# ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ


ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

# ΚΥΚΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ: ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΣ ΕΡΓΑ ΤΩΝ FRANZ SCHUBERT, ROBERT SCHUMANN ΚΑΙ ΜΑΝΟΥ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ


Παπαδόπουλος Φώτιος

Α.Μ.: 12/06

Επιβλέπων Καθηγητής: Βούβαρης Πέτρος

Συνεπιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ανδριανοπούλου Μόνικα



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2014

# Περιεχόμενα

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..... 4
2. ΚΥΚΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ (SONG CYCLES) ..... 5
2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ..... 5
2.2 ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ ..... 6
2.3 FRANZ SCHUBERT *WINTERREISE* ..... 8
2.4 ROBERT SCHUMANN *DICHTERLIEBE* ..... 21
3. Βιογραφικό Σημείωμα Μάνου Χατζιδάκι ..... 36
3.1 Α' Περίοδος (1945-1950) ..... 37
3.2 Β' Περίοδος (1951-1956) ..... 38
3.3 Γ' Περίοδος (1957-1966) ..... 39
3.4 Δ' Περίοδος (1967-1971) ..... 40
3.5 Ε' Περίοδος (1972-1994) ..... 41
3.6 Κύκλοι Τραγουδιών Μάνου Χατζιδάκι ..... 43
4. ΔΥΟ ΝΑΥΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ..... 45
4.1 Δομικά Χαρακτηριστικά ..... 46
5. ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ ..... 49
5.1 Δομικά Χαρακτηριστικά ..... 51
6. ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ ..... 63
6.1 Δομικά Χαρακτηριστικά ..... 64
7. Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ C.N.S. ..... 68
7.1 Δομικά Χαρακτηριστικά ..... 68
8. Συμπεράσματα ..... 74
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ..... 75
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ..... 77

# 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία θα ασχοληθούμε με τους κύκλους τραγουδιών. Ως κύκλοι τραγουδιών θεωρούνται οι ομάδες που δημιούργησαν οι συνθέτες ενώνοντας δύο ή περισσότερα τραγούδια ή ποιήματα συνδέοντάς τα μεταξύ τους είτε εννοιολογικά είτε μουσικά. Οι κύκλοι τραγουδιών ξεκίνησαν τον 19$^{ο}$ αιώνα από σπουδαίους εκπροσώπους όπως ο Μπετόβεν, ο Σούμπερτ και ο Σούμαν ενώ συνεχίζονται έως σήμερα σε ποικίλα είδη μουσικής.

Άξιος αντιπρόσωπος του ρεύματος αυτού, είναι ο Μάνος Χατζιδάκις που στην εργογραφία του συγκαταλέγονται περισσότεροι από 20 κύκλοι τραγουδιών. Στην εργασία που ακολουθεί γίνεται εκτενής αναφορά σε τέσσερις κύκλους του: (1) *Δύο Ναυτικά Τραγούδια*, (2) *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, (3) *Για την Ελένη*, (4) *Ο Κύκλος του C.N.S*. Ο κάθε κύκλος αναλύεται μουσικά και στιχουργικά και συζητείται το χαρακτηριστικό που ενοποιεί τα τραγούδια για να γίνουν κύκλος. Στην εργασία αναλύουμε το κοινό γνώρισμα των κομματιών, που δεν είναι η μουσική που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για να ντύσει τα κομμάτια αυτά, αλλά είναι η ίδια η επιλογή των κομματιών από τον συνθέτη, η επιλογή συγκεκριμένων ποιημάτων έτσι ώστε να δημιουργήσουν έναν κύκλο.

Η επιλογή της ανάλυσης των κύκλων τραγουδιών του Μάνου Χατζιδάκι γίνεται με σκοπό να γνωρίσουμε σε βάθος τον συνθέτη και το έργο του, να αναλύσουμε την μουσική του και να βαδίσουμε στους δρόμους του. Η συγκεκριμένη επιλογή των κύκλων αυτών έγινε με βάση την χρονολογία που εκδόθηκαν. Επιλέχθηκαν κύκλοι που αντιπροσωπεύουν ένα ευρύ φάσμα χρονολογικά της εργογραφίας του Μάνου Χατζιδάκι. Ξεκινάει από το 1947 με τα *Δύο ναυτικά τραγούδια*, συνεχίζεται στον *Κύκλο του C.N.S*. (1952-54), αναλύεται ο *Μεγάλος Ερωτικός* που εκδόθηκε την δεκαετία του ‘70 και καταλήγει με το έργο 38, *Για την Ελένη*, που δημοσιεύτηκε τέλη της δεκαετίας του ‘70 με αρχές του ’80 συγκεκριμένα το 1977-1980.

# 2. ΚΥΚΛΟΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ (SONG CYCLES)

## 2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ

Ως κύκλος τραγουδιών νοείται μια ομάδα από ξεχωριστά ολοκληρωμένα τραγούδια σχεδιασμένα σαν μια μονάδα, για σόλο ή ντουέτο φωνές με ή χωρίς συνοδεία μουσικού οργάνου (Leslie Orrey, John Warrack, www.oxfordmusiconline.com, [14/04/2014]). Ο όρος προήλθε από την περιγραφή κύκλων τραγουδιών τέχνης, γνωστό από τον γερμανικό όρο «lieder» που σημαίνει τραγούδια, στην κλασική μουσική και επεκτάθηκε έως σήμερα στην μουσική ποπ.

Είναι δύσκολο να διακριθεί ο κύκλος τραγουδιών από την συλλογή τραγουδιών οι οποίες συχνά παρουσιάζονται με προγραμματισμένο σχεδιασμό. Οι κύκλοι τραγουδιών μπορεί να είναι σύντομοι, να περιλαμβάνουν δηλαδή το λιγότερο δύο τραγούδια (δυαδικοί κύκλοι), αλλά και εκτενείς να διαθέτουν δηλαδή περισσότερα από τριάντα τραγούδια.

Ο όρος «κύκλος τραγουδιών» εμφανίστηκε στην λεξικογραφία το 1865 στην έκδοση Arrey von Dommer του Koch's Musikalisches Lexikon, αλλά προσδιορίστηκε εκ των υστέρων, καθώς υπήρχαν από νωρίτερα κύκλοι τραγουδιών. Απαραίτητο χαρακτηριστικό των κύκλων τραγουδιών θεωρείται η συνοχή. Η συνοχή μπορεί να προέρχεται από το κείμενο ή από τις μουσικές διαδικασίες. Η συνοχή του κειμένου περιλαμβάνει έναν ενιαίο ποιητή, μια ιστορική γραμμή, ένα κεντρικό θέμα (όπως η αγάπη ή η φύση), μια ενωτική διάθεση, μια ποιητική μορφή ή ένα ποιητικό είδος (όπως σονέτο ή μπαλάντα κύκλου). Η συνοχή στην μουσική διαδικασία μπορεί να περιλαμβάνει κοινά τονικά συστήματα ανάμεσα στα τραγούδια του κύκλου, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, επίσημες δομές (Youens Susan, www.oxfordmusiconline.com, [14/04/2004]).

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά μπορεί να εμφανίζονται μεμονωμένα ή σε συνδυασμό. Τα στοιχεία που παρέχουν συνοχή είναι ποικίλα και μεταβλητά και γι αυτό τον λόγο υπάρχουν εξαιρέσεις. Το έργο του Σούμαν, *Myrthen* είναι ένας ασυνήθιστος κύκλος τραγουδιών καθώς περιλαμβάνει στίχους από

περισσότερους από έναν ποιητή, και τα τραγούδια του Σούμπερτ από το έργο *Η κυρά της Λίμνης* είναι εξαιρετικά στο ανακάτεμα χορωδιακών ρυθμών και σόλο τραγουδιού. (Susan Youens, www.oxfordmusiconline.com, [14/04/2014]).

Κατά κανόνα, όλα τα τραγούδια δημιουργούνται από τον ίδιο συνθέτη και συχνά χρησιμοποιούν στίχους από τον ίδιο ποιητή ή στιχουργό. Η ενοποίηση των τραγουδιών αυτών μπορεί να επιτευχθεί με μια αφήγηση ή ένα πρόσωπο που είναι κοινό στα τραγούδια, ή ακόμη από το ατμοσφαιρικό σκηνικό του δάσους όπως συμβαίνει στον δεύτερο κύκλο τραγουδιών του Σούμαν το έργο 39 με τον τίτλο *Liederkreis*. Η ενότητα του κύκλου, συχνά αποτυπώνεται με μουσικά μέσα. Διάσημο παράδειγμα είναι η μουσική του τελευταίου κομματιού που είναι όμοιο με το τραγούδι που άνοιξε τον κύκλο στο έργο του Μπετόβεν, *An die ferne Geliebte* (Youens Susan, www.oxfordmusiconline.com, [14/04/2004]).

## 2.2 ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΚΥΚΛΟΥ

Ενώ εμφανίστηκαν νωρίτερα άλλοι κύκλοι τραγουδιών, σε διάφορες εθνικές παραδόσεις, ο κύκλος τραγουδιών έφτασε στην ωριμότητά του τον 19$^{ο}$ αιώνα με το γερμανικό lied (τραγούδι). Τα πρώτα σημαντικά παραδείγματα είναι ο κύκλος του Βέμπερ με τίτλο *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* (1815–16) και ο κύκλος τραγουδιών του Μπετόβεν με τίτλο *An die ferne Geliebte* (1816).

Ο πρώτος κύκλος περιλαμβάνει τέσσερα τραγούδια που απεικονίζουν τα συναισθήματα από την απώλεια της αγάπης και κυμαίνονται από την αγωνία στην ανακούφιση. Ο δεύτερος κύκλος ενώνει έξι τραγούδια όπου κάθε τραγούδι συνδέεται μουσικά με το επόμενο, με κοινό θέμα τον μακρινό και ανέφικτο έρωτα. Αργότερα ακολούθησε ο Σούμπερτ με δύο μεγαλύτερους κύκλους, το έργο *Die schöne Müllerin* (1823) που αποτελείται από 20 τραγούδια, και το έργο *Winterreise* (1828) το οποίο αποτελείται από 24 τραγούδια. Το *Winterreise* (Χειμωνιάτικο Ταξίδι) αποτελείται από αυτόνομα τραγούδια με ποικιλία στην δομή τους, όπου το κάθε ένα προετοιμάζει τον

ακροατή για το επόμενο καταλήγοντας σε μια δραματική κορύφωση (Youens Susan, www.oxfordmusiconline.com, [14/04/2004]).

Όπως προαναφέρθηκε, οι κύκλοι τραγουδιών γνώρισαν μεγάλη άνθηση τον 19$^{ο}$ αιώνα, αιώνας που ονομάστηκε «Ρομαντικός» (Μουσικό Λύκειο Λάρισας, http://lyk-mouslaris.lar.sch.gr, [15/04/2014]). Ο Ρομαντισμός αποτελεί καλλιτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στα τέλη του 18$^{ου}$ αιώνα στην Δυτική Ευρώπη, αναπτύχθηκε αρχικά στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία και εξαπλώθηκε αργότερα στη Γαλλία και την Ισπανία.

Χαρακτηριστικά του κινήματος αυτού αποτελούν το ιδεώδες της καλλιτεχνικής έκφρασης, η αμφισβήτηση της κυριαρχίας της λογικής, η αναζήτηση ιδιωτικών τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης, οι συναισθηματικές μεταπτώσεις, η διάθεση φυγής από την πραγματικότητα, η νοσταλγία για το παρελθόν, και η νέα αντίληψη για τον ρόλο του καλλιτέχνη ως διανοούμενο και στοχαστή. Στην μουσική ο ρομαντισμός προκαλεί την συγκίνηση και μια περισσότερο ονειρική ατμόσφαιρα.

Σημαντικό ρόλο σ' αυτό παίζει η αντικατάσταση του κλειδοκύμβαλου από το πιάνο, γεγονός που επέτρεψε στους μουσικούς της εποχής να εναλλάσσουν έντονα τις δυναμικές στην ερμηνεία τους. Τροποποιήθηκαν αρκετά ακόμα μουσικά όργανα με τον ίδιο απώτερο σκοπό. Η ενορχήστρωση της ρομαντικής μουσικής είναι επίσης περισσότερο τολμηρή. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της ρομαντικής περιόδου στη μουσική είναι οι: Λούντβιχ βαν Μπετόβεν, Φραντς Σούμπερτ, Νικολό Παγκανίνι, Φρεντερίκ Σοπέν, Ρόμπερτ Σούμαν.

Χαρακτηριστικά στοιχεία του Ρομαντισμού στη μουσική είναι:

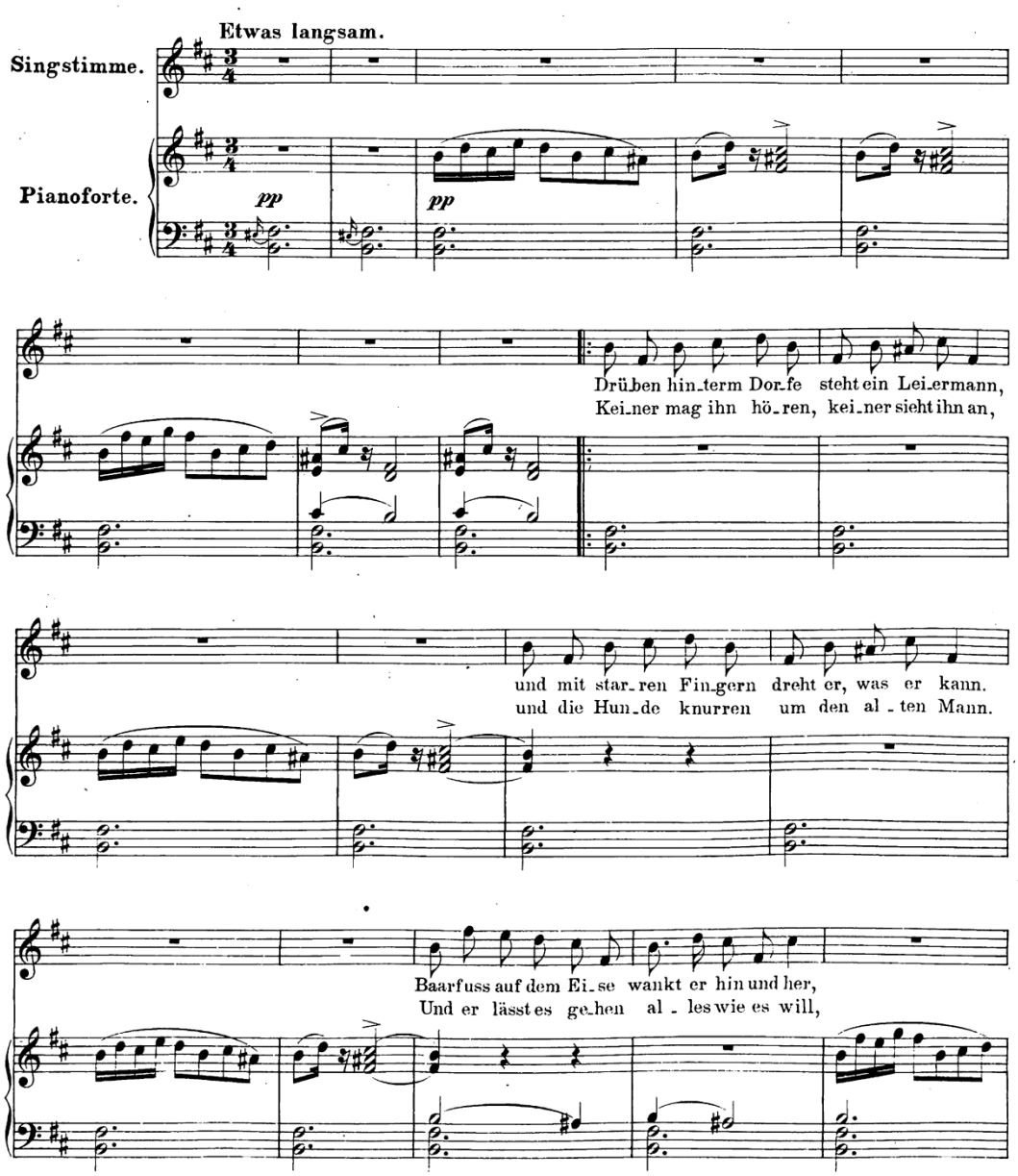
1. Οι χρωματικές αλλοιώσεις,
2. Ελεύθερη χρήση των διαφόρων μουσικών μορφών, όπως η σονάτα και η συμφωνία
3. Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται κατά την περίοδο αυτή είναι τα κρουστά, τα ξύλινα πνευστά και δημοφιλέστερο όλων το πιάνο
4. Συνεχείς μετατροπίες, αλλαγές τονικών κέντρων και κλιμάκων

5. Πληθωρικότητα στην μελωδική έκφραση
6. Πλούσιες σε ηχοχρώματα ενορχηστρώσεις και πολυπληθείς ορχήστρες

(Μουσικό Λύκειο Λάρισας, http://lyk-mouslaris.lar.sch.gr, [15/04/2014]).

## 2.3 FRANZ SCHUBERT *WINTERREISE*

Στον δεύτερο από τους κύκλους του Σούμπερτ, *Χειμωνιάτικο Ταξίδι* (*Winterreise*), όλα τα γεγονότα συμβαίνουν πριν ξεκινήσει ο κύκλος, και δεν γνωρίζει ο ακροατής τι ακριβώς έχει προηγηθεί. Το μόνο που γίνεται φανερό είναι ότι υπάρχει ένα ερωτευμένο κορίτσι και η μητέρα της που έκανε σχέδια για τον γάμο της κόρης της. Στον κύκλο αυτό ο θάνατος είναι μια εικόνα στο τελευταίο τραγούδι, όπου ο παίκτης της λατέρνας γυρίζει την λαβή του οργάνου μηχανικά και μονότονα. Η μελωδία και η συνοδεία του οργάνου περιστρέφονται με σταθερά ανέκφραστους κύκλους όπως το χέρι του λατερνατζή. Όλες οι φράσεις περιστρέφονται και μιμούνται τις κινήσεις του μουσικού. Η αρμονία είναι τόσο παγωμένη όσο το τοπίο, μειωμένη σχεδόν σε μουδιασμένη εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας (Rosen, 1998, σελ. 209).




**Παράδειγμα 2.3.1 Franz Schubert, *Χειμωνιάτικο Ταξίδι***

Με το τελευταίο τραγούδι του κύκλου (παράδειγμα 2.3.1) ο ποιητής προσκαλεί τον θάνατό του. Είναι ένα τέλος λακωνικό και τραγικό. Η *Φλαμουριά* υπαινίσσεται ότι ο θάνατος αποτελεί παρηγοριά μετά την απελπισία. Σαν ξεχωριστό τραγούδι είναι συναισθηματικό και όμορφο. Ο κύκλος τραγουδιών του Σούμπερτ παρουσιάζει κάθε τραγούδι με ανεξάρτητη ολοκληρωμένη μορφή. Το παράδοξο όμως είναι ότι αυτή η μορφή προσφέρει ένα ατελές νόημα.

Η παύση της αφήγησης στο *Winterreise* προκαλεί μεγάλη λυρική ένταση. Στην πρώτη έκδοση, τα πρώτα δώδεκα τραγούδια είχαν μια εντυπωσιακή συγκέντρωση, παρ' όλο που τους έλειπε η τραγική δύναμη του δεύτερου τραγουδιού. Αυτή η πρώτη έκδοση ήταν τονικά κλειστή, αρχίζοντας και τελειώνοντας σε Ρε ελάσσονα (και τα τραγούδια με τον αριθμό 2 και 11, ήταν και τα δύο στην τονικότητα της Λα, κάνοντας το κλείσιμο πιο εμφατικό: Ρε Λα-Λα Ρε) (Rosen Charles, 1998, σελ. 196). Είναι δύσκολο να περιγράψουμε το τονικό σχέδιο, όμως, καθώς αρκετά τραγούδια του *Winterreise* μεταφέρθηκαν προς τα κάτω έναν ολόκληρο τόνο, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν αυτό έγινε ώστε να τραγουδηθεί η μουσική ευκολότερα ή για αρμονικούς λόγους. Αν αυτές ήταν αυθόρμητες αποφάσεις του Σούμπερτ ή ανταπόκριση στις απαιτήσεις του εκδότη και των τραγουδιστών ή ακόμα αν αυτές οι μεταφορές έγιναν αφού ο Σούμπερτ συνέλαβε το δεύτερο μέρος, έκαναν το συμμετρικό κλείσιμο του πρώτου μέρους λιγότερο σημαντικό.

Η ιστορία της διαδικασίας της σύνθεσης του *Winterreise* είναι ενδιαφέρουσα. Το Φεβρουάριο του 1823 ο Σούμπερτ είδε τα δώδεκα ποιήματα δημοσιευμένα με τον τίτλο *Winterreise* από τον Μίλλερ και τα μελοποίησε το 1827. Ο Μίλλερ, όμως, είχε προσθέσει ακόμα δώδεκα ποιήματα, τα οποία ενσωμάτωσε το 1824 στην πρώτη συλλογή. Όταν ο Σούμπερτ συνάντησε τυχαία την βελτιωμένη έκδοση των 24 ποιημάτων τον Οκτώβριο του 1827, μελοποίησε και τα υπόλοιπα. Δεν ακολούθησε, ωστόσο, την νέα ομαδοποίηση του Μίλλερ. Επέλεξε τα δώδεκα νέα ποιήματα ένα ένα με την σειρά που τα συναντούσε. Έκανε μόνο μια αλλαγή, αντιστρέφοντας την σειρά του δέκατου και ενδέκατου ποιήματος, *Die Nebensonnen* και *Muth*. Θεώρησε τα νέα τραγούδια ως ένα δεύτερο μέρος μετά τα πρώτα δώδεκα. Η νέα ταξινόμηση του Σούμπερτ, στην πραγματικότητα, μειώνει την αφηγηματική αίσθηση του Μίλλερ, που είχε τοποθετήσει το *Die Post* (*Το Ταχυδρομείο*) ως το έκτο τραγούδι μετά το *Η Φλαμουριά*. Το *Die Post* ξεκινάει το δεύτερο βιβλίο του Σούμπερτ, αλλά θα ήταν πιο λογικό για τον ποιητή να καρτερεί για ένα γράμμα από την αγαπημένη του, που δεν έρχεται ποτέ. Ο Σούμπερτ, όμως, είχε άλλα και πιο σημαντικά ζητήματα από την αφηγηματική συνοχή. Το ποια θα μπορούσαν να είναι αυτά τα ζητήματα δηλώνεται από την αντιστροφή της σειράς των *Die Nebensonnen* και *Muth* μόλις πριν το

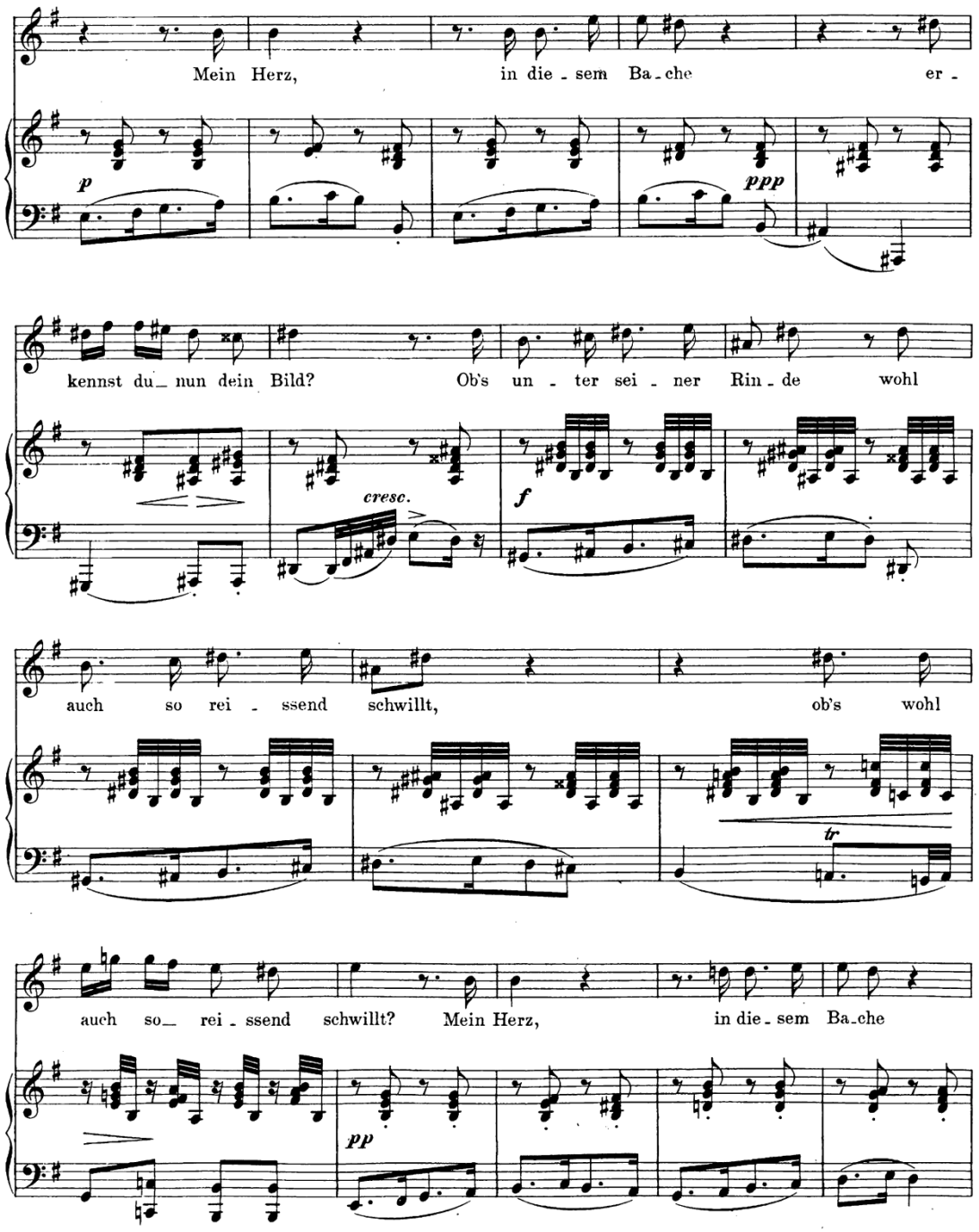
τελευταίο τραγούδι. Αυτή η σειρά του παρέχει ένα πιο έντονο λυρικό κλείσιμο. Το *Muth* (*Κουράγιο / Θάρρος*) είναι μια ύβρις, γεμάτη από ψεύτικο κέφι και ψευτο-παλληκαριά:

Αν δεν υπάρχει Θεός στη γη

Εμείς οι ίδιοι είμαστε θεοί

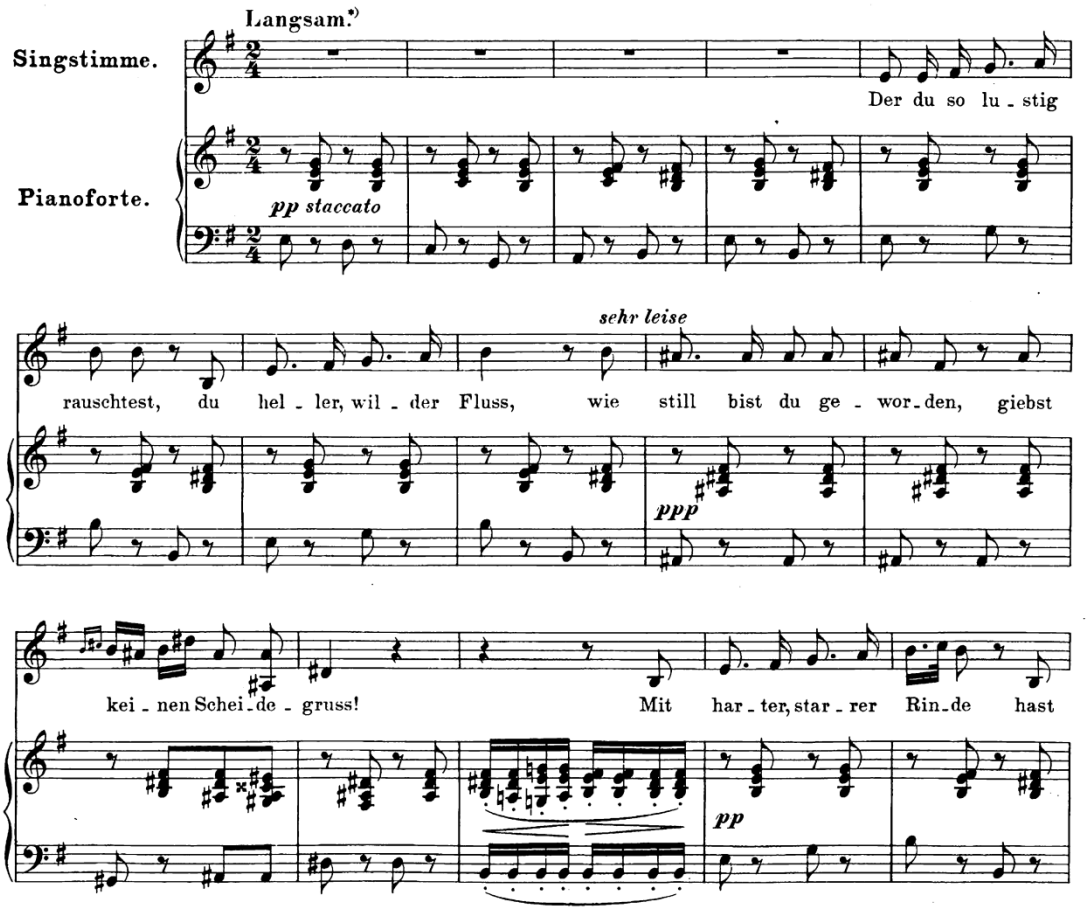
Το *Die Nebensonnen* (Οι Ήλιοι Σύντροφοι), από την άλλη, είναι ένας μυστηριώδης θρήνος όπου όλα τα φώτα έχουν δύσει, αφαιρέθηκαν από τη ζωή του ποιητή όπως το προτελευταίο τραγούδι. Αποδίδει μια πιο καθαρή στοχαστική εισαγωγή στην υπέρτατη απελπισία του *Λατερνατζή*.

Στο πρώτο μισό του κύκλου κυριαρχούν μουσικές εικόνες περιπάτου. Τα τραγούδια 1,3,7,10 και 12 έχουν τον ανέμελο ρυθμό μιας βόλτας στην εξοχή. Πάνω στην κίνηση του περιπάτου ο Σούμπερτ επιβάλλει τις μουσικές εικόνες του τοπίου. Στο έβδομο τραγούδι, για παράδειγμα, κάτω από τον πάγο του χειμάρρου, το πάθος ρέει ακόμα. Ο πάγος συμβολίζει την καρδιά του ποιητή (Rosen, 1998, σελ. 211- 212).




