ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο (1947) του Μίκη Θεοδωράκη: Ανάλυση της μοτιβικής, μορφολογικής και αρμονικής δομής του έργου

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ / ΑΝΑΛΥΣΗ

του φοιτητή

Χρυσοβαλάντη Δ. Καπουρελάκου

ΑΕΜ 2216

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, καθηγητής

Konstantinos Tsougkras Konstantinos Tsougkras
18.10.2024 10:48

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ 5

ΠΕΡΙΛΗΨΗ 6

ABSTRACT 8

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 10

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο - ΥΠΟΒΑΘΡΟ 16

1.1. Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του Μίκη Θεοδωράκη 16

1.2. Ο Θεοδωράκης ως συνθέτης έργων μουσικής δωματίου 28

1.3. Περίοδοι σύνθεσης και έργα της εκάστοτε εποχής 31

1.4. Ο Θεοδωράκης ως συνθέτης έντεχνης μουσικής 40

1.4.1. Το συνθετικό ύφος του Θεοδωράκη 41

1.4.2. Συνθετικό ύφος της πρώτης συνθετικής περιόδου (1937–1958). 45

1.4.3. Επιρροές από ρεύματα και συνθέτες 50

1.5. Στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας 53

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο - ΑΝΑΛΥΣΗ 54

2.1. Μεθοδολογία της ανάλυσης 54

2.2. Γενικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου 56

2.3. Λεπτομερής ανάλυση του Μέρους I - Adagio 57

2.3.1. Ενότητα A_{I} 58

2.3.2. Ενότητα A'_{I} 68

2.4. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους II - Allegro Vivace 72

2.4.1. Ενότητα A_{II} 74

2.4.2. Ενότητα A_{II} 75

2.4.3. Ενότητα B_{II} 87

2.4.4. Ενότητα A'_{II} 92

2.5. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους III - Andante mosso 103

2.5.1. Ενότητα A_{III} 104

2.5.2. Ενότητα B_{III} 107

2.5.3. ΕΝΟΤΗΤΑ A'_{III} 118

2.6. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους IV - Allegro Vivace 119

2.6.1. Εισαγωγή 121

2.6.2. Ενότητα A_{IV} 122

2.6.3 Ενότητα B_{IV} 127

2.6.4. Ενότητα $Γ_{IV}$ 133

2.6.4. Ενότητα A'_{IV} 137

2.6.5. Ενότητα Γ΄$_{IV}$ 138
2.7. Σύνοψη αναλυτικών παρατηρήσεων 140
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^{ο} – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ 142
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... 147
Παράρτημα (Σχολιασμένη Παρτιτούρα)..... 150

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Από την πρώτη στιγμή είχα αποφασίσει πως η διπλωματική μου εργασία θα ήταν στον τομέα της ανάλυσης. Η αρχική μου σκέψη ήταν να ασχοληθώ με κάποιο μεταγενέστερο έργο του Μίκη Θεοδωράκη, το οποίο ενδεχομένως να εντασσόταν στην περίοδο της δημιουργίας της έντεχνης λαϊκής μουσικής στην χώρα μας. Κατόπιν αρκετής σκέψης και μετά από παρότρυνση του επιβλέποντα καθηγητή μου, του κ. Τσούγκρα, πήρα την απόφαση να ασχοληθώ μ' ένα έργο της πρώιμης εποχής του συνθέτη. Με τις πρώτες έρευνες κατάλαβα ότι το συμφωνικό έργο του Μίκη είναι αχαρτογράφητο πεδίο, αλλά αυτό δεν με πτόησε. Θέλησα να διαπιστώσω πώς ξεκίνησε την συνθετική του πορεία, τι είδους μουσική γλώσσα χρησιμοποιούσε τότε και κάτω από ποιες συνθήκες διαμορφώθηκε η γλώσσα αυτή και η γενικότερη συνθετική δημιουργία του. Ομολογουμένως, όταν ήρθα σε επαφή με έργα του Θεοδωράκη εκείνης της εποχής, ξαφνιάστηκα, μιας και η γλώσσα που παρατηρούσα, μου φαινόταν άγνωστη, ξένη. Προχωρώντας, όμως, με την ανάλυση, διαπίστωσα πως από πολύ μικρός ο Μίκης είχε βρει τον στόχο του. Ήθελε πάντοτε η μουσική του να έχει κάτι να πει κι ας ήταν σε πρώιμο στάδιο, σε στάδιο αναζήτησης. Το «Τρίο» είναι ένα έργο με το οποίο δεν έχουν ασχοληθεί πολύ οι μελετητές του Μίκη Θεοδωράκη, κάτι που το θεώρησα ως ευκαιρία για την έρευνά μου.

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Κώστα Τσούγκρα, για την εμπιστοσύνη του, την υπομονή του αλλά και την καθοδήγησή του όλον αυτόν τον καιρό. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον ξάδερφό μου, μαέστρο και ερευνητή, Δρ. Χρήστο Ηλ. Κολοβό, που μου πρότεινε το εν λόγω έργο, τους εργαζόμενους στην Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη, για την βοήθεια τους πάνω στο αρχείο του Μίκη Θεοδωράκη, καθώς και όλους τους δικούς μου ανθρώπους που με στήριξαν και με στηρίζουν όλο αυτό το διάστημα.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία με τίτλο «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο (1947) του Μίκη Θεοδωράκη: Ανάλυση της μοτιβικής, μορφολογικής και αρμονικής δομής του έργου» επικεντρώνεται στην πρωτότυπη μουσική ανάλυση του συγκεκριμένου έργου, που γράφτηκε το 1947, όταν ο συνθέτης ήταν μόλις 22 ετών. Το Τρίο θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα έργα της πρώιμης δημιουργικής περιόδου του Θεοδωράκη και αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του μουσικής δωματίου. Ο Μίκης Θεοδωράκης ήταν ένας από τους πιο επιφανείς και παραγωγικούς Έλληνες συνθέτες, καθώς και μία από τις σημαντικότερες και πιο πολυσυζητημένες προσωπικότητες της σύγχρονης Ελλάδας. Το πολυσχιδές έργο του έχει παγκόσμια αναγνώριση και καλύπτει διάφορα μουσικά είδη, όπως η συμφωνική μουσική, η μουσική δωματίου, τα λαϊκά τραγούδια και οι όπερες. Παρά ταύτα, το έργο του, ειδικά από την πρώιμη συνθετική του περίοδο (1937–1960), δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους ερευνητές.

Μέσα από την ανάλυση αυτή, η εργασία επιδιώκει να φωτίσει τις τεχνικές και τις συνθετικές αρχές του Θεοδωράκη κατά την πρώιμη φάση της καριέρας του, αναδεικνύοντας τις καινοτόμες πτυχές της μουσικής του και την εξέλιξή του ως συνθέτη. Επιπρόσθετα, στόχος της είναι να εντοπίσει στοιχεία ελληνικότητας στο έργο, τα οποία αποτέλεσαν βασικό χαρακτηριστικό της δημιουργικής πορείας του συνθέτη. Μετά από εξέταση του ιστορικού και κοινωνικοπολιτικού πλαισίου του Θεοδωράκη, καθώς και των συνθετικών του περιόδων, των έργων και του ύφους του, ακολούθησε η αναλυτική διαδικασία.

Η ανάλυση επικεντρώνεται σε τρεις βασικούς άξονες. Ο πρώτος αφορά τη **μοτιβική δομή** του έργου, όπου εξετάζεται η χρήση των μοτίβων, η ανάπτυξή τους και οι παραλλαγές τους κατά την εξέλιξη της σύνθεσης. Αναλύονται οι βασικές μουσικές ιδέες, οι μελωδικές γραμμές, τα θέματα, οι παραλλαγές τους και η συμβολή τους στη συνοχή του έργου.

Στη συνέχεια, αναλύεται η **μορφολογική δομή** του έργου. Η εργασία διερευνά τη δομή του έργου από πλευράς μορφής, εστιάζοντας στην κατανομή των ενοτήτων, υποενοτήτων και τμημάτων, που καταδεικνύονται μέσω μορφολογικών πινάκων, καθώς και τις επαναλήψεις και τις αντιθέσεις, αλλά και τις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων μερών του έργου.

Ο τρίτος άξονας αφορά την **αρμονική δομή**. Η αρμονική ανάλυση ερευνά τη χρήση συγχορδιών, φθογγικών συνόλων, διευρυμένων τονικών και διατονικών χώρων, καθώς και την αρμονική πρόοδο και τον τρόπο με τον οποίο ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί την αρμονία για να

δημιουργήσει μουσικά περιβάλλοντα και να υπογραμμίσει τα μοτίβα του έργου. Αναφορά γίνεται επίσης σε συγκεκριμένα φθογγικά σύνολα που αναγνωρίζονται σύμφωνα με τη θεωρία των φθογγικών συνόλων του Allen Forte. Ωστόσο, η βασική αρμονική ανάλυση επικεντρώνεται στους διατονικούς χώρους και τα ευρύτερα κέντρα μέσα στα οποία κινείται το έργο.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: Μουσική ανάλυση, Μίκης Θεοδωράκης, μουσική δωματίου, νεοελληνική μουσική, νεοτονικότητα.

ABSTRACT

The thesis entitled "Mikis Theodorakis's Trio for violin, cello and piano (1949): Analysis of the work's form and its motivic and harmonic structure" focuses on the musical analysis of this piece, composed in 1947, when the composer was just 22 years old. The Trio is considered one of the most important works from Theodorakis' early creative period and is his first completed chamber music composition. Mikis Theodorakis was one of the most prominent and prolific Greek composers, as well as one of the most significant and widely discussed figures in modern Greece. His diverse body of work has gained global recognition, spanning various musical genres, including symphonic music, chamber music, popular songs, and operas. However, his work, particularly from his early compositional period (1937–1960), has not garnered substantial attention from researchers.

Through this analysis, the paper aims to shed light on Theodorakis' techniques and compositional principles during this early phase of his career, highlighting the innovative elements of his music and his development as a composer. Additionally, it seeks to identify elements of "Greekness" within the work, a fundamental characteristic of Theodorakis' creative journey. After examining the historical and sociopolitical background of the composer, as well as his compositional periods, works, and style, the analytical process was undertaken.

The analysis focuses on three key aspects. The first concerns the **motivic structure** of the work, where the use of motifs, their development, and variations throughout the composition are examined. The basic musical ideas, melodic lines, themes, their variations, and their contribution to the cohesion of the work are analyzed.

Next, the **form** of the Trio is examined. The thesis investigates the form of the work, focusing on the distribution of sections, subsections, and segments, highlighted through formal charts, as well as repetitions, contrasts, and the relationships between the various parts of the piece.

The third aspect involves the **harmonic structure**. The harmonic analysis explores the use of chords, pitch sets, expanded tonal and diatonic spaces, as well as harmonic progression and how Theodorakis employs harmony to create musical environments and emphasize the motifs of the work. Additionally, reference is made to specific pitch sets identified according to

Allen Forte's pitch set theory. However, the primary harmonic analysis focuses on the diatonic spaces and broader tonal centers within which the work evolves.

KEYWORDS: Music analysis, Mikis Theodorakis, chamber music, neohellenic music, neotonality.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Μίκης Θεοδωράκης υπήρξε χωρίς αμφιβολία μία εμβληματική φιγούρα της σύγχρονης ελληνικής μουσικής σκηνής με τεράστια δημιουργική δύναμη και καταλυτική επιρροή στην διαμόρφωση και την εξέλιξη του μουσικού τοπίου στην Ελλάδα του 20ου αιώνα.[1] Χαίρει τεράστιας αποδοχής και αναγνώρισης τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη, τις ΗΠΑ και τη Νότια Αμερική. Είναι ένας σύνθετος καλλιτέχνης και ακτιβιστής, με προσωπικότητα που συνδυάζει με μοναδικό τρόπο την ευαισθησία, τη φαντασία, την ανεξαρτησία και τον ριζοσπαστισμό. Ο Θεοδωράκης καταφέρνει να εκφράζει έντονα συναισθήματα και ιδέες, ακόμα και σε συνθήκες έντονης σωματικής και ψυχολογικής πίεσης. Οι έντονες ανησυχίες του για την κοινωνική και πολιτική δικαιοσύνη πηγάζουν από την προσωπική πορεία και ιδεολογία του.[2] Για να αναλύσουμε την προσφορά του Θεοδωράκη, πρέπει να προσεγγίσουμε το έργο του με μουσικολογικά και ιστορικά εργαλεία. Κατά τον ίδιο τον Θεοδωράκη, δεν είναι δυνατόν να καθοριστεί το ιδεολογικό περιεχόμενο του μουσικού έργου με εξωμουσικά κριτήρια, ούτε με βάση τις φιλοσοφικές και πολιτικές αντιλήψεις του καλλιτέχνη.[3] Είναι αδύνατον να τον ορίσουμε χωρίς να λάβουμε υπόψη μας τον πολίτη, τον μουσικό και τον πολιτικό Θεοδωράκη. Ακόμα και όταν θέλουμε να επικεντρωθούμε αποκλειστικά στον μουσικό Θεοδωράκη, πώς μπορούμε να διαχωρίσουμε τον δημιουργό της λαϊκής έντεχνης μουσικής, που έγινε σύμβολο του αγώνα για την ελευθερία για γενιές Ελλήνων, από τον συνθέτη της Πρώτης Σουίτας για το μπαλέτο «Αντιγόνη», της Πρώτης ή της Τρίτης Συμφωνίας, τον συνθέτη μουσικής δωματίου των πρώτων χρόνων ή του δημιουργού που έγραψε πρωτοποριακή μουσική τη δεκαετία του 1950 και στη συνέχεια όπερες τη δεκαετία του 1980;[4] Τα γεγονότα παίζουν καθοριστικό ρόλο στη μουσική δημιουργία του Θεοδωράκη. «Ένα από τα θέματα που απασχολούν κατ' επανάληψη τον Θεοδωράκη στις συνθέσεις του, και το οποίο είναι εμφανές τόσο στο περιεχόμενο όσο και στις αφιερώσεις μερικών έργων, είναι ο μεγάλος ρόλος που διαδραματίζουν στις συνθέσεις του τα γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή του.»[5] Σύμφωνη με την παραπάνω τοποθέτηση είναι και η Gail Holst:

---

[1] Spyros D. Orfanos, "Mikis Theodorakis: Music, Culture, and the Creative Process," *Journal of Modern Hellenism*, no. 14 (1997): 17.

[2] Anna Papaeti, "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis" in M*usic Resistance from 1900 to the Present,* ed. Igor Contreras Zubillaga and Hellena Martin-Nieva (Spain: Brepols, 2002), 181-183.

[3] Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική* (Αθήνα: Καστανιώτης, 1986), 32.

[4] Αγοραστάκης Γιώργος, Καψωμένος Ερατοσθένης, Παπαγεωργίου Τατιάνα, *Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Κρήτη* (Αθήνα: Πυξίδα, 2021), 96-97.

[5] Αστέρης Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης: κείμενα- εργογραφία- κριτικές (1937-1996) (*Αθήνα*:* Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1998), 16.

«Νομίζω ότι τα συνταρακτικά γεγονότα της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής του έχουν επιδράσει τόσο άμεσα στην μουσική του, που δεν μπορεί να γίνει καμία ουσιαστική εκτίμηση του έργου του, χωρίς μια ελάχιστη γνώση της ζωής του.»[6]

Σύμφωνα με τον Ian D. Bent, ανάλυση είναι το μέσο άμεσης απάντησης στο ερώτημα «Πώς λειτουργεί;». Η κεντρική της δραστηριότητα είναι η σύγκριση. Μέσω της σύγκρισης προσδιορίζει τα δομικά στοιχεία και ανακαλύπτει τις λειτουργίες των στοιχείων αυτών. Η ανάλυση δεν ασχολείται απλώς με την σύνθεση, αλλά και με τις μουσικές δομές, όπως και αν αυτές προκύπτουν και καταγράφονται. Πρόκειται για την αντίστροφη διαδικασία της σύνθεσης και λειτουργεί ως μέσο ανακάλυψης δεδομένων, εστιάζοντας στην εξήγησή τους. Ο αναλυτής, ενδιαφέρεται εν μέρει για τη φύση του μουσικού έργου: για το τι είναι, ή τι ενσωματώνει, ή τι σημαίνει- για το πώς προέκυψε- για τα αποτελέσματα ή τις επιπτώσεις του- για τη σημασία του ή την αξία του για τους αποδέκτες του, όμως επικεντρώνεται στη μουσική δημιουργία (είτε πρόκειται για μια συγχορδία, μια φράση, ένα έργο, την παραγωγή ενός συνθέτη ή μιας αυλής κ.λπ.) και προσπαθεί να προσδιορίσει τα συστατικά της στοιχεία και να εξηγήσει τον τρόπο λειτουργίας τους. Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, είναι απολύτως απαραίτητη η κατανόηση του ιστορικού και υφολογικού πλαισίου, ώστε να επιλεχθεί η κατάλληλη μεθοδολογία και να εξαχθούν αξιόπιστα συμπεράσματα. Αυτό είναι το πλαίσιο στο οποίο θα γίνει η ανάλυση στην παρούσα εργασία.

Δεδομένης της οραματικής δημιουργικότητας του Θεοδωράκη και της ικανότητάς του να κινητοποιεί ένα παγκόσμιο κοινό, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι υπάρχουν λίγες ακαδημαϊκές μελέτες που έχουν δημοσιευθεί. Είναι απολύτως απαραίτητο, όμως, να αναφερθούν οι πηγές της βιβλιογραφικής έρευνας που συνέβαλαν στο να εξελιχθεί και να εκπονηθεί η παρούσα εργασία. Πρόκειται για τις παρακάτω:

- Λαζαρίδου - Ελμαλόγλου, Ιουλία. «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960 (Αισθητικές θεωρίες – Προγραμματικά στοιχεία στα έργα του – Το πιάνο ως solo όργανο και ως μέλος της ορχήστρας – Επιρροές από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες στην Ελλάδα).» Δ. Δ., Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Μάρτιος 2004. Η εν λόγω διδακτορική διατριβή περιλαμβάνει εκτενή αναφορά στην πρώτη συμφωνική περίοδο του συνθέτη, στις επιρροές του, μουσικές, αισθητικές και πολιτικές, καθώς μία αναλυτική περιγραφή της θεωρίας

[6] Gail Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μυθος και Πολιτική στη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική,* μτφ. Σ. Κραουνάκη -- Λ. Τσιριμώκου (Αθήνα: Ανδρομέδα, 1980), 27.

των τετραχόρδων. Παρατίθεται ο κατάλογος των έργων της εποχής και στη συνέχεια αναλύονται τα έργα «Το πανηγύρι της Ασή – Γωνιάς» (1947), «Πρώτη Συμφωνία» (1954), «Σουίτα Νο. 1 για ορχήστρα και πιάνο» (1955), «Πιάνο Κοντσέρτο» (1958), «Αντιγόνη – Μπαλέτο» (1959).

- Κούτουλας, Αστέρης. *Ο Μουσικός Θεοδωράκης: κείμενα - εργογραφία - κριτικές (1937-1996)*, Αθήνα: Εκδόσεις Νέα Σύνορα - Λιβάνη, 1998. Πρόκειται για μία πρώτη συνοπτική καταγραφή της μουσικής δημιουργίας του Θεοδωράκη. Περιλαμβάνει τον αναλυτικό κατάλογο με όλα τα έργα του συνθέτη, αναφορά στις συμφωνικές περιόδους του. Έπειτα, παρατίθενται κριτικές και άρθρα σχετικά με έργα του Θεοδωράκη και δηλώσεις των συμμετεχόντων. Επιπλέον, περιλαμβάνει κείμενα του συνθέτη για διάφορα είδη μουσικής.
- Θεοδωράκης, Μίκης. *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης – Από την «Κασσιανή» ως τη «Λυσιστράτη»,* Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008. Το βιβλίο επιμελήθηκε η Δέσποινα Ζηφλίδου και περιλαμβάνει αναλυτική αναφορά στις πέντε συμφωνικές περιόδους του συνθέτη και κατάλογο των σημαντικότερων έργων της κάθε εποχής, όπως τα όρισε ο ίδιος ο δημιουργός. Ακόμη, περιέχει σχολιασμούς έργων, συνεντεύξεις, αναμνήσεις σχετικά με τη δημιουργία των σημαντικότερων έργων του Μίκη Θεοδωράκη και τη συνεργασία του με τους κορυφαίους σύγχρονους ποιητές και στιχουργούς.
- Θεοδωράκης, Μίκης. *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου - Αυτοβιογραφία,* Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος Α. Ε., 1986. Πρόκειται για την αυτοβιογραφία του ίδιου του συνθέτη, η οποία περιλαμβάνει εκτενείς αναφορές για τη ζωή του, την εργογραφία του και τις επιρροές του. Κάνει μια κατάδυση στο χρόνο και τις μνήμες του και αφηγείται τα γεγονότα και τα συναισθήματα που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά του και καθόρισαν την καλλιτεχνική και πολιτική πορεία του.

Άλλες βιβλιογραφικές πηγές που συνέβαλαν στην επέκταση της έρευνας γύρω από το πρόσωπο του Μίκη Θεοδωράκη, είναι δύο βιβλία του ίδιου του συνθέτη και είναι τα ακόλουθα:

- Θεοδωράκης, Μίκης. *Για την Ελληνική μουσική,* Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1986. Στο βιβλίο του αυτό, ο Θεοδωράκης εστιάζει στα στοιχεία ελληνικότητας στη μουσική, αναδεικνύει τα προβλήματα που ο ίδιος έχει εντοπίσει, ενώ αναφέρεται σε σημαντικούς συνθέτες της νεοελληνικής δημιουργίας, όπως ο Σκαλκώτας, ο

Χατζιδάκις και ο Κουνάδης. Επιπλέον, αναφέρεται στους νέους μουσικούς της εποχής και στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσεγγίσουν την μουσική δημιουργία.

- Θεοδωράκης, Μίκης. *Η ανατομία της Μουσικής,* Αθήνα: Εκδόσεις Γνώσεις, 1990. Αποτελείται από δεκαεννιά κεφάλαια μέσα στα οποία ο συνθέτης παραθέτει τις πηγές, τις εμπνεύσεις, τις αφορμές, το τεχνικό υπόβαθρο αλλά και την ιδεολογική βάση επί της οποίας δομείται το έργο του. Κάνοντας μία ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη της μουσικής, αποκαλύπτει μέσω της προσωπικής μαρτυρίας τα όρια και την θέληση που γύρεψε να εκπληρώσει η μουσική του, παραδίδει ένα πλήρες εγχειρίδιο για να νιώσει κανείς σε όλη του την ένταση την στράτευση του έργου του.

Η παρούσα εργασία χρησιμοποιεί σημαντικές πληροφορίες από τις παραπάνω βιβλιογραφικές πηγές που προαναφέρθηκαν, όμως, σε καμία από αυτές δεν υπάρχει λεπτομερής ανάλυση του έργου «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», παρά μόνο επιμέρους πληροφορίες σχετικά με τις μουσικές, ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε, αισθητικά σχόλια, γενική αναφορά στα έργα μουσικής δωματίου του Θεοδωράκη, καθώς και ιδιαίτερη μνεία από την ίδιο τον συνθέτη για την αξία του συγκεκριμένου έργου.[7] Το γεγονός ότι αυτή η εργασία επικεντρώνεται κατά βάση στην λεπτομερή ανάλυση της μοτιβικής, μορφολογικής και αρμονικής δομής του έργου «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», που όπως προκύπτει από την βιβλιογραφική έρευνα, δεν απασχόλησε στο παρελθόν τους ερευνητές των έργων του Μίκη Θεοδωράκη, καθιστά την παρούσα διπλωματική εργασία πρωτότυπη.

Το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο» ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 1947 και αποτελεί ένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά έργα μουσικής δωματίου του διακεκριμένου Έλληνα συνθέτη. Το συγκεκριμένο έργο αποτελεί μια εντυπωσιακή σύζευξη συνθετικών στοιχείων και τεχνικών της δυτικής κλασικής μουσικής με στοιχεία της ελληνικής μουσικής παράδοσης, γεγονός που, αν και πρώιμα, αναδεικνύει τη κατεύθυνση του Θεοδωράκη στην πορεία της εύρεσης της μουσικής και καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Ξεχωρίζει για τον ευρηματικό τρόπο με τον οποίο συνομιλούν μεταξύ τους τα τρία όργανα και φανερώνει τις συνθετικές ικανότητες του Θεοδωράκη και στον απαιτητικό χώρο της μουσικής δωματίου.[8] Στην παρούσα ανάλυση θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης επιτυγχάνει αυτόν

[7] Μίκης Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου,* Τόμος 2 (Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1986) , 87.
[8] Μίκης Θεοδωράκης, «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», 4ο Διαδικτυακό Φεστιβάλ Εθνικής Λυρικής Σκηνής «Μεσόγειος έρημος» από 19/04/2021 έως 19/05/2021,
https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-trio-gia-violi-violontselo-kai-piano-stin-e-l-s/.

τον συνδυασμό, μέσα από τη χρήση μοτίβων, μορφών και αρμονικών σχέσεων που αντικατοπτρίζουν τη συνθετική του δημιουργία, καθώς και τα μουσικά και συνθετικά εργαλεία που χρησιμοποιεί.

Το έργο γράφτηκε κατά τη διάρκεια μιας περιόδου έντονων κοινωνικών και πολιτικών αναταραχών, οι οποίες αναμφίβολα άφησαν το στίγμα τους στη δημιουργία του Θεοδωράκη. Η εποχή αυτή, με τις προκλήσεις και τις συγκρούσεις της, διαμόρφωσε όχι μόνο το πολιτικό, αλλά και το καλλιτεχνικό όραμα του συνθέτη. Έτσι, το έργο αυτό δεν είναι απλώς μια μουσική σύνθεση, αλλά και μια έκφραση των συναισθημάτων και των στοχασμών του δημιουργού.

Στην ανάλυση που ακολουθεί θα δοθεί έμφαση σε τρία κύρια επίπεδα: στη μοτιβική δομή, όπου θα εξεταστούν τα θεμελιώδη μουσικά μοτίβα και η εξέλιξή τους μέσα στο έργο, στη μορφολογική δομή, η οποία θα αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο ο Θεοδωράκης διαρθρώνει το μουσικό υλικό του, και στην αρμονική δομή, μέσω της οποίας θα αναλυθεί η χρήση των αρμονικών σχέσεων και η συμβολή τους στη συνολική αισθητική του έργου. Μέσα από αυτή την πολυδιάστατη ανάλυση θα επιχειρηθεί να φωτιστούν οι βασικές επιρροές που διαμόρφωσαν το συνθετικό ύφος του Θεοδωράκη, αλλά και οι πρωτοτυπίες που καθιστούν το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο» ένα σημαντικό έργο στο ευρύτερο πλαίσιο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής δημιουργίας.

Η εργασία περιλαμβάνει την εισαγωγή, στην οποία αναφέρθηκαν στοχασμοί του γράφοντα σχετικά με το θέμα, καθώς και η βιβλιογραφία πάνω στην οποία βασίστηκε η έρευνα. Στη συνέχεια υπάρχουν δύο μεγάλα κεφάλαια που εσωκλείουν μία σειρά ενοτήτων.

Το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει πέντε ενότητες. Στην πρώτη γίνεται αναφορά στην βιογραφία και την εργογραφία του Μίκη Θεοδωράκη σε όλη τη διάρκεια της μακρόχρονης πορείας του, εστιάζοντας κυρίως στην πρώτη συμφωνική του εποχή, κατά την οποία συντέθηκε το έργο που μελετάται στην παρούσα εργασία. Στην δεύτερη υποενότητα λαμβάνει χώρα η περιγραφή του Θεοδωράκη ως συνθέτη έργων μουσικής δωματίου και η παράθεση των έργων του που ανήκουν σε αυτό το είδος. Στην τρίτη ενότητα παρατίθενται οι πέντε συμφωνικές περίοδοι του δημιουργού και τα σημαντικότερα έργα της κάθε εποχής. Ακολούθως, στην τέταρτη ενότητα γίνεται εκτενής ανάλυση του συνθετικού ύφους του Θεοδωράκη ως συνθέτη έντεχνης μουσικής, ιδιαίτερα κατά την πρώτη του συμφωνική περίοδο, καθώς και οι επιρροές του από καλλιτεχνικά ρεύματα και συνθέτες. Το κεφάλαιο κλείνει με την παράθεση των στόχων της ερευνητικής διαδικασίας στην πέμπτη ενότητα.

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει την λεπτομερή ανάλυση όλου του έργου. Στην πρώτη ενότητα γίνεται αναφορά στην μεθοδολογία της ανάλυσης και στα εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την περάτωσή της. Ακολουθούν γενικές παρατηρήσεις από τον γράφοντα και στη συνέχεια λαμβάνει χώρα η αναλυτική προσέγγιση των τεσσάρων μερών του έργου, όπου κάθε μέρος αποτελεί με τη σειρά του και μία ενότητα. Στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου επιχειρείται μια σύνοψη των αναλυτικών παρατηρήσεων που προηγήθηκαν.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας εξάγονται τα συμπεράσματα που ανέκυψαν από την ανάλυση του έργου. Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές πηγές της εργασίας κι ένα παράρτημα στο οποίο κατατίθεται η παρτιτούρα του έργου με σημειώσεις ανάλυσης.

Η εργασία φιλοδοξεί να προσφέρει μια βαθύτερη κατανόηση της τέχνης του Θεοδωράκη, καθώς και να αναδείξει τη σημασία του συγκεκριμένου έργου στην τότε δημιουργία έργων μουσικής δωματίου, αλλά και στην συνθετική πορεία του Μίκη Θεοδωράκη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο - ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1. Βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του Μίκη Θεοδωράκη

Ο Μίκης Θεοδωράκης (Μιχαήλ Θεοδωράκης) υπήρξε ένας εκ των σημαντικότερων και πιο επιδραστικών Ελλήνων συνθετών, με παγκόσμια αναγνώριση. Κρητικός στην καταγωγή, γεννήθηκε στις 29 Ιουλίου 1925 στη Χίο,[9] αλλά λόγω της δουλειάς του πατέρα του, μεγάλωσε σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, όπως η Μυτιλήνη, τα Γιάννενα, το Αργοστόλι και κυρίως η Τρίπολη.[10] Από μικρή ηλικία έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική και άρχισε να συνθέτει ήδη από τα εφηβικά του χρόνια. Τη διετία 1937-1939 πήρε τα πρώτα μαθήματα βιολιού στο Ωδείο Πατρών και συνέθεσε τα πρώτα του τραγούδια, συνθέσεις οι οποίες βασίστηκαν σε στίχους των Σολωμού, Παλαμά, Δροσίνη και Βαλαωρίτη.[11] Το πρώτο του δημόσιο έργο ήταν η «Κασσιανή», το οποίο συνέθεσε σε ηλικία μόλις 17 ετών και παρουσιάστηκε το 1942 στην Τρίπολη.[12]

Η ζωή του ήταν πλούσια σε καλλιτεχνικές, πολιτικές και κοινωνικές δράσεις. Εν μέσω της μεγάλης διαδήλωσης στις 25/03/1943, ο Θεοδωράκης συλλαμβάνεται για πρώτη φορά από τους Ιταλούς και βασανίζεται. Καταφέρνει να διαφύγει στην Αθήνα, όπου οργανώνεται στο ΕΑΜ και αγωνίζεται κατά των Γερμανών.[13] Το φθινόπωρο του ίδιου έτους δίνει εξετάσεις στο Ωδείο Αθηνών και γίνεται δεκτός με υποτροφία στην τάξη του Φιλοκτήτη Οικονομίδη.[14] απ' όπου αποφοιτά τελικά το 1950.[15] Όλο αυτό το διάστημα, βέβαια, μέχρι την αποφοίτησή του, με τον εμφύλιο πόλεμο να μαίνεται στην Ελλάδα, ο Θεοδωράκης ζει παράνομα στην Αθήνα μιας και διώκεται από τις αρχές, λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων.[16] Τον Ιούλιο του '47, συλλαμβάνεται τελικά και εξορίζεται στην Ικαρία,[17] όπου αρχίζει την δημιουργία του έργου «Συμφωνία σε τρία μέρη», το οποίο συνεχίζει κατά την επιστροφή του από την εξορία τον ίδιο

---

[9] Gail Holst-Warhaft, "Mikis Theodorakis," *Grove Music Online*, 1. Ανακτήθηκε 31 Αυγούστου 2018, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27797.
[10] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*, τ. 1, 16.
[11] Kalliopi Stiga, "The Music of Exile of Mikis Theodorakis: the Eternal Voice of Freedom…," in *Popular Music Worlds, Popular Music Histories,* ed. Geoff Stahl and Alex Gyde (Liverpool: Iaspm, 2009), 392.
[12] Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*, τ. 1, 117.
[13] Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 1, 128.
[14] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου Ιουλία, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960 (Αισθητικές θεωρίες, προγραμματικά στοιχεία στα έργα του, το πιάνο ως σόλο όργανο και ως μέλος της ορχήστρας – επιρροές από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες στην Ελλάδα)», (Δ. Δ, Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών, 2004), 10.
[15]Gail Holst-Warhaft, "Mikis Theodorakis," *Grove Music Online*.
[16] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 2, 91.
[17] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ.2 , 96.

χρόνο.[18] Εξ αιτίας του φόβου της εκ νέου σύλληψης, στεγάζεται κάθε βράδυ σε διαφορετικό χώρο, με το κτίριο της Χορωδίας Αθηνών να αποτελεί έναν από αυτούς, ενώ παράλληλα κρύβεται στα σπίτια του Μάνου Χατζιδάκι και του Γιώργου Σισιλιάνου. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ολοκληρώνει την «Συμφωνία σε τρία μέρη», καθώς και το έργο «Θέματα και Κύκλοι». Ταυτόχρονα, ξεκινά την δημιουργία του συμφωνικού έργου «Οιδίππους Τύραννος».[19]

Την άνοιξη του '48 εξορίζεται εκ νέου στην Ικαρία, όπου αρχίζει να συνθέτει το «Ελεγείο και Θρήνος για τον Βασίλη Ζάννο» και την «Πρώτη Συμφωνία». Καθοριστικό ρόλο για την γέννηση των έργων αυτών συνετέλεσε η αναγγελία του θανάτου του Βασίλη Ζάννου και του Μάκη Καρλή. Ο πατέρας του, το διάστημα αυτό, κατορθώνει και του στέλνει στην φυλακή παρτιτούρες, ώστε να μπορεί να μελετάει έργα κλασικής και ευρωπαϊκής μουσικής, ενώ παράλληλα, η αλληλεπίδραση με τους συγκρατούμενούς του διευρύνει τις γνώσεις του πάνω στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική.[20] Όπως έχει αναφέρει και ο ίδιος ο Θεοδωράκης μεταγενέστερα:

> «*Σε όλες τις δύσκολες στιγμές, η Τέχνη, και ιδιαίτερα η μουσική, άνοιγε την πόρτα στην ύπαρξή μου, έμπαινε μέσα και έπαιρνε μαζί της τον μισό μου εαυτό».*[21]

Το 1949, μαζί με πλήθος συγκρατούμενών του, μεταφέρεται στην Μακρόνησο, στο επονομαζόμενο «στρατόπεδο του θανάτου», όπου έρχεται αντιμέτωπος με φρικτά βασανιστήρια. Έπειτα από πολλές προσπάθειες, ο πατέρας του καταφέρνει να τον φυγαδεύσει από την Μακρόνησο και τον μεταφέρει στην Κρήτη, την οποία ο Μίκης επισκέπτεται για πρώτη φορά.[22] Εκεί διδάσκει για ένα μικρό διάστημα στο Ωδείο Χανίων και στη συνέχεια, αφού η υγεία του είχε αποκατασταθεί πλήρως, η οικογένειά του αποφασίζει να τον στείλει στην Αθήνα ώστε να ολοκληρώσει τις σπουδές του στην μουσική.[23]

Το 1950 αποφοιτά με έπαινο από το Ωδείο Αθηνών, παίρνοντας πτυχίο αρμονίας, αντίστιξης και φούγκας. Στις 7 Μαΐου του ίδιου έτους παρουσιάζεται για πρώτη φορά δημόσια συμφωνικό έργο του Μίκη Θεοδωράκη. Πρόκειται για «Το Πανηγύρι της Ασή – Γωνιάς», το

---

[18] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 14.
[19] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 14.
[20] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*, τ. 2, 14.
[21] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 2, 197 – 8.
[22] Γιώργος Αναγνωστάκης, *Τα πρώτα βήματα του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη στα Χανιά* (Πλατανιά Χανίων: Πολιτιστική Εταιρία Κρήτης-Πυξίδα της Πόλης, 2023), 6.
[23] Αγοραστάκης, *Τα πρώτα βήματα του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη στα Χανιά*, 32 – 34.

οποίο παίχτηκε από την ΚΟΑ[24] υπό την διεύθυνση του δασκάλου του, του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, και έγινε δεκτό με μεγάλο ενθουσιασμό από το κοινό.[25] Τα επόμενα δύο χρόνια υπηρετεί το υπόλοιπο της στρατιωτικής του Θητείας στην Αλεξανδρούπολη και στην στρατιωτική βάση της Κρήτης, όπου συνεχίζει να συνθέτει την «Πρώτη Συμφωνία».[26] Στις 8 Απριλίου του 1952, στο Θέατρο "ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ", διοργανώνεται συναυλία μουσικής δωματίου με έργα του Μίκη Θεοδωράκη με την συμμετοχή πολύ σημαντικών προσωπικοτήτων του χώρου της μουσικής και της τέχνης, όπως ο Τάτσης Αποστολίδης, ο Κώστας Κυδωνιάτης και ο Μάνος Χατζιδάκις. Ανάμεσα στα έργα που παρουσιάστηκαν στην συναυλία αυτή βρίσκεται και το *«Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο»,*[27] που αποτελεί και το αντικείμενο έρευνας της παρούσης εργασίας. Το φθινόπωρο του '52, λίγο έξω από τα αρχαία ανάκτορα των Μυκηνών, παρουσιάστηκε το πρώτο μπαλέτο του Μίκη, με τίτλο «Ορφέας και Ευρυδίκη». Πρόκειται για την πρώτη παραγγελία που πήρε ο συνθέτης από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου.[28]

Τον Οκτώβριο του 1952 ο συνθέτης υπογράφει το πρώτο του συμβόλαιο για τη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής για την ταινία «Εύα» σε σκηνοθεσία Μαρίας Πλυτά. Θα επακολουθήσει πλήθος ταινιών, με τον «Ζορμπά» σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη και το «Serpico» σε σκηνοθεσία Sidney Lumet, να αποτελούν τις σημαντικότερες αυτών.[29] Ένα μήνα αργότερα παρουσιάζεται από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ. η «Συμφωνία σε τρία μέρη» υπό τη διεύθυνση του Ιωσήφ Μπουστίντουϊ, την οποία ο συνθέτης, όπως προαναφέρθηκε, ολοκλήρωσε μετά την επιστροφή του από την πρώτη εξορία στην Ικαρία, στις αρχές του 1948, όταν και ζούσε ως παράνομος στην Αθήνα. Επιπλέον, από το 1952 ο Μίκης Θεοδωράκης εργάζεται ως μουσικοκριτικός στην εφημερίδα *Προοδευτική Αλλαγή*. Εκτός από παρουσιάσεις και κριτικές συναυλιών, γράφει και κείμενα στα οποία παραθέτει τις απόψεις του για συνθέτες και για τη μουσική ζωή της Αθήνας.[30] Τα Χριστούγεννα του ίδιου έτους, ο Θεοδωράκης ολοκληρώνει το έργο «Ελικών για πιάνο και ορχήστρα»,[31] ενώ το Γενάρη του '53, στο πλαίσιο μία σειράς συναυλιών που διοργάνωσε η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών (U.S.I.S.) με

---

[24] Το έργο «Πανηγύρι της Ασή – Γωνιάς», αναγράφεται στο πρόγραμμα συναυλιών Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών της χειμερινής περιόδου 1949 – 1950, με ημερομηνία εκτέλεσης τις 07 Μαΐου 1950 και είναι διαθέσιμο στο Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη στην ΜΜΒ «Λίλιαν Βουδούρη».

[25] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Η Κρατική Ορχήστρα - Οι νέοι καλλιτέχνες - Ένα μεγάλο πρόβλημα,» *Η Βραδινή,* Μάιος 9, 1950.

[26] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 16.

[27] Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η Συναυλία έργων Μίκη Θεοδωράκη», *Προοδευτική Αλλαγή,* Απρίλιος 12, 1952.

[28] Θεοδωράκης. *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*, τ. 5, 197.

[29] https://mikis.melodisseia.gr/event/proto-symbolaio-gia-synthesi-moysikis-kinimatografoy-eya

[30] Μίκης Θεοδωράκης, «Η θέση της μουσικής στη Γιουγκοσλαβία», *Προοδευτική Αλλαγή,* Οκτώβριος 14, 1952.

[31] Μίκης Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης – Από την «Κασσιανή» ως τη «Λυσιστράτη»* (Αθήνα: Πατάκης, 2008), 83.

σκοπό να παρουσιάσει Έλληνες και Αμερικανούς σύγχρονους συνθέτες, παίζονται για δεύτερη φορά το «Τρίο» και το «Σεξτέτο».[32]

Το 1953 έμελλε να εξελιχθεί σε μία ιδιαιτέρως παραγωγική χρονιά για τον συνθέτη. Τον Ιούλιο του ίδιου έτους παρουσιάζεται ξανά από την ΚΟΑ το «Πανηγύρι της Ασή – Γωνιάς», υπό την διεύθυνση και πάλι του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, αυτή την φορά στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών.[33] Εν συνεχεία, στις 15/11/53, παρουσιάστηκε στην αίθουσα Ορφέας το μπαλέτο «Ελληνική Αποκριά Καρναβάλι», σε κείμενα του Βασίλη Ρώτα, από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών με διευθυντή τον Ανδρέα Παρίδη.[34] Τον Δεκέμβριο ολοκληρώνεται η «Σονατίνα αρ. 1 για βιολί και πιάνο», η «Μικρή Σουίτα για κουαρτέτο εγχόρδων»[35] και η μελοποίηση τεσσάρων ποιημάτων του Κ. Καβάφη («Τελειωμένα», «Μακριά», «Απέλειπεν ο Θεός Αντώνιον», «Τείχη»).

Τον Ιανουάριο του 1954 συντελείται ένα γεγονός που θα παίξει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη και την πορεία του Θεοδωράκη ως συνθέτη και ως καλλιτεχνική οντότητα. Θέλοντας να διευρύνει τις σπουδές του πάνω στη μουσική και την σύνθεση, ο Μίκης υποβάλλει αίτηση για κρατική υποτροφία στο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, την οποία κερδίζει.[36] Έτσι, γίνεται δεκτός στο Conservatoire του Παρισίου, εγγράφεται στην τάξη του Ολιβιέ Μεσιάν, όπου σπουδάζει μουσική ανάλυση και στη συνέχεια στην τάξη του Εζέν Μπιγκό, στο μάθημα της Διεύθυνσης Ορχήστρας.[37] Στο Παρίσι, έχοντας πάρει υποτροφία από το Ίδρυμα Curie, ακολουθεί τον Θεοδωράκη και η σύζυγός του, Μυρτώ Αλτίνογλου, με την οποία παντρεύτηκαν τον Μάρτιο του 1953.[38] Η γέννηση των δύο παιδιών τους, όμως, θα την αναγκάσει να εγκαταλείψει τις σπουδές της και την εργασία της πάνω στη ραδιογραφία και έκτοτε θα είναι πάντα το στήριγμα του συνθέτη σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του.

Το Μάρτιο του 1954 παρουσιάζεται από το Ελληνικό Χορόδραμα το μπαλέτο «Ελληνική Αποκριά» στην Κρατική Όπερα της Ρώμης, σε χορογραφία Ραλλούς Μάνου, κοστούμια και εικαστικά Σπύρου Βασιλείου, ενώ λίγο αργότερα, το φιλμ *Ξυπόλυτο Τάγμα* (The Barefoot Batallion) σε σκηνοθεσία Γκρεγκ Τάλλας και μουσική Μίκη Θεοδωράκη κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα. Το εν λόγω φιλμ είχε παρουσιαστεί νωρίτερα στην Αμερική, με τη μουσική του

---

[32] Δήμητρα Σούτσου, «Η καλλιτεχνική και πνευματική κίνησις,» *Ακρόπολις,* Ιανουάριος 4, 1953.
[33] Μανώλης Καλομοίρης, «Η Συμφωνική», *Έθνος,* Ιούλιος 9, 1953.
[34] Αθανάσιος Σάκαλης, «Οι νέοι Έλληνες Συνθέτες και μαέστροι που εμφανίστηκαν και υπόσχονται πολλά», *Το Βήμα,* Ιανουάριος 3, 1954.
[35] Η ημερομηνία δημιουργίας των έργων αναγράφεται πάνω στην χειρόγραφη παρτιτούρα του Μίκη Θεοδωράκη, που είναι διαθέσιμη στο αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη».
[36] Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης*, 466.
[37] Gail Holst-Warhaft, "Mikis Theodorakis," *Grove Music Online*.
[38] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 18.

Θεοδωράκη να εγκωμιάζεται και να χαρακτηρίζεται από τους κριτικούς ως "μεγάλη μουσική δημιουργία".[39]

Την περίοδο αυτή ολοκληρώνει την «Πρώτη Συμφωνία», έργο που θεωρεί κορυφαίο της εποχής αυτής, αποτελείται από τρία μέρη, εκφράζει την αισθητική του κι αναφέρεται στον θάνατο δύο φίλων του κατά τον Εμφύλιο, με θέματα όπως δράμα, ελεγεία, θρήνος και ελπίδα.[40] Η σύνθεση ξεκίνησε το 1947 στην Ικαρία, συνεχίστηκε στη Μακρόνησο και ολοκληρώθηκε το 1954 στην Αθήνα. Το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1955 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών,[41] με την ηχογράφηση της συναυλίας να διασώζεται και να αποστέλλεται στο Παρίσι από τον πατέρα του συνθέτη κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

Τον Δεκέμβριο του 1955 ο Μίκης Θεοδωράκης συνθέτει τη «Suite no. 1 pour orchestre et piano», το πρώτο του έργο στο Παρίσι, το οποίο δείχνει την εξέλιξή του ως συνθέτη.[42] Η ιδιαίτερη θέση του πιάνου, δεύτερο μετά την ορχήστρα, υπογραμμίζει την πρόθεση του Θεοδωράκη να δώσει στο πιάνο ρόλο διαλεκτικό και όχι σολιστικό. Η σουίτα συνδυάζει ελληνικούς μουσικούς τρόπους με στοιχεία της αισθητικής του Stravinsky, δημιουργώντας μια προσωπική και ελληνική μουσική ταυτότητα. Τον Ιανουάριο του 1956 ο πιανίστας Γιώργος Χατζηνίκος παρουσιάζει ξανά τη Σονατίνα για πιάνο του Θεοδωράκη σε ρεσιτάλ στη Θεσσαλονίκη, στην Αίθουσα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών.[43]

Το ποίημα «Η Τρελλή Μάνα» του Διονυσίου Σολωμού αποτέλεσε σημαντική πηγή έμπνευσης για τον Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος το 1956 συνέθεσε τη «Σουίτα αρ. 3, Η μάνα» για ορχήστρα, χορωδία και mezzo-soprano, μελοποιώντας το ποίημα.[44] Το 1981 επεξεργάστηκε ξανά το έργο αυτό για να δημιουργήσει την Τρίτη Συμφωνία.[45] Τον Σεπτέμβριο του 1956 παρουσιάστηκε το μπαλέτο «Ερωφίλη» με μουσική του Θεοδωράκη, σκηνικά του Γιάννη Μόραλη και χορογραφία από το Ελληνικό Χορόδραμα.[46] Την ίδια περίοδο ο Θεοδωράκης δημοσίευσε ένα σημαντικό άρθρο στο περιοδικό «*Επιθεώρηση Τέχνης*», επικρίνοντας τον βεντετισμό και τον σνομπισμό στη μουσική.[47] Λίγους μήνες αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1956

---

[39] Βίων Παπαμιχάλης, «Το Ξυπόλητο Τάγμα», *Ακρόπολις,* Μάρτιος 19, 1954.
[40] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 17.
[41] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, 467.
[42] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης,* 77.
[43] Αχιλλέας Μαμάκης, «Η Κίνησις των Συναυλιών», *Έθνος,* Μάιος 19, 1954.
[44] Χειρόγραφη παρτιτούρα Μίκη Θεοδωράκη: https://mikis.melodisseia.gr/event/i-mana-pano-se-poiima-toy-solomoy-soyita-ar-3.
[45] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης,* 201-202.
[46]Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το Σεξτέτο Προ Αρτε Αντίκβα - Το Ελληνικό Χορόδραμα», *Η Απογευματινή,* Σεπτέμβριος 14, 1956.
[47] Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική,* 46-65.

ολοκληρώνεται η δεύτερη σουίτα για ορχήστρα, ενώ τον Ιανουάριο του επόμενου έτους ο συνθέτης παίρνει την πρώτη διεθνή παραγγελία που αφορά την μουσική της κινηματογραφικής ταινίας "Ill Met by Moonlight" σε σκηνοθεσία Michael Powell. Οι κριτικές των εφημερίδων υπήρξαν ιδιαίτερα θετικές με επαινετικές αναφορές στη μουσική της ταινίας.[48]

Τον Φεβρουάριο του ίδιου έτους ο Θεοδωράκης ολοκληρώνει το έργο «Ο Κύκλος - Έξι ελληνικές λαϊκές μελωδίες» για mezzo-soprano και πιάνο, εμπνευσμένο από τη δημοτική παράδοση, και αφιερωμένο στην Άρντα Μαντικιάν, η οποία το ηχογράφησε το 1960. Τον ίδιο μήνα παρουσιάζεται η Πρώτη Σουίτα για ορχήστρα και πιάνο, η οποία δέχεται ομόφωνα αρνητική κριτική για έλλειψη έμπνευσης και συμφωνικής αυτοτέλειας. Ωστόσο, τον Αύγουστο του 1957, η Πρώτη Σουίτα κερδίζει το χρυσό μετάλλιο Σύνθεσης στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας στη Μόσχα, με κριτική επιτροπή υπό τον Dmitri Shostakovich.[49]

Το 1957 αποτελεί χρονολογία ορόσημο για τον Μίκη Θεοδωράκη, μιας και υλοποιεί μία από τις μεγάλες του επιθυμίες όσον αφορά την συνθετική του πορεία. Πρόκειται για την «θεωρία των τετραχόρδων», για το προσωπικό σύστημα μουσικής σύνθεσης του ίδιου του συνθέτη. «Τα τετράχορδα» είναι η διπλωματική εργασία του Μίκη Θεοδωράκη στο μάθημα Μουσικής Ανάλυσης του Olivier Messiaen στο Concervatoire του Παρισιού.[50] Ο ίδιος ο Θεοδωράκης αναφέρει:

> *«Όπως όλοι οι συνθέτες ήθελα κι εγώ να ανακαλύψω ένα δικό μου προσωπικό «σύστημα» μουσικής σύνθεσης. Καταλάβαινα ότι αυτό που λένε προσωπικό ύφος τώρα στην περίοδο του θριάμβου της τεχνικής έπρεπε να βγαίνει προπαντός μέσα από μια δική σου τεχνική γλώσσα. Ρίχτηκα με μανία μέσα στην έρευνα. Ήθελα να πάρω όσα μπορούσα από την σειραϊκή τεχνική, να την κωδικοποιήσω μέσα σε μια δική μου μέθοδο, που να στηρίζει τις ελεύθερες εμπνεύσεις μου. Προσπάθησα επίσης να προχωρήσω όσο μπορούσα πιο μακριά στην περιοχή των ρυθμικών αναπτύξεων και παραλλαγών. Έφτασα έτσι σ' ένα δρόμο, σε μια περιοχή, σ' ένα προσχέδιο συστήματος που το ονόμασα «τετράχορδα». Όμως δεν μπόρεσα να το εφαρμόσω στην πράξη παρά μόνο μερικά («2η και 3η Σουίτα», «Αντιγόνη»)[51].*

[48] Μιχάλης Σαράκος, «Ο Θεοδωράκης συνέθεσε την μουσική αγγλικής ταινίας», *Νέα Γραμμή,* Φεβρουάριος 4, 1957.
[49] Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης,* 467.
[50] Γιώργος Αγοραστάκης, «Τα τετράχορδα του Μίκη Θεοδωράκη», https://mikisguide.gr/ta-tetrachorda-tou-miki-theodoraki/.
[51] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 85.

Στις αρχές του 1958 ο Μίκης Θεοδωράκης ολοκληρώνει το «Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα», που αποτελείται από τρία μέρη βασισμένα σε ελληνικά μελωδικά θέματα, συνδυάζοντας δωδεκαφθογγισμό και τετράχορδα με παραδοσιακές αρμονικές σχέσεις. Τον Φεβρουάριο του ίδιου έτους ολοκληρώνει τον κύκλο τραγουδιών «*Les Quatre Eluard, Jours de pluie»*, μελοποιώντας τέσσερα ποιήματα του Paul Eluard, αφιερωμένα στη λυρική ερμηνεύτρια Jane Bathori. Παράλληλα, η Συμφωνική Ορχήστρα του Ε.Ι.Ρ. παρουσιάζει τον κύκλο τραγουδιών «Έρως και Θάνατος», βασισμένο σε ποίηση Λορέντζου Μαβίλη και του ίδιου του Θεοδωράκη. Έναν μήνα αργότερα μελοποιεί ακόμη έξι ποιήματα του Eluard, ξανά αφιερωμένα στη Bathori.

Η φήμη του Μίκη Θεοδωράκη ως συνθέτη αρχίζει να εδραιώνεται, όμως ο ίδιος νιώθει την ανάγκη για έναν προσωπικό τρόπο έκφρασης. Οι ισχυροί δεσμοί του με την Ελλάδα και η πεποίθησή του ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι συνδεδεμένος με τον λαό, τον οδηγούν σε μια «επιστροφή στις ρίζες» το 1959, ξεκινώντας με τη μελοποίηση του «Επιτάφιου» του Γιάννη Ρίτσου. Το 1960 κυκλοφορούν δύο εκδοχές του έργου: μία με τη Νάνα Μούσχουρη και μία με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση. Η πρώτη λαϊκή ορχήστρα του Θεοδωράκη το 1960 καθιερώνει τη λαϊκή συναυλία στην Ελλάδα.[52]

Στη συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, που έγινε τον Δεκέμβριο του 1958 και ήταν αφιερωμένη στη μνήμη του Φιλοκτήτη Οικονομίδη, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το έργο του Μίκη Θεοδωράκη «Οιδίπους Τύραννος, ωδή για ορχήστρα εγχόρδων», αφιερωμένο στον Δάσκαλό του. Ο Θεοδωράκης σημειώνει ότι το έργο δεν έχει «ιστορία» ή συγκεκριμένο σχέδιο, αλλά αντικατοπτρίζει τη συλλογική τραγωδία των Ελλήνων, αυτοκαταστροφικών και ρημαγμένων από διαρκείς συμφορές.[53]

Η διεθνής αναγνώριση του Θεοδωράκη συνεχίζεται. Τον Ιανουάριο του επόμενου έτους, η διάσημη χορεύτρια Ludmilla Tcherina παρουσιάζει στο Παρίσι στο Theatre Sarah Bernhart τα *Le Feu aux Poudres* και *Les amants de Teruel* σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη,[54] ενώ λίγο αργότερα, τον Μάρτιο, συντελείται η πρεμιέρα της ταινίας *Honeymoon* στην Ισπανία, με την μουσική του Θεοδωράκη να σημειώνει επιτυχία. Το βασικό τραγούδι της ταινίας, γνωστό στην Ελλάδα ως «Αν θυμηθείς τ' όνειρό μου», ηχογραφήθηκε σε ενορχήστρωση του Μάνου Χατζιδάκι με τη Γιοβάννα και αργότερα διασκευάστηκε από τους Beatles.[55] Μία ακόμη διεθνής επιτυχία του Μίκη Θεοδωράκη συντελείται μέσα στο έτος 1959. Στις 19 Οκτωβρίου παρουσιάζεται στο

[52] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 96 – 100.
[53] Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Εις μνήμην Φιλοκτήτη Οικονομίδη», *Η Βραδινή*, Δεκέμβριος 19, 1958.
[54] Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης,* 467.
[55] Χειρόγραφες σημειώσεις Μίκη Θεοδωράκη, Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη ΜΜΒ «Λίλιαν Βουδούρη».

Λονδίνο, στο Covent Garden, το μπαλέτο «Αντιγόνη». Αποτελεί το τελευταίο έργο που συνέθεσε ο Μίκης Θεοδωράκης κατά την παραμονή του στο Παρίσι, κατόπιν παραγγελίας του Βασιλικού Μπαλέτου του Λονδίνου. Πρόκειται για μια ελεύθερη απόδοση της τραγωδίας του Σοφοκλή, αποτελούμενη από μία πράξη και έντεκα επεισόδια. Το έργο αυτό ξεχωρίζει για την ωριμότητά του και την ενιαία αισθητική του, συνδυάζοντας στοιχεία της ελληνικής παράδοσης με δυτικοευρωπαϊκές επιρροές. Επίσης, θεωρείται κομβικό έργο για την εξέλιξη του Θεοδωράκη και προαναγγέλλει σημαντικές αλλαγές στη μουσική του πορεία.[56] Η διεθνής καταξίωση κορυφώνεται λίγο πριν το τέλος της συγκεκριμένης χρονιάς. Τον Δεκέμβριο, με εισήγηση συνθέτη του γνωστού Darius Milhaud, ο Μίκης Θεοδωράκης βραβεύεται ως ο καλύτερος Ευρωπαίος συνθέτης για το έτος 1959 από το Ίδρυμα Copley.[57]

Τον Μάιο του 1959, ενώ βρίσκεται στο Παρίσι, ο Μίκης Θεοδωράκης δημοσιεύει στο περιοδικό "Κριτική" ένα κείμενο με τίτλο «Ελληνική μουσική: έτος (περίπου) μηδέν». Στο άρθρο αυτό εκφράζει την ανησυχία του για την κατάσταση της έντεχνης ελληνικής μουσικής, επισημαίνοντας την απουσία εκφραστικότητας που προέρχεται από τη δημοτική παράδοση, την περιφρόνηση προς νέους δημιουργούς όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, και το αίσθημα κατωτερότητας απέναντι στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική. Υποστηρίζει ότι το μέλλον της ελληνικής μουσικής εξαρτάται από τους νέους μουσικούς, οι οποίοι πρέπει να επιδιώξουν ριζικές αλλαγές για τη σωτηρία της.[58]

Το 1960 ο Μίκης Θεοδωράκης επιστρέφει στην Ελλάδα και προτείνει με άλλους μουσικούς ένα σχέδιο αναδιοργάνωσης της ελληνικής μουσικής, καλώντας τους νέους δημιουργούς να συμμετάσχουν.[59] Παράλληλα, συνθέτει μουσική για την ταινία «Michalis of Skiathos».[60] Στις 5 Οκτωβρίου παρουσιάζεται η εναλλακτική έκδοση του «Επιτάφιου», η πρώτη του μελοποίηση ποίησης του Γιάννη Ρίτσου.[61] Η διεθνής καριέρα του συνεχίζεται με το μπαλέτο «Les Amants de Teruel»[62]. Ο Θεοδωράκης συνδυάζει ποίηση και λαϊκή μουσική με τον «Επιτάφιο», καθιερώνοντας τη λαϊκή συναυλία στην Ελλάδα και δημιουργώντας πολιτιστικό

---

[56] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 114.
[57] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 467.
[58] Θεοδωράκης Μίκης, «Ελληνική μουσική: έτος (περίπου) μηδέν», *Κριτική*, Μάιος-Ιούνιος, 1959, 101-105.
[59] Θεοδωράκης Μίκης, Κουνάδης Αργύρης, Ξενάκης Ιάννης, Παπαϊωάννου Γιάννης Α., Χωραφάς Δημήτρης, Ανωγειανάκης Φοίβος, «Σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής», *Κριτική*, Μάιος-Ιούνιος, 1960, 81-84.
[60] Οι πληροφορίες βρίσκονται πάνω στην χειρόγραφη παρτιτούρα, αρχείο Μίκη Θεοδωράκη.
[61] Μίκης Θεοδωράκης, «Γύρω από τον Επιτάφιο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, νο. 73-74, (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1961): 75-79.
[62] Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης,* 467.

κίνημα. Συνεχίζει με τους κύκλους τραγουδιών «Αρχιπέλαγος» και «Πολιτεία».[63] Στο Εθνικό Θέατρο παρουσιάζεται ο Αίαντας του Σοφοκλή, ενώ το 1962 ανεβαίνει το έργο «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού», που δέχεται μεικτές αντιδράσεις.[64] Ιδρύει τη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών το 1962[65] με σκοπό να καταστήσει την έντεχνη μουσική προσιτή στο ευρύ κοινό[66] και το 1963 συνεργάζεται με τον Μάνο Χατζιδάκι στην «Μαγική Πόλη».[67] Στις 24 Μαΐου 1964 παρουσιάζεται το «Άξιον Εστί», που συνδυάζει συμφωνικό ύφος με βυζαντινή μουσική και λαϊκό τραγούδι, και γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές.[68]

Το φθινόπωρο του 1964 ο Μίκης Θεοδωράκης συνθέτει τη μουσική για το ντοκιμαντέρ «Το νησί της Αφροδίτης»[69] και ολοκληρώνει τον κύκλο τραγουδιών «Πολιτεία Β'». Τον Ιανουάριο του 1966, ολοκληρώνει τον κύκλο «Μαουτχάουζεν», και τον Φεβρουάριο του 1966 ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης ερμηνεύει τη «Ρωμιοσύνη».[70] Παρά την πολιτική του δραστηριότητα, συνεχίζει τη σύνθεση, ολοκληρώνοντας τον κύκλο «Έξη Θαλασσινά Φεγγάρια» το 1966 και το «Romancero Gitano» το 1967.[71]

Το 1960 η αμερικανική πρεμιέρα του μπαλέτου «Αντιγόνη» στο Metropolitan Opera House εδραιώνει τη διεθνή φήμη του. Η ταινία «Ηλέκτρα» (1962) και «Αλέξης Ζορμπάς» (1964) συμβάλλουν στη διεθνή αναγνώριση του Θεοδωράκη. Το «Une Balle au Coeur» (1966) επίσης έχει διεθνή επιτυχία.

Με την επιβολή της δικτατορίας, ο Θεοδωράκης περνά στην παρανομία και οργανώνει αντιστασιακή δράση με το Πατριωτικό Αντιδικτατορικό Μέτωπο. Στη φυλακή γράφει το ποιητικό έργο «Ο Ήλιος και ο Χρόνος» και το 1967 μελοποιεί το ποίημα «Επιφάνια, 1937» του Γιώργου Σεφέρη, το οποίο ολοκληρώνει το 1968-1969 στην εξορία.[72]

Τον Ιανουάριο του 1968, ο Μίκης Θεοδωράκης απελευθερώνεται υπό περιορισμό και συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών «Τα τραγούδια του Αντρέα» για τον Ανδρέα Λεντάκη και τον

---

[63] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 118 – 119.
[64] Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Το τραγούδι του νεκρού αδερφού», *Μεσημβρινή*, Οκτώβριος 18, 1968
[65] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 468.
[66] Paris Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis," in "International Musicological Conference", 18-20 January 2013, Athens, 319.
[67] Θανάσης Αρκαδινός, «Μ. Θεοδωράκη-Μ. Χατζιδάκι: Μαγική Πόλις», *Αυγή*, Ιούνιος 28, 1965.
[68] Μίκης Θεοδωράκης**,** *Το Χρέος***,** Τόμος 3, (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011), 1117-24.
[69] Γιώργος Αγοραστάκης, Οι ταινίες με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, https://mikisguide.gr/i-tenies-me-ti-mousiki-tou-miki-theodoraki/.
[70] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 469.
[71] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 145.
[72] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 469 – 470.

κύκλο «Τα λαϊκά» με ποιήματα του Μάνου Ελευθερίου. Στη συνέχεια, δημιουργεί τον κύκλο «Νύχτα Θανάτου» με στίχους που αντλούν θεματολογία από τη νύχτα.

Στη συνέχεια εξορίζεται στη Ζάτουνα της Αρκαδίας, όπου συνθέτει το μεγαλύτερο μέρος των έντεκα κύκλων τραγουδιών «Αρκαδία» με ποίηση δική του και άλλων ποιητών. Η μουσική του διανέμεται στο εξωτερικό μέσω της Μαρίας Φαραντούρη και αναμεταδίδεται από διεθνείς ραδιοφωνικούς σταθμούς.[73]

Αργότερα, ο Θεοδωράκης μεταφέρεται στο στρατόπεδο του Ωρωπού και εκεί αρχίζει να γράφει το «καλλιτεχνικό του πιστεύω». Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, συνθέτει τα τραγούδια του κύκλου «Τα τραγούδια του αγώνα», ενώ αφιερώνει το έργο «Raven» στον συνθέτη Γιάννη Χρήστου, που σκοτώνεται σε δυστύχημα το 1970.

Η κινητοποίηση για την απελευθέρωσή του είναι έντονη. Έπειτα από διεθνή καμπάνια προσωπικοτήτων όπως ο Σοστακόβιτς, ο Μπερνστάιν, ο Λώρενς Ολίβιε κ.α.,[74] ο Θεοδωράκης φυγαδεύεται στο Παρίσι το 1970, ενώ η οικογένειά του παραμένει στην Ελλάδα. Εκεί, ιδρύει το Εθνικό Αντιστασιακό Συμβούλιο και πραγματοποιεί περιοδείες με πολιτικό χαρακτήρα, προβάλλοντας το "ελληνικό πρόβλημα" διεθνώς.[75] Τα τραγούδια του παρότι απαγορευμένα, διαδόθηκαν και στην Ελλάδα και εκφράζοντας κάθε επαναστατική κίνηση πριν την τελική πτώση της χούντας. Μετά την επιστροφή του, αναδεικνύεται σε εθνικό ήρωα μέσω των κατάμεστων συναυλιών που έδωσε.[76]

Η ταινία «Ζ» του Κώστα Γαβρά και άλλες ταινίες με μουσική του Θεοδωράκη, όπως «Sutjeska» και «Serpico», επιβεβαιώνουν την παγκόσμια αναγνώριση του έργου του. Στις 17 Νοεμβρίου 1973, η εξέγερση του Πολυτεχνείου σηματοδοτεί την αλλαγή στο πολιτικό σκηνικό της Ελλάδας. Επιστρέφει στην Αθήνα τον Ιούλιο του 1974, καλωσορίζεται θερμά και αναγνωρίζει την κυβέρνηση Καραμανλή ως βήμα για την αποκατάσταση της ομαλότητας.[77]

Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, ο Μίκης Θεοδωράκης συνέχισε τη δραστηριότητά του, συνθέτοντας μουσική για θέατρο και αρχαία δράματα. Έργα όπως ο κύκλος τραγουδιών «Προδομένος Λαός» (1974), η μουσική για τα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλη και του Νίκου Καζαντζάκη, και οι επιτυχίες του στη σκηνή της Επιδαύρου (όπως οι

---

[73] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 470.
[74] Καίτη Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2000), 181.
[75] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 470.
[76] Ρωμανού, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*, 182.
[77] Παύλος Πετρίδης, *Ο πολιτικός Θεοδωράκης (1940-1996),* (Αθήνα: Προσκήνιο, 1997), 268.

«Ικέτιδες» το 1977 και οι «Ιππείς» το 1979) καταδεικνύουν την πλούσια δημιουργική του περίοδο.

Ο Θεοδωράκης συνεχίζει τη σύνθεση σημαντικών κύκλων τραγουδιών, όπως οι «Της Εξορίας» (1976), «Οι γειτονιές του κόσμου» (1978), και «Canto General» (1980), ενώ η διεθνής του πορεία παραμένει έντονη με συμμετοχές σε ταινίες και θεατρικές παραστάσεις παγκοσμίως.

Στη δεκαετία του '80, ο συνθέτης επιστρέφει στη συμφωνική μουσική, ολοκληρώνοντας έργα όπως η «Δεύτερη» και η «Τρίτη Συμφωνία». Παράλληλα, συνεχίζει να συνθέτει κύκλους τραγουδιών, αναδεικνύοντας τη συνθετική του ικανότητα μέσα από έργα όπως «Ο Επιβάτης» (1981), «Ραντάρ» (1981), και «Τα Ασίκικα» (1983).

Από το 1985 ο Θεοδωράκης εστιάζει στη λυρική δημιουργία και την όπερα, ολοκληρώνοντας έργα όπως «Μήπως ζούμε σ' άλλη χώρα» και «Κώστας Καρυωτάκης, Οι μεταμορφώσεις του Διονύσου», σηματοδοτώντας μια νέα περίοδο στην καλλιτεχνική του πορεία.[78]

Το 1987 ο Μίκης Θεοδωράκης παρουσίασε σημαντικούς κύκλους τραγουδιών και θρησκευτικά έργα. Μεταξύ αυτών, τα έργα «Μνήμη της Πέτρας», «Τα Πρόσωπα του Ήλιου», «Μια θάλασσα γεμάτη μουσική» και «Η Βεατρίκη στην οδό μηδέν» ξεχωρίζουν. Η ενασχόλησή του με θρησκευτικά έργα περιλαμβάνει τη «Λειτουργία για τα παιδιά που σκοτώνονται στον πόλεμο», την «Κατά Σαδδουκαίων», τη «Θεία Λειτουργία του Αγ. Ιωάννη του Χρυσοστόμου» και το «Requiem».

Η διεθνής αναγνώριση συνεχίζεται στη δεκαετία του ’80 με τη παρουσίαση του «Canto General» στη Σαραγόσα, τη βράβευση με το Βραβείο Λένιν για την Ειρήνη και το Ελληνοτουρκικό Βραβείο Ειρήνης και Φιλίας. Σημαντικές συναυλίες και περιοδείες περιλαμβάνουν την επέτειο των 60 ετών του με το «Άξιον Εστί», την παρουσίαση στη 24η Ολυμπιάδα της Σεούλ και περιοδείες σε Ευρώπη, Αυστραλία και άλλες χώρες.

Στη δεκαετία του ’90, ο Θεοδωράκης ξεκινά με ευρωπαϊκή περιοδεία, συμμετέχει στην κυβερνητική αποστολή στο Τόκιο, και αναλαμβάνει Γενικός Διευθυντής των Μουσικών Συνόλων της ΕΡΤ. Η δημιουργία του συνεχίζεται με κύκλους τραγουδιών, ενώ η διεθνής παρουσία του περιλαμβάνει την πρεμιέρα της όπερας «Ηλέκτρα» και του «Canto Olympico». Οι διακρίσεις του περιλαμβάνουν τίτλους από πανεπιστήμια και βραβεία πολιτισμού.[79]

---

[78] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 471-471.
[79] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 472-473.

Το 2002 κάνει πρεμιέρα η τελευταία του όπερα, «Λυσιστράτη», και οι βραβεύσεις συνεχίζονται, με σημαντικές τιμές από διεθνείς οργανισμούς και κράτη. Ο Μίκης Θεοδωράκης πεθαίνει στις 2 Σεπτεμβρίου 2021 και θάβεται στο Γαλατά Χανίων.[80]

[80] Μικρό Βιογραφικό Μίκη Θεοδωράκη, (Δια Χειρός του Ιδίου, 2003), https://mikisguide.gr/viografiko/.

1.2. Ο Θεοδωράκης ως συνθέτης έργων μουσικής δωματίου

Το έργο που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία είναι το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», το οποίο μιας και γράφτηκε το 1947, ανήκει στην πρώτη (1937–1958) από τις πέντε συμφωνικές περιόδους του συνθέτη, με τις οποίες θα ασχοληθούμε αναλυτικά παρακάτω. Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία ο συνθέτης ασχολήθηκε ενδελεχώς με την μουσική δωματίου. Τα έργα μουσικής δωματίου της εποχής είναι τα παρακάτω:[81]

- "ΑΣΚΗΣΗ", πάνω σε ελεύθερη ανάπτυξη θέματος για δύο βιολιά (1945)
- "Τέσσερα κομμάτια για τον Δεκέμβρη", για φωνή, βιολί και πιάνο (1945)
- "Ελεγείο 1", για βιολοντσέλο και πιάνο (1945)
- "Ελεγείο 2", για βιολί και πιάνο (1945)
- "Πασακάλια", για βιολί και πιάνο (1946)
- "Κουαρτέτο εγχόρδων αρ. 1", (1946)
- "Τρίο", για βιολί, τσέλο και πιάνο(1947)
- "Παιδικό όνειρο", για πιάνο (1947)
- "Πρελούντια για πιάνο"(1947)
- "Σεξτέτο", για πιάνο, φλάουτο και κουαρτέτο εγχόρδων (1947)
- "Σονατίνα ν. 1 για βιολί και πιάνο"(1952)
- "Μικρή Σουίτα για πιάνο"(1955)
- "Πασακάλιες για δύο πιάνα" (1955)

Ο Μίκης θεωρούσε πως η μουσική δωματίου είναι από τα σημαντικότερα, αλλά και από τα πιο απαιτητικά, είδη μουσικής και αυτό γιατί ο δημιουργός υποχρεούται να αναπτύξει τις ιδέες του με τα λιγότερα δυνατά μέσα, χρησιμοποιώντας ένα έως έξι το πολύ όργανα. Συνεπώς, ο δημιουργός πρέπει να είναι ξεκάθαρος, ουσιαστικός και με αρτιότατη συνθετική τεχνική, μέσω της οποίας θα αναδείξει τις δυνατότητες του κάθε οργάνου ενώ ταυτόχρονα, θα επιτύχει την ισορροπία μεταξύ των οργάνων, μέσω τις οποίας θα προκύπτουν πρωτότυποι ηχητικοί χρωματισμοί. Επιπλέον, θεωρούσε την μουσική δωματίου αδικημένη γενικά, αλλά και ιδιαίτερα στην χώρα μας, μιας και υπάρχουν πολλά έργα Ελλήνων συνθετών, που παραμένουν άγνωστα.[82]

Ο ίδιος, όπως φαίνεται και από την παραπάνω λίστα, συνέθεσε τα περισσότερα έργα του μουσικής δωματίου (10), κατά την τετραετία της ωδειακής του θητείας (1943–1947), με πιο

[81] Gail Holst-Warhaft, "Mikis Theodorakis," *Grove Music Online*.
[82] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 51.

