδιστή παραπέμπει σε λυρικό ύφος με πολλά λαϊκά στοιχεία, όπως και η ορχήστρα των εγχόρδων και τοξωτών εγχόρδων δηλαδή μαντολίνων και βιολιών αντίστοιχα. Η έκφραση του συνθέτη είναι λιτή, αλλά ο τρόπος που χρησιμοποιεί το πιάνο και η διαχείριση του ρυθμού είναι δύσκολα.

Κομμάτι 4. Σήκω νύφη ζηλεμένη(ορχηστρικό)

Διάρκεια: 02:20

Το δεύτερο κομμάτι του δίσκου είναι ορχηστρικό, όπως και το πρώτο, αλλά διαφέρουν αρκετά τόσο στην διάρκεια εκτέλεσης όσο και στην αισθητική τους. Το συγκεκριμένο ορχηστρικό παρουσιάζει ένα διαφορετικό ύφος από το πρώτο κιόλας άκουσμα. Εκφράζεται ένας έντονος δυναμισμός. Μέσω της μελωδίας, αλλά κυρίως του ρυθμού που διαφέρει από τα άλλα κομμάτια του δίσκου, αναβλύζει το αίσθημα της χαράς. Ένα λαμπρό γεγονός, η τελετή του γάμου, όπου όλοι οι συγγενείς τραγουδούν και χορεύουν κάτω από το φως του φεγγαριού που λούζει τη σκηνή.

Ο Χατζιδάκις, ξεκινάει την ενορχήστρωσή του με την εισαγωγή του φλάουτου, που δίνει μια ιδιαίτερη αίσθηση απαλότητας και προσμονής για κάτι άγνωστο αφήνοντας για λίγα δευτερόλεπτα μια απορία στη σκέψη του ακροατή. Μία αίσθηση ότι θέλει να διηγηθεί μια ιστορία αγάπης, ένα παραμύθι. Αυτή η εισαγωγή καθιλώνει τον ακροατή.

Στο 0:16 ξεκινάει ο ρυθμός που είναι μεν ένας απλός ρυθμός 4/4 αλλά έχει κάτι διαφορετικό. Ο ρυθμός, που ακούγεται από την κιθάρα για μεγαλύτερη έμφαση, σε συνδυασμό με την εισαγωγή του κοντραμπάσου που προσδίδει όγκο, σταδιακά αυξάνεται (*allegro*). Στην πορεία προστίθενται τα μελωδικά όργανα, που είναι τα μαντολίνα και τα βιολιά, τα οποία ακολουθούν τη βηματική επιτάχυνση του ρυθμού.

Η μελωδία είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική, και στηρίζεται στα μαντολίνα, που παίζουν τρέμολα για δευτερόλεπτα σε υψηλή νότα, προσδίδοντας μια ελαφριά οξύτητα στην ακουστική αισθητική του ακροατή ενώ τα βιολιά προσφέρουν διάρκεια στη μελωδία με τη βοήθεια των δοξαριών. Τονίζεται επίσης η βαθύτητα στον ήχο από το κοντραμπάσο, πράγμα που παραπέμπει στην ευαίσθητη πλευρά του καλλιτέχνη. Αυτό που μένει στον ακροατή είναι ο γρήγορος ρυθμός, που ωθεί κάποιον να χορέψει.

Η διάρκεια της μουσικής αναδεικνύει και άλλα στοιχεία εκτός από την τεχνική παιξίματος της ορχήστρας. Η απότομη αλλαγή ταχύτητας του ρυθμού, που επιβραδύνει για λίγο αλλά ξαφνιάζει τον ακροατή λίγο πριν το φινάλε στο 1:36 και επανέρχεται σταδιακά στην αρχική του μορφή, επιταχύνοντας περισσότερο τον ρυθμό από το 1:55 για να καταλήξει να «τερματίσει» την ταχύτητα. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί πως σε όλο το κομμάτι εντοπίζεται το ίδιο μουσικό θέμα. Τον ρόλο της επιβράδυνσης τον αναλαμβάνει η τρομπέτα η

οποία καθορίζει μελωδική και ρυθμική ένταση της ορχήστρας. Η μουσική αυτή επιτέλεση, με την απότομη αλλαγή της ταχύτητας, εκφράζει μία διαφορετική αισθητική του Χατζιδάκι. Του αρέσει να αλλάζει τη φόρμα, να μην επαναλαμβάνει δηλαδή κάτι καθιερωμένο και τυπικό αλλά να τολμά κάτι πρωτοπόρο.

Η ιδιαίτερη αισθητική του κομματιού, που διαφέρει από τις άλλες συνθέσεις του δίσκου, αναδεικνύει πολλά λαϊκά στοιχεία όπως είναι ο ρυθμός, και στοχεύει η σύνθεση και οι στίχοι να μένουν στην μνήμη του ακροατή.

