

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

**Ιστορικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις του έργου
Επιτάφιος του Μίκη Θεοδωράκη, υπό την σκοπιά της
κιθαριστικής του διασκευής**

Διπλωματική εργασία

του

Νικόλαου Σιδηρόπουλου

ΑΕΜ: 2271

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γεώργιος Σακαλλιέρος

Καθηγητής ΤΜΣ ΑΠΘ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2025

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....i

Abstract.....ii

Εισαγωγή..... iii

Κεφάλαιο 1: Επιτάφιος, Ρίτσος και Θεοδωράκης: το έργο και η εποχή του

1.1 Ο Γιάννης Ρίτσος και η γένεση του ποιητικού «Επιτάφιου».....	1
1.2 Μίκης Θεοδωράκης: ζωή, αγώνες, έργο (έως το 1960).....	4
1.3 Η μελοποίηση του «Επιτάφιου» και η σημασία του για την ελληνική μουσική...14	
1.4 Οι διαφορετικές ηχογραφήσεις του <i>Επιταφίου</i> και η πρόσληψή τους από το κοινό.....	16

Κεφάλαιο 2: Από τη διεθνή παράδοση στη νεοελληνική δημιουργία: Η εξέλιξη του κιθαριστικού ρεπερτορίου και ο *Επιτάφιος* του Μίκη Θεοδωράκη ως σύνθεση λαϊκών επιρροών

2.1 Η σημασία της κιθαριστικής διασκευής στο ρεπερτόριο και τη θέση του οργάνου στον 20ό αιώνα - Μία σύντομη εισαγωγή.....	20
2.2 Μεθοδολογικές επιλογές και μουσικολογική προσέγγιση για τη μελέτη της αρμονικής, μορφολογικής και μελωδικής διάρθρωσης των τραγουδιών.....	24
I. Πού Πέταξε Τ' Αγόρι Μου.....	26
II. Χείλι Μου Μοσχομυριστό.....	30
III. Μέρα Μαγιάς.....	34
IV. Βασίλειψες Αστέρι Μου.....	38
V. Ήσουν Καλός.....	40
VI. Στο Παραθύρι Στεκόσουν.....	44
VII. Να 'χα Τ' Αθάνατο Νερό.....	48
VIII. Γλυκέ Μου, Εσύ Δε Χάθηκες.....	52

Κεφάλαιο 3: Η κιθάρα ως μέσο προσέγγισης του *Επιταφίου*: η αλληλεπίδραση ανάλυσης - ερμηνείας και η προσωπική ερμηνευτική ματιά

3.1 Η ένταξη του Επιταφίου στο ρεπερτόριο της κιθάρας.....	56
3.2 Η ερμηνεία ως καλλιτεχνική πράξη.....	61
3.3 Η δυναμική σχέση ερμηνείας – ανάλυσης.....	64
3.4 Η ερμηνευτική προσέγγιση του Επιταφίου.....	68
I. Πού Πέταξε Τ' Αγόρι Μου.....	68
II. Χείλι Μου Μοσχομυριστό.....	70
III. Μέρα Μαγιού.....	71
IV. Βασίλειψες Αστέρι Μου.....	73
V. Ήσουν Καλός.....	74
VI. Στο Παραθύρι Στεκόσουν.....	75
VII. Να 'χα Τ' Αθάνατο Νερό.....	76
VIII. Γλυκέ Μου, Εσύ Δε Χάθηκες.....	78

Συμπεράσματα-Επίλογος.....	80
-----------------------------------	-----------

Βιβλιογραφία.....	82
--------------------------	-----------

Παράρτημα.....	93
-----------------------	-----------

Παρτιτούρα (με σχόλια και σημειώσεις) του έργου: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (Γιάννης Ηλιόπουλος, διασκευή για κιθάρα), Εκδόσεις Romanos – Schott (2006).

Historical and interpretative approaches to Mikis Theodorakis's *Epitaph*, from its guitar transcription perspective

Student's name: Nikolaos Sidiropoulos

Integrated Master's Thesis, School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2025

Supervised by: Prof. Georgios Sakallieros

ABSTRACT

The present thesis attempts to approach Mikis Theodorakis's work *Epitaph*, to the poetry of Yannis Ritsos, demonstrating its timelessness and its inextricable link with the social and cultural context of Greece. The first chapter examines the historical context of the work's creation, as well as the important milestones in Theodorakis's life, such as the birth of “art-folk” music (“entechno”) and his establishment as an internationally renowned composer. The second chapter focuses on the evolution of the guitar from an almost exclusively accompanying instrument to a solo instrument, the key figures who contributed to the exploration of its repertoire, the guitar arrangements of Theodorakis's works, and an extensive musicological analysis of the work. The third chapter presents the evolution of *Epitaph* until its permanent inclusion to the guitar repertoire. In addition, particular emphasis is placed on the practice of musical interpretation, on the necessity of creatively linking musical analysis and performance of the work, while for the most part my own interpretative proposal is presented. Overall, the thesis aims to shed as much light as its scope allows on an artistic achievement whose value is timeless.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η προσωπική μου επαφή με το έργο του Μίκη Θεοδωράκη, *Επιτάφιος*, μέσω της διερεύνησης όλων των συνθηκών που τα δημιούργησαν, αλλά και το κατέστησαν διαχρονική καλλιτεχνική δημιουργία, υπήρξε για μένα μια πραγματική πρόκληση που μου προσέφερε νέες μουσικές εμπειρίες και δημιουργικές δυνατότητες, καθώς και εμπλουτισμό γνώσεων.

Ευχαριστώ εκ βαθέων τον επιβλέποντα της εργασίας, κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, καθηγητή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ για την αμέριστη συμπαράστασή του, τις στοχευμένες παρατηρήσεις, την ερμηνευτική καθοδήγηση, και τη γενικότερη επιστημονική συμβολή καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειας της συγγραφής της.

Επιπλέον, επιθυμώ να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον κ. Θ. Γκουγκουσουδή, δάσκαλο κιθάρας στο Αλεξάνδρειο Δημοτικό Ωδείο Γιαννιτσών, συνθέτη και υποψήφιο διδάκτορα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ για την αρχική παρότρυνσή του στην επιλογή της συγκεκριμένης εργασίας, αλλά και την πολύτιμη βοήθειά του στην ερμηνευτική προσέγγιση του συνόλου των τραγουδιών.

Τέλος, δε θα παραλείπω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στους γονείς και τους καλούς μου φίλους για την πολλαπλή στήριξη και την αδιάλειπτη παρουσία τους στα όμορφα μα και στα δύσκολα μια διπλωματικής εργασίας, από την οποία ειλικρινά αποκόμισα μόνο θετικά στοιχεία και μια ώθηση για νέες αναζητήσεις.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η επιλογή του θέματος της διπλωματικής μου εργασίας, που πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Γεώργιο Σακαλλιέρο, μου παρείχε την ευκαιρία να εξερευνήσω σε βάθος ένα μουσικό κόσμο για τον οποίο δεν είχα προγενέστερη γνώση κι εξοικείωση. Η ανάλυση και η ερμηνεία του έργου ενός Έλληνα συνθέτη ήταν, βέβαια, στις αρχικές μου σκέψεις. Έτσι, μια πρώτη επαφή με τον *Επιτάφιο* του Μίκη Θεοδωράκη μου προκάλεσε ζωηρό ενδιαφέρον για το έργο κι επιθυμία για περαιτέρω διερεύνηση. Στην πορεία επιχείρησα να διερευνήσω ένα ιδιαίτερα ξεχωριστό, όπως αποδείχτηκε, κεφάλαιο της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, που είναι συνδεδεμένο άρρηκτα με την κοινωνική πραγματικότητα, την ιστορία του τόπου μας, αλλά και τον πολιτισμό μας. Γιατί ο Θεοδωράκης δεν ήταν μόνο ένας πολύ ταλαντούχος συνθέτης, αλλά ταυτόχρονα κι ένας πνευματικός και κοινωνικά ανήσυχος άνθρωπος, με έντονη πνευματικότητα και πολιτική δράση, ο οποίος πέτυχε μέσα από το έργο του να ενώσει τη λόγια με τη λαϊκή παράδοση, δίνοντας φωνή στις αγωνίες και τους αγώνες του ελληνικού λαού, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησε νέες μορφές μουσικής έκφρασης.

Αναντίρρητα, ο *Επιτάφιος*, σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, αποτελεί ένα έργο-σταθμό, το οποίο επιτυγχάνει να συγκινεί ακόμα και σήμερα τους ακροατές του, καθώς μέσα από τις μελωδικές του γραμμές και την ιδιαίτερα συναισθηματική γραφή του Έλληνα ποιητή, κάνει λόγο για την θυσία, τον πόνο αλλά και την ελπίδα, στοιχεία που παραμένουν πάντοτε επίκαιρα στη συλλογική μας συνείδηση. Η εργασία που ακολουθεί αποτελεί μια προσπάθεια να αναδειχθεί η διαχρονική αξία αυτού του έργου, τόσο μέσα από την κοινωνική, ιστορική και πολιτισμική του διάσταση, όσο και μέσα από την ξεχωριστή ερμηνευτική προοπτική που προσφέρει η κλασική κιθάρα. Κρίνεται, βέβαια, αναγκαίο να επισημανθεί πως η παρούσα εργασία μου πρόσφερε, μεταξύ άλλων, την δυνατότητα να ανακαλύψω στην πράξη, την αυξημένη αναγκαιότητα της μουσικής ανάλυσης ενός έργου πριν από την ερμηνεία του, καθώς, όπως θα επισημανθεί και παρακάτω, η μουσική ανάλυση και ερμηνεία χαρακτηρίζονται από μια αμφίδρομη και αλληλοσυμπληρούμενη σχέση.

Η παρούσα εργασία, είναι οργανωμένη σε τρία, συνολικά, κεφάλαια με υποκεφάλαια τα οποία λειτουργούν αλληλοσυμπληρωματικά και δίνουν έμφαση σε διαφορετικές πτυχές του έργου. Πιο συγκεκριμένα

- Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται η σκιαγράφηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο "γεννήθηκε" ο ποιητικός «Επιτάφιος». Γίνεται λόγος για την προσωπικότητα του Γιάννη Ρίτσου, καθώς και τις συνθήκες που οδήγησαν στην γένεση του ποιητικού αυτού έργου, ενώ ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στην αιματηρή απεργία των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη το 1936, γεγονός που αποτέλεσε την αφορμή της συγγραφής του. Ο Ρίτσος, μέσα από τους στίχους του, κατάφερε να μετατρέψει τον πόνο της μάνας σε ένα συλλογικό μοιρολόι και ένα σύμβολο κοινωνικής αντίστασης. Ταυτόχρονα, παρουσιάζονται οι συνθήκες και τα γεγονότα που υπήρξαν σταθμοί και ορόσημο στην πορεία του Θεοδωράκη από τα παιδικά του

χρόνια μέχρι τη σύνθεση του *Επιταφίου*, η επαφή του με τις διαφορετικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου, η ένταξη του στην Αντίσταση και η συνέχεια της πολιτικής και κοινωνικής του δράσης η οποία συνοδεύθηκε από εξορίες και διώξεις, όπως και η σταδιακή καθιέρωση και αναγνώριση της μουσικής του σε διεθνές επίπεδο. Τέλος, εξετάζονται τα πρώτα στάδια και τελικά η αναγνώριση του νέου είδους «έντεχνο λαϊκό» στην εγχώρια μουσική σκηνή, αλλά και ο ρόλος που έπαιξε σε αυτό η σύζευξη του ποιητικού λόγου του Ρίτσου με τη μουσική γραφή του Θεοδωράκη, εγχείρημα που άλλαξε ριζικά την πορεία της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό πως το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας λειτουργεί ως υπόβαθρο για τη γενικότερη κατανόηση του έργου, καθώς εξετάζει τόσο τις προσωπικότητες των δημιουργών όσο και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτό εντάσσεται.

- Το δεύτερο κεφάλαιο, επικεντρώνεται αρχικά στον ρόλο και το ρεπερτόριο της κιθάρας ως μουσικού οργάνου, καθώς και τη θέση που σταδιακά απέκτησε στη μουσική δημιουργία μέσα στον 20ο αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, επισημαίνεται η πορεία της κλασικής κιθάρας, η οποία από ένα όργανο συνοδευτικό, κατά κύριο λόγο, και με περιορισμένο ρεπερτόριο, εξελίχθηκε στην πορεία σε ένα σολιστικό μέσο, ικανό να σταθεί ισότιμα δίπλα σε καταξιωμένα όργανα, όπως το βιολί και το πιάνο. Έτσι, καταγράφονται οι πρώτες προσπάθειες εμπλουτισμού του ρεπερτορίου της κιθάρας μέσα από τις διασκευές έργων πλήθους συνθετών, ενώ αναδεικνύονται οι σημαντικές μορφές του Francisco Tárrega και του Andres Segovia, οι οποίοι με το έργο τους συνέβαλαν στην καθιέρωση της κιθάρας στη διεθνή μουσική σκηνή. Στην συνέχεια, εξετάζεται η ελληνική μουσική πραγματικότητα της εποχής, με έμφαση στους πρώτους κιθαρίστες που ανέδειξαν το όργανο στην χώρα, όπως ήταν ο Δημήτρης Φάμπας και ο Γεράσιμος Μηλιαρέσης, οι οποίοι διασυνδέθηκαν ιδιαίτερα με τον Θεοδωράκη και το έργο του πραγματοποιώντας τις πρώτες κιθαριστικές διασκευές στα τραγούδια του.

Στο ίδιο κεφάλαιο πραγματοποιείται μια εκτενής ανάλυση των τραγουδιών του *Επιταφίου* με σημείο αναφοράς την κιθαριστική διασκευή του Γιάννη Ηλιόπουλου. Μελετώνται λεπτομερώς η δομή, ο μορφολογικός και αρμονικός σκελετός, οι πτωτικές ακολουθίες, η εναλλαγή των τονικών κέντρων, οι λειτουργικές σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στα διαφορετικά τμήματα των τραγουδιών, η ρυθμική δομή και οι κινήσεις των μελωδικών μοτίβων, με έμφαση στον τρόπο με τον οποίο όλα τα παραπάνω μεταφέρονται στην κιθαριστική παρτιτούρα. Επιπλέον, η έρευνα φωτίζει τις επιρροές των τραγουδιών από ποικίλα μουσικά ιδιώματα, όπως είναι το λαϊκό τραγούδι με την ρεμπέτικη του παράδοση, το ριζιτικό τραγούδι, το μοιρολόι και οι βυζαντινές επιρροές, τα οποία συνυπάρχουν στην εγχώρια μουσική κουλτούρα δημιουργώντας ένα ιδιαίτερο μουσικό ύφος. Τέλος, η ανάλυση διανθίζεται και με μουσικά παραδείγματα και πίνακες, τα οποία βοηθούν στην κατανόηση της βαθύτερης σχέσης του έργου με την ελληνική μουσική παράδοση, και της αυθεντικότητας της γραφής του συνθέτη. Κατά την εφαρμογή, λοιπόν, της παραπάνω διαδικασίας αναζητήθηκαν απαντήσεις και στο βασικό ερώτημα αν το έργο μπορεί τελικά να χαρακτηριστεί ως «έντεχνο λαϊκό», με γνώμονα όχι μόνο την απήχυσή του στον λαό, αλλά, κυρίως, τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά και τον

τρόπο με τον οποίο ποικίλες μουσικές παραδόσεις σμιλεύονται σε ένα συνεκτικό τελικό καλλιτεχνικό όλον.

- Το τρίτο κεφάλαιο έρχεται να συνδέσει την μουσική ανάλυση με την ερμηνευτική πρακτική. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο *Επιτάφιος* βρήκε την θέση του στο ρεπερτόριο της κιθάρας και καταγράφεται η πορεία του, μέσα από τις ηχογραφήσεις και τις διασκευές διακεκριμένων ερμηνευτών τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Ιδιαίτερη μνεία δίνεται στην συμβολή του John Williams, του Ιάκωβου Κολανιάν, του Milos Karadaglic, καθώς και του Γιάννη Ηλιόπουλου του οποίου η διασκευή αναλύεται και ερμηνεύεται ζωντανά στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, πρόσωπα που έφεραν το έργο στο διεθνές προσκήνιο αλλά και το κατέστησαν δημοφιλές στο κιθαριστικό κοινό. Προχωρώντας στις υποενότητες, δίνεται έμφαση στην ερμηνευτική πρακτική, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο οι επιλογές ενός εκτελεστή —όπως είναι η αγωγική, οι δυναμικές και οι εκφραστικές αποχρώσεις— ζητήματα που μπορούν να επηρεάσουν άμεσα την καλλιτεχνική διαδικασία, μετατρέποντας το κείμενο της παρτιτούρας σε μια ζωντανή μουσική εμπειρία.

Επιπλέον, υπογραμμίζεται η αναγκαιότητα της άρρηκτης σύνδεσης ανάμεσα στη μουσική ανάλυση και τη μουσική ερμηνεία ενός έργου —με δεδομένο ότι και τα δύο αποτελούν βασικά στοιχεία μιας πιο ολοκληρωμένης και επιτυχημένης εκτέλεσης— προκειμένου να αποδοθούν επαρκώς τόσο οι εκφραστικές επιλογές του συνθέτη, όσο και οι προσωπικές ιδιαιτερότητες της ερμηνείας κάθε εκτελεστή ξεχωριστά. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος του τρίτου κεφαλαίου της εργασίας καλύπτει η παρουσίαση της προσωπικής μου ερμηνευτικής προσέγγισης με μια εκτενή παρουσίαση των χαρακτηριστικών της εκτέλεσης κάθε τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, λαμβάνοντας υπόψη την ανάλυση των τραγουδιών, όπως έχει παρουσιαστεί στο δεύτερο κεφάλαιο, και συνδυάζοντάς την με την προσωπική μου αισθητική, επιχειρώ να οργανώσω και να παρουσιάσω την δική μου οπτική στην ερμηνεία του έργου, χωρίς να ακολουθούνται πάντοτε επακριβώς οι οδηγίες της παρτιτούρας. Η διαδικασία αυτή αντανακλά την προσπάθεια του ερμηνευτή να ισορροπήσει ανάμεσα στην θεωρητική καθοδήγηση της παρτιτούρας και τις προσωπικές του επιλογές που αφορούν την ζωντανή μουσική πράξη, καθώς ο ίδιος επιχειρεί να αποδώσει έναν ποιητικό λόγο διαμέσου της μουσικής (και ενώ οι στίχοι λείπουν εφόσον πρόκειται για οργανική απόδοση), χωρίς να περιορίζεται σε ζητήματα τεχνικής, ρυθμικής, δυναμικών και χρωματικών αποχρώσεων.

Συνολικά, η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να αναδείξει τον *Επιτάφιο* όχι απλώς ως ένα αξιοσημείωτο δείγμα συνεργασίας της ποίησης με την τέχνη της μουσικής, αλλά ως ένα έργο που παρά το πέρασμα του χρόνου παραμένει πάντοτε ζωντανό, διαθέτει αμεσότητα και μια ιδιαίτερη δυναμική, καθώς εξελίσσεται διαρκώς μέσα από τις διάφορες εκφραστικές επιλογές και τις συνθήκες της ερμηνείας του. Η προσέγγιση και συνεκτίμηση της ιστορικής τεκμηρίωσης, της μουσικολογικής ανάλυσης και της ερμηνευτικής πρακτικής —πάντα με τη βοήθεια της κατάλληλης βιβλιογραφικής μελέτης και τεκμηρίωσης— μας επιτρέπει να κατανοήσουμε σε βάθος τη σημασία του έργου και να αντιληφθούμε το πλήθος των κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων και των μουσικών σημάνσεων που προσφέρει, γεγονός που το καθιστά πηγή έμπνευσης για τις επόμενες γενιές μουσικών και ακροατών. Ο *Επιτάφιος*, λοιπόν, του Μίκη

Θεοδωράκη, όχι μόνο δεν αποτελεί ένα έργο που ανήκει στο παρελθόν αλλά —100 χρόνια μετά τη γέννηση του συνθέτη— συνιστά μια καλλιτεχνική δημιουργία άρρηκτα συνδεμένη με την πολιτιστική μας ταυτότητα και την συλλογική μας μνήμη, η οποία συνεχίζει να μας συνοδεύει, να μας διδάσκει και να μας γεμίζει συναισθήματα...

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: *Επιτάφιος*, Ρίτσος και Θεοδωράκης: το έργο και η εποχή του

1.1 Ο Γιάννης Ρίτσος και η γένεση του ποιητικού «Επιτάφιου»

Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος γεννήθηκε την 1η Μαΐου του 1909 στην Μονεμβασιά και ήταν γόνος ευκατάστατης οικογένειας γαιοκτημόνων. Εκεί ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την τέχνη, έχοντας ως ασχολία την ζωγραφική και την εκμάθηση πιάνου με την υποστήριξη και παρότρυνση κατά κύριο λόγο της μητέρας του.¹ Ωστόσο, από νεαρή ηλικία βίωσε την απώλεια των οικείων του. Η μητέρα του και ο μεγαλύτερος αδερφός του πέθαναν από φυματίωση, όταν ο ίδιος ήταν μόλις 12 ετών, ενώ ο πατέρας του, μετά από μια αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας και μέσα σε κλίμα σοβαρής πνευματικής αστάθειας, πέθανε σε ένα άσυλο παραφρόνων, όπου για κάποιο χρονικό διάστημα υπήρξε έγκλειστη και η αδερφή του. Ο ποιητής προσβλήθηκε και ο ίδιος από φυματίωση —αδυνατώντας να το αποφύγει— σε ηλικία 17 ετών, με αποτέλεσμα να παραμείνει έγκλειστος και υπό περιορισμό σε διάφορα σανατόρια² κατά τα έτη 1927-1931.³

Παρ' όλα αυτά, μερικά χρόνια πριν νοσήσει και με την βοήθεια συγγενών του οι οποίοι είχαν αναλάβει τη φροντίδα του, φοίτησε για βραχύχρονο διάστημα στη Νομική Σχολή Αθηνών (1925), ενώ κατά τη δεκαετία του 1930 διετέλεσε ηθοποιός και χορευτής. Αργότερα, το 1934 έχοντας ασπαστεί ιδεολογικά τον Μαρξισμό και ενώ ήταν ενταγμένος στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος, κυκλοφορεί την πρώτη του ποιητική συλλογή «Τρακτέρ» και ένα χρόνο αργότερα τη συλλογή «Οι Πυραμίδες», έργα που αντανακλούσαν τις πολιτικές του πεποιθήσεις σε συνδυασμό με προσωπικές εικόνες του ταραγμένου παρελθόντος του.⁴

Η αμέσως επόμενη ποιητική συλλογή του Ρίτσου είναι ο «Επιτάφιος» (1936), ίσως το σημαντικότερο έργο του από αυτή τη δεκαετία, ο οποίος θα τον καταστήσει έναν από τους πιο αναγνωρισμένους Έλληνες ποιητές. Η συλλογή αποτελεί δείγμα της καλλιτεχνικής αντίδρασης του ποιητή στις φρικαλεότητες και τα δεινά που βιώνει κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1922-1939), καταγράφοντας γεγονότα που στιγμάτισαν όχι μόνο τον ίδιο τον αλλά και την κοινωνία της εποχής του στο σύνολό της. Πρόκειται για μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από οξυτάτη κοινωνική και πολιτική κρίση, τόσο για την Ελλάδα όσο και για

¹ Δημήτρης Καλαντζής, «Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος στο έντεχνο ελληνικό τραγούδι: Η περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου - Μίκη Θεοδωράκη» (Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, 2018), 22.

² Πρόκειται για εξειδικευμένα νοσοκομεία, συνήθως στην ύπαιθρο, τα οποία αναλάμβαναν την φροντίδα και την θεραπεία των ασθενών με παθήσεις του θώρακα. Το πιο συνηθισμένο πρόβλημα που αντιμετωπιζονταν στα σανατόρια ήταν η φυματίωση.

³ Giannis Ritsos, *Chronicle of Exile*, trans. Minas Savvas (San Francisco: Wire Press, 1977), 13, <https://books.google.gr/books?id=pF50AAAAIAAJ&pg=PA9&dq=Epitaphios+Yannis+Ritsos#v=onepage&q=Epitaphios%20Yannis%20Ritsos&f=false>

⁴ Athanassopoulou Maria, "Reconsidering Modernism: The Exile Poems of Giannis Ritsos," *Κάμπος (Cambridge Papers in Modern Greek)* 17 (2009), 1-26: 1, https://www.academia.edu/11707671/Reconsidering_Modernism_The_exile_poems_of_Yiannis_Ritsos

την Ευρώπη. Η ισχυροποίηση του φασισμού και του ναζισμού στην Ιταλία και τη Γερμανία αντίστοιχα, η διαρκώς αυξανόμενη ανεργία στην Ελλάδα, οι απεργίες, οι εξορίες και η οικονομική ανέχεια, αλλά και η επιβολή της τρομοκρατίας και η δικτατορία του Μεταξά αποτελούν χαρακτηριστικές στιγμές της περιόδου.⁵ Μέσα σε αυτό το κλίμα αστάθειας και αβεβαιότητας ο Ρίτσος δημιουργεί τον «Επιτάφιο» με την αφορμή ενός συγκεκριμένου περιστατικού: τον Μάη του 1936, οι καπνεργάτες της Θεσσαλονίκης κατέβηκαν σε απεργία, αγανακτισμένοι από τους εξαιρετικά χαμηλούς μισθούς εργασίας οι οποίοι τους εξωθούσαν στα όρια της εξαθλίωσης. Τότε η χωροφυλακή εξαπολύει πυροβολισμούς ενάντια στους διαδηλωτές, σκοτώνοντάς 12 και τραυματίζοντας τουλάχιστον 300 εξ αυτών. Την επόμενη μέρα, η εφημερίδα *Ριζοσπάστης* δημοσιεύει την —πασίγνωστη σήμερα— φωτογραφία μιας μαυροντυμένης γυναίκας, η οποία στέκεται πάνω από τον νεκρό γιο της και τον θρηνεί. Ήταν η μητέρα του 30χρονου Τάσου Δούνη, ενός από τους απεργούς που τόσο άδικα έχασαν την ζωή τους.⁶ Η φωτογραφία αυτή (Εικόνα 1), φορτισμένη με ανείπωτο πόνο και θλίψη, επηρέασε βαθύτατα τον Ρίτσο και τον ενέπνευσε αποφασιστικά στην ποιητική δημιουργία του «Επιταφίου» του —γεγονός για το οποίο θα γίνει λόγος και στην ανάλυση του έργου. Συγκεκριμένα, ο ποιητής, αφού αγόρασε και διάβασε την εφημερίδα, κλείστηκε στο σπίτι του και μέσα σε δύο ημέρες δημιούργησε τα πρώτα μέρη της συλλογής, δημοσιεύοντάς τα στον *Ριζοσπάστη* με τίτλο "Μοιρολόι" στο φύλλο της 12ης Μαΐου του 1936.



Εικόνα 1. Ημέρα απεργίας των καπνεργατών, η μητέρα του Τάσου Δούνη θρηνεί πάνω από το πτώμα του γιου της: εφημερίδα «Ριζοσπάστης», 10 Μαΐου 1936.⁷

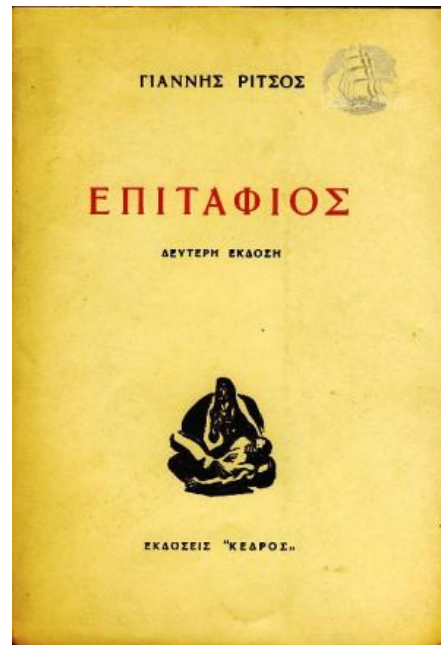
Αργότερα, κυκλοφόρησε ολόκληρη η ποιητική συλλογή από τις εκδόσεις του *Ριζοσπάστη* (Εικόνα 2α), η οποία διατέθηκε σε χιλιάδες αντίτυπα, σημειώνοντας εντυπωσιακές πωλήσεις. Ωστόσο, μετά την κήρυξη της στρατιωτικής δικτατορίας, τον Αύγουστο του ίδιου έτους και με

⁵ Χρύσα Καραμήτρου, «Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου: Ένα “μοιρολόι” ύμνος της ζωής και του αγώνα», *Τετράδια Μαρξισμού* 7 (2018), <https://tetradia-marxismou.gr/o-epitafios-tou-giannh-ritsou/>

⁶ Γιώργος Αγοραστάκης, «Το χρονικό της επανάστασης του “Επιταφίου”», ιστοσελίδα *MikisGuide*, ανακτήθηκε στις 8 Ιουλίου 2025, <https://www.mikisguide.gr/to-chroniko-tis-epanastasis-tou-epitafiou>

⁷ Πηγή Εικόνας 1: <https://www.mixanitouxronou.gr/i-fotografia-me-tin-mana-pou-thrini-ton-dolofonimeno-gio-tis-stin-apergia-ton-kapnergaton-sti-thessaloniki-o-matomenos-mais-ton-ergaton-pou-enepnefse-ton-ritso-na-grapsi-ton-epitafio/>

εντολή του στρατηγού, και πλέον πρωθυπουργού, Ιωάννη Μεταξά, τα απούλητα αντίτυπα της συλλογής κήκαν στους στύλους του Ολύμπου Διός στην Αθήνα —ως έργα με αντιεξουσιαστικό περιεχόμενο— μαζί με πολλά άλλα «ανατρεπτικά» βιβλία, μεταξύ άλλων του Karl Marx⁸, του Maxim Gorky⁹ και του Anatole Franz.¹⁰ Βέβαια, ο Ρίτσος επανέκδωσε την συλλογή το 1956 στις εκδόσεις Κέδρος (Εικόνα 2β), ενώ ένα χρόνο μετά την απέστειλε και στον Μίκη Θεοδωράκη.¹¹



Εικόνες 2α/2β. Οι δύο πρώτες εκδόσεις του «Επιτάφιου» του Γιάννη Ρίτσου: 1936 (εκδόσεις του Ριζοσπάστη)¹² και 1956 (εκδόσεις «Κέδρος»)¹³

⁸ Ο Karl Marx (1818-1883) ήταν επαναστάτης κοινωνιολόγος, ιστορικός, οικονομολόγος και συγγραφέας. Υπήρξε συνδημιουργός του “Κομμουνιστικού Μανιφέστου” (μαζί με τον Φρίντριχ Ένγκελς) και συγγραφέας του “Κεφαλαίου”, έργα που αποτέλεσαν τη θεωρητική βάση του Μαρξισμού — μιας ιδεολογίας που επηρέασε βαθιά την πολιτική, την κοινωνιολογική και την οικονομική σκέψη του 19ου και 20ού αιώνα. David T. McLellan & Lewis S. Feuer, “Karl Marx,” *Encyclopedia Britannica*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.britannica.com/biography/Karl-Marx>

⁹ Ο Maxim Gorky (1868–1936) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Ρώσους συγγραφείς και πολιτικούς στοχαστές της εποχής του, καθώς και ιδρυτική μορφή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στη λογοτεχνία. Τα γραπτά του δίνουν φωνή στους φτωχούς, τους εργάτες και τους περιθωριοποιημένους της κοινωνίας, καθώς χαρακτηρίζονται από έντονο κοινωνικό περιεχόμενο και ανθρωπισμό. Ronald Francis Hingley, “Maxim Gorky,” *Encyclopedia Britannica*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.britannica.com/biography/Maxim-Gorky>

¹⁰ Ο Anatole France (1844–1924) ήταν Γάλλος συγγραφέας, κριτικός και ακαδημαϊκός, γνωστός για το σαρκαστικό και ειρωνικό ύφος του και την ανθρωπιστική του σκέψη. Το έργο του χαρακτηρίζεται από βαθιά γνώση της ιστορίας, πνευματική οξύτητα και πολιτικό προβληματισμό. Έγινε επίτιμο μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας το 1896 και τιμήθηκε με το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1921. *The Editors of Encyclopedia Britannica*, “Anatole France,” *Encyclopedia Britannica*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.britannica.com/biography/Anatole-France>

¹¹ Γιάννης Ρίτσος, *Florilegio de obras poéticas*, μτφ. και επιμ. Andrés Pociña (Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2009), 14, https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/53856/RITSOS_Florilegio.pdf?sequence=4

¹² Πηγή Εικόνας 2α: https://el.wikipedia.org/wiki/Επιτάφιος_%28Γιάννης_Ρίτσος%29#/media/Αρχείο:%20Yannis_Ritsos_Epitaphios_1936_cover.jpg

¹³ Πηγή Εικόνας 2β: <https://www.palaiobibliopolio.gr/Επιτάφιος-p-16380.html>

Η ποιητική σύνθεση του "Επιταφίου" αποτελεί επιστροφή του Γιάννη Ρίτσου στην παραδοσιακή ποιητική φόρμα. Ο ποιητής αξιοποίησε τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο επηρεασμένος από την δημοτική ποίηση (μοιρολόγια) αλλά από τον «Επιτάφιο Θρήνο» της Ορθόδοξης υμνογραφίας.¹⁴ Η σύνθεση περιλαμβάνει είκοσι ποιήματα, τα οποία αποτελούνται από οκτώ ομοιοκατάληκτα δίστιχα δεκαπέντε συλλαβών το κάθε ένα, με μοναδική εξαίρεση τα δύο τελευταία ποιήματα τα οποία περιέχουν εννέα δίστιχα το καθένα. Συνολικά το όλον έργο αποτελείται από 324 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στίχους.¹⁵ Η ποιητική φωνή της αφήγησης ταυτίζεται με τη μάνα του δολοφονημένου νεαρού καπνεργάτη. Τα "άσματα" (αυτοτελή ποιήματα) της συλλογής χωρίζονται σε διακριτές νοηματικές ενότητες, σε μια προσπάθεια να αποδοθούν οι συναισθηματικές πτυχές του θρήνου της μάνας, ξεκινώντας από το προσωπικό πένθος, συνεχίζοντας με την οργή προς τους δολοφόνους του αδικοχαμένου γιου και καταλήγοντας στην πίστη στον αγώνα του λαού και τη συλλογική προσπάθεια¹⁶.

Δικαιολογώντας τον αρχικό τίτλο "Μοιρολόι" είναι σημαντικό να επισημάνουμε τους λόγους που συνδέουν τον "Επιτάφιο" με τα μοιρολόγια: Πρόκειται για λυρικά τραγούδια του ελληνικού λαού, που προσπαθούν να εκφράσουν τον πόνο την θλίψη και τον σπαραγμό για τον χαμό των αγαπημένων προσώπων. Συνήθως ερμηνεύονται από γυναίκες που θρηνούν —μοιρολογάνε— τον νεκρό που έχουν αποθέσει ξαπλωμένο στην επίσημη κάμαρα ή την ώρα που τον σηκώνουν από αυτήν για την επίσημη νεκρώσιμη ακολουθία. Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια, το γεγονός δηλαδή ότι τα μοιρολόγια τραγουδιούνται παραδοσιακά από γυναίκες αποτελεί στοιχείο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την μελοποίηση του «Επιταφίου» από τον Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος όπως θα εξηγήσουμε στην πορεία, δίνει ένα διαφορετικό, δικό του προσωπικό ύφος στα μελοποιημένα ποιήματα, χωρίς βέβαια να αψηφά τις νοηματικές και ιδεολογικές συνιστώσες που ορίζει ο ποιητής. Μία σκηνική οδηγία που υπάρχει στην αρχή του ποιήματος αναδεικνύει ξεκάθαρα την κοινωνική διάσταση του θρήνου του "Επιταφίου":

*«Θεσσαλονίκη. Μάης του 1936. Μια μάνα, καταμεσής του δρόμου, μοιρολογάει το σκοτωμένο παιδί της. Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών – των απεργών καπνεργατών. Εκείνη συνεχίζει τον θρήνο της...».*¹⁷

1.2 Μίκης Θεοδωράκης: ζωή, αγώνες, έργο (έως το 1960)

Ο Μίκης (Μιχαήλ) Θεοδωράκης γεννήθηκε στη Χίο στις 29 Ιουλίου του 1925. Ο πατέρας του, Γεώργιος Θεοδωράκης ήταν δημόσιος υπάλληλος του Υπουργείου Εσωτερικών με καταγωγή από τον Γαλατά της Κρήτης, ενώ η μητέρα του, Ασπασία Πουλάκη, είχε καταγωγή από το

¹⁴ Δημήτρης Κόκορης, «Ρίτσος και Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός: Μία Σύνθετη Σχέση,» *Θέματα Λογοτεχνίας* 62 (2020), 1-9: 4, https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/kokoris_dimitris.pdf

¹⁵ Christophas Komaitis, "The Role of Tradition in the Poetry of Yannis Ritsos" (PhD diss., University of Johannesburg, 1997), 263, <https://uicontent.uj.ac.za/esploro/outputs/doctoral/The-role-of-tradition-in-the/9913627607691>

¹⁶ Καραμήτρου, «Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου: Ένα "μοιρολόι" ύμνος της ζωής και του αγώνα».

¹⁷ Ο.π.

Τσεσμέ της Σμύρνης. Λόγω των ασταθών πολιτικών συνθηκών, ο πατέρας του Θεοδωράκη, ως φιλελεύθερος βενιζελικός, αναγκαζόταν να παίρνει συχνά μεταθέσεις, κάτι που οδήγησε την οικογένεια σε μια συνεχή επανεγκατάσταση σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα, ο Μίκης Θεοδωράκης κατά την διάρκεια των παιδικών του χρόνων έζησε στη Χίο (1925), στη Μυτιλήνη (1925-1928), στη Σύρο (1929), στην Αθήνα (1929), στα Ιωάννινα (1931-1932), στο Αργοστόλι (1933-1936), στην Πάτρα (1937-1938), στον Πύργο Ηλείας (1938-1939) και στην Τρίπολη Αρκαδίας (1939-1943).¹⁸ Μένοντας σε τόσες διαφορετικές πόλεις μέχρι την ηλικία των 18 ετών, ο νεαρός Μίκης δέχθηκε σημαντικές επιρροές από την ζωή των ανθρώπων της υπαίθρου, τα ήθη τα έθιμα αλλά και τις μελωδίες των λαϊκών και αστικών τραγουδιών και χορών τους. Από τη νεαρή του ηλικία ήρθε σε επαφή με την ελληνική λαϊκή και τη Βυζαντινή μουσική (για παράδειγμα στο Αργοστόλι συμμετείχε στη χορωδία του σχολείου και άρχισε να εξοικειώνεται με την ψαλτική τέχνη). Εξάλλου, δέχθηκε επιρροές από τα ριζίτικα¹⁹ και κρητικά άσματα, καθώς και τα μικρασιατικά τραγούδια λόγω της καταγωγής των γονιών του, και γενικά έζησε την παιδική και εφηβική του ηλικία σε μια ατμόσφαιρα έντονα εμποτισμένης ελληνικής μουσικής παράδοσης. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, «η μητέρα του, που καταγόταν από το Τσεσμέ της Μικράς Ασίας, τραγουδούσε τα μελαγχολικά τραγούδια των Ρετζέδων και ο πατέρας του, που καταγόταν από την Κρήτη, τραγουδούσε τα χαρακτηριστικά τραγούδια της Δυτικής Κρήτης, τα λεγόμενα ριζίτικα».²⁰ Επιπλέον, από τα παιδικά του ακούσματα δεν λείπουν και μελωδίες της τζαζ μουσικής και της όπερας. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά πώς στην ηλικία των τεσσάρων ετών δέχτηκε ως δώρο από τον θείο του ένα γραμμόφωνο μαζί με δίσκους κλασικής μουσικής, ελληνικής λαϊκής καθώς και τζαζ μουσικής (με την τελευταία να αποκτά έντονη δημοφιλία εκείνη την εποχή). Επιπλέον, ο θείος του, όπως μοιράστηκε αργότερα ο ίδιος ο Θεοδωράκης, του είχε δώσει μια σειρά από δίσκους με ηχογραφήσεις όπερας, οι οποίες αποτέλεσαν μάλλον την πρώτη —και ομολογουμένως όχι ιδιαίτερα ευτυχή, κατά τον ίδιο— επαφή με τον κόσμο της όπερας.²¹

Η πρώτη επαφή της μουσικής του Θεοδωράκη με την ποίηση πραγματοποιήθηκε το 1937, με την μελοποίηση του ποιήματος «Το караβάκι», που ήταν βασισμένο σε στίχους ενός

¹⁸ Ελένη Δανιήλ, «Οι λυρικές τραγωδίες του Μίκη Θεοδωράκη» (διπλωματική εργασία στο Π.Μ.Σ. «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής», Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022), 6, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/27221>

¹⁹ Πρόκειται για λαϊκά τραγούδια της Κρήτης, τα οποία συχνά αναφέρονται σε γεγονότα όπως οι αγώνες των Κρητικών για ελευθερία, οι μάχες με τους Τούρκους, και οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Υπάρχουν διάφορες θεωρίες για το πώς προέκυψε η ονομασία. Μία εκδοχή υποστηρίζει ότι τα «ριζίτικα» προέρχονται από τις ρίζες που σχετίζονται με τους πρόποδες των Λευκών Ορέων. Άλλη θεωρία αναφέρει ότι σχετίζονται με την γενεαλογία και την απόδοση της τιμής προς τους προγόνους. Η προέλευσής τους είναι κατά βάση από τη δυτική Κρήτη. Εμμανουήλ Ανδρουλάκης, «Ριζίτικα: Τα Χριστιανικά προσκυνήματα ως τόπος και ως τρόπος έκφρασης στο ριζίτικο τραγούδι,» 1-2,

<https://www.academia.edu/122436598/%CE%A1%CE%99%CE%96%CE%99%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%91>

²⁰ Spyros D. Orfanos, “Mikis Theodorakis: Music, Culture and the Creative Process”, *The Journal of Modern Hellenism* 14 (1997), 23, https://www.academia.edu/120390451/Mikis_Theodorakis_Music_Culture_and_the_Creative_Process

²¹ Γιώργος Αγοραστάκης, «Ο Μίκης Θεοδωράκης περιγράφει την παιδική του ηλικία», *MikisGuide*, ιστοσελίδα αφιερωμένη στη ζωή και το έργο του συνθέτη. Ανακτήθηκε στις 8/7/2025. <https://mikisguide.gr/o-mikis-theodorakis-perigrafei-tin-paidiki-tou-ilikia/> (με πληροφορίες βασισμένες σε συνέντευξη του Μίκη Θεοδωράκη στο περιοδικό *The Unesco Courier*, τχ. Ιούλιος–Αύγουστος 1992).

