



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Διερευνώντας τη σχέση λόγου και μέλους
στον *Μεγάλο Ερωτικό* του Μάνου Χατζιδάκι**

Διπλωματική εργασία

Ιστορία - Πολιτισμός

της φοιτήτριας

Κουμανδράκη Εμμανουηλίας

A.E.M.: 2236

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Γεροθανάση Σταματία,

Επίκουρη Καθήγητρια

Θεσσαλονίκη,

Φεβρουάριος 2026



ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES

**The investigation of the musicopoetic relations
in Manos Hadjidakis' *Magnus Eroticus***

Diploma Thesis

History - Culture

Student:

Koumandraki Emmanouilia

A.E.M.: 2236

Supervisor:

Gerothanassi Stamatia,

Assistant Professor

Thessaloniki,

February 2026

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται μουσικοποιητική ανάλυση του *Μεγάλου Ερωτικού* του Μάνου Χατζιδάκι. Σκοπός είναι να μελετηθεί και να αναδειχθεί η οργανική σύνδεση της ποιητικής έκφρασης με τη μουσική σύνθεση. Αρχικά, δίνεται επισκόπηση της ιστορίας της μελοποιημένης ποίησης και του Έντεχνου Λαϊκού Τραγουδιού και σκιαγραφείται η εργοβιογραφική πορεία και η μουσική φυσιογνωμία του συνθέτη. Ακολούθως περιγράφεται το ιστορικό πλαίσιο σύνθεσης και η αισθητική ταυτότητα του έργου. Τέλος, γίνεται λογοτεχνική ανάλυση των ποιητικών κειμένων και η ταυτόχρονη μουσική ανάλυση της παρτιτούρας. Από την ανάλυση προκύπτει ότι το μουσικό μέτρο, οι τονικοί χώροι, η μελωδική διάρθρωση, η χρονική αγωγή, οι δυναμικές και οι αρθρωτικές ενδείξεις, εν ολίγοις κάθε μουσικός χειρισμός του Χατζιδάκι όχι μόνο εξυπηρετεί, αλλά και ενισχύει το ποιητικό μήνυμα, πετυχαίνοντας μια αλληλεξάρτηση ποίησης και μουσικής που δεν επιτρέπει τη χωριστή τους ακρόαση ακριβώς όπως ο ίδιος φιλοδοξούσε.

Λέξεις - κλειδιά:

Μελοποιημένη ποίηση, Έντεχνο Λαϊκό, Μάνος Χατζιδάκις, *Ο Μεγάλος Ερωτικός*

ABSTRACT

This master's thesis attempts a musico-poetic analysis of Manos Hadjidakis' *Magnus Eroticus (O Megalos Erotikos)*. The primary objective is to examine and highlight the connection between poetic expression and musical composition. First, the study provides a historical overview of poetry set to music and the Entecho Laiko Song while outlining the composer's biographic trajectory and musical profile. Secondly, the work describes the context of composition and the aesthetic identity of the song cycle. Finally, it proceeds to a literary analysis of the poetic texts alongside a musical analysis of the score. The findings suggest that the musical meter, tonal centers, melodic structure, tempo, dynamics, and articulation marks -essentially every musical choice made by Hadjidakis- not only serve but actively enhance the poetic message. This creates an interdependence between poetry and music that renders them inseparable during the listening experience, precisely as the composer himself envisioned.

Key words:

Poetry set to music, Entecho Laiko, Manos Hadjidakis, *Magnus Eroticus*

Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	8
ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΠΟΙΗΣΗ	10
Ο ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ	20
Βιογραφικά στοιχεία	20
Το μουσικό ιδίωμα	27
Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ	32
Η ταυτότητα του έργου	32
Η σχέση λόγου και μέλους	36
«Με την πρώτη σταγόνα της βροχής»	37
«Σ' αγαπώ»	41
«Μέρες του 1903»	45
«Ποιος είν' τρελός από έρωτα;»	50
«Τα Λιανοτράγουδα»	54
«Πέρα στο θολό ποτάμι»	59
«Το όνειρο»	63
«Κέλομαί σε Γογγύλα»	67
«Έρωτα εσύ»	70
«Πάθη από τον έρωτα»	74
«Κραταιά ως θάνατος αγάπη»	79
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	84
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	86

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εξαρχής η εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας δεν ήταν για μένα απλώς μια αναπόφευκτη τυπική υποχρέωση για την απόκτηση του πτυχίου. Ήταν πρωτίστως μια πολύτιμη ευκαιρία για να δοκιμάσω τις γνώσεις και τις δεξιότητές μου σε ένα κατεξοχήν επιστημονικό πλαίσιο υψηλών απαιτήσεων και συγχρόνως να απολαύσω, κατά το δυνατόν, το όλο εγχείρημα.

Τίποτε από τα δύο δεν θα μπορούσε να ευοδωθεί, αν η επιλογή του θέματος ήταν τυχαία ή επιπόλαια. Έπειτα από επίμονη αναζήτηση και αρκετές αμφιταλαντεύσεις κατέληξα απολύτως συνειδητά στην απόφαση να ασχοληθώ με το έργο *Ο Μεγάλος Ερωτικός* του Μάνου Χατζιδάκι. Από τότε που άρχισα να διαμορφώνω πιο συνειδητά τα μουσικά μου ακούσματα, ο Χατζιδάκις κατείχε πάντα μια ξεχωριστή θέση στην καρδιά μου. Πέρα από την αυτονόητη αγάπη μου για τη μουσική, *Ο Μεγάλος Ερωτικός* μου πρόσφερε την ευκαιρία να «σμίξω» με ακόμα δύο αγαπημένες μου τέχνες, την ποίηση και το τραγούδι. Αυτοί υπήρξαν αρχικά οι λόγοι της επιλογής του συγκεκριμένου θέματος. Έπειτα, κατά τη διάρκεια της έρευνας, εντόπισα ερωτήματα που με απασχολούσαν ήδη, συνειδητά ή ασυνείδητα. Για παράδειγμα, πώς η διεθνής πρωτοπορία μπορεί να εκφράσει την ελληνικότητα και πώς η υψηλή τέχνη μπορεί να συνομιλήσει με το ευρύ κοινό. Έτσι, παρά τις απαιτήσεις του εγχειρήματος, η διαδικασία υπήρξε μια αληθινά επικοινωνιακή και όμορφη εμπειρία.

Οφείλω να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της εργασίας μου κ. Σταματία Γεροθανάση, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, για την καθοδήγηση και τις χρήσιμες συμβουλές κατά τη συγγραφή της εργασίας καθώς και για τις διαφωτιστικές της διαλέξεις καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στη δασκάλα μου κ. Μαρίνα Βουλογιάννη για όλες τις γνώσεις που μου έχει προσφέρει και για τη συνολική της συμβολή στην καλλιτεχνική μου διαμόρφωση.

Ευχαριστώ θερμά τη συμφοιτήτριά μου Μαρία Τσούγκρα για την άψογη συνοδεία της στο πιάνο, για την άριστη συνεργασία μας και για τον ζήλο πέραν του τυπικού που επέδειξε.

Συνοδοιπόροι και πολύτιμοι βοηθοί καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας ήταν οι φίλοι, η οικογένεια και ιδίως η μητέρα μου. Χωρίς τη συμπαράσταση και την υποστήριξή τους θα ήταν αδύνατη η ολοκλήρωση αυτού του κύκλου και γι' αυτό τους ευχαριστώ από καρδιάς.

Τέλος, εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου προς όλους τους καθηγητές του τμήματος για την αφοσίωση με την οποία επιτελούν το λειτούργημά τους. Υπήρξαν για εμένα πηγή έμπνευσης, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, καθώς μαζί με τις επιστημονικές τους γνώσεις μου μετέδωσαν τα εφόδια της κριτικής σκέψης και της δημιουργικής αναζήτησης και κυρίως το πάθος τους για τη μουσική.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Μεγάλος Ερωτικός του Μάνου Χατζιδάκι αποτελεί έναν εμβληματικό κύκλο τραγουδιών αφιερωμένο στη φύση και στην ουσία του έρωτα. Κυκλοφόρησε το 1972 και θεωρείται ως σημείο καμπής όχι μόνο για το έργο του δημιουργού του όσο και για την ελληνική δισκογραφία εν γένει. Μισό αιώνα μετά *Ο Μεγάλος Ερωτικός* αντιστέκεται στη φθορά του χρόνου και εξακολουθεί να γοητεύει τον σύγχρονο ακροατή. Η διαχρονική του ακτινοβολία μπορεί να αποδοθεί στο ευρύ -τόσο από χρονολογική όσο και από ειδολογική άποψη- φάσμα των ανθολογημένων ποιητικών κειμένων και στον ιδανικό συντονισμό λόγου και μέλους που πέτυχε η συνθετική ιδιοφυΐα του Χατζιδάκι. Ιδίως σήμερα, απέναντι στην αισθητική ευτέλεια και στη γενική αλλοτρίωση, *Ο Μεγάλος Ερωτικός* ορθώνεται σαν μια αναζωογονητική όαση. Εξάλλου, ο έρωτας συνιστά εγγενή ανάγκη της ανθρώπινης ύπαρξης, φέρει, δηλαδή, έναν χαρακτήρα οντολογικό που υπερβαίνει τα όρια του χρόνου και του χώρου.

Το έναυσμα για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας ήταν η βαθιά εκτίμηση για τον Χατζιδάκι, αλλά και η αγάπη για την ποίηση και το τραγούδι, δύο τέχνες που με τόση αρτιότητα διαλέγονται στον *Μεγάλο Ερωτικό*. Επιπλέον, το πεδίο της Νεοελληνικής Μουσικής και δη της πιο πρόσφατης περιόδου της (μέσα 20ου αιώνα και εξής) παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι παραμένει σε μεγάλο βαθμό επιστημονικά ανεξερεύνητο, ενώ ταυτόχρονα περιλαμβάνει ακούσματα αρκετά οικεία στο ευρύ κοινό.

Η παρούσα εργασία με τίτλο «Διερευνώντας τη σχέση λόγου και μέλους στον *Μεγάλο Ερωτικό* του Μάνου Χατζιδάκι» -η οποία αποτελεί το θεωρητικό σκέλος της διπλωματικής εξέτασης- επιχειρεί μουσικοποιητική ανάλυση του έργου, δηλαδή ταυτόχρονη ανάλυση σε επίπεδο ποίησης και μουσικής. Το ύφος της ποίησης διαμορφώνεται από τα ιδιαίτερα γλωσσικά και στιχουργικά μέσα, τα οποία επιλέγει ο ποιητής, για να μεταφέρει νόημα και συναίσθημα. Αυτές οι ποιητικές ιδιαιτερότητες κατευθύνουν τον συνθέτη σε ανάλογες μουσικές αποφάσεις. Επομένως, βασικό ερευνητικό ερώτημα είναι πώς το ύφος του κάθε ποιήματος υπαγορεύει το ύφος της μουσικής του επένδυσης. Με άλλα λόγια, διερευνώνται οι μουσικές επιλογές του συνθέτη καθώς και ο τρόπος με τον οποίο οι συγκεκριμένες επιλογές συνάδουν με τον ποιητικό λόγο. Ως μουσικές επιλογές νοούνται το μουσικό μέτρο, οι τονικοί χώροι, η μελωδική διάρθρωση, η χρονική αγωγή, οι δυναμικές και οι αρθρωτικές ενδείξεις.

Είναι αυτονόητο ότι η αναλυτική αρμονική ανάλυση, η μελέτη της ενορχήστρωσης και η εξέταση της ερμηνευτικής απόδοσης των τραγουδιών θα συνεισέφεραν σημαντικά στην κατανόηση του έργου. Ωστόσο, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στη συνέργεια ποιητικού και μουσικού κειμένου.

Για τη διερεύνηση του θέματος αξιοποιήθηκε ποικιλία μεθοδολογικών εργαλείων και πηγών: κλασική βιβλιογραφία, εξειδικευμένα επιστημονικά άρθρα, σύγχρονες ακαδημαϊκές μελέτες (διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές) καθώς και ψηφιακό οπτικοακουστικό υλικό. Παράλληλα, η έρευνα στηρίχθηκε στη λογοτεχνική προσέγγιση των ποιημάτων και στη μουσική ανάλυση - μελέτη παρτιτούρας. Η μουσική ανάλυση στηρίχθηκε στην έκδοση για φωνές (γυναικεία, ανδρική και χορωδία) και πιάνο σε μουσική επιμέλεια της Ιρίνα Βαλεντίνοβα - Καρπούχινα¹ και μουσικά αποσπάσματα δεν συμπεριλήφθηκαν για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων.

Δυστυχώς οποιαδήποτε έρευνα σχετικά με τον Χατζιδάκι προσκρούει στην αδυναμία πρόσβασης στο πρωτογενές αρχειακό υλικό. Πολλές πτυχές του βίου και του έργου του - για παράδειγμα, έργα ανέκδοτα ή ημιτελή- παραμένουν ανεξερεύνητες. Εντούτοις, καταβλήθηκε συστηματική προσπάθεια, ώστε αυτός ο αναγκαστικός περιορισμός της έρευνας σε δευτερογενείς πηγές να μην διακυβεύσει την ορθότητα και την αξιοπιστία των συμπερασμάτων της.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει συνοπτική επισκόπηση της ιστορίας της Μελοποιημένης Ποίησης και του Έντεχνου Λαϊκού Τραγουδιού στην Ελλάδα. Η αναδρομή αυτή είναι αναγκαία, ώστε να αναδειχθεί το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο από το οποίο αναδύθηκε *Ο Μεγάλος Ερωτικός*. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται εν συντομία στην εργοβιογραφία και στο μουσικό ιδίωμα του Χατζιδάκι. Κατ' αυτόν τον τρόπο φωτίζονται οι πνευματικές καταβολές και οι συνθετικές αρχές του συνθέτη, οι οποίες διαπερνούν και τον *Μεγάλο Ερωτικό*. Το τρίτο κεφάλαιο μας εισάγει στην ατμόσφαιρα του έργου, καθώς παρουσιάζει το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας του και τα στοιχεία που συνθέτουν την αισθητική του ταυτότητα, και στη συνέχεια αφιερώνεται στο κατεξοχήν αντικείμενο της εργασίας, δηλαδή στη λογοτεχνική ερμηνεία των ποιητικών κειμένων και στη συνδυαστική ανάλυση της μελοποίησής τους. Πριν από κάθε μουσικοποιητική ανάλυση παρατίθενται οι στίχοι του εκάστοτε τραγουδιού.

¹ Μάνος Χατζιδάκις, *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, επιμ. Ιρίνα Βαλεντίνοβα - Καρπούχινα (Παπαρηγορίου - Νάκας, 1993)

ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΠΟΙΗΣΗ

Η σχέση ποίησης και μουσικής δεν είναι απλώς μια καλλιτεχνική συνεργασία, αλλά ένας αρχέγονος δεσμός. Στην αρχαιότητα, ποίηση, μουσική και χορός αποτελούσαν ένα αδιάσπαστο «Ιερό Τρίπτυχο». Ο όρος «μουσική» είχε ευρύτερο περιεχόμενο και εμπεριείχε το σύνολο των τεχνών αυτών. Ο ποιητής, πέραν από δημιουργός του στίχου, ήταν, κατ' ουσίαν, συνθέτης και χοροδιδάσκαλος, αναδεικνύοντας τη θέση ότι ο ποιητικός λόγος αποκτά την απόλυτη δυναμική του όταν ενδύεται τον ήχο και την κίνηση. Τα πρώτα δείγματα μελοποιημένης ποίησης στη νεοελληνική μουσική δημιουργία εντοπίζονται στην Επτανησιακή Σχολή με τις δημιουργίες των Ν. Μάντζαρου, Π. Καρρέρ και Σπ. Ξύνδα. Τα έργα μεγάλων ποιητών, όπως του Α. Κάλβου, του Δ. Σολωμού, του Κ. Παλαμά και του Α. Σικελιανού, συνέχισαν να αποτελούν πηγή έμπνευσης και να μελοποιούνται και από τους εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής. Η μελοποίηση, ωστόσο, προσέλαβε εκρηκτικές διαστάσεις κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αυτή η άνθιση ήταν τόσο έντονη, ώστε το ευρύ κοινό οδηγήθηκε στην εσφαλμένη εντύπωση πως πρόκειται για ένα πρωτοεμφανιζόμενο φαινόμενο. Η κορύφωση εκείνης της περιόδου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γέννηση του Έντεχνου Λαϊκού Τραγουδιού.

Με τον όρο «Έντεχνο Λαϊκό Τραγούδι» αναφερόμαστε στο είδος τραγουδιού το οποίο δημιουργήθηκε στην Ελλάδα τις δεκαετίες του '50 και του '60 και αποτελεί κράμα δύο φαινομενικά αντιφατικών στοιχείων: της έντεχνης (λόγιας) μουσικής δημιουργίας και της λαϊκής μουσικής παράδοσης. Η ονομασία του είδους προκαλεί κάποια εύλογα ερωτήματα: Το επίθετο «έντεχνο» υπαινίσσεται ότι το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι είναι άτεχνο, δηλαδή στερείται καλλιτεχνικής αξίας; Η αμιγώς έντεχνη, δηλαδή λόγια, μουσική αδυνατεί να συνομιλήσει με τον λαό; Εν τούτοις, η συνύπαρξη των δύο επιθέτων δεν είναι άστοχη. Το μεν επίθετο «έντεχνο» παραπέμπει στη λόγια, γραπτή, δυτικοκεντρική μουσική παράδοση. Το δε επίθετο «λαϊκό» αναφέρεται στο τραγούδι που βρίσκεται στα χείλη των απλών ανθρώπων του λαού. Το λαϊκό τραγούδι έχει βέβαια εθνογραφική αξία, αλλά του λείπει η «πνευματικότητα που προσφέρει το έλλογο στοιχείο, οι στοχασμοί και η έντεχνη επεξεργασία που οδηγούν στην κατάκτηση αυτού που λέμε φόρμα (μορφή)».² Υπ' αυτήν την έννοια ο όρος «έντεχνο

² Μίκης Θεοδωράκης, «Το έργο της ζωής μου», *Οδηγός Μίκης Θεοδωράκης*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://mikisguide.gr/to-ergo-tis-zois-mou/>.

λαϊκό» δηλώνει μια συνειδητή απόπειρα να προσδοθεί στον λαϊκό αυθορμητισμό η δομική συγκρότηση και το διανοητικό βάθος της λόγιας παράδοσης.

Θεμελιωτές του είδους είναι οι κορυφαίοι Έλληνες συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης, οι οποίοι αποτύπωσαν την ιδέα της ελληνικότητας που αναζητούσαν αφομοιώνοντας στα λόγια και στα έργα τους τη λαϊκή μας παράδοση. Τα χαρακτηριστικά εκείνα που το διαφοροποιούν από το απλό λαϊκό τραγούδι είναι η προέλευσή του, η επεξεργασία που έχει υποστεί και η σχέση του με την ποίηση.³ Το πρωτόγνωρο για την εποχή αυτό είδος γνώρισε ευρεία απήχηση και καταξίωση εντός και εκτός Ελλάδος, αλλάζοντας μια για πάντα την ιστορία του ελληνικού τραγουδιού και επηρεάζοντας αναπόδραστα όποιον θέλησε να ασχοληθεί κατόπιν με αυτό.

Μολονότι δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια ενιαία αισθητική στο εν λόγω είδος, υπάρχουν ορισμένα στοιχεία που εμφανίζονται συχνά και θεωρούνται χαρακτηριστικά του. Κατ' αρχάς, πρόκειται για μουσική με λόγια καταβολή, καθώς οι συνθέτες της δεν έχουν αποκτήσει τη μουσική τους παιδεία βιωματικά αλλά μέσα από συστηματικές σπουδές βασισμένες στα δυτικά πρότυπα. Επιπλέον, το είδος αυτό έχει ιδεολογικό υπόβαθρο και συχνά χρησιμοποιεί την ποίηση ως μέσον, για να εκφράσει βαθιά κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Όσον αφορά στα μουσικά του χαρακτηριστικά, συνδυάζει τονικές και μετατονικές δυτικές κλίμακες με βυζαντινές κλίμακες και λαϊκούς δρόμους και, επιπλέον, αντλεί ρυθμικά πρότυπα κυρίως από το ρεμπέτικο (ζεϊμπέκικος, χασάπικος, χασαποσέρβικος) και σε μικρότερο βαθμό από την παραδοσιακή μουσική (καλαματιανός, τσάμικος).⁴ Ως προς τη δομή, η πιο κοινή διάρθρωση προϋποθέτει την ύπαρξη μιας οργανικής εισαγωγής που ακολουθείται από την εναλλαγή κουπλέ και ρεφρέν με ή χωρίς οργανικές γέφυρες. Ένα ακόμα ιδιαίτερο γνώρισμά του είναι η συνύπαρξη λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων (μπουζούκι, κρητική λύρα, σαντούρι) με όργανα της δυτικής ορχήστρας ή και με ολόκληρη συμφωνική ορχήστρα. Συνήθης είναι και η μίμηση των παραδοσιακών οργάνων από όργανα της δυτικής ορχήστρας. Σε αυτό το πλαίσιο, λαϊκοί και παραδοσιακοί οργανοπαίκτες συνυπάρχουν με μουσικούς της λόγιας δυτικής μουσικής και λαϊκά έργα συχνά χορογραφούνται και παρουσιάζονται από έντεχνους / λόγιους χορογράφους και

³ Ρενάτα Δαλιανούδη, «Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι», *Ελληνική λαϊκή παράδοση* επιμ. Ευάγγελος Αυδίκος, 321 (Αθήνα: Αλέξανδρος, 2014).

⁴ Kostas Chardas, "Entechno", *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol. XI: "Genres: Europe" ed. Paolo Prato, David Horn, 227 (London and New York: Bloomsbury, 2017).

χορευτές. Έτσι, παρά τις δομημένες πάνω στη ρεμπέτικη, τη λαϊκή και τη δημοτική μουσική μελωδίες του, υπερβαίνει τα όρια της παραδοσιακής του ταυτότητας.

Δύο χρονολογίες - ορόσημα μπορούμε να διακρίνουμε στη διαμόρφωση του Έντεχνου Λαϊκού τραγουδιού· με διαφορετικό μεν πρωταγωνιστή κάθε φορά (στην πρώτη τον Χατζιδάκι, στη δεύτερη τον Θεοδωράκη), με κοινό δε επίκεντρο το ρεμπέτικο.

Στις 31 Ιανουαρίου **1949** με αφορμή την παρουσίαση ενός θεατρικού έργου για το οποίο είχε συνθέσει τη μουσική⁵ ο Μάνος Χατζιδάκις έδωσε την περίφημη διάλεξή του με τίτλο *Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού*.⁶ Επρόκειτο για μία από τις εκλαϊκευτικές εκπαιδευτικές διαλέξεις που διοργάνωνε εκείνη την περίοδο το Θέατρο Τέχνης στο Θέατρο Αλίκης (Θέατρο Μουσούρη από το 1951) και είχαν όλες έντονα ευρωπαϊκό και παγκόσμιο προσανατολισμό.⁷ Η ομιλία του Χατζιδάκι σηματοδότησε την πρώτη δημόσια αποδοχή του ρεμπέτικου -ενός είδους συνδεδεμένου μέχρι τότε με τον υπόκοσμο και ως εκ τούτου απαγορευμένου- ανοίγοντας τον δρόμο προς τη νομιμοποίησή του καθώς και την αναγνώριση του χαρακτηριστικού του οργάνου, του μπουζουκιού, ως σημαντικού συστατικού της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας.

Ο Χατζιδάκις επέλεξε να αναδείξει το ρεμπέτικο ως πατρογονική κληρονομιά. Γοητευμένος από τη γνησιότητα και την αυθεντικότητα της έκφρασης των λαϊκών δημιουργών, μίλησε για την ομορφιά που κρύβουν τα λαϊκά μας τραγούδια, για την απουσία αυθεντικής ελληνικότητας στην «ελαφρά μουσική» και για την ανάγκη στροφής στις πηγές και στον πλούτο της λαϊκής ευαισθησίας. Τον ρόλο αυτόν υποστήριξε ότι μπορούσε να αναλάβει το ρεμπέτικο, το οποίο, όπως τόνισε, κατάφερε να συνταιριάξει λόγο, μουσική και κίνηση φτάνοντας, μάλιστα, σε υψηλό επίπεδο έκφρασης, συγκρίσιμο ακόμα και με εκείνο της αρχαίας τραγωδίας.⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο, είχε τη δυναμική να υπηρετήσει και σκοπούς ανώτερους από την απλή

⁵ Κώστας Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2* (Κέδρος, 1985), 22.

⁶ Ρενάτα Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση» (Δ. Δ., Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004), 74.

⁷ Πολίνα Ταμπακάκη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα», *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α., 717 (Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016).

⁸ Πάνος Βλαγκόπουλος, «Η γοητεία του λαϊκού και η αισθητική απόσταση», *Μάνος Χατζιδάκις* επιμ. Γιώργος Τζεδάκις, 42 (Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009).

διασκέδαση. Ενώνοντας την αρχαία, τη βυζαντινή και τη σύγχρονη Ελλάδα, συνιστούσε ένα πρόσφορο μέσο έκφρασης για τον σύγχρονο Έλληνα.⁹

Κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης ο Χατζιδάκις παρουσίασε στο έκπληκτο κοινό «δυο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής»¹⁰ τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της, οι οποίοι ερμήνευσαν πέντε αντιπροσωπευτικά ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτή η επιλογή του, όπως ήταν αναμενόμενο, προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση και ποικίλες αντιδράσεις στον πνευματικό κόσμο. Ωστόσο, η αρχή για την ανανέωση και την εξυγίανση του ελληνικού τραγουδιού ήταν πλέον γεγονός. Η ομιλία αυτή προανήγγειλε όσα ο Χατζιδάκις εφάρμοσε αργότερα στις μουσικές του για το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, για σημαντικές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν, αλλά και για τον κινηματογράφο.

Τα θεμέλια του ανερχόμενου αυτού είδους μπορεί να τέθηκαν τη δεκαετία του '50 από τον Χατζιδάκι, χρειάστηκε, όμως, ακόμα μία δεκαετία, ώσπου να επέλθει η οριστική ρήξη με το παρελθόν. Η νέα περίοδος για το ελληνικό τραγούδι εγκαινιάστηκε τον χειμώνα του **1960**, όταν ο Μίκης Θεοδωράκης κυκλοφόρησε τον κύκλο τραγουδιών με τίτλο *Επιτάφιος* βασισμένο στην ομώνυμη ποιητική συλλογή του Γιάννη Ρίτσου. Επιστρέφοντας από το Παρίσι, ο Θεοδωράκης έφερε μαζί του ένα όραμα εκσυγχρονισμού και μια θεώρηση της μουσικής όχι μόνο ως μορφής τέχνης, αλλά και ως πολιτικού εργαλείου· ενός μέσου ικανού να εκφράσει, να ενώσει και να αφυπνίσει τον λαό. Αυτό προϋπέθετε τη δημιουργία ενός είδους δημοφιλούς μουσικής με άμεση λαϊκή απεύθυνση. Ωστόσο, ούτε οι επιρροές που είχε δεχτεί από τη διεθνή πρωτοπορία κατά τις σπουδές του στο εξωτερικό ούτε το μουσικό κατεστημένο που βρήκε διαμορφωμένο στην Ελλάδα από την Εθνική Σχολή¹¹ τον βοηθούσαν προς αυτήν την κατεύθυνση. Παρά τις δυσκολίες πέτυχε μια πρώτη πρακτική εφαρμογή της νέας του αντίληψης για τη μουσική με τον *Επιτάφιο*.

Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά με μια πιο εσωστρεφή ενορχήστρωση του Χατζιδάκι και με ερμηνεύτρια τη Νάνα Μούσχουρη, προσεγγίζοντας με έναν ενδοσκοπικό τρόπο

⁹ Paris Konstantinidis, “When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis”, *International Musicological Conference: The National Element in Music* edited by Nikos Maliaras, 317 (Athens: Faculty of Music Studies of the University of Athens, Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, 2013).

¹⁰ Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι* (Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 2009), 259.

¹¹ Κώστας Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20^{ου} αιώνα* (Κάλλπος, 2024), 156.

τη λαϊκότητα. Δύο εβδομάδες αργότερα,¹² ακολούθησε μία δεύτερη, πιο εξωστρεφής και άμεση εκδοχή με έντονες και αναγνωρίσιμες αναφορές στο λαϊκό τραγούδι (με το μπουζούκι σε πρωταγωνιστικό ρόλο) σε ενορχήστρωση του Θεοδωράκη και ερμηνεία του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Ο πιθανότερος λόγος για την ύπαρξη δύο εκδοχών του ίδιου έργου φαίνεται να σχετίζεται με πρακτικά ζητήματα των δισκογραφικών εταιρειών. Την εποχή εκείνη, ο Χατζιδάκις ήταν ήδη καθιερωμένος ως «λαϊκός» συνθέτης με εμπορική επιτυχία και καλλιτεχνικό κύρος. Ο Θεοδωράκης του είχε αποστείλει το έργο προκειμένου να το ενορχηστρώσει και να το κυκλοφορήσει υπό την αιγίδα του.

Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο εκτελέσεις προκάλεσαν έναν κύκλο έντονων δημόσιων συζητήσεων με ιδεολογικές προεκτάσεις, στις οποίες η εκδοχή του Θεοδωράκη παρουσιάστηκε ως πιο γνήσια λαϊκή σε σύγκριση με την «ελαφρά» εκδοχή του Χατζιδάκι. Το θέμα του ποιήματος (ο θρήνος μιας μάνας για τον χαμό του γιου της σε εργατική διαδήλωση στη Θεσσαλονίκη το 1936) και η μελοποίησή του με οικείες λαϊκές μελωδίες αποτέλεσαν στοιχεία αρκετά ασυνήθιστα, ώστε να προσελκύσουν εξ αρχής την προσοχή του κοινού. Πέραν τούτου, η εμπορική εκμετάλλευση της αντιπαράθεσης σχετικά με τις δύο διαφορετικές εκτελέσεις του *Επιτάφιου* από τη δισκογραφική βιομηχανία συνέβαλε έτι περαιτέρω στη διάδοση του έργου. Έτσι, το κοινό διχάστηκε τόσο μουσικά, όσο και, με λανθάνοντα τρόπο, ιδεολογικά (με τους δεξιούς να προτιμούν την εκδοχή του Χατζιδάκι και τους αριστερούς εκείνη του Θεοδωράκη).¹³ Ένας ακόμα λόγος για τον οποίο ο *Επιτάφιος* προκάλεσε αίσθηση ήταν ότι προερχόταν από έναν συνθέτη με εμφανείς δεσμούς με το Κομμουνιστικό Κόμμα, το οποίο αντιτασσόταν στο ρεμπέτικο.¹⁴ Ο *Επιτάφιος* δεν έθεσε απλώς το ερώτημα, αλλά σε μεγάλο βαθμό διαμόρφωσε και την απάντηση για το τι είναι το έντεχνο λαϊκό τραγούδι και ποια είναι η θέση του ρεμπέτικου μέσα σε αυτό. Επιπλέον, αποκατέστησε τη στενή σχέση ποίησης - δημοφιλούς τραγουδιού.¹⁵ Το έργο θεωρείται κομβικής σημασίας, καθώς ανέδειξε την ανάγκη ουσιαστικού επαναπροσδιορισμού του

¹² Konstantinidis, “When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis”, 319.

¹³ Dimitris Papanikolaou, “Singing poets: Popular Music and Literature in France and Greece (1945-1975) Reading Brassens, Ferré, Theodorakis and Savvopoulos” (Ph.D., University College London, 2002), 146.

¹⁴ Papanikolaou, “Singing poets: Popular Music and Literature in France and Greece (1945-1975) Reading Brassens, Ferré, Theodorakis and Savvopoulos”, 149.

¹⁵ Manolis Seiragakis, “Popular art music” στο “Greece”, *Grove Music Online*, ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2025 από <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000167> .