**Παράδειγμα 2.3.2 Franz Schubert, *Winterreise***

Το «pianissimo» του μέτρου 45 ανακαλεί την εμφανή ηρεμία του παγωμένου χειμάρρου, η οποία χρησιμοποιείται ρητά στην πρώτη στροφή (Παράδειγμα 2.3.3):




### Παράδειγμα 2.3.3 Franz Schubert, *Winterreise*

Σύμφωνα με τον Rosen: «Οι περίπλοκες εικόνες του περιπάτου, ηρεμίας, και καταπιεσμένου πάθους είναι ήδη σχεδόν ολοκληρωτικά κατανοητές στην μουσική χωρίς τις λέξεις» (1998, σελ. 218). Γίνονται αντιληπτές από τον ακροατή από τις αλλαγές στην τονικότητα, τον ρυθμό και τις μεγάλες παύσεις (παράδειγμα 2.3.4):

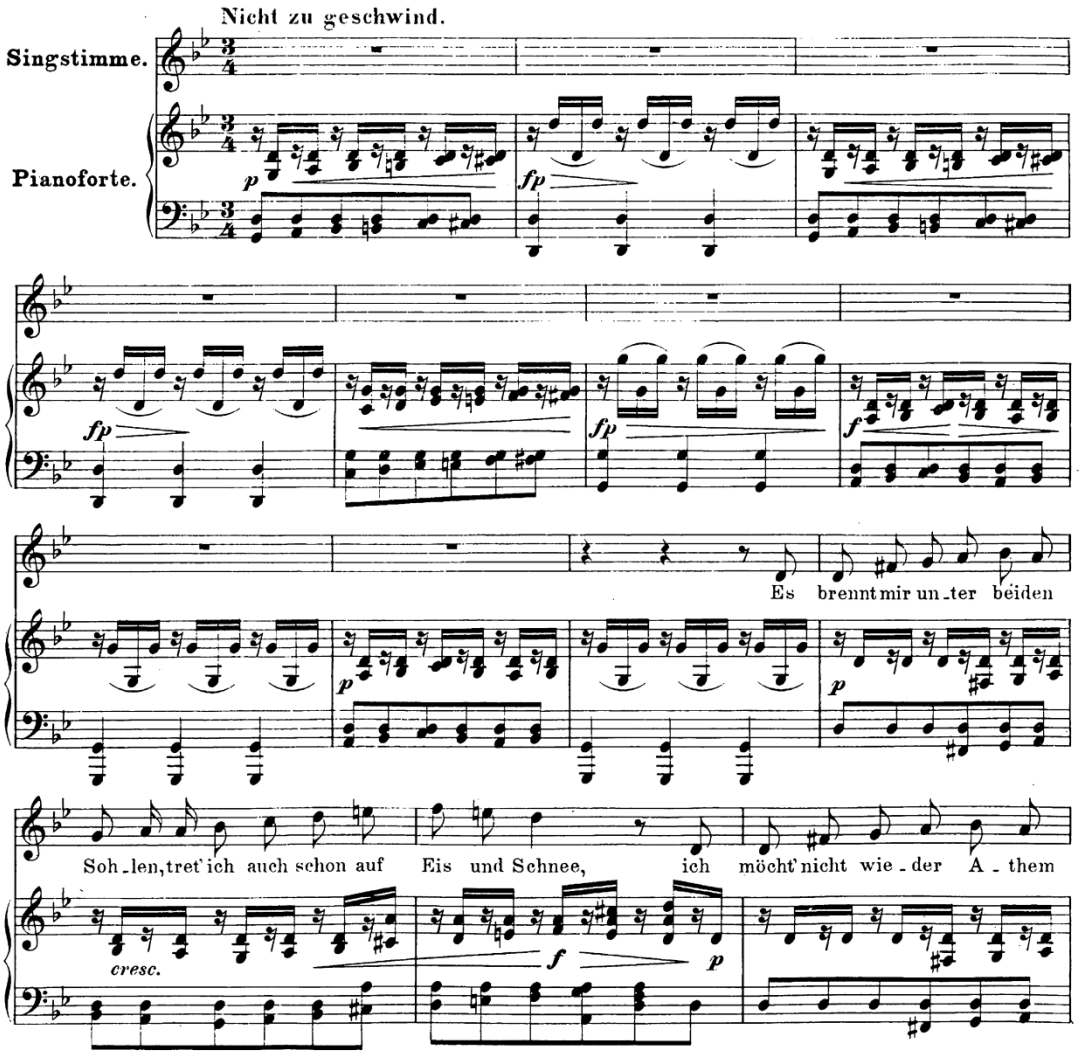
Καρδιά μου, σε αυτό το χείμαρρο

Αναγνωρίζεις την εικόνα σου;

Σαν να κάτω από την κρούστα του

Επίσης φουσκώνει τόσο βίαια

Τα τελευταία δύο από αυτά τα τραγούδια περιπάτου (αριθμοί δέκα και δώδεκα) έχουν έναν πιο κουραστικό ακόμα και εξαντλητικό ρυθμό. Άλλες υφές εισβάλλουν, πάνω απ' όλα το βεβιασμένο περπάτημα πάνω στο χιόνι και τον πάγο των τραγουδιών τέσσερα και οκτώ. Η κίνηση του δεύτερου (τραγούδι οκτώ) ξεκινά σχεδόν βίαια (brutality) (Rosen,1998, σελ. 213).

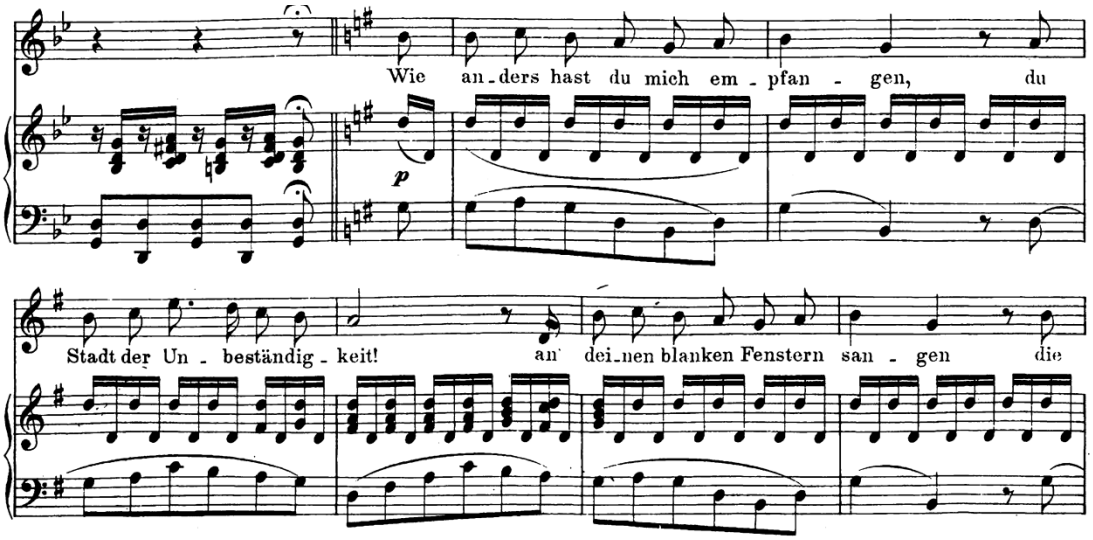



**Παράδειγμα 2.3.4 Franz Schubert, *Winterreise***

Καίει κάτω και από τις δύο σόλες μου

Καθώς ήδη βαδίζω στον πάγο και το χιόνι

Αλλά με την επιστροφή των αναμνήσεων, υπάρχει μια αλλαγή στο μείζονα τρόπο (Παράδειγμα 2.3.5) και την παρουσία των οικείων ήχων κόρνου που συμβολίζουν το μακρινό παρελθόν (για μια ακόμη φορά η ηχηρότητα του κόρνου εξαρτάται από μια φωνή τενόρου που βρίσκεται ανάμεσα στο αριστερό και δεξί χέρι του πιανίστα) :

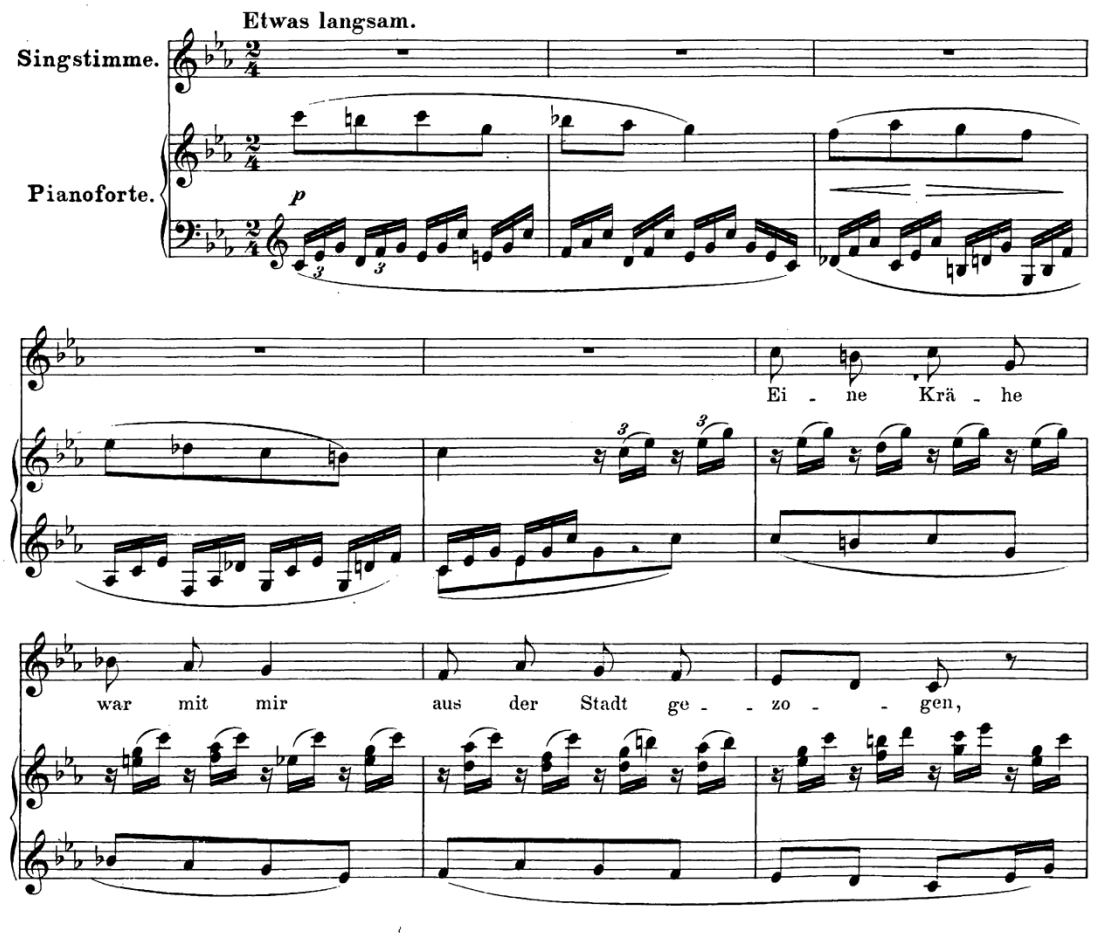



**Παράδειγμα 2.3.5 Franz Schubert, *Winterreise***

Πόσο διαφορετικά με δέχτηκες κάποτε

Εσύ πόλη της απιστίας

Στο δεύτερο μέρος του κύκλου (Παράδειγμα 2.3.6) κυριαρχούν εικόνες θανάτου. Στο δεύτερο τραγούδι, *Το Κοράκι* (*Die Krahe*), η αρχική συνοδεία πλανιέται πάνω από τη φωνή, και παραμένει σε αυτή την έκταση σχεδόν σε όλη τη διάρκεια (Rosen,1998, σελ. 214-215):

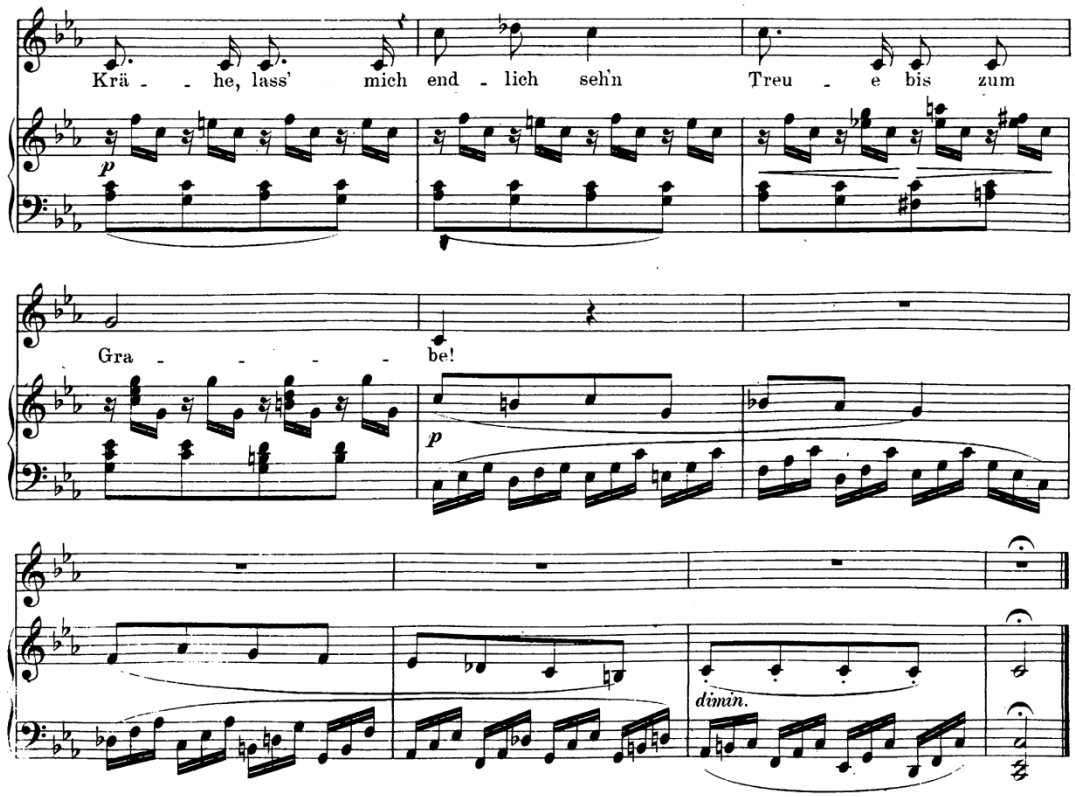



### Παράδειγμα 2.3.6 Franz Schubert, *Winterreise*

Στο τέλος, όμως, κατεβαίνει στον τάφο:

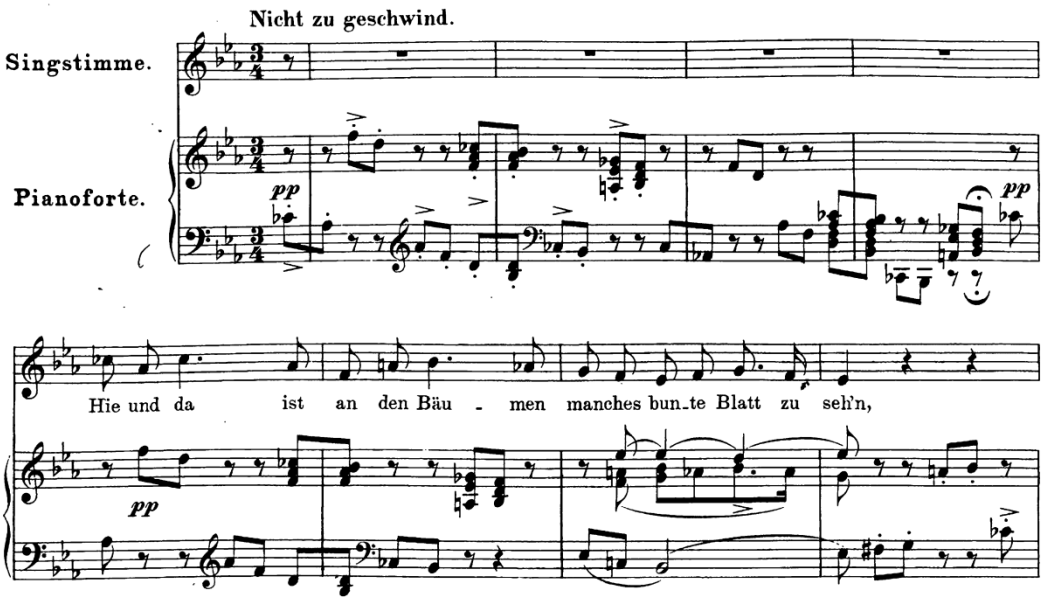
Κοράκι άφησε με τελικά να δω

Πίστη μέχρι τον τάφο!




**Παράδειγμα 2.3.7 Franz Schubert, *Winterreise***

Το *Winterreise* είναι αξεπέραστο στην τέχνη της μουσικής αναπαράστασης. Ίσως πιο αξιοσημείωτη είναι η εικόνα των μοναδικών φύλλων που παραμένουν απομονωμένα στα δέντρα τον χειμώνα, και στο τέλος πέφτουν στο έδαφος. Αυτή είναι η αρχή της *Τελευταίας Ελπίδας* (*Letzte Ioffnung*), όπου το μοτίβο με τις δύο νότες είναι απομονωμένο, διστακτικό και εύθραυστο (παράδειγμα 2.3.8) (Rosen,1998, σελ. 216):




**Παράδειγμα 2.3.8 Franz Schubert, *Winterreise***

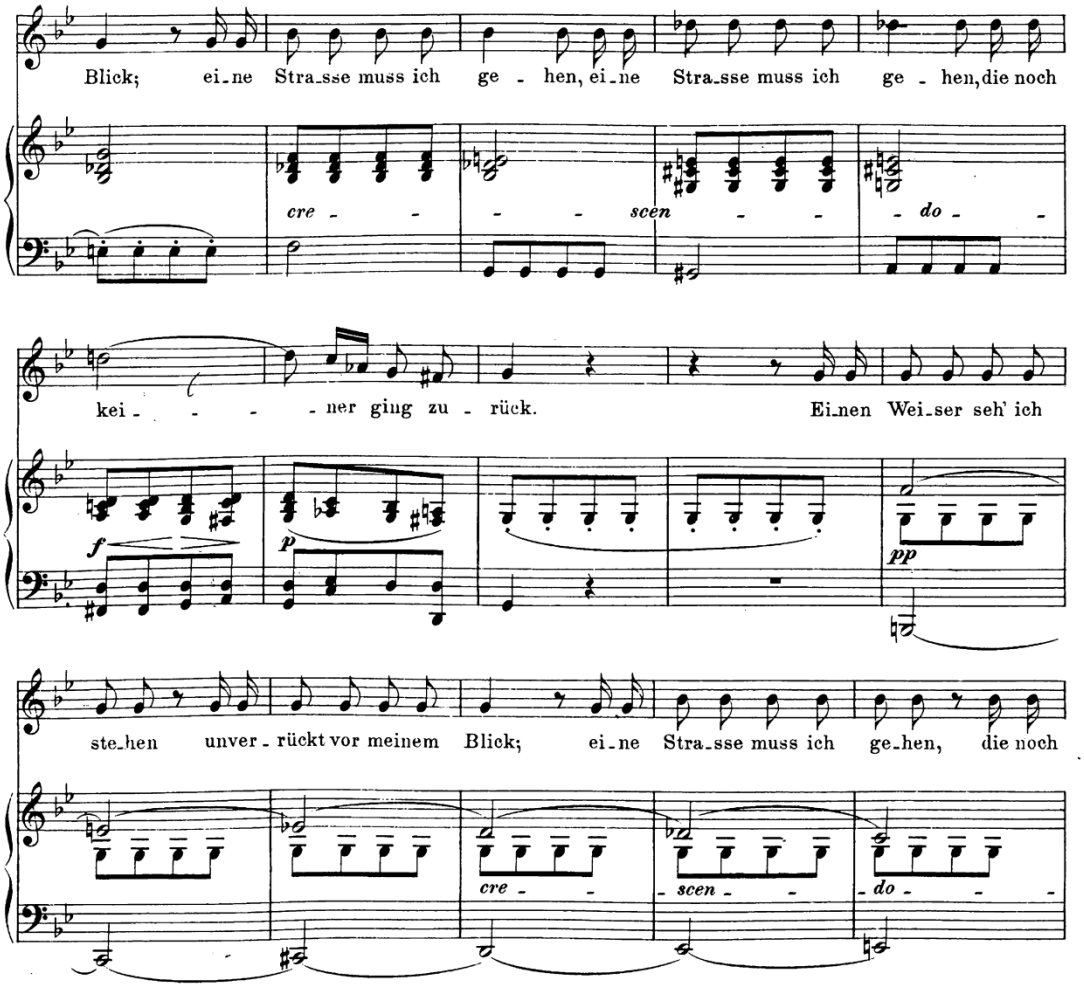
Η φωνητική γραμμή χτίζεται πάνω στα μοτίβα του πιάνου και κατασκευάζεται από αυτά:

Εδώ κι εκεί στα δέντρα
Υπάρχουν πολλά απομονωμένα φύλλα να γίνουν ορατά.

Η πτώση του φύλλου είναι ο θάνατος της ελπίδας:

Και εγώ ο ίδιος πέφτω μαζί τους στο έδαφος
Θρηνώ, θρηνώ στον τάφο της ελπίδας μου

*Η Ταμπέλα* (*Der Wegweiser)* είναι η επίσημη ανακοίνωση του θανάτου. Η τελευταία στροφή παρουσιάζει την τελική ακινησία (παράδειγμα 2.3.9) όπως το *Die Liebe Farbe* από το *Die Schone Mullerin*, από την επίμονη επανάληψη μιας νότας.




**Παράδειγμα 2.3.9 Franz Schubert, *Winterreise***

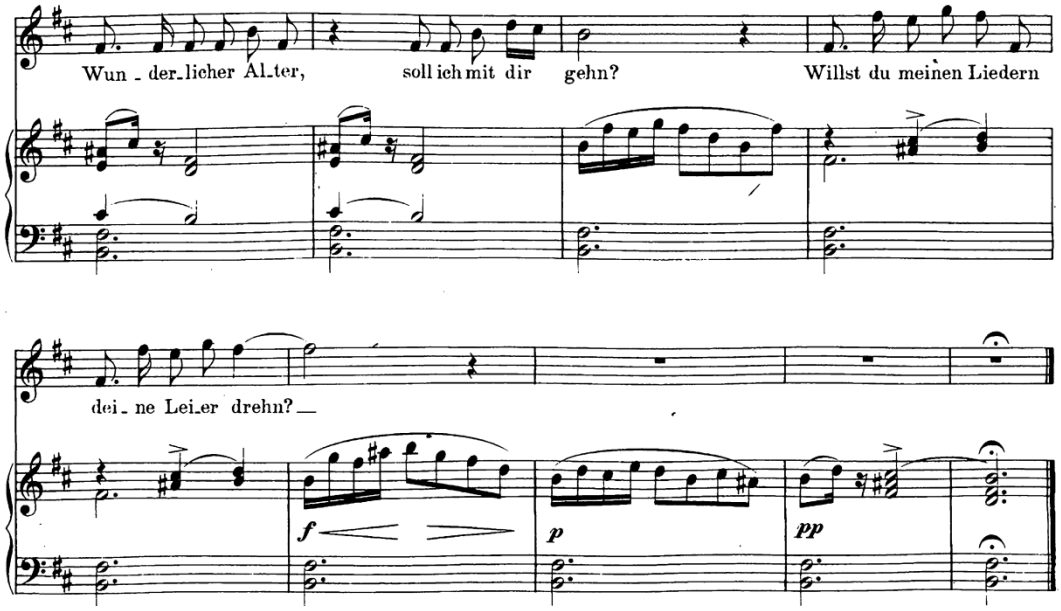
Η μονότονη επανάληψη της νότας στο τελευταίο κομμάτι του κύκλου συμβολίζει την σχεδόν νεκρική ακαμψία. Συνοδεύεται από την έντονη αίσθηση του φόβου για τον θάνατο που πλησιάζει. Η επανάληψη αυτή συναντάται και στην αρχή του τραγουδιού, όμως στην τελευταία στροφή πλέον η δύναμή της είναι φανερή και επίμονη. Το συναίσθημα που προκαλείται δεν λειτουργεί μόνο στην φαντασία του ακροατή. Είναι τόσο έντονο, σχεδόν εκνευριστικό. Τέτοιου είδους μουσικές εικόνες είναι προκλητικές για κάθε ακροατή.

Σε ολόκληρο το *Winterreise*, οι δυναμικές διαδικασίες της φύσης εκπροσωπούνται από την μουσική ζωγραφική τοπίου εξαιρετικής υπόδειξης και ακρίβειας: η περιστροφή του ανεμοδείκτη, το νερό που ρέει κάτω από τον πάγο, το θρόισμα των φύλλων, ο χειμωνιάτικος αέρας, ο φωσφορισμός πάνω

από τα έλη, τα σύννεφα που κινούνται αργά, ο ήσυχος δρόμος του χωριού, ένα θυελλώδες πρωινό - όλα αυτά λαμβάνουν ένα αξιοσημείωτο μουσικό περίγραμμα. Όπως στη μεγάλη παράδοση του τοπίου, η παρούσα αίσθηση και μνήμη τίθενται υπεράνω και μπερδεύονται. Πάνω απ' όλα είναι η έννοια του μελλοντικού χρόνου που οι Μίλλερ και Σούμπερτ πρόσθεσαν στην φυσική έννοια του παρόντος και του παρελθόντος.

Η επερχόμενη παρουσία του θανάτου είναι έντονη στα τελευταία πέντε τραγούδια: Η ταμπέλα που δείχνει τον δρόμο από τον οποίο δεν υπάρχει επιστροφή, το νεκροταφείο που εμφανίζεται ως πανδοχείο, η βλασφημία και το ψεύτικο κέφι ενόψει της απελπισίας, οι μυστηριώδεις ήλιοι-σύντροφοι των οποίων το φως σβήνει στην ζωή καθώς δύουν και τελικά ο λατερνατζής ως ο ίδιος ο θάνατος. Η ακολουθία αυτών των εμφανώς άσχετων εικόνων που κινούνται όλες προς το ίδιο σημείο έχει μια συσσωρευτική δύναμη. Ο κύκλος στερείται αυστηρού αρμονικού σχεδίου μεγάλης κλίμακας ή λεπτών σχέσεων μοτίβου που συναντάμε στους Μπετόβεν και Σούμαν. Οι αρμονικές σχέσεις θα τραβούσαν την προσοχή μακριά από την ανισορροπία της ποιητικής εικόνας, η οποία είναι ουσιώδης στην δύναμη του συναισθήματος. Ένα πολύ σφικτό δίκτυο, ένα πολύ επίσημο σχέδιο θα ήταν άσχετο, άτοπο. Ακόμη και η τελική εικόνα του θανάτου δεν κλείνει (παράδειγμα 2.3.10), παρά με μια ερώτηση του ποιητή που τώρα είναι ο συνθέτης (Rosen, 1998, σελ. 218):

«Υπέροχε γέρε άντρα, πρέπει να έρθω μαζί σου; Θα παίξεις τα τραγούδια μου;»




**Παράδειγμα 2.3.10 Franz Schubert, *Winterreise***

Ο Σούμπερτ ξεχωρίζει αυτή την ερώτηση δίνοντας εντυπωσιακή έμφαση: ταυτίζει τον θάνατο με την ίδια τη μουσική και αναγκάζει την αυτοβιογραφική ερμηνεία να βγει στην επιφάνεια. Αυτό ήταν μέχρι την εποχή του, ήδη μια παράδοση: ακόμη και ο ποιητής Μίλλερ επιμένει σε αυτό στον πρωτότερο κύκλο κάνοντας τον ποιητή έναν μυλωνά. Μέχρι το τέλος του *Winterreise*, το θέμα είναι ο επικείμενος θάνατος του ίδιου του συνθέτη, η προσέγγισή του είναι ήδη ορατή.