άγνωστου ποιητή.²² Στη συνέχεια της δημιουργικής ζωής του, όπως είναι γνωστό, μελοποίησε πολλά έργα Ελλήνων και ξένων ποιητών, όπως των Οδυσσέα Ελύτη, Γιώργου Σεφέρη και Άγγελου Σικελιανού μεταξύ άλλων, και φυσικά τον "Επιτάφιο" του Ρίτσου, συλλογή στην οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα στην πορεία της εργασίας. Από την κήρυξη του πολέμου στις 28 Οκτωβρίου του 1940, μετά την άρνηση του Μεταξά για συμμαχία με τις δυνάμεις του Άξονα, και έπειτα, ξεκίνησε η έντονη κοινωνικοπολιτική δράση για τον Μίκη Θεοδωράκη με την συμμετοχή του σε διάφορες πολιτικές οργανώσεις και κινήματα, στην προσπάθεια του να υπερασπιστεί την δημόσια διαμαρτυρία και το αίτημα για ελευθερία, ανταλλαγή ιδεών και πεποιθήσεων. Η μουσική του αποτελεί ισχυρό σύμμαχο των πολιτικών του θέσεων και της ιδεολογίας του, η οποία συνεχίζει να εξελίσσεται και να διανθίζεται με νέα γνωρίσματα παρά τις αντιξοότητες και τις δύσκολες συνθήκες που ο ίδιος αντιμετώπισε.

Το 1943 είναι η χρονιά που ο Μίκης Θεοδωράκης εντάχθηκε στο ΕΑΜ²³ και την νεολαία του, την ΕΠΟΝ²⁴ και λίγο αργότερα και στο ΚΚΕ.²⁵ Στις 25 Μαρτίου του 1943 συμμετείχε στην πρώτη μαζική διαδήλωση κατά των κατακτητών που έλαβε χώρα στην Τρίπολη σε ηλικία μόλις 18 ετών. Δυστυχώς, όμως, συνελήφθη από τους Ιταλούς και για πρώτη φορά βασανίστηκε και φυλακίστηκε.²⁶ Μέσα στη φυλακή, και επηρεασμένος ιδιαίτερα από κάποιον συγκρατούμενό του, άρχισε να μυείται στον Μαρξισμό.²⁷ Ταυτόχρονα, στο ίδιο έτος άρχισε τις σπουδές του στη θεωρία και αρμονία στο Ωδείο Αθηνών, ως μαθητής του Φιλοκτήτη Οικονομίδη.²⁸ Παράλληλα με τις σπουδές του, το 1944 —και όντας ενταγμένος

²² Kalliopi Stigka, "Mikis Theodorakis: la rencontre éternelle de la Poésie et de la Musique", *Archiv für Textmusikforschung* 2 (2021), 1-16: 1-3, https://doi.org/10.15203/ATeM_2021_2.06

²³ Το ΕΑΜ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο) - ΕΛΑΣ (Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός) ήταν η μεγαλύτερη οργάνωση αντίστασης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ιδρύθηκε το 1941 από κομμουνιστές και άλλες αντιστασιακές δυνάμεις. Όσον αφορά το στρατιωτικό του σκέλος, ο ΕΛΑΣ, δημιουργήθηκε το 1942 και πολέμωσε τους Γερμανούς, τους Ιταλούς, αλλά και άλλες ελληνικές αντάρτικες ομάδες, όπως τον ΕΔΕΣ (Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος). Χαραλαμπίδης Μενέλαος, «Πτυχές της εμφύλιας σύγκρουσης στην κατοχική Αθήνα,» *Αφηγήσεις για τη δεκαετία του 1940: Από το λόγο του κατοχικού κράτους στη μετανεωτερική ιστοριογραφία* (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2012), 110, <https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/KOM03271/2.%20CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%B3%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82%20book.pdf>

²⁴ Η ΕΠΟΝ (Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νεολαίας) ήταν αντιστασιακή οργάνωση που ιδρύθηκε στις 23 Φεβρουαρίου 1943, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Αποτελούσε την οργάνωση νεολαίας του ΕΑΜ (Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου) και είχε ως στόχο: την αντίσταση στους κατακτητές (Γερμανούς, Ιταλούς, Βούλγαρους), την αφύπνιση και οργάνωση της νεολαίας σε όλη την Ελλάδα, την προώθηση της μόρφωσης, της πολιτιστικής και κοινωνικής δράσης, καθώς και τη συμμετοχή στον αγώνα για εθνική απελευθέρωση και δημοκρατία. Δημητρόπουλος Δημήτρης και Ολυμπίου Ευδοκία, *Αρχειό του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ: Συλλογή Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας* (Αθήνα, 2000), https://www.askiweb.eu/images/politika%20kommata/Arxeio_KS_EPON.pdf

²⁵ Christophe Chiclet, "Theodorakis Mikis," *Encyclopédie Universalis*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mikis-theodorakis/>

²⁶ Orfanos, "Mikis Theodorakis", 24.

²⁷ Μίκης Θεοδωράκης, *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*, τόμ. 1 (Αθήνα: Κέδρος, 1986), 101, 141.

²⁸ Φιλοκτήτης Οικονομίδης (1889–1957): Έλληνας μαέστρος, παιδαγωγός και βιολονίστας. Διετέλεσε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών και ιδρυτής της Χορωδίας Αθηνών και της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Συνέβαλε αποφασιστικά στη συναυλιακή και ρεπερτοριακή διάδοση της συμφωνικής και εκκλησιαστικής μουσικής στην Ελλάδα, υπήρξε μαθητής του Δημήτρη Μητρόπουλου και δάσκαλος του Μίκη Θεοδωράκη, και ενορχήστρωσε έργα της δημοτικής παράδοσης σε συμφωνικό ιδίωμα. [Ανυπόγραφο], «Φιλοκτήτης

στον στρατό του ΕΑΜ, τον ΕΛΑΣ (Αθηνών)— ο Μίκης Θεοδωράκης μάχεται στους δρόμους της πρωτεύουσας, στη λαϊκή εξαίρεση των Δεκεμβριανών.²⁹ Αργότερα, θα ζήσει για κάποιο χρονικό διάστημα παράνομα στην Αθήνα, προσπαθώντας να μην συλληφθεί για τις πολιτικές του πεποιθήσεις, μετά την επέμβαση των βρετανικών δυνάμεων προς βοήθεια της κυβέρνησης των Αθηνών ενάντια στους αντάρτες. Παρ' όλα αυτά, το 1947 συνελήφθη και πάλι και στάλθηκε στην Ικαρία, ενώ έναν χρόνο αργότερα μεταφέρθηκε στην Μακρόνησο.³⁰ Μέσα στο διάστημα αυτών των δύο χρόνων ο Θεοδωράκης βίωσε δύσκολες στιγμές, αντιμετώπισε συνθήκες εγκλεισμού και βασανισμού, όμως, η μουσική δεν σταμάτησε ποτέ να διαδραματίζει κεντρικό ρόλο της καθημερινότητάς του καθώς αποτελούσε σημαντικό μέσο επιβίωσης, αντίστασης και αλληλεγγύης.

Σύμφωνα με αυτοβιογραφικά κείμενα του συνθέτη, στα στρατόπεδα των κρατουμένων και παρά τα απάνθρωπα και ασφυκτικά πλαίσια δεν έλειπαν οι μουσικές μουσικές δραστηριότητες : «Οι κρατούμενοι τραγουδούσαν, είχαν χορωδίες, δίδασκαν ο ένας στον άλλον λαϊκούς χορούς και μουσική». Στην Ικαρία ο Μίκης Θεοδωράκης παρέδιδε μαθήματα θεωρητικών της μουσικής σε συκρατούμενούς του, συνθέτοντας ταυτόχρονα πολλά τραγούδια αναφερόμενα στην εμπειρία της εξορίας τα οποία τραγουδούσε μαζί με συντρόφους του.³¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι "Θάλασσες μας ζώνουν", το οποίο αναφέρεται στη νεολαία της Ελλάδας που είναι περικυκλωμένη από τη θάλασσα σε μέρος απομακρυσμένο. Το τραγούδι μεταφέρει ένα μήνυμα αντίστασης και προσδοκίας πως τελικά οι νέοι θα νικήσουν τους εχθρούς τους και θα ελευθερωθούν. Τα όργανα που εισάγουν το τραγούδι, είναι ένα κλαρινέτο κι ένα μπουζούκι τα οποία παραπέμπουν στη λαϊκή παραδοσιακή μουσική και, σύμφωνα με τον συνθέτη, συνδέονται με τους αγώνες του έθνους, ενώ αποτελούν φορείς ιστορικής και πολιτισμικής συνέχειας. Ένα δεύτερο παράδειγμα μουσικής σύνθεσης από τις δύσκολες εκείνες μέρες είναι το τραγούδι με τίτλο "Χτυπά-χτυπά", το οποίο αναφέρεται στην προσπάθεια των κρατουμένων να ξεφύγουν από την πραγματικότητα που βιώνουν στη φυλακή και να μην λυγίσουν, με την πίστη πως τα πράγματα σύντομα θα αλλάξουν. Η ιδιαίτερη επεξεργασία της μελωδίας και

Οικονομίδης,» *Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο – Εθνική Λυρική Σκηνή*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/oikonomidis-filoktitis-2042/> . Επίσης, "Mikis Theodorakis", *Hellenica World*, πρόσβαση 9 Ιουλίου 2025, <https://www.hellenicaworld.com/Greece/Person/en/MikisTheodorakis.html>

²⁹ Τα Δεκεμβριανά ήταν μια αιματηρή πολιτικοστρατιωτική σύγκρουση που έλαβε χώρα στην Αθήνα από τις 3 Δεκεμβρίου 1944 έως τις 11 Ιανουαρίου 1945, λίγο μετά την αποχώρηση των Γερμανών από την Ελλάδα. Οι μάχες ξέσπασαν ανάμεσα στις δυνάμεις του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και στις βρετανικές και ελληνικές κυβερνητικές δυνάμεις, εξαιτίας της διαμάχης για τον έλεγχο της εξουσίας στη μεταπολεμική Ελλάδα. Το γεγονός αυτό θεωρείται από πολλούς ιστορικούς ως το πρώτο στάδιο του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου και καθόρισε την πορεία της χώρας τα επόμενα χρόνια, ενισχύοντας τον "Ψυχοπολεμικό διχασμό" στο εσωτερικό της. Β. Γ. Δερτίλης, *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας, 1750-2015* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019), 755.

³⁰ "Mikis Theodorakis (1925–2021): The Life and Work of a Great International Composer and Militant Democrat", *In Defence of Marxism*, διαδικτυακός πολιτικός ιστότοπος, πρόσβαση 9/7/2025, <https://marxist.com/mikis-theodorakis-1925-2021.htm>

³¹ Anna Papaeti, "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis", στο *Music Resistance from 1900 to the Present*, επιμ. Igor Contreras Zubillaga και Helena Martín-Nieva (Athens: Institute of Historical Research, National Hellenic Research Foundation, 2022), 6, https://www.academia.edu/95378034/Resisting_Oppression_The_Case_of_Mikis_Theodorakis

την αρμονίας του τραγουδιού από τον συνθέτη διαμορφώνει τον επικό και ηρωικό χαρακτήρα του, που συνδέεται με τον χαρακτήρα των κομμουνιστικών τραγουδιών των ανταρτών.³²

Στην Ικαρία ο Μίκης Θεοδωράκης συνέθεσε, ακόμη, το *Ελεγείο και Θρήνος στον Βασίλη Ζάννο*, που είναι αφιερωμένο στο θείο του Βασίλη Ζάννο ο οποίος εκτελέστηκε το 1948, καθώς και την Πρώτη Συμφωνία, η οποία ήταν, επίσης, αφιερωμένη στον Ζάννο αλλά και στον παιδικό φίλο του συνθέτη Μάκη Καρλή, ο οποίος είχε πεθάνει κατά την διάρκεια του ελληνικού Εμφυλίου. Ο Μίκης Θεοδωράκης είχε επιχειρήσει να συγκεντρώσει και να μεταφέρει όλα τα προσχέδια του έργου στην εξορία του στη Μακρόνησο, δυστυχώς όμως, αυτά καταστράφηκαν μετά την άφιξή του εκεί κατά την διάρκεια μιας καταιγίδας. Για τον λόγο αυτό, προσπάθησε να τα επανασυνθέσει συμπεριλαμβάνοντας τα πολυεπίπεδα ηχοτοπία και το τραύμα των συνθηκών της καθημερινής του ζωής στα στρατόπεδα. Η Πρώτη Συμφωνία συνέχισε να δουλεύεται μετά την αποφυλάκιση του από την Κρήτη (1950-1951) και ολοκληρώθηκε αργότερα στην Αθήνα το 1954.³³

Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός πως αν και η ύπαρξη μιας μικρής ορχήστρας στα στενά, ασφυκτικά και απάνθρωπα πλαίσια της Μακρονήσου φάνταζε τότε εκ πρώτης όψεως ανεδαφική και παράλογη, ωστόσο, σύμφωνα με μαρτυρίες του Μίκη Θεοδωράκη, έγινε πραγματικότητα. Στη Μακρόνησο εκτελέστηκαν για πρώτη φορά από ορχήστρα κρατουμένων τα προσχέδια του *Ελεγείου* και της Πρώτης Συμφωνίας του μεγάλου συνθέτη, με όργανα που είχαν μεταφερθεί εκεί "παράνομα", όπως το μαντολίνο, η κιθάρα, ο μπαγλαμάς και το βιολί. Η ορχήστρα έπαιζε όποτε ήταν δυνατόν, προσέχοντας πάντα την τυχόν αναπάντεχη εμφάνιση των αξιωματικών. Ωστόσο, τα μουσικά όργανα δεν ήταν παράνομα για όλους, όπως διαπιστώνεται αργότερα από τη διερεύνηση των αρχειακών πηγών της Μακρονήσου. Σημαντική ήταν, εξάλλου, και η παρουσία στο νησί διαφόρων μουσικών συνόλων για λογαριασμό του δεύτερου στρατιωτικού τάγματος. Τα μουσικά αυτά σύνολα χρησιμοποιήθηκαν προφανώς ως μέσο προπαγάνδας, ωστόσο, φανερώνουν την ύπαρξη επίσημης μουσικής, καθώς αποτελούσαν "μια βιτρίνα" της αναμορφωτικής δυναμικής της Μακρονήσου, απευθυνόμενα σε επισκέπτες πολιτικούς, δημοσιογράφους και διανοούμενους από την Ελλάδα και το εξωτερικό, οι οποίοι γίνονταν μάρτυρες των τάχα "αποτελεσματικών" τακτικών των στρατοπέδων αυτών.³⁴

Στη Μακρόνησο λοιπόν, όπως γίνεται κατανοητό, η μουσική αποτελούσε σημαντικό κομμάτι της καθημερινότητας, καθώς χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα ως μέσο αντίστασης αλλά και ως μέσο τρόμου και ταπείνωσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συχνή χρήση

³² Papaeti, "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis", 8.

³³ Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Ο Συμφωνικός Θεοδωράκης: Από την Κασσιανή ως τη Λυσιστράτη* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2009), 73–76.

³⁴ Παπαέτη Άννα, «Ηχοτοπία: Μουσική και Ήχος σε Χώρους Κράτησης στην Ελλάδα του Ψυχρού Πολέμου, 1821-2021 Μνήμες Τεχνών - Θραύσματα Ιστορίας, επιμ. Μαράτος Ανδρέα (Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, Αθήνα, 2021), 403,

https://www.academia.edu/69760296/Ηχοτοπία_του_τρόμου_μουσική_και_ήχος_σε_χώρους_κράτησης_στην_Ελλάδα_του_Ψυχρού_Πολέμου_Soundscapes_of_Terror_Music_and_Sound_in_Detention_in_Cold_War_Greece

τραγουδιών συνήθως με εθνικιστικό χαρακτήρα, τα οποία μεταδίδονταν από το Στρατιωτικό Σταθμό της Μακρονήσου, τα οποία ακούγονταν από ηχεία που ήταν τοποθετημένα σε συγκεκριμένα σημεία, στο πλαίσιο της σκληρής εργασίας, της σωματικής κόπωσης και του υποσιτισμού, ως μέσα σωματικής και ψυχικής καταπόνησης. Ακόμη, στο Ραδιοφωνικό σταθμό λάμβαναν χώρα ζωντανές αναμεταδόσεις τελετών που γίνονταν για την υποδοχή επισκεπτών ή τις εθνικές εορτές, όπου συμμετείχαν επίσημα μουσικά σύνολα και χορωδίες. Κι όπως ήταν φυσικό, από την όλη διαδικασία δεν έλειπε η προσπάθεια προπαγάνδας, χειραγώγησης και ελέγχου των κρατούμενων μέσω ηχητικού υλικού, που μεταδιδόταν σε όλους τους θαλάμους των στρατοπέδων. Ας σημειωθεί, μάλιστα, πως ακούγονταν διάφορα είδη μουσικής, εθνικιστικά, εμβρατήρια αλλά και ερωτικά τραγούδια, τα οποία οι περισσότεροι από τους κρατούμενους αντιμετώπιζαν ως κάτι αφόρητο, ως βασανισμό.³⁵ Ο Θεοδωράκης, όμως, όπως και ορισμένοι άλλοι κρατούμενοι, έβλεπαν τη μουσική αυτή με διαφορετική οπτική. Για εκείνον, τα τραγούδια των μεγάλων και του ραδιοφώνου με κύριο μουσικό όργανο το μπουζούκι, ήταν μια από τις πρώτες του εμπειρίες επαφής με τη λαϊκή μουσική και το ρεμπέτικο τραγούδι, γεγονός που άσκησε έντονη επίδραση στη διαμόρφωση της μετέπειτα μουσικής του αισθητικής.

Ωστόσο, σύμφωνα με το συνθέτη, η πρώτη συνάντηση με το ρεμπέτικο τραγούδι και τη λαϊκή μουσική πραγματοποιήθηκε στην Ικαρία, όπου ο ίδιος ήρθε σε επαφή με ανθρώπους του Πειραιά, άτομα της εργατιάς και της βιοπάλης που ανήκαν σε χαμηλές και ενίοτε περιθωριακές κοινωνικές τάξεις. Αξίζει να αναφερθεί πως κατά την παραμονή του στο νησί, και ενθουσιασμένος με αυτό το νέο για αυτόν ρεπερτόριο, συνέθεσε περίπου 200 τραγούδια.³⁶ Αλλά και όταν αργότερα μεταφέρθηκε στη Μακρόνησο, ο Μίκης Θεοδωράκης διατήρησε την επαφή του με την μουσική αυτή, παρακολουθώντας τις μεταδόσεις του τοπικού ραδιοφωνικού σταθμού, καθώς και της μουσικής των ανδρών του Πρώτου Τάγματος. Ο ίδιος, μάλιστα, είχε επισημάνει και τη διαφορετικότητα της μουσικής του Ραδιοφωνικού Σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων της Μακρονήσου, η οποία σε αντίθεση με αυτήν της Ελληνικής Ραδιοφωνίας περιείχε αρκετά τραγούδια με μπουζούκι. Συγκεκριμένα, η χρήση αυτού του ιδιαίτερου για τις τότε περιστάσεις μουσικού ρεπερτορίου αποτελούσε κάτι το οξύμωρο, δεδομένης της προσπάθειας του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Μακρονήσου να εξυπηρετήσει σκοπούς "επανεκπαίδευσης" και "πλύσης εγκεφάλου" των κρατούμενων. Όπως είναι γνωστό, εκείνη την εποχή το "ελαφρό" τραγούδι συνδεόταν με τις δυτικές αξίες και τις μεσαίες και ανώτερες κοινωνικές τάξεις, ενώ το "ρεμπέτικο" παρέπεμπε στις κατώτερες εργατικές τάξεις, το περιθώριο και την παρανομία. Πάντως, για τον Θεοδωράκη η μετάδοση μιας τέτοιας μουσικής φανέρωνε, ίσως, την προσπάθεια από την πλευρά των αρχών της ενθύμησης αγαπημένων, οικείων τραγουδιών από τα περασμένα, αυξάνοντας έτσι τη λαχτάρα των κρατούμενων για ζωή έξω από το στρατόπεδο και εντείνοντας ακόμη περισσότερο τις δυσμενείς συνθήκες κράτησης, ιδιαίτερα, μάλιστα, όσον αφορά τις

³⁵ Papaeti Anna, "Music and 'Re-education' in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947- 1955) to Giaros (1967-1968), στο *Torture: Quarterly Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* 23 / 2 (2013), 34-43: 37-38.

https://www.academia.edu/9571014/Music_and_Re_Education_in_Greek_Prison_Camps_From_Makronisos_1947_1953_to_Giaros_1967_1968

³⁶ Papaeti, "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis", 11.

κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Η παραπάνω άποψη, επιβεβαιώνεται και από τον Απόστολο Μπογιατζή, κρατούμενο της Μακρονήσου.³⁷

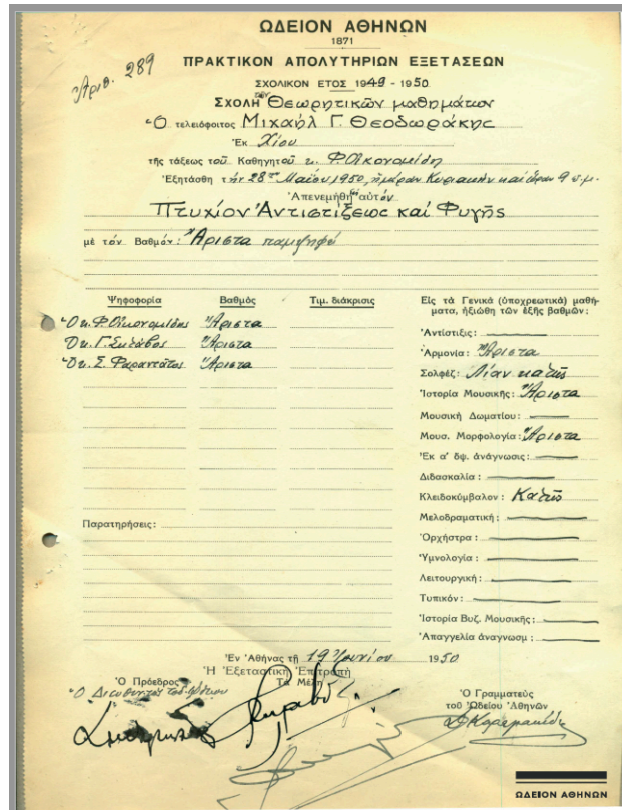
Η επαφή, λοιπόν, με το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο της εξορίας του συνθέτη στην Ικαρία και την Μακρόνησο αποτέλεσε σημαντικό μέρος της καθημερινότητάς του. Η ολόημερη ακρόαση της συγκεκριμένης μουσικής μέσω των μεγαφώνων του στρατοπέδου, αλλά και η αλληλεπίδραση που είχε με τους συγκρατούμενούς του αποτέλεσαν για τον Θεοδωράκη καθοριστικά ερεθίσματα και αφορμές για την ενασχόλησή του με το συγκεκριμένο είδος και την περαιτέρω εξερεύνησή του. Για τον ίδιο, το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελούσε έναν κρίκο στην ιστορική και αισθητική αλυσίδα της ελληνικής ταυτότητας, που ξεκινούσε από την αρχαιότητα, περνούσε στο Βυζάντιο και κατέληγε στη λαϊκή μουσική του σήμερα. Μάλιστα, η οπτική αυτή είχε κυρίαρχα ιδεολογικό χαρακτήρα και αποτέλεσε τη βάση για το δημοφιλές μετέπειτα «έντεχνο-λαϊκό», σε μια πορεία που κορυφώθηκε με το έργο *Επιτάφιος*, με το οποίο ο Θεοδωράκης δίνει νέα πνοή στο λαϊκό και το ρεμπέτικο τραγούδι, εξευγενίζοντας τη μουσική του φόρμα και δίνοντάς της νέο περιεχόμενο με πολιτική και πολιτιστική βαρύτητα. Παράλληλα, ο *Επιτάφιος* αποτέλεσε για τον ίδιο και μία αυτοθεραπευτική διαδικασία καθώς συνδέθηκε με την λήξη των μετατραυματικών κρίσεων που είχε βιώσει στη Μακρόνησο. Σε γενικές γραμμές, με τη σύνθεση του σημαντικού αυτού έργου κατέστη δυνατή όχι μόνο η καλλιτεχνική σύζευξη των υπάρχοντων μουσικών παραδόσεων, αλλά και η προσωπική του συμφιλίωση με το έθνος μετά τα τραύματα του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου.³⁸

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, περίπου οκτώ χρόνια πριν τη σύνθεση του *Επιταφίου*, ο Μίκης Θεοδωράκης βρίσκεται στην Αθήνα. Εκεί έρχεται ξανά σε επαφή με τον δάσκαλό του, Φιλοκτήτη Οικονομίδα και μετά, από την παρότρυνση του τελευταίου, θα συνεχίσει τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών, θα δώσει με επιτυχία εξετάσεις στα ανώτερα θεωρητικά και θα αποφοιτήσει με βαθμό «Άριστα» (Εικόνα 3).³⁹

³⁷ Vassilios Bogiatzis, "Listening Rebetica Songs in Makronissos Concentration Camp (1948-1950): A Testimony and an Interpretation Attempt by a Former Detainee," παρουσίαση στο Διεθνές Συνέδριο "Soundscapes of Trauma: Music, Violence, Therapy," (Αθήνα, 2019), https://www.academia.edu/39277845/Listening_Rebetica_Songs_in_Makronissos_Concentration_Camp_1948_1950_A_Testimony_and_an_Interpretation_Attempt_by_a_Former_Detainee_INTERNATIONAL_CONFERENCE_SOUNDSCAPES_OF_TRAUMA_MUSIC_VIOLENCE_THERAPY_Athens_23_25_5_2019

³⁸ Surasri Chaudhuri, "Facing Violence with Music: The Story of Mikis Theodorakis", *Countercurrents.org*, 2019, <https://countercurrents.org/2019/06/facing-violence-with-music-the-story-of-mikis-theodorakis>

³⁹ Ιουλία Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «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), 15.



Εικόνα 3. Πρακτικά Απολυτηρίων εξετάσεων του Μίκη Θεοδωράκη (Πτυχίο Αντίστιξης και Φούγκας) στο Ωδείο Αθηνών (1950)⁴⁰

Το 1952 ο Θεοδωράκης προσλαμβάνεται για ένα διάστημα ως μουσικοκριτικός στην αριστερή εφημερίδα *Αυγή*, από όπου με τα άρθρα του επικρίνει την αδυναμία που επικρατεί στην Ελλάδα όσον αφορά την δημιουργία μιας ελληνικής μουσικής σχολής συνθετών αντάξια αυτών του εξωτερικού και ειδικά στο πεδίο της συμφωνικής μουσικής.⁴¹ Όπως πίστευε, στα προγράμματα σπουδών των ελληνικών ωδείων, όπως και στις συναυλίες, κυριαρχούσαν οι ιταλικές και οι γερμανοαυστριακές παραδόσεις. Θεωρούσε, βέβαια, πως κάποια μέλη της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, σαν τον Μανώλη Καλομοίρη και τον Μάριο Βάρβογλη, είχαν προσπαθήσει να συνδυάσουν την ορχηστρική τεχνική, τις μουσικές μορφές και υφές των Ευρωπαίων, με τα ελληνικά, κυρίως δημοτικά τραγούδια και τους χορούς, με στόχο την δημιουργία ενός νέου ελληνικού μελωδικού κόσμου, που θα συσχετιζόταν με την δυτική τέχνη και την "νεωτερικότητα".⁴² Ωστόσο, κατά τον ίδιο, η αδυναμία δημιουργικής αφομοίωσης της ευρωπαϊκής μουσικής και η ανεπαρκώς κατεργασμένη χρήση των τεχνικών της ήταν στοιχεία που δεν άφησαν χώρο για ένα ικανοποιητικό αποτέλεσμα, παρά μόνο σε κάποια "ελληνικά" έργα, τα οποία, όμως, χαρακτήριζε η έλλειψη γνησιότητας και ο επίπλαστος χαρακτήρας τους, που περισσότερο προσπαθούσε να μιμηθεί και δεν διέθετε αυθεντικότητα και προσωπική ταυτότητα. Αυτό το ιδιαίτερο μουσικό κλίμα, μεταξύ άλλων ίσως ενθάρρυνε και την προσπάθεια του Θεοδωράκη να δημιουργήσει ένα νέο μουσικό

⁴⁰ Πηγή Εικόνας 2: <https://www.athensconservatoire.gr/odeion-athinon/αρχαιο-ωδειου-αθηνων/>

⁴¹ Orfanos, "Mikis Theodorakis", 5.

⁴² Ό.π., 3.

ύφος, το οποίο αφενός θα αντιπροσώπευε τον ίδιο και αφετέρου θα απέπνεε μια γνήσια και νέα ελληνικότητα.

Στις 18 Μαρτίου του 1953 ο Μίκης Θεοδωράκης παντρεύεται την Μυρτώ Αλτίνογλου. Το ζευγάρι στα πρώτα χρόνια του γάμου του αντιμετωπίζει σημαντικό πρόβλημα βιοπορισμού. Ο Θεοδωράκης αντιγράφει και ενορχηστρώνει έργα διαφόρων συνθετών, ενώ διδάσκει και σε σχολή κινηματογράφου. Λίγο αργότερα, μετά από προσπάθεια για περαιτέρω σπουδές και για μια ζωή χωρίς την έλλειψη των βασικών αγαθών, λαμβάνουν και οι δύο υποτροφίες από γαλλικά ιδρύματα στο Παρίσι. Ο Θεοδωράκης από την μία γίνεται δεκτός στο Conservatoire του Παρισιού μετά από αίτησή του στο νεοσύστατο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), ενώ η σύζυγός του Μυρτώ, με την ιδιότητα της γιατρού, εξασφαλίζει υποτροφία για ειδίκευση στη ραδιογραφία στο Ίδρυμα Marie Curie. Παρά τις δυσκολίες που τους δημιουργεί η άρνηση παροχής άδειας στον Θεοδωράκη για ελεύθερη απομάκρυνση από την χώρα, λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων, το 1954 και μετά από μεσολάβηση του πατέρα του συνθέτη καταφέρνουν να μεταβούν στο Παρίσι, όπου και θα παραμείνουν περίπου μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950.⁴³ Στο Παρίσι ο Μίκης Θεοδωράκης σπουδάζει μουσική ανάλυση και διεύθυνση κοντά στους Olivier Messiaen⁴⁴ και Eugene Bigot,⁴⁵ ενώ έλκεται από την μουσική του Stravinsky και του Bartók, μεγάλων εθνικών μουσικών φυσιογνωμιών της Ρωσίας και της Ουγγαρίας, αντίστοιχα.⁴⁶ Παράλληλα, επηρεασμένος από δυτικά πρότυπα γράφει μια σειρά από κοντσέρτα (όπως το Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1), σουίτες, μπαλέτα και μουσική για ταινίες (Les Amants de Teruel και Le Feu aux Poudres), που τον καθιστούν μέσα στα επόμενα χρόνια έναν αρκετά επιτυχημένο συνθέτη. Μάλιστα, το έργο του η "Πρώτη Σουίτα για πιάνο και ορχήστρα", κέρδισε το χρυσό μετάλλιο στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας της Μόσχας (1957).⁴⁷

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στον Olivier Messiaen, ο οποίος υπήρξε ένας από τους καθηγητές του που τον επηρέασαν και τον βοήθησαν σε μεγάλο βαθμό να

⁴³ Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937–1960», 18.

⁴⁴ Ο Olivier Messiaen (1908–1992) ήταν Γάλλος συνθέτης, ερμηνευτής εκκλησιαστικού οργάνου (οργανίστας) και παιδαγωγός με βαθιά επιρροή στη μουσική του 20ού αιώνα. Ήταν γνωστός για τον θρησκευτικό και μυστικιστικό χαρακτήρα της μουσικής του, ανέπτυξε ένα προσωπικό ύφος με πλούσια χρωματική παλέτα και ρυθμική πολυπλοκότητα έχοντας επιρροές από και την ανατολίτικη μουσική, ενώ σύμφωνα με τον ίδιο, το κελήδισμα των πουλιών υπήρξε σταθερή και σημαντική πηγή έμπνευσης στη δημιουργία των έργων του. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ ήταν αιχμάλωτος πολέμου, συνέθεσε το *Κουαρτέτο για το Τέλος του Χρόνου*. Στη μεταπολεμική περίοδο δίδαξε στο Ωδείο του Παρισιού επηρεάζοντας συνθέτες, όπως ο Boulez και ο Stockhausen. Σημαντικά έργα του περιλαμβάνουν τις *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* για πιάνο, την ορχηστρική *Turangalila-Symphonie* και την όπερα *Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης*. Το θεωρητικό του έργο *Technique de mon langage musical* περιγράφει τη συνθετική του μέθοδο. Paul Griffiths, "Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)," *Grove Music Online*, 2001, ανακτήθηκε στις 21/7/2015, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497>

⁴⁵ Ο Γάλλος μαέστρος και συνθέτης Eugène Bigot (1888–1965) υπήρξε σημαντική φυσιογνωμία της μουσικής ζωής του 20ού αιώνα. Σπούδασε στο Ωδείο του Παρισιού και ανέλαβε θέσεις κύρους, όπως διευθυντής των Concerts Lamoureux και της Opéra-Comique. Ξεχώρισε για τις ερμηνείες έργων του Wagner, της ρωσικής και γαλλικής μουσικής, ενώ παρουσίασε και σύγχρονους συνθέτες της εποχής του. Το έργο του περιλαμβάνει οργανικά κομμάτια, μουσική δωματίου και συμφωνικά έργα. "Eugène Bigot", *Wise Music Classical*, ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.wisemusicclassical.com/composer/4374/Eug%C3%A8ne-Bigot/>

⁴⁶ Orfanos, "Mikis Theodorakis", 5

⁴⁷ Δανιήλ, «Οι λυρικές τραγωδίες του Μίκη Θεοδωράκη», 10.

ανακαλύψει το προσωπικό μουσικό συνθετικό του ύφος και να "απελευθερωθεί". Ο Messiaen έφερε τον Μίκη Θεοδωράκη σε επαφή με τον σειραϊσμό, τον δωδεκαφθογγισμό και την ευρωπαϊκή "avant-garde" μουσική. Ας σημειωθεί πως, σύμφωνα με τη Λαζαρίδου, «το δωδεκάφθογγο σύστημα χρησιμοποιήθηκε από τον Messiaen με τρόπο αφηρημένο, καθώς ο ίδιος επιδόθηκε και σε άλλου είδους αναζητήσεις, όπως αυτή της μελέτης και μουσικής αποτύπωσης του κελαιδίσματος πουλιών».⁴⁸ Στοιχεία της διδασκαλίας του Messiaen που επηρέασαν έντονα τον Θεοδωράκη, ήταν η χρήση των τρόπων και οι τεχνικές χρήσης του ρυθμού, έννοιες που αναφέρονται στο βιβλίο του πρώτου, *Technique de mon langage musical*. Ο ρυθμός ήταν φανερά για τον Messiaen το σημαντικότερο στοιχείο της μουσικής, ήταν «η πρώτη και κύρια αλλαγή αριθμού και διάρκειας».⁴⁹ Παρ' όλα αυτά, ο Θεοδωράκης δήλωσε σε συνέντευξή του το 1960 πως την περίοδο εκείνη του Παρισιού ο ίδιος ένιωθε "ανίκανος" να ακολουθήσει οποιαδήποτε από τις αισθητικές τάσεις που επικρατούσαν στην Δύση, καθώς αυτές δεν του παρείχαν τη δυνατότητα να εκφράσει την ελληνική του ευαισθησία και ταυτότητα σε σχέση με τη μουσική δημιουργία.⁵⁰

Αντίθετα, στην ίδια χρονική περίοδο ο μεγάλος συνθέτης έβλεπε τους συμμαθητές του να "υποκύπτουν" ο ένας μετά τον άλλον στον δωδεκαφθογγισμό και την σειραϊκή μουσική με την πρόφαση της συμμετοχής σε μια "υψηλή" μουσική, σε μια σύγχρονη μουσική, στη μουσική που συνδεόταν με την πρωτοπορία και την προοδευτικότητα. Για το λόγο αυτό, το 1956, και κατά την διάρκεια των σπουδών του στην τάξη του Messiaen στο Παρίσι, ο Θεοδωράκης δημοσίευσε άρθρο με τίτλο: «Τα σύγχρονα προβλήματα και το μέλλον της μουσικής: Ο βεντετισμός και ο σνομπισμός οδηγούν στο θάνατο της μουσικής» στο αριστερό έντυπο *Επιθεώρηση Τέχνης*. Με το άρθρο αυτό, ο Θεοδωράκης ασκούσε κριτική στην αντίληψη που επικρατούσε για τον δωδεκαφθογγισμό και την σειραϊκή μουσική, με την άποψη ότι η διαδικασία της σύνθεσης απαιτεί το δημιουργικό ταλέντο και την έμπνευση και όχι άψυχες τεχνικές κατασκευές που οδηγούν στον θάνατο της μουσικής. Ο ίδιος θεωρούσε πως τέτοιες παρτιτούρες, αν και φαινομενικά όμορφες και πολυσύνθετες, δεν ήταν ικανές να προσφέρουν στο κοινό αυτό που πραγματικά του αξίζει ή να πραγματοποιήσουν έναν γόνιμο διάλογο μαζί του.⁵¹

Σε μια προσπάθεια, λοιπόν, να ανακαλύψει ένα δικό του προσωπικό σύστημα σύνθεσης και επηρεασμένος από την σειραϊκή μουσική, ο Θεοδωράκης δημιούργησε το «σύστημα των τετραχόρδων», το οποίο, ωστόσο, χρησιμοποίησε σε ελάχιστα έργα του (Σουίτα αρ. 2 και 3, μπαλέτο *Αντιγόνη* το οποίο παρουσιάστηκε στο Λονδίνο από το Βασιλικό Μπαλέτο του

⁴⁸ Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937–1960», 32.

⁴⁹ Ο.π., 56.

⁵⁰ Polina Tambakaki, "'Art-Popular' Song and Modern Greek Poets – Interactions and Ideologies: The Case of Mikis Theodorakis", στο *Made in Greece: Studies in Popular Music*. Ed. Dafni Tragaki (London – New York: Routledge 2019), 55-64: 56, https://www.academia.edu/40339600/Art_popular_song_and_modern_Greek_poets_interactions_and_ideologies

⁵¹ Μίκης Θεοδωράκης, «Τα σύγχρονα προβλήματα και το μέλλον της μουσικής: Ο βεντετισμός και ο σνομπισμός οδηγούν στο θάνατο της μουσικής», *Επιθεώρηση Τέχνης* 21 (Σεπτέμβριος 1956), Παρίσι, <https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-o-ventetismos-kai-o-snobismos-odigoun-sto-thanato-tis-mousikis/> Αναδημοσιεύτηκε και στο: Μίκης Θεοδωράκης, *Για την Ελληνική μουσική (1952-1961)*, (Αθήνα: Καστανιώτης, 1986).

Covent Garden).⁵² Τα «τετράχορδα» ήταν και το θέμα της διπλωματικής εργασίας του συνθέτη στο μάθημα της Μουσικής Ανάλυσης του Olivier Messiaen στην τάξη του τελευταίου στο Conservatoire του Παρισιού. Όπως σημειώνει ο ίδιος: «Το τετράχορδο ήταν για τους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς η βάση για την δημιουργία τρόπων. Αποτελείται από δύο τόνους και ένα ημιτόνιο. Η θέση του ημιτονίου καθόριζε το είδος του τετραχόρδου: το δωρικό (τόνος, τόνος ημιτόνιο) το φρυγικό (τόνος, ημιτόνιο, τόνος) και το λυδικό (ημιτόνιο, τόνος, τόνος)».⁵³ Κάθε τετράχορδο διατηρούσε την δική του φυσιογνωμία και αυτοτέλεια, ενώ μπορούσε πάνω τους να επιτευχθεί κάθε είδους τεχνικού και μελωδικού συνδυασμού. Ο Μίκης Θεοδωράκης αναφέρει σχετικά: «Ήμουν ελεύθερος να χρησιμοποιώ ταυτόχρονα και άλλες ελεύθερες μελωδίες. Ακόμα και διαχρονικές. Φτάνει φυσικά όλο αυτό το υλικό να ταιριάζει μεταξύ του. Να υπάρχει άμεση σχέση ανάμεσα σε όλα τα στοιχεία...».⁵⁴

Αναφερόμενος στον λόγο για τον οποίο χρησιμοποιεί τετράχορδο και όχι τρίχορδα, πεντάχορδα ή και δεκάχορδα, ο Θεοδωράκης υπογραμμίζει ότι πολλά ελληνικά δημοτικά τραγούδια στρέφονται γύρω από τέσσερις νότες, είτε σε διατονική είτε σε χρωματική ακολουθία (με χρήση δηλαδή 2^{ης} αυξημένης). Έτσι, η βυζαντινή και η δημοτική μουσική οδήγησαν τον Θεοδωράκη στην χρήση του τετραχόρδου ως βασικού μελωδικού πυρήνα. Και ανάλογα με το εάν η εκάστοτε συνθετική του διαδικασία είχε περισσότερο διατονικό ή χρωματικό χαρακτήρα, η οργάνωση του όλου μουσικού υλικού κινούνταν με την αντίστοιχη υφολογική συνάφεια στις παραμέτρους της αρμονίας και της μελωδικής υφής.⁵⁵

1.3 Η μελοποίηση του «Επιταφίου» και η σημασία του για την ελληνική μουσική

Στα 1958, λοιπόν, πραγματοποιείται από τον Μίκη Θεοδωράκη η μελοποίηση του «Επιταφίου» του Γιάννη Ρίτσου, με την ηχογράφιση του έργου να ακολουθεί δύο χρόνια αργότερα. Σύμφωνα με τον ίδιο, και ίσως με μία δόση φαντασίας, οι βασικές μελωδίες του έργου καταγράφηκαν φευγαλέα, ενώ περίμενε την γυναίκα του στο αυτοκίνητο να τελειώσει με τις αγορές της. Αναφέρεται, μάλιστα, πως πιθανόν εκείνη την μέρα επιστρέφοντας στο σπίτι ολοκλήρωσε και τα 20 (!) μέρη του έργου, όμως στην πορεία το χειρόγραφο με τις νότες εξαφανίστηκε, ίσως μετά τον δανεισμό του σε κάποιο συλλέκτη φίλο του. Αργότερα, το έργο καθαρογράφηκε ξανά από την αρχή και η ολοκληρωμένη παρτιτούρα του στάλθηκε ταχυδρομικώς στον ποιητή.⁵⁶

⁵² Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937–1960», 85.

⁵³ Ό.π.