ελληνικού τραγουδιού, όχι μόνο σε επίπεδο ηχητικής ανανέωσης, αλλά κυρίως ως προς την αναζήτηση της αυθεντικής ελληνικής του έκφρασης.¹⁶

Ως τότε, το τραγούδι ήταν εγκλωβισμένο στους ρυθμούς που υπαγόρευε η μόδα, προκειμένου να εξασφαλίσει την κατανάλωσή του από το αγοραστικό κοινό που ενδιαφερόταν περισσότερο να το χορεύει παρά να το τραγουδάει.¹⁷ Οι στίχοι του αναφέρονταν κυρίως στον έρωτα και το ύφος του έφερνε έντονες επιρροές από την αμερικανική αισθητική ως προς την αρμονία, τον ρυθμό και τις μελωδίες. Η δισκογραφία, το θέατρο και προπάντων ο κινηματογράφος καθόριζαν αποφασιστικά το αισθητικό κριτήριο και τις προτιμήσεις του κοινού προσανατολίζοντάς το σε μια εύπεπτη και ανούσια διασκέδαση. Ένας λόγος για τον οποίο συνέβαινε αυτό ήταν η αυστηρή λογοκρισία της περιόδου της Δικτατορίας, η οποία κατέπνιγε κάθε αντιπολιτευτική φωνή, αλλά και οποιαδήποτε σκέψη θα μπορούσε να συμβάλει στην καλλιτεχνική ανανέωση και εξέλιξη.¹⁸

Η μακρά εκείνη περίοδος εθνικών ταραχών (Δικτατορία, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Εμφύλιος) προκάλεσε, όπως είναι φυσικό, σημαντικές κοινωνικές ανακατατάξεις. Μετά τη λήξη του Εμφυλίου, ο αστικός πληθυσμός αυξήθηκε ραγδαία, καθώς οι κάτοικοι των αγροτικών περιοχών μετανάστευσαν μαζικά προς τα μεγάλα αστικά κέντρα. Εκεί διαμορφώθηκαν νέα πολιτισμικά υβρίδια, συνδυασμός των αγροτικών παραδόσεων που έφεραν και των αστικών παραδόσεων που συνάντησαν μέσα στο πλαίσιο μιας κοινής λαϊκής κουλτούρας.¹⁹ Έτσι, δημιουργήθηκε ένα νέο είδος Έλληνα: ο αγροτικός μετανάστης που διατηρεί τις ρίζες του στην τοπική παράδοση, αλλά ζει και εργάζεται σε ένα αστικό περιβάλλον.

Υπό αυτές τις συνθήκες, το δημοτικό τραγούδι αδυνατούσε πλέον να εκφράσει τη σύγχρονη ζωή στις πόλεις. Όπως σημειώνει και ο Κωνσταντινίδης, πρόκειται ίσως για μια μοναδική -ή τουλάχιστον σπάνια- στιγμή στην ιστορία της μουσικής των κρατών με Εθνική Σχολή, κατά την οποία η παραδοσιακή μουσική ενός έθνους αποδεικνύεται ανίκανη να εκφράσει τον ίδιο της τον λαό!²⁰ Η αυθεντική μουσική έκφραση του ανομοιογενούς πληθυσμού της πόλης βρέθηκε στο ρεμπέτικο· το είδος που περιείχε το

¹⁶ Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2*, 41.

¹⁷ Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2*, 20.

¹⁸ Μυλωνάς, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2*, 21.

¹⁹ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 142 - 143.

²⁰ Konstantinidis, "When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis", *International Musicological Conference: The National Element in Music*, 317.

δημοτικό τραγούδι, τη βυζαντινή ψαλμωδία και το λαϊκό άσμα και γι' αυτό μπορούσε να ενώσει όλες τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Το είδος αυτό θεωρήθηκε ικανό να ανοικοδομήσει την παράδοση στο παρόν ή μάλλον πληρούσε όλες τις προϋποθέσεις για τη μετατροπή του σε μια νέα εθνική παράδοση.

Η προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικής ταυτότητας του ρεμπέτικου ως στοιχείου συνεκτικού της ελληνική μουσικής παράδοσης δεν ήταν, βέβαια, κάτι πρωτοφανές. Ανάλογες ενέργειες είχαν προηγηθεί από την Εθνική Σχολή. Από το 1934 ο Καλομοίρης είχε εκφραστεί θετικά για τον αμανέ, ενώ το 1946 είχε διατυπώσει παρόμοια άποψη για το ρεμπέτικο.²¹ Με τον ίδιο τρόπο είχαν τοποθετηθεί και ο Φαλταίτς και ο Μητρόπουλος.²² Ο Ανωγειανάκης είχε δημοσιεύσει, μάλιστα, άρθρο στις 28 Ιανουαρίου 1947 στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* με το οποίο υπερασπιζόταν το εν λόγω είδος.²³ Αυτή η προγενέστερη αλλαγή αντίληψης για το ρεμπέτικο δεν περιορίστηκε στα λόγια, αλλά προχώρησε και στην πράξη. Ο Σκαλκώτας ήδη το 1945 είχε συνθέσει το *Κονσέρτο για δύο βιολιά* κάνοντας εκτεταμένη χρήση στο δεύτερο μέρος του της μελωδίας της *Μάγισσας της Αραπιάς* του Τσιτσάνη.²⁴ Το ίδιο έτος ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου συνέθεσε το έργο του *Βασίλης ο Αρβανίτης*, στο οποίο αξιοποιείται ένα ζεϊμπέκικο, το οποίο γνώρισε στον συνθέτη ο Στρατής Μυριβήλης.²⁵ Ωστόσο, στο Έντεχνο Λαϊκό είδος, το λαϊκό χρησιμοποιήθηκε ως αντίβαρο απέναντι στις επιρροές της Εθνικής Σχολής. Όπως οι μοντερνιστές, έτσι και οι δημιουργοί του Έντεχνου Λαϊκού διακρίνουν στα αστικά λαϊκά είδη ένα ζωντανό φυτώριο αυθορμητισμού και εκφραστικής αμεσότητας έξω από τη σφαίρα επιρροής των ακαδημαϊκών

²¹ Παναγιώτα Αναγνώστου, «Εξι λαϊκές ζωγραφιές και ρεμπέτικο: μεταβαλλόμενες κοινωνικές και μουσικές αναπαραστάσεις», *8ο Διατηρηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α., 682 (Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016).

²² Μανώλης Σειραγάκης, «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι», *Νέα Εστία*, τόμος 169, τεύχος 1845 «Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη» (Νέα Εστία, 2011), 114.

²³ Φοίβος Ανωγειανάκης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι» (28 Ιανουαρίου 1947), *Ριζοσπάστης*, φύλλο 2. Ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2025 από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Εφημερίδων και Περιοδικού τύπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=65&pageid=21891&id=1&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=ASZASNASUASYASFAScASRASSASX&CropPDF=0.

²⁴ Γιώργος Κοκκώνης, «Ελληνικότητα, λαϊκότητα και «έντεχνη» νεοελληνική μουσική: οι Έξι λαϊκές ζωγραφιές του Μάνου Χατζιδάκι», *8ο Διατηρηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α., 685 (Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016).

²⁵ Ηλίας Βολιότης - Καπετανάκης, *Μούσα Πολύτροπος* (Μετρονόμος, 2011), 437.

συντηρητισμών. Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο προσεγγίστηκε το λαϊκό περιγράφεται ως *αισθητικοποίηση* και εγκαινιάζεται από τη λογοτεχνική Γενιά του '30.

Οι εκπρόσωποι της Γενιάς του '30, επηρεασμένοι από τα αντίστοιχα καλλιτεχνικά και πνευματικά κινήματα της Ευρώπης των αρχών του 20^{ου} αιώνα, επεδίωξαν να γεφυρώσουν το λαϊκό με το λόγιο και να αναδιατυπώσουν την έννοια της ελληνικότητας στο παρόν. Η προσπάθειά τους αυτή διαμόρφωσε όσο κανένα άλλο πνευματικό ρεύμα τους όρους της νεοελληνικής ταυτότητας, η οποία όφειλε να αναδύεται μέσα από κάθε μορφή τέχνης, λόγου και μουσικής.²⁶ Η νέα αυτή συνέχεια δεν αναιρούσε την προηγούμενη, εκείνη που στο πλαίσιο του νεοσύστατου ελληνικού κράτους είχε επιχειρήσει να εδραιώσει την ιστορική ενότητα ανάμεσα στην αρχαία, τη βυζαντινή και τη σύγχρονη Ελλάδα. Αντίθετα, ερχόταν να την εμπλουτίσει και να της προσδώσει νέο νόημα. Η πρωτοτυπία της Γενιάς του '30 εντοπίζεται ακριβώς στο γεγονός ότι κατόρθωσε να ενώσει αυτές τις δύο διαστάσεις: το διαχρονικό βάρος του ελληνικού πολιτισμού με τη ζωντανή λαϊκή του παράδοση.

Οι εκπρόσωποί της εισήγαγαν ευρωπαϊκά πρότυπα στην Ελλάδα σπάζοντας τα δεσμά με τον συντηρητισμό του παρελθόντος. Δεν αντέγραψαν με στείρο τρόπο τη Δύση, αλλά χρησιμοποίησαν νεωτεριστικά εργαλεία ώστε να αναδείξουν ελληνικά θέματα. Στόχος τους ήταν η Ελλάδα να πάψει να είναι ο «φτωχός συγγενής» της Ευρώπης και να γίνει ένας ισότιμος πολιτισμικός εταίρος που δεν παίρνει μόνο, αλλά και προσφέρει. Κατ' αυτόν τον τρόπο η Γενιά του '30 κατάφερε να κάνει την ελληνική τέχνη παγκόσμια συνδυάζοντας την ευρωπαϊκή πρωτοπορία με τις διαχρονικές ελληνικές ρίζες. Ταυτόχρονα, απάλυνε την εσωτερική αντίφαση που ταλάνιζε τη νεότερη Ελλάδα - πώς, δηλαδή, ήταν δυνατόν ένας λαός με τόσο λαμπρό παρελθόν να υστερεί τόσο αισθητά, ιδίως απέναντι στη Δύση, στον σύγχρονο πολιτισμό και στις τέχνες του; Η προηγούμενη γενιά είχε αποδώσει την υστέρηση αυτή στην «παρένθεση» της Οθωμανικής κυριαρχίας, θεωρώντας ότι το ζητούμενο ήταν να ανακτήσει ο Ελληνισμός τον χαμένο χρόνο προόδου του. Η Γενιά του '30, αντί να προσπαθήσει να απολογηθεί, επέλεξε να επαναπροσδιορίσει το ζήτημα. Για εκείνη, το παρελθόν δεν είχε χαθεί· συνέχιζε να υπάρχει, ζωντανό μέσα στη λαϊκή ψυχή και την καθημερινή

²⁶ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 144.

δημιουργία.²⁷ Θεωρούσε, με άλλα λόγια, ότι η διαχρονική ενότητα του Ελληνισμού γεννιέται από τη συνάντηση της μνήμης με τη ζώσα παράδοση, λόγια και λαϊκή.

Οι ιδέες αυτές επηρέασαν βαθιά την πολιτιστική ζωή της εποχής στο σύνολό της. Το ερώτημα «Τι είναι η ελληνικότητα σήμερα;» τροφοδότησε άμεσα ή έμμεσα, πέρα από τη λογοτεχνία, και άλλες τέχνες - τη ζωγραφική, το θέατρο, την αρχιτεκτονική και ασφαλώς τη μουσική.²⁸ Οι προβληματισμοί της λογοτεχνικής γενιάς του '30 βρήκαν τη μουσική τους έκφραση στο έργο του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη. Ο νεαρός Χατζιδάκις συναναστρεφόταν με αρκετούς από τους εκπροσώπους της Γενιάς του '30 (όπως ο Ελύτης, ο Γκάτσος, ο Μόραλης, ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας κ. α.) και το λαϊκό στοιχείο εντάχθηκε οργανικά στο έργο του ως έκφραση και συνέχιση του αιτήματός του για μια αυθεντική ελληνική λαϊκότητα, στο πλαίσιο του ελληνικού μοντερνισμού. Αντίθετα, στον Θεοδωράκη το λαϊκό απέκτησε πιο σαφείς πολιτικές, αλλά και παιδευτικές προεκτάσεις, τονίζοντας την ανάγκη καλλιέργειας της πολιτισμικής και κυρίως της μουσικής παιδείας και αποδίδοντας παράλληλα στη μουσική τον ρόλο ενός μέσου εκπαίδευσης και διαμόρφωσης συνείδησης.²⁹

Η ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, η παρουσία του Έντεχνου Λαϊκού σε δημοφιλείς κινηματογραφικές και θεατρικές παραγωγές καθώς και η ευρεία προβολή του μέσα από συναυλίες στις οποίες οι ίδιοι οι συνθέτες αναλάμβαναν τον ρόλο του μαέστρου συνέβαλαν καθοριστικά στη διάδοση και αναγνώριση του είδους τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Τα έργα του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη λειτούργησαν καταλυτικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας και επέφεραν νέες συνθήκες στο ελληνικό τραγούδι, καθιερώνοντας το μπουζούκι ως εμβληματικό όργανο, αναδεικνύοντας τον συνθέτη έναντι του τραγουδιστή και προσδίδοντας κύρος και δημοτικότητα στο είδος του Έντεχνου Λαϊκού.

Οι δύο συνθέτες μέσα από τις μουσικές και τις ποιητικές αρχές που καθιέρωσαν και την ιδεολογία που εξέφρασαν, διαμόρφωσαν -έστω ακούσια και άτυπα- μια «σχολή» Έντεχνου Λαϊκού τραγουδιού, από την οποία επηρεάστηκαν έντονα οι δημιουργοί των επόμενων δεκαετιών. Μια νέα γενιά συνθετών, όπως οι Ν. Μαμαγκάκης, Σ. Ξαρχάκος,

²⁷ Βλαγκόπουλος, «Η γοητεία του λαϊκού και η αισθητική απόσταση», 39.

²⁸ Ταμπακάκη, «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης», 533.

²⁹ Χάρδας, *Για την ελληνική μουσική του 20^{ου} αιώνα*, 157.

Γ. Μαρκόπουλος, Σ. Κουγιουμτζής, Χ. Λεοντής, Μ. Λοΐζος, Λ. Κηλαηδόνης, Ν. Μαυρουδής, Δ. Μούτσης και άλλοι, ανέπτυξαν, ο καθένας με τη δική του προσέγγιση, έναν διαφορετικό τρόπο σύνθεσης τραγουδιών. Ανάμεσά τους ξεχώρισε ο Δ. Σαββόπουλος για το ιδιαίτερο στιλ του στη μουσική και στους στίχους και για τη συνειδητή προσπάθειά του να διαφοροποιηθεί από την επιρροή των δύο συνθετών. Παρόμοια πορεία ακολούθησε ο Θ. Μικρούτσικος, τα τραγούδια του οποίου έχουν έντονη πολιτική χροιά.³⁰

Από τη δεκαετία του '80 και ύστερα το ελληνικό τραγούδι διεύρυνε περαιτέρω τις μορφές και τους ήχους του. Η μελοποίηση ποίησης μειώθηκε, ενώ αμφισβητήθηκε και η κυριαρχία του μπουζουκιού ως κύριου σολιστικού οργάνου και εισήχθησαν ροκ και ηλεκτρονικά στοιχεία στα θέματα και στις ενορχηστρώσεις, όπως στα τραγούδια των Ν. Πορτοκάλου, Χ. Θηβαίου, Φ. Δεληβοριά, Α. Ιωαννίδη και άλλων.³¹ Σε πολλές δημιουργίες των Σ. Μάλαμα, Ν. Ξυδάκη, Π. Θαλασσινού, Θ. Παπακωνσταντίνου και άλλων μπορεί κανείς να αναγνωρίσει αναφορές σε διαφορετικά στοιχεία αυτού που θεωρείται ελληνική μουσική παράδοση. Παράλληλα, αυξήθηκε η σύνθεση κομματιών ή ακόμα και ολόκληρων δίσκων με καθαρά ορχηστρική μουσική, όπως των Σ. Σπανουδάκη, Ε. Καραϊνδρου, Δ. Παπαδημητρίου και Ε. Ρεμπούτσικα.³² Σήμερα, η παράδοση αξιοποιείται και εντάσσεται στη μουσική δημιουργία με πολλαπλούς τρόπους. Το ελληνικό τραγούδι συνδυάζει αρμονικά τη μουσική μας κληρονομιά με τις ευρωπαϊκές αναφορές και τάσεις, δημιουργώντας έναν ήχο που συνδυάζει δυτικά και ανατολικομεσογειακά στοιχεία.

³⁰ Δαλιανούδη, «Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι», 323 - 324.

³¹ Chardas, "Entechno", 226.

³² Seiragakis, "Popular art music".

Ο ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στις 23 Οκτωβρίου 1925 στην Ξάνθη «την διατηρητέα κι όχι την άλλη, τη φριχτή που χτίστηκε μεταγενέστερα από τους εσωτερικούς της ενδοχώρας μετανάστες», όπως συνήθιζε να λέει ο ίδιος για τον τόπο που γεννήθηκε.³³ Προερχόταν από αστική οικογένεια: ήταν γιος του δικηγόρου Γεώργιου Χατζηδάκη με καταγωγή από τη Μύρθιο Ρεθύμνου και της Αλίκης Αρβανιτίδου από την Ανδριανούπολη της Ανατολικής Θράκης. Εκτός από τον Μάνο, οι γονείς του απέκτησαν και μία κόρη την Μιράντα τρία χρόνια αργότερα.³⁴ Η μητέρα του διέθετε σπάνια μόρφωση για γυναίκα της εποχής της· έπαιζε πιάνο και κιθάρα, της άρεσε να τραγουδά και μιλούσε γαλλικά. Χάρη στη δική της φροντίδα και φιλομάθεια ο μικρός Μάνος ανέπτυξε βαθιά καλλιτεχνική ευαισθησία και συνδέθηκε μαζί της με μια σχέση λατρείας³⁵ - μάλιστα, όπως έλεγε συχνά, εκείνη στάθηκε «από τους πιο σημαντικούς ανθρώπους της ζωής του».³⁶

Η οικογένειά του ζούσε στην Ξάνθη, όπου ο πατέρας του εργαζόταν ως νομικός σύμβουλος σε καπνικές επιχειρήσεις, οι οποίες γνώριζαν ιδιαίτερη άνθηση εκείνη την εποχή. Έτσι, η επαγγελματική σταδιοδρομία του ήταν ακμαία και η οικογένεια ήταν σε θέση να απολαμβάνει έναν άνετο τρόπο ζωής. Απόδειξη αυτού, το γεγονός ότι η οικογένεια διέμενε σε ένα από τα πιο εμβληματικά κτήρια της πόλης, στο Grand Maison, νεοκλασικό οικοδόμημα του 18^{ου} αιώνα. Ο νεαρός Χατζιδάκις έλαβε ό,τι καλύτερο σε μόρφωση είχε να προσφέρει η Ξάνθη. Φοίτησε στο μοναδικό ιδιωτικό σχολείο της περιοχής και έλαβε τα πρώτα μαθήματα μουσικής σε ηλικία τεσσάρων ετών από την αρμενικής καταγωγής και γνωστή μουσικό της πόλης, Άννα Αλτουιάν.³⁷

³³ Μάνος Χατζιδάκις, «Βιογραφικό σημείωμα σε πρώτο πρόσωπο», *Σαν Σήμερα*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από https://www.sansimera.gr/biographies/147/312#goog_rewarded.

³⁴ Ιωάννα Καρέλλη, «Τα γυναικεία πρόσωπα στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου» (Δ. Δ., Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2022), 63.

³⁵ «Μου κληρονόμησε όλους τους γρίφους που από παιδί μ' απασχολούν και μέχρι σήμερα κάνω προσπάθειες να τους λύσω. Χωρίς τους γρίφους της, δεν θα 'μουν ποιητής».

Μάνος Χατζιδάκις, «Σημειώσεις βινυλίου», *Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς*, 1983.

³⁶ Φώτιος Παπαδόπουλος, «Κύκλοι τραγουδιών: Αναλύοντας έργα των Franz Schubert, Robert Schumann και Μάνου Χατζιδάκι» (Π. Ε., Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2014), 36.

³⁷ Χ. σ., «Μάνος Χατζιδάκις: Ανακαινίστηκε στην Ξάνθη το πατρικό σπίτι του συνθέτη», *THEOC*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://www.thetoc.gr/koinwnia/article/manos-xatzidakis-anakainisthike-stin-xanthi-to-patriko-spiti-tou-suntheti-eikones/>.

Το 1932 ο γάμος των γονιών του έληξε χωρίς διαζύγιο και ο Χατζιδάκις, η μητέρα και η αδελφή του μετακόμισαν στο Παγκράτι, αρχικά στην οδό Νικοσθένους 17 και αργότερα στην οδό Μάνου 3.³⁸ Ο θάνατος του πατέρα του σε αεροπορικό δυστύχημα έξι χρόνια αργότερα, η έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και η προσβολή της αδελφής του από φυματίωση, επέφεραν μεγάλες οικονομικές δυσχέρειες στην οικογένεια. Τα χρόνια αυτά η οικογένεια κλήθηκε να παλέψει για την επιβίωση.³⁹ Ο έφηβος πια Χατζιδάκις αναγκάστηκε να ωριμάσει πρόωρα ασκώντας ευκαιριακά διάφορα επαγγέλματα για βιοπορισμό.⁴⁰ Προτεραιότητά του ήταν η φροντίδα της οικογένειας, η οποία εκφραζόταν και με καθημερινές επισκέψεις στο σανατόριο στην Πάρνηθα, όπου νοσηλευόταν η αδελφή του.

Παρ' όλες τις δυσκολίες συνέχισε τις μουσικές σπουδές του. Παρακολούθησε μαθήματα θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών με τον Μενέλαο Παλλάντιο (1940-44) και αργότερα μαθήματα πιάνου με τη Γαλλίδα Ανζέλ Μαρσό - Γέροντα (1944-46).⁴¹ Την ίδια εποχή ανέπτυξε σχέσεις με σπουδαίες προσωπικότητες της τέχνης και της διανοήσης, εκπροσώπους της λεγόμενης Γενιάς του '30, όπως ο Νίκος Γκάτσος, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Γιάννης Μόραλης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Κάρολος Κουν και ο Μίκης Θεοδωράκης. Όλοι τους, μεγαλύτεροι σε ηλικία από εκείνον και ήδη διακεκριμένοι στον χώρο τους, επέδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση της ιδιοσυγκρασίας και της καλλιτεχνικής του φυσιογνωμίας. Με την τακτική και στενή συναναστροφή του μαζί τους ο νεαρός Χατζιδάκις απέκτησε ένα πιο φιλελεύθερο πνεύμα και μια διάθεση πιο επαναστατική. Υπό αυτό το πρίσμα η ωδειακή παιδεία φάνταζε πλέον στα μάτια του τυποποιημένη και ασφυκτική. Για τον λόγο αυτό η μετέπειτα μουσική του καλλιέργεια στηρίχθηκε στην ακρόαση δίσκων έντεχνης δυτικής μουσικής, τους οποίους με πάθος συνέλεγε.⁴²

³⁸ Καρέλλη, «Τα γυναικεία πρόσωπα στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου», 63.

³⁹ Χ. σ., «Εκείνος που ανεγνώρισε η Ευρώπη: Ο Μάνος Χατζιδάκις τονίζει με έμφασι: Αρκετά κλάψαμε έως τώρα στα τραγούδια» (26 Αυγούστου 1960), *Ταχυδρόμος*, φύλλο 3. Ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Εφημερίδων και Περιοδικού τύπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=106&dc=26&db=8&da=1960>.

⁴⁰ Καρέλλη, «Τα γυναικεία πρόσωπα στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου», 64.

⁴¹ Γιώργος Λεωτσάκος και Βασίλης Παναγιωτόπουλος, «Μάνος Χατζιδάκις: Η μοίρα μιας ασυνήθιστης μουσικής ιδιοφυΐας» (6 Δεκεμβρίου 1999), *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://www.tanea.gr/1999/12/06/greece/afierwma-o-ellinikos-20os-aiwnas-ta-proswpa-46/>.

⁴² Λίντα Λεούση, *Ιστορία της ελληνικής μουσικής* (Αγκυρα, 2003), 324.

Η κατοχική περίοδος μου συνειδητοποίησε πως δεν χρειαζόμουν τα μαθήματα της Μουσικής, γιατί με καθιστούσαν αισθηματικά ανάπηρο και ύπουλα μ' απομάκρυναν απ' τους αρχικούς μου στόχους που ήταν: να διοχετευθώ, να επικοινωνήσω και να εξαφανιστώ. Γι' αυτό και τα σταμάτησα ευθύς μετά την κατοχή – σαν ήρθε η απελευθέρωση. Δεν σπούδασα σε Ωδείο και συνεπώς δεν μοιάζω φυσιογνωμικά με μέλος του γνωστού Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου.⁴³

Ακολούθησαν διάφορες απόπειρές του να εκφραστεί καλλιτεχνικά μέσα από άλλους δρόμους πλην της μουσικής. Πειραματίστηκε στην ποίηση και στην υποκριτική, αλλά χωρίς επιτυχία. Σε σχέση με το πρώτο, χαρακτηριστική υπήρξε η αντίδραση του Οδυσσέα Ελύτη:

Μέσα σ' αυτό το νταβαντούρι, μια μέρα μας έπεσε, θυμάμαι, από τον ουρανό ένα νούμερο που δεν το περιμέναμε. Ήταν ένας νέος λεπτός με κοντό σγουρό μαλλί και μεγάλα μαύρα μάτια, που, φυσικά, έγραφε κι εκείνος στίχους ελεύθερους, όταν όμως είδε ότι τα χειρόγραφα του δεν προξενήσανε την εντύπωση που προσδοκούσε, το γύρισε αμέσως αλλού. Ήτανε, λέει, και μουσικός. Μουσικός; Απορήσαμε όλοι μας. Δηλαδή, τι μουσικός; Βιολιστής; Πιανίστας; Όχι, όχι, μας εξήγησε. Ήταν συνθέτης.⁴⁴

Όπως ανέφερε και ο ίδιος:

Οι σχέσεις μου με τις επίσημες μουσικές σπουδές ήταν εξαιρετικά παρόμοιες με τις σχέσεις μου με τους οδοντιάτρους· πάντα τους πλησίαζα και πάντα έφευγα πριν το τέλος της θεραπείας. Όταν ήμουν δεκαοχτώ χρονών, εγκατέλειψα τη μουσική και αφοσιώθηκα στην ποίηση. Όμως, όταν ανακάλυψα ότι η ποίηση χρειάζεται πολλή προσπάθεια, την εγκατέλειψα και επέστρεψα στη μουσική με την οποία ήμουν πιο εξοικειωμένος.⁴⁵

Σε σχέση με το δεύτερο ο Κουν, στη νεοσύστατη σχολή του οποίου είχε εγγραφεί (Σχολή του Θεάτρου Τέχνης), αποφάνθηκε ότι δεν διέθετε ταλέντο ηθοποιού και του πρότεινε να στρέψει το καλλιτεχνικό του ενδιαφέρον σε άλλη κατεύθυνση.⁴⁶ Παρά την αποτυχία του ως ηθοποιός παρέμεινε στον χώρο του θεάτρου με έναν τρόπο που του ήταν πιο γνώριμος, δηλαδή γράφοντας μουσική για θεατρικές παραστάσεις. Η αρχή έγινε με το έργο *Ο Τελευταίος Ασπροκόρακας* του Αλέξη Σολομού, που ανέβασε ο Κουν

⁴³ Μάνος Χατζιδάκις, «Βιογραφικό σημείωμα σε πρώτο πρόσωπο».

⁴⁴ Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά Χαρτιά* (Ίκαρος, 1982), 400.

⁴⁵ Κωστής Μπαστιάς, «Το φαινόμενο Μάνος Χατζιδάκις», *Ανοιχτές επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης (Μπάστας, 1996), 164 - 169.

⁴⁶ Νίκος Γκροσδάνης, «Μάνος Χατζιδάκις: Στην Οδό Ονειρών», *Οδός Πανός* 115 (2002), 6.

στο Θέατρο Τέχνης το καλοκαίρι του 1944. Συνεπώς, η καριέρα του Χατζιδάκι ως συνθέτη ξεκίνησε από το θέατρο.⁴⁷

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις αναφέρει σε συνέντευξή του:

Εγώ ειδικά ήθελα να γίνω ηθοποιός, όταν ήμουν νέος. Αρχισα να γράφω μουσική διότι, ο Κουν με απογοήτευσε, και μου είπε ότι δεν πρέπει να γίνεις ηθοποιός και πρέπει να γίνεις μουσικός. Και εγώ από άχτι άρχισα να γράφω μουσική για το θέατρο.⁴⁸

Ο Χατζιδάκις, όμως, δεν επηρεάστηκε μόνο από τη γενιά του '30. Εξίσου καθοριστική για το έργο του υπήρξε και η επαφή του με το ρεμπέτικο. Οι γνωστοί ρεμπέτες Βασίλης Τσιτσάνης, Μάρκος Βαμβακάρης και Γιάννης Παπαϊωάννου με την αυθεντική τους λαϊκότητα και την εκφραστική τους αμεσότητα άσκησαν τεράστια γοητεία στην ανήσυχη νεανική του ψυχή, η οποία αναζητούσε ένα μουσικό εργαλείο με ρίζες στην ελληνική παράδοση και απήχηση στον λαό. Όλα αυτά τον οδήγησαν στην περίφημη διάλεξη του 1949 και σε συνθέσεις με βάση το ρεμπέτικο (βλ. Κεφ. 1, σελ. 12), όπως τα έργα *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, *Πασχαλιές μέσα απ' τη νεκρή γη*, *Ο σκληρός Απρίλης του 1945*, *Τα Πέριξ* και *Λειτουργικά*.

Η αστείρευτη δημιουργικότητά του συνέχισε να εκφράζεται με ποικίλους τρόπους. Το 1946 εισήλθε στον χώρο του κινηματογράφου επενδύοντας μουσικά την ταινία *Αδούλωτοι Σκλάβοι* των Βίονος Παπαμιχάλη και Μάριου Πλωρίτη.⁴⁹ Το 1947 συνέθεσε τη σουίτα για πιάνο με τίτλο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, το πρώτο λόγιο έργο του. Το 1948 έγραψε τα πρώτα του τραγούδια με αφορμή τη θεατρική παράσταση *Ματωμένος Γάμος* του Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου. Το 1949 εγκαινίασε τη συνεργασία του με τη Ραλλού Μάνου ως ιδρυτικό μέλος, αλλά και βασικός συντελεστής του Ελληνικού Χοροδράματος.

Τη δεκαετία του 1950 ο Χατζιδάκις συνέχισε να παράγει μουσική κυρίως για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Πλήθος παραστάσεων και ταινιών φέρει την υπογραφή του. Στενή υπήρξε η συνεργασία του με το Θέατρο Τέχνης και το Εθνικό Θέατρο, καθώς και με τους Φιλοποίμενα Φίνο και Αλέκο Σακελλάριο από τον χώρο του

⁴⁷ Βασιλική - Ελένη Ζαρκαδάκη, «Ο Θεατρικός Μάνος Χατζιδάκις: Η συμβολή της μουσικής του στην μεταφορά του σκηνικού κόσμου μέσω των θεατρικών τραγουδιών» (Δ. Ε., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023), 11.

⁴⁸ Γκροσδάνης, «Μάνος Χατζιδάκις: Στην Οδό Ονείρων», 44.

⁴⁹ Παρασκευή Ζαφειρούδη, «Διερεύνηση της αφηγηματικής λειτουργίας της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία “America - America” του Ηλία Καζάν» (Δ. Ε., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020), 29.