## 2.4 ROBERT SCHUMANN *DICHTERLIEBE*

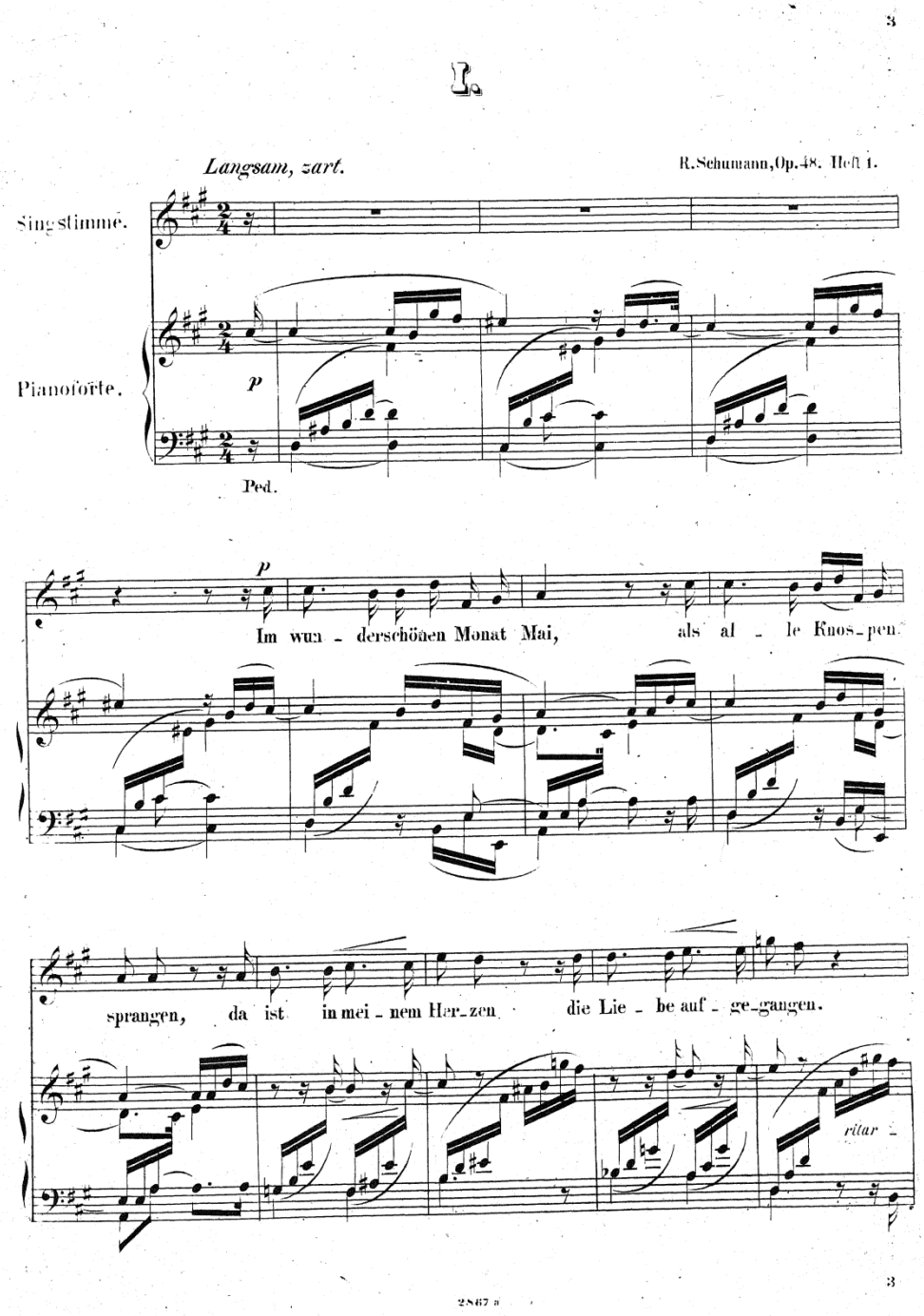
Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η ικανότητα του Σούμαν είναι να σχολιάζει τα τραγούδια του και όχι απλά να τα ερμηνεύει. Όταν κάποιος ακούσει την συλλογή *Dichterliebe* (*Η Αγάπη του Ποιητή*), του 1840, θα αναζητήσει, πέρα από τις αντιστοιχίες μεταξύ ποιητικής και μουσικής εικόνας, τις καλλιτεχνικές δυσαρμονίες. Θεωρείται ευρέως ο καλύτερος κύκλος τραγουδιών του, ο οποίος γράφτηκε μέσα σε λίγες μόνο μέρες. *Η Αγάπη του Ποιητή* περιλαμβάνει 16 ποιήματα από την συλλογή *Lyrisches Intermezzo* του ποιητή Heinrich Heine. Αρχικά είχαν μελοποιηθεί είκοσι ποιήματα, αλλά στην έκδοση του 1844, ως έργο 48, παραλήφθηκαν τα τέσσερα (Canovas

Alex,http://musicalanalysisforsingers.blogspot.gr/2010/07/dichterliebe-im-wunderschonen-monat-mai.html, [20/04/2014]).

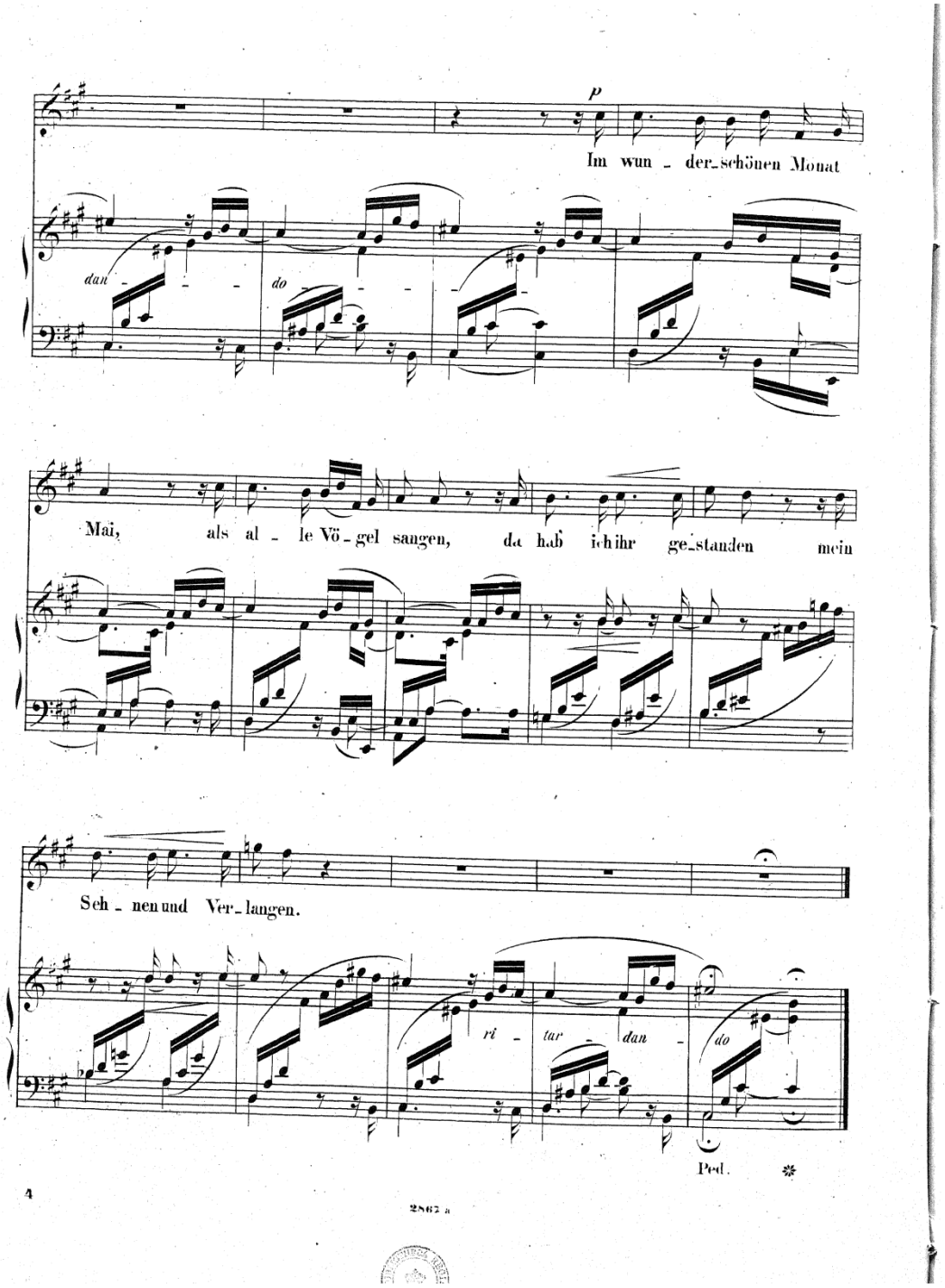
## Μορφολογία τραγουδιών κύκλου

Τα πρώτα ποιήματα εκφράζουν μια αθώα ελπίδα ότι η αγάπη του ομιλητή θα είναι αμοιβαία. Τα δύο αυτά ποιήματα διαθέτουν αισιόδοξες εικόνες της άνοιξης, άνθη, μπουμπούκια και πουλιά να κελαηδούν. Από την αρχή, όμως ο Σούμαν παραπέμπει σε ένα λιγότερο ευνοϊκό αποτέλεσμα. Αν και δεν είναι συνηθισμένο για τον Σούμαν να τερματίζει την φωνητική γραμμή (vocal line) με διαφωνία, αφήνοντας το πιάνο να τερματίσει το τραγούδι στο *Στον Υπέροχο Μήνα Μάιο*, το τέλος του γίνεται διφορούμενο (Jeremy Grimshaw, www.allmusic.com, [20/04/2014]).

Ο Σούμαν αρχίζει το πρώτο τραγούδι δηλώνοντας την ανικανοποίητη επιθυμία. Ξεκινάει από την μέση και καταλήγει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ξεκινά. Στην δεύτερη στροφή επιστρέφει στην εισαγωγή. Την ίδια διαδικασία τηρεί και στο τέλος. Στο κομμάτι που ερμηνεύει ο τραγουδιστής, η φωνητική γραμμή, παραμένει άλυτη. Καταλήγει σε διαφωνία με την μουσική να υπογραμμίζει τις τελευταίες λέξεις «επιθυμία και λαχτάρα μου». Η τελευταία συγχορδία στο τραγούδι του Σούμαν είναι η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμη της Φα δίεση ελάσσονος, αλλά υπάρχει αμφιβολία για το αν η Φα δίεση ελάσσονα είναι πραγματικά η τονικότητα του τραγουδιού. Με μια εισαγωγή (παράδειγμα 2.4.1a) που παίρνει ως δεδομένο την προκαθορισμένη αρμονία και ρυθμική κίνηση, και με ένα τέλος που παρατείνει την διαφωνία της αρχικής φράσης το *Στον Υπέροχο Μήνα Μάιο*, το τραγούδι είναι ένα εκπληκτικό και διάσημο παράδειγμα του ανοιχτού τύπου / φόρμας που ήταν ένα από τα ιδανικά της περιόδου (Charles Rosen, 1998, σελ. 58).




**Παράδειγμα 2.4.1a Robert Schumann, *Dichterliebe***




**Παράδειγμα 2.4.1b Robert Schumann, *Dichterliebe***

Θέτοντάς το όμως με αυτόν τον τρόπο ίσως δεν αποδίδεται δικαιοσύνη στην τέχνη του Σούμαν. Η φωνητική γραμμή (vocal line) και το μέρος του πιάνου, ενώ παραμένουν αρμονικά «άλυτα», επιλύουν διαδοχικά το ένα το άλλο. Τα πρώτα μέτρα του τραγουδιστή, σε Λα μείζονα διαλύουν όλες τις οδυνηρές εντάσεις της εισαγωγής (Rosen, 1998, σελ. 58).

Η αρμονία των τελευταίων μέτρων παραμένει άλυτη αλλά την έχουμε ακούσει ήδη να επιλύεται δύο φορές, στα μέτρα 4 έως 6 και 15 έως 17. Είναι σημαντικό ότι την στιγμή που το πιάνο επιλύει τη φωνητική γραμμή, το πιάνο και η φωνή συμπίπτουν χρονικά με εντυπωσιακό τρόπο: Το Σολ Μι του τραγουδιστή και του πιάνου στο μέτρο 12, που είναι η αποκορύφωση της φωνητικής μελωδίας, ακολουθείται αμέσως από το Σολ Φα πάνω από αυτό στο πιάνο.

Η πιο σημαντική αντίθεση στην παρτιτούρα είναι εδώ και δημιουργεί μια διαφωνία εξαιρετικής συναισθηματικής δύναμης στην κυρίαρχη γραμμή, καθώς περνάει από την φωνή στο πιάνο, άμεσα και κατάλληλα ακολουθεί τις λέξεις «ανυψωμένη αγάπη» και μετά στη δεύτερη στροφή «τον έρωτα και το πάθος μου». Η αρμονία που υπονοείται από την φωνητική μελωδία ακυρώνεται από τον ενόργανο ήχο. Το αποτέλεσμα ενδυναμώνεται από το ρυθμό της φράσης. Μέχρι αυτό το σημείο οι φράσεις ήταν μια απλή ακολουθία τετράμετρων μονάδων, αλλά τώρα η ακολουθία διασπάται καθώς το πιάνο ξεκινά μια νέα φράση στο τελευταίο μέτρο της φράσης του τραγουδιστή, και η εισαγωγή επιστρέφει πριν τελειώσει ο τραγουδιστής.

Η λέξη «εισαγωγή» για τα πρώτα μέτρα του πιάνου είναι ίσως ανακριβής διότι η μελωδία είναι χωρίς ραφή – κάποιες νότες έχουν λέξεις. Η επικάλυψη ανάμεσα στη φωνή και το πιάνο καταλήγει σε μια αδιάσπαστη γραμμή (Rosen, 1998, σελ. 59). Από αυτό είναι ξεκάθαρο ότι η μελωδία του τραγουδιστή προκύπτει άμεσα από τη μελωδία του πιάνου, είναι το ίδιο σχήμα αντεστραμμένο. Ακόμα πιο σημαντικό, το διάλειμμα (ιντερλούδιο) του πιάνου όταν επιστρέφει, φαίνεται να προκύπτει από την φωνητική γραμμή. Στο τέλος της πρώτης στροφής, συνειδητοποιούμε ότι η επανάληψη των αρχικών μέτρων αποτυπώνει το ίδιο σχήμα όπως και το δεύτερο μέτρο της φωνητικής μελωδίας «έτσι άνθισε και στην καρδιά μου η αγάπη». Καθώς αυτό προχωρά, το ολοκληρωμένο περίγραμμα που αναμένεται στο πιάνο και η επιστροφή της αρχής, το συνοψίζει, το εντείνει και το επιλύει.

Εν συντομία, το πιάνο φαίνεται να προέρχεται από τη φωνή μέσα από μια διαδικασία σμίκρυνσης, ακριβώς όπως η φωνητική μελωδία προήλθε από το μοτίβο του πιάνου μέσω αντιστροφής. Θα ήταν απλούστερο να σκεφτούμε

ολόκληρο το τραγούδι σαν τη συνεχή εξέλιξη και ανάπτυξη ενός μοναδικού μοτίβου.

Η αμφίσημη σχέση της φωνής με το όργανο είναι κρίσιμη στην τεχνική του Σούμαν. Όταν εισέρχεται η φωνή, διπλασιάζεται σχεδόν τέλεια από το πιάνο και καθώς η φωνή ξεκινά επαναλαμβάνοντας μια νότα που το πιάνο δένει και προσδοκά την επόμενη νότα (Σι μείζονα), μια δέκατη έκτη νότα πριν το πιάνο (μέτρα 4 έως 5). Αυτό το είδος μικρής παράκαμψης από τον ακριβή διπλασιασμό είναι κοινή πρακτική πολύ πριν τον Σούμαν.

Οι δύο εκδοχές, φωνητική (vocal) και οργανική (instrumental), της ίδιας μελωδίας φαίνεται να «τραβούν» η μία την άλλη στα μέτρα 5 έως 12 καθώς η μία κινείται μπροστά ή σέρνεται πίσω, δημιουργώντας διαφωνίες ανάμεσα σε ακόλουθες νότες της μελωδίας, πολλές από τις οποίες παραμένουν άλυτες ή μόνο μερικώς λυμένες. Αυτές οι επιλύσεις έρχονται πολύ αργά για να είναι πειστικές ή για να καλύψουν τη σταδιακή αυξανόμενη ένταση. Στα μέτρα 9 έως 12 το πιάνο διπλασιάζει τις περισσότερες νότες της μελωδίας, αλλά τις παίζει πολύ αργά και τις κρατά πάρα πολύ. (Rosen, 1998, σελ. 60)

Η Ντο δίεση μείζονα στο πιάνο στο τέλος του μέτρου 9 δεν επιλύεται ποτέ. Ο Σούμαν παίζει με την αίσθηση ότι η επίλυση θα δοθεί σε μια άλλη έκταση ή σε ένα άλλο διάστημα και μ' αυτόν τον τρόπο παραμένει ανολοκλήρωτη καθώς η φωνή και το πιάνο κινούνται εκτός φάσης και οι διαφωνίες εμπλουτίζουν την αρμονία με έναν τρόπο μη αποδεκτό στην κλασική αντίστιξη.

Οι ανεπαίσθητες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στη σόλο μελωδία και την υπόκρουση εδώ ξεπερνιούνται. Το πιάνο παύει να είναι το όργανο που συνοδεύει και η ολοκληρωμένη μελωδία προέρχεται μόνο μέσα σε κάθε κομμάτι. Κάθε νότα της μελωδίας εμφανίζεται στο πιάνο και ορίζεται ως μελωδική νότα στην κύρια φωνή, εκτός από τα μέτρα 10 και 12. Η απαραίτητη Ρε μείζονα που επιλύει, δεν μπορεί να βρεθεί στη ψηλότερη γραμμή του πιάνου στο μέτρο 10 και καθυστερεί μέχρι το μέτρο 11 (όπου ακόμα διπλασιάζει τη φωνή). Η αποδοχή αυτών των εντάσεων είναι ουσιώδης στο σκοπό του Σούμαν. Η συνοδεία και το σόλο μέρος συμπλέκονται, κάτι που αντικατοπτρίζεται στην φωνή που ηγείται του πιάνου, καθώς οι συνοδευτικές φωνές συγχέονται με την κύρια φωνή. Οφείλουμε να

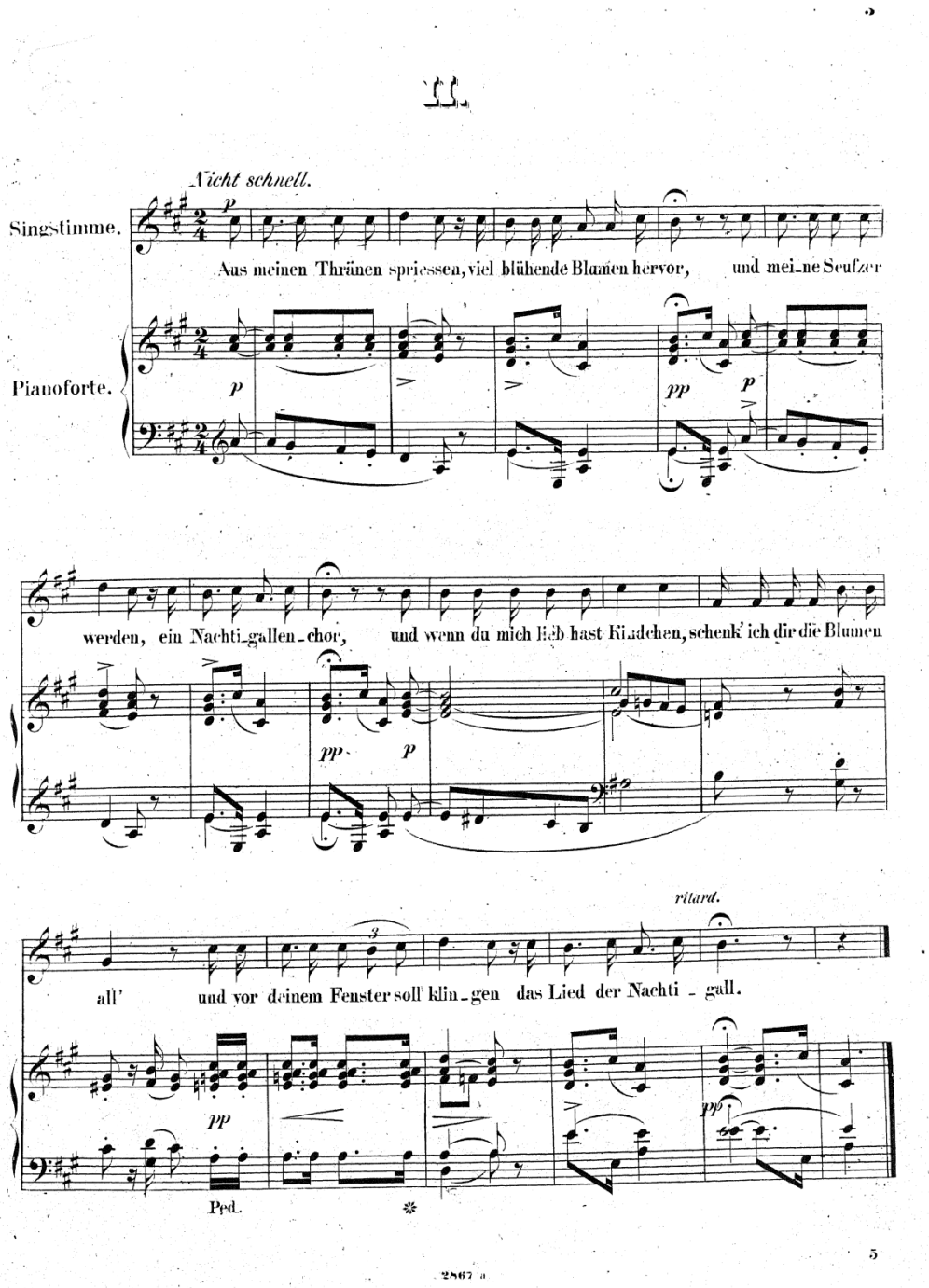
ακούσουμε το πρώτο μέρος σαν μια εκφραστική γραμμή παρόλο που ορίζεται ως αρμονία τεσσάρων φωνών. Αυτή η τεχνική διατηρείται παντού.

Αυτές οι ασάφειες επεκτείνονται σε μεγαλύτερη κλίμακα στην αρμονία. Το πιάνο, όταν είναι μόνο του, εμφανίζεται να είναι σε Φα δίεση ελάσσονα. Η φωνή εισάγεται σε Λα μείζονα. Η διαμάχη για την πραγματική τονικότητα του τραγουδιού είναι αρκετά έντονη, παρόλο που οι υποστηρικτές της Σενκεριανής ανάλυσης, που επιμένουν σε Λα μείζονα έχουν το εμφανές πλεονέκτημα, αφού μόνο η Λα μείζονα των μέτρων 5 έως 8 δίνει την παραδοσιακή αίσθηση της χαλάρωσης και απελευθέρωσης της αρμονικής έντασης. Είναι επίσης φανερό ότι η αντίθεση της Φα δίεση ελάσσονος και της Λα μείζονος είναι μόνο μια επιφανειακή αντίθεση. Ο Σούμαν χειρίζεται τη σχετική ελάσσονα εδώ και αλλού ως παραλλαγή της τονικής, χρησιμοποιώντας την για αλλαγή του τρόπου περισσότερο, παρά της τονικότητας.

Η διαμάχη όμως αποκαλύπτει μια γνήσια ασάφεια για τη συναισθηματική δύναμη του τραγουδιού. Η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Φα δίεση ελάσσονος είναι παραδόξως η πιο σταθερή συγχορδία στο τραγούδι και επιστρέφουμε σε αυτήν ξανά και ξανά. Η Λα μείζονα που εισάγεται με την ποίηση του Heine είναι στην πραγματικότητα μια έκπληξη και η γραμμή 3 της στροφής αμέσως εισάγει την επιστροφή προς την Φα δίεση ελάσσονα, μια κίνηση που δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Είναι λογικό να υποστηρίξουμε ότι η Λα μείζονα είναι η βασική τονικότητα, χωρίς να επιμείνουμε υπερβολικά σε αυτήν την άποψη, διότι θα παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο Σούμαν επεξεργάζεται μια φόρμα όπου η τονικότητα είναι ασταθής. Η δομή με την επαναληπτικότητά της κάνει λιγότερο πειστικό το τονικό κέντρο της Λα μείζονος τη δεύτερη φορά απ' ότι την πρώτη, αφού τώρα γνωρίζουμε ότι θα έχει ένα τέτοιο μεταβατικό αποτέλεσμα και η πιο ασταθής συγχορδία. Η δεσπόζουσα μεθ΄ εβδόμης γίνεται ο σταθερός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται τα πάντα.

Ο Σούμαν εδώ κρατά την βασική τονική δομή, χωρίς να προκαλεί ούτε για μια στιγμή το σύστημα της τονικότητας. Η δεδομένη τονική διαδικασία είναι να οριστεί ένα σημείο χαλάρωσης, μια κεντρική τριάδα, να γίνει απομάκρυνση

από αυτήν και επιστροφή μία ή περισσότερες φορές. Το τραγούδι του Σούμαν όμως, ξεκινά με μια παραδοσιακά ασταθή συγχορδία, κινείται προς ένα σημείο χαλάρωσης, ένα σταθερό ρυθμό και επιστρέφει στην ασταθή συγχορδία ως στόχο του. Είναι ζωτικής σημασίας για την κατανόηση ότι η επιστροφή ταυτίζεται με την αρχή, έτσι ώστε η φόρμα να επαναλαμβάνεται συνέχεια. Το κλείσιμο, δεν ορίζεται από τα σημεία ξεκούρασης, αλλά από μια δυνητικά άπειρη ταλάντευση. Τελείως ισορροπημένο και όμως ασταθές, είναι ένα τέλειο ρομαντικό κομμάτι: ολοκληρωμένο από μόνο του, μια αποσπασματική εικόνα του άπειρου, η επιστροφή της άνοιξης, η ανανέωση της επιθυμίας (Rosen, 1998, σελ 66).




**Παράδειγμα 2.4.2 Robert Schumann, *Dichterliebe***

Όταν εκτελείται το *Dichterliebe*, γίνεται η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο τραγούδι χωρίς παύση (Παράδειγμα 2.4.2). Μια σύντομη παύση 2 ή 3 δευτερολέπτων θα φανέρωνε τον τρόπο που το εναρκτήριο τραγούδι είναι και ολοκληρωμένο και ασαφές, αλλά σε κάθε περίπτωση το δεύτερο τραγούδι ξεκινά και φαίνεται ότι θα διευκρινίσει τις ασάφειες αυτού που προηγείται. Η

ασάφεια της Φα δίεση ελάσσονος έναντι της Λα μείζονος επιλύεται στη μέση του πρώτου μέτρου, υπέρ της Φα δίεση ελάσσονος και μετά αλλάζει αμέσως και απερίφραστα σε Λα μείζονα. Το αρχικό μέτρο, στην πραγματικότητα απομακρύνεται από την ασάφεια, και συγχρόνως παίζει μαζί της. Το αποτέλεσμα θα εξαρτηθεί από το επόμενο τραγούδι.

Η σύνθεση του Σούμαν για το *Aus meinen Tränen* είναι ακόμα πιο απλή επιφανειακά, από το ποίημα του Heine. Οι οχτώ στίχοι στις δυο στροφές, μειώνονται από το συνθέτη σε τέσσερεις φράσεις, σε μια στροφή και οι φωνητικές γραμμές της πρώτης, δεύτερης και τέταρτης φράσης είναι σχεδόν ταυτόσημες. Η τελική πρωτόγονη μορφή ΑΑΒΑ, όμως κάμπτεται έμμεσα στην αρχή της τέταρτης φράσης. Το μέτρο 3 έχει περισσότερες νότες από τα αντίστοιχα μέτρα 7 και 15, αλλά αυτό συμβαίνει μόνο γιατί ο Heine δίνει οχτώ συλλαβές στη γραμμή ενώ οι άλλοι στίχοι έχουν μόνο πέντε, και ο Σούμαν κάνει τις ελάχιστες αλλαγές στο ρυθμικό περίγραμμα της μελωδίας για να προσαρμόσει το ποίημα. Αντίθετα, ο Σούμαν εκμεταλλεύεται τις επιπλέον συλλαβές στην τέταρτη φράση στα μέτρα 12 έως 14 για να δημιουργήσει μια πιο έντονη έκφραση. Είναι, όμως, γεγονός ότι η συνοδεία στα μέτρα 12 έως 14 είναι διαφορετική και μεταμορφώνει την ήδη ακουσμένη δύο φορές φράση σε κάτι καινούριο, που δημιουργεί την κορύφωση και ξεκαθαρίζει ότι αυτό είναι το τέλος του τραγουδιού.

Εκτός φυσικά από τον τραγουδιστή που μέσα από μια μισή πτώση, μοιάζει να αιωρείται στο τέλος του κομματιού και οι τελικές νότες στο πιάνο, μόνο τυπικά κλείνουν το τραγούδι. Εδώ ο Σούμαν, χρησιμοποιεί με ακόμα μεγαλύτερη ένταση, την ασάφεια του εντοπισμού της κύριας μελωδικής γραμμής στη φωνή ή στο πιάνο, όπως αντιληφθήκαμε στο πρώτο τραγούδι. Η φωνή διπλασιάζει κάθε νότα της μελωδίας στο πιάνο με εξαίρεση την τελευταία νότα της φράσης που επαναλαμβάνεται. Αυτή η φράση εμφανίζεται τρεις φορές και τρεις φορές ο τραγουδιστής σταματάει με μια παύση λίγο πριν το τέλος. Είναι το όργανο που ολοκληρώνει την προτελευταία αρμονία, κάθε φορά, και πάντα μ' ένα ταπεινό «pianissimo». Είναι φανερό ότι ο πιανίστας θα έπρεπε πάντα να παίζει στον ρυθμό μετά την «fermata», ακόμα και την τελευταία – το «ritardando» εφαρμόζεται μόνο μέχρι τη «fermata», ολοκληρώνοντας τη φωνητική γραμμή ρυθμικά ενώ την αφήνει ανολοκλήρωτη αρμονικά. Η

τελευταία συγχορδία ικανοποιεί την τυπική απαίτηση του να επιλύεται η δεσπόζουσα μεθ΄ εβδόμης, που το πρώτο τραγούδι την κρατά άλυτη, αλλά το δεύτερο ποίημα και τραγούδι τελειώνουν ξεκάθαρα με τη «fermata».