⁵⁴ Μίκης Θεοδωράκης, *Η ανατομία της μουσικής* (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1983), απόσπασμα αναρτημένο στο mikisguide.gr, <https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-gia-tin-techni-tis-mousikis-synthesis/>

⁵⁵ Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937–1960», 90–91.

⁵⁶ Γιώργος Αγοραστάκης, «Μίκης Θεοδωράκης – Καλλιτέχνης και Πολίτης,» αναδημοσίευση συνέντευξης από τον Μανώλη Παπουτσάκη, *Δρόμοι της Ειρήνης* (Φεβρουάριος 1964), στην ιστοσελίδα *MikisGuide*, https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-kallitechnis-kai-politis/?utm_source. Είναι προφανές ότι τέτοιου τύπου πληροφορίες που σκοπό έχουν μάλλον περισσότερο να συντηρήσουν έναν μύθο γύρω από τον συνθέτη, χωρίς προφανώς κάτι τέτοιο να είναι απαραίτητο, αντιμετωπίζονται με μεγάλη επιφύλαξη στο πλαίσιο μιας επιστημονικής εργασίας ως προς την ιστορική τους εγκυρότητα. Σε κάθε περίπτωση, ο Θεοδωράκης ολοκλήρωσε και ηχογράφησε οκτώ τραγούδια από τον ποιητικό κύκλο του Ρίτσου.

Ωστόσο, όταν ο Ρίτσος άκουσε για πρώτη φορά την ενορχήστρωση του ποιήματος από τον Θεοδωράκη εξέφρασε τις επιφυλάξεις του, αφού ήταν προφανής η σύνδεση που υπήρχε με το ρεμπέτικο τραγούδι καθώς και ο ίδιος συμμεριζόταν την αρνητική στάση του ΚΚΕ προς το συγκεκριμένο ρεπερτόριο και τους εκφραστές του. Πιθανόν, ο ποιητής επιθυμούσε η μουσική που θα πλαισιώνει τη συλλογή του να συνδέεται περισσότερο με κάποιο πιο «αποδεκτό», κοινωνικά, μουσικό είδος και όχι με το ρεμπέτικο, το οποίο, ιδιαίτερα την προηγούμενη περίοδο, θεωρούνταν μουσική συνδεδεμένη κυρίως με τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις και με αμφιλεγόμενο περιεχόμενο. Ωστόσο, σύμφωνα με την Ταμπακάκη, «η αίσθηση που δημιούργησε η ενορχήστρωση του Θεοδωράκη, σε συνδυασμό με την ιδεολογική βάση του λαϊκού-καλλιτεχνικού του έργου σύντομα έκανε τον Ρίτσο να αλλάξει γνώμη».⁵⁷ Σε κάθε περίπτωση, η μελοποίηση του "Επιταφίου" σηματοδοτεί τη στροφή του Θεοδωράκη στη λαϊκή μουσική και στη διαμόρφωση του είδους του «έντεχνου-λαϊκού» τραγουδιού, βάζοντας τέλος στην συνεχή γι' αυτόν αναζήτηση του είδους της ελληνικής μουσικής ταυτότητας και δημιουργίας που θα τον εξέφραζε βαθιά και αληθινά. Στο Παρίσι, σπούδασε και πέτυχε ως συνθέτης συμφωνικής και σκηνικής μουσικής (ειδικά με την μεγάλη επιτυχία και προβολή της *Αντιγόνης* το 1958 στο Covent Garden). Αυτό, όμως, που πάντοτε του έλειπε ήταν οι "ρίζες" του, οι εθνικές και λαϊκές του καταβολές του, που τον έκαναν να αισθάνεται άρρηκτα δεμένος με την Ελλάδα. «Το σώμα και ο νους μου ήταν στην Ευρώπη», δήλωσε κάποτε, «αλλά η καρδιά μου ήταν στην Ελλάδα. Η νοσταλγία μου ήταν αγιάτρευτη και δεν μπορούσα να αποχωριστώ την πατρίδα μου».⁵⁸ Ο Θεοδωράκης θέλησε να δημιουργήσει ένα είδος μουσικής το οποίο θα αποτελούσε την αρχή ενός μουσικού διαλόγου με ολόκληρο τον ελληνικό λαό.⁵⁹ Κι αυτό ήταν το μέλημά του: η γέννηση ενός είδους που θα μπορούσε να εκφράζει τα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης, της ανθρώπινης ψυχής, να ικανοποιεί τις πνευματικές ανάγκες των ανθρώπων και να τους ενώνει μεταξύ τους.⁶⁰ Έτσι, δημιουργήθηκε το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Ένα τραγούδι επηρεασμένο φανερά, μεταξύ άλλων, από το ρεμπέτικο τραγούδι, στο οποίο ο Θεοδωράκης επιτυγχάνει να δώσει μια νέα βαρύτητα και μια νέα ταυτότητα.⁶¹ Πρόκειται για ένα είδος τραγουδιού που βασίζεται σε στοιχεία της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής, ενσωματώνοντας ρυθμούς, μελωδίες και όργανα που προέρχονται από την δημοτική, την λαϊκή και την Βυζαντινή μουσική παράδοση. Την ίδια στιγμή ξεχωρίζει, γιατί αφενός οι σίχοι του είναι έργο καταξιωμένων ποιητών (πράγμα που προσδιορίζει την έννοια του «έντεχνου» περισσότερο προς το κομμάτι του ποιητικού λόγου και των υψηλών νοημάτων του) και αφετέρου η ενορχήστρωσή του συνδυάζει τα ακούσματα των παραδοσιακών και λαϊκών οργάνων (όπως είναι το μπουζούκι)

⁵⁷ Tambakaki, "Art-Popular' Song and Modern Greek Poets – Interactions and Ideologies: The Case of Mikis Theodorakis" 59. Μετάφραση του γράφοντος

⁵⁸ Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937–1960», 23.

⁵⁹ Αναστασία Βούλγαρη, *Μίκης Θεοδωράκης Μονόλογοι Διάλογοι & το Μονοπάτι προς το Μέλλον* (Αθήνα: αυτοέκδοση, 2017), 32-33, https://www.academia.edu/49078501/Μίκης_Θεοδωράκης_Μονόλογοι_Διάλογοι_και_το_Μονοπάτι_προς_το_μέλλον_Συνοπτική_παρουσίαση_Πρόλογος_Μίκης_Θεοδωράκης

⁶⁰ Βούλγαρη, *Μίκης Θεοδωράκης Μονόλογοι Διάλογοι & το Μονοπάτι προς το Μέλλον*, 35-36.

⁶¹ Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις* (Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024), 157-158. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>

με όργανα της δυτικής ή ακόμα και της συμφωνικής ορχήστρας⁶² (όπως θα καταδείξει ο συνθέτης το 1964 με το λαϊκό ορατόριο *Άξιον Εστί* σε ποίηση Οδυσσέα Ελύτη).⁶³ Έτσι, το έντεχνο λαϊκό τραγούδι —στο οποίο εντάσσεται και ο *Επιτάφιος* του Θεοδωράκη— γίνεται περισσότερο κατανοητό και προσβάσιμο στον απλό λαό, ο οποίος πλέον αντιλαμβάνεται την μουσική και την ποίηση —παρά τον συχνά υψηλό βαθμό αφαιρετικότητας ή πολυπλοκότητας των μηνυμάτων τους— ως αυθεντικό μέρος της πολιτιστικής του ταυτότητας και όχι ως κάτι αποξενωμένο και ελιτίστικο. Αυτή η νέα μορφή λαϊκής μουσικής έκφρασης μετέπειτα επρόκειτο να επηρεάσει βαθιά μια ευρύτερη γενιά Ελλήνων συνθετών και τραγουδοποιών στις δεκαετίες του 1960 και '70.⁶⁴

1.4 Οι διαφορετικές ηχογραφήσεις του *Επιταφίου* και η πρόσληψή τους από το κοινό

Όπως προαναφέρθηκε, στις αρχές του 1960 ο Μίκης Θεοδωράκης πραγματοποιεί μια ολοκληρωτική στροφή στην μουσική του καριέρα, αφήνοντας πίσω του τη συμφωνική μουσική και ακολουθώντας πλέον μια πορεία στενά συνδεδεμένη με το λαϊκό τραγούδι. Το ίδιο έτος, και δύο χρόνια μετά την σύνθεση του *Επιταφίου* (1958), κυκλοφορεί η ηχογράφηση των οκτώ τραγουδιών του έργου με ενορχήστρωση και διεύθυνση από τον ίδιο τον συνθέτη, ενώ παράλληλα δίνεται στην κυκλοφορία και μια δεύτερη διαφορετική ηχογράφηση του ίδιου έργου με την ενορχήστρωση επιμελημένη αυτήν τη φορά από τον Μάνο Χατζιδάκι. Η κυκλοφορία των δύο αυτών ηχογραφήσεων του *Επιταφίου* από δύο διαφορετικές, ανταγωνιστικές μάλιστα, δισκογραφικές εταιρείες, σηματοδοτεί την έναρξη μιας περιόδου που θα ονομαστεί «η Ελλάδα των δύο συνθετών».⁶⁵

Η αισθητική προσέγγιση των δύο ενορχηστρώσεων μαρτυρεί την ύπαρξη ορατών μεταξύ τους διαφορών. Η εκδοχή του Μάνου Χατζιδάκι ηχογραφημένη στην εταιρεία Fidelity Records είναι περισσότερο λυρική και εσωστρεφής, πλαισιωμένη από ορχήστρα ελαφράς μουσικής, χωρίς τη χρήση μπουζουκιού, με τον συνθέτη στο πιάνο και την αέρινη και γεμάτη συναίσθημα φωνή της Νανάς Μούσχουρη μιας αγαπημένης τραγουδίστριας της εποχής (Εικόνα 4).⁶⁶ Επισημαίνεται ότι το 1963 κυκλοφόρησε και μια τρίτη ηχογράφηση του έργου, με προσθήκη επιπλέον τραγουδιών, με τη Μαίρη Λίντα στη φωνή, ξανά τον Μανώλη Χιώτη στο μπουζούκι και ορχήστρα εγχόρδων υπό τη διεύθυνση του συνθέτη από την εταιρεία Columbia Records ξανά, η οποία, αισθητικά μοιάζει να επιχειρεί κάπως να αμβλύνει,

⁶² Ρενάτα Δαλιανούδη, “Μικρή πνευματική περιπλάνηση στη ζωή και το έργο ενός ζωντανού μύθου της «μαχόμενης κουλτούρας»,” κείμενο από έντυπο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης για τη ζωή του Μ. Θεοδωράκη, «Ποιος τη ζωή μου...;», 136-140, <https://www.academia.edu/21817146>

⁶³ Σημειώνεται ότι με αφορμή την κυκλοφορία του *Άξιον Εστί*, ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης έδωσε με άρθρο του το 1964 στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* έναν ορισμό της μουσικής του Θεοδωράκη με την ονομασία «έντεχνη λαϊκή», ουσιαστικά καθιερώνοντας τον όρο. Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 158.

⁶⁴ Ό.π., 160-163.

⁶⁵ Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece* (London Legenda, 2007), 61-62.

⁶⁶ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 159.

ερμηνευτικά και ενορχηστρωτικά, τις έντονες αντιθέσεις που έχουν οι δύο πρώτες ηχογραφήσεις (κι ενδεχομένως να διευρύνει και το κοινό στο οποίο απευθύνεται).⁶⁷



Εικόνα 4. Εξώφυλλο της πρώτης δισκογραφικής έκδοσης του «Επιταφίου» του Μίκη Θεοδωράκη με ερμηνεύτρια τη Νάνα Μούσχουρη από την εταιρεία Columbia (1960).⁶⁸

Αντίθετα, στην εκδοχή του Μίκη Θεοδωράκη που ήταν ηχογραφημένη στην εταιρεία Columbia Records, το μπουζούκι διαδραματίζει κεντρικό ρόλο, με ρυθμούς παρμένους από τα κλέφτικα και τα ηπειρώτικα τραγούδια, τα μοιρολόγια της Μάνης, τα νησιώτικα, τα κρητικά και τα ριζίτικα, με στόχο να δοθεί έμφαση στα λαϊκά στοιχεία του νέου μουσικού ύφους.⁶⁹ Για την ερμηνεία του μπουζουκιού επιλέχθηκε ο κορυφαίος βιρτουόζος του οργάνου Μανώλης Χιώτης, ενώ το φωνητικό μέρος ερμήνευσε ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, τραγουδιστής της εργατικής τάξης —τον οποίο ο Θεοδωράκης είχε γνωρίσει στην Μακρόνησο— με φωνητικά χαρακτηριστικά βαθιά επηρεασμένα από το ρεμπέτικο τραγούδι (Εικόνα 5).⁷⁰

⁶⁷ Για μια ακρόαση της τρίτης ηχογράφησης του *Επιταφίου*: <https://www.youtube.com/watch?v=cC0ywwnxilg>

⁶⁸ Πηγή Εικόνας 4: <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/beforedictatorship/?nid=4689>. Για μια ακρόαση της πρώτης ηχογράφησης (ενορχήστρωση Χατζιδάκι): <https://www.youtube.com/watch?v=S5-SAH49f0s&t=5s>

⁶⁹ Papaeti, “Resisting Oppression”, 8.

⁷⁰ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 159.



Εικόνα 5. Εξώφυλλο της ιστορικής ηχογράφησης του "Επιταφίου" του Μίκη Θεοδωράκη με τους Γρηγόρη Μπιθικιώτη και Μανώλη Χιώτη από την εταιρεία Columbia (1959).⁷¹

Η κυκλοφορία των δύο ενορχηστρώσεων του *Επιταφίου* ήταν αναπόφευκτο να εγείρει πλήθος αντιδράσεων θέτοντας το μπουζούκι και το ρεμπέτικο στο επίκεντρο των συζητήσεων.⁷² Έτσι, από την μια μεριά, υπήρξαν αυτοί που υποστήριζαν τον Χατζιδάκι κατηγορώντας την ενορχηστρωτική επιλογή του Θεοδωράκη να πλαισιώσει την ποίηση του Ρίτσου με μια τόσο προφανή λαϊκότροπη μουσική επένδυση, καθώς θεώρησαν πως με αυτόν τον τρόπο μείωνε την αισθητική και πνευματική βαρύτητα του ποιητικού του λόγου, λόγω την διασύνδεσης με τα ρεμπέτικα ηχοχρώματα και τις υπόνοιες τους⁷³. Από την άλλη μεριά, οι υποστηρικτές του Θεοδωράκη χαρακτήρισαν την ενορχηστρωτική επιλογή του Χατζιδάκι ως έντονα "δυτικοποιημένη" και "λόγια", απομακρυσμένη από το λαϊκό αίσθημα και την κοινωνική συνείδηση, αυτήν ακριβώς που πρόβαλλε η ποίηση του Ρίτσου.⁷⁴ Η αισθητική αντιπαράθεση που διαμορφώθηκε ανάμεσα στις δύο ενορχηστρωτικές επιλογές των δύο μεγάλων συνθετών, ήταν αυτή που ανέδειξε και την πολυπλοκότητα των προσεγγίσεων γύρω από το ζήτημα της λαϊκότητας στην μελοποιημένη ποίηση, συζήτηση που αφορούσε τόσο το

⁷¹ Πηγή Εικόνας 4: <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/beforedictatorship/?nid=4689> . Για μια ακρόαση της δεύτερης εκδοχής: https://www.youtube.com/watch?v=ePpjhmq-1Vo&list=RDePpjhmq-1Vo&start_radio=1&t=11s

⁷² Tambakaki, "Art-Popular' Song and Modern Greek Poets – Interactions and Ideologies: The Case of Mikis Theodorakis", 57.

⁷³ Papaeti, "Resisting Oppression", 8.

⁷⁴ Ό.π.

έργο των Θεοδωράκη και Χατζιδάκι όσο και των επιγόνων τους για τουλάχιστον δύο δεκαετίες.⁷⁵

Τελικά, η εκτεταμένη ενασχόληση του μουσικού κοινού με το ζήτημα του μελοποιημένου *Επιτάφιου*, καθώς και η διαρκής αναπαραγωγή της αντιπαράθεσης των δύο αισθητικών μουσικών προσεγγίσεων από την δισκογραφική βιομηχανία που τότε διευρυνόταν, λειτούργησαν ουσιαστικά ως εργαλείο προβολής και καθιέρωσης του νέου μουσικού είδους, ενώ παράλληλα ευνόησαν την εμπορική ενίσχυση των δύο εταιρειών.⁷⁶ Μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, ο *Επιτάφιος* σημείωσε εξαιρετική καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία, ενώ η απήχησή του στο κοινό ανέδειξε τον Μίκη Θεοδωράκη ως κεντρικό πρόσωπο της δημόσιας συζήτησης, φέρνοντάς τον μάλιστα σε άμεση αντιπαράβολή με τον Μάνο Χατζιδάκι, ο οποίος τότε επίσης κατείχε δεσπόζουσα θέση στην εγχώρια μουσική σκηνή.⁷⁷ Ταυτόχρονα, σύμφωνα με τον ίδιο τον Θεοδωράκη, η επιτυχία αυτή του *Επιταφίου* αποτέλεσε μια ισχυρή καλλιτεχνική ώθηση για τον ίδιο, γεμίζοντάς τον με το αίσθημα της πληρότητας και της επίτευξης της επικοινωνίας και της αποδοχής του από τον κόσμο, πράγμα που θα γινόταν ακόμη πιο αισθητό τη δεκαετία του 1960.⁷⁸

Η μελοποίηση του *Επιταφίου* από τον Μίκη Θεοδωράκη προκάλεσε έντονες ανακατατάξεις στο μουσικό τοπίο της εποχής, αλλά, πρωτίστως, έλαβε ευρεία αποδοχή από το ελληνικό κοινό, ενώ το μπουζούκι από ένα όργανο συνδεδεμένο με τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις, «την πορνεία και τους τεκέδες», κατέληξε να αποτελεί το αντιπροσωπευτικό μουσικό όργανο της μετά το 1960 μουσικής «made in Greece» σε διεθνές επίπεδο.⁷⁹ Έτσι, σύμφωνα με την Καραμήτρου:

«[...] εκπληρώθηκε και ο διακαής πόθος του Ρίτσου να μην περιοριστεί η ποίησή του στον στενό κύκλο των διανοουμένων, αλλά να φτάσει στους ταξιτζήδες, τους ψαράδες, τους λιμενεργάτες, και εν τέλει σε όλο τον λαό.⁸⁰

⁷⁵ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 160-163.

⁷⁶ Ό.π., 159.

⁷⁷ Γιώργος Σακαλλιέρος, *Ώψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα. Πρόσωπα, ρεύματα, έργα θεσμοί* (Αθήνα: Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023), 227. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>

⁷⁸ Μίκης Θεοδωράκης, *Πού να βρω την ψυχή μου* (Αθήνα: Νέα Σύνορα – Λιβάνης, 2002), 89.

⁷⁹ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 159.

⁸⁰ Καραμήτρου, «Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου: Ένα “μοιρολόι” ύμνος της ζωής και του αγώνα».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Από τη διεθνή παράδοση στη νεοελληνική δημιουργία: Η εξέλιξη του κιθαριστικού ρεπερτορίου και ο *Επιτάφιος* του Μίκη Θεοδωράκη ως σύνθεση λαϊκών επιρροών

2.1 Η σημασία της κιθαριστικής διασκευής στο ρεπερτόριο και τη θέση του οργάνου στον 20ό αιώνα - Μία σύντομη εισαγωγή

Κατά τον 20ό αιώνα η κλασική κιθάρα ακολούθησε μια σημαντική εξελικτική πορεία, εγκαταλείποντας τον σχεδόν αποκλειστικό της ρόλο ως συνοδευτικού οργάνου σε σχήματα λαϊκής μουσικής και τον χαρακτήρα της στον χώρο της μουσικής ψυχαγωγίας και διεκδικώντας την θέση της στον χώρο των σολιστικών οργάνων της σύγχρονης έντεχνης μουσικής. Ωστόσο, ο μετασχηματισμός αυτός, συνάντησε σημαντικά εμπόδια δεδομένου του έως τότε φτωχού, ποιοτικά και ποσοτικά, εκδομένου και παρουσιαζόμενου ρεπερτορίου του οργάνου. Συγκεκριμένα, οι κιθαριστικοί ερμηνευτές καλούνταν να πείσουν το ακροατήριο για τις δυνατότητες του οργάνου να ερμηνεύσει έργα της λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παραγωγής, μέσα από ένα ρεπερτόριο που ορατά υστερούσε σε σχέση με αυτό άλλων οργάνων, όπως ήταν το πιάνο ή το βιολί.¹ Εξάλλου, οι διαθέσιμες αυθεντικές συνθέσεις κιθάρας ήταν περιορισμένες, ενώ το ποιοτικό επίπεδο σύνθεσης συχνά δεν ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της συναυλιακής σκηνής.²

Για όλους τους παραπάνω λόγους, κρίθηκε αναγκαίος ο εμπλουτισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας μέσω της προσθήκης διασκευασμένων έργων από το ρεπερτόριο διαφορετικών μουσικών οργάνων, ελκυστικών για το ευρύτερο μουσικόφιλο κοινό. Κατά την αρχική φάση της διεύρυνσης του ρεπερτορίου του οργάνου, οι κιθαρίστες στράφηκαν προς το μουσικό υλικό άλλων οργάνων με μακρά ιστορική παρουσία και ισχυρή επιρροή στην έντεχνη μουσική παράδοση. Όπως ήταν φυσικό, η φιλολογία του πιάνου και γενικότερα των πληκτροφόρων οργάνων, αποτέλεσαν σημαντική πηγή άντλησης υλικού, λόγω της ευρείας αποδοχής και εξάπλωσης του ρεπερτορίου τους, που συνοδευόταν από την υπογραφή συνθετών όπως ο Beethoven, ο Chopin και ο Schumann.³

¹ Τάσος Κολυδάς, «Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου,» στο *Πρακτικά του 9ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου της Ε.Μ.Ε.*, επιμ. Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (Θεσσαλονίκη: Ελληνική μουσικολογική Εταιρεία, 2021) 36-42: 36, <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf>

² Jason, P. Snyder, "The Music of Alberto Ginastera Transcribed for Guitar: A Performance Edition of Danzas Argentinas for Guitar Quartet" (DMA diss., University of Georgia, 2003), 26, https://openscholar.uga.edu/record/15368/files/snyder_philip_j_200305_dma.pdf

³ Τάσος Κολυδάς, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία* 9 (2006) 34-49: 34, <https://www.kolydart.gr/download?name=2006-polyphonia-kolydas>

Κάτι που αξίζει να σημειωθεί είναι πως η διασκευή των έργων αποτέλεσε μια ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία με συχνά αμφιλεγόμενα αποτελέσματα, δεδομένων των περιορισμένων δυνατοτήτων του οργάνου και της προσπάθειας διατήρησης τόσο του αυθεντικού μουσικού υλικού όσο και του χαρακτήρα του αρχικού έργου από τους κιθαρίστες.⁴ Στις περισσότερες περιπτώσεις το αποτέλεσμα των εγχειρημάτων δεν είχε θετική έκβαση, καθώς δεν ανταποκρινόταν στις τεχνικές και αισθητικές επιδιώξεις των κιθαριστών. Παρόλα αυτά, κάποιες περιπτώσεις διασκευής έργων συνθετών, όπως των Albeniz και Granados, υπήρξαν ιδιαίτερα επιτυχημένες, καθώς η φύση των έργων τους ήταν τέτοια που επέτρεπε την ανάδειξη αγνώστων εκφραστικών διαστάσεων τους μέσα από την μεταφορά τους στην κιθάρα και σε κάποιες περιπτώσεις η κιθαριστική διασκευή κατέστη δημοφιλέστερη της αυθεντικής εκδοχής, όπως για παράδειγμα με το “Asturias (Leyenda)”, πρώτο μέρος του έργου *Cantos de España*, Op. 232 του Isaac Albeniz (1892)].

Ένα από τα πρώτα σημαντικά ονόματα που εμφανίζονται στην ιστορία του διασκευασμένου ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας, αλλά και της εισαγωγής του οργάνου στη σύγχρονη εποχή, είναι ο Francisco Tárrega (1852-1909). Αν και δεν είναι ο πρώτος κιθαριστής που πραγματοποίησε διασκευές έργων για την κιθάρα, ωστόσο, το έργο του υπήρξε φανερά εκτενέστερο και επιδραστικότερο από αυτό των προκατόχων του.⁵ Ο Tárrega, όχι μόνο ενίσχυσε την τεχνική και τον ήχο της κιθάρας, αλλά άνοιξε τον δρόμο προς την αναγνώριση της κιθάρας ως ενός «σοβαρού» μουσικού οργάνου από το μουσικόφιλο κοινό. Επιδόθηκε σε μια εκτενή προσπάθεια εμπλουτισμού της φιλολογίας του οργάνου επιτυγχάνοντας να πραγματοποιήσει πάνω από 200 μεταγραφές και διασκευές έργων, οργανικής και σκηνικής μουσικής (αποσπάσματα από όπερες), διασκευάζοντας δημοφιλή έργα των Beethoven, Chopin, Schumann, Berlioz και Wagner, μεταξύ άλλων. Ιδιαίτερη, μάλιστα, σημασία απέκτησαν οι διασκευές του έργων του Isaac Albeniz, ο οποίος συχνά έγραφε πιανιστικά έργα με «κιθαριστικό» χαρακτήρα, χαρακτηριστικό του ευρύτερου εθνικού ιδιώματος της ισπανικής μουσικής παράδοσης.⁶ Ο Tárrega, ο οποίος ήταν ικανός και ως πιανίστας, ιδιαίτερα εξοικειωμένος με το ρεπερτόριο του πιάνου, ήταν σε θέση να αναγνωρίσει αυτή την εγγενή κιθαριστική προσέγγιση που υπήρχε στα έργα του Albeniz και να τα διασκευάσει διατηρώντας το ύφος τους και αναδεικνύοντας τις εκφραστικές δυνατότητες της κιθάρας.

Το πρόσωπο, ωστόσο, που συνέβαλε καθοριστικά στη διεθνή καθιέρωση της κιθάρας ήταν ο Andrés Segovia (1893-1987). Ο Segovia, με την αρχική ιδιότητα του ερμηνευτή

⁴ Guillermo, C. Fierens, “Transcribing for Classical Guitar History and Examples from Literature, with Three Essays from Different Styles and Instruments,” (DM diss., Jacobs School of Music, University of Indiana, 2019), 10, <https://hdl.handle.net/2022/23005>

⁵ Aaron, W. Clark, “Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription,” (unpublished manuscript, University of California, Riverside), 1, <http://www.ilams.org.uk/media/walter-clark-tarrega-guitar-transcription.pdf>

⁶ Marc Röntsch, “A Comparative Analysis of Two Guitar Transcriptions of Isaac Albéniz’s ‘Granada’,” (Master’s Thesis, University of Cape Town, 2011), 1-2, <http://hdl.handle.net/11427/11015>

κιθάρας, προσπάθησε, και σε μεγάλο βαθμό πέτυχε, να αναδείξει την κιθάρα ως ένα σολιστικό όργανο απέναντι στο μεγάλο κοινό, όπως με το πιάνο και το βιολί. Συνεχίζοντας την παράδοση του Tárrega, πραγματοποίησε μεταγραφές/διασκευές έργων συνθετών όπως ο Bach, ο Rameau και ο Scarlatti, ενώ παράλληλα προχώρησε στην ανάθεση νέων έργων σε συνθέτες εκτός του κιθαριστικού ρεπερτορίου, όπως ήταν ο Alexandre Tansman (1897-1986), ο Manuel Ponce (1882-1948) και ο Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) μεταξύ άλλων.⁷ Ωστόσο, η αισθητική κατεύθυνση του Segovia παρέμεινε προσηλωμένη στο ρομαντικό ιδίωμα, καθώς ο ίδιος απέφευγε τις μουσικές συνθέσεις της πρωτοπορίας, γεγονός που αποτέλεσε περιοριστικό παράγοντα στην διεύρυνση καινοτόμων μουσικών ιδιωμάτων στο κιθαριστικό ρεπερτόριο.

Όσον αφορά τους πρώτους Έλληνες ερμηνευτές κλασικής κιθάρας, αυτοί, έχοντας ως βασικό τους πρότυπο το έργο του Segovia, ακολούθησαν σε γενικές γραμμές τη συγκεκριμένη τυπολογία ρεπερτορίου και ερμηνείας που είχε διαμορφωθεί κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Οι Έλληνες κιθαρίστες Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1918-2005) και Δημήτρης Φάμπας (1921-1996), οι οποίοι μαθήτευσαν δίπλα στον Segovia κατά την περίοδο 1950-1956, αποτέλεσαν την πρώτη γενιά Ελλήνων επαγγελματιών ερμηνευτών κιθάρας που έθεσαν την κιθάρα στο προσκήνιο της εγχώριας μουσικής ζωής και, μέσα από τις συναυλίες τους, τις στοχευμένες επιλογές ρεπερτορίου, καθώς και την διδακτική τους δραστηριότητα, κατάφεραν να αναδιαμορφώσουν την δημόσια εικόνα της ως σολιστικού οργάνου στην Ελλάδα. Πρόσωπα όπως οι μαθητές του Φάμπα (και αργότερα και του Segovia) Ευάγγελος Ασημακόπουλος (γεν. 1941) και Λίζα Ζώη (γεν. 1940) αποτέλεσαν τους επόμενους σημαντικούς ερμηνευτές και το όργανο αναπτύχθηκε σημαντικά στον ελλαδικό χώρο κατά τις δεκαετίες που ακολούθησαν.⁸

Στόχος των νέων ερμηνευτών κιθάρας δεν ήταν η αναζήτηση της πρωτοπορίας όσον αφορά το ρεπερτόριο του οργάνου, αλλά η προσέλκυση όσο το δυνατόν ευρύτερου κοινού, ακόμα και αν αυτό σήμαινε την αποκλειστική σχεδόν χρήση ρεπερτορίου από τα εν γένει τονικά ιδιώματα. Έτσι, η μουσική που παιζόταν κατά τις δεκαετίες του '50 και '60 ήταν μεν σύγχρονη, όχι όμως νεωτερική, είχε έντονο το ισπανικό χρώμα ενώ δεν λείπουν οι αναφορές στην ελληνική μουσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πρώτες σολιστικές μεταγραφές/διασκευές για κιθάρα τραγουδιών των Μάνου Χατζιδάκι (1925-1994) και Μίκη Θεοδωράκη (1925-2021).⁹ Σε κάθε περίπτωση, από την δεκαετία του 1970 και έπειτα, η παρουσία της κιθάρας στην ελληνική μουσική πραγματικότητα γνώρισε μια περίοδο διαρκούς εξέλιξης, με μία τάση εκσυγχρονισμού, καθώς και διεύρυνσης του ρεπερτορίου της. Οι παραγγελίες έργων σε διακεκριμένους Έλληνες μη κιθαρίστες συνθέτες και η ενσωμάτωση νέων

⁷Peter, E. Segal, "The Role of Andres Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar," (DMA diss., Temple University, 1994), 10-11, <https://www.proquest.com/docview/304136613?fromopenview=true&pq-origsite=gscholar&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>

⁸ Κολυδάς, « Ο μετασηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα,» 39.

⁹ Ο.π., 40.

πρωτοποριακών μουσικών τάσεων σε αυτά, όπως για παράδειγμα σε έργα των Γιάννη Α. Παπαϊωάννου (1910-1989) και Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001) υπήρξαν παράγοντες που άρχισαν να διαμορφώνουν ένα νέο αισθητικό πλαίσιο με σημαντικές διευρύνσεις τεχνικής και ηχοχρώματος.¹⁰ Οι νέες γενιές συνθετών και ερμηνευτών στήριξαν την δυναμική αυτή εξέλιξη μέσα από τις επιλογές και τις καλλιτεχνικές τους πρακτικές, συμβάλλοντας καθοριστικά, μέσα από την εξελισσόμενη συνεργασία τους, στον επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας της κιθάρας στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμικό τοπίο.

Όσον αφορά ειδικότερα τη σχέση του Μίκη Θεοδωράκη με την κλασική κιθάρα, αυτή έχει πολλές πτυχές και δεν περιορίζεται μόνο στη χρήση του οργάνου ως συνοδευτικού μέσου. Ο συνθέτης, από τις αρχές της δεκαετίας του '60 συνεργάστηκε στενά με τον Δημήτρη Φάμπα, κορυφαίο Έλληνα κιθαριστή και δάσκαλο, ο οποίος ερμήνευσε και πρόβαλε πολλά έργα του, προέβη στις πρώτες διασκευές και μεταγραφές τραγουδιών του για κλασική κιθάρα, οι οποίες και εκδόθηκαν, ενώ συμμετείχε και στα μουσικά σύνολα ηχογραφήσεων κύκλων τραγουδιών του στις δεκαετίες του '60 και '70. Η παρουσία του Φάμπα ήταν καθοριστική για να αποκτήσει η κιθάρα ρόλο στο ρεπερτόριο του Θεοδωράκη. Για παράδειγμα, το έργο *Ένας όμηρος* (1961, βασισμένο στο θεατρικό κείμενο και τα ποιήματα του Ιρλανδού ποιητή και αγωνιστή του IRA, Brendan Behan) παρουσιάστηκε τον Απρίλιο του 1962 από το «Κυκλικό Θέατρο» του Λεωνίδα Τριβιζά, με σκηνικά και κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη και την Ντόρα Γιαννακοπούλου στα τραγούδια, και τα οποία η ίδια ηχογραφεί την ίδια χρονιά με τον Δημήτρη Φάμπα στην κιθάρα σε δίσκους 45 στροφών.¹¹ Το *Romancero Gitano* (1967, ποίηση Federico Garcia Lorca, σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη), γραμμένο για φωνή, κιθάρα και ορχηστρικό σύνολο, εμπνευσμένο από την ισπανική μουσική παράδοση ενίσχυσε τον διεθνή χαρακτήρα της σχέσης του Θεοδωράκη με την κιθάρα. Το 1995 ο Θεοδωράκης το διασκεύασε ως *Ραψωδία για κιθάρα και ορχήστρα*, δίνοντας του ουσιαστικά τη μορφή ενός σολιστικού κοντσέρτου.¹² Επίσης, ο Θεοδωράκης έδωσε βήμα στην κιθάρα —και για ιδεολογικούς λόγους— στις συναυλίες της βραχύβιας Μικρής Ορχήστρας Αθηνών που ο ίδιος ίδρυσε το 1962,¹³ ενώ η επιστροφή του το 1975 μετά την πτώση της Χούντας και την εγκαθίδρυση της Μεταπολίτευσης δίνει —στο πνεύμα της «μουσικής για τις μάζες» με έντονα στρατευμένο και πολιτικοποιημένο χαρακτήρα— ένα έμμεσο έναυσμα για την ολοένα και αυξανόμενη διάδοση του συγκεκριμένου οργάνου στα ελληνικά ωδεία ως παράδειγμα σύμφησης της λαϊκής με την έντεχνη

¹⁰ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, 247.

¹¹ Θεοδωρής Μπελίτσος, *Μίκης: 1960-1975. Μια προσωπική αναδρομή* (Νέα Σμύρνη: ιδιωτική έκδοση, 2024), 15. https://www.academia.edu/116233049/Μίκης_1960_1975_Μια_προσωπική_αναδρομή

¹² Η παρτιτούρα του έργου, διαθέσιμη εδώ: <https://www.schott-music.com/en/rhapsody-no355256.html>. Ηχογράφηση από τον κιθαριστή Frank Halasz και την Συμφωνική Ορχήστρα της Νυρεμβέργης υπό τη διεύθυνση του Sebastian Hess, διαθέσιμη εδώ: <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/listen/byalbum/?albumid=167>

¹³ Σακαλλιέρος, *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα*, 291.

μουσική και ταύτισης με τους λαϊκούς αγώνες.¹⁴ Αντιλαμβανόμαστε, συνεπώς, ότι η παρουσία του έργου του Θεοδωράκη στο ρεπερτόριο των κλασικών κιθαριστών έρχεται σε έναν βαθμό σαν φυσικό επακόλουθο των παραπάνω παραμέτρων αλλά και ως μια ανάγκη καλλιτεχνικής και ιδεολογικο-αισθητικής έκφρασης διαφορετικών μουσικών γενεών μέσα από τη διαχρονικότητα του σημαντικού αυτού Έλληνα δημιουργού.

2.2 Μεθοδολογικές επιλογές και μουσικολογική προσέγγιση για τη μελέτη της αρμονικής, μορφολογικής και μελωδικής διάρθρωσης των τραγουδιών

Η υποενότητα που ακολουθεί, αποτελεί την προσπάθεια μιας αναλυτικής μελέτης των τραγουδιών του *Επιταφίου*, με στόχο την διερεύνηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους αλλά και της μουσικής τους ταυτότητας, μέσα από διαφορετικά επίπεδα μουσικής προσέγγισης.

Η ανάλυση εστιάζει πρωτίστως στην αρμονική συνοχή του έργου, καταγράφοντας τις διαδοχές των συγχορδιών που πραγματοποιούνται, τις πτωτικές ακολουθίες, καθώς και την μετάβαση στους διάφορους τονικούς χώρους, στοιχείο που συμβάλλει στην ποικιλομορφία του ακουστικού αποτελέσματος. Ιδιαίτερη βαρύτητα, ακόμη, δίνεται στην μορφολογική διάρθρωση των τραγουδιών, όπου μέσα από οργάνωση σε πίνακες εξετάζεται η αλληλουχία των μερών των τραγουδιών, σε σχέση με την εσωτερική κατανομή των μέτρων, ώστε να επιτευχθεί η σαφήνεια ως προς την αποτύπωση της δομικής οργάνωσης κάθε τραγουδιού. Η αναλυτική προσέγγιση, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, εμπλουτίζεται από πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων τα οποία λειτουργούν ως ένας οδηγός που διασαφηνίζει ζητήματα όπως, η κίνηση της κύριας μελωδικής γραμμής σε σχέση με τα συνοδευτικά μοτίβα, οι επιρροές των τραγουδιών από τα διάφορα μουσικά ιδιώματα —όπως είναι η βυζαντινή μουσική, το μανιάτικο τραγούδι και το ρεμπέτικο τραγούδι— ενώ επισημαίνονται ταυτόχρονα ειδικότερα σημεία στην κιθαριστική παρτιτούρα του Ηλιοπούλου όπου χρησιμοποιούνται ιδιωματικές τεχνικές γραφής που συμβάλλουν στην διευκόλυνση της κιθαριστικής ερμηνείας και απόδοσης των τραγουδιών.

Στο σημείο αυτό σκόπιμη κρίνεται η αποσαφήνιση ορισμένων χαρακτηριστικών που εμφανίζονται στους πίνακες που αναπαριστούν την αρμονική και μορφολογική διάρθρωση, καθώς και ορισμένα στοιχεία γραφής. Πιο συγκεκριμένα, στον πίνακα της αρμονικής ανάλυσης, οι ονομασίες των φθόγγων που εμφανίζονται σε παρένθεση δίπλα από τους συμβολισμούς των βαθμίδων, αντιστοιχούν σε φθόγγους τις ψηλότερης φωνής, προκειμένου να διευκολυνθεί η κατανόηση του σημείου στο οποίο τοποθετείται η κάθε συγχορδία. Παράλληλα, οι αριθμοί που συνοδεύουν ορισμένους φθόγγους αναφέρονται στα πραγματικά ύψη, σύμφωνα με τη σημειογραφία που παρουσιάζεται στο μουσικό εγχειρίδιο των Kostka και Payne,

¹⁴ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), 256.

ώστε να αποφευχθεί η οποιαδήποτε ενδεχόμενη ασάφεια σε σχέση με την αντιστοίχιση των φθόγγων με αυτούς της κιθαριστικής παρτιτούρας.¹⁵ Έτσι λοιπόν, γίνεται κατανοητό πως οι αναλυτικοί πίνακες που χρησιμοποιούνται, δεν λειτουργούν απλώς ως συνοδευτικά βοηθήματα, αλλά ως ουσιαστικά εργαλεία κατανόησης της συνολικής δομής και ταυτότητας των τραγουδιών.

Επιπροσθέτως, αναγκαία κρίνεται η αναφορά στα μουσικολογικά εγχειρίδια, επιστημονικές μελέτες, και εργασίες που χρησιμοποιήθηκαν ως σημεία αναφοράς της διαμόρφωσης της δομής της αναλυτικής μου προσέγγισης των τραγουδιών. Πιο αναλυτικά, για την εξέταση και κατανόηση των πτώσεων και λειτουργικών σχέσεων, όπως επίσης και την καταγραφή των μουσικών σημειογραφιών, χρησιμοποιήθηκε το προαναφερθέν βιβλίο *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* των Stefan Kostka και Dorothy Payne,¹⁶ ενώ σημαντικές πληροφορίες για την προσέγγιση των στοιχείων τροπικότητας και των μελωδικών ιδιωμάτων στηρίχθηκε μεταξύ άλλων σε προσεγγίσεις του κεφαλαίου "Η Τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα" του Κωνσταντίνου Τσούγκρα, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στον συλλογικό τόμο *Μουσική (και) Θεωρία*.¹⁷ Παράλληλα, όσον αφορά την κατανομή και διάρθρωση της δομής των τραγουδιών σε πίνακες, αλλά και τις αλληλουχίες των κειμένων με τα μουσικά παραδείγματα, όπου με χρώματα δίνεται έμφαση σε ορισμένα στοιχεία των μελωδικών γραμμών, βοηθητικά ήταν τα παραδείγματα του άρθρου της Καλλιόπης Στίγκα, "The Epic Lyric Melody of Mikis Theodorakis: An original Melodic Phenomenon",¹⁸ καθώς και της πτυχιακής εργασίας του Φιλίππου Κουζουκίδη, "Η χρήση του λαϊκού δρόμου «Ουσάκ» μέσα από επιλεγμένα έργα του Σωκράτη Μάλαμα".¹⁹ Ολοκληρώνοντας, συνοδευτικά με τα παραπάνω μουσικολογικά εγχειρίδια, έχει αξιοποιηθεί το υλικό μουσικολογικών εργασιών που αφορούν χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής παράδοσης, οι οποίες παρατίθενται αναλυτικά με την μορφή υποσημειώσεων κατά την διάρκεια της αναλυτικής διαδικασίας μέσα στις υποενότητες του κεφαλαίου, προσφέροντας το

¹⁵ Stefan Kostka και Dorothy Payne, *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music* (Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 1994), 5.

¹⁶ Ο. π. 359.