κινηματογράφου. Την περίοδο αυτή, ίσως την πιο γόνιμη της καριέρας του, γεννήθηκαν πάμπολλα εμβληματικά τραγούδια. Ο συνθέτης επέλεξε συνειδητά ως μέσον έκφρασης το τραγούδι όχι μόνον επειδή εξυπηρετούσε τις ανάγκες της εκάστοτε παράστασης ή ταινίας, αλλά και επειδή διέκρινε σε αυτό μια αυτόνομη μουσική αξία. Ειδική μνεία αξίζει στις ταινίες *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη (1955) και *Ποτέ την Κυριακή* του Ζυλ Ντασσέν (1960). Η πρώτη προκάλεσε αίσθηση στον ευρωπαϊκό μουσικό χώρο και άνοιξε τον δρόμο για την προβολή και άλλων Ελλήνων συνθετών στο εξωτερικό, ενώ η δεύτερη χάρισε στον Χατζιδάκι το Όσκαρ (1961) για το τραγούδι του «Τα παιδιά του Πειραιά».

Την ίδια περίοδο ο Χατζιδάκις ξεκίνησε τη συνεργασία του με το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (1951) και ιδίως με το Δεύτερο Πρόγραμμα που ιδρύθηκε το 1952, εργάστηκε ως μουσικοκριτικός στην εφημερίδα *Οι Καιροί*, δημοσίευσε την πρώτη του ποιητική συλλογή (*Μυθολογία Πρώτη*) και έβγαλε τον πρώτο του μεγάλο δίσκο με τα έργα *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα & Έξι λαϊκές ζωγραφιές* (1955).⁵⁰ Ταυτόχρονα οι διακρίσεις για το έργο του ήταν αλλεπάλληλες τόσο εντός όσο και εκτός Ελλάδας. Τα αμέσως επόμενα χρόνια (δεκαετία του 1960) έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προώθηση της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα με τη χρηματοδότηση μουσικού διαγωνισμού του Τεχνολογικού Ινστιτούτου Αθηνών (1962), με την ίδρυση της Πειραματικής Ορχήστρας Αθηνών (1964), την οποία και διηύθυνε στα τρία χρόνια της λειτουργίας της, καθώς και με τη συμμετοχή του στη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών με την ιδιότητα του μαέστρου.⁵¹ Από τα μέσα της δεκαετίας οι παραστάσεις του στο εξωτερικό έγιναν όλο και συχνότερες, ώσπου το 1966 εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη και παρέμεινε εκεί τα επόμενα έξι χρόνια για λόγους εφοριακούς σύμφωνα με δική του δήλωση.⁵²

Κατά την παραμονή του στην Αμερική εξερεύνησε και δοκίμασε διαφορετικούς μουσικούς δρόμους (τζαζ, ποπ και ροκ), συνεργάστηκε με καταξιωμένους ξένους μουσικούς και παραγωγούς, συμμετείχε σε θεατρικές παραστάσεις (μούζικαλ) στο Μπρόντγουεϊ, πραγματοποίησε ηχογραφήσεις και συνέθεσε νέα έργα. Εκεί έγινε και η

⁵⁰ Καρέλλη, «Τα γυναικεία πρόσωπα στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου», 72.

⁵¹ Panagiotis A. Kanellopoulos, «An "Impossible" Place: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis' Modernism» στο *Made in Greece: Studies in Popular Music*, επιμ. Dafni Tragaki (Routledge, 2019), 71.

⁵² Χατζιδάκις, «Βιογραφικό σημείωμα σε πρώτο πρόσωπο».

γνωριμία του με τη Φλέρυ Νταντωνάκη, η οποία στάθηκε καθοριστική για τη μετέπειτα πορεία του.

Η επάνοδός του στην Αθήνα το 1972 συνδυάστηκε με την ηχογράφιση του αριστουργηματικού του έργου *Ο Μεγάλος Ερωτικός* (βλ. Κεφ. 3). Έτσι ξεκίνησε μια νέα περίοδος στην επαγγελματική του σταδιοδρομία κατά την οποία υπήρξε εξαιρετικά δραστήριος και δημιουργικός αναλαμβάνοντας ποικίλες θέσεις και πρωτοβουλίες. Το 1972 δημιούργησε έναν χώρο για καλλιτέχνες και πολιτιστικά δρώμενα ανοίγοντας το καφενείο *Πολύτροπον* στο Κολωνάκι. Ακολούθησαν πολλές ακόμα ενέργειες εκ μέρους του για την προώθηση νέων καλλιτεχνών. Το 1976 ίδρυσε τη Μουσική Ακαδημία Κρήτης στο Ηράκλειο. Το 1978 καθιέρωσε τις *Μουσικές Γιορτές* στα Ανώγεια και το επόμενο έτος διοργάνωσε στον ίδιο τόπο συνέδριο με τίτλο *Συνάντηση και διάλογος για τη σημασία μιας λαϊκής παράδοσης στον καιρό μας*.⁵³ Το 1980 εγκαινίασε στο Ηράκλειο τον *Μουσικό Αύγουστο*, φεστιβάλ μουσικής και τραγουδιού, και έναν χρόνο μετά τους *Μουσικούς Αγώνες* στην Κέρκυρα.

Διετέλεσε διευθυντής των μουσικών προγραμμάτων της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και του Τρίτου Προγράμματος (1975 - 1982), γενικός διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (1976 - 1982), αναπληρωματικός γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1974 - 1977) και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Φεστιβάλ Αθηνών.⁵⁴ Κατά τη θητεία του στο ραδιόφωνο εμπλούτισε το περιεχόμενο των προγραμμάτων και αναβάθμισε την ποιότητά τους με τρόπο που είχε μεγάλη απήχηση στους ακροατές. Δύο παραγωγές του Τρίτου Προγράμματος που προκάλεσαν αίσθηση και άφησαν ιστορία ήταν η ανατρεπτική παιδική εκπομπή *Εδώ Λιλιπούπολη* (1977 - 1980) που συνυφαίνοντας τη φαντασία με την πραγματικότητα ασκούσε αιχμηρή κοινωνικοπολιτική κριτική και *Τα σχόλια του Τρίτου* (1978 - 1980), μια σειρά μέσω της οποίας ο Χατζιδάκις με σύντομα στοχαστικά κείμενα εξέφραζε τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του για τη μεταπολιτευτική Ελλάδα.

Μετά την επικράτηση του ΠΑΣΟΚ στις βουλευτικές εκλογές του 1981, ο Χατζιδάκις, όπως ήταν αναμενόμενο και από τον ίδιο,⁵⁵ παύθηκε από τις διευθυντικές θέσεις του

⁵³ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Κουλτούρα, 2006), 267.

⁵⁴ George Leotsakos και Renata Dalianoudi, "Hadjidakis [Hatzidakis], Manos", *Grove Music Online* (2001): 1, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12136> .

⁵⁵ *Εγώ είμαι γέννημα της παράταξης που κυβερνάει. Τη θέση στο Τρίτο από την κυβέρνηση την πήρα. Έδρασα μ' αυτήν την κυβέρνηση, αλλά και άντεξα υπ' αυτήν... Κατά κάποιον τρόπο βέβαια, είμαι και εγώ ένα κυβερνητικό πρόσωπο. Και θα έχω την τύχη ή την μοίρα των κυβερνητικών προσώπων αν η κυβέρνηση πάψει μετά τις επόμενες εκλογές να είναι κυβέρνηση.*

Τρίτου Προγράμματος και της Κ.Ο.Α. στις οποίες είχε διορισθεί από την απελθούσα κυβέρνηση Καραμανλή. Εξάλλου, η συγκέντρωση πολλαπλών αρμοδιοτήτων και μάλιστα επί σειρά ετών στο πρόσωπό του, παρά το αδιαμφισβήτητο καλλιτεχνικό του εκτόπισμα, οπωσδήποτε είχε προκαλέσει αντιδράσεις.⁵⁶

Ο Χατζιδάκις, ωστόσο, συνέχισε να συνεισφέρει στην πολιτιστική ζωή του τόπου. Το 1982 ίδρυσε το μηνιαίο περιοδικό *Τέταρτο*, το 1985 τη δισκογραφική εταιρεία *Σείριος* και το 1989 την *Ορχήστρα των Χρωμάτων*, που αποτέλεσε τη συνέχεια της *Πειραματικής Ορχήστρας* και παρέμεινε ενεργός στη δισκογραφία με πλήθος νέων έργων μέχρι το τέλος της ζωής του.

Ο Χατζιδάκις έφυγε από τη ζωή στις 15 Ιουνίου του 1994. Ο συνθέτης που μας τραγούδησε πως «την Αθανασία δεν την κέρδισε κανείς» είχε πλέον περάσει στο πάνθεον των αθανάτων της συλλογικής μας μνήμης.

Δήλωση Χατζιδάκι πριν αρχίσουν οι εκδηλώσεις του Μουσικού Αυγούστου στο Ηράκλειο στο Μαρίνα Πολιτοπούλου, «Ο Μουσικός Αύγουστος στο Ηράκλειο», 50.

⁵⁶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Χατζιδάκι, έργα και ημέρες στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών», *Θέατρο* (Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1976), 86.

Το μουσικό ιδίωμα

Ο Χατζιδάκις κατόρθωσε να διαμορφώσει ένα μοναδικό και διακριτό μουσικό ιδίωμα πέρα από τα στεγανά των καθιερωμένων μουσικών ειδών και Σχολών. Το γεγονός ότι δεν δίσταζε να επαναπροσδιορίσει τη μουσική του τεχνοτροπία, αν κάτι έπαυε να εξυπηρετεί τις προθέσεις του, μαρτυρά την καλλιτεχνική του ευελιξία και ευρύνοια. Αυτό συνέβη με τη χρήση του μπουζουκιού, όταν ο ήχος του υπό το βάρος της εμπορικής του εκμετάλλευσης αλλοιώθηκε και κατέστη στερεοτυπικός.⁵⁷ Παρότι ο ίδιος ήταν πρωτεργάτης της «απενοχοποίησης» του ρεμπέτικου (βλ. Κεφ. 1), διέγινωσε ότι το μπουζούκι από ένα μέσον έκφρασης της αυθεντικής λαϊκής ψυχής μετατράπηκε σε γραφικό προϊόν μαζικής διασκέδασης και τουριστικής κατανάλωσης. Εξ ου στα έργα του μετά το '60 (όπως στον *Μεγάλο Ερωτικό*), το μπουζούκι είτε απουσιάζει είτε χρησιμοποιείται με φειδώ.

Με ελεύθερο κριτικό πνεύμα και ανάλογα με τους εκάστοτε εκφραστικούς του στόχους δανειζόταν στοιχεία κυρίως από την έντεχνη δυτική μουσική -παρά τις ατελείς ωδειακές του σπουδές- αλλά και από την ελληνική λαϊκή παράδοση και δη το ρεμπέτικο τραγούδι. Τη σύζευξη αυτή επιβεβαιώνει και η προσωπική του δήλωση: «Η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή».⁵⁸ Χαρακτηριστικό του νέου ύφους που διαμόρφωσε ο Χατζιδάκις είναι το γεγονός ότι αξιοποίησε στο έργο του όργανα που έως τότε εμφανίζονταν ελάχιστα στην ελληνική λαϊκή μουσική (π.χ. φουσαρμόνικα, φλάουτο, γκλόκενσπιλ, κόρνο, κλαρινέτο, εκκλησιαστικό όργανο, άρπα).⁵⁹ Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η ενίοτε ανορθόδοξη χρήση μερικών οργάνων -για παράδειγμα, η χρήση κρουστών σε θέση μελωδικών οργάνων- κάτι που δεν συνηθιζόταν εκτός του χώρου της σύγχρονης δυτικής κλασικής μουσικής.

⁵⁷ Andreas Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", *Journal of Modern Greek Studies* 19 no. 2 (2001): 258, <https://doi.org/10.1353/MGS.2001.0014>.

⁵⁸ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 369.

⁵⁹ Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", 259.

Ο ίδιος προτιμούσε να αυτοπροσδιορίζεται ως τραγουδοποιός,⁶⁰ καθώς έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για το τραγούδι:

Το τραγούδι δεν είναι σύνθημα ή πράξη εκτονώσεως. Ούτε μαστίχα για το στόμα αθλητικών εφήβων ή συντροφιά νυχτερινή για οδηγούς ταξί και φορτηγών. Είναι μια σχέση υπεύθυνη, μια πράξη ερωτική ανάμεσά μας που μας αποκαλύπτει. Τελετουργία που απαιτεί, τόσο από σας όσο και από μένα, μια προετοιμασία θρησκευτική, επίμονη άσκηση γνώσης και αθωότητας, αποκαλύψεως και ανιχνεύσεως, μνήμης και προφητείας.⁶¹

Μάλιστα καταφερόταν εναντίον των ομοτέχνων του οι οποίοι αποδοκίμαζαν αυτήν την προτίμησή του:

Πολλοί, ειδικά οι λεγόμενοι «σοβαροί» [κλασικοί] μουσικοί, περιφρονούν την αποκλειστική μου ενασχόληση και εμπλοκή με τα τραγούδια. Αυτό συμβαίνει επειδή ποτέ δεν μπόρεσαν να τραγουδήσουν και ποτέ δεν θα μπορέσουν. Είναι σαν ανθρώπους που ποτέ δεν έχουν ερωτευτεί, βιολογικά άρρωστοι, που περιφρονούν τον Έρωτα και υποτιμούν τη σημασία του για να μπορούν να δικαιολογήσουν την ατροφική τους ύπαρξη.⁶²

Μέσα από τα τραγούδια του επιθυμούσε να δημιουργήσει έναν μυθικό ποιητικό χώρο⁶³ στον οποίο θα μπορούσαν να συνδεθούν περισσότερο ψυχικά παρά διανοητικά οι ακροατές του.⁶⁴

Πιστεύω πως η τέχνη του τραγουδιού αποτελεί κοινωνικό λειτουργήμα, γιατί το τραγούδι μάς ενώνει μέσα σ' έναν μύθο κοινό. Κι όπως στον χορό ενώνουμε τα χέρια μεταξύ μας για ν' ακολουθήσουμε ίδιες ρυθμικές κινήσεις, έτσι και στο τραγούδι ενώνουμε τις ψυχές μας για ν' ακολουθήσουμε μαζί τις ίδιες εσωτερικές δονήσεις.⁶⁵

Προς αυτήν την κατεύθυνση, ενσωμάτωσε στα τραγούδια του στοιχεία γνώριμα και οικεία στον μέσο λαϊκό ακροατή, ικανά να ανακαλέσουν υποσυνείδητα αναμνήσεις και να υποβάλουν το αίσθημα της νοσταλγίας.

⁶⁰ Kanellopoulos, "An "Impossible" Place: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis' Modernism", 70.

⁶¹ Μάνος Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* (Ικαρος, 1989), 33.

⁶² Yiannis Miralis, "The story of an anarchic youth and a "Magnus Eroticus"", *Philosophy of Music Education Review* 12, no. 1 (2004): 52, <https://doi.org/10.1353/pme.2004.007> .

⁶³ Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", 262.

⁶⁴ Andreopoulos, "Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis", 259.

⁶⁵ Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, 34 - 35.

Ως προς τη μουσική, εφάρμοσε τους κανόνες της έντεχνης δυτικής μουσικής σε λαϊκούς -παραδοσιακούς ρυθμούς, κλίμακες και μελωδίες, ενώ εκτός από όργανα της δυτικής κλασικής μουσικής χρησιμοποίησε και όργανα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (λατέρνα, μπουζούκι, μαντολίνο, λύρα, σαντούρι, κανονάκι, κλαρίνο, φλογέρα και ντέφι).⁶⁶ Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, πρωτοτύπησε ακόμα περισσότερο χρησιμοποιώντας δυτικά μουσικά όργανα, για να αποδώσει το ύφος λαϊκών οργάνων, λόγου χάριν το πιάνο σε θέση μπουζουκιού. Έτσι, οι συνθέσεις συνιστούν ένα ιδιότυπο κράμα λόγιας και λαϊκής μουσικής: «Κάνει ένα πρωτότυπο χαρμάνι που πότε η ενοποιητική του βάση είναι η σοβαρή - κλασική μουσική, διανθισμένη με λαϊκά μοτίβα αρμονικά ενταγμένα και πότε πρόκειται για λαϊκούς ρυθμούς σε κλασικοφανή μεταγραφή».⁶⁷

Ιδιαίτερη επιμέλεια έδειξε ο Χατζιδάκις και στην επιλογή των στίχων των τραγουδιών του. Άντλησε το υλικό του από ποιητικές συλλογές ή ποιήματα (π.χ. του Γκάτσου, του Εγγονόπουλου, του Χριστιανόπουλου)⁶⁸ και κυρίως έγραψε ο ίδιος στίχους - οι στίχοι περίπου εκατό τραγουδιών του φέρουν την υπογραφή του.⁶⁹ Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι το πληθωρικό έργο του Χατζιδάκι δεν περιλαμβάνει πολλές μελοποιήσεις. Και τούτο, παρόλο που ο ίδιος ήταν γνώστης και λάτρης της ποίησης και πολλοί συνθέτες της εποχής του ασχολήθηκαν εκτενώς με τη μελοποίηση.

Κατά την άποψή του, το τραγούδι όπως και η μελοποιημένη ποίηση αποτελούν αυτόνομες μορφές τέχνης, όπου μελωδία και στίχος συνιστούν μια αδιάσπαστη ενότητα.

Από πολύ νέος, αν και δε γνώριζα ακριβώς τη σημασία και τις προεκτάσεις του Τραγουδιού, προσπαθούσα να συζεύξω άρρηκτα με τα δικά μου μουσικά μέσα, έναν ακριβό στίχο έτσι ώστε η χωριστή ακρόαση μετά, να μην είναι νοητή ή δυνατή. Επίσης, πάντα συνήθιζα να βάζω περιορισμούς ή πολλαπλούς στόχους, όταν ξεκινούσα τη σύνθεση μιας σειράς τραγουδιών.⁷⁰

⁶⁶ Ελισάβετ Καφετζή, «Η έκφραση της νοσταλγίας στην κινηματογραφική μουσική: Συγκριτική μελέτη των ταινιών «Sweet Movie» (Μάνος Χατζιδάκις) και «Amarcord» (Nino Rota)» (Δ. Ε., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019), 61.

⁶⁷ Βολιότης - Καπετανάκης, *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, 208.

⁶⁸ Μάκης Γκαρτζόπουλος, «Μάνος Χατζιδάκις - Μελοποιήσεις ποιημάτων», *Μετρονόμος* τ. 52 (2014), 20.

⁶⁹ Καφετζή, «Η έκφραση της νοσταλγίας στην κινηματογραφική μουσική: Συγκριτική μελέτη των ταινιών «Sweet Movie» (Μάνος Χατζιδάκις) και «Amarcord» (Nino Rota)», 63.

⁷⁰ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 247.

Μέσα σε αυτήν την ενότητα «οι λέξεις δεν φέρουν το νόημα του έργου από μόνες τους· το νόημα που μεταδίδουν προκύπτει μέσα από τη μουσική σημασία του ήχου τους και μέσα από την επίκληση ενός φαντασιακού, ποιητικού και μυθικού κόσμου αναφοράς» και συγχρόνως «τα όργανα, οι τροπικές ελευθερίες και οι ρυθμοί προορίζονταν να αποκτήσουν νόημα μόνο όταν συνδυάζονταν με τους στίχους και εντάσσονταν στο περιγραφικό μυθολογικό πλαίσιο που συχνά προσφερόταν στον ακροατή μέσω των συνοδευτικών σημειώσεων».⁷¹ Επομένως, κάθε μουσική επιλογή του συνθέτη είναι καλά μελετημένη σε σχέση με το νοηματικό φορτίο του στίχου, ώστε να υπηρετήσει αποτελεσματικά την καθολική πρόσληψη του έργου.

Θέλω να ανυψώσω τα τραγούδια -αυτόν τον δεσμό της μουσικής και της ποίησης- στα απόλυτα όρια. Και ταυτόχρονα θέλω η μορφή του τραγουδιού να φτάσει σε απόλυτη πληρότητα και αυστηρότητα.⁷²

Το έργο του περιστρέφεται γύρω από τον έρωτα, τον θάνατο και την ύπαρξη, θέματα διαχρονικά και πανανθρώπινα, που ο ίδιος θεωρούσε ως τον πυρήνα κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁷³ Εξάλλου, δεν πίστευε ότι το τραγούδι μπορεί να περιέχει ή να σχολιάζει θέματα της επικαιρότητας.⁷⁴

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ

Οι περίοδοι του συνθετικού του έργου, καθώς και οι τίτλοι που τις συνοδεύουν ορίστηκαν από τον ίδιο το 1990 στη χρονολογική αυτοβιογραφία του ως εξής:⁷⁵

Α΄ περίοδος 1944-50

«Θέατρο, μουσική και ποίηση, όταν αυτά τα τρία ήταν διαχωρισμένα στον Ελλαδικό χώρο»

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, *Ματωμένος Γάμος*, *Λεωφορείον ο Πόθος*, *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*

⁷¹ Andreopoulos, “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”, 261.

⁷² Miralis, “The story of an anarchic youth and a “Magnus Eroticus””, 51.

⁷³ Ζαρκαδάκη, «Ο Θεατρικός Μάνος Χατζιδάκις: Η συμβολή της μουσικής του στην μεταφορά του σκηνοικού κόσμου μέσω των θεατρικών τραγουδιών», 19.

⁷⁴ Γιώργος Πηλιχός, «Χατζιδάκις: Εγώ γράφω τραγούδια για τον Έρωτα», *Τα Νέα*, 16 Δεκεμβρίου 1972.

⁷⁵ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 151 - 276.

Β΄ περίοδος 1951-54

«Ερωτας και λίγη μουσική»

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Ιονική Σουίτα, Ο κύκλος του C.N.S., Μαγική Πόλις*

Γ΄ περίοδος 1955-66

«Λυσσαλέα και δημιουργική του επαφή με τη μουσική σε μια υπερπαραγωγή. Παράλληλα μια ατυχής επαφή με το ελαφρό τραγούδι που του χάρισε λαϊκότητα ανεπιθύμητη»

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Στέλλα, Όρνιθες, Ποτέ την Κυριακή, Οδός Ονείρων, Αμέρικα-Αμέρικα, Το χαμόγελο της Τζοκόντας, Μυθολογία, Καπετάν Μιχάλης*

Δ΄ περίοδος 1967-71

«Στο εξωτερικό. Προσπάθεια αποτίναξης του ζυγού από μια διασημότητα που δεν τη θέλησε και από μια φήμη που μάλλον απεχθάνεται. Δικτατορία χωρίς αντίσταση μεν, αλλά και χωρίς αποδοχή»

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Blue, Reflections, Ρυθμολογία*

Ε΄ περίοδος 1972-83

«Επιστροφή στην Ελλάδα και ώριμη περίοδος, αρχίζοντας με τον Μεγάλο Ερωτικό και τελειώνοντας με τις Μπαλάντες της οδού Αθηνάς»

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Ο Μεγάλος Ερωτικός, Sweet Movie, Η εποχή της Μελισσάνθης, Πορνογραφία*

Στ΄ περίοδος 1984-90

«Επανατοποθέτησή του στη μουσική με το αυστηρό πνεύμα της νεότητάς του. Εξήντα πέντε ετών και αρχή της πιο σημαντικής του περιόδου, που θα κρατήσει τουλάχιστον άλλα είκοσι πέντε χρόνια»

Δεδομένου ότι τα έργα που ακολούθησαν από την τυπική λήξη αυτής της περιόδου (1990) έως και τον θάνατό του (1994) παρουσιάζουν υφολογικές ομοιότητες, μπορούν να συμπεριληφθούν στην ίδια περίοδο. Άλλωστε, το σχετικό σχόλιο του ίδιου του συνθέτη προέβλεπε ότι αυτή η τελευταία περίοδος θα διαρκούσε άλλα 25 χρόνια.

Σημαντικά έργα της περιόδου: *Οι Μύθοι μιας Γυναίκας, Αντικατοπτρισμοί, Τα Τραγούδια της Αμαρτίας*

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ

Η ταυτότητα του έργου

Ο *Μεγάλος Ερωτικός* (έργο 30), πέρα ένα από ορόσημο στη μουσική πορεία του δημιουργού του και μια κορυφαία στιγμή της ελληνικής δισκογραφίας, είναι προπαντός μια απaráμιλλη περιπλάνηση στις πολλαπλές, ακόμα και αντιφατικές, πτυχές του έρωτα πλημμυρισμένη λυρισμό και ευαισθησία. Αποτελεί μια ενιαία σύνθεση έντεκα τραγουδιών συναρμοσμένα σε έναν αδιάσπαστο κύκλο, με την έννοια ότι όλα τα τραγούδια αναφέρονται στο ίδιο θέμα (τον έρωτα) και ακολουθούν την ίδια ενορχήστρωση. Ως αποτέλεσμα, συγκροτούν ένα οργανικό όλον, το οποίο δεν επιδέχεται διασκευής ή αποσπασματικής ακρόασης. Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Χατζιδάκις συνέθεσε έναν κύκλο τραγουδιών. Είχαν προηγηθεί, για παράδειγμα, τα έργα *Κύκλος του CNS* (1953-4) και *Μυθολογία* (1965-6). Ιδίως μετά το 1965, όταν πλέον είχε την οικονομική ευχέρεια, ώστε να εργάζεται σύμφωνα με το αισθητικό του όραμα, επέλεγε συστηματικά αυτή τη δομή για τα έργα του. Πρόκειται, βεβαίως, για μια τεχνικά απαιτητική κατασκευή. Ωστόσο, σύμφωνα με τη φιλοδοξία του, όσο σύνθετο είναι το περίβλημα τόσο απλό παραμένει το περιεχόμενό του. Αναφερόμενος στον *Μεγάλο Ερωτικό* χρησιμοποιεί λέξεις που σχετίζονται με θρησκευτικές ιεροτελεστίες («λειτουργία», «λιτανεία», «σαν τους εσπερινούς Αγίων»).⁷⁶ Αυτό μαρτυρά την πρόθεσή του να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα βαθιά κατασκευτική και να προσφέρει στον ακροατή μια εμπειρία μυσταγωγικής εσωτερικής ανάτασης.

Ο Χατζιδάκις συνέλαβε την ιδέα του *Μεγάλου Ερωτικού*, όταν μετά τον θάνατο της ποιήτριας Μυρτιώτισσας αποφάσισε να μελοποιήσει το ποίημά της «Σ' αγαπώ», όπως η ίδια του είχε ζητήσει (βλ. περαιτέρω σελ. 42). Η σύνθεση του έργου ξεκίνησε στη Νέα Υόρκη τον Ιούνιο του 1972 και ολοκληρώθηκε λίγους μήνες αργότερα στην Αθήνα. Το έργο ηχογραφήθηκε στο Στούντιο I της Columbia από 16 Σεπτεμβρίου ως 28 Νοεμβρίου του ίδιου έτους⁷⁷ και κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία Notos (θυγατρική της Lyra).⁷⁸ Στιγμιότυπα από τη διαδικασία ηχογράφησης του δίσκου

⁷⁶ Μάνος Χατζιδάκις, «Σημειώσεις βινυλίου», *Ο Μεγάλος Ερωτικός* (Notos, 1972)

⁷⁷ Αλέξης Βάκης, *Μάνος Χατζιδάκις: Ο Μεγάλος Ερωτικός* (Οξύ, 2022), 17.

⁷⁸ «Notos Label», *Discogs*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.discogs.com/label/199553-%CE%9D%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%82?srltid=AfmBOoq9Jo07Pe0SFNguqqIqr6vsf1X5HeW24QIaLUZXTRfEpuPrT57C>.

απαθανάτισε ο Παντελής Βούλγαρης στην ομώνυμη ταινία του,⁷⁹ την οποία κινηματογράφησε το 1973 κατόπιν πρότασης του Χατζιδάκι.⁸⁰ Στο ένθετο του δίσκου περιλαμβάνονται ένα αρκετά εκτενές σημείωμα του συνθέτη για τον *Μεγάλο Ερωτικό*, ευχαριστίες εκ μέρους του σε όλους τους συντελεστές του δίσκου και μια αφιέρωση στον φίλο του Τάσο Χρυσάιδο.

Ο Χατζιδάκις άντλησε τους στίχους από ποιήματα που διατρέχουν την ελληνική γραμματεία από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή καθώς και από ξένες ποιητικές δημιουργίες μεταφρασμένες στα Ελληνικά. Ο ίδιος δήλωσε σχετικά: «Τα ποιήματα ήταν επιλεγμένα με βάση τα κριτήρια που μου έδωσε η γενιά μες στην οποία ανατράφηκα»,⁸¹ κάτι που δείχνει ότι το έργο του ευθυγραμμίζεται με τις αναζητήσεις της Γενιάς του '30. Άλλωστε και ο τίτλος του έργου συνομιλεί με το περίφημο μυθιστόρημα *Μεγάλος Ανατολικός* του Ανδρέα Εμπειρικού, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι το εξώφυλλο του δίσκου φιλοτέχνησε ο Γιάννης Μόραλης, αμφότεροι, ποιητής και ζωγράφος, βασικοί εκπρόσωποι της γενιάς αυτής.

Τα τραγούδια του δίσκου είναι τα ακόλουθα:

«Με την πρώτη σταγόνα της βροχής», Οδυσσέας Ελύτης
«Σ' αγαπώ», Μυρτιώτισσα
«Μέρες του 1903», Κ. Π. Καβάφης
«Ποιος είν' τρελός από έρωτα;», Γιώργος Σαραντάρης
«Λιανοτράγουδα», Δημοτικό
«Πέρα στο θολό ποτάμι», Νίκος Γκάτσος
«Το όνειρο», Διονύσιος Σολωμός
«Κέλομαί σε Γογγύλα», Σαπφώ
«Έρωτα εσύ», Ευριπίδης
«Πάθη από τον έρωτα», Γεώργιος Χορτάτζης
«Κραταιά ως θάνατος αγάπη», Σολομών

⁷⁹ Χ. σ., «Ο Μεγάλος Ερωτικός - Παντελής Βούλγαρης», *Cinobo*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://cinobo.com/the-great-love> .

⁸⁰ Παντελής Βούλγαρης στο *Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης: Μάνος Χατζιδάκις* (ΣΚΑΪ, 2012) 52:45, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.youtube.com/watch?v=RHzady94aSc> .

⁸¹ Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, 221.

Όπως είναι φανερό, ο Χατζιδάκις δεν κατέταξε τα τραγούδια του σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά των ποιημάτων, διότι όπως ο ίδιος δήλωσε κάτι τέτοιο δεν θα εξυπηρετούσε το όραμά του για τη μουσική πλοκή του έργου.⁸² Τα τραγούδια ερμήνευσαν η Φλέρυ Νταντωνάκη και ο Δημήτρης Ψαριανός, σε μερικά από αυτά με συνοδεία χορωδίας - μάλιστα ο Χατζιδάκις έκανε ιδιαίτερη μνεία στη συμβολή των δύο ερμηνευτών:

Προσπάθησα να δημιουργήσω απλά τραγούδια αλλά όχι κι εύκολα. Γι' αυτό διάλεξα με προσοχή τους τραγουδιστές που θα τα ερμήνευαν [...] Και οι δυο τραγουδώντας στον Μεγάλο Ερωτικό νομίζω ότι δίνουν μαθήματα ήθους, αλήθειας και μαγείας στο λαϊκό τραγούδι.⁸³

Για την ενορχήστρωση χρησιμοποιήθηκαν κυρίως ακουστικά όργανα (πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, μαντολίνο, κιθάρα, λαούτο, μπουζούκι, άρπα), δίνοντας έναν ήχο που θυμίζει μουσική δωματίου. Την ενορχήστρωση, καθώς και τη διεύθυνση της ορχήστρας και της χορωδίας ανέλαβε ο ίδιος ο συνθέτης, ενώ τη διδασκαλία της χορωδίας η Έλλη Νικολαΐδη. Κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης, ο Χατζιδάκις, αντίθετα προς τη συνήθη πρακτική, συνεργαζόταν στενά με τους μουσικούς του μετατρέποντας τη διαδικασία σε μια γόνιμη ανταλλαγή ιδεών και γνώσεων.⁸⁴

Σύμφωνα με τον ίδιο, τα τραγούδια του *Μεγάλου Ερωτικού* δεν είναι αισθησιακά - ερωτικά,⁸⁵ αλλά τραγούδια για τον Έρωτα.⁸⁶ Αλλού χαρακτήρισε το έργο αυτό ως «πραγματεία περί Έρωτος», ως «εξαισιό μάθημα περί Έρωτος» που απευθύνεται στους «αληθινά νέους».⁸⁷ Ο έρωτας, δηλαδή, δεν εξαντλείται στην εφήμερη και επιφανειακή σαρκική συνεύρεση, αλλά αναδεικνύεται ως μια υπαρξιακή κατάσταση βαθιάς ψυχοπνευματικής επαφής και ως τέτοια ανάγεται σε υπέρτατη οικουμενική αξία.

