

**Στοιχεία παραδοσιακής αισθητικής και μουσικολογικά
στοιχεία στο αντίστοιχο έργο του Μίκη Θεοδωράκη**

**(Traditional and aesthetic and musicological elements in the
work of Mikis Theodorakis)**

Philippos Peristeris¹

Abstract

Mikis Theodorakis' songs are an excellent field for exploring the mixing of poetry words with traditional and folk creation. Based on our studies and knowledge of the character, technical and musicological characteristics of these creations these, this paper attempts a reference based on the axes of tradition, ethos (character) and poetry in the traditional songs in relation to with the songs of Mikis Theodorakis (mostly with that of "Tou nekrou adelfou").

Keywords: Mikis Theodorakis, Μίκης Θεοδωράκης, Music, Traditional songs, Aesthetics

¹ philper_2000@yahoo.com, National Technical University of Athens, Greece

Περίληψη

Οι κύκλοι τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη αποτελούν ένα άριστο πεδίο διερεύνησης σχετικά με τον συγκερασμό της ποίησης της λόγιας με την παραδοσιακή και δημώδη δημιουργία. Με βάση τις μελέτες και τις γνώσεις μας σχετικά με τον χαρακτήρα, τα τεχνικά και μουσικολογικά χαρακτηριστικά των έργων αυτών, στο παρόν άρθρο επιχειρείται μια αναφορά με βάση τους άξονες της παράδοσης, του ήθους (χαρακτήρα) και του λόγου στο δημώδες και παραδοσιακό τραγούδι σε σχέση με τους κύκλους τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη και ως επί το πλείστον με εκείνον “Του νεκρού αδελφού”.

Λέξεις κλειδιά: Μίκης Θεοδωράκης, Μουσική, Δημοτικό τραγούδι, Αισθητική παράδοση

Εισαγωγή

Η τεχνοκρατική και αισθητική προσέγγιση που θα επιχειρηθεί στο παρόν άρθρο αφορά κυρίως το κομμάτι του έργου του Μίκη Θεοδωράκη που σχετίζεται με τα τραγούδια του από τη μελοποιημένη ποίηση, καθώς το συμφωνικό, το θεατρικό και το κινηματογραφικό κομμάτι θα μπορούσαν να μελετηθούν ξεχωριστά. Εστιάζουμε κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του '60 καθώς πρόκειται για την περίοδο που σμιλεύτηκαν εκείνα τα τόσο μοναδικά χαρακτηριστικά που αργότερα συναντάμε σε μεταγενέστερα έργα του συνθέτη καθώς και σε πλήθος επίγονων συνθετών. Το όλο έργο του Μίκη Θεοδωράκη αποτελεί έναν συμπαγή όγκο εντός του οποίου εδράζεται ένα ευρύ φάσμα μουσικών δημιουργιών καθώς και αυτό που αποκαλείται έντεχνη ελληνική μουσική. Πριν περάσουμε στην αμιγή εξέταση έργων του Θεοδωράκη κρίνεται απαραίτητη η ένθεση τριών σημαντικών παραμέτρων ώστε να γίνουν κατανοητά τα επόμενα. Πρόκειται για τη σχέση του λόγιου τραγουδιού με την παράδοση, για το ήθος (χαρακτήρα) και για τις σχέσεις λόγου και μουσικής εκφοράς του.