¹⁷ Κωνσταντίνος Τσούγκρας, «Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα», στο *Μουσική (και) Θεωρία*, 72–91: 74-77 (Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2010), https://www.openarchives.gr/aggregator-openarchives/edm/IKEE_AUT/000097-280139

¹⁸ Kalliopi Stiga, "The Epic-Lyric Melody of Mikis Theodorakis: An Original Melodic Phenomenon," In *Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody*, 15th International Music Theory Conference, 2015, https://www.academia.edu/39727746/The_Epic_Lyric_Melody_of_Mikis_Theodorakis_An_Original_Melodic_Phenomenon

¹⁹ Φιλίππου Κουζουκίδη, «Η χρήση του λαϊκού δρόμου "Ουσάκ" μέσα από επιλεγμένα έργα του Σωκράτη Μάλαμα» (Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2025), 26-28, <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/33402/5/KouzoukidisFilipposPe2025.pdf>

αναγκαίο θεωρητικό υπόβαθρο για την στήριξη των επιμέρους μουσικών παρατηρήσεων.

I. Πού Πέταξε Τ'Αγόρι Μου

Το τραγούδι με τίτλο: “Πού Πέταξε Τ'Αγόρι μου” είναι το πρώτο του έργου. Εξετάζοντας την εκδοχή που προτείνει ο Ηλιόπουλος, παρατηρούμε πως η εισαγωγή του τραγουδιού κινείται στον τονικό χώρο της Μι ελάσσονας, όπως και το πρώτο μέρος του πρώτου κουπλέ (έως μ. 14). Στο μ. 15 ο τονικός χώρος αλλάζει και η μελωδία μεταφέρεται πλέον στην μι μείζονα κλίμακα, μέχρι και το τέλος του κουπλέ (μ. 44), όπου μεταφερόμαστε και πάλι στην εισαγωγή του τραγουδιού. Συνοπτικά, το τραγούδι αποτελείται από δύο κουπλέ και δύο ρεφρέν. Η εισαγωγή ερμηνεύεται πριν την έναρξη των κουπλέ, καθώς και στο τέλος του τραγουδιού. Το τραγούδι χρησιμοποιεί τον ρυθμό του χασάπικου 4/8.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Ρεφρέν
μ.1-8 μ.45-53	μ.8-28	μ.28-44

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 i6/4	μ.2 i – iv(ντο) - i	μ.3 i – iv(ντο) - i
μ.4 i – V6 - V	μ.5 i	μ.6 i – iv(ντο) - i
μ.7 i – iv(ντο) - i	μ.8 i – V(φα) - i	μ.9 i
μ.10 i – V7(φα) - i	μ.11 i6 – V6/4 - i	μ.12 i
μ.13 V7 - i	μ.14 i	μ.15 I6 - I
μ.16 vi – ii6(ντο)	μ.17 ii	μ.18 I6 – ii6(ντο) – V7(σι)
μ.19 V7 – V(ρε) – vi6(ντο)	μ.20 V6 – I	μ.21 I6 - V
μ.22 I - IV	μ.23 VI - ii	μ.24 ii
μ.25 I – IV(ντο) - V	μ.26 V4/3 – V7	μ.27 V7 - I
μ.28 I	μ.29 IV - V	μ.30 V - IV
μ.31 I	μ.32 I - IV	μ.33 V
μ.34 V7 – V6 – IV – V6/5	μ.35 I – I6	μ.36 I
μ.37 I – IV6(ντο) – ii7	μ.38 V6 - I	μ.39 I

μ.40 I - ii	μ.41 V – V4/3	μ.42 V6 – vi6(ντο) - I
μ.43 I	μ.44 I	μ.45 i
μ.46 i – iv(ντο) - i	μ.47 i – iv(ντο) - i	μ.48 i – V6 - V
μ.49 i	μ.50 i – iv(ντο) - i	μ.51 i – iv(ντο) - i
μ.52 V7 – V6 - i	μ.53 i	

Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές Πτώσεις	Ατελείς Αυθεντικές Πτώσεις	Πλάγιες Πτώσεις	Ημιπτώσεις
μ.8, μ.11, μ.13, μ.14, μ.27, μ.52	μ.20, μ.35	μ.2, μ.3, μ.6, μ.7, μ.31, μ.46, μ.47, μ.50, μ.51	μ.4, μ.48

Πρόκειται για τραγούδι με μελωδικό πυρήνα επηρεασμένο από το μανιάτικο μοιρολόι.²⁰ Ο Θεοδωράκης επιλέγει το συγκεκριμένο τραγούδι να παραπέμπει σε μοιρολόι, θέλοντας να προβάλει την τραγική εικόνα της μάνας που θρηνεί πάνω από το σώμα του νεκρού γιου της. Η εισαγωγή ξεκινά με ένα μελωδικό μοτίβο έκτασης μιας 6^{ης} μικρής (μι-ντο), το υλικό του οποίου χρησιμοποιείται σε όλη την διάρκειά της είτε αυτούσιο είτε με κάποιες μικρές παραλλαγές. Εντύπωση προκαλεί η υιοθέτηση από τον Ηλιόπουλο της βαθμίδας i6/4 στην αρχή του τραγουδιού (με τεχνική φυσικού αρμονικού στο μπάσο), ως μιας εναρκτήρια συνθήκης της τονικής, αλλά κάπως απροσδιόριστης και ασταθούς μέχρι την πρώτη πτώση και την επαναφορά της τονικής σε ευθεία κατάσταση στο μ. 4 (παρ. 2.1).

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings (1, 2, 4, 1, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1). There are several 'arm 7' markings and circled numbers (3, 6, 7) indicating specific techniques or fret positions. The bottom staff shows a bass line with similar rhythmic patterns and fingerings (2, 4, 2, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 4, 2, 1). It also includes circled numbers (2, 3, 6, 7) and a 'B VII' marking. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Μουσικό παράδειγμα 2.1: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Πού Πέταξε Τ’Αγόρι μου”, μ. 1-6.

²⁰ Gail Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική* (Μετρονόμος, 2014), 69.

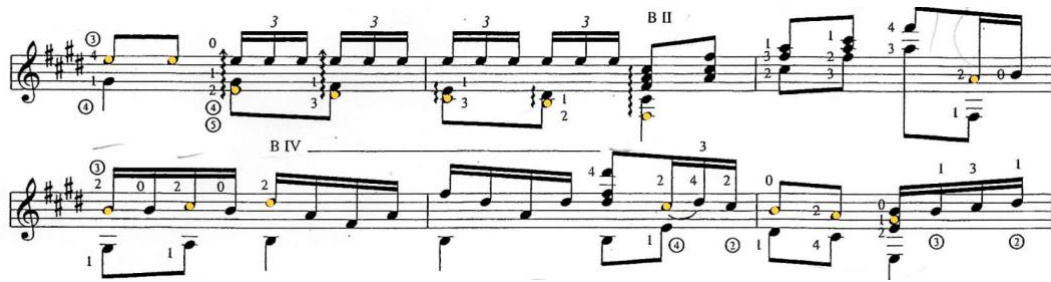
Στο πρώτο μέρος του κουπλέ (μ. 8-14) χρησιμοποιείται ξανά μοτιβικό υλικό από την εισαγωγή, αυτήν την φορά, όμως, με την απουσία της νότας ντο από την μελωδία. Έτσι, σχηματίζεται στην μελωδία το πρώτο τετράχορδο της Μι ελάσσονας, το οποίο είναι ίδιο με το πρώτο τετράχορδο του μινόρε δρόμου από τους δρόμους της λαϊκής μουσικής και χαρακτηρίζεται από την διαδοχή τόνος-ημιτόνιο-τόνος.²¹ Επίσης, όπως σημειώνεται παρακάτω με κόκκινο χρώμα, υπάρχει επανάληψη της μελωδίας στη χαμηλή φωνή, η οποία παραπέμπει στα συνοδευτικά μελωδικά σχήματα του μπουζουκιού (παρ. 2.2).

Μουσικό παράδειγμα 2. 2.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Πού Πέταξε Τ’Αγόρι μου”, μ. 8-14.

Στο μ. 15 (δεύτερο μέρος του κουπλέ) βρισκόμαστε στον τονικό χώρο της Μι μείζονας κλίμακας και είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται καινούριο μελωδικό μοτίβο, διαφορετικό της εισαγωγής. Η μελωδία εδώ κινείται τόσο στην χαμηλότερη όσο και στην ψηλότερη φωνή, ενώ χρησιμοποιούνται οι νότες: λα-σι-ντο#-ρε#-μι, κυρίως σε κατιούσα μορφή.²²

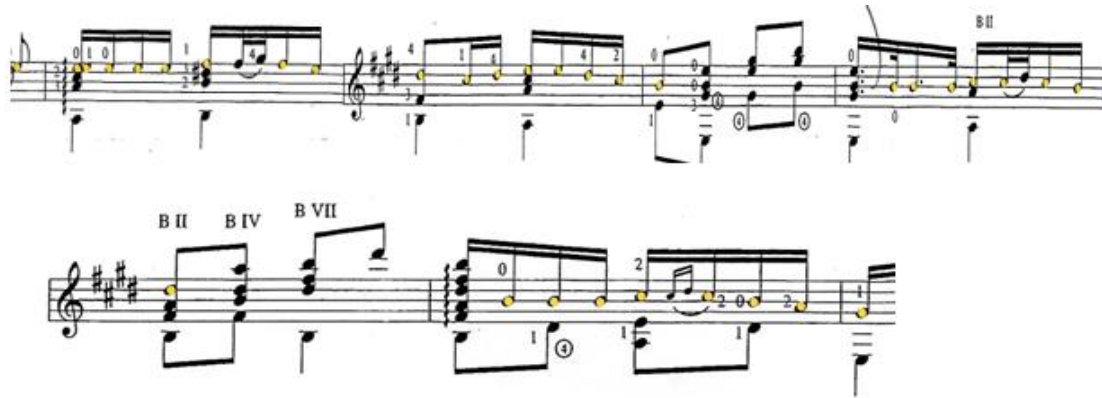
²¹ Γιάννης Παπαγεωργίου, «Η Κιθάρα ως Σολιστικό Όργανο στο Ρεμπέτικο Τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το Πρίσμα Σημαντικών Κιθαριστών,» (Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012), 22, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/15708>

²² Γιώργος, Αθ. Ευαγγέλου, «Η Λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η Εξέλιξή της μέσα από το Προσωπικό Ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγελή Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη,» (Πτυχιακή εργασία, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2008), 33, https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/teiep/405/1/lpm_000045.pdf



Μουσικό παράδειγμα 2.3.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Πού Πέταξε Τ’Αγόρι Μου”, μ. 15-20

Στο τελευταίο όγδοο του μ. 28 εισάγεται το ρεφρέν. Η μελωδία εκτείνεται αρχικά από την νότα μι του τέταρτου διαστήματος έως την νότα σολ# της δεύτερης γραμμής (διάστημα 6^{ης} μικρής, παρ. 2.4).



Μουσικό παράδειγμα 2.4.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Πού Πέταξε Τ’Αγόρι Μου”, μ. 28-35).

Στην πορεία ο Ηλιόπουλος μεταφέρει τη μελωδία από την υψηλότερη στην χαμηλότερη περιοχή της κιθάρας, αξιοποιώντας ένα αρκετά μεγάλο εύρος έκτασης του οργάνου. Επιπλέον, στο ρεφρέν του τραγουδιού χρησιμοποιείται πλήθος δακτυλισμών *legato* και *glissando* με μεγαλύτερη συχνότητα σε σχέση με το υπόλοιπο τραγούδι, τεχνικές που απαντούν συχνά σε ύφος μοιρολογιού (παρ. 2.5).²³

²³ Βύρων Παπαδόπουλος, «Η Δημοτική Μουσική των Γρεβενών,» (Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2024), 70, https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/123456789/38522/1/%CE%A0%CE%91%CE%A0%CE%91%CE%94%CE%9F%CE%A0%CE%9F%CE%A5%CE%9B%CE%9F%CE%A3%20%CE%92%CE%A5%CE%A1%CE%A9%CE%9D%CE%91%CE%A3%20%CE%A4%CE%9C%CE%A3_2024.pdf

Μουσικό παράδειγμα 2.5.: Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Πού Πέταξε Τ’Αγόρι μου”, μ. 36-43.

II. Χείλι Μου Μοσχομυριστό

Το δεύτερο τραγούδι του κύκλου ονομάζεται “Χείλι Μου Μοσχομυριστό”. Στην πρωτότυπη εκδοχή του το τραγούδι αποτελείται από μία εισαγωγή, η οποία επαναλαμβάνεται μετά από τα ρεφρέν, δύο κουπλέ και δύο ρεφρέν. Ωστόσο, στην κιθαριστική παρτιτούρα του Ηλιόπουλου δεν υπάρχουν επαναλήψεις, καθώς τα κουπλέ και ρεφρέν ερμηνεύονται από μία φορά το καθένα, ενώ η εισαγωγή επαναλαμβάνεται μόνο στο τέλος. Το μελωδικό κείμενο εκτυλίσσεται στον τονικό χώρο της Ρε μείζονας χωρίς να υπάρχει κάποια μετατροπία κατά την διάρκεια του τραγουδιού, ενώ ο ρυθμός είναι ο χασάπικος 4/8.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Ρεφρέρν
μ.1-17 μ.36-52	μ.17-27	μ.28-36

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 I	μ.2 I	μ.3 I
μ.4 I	μ.5 I – vi6 – IV – (V7)ii	μ.6 ii
μ.7 ii	μ.8 I – V	μ.9 I
μ.10 I	μ.11 I	μ.12 I
μ.13 I – vi6 – IV – (V7)ii	μ.14 ii	μ.15 ii – ii6 – iii – V7
μ.16 I	μ.17 I	μ.18 I6/4
μ.19 ii6/4 – ii6	μ.20 I6/4 – I6	μ.21 V7 – I
μ.22 I	μ.23 I	μ.24 (V7)IV

μ.25 IV	μ.26 V7 - I	μ.27 I
μ.28 I	μ.29 ii	μ.30 ii – ii7
μ.31 V	μ.32 I	μ.33 ii
μ.34 ii – ii7	μ.35 V6	μ.36 I
μ.37 I	μ.38 I	μ.39 I
μ.40 I – vi6 – IV - (V7)ii	μ.41 ii	μ.42 ii
μ.43 I – V – V7	μ.44 I	μ.45 I
μ.46 I	μ.47 I	μ.48 I – vi – IV – V(ii)
μ.49 ii	μ.50 ii – ii6 - iii – V7	μ.51 I
μ.52 I		

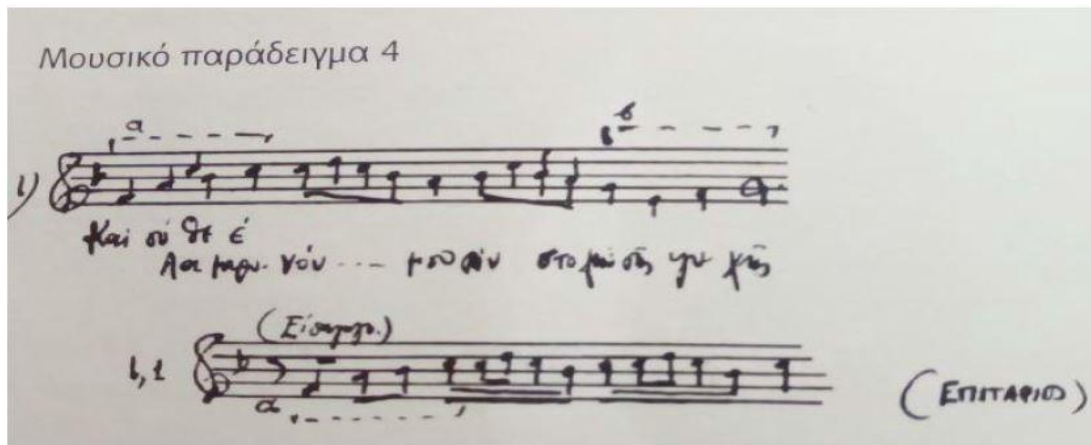
Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Ημιπτώσεις
μ.50-51	μ.8-9, μ.15-16, μ.21, μ.26, μ.44	μ.31

Η μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού είναι επηρεασμένη από την Βυζαντινή μουσική και συγκεκριμένα είναι βασισμένη σε απόσπασμα από την Δοξολογία σε τρίτο βυζαντινό ήχο. Το εισαγωγικό μελωδικό μοτίβο αντιστοιχεί στον λαϊκό δρόμο Ραστ²⁴ και επιβεβαιώνει την επιρροή της Βυζαντινής μουσικής στη μελωδία του συγκεκριμένου τραγουδιού (παρ. 2.6) όπως βλέπουμε από το χειρόγραφο παράδειγμα που ακολουθεί με τη συνάφεια της μελωδίας του Επιταφίου με το βυζαντινό τροπάριο “Τον νυμφώνα σου βλέπω”, σε ήχο γ’, σύμφωνα με τη Holst.²⁵

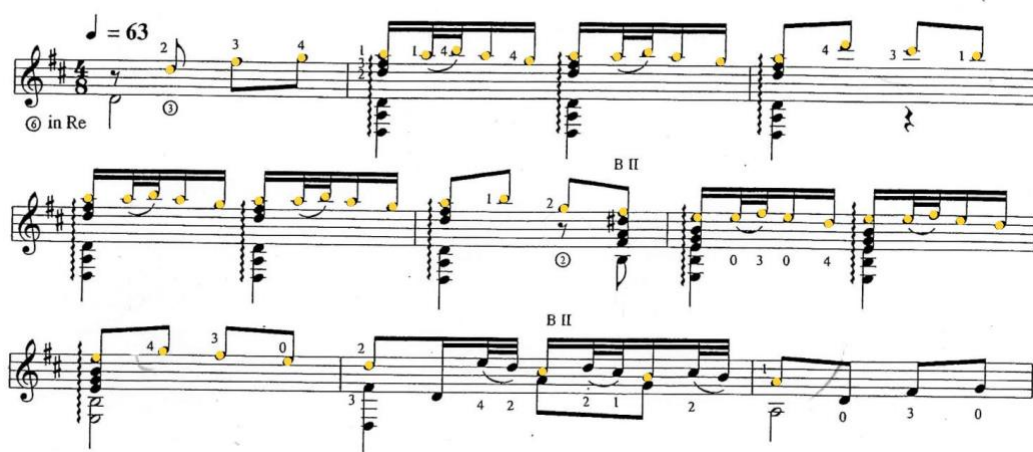
²⁴ Παπαγεωργίου, «Η Κιθάρα ως Σολιστικό Όργανο στο Ρεμπέτικο Τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το Πρίσμα Σημαντικών Κιθαριστών,» 22.

²⁵ Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 71-72.



Μουσικό παράδειγμα 2.6.: χειρόγραφο μουσικό παράδειγμα του συνθέτη όπου φαίνεται η ομοιότητα της μελωδίας του Επιταφίου με το βυζαντινό τροπάριο “Τον νυμφώνα σου βλέπω”, ήχος γ'. Gail Holst, *Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, σελ. 72.

Επιπλέον, στην εισαγωγή χρησιμοποιείται η πτώση της δεύτερης ελάσσονας συγχορδίας προς την πρώτη μείζονα τονική βαθμίδα, αρμονική ακολουθία επηρεασμένη από την Βυζαντινή μουσική (παρ. 2.7).²⁶



Μουσικό παράδειγμα 2.7.: Μίκης Θεοδωράκης, Επιτάφιος (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Χείλι Μου Μοσχομυριστό”, μ. 1-9.

Στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής μ. 10-17 η μελωδία μεταφέρεται μία οκτάβα προς τα κάτω, προς χαμηλότερη περιοχή της κιθάρας, ενώ η γραφή της αρμονικής συνοδείας γίνεται πυκνότερη και συνθετότερη, προσδίδοντας έναν αυξημένο βαθμό δυσκολίας στην ερμηνεία (παρ. 2.8).

²⁶ Βλ. και σχετικές παρατηρήσεις, στο: Λαζαρίδου Ελμάλογλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 270.

απλοποίηση της συνοδείας, καθώς και επιβράδυνση του tempo, το οποίο καθορίζεται με οδηγία στην παρτιτούρα. Η συγκεκριμένη πρακτική δημιουργεί μια αντίθεση σε σχέση με το υπόλοιπο τραγούδι, έχοντας ίσως ως στόχο να κερδίσει την προσοχή των ακροατών και να αποτυπώσει ευκολότερα τη μελωδία στην μνήμη τους (παρ. 2.10).

Μουσικό παράδειγμα 2.10.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Χείλι Μου Μοσχομυριστό”, μ. 28-36.

III. Μέρα Μαγιού

Το τρίτο τραγούδι του κύκλου ονομάζεται “Μέρα Μαγιού”. Στην πρωτότυπη εκδοχή του Θεοδωράκη υπάρχουν τέσσερα κουπλέ και μια εισαγωγή η οποία επαναλαμβάνεται, ενώ το τραγούδι ολοκληρώνεται με το τελευταίο κουπλέ πραγματοποιώντας μια ημιτελή πτώση πάνω στην δεσπόζουσα. Αντίθετα, στην παρτιτούρα της μεταγραφής του Ηλιόπουλου δεν υπάρχουν επαναλήψεις και η δομή της είναι η εξής: Εισαγωγή – Κουπλέ – Κουπλέ – Εισαγωγή και ολοκλήρωση του τραγουδιού με τέλεια αυθεντική πτώση στην τονική.

Η μελωδία εκτυλίσσεται στον τονικό χώρο της Ρε ελάσσονας κλίμακας, χωρίς να παρατηρείται χρήση μετατροπιών, παρά μόνο ορισμένες τονικές αποκλίσεις (π.χ. μ. 2), ενώ ο ρυθμός στη συγκεκριμένη παρτιτούρα είναι αυτός των 4/4 σε αντίθεση με τον αντίστοιχο του πρωτότυπου δίσκου που είναι ο ζεϊμπέκικος των 9/8. Αυτό δημιουργεί, ερμηνευτικά, κάποια ζητήματα ορθής ρυθμικής ανάγνωσης και τονισμών που χρειάζονται προσοχή από τον εκτελεστή.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως στα μ. 1, μ. 12 και μ. 25, έχουν προστεθεί φθόγγοι σε αξίες ογδών και δεκάτων έκτων (βλ. παράρτημα), βασιζόμενοι σε στοιχεία που παρατηρούνται στην εκτέλεση του John Williams. Η συγκεκριμένη επιλογή,

συμβάλλει ίσως στην ενίσχυση της μελωδικής έντασης και προσδίδει μεγαλύτερη εκφραστικότητα στη φράση.²⁷

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ
μ. 1-7, μ. 25-32	μ. 8-17, μ. 17-24

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 i – V7(μi) - i	μ.2 V – V7 – i – V(III)	μ.3 III – III6/4 – III6
μ.4 iv7 – V – i – i6	μ.5 i – i6 – i – i6	μ.6 V – V7 – i – iio6
μ.7 i – iv6/4 – i – i6/4	μ.8 V7 – V – i (ρε)	μ.9 V – V7 – iv7 (σολ-φα)
μ.10 V	μ.11 V	μ.12 V – i(ρε)
μ.13 V	μ.14 V7 – iv7 - V – V6	μ.15 V
μ.16 V – V7 – V - i	μ.17 V	μ.18 iv - V
μ.19 iv - V	μ.20 V – i – i - iv	μ.21 V – i – V(σολ)
μ.22 V - i	μ.23 iv7	μ.24 V4-3
μ.25 i – V7(μi) - i	μ.26 V – V7 – i – V(III)	μ.27 III – III6/4 – III6
μ.28 iv7 – V – i – i6	μ.29 i – i6 – i – i6	μ.30 V – V7 – i – iio6
μ.31 i – iv6/4 – i – i6/4	μ.32 V7 – V – i (ρε)	

Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Ημιπτώσεις
μ.1, μ.2, μ.8, μ.12, μ.16, μ.25, μ.26, μ.30, μ.32	μ.4, μ.28	μ.10, μ.14, μ.20, μ.22, μ.24

²⁷ Για μια ακρόαση της εκδοχής της ερμηνείας του τρίτου τραγουδιού “Μέρα Μαγιού” του *Επιταφίου*, από τον John Williams: https://youtu.be/LAM5vwIN-7k?si=tSgLM_nYn_M55SX1

Ο κύριος μελωδικός κορμός του τραγουδιού, με εξαίρεση την εισαγωγή, είναι έντονα επηρεασμένος από την λαϊκή μουσική παράδοση.²⁸ Η εισαγωγή, ωστόσο, του συγκεκριμένου τραγουδιού συνιστά αντιπροσωπευτικό δείγμα της τρίφωνης τονικής γραφής στην εκδοχή του Ηλιόπουλου η οποία στο μ. 1 θυμίζει υφή χορικού και στο μ. 2 αναπτύσσει και χαρακτηριστικά αντιστικτικής υφής με έμφαση στη γραφή της εσωτερικής φωνής, δίνοντας την αίσθηση ότι η Ανατολή και η Δύση συναντώνται εδώ. Η κύρια μελωδία της κινείται στην υψηλότερη φωνή με εύρος από την νότα ντο# του τρίτου διαστήματος έως την νότα λα4, σχηματίζοντας το διάστημα της 6^{ης} μικρής. Πρόκειται για διάστημα που δεσπόζει τόσο στο συγκεκριμένο όσο και στα υπόλοιπα τραγούδια του κύκλου (παρ. 2.11).



Μουσικό παράδειγμα 2.11.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Μέρα Μαγιού”, μ. 1-3.

Στο μ. 9 εισάγεται το πρώτο κουπλέ με μελωδική έκταση μιας 7^{ης} μικρής από τη νότα λα του δευτέρου διαστήματος έως την νότα σολ πάνω από το πεντάγραμμα. Το μελωδικό αυτό μοτίβο της εισαγωγής αξιοποιείται με μικρές προσθήκες στο επόμενο μέτρο, όπου πραγματοποιείται ουσιαστικά μια ανάλυση της δεσπόζουσας με ανιόντα και κατιόντα διατονικά διαστήματα (παρ. 2.12).²⁹

²⁸ Holst, Μίκης Θεοδωράκης, *Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 72.

²⁹ Δημήτρης Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη,» (πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2018), 72, <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/teiep/8992/1/%CE%A0%CF%84%CF%85%CF%87%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE%20%CE%9A%CE%B1%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%AE%CF%82%20%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82.pdf>

Μουσικό παράδειγμα 2.12.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Μέρα Μαγιού”, μ. 9-11.

Στο μ. 13 γίνεται επανάληψη της ίδιας μελωδίας, η οποία έχει μεταφερθεί μια οκτάβα υψηλότερα στην πιο υψηλή περιοχή της κιθάρας, ενώ εντοπίζεται και πάλι χρήση του διαστήματος 6^{ης} με την μορφή παράλληλων διαστημάτων μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης φωνής. Στα μ. 15-16 εμφανίζεται αυτούσιο το μελωδικό και ρυθμικό μοτίβο της χαμηλής φωνής του μ. 12 (παρ. 2.13).

Μουσικό παράδειγμα 2.13.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Μέρα Μαγιού”, μ.12-14.

Στα μ. 17-18 εισάγεται το δεύτερο κουπλέ, ενώ στην πορεία του τραγουδιού —συγκεκριμένα στο μ. 20, που είναι και το δεύτερο μέρος του κουπλέ— παρατηρείται απλοποίηση της συνοδείας, για την οποία μάλιστα παρέχεται και σαφής ρυθμική οδηγία. Προφανώς, ο Ηλιόπουλος επιχειρεί με τον τρόπο αυτό τη δημιουργία μιας αντίθεσης σε σχέση με το υπόλοιπο κουπλέ, κάτι που εφαρμόζει ως τεχνική και σε άλλα τραγούδια του κύκλου (παρ. 2.14).

Μουσικό παράδειγμα 2.14.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Μέρα Μαγιού”, μ. 20-24.

IV. Βασίλειψες Αστέρι Μου

Το τέταρτο τραγούδι του κύκλου τιτλοφορείται “Βασίλειψες Αστέρι Μου”. Περιλαμβάνει μια εισαγωγή η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές και έξι κουπλέ. Ολοκληρώνεται με το τελευταίο κουπλέ, όπου ο Θεοδωράκης χρησιμοποιεί τέλεια αυθεντική πτώση πάνω στην τονική. Αντίθετα, όπως συμβαίνει και στα δύο προηγούμενα τραγούδια του *Επιταφίου*, η μεταγραφή του Ηλιόπουλου δεν περιλαμβάνει όλες τις επαναλήψεις, εμφανίζοντας την εξής τελική μορφή: Εισαγωγή – Κουπλέ – Κουπλέ – Εισαγωγή – Κουπλέ – Coda.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Coda
μ.1-2	μ.2-4, μ.5-7	μ.8-9

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 i – iv – i – V	μ.2 i – iv – i – V(ρε)	μ.3 i – i – i – V(ντο#) – i
μ.4 i – i – i – V7(σολ) – i – V7(ντο#) – i – V(φα)	μ.5 I – I – V(ντο) – I – vi(σι) – iv	μ.6 iv – iv – iv – V7(λα) – i – i6 – V(φα)
μ.7 iv – iv – iv – V7(λα) – I	μ.8 i – iv – i – V	μ.9 i – iv – i – V – i

Πτώσεις :

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Πλάγιες	Ημιπτώσεις
μ.2, μ.3, μ.3, μ.9	μ.4, μ.5, μ.6, μ.7	μ.1, μ.2,	μ.1, μ.8

Το τραγούδι εκτυλίσσεται στον τονικό χώρο της Ρε ελάσσονας και της Φα μείζονας, ενώ ο ρυθμός που χρησιμοποιείται είναι αυτός του ζειμπέκικου 9/8. Στο τέλος των μ. 4 και μ. 6 πραγματοποιούνται διατονικές μετατροπές προς την Φα μείζονα με την χρήση της έβδομης αιολικής συγχορδίας της ρε ελάσσονας που είναι κοινή με την δεσπόζουσα της Φα μείζονας, ενώ στο έβδομο όγδοο (νότα σολ) του μ. 5

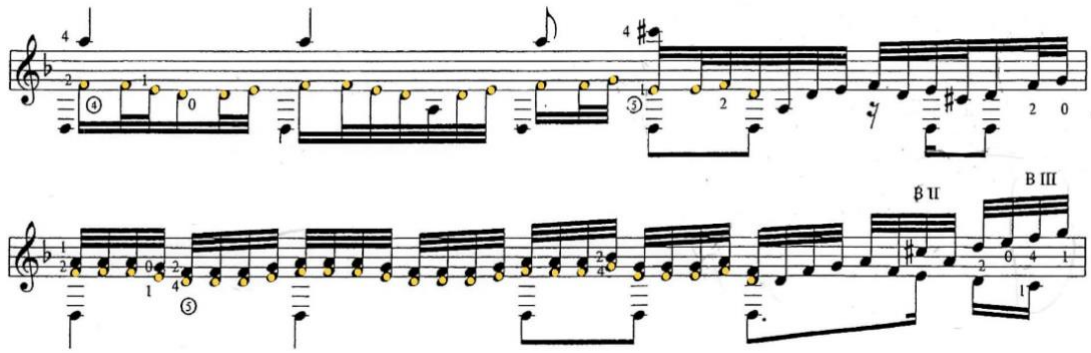
πραγματοποιείται διατονική μετατροπή προς την Ρε ελάσσονα με την χρήση της σολ ελάσσονας συγχορδίας, που είναι η δεύτερη βαθμίδα της Φα μείζονας. Πρόκειται για το πρώτο τραγούδι στην ηχογράφιση του έργου όπου εισάγεται η δεύτερη φωνή την οποία τραγουδάει η Καίτη Θύμη.³⁰ Ο μελωδικός πυρήνας είναι επηρεασμένος από το μανιάτικο μοιρολόι όπως συμβαίνει και στο πρώτο τραγούδι του κύκλου, παρά τη χρήση διαφορετικού ρυθμού.

Η έναρξη του τραγουδιού πραγματοποιείται με ελλιπές μέτρο, μια ανοδική διατονική χρωματική κίνηση από τον προσαγωγέα προς την πέμπτη νότα της κλίμακας. Η εισαγωγή εκτυλίσσεται στα μ. 1 και 2. Στην μεσαία φωνή υπάρχει ισοκράτης επάνω στην τονική την κλίμακας (ρε), ενώ στην ψηλότερη φωνή χρησιμοποιείται μελωδικό μοτίβο με έκταση μιας 6^{ης} μικρής, διάστημα που δεσπόζει και σε άλλα τραγούδια της μεταγραφής από τον Ηλιόπουλο. Ακόμα, υπάρχει αυτούσια επανάληψη του ρυθμικού και μελωδικού μοτίβου στα μ. 1 και 2 (παρ. 2.15).

Μουσικό παράδειγμα 2.15.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Βασίλειψες Αστέρι Μου”, μ. 1-2.

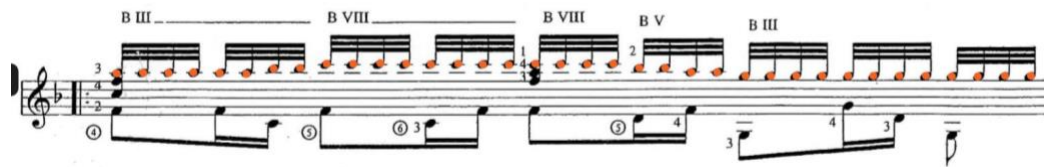
Στο τέλος του μ. 2 εισάγεται το κουπλέ, με μελωδικό μοτίβο αντίστοιχο του πρώτου τετραχόρδου του μινόρε τρόπου από τους λαϊκούς δρόμους και εύρος μιας 4^{ης} καθαρής. Στο τέλος του μ. 3 όπου επαναλαμβάνεται η μελωδία του κουπλέ ο Ηλιόπουλος χρησιμοποιεί μια δεύτερη φωνή πάνω από την κύρια προκειμένου να δημιουργήσει μια αντίθεση στην κιθαριστική υφή και εμπλουτίζοντας το μουσικό κείμενο (παρ. 2.16).

³⁰ Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη», 75.



Μουσικό παράδειγμα 2.16.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Βασίλειψες Αστέρι Μου”, μ. 3-4.

Στο μ. 5 εισάγεται το δεύτερο κουπλέ. Στο σημείο αυτό όπου όπως αναφέρθηκε είναι η πρώτη φορά στον δίσκο που εισάγεται η δεύτερη φωνή από τον Θεοδωράκη, η οποία τραγουδιέται από γυναικεία φωνή, ο Ηλιόπουλος επιλέγει να την τονίσει δίνοντας της κύριο μελωδικό ρόλο στην παρτιτούρα. Ακόμα, χρησιμοποιείται η υψηλότερη περιοχή της κιθάρας, σε αντίθεση με το υπόλοιπο κομμάτι, όπου χρησιμοποιούνται κυρίως η μεσαία και χαμηλότερη περιοχή της (παρ. 2.17).



Μουσικό παράδειγμα 2.17.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Βασίλειψες Αστέρι Μου”, μ. 6.

V. Ήσουν Καλός

Το πέμπτο τραγούδι του κύκλου ονομάζεται “Ήσουν Καλός”. Αποτελείται από την εισαγωγή, δύο κουπλέ και μια coda στο τέλος του τραγουδιού. Η εισαγωγή κινείται στον τονικό χώρο της Σολ μείζονας και της Μι ελάσσονας. Το πρώτο κουπλέ εκτυλίσσεται αρχικά στην Μι ελάσσονα, αργότερα μεταφέρεται στην Σολ μείζονα και τέλος επανέρχεται στην Μι ελάσσονα, ενώ επαναλαμβάνεται μετά από την δεύτερη εισαγωγή. Το δεύτερο κουπλέ παραμένει στον τονικό χώρο της Σολ μείζονας. Στο τέλος του τραγουδιού, όπως προαναφέρθηκε, βρίσκεται η coda, που αποτελεί ουσιαστικά μια ελαφρώς παραλλαγμένη μορφή του εισαγωγικού ρυθμικού και μελωδικού μοτίβου. Ενδιαφέρον προκαλεί ο κύκλος των μετατροπικών περασμάτων που παρατηρείται στο συγκεκριμένο τραγούδι.

- Στο μ. 6 πραγματοποιείται διατονική μετατροπία με την χρήση της Ντο μείζονας συγχορδίας και έτσι μεταφερόμαστε από την Σολ μείζονα στην σχετική της Μι ελάσσονα κλίμακα.

- Στο μ. 19 πραγματοποιείται διατονική μετατροπή προς την αρχική Σολ μείζονα κλίμακα, με την χρήση της σολ μείζονας συγχορδίας, η οποία αντιστοιχεί στην τρίτη αιολική συγχορδία της μι ελάσσονας κλίμακας, καθώς η τελευταία φέρει το χαρακτηριστικό βαρυμμένου προσαγωγέα.

- Στο μ. 23 πραγματοποιείται για άλλη μια φορά διατονική μετατροπή προς τη Μι ελάσσονα κλίμακα, με την χρήση της λα ελάσσονας συγχορδίας, η οποία αποτελεί την δεύτερη και την τέταρτη βαθμίδα στην Σολ μείζονα και Μι ελάσσονα κλίμακα, αντίστοιχα.

- Στο μ. 29 έχουμε την τελευταία διατονική μετατροπή προς την Σολ μείζονα κλίμακα με την χρήση και πάλι της σολ μείζονας συγχορδίας. Το υπόλοιπο τραγούδι συνεχίζει να κινείται στην Σολ μείζονα κλίμακα.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Coda
μ.1-11	μ.11-28, μ.28-42	μ.43-50

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 I - V	μ.2 I	μ.3 I - V
μ.4 I	μ.5 I	μ.6 VI
μ.7 V – V7	μ.8 i	μ.9 i
μ.10 i	μ.11 i	μ.12 i6
μ.13 V6/4 - i	μ.14 i	μ.15 i
μ.16 i6 - iv	μ.17 i	μ.18 i
μ.19 I	μ.20 IV	μ.21 I
μ.22 ii	μ.23 iv	μ.24 i
μ.25 i6 – V6/4	μ.26 i	μ.27 i6 – V6/4
μ.28 i	μ.29 I	μ.30 I
μ.31 I	μ.32 I	μ.33 I6
μ.34 IV	μ.35 IV	μ.36 I6/4
μ.37 I6/4	μ.38 V7	μ.39 V7 - I
μ.40 ii	μ.41 V2	μ.42 V
μ.43	μ.44	μ.45

I - V	I	I - V
μ.46 I	μ.47 I6/4	μ.48 IV
μ.49 I6/4 – V7(φα)	μ.50 I	

Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Πλάγιες
μ.2, μ.4, μ.9, μ.44, μ.46, μ.50	μ.39, μ.43	μ.17, μ.21, μ.24, μ.48

Ο μελωδικός πυρήνας του συγκεκριμένου τραγουδιού, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, είναι επηρεασμένος από το ριζιτικό τραγούδι (βλ. παρ. 2.18),³¹ ενώ ο ρυθμός που χρησιμοποιείται είναι αυτός του χασάπικου σε 2/4 και μάλιστα έχοντας αρκετά μεγαλύτερη ταχύτητα σε σχέση με τα προηγούμενα τραγούδια του δίσκου.³²

Όπως φαίνεται στο παρακάτω μουσικό παράδειγμα 2.17, όπου με διαφορετικά χρώματα τονίζονται ορισμένα τετράχορδα και πεντάχορδα, στην εισαγωγή αξιοποιούνται κυρίως μελωδικά μοτίβο που μοιάζουν με αυτά του τρόπου ραστ (Τόνος–Τόνος–Ημιτόνιο–Τόνος) των λαϊκών δρόμων, με βασικές συγχορδίες την τονική μείζονα, την δεύτερη ελάσσονα, την τέταρτη μείζονα και την δεσπόζουσα συγχορδία.³³ Ταυτόχρονα, συναντάμε αρκετούς παρεστιγμένους φθόγγους συνδεδεμένους με δέκατα έκτα, όπως, επίσης, και αρκετά *legati*, στοιχεία που αντιστοιχούν στην “λαϊκή” ερμηνεία του μπουζουκιού. Επιπλέον, στην χαμηλότερη φωνή μπορούμε να διακρίνουμε την ύπαρξη ισοκράτη πάνω στην δεσπόζουσα νότα της κλίμακας (παρ. 2.18).

³¹ Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 73.

³² Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη», 78.

³³ Ευαγγέλου, «Η Λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η Εξέλιξή της μέσα από το Προσωπικό Ύψος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη», 33.

♩ = 96

B VII B VII B VII

Μουσικό παράδειγμα 2.18.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Ήσουν Καλός”, μ. 1-10.

Μουσικό παράδειγμα 6

3. Κρητικό Ριζίτικο

Ρολόγια

Έπιταφιος

Σ' ήμ' κ' ερμηνεύει - και π' ερμηνεύει - - - ερμηνεύει'

Μουσικό παράδειγμα 2.19: μουσικό παράδειγμα από τις σημειώσεις του ίδιου του Θεοδωράκη, σχετικά με την ομοιότητα του τραγουδιού με το ριζίτικο τραγούδι. Στο: Gail Holst, *Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 73.

Στο μ. 11 εισάγεται το πρώτο κουπλέ του τραγουδιού, όπου χρησιμοποιούνται και πάλι μελωδικά μοτίβο επηρεασμένα από τους λαϊκούς δρόμους. Πιο αναλυτικά, όπως διακρίνεται και στο παράδειγμα 2.19 (βλ. διαφορετικά χρώματα), στα μ. 11-14 χρησιμοποιούνται το πρώτο τετράχορδο και πεντάχορδο του μινόρε τρόπου των λαϊκών δρόμων στην χαμηλή φωνή, στο μέρος της κύριας μελωδίας, αλλά και του συνοδευτικού μελωδικού μοτίβου, το οποίο στο δίσκο ερμηνεύεται από το μπουζούκι. Στα μ. 15-17 η μελωδία κινείται σε εύρος μιας 6^{ης} μικρής, ένα αρκετά χαρακτηριστικό διάστημα της μεταγραφής του Ηλιόπουλου. Ακόμη, κρίνεται σκόπιμο να επισημάνουμε την εκτεταμένη ύπαρξη *legati*, τα οποία προσπαθούν να δώσουν ένα διαφορετικό ερμηνευτικό χρώμα σε αυτό της κιθάρας, όσο το δυνατόν πλησιέστερο σε αυτό της λαϊκής ερμηνείας του μπουζουκιού (παρ. 2.20).

τραγούδι “ο Ζέππος”,³⁴ τραγούδι που χρησιμοποίησε και στο μπαλέτο του *Ελληνική Αποκριά* το 1953. Ο ρυθμός που αξιοποιείται είναι αυτός του χασάπικου των 2/4, ενώ λόγω του γοργού του ρυθμού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χασαποσέρβικος.³⁵ Ας σημειωθεί πως πρόκειται για το τραγούδι με την ταχύτερη αγωγική, σε σχέση με τα υπόλοιπα τραγούδια στη διασκευή του Ηλιόπουλου.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ
μ.1-17, μ.41-60	μ.18-41

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 I	μ.2 I	μ.3 I
μ.4 ii	μ.5 ii – V7	μ.6 I
μ.7 ii	μ.8 V7 – V4/3	μ.9 I
μ.10 I	μ.11 ii	μ.12 ii
μ.13 V7	μ.14 I	μ.15 ii – V7
μ.16 I	μ.17 I	μ.18 I
μ.19 I	μ.20 V7	μ.21 I
μ.22 I6	μ.23 I	μ.24 V7
μ.25 I	μ.26 IV6/4	μ.27 I
μ.28 V – IV	μ.29 I	μ.30 I – V (ρε) – IV
μ.31 I	μ.32 I – V	μ.33 I
μ.34 IV – I(φα) – V7	μ.35 I	μ.36 I – IV
μ.37 I	μ.38 I – V(ρε) – IV	μ.39 I
μ.40 I – V7	μ.41 I	μ.42 I
μ.43 I	μ.44 ii	μ.45 ii
μ.46	μ.47	μ.48

³⁴ Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 73.