Η κυκλοφορία ενός τέτοιου δίσκου -μη πολιτικού περιεχομένου- το 1972, δηλαδή εν μέσω μεγάλης πολιτικής έντασης, προκάλεσε αρνητικές αντιδράσεις. Εξάλλου, ο Χατζιδάκις είχε μόλις επιστρέψει από την Αμερική κουβαλώντας τη φήμη του πολιτικά

⁸² Βάκης, *Μάνος Χατζιδάκις: Ο Μεγάλος Ερωτικός*, 41.

⁸³ Χατζιδάκις, «Σημειώσεις βινυλίου», *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, 1972.

⁸⁴ Kanellopoulos, "An "Impossible" Place: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis' Modernism", 74.

⁸⁵ Χατζιδάκις, «Σημειώσεις βινυλίου», *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, 1972.

⁸⁶ Πηλιχός, «Χατζιδάκις: Εγώ γράφω τραγούδια για τον Έρωτα».

⁸⁷ Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», 246.

αμέτοχου και ελιτιστή συνθέτη ελαφράς μουσικής. Η απάντησή του σε αυτές τις επικρίσεις ήταν σαφής.

Με την επιστροφή μου στην Ελλάδα, το 1972, ακριβώς στην καρδιά της δικτατορίας, συλλογίστηκα τι θα μπορούσε να είναι αληθινό και όχι εφήμερο ενδιαφέρον για τη χώρα εκείνη τη στιγμή, και όχι ως πολιτικό σύνθημα. Έτσι άρχισα να δουλεύω πάνω στον Μεγάλο Ερωτικό.⁸⁸

Ορμώμενος και πάλι από το όραμα της Γενιάς του '30, όρισε τη δική του αντίσταση ως μια προσπάθεια επανασύνδεσης με τη λαϊκή παράδοση και επαναπροσδιορισμού της αυθεντικής ελληνικής ταυτότητας. Αντιστεκόμενος στα δύο άκρα εκείνης της περιόδου, στη λαϊκιστική καπήλευση της ελληνικότητας από το δικτατορικό καθεστώς, αφ' ενός, και στη μαζική παραγωγή πολιτικών τραγουδιών από τους ομοτέχνους του, αφ' ετέρου, εκείνος προτίμησε να ανακαλύψει την προσωπική του αλήθεια μέσα από το παρελθόν. Και πράγματι, ο *Μεγάλος Ερωτικός*, ένα έργο γνήσια ελληνικό, με την ευγένεια και την αισθαντικότητα που εκπέμπει ήταν και παραμένει για τον ελληνικό λαό ένα αντίδοτο στη γενική εξαθλίωση των καιρών.

⁸⁸ Kanellopoulos, "An "Impossible" Place: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis' Modernism", 76.

Η σχέση λόγου και μέλους

Η μοναδική και ανυπέβλητη μουσική ποιότητα του *Μεγάλου Ερωτικού* πηγάζει από μια σειρά ετερόκλητων μουσικών χαρακτηριστικών. Οι πρωτότυπες και κάποιες φορές αναπάντεχες μελωδίες ενισχύονται από τις τολμηρές, άλλοτε παραδοσιακές και άλλοτε νεωτεριστικές αρμονικές επιλογές. Εξίσου δεξιοτεχνική είναι και η ενορχήστρωση. Η ορχήστρα, αν και δίχως πολλά όργανα, πετυχαίνει εκπληκτικούς ηχοχρωματικούς συνδυασμούς και αποκτά την ίδια βαρύτητα με τις εξαιρετές ερμηνείες των τραγουδιστών. Όλες οι μουσικές του επιλογές συμπορεύονται με τον στίχο αναδεικνύοντας το νόημά του, χωρίς να υποτάσσονται σε αυτόν.

Και όμως, το αποτέλεσμα, παρά τη σχολαστική επεξεργασία του, δεν ηχεί επιτηδευμένο και απόμακρο, δεν στερείται φυσικότητας και αμεσότητας. Το σοβαρό και το ανάλαφρο, το έντεχνο και το λαϊκό, το πρωτόγνωρο και το οικείο, όλα συμπλέκονται σε ένα αρμονικό ηχητικό σύνολο γεμάτο κομψότητα και στοχαστικότητα που συγκινεί τις αισθήσεις, την ψυχή και τον νου. Εν τέλει, ο Χατζιδάκις μας «πείθει» ότι μουσική και ποίηση του *Μεγάλου Ερωτικού* γεννήθηκαν μαζί για να υπηρετήσουν το ένα το άλλο.

«Με την πρώτη σταγόνα της βροχής»

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

*Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φως,
πριν απ' τον Έρωτα έρωτας
κι όταν σε πήρε το φιλί
Γυναίκα.*

*Κατά πού θ' απλώσουμε τα χέρια μας τώρα που δε μας λογαριάζει πια
ο καιρός
Κατά πού θ' αφήσουμε τα μάτια μας τώρα που οι μακρινές γραμμές
ναυάγησαν στα σύννεφα*

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

*Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φως
πριν απ' τον Έρωτα έρωτας
κι όταν σε πήρε το φιλί
Γυναίκα.*

Για το τραγούδι «Με την πρώτη σταγόνα της βροχής», το πρώτο του δίσκου, ο Χατζιδάκις επέλεξε αποσπάσματα από δύο διαφορετικά ποιήματα της πρώιμης συγγραφικής περιόδου του Οδυσσέα Ελύτη. Πιο συγκεκριμένα, τα κουπλέ ανήκουν στο ποίημα «Ελένη»⁸⁹ από τη συλλογή *Σποράδες* και το ρεφρέν στο ποίημα «Δεύτερη

⁸⁹ Οδυσσέας Ελύτης, «Ελένη», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=153.

Φύση» από τη συλλογή *Πρώτα Ποιήματα*. Και οι δύο συλλογές συμπεριλαμβάνονται στην ευρύτερη συλλογή *Προσανατολισμοί* (α΄ έκδοση 1940).⁹⁰

Το ποιητικό υποκείμενο θρηνεί για την απότομη και πρόωρη απώλεια ενός έρωτα, που με την πρώτη δυσκολία κατέρρευσε παρασύροντας μαζί του όνειρα και προσδοκίες. Κι ακριβώς επειδή ο έρωτάς του δεν πρόλαβε να φθαρεί από τον πανδαμάτορα χρόνο, χαραχτηκε στη μνήμη του ως κάτι απόλυτο και ιδανικό. Ο έρωτας εξυψώνεται σε μια αυθύπαρκτη ιδεατή οντότητα, που, έστω για λίγο, του φανερώθηκε μέσω της μορφής μιας γυναίκας. Το φιλί τους, σε μια στιγμή απόλυτης πληρότητας, ένωσε το νοητό με το αισθητό, το αιώνιο με το εφήμερο. Πλέον, δίχως το αντικείμενο του πόθου του, βιώνει μια υπαρξιακή ματαίωση και βυθίζεται στη μοναξιά και στη νοσταλγία.

Τα πλούσια εκφραστικά μέσα συνθέτουν μια λυρική ατμόσφαιρα, που μας παρασύρει στο συναισθηματικό παλμό του ομιλούντος. Σχήματα λόγου όπως μεταφορές (σταγόνα της βροχής, σκοτώθηκε το καλοκαίρι, μουσκέψανε τα λόγια, είχανε γεννήσει αστροφεγγιές, ναυάγησαν στα σύννεφα, νεκρές εικόνες), αντιθέσεις (βροχή - καλοκαίρι, όλα - μοναδικό), επαναλήψεις (λόγια, έρωτα - έρωτας, Κατά πού, τώρα που, πριν απ'), ρητορικές ερωτήσεις (Κατά πού θ' απλώσουμε... καιρός; Κατά πού θ' αφήσουμε... στα σύννεφα;) και κλιμάκωση (μόνοι ολομόναχοι) αποτυπώνουν ανάγλυφα τη μελαγχολική διάθεση. Το α΄ ενικό πρόσωπο φορτίζει τον λόγο με την αυθεντικότητα και τη συγκίνηση της προσωπικής εξομολόγησης, το α΄ πληθυντικό μετατρέπει το ατομικό βίωμα σε μια κοινή ανθρώπινη εμπειρία καλώντας τον ακροατή - αναγνώστη να ταυτιστεί, ενώ το β΄ ενικό ανακαλεί το απόν υποκείμενο στο παρόν κορυφώνοντας τη δραματική ένταση. Ο μελαγχολικός τόνος ενισχύεται με τις ηχηρές και συναισθηματικά φορτισμένες λέξεις (π.χ. σκοτώθηκε, μουσκέψανε, αστροφεγγιές, ναυάγησαν, ολομόναχοι, νεκρές) και με τον επιτονισμό της φωνής (Εσένα!). Όλα αυτά τα στοιχεία ενδύουν τον ποιητικό λόγο με έναν ανάλογο εσωτερικό μουσικό ρυθμό αντισταθμίζοντας την απουσία μέτρου και ομοιοκαταληξίας. Η μουσικότητα υποστηρίζεται, επίσης, από την προσθήκη του ευφωνικού «ν» στη λέξη (αποφυγή της χασμωδίας) *προορισμόν*, την έκθλιψη (θ' απλώσουμε - θ' αφήσουμε) και την αποκοπή (απ' τα μάτια, απ' τον Έρωτα - απ' τις νεκρές).

⁹⁰ Οδυσσέας Ελύτης, «Προσανατολισμοί», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=12#colabbr01 .

Ο συνθέτης προσέγγισε τη μελοποίηση σεβόμενος το ποιητικό μέτρο και τον τονισμό των λέξεων και αφουγκραζόμενος το νοηματικό βάθος και την ιδιαίτερη αίσθηση που αποπνέουν τα αποσπάσματα. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το τραγούδι διμερές δεδομένου ότι το πρώτο μέρος (μ. 1 - 28) επανεμφανίζεται εμπλουτισμένο και με μικρές αλλαγές (μ. 29 - 57). Η αργή χρονική αγωγή ($\downarrow = 58 - 60$) σε συνδυασμό με τα συχνά *rit.* δημιουργεί ένα μελαγχολικό, γαλήνιο και ονειρικό σκηνικό, που αναδεικνύει τον λυρισμό του ποιητικού κειμένου.

Το τραγούδι ξεκινάει με μια πιανιστική εισαγωγή σε Λα ελάσσονα και *p* δυναμική. Η μελωδία είναι διανθισμένη με ποικίλους ξένους φθόγγους (αποτζιατούρες, τρίλιες, διαβατικούς) και οι τελευταίες νότες πριν την είσοδο της φωνής ηχούν σαν στάλες βροχής προοικονομώντας τη σκηνή που ακολουθεί.⁹¹ Η φωνή εισάγεται στην άρση του μέτρου 5 σαν απάντηση στο πιάνο και κινείται βηματικά σε μεσαία προς χαμηλή περιοχή, γεγονός που κάνει το μέρος της να προσομοιάζει με υφή ρετσιτατίβου. Στο ίδιο σημείο η τονικότητα αλλάζει σε Λα αιολικό και ξεκινούν εναλλαγές ρυθμικών μέτρων (4/4, 2/4, 3/4) προκειμένου να εξυπηρετούνται η ροή του λόγου και ο τονισμός των λέξεων. Το πιάνο αρχικά αναλαμβάνει λιτή συνοδεία (μ. 5 - 8), η οποία πυκνώνει στη συνέχεια (μ. 9 - 13).

Μεταξύ των μέτρων 14 και 22, το τραγούδι αποκτά μεγαλύτερη κίνηση και δραματικότητα, όπως και το περιεχόμενο των στίχων, οι οποίοι περνούν από την λύπη στην απόγνωση ή και τον θυμό. Η Λα ελάσσονα επανέρχεται και η πιανιστική συνοδεία μεταβάλλεται: τα αρπίσματα και οι αφαιρετικές μελωδίες παραχωρούν τη θέση τους σε μια πιο συμπαγή συγχορδιακή γραφή, ενώ παράλληλα ενισχύεται το φωνητικό μέρος με δευτερεύουσες γραμμές. Η δυναμική κλιμακώνεται σταδιακά (<) και ταυτόχρονα διευρύνεται το μελωδικό εύρος με τη φωνή να βρίσκεται σε ψηλότερη περιοχή (έως D5). Η επιλογή του συνθέτη να στολίσσει με ποίκιλμα (και τις δύο φορές μάλιστα) την λέξη «Εσένα!» δεν είναι τυχαία. Κατ' αυτόν τον τρόπο μεταφέρει στο μουσικό επίπεδο την πρόθεση του ποιητή να δώσει έμφαση μέσα από τη χρήση κεφαλαίου γράμματος και θαυμαστικού.

⁹¹ Στην ηχογράφιση η φθινοπωρινή εικόνα γίνεται ακόμα πιο αισθητή με το τρέμολο των εγχόρδων, που μοιάζει με θρόισμα, αλλά και με ρίγος από το κρύο.

Στο τμήμα μεταξύ των μέτρων 23 και 28 η μουσική, όπως και οι στίχοι, μεταδίδουν μία διάθεση γλυκιάς αναπόλησης. Η στροφή αυτή ενισχύεται και από την ένδειξη *dolcissimo*, τη δυναμική *p*, αλλά και τη μετατροπία σε μείζονα τονικότητα, εκείνη της Φα. Η γραφή είναι ομοφωνική μέχρι τα δύο τελευταία μέτρα (μ. 27 - 28), όπου ο συνθέτης, επιδιώκοντας να υπογραμμίσει την κατάληξη του νοήματος και πρωτίστως τη λέξη «Γυναίκα» (πάλι με κεφαλαίο στο ποιητικό κείμενο), προβαίνει σε αλλαγές: περνά από τη Φα μείζονα στην Λα ελάσσονα, από το *roco rit.* στο *a tempo* και από το *κρεσέντο* (<) στο *ντιμινουέντο* (>).

Ακολουθεί η επανεμφάνιση της εισαγωγής, με μεγαλύτερη κινητικότητα, καθώς στη συνοδεία βρίσκονται τώρα δέκατα έκτα. Η κινητικότητα αυξάνεται: με την είσοδο της φωνής, τα δέκατα έκτα μετατρέπονται σε τριακοστά δεύτερα αναπαριστώντας την ένταση των ρητορικών ερωτήσεων του ποιητικού κειμένου. Στο ίδιο σημείο επιστρέφει ο Λα αιολικός. Τον δυναμικό και ενεργητικό χαρακτήρα του τμήματος επισφραγίζουν τόσο η ένδειξη *tempo roco più mosso con anima* όσο και η μετάβαση σε δυναμική *mf*.

Στα μέτρα 42 - 49, η ένταση οδηγεί στην κορύφωση του τραγουδιού, εκεί που το ατομικό ανάγεται σε συλλογικό. Τα τριακοστά δεύτερα παραμένουν στη συνοδεία, η φωνή βρίσκεται σε ψηλότερη περιοχή συνοδευόμενη με δεύτερες από το πιάνο. Η τονικότητα είναι Λα ελάσσονα και η δυναμική *f*.

Το καταληκτικό μέρος ξεκινά στο μέτρο 50 και λειτουργεί ως τελικό συμπέρασμα όλου του τραγουδιού. Όπως και προηγουμένως, περνά στην Φα μείζονα με ομοφωνική υφή, δυναμική *p* και ενδείξεις *roco meno mosso* και *dolcissimo*. Στο μέτρο 55 και ταυτόχρονα με την τελευταία λέξη «Γυναίκα» συντελείται η τελική πτώση στην Λα ελάσσονα και η επαναφορά του *Tempo I*. Η τελική συλλαβή επιμηκύνεται για περισσότερα από δύο μέτρα αφήνοντας περισσότερο χρόνο για στοχασμό.

«Σ' αγαπώ»

Σ' αγαπώ· δεν μπορώ
τίποτ' άλλο να πω
πιο βαθύ, πιο απλό,
πιο μεγάλο!

Μπρος στα πόδια σου εδώ
με λαχτάρα σκορπώ
τον πολύφυλλο ανθό
της ζωής μου.

Τα δυο χέρια μου να!
στα προσφέρω δετά
για να γείρεις γλυκά
το κεφάλι,

κ' η καρδιά μου σκιρτά
κι όλη ζήλεια ζητά
να σου γίνει ως αυτά
προσκεφάλι!

Ω! μελίσι μου! πιες
απ' αυτόν τις γλυκές,
τις αγνές ευωδιές
της ψυχής μου!

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

Οι στίχοι του τραγουδιού «Σ' αγαπώ» προέρχονται από το ομώνυμο ποίημα της Θεώνης Δρακοπούλου, γνωστής με το ψευδώνυμο Μυρτιώτισσα, το οποίο περιλαμβάνεται στη συλλογή *Κίτρινες Φλόγες* (α' έκδοση 1925). Ο Μάνος Χατζιδάκις επέλεξε να τροποποιήσει ελαφρώς το ποίημα μεταφέροντας τη στροφή «Ω! μελίτσι μου!...» από την τρίτη θέση στην πέμπτη και παραλείποντας δύο στροφές του ποιήματος, την έκτη και την έβδομη.

Πίσω από τη μελοποίηση του ποιήματος κρύβεται μια ενδιαφέρουσα και συγκινητική ιστορία. Ο γιος της Μυρτιώτισσας και διακεκριμένος ηθοποιός, Γιώργος Παππάς (1903 - 1958), υπήρξε στενός φίλος του Μάνου Χατζιδάκι. Χάρη σε αυτήν τη φιλία οι συναντήσεις ανάμεσα στη Μυρτιώτισσα και τον συνθέτη ήταν συχνές. Ωστόσο, μετά τον πρόωφο θάνατο του Γιώργου Παππά, ο οποίος συγκλόνισε την ποιήτρια, η επικοινωνία μεταξύ τους διακόπηκε. Μερικά χρόνια αργότερα η Μυρτιώτισσα, άρρωστη στο νοσοκομείο, έστειλε ένα γράμμα στον συνθέτη και του ζήτησε να μελοποιήσει το ποίημά της «Σ' αγαπώ». Ο Χατζιδάκις αρχικά αμέλησε να ανταποκριθεί σε αυτό το αίτημα και μόνο μετά τον θάνατο της ποιήτριας (1968) αποφάσισε να το κάνει. Ήταν τον Ιούνιο του 1972, όταν, ευρισκόμενος στη Νέα Υόρκη, με έναυσμα το εν λόγω ποίημα άρχισε να συνθέτει τη μουσική για τον *Μεγάλο Ερωτικό*. Το «Σ' αγαπώ», ως τραγούδι πλέον, αφιερώθηκε από τον ίδιο τον συνθέτη στη μνήμη του Γιώργου Παππά.⁹²

Το «Σ' αγαπώ» αποτελεί μια πηγαία και απερίφραστη δήλωση αγάπης και αφοσίωσης. Το ποιητικό υποκείμενο απευθυνόμενο στο πρόσωπο που αγαπά διαλαλεί τη σφοδρή του επιθυμία να αφιερώσει όλο του το είναι σε εκείνο. Τα λόγια του αποπνέουν στοργή και τρυφερότητα και εμπνέουν εμπιστοσύνη και ασφάλεια. Στην αρχή και το τέλος του τραγουδιού συναντάμε την ίδια διατύπωση (σχήμα κύκλου): αυτό που στην πρώτη στροφή εκφράζεται με απόλυτη βεβαιότητα (χρήση θαυμαστικού) επαναλαμβάνεται στην τελευταία με τη μορφή ρητορικής ερώτησης, η οποία ισοδυναμεί με ισχυρή κατάφαση. Η αγάπη εδώ, ερωτική ή άλλη, παρουσιάζεται ως ένα συναίσθημα τόσο αυθεντικό που «μιλάει» από μόνο του, χωρίς να χρειάζεται λόγια περίτεχνα για να «πείσει», και συνάμα τόσο ισχυρό που δεν χωράει σε λέξεις. Η επιλογή του α' και του β' ενικού προσώπου, οι κλητικές προσφωνήσεις (μελίτσι, Ακριβέ), οι μεταφορές (σκορπώ τον πολύφυλλο ανθό της ζωής μου, μελίτσι μου πιες απ' αυτόν τις γλυκές, τις αγνές ευωδιές της ψυχής μου), οι εικόνες (Μπρος στα πόδια σου εδώ..., Τα δυο χέρια μου να...), η επαναλαμβανόμενη

⁹² Μάνος Χατζιδάκις στο *Τραγούδια που έγραψαν ιστορία: Ο Μεγάλος Ερωτικός (1972) του Μάνου Χατζιδάκι* (ΕΡΤ, 2007) 6:40, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://archive.ert.gr/95826/>.

χρήση του θαυμαστικού, το επιφώνημα «Ω!» αποτυπώνουν τη συναισθηματική ένταση του ποιητικού υποκειμένου.

Το ποίημα μοιάζει να ακολουθεί το αναπαιστικό μέτρο: δύο άτονες συλλαβές ακολουθούμενες από μία τονισμένη. Έτσι το κείμενο αποκτά έναν εντεινόμενο, ανοδικό ρυθμό, ο οποίος συνάδει με τον ζωηρό και ενθουσιώδη παλμό της ποιητικής φωνής. Επίσης παρατηρούμε: **α)** τη χρήση της ομοιοκαταληξίας, η οποία, αν και δεν αντιστοιχεί σε κάποιο από τα τυπικά σχήματα, διατρέχει όλο το ποίημα, αφού σε κάθε στροφή ομοιοκαταληκτούν οι τρεις πρώτοι στίχοι και αποκλίνει μόνον ο τελευταίος, **β)** την αποφυγή της χασμωδίας με την έκθλιψη (Σ' αγαπώ, τίποτ' άλλο, κ' η καρδιά, απ' αυτόν) και τη συνίζηση (σου εδώ, πολύφυλλο ανθό, κι όλη, ευωδιές) και **γ)** την παρήχηση του ρ (μπρος, λαχτάρα, σκορπώ, χέρια, προσφέρω, γύρεις, καρδιά, σκιρτά) και του λ (απλό, μεγάλο, λαχτάρα, πολύφυλλο, γλυκά, κεφάλι, προσκεφάλι, γλυκές, μελίτσι). Όλες αυτές οι επιλογές της ποιήτριας παράγουν ένα ιδιαίτερα μελωδικό αποτέλεσμα.

Ο συνθέτης αξιοποίησε τη στροφικότητα του ποιήματος στη μελοποίησή του δημιουργώντας μουσικά τρία μέρη (μ. 1 - 11, 11 - 19 και 20 - 32), καθένα από τα οποία περιέχει δύο στροφές. Υιοθέτησε, μάλιστα, και το σχήμα κύκλου δίνοντας στο τραγούδι τη μορφή Α Β Α'. Ακόμα, ανέδειξε το αναπαιστικό μέτρο του ποιήματος (δύο άτονες συλλαβές - μία τονισμένη) μέσω της χρήσης τρίσημου μέτρου στην μουσική και συγκεκριμένα 6/8. Η χρονική αγωγή $\text{♩} = 80$ βοηθάει τη ρέουσα, αλλά όχι γρήγορη κίνηση του τραγουδιού, πρόθεση που επιβεβαιώνεται και από την ερμηνευτική ένδειξη *dolce cantabile*.

Το τραγούδι ξεκινά με το πιάνο να παίζει το πιο περίεργο αρμονικά σημείο ολόκληρου του έργου. Μολονότι στο πρώτο μέτρο μπορούμε να διακρίνουμε έναν Μι φρύγιο, στο δεύτερο μέτρο εμφανίζεται ένα Μι_b που δίνει την αίσθηση ολοτονικής κλίμακας. Στην πραγματικότητα υπάρχει σε βαθύτερο επίπεδο μια γραμμική καθοδική κίνηση σε Μι φρύγιο, η οποία, διανθισμένη μέσω χρωματικότητας, καταλήγει στο Σολ και το Λα του μέτρου 3. Στο υπόβαθρο υπάρχουν παράλληλες ελάσσονες συγχορδίες, οι οποίες δημιουργούν παράλληλη χρωματική αρμονία (real planning). Η εισαγωγή τελειώνει με ένα διατονικό ποίκιλμα προς τα κάτω προδίδοντάς μας πώς πρόκειται να ξεκινήσει η μελωδία της φωνής.

Η φωνή εμφανίζεται στην άρση του μέτρου 4 (στροφές 1 και 2) σε *p* δυναμική έπειτα από *roco rit.* και κορώνα. Ο τονικός χώρος εναλλάσσεται μεταξύ Μι δώριου (Ντο#) και Μι αιολικού (Ντο^h) και η μελωδική γραμμή είναι και εδώ βηματική σε μεσαία προς χαμηλή

περιοχή προσομοιάζοντας με υφή ρετσιτατίβου. Στο μέτρο 6 προκειμένου να γίνει πιο αντιληπτή η φράση «πιο μεγάλο» διευρύνονται η έκταση της μελωδίας στο μέρος του πιάνου (άρπισμα), οι αξίες των νοτών (τέταρτο παρεστιγμένο), αλλά και το τέμπο (χρήση κορώνας) στο φωνητικό μέρος. Παράλληλα το πιάνο περιορίζεται σε μια συγχορδιακή συνοδεία, η οποία περνά από τους ίδιους τρόπους και επιπλέον τον Μι φρύγιο με το Φα[♯] του μέτρου 6. Το ίδιο ακριβώς επαναλαμβάνεται στα μέτρα 8 - 11 με τη διαφορά ότι στο μέρος του πιάνου υπάρχουν και μελωδικές απαντήσεις, οι οποίες έχουν προκύψει από σμίκρυνση της μελωδίας της φωνής.

Στη συνέχεια (στροφές 3 και 4) η μελωδία «ανοίγει» τόσο από άποψη έκτασης (έως C5) όσο και από άποψη δυναμικών με εκτεταμένη χρήση *κρεσέντο* και *ντιμινουέντο* (< >). Στα μέτρα 14 και 15 παρατηρείται ένας κύκλος πεμπτών, ο οποίος δημιουργεί τονικές νύξεις και δίνει την εντύπωση ότι περνάμε για λίγο στη Σολ μείζονα. Ακολουθεί επανάληψη της ίδιας μελωδίας σε λίγο μεγαλύτερη δυναμική (*p* αντί *pp*), η οποία όμως καταλήγει σε Ρε[♯] αντί για Φα. Το πιάνο συνοδεύει με παράλληλες συνηγήσεις σε διατονικό περιβάλλον αυτή τη φορά και καταλήγει σε ημίπτωση στη Μι ελάσσονα στο μέτρο 19 μέσω ενός μικρού κύκλου πεμπτών.

Στο μέτρο 20 έρχεται πάλι η εισαγωγή με μια πιο απλή αρμονία σε σχέση με την αρχική και στο τέλος του επόμενου μέτρου μπαίνει η φωνή με αλληλοεπικάλυψη (στροφές 5 και 6).⁹³ Η μελωδία στα μέτρα 22 - 29 είναι ακριβώς ίδια με εκείνη στα μέτρα 4 - 11 και η συνοδεία παρόμοια. Ωστόσο, στο τέλος εκπλήσσει η εμφάνιση μιας Μι μείζονας, η οποία κατευθείαν γίνεται ελάσσονα. Για ακόμα μια φορά βιώνεται πιο έντονα η φράση «πιο μεγάλο» με τη χρήση *rit.*, *κρεσέντο* - *ντιμινουέντο* (< >) και *κορώνας*. Ακολουθεί το θέμα της εισαγωγής, το οποίο καταλήγει σε ένα Μι. Το Σολ[♯] που ακούστηκε νωρίτερα επανέρχεται μαζί με ένα Σολ[♯] (Φα[×]).

⁹³ Στο μέτρο 21 το Φα[♯] στον τελευταίο χρόνο του πιάνου ακούγεται ως Φα[♯] στην πρώτη ηχογράφιση. Η επιλογή της αναίρεσης στηρίχθηκε στην ζωντανή εκτέλεση του τραγουδιού από τον ίδιο τον Χατζιδάκι με ερμηνευτή τον Σπύρο Σακκά, όπως αποτυπώθηκε στον δίσκο *Ρεσιτάλ*.

«Μέρες του 1903»

Δεν τα ηύρα πια ξανά - τα τόσο γρήγορα χαμένα...

τα ποιητικά τα μάτια, το χλωμό

το πρόσωπο... στο νύχτωμα του δρόμου...

Δεν τα ηύρα πια - τ' αποκτηθέντα κατά τύχην όλως,

που έτσι εύκολα παραίτησα·

και που κατόπι με αγωνίαν ήθελα.

Τα ποιητικά τα μάτια, το χλωμό το πρόσωπο,

τα χείλη εκείνα δεν τα ηύρα πια.

Το τραγούδι «Μέρες του 1903» στιχουργικά ανήκει στον ποιητή Κ. Π. Καβάφη. Το ποίημα αυτό τυπώθηκε πρώτη φορά το 1917 σε μονόφυλλο,⁹⁴ αλλά είχε γραφτεί ήδη από τον Μάρτιο του 1909 με τον τίτλο «Μέρες του 1907». Ανήκει στα λεγόμενα «αναγνωρισμένα» ποιήματα του Καβάφη (στα 154 συνολικά ποιήματα, που ο ίδιος ο ποιητής ενέκρινε ως άξια δημοσίευσης) και περιλαμβάνεται στην πρώτη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1935, δύο χρόνια μετά τον θάνατό του. Η χρονολογία του τίτλου ίσως έχει κάποια βιογραφική σημασία, χωρίς να αποκλείεται να είναι σκοπίμως παραπλανητική.⁹⁵

Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει τη μεταμέλεια και τη θλίψη του για έναν έρωτα που έχασε, επειδή δεν τον εκτίμησε, όταν και όπως έπρεπε. Η φράση «Δεν τα ηύρα πια», η οποία ανοίγει και κλείνει το ποίημα (σχήμα κύκλου) και επαναλαμβάνεται στην αρχή της δεύτερης στροφής, λειτουργεί σαν ένα μοτίβο που συμπυκνώνει την αιτία της συναισθηματικής του κατάστασης. Η τύχη στάθηκε ευνοϊκή απέναντί του χαρίζοντάς του μια σπάνιας ομορφιάς ερωτική εμπειρία (τ' αποκτηθέντα κατά τύχην όλως). Όμως δεν αντιλήφθηκε την αξία αυτού του δώρου και, προτού καν το απολαύσει σε όλο του

⁹⁴ Από το 1917 έως το 1932 ο Καβάφης δημοσίευσε πέντε ποιήματα με πρώτη λέξη τίτλου «Μέρες», ακολουθούμενη από χρονολογία: 1896, 1901, 1903, 1908, 1909, '10 και '11. Οι χρονολογίες αυτές έχουν ενδεχομένως κάποια βιογραφική σημασία, μολονότι, όπως δείχνει τούτο το πρώτο παράδειγμα, μπορεί και να είναι εσκεμμένα παραπλανητικές. Σχετικό, ίσως, είναι ένα ιδιωτικό σημείωμα του ποιητή, όπου ερωτά: «Γιατί να μεταφέρω το ποίημα έξω απ' την ατμόσφαιρα του 1904 στην ατμόσφαιρα του 1908;». Γιώργος Πάνου Σαββίδης, *Κ. Π. Καβάφης: Τα ποιήματα* (Ικαρος, 1991), 166.

το μεγαλείο (τα τόσο γρήγορα χαμένα), το άφησε να χαθεί. Όταν εκ των υστέρων συνειδητοποίησε το σφάλμα του (που κατόπι με αγωνίαν ήθελα), ήταν ήδη αργά - η τύχη τον είχε εγκαταλείψει.