Τα στοιχεία του λόγιου τραγουδιού και η παράδοση

Ο συνθέτης, άλλωστε, εκτός των άλλων, είναι ο κύριος εμπνευστής του όρου αυτού. Όπως θα δούμε στη συνέχεια εντός του έργου του εδράζεται ένα πλήθος στοιχείων που συμπληρωματικά ή παραπληρωματικά συνθέτουν μια ολοκληρωμένη εικόνα του χαρακτηρισμού αυτού. Ένα από αυτά, κατά τον ίδιο, είναι η αποσύνδεση του ρυθμού από τον χορό και στη συνέχεια από τις μελωδικές τυπολογίες.² Κατά δήλωσή του η απόφαση να ασχοληθεί δια βίου με τη μουσική πάρθηκε κατά τη διαμονή του στα Επτάνησα (Κεφαλονιά), των οποίων η μουσική όπως ομολογεί τον επηρέασε βαθιά. Με αυτό τον τρόπο σε συνδυασμό με τον λόγο, ο συνθέτης κατάφερε όχι μόνο να συγκεράσει ότι λόγιο υπήρχε στο ελληνικό μουσικό τοπίο αλλά και να δείξει μια υλοποίηση της ιδέας περί δημιουργικού συγχρωτισμού του παραδοσιακού με το αστικολαϊκό. Εδώ ανήκει και το ρεμπέτικο, υπό την υψηλή εποπτεία ενός νέου δομημένου συστήματος αναφοράς έστω κι αν αυτή η πρόταση είναι αρκούντως ιδωμένη από φιλολογική σκοπιά. Η συντριπτική πλειοψηφία του έργου του, (κυρίως των κύκλων τραγουδιών), είναι διαποτισμένη από μερικές κυρίαρχες δομές αυτής της μουσικής. Η ανάγκη για μια “πρώτη μελωδία” η οποία σπάνια παρακολουθείται αρμονικά ή αντιστικτικά από διαστήματα πλην συμφώνων, η χρήση χορωδίας με τρόπο παρόμοιο με εκείνον της καντάδας, η αυστηρά τριαδική αρμονία και η χρήση tremolo σε σύνολα τετράχορδων μπουζουκιών τα οποία παραπέμπουν ευθέως σε μαντολινάτα είναι μερικές από αυτές τις πολλές τεχνοτροπικές ομοιότητες.

Η φορμαλιστική προσέγγιση, η χρήση των κλιμάκων και η φθογοθεσία στη μουσική των Ιονίων νήσων είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με εκείνο της Δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Είναι ενδεικτικό ότι αυτή η προσέγγιση έχει παρεισφρήσει ακόμη και στο λατρευτικό της ορθόδοξης εκκλησίας πέρα από τη Μεγάλη Εβδομάδα. Τετράφωνες χορωδίες και ενίοτε οργανική συνοδεία πλαισιώνουν αυτό το ιδιότυπο μικτό βυζαντινό-τοπικό μουσικό ύφος.³ Σε ότι αφορά στη χρήση των οργάνων, βασίζεται κυρίως στα έγχορδα (κιθάρα, μαντολίνο, βιολί κλπ.), των οποίων ο ρόλος είναι κυρίως συνοδευτικός. Η μελωδία και η αρμονία παραμένουν έμμονα πιστές σε μείζονες και

² Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, (Αθήνα 1983): 71.

³ Δραγούμης Μ, *Η Γεωγραφία του Ελληνικού τραγουδιού στο Ελληνική μουσική πράξη: Λαϊκή παράδοση – Νεότεροι χρόνοι*, (Πάτρα 2003): 200.

ελάσσονες κλίμακες και τις αντίστοιχες βαθμίδες. Τα κύρια χαρακτηριστικά της επτανησιακής καντάδας ειδολογικά είναι η αποκλειστικά ωδική της λειτουργία, η χρήση βασικής τριαδικής αρμονίας, η αστική καταγωγή της αλλά κυρίως ο διαταξικός της χαρακτήρας εις επίρρωση των προαναφερθέντων.