Θεματολογικά, το γλέντι μετά το μυστήριο του γάμου, είναι ένα σημαντικό κοινωνικό γεγονός, τόσο στην Ισπανία όσο και στην Ελλάδα, παρά τις διαφορετικές συνήθειες που υπάρχουν στην κουλτούρα της κάθε πλευράς. Το ισπανικό φλαμέγκο, που αναδύθηκε από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και αναπτύχθηκε ως η πιο δημοφιλής μουσική, ανακαλεί την τσιγγάνικη κουλτούρα του 19^{ου} αιώνα, και ενσωματώνει πολλά λαϊκά μουσικά στοιχεία. Η πολιτισμική παράδοση αυτή, στην οποία παραπέμπει συχνά ο Lorca, γίνεται αφορμή ώστε ο Έλληνας συνθέτης να επικαλεστεί την ελληνική παράδοση.

Η ανεπιφύλακτη αποδοχή του γιορτινού κλίματος του γάμου, καθιστά ακόμα πιο συγκλονιστικό το τραγικό γεγονός που θα ανατρέψει όλα τα χαρούμενα συναισθήματα που δημιουργήθηκαν. Με την έντονη και γρήγορη εκτέλεση της μουσικής συντονίζεται και η κινητικότητα του σώματος, η εξωτερίκευση των ψυχισμών. Ο Χατζιδάκις, ως συνθέτης με μακρά θητεία στον χώρο των παραστατικών τεχνών και ιδιαίτερα του θεάτρου, αξιοποιεί εδώ με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα υφολογικά στοιχεία που εξυπηρετούν την δραματοποιημένη πλοκή.

Κομμάτι 5. Γύρνα, φτερωτή του μύλου

Διάρκεια: 03:55

*Γύρνα φτερωτή του μύλου να περάσει το νερό,
μέριασε θολό ποτάμι να 'ρθει το συμπεθεριό,
έβγα στ' άσπρο σου μπαλκόνι φεγγαράκι μου χρυσό.*

*Τραγουδάνε τα νιογάμπρια και περνάν τον ποταμό,
λάμπει στο χορτάρι η πάχνη, φτάνει το συμπεθεριό.
Μέλι θα γιομίσει τώρα κάθε μύγδαλο πικρό.*

*Γύρνα φτερωτή του μύλου να περάσει το νερό
κι απ' τον ποταμό που λάμπει να 'ρθει το συμπεθεριό,
έβγα στ' άσπρο σου μπαλκόνι φεγγαράκι μου χρυσό.*

Στο πέμπτο κομμάτι παρουσιάζεται η τελετή του γάμου, όπου το ζευγάρι στέκεται με σεβασμό μπροστά στα σύμβολα της θρησκείας. Η χαρούμενη αυτή στιγμή της κορύφωσης αποδίδεται με μια ιδιαίτερη λεπτότητα από την ενορχήστρωση του Χατζιδάκι. Από την αρχή ακούγεται το απαλό άρπισμα της κιθάρας, δίνοντας έμφαση στον ελεύθερο ρυθμό που προετοιμάζει το έδαφος για να εισαχθεί η φωνή με τη συνοδεία του βιολιού. Σε κάθε παύση της φωνής στο πρώτο κουπλέ, το μαντολίνο γεμίζει τα κενά.

Με την αναφορά στο ποτάμι, που είναι μια θολό, μια λαμπερό, υποβάλλεται η αίσθηση ενός μελλούμενου και περίεργου γεγονότος ανατροπής. Καθώς η ακολουθία των συγγενών παίρνει τον δρόμο και διαβαίνει τον ποταμό για να ενώσει το ζευγάρι, το φεγγάρι αλλάζει το χρώμα του και γίνεται σα χρυσάφι, απλώνοντας μία αίσθηση ηρεμίας που συνδυάζεται με την απαλή μελωδία της φωνής και της ορχήστρας.

Στο 1:17 εισάγεται η χορωδία, ψέλνοντας τη μελωδία της ορχήστρας μαζί με την φωνή στο ήδη απαλό άρπισμα της κιθάρας. Η χρήση του ποιητικού κειμένου είναι ιδιαίτερη διότι όλα τα αρνητικά σύμβολα που προμηνύουν τα γεγονότα, υποχωρούν καθώς πραγματοποιείται ο γάμος. Κάθε στοιχείο της φύσης αποπνέει μία ατμόσφαιρα προσμονής, που κυοφορεί γλυκούς καρπούς, και που γλυκαίνει την πίκρα του αμύγδαλου μέσα στο σκληρό του κέλυφος. Ο ρυθμός, που είναι 4/4, από το 2:25 γίνεται πιο έντονος, και μαζί του βαδίζει η μελωδία.