³⁵ Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη», 81.

ii - V	I	ii
μ.49 V7	μ.50 I	μ.51 I
μ.52 ii	μ.53 ii	μ.54 V7
μ.55 I	μ.56 ii – V7	μ.57 I
μ.58 I	μ.59 I	μ.60 I

Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Πλάγιες Πτώσεις
μ.21, μ.25, μ.50, μ.57	μ.6, μ.9, μ.14, μ.33, μ.35, μ.41, μ.47, μ.55	μ.27, μ.29, μ.31, μ.34, μ.37, μ.39

Η εισαγωγή αρχίζει με ελλιπές μέτρο, με μια καθοδική κίνηση από το λα2 προς το μι2, σχηματίζοντας το τετράχορδο μι-λα που αντιστοιχεί στο πρώτο τετράχορδο του δρόμου ραστ από τους λαϊκούς δρόμους. Κατά την διάρκεια της εισαγωγής πραγματοποιούνται γοργά αρπίσματα πάνω στις νότες των συγχορδιών της τονικής, της δεύτερης ελάσσονας και της δεσπόζουσας, που είναι συγχορδίες χαρακτηριστικές του δρόμου ραστ,³⁶ ενώ το διάστημα που δεσπόζει στα μεγαλύτερο μέρος της κύριας μελωδίας είναι αυτό της 6^{ης} μικρής (ρε#4-σι4), όπως συμβαίνει και στα περισσότερα προηγούμενα τραγούδια. Ακόμα, η εισαγωγή αποτελείται από ένα αρχικό κύριο μέρος των μ. 1-8, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 9-16, εμφανίζοντας μια ελαφρώς παραλλαγμένη μελωδική κίνηση στην ψηλότερη φωνή στα μ. 12-15, διατηρώντας την ίδια συνοδεία και καταλήγοντας όμοια στην τονική με τέλεια αυθεντική πτώση (παρ. 2.22).

³⁶ Ευαγγέλου, «Η Λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η Εξέλιξή της μέσα από το Προσωπικό Ύψος των Κώστα Δούσα, Α.Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη,» 33.

Μουσικό παράδειγμα 2.22.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Στο Παραθύρι Στεκόσου”, μ. 1-16.

Το πρώτο κουπλέ εισάγεται στο μ. 18, όπου, όπως τονίζεται με χρώμα και στην παρακάτω εικόνα, χρησιμοποιείται μοτιβικό υλικό από την εισαγωγή. Οι βαθμίδες που υπάρχουν είναι οι κύριες βαθμίδες τις κλίμακας και κατ’ επέκταση του δρόμου ραστ,³⁷ δηλαδή η τονική, η μείζονα υποδεσπόζουσα και η δεσπόζουσα. Από το μ. 26 έως και το τέλος του κουπλέ μ. 41 υπάρχει έντονη χρήση τριφωνίας στις ψηλότερες φωνές, τεχνική που ίσως θέλει να δώσει έμφαση στην είσοδο της δεύτερης φωνής στο τραγούδι, η οποία στο δίσκο ερμηνεύεται από την Καίτη Θύμη. Επιπλέον, στα ίδια μέτρα όπου δεσπόζει η τριφωνία, υπάρχει ισοκράτης στην χαμηλή φωνή πάνω στην τονική (παρ. 2.23).

Μουσικό παράδειγμα 2.23.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Στο Παραθύρι Στεκόσου”, μ. 18-23.

³⁷ Δημήτρης Αβραμίδης, «Περί της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής: Μελέτη στο Υλικό Διδασκαλίας της Ελληνικής Παραδοσιακής Δημοτικής Μουσικής,» (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2017), 27, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/20190>

Αξίζει τέλος να σημειωθεί πως παρά το γεγονός ότι οι στίχοι του συγκεκριμένου τραγουδιού παραπέμπουν σε μοιρολόι —αφού στους στίχους γίνεται λόγος για την μάνα η οποία μέσα από λόγια αγάπης και θαυμασμού αναπολεί τον νεκρό της γιο, παρομοιάζοντάς τον με “αρχάγγελο”— οι μελωδίες που χρησιμοποιούνται δεν θυμίζουν σε τίποτα μοιρολόι, καθώς ο Θεοδωράκης εντάσσει στο έργο του μάλλον πιο εύθυμου χαρακτήρα μελωδικά μοτίβα κινούμενα σε τονικό χώρο μείζονας κλίμακας, πιθανώς επηρεασμένος από μουσικά ακούσματα που αποτελούν γι’ αυτόν ακουστικές προσλαμβάνουσες του τόπου όπου μεγάλωσε (παρ. 2.24).³⁸



Μουσικό παράδειγμα 2.24.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Στο Παραθύρι Στεκόσου”, μ. 25-40.

VII. Να ‘χα Τ’ Αθάνατο Νερό

Το προτελευταίο τραγούδι του κύκλου ονομάζεται “Να ‘χα τ’ Αθάνατο Νερό”. Αποτελείται από μια εισαγωγή η οποία περιλαμβάνει δύο μέρη, τα οποία διαφέρουν μόνο στο καταληκτικό τους μέρος, τρία κουπλέ και ένα ρεφρέν. Η αναλυτική δομή του τραγουδιού φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Ρεφρέν
μ. 1-2	μ. 3-7	μ. 8-11

Στην επανάληψη του τραγουδιού μετά το πρώτο ρεφρέν, ερμηνεύεται το δεύτερο μέρος της εισαγωγής από το μ. 1 (τελευταίος χρόνος) - μ. 2 και ακολουθεί το τρίτο κουπλέ και το δεύτερο ρεφρέν.

³⁸ Αστέρης Κούτουλας, *Ο Μουσικός Θεοδωράκης* (Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνη, 1998), 43.

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

μ.1 I - I - V - I - V(μI) - I	μ.2 I - I - V - I - IV(σολ) - I(φα) - V - I	μ.3 I - I - V - I
μ.4 I - I - V - I	μ.5 I - IV - V - I - I	μ.6 I - iv - iv - V4/3 - i - V - i
μ.7 I - iv - iv - V4/3 - i - V - i	μ.8 i6 - iv6 - i6/4 - iv6 - i6/4 - V7 - i	μ.9 i - I(φα) - IV6/4 - I - IV6/4 - I - V - i - i
μ.10 i - I - IV - I - IV - bIII5 - V7 - i - i	μ.11 i - iv6 - i - iv6 - i - V4/3 - i	

Πτώσεις:

Τέλειες Αυθεντικές	Ατελείς Αυθεντικές	Πλάγιες
μ.2, μ.3, μ.4, μ.5, μ.6, μ.7, μ.9, μ.10, μ.11	μ.1, μ.1, μ.2, μ.8	μ.2, μ.8, μ.8, μ.9, μ.10, μ.10, μ.11, μ.11

Ο μελωδικός πυρήνας του τραγουδιού κινείται στον τονικό χώρο της Ρε μείζονας και της σχετικής της, Σι ελάσσονας. Κατά την διάρκεια των κουπλέ και των ρεφρέν πραγματοποιούνται διατονικές και χρωματικές μετατροπίες. Πιο συγκεκριμένα, στον έκτο χρόνο του μ.6 παρατηρείται διατονική μετατροπία προς την Σι ελάσσονα με την χρήση της μι ελάσσονας συγχορδίας, ενώ η ίδια μετατροπία εντοπίζεται και στον τρίτο χρόνο του μ. 7 στο τέλος του δεύτερου κουπλέ. Στον δεύτερο χρόνο του μ. 9 πραγματοποιείται διατονική μετατροπία προς την Ρε μείζονα κλίμακα με την χρήση της συγχορδίας της ρε μείζονας. Ακόμα, στον έβδομο χρόνο του μ. 9 υπάρχει χρωματική μετατροπία προς την Σι ελάσσονα, στον δεύτερο χρόνο του μ. 10 υπάρχει διατονική μετατροπία προς την Ρε μείζονα με την χρήση της ρε μείζονας συγχορδίας ενώ, τέλος, στον έκτο χρόνο του μ. 10 πραγματοποιείται διατονική μετατροπία προς την Σι ελάσσονα με την χρήση και πάλι της ρε μείζονας συγχορδίας.

Ο ρυθμός που χρησιμοποιείται είναι αυτός του ζεϊμπέκικου των 9/8,³⁹ ο οποίος στην παρτιτούρα του Ηλιόπουλου αναγράφεται ως 9/4, προφανώς για λόγους ερμηνευτικής ευκολίας και αναγνωσιμότητας. Πρόκειται για ένα τραγούδι επηρεασμένο από το ρεμπέτικο τραγούδι, δεδομένης τόσο της χαρακτηριστικής ερμηνείας του μπουζουκιού όσο και της φωνής, το οποίο, όμως, φέρει, σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη και στοιχεία της βυζαντινής μουσικής.⁴⁰ Άλλωστε, τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες με αυτά της ελληνικής λαϊκής μουσικής και των δρόμων της. Ο ίδιος ο Θεοδωράκης θεωρεί την ενσωμάτωση όλων αυτών των στοιχείων της βυζαντινής μουσικής στην δική του

³⁹ Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη», 84.

⁴⁰ Holst, *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, 74.

μουσική, υγιή και δημιουργική, ενώ δεν διστάζει να επισημάνει και τις ομοιότητες των λαϊκών του τραγουδιών με την πιο γνωστή Βυζαντινή μελωδία, το κοντάκιο “Τη Υπερμάχω”.⁴¹

Το τραγούδι εισάγεται με ελλιπές μέτρο. Η εισαγωγή μ. 1-2 φέρει τα χαρακτηριστικά της χρήσης ισοκράτη πάνω στην τονική συγχορδία της κλίμακας, καθώς επίσης και επαναλαμβανόμενα μοτίβα ανά δύο χρόνους (παρ. 2.24). Αποτελείται, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, από δύο όμοια μέρη με διαφορετικές μελωδικές καταλήξεις, ενώ σε αυτήν δεσπόζει η χρήση των βαθμίδων της τονικής και της δεσπόζουσας με επάλληλες πτώσεις (παρ. 2.25).

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature below it. The tempo is marked as quarter note = 70. The first system begins with the text "© in Re" and includes the tablature "1 0 1". The second system features a wavy hairpin symbol above the staff. The third system includes a circled number "2" in the tablature. The tablature uses numbers 0-4 to indicate fret positions and includes various rhythmic markings and accidentals.

Μουσικό παράδειγμα 2.25.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Να ‘χα Τ’ Αθάνατο Νερό ” μ. 1-2.

Στο μ. 3 εισάγεται το κουπλέ, όπου γίνεται εκτεταμένη χρήση σε νότες της τονικής βαθμίδας της κλίμακας στην χαμηλή φωνή, όπως φαίνεται και στο μουσικό παράδειγμα που ακολουθεί παρακάτω. Το εύρος κίνησης της κύριας μελωδίας είναι, κατά κύριο λόγο, αυτό της 6^{ης} μικρής, ενώ αξιοσημείωτη είναι η χρήση διαφόρων ηχοχρωματικών τεχνικών μεθόδων στην κιθάρα, τις οποίες ο Ηλιόπουλος αξιοποιεί προκειμένου να προσδώσει στην ερμηνεία της κιθάρας το λαϊκό ύφος του μπουζουκιού και κατ’ επέκταση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Παραδείγματα της συγκεκριμένης μεθόδου αποτελούν η χρήση της αποτζιατούρας, των τριήχων, των *legati*, των διαδοχικών τριακοστών δευτέρων σαν τρίλια, καθώς και των μικρών παύσεων της χαμηλής φωνής κατά την διάρκεια της μελωδικής κίνησης (Παρ. 2.26).

⁴¹ Μίκης Θεοδωράκης, *Το Χρέος*, αυτοβιογραφία τόμος Δ’ (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010), 1148

Μουσικό παράδειγμα 2.26.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Να ‘χα Τ’ Αθάνατο Νερό” μ. 3-6.

Στο μ. 8 εισάγεται το ρεφρέν του τραγουδιού με την κυρία μελωδία να κινείται πλέον στην υψηλότερη φωνή, με δεσπόζον διάστημα, όπως φαίνεται και στο παρακάτω παράδειγμα, αυτό της 2^{ης} μεγάλης, το οποίο αποτελεί και χαρακτηριστικό διάστημα όσον αφορά την δημιουργία βασικών θεμάτων στην Βυζαντινή μουσική.⁴² Κατά αντιστοιχία με τα κουπλέ, παρατηρείται η χρήση ηχοχρωματικών τεχνικών που δίνουν ένα ρεμπέτικο χρώμα στο άκουσμα της κιθάρας, καθώς και συνεχής επανάληψη ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων. Η επανάληψη αυτή, όπως, επίσης, και οι ρυθμικές και μελωδικές απαντήσεις που δίνονται κατά την διάρκεια του τραγουδιού ως απόηχος της κύριας μελωδίας — οι οποίες μάλιστα αντιστοιχούν στις απαντήσεις του μπουζουκιού ως προς την φωνή —, αποτελούν γνωρίσματα του ρεμπέτικου μουσικού ύφους (παρ. 2.27).⁴³

Μουσικό παράδειγμα 2.27.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Να ‘χα Τ’ Αθάνατο Νερό” μ. 8-9.

⁴² Λαζαρίδου Ελμάλογλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 370.

⁴³ Καλαντζής, «Λαϊκότροποι Δρόμοι και Παραδοσιακός Θρήνος στο Έντεχνο Ελληνικό Τραγούδι – η Περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου – Μίκη Θεοδωράκη», 85.

VIII. Γλυκέ Μου, Εσύ Δε Χάθηκες

Το όγδοο και τελευταίο τραγούδι του κύκλου *Επιτάφιος* ονομάζεται “Γλυκέ Μου Εσύ, Δε Χάθηκες”. Αποτελείται από την εισαγωγή, δύο κουπλέ και ένα ενδιάμεσο οργανικό μέρος, το οποίο περιλαμβάνει ρυθμικά και μελωδικά μοτιβικά στοιχεία της εισαγωγής. Ο ρυθμός του τραγουδιού στην πρωτότυπη εκδοχή του είναι ζεϊμπέκικος 9/8, ενώ στην παρτιτούρα του Ηλιόπουλου δεν υπάρχει ένδειξη μέτρου παρά μόνο η ταχύτητα ροής των τετάρτων ως βασικός μετρικός παλμός. Ταυτόχρονα, δεν υπάρχει διαχωρισμός των μέτρων (διαστολές), οπότε η αναλυτική προσέγγιση που θα πραγματοποιηθεί στην συνέχεια θα γίνει με βάση την αρίθμηση στα συστήματα πενταγράμμων της έκδοσης της παρτιτούρας.

Μορφολογικός σκελετός τραγουδιού

Εισαγωγή	Κουπλέ	Ενδιάμεσο οργανικό μέρος	Coda
Συστήματα 1-5	Συστήματα 6-11	Συστήματα 11-15	Σύστημα 16

Αρμονικός σκελετός τραγουδιού

Σύστημα 1 I6 – I6 – I6 – ii6 – ii6 – i – IV6 – I	Σύστημα 2 I6 – I6 – I6 – ii6 – ii – I – IV6 – IV6	Σύστημα 3 I – ii – I – I – I6/4 – ii
Σύστημα 4 ii – ii – ii – IV – V5 – iii – vi6	Σύστημα 5 V – IV – I – iii – ii – I	Σύστημα 6 I – IV – V – ii – ii5 – ii
Σύστημα 7 ii – iii – i – V – V	Σύστημα 8 ii – ii6 – IV6 – ii – ii – IV6	Σύστημα 9 I6/4 – I – ii6 – V – iii – iii
Σύστημα 10 ii – IV6 – ii – ii – IV6	Σύστημα 11 I5 – ii6 – V – I – I5	Σύστημα 12 I – I – ii – ii – ii – V
Σύστημα 13 I – V – I – I5	Σύστημα 14 I – I – ii – ii – V	Σύστημα 15 I – IV – iii – ii – I – I
Σύστημα 16 I5 – I – ii6 – V – I5 – I		

Πτώσεις:

Τέλεια Αυθεντική	Ατελείς Αυθεντική	Πλάγια	Ημιτελής
Σ.13, Σ.13, Σ.15	Σ.11, Σ.16	Σ.1, Σ.3,	Σ.7

Ο μελωδικός πυρήνας του τραγουδιού κινείται στον τονικό χώρο της Σολ μείζονας, στον πέμπτο χρόνο του συστήματος 7 πραγματοποιείται διατονική μετατροπή προς την Μι ελάσσονα, με την χρήση της μι ελάσσονας συγχορδίας, ενώ στον πρώτο χρόνο του συστήματος 8 πραγματοποιείται και πάλι διατονική μετατροπή προς την Σολ μείζονα κλίμακα, με την χρήση της λα ελάσσονας συγχορδίας. Αντιστοίχως με την περίπτωση του πρώτου τραγουδιού του κύκλου, πρόκειται για ένα μοιρολόι επηρεασμένο από το μανιάτικο ιδίωμα, το λαϊκό τραγούδι αλλά και τις βυζαντινές

μελωδίες. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η χρήση του διαστήματος της 2ης μεγάλης, όσον αφορά την δημιουργία των βασικών θεμάτων του μουσικού κειμένου, καθώς και πτώσεων όπως αυτών της ii – I και IV – iii – ii – I, στοιχείων που επιβεβαιώνουν την στενή σχέση του τραγουδιού με το Βυζαντινό μέλος.⁴⁴

Αναλύοντας τα μελωδικά μοτίβα της εισαγωγής, μπορούμε να παρατηρήσουμε την χρήση των πενταχόρδων ρε-λα και σολ-ρε (Τόνος – Τόνος – Ημιτόνιο – Τόνος), που αντιστοιχούν στον δρόμο ραστ των λαϊκών μουσικών δρόμων, ο οποίος συναντάται και στην Βυζαντινή μουσική.⁴⁵ Εξάλλου, ένα επιπρόσθετο στοιχείο της διασκευής του Ηλιόπουλου, το οποίο μας παραπέμπει στην Βυζαντινή μουσική, είναι η απουσία ρυθμικής ένδειξης, καθώς στην τελευταία σημειώνεται μόνο η ταχύτητα ροής των τετάρτων (στη Βυζαντινή μουσική ο ερμηνευτής δεν ακολουθεί συγκεκριμένους ρυθμούς, αλλά γενικές οδηγίες για την ταχύτητα των μουσικών φράσεων). Ταυτόχρονα, όπως γίνεται και στα προηγούμενα τραγούδια, η παρτιτούρα της διασκευής του Ηλιόπουλου περιλαμβάνει πλήθος ηχοχρωματικών-ρυθμικών τεχνικών με στόχο να προσδώσει στην κιθάρα το χρώμα του ακούσματος του μπουζουκιού, η ερμηνεία του οποίου συνδέεται με το λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι αυτά της χρήσης τριήχων και παρεστιγμένων ογδών ενωμένων με δέκατα έκτα (παρ. 2.28).

Μουσικό παράδειγμα 2.28.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Γλυκέ Μου Εσύ Δεν Χάθηκες”, σύστημα 1-3.

Στο έκτο σύστημα του τραγουδιού εισάγεται το κουπλέ. Η κύρια μελωδία, όπως φαίνεται και στο Παρ. 2.28, κινείται σε υψηλότερη περιοχή σε σχέση με το υπόλοιπο τραγούδι, ενώ το εύρος της αντιστοιχεί στο διάστημα της 7^{ης} μικρής (φα#4-μι5 και μι4-ρε5). Ακόμα, το δέκατο και ενδέκατο σύστημα που αντιστοιχεί στο κουπλέ

⁴⁴ Λαζαρίδου Ελμάλογλου, «Μίκης Θεοδωράκης: Το συμφωνικό έργο της περιόδου 1937-1960», 370.

⁴⁵ Πανορμίτης Μπούμπας, «Μια Εκπαιδευτική Προσέγγιση Επάνω στο Μαλακό Διατονικό Πεντάχορδο Ραστ και στις Επεκτάσεις Αυτού Μέσα από το Παράδειγμα των “Ειρηνικών”» (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2023), 17, <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/28595>

αποτελεί ουσιαστικά επανάληψη του όγδοου και ένατου συστήματος, απλώς με μια μικρή παραλλαγή στην κατάληξη, η οποία συνδέει το κουπλέ με το ενδιάμεσο οργανικό μέρος. Ακολουθούν τα συστήματα 12-15, στα οποία βρίσκεται το ενδιάμεσο οργανικό μέρος του τραγουδιού. Εδώ ο Ηλιόπουλος προσπαθεί μέσα από ηχοχρωματικές-ρυθμικές επιλογές να μιμηθεί και πάλι την λαϊκή ερμηνεία του μπουζουκιού, μια πρακτική που μοιάζει να σταθεροποιείται πιο έντονα στα τελευταία τραγούδια του κύκλου, ώστε να προσδώσει στο κομμάτι το ύφος του λαϊκού ιδιώματος. Τέλος, στο δέκατο έκτο σύστημα του τραγουδιού βρίσκεται η coda, η οποία αποτελεί ουσιαστικά το τελευταίο μέρος του κουπλέ, ολοκληρώνοντας το τραγούδι με ρυθμική επιβράδυνση (*ritenuto*) επάνω στην καταληκτική τονική βαθμίδα (Παρ. 2.29).

The image shows a musical score for guitar, consisting of five systems of music. The top system is a vocal line (canto) with a melody and some accompaniment. The following four systems are guitar accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 66. The score includes various chords (B VII, B V, B III, B VIII) and techniques such as triplets, slurs, and fingering. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Μουσικό παράδειγμα 2.29.: Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος* (διασκευή για κιθάρα του Γιάννη Ηλιόπουλου), “Γλυκέ Μου Εσύ Δεν Χάθηκες”, σύστημα 5-9.

Η αναλυτική προσέγγιση που προηγήθηκε κατά την διάρκεια της παρούσας υποενότητας αναδεικνύει την δυνατότητα του *Επιταφίου* του Θεοδωράκη, να συνδυάζει, με μοναδικό τρόπο, την αρμονική συνοχή με την μελωδική απλότητα, ενσωματώνοντας ταυτόχρονα με επιδέξιο τρόπο τα διάφορα μουσικά ιδιώματα της λαϊκής παράδοσης δημιουργώντας ένα πρότυπο μουσικό ύφος διαποτισμένο από έντονη συναισθηματική και εκφραστική φόρτιση. Οι μορφολογικές δομές, οι επαναλαμβανόμενες φράσεις και οι κινήσεις των μελωδικών γραμμών, λειτουργούν σε αρμονία με τον ποιητικό λόγο, δημιουργώντας ένα αποτέλεσμα που αποτυπώνει

τον διττό χαρακτήρα του έργου, με την λαϊκή μουσική βάση, και την "έντεχνη" ποιητική γραφή του Ρίτσου, διεκδικώντας επάξια τον τίτλο ενός έντεχνου-λαϊκού έργου. Έτσι προκύπτει, το συμπέρασμα πως η μουσική γραφή του Θεοδωράκη ξεπερνά τα όρια μιας απλής μελοποίησης, καθώς αναδεικνύεται σε καλλιτεχνικό γεγονός με αισθητική πληρότητα και πολιτισμική βαρύτητα, που αποτελεί ορόσημο της ελληνικής μουσικής τραγουδιστικής δημιουργίας.

Ωστόσο, η διερεύνηση του έργου του Θεοδωράκη, δεν εξαντλείται στην αναλυτική μελέτη της δομής και των μορφολογικών χαρακτηριστικών του, αλλά με αφετηρία το παρόν κεφάλαιο, η συνέχεια της εργασίας στο τρίτο κεφάλαιο στρέφεται στην προσέγγιση της ερμηνευτικής πρακτικής, της σχέσης ανάμεσα στην θεωρητική κατανόηση και βιωματική απόδοση του έργου ως απαραίτητου συνδυασμού για μια ολοκληρωμένη και επιτυχημένη εκτέλεση, καθώς και την παράθεση του πλήθους των προσωπικών ερμηνευτικών μου επιλογών που παρουσιάζονται αναλυτικά για κάθε τραγούδι στην πορεία του κεφαλαίου.

Κεφάλαιο 3: Η κιθάρα ως μέσο προσέγγισης του *Επιταφίου*: η αλληλεπίδραση ανάλυσης - ερμηνείας και η προσωπική ερμηνευτική ματιά

3.1 Η ένταξη του *Επιταφίου* στο ρεπερτόριο της κιθάρας

Ο *Επιτάφιος* του Μίκη Θεοδωράκη, σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, αναμφισβήτητα αποτέλεσε έργο ορόσημο στην νεοελληνική μουσική δημιουργία, θέτοντας τα θεμέλια για την ανάδυση ενός νέου μουσικού είδους που συνέδεε την «έντεχνη» ποίηση με το ελληνικό μουσικό λαϊκό ιδίωμα. Το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», όπως ονομάστηκε (βλ. Κεφ. 1), καθιερώθηκε ως ιδιαίτερα δημοφιλές μουσικό είδος την δεκαετία του 1960 υπογραμμίζοντας τις διαφορετικές εκφάνσεις τις ελληνικής μουσικής ζωής και δημιουργίας.¹ Οι πρώτες δισκογραφικές απόπειρες του *Επιταφίου* (βλ. Κεφ. 1), με την λαϊκή εκδοχή της ερμηνείας του Γρηγόρη Μπιθικώτση υπό την διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη και την περισσότερο «λόγια» εκδοχή με ερμηνεύτρια την Νανά Μούσχουρη και ενορχηστρωτή τον Μάνο Χατζιδάκι, αποτυπώνουν την ευελιξία του έργου να διατηρεί την καλλιτεχνική του αυθεντικότητα και τον κοινωνικό του συμβολισμό, παρά την εκφορά του μέσα από διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις, διανοίγοντας ταυτόχρονα τον δρόμο για την περαιτέρω διάδοση του υπό το πρίσμα νέων συνθηκών και επιλογών μουσικής ερμηνείας του.²

Η πορεία του έργου δεν αναλώθηκε στην φωνητική και ορχηστρική του διάσταση, αλλά, αντιθέτως, μέσα από την συνεχή ερμηνευτική του ανανέωση κατέστη δυνατό να ενταχθεί και στο ρεπερτόριο της κλασικής κιθάρας. Η μετάβαση αυτή υπήρξε καθοριστική, καθώς επιβεβαίωσε για ακόμη μια φορά την δυναμική του έργου να προσαρμόζεται στις διάφορες συνθήκες εκτέλεσης, κάτω από διαφορετικές οργανολογικές επιλογές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις (οι οποίες μάλιστα δεν περιλάμβαναν το τραγούδι, άρα και την ποίηση του Ρίτσου), ενώ ταυτόχρονα επιτεύχθηκε η προσθήκη ενός νέου έργου στην εγχώρια (και διεθνή, όπως θα δούμε) κιθαριστική φιλολογία, του οποίου η αισθητική και κοινωνική βαρύτητα ξεπερνούσε τα στενά όρια του κλασικού ρεπερτορίου του οργάνου.³

Εκτός από το καθαυτό έργο του *Επιταφίου*, η μουσική και τα τραγούδια του Θεοδωράκη αποτέλεσαν αντικείμενο διασκευών και μεταγραφών για την κιθάρα ήδη από τις δεκαετίες του 1960 και 1970, γεγονός που καταδεικνύει τον πλούτο και την

¹ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα*, 157-158.

² Αγοραστάκης, «Το χρονικό της επανάστασης του “Επιταφίου”», ιστοσελίδα *MikisGuide*, ανακτήθηκε στις 8 Ιουλίου 2025.

³ Maria Athanasiou, “Sound Narratives in and Beyond the Greek Art-Folk Song,” *Quadrivium, Revista Digital de Musicología* 10 (2019), 1-12: 7-9, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7693544>

ελκυστικότητα της μουσικής γραφής του για το όργανο αλλά και το κιθαριστικό κοινό. Η έντονη συναισθηματική φόρτιση των μελωδικών γραμμών, το λυρικό στοιχείο, αλλά και η έντονη ρυθμικότητα, αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία της γραφής του Θεοδωράκη, τα οποία κατέστησαν ιδιαίτερα ελκυστικά πολλά από τα τραγούδια του, όσον αφορά την κιθαριστική τους απόδοση τόσο σε συναυλιακό όσο και σε διδακτικό πλαίσιο, παράλληλα βέβαια με ζητήματα ιδεολογίας και κοινωνικών αγώνων του δημιουργού που άγγιζαν ποικιλόμορφα το ελληνικό κοινό και ιδιαίτερα τους νέους εκείνα τα χρόνια. Ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η αναφορά στις πρωτοβουλίες των Δημήτρη Φάμπα και Γεράσιμου Μηλιαρέση.

Ο Φάμπας ασχολήθηκε συστηματικά με την διασκευή και ερμηνεία έργων του Θεοδωράκη, παρουσιάζοντάς τα τόσο στην δισκογραφία του όσο και στην συναυλιακή του δραστηριότητα.⁴ Στον δίσκο βινυλίου «Ο Φάμπας παίζει Θεοδωράκη – Χατζιδάκι» (1966), ο Φάμπας ερμηνεύει μεταξύ άλλων διάφορες μεταγραφές τραγουδιών του Θεοδωράκη, όπως ήταν το "Μαργαρίτα η Μαργαρώ" και το "Κοιμήσου Αγγελούδι μου", επιβεβαιώνοντας τις ερμηνευτικές ικανότητες του ίδιου αλλά και την ευελιξία του οργάνου να αποδίδει με λυρικότητα, δεξιοτεχνία και πλούσιο ηχοχρωματικό εύρος, το έντεχνο λαϊκό ιδίωμα μέσα από μια πιο «κλασική» αίσθηση.⁵ Επιπλέον, στο εκδοτικό του έργο παρατίθενται επιμέλειες μεταγραφών, όπως για παράδειγμα τα "15 Τραγούδια για σόλο κιθάρα" (1983), όπου περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων τραγούδια του Θεοδωράκη.⁶

Συμπληρωματικά, ο Μηλιαρέσης αποτέλεσε μια επιπρόσθετη ελληνική κιθαριστική φιγούρα που συνέβαλε στην διάδοση των έργων του Θεοδωράκη και την διεύρυνση του εγχώριου κιθαριστικού ρεπερτορίου. Αποτέλεσε προσωπικότητα με σημαντική διεθνή σταδιοδρομία, ενώ διασκεύασε και ερμήνευσε έργα του συνθέτη, συμβάλλοντας στην ανάδειξη μιας δημιουργικής συνάντησης ανάμεσα στην ελληνική μουσική πραγματικότητα και το διεθνές κιθαριστικό ρεπερτόριο.⁷ Αναλυτικότερα, αφιέρωσε ένα ολόκληρο άλμπουμ βινυλίου (LP) με τίτλο "Ελληνικά τραγούδια και δημοτικά θέματα για κιθάρα" (στη δισκογραφική εταιρεία LYRA, 1975) στην ερμηνεία τραγουδιών του Θεοδωράκη, του Χατζιδάκι, καθώς και σε προσωπικές του συνθέσεις ελληνικών χορών, όπου μέσα από ένα εντυπωσιακό και ιδιαίτερο ερμηνευτικό ύφος

⁴ Ρουμπίνη Σούλη, «Δίδαξε κιθάρα και ήθος», εφ. *Ριζοσπάστης*, 12 Μαΐου 1996. <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3659336>

⁵ [Ανυπόγραφο], «Κατάλογος Δισκογραφίας Δημήτρη Φάμπα με έργα για σόλο κιθάρα,» *Tar*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, https://www.tar.gr/dimitris_fampas_diskografia_toy-article-640.html

⁶ [Ανυπόγραφο], «Δημήτρης Φάμπας: Κατάλογος έργων και εκδόσεων έως το 2007», *Tar*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, https://www.tar.gr/dimitris_fampas_katalogos_ergwn_ekdoseis_ews_to_2007-article-635.html

⁷ [Ανυπόγραφο], «Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα Γεράσιμου Μηλιαρέση,» *Tar*, ανακτήθηκε στις 30/9/2025, https://www.tar.gr/syntomo_biografiko_simeiwma_gerasimoy_miliaresi-article-450.html

κατορθώνει να συνδυάσει τον ευρύτερο χώρο της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, το έντεχνο-λαϊκό τραγούδι και την κλασική ερμηνεία στο όργανο.⁸

Ωστόσο, στο σημείο αυτό και μετά την επισήμανση εκδοχών και ερμηνειών του έργου του Θεοδωράκη στην κιθάρα, αναγκαία κρίνεται η στοχευμένη αναφορά των κιθαριστικών διασκευών του *Επιταφίου*, οι οποίες συνέβαλαν καθοριστικά στην τοποθέτηση του έργου στο διεθνές προσκήνιο, ως ένα έργο με διαχρονική και παγκόσμια απήχηση, αναδεικνύοντας την εξελισσόμενη δυναμική του, αλλά και τις εκφραστικές και ηχοχρωματικές δυνατότητες της κιθάρας. Η πρώτη σημαντική ηχογράφιση του έργου σε διασκευή για κιθάρα ήταν αυτή του John Williams (γεν. 1941). Ο Williams, ένας από τους σημαντικότερους κιθαρίστες του β' μισού του 20ού αιώνα, διεθνώς, υπήρξε ο πρώτος που εισήγαγε τον *Επιτάφιο* στην διεθνή δισκογραφία της κιθάρας.⁹ Το 1972 ο κορυφαίος κλασικός Αυστραλός κιθαριστής ηχογράφησε μέρος του κύκλου του *Επιταφίου* του Θεοδωράκη στον δίσκο της διεθνούς δισκογραφικής εταιρείας CBS, "Songs of Freedom", μαζί με άλλα τραγούδια του συνθέτη όπου ο ίδιος συνοδεύει τη Μαρία Φαραντούρη στην φωνή.¹⁰ Ο δίσκος περιλάμβανε μεταξύ άλλων τέσσερα τραγούδια του *Επιταφίου* σε διασκευή του γνωστού συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής Stanley Myers (1930-1993), γνωστού από τη συνεργασία του με τον Williams στην ταινία *Ο Ελαφοκυνηγός* (1979, σκθ. M. Cimino).¹¹ Η ηχογράφιση αυτή είχε ιδιαίτερη αξία, καθώς μετέφερε το έργο του Θεοδωράκη στο διεθνές προσκήνιο σε μια περίοδο λογοκρισίας και απαγόρευσης του έργου του συνθέτη στην Ελλάδα λόγω της στρατιωτικής δικτατορίας, συμβάλλοντας στην καλλιέργεια ενός κλίματος αλληλεγγύης και συμπαράστασης, καθώς και στην ενίσχυση της παγκόσμιας αναγνώρισης της μουσικής του Θεοδωράκη και εμμέσως και του ελληνικού πολιτειακού ζητήματος.

Από τους πρώτους Έλληνες κιθαρίστες που επιχείρησαν να διασκευάσουν το σύνολο των τραγουδιών του *Επιταφίου* ήταν ο Ιάκωβος Κολανιάν (γεν. 1960). Πρόκειται για έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες κιθαρίστες διεθνούς ακτινοβολίας, το ερμηνευτικό ρεπερτόριο του οποίου εκτείνεται από έργα της κλασικής κιθαριστικής παράδοσης, έως και έργα σύγχρονων συνθετών, ενώ ιδιαίτερη θέση σε αυτό κατέχουν οι διασκευές Ελλήνων συνθετών μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται

⁸ «Άβας», «Μάνος Χατζιδάκις για κιθάρα: Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1975),» διαδικτυακό blog *Δισκοβόλος* (2020), ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://diskovolos58.blogspot.com/2020/07/1975.html>

⁹ Athanasiou, "Sound Narratives in and Beyond the Greek Art-Folk Song," 7-9.

¹⁰ «John Williams: Το 'Νέο Κύμα' της κλασικής κιθάρας,» *Tar*, ανακτήθηκε στις 31/8/2025, <https://www.tar.gr/john-williams-to-neo-kyma-tis-klasikis-kitharas-toy-kwsta-grigorea-article-1879.html>

¹¹ Mikis Theodorakis, «Songs of Freedom (1986),» δισκογραφική καταγραφή στην ιστοσελίδα *MikisTheodorakis*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/listen/byalbum/?albumid=232>

και ο Θεοδωράκης.¹² Η σχέση του Κολανιάν με τον *Επιτάφιο* ξεκινά το 2007, όταν, όπως ο ίδιος αναφέρει σε συνέντευξή του, προχώρησε σε μεταγραφή για κιθάρα του συνόλου των οκτώ τραγουδιών του έργου, σε στενή συνεργασία μάλιστα με τον ίδιο τον Θεοδωράκη. Στόχος ήταν η απόδοση των ηχοχρωμάτων της λαϊκής ορχήστρας μέσα από τις τεχνικές δυνατότητες της κιθάρας σε συνδυασμό με την εκφραστικότητα της φωνητικής απαγγελίας.¹³ Το 2011 ο διασκευασμένος *Επιτάφιος* του Θεοδωράκη από τον Κολανιάν κυκλοφόρησε σε CD από την εταιρεία «Legend», ενώ την ίδια χρονιά διανεμήθηκαν 70.000 αντίτυπά του από την εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*. Μάλιστα ο Θεοδωράκης χαρακτήρισε την συγκεκριμένη διασκευή ως την πλησιέστερη στο πνεύμα του έργου. Επιπλέον, το 2010 ο Κολανιάν πραγματοποίησε την κυκλοφορία του δίσκου *Epitaph: Romancero Gitano (Iakovos Kolanian Plays Mikis Theodorakis)*, όπου ηχογράφησε σε στούντιο ολόκληρο τον κύκλο του έργου, μαζί με άλλα έργα του συνθέτη για/με κιθάρα.¹⁴

Η πορεία των κιθαριστών συνεχίζεται με αυτή του Μαυροβούνιου κιθαριστή Miloš Karadaglić (γεν. 1983), ερμηνευτή με εξέχουσα θέση στην διεθνή σκηνή της κιθάρας.¹⁵ Σπούδασε στη Royal Academy of Music του Λονδίνου, αποκτώντας από την αρχή της καριέρας του την φήμη ενός από σημαντικότερους κιθαρίστες της γενιάς του και λαμβάνοντας διθυραμβικές κριτικές από τον διεθνή τύπο.¹⁶ Το 2011 ηχογράφησε τον δίσκο «Mediterraneo» στην εταιρεία Deutsche Grammophon, στον οποίον περιλαμβάνονταν δύο τραγούδια από τον *Επιτάφιο* του Μίκη Θεοδωράκη.¹⁷ Η συγκεκριμένη ηχογράφηση απέκτησε ιδιαίτερη βαρύτητα χάρη τόσο στο κύρος της εταιρείας όσο και στην αναγνωρισιμότητα που είχε αποκτήσει ο Karadaglić, ως διασημότητα της κλασικής κιθάρας σε παγκόσμια εμβέλεια. Η επιλογή του Θεοδωράκη σε ένα τέτοιο πλαίσιο υπήρξε κομβική, καθώς με τον τρόπο αυτό, ο *Επιτάφιος* τοποθετήθηκε ξανά δίπλα σε έργα του διεθνούς κιθαριστικού ρεπερτορίου, με απήχηση σε ένα διεθνές κοινό, εκτός του ελληνικού χώρου.

¹² «Άβας», «Μίκης Θεοδωράκης για κιθάρα: *Επιτάφιος & Romancero Gitano*» *Δισκοβόλος* (2010), ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://diskovolos58.blogspot.com/2020/07/romancero-gitano-2010.html?utm>

¹³ Μαριλένα Θεοδωράκου, «Ιάκωβος Κολανιάν: Στην Ελλάδα, ο “Επιτάφιος” ακτινοβολεί όλες του τις διαστάσεις και τα βαθιά νοήματα που οι δύο δημιουργοί Μίκης Θεοδωράκης και Γιάννης Ρίτσος, θέλουν να κοινωνήσουν», ιστοσελίδα *Theatermag*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://www.theatermag.gr/2022/06/06/iakovos-kolanian-stin-ellada-o-epitafios-aktinovolei-oles-tou-tis-diaastaseis-kai-ta-vathia/?utm>

¹⁴ Μαριλένα Θεοδωράκου, “Πέμη Ζούνη και Ιάκωβος Κολανιάν: Αφιέρωμα στον Μίκη Θεοδωράκη με τον «Επιτάφιο»,” *Theatermag*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://www.theatermag.gr/2022/06/01/pemi-zouni-kai-iakovos-kolanian-afierwma-ston-miki-theodoraki-me-ton-epitafio/>

¹⁵ [Ανυπόγραφο], “The Story of Miloš Karadaglić,” *Vancouver Recital Society*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://vanrecital.com/2013/01/the-story-of-milos-karadaglic/?utm>

¹⁶ Miloš Karadaglić, “Biography,” στην προσωπική ιστοσελίδα του διάσημου σολίστ (στην επίσημη ιστοσελίδα του, «MILOŠ»), ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://milosguitar.com/biography/>

¹⁷ Chris Dumigan, “Milos Karadaglic – Mediterraneo: CD,” *All Classical Guitar*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, <https://www.allclassicalguitar.co.uk/post/milos-karadaglic-mediterraneo-cd?utm>

Επιπροσθέτως, ιδιαίτερη θέση κατέχει η συμβολή του Γιάννη Ηλιόπουλου (γεν. Αθήνα 1956), ο οποίος προχώρησε στην δική του διασκευή του *Επιτάφιου* για σόλο κιθάρα, οι παρτιτούρες του οποίου έχουν αποτελέσει αντικείμενο ανάλυσης και διερεύνησης της ερμηνευτικής προσέγγισης στην παρούσα εργασία. Δυστυχώς, υπάρχουν περιορισμένες πηγές για την βιογραφία και το έργο του, ωστόσο θα παραθέσω αρκετές από τις πληροφορίες που έχω συγκεντρώσει μέσω προσωπικής μου διερεύνησης και μελέτης. Πιο συγκεκριμένα, ο Γιάννης Ηλιόπουλος φέρει την ταυτότητα ενός σύγχρονου ταλαντούχου ερμηνευτή κιθάρας με σπουδές στο Ελληνικό Ωδείο Αθηνών, στην τάξη του προαναφερθέντος Γεράσιμου Μηλιαρέση, αλλά και στην Βαρκελώνη μέσω σεμιναρίων κιθάρας υψηλού επιπέδου με αναγνωρισμένους διεθνούς σολίστ (1978-1981). Επιπλέον, έχει διατελέσει δάσκαλος κιθάρας στο Ορφείο Ωδείο Αθηνών και στο Αττικό Ωδείο, ενώ ταυτόχρονα έχει πραγματοποιήσει ρεσιτάλ σε Ελλάδα και εξωτερικό.¹⁸ Σκόπιμη κρίνεται, ακόμα, η αναφορά, στη συνεργασία του Ηλιόπουλου με Έλληνες συνθέτες, μεταξύ των οποίων και οι Θεοδωράκης και Χατζιδάκις, καθώς και η δημιουργία διασκευών και εκπαιδευτικών εγχειριδίων για την κιθάρα, γεγονός που μαρτυρά την έντονη ενασχόλησή του με το ελληνικό ρεπερτόριο σε εκπαιδευτικά και καλλιτεχνικά πλαίσια.