Το ήθος (χαρακτήρας) και οι εκλεκτικές συγγένειες με το παρελθόν

Ας περάσουμε σύντομα στο θέμα του ήθους, ως πολυσήμαντη και πολυπαραγοντική παράμετρο η οποία εξακτινώνεται σε πολλούς από τους εμπλεκόμενους όρους. Το μουσικό ήθος διαμορφώνεται στην αρχαιότητα κυρίως από τους φθόγγους (αριθμός, σχέσεις τονικού ύψους), την αρμονία, τον ρυθμό, το γένος και το μέλος (κατά ποιόν, και ως εκφραστή του αδόμενου προφορικού λόγου εκτός του μουσικού κειμένου). Ξεκινώντας από το τελευταίο, το μέλος είχε τρία κύρια ήθη: το διασταλτικόν (μεγαλοπρέπεια, ανδρισμός), το συσταλτικόν (περισυλλογή, μελαγχολία) και το ησυχαστικόν (ηρεμία, γαλήνη) σε ομοφωνία με τα γένη (διατονικό, χρωματικό και εναρμόνιο). Στις αρμονίες τα τρία κύρια ήθη ορίζουν τις θέσεις των τετραχόρδων και ως τρόποι διαρθρώνονται στον αντίστοιχο ανδροπρεπή Δώριο (mi), τον ενθουσιώδη Φρύγιο (re) και τον ήπιο Λύδιο (do). Ρυθμολογικά, ομόλογα των παραπάνω θεωρείται για τη μεγαλοπρέπεια ο δάκτυλος (— υ υ) και ο ανάπαιστος (υ υ—), ο τροχιαίος (— υ) ως πιο ανάλαφρος και ο ίαμβος (υ—) για τη λυρική ποίηση και συχνά ως αντικαταστάτης του πεζού λόγου στο δράμα. Ο “καθαρός στίχος” ή “καθαρή πρόζα” είναι απότοκα εκτός τόπου και χρόνου και αποτελέσματα ενός πνευματικού ξεκαθαρίσματος σε μια ανάλυση με σύγχρονους δυτικούς όρους σε αντίθεση με την εξεταζόμενη πραγματικότητα.⁴

Ο λόγος και η μουσική εκφορά

Η πρόζα/ερμηνεία είναι επίθετα στοιχεία και πνευματικά συμπληρώματα σε αντίθεση με όλη την Δυτική πολιτιστική κατεύθυνση στην οποία η ερμηνεία συμφύρεται στο κείμενο. Εδράζεται άλλωστε στην αρχαιότητα το αίτημα του Αριστοτέλη για

⁴ Γεωργιάδης Θ., *Μουσική και γλώσσα*, (Αθήνα 2004):100.

ομοιοτέλευτα (κώλα, δηλαδή υποδιαίρεσεις, με ομοιοκαταληκτούσα παρήχηση) και πάρισα (ισομήκη) και έρχεται αιώνες αργότερα να συμπληρωθεί σε μια ακόμη πιο σκληρή επιταγή ισοσυλλαβίας από τους Βυζαντινούς. Όλες οι υποδείξεις αφορούν στο τεχνικό κι όχι στο εκφραστικό κομμάτι της ποιητικής. Η ίδια η γλώσσα και η εξέλιξή της συχνά παραδίδει σχήματα τα οποία μπορεί πλέον να μην αποτελούν δεσμευτικούς κανόνες, δίνουν όμως μια κάποια φορά στον στροφικό κύκλο ή το λογοτεχνικό κείμενο. Ο τονισμός (1 τονούμενο – 2 άτονο ή το αντίστροφο), σε μεγάλο μέρος των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και η δυναμική έμφαση μέσω τονισμών στη Γερμανική ή την Αγγλική είναι δύο ακραία αλλά ενδεικτικά δείγματα των παραπάνω.

Στη λογοτεχνία, (πρόγονος της οποίας είναι τα μακρινά Ομηρικά έπη καθώς και τα έργα του Ησίοδου), η δημόσια ανάγνωση γίνεται σήμερα συνήθως εκπνοητικά – δυναμικά και ως εκ τούτου αρκετά γρήγορα. Η όποια ανάγνωση δύναται να παρασταθεί μέσω σύγχρονων μουσικών ρυθμικών και συχνοτικών αξιών όσο και μέσω των αρχαίων ποδών (ρυθμικά). Έτσι αίφνης ανακύπτει ξανά το θέμα των τονισμών είτε στη μετρική είτε στην πρόζα. Εδώ ανακαλύπτει κανείς την επαναφορά της διαίρεσιμότητας του κειμένου περισσότερο ως ανάγκη κι όχι ως μια κάποια εφαρμογή ασκήσεων ύφους ή υποκριτικής. Αυτή η παρατήρηση βρίσκει εφαρμογή ακόμη από το Γρηγοριανό μέλος. Παραθέτω αυτούσια τη σχετική παράγραφο του Γεωργιάδη: “Έτσι όπως οι αρχαιοελληνικοί ρυθμοί έχουν καταφύγει δραπετεύοντας από τη γλώσσα στη μουσική, έτσι και η καλλωπιστική σημασία των γλωσσικών τονισμών, με την παραλαβή τους ως εκφωνητικών σημείων με την περαιτέρω καταγραφή τους στη μουσική γραφή, έχει συνεχίσει να ζει μέχρι σήμερα μια κρυμμένη ζωή μέσα στη μουσική”.⁵