Ο τρόπος που λειτουργεί η ορχήστρα, κυρίως δε τα βιολιά, το πιάνο και η φουσαρμόνικα, έχει επιπτώσεις και στην φόρμα του κομματιού: αντί να μεταβεί σε ένα ρεφρέν,

όπου συνήθως ακούγονται όλα τα όργανα, εδώ η μελωδία διατηρεί το μοτίβο του πρώτου κουπλέ. Η χορωδία μαζί με την ορχήστρα, που διευθύνει ο Χατζιδάκις, παραπέμπουν σε μία μεγάλη συμφωνική δομή, κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Όπως το κοντραμπάσο κρατάει έναν σταθερό ρυθμό, έτσι και τα μαντολίνα διατηρούν μία διάρκεια στη μελωδία με τα τρέμολα. Στο 3:17 ο ρυθμός επανέρχεται, με το πιάνο που παίζει πάνω στη φωνή και τη φουσαρμόνικα που χρησιμοποιείται για να δώσει το στίγμα του φινάλε με μία απαλή αρμονική αισθητική. Τόσο το βιολί όσο και η φουσαρμόνικα που ακούγονται, προσδίδουν μία αίσθηση απλότητας στο χαρούμενο μυστήριο. Αποδίδεται ο σεβασμός του ανθρώπου στην πιο ιερή στιγμή που ενώνεται το ζευγάρι με τα ιερά δεσμά του γάμου. Η λυρική φωνή του Λάκη Παππά, εκδηλώνει την λαμπρότητα του γάμου, και η μελωδία που συνοδεύει η φωνή σε έναν ελεύθερο ρυθμό, γαληνεύει και συγκινεί τον ακροατή. Το ύφος της ενορχήστρωσης, είναι λυρικό και σ' αυτό συμβάλει η εκτέλεση της φωνής και της χορωδίας. Η σύμπραξη δυτικότροπων φωνών με τα λαϊκά όργανα, δηλώνει μια πρωτοποριακή μουσική αφετηρία για την Ελλάδα την εποχή του 20^{ου} αιώνα. Μία εποχή που ο Χατζιδάκις επιχειρεί να ισορροπήσει διαφορετικά υφολογικά στοιχεία και να τα παρουσιάσει σ' ένα ελληνικό κοινό που δεν μπορεί εύκολα να αποδεχτεί τα ξένα πρότυπα. Ο συνθέτης δείχνει την διάθεση του να διατηρήσει το έργο του στην επικαιρότητα και σ' αυτό συμβάλουν οι πρωτοποριακές ιδέες του, που στόχο έχουν να επικυρώσουν την ελληνική ταυτότητα μιας μοντέρνας χώρας.

Κομμάτι 6. Κουβάρι, κουβαράκι

Διάρκεια: 01:33

*Κουβάρι, κουβαράκι
τι θέλεις να γενείς;
Ένα χαρτί κρουστάλλι
έν' άσπρο γιασεμί.
Πριν γεννηθεί να σβήσει
πριν ζήσει να χαθεί.*

*Κουβάρι, κουβαράκι
τι λες να τραγουδήσεις;
Λαβωματιές κερένιες
καημούς από μυρτιά.
Η χαραυγή θα γιάνει
τον πόνο της νυχτιάς.*

*Κουβάρι, κουβαράκι
για ποιον θέλεις να πεις;
Γι' αγαπημένο φίλο
γαμπρό χωρίς μιλιά.
Τους είδα ξαπλωμένους
στη μαύρη λαγκαδιά.*

Το έκτο και προτελευταίο κομμάτι, έχει έναν περίεργο ρόλο στην υπόθεση του έργου. Ενώ έχει συμβεί το τραγικό γεγονός του θανάτου του Λεονάρντο και του Γαμπρού, η μελωδία, που αποδίδεται πριν ξεκινήσει το μοιρολόι της μάνας και της νύφης για τον χαμό τους, είναι χαρούμενη.

Ο Χατζιδάκις με την ιδιαίτερη ευαισθησία που τον διακατέχει, συνθέτει ένα κομμάτι διαφορετικό από τα προβλεπόμενα. Η μορφή του περιλαμβάνει εισαγωγή, πρώτο κουπλέ, γέφυρα, δεύτερο κουπλέ. Είναι σύντομη και χαρούμενη, αλλά ο τρόπος που εκτελείται η μελωδία, με βάση τον ρυθμό, προσδίδει μια διαφορετική αισθητική, η οποία εκπέμπεται από την ενορχήστρωση. Ενδιάμεσα στις γέφυρες, ρυθμό κρατάει το μαντολίνο, αναλαμβάνοντας έναν διαφορετικό ρόλο εκτός από τον συνηθισμένο μελωδικό.