Το 2006 εκδόθηκε η διασκευή του Ηλιόπουλου στον *Επιτάφιο* από τις εκδόσεις *Ρωμανός*,¹⁹ μια διασκευή που δεν περιορίζεται σε μια απλή καταγραφή, αλλά αποσκοπεί στην επίτευξη μιας ολοκληρωμένης κιθαριστικής εκδοχής που θα αποδώσει με σαφήνεια και ακρίβεια το ρυθμικό μελωδικό και εκφραστικό βάθος του πρωτότυπου έργου (βλ. υποκεφ 2.2).²⁰ Ωστόσο, η συμβολή του Ηλιόπουλου δεν περιορίζεται στην σόλο εκδοχή, καθώς έχει ταυτόχρονα εκδώσει μια συλλογή έργων του Θεοδωράκη για δύο κιθάρες, η οποία περιλαμβάνει ολοκληρωμένο τον *Επιτάφιο*, αποσπάσματα από *Το τραγούδι του νεκρού αδελφού*, καθώς και το *Romancero Gitano*. Οι εκδοχές αυτές κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις *Ρωμανός* (και διεθνώς από τις εκδόσεις Schott) και αποτελούν αξιοσημείωτο τεκμήριο της κιθαριστικής πρόσληψης του Θεοδωράκη στη σύγχρονη εποχή.²¹ Με τον τρόπο αυτό ο Ηλιόπουλος συνδυάζει τον διττό ρόλο του ερμηνευτή και επιμελητή-διασκευαστή προσφέροντας στο κιθαριστικό ρεπερτόριο υλικό υψηλής καλλιτεχνικής αλλά και παιδαγωγικής αξίας.

¹⁸ Τάκης Καλογερόπουλος, «Ηλιόπουλος, Γιάννης», *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τομ. 2: Δ-Καμ (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 1998).

¹⁹ Για μια ακρόαση της ηχογράφησης του πρώτου τραγουδιού του έργου - προσωπικό κανάλι του Γιάννη Ηλιόπουλου στο YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=J9DAMENI5jQ&list=RDJ9DAMENI5jQ&start_radio=1 (3/9/2025)

²⁰ «Δύο βιβλία με έργα του Μίκη Θεοδωράκη διασκευασμένα για μία ή δύο κιθάρες από τον Γιάννη Ηλιόπουλο,» *Tar*, ανακτήθηκε στις 3/9/2025, https://www.tar.gr/kyklofories_partitoyres_dyo_biblia_me_erga_toy_miki_theodwraki_diaskeyasmena-article-564.html?category_id=29

²¹ Ο.π.

Καταλήγοντας, η δραστηριότητα του Ηλιοπούλου όσον αφορά την διασκευή του *Επιταφίου*, συμβάλει ορατά στην κατοχύρωση του έργου ως τοπόσημο στην εγχώρια κιθαριστική φιλολογία, ενώ ταυτόχρονα δίνει την δυνατότητα σε ερμηνευτές κιθάρας, να αντιμετωπίσουν την πρόκληση της εξισορρόπησης ανάμεσα στην δομική ανάλυση και την προσωπική ερμηνεία. Έτσι λοιπόν, η συμβολή του Ηλιοπούλου κρίνεται κομβική, καθώς συνιστά σημείο αναφοράς της παρούσας μελέτης, ενώ δίνει το έναυσμα για περαιτέρω διερεύνηση της σχέσης ανάλυσης και ερμηνείας στο πλαίσιο της κιθάρας, για την οποία θα αναφερθώ στα επόμενα υποκεφάλαια της εργασίας.

3.2 Η ερμηνεία ως καλλιτεχνική πράξη

Η ερμηνεία ως πρακτική, αποτελεί βασικό παράγοντα της πραγμάτωσης της μουσικής ως είδους παραστατικής τέχνης. Χαρακτηρίζεται συχνά από την προσπάθεια ενός ή περισσοτέρων εκτελεστών να μετατρέψουν ένα φαινομενικά άψυχο αντικείμενο —όπως μια παρτιτούρα— σε κάτι απόλυτα ζωντανό, μια ακουστική και συναισθηματική εμπειρία κατευθυνόμενη από τον εκτελεστή σε συνεργασία με τις οδηγίες που έχει ορίσει ο ίδιος ο συνθέτης για το έργο του.²² Η ερμηνεία, λοιπόν, μιας μουσικής σύνθεσης θεωρείται δίαυλος επικοινωνίας και μετάδοσης μουσικών πληροφοριών μεταξύ του εκτελεστή και του κοινού, και ακόμη η ενσάρκωση και η άρθρωση του μουσικού νοήματος.²³

Εμβαθύνοντας λίγο περισσότερο, μπορούμε να αντιληφθούμε πως η μουσική αποτελεί μια εξελικτική διαδικασία η οποία χαρακτηρίζεται από πολυπλοκότητα και ευελιξία, ενώ ποτέ δεν παραμένει στάσιμη καθώς μετασχηματίζεται επηρεαζόμενη από τις εκάστοτε εκφραστικές επιλογές.²⁴ Για τον λόγο αυτό οι πρακτικές που υιοθετούνται από τους ερμηνευτές, όπως είναι οι δυναμικές, ο ρυθμός και η αγωγική (*tempo*) ή οι διάφορες τεχνικές εκφραστικής αποτύπωσης του μελωδικού κειμένου, αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες για τον τρόπο με τον οποίο αυτό θα γίνει αντιληπτό από τους ακροατές.²⁵

²² Alexander Lerchi et al., “An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis,” *The Transactions of the International Society for Music Information Retrieval* 3, no. 1, (2020), 221-245: 224, <https://doi.org/10.5334/tismir.53>

²³ Peter Hill, “From Score to Sound,” in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 129-130.

²⁴ Αδαμαντία, Μ. Δήμα, «Μουσική εκτέλεση και ερμηνεία στο πιάνο: Η διαδρομή επίτευξης της τεχνικής αρτιότητας του πιανίστα ως μοναδικά εκφρασμένο αίτημα δημιουργίας μιας ολοκληρωμένης διαμεσολαβητικής σύνδεσης με το κοινό, υπό την αισθητική εποπτεία και τα μουσικά κριτήρια του συνθέτη» (Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Φιλοσοφίας και Τεχνών, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2025), 30, <https://apothesis.eap.gr/archive/item/223813>

²⁵ Stuart B. Kamenetsky, David S. Hill and Sandra E. Trehub, *Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music* 25, no. 2, (1997), 149-160: 154, <https://doi.org/10.1177/0305735697252005>

Έτσι, ο ερμηνευτής καλείται να κάνει συγκεκριμένες επιλογές μουσικής έκφρασης, προκειμένου να αναδείξει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του μουσικού κειμένου. Σύμφωνα με τον Clarke, η ψυχολογία της εκτέλεσης επηρεάζεται άμεσα από τον βαθμό στον οποίο ο ερμηνευτής κατανοεί και αφομοιώνει το έργο, αφού δεν πρόκειται για μια πιστή και μηχανιστική μετάδοση μηνυμάτων, αλλά για μια πράξη εσωτερικής διεργασίας και αναπροσαρμογής, η οποία αποκτά υπόσταση μόνο μέσα από τους ακροατές.²⁶ Γί' αυτό, πριν από την ερμηνεία, κρίνεται αναγκαία η συνολική κατανόηση του έργου, η απόκτηση της λεγόμενης "αίσθησης του όλου", χαρακτηριστικό στο οποίο συμβάλλει η συμπερίληψη της μουσικής ανάλυσης. Επιπλέον, επιβάλλεται η διασφάλιση μιας αρμονικής ισορροπίας ανάμεσα στη διαίσθηση του εκτελεστή και στα αναλυτικά πρότυπα του μουσικού έργου, καθώς συχνά ελλοχεύει ο κίνδυνος του εγκλωβισμού στα μουσικά θεωρητικά σχήματα, κάτι που στερεί από την ερμηνεία την αίσθηση της ζωντάνιας και της αυθεντικότητας.

Αναντίρρητα, η ερμηνεία ενός μουσικού κειμένου σε έντυπη παρτιτούρα είναι κάθε φορά μοναδική παρά την τυχόν ύπαρξη προγενέστερης αποτύπωσής από άλλους εκτελεστές. Γιατί υπάρχουν παράγοντες, όπως η πολιτισμική καταγωγή, η πολυεπίπεδη μουσική παιδεία, οι σχολές, οι δάσκαλοι, αλλά και οι προσωπικές προτιμήσεις, που διαμορφώνουν διαφορετικές προσεγγίσεις ως προς την ερμηνεία. Παράλληλα, η ερμηνεία ποικίλλει ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες και το πλαίσιο μέσα στο οποίο καλείται να πραγματοποιηθεί. Έτσι, για παράδειγμα, η αυστηρότητα ως προς την τεχνική αρτιότητα που απαιτεί ένας διαγωνισμός ερμηνευτών, διαφέρει από τις ανάγκες ενός σολιστικού ρεσιτάλ.²⁷ Άλλωστε, θεμελιώδες στοιχείο της ουσιαστικής ερμηνείας ενός μουσικού έργου αποτελεί και η πολύπλευρη προσέγγιση και η βαθύτερη κατανόηση του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου εντός του οποίου αυτό έχει δημιουργηθεί, όπως επίσης και των αισθητικών και υφολογικών παραγόντων που έχουν οδηγήσει των συνθέτη στις συγκεκριμένες μουσικές επιλογές.²⁸

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, οι εκτελεστές ενός μουσικού έργου καλούνται να αποδώσουν με κάθε ακρίβεια και χωρίς να υποβαθμίζουν ή να υποσκάπτουν τις μουσικές πληροφορίες που ανταλλάσσονται, δεδομένων των διαφορετικών παραμέτρων που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και των ποικίλων μουσικών ειδών, αλλά και σεβόμενοι τις στυλιστικές και αισθητικές απόψεις του

²⁶ Eric Clarke, «Making and Hearing Meaning in Performance», *Nordic Journal of Aesthetics* 18, no. 33–34 (2006), 24–39: 32.

https://www.researchgate.net/publication/265569821_Making_and_Hearing_Meaning_in_Performance

²⁷ Δήμα, «Μουσική εκτέλεση και ερμηνεία στο πιάνο,» 30-31.

²⁸ Σάββας Τσέλιου, “Leo Brouwer ‘El Decameron Negro’: An Interpretive And Analytical Approach,” (Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025), 59, https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2360/AEM_2120.pdf?sequence=1&isAllowed=y

συνθέτη, προκειμένου να επιτευχθεί, όπως επισημαίνει ο Clarke, μια πειστική και επαρκής εκτέλεση του έργου.²⁹

Καταληκτικά, θα μνημονεύσουμε τη θεωρία του Dawkins περί μιμιδίων (*The Selfish Gene* (1976)), η οποία προσφέρει ένα εννοιολογικό πλαίσιο για την κατανόηση της μουσικής εκτέλεσης και την περιγραφή της διαδικασίας διάδοσης των μουσικών ιδεών. Πιο συγκεκριμένα, ο Dawkins, επιχειρώντας έναν παραλληλισμό με τη βιολογική εξέλιξη, εισήγαγε στη θεωρία του την έννοια του μιμιδίου (*meme*) ως βασικής μονάδας πολιτισμικής πληροφορίας, αντίστοιχης προς το γονίδιο στη βιολογία. Στο πλαίσιο αυτό, το *memotype* (μιμότυπος) αντιστοιχεί στην εσωτερική, νοητική σύλληψη μιας μελωδίας ή μιας μουσικής ιδέας από τον εκτελεστή, ενώ ο όρος *phenotype* (φαινότυπος) αποτελεί την εξωτερική εκδήλωση του έργου, δηλαδή την υλοποίησή του στον πραγματικό κόσμο, την εκτέλεσή του (π.χ. τον ήχο που παράγεται στη σκηνή ή σε μία ηχογράφιση). Ο ακροατής, παρακολουθώντας τη μουσική εκτέλεση, δέχεται αρχικά το *phenotype*, και στη συνέχεια μπορεί να εσωτερικεύσει το αντίστοιχο *memotype*, μετατρέποντας την εμπειρία σε γνώση που δυνητικά θα αναπαραγάγει στο μέλλον είτε μέσω προσωπικής εκτέλεσης είτε μέσω μνημονικής αναπαραγωγής.³⁰ Συνακόλουθα, η μετάδοση της μουσικής πληροφορίας δεν περιορίζεται στο άτομο, αλλά έχει την δυνατότητα εξάπλωσης σε ευρεία κλίμακα, από εγκέφαλο σε εγκέφαλο, από κοινωνία σε κοινωνία. Έτσι, τονίζεται η δυναμική της εξάπλωσης της μουσικής κουλτούρας, μέσω της ερμηνείας, καθώς αποδεικνύεται πως ένα απλό μοτίβο μπορεί να αποκτήσει πολιτισμική δύναμη και συχνά να διαμορφώσει συλλογικές ταυτότητες.³¹

Τη θεωρία του Dawkins θα μπορούσαμε να επικαλεστούμε, για να δικαιολογήσουμε την αέναη παρουσία του *Επιταφίου* στο μουσικό γίγνεσθαι. Έτσι, θα λέγαμε πως ο *Επιτάφιος*, ένα έργο με βαθιά κοινωνική και ιστορική φόρτιση γνώρισε πλήθος ηχογραφήσεων και διαφορετικών ερμηνειών (*phenotype*) —μερικές από αυτές αναφέρονται στην παρούσα εργασία— ανάλογα με την εσωτερική νοητική σύλληψη της μελωδίας και την εκφραστική πρόθεση του κάθε ερμηνευτή του (*memotype*). Με κάθε νέα εκτέλεση, η αρχική μουσική ιδέα του έργου γνωρίζει έναν νέο μετασχηματισμό ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκάστοτε ερμηνείας, για να προσληφθεί στην πορεία από ένα πλήθος ακροατών και να αποτυπωθεί στην μνήμη τους. Στην περίπτωση, λοιπόν, της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτή η διαδικασία λειτούργησε με μεγάλη συχνότητα και επιτυχία, καθώς το έργο

²⁹ Eric Clarke, "Expression in Performance: Generativity, Perception and semiosis," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 23, <https://www.scribd.com/document/361596834/John-Rink-the-Practice-of-Performance-Studies-in-Musical-Interpretation-2005>

³⁰ Bethany Lowe, "On the Relationship Between Analysis and Performance: The Mediatorial Role of the Interpretation." *Indiana Theory Review* 24 (2003), 47–94: 60-61, ανακτήθηκε στις 30/8/2025, <https://www.jstor.org/stable/24046461>

³¹ Kofi Agawu, "How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again", *Music Analysis* 23, no. 2–3 (2004), 267–286: 275-276, <https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2004.00204.x>

είχε ιδιαίτερη απήχηση, ενέπνευσε πληθώρα ερμηνευτών και αντίστοιχα συγκίνησε πληθώρα ακροατών, γεγονός που διασφάλισε την διαρκή ανανέωση του, τη διάδοση και την επιβίωσή του στο πέρασμα του χρόνου καθιστώντας το ζωντανό φορέα της πολιτισμικής μας μνήμης και της συλλογικής μας ταυτότητας.

3.3 Η δυναμική σχέση ερμηνείας - ανάλυσης

Η μουσική πράξη αποτελεί ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, στο οποίο εμπεριέχονται τόσο η θεωρητική κατάρτιση, όσο και η καλλιτεχνική έκφραση, με την μορφή της ανάλυσης και της αντίστοιχης ερμηνείας, ως συστατικών στοιχείων της ίδιας δημιουργικής διαδικασίας. Η σχέση μεταξύ μουσικής ανάλυσης και ερμηνείας είναι συχνά αντιθετική, δεδομένων των ιστορικών αφετηριών τους και των φαινομενικά διαφορετικών στόχων τους. Από τη μία πλευρά, η ερμηνευτική πρακτική φέρει μια μακράιωνη παράδοση συνδεδεμένη με κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, ενώ από την άλλη η μουσική ανάλυση αποτελεί μια πιο πρόσφατη αυτόνομη πρακτική η οποία συνήθως συναντάται στο πλαίσιο θεωρητικών μαθημάτων σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Εξάλλου, ορισμένες δραστηριότητες των θεωρητικών-αναλυτών και των εκτελεστών συχνά αποκλίνουν μεταξύ τους, καθώς σε κάθε περίπτωση δίνεται βαρύτητα σε διαφορετικές πτυχές τις μουσικής πραγματικότητας.³²

Σε μια προκαταρκτική συγκριτική θεώρηση, η ερμηνευτική κριτική ενός θεωρητικού-αναλυτή μεταδίδεται με λεκτικά και γραφικά μέσα, ενώ η ερμηνεία του εκτελεστή επικοινωνείται με ακουστικά μέσα (μουσικά όργανα). Βέβαια, τόσο η φύση της ανάλυσης όσο και της ερμηνείας απαιτούν έντονες διανοητικές διεργασίες στην προσπάθειά τους να επιτύχουν αποτελεσματικά τους σκοπούς τους. Ωστόσο, η ερμηνεία περιλαμβάνει ένα επιπρόσθετο χαρακτηριστικό στοιχείο, το οποίο αφορά τις ανεπτυγμένες μυϊκές ενέργειες, τον αυτοέλεγχο και την διαχείριση του άγχους σε πραγματικό χρόνο,³³ για παράδειγμα κατά την διάρκεια μιας συναυλίας. Αντίθετα, η ανάλυση απαιτεί μια περισσότερο ορθολογική διαχείριση των διανοητικών μέσων.³⁴

Ας σημειωθεί πως ορισμένα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά σχετικά με τον ρόλο τόσο της μουσικής ανάλυσης όσο και της ερμηνείας κινδυνεύουν να παρερμηνευθούν, καθώς ενδέχεται κάποιες φορές να δοθεί υπερβολική βαρύτητα

³² Catherine Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance," *College Music Symposium* 33-34 (1993-1994), 112-139: 113-114, ανακτήθηκε στις 30/8/2025, <https://www.jstor.org/stable/40374252>

³³ Ιωάννης Κιουμουρτζής και Νίκος Ζαφρανάς, "Άγχος μουσικής επίδοσης: διερεύνηση των συνθηκών εμφάνισής του," στο Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί, Πρακτικά 8ου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε., επιμ. Θεόδωρος Ράπτης & Δήμητρα Κόνιαρη (Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., 2019), 187-194: 189, https://www.eeme.gr/images/stories/documents/dkoniari/8th_Conference_2018/Keimena_Prakt_2018/3%CE%95%CE%B9%CF%83_%CE%9A%CE%B9%CE%BF%CF%85%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%81%CF%84%CE%B6%CE%AE%CF%82_187-194.pdf

³⁴ Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance," 113-114.

στην αυτόνομη νοηματική και αισθητική αξία τους, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η αλληλοσυμπληρωματική και πολυδιάστατη σχέση μεταξύ τους, μια προσέγγιση που μπορεί να έχει αρνητικές συνέπειες ως προς την κατανόηση και την απόδοση ενός μουσικού έργου. Έτσι, για τον εκτελεστή, η ανάλυση τείνει να αποκτά αξία, κυρίως όταν χρησιμοποιείται ως μέσο για την επιτέλεση των εκφραστικών στόχων και τη διευκόλυνση της ερμηνευτικής διαδικασίας. Αντίθετα, από την πλευρά του αναλυτή, η διαδικασία της μουσικής ανάλυσης αποτελεί συχνά αυτοσκοπό, ενώ απώτερος στόχος είναι η αποκάλυψη των ενδογενών νοημάτων της μουσικής δομής, ακόμα και αν αυτά δεν μετουσιώνονται σε ερμηνευτική πράξη.³⁵

Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι τόσο η ανάλυση όσο και η ερμηνεία συνιστούν αναγκαίες προϋποθέσεις για την κατανόηση και την απόδοση του μουσικού έργου, συχνά η μουσική θεωρία και ανάλυση περιορίζονται σε έναν αποκλειστικά διδακτικό και χρηστικό ρόλο, που αποσκοπεί σε στείρες γνώσεις και στην απλή ταξινόμηση μουσικών υλικών στοχεύοντας στην εύκολη «κατανάλωσή» τους από τον εκτελεστή. Κατά συνέπεια, δεν επιδιώκεται η βαθύτερη κατανόηση των μουσικών συντακτικών νοημάτων, ούτε οι εκφραστικές συνιστώσες, που θεμελιώνουν το ίδιο το μουσικό φαινόμενο.³⁶ Για παράδειγμα, υπάρχουν ερμηνευτές που προβαίνουν στις ερμηνευτικές τους επιλογές παραβλέποντας την αναγκαία προϋπόθεση της κατανόησης της αναλυτικής πρακτικής και των θεωρητικών προεκτάσεών της, θεωρώντας την ως κάτι "μακρινό" και ξένο σε σχέση με την ερμηνευτική διαδικασία. Ορισμένοι, μάλιστα, θεωρούν πως οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις βασίζονται αποκλειστικά στην διαίσθηση.³⁷ Συγκεκριμένα, ο Tovey στο βιβλίο του *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (1976) συμπεριλαμβάνει την περιεκτική δήλωση, «Οι μουσικοί πρέπει να κατανοούν αυτό που παίζουν» κάτι που υπαινίσσεται την αλληλεξαρτώμενη σχέση της μουσικής ανάλυσης και της ερμηνείας. Επιπλέον, ο Berry αμφισβητεί την ποιοτική αξία οποιασδήποτε εκτέλεσης όταν δεν βασίζεται στην αναλυτική διορατικότητα και αυστηρότητα. Πιστεύει πως μια καθαρά αυθόρμητη και παρορμητική πρακτική δεν αρκεί, για να εμπνεύσει μια πειστική εκτέλεση.³⁸

Βέβαια, απόψεις όπως οι παραπάνω συχνά ελκύουν κριτικό σχολιασμό, ενίοτε και αυστηρό, δεδομένης της αμφίδρομης σχέσης και συνύπαρξης της μουσικής ανάλυσης και της ερμηνευτικής πρακτικής, στοιχείο που αποτελεί προϋπόθεση για

³⁵ Ο.π., 121.

³⁶ Eugene Narmour, "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation," in *Explorations in Music, The Arts and Ideas*, ed. Eugene Narmour and Ruth Solie (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1988), 317-318.

³⁷ Gretchen C. Foley, "Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application", *College Music Symposium* 46 (2006), 17-30: 17-18, ανακτήθηκε στις 30/8/2025, <https://www.jstor.org/stable/40374437>

³⁸ Joel Lester, "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation," in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 197, <https://www.scribd.com/document/361596834/John-Rink-the-Practice-of-Performance-Studies-in-Musical-Interpretation-2005>

την βαθύτερη κατανόηση και απόδοση της μουσικής και για ένα άρτιο και ολοκληρωμένο μουσικό αποτέλεσμα.³⁹ Η σχέση, λοιπόν, μεταξύ μουσικής ανάλυσης και ερμηνείας στο πλαίσιο της μουσικής πρακτικής, δεν είναι γραμμική και μονοδιάστατη, αλλά αλληλοσυμπληρωματική και αμφίδρομη. Πιο συγκεκριμένα, όταν ο μουσικός λειτουργεί παράλληλα ως αναλυτής και ακροατής έχει την ευκαιρία να εντοπίσει και να κατανοήσει διαφορετικές όψεις του ίδιου μουσικού έργου, οι οποίες αφορούν τόσο τα μορφολογικά και δομικά μουσικά στοιχεία, όσο και τις ποικίλες επιλογές σχετικά με την εκτελεστική πρακτική. Η ερμηνεία, αντίστοιχα, παρέχει την δυνατότητα μετατροπής της παραπάνω θεωρητικής ή νοητικής κατανόησης, σε ζωντανή πρακτική, όπου ο εκτελεστής μέσα ένα πλήθος εκφραστικών επιλογών —ρυθμός, φρασεολογία, άρθρωση— αναδεικνύει πτυχές της μουσικής μορφής και δομής που ενδέχεται να παραμείνουν αφανείς στο πλαίσιο μιας αυστηρά θεωρητικής προσέγγισης.⁴⁰ Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική ανάλυση δεν λειτουργεί ως αυτοσκοπός, αλλά ως συμπληρωματικό εργαλείο που εμπλουτίζει και καθοδηγεί την μουσική πράξη, λειτουργώντας ως απαραίτητο στοιχείο για την συγκρότηση του μουσικού οικοδομήματος.

Η ενασχόληση του ερμηνευτή με την μουσική ανάλυση πριν από την εκτέλεση του έργου, αποτελεί ιδιαίτερα σημαντική και επιθυμητή διαδικασία, καθώς λειτουργεί ως ένα νοητικό μοντέλο εσωτερικής ερμηνείας που συμβάλλει στην λήψη ερμηνευτικών αποφάσεων σε σχέση με την εξελικτική πορεία του έργου, ενώ, ταυτόχρονα, ενισχύει την ικανότητα του ερμηνευτή να παραμείνει πιστός στο αρχικό όραμα του συνθέτη κατά τη δημιουργία του έργου. Κατά αυτόν τον τρόπο, η μουσική ανάλυση και ερμηνεία συνιστούν αλληλοενισχυόμενες διαδικασίες. Από την μία, η ανάλυση παρέχει το αρχικό θεωρητικό πλαίσιο κατανόησης και τον οδηγό για την λήψη ερμηνευτικών αποφάσεων, ενώ από την άλλη η ερμηνεία μέσω της πρακτικής και της βιωματικής εμπειρίας, προσθέτει συναισθηματικό βάθος, ακρίβεια και προσωπικότητα στην εκτελεστική διαδικασία.

Γίνεται λοιπόν αντιληπτή, η ισότητα ανάμεσα στους ρόλους της ανάλυσης και της εκτέλεσης, καθώς και η σχέση αμοιβαίας αλληλεξάρτησης μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Meyer η ερμηνευτική πρακτική εμπεριέχει την κριτική ανάλυση, ενώ ταυτόχρονα η ανάλυση αποτελεί ακριβές μέσο προσδιορισμού των τρόπων με τους οποίους κρίνεται σκόπιμο να εκτελεστεί ένα έργο.⁴¹ Βέβαια, όπως επισημαίνεται από τον Stein, η μουσική ανάλυση από μόνη της δεν μπορεί να εγγυηθεί μια «καλή» εκτέλεση,

³⁹ Berry Wallace, "Questions Arising in the Relations of Analysis to Performance", στο *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press, 1989), 7-44: 7-8, ανακτήθηκε στις 30/8/2025, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1xp3vpj.6>

⁴⁰ Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013), 49-50.

⁴¹ Leonard B. Meyer, *Explaining Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1973), 29.

ωστόσο μπορεί να συμβάλει στην αποφυγή λαθών και παρερμηνειών, παρέχοντας μια σαφή εικόνα της δομής του έργου.⁴²

Εμβαθύνοντας, η αλληλοσυμπληρούμενη σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας επιτυγχάνεται μόνο όταν επιτευχθεί η αμοιβαία κατανόηση τόσο της αρχιτεκτονικής των μουσικών δομών όσο και των στοιχείων της ερμηνευτικής διαδικασίας.⁴³ Σύμφωνα με τον Beach, η πολυπλοκότητα των μελωδικών σχέσεων, καθώς και της δομής ενός μουσικού έργου, μπορούν να αποδοθούν με μεγαλύτερη ακρίβεια και πειστικότητα όταν ο ερμηνευτής γνωρίζει πως έχει «συναρμολογηθεί» ένα έργο.⁴⁴ Επιπλέον, μια λεπτομερής και εμπειριστατωμένη μουσική ανάλυση μπορεί, σύμφωνα με τον Taylor, να συμβάλλει στην κατανόηση της κεντρικής ιδέας πίσω από την λειτουργία των μουσικών δομών που έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο συνθέτης, στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό για την διεκπεραίωση μιας αποδοτικής ερμηνείας που θα χαρακτηρίζεται από αυθεντικότητα και πειστικότητα.⁴⁵

Συνοψίζοντας, η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη μουσική ανάλυση και την εκφραστική ερμηνεία αναδεικνύει την αναγκαιότητα της αλληλεπίδρασης μεταξύ θεωρητικής γνώσης και πρακτικής μουσικής εμπειρίας, ως αναγκαίας συνθήκης για την κατανόηση και την ολοκληρωμένη απόδοση ενός μουσικού έργου. Η ανάλυση μέσω της παρατήρησης, της αξιολόγησης και της εμβάθυνσης προσφέρει σημαντικές πληροφορίες σχετικά με το μορφολογικό και δομικό πλαίσιο του έργου, ενώ η ερμηνεία μετατρέπει τις γνώσεις αυτές σε ζωντανό μουσικό αποτέλεσμα, εμπλουτίζοντας ταυτόχρονα και την ίδια την αναλυτική διαδικασία.⁴⁶ Καταληκτικά, ως επισημανθεί πως στην περίπτωση της ερμηνείας των τραγουδιών του *Επιταφίου*, έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στην παραπάνω σύνδεση ανάλυσης και ερμηνείας μέσα στο μουσικό έργο. Η μελέτη της μορφής, των δομικών στοιχείων, των εκφραστικών μέσων και της αφηγηματικής πορείας των τραγουδιών καθοδηγεί την ερμηνεία, ενώ μέσω της εκτέλεσης αποκαλύπτονται νέες πτυχές του έργου που συμβάλλουν στη βαθύτερη κατανόηση του νοήματος και της συναισθηματικής φόρτισης των τραγουδιών.

⁴² Leon Stein, *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms* (New York: Summy-Birchard, 1962), 21, https://www.academia.edu/40116056/Structure_and_THE_STUDY_AND_ANALYSIS_OF_MUSICAL_FORMS

⁴³ William Rothstein, "Analysis and the Act of Performance," In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 236-238, <https://www.scribd.com/document/361596834/John-Rink-the-Practice-of-Performance-Studies-in-Musical-Interpretation-2005>

⁴⁴ David Beach, "The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K.310: Some Thoughts on Structure and Performance," *Journal of Musicological Research* 7 (1987), 157-186: 157. <https://doi.org/10.1080/01411898708574583>

⁴⁵ Nolan, "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance," 120.

⁴⁶ John Rink, "Analysis and (or?) Performance," στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 36.

3.4 Η ερμηνευτική προσέγγιση του *Επιταφίου*

I. Πού Πέταξε Τ'Αγόρι Μου

Ξεκινάω το τραγούδι ακολουθώντας την οδηγία της παρτιτούρας του Ηλιόπουλου με τέμπο 67bpm (παλμούς ανά λεπτό / beats per minute), ενώ σε επιλεγμένα σημεία πραγματοποιώ μικρές επιβραδύνσεις με στόχο την έμφαση σε εκφραστικά σημεία. Στα μ. 1-3 υπάρχουν αρμονικοί (τεχνική natural harmonics) στις νότες της χαμηλής φωνής, οι οποίοι επαναλαμβάνονται στα μ. 45-47, καθώς και στην κατάληξη του τραγουδιού. Οι αρμονικοί έχουν ιδιαίτερη εκφραστική λειτουργία, καθώς ο ηχητικός τους χαρακτήρας παραπέμπει σε καμπάνισμα ή ηχώ, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με το γενικότερο κλίμα της εργατικής διαδήλωσης, το μοιρολόι και το βυζαντινό ύφος, από τα οποία αντλεί έμπνευση το έργο. Παράλληλα, η χρήση τους στην αρχή, αλλά και στην ολοκλήρωση του τραγουδιού εξυπηρετεί τον διαχωρισμό της εισαγωγής από την κύρια μουσική ροή, συνιστώντας ένα επιπρόσθετο στοιχείο δομικής σαφήνειας.

Η εισαγωγή διαρθρώνεται σε δύο διακριτές ενότητες στις οποίες πραγματοποιούνται μικρές διαφοροποιήσεις ως προς την ερμηνευτική πρακτική. Τα μέτρα 5-7 αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη του εισαγωγικού μελωδικού μοτίβου, οπότε ερμηνεύονται σε δυναμική *mf*, ώστε να δημιουργηθεί αντίθεση σε σχέση με το πρώτο μέρος της εισαγωγής το οποίο ερμηνεύεται σε *mp*. Η διαφοροποίηση αυτή στα δύο μέρη επισημαίνεται και από τις αρμονικές επιλογές του Ηλιόπουλου, ο οποίος στο πρώτο μέρος της εισαγωγής επιλέγει τη συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή με την χρήση αρμονικών, ενώ στο δεύτερο μέρος εισάγεται με την τονική σε ευθεία κατάσταση και τονισμό της συγχορδίας με την μορφή αρπίσματος (arpeggiated chord).

Στο τελευταίο όγδοο του μ. 8, όπου εισάγεται το κουπλέ του τραγουδιού, πραγματοποιώ ένα ελαφρύ vibrato και rubato, ώστε να τονιστεί η κύρια μελωδία και ταυτόχρονα ένα dolce ηχόχρωμα, με το δεξί χέρι να κινείται πιο κοντά στο ηχείο της κιθάρας, σε δυναμική *mf*, προκειμένου να υπάρξει ορατή διαφορά της δυναμικής σε σχέση με τα δύο μέρη της εισαγωγής —πραγματοποιείται δηλαδή μια κλιμακωτή αύξηση της έντασης— με στόχο τον τονισμό της κύριας μελωδίας της φωνής στην είσοδο του κουπλέ. Στο δεύτερο τέταρτο του μ. 10 όπου διαπιστώνεται ουσιαστικά η μίμηση της κύριας μελωδίας με την μορφή συνοδείας στην χαμηλότερη φωνή, χρησιμοποιείται το metallico ηχόχρωμα, σε δυναμική *mp*, προκειμένου να γίνει κατανοητή η αντίθεση ανάμεσα στην κύρια μελωδία και την συνοδεία. Η συγκεκριμένη ερμηνευτική πρακτική της εναλλαγής του ηχοχρώματος και των δυναμικών πραγματοποιείται και σε άλλα σημεία του τραγουδιού όπως είναι τα μ. 11-14, μ. 15-17 και μ. 29-30 όπου πραγματοποιείται η εναλλαγή της κύριας μελωδίας με την συνοδεία, στην προσπάθειά μου να διαφοροποιήσω τα διαφορετικά τμήματα και μελωδικά μοτίβα του τραγουδιού. Στο μ. 15 και μ. 22 πραγματοποιείται η τεχνική του tremolo με την χρήση του δακτυλισμού a- m- i (παράμεσος – μέσος – δείκτης), στο δεξί χέρι, η οποία συμβάλει στην συναισθηματική εκφραστικότητα του έργου και

ταυτόχρονα προσδίδει ένα ξεχωριστό ηχοχρωματικό αποτέλεσμα, το οποίο ταιριάζει με το λαϊκότροπο ύφος του μπουζουκιού.

Στο μ. 24 χρησιμοποιείται η τεχνική του αρπίσματος, όπου πρόκειται ουσιαστικά για την ανάλυση της δεύτερης ελάσσονας βαθμίδας της κλίμακας, από την νότα φα3 ανοδικά έως την φα5 και πάλι καθοδικά έως την φα3. Η χρήση της συγκεκριμένης τεχνικής συμβάλλει στην απόδοση δυναμικών αντιθέσεων μέσα στο μουσικό κείμενο, ενισχύοντας την εκφραστικότητα της σύνθεσης, ενώ έρχεται σε αντίθεση με το ήπιο ηχοχρώμα του tremolo που προηγείται. Ταυτόχρονα οδηγεί στην τελευταία φράση πριν από το ρεφρέν. Στην πορεία του τραγουδιού, στο μ. 28, πριν από την είσοδο του ρεφρέν, χρησιμοποιούνται τρίλιες στην χαμηλή φωνή στην μελωδική γραμμή της συνοδείας, στις νότες σι4 και φα3. Πρόκειται ουσιαστικά για τρίλιες με την μορφή : σι4- ντο4- σι4 και φα3- σολ3- φα3, με τη χρήση των δακτύλων του δείκτη και του μέσου (i – m) στο δεξί και δείκτη και παράμεσου στο αριστερό χέρι στο οποίο πραγματοποιείται παράλληλα legato. Επιπλέον, χρησιμοποιείται η τεχνική tirando στο δεξί χέρι, ώστε να αποτυπωθεί το χρώμα του μπουζουκιού και να προετοιμαστεί η κορύφωση για το ρεφρέν που ακολουθεί.

Στο μ. 29 εισάγεται το ρεφρέν με συγχορδία σε αρπισματική μορφή και δυναμική *f*, προκειμένου να αναδειχθεί το πιο χαρακτηριστικό τμήμα του τραγουδιού και να δημιουργηθεί αντίθεση σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη του. Κατά την διάρκεια του ρεφρέν υπάρχουν περάσματα legato, που επιλέγω να ερμηνεύσω με την χρήση του δείκτη και του μέσου, δάχτυλα βολικά για τέτοιες τεχνικές στις οποίες απαιτείται αυξημένη πίεση των δακτύλων στα τάστα, προκειμένου να αποδοθεί επαρκώς η δυναμική και η ευκρίνεια των φθόγγων. Στο μ. 31 πραγματοποιώ μια κλιμακωτή αύξηση της έντασης στο μέρος της συνοδείας, στην προσπάθειά μου μιμηθώ την ερμηνεία του μπουζουκιού, ενώ στο μ. 37 όπου υπάρχει ισοκράτης στην χαμηλή φωνή, επιδιώκω την ηχητική ανάδειξή του, αυξάνοντας τη δυναμική των δύο χαμηλότερων φωνών, στις οποίες χρησιμοποιώ τον αντίχειρα και τον δείκτη. Στο μ. 39 υπάρχει και πάλι τονισμένη συγχορδία σε αρπισματική μορφή, όπου χρησιμοποιώ τον αντίχειρα στις πρώτες τρεις νότες και τον δείκτη τον μέσο και παράμεσο στις υπόλοιπες κατά σειρά, ενώ επιλέγω να ερμηνεύσω τα legato που ακολουθούν στην πορεία της μελωδίας σε δυναμική *p*, με στόχο την ανάδειξη των αντιθετικών στοιχείων τόσο σε σχέση με την προηγούμενη συγχορδία της τονικής, όσο και σε σχέση με τη μελωδία του υπόλοιπου ρεφρέν που ακολουθεί. Στο μ. 40 πραγματοποιώ μια μικρή παύση μετά την ολοκλήρωση της συνοδείας για να επισημανθεί ερμηνευτικά η εναλλαγή προς την μελωδία του ρεφρέν.

Το ρεφρέν ολοκληρώνεται στα μ. 43-44 με την χρήση ritenuto ως προς την δυναμική —το ritenuto εδώ βοηθάει στην ομαλή μετάβαση από την δυναμική του *p* στο *mp*, με το οποίο αρχίζει η εισαγωγή— και της ερμηνευτικής τεχνικής του *pizzicato* στην χαμηλή φωνή και των αρμονικών, οι οποίοι εμφανίζονται και στο τελευταίο μέτρο του τραγουδιού, καθώς, όπως έχει ήδη αναφερθεί, συχνά χρησιμοποιούνται για την ολοκλήρωση ή την έναρξη μερών ενός έργου.

II. Χείλι Μου Μοσχομυριστό

Η ερμηνευτική μου προσέγγιση ως προς την διαχείριση της αγωγικής στο συγκεκριμένο τραγούδι χαρακτηρίζεται από περιορισμένες διακυμάνσεις, με το μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιού να εκτελείται σε σταθερή ρυθμική 63 bpm, όπως υποδεικνύεται από την παρτιτούρα. Σε αντιδιαστολή με την κύρια ροή, το ρεφρέν πραγματοποιείται με επιβραδυμένο tempo, όπως ορίζεται από την οδηγία «Meno». Παρά την έλλειψη περαιτέρω υποδείξεων, η ερμηνεία συχνά απαιτεί αυξομειώσεις της αγωγικής και μεταβολές στις δυναμικές και τα ηχοχρώματα, με στόχο την ανάδειξη της εκφραστικής δυναμικής του έργου. Επιπλέον, η ειδική ρύθμιση του κουρδίσματος της κιθάρας, κατά την οποία η χαμηλότερη χορδή αντικαθίσταται από τη νότα ρε3 (e-b-g-d-a-d αντί για e-b-g-d-a-e), ενισχύει τον όγκο των συγχορδιών στην τονική με ρε στη χαμηλότερη φωνή και σε άλλα τμήματα της συνοδείας, προσδίδοντας μεγαλύτερη πληρότητα και βάθος στο μουσικό αποτέλεσμα.