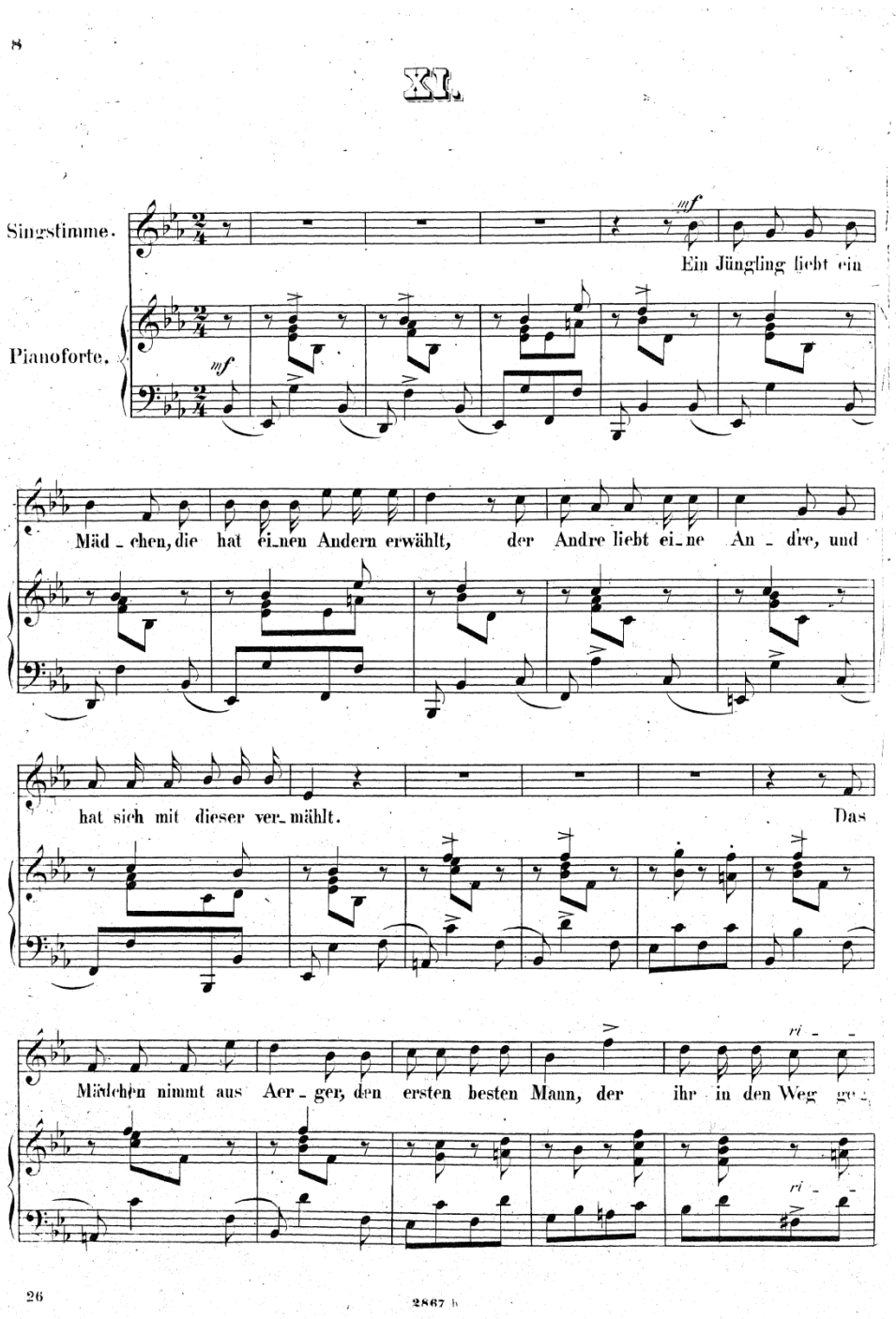
«Τα λουλούδια μεγαλώνουν από τα δάκρυά μου και οι στεναγμοί μου έγιναν μια χορωδία από αηδόνια. Αν μ' αγαπάς, παιδί μου, θα σου στείλω όλα τα τραγούδια, και το τραγούδι του αηδονιού θα ακούγεται στο παράθυρό σου». Η τοποθέτηση του Σούμαν δίνει έμφαση, όχι στην κίνηση από την απελπισία στην ελπίδα, αλλά στην αίσθηση ότι η ελπίδα δεν έχει ακόμα εκπληρωθεί. Ο τραγουδιστής τελειώνει κάθε φράση ως ερώτηση. Το πιάνο τελειώνει χωρίς να καταλήγει. Το δεύτερο τραγούδι, παρατείνει την ανικανοποίητη επιθυμία του πρώτου και η νότα στην οποία ο τραγουδιστής κάνει κορώνα τρεις φορές είναι στην πραγματικότητα μία Σι, η τελευταία νότα του πρώτου τραγουδιού που αφέθηκε να ηχεί στο πιάνο. Η επίλυση έρχεται πάντα πολύ αργά, και ποτέ δεν έρχεται στη μελωδία του τραγουδιστή.

Η χρήση της επανάληψης είναι αξιοσημείωτη: τρεις φορές η προτελευταία αρμονία αφήνεται να ηχήσει, και μετά τις δύο πρώτες κορώνες ο ρυθμός του πιανίστα καθυστερείται έτσι ώστε να γίνεται μια κορύφωση στην επόμενη φράση. Πάνω απ' όλα ο Σούμαν προσθέτει μια ένδειξη πεντάλ, που υπονοεί αναμφίβολα, ότι το πεντάλ θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί με φειδώ ή καθόλου μέχρι αυτό το μέτρο, το οποίο θα έπρεπε να δονείται με πληρότητα συναισθημάτων. Μετά από όλα αυτά, το δεύτερο μισό της φράσης, επανεμφανίζεται τελείως αναλλοίωτο, εκτός του ότι η κορώνα πριν την πτώση είναι περισσότερο από δύο φορές μακρύτερη σε διάρκεια. Ο Σούμαν ήταν αυθεντία στο να κατασκευάζει πτώσεις όπου αφήνεται άλυτο ένα από τα πολυφωνικά στοιχεία, αλλά ποτέ δεν χρησιμοποίησε αυτόν τον μηχανισμό με περισσότερη δύναμη ή πιο εκφραστικά απ' ότι σε αυτό το σημείο. Αντιπαραθέτοντας τη φωνή με το πιάνο, δείχνει καταπληκτικά ότι μια δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης μπορεί να ακολουθηθεί από την τονική της χωρίς να φτάνει μια αληθινά ικανοποιητική επίλυση, και παρέχει μια εξαιρετική μουσική εικόνα του κειμένου του με απλούστατα μέσα.

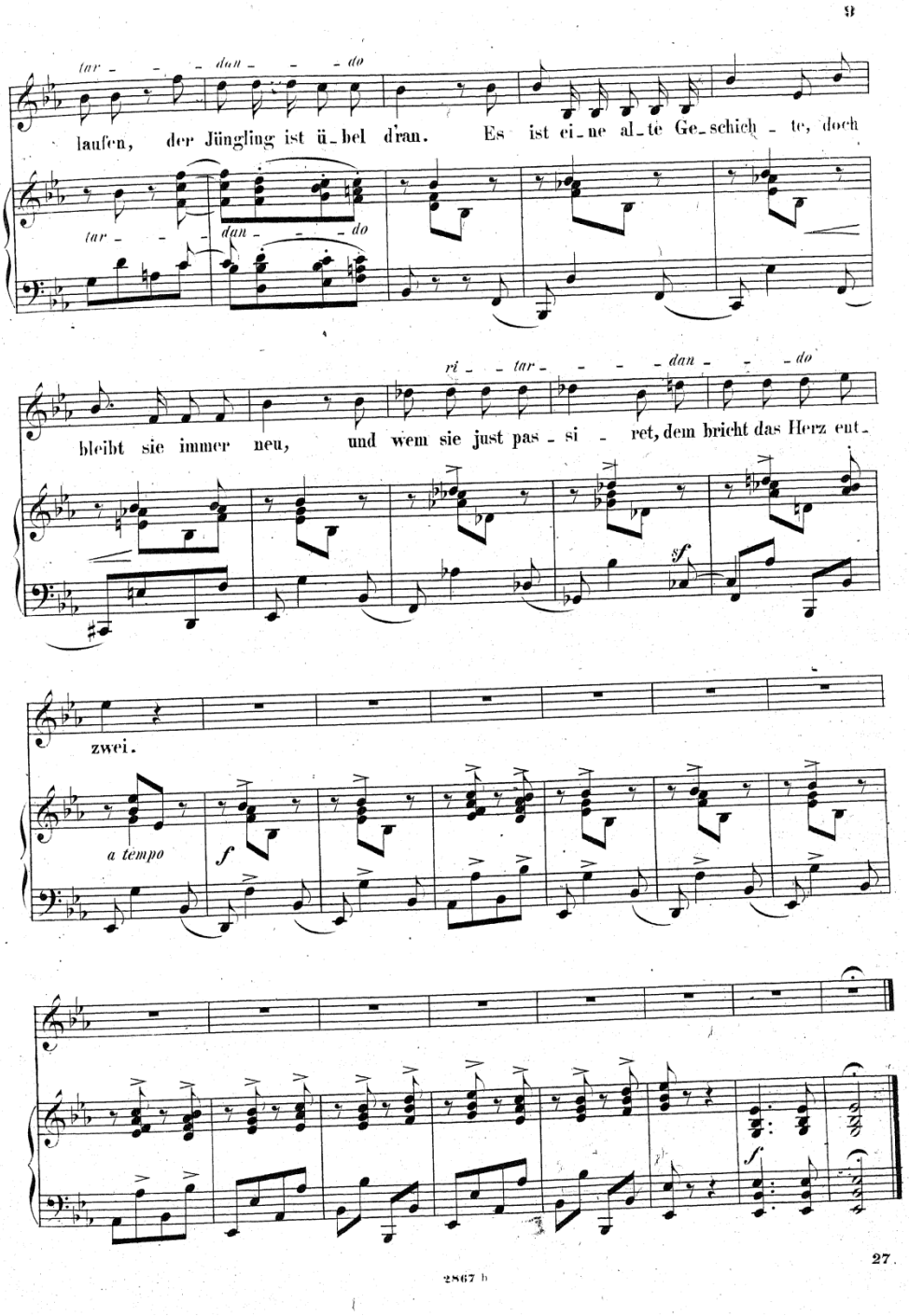
Το *Aus meinen Tränen* είναι ολοκληρωμένο και τέλεια σχηματισμένο, αλλά χωρίς μια ικανοποιητική αρχή ή τέλος. Η αρχή του βγάζει ανεξάρτητο νόημα,

στο χαρτί, αλλά στην ηχητική της απόδοση φαίνεται να παρατείνει το πρώτο τραγούδι, *Im wunderschonen Monat Mai*, όχι απλώς να το συμπληρώνει, και να ταιριάζει με αυτό όπως το «adagio» μιας σονάτας ή συμφωνίας (symphony) σχετίζεται με την αρχική κίνηση. Η αρμονική αίσθηση του πρώτου μέτρου του δεύτερου τραγουδιού εξαρτάται απολύτως από το προηγούμενο τραγούδι. Το τραγούδι εκπληρώνει την εμφανώς αντιφατική αισθητική του «Fragment» (θραύσμα) διότι φαίνεται να είναι μια ξεχωριστή, κλειστή παραδοσιακή δομή που ικανοποιεί όλες τις τυπικές απαιτήσεις, με μία καλά ορισμένη μελωδία που όμως δεν θα έβγαζε κανένα νόημα εάν εκτελούνταν αυτόνομα από τον υπόλοιπο κύκλο. (Rosen Charles, 1998, σελ. 69)

Το ενδέκατο τραγούδι (Παράδειγμα 2.4.3a) του *Dichterliebe* (ή δέκατο τρίτο, αν διατηρήσουμε τα χειρόγραφα τραγούδια που ο Σούμαν κόβει στην έκδοση), *Ein Jungling liebt ein Madohen*, δείχνει αυτή την πιο περίπλοκη κατάσταση (Rosen Charles, 1998, σελ. 69):




**Παράδειγμα 2.4.3a Robert Schumann, *Dichterliebe***




## Παράδειγμα 2.4.3b Robert Schumann, *Dichterliebe*

Ένας νεαρός άντρας αγαπούσε ένα κορίτσι

Που είχε διαλέξει έναν άλλο άντρα:

Ο άλλος άντρας αγαπούσε ένα άλλο κορίτσι

Και το παντρεύτηκε

Το κορίτσι πήρε από φθόνο

Τον πρώτο καλό άντρα

Που παρουσιάστηκε

Ο νεαρός άντρας ήταν σε κακή κατάσταση

Είναι μια παλιά ιστορία

Αλλά παραμένει πάντα νέα

Και σε οποιονδήποτε συμβεί

Σπάει την καρδιά του στα δύο.

Μελετώντας το μόνο του, ανοίγει με μία χαρούμενη ρυθμική κίνηση, αλλά μόνο τα δύο πρώτα μέτρα έχουν χαρακτήρα ενός παραδοσιακού τραγουδιού, ενώ το υπόλοιπο έχει έναν άτεχνο αέρα που είναι, όπως το ποίημα, αμέσως «μολυσματικός» και αποκρουστικός. Η αρμονία δεν είναι μόνο αδιευκρίνιστη, είναι επιδεικτικά συνηθισμένη, με αρκετές σκόπιμα αδέξιες στιγμές, όπως στο τέλος της πρώτης στροφής (μέτρα 11 και 12). Στην τελευταία στροφή οι επαναλαμβανόμενες νότες των τελευταίων μέτρων του φωνητικού μέρους (μέτρα 29-31) είναι, επιπλέον, απόλυτα «άσχημες». Ακόμη και αν κάποιος αξιολογήσει αυτό το τραγούδι ως ένα ανεξάρτητο κομμάτι μουσικής περισσότερο απ' ότι θεωρείται δικαιολογημένο, είναι ξεκάθαρο ότι για τον Σούμαν δεν θα μπορούσε να υπάρξει έξω από τον κύκλο. Ως αυτόνομο τραγούδι είναι ένα σκόπιμα «κακό» τραγούδι, αλλά υπέροχο στη θέση που τοποθετήθηκε μέσα στον κύκλο. Ο φαινομενικά άτεχνος χαρακτήρας του κάνει την κωμικότητα του ποιήματος του Heine βαθύτερη όπως επίσης και δραματικότερη. Από μόνο του ίσως είναι μια κωμική παρωδία: στον κύκλο η κωμωδία του δεν είναι χιουμοριστική, αλλά βαθιά συγκινητική πάνω απ' όλα επειδή δεν κάνει παραχωρήσεις για να τιμήσει ή να γοητεύσει.

Ο Σούμαν είναι ίσως ο πρώτος συνθέτης που μεταμορφώνει ένα μουσικό αστείο σε ένα τραγικό αποτέλεσμα, που χρησιμοποιεί το κοινότοπο ή το άτεχνο όχι μόνο για κωμική ανακούφιση αλλά με σοβαρότητα. Αυτό προϋποθέτει την ικανότητα να ανακαλύπτει ένα γνήσιο μουσικό ενδιαφέρον στην κοινοτοπία, ή στο άκομψο και σίγουρα υπάρχει κάτι τέτοιο εδώ - είναι ένα νέο είδος μουσικής ειρωνείας.

## 3. Βιογραφικό Σημείωμα Μάνου Χατζιδάκι

Ο Μάνος Χατζιδάκις ήταν διχασμένος ανάμεσα στη λόγια και στη λαϊκή έκφραση και γι αυτό το λόγο δεν είχε ξεκαθαρίσει μέσα του ποιο ήταν το κοινό του. Στην ψυχή του, αισθανόταν ότι δεν συμφιλιώνονταν οι συμπολίτες του με αυτά που θεωρούσε ο ίδιος σημαντικά. Όντας πανελλαδικά σεβαστός και διεθνώς αναγνωρισμένος βαθιά μέσα του ένιωθε ότι το έργο του δεν είχε φυσικούς αποδέκτες. Ήταν άμεσος, υπερευαίσθητος, συγκινητικός και συγχρόνως απόμακρος, εσωστρεφής και απαιτητικός, ένας αληθινός καλλιτέχνης (Αργύρης Ζήλος, 2004, σελ. 106). Τα τραγούδια του, όπως δήλωνε ο ίδιος, δεν τα έγραφε για να διασκεδάσει το κοινό αλλά «για να τα ακούσετε και να κάνετε δικό σας ό,τι σας ταιριάζει ή ό,τι σας αρμόζει, τα άλλα μπορείτε να τα αφήσετε για τους άλλους και ό,τι περισσεύει για μένα. Τα τραγούδια μου τα έγραψα για να συμπληρώσω τα κενά της προσωπικής μου ζωής» (Βασίλης Αγγελόπουλος, 1996, σελ. 21)

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στις 23 Οκτωβρίου 1925 στην Ξάνθη. Ο πατέρας του, Γεώργιος, καταγόταν από τη Μύρθιο Ρεθύμνου και ήταν δικηγόρος, και η μητέρα του Αλίκη, καταγόταν από την Αδριανούπολη. Στην ηλικία των τεσσάρων ξεκίνησε μαθήματα πιάνου με δασκάλα την Αλτουνιάν, γνωστή μουσικό της Ξάνθης, αρμενικής καταγωγής. Παράλληλα μάθαινε βιολί και ακορντεόν. Το 1932, μετακομίζει μόνιμα στην Αθήνα, όπου οι γονείς του χωρίζουν και λίγα χρόνια αργότερα ο πατέρας του σκοτώνεται σε αεροπορικό δυστύχημα. Στα δύσκολα χρόνια της κατοχής και της απελευθέρωσης εργάζεται ως φορτοεκφορτωτής στο λιμάνι του Πειραιά, παγοπώλης, εργάτης στο εργοστάσιο ζυθοποιίας του ΦΙΞ, υπάλληλος σε φωτογραφείο και βοηθός νοσοκόμος στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο (Σιάφκος Χρήστος, 2009, σελ. 10).

Παράλληλα ξεκινάει ανώτερα θεωρητικά μαθήματα μουσικής με το Μενέλαο Παλλάντιο, σημαντική μορφή της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής. Αρχίζει επίσης σπουδές Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, και παράλληλα γαλουχείται από καλλιτέχνες και διανοούμενους της γενιάς του μεσοπολέμου, όπως είναι ο Γκάτσος, ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Σικελιανός. Ο Νίκος Γκάτσος,

με τον οποίο γνωρίστηκε το 1943, θα παραμείνει μέχρι το τέλος της ζωής του ο μεγάλος του δάσκαλος και ο ακριβός του φίλος (Χατζιδάκις Γεώργιος, www.hadjidakis.gr [20/04/2014]). Ο ίδιος ο συνθέτης στην αυτοβιογραφία του χωρίζει την ζωή του σε περιόδους (Χατζιδάκις Γεώργιος, http://www.hadjidakis.gr/homeweb.htm [23/09/2014]).

## 3.1 Α' Περίοδος (1945-1950)

Η πρώτη του εμφάνιση ως συνθέτη πραγματοποιήθηκε το 1944 στον *Τελευταίο Άσπρο Κόρακα* του Αλέξη Σολομού και με αυτόν τον τρόπο εγκαινιάστηκε η δεκαπεντάχρονη σχεδόν συνεργασία με τον Κάρολο Κουν (Σιάφκας Χρήστος, 2009, σελ. 16). Την άνοιξη του 1945 η θιασάρχης Κατερίνα Ανδρεάδη του ζήτησε να γράψει μουσική για το θεατρικό έργο του Ευγένιου Ο'Νηλ *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, που θα ανέβαζε στη σκηνή. Στον ρόλο της Λαβίνια ήταν η Μελίνα Μερκούρη, στην πρώτη τους, τότε, συνεργασία, ενώ σε μια σκηνή εμφανιζόταν και ο Ντίνος Ηλιόπουλος.

Το 1946 έκανε το ντεμπούτο του στον κινηματογράφο γράφοντας τη μουσική για το κινηματογραφικό έργο *Αδούλωτοι σκλάβοι* των Παπαμιχάλη και Πλωρίτη, με την Έλλη Λαμπέτη στο κινηματογραφικό της ξεκίνημα. Ένα χρόνο αργότερα, ήρθε το *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* για πιάνο, το πρώτο από τα 51 έργα, που ο ίδιος ξεχωρίζει με ιδιαίτερη αρίθμηση ανάμεσα στο σύνολο της δημιουργίας του. Η εντατική συνεργασία με το Θέατρο Τέχνης (1946-50) περιλαμβάνει μουσική για τα έργα: *Γυάλινος Κόσμος* του Τ. Ουΐλλιαμς με πρωταγωνιστές τους Κουν και Λαμπέτη, *Αντιγόνη* του Ανούιγ με τη Λαμπέτη, *Ματωμένος Γάμος* του Λόρκα, σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου, *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* του Ο'Νηλ, *Λεωφορείον ο Πόθος* του Τ. Ουΐλλιαμς με τη Μελίνα Μερκούρη να ερμηνεύει το πασίγνωστο από τότε *Χάρτινο το φεγγαράκι*, *Θάνατος του εμποράκου* του Α. Μίλλερ (Γεώργιος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [21/04/2014]).

Το 1948 δημιούργησε αίσθηση με τη διάλεξή του για το ρεμπέτικο τραγούδι στη σειρά ομιλιών του Θεάτρου Τέχνης:

*«Όπως καταλαβαίνετε, η ανεύρεση του ρεμπέτικου ήταν μια πράξη επιτακτική, αλλά και εξόχως τολμηρή, για ΄κείνους τους καιρούς. Το να σ' αρέσουν τα ρεμπέτικα ήταν το ίδιο επικίνδυνο σαν να διάβαζες Ρίζο παράνομο. Εκείνο τον καιρό, ο κόσμος τραγουδούσε «θα το πάρεις το κορίτσι» και άλλες ηθικοπλαστικές συμβουλές της μικροαστικής Αθήνας, ενώ παράλληλα θυμόταν με νοσταλγία τον Αττίκ και τον Χαιρόπουλο».* Ο Πάνος Βλαγκόπουλος γράφει ότι το μισό κείμενο της διάλεξης ασχολείται με την κατάδειξη της Ελληνικότητας του ρεμπέτικου. Ο ζεϊμπέκικος «είναι ο πιο καθαρός, συγχρόνως ελληνικός ρυθμός», και στην μελωδία του ρεμπέτικου διακρίνουμε την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Το ρεμπέτικο κατά τον Μάνο Χατζιδάκι, αποδίδει την πνευματική κατάσταση του ελληνικού λαού: παθητικότητα και καταπίεση που όμως δεν έχουν τίποτα το παρακμιακό, αλλά προέρχονται από μια «στοιβαγμένη ζωική δύναμη που ασφυκτιά χωρίς διέξοδο» (2009, σελ. 46).

Στην ίδια διάλεξη, ο Χατζιδάκις παρουσίασε και το συγκρότημα του Μάρκου Βαμβακάρη, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων από το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων συνθετών.

Το 1950, μαζί με τη Ραλλού Μάνου, τους ζωγράφους Γιάννη Τσαρούχη, Γιάννη Μόραλη, Σπύρο Βασιλείου, αλλά και τους Αλέκα Κατσέλη, Γ. Βακαλό, Οδυσσέα Ελύτη, Ν. Εγγονόπουλο, Μ. Αργυράκη, ίδρυσε το Ελληνικό Χορόδραμα και παρουσίασε τα έργα του *Μαρσύας*, *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Το καταραμένο φίδι* (Σιάφκος Χρήστος, 2009, σελ. 16).

## 3.2 Β' Περίοδος (1951-1956)

Παρ' όλα αυτά το 1953 μια σειρά διαλέξεών του με θέμα τους σύγχρονους αμερικανούς συνθέτες άνοιξε νέους ορίζοντες στο ελληνικό ακροατήριο (Copland, Menotti, Bernstein κ.ά.). Την ίδια εποχή, έγραψε ένα από τα σημαντικότερα έργα του, τον *Κύκλο του C.N.S.* (1954), αφιερωμένο στον Carlos Novi Sanchez για το θάνατο του κοινού τους φίλου, Ετιέν Ρέρυ (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [22/04/2014]).

Την ίδια περίοδο συνεργάζεται εντατικά με τον Φίνο και συνθέτει μουσική για μια σειρά κινηματογραφικών ταινιών, με ηθοποιούς όπως η Ειρήνη Παππά και ο Νίκος Τζόγιας (*Νεκρή πολιτεία*, 1951), η Ελένη Χατζηαργύρη και ο Αλέκος Αλεξανδράκης (*Η Αγνή του λιμανιού*, 1951), η Αντιγόνη Βαλάκου (στην πρώτη της εμφάνιση στον κινηματογράφο με το έργο *Οι ουρανοί είναι δικοί μας*, 1954). Το 1955 ο Νίκος Κούνδουρος παρουσιάζει την πρώτη ταινία του, *Μαγική πόλις*, σε σενάριο Μαργαρίτας Λυμπεράκη και μουσική Μάνου Χατζιδάκι. Το 1955 επίσης, παρουσιάζεται η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη, με τη Μελίνα Μερκούρη στην πρώτη κινηματογραφική της εμφάνιση. Σημαντικό μέρος της δραστηριότητάς του αρχίζει να καταλαμβάνει η συνεργασία του με το Εθνικό Θέατρο (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [23/04/2014])

## 3.3 Γ' Περίοδος (1957-1966)

Το 1960 του απονέμεται το βραβείο Όσκαρ για τη μουσική της κινηματογραφικής ταινίας του Ζυλ Ντασσέν, *Ποτέ την Κυριακή*. *Τα Παιδιά του Πειραιά*, θα συμπεριληφθούν στα 100 εμπορικότερα τραγούδια του 20ού αιώνα και θα βραβευθούν στο Αμβούρο το 1987. Το 1959 και το 1960, στα δύο πρώτα φεστιβάλ ελαφρού τραγουδιού που διοργάνωσε το τότε Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.), κέρδισε το πρώτο βραβείο με τα τραγούδια *Κάπου υπάρχει η αγάπη μου* και *Κυπαρισσάκι*, που ερμήνευσε η Νανά Μούσχουρη. Το φθινόπωρο του 1960, κέρδισε στη Θεσσαλονίκη το βραβείο μουσικής της Α΄ Εβδομάδος Ελληνικού Κινηματογράφου (το τότε Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) για τη μουσική του στην ταινία του Νίκου Κούνδουρου, *Το ποτάμι* (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [23/04/2014]).

Το 1958 έγραψε μουσική για τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, που ανέβηκε στην Επίδαυρο, με την Κατίνα Παξινού και με σκηνοθέτη τον Αλέξη Μινωτή. Ακολούθησαν τα έργα *Παραμύθι χωρίς όνομα*, του Ι. Καμπανέλλη, *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπρεχτ, αλλά και *Το χαμόγελο της Τζοκόντα* - δέκα τραγούδια για ορχήστρα γραμμένα αρχικά για φωνή, ειδικά για τη Ζακλίν Ντανό (Παρίσι, 1962).

Το 1962 χρηματοδότησε τον «Διαγωνισμό Σύνθεσης Μάνος Χατζιδάκις» στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο Δοξιάδη στην Αθήνα. Το πρώτο βραβείο μοιράστηκαν ο Γιάννης Ξενάκης και ο Ανέστης Λογοθέτης. Την ίδια χρονιά ανεβάζει στην Αθήνα την *Οδό Ονείρων*. Προσπαθώντας να απαλύνει τις πληγές της μετεμφυλιακής Ελλάδας, δημιουργεί μια παράσταση σταθμό για το Ελληνικό Μουσικό Θέατρο, με πρωταγωνιστή τον Δημήτρη Χορν (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr, [25/04/2014]).

Το 1964 ίδρυσε και διηύθυνε την Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών (1964-67). Στο σύντομο χρονικό διάστημα της λειτουργίας της, η ορχήστρα έδωσε 20 συναυλίες με πρεμιέρες 15 έργων Ελλήνων συνθετών. Η παρουσία της ορχήστρας δημιουργεί νέα δεδομένα στην μουσική ζωή του τόπου, καταφέρνοντας να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού για την άγνωστη μέχρι τότε σύγχρονη μουσική (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [27/04/2014]). Παράλληλα ξεκινάει και η συνεργασία του με τον Μωρίς Μπεζάρ. Οι *Όρνιθες* ανεβαίνουν με τα Μπαλέτα του 20ού Αιώνα στις Βρυξέλλες.

## 3.4 Δ' Περίοδος (1967-1971)

Το 1966 ο συνθέτης αναχωρεί για την Αμερική όπου επρόκειτο να ανεβάσει την θεατρική διασκευή του *Ποτέ την Κυριακή* με τον τίτλο *Illya Darling*. Κατά την παραμονή του στην χώρα αυτή επηρεάζεται από την μουσική ποπ. Ως αποτέλεσμα αυτής της επίδρασης, είναι η δημιουργία του κύκλου τραγουδιών *Reflections*, με το συγκρότημα *Rock and Roll Ensemble*.

Το 1970 στο σπίτι του Μάνου Χατζιδάκι στην Νέα Υόρκη, η Φλέρυ Ντανταωνάκη ηχογραφεί μια σειρά από ρεμπέτικα τραγούδια των Τσιτσάνη, Βαμβακάρη, Παπαϊωάννου και Μπαγιαντέρα με τίτλο *Η Φλέρυ Ντανταωνάκη στα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι*. Ο δίσκος κυκλοφορεί πολλά χρόνια αργότερα από τον Σείριο. Η ηχογράφηση αυτή αποτελεί την τελευταία δισκογραφική ενασχόληση του συνθέτη με το ρεμπέτικο (Μποσκοϊτης Αντώνης, 2006, σελ. 41).

Ως και το 1972, που θα παραμείνει στην Νέα Υόρκη, έχει συνθέσει τον *Μεγάλο Ερωτικό*, την *Ρυθμολογία*, αλλά έχει γράψει και λιμπρέτα για τρία μουσικά έργα: *Μεταμορφώσεις*, *Όπερα για Πέντε*, *Ντελικανής*. Επιπλέον ηχογραφεί το *Χαμόγελο της Τζοκόντα* και παράλληλα ξεκινάει την σύνθεση του κύκλου *Η εποχή της Μελισσάνθης*, μια μουσική ιστορία που βασίζεται σε αυτοβιογραφικά στοιχεία και διαδραματίζεται στις πρώτες μέρες της απελευθέρωσης (Γιώργος Χατζιδάκις, www.hadjidakis.gr [28/04/2014]).

## 3.5 Ε' Περίοδος (1972-1994)

Το 1972 επιστρέφει στην Ελλάδα και ένα χρόνο μετά ιδρύει το *Πολύτροπο*, όπου στο μουσικό αυτό καφέ θέατρο διοργανώνει μουσικές παραστάσεις.

Δύο χρόνια αργότερα, κατά την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας, διορίζεται Αναπληρωτής Γενικός Διευθυντής της Λυρικής Σκηνής και Διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας. Παράλληλα αναλαμβάνει Διευθυντής του ανεξαρτητοποιημένου Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΤ (1975-1982).

Ο Μουσικός Αύγουστος, μια έμπνευση του Μάνου Χατζιδάκι που έγινε γεγονός με την σύμπραξη της ομάδας του Τρίτου Προγράμματος, πραγματοποιήθηκε δύο φορές στο Ηράκλειο της Κρήτης, το 1979 και το 1980. Ο Γεώργιος Χατζιδάκις – Θεοφανόπουλος επισημαίνει ότι «το τελικό αποτέλεσμα ήταν ένα ποιητικό γεγονός. Οι καλλιτέχνες και το κοινό είχαν την αίσθηση ότι ζουν σε ένα παραμύθι» (Μαρία Βλαχοπούλου, 1997, σελ. 21).

Οι μουσικοί αγώνες στην Κέρκυρα πραγματοποιήθηκαν μόνο δύο χρονιές, το 1981 και το 1982. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Κουρουπός, «το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είχε παρακμάσει, δεν ενδιέφερε τον Μάνο, ο οποίος αποσκοπούσε σε ένα άλλο είδος τραγουδιού με άλλη λειτουργία και αισθαντικότητα. Οι Μουσικοί Αγώνες της Κέρκυρας ήρθαν ως συνέχεια των δραστηριοτήτων του Μουσικού Αύγουστου του Ηρακλείου» (Μαρία Βλαχοπούλου, 1997, σελ. 23). Μια οργανωτική – διοικητική δυσκολία με τον Δήμο της Κέρκυρας έθεσε τέλος στον θεσμό. Ωστόσο έγινε μια ακόμα προσπάθεια αναβίωσης πολύ αργότερα με την οργανωτική ευθύνη της

ΔΕΠΑΠ Καλαμάτας. Το 1991 πραγματοποιήθηκαν οι Μουσικοί Αγώνες Καλαμάτας, για πρώτη και τελευταία φορά.