Ο ρυθμός είναι 7/8, και διαφοροποιεί το κομμάτι από τα 2/4 και 4/4 που συνηθίζει ο Χατζιδάκις. Είναι γνωστό ότι τον είχε απασχολήσει ιδιαίτερα το θέμα της ρυθμολογίας, οπότε

η επιλογή ενός μέτρου που έχει σημαδέψει το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, προφανώς δεν είναι τυχαία. Το μικτό αυτό μέτρο (3+2+2) παραπέμπει σε έναν συνδυασμό κίνησης και μουσικής, που είναι σχεδόν αυτοματοποιημένος για όποιον έχει μεγαλώσει μέσα την ελληνική παράδοση. Χωρίς να ξεφεύγει σε φολκλόρ αισθητικές, η συγκεκριμένη παραπομπή είναι χαρακτηριστική του τρόπου με τον οποίον αντιλαμβάνονται την ελληνικότητα, τόσο ο Μάνος Χατζιδάκις όσο και ο Νίκος Γκάτσος.

Από την αρχή δίνεται ο ρυθμός από το μαντολίνο και για να εισαχθεί στη πορεία η φωνή, το κοντραμπάσο και η οξύτητα που προσθέτουν τα πνευστά. Η μελωδία αποδίδεται από τα μαντολίνα και τον όγκο που προσθέτει το κοντραμπάσο, εκφράζοντας την χαρακτηριστική χατζιδακική ευαισθησία στον τρόπο που εκτελείται. Η χαρά που εκδηλώνει η μουσική συμφέρεται με τις σκοτεινές και προφητικές εικόνες που ξετυλίγονται από το κουβάρι της μοίρας, δημιουργώντας μια αίσθηση χαρμολύπης, και μια ανησυχητική εσχατολογία. Το κλίμα αυτό λειτουργεί σαν προοικονομία για το μοιρολόι της μάνας που θα ακολουθήσει. Η αίσθηση που δίνει η ορχήστρα με την χαρούμενη μελωδία εκτός από τον ρυθμό βασίζεται στο συμβολισμό του κουβαριού προκαλώντας αγωνία για τα μελλούμενα. Ο συμβολισμός αυτός, είναι ένα καθαρά παραδοσιακό στοιχείο, που παραπέμπει στις γυναίκες που γνέθουν, πλέκουν και υφαίνουν, προβάλλοντας πάνω στο κουβάρι ένα ατίθασο σύμπλεγμα συναισθημάτων και πράξεων.

Το κοντραμπάσο έχει τον ρόλο των εντάσεων και το μαντολίνο μαζί με την κιθάρα το ρόλο του ρυθμού. Επίσης, το φλάουτο μαζί με το ακορντεόν ως μελωδικά όργανα, δίνουν την αίσθηση της χαλαρότητας.

Καθώς το κομμάτι οδεύει προς το φινάλε, η μελωδία και ο ρυθμός χαμηλώνουν τόσο σε ένταση όσο και στις δυναμικές που έχει προσδώσει ήδη η ορχήστρα. Από τον τρόπο που χειρίζεται ο Χατζιδάκις την ενορχήστρωση δείχνει έναν λιτό χαρακτήρα χωρίς ιδιαίτερες εντάσεις. Το νόημα της ζωής που στην συγκεκριμένη υπόθεση του έργου, κρέμεται από μια κλωστή ξετυλίγεται, ξεκαθαρίζοντας μπερδεμένες καταστάσεις και οδηγώντας στην δραματική κορύφωση. Με τον στίχο *«πριν γεννηθεί να σβήσει, πριν ζήσει να χαθεί»*, κι ενώ ακόμα η μάνα αγνοεί τα τραγικά συμβάντα, προετοιμάζεται η είσοδος στην σκηνή του θανάτου.

Κομμάτι 7. Ήταν καμάρι της αυγής

Διάρκεια: 02:47

*Ήταν καμάρι της αυγής
και καβαλάρης όμορφος.
Τώρα μια χούφτα χιόνι.*

*Γύρισε κάμπους και βουνά
και πανηγύρια πέρασε
στην αγκαλιά των κοριτσιών.*

*Ποιος το 'λπιζε να γίνουνε
τα μούσκλη τα νυχτιάτικα
στεφάνι στα μαλλιά του;*

Το τελευταίο κομμάτι με το οποίο κλείνει το έργο έχει έναν ιδιαίτερα μελαγχολικό χαρακτήρα. Αφού προηγήθηκε το τραγικό γεγονός που λειτούργησε ως προοικονομία μέσω των συμβόλων, πλέον η τραγική μάνα μοιρολογά τον θάνατο του γιου της.