Σε αυτό το διπλό όχημα/φέροντα λόγου και ήχου, η ανάμειξη της ανθρώπινης φωνής κατέχει πρωτεύοντα ρόλο. Η επί της ουσίας λειτουργία αυτού του συνόλου συνίσταται στην ρυθμική και συχνοτικά μεταβαλλόμενη κατά το δοκούν του δημιουργού εκφορά του λόγου. Στις αρχέτυπες λαϊκές μορφές, η ενότητα μοιάζει αδιαπέραστη, καθώς σε σχετικές εθνομουσικολογικές έρευνες επί ιθαγενών της Αφρικής ή της Αυστραλίας

⁵ Γεωργιάδης Θ., στο ίδιο ό.π. 204.

αδυνατούν να εκφέρουν το λόγο ή τη μουσική ξεχωριστά από το παραδομένο όλον.⁶ Στη συνείδηση αυτών των ομάδων ο διάυλος αυτός φαντάζει άθραυστος, ενώ ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι η ανοχή στην παραλλακτικότητα, δηλαδή σε πόσο και τι βαθμό μια παραλλαγή σε κάποιο δεδομένο στοιχείο θεωρείται γέννημα ή όχι του πρωτότυπου φορέα.

Στη νεότερη ιστορία το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι ως ποσοτική ρυθμική ομοιάζει προς την αρχαία στάση (ως ένας ιδιότυπος νοηματικός φορέας)⁷, χωρίς ωστόσο αυτό και μόνο το στοιχείο να αποτελεί κρίκο σχέσης μιας αλυσίδας που μπορεί να νοηθεί ως άρρηκτη. Εντούτοις και οι δύο ανταποκρίνονται στη συνείδηση και την αισθητότητα προσωποποιώντας όλα τα επί μέρους στοιχεία τους σε μια ζώσα αυτοπροσδιοριζόμενη και ταυτόχρονα δυναμική σχέση. Η μουσική μπορεί έτσι πολύ φυσικά να αποκληθεί “Ποίηση” με τελειώς διαφορετικό τρόπο και νόημα όμως από ό,τι στη μεταγενέστερη Δυτική λογοτεχνία, εκεί όπου ο όρος χρησιμοποιείται μάλλον καταχρηστικά ελλείψει προσφορότερου.

Σήμερα ο μελετητής οφείλει πέρα από την έρευνα να αποκωδικοποιήσει τις έξεις και τα τυχόν επιβιώματα ως προς το παραδομένο, καθώς οι όροι και οι ορισμοί είναι συχνά παραπλανητικοί. Π.χ ο συμβολισμός ($x \nu - \nu$) υποθέτει ιαμβικό μέτρο με το μακρό στη μέση ενός θεωρητικά πεντάσημου. Στην πράξη αυτός ο τύπος δεν υπάρχει όπως δεν υπάρχει κατ’ αναλογία τετράχορδο στο οποίο το φαρδύτερο διάστημα να βρίσκεται στη μέση.⁸ Προβληματική είναι και η τάση απόλυτου προσδιορισμού της σχέσης αναλογίας βραχέος – μακρού. Η τυποποίηση σύμφωνα με την οποία το μακρό είναι διπλάσιο αποτελεί υπεραπλούστευση όταν ακόμη και δύο βραχείς πόδες ή συλλαβές δύναται να μην είναι ίδιας αξίας ακόμα και στο ίδιο μέτρο. Αυτό δεν σημαίνει ότι δε μπορεί να συναχθεί με εγκυρότητα ότι κάθε μακρό είναι αισθητά μεγαλύτερο χρονικά του βραχέος αλλά και μόνο ο προσδιορισμός οδηγεί στη σχετικότητα. Το πρόβλημα ίσως βρίσκει μια λύση η οποία σχετίζεται με τον πυρηνικό συλλαβισμό (αλληλουχία συμφώνου – φωνήεντος) καθώς και το μετρικό