Το 1985-1986, ο Μάνος Χατζιδάκις συμφωνεί με την εκδοτική εταιρεία «Γραμμή» και παρουσιάζει το πολιτιστικό περιοδικό *Το Τέταρτο*. Κυκλοφόρησε τον Απρίλη του 1984, συγκεντρώνοντας στο δυναμικό του πολλούς ανθρώπους του λόγου και της τέχνης. Ο συνθέτης επεσήμανε ότι «το *Τέταρτο* υπήρξε κατουσίαν ένα πολιτικό περιοδικό γιατί εγώ βαθιά μέσα μου είμαι πολιτικοποιημένος» στην συνέντευξη του στον Θανάση Φωσκαρίνη για το περιοδικό «Διαβάζω» στην ενδεκάμηνη παρουσία του στο *Τέταρτο* (Βλαχοπούλου Μαρία, 1997, σελ. 54).

Το 1985 δημιουργεί την ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία «Σείριος». Εκτός από την ηχογράφηση της μουσικής του και εκείνη των ομότεχνών του, ο «Σείριος», ως πολιτιστική εταιρεία, διοργάνωνε συναυλίες και παραστάσεις προβάλλοντας κάθε αξιόλογη έκφραση της μουσικής τέχνης στη χώρα μας, δηλώνοντας στο στούντιο ή «ζωντανά» τις απόψεις του ιδρυτή του για το μουσικό γίγνεσθαι, αλλά και δίνοντας σε δημιουργούς την δυνατότητα να εκφραστούν (Μαρία Βλαχοπούλου, 1997, σελ. 56).

Το 1989, ιδρύει την Ορχήστρα των Χρωμάτων για να παρουσιάσει «πρωτότυπα προγράμματα που συνήθως δεν καλύπτονται από τις συμβατικές συμφωνικές ορχήστρες». Η Ορχήστρα των Χρωμάτων έδωσε είκοσι συναυλίες και δώδεκα ρεσιτάλ ελληνικού και διεθνούς ρεπερτορίου με Έλληνες και ξένους σολίστ. Ο πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου της Ορχήστρας των Χρωμάτων είχε υπογραμμίσει ότι «όλοι οι μεγάλοι αφήνουν κάτι στους επιγόνους τους. Μια επιθυμία η οποία μπορεί να είναι και ποινή. Η δική μου ποινή είναι να διατηρήσουμε αυτήν την ορχήστρα» (Βλαχοπούλου Μαρία, 1997, σελ. 58). Ο Μάνος Χατζιδάκις πεθαίνει το απόγευμα της 15$^{ης}$ Ιουνίου 1994.

## 3.6 Κύκλοι Τραγουδιών Μάνου Χατζιδάκι

1945 *Μπολιβάρ* σε ποίηση Νίκου Εγγονόπουλου (ανολοκλήρωτο)

1947 Έργο 2 *Δύο Ναυτικά Τραγούδια*, για πιάνο και φωνή, σε ποίηση Μίλτου Σαχτούρη

1952 Έργο 8 *Ο κύκλος του C.N.S.*, τραγούδια σε ποίηση του συνθέτη για βαρύτονο και πιάνο

1958 Έργο 15 *Επιτάφιος*, ανολοκλήρωτο, κύκλος οκτώ τραγουδιών σε ποίηση Τ. Βαρβιτσιώτη.

1965 Έργο 23 *Μυθολογία*, κύκλος τραγουδιών σε ποίηση Γκάτσου

1968 *Τα Εννέα Βήματα του Διός*, κύκλος τραγουδιών που επρόκειτο να τραγουδήσει ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, με συνοδεία αφηγητή (ανολοκλήρωτο-ανέκδοτο).

1969 Έργο 27 *Reflections*, κύκλος τραγουδιών με αγγλικούς στίχους των D. Rudnytsky, B. Corrigan, M. Fulterman, C. Nivison

1969 *Επιστροφή*, κύκλος τραγουδιών σε στίχους Ν. Γκάτσου

1969 Έργο 51 *INTERNOT ή Οι Μύθοι του 1970* στίχοι Μάνου Χατζιδάκι και Αγαθής Δημητρούκα (ανολοκλήρωτο-ανέκδοτο)

1970 Έργο 46 *Αμοργός*, καντάτα βασισμένη στο ομώνυμο ποίημα του Νίκου Γκάτσου (ανολοκλήρωτο).

1970 Έργο 37 *Η Εποχή της Μελισσάνθης*, καντάτα για μια ώριμη γυναικεία φωνή, δύο νεανικές ανδρικές, μικτή και παιδική χορωδία, ορχήστρα δωματίου και στρατιωτική μπάντα με βασικό μουσικό όργανο το μπουζούκι.

1971 *Της Γης το Χρυσάφι*, κύκλος τραγουδιών στίχοι Ν. Γκάτσου

1972 Έργο 30 *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, κύκλος τραγουδιών για δύο φωνές, χορωδία και δώδεκα όργανα, σε στίχους Ελλήνων ποιητών από την αρχαιότητα έως σήμερα

1973 Έργο 43 *Οι Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς*, μουσική τελετουργία για τέσσερις φωνές, στίχοι της Αγαθής Δημητρούκα, του Άρη Δαβαράκη και του Μάνου Χατζιδάκι

1973 Έργο 31 *Ο οδοιπόρος, το μεθυσμένο κορίτσι και ο Αλκιβιάδης*, κύκλος τραγουδιών και εμβόλιμες πρόζες, σε στίχους Μ. Ελευθερίου και του συνθέτη

1975 Έργο 31$^{α}$ *Αθανασία*, κύκλος τραγουδιών σε στίχους Ν. Γκάτσου

1976 Έργο 32 *Τα παράλογα*, κύκλος τραγουδιών σε στίχους Ν. Γκάτσου

1977 Έργο 33 *Κοινός Βίος*, σε ποίηση Γιώργου Χρονά (ανολοκλήρωτο)

1977 Έργο 34 *Χωρίον ο Πόθος*, κύκλος πέντε τραγουδιών σε στίχους Α. Δημητρούκα, Μ. Αργυράκη και του συνθέτη

1977 Έργο 38 *Για την Ελένη*, δεκαετία του 70, τελική μορφή 1986, κύκλος σε στίχους Μ. Μπουρμπούλη και του συνθέτη

1980 Έργο 39 *Η Αποστολή*, καντάτα παραγγελία του Υπουργείου Εθνικής Αμύνης για μέτζο-σοπράνο, μικτή χορωδία και ομάδα οργάνων (ανέκδοτο)

1981 Έργο 40 *Τα Πινδάρικα*, καντάτα για μέτζο-σοπράνο, βαρύτονο, μικτή χορωδία και μικρή ορχήστρα, σε ποίηση Πίνδαρου

1981 Έργο 41 *Διφωνίες*, στίχοι Αγαθής Δημητρούκα (ανολοκλήρωτο)

1983 Έργο 44 *Χειμωνιάτικος Ήλιος*, σε στίχους Ν. Γκάτσου

1985 Έργο 45 *Σκοτεινή μητέρα*, σε στίχους Ν. Γκάτσου

1988 Έργο 47 *Οι μύθοι μιας γυναίκας* σε στίχους Ν. Γκάτσου

1988 *Φαντασιώσεις Ενός Νέου που Διαβάζει Κόμικς*, κύκλος τραγουδιών σε στίχους Νίκου Γκάτσου που επρόκειτο να τραγουδήσει ο Γιώργος Μαρίνος (ανολοκλήρωτο, ανέκδοτο)

1990 *Αντικατοπτρισμοί*, αναθεωρημένη εκδοχή του έργου «Reflections» με ελληνικούς στίχους του Νίκου Γκάτσου και της Αγαθής Δημητρουκα

1991 Έργο 48 *Εγκώμιον Επιφανούς Ανδρός* για τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, Πρόεδρο της Δημοκρατίας, καντάτα για μικτή χορωδία και ομάδα χάλκινων πνευστών, με επιλεγμένους από τον συνθέτη στίχους από τις Ωδές του Ανδρέα Κάλβου

1992 Έργο 50 *Η αμαρτία είναι βυζαντινή και ο έρωτας αρχαίος* ή *Τα τραγούδια της αμαρτίας* ανολοκλήρωτος κύκλος τραγουδιών σε στίχους Ν. Χριστιανόπουλου και Γ. Χρονά

Πηγή: Περιοδικό Δίφωνο, τεύχος 9, Ιούνιος 1996, σελ. 30-33

(Χατζιδάκις Γεώργιος, www.hadjidakis.gr,[25/08/2014])

# 4. ΔΥΟ ΝΑΥΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Ο Μάνος Χατζιδάκις δεν είχε πολλές μελοποιήσεις ποιημάτων στο ενεργητικό του σε αντίθεση με άλλους συνθέτες της εποχής του. Αν και ήταν λάτρης της ποίησης και γνώστης έργων ποιητών, στην εργογραφία του συναντάμε επιλεκτικές μελοποιήσεις ποιημάτων. Η μελοποίηση ποιημάτων ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένη την δεκαετία του ’50, αλλά ο Χατζιδάκις κρατούσε απόσταση από αυτήν την τάση και υποστήριζε ότι: «η ποίηση και η μουσική έχουνε μια αυτάρκεια και δεν περιμένουνε τα καινούρια έργα για να ξαναϋπάρξουν». Με τον όρο μελοποίηση εννοούμε την επένδυση με μουσική ενός ποιήματος που υπάρχει πριν την ενασχόληση του συνθέτη με αυτό (Γκαρτζόπουλος Μάκης, www.poiein.gr [02/05/2014]).

Το 1947 ο Μάνος Χατζιδάκις μελοποιεί δύο ποιήματα του Μίλτου Σαχτούρη από την ποιητική συλλογή του *Παραλογαίς*. Επιχειρεί να ντύσει με μουσική δύο ποιήματα του Σαχτούρη την εποχή που τόσο ο ποιητής όσο και το έργο του ήταν άγνωστα στο ευρύ κοινό. Ο ίδιος ο συνθέτης εξηγεί στο βιβλίο του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* (1988) ότι ξεκίνησε την μελοποίηση των ποιημάτων του Σαχτούρη διότι τα ποιήματά του τον εξέφραζαν με την ελλειπτική γραφή τους, καθώς του έδιναν το περιθώριο να εισχωρήσει μουσικά ανάμεσα στους στίχους του. Επιπλέον αναφέρει ότι οι δύο ιδέες των ποιημάτων ήταν ωραίες για τραγούδι, δεν τον άφηναν ασυγκίνητο και επομένως τον οδήγησαν στην μελοποίηση τους. Η ιστορία των δυο ποιημάτων είναι ολοκληρωμένη, αποτελώντας τον συνεκτικό παράγοντα που τα ενοποιεί. Το χαρακτηριστικό των κύκλων τραγουδιών της Ρομαντικής περιόδου επί Σούμπερτ και Σούμαν αναγνωρίζεται σε αυτόν εδώ τον κύκλο. Ο συνθέτης επιλέγει δύο ποιήματα από τον ίδιο ποιητή που περιγράφουν την ιστορία ενός ναύτη που περπατάει ψηλά στο φεγγάρι, την κοπέλα που λέει ένα τραγούδι για να τον φτάσει αλλά δεν τα καταφέρνει και τον βαρκάρη των κεραυνών που δεν θέλει να βρει λιμάνι να αράξει παρά γυρνά από ακτή σε ακτή. Συναντάμε έντονες εικόνες και παραστατικές, όπως οι εικόνες των ποιημάτων του Μίλλερ και του Χάινε (Μάνος Χατζιδάκις, σελ 211, 1988).

Τα τραγούδια είναι γραμμένα για πιάνο και αντρική φωνή και ηχογραφήθηκαν πρώτη φορά με τον Γιώργο Μούτσιο και τον συνθέτη να τον συνοδεύει στο

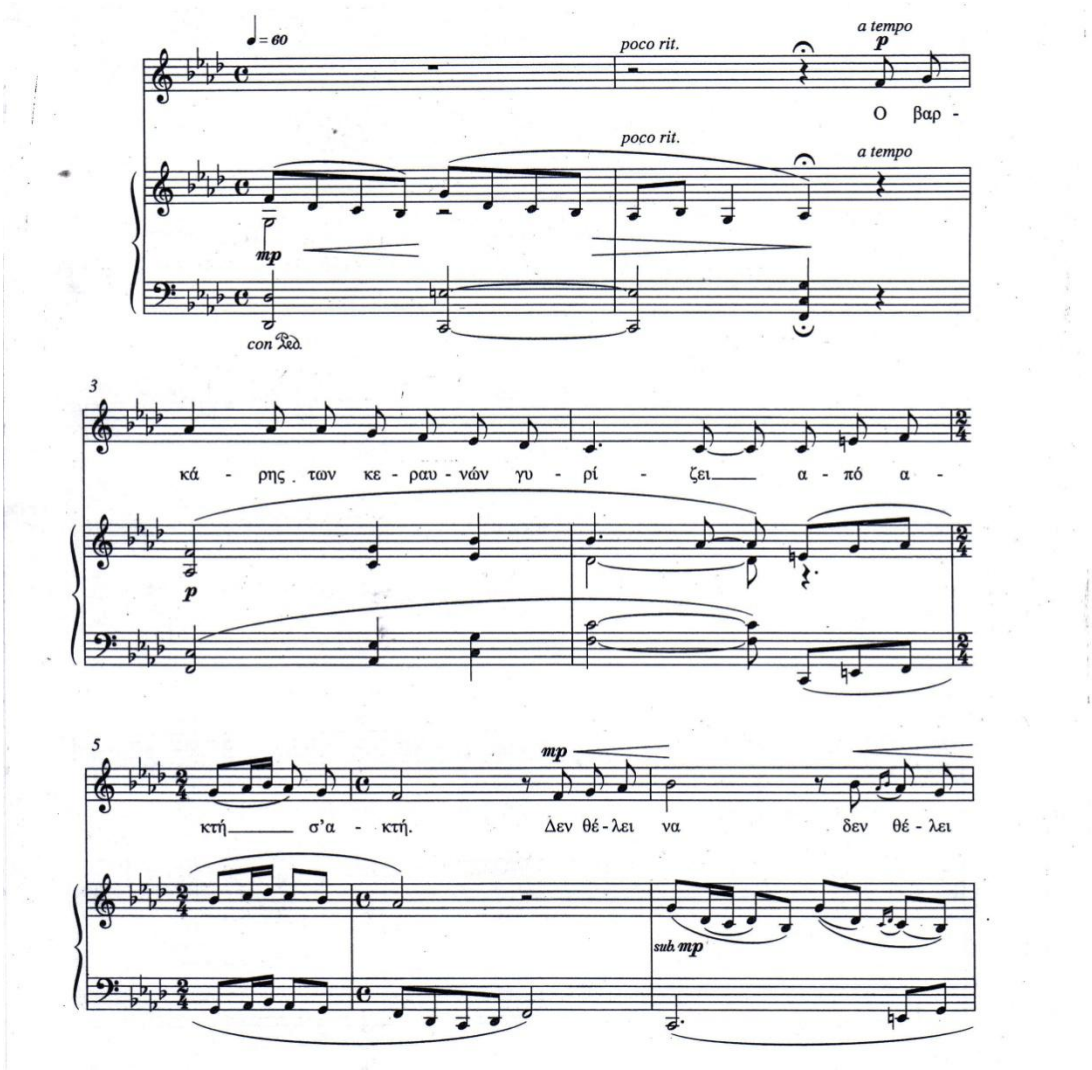
πιάνο, μια σπάνια εκτέλεση σε δίσκο 45 στροφών. Στις 12 Δεκεμβρίου του 1972, ο συνθέτης τα ηχογράφησε ξανά, αυτή τη φορά με τον Σπύρο Σακκά (Γκαρτζόπουλος, http://www.poiein.gr/archives/5437, [02/05/2014]).

## 4.1 Δομικά Χαρακτηριστικά

Ο ΒΑΡΚΑΡΗΣ ΤΩΝ ΚΕΡΑΥΝΩΝ

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της φα ελάσσονος (Παράδειγμα 4.1.1). Ξεκινάει με τη μετρική αγωγή των 4/4, η οποία στην αρχή διατηρείται μέχρι το πέμπτο μέτρο όπου αλλάζει και γίνεται 2/4. Στο έκτο μέτρο γίνεται πάλι 4/4 όπου διατηρείται μέχρι το δωδέκατο μέτρο όπου γίνεται 3/4 και διατηρείται για ένα μέτρο. Στο δέκατο τρίτο μέτρο ξαναγίνεται 2/4, διαρκεί για δύο μέτρα και κλείνει με το αρχικό μέτρο των 4/4.

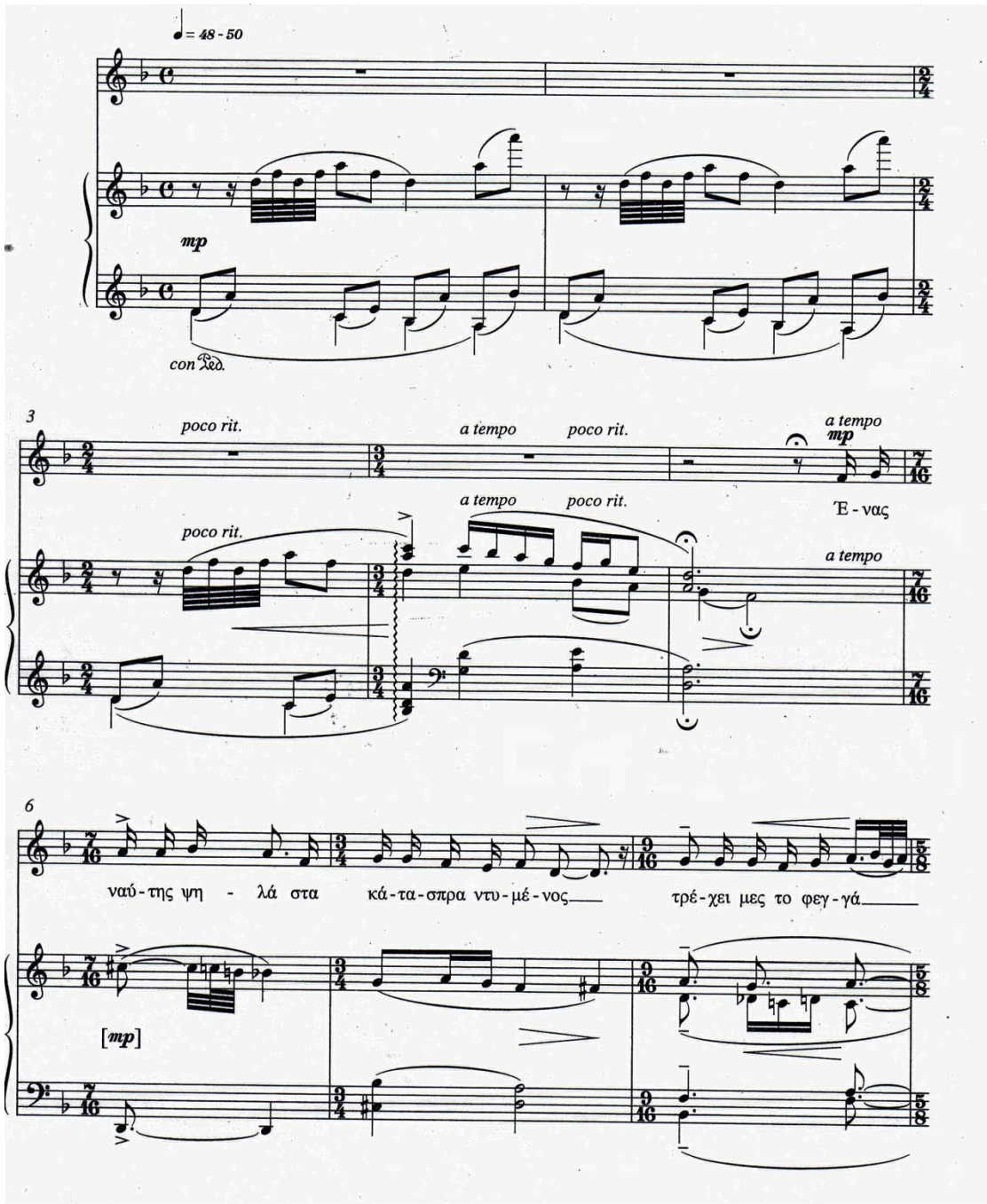
Παρατηρείται τονική απόκλιση στη Λα ύφεση ελάσσονα στο ενδέκατο μέτρο, στον στίχο «μόνο στη βάρκα ψιθυρίζει». Η κύρια μετρική αγωγή των 4/4 μετατρέπεται σε 2/4 στο πέμπτο μέτρο και 3/4 στο δωδέκατο μέτρο.




**Παράδειγμα 4.1.1 Μάνος Χατζιδάκις, *Ο Βαρκάρης των Κεραυνών*, μ. 1-7**

ΕΝΑΣ ΝΑΥΤΗΣ ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της ρε ελάσσονος (παράδειγμα 4.1.2) που όμως κατά την πορεία του παρουσιάζει συχνές αποκλίσεις προς άλλες τονικότητες. Ξεκινώντας και καταλήγοντας σε μετρική αγωγή 4/4, παρουσιάζει έντονη και συχνή πολυρυθμικότητα σε πολλά άλλα μετρικά σχήματα είτε απλά, είτε σύνθετα ή μεικτά χωρίς όμως να χάνεται το μουσικό ύφος του τραγουδιού.




**Παράδειγμα 4.1.2 Μάνος Χατζιδάκις, *Ένας Ναύτης Ψηλά στο Φεγγάρι*, μ. 1-8**

## 5. ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ

Ο *Μεγάλος Ερωτικός* ξεκίνησε στην Νέα Υόρκη, μετά από μια επίσκεψη του συνθέτη στην Ελλάδα της δικτατορίας το 1972, που του έδωσε το έναυσμα για να πραγματοποιήσει κάτι που θα ενδιέφερε ουσιαστικά και όχι καιροσκοπικά τον τόπο.

Η ιδέα ξεκίνησε από την μητέρα ενός φίλου του και διάσημου ηθοποιού, την Μυρτιώτισσα, που του έδωσε μέσα σ' ένα γράμμα το ποίημα *Σ' αγαπώ* για να το μελοποιήσει. Το γράμμα το θυμήθηκε όταν διάβασε την αναγγελία του θανάτου της Μυρτιώτισσας και ενώ βρισκόταν στην Νέα Υόρκη. Τότε αποφάσισε να το εντάξει σε ένα έργο «περί έρωτος» και ξεκίνησε την δημιουργία του *Μεγάλου Ερωτικού*. Στον κύκλο αυτό επέλεξε ποιήματα απ' όλη την ιστορία της ελληνικής ποίησης.

Την ερμηνεία των τραγουδιών ανέλαβε η Φλέρου Νταντωνάκη, που ικανοποίησε τόσο πολύ τον συνθέτη ώστε δεν επιχείρησε να τα ξαναηχογραφήσει.

Η υποδοχή που είχε ο κύκλος *Μεγάλος Ερωτικός* το 1972 ήταν της λογικής ότι ο κόσμος δεν ανεχόταν ερωτικά τραγούδια κατά την διάρκεια των δύσκολων χρόνων της δικτατορίας. Ο ίδιος ο συνθέτης όμως εξηγεί ότι: «Κανείς δεν κατάλαβε ότι το μοναδικό αίτημα εκείνη την εποχή ήταν να ξαναβρούμε την αξιοπρέπειά μας, και την καταγωγή μας, την ποιητική καταγωγή μας» (Από συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στον τηλεοπτικό σταθμό Ετ1, http://www.youtube.com/watch?v=xtMIKy2SAsc, [05/05/2014]).

Ο *Μεγάλος Ερωτικός* και το *Χωρίον ο Πόθος* ανήκουν στην Ε' περίοδο της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι και έχουν μεταξύ τους απόσταση πέντε ετών. Αυτό σημαίνει πως ότι επιζητούσε στο πρώτο έργο το προχώρησε και το ολοκλήρωσε στο δεύτερο (Μάνος Χατζιδάκις, 1987, σελ. 2).

Ο Μάνος Χατζιδάκις θεωρούσε και τα δύο αυτά έργα σημαντικά γιατί προχωρεί την προσωπική του μουσική έκφραση στο τραγούδι σε επίπεδα αυστηρότερα και καθαρώς ποιητικά, διατηρώντας και παραλλάσσοντας συγχρόνως τα στοιχεία εκείνα που τον χαρακτήρισαν από την αρχή. Με τον

όρο «καθαρώς ποιητικά» δεν εννοεί, σύμφωνα με τον ίδιο, ό,τι αφελώς πιστεύουν και πραγματοποιούν όλοι οι αυτάρεσκα αποκαλούμενοι τραγουδοποιοί που γράφοντας μουσική σε ποίηση θεωρούν τους εαυτούς τους σίγουρα στο ίδιο επίπεδο με τον ποιητή και το αποτέλεσμά τους κατ' ανάγκη ποιητικό (Μάνος Χατζιδάκις, 1987, σελ. 3).

Ο Μάνος Χατζιδάκις από πολύ νέος, αν και δεν γνώριζε ακριβώς τη σημασία και τις προεκτάσεις του τραγουδιού, προσπαθούσε να συζεύξει άρρηκτα με τα δικά του μουσικά μέσα έναν ακριβό στίχο έτσι ώστε η χωριστή ακρόαση μετά να μην είναι νοητή ή δυνατή. Επίσης πάντα συνήθιζε να βάζει περιορισμούς ή «πολλαπλούς στόχους» όταν ξεκινούσε τη σύνθεση μιας σειράς τραγουδιών. Στον *Μεγάλο Ερωτικό* για παράδειγμα, είχε κοινό θέμα με διαφορετικές εποχές ποίησης και διαφορετικές, σχεδόν αντίθετες πλευρές του «περί έρωτος» θέματος. Έπρεπε να δημιουργήσει μια ενότητα ύφους και ήχου και ακόμη, να μην θυμίζει απλοϊκά ερωτικά τραγούδια αλλά μια μουσική πραγματεία περί έρωτος (Μάνος Χατζιδάκις, 1987).

«Το έργο παραμένει ένα εξαίσιο μάθημα «περί έρωτος» γι αυτούς που έχουν από την φύση τους την απαραίτητη ευαισθησία και προετοιμασία. Για τους αληθινά νέους» (Μάνος Χατζιδάκις, 1987). Μουσικά, το άλμπουμ έχει έναν απίστευτο πλούτο στιχουργικό και μουσικό. Ο Χατζιδάκις επέλεξε διάφορους ποιητές με τρόπο που αναδεικνύει τη διαχρονική διάσταση και τις πολλές όψεις της ποίησης. Τα μελοποίησε και τα ενορχήστρωσε με ευφυή και εμπνευσμένο τρόπο. Η μουσική περιγράφει με ακρίβεια τους στίχους (Κουστένη Ματούλα, http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=281266, [02/05/2014]). Χρησιμοποίησε όλα τα εκφραστικά μέσα για να το πετύχει: στα *Λιανοτράγουδα* βάζει τη λύρα και κάνει αμέσως τη διαφορά. Στο *Με την πρώτη σταγόνα της βροχής* οι δύο πρώτες συγχορδίες πέφτουν σαν βροχή. Στο *Κραταιά ως θάνατος αγάπη* για να αναδείξει τα λόγια «μεγαλώνει» κι άλλο την ορχήστρα. Όλοι αντιλαμβάνονται πόσο δύσκολο είναι να μιλήσεις στην ψυχή του καθενός με στίχους από το *Άσμα ασμάτων* του Σολομώντος, το *Β' Στάσιμο* από τη *Μήδεια*, και το *Κέλομαί σε Γογγύλα* της Σαπφούς. Κι αυτό είναι ακόμα ένα "θαύμα" του Χατζιδάκι: έφτιαξε λαϊκά τραγούδια που αγγίζουν από τον πιο λαϊκό άνθρωπο που λειτουργεί με το συναίσθημα μέχρι τον πιο δύσκολο ακροατή που αναζητά τη διανόηση ακόμα και στην ακρόαση. Τα

όργανα που μετέχουν σε αυτό το ξεχωριστό μουσικό αποτέλεσμα είναι βιολί, κοντραμπάσο, βιολοντσέλο, πιάνο, άρπα, κιθάρα, μαντολίνο, λαούτο στην *Ερωφίλη* και μπουζούκι στο ποίημα της Σαπφούς (Λογιάδης Μίλτος, http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=281266,[02/05/2014]).

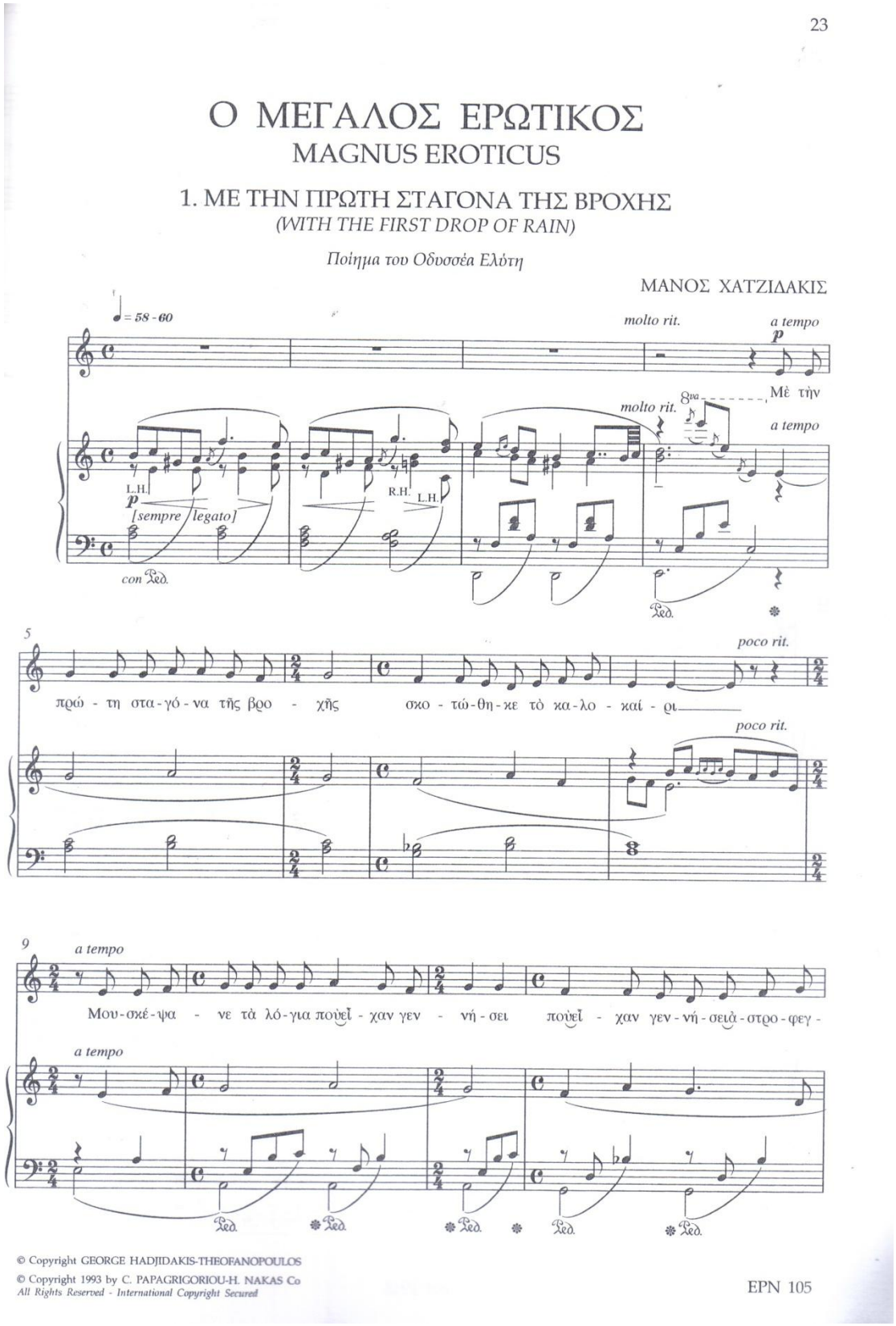
## 5.1 Δομικά Χαρακτηριστικά

ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΣΤΑΓΟΝΑ ΤΗΣ ΒΡΟΧΗΣ

Ο κύκλος αρχίζει με το *Με την πρώτη σταγόνα της βροχής*, όπου ακούγονται οι πρώτοι στίχοι από την εκπληκτική *Ελένη* του Οδυσσέα Ελύτη. Είναι το πρώτο ποίημα της ενότητας *Σποράδες*, η οποία ανήκει στη Συλλογή *Προσανατολισμοί*.