Η ενορχήστρωση ξεκινάει και τελειώνει τον ίδιο τρόπο χωρίς κάποια αλλαγή, με την εισαγωγή του φλάουτου για μελωδία και της κιθάρας με ρυθμό 2/4. Μορφολογικά, έχουμε εισαγωγή, δυο θέματα, και επανάληψη της εισαγωγής. Στις γέφυρες έχουμε το τρέμολο του μαντολίνου που λειτουργεί ως στολίδι, εκπέμποντας μία δυνατή ένταση (fortissimo) στο κενό της φωνής. Εκτός από τα παραπάνω, έχουμε και ένα επιπλέον μελωδικό όργανο, που είναι το βιολί, το οποίο χρησιμοποιείται για να αναδείξει μαζί με τη φωνή ένα λυρικό ύφος. Αν και μικρό σε έκταση τραγούδι, οι επαναλήψεις των στίχων και της ορχήστρας μεγαλώνουν την χρονική του διάρκεια.

Το ποιητικό περιεχόμενο εκδηλώνει την απόγνωση για τον χαμό του ανθρώπου που σαν «γερός καβαλάρης» πάνω στο άλογό του βρέθηκε νεκρός. Το άλογο έχει τον δικό του συμβολισμό καθώς είναι το μέσον που μεταφέρει τον καβαλάρη και γνωρίζει τον δρόμο που θα πάρει για τον άλλον κόσμο. Μέσω του στίχου ο ποιητής θέλει να σταματήσει τον χρόνο στην πραγματική ζωή, να αναδείξει τις όμορφες εικόνες της φύσης και τις στιγμές του ανθρώπου, εξορκίζοντας τον θάνατο. Το άλογο λοιπόν συμβολίζει τον αβάσταχτο, τον παράλογο (δηλαδή πέρα από κάθε λογισμό) πόνο που προκαλεί ο θάνατος στον άνθρωπο, ιδίως όταν είναι νέος, γεμάτος δύναμη και θέληση για ζωή.

Η σκληρή αντίθεση ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο εξωτερικεύεται με την αντίστιξη ανάμεσα στον σπαραχτικό στίχο και την απαλή μελωδία που αποδίδει η ορχήστρα. Πρόκειται για μία διαχρονική λαϊκή αντίληψη την οποία εμπνεύστηκε ο Γκάτσος από τον Lorca: Όλες οι όμορφες στιγμές του ανθρώπου γίνονται εικόνες στα όνειρα, η ίδια η ζωή είναι ένα όνειρο, γι' αυτό και τις ψυχές τις κυβερνάει ο καημός.

Μία διάχυτη μελαγχολία εκλύεται σε όλη την διάρκεια του κομματιού, όπως και μια αίσθηση ματαιότητας για όσα δεν πρόλαβε να ζήσει ο νεκρός. Αυτή η αισθητική αποδίδεται τόσο από το λυρικό ύφος του τραγουδιστή όσο και από την μουσική ενορχήστρωση. Η φύση περιγράφεται με τα λόγια του κειμένου αναδεικνύοντας έτσι το αίσθημα του πόνου και της νοσταλγίας, για έναν νεαρό άνθρωπο που *«ήταν καμάρι της Αυγής»* και χάθηκε.

Ο ρόλος του φεγγαριού υπενθυμίζει, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, το τραγικό συμβάν του θανάτου. Η αντιπαλότητα των δύο αντρών, που τους έλκυε το ίδιο αντικείμενο του πόθου, μία γυναίκα, καταλήγει στο συμπέρασμα πως όλοι οι άνθρωποι κρύβουν μέσα τους μια σκοτεινή πλευρά, ένα ανεξέλικτο πάθος που μπορεί να καταλήξει σε τραγωδία. Η νεαρή του ηλικία, σκορπά μελαγχολία λόγο του θανάτου, διότι δε συμβαδίζει με τον κύκλο της ζωής, όταν η μάνα χάνει το παιδί της. Το παραδοσιακό στοιχείο του μοιρολογιού είναι η τελευταία σκηνή του δράματος.

Η βαθιά καλλιτεχνική πλευρά του Χατζιδάκι είναι ορατή στην ενορχήστρωση. Τα τρέμολα των μαντολίνων, η ιδιαίτερη μελαγχολική μελωδία των βιολιών και η έμφαση του ρυθμού από το κοντραμπάσο, εκφράζουν ένα συναίσθημα λύπης. Από τη σκηνή του γάμου καταλήγουμε στη σκηνή του δράματος καθώς η μάνα αποχαιρετά τον γιο της και αυτό αποδίδεται τόσο με την μουσική σύνθεση όσο και με την ποίηση.