⁶ Τερζάκης Φ., *Σημειώσεις για μίαν ανθρωπολογία της μουσικής*, (Αθήνα, 1990): 100.

⁷ Γεωργιάδης Θ., στο ίδιο ό.π. 218.

⁸ Λέκκας Δ., *Όψεις θεωρίας του Ελληνικού χορού στο Θεωρία χορού – Ελληνική χορευτική πράξη: Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι*, (Πάτρα 2003): 67.

συγκαταλογισμό εκάστου φωνήεντος με το επόμενο σύμφωνο / ημίφωνο σε αναλογία συναίρεσης, κράσης κλπ. Τέλος πέραν των απλών δίσημων και τρίσημων μέτρων η νεοελληνική μουσική φιλοξενεί ένα πλήθος των λεγόμενων ανισομερών ή επισύνθετων μέτρων. Πρόκειται για πεντάσημα, επτάσημα και εννεάσημα μέτρα που έχουν προκύψει είτε από συνθέσεις απλών όπως αναφέρεται στη θεωρία είτε (πιο συχνά) από παρανοήσεις εκδοχών ημιόλιων ιαμβικών, δακτυλικών ή παιανικών ποδών. Π.χ η ρητή εκδοχή του ιάμβου είναι $1+2 = 3$ συνήθως σε γρήγορο ρυθμό. Η ημιόλια εκδοχή του είναι $1+1 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2}$. Έτσι στη συνέχεια η σύνδεση δύο τέτοιων μέτρων θεωρήθηκε η γένεση ενός νέου μετρικού σχήματος πεντάσημου κ.ο.κ.

Κρίνεται σκόπιμο στο πλαίσιο που αναπτύχθηκε ως εδώ να συμπληρωθούν μερικά στοιχεία που αφορούν μια πιο σύγχρονη αντιμετώπιση. Σε μια απλή σχέση ομολογίας προς την ποίηση η μουσική δύναται να διαχωρίσει το θεματικό της υλικό σε προτάσεις απλές, σύνθετες, ελλειπτικές και επαυξημένες.⁹ Σε αυτές προστίθενται κι εκείνες που περιέχουν δηλωτικά στοιχεία και είναι οι εξής: αποφαντικές, επιθυμίας, επιφωνηματικές και ερωτηματικές, καθώς και οι αρνητικές – καταφατικές των οποίων η συγγένεια με τις μουσικές είναι μάλλον προφανής. Συμπληρωματικά αναφέρουμε ότι η εξέταση δύναται σε ανάπτυξη του σχήματος του πυρηνικού συλλαβισμού να συμπεριλάβει σχήματα μελοποίησης όπως η συλλαβική (νότα και συλλαβή), η νευματική (δύο νότες ανά συλλαβή) και τέλος η μελισματική (περισσότερες νότες ανά συλλαβή).

Ο Μίκης Θεοδωράκης και οι αισθητικοί του συγκερασμοί

Αν ο “Επιτάφιος” εγκαινίασε μια νέα εποχή για το σύνολο της ελληνικής μουσικής δημιουργίας μετά το 1960 και το “Άξιον Εστί”, έθεσε τις βάσεις για την σύμπραξη μιας λόγιας αισθητικής η οποία προκύπτει αναβρύζουσα από την ίδια την παράδοση, τότε το “Το τραγούδι του νεκρού αδελφού” ανθολογώντας και ενσωματώνοντας

⁹ Οι απλές προτάσεις περιέχουν χωρίς επανάληψη δύο, τρεις ή τέσσερις από τους όρους (Υπ – Αν – Ρ. – Κατ). Ελλειπτικές είναι αυτές που συνήθως περιέχουν μόνο έναν από τους όρους, επαυξημένες αυτές που περιέχουν και προσδιορισμό και σύνθετες αυτές που περιέχουν διπλούς όρους εκτός του ρήματος.