Στους στίχους αυτούς, παρεμβάλλεται (και επαναλαμβάνεται ως ρεφρέν του τραγουδιού) το περίφημο *Επίγραμμα* του Οδυσσέα Ελύτη, που αποτελεί το τρίτο μέρος (III) του ποιήματος *Δεύτερη φύση* των *Προσανατολισμών*.

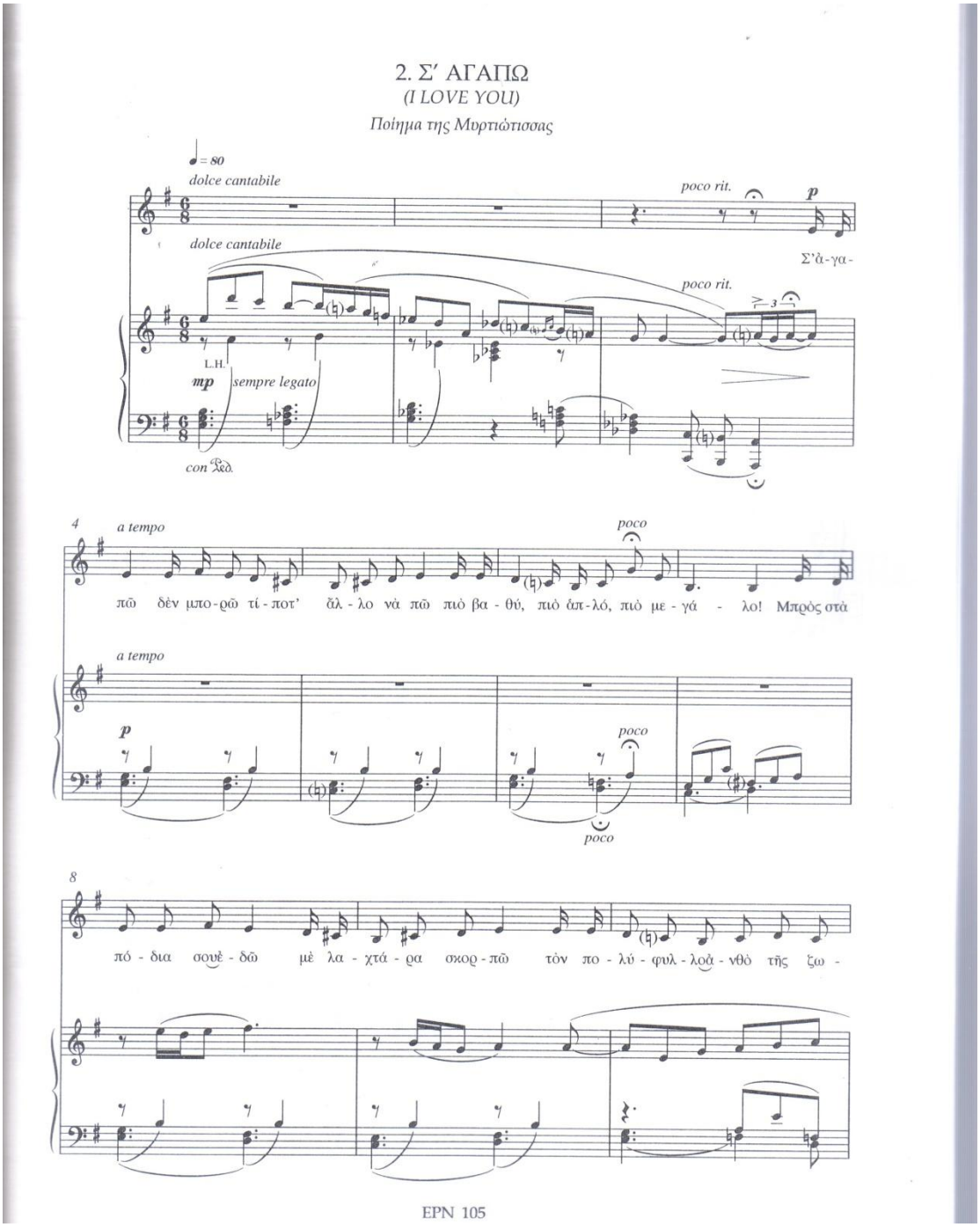
Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της Λα ελάσσονος. Η μετρική αγωγή του αλλάζει πότε σε 4/4 και πότε σε 2/4 με εξαίρεση σε 2 μέτρα του έργου που χρησιμοποιείται το μέτρο των 3/4.




**Παράδειγμα 5.1.1 Μάνος Χατζιδάκις, *Με την Πρώτη Σταγόνα της Βροχής*, μ. 1-12**

Σ’ ΑΓΑΠΩ

Γραμμένο στην τονικότητα της μι ελάσσονος, το τραγούδι αυτό έχει την μετρική αγωγή των 6/8. Κατά τη διάρκειά του χρησιμοποιούνται φθόγγοι ή και συγχορδίες ξένες ως προς την τονικότητά του χωρίς όμως να παρουσιάζεται μετατροπία προς κάποια άλλη τονικότητα για αρκετά μέτρα. Στο κλείσιμο του τραγουδιού η τελική συγχορδία είναι στην ομώνυμη τονικότητα της αρχικής, στη μι μείζονα.




**Παράδειγμα 5.1.2 Μάνος Χατζιδάκις, *Σ' αγαπώ*, μ. 1-10**

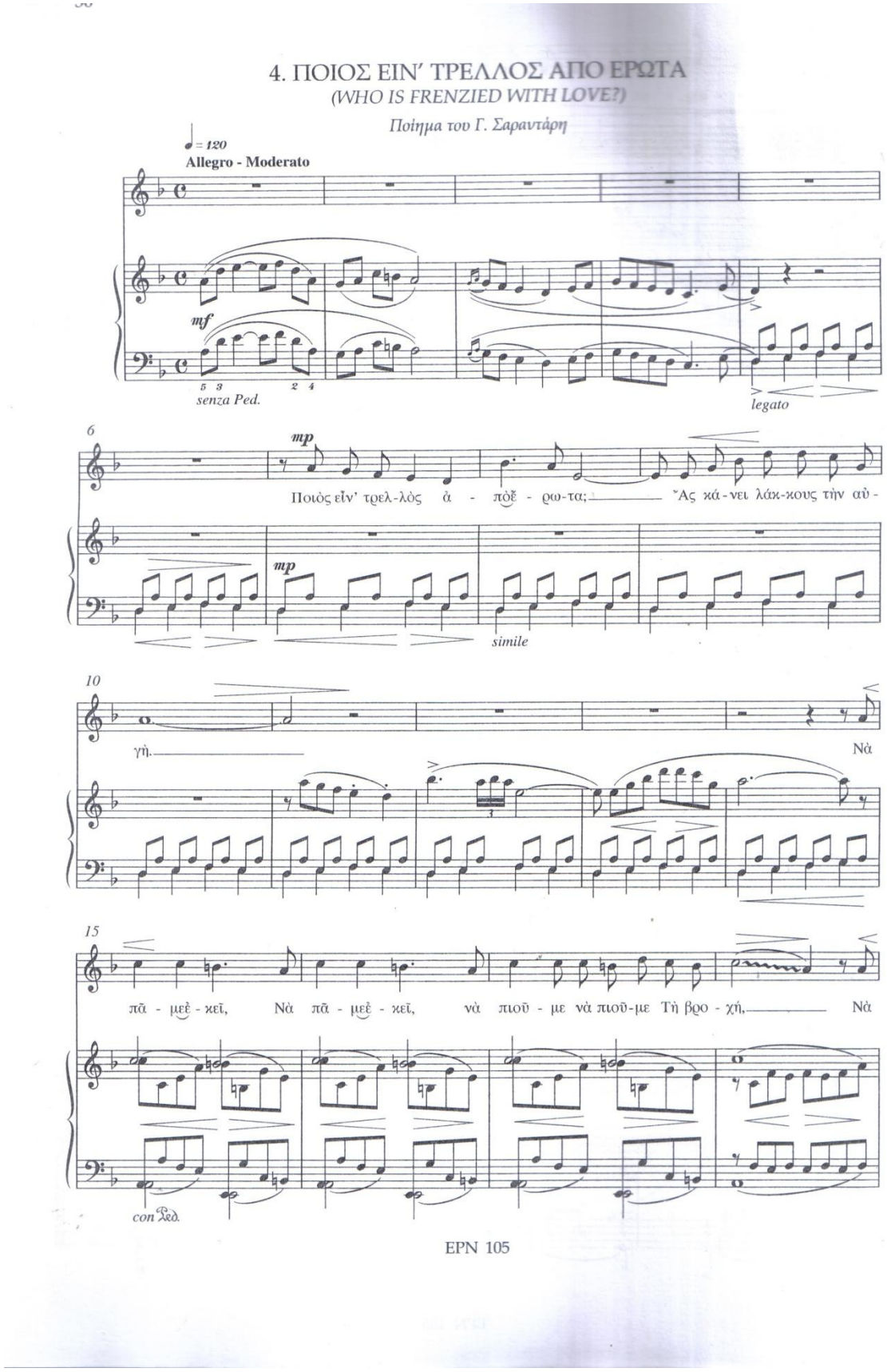
ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ 1903

Στη μετρική αγωγή των 4/4 είναι γραμμένο το τραγούδι αυτό. Θυμίζει εμβατήριο αποτελούμενο από 2 ενότητες στη τονικότητα της σολ ελάσσονος. Η πρώτη ενότητα καταλήγει στη τονικότητα της ρε ελάσσονος ενώ η δεύτερη στη λα ελάσσονα για να κλείσει το έργο με την εισαγωγή στην αρχική

τονικότητα της σολ ελάσσονα.

ΠΟΙΟΣ ΕΙΝ' ΤΡΕΛΟΣ ΑΠΟ ΕΡΩΤΑ

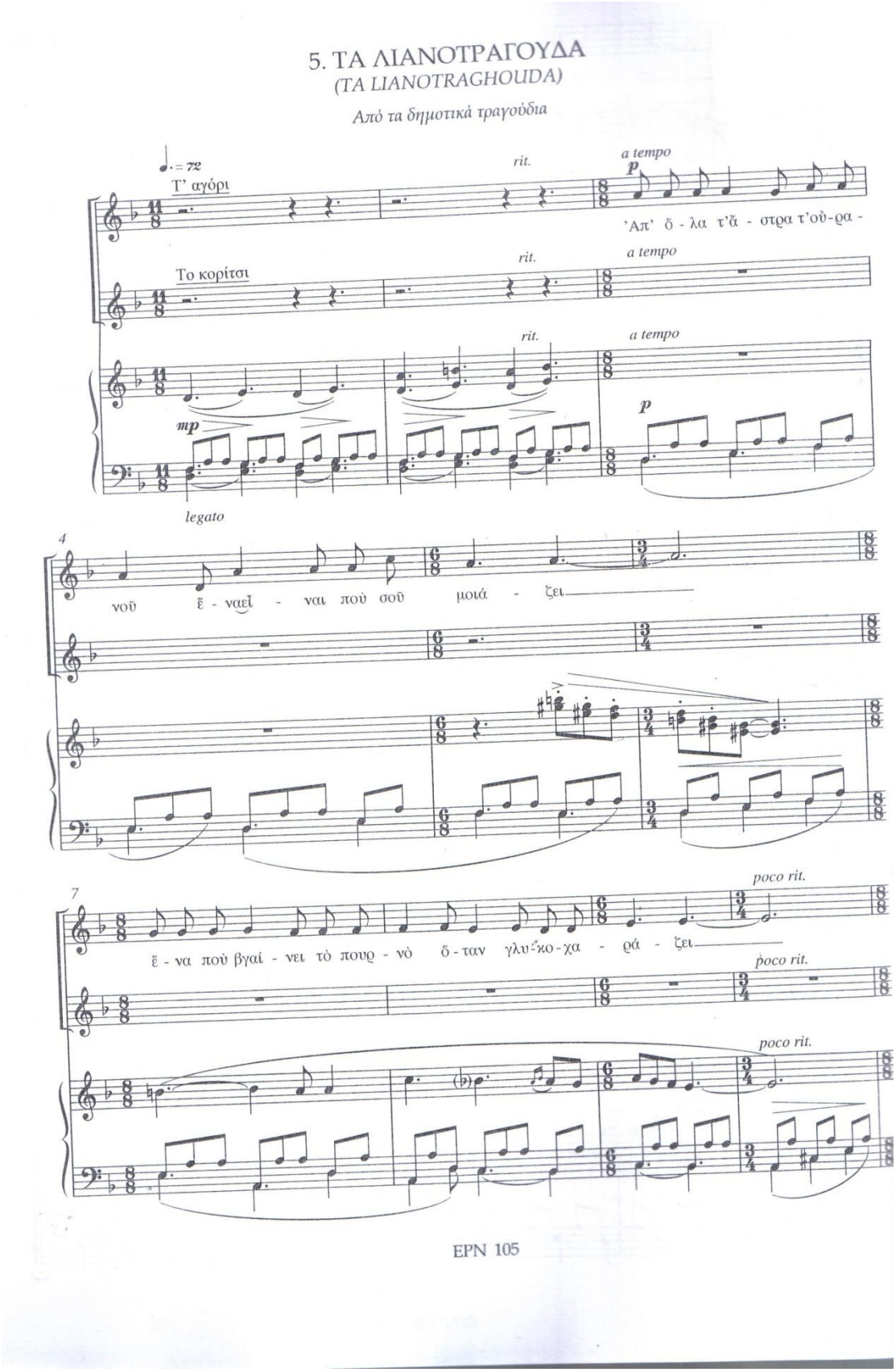
Είναι γραμμένο στην τονικότητα της ρε ελάσσονος με μέτρο 4/4, με κάποιες εξαιρέσεις σε κάποια μέτρα που αλλάζει σε 2/4. Οι δύο ενότητες του έργου χωρίζονται σε δύο μέρη, εκ των οποίων στα δεύτερα μέρη τους πραγματοποιείται η κοντινή μετατροπία ως προς την αρχική τονικότητα δηλαδή στη λα ελάσσονα. Οι δύο κύριες ενότητες χωρίζονται από μία ξεχωριστή ενότητα όπου χρησιμοποιούνται συγχορδίες εκτός της τονικότητας του έργου, που όμως μεταξύ τους απέχουν κατά ένα ημιτόνιο.




**Παράδειγμα 5.1.3 Μάνος Χατζιδάκις, *Ποιος είν' τρελός από έρωτα*, μ. 1-18**

ΤΑ ΛΙΑΝΟΤΡΑΓΟΥΔΑ

Το τραγούδι αυτό έχει γραφτεί για 2 φωνές, μία ανδρική και μία γυναικεία, στη τονικότητα της ρε ελάσσονος και παρουσιάζει έντονη και συχνή πολυρυθμικότητα σε πολλά άλλα μετρικά σχήματα είτε απλά, είτε σύνθετα ή μεικτά. Αποτελείται από 3 ενότητες που η κάθε μία αποτελείται από 4 μέρη: εισαγωγή - κουπλέ - γέφυρα – ρεφρέν. Σε κάθε γέφυρα οι δύο φωνές ξεκινάνε με τη μορφή του κανόνα. Στο ρεφρέν παρατηρείται μετατροπία στην σχετική τονικότητα της ρε ελάσσονος, τη φα μείζονα, που όμως επιστρέφει πολύ γρήγορα στην αρχική τονικότητα, ενώ οι φωνές συμπράττουν με τις δικές τους ξεχωριστές μελωδίες η κάθε μία.




**Παράδειγμα 5.1.4 Μάνος Χατζιδάκις, *Τα Λιανοτράγουδα*, μ. 1-10**

ΠΕΡΑ ΣΤΟ ΘΟΛΟ ΠΟΤΑΜΙ

Γραμμένο στην τονικότητα της ντο ελάσσονος και στη μετρική αγωγή των 4/4 με εξαίρεση δύο μέτρων σε 2/4, το τραγούδι αυτό αποτελείται από τρεις ενότητες. Στην τελευταία ενότητα συμπράττει χορωδία με γυναικεία φωνή που ερμηνεύει το έργο.

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο σε μετρική αγωγή 4/4 και ξεκινώντας από την τονικότητα της μι ελάσσονος αποκλίνει συχνότατα σε κοντινές αλλά και μακρινές τονικότητες. Στο κλείσιμο του τραγουδιού η τελική συγχορδία είναι στην ομώνυμη τονικότητα της αρχικής, στη μι μείζονα.

ΚΕΛΟΜΑΙ ΣΕ ΓΟΓΓΥΛΑ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στην τονικότητα της σολ ελάσσονος και στη μετρική αγωγή των 2/4.

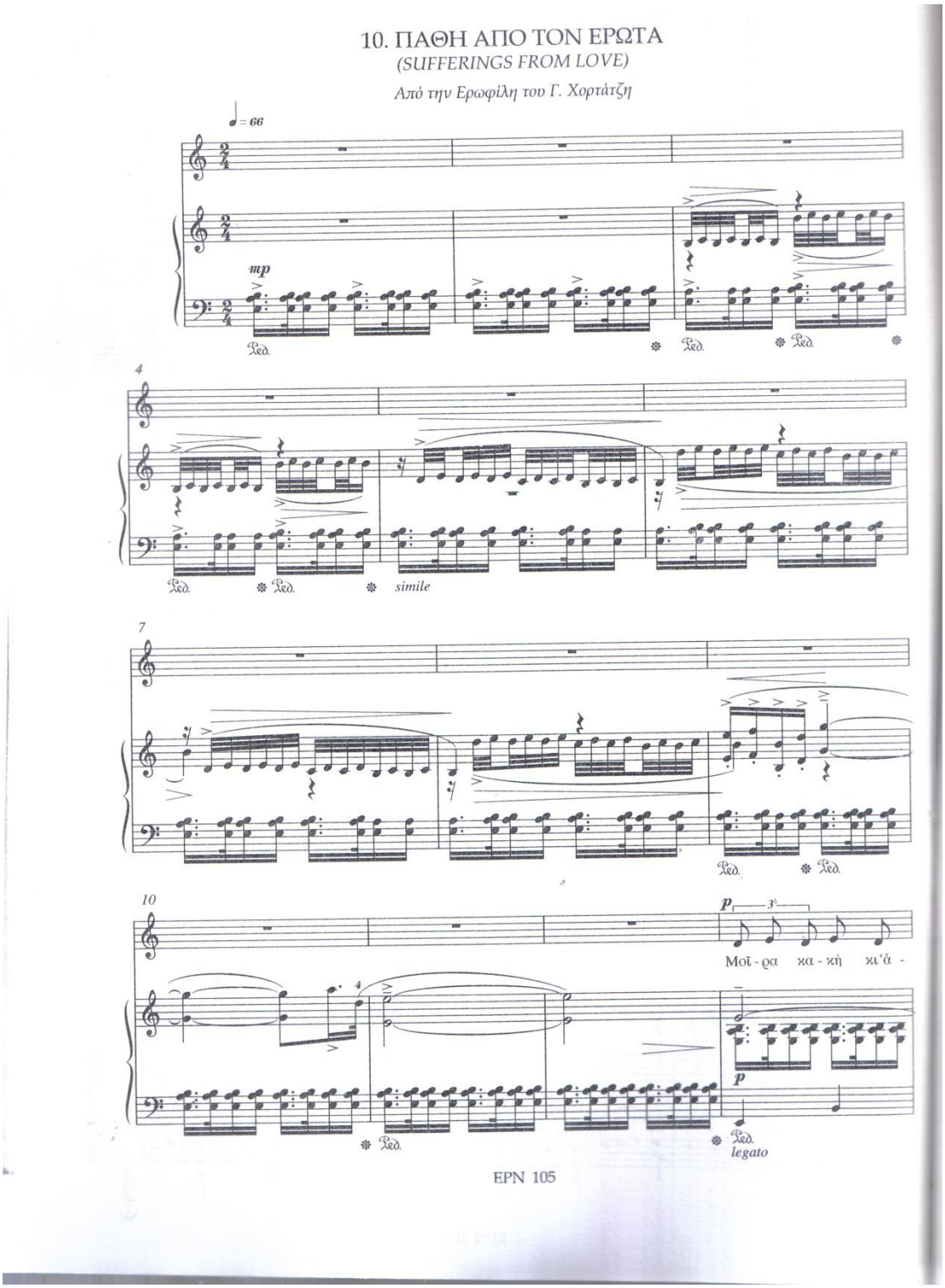
ΈΡΩΤΑ ΕΣΥ

Γραμμένο στη μετρική αγωγή των 2/4 πλην ελαχίστων εξαιρέσεων σε 3/4 και στην τονικότητα της ντο ελάσσονος που τη διαδέχονται οι τονικότητες της ντο μείζονα αλλά και ο δρόμος του ντο ουσάκ (από «Ω Δέσποινά μου..» έως «στην αποθυμιά») είναι έκδηλη η παραπομπή του συνθέτη στη λαϊκή μουσική της Ελλάδας. Κάποια μέρη επαναλαμβάνονται με τη σύμπραξη ανδρικής φωνής και χορωδίας.

ΠΑΘΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΡΩΤΑ

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει γραφτεί στην τονικότητα της λα ελάσσονος σε μετρική αγωγή 2/4 και παραπέμπει στην Κρητική παράδοση της Ελλάδας. Τα μουσικά στοιχεία που οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα είναι η ενορχήστρωση, δηλαδή τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στο συγκεκριμένο κομμάτι, όπως το λαούτο (η χρήση του είναι πολύ διαδεδομένη στα νησιά και κυρίως στην Κρήτη σαν συνοδεία σε βιολί, λύρα ή άλλα όργανα), το σαντούρι (με το οποίο αποδίδεται κυρίως παραδοσιακή μουσική), η Κρητική λύρα, καθώς και ο τρόπος / τεχνική αλλά και ο δρόμος (κλίμακα)

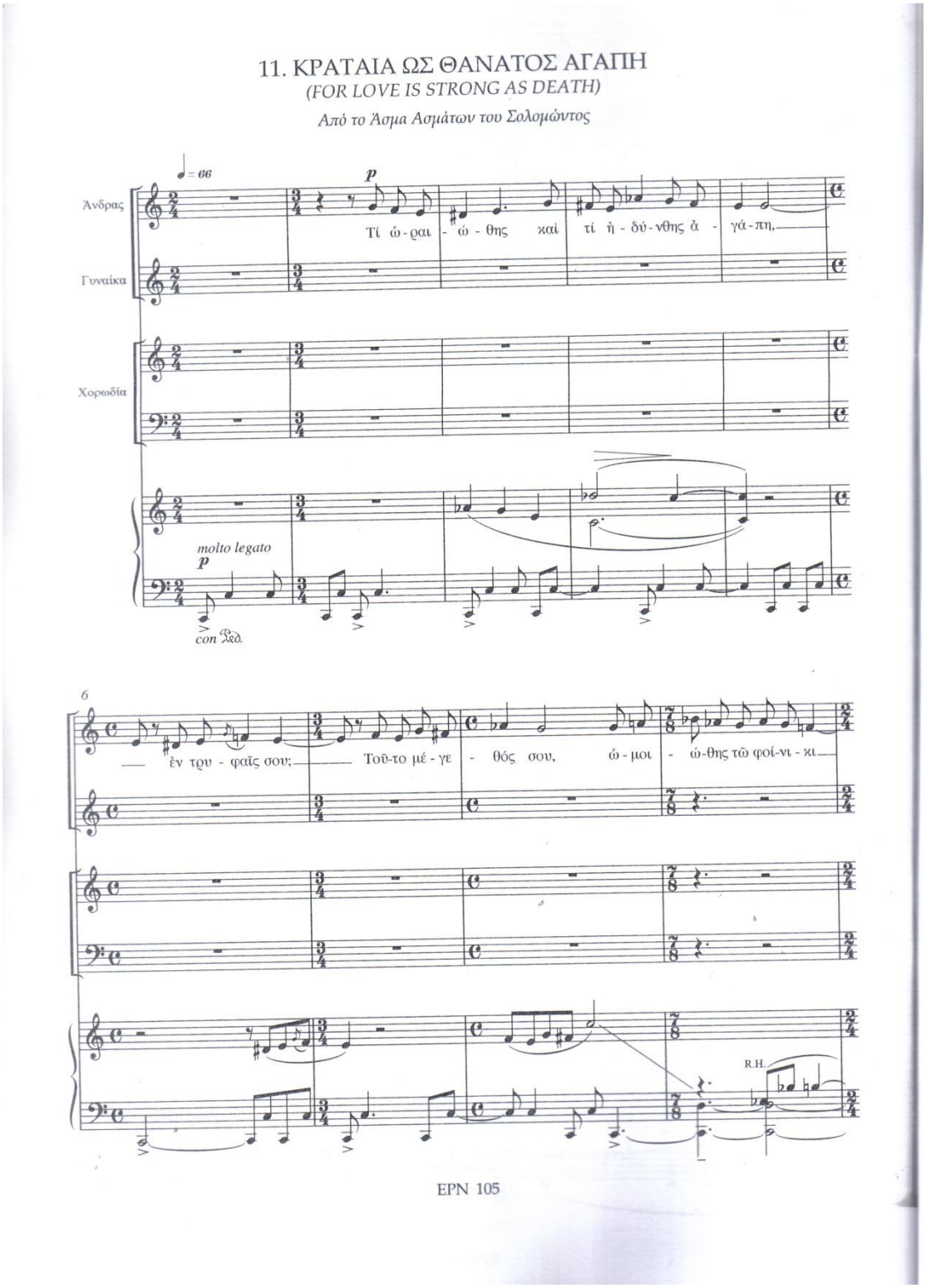
στον οποίο παίζονται.




**Παράδειγμα 5.1.5 Μάνος Χατζιδάκις, *Πάθη από τον Έρωτα*, μ. 1-13**

ΚΡΑΤΑΙΑ ΩΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΑΓΑΠΗ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στην τονικότητα της ντο μείζονος ενώ στην πορεία γίνεται μετατροπία στη φα μείζονα όπου και κλείνει. Παρουσιάζει έντονη και συχνή πολυρυθμικότητα σε πολλά μετρικά σχήματα. Είναι γραμμένο για 2 φωνές (ανδρική και γυναικεία) και χορωδία.




**Παράδειγμα 5.1.6 Μάνος Χατζιδάκις, *Κραταιά ως θάνατος αγάπη*, μ. 1-9**

## 6. ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ

Γράφει ο Μάνος Χατζιδάκις (1986) στο συνοδευτικό κείμενο του δίσκου *Για την Ελένη*: «Η Ελένη είναι ο μύθος για ένα κορίτσι του καιρού μας που έχει χαθεί. Η Ελένη είναι ένα φάντασμα με τη μορφή ενός κοριτσιού, που κάθε τόσο φανερώνεται και χάνεται μέσα από τις βροχές, μέσα από τα σύννεφα και μέσα από τον ήλιο. Η Ελένη, όπως η Μελισσάνθη, η Μάγδα και η Μαριάνθη των ανέμων, ανήκει στην πολύ προσωπική μου μυθολογία. Τα τελευταία χρόνια πολλές φορές σαν είμαι μόνος, σκέπτομαι την έννοια κορίτσι να μπλέκεται παράξενα στον μύθο μου και στη ζωή μου. Ίσως γιατί η ηλικία μ' εμποδίζει να δοκιμάσω την απειρία μου σε απομακρυσμένες ή καινούργιες εμπειρίες. Κι έτσι θα μείνω μ' ό,τι θυμάμαι από τον έρωτα συγκεχυμένα και μισά. Με μιαν Ελένη που κάπου στη γη ή μες στην απέραντη οικουμένη έχει ταφεί» (δίσκος *Για την Ελένη*).

Το έργο με αριθμό 38 στην εργογραφία του Μάνου Χατζιδάκι, *Για την Ελένη*, είναι ένας κύκλος λαϊκών τραγουδιών, σε στίχους του Μιχάλη Μπουρμπούλη. Πρωτοκυκλοφόρησε σε δίσκο το 1978, με ερμηνευτή τον Στέλιο Μαρκετάκη, ο οποίος το προσέγγισε με απλότητα στην ερμηνεία, σχεδόν ακατέργαστη αλλά πολύ γήινη. Οκτώ χρόνια αργότερα, επανακυκλοφόρησε ο συγκεκριμένος δίσκος τραγουδιών, με διαφορετική ενορχήστρωση και με ερμηνεύτρια την Μαρία Δημητριάδη. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, «η καινούρια φωνή τον βοήθησε να ξαναβρεί την τραγικότητα που επιζητούσε να διαπερνάει τα απλοϊκά από μια πρώτη όψη τραγούδια του». Η Μαρία Δημητριάδη με την φωνή της κατάφερε να δώσει σε καθένα από τα τραγούδια της *Ελένης* λιτές ερμηνείες και να αναδείξει την κρυμμένη τραγικότητά τους (Λιόλης Αλέξης, http://www.musiccorner.gr/extras/kivwtos/066.html, [12/05/2014]).