σημαντικά για τον ίδιο το «Τρίο», τα «Πρελούντια για πιάνο» και το «Σεξτέτο», τα οποία είχε την τύχη, κατά τη δεκαετία του '50, να τα ακούσει εκτελεσμένα από σπουδαίους μουσικούς. Η εποχή αυτή, η «ωδειακή», είναι κατά τα λεγόμενα του ίδιου του Θεοδωράκη, αφιερωμένη στην συμφωνική μουσική, αφού προσπαθούσε να καλύψει όλα τα κενά που είχε λόγω της διαμονής του στην ελληνική επαρχία.[83]

Όπως προαναφέρθηκε, το έργο που θα αναλυθεί στην εν λόγω εργασία είναι το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», το οποίο είναι αφιερωμένο στον Τάτση Αποστολίδη. Η σύνθεσή του ξεκινά το 1946, στην καρδιά της ωδειακής του θητείας, με τις τεχνικές τις κλασικής μουσικής - όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 2 - να είναι επιδραστικές στην εξέλιξη του έργου. Η ατμόσφαιρά του είναι υποβλητική και η αρμονική του γλώσσα απολύτως εναρμονισμένη με τις εξελίξεις της εποχής. Το έργο κινείται στα πλαίσια της ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης, όμως μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία προδίδουν το μουσικό και συνθετικό ύφος του Θεοδωράκη, όπως αυτό εξελίχθηκε στην πορεία.[84] Το πόσο σημαντικό ήταν για τον Θεοδωράκη το έργο αυτό το μαρτυρούν τα ίδια τα λόγια του συνθέτη στην αυτοβιογραφία του με τίτλο «Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου»:

> *«Και, ξαφνικά, δουλεύοντας όλο το Γενάρη και το Φλεβάρη του 1947, κατορθώνω το ακατόρθωτο: να γράψω το πρώτο μου έργο μουσικής δωματίου, που στέκεται πλάι σε όλες τις μεταγενέστερες συνθέσεις μου. Τυπώθηκε μόλις φέτος (1985). Όμως, στο μεταξύ παίχτηκε στην πρώτη συναυλία μου στο «ΚΕΝΤΡΙΚΟ», στα 1952, με τον Κολάση, Γαρουφαλιά και Κυδωνιάτη, και αργότερα δύο φορές στη δεκαετία του '50, και μία στη δεκαετία τού '70. Τέσσερις δημόσιες εκτελέσεις, μέσα σε σαράντα χρόνια, αποτελούν ένα πρωτοφανές ρεκόρ για ένα έργο ελληνικής μουσικής δωματίου. Όταν θα μεταδοθεί και από τους ραδιοτηλεοπτικούς μας σταθμούς (εγώ δε θα υπάρχω για να τ' ακούσω), τότε θα έχει συμπληρωθεί η πολιτιστική μας επανάσταση».*[85]

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο για το έργο που αναλύουμε είναι και το ότι ο καθηγητής βιολιού του Ωδείου Αθηνών και τακτικός διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, Γεώργιος Λυκούδης, ζήτησε από τον συνθέτη να μεταγράψει το «Τρίο» για πλήρη ορχήστρα πνευστών και κρουστών, κάτι που έκανε την περίοδο της πρώτης του εξορίας στην Ικαρία το 1947. Οι περιπέτειες, όμως που ακολούθησαν εμπόδισαν τον Λυκούδη να το διευθύνει όπως

[83] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 53.
[84] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 52.
[85] Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 2, 87.

υπολόγιζε με την Κρατική Ορχήστρα και η μεταγραφή αυτή δεν εκτελέστηκε ποτέ μέχρι και σήμερα.[86]

[86] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 51.

1.3. Περίοδοι σύνθεσης και έργα της εκάστοτε εποχής

Α' ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1937 – 1958)

Το συνθετικό έργο του Μίκη Θεοδωράκη χωρίζεται σε πέντε συνθετικές περιόδους. Η Α' περίοδος, με την οποία ασχοληθήκαμε παραπάνω, διαρκεί από το 1937 ως το 1958 και είναι η εποχή κατά την οποία ο συνθέτης, λόγω της φοίτησής του στο Ωδείο Αθηνών, επηρεάζεται σημαντικά από την μελέτη της ευρωπαϊκής μουσικής και αντιμετωπίζεται από τους κριτικούς και τους μουσικούς της Αθήνας ως ένας ιδιαίτερα ελπιδοφόρος νέος συνθέτης σοβαρής μουσικής.[87] Επιπλέον, στην εποχή αυτή περιλαμβάνονται και τα πρώτα χρόνια του συνθέτη στο Conservatoire του Παρισιού. Εκτός από έργα μουσικής δωματίου, συνθέτει συμφωνικά έργα, κύκλους τραγουδιών, σουίτες, κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα, ακόμη και εκκλησιαστική μουσική. Τα έργα της πρώτης αυτής περιόδου είναι τα ακόλουθα:[88]

- "Δεύτερο μουσικό τετράδιο/ Παιδικά τραγούδια" - 1937 - 1938
- "Τραγούδια για παιδάκια και παιδιά" - 1937 – 1952
- "Τρίτο μουσικό τετράδιο" - 1939 – 1940
- "Τροπάριο Κασσιανής" - 1942
- "Άσκηση" για δύο βιολιά - 1945
- "Ελεγείο 1" για βιολοντσέλο και πιάνο - 1945
- "Το Κοιμητήριο" για χορωδία και ορχήστρα εγχόρδων - 1945
- "Το Κοιμητήριο" - Διασκευή για κουαρτέτο εγχόρδων - 1946
- "Έρως και θάνατος" για φωνή και πιάνο - 1946 – 1948
- "Προμηθέας Δεσμώτης" - Συμφωνικό ποίημα - 1946
- "Η Μαργαρίτα" για συμφωνική ορχήστρα, χορωδία και απαγγελία - 1946
- "Το Πανηγύρι της Ασή - Γωνιάς" για ορχήστρα εγχόρδων - 1946
- "Τρίο" για βιολί, τσέλο και πιάνο - 1947
- "Σεξτέτο" για φλάουτο, πιάνο και κουαρτέτο εγχόρδων - 1947
- "Θέματα και κύκλοι" - 1947 – 1948
- "Πρελούντια" για πιάνο - 1947
- "Καρναβάλι" - 1947 – 1953
- "Το Πανηγύρι της Ασή - Γωνιάς" για συμφωνική ορχήστρα - 1947

[87] Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 252.
[88] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 38-39.

- “Συμφωνία σε τρία μέρη” - 1947 – 1948
- “Οιδίππους Τύραννος” για ορχήστρα εγχόρδων - 1948
- “Πρώτη Συμφωνία" - 1948 – 1953
- “Σουίτα αρ. 1” - 1950 – 1955
- “Συρτός Χανιώτικος" - 1951
- "Λιποτάκτες” - 1952 – 1957
- “Ελικών” - Κοντσέρτο για πιάνο - 1952
- “Σονατίνα αρ. 1 για βιολί και πιάνο" - 1952
- “Μικρή σουίτα για πιάνο” - 1954
- “Πασακάλιες για δύο πιάνα” - 1955
- “Σουίτα αρ. 2 για ορχήστρα” - 1955 – 1956
- “Σουίτα αρ. 3 για μέτζο, χορωδία και ορχήστρα” - 1956
- “Ο Κύκλος”, Έξι δημοτικά τραγούδια για μέτζο και πιάνο - 1957
- “Πιάνο κοντσέρτο" - 1957 – 1958
- “Les Eluard”, Δέκα τραγούδια για φωνή και πιάνο – 1958

Β' ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1958 – 1967)

Η περίοδος αυτή, που ξεκινά από το 1958, όταν ο Μίκης βρίσκεται ακόμα στο Παρίσι και τελειώνει το 1967, έχει ως ορόσημο το έργο «ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ», με τον Θεοδωράκη να μελοποιεί το ομώνυμο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου. Ενώ περιμένει τη γυναίκα του στο αυτοκίνητο, διαβάζει τον «Επιτάφιο» κι επί τόπου μελοποιεί τα πρώτα οκτώ ποιήματα. Ο συνθέτης με το έργο αυτό εισέρχεται επίσημα στον χώρο του τραγουδιού, αφήνοντας στην άκρη τη συμφωνική μουσική. Το 1960 τα ηχογραφεί για πρώτη φορά με τη φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Ο Θεοδωράκης αφοσιώνεται πια σε μια μουσική που θα απευθύνεται σε ένα διευρυμένο ακροατήριο.[89] Δημιούργησε συνειδητά μία κοινή μουσική γλώσσα, που θα ήταν κατανοητή από όλους, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης και μόρφωσης.[90] Οι κύκλοι τραγουδιών και τα λαϊκά ορατόρια έχουν ως στόχο να γίνει η ποίηση τραγούδι για όλο τον λαό, ντύνοντας την με μελωδίες που απηχούν τον μουσικό κόσμο της παράδοσης. Τα πρώτα χρόνια της περιόδου αυτής γράφει κινηματογραφική μουσική (Honeymoon) και την «Σονατίνα αρ. 2 για βιολί και πιάνο», που είναι έργο μουσικής δωματίου, ενώ καθόλη τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής γράφει μουσική για αρχαίο δράμα («Φοίνισσες», «Ηλέκτρα», «Λυσιστράτη»). Η εποχή όμως αυτή χαρακτηρίζεται πλήρως από την πρόθεση του συνθέτη να μελοποιήσει την ποίηση και να την φέρει κοντά στο λαό. Ο «ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ» και «Το τραγούδι του Νεκρού αδερφού» του Γ. Ρίτσου, καθώς και το «Άξιον Εστί» του Οδ. Ελύτη, αποτελούν τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα. Τα έργα της περιόδου αυτής είναι τα παρακάτω:[91]

- "Επιτάφιος" - 1958
- "Σονατίνα αρ. 2 για βιολί και πιάνο" - 1958
- "Honeymoon" (Film) - 1958
- "Les Amants de Teruel" (Film) - 1958
- "Αντιγόνη" (Ballet) - 1958-1959
- "Φοίνισσες (τραγωδία)" - 1959-1960
- "Αρχιπέλαγος Πολιτεία" - 1957-1961
- "Το Άξιον Εστί" - 1960-1965
- "Νήσος των Αζορών" - 1960

[89] Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική*, 252.
[90] Πάρις Κωνσταντινίδης, «η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής ο ευρωκεντρισμός των αντιμαχόμενων εκδοχών της ελληνικότητας,» σε «8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις», 25-27 Νοεμβρίου 2016, Αθήνα, 343.
[91] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 94-95.

- “Το Τραγούδι του Νεκρού Αδελφού” - 1960-1963
- “Πολιτεία Α’” - 1960-1961
- “Συνοικία το Όνειρο” - 1960-1961
- “Επιφάνια” - 1960-1961
- “Λιποτάκτες” - 1951-1961
- “Όμορφη πόλη” - 1961-1962
- “Φαίδρα” (Film) - 1961
- “Ηλέκτρα” - 1961-1962
- “Ένας Όμηρος” - 1962
- “Μαγική Πόλη” - 1963
- “Η Γειτονιά των Αγγέλων” - 1963
- “Μικρές Κυκλάδες” - 1963
- “Αλέξης Ζορμπάς” (Film) - 1964
- “Πολιτεία Β’” - 1964
- “Κύκλος Φαραντούρη” - 1965
- “Μαουτχάουζεν” - 1965
- “Ρωμιοσύνη” - 1966
- “Λυσιστράτη” - 1966-1967
- “Θαλασσινά Φεγγάρια” - 1967
- “Romancero Gitano” - 1967
- “Τα Λαϊκά” - 1967

Γ' ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1967 – 1973)

Πρόκειται για μία ταραχώδη περίοδο, μιας και αναφέρεται στην επταετία της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Στις 21 Απριλίου του 1967 τα τραγούδια του απαγορεύονται και ο ίδιος διώκεται, καθώς θεωρείται απειλή από την δικτατορία. Ο Θεοδωράκης διαφεύγει της σύλληψης και ζει παράνομος μέχρι τον Αύγουστο του ίδιου έτους, όταν και συλλαμβάνεται από τις αρχές. Πρώτο έργο της εποχής αυτής είναι «Ο Ήλιος και ο Χρόνος» και όπως και η πλειοψηφία των έργων του αυτή την εποχή, έχει πολιτική χροιά. Την ίδια εποχή, ξεκινά και η δημιουργία του έργου «Τα τραγούδια του αγώνα» και ολοκληρώνεται το 1971, γεγονός που δείχνει την αδιάκοπη μουσική δημιουργία του Μίκη, μέσω της οποίας έδειχνε την εναντίωσή του στο τότε καθεστώς. Η μουσική για κινηματογραφικές ταινίες συνεχίζεται και αυτήν την περίοδο, με την ταινία "Serpico" να ξεχωρίζει. Χαρακτηριστικές δημιουργίες της εποχής είναι οι δέκα κύκλοι τραγουδιών ΑΡΚΑΔΙΕΣ (Ι - Χ), τα οποία συνέθεσε ο Μίκης κατά την διάρκεια τις εξορίας του στη Ζάτουνα Αρκαδίας από τον Αύγουστο του 1968 ως το τέλος του 1969. Ασφαλώς, η μελοποίηση ποιημάτων συνεχίζεται μελοποιώντας το «Μυθιστόρημα» και το «Raven» του Γ. Σεφέρη, καθώς και το «Canto General» του Πάμπλο Νερούδα. Τα έργα της εποχής αυτής είναι τα παρακάτω[92]:

- "Τα τραγούδια του Αγώνα" – 1967 - 1971
- "Ο Ήλιος και ο Χρόνος" - 1967
- "Επιφάνια Αβέρωφ" -1968
- "Μυθιστόρημα" - 1968
- "Κατάσταση Πολιορκίας" - 1968
- "Τα τραγούδια του Ανδρέα" - 1968
- "Η αδελφή μας Αθηνά" - 1968
- "Νύχτα θανάτου" - 1968
- "Αρκαδία Ι" - 1968
- "Αρκαδία ΙΙ" - 1969
- "Αρκαδία ΙΙΙ" - 1969
- "Αρκαδία IV" - 1969
- "Αρκαδία V" (Πνευματικό Εμβατήριο) - 1969
- "Αρκαδία VI" - 1969
- "Αρκαδία VII" - 1969

[92] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 154-155.

- “Αρκαδία VIII” - 1969
- “Αρκαδία IX” - 1969
- “Αρκαδία X” - 1969
- “Raven” - 1970
- “Τρωάδες” (Film) - 1970 - 1971
- “Biribi” (Film) - 1971
- “Etat de Siege” (Film) - 1971 - 1972
- “Δεκαοχτώ Λιανοτράγουδα” -1972
- “Canto General” - 1972
- “Μπαλάντες” - 1973 - 1974
- “Serpico” (Film) - 1973
- “Στην Ανατολή” - 1973

Δ' ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1974 - 1987)

Η τέταρτη συνθετική περίοδος του Μίκη Θεοδωράκη, από το 1974 έως το 1987, είναι μια ιδιαίτερα σημαντική φάση στη ζωή και το έργο του, καθώς συνδέεται με την επάνοδο της δημοκρατίας στην Ελλάδα και την έντονη πολιτική και κοινωνική δραστηριοποίηση του συνθέτη. Το 1974, με την πτώση της δικτατορίας των Συνταγματαρχών και την αποκατάσταση της δημοκρατίας, ο Θεοδωράκης επέστρεψε στην Ελλάδα μετά από εξορία και αυτοεξορία. Αυτή η εποχή σημαδεύεται από τον αγώνα για την αποκατάσταση των δημοκρατικών θεσμών και τη συμμετοχή του Θεοδωράκη στις πολιτικές εξελίξεις της χώρας, αρχικά ως βουλευτής και έπειτα ως αγωνιστής για την εθνική συμφιλίωση. Σε αυτήν την περίοδο, ο Μίκης Θεοδωράκης συνέχισε να παράγει έργα που συνδυάζουν το έντονο πολιτικό μήνυμα με την υψηλή καλλιτεχνική αξία. Χαρακτηριστικοί είναι οι κύκλοι τραγουδιών «Φαίδρα», «Ο Επιβάτης» και «Τα λυρικά», σε ποίηση Τάσου Λειβαδίτη, όπου διαφαίνεται η προσπάθεια του συνθέτη να επαναφέρει τις λυρικές μορφές στην ελληνική μουσική δημιουργία. Παράλληλα, συνθέτει και συμφωνική μουσική («Δεύτερη, Τρίτη και Έβδομη Συμφωνία», «Συμφωνία αρ. 4»), εκκλησιαστική μουσική («Λειτουργία αρ. 2», «Θεία Λειτουργία», «Requiem»), καθώς και μουσική για αρχαίο δράμα («Ικέτιδες», «Ιππείς»). Τα έργα της εποχής είναι:[93]

- "Ο Εχθρός Λαός" - 1975
- "Actes de Marusia" - 1975
- "Οκτώβρης '78" - 1978
- "Τα Λυρικά" - 1976
- "Ικέτιδες" (τραγωδία) - 1977
- "Ταξίδι μέσα στη νύχτα" - 1978
- "Χαιρετισμοί" - 1978 - 1981
- "Οι Γειτονιές του Κόσμου" -1978
- "Ιππείς" (κωμωδία) - 1979
- "Φαίδρα" – 1980 - 1985
- "Δεύτερη Συμφωνία" – 1980 - 1981
- "Επιβάτης" - 1980 - 1981
- "Τρίτη Συμφωνία" – 1980 - 1981
- "Κατά Σαδδουκαίων" - 1981

[93] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 184-185.

- “Ραντάρ” - 1981
- “Έβδομη Συμφωνία” - 1982
- “Λειτουργία αρ. 2” - 1982
- “Θεία Λειτουργία” - 1982
- “Ραψωδία για Κιθάρα” - 1982 – 1995
- “Adagio” - 1983
- “Πικροσάββατα” - 1983
- “Requiem” - 1983-1984
- “Ποίημα (Καρυωτάκης)” - 1983 – 1984
- “Διόνυσος” - 1984
- “Καρυωτάκης” (όπερα) - 1984-1985
- “Μήπως ζούμε σ' άλλη χώρα;” 1986-1988
- “Ορέστεια” (τριλογία) - 1986 – 1988
- “Συμφωνία αρ. 4” - 1986 - 1987

Ε' ΠΕΡΙΟΔΟΣ (1986 – 2021)

Η πέμπτη και τελευταία συνθετική περίοδος του Μίκη Θεοδωράκη, η οποία εκτείνεται από το 1986 έως το 2021, χαρακτηρίζεται από μια βαθιά ωριμότητα, εσωτερική αναζήτηση και τη συνέχιση του αγώνα του για τις ιδέες που υπερασπίστηκε καθ' όλη τη ζωή του. Αυτή η περίοδος είναι επίσης ιδιαίτερα πολυσχιδής, καθώς περιλαμβάνει σημαντικές συμφωνικές συνθέσεις, νέα έργα λυρικής μουσικής, αλλά και επανεκτελέσεις και αναθεωρήσεις προηγούμενων έργων του. Παρατίθενται τα έργα της τελευταίας εποχής του Μίκη Θεοδωράκη:[94]

- "Τα Πρόσωπα του Ήλιου" - 1986
- "Βεατρίκη" - 1987
- "Μνήμη της Πέτρας" - 1987
- "Ως Αρχαίος Άνεμος" - 1987
- "Εκάβη" (τραγωδία) - 1987
- "Ζορμπάς" (μπαλέτο) - 1987 – 1988
- "Μια θάλασσα γεμάτη μουσική" - 1987
- "Μήδεια" (όπερα) - 1989
- "Αντιγόνη" (τραγωδία) - 1990
- "Canto Olympico" - 1990 – 1991
- "Ηλέκτρα" (όπερα) - 1992 - 1993
- "Προμηθεύς Δεσμώτης" - 1992
- "Συμφωνία αρ. 3" - Β' εκδοχή - 1992
- "Αντιγόνη" (όπερα) 1994 – 1996
- "Πολιτεία Γ'" - 1994
- "Πολιτεία Δ'" - 1994 – 1995
- "Τα Λυρικώτερα" - 1994 – 1995
- "Τα Λυρικώτατα" - 1996
- "Ραψωδία για βιολοντσέλο" - 1996
- "MeIos" - 1996 – 1999
- "Λυσιστράτη" - 2000
- "Sinfonietta" – 1995

[94] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 288-289.

1.4. Ο Θεοδωράκης ως συνθέτης έντεχνης μουσικής

Ο όρος «έντεχνο» που κυριολεκτικά εκφράζει το καλλιτεχνικό, χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται ακόμη στην Ελλάδα ως συνώνυμο των επιθέτων «σοβαρό» και «κλασικό», υποδηλώνοντας μουσική προσανατολισμένη σε δυτικά πρότυπα, στα οποία βασίζεται και το έργο που αναλύεται στην παρούσα εργασία. Ωστόσο, τη δεκαετία του 1960 ο όρος εισήλθε στη σφαίρα της λαϊκής μουσικής κουλτούρας ως μια νέα κατηγορία αστικού λαϊκού τραγουδιού που δημιουργήθηκε από συνθέτες με δυτική μουσική παιδεία.[95]

Ένας από αυτού ήταν και ο Μίκης Θεοδωράκης που είναι αναμφίβολα μια από τις πιο εμβληματικές μορφές της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα, και η συμβολή του στο συγκεκριμένο είδος είναι καθοριστική. Ως συνθέτης έντεχνης μουσικής, ο Θεοδωράκης έφερε την επανάσταση κατορθώνοντας να παντρέψει τη λαϊκή παράδοση με τις πιο εκλεπτυσμένες μορφές της κλασικής και λόγιας μουσικής, δημιουργώντας ένα υβριδικό είδος που επηρέασε βαθύτατα την ελληνική μουσική σκηνή και διαμόρφωσε το μουσικό γίγνεσθαι του 20ού αιώνα.[96] Το νέο «έντεχνο-λαϊκό τραγούδι» του Θεοδωράκη νοούνταν ως κάτι ανάμεσα στην υψηλή τέχνη και τη λαϊκή μουσική.[97] Ήταν πρωτοπόρος στη χρήση της ποίησης ως βάση για τις συνθέσεις του, δίνοντας φωνή σε μεγάλα έργα της ελληνικής λογοτεχνίας μέσα από τη μουσική. Συνέθεσε πολλά έργα μερικά από τα οποία έχουν γίνει κλασικά. Οι κύκλοι τραγουδιών του, όπου μελοποίησε ποιήματα μεγάλων Ελλήνων και ξένων ποιητών, αποτελούν το υπόβαθρο της έντεχνης μουσικής του έργου. Αυτό το χαρακτηριστικό του έργου του, η έμφαση στην ποιητική διάσταση της μουσικής, είναι από τα πιο διακριτά στοιχεία της έντεχνης μουσικής. Επιπλέον, ο Θεοδωράκης κατάφερε να διαδώσει την έντεχνη μουσική σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα, γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στην «υψηλή» και τη «λαϊκή» κουλτούρα.[98]

Μέσα από τις συνθέσεις του, η μουσική απέκτησε μια ιδιαίτερη λαϊκότητα, χωρίς όμως να χάνει την καλλιτεχνική της αξία. Το έργο του αποτελεί μια από τις πιο ουσιαστικές εκφράσεις της ελληνικής ψυχής, συνδυάζοντας τον λυρισμό με τη βαθιά κοινωνική και πολιτική συνείδηση. Με τη μουσική του, ο Θεοδωράκης όχι μόνο διαμόρφωσε το ελληνικό τραγούδι, αλλά άφησε και μια παρακαταθήκη που συνεχίζει να εμπνέει νέες γενιές καλλιτεχνών και ακροατών.[99]

---

[95] Kostas Chardas, "Éntechno," in "Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World", First published, vol. 11: 224-228, Bloomsbury Publishing Plc, 2017.
[96] Gail Holst-Warhaft, "Mikis Theodorakis," *Grove Music Online*.
[97] Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness:," 320.
[98] Μίκης Θεοδωράκης, *Πολιτικά, Θεωρία και Πράξη*, Τόμος 3, (Αθήνα: Το Βήμα, 2019), 239-248.
[99] Γιώργος Αγοραστάκης, Ερατοσθένης Καψωμένος, Τατιάνα Παπαγεωργίου, *Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Κρήτη*, (Αθήνα: Πυξίδα, 2021), 92.

1.4.1. Το συνθετικό ύφος του Θεοδωράκη

Το συνθετικό ύφος του Μίκη Θεοδωράκη είναι πολυσύνθετο και χαρακτηρίζεται από έναν μοναδικό συνδυασμό στοιχείων από την ελληνική λαϊκή μουσική, τη βυζαντινή παράδοση, και την κλασική ευρωπαϊκή μουσική. Το έργο του διακρίνεται για την ικανότητα του να γεφυρώνει το λαϊκό με το λόγιο, δημιουργώντας μουσικά έργα που είναι ταυτόχρονα προσιτά και υψηλής καλλιτεχνικής αξίας.

Ο ίδιος αναγνώριζε τη σύνδεση της μουσικής του με τον Γερμανικό Ρομαντισμό, δηλώνοντας:

> «*Νιώθω κοντά στο γερμανικό πνεύμα. Πολύ ρομαντικό, αλλά και πειθαρχημένο. Συγκινείται από έντονα συναισθήματα, όμως παραμένει εργατικό και μεθοδικό. Θαυμάζω τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, αλλά είμαι επιφυλακτικός απέναντι στον Σένμπεργκ. Δεν πιστεύω στη διανοητική μουσική, ούτε σε οτιδήποτε αποκομμένο από τον μύθο, τη θρησκεία και τον ανθρώπινο πόνο, τον οδυνηρό πόνο του θανάτου.*»

Ο ύστερος ρομαντισμός και ο νεοκλασικισμός των μεγάλων Ρώσων συνθετών του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, όπως ο Στραβίνσκι, ο Σοστακόβιτς και ο Ραχμάνινοφ, επηρέασαν βαθιά τη μουσική του Θεοδωράκη. Αναφερόμενος, επίσης, στην επίδραση του Μπετόβεν στην καλλιτεχνική του εξέλιξη, είπε:

> *«Η μεγάλη στροφή μου όμως -θα έλεγα η ολοκληρωτική στροφή- θα γινόταν το επόμενο έτος, το 1942, όταν άκουσα τον «Ύμνο της Χαράς» από την Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν. Τότε, αυτός ο γίγας της μουσικής εισέβαλε μέσα μου, σε βαθμό που να παραδέχομαι σήμερα ότι είμαι ένας «Γερμανός συνθέτης που γεννήθηκε στο Αιγαίο και ένας Κρητικός τραγουδοποιός που έζησε στο Παρίσι.»*[100]

Για τον Θεοδωράκη, η έννοια της τέχνης για την τέχνη δεν είχε θέση στην αντίληψή του. Αντιθέτως, υπερασπιζόταν την προγραμματική μουσική, πιστεύοντας πως η τέχνη πρέπει να μεταφέρει ένα κοινωνικό μήνυμα και να είναι προσβάσιμη στον λαό. Ένα μουσικό έργο για να είναι γνήσιο, πρέπει να είναι βαθύτατα ανθρώπινο. Η αναγκαιότητα, η προσωπικότητα και η

---

[100] Ευχαριστήρια ομιλία Μίκη Θεοδωράκη κατά την τελετή ανάδειξής ως επίτιμου Διδάκτορα Φιλοσοφίας του Πανεπιστήμιο Σαλτσμπουργκ στις 06/06/2018.
https://mikisguide.gr/o-mikis-theodorakis-epitimos-didaktoras-filosofias-tou-panepistimiou-tou-salzburg-tis-polis-tou-motsart/.

γνησιότητα των μουσικών ιδεών, τοποθετούν τον άνθρωπο μέσα στην λειτουργία της μουσικής.[101]

[101] Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική,* 79.

Εστιάζοντας στα βασικά χαρακτηριστικά του ύφους του συνθέτει προκύπτουν τα παρακάτω:

- **Συνδυασμός λαϊκής και λόγιας μουσικής**: Ο Θεοδωράκης αξιοποίησε τις ρίζες του στην ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική και τις ενσωμάτωσε σε πιο σύνθετες μουσικές φόρμες.[102] Πίστευε ακράδαντα πως η σύνθεση «αυθεντικής» λαϊκής μουσικής ανταποκρινόταν στα καλλιτεχνικά πρότυπα και ήταν ικανή να εκφράσει την Τέχνη, όπως ακριβώς έκανε το Ποίημα Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου.[103]
- **Ποιητική μελοποίηση**: Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του ύφους του Θεοδωράκη είναι η μελοποίηση ποιημάτων μεγάλων Ελλήνων ποιητών, όπως του Οδυσσέα Ελύτη, του Γιάννη Ρίτσου και του Γιώργου Σεφέρη. Η μελοποίηση του «Άξιον Εστί» του Ελύτη αποτελεί ίσως το πιο εμβληματικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης, όπου η μουσική αποδίδει με ακρίβεια και ένταση το πνεύμα του ποιητικού λόγου.[104]
- **Προγραμματική μουσική**: Ο Θεοδωράκης, όπως προαναφέρθηκε, ήταν υπέρμαχος της προγραμματικής μουσικής, της μουσικής, δηλαδή, που φέρει ένα συγκεκριμένο κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα. Πολλά έργα του εμπνέονται από ιστορικά γεγονότα και κοινωνικούς αγώνες, και επιδιώκουν να εκφράσουν το συλλογικό αίσθημα.[105]
- **Ρυθμική και αρμονική καινοτομία**: Ο Θεοδωράκης δεν δίστασε να εισάγει καινοτομίες τόσο στη ρυθμική δομή όσο και στην αρμονική γλώσσα της μουσικής του. Αντλώντας έμπνευση από την παραδοσιακή ελληνική μουσική, συχνά χρησιμοποίησε ρυθμούς που παραπέμπουν στην ελληνική παράδοση, όπως π.χ. τα 7/8, καθώς και λαϊκές κλίμακες, άλλοτε φανερά, άλλοτε εντέχνως κεκαλυμμένες, αποπνέοντας έτσι έναν χαρακτηριστικό ελληνικό ήχο.
- **Επιρροές από τον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό και Μοντερνισμό**: Παράλληλα με τις ελληνικές επιρροές, ο Θεοδωράκης ενσωμάτωσε στο έργο του στοιχεία από την ευρωπαϊκή κλασική μουσική, ιδιαίτερα από τον Ρομαντισμό και τον Μοντερνισμό. Η επιρροή του Μπετόβεν, του Βάγκνερ, αλλά και του Στραβίνσκι και του Σοστακόβιτς, είναι εμφανής σε πολλές από τις συμφωνικές και ορχηστρικές του συνθέσεις.
- **Μελωδικότητα και συναισθηματική ένταση**: Η μουσική του Θεοδωράκη είναι κατά κόρον μελωδική, με έντονο λυρισμό και συναισθηματική φόρτιση. Οι μελωδίες του, ακόμα και στις πιο σύνθετες συμφωνικές συνθέσεις, είναι άμεσα αναγνωρίσιμες και

[102] Θεοδωράκης, *Η ανατομία της Μουσικής*, 59.
[103] Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness:," 318-319.
[104] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης,* 16-17.
[105] Αγοραστάκης, Καψωμένος, Παπαγεωργίου, *Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Κρήτη,* 95.

έχουν μια απλότητα που τις κάνει εύκολα προσιτές. Η μελωδία, κατά τη γνώμη του, είναι το θέμα, η βασική ιδέα πάνω στην οποία εξελίσσεται το έργο.[106] Ισχυριζόταν πως δεν γίνεται ένας συνθέτης να μην είναι ικανός μελωδιστής. Η δυνατότητα δημιουργίας μελωδιών είναι αυτή που χαρακτηρίζει τον συνθέτη ως αρχιτέκτονα τον ήχων.[107]

[106] Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, 20.
[107] Θεοδωράκης, *Η ανατομία της Μουσικής*, 69 – 70.

1.4.2. Συνθετικό ύφος της πρώτης συνθετικής περιόδου (1937–1958).

Το συνθετικό ύφος του Μίκη Θεοδωράκη κατά την πρώτη του συμφωνική περίοδο (1937-1958) χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση της μουσικής του ταυτότητας, καθώς και από τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του ύφους μέσα από τις επιρροές που δέχθηκε κατά τα πρώτα χρόνια της εκπαίδευσής του. Όπως έχει αναφέρει κι ο ίδιος, τα πρώτα χρόνια κινούνται στον αστερισμό της ευρωπαϊκής μουσικής και επηρεάζονται πολύ από την θητεία του κυρίως στο Ωδείο Αθηνών απ' όπου αποφοίτησε το 1950. Πράγματι, ακολουθεί κλασικές φόρμες στα έργα του, όμως, η μουσική του γλώσσα συμβαδίζει με τις εξελίξεις της τότε εποχής.[108] Η σημαντικότερη επιρροή που δέχτηκε όμως κατά την περίοδο αυτή έλαβε χώρα κατά την διαμονή του στο Παρίσι και τις σπουδές του στο Conservatoire από το 1954 ως το 1960. Ας δούμε αναλυτικότερα πως διαμορφώθηκε το προσωπικό συνθετικό ύφος του Θεοδωράκη την πρώτη αυτή περίοδο.

Ο Μίκης Θεοδωράκης γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια περίοδο μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών αναταράξεων, όπως η Μεσοπολεμική περίοδος, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Ελληνικός Εμφύλιος. Βίωσε τις ανακατατάξεις στην ελληνική και ευρωπαϊκή μουσική, μελέτησε βαθύτατα τις μουσικές τάσεις και επηρεάστηκε από σημαντικούς Ευρωπαίους και Έλληνες δημιουργούς, αναζητώντας το δικό του ύφος στη σύνθεση. Για να αντιληφθούμε καλύτερα την εξέλιξη του μουσικού ύφους του συνθέτη, θα πρέπει να εξετάσουμε την περίοδο αυτή, διαχωρίζοντάς την σε δύο υποπεριόδους.[109]

Αρχικά, θα ήταν δόκιμο να επεκταθεί χρονικά η Α' περίοδος σύνθεσής του ως το 1960, μιας και τα πρώτα έργα της Β' περιόδου, αποτελούν συνέχεια της πρώτης. Ο διαχωρισμός είναι απαραίτητος, λόγω της ποικιλίας ιστορικών και αισθητικών προσλαμβανουσών οι οποίες καθορίζουν σημαντικά την επιλογή μορφής, την ενορχήστρωση, αλλά και την ολότητα της συνθετικής τεχνικής. Επιπλέον, η απομάκρυνσή του από την ενεργό πολιτική στο τέλος της πρώτης και στο σύνολο της δεύτερης υποπεριόδου, είναι κομβικής σημασίας για την προσωπική του εξέλιξη.

Κατά την πρώτη υποπερίοδο, η οποία αρχίζει το 1937 με την σύνθεση των πρώτων έργων του και φτάνει ως το 1954, την χρονιά που φεύγει για το Παρίσι, στην προσπάθεια να βρει την μουσική του ταυτότητα, ο Θεοδωράκης συνθέτει 105 έργα, με την ποιότητα των εν

---

[108] Θεοδωράκης, *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης*, 52.
[109] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 45.

λόγω έργων να είναι αξιοσημείωτη.[110] Τα πρώτα επτά χρόνια (1937–1943), επικεντρώθηκε κυρίως στην ανακάλυψη της μουσικής, με έμφαση στα τραγούδια και τη φωνητική μουσική, με το χορωδιακό έργο «Κασσιανή» να ξεχωρίζει.[111] Το 1943, όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί κομβικό έτος μιας και ο συνθέτης γίνεται δεκτός στο Ωδείο Αθηνών και αρχίζει την λεγόμενη «ωδειακή» του θητεία με δάσκαλο τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Μελετώντας, αναλύοντας και αντιγράφοντας τα έργα των μεγάλων κλασικών συνθετών, ολοκληρώνει την Πρώτη του Συμφωνία, η οποία βασίζεται σε αμιγώς δυτική μορφή. Την πενταετία 1945–1950 δεν λαμβάνει τακτικά μαθήματα, μιας και ζει είτε στην παρανομία είτε στην εξορία. Παρόλα αυτά συνθέτει επτά έργα, τα οποία εκτελέστηκαν στο σύνολό τους δημόσια και απέσπασαν εξαιρετικές κριτικές. Τα τέσσερα χρόνια που μεσολαβούν έως ότου αναχωρήσει για το Παρίσι (1950-1954) είναι τα πιο γόνιμα σε ότι αφορά την διαμόρφωση του προσωπικού του στυλ. Έχοντας εγκατασταθεί μόνιμα στην Αθήνα, είναι παρών σε μουσικές δραστηριότητες, συμμετέχει και δημιουργεί, ενώ ταυτόχρονα έρχεται σε άμεση επαφή με τη μουσική του 20ου αιώνα.

Παρόλα αυτά, οι αναζητήσεις του Θεοδωράκη την περίοδο αυτή (1943–1954) είναι ακόμα σε υβριδικό στάδιο. Το ταλέντο και τα ακούσματά του –ευρωπαϊκά και ελληνικά– είναι πρόδηλα στα έργα του, με τις επιρροές του να εστιάζουν σε επίπεδο μορφής και ενορχηστρωτικής τεχνικής περισσότερο στους μεγάλους κλασικούς και την δυτική παράδοση παρά στην εθνική ελληνική ιδεολογία και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή δημιουργία.[112] Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει:

> *«Τα δικά μου μέτρα σύγκρισης εξ' αρχής ήσαν οι Μεγάλοι της Μουσικής Τέχνης, ανεξαρτήτως εθνικότητας. Και γι' αυτό όλες μου οι προσπάθειες ήταν πώς να εμβαθύνω στο έργο τους, να ανακαλύψω την τεχνική και την αισθητική τους.»*[113]

Όσον αφορά την αρμονική του γλώσσα, αυτή διαφοροποιείται από έργο σε έργο, γεγονός που καθιστά αισθητά δύσκολο το να κατηγοριοποιηθεί η εν λόγω περίοδος. Η -σε γενικότερο πλαίσιο- τονική γραφή, με τα διευρυμένα τονικά και διατονικά κέντρα και με την ταυτόχρονη συνύπαρξη τροπικών στοιχείων, θα μπορούσε να αποτελέσει το αρμονικό σημείο αναφοράς στα έργα που συνέθεσε ο Θεοδωράκης την εποχή που εξετάζουμε. Μέσα στην αρμονική του γλώσσα και στο προσωπικό συνθετικό του ύφος γενικότερα, διακρίνεται και η

---

[110] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, 21.
[111] Orfanos, "Mikis Theodorakis: Music, Culture and the Creative process", 24.
[112] Orfanos, "Mikis Theodorakis: Music, Culture and the Creative Process", 25.
[113] Απάντηση του συνθέτη σε ερώτηση σχετικά με την επιρροή του από την Εθνική Μουσική Σχολή. Συνέντευξη της 3ης Μαρτίου 2000.

ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή κουλτούρα, η οποία την περίοδο αυτή υπάρχει ως πηγαία και υποσυνείδητη ανάγκη του ιδίου και όχι ως συνειδητή επιλογή.[114] Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί δεσπόζουν ως στοιχείο ελληνικότητας έναντι των δημοτικών μελωδιών, ενώ χρησιμοποιεί κεκαλυμμένα και με φειδώ κάποιες λαϊκές κλίμακες και κάποια μελωδικά στοιχεία που υποδηλώνουν επιρροή από την λαϊκή παράδοση όπως το διάστημα της 4ης αυξημένης.

Για να εστιάσουμε, όμως, αναλυτικότερα στο ύφος του συνθέτη κατά την περίοδο αυτή, θα πρέπει να εξετάσουμε -πέρα από τους αισθητικούς και μουσικούς παράγοντες- και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της τότε εποχής, τους λεγόμενους εξωμουσικούς παράγοντες. Οι παράγοντες αυτοί στο έργο του Θεοδωράκη συμβάλλουν καθοριστικά στον τρόπο με τον οποίο παραθέτει μία ποιητική ή δραματική ιδέα, η οποία με επίκεντρο τα ιστορικά, πολιτικά γεγονότα της εποχής, εκφράζεται βασιζόμενη στα προσωπικά του βιώματα και συναισθήματα. Δεν είναι τυχαίο που ο ίδιος χαρακτήρισε την «Πρώτη Συμφωνία» ως την κορυφαία κατάκτηση της εποχής. Στο έργο αυτό υποβόσκει το δραματικό στοιχείο, που πηγάζει ασφαλώς από τον εμφύλιο πόλεμο και τις συνέπειές του τόσο στη χώρα, όσο και στον ίδιο τον συνθέτη.[115]

Προχωρώντας στην δεύτερη υποπερίοδο (1954–1960), ο Θεοδωράκης ολοκληρώνει 45 έργα, κάτω όμως από τελείως διαφορετικές συνθήκες.[116] Είναι η περίοδος που ο συνθέτης έχει την ελευθερία να αφοσιωθεί απερίσπαστα στις σπουδές του. Το Παρίσι, ως κέντρο δημιουργίας, ανάπτυξης, προβολής και διαμόρφωσης σύγχρονων συνθετικών τάσεων από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και μετά, του δίνει την δυνατότητα να έρθει σε επαφή με δρώμενα και μουσικά φαινόμενα, τα οποία δημιουργούνται εκείνη την στιγμή. Έχοντας καθηγητή τον Olivier Messiaen, μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της μουσικής του 20ου αιώνα, μελετά τα σύγχρονα συνθετικά επιτεύγματα, τα οποία ερευνά με ιδιαίτερη θέρμη. Η εντατική έρευνα μείωσε σε σημαντικό βαθμό την μουσική του δημιουργία, συνέβαλε όμως καθοριστικά στο να κατασταλάξει ο ίδιος πάνω στις μουσικές του ιδέες, διαμορφώνοντας σημαντικά το μέχρι τότε προσωπικό ύφος σύνθεσης.[117] Μακριά από εξωμουσικούς συσχετισμούς, επιλέγει συχνότερα «κλασικές» οργανικές δυτικές φόρμες, γεγονός που επιβεβαιώνεται απ' το ότι τα μόνα φωνητικά έργα που συνέθεσε την περίοδο 1954-1960 (εκτός

[114] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 46.
[115] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 47.
[116] Κούτουλας Αστέρης, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, 21.
[117] Gail Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 48.

από τον «Επιτάφιο»), είναι η διασκευή του κύκλου «Έρως και Θάνατος» (για φωνή με ενόργανο σύνολο) και οι δύο κύκλοι σε ποίηση Paul Eluard (για φωνή και πιάνο).[118]

Κατά τη δεύτερη αυτή υποπερίοδο, οι συνθέσεις του δημιουργήθηκαν μέσα από συστηματική μελέτη και εντατική έρευνα και όχι από αυθόρμητη έμπνευση, κάτι που απαιτούσε περισσότερο χρόνο για την ολοκλήρωσή τους (για παράδειγμα, η «Πρώτη Σουίτα» χρειάστηκε σχεδόν έξι χρόνια). Ο Θεοδωράκης επικεντρώθηκε στην αναζήτηση ενός προσωπικού στυλ σύνθεσης, στο στοιχείο της ελληνικότητας, και στη μελέτη σύγχρονων έργων και τάσεων.[119] Αυτή η προσπάθεια οδήγησε στη δημιουργία ενός μουσικού συστήματος που ξεπερνά τα αυστηρά όρια του δωδεκαφθογγισμού, επιτρέποντας την ανάπτυξη μιας μελωδικής γραφής εμπνευσμένης από το σύστημα του Schoenberg, αλλά διατηρώντας παραδοσιακά θέματα και χειρίζοντάς τα με μεγαλύτερη ελευθερία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της θεωρίας των τετραχόρδων.[120]

Η αναζήτηση προσωπικού στυλ σύνθεσης ήταν εμφανής και στην πρώτη υποπερίοδο, κάτι που ο ίδιος ο συνθέτης τόνιζε επανειλημμένα. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης, αναφέρει χαρακτηριστικά:

> *«Στα έργα μουσικής δωματίου -Τρίο και Σεξτέτο- αισθανόμαστε κάπως περισσότερο το βάρος της παράδοσης, που πιέζει ακόμα την προσωπικότητα του συνθέτη»[121].*

Η διαφορά στη δεύτερη υποπερίοδο ήταν η εντατική προσπάθεια ενσωμάτωσης στοιχείων από την ελληνική βυζαντινή και δημοτική παράδοση στη μουσική του, μια συνειδητή επιλογή που αντιτίθεται στην παρακμή των εθνικών σχολών στην Ευρώπη. Εκ πρώτης όψεως, Θεοδωράκης θα μπορούσε να είναι ένας επιτυχημένος συνθέτης του Εθνικής Σχολής, καθότι πολλές από τις συναυλίες του έλαβαν θετικές κριτικές.[122] Θεωρούσε όμως πως η Εθνική Σχολή δεν εκπλήρωσε τον βασικό σκοπό της που ήταν η δημιουργία μιας μουσικής γλώσσας που θα εξέφραζε καθολικά τον λαό.[123] Στην Ελλάδα κατά τον ίδιο, η έννοια του εθνικού στη μουσική διαφοροποιήθηκε από την ιδεολογία της Εθνικής Σχολής, όπως εκφράστηκε από τον Καλομοίρη, λόγω της έλλειψης αναγκαιότητας και ειλικρίνειας στη μουσική δημιουργία, καθώς

---

[118] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 47.
[119] Spyros D. Orfanos, "The creative boldness of Mikis Theodorakis." *Journal of modern Hellenism, n*o. 16 (1999): 33.
[120] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 48.
[121] Κούτουλας, *Ο μουσικός Θεοδωράκης*, 299.
[122] Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness:," 318.
[123] Κωνσταντινίδης, «η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής,» 343.

και του έντονου εθνικισμού που διατηρήθηκε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο αναβιώνοντας πατριωτικά συναισθήματα, κάτι που επηρέασε ευρέως τις τέχνες.[124]

[124] Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, 88 – 90.

1.4.3. Επιρροές από ρεύματα και συνθέτες

Αρχικά, η μουσική του Θεοδωράκη επηρεάστηκε έντονα από τους Bach, Handel, και Beethoven, ιδιαίτερα όσον αφορά τις κλασικές φόρμες και τους κανόνες αντίστιξης που χρησιμοποίησε στα πρώτα του έργα.[125]

Στη συνέχεια, σημαντική ήταν η επίδραση των εθνικών σχολών, κυρίως της Ρωσίας, οι οποίες επηρέασαν τον Θεοδωράκη τόσο ηχητικά όσο και ιδεολογικά, καθώς ταύτισε κάποια στοιχεία του έργου του με αυτά των εθνικών κινημάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η χρήση παραδοσιακών στοιχείων στις συνθέσεις του. Αρχικά, εκδήλωσε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το ηχητικό αποτέλεσμα παρά για το αισθητικό υπόβαθρο αυτών των κινημάτων, αλλά με τον χρόνο εμβάθυνε στην ιδεολογία τους. Οι επιρροές του εξελίχθηκαν με τον χρόνο, εστιάζοντας σε συγκεκριμένους συνθέτες όπως οι Stravinsky και Shostakovich. Ακόμη, ο Θεοδωράκης επηρεάστηκε σε κάποιον βαθμό από το κίνημα του δωδεκαφθογγισμού, το οποίο και υιοθέτησε σε μια πιο ελεύθερη μορφή, επηρεασμένος από τον Webern.[126]

Καθώς εξελισσόταν, ο Θεοδωράκης άρχισε να επηρεάζεται περισσότερο από συγκεκριμένους συνθέτες παρά από ολόκληρα ρεύματα, με σημαντικότερες επιρροές να προέρχονται από τους Stravinsky, Shostakovich, και Bartók. Θεωρούσε πως η δημιουργία τους δεν σταματά στους τρόπους και τα μέσα, αλλά προχωρά μακριά για να διαποτιστεί με συναισθήματα, ιδέες και ανθρωπιά.[127] Ο Μίκης Θεοδωράκης επηρεάστηκε από τον Dmitri Shostakovich τόσο μουσικά, κυρίως μέσω των συμφωνιών του, όσο και ιδεολογικά, λόγω της πολιτικής του θέσης. Παρόλο που η σοβιετική κυβέρνηση τον παρουσίασε ως αφοσιωμένο καλλιτέχνη του καθεστώτος, ο Shostakovich συχνά θεωρούνταν αντικομφορμιστής και αντιμετώπιζε το Κόμμα με σκεπτικισμό. Πολλά έργα του απαγορεύτηκαν κατά την περίοδο του σταλινισμού και αναγνωρίστηκαν μετά την άνοδο του Χρουστσόφ. Η πολιτική διάσταση της μουσικής του επηρέασε τον Θεοδωράκη, αλλά αυτή η επιρροή είχε περιορισμένη διάρκεια. Αντίθετα, ο Igor Stravinsky είχε μεγαλύτερη μουσική επιρροή στον Θεοδωράκη, χωρίς ιδεολογικές προεκτάσεις, ειδικά μέσω έργων όπως το *Le Sacre du Printemps* και το *Les Noces*. Ο Stravinsky, επιπλέον, είχε καθοριστική επίδραση στον τρόπο που ο Θεοδωράκης αντιμετώπιζε το ρυθμό και την αρμονία. Η μελέτη του Stravinsky τον οδήγησε στη δημιουργία διαστηματικών κυττάρων, τα οποία συνέβαλαν στη διαμόρφωση των συνθέσεών του και φαίνεται πως έπαιξαν

[125] Ομιλία του Μίκη Θεοδωράκη στην τελετή αναγόρευσής του σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στις 24 Μαρτίου 2000.
[126] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 52.
[127] Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική Μουσική*, 24.

καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της θεωρίας των τετραχόρδων. Επίσης, η ένταξη του πιάνου στη συμφωνική ορχήστρα, κάτι που ξεκίνησε από τη ρωσική μουσική και υιοθετήθηκε από τον Stravinsky, εμφανίζεται συχνά στα έργα του. Ακόμη, ο Stravinsky επηρέασε τον Θεοδωράκη και στην αρμονική γλώσσα, με χαρακτηριστικά όπως η ταυτόχρονη ύπαρξη διαφορετικών τονικοτήτων.[128]

Ένας άλλος συνθέτης που επηρέασε τον Θεοδωράκη, ήταν ο Béla Bartók, ο οποίος τον ενέπνευσε μέσω της συστηματικής αφομοίωσης της λαϊκής μουσικής, προσφέροντας νέους τρόπους έκφρασης που επηρέασαν τη δημιουργία πρωτότυπης μουσικής. Ο Béla Bartók τόνιζε τη σημασία της απλότητας στις λαϊκές μελωδίες, υποστηρίζοντας ότι όσο πιο απλή είναι μια μελωδία, τόσο πιο σύνθετη και απαιτητική μπορεί να είναι η συνοδεία της. Επίσης, πίστευε ότι η λαϊκή μουσική θα παραμείνει πηγή έμπνευσης μόνο όταν ενσωματώνεται δημιουργικά από ταλαντούχους συνθέτες. Παρά τις καινοτόμες προσεγγίσεις του, ο Bartók συχνά διατήρησε τις παραδοσιακές δυτικές συνθετικές φόρμες, όπως και ο Θεοδωράκης στην αρχική του περίοδο. Επιπλέον, ενώ ο Bartók διεύρυνε τις λειτουργικές σχέσεις με τροπικά στοιχεία, διατήρησε την τονικότητα στα έργα του, στοιχείο που συναντάμε κατά κόρον στα έργα του Θεοδωράκη.[129] Ο Μίκης Θεοδωράκης, παρόμοια με τον Béla Bartók, πίστευε στη μεγάλη εκφραστική δύναμη και τις αναγεννητικές δυνατότητες της λαϊκής μουσικής. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως την περίοδο 1960-1980, διαφοροποιήθηκε, καθώς η απλή χρήση της λαϊκής μουσικής δεν τον ικανοποιούσε. Αντί αυτού, επέλεξε να την προσεγγίσει από μέσα, λειτουργώντας ως λαϊκός δημιουργός ο ίδιος.

Ο Olivier Messiaen, καθηγητής του Μίκη Θεοδωράκη, επηρέασε τον μαθητή του κυρίως στην αντίληψη και χρήση του ρυθμού στη μουσική, καθώς και στην οργάνωση της συνθετικής δημιουργίας γενικότερα. Αν και η επιρροή του ήταν μικρότερης εμβέλειας, λόγω της προσήλωσης του Messiaen στην avant-garde, ο Θεοδωράκης υιοθέτησε ορισμένες ρυθμικές τεχνικές από το έργο του. Η επιρροή του Messiaen εντοπίζεται κυρίως στη ρυθμική καινοτομία και στην ιδέα ότι κάθε στοιχείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη σύνθεση, αν και ο Θεοδωράκης ακολούθησε τελικά μια διαφορετική, πιο ελληνοκεντρική κατεύθυνση στη μουσική του.[130]

---

[128] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 54.
[129] Béla Bartók, "The Influence of Peasant Music on Modern Music", in *Contemporary composers on contemporary music*, ed. Elliott Schwartz and Barney Childs (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967) σελ. 72-79. Το κείμενο μεταφράστηκε από την Eva Hajnal-Konyi στο Tempo, 14 (Winter, 1949-1950) σελ. 19-23. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Uj Idok το 1931.
[130] Ελμαλόγλου-Λαζαρίδου, «Μίκης Θεοδωράκης: το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 56.

Οι επιρροές έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του Μίκη Θεοδωράκη ως συνθέτη, αλλά η σημαντικότερη παράμετρος ήταν ο τρόπος με τον οποίο τις διαμόρφωσε και τις ενσωμάτωσε στη μουσική του. Στην πρώτη δημιουργική περίοδο, συχνά συνδύαζε ετερόκλητα στοιχεία από διάφορες πηγές, με στόχο τη δημιουργία ενός προσωπικού και σύγχρονου στυλ με έντονα στοιχεία ελληνικότητας. Παρά τη μεταγενέστερη στροφή του σε ένα διαφορετικό είδος μουσικής μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, οι αρχικές του επιρροές συνέχισαν να επηρεάζουν το έργο του, επανεμφανιζόμενες ακόμα και στη λαϊκή του μουσική από τη δεκαετία του 1970 και μετά.

1.5. Στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας

Ο ίδιος ο Θεοδωράκης εξέφραζε συχνά την απογοήτευσή του για το γεγονός ότι το συμφωνικό του πρόσωπο και το έργο του ως συνθέτης απόλυτης μουσικής ήταν παραγνωρισμένο. Βασικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η επαφή με μέρος του έργου του και η παρατήρηση της εξέλιξής του ως συνθέτη, συμπεριλαμβανομένων των ειδών μουσικής με τα οποία ασχολήθηκε. Το έργο που έχει επιλεγεί για να αναλυθεί είναι το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», το οποίο αποτελεί το πρώτο σημαντικό έργο μουσικής δωματίου του συνθέτη και μπορεί να αποκαλύψει αρκετά στοιχεία για το συνθετικό ύφος του την πρώτη εκείνη περίοδο της συνθετικής του πορείας. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο δημιουργείται το 1947, στην καρδιά του εμφυλίου πολέμου και με τον Θεοδωράκη να είναι μόλις 22 ετών.

Μελετώντας και αναλύοντας το έργο αυτό, θα επιχειρηθεί να δοθεί απάντηση σε μία σειρά ερωτημάτων. Αφού εντοπιστούν οι μουσικές ιδέες του συνθέτη, οι οποίες αποτελούν και τον πυρήνα της συνθετικής δημιουργίας, στη συνέχεια θα εξεταστεί πως εκφράζονται αυτές οι ιδέες και ποιες είναι οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται. Επιπλέον, θα πρέπει να εντοπιστούν τόσο οι μουσικές επιρροές του συνθέτη από την ευρωπαϊκή μουσική, αλλά και από την ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, όσο και οι εξωμουσικές επιρροές του, που σχετίζονται άμεσα με τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής. Αυτό το ερευνητικό ερώτημα επιτρέπει μια βαθιά ανάλυση της δομής, της μορφής, των θεμάτων, των τεχνικών σύνθεσης και των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης στο έργο, ενώ παράλληλα εξετάζει το ευρύτερο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκε το «Τρίο». Μετά την ανάλυση αυτή, θα καταστεί εφικτό να κατανοηθεί η μουσική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο έργο και πως κατέληξε σε αυτήν. Ακόμη, θα διερευνηθεί εάν κατάφερε τελικά να συνδυάσει όλα τα ετερόκλητα μουσικά και πολιτισμικά στοιχεία που προέκυψαν από τις προσλαμβάνουσές του. Αν κατάφερε, δηλαδή, να εντάξει μέσα στη σύνθεση του, η οποία βασιζόταν στη μελέτη του και την ωδειακή του εκπαίδευση πάνω στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική, στοιχεία από την ελληνική μουσική παράδοση, δημιουργώντας ένα προσωπικό σύγχρονο ύφος μουσικής δημιουργίας που εσωκλείει στοιχεία ελληνικότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο - ΑΝΑΛΥΣΗ

2.1. Μεθοδολογία της ανάλυσης

Η μεθοδολογία της ανάλυσης, που λειτούργησε ως πυλώνας στην ανάλυση του έργου και οδήγησε στην εξαγωγή των συμπερασμάτων για το «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο» του Μίκη Θεοδωράκη, υπήρξε συστηματική και πολυδιάστατη, ακολουθώντας μία σειρά από διεργασίες.

Αρχικά, έγινε εξονυχιστική μελέτη της παρτιτούρας του έργου, από την οποία προέκυψε μία σειρά αναλυτικών διαδικασιών. Ξεκινώντας από την μορφολογική ανάλυση, έγινε εξέταση της δομής του έργου σε επίπεδο μορφής, και εντοπισμός ενοτήτων και υποενοτήτων, τμημάτων και υποτμημάτων, τα οποία διαχωρίστηκαν και παρουσιάστηκαν σε μορφολογικούς πίνακες. Επίσης, εξετάστηκε η ανάπτυξη των θεμάτων και η διάρθρωση των μερών. Ακολούθησε η μελωδική ανάλυση, όπου εντοπίστηκαν οι κύριες μελωδικές γραμμές και τα μοτίβα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και αναγνωρίστηκαν οι παραλλαγές και επανεμφανίσεις των μελωδιών και των μοτίβων αυτών στα διάφορα σημεία του έργου. Όλες οι βασικές μελωδικές γραμμές και τα μοτίβα αναγνωρίστηκαν, ονοματοδοτήθηκαν (π.χ. μοτίβο a) και παρουσιάστηκαν μέσω εικόνων στην σημειωμένη παρτιτούρα του έργου. Εν συνεχεία, έγινε ρυθμική ανάλυση, μέσω της ταυτοποίησης των ρυθμικών μοτίβων και των διαφορετικών σύνθετων και μη, ρυθμών που χρησιμοποιούνται, και της διερεύνησης του πώς αυτές οι εναλλαγές ρυθμών επηρεάζουν την δυναμική και την εξέλιξη της συνθετικής δημιουργίας. Η αμιγώς μουσική προσέγγιση της ανάλυσης ολοκληρώθηκε με την αρμονική ανάλυση, όπου εντοπίστηκαν τα βασικά φθογγικά κέντρα, οι ευρύτεροι διατονικοί, τροπικοί αλλά και πολυτονικοί χώροι και οι συγχορδίες και οι συνηχήσεις που προκύπτουν μέσα στους χώρους αυτούς, ενώ εντοπίστηκε και η γενικότερη διατονική και φθογγική οργάνωση του έργου. Αξίζει να αναφερθεί πως, παρότι το έργο ανήκει στη σφαίρα της νεοτονικότητας και όχι της ατονικότητας, χρησιμοποιήθηκε και η θεωρία φθογγικών συνόλων του Allen Forte, κυρίως ως ονοματολογικό εργαλείο των φθογγικών δομών, μιας και προέκυψαν σύνολα τα οποία εμφανίζονται στο έργο από μέρος σε μέρος, είτε αυτούσια, είτε σε μεταφορά ή αναστροφή, προσδίδοντας στο έργο το χαρακτηριστικό της ομοιογένειας και συνάφειας.

Στη συνέχεια, έγινε εντοπισμός στυλιστικών χαρακτηριστικών του συνθέτη, ιδιαίτερα σε σχέση με τη χρήση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, καθώς και των μουσικών επιρροών του, τόσο από την ελληνική όσο και από τη δυτική κλασική μουσική και το πώς αυτές αποτυπώνονται στο έργο.

Όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο του έργου, έγινε αναλυτική εξέταση του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο ολοκληρώθηκε η δημιουργία του έργου που εξετάζεται. Τέλος, έγινε συνδυασμός των ευρημάτων από τις διάφορες αναλυτικές προσεγγίσεις και διατύπωση συνολικών συμπερασμάτων για το έργο, καθώς επίσης και τοποθέτηση του έργου στο σύνολο της δημιουργίας του Μίκη Θεοδωράκη και εκτίμηση της σημασίας του, όσον αφορά τα έργα μουσικής δωματίου, αλλά και σε σχέση με την γενικότερη νεοελληνική συνθετική διαδικασία και παραγωγή.

2.2. Γενικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου

Το έργο αποτελείται από 4 μέρη (Adagio, Allegro Vivace, Andante Mosso, Allegro Vivace). Το πρώτο είναι ένα Adagio μέρος με υποβλητικό χαρακτήρα. Ο χαρακτήρας αυτός μεταβάλλεται στο δεύτερο μέρος το οποίο όπως φανερώνει και ο τίτλος του, είναι ένα Allegro Vivace. Πρόκειται για ένα έντονο ρυθμικό μέρος, το οποίο έχει άμεση σχέση με το τέταρτο μέρος με το οποίο φέρουν και τον ίδιο τίτλο. Στο τρίτο μέρος, το Andante mosso, επανέρχεται ο χαρακτήρας του πρώτου μέρους, καθώς και το ίδιο θεματικό υλικό, γεγονός που, όπως θα δούμε αναλυτικότερα παρακάτω, καταδεικνύει την συσχέτιση των μερών I και III. Η σχέση που έχει το μέρος I (Adagio) με το μέρος III (Andante Mosso), αλλά και οι ομοιότητες που έχουν το μέρος II με το μέρος IV, αποτελούν ένα δείγμα της κυκλικότητας, αλλά και της συνάφειας που θέλει να προσδώσει ο Θεοδωράκης σε ολόκληρο το έργο.

2.3. Λεπτομερής ανάλυση του Μέρους I - Adagio

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

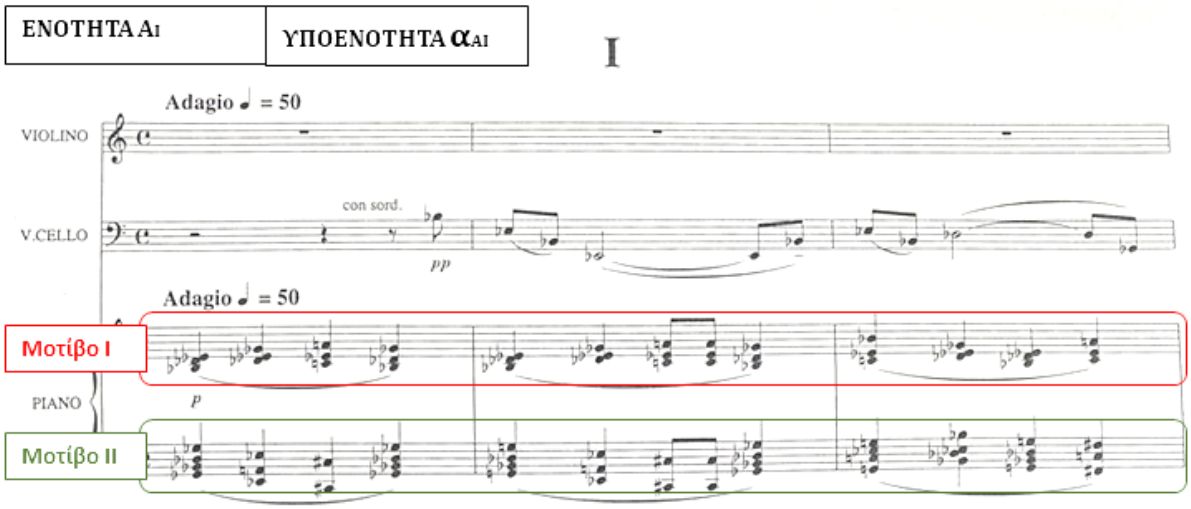
ΕΝΟΤΗΤΕΣ	A_I		A'_I	
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{AI}	β_{AI}	$A'_{A'I}$	$B'_{A'I}$
ΜΕΤΡΑ	1 - 8	7 - 19	20 - 26	27 - 32

Όπως φαίνεται και στον μορφολογικό πίνακα, το πρώτο μέρος του έργου είναι μια διμερής μορφή, η οποία αποτελείται από δύο βασικές ενότητες Α και Α΄. Οι δύο αυτές ενότητες εμπεριέχουν δύο μικρότερες ενότητες, τις υποενότητες α και β, καθώς και τις α΄ και β΄ αντίστοιχα.

2.3.1. Ενότητα A_I

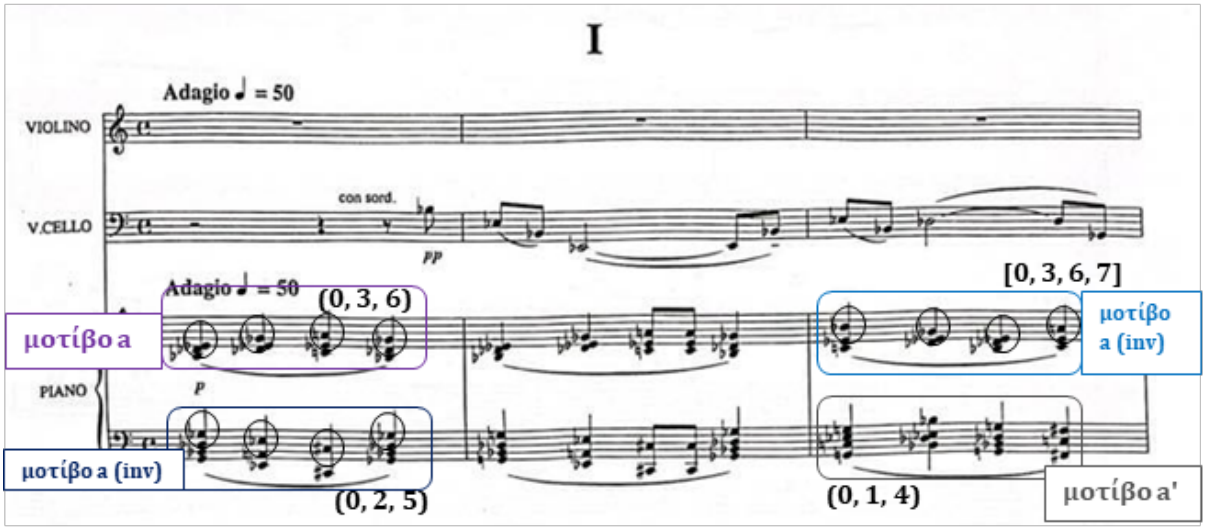
Υποενότητα α_{AI}

Ξεκινώντας από το την πρώτη ενότητα, παρατηρείται πως παρουσιάζεται η βασική μουσική ιδέα, που θα ονομαστεί μοτίβο I . Έχει διάρκεια τρία μέτρα (μ. 1-3) και βρίσκεται στην πάνω φωνή στο δεξί χέρι του πιάνου, συμπληρωμένη από μία συμπυκνωμένη αρμονική δομή, με ομορυθμική και ομοφωνική υφή με στατικές συγχορδίες, χωρίς έντονα ρυθμικά στοιχεία. Ταυτόχρονα, στο αριστερό χέρι του πιάνου, στις ακραίες φωνές, εμφανίζεται μία μελωδία, που λειτουργεί σαν γραμμή μπάσου και θα το ονομάσουμε μοτίβο II.



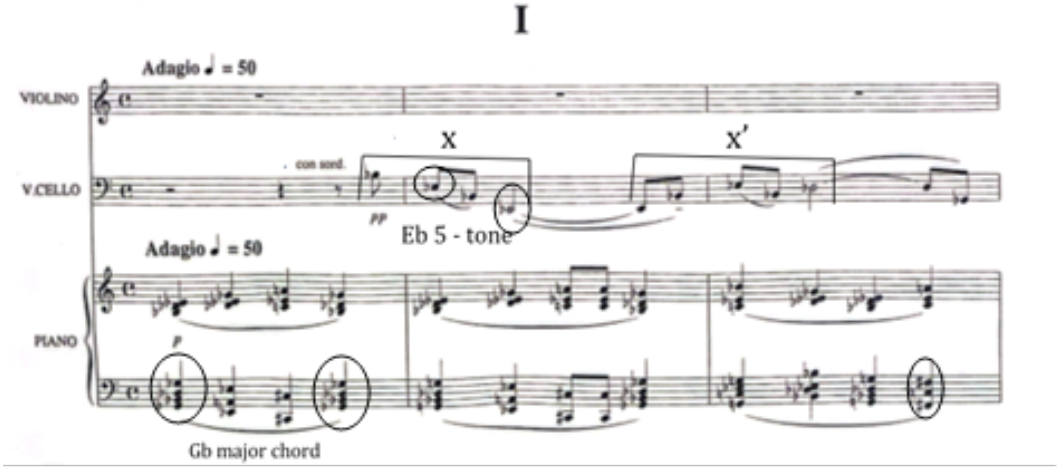
Εικόνα 1. Μοτίβο I & II, μ. 1-3

Η βασική μουσική ιδέα είναι βασισμένη πάνω στο μοτίβο a, του πρώτου μέτρου, το οποίο εμφανίζεται ανεστραμμένο στο μ. 3. Όσον αφορά το φθογγικό υλικό του θέματος, στηρίζεται στο τρίφθογγο σύνολο 3-10: (0,3,6), που είναι το σύνολο της ελαττωμένης συγχορδίας, ενώ στο μ. 3 με την προσθήκη του B♭ προκύπτει το τετράφθογγο σύνολο 4-18: [0, 3, 6, 7], που είναι η αναστροφή του συνόλου (0, 1, 4, 7). Όσον αφορά το μοτίβο II, έχει και αυτό ως βάση του το μοτίβο a, το οποίο εδώ εμφανίζεται ανεστραμμένο και μεγεθυμένο, ενώ τα φθογγικά σύνολα που προκύπτουν είναι, το 3-5: (0, 2, 5) στα μ. 1 -2 και στο μ. 3 το 3-3: (0, 1, 4). Μοτίβο I και II παρουσιάζονται με συγχορδιακή ακολουθία από το πιάνο, δίνοντας έναν στατικό και ομοφωνικό χαρακτήρα κατά την εκκίνηση του έργου.



Εικόνα 2. Μοτιβική ανάλυση & φθογγικά σύνολα, μ. 1-3

Η πρώτη συγχορδία στο πιάνο είναι μία G♭ μείζονα και η τελευταία συγχορδία του θέματος είναι η F♯°, γεγονός που μας οδηγεί να εξάγουμε σαν πρώτο συμπέρασμα πώς το φθογγικό κέντρο του μέρους α του πρώτου τμήματος Α, είναι το G♭. Βλέποντας, όμως, το ότι το θέμα ξεκινά από E♭ και εστιάζοντας στην συνοδευτική φράση του τσέλου, που αποτελείται από θραύσματα της E♭ ελάσσονας πεντατονικής, διαπιστώνεται πως υπάρχει και ένα δεύτερο προστιθέμενο φθογγικό κέντρο που είναι το E♭. Η φράση αυτή, είναι προϊόν του μοτίβου x, που αποτελεί τον πυρήνα της αντιστικτικής αυτής συνοδείας.

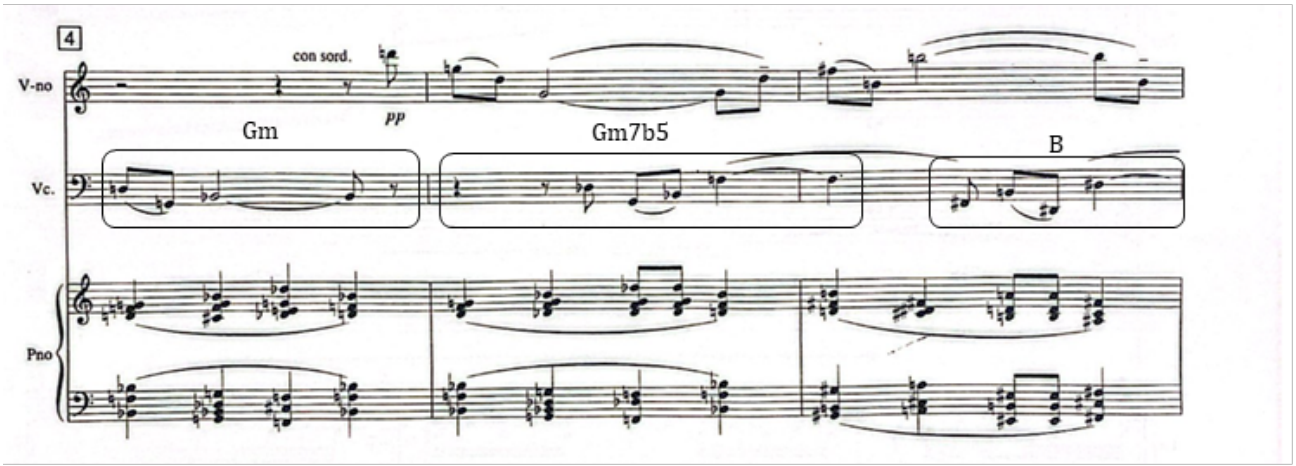


Εικόνα 3. Μοτίβο x & x', μ. 1-3

Το τσέλο με την εμφάνισή του προσδίδει μια πρώτη κινητικότητα στο κομμάτι και επιβεβαιώνει, όπως προαναφέρθηκε, την συνύπαρξη δύο φθογγικών κέντρων που λειτουργούν ως βασικοί πόλοι έλξης.