στοιχεία από όλα τα παραπάνω , αποτελεί ένα από τα αρτιότερα δείγματα νέας δημιουργίας και γραφής και την ίδια στιγμή συνέχειας μια μακράς παράδοσης. Από το είδος των παραλογών και τον μύθο του δραματικού – αφηγηματικού λόγου αναφύεται μια μουσική ενός νέου ήθους που αποτελούσε πρόταση για μια εκ νέου ανάγνωση ολόκληρης της λαϊκής παράδοσης. Μέσα από αυτό το πρίσμα διακρίνεται πλέον καθαρά η σχέση των κύκλων έργων τραγουδιού του Μίκη Θεοδωράκη οι οποίοι εν γένει περιέχουν τα στοιχεία που αναπτύχθηκαν. Το έργο “Το τραγούδι του νεκρού αδελφού” εγκαινίασε εκτός των άλλων ένα νέο υβριδικό είδος; Τη “Λαϊκή τραγωδία”. Πηγή έμπνευσης ο ελληνικός εμφύλιος. Η ποίηση ανήκει σχεδόν εξ ολοκλήρου στον συνθέτη (το “Νανούρισμα” είναι μελοποίηση σε ποίηση του Κ. Βίβρου), και γράφτηκε το 1961 στο Παρίσι. Το 1962 παρουσιάστηκε από τον θίασο του Μ. Κατράκη, σε σκηνοθεσία Π. Κατσέλη. Στην πρώτη δισκογραφική έκδοσή του λογοκρίθηκε και ως εκ τούτου αφαιρέθηκε το τραγούδι “Αλυσίδα” ενώ το 1981 το έργο σκηνοθετήθηκε εκ νέου από τον Αλέξη Σολωμό και ο συνθέτης πρόσθεσε τα τραγούδια “Μοιρολόι”, “Κλάψε Πικρό μου Σύννεφο” (Τ. Λειβαδίτη), και το “Τανγκό του Εφιάλη”, μαζί με το ποίημα του Γ. Θεοδωράκη “Τραγούδι Κόκκινο θα Πω”.

Το έργο στην πρώτη του έκδοση φέρει ανάγλυφα τα περισσότερα από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω. Ο τίτλος παραπέμπει ευθέως στο είδος των παραλογών και τον χώρο του δημοτικού τραγουδιού περίπου του 9^{ου} αιώνα. Η έναρξη της πρώτης όψης του δίσκου βινυλίου είναι ορχηστρική. Σε ένα μικτό δίσχημο και εννεάσημο ρυθμικό περιβάλλον φιλοξενείται η ορχηστρική εκδοχή του τραγουδιού με τίτλο “Δοξαστικό” το οποίο έχει όλα τα χαρακτηριστικά του επανησιακού ιδιώματος και χορωδία. Στην κατά βάση τραγουδιστική αυτή φόρμα αναγνωρίζονται τυπολογικά χαρακτηριστικά όπως η χρήση των μπουζουκιών με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που χρησιμοποιούνται τα μαντολίνα στις μαντολινάτες. Η δεύτερη όψη εκκινεί με μία μεγάλη και τυπολογικά ανεξάρτητη ορχηστρική εισαγωγή που οδηγεί στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη”. Η μικρή αυτή οργανική ουβερτούρα είναι δημοτικών καταβολών σχεδόν αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα ενώ το ίδιο το τραγούδι που έπεται έχει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά των ανάλογων αργών λυρικών έργων του συνθέτη. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο “Νανούρισμα”, κομμάτι στο οποίο τα στοιχεία της καντάδας είναι ιδιαίτερος τονισμένα. Όλος ο δίσκος διαπνέεται από τα περισσότερα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν όπως η απουσία αντίστιξης, η

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

ταυτόφωνη συνοδεία στις επωδούς, οι σχολιαστικές απαντήσεις μεταξύ των στίχων, η επτανησιακή αισθητική χρήση της χορωδίας κλπ. Η ρυθμολογία προκρίνει δίσημα και εννεάσημα σχήματα (“Απρίλης”, “Το όνειρο”, “Ένα δειλινό”, “Τον Παύλο και τον Νικολιό”, “Στα περιβόλια”) και ένα τρίσημο (“Νανούρισμα”).