Το ύφος της φωνής είναι λυρικό και σε αυτό συμβάλει η ορχήστρα που την συνοδεύει. Πιο συγκεκριμένα, το βιολί είναι το όργανο που δημιουργεί μία μελαγχολική ατμόσφαιρα, με την διάρκεια του ήχου που προκαλεί το δοξάρι πάνω στις χορδές. Ο ρυθμός και η μελωδία συμβαδίζουν αρμονικά κατά την εκτέλεση του κομματιού. Προκειμένου να αποδοθεί το λυρικό στοιχείο και να αποτυπωθεί το αίσθημα της θλίψης, που θα πρέπει να λάβει ο ακροατής, η ορχήστρα μαζί με την φωνή συμπράττουν άψογα για να αρθρωθεί το μοιρολόγι έξω από τα φολκλορικά στερεότυπα, περισσότερο σαν εσωτερική κατάρρευση, παρά σαν εξωστρεφής κραυγή. Ρυθμικά, υπάρχει σταθερότητα, που σημαίνει ότι ο σκοπός δεν είναι να

δοθεί έμφαση μέσω αυτού, αλλά πιο πολύ να δοθεί έμφαση στη διάρκεια του ήχου που μπορούν να εκτελέσουν τα μελωδικά όργανα.

Η παραπομπή στην λαϊκή παράδοση είναι κι εδώ διακριτική, περισσότερο ως υπαινιγμός, παρά ως δάνειο ή παράθεμα από το πλούσιο ρεπερτόριο των ελληνικών μοιρολογιών. Καθώς διαμορφώνει το λαϊκότροπο μουσικό ιδίωμα, ο Χατζιδάκις δεν διστάζει να αντλήσει από οποιοδήποτε μουσικό είδος μπορεί να εξυπηρετήσει τους εκφραστικούς του σκοπούς.

Επίλογος

Μέσα από την διαδικασία της ανάλυσης του Ματωμένου Γάμου του Μάνου Χατζιδάκι προέκυψε κατ' αρχάς η εμβάθυνση σε ένα ποιητικό θέμα που πραγματεύεται την ζωή και τον θάνατο, με καταλύτη τον έρωτα.

Ο προσωπικός και ανεπανάληπτος τρόπος με τον οποίον εκφράζεται ο Ισπανός δημιουργός του πρωτότυπου, ο Federico Garcia Lorca, επηρέασε σφόδρα τον Έλληνα ποιητή Νίκο Γκάτσο, ο οποίος και το μετέφρασε. Εδώ δημιουργείται μια γέφυρα ανάμεσα στην ισπανική και την ελληνική κουλτούρα, η οποία προκύπτει την εποχή που ακόμα η Ελλάδα προσπαθεί να οικοδομήσει μια ελληνική καλλιτεχνική ταυτότητα. Καθώς μάλιστα υφίσταται τις βαθιές εντάσεις της μετεμφυλιακής περιόδου, υπάρχει μια μεγάλη τάση εσωστρέφειας και αναζήτησης των οικείων ριζών και παραδόσεων. Ο τρόπος με τον οποίον η ελληνική διανόηση έρχεται να εμπνευστεί από την υπόθεση του ισπανικού θεατρικού έργου, είναι μια απόδειξη αναζήτησης διεξόδων προς θέματα οικουμενικά, όπως ο έρωτας και ο θάνατος, και η επιβεβαίωση της ελληνικής ταυτότητας μέσα σε αυτή την οικουμενικότητα.

Η στενή σχέση του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου είναι που οδήγησε τον συνθέτη στην σύνθεση της μουσικής επένδυσης της ελληνικής μετάφρασης του Ματωμένου Γάμου. Οι δυο καλλιτέχνες συμπορεύονται ιδεολογικά και καλλιτεχνικά σε όλη τους τη ζωή, δημιουργώντας ένα έργο με εκφραστική οικουμενικότητα που δε διστάζει να χρησιμοποιήσει πρωτοποριακά στοιχεία μένοντας όμως στη βάση της ελληνικής παράδοσης.

Όπως προκύπτει από την αισθητική ανάλυση του δίσκου, η συνεργασία του Χατζιδάκι με τον Γκάτσο έφερε στο προσκήνιο ένα μεγάλο ζήτημα που απασχολούσε χρόνια την ελληνική κοινωνία και ειδικότερη τη Τέχνη της μουσικής, την ελληνική ταυτότητα.