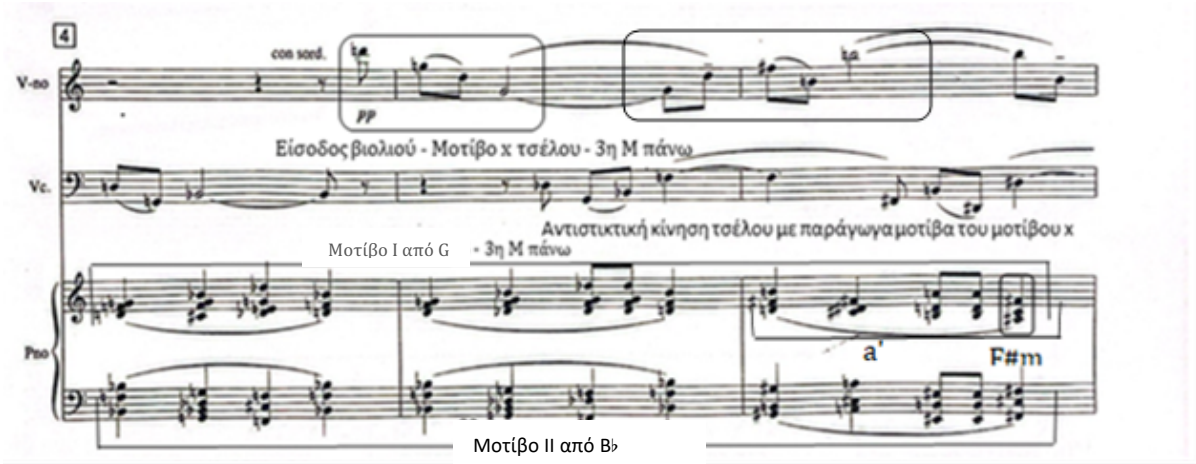
Το ότι οι δύο πόλοι απέχουν διάστημα 3ης μεγάλης μεταξύ τους σίγουρα δεν είναι τυχαίο, μιας και το διάστημα της 3ης, μικρής ή μεγάλης, έχει θεμελιώδη ρόλο και είναι κομβικής σημασίας για την εξέλιξη του έργου. Πράγματι, συνεχίζοντας στα επόμενα τρία μέτρα (4-6), διαπιστώνεται πως πρόκειται για πιστή μεταφορά των πρώτων τριών μέτρων μια 3η μεγάλη πάνω, με το μοτίβο I να ξεκινά από G και μοτίβο II από B♭. Το τσέλο, συνεχίζει και αυτό στον χώρο της Gm συνοδεύοντας αντιστικτικά, βασιζόμενο στις παραλλαγές του μοτίβου x. Από την εξέλιξη της συνοδευτικής φράσης του τσέλου, προκύπτουν αναλύσεις πολύ ενδιαφερουσών συγχορδιών. Πιο συγκεκριμένα, με το μοτίβο I να βρίσκεται στον ευρύτερο φθογγικό χώρο του G, το τσέλο κάνει στο μ. 4 ανάλυση μιας Gm (D – G – B♭), ενώ στο επόμενο μέτρο κάνει αρπισμό μιας Gm$^{7\flat5}$ (D♭ – G – B♭ – F). Στο μ. 6 που μεταφέρεται ακόμη μία τρίτη μεγάλη πάνω, στο B, εμφανίζει άρπισμα B μείζονας και στο μ. 7 άρπισμα μιας πολύ σημαντικής συγχορδίας για το κομμάτι, της F♯ μειζονοελάσσονας, που θα αναλυθεί παρακάτω.

.



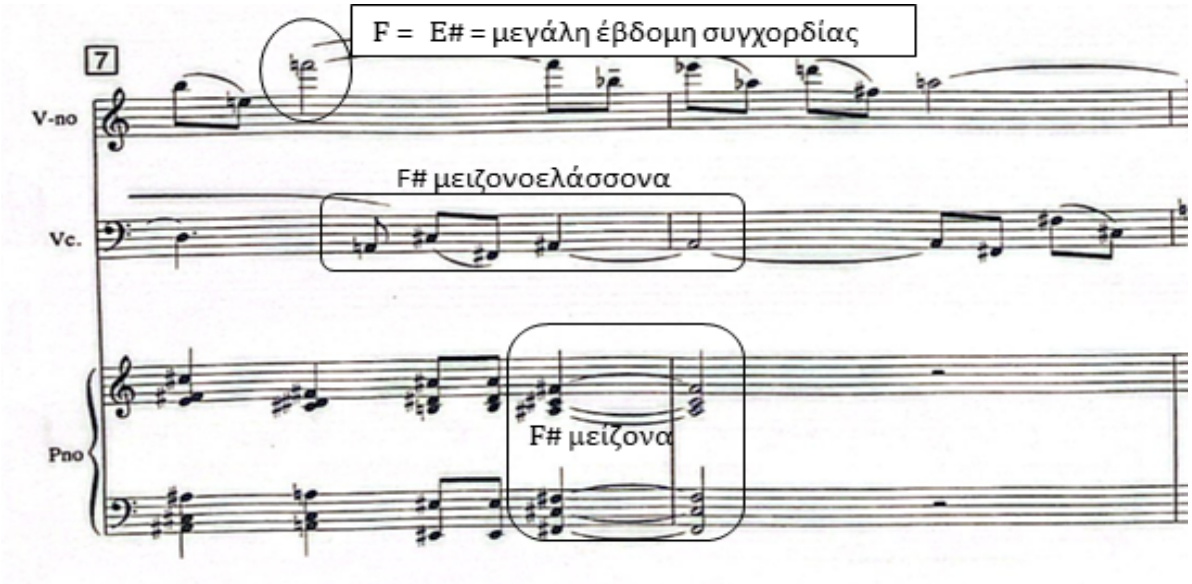
Εικόνα 4. Παραλλαγές μοτίβου x στο τσέλο – Αρπισμοί μ. 4-6

Το βιολί, με τη σειρά του, εμφανίζεται για πρώτη φορά στην άρση του 5ου μέτρου, μιμούμενο την πρώτη φράση του τσέλου μία 3η μεγάλη πάνω, στη G πεντατονική, συνεχίζοντας την αντιστικτική του φράση με την χρήση μοτίβων παράγωγων του μοτίβου x.



Εικόνα 5. Είσοδος βιολιού – Μοτίβο Ι από G, μ. 4-6

Όπως φαίνεται και στην παραπάνω εικόνα, κατά την μεταφορά της βασικής μουσικής ιδέας μία 3η μεγάλη πάνω, από G, το μ. 6 παρουσιάζει μία μικρή διαφοροποίηση σε σχέση με το μ. 3. Συγκεκριμένα, στο μ. 6 εμφανίζεται ένα μοτίβο παράγωγο του a, το a' και όχι το a ανεστραμμένο όπως εμφανίζεται στο μ. 3. Το μοτίβο αυτό, φαίνεται να έχει καταληκτικό χαρακτήρα, μιας και το θέμα τελειώνει με την επανάληψη του μοτίβου στο μ. 7. Η επανάληψη αυτή, πέραν του καταληκτικού της χαρακτήρα, χρησιμοποιείται και για έναν ακόμη σημαντικό λόγο. Το μ. 6 στο πιάνο, κλείνει σε F♯m συγχορδία, ενώ το μ. 7 και 8, που ενώνεται με σύζευξη διαρκείας με το μ. 7, τελειώνει σε F♯ μείζονα συγχορδία. Εκτός από την επιβεβαίωση του F♯ (G♭) ως βασικού φθογγικού κέντρου, η διπλή αυτή κατάληξη φανερώνει την ύπαρξη μιας μειζονοελάσσονας συγχορδίας, η οποία είναι πολύ σημαντική για την εξέλιξη του πρώτου από τα τέσσερα μέρη του έργου. Αυτό επίσης γίνεται αντιληπτό παρατηρώντας το τσέλο στο μ. 7. Την ώρα που στο πιάνο αλλάζει η κατάληξη σε F♯ μείζονα συγχορδία, το τσέλο κάνει άρπισμα A – C♯ - F♯ - A♯, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη της προαναφερθείσας συγχορδίας. Την ίδια στιγμή, το βιολί στον δεύτερο χρόνο του μ. 7, παίζει ένα F, το οποίο αν εκληφθεί ως E♯, προκύπτει μια F♯ μειζονοελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη (F♯ - A – A♯ - C♯ - E♯).

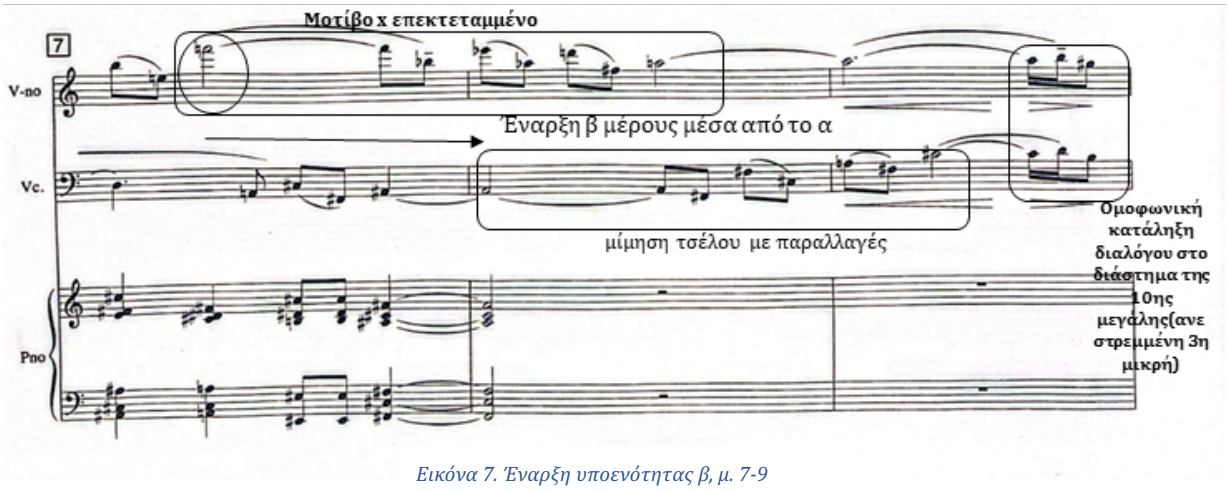


Εικόνα 6. Τέλος υποενότητας α – F# μειζονοελάσσονα, μ. 7-8

Η σύμπραξη του πιάνου, που παρουσιάζει τα μοτίβα I & II, με το βιολί και το τσέλο, που λειτουργούν αντιστικτικά προς αυτό και μιμητικά μεταξύ τους, συνεχίζεται μέχρι και το μ. 8, όταν και σταματάει το πιάνο, σηματοδοτώντας το τέλος της υποενότητας $α_{AI}$.

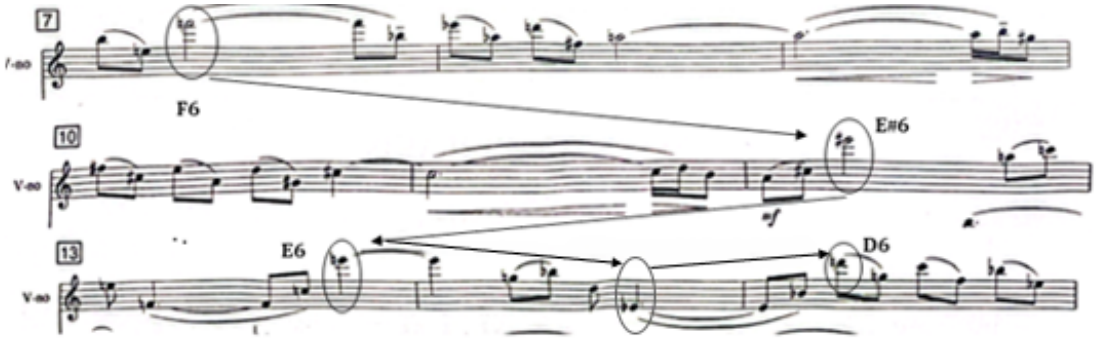
Υποενότητα $β_{AI}$

Η υποενότητα β, ξεκινάει με αλληλεπικάλυψη μέσα από την α, και συγκεκριμένα από το μ. 7. Στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, και την κρατημένη νότα F του βιολιού, απ' όπου ξεκινά ένας αντίστροφος διάλογος μεταξύ των δύο εγχόρδων, μιας και τώρα το τσέλο είναι αυτό που λειτουργεί μιμητικά προς το βιολί. Το μοτιβικό υλικό συνεχίζει να ανήκει στην οικογένεια του μοτίβου x. Όπως προαναφέρθηκε, στα μ. 7-8, συντελείται, σε φθογγικό επίπεδο, κάτι πολύ σημαντικό για την εξέλιξη του πρώτου μέρους του έργου. Το πιάνο τελειώνει σε συγχορδία F♯ μείζονα, ενώ το τσέλο ταυτόχρονα κάνει δύο αρπίσματα σε F♯ ελάσσονα, δημιουργώντας έτσι για πρώτη φορά την αίσθηση της μειζονοελάσσονας συγχορδίας. Με τον τρόπο αυτό, ξεκινάει η υποενότητα αυτή, με τον διάλογο μεταξύ βιολιού και τσέλου, πάνω στις παραλλαγές του μοτίβου x.



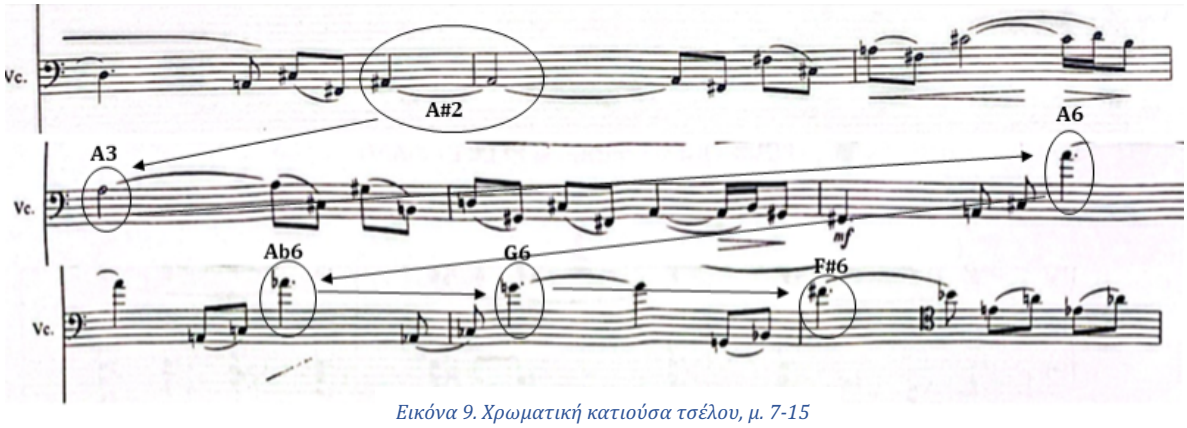
Εικόνα 7. Έναρξη υποενότητας β, μ. 7-9

Παρατηρώντας την εξέλιξη της $β_{AI}$ υποενότητας, διαπιστώνεται πως ο συνθέτης έχει δημιουργήσει μία χρωματική κατιούσα από το F6 του μ. 7, με αρχικό στόχο να φτάσει στο D6 του μ. 15 και εν συνεχεία στο D5 του μ. 18, το οποίο θα λειτουργήσει προσαγωγικά στο E♭ προετοιμάζοντας την εμφάνιση της υποενότητας $α'_{AI}$. Μέσω, λοιπόν, της δημιουργίας δίμετρων κατά βάση ή και τρίμετρων φράσεων που καταλήγουν σε ταυτοφωνία, διακόπτοντας στιγμιαία την αντιστικτική υφή της υποενότητας, το F6 επανεμφανίζεται ως E♯6 στο μ. 12, μετά οδηγείται σ' ένα E5 στο μ. 13 και στο τέλος του μ. 14, έχουμε ένα E♭4.



Εικόνα 8. Χρωματική κατιούσα βιολιού, μ. 7-15

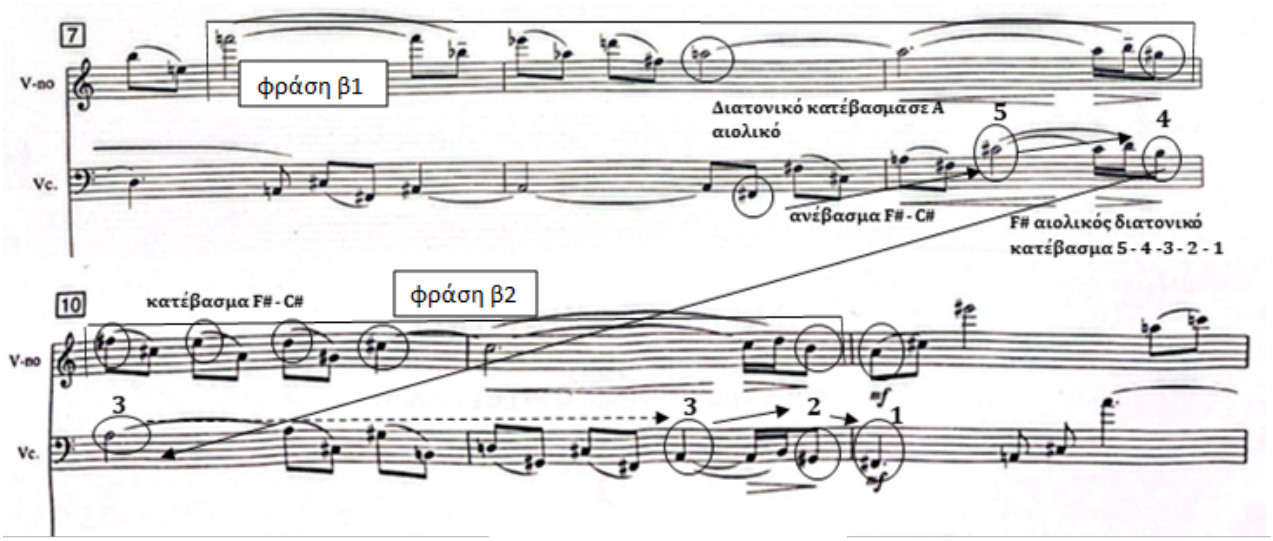
Καθ' όλη αυτή τη διάρκεια το τσέλο λειτουργεί όχι μόνο αντιστικτικά και μιμητικά προς το βιολί, αλλά και συμπληρωματικά, μιας και δημιουργεί αρπισμούς, οι οποίοι αν συνδυαστούν με τις βασικές μελωδικές νότες του βιολιού, δημιουργούν συγχορδίες με μεγάλη έβδομη, είτε μείζονες, είτε ελάσσονες. Αξίζει να σημειωθεί, ότι το τσέλο στο πλαίσιο της μίμησής του προς το βιολί, από το μ. 10 ως τον πρώτο χρόνο του μ. 15, κάνει μία κατιούσα χρωματική κίνηση από το A♯ (μ.7) στο F♯ (μ. 15), αντίστοιχη με το χρωματικό κατέβασμα του βιολιού από το F στο D.



Εικόνα 9. Χρωματική κατιούσα τσέλου, μ. 7-15

Έχει αρκετό ενδιαφέρον να ασχοληθεί κανείς με τις φράσεις που σχηματίζονται ανάμεσα στα δύο έγχορδα και δημιουργούν αυτόν τον πολύ αντιστικτικό μουσικό διάλογο. Αρχικά, η υποενότητα κινείται στον ευρύτερο διατονικό χώρο του F♯ αιολικού τρόπου. Η πρώτη φράση, η β_1 που παρουσιάζεται στα μ. 7–9, χαρακτηρίζεται από την κάθοδο του F στο A, που είναι η τρίτη νότα του τρόπου, και την άνοδο του τσέλου με αρπισμό από το F♯ στο C♯ που είναι η πέμπτη νότα. Η φράση αυτή καταλήγει ομοφωνικά σε ένα διάστημα 6ης μεγάλης (B – G♯), που δίνει την αίσθηση της έβδομης βαθμίδας του τρόπου. Το βιολί φαίνεται πως κάνει ένα διατονικό

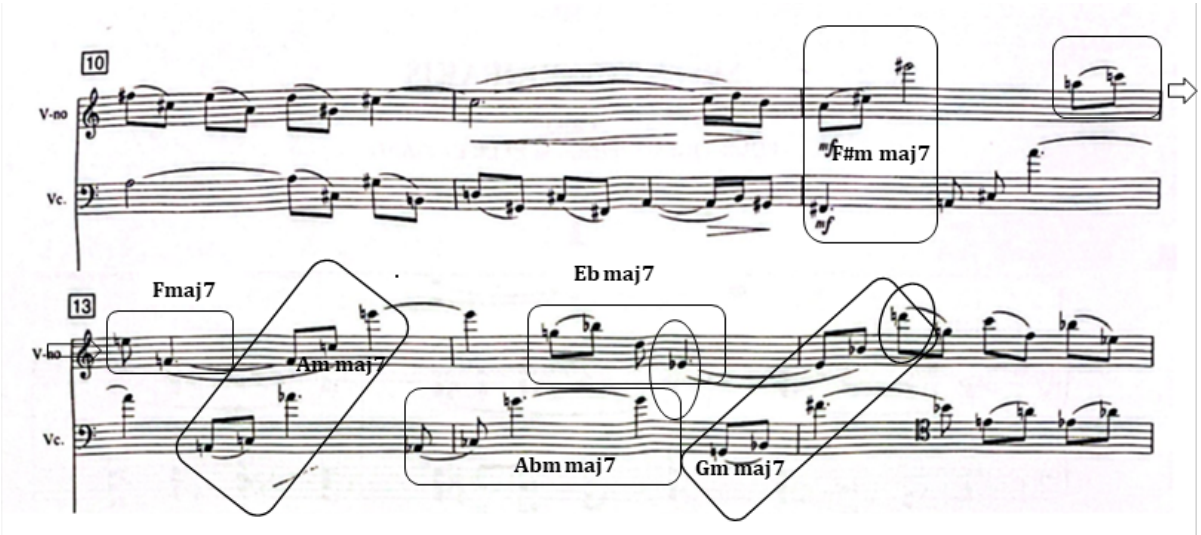
κατέβασμα από το A5 του μ. 8 στο A4 του μ. 12. Πρόκειται για ένα διατονικό κατέβασμα στον A ιωνικό τρόπο, που είναι ο σχετικός τρόπος του F♯ αιολικού, επιβεβαιώνοντας για ακόμη μία φορά την σημαντικότητα του διαστήματος της 3ης, αλλά και την συνύπαρξη δύο φθογγικών κέντρων σε απόσταση 3ης. Το τσέλο ανεβαίνει με αρπισμό από το F♯ στο C♯, το οποίο στην συνέχεια καταλήγει στο F♯ του μ. 12, κάνοντας μελωδικό κατέβασμα τύπου $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. Το βιολί, στην δεύτερη φράση β_2 (μ. 11–12), μιμείται αντίστροφα την κίνηση από αυτή του τσέλου, πηγαίνοντας από το F♯ στο C♯ με διατονικό κατέβασμα και στη συνέχεια συνοδεύει με 3ες το τσέλο, ολοκληρώνοντας το διατονικό του κατέβασμα στον A αιολικό.



Εικόνα 10. Φράσεις β_1 & β_2, μ. 7-12

Στα επόμενα 3 μέτρα πυκνώνει το χρωματικό κατέβασμα και στα δύο έγχορδα, με τις νότες που απαρτίζουν την χρωματική αυτή κατιούσα να προκύπτουν μέσα από ανιόντα αρπίσματα συγχορδιών και να αποτελούν την μεγάλη έβδομη της κάθε συγχορδίας, που σχηματίζεται κάθετα και στα δύο όργανα. Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 12 το τσέλο παίζει F♯ και το βιολί κάνει άρπισμα A – C♯ - E♯. Από την συνήχηση αυτή προκύπτει η συγχορδία F♯m^{maj7}. Στο μ. 13, με το A που κρατείται στο τσέλο από το προηγούμενο μέτρο και τον αρπισμό F – C - E στο βιολί, προκύπτει η F^{maj7}. Στο ίδιο μέτρο, αν εκλάβουμε το Ab στο τσέλο ως G♯, τότε από τον αρπισμό A - C – G♯ στο τσέλο μαζί με το E5 του βιολιού, έχουμε την Am^{maj7}. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ. 14 μιας και με το άρπισμα G – B♭ – D - E♭ του βιολιού σχηματίζεται η E♭^{maj7} ενώ στο τσέλο, το άρπισμα A♭ – C♭ – G μαζί με το E♭ του βιολιού σχηματίζουν την A♭m^{maj7}. Φτάνοντας στον στόχο

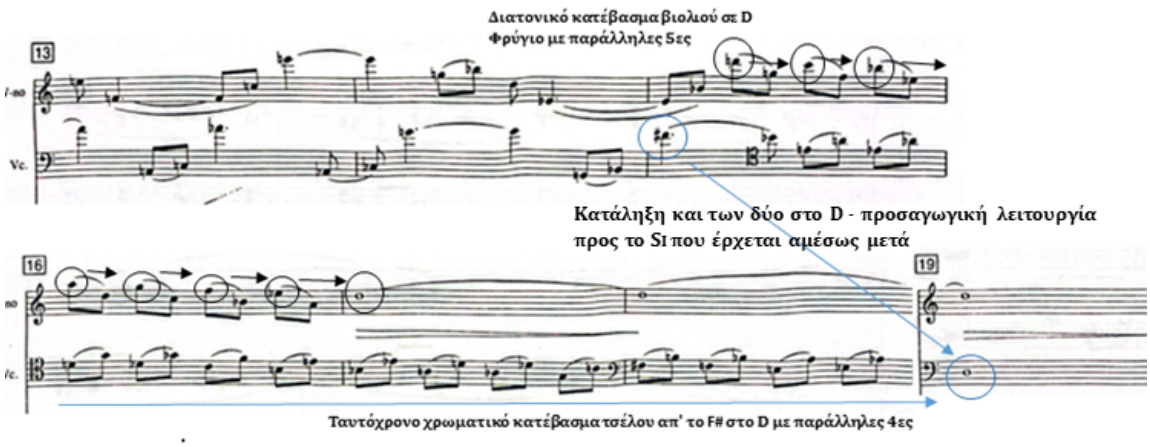
του χρωματικού κατεβάσματος με το βιολί να παίζει D και το τσέλο F♯ έχουμε ακόμη μία συγχορδία με μεγάλη έβδομη, την Gm^{maj7}, που προκύπτει από τον αρπισμό G – B♭ – F♯ στο τσέλο και D που παίζει το βιολί στον δεύτερο χρόνο του μ. 15.



Εικόνα 11. Συγχορδίες 7ης Μ, μ. 10-15

Στο μ. 15, από το οποίο ξεκινάει ένα καταληκτικό τμήμα που φτάνει μέχρι το μ. 19, το βιολί, στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, παίζει ένα D5 πάνω από το πεντάγραμμο, υλοποιώντας την πρόθεση του συνθέτη να φτάσει στην νότα αυτή. Η πρόθεση αυτή επιβεβαιώνεται με εμφατικό τρόπο στα επόμενα μέτρα, αφού χρησιμοποιώντας το φθογγικό υλικό του D φρύγιου τρόπου, το D αυτό κατεβαίνει μια οκτάβα κάτω, στο D4 και κρατείται για τρία μέτρα (17-19). Την ίδια στιγμή, στο μ. 15 το τσέλο αφού έχει φτάσει με χρωματική κατιούσα στο F♯, συνεχίζει το χρωματικό κατέβασμα το οποίο συνοδεύει το διατονικό κατέβασμα του βιολιού, από την νότα F♯ ως την νότα D στο μ. 19. Αξίζει να σημειωθεί, πως το βιολί την διατονική του κατιούσα κίνηση προς το D την κάνει με παράλληλες 5ες, ενώ το τσέλο, την δική του χρωματική κίνηση, την κάνει με παράλληλες 4ες. Επιπλέον, η μίμηση του τσέλου προς το βιολί, ξεκινά από την νότα A♯ (B♭) και καταλήγει στο F♯ (σχέση 3ης), απ' όπου ξεκινά και ένα πυκνότερο χρωματικό κατέβασμα με στόχο να καταλήξει και το τσέλο στο D (σχέση 3ης). Αξιοσημείωτο, επίσης, είναι πως το πυκνό χρωματικό κατέβασμα ξεκινά απ' το E αναίρεση και όχι από το F, που είναι η επόμενη νότα του F♯.

Διαπιστώνεται, λοιπόν, πως ο συνθέτης θέλει και τα δύο έγχορδα να καταλήξουν στο D, μιας και το μοτίβο I της υποενότητας $α_{AI}$, που ξεκινά από E♭, θα παιχτεί σε οκτάβες από το βιολί και το τσέλο. Επομένως, η κατάληξη της $β_{AI}$ υποενότητας στο D, θα μπορούσαμε να πούμε πως λειτουργεί προσαγωγικά προς το θέμα.

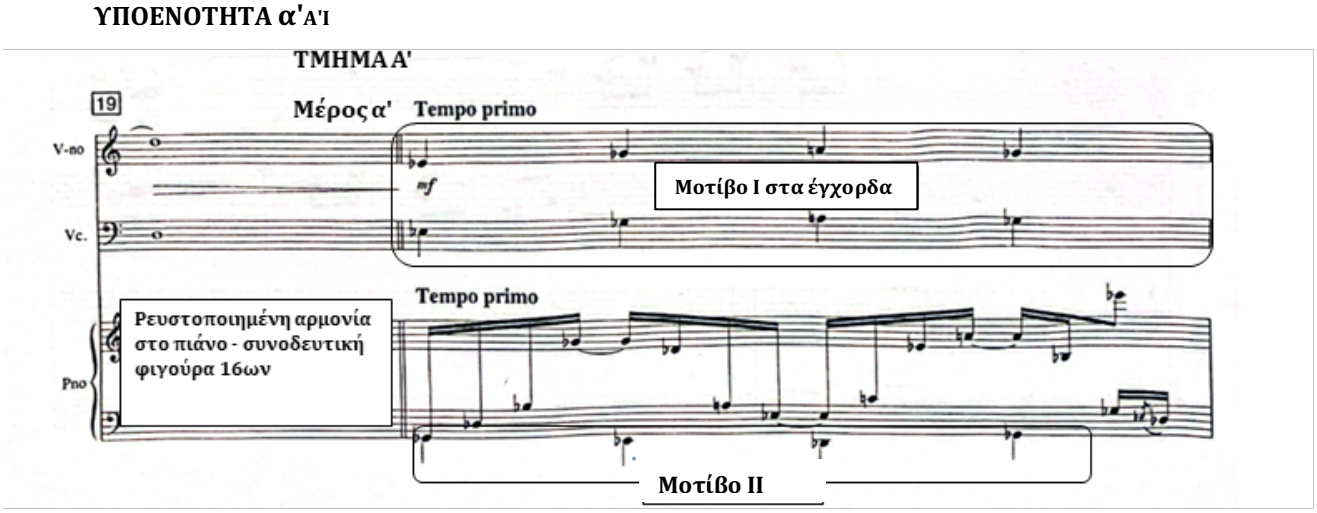


Εικόνα 12. Κατάληξη υποενότητας β, μ. 13-19

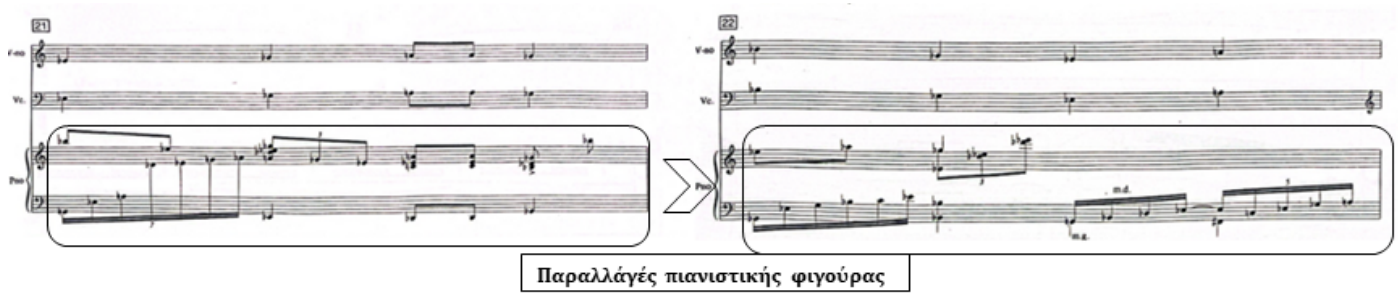
2.3.2. Ενότητα Α΄$_{I}$

Υποενότητα α΄$_{A'I}$

Στο μ. 20 ξεκινά η ενότητα Α΄$_{I}$ του έργου και συγκεκριμένα η υποενότητα α'$_{A'I}$. Όπως φανερώνει και η ονομασία που έχει δοθεί στις ενότητες, υπάρχει άμεση συσχέτιση με την Α$_{I}$ ενότητα και το α$_{AI}$ υποενότητα. Πράγματι, παρατηρείται πως επανέρχεται η βασική μουσική ιδέα, αλλά αυτή τη φορά στο βιολί και το τσέλο, τα οποία παίζουν ταυτόχρονα το θέμα σε απόσταση οκτάβας. Το πιάνο, από την άλλη, διατηρεί την γραμμή του μπάσου (μοτίβο ΙΙ) στο αριστερό χέρι, όμως σε αυτήν την υποενότητα, παρουσιάζει την αρμονική συνοδεία ρευστοποιημένη, χρησιμοποιώντας την συνοδευτική φιγούρα των τεσσάρων 16^{ων}, σε κάθε κτύπο του μέτρου. Η φιγούρα αυτή εμπλουτίζεται και παραλλάσσεται με τρίηχα τετάρτων, επτάηχα 16^{ων} και με όγδοα, στο δεξί χέρι κυρίως, μέχρι το μ. 22.

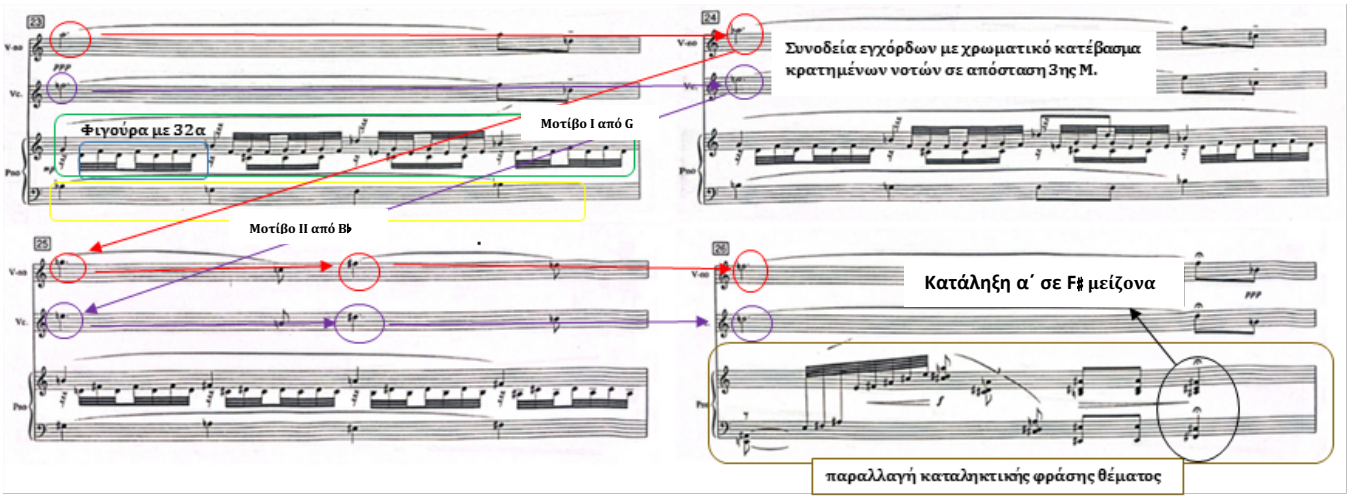


Εικόνα 13. Έναρξη υποενότητας α'$_{A'I}$, μ. 20



Εικόνα 14. Παραλλαγές πιανιστικής φιγούρας, μ. 21-22

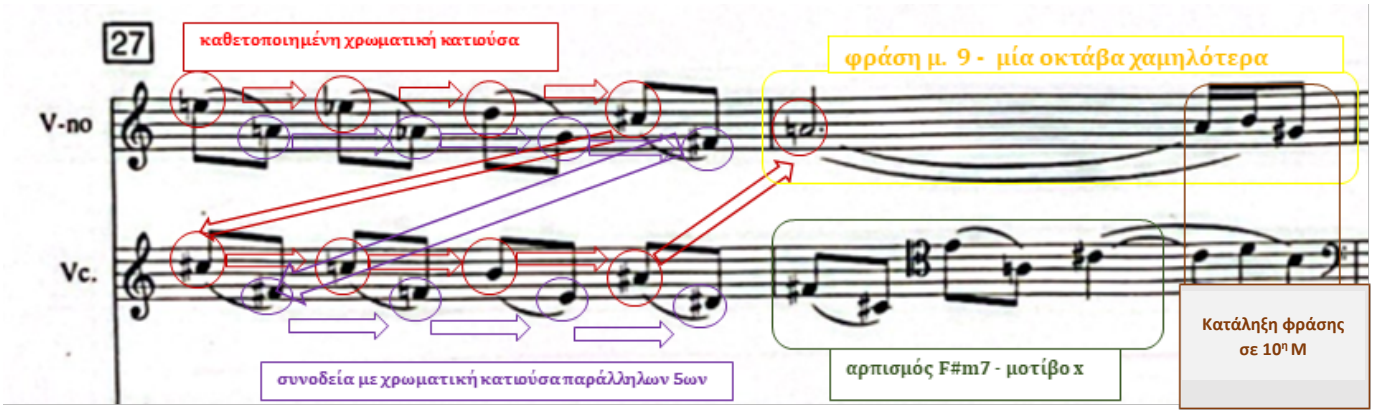
Στο μ. 23 όταν και επανέρχεται το μοτίβο Ι στο δεξί χέρι του πιάνου μία 3η μεγάλη πάνω, δηλαδή από G, εμφανίζεται μια νέα πιανιστική φιγούρα με 32α, στο πλαίσιο της εξέλιξης της πιανιστικής συνοδείας στην α΄ υποενότητα. Η φιγούρα αυτή βρίσκεται αποκλειστικά στο δεξί χέρι, ενώ το αριστερό παίζει μόνο το αντίθεμα. Στο σημείο αυτό, το βιολί και το τσέλο, συνοδεύουν το θέμα, κυρίως με κρατημένες νότες, οι οποίες απέχουν μία 3η μεγάλη μεταξύ τους (A στο βιολί, F στο τσέλο) και κατεβαίνουν παράλληλα χρωματικά το βιολί από το A στο F και το τσέλο από το F στο D (διάστημα 3ης). Το χρωματικό κατέβασμα αναλύθηκε και στο μέρος β. Επομένως, θα μπορούσε να θεωρηθεί πως ο Θεοδωράκης, για να συμβάλλει στην ενότητα και την ομοιογένεια όλου του Adagio μέρους, ενσωματώνει στο μέρος α΄ ένα στοιχείο από το μέρος β. Η υποενότητα α΄ τελειώνει και αυτή σε F♯ μείζονα, με μία πιανιστική παραλλαγή της καταληκτικής φράσης του θέματος, υπενθυμίζοντας ξανά ποιος είναι ο βασικός φθογγικός πόλος έλξης και του πρώτου μέρους, αλλά και όπως θα δούμε στη συνέχεια, ολόκληρου του έργου.



Εικόνα 15. Κατάληξη υποενότητας α΄, μ. 23-26

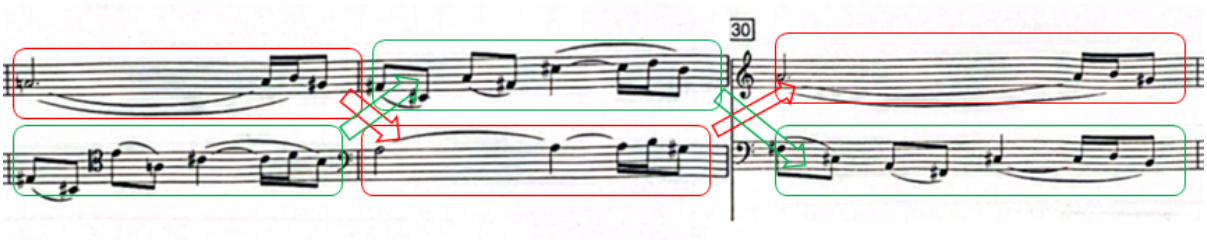
Υποενότητα β΄$_{A'I}$

Τα μ. 27-32, αποτελούν την τελευταία υποενότητα του Adagio. Πρόκειται για το β΄$_{A'I}$ της ενότητας Α΄$_{I}$, στην οποία ο συνθέτης παρουσιάζει μέσα σε τρεις δίμετρες φράσεις το τελευταίο κομμάτι της υποενότητας β$_{AI}$ της ενότητας Α$_{AI}$, συμπυκνωμένο και ανεστραμμένο. Ξεκινώντας από την πρώτη φράση και συγκεκριμένα το μ. 27, διακρίνεται η καθετοποίηση της χρωματικής κατιούσας του τσέλου των μ. 15-17, το μοίρασμά της στα δύο όργανα (βιολί και τσέλο) και η συμπύκνωση τριών μέτρων σε ένα, δημιουργώντας έτσι μια παράλληλη χρωματική κατιούσα κίνηση με συνήχηση 3^{ων}. Επίσης, η χρωματική κατιούσα εδώ γίνεται με παράλληλες 5^{ες}, όπως συνέβαινε στην διατονική κατιούσα του βιολιού στα μ. 15–19, ενσωματώνοντας και ένα στοιχείο του βιολιού στην περίληψη αυτή. Στη συνέχεια, στο μ. 28 έχουμε την φράση των μ. 8–9 της υποενότητας β$_{AI}$, με το βιολί να παίζει μία οκτάβα χαμηλότερα και το τσέλο να συνοδεύει με αρπισμό της F♯m^{7} και να καταλήγει σε διάστημα 3^{ης} μεγάλης, το ανεστραμμένο διάστημα της 6^{ης} μικρής του μ. 9.



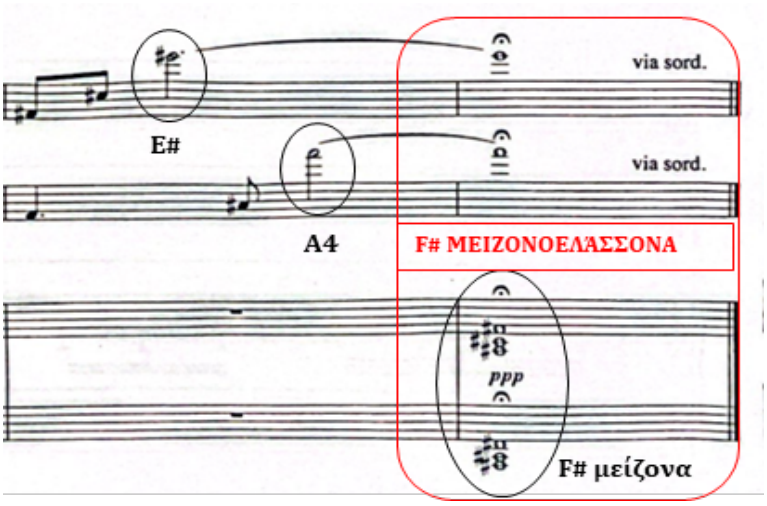
Εικόνα 16. Έναρξη υποενότητας β΄, μ. 27-28

Στο επόμενο μέτρο η φράση του βιολιού περνάει στο τσέλο (οκτάβα κάτω) και η φράση του τσέλου στο βιολί και στο μ. 30 επανέρχεται η φράση στο βιολί, με την φράση του τσέλου βρίσκεται μία οκτάβα κάτω, αυτή τη φορά.



Εικόνα 17. μ. 28-30

Το βιολί, στο μ. 31, τελειώνει σε νότα Ε♯6, ακριβώς όπως ξεκινά στο $β_{AI}$, και το τσέλο σε Α όπως ξεκινά και αυτό στο β. Επομένως, μπορούμε με σιγουριά να πούμε πως το $β'_{A'I}$ αποτελεί μια συμπυκνωμένη και ανεστραμμένη περίληψη της $β_{AI}$ υποενότητας της ενότητας A_{AI}. Τέλος, το πιάνο απουσιάζει σε όλο το μέρος, όμως εμφανίζεται μόνο στο τελευταίο μέτρο, παίζοντας μια F♯ μείζονα σε χαμηλή περιοχή και σε ***ppp***. Συνηχώντας το Ε♯6 που έχει προηγηθεί στο βιολί σε υψηλή περιοχή και το Α4 του τσέλου σε επίσης υψηλή περιοχή του κλειδιού του Φα, παρουσιάζεται η πολύ ενδιαφέρουσα F♯ μειζονοελάσσονα συγχορδία με μεγάλη έβδομη και μάλιστα, σε ακραίες ηχητικές περιοχές. Η συγχορδία αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μ. 7 τη στιγμή που ξεκινά με αλληλεπικάλυψη η $β_{AI}$ μέσα από το τελευταίο μέτρο της $α_{AI}$, δείχνοντας για ακόμα μία φορά πως θέλει να ενισχύσει την ομοιογένεια του έργου.



Εικόνα 18. Τέλος Μέρους Ι, μ. 31-32

2.4. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους ΙΙ - Allegro Vivace

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ

ΕΝΟΤΗΤΑ A_{II}								
ΥΠΟ-ΕΝΟΤΗΤΕΣ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	α_{II}	β_{II}	α'_{II}	β'_{II}	α''_{II}	β''_{II}	α'''_{II}
ΜΕΤΡΑ	1 - 7	7 - 46	47 - 73	73 - 86	87 - 118	118 -149	150 - 176	176 - 184

ΕΝΟΤΗΤΑ B_{II}			
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{BII}	β_{BII}	α'_{BII}
ΜΕΤΡΑ	185 - 192	193 - 203	204 - 207

ΕΝΟΤΗΤΑ A'_{II}						
ΥΠΟ-ΕΝΟΤΗΤΕΣ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	$\alpha'_{A'II}$	$\alpha'_{A'II}$	$\alpha''_{A'II}$	$\beta'_{A'II}$	CODA
ΜΕΤΡΑ	208 -222	223- 241	242 - 272	273-291	292 - 297	298 - 302

Σύμφωνα με τους παραπάνω πίνακες, το δεύτερο μέρος του «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», είναι μία τριμερής κυκλική μορφή, η οποία αποτελείται από τρεις μεγάλες ενότητες, τις A_{II} - B_{II} – A'_{II}, και τις αντίστοιχες υποενότητες του κάθε τμήματός. Σύμφωνα με τους πίνακες, υπάρχει σύνδεση της ενότητας A_{II} με το A'_{II}, μιας και φέρουν ουσιαστικά το ίδιο όνομα. Αξιοσημείωτη είναι όμως η επαναφορά της A_{II} ενότητας, που πραγματοποιείται με περίτεχνο τρόπο, εμπλουτισμένη με ιδέες καινούργιες να ξεπηδούν από προηγούμενες που εμφανίστηκαν νωρίτερα μέσα στο μέρος. Πρόκειται για δύο δυναμικές ενότητες (Allegro Vivace), με έντονα ρυθμικά στοιχεία, με εμφανέστατο το στοιχείο της διαφωνίας στις συνηχήσεις, πάντοτε, όμως, μέσα σε κάποιο ευρύτερο διατονικό πλαίσιο. Δεν πρέπει να λησμονηθεί πως το έργο ανήκει στην

σφαίρα της νεοτονικότητας και όχι της ατονικότητας. Όσον αφορά το B_{II}, πρόκειται για μία ενότητα που έρχεται σε αντιδιαστολή με τις άλλες δύο μιας και είναι ιδιαίτερα στατικό και αργό (Adagio), καθώς και διατονικό με έντονη παρουσία σύμφωνων διαστημάτων και τη χαρακτηριστική χρήση διατονικών ostinati.

2.4.1. Ενότητα A_{II}

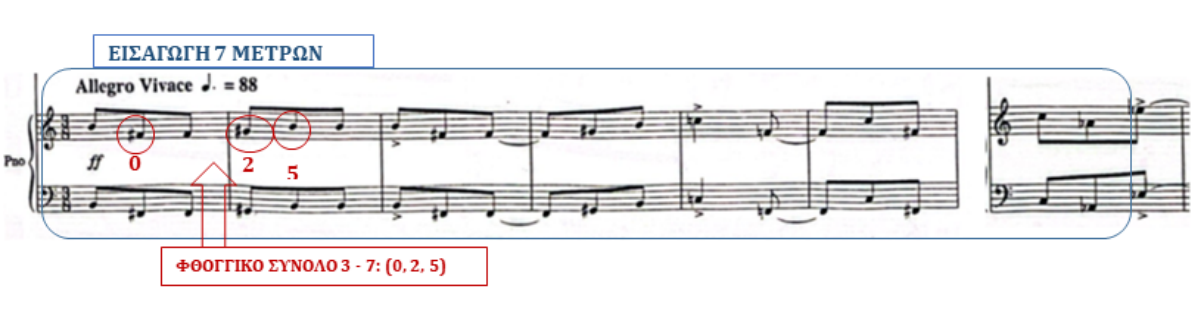
ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

ΕΝΟΤΗΤΑ A_{II}								
ΥΠΟ-ΕΝΟΤΗΤΕΣ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	α_{II}	β_{II}	α'_{II}	β'_{II}	α''_{II}	β''_{II}	α'''_{II}
ΜΕΤΡΑ	1 - 7	7 - 46	47 - 73	73 - 86	87 - 118	118 -149	150 - 176	176 - 184

Εστιάζοντας στη μορφολογική δομή της πρώτης ενότητας, διαπιστώνεται πως αποτελείται από τις εξής υποενότητες: Εισαγωγή - α - β - α΄ - β΄ - α΄΄ - β΄΄- α΄΄΄. Θα μπορούσε, επομένως να διατυπωθεί, ότι πρόκειται για ένα 7μερές ρόντο, με μία μικρή εισαγωγή στην αρχή του.

Εισαγωγή

Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, το δεύτερο, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του, είναι ένα κινητικό και δυναμικό μέρος, που δεν χαρακτηρίζεται από τις στατικές συγχορδίες του πρώτου μέρους. Το Allegro Vivace είναι σε μέτρο $\boldsymbol{3/8}$ και ξεκινάει με μία επτάμετρη εισαγωγή στο πιάνο, η οποία έχει ως βασικό φθογγικό υλικό το σύνολο [0, 2, 5], που είναι και το σύνολο του μοτίβου ΙΙ του πρώτου μέρους του Adagio, γεγονός που ενισχύει εκ νέου ομοιογένεια του έργου.

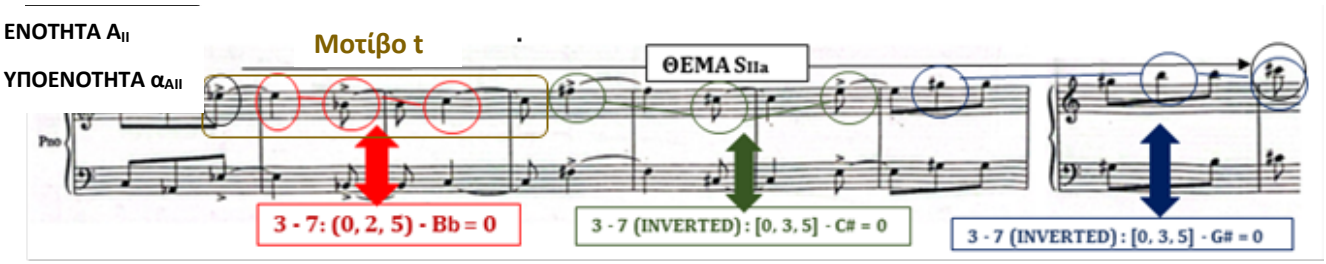


Εικόνα 19. Εισαγωγή Μέρους ΙΙ, μ. 1-7

2.4.2. Ενότητα A_{II}

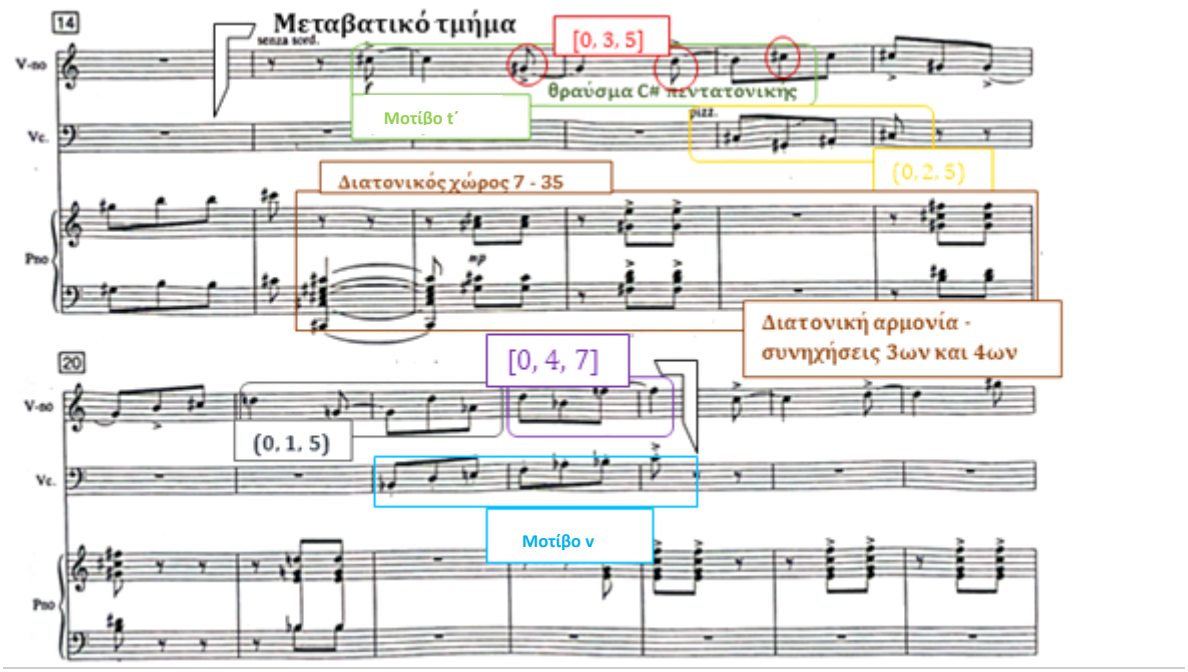
Υποενότητα α_{AII}

Στο τέλος της ρυθμικής εισαγωγής και πιο συγκεκριμένα, στο 3ο όγδοο του 7ου μέτρου, ξεκινάει το κυρίως θέμα του μέρους (S_{IIa}), από την νότα E♭, όπως και το μοτίβο I και διαρκεί μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ. 15. Το θέμα παίζεται ταυτόχρονα και στα δύο χέρια του πιάνου σε απόσταση δύο οκτάβων, και συνεχίζει να έχει ως φθογγικό υλικό το σύνολο (0, 2, 5), με φθόγγο εκκίνησης το B♭. Η φράση του θέματος βασίζεται στο μοτίβο t και τις παραλλαγές του και εξελίσσεται, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα με την χρήση της ανεστραμμένης μορφής του συνόλου (0, 2, 5), το [0, 3, 5]. Στην πρώτη εμφάνιση του [0, 3, 5] στο δεύτερο όγδοο του μ. 10 φθόγγος εκκίνησης είναι το C♯, ενώ στην δεύτερη στο δεύτερο όγδοο του μ. 13 γίνεται φθόγγος εκκίνησης το G♯. Με την παρουσίαση του θέματος, σηματοδοτείται η αρχή του μέρους α_{II} του τμήματος A_{II} του Allegro Vivace.



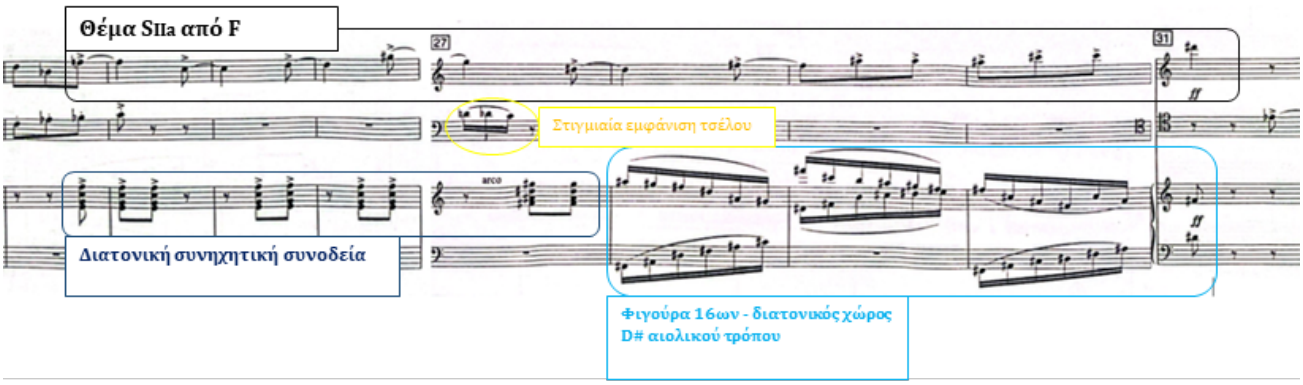
Εικόνα 20. Έναρξη Ενότητας A_{II}, μ. 7-14

Στα μ. 15-23, ξεκινάει από το βιολί ένα μεταβατικό τμήμα από C♯, τη νότα δηλαδή που τελείωσε το θέμα στο πιάνο, το οποίο στηρίζεται στις παραλλαγές του μοτίβου t και στο σύνολο [0, 3, 5]. Τα στοιχεία αυτά δίνουν την αίσθηση της συνέχειας καθώς εξελίσσεται η υποενότητα. Στην αρχή του μεταβατικού τμήματος, στα μ. 15–18, δείχνει να σχηματίζεται ένα θραύσμα C♯ ελάσσονας πεντατονικής, κάτι που είχε διαφανεί και στις αντιστικτικές φράσεις του βιολιού στο πρώτο μέρος, με τα θραύσματα της E♭ ελάσσονας πεντατονικής. Στο μ. 18, το τσέλο εμφανίζεται παίζοντας με pizzicato μια αντιστικτική φράση με το σύνολο (0, 2, 5), ενώ στα μ. 22-24, παρουσιάζει μία φράση με βάση το μοτίβο v. Το πιάνο συνοδεύει με διατονικές συνηχήσεις με ελεύθερο συνδυασμό από διαστήματα 3ης και 4ης. Πρόκειται για μία διατονική αρμονία, στον ευρύτερο χώρο της διατονικής συλλογής 7-35.



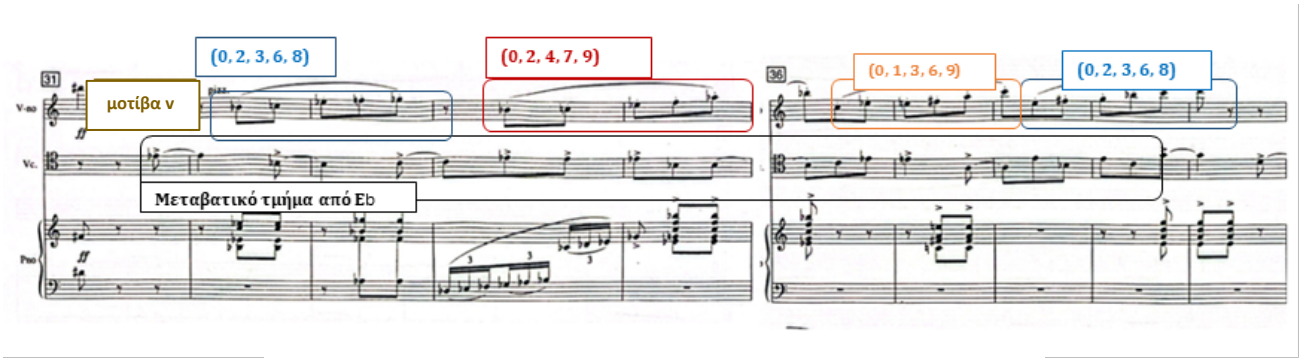
Εικόνα 21. Μεταβατικό τμήμα, μ. 14-24

Το μεταβατικό τμήμα που προηγήθηκε είχε ως στόχο την εμφάνιση του θέματος S_{IIa} στον τρίτο χρόνο του μ. 23, από F5 αυτή τη φορά. Το πιάνο συνεχίζει την αντιστικτική συνοδεία με τις τριτόδμητες και τεταρτόδμητες συνηχήσεις, ενώ το τσέλο έχει παύση με εξαίρεση τον πρώτο χρόνο του μ. 27. Στα μ. 27–31, όπου και τελειώνει η δεύτερη εμφάνιση του θέματος, φαίνεται στη μελωδία του βιολιού αλλά και στο πιάνο με άρπισμα 16^{ων} ότι βρίσκεται στο τονικό χώρο της D♯ φυσικής ελάσσονας (αιολικός τρόπος).



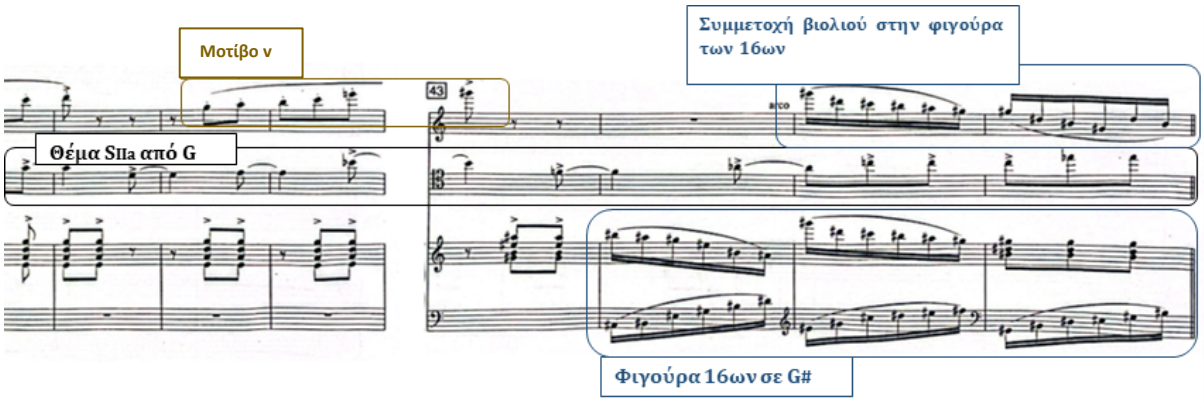
Εικόνα 22. Θέμα από F, μ. 23-31

Το θέμα τελειώνει σε D♯ στο μ. 31 στον πρώτο χρόνο και στον τρίτο χρόνο του ίδιου μέτρου, το τσέλο παίρνει τη σκυτάλη και παρουσιάζει το μεταβατικό τμήμα του βιολιού από E♭. Το τμήμα αυτό διαρκεί μέχρι το μ. 40, όπου και εμφανίζεται το θέμα S_{IIa} από G. Το βιολί στα μ. 31-40 κάνει αντίστιξη με pizzicato παρουσιάζοντας με βάση το μοτίβο v, τα πενταφθογγικά σύνολα (0, 2, 3, 6, 8), το σύνολο της πεντατονικής το (0, 2, 4, 7, 9) και το (0, 1, 3, 6, 9) , ενώ το πιάνο συνοδεύει συγχορδιακά ξανά με την ίδια φιγούρα στους δύο τελευταίους χρόνους του κάθε μέτρου, με τριτόδμητες και τεταρτόδμητες συνηχήσεις.



Εικόνα 23. Μεταβατικό τμήμα από E♭ – Πενταφθογγικά σύνολα στο βιολί, μ. 31-40

Το μεταβατικό αυτό τμήμα οδηγεί και αυτό με την σειρά του στην επανεμφάνιση του θέματος S_{IIa} από G αυτή τη φορά. Το θέμα εμφανίζεται στο μ. 40 και διαρκεί ως το μ. 47, όπου και τελειώνει το μέρος $α_{II}$. Το βιολί συνεχίζει την αντίστιξη με το μοτίβο v στα μ. 42–44 και το πιάνο την δική του συνηχητική αντιστικτική συνοδεία μέχρι το μ. 43. Στα τελευταία τρία μέτρα, το πιάνο, με φθογγικό κέντρο το G♯, παρουσιάζει μια συνοδευτική φιγούρα $16^{ων}$ με τα δύο χέρια να κινούνται γεωμετρικά αντίθετα μεταξύ τους, ενώ στο μ. 46 το δεξί χέρι παίζει την συγχορδία G♯ μείζονα. Η φιγούρα του πιάνου ενισχύεται με την συμμετοχή του βιολιού στα μ. 45–46.

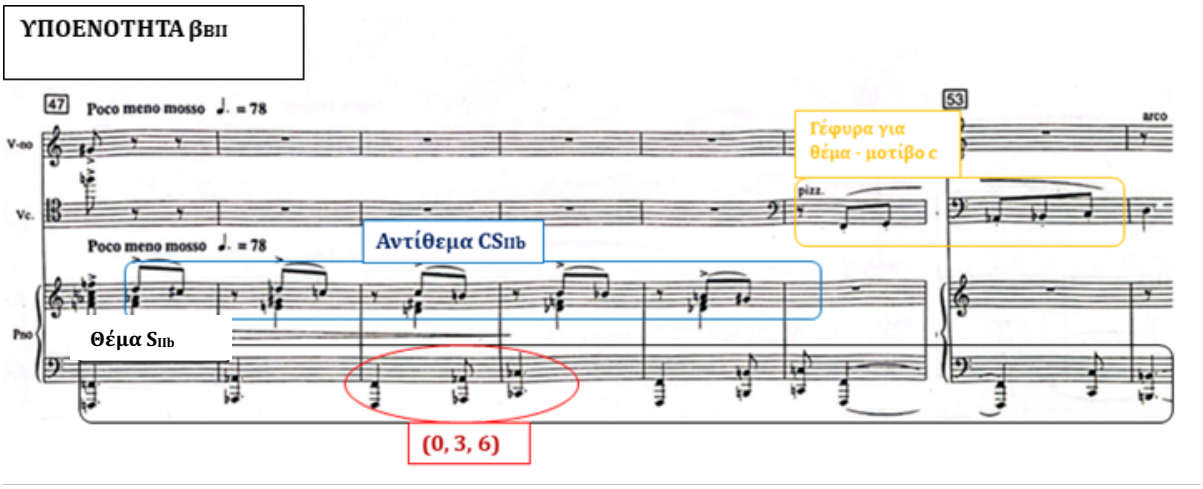


Εικόνα 24. Κατάληξη υποενότητας $α_{AII}$, μ. 40-46

Συνοψίζοντας, η υποενότητα α_{II} θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα fugato μέρος, μιας και υπάρχει ένα βασικό θέμα, το S_{IIa} το οποίο περνάει και από τα τρία όργανα και μάλιστα με διατονικό τρόπο, αφού εμφανίζεται από E♭ – F – G σε πιάνο, βιολί και τσέλο αντίστοιχα. Επιπλέον, πριν την αλλαγή φθογγικού κέντρου υπάρχει ένα μεταβατικό τμήμα, μία γέφυρα που με την χρήση του βασικού μοτίβου t , οδηγεί στην επαναφορά του θέματος. Ακόμη, όταν το θέμα βρίσκεται σε κάποιο από τα τρία όργανα, τα άλλα δύο λειτουργούν αντιστικτικά με παρόμοιο τρόπο και στις τρεις εμφανίσεις του θέματος, δίνοντας την αίσθηση της ύπαρξης αντιθεμάτων. Με το τέλος της τρίτης εμφάνισης του θέματος στο μ. 47, ξεκινάει με αλληλεπικάλυψη η επόμενη υποενότητα της ενότητας A_{II}, η β_{II}.

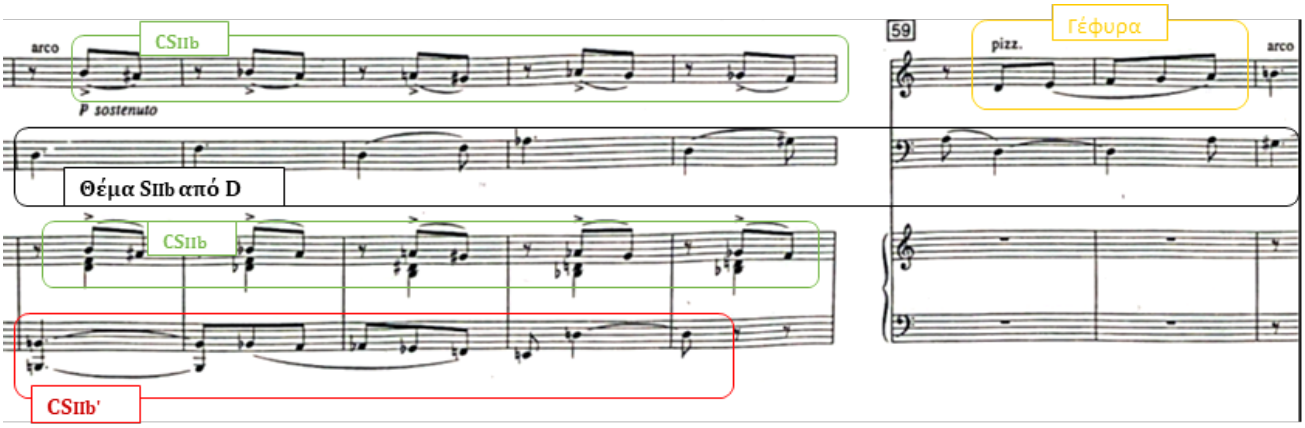
Υποενότητα $β_{II}$

Ένα νέο θέμα εμφανίζεται στο μ. 47 (S_{IIb}), το οποίο βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου, με συνήχηση οκτάβας, διαρκεί 8 μέτρα (ως το μ. 53) και βασίζεται στο σύνολο [0, 3, 6] όπως και το S_I του adagio. Στο δεξί χέρι, εμφανίζεται το αντίθεμα (CS_{IIb}), το οποίο είναι μια χρωματική κατιούσα κίνηση από το D στο G♯.



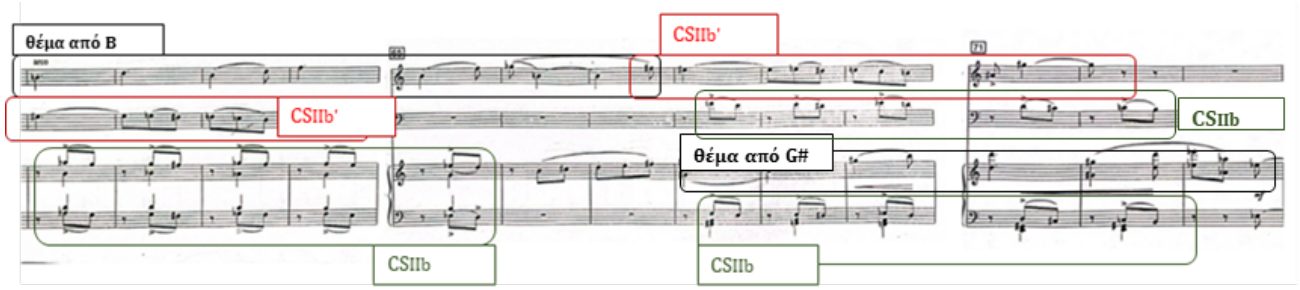
Εικόνα 25. Θέμα S_{IIb} – Αντίθεμα C_{SIIb} στο πιάνο, μ. 47-53

Στο μ. 54, το θέμα περνάει στο τσέλο από D, το αντίθεμα βρίσκεται στο βιολί από B, ενώ με αλληλεπικάλυψη στον τελευταίο χρόνο του μ. 53 , εμφανίζεται ένα νέο αντίθεμα το οποίο όμως δείχνει να είναι το βασικό αντίθεμα, η χρωματική κίνηση B - F δηλαδή, παραλλαγμένη και σε συνεχόμενη μορφή, σε αντίθεση με το CS_{IIb}, που παρουσιάζεται διακοπτόμενα στου χρόνους 2 και 3 κάθε μέτρου. Για τον λόγο αυτό, θα το ονομάσουμε $CS_{IIb'}$.



Εικόνα 26. Θέμα στο τσέλο από D - Αντίθεμα σε βιολί και δεξί χέρι πιάνου- Νέο αντίθεμα στο αριστερό χέρι πιάνου, μ. 54-60

Στη συνέχεια, στα μ. 61–67, το θέμα περνάει στο βιολί από την νότα B, ενώ τα αντιθέματα CS_{IIb} και $CS_{IIb'}$ βρίσκονται στο πιάνο και στο τσέλο αντίστοιχα. Το πιάνο στο μ. 68 παρουσιάζει εκ νέου το θέμα, από G♯ αυτή τη φορά και στο δεξί χέρι, το πρώτο αντίθεμα είναι στο αριστερό χέρι και στο τσέλο, ενώ το δεύτερο στο βιολί.