Στους στίχους του έργου εμφανίζονται κατά παρόμοιο τρόπο στοιχεία και επεξεργασμένα ή όχι επιβιώματα του πλαισίου που περιγράφηκε. Στο πρώτο τραγούδι (“Απρίλης”) συναντάμε το φαινόμενο της θραύσης του στίχου σε δύο ημιστίχια καθώς κι εκείνο της επανάληψης της τελευταίας λέξης της κατάληξης αφού έχει προηγηθεί ημιέκθεσή της. Οι καταβολές είναι γνωστές από τοπικά δημοτικά τραγούδια (π.χ. Κοτσάκια Νάξου), καθώς όμως και από τη λόγια ποίηση και ειδικά την ποίηση του Διονυσίου Σολωμού. Με παρόμοιο τρόπο διαρθρώνεται και το “Δοξαστικό” στην τραγουδιστική του μορφή. Εδώ μάλιστα οι στίχοι δεν ομοιοκαταληκτούν όπως και στο “Στα περιβόλια”, και η όλη ποιητική σύνθεση παραπέμπει κυρίως στις προ του 14^{ου} αιώνα δημοτικές ανομοιοκατάληκτες πλοκές. Το τραγούδι “Ένα δειλινό” εμφανίζει μερικά από αυτά τα στοιχεία ωστόσο η αναφορά στην κοινή χρήση των κωδικών του ρεμπέτικου είναι εμφανής. Η μελοποίηση και ο αργός κοφτός στις αρχές κάθε εννεάσημου μέτρου συνηγορούν στην ολοκλήρωση της εικόνας. Το “Νανούρισμα” αποτελεί τυπικό δείγμα ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου σε δύο ημιστίχια των οκτώ και επτά συλλαβών αντίστοιχα και τομή στην όγδοη. Αποτελείται από δύο στροφές των τεσσάρων στίχων με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Δεκαπεντασύλλαβη είναι και η μετρική στο “Όνειρο”, με στοιχειώδεις έως ανύπαρκτες ομοιοκαταληξίες όπως και στο τετράστροφο “Τον Παύλο και τον Νικολιό”. Στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη” οι δωδεκασύλλαβοι στίχοι ακολουθούνται ένας προς έναν από μικρή επαναλαμβανόμενη μονόστιχη επωδό – μοτίβο ενώ ομοιοκαταληκτούν μόνο οι στίχοι της κεντρικής στροφής – επωδού. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα της σχέσης ήθους διαφαίνεται στην τραγουδιστική εκδοχή της Μαρίας Φαραντούρη στο τραγούδι “Προδομένη μου αγάπη”.

Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει ότι βασική του επιδίωξη υπήρξε πάντα η αναζήτηση και η δημιουργία νέων μορφών. Ονομάζει “Μετασυμφωνική” τη μουσική που μπορεί να φιλοξενήσει νέα είδη όπως Λαϊκό ορατόριο, Λαϊκή καντάτα κλπ. Αναφέρει πέντε στοιχεία ως ειδολογικούς, υφολογικούς και φορμαλιστικούς πυλώνες αυτού του

είδους που έρχονται να επιβεβαιώσουν τη σχέση που περιγράφηκε ως τώρα και είναι τα εξής:

- α) Λαϊκό τραγούδι,
- β) Λαϊκά όργανα – Λαϊκοί τραγουδιστές,
- γ) Συμφωνικά όργανα,
- δ) Χορωδιακά σύνολα,
- ε) Ποιητικό κείμενο.¹⁰