Στο μ. 1 για λόγους έμφασης ως προς την έναρξη της εισαγωγής πραγματοποιώ ένα μικρό crescendo προς το μ. 2 με διακύμανση της δυναμικής από **pp** σε **mp**. Στο μ. 2 όπου ξεκινά η εισαγωγή, ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η ακριβής και διαυγής ερμηνεία των legato στην ψηλότερη φωνή, τα οποία αντικατοπτρίζουν τόσο την μελωδική γραμμή της συνοδείας, όσο και το χαρακτηριστικό ηχοχρώμα του μπουζουκιού. Στο σημείο αυτό, αναγκαίο κρίνεται, να χρησιμοποιηθεί τεχνική τέτοια που να προσδίδει στιβαρότητα και ευελιξία στο αριστερό χέρι, ώστε να εκτελεί τα legato, καθώς η χρήση του παραμέσου - a - στον δακτυλισμό των legato απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, προκειμένου να μην αλλοιωθεί η ποιότητα του ήχου και της έντασης των φθόγγων. Επιπλέον, στο τρίτο όγδοο του μ. 3 και μ. 5 πραγματοποιώ *ritenuto* και *decrescendo* συνοδευτικά με την χρήση παύσεων στην χαμηλή φωνή, ώστε να υπογραμμιστεί η φράση του αρπίσματος στην αμέσως επόμενη συγχορδία, ενώ όμοια ερμηνευτική πρακτική ακολουθώ και στο μ.7. Έπειτα, στο μ. 8 πραγματοποιώ *ritenuto* και *decrescendo* προς το μ. 9, τονίζοντας την μελωδία ρε5-ντο4-σι4-λα4 και ερμηνεύοντας τα legato των τριακοστών δευτέρων σε δυναμική **p**. Από το μ. 9 έως το μ. 10 πραγματοποιώ crescendo, το οποίο οδηγεί ουσιαστικά στο εισαγωγικό μελωδικό μοτίβο. Ο δακτυλισμός που χρησιμοποιώ στο μ. 10, μ. 12 και μ. 14 για το δεξί χέρι, είναι αυτός του m- i- m- a- i- m- i, ενώ στην χαμηλότερη φωνή όπως συνηθίζεται χρησιμοποιώ τον αντίχειρα (p). Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα βολικό δακτυλισμό στο συγκεκριμένο σημείο του τραγουδιού, καθώς μου επιτρέπει να καθορίσω ευκολότερα τις δυναμικές ανάμεσα στην κύρια και την συνοδευτική μελωδία χωρίς να καλύπτεται η κύρια φωνή από την ένταση της νότας ρε3 της χαμηλής φωνής, η οποία μάλιστα εμφανίζει ενισχυμένο όγκο λόγω του κουρδίσματος της κιθάρας. Κατά την διάρκεια του δεύτερου μέρους της εισαγωγής (μ. 10- 16) τηρείται ένα σταθερό τέμπο στα 63bpm με δυναμική **f**. Εξάιρεση αποτελούν τα μ. 15- 16, όπου πραγματοποιείται *diminuendo* και *decrescendo* προς την τονική της κλίμακας και στην συνέχεια ένα crescendo από **pp** σε **mp** και *accelerando*, ώστε να εισαχθεί το κουπλέ του τραγουδιού. Αξίζει να σημειωθεί πως το δεύτερο μέρος της εισαγωγής αποτελεί ίσως το δυσκολότερο ερμηνευτικά μέρος του τραγουδιού ως προς την παρτιτούρα του Ηλιόπουλου, στο οποίο ο ερμηνευτής οφείλει να επιδείξει

αυξημένη προσοχή, προκειμένου να διατηρήσει την ταχύτητα και την σαφήνεια στην ερμηνείας των μελωδικών γραμμών.

Στα μ. 17-27 όπου εκτυλίσσεται το κουπλέ του τραγουδιού, σε αντίθεση με το δεύτερο μέρος της εισαγωγής, η κύρια μελωδία κινείται στην χαμηλή φωνή, οπότε σκόπιμη κρίνεται η χρήση του αντίχειρα με μεγαλύτερη δυναμική - *mf* - σε σχέση με τα υπόλοιπα δάχτυλα του δεξιού χεριού, ώστε να αποδοθεί επαρκώς η αντίθεση ανάμεσα στην μελωδία της κύριας φωνής και της συνοδείας. Σε αυτό του σημείο του τραγουδιού απαιτείται και πάλι ιδιαίτερη προσοχή στην τεχνική του αριστερού χεριού ως προς της καθαρότητα και ευκρίνεια της απόδοσης της συνοδείας, καθώς υπάρχει ιδιαίτερα εκτεταμένη χρήση των *legato*. Στα μ. 26-27 πραγματοποιώ *ritenuto*, καθώς πρόκειται για την ολοκλήρωση του κουπλέ, ενώ στο μ. 27 κρατείται κορώννα (*fermata*) σύμφωνα με την οδηγία από το ίδιο τον Ηλιόπουλο στην κατάληξη. Στο μ. 28 όπου εισάγεται το ρεφρέν η ρυθμική μεταβάλλεται στα 56bpm, καθώς εμφανίζεται παράλληλα η ένδειξη του «Μενο». Σε αυτό το σημείο του τραγουδιού προσπαθώ να αποδώσω ένα διαφορετικό ηχόχρωμα μετακινώντας το δεξί χέρι πιο κοντά στον καβαλάρη, ενώ αυξάνω την δυναμική και τον όγκο του ήχου σε σχέση με το προηγούμενο μέρος του τραγουδιού, ώστε να υπάρξει ταυτόχρονη αντίθεση ως προς την δυναμική. Στα μ. 31 και μ. 33 πραγματοποιώ δύο κορώννες επεκτείνοντας την διάρκεια των συγχορδιών σύμφωνα με τις οδηγίες τις παρτιτούρας, ενώ στα μ. 34-35 επιχειρώ *ritenuto* και *decrescendo* που οδηγεί στην επανάληψη της εισαγωγής, όπου και επαναφερόμαστε στο αρχικό τέμπο με την οδηγία «Tempo primo» της παρτιτούρας. Το υπόλοιπο μουσικό κείμενο αποτελεί επανάληψη της πρώτης σελίδας του τραγουδιού, όπου ισχύουν οι ίδιες ερμηνευτικές πρακτικές. Το τραγούδι ολοκληρώνεται στο μ. 52 με *ritenuto* προς την τονική συγχορδία της κλίμακας.

III. Μέρα Μαγιού

Επιλέγω να ερμηνεύσω το συγκεκριμένο τραγούδι επηρεασμένος τόσο από την ηχογράφιση του Μίκη Θεοδωράκη με τραγουδιστή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, όσο και από την πρώτη ηχογράφιση του τραγουδιού σε ενορχήστρωση του Μάνου Χατζιδάκι με ερμηνεύτρια την Νανά Μούσχουρη. Οι δύο ηχογραφήσεις, όπως έχει αναφερθεί και στο Κεφάλαιο 1 της εργασίας διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους. Η ενορχήστρωση του Θεοδωράκη από τη μία φέρει χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής χρησιμοποιώντας τα ηχοχρώματα μιας λαϊκής ορχήστρας και την ερμηνεία ενός τραγουδιστή που συνδέεται με το ρεμπέτικο τραγούδι, ενώ από την άλλη ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί ηχοχρώματα που ταιριάζουν σε αυτά μια αστικής ευρωπαϊκής ορχήστρας, με ερμηνεύτρια μια τραγουδίστρια επηρεασμένη από το κλασικό τραγούδι και τις τεχνικές του.

Στην εισαγωγή του τραγουδιού η δική μου ερμηνεία διαθέτει χαρακτηριστικά που είναι αισθητά επηρεασμένα από την εκδοχή του Χατζιδάκι. Επιλέγω να χρησιμοποιήσω ένα πιο αργό tempo —55bpm— σε σχέση με την οδηγία της παρτιτούρας (62bpm), προσθέτοντας στην ερμηνεία μου το *rubato*, τα *ritenuto* και

decrescendo σε ορισμένες φράσεις, για παράδειγμα το μ. 1, ως στοιχεία που προσδίδουν ένα ρομαντικό χαρακτήρα στο τραγούδι και αναδεικνύουν εντονότερα την πολυφωνική και αντιστικτική γραφή του Ηλιόπουλου (βλ. υποκεφάλαιο 2.2). Στο τρίτο τέταρτο του μ. 1 προσθέτω τη νότα ντο#5 στην ψηλότερη φωνή, καθώς με αυτόν τον τρόπο δίνεται διαφορετική δυναμική στη συγκεκριμένη φράση, αλλάζοντας την ρυθμική κίνηση των τεσσάρων τετάρτων στην σειρά. Έτσι, η κίνηση μετατρέπεται από τέσσερα τέταρτα, σε δύο τέταρτα, δύο όγδοα και ένα τέταρτο. Στο μ. 2 οι νότες λα4 – σι4- σολ4- φα4 με αξίες δέκατων έκτων ερμηνεύονται σε δυναμική *p*, καθώς αποτελούν μέρος της συνοδείας που κρίνεται αναγκαίο να μην επισκιάσει την συγχορδία της τονικής στο ίδιο μέτρο, η οποία, μάλιστα, αποτελεί μέρος την κύριας μελωδίας. Στο μ. 4, υπάρχει συγχορδία σε μορφή αρπίσματος, την οποία επιλέγω –σε αντίθεση με την ερμηνεία αντίστοιχων συγχορδιών σε άλλα τραγούδια του κύκλου— να χρησιμοποιήσω όχι ως μέσο έμφασης, αλλά ως συγχορδία που συμβάλλει στη γενικότερη αίσθηση του *rubato* και των ρομαντικών στοιχείων που δεσπόζουν κατά την διάρκεια της εισαγωγής, οπότε ερμηνεύεται και σε ήπια δυναμική (*mp*).

Στα μ. 6-7 κρίνεται σκόπιμη η εμφατική ερμηνεία της κύριας μελωδίας, μέσω μεγαλύτερης δυναμικής σε σχέση με τη συνοδεία, ενώ παράλληλα χρησιμοποιείται *dolce* ηχόχρωμα, για να προσδοθεί ένας γλυκός και εκφραστικός χαρακτήρας στη μελωδία. Στα μ. 7-8 εκτελείται *crescendo* και *decrescendo*, με σκοπό την ομαλή προετοιμασία της μετάβασης προς τη δεσπόζουσα της κλίμακας, ενώ μια τρίλια στον προσαγωγέα αξιοποιείται, για να ολοκληρωθεί η εισαγωγή με πτώση στην τονική βαθμίδα. Ο συνδυασμός των παραπάνω δυναμικών μεταβολών και της τρίλιας επιτρέπει την ομαλή κατάληξη του πρώτου μέρους του τραγουδιού, διασφαλίζοντας την εκφραστική συνοχή και την παραστατικότητα της εκτέλεσης.

Στο μ. 9 η ερμηνευτική μου λογική μεταβάλλεται, επανερχόμενη στο ύφος που χαρακτηρίζει την εκδοχή του Θεοδωράκη, καθώς και το ηχόχρωμα του μπουζουκιού. Στο ίδιο μέτρο, λοιπόν, αρχίζω με τονισμένη συγχορδία και απότομη μεταβολή της δυναμικής σε *f*, ενώ εφαρμόζεται προσαρμογή της ρυθμικής στην αρχική οδηγία των 62bpm του Ηλιόπουλου, με απώτερο σκοπό την ανάδειξη των κύριων μελωδικών μοτίβων του κουπλέ. Ταυτόχρονα, εφαρμόζω *Piu mosso* (μεγαλύτερη ζωντάνια και κινητικότητα). Στο μ. 10 η χαμηλή φωνή αποτελεί μίμηση της ερμηνείας του μπουζουκιού, οπότε επιλέγω να χρησιμοποιήσω *metallico* ηχόχρωμα και τεχνική δεξιού χεριού *arpeggio*, σε δυναμική όμως *mf*, ώστε να φανεί η αντίθεση με την κυρίως μελωδία. Όμοια πρακτική ακολουθείται και στα μέτρα 12-13, μ. 14-15 και μ. 16 στην χαμηλή φωνή. Ακόμα, στο μ. 12 έχω αντικαταστήσει τους φθόγγους της δεύτερης φωνής, μετατρέποντας το διάστημα που σχηματίζεται ανάμεσα σε αυτές και την κύρια φωνή από 3^{ns} σε 6^{ns}, καθώς θεωρώ ότι ταιριάζει περισσότερο στο ύφος της ερμηνευτικής μου προσέγγισης. Έχω αντικαταστήσει δηλαδή τις νότες μι5- ρε5 ντο4 με τις σιb4- λα4- σολ αντίστοιχα.

Στο μ. 16 στο δεύτερο όγδοο του τρίτου χρόνου πραγματοποιώ *ritenuto*, ώστε να οδηγηθώ στην τονική συγχορδία της κλίμακας και στην συνέχεια στο μ. 17

πραγματοποιώ τις τελευταίες τέσσερις νότες τονισμένες (με accent), οδηγούμενος στην υποδεσπόζουσα συγχορδία σε δυναμική *f*. Στα μ. 18-19 πραγματοποιούνται *crescendo* προς την δεσπόζουσα και υποδεσπόζουσα συγχορδία αντίστοιχα, ενώ στο μ. 19 εκτελώ *decrescendo* προς την δεσπόζουσα.

Στο μ. 20 υπάρχει η ένδειξη *Calmo* (ήρεμο), οπότε μειώνω τόσο το tempo όσο και την δυναμική της ερμηνείας μου. Αυτό χρησιμοποιείται ουσιαστικά ως ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στο κουπλέ και την εισαγωγή, το οποίο προετοιμάζει την είσοδο της τελευταίας εισαγωγής χωρίς να υπάρχουν πολύ μεγάλες αποκλίσεις ως προς την ρυθμική και τις δυναμικές. Στο μ. 22 όπου γίνεται η επανάληψη των νοτών λα3 και μι4, εκτελώ *ritenuto*, το οποίο αποσκοπεί στην διαμόρφωση αντιθέσεων ανάμεσα στις δυναμικές και την αποφυγή της μονότονης επανάληψης δύο όμοιων φθόγγων. Στα μ. 23-24 επιχειρείται *ritenuto*, προκειμένου να δοθεί έμφαση στην καθυστέρηση του προσαγωγέα στην μεσαία φωνή και να προετοιμαστεί η ομαλή είσοδος της τελευταίας εισαγωγής. Στα μ. 25-32 ισχύουν οι ίδιες ερμηνευτικές επιλογές με αυτές των μέτρων 1-8.

IV. Βασίλειψες Αστέρι Μου

Σημαντική παράμετρος της επιτυχημένης ερμηνείας του συγκεκριμένου τραγουδιού και κυρίως της εισαγωγής του, μεταξύ άλλων, αποτελεί η ακριβής απόδοση του ζεϊμπέκικου ρυθμού. Πιο συγκεκριμένα, στην εισαγωγή με την χρήση αρπισμάτων στις τρεις υψηλότερες χορδές τις κιθάρας με τον αντίχειρα, πραγματοποιείται ουσιαστικά ένας ισοκράτης στην τονική ο οποίος συμβάλλει στη διατήρηση του παλμού και της χορευτικής διάθεσης του ζεϊμπέκικου. Όσον αφορά την αγωγική οργάνωση του τραγουδιού, χρησιμοποιείται η οδηγία που υποδεικνύεται από την παρτιτούρα του έργου (80bpm), ενώ παράλληλα αξιοποιείται η δυναμική *f*. Πρόκειται για ένα τραγούδι με σχετικά υψηλή ταχύτητα, οπότε κρίνεται σκόπιμο να διατηρηθεί η ακρίβεια και η σαφήνεια της ερμηνείας τόσο των μελωδικών σχημάτων όσο και του ρυθμού, ώστε να αποδοθούν επαρκώς τα συναισθήματα και το ύφος του τραγουδιού. Στο έβδομο όγδοο του μ. 2 πραγματοποιείται *ritenuto* και *decrescendo* (από *f* σε *mf*), προκειμένου να εισαχθεί ομαλά το κουπλέ του τραγουδιού. Το κουπλέ ξεκινάει σε δυναμική *mf*, επαναφέροντας την ταχύτητα της ερμηνείας, ενώ με την χρήση του αντίχειρα στην χαμηλή φωνή προσπαθώ να τονίσω τα μελωδικά μοτίβα της κύριας μελωδίας. Στο τέλος του μ. 3 πραγματοποιείται επανάληψη της μελωδίας με την προσθήκη δεύτερης φωνής σε απόσταση 3^{ης}. Σε αυτό το σημείο του τραγουδιού, επιλέγω να χρησιμοποιήσω τον αντίχειρα –p– στην χαμηλότερη φωνή και τον δείκτη με τον μέσο –i , m– στις ψηλότερες, καθώς και ένα dolce ηχόχρωμα που θα διασφαλίσει την αντίθεση ανάμεσα στα υφολογικά στοιχεία των φράσεων μιας και πρόκειται για επανάληψη ουσιαστικά της ίδιας μελωδίας, ενώ ταυτόχρονα θα προσδώσει ένα πιο γλυκό ηχόχρωμα το οποίο ταιριάζει απόλυτα κατά την γνώμη μου με την χρήση της δεύτερης φωνής.

Στο έβδομο όγδοο του μ. 4 εφαρμόζω *ritenuto*. Στο μ. 5 πραγματοποιώ ένα emphaticό *sforzando* επιστρέφοντας σε A tempo, χρησιμοποιώντας την δυναμική *f*, θέλοντας να δώσω έμφαση στο πέρασμα από το πρώτο στο δεύτερο μέρος του κουπλέ, καθώς επίσης και στην μεταβολή της κύριας μελωδίας από την χαμηλότερη στην ψηλότερη φωνή. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο μέρος του τραγουδιού το δεξί χέρι επανέρχεται στην αρχική του θέση, δηλαδή σε θέση *ordinario*. Στα μ. 5-7 χρειάζεται να δοθεί αυξημένη προσοχή στις γρήγορες εναλλαγές του δείκτη με τον μέσο στο δεξί χέρι, προκειμένου να προσδοθεί έμφαση στους φθόγγους της κύριας μελωδίας, ερμηνεύοντας με μικρότερη δυναμική τις επαναλήψεις τους. Ακόμα, οι φθόγγοι της χαμηλότερης φωνής, κρίνεται σκόπιμο να ερμηνευθούν σε χαμηλότερη δυναμική από αυτή της κύριας μελωδίας, ώστε να παραμείνει ευδιάκριτη η μελωδική κίνηση της τελευταίας. Για τον λόγο αυτό, σε αντίθεση με την κύρια μελωδία που βρίσκεται σε *f*, η χαμηλή φωνή ερμηνεύεται σε δυναμική *mf*. Στο τέλος του μ. 8 πραγματοποιείται ουσιαστικά η μετάβαση στην εισαγωγή του τραγουδιού, οπότε η χαμηλότερη φωνή για την οποία χρησιμοποιείται ο αντίχειρας στο δεξί χέρι εκτελεί δυναμική *f*, το οποίο έρχεται σε συμφωνία με το *f* της εισαγωγής. Η τελευταία σελίδα της παρτιτούρας, δηλαδή τα μ. 8-9 αποτελούν επανάληψη της εισαγωγής ως προς την ερμηνευτική πρακτική.

V. Ήσουν Καλός

Σχετικά με τη ρυθμική εκτέλεση του συγκεκριμένου τραγουδιού, τηρείται το tempo που ορίζεται στην παρτιτούρα, δηλαδή 96 bpm, ένας σχετικός γρήγορος ρυθμός που απαιτεί ακρίβεια και σταθερότητα στη δακτυλοθεσία των χεριών, προκειμένου να μην δημιουργηθούν τεχνικές δυσκολίες κατά την διάρκεια της ερμηνείας. Η εισαγωγή του τραγουδιού αποτελεί κατά την γνώμη μου ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα ερμηνείας του κύκλου όπου φαίνεται η ένταξη του ηχοχρώματος του μπουζουκιού σε αυτό τις κιθάρας. Ξεκινάει με *f* με το δεξί χέρι να κινείται λίγο δεξιότερα από την θέση του *ordinario*, χρησιμοποιώντας ένα ηχώχρωμα πιο κοντά σε αυτό του μπουζουκιού. Αναγκαίο κρίνεται, ακόμα, να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην εκτεταμένη χρήση των *legati* στα οποία χρησιμοποιείται το τελευταίο και μικρότερο δάχτυλο του αριστερού χεριού, περίπτωση που αποτελεί μια από τις δυσκολότερες περιπτώσεις ερμηνείας του *legato*, καθώς συνήθως φέρει την μικρότερη δύναμη σε σχέση με τα υπόλοιπα δάχτυλα ως προς το χτύπημα πάνω στα τάστα, γεγονός που χρίζει στοχευμένης τεχνικής εξάσκησης.

Στο μ. 9 πραγματοποιείται *ritenuto* και *decrescendo*, προκειμένου να δημιουργηθεί το κατάλληλο υπόβαθρο για την εισαγωγή του κουπλέ. Το κουπλέ εισάγεται με *mf* και ηχώχρωμα *dolce* με ιδιαίτερη βαρύτητα στην χρήση του αντίχειρα, με τον οποίο αποδίδω στα μ. 11-17 τόσο την κύρια μελωδική γραμμή στις χαμηλές φωνές, όσο και μέρη της συνοδείας. Έτσι, καθίσταται εμφανής η διάκριση ανάμεσα στις δυναμικές της κύριας μελωδίας, η οποία εκτυλίσσεται σε χαμηλότερη φωνή, και της συνοδείας. Στο μ. 18 πραγματοποιώ *crescendo* προς το επόμενο μέτρο, όπου εισάγεται το επόμενο μέρος του κουπλέ. Στο ίδιο μέτρο υπάρχει ερμηνεία τρήχων δεκάτων-έκτων

τα οποία επιλέγω να ερμηνεύσω για λόγους διευκόλυνσης της ερμηνείας με τον δακτυλισμό δεξιού χεριού $p - m - i$. Στα μ. 20-27 δεν υπάρχουν ιδιαίτερα δύσκολες ερμηνευτικές απαιτήσεις παρά το γεγονός ότι στο μ. 20 χρησιμοποιείται υψηλή περιοχή της κιθάρας και στο μ. 23 υπάρχει legato με την χρήση του τρίτου και πέμπτου δαχτύλου. Παρόλα αυτά, αναγκαίο κρίνεται για ακόμα μία φορά να δοθεί αυξημένη προσοχή στην αντίθεση ανάμεσα στην κύρια μελωδία και αυτήν της συνοδείας, ιδιαίτερα όταν υπάρχει αυτούσια επανάληψη μελωδικού μοτίβου όπως συμβαίνει στα μ. 25-27 με την δυναμική να κινείται από **mf** σε **mp**. Στο μ. 28 εκτελώ *crescendo* όμοια με το μ. 18, με στόχο την προετοιμασία της εισαγωγής του επόμενου μέρους του κουπλέ στο μ. 29.

Στα μ. 29-39 όπου εκτυλίσσεται ουσιαστικά το τελευταίο μέρος του κουπλέ, αξιοποιώ την δυναμική του **f** στο μεγαλύτερο τμήμα του, όπου εκτυλίσσεται η κύρια μελωδία, ενώ χρησιμοποιώ το **mf** στα μέρη της συνοδείας. Ακόμα, στο μ. 34 εκτελώ με έμφαση (*accendo*, >) τις νότες μι6 και ρε6, ώστε να δοθεί έμφαση στο συγκεκριμένο μελωδικό σχήμα του κουπλέ το οποίο αποτελεί και ένα από τα χαρακτηριστικότερα μελωδικά τμήματά του. Στο τέλος των μ. 40-41 τα οποία οδηγούν σε επανάληψη του κουπλέ, εφαρμόζεται όμοια ερμηνευτική πρακτική με τα μ. 18 και μ. 28, με χρήση *crescendo*, που οδηγεί στην επανάληψη των μερών του κουπλέ. Στην coda στα μ. 43-50 αξιοποιείται η ίδια ερμηνευτική πρακτική με την εισαγωγή, καθώς πρόκειται ουσιαστικά για επανάληψή της. Εξίραση αποτελούν τα μ. 49-50, όπου εκτός από *ritenuto* και *decrescendo*, δίνεται έμφαση στην προσπάθεια αποτύπωσης της μελωδικής φράσης με ηχόχρωμα πλησιέστερο σε αυτό του ήχου *metallico*, ώστε να ξεχωρίζουν οι συγχορδίες του μπουζουκιού στο τέλος του τραγουδιού δίνοντας της αίσθηση της μίμησης του ιδιωματικού ηχοχρώματός του.

VI. Στο Παραθύρι Στεκόσουν

Πρόκειται για το τραγούδι με την ταχύτερη ρυθμική αγωγή του κύκλου, στα 100bpm, κάτι που ως προς την ερμηνεία το καθιστά ιδιαίτερα απαιτητικό σε σχέση με τα υπόλοιπα. Για τον λόγο αυτό, αρχική μου προεργασία αποτέλεσε η καταγραφή και λεπτομερής επιλογή δακτυλοθεσίας στην παρτιτούρα, με γνώμονα κυρίως την ανάγκη γρήγορης εναλλαγής των δαχτύλων χωρίς να δημιουργούνται σε αυτά επαναλήψεις και κινήσεις αντίθετες με τις παραδοσιακές τεχνικές τις κιθάρας, οι οποίες θα μπορούσαν εύκολα να δημιουργήσουν προβλήματα σε μια τόσο γρήγορη εκτέλεση. Για παράδειγμα στα μ. 3-4 εφαρμόζω των εξής δακτυλισμό στην ψηλότερη φωνή: $a - i - a - i - m - i - a - i - a - p - p - i - m - i - m - i$. Όπως γίνεται σαφές, η ερμηνεία του συγκεκριμένου τραγουδιού χρήζει ιδιαίτερης προσήλωσης και συγκέντρωσης, τόσο ως προς το αριστερό χέρι που πραγματοποιεί αρκετά γρήγορες εναλλαγές και κινήσεις, όσο και το δεξί χέρι το οποίο πραγματοποιεί πλήθος διαφορετικών δακτυλισμών οι οποίοι εξυπηρετούν την διεκπεραίωση της ερμηνείας. Η εισαγωγή του τραγουδιού (μ. 1-17), αποτελείται ουσιαστικά από ένα κύριο μελωδικό μοτίβο που προβάλλεται στα μ. 1-7, το οποίο επαναλαμβάνεται με μια μικρή παραλλαγή στην κατάληξη του, στο δεύτερο μέρος της (βλ. υποκεφ. 2.2). Για

τον λόγο αυτό, σκόπιμο κρίθηκε να δημιουργηθεί μια αντίθεση ανάμεσα στα φαινομενικά όμοια μέρη της εισαγωγής. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της εισαγωγής (μ. 1-7) επιλέγω να αξιοποιήσω την δυναμική του **mp**, ενώ στα μ. 7-8 πραγματοποιώ *crescendo* που οδηγεί σε δυναμική **f** στο μ. 9, όπου αρχίζει το δεύτερο μέρος της εισαγωγής. Ακόμα, στα μ. 7-8 χρησιμοποιώ τονισμένες συγχορδίες, ώστε να αναδειχθεί εντονότερα η εναλλαγή μεταξύ των επιμέρους τμημάτων της εισαγωγής. Αντίστοιχα, στα μ. 16-17 πραγματοποιώ τονισμένες συγχορδίες, τις οποίες ερμηνεύω με τον αντίχειρα, για να οδηγηθώ στο μ. 18, όπου αρχίζει το κουπλέ.

Το μεγαλύτερο μέρος του κουπλέ επιλέγω να το ερμηνεύσω σε δυναμική **mf** (μ. 18-32), δημιουργώντας αντίθεση στην δυναμική σε σχέση με το **f** του δεύτερου μέρους της εισαγωγής. Στα μ. 18-24 χρησιμοποιώ το ηχόχρωμα του *ordinario*, ενώ στα μ. 25-32 χρησιμοποιώ αυτό του *sul tasto* (δεξί χέρι στην περιοχή της ταστιέρας), προκειμένου να προσδώσω ένα πιο γλυκό ηχόχρωμα το οποίο ταιριάζει με την χρήση των δεύτερων φωνών στην παρτιτούρα. Παράλληλα, χρησιμοποιώ την ερμηνευτική τεχνική του *rubato* που θα προσδώσει αυξημένη συναισθηματική φόρτιση στο μουσικό κείμενο. Σε αυτό το σημείο του τραγουδιού αξιοποιείται κυρίως η ταυτόχρονη χρήση του αντίχειρα, του δείκτη, του μέσου και του παράμεσου ή του δείκτη με τον μέσο, προκειμένου να επιτευχθεί η γρήγορη εναλλαγή των συγχορδιών. Τα μ. 32-41 αποτελούν επανάληψη του μελωδικού μοτίβου της κύριας φωνής των μ. 25-32, οπότε κρίνεται σκόπιμο να υπάρχει διαφοροποίηση. Για τον λόγο αυτό στα μ. 32-41 επανέρχομαι σε θέση *ordinario* και δυναμική **f**. Επιπλέον, στο σημείο αυτό του τραγουδιού επαναλαμβάνεται η ταυτόχρονη χρήση του αντίχειρα, του δείκτη, του μέσου και του παράμεσου στο δεξί χέρι, ενώ αξίζει να σημειωθεί πως ο αντίχειρας χτυπά με δυναμική **mf** σε αντίθεση με τα υπόλοιπα δάχτυλα που εκτελούν δυναμική **f**. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται εμφανής διαφορά ανάμεσα στην δυναμική της συνοδείας και της κύριας μελωδίας, αλλά, ωστόσο, διατηρείται σταθερός ο παλμός σε σχέση με την ρυθμική του τραγουδιού. Τα μ. 41-60 αποτελούν επανάληψη των μέτρων 1-16, οπότε παραμένει η ίδια ερμηνευτική πρακτική. Εξαίρεση αποτελούν τα δύο τελευταία μέτρα, όπου επιλέγω να χρησιμοποιήσω δύο τονισμένες συγχορδίες σε δυναμική **f**.

VII. Να χα Τ'Αθάνατο Νερό

Το τραγούδι είναι γραμμένο σε ρυθμό ζεϊμπέκικου, οπότε είναι σημαντικό να υπάρχει διατήρηση του παλμού και της αίσθησης του ασυμμετρικού χορευτικού ιδιώματός του. Η ρυθμική αγωγή που ακολουθώ συμβαδίζει με αυτή της παρτιτούρας του Ηλιοπούλου στα 70bpm. Λόγω της ταχύτητας του τραγουδιού και της γρήγορης εναλλαγής των δέκατων έκτων, ιδιαίτερα στο εισαγωγικό τμήμα του, θεωρείται σκόπιμο να προσδοθεί κι εδώ ιδιαίτερη έμφαση στην δακτυλοθεσία του δεξιού χεριού, προκειμένου να εξασφαλισθεί η σαφήνεια της ερμηνευτικής απόδοσης. Για παράδειγμα η δακτυλοθεσία που χρησιμοποιώ στο δεξί χέρι στα μ. 1-2 στην ψηλότερη φωνή ακολουθούν την διαδοχή: m - i - m - i - m - i - m - a - m - i - m - i

– m – i – m – a. Ταυτόχρονα, κατά της διάρκειας της εισαγωγής, ο αντίχειρας πραγματοποιεί άρπισμα στις τρεις χαμηλότερες φωνές, διατηρώντας ισοκράτη στην τονική της κλίμακας. Ωστόσο, είναι σημαντικό να δοθεί έμφαση στην αντίθεση των δυναμικών ανάμεσα στον ισοκράτη (ως συνοδεία) και την κύρια μελωδία. Επιπλέον, η εισαγωγή ομοίως με προηγούμενα τραγούδια του κύκλου διαθέτει ένα αρχικό μελωδικό μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται.

Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 1 εκτυλίσσεται το πρώτο μέρος της εισαγωγής, ενώ στο μ. 2 το δεύτερο μέρος της. Στο πρώτο μέρος της εισαγωγής, το κύριο μελωδικό μοτίβο στην ψηλότερη φωνή ερμηνεύεται σε δυναμική **mf**, ενώ η συνοδεία σε **mp**. Αντίθετα, στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής, το κύριο μελωδικό μοτίβο ερμηνεύεται σε δυναμική **f** ενώ η συνοδεία σε **mf**. Έτσι, δημιουργείται μια διαφοροποίηση στα δύο μέρη, όπου αξιοποιείται ουσιαστικά το ίδιο μελωδικό μοτίβο. Ακόμα, κατά την διάρκεια της εισαγωγής το δεξί χέρι κινείται πιο κοντά στον καβαλάρη, ώστε να δημιουργηθεί η αίσθηση του ηχοχρώματος του μπουζουκιού και ταυτόχρονα να υπάρξει αντίθεση σε σχέση με το ηχόχρωμα του κουπλέ του τραγουδιού, όπου χρησιμοποιείται αυτό του dolce. Στα μ. 3-7 εκτυλίσσεται το κουπλέ. Η δυναμική που χρησιμοποιείται εδώ είναι αυτή του **mp** με ηχόχρωμα dolce, όπως αναφέρθηκε και πρωτίτερα, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τονισμό της κύριας μελωδίας, οπότε τα μελωδικά μοτίβο που δεν ανήκουν στην μελωδία ερμηνεύονται σε δυναμική **p**. Για παράδειγμα, στον έβδομο χρόνο του μ. 3 εκτελώ τονισμένο τον πρώτο φθόγγο ρε5 και σε **p** τους υπόλοιπους, καθώς αυτοί αποτελούν μελωδικό στολίδι ως απόηχος του φθόγγου με την χρήση γρήγορων ποικιλιμάτων εναλλαγής δεκάτων-έκτων. Στον πρώτο χρόνο του μέτρου 4 δίνεται έμφαση στους φθόγγους λα4–ρε5–μι5, οι οποίοι προβάλλονται έναντι της χαμηλής φωνής που λειτουργεί ως συνοδευτικό υπόβαθρο. Στον έβδομο χρόνο του ίδιου μέτρου η συγχορδία αποδίδεται επίσης τονισμένη, προκειμένου να υπογραμμιστεί η πτώση στην τονική, ενώ οι επόμενες νότες εκτελούνται σε δυναμική **p**, καθώς έχουν κυρίως συνοδευτικό χαρακτήρα. Στον τρίτο χρόνο του μ. 5, όπου υπάρχουν τριακοστά δεύτερα στην υψηλότερη φωνή επιλέγω να χρησιμοποιήσω την τεχνική του τρέμολο με τον δακτυλισμό ρ – a – m – i στο δεξί χέρι, ενώ παρά το γεγονός ότι οι φθόγγοι της ψηλότερης φωνής αποτελούν φθόγγους τις κύριας μελωδίας, επιλέγω με την χρήση του αντίχειρα να υπογραμμίσω την πρώτη νότα σολ3 και τις επόμενες να τις ερμηνεύσω σε δυναμική **p** σαν απόηχο της νότας τις χαμηλής φωνής. Στον τέταρτο χρόνο του ίδιου μέτρου επανέρχεται η δυναμική του **mf**.

Κατά την διάρκεια των μ. 6-7 τα οποία αποτελούν το ενδιάμεσο μεταβατικό στάδιο προς το ρεφρέν του τραγουδιού, πραγματοποιώ τονισμό των φθόγγων της χαμηλής φωνής σε δυναμική **mp**, ενώ οι υπόλοιπες νότες ερμηνεύονται σε **p**, ώστε να επισημανθεί το μελωδικό μοτίβο της συνοδείας, το οποίο είναι αυτό της χαμηλότερης φωνής. Στο μ.8 εισάγεται το ρεφρέν του τραγουδιού με ένα crescendo που οδηγεί σε δυναμική **mf** στον δεύτερο χρόνο του μέτρου. Στους τελευταίους χρόνους του ίδιου μέτρου πραγματοποιείται *decrescendo*, ενώ στο μ. 9 και πάλι *crescendo* το οποίο οδηγεί στο δεύτερο μέρος του ρεφρέν σε δυναμική **f**. Σκόπιμη είναι η χρήση διαφορετικής δυναμικής ανάμεσα στα μέρη του ρεφρέν, καθώς

πρόκειται ουσιαστικά για την επανάληψη του ίδιου μελωδικού μοτίβου με εμπλουτισμένη εναρμόνιση. Ακολουθεί η επανάληψη του αρχικού μελωδικού μοτίβου του πρώτου μέρους του ρεφρέν άλλες δύο φορές. Θα μπορούσαμε δηλαδή να χωρίσουμε το ρεφρέν σε τέσσερα μέρη όπου εκτελείται το ίδιο μελωδικό μοτίβο στην κύρια φωνή με διαφορετικό εμπλουτισμό της αρμονίας. Εδώ η ερμηνευτική μου επιλογή έχει επηρεαστεί από την ηχογράφιση του δίσκου του Θεοδωράκη, όπου στο δεύτερο και τρίτο μέρος του ρεφρέν εντάσσεται η δεύτερη (γυναικεία) φωνή δίνοντας διαφορετικό ύφος και συναισθηματικό πλαίσιο, οπότε επιλέγω να δώσω έμφαση σε αυτά τα μέρη με δυναμική *f*. Πιο συγκεκριμένα, κατά αντιστοιχία με το πρώτο μέρος του ρεφρέν, στους τελευταίους χρόνους του μ. 9 πραγματοποιώ *decrescendo*, ενώ στους πρώτους χρόνους του μ.10 *crescendo* που οδηγεί και πάλι σε δυναμική *f*. Οι τελευταίοι χρόνοι του μ. 10 όπως και το μ. 11 ερμηνεύονται σε δυναμική *mp*, το οποίο οδηγείται σε *ritenuto* στους τελευταίους χρόνους του μέτρου και ολοκλήρωση με την χρήση πτώσης στη τονική της κλίμακας. Επιπλέον, αξίζει να αναφερθεί πώς κατά την διάρκεια του ρεφρέν αξιοποιώ στην ερμηνεία μου την πρακτική κατά την οποία στα τμήματα όπου υπάρχει η κύρια μελωδία η πρώτη συγχορδία είναι τονισμένη και η δεύτερη ατόνιστη. Για παράδειγμα, στο μ. 8, ο δεύτερος χρόνος είναι τονισμένος, ο τρίτος ατόνιστος, ο τέταρτος τονισμένος και ο πέμπτος πάλι ατόνιστος. Η ίδια λογική διατηρείται και στα υπόλοιπα μέρη του ρεφρέν στα μέρη όπου εκτυλίσσεται η κύρια μελωδική γραμμή.

VIII. Γλυκέ μου Εσύ δεν Χάθηκες

Η παρτιτούρα του τελευταίου τραγουδιού του κύκλου, όπως έχει επισημανθεί και στο υποκεφ. 2.2 δεν περιλαμβάνει ένδειξη μέτρου, παρά μόνο την ένδειξη των 60bpm και 66bpm στην εισαγωγή και το υπόλοιπο τραγούδι αντίστοιχα. Για τον λόγο αυτό υπάρχει ελευθερία ως προς τον τονισμό των ισχυρών και ασθενέστερων μερών του τραγουδιού, ενώ, ταυτόχρονα, δεν υπάρχει διαχωρισμός των μέτρων με διαστολές. Η εισαγωγή του τραγουδιού ξεκινάει σε δυναμική *mp*. Στους τελευταίους δύο χρόνους του πρώτου συστήματος πραγματοποιώ *crescendo* το οποίο οδηγεί στην κορώννα (*fermata*) πάνω στην τονική νότα σολβ της κλίμακας. Στο δεύτερο σύστημα, όπου επαναλαμβάνεται ουσιαστικά το μελωδικό σχήμα του πρώτου συστήματος ερμηνεύω τονισμένη την δεύτερη ελάσσονα συγχορδία στον έκτο χρόνο του συστήματος σε δυναμική *mf*, ώστε να δημιουργηθεί αντίθεση με την ερμηνεία της στο πρώτο σύστημα.

Ακολουθούν διαδοχικά τρίηχα δέκατων έκτων, τα οποία ερμηνεύω με την χρήση του δαχτυλισμού *i – m – a* όσον αφορά την κύρια μελωδία. Στον πρώτο χρόνο του τρίτου συστήματος πραγματοποιώ *ritenuto* και *decrescendo*, που οδηγεί στην κορώννα πάνω στην νότα σολ4 και ταυτόχρονα προετοιμάζει τον ακροατή για την εισαγωγή του επόμενου μέρους, όπου υπάρχει παραλλαγή του αρχικού μελωδικού μοτίβου της εισαγωγής. Αμέσως μετά την κορώννα του τρίτου συστήματος, πραγματοποιείται σταδιακή επιτάχυνση της ρυθμικής σύμφωνα με την οδηγία *accelerando* της παρτιτούρας, η οποία έχει ως στόχο την ομαλή μετάβαση από το μέρος της

εισαγωγής στο κουπλέ του τραγουδιού στο έκτο σύστημα, όπου υπάρχει και η οδηγία των 66brm. Δημιουργείται, λοιπόν, η αίσθηση μιας σταδιακής επιτάχυνσης, η οποία διακόπτεται κάθε φορά από τις κορώνες που έχουν τοποθετηθεί σαν μια στιγμή χαλάρωσης για τον εκτελεστή, ενώ η μελωδία συνεχίζει κάθε φορά μέχρι την επόμενη κορώνα.

Στο τελευταίο όγδοο του πέμπτου συστήματος εισάγεται το κουπλέ του τραγουδιού (66brm) σε δυναμική **mf** με το δεξί χέρι σε θέση *ordinario*. Εδώ όπως και στα προηγούμενα τραγούδια του κύκλου κρίνεται ιδιαίτερης σημασίας η διατήρηση της διαφοράς ανάμεσα στην κύρια μελωδία και την συνοδεία, για αυτόν τον λόγο οι νότες της συνοδείας ερμηνεύονται σε λίγο χαμηλότερη δυναμική, δηλαδή αυτή του **mp**. Στο τέλος του έβδομου συστήματος πραγματοποιώ *ritenuto*, το οποίο οδηγεί στην είσοδο του μελωδικού μοτίβου του εβδόμου συστήματος. Στο όγδοο σύστημα εφαρμόζω δυναμική **mp**, για να έρθει σε αντίθεση με την επανάληψη του όμοιου μελωδικού μοτίβου του όγδοου συστήματος, το οποίο θα ερμηνευθεί σε **mf**. Στα μέρη της παρτιτούρας, όπου υπάρχουν διαδοχές συγχορδιών με την μορφή ογδού – τετάρτου – ογδού, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στον πέμπτο χρόνο του ένατου συστήματος, επιλέγω να τονίσω την πρώτη και την τρίτη συγχορδία δίνοντας έμφαση στον ρυθμό του ζεϊμπέκικου, τον οποίο έχει επιλέξει για το συγκεκριμένο τραγούδι ο Θεοδωράκης.

Στον έβδομο χρόνο του ένατου συστήματος μεταφέρω την δυναμική σε **mp** και πραγματοποιώ *crescendo* προς το επόμενο σύστημα. Στον τρίτο και τέταρτο χρόνου του δωδέκατου συστήματος υπάρχουν γρήγορες εναλλαγές τριακοστών δευτέρων στα οποία χρησιμοποιώ των δακτυλισμό *m – i* για την κύρια μελωδία τονίζοντας τις πρώτες νότες κάθε χρόνου. Στο ίδιο σύστημα στον έβδομο και όγδοο χρόνο εκτελώ τις συγχορδίες με *staccato* και **f**, ενώ σε δυναμική **f** διατηρείται και στη συγχορδία στον επόμενο χρόνο με αρπισματική μορφή. Στο δέκατο πέμπτο σύστημα εκτελώ *crescendo* στους πρώτους χρόνους, ενώ στον πέμπτο χρόνο ξεκινά *decrescendo*, το οποίο καταλήγει στην τονική σε δυναμική **mp**, ώστε να δημιουργηθεί αντίθεση με την είσοδο του επόμενου κουπλέ. Το τελευταίο σύστημα που αποτελεί την Coda πρόκειται ουσιαστικά για επανάληψη των πρώτων χρόνων των συστημάτων 9-11, απλώς με διαφορετική κατάληξη, οπότε διατηρείται η ίδια ερμηνευτική προσέγγιση με αυτά. Στην κατάληξη της Coda πραγματοποιώ σταδιακό *ritenuto* και *decrescendo*, για να ολοκληρωθεί το τελευταίο τραγούδι του κύκλου.