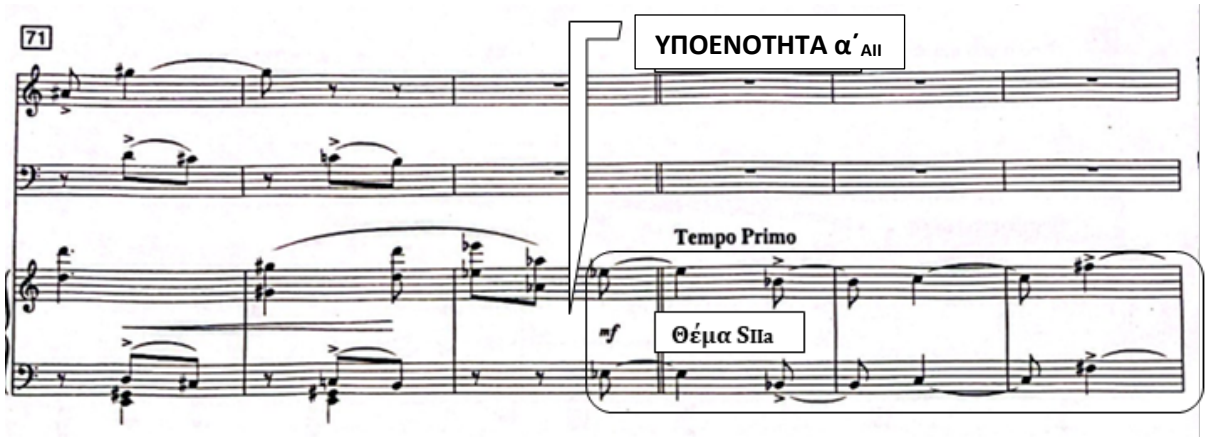


Εικόνα 27. Εναλλαγή ρόλων – Θέμα στο βιολί από B – Θέμα στο πιάνο από G♯, μ. 61-67

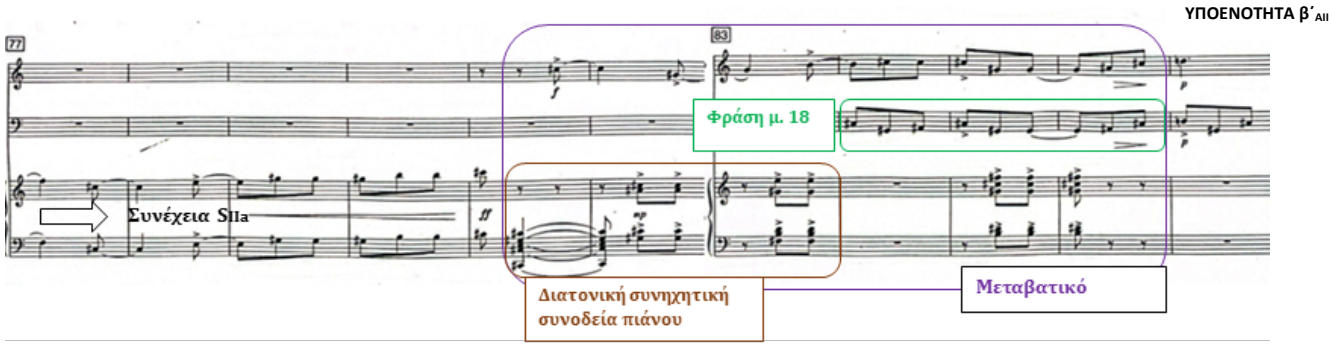
Αυτό το fugato στυλ του μέρους αυτού διαρκεί μέχρι το μ. 73, όπου στον τρίτο χρόνο επανέρχεται το (S_{IIa}), και μαζί με αυτό έρχεται και το μέρος α_{II}'. Όπως προαναφέρθηκε, το φθογγικό σύνολο του θέματος είναι το [0, 3, 6], το οποίο είναι και το σύνολο της ελαττωμένης συγχορδίας. Με το θέμα να παρουσιάζεται κατά σειρά από F – D – B - G♯, είναι εμφανές ότι πρόκειται για έναν κύκλο 3^{ων} μικρών, δηλαδή για μία ελαττωμένη συγχορδία με ελαττωμένη 7^{η}, γεγονός που φανερώνει ότι πρόκειται για την βασική συνθετική ιδέα του μέρους, καθώς και για τον βασικό διατονικό του χώρο.

Υποενότητα α΄$_{AII}$

Στη συνέχεια, στα μ. 73–86, έχουμε την υποενότητα α΄$_{AII}$. Ονομάζεται έτσι διότι υπάρχει συνάφεια με την υποενότητα α$_{AII}$. Αναλυτικότερα, το πιάνο παίζει το S$_{IIa}$ από E♭ μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ. 81, ενώ στον τρίτο χρόνο του ίδιου μέτρου, το βιολί παίζει την φράση του μεταβατικού τμήματος από C♯ ως το μ. 86. Το τσέλο έχει παύση στην μεγαλύτερη διάρκεια του μέρους, όμως στο μ. 84 εμφανίζει την αντιστικτική φράση που είχε εμφανίσει στο μ. 18 της α υποενότητας, με παραλλαγμένη επανάληψη στα επόμενα δύο μέτρα. Η φράση αυτή λειτουργεί ως γέφυρα για την εμφάνιση του επόμενου θέματος. Γενικότερα, τα μ. 81–86, έχουν και σ' αυτό το σημείο μεταβατικό χαρακτήρα, αφού χρησιμοποιούνται ως γέφυρα για την επόμενη υποενότητα, που ξεκινάει στο μ. 87.



Εικόνα 28. Υποενότητα α΄- Θέμα S$_{IIa}$ στο πιάνο, μ. 73-76

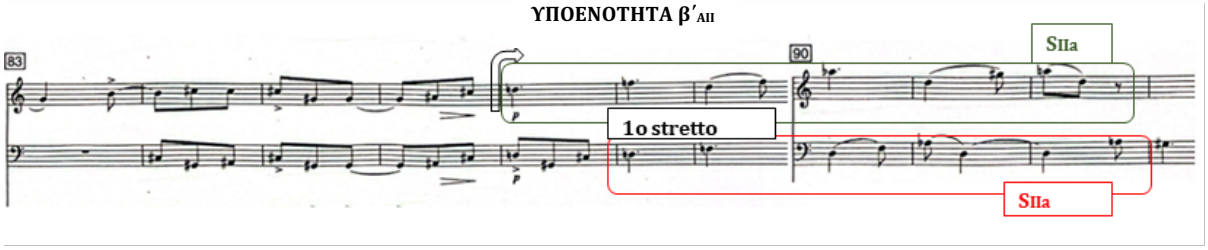


Εικόνα 29. Γέφυρα για την επόμενη υποενότητα, μ. 77-86

Υποενότητα β΄$_{AII}$

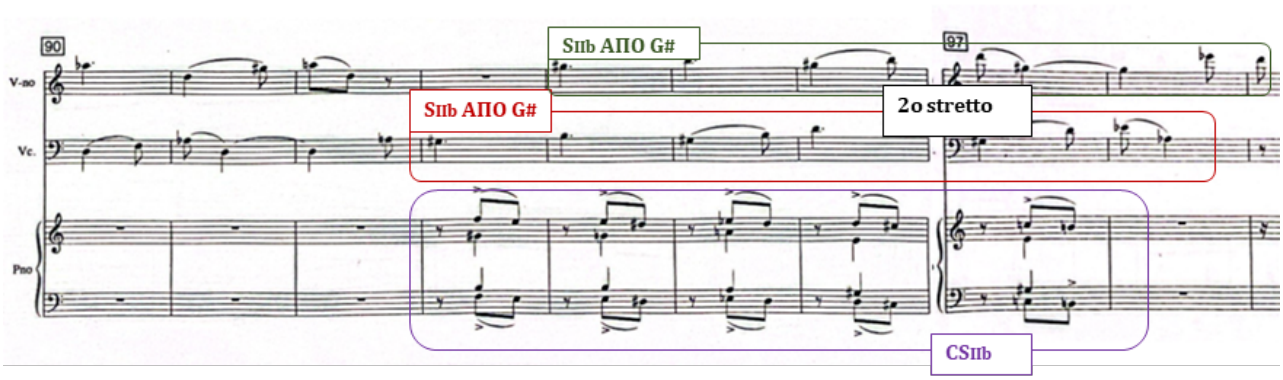
Όπως έχει ειπωθεί, η μεταβατική γέφυρα των μ. 81–86 οδηγεί στο επόμενο μέρος στο μ. 87. Το μέρος αυτό το ονομάζουμε $β_{AII}$΄, μιας και φαίνεται να επανέρχεται εκ νέου το θέμα S_{IIb}. Το βασικότερο χαρακτηριστικό του μέρους αυτού είναι μία σειρά από stretti που συντελούνται κυρίως μεταξύ των δύο εγχόρδων.

Πιο αναλυτικά, στο μ. 87, το βιολί ως συνέχεια του μεταβατικού τμήματος που προηγήθηκε, παίζει το θέμα S_{IIb} από D5. Στο αμέσως επόμενο μέτρο, το τσέλο φέρνει το θέμα κι αυτό από D χρησιμοποιώντας την γέφυρα που προαναφέρθηκε. Το stretto αυτό διαρκεί μέχρι το μ. 93. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτή, το πιάνο έχει παύση, ενώ και η δυναμική του μέρους είναι σε ***p***, σε αντιδιαστολή με τα ***ff*** του προηγούμενου μεταβατικού τμήματος.



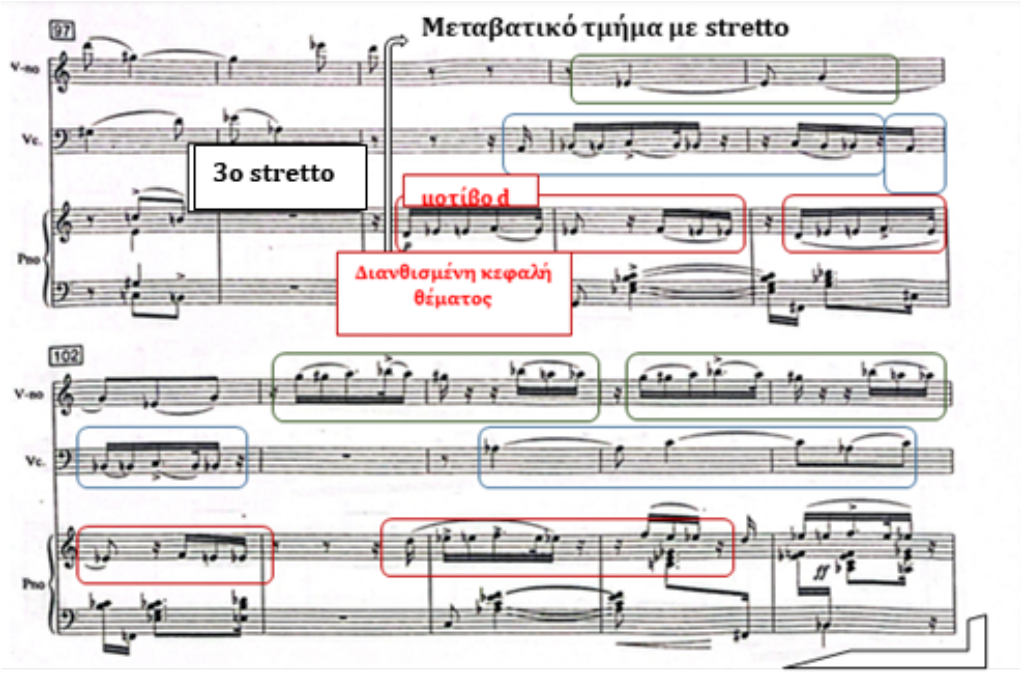
Εικόνα 30. Έναρξη Υποενότητας β΄$_{AII}$ – 1ο stretto, μ. 87-92

Στο επόμενο μέτρο εμφανίζεται εκ νέου stretto αλλά αυτή τη φορά ξεκινάει το τσέλο το θέμα από G♯ ως συνέχεια της προηγούμενης εμφάνισής του και ακολουθεί το βιολί. Επίσης, στο μ. 93 εμφανίζεται και το πιάνο με το αντίθεμα (CS_{IIb}) από τη νότα F και καταλήγει στην νότα B στο μ. 97, με το τσέλο να παίζει A♭ (G♯) στο επόμενο μέτρο και το βιολί D στο αμέσως επόμενο.



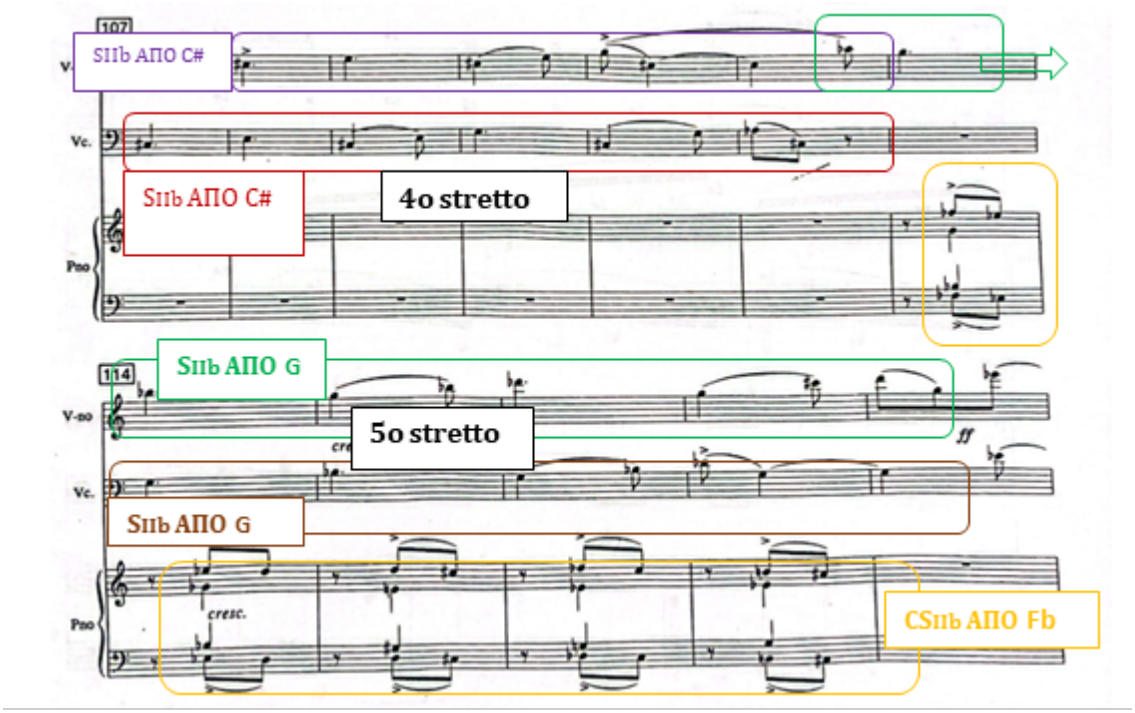
Εικόνα 31. 2ο stretto – Προσθήκη πιάνου, μ. 93-99

Ακολούθως, στα μ. 99-106, ένα ακόμη stretto ξεκινάει από το δεξί χέρι του πιάνου, περνάει στο τσέλο και μετέπειτα στο βιολί και βασίζεται σε μία διανθισμένη μορφή της κεφαλής του θέματος. Το νέο μοτίβο που εμφανίζεται θα ονομαστεί d, και πάνω σ' αυτό και στις παραλλαγές του βασίζεται το stretto. Όπως φαίνεται, το τρίτο αυτό stretto έχει μεταβατικό χαρακτήρα, αφού όπως διαπιστώνεται στα παρακάτω μέτρα υπάρχει ένα ακόμη stretto με το θέμα S_{IIb} . Πράγματι, στα μ. 107–112, ένα ακόμη stretto λαμβάνει χώρα μεταξύ και πάλι των δύο εγχόρδων, με το θέμα, αυτή τη φορά, να εμφανίζεται από C♯ και το πιάνο να είναι σε παύση.



Εικόνα 32. 3ο stretto – Μεταβατικό τμήμα – Μοτίβο d, μ. 99-106

Το πέμπτο και τελευταίο stretto διαρκεί από τα μ. 113-118, το θέμα έρχεται πρώτα στο βιολί από G (μ. 113) και στο επόμενο μέτρο από το τσέλο, από την ίδια νότα και πάλι, ενώ σταματάει και η παύση στο πιάνο και την θέση της παίρνει το αντίθεμα από F♭.

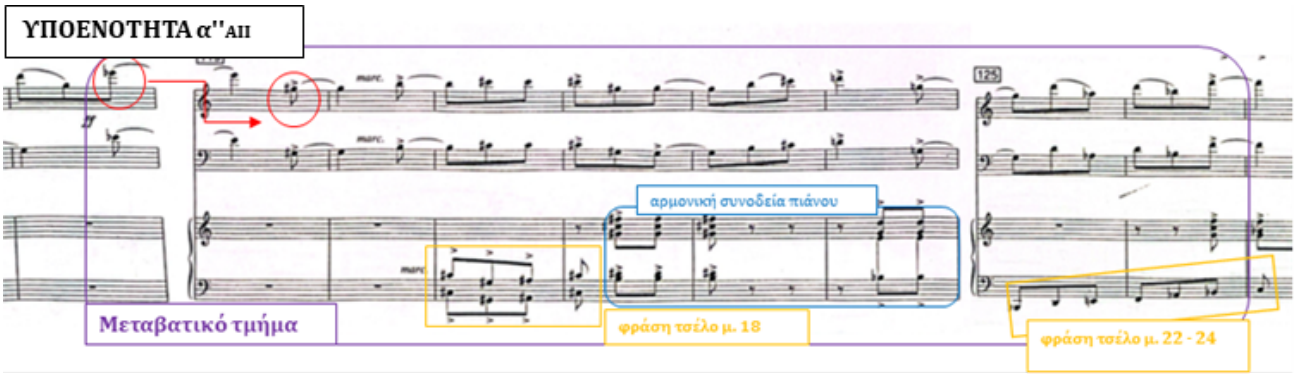


Εικόνα 33. 4ο & 5ο stretto, μ. 107-118

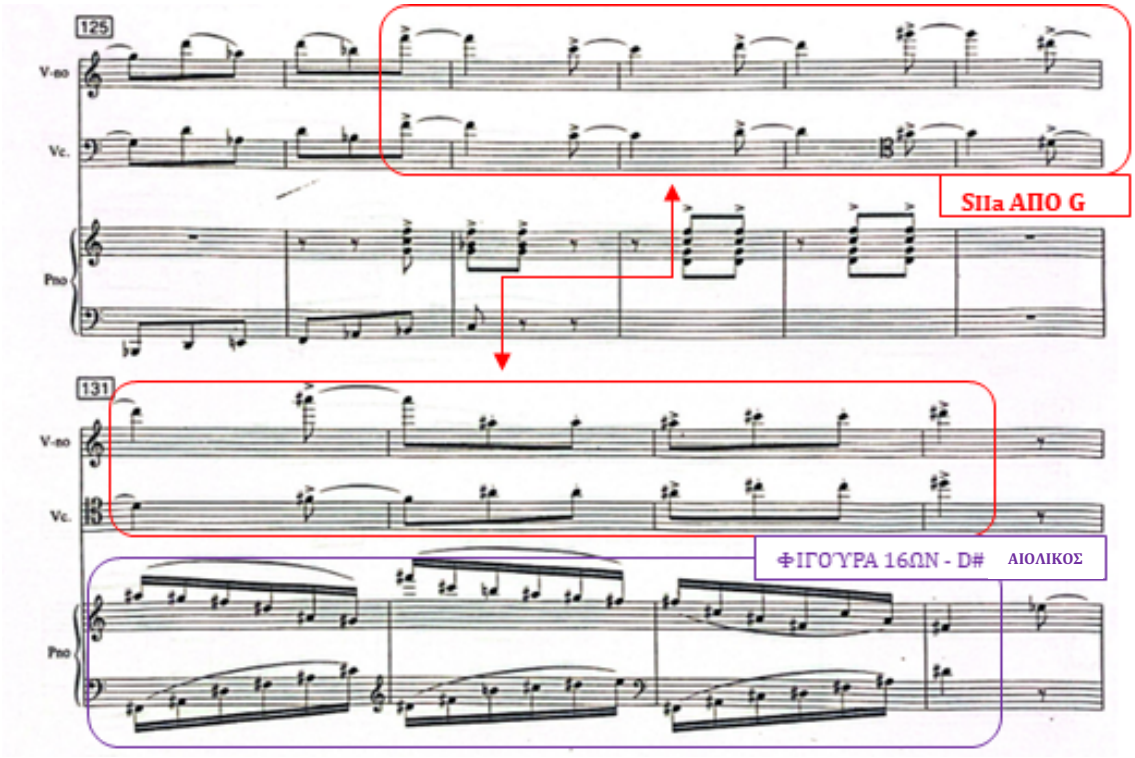
Συμπερασματικά, παρατηρείται πως η υποενότητα αυτή, η β΄$_{\text{ΑΙΙ}}$, έχει και αυτή μία κυκλικότητα, όπως το γενικότερο σύνολο του έργου. Θα μπορούσε λοιπόν να διαχωριστεί η υποενότητα σε τρία υποτμήματα. Τα πρώτα δύο stretti από D και από G♯ (μ. 87–98), αποτελούν το β_1, το δεύτερο μεταβατικό τμήμα των μ. 98-106 είναι το β_2 και το τελευταίο είναι το β_1, μιας και πρόκειται για την επανάληψη του β_1 μόνο που αυτή τη φορά τα θέματα εμφανίζονται από C♯ και G αντίστοιχα. Τέλος, τώρα που ομαδοποιήθηκαν τα stretti, παρατηρείται ότι απέχουν μεταξύ τους διάστημα 5ης ελαττωμένης (D – G♯ και C♯ - G). Το γεγονός αυτό ενισχύει τη διαπίστωση που προηγήθηκε, πως ο γενικότερος διατονικός και φθογγικός χώρος του μέρους χαρακτηρίζεται από ελαττωμένα διαστήματα.

Υποενότητα α΄΄$_{AII}$

Η υποενότητα αυτή εκτείνεται μέσα στα μ. 118–149 και θα ονομαστεί α΄΄$_{AII}$, μιας και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την υποενότητα α$_{AII}$. Πιο συγκεκριμένα, το αρχικό θέμα του δεύτερου αυτού μέρους του τρίο, το S$_{IIa}$, δείχνει να επανέρχεται για ακόμη μία φορά στο μ. 118 στο βιολί και το τσέλο, από E♭ και πάλι. Καταγράφεται, όμως, πως εμφανίζεται μόνο η πρώτη νότα, δηλαδή το E♭, και συνεχίζει με το μεταβατικό τμήμα από C♯, το οποίο παίζεται από τα δύο έγχορδα σε απόσταση δύο οκτάβων. Είναι άξιο αναφοράς ότι η οκτάβα που μένει κενή από τα δύο έγχορδα, αποτελεί την περιοχή στην οποία βρισκόταν η φράση αυτή στο μ. 14, γεγονός που δείχνει πως ο Θεοδωράκης θέλει να ακούγονται τα θέματά του και οι φράσεις του σε όλες τις δυνατές ηχητικές περιοχές. Το μεταβατικό αυτό τμήμα, όπως και στην πρώτη υποενότητα, το α$_{AII}$ οδηγεί στην εμφάνιση του θέματος από F, στον τελευταίο χρόνο του μ. 126. Το πιάνο εμφανίζεται στο μ. 121 με την φράση με την οποία εμφανίστηκε το τσέλο στο μ. 18 της α$_{AII}$, και συνεχίζει την συνοδεία με τις τριτόδμητες και τεταρτόδμητες συνηχήσεις. Στη συνέχεια, στα μ. 125–127, υπάρχει ακόμη μια φράση του τσέλου, αυτή των μ. 22–24, γεγονός που φανερώνει την πρόθεση του συνθέτη να εναλλάσσει διαρκώς τους ρόλους ανάμεσα στα τρία όργανα.



Εικόνα 34. Έναρξη Υποενότητας α΄΄$_{AII}$ με το μεταβατικό τμήμα, μ. 118-126



Εικόνα 35. Θέμα από G – Φιγούρα 16ων στο πιάνο σε D♯ ελάσσονα, μ. 125-134

Η εμφάνιση του θέματος από F διαρκεί μέχρι το μ. 134, όταν και επανέρχεται η μεταβατική φράση στο πιάνο από E♭, με τις συνηχήσεις που βρίσκονταν στο πιάνο στα μ. 31-39 να εμφανίζονται τώρα σπαστά στα έγχορδα, ενώ παράλληλα, το αριστερό χέρι του πιάνου παίζει τις πενταφθογγικές φράσεις που είχε παρουσιάσει το βιολί στο $α_{II}$ μέρος στα μ. 32-43, με διαφορετική όμως σειρά. Τις φιγούρες των 16ων των μ. 44–46 και την κατάληξη σε G♯ μείζονα, τις έχουν τώρα τα έγχορδα, με το πιάνο να λειτουργεί επικουρικά. Στον τρίτο χρόνο του μ. 142 εμφανίζεται ακόμη μία φορά το θέμα S_{IIa} και οδηγεί, όπως και στην υποενότητα $α_{AII}$ στην είσοδο της $β_{AII}$ υποενότητας και του θέματος S_{IIb}.

Έπειτα, υπάρχει πράγματι η ακριβής επανεμφάνιση της υποενότητας $β_{AII}$ στα μ. 150-176. Το μέρος αυτό μπορεί να ονομαστεί και β΄΄ ή και πάλι β. Στην παρούσα ανάλυση ονομάστηκε $β''_{AII}$. Η ενότητα A_{II} τελειώνει με την επαναφορά του βασικού θέματος του α μέρους στο πιάνο, από E♭ και πάλι, με τα έγχορδα να έχουν παύση. Τελειώνει, δηλαδή, όπως ακριβώς ξεκίνησε.

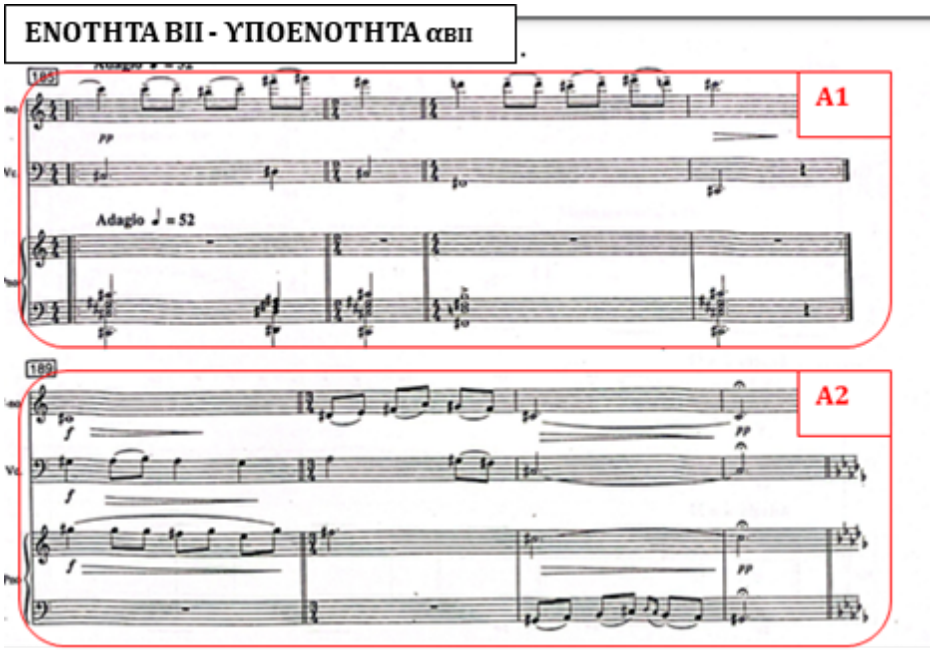
2.4.3. Ενότητα B_{II}

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

ΕΝΟΤΗΤΑ B_{II}			
ΥΠΟ-ΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{BII}	β_{BII}	α'_{BII}
ΜΕΤΡΑ	185 - 192	193 - 203	204 - 207

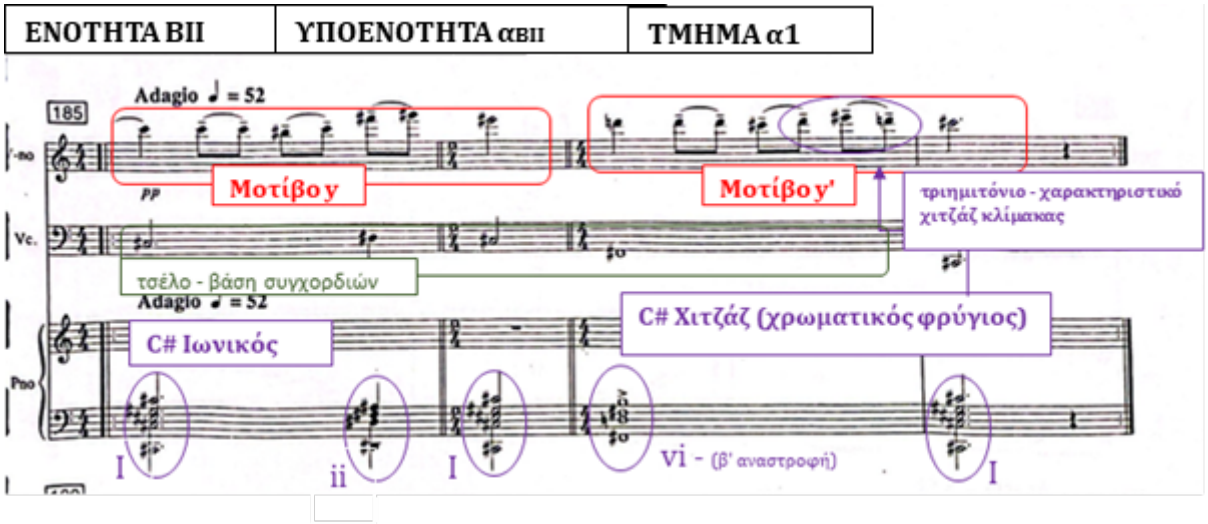
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α_{BII}

Το δεύτερο μέρος του έργου αποτελείται από μία δεύτερη ενότητα, την οποία θα ονομάσουμε B_{II}. Η ενότητα αυτή, σε αντίθεση με την πρώτη, εμφανίζει μία στατικότητα, ένα αργό τέμπο και μία ηρεμία, μία χαλάρωση, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από τα ***pp*** της δυναμικής. Πρόκειται για ένα Adagio μέρος, διάρκειας 8 μέτρων (μ. 185-192), το οποίο θα το ονομάσουμε α_{BII}. Η υποενότητα α_{BII} με τη σειρά της, θα χωριστεί σε δύο μικρότερα τμήματα, το α_1 (μ. 185-188) και το α_2 (μ. 189-192).



Εικόνα 36. Τμήματα α1 & α2 – Διατονικός χώρος C♯, μ. 185-192

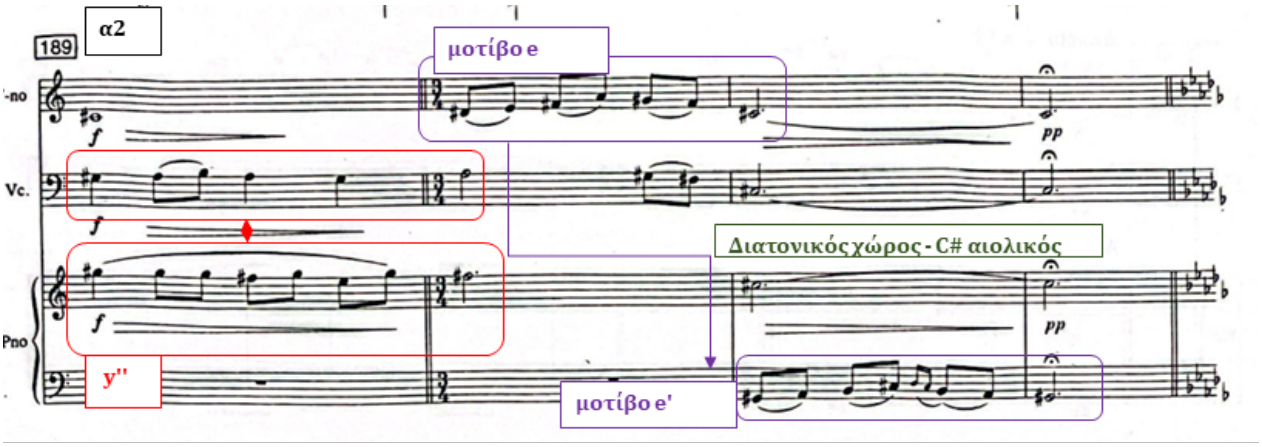
Το $α_1$ είναι σε μέτρο **4/4**, με το μ. 186 να είναι σε **2/4**. Το βιολί παίζει την βασική 2μετρη φράση, η οποία βασίζεται στο μοτίβο y, και επαναλαμβάνεται εξελισσόμενη χρησιμοποιώντας το μοτίβο y΄, που είναι παράγωγο του y. Έτσι, σχηματίζεται η πρώτη τετράμετρη φράση, που είναι και η βασική του Adagio αυτού μέρους. Το πιάνο, συνοδεύει με συγχορδίες στην περιοχή του κλειδιού του φα, σε αυτά τα πρώτα τέσσερα μέτρα. Οι συγχορδίες αυτές, με τη σειρά που εμφανίζονται, είναι οι εξής: C♯ μείζονα, D♯ ελάσσονα, C♯ μείζονα, B ελάσσονα σε β΄ αναστροφή και κλείνει χρησιμοποιώντας ξανά την C♯ μείζονα, η οποία δείχνει να αποτελεί το διατονικό κέντρο του μέρους αυτού. Πράγματι, αξιολογώντας το φθογγικό υλικό, διαπιστώνεται πως στα πρώτα δύο μέτρα βρισκόμαστε στο χώρο της C♯ μείζονας, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα, με μία μικρή παραλλαγή, στο μοτίβο, αλλά και στην συνοδεία του πιάνου, μεταφερόμαστε στον C♯ μείζονα χρωματικό φρύγιο τρόπο.[131] Στο βιολί υπάρχει το χαρακτηριστικό τριημιτόνιο της κλίμακας αυτής (D - E♯ - D), ενώ το πιάνο επί της ουσίας, κάνει την χαρακτηριστική πτώση της κλίμακας vii-I, με την μόνη διαφορά ότι η vii είναι σε β΄ αναστροφή. Εδώ ο συνθέτης πιθανώς δεν ήθελε να φανερώσει το στοιχείο της λαϊκότητας, γι' αυτό και εμφανίζει την Bm ελάσσονα συγχορδία σε β΄ αναστροφή. Όσον αφορά το τσέλο, στο κομμάτι αυτό έχει συμπληρωματικό ρόλο μιας και πλαισιώνει το πιάνο παίζοντας τη βάση της κάθε συγχορδίας.



Εικόνα 37. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση τμήματος α1, μ. 185-188

[131] Ο μείζων χρωματικός τρόπος με διαστηματική δομή H-3H-H-T-H-T-T αναφέρεται ως Χιτζάζ στην αστική λαϊκή μουσική (βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση*, σ. 16).

Το α_2, σε αντίθεση με το α_1, έχει πιο αντιστικτική υφή. Το μ. 189 είναι σε ***4/4***, ως συνέχεια του α_1, όμως τα υπόλοιπα 3 μέτρα είναι σε ***3/4***. Παρόλα αυτά, ονομάζονται α_2, μιας και η βασική μελωδική γραμμή δείχνει να βασίζεται σε παραλλαγές του μοτίβου y του α_1 μέρους. Το α_2 μέρος ξεκινάει με δυναμική ***f*** και diminuendo που καταλήγει σε ***pp*** στο μ. 192. Η βασική φράση βρίσκεται από G♯ στο δεξί χέρι του πιάνου (μ. 189) μ' ένα μοτίβο y΄, με το τσέλο να συνοδεύει την φράση αυτή, κυρίως με 10ες μεγάλες. Έπειτα, όταν το μέτρο γίνεται ***3/4***, η φράση παραλλαγμένη περνάει στο βιολί, από D♯ αυτή τη φορά με ένα μοτίβο που έχει στοιχεία από το y όμως θα ονομαστεί e, ενώ στο επόμενο μέτρο, τη φράση του βιολιού παίρνει το αριστερό χέρι του πιάνου, που είχε παύση σε όλο το υπόλοιπο μέρος (μοτίβο e΄). Η φράση αυτή έρχεται και πάλι από G♯, με το μέρος α_2 να κλείνει με τον τρόπο που ξεκίνησε, σε φθογγικό επίπεδο. Αξίζει να σημειωθεί, πως το α_2 μέρος δείχνει να βρίσκεται σε C♯ φυσική ελάσσονα (αιολικό τρόπο).



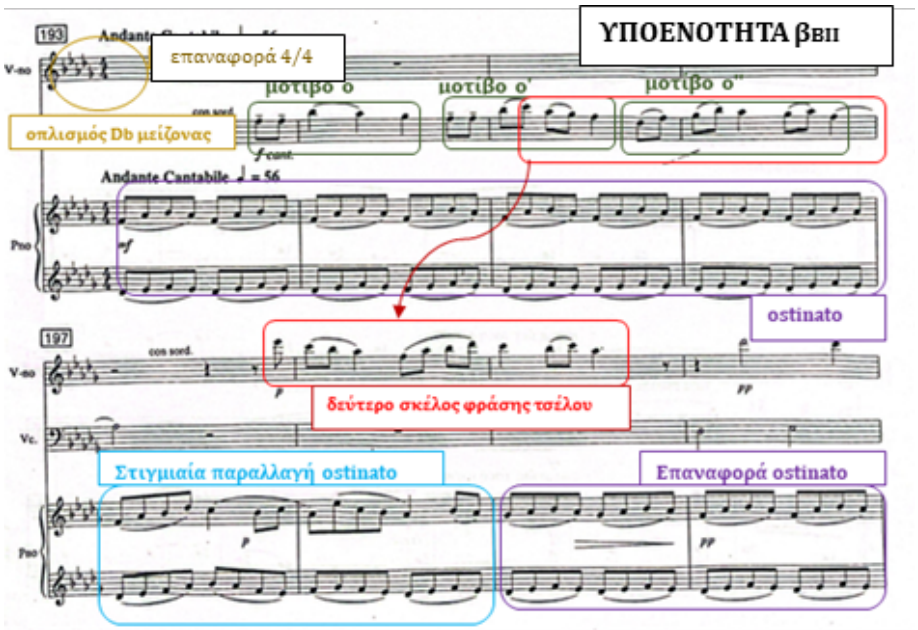
Εικόνα 38. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση τμήματος α2, μ. 189-192

Διακρίνεται, επομένως, πως ο Θεοδωράκης εμφανίζει εδώ ένα διατονικό τροπικό μέρος, χρησιμοποιώντας τρεις διαφορετικούς τρόπους με βάση το C♯ (ιωνικός, μείζων χρωματικός φρύγιος, αιολικός), ενώ παράλληλα παρουσιάζει αρμονικές συνηχήσεις, σε αντίθεση με τα προηγούμενα μέρη που είχαν έντονο το στοιχείο της διαφωνίας και βασίζονταν σε ελαττωμένα, κυρίως, διαστήματα.

Υποενότητα β_{BII}

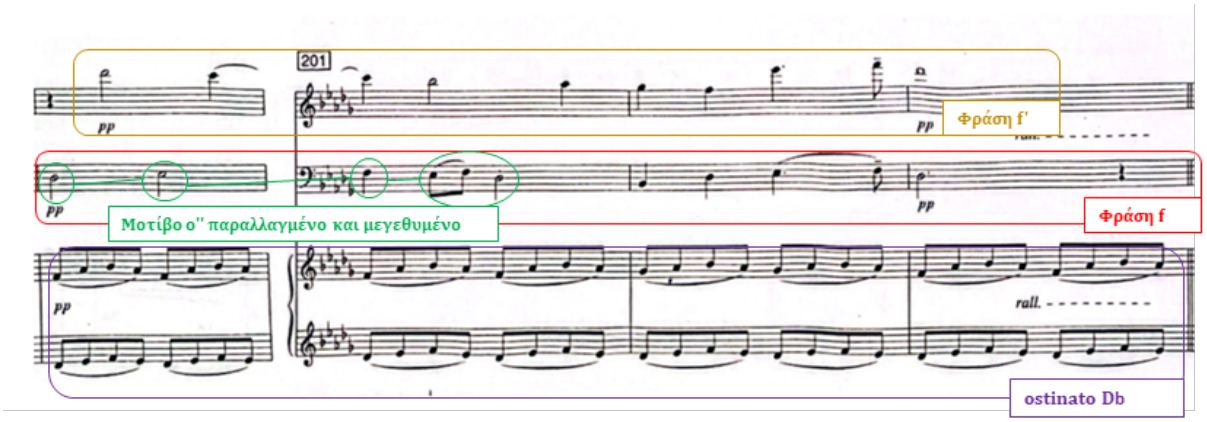
Αμέσως μετά, στα μ. 193-203, ο συνθέτης εμφανίζει ένα διατονικό αντιστικτικό μέρος, χωρίς ιδιαίτερα χρωματικά στοιχεία. Πρόκειται για την υποενότητα β της ενότητας Β, που θα ονομαστεί β_{BII}. Το Andande cantabile, όπως το ονομάζει ο Θεοδωράκης, ξεκινάει δίνοντας για πρώτη και μοναδική φορά καθ' όλη την διάρκεια του έργου τονικό οπλισμό στην αρχή του μέτρου. Οι 5 υφέσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι βρισκόμαστε στον διατονικό χώρο της D♭ μείζονας, ενώ το μέτρο επανέρχεται στα ***4/4***.

Το πιάνο ξεκινάει σε με ένα οστινάτο στο αριστερό χέρι, το οποίο παραμένει σταθερό μέχρι το τέλος του μέτρου, με μία μικρή παραλλαγή στα μ. 197-198. Το δεξί χέρι συνοδεύει απόλυτα το αριστερό χέρι με 3ες και 4ες, με εξαίρεση και πάλι τα μ. 197-198, όπου κάνει μία μικρή αντιστικτική παραλλαγή. Το τσέλο είναι αυτό που εμφανίζεται πρώτο από τα δύο έγχορδα, στην άρση του μ. 194, παρουσιάζοντας μια φράση σε D♭ μείζονα, ως το μ. 197, πάνω από το οστινάτο, με κύριους φθόγγους αναφοράς το D♭ και το A♭, βασιζόμενη στο μοτίβο ο. Στην άρση του μ. 198 το βιολί, μιμούμενο το τσέλο το οποίο έχει παύση, παίζει από Ε6 το δεύτερο κομμάτι από την φράση που είχε το τσέλο από Ε4 στα μ. 195 – 196, μετατοπισμένη έναν χρόνο πίσω. Για ακόμη μία φορά, ο Θεοδωράκης επενδύει στον μουσικό διάλογο μεταξύ των δύο εγχόρδων, τα οποία παίζουν και τα δύο με σουρντίνα.



Εικόνα 39. Μοτιβική ανάλυση Υποενότητας β_{BII}, μ. 193-200

Προχωρώντας, στο μ. 200 τα δύο όργανα συνυπάρχουν αντιστικτικά το ένα προς το άλλο, με το μοτίβο ο΄΄ να εμφανίζεται παραλλαγμένο και μεγεθυμένο στο τσέλο, δημιουργώντας την κεφαλή μίας τετράμετρης φράσης, ενός σύντομου θέματος από D♭ -η φράση με τα μοτίβα ο είχε ως βασικό φθόγγο αναφοράς το A♭ (5η βαθμίδα)- που θα ονομάζεται f. Στο ίδιο μέτρο, στον αμέσως επόμενο χρόνο, τον δεύτερο, το βιολί παίζει την φράση f, δημιουργώντας ένα stretto με την κεφαλή της φράσης να είναι ανεστραμμένη, δίνοντας την αίσθηση του αντιθέματος και της αναστρεφόμενης αντίστιξης. Πράγματι, στα μ. 200–201, το βιολί κάνει 4ο είδος αντίστιξης προς το τσέλο. Η φράση του βιολιού, λόγω της παραλλαγής της θα ονομαστεί f ΄. Τα δύο τελευταία μέτρα της φράσης είναι ομοφωνικά (1ο είδος αντίστιξης), με τα δύο όργανα να καταλήγουν στην νότα από την οποία ξεκίνησαν, σε D♭, επιβεβαιώνοντας ακόμη μία φορά τον διατονικό χώρο του μέρους αυτού.

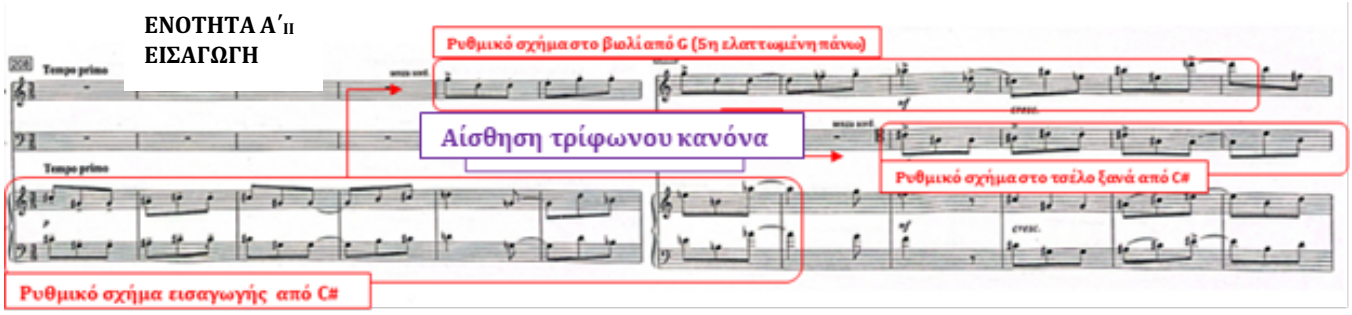


Εικόνα 40. Μοτιβική ανάλυση – Αντίστιξη εγχόρδων – Φράσεις f & f΄, μ. 200-203

Η ενότητα Β ολοκληρώνεται με την επαναφορά της υποενότητας α, αλλά μόνο του τμήματος $α_1$. Για τον λόγο αυτό, η παρούσα υποενότητα θα ονομαστεί $α'_{BII}$. Συνοψίζοντας, λοιπόν, μπορεί να ειπωθεί πως το Β τμήμα του δεύτερου μέρους του έργου, το B_{II}, είναι μία τριμερής κυκλική μορφή (α - β – α΄), χωρίς έντονα ρυθμικά στοιχεία και με ξεκάθαρο διατονικό, τροπικό χαρακτήρα στον διατονικό χώρο του C♯ / D♭.

2.4.4. Ενότητα Α΄$_{II}$

Φτάνοντας στο μ. 208, διαπιστώνεται πως ο συνθέτης επαναφέρει την εισαγωγή της ενότητας Α και με τον τρόπο αυτό, σηματοδοτείται η έναρξη μιας νέας ενότητας, η οποία θα ονομαστεί Α΄$_{II}$, λόγω της ξεκάθαρης σύνδεσης του με το Α$_{II}$. Σε αντίθεση με την εισαγωγή του Α$_{II,}$ το ρυθμικό σχήμα εδώ έρχεται από C♯ και όχι από B, πιθανότατα για να υπάρξει σύνδεση με το προηγούμενο μέρος που ήταν σε C♯. Στη συνέχεια, το βιολί παίζει το ρυθμικό σχήμα μιμητικά προς το πιάνο στο μ. 212, από μία 5^{η} ελαττωμένη πάνω, από G, ενώ το τσέλο κάνει ακριβώς το ίδιο στο μ. 216, φέρνοντας το σχήμα ξανά από C♯, δημιουργώντας την αίσθηση ενός τρίφωνου κανόνα, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό την είσοδο του δεύτερου οργάνου -βιολί εν προκειμένω- όχι από 5^{η} καθαρή, αλλά από 5^{η} ελαττωμένη. Η εισαγωγή, ξεκινάει με δυναμική ***p***, με σταδιακό crescendo πηγαίνουμε στο ***mf*** του μ. 216, και με πιο έντονο crescendo καταλήγουμε σε ***ff*** στο μ. 222, όπου και τελειώνει η εισαγωγή.

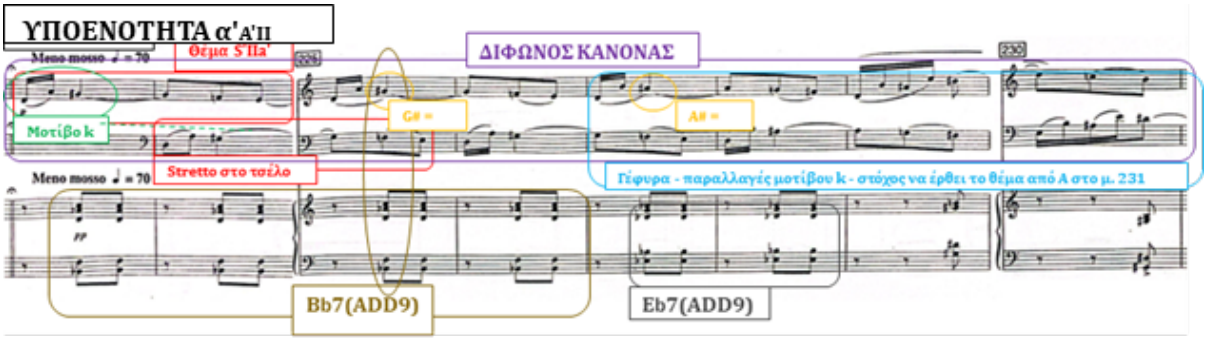


Εικόνα 41. Ενότητα Α΄$_{II}$ – Ρυθμικό σχήμα εισαγωγής και στα τρία όργανα με αίσθηση τρίφωνου κανόνα, μ. 208-219

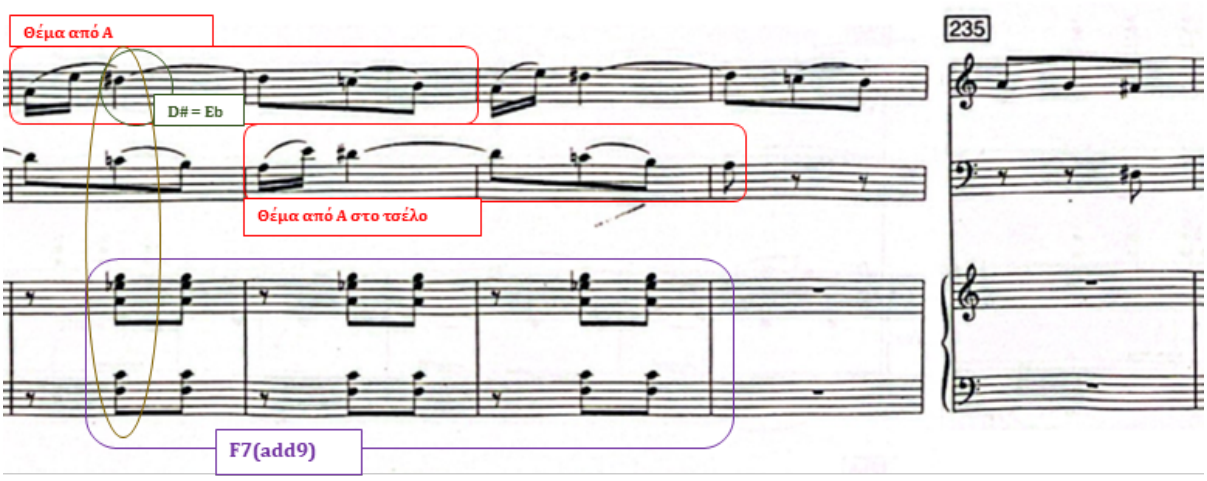
Υποενότητα $α'_{A'II}$

Στη συνέχεια υπάρχει μία καινούργια ιδέα, που ξεπηδάει από την ιδέα του θέματος $S_{IIa,}$ της υποενότητας α της ενότητας A_{II}, η οποία μάλιστα χρησιμοποιείται με παρόμοιο τρόπο. Πράγματι, παρατηρώντας τη συνοδεία στο πιάνο, προκύπτει ότι σε μεγάλο βαθμό είναι συγγενική με την αντίστοιχη της υποενότητας $α_{AII}$. Επίσης, η κεφαλή του νέου αυτού θέματος που ονομάζεται $S'_{IIa'}$, φαίνεται πως έχει στοιχεία από το θέμα S_{IIa} και η εξέλιξή της έχει στοιχεία από τις αντιστικτικές φράσεις της ίδιας υποενότητας. Επομένως, θα ήταν λογικό να ονομαστεί η υποενότητα αυτή $α'_{AII}$.

Το θέμα S'_{IIa} ξεκινάει από το μ. 223 και τη νότα D και βασίζεται πάνω στο μοτίβο k, —το οποίο είναι χαρακτηριστικό της υποενότητας— και την επέκτασή του με κατιούσα βηματική κίνηση, δημιουργώντας μία δίμετρη φράση. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα (225–226), ενώ στα επόμενα 4 μέτρα, με παραλλαγές του μοτίβου k, εμφανίζεται μία γέφυρα, ώστε να έρθει το θέμα μία $5^η$ καθαρή πάνω, δηλαδή από A. Η διαδικασία αυτή διαρκεί ως το μ. 235, και χαρακτηρίζεται από το stretto που συντελείται μεταξύ των δύο εγχόρδων, που όπως φαίνεται από την εξέλιξη της υποενότητας, οδηγεί σε έναν δίφωνο κανόνα μεταξύ τους. Κατά τη διάρκεια του κανόνα αυτού (μ. 223–234), το πιάνο λειτουργεί συνοδευτικά, ως υπόστρωμα, μ' ένα συγχορδιακό οστινάτο στους χρόνους 2 και 3 του κάθε μέτρου (το ίδιο συνέβαινε με την συνοδεία του πιάνο στο θέμα S_{IIa} , στα μ. 16–27). Οι συγχορδίες που εμφανίζονται, σε συνδυασμό με τα έγχορδα είναι οι εξής: $B♭^{7(add9)}$ (μ. 223–226), $E♭^{7(add9)}$ (μ. 227–228), $G♯m^7$ (=$A♭m^7$) - ($3^{ος}$ χρόνος μ. 229–230), $F^{7(add9)}$ (μ. 231–233). Παρατηρώντας τις συγχορδίες αυτές, αποκαλύπτεται πως το μοτίβο k καταλήγει πάντα στην $7^η$ νότα της κάθε συγχορδίας, απλώς ο συνθέτης την παρουσιάζει με την εναρμόνια μορφή του φθόγγου. Συγκεκριμένα, στο μ. 223, η συγχορδία στο πιάνο είναι η $B♭^{7(add9)}$ (B♭ – D – F – A♭ – C) και το βιολί παίζει G♯, τον εναρμόνιο φθόγγο του A♭. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει όταν εμφανίζεται το θέμα μία $5^η$ πάνω από A, στο μ. 227, όπου η συγχορδία είναι η $F^{7(add9)}$ (F – A – C – E♭ – G) και το βιολί παίζει D♯, το οποίο θα αντιμετωπιστεί ως E♭. Επίσης και στη γέφυρα στο μ. 227, όταν η συγχορδία είναι $E♭^{7(add9)}$, με την διαφορά ότι εμφανίζει στο βιολί την $5^η$ (A♯ = B♭) και όχι την $7^η$.



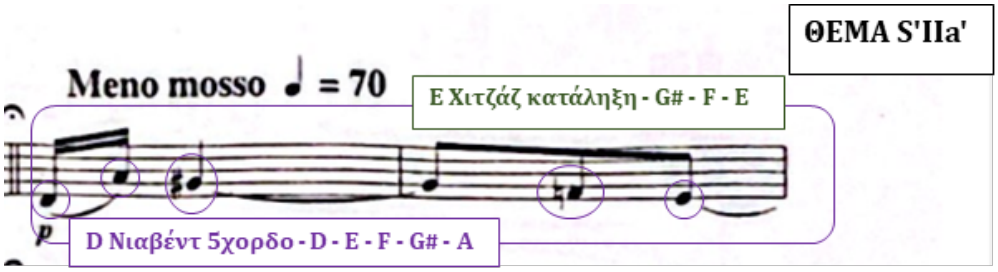
Εικόνα 42. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση – Νέο θέμα – Μοτίβο k – Δίφωνος κανόνας στα έγχορδα , μ. 223-230



Εικόνα 43. Θέμα από Α στα έγχορδα – Συγχορδία μεθ' ενάτης στο πιάνο, μ. 231-235

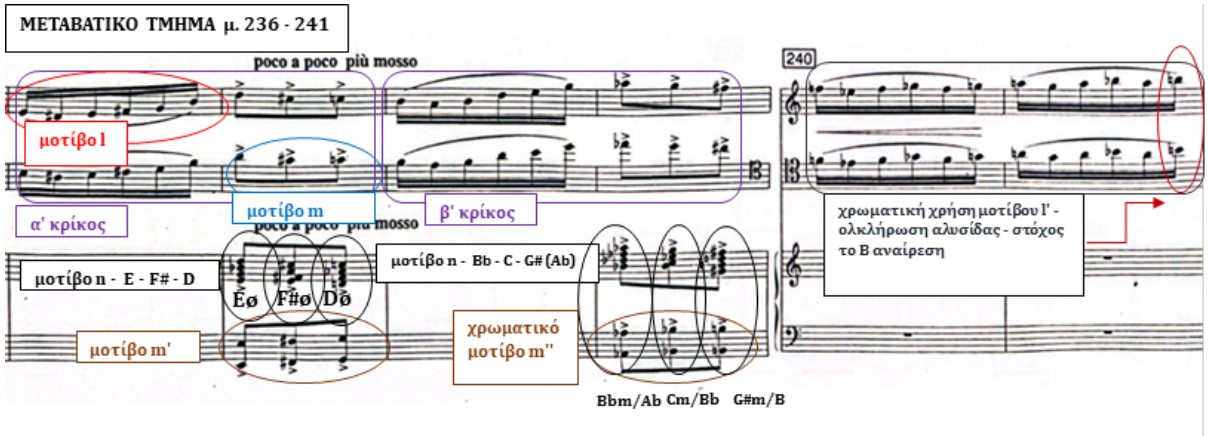
Εξετάζοντας αναλυτικότερα το καινούργιο θέμα, διακρίνεται ότι αυτό αποτελείται από το χρωματικό ελάσσον πεντάχορδο D – E – F - G♯ - A, με την χαρακτηριστική αυξημένη 4η βαθμίδα.[132] Η κίνηση, όμως, της μελωδίας καταδεικνύει πως εστιάζει στην κατιούσα κίνηση G♯ - F - E, καθώς το D και το A δείχνουν να λειτουργούν ως ξένοι φθόγγοι (αποτζιατούρες) προς το G♯. Επομένως, το θέμα βρίσκεται στον χώρο του E μείζονα χρωματικού φρύγιου τρόπου. Εντούτοις, συνυπολογίζοντας αυτό που προαναφέρθηκε, με την εναρμόνια χρήση της 7ης στο θέμα, παρατηρείται πως ο Θεοδωράκης επαναφέρει, κεκαλυμμένα, τον ευρύτερο διατονικό χώρο του E♭, που αποτελεί βασικό πόλο έλξης για όλο το έργο. Είναι εμφανής, πάντως, για ακόμη μία φορά, η πρόθεση του συνθέτη να εντάξει στο έργο στοιχεία της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής κουλτούρας.

[132] Το χρωματικό ελάσσον πεντάχορδο με οξυμένη 4η και με διαστηματική δομή Τ-Η-3Η-Η αναφέρεται ως πεντάχορδο Νιαβέντ στην αστική λαϊκή μουσική (βλ. Δημήτρης Μυστακίδης, *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση*, σ. 16).



Εικόνα 44. Μελωδική ανάλυση Θέματος S΄$_{IIa'}$, μ. 223-224

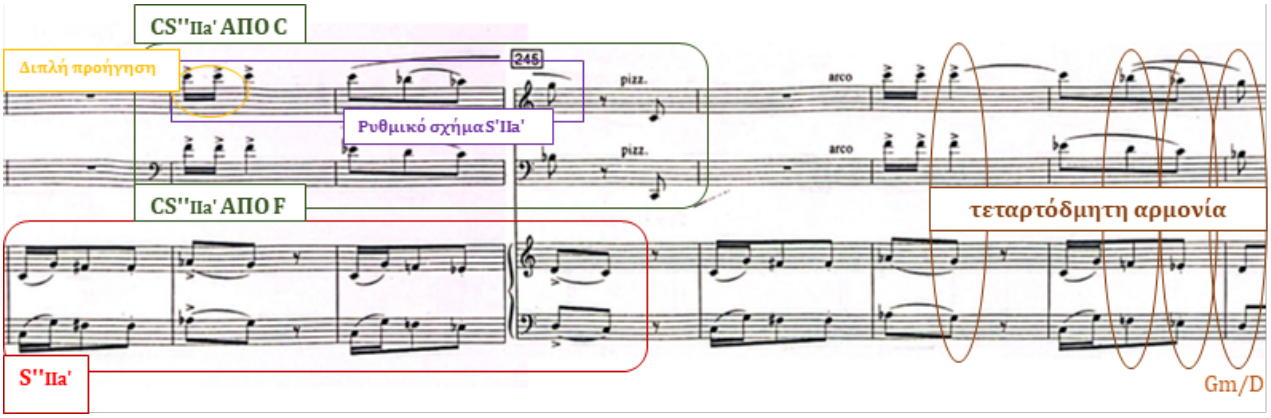
Από το μ. 237, ως το μ. 241, συναντάται ένα μεταβατικό τμήμα με σκοπό να έρθει το θέμα παραλλαγμένο από C στο μ. 242. Το τμήμα αυτό, είναι επί της ουσίας μία εξάμετρη αλυσίδα, με τα μ. 236–237 να αποτελούν τον πρώτο κρίκο . Τα δύο βασικά μοτίβα είναι το l στο μ. 236 και το m στο μ. 237. Η αλυσίδα βρίσκεται στα δύο έγχορδα που παίζουν σε απόσταση οκτάβας. Το πιάνο εμφανίζεται στα μ. 237 και 239, όπου συνοδεύει το μοτίβο m με παράλληλη αρμονία, χρησιμοποιώντας πολύ ενδιαφέρουσες συγχορδίες. Συγκεκριμένα, στο μ. 237, το αριστερό χέρι κάνει ανιούσα κίνηση E – F♯ - G (μοτίβο m΄), ενώ το δεξί, έχοντας στην ακραία φωνή το μοτίβο m (D – C♯ - C), το εναρμονίζει με τρεις ημιελαττωμένες συγχορδίες (E^{ø} , F♯^{ø}, D^{ø}), η βάση των οποίων σχηματίζει το μοτίβο n (E - F♯ - D), που λειτουργεί ποικιλματικά, σε αντίθεση με τα βηματικά μοτίβα m και m΄. Αξίζει να σημειωθεί πως το ποικιλματικό αυτό μοτίβο n είναι το καταληκτικό μοτίβο του y και του o΄΄, που εκδηλώθηκε στα μέρη $α_{BII}$ και $β_{BII}$. Το στοιχείο αυτό αποτελεί μία ακόμη ένδειξη της επιθυμίας του συνθέτη τα τμήματα και τα μέρη τους να έχουν σημεία σύνδεσης μεταξύ τους. Στη συνέχεια, τα μ. 236–237 επαναλαμβάνονται στα μ. 238–239 μεταφερμένα μία πέμπτη πάνω (το μ. 236 5^{η} καθαρή, το μ. 237 5^{η} ελαττωμένη), ενώ το πιάνο συνοδεύει και πάλι το μοτίβο m στο μ. 239, αυτή τη φορά με το ανιόν χρωματικό μοτίβο m΄΄ στο αριστερό χέρι (A♭ – B♭ – B) και το μοτίβο m στο δεξί χέρι με συγχορδίες που δημιουργούν το ποικιλματικό μοτίβο n B♭ – C – G♯ (A♭). Οι συγχορδίες αυτές είναι η B♭m^{7} σε γ΄ αναστροφή, η Cm^{7} σε γ΄ αναστροφή και η G♯m^{7} σε α' αναστροφή. Η αλυσίδα ολοκληρώνεται στα μ. 240–241, με το μοτίβο l΄ να επαναλαμβάνεται δύο φορές και αναπτυσσόμενο χρωματικά να οδηγεί σε ένα B αναίρεση, το οποίο λειτουργεί προσαγωγικά στο C, από το οποίο έρχεται στο επόμενο μέτρο το θέμα S΄΄$_{IIa'}$.



Εικόνα 45. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση μεταβατικού τμήματος, μ. 236-241

Υποενότητα α΄΄$_{\text{Α΄ΙΙ}}$

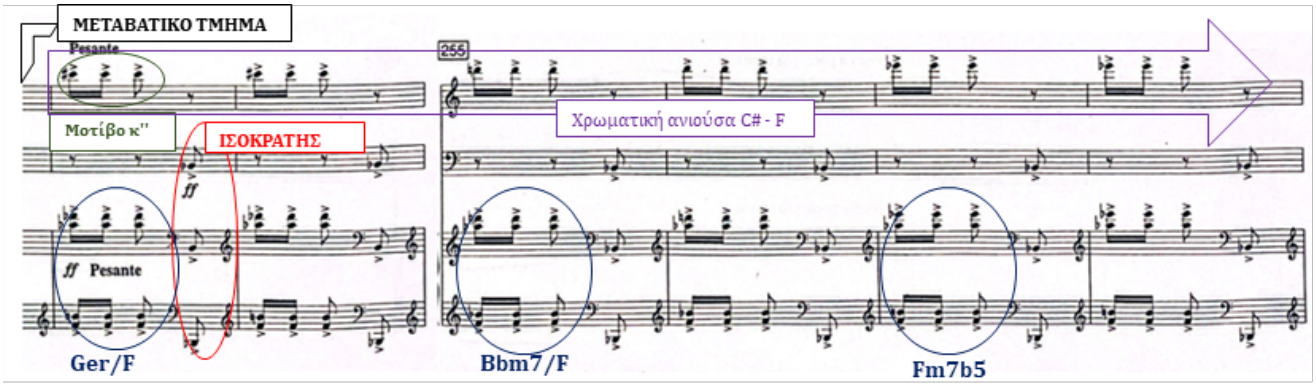
Ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα είναι η αντίστιξη που χρησιμοποιεί ο Θεοδωράκης στα έγχορδα. Στα μ. 243–244, δημιουργεί ένα αντίθεμα, χρησιμοποιώντας το ρυθμικό σχήμα του θέματος S΄$_{\text{IIa΄}}$, με την διαφορά ότι τα 16$^{\alpha}$ δεν τα χρησιμοποιεί ως αποτζιατούρες, αλλά ως διπλή προήγηση. Το αντίθεμα, που θα το ονομάσουμε CS΄΄$_{\text{IIa΄΄}}$, εμφανίζεται ταυτόχρονα από C στο βιολί και από F στο τσέλο. Συνηχώντας με το θέμα στο πιάνο, δημιουργείται μία πολύ ενδιαφέρουσα τεταρτόδμητη αρμονία. Επίσης, το θέμα καταλήγει σε μία συγχορδία Gm σε β΄ αναστροφή, γεγονός που επιβεβαιώνει και την τεταρτόδμητη αρμονία που υπάρχει (η β΄ αναστροφή χαρακτηρίζεται από το διάστημα της 4$^{\eta\varsigma}$ καθαρής), αλλά και τον διατονικό χώρο μετάβασης του θέματος, που όπως φαίνεται και στην κατάληξη των μ. 249-252, είναι η Gm.



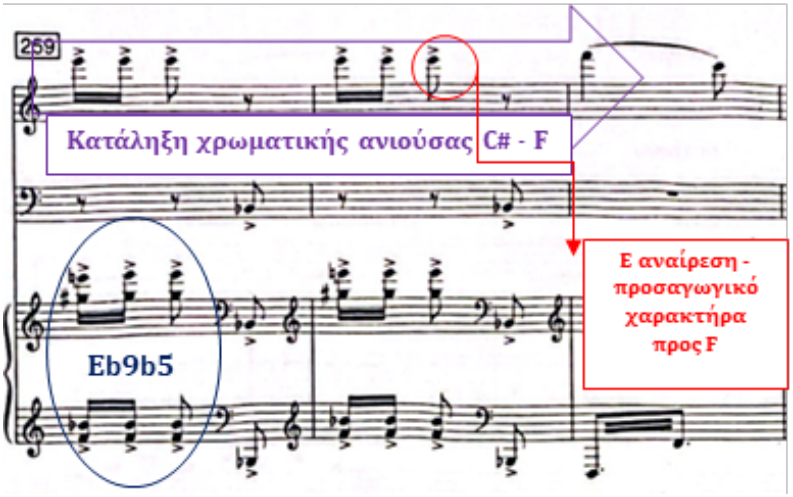
Εικόνα 46. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση, μ. 242-249

Στο μ. 253, παρουσιάζεται ένα τμήμα στο πιάνο, που έχει αισθητά μεταβατικό χαρακτήρα και καθορίζεται από την συνεχόμενη παρουσία του B♭ στο 3^{ο} όγδοο κάθε μέτρου, δίνοντας την αίσθηση του ισοκρατήματος. Οι τεταρτόδμητες συνηχήσεις συνεχίζονται στα δύο πρώτα όγδοα κάθε μέτρου και στα δύο χέρια του πιάνου, χρησιμοποιώντας το μοτίβο k΄΄, με την μορφή της προήγησης και εδώ. Στα μ. 253–260 το τσέλο έχει επικουρικό χαρακτήρα, μιας και παίζει μόνο το τρίτο όγδοο κάθε μέτρου, διπλασιάζοντας το B♭, σε αντίθεση με το βιολί που δείχνει να έχει πιο επιδραστικό ρόλο. Πράγματι, παρατηρώντας το βιολί, διαπιστώνεται πως διπλασιάζει την πάνω φωνή του δεξιού χεριού του πιάνου και γίνεται αντιληπτό πως υπάρχει μία ανιούσα χρωματική κίνηση, που ξεκινά απ' το C♯ (D♭) του μ. 253 και αλλάζοντας φθόγγο κάθε δύο μέτρα, καταλήγει στο E♮ του μ. 259, το οποίο λειτουργεί προσαγωγικά προς το F του μ. 261. Είναι σαφές πως το μεταβατικό αυτό τμήμα θέλει να μας μεταφέρει στον ευρύτερο διατονικό χώρο του F.

Προτού διαπιστωθεί τί συμβαίνει κατά την μετάβαση στον νέο διατονικό χώρο του F, αξίζει να εξεταστούν οι συνηχήσεις που λαμβάνουν χώρα στο πιάνο στα μ. 253–260. Όπως και οι φθόγγοι στο βιολί, έτσι και οι συνηχήσεις στο πιάνο μεταβάλλονται κάθε δύο μέτρα. Το αριστερό χέρι λειτουργεί ως οστινάτο, μιας και αλλάζει κάθε δύο μέτρα, επαναφέροντας κυκλικά την συνήχηση των προηγούμενων μέτρων. Συγκεκριμένα, στα μ. 253–254, αναγνωρίζεται η συνήχηση του διαστήματος της 4ης αυξημένης (F – B), η οποία στα επόμενα μεταβάλλεται σε 4η καθαρή με την βάρυνση του B (F – B♭). Τα τέσσερα αυτά μέτρα επαναλαμβάνονται στα μ. 257–260, δημιουργώντας το οστινάτο και την κυκλική εναλλαγή που προαναφέρθηκαν. Εξετάζοντας, τώρα, την κίνηση του δεξιού χεριού πάνω από το οστινάτο, εντοπίζεται ο σχηματισμός ενδιαφερουσών συγχορδιών και συνηχήσεων. Ξεκινώντας από τα μ. 253–254, ανιχνεύεται η συνήχηση F – B – A♭ - D♭ και είναι σαφές πως πρόκειται για την γερμανική συγχορδία της F σε β΄ αναστροφή. Στη συνέχεια, διαφαίνεται η F – B♭ – A♭ – D, δηλαδή η B♭m^{7} σε β΄ αναστροφή. Προχωρώντας στα μ. 257–258, με την 4η αυξημένη να επανέρχεται, βλέπουμε την συνήχηση F – B – A♭ – E♭. Αν η συνήχηση αυτή, εξεταστεί βαθύτερα, διαπιστώνεται πως πρόκειται για την Fm$^{7\flat5}$. Πράγματι, εκλαμβάνοντας το B ως C♭, προκύπτει η συγχορδία που μόλις αναφέρθηκε. Με το E♭ να πηγαίνει χρωματικά στο E αναίρεση, την 4η καθαρή να επιστρέφει στο αριστερό χέρι και το Ab να παρουσιάζεται εναρμόνια ως G♯, προκύπτει η συνήχηση F– B♭ – G♯ - E, που είναι η E♭m$^{9\flat5}$. Η ονομασία αυτής της συγχορδίας απορρέει από το γεγονός ότι η βάση της είναι το E, το οποίο έχει προσαγωγικό χαρακτήρα προς το F που έπεται. Οι συγχορδίες που μόλις παρουσιάστηκαν καθιστούν ξεκάθαρη την πρόθεση του συνθέτη να μεταβεί στον ευρύτερο διατονικό χώρο του F.