Πρόθεση του συνθέτη η παρακολούθηση του κειμένου το οποίο σε ότι αφορά το μέλος συνάδει στη συντριπτική πλειοψηφία με όλο το νήμα σχέσεων που επισκοπήθηκε ήδη. Ο συνθέτης αναφέρει ως ανάγκη την παραμονή σε ένα ήθος – τρόπο σχετιζόμενο κυρίως με το περιεχόμενο και το ήθος του ποιητικού κειμένου και το στοιχείο αυτό παρατηρείται διάφανα στο έργο του. Συνάδει απόλυτα με τις θέσεις του Stravinsky τις οποίες αναπαράγει περί ανάγκης “μελωδίας κορυφής” στοιχειοθετημένη μέσα από τις επιταγές του λόγου. Οι πλείστες αναφορές στον Διονύσιο Σολωμό ως μέγιστο δείγμα αναφοράς λόγου, μετρικής ήθους και αποκωδικοποίησης του δημοτικού στο σύγχρονο και μεταγενέστερα λαϊκό είναι ενδεικτικές του πλαισίου αναφοράς του δημιουργού.

Επίλογος

Ο Μίκης Θεοδωράκης οραματίστηκε ένα τραγούδι το οποίο είναι κτήμα του λαού, τον εκφράζει και πηγάζει από τις ανάγκες έκφρασής του, σε αντίθεση με έργα που διεκδικούν αυτές τις σχέσεις είτε από πρόθεση είτε από καταγωγή χωρίς να το καταφέρνουν. Ο συγκερασμός λόγιων και δημοδών ή παραδοσιακών στοιχείων άλλωστε αποτέλεσε για πολλούς δημιουργούς ένα δύσκολο πεδίο καθώς εκτός από βαθιά γνώση πολλών αντικειμένων απαιτεί και πολύ δυνατό και αλάθητο ένστικτο και είναι γνωστό ότι η φύση και η ποιότητα των έργων δεν μπορεί να επιβληθεί βιαίως. Άλλωστε: “...Όπως ένα δέντρο, το έργο τέχνης έχει τα κλαδιά, τα φύλλα και τους

¹⁰ Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, (Αθήνα 1983): 50.

καρπούς που αναπτύσσονται πάνω στον κορμό του...όμως ο κορμός ο ίδιος υπάρχει, ζει και αναπτύσσεται σε σχέση με το χώμα, τον αέρα και τον ήλιο που είναι το κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον”.¹¹

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Beaton R., *Εισαγωγή στη νεότερη Ελληνική λογοτεχνία*, Μτφ. Ε. Ζούργου - Μ. Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

Winckel F., *Music and sensation*, Dover, New York, 1967.

Αμαργιανάκης Γ., Δημοτική (Ελληνική) μουσική, λήμμα στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, στο *Θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, χορός*, Τόμος 28, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991.

Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, Μτφ. Ι Συκουτρή, Εστία, Αθήνα, 1999.

Λέκκας Δ. – Παπαοικονόμου – Κυπουργού Κ. κ.ά., *Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής μουσικής*,. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2003.

Γεωργιάδης Θ., *Ο Ελληνικός ρυθμός*, Μτφ. Χ. Τόμπρα, Αρμός, Αθήνα, 2001.

Γεωργιάδης Θ., *Μουσική και γλώσσα*, Μτφ. Δ. Θέμελης, Νεφέλη, Αθήνα, 1994.

Ζευγώλης Δ. Γεώργιος, *Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι στην Απείρανθο της Νάξου*, στο *Φιλολογικά – Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα 1937.

Θεοδωράκης Μ., *Ανατομία της μουσικής*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1983.

Λέκκας Δ. – Μανωλιδάκης Γ. – Πανάγου – Μιχαλακάκη Β. – Σαβράμη Κ. κ.ά., – *Θεωρία χορού – Ελληνική χορευτική πράξη: Αρχαίοι και μέσοι χρόνοι*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2003.

Τερζάκης Φ., *Σημειώσεις για μian ανθρωπολογία της μουσικής*, Πρίσμα, Αθήνα, 1990.

¹¹ Θεοδωράκης Μ., στο ίδιο, σ.183