Ο λόγος του Καβάφη είναι περιεκτικός κι εδώ ως συνήθως. Με λόγια μετρημένα αποδίδει το νόημα με καθαρότητα και απλότητα. Η κατ' επανάληψη χρήση της αποφατικής εκφοράς *δεν ήύρα* δηλώνει την συνειδητή και επίμονη αλλά άκαρπη αναζήτηση, ενώ τα επιρρήματα *πια* και *ζανά* ενισχύουν το οριστικό και αμετάκλητο της αποτυχίας καθώς και την αντίθεση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Αναγνωρίζει και αναλαμβάνει την προσωπική του ευθύνη γι' αυτήν την οδυνηρή απώλεια (που έτσι εύκολα παραίτησα): το *α'* ενικό πρόσωπο σε συνάρτηση με το ρήμα *παραίτησα* (= παράτησα) τονίζει ότι η απώλεια οφείλεται σε δική του απερισκεψία και επιπολαιότητα. Τα αποσιωπητικά, τοποθετημένα με ευστοχία στην αρχή του ποιήματος, υποβάλλουν αμέσως σκέψεις και ψυχικές διαθέσεις που δημιουργούν μια δραματική ατμόσφαιρα. Η πρώτη αποσιώπηση (τα τόσο γρήγορα χαμένα...) αποτυπώνει το πέρασμα του χρόνου, που πίσω δεν γυρνά, εντείνει την αίσθηση της ανολοκλήρωτης εμπειρίας και υποδηλώνει μια μομφή εναντίον του εαυτού του. Οι επόμενες αποσιωπήσεις (το πρόσωπο... στο νύχτωμα του δρόμου...) ισοδυναμούν με μια παύση του χρόνου, καθώς οι αναμνήσεις τον συνεπαίρνουν σε μια νοσταλγική αναπόληση. Ανάλογο δραματικό αποτέλεσμα δημιουργεί η χρήση της παύλας στον πρώτο και τέταρτο στίχο: το ποιητικό υποκείμενο, σαν να μην αντέχει να μας αποκαλύψει μονομιάς τι έχασε και πώς, σταματά κάπως απότομα όχι μόνο για να προσθέσει τις απαραίτητες πληροφορίες, αλλά και για να δώσει έμφαση στην απώλεια που περιγράφεται στη συνέχεια.

Οι στίχοι είναι ανισοσύλλαβοι και ανομοιοκατακάληκτοι κατανεμημένοι σε δύο ανισόστιχες στροφικές ενότητες, ωστόσο το ποίημα διαθέτει έναν αργό εσωτερικό ρυθμό, ο οποίος επιτυγχάνεται κυρίως με τις παύσεις που «επιβάλλουν» τα σημεία στίξης (ιδίως οι παύλες και τα αποσιωπητικά). Επίσης, οι επαναλήψεις, η μεταφορά *ποιητικά μάτια*, δηλαδή μάτια που αποπνέουν ερωτική γοητεία και ρομαντική ευαισθησία, οι εικόνες (χλωμό πρόσωπο & νύχτωμα του δρόμου), οι συγκινησιακά φορτισμένες λέξεις (χαμένα, χλωμό, νύχτωμα, αγωνίαν), οι λόγιοι τύποι (ήύρα, αποκτηθέντα, τύχην, όλως, αγωνίαν) συνθέτουν έναν τόνο στοχαστικό, βαρύθυμο και μελαγχολικό που συμβάλλει στην αίσθηση του αργού ρυθμού.

Στην αρχή του τραγουδιού⁹⁶ συναντάμε ένα πολύ δυναμικό *οστινάτο* που παραπέμπει σε εμβατήριο. Τον στιβαρό αυτό χαρακτήρα ενισχύουν ο κομμένος χρόνος (2/2), η χρήση *αζάν* και *στακάτο*, η σχετικά υψηλή δυναμική (*mf*), η γρήγορη χρονική αγωγή ($\downarrow = 120$) και η ένδειξη *allegro moderato*. επιλογές, αν μη τι άλλο, αιφνιδιαστικές για ερωτικό τραγούδι. Αυτά τα συνθετικά στοιχεία υιοθετήθηκαν ενδεχομένως είτε για να αποδοθεί η ένταση της ανάμνησης που συνταράσσει το ποιητικό υποκείμενο με τρόπο που προσομοιάζει σε βίαιη έλευση ή στρατιωτική εισβολή κάθε φορά που ανακαλεί το αγαπημένο του πρόσωπο, είτε διότι η ποιητική τεχνική του Καβάφη ήταν, τόσο για την εποχή του ποιητή, όσο και εκείνη που Χατζιδάκι, επαναστατική. Ως εκ τούτου, προέκυψε και η ανάγκη για μια ανάλογη μουσική προσέγγιση. Ταυτόχρονα, το ημιτόνιο του μπάσου, αν και ανιόν, μπορεί να συνδεθεί με τη θλίψη και τον θρήνο για τον έρωτα που έληξε τόσο άδοξα.

Στην άρση του μέτρου 3 εισέρχεται η φωνή υιοθετώντας το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα (όγδοο παρεστιγμένο - δέκατο έκτο) του *οστινάτο*. Η συνοδεία του πιάνου διατηρεί το *οστινάτο* και άλλοτε στηρίζει τη μελωδία της φωνής παίζοντας σε ταυτοφωνία και άλλοτε απαντά με αρπίσματα ή συνηχήσεις. Σε όλα τα σημεία όπου το ποιητικό κείμενο φέρει αποσιωπητικά ή παύλα, ο συνθέτης επιλέγει να επιμηκύνει την κατάληξη της λέξης προσδίδοντας έτσι έμφαση στην συναισθηματική αναμονή που υποδηλώνει η στίξη. Όσον αφορά τον τονικό χώρο, έως και το μέτρο 13 το τραγούδι κινείται μεταξύ Σολ χιτζάζ (Σι^h) και Σολ ουσάκ (Σι^b). Μόνη εξαίρεση αποτελεί η συνηχήση Λα^b - Ρε^b του μέτρου 8. Πρόκειται για μια επιλογή αρμονικά ασύνδετη με όσα προηγούνται ή έπονται, η οποία εισβάλλει ξαφνικά με τρόπο σκληρό και βίαιο (*sfz*) παραπέμποντας σε κραυγή πόνου, αγωνίας ή απελπισίας που διαρρηγνύει τη μουσική συνέχεια.

Η ίδια συναισθηματική φόρτιση αποτυπώνεται στα μέτρα 9 - 12 μέσω της επίμονης επανάληψης της αρχής της φράσης «τα ποιητικά τα μάτια» σε συνδυασμό με τη χρήση *κρεσέντο* (<). Το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται τόσο συγκλονισμένο από την ανάμνηση του αγαπημένου προσώπου, ώστε αδυνατεί να ολοκληρώσει τον λόγο του. Αυτή η επανάληψη αναπαριστά έναν συναισθηματικό τραυλισμό και υποδηλώνει μια

⁹⁶ Αξίζει να αναφερθεί ότι ήδη πενήντα χρόνια πριν (1925) ο Δημήτρης Μητρόπουλος είχε μελοποιήσει το ίδιο ποίημα μαζί με άλλα δεκατρία ερωτικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη. Τα χειρόγραφα των οποίων διασώζονται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

Στεφανία Μεράκου, «Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου - Κωνσταντίνου Καβάφη» στο *Μουσικός Λόγος* 2, Τόμος Α' (2000): 143 - 152 .

ανάμνηση που έχει μετατραπεί σε έμμονη ιδέα. Ταυτόχρονα, η τεχνική αυτή κλιμακώνει την αγωνία και την προσμονή του ακροατή για την εξέλιξη του τραγουδιού. Κατά συνέπεια, όταν τελικά ολοκληρώνεται η φράση, ο συναισθηματικός αντίκτυπος είναι σαφώς μεγαλύτερος, καθώς η μουσική λύση έρχεται να ανακουφίσει την προηγηθείσα ένταση.

Στο μέτρο 14 και ύστερα από ένα εκτεταμένο *κρεσέντο* (<) συντελείται μια τροπική μετατροπία, η οποία καταλήγει στη Λα χιτζάζ. Η νέα φράση που ξεκινά είναι πιο έντονη από τις προηγούμενες με τη φωνή να βρίσκεται σε ψηλότερη περιοχή και τη δυναμική να είναι *f*. Εκτονώνεται, ωστόσο, ήπια και τελειώνει στη Ρε ελάσσονα στο μέτρο 18. Ακολουθεί μία γέφυρα - ιντερλούδιο σε Ρε δώριο στα μέτρα 18 - 22. Αυτή η συνεχής εναλλαγή τρόπων και τονικοτήτων διαμορφώνει ένα εύθραυστο και ασταθές περιβάλλον· μια μουσική συνθήκη που απηχεί την αγωνία και τις εσωτερικές συγκρούσεις του πρωταγωνιστή.

Η φωνή επανέρχεται στην άρση του μέτρου 24, όπως στην αρχή. Η συνεχής και όλο πυκνότερη επανάληψη που παρατηρείται στα μέτρα 27 - 28, 29 - 30, 31 - 33 και εν συνεχεία 34 και 35 - 37 κλιμακώνει την ένταση, η οποία αντί να εκτονώνεται, εντείνεται. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται, βέβαια, στην λέξη «ήθελα», η οποία επαναλαμβάνεται τρεις διαδοχικές φορές υπογραμμισμένη με *κρεσέντο* και *αζάν*. Κάθε επανάληψη απηχεί έναν εσωτερικό αναστεναγμό και ενσαρκώνει την ματαιότητα και το αναπάντητο «γιατί;» που ταλανίζουν το ποιητικό πρόσωπο. Η τελευταία συλλαβή παρατείνεται για περισσότερο από ένα μέτρο τονισμένη με *κρεσέντο* και χρήση τρίλιας στο πιάνο. Την ίδια στιγμή, στα μέτρα 30, 33, 34 και 35 - 37 το πιάνο παίζει παράλληλες τρίτες μικρές, οι οποίες δημιουργούν την οκτατονική 1,2, και εντείνουν τον δραματικό χαρακτήρα του μέρους.

Στα μέτρα 38 - 43 επαναλαμβάνονται ακριβώς όσα εκτυλίχθηκαν στα μέτρα 10 - 15, με διαφορετική, όμως, κατάληξη. Η κορύφωση του τραγουδιού και η έκφραση του μεγάλου πόνου έρχεται στα μέτρα 44 - 48. Σε αυτό το σημείο, η φωνή φτάνει σε ψηλή περιοχή (έως E5), το πιάνο αξιοποιεί το μεγαλύτερο μέρος της έκτασής του και η δυναμική είναι *f*. Στα μέτρα 46 - 47 γίνεται πτώση στη Λα ελάσσονα και στο επόμενο μέτρο η μελωδική γραμμή ολοκληρώνεται με μια παρατεταμένη νότα και ένα εκτεταμένο *κρεσέντο* (<) χωρίς να καταλήγει στην τονική, ενώ το πιάνο παίζει τρίηχα ογδών.

Το μέρος του πιάνου διαρκεί ακόμα έξι μέτρα επαναφέροντας μια τελευταία φορά το πρώτο θέμα της φωνή σαν να αναμοχλεύει μέχρι τέλους την πικρή νοσταλγία. Η μελωδία του πιάνου, όπως πρωτύτερα και η γραμμή της φωνής, μένει ημιτελής. Το *οστινάτο* κλείνει απότομα και αποφασιστικά, για να τονίσει το μη αναστρέψιμο των γεγονότων.

«Ποιος είν' τρελός από έρωτα;»

Ποιος είν' τρελός από έρωτα;

Ας κάνει λάκκους την αυγή.

Να πάμε εκεί να πιούμε

την βροχή.

Μια που εμείς σε όποια

στέγη αράζουμε, σε όποια

αυλή, ο άνεμος χαλνάει

τον ουρανό, τα δέντρα.

Κι η στείρα γη

μέσα σε μας βουλιάζει.

Οι στίχοι του τραγουδιού «Ποιος είν' τρελός από έρωτα;» είναι γραμμένοι από τον ποιητή Γιώργο Σαραντάρη. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία έργα του, αφού χρονολογείται στα 1940, μόλις έναν χρόνο πριν από τον θάνατό του, και περιλαμβάνεται στην πρώτη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του.⁹⁷

Κεντρική ιδέα του ποιήματος είναι ο παθιασμένος έρωτας και η ανατρεπτική, καταλυτική του επίδραση. Με βάση το νοηματικό του περιεχόμενο το ποίημα μπορεί να χωριστεί σε δύο ενότητες: α' (στ. 1 - 4) και β' (στ. 5 - 10). Στον πρώτο στίχο το ποιητικό υποκείμενο με μια ευθεία ερώτηση απευθύνεται σε όποιον είναι παράφορα ερωτευμένος και τον καλεί (προτρεπτική υποτακτική *Ας κάνει*) να μοιραστεί το βίωμά του μαζί με όσους δεν μετέχουν σε αυτό· σε αυτούς εντάσσει και τον εαυτό του (χρήση α' πληθυντικού προσώπου *να πάμε - να πιούμε*). Εδώ ο έρωτας παρουσιάζεται σαν μια δύναμη αναζωογονητική και ευεργετική. Η λέξη *αυγή* παραπέμπει στο φως που διαδέχεται το σκοτάδι, στην ανατολή μιας νέας ημέρας και συμβολικά σε ένα νέο ξεκίνημα. Η λέξη *βροχή* συνδέεται με τη ζωογόνο και καθαρική ιδιότητα ενός στοιχείου της φύσης, του νερού, και, καθώς συνδυάζεται -όχι τυχαία- με το ρήμα *να πιούμε*, παραπέμπει σε μια εμπειρία σχεδόν μεταφυσική, υπερβατική. Μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα ακόμα και η λέξη *λάκκους*, η οποία ηχεί αντιποιητική και προξενεί δυσάρεστους συνειρμούς, μπορεί να νοηθεί ως κάτι θετικό: μια πράξη δημιουργίας,

⁹⁷ Γιώργος Σαραντάρης, *Ποιήματα* (Εστία, 1961), 259.

προετοιμασίας για τη μέθεξη στον έρωτα. Αντίθετα, στη β' ενότητα, κυριαρχούν οι αρνητικές εικόνες. Εδώ ο έρωτας είναι απών και ο κόσμος που περιβάλλει το ποιητικό υποκείμενο (σε όποια στέγη - σε όποια αυλή) περιγράφεται ως ασταθής, άγονος και εχθρικός. Η εξωτερική αναστάτωση (ο άνεμος χαλνάει) διεισδύει βαθιά μέσα στην ψυχή των ανθρώπων (η στείρα γη μέσα σε μας βουλιάζει) προκαλώντας τους ένα αίσθημα ματαίωσης, ανασφάλειας και απελπισίας. Εν κατακλείδι, ο έρωτας παρουσιάζεται σαν ζωτική ενέργεια ικανή να μεταμορφώσει τον κόσμο γύρω μας και μέσα μας.

Σύμφωνα με μια άλλη ερμηνευτική εκδοχή:

Λέγεται ότι όσοι πεθάνουν βίαια, χωρίς να συμπληρώσουν τον κύκλο της εδώ ζωής, παραμένουν για λίγο καιρό σαν φαντάσματα, περιπλανώμενες ψυχές, που επισκέπτονται ανθρώπους ευτυχισμένους, για να πάρουν το κουράγιο να εγκαταλείψουν τη γη, έστω κι αν το κουράγιο αυτό έρχεται έμμεσα. Στο ποίημα αυτό καλούν τους τρελά ερωτευμένους να τους βοηθήσουν να μαζέψουν ενέργεια για να φύγουν και να επανέλθουν στο φυσικό κύκλο των μετενσαρκώσεων. Γιατί αυτές οι ψυχές, που στοίχειωσαν, όσο γυρνάνε ακόμα ανάμεσα στους ζωντανούς, νιώθουν πως η ζωοδότρα πνοή είναι μια θύελλα που τους αναστατώνει, καταστρέφοντας κάθε έννοια ουρανού και γης. Μέσα τους βουλιάζει η στείριότητα της χαμένης επίγειας ζωής.⁹⁸

Το ποίημα είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο, χωρίς τις στιχουργικές και μετρικές δεσμεύσεις της παραδοσιακής ποίησης, κάτι που ταιριάζει στο νόημά του: η ιδέα του ορμητικού έρωτα που δεν υπακούει στις συμβάσεις της λογικής και που μπορεί να μας σώσει από το χάος του κόσμου. Εξάλλου, η συντομία των στίχων, οι αλλεπάλληλοι διασκελισμοί -που ανατρέπουν την προσδοκία του αναγνώστη για ολοκλήρωση του νοήματος και τον «υποχρεώνουν» γρήγορα να προχωρήσει στον επόμενο στίχο⁹⁹ - και τα κόμματα στους στίχους 3 - 8 δημιουργούν έναν γοργό, κοφτό και γεμάτο ένταση ρυθμό, ο οποίος επίσης υπηρετεί καταλλήλως το νόημα.

Η χρονική αγωγή του τραγουδιού είναι γρήγορη (♩ = 120), όπως υπαγορεύει και η ένδειξη *allegro - moderato*, ενώ η δυναμική κυμαίνεται σε επίπεδο σχετικά υψηλό (*mf*).

⁹⁸ Δημήτρης Λέκκας, «Μια ερμηνεία του Γ. Σαραντάρη μέσα από τη μουσική», *Γράμματα και Τέχνες* 31 - 32 (1984): 30.

⁹⁹ Χ. σ., «Στιχουργία», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=112.

Η εισαγωγή είναι γραμμένη σε Ρε δώριο (Σ1⁴) και οδηγεί σε ένα πολύ χαρακτηριστικό οστινάτο, το οποίο διατρέχει ένα μεγάλο μέρος της σύνθεσης. Μέσα από την εμμονική επανάληψη της γραμμής του μπάσου (Ρε - Μ1 - Φα - Μ1 - Ρε) και την συνεχή εναλλαγή κρεσέντο - ντιμινουέντο (< >) δημιουργείται μια κατάσταση έντασης, ταραχής, αβεβαιότητας, εγκλωβισμού και αγωνίας, ίδια με εκείνη που βιώνει κάποιος που είναι τρελός, εν προκειμένω, από έρωτα.

Στο μέτρο 7 εισέρχεται η φωνή και η δυναμική μειώνεται σε *mp*. Η μελωδική γραμμή που διαγράφει είναι ιδιαίτερα λυρική και αιθέρια (ξεκινά σε ασθενές μέρος του μέτρου), ενώ η τονικότητα μετατρέπεται σε Ρε ελάσσονα (Σ1^b). Στα μέτρα 11 - 14 το πιάνο «απαντά» επαναλαμβάνοντας την ίδια φράση μια οκτάβα ψηλότερα με τη φωνή να επιστρέφει στην άρση του μέτρου 15. Ο συνθέτης επιλέγει να επαναλάβει τις φράσεις «να πάμε εκεί» και «να πιούμε», προκειμένου να υπογραμμίσει το έντονο πάθος και την βαθιά επιθυμία του ποιητικού υποκειμένου να πράξει όσα περιγράφει. Η συνοδεία του πιάνου αποτελείται από αρπίσματα που κινούνται στον Λα αιολικό, τονίζοντας έτσι την ημίπτωση στο μέτρο 18 (V της Ρε). Στο ίδιο μέτρο, η φωνή εκτελεί ένα *γκλισάντο*, μία τεχνική η οποία λειτουργεί εδώ σαν μια γρήγορη και δίχως τονικό ύψος κραυγή, προσδίδοντας ένα ξέφρενο, σχεδόν χαστικό αποτέλεσμα. Η φράση εμφανίζεται ακόμα μια φορά αμέσως μετά με διαφορετική εναρμόνιση και κατάληξη. Η τελευταία συλλαβή επιμηκύνεται, δίνοντας την απαραίτητη έμφαση στην τελική πτώση στη Ρε ελάσσονα στο μέτρο 23.

Στη συνέχεια επανέρχεται το οστινάτο και το πιάνο ανακαλεί το αρχικό θέμα της φωνής. Στον τρίτο χρόνο του μέτρου 29, το πιάνο καταλήγει στη Ρε ελάσσονα και στον τέταρτο χρόνο εισάγεται η φωνή στην τονικότητα της Φα μείζονας, η οποία, αφού περάσει για λίγο από τη Σολ ελάσσονα, επιστρέφει στη Ρε. Η συνοδεία του πιάνου γίνεται πιο στατική αποτελούμενη από συγχορδίες μεγάλης διάρκειας (μισών και ολόκληρων). Αυτή η επιλογή επιτρέπει στη φωνή να προβληθεί περισσότερο προσδίδοντας στο τμήμα αυτό έναν χαρακτήρα ρετσιτατίβο. Από την άρση του μέτρου 34 ξεκινά μία κλιμάκωση: ο συνθέτης επιδιώκοντας να δραματοποιήσει τη φράση «ο άνεμος χαλνάει τον ουρανό», επιστρατεύει αυξημένες συγχορδίες και συνεχείς εναλλαγές δυναμικής (< >), που παραπέμπουν ηχητικά σε ριπές ανέμου. Ιδιαίτερα το ποίκιλμα της φωνής (μ. 36) προσομοιάζει στον ήχο του ανέμου που προσκρούει στα κλαδιά των δέντρων ή στα κλειστά παντζούρια.

Η κλιμάκωση συνεχίζεται και στα μέτρα 38 - 43. Στο σημείο αυτό η φωνή ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική κίνηση, ενώ η δυναμική αυξάνεται σταδιακά (*proco a proco cresc.*). Ταυτόχρονα, το πιάνο συνοδεύει με παράλληλες πέμπτες, οι οποίες επίσης κινούνται χρωματικά προς τα πάνω, καθιστώντας το άκουσμα ακόμα πιο σκληρό και δραματικό. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης κλιμακώνει την ένταση και την αγωνία δημιουργώντας την αίσθηση ότι ο χρόνος εξαντλείται και συγχρόνως προετοιμάζει τη δυναμική επιστροφή του πιάνου.

Στο μέτρο 43 επανέρχεται η εισαγωγή, μία οκτάβα ψηλότερα αυτήν τη φορά και με τη συνοδεία του οστινάτο. Τα μέτρα που ακολουθούν (47 - 66) αποτελούν επανάληψη των μέτρων 5 έως 24. Έπειτα, η φωνή εκφέρει μία τελευταία φορά τη φράση «Ποιος είν' τρελλός από έρωτα;» με τη μελωδική της γραμμή να καταλήγει στην επιτονική, η οποία επιμηκύνεται, μάλιστα, για περισσότερα από δύομιση μέτρα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται ο ερωτηματικός χαρακτήρας του στίχου. Αντιστοίχως, το πιάνο επαναλαμβάνει ένα τμήμα της εισαγωγής και καταλήγει στη δεσπόζουσα, η οποία επίσης επιμηκύνεται. Έτσι, το τέλος του τραγουδιού παραμένει μετέωρο, όπως αναπάντητο παραμένει και το ερώτημα.

«Τα Λιανοτράγουδα»

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

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

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

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

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

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

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

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

*Χωρίς αέρα το πουλί, χωρίς νερό το ψάρι
χωρίς αγάπη δε βαστούν κόρη και παλληκάρι.
Αν μ' αγαπάς κι είν' όνειρο, ποτέ να μην ζυπνήσω
γιατί με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω.*

Στο τραγούδι αυτό ο Μάνος Χατζιδάκις αντλεί το υλικό της έμπνευσής του από τη λαϊκή μας παράδοση, και δη τα δημοτικά μας τραγούδια. Ο Ν. Γ. Πολίτης - πανεπιστημιακός καθηγητής και πρόδρομος της επιστήμης της Λαογραφίας στην Ελλάδα- κατατάσσει τα λιανοτράγουδα στην κατηγορία των δημοτικών τραγουδιών της αγάπης.¹⁰⁰ Τα τραγούδια αυτά, όπως δηλώνει το όνομά τους, είναι σύντομα και αναπτύσσονται κατά κανόνα σε δίστιχα. Το περιεχόμενό τους είναι κυρίως ερωτικό, ενώ άλλοτε έχουν επαινετικό και άλλοτε περιπαικτικό χαρακτήρα. Το είδος αυτό απαντάται με ποικίλες ονομασίες (π.χ. στιχάκια, στιχοπλόκια, καταλόγια, τραγουδέλια, μανεδάκια, κοτσάκια, παρασκίδες, πατινάδες, μαντινάδες) σε όλο τον ελλαδικό χώρο, αλλά περισσότερο στα νησιά και στην Κρήτη, όπου παραμένει σε άνθιση.¹⁰¹

Ο Μάνος Χατζιδάκις συγκρότησε το ποιητικό κείμενο συνδυάζοντας εννέα λιανοτράγουδα από διαφορετικές υποκατηγορίες και με διαφορετική σειρά, αν θεωρήσουμε ως σημείο αναφοράς την ταξινόμηση των λιανοτράγουδων από τον Ν. Γ. Πολίτη.

Αριθμητική διάταξη κάθε λιανοτράγουδου στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι	Υποκατηγορία στην οποία ταξινομείται κάθε λιανοτράγουδο από τον Ν. Γ. Πολίτη	Αριθμητική διάταξη κάθε λιανοτράγουδου στη συλλογή του Ν. Γ. Πολίτη
1 ^ο	παινέματα της αγαπητικής	α΄
2 ^ο	παινέματα της αγαπητικής	β΄
3 ^ο	} μία στροφή	πόθοι
4 ^ο		πόθοι
5 ^ο	καημοί και βάσανα της αγάπης	λθ΄
6 ^ο	καημοί και βάσανα της αγάπης	λς΄
επανάληψη 3 ^ο & 4 ^ο		
7 ^ο	καημοί και βάσανα της αγάπης	κβ΄
8 ^ο	παλιές αγάπες	ιβ΄
9 ^ο	} μία στροφή	πόθοι
επανάληψη 4 ^ο		

¹⁰⁰ Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού* (Εκάτη, 2005), 165 - 171.

¹⁰¹ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (ΜΙΕΤ, 2015), 104 & 114.

Τα δύο πρώτα λιανοτράγουδα γεμάτα λυρισμό εξυμνούν το κάλλος της αγαπημένης παραβάλλοντάς την με το αστέρι της αυγής (τον πλανήτη Αφροδίτη) και ένα δροσερό ψηλό κυπαρίσσι. Στα δύο επόμενα το ποιητικό υποκείμενο δηλώνει με μια πλούσια δόση υπερβολής και φαντασίας τη σφοδρή του επιθυμία να βρίσκεται κοντά στο αγαπημένο του πρόσωπο (Να 'χα το σύννεφ' άλογο και τ' άστρι χαλινάρι, ποτέ να μην ξυπνήσω, με την αγάπη σου ποθώ να ξεψυχήσω). Στο πέμπτο και έκτο περιγράφεται η συναισθηματική ταραχή αλλά και η εξάρτηση που του προκαλεί ο έρωτας (τρέμω κι αναστενάζω, και την ψυχή και την καρδιά εσύ μου την ορίζεις.) Στο έβδομο και όγδοο εκφράζεται η πεποίθηση ότι ο έρωτας, παρά τα βάσανα που συνεπάγεται, λειτουργεί αναζωογονητικά και, αν υπάρχει πίστη και αφοσίωση, μπορεί να αντέξει στον χρόνο. Στο ένατο μέσα από δύο παραδείγματα παρμένα από τη φύση (αέρας - πουλί & νερό - ψάρι) τονίζεται πως ο έρωτας συνιστά μια απολύτως φυσική ανάγκη και μάλιστα ζωτικής σημασίας.

Τα λιανοτράγουδα παρά τη μικρή τους έκταση διακρίνονται για την εκφραστική τους δύναμη. Η φύση, πανταχού παρούσα, αξιοποιείται για τη δημιουργία γλαφυρών παραστάσεων και μεταφορών. Τα υποκοριστικά (κυπαρισσάκι, φεγγαράκι) αποπνέουν γλυκύτητα και τρυφερότητα. Οι πλεονασμοί «ανθείς και λουλουδίξεις», «και την ψυχή και την καρδιά», η κλιμάκωση «στη φωτιά σιμώνω, καίγομαι, στάχτη γίνουμαι», καθώς και οι αντιθέσεις «τρέχω και δεν τρομάζω» - «τρέμω κι αναστενάζω», «στάχτη γίνουμαι - και πάλι ξαναγιώνω», «παλιώνει - μηδέ λιώνει... ξανακαινουργιώνει», αποτυπώνουν με σφρίγος το αγνό και πληθωρικό ερωτικό συναίσθημα.

Τα λιανοτράγουδα, όπως σχεδόν όλα τα δημοτικά τραγούδια, είναι γραμμένα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο, αλλά διακρίνονται από τα υπόλοιπα, επειδή μόνο σε αυτά χρησιμοποιείται η ομοιοκαταληξία. Οι 15 συλλαβές του στίχου εναλλάσσονται με τον συνδυασμό άτονη - τονισμένη και κατανέμονται, συντακτικά - νοηματικά, σε δύο ημιστίχια με μια τομή μετά την όγδοη συλλαβή (παύση για ανάσα). Ο στίχος αυτός προσφέρει έντονη μουσικότητα και διευκολύνει όχι μόνο την απομνημόνευση του κειμένου αλλά και την τραγουδιστική του απόδοση.¹⁰² Η ομοιοκατάληκτη μορφή του

¹⁰² «Στο φυσικό κυματισμό της νεοελληνικής γλώσσας και στην καθημερινή ροή της ομιλίας μας υπάρχει δύναμη ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Γι' αυτό πολλές φορές μιλώντας φυσικά και αβίαστα, σχηματίζουμε χωρίς να το καταλάβουμε φράσεις που έχουν το μετρικό ρυθμό του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.»

Ιωάννης Παρίσης και Νικήτας Παρίσης, *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων* (ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2015), 41.

ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στην περίπτωση των λιανοτράγουδων παράγει ένα ακόμα πιο ρυθμικό - μελωδικό αποτέλεσμα.

Τα «Λιανοτράγουδα» αποτελούν το πρώτο από τα δύο τραγούδια του έργου όπου οι δύο φωνές συνυπάρχουν. Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από έντονη πολυρρυθμία, καθώς βασίζεται σε μια διαδοχή ασύμμετρων μέτρων (11/8, 8/8, 6/8, 3/4 & 5/8). Σχεδόν σε όλη την έκταση η σύνθεση διατηρεί ως τονικό κέντρο την Ρε και κινείται μεταξύ δώριου και αιολικού (τροπική μείξη), καθώς εμφανίζει τόσο Σι⁴, όσο και Σι^b, ενώ απουσιάζει συστηματικά ο προσαγωγέας. Δομικά, το τραγούδι διαρθρώνεται σε τρία ίσα και σχεδόν απaráλλακτα μέρη: μ. 1 - 46, μ. 47 - 92 και μ. 93 - 138.

Το τραγούδι ξεκινά με μια σύντομη και σχετικά λιτή πιανιστική εισαγωγή σε Ρε δώριο. Η χρονική αγωγή ορίζεται στα $J. = 72$ και η δυναμική σε *mp*. Στο μέτρο 3 και ύστερα από ένα *rit.* εισάγεται η πρώτη φωνή (ανδρική) *a tempo* και με δυναμική *p*. Η μελωδική γραμμή που διαγράφει χαρακτηρίζεται από οικονομία και στατικότητα, επιλογή που επιτρέπει στον ακροατή να εστιάσει στο περιεχόμενο των στίχων χωρίς να αποσπάται από περίπλοκες μελωδίες. Στο μέσο του λιανοτράγουδου (μ. 5 - 6) το πιάνο παρεμβαίνει με μια καθοδική κίνηση τρίτων μικρών. Στα μέτρα 8 και 9 εμφανίζεται παροδικά το Σι^b, ενώ στο αμέσως επόμενο μέτρο εισάγεται για πρώτη φορά η V βαθμίδα της Ρε και μάλιστα με οξυμένο προσαγωγέα. Την ίδια μελωδική φράση επαναλαμβάνει στη συνέχεια η δεύτερη φωνή (γυναικεία) ακολουθώντας την ίδια δομή, αλλά με ελαφρώς εμπλουτισμένη πιανιστική συνοδεία.