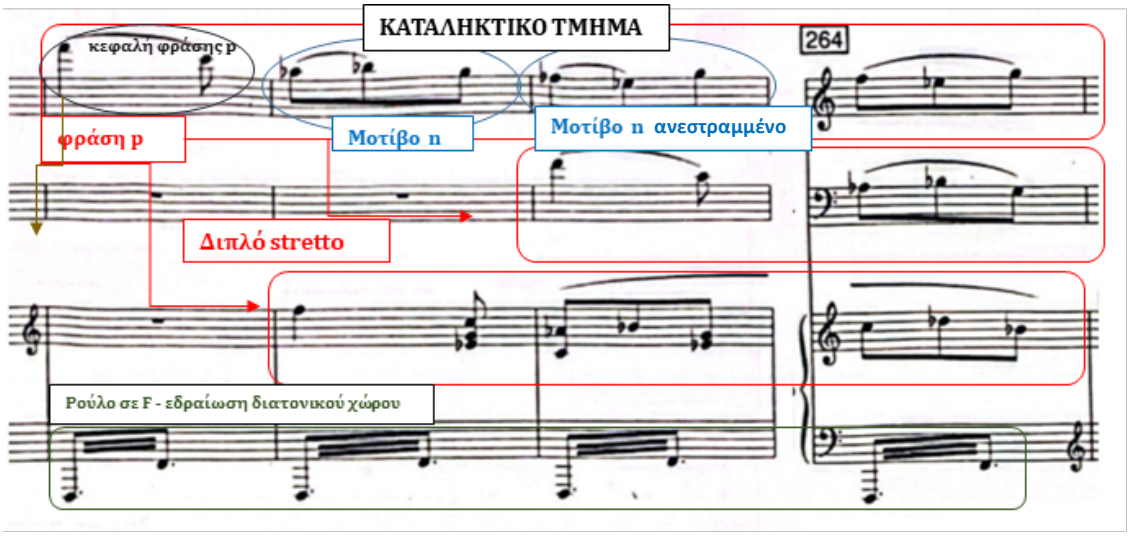


Εικόνα 47. Αρμονική ανάλυση μεταβατικού τμήματος, μ. 253-258



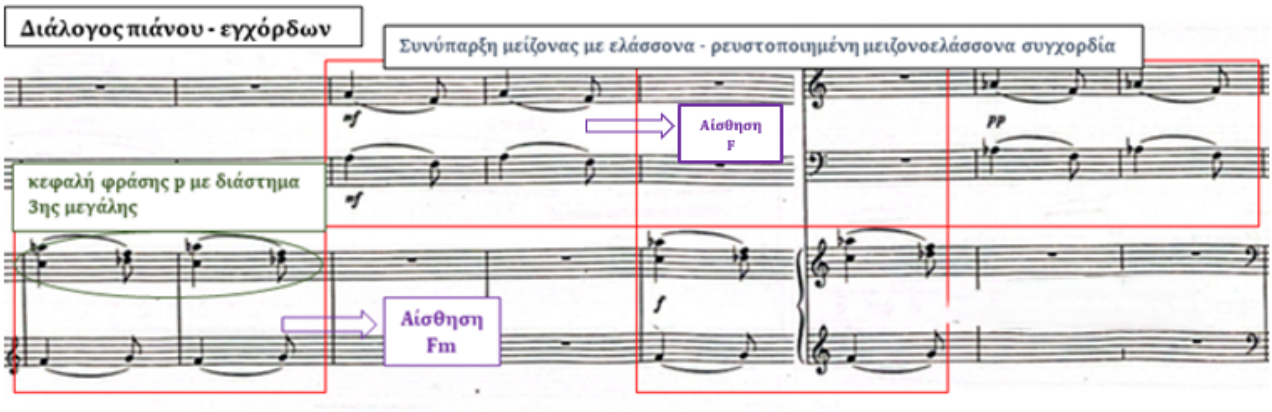
Εικόνα 48. Ολοκλήρωση μεταβατικού τμήματος, μ. 259-260

Το εν λόγω τμήμα ουσιαστικά τελειώνει στο μ. 261, όπου εμφανίζεται μία καινούργια φράση στο βιολί (φράση p), που, μαζί με το τρέμολο του πιάνου σε F, καθιστά ξεκάθαρη την είσοδο στον ευρύτερο χώρο της F ελάσσονας. Η φράση αυτή δείχνει να έχει κοινά στοιχεία με τα θέματα προηγήθηκαν. Επομένως, δεν θα αντιμετωπιστεί ως την έναρξη ενός νέου μέρους, αλλά ως μία κατάληξη του μεταβατικού τμήματος που προηγήθηκε. Κατά τη διάρκεια της τετράμετρης αυτής φράσης, το πιάνο στο δεξί χέρι λειτουργεί μιμητικά προς το βιολί στα μ. 262–264, κάτι που ακολουθεί και το τσέλο στα μ. 263–264. Η διπλή αυτή μίμηση δημιουργεί την αίσθηση ενός μικρού στιγμιαίου διπλού stretto.



Εικόνα 49. Καταληκτικό τμήμα – Διπλό stretto με φράση p, μ. 261-264

Το καταληκτικό αυτό τμήμα συνεχίζεται με έναν διάλογο μεταξύ πιάνου και εγχόρδων, που έχει ως βάση την κεφαλή της φράσης p, με το διάστημα της 4ης καθαρής με το οποίο ξεκινά η φράση να μεταβάλλεται σε διάστημα 3ης μεγάλης στα μ. 265–268 και στη συνέχεια σε διάστημα 3ης μικρής στα μ. 269–272, δίνοντας, για ακόμη μία φορά, στο έργο την αίσθηση της συνύπαρξης μείζονας και ελάσσονας, με την παρουσίαση της F μειζονοελάσσονας συγχορδίας ρευστοποιημένης. Ο διάλογος αυτός διαρκεί 8 μέτρα, ως το μ. 272, ενισχύοντας τον καταληκτικό χαρακτήρα των μ. 261–272, κατά τη διάρκεια του οποίου εδραιώνεται το F, στον χώρου του οποίου θα εμφανιστεί στη συνέχεια το $S''_{IIa''}$,



Εικόνα 50. Διάλογος πιάνου - εγχόρδων, μ. 265-272

Όπως σημειώθηκε προηγουμένως, το $S''_{IIa''}$, επανέρχεται από την νότα F αυτή τη φορά, στο μ. 273 από το πιάνο, ενώ τα έγχορδα στα μ. 278–279 έχουν το αντίθεμα $CS''_{IIa''}$, μεταφερμένο και αυτό μία 4η καθαρή πάνω. Η διαδικασία αυτή συνεχίζεται ως το μ. 283, όπου διαπιστώνεται πως το σημείο αυτό (μ. 273–283) είναι μία ακριβής μεταφορά των μ. 242–252 μία 4η καθαρή πάνω, από τον χώρο του C, δηλαδή, στον χώρο του F. Πρόκειται για μία κυκλική διαδικασία, αφού στο μ. 283, στο οποίο τελειώνει το μέρος $α''_{II}$ έχουμε επαναφορά της Cm, στον χώρο της οποίας ξεκίνησε το μέρος με το θέμα $S''_{IIa''}$.

Υποενότητα $α'''_{A'II}$

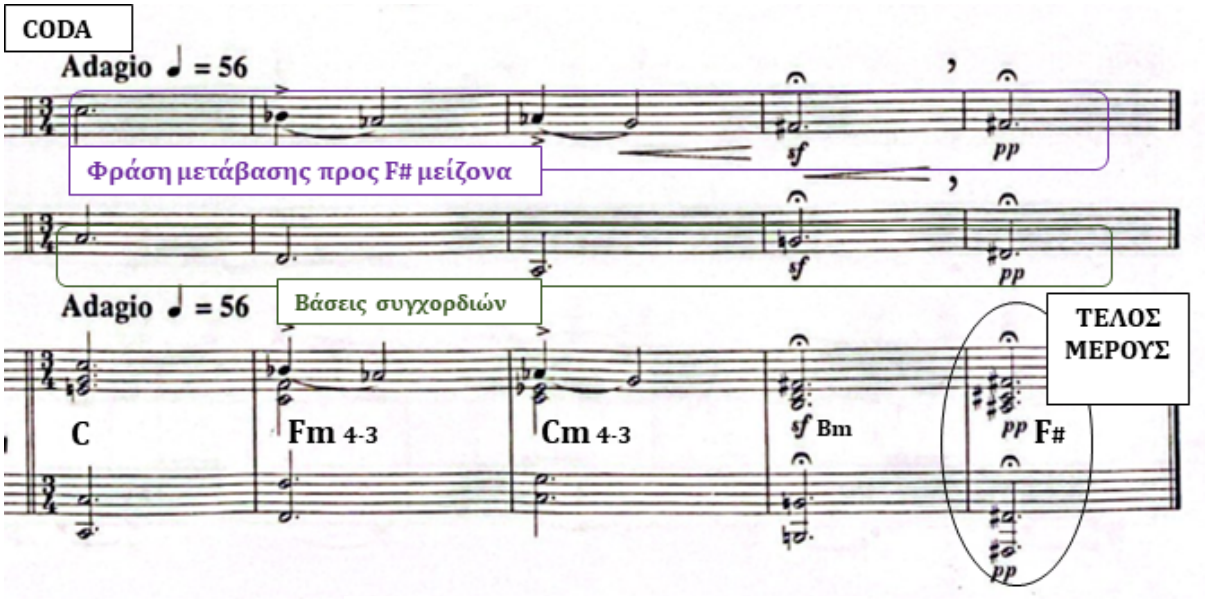
Φτάνοντας στο μ. 284, γίνεται αντιληπτή η επανεμφάνιση του θέματος $S'_{IIa'}$, με τη διαφορά πως παρουσιάζεται από F και όχι από D, όπως συνέβη στο μέρος $α'_{II}$. Επανεμφανίζεται ένα stretto, όπως και στην αρχή του μέρους, με το τσέλο να ξεκινάει αυτή τη φορά και το βιολί να ακολουθεί. Το πιάνο συνοδεύει και πάλι με τον χαρακτηριστικό συνηχητικό χαρακτήρα, με τις διατονικές συνηχήσεις $4^{ων}$ και $3^{ων}$, μεταφερμένες και αυτές, όπως και το θέμα, μία τρίτη μικρή πάνω. Η υποενότητα τελειώνει στο μ. 291, με το πιάνο να έχει παύση στα τελευταία 4 μέτρα, και τα έγχορδα να παίζουν την μεταβατική γέφυρα που είχε εμφανιστεί στα μ. 227–230. Η γέφυρα αυτή τότε είχε ως στόχο την επανεμφάνιση του θέματος από A. Αυτή τη φορά, τα μ. 289–291 έχουν διπλό χαρακτήρα: αφενός, καταληκτικό, μιας και τελειώνει η υποενότητα, αφετέρου μεταβατικό, αφού οδηγούν στην επάνοδο του θέματος S_{IIb}.

Υποενότητα β΄$_{\text{Α΄ΙΙ}}$

Συνεχίζοντας, επανέρχεται το θέμα S_{IIb} στο αριστερό χέρι του πιάνου, μαζί με το αντίθεμά του στο δεξί, όπως ακριβώς είχε παρουσιαστεί πρώτη φορά στο μ. 47, μόνο που τότε ήταν από F. Το μέρος αυτό είναι το β΄$_{\text{Α΄ΙΙ}}$ και διαρκεί 7 μέτρα.

CODA

Τέλος, στα μ. 293-297 εμφανίζεται ένα Adagio διατονικό μέρος, σε μέτρο ***3/4*** , το οποίο λειτουργεί ως codetta και έχει ως στόχο να επαναφέρει την συγχορδία F♯ μείζονα, με την οποία κλείνουν όλα τα μέρη του έργου. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί την κατιούσα διατονική φράση C – B♭ – A♭ – G – F♯, η οποία βρίσκεται στο βιολί και στο δεξί χέρι του πιάνου και εναρμονίζεται με τις ακόλουθες συγχορδίες: C – Fm^{4-3} – Cm^{4-3} Bm –F♯. Κατά τη διάρκεια αυτή, το τσέλο παίζει την βάση της κάθε συγχορδίας με κρατημένες νότες.



Εικόνα 51. Αρμονική ανάλυση κατάληξης, μ. 299-302

Ακόμη, θα παρατηρούσε κανείς πως το μέρος αυτό, που μοιάζει πολύ με το α_2 και το οποίο ο συνθέτης επέλεξε να μην το ξαναεμφανίσει στο τμήμα Β μαζί με το α_1, το εμφανίζει τώρα παραλλαγμένο από C, σαν να το «χρωστούσε».

2.5. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους III - Andante mosso

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

ΕΝΟΤΗΤΕΣ	A_{III}		B_{III}			A'_{III}
ΥΠΟ-ΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{AIII}	α'_{AIII}	α_{BIII}	β_{BIII}	α'_{BIII}	$\alpha'_{A'III'}$
ΜΕΤΡΑ	1 - 7	8 - 14	15 - 31	32 - 36	41 - 61	62 - 68

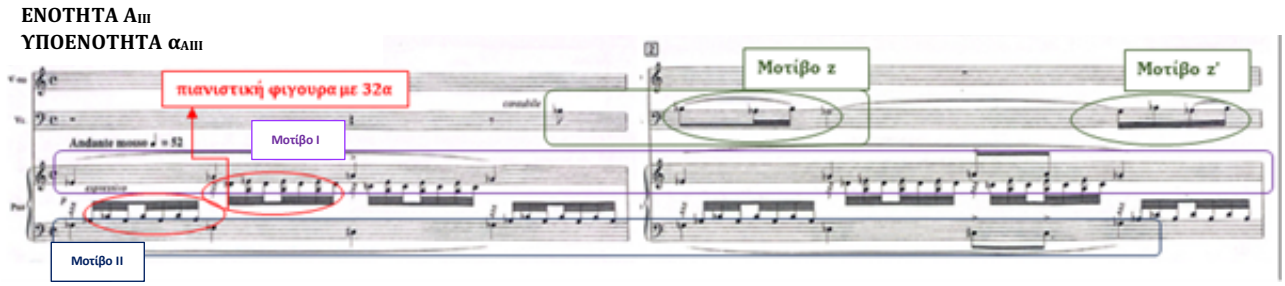
Το τρίτο μέρος του έργου, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, έχει άμεση συσχέτιση με το πρώτο μέρος του έργου, το Adagio. Πιο συγκεκριμένα, οι ενότητες A_{III} και A'_{III} αποτελούν παραλλαγμένες επανεμφανίσεις της ενότητας A'_{I} . Το στοιχείο που διαφοροποιεί αισθητά το μέρος III από το μέρος I είναι η ύπαρξη της ενότητας B_{III}, στην οποία, μάλιστα, εμφανίζεται ένα ολοκαίνουργιο δυναμικό θέμα, που με τα αντιθέματα και τις συνοδευτικές φιγούρες, γίνεται ιδιαιτέρως αντιστικτικό. Επίσης, η παρουσία του τμήματος αυτού, ανάμεσα στις ενότητες A_{III} και A'_{III}, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το εν λόγω μέρος είναι μία τριμερής κυκλική μορφή, σε αντίθεση με το πρώτο μέρος που ήταν διμερής μορφή.

2.5.1. Ενότητα A_{III}

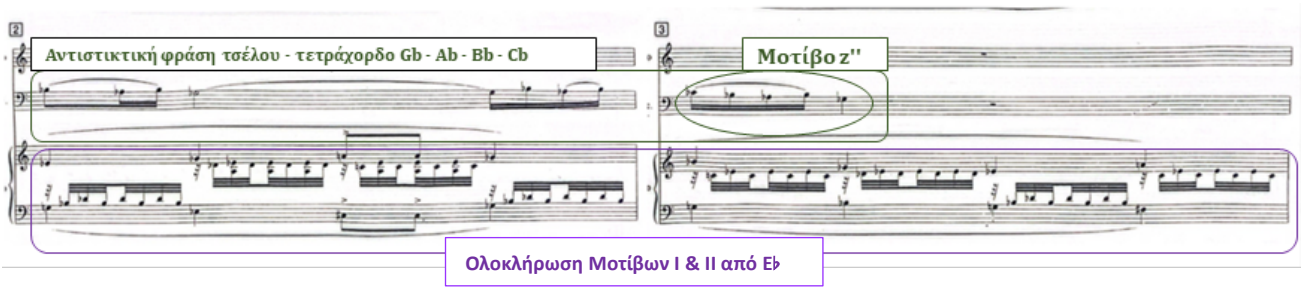
Υποενότητα α_{III}

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, το εν λόγω μέρος δείχνει να έχει άμεση συσχέτιση με το πρώτο μέρος του έργου, το Adagio. Πράγματι, παρατηρώντας το, αναγνωρίζεται πως τα δεκατέσσερα πρώτα μέτρα του μέρους αποτελούν την επανεμφάνιση του μοτίβου I , με τον στιλιστικό τρόπο που εμφανίζεται στην υποενότητα α΄ της ενότητας Α΄ του Adagio μέρους. Έτσι, η υποενότητα αυτή ονομάζεται α_{III} και η ενότητα A_{III} . Το γεγονός πως ο συνθέτης επιλέγει να εμφανίσει δύο φορές το θέμα, και όχι μία, όπως στο α΄ του πρώτου μέρους, φανερώνει τόσο την πρόθεσή του να διαφοροποιήσει σε έναν βαθμό το τρίτο μέρος από το πρώτο, όσο και τη θέλησή του να παρουσιάσει εκτενέστερα τις δύο διαφορετικές πιανιστικές συνοδευτικές φιγούρες που παρουσίασε στο πρώτο μέρος. Μάλιστα, τις εμφανίζει με αντίστροφη σειρά απ' ότι στο Adagio.

Πιο συγκεκριμένα, το μοτίβο I εμφανίζεται στο πιάνο από E♭, με το τσέλο να συνοδεύει μ' ένα μοτίβο z, χρησιμοποιώντας την E♭ ελάσσονα πεντατονική, θυμίζοντας αρκετά την έναρξη του Adagio και συγκεκριμένα του α μέρους, όπου το θέμα ήταν στο πιάνο και το τσέλο συνόδευε αντιστικτικά, αυτή τη φορά στον χώρο της G♭ μείζονας, με βάση το τετράχορδο G♭ – A♭ – B♭- C♭ .



Εικόνα 52. Ενότητα A_{III} – Επαναφορά μοτίβων I & II – Μοτίβο z στο τσέλο, μ. 1-2



Εικόνα 53. μ. 2-3

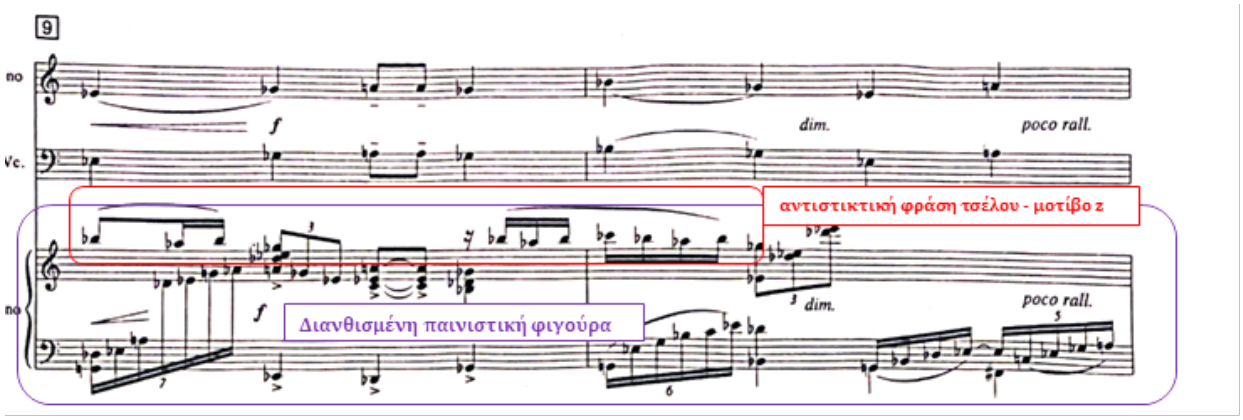
Η χαρακτηριστική πιανιστική φιγούρα που επιλέγεται, με τα 32^{α}, είναι η ίδια που εμφανίζεται στην α΄ υποενότητα του Adagio στο μ. 23, όπου το θέμα εμφανίζεται από G. Επανερχόμενοι στο τρίτο μέρος το οποίο και αναλύεται, η εμφάνιση του θέματος από G συνοδεύεται από την είσοδο του βιολιού, που παίζει ακριβώς την ίδια αντιστικτική φράση που έπαιξε το τσέλο πριν, μεταφερμένη και αυτή μία 3^{η} μεγάλη πάνω, δηλαδή από D, με μία μικρή διαφοροποίηση στην κατάληξή της στο μ. 6.

Η πρώτη εμφάνιση του θέματος ολοκληρώνεται με την καταληκτική του φράση, που συνεχίζει να βρίσκεται στο πιάνο –παραλλαγμένη αυτή τη φορά– άλλη μία τρίτη μεγάλη πάνω, από B, ενώ το βιολί και το τσέλο έχουν παύση. Καθ' όλη τη διάρκεια, το μοτίβο II βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου, στην κάτω φωνή.

Υποενότητα α΄$_{AIII}$

Το μοτίβο Ι, όπως ειπώθηκε πιο πριν, επαναλαμβάνεται στα μ. 8–14, αυτή τη φορά από το βιολί και το τσέλο, σε απόσταση οκτάβας. Η υποενότητα αυτή μπορεί να ονομαστεί α΄$_{AIII}$, μιας και παρουσιάζεται η βασική μουσική ιδέα του έργου εκ νέου με παραλλαγές. Η συνοδευτική φιγούρα στο πιάνο αλλάζει και εμφανίζεται η φιγούρα που είχαμε δει στο μ. 18 του Adagio μέρους. Στο μ. 11, το μοτίβο Ι εμφανίζεται από G στο πιάνο, με τα έγχορδα να έχουν παύση για τα επόμενα τρία μέτρα, ενώ επαναφέρει την πιανιστική φιγούρα των μ. 1-7 με τα 32^{α}. Ο Θεοδωράκης, με την επαναφορά αυτή, δείχνει πως θέλει να κλείσει στιλιστικά την ενότητα A_{III}, όπως ξεκίνησε, δίνοντας την αίσθηση της κυκλικότητας στο μέρος. Το μοτίβο ΙΙ εξακολουθεί να βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ στο τελευταίο μέτρο το μοτίβο Ι παίζουν τα έγχορδα και το πιάνο συνοδεύει με μία μικτή φιγούρα με 64^{α}, τρίηχα και όγδοα. Και αυτό το τμήμα τελειώνει με την συγχορδία της F♯ μείζονας, με έντονο diminuendo και rallentando.

Εικόνα 54. Μοτίβο Ι στα έγχορδα – Πιανιστική φιγούρα 16^{ων}, μ. 8

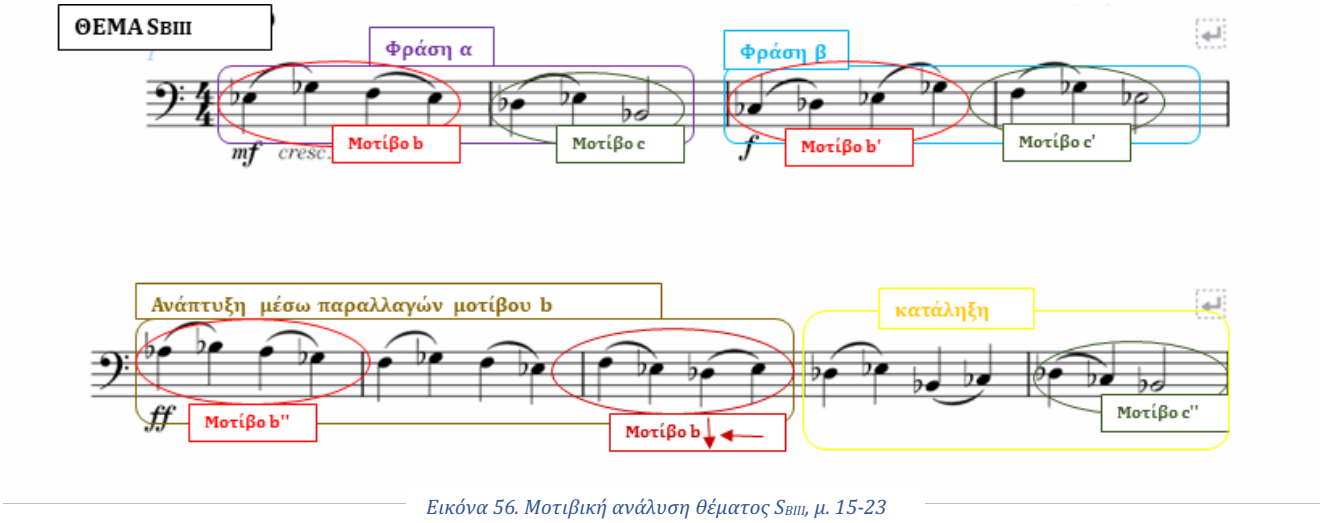


Εικόνα 55. Διανθισμένη πιανιστική φιγούρα – Αντιστικτική φράση τσέλου στο πιάνο μ. 9-10

2.5.2. Ενότητα B_{III}

Υποενότητα $α_{BIII}$

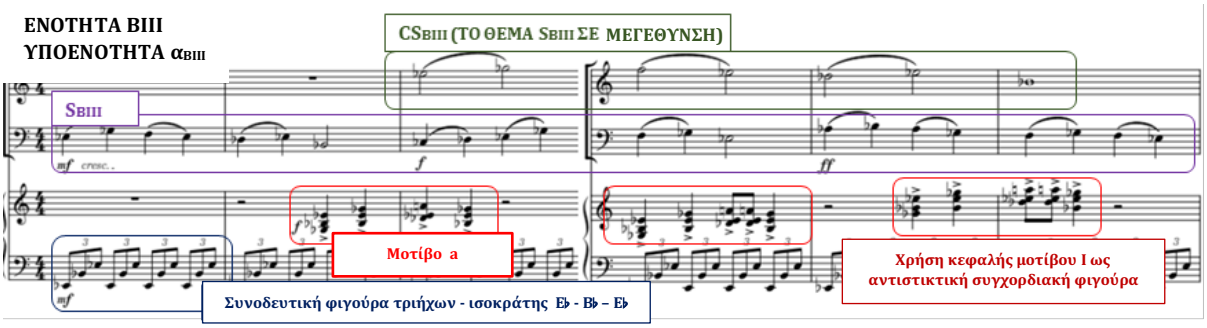
Στο μ. 15 ο συνθέτης παρουσιάζει μία νέα Allegro ενότητα, που μπορεί να ονομαστεί B_{III} και εκτείνεται μέχρι το μ. 61. Η αλλαγή αυτή από Andande mosso σε Allegro, πλαισιώνεται από την εμφάνιση ενός καινούργιου θέματος το οποίο βρίσκεται στο τσέλο και εδώ ονομάζεται S_{IIIB}. Πρόκειται για μία εννιάμετρη περίοδο (μ. 15–23), η οποία βρίσκεται στον διατονικό χώρο του E♭ αιολικού τρόπου, βασίζεται στα μοτίβα b και c των μ. 15–16, και εξελίσσεται μέσω των παραλλαγών των μοτίβων αυτών. Η περίοδος αυτή, όπως φαίνεται στην παρακάτω εικόνα, αποτελείται από δύο δίμετρες φράσεις α και β (μ. 15–18), από τρία μέτρα ανάπτυξης που βασίζεται στο μοτίβο b (μ. 19–21) και τις παραλλαγές του και από δύο καταληκτικά μέτρα (22–23).



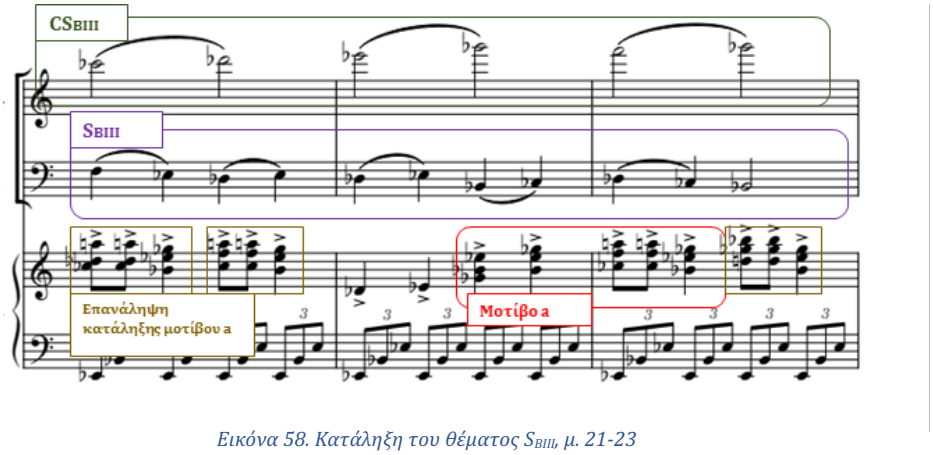
Εικόνα 56. Μοτιβική ανάλυση θέματος S_{BIII}, μ. 15-23

Στο πιάνο εμφανίζεται μία σταθερή συνοδευτική φιγούρα στο αριστερό χέρι με τρίηχα που παίζουν E♭ - B♭ – E♭, δημιουργώντας την αίσθηση του ισοκράτη. Στην εξέλιξη της υποενότητας αυτής, ο Θεοδωράκης κάνει κάτι πραγματικά εντυπωσιακό. Ξεκινώντας από το μ. 16 και συγκεκριμένα στον 3ο χρόνο, φέρνει το βασικό μοτίβο a του μοτίβου I με συγχορδιακό τρόπο, εμφανίζοντάς το εναλλάξ στα ισχυρά μέρη των μέτρων που ακολουθούν (μ. 16-3ος χρόνος, μ. 18-1ος, μ. 19-3ος, μ. 21-1ος, μ. 22-3ος) και χρησιμοποιώντας το ως αντιστικτική συνοδευτική φιγούρα που δημιουργεί σύνδεση με προηγούμενα τμήματα του έργου και συμβάλλει στην ενότητά του. Αξίζει να αναφερθεί πως στον πρώτο χρόνο του μ. 21, επιλέγει να κάνει μία παραλλαγή επαναλαμβάνοντας δύο φορές την κατάληξη του μοτίβου a (A - G♭), με το

ρυθμικό σχήμα δύο ογδόων και ενός τετάρτου. Η επανάληψη αυτή συναντάται και στο μ. 23, όπου τελειώνει η εν λόγω υποενότητα. Παράλληλα, στο μ. 17 στο βιολί εμφανίζεται το αντίθεμα της υποενότητας, το οποίο είναι το θέμα σε μεγέθυνση και εκτείνεται ως το μ. 24, συνεχίζοντας την εντυπωσιακή αναστρεφόμενη αντίστιξη, που χαρακτηρίζει αυτό το fugato μέρος, το οποίο είναι το πρώτο της ενότητας B_{III} και θα το ονομάσουμε α_{BIII}.



Εικόνα 57. Αναστρεφόμενη αντίστιξη – Αντιστικτική χρήση μοτίβου I, μ. 15-20

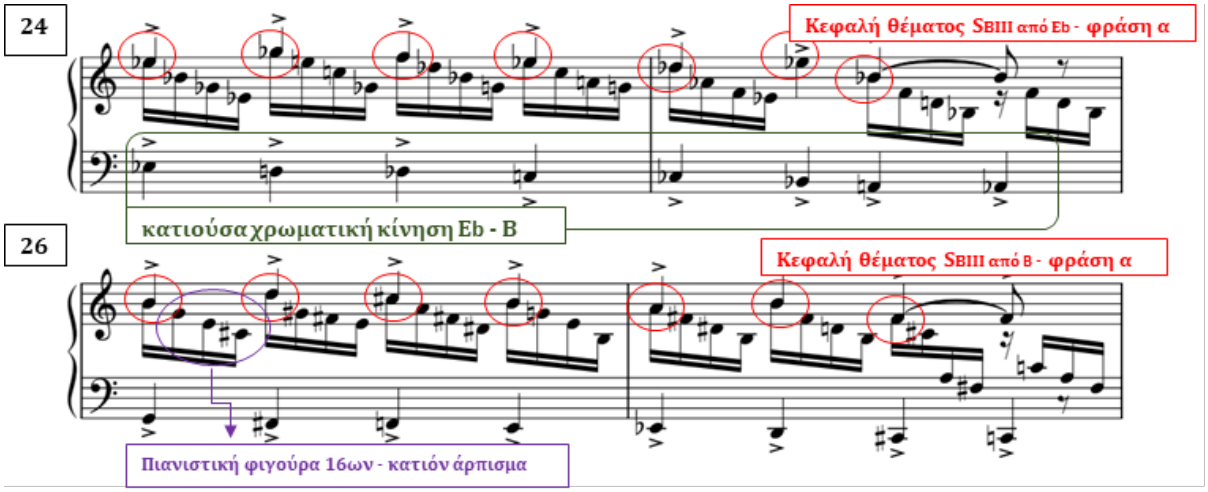


Εικόνα 58. Κατάληξη του θέματος S_{BIII}, μ. 21-23

Μεταβατικό Τμήμα

Πρόκειται για ένα μεταβατικό μέρος, το οποίο χαρακτηρίζεται από την επεξεργασία των κεφαλών του μοτίβου I, του θέματος S_{BIII} και του αντιθέματος $CS_{I,}$ που παρουσιάζονται από διαφορετικά φθογγικά ύψη, διαφορετικούς διατονικούς χώρους και εμφανίζονται διαδοχικά στο πιάνο και στα έγχορδα, δημιουργώντας έναν διάλογο μεταξύ τους. Το τμήμα αυτό ξεκινά από το μ. 24 και τελειώνει στο μ. 31, με μία δίμετρη γέφυρα.

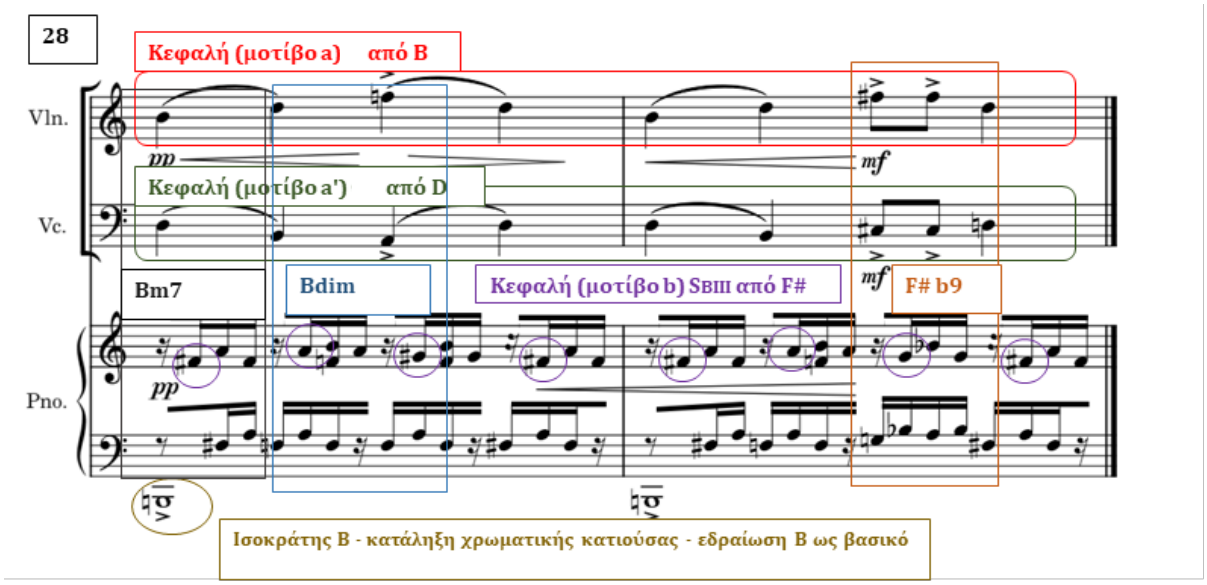
Ξεκινώντας από τα μ. 24–27, τα μοτίβα b και c, δηλαδή η φράση α του S_{BIII}, εμφανίζονται στο δεξί χέρι του πιάνου, στα πρώτα δύο μέτρα από E♭ και στα επόμενα δύο από B, μαζί με μία συνοδευτική αρπιστική φιγούρα 16^{ων}, ενώ το αριστερό χέρι έχει κατιούσα χρωματική κίνηση, που ξεκινά από το E♭ και καταλήγει στο B, επιβεβαιώνοντας την πρόθεση της μετάβασης στον ευρύτερο διατονικό χώρο του B. Η μετάβαση αυτή γίνεται μέσω μίας σειράς συγχορδιών, που δημιουργούνται από τη φιγούρα των 16^{ων} στο δεξί και την χρωματική κατιούσα στο αριστερό.



Εικόνα 59. Μεταβατικό τμήμα, μ. 24-27

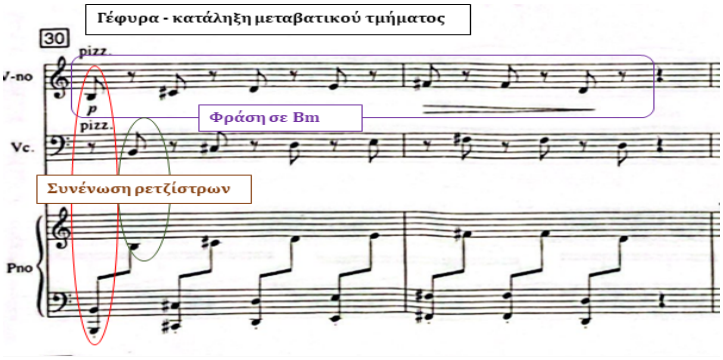
Στη συνέχεια, στα μ. 28 & 29, το αριστερό χέρι του πιάνου παίζει δυο B στο αριστερό χέρι ως ισοκράτη, ενώ η πιανιστική φιγούρα και των δύο χεριών εναλλάσσει τις συγχορδίες Bm^7 και B^o με την ταυτόχρονη χρήση του F♯ και του F. Ταυτόχρονα, μέσα από την πιανιστική φιγούρα του δεξιού χεριού, διακρίνεται το μοτίβο b, αυτή τη φορά από F♯, το οποίο μάλιστα στο μ. 28 εμφανίζεται σε F♯ αιολικό (F♯ - A – G♯ - F♯), ενώ στο επόμενο μέτρο σε F♯ φρύγιο, με το G♯ να αναιρείται. Την ίδια στιγμή, το βιολί παίζει την κεφαλή του Μοτίβου I (μοτίβο a) από B, ενώ το τσέλο την κεφαλή του Μοτίβου II (μοτίβο a΄) από D. Παρατηρείται πως με την είσοδο των

εγχόρδων, υπάρχει η παράλληλη συνύπαρξη των τριών κεφαλών θεμάτων και αντιθέματος, με βασικούς πόλους έλξης το B και το F♯. Επιπλέον, στην συνοδευτική φιγούρα των 16ων εναλλάσσεται το F♯ με το F και σε συνδυασμό με το D του θέματος και του αντιθέματος, καταδεικνύεται η συνύπαρξη της Bm7 με την B° .



Εικόνα 60. Αρμονική και μοτιβική ανάλυση, μ. 28-29

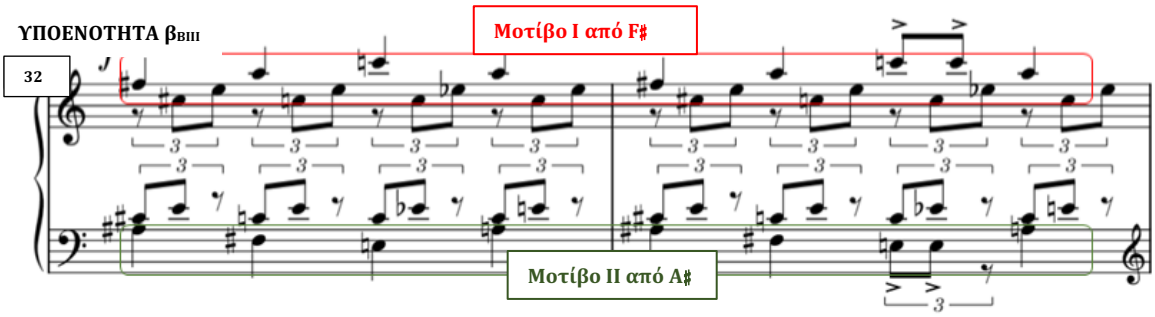
Το μεταβατικό αυτό τμήμα ολοκληρώνεται με τα μ. 30–31, όπου εμφανίζεται μία γέφυρα που ο συνθέτης μας την παρουσιάζει με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο. Συγκεκριμένα, εμφανίζεται η φράση B – C♯ - D – E – F♯ - F♯ - D, η οποία βρίσκεται σε Bm, ενισχύοντας την άποψη πως βρισκόμαστε στον διατονικό χώρο του B αιολικού. Η φράση αυτή, που έχει και καταληκτικό χαρακτήρα για το μεταβατικό τμήμα, εμφανίζεται στο πιάνο, με το βιολί να συνδυάζεται με το αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ το τσέλο με το δεξί , συνενώνοντας έτσι τις ηχητικές περιοχές (ρετζίστρα). Η γέφυρα αυτή, έχει ως στόχο την εμφάνιση μιας νέας υποενότητας στα επόμενα μέτρα, της βBIII.



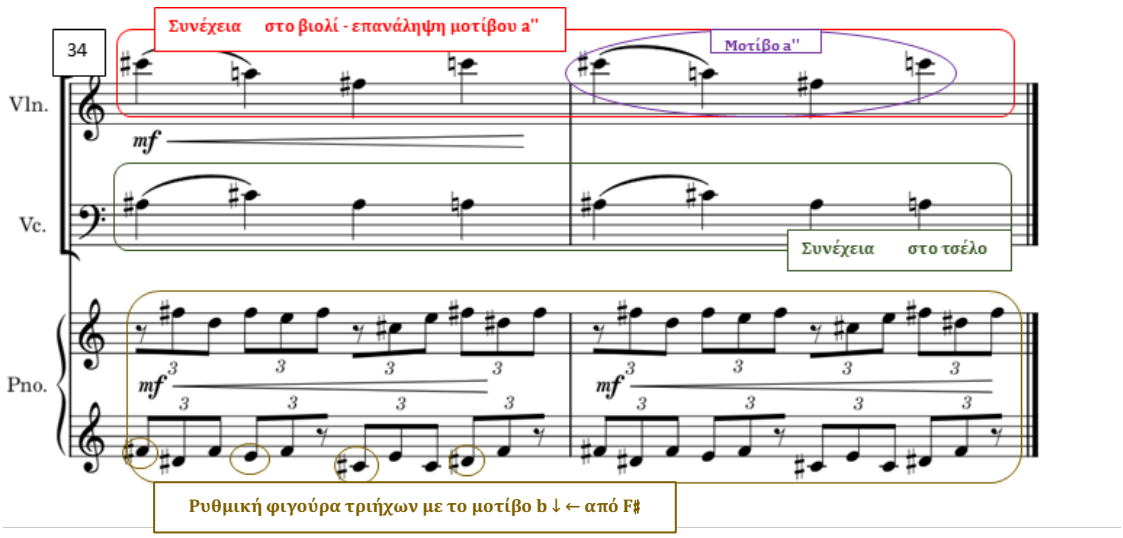
Εικόνα 61. Γέφυρα – Κατάληξη μεταβατικού τμήματος, μ. 30-31

Υποενότητα β_{BIII}

Στο μ. 32 ξεκινάει η δεύτερη υποενότητα που προαναφέρθηκε, το β_{BIII}, όπου έρχεται σε δυναμική *f* ολοκληρωμένο το Μοτίβο I στο δεξί χέρι του πιάνου μέχρι το μ. 33, από F♯ αυτή τη φορά μαζί με το Μοτίβο II στο αριστερό από A♯ και μία φιγούρα τριήχων, που παρουσιάζει ρευστοποιημένη την αρμονία που υπάρχει. Στα επόμενα δύο μέτρα, το θέμα συνεχίζεται στο βιολί, με το μοτίβο a΄΄ να επαναλαμβάνεται δύο φορές, το αντίθεμα περνά στο τσέλο, ενώ το πιάνο συνεχίζει να συνοδεύει με τρίηχα τα δύο έγχορδα. Μέσα από την φιγούρα των τριήχων στα μ. 34–37, διακρίνεται το μοτίβο F♯ - E – C♯ - D, το οποίο αποτελεί την καρκινική και ανεστραμμένη εκδοχή του μοτίβου b. Διαπιστώνεται δε πως η συνύπαρξη στοιχείων μοτίβου I, θέματος κι αντιθέματος συνεχίζεται και στη δεύτερη υποενότητα.



Εικόνα 62. μ. 32-33

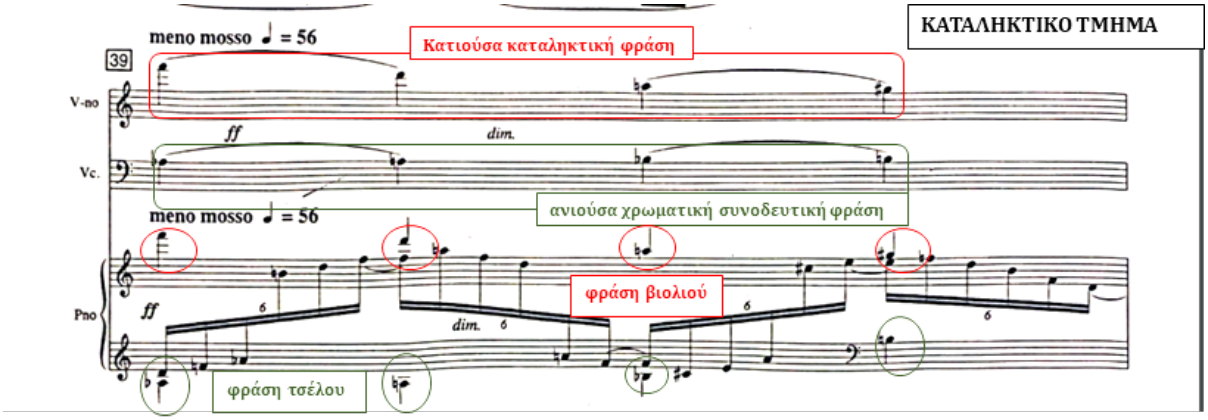


Εικόνα 63. μ. 34-35

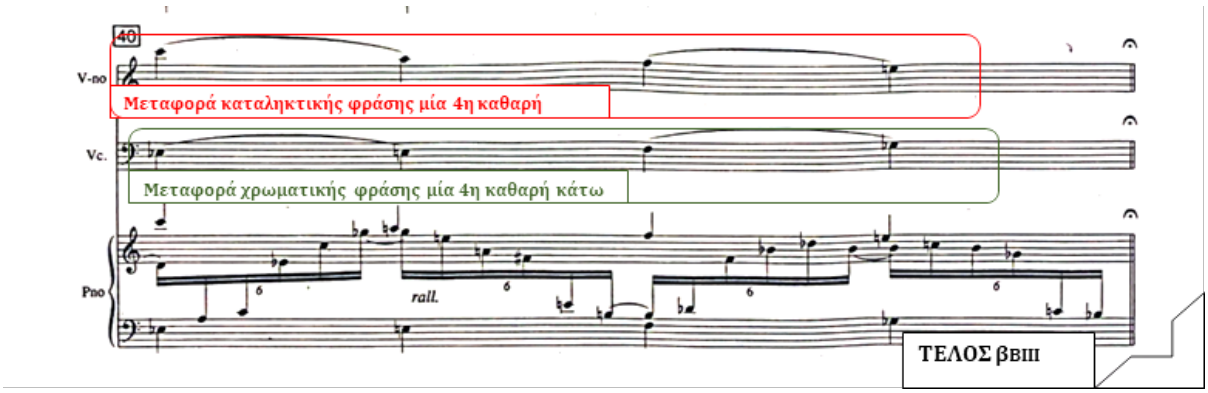
Εν συνεχεία, στα μ. 36–37 ο συνθέτης επαναφέρει στο πιάνο το μοτίβο a από B♭ και το a΄ από D♭, ενώ παραμένει και το ρυθμικό σχήμα με τα τρίηχα. Στο μ. 38 που τελειώνει ουσιαστικά η υποενότητα, τα τρία όργανα συνηχούν και μάλιστα σε ***ff***, με το βιολί να έχει μία καταληκτική φράση που βασίζεται σε παραλλαγές του μοτίβου a, το τσέλο συνοδεύει ομοφωνικά την φράση αυτή με 3ες και 4ες, ενώ το πιάνο συνοδεύει συγχορδιακά μέχρι το τέλος του μέτρου, όπου τα τρία όργανα καταλήγουν σε μία συγχορδία A^7.

Καταληκτικό Τμήμα

Τα τελευταία δύο μέτρα, στα οποία αλλάζει και το τέμπο σε meno mosso, αποτελούν ένα καταληκτικό τμήμα, που βασίζεται σε μία κατιούσα κίνηση του βιολιού F – D – A – G♯ συνοδευόμενη από μία χρωματική ανιούσα στο τσέλο (A♭ – A – B♭ – B). Στο δεξί χέρι του πιάνου προεξέχει η μελωδία του βιολιού και στο αριστερό η μελωδία του τσέλου, ενώ παράλληλα υπάρχει μία φιγούρα 16ων . Στο μ. 40, με έντονο rallentando, η μελωδία μεταφέρεται προς τα κάτω (C – A –F – E), το τσέλο ανεβαίνει χρωματικά στο G♭. Το τμήμα ξεκινάει με δυναμική ff, από εκεί που τελείωσε το προηγούμενο μέρος, η οποία δυναμική σταδιακά εξασθενεί, μ' ένα έντονο diminuendo. Είναι απαραίτητο να αναφερθεί πως και αυτό το μέρος τελειώνει στον διατονικό χώρο της G♭ (F♯) μείζονας, όπως και όλα τα προηγούμενα μέρη που εξετάστηκαν. Το γεγονός αυτό, οδηγεί στο συμπέρασμα πως η κατάληξη σε G♭ είναι ο βασικότερος λόγος ύπαρξης του καταληκτικού αυτού τμήματος.



Εικόνα 64. Κατιούσα καταληκτική φράση, μ. 39

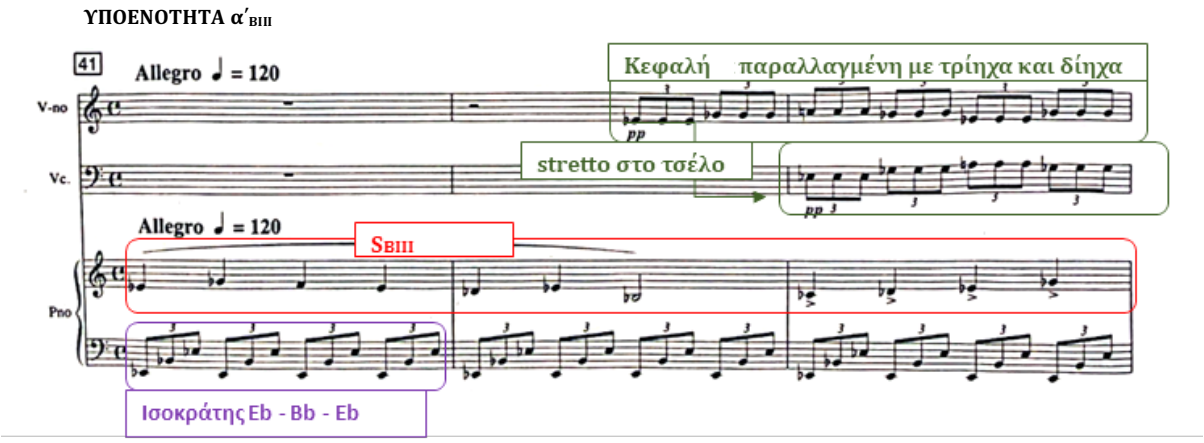


Εικόνα 65. Κατιούσα καταληκτική φράση – Μια 4η καθαρή κάτω, μ. 40

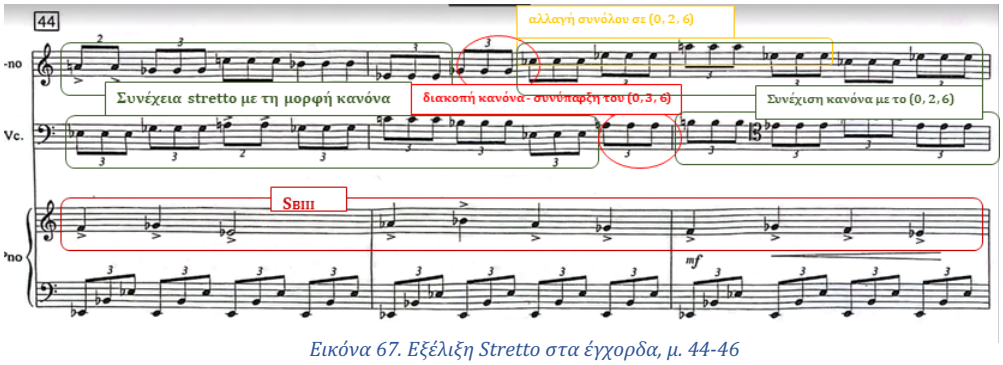
Υποενότητα α΄$_{BIII}$

Τμήμα α΄1$_{BIII}$

Στο επόμενο μέτρο επαναφέρεται το θέμα S_{IIIB} στο δεξί χέρι του πιάνου, ενώ στο αριστερό επανέρχεται και η χαρακτηριστική συνοδευτική φιγούρα με τα τρίηχα, που, με τους φθόγγους E♭ – B♭ – E♭, δημιουργεί την αίσθηση του ισοκρατήματος, όπως συνέβαινε και στο μέρος $α_{BIII}$. Επομένως, δεν θα ήταν αβάσιμο να ονομαστεί η υποενότητα αυτή α΄$_{BIII}$. Στη συνέχεια, ο Θεοδωράκης φτιάχνει ένα stretto μεταξύ των δύο εγχόρδων, χρησιμοποιώντας το βασικό μοτίβο a της βασικής μουσικής ιδέας του έργου (E♭ – G♭ – A – G♭) και παρουσιάζοντάς το με τρίηχα και κάποια δίηχα, τα οποία αντικαθιστούν το ρυθμικό σχήμα των δύο ογδόων που υπάρχει στην πρωτότυπη εμφάνιση του Μοτίβου I. Το stretto ξεκινά στον τρίτο χρόνο του μ. 42 από το βιολί και διαρκεί ως το μ. 50. Το τσέλο μπαίνει στον πρώτο χρόνο του μ. 43, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια του stretto το πιάνο παίζει το S_{IIIB} στο δεξί χέρι, με μόνη διαφορά το μ. 45 που επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο, ενώ στο αριστερό χέρι παραμένει ο ισοκράτης. Στον τρίτο χρόνο του μ. 45, ο συνθέτης παραλλάσσει το μοτίβο, το οποίο πριν βασιζόταν στο σύνολο (0, 3, 6), δηλαδή της 3ης μικρής, και πλέον χρησιμοποιώντας τους φθόγγους C♭ (B) – E♭ – A, τροποποιεί το σύνολο σε (0, 2, 6), το σύνολο της ιταλικής συγχορδίας.

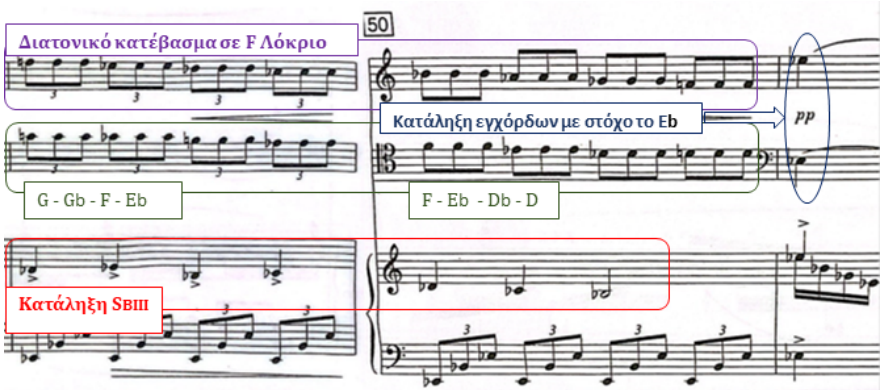


Εικόνα 66. Επαναφορά θέματος S_{BIII} στο πιάνο – Stretto στα έγχορδα, μ. 41-43



Εικόνα 67. Εξέλιξη Stretto στα έγχορδα, μ. 44-46

Το μοτίβο αυτό συνεχίζει μέχρι το μ. 49, όπου το βιολί κάνει μία κατιούσα κίνηση σε F λόκριο, ενώ το τσέλο συνοδεύει με το μοτίβο G- G♭ – F – E♭ (μ. 49) που παραλλάσσεται στο μ. 50 σε F – E♭ – D♭ – D. Τα μ. 49–50 έχουν λειτουργία καταληκτικής γέφυρας, αφού είναι εμφανές πως τα δύο έγχορδα στοχεύουν στην νότα E♭ και μάλιστα από αντίθετη κατεύθυνση (F – E♭, D – Eb), με το βιολί να παίζει το θέμα του μέρους μαζί με το δεξί χέρι του πιάνου και το τσέλο την συνοδευτική κατιούσα κίνηση του αριστερού χεριού στο πιάνο. Στα επόμενα μέτρα θα επανέλθει το S_{BIII} , οπότε τα μ. 41–50, θα ονομαστούν τμήμα α΄1_{BIII}.

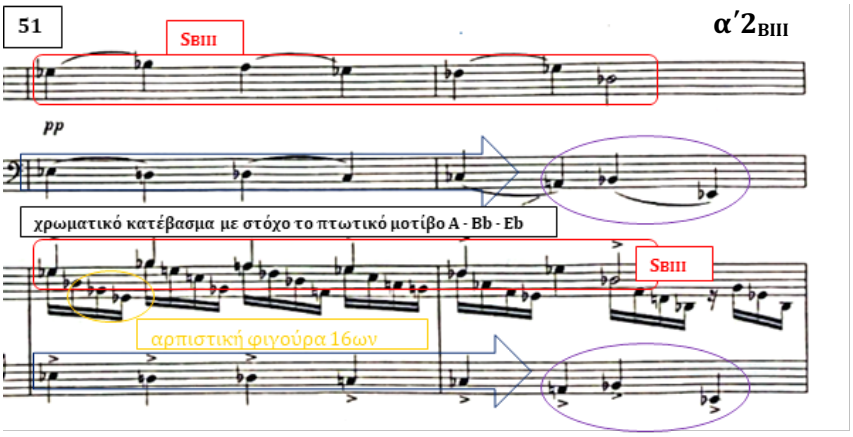


Εικόνα 68. Ολοκλήρωση Stretto – Κατάληξη θέματος, μ. 49-51

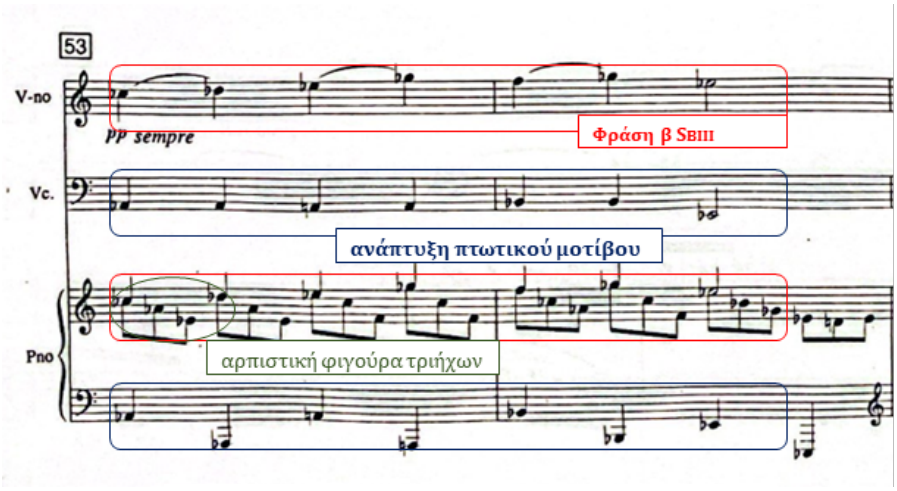
Πριν εξεταστούν τα μ. 51–61, όπου και τελειώνει η ενότητα Β, κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί πως ο Θεοδωράκης στα μ. 42–48 προσπαθεί να φτιάξει έναν απόλυτο κανόνα μεταξύ των δύο εγχόρδων και σχεδόν το πετυχαίνει. Και αναφέρεται σχεδόν, μιας και στον τέταρτο χρόνο του μ. 45, το τσέλο ενώ θα έπρεπε να παίζει G♭, όπως παίζει το βιολί στον δεύτερο χρόνο του ίδιου μέτρου, παίζει A, σπάζοντας στιγμιαία τον κανόνα. Βέβαια, είναι εμφανές πως θέλει να χωρέσει εδώ και τους τρεις βασικούς φθόγγους του μοτίβου, E♭ – G♭ – A, να σχηματίσει δηλαδή όλη την ελαττωμένη συγχορδία, πριν εμφανίσει το επόμενο μοτίβο με την παραλλαγή C♭ (B) – E♭ – A. Όπως και να' χει, το μέρος αυτό δεν μπορεί να χαρακτηριστεί κανόνας, παρά μόνο stretto.

Τμήμα α΄2$_{BIII}$

Τα μ. 51–61 αποτελούν το δεύτερο τμήμα της α΄$_{BIII}$ υποενότητας, το οποίο έχει καταληκτικό χαρακτήρα και θα ονομαστεί α΄2$_{BIII}$. Μια αναλυτικότερη εξέταση δείχνει πως, επί της ουσίας, τα μ. 51–52 είναι σχεδόν πανομοιότυπα με τα μ. 24–25, με την διαφορά ότι το βιολί παίζει ό,τι και το δεξί χέρι του πιάνου και το τσέλο παίζει ό,τι το αριστερό. Προχωρώντας, όμως, παρακάτω, παρατηρείται διαφορετική εξέλιξη από αυτήν που είχαν τα μ. 24–25. Αρχικά, η συνοδευτική φιγούρα στο κλειδί φα του πιάνου και στο τσέλο, είναι χρωματική μόνο στο μ. 51 και συνεχίζει με διατονικό τρόπο. Συγκεκριμένα, βλέπουμε πως στόχος είναι το μοτίβο A – B♭ – E♭, στο μ. 52, το οποίο προσδίδει στο μέρος έναν πτωτικό χαρακτήρα, στο διατονικό πλαίσιο του E♭. Το μοτίβο αυτό εξελίσσεται στα επόμενα δύο μέτρα και εμπλουτίζεται με το A♭ και με την εναλλαγή οκτάβας, πράγμα που ενισχύει την αίσθηση της πτώσης στο σημείο αυτό. Παράλληλα, η συνοδευτική φιγούρα των 16^{ων} στο δεξί χέρι μεταβάλλεται σε φιγούρα τριήχων.

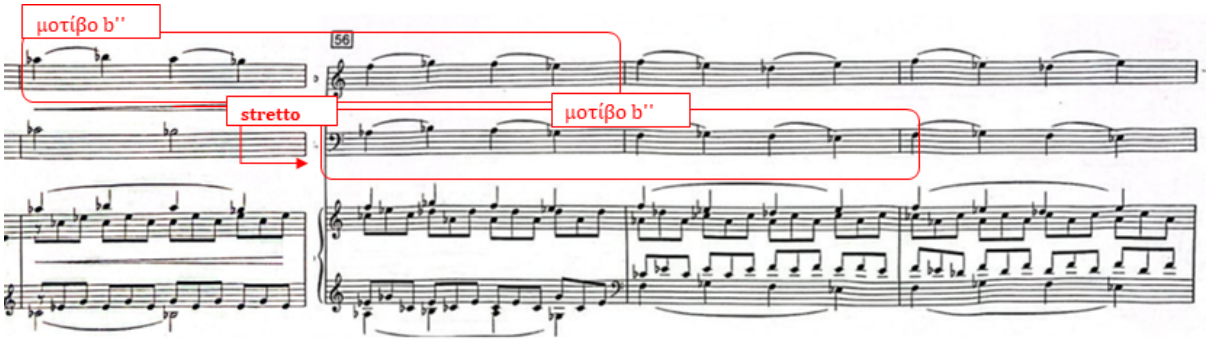


Εικόνα 69. Καταληκτικό τμήμα με πτωτικό μοτίβο, μ. 51-52

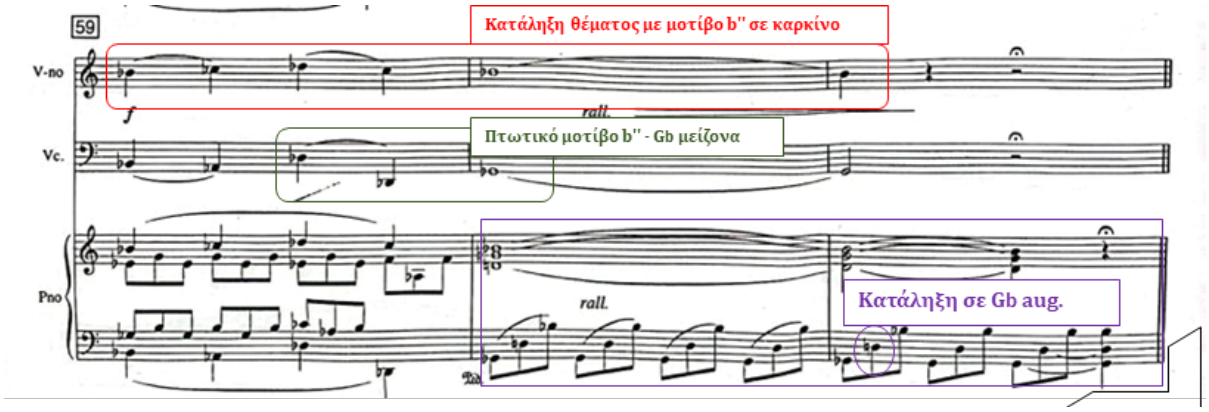


Εικόνα 70. Ανάπτυξη πτωτικού μοτίβου, μ. 53-54

Από το μ. 55 μέχρι το μ. 59 το πιάνο και στα δύο χέρια συνοδεύει με τρίηχα, ενώ το αριστερό χέρι του πιάνου, πλαισιωμένο απ' το τσέλο, κάνει ένα τελευταίο stretto, μιμούμενο το μοτίβο b'' (A♭ – B♭ – A♭ – G♭), μέχρι και το μ. 59, όπου υπάρχει το πτωτικό μοτίβο A♭ – D♭ – D♭, με σκοπό να καταλήξει στα μ. 60–61 στην G♭, επαναφέροντας έτσι το φθογγικό κέντρο όλου του έργου. Αυτή την φορά, όμως, ο συνθέτης φέρνει τη συγχορδία της G♭, αυξημένη, με D και όχι D♭, επιβεβαιώνοντας τον νεοτονικό χαρακτήρα του έργου και την ευρεία χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων, ιδιαίτερα στο μέρος αυτό.



Εικόνα 71. Stretto στα έγχορδα με το μοτίβο b'', μ. 55-58



Εικόνα 72. Ολοκλήρωση ενότητας με πτωτικό μοτίβο σε G♭ και κατάληξη σε G♭ αυξημένη συγχορδία, μ. 59-61

2.5.3. ΕΝΟΤΗΤΑ A'_{III}

Τα τελευταία έξι μέτρα του τρίτου μέρους, του Andante mosso, αποτελούν μία ακριβή επανάληψη των μ. 8-14 της ενότητας A_{III} . Για τον λόγο αυτό, θα ονομαστεί A'_{III}. Το μέρος III, ολοκληρώνεται με την συγχορδία της F♯ μείζονας, όπως συμβαίνει με όλα τα μέρη του έργου.

2.6. Λεπτομερής ανάλυση Μέρους IV - Allegro Vivace

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	α	β
ΜΕΤΡΑ	1 - 15	16 - 21

ΕΝΟΤΗΤΑ A_{IV}		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{AIV}	α'_{AIV}
ΜΕΤΡΑ	22 - 44	45 - 62

ΕΝΟΤΗΤΑ B_{IV}		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	α_{BIV}	β_{BIV}
ΜΕΤΡΑ	63 - 72	73 - 98

ΕΝΟΤΗΤΑ $Γ_{IV}$		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	$\alpha_{ΓIV}$	$\beta_{ΓIV}$
ΜΕΤΡΑ	99 - 104	103 - 110

ΕΝΟΤΗΤΑ A'_{IV}		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	$\alpha'_{A'IV}$	$\alpha''_{A'IV}$
ΜΕΤΡΑ	111 - 133	134 - 150

ΕΝΟΤΗΤΑ $Γ'_{IV}$		
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΕΣ	$α_{Γ'IV}$	$β_{Γ'IV}$
ΜΕΤΡΑ	151 - 159	160 - 165

Από τους παραπάνω πίνακες, εξάγεται το συμπέρασμα ότι το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου είναι μία ελεύθερη 5μερής μορφή με μία μικρή εισαγωγή στην αρχή του. Όπως θα διαπιστώσουμε αναλυτικότερα παρακάτω, υπάρχει και εδώ έντονο το στοιχείο της κυκλικότητας, με τις ενότητες $Α_{ΓIV}$ και $Γ_{ΓIV}$ να επανέρχονται παραλλαγμένες. Εστιάζοντας σε κάθε ενότητα ξεχωριστά, γίνεται αντιληπτό πως πρόκειται για διμερείς μορφές, εκτός από τις ενότητες $Α_{ΓIV}$ και $Α'_{ΓIV}$, των οποίων η μορφή είναι κυκλική διμερής.

2.6.1. Εισαγωγή

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος του έργου, ξεκινά με μία εισαγωγή 21 μέτρων, η οποία αποτελεί μία σύντομη περίληψη του Μέρους ΙΙ, του πρώτου Allegro vivace μέρους, φανερώνοντας την σχέση που θέλει να προσδώσει ο συνθέτης μεταξύ των μερών ΙΙ και IV. Πράγματι, παρατηρείται ότι τα μ. 1-15 του εν λόγω μέρους μοιάζουν πολύ με τα πρώτα 15 μέτρα του Μέρους ΙΙ, με βασική διαφορά τον φθόγγο εκκίνησης –ξεκινάει από F♯ ενώ το ΙΙ από B– καθώς και το ότι το ρυθμικό σχήμα δεν παίζεται μόνο από το πιάνο, αλλά unisono και από τα έγχορδα. Ακόμη, το θέμα (S_{IIa}) δεν εμφανίζεται εδώ, αλλά η εξέλιξη του μέρους στα μ. 8–15 επιτελείται μέσω των παραλλαγμένων επαναλήψεων του ρυθμικού μοτίβου της εισαγωγής. Το βασικό φθογγικό σύνολο που χρησιμοποιείται είναι και πάλι το (0,2,5). Μέχρι το μ. 15 διαρκεί η α υποενότητα αυτής της εισαγωγικής περίληψης.

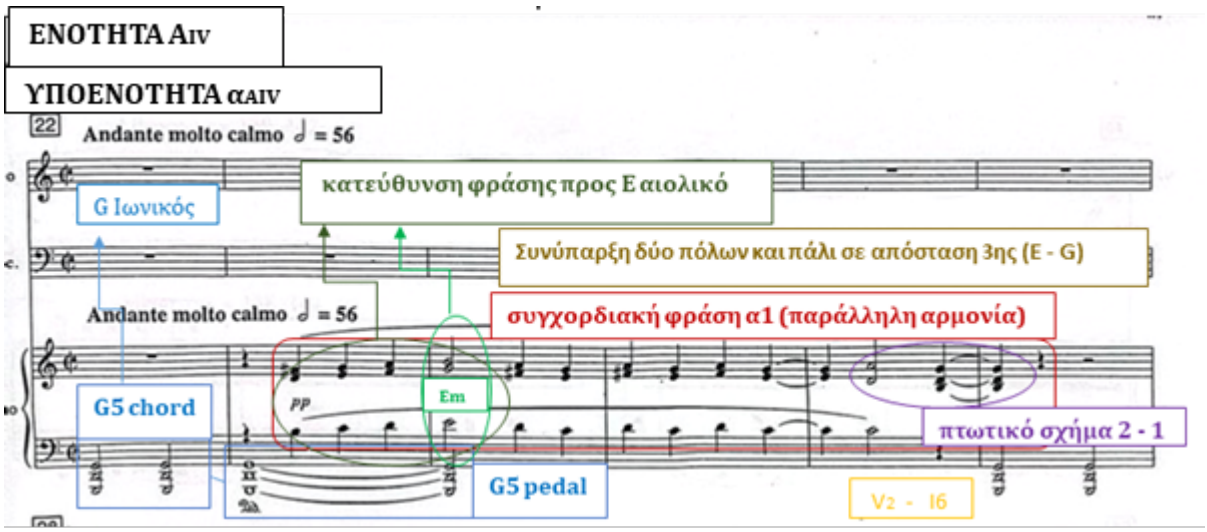
Στην β υποενότητα, στα μ. 16–21, εμφανίζεται στο βιολί η κεφαλή του θέματος $S'_{IIa'}$, το μοτίβο k, που εμφανίστηκε στο μ. 223 του μέρους ΙΙ, παραλλαγμένο (σε σμίκρυνση) και επεξεργασμένο με 16^{α} και τρίηχα $16^{\omega\nu}$. Το θέμα σε σμίκρυνση εμφανίζεται στον διατονικό χώρο του D αιολικού στο μ. 16 και στα επόμενα τέσσερα μέτρα ακολουθεί μία γέφυρα που θυμίζει αλυσίδα, η οποία, περνώντας εναρμόνια από τον χώρο της E♭, επαναφέρει το θέμα στον χώρο της G στα μ. 20–21, όπου και τελειώνει η εισαγωγή. Το τσέλο συνοδεύει αντιστικτικά με τη μορφή αντιθέματος, ενώ το πιάνο έχει παύση.