Ήδη πριν τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο, οι πολεμικές κακουχίες στις οποίες επέπεσε η ελληνική κοινωνία, δυσκόλευαν κάθε ελληνικό στοιχείο να επικυρώσει την ταυτότητά του. Αυτό συνέβη διότι το προσφυγικό ζήτημα αλλά κυρίως ο εμφύλιος πόλεμος (μέσα στον οποίο γράφτηκε ο δίσκος), είχε ως αποτέλεσμα πολλά ξένα στοιχεία να ενσωματωθούν στον ελλαδικό χώρο και να αναμειχθούν με τα ήδη υπάρχοντα. Τη μίξη αυτή «εκμεταλλεύτηκε» ο Χατζιδάκις με διαφορετική όμως προσέγγιση. Με τη δουλειά που πραγματοποίησε πάνω στο ισπανικό ποιητικό έργο κατάφερε και αξιοποίησε το στοιχείο της συμφωνικής ορχήστρας που

έχει ευρωπαϊκές προδιαγραφές αναδεικνύοντας μία αισθητική διαφορετική από την προβλεπόμενη, μια αισθητική με εκφραστική οικουμενικότητα. Οι διαφορετικές φόρμες, τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν και είχαν διαφορετικό ρόλο σε ορισμένα μουσικά κομμάτια, ο τρόπος που χρησιμοποιήθηκε επίσης η τροπικότητα κυρίως πάνω στο πιάνο ως βασικό όργανο του συνθέτη, προσέδωσαν μια διαφορετική αισθητική που τείνει να προκαλέσει τον θαυμασμό του ακροατή σε ένα μουσικό έργο που κυριαρχεί η αίσθηση του μυστηρίου. Κάθε μουσικό κομμάτι έχει ένα ιδιαίτερο ρόλο μέσα στο δίσκο καθώς ακολουθεί πιστά την πορεία του έργου όπως την έχει δημιουργήσει ο Lorca. Αυτό φυσικά αποδεικνύει πως οι δύο Έλληνες διανοούμενοι δε επιδιώκουν να ξεφύγουν από τα πλαίσια που έχουν ήδη τεθεί αλλά ούτε να ενσωματώσουν τα ισπανικά στερεότυπα. Επεδίωξαν μία πρωτοπορία σε συνθήκες που είχαν προηγηθεί οι θέσεις άλλως διανοούμενων όπως του Μίκη Θεοδωράκη για την νεοελληνική έντεχνη μουσική. Πάνω στο έντεχνο λαϊκό, ο Χατζιδάκις θέλησε να στήσει το δικό του θεμέλιο προκειμένου να επικυρώσει το αστικό λαϊκό ως «αυθεντικό» ελληνικό στοιχείο.

Η προσπάθεια αυτή αναδείχθηκε από συνθέτες της γενιάς του '30 οι οποίοι κατάφεραν και υπερασπίστηκαν την ελληνική ταυτότητα κάθε ελληνικού στοιχείου δημιουργώντας συνθέσεις στις οποίες παρατηρήθηκαν ευρωπαϊκά στοιχεία που δεν ακολουθούν τις καθιερωμένες φόρμες της δυτικής μουσικής. Αυτό το επίτευγμα αντιπροσωπεύει τον Χατζιδάκις και με την συνεργασία του Γκάτσου αναδείχθηκε εκτός από την μουσική σύνθεση και το μεγαλείο της ελληνικής λογοτεχνίας. Η ποίηση που είναι το αρχαιότερο λογοτεχνικό είδος που δημιούργησε ο άνθρωπος συνδυάστηκε, με άριστο τρόπο, με τη μουσική του Χατζιδάκι.

Βιβλιογραφία

1. Αναγνωστάκης Μανόλης, «Federico Garcia Lorca», *Ενδοχώρα* 6, 1960
2. Βολιώτης- Καπετανάκης Ηλίας, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα: Νέα σύνορα Α. Α. Λιβάνη 1989
3. Γκάτσος Νίκος, *Ματωμένος γάμος*, Αθήνα: Ίκαρος 1945
4. Γκίμπσον Ίαν, *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα*, μετάφρ. Σπύρος Τσούγκος, Αθήνα: Μικρή Άρκτος 1999
5. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη Αθανασία, *Εισαγωγή στην αισθητική*, Αθήνα: 2008
6. Γραμματάς Θόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο και κοινωνία: Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*, Αθήνα: Στέφανος Βασιλόπουλος 1990
7. Γραμματάς Θόδωρος, *Λόγος περί μεθόδου: Για την υπέρβαση της ιστοριογραφίας και την ανάδειξη του συγκρητισμού ως μεθόδου ανάλυσης του θεατρικού φαινομένου*. Σύγκριση, 14. Αθήνα 2017
8. Γραμματάς Θόδωρος, «Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο. Συνθήκες Πρόσληψης και Μηχανισμοί Αφομοίωσης του Ξένου Προτύπου», *Σύγκριση* 5, <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/viewFile/10697/10716>
9. Δαλιανούδη Ρενάτα, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο έντεχνο λαϊκό τραγούδι* Αθήνα: Ελληνικά πρόσωπα, Εμπειρία εκδοτική 2009
10. Δασκαλόπουλος Δημήτρης, *Νίκος Γκάτσος, ένας αφοσιωμένος*, Αθήνα : Μπιλιέτο 1998
11. Θανόπουλος Γεώργιος, *Ο Νίκος Γκάτσος κι η ελληνική λαϊκή παράδοση, ερμηνευτική μελέτη*, Αθήνα: Αρμός 2010
12. Θεοδωράκης Μίκης, «Ελληνικό μουσικό έτος (περίπου) μηδέν», *Κήρυξ* 12, 13 και 14 Αυγούστου 1959
13. Καρτσωνάκης Σταύρος, *Νίκος Γκάτσος Ποίηση και στιχουργική: 1931-1991*, Διδακτορική διατριβή που υποστηρίχτηκε στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ), Τμήμα Παιδαγωγικό Δημοτικής Εκπαίδευσης, το 2007
14. Κιντή Βάσω, Τσιαμπάος Κώστας, Τουρνικιώτης Παναγιώτης, *Το μοντέρνο στη σκέψη και τις τέχνες του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια 2013