Μετά τον Στέλιο Μαρκετάκη και πριν τη Μαρία Δημητριάδη, η λαϊκή τραγουδίστρια Αλεξάνδρα περιλαμβάνει το Μάιο του 1980 τα τραγούδια του κύκλου στο δίσκο της *Η Αλεξάνδρα στα λαϊκά του Μάνου Χατζιδάκι*. Η Αλεξάνδρα ερμήνευσε τα τραγούδια χωρίς την αίσθηση του ενιαίου συνόλου, ανακατεμένα με άλλα. Αυτό δεν σήμαινε ότι απαξίωνε το έργο η δική της

συμβολή. Είχαν μια ευγένεια και μια αλήθεια οι δικές της ερμηνείες που δεν πρέπει να τις παραβλέψει κανείς. Το ενδιαφέρον, πάντως, είναι πως αυτά τα «απλοϊκά από μια πρώτη όψη τραγούδια», σύμφωνα με τον δημιουργό τους, έτυχαν στη διάρκεια μιας δεκαετίας τριών ηχογραφήσεων, που η μία δε μοιάζει καθόλου με την άλλη. Το τελευταίο τραγούδι του κύκλου *Μια νύχτα με το γκάζι* κλείνει με τη φράση «Με ρωτούν για την Ελένη, αχ Ελένη, που είναι εικόνα δακρυσμένη, αχ Ελένη» από το ομώνυμο τραγούδι, αυτό είναι ένα στοιχείο μουσικής συνάφειας. Το τραγούδι *Για την Ελένη* είναι το μοναδικό που υπογράφει στιχουργικά ο Μάνος Χατζιδάκις και ορισμένοι θεωρούν ότι το έγραψε για χάρη της φίλης του Ελένης Γλύκατζη – Αρβελέρ (Λιόλης Αλέξης, http://www.musiccorner.gr/extras/kivwtos/066.html, [12/05/2014]).

## 6.1 Δομικά Χαρακτηριστικά

ΕΝΑΣ ΚΑΗΜΟΣ ΣΤΗ ΧΑΡΑΥΓΗ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της μι ύφεση μείζονα. Η μετρική αγωγή του παρουσιάζει συχνές αλλαγές πότε στα 4/4 και πότε στα 2/4 και 3/4. Το ρεφρέν του είναι γραμμένο στη τονικότητα της ντο ελάσσονος, (σχετική της αρχικής κλίμακας του τραγουδιού), και στο ρυθμό του ζεϊμπέκικου 2/4 - 2/4 – 2/4 – 3/4 (δηλαδή στο σύνολό του 9/4).

ΜΗ ΒΑΖΕΙΣ ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΟ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της ντο μείζονος. Η εισαγωγή του έχει τη μετρική αγωγή πότε των 4/4 και πότε των 2/4, ενώ τα κουπλέ του έχουν γραφτεί στο ρυθμό των 4/4 εξολοκλήρου.

ΣΤΗ ΠΥΛΗ Τ΄ΑΔΡΙΑΝΟΥ

Το τραγούδι αυτό ξεκινώντας από την τονικότητα της ντο μείζονος παρουσιάζει συχνές αλλαγές στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας, τη ντο ελάσσονα. Η μετρική του αγωγή είναι στα 5/8.

ΟΤΑΝ ΘΑ ΒΓΑΛΩ ΤΟ ΧΑΚΙ

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει γραφτεί στη τονικότητα της λα ελάσσονος σε μετρική αγωγή 2/4.

ΜΑΓΚΑΣ ΣΤΟΝ ΡΥΘΜΟ ΤΟΥ ΕΝΝΙΑ

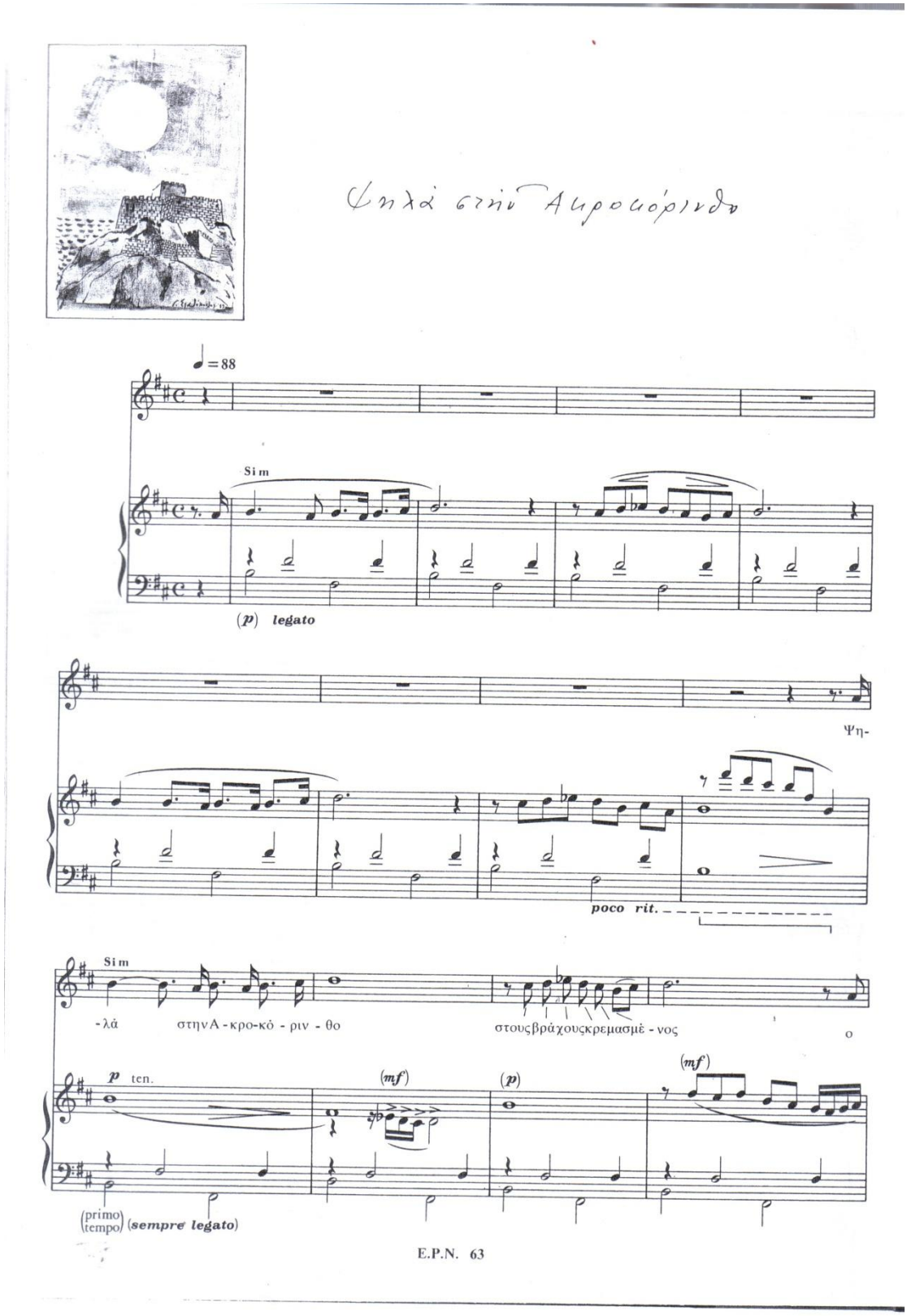
Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στη τονικότητα της λα μείζονος και στη μετρική αγωγή του ζεϊμπέκικου 2/4 - 2/4 – 2/4 – 3/4 (δηλαδή στο σύνολό του 9/4), όπως άλλωστε υπονοείται από τον τίτλο του.

ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει γραφτεί στη τονικότητα της σι ελάσσονος στη μετρική αγωγή των 4/4.

ΨΗΛΑ ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΚΟΡΙΝΘΟ

Γραμμένο στη τονικότητα της σι ελάσσονος και στη μετρική αγωγή των 4/4, στο συγκεκριμένο τραγούδι κάποιες φορές χρησιμοποιείται ο τέταρτος φθόγγος της κλίμακας βεβαρημένος κατά ένα ημιτόνιο. Το στοιχείο αυτό μας παραπέμπει σε δρόμο του ρεμπέτικου τραγουδιού.




**Παράδειγμα 6.1.1 Μάνος Χατζιδάκις, *Ψηλά στην Ακροκόρινθο*, μ. 1-12**

ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι γραμμένο στην τονικότητα της ρε ελάσσονος και στη μετρική αγωγή των 2/4.

ΜΥΡΙΖΕΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΓΙΑΣΕΜΙ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στη μετρική αγωγή των 4/4 πλην ελαχίστων εξαιρέσεων σε 2/4 και στην τονικότητα της λα ελάσσονος. Στην αρχή του ρεφρέν παρατηρείται μετατροπία στην σχετική τονικότητα της λα ελάσσονος, στη ντο μείζονα που όμως επιστρέφει πολύ γρήγορα στην αρχική τονικότητα.

ΤΟ ΠΑΛΙΟ ΣΠΙΤΙ ή

ΑΥΤΗ ΄ΝΑΙ Η ΑΓΑΠΗ ΜΑΣ

Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει γραφτεί στην τονικότητα της μι ελάσσονος σε μετρική αγωγή 4/4.

ΕΣΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΚΙ ΕΓΩ ΣΤΟ ΑΔΕΙΟ ΣΠΙΤΙ

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι γραμμένο στην τονικότητα της ρε ελάσσονος και στη μετρική αγωγή των 4/4.

ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΟ ΓΚΑΖΙ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στο μέτρο των 4/4 πλην ελαχίστων εξαιρέσεων σε 2/4 και στην τονικότητα της ρε ελάσσονος, ενώ «κλείνει» με την φράση «με ρωτούν για την Ελένη, αχ Ελένη, που είναι εικόνα δακρυσμένη, αχ Ελένη».

# 7. Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ C.N.S.

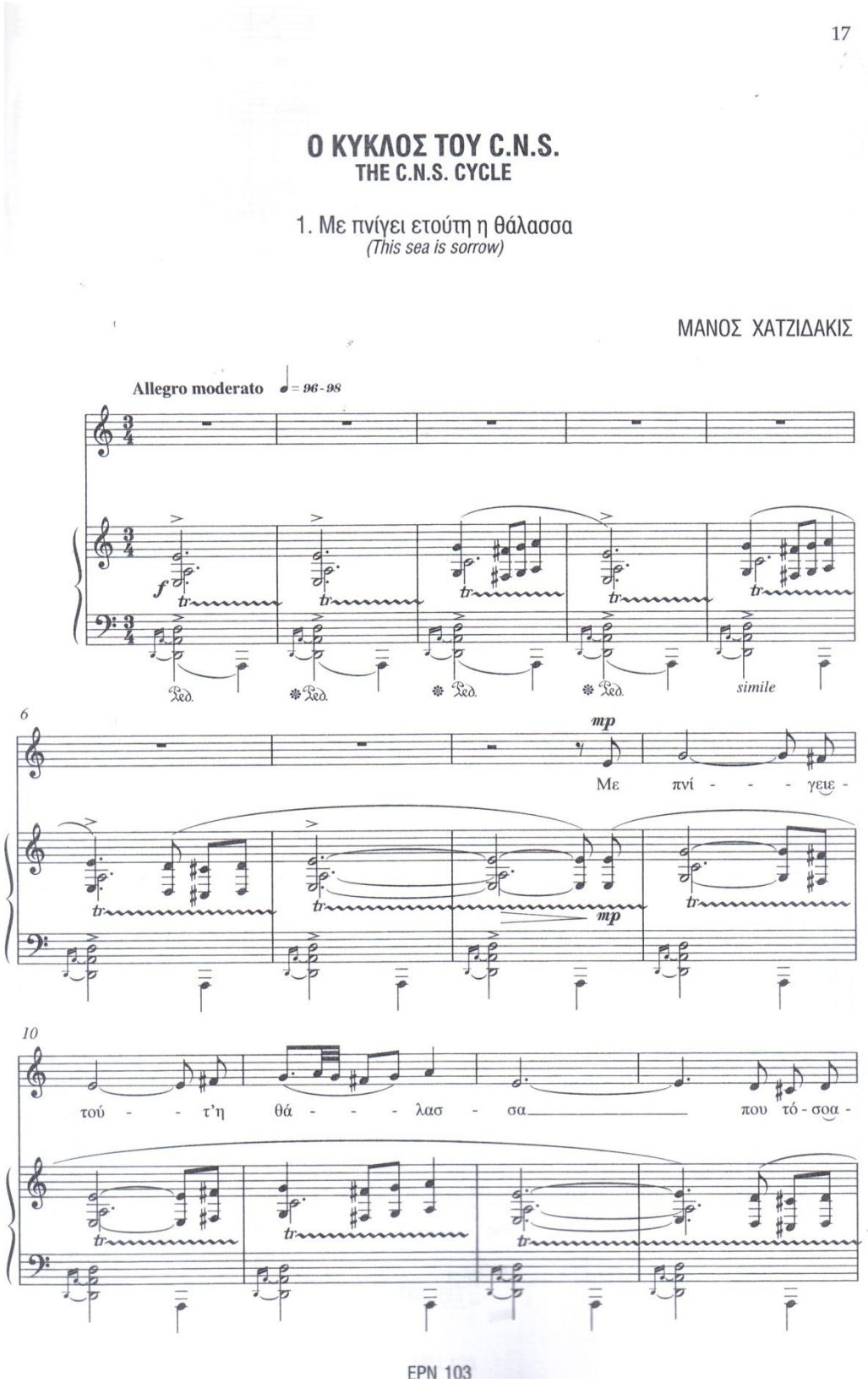
*Ο κύκλος του C.N.S.* (έργο 8) γράφτηκε το 1954 πάνω σε ποιήματα του Μάνου Χατζιδάκι για τον φίλο του Κάρλο Νόβι Σάνσεθ, απ' όπου και τα αρχικά του τίτλου, με αφορμή τον ξαφνικό θάνατο του κοινού τους φίλου Ετιέν Ρερίχ. Σύμφωνα με τον συνθέτη, τον κύκλο αυτόν τον έγραψε με αφορμή τον θάνατο του φίλου του στις 9 Αυγούστου 1951 και τον χάρισε στον άλλο του φίλο του στη Βαρκελώνη. Η ιδέα προϋπήρχε στο τελευταίο κομμάτι των *Έξι Λαϊκών Ζωγραφιών.* Τη δοκιμή την είχε κάνει ήδη στα μοιρολόγια για τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου. Ο ίδιος ο συνθέτης (1954) αναφέρει στο συνοδευτικό κείμενο του δίσκου ότι «Ξεκίνησα από τον ελεγειακό χαρακτήρα των δημοτικών τραγουδιών και παράλληλα θέλησα να προχωρήσω πιο πέρα και να δώσω περισσότερο το μεσογειακό χαρακτήρα. Τους στίχους τους έγραψα είτε πριν είτε μετά την μουσική ακολουθώντας πιστά, ή ψάχνοντας πολλές φορές την φόρμα, σε ένα σχεδιάγραμμα που να περικλείει με λιτότητα όλα όσα ήθελα να πω» (Δίσκος *Ο κύκλος του C.N.S.*).

Το κλίμα του ερημικού λιμανιού με την απεραντοσύνη της αγριεμένης θάλασσας και με τη λυπητερή έκφραση του ουρανού ταιριάζει στα τραγούδια αυτά που θρηνούν τον άδικο χαμό ενός νέου παιδιού (Μάνος Χατζιδάκις, 1954). Τα τραγούδια αυτά γράφτηκαν σε διάρκεια ενός χρόνου, και όπως το επιθυμούσε ο Μάνος Χατζιδάκις η πρώτη τους εκτέλεση έγινε στη Θεσσαλονίκη στις 20 Γενάρη του 1959 στην Αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, από τον Γιώργο Μούτσιο και τον συνθέτη στο πιάνο.

## 7.1 Δομικά Χαρακτηριστικά

ΜΕ ΠΝΙΓΕΙ ΕΤΟΥΤΗ Η ΘΑΛΑΣΣΑ

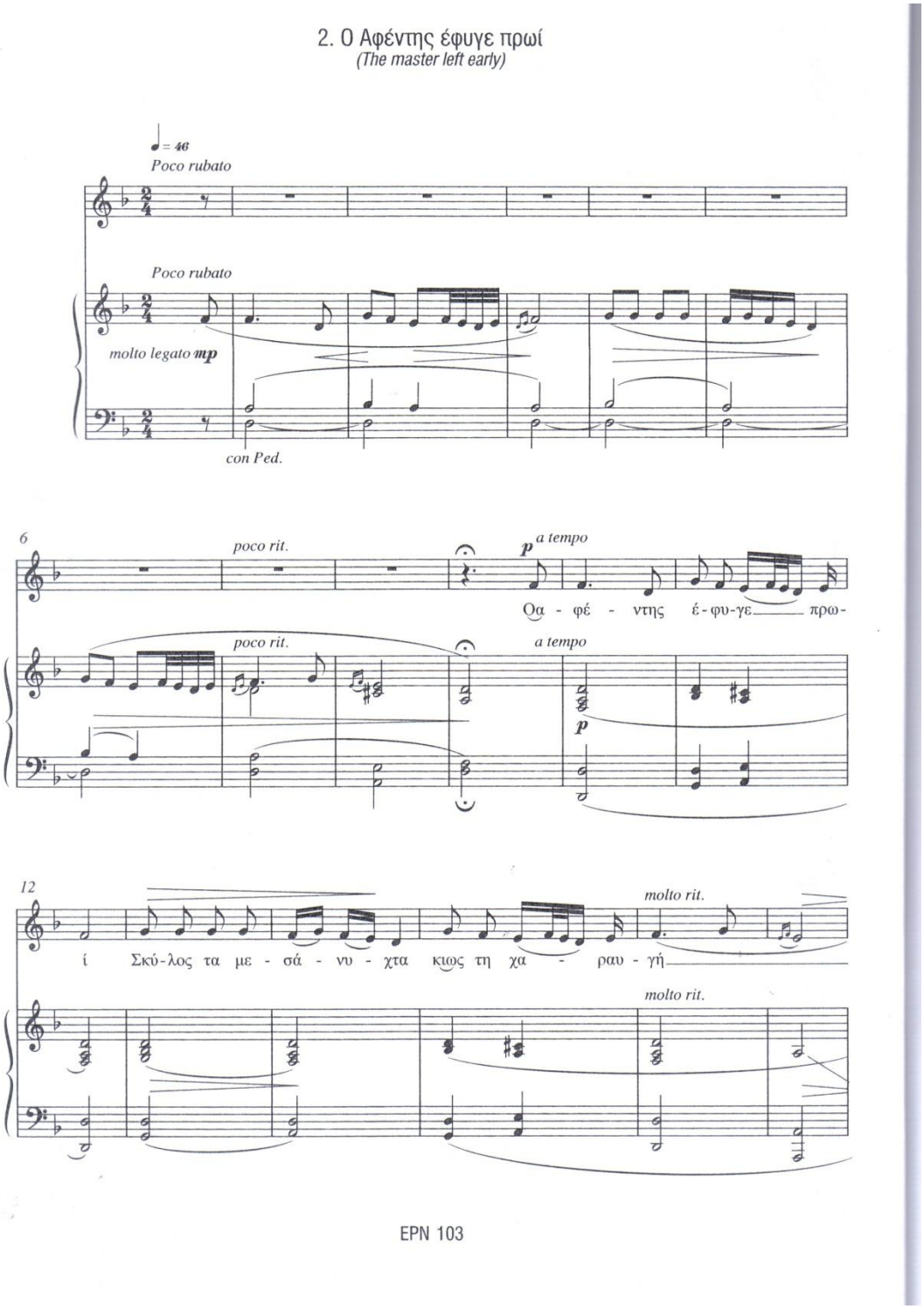
Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει γραφτεί στην τονικότητα της ρε μείζονος στη μετρική αγωγή των 3/4 με εξαίρεση ενός μέτρου που αλλάζει σε 2/4. Σε αρκετά μέρη του τραγουδιού η τονικότητα του μετατρέπεται στην ομώνυμη της, τη ρε ελάσσονα και αργότερα επιστρέφει στην αρχική του. Το τραγούδι δεν τελειώνει στην αρχική τονικότητα αλλά στην ομώνυμη της, αυτή της ρε ελάσσονος.




**Παράδειγμα 7.1.1 Μάνος Χατζιδάκις, *Με πνίγει τούτη η θάλασσα*, μ. 1-13**

Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΕΦΥΓΕ ΠΡΩΙ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στο μέτρο των 2/4 με εξαίρεση ενός μέτρου σε 3/4 και στην τονικότητα της ρε ελάσσονος. Στην πορεία του επιστρέφει για λίγα μέτρα η σχετική της αρχικής του τονικότητας, η φα μείζονα. Λίγο πριν το τέλος εμφανίζονται δύο αλλοιωμένες συγχορδίες, ξένες ως προς τη συγκεκριμένη τονικότητα που παραπέμπουν σε ατονικά συστήματα.




**Παράδειγμα 7.1.2 Μάνος Χατζιδάκις, *Ο Αφέντης έφυγε πρωί*, μ. 1-17**

ΜΙΑ ΘΛΙΜΜΕΝΗ ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ

Το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο σε μέτρο 3/4 και ξεκινώντας από την τονικότητα της σολ ελάσσονος αποκλίνει συχνότατα σε κοντινές τονικότητες. Το τραγούδι καταλήγει στην σχετική τονικότητα της αρχικής, τη σι ύφεση

μείζονα, όπου και κλείνει.

ΣΤΗΝ ΑΠΟΒΑΘΡΑ

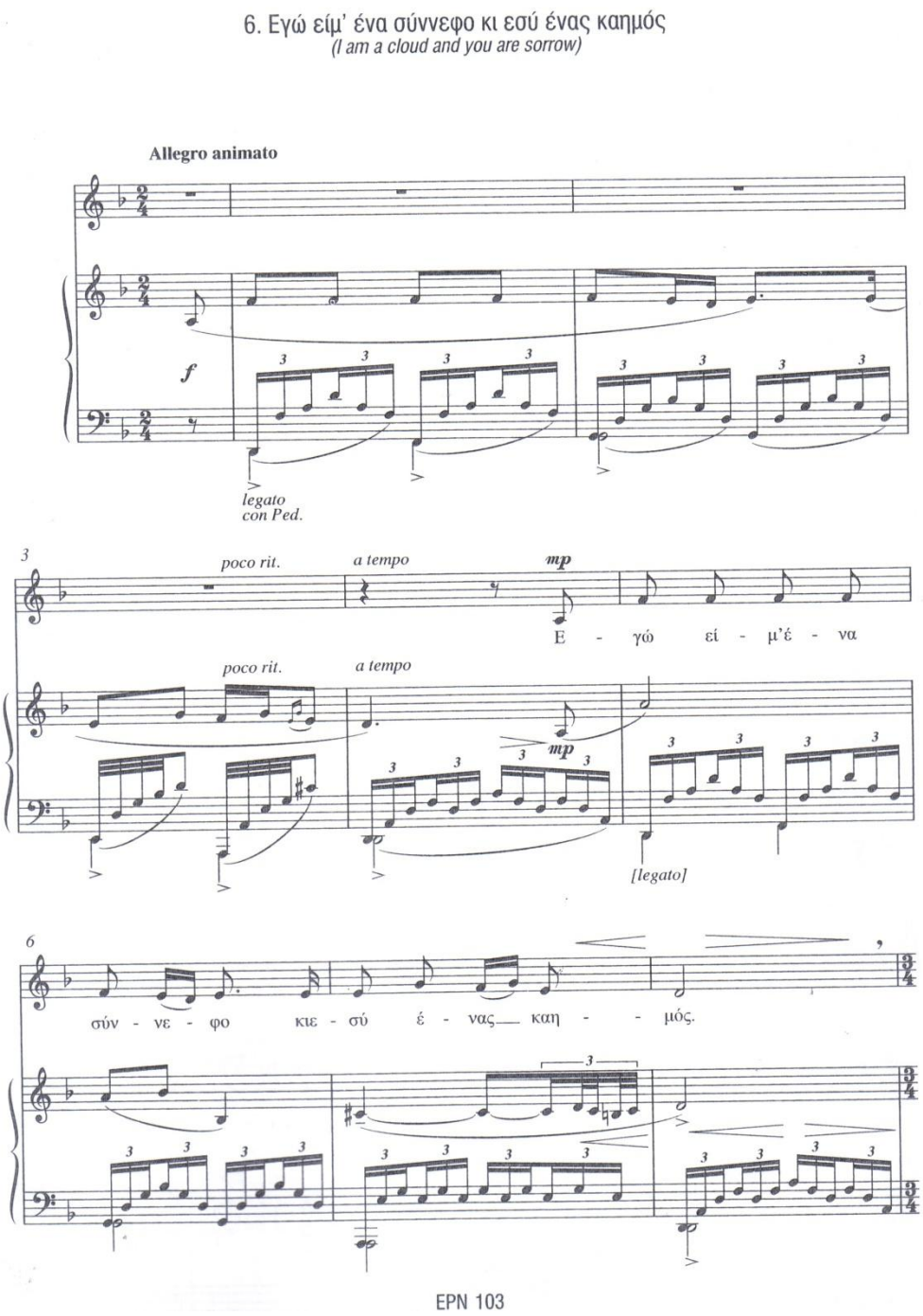
Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι γραμμένο σε μέτρο 4/4 και ξεκινώντας από την τονικότητα της φα δίεση ελάσσονος παρουσιάζει συχνές τονικές αποκλίσεις σε μακρινές τονικότητες. Στο κλείσιμό του επιστρέφει στην αρχική του τονικότητα.

ΘΑ ΠΕΡΙΜΕΝΩ ΣΕ ΠΑΡΑΛΙΑ ΕΡΗΜΙΚΗ

Ξεκινώντας με το μέτρο των 4/4, που μετατρέπεται συχνά σε 2/4, το τραγούδι αυτό είναι γραμμένο στην τονικότητα της λα ελάσσονος ενώ αποκλίνει συχνότατα σε κοντινές αλλά και μακρινές τονικότητες. Στο κλείσιμο του το κομμάτι καταλήγει στην ομώνυμη τονικότητα της αρχικής του, τη λα μείζονα.

ΕΓΩ ΕΙΜ΄ ΕΝΑ ΣΥΝΝΕΦΟ ΚΙ ΕΣΥ ΕΝΑΣ ΚΑΗΜΟΣ

Με μετρική αγωγή αυτή των 2/4, με εξαιρέσεις κάποιων μέτρων σε 3/4, το τραγούδι αυτό έχει γραφτεί στην τονικότητα της ρε ελάσσονος. Σε κάποια τμήματα του τραγουδιού χρησιμοποιείται η σχετική τονικότητα της ρε ελάσσονος, η φα μείζονα, χωρίς όμως να έχει μεγάλη διάρκεια, και επιστρέφει στην αρχική τονικότητά του όπου και τελειώνει.




**Παράδειγμα 7.1.3 Μάνος Χατζιδάκις, *Εγώ είμ' ένα σύννεφο κι εσύ ένας καημός*, μ. 1-8**

# 8. Συμπεράσματα

Ο Μάνος Χατζιδάκις θεωρείται ένας από τους πολυγραφέστερους συνθέτες στην Ελλάδα, έχοντας συνθέσει μουσική για θεατρικές παραστάσεις, για τραγωδίες ακόμα και για κινηματογραφικές ταινίες. Η παρούσα εργασία επικεντρώθηκε ειδικά στους κύκλους τραγουδιών που συνέθεσε.

Στα πρώτα κεφάλαια διερευνήθηκε ο όρος «κύκλος τραγουδιών» στο ιστορικό και θεωρητικό του πλαίσιο. Συγκεκριμένα, εξετάστηκε το πως ξεκίνησε και τι χαρακτηριστικά πρέπει να έχει μια ομάδα τραγουδιών για να χαρακτηριστεί κύκλος. Αναλυτικότερα έγινε συζήτηση για τους πρώτους κύκλους τραγουδιών κατά την Ρομαντική Περίοδο και τους αντιπροσώπους τους. Αναλύθηκαν οι κύκλοι τραγουδιών των Σούμπερτ και Σούμαν, *Το Χειμωνιάτικο Ταξίδι* και *Η Αγάπη του Ποιητή*.

Στο επόμενο κεφάλαιο έπειτα από ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του Μάνου Χατζιδάκι, γίνεται μια απλή αναφορά στους κύκλους τραγουδιών του. Τέλος περιγράφονται συνοπτικά τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών που εντάσσονται στους τέσσερις κύκλους που εξετάστηκαν (*Δύο Ναυτικά Τραγούδια*, *Μεγάλος Ερωτικός*, *Για την Ελένη*, *Ο Κύκλος του C.N.S.*). Η μελέτη αυτή προσφέρει μια αφετηρία για τον ερευνητή που θέλει να εντρυφήσει στην μουσικοποιητική δομή των κύκλων τραγουδιών του Μάνου Χατζιδάκι.

Γίνεται φανερό ότι και οι τέσσερις κύκλοι του Μάνου Χατζιδάκι ενοποιούνται ποιητικά. Και στους τέσσερις κύκλους υπάρχει μια ποιητική ιδέα που τους ενοποιεί, ένα κοινό θέμα ή μια κοινή ιστορία στα τραγούδια. Από τους τέσσερις κύκλους που μας απασχόλησαν, παρατηρούμε ότι ο μόνος κύκλος ο οποίος συνδέεται και ποιητικά και μουσικά είναι ο *Για την Ελένη.* Ήδη από την προκαταρκτική αυτή έρευνα διαφαίνεται ότι ο Μάνος Χατζιδάκις δεν δίστασε να προβάλει τα οράματά του για να φανερώσει το βαθύτερο νόημα της τέχνης. Ήταν ασυμβίβαστος, πρωτοπόρος, προοδευτικός και αγαπούσε τους νέους. Με την δύναμη που του έδινε η γνώση της ελληνικής παιδείας κατάφερε να συνθέσει λόγια και λαϊκή μουσική, δημιουργώντας έναν καινούριο ήχο που είχε τις ρίζες του στην Ανατολή και την Δύση.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ


ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Canovas, Alex (2010). *Dichterliebe "Im wunderschonen monat mai.* Ανακτήθηκε στις 20/04/2014, από την ιστοσελίδα: http://musicalanalysisforsingers.blogspot.gr/2010/07/dichterliebe-im-wunderschochen-monat-mai.html.

Grimshaw, Jeremy (2014). *Robert Schumann Dichterliebe song cycle for voice and piano op. 48.* Ανακτήθηκε στις 20/04/2014 από την ιστοσελίδα: www.allmusic.com/composition/dichterliebe-song-cycle-for-voice-piano-op-48-mc0002358227.

Orrey, Leslie and John Warrack. "Song Cycle". The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online Oxford University Press [14/04/2014] http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6323

Rosen, Charles (1998). *The Romantic Generation.* Harvard: University Press

Youens, Susan. "Song Cycle" Grove Music Online. Oxford University Press [14/04/2014] http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/262085

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Αγγελικόπουλος, Βασίλης (1996). Χατζιδάκις Αυτοβιογραφούμενος. *Δίφωνο,9,*18-21.