2.6.2. Ενότητα A_{IV}

Υποενότητα α_{AIV}

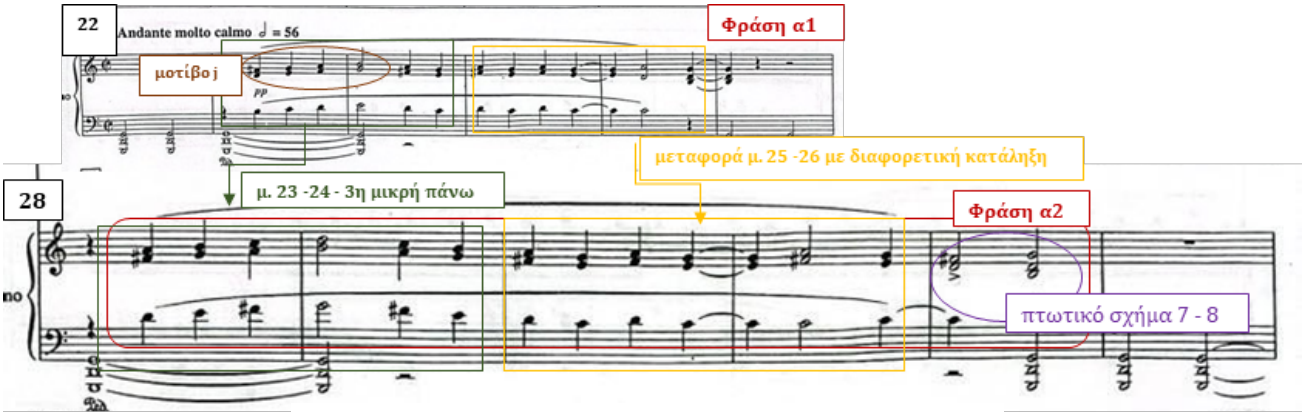
Η συνέχεια του Μέρους IV είναι διαφορετική και απρόσμενη. Μετά την έντονη, δυναμική και "διάφωνη" Allegro εισαγωγή των ***3/8***, εμφανίζεται ένα Andante molto calmo τμήμα ***4/4***, το οποίο εκτονώνει όλη την προηγούμενη έκταση του έργου. Η ενότητα αυτή είναι η A_{IV} και παρατηρώντας την, διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για μία διατονική ενότητα, που κινείται στον χώρο του G ιωνικού τρόπου. Ακούγοντας την, εμφανίζεται ένας ακόμη πόλος έλξης, είναι ο E αιολικός τρόπος, ο σχετικός του G ιωνικού.

Η ενότητα ξεκινά με την υποενότητα α_{IV} στο μ. 22 με δύο συγχορδίες G^5 στο αριστερό χέρι του πιάνου στον πρώτο και τρίτο χρόνο, εδραιώνοντας το G ως βασικό κέντρο αναφοράς του μέρους. Στη συνέχεια, εμφανίζεται μία συγχορδιακή φράση πέντε μέτρων (23–27) στο πιάνο, πάνω από έναν ισοκράτη G – D – G στην χαμηλή περιοχή του κλειδιού του φα. Η φράση αυτή χαρακτηρίζεται ως συγχορδιακή, μιας και σχηματίζεται από παράλληλες τρίφωνες συγχορδίες (παράλληλη αρμονία), με ανιούσια βηματική και στη συνέχεια ποικιλματική κίνηση. Η φράση τελειώνει με πτώση $\hat{2} - \hat{1}$ στο δεξί χέρι, με την συγχορδία της V να είναι με την έβδομη στον μπάσο, η οποία λύνεται στο δεξί χέρι.



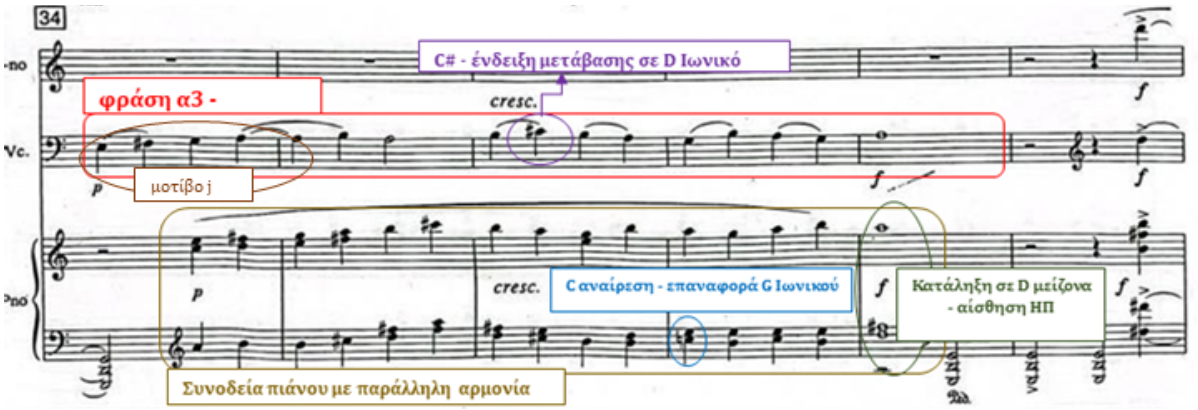
Εικόνα 73. Αρμονική ανάλυση φράσης α1, μ. 22-27

Στα μ. 28–32 λαμβάνει χώρα μια δεύτερη πεντάμετρη φράση. Η φράση αυτή είναι σχεδόν ίδια με την προηγούμενη, με μόνη διαφορά ότι τα μ. 23–29 είναι μεταφερμένα μία 3η μικρή πάνω σε σχέση με τα μ. 23–24.



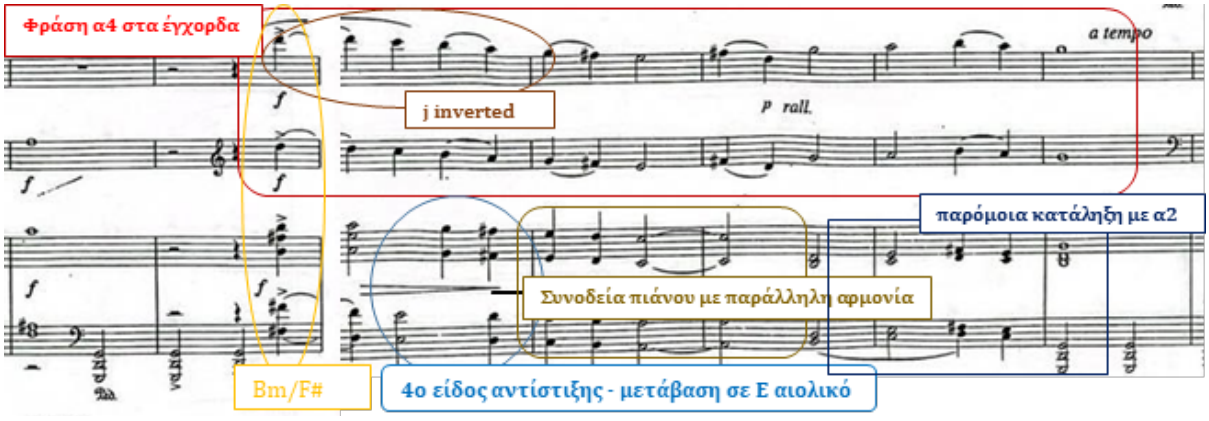
Εικόνα 74. Φράσεις α1 κι α2 – Μοτιβική ανάλυση και κοινά σημεία, μ. 22-33

Έχοντας ονομάσει τις δύο προηγούμενες φράσεις α_1 και α_2, τότε α_3 θα ονομαστεί η επόμενη φράση των μ. 34–38 μιας και παρατηρείται πως μοτιβικά προέρχεται από το βασικό μοτίβο j της πρώτης φράσης. Η φράση ξεκινάει στο τσέλο, που είχε παύση ως εκείνη τη στιγμή και το πιάνο συμπληρώνει μπαίνοντας στον τρίτο χρόνο του μ. 34. Επίσης, στα πρώτα δύο μέτρα, η εμφάνιση του C♯ φανερώνει ότι η φράση περνάει στον χώρο του D ιωνικού τρόπου, το οποίο αναιρείται στο μ. 37, επαναφέροντας τον G ιωνικό. Η φράση κλείνει σε D μείζονα συγχορδία, δίνοντας την αίσθηση της ημίπτωσης.



Εικόνα 75. Φράση α3 – Μεταφορά σε D ιωνικό, μ. 34-39

Η τελευταία φράση, η α4, ξεκινά απ' τον τέταρτο χρόνο του μ. 39 και ολοκληρώνεται στο μ. 44. Βασίζεται στην αναστροφή και επέκταση του μοτίβου j, ξεκινά με την συγχορδία Bm σε δεύτερη αναστροφή που έρχεται στον τέταρτο χρόνο του μ. 40, με το F♯ να καταλήγει E με 4ο είδος αντίστιξης, περνώντας στιγμιαία στον χώρο του E αιολικού τρόπου. Η φράση συνεχίζει συγχορδιακά μέχρι την κατάληξή της στη G μείζονα στο μ. 44.



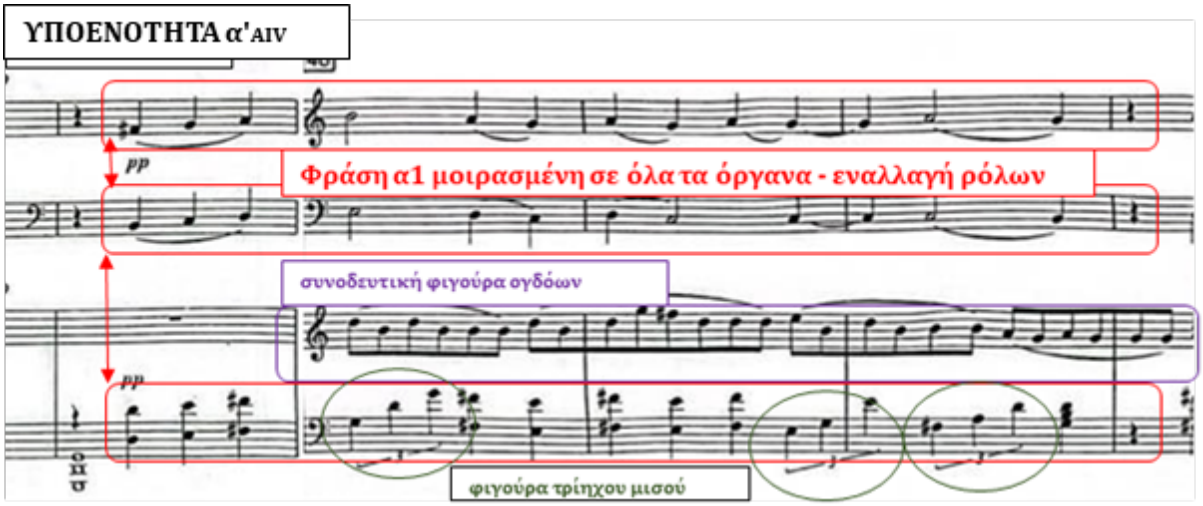
Εικόνα 76. Φράση α4 – Μοτιβική και αρμονική ανάλυση μ. 39-44

Συμπληρωματικά σχόλια

Οι δύο τελευταίες φράσεις εμφανίζουν κάποια αντιστικτικά στοιχεία σε αντιδιαστολή με το καθαρά ομοφωνικό ύφος των δύο πρώτων φράσεων. Παρόλα αυτά, το μέρος $α_{IV}$ είναι κατά βάση ομοφωνικό και συγχορδιακό, εμφανίζοντας αυτήν την χαρακτηριστική παράλληλη αρμονία, που κινείται ανάμεσα στον G ιωνικό και στον E αιολικό τρόπο. Η παράλληλη, διαδοχική παράθεση των συγχορδιών, δημιουργεί ένα διατονικό ανιόν μοτίβο, το οποίο ονομάστηκε j και αποτελεί τη μοτιβική βάση του μέρους. Επιπλέον, παρατηρείται και εδώ το στοιχείο της κυκλικότητας, μιας και οι φράσεις α2 και α4 ολοκληρώνονται με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο, γεγονός που μας οδηγεί στο να ομαδοποιήσουμε την φράση α1 με την α2 και την α3 με την α4. Το μέρος ολοκληρώνεται στο μ. 44 σε G μείζονα.

Υποενότητα α΄$_{AIV}$

Στη συνέχεια, και συγκεκριμένα στο μ. 45, επανέρχεται η φράση α1 μοιρασμένη και στα τρία όργανα. Το αριστερό χέρι παίζει σε οκτάβες την κάτω φωνή του δεξιού χεριού των μ. 23–26, ενώ η πάνω φωνή του δεξιού χεριού, το οποίο τώρα έχει παύση, έχει μεταφερθεί στο βιολί. Το αριστερό χέρι των μ. 23–26 έχει μεταφερθεί στο τσέλο μία οκτάβα χαμηλότερα. Η διανομή αυτή εξακολουθεί να υφίσταται και κατά την εμφάνιση της δεύτερης φράσης στα μ. 49–53. Κατά την εξέλιξη των φράσεων α1 και α2 του μέρους, που θα ονομαστεί α΄$_{IV}$, στο πιάνο εμφανίζεται μία συνοδευτική φιγούρα με όγδοα στο δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό η μελωδία εμπλουτίζεται με τρίηχα τετάρτων.



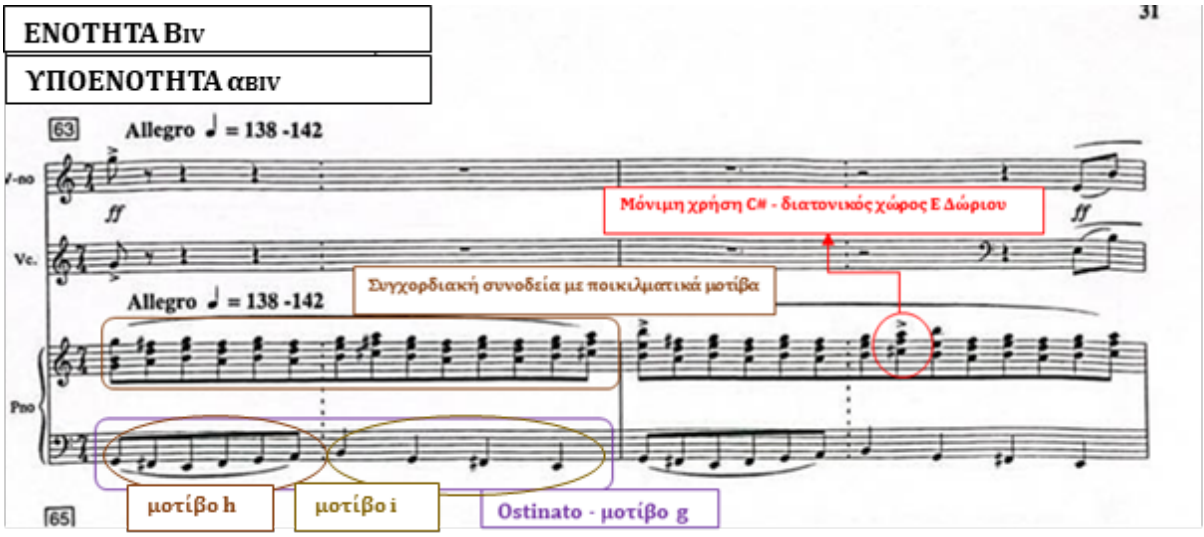
Εικόνα 77. Φράση α1 σε όλα τα όργανα, μ. 45-49

Η φράση α3 επανεμφανίζεται κι αυτή στα μ. 54–58 με ανεστραμμένους τους ρόλους των οργάνων. Τη μελωδία του τσέλου παίζει το πιάνο συγχορδιακά, ενώ την πάνω φωνή του πιάνου τα έγχορδα. Τέλος, η φράση α4 εμφανίζεται όπως ακριβώς ήταν στο προηγούμενο μέρος, με μόνη διαφορά την κατάληξή της, η οποία χρησιμοποιείται ως μετάβαση στην επόμενη ενότητα του μέρους.

2.6.3 Ενότητα B_{IV}

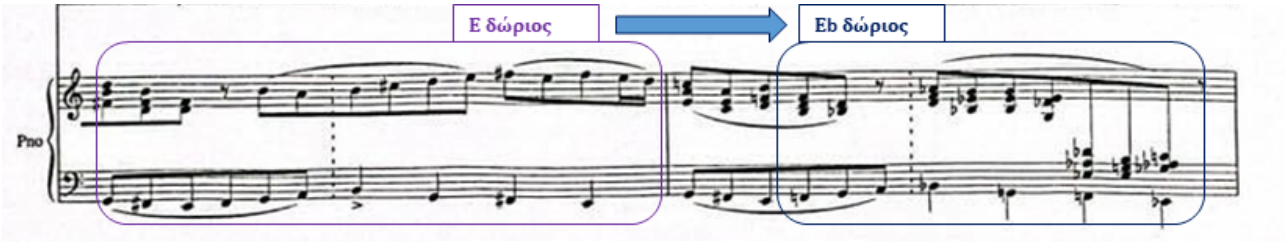
Υποενότητα α_{BIV}

Πράγματι, βλέπουμε ότι στο τελείωμα της φράσης α4 ξεκινάει μια καινούργια, εντελώς διαφορετική ενότητα. Πρόκειται για την ενότητα B_{IV}, και από την πρώτη κιόλας στιγμή, γίνεται αντιληπτό ότι είναι διαφορετική από τις υπόλοιπες. Αρχικά, είναι σε μέτρο ***7/4***, μοιρασμένο σε ***3/4*** και ***4/4***, θυμίζοντας το μικτό μέτρο των ***7/8***, που είναι το μέτρο του παραδοσιακού ελληνικού χορού καλαματιανού. Το πιάνο είναι το όργανο που ξεκινάει το Allegro αυτό μέρος, παίζοντας ένα ostinato στο αριστερό χέρι, έχοντας το μοτίβο g (με τα εσωτερικά μοτίβα h και i, ενώ το δεξί, συνοδεύει με παράλληλες συγχορδίες, που σχηματίζονται από τον φθογγικό χώρο του Ε δώριου.



Εικόνα 78. Ενότητα B_{IV} – Μοτιβική ανάλυση ostinato – Ε δώριος, μ. 63-64

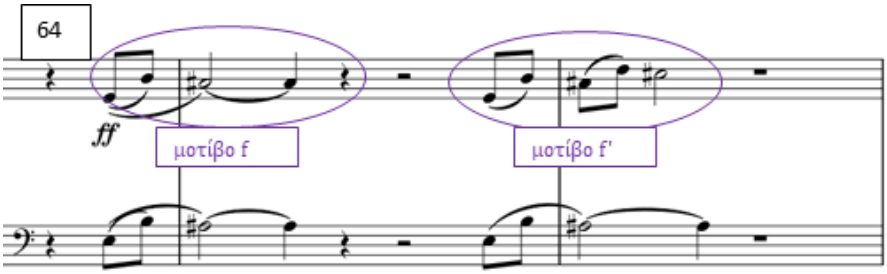
Το ostinato αυτό συνεχίζεται μέχρι το τέλος αυτής της υποενότητας, που θα ονομαστεί α_{BIV} και τελειώνει στο μ. 71. Η συνοδεία του πιάνου παραμένει στον διατονικό χώρο του Ε δώριου μέχρι και τον πρώτο χρόνο του μ. 70, όπου περνάει χρωματικά στον χώρο του E♭ δώριου αρχικά, και στη συνέχεια του E♭ αιολικού. Ο συνθέτης εναλλάσσει τους δύο τρόπους εμφανίζοντας πότε το C και πότε το C♭. Είναι σαφές πως ο Θεοδωράκης θέλει εδώ να επαναφέρει ως φθογγικό κέντρο το E♭, που μαζί με το G♭ αποτελούν τους δύο βασικούς πόλους έλξης ολόκληρου του έργου.



Εικόνα 79. Μετάβαση σε E♭ δώριο, μ. 69-70

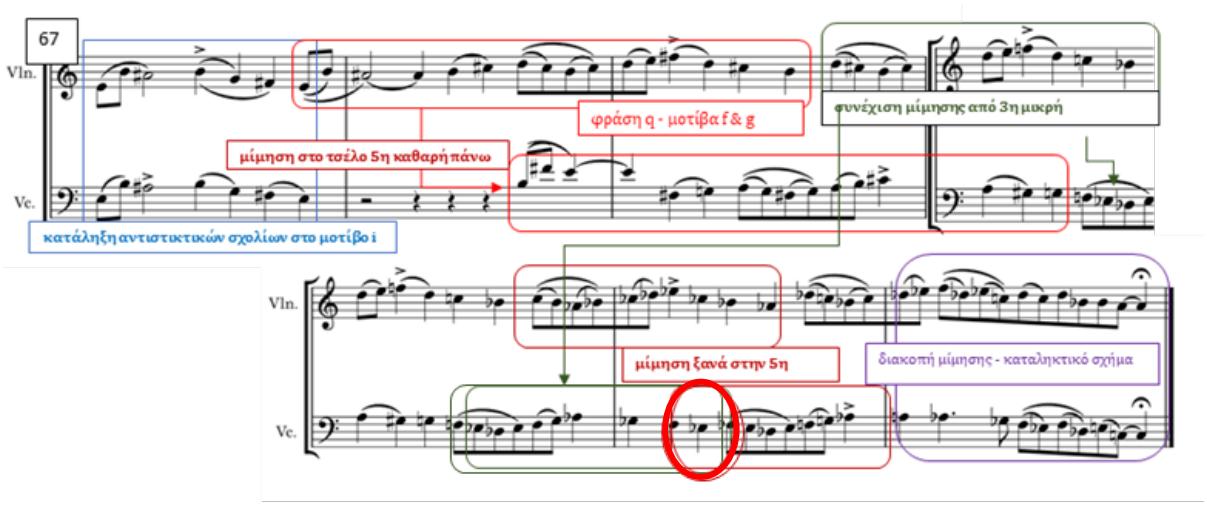
Παρατηρώντας τη μελωδία στα έγχορδα, προκύπτει μία ακόμη σύνδεση με την ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Η έντονη χρήση του A♯, που συνεπάγεται την όξυνση της τέταρτης βαθμίδας, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα πολλών λαϊκών και παραδοσιακών μελωδιών.

Το βιολί και το τσέλο στο σημείο αυτό, εμφανίζονται στον τελευταίο χρόνο του μ. 64 και «πλέκουν» μία μελωδία με βάση το μοτίβο f και τις παραλλαγές αυτού. Το τσέλο μέχρι το μ. 67 ακολουθεί σχεδόν πάντα πιστά το βιολί παίζοντας σε οκτάβες τις ίδιες φράσεις.



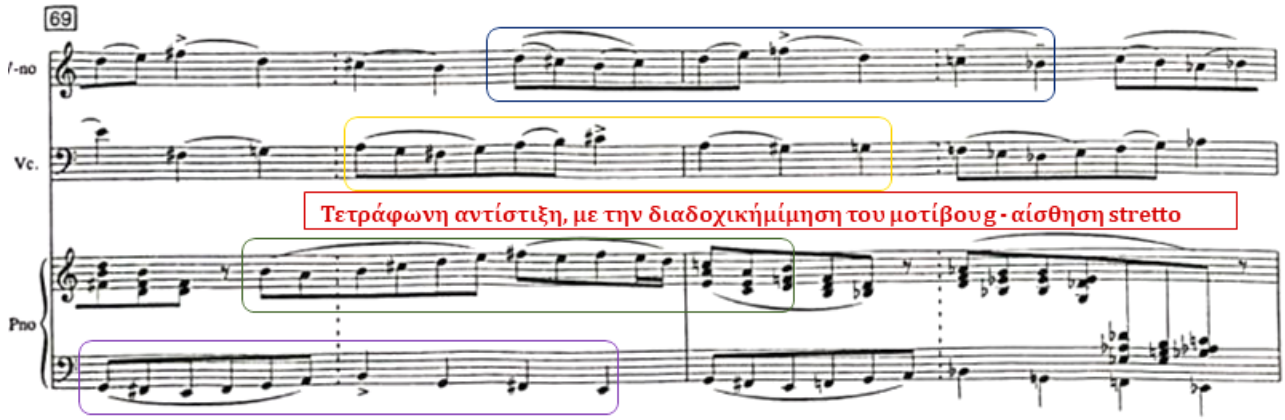
Εικόνα 80. Φράση εγχόρδων, μ. 64-66

Απ' το μ. 68 έως στο τέλος του μέρους στο μ. 72, τα δύο έγχορδα αλληλοεπιδρούν αντιστικτικά, με το τσέλο να μιμείται την μελωδία του βιολιού μία 4η καθαρή κάτω. Η μίμηση θα μπορούσε να θεωρηθεί κανόνας μιας και σπάει μόνο στο τελευταίο μέτρο, όπου συντελείται μία μορφή πτώσης. Στην άρση του μ. 68, το βιολί παρουσιάζει την φράση q, η οποία αποτελείται από τα μοτίβα f και g. Στον έκτο χρόνο του μ. 68 γίνεται μίμηση στην 5η από το τσέλο, που παρουσιάζει τη φράση q από B. Στο τέλος του μ. 69 το βιολί συνεχίζει την φράση q, επαναλαμβάνοντας όμως μόνο το μοτίβο g από D. Το τσέλο μιμείται το βιολί, παίζοντας στον 4ο χρόνο του μ. 70 το μοτίβο g από F (6η μεγάλη κάτω), όμως στην εξέλιξης της τελευταίας αυτής κίνησης, η μίμηση επανέρχεται στο διάστημα της 5ης. Στο μ. 72, όπου τελειώνει το μέρος αυτό, ο κανόνας αυτός σπάει μ' ένα καταληκτικό μοτίβο, που πηγάζει από τα προηγούμενα μοτίβα που χρησιμοποιήθηκαν.



Εικόνα 81. Μιμητική κίνηση μεταξύ των εγχόρδων με χρήση της φράσης q, μ. 67-72

Αναλυτικότερα, στον τελευταίο χρόνο του μ. 67, ξεκινάει η μελωδία του βιολιού που μιμείται στη συνέχεια το τσέλο. Η μελωδία αυτή αρχίζει με το βασικό μοτίβο f, όμως, η εξέλιξή της βασίζεται στο ostinato του αριστερού χεριού του πιάνου (μοτίβο g), το οποίο εμφανίζεται δύο φορές από D –στο πιάνο είναι από G και καταλήγει σε E– και καταλήγει την πρώτη σε B και την δεύτερη σε B♭, και άλλη μία από C καταλήγοντας σε A♭, φτάνοντας όπως φαίνεται στον στόχο του, μιας και επαναλαμβάνει το μοτίβο στο τελευταίο μέτρο και καταλήγει πάλι σε A♭, δίνοντας την αίσθηση της πτώσης. Η χρήση του μοτίβου g του ostinato στα έγχορδα, αλλά και στο δεξί χέρι του πιάνου, διαδοχικά, όπως γίνεται στο μ. 69, δημιουργεί μία συνεχιζόμενη τετράφωνη αντίστιξη μεταξύ των τριών οργάνων, που δίνει την αίσθηση ενός stretto και έρχεται σε αντίθεση με την ομοφωνική έναρξη του μέρους. Η υποενότητα τελειώνει σε μία συγχορδία A♭ σε β΄ αναστροφή.



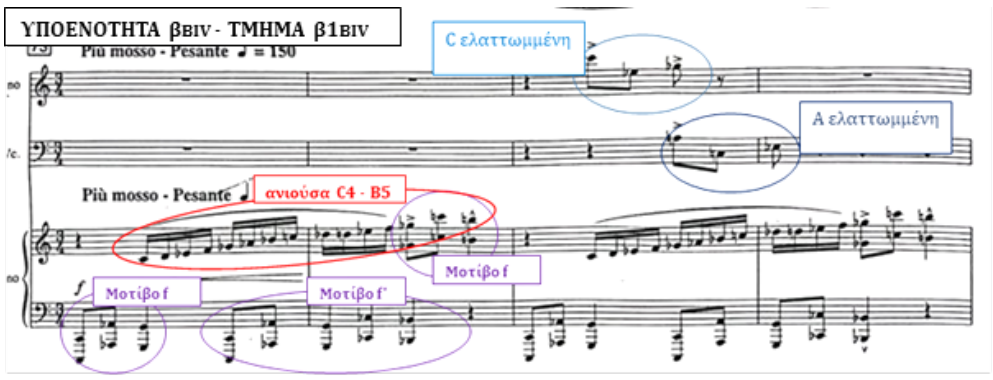
Εικόνα 82. Τετράφωνη αντίστιξη με μοτίβο g – Αίσθηση stretto, μ. 69-70

Υποενότητα β_{BIV}

Τμήμα $\beta1_{BIV}$

Στη συνέχεια, στο μ. 73, έρχεται μία νέα υποενότητα, η β_{BIV}. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το μέρος αυτό έχει δύο τμήματα, με το πρώτο να επαναλαμβάνεται στο τέλος. Επομένως η υποενότητα β_{BIV} απαρτίζεται από τα τμήματα $\beta1_{BIV}$, $\beta2_{BIV}$ και $\beta1'_{BIV}$ και είναι μία τριμερής κυκλική μορφή.

Το μέτρο του τμήματος είναι τα ***3/4*** και το όργανο που εμφανίζεται πρώτο είναι το πιάνο, το οποίο παρουσιάζει μία δίμετρη φράση που επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές, ως το μ. 80, όπου και το τελειώνει το τμήμα $\beta1_{BIV}$. Η φράση αυτή αποτελείται από ένα ostinato στο αριστερό χέρι, το οποίο έχει δημιουργηθεί με βάση το μοτίβο f που είχαν τα έγχορδα στο μέρος $\alpha_{BIV.}$ Ταυτόχρονα, στο δεξί χέρι υπάρχει ένα ανιόν μοτίβο 16ων που ξεκινάει από την νότα C4, στον δεύτερο χρόνο του μ. 73 και συνεχίζει διατονικά και χρωματικά ως το G♭5 στον δεύτερο χρόνο του μ. 74 όπου έρχεται το μοτίβο f για να ολοκληρώσει την φράση, λειτουργώντας μιμητικά προς το αριστερό χέρι. Στο μ. 74 εμφανίζονται τα έγχορδα, τα οποία παίζουν αντιστικτικά μιμητικά σχόλια, κάνοντας έναν διάλογο μεταξύ τους, αλλά και με το πιάνο. Τα σχόλια των εγχόδων προέρχονται και αυτά από την οικογένεια του μοτίβου f και πιο συγκεκριμένα, από την αναστροφή του και παρουσιάζουν ένα ανεστραμμένο άρπισμα δύο ελαττωμένων συγχορδιών, στης C το βιολί (C – E♭ – G♭) και της A το τσέλο (A - C – E♭).

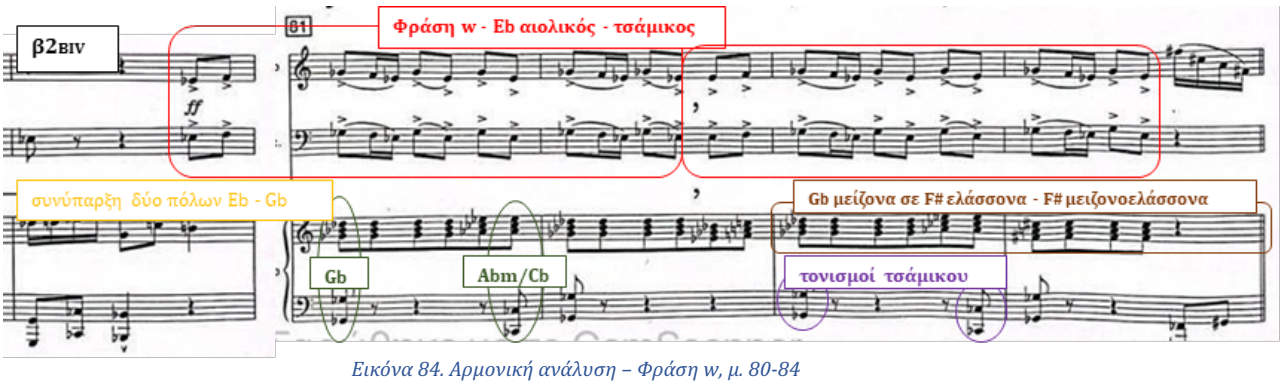


Εικόνα 83. Επαναλαμβανόμενη δίμετρη φράση πιάνου με μοτίβα οικογένειας f, μ. 73-76

Ολόκληρη η υποενότητα βασίζεται στο διάστημα της 5ης ελαττωμένης ή 4ης αυξημένης. Το τμήμα αυτό με τα έντονα διάφωνα διαστήματα, συμβάλει καθοριστικά στην προετοιμασία του επόμενους μέρους που θα εμφανιστεί, του $\beta2_{BIV}$.

Τμήμα β2BIV

Το τμήμα αυτό ξεκινάει από την άρση του μ. 80 σε δυναμική ***ff***, με οκτάβες από τα δύο έγχορδα, τα οποία παρουσιάζουν μία έντονη ρυθμική φράση, διάρκειας τεσσάρων μέτρων, η οποία βρίσκεται στον χώρο του E♭ αιολικού τρόπου. Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της φράσης αυτής, που θα ονομαστεί w, είναι ότι πρόκειται ξεκάθαρα για έναν τσάμικο χορό, γεγονός που επιβεβαιώνει για ακόμη μία φορά την πρόθεση του συνθέτη να εντάξει στο έργο στοιχεία της ελληνικής λαϊκής παραδοσιακής μουσικής. Ταυτόχρονα, στο αριστερό χέρι του πιάνου τονίζονται μόνο το πρώτο και το τελευταίο όγδοο του μέτρου, ενισχύοντας την αίσθηση του τσάμικου, ενώ το δεξί χέρι παίζει συνεχόμενες συγχορδίες ογδόων.

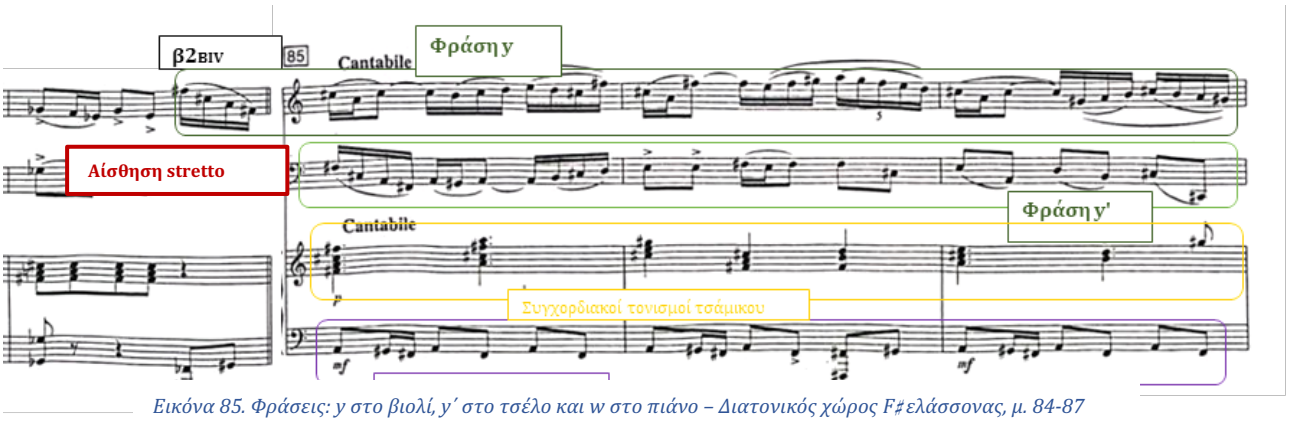


Εικόνα 84. Αρμονική ανάλυση – Φράση w, μ. 80-84

Όσον αφορά τον διατονικό χώρο στον οποίο βρίσκεται το πιάνο, αυτός είναι ο χώρος της G♭ μείζονας. Παρατηρούμε πως οι βασικές συγχορδίες που δημιουργούνται είναι η G♭ μείζονα (I) και η A♭ ελάσσονα σε α' αναστροφή (ii^{6}). Η συνύπαρξη του διατονικού χώρου του E♭ με αυτόν του G♭, επιβεβαιώνει για ακόμη μία φορά πως οι δύο αυτοί φθόγγοι αποτελούν τους δύο βασικούς πόλους έλξης ολόκληρου του έργου. Στο τελείωμα της φράσης αυτής στο μ. 84, εμφανίζεται και στο πιάνο με την μορφή συνήχησης, αλλά και στο βιολί με κατιόν άρπισμα, η F♯ ελάσσονα, δημιουργώντας για ακόμη μία φορά μέσα στο έργο την αίσθηση της μειζονοελάσσονας συγχορδίας.

Στη συνέχεια, από την άρση του μ. 85 ξεκινάει μία δεύτερη φράση (y) στο βιολί στον χώρο της F♯ ελάσσονας με το κατιόν άρπισμα. Το τσέλο, με τη σειρά του μιμείται την φράση του βιολιού στον αμέσως επόμενο χρόνο, τον πρώτο χρόνο του μ. 85, δημιουργώντας ένα stretto ανάμεσα στα δύο έγχορδα. Η φράση α, που παίχτηκε πριν από τα έγχορδα, τώρα βρίσκεται σε

F♯ ελάσσονα στο αριστερό χέρι του πιάνου. Την ίδια στιγμή, το δεξί χέρι συνοδεύει συγχορδιακά, ενισχύοντας την αίσθηση του τσάμικου στο μέρος αυτό μέχρι την ολοκλήρωσή του στο μ. 89.



Εικόνα 85. Φράσεις: y στο βιολί, y΄ στο τσέλο και w στο πιάνο – Διατονικός χώρος F♯ ελάσσονας, μ. 84-87

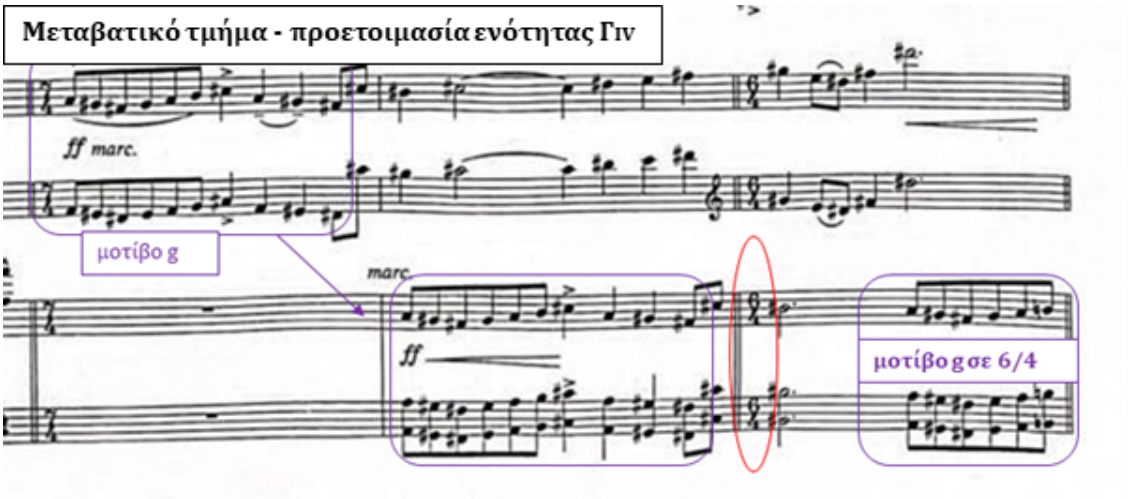
Τμήμα β1΄$_{BIV}$

Το τελευταίο τμήμα, το β1΄$_{BIV}$, ξεκινά από το μ. 90 και ολοκληρώνεται στο μ. 95. Πρόκειται για την ακριβή μεταφορά του μέρους β1$_{BIV}$ μια 4η αυξημένη πάνω, δηλαδή, από F♯. Η ενότητα B$_{IV}$ ουσιαστικά τελειώνει στο μ. 95, μιας και τα επόμενα 3 μέτρα είναι μεταβατικά για ένα νέο τμήμα που πρόκειται να εμφανιστεί. Τα μ. 96–97 είναι σε ***7/4***, με τα έγχορδα στο μ. 95 και το πιάνο στο μ. 96 να παίζουν το μοτίβο g του ostinato του πιάνου, που εμφανίστηκε στο μ. 63 στην αρχή του B$_{IV}$ από F♯ αυτή τη φορά και αποτελούν τον συνδετικό κρίκο με το επόμενο μέτρο που είναι σε ***6/4*** και που προετοιμάζει την είσοδο σε μία καινούργια ενότητα.

2.6.4. Ενότητα $Γ_{IV}$

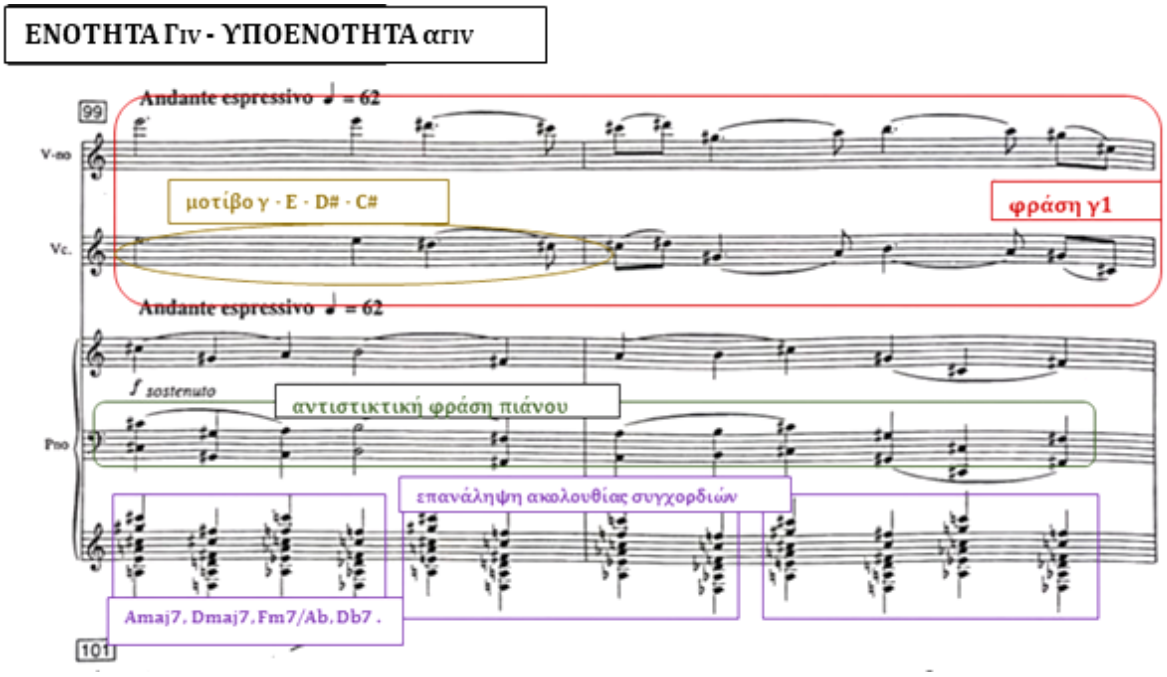
Υποενότητα $α_{ΓIV}$

Η καινούργια ενότητα είναι η $Γ_{IV}$ και έρχεται στο μ. 99, παρότι προετοιμάστηκε ήδη από το μ. 98, με το ostinato των ***7/4*** σε μέτρο ***6/4*** και με φθογγικό υλικό που, όπως θα δούμε στο μ. 99, οδηγεί στον ευρύτερο διατονικό χώρο του C♯ αιολικού τρόπου. Παρατηρείται και πάλι μία απότομη αλλαγή στο τέμπο, το οποίο είναι Andante espressivo και είναι εμφανώς πιο αργό και πιο ήρεμο από το προηγούμενο Allegro μέρος.

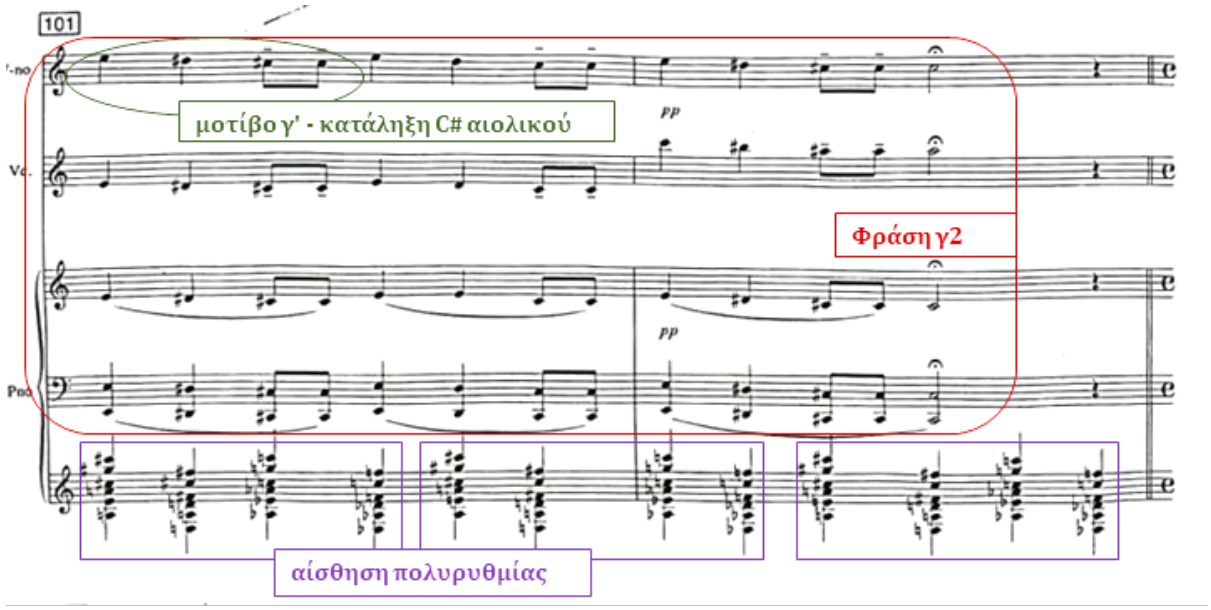


Εικόνα 86. Γέφυρα για ενότητα $Γ_{IV}$ – Χρήση μοτίβου g, μ. 84-87

Η πρώτη υποενότητα της ενότητας αυτής είναι το $α_{ΓIV}$ και διαρκεί τέσσερα μέτρα (99–102). Στα μέτρα αυτά, τα έγχορδα παρουσιάζουν μία τετράμετρη περίοδο που αποτελείται από δύο φράσεις. Η φράση γ1 των δύο πρώτων μέτρων και η φράση γ2 των δύο τελευταίων, βασίζονται στο κατιόν μοτίβο γ (E - D♯ - C♯), καθώς αποτελεί την έναρξη και την κατάληξη της περιόδου. Παρατηρώντας τις δύο αυτές φράσεις και το μοτίβο που προαναφέρθηκε, διαπιστώνεται πως βρίσκονται στον ευρύτερο χώρο του C♯ αιολικού. Την ίδια στιγμή, το πιάνο συνοδεύει με έντονο τρόπο, με την εξής αλληλουχία συγχορδιών: A^{maj7}, D^{maj7}, $Fm^{7}/A♭$, $D♭^{7}$. Η ακολουθία αυτή διαρκεί για τέσσερα τέταρτα και επαναλαμβάνεται σαν ostinato μέχρι το τέλος του μέρους. Η επανάληψη αυτή, φέρνει την έναρξη του ostinato σε διαφορετικούς χρόνους κάθε μέτρου, μιας και το μέτρο του μέρους είναι ***6/4***, δίνοντας μια πολύ ενδιαφέρουσα αίσθηση πολυρυθμίας. Ταυτόχρονα, το πιάνο εμφανίζει μια αντιστικτική προς τα έγχορδα μελωδία για τα πρώτα δύο μέτρα, μέχρι τα δύο τελευταία όπου και τα τρία όργανα παίζουν την ίδια φράση.



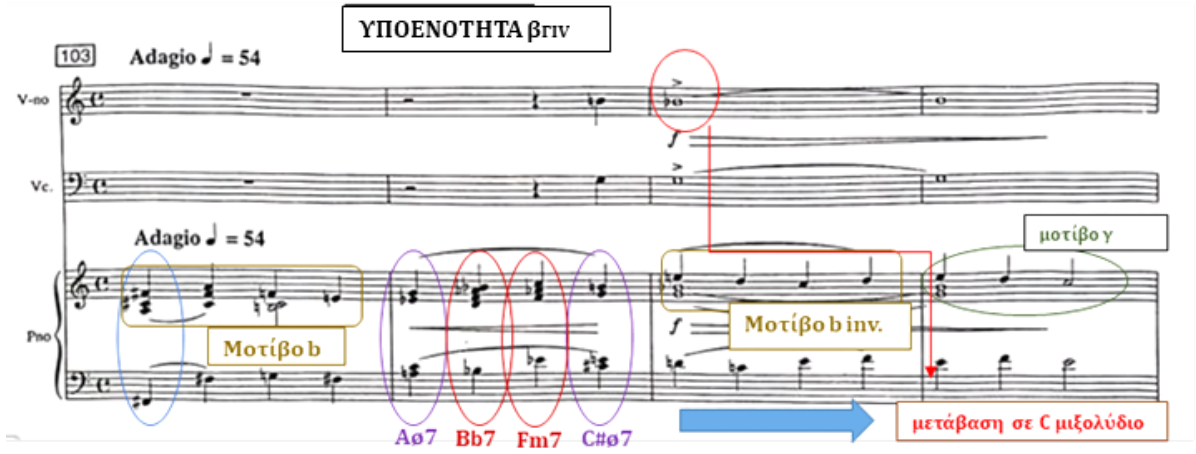
Εικόνα 87. Φράση γ1 – Μοτιβική και αρμονική ανάλυση, μ. 99-100



Εικόνα 88. Φράση γ2 – Κατάληξη υποενότητας, μ. 101-102

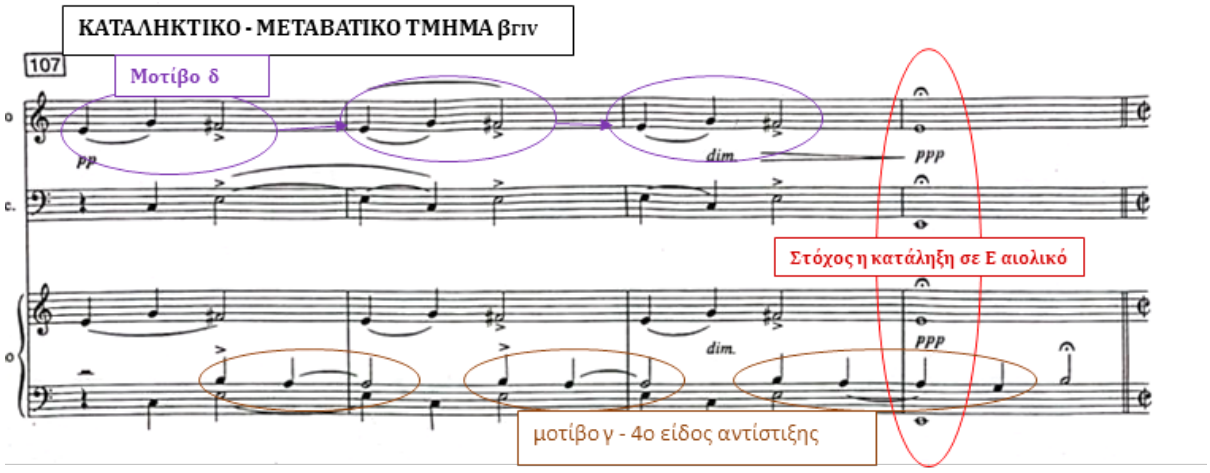
Υποενότητα $β_{ΓIV}$

Τα μ. 103–110 αποτελούν το $β_{ΓIV}$ το οποίο είναι ένα adagio μέρος, ακόμη πιο ήρεμο και αργό από το $α_{ΓIV}$. Ξεκινάει με την μελωδία να βρίσκεται στο πιάνο, και τα έγχορδα να μπαίνουν με κρατημένες νότες από την άρση του μ. 105. Αναλύοντας τη μελωδία του πιάνου, παρατηρούμε πως πρόκειται για μία φράση η οποία βασίζεται στην οικογένεια των μοτίβων b, όπως και το θέμα $S_{IIIBα}$ που πρωτοεμφανίζεται στο μ. 15 της B_{III} ενότητας του Μέρους III (Andante mosso) του έργου, δείχνοντας για ακόμη μία φορά την πρόθεση του συνθέτη να επιφέρει την ενότητα στο έργο. Η μελωδία παρουσιάζεται στατικά, με συνηχήσεις στο πιάνο και δείχνει να βρίσκεται σε F♯ ελάσσονα. Γίνεται σαφές, όμως, ήδη από τον τρίτο χρόνο του πρώτου μέτρου με την αναίρεση του F♯, πως υπάρχει η πρόθεση να μεταβεί σε άλλον διατονικό χώρο. Μέσω των ημιελαττωμένων συγχορδιών της A και της C♯ στον πρώτο και τέταρτο χρόνο του μέτρου αντίστοιχα και των B♭^{7} και Fm^7 των χρόνων 2 και 3, δίνεται η αίσθηση διαφωνιών που οδεύουν προς κάποια λύση. Η λύση αυτή έρχεται στο μ. 106, όπου η φράση τελειώνει σε C μιξολύδιο, με το μοτίβο γ του προηγούμενου μέρους, το E – D – C, πράγμα που προσδίδει ομοιογένεια στις δύο υποενότητες της ενότητας αυτής.



Εικόνα 89. Μοτιβική και αρμονική ανάλυση, μ. 103-106

Τα τελευταία 4 μέτρα αποτελούν το καταληκτικό και μεταβατικό τμήμα του μέρους. Καταληκτικό, διότι υπάρχει ένα βασικό μοτίβο δ στο βιολί και στο δεξί χέρι του πιάνου, το E – G – F♯, που επαναλαμβάνεται τρεις φορές μέχρι να καταλήξει στο E του μ. 110, ο οποίος είναι και ο βασικός στόχος του μέρους αυτού. Ο στόχος αυτός είναι ο λόγος που αποκαλείται το μέρος αυτό και μεταβατικό.



Εικόνα 90. Μετάβαση σε Ε αιολικό, μ. 107-110

2.6.4. Ενότητα A'_{IV}

Ακολούθως, στο μ. 111 επανέρχεται η ενότητα A_{IV}, η οποία έχει δύο πόλους που αλληλεπιδρούν, τον G ιωνικό και τον E αιολικό τρόπο, εξηγώντας την πρόθεση του συνθέτη να καταλήξει το τμήμα $Γ_{IV}$ σε E αιολικό κι αυτό. Τα μ. 111–150 αποτελούν μία ακριβή επανάληψη της ενότητας A_{IV} και για τον λόγο αυτό θα ονομαστούν A'_{IV}. Στην δεύτερη αυτή εμφάνιση της ενότητας, όπως και στην πρώτη, η κατάληξή της αποτελεί την έναρξη της επόμενης με αλληλεπικάλυψη. Πράγματι, στα μ. 151–159, εμφανίζεται και πάλι η Andante espressivo ενότητα των μ. 99–102.

2.6.5. Ενότητα Γ΄$_{IV}$

Εδώ, ο Θεοδωράκης κάνει μία περίληψη της $Γ_{IV}$ ενότητας, με τα πρώτα τέσσερα μέτρα να αποτελούν την σύνοψη του Andante espressivo, το οποίο είναι σε ***6/4*** και τα τελευταία πέντε την σύνοψη του Adagio, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την αλλαγή του μέτρου σε ***4/4***. Πράγματι, στα μ. 151–152, το βιολί ξεκινάει με την φράση από G αυτή τη φορά και το τσέλο συνοδεύει με την φράση που είχε το πιάνο, το οποίο σε αυτό το σημείο συνοδεύει αντιστικτικά στον χώρο του G ιωνικού. Στα επόμενα δύο μέτρα τα έγχορδα αλλάζουν ρόλους, ενώ το πιάνο έχει παύση. Τα μ. 155–159 είναι, όπως έχει προαναφερθεί, μία σύνοψη της Adagio ενότητας, κυρίως της καταληκτικής φράσης των μ. 107–110. Τα μοτίβα E – G –F♯ και G – F♯ – E εμφανίζονται παραλλαγμένα, με επεκτάσεις και αναστροφές και σε συνδυασμό με την μιμητική αντίστιξη των τριών οργάνων, πλέκεται μία δεύτερη φράση που καταλήγει σε G μείζονα.

Καταληκτικό τμήμα

Τα τελευταία μέτρα του έργου, που είναι ένα Adagio τμήμα, αποτελούν μία συγχορδιακή κατιούσα αλληλουχία, που έχει ως σκοπό την επαναφορά της F♯ μείζονας, που είναι κομβικής σημασίας για όλο το έργο, αφού όλα τα τμήματα τελειώνουν σ' αυτήν. Διαπιστώνεται πως με διατονικό τρόπο και με καθυστερήσεις τύπου 4–3 έρχονται οι συγχορδίες G–Cm–Fm$^{4\,-3}$–Cm$^{4\,-3}$–Bm–F♯. Το καταληκτικό αυτό τμήμα είναι πανομοιότυπο με το Adagio καταληκτικό τμήμα του μέρους II, στα μ. 299–303. Πρόκειται για ένα ακόμη στοιχείο που αποδεικνύει την άμεση συσχέτιση του μέρους IV με το μέρος II.

2.7. Σύνοψη αναλυτικών παρατηρήσεων

Το έργο απαρτίζεται από τα εξής μέρη: Adagio, Allegro Vivace, Andante Mosso, Allegro Vivace. Το Adagio αποτελείται από δύο ενότητες Α και Α΄, οι οποίες με τη σειρά τους χωρίζονται σε δύο μικρότερες υποενότητες α - β και α΄- β΄. Το τρίτο μέρος (Andante Mosso) αποτελείται από τρεις βασικές ενότητες Α, Β, και Α΄. Οι ενότητες Α και Α΄ του τρίτου μέρους είναι σχεδόν ίδιες με την α΄ υποενότητα της Α΄ ενότητας του πρώτου μέρους, με κάποιες μικρές παραλλαγές, κυρίως στις συνοδευτικές φιγούρες του πιάνου. Το θέμα, καθώς και το φθογγικό και μοτιβικό υλικό, που βασίζονται στα σύνολα (0, 3, 6) και (0, 2, 5) ταυτίζονται σχεδόν απόλυτα με την βασική μουσική ιδέα της α΄ υποενότητας της ενότητας Α' του πρώτου μέρους. Η σύνδεση των μερών Ι και ΙΙΙ του έργου γίνεται αντιληπτή και στην Β ενότητα του τρίτου μέρους.

Η ενότητα Β είναι μία Allegro ενότητα που χωρίζεται στις υποενότητες α - β – α΄. Στην υποενότητα α, μολονότι εμφανίζεται ένα καινούργιο θέμα στο τσέλο, το δεξί χέρι του πιάνου παίζει με αντιστικτικό τρόπο, διασκορπισμένο μέσα στην εννιάμετρη φράση, τη βασική ιδέα του πρώτου μέρους (μοτίβο a) με το οποίο αρχίζει όλο το έργο. Η τόσο έντονη και περίτεχνη αντίστιξη που χρησιμοποιεί εδώ ο Θεοδωράκης, επιβεβαιώνει όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω για την έντονη επιρροή του την εποχή εκείνη από τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών πάνω στην Αντίστιξη και τη Φούγκα. Στη β, εμφανίζεται από F♯(G♭) αρχικά, και από B♭ στη συνέχεια, μόνη της στο πιάνο χωρίς την παρουσία βιολιού και τσέλου, η βασική ιδέα του πρώτου μέρους. Στην α΄ διακρίνεται η παράλληλη παρουσία του καινούργιου θέματος που βρίσκεται στο δεξί χέρι του πιάνου και της βασικής ιδέας, να εμφανίζεται με stretto στο βιολί και το τσέλο με τρίηχα. Η εξέλιξη του stretto οδηγεί στην επανεμφάνιση του θέματος στα έγχορδα και στην ολοκλήρωση αυτής της έντονα αντιστικτικής ενότητας.

Το δεύτερο μέρος είναι αυτό που αλλάζει τον υποβλητικό χαρακτήρα του έργου. Είναι σε ***3/8*** με έντονη ρυθμικότητα, όμως το μοτιβικό υλικό που προκύπτει από το σύνολο (0, 2, 5) είναι και το σύνολο στο οποίο βασίζεται το μοτίβο ΙΙ που εμφανίστηκε στο προηγούμενο μέρος. Το γεγονός αυτό προσδίδει αρμονική ομοιογένεια μεταξύ των μερών. Χωρίζεται σε δύο ενότητες Α και Β. Η ενότητα Α είναι ένα επταμερές ρόντο που απορρέει από τις υποενότητες α-β-α΄-β΄-α΄΄-β΄΄-α΄΄΄. Πρόκειται για ένα fugato μέρος με το θέμα και το αντίθεμα να περνάει και από τα τρία όργανα. Το θέμα της υποενότητας α βασίζεται κι αυτό στο σύνολο (0, 2, 5). Στην υποενότητα β εμφανίζεται ένα θέμα το οποίο βασίζεται στο σύνολο (0, 3, 6) όπως και το μοτίβο Ι του μέρους Ι, ενώ η υποενότητα β΄ χαρακτηρίζεται τα πέντε συνεχόμενα stretti.

Όσον αφορά τη σχέση των μερών ΙΙ και IV, βασική ένδειξη συσχέτισης αποτελεί η κοινή εισαγωγή των δύο μερών, με την εισαγωγή του μέρους IV να περιλαμβάνει ένα μικρό τμήμα από τα θέματα που παρουσιάζονται στο μέρος ΙΙ. Θα μπορούσε δηλαδή να ειπωθεί πως ο Θεοδωράκης στο IV παρουσιάζει μια μικρή περίληψη σχετικά με τι διαδραματίστηκε στο μέρος ΙΙ του έργου, συνδέοντας τα δύο Allegro vivace μέρη μεταξύ τους. Η συνέχεια όμως είναι τελείως διαφορετική. Το μέρος IV εκτός από την εισαγωγή, απαρτίζεται από τις ενότητες Α-Β-Γ-Α΄-Γ΄ που δημιουργούν μία ελεύθερη πενταμερή μορφή. Σε αντιδιαστολή με τα διάφωνα διαστήματα του μέρους ΙΙ, το μέρος IV χαρακτηρίζεται από την διατονική παράλληλη αρμονία της ενότητας Α, μέσα στα διατονικά πλαίσια του G ιωνικού τρόπου. Η Β ενότητα από την άλλη, είναι μία Allegro ενότητα με έκδηλα στοιχεία ελληνικού χαρακτήρα, όπως ο ρυθμός ***7/4***, το διάστημα της αυξημένης 4ης και εν συνεχεία τα ***3/4*** υπό την μορφή τσάμικου. Η Γ ενότητα χαρακτηρίζεται από το ostinato των συγχορδιών με μεγάλη έβδομη και στη συνέχεια το μεταβατικό της τμήμα για να επανέλθει το διατονικό ύφος, με την επάνοδο της ενότητας Α, που ονομάστηκε Α΄. Το μέρος αυτό τελειώνει με ένα διατονικό καταληκτικό τμήμα που επαναφέρει την συγχορδία της F♯ μείζονας.

Το γεγονός ότι και τα τέσσερα μέρη του έργου τελειώνουν σε F♯ μείζονα και το ότι τα μέρη Ι και ΙΙΙ έχουν ως βασικό τους κέντρο το G♭, οδηγεί στο συμπέρασμα πως το F♯ (G♭), αποτελεί φθογγικό σημείο αναφοράς για όλο το έργο. Παρατηρείται, όμως, πως στο έργο υπάρχει και ένας άλλος βασικός φθογγικός πόλος έλξης, το E♭. Το ίδιο συμβαίνει και στο μέρος IV, όπου μαζί με το G βασικός πόλος έλξης είναι το Ε. Συνεπώς, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η σχέση 3ης μικρής είναι θεμελιώδης για την ανάπτυξη και εξέλιξη ολόκληρου του έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Ολοκληρώνοντας, λοιπόν, την αναλυτική διαδικασία, έρχεται στο προσκήνιο ένα σύνολο συμπερασμάτων. Καταρχάς, επιβεβαιώνεται από την πρώτη κιόλας στιγμή η πεποίθηση του συνθέτη ότι στη ρίζα του μουσικού έργου βρίσκεται η μουσική έμπνευση, μέσα από την οποία προκύπτει η πρώτη ύλη, που είναι το μουσικό μοτίβο, η σπερματική μελωδία, όπως την χαρακτηρίζει ο ίδιος.[133] Στο εν λόγω έργο, η σπερματική μελωδία δεν είναι άλλη από το χαρακτηριστικότατο Μοτίβο Ι, που δεσπόζει στα μέρη Ι και ΙΙΙ. Ταυτόχρονα, εξετάζοντας την μουσική γλώσσα που χρησιμοποιεί στο έργο, με τα τόσο διευρυμένα τονικά και διατονικά κέντρα, τα διάφωνα διαστήματα και τις συνηχήσεις, τις πεντατονικές κλίμακες και την τεταρτόδμητη αρμονική συνοδεία, καθώς και τα έντονα τροπικά στοιχεία, χρησιμοποιώντας τρόπους όπως ο δώριος ο αιολικός κτλ,[134] διαπιστώνεται πως ο Θεοδωράκης παρακολουθούσε στενά τις ραγδαίες μουσικές εξελίξεις της εποχής του, οι οποίες επιτάσσαν την κατάργηση της τονικής συνθετικής προσέγγισης και καταδείκνυαν την ανάγκη της δημιουργίας μια νέας μουσικής και συνθετικής γλώσσας. Το έργο, λοιπόν, κινείται στον χώρο της νεοτονικότητας και όχι της τονικότητας. Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι είχε στενή επαφή με τις σύγχρονες εξελίξεις επιβεβαιώνεται, αφενός, από την επιρροή του από τον Στραβίνσκυ, τον Σοστακόβιτς και τον Μπάρτοκ, τους οποίους βέβαια, όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, όταν πρωτοάκουσε τους απέρριψε,[135] αλλά στην πορεία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της ταυτότητάς του και αφετέρου, από τον διακαή του πόθο να σπουδάσει μουσική ανάλυση στην τάξη του Olivier Messiaen στο Conservatoire στο Παρίσι και να έρθει σε άμεση επαφή με τις νέες τεχνοτροπίες.

Πρόκειται για μία σύνθεση που αναπτύσσεται σε ευρύτερους διατονικούς χώρους, σε διευρυμένα τονικά κέντρα. Με επιρροή από τον Στραβίνσκυ και την άποψή του περί πολικότητας στη μουσική, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει πως οι πόλοι έλξης δεν βρίσκονται πλέον μέσα στο κλειστό διατονικό σύστημα και μπορούν να συνδεθούν χωρίς τις προϋποθέσεις του τονικού συστήματος,[136] διαπιστώνεται πως στο έργο υπάρχουν δύο βασικοί πόλοι έλξης. Στην αρχή είναι το E♭ με το G♭, προς το τέλος του έργου το E με το G, ενώ πάντα

[133] Θεοδωράκης, *Η ανατομία της Μουσικής*, 46.
[134] Κώστας Τσούγκρας, «Η τροπικότητα στην Ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα», *Μουσική (και) θεωρία: Τα Κείμενα*, Τετρ. 5 (Εκδόσεις ΤΕΙ Ηπείρου, 2010), 74-77.
[135] Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*, Τόμος 2, 72 –73.
[136] Igor Stravinsky, Poetics of music in the form of six lessons, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1947), 36-43.

κάθε μέρος και ενότητα του έργου τελειώνει σε συγχορδία F♯ μείζονας, επιβεβαιώνοντας το G♭ ως βασικό φθογγικό συστατικό στοιχείο της σύνθεσης του έργου. Επιπλέον, διαφαίνεται η θεμελιώδης σημασία του διαστήματος της 3ης σε όλη την εξέλιξη του έργου. Το Μοτίβο Ι, η σπερματική ιδέα, βασίζεται στο φθογγικό σύνολο της ελαττωμένης συγχορδίας (0, 3, 6,), που αποτελείται από συνεχόμενες 3ες μικρές, ενώ η ανάπτυξή του γίνεται μέσω της διπλής μεταφοράς του σε διάστημα 3ης μεγάλης, την πρώτη φορά από G και στην συνέχεια από B. Ένα ακόμη ευρύτερο διατονικό κέντρο, στο οποίο μεταβαίνει η μελωδική και αρμονική επεξεργασία στην αρχή της Β ενότητας του δευτέρου μέρους, είναι το C♯. Αρχικά, η μελωδία χρησιμοποιεί τρεις τρόπους με βάση το C♯ (ιωνικός, μείζων χρωματικός φρύγιος, αιολικός), και στην εξέλιξη της ενότητας εμφανίζεται ένα καθαρά τροπικό μέρος με τον οπλισμό της D♭ μείζονας, γεγονός που επιβεβαιώνει τον διατονικό χώρο.

Η βαθύτατη και ενδελεχής μελέτη της κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής, των μουσικών μορφών της και των συνθετικών τεχνικών της, είναι έκδηλη σε όλη τη διάρκεια του έργου και συμβάλλει καταλυτικά στην εξέλιξή του. Όπως, προαναφέρθηκε, το έργο γράφτηκε κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Ωδείο Αθηνών. Η επίδραση των σπουδών πάνω στην ανάπτυξη και εξέλιξη του έργου είναι καταλυτική. Το έργο ξεκινάει συγχορδιακά και ομοφωνικά, όμως, από την πρώτη κιόλας εμφάνιση των εγχόρδων διακρίνεται η αντιστικτική δεινότητα του συνθέτη. Μιμητικοί διάλογοι μεταξύ των εγχόρδων και παραλλαγές των αντιστικτικών μοτίβων δίνουν την πρώτη κινητικότητα στο έργο κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους. Στη συνέχεια το fugato δεύτερο μέρος με την ύπαρξη ενός βασικού θέματος που περνάει και από τα τρία όργανα, στη συνέχεια η εμφάνιση νέου θέματος με αντίθεμα, τα έντονα stretti, η χρήση των ostinati και οι επαναλήψεις των μελωδιών με παραλλαγμένες τις συνοδευτικές φιγούρες, φανερώνουν μεγάλο μέρος από την συνθετική κατάρτιση του δημιουργού.

Όσον αφορά την μορφή και τη δομή του έργου, ο Μίκης και στα τέσσερα μέρη του έργου χρησιμοποιεί κυρίως διμερείς ή τριμερείς μορφές με έντονο το στοιχείο της κυκλικότητας. Η κυκλικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό των έργων μουσικής δωματίου από τον Ρομαντισμό και ύστερα, με τον Θεοδωράκη να την χρησιμοποιεί με μία ελευθερία και με τρόπο σύγχρονο. Αρχικά, η κυκλικότητα εντοπίζεται στην άμεση σχέση και την συνάφεια του πρώτου μέρους με το τρίτο και του δεύτερου με το τέταρτο. Έπειτα, παρατηρείται πως βασικά μελωδικά θέματα (μοτίβο Ι και μοτίβο ΙΙ) επαναλαμβάνονται κατά την διάρκεια του έργου, είτε αυτούσια, είτε ως παραλλαγμένες αντιστικτικές φιγούρες, είτε με τα φθογγικά σύνολά τους (0, 3, 6 και 0, 2, 5) παραλλαγμένα και ανεστραμμένα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εισαγωγή του

δεύτερου μέρους η οποία βασίζεται στο σύνολο (0, 2, 5) και τις παραλλαγές του. Το βασικότερο, όμως, που θέλει να επιτύχει με την επανάληψη χαρακτηριστικών θεμάτων, όπως της βασικής μελωδικής γραμμής με την οποία ξεκινάει το έργο, είναι η ομοιογένεια της σύνθεσης. Μία ομοιογένεια, που την επιτυγχάνει και μέσω της πυρηνικής/οργανικής σύνθεσης, της δημιουργίας δηλαδή μέσω της οποίας η γενικότερη εξέλιξη του έργου προκύπτει από την βασική ιδέα και τις παραλλαγές της. Δεν είναι τυχαίο πως, όπως αναφέρθηκε στο Κεφάλαιο 1, μία από τις πρώτες συνθετικές επιρροές του Θεοδωράκη, ήταν ο Μπετόβεν, ο οποίος ήταν ο βασικότερος εκπρόσωπος του εν λόγω τρόπου σύνθεσης.

Το στοιχείο της κυκλικότητας, που διαπερνά εντονότατα το Τρίο, αποτελεί ταυτόχρονα βασικό στοιχείο ελληνικού χαρακτήρα. Όπως αναφέρει ο Θεοδωράκης, τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια έχουν αρχή, μέση και τέλος και η αρχή και το τέλος πρέπει να είναι πάντα ίδια, σαν ένας κύκλος.[137] Το ίδιο συμβαίνει και με την αρμονία. Το γεγονός πως κάθε μέρος του έργου τελειώνει σε F♯ μείζονα συγχορδία, είναι δείγμα κυκλικότητας και κάνει το έργο πιο προσιτό στον ακροατή. Κάτι αντίστοιχο συναντάται και πάλι στα λαϊκά τραγούδια, τα οποία τελειώνουν στην τονική της κλίμακας. Η εντονότερη, όμως, εκδήλωση ελληνικού χαρακτήρα στο έργο είναι η εκμετάλλευση των ασύμμετρων ρυθμών,[138] όπως τα ***7/4***, που παραπέμπει στον ελληνικό χορευτικό ρυθμό καλαματιανό, καθώς επίσης και η χρήση των ***3/4*** υπό την μορφή ενός άλλου χορού, του τσάμικου. Φαίνεται πως τα δέκα χρόνια που έζησε (1933 – 1943), λόγω των μεταθέσεων του πατέρα του, σε πόλεις τις Πελοποννήσου όπως η Πάτρα, ο Πύργος και κυρίως, η Τρίπολη,[139] ίσως να καθόρισαν τα παιδικά του ακούσματα και να αποτέλεσαν την πρώτη επαφή του με την ελληνική δημοτική μουσική, μιας και ο καλαματιανός και ο τσάμικος δεσπόζουν ως χορευτικοί ρυθμοί στις περιοχές αυτές.[140]

Επιπρόσθετα, τα έντονα τροπικά στοιχεία σε συνδυασμό με την φειδωλή χρήση λαϊκών κλιμάκων όπως ο μείζων χρωματικός φρύγιος και ο φρύγιος, καθώς και η μη τονικοκεντρική προσέγγιση του ιωνικού και αιολικού τρόπου, ενισχύουν την προσπάθεια του Θεοδωράκη για την ύπαρξη αναφορών σε στοιχεία που παραπέμπουν στην ελληνική παράδοση. Ακόμη, η διαστηματική υφή, που χρησιμοποιεί ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το διάστημα της αυξημένης 4ης, οι ισοκράτες που εμφανίζονται και οι έντονες

[137] Θεοδωράκης, *Η ανατομία της Μουσικής*, σελ. 63.
[138] Γιώργος Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ο αιώνα: Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2023), 252, http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178.
[139] Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 1, 16.
[140] Αγοραστάκης, Καψωμένος, Παπαγεωργίου, *Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Κρήτη,* 95.