15. Κουτούζος Στάθης, *Λόγιοι Έλληνες συνθέτες και λαϊκή μουσική παράδοση. Το «κέντρο Διερχομένων» του Νίκου Μαμαγκάκη*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2016
16. Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Σχολή Μωραΐτη: Αθήνα 1978
17. Κωστής Κώστας, *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας, η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος} – 21^{ος} αιώνας*, Αθήνα: Πόλις 2013
18. Λιγνάδης Τάσος, *Διπλή επίσκεψη σε μία ηλικία και σε έναν ποιητή ένα βιβλίο για τον Νίκο Γκάτσο*, Αθήνα: Γνώμη 1983
19. Λιγνάδης Τάσος, *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Αθήνα: Έκτυπο 1999
20. Μαργαρίτης Γεώργιος, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, Αθήνα: Βιβλιόραμα 2000
21. Μοτσενίγος Σπύρος, *Νεοελληνική μουσική, συμβολή εις την ιστορία της*, Αθήνα 1958
22. Ορδουλίδης Νίκος, *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;* Αθήνα: Fagotto 2017
23. Παπανικολάου Δημήτρης, «Ο Κακογιάννης ο Ζορμπάς και ο Έλληνας», *The books' journal*, Τεύχος 11 Σεπτέμβριος 2011
24. Πούχνερ Βάλτερ, «Ο Ματωμένος γάμος του Φ. Γκ.Λόρκα και Το νυφιάτικο τραγούδι του Ν. Περγιάλη: μια παράλληλη ανάγνωση», στο *Διάλογοι και Διαλογισμοί*, Αθήνα: Χατζηνικολή 2000
25. Συναδινός Θεόδωρος, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής 1824-1919.α.*, Αθήνα: Τύπος 1919
26. Συλλογικό έργο (Χρήστος Σιάφκος, Πάνος Βλαγκόπουλος, Γιάννης Μπελώνης, Ιάκωβος Κονιτόπουλος, Αλέξανδρος Μούζας, Φώτης Απέργης, Βασίλης Κ. Καλαμαράς), *Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994)* Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009
27. Τζιόβας Δημήτρης, *Ο Μύθος της Γενιάς του Τριάντα*, Αθήνα: Πόλις 2011
28. Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας 1989
29. Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών 1990
30. Χατζηιωσήφ Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Βιβλιόραμα 1998

31. Χατζιδάκις Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι, 1925-1994*, 4^η έκδοση, Αθήνα 1999
32. Χατζιδάκις Μάνος, *Τα σχόλια του Τρίτου, 1925-1994*, Αθήνα: Εξάντας 1980
33. Papanikolaou Dimitris, *SingingPoets. Literature and Popular Music in France and Greece*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2007
34. Caracausi Maria, «*Τρεις Ευρωπαίοι Ποιητές, ο Γκάτσος, ο Λόρκα, ο Ρεμπώ*», *Phasis* 15-16, 2012-13,
<https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/97226/431040/10447%EF%80%A297226.pdf#page=40>
35. Rosenberg Anna, «*The Greek Lorca: Translation, Homage, Image*», *Bulletin of Hispanic Studies* 91/1

Άλλες πηγές:

www.ert.gr/arxeio-afierwmata/nikos-gkatsos-12-maiou-1992/

Χρυσοχοϊδης Ηλίας, *Πώς ο Χατζιδάκις πανικόβαλε το Χόλυγουντ*, στοιχεία από το αρχείο ελληνοαμερικάνικου παραγωγού της 20^{ης} Century-Fox 6/4/2014,
www.tovima.gr/culture/article/?aid=583646