Στο μέτρο 19 η δεύτερη φωνή παρουσιάζει το δεύτερο θέμα του τραγουδιού και στο επόμενο μέτρο εισέρχεται αντιστικτικά και η πρώτη φωνή. Στο μέρος του πιάνου, η μελωδία υποστηρίζει τις φωνές παίζοντας σε ταυτοφωνία τις αρχές των φράσεων τους και η γραμμή του μπάσου αποκτά περισσότερη κίνηση με διευρυμένα αρπίσματα, τα οποία αξιοποιούν μεγαλύτερη έκταση του οργάνου. Από το σημείο αυτό και για τα επόμενα οκτώ μέτρα ο ρυθμός σταθεροποιείται στα 5/8. Η δυναμική ξεκινά με *mp* και οι φράσεις οριοθετούνται με συνεχή χρήση *κρεσέντο* - *ντιμινουέντο* (<>). Ταυτόχρονα ξεκινά μια ενότητα με σαφέστερο τονικό προσανατολισμό στη Ρε ελάσσονα, η οποία αναδεικνύεται μέσα από την επαναλαμβανόμενη διαδοχή V - i.

Οι δύο φωνές συναντώνται τελικά στο μέτρο 24 τραγουδώντας σε ταυτοφωνία μέχρι το μέτρο 28. Έπειτα, κινούνται ομοφωνικά -κυρίως σε διάστημα τρίτης- έως το μέτρο 37. Τα επόμενα εννέα μέτρα αποτελούν επανάληψη των μέτρων 29 - 37 με ελαφρώς

παραλλαγμένη συνοδεία και διαφορετική κατάληξη. Το τμήμα αυτό, αφού περάσει για λίγο από τη Φα μείζονα (μ. 29 - 45), καταλήγει στην V βαθμίδα της Ρε στο μέτρο 46.

Το δεύτερο τμήμα (μ. 47 - 92) επαναλαμβάνει το πρώτο (μ. 1 - 46) με μικρές αλλαγές στους στίχους και ελάχιστες διαφορές στη συνοδεία του πιάνου, ενώ το τελευταίο (μ. 93 - 138) είναι πανομοιότυπο με διαφορετικούς, βεβαίως, στίχους. Το τραγούδι ολοκληρώνεται στην V βαθμίδα του τονικού κέντρου (Ρε) αφήνοντας το τέλος μετέωρο. Αυτή η αίσθηση του ανεπίλυτου εντείνεται από το γεγονός ότι η συγχορδία εμφανίζεται χωρίς την τρίτη της. Η απουσία του προσαγωγέα αφαιρεί από τη δεσπόζουσα την εσωτερική τάση για λύση προς την τονική, ενισχύοντας έτσι τον αιγιματικό χαρακτήρα του τέλους.

«Πέρα στο θολό ποτάμι»

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

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

Ο Νίκος Γκάτσος μετέφρασε στα Ελληνικά το θεατρικό έργο του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα *Ο έρωτας του δον Περλιμπλίν με την Μπελίσα στον κήπο του* για τη σκηνική παρουσίασή του από το Θέατρο Τέχνης «Κάρολος Κουν» το 1959. Η μετάφραση αυτή κυκλοφόρησε σε βιβλίο το 1960 από τις εκδόσεις Ίκαρος υπό τον τίτλο *Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα, Ερωτικό αλληλούια σε τέσσερες εικόνες*.¹⁰³ Η ακριβής χρονολογία συγγραφής του πρωτότυπου έργου παραμένει αβέβαιη· τοποθετείται, πάντως, μεταξύ 1924 και 1929,¹⁰⁴ ενώ η πρεμιέρα του στο θέατρο έγινε το 1933.

Η υπόθεση του έργου είναι μια παράδοξη ιστορία ερωτικού πάθους. Ο Περλιμπλίν, ένας μεσόκοπος και εύπορος εργένης, παντρεύεται την όμορφη και νεαρή γειτόνισσά του Μπελίσα. Πρόκειται για έναν γάμο συμφέροντος και από τις δύο πλευρές: ο μεν Περλιμπλίν πήρε αυτήν την απόφαση, παρακινημένος από την υπηρέτριά του, για να μη μείνει μόνος κι αβοήθητος στα γεράματά του, η δε Μπελίσα, με την καθοδήγηση της μητέρας της, βρήκε σε αυτόν τον γάμο μια ευκαιρία για οικονομική και κοινωνική ανέλιξη. Ωστόσο, ο Περλιμπλίν γοητεύεται από την Μπελίσα και πλάι της ανακαλύπτει τον έρωτα. Αντιθέτως, η Μπελίσα αδυνατεί να ανταποκριθεί στα αισθήματα του συζύγου της και ήδη από την πρώτη νύχτα του γάμου τους αναζητά

¹⁰³ Χ. σ., «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα, Ερωτικό αλληλούια σε τέσσερες εικόνες», *Retsas books*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://retsasbooks.gr/en/books/8096>.

¹⁰⁴ Leslie Anne Stainton, "Federico García Lorca", *Encyclopedia Britannica* (2025), <https://www.britannica.com/biography/Federico-Garcia-Lorca>.

αλλού την ερωτική ικανοποίηση. Ο Περλιμπλίν, παρά την απιστία της Μπελίσσα, την ερωτεύεται βαθιά, με έναν έρωτα που ξεπερνά τον σαρκικό πόθο. Γι' αυτό αποφασίζει να της προσφέρει ό,τι της λείπει, εφαρμόζοντας, με τη βοήθεια της υπηρέτριάς του, ένα παράτολμο σχέδιο. Η Μπελίσσα αρχίζει να λαμβάνει φλογερά ερωτικά γράμματα από έναν μυστικό θαυμαστή της, τα οποία, όμως, στην πραγματικότητα προέρχονται από τον σύζυγό της. Η Μπελίσσα, ανυποψίαστη και γεμάτη ανυπομονησία, ετοιμάζεται να συναντήσει τον επίδοξο εραστή της μια νύχτα στον κήπο του σπιτιού της. Η σκηνή της υποτιθέμενης συνάντησης με μια βίαιη ανατροπή καταλήγει στην αυτοχειρία και την αποκάλυψη του Περλιμπλίν, ο οποίος θυσιάζεται, προκειμένου, έστω κι έτσι, να εμπνεύσει στην Μπελίσσα τον αληθινό, τον πνευματικό έρωτα.

Το τραγούδι «Πέρα στο θολό ποτάμι» προέρχεται από την τρίτη «εικόνα» του έργου και συνοδεύει την Μπελίσσα κατά την ώρα της αναμονής στον κήπο. Το νυχτερινό σκηνικό ασφαλώς εξυπηρετεί την οικονομία του δράματος προσφέροντας το αναγκαίο προπέτασμα για το τέχνασμα του Περλιμπλίν. Πέρα από αυτό, το σκοτάδι και η σιγαλιά της νύχτας αυξάνουν τη δραματική ένταση με έναν τρόπο αμφίσημο. Από τη μία δημιουργούν μια ειδυλλιακή και ρομαντική ατμόσφαιρα εν όψει της ερωτικής συνάντησης και από την άλλη απλώνουν ένα πέπλο μυστηρίου που προμηνύει κάτι απειλητικό. Το επίθετο θολό μας ξενίζει· ίσως θα περιμέναμε το νερό να είναι γάργαρο, καθαρό, δροσερό. Ωστόσο, μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο λειτουργεί άσπαρα και ως κακός οiwνός και ως σύμβολο της αβεβαιότητας για τα μελλούμενα. Οι εικόνες της προσωποποιημένης νύχτας να λούζεται στο ποτάμι και να κάθετα δροσερή στο πέτρινο γεφύρι -σαν νεράιδα- στήνουν ένα παραμυθένιο και ονειρικό σκηνικό. Ο παραλληλισμός της Μπελίσσα με τη νύχτα τονίζει τη σαγηνευτική παρουσία της. Ο μελλοντικός χρόνος «θα δροσιστεί» - «θα καρτερεί» μας μεταφέρει σε μια κατάσταση εναγωνίας προσμονής και προσδοκίας. Όλη η σκηνή αποπνέει αισθησιασμό που σκιάζεται από μια ακαθόριστη, ακόμη, ανησυχία.

Η μετάφραση του Γκάτσου διαθέτει μια εσωτερική μουσικότητα, η οποία επιτυγχάνεται: **α)** με την παρήχηση του «λ» στην α' στροφή και του «ρ» στη β', **β)** με τη σχετική ισοσυλλαβία των στίχων (όλοι είναι οκτασύλλαβοι εκτός από τον τρίτο, τον πέμπτο και τον έβδομο), **γ)** με την ομοιοκαταληξία του 2ου με τον 4ο στίχο σε κάθε στροφή και **δ)** με την εναλλαγή των τόνων, η οποία στους δύο πρώτους στίχους κάθε στροφής προσομοιάζει στο τροχαϊκό μέτρο (τονισμένη - άτονη συλλαβή), ενώ στους επόμενους δύο στίχους στο iamβικό (άτονη - τονισμένη συλλαβή), η οποία δίνει την

εντύπωση της μετάβασης από έναν καθοδικό σε έναν ανοδικό ρυθμό. Αυτή η διαδοχική αλλαγή στον ρυθμό αισθητοποιεί το διαφορούμενο κλίμα της σκηνής.

Όπως η μετάφραση του Γκάτσου, έτσι και η μελοποίηση του Χατζιδάκι έγινε αρχικά για τις ανάγκες του θεατρικού έργου *Τέσσερις μορφές σε πέντε εικόνες* του Θεάτρου Τέχνης σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν και παρέμενε αδιασκογράφητη έως την κυκλοφορία του *Μεγάλου Ερωτικού*.¹⁰⁵

Το τραγούδι μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη (μ. 1 - 17 και 17 - 37), ένα για κάθε στροφή του ποιήματος. Το κομμάτι, από τα πλέον λυρικά του δίσκου, ξεκινά με μια τετράμετρη πιανιστική εισαγωγή (δύο μέτρα που επαναλαμβάνονται) στην Ντο ελάσσονα.¹⁰⁶ Εκτός από την τρυφερή μελωδία, η αργή χρονική αγωγή ($\downarrow = 58$), οι ενδείξεις *dolce cantabile* και *molto legato*, η συχνή χρήση *rit.*, καθώς και ο κυματισμός που δημιουργείται από τις εναλλαγές *mp* - *mf* μέσω *κρεσέντο* και *ντιμινουέντο* συνθέτουν μια γαλήνια και ονειρική σκηνή. Ο συνθέτης επιστρατεύει ισοκρατήματα (στην τονική ή τη δεσπόζουσα) με συγκοπές στη συνοδεία του πιάνου, τα οποία υφαίνουν μια ατμόσφαιρα ύποπτης ηρεμίας και αδιόρατης αγωνίας, προϊδεάζοντας τον ακροατή ότι, παρά την ήσυχη και δροσερή βραδιά, κάτι κακό πρόκειται να συμβεί. Αυτό επιτυγχάνεται χάρη στην σύγχυση που προκαλούν οι συγκοπές ως προς τον παλμό κάθε μέτρου. Η επιλογή του να τα τοποθετήσει στην αρχή και στο τέλος του τραγουδιού, προσδίδει μια αίσθηση αχρονικότητας. Η μουσική μοιάζει σαν να προϋπήρχε και σαν να συνεχίζει να υπάρχει ακόμα και μετά το πέρας της ακρόασης, ακριβώς όπως ο έρωτας όρισε τη ζωή της Μπελίσσα πριν και μετά τη σκηνή στο ποτάμι.

Η φωνή εισάγεται στο μέτρο 5 με δυναμική *p*. Η τονικότητα παραμένει στην Ντο ελάσσονα μέχρι το μέτρο 9, όπου μετατρέπεται σε Φα δώριο. Το πιάνο αποκτά περισσότερη κίνηση και ταυτόχρονα στηρίζει τη μελωδία της φωνής. Η φράση που ακολουθεί (μ. 9 - 13) καταλήγει σε ημίπτωση στο μέτρο 13 και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται (μ. 13 - 17) επιστρέφοντας στην προηγούμενη κλίμακα στο μέτρο 17. Στο ίδιο σημείο εμφανίζεται πάλι η εισαγωγή με αλληλοεπικάλυψη και μας οδηγεί στο δεύτερο του τμήμα του τραγουδιού.

¹⁰⁵ Χ. σ., «Αρχείο Παραστάσεων 1958 - 1959», *Θέατρο Τέχνης*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.theatro-technis.gr/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD-1958-1959>.

¹⁰⁶ Φανερή είναι η επιρροή του συνθέτη από το Νυχτερινό σε Φα ελάσσονα (Ορ. 55, no. 1) του Φ. Σοπέν.

Η φωνή επανέρχεται στο μέτρο 21 με δυναμική *mf*. Τα μέτρα που ακολουθούν (21 - 33) αποτελούν επανάληψη των μέτρων 5 έως 17. Στο σημείο αυτό εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο η χορωδία, το μέρος της οποίας δεν περιλαμβάνεται στην συγκεκριμένη έκδοση. Η είσοδος της χορωδίας σε συνδυασμό με την αύξηση της δυναμικής (*mf*) και της κινητικότητας του πιάνου (χρήση οκτάβων και συνεχόμενων ογδών) καθιστά το δεύτερο μισό του τραγουδιού πιο έντονο, παρότι σε γενικές γραμμές αποτελεί επανάληψη του πρώτου.

Το τραγούδι ολοκληρώνεται με την επάνοδο στην εισαγωγή και καταλήγει σε τέσσερα Σολ σε διαφορετικές οκτάβες. Η κατάληξη αυτή υποδηλώνει μία V βαθμίδα, η οποία αναζητά τη λύση της, προσδίδοντας έτσι την αίσθηση ενός κύκλου που ωθεί το τραγούδι να ξεκινήσει και πάλι από την αρχή.

«Το όνειρο»

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

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

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

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

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

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

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

Όλη νύχτα εξεφυτρώσαν,
ως απούλαμψεν η αυγή,
που μας ήυρε και τους δυο μας
με την όψη μας χλωμή.

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

Στο τραγούδι «Το όνειρο» ο Χατζιδάκις αξιοποιεί ένα ποίημα του εθνικού μας ποιητή Διονύσιου Σολωμού. Πρόκειται για ένα ρομαντικό έργο της νεανικής του ηλικίας - η χρονολόγησή του τοποθετείται στην περίοδο 1818 - 1823.¹⁰⁷ Το ποίημα αποτελείται από δεκατρείς στροφές,¹⁰⁸ αλλά για τις ανάγκες της μελοποίησης επιλέχθηκαν οι εννέα (οι στροφές 5 έως 8 παραλείφθηκαν).

Εδώ το ποιητικό υποκείμενο προκειμένου να δαλεάσει ερωτικά την αγαπημένη του, της εξιστορεί ένα όνειρο που (υποτίθεται ότι) είδε στον ύπνο του, στο οποίο εκπληρώθηκε ο πόθος που τρέφει για εκείνη. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιεί το όνειρο ως πρόσχημα ή ως τέχνασμα για ένα σεμνό ερωτικό πλησίασμα – κάλεσμα. Η αφήγησή του διανθίζεται με γλαφυρές εικόνες από τη φύση (το περιβόλι με την ολάνθιστη τριανταφυλλιά, ο έναςστρος ουρανό, το χάραγμα της αυγής) και από την ερωτική τους συνάντηση – συνεύρεση («γέλιο αγγελικό», «και παράμερα σ' επήρα...», «κι έπεσά σου... ολόλευκη αγκαλιά», «κάθε φίλημα... γλυκά», «με την όψη μας χλωμή»). Μάλιστα, του φαίνεται πως η φύση συμπλέει με τη θερμότητα της ερωτικής τους ένωσης, σαν να την επικροτεί: το γέλιο της «ανοίγει» τον ουρανό αποκαλύπτοντας έναν μεταφυσικό κόσμο απόλυτης ευδαιμονίας και τα φιλά τους με μια μαγική ζωογόνο δύναμη διεγείρουν μια έκρηξη ανθοφορίας. Έτσι, εξυψώνει τον έρωτά τους σε μια μυστηριακή εμπειρία που υπερβαίνει τα όρια της επίγειας πραγματικότητας.

Με ανάλογο τρόπο εξιδανικεύει και την ίδια την αγαπημένη του. Οι επιθετικοί προσδιορισμοί «ωραίο» - «ωραία», «αγγελική» - «αγγελικό», «ολόλευκη» (= σύμβολο αγνότητας), η επαναλαμβανόμενη τρυφερή προσφώνηση «ψυχή μου», ο πληθωρικός χαρακτηρισμός «της ομορφιάς θέα» και οι ρητορικές ερωτήσεις προς τα αστέρια-κατεξοχήν σύμβολο του φωτός- (3η και 4η στροφή) διατρανώνουν πως για εκείνον κανένα πλάσμα σε όλη την κτίση δεν μπορεί να επισκιάσει την ομορφιά της, καθώς στα μάτια του η μορφή της μετουσιώνεται σε μια εκθαμβωτική, αιθέρια, σχεδόν θεϊκή οντότητα. Ο Σολωμός στήνει ένα σκηνικό απόλυτα αισθησιακό και ειδυλλιακό μέσα στο οποίο η ερωτική εξομολόγηση - προσέγγιση γίνεται με μοναδική γλυκύτητα και χάρη.

¹⁰⁷ Μαρίνα Γάτου, «Μεταμορφώσεις του ονείρου από τον Ρομαντισμό στον Υπερρεαλισμό: Σολωμός, Καρυωτάκης, Εγγονόπουλος» (Π. Ε., Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2020), 22.

¹⁰⁸ Διονύσιος Σολωμός, «Το όνειρο», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3352.

Ως προς τη στιχουργική μορφή, ο ποιητής, επηρεασμένος από το δημοτικό τραγούδι και από την κρητική λογοτεχνία, χρησιμοποιεί ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο (χωρισμένο σε δύο ημιστίχια των οκτώ και επτά συλλαβών) συνδυάζοντάς τον με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (εδώ λόγω της διάσπασης του στίχου ομοιοκαταληκτούν ο δεύτερος και ο τέταρτος στίχος, δηλαδή, τα επτασύλλαβα ημιστίχια). Η συγκεκριμένη επιλογή προσδίδει στο ποίημα έναν σταθερό ζωηρό βηματισμό, που συνοδεύει ρυθμικά τη διαδοχή των ονειρικών εικόνων και τη γεμάτη παλμό ψυχή του ομιλούντος.

Το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελεί το μοναδικό του έργου στο οποίο η φωνή εισέρχεται εξαρχής μαζί με το πιάνο χωρίς την ύπαρξη οργανικής εισαγωγής. Η επιλογή αυτή οφείλεται στον προλογικό χαρακτήρα των δύο πρώτων μουσικών φράσεων, οι οποίες, όπως και η πρώτη στροφή του ποιήματος, ανήκουν στο επίπεδο της πραγματικότητας, προτού, δηλαδή, αρχίσει η εξιστόρηση του ονείρου. Το μέρος κινείται κυρίως στον Μι αιολικό με σχετικά χαμηλή δυναμική (*mp*) και μέτρια ταχύτητα ($\text{♩} = 82 - 84$). Η μελωδική γραμμή της φωνής χαρακτηρίζεται από στατικότητα προσομοιάζοντας με αφήγηση. Εξαίρεση αποτελούν οι φράσεις «και της ομορφιάς θεά» (μ. 2 - 4) και «μετ' εσένα μια νυχτιά» (μ. 6 - 8). Στην πρώτη περίπτωση, ο συνθέτης αναδεικνύει το ουσιαστικό «ομορφιάς» εμπλουτίζοντας τη μελωδία με ένα στόλισμα, ενώ στη δεύτερη, τονίζει την αντωνυμία «εσένα» ανεβάζοντας την τεσιτούρα, αυξομειώνοντας τη δυναμική (< >) και μεταβάλλοντας την ταχύτητα (*proco a poco rit.*). Ταυτόχρονα, το πιάνο συνομιλεί τη μελωδία της φωνής. Το τμήμα καταλήγει σε μία Μι μείζονα συγχορδία, που αντανακλά το ευχάριστο περιεχόμενο του ονείρου, η οποία όμως γρήγορα μετατρέπεται σε ελάσσονα, υπογραμμίζοντας ενδεχομένως τον φανταστικό χαρακτήρα της ιστορίας.

Η πιανιστική εισαγωγή που περιμέναμε εμφανίζεται τελικά στο μέτρο 9 με δυναμική *p* παραμένοντας στην τονικότητα του Μι αιολικού. Η φωνή επιστρέφει τρία μέτρα αργότερα με εμφανώς πιο μελωδική γραμμή έπειτα από ένα *molto rit.* και μία κορώνα. Κάθε στροφή του ποιήματος μελοποιείται σε δύο τετράμετρες μουσικές φράσεις (δύο στίχοι = μία φράση). Η πρώτη ολοκληρώνεται στο μέτρο 15 και η δεύτερη, σχεδόν πανομοιότυπη, στο μέτρο 19. Τα επόμενα οκτώ μέτρα αποτελούν επανάληψη των δύο αυτών φράσεων από το πιάνο διανθισμένων με δεύτερες γραμμές.

Η φωνή επανέρχεται στην άρση του μέτρου 28 σε υψηλότερη περιοχή (έως D5) με δυναμική *mf* και μια ακόμα πιο ζωηρή και ανάλαφρη μελωδία. Στα επόμενα οκτώ μέτρα

(36 - 43) η δυναμική υποχωρεί σε *mp* και μέσω *rit.* και *ντιμινουέντο (>)* οδηγεί στις επόμενες δύο φράσεις (μ. 44 - 51) σε δυναμική *p*. Αυτή η σταδιακή αποκλιμάκωση της έντασης προσδίδει στην ερμηνεία έναν εξομολογητικό τόνο. Η φωνή μοιάζει να ψιθυρίζει αναδεικνύοντας την τρυφερότητα των στίχων. Ταυτόχρονα η συνοδεία του πιάνου πυκνώνει με μεγαλύτερη χρήση ογδών.

Στα μέτρα 51 - 58 μεσολαβεί ένα ιντερλούδιο με σοπενική διάθεση, το οποίο μετατρέπει για λίγο την τονικότητα σε Σολ μείζονα. Το τμήμα αυτό ανανεώνει τη ροή του κομματιού, λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους του και ταυτόχρονα υπογραμμίζει τον ρομαντισμό του ποιήματος. Η ενότητα αυτή δομείται σε δύο ίδιες φράσεις, διαφοροποιημένες ως προς την κατάληξή τους, και χαρακτηρίζεται από έντονη κίνηση, όπως υποδεικνύουν και οι ενδείξεις *ritù mosso con anima* και *poco rubato*. Τα μέτρα που ακολουθούν (59 - 82) αποτελούν επανάληψη των μέτρων 12 - 43 χωρίς, ωστόσο, την ενδιάμεση πιανιστική διακοπή των μέτρων 20 - 27.

Το τραγούδι κλείνει όπως ξεκίνησε επαναφέροντας τον ακροατή από το όνειρο στην πραγματικότητα. Οι δύο καταληκτικές φράσεις φέρουν την ένδειξη *poco meno mosso* και αποτελούν επανέκθεση των δύο αρχικών στην ίδια τονικότητα, αλλά με χαμηλότερη δυναμική (*p*). Το κομμάτι καταλήγει σε μία Μι μείζονα συγχορδία γραμμένη με καθοδικό άρπισμα αφήνοντας την υπόσχεση ενός αίσσιου τέλους.

«Κέλλομαί σε Γογγύλα»

*Κέλλομαί σε Γογγύλα
πέφανθι λάβοισα μά
γλακτίαν, σέ δηῖτε πόθος
ἀμφιπόταται.*

*Τὰν κάλαν, ᾗ γὰρ κατάγωγος αὔτα
ἐπτόαισ' ἴδοισαν· ἔγω δὲ χαίρω·
καὶ γὰρ αὔτα δὴ τόδε μέμφεται σοι
Κυπρογένηα.*

Γύρνα πάλι κοντά μου
σ' ἐξορκίζω Γογγύλα·
τὸ χιτώνα φορώντας τὸ λευκὸ
σὰ γάλα πάλι φανερώσου·
ὄμορφη· νά 'ξερες τί λαχτάρεις
μοῦ γεννᾶς ἔτσι ντυμένη!
καὶ πῶς νιώθω χαρούμενη
ποῦ ὄχι ἐγὼ, μὰ ἡ θεά μας ἡ ἴδια
σοῦ τὸ λέει· σὰ νὰ σὲ μαλώνει.¹⁰⁹

Με το τραγούδι αυτό ο Μάνος Χατζιδάκις μας μεταφέρει πίσω στον χρόνο, στην Αρχαϊκή εποχή, και στον χώρο της αρχαιοελληνικής ποίησης. Το «Κέλλομαί σε Γογγύλα» είναι ένα ποίημα της Σαπφούς (~630 π.Χ. - 568 π.Χ.), της περίφημης λυρικής ποιήτριας από τη Λέσβο. Η λυρική ποίηση συγκαταλέγεται στα τρία γένη της αρχαιοελληνικής ποίησης και άνθισε μεταξύ των ετών 650 - 450 π. Χ., δηλαδή τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στα άλλα δύο γένη, το έπος και το δράμα. Τα λυρικά ποιήματα παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία ως προς τη θεματολογία και τη μορφή τους (γλώσσα & μέτρο). Βασικά κοινά τους χαρακτηριστικά είναι η απόδοσή τους υπό τη μορφή είτε τραγουδιού από ένα ή περισσότερα άτομα είτε ρυθμικής απαγγελίας συνήθως με συνοδεία μουσικού οργάνου (εξ ου και η ονομασία «λυρική» ποίηση-μεταγενέστερος όρος της αλεξανδρινής εποχής- επειδή η λύρα ήταν το πιο αντιπροσωπευτικό όργανο), η μικρή τους έκταση, η αναφορά τους σε θέματα της καθημερινής πραγματικότητας και ο υποκειμενικός τους χαρακτήρας (πλούσια έκφραση προσωπικών σκέψεων, συναισθημάτων και εμπειριών σε πρώτο πρόσωπο).¹¹⁰

Το συγκεκριμένο ποίημα της Σαπφούς αποτελεί δείγμα ενός επιμέρους είδους της λυρικής ποίησης, του μέλους. Ιδιαίτερο γνώρισμα του μέλους ήταν η μονωδιακή του απόδοση (από ένα πρόσωπο).¹¹¹ Τα περισσότερα ποιήματα της Σαπφούς μας έχουν

¹⁰⁹ Οδυσσεάς Ελύτης, *Σαπφώ: Ανασύνθεση και Απόδοση*, (Ικαρος, 1984), 67.

¹¹⁰ Αναστάσιος Στέφος, Εμμανουήλ Στεργιούλης και Γεωργία Χαριτίδου, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, (ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2012), 38 - 40.

¹¹¹ Αναστάσιος, Στεργιούλης και Χαριτίδου, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, 49 - 50.

παραδοθεί σε σπαραγμένους παπύρους και η προσπάθεια αποκατάστασής τους οδηγεί σε διαφορετικές φιλολογικές «αναγνώσεις» και κριτικές εκδόσεις. Το ίδιο ισχύει και για το ποίημα «Κέλλομαί σε Γογγύλα». Ο Μάνος Χατζιδάκις στηρίχθηκε στην πρώτη εκδοχή αποκατάστασης του σαπφικού κειμένου σύμφωνα με την έκδοση των Théodore Reinach και Aimé Puech (*Les Belles Lettres*, 1966).¹¹² Επίσης στο τραγούδι παραλείπονται οι πέντε τελευταίες λέξεις του ποιήματος.

Ο συνθέτης επέλεξε να εφαρμόσει σε ορισμένα σημεία της ερμηνείας του ποιήματος την ερασμική ή ερασμακή προφορά (μια προσπάθεια προσέγγισης «εξ επανασυνθέσεως» της αρχαίας ελληνικής προφοράς, την οποία εισηγήθηκε ο Ολλανδός ιερέας και λόγιος Έρασμος τον 16ο αι.),¹¹³ ίσως για να προσδώσει ένα αρχαιοπρεπές ύφος στο τραγούδι. Συγκεκριμένα, οι δίφθογοι (δίψηφα φωνήεντα στα Νέα Ελληνικά) **οι** στις λέξεις «λάβοισα», «ἴδοισαν» & «σοι» και **αι** στη λέξη «ἀμφιπόταται» προφέρονται αναλυμένοι στους δύο φθόγγους που τις αποτελούν, ενώ το **υ** στις λέξεις «δηῖτε» & «αὔτα» προφέρεται ως ου.

Η Σαπφώ μαγνητίζει το βλέμμα μας με την εικόνα μιας λευκοντυμένης κοπέλας που με τη θεσπέσια ομορφιά της διεγείρει τον ερωτικό πόθο αλλά και τον φθόνο των άλλων γυναικών. Το λευκό χρώμα του χιτώνα της που προβάλλει τη νεανική της λάμψη και αγνότητα, η προσωποποίηση του πόθου που την περιτριγυρίζει, η εικόνα των άλλων γυναικών που ταραζονται βλέποντάς την, όλα αποτυπώνουν την ακαταμάχητη γοητεία της. Στη θεά της ακόμα και η Αφροδίτη, η θεά του κάλλους και του έρωτα, εξανίσταται και την επικρίνει. Ποια είναι αυτή η θνητή που τολμά να προκαλεί μια θεά; Οι θνητοί δεν επιτρέπεται, έστω και άθελά τους, να αντιπαραβάλλονται με τους θεούς. Κάτι τέτοιο συνιστά «ύβριν», που προκαλεί τον φθόνο και τον θυμό των θεών (τεχνική ανθρωπομορφισμού) και επισείει την παραδειγματική τους τιμωρία. Τέτοιες αντιδικίες μεταξύ θεών και ανθρώπων αποτελούν κοινό τόπο στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Η αναφορά στην Αφροδίτη, λοιπόν, είναι το πλέον ιδανικό μέσο, για να τονισθεί η θελκτικότητα της κοπέλας. Το *α'* ενικό πρόσωπο («κέλλομα»), η άμεση κλητική προσφώνηση, η προστακτική σε *β'* ενικό πρόσωπο («πέφανθι» = φανερώσου), καθώς και η λέξη «δηῖτε» (η οποία προέρχεται από την κράση του δῆ = τώρα και του αὔτε =

¹¹² Theodore Reinach και Aime Puech, *Alcée Sapho*, (Société d'édition: Les Belles Lettres, 1966), 221.

¹¹³ Γεώργιος Δ. Μπαμπινιώτης, «Επί της προφοράς της γλώσσας των αρχαίων κειμένων: νεοελληνική ή “εξ επανασυνθέσεως” (“ερασμική”) προφορά;», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, περίοδος Β', τόμος 22 (1971 - 1972): 308 - 313, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://epub.lib.uoa.gr/index.php/epetirisphil/article/view/1032/1193>.

πάλι)¹¹⁴ φανερώνουν ότι υπάρχει οικειότητα ανάμεσα στα δύο πρόσωπα (ποιητικό υποκείμενο και Γογγύλα) και προσθέτουν ένταση στο ερωτικό κάλεσμα.

Το τραγούδι διαρθρώνεται σε τρία μέρη, ένα για κάθε στροφή και επανάληψη της πρώτης στροφής. Είναι γραμμένο στη Σολ ελάσσονα και η ρυθμική αγωγή του είναι 2/4 δίνοντάς του τον ρυθμό του χασάπικου. Η επιλογή του ρυθμού αυτού καταργεί τη μεγάλη χρονική απόσταση και τοποθετεί το ποίημα της Σαπφούς στο παρόν υπονοώντας ότι το αίσθημα του έρωτα παραμένει αναλλοίωτο ανά τους αιώνες. Η ταχύτητά του είναι μέτρια ($\downarrow = 96 - 98$), όπως υποδεικνύει και η ένδειξη *moderato*, γεγονός που βοηθά στην ανάδειξη του χορευτικού του ρυθμού. Το κομμάτι ξεκινά με μια οκτάμετρη πιανιστική εισαγωγή, η μελωδία της οποίας παραπέμπει σε ρεμπέτικο θέμα μπουζουκιού. Σε γενικές γραμμές δεν περιέχει περίπλοκες αρμονικές διασυνδέσεις ούτε περίεργες μετρικές εναλλαγές ή μελωδικές κινήσεις. Αυτές οι επιλογές προσομοιάζουν με το λιτό ύφος της αρχαίας ελληνικής μουσικής και ταυτόχρονα διευκολύνουν τον ακροατή στην κατανόηση του ήδη ιδιαίτερα απαιτητικού στίχου.