χρωματικές γραμμές, αποτελούν επιπλέον στοιχεία προς αυτή την κατεύθυνση. Φανερώνεται, λοιπόν, η επιθυμία του συνθέτη να συγκεράσει τους δύο μουσικούς και πολιτισμικούς κόσμους που υπάρχουν μέσα του. Από τη μία η κλασική παιδεία και η άριστη γνώση της ευρωπαϊκής μουσικής, και από την άλλη, η βιωματική γνώση της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής μας μουσικής. Το γεγονός ότι τα στοιχεία ελληνικού χαρακτήρα υποφώσκουν κατά την μεγαλύτερη διάρκεια του έργου και εμφανίζονται εντονότερα στο τέταρτο και τελευταίο μέρος, με τους ασύμμετρους ρυθμούς, φανερώνει τόσο την εξελικτική πορεία του έργου, όσο ενδεχομένως και του ίδιου του Θεοδωράκη, μέχρι εκείνη την εποχή. Φαίνεται, πως είχε αρχίσει να θέτει τις βάσεις για μία ζωντανή μουσική, που θα είχε άμεση επίδραση στο κοινό.[141]

Όπως προαναφέρθηκε, το έργο παρουσιάζει μεγάλη ρυθμική ποικιλία, με σύνθετους ρυθμούς που είναι χαρακτηριστικοί της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Οι εναλλαγές ρυθμών, σε συνδυασμό με την χρήση των κατάλληλων δυναμικών κάθε φορά, δίνουν ζωντάνια στο έργο και δημιουργούν αντιθέσεις που διατηρούν το ενδιαφέρον του ακροατή. Η εναλλαγή στις δυναμικές φανερώνει και την έντονη συναισθηματική φόρτιση την οποία βίωνε ο Θεοδωράκης την περίοδο εκείνη, η οποία ήταν άκρως δικαιολογημένη, με τον εμφύλιο να μαίνεται και τις εξορίες να διαδέχονται η μία την άλλη. Ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του αναφέρει πως την περίοδο εκείνη βίωνε τραγική μοναξιά.[142]

Ένα ακόμη αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό είναι η ιδιαίτερα προσεγμένη ενοργάνωση, με τον Θεοδωράκη να αξιοποιεί τις δυνατότητες των τριών οργάνων σε αρκετά μεγάλο βαθμό, γεγονός που αποτελούσε στόχο του σε όλη την διάρκεια της συνθετικής του πορείας. Το πιάνο συχνά λειτουργεί ως συνηχητική βάση, πάνω στην οποία αναπτύσσονται οι αντιστικτικές μελωδικές γραμμές του βιολιού και του τσέλου. Τα βασικά μοτίβα και οι μελωδικές γραμμές περνούν από όργανο σε όργανο, δημιουργώντας την αίσθηση του διαλόγου, ανανεώνοντας διαρκώς το ενδιαφέρον και των ακροατών, αλλά και των εκάστοτε εκτελεστών του έργου. Υπάρχουν στιγμές όπου τα όργανα παίζουν ομοφωνικά, δίνοντας την αίσθηση της σταθερότητας, ενώ άλλες έντονα αντιστικτικά, προσδίδοντας έντονη κινητικότητα και δημιουργώντας πλούσιες ηχητικές υφές.

Ο συνδυασμός της νεοκλασικής γραφής με παραδοσιακά στοιχεία δημιουργεί ένα μοναδικό ύφος, το οποίο είναι χαρακτηριστικό του Μίκη Θεοδωράκη. Η μουσική του αποπνέει μια αίσθηση διαχρονικότητας, καθώς καταφέρνει να ενσωματώσει και την ελληνική παράδοση

---

[141] Θεοδωράκης, *Για την ελληνική μουσική*, 44.
[142] Θεοδωράκης, *Οι δρόμοι του Αρχαγγέλου*, τ. 2, 67.

μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Είναι ένα έργο που αντικατοπτρίζει την ταυτότητα του συνθέτη, συνδυάζοντας την ελληνική παράδοση με τη δυτική μουσική, δημιουργώντας, με έντονη συναισθηματική φόρτιση, ένα έργο βαθιά εκφραστικό, μέσα από το οποίο άνοιξε την πόρτα της μουσικής δωματίου. Μολονότι, την στιγμή που συνθέτει το «Τρίο», βρίσκεται ακόμα στην αναζήτηση της συνθετικής του ταυτότητας, υποσυνείδητα, χρησιμοποιώντας κεκαλυμμένα όλα τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν, ο δρόμος για την δημιουργία της δικής του προσωπικής συνθετικής οντότητας, έχει ανοίξει. Κάπως έτσι ξεκίνησε η διαδικασία της υλοποίησης της συμβουλής του δασκάλου του Φ. Οικονομίδη:

> «Πρέπει να μάθεις καλά όλους τους κανόνες, για να είσαι μια μέρα σε θέση να τους ξεπεράσεις».[143]

Το συνθετικό έργο του Μίκη Θεοδωράκη, ιδιαίτερα της πρώιμης εποχής στην οποία εντάσσεται το έργο που αναλύθηκε, παραμένει πεδίο ανεξερεύνητο. Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε με στόχο να φωτίσει το πλούσιο και πολυσχιδές έργο του σπουδαίου δημιουργού, και με την προσδοκία να επακολουθήσουν και άλλες έρευνες, ώστε να μελετηθεί σε βάθος μεγαλύτερο μέρος του συμφωνικού έργου του Θεοδωράκη.

[143] Θεοδωράκης, *Η ανατομία της Μουσικής*, 27.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγοραστάκης Γιώργος. *Τα πρώτα βήματα του συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη στην Κρήτη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πυξίδα, 2023.

Αγοραστάκης, Γιώργος. Οι ταινίες με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, https://mikisguide.gr/i-tenies-me-ti-mousiki-tou-miki-theodoraki/.

Αγοραστάκης, Γιώργος, Καψωμένος, Ερατοσθένης, και Παπαγεωργίου, Τατιάνα. *Ο Μίκης Θεοδωράκης και η Κρήτη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πυξίδα, 2021.

Ανωγειανάκης, Φοίβος. «Το Σεξτέτο - "Προ Άρτε Αντίκβα" - Το Ελληνικό Χορόδραμα». *Η Απογευματινή*, Σεπτέμβριος 14, 1956.

Αρκαδινός, Θανάσης. «Μ. Θεοδωράκη-Μ. Χατζιδάκι: Μαγική Πόλις». *Αυγή*, Ιούνιος 28, 1965.

Διαμαντόπουλος, Αλέξης. «Το Τραγούδι του Νεκρού αδερφού». *Μεσημβρινή*, Οκτώβριος 18, 1968.

Ελμαλόγλου - Λαζαρίδου, Ιουλία. «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960 (αισθητικές θεωρίες – προγραμματικά στοιχεία στα έργα του – το πιάνο ως solo όργανο και ως μέλος της ορχήστρας – επιρροές από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες στην Ελλάδα)». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Για τη Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1986.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Η ανατομία της Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώσεις, 1983.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου.* Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1986.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Ο συμφωνικός Θεοδωράκης – Από την «Κασσιανή» ως τη «Λυσιστράτη»*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Πολιτικά, Θεωρία και Πράξη*, Τόμος 3. Αθήνα: Το Βήμα, 2019.

Θεοδωράκης, Μίκης. «Τρίο για βιολί, τσέλο και πιάνο», 4ο Διαδικτυακό Φεστιβάλ Εθνικής Λυρικής Σκηνής «Μεσόγειος έρημος» από 19/04/2021 έως 19/05/2021, https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-trio-gia-violi-violontselo-kai-piano-stin-e-l-s/.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Το Χρέος.* Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Θεοδωράκης, Μίκης. «Γύρω από τον Επιτάφιο». *Επιθεώρηση Τέχνης* 73-74 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1961): 75-79.

Θεοδωράκης Μίκης, Κουνάδης Αργύρης, Ξενάκης Ιάννης, Παπαϊωάννου Γιάννης Α., Χωραφάς Δημήτρης, Ανωγειανάκης Φοίβος. «Σχέδιο προγράμματος για την αναδιοργάνωση της ελληνικής μουσικής». *Κριτική*, Μάιος-Ιούνιος 1960.

Καλομοίρης, Μανώλης. «Η Συμφωνική». *Έθνος,* Ιούλιος 9, 1953.

Κούτουλας, Αστέρης. *Ο μουσικός Θεοδωράκης: κείμενα- εργογραφία- κριτικές (1937-1996)*. Αθήνα: Εκδόσεις Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1998.

Κωνσταντινίδης, Πάρις. «η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής ο ευρωκεντρισμός των αντιμαχόμενων εκδοχών της ελληνικότητας.» Σε «8ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΝΕΔΡΙΟ: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις», 25-27 Νοεμβρίου 2016, Αθήνα.

Λαλαούνη, Αλεξάνδρα. «Η Κρατική Ορχήστρα - Οι νέοι καλλιτέχνες - Ένα μεγάλο πρόβλημα». *Η Βραδινή*, Μάιος 9, 1950.

Λαλαούνη, Αλεξάνδρα. «Εις μνήμην Φιλοκτήτη Οικονομίδη». *Η Βραδινή*, Δεκέμβριος 19, 1958.

Μαμάκης, Αχιλλέας. «Η Κίνησις των Συναυλιών». *Έθνος,* Μάιος 19, 1954.

Μυστακίδης, Δημήτρης. *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, 2013.

Παπαμιχάλης, Βίων. «Το Ξυπόλητο Τάγμα». *Ακρόπολις,* Μάρτιος 19, 1954.

Πετρίδης, Παύλος. *Ο πολιτικός Θεοδωράκης 1940-1996*. Αθήνα: Εκδόσεις Προσκήνιο, 1997.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006.

Ρωμανού, Καίτη. *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2000.

Σάκαλης, Αθανάσιος. «Οι νέοι Έλληνες Συνθέτες και μαέστροι που εμφανίστηκαν και υπόσχονται πολλά». *Το Βήμα,* Ιανουάριος 3, 1954.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ο αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί.* Αθήνα: Κάλλιπος, 2023. http://dx.doi.org/10.57713/kallipos178.

Σαράκος, Μιχάλης. «Ο Θεοδωράκης συνέθεσε την μουσική Αγγλικής ταινίας». *Νέα Γραμμή,* Φεβρουάριος 4, 1957.

Σούτσου, Δήμητρα. «Η Καλλιτεχνική και Πνευματική κίνησις». *Ακρόπολις*, Ιανουάριος 4, 1953.

Τσούγκρας, Κώστας. «Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα». Στο *Μουσική (και) θεωρία: Τα κείμενα, τετρ. 5*. Άρτα: Εκδόσεις ΤΕΙ Ηπείρου, 2010.

Anna Papaeti. "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis". In M*usic Resistance from 1900 to the Present,* edited by Igor Contreras Zubillaga and Hellena Martin-Nieva, 181-205. Turnhout: Brepols, 2002.

Bartók, Béla. “The Influence of Peasant Music on Modern Music”. In *Contemporary composers on contemporary music*, edited by Elliott Schwartz and Barney Childs, 72-79. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.

Chardas, Kostas. “Éntechno,” in “Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World”, First published, vol. 11: 224-228, Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

Holst, Gail. *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική*. Αθήνα: Εκδόσεις Ανδρομέδα, 1980.

Holst-Warhaft, Gail. “Theodorakis, Mikis.” *Oxford Music Online*, updated January 20, 2001. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27797.

Konstantinidis, Paris. “When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis,” in “International Musicological Conference”, 18-20 January 2013, Athens.

Orfanos, Spyros. “Mikis Theodorakis: Music, Culture, and the Creative Process”. *Journal of Modern Hellenism* 14 (1997): 17-37.

Orfanos, Spyros. “The creative boldness of Mikis Theodorakis.” *Journal of modern Hellenism* 16 (1999): 27-39.

Stiga, Kalliopi. “The Music of Exile of Mikis Theodorakis: the Eternal Voice of Freedom…”. In *Popular Music Worlds, Popular Music Histories,* edited by Geoff Stahl and Alex Gyde, 392-403. Liverpool: IASPM, 2009.

Stravinsky, Igor. *Poetics of music in the form of six lessons*. Trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

Theodorakis, Mikis. 2001. “Trio for Violin, Violoncello and Piano”, Athens: Editions Romanos.

Παράρτημα (Σχολιασμένη Παρτιτούρα)

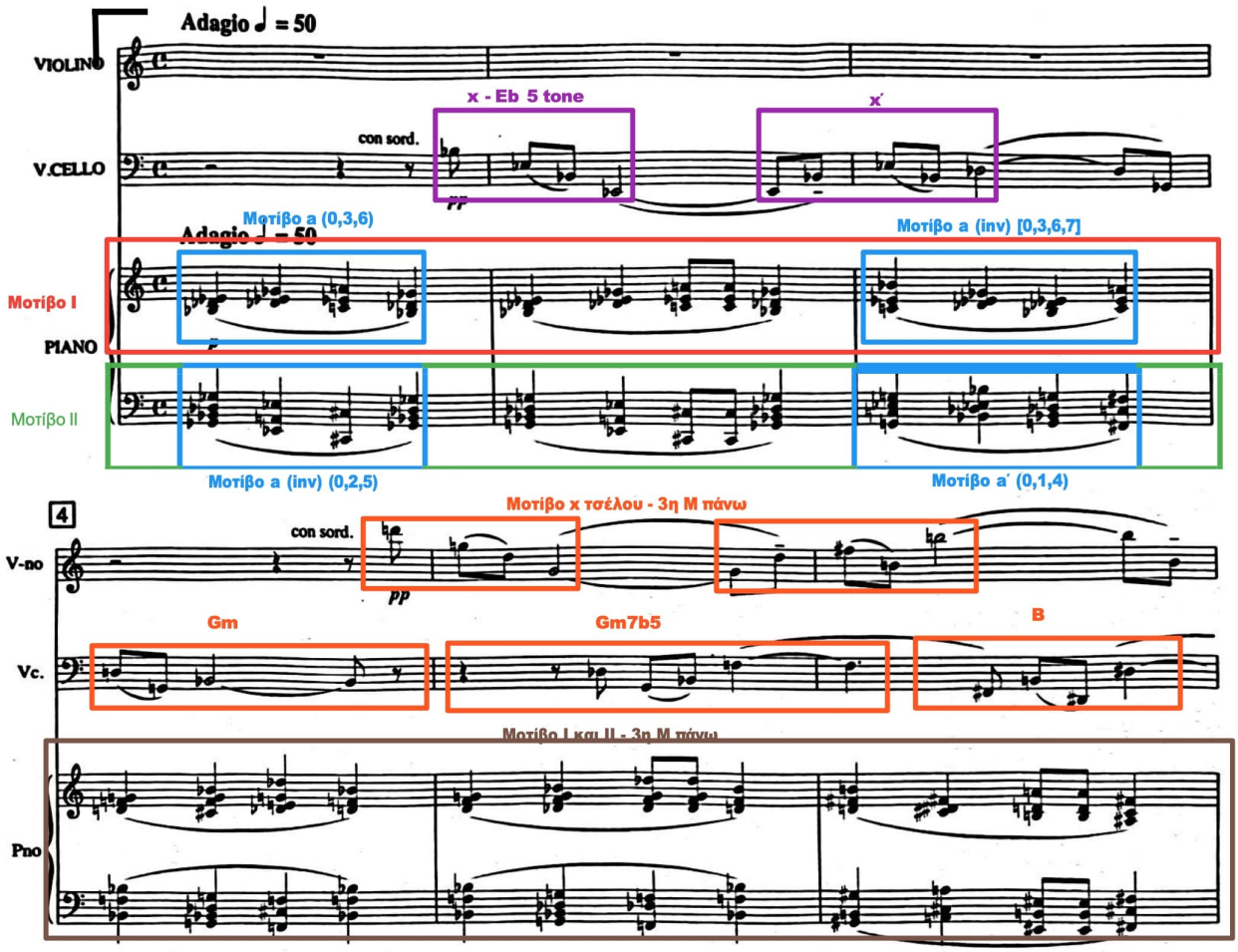
MIKIS THEODORAKIS

ΕΝΟΤΗΤΑ Αι

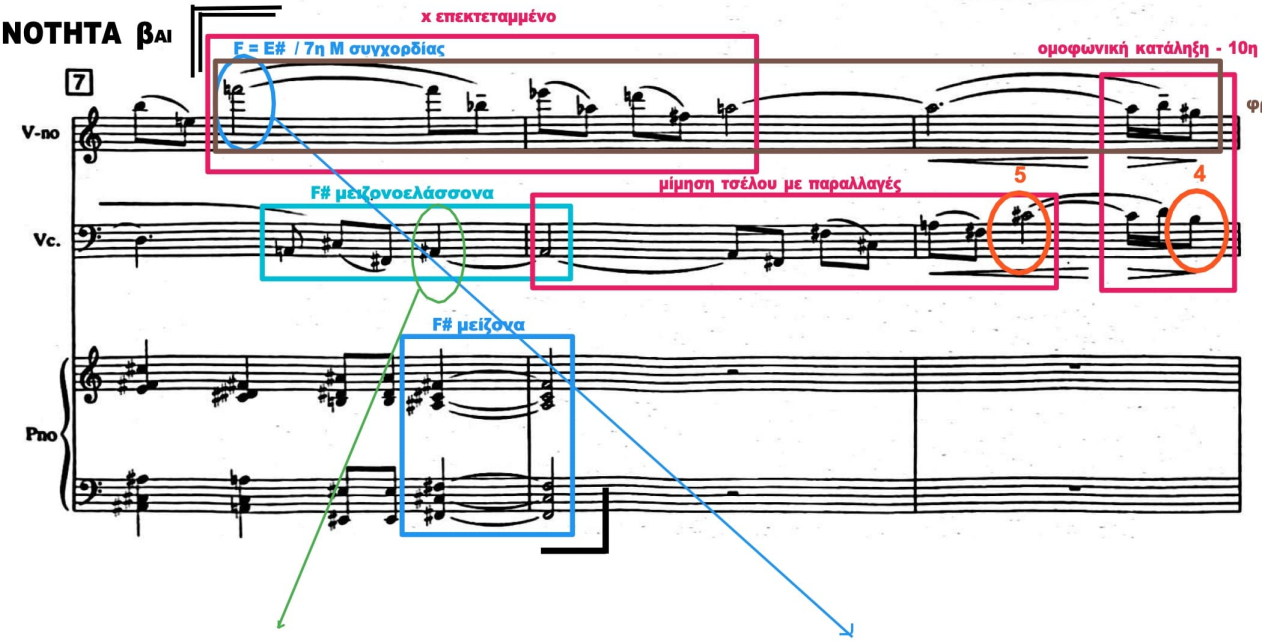
TRIO
POUR VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO

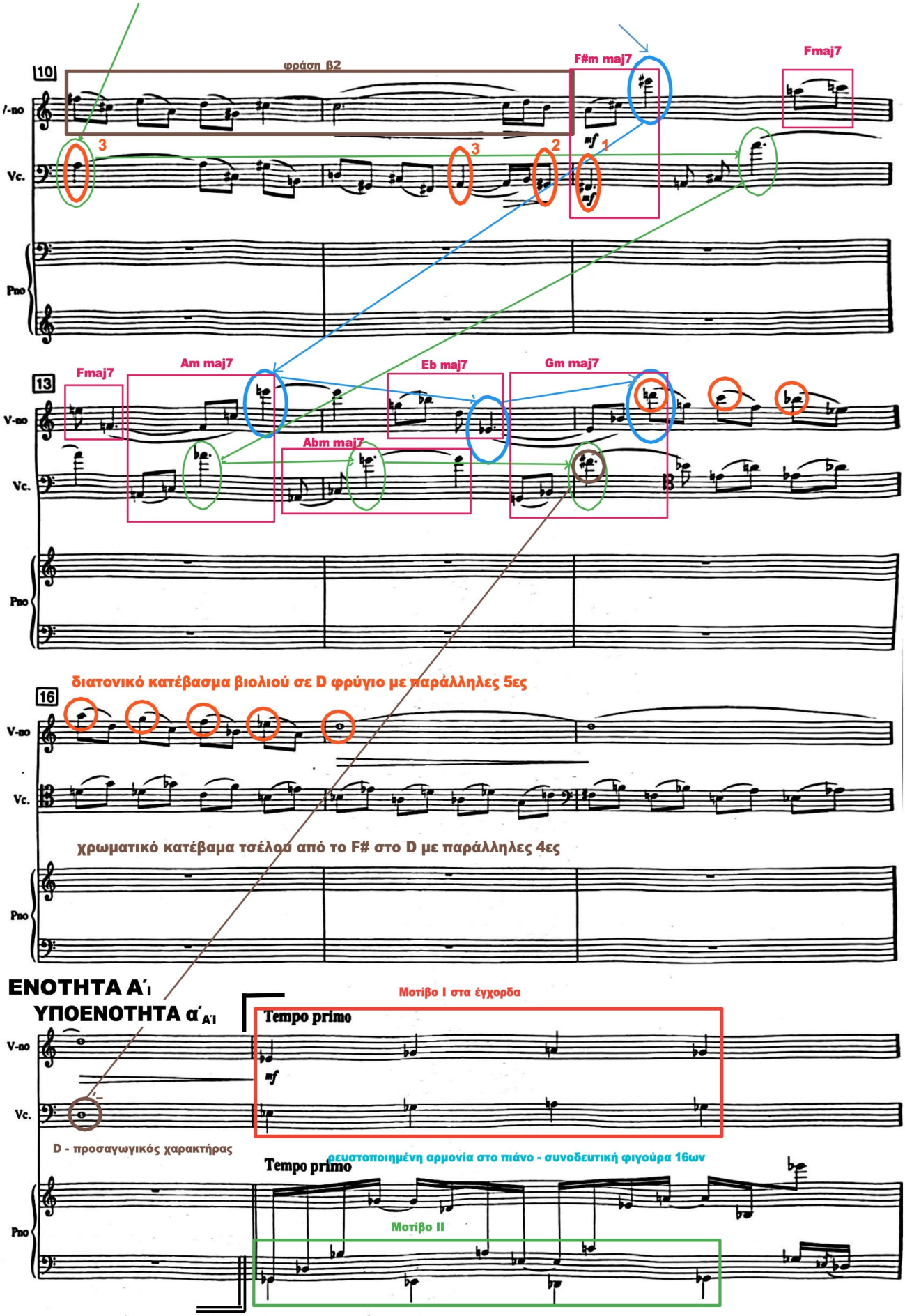
I

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α Αι

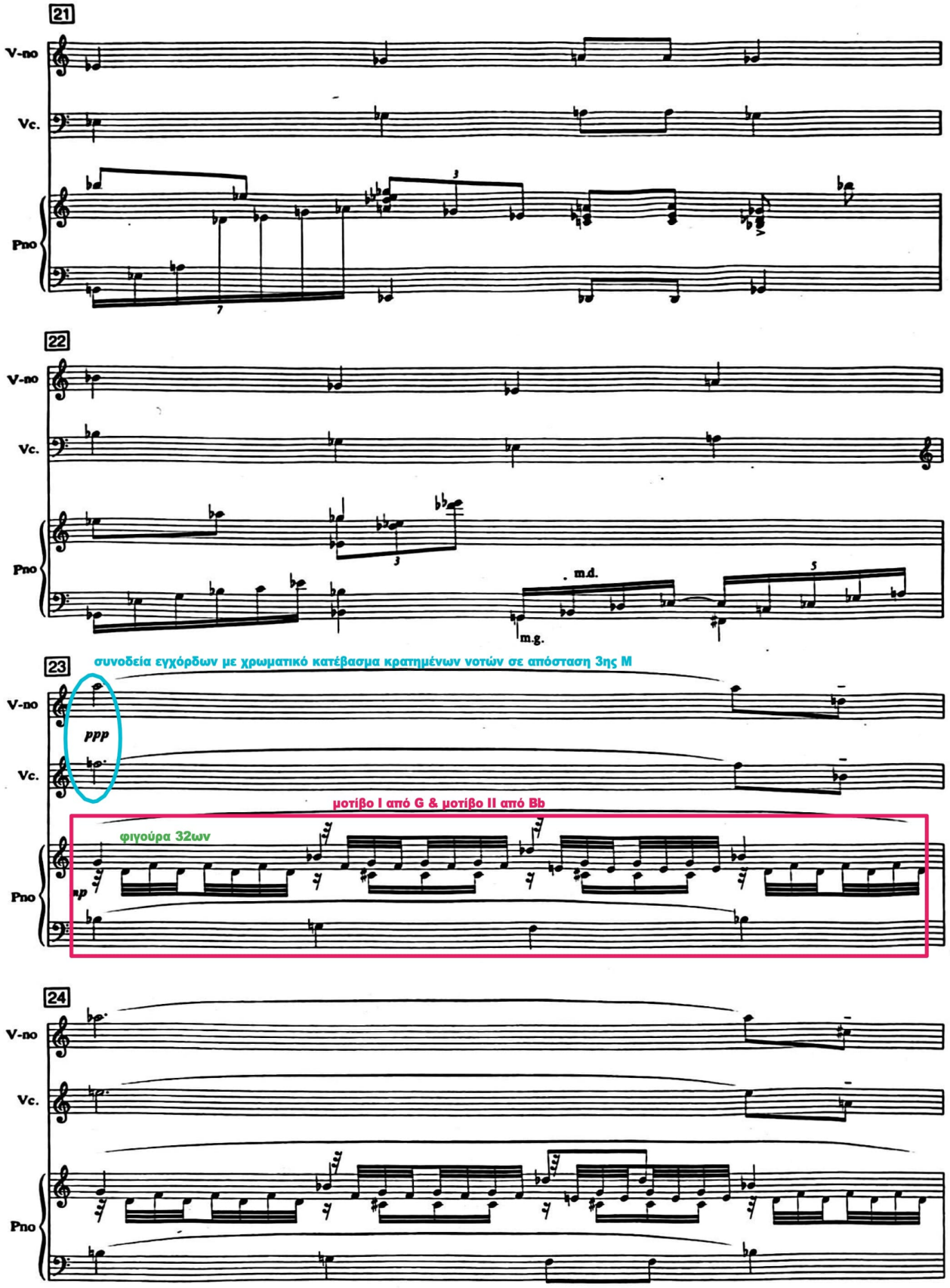


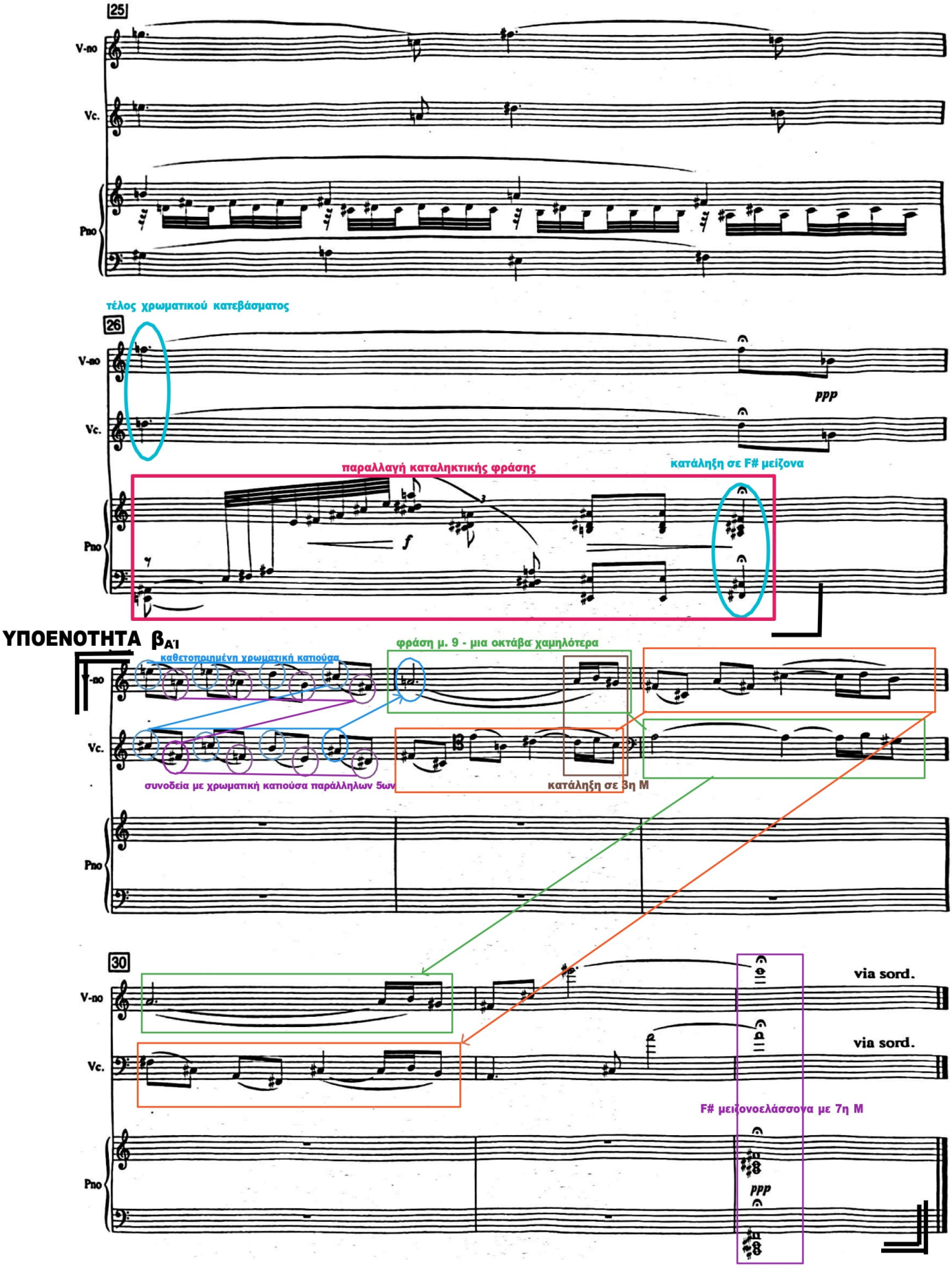
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ βΑι





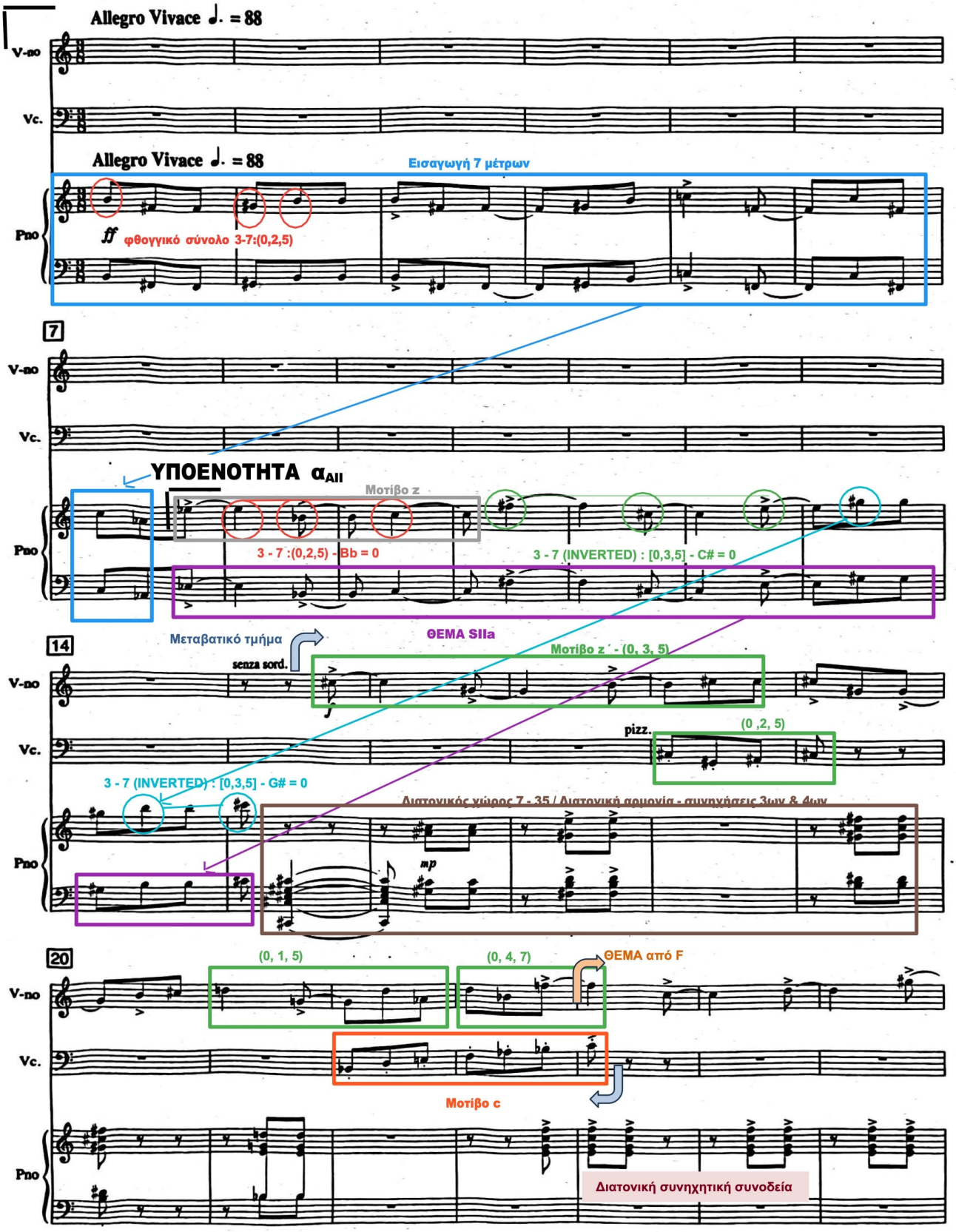
Trio pour violon, violoncelle et piano
Premier Mouvement


21
V-no
Vc.
Pno
22
m.d.
m.g.
23
συνοδεία εγχόρδων με χρωματικό κατέβασμα κρατημένων νοτών σε απόσταση 3ης M
ppp
μοτίβο I από G & μοτίβο II από Bb
φιγούρα 32ων
mp
24

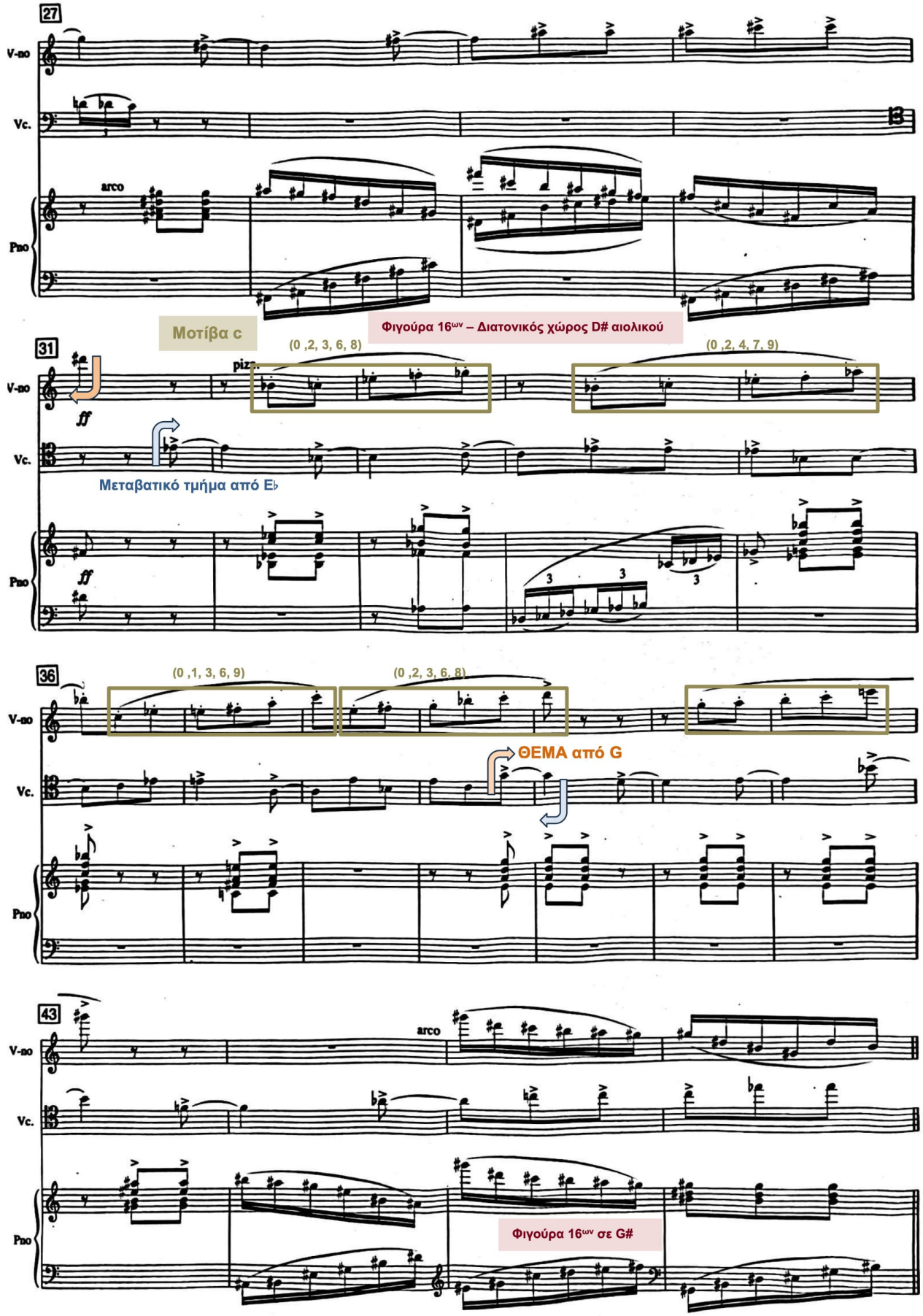

25
V-no
Vc.
Pno
τέλος χρωματικού κατεβάσματος
26
ppp
παραλλαγή καταληκτικής φράσης
κατάληξη σε F# μείζονα
f
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ βΑ΄1
καθετοποιημένη χρωματική κατιούσα
φράση μ. 9 - μια οκτάβα χαμηλότερα
συνοδεία με χρωματική κατιούσα παράλληλων 5ων
κατάληξη σε 3η Μ
30
via sord.
via sord.
F# μειζονοελάσσονα με 7η Μ
ppp

II

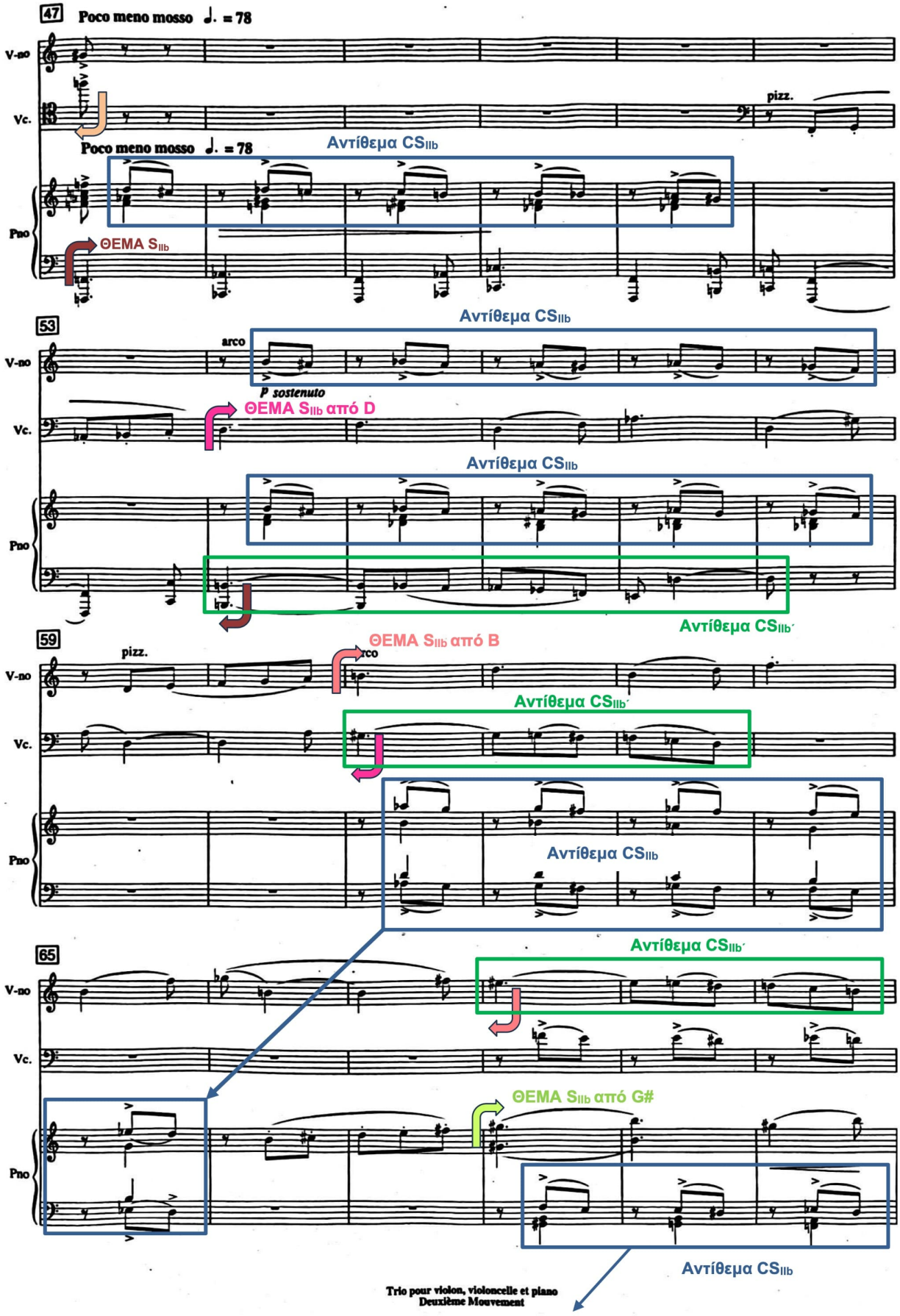
ΕΝΟΤΗΤΑ A_{II}

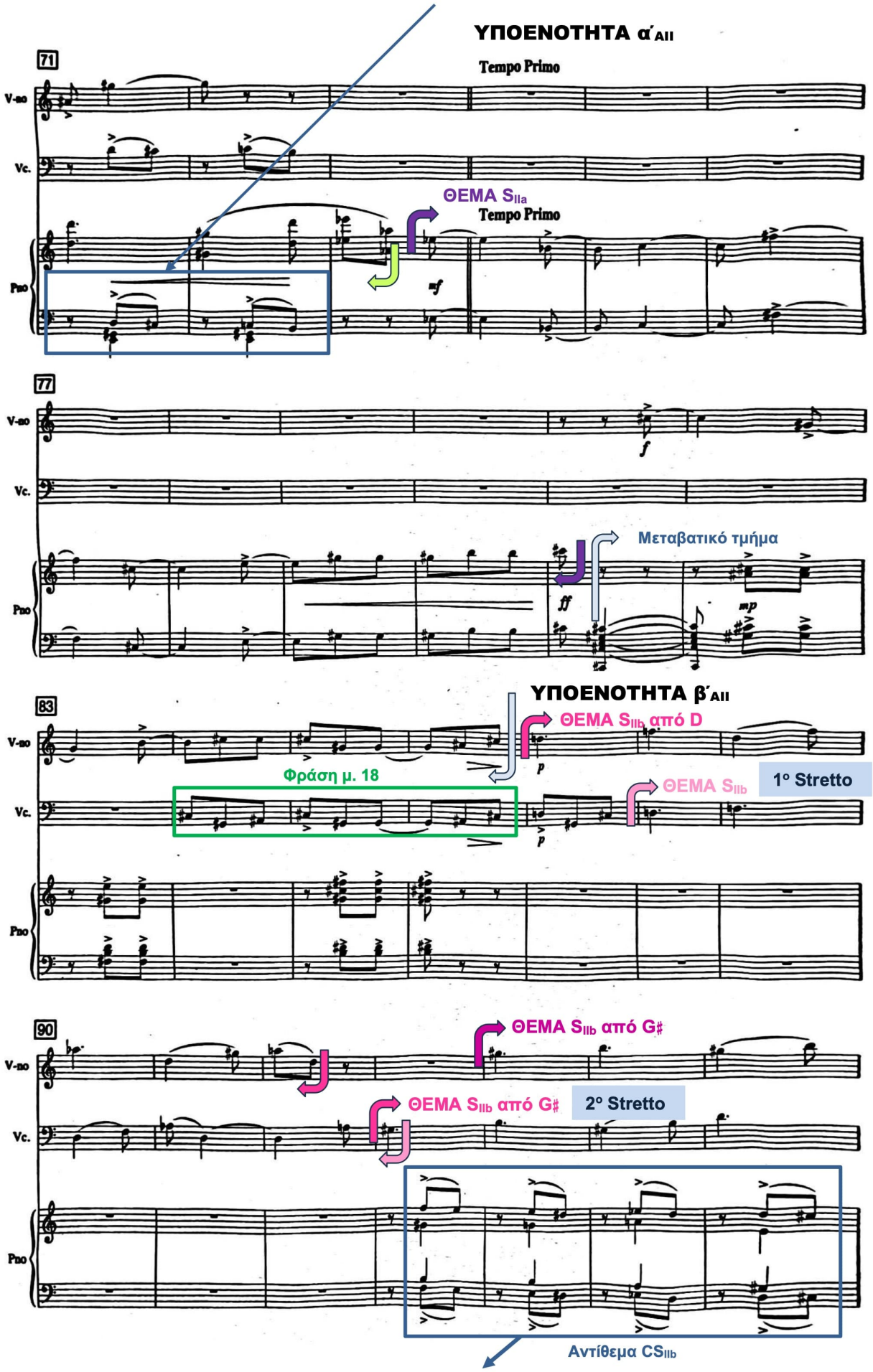


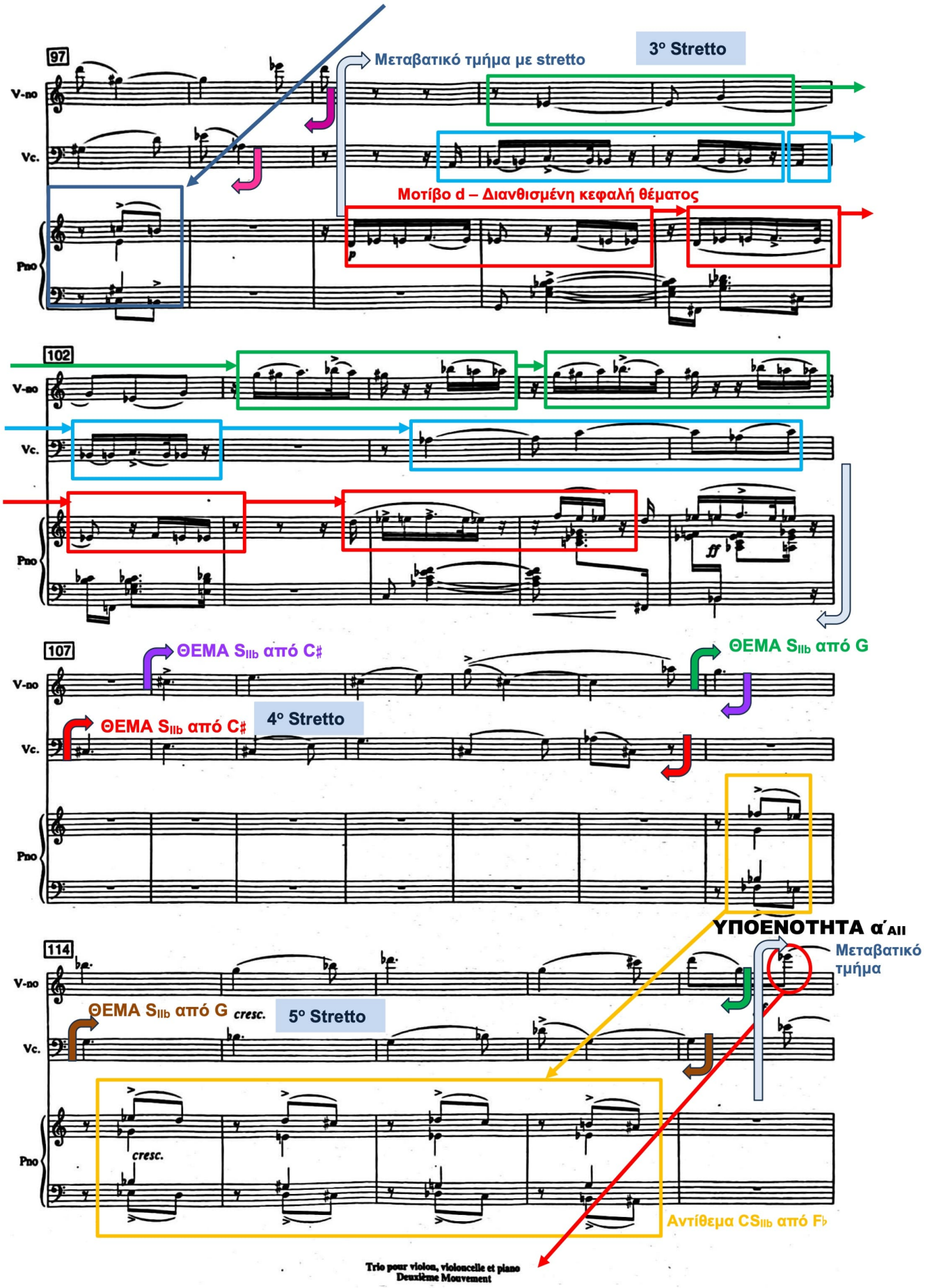
Trio pour violon, violoncelle et piano
Deuxième Mouvement

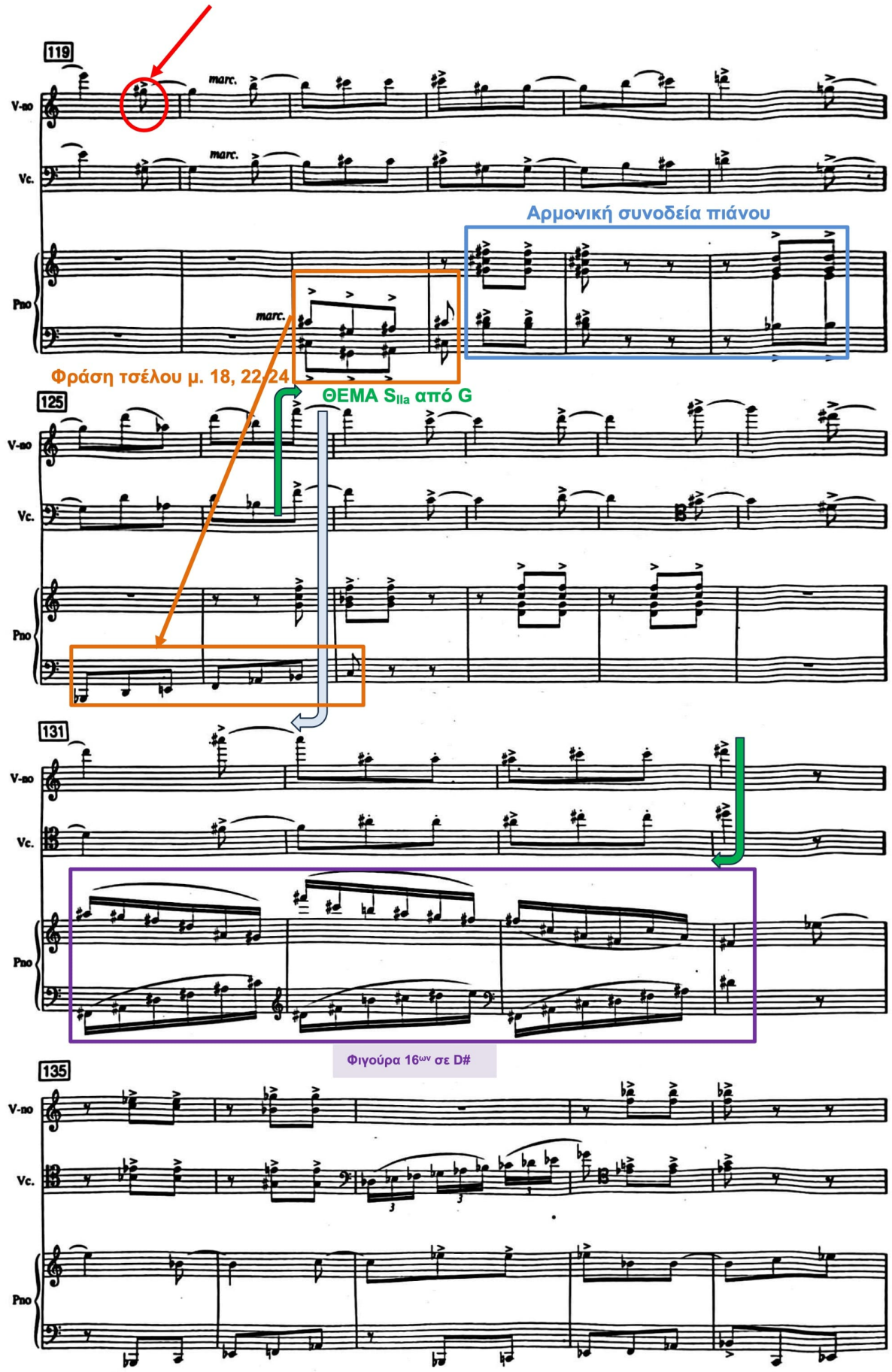

27
V-no
Vc.
Pno
arco
Μοτίβα c
Φιγούρα 16ων – Διατονικός χώρος D# αιολικού
31
(0 ,2, 3, 6, 8)
(0 ,2, 4, 7, 9)
pizz.
ff
Μεταβατικό τμήμα από E♭
36
(0 ,1, 3, 6, 9)
(0 ,2, 3, 6, 8)
ΘΕΜΑ από G
43
arco
Φιγούρα 16ων σε G#

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ β_{II}

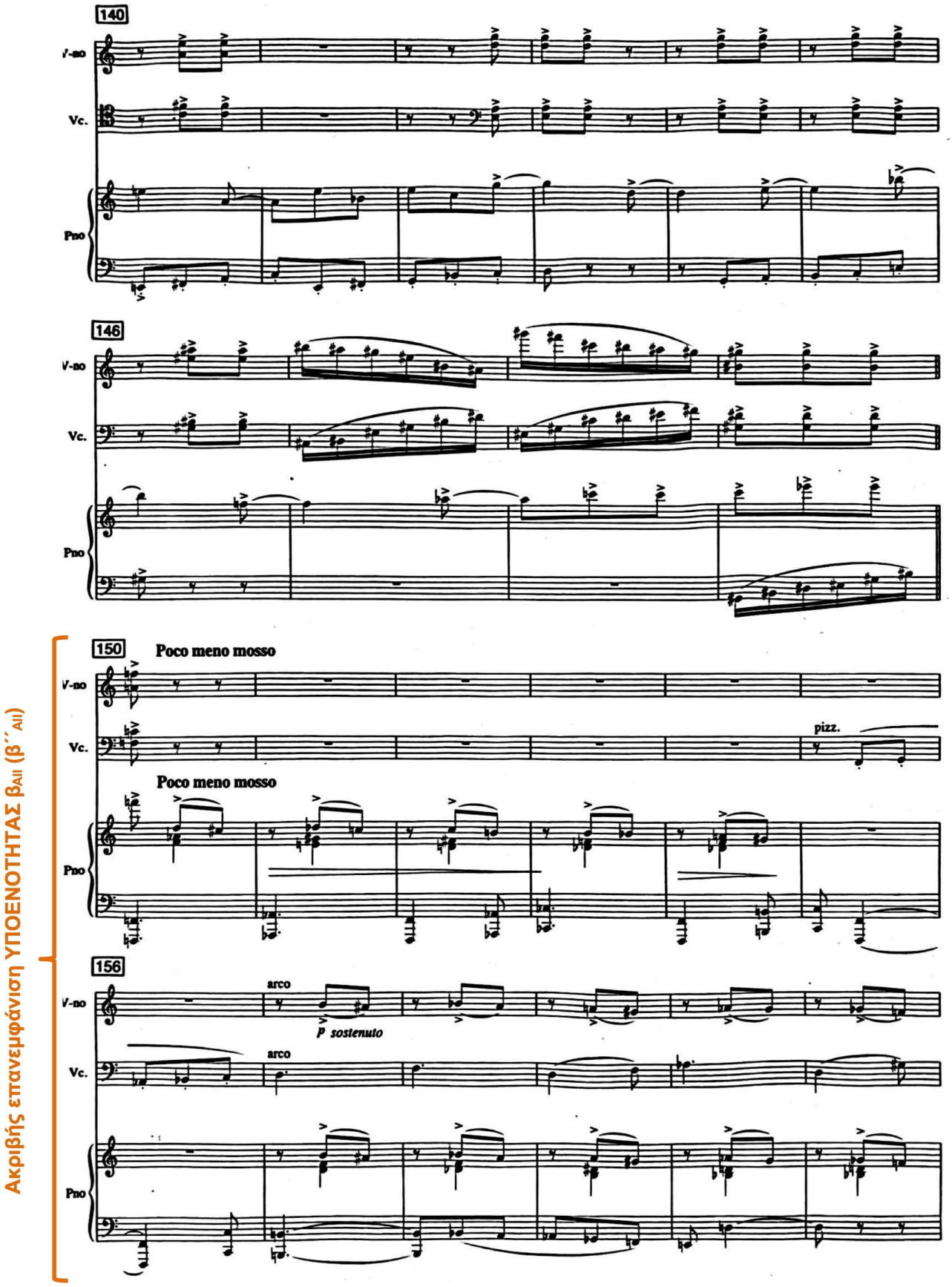



ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α΄AII
Tempo Primo
71
V-no
Vc.
Pno
ΘΕΜΑ SIIa
Tempo Primo
mf
77
f
ff
Μεταβατικό τμήμα
mp
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ β΄AII
83
ΘΕΜΑ SIIb από D
p
Φράση μ. 18
ΘΕΜΑ SIIb
1° Stretto
90
ΘΕΜΑ SIIb από G♯
ΘΕΜΑ SIIb από G♯
2° Stretto
Αντίθεμα CSIIb

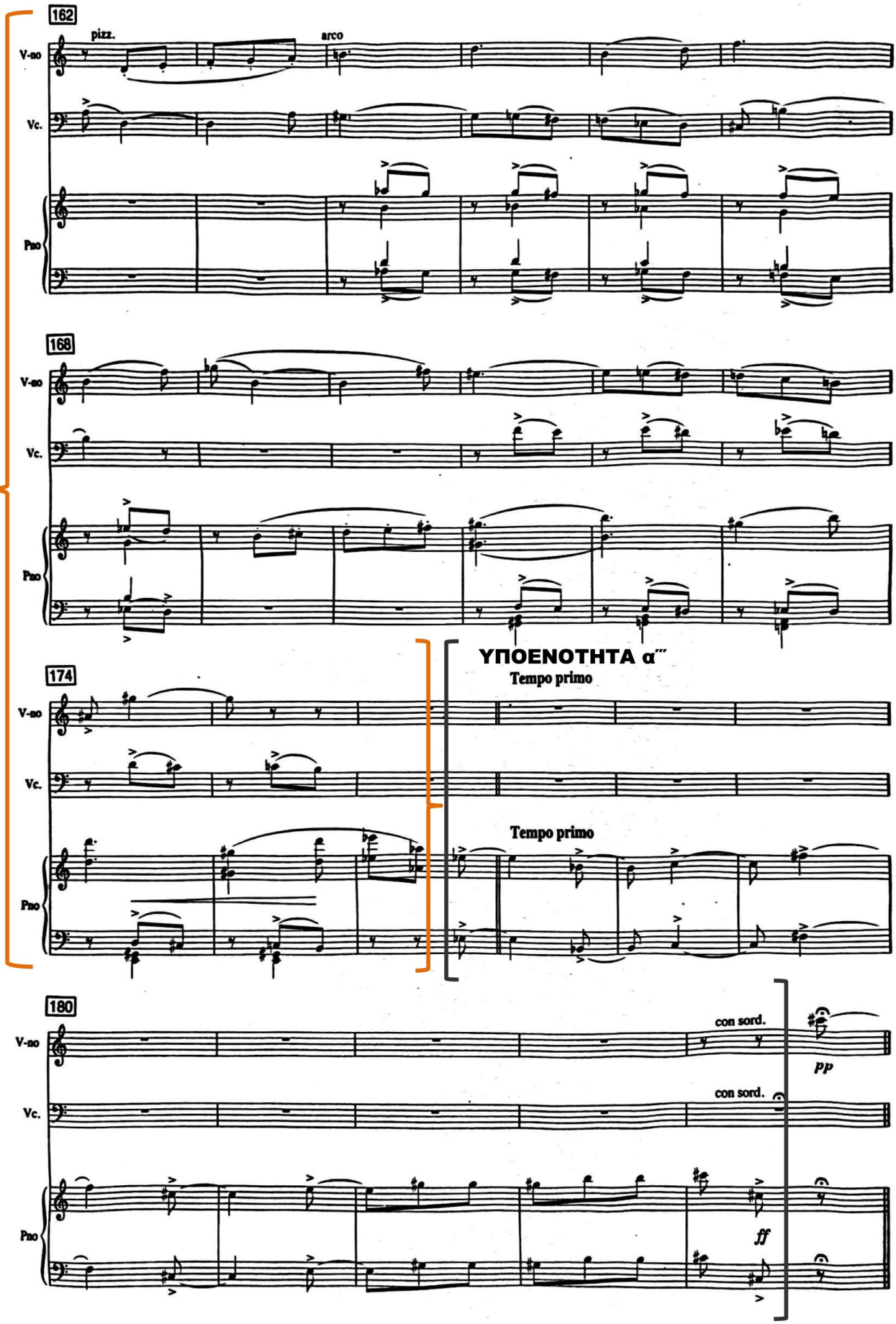

97
V-no
Vc.
Pno
Μεταβατικό τμήμα με stretto
3° Stretto
Μοτίβο d – Διανθισμένη κεφαλή θέματος
102
107
ΘΕΜΑ SIIIb από C♯
ΘΕΜΑ SIIIb από G
ΘΕΜΑ SIIIb από C♯
4° Stretto
114
ΘΕΜΑ SIIIb από G
cresc.
5° Stretto
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α΄AII
Μεταβατικό τμήμα
Αντίθεμα CSIIIb από F♭
Trio pour violon, violoncelle et piano
Deuxième Mouvement



Trio pour violon, violoncelle et piano
Deuxième Mouvement


140
V-no
Vc.
Pno
146
V-no
Vc.
Pno
150
Poco meno mosso
V-no
Vc.
pizz.
Poco meno mosso
Pno
156
arco
V-no
p sostenuto
arco
Vc.
Pno
Ακριβής επανεμφάνιση ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑΣ βAII (β´´AII)

Ακριβής επανεμφάνιση ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑΣ β_{AII} (β''_{AII})



ΕΝΟΤΗΤΑ ΒΙΙ

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $α_{BII}$

Τμήμα α1

Adagio ♩ = 52

Μοτίβο y

Μοτίβο y´

Τριημιτόνιο – χαρακτηριστικό μείζονος χρωματικού φρύγιου

Τσέλο – βάση συγχορδιών

C♯ Ιωνικός

C♯ μείζονας χρωματικός φρύγιος

I ii I vi – (β΄αναστροφή) I

Τμήμα α2

Μοτίβο e

Μοτίβο y´

Διατονικός χώρος C♯ αιολικού

Μοτίβο y´´

Μοτίβο e´

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $β_{BII}$

Andante Cantabile ♩ = 56

Οπλισμός D♭ μείζονας

Μοτίβο o

Μοτίβο o´

Μοτίβο o´´

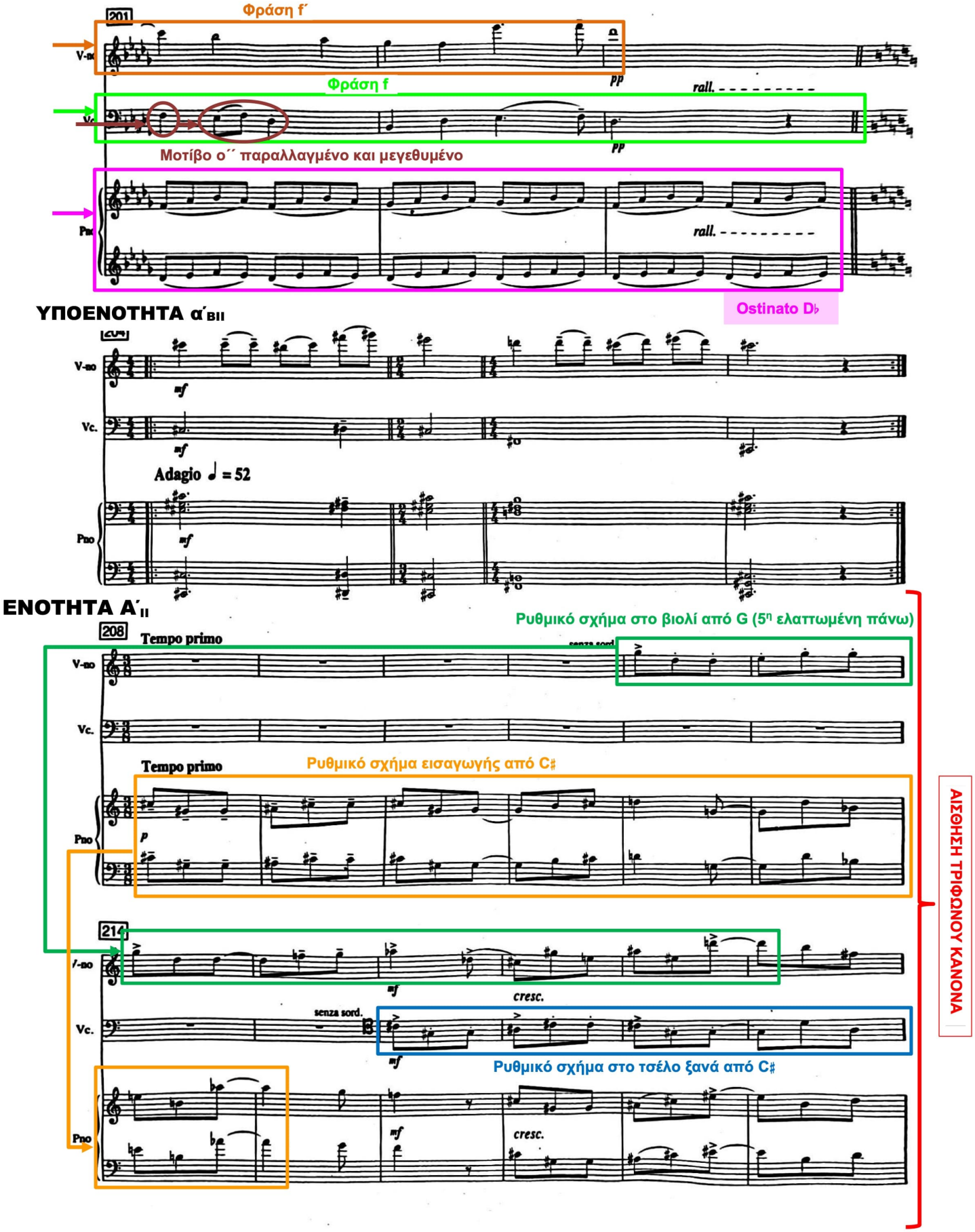
ostinato

Δεύτερο σκέλος φράσης τσέλου

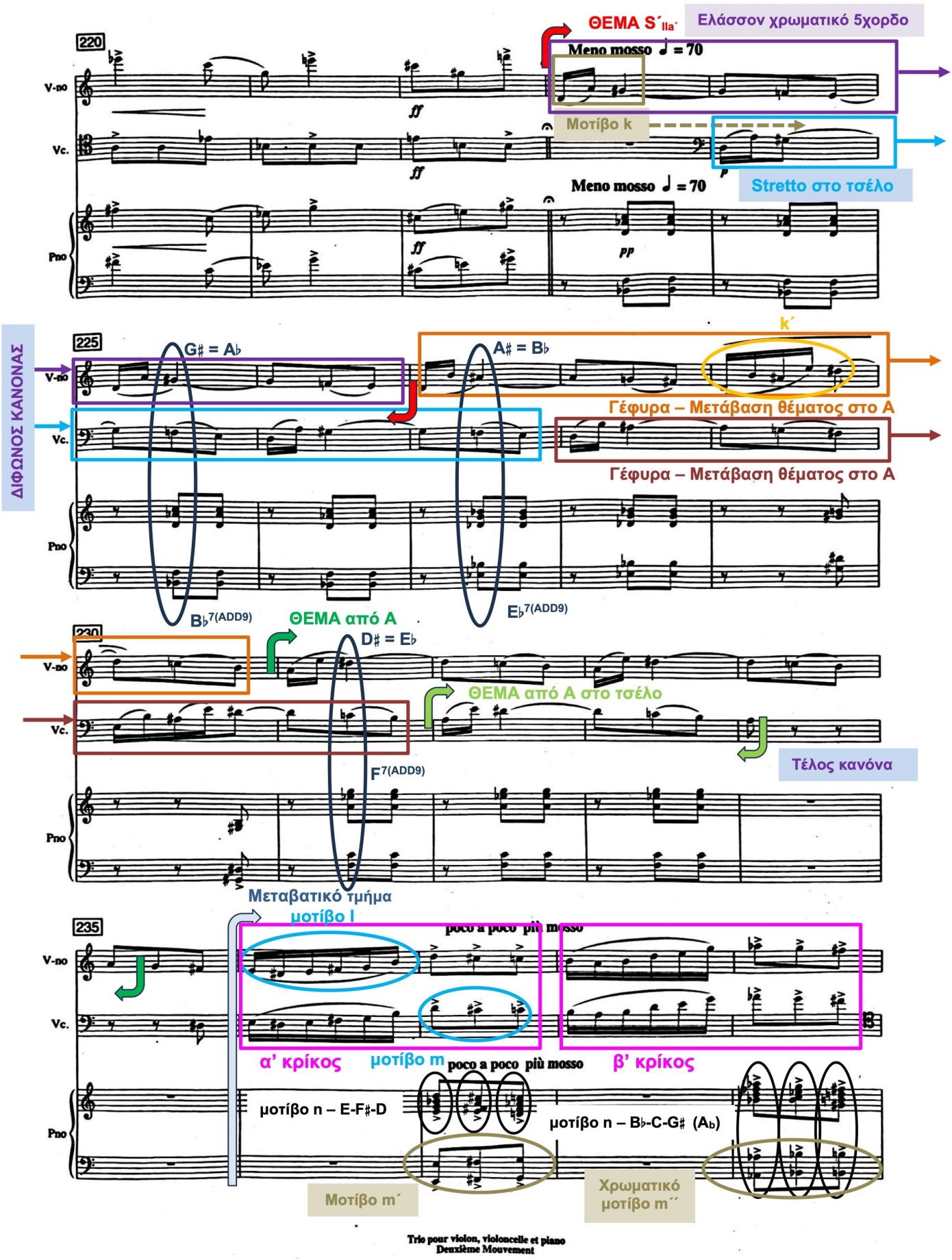
Στιγμιαία αλλαγή ostinato

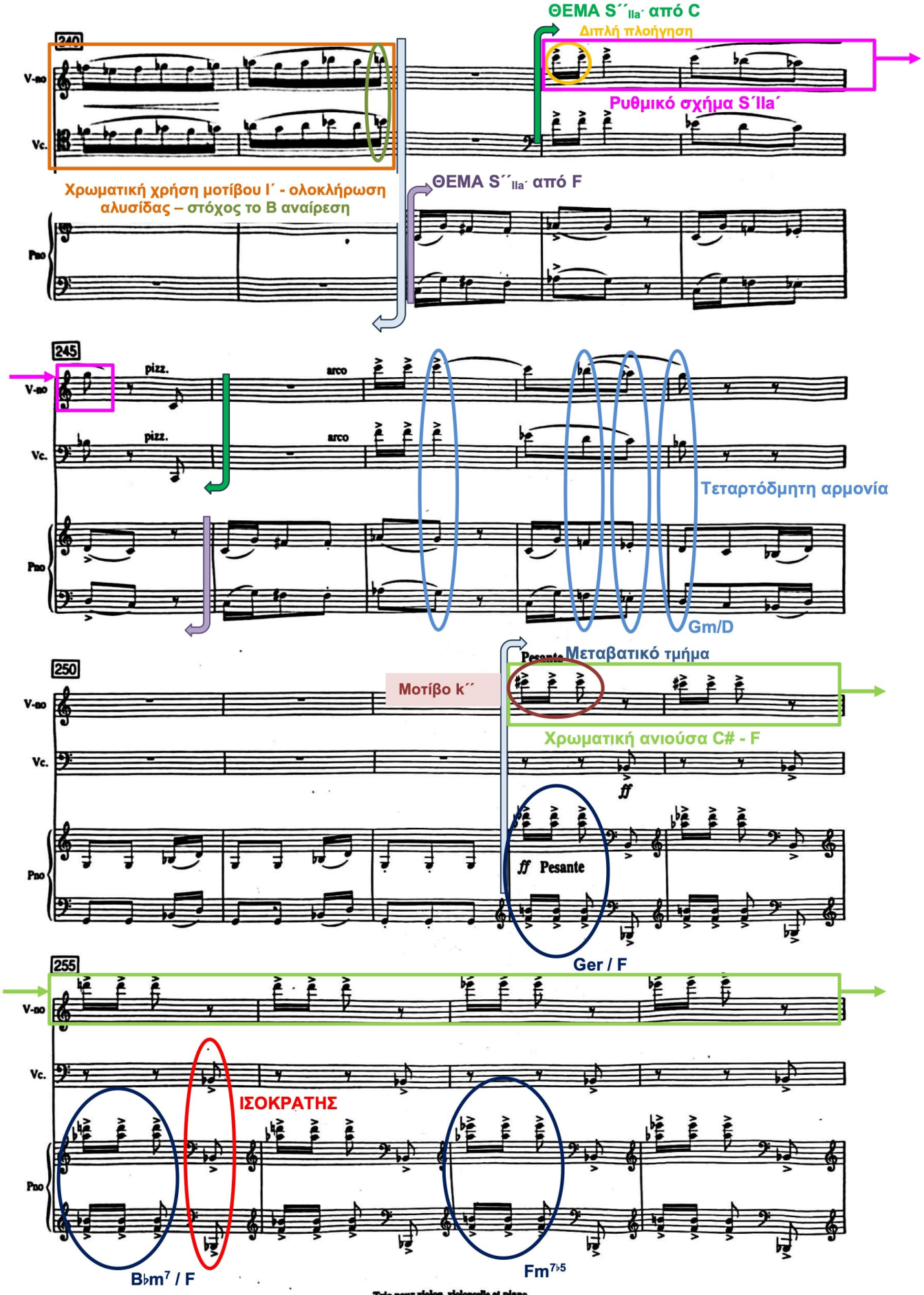
Επαναφορά ostinato

Trio pour violon, violoncelle et piano
Deuxième Mouvement

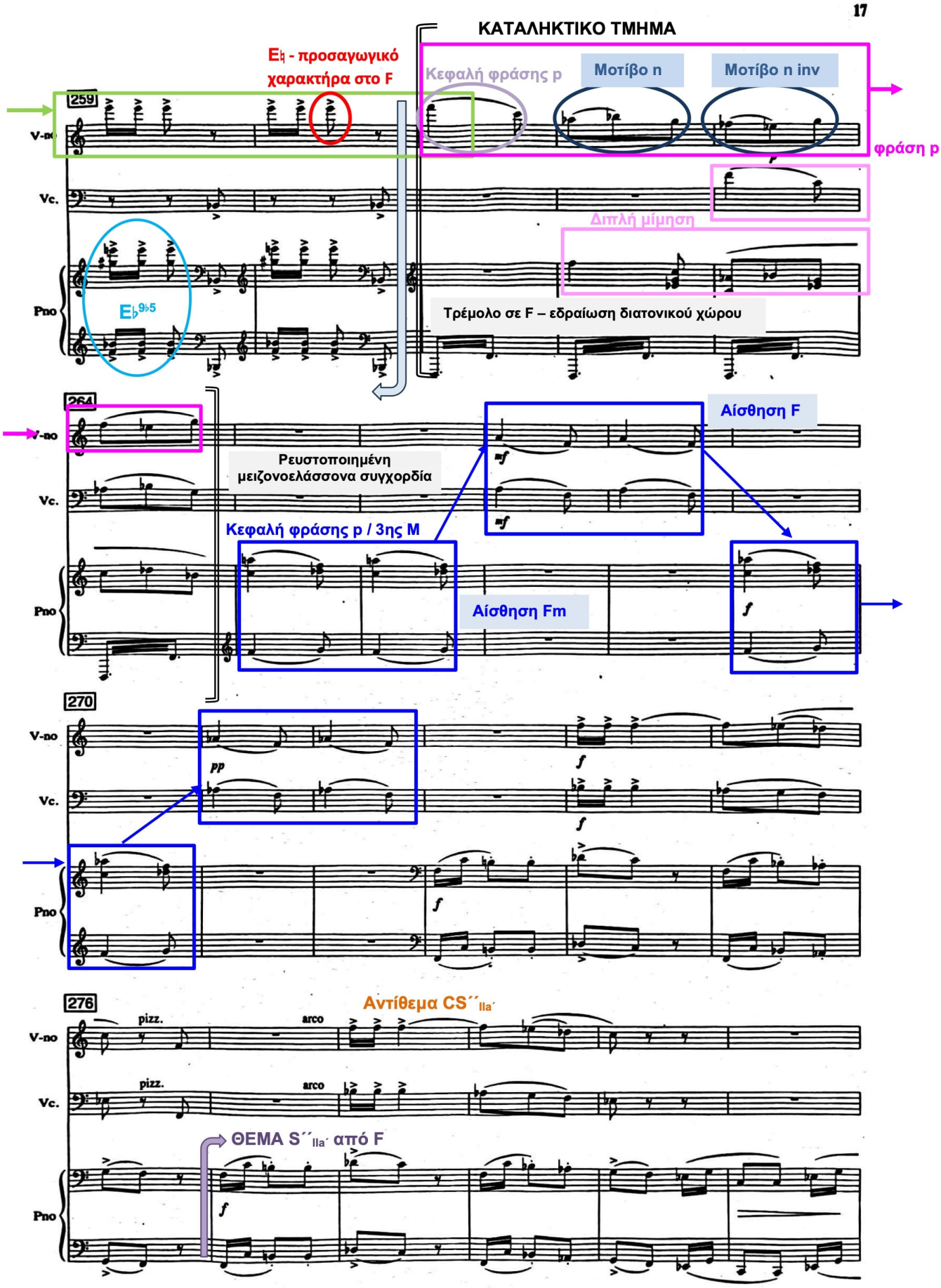

201
Φράση f΄
V-no
pp
Φράση f
rall.
Vc.
pp
Μοτίβο ο΄΄ παραλλαγμένο και μεγεθυμένο
Pno
rall.
Ostinato D♭
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α΄BII
V-no
mf
Vc.
mf
Adagio ♩ = 52
Pno
mf
ΕΝΟΤΗΤΑ Α΄II
Ρυθμικό σχήμα στο βιολί από G (5η ελαττωμένη πάνω)
208
Tempo primo
V-no
Vc.
Tempo primo
Ρυθμικό σχήμα εισαγωγής από C♯
Pno
p
214
V-no
mf
cresc.
senza sord.
Vc.
mf
Ρυθμικό σχήμα στο τσέλο ξανά από C♯
Pno
mf
cresc.
ΑΙΣΘΗΣΗ ΤΡΙΦΩΝΟΥ ΚΑΝΟΝΑ

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α΄ΑΊΙ





Trio pour violon, violoncelle et piano
Deuxième Mouvement


ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
E♮ - προσαγωγικό χαρακτήρα στο F
Κεφαλή φράσης p
Μοτίβο n
Μοτίβο n inv
φράση p
Διπλή μίμηση
Τρέμολο σε F – εδραίωση διατονικού χώρου
Ρευστοποιημένη μειζονοελάσσονα συγχορδία
Αίσθηση F
Κεφαλή φράσης p / 3ης M
Αίσθηση Fm
Αντίθεμα CS´´IIa´
ΘΕΜΑ S´´IIa´ από F
259
264
270
276
V-no
Vc.
Pno
pizz.
arco

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α‴Α΄ΙΙ

282

V-no

Vc.