Βλαγκόπουλος, Πάνος (2009). Η Γοητεία του Λαϊκου και η αισθητική απόσταση. Στο Χ. Κ. Τεγόπουλος (Εκδόσεις), *Λέσχη Αθανάτων Μάνος Χατζιδάκις* (σελ. 38-57)

Βλαχοπούλου, Μαρία (1997). Αφιέρωμα Μάνος Χατζιδάκις. *Δίφωνο, 21,* 52-53.

Γκαρτζόπουλος, Μάκης (2014*). Μάνος Χατζιδάκις Μελωποιήσεις.* Ανακτήθηκε στις 02/05/2014 από την ιστοσελίδα: www.poiein.gr

Ζήλος, Αργύρης (2004). Για τον Μάνο. *Δίφωνο, 105,* 106.

Κουστένη, Ματούλα (2011). *Το πείραμα του Μεγάλου Ερωτικού.* Ανακτήθηκε στις 02/05/2014 από την ιστοσελίδα: www.enet.gr/?i=news.el.article&id=281266

Λιόλης, Αλέξης (2009). *Για την Ελένη*. Ανακτήθηκε στις 12/05/2014 από την ιστοσελίδα: http://www.musiccorner.gr/extras/kivwtos/066.html

Μουσικό Λύκειο Λάρισας. *Ρομαντισμός.* Ανακτήθηκε στις 15/04/2014 από την ιστοσελίδα: www.lyk-mous-laris.lar.sch.gr/arxeia/music/romantic.pdf

Μποσκοΐτης, Αντώνης (2006α). Ο Ροκ Μάνος Χατζιδάκις. *Δίφωνο, 131,* 46-53

Μποσκοΐτης, Αντώνης (2006β). Φλέρυ Ντανταωνάκη, Μια Φωνή, ένας Μύθος. *Δίφωνο, 131,* 40-43

Σιάφκος, Χρήστος (2009). Πουλώντας λαχεία στον ουρανό. Στο Χ. Κ. Τεγόπουλος (Εκδόσεις), *Λέσχη Αθανάτων Μάνος Χατζιδάκις* (σελ. 10-37)

Χατζιδάκις, Γεώργιος. *Βιογραφία Μάνου Χατζιδάκι*. Ανακτήθηκε στις 20/04/2014 από την ιστοσελίδα: www.hadjidakis.gr

Χατζιδάκις, Μάνος (1986). *Για την Ελένη για πιάνο και τραγούδι, έργο 37* Αθήνα: Εκδόσεις Σείριος

Χατζιδάκις, Μάνος (1988). *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι* Αθήνα: Ίκαρος εκδοτική

Χατζιδάκις, Μάνος (1993). *Δύο Ναυτικά Τραγούδια έργο 2 1947/ Ο κύκλος του C.N.S. έργο 8 1952-54 για φωνή και πιάνο* Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαγρηγορίου – Νάκας

Χατζιδάκις, Μάνος (1993). *Μεγάλος Ερωτικός 1972 έργο 30 για φωνή και πιάνο* Αθήνα: Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

## ΣΤΙΧΟΙ ΚΥΚΛΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

### ΔΥΟ ΝΑΥΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

**Ο Βαρκάρης των Κεραυνών**

Ο βαρκαρης των κεραυνών

Γυρίζει από ακτή σ' ακτή.

Δε θέλει ν'αράξει πουθενά

δε θέλει ν'αράξει πουθενά

δε θέλει ν'αράξει πουθενά.

Μόνο στη βάρκα ψιθυρίζει.

Φύγαν φύγαν τα νερά!

Φύγαν φύγαν τα νερά!

**Ένας Ναύτης Ψηλά στο Φεγγάρι**

Ένας ναύτης ψηλά

Στα κάτασπρα ντυμένος

Τρέχει μες στο φεγγάρι.

Κι η κοπέλα απ'τη γη

Με τα κόκκινα μάτια

Λέει ένα τραγούδι

Για να φτάσει ως το ναύτη.

Φτάνει ως το λιμάνι

Φτάνει ως το καράβι

Φτάνει ως τα κατάρτια

Μα δε φτάνει ψηλά στο φεγγάρι!

### ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ

**Με την πρώτη σταγόνα της βροχής**
Οδυσσέα Ελύτη

αποσπάσματα από τους «Προσανατολισμούς»

Με την πρώτη σταγόνα της βροχής σκοτώθηκε το καλοκαίρι
Μουσκέψανε τα λόγια που είχανε γεννήσει αστροφεγγιές
Όλα τα λόγια που είχανε μοναδικό τους προορισμόν Εσένα!

Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φως
Πριν απ' τον Έρωτα έρωτας
Κι όταν σε πήρε το φιλί
Γυναίκα

Κατά πού θ' απλώσουμε τα χέρια μας
τώρα που δε μας λογαριάζει πια ο καιρός

Κατά πού θ' αφήσουμε τα μάτια μας
τώρα που οι μακρυνές γραμμές ναυάγησαν στα σύννεφα

Κι είμαστε μόνοι ολομόναχοι
τριγυρισμένοι απ' τις νεκρές εικόνες σου.

Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φως
Πριν απ' τον Έρωτα έρωτας
Κι όταν σε πήρε το φιλί
Γυναίκα

**Σ' αγαπώ**

Μυρτιώτισσας

Σ' αγαπώ, δεν μπορώ
Τίποτ' άλλο να πω
Πιο βαθύ, πιο απλό
Πιο μεγάλο!

Μπρος στα πόδια σου εδώ
Με λαχτάρα σκορπώ
Τον πολύφυλλο ανθό
Της ζωής μου

Τα δυο χέρια μου, να...
Στα προσφέρω δετά
Για να γείρεις γλυκά
Το κεφάλι

Κι η καρδιά μου σκιρτά
Κι όλη ζήλια ζητά
Να σου γίνει ως αυτά
Προσκεφάλι

Ω μελίσσι μου, πιες
Απ' αυτόν τις γλυκές
Τις αγνές ευωδιές
Της ψυχής μου!

Σ' αγαπώ τι μπορώ
Ακριβέ να σου πω
Πιο βαθύ, πιο απλό
Πιο μεγάλο;

**Μέρες του 1903**

Κωνσταντίνου Καβάφη
Από τα «Ποιήματα»

Δεν τα ηύρα πια ξανά - τα τόσο
γρήγορα χαμένα.... τα ποιητικά
τα μάτια, το χλομό το πρόσωπο
στο νύχτωμα του δρόμου.

Δε τα ηύρα πια τ' αποκτηθέντα

κατά τύχην όλως, που έτσι
εύκολα παραίτησα και που
κατόπι με αγωνία ήθελα.

Τα ποιητικά τα μάτια,
το χλομό το πρόσωπο,
τα χείλη εκείνα
δεν τα ηύρα πια.

**Ποιος είν' τρελός από έρωτα**
Γιώργου Σαραντάρη
από τα «Ποιήματα»

Ποιος είν' τρελός από έρωτα;
Ας κάνει λάκκους την αυγή.
Να πάμε εκεί να πιούμε
την βροχή.

Μια που εμείς σε όποια
στέγη αράξουμε, σε όποια
αυλή, ο άνεμος χαλνάει
τον ουρανό, τα δέντρα.

Κι η στείρα γη
μέσα σε μας βουλιάζει.

**Τα λιανοτράγουδα**
από τα δημοτικά τραγούδια

Απ' όλα τ' άστρα τ' ουρανού ένα είναι που σου μοιάζει
ένα που βγαίνει το πουρνό όταν γλυκοχαράζει.

Κυπαρισσάκι μου ψηλό, ποια βρύση σε ποτίζει,
που στέκεις πάντα δροσερό, κι ανθείς και λουλουδίζεις.

Να 'χα το σύννεφ' άλογο και τ' άστρι χαλινάρι
το φεγγαράκι της αυγής να 'ρχόμουν κάθε βράδυ.
Αν μ' αγαπάς κι είν' όνειρο, ποτέ να μην ξυπνήσω
γιατί με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω.

Της θάλασσας τα κύματα τρέχω και δεν τρομάζω
κι όταν σε συλλογίζομαι, τρέμω κι αναστενάζω.

Τι να σου πω; Τι να μου πεις; Εσύ καλά γνωρίζεις
και την ψυχή και την καρδιά εσύ μου την ορίζεις.

Να 'χα το σύννεφ' άλογο και τ' άστρι χαλινάρι
το φεγγαράκι της αυγής να 'ρχόμουν κάθε βράδυ.
Αν μ' αγαπάς κι είν' όνειρο, ποτέ να μην ξυπνήσω
γιατί με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω.

Εγώ είμ' εκείνο το πουλί που στη φωτιά σιμώνω,
καίγομαι, στάχτη γίνουμαι και πάλι ξανανιώνω.

Σαν είν' η αγάπη μπιστική, παλιώνει, μηδέ λιώνει
ανθεί και δένει στην καρδιά και ξανακαινουργώνει.

Χωρίς αέρα το πουλί, χωρίς νερό το ψάρι

χωρίς αγάπη δε βαστούν κόρη και παλικάρι.
Αν μ' αγαπάς κι είν' όνειρο, ποτέ να μην ξυπνήσω
γιατί με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω.

**Πέρα στο Θολό ποτάμι**

Ποίημα του Νίκου Γκάτσου
από το έργο του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα «Περλιμπίν και Μπελίσα»

Πέρα στο θολό ποτάμι
έσκυψε η νύχτα να λουστεί.
Έτσι και η όμορφη Μπελίσα
μ' ένα φιλί θα δροσιστεί.

Πάνω στο πέτρινο γεφύρι
κάθεται η νύχτα δροσερή.
Έτσι και η όμορφη Μπελίσα
στον κήπο θα τον καρτερεί.

**Το όνειρο**
Διονυσίου Σολωμού

Άκου έν' όνειρο ψυχή μου
και της ομορφιάς θεά.
Μου εφαινότουν οπώς ήμουν
μετ' εσένα μία νυχτιά.

Σ' ένα ωραίο περιβολάκι
περπατούσαμε μαζί.
Όλα ελάμπανε τ' αστέρια
και τα κοίταζες εσύ.

Εγώ στόλεα: Πέστε, αστέρια,
είν' κανέν' από τ' εσάς,
που να λάμπει από 'κει απάνου
σαν τα μάτια της κυράς;

Πέστε αν είδετε ποτέ σας
σ' άλλη τέτοια ωραία μαλλιά,
τέτοιο χέρι, τέτοιο πόδι,
τέτοια αγγελική θωριά;

Εσύ έκαμες ετότες
γέλιο τόσο αγγελικό,
που μου φάνηκε πως είδα
ανοιχτό τον ουρανό.

Και παράμερα σ' επήρα
εισέ μια τριανταφυλλιά
κι έπεσά σου αγάλι αγάλι
στην ολόλευκη αγκαλιά.

Κάθε φίλημα ψυχή μου
όπου μόδινες γλυκά,
εξεφύτρωνε άλλο ρόδο
απ' την τριανταφυλλιά.

Όλη νύχτα εξεφυτρώσαν,
ως απούλαμψεν η αυγή,
που μας ηύρε και τους δυό μας

με την όψη μας χλομή.

Τούτο είν' τ' όνειρο ψυχή μου.
Τώρα στέκεται εις εσέ,
να το κάμεις ν' αληθέψει
και να θυμηθείς για με.

**Κέλομαί σε Γογγύλα**
Σαπφούς

Κέλομαί σε Γογγύλα
πέφανθι λάβοισα μά
γλακτίναν, σε δη ύτεπόθος
αμφιπόταται.

Τάν κάλαν, ά γαρ κατάγωγις αύτα
επτόαισ' ίδοισαν έγω δε χαίρω
καί γάρ αύτα δή τόδε μέμφεταί σοι
Κυπρογένηα.

Η Ποιητική απόδοση στα νεοελληνικά από τον Οδυσσέα Ελύτη

Σε φωνάζω Γογγύλα
Φανερώσου πάλι κοντά μου
Το χιτώνα τον άσπρο σαν το γάλα όταν φοράς,
να 'ξερες τους πόθους που σε τριγυρίζουν
όμορφη, και πώς χαίρομαι που δεν είμαι εγώ,
μα η ίδια η Αφροδίτη που σε μαλώνει.

**Έρωτα εσύ**

Β' στάσιμο από τη «Μήδεια» του Ευριπίδη
Απόδοση Παντελή Πρεβελάκη
Έρωτα εσύ, με περισσή
όταν λαβώνεις δύναμη,
μηδ' όνομα καλό από σε
μηδ' αρετή μπορεί να βγει.

Μα μετρημένα αν πορευτεί
η Κύπριδα, άλλη σαν αυτή
θεά δεν έχει νοστιμιά.

Ω δέσποινά μου, απάνου μου
με το χρυσό δοξάρι σου
μη ρίξεις την αφεύγατη
σαγίτα, που' χει την αιχμή
βαμμένη στην αποθυμιά.

**Πάθη από τον έρωτα**
από την «Ερωφίλη» του Γεωργίου Χορτάτζη
Πράξη Τρίτη, Σκηνή Ι

Μοίρα κακή κι αντίδικη, τυραννισμένη μοίρα,
Ποια πάθη από τον Έρωτα, ποιές πίκρες δεν επήρα;

Στη δούλεψι κ' εις τις καημούς μικρή περίσσια εμπήκα
τς αγάπης, κι όλα τα κακά κ' οι παιδωμές μ' ευρήκα·

μόνια μου με τον Έρωτα πάσ' ώραν επολέμου,
και κανενός δεν έδειχνα τα πάθη μου ποτέ μου.

Μα κείνος μάστορας καλός γιατί ήτον του πολέμου,
Μέρα και νύκτα δυνατό πόλεμον έδιδέ μου,

Κι ώρες γλυκύς μου φαίνετο, κι ώρες πρικύς περίσσια,
Κι ώρες στρατιώτης δυνατός, κι ώρες παιδάκιν ίσια.

Χίλια ακριβά τασσίματα μότασσε πάσα μέρα,
Και χίλια μόκτιζε όμορφα περβόλια στον αέρα.
Χίλιες ζγουράφιζε χαρές μέσα στο λογισμό μου·
Και χίλιες έδειχν' ομορφιές πάντα των ομματιώ μου·

Τόσον απού μ' ενίκησε, και δούλη απόμεινά του
Και τσι καημένης μου καρδιάς την εξουσιά έδωκά του.

**Κραταιά ως θάνατος αγάπη**

Απόσπασμα από το Άσμα Ασμάτων του Σολομώντος
από το 7ο και το 8ο Άσμα

Τι ωραιώθης και τι ηδυνήθης,
αγάπη, εν τρυφαίς σου!
Τούτο μέγεθός σου...
Ωμοιώθης τω φοίνικι,
και οι μαστοί σου τοις βότρυσιν.

Είπα· αναβήσομαι επί τω φοίνικι,
κρατήσω των ύψεων αυτού·

Εγώ τω αδελφιδώ μου,
και επ' εμέ η επιστροφή αυτού·
ευώνυμος αυτού υπό την κεφαλήν μου,
και η δεξιά αυτού περιλήψεταί με.

Υπό μήλον εξήγειρά σε·
εκεί ωδίνησέν σε η μήτηρ σου...
εκεί ωδίνησέν σε η τεκούσα σου.

Θες με ως σφραγίδα επί την καρδίαν σου,
ως σφραγίδα επί τον βραχίονά σου·
ότι κραταιά ως θάνατος αγάπη,
σκληρός ως Άδης ζήλος.
περίπτερα αυτής περίπτερα πυρός,
φλόγες αυτής·
ύδωρ πολύ ου δυνήσεται σβέσαι την αγάπην,
και ποταμοί ου συγκλύσουσιν αυτήν.

## ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ

### ΕΝΑΣ ΚΑΗΜΟΣ ΣΤΗ ΧΑΡΑΥΓΗ

Αν έχεις δει χαράματα
Μια πόλη δίχως φώτα
Οι δρόμοι να' ναι σκοτεινοί
Όπως το μαύρο το πανί
Στην πόλη αυτή να μη σταθείς
Να μη χτυπήσεις πόρτα

Στον ορίζοντα καπνίζουν
Καλοκαιρινές φωτιές
Είναι εκείνοι που γυρίζουν
από μαύρες ξενιτιές

Μες στη θάλασσα ανάβουν
Τις φωτιές οι ναυαγοί
Είναι εκείνοι που γυρίζουν
Απ' τον ουρανό στη γη

Αν έχεις δει χαράματα
Τον ήλιο να' χει σβήσει
Και να περνάνε τα πουλιά
Δίχως να βγάζουνε μιλιά
Η πόλη αυτή κοιμήθηκε
Και πια δε θα ξυπνήσει

**ΜΗ ΒΑΖΕΙΣ ΣΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΟ**

Ο δρόμος έχει μια στροφή
Πιο κάτω μια πλατεία
Φωνάζουν τα μεγάφωνα
Βραχνά μα και παράφωνα
Σ' αυτή την πολιτεία

Μη βάζεις στο ηλεκτρόφωνο
Τραγούδια που να κλαίνε
Είναι τ' Αυγούστου η φωτιά
Και την αγάπη καίνε

Τα χέρια πλένω με νερό
Μ' αργούν να καθαρίσουν
Ας είχε ο κόσμος μιαν αυλή
Να τραγουδούσε ένα πουλί
Κι εμένα ν' αγαπήσουν.

**ΣΤΗ ΠΥΛΗ ΤΟΥ ΑΔΡΙΑΝΟΥ**

Στην πύλη τ' Αδριανού
Κοντά στου Μακρυγιάννη
Τα πρώτα τριαντάφυλλα
Σου φόρεσα στεφάνι

Κι όταν σου πήρα το φιλί
Κάτω από τις κολώνες
Χτυπούσε η σάλπιγγα βραχνά
Μεσ' τους παλιούς στρατώνες.

Έγιν' η νύχτα πυρκαγιά
Η αγάπη ανατριχίλα
Και μεις αρπάξαμε φωτιά
Σαν τα ξερά τα φύλλα.

Στην πύλη τ' Αδριανού
Κοντά στου Μακρυγιάννη
Μεσ' τις φωτιές μας ρίξανε
Μια νύχτα τ' Άϊ Γιάννη.

Σαν ήρθε το πρωί
Χειμώνας κι είχε κρύο
Σαν τα πουλιά σκορπίσαμε
Μακριά από το Θησείο.

**ΟΤΑΝ ΘΑ ΒΓΑΛΕΙΣ ΤΟ ΧΑΚΙ**

Όταν θα βγάλω το χακί
Και τις παλιές αρβύλες
Για μένα του παράδεισου
Θα ανοίξουνε οι πύλες.

Όταν θα βγάλω το χακί
Με την τριμμένη χλαίνη
Θα ψάξω να 'βρω μια ψυχή
Που χρόνια περιμένει

Όταν θα βγάλω το χακί
Θα ανάψω ένα τσιγάρο
Και τη ζωή μου απ'την αρχή
Που λες, θα ξαναπάρω.

**ΜΑΓΚΑΣ ΣΤΟ ΡΥΘΜΟ ΤΟΥ ΕΝΝΙΑ**

Μάγκας, μάγκας κένταγε καράβια
Στο δεξί το χέρι του
Και με τ' άλλο χέρι κρύβει
Το χρυσό μαχαίρι του.
Μάγκας, μάγκας χτύπαγε τις πόρτες
Μες στα ξημερώματα
Και φορούσε για κουστούμι
Της αυγής τα χρώματα.

Μάγκας, μάγκας έμπαινε στους κήπους
Και λουλούδια έπαιρνε
Και ξημέρωμα στο στρώμα
Μοναχός του έγερνε.
Μάγκας, μάγκας γύριζε τον κόσμο
Και ονειρευότανε
Μες στα σκοτεινά σου μάτια
Νύχτα να πνιγότανε.

**ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ**

Κάθε πρωί μες στην Αγιά Σοφιά
Όταν κοιμούνται όλοι
Βγαίνει ένας άγγελος να δεί
Βγαίνει να δεί
Τη χαλασμένη Πόλη.

Ψάχνει για φως μες στα σκοτεινά
Κι όπως γυρίζει μοναχός
Είν' ένας άγγελος αϊτός
Που μας κοιτάζει απ' τα βουνά.

Ένας καπνός το βράδυ θ' απλωθεί
Τον κόσμο να σκεπάσει
Κι όσα έχουν τώρα ξεχαστεί
Σε μια γραφή
Θα σκύψει να διαβάσει

Νύχτα βαθιά πάνω απ’ τα νερά
Φυσάει ο αγέρας δυνατός
Είν’ ένας άγγελος αϊτός
Που μές στον κόσμο προχωρά.

**ΨΗΛΑ ΣΤΟΝ ΑΚΡΟΚΟΡΙΝΘΟ**

Ψηλά στον Ακροκόρινθο
Στους βράχους κρεμασμένος
Ο ήλιος εσταμάτησε
Βαρύς και κουρασμένος

Και στον στρατώνα
Μες στο χειμώνα
Και στο βαρδάρη
Πιάνουνε την άκρη
Και κλαιν με δάκρυ
Κάτι φαντάροι

Ψηλά στον Ακροκόρινθο
Στον πιο μεγάλο βράχο
Ένα φεγγάρι στάθηκε
Αμίλητο μονάχο

Και στον στρατώνα
Μες στον χειμώνα
Κλείνει το στόμα
Ένας στρατιώτης
Παλιός στρατιώτης
Και κλαίει ακόμα

Ψηλά στον Ακροκόρινθο
Την ώρα που βραδιάζει
Ένα πουλί μαύρο πουλί
Σαν άνθρωπος στενάζει

**ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ**

Είκοσι χρόνια με ρωτάς
Ποιος πήρε την Ελένη
Μα εκείνη μόνη στο σχολειό
Τον Πάρη περιμένει

Είκοσι χρόνια με ρωτάς
Ποιον αγαπά η Ελένη
Είναι στη Σπάρτη, στα νησιά
Στην Τροία παντρεμένη

Με ρωτούν για την Ελένη, αχ Ελένη
Που ΄ναι εικόνα δακρυσμένη, αχ Ελένη
Μα εγώ δεν απαντώ
Την καρδιά μου τη σφραγίζω
Και την πίκρα μου κεντώ

Είκοσι χρόνια με ρωτάς
Που θα βρεθεί η Ελένη
Σαν ζωγραφιά στην εκκλησιά
Ή σαν κερί αναμμένη

Είκοσι χρόνια με ρωτάς
Που θάψαν την Ελένη
Μπορεί στο Άργος στους αγρούς
Μπορεί στην οικουμένη

Με ρωτούν για την Ελένη, αχ Ελένη
Που ‘ναι εικόνα δακρυσμένη, αχ Ελένη
Μα εγώ δεν απαντώ
Την καρδιά μου τη σφραγίζω
Και την πίκρα μου κεντώ

**ΜΥΡΙΖΕΙ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΓΙΑΣΕΜΙ**

Μυρίζει ο κόσμος γιασεμί
Κι η γή αναστατωμένη
Κι είναι το Σάββατο χλωμό, πολύ χλωμό
Σαν κάτι που πεθαίνει

Κι ήρθες εσύ με τα παλιά
Τα ρούχα τα τριμμένα
Και με ρωτάς τι να ‘γινε
Η αγάπη αυτή που είχα για σένα

Μυρίζει ο κόσμος γιασεμί
Κι ο ουρανός λιβάνι
Και λες πως ήρθε η στιγμή, πικρή στιγμή
Ο κόσμος να πεθάνει

Γίναν τα μάτια σου βαθιά
Και οι θάλασσες μεγάλες
Μου πήραν όλες τις χαρές
Κι όμως χαρές δεν ‘φέραν άλλες.

**ΤΟ ΠΑΛΙΟ ΜΑΣ ΣΠΙΤΙ Ή ΑΥΤΗ ‘ΝΑΙ Η ΑΓΑΠΗ ΜΑΣ**

Σε κάποιο δρόμο σκοτεινό
Απ’ όλους ξεχασμένο
Είναι ένα σπίτι ορφανό
Από καιρό κλεισμένο

Σ’ αυτό το σπίτι το παλιό
Με τα σβησμένα φώτα
Καίει ακόμα μια φωτιά
Πίσω απ’ αυτή την πόρτα

Αυτή είναι η αγάπη μας
Που καίει δύο αιώνες
Τα καλοκαίρια μοναχή
Κι έρημη τους χειμώνες

Δεν έχει σκάλα για να πας
Αυλή για να περάσεις
Μόνο από νύχτα κι ερημιά
Στο σπίτι αυτό θα φτάσεις

Το σκουριασμένο το κλείδί
Στην πόρτα δε γυρίζει
Μόνο μια σπιίθα απ' τη φωτιά
Τα βράδια μας φωτίζει

**ΕΓΩ ΣΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΚΙ ΕΣΥ ΣΤΟ ΑΔΕΙΟ ΣΠΙΤΙ**

Από Σαββάτο Κυριακή
Κι από Δευτέρα Τρίτη
Εγώ στο εργοστάσιο
Και συ στο άδειο σπίτι.

Στον Πειραιά στα φορτηγά
Στο Λαύριο εργάτης
Σε βλέπω μόνο μια φορά
Απόγευμα Τετάρτης.

Το μοναχό φουστάνι σου
Τρύπησε κι όλο λιώνει
Όπως τρυπάνε την καρδιά
Τα βάσανα κι οι πόνοι.

Κάθε πρωί ο ουρανός
Αλλάζει κι άλλο χρώμα
Μα η ζωή για μας τους δυο
Δεν άλλαξε ακόμα.

**ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΟ ΓΚΑΖΙ**

Μέσα στη λαχαναγορά
Μια νύχτα με το γκάζι
Βγάζει ένας κλέφτης δυο χαρτιά
Κι αρχίζει να διαβάζει

Λογαριασμοί και σφάλματα
Και χρόνια χαλασμένα
Τα πάθη του σαν τάματα
Περνούν ξεθωριασμένα

Καθώς κοιτά θυμήθηκε
Καθώς κοιτά ξεχνιέται
Κανείς δεν τον λυπήθηκε
Κι αυτός αποκοιμιέται

Μέσα στη λαχαναγορά
Το γκάζι όταν σβήνει
Βγαίνει ο αγέρας και σκορπά

Καπνό και ασετιλίνη

Τον πιάνει το παράπονο
Και στ' αναφιλητό του
Ζητά να του 'ρθει πληρωμή
Αυτό που 'ναι γραφτό του

Την νύχτα φεύγει σαν πουλί
Τα δυο του μάτια κλείνει
Η φλόγα τρέμει της ζωής
Κι όταν χαράξει σβήνει.

## ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ C.N.S.

### ΜΕ ΠΝΙΓΕΙ ΤΟΥΤΗ Η ΘΑΛΑΣΣΑ

Με πνίγει ετούτ' η θάλασσα
Που τόσο αγάπησα
Με πνίγει το τραγούδι της
Με πνίγει η ερημιά της.

Κ' είναι στα δάχτυλα ρυθμός
Ένας ατέλειωτος καημός
Η ανάμνησή Του.

Κ' είναι Θεός
Κ' είναι Χριστός
Κ' είναι καραβοκύρης
Ο φίλος μου που τ' άφησε
Κληρονομιάν Εσένα

### Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΕΦΥΓΕ ΠΡΩΙ

Ο αφέντης έφυγε πρωί,
Σκύλος τα μεσάνυχτα
Κι ως τη χαραυγή.

Κάθε καράβι σμίγει το βυθό,
Σφυρίζει τα μεσάνυχτα,
Φωνάζει το Χριστό.

Εγώ φοβάμαι τη σιωπή,
Πληγώνω τα μεσάνυχτα
Κι ακούγεται η κραυγή.

### ΜΙΑ ΘΛΙΜΜΕΝΗ ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ

Μια θλιμμένη αρχόντισσα
Ειν' η Παναγιά μου
Που κεντάει τριαντάφυλλα

Πάνω στην καρδιά μου.

Στα μαλλιά της μπλέκονται
Δυο μικρά πουλιά
Που τη νύχτα γίνονται
Άστρα και φιλιά.

Φίλησέ με αρχόντισσα,
Είσαι η Παναγιά μου,
Κέντησε τριαντάφυλλα
Πάνω στην καρδιά μου.

**ΣΤΗΝ ΑΠΟΒΑΘΡΑ**

Στην αποβάθρα
Με περιμένει
Ένας σταυρός.

Δεν είν' δικός μου,
Δεν είν' δικός σου,
Μον' είν' του φίλου που 'φυγε
Για τον απάνω κόσμο.

Κι αν σμίξουν τ' άστρα μας
Θέλω με τη σιωπή
Που σμίγω τη μορφή σου

Στην αποβάθρα
Με περιμένει
Ένας καημός.

Δεν είν' δικός μου,
Δεν είν' δικός σου,
Μον' είν' του φίλου που 'φυγε
Δίχως να μας μιλήσει.

Κι αν σμίξουν τ' άστρα μας
Θέλω με τη σιωπή
Που σμίγουν τα όνειρά μας.

**ΘΑ ΠΕΡΙΜΕΝΩ ΣΕ ΠΑΡΑΛΙΑ ΕΡΗΜΙΚΗ**

Θα περιμένω
Σε παραλία ερημική
Τ' άγριο το κύμα να μου φέρει
Τη ματιά σου.

Κι ό,τι μου φέρει θ' αγαπώ
Γιατί θα 'ναι δικό σου
Είτε πετράδι, είτε φιλί
Ή τ' όνειρό σου.

Θα περιμένω

Από το βράδυ ως το πρωί,
Ως να γενώ εγώ
Μια παραλία ερημική
Να σε καλωσορίσει.

**ΕΓΩ ΕΙΜ'ΕΝΑ ΣΥΝΝΕΦΟ ΚΙ ΕΣΥ ΕΝΑΣ ΚΑΗΜΟΣ**

Εγώ είμ' ένα σύννεφο
Κι εσύ ένας καημός

Αχ το παιδί μου χάθηκε στη θάλασσα
Καβάλα στ' άλογο
Σφυρίζοντας λυπητερό σκοπό

Εγώ είμ' ένα σύννεφο
Κι εσύ ένας καημός

Η μάνα του τον στόλισε
Μ' ανθό της πικροδάφνης
Κι ο Χάροντας τον πότισε
Κρασί της λησμονιάς

Εγώ είμ' ένα σύννεφο
Κι εσύ ένας καημός

Αχ το παιδί μου χάθηκε στη θάλασσα
Καβάλα στ' άλογο
Σφυρίζοντας λυπητερό σκοπό

Εγώ είμ' ένα σύννεφο
Κι εσύ ένας καημός