Στο μέτρο 9 το πιάνο παύει για δύο μέτρα αφήνοντας χώρο στη φωνή και κάνοντας την είσοδό της στην άρση του μέτρου 10 πιο εντυπωσιακή. Η φωνή κινείται με δυναμική *mp* σε σημαντικά χαμηλότερη τεσιτούρα (G3 - D4) σε σχέση με τα υπόλοιπα τραγούδια, επιλογή που προσδίδει στο κομμάτι σκοτεινότερο ηχόχρωμα. Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται στο μέτρο 31, αφού έχουν επαναληφθεί οι τελευταίοι δύο στίχοι της πρώτης στροφής. Ύστερα από σχεδόν τρία μέτρα παύση με το πιάνο να γεμίζει με τρίλιες εξάηχων, ξεκινά το δεύτερο μέρος στην άρση του μέτρου 35 με τη φωνή να κινείται σε λίγο ψηλότερη περιοχή (έως F#4). Στο μέτρο 62 ολοκληρώνεται και το δεύτερο μέρος και δύο μέτρα αργότερα επανεμφανίζεται η εισαγωγή, η οποία οδηγεί σε επανάληψη ολόκληρου του πρώτου μέρους με μικρές μόνο διαφορές στο μέρος της συνοδείας. Η τελευταία πτώση συντελείται στα μέτρα 93 - 94 στην αρχική τονικότητα. Η φωνή επεκτείνει την τελευταία συλλαβή για περισσότερα από τέσσερα μέτρα, ενώ το πιάνο επαναλαμβάνει τρεις φορές τα δύο πρώτα μέτρα της εισαγωγής. Μέσα από εκτενές *ντιμνουέντο* και *poco rit.* καταλήγει δύο μέτρα μετά τη φωνή σε τρία Σολ ογδόων με δυναμική *pp* και ένδειξη *meno mosso*.

¹¹⁴ Χ. σ., «δηῖτε», *LSJ - Ancient Greek & Latin Dictionaries*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από [https://lsj.gr/wiki/%CE%B4%CE%B7%E1%BD%96%CF%84%CE%B5#Greek_\(Liddell-Scott\)](https://lsj.gr/wiki/%CE%B4%CE%B7%E1%BD%96%CF%84%CE%B5#Greek_(Liddell-Scott)).

«Έρωτα εσύ»

*Έρωτα εσύ, με περισσή
όταν λαβώνεις δύναμη
μηδ' όνομα καλό από σε
μηδ' αρετή μπορεί να βγει.
Μα μετρημένα αν πορευτεί
Η Κύπριδα, άλλη σαν αυτή
θεά δεν έχει νοστιμιά.
Ω δέσποινά μου, απάνου μου
με το χρυσό δοξάρι σου
μη ρίζεις την αφεύγατη
σαγίτα, που 'χει την αιχμή
βαμμένη στην αποθυμιά*

Ο Μάνος Χατζιδάκις επιλέγει και πάλι την αρχαιοελληνική ποίηση ως πηγή της έμπνευσής του. Αυτή τη φορά αξιοποίησε ένα απόσπασμα από την περιβόητη τραγωδία (δραματική ποίηση) *Μήδεια* του Ευριπίδη. Το έργο διδάχτηκε (παρουσιάστηκε στη σκηνή) το 431 π.Χ. στα *Μεγάλα Διονύσια* της Αθήνας, σπουδαία γιορτή προς τιμήν του θεού Διονύσου, στο πλαίσιο της οποίας διεξάγονταν δραματικοί αγώνες (θεατρικοί διαγωνισμοί). Η δράση τοποθετείται στην Κόρινθο, όπου κατοικεί η Μήδεια με τον Ιάσονα και τα δυο τους παιδιά. Ο Ιάσονας, όμως, αποφασίζει να την εγκαταλείψει και να συνάψει νέο γάμο με την κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, Κρέοντα. Στο άκουσμα της είδησης η Μήδεια βυθίζεται στη θλίψη και την οργή. Από τότε που τον ερωτεύτηκε, όταν εκείνος πήγε στη μακρινή πατρίδα της Κολχίδα, για να πάρει το χρυσόμαλλο δέρας ως αρχηγός της Αργοναυτικής εκστρατείας, του αφοσιώθηκε απόλυτα θυσιάζοντας τα πάντα για χάρη του. Τώρα, όμως, ο παράφορος έρωτάς της μετατρέπεται σε ανελέητη εκδικητική μανία. Αφού σκοτώνει την αντίζηλό της και τον πατέρα της, Κρέοντα, προχωρά στην αδιανόητη πράξη της δολοφονίας των παιδιών της. Στο τέλος διαφεύγει με ένα φτερωτό άρμα αφήνοντάς πίσω της τον Ιάσονα συντετριμμένο.

Οι στίχοι του τραγουδιού «Έρωτα εσύ» προέρχονται από το β' στάσιμο¹¹⁵ του έργου (α' στροφή στ. 627 - 633) σε απόδοση στα νέα Ελληνικά του Παντελή Πρεβελάκη. Ο Χορός, ο οποίος αποτελείται από δεκαπέντε εντόπιες γυναίκες, ξεκινά με ένα γνωμικό σχετικό με τον έρωτα. Ο έρωτας, υποστηρίζει, έχει δύο όψεις: όταν υπερβαίνει τα όρια της λογικής, οδηγεί στη συμφορά, ενώ, όταν βιώνεται με σωφροσύνη, γίνεται πηγή ανείπωτης χαράς. Στη συνέχεια μιλώντας σε α' ενικό πρόσωπο απευθύνει ευχή στη θεά του έρωτα, Αφροδίτη, να μην παρασυρθεί ποτέ από έναν παθιασμένο έρωτα. Τα λόγια του απηχούν την κοινή γνώμη και τη λαϊκή θυμοσοφία εκφράζοντας μια πανανθρώπινη και διαχρονική αλήθεια: ο πιο ασφαλής δρόμος είναι πάντα η χαλιναγώγηση των παθών και η τήρηση του μέτρου. Ο υπαινιγμός για τη Μήδεια, η οποία κινείται στα επικίνδυνα άκρα, είναι σαφής, όπως εξίσου σαφής είναι και η προσπάθεια του Χορού να δικαιολογήσει τις παρεκτροπές της αποδίδοντας στον έρωτα θεϊκή καταβολή και άρα δύναμη, στην οποία ένας θνητός είναι αδύνατο να αντισταθεί (βλ. «αφεύγατη σαγίτα»)¹¹⁶. Το νόημα αποδίδεται πολύ γλαφυρά μέσα σε λίγους στίχους με την κλητική προσφώνηση στον προσωποποιημένο Έρωτα και στη θεά Αφροδίτη, τη χρήση του α' ενικού προσώπου, την κομβική αντίθεση ανάμεσα στο άμετρο και το μέτρο που εισάγεται με τις φράσεις «περισσή δύναμη» – «Μα μετρημένα» και τις έξοχες εικόνες του Έρωτα και της Αφροδίτης που χτυπούν αλύπητα με τα βέλη τους. Τα λόγια του Χορού έχουν το βάρος διδαχής για το κοινό που παρακολουθεί αλλά και προσήμανσης για την εξέλιξη της πλοκής του έργου: η Μήδεια λαβώθηκε από «την αφεύγατη σαγίτα, που χυει την αιχμή βαμμένη στην αποθυμιά» και, άρα, η ολέθρια κατάληξη είναι βέβαιη. Το ύφος του χορού είναι σοβαρό με μια δόση μελαγχολίας και θλίψης.

Ο Πρεβελάκης μέσω της ισοσυλλαβίας των στίχων (καθένας αποτελείται από 8 συλλαβές) και του ιαμβικού μέτρου (συνδυασμός άτονης - τονισμένης συλλαβής) ανάπλασε τη μουσικότητα του πρωτότυπου κειμένου. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν η χρήση του υπερβατού σχήματος¹¹⁷ («περισσή... δύναμη», «άλλη... θεά») και η παρέκκλιση από τη συνήθη σύνταξη («Μα μετρημένα αν πορευτεί» αντί Μα αν πορευτεί μετρημένα, «απάνου μου μη ρίξεις» αντί μη ρίξεις απάνου μου). Επιπλέον, οι

¹¹⁵ Στα αρχαία ελληνικά δράματα στάσιμα ονομάζονται τα λυρικά άσματα που ψάλλει ο Χορός με συνοδεία ρυθμικών κινήσεων ευρισκόμενος σταθερά («εν στάσει») στον χώρο της ορχήστρας. Τα στάσιμα παρεμβάλλονται ανάμεσα στα επεισόδια, τα διαλογικά στα οποία εκτυλίσσεται η δράση.

¹¹⁶ Στην αρχαία ελληνική μυθολογία ο Έρωτας είναι ο θεός της ερωτικής επιθυμίας και παριστάνεται σαν ένας όμορφος φτερωτός νεαρός τοξοβόλος, ενώ σε πολλές μυθολογικές εκδοχές παρουσιάζεται ως γιος της θεάς Αφροδίτης.

¹¹⁷ Δύο λέξεις με στενή συντακτική ή λογική σχέση χωρίζονται με την παρεμβολή άλλων λέξεων.

κάπως σπάνιες και εύηχες λέξεις («περισσή», «λαβώνεις», «αφεύγατη», «σαγίτα», «αποθυμιά») ενισχύουν τον λυρισμό και τη μελωδικότητα του κειμένου.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα είχε μελοποιηθεί από τον Χατζιδάκι ήδη είκοσι χρόνια πριν (1956) για τις ανάγκες της παράστασης *Μήδεια* του Εθνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και με πρωταγωνίστρια την Κατίνα Παξινού, στην οποία και είναι αφιερωμένο το τραγούδι στον δίσκο.¹¹⁸

Το τραγούδι ξεκινά με μια εκτενή πιανιστική εισαγωγή στην Ντο ελάσσονα. Η σχετικά αργή χρονική αγωγή (♩ = 56 - 58) σε συνδυασμό με την παρουσία ισοκρατημάτων (στην τονική, τη δεσπόζουσα ή την υποδεσπόζουσα) συνθέτουν μια επιβλητική και αινιγματική ατμόσφαιρα, στην οποία υποβόσκει κάτι απειλητικό. Η εισαγωγή καταλήγει σε μια παρατεταμένη δεσπόζουσα στα μέτρα 15 - 18 με κορώνα στο τελευταίο μέτρο επιτείνοντας την αγωνία του ακροατή για είσοδο της φωνής. Η πρώτη φράση κινείται στην ίδια τονικότητα και ολοκληρώνεται με *proco rit.* και κορώνα στα μέτρα 27 - 28 στην τονική. Ακολουθεί μία επανέκθεσή της με μερικές παραλλαγές στη συνοδεία του πιάνου.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά στο μέτρο 38 και κινείται στον Μι φρύγιο. Η μετατροπή σε συνδυασμό με την αυξημένη κινητικότητα στη γραμμή της φωνής επιφέρει μια μεταστροφή στη διάθεση της μουσικής ανάλογη με εκείνη που συμβαίνει στους στίχους, οι οποίοι στο σημείο αυτό μιλούν για την ευχάριστη έκβαση που μπορεί να έχει ο έρωτας. Η πιανιστική συνοδεία χαρακτηρίζεται από μια πιο συμπαγή συγχορδιακή γραφή εξομαλύνοντας τη μετάβαση που επίκειται. Οι επιλογές αυτές αναδεικνύουν το περιεχόμενο του στίχου και ταυτόχρονα προετοιμάζουν τις μουσικές και συναισθηματικές μεταβολές του επόμενου μέρους.

Στο μέτρο 48 το ύφος του τραγουδιού αλλάζει ριζικά. Η τονικότητα μετατρέπεται σε μία μείξη Ντο αιολικού με Ντο ιωνικού, ενώ ο ρυθμός μετατρέπεται σε ζεϊμπέκικο. Παράλληλα, η φωνή φτάνει σε υψηλότερη περιοχή (έως E5) με αυξημένη δυναμική (*mf*). Αυτές οι συνθετικές επιλογές, και πρωτίστως η χρήση του ζεϊμπέκικου, θα μπορούσαν να θεωρηθούν αλλόκοτες, αν όχι αδιανόητες, για στίχους οι οποίοι εμπεριέχουν μια επίκληση. Ωστόσο, η ιδιοφυΐα του Χατζιδάκι αναγνωρίζει στον συγκεκριμένο χορό μια τελετουργική διάσταση και κατορθώνει να τον μετουσιώσει σε

¹¹⁸ Χ. σ., «Μήδεια (1956)», *Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.nt-archive.gr/play/742>.

μια ιδιότυπη ιεροτελεστία. Έτσι, ο πρωταγωνιστής δεν προφέρει απλώς μια επίκληση, αλλά «σειεί τη γη», προκειμένου να εισακουστεί η επιθυμία του. Η ενότητα αυτή επαναλαμβάνεται στη συνέχεια με μικρές διαφορές στη συνοδεία κορυφώνοντας την ένταση σε δυναμική *f* αυτήν τη φορά.

Ένα *γκλισάντο* από το πιάνο στο μέτρο 70 επαναφέρει το τραγούδι στην αρχική του κατάσταση οδηγώντας στην επανέκθεση του πρώτου μέρους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, μολονότι οι τέσσερις πρώτοι στίχοι εμφανίζονται με την ίδια μελωδία συνολικά τέσσερις φορές, η συνοδεία του πιάνου διαφοροποιείται κάθε φορά. Ο συνθέτης αποφεύγει τη στατική επανάληψη κατορθώνοντας να προσδώσει κάθε φορά μια νέα οπτική στο ίδιο υλικό.

Η μελωδία της φωνής ολοκληρώνεται στο μέτρο 91 ύστερα από ένα *poco rit.*, ενώ το πιάνο συνεχίζει για ακόμα επτά μέτρα ανακαλώντας τα δύο πρώτα μέτρα από το θέμα της εισαγωγής. Μέσα από τη χρήση *molto cresc.*, *rit.*, δυναμικής *f* και κορώνας, το κομμάτι καταλήγει με επιβλητικό τρόπο στην αρχική τονικότητα.

«Πάθη από τον έρωτα»

*Μοίρα κακή κι αντίδικη, τυραννισμένη μοίρα,
ποια πάθη από τον Έρωτα, ποιες πρίκες δεν επήρα;*

*Στη δούλεψι κ'εις τσι καημούς μικρή περίσσια εμπήκα
τς αγάπης, κι όλα τα κακά κ'οι παιδωμές μ'ευρήκα
μόνια μου με τον Έρωτα πάσ'ώραν επολέμου,
και κιανενός δεν έδειχνα τα πάθη μου ποτέ μου.*

*Μα κείνος μάστορας καλός γιατί ήτον του πολέμου,
μέρα και νύκτα δυνατό πόλεμον έδιδέ μου,
κι ώρες γλυκύς μου φαίνετο, κι ώρες πρικύς περίσσια,
κι ώρες στρατιώτης δυνατός, κι ώρες παιδάκιν ίσια.*

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

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

Στο τραγούδι «Πάθη από τον έρωτα» ο Χατζιδάκις δανείστηκε το ποιητικό του υλικό από ένα περίφημο θεατρικό έργο της Κρητικής Αναγέννησης, την *Ερωφίλη*, η οποία γράφτηκε περί τα τέλη του 16ου αι. από τον Γεώργιο Χορτάτζη. Πρόκειται για μια τραγωδία με θέμα τον απαγορευμένο και ολέθριο έρωτα της Ερωφίλης και του Πανάρετου. Ο Πανάρετος, βασιλικής καταγωγής αλλά ορφανός και εξόριστος από την πατρίδα του μετά τη δολοφονία του πατέρα του, φιλοξενείται από την παιδική του ηλικία στην αυλή του βασιλιά της Μέμφιδος Φιλόγονου, τον οποίο τώρα υπηρετεί ως στρατηγός. Ανάμεσα σε εκείνον και τη θυγατέρα του βασιλιά, Ερωφίλη, αναπτύσσεται ένας σφοδρός έρωτας που τους παρασύρει στην απόφαση να συνάψουν γάμο κρυφά. Όταν ο Φιλόγονος, ο οποίος εντωμεταξύ ετοιμάζει προξενιά για την κόρη του,

ανακαλύπτει την αλήθεια, σκοτώνει βάνουσα τον Πανάρετο και προσφέρει στην κόρη του τα μέλη του ως «γαμήλιο δώρο». Η αποτρόπαια αυτή πράξη ωθεί την τραγική ηρωίδα στην αυτοκτονία. Η τραγωδία κλείνει με την άμεση και αμείλικτη τιμωρία του Φιλόγονου, ο οποίος πέφτει νεκρός χτυπημένος από τις κορασίδες του Χορού, τις πιστές ακολούθους της κόρης του.

Το τραγούδι αποτελεί ένα συμπύλημα στίχων από την α' σκηνή της Γ' πράξης του έργου - συγκεκριμένα συνενώνονται οι στίχοι 9 - 10, 15 - 18, 25 - 26, 29 - 30, 33 - 36 & 39 - 40, όπως αυτοί εμφανίζονται στην έκδοση που επιμελήθηκε ο Στέφανος Ξανθουδίδης (1928).¹¹⁹ Στο σημείο αυτό ακούμε έναν μονόλογο της Ερωφίλης, η οποία, ενώ είναι ήδη παντρεμένη μυστικά με τον Πανάρετο, καλείται να αντιμετωπίσει τα ανεπιθύμητα προξενιά του πατέρα της. Έτσι, τα λόγια της αποτυπώνουν το οδυνηρό αδιέξοδο της ερωτευμένης ψυχής της. Η Ερωφίλη οικτρίζει την κακή της τύχη («Μοίρα κακή κι αντίδικη, τυραννισμένη μοίρα»), πιστεύοντας, μέσα στην απελπισία της, πως κάποια εξωκοσμική δύναμη την έχει παγιδεύσει στα δίχτυα της και τη βυθίζει σε συνεχείς δοκιμασίες και συμφορές. Απευθύνεται στη μοίρα της σαν να είναι ένα πραγματικό πρόσωπο και με μια δραματική ρητορική ερώτηση εκφράζει τον καημό της. Με μια ανάλογη προσωποποίηση ζωντανεύει στα μάτια μας και τον έρωτα, τον οποίο περιγράφει με τα πιο μελανά χρώματα εξαιτίας της βασανιστικής του επίδρασης στην ανθρώπινη ψυχή («πάθη», «πρίκες» = πίκρες, «καημούς», «κακά», «παιδωμές»). Το νόημα φορτίζεται ακόμα περισσότερο, καθώς παραλληλίζει την ερωτική έλξη με μια διαρκή πολεμική αναμέτρηση («πιάσ' ώραν επολέμου», «Μα κείνος μάστορας καλός... του πολέμου», «μέρα και νύκτα δυνατό πόλεμον έδιδέ μου», «στρατιώτης δυνατός») και με ένα είδος τυραννικής εξουσίας, απέναντι στην οποία η ανθρώπινη αντίσταση, όσο σθεναρή κι αν είναι, στο τέλος αναπόφευκτα καταρρέει («Στη δούλεψι... τς αγάπης», «μ' ενίκησε, και δούλη απόμεινά του», «και τσι καημένης μου καρδιάς την εξουσιά έδωκά του»). Είναι αξιοπρόσεκτο πως η Ερωφίλη πολύ εύστοχα αποτυπώνει την αντιφατικότητα του έρωτα («κι ώρες γλυκός... παιδάκιν ίσια»). Μάλιστα ολόκληρη η τέταρτη στροφή με λέξεις ευφρόσυνες («ακριβά τασσίματα», «όμορφα περβόλια», «χαρές», «ομορφιές») ενισχυμένες με το σχήμα της επανάληψης και της υπερβολής («χίλια» - «χίλιες», «πάσα μέρα» - «πάντα») έρχεται να αντισταθμίσει το αρνητικό φορτίο των προηγούμενων. Ο έρωτας γεννά την ηδονή αλλά και την οδύνη, αναζωογονεί και συγχρόνως συντρίβει κι από αυτήν ακριβώς τη σαγηνευτική σύζευξη

¹¹⁹ Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη*, επιμ. Στέφανος Ξανθουδίδης, (Π. Δ. Σακελλάριος, 1928), 68 - 69.

των αντιθέτων πηγάζει η ακατανίκητη ορμή του. Η ηρωίδα δεν παραλείπει να μιλήσει και για τον απατηλό και εφήμερο χαρακτήρα του έρωτα («μου φαίνετο», «μότασσε», «περβόλια στον αέρα», «μέσα στο λογισμό μου») που μας πλανεύει σε έναν κόσμο υποκειμενικών φαντασιώσεων και προσδοκιών. Ο μονόλογος της Ερωφίλης είναι μια γεμάτη ποιητική κομπόχη ψυχογραφική ανάλυση του έρωτα, που «βάσανα μοιράζει» και «παραμύθια πλάθει».

Η ποιητική σύνθεση οργανώνεται πάνω σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και ιαμβικό μέτρο (συνδυασμός άτονης - τονισμένης συλλαβής). Με τη χρήση της έκθλιψης (π.χ. «κ' εις»), της συνίζησης (π.χ. «κι αντίδικη») και της κράσης (π.χ. «μότασσε» αντί μου έτασσε) αποφεύγεται η χασμωδία και ο ρυθμός ρέει απρόσκοπτα και αβίαστα. Το ποίημα είναι γραμμένο στην κρητική διάλεκτο, η οποία έχει δουλευτεί από την πένα του ποιητή σε μια πιο λόγια εκδοχή της. Στιχουργία και γλώσσα προσδίδουν στον λόγο τη φυσικότητα και τη μουσικότητα της ζωντανής ομιλίας και αναδεικνύουν τη δραματική ένταση της σκηνής.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα είχε μελοποιήσει ο Χατζιδάκις ήδη από το 1961 για τις ανάγκες της παράστασης *Ερωφίλη* σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού.¹²⁰ Ωστόσο, λίγο πριν από την πρεμιέρα, ο συνθέτης απέσυρε τη μουσική του,¹²¹ καθώς η Νάνα Μούσχουρη, που επρόκειτο να ερμηνεύσει τα τραγούδια του, τελικά αποσύρθηκε και η στενότητα χρόνου δεν επέτρεπε την αντικατάστασή της.¹²² Αιτία της ρήξης στάθηκε η επανειλημμένη παράλειψη του ονόματος της Μούσχουρη από τις ανακοινώσεις των συντελεστών, παρά το γεγονός ότι ήταν η βασική ερμηνεύτρια των τραγουδιών.¹²³ Έτσι, το τραγούδι παρέμεινε ανέκδοτο για χρόνια, ώσπου βρήκε την οριστική του θέση στον *Μεγάλο Ερωτικό*.

Η μουσική σύνθεση, ακολουθώντας το ποιητικό κείμενο, φέρει έκδηλες επιρροές από την κρητική παράδοση. Δομείται πάνω στον ρυθμό του γρήγορου Πεντοζάλη και

¹²⁰ Χ. σ., «Ερωφίλη (1961)», *Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.nt-archive.gr/play/784>.

¹²¹ Χ. σ., «Ο Μάνος Χατζιδάκις απέσυρε αιφνιδιαστικά την μουσική του από την "Ερωφίλη". Το Εθνικό ισχυρίζεται ότι ούτε καν την παρέδωσε. Αύριο η πρεμιέρα χωρίς ιντερμέδια» (24 Αυγούστου 1961), *Τα Νέα*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4431>.

¹²² Μάνος Χατζιδάκις, «Απόψε η "Ερωφίλη" εις το Ωδείο Ηρώδου. Επιστολή του Χατζιδάκι» (25 Αυγούστου 1961), *Έθνος*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4426>.

¹²³ Χ. σ., «Ο Χατζιδάκις απέσυρε την μουσικήν του απ' την "Ερωφίλη". Αιτία η Μούσχουρη» (25 Αυγούστου 1961), *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4455>.

χαρακτηρίζεται από αρμονική οικονομία, χωρίς συχνές αλλαγές τονικοτήτων ή συγχορδιών, όπως συμβαίνει και στα παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης. Το τραγούδι ξεκινά με μια πιανιστική εισαγωγή σε δυναμική *mp*, στην οποία το αριστερό χέρι εκτελεί το ρυθμικό σχήμα του λαούτου, ενώ το δεξί μιμείται τις κοντυλιές της λύρας. Το τονικό κέντρο είναι η Μι και η χρονική αγωγή ορίζεται σε $\downarrow = 66$. Η φύση της μελωδικής γραμμής και της συνοδείας καθιστά αδύνατη την προσέγγιση συγκεκριμένων τονικοτήτων, καθώς απουσιάζουν τα δομικά αρμονικά γεγονότα, όπως οι τυπικές διαδοχές συγχορδιών, η χρήση προσαγωγέων ή οι κλασικές πτώσεις. Η μουσική στηρίζεται σε μια στατική αρμονική βάση, όπου η χρήση ισοκρατημάτων αντικαθιστά τη λειτουργική αρμονία παραπέμποντας απευθείας στις δομές της παραδοσιακής μας μουσικής.

Στο μέτρο 13 εισέρχεται η φωνή με δυναμική *p*. Η μελωδική στατικότητα, η συστηματική χρήση τρίηχων και πεντάηχων, καθώς και τα περιστασιακά ποικίλματα (μελίσματα) και *γκλισάντο* αποτελούν δομικά στοιχεία της κρητικής μουσικής τα οποία υιοθετεί ο Χατζιδάκις, προκειμένου να προσεγγίσει το τοπικό ύφος. Επιπλέον, οι ενάρξεις των φράσεων στην άρση ενισχύουν αυτό τον παραδοσιακό χαρακτήρα. Το πρώτο δίστιχο ολοκληρώνεται στο μέτρο 20 και επαναλαμβάνεται αμέσως, πράγμα που επίσης είναι χαρακτηριστικό των τραγουδιών της Κρήτης. Στο μέτρο 29 η φωνή παύει για δύο μέτρα, η συνοδεία του πιάνου πυκνώνει ρυθμικά μεταβαίνοντας από τέταρτα σε όγδοα και το τονικό κέντρο μεταφέρεται στη Λα. Η φωνή επανέρχεται σε ελαφρώς υψηλότερη περιοχή και αυξημένη δυναμική (*mp*). Το επόμενο ζεύγος στίχων κινείται με τον ίδιο τρόπο και ολοκληρώνεται στο μέτρο 38. Στο επόμενο μέτρο ξεκινά το επόμενο ζεύγος, το οποίο, όπως και προηγουμένως, επαναλαμβάνεται κατευθείαν και ολοκληρώνεται στο μέτρο 54. Ακολουθεί ένα πιανιστικό πέρασμα, όπου η κίνηση στον μπάσο κλιμακώνεται περαιτέρω με τη χρήση όγδων παρεστιγμένων και δεκάτων έκτων.

Η φωνή επιστρέφει στο μέτρο 67 εισάγοντας ένα Ντο♯, το οποίο προσδίδει μια φωτεινότερη χροιά στο άκουσμα, ταιριαστή στους στίχους που στο σημείο αυτό αναφέρονται στα θετικά στοιχεία του έρωτα. Σε αντίθεση με την προηγούμενη στατικότητα, το τμήμα αυτό παρουσιάζει πιο ενεργή αρμονική κίνηση. Εμφανίζονται πιο σαφή αρμονικά γεγονότα, όπως διαδοχές συγχορδιών και πτωτικές κινήσεις, οι οποίες προσφέρουν μια αίσθηση κατεύθυνσης και υπογραμμίζουν τη συναισθηματική μεταστροφή του κειμένου. Η ενότητα αυτή ολοκληρώνεται στο μέτρο 82 και ένα μέτρο

αργότερα η μουσική επανέρχεται στο προηγούμενο ύφος της. Τα μέτρα που ακολουθούν (91 - 112) αποτελούν επανάληψη των μέτρων 31 έως 54 με ορισμένες παραλλαγές στον ρυθμό και στη συνοδεία. Η φωνή επεκτείνει την τελευταία της συλλαβή και εξασθενεί σταδιακά (*proco a proco dim.*) μέχρι το μέτρο 118. Το πιάνο συνεχίζει το μοτίβο που παραπέμπει σε κοντυλίες μέχρι το μέτρο 121, όπου καταλήγει σε ένα Λα.

«Κραταιά ως θάνατος αγάπη»

*Τί ωραιώθης καὶ τί ἡδύνθης
ἀγάπη, ἐν τρυφαῖς σου;
Τοῦτο μέγεθός σου...
Ὡμοιώθης τῷ φοίνικι
καὶ οἱ μαστοὶ σου τοῖς βότρυσιν.*

*Εἶπα· ἀναβήσομαι ἐπὶ τῷ φοίνικι,
κρατήσω τῶν ὕψεων αὐτοῦ.*

*Εγὼ τῷ ἀδελφιδῷ μου,
καὶ ἐπ' ἐμέ ἡ ἐπιστροφή αὐτοῦ·
εὐώνυμος αὐτοῦ ὑπὸ τὴν κεφαλὴν μου,
καὶ ἡ δεξιὰ αὐτοῦ περιλήμμεταί με.*

*Ὑπὸ μῆλον ἐξήγειρά σε·
ἐκεῖ ὠδίνησέ σε ἡ μήτηρ σου,
ἐκεῖ ὠδίνησέ σε ἡ τεκοῦσά σου*

*Θές με ὡς σφραγίδα ἐπὶ τὴν καρδίαν σου,
ὡς σφραγίδα ἐπὶ τὸν βραχίονά σου·
ὅτι κραταιὰ ὡς θάνατος ἀγάπη,
σκληρὸς ὡς ἄδης ζῆλος·
περίπερα αὐτῆς περίπερα πυρός,
φλόγες αὐτῆς·
ὕδωρ πολὺ οὐ δυνήσεται σβέσαι τὴν ἀγάπην,
καὶ ποταμοὶ οὐ συγκλύσουσιν αὐτήν.*

Ὁμορφη που έγινες, γλυκιά που έγινες,
αγάπη, στ' αναγάλιασμα σου.
Τ' ἀνάστημά σου
εἶναι ὅμοιο με τὴ φοινικιά
καὶ τὰ βυζιά σου τὰ τσαμπιά της.

Εἶπα: Θ' ἀνέβω στὴ φοινικιά,
θα πιάσω τὸν καρπὸ της.

Εγὼ εἶμαι τοῦ αγαπημένου μου
κι ὁ πόθος τοῦ γιὰ μένα.
Τ' ἀριστερό τοῦ χέρι κάτω ἀπ' τὸ κεφάλι μου
καὶ τὸ δεξί τοῦ μ' ἀγκαλιάζει.

Κάτω ἀπ' τὴ μηλιά σε ζύπνησα.
Εκεῖ που ἡ μάνα σου γέννησε.
Εκεῖ που σε πόνεσε καὶ σε γέννησε.

Βάλε με σφραγίδα στὴν καρδιά σου
ὡσάν σφραγίδα στὸ μπράτσο σου
εἶναι δυνατὴ ἡ ἀγάπη σαν τὸ θάνατο
καὶ σκληρὸς ὁ πόθος σαν τὸν ἄδη
οἱ σπίθες της εἶναι σπίθες της φωτιάς
φλόγα τοῦ Θεοῦ
Νερά ποτάμια δὲν μποροῦν νὰ σβήσουν
τὴν ἀγάπη.¹²⁴

¹²⁴ Γιώργος Σεφέρης, «ὅτι κραταιὰ ὡς θάνατος ἀγάπη», *Θεολόγος.gr*, ἀνακτήθηκε 20 Ἰανουαρίου 2026 ἀπὸ https://theologosgr.blogspot.com/2014/05/blog-post_24.html .