Pno

rit.

a tempo

stringendo

p

a tempo mf

287

f

stringendo

f

f

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ β΄Α΄ΙΙ

292

a tempo ♩ = 78

a tempo ♩ = 78

rit.

CODA

297

Adagio ♩ = 56

Φράση μετάβασης σε F♯ μείζονα

Βάσεις συγχορδιών

Adagio ♩ = 56

rall.

C

Fm 4-3

Cm 4-3

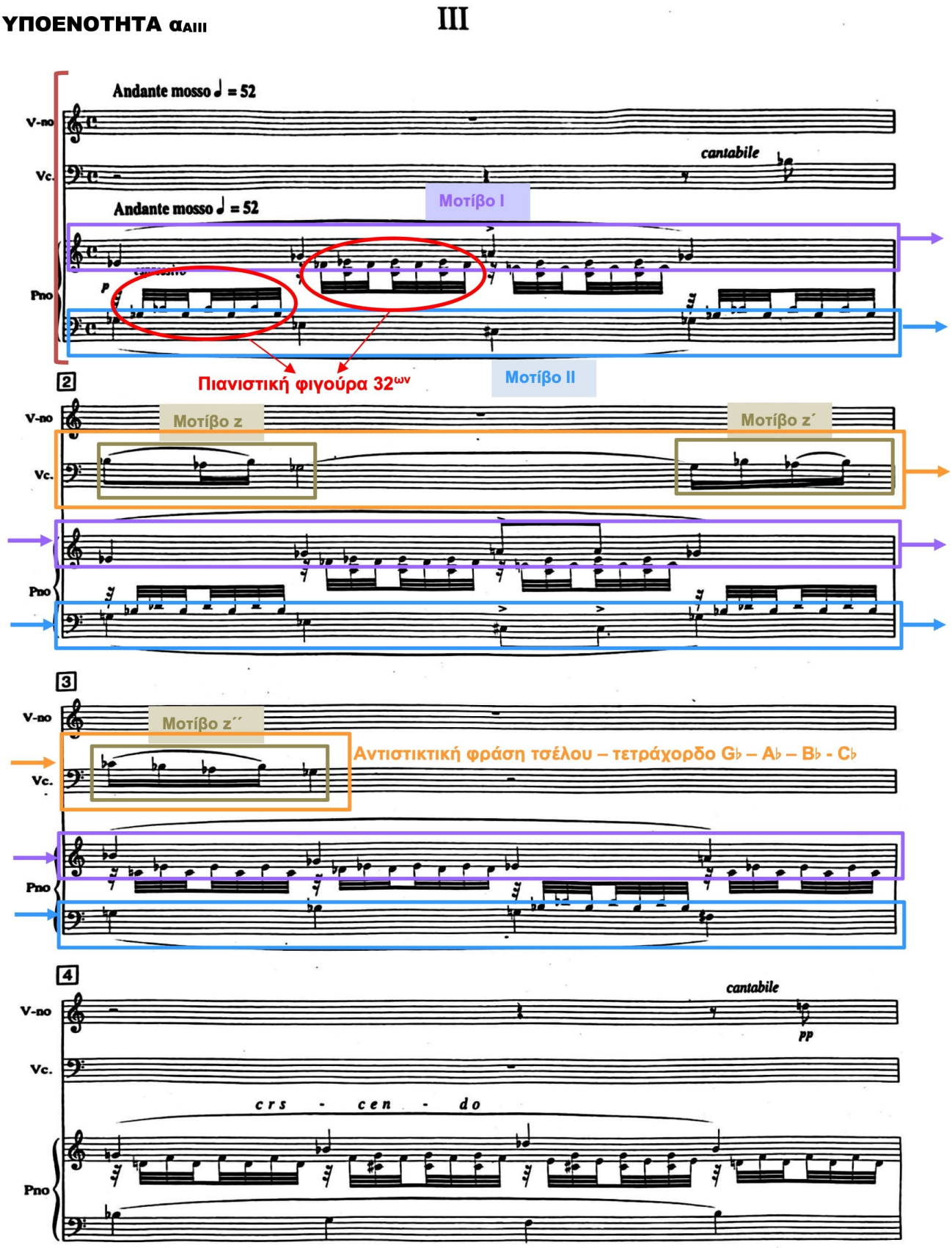
Bm

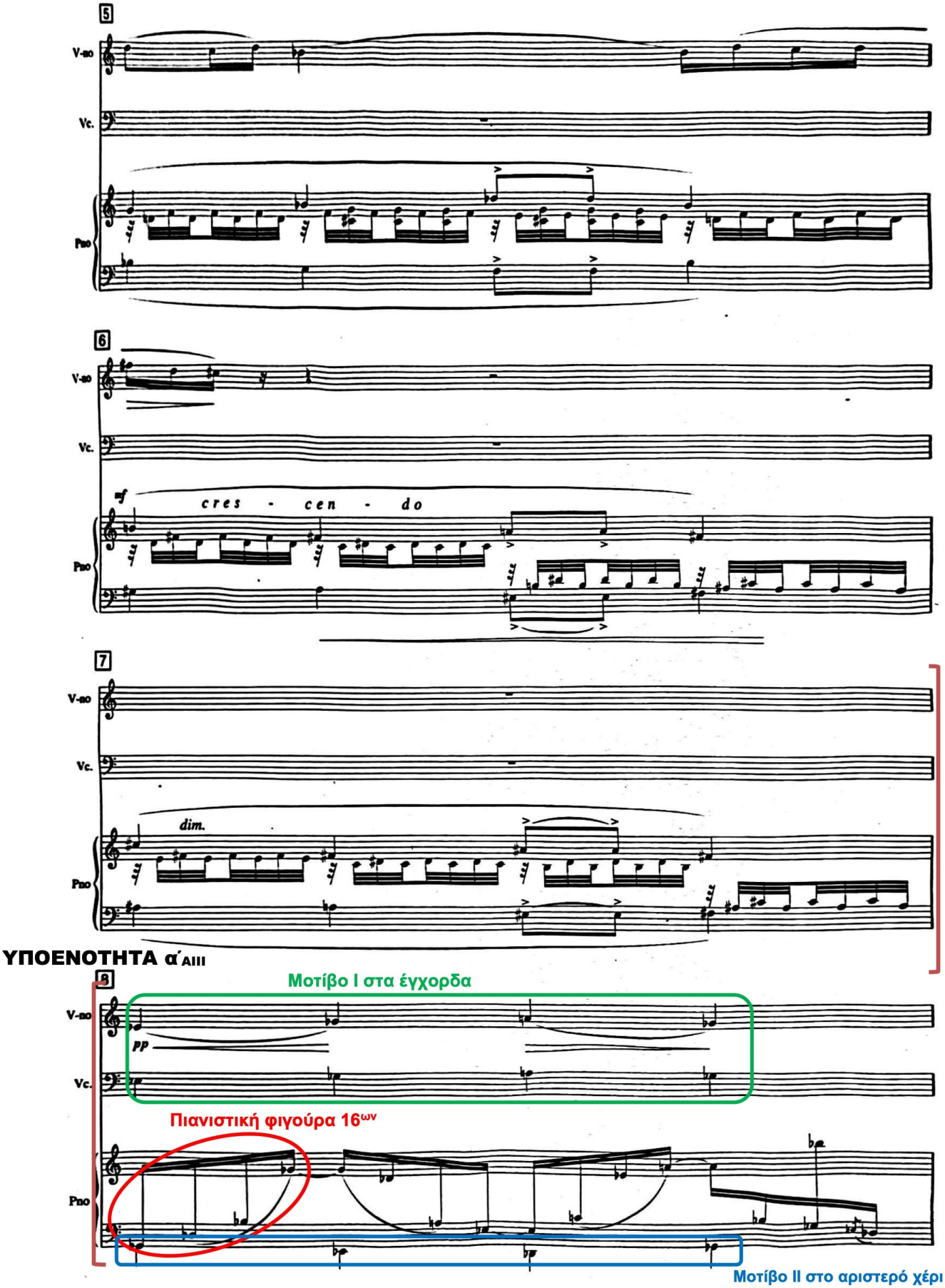
F♯

pp

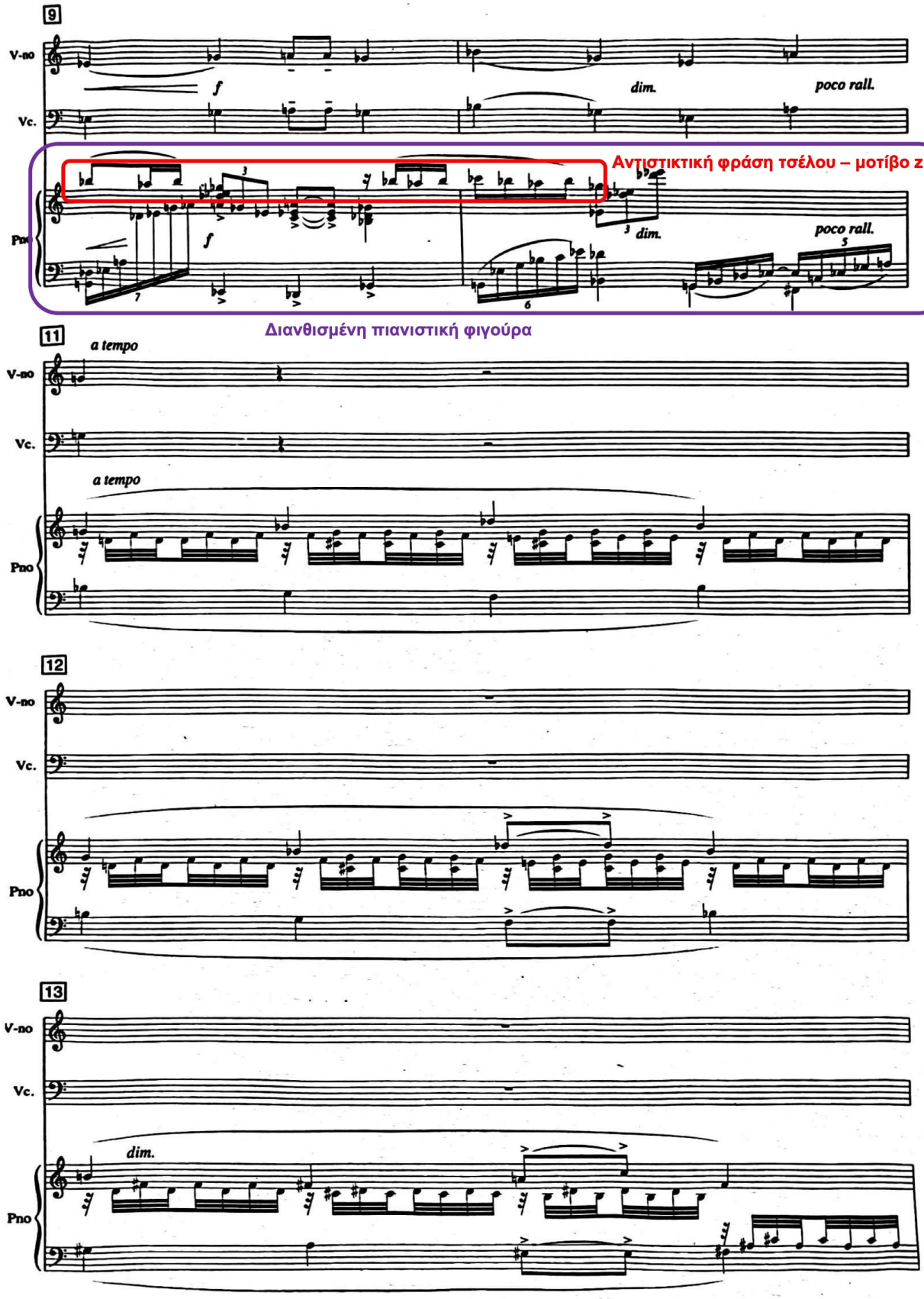
ΕΝΟΤΗΤΑ A_{III}

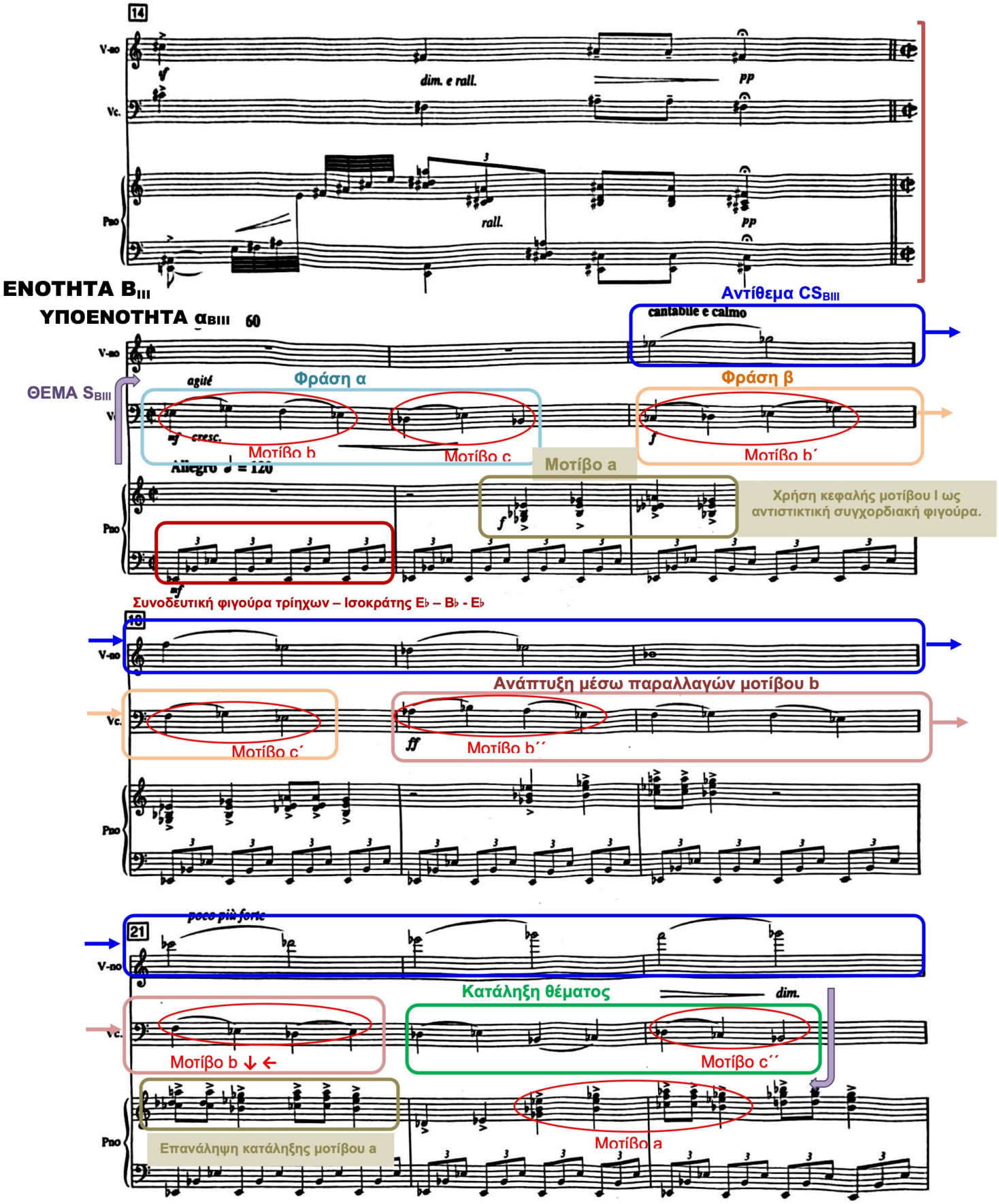
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α_{AIII}





Trio pour violon, violoncelle et piano
Troisième Mouvement


9
V-no
Vc.
Pno
f
dim.
poco rall.
Αντιστικτική φράση τσέλου – μοτίβο z
Διανθισμένη πιανιστική φιγούρα
11
a tempo
12
13
dim.


14
V-no
Vc.
Pno
dim. e rall.
pp
rall.
ΕΝΟΤΗΤΑ B_{III}
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $α_{BIII}$
60
Αντίθεμα CS_{BIII}
cantabile e calmo
ΘΕΜΑ S_{BIII}
agité
Φράση α
Φράση β
mf cresc.
Μοτίβο b
Μοτίβο c
Μοτίβο b΄
Allegro ♩ = 120
Μοτίβο a
Χρήση κεφαλής μοτίβου I ως αντιστικτική συγχορδιακή φιγούρα.
Συνοδευτική φιγούρα τρίηχων – Ισοκράτης E♭ – B♭ - E♭
19
Ανάπτυξη μέσω παραλλαγών μοτίβου b
Μοτίβο c΄
ff
Μοτίβο b΄΄
poco più forte
21
Κατάληξη θέματος
dim.
Μοτίβο b ↓ ←
Μοτίβο c΄΄
Επανάληψη κατάληξης μοτίβου a
Μοτίβο a

Μεταβατικό τμήμα

24

V-no

Vc

Κεφαλή θέματος S_{BIII} από E♭ – φράση α

Κεφαλή θέματος S_{BIII} από B – φράση α

Pno

27

V-no

Κεφαλή (μοτίβο a) από B

pp

Κεφαλή (μοτίβο b) από D

mf

Vc.

Bm^{7}

Bdim

Κεφαλή (μοτίβο b) S_{BIII} από F♯

F♯^{9b}

Pno

ppp

pp

Πιανιστική φράση 16^{ων} – κατιόν άρπισμα

Ισοκράτης B – κατάληξης χρωματικής κατιούσας – εδραίωση B ως βασικό

Γέφυρα – Κατάληξη Μεταβατικού Τμήματος

30

pizz

V-no

p

pizz.

Φράση σε Bm

Vc.

Συνένωση ρετζίστρων

Pno

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ β_{BIII}

Μοτίβο I από F♯

f

Μοτίβο II από A♯

33

Επανάληψη μοτίβου a΄΄ στο βιολί

V-no

Μοτίβο a΄΄

Vc.

Συνέχεια στο τσέλο

f

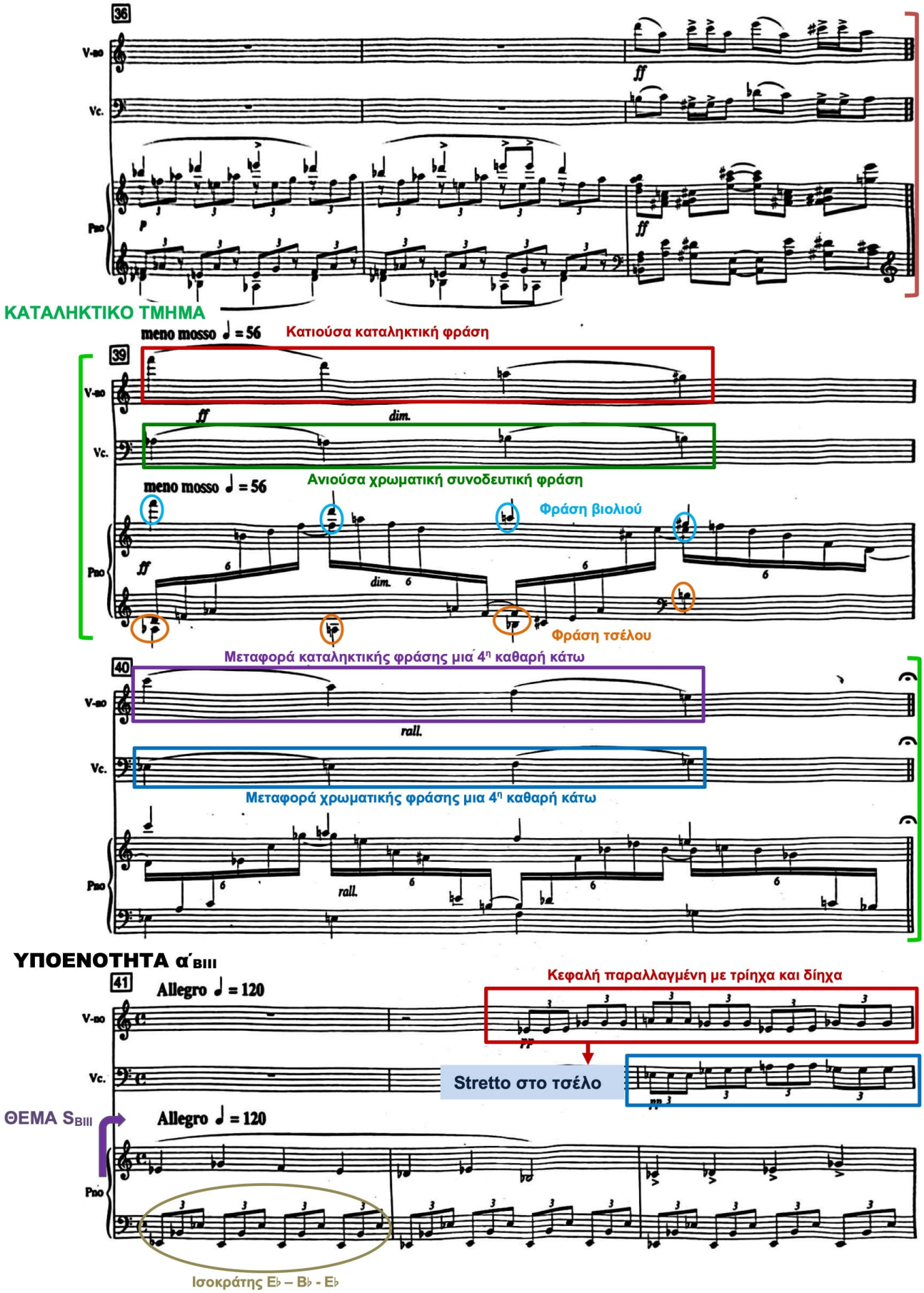
Pno

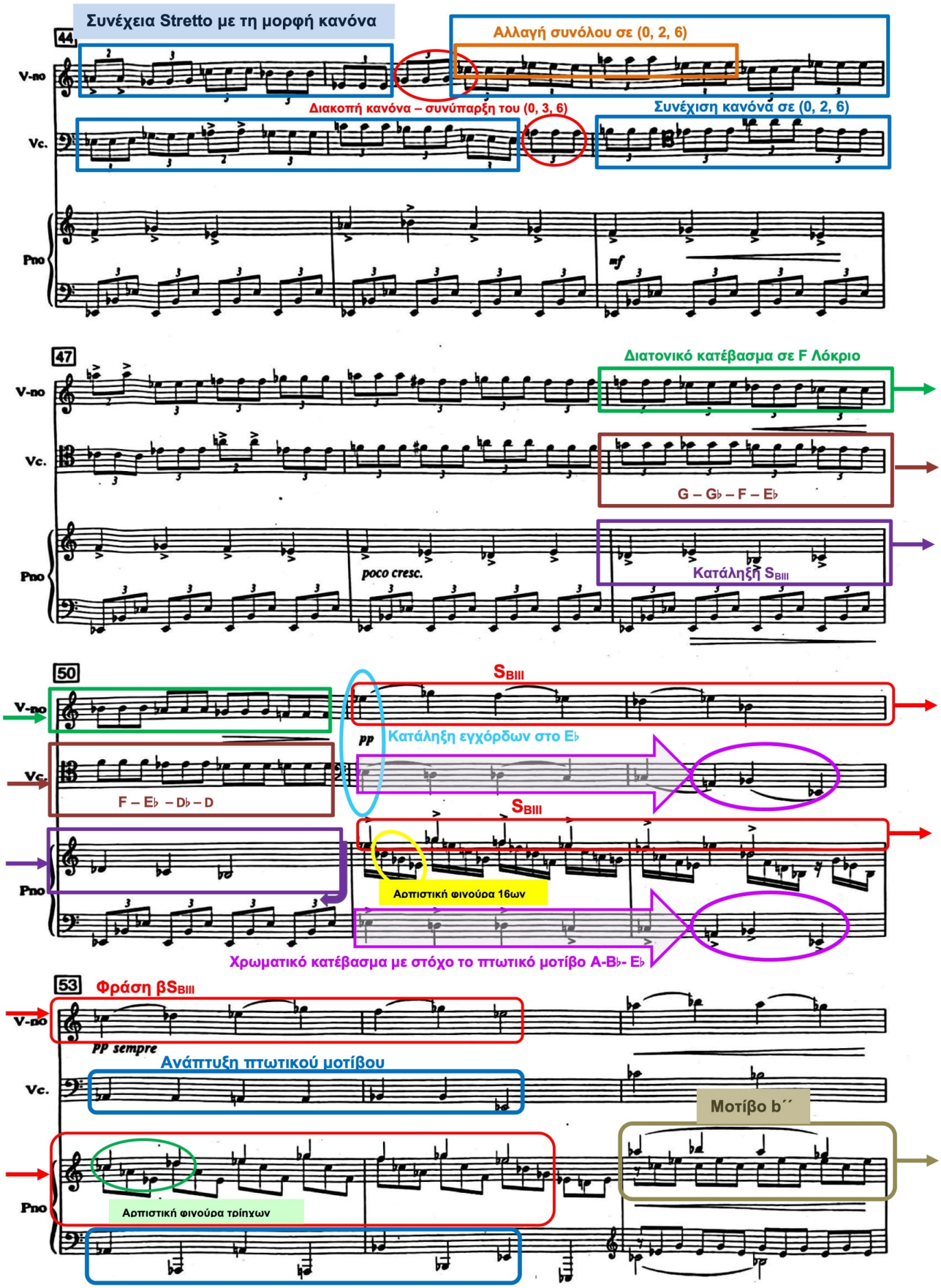
mf

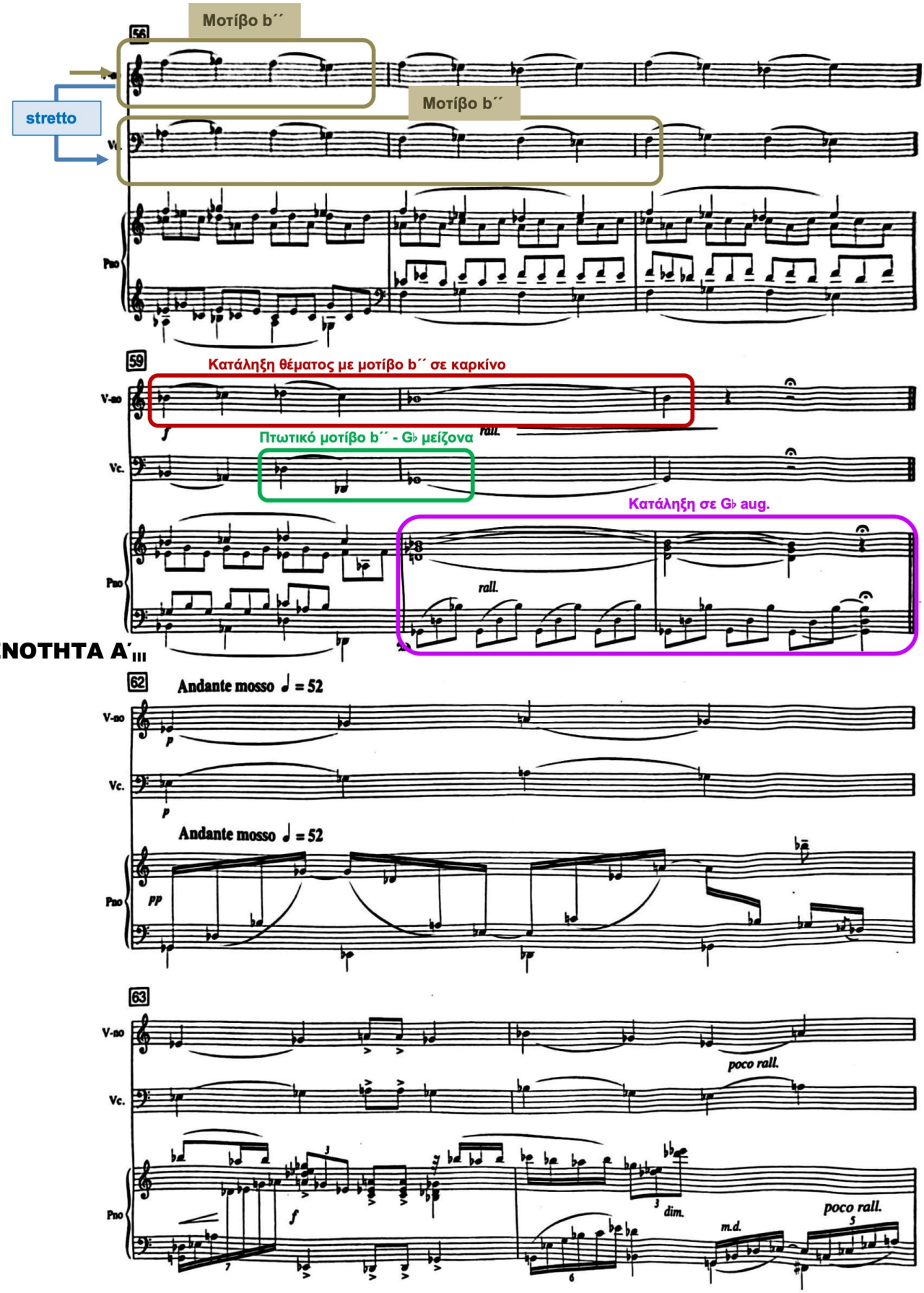
mf

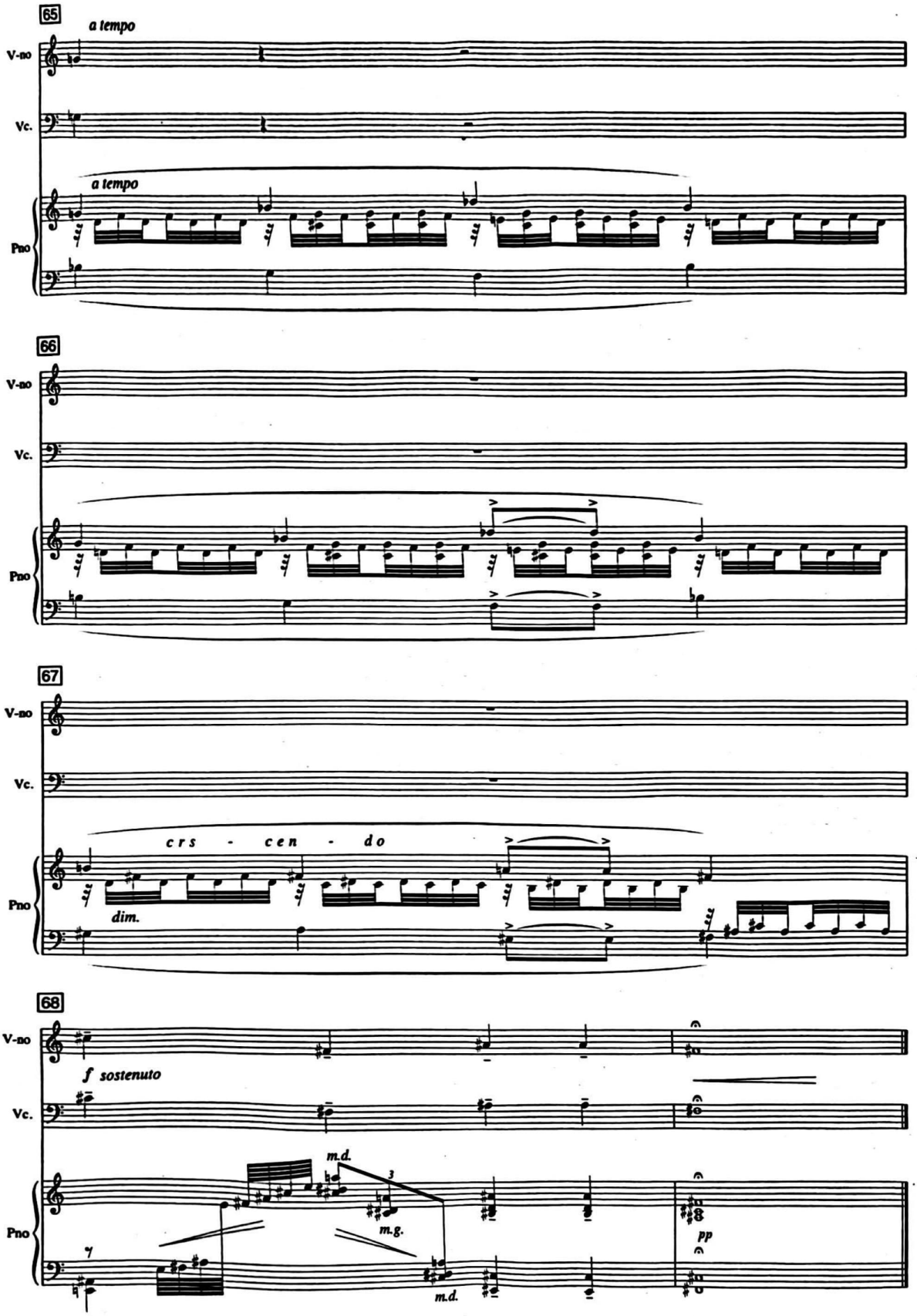
Ρυθμική φιγούρα τρίηχων με το μοτίβο b ↓ ← από F♯

Trio pour violon, violoncelle et piano
Troisième Mouvement


36
V-no
Vc.
Pno
ff
p
ff
ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
meno mosso ♩ = 56
Κατιούσα καταληκτική φράση
39
V-no
Vc.
Pno
ff
dim.
meno mosso ♩ = 56
Ανιούσα χρωματική συνοδευτική φράση
Φράση βιολιού
Φράση τσέλου
Μεταφορά καταληκτικής φράσης μια 4η καθαρή κάτω
40
V-no
Vc.
Pno
rall.
Μεταφορά χρωματικής φράσης μια 4η καθαρή κάτω
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α΄BIII
41
Allegro ♩ = 120
Κεφαλή παραλλαγμένη με τρίηχα και δίηχα
V-no
Vc.
Stretto στο τσέλο
ΘΕΜΑ SBIII
Allegro ♩ = 120
Pno
Ισοκράτης E♭ – B♭ - E♭

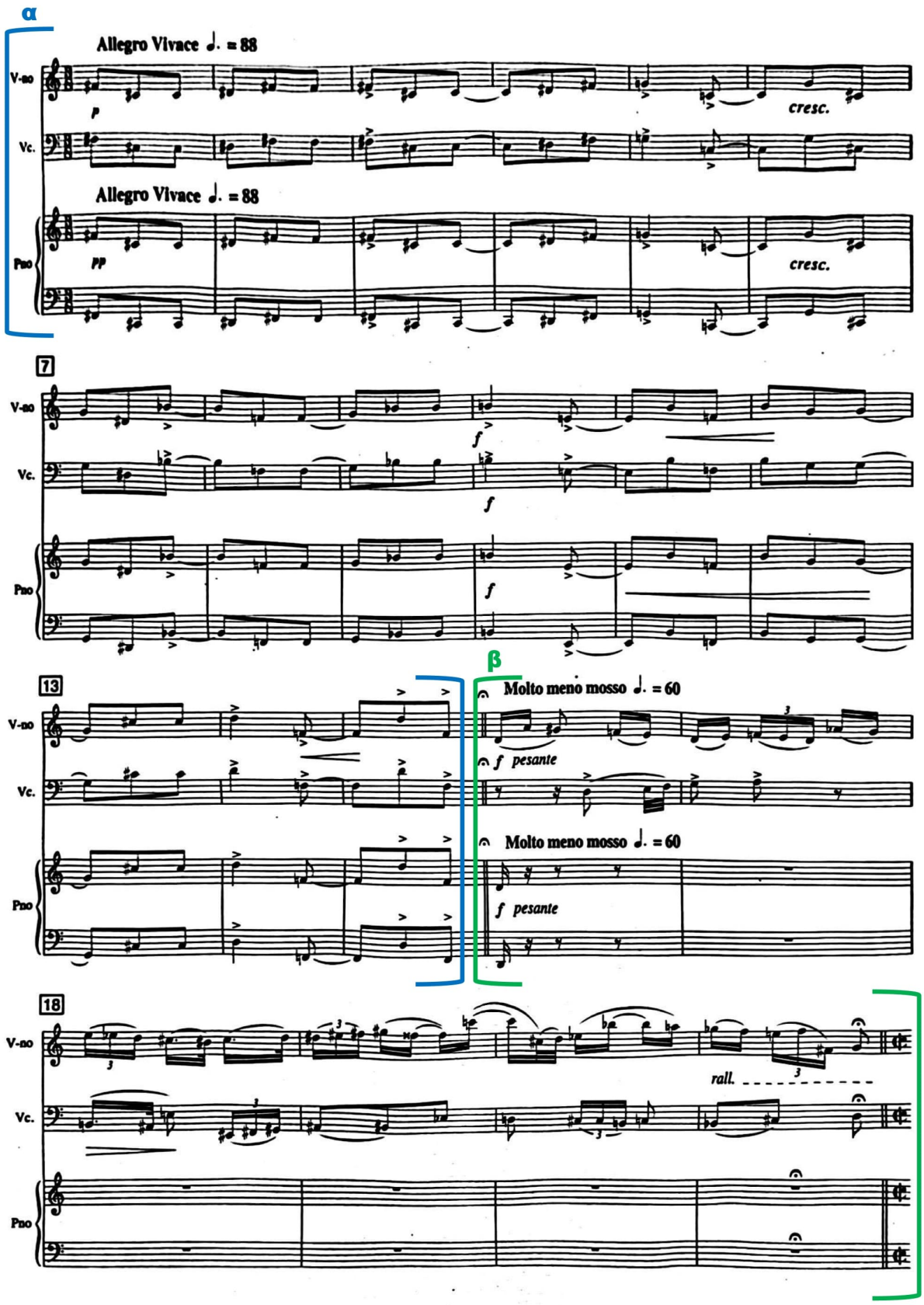

Συνέχεια Stretto με τη μορφή κανόνα
Αλλαγή συνόλου σε (0, 2, 6)
Διακοπή κανόνα – συνύπαρξη του (0, 3, 6)
Συνέχιση κανόνα σε (0, 2, 6)
V-no
Vc.
Pno
mf
Διατονικό κατέβασμα σε F Λόκριο
G – G♭ – F – E♭
poco cresc.
Κατάληξη SBIII
SBIII
pp
Κατάληξη εγχόρδων στο E♭
F – E♭ – D♭ – D
Αρπιστική φινούρα 16ων
Χρωματικό κατέβασμα με στόχο το πτωτικό μοτίβο A-B♭- E♭
Φράση βSBIII
PP sempre
Ανάπτυξη πτωτικού μοτίβου
Μοτίβο b´´
Αρπιστική φινούρα τρίηχων


Μοτίβο b´´
stretto
Μοτίβο b´´
Κατάληξη θέματος με μοτίβο b´´ σε καρκίνο
Πρωτικό μοτίβο b´´ - G♭ μείζονα
Κατάληξη σε G♭ aug.
ENOTHTA A΄III
Andante mosso ♩ = 52
Andante mosso ♩ = 52
poco rall.
poco rall.


65
a tempo
V-no
Vc.
a tempo
Pno
66
V-no
Vc.
Pno
67
V-no
Vc.
crs - cen - do
Pno
dim.
68
V-no
f sostenuto
Vc.
m.d.
3
m.g.
Pno
pp
m.d.

ΕΝΟΤΗΤΑ A_{IV}

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $α_{AIV}$

22 Andante molto calmo ♩ = 56

V-no

Vc.

Pno

Συνύπαρξη δύο πόλων σε απόσταση 3ης (E – G)

Κατεύθυνση φράσης προς E αιολικό

Συγχορδιακή φράση α1 (παράλληλη αρμονία)

Andante molto calmo ♩ = 56

pp

Em

G5 chord

Πτωτικό σχήμα 2-1

G5 pedal

V2 - I6

G5 Ιωνικός

28

μ. 23-24 – 3η μικρή πάνω

Μεταφορά μ. 25-26 με διαφορετική κατάληξη

φράση α2

Πτωτικό σχήμα 7-8

34

Μοτίβο j

C♯ - ένδειξη μετάβασης σε D Ιωνικό

φράση α3

p

f

cresc.

C♮ - επαναφορά G Ιωνικού

Κατάληξη σε D μείζονα - αίσθηση ΗΠ

Bm / F♯

Συνοδεία πιάνου με παράλληλη αρμονία

φράση α4 στα έγχορδα

j inverted

a tempo

p rall.

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $α'_{AIV}$

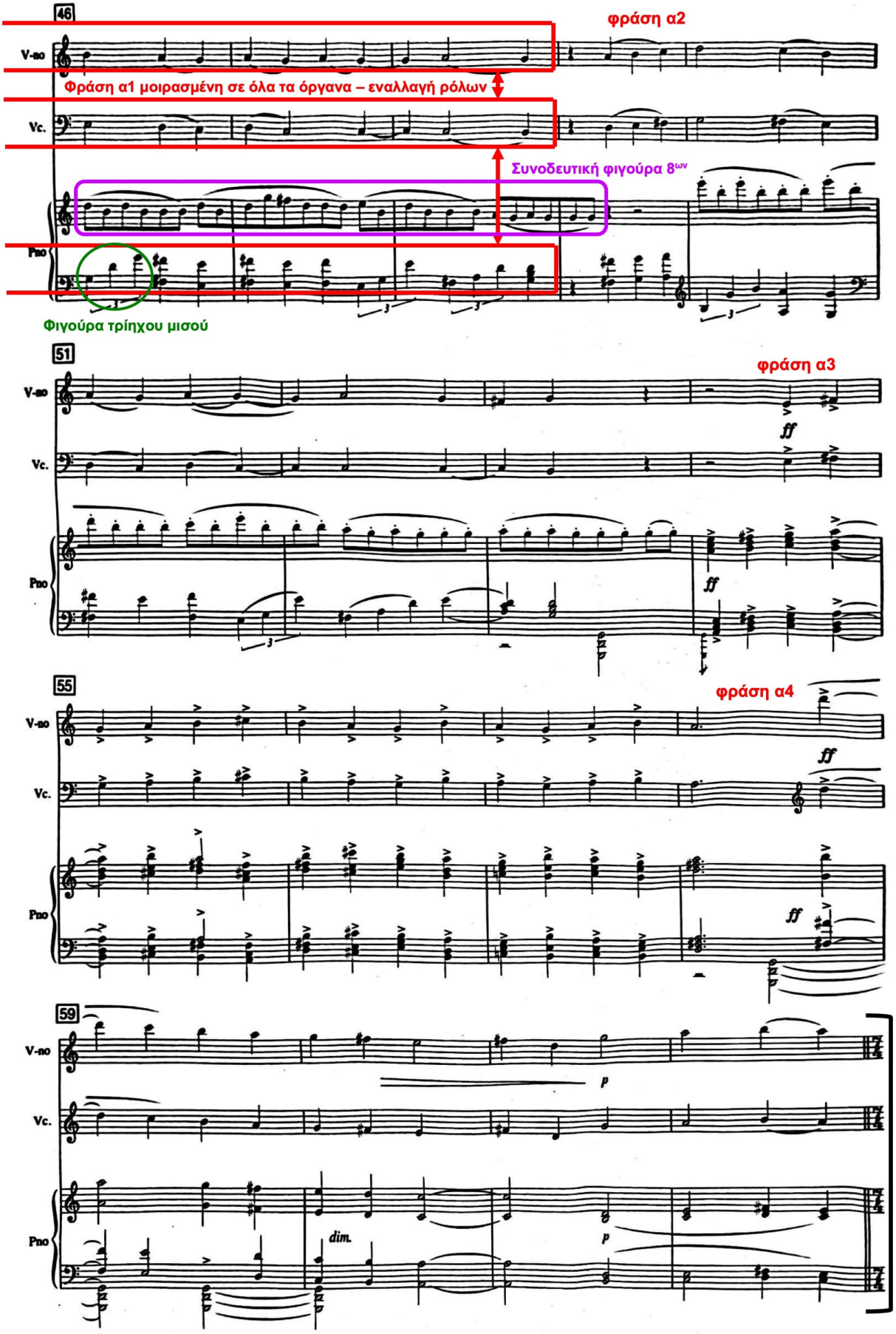
pp

Συνοδεία πιάνου με παράλληλη αρμονία

Παρόμοια κατάληξη με α2

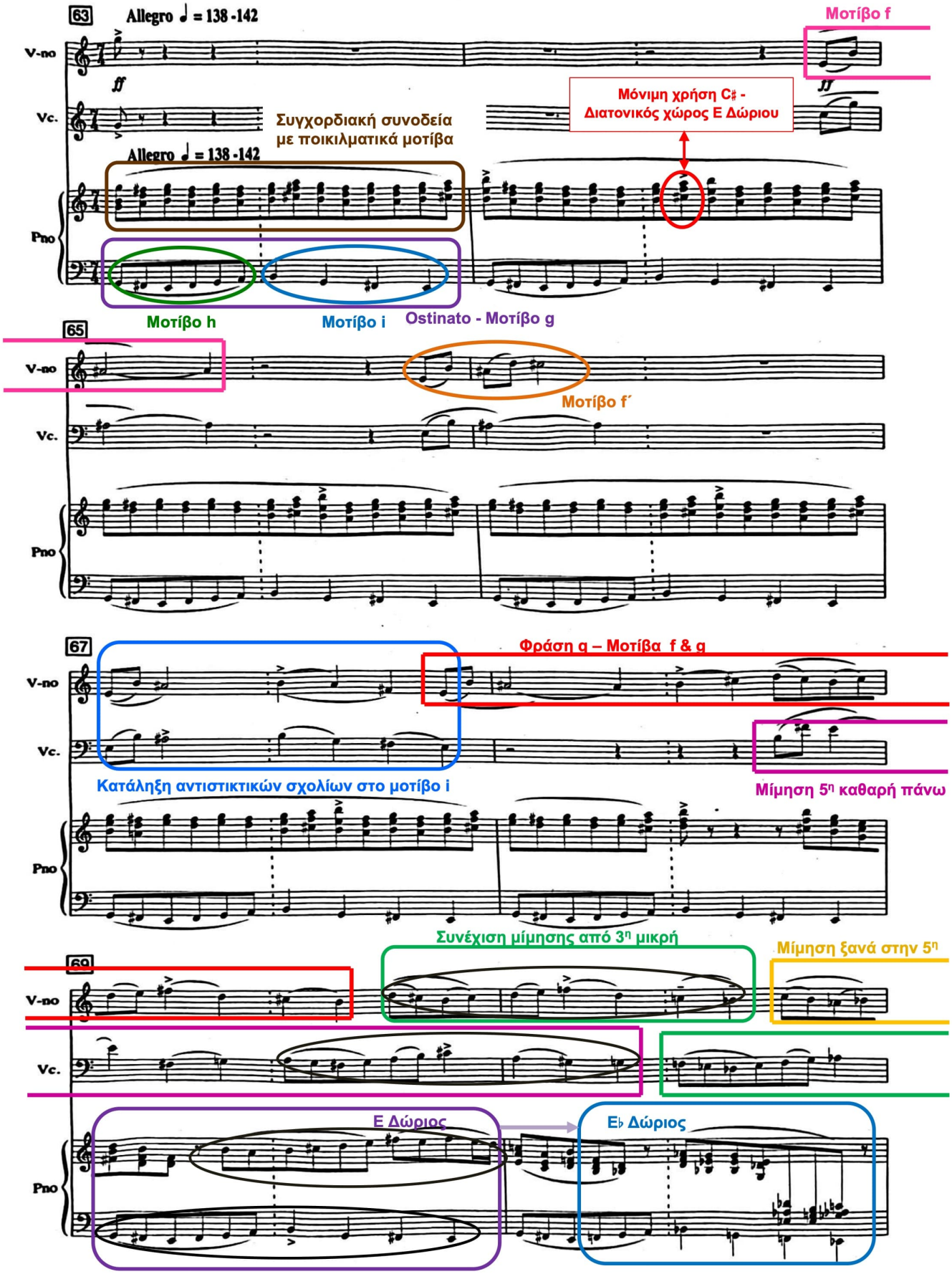
4ο είδος αντίστιξης – μετάβαση σε E αιολικό

Trio pour violon, violoncelle et piano
Quatrième Mouvement


46
φράση α2
V-no
Φράση α1 μοιρασμένη σε όλα τα όργανα – εναλλαγή ρόλων
Vc.
Συνοδευτική φιγούρα 8ων
Pno
Φιγούρα τρίηχου μισού
51
φράση α3
V-no
ff
Vc.
Pno
ff
55
φράση α4
V-no
ff
Vc.
Pno
ff
59
V-no
p
Vc.
Pno
dim.
p

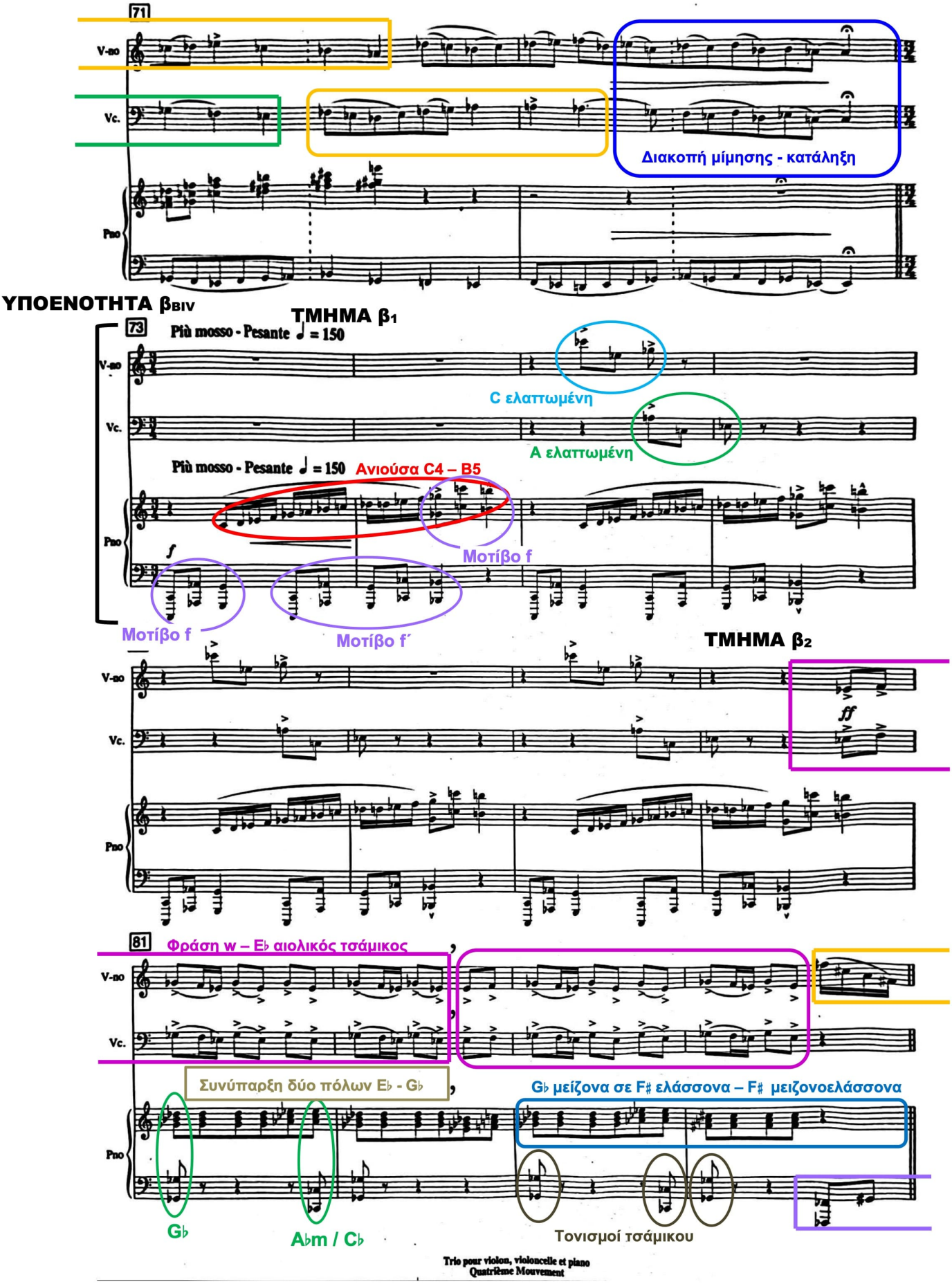
ΕΝΟΤΗΤΑ B_{IV}

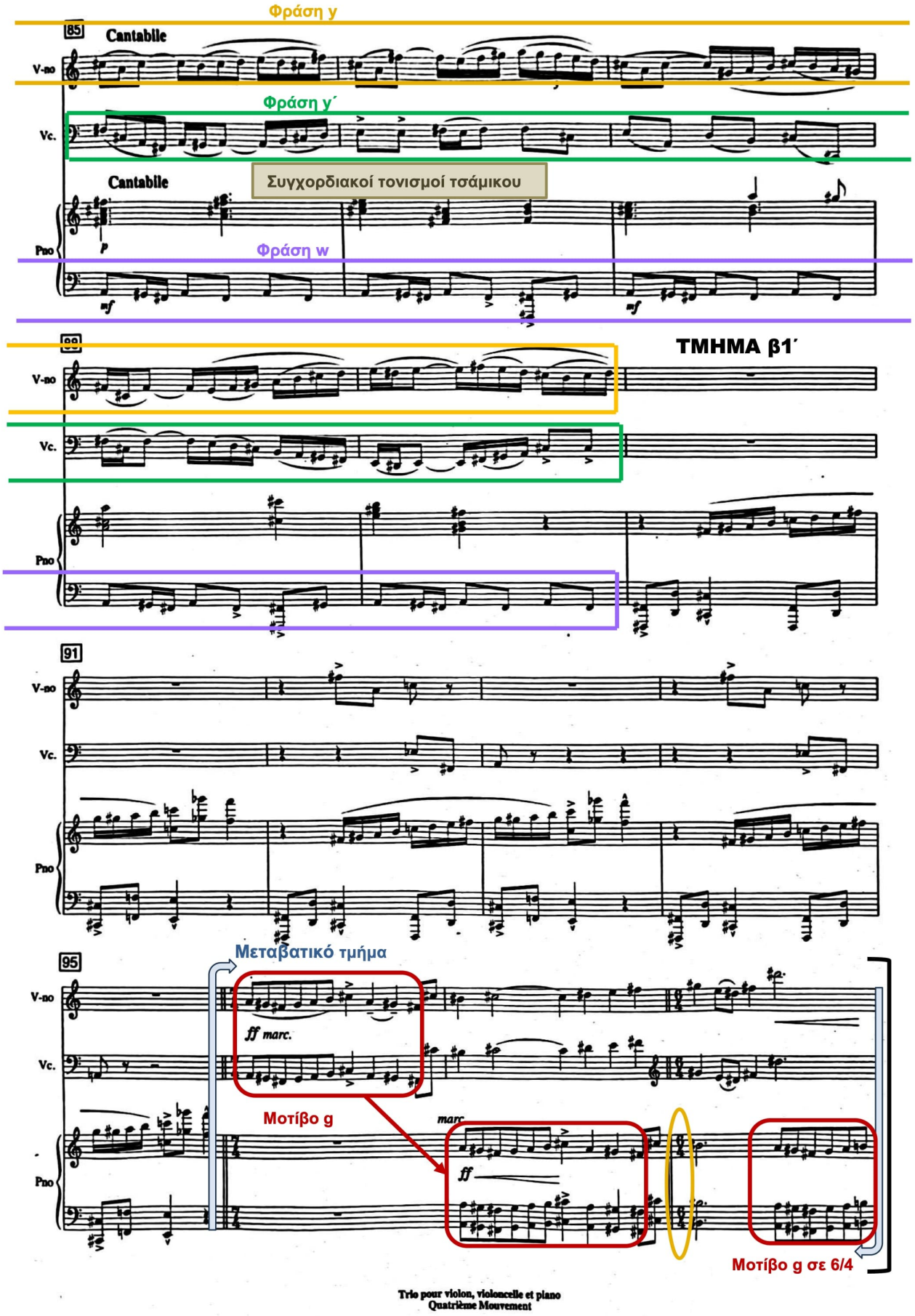
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ α_{BIV}



Τετράφωνη αντίστιξη, αίσθηση stretto

Trio pour violon, violoncelle et piano
Quatrième Mouvement


71
V-no
Vc.
Pno
Διακοπή μίμησης - κατάληξη
ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ βBIV
ΤΜΗΜΑ β1
73
Più mosso - Pesante ♩ = 150
C ελαττωμένη
A ελαττωμένη
Ανιούσα C4 – B5
Μοτίβο f
Μοτίβο f
Μοτίβο f´
ΤΜΗΜΑ β2
ff
81
Φράση w – E♭ αιολικός τσάμικος
Συνύπαρξη δύο πόλων E♭ - G♭
G♭ μείζονα σε F♯ ελάσσονα – F♯ μειζονοελάσσονα
G♭
A♭m / C♭
Τονισμοί τσάμικου
Trio pour violon, violoncelle et piano
Quatrième Mouvement


Φράση y
85
Cantabile
V-no
Φράση y΄
Vc.
Cantabile
Συγχορδιακοί τονισμοί τσάμικου
Pno
Φράση w
mf
ΤΜΗΜΑ β1΄
V-no
Vc.
Pno
91
V-no
Vc.
Pno
Μεταβατικό τμήμα
95
V-no
ff marc.
Vc.
Μοτίβο g
marc
ff
Pno
Μοτίβο g σε 6/4

ΕΝΟΤΗΤΑ $Γ_{IV}$ - ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $α_{ΓIV}$

Φράση γ1

Μοτίβο γ – E - D♯ - C♯

Andante espressivo ♩ = 62

f sostenuto Αντιστικτική φράση πιάνου

A^{maj7}, D^{maj7}, Fm^{7}/A♭, D♭^{7} Επανάληψη ακολουθίας συγχορδιών

Μοτίβο γ΄- κατάληξη C♯ αιολικού

pp

Φράση γ2

pp

ΥΠΟΕΝΟΤΗΤΑ $β_{ΓIV}$

Αίσθηση πολυρυθμίας

Adagio ♩ = 54

f

Adagio ♩ = 54

Μοτίβο γ

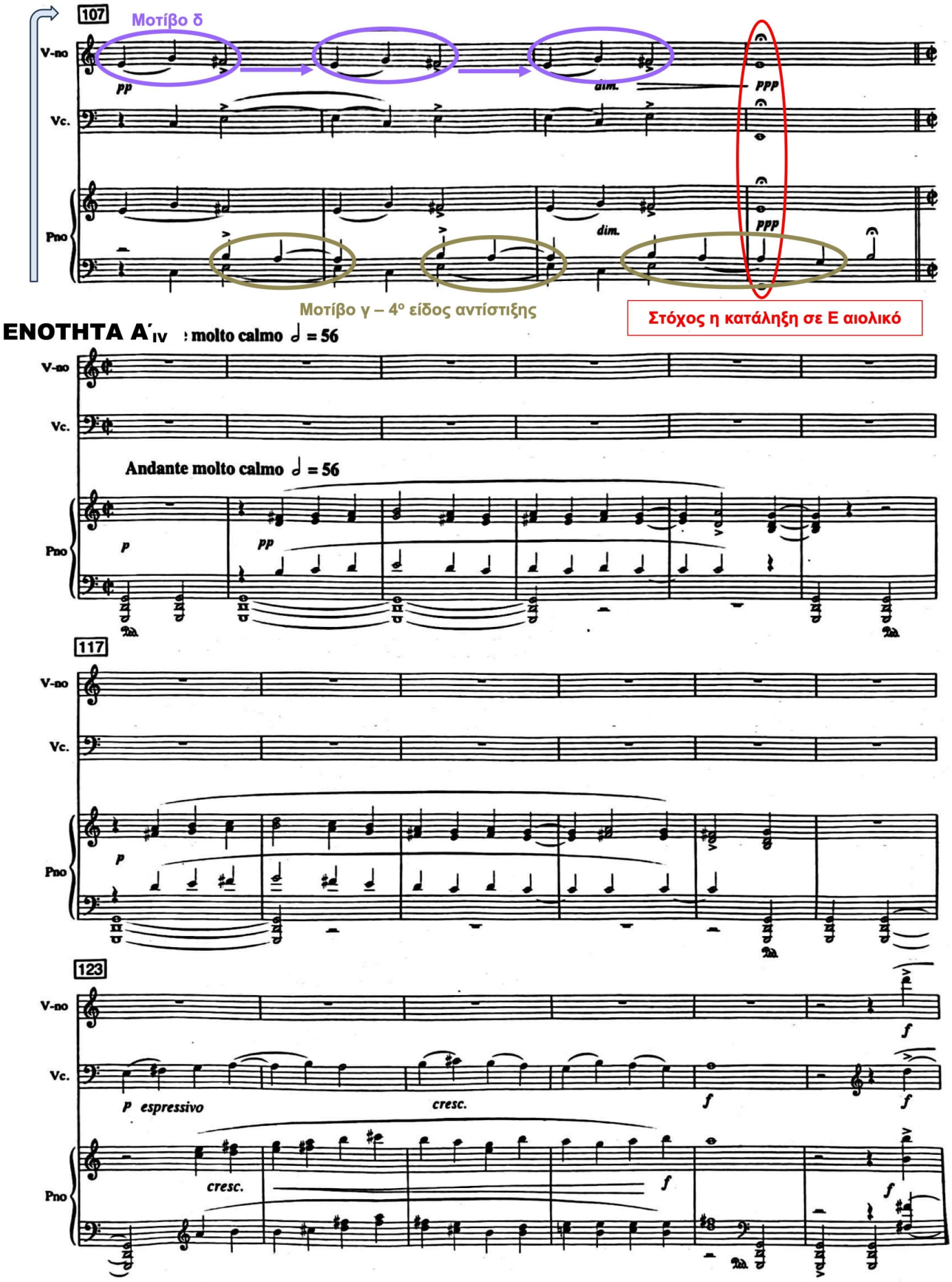
Μοτίβο b

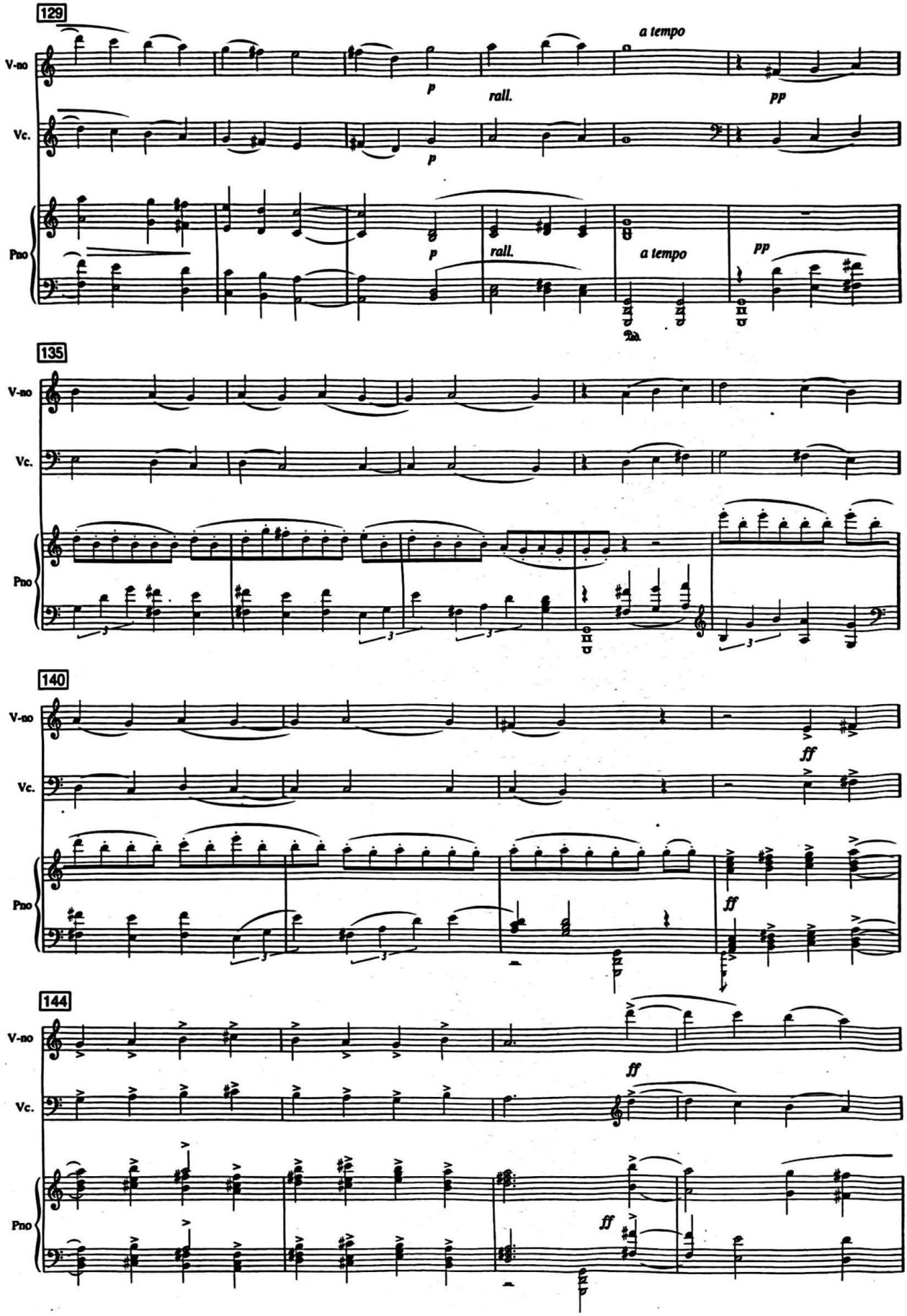
f = Μοτίβο b inv.

$A^{ø7}$ B♭^{7} Fm^{7} C♯^{ø7}

Μετάβαση σε C μιξολύδιο

Καταληκτικό - Μεταβατικό τμήμα




129
V-no
Vc.
Pno
p
rall.
a tempo
pp
135
140
ff
144

148

V-no

Vc.

Pno

p rall.

rall.

p

ΕΝΟΤΗΤΑ Γ΄ IV Andante espressivo ♩ = 62

151

V-no

pp sostenuto

Vc.

pp

espressivo

p

Andante espressivo ♩ = 62

Pno

p

155 (𝅗𝅥 = 62)

V-no

Vc.

ppp

(𝅗𝅥 = 62)

Pno

ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ

V-no

f

pp

Vc.

Adagio ♩ = 52

Pno

f

pp

pp

FINE