Συμπεράσματα – Επίλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία είχε ως κεντρικό αντικείμενο τη μελέτη των οκτώ τραγουδιών του *Επιτάφιου* του Μίκη Θεοδωράκη, ενός έργου που αποτέλεσε σταθμό στην πορεία της ελληνικής μουσικής και ειδικότερα της εξέλιξης του ελληνικού τραγουδιού κατά τον 20ό αιώνα. Βασικός στόχος της έρευνας ήταν να αναδείξει τόσο την ιστορική και κοινωνική διάσταση του έργου όσο και τα ξεχωριστά αισθητικά του χαρακτηριστικά, εστιάζοντας ιδιαίτερα στον καθοριστικό ρόλο του συνθέτη στη διαμόρφωση του εγχώριου είδους του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού.

Μέσα από τη διερεύνηση του ιστορικού πλαισίου του έργου αποκαλύπτεται ότι ο *Επιτάφιος* δεν αποτελεί ένα μεμονωμένο και αυτόνομο καλλιτεχνικό εγχείρημα, αλλά συνδέεται άρρηκτα με τις κοινωνικο-πολιτικές και τις πολιτισμικές συνθήκες της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκε. Η αξιοποίηση μιας ποίησης με έντονο κοινωνικό χαρακτήρα, όπως αυτή του Γιάννη Ρίτσου, υπήρξε μια καινοτόμος αισθητική επιλογή, και συγχρόνως μια πράξη με βαθύ συμβολικό, πολιτικό και ιδεολογικό χαρακτήρα, καθώς ο Θεοδωράκης μας πρόσφερε ως παρακαταθήκη μια μελοποίηση που αποδίδει με τρόπο μοναδικό την τραγικότητα, το λυρισμό αλλά και την ελπίδα που διαπερνούν το συνολικό έργο του *Επιτάφιου*.

Αναντίρρητα, η συγκεκριμένη μελοποίηση αποτυπώνει ευκρινώς και την προσωπικότητα του Μίκη Θεοδωράκη ως συνθέτη. Η βαθιά γνώση της λόγιας μουσικής σε συνδυασμό με τη βιωματική του σχέση με το λαϊκό τραγούδι τον οδήγησαν στη δημιουργία του έντεχνου λαϊκού, ενός είδους που απέκτησε μεγάλη δημοφιλία εντός Ελλάδος αλλά και διεθνή αποδοχή. Έτσι, το έργο αυτό άνοιξε το δρόμο σε μια νέα μορφή μουσικής δημιουργίας που παρέπεμπε τόσο στο λαό όσο και στη διανόηση, συνδυάζοντας την απλότητα της μελωδίας με την πολυπλοκότητα της αρμονικής και μορφολογικής επεξεργασίας και τις ποικιλόμορφες πραγματολογικές και αισθητικές συνιστώσες του ποιητικού λόγου, γεφυρώνοντας το λαϊκό ιδίωμα με την λόγια μουσική παράδοση. Με τον *Επιτάφιο* ο Θεοδωράκης κατέθεσε μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική και πνευματική πρόταση η οποία συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτισμικού γίγνεσθαι.

Η προσεκτική μελέτη και ανάλυση των κιθαριστικών διασκευών και ειδικότερα των παρτιτουρών του Γιάννη Ηλιόπουλου, αλλά και η γνωριμία με τους διαφορετικούς ερμηνευτές που ασχολήθηκαν με τον *Επιτάφιο* αναδεικνύουν τη διαχρονικότητα και το εύρος των ερμηνευτικών δυνατοτήτων που ενυπάρχουν σε ένα έργο το οποίο έχει την δυνατότητα να εμπλουτίζεται συνεχώς μέσα από τις ποικίλες εκδοχές του. Η μετατροπή των αρχικών λαϊκών ενορχηστρώσεων σε οργανικές διασκευές για κιθάρα επιβεβαιώνει ότι το έργο είναι ικανό να προσφέρει νέες προοπτικές ερμηνείας. Κάθε εκτέλεση προσθέτει ένα νέο στοιχείο, ενώ οι κιθαριστικές αποδόσεις αναδεικνύουν τη δυναμική και τη διαχρονική αξία της σύνθεσης. Παράλληλα, η ίδια η κιθάρα, ως ένα όργανο συνδεδεμένο κατά κύριο λόγο με τη δυτική μουσική παράδοση αλλά και ευρύτατα διαδεδομένο στη σύγχρονη ελληνική μουσική πραγματικότητα, φωτίζει

νέες πτυχές του έργου γεφυρώνοντας διαφορετικές πολιτισμικές και αισθητικές παραδόσεις.

Κάτι το οποίο αξίζει, επίσης, να τονιστεί είναι η Ιδιαίτερη σημασία που δόθηκε στη σχέση ανάμεσα στην ανάλυση και την ερμηνεία. Η αναλυτική διερεύνηση της μορφής, των μελωδιών, της αρμονίας και του ρυθμού των τραγουδιών του *Επιταφίου* αποτέλεσαν και τη βάση της δικής μου ερμηνευτικής προσέγγισης. Η ανάλυση λειτούργησε ως οδηγός για τις δικές μου επιλογές στην εκτέλεση: σε επίπεδο δυναμικής, στη χρήση τεχνικών μέσων της κιθάρας, στην ανάδειξη συγκεκριμένων μελωδικών φράσεων αλλά και στην εκφραστικότητα. Έτσι, η ανάλυση συμπορεύθηκε με την ερμηνεία οδηγώντας σε μια βαθύτερη κατανόηση του έργου, προσδίδοντας στη εργασία ένα χαρακτήρα τόσο ερευνητικό όσο και δημιουργικό.

Ωστόσο, αναγνωρίζεται ότι η παρούσα εργασία, παρά την εκτενή ενασχόληση, σίγουρα αφήνει ανοιχτά πεδία για μελλοντική έρευνα, καθώς δεν ήταν δυνατόν εξαντλήσει το πλήθος των ζητημάτων που συνδέονται με τον *Επιτάφιο*. Ως τέτοια θα μπορούσαν να αναφερθούν η συγκριτική μελέτη όλων των διαθέσιμων ηχογραφήσεων του έργου, η διερεύνηση της πρόσληψής του από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους (από τη γέννηση του έργου έως και την πρόσληψή του στον 21^ο αιώνα), αλλά και η μελέτη της απήχυσής του στο διεθνές κοινό. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε, άλλωστε, η συγκριτική ερευνητική προσέγγιση της σχέσης του *Επιταφίου* με μελοποιήσεις άλλων ποιητικών έργων από τον Θεοδωράκη ή άλλους συνθέτες, κάτι που θα καταδείκνυε και τη συμβολή του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού στη διαμόρφωση της νεοελληνικής μουσικής ταυτότητας.

Καταληκτικά, ο *Επιτάφιος* υπήρξε ένα έργο που θεμελίωσε το έντεχνο λαϊκό τραγούδι, αλλά και καλλιτεχνικό επίτευγμα που συμπυκνώνει τις καλλιτεχνικές, κοινωνικές και πολιτικές αναζητήσεις της εποχής του. Ο Θεοδωράκης, μέσα από την ιδιοφυή μελοποίηση της ποίησης του Ρίτσου, κατόρθωσε να ενώσει τη λόγια παράδοση με το λαϊκό αίσθημα, παρέχοντας μια νέα αισθητική προοπτική με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου αποδεικνύει την αξία της μουσικής όχι μόνο ως αντικείμενου ακαδημαϊκής έρευνας, αλλά ως μιας διαδικασίας διαλόγου ανάμεσα στον δημιουργό, τον ερμηνευτή και το ακροατήριο. Ενός ζωντανού διαλόγου που υπόσχεται τη συνέχιση της μουσικής δημιουργίας στο πέρασμα του χρόνου και την ανανέωση και τον εμπλουτισμό της πολιτιστικής μας συνείδησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Βούλγαρη, Αναστασία. *Μίκης Θεοδωράκης: Μονόλογοι Διάλογοι & το Μονοπάτι προς το Μέλλον*. Αθήνα: αυτοέκδοση, 2017.

https://www.academia.edu/49078501/Μίκης_Θεοδωράκης_Μονόλογοι_Διάλογοι_και_το_Μονόπατι_προς_το_μέλλον_Συνοπτική_παρουσίαση_Πρόλογος_Μίκης_Θεοδωράκης.

Γεωργουσόπουλος, Κώστας. *Ο Συμφωνικός Θεοδωράκης: Από την Κασσιανή ως τη Λυσιστράτη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2009.

Δερτιλής, Β. Γ. *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας, 1750–2015*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Η ανατομία της μουσικής*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1983. Απόσπασμα αναρτημένο στο MikisGuide. <https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-gia-tin-techni-tis-mousikis-synthesis/>.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Οι Δρόμοι του Αρχάγγελου*. Τόμος 1. Αθήνα: Κέδρος, 1986.

Θεοδωράκης, Μίκης. *Πού να βρω την ψυχή μου*. Αθήνα: Νέα Σύνορα – Λιβάνης, 2002.

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*. τομ. 2. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 1998.

Μπελίτσος, Θεοδωρής. *Μίκης: 1960–1975. Μια προσωπική αναδρομή*. Νέα Σμύρνη: ιδιωτική έκδοση, 2024.

https://www.academia.edu/116233049/Μίκης_1960_1975_Μια_προσωπική_αναδρομή.

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

Σακαλλιέρος, Γιώργος. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Αθήνα. Κάλλιπος – Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-178>.

Χάρδας, Κώστας. *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Κάλλιπος, Ανοιχτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>.

Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

Holst, Gail. *Μίκης Θεοδωράκης, Μύθος και Πολιτική στην Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Μετρονόμος, 2014.

Kostka, Stefan, και Dorothy Payne. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 3η έκδοση. Νέα Υόρκη: McGraw-Hill, 1994.

Meyer, B. Leonard. *Explaining Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Papanikolaou, Dimitris. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda, 2007.

Ritsos, Giannis. *Chronicle of Exile*. Translated by Minas Savvas. San Francisco: Wire Press, 1977.

<https://books.google.gr/books?id=pF50AAAIAAJ&pg=PA9&dq=Epitaphios+Yannis+Ritsos#v=onepage&q=Epitaphios%20Yannis%20Ritsos&f=false>.

Ritsos, Giannis. *Florilegio de obras poéticas*. μτφ. και επιμ. Andrés Pociña. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2009.
https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/53856/RITSOS_Florilegio.pdf?sequence=4.

Stein, Leon. *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. New York: Summy-Birchard, 1962.

https://www.academia.edu/40116056/Structure_and_THE_STUDY_AND_ANALYSIS_OF_MUSICAL_FORMS

Άρθρα

«Άβας». «Μάνος Χατζιδάκις για κιθάρα: Γεράσιμος Μηλιαρέσης (1975).» *Δισκοβόλος*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025.
<https://diskovolos58.blogspot.com/2020/07/1975.html>.

«Άβας». «Μίκης Θεοδωράκης για κιθάρα: Επιτάφιος & Romancero Gitano.» *Δισκοβόλος*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025.
<https://diskovolos58.blogspot.com/2020/07/romancero-gitano-2010.html?utm>.

Ανδρουλάκης, Εμμανουήλ. «Ριζίτικα: Τα Χριστιανικά προσκυνήματα ως τόπος και ως τρόπος έκφρασης στο ριζίτικο τραγούδι.»
<https://www.academia.edu/122436598/PIZITIKA>.

[Ανυπόγραφο]. «John Williams: Το 'Νέο Κύμα' της κλασικής κιθάρας.» *Tar*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2025.
https://www.tar.gr/john_williams_to_neo_kyima_tis_klasikis_kitharas_toy_kwsta_gr_igorea-article-1879.html

[Ανυπόγραφο]. «Δημήτρης Φάμπας: Κατάλογος έργων και εκδόσεων έως το 2007.» *Tar*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025.
https://www.tar.gr/dimitris_fampas_katalogos_ergwn_ekdoseis_ews_to_2007-article-635.html.

[Ανυπόγραφο]. «Δύο βιβλία με έργα του Μίκη Θεοδωράκη διασκευασμένα για μία ή δύο κιθάρες από τον Γιάννη Ηλιόπουλο.» *Tar*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025. https://www.tar.gr/kyklofories-partitoyres-dyo-biblia-me-erga-toy-miki-theodwraki-diaskeyasmena-article-564.html?category_id=29.

[Ανυπόγραφο]. «Κατάλογος δισκογραφίας Δημήτρη Φάμπα με έργα για σόλο κιθάρα.» *Tar*. Ανακτήθηκε στις 3/9/2025. <https://www.tar.gr/dimitris-fampas-diskografia-toy-article-640.html>.

[Ανυπόγραφο]. «Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα Γεράσιμου Μηλιαρέση.» *Tar*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2025. <https://www.tar.gr/syntomo-biografiko-simeiwma-gerasimoy-miliaresi-article-450.html>

Θεοδωράκης, Μίκης. «Τα σύγχρονα προβλήματα και το μέλλον της μουσικής: Ο βεντετισμός και ο σνομπισμός οδηγούν στο θάνατο της μουσικής.» *Επιθεώρηση Τέχνης* 21 (Σεπτέμβριος 1956), Παρίσι. Αναδημοσιεύτηκε στο Για την Ελληνική μουσική (1952–1961). Αθήνα: Καστανιώτης, 1986. <https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-o-ventetismos-kai-o-snobismos-odigoun-sto-thanato-tis-mousikis>.

Θεοδωράκου, Μαριλένα. «Ιάκωβος Κολανιάν: Στην Ελλάδα, ο “Επιτάφιος” ακτινοβολεί όλες του τις διαστάσεις και τα βαθιά νοήματα που οι δύο δημιουργοί Μίκης Θεοδωράκης και Γιάννης Ρίτσος, θέλουν να κοινωνήσουν.» *Theatermag*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2025. <https://www.theatermag.gr/2022/06/06/iakovos-kolanian-stin-ellada-o-epitafios-aktinovolei-oles-tou-tis-diaastaseis-kai-ta-vathia/?utm>.

Θεοδωράκου, Μαριλένα. “Πέμη Ζούνη και Ιάκωβος Κολανιάν: Αφιέρωμα στον Μίκη Θεοδωράκη με τον «Επιτάφιο».” *Theatermag*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2025. <https://www.theatermag.gr/2022/06/01/pemi-zouni-kai-iakovos-kolanian-afierwma-ston-miki-theodoraki-me-ton-epitafio/>.

Καραμήτρου, Χρύσα. «Ο Επιτάφιος του Γιάννη Ρίτσου: Ένα “μοιρολόι” ύμνος της ζωής και του αγώνα.» *Τετράδια Μαρξισμού* 7 (2018).

Κόκορης, Δημήτρης. «Ρίτσος και Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός: Μία Σύνθετη Σχέση.» *Θέματα Λογοτεχνίας* 62 (2020): 4. <https://www.eens.org/EENS-congresses/2014/kokoris-dimitris.pdf>.

Κολυδάς, Τάσος. «Ο Μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα.» *Πολυφωνία* 9 (2006): 34-49. <https://www.kolydart.gr/download?name=2006-polyphonia-kolydas>.

Σούλη, Ρουμπίνη. «Δίδαξε κιθάρα και ήθος.» *Ριζοσπάστης* (12 Μαΐου 1996). <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=3659336>.

Agawu, Kofi. “How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again.” *Music Analysis* 23, no. 2–3 (2004): 267–286. <https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2004.00204.x>.

Athanassopoulou, Maria. "Reconsidering Modernism: The Exile Poems of Giannis Ritsos." *Κάμπος (Cambridge Papers in Modern Greek)* 17 (2009), 1-26: 1, <https://www.academia.edu/11707671/>

[Reconsidering Modernism The exile poems of Yiannis Ritsos](https://www.academia.edu/11707671/Reconsidering_Modernism_The_exile_poems_of_Yiannis_Ritsos)[https://www.academia.edu/11707671/Reconsidering Modernism The exile poems of Yiannis Ritsos](https://www.academia.edu/11707671/Reconsidering_Modernism_The_exile_poems_of_Yiannis_Ritsos)

Athanasiou, Maria. "Sound Narratives in and Beyond the Greek Art-Folk Song." *Quadrivium, Revista Digital de Musicología* 10 (2019): 1–12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7693544>.

Chaudhuri, Surasri. "Facing Violence with Music: The Story of Mikis Theodorakis". Ιστότοπος *Countercurrents.org* (2019). Ανακτήθηκε στις 8/7/2025. <https://countercurrents.org/2019/06/facing-violence-with-music-the-story-of-mikis-theodorakis/>.

Clarke, Eric. «Making and Hearing Meaning in Performance.» *Nordic Journal of Aesthetics* 18, no. 33–34 (2006): 24–39. https://www.researchgate.net/publication/265569821_Making_and_Hearing_Meaning_in_Performance.

Foley, Gretchen C. "Analysis for Performance: Teaching a Method for Practical Application." *College Music Symposium* 46 (2006): 17–30. Ανακτήθηκε στις 30/9/2025. <https://www.jstor.org/stable/40374437>.

Kamenetsky, B. Stuart., David S. Hill, and Sandra E. Trehub. "Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music." *Psychology of Music* 25, no. 2 (1997): 149–160. <https://doi.org/10.1177/0305735697252005>.

Lerchi, Alexander, et al. "An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis." *The Transactions of the International Society for Music Information Retrieval* 3, no. 1 (2020): 221–245. <https://doi.org/10.5334/tismir.53>.

Lowe, Bethany. "On the Relationship Between Analysis and Performance: The Mediator Role of the Interpretation." *Indiana Theory Review* 24 (2003): 47–94. Ανακτήθηκε στις 30/9/2025. <https://www.jstor.org/stable/24046461>.

Nolan, Catherine. "Reflections on the Relationship of Analysis and Performance." *College Music Symposium* 33–34 (1993–1994): 112–139. Ανακτήθηκε στις 30/9/2025. <https://www.jstor.org/stable/40374252>.

Orfanos, D. Spyros. "Mikis Theodorakis: Music, Culture and the Creative Process." *Journal of Modern Hellenism* 14 (1997): 17–37. <https://journals.sfu.ca/jmh/index.php/jmh/article/view/145>.

Papaeti, Anna. "Music and 'Re-education' in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947–1955) to Giaros (1967–1968)." στο *Torture: Quarterly Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* 23, no. 2 (2013): 34-43. https://www.academia.edu/9571014/Music_and_Re_Education_in_Greek_Prison_Camps_From_Makronisos_1947_1953_to_Giaros_1967_1968.

Stigka, Kalliopi. "Mikis Theodorakis: la rencontre éternelle de la Poésie et de la Musique." *Archiv für Textmusikforschung* 2 (2021). https://doi.org/10.15203/ATeM_2021_2.06.

[Untitled]. "Mikis Theodorakis (1925–2021): The Life and Work of a Great International Composer and Militant Democrat." *In Defence of Marxism*. Ανακτήθηκε στις 9/8/2025. <https://marxist.com/mikis-theodorakis-1925-2021.htm>.

[Untitled]. "The Story of Miloš Karadaglič." *Vancouver Recital Society*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2025. <https://vanrecital.com/2013/01/the-story-of-milos-karadaglic/?utm>.

Κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους – πρακτικά συνεδρίων

Κιουμουρτζής, Ιωάννης, και Νίκος Ζαφρανάς. «Άγχος μουσικής επίδοσης: διερεύνηση των συνθηκών εμφάνισής του.» Στο *Μουσική Εκπαίδευση και Κοινωνία: νέες προκλήσεις, νέοι προσανατολισμοί, Πρακτικά 8ου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.*, επιμ. Θεόδωρος Ράπτης & Δήμητρα Κόνιαρη, 187–194. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., 2019. https://www.eeme.gr/images/stories/documents/dkoniari/8th_Conference_2018/Keimena_Prakt_2018/3%CE%95%CE%B9%CF%83_%CE%9A%CE%B9%CE%BF%CF%85%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%81%CF%84%CE%B6%CE%AE%CF%82_187-194.pdf.

Κολυδάς, Τάσος. «Η κλασική κιθάρα στην Ελλάδα κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: Όψεις της μεταμόρφωσης ενός μουσικού οργάνου από τη σκοπιά του ρεπερτορίου.» Στο *Πρακτικά του 9ου διατμηματικού μουσικολογικού συνεδρίου της Ε.Μ.Ε.* επιμ. Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας. 36-42. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021. <https://hellenic-musicology.org/wp-content/uploads/2021/07/ConfProc2017.pdf>.

Παπαέτη, Άννα. «Ηχοτοπία: Μουσική και Ήχος σε Χώρους Κράτησης στην Ελλάδα του Ψυχρού Πολέμου, 1921–2021.» Στο *Μνήμες Τεχνών – Θραύσματα Ιστορίας*, επιμ. Ανδρέας Μαράτος, 403-418. Αθήνα: Ινστιτούτο Νίκος Πουλαντζάς, 2021. https://www.academia.edu/69760296/Ηχοτοπία_του_τρόμου_μουσική_και_ήχος_σε_χώρους_κράτησης_στην_Ελλάδα_του_Ψυχρού_Πολέμου_Soundscapes_of_Terror_Music_and_Sound_in_Detention_in_Cold_War_Greece

Τσούγκρας, Κωνσταντίνος. «Η τροπικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική του 20ου αιώνα». Στο *Μουσική (και) Θεωρία*, 72–91. Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, 2010.

Χαραλαμπίδης, Μενέλαος. «Πτυχές της εμφύλιας σύγκρουσης στην κατοχική Αθήνα.» Στο *Αφηγήσεις για τη δεκαετία του 1940: Από το λόγο του κατοχικού κράτους στη μετανεωτερική ιστοριογραφία*, Επίκεντρο 1, 109-132. Θεσσαλονίκη: 2012. <https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/KOM03271/2.%20%CE%B1%CF%86%CE%B7%CE%B3%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82%20book.pdf>.

Clarke, Eric. "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, 21-54.

Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
<https://www.scribd.com/document/361596834/John-Rink-the-Practice-of-Performance-Studies-in-Musical-Interpretation-2005>.

Hill, Peter. "From Score to Sound." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. John Rink, 129–143. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Lester, Joel. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, 197–216. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
<https://www.scribd.com/document/361596834/John-Rink-the-Practice-of-Performance-Studies-in-Musical-Interpretation-2005>.

Narmour, Eugene. "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation." In *Explorations in Music, The Arts and Ideas*, ed. Eugene Narmour and Ruth Solie, 317-322. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1988.

Papaeti, Anna. "Resisting Oppression: The Case of Mikis Theodorakis." Στο *Music Resistance from 1900 to the Present*, eds. Igor Contreras Zubillaga και Helena Martín-Nieva, 180-205. Athens: Institute of Historical Research, National Hellenic Research Foundation, 2022.
https://www.academia.edu/95378034/Resisting_Oppression_The_Case_of_Mikis_Theodorakis.

Rothstein, William. "Analysis and the Act of Performance". In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, 217–240. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
<https://www.cambridge.org/core/books/abs/practice-of-performance/analysis-and-the-act-of-performance/7D74C450F10FE130BCC6E46C2AC41B75>.

Stiga, Kalliopi. "The Epic-Lyric Melody of Mikis Theodorakis: An Original Melodic Phenomenon." In *Principles of Music Composing: Phenomenon of Melody*, 15th International Music Theory Conference, 2015.

Tambakaki, Polina. "'Art-Popular' Song and Modern Greek Poets – Interactions and Ideologies: The Case of Mikis Theodorakis." Στο *Made in Greece: Studies in Popular Music*, επιμ. Dafni Tragaki, 55–64. London – New York: Routledge, 2019.
https://www.academia.edu/40339600/Art_popular_song_and_modern_Greek_poets_interactions_and_ideologies.

Wallace, Berry. "Questions arising in the relations of analysis to performance." In *Musical Structure and Performance*, 7–44. New Haven: Yale University Press, 1989.
Ανακτήθηκε στις 30/9/2025. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1xp3vpj.6>.

Ακαδημαϊκές Εργασίες

Αβραμίδης, Δημήτρης. «Περί της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής: Μελέτη στο υλικό διδασκαλίας της ελληνικής παραδοσιακής δημοτικής μουσικής.» Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2017. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/20190>.

Δανιήλ, Ελένη. «Οι λυρικές τραγωδίες του Μίκη Θεοδωράκη.» Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2022. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/27221>.

Δήμα, Αδαμαντία Μ. «Μουσική εκτέλεση και ερμηνεία στο πιάνο: Η διαδρομή επίτευξης της τεχνικής αρτιότητας του πιανίστα ως μοναδικά εκφρασμένο αίτημα δημιουργίας μιας ολοκληρωμένης διαμεσολαβητικής σύνδεσης με το κοινό, υπό την αισθητική εποπτεία και τα μουσικά κριτήρια του συνθέτη». Μεταπτυχιακή εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2025. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/223813>.

Ευαγγέλου, Αθ. Γιώργος «Η Λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη.» Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, 2008. https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/teiep/405/1/lpm_000045.pdf.

Εφραιμίδου, Ελένη. «Η Σονάτα [No. 1] (1990) για κιθάρα του Leo Brouwer: από την υφολογική προσέγγιση στη μουσική ερμηνεία». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021.

Καλαντζής, Δημήτρης. “Λαϊκότροποι δρόμοι και παραδοσιακός θρήνος στο έντεχνο ελληνικό τραγούδι: Η περίπτωση του Επιτάφιου των Γιάννη Ρίτσου - Μίκη Θεοδωράκη.” Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, 2018. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/teiep/8992/1/%CE%A0%CF%84%CF%85%CF%87%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AE%20%CE%9A%CE%B1%CE%BB%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%AE%CF%82%20%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82.pdf>.

Κουζουκίδης, Φιλίππου. «Η χρήση του λαϊκού δρόμου "Ουσάκ" μέσα από επιλεγμένα έργα του Σωκράτη Μάλαμα». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2025.

Λαζαρίδου Ελμάλογλου, 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.

Μπούμπας, Πανορμίτης. “Μια εκπαιδευτική προσέγγιση επάνω στο μαλακό διατονικό πεντάχορδο ραστ και στις επεκτάσεις αυτού μέσα από το παράδειγμα των «ειρηνικών».” Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2023. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/28595>.

Παπαγεωργίου, Γιάννης. «Η Κιθάρα ως σολιστικό όργανο στο ρεμπέτικο τραγούδι από το 1900 έως το 1950 υπό το πρίσμα σημαντικών κιθαριστών.» Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012. <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/15708>.

Παπαδόπουλος, Βύρων. «Η Δημοτική μουσική των Γρεβενών.» Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2024.

Τσέλιου, Σάββας. “Leo Brouwer ‘El Decameron Negro’: An Interpretive and Analytical Approach.” Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2025. https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2360/AEM_2120.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Fierens, Guillermo C. “Transcribing for Classical Guitar: History and Examples from Literature, with Three Essays from Different Styles and Instruments.” DMA diss., University of Indiana, 2019. <https://hdl.handle.net/2022/23005>.

Komaitis, Christophas. "The Role of Tradition in the Poetry of Yannis Ritsos." PhD diss., University of Johannesburg, 1997. <https://ujcontent.uj.ac.za/esploro/outputs/doctoral/The-role-of-tradition-in-the/9913627607691>.

Röntsch, Marc. «A Comparative Analysis of Two Guitar Transcriptions of Isaac Albéniz's 'Granada'». Master's thesis., University of Cape Town, 2011. <https://hdl.handle.net/11427/11015>.

Segal, E. Peter. “The Role of Andrés Segovia in Re-shaping the Repertoire of the Classical Guitar.” DMA diss., Temple University, 1994. <https://www.proquest.com/docview/304136613?fromopenview=true&pq-origsite=gscholar&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>.

Snyder, P. Jason. “The Music of Alberto Ginastera Transcribed for Guitar: A Performance Edition of Danzas Argentinas for Guitar Quartet.” DMA diss., Georgia University, 2003. https://openscholar.uga.edu/record/15368/files/snyder_philip_j_200305_dma.pdf.

Λήμματα λεξικών - εγκυκλοπαιδειών

[The Editors of Encyclopedia Britannica]. “Anatole France.” *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 10/7/2025. <https://www.britannica.com/biography/Anatole-France>.

Chiclet, Christophe. «Mikis Theodorakis.» *Encyclopédie Universalis*. Ανακτήθηκε στις 10/8/2025. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mikis-theodorakis/>.

Griffiths, Paul. “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles).” Στο *Grove Music Online*. 2001. Ανακτήθηκε στις 21/8/2015. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18497>

Hingley, Francis Ronald. "Maxim Gorky." *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.britannica.com/biography/Maxim-Gorky>.

McLellan, T. David. & Lewis, S. Feuer. "Karl Marx," *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε στις 10/7/2025, <https://www.britannica.com/biography/Karl-Marx>.

Ευρύτερες πηγές στο διαδίκτυο

Αγοραστάκης, Γιώργος. «Ο Μίκης Θεοδωράκης περιγράφει την παιδική του ηλικία.» *MikisGuide*. Ανακτήθηκε στις 8/7/2025. <https://mikisguide.gr/o-mikis-theodorakis-perigrafei-tin-paidiki-tou-ilikia/>.

Αγοραστάκης, Γιώργος. «Μίκης Θεοδωράκης – Καλλιτέχνης και Πολίτης.» Αναδημοσίευση συνέντευξης από τον Μανώλη Παπουτσάκη, Δρόμοι της Ειρήνης, Φεβρουάριος 1964. Αναρτημένο στο mikisguide.gr. https://mikisguide.gr/mikis-theodorakis-kallitechnis-kai-politis/?utm_source.

Αγοραστάκης, Γιώργος. «Το χρονικό της επανάστασης του "Επιταφίου".» *MikisGuide*. Ανακτήθηκε στις 8/7/2025. <https://www.mikisguide.gr/to-chroniko-tis-epitafiou>

Δαλιανούδη, Ρενάτα. "Μικρή πνευματική περιπλάνηση στη ζωή και το έργο ενός ζωντανού μύθου της 'μαχόμενης κουλτούρας'." Κείμενο από έντυπο πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης Ποιος τη ζωή μου...;, 136–140. <https://www.academia.edu/21817146>.

Δημητρόπουλος, Δημήτρης, και Ολυμπίου, Ευδοκία. «Αρχείο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ: Συλλογή Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας.» Αθήνα: 2000. https://www.askiweb.eu/images/politika%20kommata/Arxeio_KS_EPON.pdf.

«Φιλοκτήτης Οικονομίδης.» *Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο – Εθνική Λυρική Σκηνή*. Ανακτήθηκε στις 10/8/2025. <https://virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/oikonomidis-filoktitis-2042/>.

Bogiatzis, Vassilios. Listening Rebetica Songs in Makronissos Concentration Camp (1948-1950): A Testimony and an Interpretation Attempt by a Former Detainee. Παρουσίαση στο Διεθνές Συνέδριο "Soundscapes of Trauma: Music, Violence, Therapy", Αθήνα, 2019. Διαθέσιμο από: https://www.academia.edu/39277845/Listening_Rebetica_Songs_in_Makronissos_Concentration_Camp_1948_1950_A_Testimony_and_an_Interpretation_Attempt_by_a_Former_Detainee INTERNATIONAL CONFERENCE SOUNDSCAPES OF TRAUMA MUSIC VIOLENCE THERAPY Athens 23 25 5 2019.

Clark, W. Aaron. "Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription." Unpublished manuscript, University of California. <http://www.ilams.org.uk/media/walter-clark-tarrega-guitar-transcription.pdf>.

Dumigan, Chris. "Milos Karadaglic – Mediterraneo: CD." *All Classical Guitar*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025. <https://www.allclassicalguitar.co.uk/post/milos-karadaglic-mediterraneo-cd?utm>.

"Eugène Bigot." *Wise Music Classical*. Ανακτήθηκε στις 10/8/2025. <https://www.wisemusicclassical.com/composer/4374/Eug%C3%A8ne-Bigot>.

Karadaglić, Miloš. "Biography." *MILOŠ*. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025. <https://milosguitar.com/biography/>.

"Mikis Theodorakis." *Hellenica World*. Πρόσβαση στις 9/8/2025. <https://www.hellenicaworld.com/Greece/Person/en/MikisTheodorakis.html>. Theodorakis, Mikis. «Songs of Freedom (1986).» Δισκογραφική καταγραφή. MikisTheodorakis. Ανακτήθηκε στις 3/8/2025. <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/listen/byalbum/?albumid=232>.

Εικόνες (της παρούσας διπλωματικής εργασίας)

Γιάννης Ρίτσος. Επιτάφιος. 1936. Εξώφυλλο πρώτης έκδοσης. *Ριζοσπάστης*. Αναρτήθηκε στις 5/5/2025. https://el.wikipedia.org/wiki/Επιτάφιος_%28Γιάννης_Ρίτσος%29#/media/Αρχείο:Yannis_Ritsos_Epitaphios_1936_cover.jpg.

Γιάννης Ρίτσος. Επιτάφιος. 1956. Εξώφυλλο δεύτερης έκδοσης. *Κέδρος*. <https://www.palaiobibliopolio.gr/Επιτάφιος-p-16380.html>.

Μηχανή του Χρόνου. 1936. "Ημέρα απεργίας των καπνεργατών, η μητέρα του Τάσου Δούση θρηνεί πάνω από το πτώμα του γιου της". *Mixanitouxronou.gr*. <https://www.mixanitouxronou.gr/i-fotografia-me-tin-mana-pou-thrini-ton-dolofonimeno-gio-tis-stin-apergia-ton-kapnergaton-sti-thessaloniki-o-matomenos-mais-ton-ergaton-pou-enepnese-ton-ritso-na-grapsi-ton-epitafio>.

Μίκης Θεοδωράκης. "Εξώφυλλο ιστορικής ηχογράφησης του Επιτάφιου με τους Γρηγόρη Μπιθικώτση και Μανώλη Χιώτη." *Columbia*, 1959. <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/beforedictatorship/?nid=4689>.

Μίκης Θεοδωράκης. "Εξώφυλλο πρώτης δισκογραφικής έκδοσης του Επιτάφιου με ερμηνεύτρια τη Νάνα Μούσχουρη." *Columbia*, 1960. <https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/beforedictatorship/?nid=4689>.

Μίκης Θεοδωράκης. "Πρακτικά Απολυτηρίων εξετάσεων (Πτυχίο Αντίστιξης και Φούγκας)." Ωδείο Αθηνών. 1950. <https://www.athensconservatoire.gr/odeion-athinon/αρχαιο-ωδειου-αθηνων/>.

Μουσικά Βίντεο - Ηχογραφήσεις

Halasz, Frank. Nuremberg Symphony Orchestra, διευθ. Sebastian Hess. "Rhapsody for Cello & Orchestra; Rhapsody for Guitar & Orchestra (2006)." Πρόσβαση στις 12/8/2025.

<https://www.mikistheodorakis.gr/el/music/listen/byalbum/?albumid=167>.

Mikis Theodorakis. "3 Epitafios: No. 3 in D Minor (Arr. for Guitar) (Excerpt)." YouTube video. 3:33. Δημοσιεύθηκε στις 18/2/2000. <https://youtu.be/LAM5vwIN-7k?si=ANPqG1CqI1J8zW73>.

Yiannis Iliopoulos. "Epitaph 1 M. Theodorakis Guitar". YouTube video, 3:20. Δημοσιεύθηκε στις 3/2/2016.

https://www.youtube.com/watch?v=J9DAMENI5jQ&list=RDJ9DAMENI5jQ&start_radio=1.

Μίκης Θεοδωράκης. "Μίκης Θεοδωράκης - Γιάννης Ρίτσος - Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Επιτάφιος, 2η Εγγραφή [1960]." YouTube video. 26:17. Δημοσιεύτηκε στις 12/4/2024.

https://www.youtube.com/watch?v=ePpjhmq-1Vo&list=RDePpjhmq-1Vo&start_radio=1&t=11s.

Μίκης Θεοδωράκης. "Μίκης Θεοδωράκης - Γιάννης Ρίτσος - Μαίρη Λίντα, Επιτάφιος, 3η Εγγραφή [1963]." YouTube video, 24:36. Δημοσιεύτηκε στις 13/4/2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=cC0ywwnxilg>.

Μίκης Θεοδωράκης. "Μίκης Θεοδωράκης - Γιάννης Ρίτσος - Νάνα Μούσχουρη, Επιτάφιος [1960], 1η Εγγραφή." YouTube video. 53:49. Δημοσιεύτηκε στις 7/4/2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=S5-SAH49f0s&t=5s>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

**Παρτιτούρα
(με σχόλια και σημειώσεις)
του έργου:**

Μίκης Θεοδωράκης, *Επιτάφιος*

**(Γιάννης Ηλιόπουλος, διασκευή για κιθάρα)
Εκδόσεις Romanos – Schott (2006).**

MIKIS THEODORAKIS

1. ΠΟΥ ΠΕΤΑΞΕ Τ' ΑΓΟΡΙ ΜΟΥ OÙ S'EST ÉCLIPSÉ MON GARÇON

(Επιτάφιος)

(Epitafios)

Cycle de chansons pour guitare solo

♩ = 67 *μ*

arm 7 i6 IV B VII IV arm 7

4 7 11 15 18 21 24

T.Π. canto

B II B V B IX

B IV vi B V B IX

B II IV V vi B V3

dolce

Επιτάφιος • Epitafios
1. ΠΟΥ ΠΕΤΑΞΕ Τ' ΑΓΟΡΙ ΜΟΥ • OÙ S'EST ÉCLIPSÉ MON GARÇON

25

28

Meno $\text{♩} = 56$

dolce p.

breve

32

B VII

B VII

B VII

36

rit. Tempo Primo

39

B II

42

B II

(V7) ii

45

V

47

B II

49

B II

B II

B II

VI

B II

IV

(V) ii

52

Επιτάφιος ♦ Epitafios
 2. ΧΕΙΑΙ ΜΟΥ ΜΟΣΚΟΜΥΡΙΣΤΟ ♦ LÈVRE EMBAUMÉE

MIKIS THEODORAKIS

3. ΜΕΡΑ ΜΑΓΙΟΥ

JOUR DE MAI

(Επιτάφιος)

(Epitafios)

Cycle de chansons pour guitare solo

pz $\text{♩} = 62$

© in Re

B III

4

B III

7

f. *Piu mosso* *canto* B III

10

12

14

16

B X

Επιτάφιος • Epitafios
3. ΜΕΡΑ ΜΑΓΙΟΥ • JOUR DE MAI

18

B III B II B III B VI B III B V

19

h.π. Calmo

22

h.π. rit.

25

A tempo B III

28

B III

30

tr. τ.π.

MIKIS THEODORAKIS

4. ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΣ, ΑΣΤΕΡΙ ΜΟΥ

TU T'ES COUCHÉ, MON ASTRE

(Επιτάφιος)

(Epitafios)

Cycle de chansons pour guitare solo

πε (ρωθός Jεί/πέρικος)

♩ = 80

in Re

The musical score consists of eight systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line and chord diagrams. Handwritten annotations in red and black ink are scattered throughout, including circled notes, chord symbols (e.g., B III, B VIII, B V, B II, B III, IV, V, VI-6, VII, V), and other markings like 'simile', 'canto', and 'Da y coda'. The score begins with a tempo marking of quarter note = 80 and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Da y coda'.

Επιτάφιος • Epitafios
4. ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΣ, ΑΣΤΕΡΙ ΜΟΥ • TU T'ES COUCHÉ, MON ASTRE

coda

3

simile

μ.π.

τ.π.

i — iv — i — V —

i — iv — i — V — i —

Επιτάφιος • Epitafios
 4. ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΣ, ΑΣΤΕΡΙ ΜΟΥ • TU T'ES COUCHÉ, MON ASTRE

*(μελωδίες που προέρχουν από το ρυθμικό τραγούδι)
(ρυθμικός χαράκις)*

MIKIS THEODORAKIS

5. ΕΙΣΟΥΝ ΚΑΛΟΣ

TU ÉTAIS BON

(Επιτάφιος)

(Epitafios)

Cycle de chansons pour guitare solo

♩ = 96

The musical score consists of six systems of music, each starting with a circled measure number (6, 11, 16, 20, 24, 28). The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. Chords are indicated by Roman numerals (B VII, B VIII, B III, IV, V, VI, VII, VIII) and some are accompanied by handwritten notes like 'canto' or 'f#'. Fingerings are shown with numbers 1-4. Circled melodic lines highlight specific rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Επιτάφιος • Epitafios
5. ΕΙΣΟΥΝ ΚΑΛΟΣ • TU ÉTAIS BON

39 B VII B VIII

36

40 D.C. y coda

43 coda

47 50

Επιτάφιος • Epitafios
 5. ΕΙΣΟΥΝ ΚΑΛΟΣ • TU ÉTAIS BON

31

36

41

45

49

53

57

Επιτάφιος • Epitafios
 6. ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΣΤΕΚΟΖΟΥΝ • TU TE POSTAIS À LA FENÊTRE

MIKIS THEODORAKIS

7. NAXA T'ATHANATO NEPO QUE N'AI-JE L'EAU D'IMMORTALITÉ

(Επιτάφιος)
(Epitafios)

Cycle de chansons pour guitare solo

(Ρυθμός ζεϊμπέκκος)

♩ = 70

© in Re

1 0 1

3 1 3 4 3 1 2 1 0 1

3 1 3 4 3 1 3 3 1 3 2 1 2 1

3 2 3 0 3 2 0 2 1 0 1 2 0

1 2 4 4 1 0 4 3 0 1 0 1 4 1 0 3 2 0

1 0 1 2 4 4 3 1 3 2 1 3 2 1 0

ii } 6L } iv } iv } V } i } V } i }

Επιτάφιος • Epitafios
7. NAXA T'ATHANATO NEPO • QUE N'AI-JE L'EAU D'IMMORTALITÉ

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is annotated with various musical notations and guitar-specific instructions:

- System 7:** Includes a second ending bracket labeled "2." and a dynamic marking "f". Chord diagrams include B II.
- System 8:** Features a circled "8" and various chord diagrams such as i, iv, V, and B IX.
- System 9:** Includes a circled "9" and chord diagrams like i, B IX, B VII, and IV⁴.
- System 10:** Includes a circled "10" and chord diagrams like B II, B III, B II (GL), and V⁷.
- System 11:** Includes a circled "11" and chord diagrams like i, iv, and V³. The system concludes with the markings "rit." and "D.C.".

The score is heavily annotated with handwritten notes, including circled numbers (7-11), letters (P, GL), and various chord symbols (i, iv, V, B II, B III, B VII, B IX, IV⁴, V³, V⁷). Fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) are placed below the notes to indicate fingerings. Bar lines and repeat signs are used throughout the piece.

Επιτάφιος • Epitafios
 7. ΝΑΧΑ Τ' ΑΘΑΝΑΤΟ ΝΕΡΟ • QUE N'AI-JE L'EAU D'IMMORTALITÉ

8 B V B V B VII 3

9 B VII B VII

10 B V B V B VII 3

11 B VII B VII

12 B III B V

13 B III B III

14 B III B III

15 B VII B V B III

16 coda *rit.*

Da § al
⊕ y coda

Επιτάφιος • Epitafios
 8. ΓΑΥΚΕ ΜΟΥ, ΕΥΥ ΔΕ ΧΑΘΗΚΕΣ • MON DOUX FILS, TU N'ES PAS DISPARU