Στο καταληκτικό τραγούδι του δίσκου ο Χατζιδάκις ανατρέχει στο εβραϊκό ποίημα «Άσμα Ασμάτων», στο οποίο εξυμνείται ο έρωτας ενός ζευγαριού που αντιστέκεται στα εμπόδια και φθάνει στην τέλεια ένωση. Παρά το αμιγώς ερωτικό του περιεχόμενο, το έργο συμπεριλήφθηκε στην εβραϊκή και στη χριστιανική Βίβλο - αποτελεί το 28ο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης σε μετάφραση των Εβδομήκοντα.¹²⁵ Τούτο δικαιολογείται από την αλληγορική ερμηνεία του έρωτα ως έκφρασης της θείας αγάπης, αλλά και από τη θεώρησή του ως ενός ευγενούς συναισθήματος που δωρίστηκε στον άνθρωπο από τον Θεό. Η συγγραφή του αποδίδεται παραδοσιακά στον Σολομώντα (βασιλιά του Ισραήλ, 10ος αι. π. Χ.), ωστόσο η σύγχρονη επιστημονική έρευνα το τοποθετεί σε μεταγενέστερο χρόνο (450 - 400 π. Χ.). Το έργο μοιάζει με θεατρικό διάλογο που ξεδιπλώνεται σε επιμέρους ενότητες - άσματα με χαλαρή συνοχή· μάλιστα υποστηρίζεται ότι συνιστά μια συλλογή παλαιότερων γαμήλιων - ερωτικών τραγουδιών.¹²⁶ Ο Χατζιδάκις συνδύασε αποσπάσματα από το 7ο και το 8ο Κεφάλαιο - σύμφωνα με την εκκλησιαστική διαίρεση.¹²⁷

Στην πρώτη στροφή με μια εικόνα - παρομοίωση εμπνευσμένη από τη φύση (φοινικιά - γυναίκα) ο άνδρας εκθειάζει το φυσικό κάλλος της αγαπημένης του και εκφράζει τον ερωτικό του πόθο γι' αυτήν. Η γυναίκα ανταποκρίνεται διαβεβαιώνοντας ότι η ερωτική πίστη είναι αμοιβαία και αφήνεται στην αγκαλιά του αγαπημένου της. Έπειτα τον λόγο παίρνει πάλι ο άνδρας· η αναφορά του στη μηλιά υπαινίσσεται τη σαρκική έκφραση του έρωτα, τη σεξουαλική πράξη που οδηγεί στο θαύμα της γέννησης και διασφαλίζει τη διαίωνιση της ζωής. Τέλος, η γυναίκα με μια επιτακτική προτροπή («Βάλε με σφραγίδα») δηλώνει πως ο αληθινός έρωτας προϋποθέτει μόνιμη δέσμευση και ακλόνητη αφοσίωση. Το ανεξίτηλο σημάδι της σφραγίδας (στην καρδιά και στο μπράτσο) θα μαρτυρά ότι το έτερον ήμισυ παραδίδεται σε εκείνη για πάντα, ψυχή τε και σώματι. Το άσμα κορυφώνεται με εντυπωσιακή εκφραστική δύναμη: χρησιμοποιούνται δύο δυνατές παρομοιώσεις - αντιθέσεις (αγάπη - θάνατος & πόθος - Άδης), δύο ηχηρά επίθετα («κραταιά» - «σκληρός») και δύο επιβλητικές εικόνες - μεταφορές (φωτιά - νερό). Με την αναφορά στον Άδη - θάνατο, που είναι κάτι το αναπόδραστο και αμετάκλητο, και με τη σύγκρουση των στοιχείων της φύσης (φωτιά - νερό) δοξάζεται η ακατανίκητη δύναμη της ερωτικής αγάπης. Εξάλλου, ο πυκνός και

¹²⁵ Η παλαιότερη σωζόμενη μετάφραση (3ος αι. π.Χ.) της Παλαιάς Διαθήκης στην Ελληνιστική Κοινή.

¹²⁶ Θ. Κ. Στεφανόπουλος, Σταύρος Τσιτσιρίδης, Λένα Αντζουλή και Γιώτα Κριτσέλη, *Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, τόμος τρίτος (ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2002), 420 - 421.

¹²⁷ Μιχαήλ Μεταξάς, *Άσμα ασμάτων: ὁ ἔστι τῶν Σαλωμών* (Γραφές, 2011), 1γ' - 1ε'.

κοφτός λόγος του ποιήματος (απλές και σύντομες, ακόμα και ελλειπτικές προτάσεις) περιβάλλει τα νοήματα με έναν τόνο ιεροπρέπειας· κάθε στίχος ηχεί σαν δογματική αλήθεια, που προσλαμβάνεται από τον αναγνώστη αυθόρμητα και αβίαστα, όπως καθετί που ανήκει στη φυσική νομοτέλεια.

Στο τελευταίο τραγούδι του έργου εμφανίζονται μαζί οι δύο φωνές και η χορωδία. Το τραγούδι δομείται σε δύο ισομερείς ενότητες (μ. 1 - 43 και 44 - 86). Η χρονική αγωγή ορίζεται, όπως και στο προηγούμενο τραγούδι, σε $\downarrow = 66$, η δυναμική είναι *p* και υπάρχει η ένδειξη *molto legato*. Η πρώτη ενότητα κινείται στην Ντο μείζονα και εμφανίζει έντονη χρωματικότητα, κυρίως με ξένους φθόγγους που προσεγγίζουν την τρίτη και τη δεσπόζουσα. Η συχνή παρουσία ποικιλιμάτων και αποτζιατούρων σε συνδυασμό με το ισοκράτημα στην τονική με το οποίο ξεκινά το τραγούδι προσδίδουν έναν βυζαντινότροπο χαρακτήρα στη μουσική παραπέμποντας σε υμνωδία, καθώς το ποιητικό κείμενο αλληγορικά μπορεί να ερμηνευθεί ως έκφραση της αγάπης προς το Θείο.

Η ανδρική φωνή εισάγεται στο δεύτερο μέτρο με δυναμική *p* σχηματίζοντας καθοδικές κινήσεις, τις οποίες το πιάνο μιμείται ενίοτε σε μεγέθυνση. Στο μέτρο 12 εισάγεται και η χορωδία επαναλαμβάνοντας ομοφωνικά τη φράση «Τί ωραιώθης» και σχηματίζοντας μαζί με το πιάνο την πρώτη πτώση στην Ι βαθμίδα. Η χορωδία επιστρέφει στο μέτρο 17 επαναλαμβάνοντας και τη φράση «καί τί ήδύνθης». Κατ' αυτόν τον τρόπο τονίζεται το περιεχόμενο των συγκεκριμένων στίχων. Στην άρση του μέτρου 19 εμφανίζεται και η γυναικεία φωνή με δυναμική *p*. Ο πρώτος στίχος της επαναλαμβάνεται από τη χορωδία στην άρση του μέτρου 20 αρχικά με αντιστικτικό και στη συνέχεια με ομοφωνικό τρόπο. Με αντιστικτικό τρόπο επαναλαμβάνεται και ο τρίτος στίχος της (μ. 23 - 28) από τις γυναικείες φωνές της χορωδίας, ο οποίος κορυφώνεται μέσω *roco a roco cresc.* σε ένα *f* στο μέτρο 27, πριν αποκλιμακωθεί στο επόμενο μέτρο με *ντιμινουέντο (>)*.

Στα μέτρα 29 έως 32 παρουσιάζεται μία ομοφωνική επανάληψη της γυναικείας μελωδικής γραμμής των μέτρων 19 έως 22 από το πιάνο. Έπειτα από *rit.*, η ανδρική φωνή επιστρέφει με δυναμική *mp* στον τελευταίο χρόνο του μέτρου 32. Ακολουθεί ένας διάλογος μεταξύ της ανδρικής και της γυναικείας φωνής, όπου ανάμεσα στους στίχους της τέταρτης στροφής που τραγουδά ο άνδρας, παρεμβάλλονται ο τελευταίος και ο προτελευταίος στίχος της τρίτης στροφής από τη φωνή της γυναίκας. Ο διάλογος αυτός

παραπέμπει στην αντιφωνική ψαλμωδία ανάμεσα στον δεξί και τον αριστερό χορό που απαντάται στην εκκλησιαστική μας παράδοση. Τον τελευταίο στίχο της τέταρτης στροφής επαναλαμβάνουν οι γυναικείες φωνές της χορωδίας κατά μίμηση της ανδρικής φωνής. Μέσω *molto rit.* και *ντιμινουέντο* (>) το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται σε μία Ντο μείζονα συγχορδία.

Το δεύτερο μέρος μεταβαίνει στη Φα μείζονα. Η μετατροπία, η σταθερότερη αρμονία και η απουσία αλλοιώσεων υπογραμμίζουν μουσικά το πέρασμα από το εφήμερο αισθητηριακό «τώρα» στην πνευματική «αιωνιότητα», καθώς μέχρι εκείνο το σημείο οι στίχοι μιλούν για την εξωτερική ομορφιά και τη σαρκική απόλαυση, ενώ η προτροπή «Βάλε με σφραγίδα στην καρδιά σου» φανερώνει κάτι πιο ουσιαστικό. Ταυτόχρονα, η αλλαγή τονικότητας εξυπηρετεί την κλιμάκωση του κομματιού. Το μέρος ξεκινά με τη γυναικεία φωνή σε δυναμική *mp*, ενώ η συνοδεία του πιάνου πυκνώνει με δέκατα έκτα εισάγοντας διακριτικά τον ρυθμό του χασάπικου. Αμέσως, οι πρώτοι δύο στίχοι επαναλαμβάνονται από όλες τις φωνές ομοφωνικά, ώστε να δοθεί έμφαση στο περιεχόμενό τους. Όλες οι φωνές παραμένουν και στα επόμενα μέτρα. Από το μέτρο 56 οι δύο κύριες φωνές τραγουδούν τη μελωδία σε διάστημα τρίτης, ενώ η χορωδία αναλαμβάνει πιο συνοδευτικό ρόλο με κλειστό το στόμα (*bouche fermée*). Η ομοφωνική υφή επιστρέφει σε όλες τις φωνές στην άρση του μέτρου 60. Στο ίδιο σημείο αυξάνεται και η δυναμική φτάνοντας *mf*. Έτσι, δηλώνεται η κορύφωση του ποιήματος.

Από το μέτρο 64 η ατμόσφαιρα αλλάζει ριζικά. Ο ρυθμός μετατρέπεται σε ζεϊμπέκικο και η δυναμική επιστρέφει σε *p*. Η επιλογή του συγκεκριμένου ρυθμού, αν και αρχικά μοιάζει παράδοξη, μπορεί να βρει διάφορες ερμηνείες. Ο Χατζιδάκις εντοπίζει στον ζεϊμπέκικο, έναν κατεξοχήν μοναχικό και δωρικό χορό, μια τελετουργικότητα η οποία μπορεί να εκφράσει την ιερότητα της δέσμευσης που αξιώνει το ποιητικό υποκείμενο. Ο «βαρύς» ρυθμός των 9/8 αφήνει περιθώριο στην κάθε λέξη να αποκτήσει οντότητα. Επιπρόσθετα, ο συγκεκριμένος ρυθμός ως κατεξοχήν λαϊκός μπορεί να φέρει το Θείον στα μέτρα του απλού ανθρώπου με το πάθος και την ένταση ενός λαϊκού βιώματος.

Αρχικά εμφανίζεται η γυναικεία φωνή και οι ανδρικές της χορωδίας. Στη συνέχεια (μ. 68) αποχωρεί η γυναικεία και εισάγεται η ανδρική, ενώ στη χορωδία συμπληρώνονται και οι γυναικείες φωνές. Στο μέτρο 72 και με δυναμική *mf* οι δύο κύριες φωνές συναντιούνται ξανά σε διάστημα τρίτης χωρίς τη χορωδία, η οποία επιστρέφει στο

μέτρο 78, όπου επανέρχεται η ομοφωνική υφή, καθώς επαναλαμβάνουν όλοι μαζί την προηγούμενη φράση. Το τραγούδι ολοκληρώνεται με όλες τις φωνές να τραγουδάνε σύσσωμες και, ύστερα από *molto rit.*, *κρεσέντο* (<) και κορώνα, καταλήγει με δυναμική *f* σε μία Φα μείζονα συγχορδία, η οποία παρατείνεται για τέσσερα μέτρα επιτρέποντας στον ρυθμό του ζεϊμπέκικου να ηχήσει για μια τελευταία φορά. Κατ' αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται ένας από τους σημαντικότερους κύκλους τραγουδιών στην ιστορία της ελληνικής μουσικής δημιουργίας.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα μουσικοποιητική ανάλυση των τραγουδιών του κύκλου καθιστά σαφές ότι το έργο είναι δομημένο σε κοινές συνθετικές επιλογές, γεγονός το οποίο αποδεικνύει ότι δεν πρόκειται για μια απλή συλλογή τραγουδιών, αλλά για μια αριστουργηματικά συνεκτική σύνθεση.

Πρωτίστως, σε κάθε πτυχή του έργου είναι έκδηλη η άρρηκτη σύζευξη λόγου και μέλους. Ο Χατζιδάκις δεν εξαντλείται σε μια συμβατική μελοποίηση των ποιημάτων, αλλά μέσα από τη μουσική του προτείνει τη δική του ανάγνωση - ερμηνεία φωτίζοντας ακόμα και τις λανθάνουσες συναισθηματικές και νοηματικές αποχρώσεις των στίχων. Κάθε συνθετική του επιλογή είναι προσεκτικά μελετημένη, ώστε να υπηρετεί καίρια τη δομή, το νοηματικό περιεχόμενο και το χωροχρονικό πλαίσιο του λόγου. Ως αποτέλεσμα, η μουσική του δεν λειτουργεί ως ένα εξωτερικό περίβλημα του ποιήματος, αλλά ως ένα εκλεπτυσμένο και εύγλωττο εκφραστικό όργανο της ποιητικής εμπειρίας.

Ένα ακόμα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό του έργου είναι η προσαρμοστικότητα του μουσικού μέτρου, ώστε να συμβαδίζει με το ποιητικό μέτρο. Ο Χατζιδάκις αποφεύγει τη δέσμευση σε ένα αυστηρό και αμετάβλητο μέτρο που θα μπορούσε να εγκλωβίσει τον λόγο. Αντιθέτως, εναλλάσσει συχνά το μέτρο και τη ρυθμική αγωγή, προκειμένου να υπηρετήσει τον φυσικό τονισμό των λέξεων και τη ροή των φράσεων.

Η μελωδική γραμμή συχνά προσομοιάζει σε ρετσιτατίβο, όπου η φωνή κινείται βηματικά σε μεσαίες και χαμηλές περιοχές δίνοντας την αίσθηση μιας προσωπικής, εξομολογητικής αφήγησης. Η συνοδεία του πιάνου δεν λειτουργεί ποτέ ως κάτι δευτερεύον ή συμπληρωματικό, αλλά αναλαμβάνει τον ενεργητικό ρόλο του δραματικού σχολιαστή. Η μουσική υφή του πιανιστικού μέρους άλλοτε υπαινίσσεται τις επερχόμενες εξελίξεις και άλλοτε προσθέτει διαύγεια και ένταση στα νοήματα του λόγου.

Στο επίπεδο της αρμονικής γλώσσας ο συνθέτης ξεπερνά τα όρια της δυτικής αρμονίας και φτάνει ακόμα και στη νεοτονικότητα. Για παράδειγμα, συνταιριάζει μείζονες και ελάσσονες κλίμακες με τρόπους και ανατολικά μακάμ απελευθερώνοντας την τονική από τη δεσπόζουσα. Το λόγιο και το λαϊκό, το απλό και το περίπλοκο, το δυτικό και το ανατολικό συνδυάζονται σε μια θαυμαστή ισορροπία. Με την ανάμειξη ετερόκλητων μουσικών στοιχείων κατορθώνει να γεφυρώσει το παρελθόν με το παρόν του ποιητικού

λόγου. Έτσι το έργο δεν ηχεί ως μια συρραφή αποσπασμάτων, αλλά ως μια ενιαία μουσική εμπειρία που εκμηδενίζει τις χρονικές αποστάσεις και αποκαλύπτει την αμετάβλητη ουσία της ανθρώπινης φύσης.

Τέλος, η διάχυτη «υπονόμευση» της προφανούς συγκίνησης είναι που καθιστά το έργο πρωτότυπο και ανθεκτικό στον χρόνο. Ο Έρωτας στον *Μεγάλο Ερωτικό* δεν είναι ποτέ μονοδιάστατος· είναι συγχρόνως ιερός και βέβηλος, απελευθερωτικός και τυραννικός, πνευματικός και σαρκικός. Εξίσου πολυδιάστατη είναι και η μουσική γραφή του Χατζιδάκι που δεν ακολουθεί τον προβλέψιμο συμβατικό δρόμο. Με ποικίλες ακόμα και αναπάντεχες επιλογές καταφέρνει να χωρέσει όλες αυτές τις όψεις του ερωτικού βιώματος σε ένα συμπαγές μουσικό οικοδόμημα.

Εν κατακλείδι, ο *Μεγάλος Ερωτικός* επιβεβαιώνει περίτρανα ότι η μελοποίηση μπορεί να υπερβεί τη «διακοσμητική» μουσική επένδυση των στίχων και να αρθεί στο επίπεδο ενός αυτοδύναμου καλλιτεχνήματος με υψηλή πνευματική και αισθητική αξία. Υπό αυτό το πρίσμα, η παρούσα έρευνα μπορεί να επεκταθεί σε μια συγκριτική ανάλυση του έργου σε σχέση με άλλους κύκλους τραγουδιών του ίδιου συνθέτη ή άλλων δημιουργών που επίσης βασίζονται στα συγκεκριμένα ποιήματα. Σε κάθε περίπτωση, η διερεύνηση του «χατζιδακικού» σύμπαντος παραμένει οπωσδήποτε ένα ανοιχτό και γόνιμο πεδίο. Ο πλούτος των σημαινομένων φαίνεται να είναι ανεξάντλητος και τροφοδοτεί διαρκώς νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη της μουσικής και της ποίησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αναγνώστου, Παναγιώτα. «Έξι λαϊκές ζωγραφιές και ρεμπέτικο: μεταβαλλόμενες κοινωνικές και μουσικές αναπαραστάσεις», *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις*, επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α. Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016.
- Ανωγειανάκης, Φοίβος. «Το ρεμπέτικο τραγούδι» (28 Ιανουαρίου 1947) στο *Ριζοσπάστης*, φύλλο 2, ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2025 από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Εφημερίδων και Περιοδικού τύπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftt.asp?c=65&pageid=21891&id=-1&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=ASZASNASUAS YASFAScASRASSASX&CropPDF=0.
- Βάκης, Αλέξης. *Μάνος Χατζιδάκις: Ο Μεγάλος Ερωτικός*. Οξύ, 2022.
- Βλαγκόπουλος, Πάνος. «Η γοητεία του λαϊκού και η αισθητική απόσταση», *Μάνος Χατζιδάκις* επιμ. Γιώργος Τζεδάκις. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009.
- Βολιότης - Καπετανάκης, Ηλίας. *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*. Λιβάνης, 1989.
- Βολιότης - Καπετανάκης, Ηλίας. «Μούσα Πολύτροπος», *Μετρονόμος*, 2011.
- Βούλγαρης, Παντελής. στο «Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης: Μάνος Χατζιδάκις», *ΣΚΑΪ*, 2012, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.youtube.com/watch?v=RHzady94aSc>.
- Γάτου, Μαρίνα. «Μεταμορφώσεις του ονείρου από τον Ρομαντισμό στον Υπερρεαλισμό: Σολωμός, Καρυωτάκης, Εγγονόπουλος». Π. Ε., Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2020.
- Γκαρτζόπουλος, Μάκης. «Μάνος Χατζιδάκις - Μελοποιήσεις ποιημάτων», *Μετρονόμος* τ. 52. 2014.
- Γκροσδάνης, Νίκος. «Μάνος Χατζιδάκις: Στην Οδό Ονείρων», *Οδός Πανός* 115. 2002.

- Δαλιανούδη, Ρενάτα. «Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο» λαϊκό τραγούδι», *Ελληνική λαϊκή παράδοση* επιμ. Ευάγγελος Αυδίκος. Αθήνα: Αλέξανδρος, 2014.
- Ελύτης, Οδυσσέας. *Ανοιχτά Χαρτιά*. Ίκαρος, 1982.
- Ελύτης, Οδυσσέας. «Ελένη», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/mythology/browse.html?text_id=153.
- Ελύτης, Οδυσσέας. «Προσανατολισμοί», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=12#colabbr01.
- Ελύτης, Οδυσσέας. *Σαφρώ: Ανασύνθεση και Απόδοση*. Ίκαρος, 1984.
- Ζαρκαδάκη, Βασιλική - Ελένη. «Ο Θεατρικός Μάνος Χατζιδάκις: Η συμβολή της μουσικής του στην μεταφορά του σκηνικού κόσμου μέσω των θεατρικών τραγουδιών». Δ. Ε., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2023.
- Ζαφειρούδη, Παρασκευή. «Διερεύνηση της αφηγηματικής λειτουργίας της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία “America - America” του Ηλία Καζάν». Δ. Ε., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.
- Θεοδωράκης, Μίκης. «Το έργο της ζωής μου», *Οδηγός Μίκης Θεοδωράκης*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://mikisguide.gr/to-ergo-tis-zois-mou/>.
- Καρέλλη, Ιωάννα. «Τα γυναικεία πρόσωπα στο τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι και του Νίκου Γκάτσου». Δ. Δ., Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2022.
- Καφετζή, Ελισάβετ. «Η έκφραση της νοσταλγίας στην κινηματογραφική μουσική: Συγκριτική μελέτη των ταινιών «Sweet Movie» (Μάνος Χατζιδάκις) και «Amarcord» (Nino Rota)». Δ. Ε., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019.

- Κοκκώνης, Γιώργος. «Ελληνικότητα, λαϊκότητα και «έντεχνη» νεοελληνική μουσική: οι Έξι λαϊκές ζωγραφίες του Μάνου Χατζιδάκι», *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α.. Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016.
- Λέκκας, Δημήτρης. «Μια ερμηνεία του Γ. Σαραντάρη μέσα από τη μουσική», *Γράμματα και Τέχνες* 31 - 32, 1984.
- Λεούση, Λίντα. *Ιστορία της ελληνικής μουσικής*. Άγκυρα, 2003.
- Λεωτσάκος, Γιώργος. «Χατζιδάκι, έργα και ημέρες στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών», *Θέατρο*, Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1976.
- Λεωτσάκος, Γιώργος και Παναγιωτόπουλος, Βασίλης. «Μάνος Χατζιδάκις: Η μοίρα μιας ασυνήθιστης μουσικής ιδιοφυΐας» (6 Δεκεμβρίου 1999), *Τα Νέα*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://www.tanea.gr/1999/12/06/greece/afierwma-o-ellinikos-20os-aiwnas-ta-proswpa-46/> .
- Λιάβας, Λάμπρος. *Το ελληνικό τραγούδι*. Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 2009.
- Μεράκου, Στεφανία. «Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου - Κωνσταντίνου Καβάφη», *Μουσικός Λόγος* 2, Τόμος Α΄. 2000.
- Μεταξάς, Μιχαήλ. *Ώσμα άσμάτων: ὁ ἔστι τῶ Σαλωμών*. Γραφές, 2011.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος Δ.. «Επί της προφοράς της γλώσσας των αρχαίων κειμένων: νεοελληνική ή “εξ επανασυνθέσεως” (“ερασμική”) προφορά;», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, περίοδος Β', τόμος 22. 1971 - 1972. <https://epub.lib.uoa.gr/index.php/epetirisphil/article/view/1032/1193> .
- Μπαστιάς, Κωστής. «Το φαινόμενο Μάνος Χατζιδάκις», *Ανοιχτές επιστολές στον Μάνο Χατζιδάκι*, επιμ. Θάνος Φωσκαρίνης. Μπάστας, 1996.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2*. Κέδρος, 1985.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 3*. Κέδρος, 1992.
- Πάνου Σαββίδης, Γιώργος. *Κ. Π. Καβάφης: Τα ποιήματα*. Ίκαρος, 1991.

- Παπαδόπουλος, Φώτιος. «Κύκλοι τραγουδιών: Αναλύοντας έργα των Franz Schubert, Robert Schumann και Μάνου Χατζιδάκι». Π. Ε., Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2014.
- Παρίσης, Ιωάννης και Παρίσης, Νικήτας. *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2015.
- Πηλιγός, Γιώργος. «Χατζιδάκις: Εγώ γράφω τραγούδια για τον Έρωτα», *Τα Νέα*, 16 Δεκεμβρίου 1972
- Πολίτης, Λίνος. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. ΜΙΕΤ, 2015.
- Πολίτης, Νικόλαος Γ.. *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*. Εκάτη, 2005.
- Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη Ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Κουλτούρα, 2006.
- Σαραντάρης, Γιώργος. *Ποιήματα*. Εστία, 1961.
- Σειραγάκης, Μανώλης. «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι», *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη*. Νέα Εστία, τόμος 169, τεύχος 1845, 2011.
- Σεφέρης, Γιώργος. «ότι κραταιά ως θάνατος αγάπη», *Θεολόγος.gr*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://theologosgr.blogspot.com/2014/05/blog-post_24.html .
- Σολωμός, Διονύσιος. «Το όνειρο», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/browse.html?cnd_id=10&text_id=3352 .
- Στεφανόπουλος, Θ. Κ., Τσιτσιρίδης, Σταύρος, Αντζουλή, Λένα και Κριτσέλη, Γιώτα. *Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, τόμος τρίτος. ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2002.
- Στέφος, Αναστάσιος, Στεργιούλης, Εμμανουήλ και Χαριτίδου, Γεωργία. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*. ΟΕΔΒ, Υπ. Παιδείας, ΙΤΥΕ «Διόφαντος», 2012.

Ταμπακάκη, Πολίνα. «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης», *Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204 - 2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Τόμος Ε' επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης. Θεσσαλονίκη: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2014.

Ταμπακάκη, Πολίνα. «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα», *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* επιμ. Κώστας Χάρδας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης κ. α.. Αθήνα: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2016.

Χάρδας, Κώστας. *Για την ελληνική μουσική του 20ου αιώνα*. Κάλλιπος, 2024.

Χατζιδάκις, Μάνος. «Απόψε η "Ερωφίλη" εις το Ωδείον Ηρώδου. Επιστολή του Χατζιδάκι» (25 Αυγούστου 1961), *Έθνος*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4426> .

Χατζιδάκις, Μάνος. «Βιογραφικό σημείωμα σε πρώτο πρόσωπο», *Σαν Σήμερα*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από https://www.sansimera.gr/biographies/147/312#goog_rewarded .

Χατζιδάκις, Μάνος. *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. Ίκαρος, 1989.

Χατζιδάκις, Μάνος. *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, επιμ. Ιρίνα Βαλεντίνοβα - Καρπούχινα. Παπαργηγόριου - Νάκας, 1993.

Χατζιδάκις, Μάνος. «Σημειώσεις βινυλίου», *Ο Μεγάλος Ερωτικός*, 1972.

Χατζιδάκις, Μάνος. «Σημειώσεις βινυλίου», *Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς*, 1983.

Χατζιδάκις, Μάνος. στο «Τραγούδια που έγραψαν ιστορία: Ο Μεγάλος Ερωτικός (1972) του Μάνου Χατζιδάκι», *EPT*, 2007, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://archive.ert.gr/95826/> .

Χορτάτζης, Γεώργιος. *Ερωφίλη*, επιμ. Στέφανος Ξανθουδίδης. Π. Δ. Σακελλάριος, 1928.

- Andreopoulos, Andreas. “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”, *Journal of Modern Greek Studies* 19 no. 2. 2001. <https://doi.org/10.1353/MGS.2001.0014> .
- Chardas, Kostas. “Entechno”, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. XI: “Genres: Europe”* επιμ. Paolo Prato, David Horn. London and New York: Bloomsbury, 2017.
- Kanellopoulos, Panagiotis A.. “An “Impossible” Place: The Creative Antinomies of Manos Hadjidakis’ Modernism”, *Made in Greece: Studies in Popular Music*, επιμ. Dafni Tragaki. Routledge, 2019.
- Konstantinidis, Paris. “When Progress Fails, Try Greekness: From Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis”, *International Musicological Conference “The National Element in Music”* επιμ. Nikos Maliaras. Athens: Faculty of Music Studies of the University of Athens, Music Library of Greece “Lilian Voudouri”, 2013.
- Leotsakos, George και Dalianoudi, Renata. “Hadjidakis [Hatzidakis], Manos”, *Grove Music Online*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12136> .
- Miralis, Yiannis. “The story of an anarchic youth and a “Magnus Eroticus””, *Philosophy of Music Education Review* 12, no. 1. 2004. <https://doi.org/10.1353/pme.2004.007> .
- Papanikolaou, Dimitris. “Singing poets: Popular Music and Literature in France and Greece (1945-1975) Reading Brassens, Ferré, Theodorakis and Savvopoulos”. Ph.D., University College London, 2002.
- Reinach, Theodore και Puech, Aime. *Alcée Sapho*. Société d'édition: Les Belles Lettres, 1966.
- Seiragakis, Manolis. “Popular art music” στο “Greece”, *Grove Music Online*, ανακτήθηκε 20 Οκτωβρίου 2025 από <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000167> .
- Stainton, Leslie Anne. “Federico García Lorca”, *Encyclopedia Britannica*. 2025. <https://www.britannica.com/biography/Federico-Garcia-Lorca> .

- X. σ., «Αρχείο Παραστάσεων 1958 - 1959», *Θέατρο Τέχνης*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.theatro-technis.gr/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD-1958-1959> .
- X. σ., «δηΐτε», *LSJ - Ancient Greek & Latin Dictionaries*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από [https://lsj.gr/wiki/%CE%B4%CE%B7%E1%BD%96%CF%84%CE%B5#Greek_\(Liddell-Scott\)](https://lsj.gr/wiki/%CE%B4%CE%B7%E1%BD%96%CF%84%CE%B5#Greek_(Liddell-Scott)) .
- X. σ., «Εκείνος που ανεγνώρισε η Ευρώπη: Ο Μάνος Χατζιδάκις τονίζει με έμφασι: Αρκετά κλάψαμε έως τώρα στα τραγούδια» (26 Αυγούστου 1960), *Ταχυδρόμος*, φύλλο 3. Ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από την Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Εφημερίδων και Περιοδικού τύπου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=106&dc=26&db=8&da=1960> .
- X. σ., «Ερωφίλη (1961)», *Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.nt-archive.gr/play/784> .
- X. σ., «Μήδεια (1956)», *Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.nt-archive.gr/play/742> .
- X. σ., «Μάνος Χατζιδάκις: Ανακαινίσθηκε στην Ξάνθη το πατρικό σπίτι του συνθέτη», *THETOC*, ανακτήθηκε 11 Δεκεμβρίου 2025 από <https://www.thetoc.gr/koinwnia/article/manos-xatzidakis-anakainisthike-stin-xanthi-to-patriko-spiti-tou-suntheti-eikones/> .
- X. σ., «Ο Μάνος Χατζιδάκις απέσυρε αιφνιδιαστικά την μουσική του από την "Ερωφίλη". Το Εθνικό ισχυρίζεται ότι ούτε καν την παρέδωσε. Αύριο η πρεμιέρα χωρίς ιντερμέδια» (24 Αυγούστου 1961), *Τα Νέα*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4431> .
- X. σ., «Ο Χατζιδάκις απέσυρε την μουσικήν του απ' την "Ερωφίλη". Αιτία η Μούσχουρη» (25 Αυγούστου 1961), *Ελληνικός Βορράς Θεσσαλονίκης*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από το Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου <https://www.nt-archive.gr/pub/4455> .

- X. σ., «Ο Μεγάλος Ερωτικός - Παντελής Βούλγαρης», *Cinobo*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://cinobo.com/the-great-love> .
- X. σ., «Στιχουργία», *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=112 .
- X. σ., «Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα, Ερωτικό αλληλούια σε τέσσερες εικόνες», *Retsas books*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://retsasbooks.gr/en/books/8096> .
- X. σ., «Notos Label», *Discogs*, ανακτήθηκε 20 Ιανουαρίου 2026 από <https://www.discogs.com/label/199553-%CE%9D%CF%8C%CF%84%CE%BF%CF%82?srsId=AfmBOoq9Jo07Pe0SFNnguqqlqr6vsf1X5HeW24QIaLUZXTRfEpuPrT57C> .